鄉土文學討論集

尉天驄主編

鄉土文學討論集

尉天驄主編

出版說明

雖然，鄉土之愛是中國文學乃至世界文學的偉大傳統，可是，近一年來，臺灣地區抒寫鄉土之情的中國文學，却遭到空前未有的誣陷，像下面這類的攻訐，幾乎隔不了幾天就會出現在幾家日報和雜誌上：「現在，文壇上也有一小批披着人皮的『狼』，假『鄉土文學』之名，販賣『階級文學』的毒素，甚至張牙舞爪喊出『工農兵文學』的口號，他們的囂張，簡直視天下如無物。」說這種話的有報紙的總主筆，有一些所謂的專欄作家，更有一些「自由主義者」和以「理性」自居的學者教授；關於這方面的言論，青溪文學會出版的「當前文學問題總批判」（彭品光主編，尹雪曼序）便是最完備的一部選集。

鄉土文學不是不可以批評的，就如任何文學不是不可以批評一樣。但是，這批評所指的各點必須是事實而不是曲解和羅織。「欲加之罪，何患無辭」，罪名是容易加上去的，但却無法解決問題，促進社會的團結和進步。假如贊成鄉土文學的人和他們的言論眞是如某些人所攻擊的那樣，是造成我們今天社會紊亂的最大禍害，那麼，對這些人作一法律的强制處理，不就將今天社會的種種難題解決了嗎？

可是，將近一年來鄉土文學不斷地遭到辱罵和攻擊，贊成鄉土文學的不斷地遭到不可彌補的傷害，他們今天能够發表作品和演講的地方也愈來愈少，然而，這情況似乎並未給我們的社會帶來多少好處。相反地，在這一連串的攻擊鄉土文學聲中，我們不斷聽到這類的話和主張：

一、統一未必爲優，分裂未必爲劣。

二、以鄉土文學來提倡民族主義，將有重蹈義和團的悲運之虞。

三、反對西化就是反對文化。

四、耕作稻米的農民，對於經濟的成長幫助不大。

五、在現代社會中，所得發生差距，是不可避免的現象。

六、看見窮人就同情是非理性的。

因此，透過一些文學的爭辯，使人看到一些可怕的現象，那就是：有些人藉批評鄉土文學而擴大苟安逃避的心態，有些人藉批評鄉土文學來反對民族主義，並企圖在與自己的民族歷史文化斷根後，又一次推展全盤西化運動；更有些人透過批評鄉土文學把三民主義曲解爲壟斷資本及買辦資本辯護的工具，並汚辱那些終日操勞的農人、工人、漁民和戰士對經濟的成長沒有多大貢獻。……這些才是貨眞價實的分裂主義和賣國主義。所以，正如夏潮雜誌（第二十四期）所說：「鄉土文學的藝術性並非不可批評，但其民族精神是不可侮的。然而，『從香檳來的』人，要『嫁給舊金山』的人，抱漢奸胡蘭成大腿的人，拿CIA津貼的人，你們憑什麼資格來此地侮辱鄉土文學？」

因此，鄉土文學的討論是非常值得重視的一件大事；如果我們把這次的討論與我們的現實對照，更可以見出它的意義。譬如，當我們的觀光事業爲人所垢病，甚至連一個普通的旅遊商人林秀格，都自動花錢在日本報紙刋登「恥」的廣告，以責罵日本某些人對臺灣抱持的色情行爲時，我們自己的作家中竟然有人對黃春明「莎喲娜拉再見」和「小寡婦」提出了責備；當全國上下正批評日趨嚴重的崇洋媚外風氣時，我們自己的作家竟然因對那些假洋鬼子同情而責備起王禎和的「小林到臺北」「赫然有憤怒的皺紋」。兩相對照，是誰更「令人寒心」呢？

雖然，事實勝於雄辯，但是，不經過討論，很多誤會不會消除，很多道理也不會清楚。所以，鄉土文學的討論對於我們今後的文化建設是可以作爲參考的；也因爲如此，我們才覺得有將這次討論的言論整理出版的必要。由於這是一部選集，有些事不能不在此略加說明：

一、本書共分四輯，爲易於了解起見，特將反對鄉土文學的言論編入附錄之中。除第一輯係有關此次鄉土文學的背景外，第二輯大多是檢討三十年來臺灣地區中國文學的文字；這些文字也是引發某些人反對鄉土文學的原因；這是把它和附錄㈠的各篇對照一下，就可以明白的。

二、由於篇幅的關係，凡遇內容和觀點重複的文章，則選入較完整的一篇。例如，在陳映眞（即許南村）的「文學來自社會反映社會」與「三十年來臺灣的社會和文學」二者之中，我們就捨棄後者選入前者，又如刋於仙人掌月刋第一卷第四期上的尉天驄和齊益壽座談的「中國文學往何處去」，雖爲彭歌引用，但因該記錄註明未經原座談人過目，故未選入，而代以同性質的李行之的「五四與我們同在」及「文學爲人生服務」。

三、本書所選文字以討論道理爲主，凡以謾罵、誣陷、或言不及義者（例如把鄉土文學當成鄉村文學），儘量避免選入。

四、在這次鄉土文學討論中，有很多人把它與「開放三十年代文學」合併批評，然而因爲開放三十年代文學的主張與贊成鄉土文學者無關，故有關這方面的文字，只有放棄。

五、由於很多人誣陷鄉土文學與國家和大衆的利益不合，我們特將黨國先進及近幾十年的文藝領導人張道藩先生的「我們所需要的文藝政策」選入作爲參考。讀者看了這篇文章以後，一定可以了解到：是誰的言論違反了三民主義和國家利益？是誰的行爲違背了社會正義？而曾祥鐸先生有關國軍文藝大會的報導，也使人可以了解到上階層領導人對鄉土文學抱持的態度，故一併選入。

謝謝胡秋原先生在百忙中爲本書寫了這麼一篇長序，在這篇鉅作中，胡先生不僅把新文學運動的歷史和優劣作了客觀的總結，而且也爲我們今後的文學指出一條應走的道路。我們希望這次的討論能帶給大家一個有力的新的開始。

至於一般人對鄉土文學的看法如何？除了本書內容是最好的證據外，此處還可舉一件小事作爲說明；在本書編校之時，錢齊鄂先生在偶然的機會裡見到本書的校正稿，興奮地作了一首詩。這裡，我們把它抄錄下來，以見一斑——

詩經凡三百，不廢民間苦。
貢入採詩官，時政或可補。

小說出稗官，記街談巷語。
人情既渲洩，在野焉可數。
遞至竹枝詞，那管鄙粗魯。
隨後大宋興，評話堪繼武。
幾見廟堂頌，課讀到羣豎。
誰敢嘲子美，爲民託肺腑。
叔世久推移，衡文變不古。
與其植洋場，吾寧愛吾土。

目錄

序……胡秋原……一

第一輯　當前臺灣的處境與文化課題

從崇洋媚外到民族意識的覺醒……吳明仁……三
知識份子的崇洋媚外……林義雄……一四
我們的社會和民族精神教育……尉天驄……二二
談現代人與現代化……江　帆……二八
灌溉一個文化的花季……蔣　勳……三九

第二輯　當前的臺灣社會與文學

文學來自社會反映社會……陳映眞……五三
臺灣鄉土文學史導論……葉石濤……六九
鄉土文學的盲點……許南村……九三

是現實主義文學，不是鄉土文學……王　拓……一〇〇
廿世紀臺灣文學發展的方向……李　拙……一二〇
臺灣臺界三十年來的初春……許南村……一三〇
五四，與我們同在！……李行之……一四八
文學爲人生服務……尉天驄……一五八
鄉土文學與民族精神……尉天驄……一六一
試論陳映眞……許南村……一六四
死亡與救贖……尉天驄……一七六
什麼人唱什麼歌……尉天驄……一八〇

附錄（一）　對鄉土文學的批評㈠

墳地裏哪來的鐘聲？……銀正雄……一九三
回歸何處？如何回歸？……朱西寧……二〇四
三三草（九則）……彭　歌……二二七
不談人性，何有文學……彭　歌……二四五
狼來了……余光中……二六四

第三輯　從鄉土文學到民族文學

鄉土文學怎樣「鄉土」？……何　欣……二七一
鄉土文學就是國民文學……趙光漢……二八一
三民主義與鄉土文學……任卓宣……二九二
什麼是健康的文學？……楊青矗……二九七
鄉土文學與現實主義……王　拓……三〇〇
到處都是鐘聲……南　亭……三〇六
談「人性」與「鄉土」之類……胡秋原……三一三
評臺北有關「鄉土文學」之爭……徐復觀……三三二
建立民族文學的風格……陳映眞……三三四
關懷的人生觀……陳映眞……三四二
擁抱健康的大地……王　拓……三四八
欲開壅蔽達人情，先向詩歌求諷刺……尉天驄……三六三
中國文學的大傳統……王曉波……三六九
評余光中的頹廢意識與色情主義……陳鼓應……三七九
評余光中的流亡心態……陳鼓應……四〇三

無知之惡與有知之惡……林　信　男……四一八
我們需要怎樣的批評？……趙　天　儀……四二一
二次文藝會談場外的回聲……記　　者……四二三
七十年代鄉土文學的新理解……侯　立　朝……四三一
建立文學中的健康精神……尉　天　驄……四四七
中國現代小說的傳統……何　　欣……四五一
臺灣寫實文學中新起的道德力量……蔣　　勳……四七一
怎樣「賣」……蔣　　勳……四八三
「畸零人」與「畸零文學」……寒　　爵……四八六

附錄（二）　對鄉土文學的批評(二)

消除文壇「旋風」……尹　雪　曼……四九一
鄉土、民族、自立自強……張　忠　棟……四九五
臺灣是殖民經濟嗎？……孫　伯　東……五〇一
談「工農兵文藝」……董　保　中……五〇八
鄉土文學的功與過……王　文　興……五一五
我們當前的一些文藝問題……董　保　中……五四七

第四輯　對媚外意識的批判

談民族主義與殖民經濟（訪問）……胡秋原……五六一
「殖民地意願」還是「自主意願」……王　拓……五七八
鄉土文學之我見……齊益壽……五八七
論西方文學的民族性與社會性……曾祥鐸……五九六
憤怒之愛……李復中……六一六
從幾個現象談知識人的責任……李利國……六二二
一個作者的卑鄙心靈……黃春明……六二九
不可拿漢奸思想來反對鄉土文學……劉希文……六四八
聯經集團三報一刊的七大「政綱」……侯立朝……六五一
聯經集團三報一刊的文學部隊……侯立朝……六六六
覆某女士論風車之戰與右派心理……胡秋原……六八五
是法西斯化，不是西化……李慶榮……六九三
中國現代文學的主潮……高　準……七〇一
學者與僞君子……張益倫……七〇七
看尹雪曼民族意識的逆轉……田　滇……七二一

論「王文興的 Nonsense 之 Sense」……胡秋原……七三一

附錄（三）　鄉土文學的座談和訪問

當前的中國文學問題……中國論壇……七六一
兩種不同人性的看法……李慶榮……七八六
現代詩與鄉土文學……笠詩刊……七八八
夏潮讀者談文學問題……夏潮月刊……七九八

•特別轉載•

我們所需要的文藝政策……張道藩……八一五
參加國軍文藝大會的感想……曾祥鐸……八四六

中國人立場之復歸

——為尉天驄先生「鄉土文學討論集」而作

胡秋原

尉天驄先生將年來討論所謂鄉土文學的文字編爲一集，希望我寫一序文。我已多年與文學疏遠。去年夏天常聽到對所謂鄉土文學之批評或攻擊，在此攻擊中也有人談到「文藝政策」。我是一貫的不贊成有所謂「文藝政策」的，於是才注意那些討論，我覺得那些攻擊是基於誤解，所以寫「談鄉土與人性之類」，意重在不願看見有文藝政策來對付鄉土文學。繼而我看了若干所謂鄉土文學的作品，雖然不多，我覺得那是一種值得歡迎的傾向。現在我想借此序機會談四個問題。一是所謂鄉土文學之意義。二是對所謂鄉土文學之誤解。三是所謂文藝政策問題。最後要一說我的希望：中國人立場之復歸。

一

何以說所謂鄉土文學是一種值得歡迎的傾向呢？

這必須放在我們的新文學運動史中來考察。而新文學運動是新文化運動的一部分，所以也必須放在新文化運動的過程中來考察。

「新文化運動」以及「新文學運動」兩名稱雖起於民國初年，但可以追溯到鴉片戰爭之後。鑒於中國固有文化不能保障中國民族的生存，大家主張效法西方，於是有兵工自強運動，有變法與革命運動，於是民國成立了。可是民國成立後，在袁世凱之時，中國進入軍權政治。而此種軍權毫不足以保障國家。日本人一紙通牒，便只有接受。而在袁氏的帝制陰謀中，過去新人物變爲軍閥、官僚、政客，爭權奪利。一般國民原來對民國抱莫大希望者，至此變爲失望之悲觀了。

第一個主張新文藝運動的，是黃遠庸。那是鑒於政治之無望，在文藝上來改變社會思想的想法。陳獨秀在民國四年辦「新青年」提倡新文化、新思想也基於同一想法。這時留美學生胡適受了龐德 (E. Pound) 影響，在民國六年初的「新青年」上提倡白話文，寫「文學改良芻議」，主張八不主義，是新文學運動之第一聲，接着陳獨秀寫「文學革命論」。此後新青年一律用白話文，開始了新文學運動，這也便成爲新文化運動之有力工具。

此新文學運動是新文化運動之一部分，也是最活動的一部分。二者是互相推進的。

新文化運動、新文學運動至今六十餘年，我們應有如何的評價呢？

新文化運動的基本觀念是：中國過去的救國運動不成功，由於枝枝節節效法西洋。現在應該知道整個中國文化不適於現代生活，必須全部效法西洋或全盤西化。自此以來，一方面說，我們有許多新知識，新事物，是六十年前中國人所不知的（其實也大都是外來或受外力影響的）；可

是另一方面，在全面否定自己的歷史文化而求出路於西化之後，不久在第一次世界大戰結束時，西方文化之危機暴露了；我們又發現西洋文化也不適於現代生活了，於是又由西化而俄化。從此兵連禍結，日本人乘機進攻。在空前對外大戰勝利之後，中國分爲兩塊了。大的一塊在俄人威脅之下，民不聊生。而小的一塊還保持自由，然而他的將來在許多人心目中還是不定的。這就沒有理由不承認我們的新文化運動全體而言，至今是一種失敗——沒有出現一個眞正的中國人的新文化，保障中國民族在世界上獨立的生存，以及保障全體國民自由的生活。如果否認這一點而自誇成功，無非表示糊塗與墮落而已。

整個新文化運動如此，新文學運動又如何呢？六十多年中，我們誠然有不少的新作品，但是，就質而論，且不必說能與外國的大作相比者多少，就與所謂舊文學相比，又優劣如何？就量而論，新文學作品自始以至今日，其流傳尙限於知識青年中。廣大國民所欣賞的是平劇、地方戲，武俠小說或偵探小說。再想想今天電視上歌星們所唱的流行歌曲比唐朝旗亭歌伎所唱者（王之渙、王昌齡、高適之作）如何？日本人是最能欣賞中國詩的。一位文學家鹽谷溫選了中國詩，甚至在日本戰敗亡國後選「中國詩選」爲復興其民族之助，但他對民國之詩，則以「蕪穢」二字盡之。如果我們的新文學家以古人之作皆已不足觀，而我們之新文學已在古人之上，則何其狂妄？然如果不能有勝於「舊文學」，又何足言「新」？

原因何在？這決不是中國之江山業已精靈萎頓，不復能產生人才；或六十年間國無人才。主要的原因，我以爲是當初新文化、新文學運動的領袖們學問與文學理論之不足，使新文化、新文

學走上一個錯誤道路，一方面自斬其根，另一方面，專門模倣外國，以致整個民族精神趨於「自外」，「自失」，或「精神錯亂」，卽西方人所謂 alienation 之中。此在他們還只是個人之自失，而在我們，則是全民族之自外，且不自知。這自然難望成功，只有敗壞人才。我們可以檢查此一過程。

新文化、新文學運動是大體平行的。所謂新文學運動大體可分爲四個時期。第一期，由民國六年到民國十九年；第二期，由民國十九年到民國廿五年；第三期，由抗戰到大陸淪陷；第四期，由大陸淪陷到現在。

先看新文學運動之前夕。那時候，在文學方面，既存勢力是桐城派的古文，還有選學（昭明文選）。這還是清朝桐城、陽湖兩派之餘波，而桐城派更因曾國藩而提倡而益盛，以致嚴復、林紓翻譯西方文學亦用桐城文體。詩則同光體，亦卽宋詩之復興。

然隨着外侮之日亟，一種新文學運動也起來了。這便是變法運動後梁啓超的散文，這大體是明末諸子之文體；而亦多少受當時日本文由古文到語體之影響的；（他還寫了傳奇和白話小說）；黃遵憲的詩，這是使用民歌體的；還有吳沃堯李嘉寶的小說，此是儒林外史式的。而革命黨人除了南社之革命詩外，則已使用白話爲詩歌，如陳天華之「猛回頭」。白話報也在各地出現了。

如果循此趨勢穩健的前進，可能有一個更健全的新文學運動。由於民初革命後一種失望的反動與袁世凱之有意以復古飾其奸謀，民初是在一種陰暗消沉的空氣中。除了上述桐城文與宋詩之「京派」文學外，新的文章是章士釗的邏輯文（柳宗元體）與蘇曼殊的小說。曼殊小說還有革命

氣息。等到帝制運動起來，在玩世空氣中變爲上海的「禮拜六」（雜誌名）與鴛鴦蝴蝶派。這是王韜加蘇曼殊之末流，「海派」的「洋場才子」的消遣文學。

此時確需要文學革命。「新青年」的新文學運動乃對此「京派」「海派」而起。其所謂「新」，特色有二：

一、否定文言文，以白話文爲正宗；

二、無論在形式上內容上模倣西方文學或外國文學。（模倣外國者，主要是日本與印度。新詩人多模倣泰戈爾的詩；「新月」派之「新月」二字來自泰戈爾一八九五年詩集 "The Crescent".）

這是當時所謂「新」之兩大必要條件。僅僅白話不爲新（如章回體）；以文言譯外國小說亦不爲「新」。然這兩點都是不正確的。由於第一點，有長期的文言、白話之爭，而這又連到中國文化、外國文化之爭。此種門戶之爭，固然由於復古派的頑固，鄙白話派爲「引車賣漿者流」；然新文學派的宣傳，說白話文言是「人的文學」與「鬼的文學」「活文學」與「死文學」之類，也是無根據的。

①無論何國，口說的語言與筆寫的文字總有距離。雖然西方是表音文字，語言文字是一回事；然如將美國人的日常談話和他們的小說一比，再與他們總統的國會咨文一比，即可知其間仍有距離。

②中國文因係表音文字，不是表意文字，語文之距離比西洋大；而另一方面，因中國的字將

語言固定，使語言的變化又不如西洋語言之大，也便使語文變化之距離不如西洋之大。今天的英國人不能讀十四世紀喬塞（Chaucer）之詩，而我們卽讀公元前一千年的詩經，並非那麼難解。

③文章總要求簡潔，可是太簡潔了又說不清楚，而說理、敍事、描寫、演講之功能又各有不同。就中國文而論，愈簡卽愈近乎文言。如打電報，必定像文言。章太炎的文章古奧，其實他寫文之「秘訣」，就是先用文言寫下來，然後去掉一切可省的虛字或不必要的字而已。而佛羅貝爾教莫泊桑寫小說，亦用類似之法。

又在口語中，因地域、職業總有許多特殊的方言、俗語，如外國所謂 slang，有的俗語因其特別俏皮成爲通用，但一般文字總求標準化，無論中外總是求其避免的。文學家總是將口語在文字上精鍊化的。各國的書籍，總是將一國的人所說的話，轉到文字上，在轉移中，總有所修飾。這些文字，也成爲後來說話的基礎。所以文中有話，話中亦有文。何者是話，何者是文，並無截然的界線；例如「夕陽」，「風蕭蕭」，「春光明媚」，「依依不捨」，「是非自有公論」……：也就沒有當時新文學家所說的死活、人鬼之界。（三十年代瞿秋白提倡「大衆語」，數年前此處有人說「其」字、「之」字都是死文字，皆無知而已。）

④眞正的文學是不死的。詩經楚詞唐詩宋詞元曲之不死，亦如荷馬及舊約中之詩篇，西方中古民歌之不死。這都是人類文學之財富。

⑤中國語文之距離，有擴大與縮小兩種情況。自秦漢至六朝，參加文學活動的是宮廷的士大夫，一般平民文學除記載於樂府歌辭者外，沒有流傳下來。但都市發展以後，尤其是印刷術發明

以後，由於平民參加文學活動，白話文學必然起來。所以白話文學是都市發展的自然結果。在歐洲中古時代，他們的文人多係教會中人。西方現代史始於十五世紀者，由於是時各民族之首都形成國語，因而有民族國家；繼而各以其國語翻譯聖經，復由印刷術而固定，成爲各國國文以及國民文學之基礎。（但丁早一世紀以義大利白話寫神曲，則義大利城市發生最早之故。）唐朝爲中國文學之黃金時代，亦都市發達，印刷術發明時代。唐朝可說是中國國民文學開始形成時代。所謂律絕稱爲近體詩（卽當時之現代詩），正因此是將六朝士大夫與平民的詩歌融爲一體之故。而在散文上，韓愈之古文是與唐人小說以及「變文」和白話小說同時起來的。（此點陳寅恪曾言之。）白居易之詩老嫗能解，到了宋代，凡有井水處皆能歌柳詞，平話起來，講學亦用語錄體。語文已趨於接近。到了元代，是我們現在的「國語」形成之時。不僅戲曲，就是朝廷命令和法律，也用白話，因爲那些蒙古人色目人能說漢話，已不容易了。而那些白話，的確也有俗不可耐的。明朝對此反動而有前後七子的復古主義，主張「文必秦漢，詩必盛唐」。可是另一方面，有朱有燉、徐渭之雜劇，琵琶記、荆劉拜殺、浣紗記、牡丹亭之傳奇，里巷民歌亦極一時之盛。中國著名的白話小說如三國演義和水滸傳，西遊記，以及三言兩拍（今古奇觀是其選本），也都是在明朝完成的。然而對照起來，在明朝，形成了文言、白話的剪刀狀態。

但明人已在縮小這剪刀狀態。從王陽明起，歸有光（桐城之祖）、戴名世等都想改革當時散文。而袁宏道兄弟均爲平易之文，並推崇當時民歌「銀柳絲」「掛鍼兒」。到了金人瑞，已將莊騷史記與水滸西廂同等看待了。而黃梨洲之文，常有不文不白的。

清朝文學大體上是明代之延長，剪刀狀態依然存在。一方面是桐城古文，陽湖駢文和唐詩，宋詩；另一方面，有儒林外史、紅樓夢、鏡花緣，下至老殘遊記等小說，十二樓、照世盃之短篇，桃花扇、長生殿等戲曲；而皮黃京戲及各地方戲，大抵始於明而盛於清代。而招子庸之粵謳，是倣效民歌之新創作。

由此以觀，唐宋以來中國之文學，一方面雖有文白之剪刀狀態，然亦互相流注，而推陳出新。

⑥一個新的文學運動似應縮小或填平文白之剪刀狀態。可是新文學運動則誇張並擴大這一距離，並否定文言之爲文學——死文學。這不是事實。例如吳承恩有射陽山人存稿，吳敬梓有文木山房集，這都是死文學，而他們只有西遊記與儒林外史是活文學嗎？紅樓夢中也有文言詩詞，那不是活文學中又有死文學嗎？又如蒲松齡之聊齋是文言短篇，醒世因緣係白話長篇，能說前者爲鬼文學，後者爲人文學嗎？實則前者之中甚多好作品，故英人翟理士選譯之。以文言文爲文學正統，排語體文於文學之外，是偏見。而僅承認通俗文學爲文學，排文言文於文學之外，亦是偏見。兩種偏見都有害於文學之發展。不過前一偏見並未妨害歷代作家寫他們的語體作品，而後一偏見則大大妨害新文學之發展。首先，歷代史書和思想文獻，是用文言寫的。一個文學家不一定要是歷史和思想史的專家，但那裏確有文學創作的鑛山。即以文學而言，如愛默森所云，「語言文字是歷史之檔案。」無論文言白話，都是在歷史中形成的，文言作品與白話作品都是中國文學的寶庫。一個新文學家棄其一於不顧，便縮小了他的文學財產，欣賞和學習範圍，使他的理解、語彙及其變化的範圍貧乏，亦即使其操縱、運用中國文字之功能萎縮；而操縱運用文字之手段，是

文學之基本工夫。許多新文學作家到了晚年喜歡寫所謂舊詩者，決非反動或倒退，或由活文學而死文學，而是新的詩還未能結晶爲眞正的「新」體，而在那「舊」格式中，還更能表現他的感情與思想。要之，以白話文言分新舊，既無理由，亦有害於新文學。

就第二點而言，卽以必在形式、內容上都模倣西方文學者始爲新文學，損害更大了。

①一般而論，人類的思想、學藝常在互相交換中，也常在相互影響中。文學藝術上外來的技巧、題材常豐富一國文藝之內容。而學習之第一步是模倣。這都是沒有問題的。佛教藝術、西域音樂，豐富了中國藝術的財產。中國文學藝術對於西方影響最大者，至少有四。一、希臘羅馬之詩無脚韻，中古以後西方之脚韻，是匈奴人由中國帶去的。二、西洋最有名繪畫，達文奇的「夢娜麗莎之微笑」上面之山水背景，是馬可波羅以降傳到義大利的。三、西方音樂自畢達哥拉以來，與中國古代一樣，知道十二律呂以及其間有三分之一的損益關係。但亦如中國一樣，一直不能得到一個等律。明朝朱戴堉首先發明等律，大約百年後西方人才知道。四、中國的瓷器以及庭園藝術到歐洲，促成十八世紀前期法國以及歐洲的羅可可藝術，此又爲十八世紀後期新古典主義之先聲。

②然而不可永遠模倣。此將永不能脫離幼稚，永無自立之日。中國過去輸入佛教藝術後是有變化的，例如中國之塔不同於印度之塔。中國之觀音將印度之男性變爲女性。西方人在知十二平均律後，在音樂上大大進步於我們了（中國反而對朱氏發明置之不用）。

③有絕對不能模倣的，首先是中國語言文字的規則。所謂語法文法，講兩樣東西，一是語尾

變形，二是字的次序。中國與歐洲語言基本不同，即中文無性、數、時間的語尾變化，因此，中國文法最重要的是字的次序，即韓愈所謂「文從字順各述職（功能）」，而這是要在上下文中安置恰當的，而這本身包括一種邏輯思考。英文在印歐語言中語尾變化最少，也重視字的秩序。這是丹麥的英文學家耶士柏森（Jesperson）的重要發明。

國人不知此理。民初以來，黎錦熙等模倣英文文法講國語文法，講八大詞類。中國字既無語尾變化，便造不必要的字，此風傳到於今。例如，用不用「她」字，民初還有人討論。到了臺灣，則又有了「妳」字。（甚至於寫嘗試之嘗要加一口傍爲「嚐」，其實嘗字不是明明中間有一口嗎？）又如英文副詞不一定有語尾，只是形容詞變副詞時加語尾 ly，而若干名詞加語尾變化而爲形容詞。例如名詞經濟 economy，變爲形容詞 economical，變爲副詞 economically。於是我們除普通形容詞之「的」外，將名詞變的形容詞作「底」，副詞作「地」。日本人將 economilly 譯爲「經濟譯的ニ」。二十年代的魯迅便有「政治底地，經濟底地」的笨拙譯法，還自詡爲最好的直譯法。其實此在中國文法，無非「在政治上，在經濟上」，或者，「就政治言，就經濟言」，亦必如此才通。當然，外國人有新名詞，如「核子彈」，「人造衞星」，那是因有新發明而來。至於敍述描寫事物基本狀態，有四千多年文字之國，不會比人差。恰恰相反，他們「硬」「辣」不分，「青」「綠」不分，「仰」要說「躺在背上」。當然，各國有慣例的表現方法，例如印度人的「如是我聞，一時佛在舍利國……」，而此譯在我國文法次序之內。此類歐洲句法，亦必須如此。因此，英文說 it rains，我們只能說「天下雨」或「下雨」，而不能說「它下雨」。但

我們既照歐文變更自己的文字，又倣歐洲句法而自詡歐化。幸而我們的第一外國語是英文，如是法文、德文、俄文，他們的語尾變化更多，例如德文每一名詞有三性，俄文一名詞、代名詞、形容詞有四五格的變化，那就不知將自己的文字變成什麼樣子。語言文章結構，各國不同，不由「文從字順」之原則研究自己語法模式，專模倣英文文法講中文文法，第一惡果是在小學就破壞少年對國語國文的興趣，覺得比數學還要艱難，而且將許多亂七八糟的文法講得愈多，只有妨害思索。其次，是一旦與外國文接觸，不能將外國文之語法納入中國語法之中確實了解其意思，於是只有生吞活剝，不通了事。約翰森云，「語言文字是各民族之身世」；又云，「幾乎一切行爲之荒謬，起於模倣那不能相似的東西」。一國文學的基礎是文字、語彙、文法，文學家首先是使用這些工具，同時又是使一國文字更豐富，精練而又充分發揮其多采多姿之功能的工匠。如果這基礎材料因錯誤的模倣西方文法而弄得俗濫腐敗乃至不通，就要使一國文學受到基本的損傷了。由此不通之中文還想進一步模倣西方文學，只有更爲不通了。文字不通，還有什麼文學，新文學？（近來常聽說國文程度低落之說，我想救濟之法，第一事是刪除所有國文課本中根本錯誤的所謂「文法」。）

④描寫、結構的技巧是可以採用的，例如他們的油畫，遠近法。但是，題材，作風往往因文化背景不同，只能師其意，不能照抄。他們的神與我們的天不同。他們的女神與我們的嫦娥織女之類不同。我們沒有瑪麗亞和基督，但觀音和鍾馗，他們也沒有。同理，他們的布爾喬亞與普羅與我國的性質也不同。此卽普羅文學之根本錯誤。他們的古典主義指希臘羅馬之風格，浪漫主義

指他們的中古或原始風格，他們的寫實主義·自然主義乃以他們的工業社會乃至自然科學爲背景，這都是只能師其意的。至於象徵主義，或與他們文字之結構與聯想有關，或與他們的文學傳統——希羅神話、基督教和許多名著有關，一部分有如中國之用典。彼此之典不同。最平常之例，我們之羊象徵吉祥，魚可象徵富貴，而他們之羊則用以指好色之徒，魚可指怪人與臭嘴，而甚至共黨！而我們與其由西西弗 Sisyphus（推石上山，徒勞無益者）來看人生，不如由精衞填海與愚公移山來看，更可體驗發揮中國人之精神。要之，我們應採用我之所無，而足以擴張我們的技巧，發揮中國文學風格之長處，而不是像許多女孩一樣，藉整容而高鼻藍眼，變成可怕的怪像。

⑤絕對不可模倣的，是立場，心境和「世界觀」。文學家是通過他熟悉的社會來看世界的。此所謂「世界觀」不是科學家哲學家的抽象的世界結構，而是通過血肉的人心之憂樂感受的圖像。他要使其圖像眞實，必站在一個正當的立場，那也便是他的同胞的立場。這也就是必對自己的同胞的憂樂有一種眞心，於是他的筆也才有眞正的光與熱，使讀者共感。外國的作家是站在他們國民的立場看世界的，我們本不在他們的地位，而我們亦本有自己的世界。所謂「新」者，乃以前所未有之筆法寫自己獨到之見的當前的情景。眞正的新文學必須是描寫當代中國人的生活，表現當代中國的感情和願望，能感動，安慰，鼓舞，因而能團結當代中國人之心靈的。我們要脫出古人之窠臼，因爲當前中國人的情景是古人的眼光所未見的。但這不是叫我們進入外國人的窠臼，因爲外國人的眼光也沒有看見我們社會的人民之生活，而卽使他們來看見了，也不過如旅客的心情，感到有異國情趣或奇異，不會和我們一樣的悲歡。這只要想到他們過聖誕節的心境和我們

過年時的心境之難於互換就可了解了。沒有自己與自己的同胞之心心相感而生的情感，而只是倣效他人之情感，此將有如從前殯儀館僱人代哭之潛稽，根本不會有文學。此則如何有眞正的新文學呢？

⑥以上二者互相影響，使我們新文學之道路愈爲惡劣。愈將中國文學遺產分爲死活二部，卽去掉其大半，而白話的部分亦大抵限於流行的幾部小說，也不免感到離現代甚遠，有蔑視之意。於是許多文學青年只有變成一種「文學的普羅」，憑自己在學校課本上得到的語文能力，以若干翻譯的外國作品作自己創作的模範。僅僅白話不能造成新文學，擬古主義固不能造成新文學，而擬西主義也決不能造成新文學。由於眞正新的國民文學未能形成，於是中國人在文學上便有三個世界。一般人民寧願看舊白話小說或武俠。知識份子一部分寧可看過去的詩詞。於是所謂新文學者，只是一部分新文學家之間的讀物或交通工具。新詩不爲一般人所歌唱、朗誦或引用，只在新詩人中自相標榜。這種新文學失去民衆的情感之營養，當然貧血，而也便與社會脫節，加以模倣外國，結果只成爲知識份子反映和販賣外國意識形態的媒介。文學失去文學的功能，不是眞正的文學，自無所謂新文學、新國民文學了。他先是西方種種主義，繼而是俄國的馬列主義，現在是西方「存在主義」的文學廣告！這也便使我們六十多年的思想運動走上自外的泥濘之路。

而現在西方人由於他們文化的危機，文學也走上一個泥濘之路。T·S·愛略特嘗論詩說：

我們關心的乃是語言，語言督促我們將同族的方言淨化

驅策心靈思前和想後……

然而在現代的精神空氣中，文字「辛苦」，「炸裂」，「不堪緊張，滑溜，毫不準確的朽爛」，所以詩人們——

……以常在惡化中的破爛武器，

向囁嚅不清的東西進攻，

那便是在一團感情不準確的混雜之中，

只成情緒的烏合之衆……

而且，在精神上，「現代人」是怎麼樣的人呢？——

我們是空洞人，

我們是填充人。

互相靠攏的時候

頭罩都裝滿稻草。唉！

而德國當代大詩人里爾克（Rilke）感覺人生是在一個無航路圖之大海之中，人生之意義已成船破後的漂浮物」；一切人生的經驗則成爲船破後的「拋棄物」，二者混作一團！（引自拙譯「現代詩之危境」，「二十世紀文藝與批評」）

回顧我們的新文學運動早有相似的情形，而因追隨他們更爲悲慘。我們的新文學運動沒有以新的文體團結中國人的精神，反而開始就在新舊分裂和西化、俄化中將我們的文字弄得支離破碎

。我們因自外而失去自己立場，衝入大海中。整個的中國人已是船破後的漂浮物，然而還在大海中相殺。於今飄到海島上者還有以他人船破後的「拋棄物」爲彼岸者。抗戰時期我們一度有復歸自己立場之努力，終於又放棄了。現在又有這種恢復自我立場的傾向，我希望能够成功。

在此一般的說明之後，以下可以極爲簡單了。

新文學運動之第二期，是第一期模倣西方運動之轉向。實際上第一次世界大戰後，世界風雲已經在逐漸變色，不過民國十年左右結成的兩大新文學團體（文學研究會與創造社）大體上還是在西方潮流之中的。民國十三年後馬列潮流輸入，也還沒有完全變更中國新文學的面貌。民國十七年後，蘇俄決定對華新政策——「只有蘇維埃才能救中國」。中共極力利用文學推進他們的思想運動，這開始了中國文學界的大論爭。到了民國十九年，左翼作家聯盟成立，這是蘇俄「拉普」（俄國普羅作家協會）的中國支部。這也更加推動了馬列主義之潮流。

雖然在三十年代初期，普羅文學一時聲勢甚大，但由於他在中國社會並非有根，等到中國人民和青年反日潮流起來，而莫斯科也想利用這形勢而有所謂「統一戰線」時，左聯反而分裂了。

於是到了第三期。從抗戰前夕到抗戰，從東北到重慶，到中國大地之每一角落，在都市與農村，在學校和軍中，我們確看見眞正的國民文學之開始。在此時期，東北作家實爲先驅，因爲他們的家鄉，首先受到日本人的蹂躪（如「八月的鄉村」，「生死場」，「沒有祖國的孩子」，「科爾沁旗草原」，「萬寶山」）。在抗戰期間，街頭劇「放下你的鞭子」不知感動了多少人。「

松花江上」和「義勇軍進行曲」幾乎成了人人會唱的音樂。（後者後來共黨當作「國歌」，但共黨不過利用他來竊抗戰之功，後來他們又以「東方紅」爲國歌，於今又有新僞國歌了，我們倒可收回，不必認爲這是共產黨人的）。民間藝術家山藥旦、富貴花父女以大鼓說抗戰，章回體小說（「呂梁英雄傳」）也出現了。這可說是新文學之正道，因這是中國人的立場之肯定與自豪。

然而，民國三十一年毛澤東已在講「工農兵文學」，此又係抄俄國人的「社會主義寫實主義」一套東西爲教條，這是破壞文學界之中國人立場的。繼而我們勝利了，然而內亂再起了，在內亂內戰中，新國民文學的幼苗受到摧殘。在國際形勢變化與思想的混亂崩潰中，毛政權成立了。

在第四期的大陸，是中國文藝作家大受難時期。經過五次整肅和「文化大革命」，在焚書坑儒，充軍自殺之中，三十年代與抗戰時期的作家生殘者寥寥無幾。共黨只有三大「作家」：毛澤東，江青，郭沫若。但由新五四運動（鳴放）所洩漏的吉光片羽，以及由大陸逃出若干人的寫作，可知中國人精神之潛流還到處存在於地下，等待機會噴射出來。

臺灣是大陸以外大多數中國人所在之自由區域，應該是新文學可以發展的地區。在最初十年，這裏有反共的與回憶性的作品。

民國五十年以後，隨着美國影響之深入，日本「技術合作」之擴張，加工出口之積極，經濟上一時有一面的發展，於是西化主義逐漸抬頭。他們在思想上雖因「文化論戰」不利而頓挫，但

在政治上文學上逐漸發生影響。首先是臺灣大學外國文學系以「現代文學」爲名的教育，提倡美國三、四十年代所謂「新批評」（實卽形式主義），搬弄現代西方人「自外苦」的嘆息而又不眞懂（如果眞懂，不會提倡「西化」，因西化是民族的自外），便只有欣賞D·H·羅倫斯和已成過去的佛羅以德，由此連到象徵主義，並鄙視中國根本沒有文學批評。青年一代的作家出來。小說的代表是「臺北人」，此是回憶和追悼過去大陸「貴族之家」之沒落的。許多詩人則主張文藝是「橫的移植」，而非「縱的繼承」，甚至要「破壞」「傳統」。除了臺灣以外，世界上還有任何一國之詩人說這種昏話嗎？他們又自稱信奉外國人的「自我」之信條，而他們的「自我」竟又是模倣前「世紀末」的象徵詩。而毫不想想，如果中國文字尙不能通，如何「象徵」？一味模倣洋人的頹廢，還有什麼「自我」？

民國六十年是自由中國一大關頭。一是中共進聯合國，尼克森宣布要訪問大陸。二是日本人乘機叛走釣魚臺。這對於在臺灣的本省人與外省人都給與大陸淪陷以來最大的衝擊。民族主義之起來，是自然而必然之勢。然而西化派、「現代派」則不然。他們認爲民族主義是「新義和團」，卽使美國不要我們，還只有賴住美國和日本，決心吃日本人的「鴉片」；到了去年上書卡特要求保護「一千七百萬人」，也就是以「兩個中國」爲最高目的。文學上的「代表作」是「家變」，並說文學就要不通！這「家變」表面看是伊的卜斯主義，不要那個家；如果象徵的看，那是不要那個國。他們有極特徵的宣言，「反對西化就是反對文化」，「文學目的在使人快樂」。

但在民國五十年以後，尤其是釣魚臺事件以來，有一批本省作家之小說出現，如「第一件差

事」，「將軍族」，「莎喲娜啦、再見」，「望君早歸」，「小林來臺北」，「工廠人」等。此即一般人所謂鄉土文學者。這些作品與上述「西化主義」、「現代文學」恰成對照，也可說是對抗前者而起的。在這裏，沒有「六代繁華春去也」的將軍、貴族和名女人，也不是鄙視自己的父親之大學助教與學成歸國的留學生，或者因接近美國金斯堡、費林格蒂而靈犀頓悟，站在帝國大廈上想到自己是中國人而感到恥辱的「詩人」。在這裏，是臺灣農村、小鎮或工廠中的「小人物」，一些勤勞、樸實，被命運或「頭家」們所顛倒捉弄的小人物。在這裏，沒有「快樂」的場面，或者漂流在灰暗的哀愁中，生活在衣食之掙扎中，或者在日本人「快樂」的時候嘗味正義的丑脚之酸甜苦辣，或者不甘心於受欺壓，以棺材表示義憤。……

這些作品大抵還是短篇或中篇小說，但有若干特點。第一、由於二十多年來國語國文教育普及之故，較之日本統治時代作家有更好的國文修養。雖然有時不免爲我們「文法家」所誤，但也不遜於現在和過去大陸作家的文字。

第二、由本地人民的生活出發，有眞實感，這天地，亦不比三十年代以上海租界爲天地者更爲狹小。他們所寫的誠然是小人物，但大人物在神話中，在歷史上，小說世界的人物照例大多是小人物，只要「小人物」能與民族的命運關連起來。了解這一點，那一個曾被日本人征兵到南洋而回到臺灣的「鄉村的教師」，便代表着乃至象徵着許多人的命運，不過好多人不自覺而已。又如看「莎喲娜啦、再見」，可以想到民國十四年徐志摩的「沙揚娜拉十八首」。後者雖似詞藻華麗，却抄泰戈爾的文字（如「最是那一低頭的溫柔，像一朵水蓮花不勝涼風的嬌羞」），而第十

七首亦不免於輕浮。六年以後，日本在中國屠殺十四年，終於投降。在「莎喲娜啦、再見」中，日本人則以玩弄臺灣女子爲斬殺中國人之代替動作了。再下一步，不會是斬殺中國的男人嗎？這樣想，這便不是一個可笑的故事，而也有中國人共同的命運在內。

第三、他們對崇洋媚外者之腐敗無知，輕浮滑稽，常有辛辣的諷刺。目前似乎有兩種「兩個中國」的構想，一是依賴日本人的「技術合作」，二是依賴美國人的「政治合作」之時，他們顯然皆所不屑。他們並且宣言，要由滔滔而來的外來文化、文學的支配走出，由自己的土地和同胞吸取創作源泉，由自己的民族過去和現在文學中吸取引營養，建立民族文學之風格，樹立文學上自立自強的精神。這是繼抗戰之後，重歸中國人立場之努力。所以我說是一個值得歡迎的傾向。

這不是一個孤立的偶然的傾向。這些年來，由大陸逃到香港的青年，如藍海文等都在爲祖國之再造呼號。

一個曾在香港和菲律賓居留，到臺灣爲救人而死的青年李雙澤曾在一個唱外國歌的演唱會上登臺而呼：「爲什麼不唱中國歌？」在去年鄉土文學討論後，美術雜誌「雄獅」宣布改革，要「配合現階段文藝的發展」，「擔任此時地此中國人尋求尊嚴與存在價值的責任」，一面研究中國藝術史，一面吸收各民族文化遺產，「不能永遠寄養在西方文化的屋簷下做一個老站不直的中國人」。這都是同樣的抱負。

不論鄉土文學這一名詞是否正確，問題在於內容與志向，並非先定一好名稱然後即有好文學的。這只要想到「道學」、「印象主義」原是譏笑的名詞即可了解。何況，這是日本統治時代臺

灣作家抵抗日本侵略的一個光榮的歷史的旗幟。而在若干年前，一位大陸來的女作家所寫的「翡翠田園」也可說是一種鄉土文學。鄉土對外國而言，對西化俄化而回到中國人立場之意。鄉土今以此處之鄉土之臺灣始，究必以到大鄉土之大陸終。這便是民族主義。

我不是說所謂鄉土文學沒有缺點，他還在開始。但他有可取的傾向，就是民族主義的傾向。

二

去年我聽到對所謂鄉土文學的攻擊，大抵說他是「三十年代的文學」，是「鼓吹普羅文學與階級鬪爭的文學」，是「工農兵的文學」，是「社會的寫實主義」亦卽「社會主義的寫實主義的文學」。而根據則是因爲在鄉土文學派的作品或評論中，表示反帝國主義，認爲臺灣有殖民地經濟，買辦經濟，反對寡頭資本家，並同情低收入者和工農。

一切學問由正名開始。我且談談「三十年代文學」，「普羅文學」，「工農兵文學」，「寫實主義」與「社會主義」這些名詞。

直至今日，還有許多人將三十年代的文學與左翼文學或普羅文學畫一等號，這是由於我們對過去的歷史太脫節了。「三十年代」應指一九三〇到一九三九或四〇年。左聯於一九三〇年成立於上海。正如中共是俄共（第三國際）之支部，左聯可謂「拉普」——「俄國普羅作家協會」之支部。然在三十年代初期，在北平，在上海，還有新文化運動以後的種種潮流；如西方的寫實派

，浪漫派，象徵派，唯美派等。正是在唯美派、頹廢派潮流起來之時，才有革命文學，普羅文學之興。左聯成立以後，卽有民族主義文學對之而起，還有新月派、幽默派以及自由派與第三種人的呼聲。左聯因其組織技術以及魯迅之招牌，一時聲勢最盛，但既無政治力量，也無知識界之一致贊成，從未統一三十年代文壇。到了一九三五年日本進攻華北，民族主義起來，蘇俄經由第三國際提倡統一戰線，並爲中共提出國防政府口號後，左聯反在民族主義潮流中分裂了。抗戰既起，一九三八年春「中華全國文藝界抗敵協會」成立於漢口，發行「抗戰文藝」之機關報，全國文藝界團結於抗戰之旗下了。民族主義之高潮不利於共黨。在延安的毛澤東在一九四〇年提出「新民主主義」爲蒙混之計；一九四二年提出「工農兵文學」重新組織過去左翼作家並給以部勒。而首先被犧牲的是魯迅派的東北作家。中共政權成立後，首先反抗的，是魯迅派的理論家胡風。此後中共文藝路線之實際主持者先爲周揚，後爲江青。等到「文化大革命」後，幾乎所有三十年代作家，除了郭沫若外，皆被清算和鬪爭。這也表示，三十年代的左翼文學，也不一定都是與「毛澤東思想」相符的，也便與「工農兵文學」不是一個東西。

理想與現實，是人類心靈活動之兩極。寫實與象徵，是自有藝術以來的兩種表現方式。象形與會意，是中國人造字的六書之二，而工筆與寫意，也是中國人繪畫的兩大傳統。就西方而論，中世基督教藝術是象徵的，寫實作風隨文藝復興而發達。此後經過古典主義與浪漫主義之代興，到十九世紀中葉有寫實主義與自然主義之極盛。寫實主義主張如實客觀的描寫，避免主觀，粉飾和表情。自然主義進一步要求客觀得如科學一樣，尤着重人物性格之環境決定力，也就發掘了更

多的醜惡。不堪醜惡，便有象徵主義起來。他們追求「純粹美感」，認藝術無道德與社會責任，發展文字之音樂的暗示的技巧；然依賴麻醉品以求美，終使美與頹廢同義（所謂「惡之華」）。此「世紀末」潮流成爲廿世紀「現代主義」之開端，亦卽西方文化危機之表現。象徵主義趨於虛無後，乃又有「新寫實主義」與「社會的寫實主義」之再起。此在二十、四十年代間，在法西斯蒂的義大利和羅斯福時代的美國，以及英國，都是盛極一時之潮流。

在俄國，在寫實主義之極盛後，二十世紀初是象徵主義與黃色文學時代。這成了共黨革命之先聲。五年計畫開始後，拉普成立。不得人望，史達林歡迎高爾基歸國，一九三四年解散拉普，成立「蘇維埃作家聯合會」，高氏爲會長。先是蘇俄共黨討論創作方法，有所謂辯證唯物論的創作法。高氏主張「革命的浪漫主義和社會主義的寫實主義」。高氏被史達林毒死後，社會主義的寫實主義成爲寫作教條。實際上要點有三：掩飾缺點，誇張優點，崇拜史達林與所謂勞動英雄。這在實際上恰恰是反寫實主義的——因寫實主義必須如實，重在客觀，不粉飾現實，甚至不辭暴露黑暗，此不可不知。到了德蘇戰爭發生，史達林則又大叫「蘇維埃愛國主義」。然西蒙諾夫之「俄國人」並不諱言紅軍之弱點。二次世界大戰後，史達林認爲有加强控制必要，什丹諾夫成爲蘇俄文化奴隸總管，一時有「什丹諾夫主義」之稱。「社會主義的寫實主義」仍然奉爲方針，但更加强檢查彈壓和逮捕。在赫魯歇夫批評史達林後，蘇俄一時有「解凍」之勢，乃有索盛尼金之作品。但共黨知道「開放」之危險，不久復加緊控制。然自此官方教條亦難於維持，地下文學運動也起來，許多不滿於控制的作家常將著作秘送外國出版。這些作品很多是寫實主義的，但不是

什麼「社會主義的寫實主義」。蘇俄文學界今天在動盪中。許多作家參加人權運動。以爲今天蘇俄還有史達林時代的「社會主義的寫實主義」，也是不確實的。至於中共，最近華國鋒說「堅持文藝爲工農兵服務」，「提倡革命現實主義和革命浪漫主義相結合的創作方法」。

由此可見，有些人將三十年代文學送與共黨，將其與「工農兵文學」混爲一談，又將「社會的寫實主義」與「社會主義的寫實主義」也混爲一談，並送與共黨，乃既糊塗，又爲共黨裝金。共黨僞造歷史，說毛澤東領導五四運動。許多人不喜五四運動，將五四塗成紅色。國民黨領導抗戰，自己不珍重這偉大歷史，讓共黨冒充抗戰領導者，而此處也有人至今還在幫共黨說謊。如此將民國歷史大事奉送與共黨，還可說最有反共經驗嗎？

將這些不同的東西（三十年代，普羅文學，工農兵文學）以及相反的東西（社會的寫實主義，社會主義的寫實主義）混爲一談，用到鄉土文學身上，顯然是虛妄的。

但鄉土文學確曾自稱是「社會的」，「寫實主義」或「現實主義」的。而且描寫了窮人，乃至於同情窮人，甚至描寫了窮人對不正不公之事據理力爭的態度。但我們要問這是不是事實。美國今天還有窮人，我們沒有諱窮之必要。維多利亞時代是大英帝國黃金時代。那時代之初期，憲章黨，救貧法的運動，成爲英國自由派的主力和政績。而那時代的代表作家狄更斯正是同情窮人的。這與「普羅文學」「工農兵文學」爲共黨政治宣傳工具者是兩回事。如果說不應同情窮人，則世界上無此文學。「塊肉餘生述」與「悲慘世界」都寫窮人。在沙俄有一本有名小說就叫「窮

二

既然如此，爲甚麼這種西化運動與反傳統作風在六〇年代後期與七〇年代初會趨於沒落呢？主要的便因爲這種西化運動與反傳統作風並不只是手段，而是把它當作目的看待的。此話如何說呢？因爲，緊接着四〇年代的大動亂，五〇年代正是住在臺灣地區的中國人選擇未來方向的時候；而美軍協防所帶來的一時期的安定，便助長了某些人那種想忘掉痛苦的過去的心態，認爲在所謂的「世界主義」的目標下，可以獲得今後的安定舒適的生活；於是，他們在「反攻無望論」一類的假定下，便想與中華民族的歷史和文化一刀切斷臍帶的關係，然後在此地建立另一個與中國大陸不生任何關係的中國。這種觀念雖在當時也曾遭到很多人的批評，但時勢造輿論，到了六〇年代與七〇年代之交，由於美國和日本經濟力量的進入臺灣所帶來的一時期的繁榮，由於和美國、日本之間密切的文化學術的交往，由於越戰期間和美、日之間的連鎖關係，更由於長時期的與中國大陸所處的隔離狀態，遂使得某些人與西方的關係愈來愈形密切，而與中國本土的關係愈來愈感到稀薄，於是，牙刷主義不僅泛濫於一般中上層社會，甚至連很多學術文化界、尤其執掌全國最高歷史文化教育的院士、教授之流，挾牙刷主義以自豪。在這種風氣的傳播下，前此出現過的「世界主義」一類的觀念便在人們、尤其在中上層社會中流行開來。

然而，很可惜的，這些人只着眼於「世界主義」的理想，而未着眼到自身在政治、經濟、外

交、文化等方面所處的落後地位；但是，到了七〇年代，隨着聯合國事件和國際經濟的大動盪，隨着越戰的結束，不僅使人看出歐美的很多缺點，而開始對西方文化採取批判的態度，而且臺灣自身所處的困境，也使人領悟到自救才能救人，進而體認到：世界主義必須以民族主義爲基礎的事實。於是，隨着民族工業——十大建設的急起直追，在各種文化建設上也漸漸朝着回歸民族本位的方向進展。鄉土文學的提出、新民謠的開拓、民族形式的討論，就像中國功夫和針灸那樣，一時間成爲文化界努力的課題。然而，這種回歸是與五〇年代以前的復古的封建主義有所不同的，而是經過一番西化運動的摸索後，在自己所處的社會上所尋得的新方向。容我們作這樣簡略的綜合：六〇年代的西化運動是對五〇年代殘餘的封建主義的否定和修正，而七〇年代的民族本位的回歸，又是對六〇年代西化運動的否定和修正。在這樣的發展中，客觀的事實告訴我們：在國際間充滿着傾軋、冷戰、詐欺的生存競爭中，一個人只想分享別人的安樂，而不肯自己有所犧牲，只想隨心所欲地選擇自己嚮往的樂土，而不肯用血汗來改造自己的現實，這種專撿便宜的好事根本是無法在世界上找得到的。因此，狹隘的、排外的、封建家族式的民族主義固然是社會前進的障礙，然而，不能因爲如此，就一竿子打翻整條船而把自己民族的歷史文化整個否定。很明顯的一個事實擺在眼前，如果文化是一種生活的態度和經驗，而人們的生活又是具有社會性的，則通常我們所說的歷史就必然指的是全民族的事實。今天，科學雖然如是發達，但是，一個人只想赤手空拳改造世界而不藉助任何前人的智慧和經驗，根本是不可能的。所以，所謂民族精神，絕不是一種抽象的認知，而是一種眞實的力量的結合；而且一個人也唯有與他的同胞生活在一起，

與他們的喜怒哀樂有着息息相關的血肉關係，他才能眞實地體認到民族歷史和文化的力量。專撿便宜的生活態度是永遠對此感受不到的，所以歷史教育應該不只是知識的教育，而是一種與現實生活有着密切關係的生活教育。

就與現實生活的關係而言，在臺灣地區的中國人所體驗到的歷史，應該是充滿血淚，可以給予人們一種鼓舞、一種方向的。因爲，就前一階段的臺灣歷史來說，它的被割於異族，一方面顯示了封建王朝的腐爛，一方面顯示了國際帝國主義的猙獰；就後一時期的臺灣歷史來說，它不僅說明了近代中國所遭遇的命運，也表明了它與國際局勢的演變有着不可分割的關係。如果我們的歷史教育能在這方面作一澈底的剖析，相信生活在此地的中國人必然會對自己今天命運的所以如此，會有一層深刻的了解，從而對於未來的發展也就會有所認識，對目前該如何做而有所肯定了。無如，我們多少年來的歷史教育只是「爲歷史而歷史」；三民主義告訴我們的是民生史觀，而歷史教育中的民生却往往指的是帝王和貴族的民生，而不是大多數人的民生。帝王貴族只是極少數的一撮人，因此在歷史教育中，人們接受的往往只是過去的奇譚趣事，而不是與今天的自己有着血肉關係的過去經驗，這樣，即使人們能倒背每一條歷史年表，對他會有甚麼作用呢？再加上長時期的升學主義，歷史已不再是活生生的經驗，而只是考試中屬於電腦操作的一個小黑塊，這樣，連「爲歷史而歷史」都辦不到，還談什麼影響和力量呢？

就這樣，人們漸漸與自己民族和歷史脫節了，他們不能認識到在過去那樣艱苦的處境中，自己的先人是如何克服困難、從生活中闖過來的，當然也就往往不知道自己今天所食所衣必需付出

的代價；他只羨慕今天的高樓大厦，而不了解今天的高樓大厦是過去多少茅草房屋累積起來的，這樣就產生了他那虛無的無根狀態。這種虛無、無根的狀態使之只看見中國人的纏足、吸鴉片，而看不見外國人的貞操帶、賣鴉片和帝國主義。近二十年來，我們在臺灣可以看到一個泛濫於知識界和學術界的一個現象，很多家庭即使經濟力量不够也想盡辦法將子女送往國外。在起初他們的藉口也是什麼「追求現代知識」一類漂亮話；然而到了七〇年代，尤其在美國與中共的交往愈加密切，關係正常化被人們認爲即將到來的事實之時，我們才看到這些以留學爲名，以逃難爲實的眞相。這樣，在過去的二十年裏，要栖栖惶惶、隨時準備開溜的他們好好在臺灣這塊土地上紮根結果，當然是不可能的了。

知識界抱持歷史的態度既然如此，最後它必然流於小考據、小瑣碎、小趣味的清談，好在歷史不是屬於這少數人的，在臺灣我們看到廣大的羣衆每天在日曬雨打之下從事生產和建設，也看到成千上萬的戰士枕戈待旦地犧牲奮鬪，面對這些人，我們才發現眞正的民族力量。今天的事實如此，過去的歷史也必然一樣，讓我們在這些人中，去發掘眞正的民族歷史和力量吧！

（民國六十六年七月廿五日「中國論壇」第四卷第八期）

談現代人與現代化

江帆

一、從歷史看「現代」人和「現代」化

在形式上，凡在人類歷史社會中過活的每一個人，都曾經是「現代」人。不僅從夏、商、周……到元、明、清，無論活在那一個朝代的人，都曾經是「現代」人，便是活在新舊石器時代的人，也曾經都是「現代」人。在喜歡高喊「現代人」、「現代化」的今天，人人以自居現代人爲榮，殊不知這種「光榮」並非今天這個時代所獨有，因爲歷史上每一個時代都有它的「現代」化，也都有它的「現代」人。孔子說：「殷因於夏禮，其損益可知也；周因於殷禮，其損益可知也。」這裏面的「損益」，就是每個時代的「現代」化。因此，我們今天所標榜的「現代化」，其實不過是在「現代」化的歷史長河中的一個小波瀾罷了。那些以爲只有今天才有現代化、才懂得現代化，並以現代化的包商自居的人，怕不是洋水喝多了，便是對自己的歷史一無所知，或竟是洋水喝漲了以致不能容納自己的歷史吧？

春秋戰國四五百年中空前的社會大動盪，到秦漢大一統帝國的出現而告安定，這是秦漢的「現代」化。漢初以羈縻和親的柔骨姿態對付匈奴，到漢武帝莊敬自強以武力解除了匈奴的威脅，這是漢武帝的「現代」化。二者皆是成功的、光榮的「現代」化，因爲它們都解決了當時的大困局。偏安的南宋亡於元，這是元的「現代」化。靠「東廠」、「西廠」、「錦衣衞」、「內行廠」這一大堆緹騎特務統治天下的大明皇朝，亡於清，這是清的「現代」化。然而此二者，就漢族而言，是失敗的、屈辱的「現代」化，因爲宋人明人不但不能解決當時的大困局，反被當時的大困局給解決了。

這兩種不同性質的「現代」化，乃是決定於兩種不同性質的「現代」人。前面說過，在形式上，每一個人都曾經是「現代」人；但在內容上，可就大大不同了。一種人不但能够正確了解當時社會大困局的所在，而且還能設計有效方法去解決它，這才是名副其實的「現代」人，不僅是形式上的，而且是內容上的，像漢武帝便是。另一種人不但不能正確了解（或是爲某種自私目的而不願意去了解）社會大困局的所在，反而吹風煽火，去製造更多的困局。這種人雖然形式上是「現代」人，而內容上則是反「現代」的，像南宋高宗趙構，爲了換取金人册封爲「大宋皇帝」，當紹興十年，各路北伐軍隊連連大勝，劉錡大敗金兵於順昌，岳飛在收復河南諫郡後，又大破金兀朮於朱仙鎮，在此一片大好形勢之下，眼看不久可能解除困局，重安天下，但高宗竟下令撤兵，不許北伐，並於翌年殺死岳飛。如此自綑手脚的結果，便把大半江山永遠斷送，造成南宋積弱不振的殘局，最後爲蒙古所滅。又如明朝緹騎特務的恐怖統治，竟荒謬到把臣民視同敵人，對

虎視耽耽的強鄰反倒疏於防範，這在大困局的認識上，完全顚倒錯亂，終於難逃敗亡的下場。

看到歷史上兩種不同的「現代」人，兩種不同的「現代」化，不能不叫人怵目驚心。我們以自居現代人爲榮，若不能審辨社會眞正的大困局在那裏，這豈不是虛有其表而無實質內容的現代人？我們標榜現代化，若不曾細察兩種不同性質的「現代」化，對可能流於元朝清朝式的「現代」化，毫不知警惕，這樣的現代化豈不是成事不足敗事有餘？

二、什麼是我們的大困局

臺灣從光復到現在，已整整三十一年。在光復以前，先是受到清朝兩百多年的「政策中毒」，繼又受到日本五十一年的「奴化教育」，一般民性，積弊甚深，物質上既長年匱乏，精神上亦感染了長期慢性病。早在民國十年，蔣渭水先生便在所著「臨床講義」一文中，把當時的臺灣看做一名病人，以「醫生」的立場，羅列其症狀如下：

道德頹敗，人情澆漓，物質慾望極強，精神生活貧乏，風俗醜陋，迷信深沉，頑冥不已，衞生全然缺欠，智識淺薄，不知着眼永久大計，只顧爭奪眼前小利，墮落怠惰，腐敗、卑屈，怠慢、虛榮，鮮廉寡恥，四肢倦怠，惰性十足，意氣消沉，毫無生氣可言。（彭峯先譯）

上面這些症狀，不到日本戰敗投降，是無法改善，也不可能改善的。因爲異族的統治者，爲便於統治，誰不希望殖民地的人民奴性愈深愈好？智識愈淺薄愈好？眼光愈短近愈好？意氣愈消沉愈好？但是現在，光復已整整三十一年了，我們的民性民風又得到多少改善呢？殖民地的後遺症得到多少康復呢？

在物質上，光復後中產以上的階層日趨豐裕，是有目共睹的。現在，這些人的物質生活豈止是豐裕？大企業家掛的是一只十幾萬元甚至有高達兩百萬元的手錶，坐的是一部百萬元的轎車，請一桌幾萬元的酒席，根本像拔九牛之一毛。然而工廠裏面的女工，月薪不過兩三千元，一年的薪水，一毛不花，累積起來還不够富商巨賈一桌酒席的費用。農民呢？糧食保證價格並沒有完全做到，當收穫時候，總有一些不利農民的消息傳出，像糧倉不够啦，陳米未清啦，農會拒絕收購，逼得需錢急如星火的農民只好折價向米商求售。從目前農村勞動力的嚴重缺乏，青壯年都出外謀生，由老弱婦女在勉强撐持，不難想見其光景。至於軍公教人員，高階層的生活固然相當闊綽，但一般中下層，配有宿舍者還勉强可以維持，若無宿舍而工作機構又在大都市者，則必須花去薪水的三分之一甚至一半來付房租，這些人有機會可以兼差的，則疲於奔命；無差可兼的，日子是相當清苦的。但無論如何，不管是那行那業，不論是那一階層，其最低物質水準，比起二次大戰期間的日據時代那種連粥都吃不飽的情形，確實改善不少（儘管改善的程度，比起戰後歐美和日本，還落後一大截）。所不同的是，日據時代所達到的幾乎是貧窮的公平，而目前所達的是非貧窮的極端不公平。如果依照孔子「有國有家者，不患寡而患不均」的理論看來，這極端的不公

平，終將造成嚴重的社會問題。若干年來盜竊之風的囂張，已經是個明顯的訊號了。

在這樣極端不公平的物質基礎下，精神上必然走向爭奪致富的拜金主義。爲了致富，就要不擇手段；因爲奉公守法，那有可能致富？於是貪污、賄賂、逃稅、走私、冒貸、拿回扣、空頭支票、惡性倒閉、土地投機以及種種爾虞我詐的勾當，成了家常便飯，見怪不怪。豈但不怪，而且還成爲被崇拜的偶像呢！社會上談起某某富豪，有幾個人不翹起大姆指來的？在這樣一片狂熱的拜金浪潮中，笑貧不笑娼的哲學乃必然的趨勢，使得色情行業勃然大興，無論旅館、酒吧、舞廳、餐廳、浴室、冰菓室、理髮廳等等，無孔不入，愈來愈盛，使臺灣成爲舉世聞名的有錢男人的樂園！因此我們的民性民風，較之三十年前，乃更加寡廉鮮恥，更加愛慕虛榮，更加墮落腐敗，更加意氣消沉，道德更加頹敗，人情更加澆漓。人一旦完全成了金錢的奴隸，當然就更加爭奪眼前的利益，更加不知着眼於永久之計了。在這樣的環境這樣的風氣之中，教育是不可能辦好的。學生讀書是爲升學，升學是爲發財致富。因此不必等步出校門之後才去學壞，早在還穿學生服之時便已開始大膽嘗試了。像中小學生抽煙、吸强力膠、吞迷幻藥、組這個幫那個派的，偷也來，搶也幹；大學生則打麻將、玩梭哈、跳舞、考試作弊、亂性墮胎，乃至尚未留學便已定好學留之計，什麼花樣都有。因此雖然目前無論是各級學校的數量，無論是學生的數量，都比光復前增加數十百倍，但要談眞正作育英才，恐怕反比以前更加困難。

語云：「人必自侮，而後人侮之。」如此墮落腐敗的民性民風，才眞正是我們的大困局所在。

三、造成大困局的原因

但是，一般喜以「現代人」自居的現代人，對這個大困局，是視若無睹的。其所以視若無睹，是爲了自私的目的不願意去了解它，承認它。臺灣一方面既成了「男人的樂園」，一方面又成爲「發財者的天堂」，而財色之慾，永無滿足之日，誰也不肯罷休。爲了使財色能繼續不斷地享受下去，他們當然不願意去了解這個困局，去承認困局的存在，以免澆自己的冷水。雖然有時被一些現象頗爲刺激了一兩下，但在機靈地作好後路的準備之後，像取得外國公民權、居留權啦，把財產轉移國外啦，便立刻又回過頭來繼續追逐財色之美了。因此他們一方面在電視報紙上大買廣告，把電視公司和報社養得肥肥的，讓這些大衆傳播的工具儘量製造有利於他們的形象和輿論；一方面又以年年增加的「平均國民所得」數字魔術，企圖使人相信我們並沒有什麼大困局的存在。殊不知美國人所發明的這個「平均國民所得」的數字魔術，頂多可以使人糊塗於一時，却騙不了人很久的。因爲從肚子裏來的感覺，究竟要遠比從數字來的感覺眞實。呂理輝先生也說：

> 平均國民所得，一方面遮掩了資本家的極高所得，也就是遮掩了窮苦人民的痛苦。在平均所得這塊遮蓋布下，使別人不知道社會上的情形是：只有極少數的人賺大錢，過窮奢極侈的生活；極多數的人却在擺地攤，過今天的好天以後，不知明天是不是吹風下雨的生活。（

「知識份子與廢物」）。

然而像這樣一針見血的洞穿識破，他們是不理會的。他們以爲只要繼續掌握大衆傳播的工具，當然便可以繼續發橫財，繼續享美色。就是萬一有一天地裂山崩，他們還可以來個「牙刷主義」，遠走高飛，方便得很。所以這一類人是徒具形式而無內容的現代人，其所作所爲，是反「現代」的，根本不配稱爲現代人。

是什麼原因造成我們今日的大困局呢？這原因恐怕恰恰是我們一向頗爲自詡的「現代化」。從農業走向工業，這是二十世紀落後國家或地區的主要潮流，也是自救圖存之道。因此，我們的社會由過去以農業爲主體變成今日以工業爲主體的結構，在方向上是正確的。然而，在工業化的過程中，是應該兼顧農業呢？還是犧牲農業？工業應該走獨立自主的路呢？還是走仰人鼻息的路？這兩個方針一旦顚倒錯亂，則「現代化」走得愈深，所產生的困局便愈大。

去年稻米的總產量達二百四十九萬公噸，據稱是歷年最高的產量。然而好幾年來，我們從國外進口的小麥、玉米和黃豆，年年皆高踞三百萬至三百五十萬公噸之間。這說明了我們食物的自足率尚不到一半。可見在工業化的過程中，我們的農業是被犧牲了，不能配合人口增加的比率。不少人以爲農業品利潤低，工業品利潤高，因此少在農業上投資，多在工業上投資，以出口工業品所得外滙來買進外國的農業品，才是上算，才合乎土地狹小的海島型經濟的發展。這算盤固然打得不錯，但要打這個算盤，必須有兩個前提做保證：一是國外市場暢旺，足以吸收我們出口的

工業品；二是國際糧食價格保持穩定。然而這兩個前提都是操之在人，不是操之在我，又如何能有保證呢？一旦國外市場不景氣，所吸收我們工業出口品的興趣至爲有限，則我們的貨便賣不出去，在倉庫裏堆積如山，這樣一面使我們在工業上盲目的投資成爲絕大的浪費，一面工廠又缺乏週轉資金，以至於連鎖倒閉，工人成羣失業。又若遇到風災、水災、旱災等自然災害，北美洲和澳洲的糧食大量減產，國際糧食價格劇烈升漲，則我們又要損失不少外滙。這兩種情形，三四年來，我們都經歷過，至今猶有餘悸。因此我們若不能牢牢記取這個教訓，減少操之在人的盲目的工業投資，而增加操之在己的農業投資，加緊提高產量，減少對外國農業品的依賴，則我們的基礎是很不穩定的。

我們的工業，一開始就廣開大門，歡迎外人投資，仰賴外國的機器和技師，任由外人宰割。於是外國人在爲我們創造就業機會的美名下，一方面來臺推銷落伍設備，移殖公害，製造害人的食品和藥品；一方面又把我們農村裏年輕力壯的勞動力，在政府農業政策的配合下，誘迫到工廠替他們服務，變成了他們發財的工具，使我們農業欲振乏力，一籌莫展。而所謂國人經營的工廠，企業家在草創之初，固然湊集出一些資本，但機器和技術，仍然完全仰賴外國。一旦略有業績，便利用發股票、申請貸款融資等種種手段，把大衆所共同創造積累的財富，逐漸轉到他們少數人手中。他們再玩弄進出口時高價低報低價高報和收取外國回扣等伎倆，把大衆所創造積累的財富化爲私有，儲存外國，使每年外滙流失不貲。一旦遇到經營不善，難與他人競爭，或國外市場萎縮，以致存貨如山，無法賣出，便又大叫大嚷，流氓要賴，一邊要銀行減低利率，甚至要政府

貶低幣值；一邊又要再融資，再貸款。總之，就是非要使通貨膨脹不可，就是非要大衆永遠作他們的祭品不可，犧牲再犧牲，終至民窮財盡而後已。今天，政府給工商界所提供的融資貸款，已高達三千四百八十一億元之鉅！眞不知我們還要拿出幾個三千億來滿足那些工商流氓的胃口！

因此，我們的工業既是仰人鼻息倚賴寄生的性質，又是流氓要賴中飽私囊的貨色，那裏還有一點點獨立自主自力更生的味道呢？在世界開發中國家紛紛將外人投資國有化，走上了經濟獨立自主之路，我們在目前縱然對外資還須歡迎，但至少必須做到主權在我。如若不然，眞不知我們所謂的工業，還要仰人鼻息倚賴寄生到何年何月！

在這樣農工皆不能獨立自主樣樣仰人鼻息的經濟結構下，一般人的精神面貌當然也就無法自主，而相信只有外國的月亮才是圓的。這就是我們一向頗爲自詡的「現代化」，也正是造成我們今日大困局最根本最重大的原因所在。

四、人心向外與復興文化

在農業工業都在仰人鼻息過份倚賴的現狀下，人心之向外、媚外，乃是水到渠成。在以倚賴寄生爲特色的社會經濟結構中，要談復興傳統的優秀文化，那是到山上抓魚，到海中打虎，適足以成爲世界有識者的笑柄。我們傳統的優秀文化，是在獨立自主的土壤上成長的，不可能成長或借用於倚賴寄生的土壤裏。因此我們今日喊再多的口號，貼再多的標語，出再多的書本，用來提

醒大衆對傳統的優秀文化的注意和認識，但如果這種倚賴寄生的社會經濟結構不改變，可想而知，那是一傳衆咻，其結果只有使傳統的優秀文化離我們愈來愈遠，愈來愈陌生，終至完全遺忘而後已！

放眼看看我們今天的社會，向外之心，媚外之風，可以說是空前濃烈。光復都已經整整三十一年了，我們的奴性不但沒有減輕，反而變本加厲。我們好像永遠長不大的孩子，唯恐不被保護，唯恐沒有人替我們作主，大家栖栖然，惶惶然，口裏不能明說，心裏却無不期待一個騎在我們頭上的外國「救主」，好像國與國的界限可以隨時拆除，過去被欺侮的事實可以隨時忘記一樣。在這種空虛而又期待的心情下，於是以美、日爲代表的外國文化中最低級頹廢、最荒淫無恥、最貪得無厭、最自私自利不顧後果的一切文化形式和內容，全在我們的社會中找到了市場，而且瀰漫到我們社會的每一個階層，每一個角落，因爲一方面這些形式和內容是顯而易見的最容易「學習」的；一方面也由於我們長期的奴性的「鍛鍊」，最適於吸取這些貨色。因此我們的民性民風，其寡廉鮮恥，巧取豪奪，墮落腐敗，唾面自乾等種種劣形惡狀，在一陣陣美風日風的憑藉下，也就冉冉上升，直上青雲了！

當一個社會不僅在物質上也同時在精神上失去獨立自主的時候，大嚷特嚷復興文化，這不是癡人在說夢嗎？不然就是故意演小丑戲給人看的。

五、結　論

從歷史上，我們看出有兩種不同的「現代」人，兩種不同的「現代」化。今天，我們活在此地的現代人，是否普遍地只是虛有其表而無內容的現代人？我們所自詡的「現代化」，是不是正一步一步走向失敗的、屈辱的元朝清朝型的「現代化」？這是值得我們認眞檢討徹底反省的。

（民國六十五年十月十日「中國論壇」第三卷第一期）

灌溉一個文化的花季

蔣勳

長久地習染於一種文化，生活在這種文化的氣氛中，就如魚游於水，沒有一點沾滯，甚至渾然不覺這水的存在。直到一旦離開了這文化的環境，如魚被提離了水面。立刻鼓鰓打鬐，痛苦不堪；那時才知道：自己長時間習染而來的文化已如皮膚血液般地遍附在自己身上，成爲無法抽離的一部份了。

一九七二年，我離開臺灣去法國時，經驗到了這種痛苦。

一九七二年，釣魚臺運動和聯合國事件都已經發生；當時整個歐洲與臺灣保有外交關係的國家只剩下西班牙和葡萄牙。這種外交上的壓力是七〇年代臺灣地區中國人心態活動最重要的輻射中心，正面地或負面地對這一壓力所產生的各種反應，就形成了臺灣這一時期文化的主流。

已經被許多人討論過的所謂「回歸鄉土」的文化運動就是在這一時期形成的；這種運動至今還處於相當曖昧混雜的階段，也正是它正面與負面的作用力還糾結在一起的緣故。臺灣的情勢越緊迫，正面與負面的作用力也將運動得越急速，磨擦也越大，運動方向的不同才更明顯。一方面有人越是急着取外國籍，越是急着把財產轉置國外，越是不擇手段地求取暴利；另一方面就會有

人更激烈地抨擊崇洋媚外、更急切地呼叫熱愛鄉土，更狂猛地向持權與黑暗勢力挑戰。目前因「鄉土文學」引發的尖銳論戰，正可說明七〇年代對國際逆勢而產生的正面與負面的運動已有逐漸明朗化的趨勢了。

夫人，你的世界太小了！

我在法國時，正是帶着那一時期臺灣地區的中國人共有的不安、徬徨、困惑、煩躁、焦慮與鬱怒出去的。我不能把持自己民族與其他民族平衡的對待關係，也就是顯然的了。

初到法國的第一年，一位女教師結婚，婚禮設在阿爾卑斯山麓的滑雪勝地梅瑞塢（Megeve）。當晚的餐會上遇到了一位上年紀的法國婦人，很瘦，臉上塌着兩片很紅的腮脂。她和坐在左邊留着小鬍的青年人交談。法國青年告訴她許多旅行的經驗：在秘魯如何如何，在菲律賓如何如何，在尼日如何如何……。法國老太太時時做出驚嘆的表情，「呀呀」地叫着。過了一會，她看到坐在對面望着她的我，就說：「你看，多好，這樣年輕，又會說法文、英文、西班牙文，環遊世界不是一點問題都沒有了嗎？」

我的不安、煩躁、鬱怒，一下子像刺蝟的刺，一根根警戒地張了起來，我說：

「是的，夫人，可惜你的世界太小了。」

莫等閒白了少年頭

這類的事時時發生着，特別是在辦簽證的使館中。

我逐漸意識到這種情緒的不平衡實在是一個人喪失了心理健康的症狀。我想到了中國人說的「不卑不亢」，嚮往着那種寬大、平和的心境。但是，我也發現，正是鴉片戰爭以來長時期中國人的「卑」及今天在海外臺灣留學生普遍繼續着的「卑」，逼使某些人不能控制地去發一種高「亢」尖銳的聲音。這一切，無非是調整新文化時正面與負面運動在力的作用上力求平衡的過程罷了。

平衡的過程是累人而痛苦的。鴉片戰爭以來一百年，中國人經歷着這累人而痛苦的調整工作。而遠離了自己土地與同胞的留學生，更是獨自孤單地去承受在國內所難以想像的心情上的鬱悶。被顛倒錯亂的民族情感撩撥着：狂飲痛哭，或者在空空的發着清冷雪光的街道上大聲唱：「莫等閒白了少年頭，空悲切……」或大聲唸聞一多的詩：「青天裏一個霹靂，爆一聲：『咱們的中國！』」都無非是無可如何的一種浪漫而又沉苦的發洩罷了。

幾乎是爲了解決這不健康的情緒，我擴大了自己原來專注於藝術史的研究，開始擴大地旁涉到文化史各類別中的關係。一三七四年佩脫拉克去世，一三七五年薄伽邱去世，文學的工作一完成，文藝復興的美術花朵就一個接一個開放了；一三九七年尤塞羅（Paulo Uccello）、巴沙奈

羅（Pisanello）誕生，一四〇一年馬沙其奧（Masaccio）誕生，一四六〇年李比（Filippo Lippi）誕生；到了四〇年代以後，場面絢爛已極，一四四四年誕生了波提西里（Botticelli），一四五二年誕生了達文西，一四七五年誕生了米蓋朗基羅，一四八三年誕生了拉斐爾……。

「爲什麼？」

這樣自問着，我就嚐試去找尋促成一次文化花季形成的各種因素。很快地就發現，文化上的花季不僅是文學、美術的成績，在同時我們也看到了航海家哥倫布（一四四七年），看到了佛羅倫斯成立了公衆圖書館（一四四一年），看到了寫君王論的學者馬其維利（一四六九年），看到了宗教改革者路德（一四八三年），看到了一百一十間印刷坊的設立（一四八五年）……。

我盼望着能找到這其間複雜隱秘但一定的有機關係，因爲唯有這種發現可能醫治我們民族情感的不平衡，知道自己處在什麼樣的文化史階段，也只有弄清楚自己所處文化史的階段，才可能安心地與時代相諧而不做無謂的磨擦，才可能適當地配合時代一定的階段，發揮自己能動的力量。

這樣，我開始讀了泰納（H. TAINE 1828-1893）的「藝術哲學」。

泰納的藝術哲學

泰納在他的「藝術哲學」一書中開宗明義地說：

「藝術品並不是孤立的。」

他認爲任何一件藝術品，研究它時都要經過三次還原的步驟：

第一步，必須把這件孤立的藝術品還原到創作它的藝術家一羣的作品中去，觀察其間必然的相關性。

第二步，必須把這一個藝術家所有的作品還原到同一時期、同一地區一羣藝術家的作品中去，觀察其間必然的相關性。

第三步，必須把這一羣藝術家還原到圍繞着他們，而趣味也與他們相同的「社會」這個廣大的總體中去，觀察其間必然的相關性。

經過這三個步驟的考察，泰納做了這樣的結論：

「藝術是由精神和周圍的一般狀態的全體所決定。」

他還以莎士比亞爲例子做了一次分析：

「在最初一瞥時，他（莎士比亞）似乎是一個從別一世界下降的殞石，如一個從天上到來的值得驚嘆的人物，但人們發現出與他相同的文體、相同的精神來寫作一打左右的優秀的戲劇作家來，如維布斯塔（Webster）、胡特（Ford）、梅辛格爾（Marsinger）、馬洛（Marlowe）、般·將生（Ben Jonson）、胡列西塔（Flercheter）、博孟（Beaumont）之類。」

我開始用泰納治藝術史的方法來分析自己民族的歷史，我嚮往的唐代盛世，一次完美的、成熟的、穩定的、有秩序的文化期；在那一百年間，我們看到了詩歌中的李白、杜甫，看到了書法

中的張旭、顏眞卿，看到了繪畫中的吳道子、閻立本，看到了舞蹈中的公孫大娘、裴旻，看到了音樂中的康崑崙……。有着「長風幾萬里，吹度玉門關」的豪情的時代，有着「飛揚跋扈爲誰雄」的雄健的時代，而一旦把他們從政治的、社會的各總體環境有機的連繫中隔離出來，他們就都成了泰納所說的「別一世界下降的殞石」，成爲歷史上不可理解的一次「奇蹟」了。

我也用泰納的方法學來察看自己所處的歷史座標——二十世紀的中國。

二十世紀的中國是怎樣的文化期呢？二十世紀後半葉臺灣地區的中國文化處於什麼樣的歷史階段呢？從狂烈地醉夢着大唐的酣熱裏醒過來，倒是這些又苦澀、又冰冷的問題，似乎更緊迫地等着自己回答。

禮崩樂壞的時代

論語里仁篇有一段記載，說子貢到魯國祖廟，看到了廟中還奉着餼羊，心中很是惋嘆，因爲每年十二月季冬，周天子頒告朔之餼羊於各諸侯邦國的禮，早已自周幽王後就廢止了；子貢想把這空具形式的餼羊去掉，孔子卽阻止他，說：「賜也！爾愛其羊，我愛其禮！」

春秋時代是西周舊有封建體制大崩壞的時代，維持這體制的禮樂形式自然也跟着崩潰了。在有關孔子的紀錄中，我們看到不少他對「君君臣臣父父子子」這樣有秩序、有穩定體制的舊社會無限的懷念和讚揚。「吾從周」，是他一生努力的目標，而到他晚年，政治上的理想並沒有完成

，他也只有惋嘆地說：「久矣，吾不復夢見周公。」

我們應當是很可以理解孔子的悲哀的吧?!，因爲，我們自己也正處在一禮崩樂壞的時代。鴉片戰爭以後，新舊扞格，東西傾軋，典章制度，日夕數變；日常生活中找不到規範，一切都是不倫不類，不中不西。在喪禮上，看到磕頭的磕頭，鞠躬的鞠躬，和尚念經，牧師證道；什麼是「孤子」，什麼是「奉慈命福孤哀子」什麼是「杖期生」，什麼是「泣血稽顙」……，我們看到一羣無所措手足的人，找不到適當的、可以一起認可的方式來表達他們的悲哀、懷念，或對死亡者的一致認識與看法。

在這樣的時代裏，自然對有秩序、有穩定體制的社會充滿着羨慕和渴望。但是，時代是留不住的，更是回不去的，一個社會的實質發生了變化，就像加進了酵素的米麥，逐漸從內部醞釀出一股巨力，翻騰、不安，受着痛楚的煎熬。然而，這痛楚是有代價的，因爲，等到了那翻騰不安的時間過去了，打開蓋子，就是一纔芳香甘冽的好酒，沖鼻子讓你知道，他已經變得多麼「醇正」了。

我們的時代當然不是這醇正的時代，我們只是剛剛被放了酒麴。百多年來，我們看到的只是不安、混亂，翻騰着痛苦與悲慘現象的一個中國。西歐文明的河流浸進了中國文明的河道，兩條河都各自源遠流長，撞擊在一起，就蹦起了滔天的大浪，造成了急速洶湧的大漩渦，迷住了去路，到處亂流，彷彿找不到正確的方向。其實，河道還是在的，等到浪濤波瀾歇靜下來，一條水勢更豐沛，流向更穩定的大河一定會形成的。只是，處在這不安、混亂的歷史漩渦之中，我們怎樣

不被大浪打昏頭，怎樣不被急流吞沒，怎樣俯仰自得，游刃有餘，做一個快樂的弄潮兒，怎樣砥柱中流，堅忍不拔，怎樣力挽狂瀾，理出河道，儘快重建一個穩定、秩序的新世界，倒是費人苦思的事，而近代的一部中國史，也無非是各種努力嘗試找出方向的失敗或成功的例子罷了。

「封建餘孽」與「假洋鬼子」

人，特別是變革時期的人，往往強烈地渴望着穩定而有秩序的社會；極端的發展，就成爲頑固的復古。在民國的歷史裏，辜鴻銘的偏激論調、張勳的硬不肯剪辮子、康有爲晚年的力倡保皇，都多多少少是這種心理的各種變調。由漫畫的形像處理出來，就是一個留着長辮子，穿團花馬褂，藍布長袍，戴圓玻璃鏡，留鬍子，不太洗澡，可能小指頭上還留着一根長指甲，時時搖頭嘆息：「世風日下，世風日下」的這樣一位老先生。

這樣的老先生成爲漫畫式的可笑形象，是因爲外面的世界已經迅速變化起來：洋肚子毛巾（即毛巾）代替了土布手巾，洋胰子（即肥皂）代替了皂角，紙煙代替了水煙、旱煙，電燈代替了蠟燭，火車代替了馬車，而青年們剪了短髮，穿了短衫長褲皮鞋，精神奕奕地行走在舖了柏油的馬路上了。

事實勝於雄辯，所以民國前後，第一個被攻擊的對象就是這些可憐復可笑的老先生。重要的文化活動莫不是圍繞着求變、求新來進行，摧毀打倒「封建餘孽」成爲首要之急。

時代是留不住的，時代更是回不去的。空具形式而無實質內容的東西，一戳，就嘩啦啦粉碎了；頑固地喊叫着「世風日下」的人，最後也一定變成了一個可憐復可笑的「老腐敗」了。

但是，過了一陣子，這「老腐敗」似乎慢慢又讓人覺得可愛了。因爲大家發現：去戳弄這老先生的年輕人越來越像那比「老腐敗」還可惡的「洋鬼子」；手拿死迪克（手杖），身穿燕尾服，有事沒事頓子上結個領花，去舞廳跳舞，吃牛排，開口閉口「噎死，噎死」……。於是「封建餘孽」之外又出現了一批漫畫人物，名之曰：「假洋鬼子」。

鴉片戰爭以後，中國歷史就在這「封建餘孽」與「假洋鬼子」的爭持下發展着，也就是在「復古」與「西化」、在「保守」與「急進」的矛盾下緩緩地進行着。

矛盾的力量向不同的方向拉扯，平衡了歷史的脚步。「封建餘孽」與「假洋鬼子」都是極端的例子。但大部分的人都在這兩者之間平衡着、調整着方向；他們的目的很簡單，其一是要生存，其二是要發展，凡是與「生存」與「發展」有助益的，就保有或吸收，凡是與「生存」與「發展」有損害的，就統統踏倒，不管他是「封建餘孽」或「假洋鬼子」。我們在這些人身上看到了歷史的主體，看到了「封建餘孽」與「假洋鬼子」喧喧嚷嚷的吵鬧背後，沉默而堅定地工作着的一羣人，確信着一個健康的、快樂的、全新的明日中國。

水牛、稻米、香蕉、玉蘭花

臺灣地區今日中國文化發展的問題，當然是鴉片戰爭以來整個中國文化問題不可分的一環。但是，由於臺灣特殊的地理環境與歷史經驗，它在文化上所呈現的複雜性也是中國其它各地區所少有的。簡單分一分，我們大致可以歸納出幾種不同的系統：

一、原住各山地民族的文化特色。

二、荷蘭、西班牙短期的文化遺留。

三、明鄭以後中原大量漢移民建立的文化體系。

四、日本五十年殖民統治的文化影響。

五、一九四九年以後，中原各省習俗在臺灣的又一次融合。

六、近二、三十年來美日商業文化的大量湧入。

這種複雜的文化個性，使臺灣近二、三十年來的文化工作者一直處在相當徬徨的境況下，無所適從。我們拿雲門舞集做例子，這成立只有五年的舞團，介紹過排灣族的舞蹈，介紹過漢民族民間的祭神舞「八家將」，介紹過中原漢民族的戲劇「崑曲」、「平劇」，介紹過西洋古典芭蕾和美國的現代舞，自然地，許多舞裏還摻雜着相當日本情調的趣味（如「寒食」）。

文化工作者處在一個文化形態複雜而不「醇正」的時代是相當苦悶的，但是挑戰也特別大，

因爲，前面的路是自己要開的，方向要自己去確定的。

複雜的文明現象用心分析起來，也還是可以逐漸歸結出必然的發展趨勢。譬如說，以目前的情形來看，原住山地的同胞，荷蘭、西班牙的文化遺留，甚至日本五十年殖民統治的文化影響都已經慢慢不再是主要的文化力量。剩下的，就是明鄭以來各時期中原漢移民建立的文化體系與近二、三十年來大量湧入的美日商業文化之間的一次決戰。這樣，我們就清楚地看到，臺灣目前的文化問題，事實上，還繼續着鴉片戰爭以來「封建餘孽」與「反帝國主義」這五四以來的一貫工作。

重點還是繼續着「反封建」與「反帝國主義」這五四以來的一貫工作。

不做「封建餘孽」，不做「假洋鬼子」，我們就要選擇一條穩實可靠的新路來走。脫掉團花馬褂，剪掉辮子，扔開死廸克和「噎死，噎死」，要建立一個時間與空間都更確定與現實的中國。

最近去世的年輕歌手李雙澤留下了一首歌——美麗島，我在這裏面發現了可親近的、誠實的、自信的、健康而開朗的前景，我們就用它來做結束，也用它來做開始吧！

「我們搖籃的美麗島，
是母親溫暖的懷抱。
驕傲的祖先們正視着，
正視着我們的脚步。
他們一再重覆的叮嚀：

不要忘記、不要忘記！
他們一再重覆的叮嚀：
篳路藍褸，以啓山林。

婆娑無邊的太平洋，
懷抱着自由的土地。
溫暖的陽光照耀着，
照耀着高山和原野。
我們這裏有勇敢的人民。
篳路藍褸，以啓山林。
我們這裏有無窮的生命，
水牛、稻米、香蕉、玉蘭花。」

（民國六十六年十一月「綜合月刊」第一〇八期）

第二輯

文學來自社會反映社會

陳映真

一、文學和社會

我總覺得，文學像一切人類精神生活一樣，受到一個特定發展時期的社會所影響。兩者有密切的關聯，因爲一個時代有一個時代的「時代精神」。以歐洲的浪漫主義時代來說，它在文學方面有各別國家和民族的不同，但和前一時代——即所謂的「擬古典時代」的文學相較，浪漫主義文學有一共同的特點，即個人的甦醒和解放。文學中奇詭的幻想；對於神秘、恐怖的激情；叛逆的熱情；對於肉體的、活躍的「人」底甦醒；誇大的感傷主義；對於傳統道德、紀律、觀念等諸束縛的反抗和强烈的自我中心主義等，風靡了整個歐洲，如果從全局去看，浪漫主義時代的宗教尋求個人與神之間直接的交通——即通過讀經和祈禱直接從上帝求取靈感，而不是通過層層的神職階級體系；在政治上的「自由、平等、博愛」，乃至於經由革命而打倒封建貴族專制，建立近代市民民主政體；在經濟學說上有了以個人爲社會幸福最高裁判的資本主義經濟學說。其他在音

樂、繪畫、哲學、法律理論上，都浸淫了一種新的精神，即所謂浪漫主義的精神。許多思想史家都說，這種精神，是某一個年代，某一個國家的某一個人——例如法國的盧梭，喊出某一個主張——例如盧梭的「回歸自然」，引起共鳴，成爲强大的風潮。然而，如果有一個用功的學生問：爲什麼這個精神不早一天或晚一天發生，爲什麼在「擬古典」時代和「浪漫」時期之間的所謂「前浪」時期，也同樣有思想家表現出同樣深刻，同樣敏銳的個人以甦醒和解放的思想，却未蔚成氣候？那麼，這些思想史家，怕是難於解答的。因此，另外有些思想史家，便在每一個思潮背後，找社會和經濟的根源。於是他們發現到就在浪漫主義思潮昂揚的時代，已是歐洲在產業革命之後，工業資本主義開始發展的時代。現代工業生產，創造了史無前例的社會財富，建立了前所未有的新興城市，以及一羣新的人類——產業資本階級。這些人和過去的封建的、貴族的傳統毫無瓜葛，他們以新的生產手段，創造了一個充滿發展前途的、富裕的新世界。物質財富的開發和生產、科技的發展，對於前所未知的世界的不斷征服……，使他們以新的態度肯定了人的能力和價值。他們敢想、敢做，而且想了、做了，就產生空前鉅大的成果。對於新興的工業資本階級，「人」甦醒了、解放了。一切封建貴族的價值和成就，相形見拙。於是他們像甫進入青春時期的少年一樣，內心充滿了熱情、好奇、自信、反叛、創造、幻想、感傷等情緒。這便隨着新興工業資本階級在經濟社會上的領導性，而領導了整個歐洲的精神生活。它表現在文學上，就有了文學的浪漫主義；在政治上，有了自由主義和民主主義；在經濟上，有了亞當斯密的以「最大多數人的最大幸福」指導的資本主義經濟學；在宗教上、音樂上、繪畫上和哲學上，也都有同一個浪漫精

神貫穿其間。一個時代的「時代精神」，一定有它做爲時代精神的基礎的根源的，社會的和經濟上的因素。我這樣講，絕對沒有要告訴大家：社會或經濟是文學絕對的唯一的影響因素的意思，就好像數學上的變數一樣，比方說X＝2Y這函數的關係，只要X值改變，Y的值一定也變。文學和社會、政治、經濟的關係，並沒有這麼機械，這麼呆板。我們只是說：社會或經濟是思想的或精神生活（當然也包括文學）的一個比較重要的因素。

二、三十年來的臺灣社會

今天我們要談的是三十年來的臺灣的社會與文學，讓我們先談談三十年來臺灣的社會經濟，也許可以找出一些特點。我們知道，一九五三年是美援正式參加我們國民經濟的一年，一九六五年是停止美國經濟援助的一年。只要研究臺灣經濟的人都知道，美援對於臺灣經濟發展有很重要的作用。日本在太平洋戰爭以前，有意要把臺灣造成日本帝國主義南侵的基地。從那時開始，它才在傳統的「農業的臺灣」、「工業的日本」政策上做了一次修改，於是臺灣的工業開始有了比較大規模，比較重要的工業設施。但是不久，第二次大戰到晚期時受到盟國的轟炸，經濟封鎖和通貨膨脹的結果，整個地殘破了。光復之後我們政府來到臺灣，當時臺灣的經濟可以說幾乎完全癱瘓，快到破產的階段。當然，一些基本的工業設施和工務工程還在。爲了使社會安定，爲了提高經濟，以免和許多戰後國家一樣，受到共產主義在貧窮地區滋長，美國即根據這個政策，援

助臺灣以及戰後的西歐。其目的就是在穩定經濟，防止左派力量成長；另一目的就是創造一個有購買能力的市場。我們曉得美國在第二次大戰裏愈打愈有錢，生產力愈來愈高。所以他在歐洲和其他地區，就必須用經濟性的援助來幫助他，一方面穩定當地的政權，使得不被赤化，一方面創造一個有購買力的市場，來買美國的東西。同樣，美援在臺灣整個經濟和財政上有非常重大的功能，甚至於在決定臺灣那一種工業應如何做，都得經過美國同意和審核才能動用他的錢。可是，事實上，這十幾年來，臺灣地區從公營事業慢慢地開始成長了，特別是韓戰以後，越戰之後更是蓬勃發展。而在這十九年來的臺灣國民經濟生活裏面，美國的資金、技術、資本、政策和商品，對我們臺灣經濟有絕對性的支配性的影響。一九六五年美援停止，並不意味着美國經濟因素對臺灣影響的終止，就好像他所宣稱的一樣，他認爲灣灣已是一個在經濟上可以「自立」的地區，當然，能否自立是另一個問題。他的意思是說，臺灣已經可以自己生產一些比較初級的東西，而且有了相當的購買力了。一九六五年以後，美國對臺灣在經濟上採另一種參與的方法，即投資的方式，就是資本上的輸出。銀行一家一家地設立，美國資本的工廠亦然。美援停止之後，日本資本也來臺灣了。一直到今天，日本的資本、技術和商品對臺灣有非常顯著的影響。「中華雜誌」一直如此大聲疾呼：我們和日本的關係每年都是入超。一直到這兩年，我們才開始進行六年經濟計劃。此一計劃有一基本精神，就是要用我們自己力量站起來，開始有了十項建設的設施，開始有資本密集工業的籌劃。這一切目的都是爲了擺脫過去三十年來太過於偏重外來資本、外來技術影響而做的努力，也許這努力很困難，可是值得我們支持。這是一條好的道路。不錯，三十年來，

臺灣的國民經濟即使像今天這樣，已經有了某種程度上的成長，是在什麼樣的條件下發展的呢？就是：開始是美國，後來是日本的資本和技術的一種絕對性的影響下成長出來的。這是三十年來臺灣社會經濟非常重要的特點。

三、西化——三十年來臺灣精神生活的焦點

在這樣的社會經濟特點下，我們來回想一下這三十年來臺灣經濟生活的各個方面，就可見到一個特點，就是——西化，受西方的影響或東方日本的影響很大。首先，我們看政治上的影響，我們所要討論的不是我們政府的政治設施，而是政府以外的政治上的運動和想法。在五十年代和六十年代交接時，有一個自由化運動，那時候有一家被禁止了的雜誌——「自由中國」雜誌，是「在野黨」和黨外政治運動的機關刊物。它的方向是西方的議會民主主義，他們所要求的是政治上的西方式自由民主，他們想依照西方的樣式組織在野黨，他們的理想和目標完全是西方的議會政治路線。當然，這也反映了剛剛在臺灣隨着經濟成長而成長起來的、新的臺灣的民族工商階級在政治上的要求。這是我們政治上的目標，直到今天我們還有很多人要求政治上的民主和自由化。我這樣說，並不在對這個運動作什麼價值的判斷，我只是告訴大家；這個運動和整個三十年來的西方經濟對臺灣的支配有不可分離的關係。其次，從一般思潮來看，我可以舉出一家「自動關閉」的「文星」雜誌。那時有一位作家，一連串地寫了許多文章，其中表現的思想，無非是個人

主義和對權威的懷疑和反抗，在中國未來的方向和道路的問題上，提出了一個口號——「全盤西化」。甚至於大聲疾呼：爲了要全盤西化，我們應該不惜犧牲連西方的缺點也照單全收之。從思想內容上看，並沒有新奇的地方。我們知道中國在一九二〇或三〇年代，就有過這種「中西文化」孰優的論戰，而且討論的很深刻、很廣泛。從全局去看，基本上這個問題已經解決了。可是，由於臺灣在一九四九年之後，由於各種因素，和整個中國近代思想傳承發生了斷絕，所以在發展的過程上，必須把這些老的，似乎在中國已經解決的問題，重新在臺灣再繞個小圈。從臺灣的整個歷史看來，這是件非常有趣的事情。這和臺灣由於帝國主義和中國大陸分離有很大的關係。比方在早期，臺灣也有白話文的論爭，但在時間上距中國的白話文問題的討論已後十年左右了，就是說中國大陸的白話文已經辯論過，在基本上，問題已經解決，而且在白話文已於中國的許多文學作品中開花結果的十年之後，臺灣才開始討論這個問題。還有像中西文化論戰也一樣，七十年代以後的新詩論戰也可作如是觀。「西方式的個人主義、自由主義對權威的反抗，對自由的嚮往或對西方傾倒的心態，是三十年來臺灣革新思潮的主流。」最後，我們再看看，這三十年來臺灣的學術界和科學界是怎樣的情形。在談這問題之前，我介紹同學讀一篇文章，即第一〇五期的大學雜誌裏頭，李豐醫師寫的：「把醫學從殖民地的地位挽救回來。」這篇文章是這麼開始的。她說：她是一個醫師，臺大醫學院是個教學醫院，每個禮拜要舉行一次臨床病理討論會。三十年來，這個討論會中所使用的語言，是一種以中文語法夾雜英文語彙的特殊語言，由於行之已久，大家習以爲常，早已不覺得奇怪了。可是，有一次，來了一位剛從美國回來的李治學醫師，他很努力的

用中文在這個討論會上做報告，結果引得全場哄堂大笑。原來在這二、三十年來，大家習慣於那種中不中西不西的語言，如今突然換成中文，講起來可能反而顯得蹩脚，於是大家竟然引爲奇怪而笑了起來。可是，在場的李醫師覺得很沉痛，她說：「中國人在中國的地方，因爲使用中國的語言來討論中國人的病情，而引起閧堂大笑，却沒有人以爲是很大的笑話；也沒有人認爲是一個很大的諷刺。中國人在中國的地方，替中國人看病，却要用扭扭彆彆的外國文字來寫病歷；中國人在中國的地方，使用中國的材料做研究，却要用似通非通的外國文字來寫論文，也沒有人視爲是笑話，也沒有人認爲是一件很諷刺的事……。」接着作者又舉出我們鄰近的日韓，很遠處的歐美，指出這些國家中，沒有一國的醫生是用外國的語言文字來討論他們本國的病例，寫論文的。惟獨香港是例外。但香港是英國的殖民地，而我們却是一個獨立自主的國家……。她說：我們學生苦讀了十幾年，好不容易考上了大學，第一件最令他迷惑的是外文的教科書，如海浪滔天而來，搞的昏頭轉向，天天翻字典。如此整個臺灣的教育變成了外國高等教育的預備教育，臺灣有些學子好容易捱到了個博士，報紙上偶而也登載一下，但是，在整個學術市場上，就絕對比不上在外國繞了幾圈回來的人。這個問題我們一點也不陌生，我想大概除了中文系之外，沒有一系的教科書不是外國人寫的，甚至還有些學校的系主任和很多老師也是外國人。在基本上，我並不是反對外國的東西，我一直認爲外國的經驗中好的東西我們要接受，外國的東西我們要有批判的分別的加以吸收。然後用到我們民族的具體情況上。我們要了解：什麼叫教科書呢？教科書就是一個國家的學者專家，用他的學術上的成就，面對他們自己的民族或國家的具體問題，提出解答的方

向，然後把他的解答和方向，交給他的下一代，使他的下一代能按照自己的智慧、自己的成就去面對自己的問題。然後一代代的承傳下去，沒有一個國家的教科書是用別的國家的語言寫的。就拿醫學來說吧，也許我們想：全世界的癌症一定都一樣，所以美國人治療癌症的經驗，一定也會變成我們的經驗。可是，外國有色人種在鼻咽癌和肝癌上的病例很少，但在臺灣却很多。假如你是醫學院的學生，你讀了外國的內科學，那麼在肝癌那一章，也許你就發現書上說這病例很少見，他們沒有多少資料研究。關於肝癌的解答，你在這本以外國情況爲基礎的教科書上是找不到的。實際上，在臺灣，我們在鼻咽癌和肝癌的研究上已有相當的成就。可是，我們的有關研究論文並不是寫給我們看的，而是用彆彆扭扭的英文發表在別的國家的醫學雜誌上。對於外國醫生，他是看了只是了解有這麼回事，對他們沒什麼實際的價值。但是對於臺灣的醫學教育却是一項不可饒恕的損失。這個問題值得每個同學想想，如果開始的十年我們從沒有變成有，需要借重外國人的經驗，外國已有的成就，這是我可以同意的。然而三十年來我們整個學術界和大學教育，讀的是別人要他們的子弟解決他們自己特殊問題的教科書，二、三十年我們的老師很少用中國的語言，以中國的材料，針對中國具體條件寫成教料書給我們讀。你們應有權力要求老師寫這種教科書。「對西方的附庸化」，是臺灣學術界或者說是科學界的一般情況，至於其他的社會生活更不用說了，尤其最近十年來臺灣學生生活普遍有了顯著的改善，家庭生活富裕化，甚至在臺灣正景氣時，有學生自己搞起貿易來了。這並不是年輕人的錯誤，是這個客觀而具體的環境下所造成的。再說我們的音樂系，在二、三十年來的教育下，沒有培養出一個眞正具有中國民族風格的音樂家

，音樂系的學生成天和外國的音樂爲伍，充其量只培養一個外國音樂的很好解釋者，那就是演奏家。可是，他們花那麼大的力氣，那麼多的心思，經過那麼痛苦的煎熬，學的竟都是外國的東西，從來沒有自己民族的聲音。我曾聽過一位教授說：沒有一個音樂上具領導性的國家不是音樂民族主義者。他以德奧爲例，他們的音樂教科書從小學到專門大學，多半都是他們的民族作家。愈低層的音樂教育愈多是他們自己的民族音樂，他們的民謠，他們民族幾千年來的歌聲。繪畫更不用說了，我們可以從我們學生的畫展中看出紐約、巴黎、東京的影子，畢卡索的影子，許多我們在畫册上熟悉名字的影子。文化上精神上對西方的附庸化，殖民地化——這就是我們三十年來精神生活突出的特點。這一認識也許使我們驚愕，但却是不爭的事實。此無他，唯一的解釋，我想，是由於我們整個實際社會生活就是籠罩在別人强勢的經濟支配下的緣故。我們的附庸性文化，只是社會經濟的附庸化的一個反映而已。

四、文化附庸中的臺灣文學

在這樣的精神環境，讓我們回顧這三十年來臺灣文學是怎樣的一個情形。在臺灣年輕一代文藝工作者成長的時期，我也參與了一點，所以我可以就這個問題做一回想，和大家做個探討。首先，我要介紹的，當然是標示文學運動最重要的標誌——文學同人雜誌。先說當時由夏濟安主編的「文學雜誌」。它有兩個組成部份，第一個部份是介紹西洋的東西，西洋的思潮和西洋的作家

；第二部份是因爲當時來臺不久，新一代的臺灣作家尚未成長，而當時的幾個作家都是以回想在過去大陸上的經驗爲創作的題材，所以我替它起了個名字，叫「回憶的文學」。「文學雜誌」中主要的這兩個部份，並沒有現實上臺灣生活的反映。但很重要的一部份還是西方東西的介紹，用很大的熱心加以評介。另外一本「筆滙」雜誌，雖然和學院離得較遠，却依然被籠罩在一片西化的潮流之下。「五月畫會」的一些成員，當時，還只是師大藝術系的學生，整天在「筆滙」上搞「康定司基」、「達達主義」、「超現實主義」，在文學上，「筆滙」也花不少力氣介紹外國的作家、批評和理論。主要的眞正指導他們文學道路和思想的是西方的東西。「現代文學」更不用說了。它可以說是私人辦的當時臺大外文系的習作雜誌。「現代文學」的同人，把學自課堂和閱讀的西洋文學，以中文實踐。五四新文學的傳承中絕了，他們就在西洋文學中找傳統，模仿西方文學的內容和形式，從事創作。這樣說，絕不是在批評或嘲笑他們，在社會經濟全面附庸於西方的時代，文學藝術不向西方「一面倒」，才是不可能的。「現代文學」培養了很多優秀的作家，像白先勇、陳若曦、歐陽子、王文興等。再說一九六六年創刊的「文學季刊」。如今看來，西方的東西在這個雜誌中仍然佔有很大的支配力。我們也曾花過很多力氣，把還看不太懂的西方文學評論很吃力的翻譯出來，然後登了出來，同時又介紹作家和流派等等。當然，我們也培養了許多作家，如大家非常喜愛的黃春明，產量較少但非常賣力精工的王禎和，還有現在作風已改變的施叔青。不過，「文學季刊」和「現代文學」畢竟有些不同之處，後者是全心全意的往西方走，而前者一直在尋找自己的道路，或者主觀上願意走自己的路。而這尋找的工作在一九七〇年以後有

了很大的進步。我在「文學季刊」開始寫些隨想的東西，當時也曾把一些不必要的英文字眼夾在文章裏，顯然是崇洋媚外。當時，我對西方的影響已經有了反抗的意思。可是，即使如此，我還是樂此不疲，甚至到今天，有時候和人講話偶爾還有幾句英文單字。這是一種心態，是整個文化空氣之下，我們的處境。

五、七〇年代的變化

在一九七〇年代的開始，客觀事物和我們精神生活都有很大的變化。首先是國際政治上的撞擊，一九五〇年代開始的「自由世界和共產世界兩分」的世界冷戰的時代，已經慢慢結束了，趨向於多元化世界。在一個時代結束，另一新時代在形成的過程中，我們受到很大的撞擊。我們自動的退出了聯合國，然後是一連串的外交挫折。我們過去一個勁往西方看，一個勁往東方日本看，總覺得人家好，所有美好的名詞都和美國、日本連上關係。可是，到了七十年代以後，我們突然發現這些我們奉以爲師、視以爲友的「自由世界」重鎖，竟冷酷地背棄了我們。一些本來似乎還很遙遠的事，似乎跟我們沒關係的事，忽然一下子都來到我們眼前了，使我們措手不及。這是國際上的變化。再說經濟方面：經六〇年代末年到一九七四年，由於世界性景氣，我們遭逢前所未有的繁榮時期。在這個時期中，一方面是社會財富的增加，一方面也顯示出工商經濟體制內部的問題：顯著的是財富分配的問題，工人的工作條件問題，工人的職業疾病問題，農村、漁村、

礦區的社會問題等，引起了青年和社會深刻的關切。再加上「釣魚臺事件」的勃發，首次啓廸了戰後年輕一代愛國情緒和民族主義的情感，眞切地感覺到依附於强國下自己民族的危機。過去，我們對中國的感情和認識，是地圖上像秋海棠的一片葉子的中國。我們只在中國現代史的課堂上，讀到帝國主義的侵略時，悲忿一番，過會兒就忘了。「保衞釣魚臺」的運動發生之後，青年同學才眞正的在實際運動中參與了自己民族的命運。

1.「保釣」後的思潮和文學

這一切的變化，使年輕的一代，從原本只知引頸「西」望反轉來看自己的本身、自己的社會、自己的同胞和自己的鄉土，他們喊出了一個口號，「要擁抱這個社會，要愛這個社會。」於是，有了社會調查的運動，到山地、漁村、礦區等去調查當地的實際生活情形，他們也展開了服務運動；青年們帶着一顆赤誠的心，到孤兒院、老人院去慰問。總之，他們開始關心自己校園以外的事物，關心實際的社會生活，當然這些關心也許還欠深入，但從發展的過程說，這是三十年來第一次在臺灣的青年字典中有了一新的彙詞——「社會意識」、「社會良心」和「社會關心」。在這樣的思潮下，臺灣文學也有了轉變，那就是以黃春明、王禎和爲代表的「鄉土文學」。這一個時期的文學作家，全面地檢視了在外來的經濟、文化全面支配下，臺灣的鄉村和人的困境。他們不再支借西方輸入的形式和情感，而着手去描寫當面臺灣的現實社會生活和生活中的人。在文學形式上，現實主義成爲這些作家强有力的工具，以優秀的作品，證實了現實主義無限遼濶的可能

性。這一時期的文學思想，表現在一個討論戰上，即「現代詩論戰」。在這個論戰中，相對於「現代詩」之「國際主義」、「西化主義」、「形式主義」和「內省」、「主觀」主義，新生代提出了文學的民族歸屬，走中國的道路；提出了文學的社會性，提出了文學應爲大多數人所懂的那樣愛國的、民族主義的道路。他們主張文學的現實主義，主張文學不在敍寫個人內心的葛藤，而是寫一個時代、一個社會。

2.「鄉土文學」

說到「鄉土文學」，有趣的是：一般所稱「鄉土文學」的代表作家如黃春明和王禎和等，都不同意將他們的文學稱爲「鄉土文學」。中國新文學在臺灣的發展，有一個過程。經過六〇年代晚期以前的「西化」時代，在七〇年的前夕和七〇年代初年，作家開始以現實主義的形式，以臺灣社會的具體生活爲內容，檢視西方支配性影響在臺灣農村所造成的人的困境。七〇年代以後，楊青矗的工廠和王拓的漁村成了小說的主要場景。他們在現實生活中找題材，找典型的人物，在現實的生活語言中，調取文學語言豐富的來源。在這一個意義上，王拓說：「是現實主義文學，不是鄉土文學」。對「西化」的反動和現實主義，是這一個時期文學的特點。

從歷史上看，「鄉土文學」是抗日文化運動中提出來的口號。由於深恐中國文學在殖民地條件下消萎；由於中國普通話和閩南話之間的差異；由於日治時代臺灣和大陸祖國的斷絕，當時，傷時憂國之士，乃有主張以在臺灣普遍使用的閩南話從事文學創作，以保中華文學於殖民地，而

名之爲「鄉土文學」。

當然，今天情況已有大的不同，但相對於過去「鄉土文學」有强烈的反日帝國主義的政治意義，今天的作家，也在抵抗西化影響在臺灣社會、經濟和文化上的支配，具有反對西方和東方經濟帝國主義和文化帝國主義的意義。毫無疑問，由於三十年來臺灣在中國近代史中有其特點，而臺灣的中國新文學也有其特殊的精神面貌。但是，同樣不可忽視的，是臺灣新文學在表現整個中國追求國家獨立民族自由的精神歷程中，不可否認地是整個中國近代新文學的一部份。

3. 殖民地時代反日抵抗文學的再評價

也就在七〇年代的前夜，一些優秀的、年輕的文藝史學家，如張良澤、林載爵和梁景峰，開始着手整理日治時代臺灣抵抗文學的歷史。一直到今天，「文季」、「中外文學」、「夏潮」、「大學雜誌」等，陸續不斷地有介紹和評介日治時代臺灣抵抗文學的文章。這和三十年來，文學性雜誌上一味評介西方文學的事實，有多大的對比，多大的不同，這些前行代民族文學家，在過去近三十年中，由於文藝界以洋爲師，「西洋」掛帥，竟被湮沒了將近三十年的時間，隨着時代的變化，和「現代詩論戰」、「鄉土文學」同時，開始了對先行代抵抗的民族文學家予以再認識和再評價，是有它的必然聯繫性的。

先行代抵抗的民族文學家給予我們的教育是什麼？首先，是他們有明顯的歷史意識，他們的文學，强烈表現了整個近代中國抵抗帝國主義的歷史場景，其次，這些作家表現了勇於面對當時

最尖銳的政治、經濟、社會和文化諸問題，不逃避，不苟且，在抵抗中，正面表現了人類至高的尊嚴；再次，他們毫不猶疑地採取具有强烈革新意識和傾向的現實主義，作爲他們文學表現的工具。對於臺灣先行代民族抵抗作家的再認識和再評價，無疑地將成爲新一代在臺灣的中國文藝家最好的教材，承傳這一偉大而光輝的傳統，發揚而光大之。

六、結　論

七〇年代以前，臺灣不論在社會上、經濟上、文化上都受到東西方强國强大的支配。在文學上，也相應地呈現出文學對西方附庸的性格。

七〇年代以後，因着國際政治和國內社會結構的變化，開始了檢討和批判的時代。「保釣」運動激發了民族主義和愛國主義的熱潮，掀起了社會服務和社會調查運動；社會良心、社會意識首次呈現於戰後一代的青年之中。在這個變化下，文學在創作上以現實主義爲本質的所謂「鄉土文學」的文學思潮，展開對西方附庸的現代主義的批判，提出文學的民族歸屬和民族風格，文學的社會功能；在文學史上，前行代臺灣省民族抵抗文學的再認識和再評價，使日治時代民族抵抗文學中反帝、反封建的意義得到新一代青年的認識。從文學長期向西方一面倒到文學的民族認同；從逃避主義、現代主義、「國際主義」和主觀主義，到文學的民族歸屬，到文學的社會功能，到文學的現實主義；從評介西方文學到對臺灣先行代民族抵抗文學的再認識和再評價，是一條漫

長的發展演變過程，有一定的歷史、社會、經濟的基礎。而我們也從而可以肯定，新一代青年，將沿着這一條曲折迂廻的道路，開發一種以臺灣的中國生活爲材料，以中國民族風格和現實主義爲形式，創造全新的文學發展階段，帶來中國新文學在新階段中的一次更大的豐收！

（本講稿由楊豐華小姐整理，謹此致謝）

（民國六十六年七月一日「仙人掌雜誌」第五期）

臺灣鄉土文學史導論

葉石濤

臺灣的特性和中國的普遍性

美麗之島

臺灣位於副熱帶的颱風圈內，四周海洋環流着洶湧的黑潮，因此雨量豐沛，四季如夏，木草青翠欲滴，難怪航經臺灣海峽前往日本的葡萄牙水手會高喊「Ilia! Formosa!」而讚不絕口，從此臺灣就被歐美人稱爲「美麗寶島」了。這樣的瑰麗大自然和副熱帶的氣候，的確給居住在此地的歷代種族帶來深刻的影響，塑造了他們一種獨得的性情；這便是勤勞、坦率、耿直、奮鬪、忍從以及富於陽剛性。在研究鄉土文學史上，這島嶼的大自然及種族性，毫無疑問的，是重要的決定性因素之一。

由於有此瑰麗如繪的風土、豐饒的物產，因此自古以來臺灣是四周種族垂涎、窺伺之地。從

舊石器時代開始，可能有矮黑人或從長江流域被驅逐的通羅系種族及中國北方的華夏族等種族已經定居在此。進入新石器時代以後，玻里尼西亞、美拉尼西亞等太平洋種族，以及從南方漂流過來的馬來系種族、中國大陸的原住種族等接踵而來，似乎在語言、文化、宗教方面迥不相同的許多種族雜居在此地，其中某些不被淘汰的種族便成爲山地同胞的祖先。這些種族似乎擁有相當高度的文明，這只要看到從臺灣各地出土的彩陶、黑陶文化遺物，臺灣東部的太陽巨石文明的遺跡就不難明白了。

中國的影響

然而，始終給臺灣帶來重大影響的是一衣帶水的中國大陸的中華民族。臺灣的原住種族能够擺脫新石器時代，直接邁進鐵器時代，毫無疑問是來自大陸的影響；（甚至吸煙習慣也可能是由大陸傳來的呢！）史前時代的事跡，除散見於中國歷代史書以外，幾乎無從查明。不過，自踏進有史時代開始，臺灣接二連三地受到異族的蹂躪和統治，其被壓迫、摧殘的歷史事跡，倒斑斑可考。

由於臺灣孤懸海外，有時與中國大陸的文化交流斷絕，因此，難免在漢民族爲主的文化裏，攙和着歷代各種遺留下來的文化痕跡。如果我們仔細考察臺灣的社會、經濟、文教、建築、繪畫、音樂、傳說，便處處不難發現富於異國情趣，有異於漢民族正統文化的地方。在這孤立的情況中，則各種文化熔於一爐的過程中，臺灣本身建立了不同於中國大陸文化的濃厚鄉土風格。然而

，臺灣獨得的鄉土風格並非有別於漢民族文化的，足以獨樹一幟的文化，它乃是屬於漢民族文化的一支流。縱令在體制、藝術上表現出來濃厚、強烈的鄉土風格，但它仍然是跟漢民族文化割裂不開的；臺灣一直是漢民族文化圈子內不可缺少的一環；因爲臺灣從來沒有創造出獨得的語言和文字。因此，當我們回顧臺灣鄉土文學史的時候，我們不得不考慮到它的根源以及特殊的種族、風土、歷史等的多元性因素。毫無疑問，這種多元性因素也給臺灣鄉土文學帶來跟大陸不同的濃烈色彩，樸實的風格、豐富的素材，以及海中島嶼特有的，來自遙遠國土的，像黑潮一樣洶湧地流進來的嶄新異國思潮影響。

「臺灣意識」

——帝國主義下在臺中國人精神生活的焦點

「臺灣鄉土文學」的意義

那麼，到底什麼叫做「臺灣鄉土文學」？這種文學是由哪一個種族所寫的？作品的主題應該包括些什麼？它是光寫臺灣一塊狹窄地域的文學而排斥國際性嗎？——是探求普遍的人性或只限於描寫特殊的臺灣一地的事物？我以爲南非白人作家N．歌蒂瑪（Nadine Gordimer）在她的著作「現代非洲文學」裏，開宗明義地給「什麼叫做非洲文學？」所下的定義，恰好可以拿來應

用在臺灣鄉土文學上。她說：「所謂非洲的作品就是非洲人本身所寫的作品，以及在非洲這塊土地上，曾經在精神層面和心理層面上有過跟非洲人同樣共通經驗的人所寫的作品；在這種情況下，絕不受語言和膚色的制約。」

很明顯的，所謂臺灣鄉土文學應該是臺灣人（居住在臺灣的漢民族及原住種族）所寫的文學。然而由於臺灣在歷史裏曾經有過特殊遭遇——被異族如荷蘭人、西班牙人、日本人竊佔幾達一百多年的慘痛歷史，所以在這塊土地的鄉土文學史上，亦留下了使用外國語言所寫的有關臺灣的作品；甚至臺灣人本身也使用統治者的語言去寫作，這只要回憶一下日據時代衆多臺灣作家的作品，個中情況也就不難明白。

「臺灣意識」

儘管我們的鄉土文學不受膚色和語言的束縛，但是臺灣的鄉土文學應該有一個前提條件；那便是臺灣的鄉土文學應該是以「臺灣爲中心」寫出來的作品；換言之，它應該是站在臺灣的立場上來透視整個世界的作品。儘管臺灣作家作品的題材是自由、毫無限制的，作家可以自由地寫出任何他們感興趣及喜愛的事物，但是他們應具有根深蒂固的「臺灣意識」，否則臺灣鄉土文學豈不成爲某種「流亡文學」？我們以爲一部份留美作家的作品，假若缺少了這種堅强的「臺灣意識」，那麼縱令他們所寫的在美國冒險、挨苦、漂泊、疏離感等的經驗和記錄何等感人，也不算是臺灣鄉土文學；因爲他們的作品跟居住在此地的現代中國人的共通經驗，壓根兒扯不上關係，無

共是使用中國語言去寫的某種外國文學罷了。不過這種「臺灣意識」必須是跟廣大臺灣人民的生活息息相關的事物反映出來的意識才行。既然整個臺灣的社會轉變的歷史是臺灣人民被壓迫、被摧殘的歷史，那麼所謂「臺灣意識」——即居住在臺灣的中國人的共通經驗，不外是被殖民的，又壓迫的共通經驗；換言之，在臺灣鄉土文學上所反映出來的，一定是「反帝、反封建」的共通經驗以及篳路藍縷以啓山林的，跟大自然搏鬪的共通記錄，而絕不是站在統治者意識上所寫出的，背叛廣大人民意願的任何作品。

帝國主義和封建主義下的臺灣

那麼爲什麼臺灣鄉土文學始終是「反帝、反封建」的文學呢？這道理非常明顯；因爲在以往的歷史裏，臺灣人民一直在侵略者的鐵蹄蹂躪下過着痛苦的日子。除去短暫的明鄭三代及滿清二百多年的統治以外，我們被殖民者荷蘭人和日本人直接統治的慘痛經驗；即令是明鄭三代和滿清時代，我們仍免不了在殖民者的虎視眈眈之下，苟延殘喘。

荷蘭殖民時代

荷蘭人首先侵入澎湖，其第一次在明萬曆二十二年（一六〇四），第二次在天啓二年（一六二二），之後乃定居於臺灣本島直到永曆十五年（一六六一）被明鄭趕走爲止，先後約有六十年

之久。在這漫長的時間裏，荷蘭人留下了有關臺灣的政治、經驗、傳教等龐大文獻。我們在最後一任臺灣太守揆一與其同事（Coyett et Socii）所寫的「被忽視的臺灣」一書裏，可以看到殖民地臺灣的現實情況；這算是以統治者的眼光看到的第一手報導文學吧？如衆所週知，臺灣向來是「以農立國」的，誰控制了土地和農民，誰就是此地不折不扣的王者。然而，直接統治臺灣的揆一之流的荷蘭官員，其實只是個荷蘭東印度公司的雇員罷了；而那東印度公司並非位於金字塔的塔頂，它的上面還有荷蘭聯邦議會存在，東印度公司必須受荷蘭聯邦議會主權的支配，因此東印度公司擁有的一切土地便屬於議會所有，臺灣土地的所有權亦通過議會的特許而授給公司，再由公司租給農民。我們不難看到殖民者的層次井然如金字塔似的刼掠組織，君臨在臺灣人民的頭頂上。

因此，荷蘭人令我們先民耕田輸租，以受種十畝之地，名爲一甲。分別上、中、下則徵粟，其陂塘堤圳修築之費，耕牛農具籽種，皆由荷蘭人資給，這便是所謂「王田」了❷。在這種封建的土地生產制度下，荷蘭人是最大的田主，農民只是個納租的佃農罷了；也許是與佃農還差一籌的農奴吧！因爲荷蘭人不僅控制了土地和生產工具，而且所有經濟大權一把抓，騎壓在臺灣人民頭上的關係。因此不堪被奴役的先民紛紛揭竿而起來反對暴政，其中最著名的當推在二層行溪河畔潰敗的郭懷一未獲得成功的革命吧！

明鄭落鎮時代

明鄭光復了臺灣以後，仍然沿襲荷蘭人的土地制度，得以形成堅固的封建社會。鄭氏復臺後，荷蘭人的「王田」被接受，成爲官田，而鄭氏宗黨及文武職官亦招佃耕墾，這便是「文武官」私田，除此而外還有鎮兵屯墾的營盤田存在。因此，幾乎所有的土地都被控制在官府手裏，農民充其量只是繳納田賦、丁稅的工具而已。儘管鄭氏的賦稅並不苛酷，但是在這金字塔似的專制封建社會裏，一般人民的生活可能不算富裕吧？而且鄭氏的社會經濟的一部份須仰賴於對外通商；前後通商的有日本、琉球、朝鮮、菲律賓、澳門、暹羅、廈六甲、爪哇等地，大都拿糖、白鹿皮去購買火砲、望遠鏡、鉛、銅等的戰爭武器，可見鄭氏的經濟一部份乃由外國所控制。

清代

滿清統治臺灣有二百十二年。直到光緒廿一年日本北白川宮能久所統率的日本侵臺軍入侵臺灣爲止。在這漫長的滿清統治期間中，民族革命運動大約興起了四十多次之多。眞可以說是「三年一小反，五年一大反」。滿清領臺，承襲明鄭時代遺制，後來土地所有制度逐漸改爲「大租小租」制度。原來，臺灣在清代時，私人墾荒的風氣頗盛。由富人出資招募移民開墾荒土，那富人便稱爲墾首，移民則稱爲佃戶；佃戶須向墾首永久繳納一定的租穀，這便是所謂大租。後來佃戶之中亦有人將其墾好的土地轉讓與人耕作，徵收一定的租穀，這便是小租。換言之，一塊土地上

同時有兩個「不勞而穫」的業主存在。這種不合理的雙重剝削的土地制度，到了清末才由劉銘傳辦理「清丈賦課」，認定小租的業主權，但並不完全取消大租的權益。然而，在小租業主的田地上從事勞動的佃農，仍然是「沒有土地」的窮光蛋罷了。日本據臺後，一九〇四年公佈大租權整理律令，收購大租權才把大租消滅❸。然而，日本製糖會社和三井、三菱等大財閥的侵入，從臺灣農民手裏又掠奪了大約臺灣全部耕地一成半的肥沃美田。因此日據時代「沒有土地」的佃農，大約佔有全體農民六〇%到七〇%之多。清代，大租小租的土地所有制度有效於建立專制的封建社會；滿清官僚和大租小租等地主勾搭在一起，形成統治階層，一般農民只是任他們刼掠、欺凌的可憐蟲而已。

清末到日本領臺的時代

到了清末列強帝國主義的侵入，使得臺灣淪爲英國金融帝國主義者嘴裏的一塊肥肉。自從一八五八年開埠通商以來，臺灣的金融經濟都被控制在列強手裏。臺灣的米、糖、茶等重要物產都由媽振館（即英文merchant也）所壟斷收購，生產者須忍受層層的中間剝削。英、美、法、德等列強相繼派領事，劃地爲租界，設商行，建棧房，輪船出入，臺灣同祖國大陸一樣已是道地的次殖民地了❹。

日本人是不折不扣的殖民者，他們全盤接受列強的經濟權益，成爲臺灣人民惟一的統治者。從此以後，臺灣人民在日本帝國主義的鎮壓榨取和島內封建地主的雙重欺凌下，淪爲三餐不繼的

赤貧。

臺灣鄉土文學中的現實主義道路

帝國主義下臺灣生活的現實意識

如上所述，臺灣一直在外國殖民者的侵略和島內封建制度的壓迫下痛苦呻吟；這既然是歷史的現實，那麼，反映各階層民衆的喜怒哀樂爲職志的臺灣作家，必須要有堅强的「臺灣意識」才能了解社會現實，才能成爲民衆眞摯的代言人。惟有具備這種「臺灣意識」，作家的創作活動才能紮根於社會的現實環境裏，得以正確地重現社會內部的矛盾，透視民衆性靈裏的悲喜劇。當一個作家在描寫他生存的時代時，現實的客觀存在固然會決定作家的意識，但作家的意識也會反過來決定存在；而這時候，構成作家意識的重要因素之中，積累下來的民族的反帝反封建的歷史經驗，將佔有一方廣大的領域。民族的抗爭經驗猶如那遺傳基因，鏤刻在每一個作家的腦細胞裏，左右了他的創造性活動。臺灣作家這種堅强的現實意識，參與抵抗運動的精神，形成臺灣鄉土文學的傳統，而他們的文學必定有民族風格的寫實文學。

「臺灣鄉土文學」中的現實主義

臺灣鄉土文學所採取的寫實主義手法，並非現代歐美作家肆無忌憚地在作品裏所追求的那種肉體、精神兩層面的無窮盡的異常性；因爲歐美作家的意識，已被發狂的世界——即資本主義社會的拜金思想——所侵蝕，是窮途末日的畸型世界，這完全和我們鄉土文學的歷史經驗背道而馳。我們的寫實文學，寧願描寫冰山浮現在海面上的那一部分可視的一角，而冰山隱沒在海裏的那不可視的部份，只是我們的「掌握」之中罷了。我們雖不否認那潛藏的深層心理的存在，但這部份並不成爲主要描寫的對象。普魯斯德、D·H·勞倫斯、喬伊斯帶給我們的，只是「破壞的形象」而已；這種文學可能帶我們走進死亡和毀滅的深淵。因此，我們的寫實文學應該是有「批判性的寫實」才行。我們應該學習十九世紀的偉大作家巴爾扎克、史當達爾、迭更司、托爾斯泰、普希金和果戈里的典範，以冷靜透徹的寫實，同被殖民的、被封建枷鎖束縛的人民打成一片，去描寫民族的苦難才行。須知寫實主義之所以會發揮它的眞價，就在於反對體制的叛逆所產生的緊張關係存在的情況下，始有可能。寫實主義手法裏一向存在着明、暗兩個層面，那「明」的一個層面是簡潔、清晰、富有詩意的；而在「暗」的那一個層面却是諷刺、曲解、幻想以及陰森的；而惟有統合明、暗兩個層面的寫實文學，才够得上是完美的民族文學。

有待整理的文獻

從荷蘭殖民時代到日據時代，有關臺灣的政治、社會、經濟、種族、風土、歷史、文化的文

獻眞可以說是不啻汗牛充棟了。光說荷蘭人的外交文書、報告書、函牘、航海日誌等多得不計其數，其中較著名的，除上述「被忽視之臺灣」之外還有 Zeelandia 城日記（熱蘭遮城日記）、巴達維亞城日記等。此外，日、英、法、葡等國家有關臺灣的文獻五花八門，種類繁多。至於中國人本身所寫的記錄，除正史之外，尚有許多宦游人士所著的詩文。雅堂先生在「臺灣通史」卷二十四「藝文誌」卷頭寫着：「臺灣三百年間，以文學鳴海上者，代不數睹」；他共列舉了宦游人士著書八十種凡一百六十卷。面對這未經整理和評價的浩繁卷帙，我們心情毋寧是慘痛的。

郁永河文學

那麼，現代人的觀點來看，從荷蘭殖民時代到臺灣割讓這將近三百年間的宦游人士的吟咏詩文及遊記，眞的都是屬於稗官野史之流，沒有留下一部經得起考驗的、富於民族色彩的寫實文學嗎？這也並不盡然！我以爲仁和郁永河所寫的「稗海記游」是一部臺灣鄉土文學史上永不能磨滅的偉大寫實作品，可以比美安德烈．紀德的「剛果紀行」吧！郁永河的文章跟「剛果紀行」一樣，流貫整篇作品的是脈脈搏動的濃厚人道精神；他用卓越的觀察力和分析力，栩栩如生地記錄下來滿清領臺初期，離荷蘭、明鄭三代不遠的漢番雜居的社會情況。他使用正確、簡潔、有力的筆觸如實地描畫殆盡臺灣那雄壯、美麗的風土；榛莽未闢的荒原、蠻煙瘴癘的山河，莫不躍然於紙上。他的作品透露出來的是跟大自然抗爭的人類，充滿鬪志，永不屈服的精神。

郁永河是浙江杭州人，生平喜歡遊歷探險。康熙三十五年冬，正當他由浙江到福建遊歷時，

福州火藥局爆炸成災。典守者負償，欲派人到臺灣採硫。當時的臺灣俗稱「埋寃」，無人敢前往。郁永河雖是個羸弱書生，但毅然接受這採硫的差使。康熙三十六年春，他從厦門動身到臺灣，而後從臺南府往北投出發。這路途的艱辛及沿途所見風物的描寫，把寫實文學的精華發揮得淋漓盡致。當我們讀到他描寫北投採硫的情況時，禁不住打從心底深處湧上一股激動之情；那硫氣蒸騰的山谷景象無異是人間地獄。我們透過他的文筆領略到那死谷帶給人的可怕印象。

毫無疑問，郁永河的銳利眼光沒有放過漢番之間存在的矛盾。他洞悉土番被欺凌的悲慘情況。郁永河是深惡痛絕這種「種族歧視」和剝削的。他用花布七尺以換取土番一筐硫黃的作法，充分證明他富有仁愛寬厚的精神，這不正是福克納關懷黑人的，悲天憫人的胸懷嗎？

臺灣文學中反帝・反封建的歷史傳統

武裝抗日時代

光緒二十一年，清廷把臺灣割讓給日本，臺灣人民誓死反對，同年五月反抗割讓，冀復歸祖國於來日的「臺灣民主國」誕生。但這共和國是短命的，只維持了十天光景：「共和國的國徽黃虎，捲縮着長尾巴，由於失去給養而倒地斃命」❺。臺灣民主國雖然潰滅，但是臺人的武裝抗日民族革命並沒有停止。自光緒二十一年到民國四年約二十多年間，民族抗日運動如火如荼地展開，一直到余清芳的噍吧哖事件以後才逐漸趨於平靜。臺人的武力抗暴招致日本殖民者瘋狂的鎮壓

和殺戮。以噍吧哖事件爲例，臺灣人民慘遭屠殺的，約有三萬人之譜，包括幼兒、老人在內。難怪，這給一個臺灣作家的腦裏刻下了難以忘懷的印象，並決定了他探求眞理的生涯。楊逵曾經在一次訪問時，心有餘悸，滿腔悲憤之中說出下面的話：「我九歲時，發生噍吧哖事件，那時成天有日本的砲車轟隆轟隆從我家經過。這個形象一直影響我，幼小的我，就在那時受到很大的打擊！」❻。當然這豈只止於日本殖民者的隆隆砲車輪聲？後來我們在另一位前輩作家吳濁流的小說「無花果」裏，曾讀到他家在抗日革命戰爭裏被焚燬的始末。

被凌辱的農民

從荷蘭殖民時代到日據時代，我們一直生活在殖民者的鐵蹄下，英勇抵抗，並努力掙脫加在我們身上的封建枷鎖。由於臺灣經濟一直以亞洲式稻作生產方式爲其基礎，所以被損害最慘重的，莫過於佔大多數的農民了。日據時代的鄉土文學，大都把農民作主要描寫的對象，其道理在於此。然而農民在得不着任何外人幫助的環境下所做的反抗，往往換來的是挫敗和屈辱。特別是像日本殖民者這種頑強的敵人，農民赤手空拳的武力抗爭幾乎是無效的，得到的只是野蠻的報復。

非武裝抗日時代

在日據時代初期二十年間，用武力去抵抗的時期是黑暗、絕望的時代；不用說，在如此的一個時代裏文學是幾乎不存在的。臺灣的鄉土文學是以非武力抗日的政治、社會運動

爲背景而開展過來的；這正如國內的五四運動刺激了三十年代文學的開花和結果一樣，每一種文學運動必有其時代、社會的背景，作家好比是反映時代風暴敏感的一枝晴雨計。

當我們回顧日據時代文學時，我們可以把它二十多年的歷史分作三個階段；分別是一九二〇年代的「搖籃期」，一九三〇年代的「開花期」及一九四〇年代的「戰爭期」。這三個階段儘管是連續割裂不開的，但每一個時期都有其明顯的特徵；我們可以在每一個時期的主要作品裏看到反帝、反封建思想的開展、深化、反動、衰微等的各種特色。

臺灣文學的「搖籃期」

一九二〇年代的「搖籃期」文學是屬於由資產階級與知識份子領導的民族運動的一翼❼。這只要看到臺灣文化協會的政治運動以揭櫫啓發民智、灌輸民族思想、提倡破除迷信、建立新道德觀念，改革社會爲其目的就不難明白❽。因此反映在文學上的是革新的、進步的反帝反封建思想；新舊文學論爭，提倡白話文，可以說是符合時代潮流，吻合政治啓蒙運動的文學主張。白話文運動以民國十二年黃呈聰所寫的「論普及白話文的新使命」及黃朝琴的「漢文改革論」兩篇論文爲其嚆矢。接着留學北平的張我軍投身於主張新文學的陣營，極力鼓吹以北平官話爲基本的白話文運動。他用清新的筆觸以「建設白話文學，改造臺灣話」爲主題，前後發表了「糟糕的臺灣文學界」、「爲臺灣的文學界一哭」、「揭破悶葫蘆」等評論。引起了新舊文學孰是孰非的熱烈論爭。由今天看來，用語體文去寫作乃是天經地義的原則，何勞大家費心費力地爭論不休？難免令

人冇啼笑皆非之感；但以當時墨守成規的舊文人而言，這種主張眞叫人驚駭，無異是「洪水猛獸」。因此，舊文學的擁護者得到日本漢詩會及漢詩人的援護，主要地以日文報紙的「漢文欄」和雅堂先生的「詩薈」爲中心，挺身反擊。但這論爭以革新派掌握文壇主權而告結束。在這論爭裏，我們可以看到文學的新舊論爭其實是觀念之爭，舊文學方面所代表的是傳統的封建思想，而新文學方面所代表的是反傳統的革新思想；這和國內的五四運動如出一轍。儘管代表舊文學一派的舊文人不見得沒有民族思想，但是日據時代的文學始終是和臺灣的現實環境息息相關的，它屬於中國抗日民族革命運動不可割裂的一環。但他們顯然未能看透舊文學所擁護的封建舊式體制，其實是殖民者最好的統制工具。如果要打倒殖民者，必須連根剷除封建體制，否則統治者和封建地主階級必然會勾搭在一起，形成一堵難以攻破的銅牆鐵壁。

在此時期裏（一九二五年前後）已有先驅性的作品出現；如張我軍的處女詩集「亂都之戀」及小說「買彩票」，賴和的「鬪鬧熱」，楊雲萍的「光臨」等。這些作品大都發表在「臺灣民報」上。「臺灣民報」是啓蒙時期的爲民喉舌。它在奠基臺灣鄉土文學上扮演了重要的角色。一般說來，一九二〇年代約十年間的鄉土文學，嘗試性的作品較多，離成熟還有一段距離。然而它却醞釀着更高層次的發展。原來這時期的文學受到第一次世界大戰後的民主思想，特別是威爾遜所提倡的民族自決理論顯着的影響以及和國內五四運動遙遙呼應，頗有些反帝反封建的色彩❾。這在新舊文學論爭，臺灣白話文運動，羅馬字化運動等一連串的主張和行動上表現出來。然而，假若缺少了此時期的一番激烈論爭以摸索文學的使命和評價，磨鍊表現的技巧，那麼一九三〇年代

約八年間的「開花期」也就無從發展開來。

臺灣文學的「成熟期」

第一次世界大戰後的世界性經濟恐慌給殖民地臺灣帶來越來越惡劣的情況；特別是日本殖民者剝削下的佃農幾乎無以爲生，農村的凋敝使得農民的覺醒加速發展。在這種經濟情況下，反帝反封建已不再是觀念的遊戲，而是跟窮苦大衆息息相關的生活現實。因此，資產階級的民族革命運動——即臺灣文化協會等的啓蒙運動——業已失掉往昔的指導力量，代之而掌握時代潮流的社會主義革命理論，滲透於臺灣各階層的人民之間，逐漸變成民族革命運動的主要思想意識。

「臺灣文學」

一九三〇年，以臺灣作家王詩琅、張維賢、周合源，日本作家平山勳、藤原泉三郎等人爲中心結成的臺灣文藝作家協會，主張「確立新文藝！」「文藝大衆化！」，和日本的 KOPF 聯繫之下刊行了中日並用的「臺灣文學」。臺、日作家初次合作的這文學雜誌，是以反抗殖民者的共同思想爲基礎發展的染上了濃厚的統一陣線的色彩。

「福爾摩沙」

次年一九三一年，以東京留學生張文環、王白淵、巫永福等人爲中心，組織了臺灣藝術研究會，同時刊行了三期文藝刊物「福爾摩沙」（Formosa）。他們標榜「願作臺灣文學的先驅者，建立臺灣獨得的文學，積極整理及研究鄉土文藝，創作眞正的臺灣純文學……」，由此可見，「

福爾摩沙」的政治性淡薄，似乎較注重文學的創造發展和鄉土風格。張文環後來主編「臺灣文學」，有「山茶花」、「夜猿」、「藝妲之家」、「論語與鷄」等小說發表。去年（民國六十五年）在日本刊行了日文長篇小說「滾地郎」，證明了他的創作能力並未衰退，同時他的富於鄉土色彩的寫實主義的文學風格，也仍然令人喜愛。

「臺灣文藝」

毫無疑問，在臺、日作家的合作裏仍然存在着令人困惑的各種矛盾和問題，這使得臺、日作家的統合活動容易瓦解。因此，接着出現的是清一色由臺灣作家本身所組織的臺灣文藝聯盟；主要包括賴和、張深切、黃得時、郭水潭等作家。他們在臺中舉行臺灣文藝大會，開會中始終有劍拔弩張的警察在場監視。然而，他們終於順利通過了規章，發表了宣言。這次大會高唱「推翻腐敗文學，實現文藝大衆化」、「擁護言論自由及文藝大會」、「破壞偶像、創造新生」。有鮮明的旗幟，明顯地表露出來强烈的抵抗精神。臺灣文藝聯盟前後刊行中日文並刊的雜誌「臺灣文藝」共十五期。在第二號卷頭，張深切曾經闡明臺灣文藝聯盟的根本精神而如此寫道：「我們的雜誌並非爲『藝術而藝術』的藝術至上派，而是爲『人生而藝術』的藝術創造派」。由此看來，儘管他們的主張非常動人，可是似乎缺少了尖銳的意識形態，而且組織是鬆懈散漫的，往往令人分不清是作家的團體，抑或作家和讀者共同組織的團體。

「臺灣新文學」

針對這兩種文藝團體。楊逵後來在「文學評論」上寫了「臺灣文壇的現今情況」一文，批判

了臺灣文藝作家協會和臺灣文學聯盟，同時指出臺灣的進步性文學所面對的社會性問題與文學大衆化問題。他以爲文學既然是表現生活的手段，那麼臺灣新文學運動應革除「吟風詠月」、「無病呻吟」的文學遊戲，致力於追求文學的「控訴」精神，排除自然主義文學那種綿密的黑暗層面的描寫，追尋光明，喚起人們心底深處的「希望」（Vision）。

基於上述的信念，楊逵便主編了「臺灣新文學」雜誌。「臺灣新文學」一共刊行了十四期，由於一九三七年臺灣總督下令禁止漢文欄，壓制漢文刊物，終於不得不停刊。「臺灣新文學」曾經刊行了一期「高爾基特輯號」；由此可見這雜誌所追求的思想意義何在了。「臺灣新文學」的主要作家有賴和、楊逵、葉榮鐘、吳新榮、郭水潭等人。

日文作品

一九三〇年代末杪，已有許多以日文寫成的佳作陸續問世；以楊逵的「送報伕」爲首，接連有呂赫若的「牛車」，龍瑛宗的「植有木瓜的街鎭」等作品被刊登在日本著名的文學雜誌；這證明了臺灣作家在日本語文的運用駕馭、小說的技巧方面已經可以和日本文壇的第一流作家並駕齊驅。至於這是否臺灣作家的光榮和屈辱，那是另外一個值得令人深思討論的問題。總之，在「開花期」裏，無論是以中文寫作的作家或以日文寫作的作家，似乎都一致傾向於寫實文學，而且也頗能掌握社會情況中的矛盾、對立、糾葛等的諸樣相，鞠躬盡瘁地爲民族解放盡了力。

特別是賴和，他的創造力在此時期裏有如噴泉似地湧了出來。套用楊逵的話來說，賴和有「偉大的思想和氣節」。此時期裏他的小說有「浪漫外記」、「豐作」、「惹事」、「赴了春宴回

來」、「一桿秤仔」以及「善訟人的故事」等，主要描寫殖民者那一副猙獰的面孔。臺灣平民（農民）的苦難憂苦，新舊士紳的反叛或迎合。不過賴和眞正關懷的，倒是被損害最重的農民。而在描寫統治工具的愚蠢和弱點之際，他同時肯定了蠻橫無理的統治是不會永遠存在。⑩

抵抗運動的躍進

一般說來，「搖籃期」的臺灣鄉土文學是跟隨着「六三法撤廢運動」、「臺灣議會設置運動」、「臺灣文化協會」等的資產階級民族運動而發展開來的。領導者是富裕的地主階級和知識份子爲主，深受梁任公的影響；認爲臺灣民族運動的方式應效法愛爾蘭人之抗英，厚結日本中央顯要以牽制總督府對臺人之苛政⑪。但是也由於採取了這種溫和的迂迴方式之故，後來這民族運動也就難免一敗塗地了。須知對於頑强的敵人，這種方式是太失之於「厚道」了。殖民者絕不會平白把民主自由送給被殖民者。隨着臺灣殖民地社會內部矛盾的激化，舊文化協會等運動逐漸衰亡，完成了它歷史的使命。跟着抬頭的新一代領導者，已經得到歷史的教訓，深知不流血安得自由的道理，他們接受嶄新的思潮，學習民族運動開展的新方式，摒棄了妥協和迎合。「開花期」的鄉土文學充分反映了許多新的抵抗經驗。因此，此時期的文學有堅强的信念以告發和控訴殖民者，並富有參與實際運動的熱誠。然而時代的轉變，給這「開花期」的文學帶來了慘痛的一擊。

「戰爭期」的臺灣文學

一九三七年「七七事變」發生。一九三九年第二次世界大戰爆發。這使得日本殖民者一面加緊侵略大陸和東南亞細亞，一面在殖民地臺灣忙着箝制言論，控制臺灣人民的思想。以民國二十六年的禁止漢文及刊物爲開端，殖民者加强摧殘反帝反封建思想，獎勵穿國民服，常用國語（日語），改姓名爲日本姓氏等推進了一連串的皇民化（奴化）運動，設立運動的指揮中樞「皇民奉公會」。日本作家羣起響應，陸續設置「皇民奉公會文化部」和「文學報國會臺灣支部」，進一步地企圖用枷鎖套住臺灣作家。在官方的支持下成立的「臺灣文藝家協會」，儘管標榜爲作家自主性的親睦團體，其實說穿了，只不過是企圖使臺灣作家穿上奴化的新衣，爲殖民者賣命罷了。

屈服

在這種日漸惡劣的處境裏，除非懷有透視未來理想社會的堅强信念，否則動搖和投降是免不了的。於是有些臺灣作家有犬儒主義式的逃避，有些作家有奴顏婢膝的行爲，但並非所有臺灣作家都屈服的。儘管在「大東亞文學者大會」席上的臺灣作家之中，有人做了「感謝皇軍」之類的愚蠢發言，但像楊雲萍就有不同凡響的發言；他反駁日本作家片岡鐵兵的信口雌黃，一針見血地指出很少有日本作家認識臺灣文學的事實，且進一步理直氣壯地要求日本政府補助研究亞洲文學的經費。

對立

在這戰鼓茄聲中，儘管套住作家心身的枷鎖那麼沉重，但仍有兩個文學團體存在而活動。其一是以日本作家西川滿、濱田隼雄、池田敏雄及臺灣作家邱永漢、黃得時、龍瑛宗爲中心的「文藝臺灣」集團；另外一個是以臺灣作家張文環、呂赫若、吳天賞、王碧蕉、張冬芳以及日本作家中山侑、名和榮一、坂口䙥子等爲主的「臺灣文學」集團，而這兩個文學團體形成了「思想上對立的兩個陣營」。黃得時曾經在「晚近臺灣文學運動史」裏寫道：「上述兩種雜誌同樣是代表臺灣的文學雜誌。但各具有迥然相異的特色；則『文藝臺灣』的成員七成爲日本人，以成員互相的向上發展爲惟一的目標；剛好相反，『臺灣文學』的成員多爲臺灣人，爲臺灣全盤文化的向上及新人不惜開放紙面，努力使之成爲眞正的文學磨鍊的園地。因此，前者的編輯因過份追求美而流爲趣味性質，乍看很美，但因小巧玲瓏遠離現實生活之故，得不着一部份人的高度評價。正相反『臺灣文學』以寫實主義貫徹始終，富於野性，紙面上洋溢着『雄心』和『剛毅』的精神。」不過，支配着這兩個文學團體的思想意識皆沒有尖銳化，所以也有人認爲這兩種雜誌「相差無幾」。

被壓迫者和流浪者

在强權的威壓下不可避免地，有良心的作家若不是噤若寒蟬，否則就只好暗地裏期待解放的一天到來而默默寫作。但是曾經寫過「送報伕」的楊逵，在這篇小說裏，把被壓迫階級的滿腔憤怒和辛酸透露出來，且使日本作家德永直心折而說出：「小說裏瀰漫着美國資本主義征服印地安人時候的血腥氣味。」楊逵並沒有向殖民者屈服。他在兩幕戲曲「撲滅天狗（瘧疾）」裏，假裝

提倡撲滅天狗運動而以辛辣的諷刺劃出榨取農民的高利貸李天狗的一副嘴臉。在差不多一樣時期裏，另一個作家吳濁流，冒着生命的危險，偷偷地寫着著名的長篇小說「亞細亞的孤兒」。這是描寫沒有歸宿的臺灣知識份子到處流浪、漂泊、尋找安居之地的小說。但是眞的臺灣人是沒有歸宿的嗎？這種知識份子的徬徨和疏離感是否爲當時所有臺灣人民的心聲？吳濁流的這篇小說毫無疑的正確地刻畫出臺灣知識份子的精神歷經路程，亦說到了臺灣人民在日本殖民者統治下的苦悶和痛苦，但被損害最慘重的農民是否感覺到同樣的苦悶？事實上這些勞動者在這篇小說裏並沒有位置，他們也無從參與這被放逐的流亡生活，恐怕他們也無暇顧及這種「奢侈」的苦悶吧？

臺日作家的統一和對抗

在這兩種文學團體裏，都有臺、日作家携手合作。然而在第二次世界大戰下的臺灣作家和日本作家的合作關係中，存在着許多複雜的根本矛盾，和多元性的因素；究竟殖民者和被殖民者之間有難以彌縫的裂痕存在，民族性的對立阻碍着雙方眞正意願的溝通，所以這種合作未能帶來更高次元的統合，反而往往招致不歡而散的結果。臺灣作家的日本經驗大都是痛苦，不愉快的。然而一味苛責日本作家也是不公正的，有一小撮日本作家的確具有遠見和關懷的。如果借用張良澤在「鍾理和作品中的日本經驗與祖國經驗」一文結尾話來說明，也許來得妥切。他寫道：「近代中國民族的厄運，應該由中國民族自己負責，我們不能全歸罪於外來民族」。

以新舊文學論爭爲其開端的日據時代臺灣鄉土文學，在第二次世界大戰的砲火洗禮之中逐漸趨於瓦解和潰滅，但它的根本精神仍然由新一代的臺灣作家所承繼；從光復到現在的這三十多年來的此地文學的蓬勃發展，證明了這種精神永不磨滅，猶如那不死之鳥一般，從一片灰燼中重又飛翔起來。但是這三十多年來的臺灣鄉土文學所指向的路線，是否通往光明和理想的坦蕩大道，而不是窄門？的確值得我們深思。忝列爲臺灣作家中的一個老朽作者，我應該說我底心情毋寧是痛苦而沉重的；夜半爲噩夢所驚醒而低頭回憶之時，眞有禁不住夜長夢多之感呢！

❶ 見方豪「六十他定稿」（下冊）「臺灣的文獻」；「萬曆四十七年（一六一九）即有西班牙教士乘船遇風，在臺灣登陸，但略作調查，旋即退去。至天啓六年（一六二六）西班牙人始由菲律濱率艦隊到達臺灣北部，活動於基隆、淡水八里岔、金包里、關渡、三貂角、蘇澳之間，傳教重於通商。至崇禎十五年（一六四二）爲荷人逐出；共竊據十六年。」

❷ 見鄭喜夫「臺灣史管窺初輯」中「明鄭晚期臺灣之租稅」。

❸ 見葉榮鐘「臺灣民族運動史」。

❹ 見林曙光「臺灣地方人物趣談」中「順和棧滄桑史」。

❺ 見James W. Davidson「The Island of Formosa」。

❻ 見楊彙絹編「歷不扁的玫瑰花」。

❼見葉榮鐘「臺灣民族運動史」中「凡例三」。

❽見林載爵「日據時代臺灣文學的回顧」。

❾見大學廿三期陳少廷「五四與臺灣新文學運動」。

❿見夏潮六期梁景峯「賴和是誰？」。

⓫見葉榮鐘「臺灣民族運動史」。

（民國六十六年五月一日「夏潮」第十四期）

「鄉土文學」的盲點

許南村

最近拜讀了葉石濤先生的一篇力作：「臺灣鄉土文學史導論」，深覺得這篇文章是近兩年間出現的、自五〇年代以來已不得一見的、運用了新的歷史科學以討論文學的好文章。

在這篇文章裏，葉先生指出臺灣由於它的地理的、歷史的條件，在精神生活上，自有臺灣的特點，同時也有中國的一般的性格；葉先生也從一九四五年以前的臺灣社會經濟史上，指出帝國主義和封建主義，一直是在臺灣的中國人民現實生活最大的壓迫。因此，反對帝國主義、反對封建主義的主題，一直是過去臺灣作家最當關切的焦點。葉先生也從而指出歷史上「臺灣文學」之現實主義的傳統——有別於墮落的、爲寫實而寫實的自然主義——應是具備明顯的改革意識的現實主義，以及具備類如巴爾扎克作品的、帶有强大的、自發的、傾向性的現實主義。

但是，文章裏有一個重要的論題，即作者對於「臺灣鄉土文學」一辭，尚沒有十分明確的界定。從「臺灣鄉土文學史導論」的篇名去看，令人有一個印象，即臺灣還有別的文學，例如「民俗文學」、「城市文學」等等，而作者是爲其中特定的範疇內的文學——「鄉土文學」寫史，從而度之。可是就導論的內容去看，作者把從郁永和到吳濁流之間的，即四〇年代以前的臺灣重要

的文學作家和作品都包羅進去，其實便是一部近代的、在臺灣的中國文學的歷史。那麼，所謂「臺灣鄉土文學史」，其實是「在臺灣的中國文學史」。至少，就葉先生看來，一九四五年以前的臺灣的文學，是「鄉土文學」吧。

臺灣的新文學所發生的社會環境，是一個殖民地·資本主義的社會形成和發展階段的社會。在這個社會裏，一方面是舊式封建的土地關係趨向終結，一方面是半封建的、小農的土地關係和日本現代化壟斷資本同時並存。日本在臺灣的壟斷資本，以糖業資本爲主要。製糖工業和農業有深刻的關聯。當時臺灣農民的三分之一，就是爲日本製糖會社提供剩餘勞動的蔗農。其他的工業，能集結工人達五百名以上的工廠，幾乎沒有，而且大多和農業生產部門，有緊密的關係。因之，農村和農民，便成爲當時日本帝國主義下臺灣社會物質的——從而人的——矛盾之焦點。葉先生所說，日治時代臺灣作家關切的焦點集中在農村和農民，便正好反映了這一個具體的現實。

那麼，如果日治時代的臺灣的文學家，大都以農村和農民爲創作的題材，並不是出於當時的作家主觀喜好，而是出於那個特定歷史時期的特定的具體條件下的文學任務。如果葉先生是以日本殖民時代的臺灣的文學，有農村、農民的特點，而據以稱臺灣的文學爲「鄉土文學」恐怕不能表現出「鄉土」以上的、更具實質性的東西吧。

「鄉土文學」一辭，沿用已有數年，如果從連雅堂算起，已有五十多年了。近來，文學思想界正在對於「鄉土文學」的意含，展開釐清的工作。鍾肇政在去年說：「……沒有所謂『鄉土文學』」。他認爲「所有的文學作品都是鄉土的，……因爲一個作家必須有一個立脚點，這個立脚

點就是他的鄉土」。倘然有人以「鄉下的」、「很土的」眼光去看，鍾先生就「不能贊同」了。石家駒以爲，「鄉土文學」在取材農村的時候，「反映了尚未完全被外來文化吞食的、或者正在向廣大農村地帶伸展巨爪的外來文化，作着痛苦的……抵抗的農村中人的困境……」。但是他却認爲在「反省、考察和逼視『落後』地區中的人，在泛濫而來的外來强勢的、支配的社會底、經濟底沖擊下的處境」這個主題上，「鄉土文學」和「其他成長於整個六〇年代的許多傑出的臺灣年輕文學家的文學主題，有共同的地方」。那麼，就在這個「共同的地方」，「鄉土文學」便消失了它的獨特性。

王拓把「鄉土文學」和二十多年來臺灣的「西化文學」對比起來看。相對於「西化文學」之沒有民族風格，脫離臺灣的具體社會生活、文學語言和形式的西方化；鄉土文學表現了中國的民族情感，表現了臺灣具體的社會生活，並且從民衆所廣泛使用的語言中，求取語言豐富的寶藏。王拓並且進一步把鄉土文學和其所產生的時代，即六〇年代末期以至七〇年代初的國內外政治、經濟的條件，聯繫起來理解，從而擴大地視爲中國的現實主義文學的一個組織部份。

是的。放眼望去，在十九世紀資本帝國主義所侵凌的各弱小民族的土地上，一切抵抗的文學，莫不帶有各別民族的特點，而且由於反映了這些農業的殖民地之社會現實條件，也莫不以農村中的經濟底、人底問題，作爲關切和抵抗的焦點。「臺灣」「鄉土文學」的個性；便在全亞洲、全中南美洲和全非洲殖民地文學的個性中消失，而在全中國近代反帝、反封建的個性中，統一在中國近代文學之中，成爲它光輝的、不可割切的一環。臺灣的新文學，受影響於和中國五四啓蒙

運動有密切關聯的白話文學運動，並且在整個發展的過程中，和中國反帝、反封建的文學運動，有着緊密的關聯；也是以中國爲民族歸屬之取向的政治、文化、社會運動的一環。抵抗時代的臺灣文學之中國的特點，應該也是葉先生所關切的，但却令人覺得在這篇優秀的文章中着筆不力。

除非强調臺灣抵抗時期文學之中國的特點，文中所提出的「臺灣立場」的問題，就顯得很曖昧而不易理解。

「臺灣立場」的最起初的意義，毋寧只具有地理學的意義。它在近代的、統一的中國民族運動產生之前，相應於中國自給自足的、以農業和手工業爲基礎的中國社會經濟條件，而普遍存在於中國各地。

然而在日本佔領臺灣，使臺灣社會變成一個完全的殖民地社會之後，「臺灣立場」，有了政治學的意義。臺灣的社會矛盾，和殖民地條件下的民族矛盾，互相統一。在社會經濟上被搾取的當時臺灣的農民、工人和市民階級，在民族上絕大多數是在臺灣的漢民族；而在社會經濟上居於搾取和支配地位的資本家，在民族上又壓倒性地是日本人。在被壓迫者的一方，則以「臺灣（人）立場」和「日本（人）立場」對立起來。

有過這樣的立論：臺灣論爲日本殖民地之後，日本在臺灣進行了臺灣社會經濟之資本主義改造。臺灣從陷日前的半封建社會，進入日治時代的資本社會。在臺灣的資本主義社會形成過程中，近代新都市興起，而集結這些新的近代都市中的，是一批和過去的、封建的臺灣毫無聯繫的市民階級。他們在感情上、思想上和農村的、封建的臺灣的傳統沒有關係，從而也就與農村的、封

建的臺灣之源頭——中國，脫離了關係。一種近代的、城市的、市民階級文化，相應於日本帝國對臺灣之資本主義改造過程；相應於在這個過程中新近興起的市民階級而產生。於是一種新的意識——那就是所謂「臺灣人意識」——產生了。立論者將它推演到所謂「臺灣的文化民族主義」，倡說臺灣人雖然在民族學上是漢民族，但由於上述的原因，發展了分離於中國的、臺灣自己的「文化的民族主義」。

這是用心良苦的，分離主義的議論。

讓我們先看日治時代的臺灣資本主義改造的實體。日本領臺後地籍的整理；山林沼澤的國家管理；賦稅的法律改革；土木工程的興建；農產品——蓬萊米、甘蔗、蕃薯——的商品化改造；地主階級納入中央集權政府之下而打破其封建權力——即收奪了地主在地方上政治、法律和經濟上獨立的權力；製糖工業的日資壟斷，農民的雇傭勞動者化……，確實使臺灣的社會進入了「不同」於同時代大陸中國的社會階段。

但是，我們應該看到這一切變化的殖民地性格。基本上，日治時代臺灣的資本主義化有一個上限，那就是在日本帝國主義經濟圈中，臺灣必需以屬於「工業日本、農業臺灣」的限制之下。因之，在日治時代，臺灣的工業一般地不發達，而且又一般和農業生產部門分不開。例如當時最大的工業，即日資的製糖工業，工廠規模不大，而且離開廣大的甘蔗生產部門，臺灣的製糖企業是無由想像的。

再就當時臺灣籍的資本家來說，據矢內原的研究，大都是從過去的封建土地資本轉化而來。

和土地資本無關的資本家，只有漢奸份子和股票投機份子。更重要的是，臺灣籍的資本家只有分得利潤之權，而無直接經營和管理之權。

這樣看來，在日治時代的臺灣，是臺灣，是農村——而不是城市——經濟在整個經濟中起着重大作用。而農村，却正好是「中國意識」最頑强的根據地。再就城市來說，由於臺灣籍資本家也同受日本殖民者在經濟上、政治上的壓迫，有反日的思想和行動。而這些城市中小資本家階級所參與領導的抗日運動，在一般上，無不以中國人意識爲民族解放的基礎。這是只要熟悉日治時代臺灣民族運動和文學運動的人所深刻理解的。因此，在這個階段中的「臺灣意識」，除了葉先生所不憚其煩地、堅定指出的「反帝、反封建」的現實內容之外，實在不容忽略了和臺灣反帝、反封建的民族、社會、政治和文學運動不可分割的、以中國爲取向的民族主義的性質。如果葉先生的「臺灣意識」論，是以臺灣這一地區，在其殖民地社會的歷史階級中臺灣的中國人民反對帝國主義、反對封建主義、追求國家統一、民族自由的各種精神歷程爲內容，那麼，它便首先是中國近代史上追求中國的獨立、和中華民族徹底的自由的運動中的一部份。只有從局部的觀點看，在對抗日本侵略者的層面上去看問題時，有反抗日本的、反抗和日本支配力量相結托的臺灣內部封建勢力的「臺灣意識」；但從中國的全局去看，這「臺灣意識」的基礎，正是堅毅磅礴的「中國意識」了。

也許葉先生的論文，是以臺灣的文學之中國的性格爲一種「自明的」認識，而未着意加以申論。但筆者有鑑於國內外對於臺灣的文學寄予日益深切的關懷，乃就讀後的一點粗糙的感觸，引

伸成文，盼望一切眞誠關切臺灣的文學的各界，再作進一步的討論。

臺灣的中國新文學，於半個多世紀的時間中，在荆棘中頑强地抽長、開花。近廿五年來，新一代臺灣的中國文學作家，在暫時的受支配於傾銷而來的美日文學之後，在最近開始了對殖民地時代臺灣先輩作家之再評價和再認識的工作。先輩作家的歷史責任感；他們和野蠻而黑暗的現實毅然對決的氣魄；文學題材的社會性、民族性和現實性的傳統，揉和新一代作家對中國語言和方言語言的較爲熟練的把握，我們可以十分樂觀的態度肯定臺灣的文學，必然會有更大的豐收，爲整個中國文學貢獻出我們應有的貢獻。在這一點上，我們又很不能理解葉先生對「新一代的臺灣鄉土文學」作家的將來，何以抱持着那麼語焉不詳而又怵目驚心的悲觀的態度了。

（民國六十六年六月「臺灣文藝」革新第二期）

是「現實主義」文學，不是「鄉土文學」

——有關「鄉土文學」的史的分析

王拓

近幾年來，不能確知是從什麼時候開始，「鄉土文學」這個名詞，漸漸在許多報紙雜誌上，和許多愛好文學的朋友們的嘴上經常地出現，並且還漸漸有形成爲文學創作上的一股主要潮流的趨勢。對於這樣的趨勢之是否適當，就我所知，是很有一些不同的意見存在於作家和讀者中的，而且不論是贊成或反對的人，恐怕都還夾雜着一些文學的和非文學的理由在裏面。同時，在喊了那麼一段時間的「鄉土文學」的現在，究竟什麼叫做「鄉土文學」，它的定義如何？也似乎還是非常的籠統含混，還沒有人公開地爲它說出一個明確的意思來。

我認爲在討論這個問題之前，如果先讓我們來回顧一下一九七〇年至一九七二年這段時間的臺灣，在政治、經濟與社會各方面的重大變化，可能會有助於我們對這個問題的瞭解。我一向主張，文學的研究應該把它放在當時的歷史與社會的客觀條件上加以考察，才能理出一個清晰的面

貌來。而從一九七〇年至一九七二年這段時間，正是臺灣在最近過去的幾年內，遭遇到最重大沖擊的時期，它對思想界、文化界與青年學生的影響，至今還留下許多可以尋找的明顯的痕迹。

一、一九七〇至一九七二年的臺灣社會

在這段時間裏，對我們來說，發生過幾件極具震撼與沖擊性的重大事件，依照時間先後來排列，它們依次是：

1. 民國五十九年十一月開始的釣魚臺事件。
2. 民國六十年十月二十五日退出聯合國事件。
3. 民國六十一年二月二十一日美國總統尼克森訪問北平。
4. 民國六十一年九月中日斷絕邦交。

釣魚臺原是屬於臺灣的一組海中小島，距離臺灣東北約一百餘海里，原是一些無人居住的小島，我國的漁民經常在其附近海面捕魚。後來因爲據說在其海底可能蘊藏大量石油，才引起世界的注目與日本的窺視。而當時的琉球是在二次大戰後卽由美國託管，但當時美國已宣佈於一九七二年要把琉球歸返給日本。同時美國政府又私相授受，事前未曾照會我國，便把釣魚臺也列爲琉球的一部份，並宣佈將把它和琉球一併交給日本。這個事件雖然由政府發表了釣魚臺主權屬於中國的嚴正聲明，但海外的中國同胞和留學生却由此認淸了帝國主義侵略者的眞實面貌，深感於弱

國無外交的悲痛，遂聯合奮起，對美國和日本展開劇烈的遊行抗議行動，誓爲政府後盾，誓死捍衞國土，因此而展開了如火如荼的保衞釣魚臺運動。他們援引了當年「五四運動」的口號，公開而響亮地喊出：

外抗强權！

內除國賊！

這個運動對長期生活在日本與美國表面似經濟合作，而實際則是在進行經濟侵略的國內同胞而言，是一個很具有刺激性與教育意義的事件，使我們看清了美國與日本互相勾結侵略中國的醜惡面孔，使我們長久在美日兩國的經濟侵奪下昏睡的民族意識遂然地覺醒了！於是，幾十年來難得過問國是的國內大學生們紛紛在校園舉行國是座談、舉行示威遊行，也公開地援引了當年「五四運動」的愛國口號：「中國的土地可以征服，而不可以斷送！中國的人民可以殺戮，而不可以征服！」同時也喊出對日抗戰時「一寸山河一寸血，十萬青年十萬軍」的口號，以表示他們誓死捍衞國土的決心！以抗議侵略者！以激發全國民衆的民族自覺！

我和我的許多朋友們都是在這個運動中被教育過來的人，而今天社會上普遍高漲的民族意識，也正是當年的這個保釣運動所激發起來的。

接着保釣運動是更具震撼，更具沖激的退出聯合國事件。這個事件發生的當晚，我猶記得朋友們在傷心難過時，不禁引吭悲歌的情形，那種悲壯慷慨的愛國熱血，今天想來猶使我感動不已。但是，這個事件同時也暴露了許多搖擺的投機份子，他們已做好逃亡的準備，把金錢都送到國

外，買好飛機票，以便一旦臺灣有了危險，立刻就要棄一千六百萬的同胞於不顧，遠走高飛了。而這些人正是平時靠一千六百萬同胞的努力支持，而賺了大錢的一些資本家，和不肖的少數民意代表及政府官員。但是，對大多數人而言，悲痛是最能激發力量的，這個事件正好也震醒了、教育了許多平時醉生夢死的人，使得我們社會大衆在痛定思痛之餘，更認清了「自己的命運，操之在己則存，操之在人則亡」。因此，許多年輕的朋友們，遂以當時還能代表社會輿論的「大學雜誌」爲園地，紛紛著文表示了他們誓死作政府後盾、決心與一千六百萬同胞共生死的愛國熱忱。其中尤以王杏慶的退回美國密西西比大學所給與的獎學金，最令人記憶深刻，也最令人感動。他在退回獎學金時寫給美國人的一封信上說：

> 我的國家將面臨一項巨大的革變——政治上、軍事上、或經濟上的。在這岌岌可危的時候，我自認無法擺脫對我的家庭、我的國家及人民的責任。中國書生的傳統是堂堂正正的、無愧天地的做一個人。縱使我的力量在巨變的時代裏極爲微小，我也願意接受這個傳統，並爲此有所犧牲！

接着，他又在民國六十年十一月的「大學雜誌」上發表了一篇在當時極具有代表性的文章——「譴責與呼籲」，他說：

我譴責在這個危亡關頭捨棄臺灣一千六百萬人民，而企求向共產政策低頭的海外學人！

我譴責那些利用國難，操縱金融，捲逃資金的不法之徒！

我也譴責那些逃避責任，醉生夢死，高唱後庭遺曲，腐蝕民心士氣的社會寄生蟲！

我更譴責那些昧於私利，掩飾現實缺點，只要求別人而不要求自己，在這個步步危機的時刻還散佈麻醉人心的樂觀論調的人們！

現在我們必須勇敢地承認自己的處境；我們惟一能做的就是在一無外力憑藉的前提下，奮力地紮下自己千秋萬世的根基！

我呼籲政府與青年結合一致，以青年人沸騰的熱血和清明的智慧點燃民族復興的第一支火炬！

我呼籲政府以無比的毅力和集思廣益的智慧徹底的、全面的革新政治！惟有此途才是團結民心，生存圖强的不二法門！

我更呼籲所有國人要捐棄個人的私利，任何特權的緊攫不放都必然造成進步的阻碍，而勢必延緩勝利果實的收穫，然而，我們現在再也不能等待和拖延！

王杏慶所表現的這種愛國行動與見解，在當年對青年朋友而言是很具有代表性和教育意義的。由於國家處境所顯示的危急與艱難，使得大多數人不得不張開眼睛來關心它，因此就很明白地發現：正是那些自私自利的、投機的、逃避現實的人，才是社會和人民的公敵。因此也就有了一

個深刻的體認：我們能做、應該做而且必需做的，是要在這個地方腳踏實地，向下紮根！因此也自然就要政府拿出魄力和決心來，徹底地、全面地革新政治！

從這裏我們就可以明白地發現，民國五十九年的保釣運動替我們的社會大衆上了很寶貴的一課政治教育，使我們的民族意識普遍地覺醒和高漲；而退出聯合國事件，則不但在民族主義這一課給我們作了加强的教育，同時還使我們認清：要抵抗帝國主義的侵略、要爭取國際的生存權，首先還是在於自己國內政治和社會的徹底革新！所以，青年們批評的矛頭便開始指向了那些社會和人民的公敵！至於後來的尼克森飛訪北平、日本與北平建交而與我片面毀約這兩件大事，更爲我們社會在民族主義教育與政治教育上又上了兩次印象深刻的課，而使我們的知識青年不僅只在言論與文字上，開始對帝國主義者與社會公敵展開嚴厲的批評，並且還在行動上，要求更多的社會與政治的參與。當時表現在政治參與上的行動是許多有關國是問題的座談會、是要求更多的言論自由與政治民主、是參與中央民意代表改選問題的大辯論等等。這些轟轟烈烈的愛國行動與熱潮都可以在當年的「大學雜誌」與各校的學生刊物上找到豐富的紀錄。表現在社會參與的行動，是各校社會服務團的紛紛成立，與眞正的上山下海去工作、是各種農林、漁村與工礦問題的實地調查與瞭解、是各地工廠危害工人健康的職業病的揭發、與礦災的拯救和工人利益的保護等等，這個可以「臺大社會服務團成立始末」做一個充份的說明：

保釣運動之後，臺灣的青年朋友們甦醒了！大多數人不再甘爲埋首沙中的駝鳥，他們開

始對國事、天下事付出更大的關切。各大專院校的政治性討論會蔚爲學生活動的主要風氣。校內刊物以及社會上的報章雜誌也開始以大量的篇幅來討論我國的處境，以及未來的出路等問題。繼我國被排出聯合國之後，這個趨勢更明顯了。社會各界於痛定之餘，亟思鼓舞振作，以維繫國家與社會的安定，並爲未來的發展謀求新的方向。而青年學子們經過了這兩次的洗禮，許多青年朋友已經憬悟到校內清談不足濟事，大家在彼此交換意見的時候，都痛切的指出來，青年們除了要作爲「社會的氣壓計」外，更需要做爲「洗滌社會、擁抱人民」的先鋒隊！前者是消極的、軟弱的；後者則是積極的、戰鬬的。這一項基本的態勢經過了長期的醞釀，終於觸發了「社會服務團」的基本行動。（見「大學雜誌」四九期，頁六二）

當時的知識青年之所以會在後來產生作「擁抱人民的先鋒隊」的覺悟，除了受以上所敍述的國際政治問題的沖激影響外，另一個主要的原因是在臺灣工商業經濟的成長與繁榮後，帶來了財富分配不均的現象所刺激敎育出來的。在此之前，臺灣的工商經濟在政府長久的、有計劃的鼓勵與支助下，已經有了極顯著的進步和繁榮。民國六十年臺灣退出聯合國後，政府在政策上立刻採取一種更富彈性的作法，積極採取政經分離的政策，更加用各種優待、奬勵的辦法來積極吸引外資到臺灣投資設廠。由於這個政策的成功，使得臺灣雖然在外交上遭到極大的挫敗，但在經濟上却又一次造成了高度的、驚人的成就。但是這樣的成就，不可諱言的，却帶來了臺灣農村的經濟危機，稻米和農產品的價格與工人的工資在鼓勵工商經濟發展的政策下，繼續被抑低了！被犧牲

了！這種現象自然被愛國的、希望在社會裏紮根、熱情地要改革社會的民衆和知識青年所不滿。所以，當知識青年們要把矛頭指向社會與人民的公敵時、當他們提出要「洗滌社會、擁抱人民」的理想時，在當時也得到了社會廣泛的共鳴與熱烈的支持。因此，在知識青年上山下海從事農村、漁村與工礦問題的調查時，許多原來被隱藏掩蓋着的勞工同胞們悽慘的不平的生活現實被無情地揭發了，就我手頭上擁有的剪報資料，可以隨便舉出三個其中的犖犖大者爲代表：

1.民國六十一年十月，美商設在淡水的飛歌電子公司，在一年中有七名年輕女工得了奇怪的職業病，並有三人死亡，另有十幾個女工得病後已返回南部的家裏治療，生死未明。聯合報曾對這個事件嚴密追踪，而發現更多的受害者，因此普遍引起社會對美商草菅人命、殘殺我同胞的不負責行爲提出了嚴重的抗議。

2.民國六十二年四月，由日商在臺中潭子加工區所投資的船井電子公司，規定當該公司的日籍董事長於週會訓話時，全體工人必須在工作崗位上立正聽訓。由於日籍董事長用日語訓話、又無週會儀式，連訓話者都看不到，因此五十餘名工讀的實習學生站了兩分鐘，便全體坐下。日籍經理安村元彬看了極爲不悅，就叫了一個王姓學生去訓話。但是王生態度十分强硬，他表示開週會應掛國旗和國父遺像，以表示對我國尊重，公司不照儀式舉行，學生自不必對董事長表示敬意。王生因此而遭開革，其他五十名學生獲悉後極表憤慨，遂集體辭職。這個事情先由臺灣時報刊出，聯合報亦續有報導。這是日本商人虐待中國工人的實例。

3.民國六十二年五月，日商設在臺北縣金山鄉的三井金屬礦業公司，因工業廢水流入農田，

造成嚴重的公害，而日商先是拒不承認錯誤，續而在輿論與政府的壓力下，雖承認錯誤，但僅允以少許賠償，而引起當地農民嚴重抗議。可見日本商人任意魚肉我國農民、態度蠻橫的一斑情形。

對於這些事件的揭發與抗議，一方面是表示社會大衆在國際政治上對帝國主義强權的反抗，一方面是表示在照顧低層的農工同胞時對殖民主義經濟侵略的反抗，都是民族意識高度的表現！

從以上的敍述，我們可以替這個階段的臺灣社會作出一個簡單的結論：這段時間的臺灣社會，由於國際重大事件的沖激，與國內經濟極不平衡的發展，而產生了强烈的反抗帝國主義，與反抗殖民經濟和買辦經濟的民族意識和社會意識，要愛國家、愛民族、要關心社會大衆的生活問題。

而這正是刺激時下所謂的「鄉土文學」蓬勃發展的時代背景。

二、一九四九年以後臺灣文學的回顧

任何一個時代的文學發展，主要的是受它當時的政治、經濟與社會等客觀的條件所決定，如果當時客觀的歷史條件對某種文學來說，沒有達到一定程度的成熟，就無法要求它的文學能超越時代而成爲主流。這也就是說，在一九七〇年以前的臺灣文學界，並不是沒有人在主張以臺灣鄉土爲寫作背景的「鄉土文學」，而是因爲在此之前的臺灣社會，在客觀的條件上沒有爲這種以鄉土爲基礎的「鄉土文學」提供一個成熟的環境，所以即使有人在提倡、在耕耘創作，仍然還是無

法成爲當時文學界的主流。爲了使這個問題有一個更清楚的面貌，在這裏讓我們把一九四九年以後的臺灣文學歷史作一次簡明的回顧，應該是有意義的。

民國三十八年正是政府撤退來臺的第一年，從這年開始以後的頭幾年間，由於政治的與社會的種種巨大的變動與不安，臺灣社會在思想上實際是陷於近乎眞空的狀態。在文學上，那批隨政府來臺的作家，經過長期內戰的煎熬，和政治上、生活上的不安定，要不是走進學院裏與現實脫節，就是寫一些僵硬刻板的八股文學，幾乎沒什麼建樹可言。而這個時期的臺灣本土成長的作家，如楊逵、吳濁流、鍾理和鍾肇政等等，却又因爲長期接受日本殖民主義的教育，用中文寫作的能力都還有待從新磨練；同時又因爲某些客觀環境的理由，在這段時間內，幾乎都保持着深沉的靜默。

韓戰爆發以後，美援物質開始大量傾入臺灣，政治上的安定漸漸帶來了經濟上的活力，一批新興的商人開始在社會上抬頭，在美援的經濟和物質下成爲這個社會的中上階層。而漸漸的，原來穿軍裝拿武器侵略中國的日本人，却換了一身裝扮，穿着西裝、提了〇〇七的皮包從新又進入臺灣，開始對臺灣進行另一種面目的——經濟的侵略。臺灣就這樣在美國與日本的經濟殖民主義下，以廉價的勞工與農產品換來了一定程度的經濟成長與繁榮。

在這個階段的臺灣知識界與思想界，中國傳統的那一套儒家思想在官方的提倡維護下，雖然還勉強維持了一個表面的空殼，實際上却完全抵擋不住與西方資本主義經濟俱來的那套個人主義思想和自由民主的價值體系。在美國所提倡與領導的全球性冷戰政策下，生活於臺灣的知識份子

，開始大量地吸收西方的思想：個人對集體、自由對極權、民主對專制，這一套思想的二分法。而對於中國在近代歷史上反抗帝國主義侵略的民族主義傳統，却又完全的割斷了、忽略了！

生活在臺灣的文學作家，便在這種縱的方面割斷了自己的民族傳統，橫的方面却又盲目地放開胸懷吸收西方資本主義的思想和價值觀念的情形下，開始了他們盲目模仿和抄襲西方文學的寫作路線了。

但是，西方資本主義社會實際又是怎麼樣的情況呢？資本主義的本質是賺錢和佔有，表現在人與人或國與國之間的行爲便是激烈的「公平競爭」——實際上是弱肉强食、適者生存。在這種情形下所造成的結果是：

> 一方面由於貧富的懸殊和市場的爭奪，使他們不能不發動各種有形無形的戰爭；一方面由於內在矛盾的日益擴大，也使他們不能不瀕於崩潰的邊緣。所以歷史學者湯恩比（Arnold J. Toynbee）說：「由於機械發明的大大成功，西方中產階級加重了戰爭和階級制度這兩個病症，且使之成爲全然不治的痼疾。階級制度現已可能造成社會不可挽回的分裂局面，而戰爭可能毀滅人類全體。因爲西方最近的技術發明，已將這種享有特權的少數和非特權的多數在世間財物上分配不平等的情形，從以往的不可避免的邪惡，變成不可忍受的不公平。」有了這些因素，中產階級固然面臨了莫大的危機，即一般人也在這種商業文化的侵蝕下，使得人與人的關係由互相利用、互相排斥，而形成不同形態的傷害。……（中略）在這種失却

對人虔敬的現實下，人們因缺乏互助、了解而呈現的孤獨、寂寞、疏離……等等，自然是俯拾卽是。

因此，掙扎在如此處境下的現代人，便普遍地產生了一些癥狀：……（中略）一方面他的神態顯得非常傲慢，一方面他的意志卻表現得極爲薄弱而易於衝動；因此對於意志的喪失特別敏感，也因此經常感到厭世和恐懼，而對於道德觀念和善惡之分更是混淆不淸；爲了解除這些病狀，他們便不能不尋求人工的刺激，以求達到昂奮；於是，除了煙酒之外，性慾便成了慰藉寂寞的主要方式；而由此不斷的、過度的刺激的結果，便產生包括性慾在內的官能倒錯症；因此不僅同性戀與亂倫的事實增多，音感和色感也陷於錯置和混亂之中；然後隨着刺激的升高，感官生活的花樣也就爲之層出不窮，直到個人完全崩潰爲止。（引自尉天驄著「路不是一個人走得出來的」四三——四五頁，聯經出版）

而在這樣的資本主義社會裏的西方文學作家們所反映出來的西方社會，當然不是個人、民主自由的煥發，而是個人的失落、自由的可怕、社會的僵化、神的死亡等等。

它們的主題是兩個佛洛伊德的本質：殺人（或自殺）和性。藝術本身退化爲刺激殺人的動機和肉慾之物，成了娛樂和消遣的工具。（同前，頁四六）

> 隨着中世紀藝術價值的崩潰，很快地，它開始發展它那與生俱來的病態特質，漸漸成爲較少創造性，但越來越病態、退化、消極和無條理的藝術。它降爲社會的髒物。代替上帝的，它的英雄和主角是飛仔、罪犯、娼妓、神經病患，以及被遺棄的人。它喜好之佈景是監牢，和停車間、女房東、姦婦、妓女或誘姦者的睡房；夜總會、酒吧或沙龍；陰謀者的辦公室或者瀰漫着謀殺和其他罪惡之街市。……（同前，頁七七—七八）

這種文學和藝術所透露的是，歐洲文藝復興以來維繫西方人的價值體系的倒塌和毀滅。艾略特的「荒原」、奧登的「不安的年代」，卡夫卡的夢魘世界、卡繆的荒謬世界、海明威的死亡世界，還有像失落的一代、憤怒的一代、被打垮的一代等等，這些具有代表性的文學，是現代西方作家合伙同唱的西方文化的輓歌。

而臺灣的作家就在美、日殖民主義經濟制度和美式教育制度下，不知不覺地學習着西方人的感情和思維方法，跟隨他們世紀末的頹廢的世界觀，倣效他們巫術、荒謬、病態的姿態，不斷地透過報紙雜誌廣泛地介紹艾略特、卡夫卡、沙特、卡繆、DH勞倫斯等等，還利用西方文學批評的理論和方法來解說「荒原」、「城堡」、「異鄉人」是何等偉大的作品，甚至還回過頭來，用這些西方文學批評的理論和方法來規範、品評臺灣鄉土成長的作品。這種現象就造成了臺灣文學界相當普遍的缺乏具有生動活潑、陽剛堅强的生命力的文學作品，而到處散發出迷茫、蒼白、失落等等無病呻吟、扭捏作態的西方文學的倣製品。而他們又自封爲社會的上等階級，對一般不能

理解其偉大作品的凡夫俗子，持着一種傲慢的、不屑一顧的態度。

然而，在這樣的社會風氣與文學風氣下的臺灣社會，還是仍然有一批人頑強地、固執地堅守在他們生長的泥土上，以他們生活的鄉土爲背景，眞誠地反映了他們所熟知的社會與生活現實，甚至於企圖用鄉土的背景來襯托近代中國民族的坎坷，例如吳濁流的「亞細亞的孤兒」和鍾肇政的「臺灣人三部曲」中的「沈淪」，都以極大的篇幅來綜攝歷史的進展，以凸出民族的顚沛和個人的悲歡。而像鍾理和則是眞誠地反映了現實生活上的艱辛，充滿了寫實主義感人的力量。這種以民族歷史與個人生活爲寫作題材，以實際生活的鄉土爲背景的具有現實主義精神的創作方向，在當時那種以模倣西方的精神和技巧，以反映中產階級的墮落、頹敗、麻木和倒錯的生活爲主的臺灣文學界裏，之沒有得到太多的注目是可以理解的。然而，我們也不能忽視了這一股一直默默潛在的力量，當整個社會的客觀條件發生變化時，他就會慢慢取代過去那些僵死的、虛僞的文學風尙，而成爲文學上的主流，幫助我們更快地走向一個更健康更正確的道路。而一九七〇年後的臺灣社會，正替這種反映現實的文學風尙準備好了必要的成熟的條件。

一九七〇年至七二年這段時間裏的臺灣社會的變化，已如上述，而它反映在文學上的，首先就是對過去二十幾年裏的文學風氣的嚴厲批判：

在現實中，工廠、鹽村、農村都有許多問題，我們的教育制度在新舊社會交替下也有很多值得探討的地方，但我們的作家却不去面對這些困境，反而把外國人的問題，和我們這裏

還沒有發生的問題，一窩風的接收過來，把別人的病當成自己的病，別人感冒，我們立刻打噴嚏。所以，目前臺灣的現代文學，與臺灣的現實生活脫了節，不但自己的病不敢去面對，而且許多小說、新詩，都有意無意地與生活距離很遠。在這種情況下，我們多麼需要一種健康的寫實藝術和文學。但是，很遺憾的，我們所接觸的却是一些知識份子自瀆的作品。個人去自瀆倒也罷了，然而他們不但不肯承認這個事實，反而打着現代主義藝術至上的理論，來「美化自己的醜陋」。（見尉天驄著「路不是一個人走得出來的」，頁五三）

我們認爲：現代文學最大的任務不是別的，而是在於如何透過藝術把人們從以往那種傷害、鬪爭中引向一個合乎理性的新社會。爲了達成這一點，一個藝術工作者無可逃避地應該對他生存的環境有所了解，……（中略）只有根植於生活之中，以無比的愛心去擁抱這個世界的痛苦和快樂，我們的藝術才能同中華民族的命運一樣，在經過漫長的悲愴和掙扎之後，成爲安慰衆生的聲音。（同上，頁一四九）

這種在文學上嚴厲批判過份洋化、過份盲目地倣效西方文學的墮落、頹敗和逃避現實的風氣；要求文學應該根植於現實生活，和民衆站在同一地位，去關心擁抱社會的痛苦和快樂的這些主張，和七〇年後臺灣社會在國際重大事件沖擊下所導致的思想上的覺悟：反帝國主義的民族意識的高度覺醒、反對過份商業化的經濟體制、和關心社會大衆的現實生活的社會意識之普遍提高，

都採取着一致的步調，而且正好與那股二十幾年來一直默默耕耘着的、以鄉土爲背景、忠實地描寫個人的悲歡與民族的坎坷的作家和作品所表現的健康的、富有活力的現實主義的精神結合在一起了。

三、是「現實主義」文學，不是「鄉土文學」

前面我們把一九七〇至七二年的臺灣社會、和一九四九年以後的臺灣文學作了一次簡單的回顧，我認爲這正是造成時下所謂的「鄉土文學」能够蓬勃發展，且漸漸在文學創作上有成爲主流趨勢的時代背景和客觀環境。現在，我想進一步試着來討論有關「鄉土文學」的一些問題。

許多人在談起「鄉土文學」時，留給我一種印象，就是所謂的「鄉土文學」是以鄉村爲背景，以鄉村人物的生活爲主要描寫對象，並且在語言文字上運用許多方言的作品。這樣的作品之所以會被時下愛好文藝的知識青年和社會大衆所接受和喜歡是可以理解的。因爲一九七〇年後的臺灣社會，如前面所分析的，在一連串國際重大事件的刺激下，國內的政治、經濟和社會環境都有着重大的改變，反對帝國主義的民族意識和反對財富分配不均的社會意識普遍覺醒和高漲。爲了反對帝國主義，在文化上便自然要求對本位文化重新作一次新的認識、估價和肯定，以作爲建設新的本位文化的基礎；爲了反對壟斷社會財富的少數寡頭資本家，自然會對現行的經濟體制下各種不合理的現象加以批評和攻擊、自然要對社會上比較低收入的人賦予更多的同情和支持。又因

爲帝國主義者是以一種僞善的經濟合作的姿態來到臺灣進行其醜惡的經濟侵略，所以社會上的反對帝國主義和反對寡頭的資本家常常是互相聯系着，甚至是合而爲一的。而在這種情形下，那些以鄉村爲背景、以鄉村人物爲主要描寫對象的文學作品，便同時滿足了社會大衆這兩種不同的感情需要。因爲在外國資本和外來文化的沖擊下的臺灣社會，都市被西化的程度已經和歐美的大都市沒有太大的差別，這不僅是表現在表面可見的建設方面，甚至也表現在人的思想、價值觀念和生活態度上。而鄉村雖然在工商經濟的浸透下也產生了很大的改變，但它較之都市畢竟保留了較多的傳統文化的特色和純樸的生活面貌；同時，鄉村人物在激鉅轉變的社會裏、在極力提倡工商經濟發展的政策下，往往都是一羣被犧牲、被忽視的人，他們收入少、生活水準低、工作辛勞。因此人們很容易地，就可以從這些以鄉村社會和鄉村人物爲題材的小說中，滿足他們民族主義和社會意識的感情。

但是，這樣的作品是不是應該就稱之爲「鄉土文學」？或者說，這樣的作品是不是除了稱之爲「鄉土文學」之外，就沒有更適當的稱謂了呢？我認爲這是一個很值得討論的問題。

就我所知，有許多人是把所謂的「鄉土文學」理解作「鄉村文學」，認爲它只是以鄉村社會和鄉村人物爲題材，並大量運用閩南語方言的文學。但是就我們前面的分析，這種文學之所以會被普遍接受並引起廣泛的重視和愛好，是基於一種反抗外來文化和社會不公的心理和感情所造成的。因此所謂的「鄉土文學」事實上是相對於那些盲目模倣和抄襲西洋文學、脫離臺灣的社會現實，而又把文學標舉得高高在上的「西化文學」而言的，在這種意義下，把「鄉土文學」理解爲

「鄉村文學」雖然不能說完全沒有道理（它的道理本節上文已略作說明），但是，却很容易引起一些觀念上的混淆以及感情上的誤解和誤導。首先，它使人們可能想到都市和鄉村的對立，進而使人們誤以爲只有以鄉村和鄉村人物爲體材的文學作品才是「鄉土文學」，而排斥了以都市和都市人爲題材的文學作品。如果「鄉土文學」眞是這樣的意義，那麼這種「鄉土文學」便太過狹隘、大過拘限和封閉了。它將無法擔負起反抗「西化文學」和建設我們的民族文學的重任。二、因爲鄉村人物的語言仍然是以臺語方言爲主，而時下一些被認爲是「鄉土文學」的代表作品之所以被重視，一部份原因卽在於這些作家對臺灣方言模擬的運用圓熟、神似。這當然對於國語詞彙的更加生動和豐富有極大的幫助和貢獻，但是如果太過强調，便很容易使人陷入一種偏狹的、分裂的地方主義的觀念和感情裏。三、在機械文明的影響和工商經濟的浸透下，鄉村社會的某些特色是必然要沒落和消失的，例如牛車之被汽車火車所取代、耕牛之被耕耘機所取代、煤油燈之被電燈所取代、進步的醫藥取代迷信的巫醫等等，以及隨着這些物質文明俱來的某種思想和感情的改變，都是歷史和社會發展的客觀規律，不因爲人的主觀願望而有所改變。如果太過感情地擁抱這些鄉村社會和人物，以致忽略了歷史和社會發展的客觀事實，便很容易使人們陷入一種懷舊感傷的情緒裏，而成爲一種「鄉愁文學」。

再就一般人經常提及的較具代表性的「鄉土文學」作家來看，較早的如吳濁流、楊逵、鍾理和、鍾肇政等；較晚的如王禎和、黃春明等，他們的某一部份代表性的作品，雖然在取材上是以鄉村爲背景，以鄉村人物的生活爲主要描寫對象，並在方言的運用上顯現圓熟的技巧，但是他們

所要表現的，並不止於地方的風俗人情，他們作品的可貴，並不在於這些表面的特徵，而是在於作品中所反映的現實生活中的人的感情和人性反應，他們的悲歡、他們的奮鬪、掙扎和心理的願望，而透過這些作品能使我們對這個社會和人多增加一些瞭解和關切。這樣的作品如果用一般所謂的「鄉土文學」——即「鄉村文學」來概括它，我認爲也是很不適當的。

鍾肇政先生——這個被肯定爲臺灣光復以來的第一代「鄉土文學」的代表作家之一——曾經這樣說：

> 我認爲「鄉土文學」如果要嚴格的賦予定義，我想是不可能的，沒有所謂「鄉土文學」。用一種比較廣泛的眼光來看，所有的文學作品都是鄉土的，沒有一件文學作品可以離開鄉土，我看到的許多中外的文學作品，百分之九十九還是有它的鄉土味，因爲一個作家寫東西必須有一個立脚點，這個立脚點就是他的鄉土。或者，我不如說，那是一種風土。……「鄉土」，人人的眼光都放在那個「鄉」，說那是鄉下的、很土的，這種說法我是不能贊同的。那麼「風土」呢？你在都市裏頭也可以有一種風土，不管你說你的作品是什麼世界路線的，但也離不開風土。（引自出版家雜誌五二期，頁六四）

鍾先生在這裏所說的「鄉土」，如果我們的理解沒有錯誤的話，所指的應該就是臺灣這個廣大的社會環境和這個環境下的人的生活現實；它包括了鄉村，同時又不排斥都市。而由這種意義

的「鄉土」所生長起來的「鄉土文學」，就是根植在臺灣這個現實社會的土地上來反映社會現實、反映人們生活的和心理的願望的文學。它不是只以鄉村爲背景來描寫鄉村人物的鄉村文學，它也是以都市爲背景來描寫都市人的都市文學。這樣的文學不只反映、刻畫農人與工人，它也描寫刻畫民族企業家、小商人、自由職業者、公務員、教員以及所有在工商社會裏爲生活而掙扎的各種各樣的人。也就是說，凡是生自這個社會的任何一種人、任何一種事物、任何一種現象，都是這種文學所要反映和描寫、都是這種文學作者所要瞭解和關心的。這樣的文學，我認爲應該稱之爲「現實主義」的文學，而不是「鄉土文學」；而且爲了避免引起觀念上的混淆以及感情上的誤解和誤導，我認爲也有必要把時下所謂的「鄉土文學」改稱爲「現實主義」的文學。

而這種文學作品在今天之能够引起一般讀者那樣廣泛的共鳴與愛好，例如黃春明的「莎喲娜拉・再見」描寫日本商人腰纏萬貫到臺灣來蹧蹋臺灣的妓女；以及楊青矗所寫的一系列的工人小說，都得到普遍的重視和極高的評價——這正印證了我們在這篇文章裏所分析的：臺灣社會自一九七〇年來，由於客觀環境的刺激和教育下普遍覺醒的民族意識，和普遍提高的社會意識所要求、所期待的，正是這種文學。

這種「現實主義」的文學是根植於我們所生所長的土地上，描寫人們在現實生活中的種種奮鬪和掙扎、反映我們這個社會中的人的生活辛酸和願望，並且帶着進步的歷史的眼光來看待所有的人和事，爲我們整個民族更幸福更美滿的未來而奉獻最大的心力的。

（民國六十六年年四月一日「仙人掌」雜誌第二期）

廿世紀臺灣文學發展的動向

李　拙

臺灣在地理上雖然處於中國大陸的邊緣，中間還和大陸隔着一個海峽；在歷史上雖然曾經有過被荷蘭人侵入殖民，和日本軍閥割據佔領的慘痛經驗，但是，它之與中國同文同種，並屬於中國的一部份，却是不容爭辯的事實，這也是被今天全世界的中國人所共同承認的。這個事實絕不因爲這種地理上和歷史上的特殊因素和遭遇而可以被懷疑或否認。那麼，作爲反映臺灣各個不同時代的歷史與社會的文學，也自屬於豐富的中國文學史的一部份，也就沒有什麼可以爭辯的了。本文就是在這樣的前提下，企圖把廿世紀不同階段在臺灣長成並發展起來的中國文學，放在它們各個階段的社會環境裏作一次簡單的、初步的考察。

我認爲政治的與經濟的變化，是帶動社會各層面產生變化最主要的原因。那麼把反映各個不同時代的歷史與社會的文學，放在政治與經濟的條件下來考察，應該是一件適切的作法。廿世紀的臺灣，曾經在政治上發生過幾次重大的變化，它們依次是：民國卅四年中國抗日戰爭的勝利，使臺灣得以重回祖國的懷抱；民國卅八年國民政府遷移臺灣，次年即爆發對臺灣局勢具有決定影響的韓戰；民國五十九年十一月發生保衛釣魚臺運動、六十年十月中華民國退出聯合國、六十一

年美國總統尼克森訪問北平，以及中日斷交等等。依據以上這幾個政治上的變化，我們可以把廿世紀在臺灣發展起來的中國文學，分爲幾個不同的階段：

一、日本殖民時代到中國抗日戰爭勝利爲第一階段。

二、民國卅八年國民政府遷臺到民國五十九年發生保衛釣魚臺運動爲第二階段。

三、從保釣運動到現在爲止尚在發展中的第三階段。

這三個階段的臺灣文學的發展，都有它不同的精神和風貌，而這些不同的精神和風貌正是反映了臺灣各個不同的階段的客觀環境。

日本佔領時期的臺灣人民，是在日本帝國主義者和島內的封建地主的雙重壓迫下，過着三餐不繼的生活。當時廣大的臺灣農民約有百分之六十至七十是沒有自己土地的佃農，日本政府一方面縱容日本製糖會社和三井、三菱等大財閥入侵臺灣，從臺灣農民手中掠奪了大約佔臺灣全部耕地一成半的良田肥土；一方面又用雙重標準來治理臺灣人民，縱容島內的封建地主壓搾廣大的農民，以致使得大多數的臺灣人民生活陷於痛苦、饑餓的深淵，臺灣人民在這種情形下，遂紛紛揭竿而起，打着民族主義的旗幟展開反壓迫、反剝削的抗日運動。從一八九五年唐景崧、丘逢甲等人的獨立起義到民國四年（一九一五年）的噍吧哖事件，二十年間，幾乎每隔一年半就有一次抗日運動發生。日本政府對抗日份子採取高壓的血腥屠殺，想要殺一儆百，收到嚇阻的效果，臺灣人民因此死傷慘重，其中以一九一二年羅福星起義犧牲兩萬人；一九一五年噍吧哖事件犧牲三萬人最爲慘烈。在這種高壓血腥統治下的臺灣人民，終於領悟到用武力抵抗是一種無謂的犧牲，而

開始轉入非武裝的教育民衆、傳佈思想爲主的另一種反抗方式。而殖民時代的臺灣文學，便是在這種非武裝抗日的社會啓蒙運動中展開了。

這個階段的臺灣文學——亦卽在臺灣發展起來的中國文學——按照葉石濤先生的意見，可以分成三個不同的時期。首先是一九二〇年代的「搖籃期」，表現在政治上的，是以「啓發民智、灌輸民族思想，提倡破除迷信、建立新道德觀念、改革社會」爲其目的；反映在文學上的是「革新的、進步的反封建思想；新舊文學論爭，提倡白話文」，這明顯的是受着中國當時自五四運動以後的一連串新文化運動的影響，而表現出强烈的反帝和反封建的色彩。接着是「第一次世界大戰後的世界經濟恐慌，給殖民地臺灣帶來越來越惡劣的情況；特別是日本殖民者剝削下的佃農幾乎無以爲生，農村的凋敝使得農民的覺醒加速發展。在這種經濟情況下，反帝反封建已不再是觀念的遊戲，而是跟窮苦大衆息息相關的生活現實。」這就是一九三〇年後約八年之久的所謂臺灣文學的「成熟期」的時代背景。這個時期的臺灣文學作品，以我們今天所能看到的，如楊逵的「送報伕」，呂赫若的「牛車」和龔英宗的「植有木瓜的街鎭」（這些都是用日文寫作，而經人譯成中文），不僅在技巧上已有高度的成就，在內容上也表現出寫實主義文學對社會矛盾、對立準確的掌握，而强烈地反映出反迫害、反剝削的精神和願望。葉石濤先生說：「這個時期的文學有堅强的信念以告發和控訴殖民者，並富有參與實際運動的熱誠。」可惜這樣成熟剛健的文學發展，却在一九三七年日本發動侵華的「七七事變」侵略戰爭後，緊接着就一方面對臺灣人民加强箝制言論，嚴厲控制臺民的思想；一方面又加强其奴化教育，推行所謂國語（卽日語）運動與皇民化

運動，以加强摧殘反帝反封建的思想，而遭到慘痛的打擊。這段「戰爭期」中的臺灣文學作家，在這種帝國主義强權的壓迫下，有一些信仰不堅定的人投降了，但是也有一些不屈服的堅決的民族文學鬪士，如楊逵、吳濁流等，却轉而或以表面的僞裝，或以完全秘密的方式，爲臺灣的中國文學發展與民族鬪爭繼續努力。其中尤以吳濁流寫於戰爭時期而發表於戰後的「亞細亞的孤兒」最足以爲代表。❶

總結從日本殖民時代到抗日戰爭勝利這段時間內，在臺灣的中國文學——我們習慣上都把它看作典型的臺灣鄉土文學。因爲它都是由臺灣作家來寫臺灣人民在這段時間的生活遭遇與心理願望的文學，——較之更後來的文學而言，在技巧上往往是：語言稍嫌粗糙、結構略欠經營、人物刻畫也不够圓熟，情節的演進沒有足够的說服力，但在內容上却充份反映了這個階段中，社會現實與人民生活各種眞實豐富的面相，在精神上也表現出剛毅堅決的反帝、反封建、反壓迫的民族精神與社會正義。所以，這個階段的臺灣文學發展，可以說是與當時的社會運動與政治運動採取着一致的步調，並且也是與祖國自五四新文化運動所展開的反帝國主義侵略和反國內封建剝削的一切運動相一致的。

民國卅四年抗日戰爭勝利後，生長於臺灣日據時代的文學作家，因爲長期接受日本殖民主義教育，用中文寫作的能力都還有待從新磨練；同時戰後的最初幾年，國內的政治極不安定，也使得光復後的臺灣呈現很大的混亂，遂使得這些曾活躍於戰時的臺灣作家，紛紛保持着深沉的靜默。而卅八年以後，隨政府來臺的作家，經過長期內戰的煎熬，和政治上、生活上的不安定，要不

是走進學院裏和現實脫節，就是寫些僵硬刻板的八股文學，幾乎毫無建樹可言。

民國卅八年韓戰爆發，對臺灣是一個具有決定性的大事。美國立刻開始宣佈支持並軍援中華民國，這不但使政府因剛剛遷臺所造成的混亂政局立刻得到穩定，並且由於美援物資的進入臺灣，而使得政府能夠在穩定中開始建設臺灣。美援係於民國四十年開始，到五十五年爲止，總共援助金額高達十五億五千萬美元。政府利用這筆美援經費，從民國四十二年開始，即實施一連串的四年經濟計劃，以帶動刺激整個工商業的發展，到民國六十一年爲止，二十年內順利完成了五期經濟計劃，使得臺灣的經濟得以維持快速高度的成長，工商業得以有長足的進步和繁榮。

但是這段時間的經濟成長與工商業的繁榮，與臺灣的低米價政策可以說有密切的關係。所以私人企業的成長率從四十二年到五十九年爲止，平均每年都在百分之二十以上，而農業人口在所有就業人口中的比率，却每況愈下，從四十一年的六一%降到五十九年的四四．五%，這說明一般人對農業越來越沒興趣，而對私人企業却越來越爲熱衷。結果一方面是造成都市快速且畸型的發展，人口高度膨脹、高樓大厦林立，一切現代的享受應有盡有、高度的西化；而農村則人口急速外流，公共設施、教育與生活都相對落後。另一方面以少數私人中小企業者，和公私機關中上級人員爲主的新興中產階段，也就在這種工商業發展的社會中漸漸抬頭，成爲支持社會安定的主要力量。❷

隨着美援物資與工商業發展俱來的是一整套屬於西方中產階級的美式意識型態、價值觀念和生活方式，而這套美式的思想和生活方式，更隨着臺灣所採取的美式教育而普遍地打進臺灣受教

育的知識階級的心中——一方面在生活上追求高度的物質享受和地位，對政治要求更多的自由和民主，在思想上表現出極端的個人主義。——總之，凡屬於西方資本主義中新興的和沒落的中產階級的意識形態，都很奇妙地同時表現在這個階段的臺灣中產者的身上。

而這個階段的臺灣文學作家，主要的是在臺灣成長，並接受美式教育的大專師生，和從軍旅出身的軍中作家。前者純粹是中產階級的代言人，以模倣並抄襲西方中產者的感情和思維方法，跟隨他們世紀末的頹廢的世界觀，倣效他們痲木、荒謬、病態的姿態，以艾略特、卡夫卡、卡繆、DH勞倫斯等西方文學家爲師的。他們的作品雖然在遣詞用字，結構佈局上都有較以前的作家更圓熟的技巧，但是在內容和精神上，却缺乏一種生動活潑、陽剛堅强的生命力，大多數都是散發迷茫、蒼白、失落等無病呻吟、扭捏作態的西方文學的倣製品。後者因爲生活經驗比較豐富，所以比起「西化派」作家來，成績較爲可觀。但是這個階段的「西化派」勢力太過强大，所以這批不僅英文、出身軍旅的作家，在思想上無形中也漸漸接受了學院中「西化派」的領導，在創作上漸漸失去了自己原有的信念，而向西方看齊了。

但是，在當時這樣的社會風氣與文學風氣下的臺灣文學界，仍然還有一批人頑强地、固執地堅守在他們生長的土地上，以他們生活的鄉土爲背景，眞誠地反映了他們所熟知的社會與生活現實，早期的作家如吳濁流、鍾肇政、鍾理和；後起的如黃春明、李喬、王禎和等，都在他們的作品中表現出大體一致的特色，就是以他們所熟知的鄉村爲背景，以鄉村人物的生活爲題材，描寫這些人物生活的苦痛、辛酸和歡樂，這樣的文學，就是今天社會上普遍認爲的「鄉土文學」。這

個階段的「鄉土文學」雖然與日本殖民時代的文學比較起來，在精神上還缺乏着剛毅的、戰鬪的、較具批判性的勇氣和熱情，但也充滿了寫實主義文學感人的力量。這個具有寫實主義精神的創作方向，在當時那種以模倣西方的精神和技巧，以反映中產階級的墮落、頹敗、麻木的生活爲主的臺灣文學界，之沒有得到太多的注目是可以理解的。但是曾幾何時，時移勢易，這種「鄉土文學」却在民國五十九年釣魚臺運動後，終於被肯定爲，是臺灣文學史上較眞實、較有價值的作品。而它明顯的，還繼續在向前發展。❸

民國五十九年發生的保衞釣魚臺運動，是臺灣自卅八年來，在長期的安定中所爆發的一次最有羣衆基礎的國際政治事件。（這個事件的始末，請參見王拓著「是現實主義文學，不是鄉土文學」一文，仙人掌雜誌第二期）。它替臺灣青年學生上了一次非常有意義的民族教育和政治教育的課程，使得幾十年來從不過問國事的大學青年，開始了高度的民族意識和政治覺悟。接着是六十年的退出聯合國事件，更使我們認清了所謂國際正義只不過是大國强權用以騙人的把戲，在現實利益下，國際道義是永遠不會存在的，只有自己奮發圖强才是求生存、創新機最實際的作法。而接着來的尼克森訪問北平，與中日斷絕邦交，都是對臺灣的青年學生和廣大人民在政治與民族精神方面，給予再一次的加强教育。經過這一連串事件沖激下的青年學生和社會大衆，已普遍覺悟到：要抵抗外國强權的侵略、要爭取國際生存權，首先還要求國內政治和社會的徹底革新。而這個時候的臺灣經濟發展，非但沒有因爲國際外交所遭遇的挫折而有所停頓，反而因爲全國上下一致的努力，而在民國六十年至六十二年的三年之中，又再一次造成經濟的高度成長。但是這種高度

的經濟成長，一方面却又導致社會財富分配的不均。於是同情低收入者的社會意識也在這個時候快速地被許多青年所接受。因此，一方面要批判現實，一方面又要關心低收入者的生活和利益。

在這種情形下，以前不被人們所注意的，以鄉村爲背景，以鄉村人物的生活爲主要描寫對象的「鄉土文學」，便漸漸爲人們所愛好。因爲，爲了反對帝國主義，在文化上便自然要求對本位文化重新作一次新的認識、估價和肯定，以作爲建設新的本位文化的基礎；爲了反對壟斷社會財富的少數寡頭資本家，自然會對現行的經濟體制下各種不合理的現象加以批判和攻擊，自然要對社會上比較低收入的人賦予更多的同情和支持。……在這種情形下，那些以鄉村爲背景、以鄉村人物爲主要描寫對象的文學作品，便同時滿足了社會大衆這兩種不同的感情需要。因爲在外國資本和外來文化沖擊下的臺灣社會，都市被西化的程度已經和歐美的大都市沒有太大的差別，這不僅是表現在表面的建設方面，甚至也表現在人的思想、價值觀念和生活態度上。而鄉村雖然在工商經濟的浸透下也產生了很大的改變，但它較之都市畢竟還保留了較多傳統文化的特色，和純樸的生活面貌；同時，鄉村人物在激變的社會裏，在極力提倡工商經濟發展的政策下，往往都是一羣被忽視的人，他們收入少、生活水準低、工作辛勞。因此人們很容易地，就可以從這些以鄉村社會和鄉村人物爲題材的小說中，滿足他們的民族主義和社會意識的感情。㊹

但是從民國五十九年到現在，又已經過了六、七年的時間，臺灣的社會在這六七年內又有了或多或少的改變，更年輕一代的讀者，對於在這之前的那些「鄉土文學」作品的內容和人物，已經漸有生疏之感；同時自民國六十三年以來到現在，因爲經濟的變爲越來越不景氣與物價的日漸

高漲，使得一般人越來越感到失業和生活壓力的重大威脅；年輕人自學校畢業後的出路問題，也越來越困擾着他們，使得一般年輕人更加感到迷茫、失望和挫折，因此對於早期那些以鄉村社會和人物爲題材的小說，也漸漸感到不滿足，而要求一種更具現實精神的文學來填補他們的需要，因此像黃春明較後期的小說「莎喲娜拉，再見」、楊青矗以反映工人生活爲主的一系列小說，和王禎和較近期的「小林來臺北」、「伊會念咒」等，對現實表現得較具批判性和剛毅精神的現實主義的作品，便成爲這個階段的文學較近的發展，這表示現階段的臺灣的中國文學作家，將會抱着更堅强的現實意識，以一種更敏銳、更進步的歷史眼光，來反映並批判現實；以一種更廣博、更熱烈的愛心來爲我們整個民族更幸福更美滿的未來而奉獻更多的心力，在這種情況下，也預示着臺灣的中國文學，在未來將會有更高、更大的發展。

概括地總結二十世紀以來在臺灣的中國文學的發展，我們可以得到幾個結論：一、文學必需紮根於廣大的社會現實與人民的生活中，正確地反映社會內部的矛盾，和民衆心中的悲喜，才能成爲時代與社會眞摯的代言人，而爲廣大的民衆所愛好和擁戴。而這種具有明顯、强烈的「現實主義」精神的文學，因爲具有較眞誠的道德勇氣、較强烈的愛心和熾烈的感情，所以也往往更具有感動人心的說服力。二、文學的發展必需能與當時的社會發展相一致；文學運動必需能發展爲一種社會運動，或與社會運動相結合，文學才能更有效地發揮它改良社會的熱情和功能。

臺灣的中國文學今後的發展如何，還有待大家共同努力。

（民國六十六年五月十日「中國論壇」第四卷第三期）

❶ 本節有關殖民時期的臺灣文學所引用的資料，全係採自葉石濤先生所著「臺灣鄉土文學史導論」，見夏潮雜誌第十四期。

❷ 本節有關經濟方面的資料，係參考三宅武雄著·吳瑞南譯「臺灣經濟動向探討」一書，文皇出版社出版。

❸ 請參閱王拓著「是現實主義文學，不是鄉土文學」一文，仙人掌雜誌第二期。

❹ 同註❸。

臺灣畫界三十年來的初春

——序謝里法：「跟阿笠談美術」

許南村

在我這個世代，對於先行代臺灣畫家，已經不很熟悉了。但是光復後一代的青年畫壇發展的路徑，由於其和光復後一代青年文學的成長相並行，所以較熟悉些。早在五〇年代西方，尤其是美國的文化就在本省的文化上表現出強大的支配性影響。以當時的青年文學界來說，歐美文學思潮、作品和作家的介紹，一直是當時一些文學同人雜誌的重要內容。而西方「現代」繪畫的思潮、畫家、作品和知識、技術的介紹，也在上述的文學同人雜誌內容上，佔有重要的份量。例如劉國松、莊喆，都曾是「筆滙」月刊美術方面的活躍的編輯。

和「現代詩」一樣，「現代畫」在臺灣的青年文藝生活中，特別在五〇年代後期至六〇年代中期，有過「輝煌」的地位。有不少的年輕畫家，一直到六〇年代，「進軍國際畫壇」，「揚名海外」，聲勢不能說不大。許多急躁的、充滿了藝術狂熱和創作才能的美術青年，紛紛往巴黎、紐約跑，或學習、或開畫展，絡繹於歐洲和美洲的道上。

謝里法便是這些滿懷野心和理想的青年畫家之一。

去國十餘年，在近五、六年中，謝里法常有文章在國內的文學雜誌和美術雜誌上出現。「跟阿笠談美術」，是謝里法在臺灣發表的最具思想性的文字。足許爲戰後嚴重思想貧乏的臺灣畫壇中，最具教育性啓發性的藝術論評。

俳優妾妓的藝術

身居海外，寫文章回來議論歐美畫壇的中國畫家，不只是謝里法一人。但謝里法啓體振聾之處，在於他對歐美畫壇具有犀利而深刻的批判的眼光。這和一登美洲、一到巴黎，就雙膝點地，痴迷不省地膜拜歐美的一切的人，有天壤的差別。

在臺灣，謝里法幾乎是揭穿「歐美的繪畫向來是西方資本主義之孌童妾妓」的第一人。在資本主義下，利潤的貪慾，連一切素來被奉爲清高的、獨立的東西——類如道德、藝術——都被改造成可以買賣、可以斂利的商品。他說：

> 那麼，取巴黎而代之的美國，又是怎麼一種藝術氣候呢？……用最簡單的語句來說它的話，它是……在層層財團培植下滋長的藝術；它是以販賣地皮式的經營下訂立價值觀的藝術；它是商標建立版權的藝術……。
>
> ——第二封信

另外一封信中，謝里法把今日歐美藝術的商品性，說得更加透澈。他說：

「……畫商的背後，有財團在支持着。當他想盡辦法製造某畫家作家的價格高漲之後，得利的不只是畫商本身，財團的獲利，往往最大。這好比經營股票市場和販賣地皮，畫商可以勾結畫評家，使不值一文的畫家，身價百倍，也同時造成了畫價的暴漲，因而撈來一筆巨財。所以……買畫的人，必須對行情有眼力，買進的畫，三、兩年內便期待以雙倍或三倍的價錢再賣出去。這都已成爲美國有錢人的生財之道。

——第十四封信

於是，藝術品變成了股票、地皮；成了投機商人玩弄的奇貨。一大羣貌似猖狂不羣的畫家，仍孜孜矻矻、戰戰兢兢地在畫商和財團的荷包下討生活。謝里法說：

……至於畫家的身價以及他們的產物是藝術還是垃圾，更是決定在錢的有無。股票的上漲造成畫廊的興隆。去年三千元賣一幅畫的畫家，今年可漲到三千五，明年則更不止此數。因此投資藝術品較在銀行放利息或買地皮更有利。這一來畫家的產品件件都是藝術品了。不幸股票大跌時，畫廊也相形清淡，造成了畫家生產過剩，比倒垃圾還費一番心思……。

——第五封信

這樣看來，說藝術品的價值是超越一般市場上的規律；是獨立的、崇高的、永恒的……人，倘若不是出於無知，便是出於欺罔。在資本主義下，藝術品服從於赤裸裸的商品法則。所謂「創作」、「典型」、「風格」云云，無非是商品商標、版權、專利的僞裝罷了。而那些咬着板烟、蓄着斯文的鬍子，滿口藝術評論術語的畫評家，只不過是推銷商品的廣告企劃家、推銷員和應召女郎的皮條客。謝里法說：

有產品就得有商標，方能收到廣告之效；商標的式樣越突出，所得的廣告效率就越高。借用文士派畫家的語氣，所謂式樣突出的商標則稱爲「個人突出的藝術風格」。風格是不可抄襲的。以商標道德說，那是「版權所有，翻印必究」。在法律上也給予專利的特權。但文士畫家們因不屑拿藝術與政治和商業併論，因此，「版權所有論」與「專利特權論」，無法見容於藝術論之中，因而有了更高雅的稱謂，如「創作論」、「典型論」、「風格論」等等了……。

該死的還是把厭臉新娘談成天仙的，畫廊僱用的畫評家了！

——第五封信

「現代畫」之爲形式而形式，之流風常變，有一大半便是由畫商、財團勾結所謂畫評家起哄的產物。商品的推銷，一半是被動地迎合市場的需要，一半是主動地經由精心設構的廣告術，教育和創造出來的。類似嚼口香糖、搖呼拉圈那樣出奇無聊的需求，便是商人主動去創造的。「現代畫」流派的轉換；現代畫家各自成「流」的「風格」和「典型」；現代畫評家奇說的議論，說穿了，和商品的推陳出新，服裝、鞋帽款式的按季論年變化，在本質上，沒什麼兩樣，也和股票的起落、地皮的漲跌，在根本處很有相同之處。謝里法說：「素描所以長久爲畫家所愛惜，能用來跟潮流，是最主要的原因吧。」（第十封信）跟得上由財團、畫商和僱傭的畫評家一手製造的「潮流」，才能名利雙收，否則永無出頭之日！

由之，在資本社會中，畫家再也不是什麼獨立的藝術家。畫家和勞動者和小生產者一樣，是商品的製造者。他們不是按着自己獨立的藝術創意作畫；他們是隨着財團、畫商和僱傭畫評家的金光閃閃的魔杖，挖空心思，絞盡腦汁製造「潮流」，栖栖惶惶、孜孜矻矻地趕「潮流」。他們的藝術作品，幸者爲畫商、財團、僱傭畫評家捧爲「天才」的作品，當做股票、地皮翻炒之餘，分得一點殘羹，名利雙收；其不幸者，半生「嘔血瀝心」之作，不值一堆糞土，挫折而終。而所謂「畫評」、「畫論」和「宣言」云云，追根究底，只是一批無聊知識份子「把麻臉新娘談成天仙」的謊言罷了。——這些，正是謝里法在「跟阿笠談藝術」這本通訊上所揭發的整個歐美「現代」藝術、「新興」藝術的內幕。

從五十年到今天，也不知有多少畫家到國外去留學，去開畫展。但似乎只有謝里法一個人有

這份洞識，有這份誠實，有這份膽識，做了勇敢、深刻的揭發。當我們看見大多數的中國畫家，以參加外國小鎮上的一個畫展就忙着向國內發消息、寫文章以驕國人；寄回國內的文章議論中，大量向國人販賣外國畫評家的謊言；一心一意張大眼睛，豎直耳朵緊跟、快跟巴黎和紐約的「潮流」時，我們知道，臺灣青年畫壇三十年來卑屈地、可憐地、附膚地、盲目地跟着歐美奔波的時代，到謝里法已到盡頭，而孕着一個新的、批判的、反省的時代。路子走得迂迴了些、曲折了些；時間是長了些，但一封封讀着「跟阿笠談美術」的信，還是令人止不住因喜悅而來的胸塞眼熱之感。

藝術的社會責任

謝里法不只是消極地批判和揭發了資本制度下歐美畫壇的各種眞象，即破的一面；他還有積極建設和尋找一條新的、中國的藝術方向和風格的努力，即立的一面。

藝術起源於鮮活的人的勞動和生活。藝術原與人、與生活、與勞動，是分不開的。這只要看各民族原初在石壁上、在器物上的畫，就不難明白。後來，隨着社會的發展，從事繪畫的人逐漸脫離了生產，以繪畫爲專業，爲同樣脫離了生產而從事管理和支配社會若干階層的人服務，從而繪畫的內容，也相應地脫離了社會生活、勞動，以及生活中、勞動中的人。這種非生活、非勞動和非人的傾向，到了「現代派」，早已超過了「不回歸線」。而曾經在初到巴黎時「完全地接受

西方藝術的洗禮」的謝里法，終以批判的精神，說出一句寶貴的話：

藝術產生在人所生活的環境裏。只有生活中的人，才產生得出藝術來。

——第六封信

「現代派」人以繪畫的「純粹」爲言。所講「純粹」，便是在繪畫中抽離了一切人的、生活的、社會的、勞動的因素，而追求極端歧義化和不可知化了的「內在」的世界。「現代畫」主觀主義、唯心主義，在資本社會中商品和市場的不自然、不完全的條件——即財團、畫商、畫評家之人爲的投機和操縱——之下，發展成各式各樣奇詭的形式主義。顏料以外的各種物質材料的運用，聲光、電和器械的使用，對自然形象的拒絕和改組，以至極端的模倣照像的「眞實」……，林林總總，正如一家巨型超級市場中的商品之多樣而常變。但形式的多樣，正好說明了從內容完全游離了藝術形式之空虛、欺罔和矯飾。在充滿了戰爭、革命、侵略、抵抗、饑餓、疾病、政治黑暗、社會不公、生態環境的破壞的二十世紀，絕大多數的「現代畫」一直在扮演着既有秩序和既存現實的弄臣、俳優和妾妓的角色。它們像各式各樣的「廣告」，美化既存社會，而把陰暗的現實、嚴重的問題遮蓋了起來。謝里法說：

……我們又聯想到多少畫家的筆製造出來的「農家樂」的幻覺。這是藝術功能癱瘓了的

結果。

還記得「四海無閒田，農夫猶餓死；誰知盤中飧，粒粒皆辛苦」這句唐詩嗎？自古我們的先賢已揭發了「農家樂派」使用廣告術的傳統陰謀家的居心？

藝術家們必須以良知和銳利的畫筆，刻畫出社會的每一個層次，像那一句唐朝的憫農詩，把「四海無閑田」和香腸的裏層幕後揭發出來。

——第六封信

「把『四海無閑田』和香腸的裏層幕後揭發出來」！謝里法引用了一個笑話。有人以歐美的社會是一個「豬進去香腸出來」的社會，極言歐美社會生產之機械化和生產過程之完整。「豬進去香腸出來」的社會，是一個工業資本經濟的社會；而「香腸」，便是五花八門的商品的象徵。謝里法號召畫家「以良知和銳利的畫筆，去揭發鄉村的凋疲和商品經濟的秘密——即資本對於無價勞動的掠奪。於是繪畫有了功用，有了使命。畫家應該起而揭發和批判世界上既存的不公平、不合理，爲建造一個公平、合理、自由與和平的世界而努力。」——這是三十年來臺灣畫壇聞所未聞的聲音；是在臺灣成長的新生代藝術家提出藝術的社會良心，社會責任和社會效能的第一人。在六十年代，我曾在「現代主義的再開發」中，對盛行於臺灣的文學底、藝術底現代主義提出了批判的意見。七〇年代初，臺灣的新銳文學界展開了對於現代詩的討論和批判，提出了文學的社會效能、文學的民族歸屬等重大問題。在創作上，文學界收獲了以批判和抵抗西方對臺灣文化殖

民爲主題的現實主義文學，而取得一定的成果。但是，同一期的臺灣畫壇，却是一片茫漠的沈寂，毫無回應。

現在，謝里法明朗、深刻地回應了這個運動。

謝里法不只提出了繪畫的社會屬性，提出了繪畫爲社會服務的使命，他也提出了繪畫的民族歸屬性：

過去傳古人筆墨的畫家看不見臺灣；後來練素描的畫家也看不見臺灣。

——第十封信

藝術的民族歸屬性

一雙「爲藝術而藝術」的眼睛；一雙孜孜矻矻趕「潮流」、跟「潮流」的眼睛；一雙唯外國畫商、財團和畫評家指揮棒是瞻的眼睛，當然看不見臺灣。而在當前，在目前的歷史階段中，對於目前生活並植根於臺灣的中國人而言，臺灣的生活是具有最大現實意義的中國生活。但迷信「爲繪畫而繪畫」、「爲素描而素描」的眼睛，面對這樣具體的生活時，竟是完全盲目的。謝里法說：

素描的周圍——被素描專利了的眼睛所看不到的周圍是什麼？

看不到的是生活，和生活裏面所蘊藏的一切。

閉起被素描訓練過的眼睛，被素描專利了的眼睛；或者說：「被素描强奸了的眼睛，那時你將會看到一個新天地——那是活的天地，充滿着一切美和醜的、可愛和可恨的

——第十封信

謝里法要求畫家將「實實在在活着的，有血有肉的人」，「將之活生生地納入……畫裏，生活在……畫裏」（第十五封信）；要把人當作「爲生活而勞動着的村民」——而不是當作「活動的景物」；不是當作「個人褪了色的記憶」——入畫。殖民地時代的臺灣，曾有來自日本的畫家來臺，以「畫臺灣」而領導臺灣畫壇。但是，在這些殖民者、統治者的眼中，臺灣只是「山啊、水啊、花啊、鳥啊」，而「誠然沒有一景一物屬於過臺灣」（第十五封信）；儘是「大師們的畫冊中偷來的藍啊、紫啊、靛啊」，「也沒有那個顏色屬於過臺灣」（第十五封信）。然而，「與這塊土地相依爲命的居民，在其創作中，已被全然忽視了」（第十五封信）。不幸的是，「近五十年來的臺灣畫運，是這種『純情』爲藝術而藝術的心所領導下，給帶出來的。」（第十五封信）

近五十年來的臺灣畫壇，便是這樣脫離了社會，脫離了人——「爲生活而勞動着的」，「有血有肉的」人的畫壇！謝里法的這一聲喝破，令人怵然而驚。從而，謝里法要畫家們爲他們自己的畫尋找歸宿。他說：

阿笠，西洋美術對妳我的意義是：引導我們走進再向自己認同的那條路。通過了，所看到的臺灣才更美好。

——第九封信

臺灣的地方特點和中國的全局觀點

在第九封信「赤牛」中，謝里法十分感傷地以生我、育我的鄉土爲認同的宿止。也許長年羈旅，憂時傷國，因而對於鄉土懷抱了過份膨脹的情感。但是，即使是鄉土的回歸，應該不止於聽見臺灣民謠而漱然流淚吧。對於在臺灣努力生活着的人們，老實說，臺灣並不僅只是一首民謠，一嘴的檳榔，一身的「土氣」，一腔子「臺灣國語」——甚至不堪入耳的「幹你娘」、「駛伊娘」——，也不是脚上的木屐、小店裏的「愛玉冰」、「仙草冰」和「大橋頭的歌仔戲」。不，這些毋寧是愚昧的漢族沙文主義在電視上製造出來的形像。在臺灣「爲生活而勞動着的」人們，正也和「爲生活而勞動着的」一切中國人一樣，胸懷大志，對中國的前途充滿了光明的希望和堅毅的信心。他們要和一切中國人一道，決心爲中國的自由和獨立，主體地貢獻自己的力量。

也許正因爲在尋求認同的宿止時，謝里法還沒有把眼光做中國的、全局的觀照，他在指出繪畫的社會現實性和民族歸屬性的內容時，沒有討論到相應於這個內容的形式問題。內容決定形式

。中國，連帶地是臺灣美術建設——尤其是藝術表達形式的建設方向問題，幾乎和內容問題的提出，而同時產生。長久存在於我國民間的民俗藝術，無疑是建立中國、連帶地是臺灣美術新形式的主要母體。當然，批判地、謙虛地、誠實而熱心地接受西方藝術成就中的精華和有益、有利的部份，也是同等重要吧。

對帝國主義藝術影響的抵抗

在臺灣，近代意義的美術，孕育於日本領臺時期。光復後，歐美藝術隨着歐美資本、技術和其他商品對臺灣的支配性影響，而支配性地影響、領導了臺灣的畫壇。帝國主義文化的影響和殖民地文化的性質，五十多年來正是臺灣畫壇的特點。謝里法說：

> 臺灣島上居民的生活方式不斷在改變着；畫家們也在發展中改變着。可是兩者間的關係，却異乎尋常地淡泊。顯然，（臺灣）繪畫受到外來的影響，遠超出本島社會對它的影響。說開來，不都是那外來的領導所種下的惡果？以後怎麼也只好被人家牽着鼻子向前走了。
>
> ——第十五封信

改變臺灣畫壇的殖民地性格，從批判開始：

今天，我們藝術的門戶是開放的，讓西方——尤其是美國的「前衛」思想滾滾地流進來，却別忘了，必須通過批判的眼光，然後接受西潮。

藝術價值和社會

剖析歐美繪畫的商品性；揭發財團、畫商和畫評對繪畫的投機；揭露西方繪畫非人的、非社會的、非生活的本質——這些都是謝里法所作、在臺灣美術思想上三十年來僅見的批判工作。但除了消極的批判，謝里法提出了美術史之社會的史觀。在每一個社會發展階段，都有一個支配和領導該社會之經濟的階層。這個階層的情感和思想，相應於其在社會經濟上的領導地位，成爲該社會的領導和支配性的情感和思想而倡建、而創造。謝里法說：

西洋美術所反映的，都是每一階段裏西洋社會文明的容貌。被提出來在學術界成爲討論對象的繪畫，當有它所代表的時代意義。所以它能串聯而成爲一個發展系列。這便是我們通常在美術通史中看到的西洋繪畫。事實上，這只是站在一個特定的價值觀點上作評價而後編寫的美術史，所選擇的，當然是配合了這價值觀的繪畫。嚴格地說來，它只在這系列的美術

價值觀裏是有代表性的。若更換立場，這時因評價的轉變，或許就得另擇取一批繪畫來成爲它的代表了。

——第十五封信

這便產生了畫家立場的問題。以領導階層的思想和情感——卽價值標準而寫的美術史，是一種美術史；同樣，爲取悅或表現這階層的思想和情感的美術作品，也是一種美術作品。反之，便是另一種美術史，另一種美術作品。當然，在前一種美術史和美術作品中，就沒有廣大的「爲生活而勞動着的」人羣；就沒有社會，沒有眞實、廣泛的生活。謝里法又說：

從我們讀到過的歷史，是以社會支配者的活動爲中心寫下來的歷史。所以他們的口味才在歷史中顯得如此的重要。如果有可能將歷代以來被支配者的口味爲重點寫歷史，要以對被支配的羣衆有感染力的畫家來編一部平民的美術史，那麼，提到史頁上的畫家，就又是另一批人馬了。

——第十五封信

在古代，帝王將相和地主老爺們有他們的口味，從而合乎這口味，對他們有感染力的文學、藝術和文化，才是入流的高雅的文學、藝術和文化；同樣，在今天，財團、資本家有他們的口味

，從而合乎這個口味，對他們具有感染力的文學、藝術和文化，才是新潮的文學、藝術和文化。臺灣「現代畫」何以在羣衆中顯得雖然高傲却出奇的孤獨，何以傲視同胞而諂媚於外國主子；何以在其中看不見自己社會中具體的現實生活；何以看不見「爲生活而勞動着的」同胞；何以看不見自己民族的風格……，至此已是彰彰若揭了。盛行於此間藝術界的超然論、絕對論、純粹論和藝術國際主義，在藝術的社會史前，便現露了它欺罔的、俳優婢妾的眞面目。

現實主義藝術和文學的聯合

在更積極的一面，謝里法提出了藝術向當前臺灣革新文學學習與合作的要求。他說：

一年來，你斷斷續續郵寄了許多新出版的小說送我。這裏頭，像楊青矗的「在室男」和「工廠人」；黃春明的「鑼」；王禎和的「嫁粧一牛車」；王拓的「金水嬸」；鍾理和的全集和吳晟的「吾鄉印象」（詩集）等。妳說：「他們都是走進農村、漁村和工廠，雙足紮實踩在臺灣沙土上執筆，爲勞動中的人代言的知識份子。」

文學界的朋友，已開始關心向爲文人所漠視的民衆，憑着知識份子的良知，在文學創作中表現着與土地汲汲相關的人們的艱苦生活。相信這般向土地認同、重新肯定自我的精神，會逐漸喚醒沉醉在「現代派」迷語中的文藝青年，也刺激一心想在文化古塚中掘寶求富的文

藝青年。形勢所趨，美術界的朋友們，必然也將正視這個問題……。

——第十五封信

新的「現代」主義

是的。和文學比較起來，臺灣的畫壇和音樂界，向來顯得太遲鈍、太懦弱了。但「形勢之所趨」，謝里法終於首先「正視」了這個問題。但願這是一個充滿了廣闊發展前途的開始呼召，讓美術界的朋友「必然」地起而展開一場對三十年來臺灣美術工作和教育的總結算和總批判，從而開啓臺灣畫壇一個「新的階段」，看見「一個新的藝術從自我的重新肯定後，再出發時業已萌芽」（第十五封信）。從而，「現代」有了新的意義。在一個自由的、獨立的、平等的、民衆的時代的開端，開端了人類「現代」的歷史和文明。在這新的文明中，才有眞正「現代」的文明：

在國外，妳只是利用新的環境培養了再學習的能力，讓你回國後投身入屬於自己的土地時，再向廣大的羣衆學習。西洋所給妳的，往往是一副探視「現代」的眼力。妳一定得回到自己的同胞當中，才能窺得那屬於自我的「現代」。而「現代」的繪畫則是從羣衆中產生出來眞藝術……。

——第十五封信

初春

長年以來，我曾以爲臺灣的畫壇和臺灣的樂壇一樣，是一片無思想的地帶。讀完謝里法的「與阿笠談美術」，我萬分雀躍地、如久所渴望所證實：我錯了。繪畫原是最具有羣衆性的藝術。隨時隨地，只要有畫的地方；只要有人在繪畫的地方，終是立刻能聚集許多羣衆，熱心、讚歎、喜悅地圍觀。但三十年來，臺灣的畫家心中從來沒有過這些民衆，却一直引頸西望，上焉者擠身紐約和巴黎，跟着人家的財團、畫商刻意製造的「潮流」，失魂落魄地轉，下焉者在臺灣翻破西洋「大師」的畫册，東偷西竊。在他們充數的畫布上，沒有活生生的，「爲生活勞動着的」人；沒有社會；沒有具體的現實生活；沒有臺灣；沒有中國；沒有爲民族的解放、國家的獨立而艱苦奮鬪的弱小貧困國家的精神面貌；沒有激盪人心的急變中的世界……。三十年來，臺灣無數的畫家，甘爲他人做最卑賤的俳優臣妾，却對芸芸的、勞動的、從無美術生活的安慰的同胞，不屑稍假辭色。

就在這時候，曾經「完全地投進了西洋，無條件地接受西方藝術的洗禮」（第九封信）的謝里法，作爲這三十年來臺灣畫壇神魂顚倒地向西方「一面倒」的反動，開始了深刻的反省和批判，他揭露了現代西方藝術之商品的性質。（從而，謝里法擬以一個不成熟却饒有深意的構想——以繪畫的社會平均勞動作爲衡量繪畫價值的標準）；揭發了財團、商人、投機份子所操縱的西方

畫壇；揭發了西方藝術非人的、非生活和非社會的性質；指出美術史的社會性和階層性；批判了五十年來臺灣畫壇的殖民地性格，提出美術的民族歸屬和社會性能，提倡臺灣藝術界向臺灣新銳的革新文學界學習進而携手前行……。這一切，立論雖不是新創，立說雖不够奇詭，但它無疑是三十年來臺灣美術思想界中頭等重要的大事，具有重要的教育和啓蒙的意義。「和阿笠談美術」，不但是當前藝術學生不可不讀的好教材，更是一切迷信「現代」的文學青年、迷信「歐美卽至善」的青年和知識份子所當熟讀而深思的好書。

與謝里法素昧生平，於繪畫又素無學養。但讀完付梓前的校樣，不由得因幸見臺灣畫界三十年來的初春而歡喜，至於眼熱胸塞，並成此序，做爲個人向卽將甦醒和激變的臺灣畫壇獻上的祝賀之禮。

（民國六十六年七月一日「夏潮」第三卷第一期）

五四，與我們同在！

——記淡江一次文學座談會

李行之

五四過後的第二天晚上，淡江的文社在會文館舉辦了一次座談會，談的題目叫做：「廿世紀文藝思潮及中國文學前途」。由政大的尉天驄和臺大的齊益壽兩位教授主講。

這個題目很大，縮小一點來講罷，才能實際一點。尉天驄開始講了，他先從文化講起。他說：

一般人談文化，往往把文化談得很抽象，應該實際一點。實際來說，文化是人在他們居住的環境下面的生活中，所求得的經驗和理想。

所以，文化有三個特色：第一、要過好的生活。第二、要過合理的生活。這種合理的生活，就是不但自己要過好的生活，使別人也要過好的生活。有些人却不是這樣的，只圖自己過好的生活，不管別人過壞的生活，甚至要把自己的過好生活，建築在別人的過壞生活上面，這樣就不合理了。像：封建時代，少數人過好生活，是建築在大多數人的過壞生活上面。資本主義社會，富

人過好生活，是建築在窮人過壞生活上面。第三、要過有理想的生活，不但要爲自己這一代的人的生活着想，還要爲下一代和以後無數代人的生活着想。

文化既然同生活有密切的關係，生活主要的又受社會結構和經濟制度的影響，所以，社會結構和經濟制度改變以後，文化也會跟着發生變化。

拿法律來說罷，法律是對人的生活有很大的關係的事。經濟改變了，法律就受到影響。比方，平均地權不是很好的解決人的生活的辦法嗎？但，平均地權提出了很久，却不能在立法院通過，最近是通過了，却變了樣子。這是什麼緣故呢？原來有財閥和財閥的幫手，在立法院中從中阻撓。這是經濟制度改變了以後所發生的結果，使法律不能公平，使法律傾向於保護既得利益者，而不是保護大多數人。

拿選舉來說罷，選舉是對人的生活有很大關係的事，西方形式的選舉，能够公平嗎？不能公平！因爲如果沒有財閥在後面支持，就很少可能當選。要是你們不信，你們自己出來試一試，看一看不花錢能不能當選。

拿國家的發展來說罷，國家的發展對人民的生活有更大的關係。工業革命、資本主義發達以後，爲了取得工業原料和找尋工業產品的外銷市場，必然會發展成爲帝國主義。過去，英國是這樣，日本也是這樣。帝國主義多了，還會引起爭奪，還要瓜分弱小國家，分得不均，甚至會像狗搶骨頭一樣，互相打架。第一次世界大戰，書上說是什麼由於某某王子被刺引起，不是那麼回事，那只是藉口，眞正的原因就是由於帝國主義在互相爭奪殖民地。

戰爭對人的生活還有更大的影響。越南戰爭是爲了什麼而打起來的呢？老子說：「天地不仁，以萬物爲芻狗。」目前却是：「資本家不仁，以萬物爲芻狗。」資本家爲了他們自己的利益，不管別人的死活，而發動戰爭。像越南戰爭，打也是要看資本家高興，不打也是要看資本家的高興。到了今天，越南不但不打了，而且，美國還要跟越南建交，還準備借錢給越南。打的時候，北越是共產黨國家，現在說要建交的時候，越南是更大的共產黨國家。可見以前美國人說的什麼爲了反共而打越戰，是完全騙人的謊話。套一句中國古詩，那些在越戰中打死的美國大兵，眞是「可憐湄公河邊骨，猶是春閨夢裏人。」他們的死，是不明不白的死，是寃寃枉枉的死。這可見戰爭、死亡，跟人的生活是有多大關係的事呀！這種關係爲什麼不會表現在文學上面呢？一定會表現在人類的思想潮流上面，一定會表現在文學方面！

於是，一些美國作家的文學作品表現出來的是對人類生活前途的消極、絕望。

以前，人在工作，當完成產品、或藝術品以後，是會有快感、有樂趣的，同時，也覺得生活充實、有意義。但，資本主義發達，高度工業化以後，人的工作分工極細，人變成只是等於整個工業部門的一個螺絲釘，也只是從事螺絲釘式的工作。這種生活便沒有樂趣、沒有快感，也沒有意義了。同時，在工商業社會中，人已失去尊嚴，完全要看錢，有錢才有威風，沒有錢則像狗一樣。這時，人在社會中，覺得自己不存在，覺得失去自我，而徬徨、困惑、悲觀、失望，只好過一天算一天地生活。因爲有這種生活，所以，就有文學上和哲學上的存在主義的出現。

資本主義社會的人生，不但沒有樂趣，而且還有各種痛苦。像大衆傳播，它能爲你們和我們

說話嗎？

在美國，還有信用卡的出現。有了信用卡，買東西不要付現錢，可是，人却給信用卡綁死了，一輩子都要做信用卡的奴隸。有些在美國的中國留學生，問他回不回來，他說，已用信用卡買了這、買了那，不知道要做到什麼時候才能把債還清，我怎麼能够回來？

像過這樣的生活，怎麼能够談得到會有什麼理想呢？生活沒有理想，過這種生活的人寫出來的文學，當然也沒有理想。顏元叔還說，美國的文學活潑。我却看不來有什麼活潑。盡是寫些販毒、走私、拳頭、枕頭、殺手、騙局等等，像這種東西，一點理想都沒有，還有什麼用處呢？

資本主義社會下的學術思想，也像商品一樣，充滿着欺詐。資本主義國家不是講人權嗎？當十九世紀，歐美正走向資本帝國主義極盛時期，也正是中國被欺凌、被迫害得最厲害的時期。資本主義國家不是講自由嗎？當資本主義國家的自由貿易最當令的時候，也正是國內人民貧富最懸殊的時候，也正是國際間貧富國家最懸殊的時候。

貧富懸殊的問題出來以後，替資本家說話的學術出來了，這種學術不把問題的責任歸於富人，而却說是由於人口太多。人如果是廢物，人多了是沒有用處的，但，人是可以創造生產的，怎麼會沒有用處呢？可見這種學術思想是詐欺。

八國聯軍打中國，中國打敗以後，賠款四萬萬五千萬兩銀子給八個帝國主義國家。其中美國把一部分的賠款還給我們，但不是還給我們的老百姓，而是還給胡適、梅貽琦這些人，用來讓這些人去替美國人在中國訓練買辦，來控制中國的文化、學術、思想、教育。

在文化買辦的影響下，有些人就極力反對傳統。其實，傳統固然有壞的，應該反對，但也有好的，不應不分青紅皂白地一概反對。買辦是一概反對的，說什麼打麻將不如打橋牌，信佛教不如信基督，吃飯不如吃牛排，完全一面倒，說中國的都是壞的，美國才是好的。就是這些人，居然還控制了我們的文化學術界！

我們的文化學術界被控制以後，因此而出現了升學主義，小學畢業要升中學，中學畢業要升大學，大學畢業要到美國。我們的納稅人辛辛苦苦出的錢供養了大學畢業生，不替國家做事，却去侍候美國人，這是多大的損失呀！美國有什麼好呢？卡特不是口口聲聲講人權嗎？試問美國的印第安人、黑人、波多黎各人……，他們有什麼人權？現在，我們不但大學生外流，資金也外流，流到美國，這都是文化買辦控制我們的文化學術界所造成的罪惡。

尉天驄講完了，輪到齊益壽。齊益壽的講話，比較着重在中國文學前途的這一部分。他說：文學的前途，不會從天上掉下來。因爲文學是觀念形態的產物，但觀念形態不可能從天上掉下來，而是由經濟社會的基礎上產生的緣故。像：賈寶玉、林黛玉是幻想出來的人物嗎？無法幻想出來！縱使是上帝、鍾馗等等神鬼，都不是幻想出來的，因爲他們也被描寫得像人一樣，有手有脚，有頭有腦，這證明神鬼的創造，也是從現實社會的人物中取材的。

一九四九年到現在，臺灣經濟社會的發展可以分成幾個不同的階段，文學也受到了這一影響，也有不同的表現。

一九五〇年到一九五三年，是人民生活相當艱苦的時期，記得在這一時期，我有一位中學老師一天三頓都是吃豆芽菜。這時出現的是軍中文藝。

一九五三年到一九六五年，是接受美援的時期，這一時期，人民生活稍稍好轉，但，由於物質上接受了美援，精神上也不免同時接受了美援。西方的什麼存在主義、現代主義等等，就是於這一時期在臺灣流行氾濫起來的。

一九六六年以後，美援沒有了，日援又進來，物質上的依賴，使精神上也產生了依賴。於是，「不要縱的繼承，而要橫的移植」的論調也出來了。

這是失掉自信的時期。

局勢慢慢轉變，進一步「人才外流」了，「資金外流」了，沒有自信的人都到了美國、日本以後，剩下的是不走的。不走的人擦亮眼睛看一看，認定還是只有自己靠自己才最實在。還是自己生根的地方，才最實在，於是，鄉土文學產生了。

嚴格地說，像：賴和、楊逵等人的鄉土文學，是早已有之的。不過，由於目前的經濟社會做了這樣的轉變，使人心感覺到鄉土文學特別可貴，所以，才顯得特別熱鬧起來。

齊益壽也講完了。座談會進入另一個階段，參加座談會的人進一步公開地交換意見。

首先，有人提出問題。銀正雄曾批評黃春明、王拓等人的鄉土文學，含有暴戾之氣。他的問題，就是針對這一批評而提出的。

尉天驄答覆了這個問題。他說，對事的看法，不是人人一樣的。要看站在什麼立場。站在這個立場，有這個看法；站在那個立場，有那個看法。像石油污染北海岸這件事，站在遊客的立場，是一種景色；站在漁民的立場，可就要說一聲：「幹你娘！」了。

「存在主義的作品完全要不得嗎？」有人提出了另一個問題。

尉天驄的答覆：倒不是的，如果把它當作反面教材，還是有用。

另一個問題，有人提出來了：「楊青矗怎麼樣？」

很湊巧，楊青矗的一個朋友袁壽慶，從南部來到這裏，很偶然地自動參加了座談會，他被邀請答覆了這一問題。

他說，楊青矗做了十五年的工人，今天仍然是一個工人。楊青矗站在工人的立場寫書，而不是站在資本家的立場寫書，所以，能够受到工人的歡迎。比方，楊青矗寫臨時工，一個臨時工，做了廿年仍然是臨時工，得不到公平的待遇，爲什麼會有這樣的規定呢？原來這種規定是資本家定的，所以只能符合資本家的利益，不能符合工人們的利益。

袁壽慶的答覆完了，接着，又有人提出問題：「鄉土文學會不會牽涉到政治呢？」

尉天驄答覆得很乾脆，他說，一切都會牽涉到政治。比方，林語堂在「生活藝術」中說，喝茶要有條件，茶杯要小，還要不能有醜丫頭在旁邊。像要過這種生活，沒有錢辦得到嗎？辦不到！同時，要過這種生活的有錢人，還要希望能够維持既得利益。這就牽涉到政治，希望政治永遠不改變，他們好永遠享福。

有人說，鄉土文學搞到最後，會變成工農兵文學。工農兵文學不傷害別人，有什麼不好呢？一些自由主義者平常講自由，工農兵文學還沒有出現，即表示深惡痛絕，這能說是自由嗎？

尉天驄的話說完，一位淡江學生接着也表示了意見。他說，一些人對這裏的鄉土沒有什麼認識，甚至連閩南話都不會說，難怪寫不出鄉土文學。但，這些人也要寫，於是，只好寫些回憶的東西，或寫些上流社會的腐爛生活，或寫些玄妙的，別人看不懂，他自己也沒有把握能懂的東西。

他說，好的文學藝術，應從民間來，也回到民間去，讓廣大的勞動工人和農人，都能分享其中的樂趣。

對於鄉土文學發言的特別踴躍。有人指出：司馬中原認爲批評王拓的鄉土文學不好是不對的，因爲王拓曾在八斗子中艱苦地生活、成長，寫得眞眞實實，所以，應受讚賞。他認爲銀正雄那樣惡意批評是很不對的。

提到了朱西寧，有人提出了另一個問題。朱西寧曾主張「忠君愛國」。說是什麼文學沒有表現「忠君愛國」，所以，就差勁了。

眞是奇怪，這個年頭還忠什麼「君」呢？忠孟麗君，還是忠卓文君？

於是提出了問題。

齊益壽答覆了這個問題，還引用了三民主義說，中華民國推翻了滿清皇帝以後，四萬萬人都是「君」，所以，要忠君，就要向全體老百姓效忠。

氣氛是越來越熱烈，引起陳鼓應也站起來講話了。

對於存在主義，陳鼓應提出了一些批評。存在主義的流行，當初是他們把它介紹到臺灣來的。他承認他當時在買辦大本營的臺大，也充當了這樣的一個角色，他在臺大教書，講中國哲學時，系裏規定用英文課本。

他說，資本主義給歐洲國家帶來了災害，所以，出現了存在主義。但，他們未加深究，便趕時髦地把它介紹到臺灣來。美國的書商，就像在日本已受淘汰的黑白電視機，他們自己不要，把它推銷到臺灣來，臺灣却把它當寶一樣。

他說，那時，他和他那一批朋友，像王尚義、李敖等等，思想水平並不高，只是表現在個人生活情態上較自由浪漫而已。那時因大家對大局覺得渺茫，沒有希望，因此，思想感情只放在個體的小基點上。

他說，他當時喜歡莊子、尼采、存在主義者，但他現在認爲這些思想家固然有他們的某些特色，但一般說來，他們都對社會缺少責任感。

陳鼓應還說到，如果把臺灣當作中國的一部分，在這一前提下，來關心鄉土，來提倡鄉土文學，是沒有什麼不妥當的，只要我們所關心的鄉土文化，是具有現實主義的批判精神的，只要它不是向後退、戀念殘餘意識，而是向前推展，具有平民性的內容，我們都應該加以肯定的。不然，難道要去欣賞「天空很希臘」，要「靈魂擁抱舊金山」那樣的買辦文學才算妥當，才是應該嗎？

這一座談會，在熱烈氣氛中結束。

把問題談得很通俗、很實際、很具體，是這次座談會成功的地方。不過，再加努力，我認爲應該可以做得更通俗、更實際、更具體。比方，談文學，比較通俗、實際、具體的問題，應該是怎麼寫、怎麼讀，這兩個問題。會寫的是關心怎麼寫的問題，喜歡讀的是關心怎麼讀的問題。座談會應該引導大家向這些問題探討。

探討起來，有意義的眞實感人的作品，才值得寫，也才值得讀。富同情心才能感人，有偉大理想才能感人。所以，從這個方向談問題，自然就會得出結論：神怪小說、武俠小說、暴力小說、瓊瑤式的愛情小說、專提當年勇的傳記文學、逃避現實的小品、鬼扯蛋的閒聊等等，都不感人，都不值得寫，都不值得看。這樣來談，不是更能被人接受嗎？

我是這樣想。同時，我也期望有更多更進步的座談會出現。

（民國六十六年六月一日「夏潮」第十五期）

文學爲人生服務

尉天驄

編輯先生：

謝謝貴刊第二卷第六期李行之先生的「五四，與我們同在」，報導了今年五月六日我與齊益壽先生在淡江文理學院文學座談會的談話，但是其中有關鄉土文學和工農兵文學的兩點，因爲李行之在報導中沒有把其中的來龍去脈說得詳細，特在此略加說明，以免好事之徒亂加曲解。

一、我是贊成和主張「文學爲人生服務」的；因此，談到今天中國文學就不能不提近百年來的中國所遭遇到的是甚麼命運。這樣，在談到世界文藝思潮時，就不應該一味歌頌，而應把它糖衣後面的缺點指出來。缺點爲何？那便是由資本主義發展爲帝國主義所造成的種種弊害。關於這一點，孫中山先生在「中國國民黨第一次全國代表大會宣言」說得非常清楚，我不過作一通俗之解說而已。

二、然而很可悲的，五四以來，很多人不但忘掉了自己民族悲苦的遭遇，反而因爲自己民族的衰敗而否定了自己的民族歷史和文化，然後再一面倒地西化、甚至全盤西化起來。於是很多知識份子想盡辦法逃跑，有些人即使去了又回，也往往是身在臺灣，心存異邦。於是，值此國難方

殷之時，我們希望我們的文學不要再以異國的、留學生式的文學爲主；也希望在臺灣的作家不要身處危難而仍然成天作新式或舊式的鴛鴦蝴蝶派的夢。我們要關心我們的現實，寫我們的現實，這就是鄉土文學。它最主要的一點，便是反買辦、反崇洋媚外、反逃避、反分裂的地方主義。（關於此，在今年八月份的「國魂」月刊上，我還有一篇「鄉土文學與民族精神」，作爲補充。）

三、這樣的鄉土文學當然不是僅僅以農村、工廠、下層社會爲目標了。但是，那天在淡江文理學院仍然有人問：鄉土文學搞到最後會不會變成工農兵文學？我認爲：臺灣是一個自由的社會，知識份子既然可以寫他們的文學，工農兵爲什麼不可寫他們的文學呢？而且臺灣因爲經濟進步，教育發達，行有餘力而以學文，工農兵從事寫作應該是必然的事實，多少年來軍中文藝一直領導着社會文藝，不就是很好的說明嗎？當然，有人要把工農兵文學專指大陸上的那一種文學而言，這就更加不可能，兩個不同意識形態、不同生活方式的世界，能產生相同的文學嗎？既然不能，我們就應該放下心來。既然放心，當然我們就應該做兩件事：

1. 我們應該鼓勵我們的農人、工人、軍人努力創作。
2. 我們應該走出象牙塔，多關心工人、農人、軍人的生活，這樣有助於知識份子良心的發現。

我們批評一個人或一部作品，應該看這個人或這部作品所堅持的理想對不對，合不合乎多數人的利益。談到一部作品的內容，更應該予以檢查，如果這部作品所讚揚的，是合乎多數人的利益，就值得讚揚；如果它所批判的，是違反大多數人的利益，就應該批判。

如果我們不這樣做，僅僅因爲一部作品沒有寫出某些人所限定的東西，就對它一筆抹煞，這不但是對文學、藝術作品的傷害，也是對寫作人權的迫害。假如說，大陸提倡工農兵，我們就放棄工農兵，不唯愚蠢，亦復膽怯。如果用這個理由來反對鄉土文學，實在是說不過去的。

我希望這點補充，能够有助於消除誤會。

祝

編安！

尉天驄　敬上　七月十日

（民國六十六年八月一日「夏潮」第十七期）

鄉土文學與民族精神

尉天驄

中國本是個農業國家，爲了生存，人們必須一代又一代地用自己的血汗來耕耘自己的土地；由於現實世界的一草一木都是辛苦的代價，因此人們對於土地、對於同胞、對於國家民族的感情也就特別深刻而眞摯；而且不管自己生長的地方如何貧窮，也不管自己有朝一日在外地如何飛黃騰達，最後他所選擇的歸宿之處却仍然是這個地方。通常人們說：「狗不嫌家貧」，以及詩歌中所說的「胡馬依北風」、「越鳥巢南枝」、「狐死正丘首」等等，都强烈地顯示出他們的鄉土之情。這種鄉土之情不僅結合起來成爲人們關心現實、改造現實、開拓現實的力量，而且一代一代累積爲中華民族的共同精神。這種精神說起來也許很抽象，但訴之於歷史，它却是一股非常堅强的力量；尤其在外患很嚴重的時候，透過它更使人認識到中華民族的耐力；遠的不談，就拿抗日戰爭來說吧，以我們的工業和國力很多人都認爲不是日本的對手，然而，我們裝備很差的軍隊，和只有紅纓槍和大刀片的游擊隊……，却把日本打敗了。是甚麼使得中國人能够前仆後繼地勇於去犧牲呢？主要的便是人們的鄉土之情。

然而，近百年來，由於我們在抵抗帝國主義侵略的戰爭中遭到一連串的挫敗，遂使很多人對

自己的國家和民族失去了信心，尤其一些買辦型的學者更一面倒地由全盤否定中國文化的價值而主張全盤西化起來。他們只看到中國人裹小脚一類的事實而看不到歐美帝國主義侵略的事實，以致於就在洋人面前極端自卑起來，特別在近三十年來的國難當頭，他們面對破碎的河山，竟不斷地大叫甚麼「中國中國你使我發狂」、「中國中國使人恥辱」起來，甚而希望自己死後能够葬在大英帝國的西敏寺。拿這種人的態度與古人「狐死正丘首」、「狗不嫌家貧」的態度一比，拿中華民族堅苦的莊敬自强和這些人的逃跑一對照，我們便會知道，不是中國使這種人感到恥辱。相反地倒是這種人讓中華民族感到恥辱。大概也是這類人作祟，就產生了今天報紙上常見的「資金外流」和「人才外流」（其實，連自己國家都不顧的人，只能稱之爲人渣，不能稱之爲人才。）的現象。面對這種情況，我們的「民族主義」和「鄉土文學」便被鼓動出來了。

然而，這類人不但不躬自檢討，反而用戴帽子的戰術說民族主義和鄉土文學會與國外留學界的「回歸」、「認同」合流。其實這不但是說不通的，而且還顯露出這些人對立國精神的三民主義無知。爲什麼呢？因爲正如黨國元老胡漢民先生說的，三民主義中的民族主義、民權主義、民生主義都不是三個孤立的主義，它們三個是彼此有連環性的，也就是說，民族主義是民權主義和民生主義的民族主義，它不是單一的民族主義，而是同時具備了民權主義和民生主義精神的民族主義，成爲一種獨立自主的自由、民主、平等的生活方式；而不僅僅指的只是狹隘的民族感情。

同樣的，鄉土文學也是以此爲基礎的，它是民族精神在文學上的表現，而且是民權主義和民生主義的民族精神在文學上的表現。這話怎講呢？因爲三民主義是進取的、樂觀的，因此我們所

說的鄉土文學絕對不應該僅僅停留在懷舊的、夜郎作風上；因爲三民主義是在爭取國家的獨立和民族的生存；所以，我們所說的鄉土文學也必然是反對分裂的地方主義的；當然，它也必然地要反對崇洋媚外的買辦作風的。這樣說來，鄉土文學也就不是指專寫農村或工廠生活的作品了，只要是愛國家、關心民族前途的作品，都是鄉土文學，譬如軍中作家所寫的作品就是最好的鄉土文學作品，爲什麼呢？因爲如果沒有深厚的鄉土感情，那些人就不會拋頭顱、洒熱血，執干戈以衞社稷的。所以，它不僅有濃厚的鄉土之情，同時面對世界上的事物還强烈的表現着好惡、是非的嚴格的辨別。這樣說來，「大兵文學」也就是鄉土文學最前衞的表現了，說這話並不是阿諛，因爲比之於學院派的閉門造車，這種文學是最瞭解現實發展的方向的。

在今天一些崇洋、逃避、苟安之不良作風中，我們相信在自己祖國的土地上，鄉土文學是會開花結果的。

（民國六十六年八月「國魂」第三八一期）

試論陳映眞

許南村

總的看來，陳映眞的作品可以分爲兩個時期。從一九五九年到一九六五年是一個時期。在這個時期裏頭，他顯得憂悒、感傷、蒼白而且苦悶。這種慘綠的色調，在他投稿於「筆滙」月刊的一九五九年到一九六一年間爲最濃重。一九六一年迄一九六五年，他寄稿於「現代文學」的時期，還相當程度地保留了這種青蒼的色調，但同時也表現出這個時期底趨向終結以及另一個時期的開始，而呈現出一種比較明快的、理智的和嘲諷的色彩。

基本上，陳映眞是市鎭小知識份子的作家。

在現代社會的層級結構中，一個市鎭小知識份子是處於一種中間的地位。當景氣良好，出路很多的時候，這些小知識份子很容易向上爬昇，從社會的上層得到不薄的利益。但是當社會的景氣阻滯，出路很少的時候，他們不得不向着社會的下層淪落。於是當其昇進之路順暢，則意氣昂揚，神彩飛舞；而當其向下淪落，則又往往顯得沮喪、悲憤和徬徨。陳映眞的早期作品，便表現出這種悶局中市鎭小知識份子的濃重的感傷的情緒。他的父親一代出身於農村的敗落家庭，因着刻苦自修，成爲知識份子而向市鎭遊移。一九五八年，他的養父去世，家道遽爾中落。這個中落

的悲哀，在他易感的青少年時代留下了很深的烙印。這種由淪落而來的灰黯的記憶，以及因之而來的挫折、敗北和困辱的情緒，是他早期作品中那種蒼白慘綠的色調的一個主要根源。當我們讀「我的弟弟康雄」、「故鄉」、「死者」和「祖父與傘」便感到這種貧困的哀愁、困辱和苦悶的情緒，瀰漫在故事的背景。他不曾理解到：市鎮小市民的社會的沉落，在工商社會資金積累之吞吐運動的過程中，尤其在發展中國家，幾乎是一種宿命的規律；他不曾懂得從社會的全局去看家庭的、個人的沉落；他也不曾懂得把家庭的、個人的沉落，同自己國家的、民族的沉落連繫起來看，而只是一味凝視着孤立底個人的、滴着慘綠色之血的、脆弱而又小小的心，自傷自憐。於是他成了退縮的、逃避的人。他逃避一切足以刺痛他那敏感的心靈的一切事物，包括生了他、養了他的故鄉。他把自己放逐了，放逐出活生生的現實生活……

故鄉便時常成了我的夢魘了。

——「故鄉」

跳上列車，我感到的不是旅愁，而是一種悲苦的、帶着眼淚去流浪的快感。……我家的衰頹，在他們都太熟悉。我的心開始劇烈地絞痛起來。

……

我用指頭括着淚。我不回家。我要走，要流浪。我要坐着一列長長的、豪華的列車，駛出這麼狹小這麼悶人的小島，在下雪的、荒脊的曠野上飛馳着，駛向遙遠的地方，向一望無

際的銀色的世界；向滿是星星的夜空……沒有目的地奔馳着……。

……

我不要回家，我沒有家呀！

——「故鄉」

因着中落的挫辱而把自己關閉起來的陳映眞，竟至於連母親似的故鄉也避拒了。這種不健康的感傷，正顯示出市鎭小知識份子的那種脆弱的、過份誇大的自我之蒼白和非現實的性質。悶局中的市鎭小知識份子，因着他們的沉落和無出路，有時也有改革世界的意識和熱情。

……即欲對惡如何、必需介入於那邪惡之中。

——「家」

務要使這一代建立一種關乎自己、關於社會的意識，他曾熱烈地想過：務要使他們做一個公正、執拗而有良心的人，由他們自己來擔負起改革自己鄉土的責任。

——「鄉村的教師」

改革是有希望的，一切都將好轉。

——「鄉村的教師」

「鄉村的教師」中的吳錦祥、「我的弟弟康雄」中的康雄、「故鄉」中的「哥哥」，和「加略人猶大的故事」中的猶大，都曾懷抱過獻身於建造一個更好、更幸福的世界的熱情。然而由於市鎮小知識份子在社會上的中間地位，對於力欲維持既有秩序的上層，有着千絲萬縷的聯繫；而對於希望改進既有社會的下層，又不能完全地認同，於是他們的改革主義就不能不帶有不徹底的、空想的性格了。康雄的理想主義便是這樣的：

> 那時候我的弟弟康雄在他的烏托邦建立了許多貧民醫院、學校和孤兒院。接着便是他的逐漸走上安那琪的路，以及和他的年齡極不相稱的等待。
>
> ——「我的弟弟康雄」

「故鄉」裏的哥哥，是另外一個空想的改革論者。他的改革論，是以基督教的信仰和熱情爲基礎的：

> 過了不久，哥哥便在焦炭廠裏做着保健醫師……白天在焦炭廠工作得像個煉焦炭的工人，晚上洗掉煤烟，又在教堂裏做事。他的祈禱像一首大衛王的詩一樣。
>
> ——「故鄉」

市鎮小知識份子的改革論之不徹底的、空想的性格，又表現在他們的認識與實踐之間的

矛盾。他們所想的和所做的往往很不一致，甚至於互相背反。這種矛盾，首先導致他們在行動上的猶豫、無力和苦悶：

……終其十八年的生命，我的激進的弟弟康雄連這樣一個遂於行動的快感都沒有過。「我這虛無者，却沒有雪萊那樣狂飈般的生命。雪萊活在他的夢裏，而我只能等待一如先知者……。」我的弟弟康雄的日記這樣說。

——「我的弟弟康雄」

像康雄，像「唐倩的喜劇」中誇大其談的讀書界，像吳錦祥、「故鄉」裏的哥哥和「一綠色之候鳥」中的趙如舟，都表露出市鎮小知識份子往往是行動的無能者。言行之間的背離，不斷地刺痛着他們的猶豫、敏銳的良心，使他們痛苦，使他們背負着愴絕的愧疚，使他們深深地厭惡自己，終而至於使自己轉變成爲與始初完全相背反的人。他們墮落了。天使折翼，委落於深淵而成爲惡魔，竟而終於引至個人的破滅。自以爲否定了一切既存價值系統的、虛無主義的康雄，在實踐上却爲他所拒絕的道德律所緊緊地束縛着。他無由排遣因這種矛盾而來的苦痛而仰藥自殺了；曾經自以爲嚮往社會正義的費邊社會主義者趙如舟，在現實生活中却會殘酷地遺棄一個舊式婚姻中的妻子和一個叫做節子的東洋女人，其後又一直在麻木不仁、腐敗骯髒之中生活，而終於因老人性痴呆症走向顛狂的末路；鄉村的教師吳錦祥始而幻滅，繼而墮落，再繼而發狂自殺；「故鄉

」中，試圖在基督教義中尋找正義的哥哥也變成了一個耽溺在賭博和情慾的惡魔，毀去了一生。

市鎮小知識份子在社會的中間地位，在歷史的轉形時期，往往使他們比誰都早而敏於同時預見一個舊有事物的枯萎和新生事物的誕生。在陳映眞的早期作品，例如「那麼衰老的眼淚」、「死者」、「兀自照耀着的太陽」和「一綠色之候鳥」等，我們看見一個世界在一寸一寸地崩解着。而在這絕望的、灰黯的世界中，陳映眞又似乎偶爾要十分吃力地試圖劃燃一根小小的火柴來照明和取暖。「淒慘的無言的嘴」裏的精神病患者，夢見了「一個黑房」，「沒有一絲陽光，每樣東西都長了長長的霉」，而一具女屍身上許多致死的傷口幻化成爲人類的嘴巴，嘶喊着：「打開窗子，讓陽光進來罷！」結果黑暗被劃破了，「陽光像金黃的箭射進來」；在「將軍族」中，兩個飽經挫敗和凌辱的卑屈的人物，把光明和幸福的人生寄托在一個神秘的渺不可知的未來世界——來生：「一綠色之候鳥」的世界，是一個「在逐漸乾涸着的池塘裏的魚們，雖然還熱烈地鼓着鰓、翕着口，却是一刻刻靠近死亡和腐朽」的世界。然而陳映眞却這樣描寫絕望得一如槁木死灰的季叔城的幼兒：

孩子在院子裏一個人玩起來了。陽光在他的臉、髮、手、足之間極燦爛地閃耀着。

——「一綠色之候鳥」

和他所描寫的風雨冷冽的長夜比較起來，陳映眞所看見的「陽光」又顯得多麼無力、多麼突兀可笑，彷彿一個驚於自己設色之慘苦的畫家，勉強地加上幾筆比較明快的顏色一樣。誠然，身處社會的中間地位的市鎮小知識份子，在一個歷史的轉形時代，因着他們和那社會的上層有着千萬種聯繫，無力使自己自外於他們預見其必將頹壞的舊世界。另一方面，也因着他們在行動上的無力和弱質，使他們不能做出任何努力使自己認同於他們在矇矓中看見的新世界。結果，他們終於只能懷着自身的某種宿命的破滅感去瞭望新的生活和新的生命。「淒慘的無言的嘴」中的精神病患者固然夢見陽光劃破了黑暗，使黑屋子裏「所有的霉菌枯死了，蛤蟆、水蛭、蝙蝠枯死了」。但連帶地，那幻見這「光明」的異像的「我」也隨着「枯死了」；在「兀自照耀着的太陽」中，神秘地象徵着希望和良心的小淳，也在旭日初升的時刻，靜悄悄地死了；在「將軍族」中，無力和巨大的現實對決的兩個卑微的人物，以其生命的破局去尋求「求生」的幸福；在「一綠色之候鳥」中，有人對飽經慘變的季叔城說他的孩子長得標緻，像他，也像他的病死的妻子時，季叔城忽然這樣說：

——不要像我，也不要像他的母親罷。一切的咒詛都由我們來受。加倍的咒詛、加倍的死都無不可。然而他却要不同。他要有新新的、活躍的生命！

——「一綠色之候鳥」

陳映眞小說中的小知識份子，便是懷着這種無救贖的、自我破滅的慘苦的悲哀，逼視着新的歷史時期的黎明。在一個歷史底轉形期，市鎭小知識份子的唯一救贖之道，便是在介入的實踐行程中，艱苦地做自我的革新，同他們無限依戀的舊世界作毅然的訣絕，從而投入一個更新的時代。但陳映眞世界裏的市鎭小知識份子，却沒有一個在實踐中挺立於風雨之中、優游於浪濤之間的人物。這也許是客觀上並不存在着這樣的人物罷，而其實也是陳映眞自己和一般的悶局中的市鎭小知識份子的無氣力的本質在藝術上的表現。

安東·契訶夫是表現這種社會轉形時代中，自由知識份子的那種無氣力、絕望、憂悒、自我厭棄、百無聊賴以及對於刻刻在逼近着的新生着的新生事物底欲振乏力之感的最優秀的作家之一。陳映眞早期小說中的衰竭、蒼白和憂悒的色調，是很契訶夫式的。但是，在表現上的優美和深刻來說，陳映眞當然不及契訶夫遠甚了。

一九六六年，陳映眞開始寄稿於「文學季刊」，此後他的風格有了突兀的改變。實則，如果我們仔細地去看他第一時期的末尾，即一九六一年到一九六五年他投稿於「現代文學」的時期，我們將可以看見他向着一個新風格過渡的痕跡。

一九六六年以後，契訶夫式的憂悒消失了。嘲諷和現實主義取代了過去長時期來的感傷和力竭、自憐的情緒。理智的凝視代替了感情的反撥；冷靜的、現實主義的分析取代了煽情的、浪漫主義的發抒。當陳映眞開始嘲弄，開始用理智去凝視的時候，他停止了滿懷悲憤、挫辱和感傷去和他所處的世界對決。他學會了站立在更高的次元，更冷靜、更客觀、從而更加深入地解析他周

遭的事物。這時期的他的作品，也就較少有早期那種陰柔纖細的風貌。他的問題意識也顯得更爲鮮明，而他的容量也顯得更加遼濶了。然而這個時期對他還只是個開端，還只是一個摸索和實驗的階段。我們只能說陳映眞從一九五九年到一九六五年漫長的憂悒的時代突破而出。此外任何過早的評價都恐怕不容易正確的罷。

從題材上去看，陳映眞的小說還有一個特點，那就是他對於寄寓於臺灣的大陸人的滄桑的傳奇，以及在臺灣的流寓底和本地的中國人之間的人的關係所顯示的興趣和關懷。

新的和舊的帝國主義在中國的侵凌，數百年來，在中國發生了長遠而複雜的影響。作爲東南中國門戶的臺灣省，更是尖銳地經歷了東洋和西洋殖民體制的毒害。她經歷殖民主義的局部或全面的、暫時或長期的霸佔，使她常常在歷史上因而和中國隔絕了。而其中尤以日本人五十年的殖民統治爲最長久。在這長時期的霸佔，日本在臺灣進行了爲使臺灣納入日本帝國主義經濟的市場圈所必要的改造，使她早早地脫離了當時前．近代的中國社會。在這個背景下，一九四五年的光復、一九四九年國民政府的播遷來臺，使海峽兩岸的不同發展階段的社會、經濟、政治和文化，在臺灣發生了廣泛的接觸。三十年來，這個接觸還在進行着不斷的相互調整、再編成和共同發展的過程。

這樣的過程在人的生活上的反映，陳映眞首先對於僑寄的大陸人之過去的傳奇發生十分濃厚的興味。從「那麼衰老的眼淚」開始，在「文書」、「將軍族」、「最後的夏日」和「第一件差

事」等一系列大陸人和本省人同時登場的小說中，陳映眞捕捉那些令一九三七年生於臺灣、嗣後便過着停滯不波的生活的他着迷的各種傳奇。在陳映眞的世界中，大陸人有牽縈不斷的過去的記憶。他們在那個渺遙阻絕的故鄉，有過妻子；有過戀人；有魂牽夢繫的親人故舊；有故鄉的山河底記憶；有過動亂的、流亡的、苦難的經歷；有過廣袤的地產、高大的門戶；有過去的光榮和現在的精神底或物質底沉落。交織着侵略和革命的二十世紀的中國，在她從歷史的近代向着歷史的現代過渡時所引起的劇烈的胎動，怎樣地影響着遊寄臺灣的大陸人——這無寧才是陳映眞對於這些傳奇懷抱着傳奇以上的興味的一個原因罷。

一九四九年之前的前·近代的中國同在日本帝國主義一定的殖民政策下資本主義化、近代化了的臺灣省之接觸，在大陸人和本省人之間產生了一些難題。在本省人方面，由於長時期受到東方／西方、新／舊帝國主義的阻隔，不能够正確地認識到從前·近代躍向現代國家、從近代史向着現代史發展而來的陣痛所必有的混亂、落後和苦難所掩蔽的中國的眞正面貌，從而他們的小市民的單純的民族主義和愛國主義，便在中國走向國家獨立、民族自由的地動天搖的過程中幻滅了、挫折了。這種在中國近代／現代史的歷史急流中迷失了自己原有的位置和方向的結果，便在部份人心中產生了所謂中國歷史的孤兒、棄兒和受害者的意識，因而走向分離主義的道路。在大陸人方面，則因某些人承繼了前近代的大華夏主義的惡遺留，也助長了分離主義的成長。

陳映眞在處理大陸人和本省人的人與人之間的關係時，是將他們置於一個從來不認識大陸人、本省人的社會規律下，以社會人而不是畛域人的意義開展着繁複底生之戲劇的。「將軍族」中

的三角臉和小瘦丫頭兒，便是因爲同是社會中淪落的人而互相完全的擁抱着；「那麼衰老的眼淚」中康先生和阿金（也如「第一件差事」中胡心保和許香）間、以及「兀自照耀着的太陽」中一羣生活在帷幔深垂的天地中的臺灣市鎭小有產者與帷幔之外廣泛的生產者之間，那種有產者的倦怠、衰竭與乎生產者世界的不可思議的生活力之對比，都因陳映眞之着筆於社會底根源，而消失了畛域底差別。

在中國走出前．近代的社會；從歷史的近代向着歷史的現代衝刺的過程中，我們深切地期望藉着爲在臺灣的中國人所共同關切和喜愛的當代文學、音樂和藝術，使分離或有相分離的危機的中國人重新和睦，爲中國的再生和復興而共同努力。我們也深切期望：在臺灣成長的年輕一代新銳的、革新的中國文藝工作者——不分什麼大陸人和本省人——能够同時克服和揚棄落後的大華夏主義和新舊殖民主義所殘留的被害者意識、孤兒意識或棄兒意識，重新建立我們在中國現代史中的主體的地位，昂揚地前進。

在每一個歷史時期中，人們總是在各種藝術作品中尋求他們生活中最急切的諸問題的解答；尋求指導他們的人生的理念；尋求他們在起而變革生活和世界時所能信賴和認同的人物底形像；尋求經過各種藝術形式集中起來的民衆自身的願望和心聲。因而文藝工作者就應該有自覺的自己批評的意識，謙抑謹愼，同一切願意爲更好、更合理的明日貢獻力量的文化工作者，一道工作，一起進步。

基於這樣的認識，我們對陳映眞做了初步的批評。七〇年代以後，我們的新銳的、革新的文壇，有了一定的成長。在現代詩論戰中，文學的社會性、民族性被提出來了；以黃春明等爲代表的、擁抱了廣泛生產者的小說出現了；以「文季」季刊爲指向社會的、批判的、愛國的文學道路劃出來了。這些文壇的新事，說明了我們的一些優異的革新的文藝工作者，有足够的青春和生命去超越某些陳映眞早期作品中所表現的市鎭小知識份子的憂悒和無力感。我們希望這個批評不但有益於陳映眞，也有助於必將湧現出來的更年輕、更優秀的作家們。

六十四年九月廿六日。

（選自陳映眞著「第一件差事」）

死亡與救贖

談陳映真筆下的人物

尉天驄

陳映眞曾經說過：他自己是一位「市鎭小知識份子的作家」；這一類作家先天性是註定要遭到挫敗的。

爲甚麼要這樣說呢？因爲，所謂小知識份子，就是中國古代的「士」或準備着去當「士」的那一類讀書人。古代中國是一個以農業經濟爲主的社會；農業經濟是建立在土地上的，因此整個社會問題便與土地問題有着不可分割的關係。那時，正如　孫中山先生說的：「有地的貴族便是富人，沒有地的人便是貧民」；貧民的生活尙不得解決，當然也就沒餘裕和閒暇去讀書；因此，絕大多數的讀書人都是出身於貴族或地主家庭；這些人既然操持着土地的所有權而自己又不從事勞動生產，自然而然地便要用政治的和思想的力量來控制那些大多數終日勞苦工作的人；所以他們讀書的目的便是在爭取機會參與統治的階層，和傳播「勞心者治人」的「大義」。古人說：「萬般皆下品，唯有讀書高」，其意義就是如此。於是，在傳統社會裏，讀書人先天性便具備了驕

傲的性格。於是他們的世界觀雖有這種那種之不同，但總結起來，大概是唯我主義；亦卽他要全世界的事物屈從於自己，而不肯自己去適應世界的進展。這樣，他們的所作所爲便是用來維護自己的利益了。

然而，這些人的幸福既然建立在大多數人的痛苦上，他們所遭遇到的不滿和反抗也就是不可避免的了。反抗接着反抗，他們的命運就這樣一天一天的趨向了沒落。雖然，這是歷史的法則，但因爲他們中的絕大多數人在處理一切事務時都以自己爲重心，他們在世界的改變中只看到屬於自己的、衰敗的一面，而看不到另一面新興的事物，於是他們便把自己的不幸和淪落當成整個世界的不幸和淪落，而止不住要感傷、噓唏、流涕，甚至哀傷以終老起來。我們這個古老的封建社會在明代中葉以後日趨沒落衰敗之際，大多數讀書人所呈現出來的正是這種面貌，曹雪芹面對腐爛的大家族，吳敬梓面對腐爛的知識界，黃仲則悲嘆的「百無一用是書生」……，一方面固然顯露了他們對舊社會衰敗和無可挽救的了解，一方面也使人看出他們面對未來所感到的無依和徬徨。在這種情況之下，那些人只有選擇逃避一途。在「紅樓夢」中，賈寶玉一直不願離開大觀園進入人世；在「儒林外史」裏，王冕選擇的也只是逃走。可是，世界這麼小，不是每一個要逃就逃脫得了的，最後他們不能不一個一個陷於宿命論之中了。世界觀不變，是找不到出路的。

舊社會已經過去了，面對一個工商業的社會，論說一切應該改變了，但由於社會沒作根本的改造，一些舊社會原來的人物（如地主和貴族）這時便一變而爲新的有力人物（如企業家）；隨着這種表面的變化，今天的讀書人已把他們活動的重心移向新興的市鎭和大都市，於是他們之中

有些人仍然背負着原有的丟不掉的士大夫包袱，繼續其腐爛「爲利不爲了義，爲我不爲人」的行爲，有些則不能不在市鎭和大都市的表面繁榮內裏充滿傾軋、僞善、拜金、物質的世俗中作着掙扎和苦鬪，這樣就產生了他們這種「生不逢時」的淪落感。卽使也有一些人能够在那些新興的市鎭和大都市中有所發展，但在中產階級爲中心的市鎭和都市的種種作業裏，却不能不忍受衆多的屈辱，才能換取一個有頭有臉的生活。所以，活動於市鎭的小知識份子，在先天上便要遭遇種種挫敗的。但也因爲有了這種挫敗，才多多少少激發了他們對現實關心、改革的意圖和熱情，以至對既成的社會產生了反叛。可是，這些小知識份子的天地一向是有限的，而且又往往要客觀現實來適應他的主觀認識；於是，熱情歸熱情，理想歸理想，他所秉持的甚麼人道主義、改革方案、美善的境界等等，一與現實相遇，很少不遭到敗北。這樣，以反叛的浪漫主義始，以頹廢的現代主義終，便成了這羣小知識份子的寫照。

陳映眞的小說，大都是以這樣的小知識份子爲題材。在「我的弟弟康雄」裏，那些年輕人一直咒罵着「貧窮本身是最大的罪惡」，而高揚着他的人道主義，然而在「我求魚得蛇，我求食得石」的現實撞擊下，他們不是虛無地死於自編的烏托邦裏，便是懷着藝術的理想把自己賣身於廣告社。在「故鄉」裏，秉持着宗教熱忱的哥哥在人世中挫敗後，不得不陷於賭棍的行列中，變得冷酷無情起來。在「一綠色之候鳥」裏，那羣大學教授所給予人的印象已是沒有生命的軀殼。在這種情況下，他們所能給予下一代的，當然也就是敗北和無望了。

可貴的是：陳映眞雖然寫下了這樣的小知識份子，他並不僅僅抱着同情和憐憫，更有進者，

透過了一些現實中新興的事物，他對他們所作的，毋寧是嚴厲的批判。如「一綠色之候鳥」中，老教授季叔城就有這樣的領悟：

不要像我，也不要像他的母親罷。一切的咒詛都由我們來受。加倍的咒詛、加倍的死都無不可。然而他却要不同。他要有新新的、活躍的生命！

就如此，陳映眞寫下了我們這個社會在歷史轉型期中的一些人的死亡，和一個可以預告的第二代新生。在這種情況下，難道說那些原來的市鎭小知識份子眞的無救了嗎？一點不是，陳映眞就這樣說過：

在一個歷史底轉型期，市鎭小知識份子的唯一救贖之道，便是在介入的實踐行程中，艱苦地做自我的革新，同他們無限依戀的舊世界作毅然的訣絕，從而投入一個更新的時代！

然而，很可惜，我們只見到陳映眞如此的說明，還不曾見到他爲我們在摹象中塑造起另一些踏着歷史脚步的健康的人物形象。我們等待着。

（民國六十六年七月「婦女雜誌」）

什麼人唱什麼歌

—許潮雄譯「寫給戰爭叔叔」代序

尉天驄

最近在國立成功大學中國文學系主編的「鳳凰樹文學獎作品選集」第一輯裏，讀到越南僑生陳慧琴的「西貢無戰事」，才使人對於越戰的獲得今天這樣的結局，約略追溯出一些原因出來。她描述越戰時期的西貢說：

儘管戰爭不斷，西貢的生活仍然繁華，吃喝玩樂的場所比比皆是，酒吧因美軍的駐居而大加開設，投機者的口袋總是滾滾流進大批的美鈔，越南的經濟也就日形恐慌。戰爭也導致一些人的暴富，每一個照明彈的掉落必亮起他們發財的信心。於是儘管有人咒罵戰爭，也有人在戰爭的背後獰笑着，也許他們口頭上喊的是但願西貢無戰事，而內心盤桓的又是另一戰役的快點爆發。眞正盼望和平的是那些兵士的家庭……。

正因爲從古以來，常常是「有人在戰爭的背後獰笑着，他們口頭上喊的是但願無戰事，而內心盤桓的又是另一戰役的快點爆發」；於是人世間便一面是「戰士軍前半死生」，一面是「美人

帳下猶歌舞」；甚至於坐在暖室裏幻想戰地的梨花桃花，把別人的出生入死描繪成蘭陵王破陣圖那樣的舞姿。便因爲如此，戰爭的悲痛被沖淡了，好戰者的罪行一變而成了俠義式的美譚。有位國劇大師在說到京戲中的戰爭場面時，就一次又一次地讚美武旦武生們的舞蹈身段，如何把戰爭轉化成美麗的畫面。就感官的享受來說，這也許不錯；但是，在這美化的業績中，如果有人因之而鼓舞了自己或別人好戰的心志，我們不知道那將會產生怎樣的後果？

舉例來說，在三國時代的歷史記載中，我們曾接觸到如下的現象：

「桓帝永興元年，河水溢，百姓饑窮，流冗道路，至有數十萬戶，冀州尤甚。」——漢桓帝本紀

「靈帝建寧三年，河內人婦食夫，夫食婦。」——漢靈帝本紀

「袁紹在冀州時，滿市黃金，而無斗粟，餓者相食。」——述異記

「漢末大饑，江淮間童謠云：『太岳如市，人死如林，持金易粟，貴如黃金。』又洛中童謠曰：『雖有千黃金，無如我斗粟，斗粟自可飽，千金何所值』。」——述異記

「時三輔民尚數十萬戶，催等放兵抄略，攻剽城邑，人民餓困。二年間，啖食略盡。」——魏志董卓傳

「自京師遭董卓之亂，人民流移東山，多依彭城間，遇太祖至，坑殺男女數萬口於泗水，水爲不流，又攻夏丘諸縣，皆屠之，雞犬亦盡，墟邑無復行人。」——魏志荀彧傳

但是，在「三國演義」這部小說裏，我們完全看不到這些；我們接觸到的只是英雄式的行徑、才子佳人的傳奇、以及一些書生的鬪智。讀了這些，我們面臨的似乎不是一個死亡狼藉、殺伐狠鬪的世界，而是面對着電影中歐洲中世紀那樣充滿艷情傳奇的時代。更糟糕的，也許由於這些英雄行徑的誘惑，很多人便成了那些殺閥狠鬪的後裔，讓老百姓的血染亮他們帽子上的紅纓。而每次想到這裏，就覺得好萊塢式的戰爭片實在蘊含着一些問題。不是嗎？當我們接觸那些美化過的場面，嚮往着那些英雄式的作爲時，嘴裏所咒罵的固然是法西斯的行爲，而實際上仍然在投筆從戎的豪興中跳不出軍火商人的手心……

然而，可惜的我們往往見不及此，於是便不能反省出：自己的行爲是不是多多少少已成爲戰爭的美化劑。在這種情況下，所有對戰爭的描寫便成了一種美麗的欺罔。不信，我們可以舉一首余光中的「雙人床」作爲說明：

讓戰爭在雙人床外進行
躺在你長長的斜坡上
聽流彈，像一把呼嘯的螢火
在你的，我的頭頂竄過
竄過我的鬍鬚和你的頭髮

讓政變和革命在四周吶喊
至少愛情在我們的一邊
至少破曉前我們很安全
當一切都不再可靠
靠在你彈性的斜坡上
今夜，即使會山崩或地震
最多跌進你低低的盆地
讓旗和銅號在高原上舉起
至少有六尺的韻律是我們
至少日出前你完全是我的
仍滑膩，仍柔軟，仍可以燙熱
一種純粹而精細的瘋狂
讓夜和死亡在黑的邊境
發動永恒第一千次圍城
惟我們循螺紋急降，天國在下
捲入你四肢美麗的漩渦

乍看起來，這位詩人好像充滿了人道精神，究其實，不過用他「高貴」的感傷抬高他床上遊戲的身價而已。如果他所說的那個戰爭是殘酷的、反人道的，在這首詩裏我們找不到一絲一毫的譴責；如果那場戰爭是反侵略的、不得不去犧牲的，我們在這首詩裏也找不到一個字的讚美。整篇看來，不過是：你們在遠方的戰場，我在床上打仗，如此而已。

和一些名詩人的作品比較，有時我會在一些兒歌中發覺較多的純眞。記得小的時候，常常聽一位被繼母虐待的小孩用沙痘的嗓子唱：

小白菜呀滿地黃呀，
三歲小孩死了娘呀，
後娘來了一年整呀，
生個弟弟比我强呀。

弟弟吃麵我喝湯呀，
端起碗來淚汪汪呀，
我想親娘一夢中呀，
親娘想我一陣風呀，
……

有時當他唱着唱着而路邊正好刮過一陣旋風的時候，我們整個人都會一下子從頭頂凉到脚心……

民間的歌謠如此的淳樸而眞實，然而它們之中却只有很少一部份能够幸運地被讀書界保留下來；而且雖曰保存，却已被扭曲得變了樣子；這是把黑人的歌謠和白色上流社會把它改變後的爵士調，或者把臺灣民間的「思想枝」及「丟丟銅仔」拿來和電視或夜總會上歌星們唱的所謂「民謠小調」一對照，就馬上可以看得明白的。張愛玲在她的「傳奇再版自序」裏，說過這樣的話：

在上海已經過了時的蹦蹦戲，我一直想去看一次，只是找不到適當的人同去；對這種破爛、低級趣味的東西如此感到興趣，都不好意思向人開口。直到最近才發現一位太太，她家裏誰都不肯冒暑陪她去看朱寶霞（女伶名——尉註），於是我們一塊兒去了。拉胡琴的一開始調絃子，聽着就有一種奇異的慘傷，風急天高的調子，夾着嘶嘶的嘎聲。天地玄黃，宇宙洪荒，塞上的風，尖叫着爲空虛所追趕，無處不停留。一個穿藍布大褂的人敲着竹筒打拍子，辣手地：「倖！倖！倖！」……我坐在第二排，震得頭昏眼花，腦子裏許多東西漸漸地都給砸了出來，剩下的只有最原始的。在西北的寒窑裏，人只能活得很簡單，而這已經不容易了。劇中人聲嘶力竭與胡琴的酸風與梆子的鐵拍相鬪。扮作李三娘的一個北方少女，黃着臉不塗一點胭脂粉，單描了墨黑的兩道長眉，挑着擔子汲水去，半路上怨苦起來：「雖然不比王

三姐……。」兩眼定定地望着地，一句一句認眞地大聲喊出。正在井臺上取水，「在馬上忽閃出了一小將英豪」，是她的兒子，母子湊巧相會，彼此並不認識。後來小將軍開始懷疑這『貧娘』就是他的母親，因而查問她的家世，……她一一回答，她把『我』讀作『哇』，連嫂子的來歷也交代清楚，『哇嫂張氏……』黃土窟裏住着，外面永遠是飛沙走石的黃昏，寒縮的生存也只限於這一點；父親是什麼人，母親是什麼人，哥哥、嫂嫂……可記的很少，所以記得牢牢的。……

將來的荒原上，斷瓦頹垣裏，只有蹦蹦戲花旦這樣的女人，她能够爽然地活下去，在任何時代，任何社會裏，到處是她的家。

所以我覺得非常傷心了。……

很明顯的，「這種破爛、低級趣味的東西」所以能使「不好意思向人開口」的大小姐「如此感到興趣」，主要的便由於那些寫苦人的「慘傷」可以作爲她們「感冒」時的發汗劑，這情形就像從高高在上的地位一朝跌下來的破產戶，看到任何悲苦的現象都哀傷一樣。其實，世間的悲苦並不都是一樣的，至少民間的悲苦不是絕望的；他們逃無可逃、要想麻醉自己也無餘閒，於是悲苦的後面便是闔下去；所以，在別人看來是荒原，在他們却有那麼一天會燃燒起來，興盛起來；因此，在他們的歌唱裏就難免不張牙舞爪，憤憤不平，也因爲如此，在「溫柔敦厚」的標準下，它們不是被扭曲，便只有遭到排斥的命運了。然而，既然要生存下去，它們是註定沒有餘閒去打

扮，只好顯露出這個樣子，……然而，石塊雖粗，是終於可以迸出火花的，不像瑪瑙珠玉只能掛在某些人的頸子上當裝飾品。

做了都市人以後，好久沒有接近民歌了，最近讀到許潮雄先生翻譯的「寫給戰爭叔叔」，尤其其中的一些越戰時的兒童歌，又彷彿隔着淚水再一次看到一些孩子的悲痛。例如范林武的「無心」，就這樣寫着：

蝴蝶蝴蝶
請告訴我
你從那裏來
——我從地平線那一邊來
尋找路旁並排的樹木

雲啊雲啊
請告訴我
你住在那裏
——我住在很遠很遠的
一個溫暖的家旁邊

小鳥小鳥
請告訴我
你從那裏回來
——我從天邊海角
痴狂飛奔回來

風啊風啊
請告訴我
你的家在那裏
——我的家已支離破碎
只好傷心地吹來吹去

而阮氏垂桂的「夢」，所企求的只是一些最最平凡的事物——

請給我那傳來陣陣笛聲的故鄉的黃昏
健壯的牛羣踏上歸途的黃昏

小孩子騎在牛背上搖幌
風載來陣陣香味的溫柔的黃昏
……

也因爲這些企求都是平凡的，也許有些人會因爲它們缺少「傳奇」而說它們缺乏「詩味」。「這能叫做詩嗎？既不含蓄，也不典雅。」這樣的懷疑出現是可以料想得到的。有閒有錢的人可以把「賞雨茅屋」當成美的標準，乞丐却只能用三字經在雨中咒罵；這些雖然讓人覺得粗俗不堪入耳，也是沒有辦法的事。因此，爲了不讓一些老爺、太太、少爺、小姐們感到殺風景，京戲裏苦得沒飯吃的趙五娘仍然得在頭髮上帶着一些金釵玉簪，而飽經刑罰的玉堂春仍得容光煥發。有一次，在觀賞「蘇三起解」時，聽到一個孩子和他父母的談話：

「那個女的練子好漂亮啊！」孩子說。

「那不是練子，那是枷鎖」。戲臺上正「舞」得非常輕快。

「我要，我要當犯人！」

孩子的話是平凡好笑的，然而却說了一般藝術家和批評家所說不出、或不敢說的眞理。今天的某些批評家是進步了，他們不會像林琴南那樣直斥自己看不順眼的東西是因爲出自「引車賣漿之徒」，以顯露自己的老爺少爺架式；他們只需要幾條美學的、尤其甚麼「純粹美感經驗」的大論，就可以像蚩尤大放煙霧般遁逃了。然而，他們的衞道的喊叫雖然喊叫得很響，但却也比什麼

更顯露出自己的狼狽和惶恐。因爲在言辭之外，還有更深一層的、被人揭了面皮的難堪。那麼，這些作品會令一些人不快，將不僅因爲它的言辭的不雅和企求的平凡了。然而我們相信：「三國演義」的英雄行徑只能被人當作娛樂，「可憐無定河邊骨，猶是春閨夢裏人」却可成爲歷史的證人，因此，我們也有理由相信，這本出自一羣平凡的小人物的文字，必將成爲東方民族痛苦和奮鬪的紀錄；由這紀錄，即使多少年後相信人們仍然會從這血淚中領會到人類歷史中的共同脚步。到那時，也許大家就會更加懂得越南人民奮鬪不息的偉大意義了。

（民國六十六年四月一日「仙人掌」第二期）

附錄（一）

墳地裡哪來的鐘聲？

銀正雄

民國六十年，王拓有一篇小說「墳地鐘聲」發表於當時頗受文壇重視的「純文學」雜誌，後來這篇小說收入王拓最近的小說集「金水嬸」裏。王拓在「墳」內描寫的是一所國校的內部種種，這所學校就是八斗國民小學。我們知道，王拓是在「基隆市的小漁村八斗子」土生土長的（見「金」書後的作者介紹），他在「金水嬸」裏一書裏所寫的便是一系列的八斗子故事。王拓企圖在這本書內把從小到大的所見所聞以及他的感受，完全寫進這本書內，爲從未到過八斗子的城裏人勾勒出捕魚社會的生活樣態，讓他們瞭解討海人是生活在什麼樣的環境下。「墳地鐘聲」所討論的教育在王拓而言，自然是重點之一。

在「墳地鐘聲」中，王拓藉着學校工友老潘（是八斗子裏的外鄉人，一個退伍的老兵）和漁村裏的漁民來看一所國民小學內部腐敗的情形。在這所八斗國民小學裏，王拓間接展示給我們的：是校長和女佣人通姦、是老師間的勾心鬪角和公然大吵，是老師和學生家長的爲了補習費而衝突。在這樣一個混亂的環境下，從事教育的人自然無心致力於學校的建設，也自然導致了一場悲劇的發生：在一場「不過是比平常大一點的地震而已」之下，一棟才建了半年多的厠所倒塌了，

壓死了一位正在如廁的小學生。

這樣的一個故事，經王拓歷歷寫來，叫我們驚心不已，因爲我們發現在整篇小說中，除了工友老潘就沒有一個人是清醒的。而工友老潘之所以清醒主要在於他是個外鄉人，是個不屬於八斗子的圈外人，他能不受當地漁民的迷信力量所左右，然而他却由於地位問題人微言輕，正如他所說的：「暮鼓晨鐘」，對於沉淪而不想自拔的人終歸是徒然。沉淪而不想自拔，恐怕也無力自拔的人是誰呢？第一個當然是八斗國民小學的校長和老師們，其次才是八斗子漁民。然而，我們認爲作者在這篇小說中最主要的用意是在攻擊這所小學的教職員，八斗子漁民的迷信正是他藉以攻擊的工具。八斗子漁民認爲廁所倒塌，校長家鬧鬼都是學校誤佔墳地才召來的報應，因此他們才請道士招亡魂驅除惡鬼，但惡鬼是驅除不了的，因爲鬼由心生，而且活生生的化成人的形像了，八斗子國民小學的不肖教職員便是惡鬼的轉生。這就是王拓所要展示給我們看的。

毫無疑問，這是一篇鄉土氣息非常濃厚的作品，背景是基隆市的小漁村，小說語言用的有土色土香的閩南語（臺灣話），刻劃的人物除了不負責任的教育工作者，泰半都是拙樸而又鄙俗的討海人，如此我們應該可以把它列爲「鄉土文學」的作品而無疑問。

但是我們要問，這樣的鄉土文學作品反映的是什麼？我們懷疑的是王拓寫這篇小說的動機。當然暴露社會黑暗面的小說不是不能寫，而且是絕對應該寫，同時我們也認爲作者有選擇小說素材的權利，而這項權利又應該是作爲讀者或批評者的我們，應該尊重而且不能干涉的。然而我們也覺得，小說作者不應濫用了這項權利，小說作者或者其他文學類型作品的作者固然可以「爲藝

術而藝術」，但却不能不考慮他的作品小至對個人、社會、國家，大至對人類所構成的影響，而這便是讀者或批評者讀一篇作品時所應該要問的。從前孔子曾說：「學而不思則罔，思而不學則殆」。孟子也說：「盡信書，不如無書」。我們想，這可作爲我們研究文學作品的參考。而且我們也認爲只有作者、讀者能坦誠的彼此交換意見和禮讓的彼此尊重，我們的文學才會更有前途。

我們何以會懷疑王拓在寫「墳地鐘聲」時的動機？我們是由他所表現的技巧看出端倪。在這篇小說中，王拓使用的是全知觀點，照說用這樣的觀點最能掌握住小說中每個人物的心理變化和情節過程，這是因爲作者高高在上，好比站在山頂觀看塵世，對於故事中的人物不容易有喜怒好惡的偏愛感，也不易流入主觀敍述的窠臼。但是，這篇作品給我們的感覺却全然不是如此，我們從它的字裏行間反而嗅到一股濃濃的火藥味，我們只覺得王拓對教育工作人員很不滿，對他們中某些不肖份子很氣憤，因此他藉工友老潘的感覺，來道出自己心中的話：

想起這件事情，老潘就覺得痛心，學校裏有熱情有愛心的老師多得很，但是，這世界原來就是這樣，大多數的好人總是被少數幾個敗類給害了。

這些敗類做了什麼害羣的事呢？

小說一開始，王拓用直接而强烈的手法，讓我們看見漁民滿福和黃老師火爆的一場爭吵。這場爭吵的關鍵在於補習費，滿福的孩子阿生挨了黃老師的體罰，阿生母親認爲這是因爲他們沒

交補習費，老師就藉故痛打她的孩子，因此逼着她丈夫滿福找黃老師理論。而黃老師却堅持自己責罰阿生，不是因爲補習費問題，是由於阿生偷了人家的東西，他認爲自己沒有做錯。結果是滿福犯了衆怒，被半推半趕的逐離學校。作者雖沒有直言誰是誰非——因爲吵架在火頭上，本來就口無遮攔不能算數的——但王拓却藉着這樣的安排，點出了教育人員的理屈——惡性補習本來就一直是教育界的一個毒瘤，當然引不起讀者好感。同時，作者更藉此埋下一個伏筆，小說中，滿福罵說：

「……幹——猪狗禽獸都不如。做老師？做老師還去勾搭別人的女人？新聞都刊得那樣大，呸！你以爲你做老師稀罕？高尚？幹——垃圾鬼！……」

「勾搭別人的女人」正是王拓要攻擊的第二個教育界的瘡疤。

在這篇小說中，一共有兩個從事教育工作的人做了這種「萬惡淫爲首」的事，一個是李奇謀老師，另一個便是漁民阿火仔口中的禿頭校長。但這兩個人是否眞勾搭女人，儘管作者有意讓我們以爲是眞的——因爲他藉李、黃兩位老師的爭吵和阿火仔說他無意間看到校長和女佣人通姦的經過，來表示他這一看法，我們却覺得很有問題。首先以爲王拓在處理李老師和黃老師的爭吵情節上，使用的對比技巧有很大的問題存在，因爲李老師究竟有沒有「勾搭別人的女人」，在法律上是要講求證據的，不能靠傳言就把人一口堵死。小說中，黃老師罵李老師：

「……垃圾鬼！人家罵的是誰？媽的！我都不好意思說你，你倒教訓起我來了。報紙刊得那麼活靈活現，當明星的是什麼人，我破壞學校名譽？……」

「報紙刊得那麼活靈活現」，王拓並沒有指明報紙報導的是什麼，但却會使讀者聯想起前面滿福罵的「勾搭別人的女人」的話，於是認爲原來李老師就是那個「勾搭別人的女人」的害羣之馬。在電影中，導演常常用表面上看似無干的幾項事物，經攝影機的鏡頭透過對比的處理，使觀衆明白導演所要表達的眞意。但在這篇小說中，作者用這種蒙太奇的手法對李老師是不公平的，因爲報紙的報導不盡可靠，而作者却藉此使讀者產生教育界是一團糟的印象。

其次，校長和女佣人阿桃的通姦，只有阿火仔一個人看到。他在什麼時候看到的呢？小說中，阿火仔說是「前幾天我挑魚到學校宿舍去賣」時看到的，賣魚的時間絕對不會是晚上，那末就是白天了，這就使我們產生在時間上是不可能的感覺。因爲身爲校長的人，想必是一個讀過書的知識份子，他白天必然有許多事務要處理，他再慾火中燒也不會笨到把校務完全推開，在光天化日之下就同女佣人幹起可能惹火燒身的勾當。我們不信這位校長會沒有顧忌，既有顧忌，那末阿火仔的說法就有問題。然而，王拓何以要如此寫呢？我們推敲了一下，也許王拓有意把這座學校寫成是一座上樑不正下樑歪的學校，因爲連校長都是一個禽獸不如的東西，無怪乎老師要下效其行了。而小學生阿順仔的慘遭壓死，實際上可以說就等於死在這批人的手裏一樣，因爲他們只顧

財和色，當然忽視了學校的建設。作者藉漁民的嘴中道出這所學校原來是蓋在墳地之上。其實就在影射八斗國民小學就是墳地的化身，而墳地居然會傳出鐘聲豈不是一件咄咄怪事？作者的題目「墳地鐘聲」用在這篇作品上，實具莫大的諷刺性。

平心而論，我們不能否認我們的教育界，的確發生過王拓所指責的這些怪現象，問題在攻擊並非就解決了問題，因爲破壞畢竟只是手段，建設才是它的目的。但如果是惡意的攻擊就另當別論，因爲它根本就無意建設。純就小說而論，校長和李老師是否眞的和別人的女人通姦實在很成問題，而作者却運用了暗示的技巧，有意使我們認爲他們是幹了使孔門蒙羞乃至摧殘民族幼苗的壞事，使我們不得不懷疑作者創作這篇小說的動機何在？

此外，即使小說中的校長和李老師眞的幹了如作者所指責的惡事，我們也認爲作者的態度很有問題，因爲我們覺得人生在世，沒有一個人天生就願意自甘墮落，我們也相信世界上沒有一個人是百分之百的壞蛋。每一個人的行爲都必然有他們的原因，正如王拓寫這篇小說有他的動機一樣。如果王拓眞的關懷教育問題，那末他是不是應該追問何以黃老師要惡性補習？校長和李老師爲什麼「勾搭別人的女人」？我們覺得如果王拓眞是用心在此，則他小說的重點應是深入挖掘的探討、描寫這三個角色的生活，而非像目前顯示在我們面前的以暗示、烘托的手法來醜化他們行爲的一篇小說。

因此我們以爲一個小說家，一個眞正對他的小說事業抱着虔誠、謙虛的小說家，他在創作一篇小說之前，態度應該是嚴肅、誠懇而愼重的。他對於他所要表現的人物應該沒有不平之心，他

應該解脫喜怒愛憎這些足以影響他創作的因素，儘管他筆下的人物個個都有喜怒哀樂的感情，在他則應跳離；他瞭解但是他不陷入。不然他一旦陷入了，他喜歡這個就會憎惡那個，他的小說勢必有偏頗，而他所要表達的觀念也就必然會產生負面的作用。

也許有人會認爲「墳地鐘聲」不過是王拓的一篇作品，我們不能因此而論定他作品的價值。事實上，收在「金水嬸」一書中的其他作品如「蜘蛛網」、「祭壇」、「金水嬸」等都不可避免的在創作動機與敍述態度上有令人懷疑的地方，而這樣的影響又是相當叫人擔心的。

但是，眞正使我們憂慮的倒不是王拓作品的價值好壞問題，我們以爲單就王拓的作品而言，沒有人會否認它不是「鄉土文學」，然而使我們關懷憂慮的也在這裏；因爲「鄉土文學」早在民國五十年到六十年間便已植根、發芽，而最近又有人高喊在文學上要「回歸鄉土」；但荒謬的是，我們却不知「鄉土」爲何？它代表着什麼？要如何回歸？我們一切都不知，竟然有人就跟着行動了，而如今我們看到了所謂「鄉土文學」的王拓的小說，我們不得不憂慮，也不得不懷疑「鄉土文學」是不是走入了一個偏差的方向？萬一是，那末隱藏在這背後的心態就很值得探討了。

本來，提倡「鄉土文學」是絕對應當的事，因爲就它所發生的背景而言，乃是對民國五十幾年間甚至到現在，都可能還有的文學逐漸傾向西化的一種反動。因此如果提倡「鄉土文學」是旨在使我們的文學返璞歸眞，那末它是一種絕對有意義的文學運動，我們應該舉雙手贊成。猶記得黃春明的「看海的日子」、「鑼」、「癬」、「蘋果的滋味」以及王禎和的「嫁妝一牛車」發表時，帶給我們的怦然心動的喜悅。那時「鄉土文學」作品所表現的精神確實是拙樸而純眞，給當

時的文壇注入一股清新健康的氣質。我們覺得今日我們若眞是要提倡「回歸鄉土」，該以鼓吹、恢復文學內在的拙樸純眞的生命力爲其依歸，才有意義。

然而，民國六十年後，「鄉土文學」却有逐漸變質的傾向，我們發現某些「鄉土」小說的精神面貌不再是清新可人，我們看到這些人的臉上赫然有仇恨、憎惡等意識的工具的危機，譬如我們今日討論的「墳地鐘聲」便是一例，在這篇作品中，我們感覺不到作者悲天憫人的胸懷，也不覺得裏面的人物有什麼可愛的地方，更體會不到「鄉土」作品中應有的那份純眞精神。

更叫人遺憾的是，原來寫「鄉土」小說寫得那麼溫煦甜美的黃春明、王禎和，我們在他最近的作品中，也竟然找不到他們原來擁有的「鄉土」精神了。

以黃春明的「莎喲娜拉・再見」而論，它是一篇非常情緒型的作品，作者極可能是在激動的狀況下來寫它的，因爲小說中含有太多作者的意見，而這種意見很明顯是作者藉書中主角的嘴巴說出來的。因此讀者在這篇作品中所得到的，完全是作者的訴諸說教，而非從全篇作品的感悟而來。「莎」文的故事重點，是敍述日本商人玩弄臺灣妓女與對當前大學生崇洋媚外的嘲諷。然而我們却從這裏發現了幾個值得商榷的問題，第一是故事主角與大學生的對立，由小說中，讀者都已知他是未失眞純的鄉土人物，而後者却是面目可憎的都市人物，在作者的安排下，前者愈顯單純而後者愈顯卑鄙，我們覺得這是不公平的。當然，現實而又自私自利的大學生在我們這裏不可諱言沒有，然而值得挖掘的是這個不良現象的病根，但黃春明並沒有去討論它，反而藉誇張的嘲

諷來表達這個現象。我們認爲這正是倒果爲因。而由此引出的大學生不知有國家的問題，自然顯得偏頗而且不公平，同時我們認爲黃春明提出的民族觀念實在是情緒化而又狹隘的。

可惜的是，當時的批評家爲狂熱的愛國熱情所矇蔽，他們以爲黃春明這篇小說既寫日本人又責大學生，相當富於民族氣慨，頗值鼓勵，於是便劈劈啪啪的鼓起掌來，然而他們忘記了建立在情緒上的民族意識是危險的，是不健康的，他們只知愛國是對的，不知盲目的、偏頗的、狹隘的、情緒化的愛國熱情常常也會引起反面的影響。他們不惜花費筆墨去歌頌他、讚美他，使得黃春明受到了鼓勵，再接再厲寫出了一篇以臺北中山北路爲背景，講越戰時來臺渡假的美國大兵玩臺北妓女的故事爲主的「小寡婦」。可是我們的批評家這時却噤口不言了，也許這回黃春明寫的老美是我們的忠實盟友，使得他們有了顧忌，不敢再多說什麼了。我們且不提「小寡婦」在文學價值上的等而下之，我們痛心的是，從這兩篇作品中，再也找不到黃春明早期作品中擁有的清甜純眞的「鄉土」味道了。

王禎和的「小林到臺北」，則是另外一種情形。在小說中，小林出身於鄉下，是個非常拙樸的年輕人，他到臺北是希望能做出一番事業，然而當他看到他服務的航空公司一些職員的醜惡嘴臉，却使他非常氣憤，認爲這些人眞是敗類，都市到底也不如鄉村。我們承認，在臺北這個大都市中確實存在許多假洋鬼子，他們的作爲的確令人齒冷。但問題是假使今天我們把這批假洋鬼子都趕盡殺絕，再過幾年我們仍然會看到又有一批新的假洋鬼子出現在我們的社會裏，這是因爲我們只注意到了現象的發生就破口大罵，而不知反省造成假洋鬼子的背後因素。我們相信沒有一個

人天生下來就是假洋鬼子，他們之所以成爲人所痛恨的假洋鬼子，一定有他痛苦無奈的原因。也許在他們年輕時，他們也痛罵他們的上司是假洋鬼子。然而爲什麼假以時日他們居然也變了？我們覺得一個小說家如果有意探討這個問題，那末他就應該深入挖掘這個原因，否則今天王禎和藉小林的口痛罵某些人是假洋鬼子，他敢擔保多年後，他筆下的小林不會成爲這些勢利而又自私無比的高級華人中的一個？在王拓的小說「金水嬸」裏，金水嬸三個令人齒冷的兒子，便是從八斗子這個拙樸無比的漁村走出去的，他們的不孝、貪婪與原來就生活在都市裏的人根本就沒有兩樣。

然而王禎和小說的問題也正就是王拓所犯的毛病，在他們的小說中，他們都利用烘托，對比的技巧刻劃出鄉土人物的拙樸與都市人物的惡劣的強烈對照。然而鄉土人物個個都是可愛、天眞、純樸的嗎？實際上我們從他們的其他作品中也會發現這些鄉土人物有他們自私、愚昧之處，我們也不信都市人物眞是壞得無可救藥了，但是我們若去觀察他們的作品，就會發現他們根本很少甚至沒有提到關於這些都市人物是否也在掙扎向善（如果他們眞的很壞）的問題，這正好反映他們小說中流露的自大而又偏狹的地域觀念。爲什麼這些鄉土人物到了都市以後會變得那麼壞？爲什麼活在的工商業社會底下的都市人在他們的作品中就眞的那麼黑心？他們對於社會難道一點貢獻都沒有？而我們的「鄉土文學」作家都不曾回答過這些問題，我們也不得不懷疑他們在創作時有沒有想過這些問題。

「鄉土文學」走到今天居然變成這個樣子，眞是令人寒心，而今天又有人高喊在文學上要「

同歸鄉土」了。問題是「同歸」什麼樣的「鄉土」？廣義的「鄉土」民族觀抑或偏狹的「鄉土」地域觀？如果走的是後面這條路，我們要問那跟三十年代的註定要失敗的普羅文學又有什麼兩樣？我們值得「同」這樣的「歸」嗎？我們相信，答案是否定的。我們認爲今天在文學上不僅僅是要「同歸鄉土」，更重要的是要從「鄉土」中重新出發，走向「民族文學」走向「世界文學」的殿堂。我們要使我們的文學能在「世界文學」中佔重要的地位。而今天我們當務之急是要恢復我們「鄉土文學」的本來面目，就是要使我們的文學作品能再洋溢一片溫馨、純眞、有清新、健康的生命力的精神，這才是我們今日的目的。

（民國六十六年四月一日「仙人掌」第二期）

回歸何處？如何回歸？

朱西甯

痖弦主編『幼獅文藝』時，約我寫一個關於文藝的中國現代化的雜談專欄，後來定名爲『回歸熱』，六十三年元月號起接續刊出。唯『八二三注』長篇小說完稿後，痖弦催促自五月號起連載，因不喜歡同一份刊物每期每期的同時出現自己兩篇文章，就要求他把這個專欄停止，因此只寫了四篇。這樣的大問題原就談它不完，自然還有滿腹的大話；近兩三年來繼續在人事裏、讀書裏、受教於中國文化裏，又見識了許多，思想了許多。若有所得，却又似有若無，只可說是哲不是哲學，是史不是史學，而且還會是文而不是文學，糟糟的依然如『回歸熱』那樣子；當初寫那個專欄，開頭就有越說越不明白的一段：

> 我自知這題義甚爲牽强，不相涉的近乎胡亂拉扯了來的。relapsing fever，不過是經由螺旋狀菌傳染而反覆發作的一種熱病。但我覺它的中文名「回歸熱」頗有文學上曖昧的好，又或有所象徵；而這象徵自也並非肯定的等於。我想，這就方便。

但那時『回歸熱』所談論的，是單單在文藝的回歸民族文化，嗣後才見到文藝的需要回歸民

間，繼又擴大而發現文藝在現代無明裏走頭無路，客觀的要回歸歷史文明，而主觀却不自知覺，尤還不甘，這已是世界性的了。如此乃越發龐雜得千萬頭緒。以我這樣魯鈍，不獨分外的摸也摸不到哲學的條理，便文學式的路數對此也覺束手無策，不知從何說起。

原來『回歸熱』雖已牽强，今言『回歸』，也還是有些胡亂拉扯；心理學的『回歸』，本爲逃避現實、閃躲責任的緊張心理之一。說文解字起來，這兩下裏幾乎是風馬牛的各各相異。然而這種心理所表現於外在的下意識動作，緊縮交臂或咬指頭的種種，終還是回歸到胎兒或乳嬰的生命初始形態。這樣，說起文明、文化、文藝或文學的種種回歸，宜當與否，也便沒有甚麼好咬文嚼字的了；但取字面上的意思，還是好用的。而問題却在『回歸』的詞義，是否開倒車，走回頭路等這種理性所認爲的羞耻。所以需要闡釋的，應當在此。

『回歸』之難，本當在『回歸何處』的『知』，與『如何回歸』的『行』。這裏不涉及知難行易或知易行難以及知行合一。今之世道最難者，是難在人的心智被現代的無明弄得萎縮，思考力普遍的持續不到三分鐘。行固然無能，知也難得深入；以至往往僅憑浮面一些流行的成品概念來決定動作。智識份子的只讀介紹或論評，不讀原著，這種流風便足印證。所以從這樣的『知』所產生者，充其量也只可以是『動』，未必成『行』。智識份子是這樣，文藝家也多是這樣，更遑論一般人的心智！這就難怪現前這個時代躍越性、創造性的新事物之如此難求。也因是這樣不成問題的『知』却成爲問題，這裏還是先要把『回歸』的觀點給弄弄清爽才好。

一、回歸的闡釋

說文明的這些滯留，萎頓，生機奄奄，都要歸因給現代的無明，這先就會與一般流行的成品概念不合。沒有人可以否認現代的物質文明是好的；若我們信奉二元論爲眞理，這也好說，接下去致力於精神文明的建造，功德圓滿，也就無事。然而却又不然，物質文明的直接斲喪了宇宙法則，此是心物一元的有憑有證。

即如對待宇宙基本法則之一的循環律，印度文化是斷在只見輪廻之惡，不識循環之善；西洋文化則短在只見圓形，不識圓象；唯中國文化從最日常的時令節氣，孝悌忠信，至最幽微深邃的革命創造者天道好還的歷史觀，無一不是既形且象的合一；核子的渦狀旋轉、電子繞核而轉、太陽系星球的自轉和公轉、銀河系亦是不息的旋轉，這些至微至大的有形現象，還只是今世紀物理學與天文學的新發見，新知識，唯中國人是遠古即知——從那些遠非今日如此知識豐富的自然現象的『形』，而直察雖現代文明亦仍無所得的自然法則的『象』，並師法而以之引領着日常生活與深遠的生命境界。例如五行循環，有水生木、木生火、火生土、土生金、金生水的順生，還有水剋火、火剋金、金剋木、水剋土、土剋水的逆剋。雖西方亦有地水火風，但皆是固定有形的物質，不是五行的超物質的『象』，尤缺乏五行的相生相剋。這種超越知識的智慧，便不止是累積漸進的文化，而是躍越而創造的文明了。而惟其現代文明尙不知此循環律，所作所爲已是嚴重的

破壞着這循環而仍不自覺；所以雖眼見地球資源能源已臨耗竭，另一方面又塑膠品的不腐不爛，工業廢水與排泄瓦斯的超過河流海洋與空氣的自然淨化能力，切斷了物質的還元給自然界，却仍只能視爲既享現代之福，便只好無可奈何的以此現代之災的公害爲必須付出的現代之福的代價，且也只能生出緣的治標方法，到底還是不能從節制資本、節縮機器生產、節省消費、節約浪費等根本處來設法。這樣自然是不明宇宙的基本法則，不識循環律，見形不見象，所謂的現代文明，怎可以不是『無明』？明明的瞭然該是怎樣才好，却又不能怎樣，此卽無智慧，而文明則必須是智慧才得生發的。

從這循環律，乃可了然從春到夏既不一定就是前進，從秋到冬自也不一定就是回頭。但因我們所接受的新式教育，大抵皆是西方文化的教育，觀念裏也便俱是他們的直線文化，所以也唯其直線運動，才有所前後進退。而直線運動是分明的違反宇宙基本法則；所以說它是違反，其理由亦還是其事實。西方文化要直待今世紀才從愛因斯坦來發現，却仍不完整；他是先想像後求證，因從『有』來想像，想像出來的是『有』，故而是以形證形，以有證有，於形象有無之際徘徊，不得路數，是仍不見循環律，才自承相對論不是一切；乃在絕對面前，最後只好皈依上帝。由是可知，宇宙縱然無限，兩點之間所構成的直線到底是有限；且不僅爲空間的有限，還表現爲秩序的時間之有限。若各星球作直線運動，除非整個銀河系乃至所有各銀河系同一方向運動，否則，秩序時間便必不得長久，那種橫衝直撞剎那間的大毀滅，只好證明上帝的其笨無比；而若爲的是所有各銀河系同方向作直線運動，上帝雖有那種大能，創造出永無終點的大空間，却還是落在有

限裏，亦自見不出上帝有比人强的智慧。故在有限空間裏作循環運動，反是無始無終的時空交合的無限。是從這循環律才見出創世主的這種凡人所不可及的智慧。

然而也唯有中國人看得出上帝變的這戲法高明的門道來。中國人的祖先得了這門道，把這戲法變到人世裏來，便生出中國文化所獨有的三綱五常種種高貴的倫理來。單說孝道的報本——天地君親師，便大自然、天下、國家、民族、歷史、祖宗、政府、全都無不包容在其中。今不獨這高貴的倫理乃人類所需，更根本的還是中國文化所體認的宇宙五大法則（意志法則、陰陽變化法則、絕對時空與相對時空的統一法則，因果性與非因果性統一法則、循環法則），應是倉皇不知所措的全世界現代人的回歸之處。單單衝着本民族得天獨厚這樣智慧的文化，便足够我們這輩流落在文化異邦的中國浪子『回歸』的了。

循環法則的包容萬象，是從這裏省察到大自然的天道好還、星系運轉、電子繞行、四季交替，以及中國文化的天人之際、死生之間、人世倫常、歷史節氣、政治原理等的種種循環，俱都是智慧的律動。如此，則除非印度文化的掰棄輪廻，西方文化的直線運動，皆因與天道無親，失去向心力的掙脫，自此循環的圓上切線出去，違反循環律，必然有絕有盡；否則，現實的居於這圓的軌迹之任何一點，只須循之而自强不息的健行，去了還是來了，來了又是去了，四季來復却又並非今春是去春的重複，回歸竟就是進化，也竟就是必然，如此自無所謂回頭還是開倒車。所以不問是文藝的回歸民族文化、文藝的回歸民間，抑或現代無明回歸歷史文明，應都是與宇宙基本法則相通相合，這是最自然不過又最可以信任不過的。

這樣的自然和可以信任，是人生志氣的出處；但若不識循環律，文藝的回歸民族文化自是要被爭論和懷疑。這爭論和懷疑是好的，不過如果喋喋不休，隔牆喧嘩，誰也不服誰的各執一詞，又誰也不曾觸及核心，這就是徒勞的浪費了。而懷疑若生不出想像和假設，也就把過程錯成目的，爲懷疑而懷疑，則必舉棋不定，莫知所從，若再與無謂的爭論滙合，其沒有結果的結果，即最糟的自欺和互欺，回歸民族文化便也只好拔河在復古和非古的兩端，呈現於實際者，是以流行的成品概念來拒絕認知對方，至於互不相讓。尤自民國五十五年中華文化復興運動以來，復古與非古誰都無不傾心擁護，唯彼此間則相對相違。復古的知道復興是好，却說的盡是復古的意思，是因只懂得復古，所以執着而口齒不清，生不出新意。非古的亦知復興是好，但亦因知離開傳統便無復興可言，這就尷尬而不甘，只好振振有詞的反對復古，然於復興有其先天性的無傳統基礎，乏立足處，自然是反對也反對得執着而口齒不清，主張也主張得沒有創意。此兩者終還是昧於循環律，各各的自知弱點，又理屈又不甘心，故而俱難理直氣壯。

實在說來，十五、六世紀歐洲的文藝復興，本可爲我們今日殷鑑；歐洲的文藝復興是一種蘇醒，再生、復活，意思昭然，卽俱是先行承認古代既存的文化之價值——此是復古。然而在復興的意義裏，這復古只能是一部分，因爲要復的那個古，已經死了，所以須得使它活過來才是興，也才是完備的復興。而非古只言興，不要古，卽不要復，故也只能是復興的一部分，且無復無古亦無從興起。此可明明見出復古與非古皆不必徒爭兩端，兩者若得相親，便各各補足所缺，合成而爲整體一體的復興。又十九世紀愛爾蘭的文藝復興，是復興古代文化同時還是回歸民族文化，

比歐洲文藝復興更性質近乎中華文化復興。非古者應最熟稔這西方歷史上兩樁文藝大事，却仍因西方的只見歷史其形，不識其象——卽歷史季節的循環律，也便不能給予我們非古者以教益，才會回身過來對自家的大事也竟這樣只識一面，不知整體，以至執其一端，徒勞的喋喋不休，隔牆喧嘩，精力耗費在這上頭，實在無謂。

試看以西方文化性格爲主的現代文明，縱然學術技術一日千里，已能够登陸別的行星，却於哲學、數學、文學、物理學等，大半個世紀中更無原理發見，且愈來愈益茫然，是分明已臨走頭無路的困境，亦分明出於生命本能的孺慕起古希臘、羅馬、基督等文化黃金時代的鄉愁，但他們的苦命裏似是而非的辯證法，一直是歷史旅途上一路否定過來；唯直線運動的文化勢必如此。把已曾否定的，重再撫拾過來，自是羞恥的回頭開倒車。於是感性需要，便是這樣爲理性文化所否決。而唯其治史觀念只求客觀，機械，不需性情——至少是蔑視性情，乃與歷史無親，故雖文藝復興那樣有膽有識，把埋藏在僧院中的古希臘、古羅馬的文化翻出來再蘇醒、再生、復活，但文藝復興只合是單一發生的史事，已曾經過的直線上的一點，只好孤立在冷然的古道上，無日無月，與今世今人不親不故，不出一絲新意。這種冷酷無情的歷史觀，於西方業已發生長久的陷害作用，自戕作用，是我們所萬萬不宜習染上的；否則的話，中國人若不能身免而自救，還妄念甚麼向現代無明壓迫下的衆生獻策去回歸歷史文明！

如此看來，這『復興』是最好的闡釋『回歸』。中華文化復興，宜是歷史季節的喜逢春暖花開，此與文藝的回歸民族文化，自都無可異議。因識得循環律，自然就從枝葉花實仰靠根幹來育

養，以及枝葉吸收陽光空氣的報本根幹、和花實的傳宗接代等處，體認到形而上父慈子孝君君臣臣的人世倫常，不至僅限於西方科學精密的細胞學、品種學，或只知光合作用，而仍孤立來看，不感天道的至理在。又自然從新枝葉、新花實，體認到天地的生生不息，而不至誤認是有形的重複，亦不僅只知質量變化，弄成一路蠢蠢的否定。所以在這毋庸懷疑的宇宙基本法則的循環律道上，於復古的一面，原是因於固步自封，停滯不前，今是要自信只須行健起來，便理直氣壯的百無禁忌；非古的一面，是要從親敬天地祖宗和民族文化起，切線自然向心而重返於圓的軌迹。這樣就俱是循環律道上同心氣的歸一合一了。今朝的桃花依然笑春風，桃花是去年的桃花又不是去年的桃花，春風是今年的春風又不是今年的春風。這是與不是，便『復』與『興』盡在其中了。所說文藝的回歸民族文化，到底還就是接上根本而生新。

再就是文藝的回歸民間，亦是流徙於循環律的軌道外，有較回歸民族文化還更雜亂的喧嘩和爭端和猶豫不決。近三十年來，包涵了詩、散文、小說、戲劇、繪畫、音樂、舞蹈等當代文藝，俱都有多端的議論。二三十年下來，雖漸有歸一之勢，却根本上還有不得相通者。

先說現代文藝，因爲創作上的模仿西方現代主義，理論尤其以之來標榜，起初自是只求現代，無視於中國，結果弄成不但與民族文化有隔絕，且一反『五四』之後文藝大衆化的呼叫，重返象牙塔，强調了詩就是貴族的，藝術就是貴族的。這貴族自是意指格調的貴族，當非『五四』所說的政治貴族，亦不是共黨所說的資產貴族。言格調的貴族，毋寧是文藝發達史上不可免的周期性產物；特別是在中國，與西方的文藝流派興衰出於人工刻意的彼此否定自是不同。如平劇的興

起，並非否定其前身的嵎曲。中國文藝的眞正創造力還是潛藏在民間，亦卽一切文藝，無論內容形式，皆產生自民間；就文藝的完整或純度言，自屬不成熟、有缺陷、較爲粗糙、也說不上若何規模，是要文藝家來處理經營，而格調乃隨之逐漸提升。然而經過長時發展發達的歷程，待其趨於完整，成熟，乃至臻於巔峯，成爲純度極限的藝術精品，也便停頓下來；它可以是永留絢爛，光輝無盡，却如花也謝，籽實也粒粒貴重喜氣，一季的文藝也便是寶藏，就此止於至善，而隨續着文藝節氣的交替，又民間復生出新季的文藝，再作發展發達，中國文藝就是這樣的生生不息而總從民間來，上凌霄漢，祀入文藝宗廟。唯現代文藝的所說貴族，雖在欣賞水準上與大衆相去甚遠，實則還不止是格調的曲高和寡，還應是異民族文化未經消化吸收的與本民族大衆有差距，甚乃隔絕。所以現代文藝欲回民間，還要先回歸民族文化才是。但這也可以不盡然，余光中曾提倡現代詩與搖滾樂結結緣，是看中後者雖是外國的東西，畢竟也已風靡在一些中國學生中間。後來楊弦還用雖不甚中國，却尚平明婉約的譜曲，使余詩成歌，也曾一時流行在學生活動中間。最初的這種嘗試，當還不能要求獲致較廣的大衆來接受。此一如「神州詩刊」（原「天狼星」）第一號內以溫瑞安爲首的那些詩篇，皆欲回歸民族文化，皆要回歸民間，到底如何，好在都有程度上的發展，自非一日裏卽可怎樣。然而既想要這樣，也這樣在作，就總比早年的不想不要，立意詩與歌謠與音樂分家，並自我的貴族起來，是要好得太多太大了。

二、社會文藝

再說社會文藝，此雖似最近三、四年來才忽然發出呼聲，稍前也有些似是而非的社會文藝創作發表，實則在臺灣有它甚早的發跡。當初的民族文學，是反抗日本帝國主義侵略，同時也有的連帶反抗它的資本主義侵略——代表性作家如楊逵，據說他的兩位公子一名反帝，一名反資，眞是徹底而現身說法。因而這樣的作品是有較强烈的經濟色彩。臺省光復後，社會與政治形態改變，這一類型的文藝不復繼續已二十餘年。而所以近年來幾乎是突然間有此傾向和主張，應非天意，還是出於人意——因有矇昧與不識；此首因社會的工商業化尙不足以構成產生這種文藝的背景——同樣的工商業社會，其形態爲自由經濟、貿易出超，和民族工商業的保護主義，而經股東制度改變與社會性福利設施等所修正的資本主義已非當年。今日社會經濟力最爲薄弱者反爲非生產者的薪水階級，但亦因貸款制度，得以參予接近中產階級的同等消費——所以社會文藝的出頭，大抵還是出自現代文學中一支的理性自覺所要求的回歸民族文化和回歸民間。只是書齋式的書生的概念慈悲，既非出自生命的自然發展和要求，其與民族文化乃乏有機的血肉相連，於民間因也有隔，以至本無需尋覓却必須尋覓方可獲得的回歸之處，會因造作而偏失爲『五四』之後的所謂新文化，此與民族文化是要有一定差距的——這新文化與民族文化的根本之間，最佳的可能關係

，頂多只能是接枝之於砧木。此社會文藝，觀其傾向與主張，同歸處竟是接枝，而非砧木；這也沒有甚麼不好，但經過半個世紀，這新的接枝與老的砧木間，其合與不合，一直還在兩可。所以這社會文藝所作『大衆化』『時代性、社會性』的種種呼聲，幾乎皆是昔日新文化的同聲，復誦而獨不見己意、新意、創意。以是之故，其作品和理論，皆一以『五四』之後所流行的概念爲依爲歸，復誦的不外是：財富是罪惡的、貧窮是良善的、勞動者是被剝削的、工農大衆是偉大的、禮樂人世是封建的、三綱五常是統治者用來吃人的……這樣的嘶喊下去，是愈嘶喊愈和民族文化愈遠。未見與民族文化遠隔而能與民間親切的，而喊着中國啊中國，也就只好喊着一個概念，中國只落一個空空的死架子。這就是同歸新文化的無出路，無去路。

須知當年緊接着『五四』，國際共黨與中國共黨爲要肯定共產主義在中國生根發展的必然性和眞理性，他們的致力之一是把中國歷史套進唯物史觀裏去。唯物史觀自是由眞憑實據裏得來；西方歷史的程序確是如它所說原始共產社會、古代奴隸社會、農奴制封建社會、資本主義社會，理論上接下去的應是共產主義或社會主義社會。但在中國這些皆不成立——中國歷史既非依此程序發展，且亦名同而實異。其一，井田制兼私有與共有之美，更在古今中外所有經濟制度之上，是部落時期原始共產社會所絕不可以比擬的。其二，社會是經濟結合的羣居組織，中國的乃是人情結合的倫理關係，根基在宗族，毋寧是人世，社會只是人世裏經濟生活的一部分。其三，所以也只有家奴，而無農奴。井田固然無需奴隸勞動力，封建也無需奴隸勞動力。其四，西方的封建是貴族集地主權與統治權於一身，中國的貴族一則不成階級，因出身不一，或是皇族，或是文武

功臣。皇家親族多有來自平民，爲臣者更大抵是平民出身，又還要復歸爲平民。再則中國貴族於其采地封邑，是只許收用賦稅，並非私有其地，尤無統治權，行政另是系統，與貴族無關涉。同爲封建，中國與西方原是如此之相異。其五，地主在中國亦非階級；在西方與日本，遺產由遺囑或長子單獨繼承，產業長久集中而形成階級，中國人的遺產由諸子平分，通常第一代爲地主，第二代便降爲富農中農，第三代極可能爲自耕農，第四代便產物不足維生，需要承租田地而爲佃農。更有快速改變甚於此者。其六，由於井田、封建、農業、皆無需奴隸充當勞動力投入生產——家奴爲消費者，『紅樓夢』裏的焦大可以臭罵主子，李嬤嬤輩是公子小姐要尊爲尊長的——自是更無奴隸制度、奴隸社會、或奴隸階級，中國人是連這觀念也沒有，才女孩子於其情人自稱奴家，有那樣深深的情意；歷史上歷來征討邊犯，從未有虜人降卒用於勞動生產者；詩經裏充溢着勞動的熱鬧與喜樂，此與普羅文學的歌頌勞動全不相同；後者根底是來自奴隸社會與農奴制度的視勞動爲痛苦，爲刑罰——奴隸必出於不甘而勞動，所以憎恨勞動；做奴隸主子者對勞動除了謀取利益，也只有鄙視。故西方至今，產生不出如中國文學這麼豐富的對勞動充溢着熱鬧和喜樂的文藝——中共也沒有；它以勞動改造爲罪刑來整人，便是根源於西方文化的勞動觀，所以儘管它的文藝如何歌頌勞動神聖，皆是虛僞造作，一種主子對奴隸花言巧語的欺騙。曾有一位這種社會文藝的作家，與我認眞的說他發現中國確有過奴隸，恐怕難以否認唯物史觀所創說的歷史法則了。這是因他不懂得奴隸不承擔生產勞動，即無奴隸社會或農奴制度的形成。亦因是之故，他的許多作品取材於基層社會者，每每重在物質貧窮的痛苦。這也還是受到西方文化的影響，不知中國人

不唯對勞動有喜悅，吃苦而無西方民族的苦相，還因民性勤儉樸實，於貧窮亦安於樂天知命。他是位極有愛心的作家，基層社會的生活經驗亦甚豐富，但也因觀念之故，視界角度和取材着眼便受到很大的拘束限制。由是觀之，這種社會文藝的出於理性自覺所要求的回歸民間，問題會是他們所認爲和標示的大衆應似爲一種假想的幻影，又依據的是所謂新文化所作的診斷脈案，雖有滿溢的熱心腸要爲民間疾苦請命，却與民間的根本和現實有隔，怕是難以回歸得去，於實際的民間也怕要不得其門而入。這要親身去做功夫，至少亦應擺脫去那些流行過的成品概念的矇蔽，同時還須接上民族文化的源頭，才得與民間有親，回歸到循環律的進化軌跡上來，自然得力而生新。

三、反共文藝

再要說到反共文藝。對此如作浮面來看，這反共文藝是最有立場、目標、路線等成算的；除却表現技巧需要斟酌商量外，因它是民族文化復興所寄，反共又是全民所需，乃至全人類所需，應不會有往哪裏回歸，怎麼樣回歸的這些疑問。然而仍然是創作與理論的各行其事；理論上反共是爲保衞歷史文化而戰，本質則千言萬語歸結還在以至仁伐至不仁。唯在創作方面，近三十年來，除張愛玲的『秧歌』、『赤地之戀』，潘人木的『如夢記』、『漣漪表妹』，陳若曦的『尹縣長』，餘者能達到浩蕩壯濶至仁境界者，殊不多見。至其下者，多出之以仇恨和暴力，面紅耳赤，先就自身不仁，是自伐了。一般說到反共文藝之病，率多流於八股說教，不見性情；凡被提倡鼓

勵的一種文藝，不免要在技巧上，或藝術性上有所欠缺，以至自隔於大衆。但這只可是原因的一小部分，主要還在一旦失却民族文化的根本，便也將與民間無緣。不久前讀到古屋奎二的『蔣總統秘錄』編後感言，其中有謂中華民國目前的反共國策，顯然是以民生主義對共產主義。這是日本人的器識實在的有限，編輯過了如此龐大而深刻的巨構，猶不知中國，更不懂三民主義。如他這樣說，今日是民族主義和民權主義皆無所用了。特別是民族主義，不唯外國人士不解——中共亦是中國人，你中國政府怎好懸示民族主義來對付它？便是國人也有的只因中共喊出『回歸』『認同』，竟亦噤口不提民族主義。此俱是不識中華文化及不懂中華文化道統所生新的三民主義之無限。這又是宇宙基本的『絕對時空與相對時空的統一法則』了；民族主義的世界大同這個境界，卽絕對的時空，因是放之四海皆準而又同時永垂萬世的；但它若乏相對時空，便世界大同只可以是不務實際的烏托邦。以民國史來說，推翻滿清是民族主義的要求國內各民族一律平等；待五族共和，滿民族不再是敵對，更非消滅它，而是不獨優待皇室，還須滿民族與漢蒙回藏各民族相合無限界。此是向絕對時空的世界大同成功的邁進一步。及至對日抗戰，是民族主義的要求世界各民族以平等待我，待日本投降，大和民族不再是敵對，更非消滅它，而是聯合列强來扶助它復興，以德報怨，化敵爲友，舊帳都不算它，還連帶的廢除所有不平等條約，完成世界各民族以平等待我的願望，此是向絕對時空的世界大同又一次成功的邁進一步。而目前的反共，還是基於民族主義的要求把生機無限的中國文化奉獻給全世界來受用，爲全人類文明大劫的解決不了的問題提供解決良策。所以不獨於中共，便所有阻擋或破壞此一要求的反動力，皆須剷除；待中共覆亡

或自動放棄其破壞，結束它自己的悲劇角色，其時也許此一要求尚未達到，然而總是一個巨大的障碍去除了；如此而自又是向絕對時空的世界大同邁進一步。本此進化，中國或人類界將遭遇若何拟難，自都不足爲慮；三民主義有一個絕對時空的無限在，三民主義的民族主義有一個世界大同的無限在，它自是無窮無盡的天行健。而又正是這樣一步一步行在相對時空裏，積相對爲絕對，唯其是宇宙的絕對時空與相對時空之統一法則，它便永不墮落爲狹隘的納粹的雅利安民族主義、日本軍閥的大和民族主義、俄共的大國沙文主義；也決不落空於大而無當，高而無根的世界主義，或共黨世界革命的國際主義（它的唯物論和唯物史觀已被中國文化和歷史所否決）。由此觀之，反共文藝是要這樣浩蕩壯濶至仁的境界的；殺父之仇奪妻之恨不是不可爲文藝的材料，這些仇這些恨於反共文藝還是可以不報不洩，否則辛亥革命成功之日，便應把揚州十日，嘉定三屠都拿來與清廷算賬，滅他一個愛新覺羅皇族滿門，總不爲過分的；又抗日戰爭勝利之時，便應把臺灣、東北、南京大屠殺等許多流血痛事都拿來和日本算賬，結果却還那樣力保它的天皇，放棄一切賠償要求。是故，今反共文藝若不能忠於民族文化，便會連智識份子這個層面都進入不得，遑言回歸民間，喚起民衆！

四、鄉土文藝

再說鄉土文藝，這也是近年來所突起的。當年老一輩的臺灣作家，無論其使用日文或中文寫

作，作品的具有臺灣地方色彩，應是最自然不過。然而毋寧說，他們的作品還更是民族文藝。今提倡鄉土文藝者，把他們和作品引出來支持此一論調和主張，是降低和縮小了這些可貴可珍視的民族文藝。雖然這般人士是懷抱着眞心的崇敬，無如視野和氣度的有限，即使所謂的鄉土文藝可以一時風行，只怕終將會流於地方主義，規模不大，難望成其氣候。若問這樣的文藝應否是一種回歸民間，這還要從動機上頭來看才好。或有一個可能，是關於文學的『常』與『變』；面前的這鄉土文藝，既已被解釋爲取材於地方性的底層社會，一般作家中是較少具有這種取材的來源，對於大多數作品的天地受限於智識份子層面的現狀來說，鄉土文藝自是一種變異，易於討好讀者的求新、求刺激。這原也是好的，文藝幾乎是必須不休止的求新，不休止的求變，然而不可以僅止於此，它是需要『常』與『變』的統一，缺少或偏重兩者之一，自都是欠完整，欠完美。鄉土文藝的『變』如果便是取材於地方性的底層社會，應可以是某種程度的回歸民間，而它所不可缺的『常』，還要是落在回歸民族文化這上頭。『變』與於一時，却不得長久；『常』雖長久，若乏變化，則將勢必脫離現實。這仍又是絕對時空與相對時空的統一法則。鄉土文藝是很分明的被侷限在臺灣的鄉土，這也還沒有甚麼不對，要留意的尚在這片曾被日本佔據經營了半個世紀的鄉土，其對民族文化的忠誠度和精純度如何？日本文化留遺在這塊土地上的，好壞皆有；好的比如音樂和體育的普遍，壞的比如氣度的不够恢宏活潑。若依理性的選擇來取決或揚棄，並非做不到，而是在做到的程度必定有限；中國人的民族德性之一——『仁者無敵無對於天下』，中國和異族的關係無論處於友善或敵對，唯於其文化無不敞開胸懷來歡歡喜喜的接受，但因這是機能的消

化吸收，本身即有其自然的揚棄——揚其益而棄其害，所以中國文化便是這般的生機無限。而唯其出於機能的自然，這機能其實正就是天道的機運的緣機，中國人之與天合，亦即這樣的在性命裏如此完全（印度文化知性不知命，西方文化知命不知性）。是故單憑理性的取決揚棄，縱有科學的周嚴縝密，還是不若這天意人意相合的來得自然，況乎宇宙的因果與非因果統一法則裏，尚有科學的永遠不到之處。

對此，更還有必須留意的要點，即中國文化的生態之一，是文化隨着移民自中原流遷至邊疆或海外之後，其衍生即告緩慢或停滯，民族文化的變易還是有賴黃河長江兩流域的本部來發祥。『南無阿彌陀佛』如今要用閩粵方言來發聲，才是六朝當時以之音譯梵文的正音，若以今時的國語來音譯，該要『那摩阿尼陀佛』才正確，這樣是正好一半都已變音了，且有很大的差異。如此看來，臺灣之被日本佔據，即令未受日本文化的任何影響，但半個世紀的隔離隔絕，又正值中原文化驟變之際，儘管臺灣省的鄉賢們如何爲保衞民族文化而盡力，甚至流血犧牲，仍不能免的這其間要與繼續生新的民族文化主的有所脫節；況乎在臺灣這塊邊土所存留的漢文化老根，實則已多多少少受到了日本文化有意的斲傷。因而臺灣本土作家的發展文藝，出於自覺自悟的還都是把回歸民族文化爲前提，穩穩健健的來密接上民族文化的主根，才好一無虞慮的回歸民間。實際在創作上確乎如此，也只是近年來的少數作家之提倡鄉土文藝，忽略了前提，才生出一些不必要的問題，甚至把鄉土文學續又偏向方言文學去走，就更加增了枝節繁瑣；回歸民間而動用方言是必須的，而發展爲方言文學便是本末倒置。過去在創作上的回歸民族文化，曾有鍾肇政、葉石濤、

鄭煥、張彥勳這些可敬的先鋒來開路，做得俱都够好，亦才有爾後燦爛一片的局面。至於吳濁流、楊逵、鍾理和諸元老，今天整理他們的作品，作有系統的出版和推重，應是絕對的必須，唯先就以鄉土文藝的小框框來囿限，是大題小作，小看了這輩元老。若深入去研究，當還會發現單就文學的質素來說，這些老前輩們皆是適逢老漢學與世界性的新時代相見，而必須適應和調整的歷史季節，是時既與民國的新文學革命運動無從相通和呼應，毋寧是自然而然受到日本明治維新新文學的影響要更直接而深刻。即鍾理和曾徙居過祖國一個時期，一般的看來，他的作品大抵仍還是明治的味道重於五四。何況五四也還不是民族文化的主根，這總是不得不計較的。

五、新秀的氣象

最後要說新的一代的文學。這是一波業已見出崢嶸的新秀，雖尚未入流，也不成派，却從他們見得超乎流派之上的好，這就是中國文學不立門戶、不倡主義、而無所不包容的恢宏敦厚的傳統。前面曾說過的「神州詩社」即其一，今復有『三三集刊』的創刊，尤見其寬宏。這般新秀至少是近三、五年來已以其作品展現出令人注目的新風貌；如今兩刊的先後誕生，是益發具象起他們的志氣與作爲。此所謂的新，原是中國文化復臨又一飛躍的歷史季節所發自每一個中國人的期求，至少已歷百餘年似蛻變又似分娩的痛楚了過來。『新』的實質自就是『變』，於這求變期，是千百種的『新』，前仆後繼，此起彼伏，從清末的維新變法，與辦洋務，袁世凱小站練新軍，

民初新文學運動，以至毛澤東的新民主主義，無論眞情假意，都不見好來，有的甚至是妖言惑衆的瞎說；『新』所引生的猜疑，惶惑，誤解，甚或饑不擇食、或抗拒、或爭論，一直的喧嘩吵鬧，喋喋不休。這原也是求變期未可免的必然現象，但實驗總是浪費的，然而也不一定就都是徒勞，所以沒有甚麼好驚怪、惋惜、後悔或憂慮的，總要由一一失敗的錯誤裏生出那對的。然而也還是有所不幸，先知先覺者中山先生所催生和接生了的民國，這樣驚天動地的『變』、的『新』，還不够醒世震世，還待要創造出『三民主義』來耳提面命的帶領，又還是拖到一個六十年後的今天再來商量怎樣加强三民主義的教育，而學術文化界更還爭論如何才得中國現代化；眞眞不可想像的離開三民主義尙能尋覓出若何更適切的可變可新的路數，這才是頂不能理解的損失。

如今來檢查這巨大的損失，非這篇文章所要論及，亦不是有限的篇幅所可以說得明白，唯簡要的說說，關節還是在三民主義的眞理性未得闡揚，至少是闡揚得不够——一是後知後覺的宣教者自己的知覺淺陋，一是學者們僅作體系化的整理而未經正反兩面的討論。這要待一個甲子的世事變化，以國事乃至世界命運的種種幸與不幸來替代宣教和討論（代價太大），才得印證三民主義與宇宙五大基本法則無一不合的眞理精純度。看『三三集刊』單是敢於提出『三位一體』的同時，復又敢於提出『三民主義』，並以之爲中心而非爲範圍，想必這新一代青年作家的此一信仰已至理直氣壯靈慧的意境，所以令人眞是要期盼他們既已明鑑了前人無數錯誤，就此能爲中國文學嗣接上這嫡系香火。

回歸民族文化在這般青年作家是方向已定，單看致力於知和行的進展如何了。留下的也還有

回歸民間，亦即怎樣的與大衆親合的單題仍需商量。西方文化之與文藝，在這一方面有它兩個特色，一是希臘羅馬兩系文化特重藝術的傳統，這使它的文藝非常發達；二是它的文化在相對的有限裏，文藝怎樣的發達也始終是鐘擺式的於兩端間動盪，即兩點之間的直線運動；從古典主義的這一端擺動到浪漫主義的另一端；復從浪漫主義的那一端擺動到寫實主義的另一端。其兩端的關係是彼此排拒，甚至否定，而非繼承或包容，故不是進化衍生。我們今天文化出版物不惟教材參考書之類是嚴嚴的分編等級，便一般讀物，也把它分類成兒童的、少年的、青年的、女性的、甚至男性的、老爺的、老人的等等讀物。這樣的分類自是從西方模仿得來，沒有甚麼不好，然而它使文藝至少產生了藝術化和大衆化兩不調和的隔離和矛盾，這在中國文藝傳統裏是未曾遭遇過的困難。被中共奉爲文藝發展圭臬的毛澤東延安文藝座談會的講話，便曾提出『提高』和『普及』這個文藝的矛盾問題，他說這種抵觸在封建社會和資產階級是不可能調合，但在無產階級的文藝裏則可以矛盾統一，那就是他所主張的革命寫實主義。毛澤東的愛搞這個主義那個主義，弄得中共滿口泛主義的術語是出了名的，這自是他經由馬列而西化了的關係。姑不論這革命寫實主義憑其空泛虛僞，理論上能否統一提高與普及這個矛盾，實際三十年來中共文藝也只得普及過一個時候，然而也就把新詩弄成廟籤，小說弄成報導了。其於提高是不但背道而馳，且於文藝的進化已墮落爲一種無藥可救的反動。在此所以說起這些，乃是藉充分表現着西方文藝觀的毛澤東論調，來闡明文藝陷落進相對的有限裏，便必然要無事生非的招惹出藝術化與大衆化對峙而相持不下的這種不得解決的困難。一般常謂毛澤東是讀章回小說長大的，對此，視其水滸式、隋唐演義式草

莽政治作風，似屬可信，然而於中國文學他還是很不通的；就只說這中國所獨有的演義章回說部，是最足表明藝術化和大衆化沒有甚麼好矛盾對立的。它也不是所謂的一體兩面，也不是刻意的兩面來討好，根底還是中國文化生發自絕對的無限，中國的文藝自然的這樣恢宏敦厚而無所不包容。三國演義、水滸演義、隋唐演義這些章回說部，在藝術價值上是早就而又永久確定的，而關羽、諸葛亮、張飛、曹操、宋江、李逵、武松、程咬金、秦瓊、羅成這些人物之與民間千秋萬世的親合，是任何一民族的文藝所不能普及到這樣的地步。而中國人自小及長而至於年老，但得略識些字，讀的皆是這些文學，終生受用不盡，且隨年歲增長，每讀又有新得，故也無處重覆。未識字時有父兄親長講古，不識字的，還有說書、鼓詞兒、戲曲、乃至今之電影電視來傳播。如此竟是無限到時間、空間、年齡、知識、身份地位等一切俱不足爲限制。在西方的文藝裏找不出這樣的榜樣，這就是中國文學好得超然於藝術化和大衆化之上。然而『五四』新文學以還，愈是震天價響的高呼打倒貴族文學，和文學大衆化，却自成新貴族，而與大衆愈疏遠，這因是落入西化的圈套以至如此。近二十多年來的文藝，亦仍然與大衆無緣，僅爲智識份子中的少部分所謂文藝愛好者所有，又大抵還受限於初中後期到大學前期這短短幾年光景。而倡言文學貴族化的一些現代文藝家，却還要變本加厲的孤立，若依那樣的日益緊縮，最後將不愁讀者也就只是作者自己，這不會是好的。若詩必得與歌謠、音樂等劃清界線，唯恐躲之不及而被汚染，便只有經由視覺來欣賞，則舉行朗誦會就很自相矛盾了。所好近幾年來詩風有向平淡自然發展之勢，觀「神州詩刊」第一號的『高山流水・知音』，除回歸向民族文化，亦顯著的趨向平淡自然，這是回歸民間的

必經之路，當然還是不够；所需努力的還不是模仿章回說部的雅俗共賞，那是模仿不來的。既是創作，也不可以模仿。要緊還是密接上民族文化的主根；密接得上循環律的無限的絕對，便自是無所不包容，亦自然沒有甚麼藝術化和大衆化的不得兼美，或提高和普及的矛盾抵觸等種種原就在中國文學裏並不存在的問題。這是極可以信任和樂觀的。

但除却文學本身的致力創作，「神州詩刊」和「三三集刊」還提供了文學之外，可做一些近乎講古、說書等輔助文學推廣的工作方法。「神州詩刊」第一號出刊十日而再版，便是它詩社同仁每人出動推銷的顯著成效。另者，皇冠出版社一向走的大衆路線，「三三集刊」的列入皇冠叢書，又其同仁及作者遍及各大中學所作的影響，亦皆是同性質的推廣功夫。也唯新一代的青年作家有此衝力，並肯於如此去做，是應予重視和激勵者。雖這些作爲不過是擴大讀者面，其去文藝回歸民間，與大衆合而爲一體，應還有遙遠的距離，但既有此着眼，且已着手，已非過去作家們的自命不凡、自絕於大衆、或只是徒呼口號等所可比擬，是可以寄予厚望的。

六、結　論

中國現代文學自應是中國現代化的開路先鋒；但前者尤其自『五四』以來，摸索、尋求、迷惑、偏頗、錯誤、失敗、猶豫、沉落，歷盡憂患痛苦，險阻艱辛，歸根結底當還在百餘年來國運乖蹇，民族自信喪失，亦民族文化根本搖動，才至寃枉的生出這些多災多難的枝枝節節。而今同

歸民族文化的要求，是中國人幾度拔數後的共同覺悟。但如何的知行，還不是單憑理性的研究設計，或是只圖形式的有其模樣便可；根底是要認知中國文化源頭的宇宙基本法則，及由其生發爲中國現代化唯一路徑的三民主義。而我們愈是處此瞬息萬變的世代，愈需歸守這常道，以之爲中國文化生新，爲人類文明施救，這是最可信實者。至於文學的回歸民間，應是隨同回歸民族文化得當所必然的一種進程。尤其當今反共興國的總體大戰，是更加需要民間起兵——又不僅是有形的戰爭；田頭、碼頭、櫃枱、車間、寫字間，無處不存有這無形戰機。中國現代文學是要興起民族文化天道的王者之氣，而回歸民間是在大衆文化裏又吸取、又侍奉、又生發，便愈見其緊要了。

（民國六十六年四月一日「仙人掌」第二期）

三三草（九則）

彭歌

「卡爾說」之類

許多年以前，我曾看到過幾本書，內容好像是有關哲學問題的；大概是民國二十年以後上海某書店出版。裏面討論些甚麼，我當時根本不懂；但只看到有許多的「卡爾說」，「伊里奇說」。而且每遇到這兩位仁兄「說」的時候，文字旁邊都加排圓點，提醒讀者特別注意。

於是請教老師；原來「卡爾」是馬克斯的名字，「伊里奇」是列寧的名字。書是共產黨徒或其同路人寫的；但爲甚麼要這樣藏頭露尾呢？

那是因爲當時政府已經採取了反共政策，安內攘外，凡是替共黨邪說作宣傳的東西，依法都在嚴禁之列。於是，躲在上海外國租界裏的紅色的或粉紅色的文人，就用這種手法來避過法律的限制，馬克斯不說，叫「卡爾」說。

如今回想起來，眞該叫一聲「慚愧」。大陸上戡亂之受到挫折，原因不止百十種。但在文化思想陣線上的粗枝大葉，不求甚解，也應算得重要的一端。馬克斯換成了卡爾，居然就能通行無

阻，難怪敵人要訕笑我們當時的無知、無能與麻木。

明代薛敬軒有言：「在古人之後，議古人之失則易；處古人之位，爲古人之事則難。」我們今天誠不必對前人的粗忽和失責再加誹責；不過，讓那些連「卡爾」與馬克斯就是同一個人都搞不清楚的人，去分擔反共的文化思想作戰的任務，其遭受挫折毋寧正是意料中事。

在進行反共復國大業的現階段，中華民國遵守的方略是「七分政治，三分軍事」。我們有理由相信，敵之所以謀我者，也是要以各種方式的滲透、醜化，重於武裝冒險。所謂摻砂子、拋石頭、挖牆角，比槍砲還要殺人不見血。

我們是一個自由開放的社會。大陸上呢，誠如最近起義來歸的范園焱義士所指出的，「大陸同胞太苦了。」但中共憑藉暴力與恐怖，可以造成嚴密的控制與掩人耳目於一時的欺騙。至少就短期的、戰術階層而論，敵人要以迂迴的手段，歪曲造謠，進行分化，比我們對大陸推進政治攻勢來得容易。這是特別值得大家警惕的。

當然，從長期觀察，中共憑着騙誘歪曲，搞「白區作戰」，絕對仍是行不通；因爲謊言一經揭穿，一垮百垮，且不說劉少奇、林彪、「四人幫」那些大頭頭的浮沉，就是想想老舍如何死的？胡風如何被鬪的？乃至近年來陳若曦的重歸自由，范園焱的舉翼東飛，共產黨能騙得了人嗎？只要存着冷靜客觀的判斷力，就絕不會上當。

但享受着自由生活的人們，仍不可托大自滿；卡爾固然不說，然而也還有掩飾起本來面目，偷關漏稅來從事毒素走私的勾當。把藏起「毛」的毛家膏藥拿到我們這兒來販賣，騙騙少數天眞

、熱情、而對共黨毫無瞭解的青年人也許可以，騙得過千千萬萬受過共產禍亂的人嗎？

凡有良知血性的中國人，特別是知識分子，都要挺身而起，仗義發言，且不可把某些亂紫奪朱、顚倒黑白的話當作是小事。毛澤東所謂「奪取上層建築」的技倆，敵人也會拿來對付我們的。許多青年朋友已有此警覺，本乎理性、良知、和對國家與人羣的責任感，我們必須起而發言。

（民國六十六年七月十五日「聯合報」）

溫柔敦厚

最近有幾位青年朋友來信，都談到中國文學的路向和精神的問題；特別提到「溫柔敦厚」。究竟溫柔敦厚好不好？對不對？

溫柔敦厚是中國文學思想的主流。中國人幾千年來立足於世，崇尚仁愛之心，踐行忠恕之道。這種民族性反映到文學藝術中，就呈現爲溫柔敦厚的風格；這種特色的形成，有其源遠流長的背景，非一朝一夕之功。

中國文學歷來以溫柔敦厚爲正則，也是最高的理想。禮記經傳有言，「溫柔敦厚，詩教也。」其疏中的解釋是，「溫，謂顏色溫潤；柔，謂性情和柔。詩依違諷諫，不指切事情，故云，溫柔敦厚是詩教也。」中國文學導源於詩經，「秦風」裏說，「言念君子，溫其如玉。」理想的人物應該如此，所以「人物志」裏强調，「誠仁必有溫柔之色，誠勇必有矜奮之色，誠智必有明達

之色。」眞正的仁人君子，內心是春陽一般的一團愛心，形於外者自然便是「溫其如玉」。由此而明心言志，發爲文章，所以便溫柔敦厚，表裏如一。

有人問，有錢的人坐在屋中賞雨，引爲雅事，但若窮人住在破漏的茅屋裏，陰雨連天，也就溫柔不起來了，說不定要罵幾聲「他媽的」。

這個例子好像很具體；但也讓我們馬上聯想到杜甫那首流傳千古的「茅屋爲秋風所破歌」。八月秋高，狂風把茅屋頂吹跑了，緊接着一場驟雨，「床床屋漏無乾處」；飽經喪亂，年老力衰的詩人，雖然極其生動地記敍風災水患的苦難，和被羣兒所戲的窘狀，但也馬上想到的是，「安得廣厦千萬間，大庇天下寒士俱歡顏，風雨不動安如山，」且更進一步說，「嗚呼，何時眼前突兀見此屋，吾廬獨破受凍死亦足。」這種推己及人的博大情懷，正是中國傳統詩人溫柔敦厚的極致。大詩人之可貴，毋寧正在這種情感的擴大與昇華；在苦難困頓之中，他想到的不是他自己，而是「天下寒士」。祇要大家好，「吾廬獨破」乃至凍死，也在所不惜。這種廣博的愛與同情，和罵幾聲「他媽的」，不惟表達的方式不同，出發點也就不同。

又有位朋友問，對我們的敵人也要溫柔敦厚嗎？在生死存亡的鬪爭中，溫柔敦厚還有用嗎？這當然不能。日本軍閥侵略中國，所以我們要抗戰；共產黨要奴役中國人，要「血洗臺灣」，所以我們必須反共。這是拚死一決，義無反顧的事。但是，抗戰一旦勝利，我們就「以德報怨」，不計前仇。眼前對共產黨，也是務爲寬大，「不是敵人，就是朋友」。只要他們誠心悔悟，放棄「階級專政」那些邪說謬論，以中華民族的仁厚博愛精神，何所不能包容？

有人把中國之積弱，歸罪於溫柔敦厚。我們的內憂外患，誠然是史不絕書。不過，從長遠的觀點看，世界上像中華民族這樣經歷數千年的憂患而依然屹立不搖，而又抱着無窮信心，繼往開來者還有幾個呢？此中道理，值得深索。仁者立人，自立而能容人，行王道而不行霸道，這就是中國人的長處，而這長處是由溫柔敦厚而來。如果違背了這個理想，勢必墮落到暴戾專斷之途，這便是「愛」與「恨」的分野。

（民國六十六年七月十六日「聯合報」）

堡壘內部

蔣夫人於民國六十五年十月二十九日發表「與鮑羅廷談話的回憶」；這是一篇兼具歷史價值和現實意義的文獻。這篇文章全文見當天各報，大家都讀過了。我現在要引述那個早年俄共禍華的要角鮑羅廷的一段自白。他把「共產黨人」必須起影響作用的「任務」，分述了十二點。其中第一點就是「在一個國家內造成不滿的情緒和意識。」

還有幾點作法，簡單歸納起來是——

「允許在需要和可能時，掩飾我們眞正的目的。」

「策劃反抗行爲和行動，甚至達到造成犧牲的程度。」

「儘可能透過權力集團和社會制度，在我們敵對的國家傳播並建立同情和人道觀念，旨在使

其於數年或數十年內漸趨衰微。」

「儘可能隨時隨地揭露一個國家的弱點。」「以破壞大衆對知名人士或政權的信任。」「以證明政客和無所事事的豪富，是依賴辛勞的無產階級而生存的寄生蟲。」並且要「擴大活動，造成輿論。」

最後一招是：「使不合理的明顯錯誤成爲合理，或索性一再不承認錯誤。」

共產黨將未經赤化的地區稱爲「白區」；鮑羅廷的自白，事實上也就是共產黨的「白區作戰綱領」，無分東方與西方，無分過去與現在，他們在策略上並沒有多少不同。這也就是列寧那句老話，「攻佔敵人的堡壘，最方便的途徑是從堡壘內部發動攻勢。」鮑羅廷在中國頗有一陣「呼風喚雨」的活動；他執行堡壘內部的攻勢作業，首先就是搞分化。

中共之圖謀臺灣，乃意料中事，軍事的冒險進犯，我們已嚴陣以備。政治的陰謀（譬如「和談」），也粉碎於我政府與民意嚴正的立場之前，賸下來的便是文化的滲透，這是大家特別要提高警惕的——大陸之失，就是先從文化思想上的混亂而起。

民國五十一年九月間，中共舉行八屆十中全會，毛澤東講到社會主義的矛盾時曾指出，「利用小說進行反黨活動。是一大發明。凡是要推翻一個政權，總要先造成輿論，總要先作意識形態方面的工作。革命的階級是這樣，反革命的階級也是這樣。」對這些話如果我們毫無戒惕之心，那眞是太不重視歷史的教訓了。

所以，滿懷熱情的、眞正關心大衆的小說家，在要求改革社會的同時，也應根據前述的話來檢討自己和自己的作品。良好的動機，更要憑着良知理性的制約，想到我們的境況，但也時時不

要忘了敵人。

自由是人人的願望，但保衞自由的代價決非低廉。所有崇尚自由的人必須經常地保持警覺，眞正出於愛國愛人動機而批評現實的作品，不僅不必反對，而且應加尊重；但是，凡是從來不提反共和共黨的罪惡，却不斷在黑暗中鼓吹「階級對立」的，挑撥人與人之間仇恨的，用歪曲誇大手法來製造不滿與敵意的，那就是要分化堡壘的黑手，應該痛予打擊，固我心防。

（民國六十六年七月廿二日「聯合報」）

傅斯年論「懶」

傅斯年先生出任臺大校長將近兩年，因爲「深感苦痛」，寫成「中國學校制度之批評」長文，在「大陸雜誌」分兩期發表；此文脫稿於民國三十九年十二月十八日，兩天後傅先生不幸以腦溢血逝世。這是他學者生涯中的最後作品。

在這篇文章裏，傅先生除了對我國學校制度作了通盤的檢討之外，也提出他個人對教育事業的理想與改進之道。其中有一段話論及學術與出版，頗爲痛切。

傅先生指出，赤禍潮天，神州陸沉，有人便以一切罪惡歸罪於教育，這是不能服人之心的。因爲，「教育影響政治，遠不如政治影響教育。」然則教育界之罪何在？

他說：「抗戰十年，兵疲民敝，於是共產黨得到了溫床，政治上共產黨是乘釁而入；國民經濟上，共產黨是乘敝而入，教育思想上，共產黨是乘虛而入，教育界的千不是萬不是，是在一個

懶字。」就因爲懶，失掉了大好河山。

如何是不懶？傅先生說，教育界「假如學會日本人之努力，四十年中，譯成有影響於思想文化的大作千部，作成百部，最不濟，打個對折，高文典册，藏之名山的，不能計入，那麼文化教育界也不至於如當代之眞空狀態，共產黨挾其馬恩列史的邪說，新民主主義之縱橫捭闔論，也不容浸潤進來。祇是教育學術界未免太懶，讀書祇在怡然自得，青年心中的問題，不給他一個解答；時代造成的困惑，不指示一條坦途，於是共產黨乘虛而入。」

傅先生的論斷是：「共產黨更是一個外國邪教，碰到懶惰的中國著作家，祇有共產黨說的，別人不說；祇有共產黨出版，別人出版的不如他投人所好，故無人看，於是形態未定的青年便上了當。教育界所負的責任在此，此外責任不在教育界。」

傅先生是五四時代人物，他這番話是在大陸淪陷未久、痛定思痛之言。我初讀此文時，是剛剛進入社會的青年；對文內所提的見解雖有領會，尚非深知。年事漸增，見聞稍廣，才更相信傅先生的話殊非泛泛之談。在當時，乃至今天，仍屬切中時弊之言。

常見社會上的許多中堅分子，困於例行公事，出入會場；等而下之則忙於交際應酬，送往迎來。「怡然自得」而讀書的人已經少之又少，所見勤勉奮發之士，也多的是在現實繁瑣事務中打圈轉磨；至於青年心目中的問題，時代造成的困惑，大都「忙」得無暇深思。問題已經醞釀而仍「懶」得多想，這是嚴重的問題。

在文化思想的戰場上，不會是眞空。正論不作，邪說即張。「形態未定的青年便上了當」，

而最後受害的將是整個國家。

所以，教育學界不但不可再「懶」，而且要勇於站出來發表意見，勤於著述以報國淑世。千萬不要以爲臺灣寶島是祇會開「香花」，永遠都不會長「毒草」的地方，知識分子即使不見得每個人都有高文典册，藏之名山；除除毒草，決不可辭勞，爲國家、爲青年，再也「懶」不得了。

（民國六十六年七月廿四日「聯合報」）

對偏向的警覺

自由開放社會的好處，是尊重每個人的獨立人格，發揮每個人的聰明才智。在自由社會中，各種不同的意見呈現在公衆之前，是非正誤，要通過公衆的理性判斷與裁決。譬如就文學一道而言，大家本於感時憂國之心，在文學寫作上盡其報國之義，這是可喜的現象。

近時有一些作品，以「社會意識」和「關心大衆」爲名，刻意「反映社會內部的矛盾」；無論如何辯解和掩飾，其主要的效果是在「挖牆脚」。

可喜的是，我們社會上的青年人雖然心地純潔，但頭腦並不簡單，他們能深入地思考。雖然歷練未足，但眼光並不短淺，他們能透徹地分析。有些朋友已經看破某些作品中的偏差與錯誤；這正是在自由社會中培養出來的青年人所具有的長處；獨立思考，冷靜判斷。

論及鄉土文學，銀正雄先生（他是一位優秀的小說家）在「墳地裏哪來的鐘聲？」一文中指出，自民國六十年以後，「我們發現鄉土小說的精神面貌不再是清新可人，我們看到這些人的臉

上赫然有仇恨、憤怒的皺紋。我們才領悟到當年被人提倡的鄉土文學有變成仇恨、憎惡等意識的工具的危機。」在某些作品中，「我們感覺不到作者悲天憫人的胸懷，也不覺得裏面的人物有什麼可愛的地方，更體會不到鄉土作品中應有的那份純眞精神。」

愛國家、愛文學的青年們，「不得不憂慮，也不得不懷疑鄉土文學是不是走入了一個偏差的方向？萬一是，那麼隱藏在這背後的心態就值得探討了。」

孫慶餘先生討論「文化造型」的長文，對此問題討論尤爲透闢，所見遠大。由於青年朋友們反應出來的意見，可見愛國家、愛鄉土的作家，一定能明辨是非善惡，絕不會被人牽着鼻子走。關心，應該是出於愛，而不是仇恨。

毛澤東民國卅一年五月二日發表在「延安文藝座談會上的講話」，其中有一段話說，「馬克斯主義的一個基本觀點，就是存在決定意識。」毛匪更强調：階級鬪爭決定人的思想感情，「就說愛吧，在階級社會裏，也祇有階級的愛。」他否定人性中普遍的愛、抽象的愛；說這是「受了資產階級的很深的影響，應該很徹底地清算這種影響。」

毛的謬論邪說其實根本不能成立，階級之說祇是共黨一小撮當派權可以高下隨心的主觀假定，被毛「愛」了幾十年的江青，到頭也被揭批爲「階級敵人」。

共產黨的特色其實祇在一個「恨」字，反共專業的第一關，就是要以積極的博愛精神，去打破偏執狂拗的仇恨心理。這也就是爲甚麼我認爲「溫柔敦厚」是一個重要而嚴肅的大題目。

君子愛人以德。本着這種心意，希望那極少數鑽牛角尖的人虛心反省。想一想整個國家的處

境，想一想大陸上八億同胞的苦難，想一想每一個知識份子在這樣一個時代應該負起的責任。鼓吹階級仇恨，「一分爲二」，是絕對要不得的。臺澎金馬是我們民族的復興基地，我們要打開出路，就是要在愛國家、反共產的前提之下精誠團結。

（民國六十六年七月廿七日「聯合報」）

統戰的主與從

中共對臺灣的統戰工夫，除了通常使用的醜化、分化、造謠、誣蔑之外，主要的集中於兩點，一是利用地方意識，挑撥所謂外省、本省之間的感情，一是攻擊我們的經濟建設。近幾年尤着重後者。

地方意識其實是人性的一部分，古今中外，恐怕到處都不免的，所謂「人不親，水土親」。抗戰時期，爲了「打國仗」，我是萬千流亡學生中的一員。到重慶升學，被四川朋友們稱之爲「下江人」、「上海人」，或「脚底下來的人」。起初很有反感，久而亦成自然。回想到少時在北平，對鄰近幾縣來的人都稱之爲「怯八邑」；那好比上海人對江蘇北部來的人稱之爲「江北人」，自然都不是甚麼恭維的意思，但也並不一定有甚麼惡意。

類似情形外國亦頗有之。像英國北部的蘇格蘭人，喜歡自稱爲蘇格蘭人，德國南部的巴伐利亞人，更是喜歡獨樹一幟，至今還保存着他們自己的邦旗。當然，遇到一致對外的場合，蘇格蘭人還是英國人，巴伐利亞人也鐵定站在德國的一邊。國家總是高於地方的。

來自不同地方的人，在接觸之初，由於語言風習等不同背景，難免會有某些隔閡，臺灣更因中間曾被日本割據了五十年，彼此間有時會覺得有「講不通」的杆格之感。

但是，臺灣光復至今，這種情形已有了基本的改善。國語的推行，泯除了語言上的障礙，也增進了人與人之間心靈的瞭解與交流。

當然，更重要的是政府在政治、經濟、文化教育、和社會政策上，處處以至公至平，爲大多數人謀福利，作爲決策的標準。人人可以有合理的發展機會，在法律之下，享受權利，履行義務；諸如就學、就業、服兵役、納稅，大家都是依法而行。近年來政府起用本省籍的才俊賢能之士甚多，社會上百行各業，大家都能創進發展，各有成就。同時，人與人的往來越多，瞭解越深，省籍的觀念越來越淡。最近讀到施叔青女士悼念俞大綱先生的一文，可以看出薪火相傳的師弟之情，大家爲追求共同理想而貢獻心力，何嘗有絲毫畛域之念橫亘其間？

所以，中共作爲統戰題目的省籍問題，已經落空；近二三年來變爲專從「階級」上作文章，或至少是以煽動「階級對立」爲主，而以挑撥地方意識爲從。

其實，在臺澎金馬的一千六百多萬人，全都是中國人。謝東閔先生說得好，「早來幾百年的，是爲了反清復明；晚來幾百年的，是爲了反共復國。」民族的血緣與文化是我們共同的根源，中共在這方面搞統戰搞失敗了，可以說是敗在全民崇信的民族主義之前，也敗在我們政府開明進步的各項政策之前。

（民國六十六年八月五日「聯合報」）

勿爲親痛仇快

中華民國過去二十多年的建設，成就斐然，舉世公認。從三七五減租以來一直到全面平均地權，爲中國的土地問題找出了一條溫和而合理的解決途徑。同時，也反證出中共竊據大陸以後殺人如麻的「土改」，祇是一種大規模的虐待狂、迫害狂。流血並不能解決問題。

民國四十年代，臺灣逐漸走上推動工業化的道路。以我們自然資源之有限，居然能從輕工業一步步走上重化工業之路，而不是所謂「後院鍊鋼」之類的蠻幹。這是靠政府在政策上的正確，與全民的勤勉奮鬪。老百姓的生活的確改善了。在亞洲，僅次於日本；與大陸同胞相比，更不啻天淵。中共過去曾宣傳臺灣的經濟破產，「許多人吃香蕉皮」；事實是，去年香蕉一度滯銷時，臺灣的猪都不吃香蕉。

使得中共難堪的是，臺灣一島，國際貿易一年超過一百六十億美元；而控制着那麼廣大的土地、那麼衆多的人口，中共的外貿數字和品質都遠落臺灣之後。事實俱在，世人共知。共產主義的「優越性」除了製造更多的一窮二白之外，還有甚麼？

尤其使中共無可詭辯的是，比比老百姓的生活！即使是傾共媚匪的人，也不能不承認這個事實，中華民國的國民生活，單就物質條件而言，至少比大陸同胞高出八到十倍。至於精神自由與不自由的差別，更如天堂與地獄一樣的懸殊。根本無法相提並論。

所以，中共統戰的矛頭，就對準了這一點作文章，臺灣在繁榮進步的過程中，和任何迅速發展的社會一樣，免不了呈現若干缺點。中共的海外宣傳機器常提到的，是貧富差距，外來投資，廉價勞力等等，加上他們的「辯證」與曲解，就成了階級問題。

值得注意的一點是，中共那些報刊，祇用來從事「白區作戰」，根本不能拿進鐵幕去。無論怎麼醜化，即使被他們醜化之後的臺灣景象中，老百姓的生活還是比大陸上強得太多。

我們當然也該承認，我們的社會尚非盡善盡美。但是，對絕大多數中國的老百姓而言，我們的社會是一個好得多的、可以更好的、而且有無窮發展機會的社會；而在中共暴政之下，不僅絕大多數人不能維持最低限度的「人」的生活，而且根本沒有改善的可能與希望。有之則祇有揭竿而起。

愛國與反共是基本的大前提，如果徒有愛國的熱情，而實際所作的却是醜化、分化自己的同胞，筆下的作品陷入「階級鬪爭」的歧途，那眞是自誤誤人的悲劇了。那樣的忠貞之士，敵人喝采還來不及，怎麼談得到陷害呢？忠貞之士首先要考慮的，就是絕不作親痛仇快的事。

作爲億萬赤禍受害人之一，我覺得我有講這些話的必要。傅斯年先生要知識分子不要懶，有話就誠誠懇懇講出來，相信青年朋友們在是非正誤之間都能作冷靜而正當的判斷的。

（民國六十六年八月六日「聯合報」）

文學之道路

全國第二次文藝會談已經圓滿結束；會中所研討的各種議案，對於今後的文藝創作，相信將可發生重大的鼓舞激勵的作用。

討論文藝問題，我們應該重溫總統蔣公在「民生主義育樂兩篇補述」裏的分析和提示。從中國歷史上來探討，政治與社會發源於禮，文學與音樂發源於詩。「因爲文學是思想與情感的傳達者，所以它必有其充實的內容；因爲文字是一種藝術，所以它又必有其優美的形式。」內容與形式，有其相關與一貫的精神。充實之爲美，思想與情感的傳達，充實的內容與優美的形式必須兼顧。

在農業社會裏，士大夫獨佔文壇，往往有格局煩瑣、形式僵化之弊，在工商業社會裏，文學的商業化成爲問題。文學作品爲了把握銷場，便要迎合一般羣衆的胃口，「便阻礙了文學走上眞摯和優美的道路。」

文學要大衆化，但又不能爲了迎合大衆而走低級的路線，這是作家們面臨的一大挑戰。有些人便因此而集矢於文學的商品化；然而，却沒有好好去讀「育樂兩篇補述」中下面這一段更重要的提示：

「但是羣衆並不是甘心墮落的。匪共乘了這一空隙，對文藝運動下了很大的工夫，把階級的

鬪爭的思想和感情，藉文學、戲劇，灌輸到國民的心裏，於是一般國民不是受黃色的害，便是中赤色的毒。我們國民革命爲建國而奮鬪已六十年，竟聽任這兩種毒素殘害我國民的心理健康，實在感覺到萬分的慚愧。」

「民生主義育樂兩篇補述」，是民國四十二年十一月十四日，中國國民黨第七屆三中全會開幕典禮上，蔣公以總裁身分發表的。距今已有二十四個年頭。「黃色的害」與「赤色的毒」是否已清除淨盡呢？應值得與文學工作有關的每一個人警惕與檢討。

不過，文藝工作絕不應祇限於消極的防毒除害，而更重要的乃是如何促進和鼓勵「純眞和優美的文藝作品」與「表揚民族文化的作品」。有人說，文壇上也適用「劣幣驅除良幣」的定律；越是庸俗膚淺的，或浮妄叫囂的東西，越容易有市場。

我並不抱那樣悲觀的看法。眞正好的作品，不僅有藝術的價值和社會的地位，也並非必然就沒有市場。文學本身固然在進步，廣大的讀者也在進步——甚至比作品的進步更大更多。

黃色的害是容易覺察的，所以容易撲滅。赤色的毒則往往是隱蔽的、僞裝的、曖昧的，因此可能會被人忽略。我個人堅信文學創作應該享有充分的自由，必如此，一個作者才能探索到最好的途徑，去追求樸實的內容、眞摯的感情、與優美的形式；也就是他力所能及的最佳結晶。

但是，凡寫者讀者，也都應把握一個基本的準則，勿墮入商業化的溝渠，更勿陷入階級鬪爭的歧途。在「表揚民族文化」的道路上，相信任何好的文學都是受鼓勵、被歡迎的。

（民國六十六年九月二日「聯合報」）

前事不忘

所謂三十年代文學作品應否開放的問題，前些時在文藝界朋友中間曾有過一些討論。大多數的意見是，沒有開放的必要。對這個問題，我沒有表示過意見；因爲那些書我以前看過不少，中年一代愛好文藝的人大概都有這種經驗。有些作品所隱含的破壞性，當時不甚了了；像茅盾的「子夜」，刻劃上海灘資本家與江南地主的醜惡與腐化，對我這個生長在北方的中學生而言，確乎是新奇刺激。過了許多年之後才懂得，那就是共產黨利用文藝，對敵統戰的產品之一。從人物到情節，背後都有階級鬪爭的公式，在讀了一些社會科學的書之後，矛盾之流的伎倆也就瞭若指掌。

就文學高下而言，茅盾不及老舍與沈從文，老舍與沈從文有相當長久的時間，是爲寫小說而寫小說，茅盾却是自始就爲公式，爲鬪爭而寫小說。從「子夜」到「霜葉紅於二月花」，都有這種意味在內。老舍與沈從文後來終亦不幸而落水，可謂之時代的悲劇。如果沒有赤禍橫流這一幕，他們能本着藝術良心去寫小說，一生成績應不止此。然他們已經身不由主了。

今天如果要來回顧三十年代的文藝，有些問題倒是值得老一輩爲我們現身說法的。譬如說，在中華民國政府治理之下，赤色毒菜是如何滲透到當時的文藝界裏去的？是如何由小而大，由無形而有形，由沒有甚麼影響而至於操縱文壇、猖獗一時的？

三十年代的作家，眞正屬於共產黨旗下的人數極少，但像老舍與沈從文之輩，最初可能祇是有一些不滿現實，最後竟至被人牽上了歧途的却爲數很多。這些人在大陸淪陷以後的悲慘下場，現在我們都看到了。然而，在當時，他們對於受別人幕後的操縱和利用，恐怕是糊裏糊塗，「夢裏不知身是客」。惡夢初醒之時，他們自己完了，大陸也完了。

大陸淪陷的悲劇，不能說全是左傾文藝之罪；但當時的若干文人有意無意間替共產黨盡了開路之「功」，分化醜化，使公衆由失望、不滿、忿憤、甚至絕望，是伴隨着當時局勢而逐步嚴重起來的。究竟左傾文人如何一步步控制了三十年代文藝的主導，用的是些甚麼口號和技巧，值得作深入分析。

更嚴重的是，到了七十年代如果再不幸而有類似的情況發生，自由的文藝界應採取甚麼對策？這才是十分「現實主義」的課題。茅盾之流早期作品中也並沒有敢公然提出階級鬪爭等口號，而不過是按照共產黨的公式去誇大社會內部矛盾而已。

有人說，現在並沒有人公然主張階級鬪爭或毛記的「工農兵文學」；這就像是辦貪污案件一定要受賄者簽名蓋章的收據一樣的糊塗。如果等到問題眞正發生時，恐怕也就沒有甚麼文學評論了。前事不忘，後事之師。相信「共產黨不應有自由」的人，都是從痛苦經驗中得到教訓的，如是就更當提高警惕之心。至少要如傅斯年先生所說的，不可偷懶。

（民國六十六年十月七日「聯合報」）

不談人性・何有文學

彭　歌

一

文學創作，應該是也必須是自由的。因爲這是惟一可靠的途徑，使作家的才思得以充分發揮，使得較好的作品得以發表、流傳。偉大的作品在自由比較之下出現。

文學創作是作者全人格的表現，所以「詩言志」，是一種高遠的理想，同時也應該是作者所應遵奉的守則；惟其是「言志」，所要「修辭立其誠」。作家的誠懇，是比甚麼都重要的條件。

從本年初以來，讀到幾篇討論文學的文章，有些分析與討論，我認爲是不正確的、甚至有害的，有予以澄清的必要。在愛國家、愛文學的大前提之下，捐小異而求大同，破邪說而明正理，這是關心文學的朋友們共同的責任。

從字面上看，「現實主義文學」、「鄉土文學」，都沒有甚麼錯處；問題是，我們不能祇惑於其「名」，而不去分析其背後的理論與內容。

有的作者把我們的文學藝術活動，和經濟、政治、社會等生活作排比討論，這當然是研究文學史的一法。不幸的是，「排比」之際，出現了高下隨心、任意取捨的現象，因而出現了偏頗歪曲的論調。這些論調不惟對國家有害，同時對於追求發揚人性、啓導時代的文學作品的這一目標，也是有害而無益。

二

譬如講到臺灣的經濟建設，三十年來慘澹經營，有今天的成績爲舉世稱道，而亦值得我們自豪。有人似乎漠視了許許多多進步的事實：如王拓先生分析「鄉土文學」的背景時說，「這段時間（民國六十年以後）的臺灣社會，由於國際重大事件的沖激，與國內經濟極不平衡的發展，而產生了強烈的反抗帝國主義，與反抗殖民經濟和買辦經濟的民族意識和社會意識，要愛國家、愛民族、要關心社會大衆的生活問題。」（註：王拓：『是「現實主義」文學，不是「鄉土文學」』，臺北「仙人掌」雜誌第一卷第二期，六三頁。）

當我們全民一致爲自由與生存而奮鬪之時，我們的「反帝」，首先是反共產主義的赤色帝國主義，以中共爲代表的邪惡勢力，正在對我們挑戰，如果說「反帝」而不談「反共」，這是沒有掌握到世局的重點。「反帝」如只是反對以美、日爲主的外來資本，是否是一種極不高明的「轉移目標」？

我們的經濟究竟是不是「殖民經濟」？我們的經濟是否控制於「買辦」之手？外資對於我們

的經建，究竟功過如何？應由經濟學者來作客觀的分析。

就政治方面看，中華民國政府以憲法爲綱維，明定三民主義爲基本方針。中國的對日抗戰，廢除不平等條約、收回治外法權，以至今天堅苦卓絕從事反共大業，都是爲挽救國族危亡的最具體的「反帝」行動。

在中華民國的國土之內，國民經濟蓬勃發展之時，却被形容爲「殖民經濟」、「買辦經濟」，這不僅是對政府的不公道，也是對於胼手胝足、嘔心瀝血努力建設的同胞極大的侮辱。

王先生的基本論點不正確，他使用的方法也有問題。他後來用「李拙」的筆名寫另一篇文章，內容除了大量引用他自己發表過的見解之外，有關臺灣當前經濟的資料，都引自一個日本人三竇武雄的著作。（註：李拙：「廿世紀臺灣文學發展的動向」。臺北「中國論壇」雜誌第四卷第三期，第十一至十四頁。全文有四處脚註，註二說明：「本節有關經濟方面的資料，係參考三竇武雄著「臺灣經濟動向探討」一書。註三與註四都是引用『是「現實主義」文學，不是「鄉土文學」』一文。）

臺灣醫學界不用中國話討論病情，用外國文字來寫病例，曾遭受到嚴正的指責。可是，一個居住在中華民國境內的中國人，討論到中華民國當前的經濟與社會問題，竟完全不參考中華民國政府與負責官員的資料，沒有引用本國學術機構和學者專家的研究心得；本國報刊的新聞報導、統計資料、和評論專欄也都摒而不採，獨獨對於一個日本人的話認爲信而可徵，這不僅在學術態度上有失公正、有欠誠實，而且也令人對王先生的「民族主義」不能不有所疑了。王先生的短處

，在於對社會科學修養不足，認知不清，以致觀念上有些偏向，相信以他的才調，虛心自省，勉力向學，前途仍將大有可爲。

三

由於對當前經濟社會的分析不正確、不完全，使得王先生要說：文學工作者「爲了反對壟斷社會財富的少數寡頭資本家，自然會對現行的經濟體制下各種不合理的現象加以批評和攻擊，自然要對社會上比較低收入的人賦予更多的同情和支持。」（見前註）

這些話，從表面上看來似乎有理；但若深加探究，却有着很大的缺點。臺灣是否已經是被少數寡頭資本家壟斷了的社會？事實上不是。而作爲一個作者，王先生的「同情與支持」，不是以善惡是非爲標準，而祇以收入高低爲標準。從文學而言，這與「民胞物與」、廣慈博愛的說法，有着基本的分歧。

這種以「收入」、而不以「善惡」爲標準的說法，無論出於有意或無意，都會造成思路上的混亂。文學和文學家，「對社會上比較低收入的人賦予更多的同情和支持」是很自然的事，也是應該的事，但除此之外，更重要的應該是人的善惡、事的是非，而不祇是貧富問題。在可以用數字衡量的「物」以外，人更有「人」的價值標準。忠孝仁愛信義和平，在今天社會上雖然能眞正一一實踐者已經不多，但依然是大多數人心目中的價值標準，也仍然有相當的影響與約束力。一

個人是好是壞，應該從「人」的價值來衡量，來評鑑，而不是以他的收入高低作爲惟一尺度。如果不重視善惡是非，是不可能有社會公道的。

不以「人」而以「物」爲標準，這種論調很容易陷入「階級對立」、「一分爲二」的錯誤。這種態度上的偏差。延伸到文學創作，便會呈現出曖昧、苛刻、暴戾、仇恨的面目。

王先生對今後文學發展下了兩點結論：一是「文學必需紮根於廣大的社會現實與人民的生活中，正確地反映社會內部的矛盾」；一是「文學運動必需能發展爲一種社會運動。」（見前註）由於立論前提已有謬誤，如何「正確地反映」實在大成問題。證諸好幾位作家已對這種偏向之發出警告，『我們也才領悟到當年被人提倡的「鄉土文學」有變成表達仇恨、憎惡等意識的工具的危機。』（註：銀正雄：「墳地裏哪來的鐘聲？」臺北「仙人掌」雜誌第一卷第二號，一三七頁。）再看某些「鄉土文學」（很少的幾篇）作品的內容，令人感到並不是要「正確地反映」，而是有着惡化「社會內部的矛盾」之傾向。

在現代社會中，所得發生差距是不可避免的現象。如何求其均富，正是我們努力的目標之一。李拙先生有一篇短文，引述行政院蔣院長的話，說明政府現階段的政策，「在政治上是要消除特權，在經濟上是要消除剝削。」李先生隨即指出，「在文化界我們很欣慰地發現，已經有這樣一股正義的力量，正在蔣院長這個明智的指示中成長，以熱愛被忽視的同胞、來關心社會和國家民族的前途。」（註：李拙，「誠懇的呼籲」。中國時報副刊，六十六年七月廿九日。）

我希望李先生今後眞正本着這個原則去寫作；不僅是關心，且對國家民族的整個處境與前途

，要有更清楚的認識，對民生建設的實現，要有全面的瞭解。

蔣經國先生在中國國民黨第十七次全代大會中提出「政治報告」，其中有一段重要的話：

『在民生建設方面，我們的作爲，是以總理「建設之首要在民生」爲前提，以總裁「均富」的指引爲目標的。大家了解，民生主義是主張節制資本，但反對消滅資本；主張平均地權。所以民生主義的目的，不是均貧，而是均富……而共產邪惡則是祇求均貧，並認定均富是不可以容忍的。我們今天民生建設和國民經濟的指標——均富，就是富中求均，於均中求富，均和富沒有先後，而必須同時並舉。所以我們要以各種平易的、合理的經濟手段，求國家資源的有效發達運用，求每個人的才能的充分發揮，求偏遠地帶的優先開發，求低收入者的所得提高，求奢侈糜爛風氣的自我壓制，這種理性的擴充和物欲的分限，就是「建設之首要在民生」的首要作爲。』（註：中國國民黨中央委員會，「第十一次全國代表大會重要文獻，第二六頁。）

至於「均富」的具體成效，同一報告中指出，『自由基地社會貧富的所得級距，最高百分之二十與最低百分之二十之間，二十年來，已由十五與一之比，縮短到了四．四與一之比，循此漸進，一定會走上民生主義的盛軌。』（見前註）

這些事實與數字，值得每一個人、特別是站在時代前端的作者深思。中華民國的作法，是要以「平易的、合理的經濟手段」，實現民生主義的理想，消除特權，消除剝削，「階級對立」的想法，與這一理想根本不相容。希望青年們在崇敬蔣先生之同時，更要把握到三民主義的精義，支持他全力貫徹他的政策。

在那篇報告中，「民生建設」祇是「基地的建設和備戰」的一部分；關於文化、心理、社會建設，他强調「最根本的着眼點，就是要從根恢復我們民族的固有智能和固有道德，從根恢復我們民族的自信心和責任感。亦就是要以倫理、民主、科學的精神，貫注於文化建設和心理建設。」（見前註）這些話，凡是以「民族主義者」自許的文學工作者，想必也是應該全心同意、全力履行的。

四

文學作品是作者全人格的反映。因此，作品中不僅透露出他對現實社會的看法，也反映他的人生觀和世界觀。每一個從事寫作的人，都不免受到他個人主觀經驗的局限，他所眞正瞭解到的總難免是片面的、片段的人生。所以，作者必須具有極大的誠懇去觀察人生，「沉靜地觀察其全體。」

未能觀照全體，因而作了武斷的判斷，對作者與社會都是不幸的。一個作者如循着某種公式去寫作，使文學作品淪爲「器用化」，即使作爲宣傳的效果也很有限。陳映眞先生（他用許南村的筆名寫評論）可爲一例。

『陳映眞引述他的父親對他說的話，作爲他做人做事以及寫作方向的指標。他的父親曾經對他說，「兒子，你要記住，第一、你是神的兒子，第二、你是中國的兒子，第三、你才是我的兒

子。」這句話他一直記在心頭。』（註：胡爲美：「追求自由與愛的作家——陳映眞」，臺北「婦女雜誌」，六十六年七月號，第四十七頁）他給人的印象，是一個「追求自由與愛」的作家。

然而，在他內心中以及流露在筆下的，還有另外的一面。陳先生用許南村的筆名所寫的「試論陳映眞」——好像要跳出自我來作一番解剖一樣，界定他自己是「市鎮小知識份子的作家」；用比較熟悉的名詞，就是小布爾喬亞、小資產階級的知識分子。

陳先生對他作爲這種「小知識分子」的評價如何？他說：

「在現代社會的層級結構中，一個市鎮小知識分子是處於一種中間的地位。當景氣良好、出路很多的時候，這些小知識分子很容易向上爬昇，從社會的上層得到不薄的利益。但是當社會的景氣阻滯，出路很少的時候，他們不得不向着社會的下層淪落。於是當其昇進之路順暢，則意氣昂揚，神采飛舞；而當其向下淪落，則又往往顯得沮喪、悲憤和徬徨。」（註：許南村：「試論陳映眞」，見臺北遠景社「第一件差事」，第十八頁。）這是公式之一。

由於他自己的經驗，他認爲小知識分子「爬昇」的機會很少，「淪落」的機會很多，所以又說，「他不曾理解到：市鎮小市民的社會的沉落，在工商社會資金積累之吞吐運動的過程中，尤其在發展中國家，幾乎是一種宿命的規律。」（見前註）這是公式之二。

陳先生沒有說出來的是、或並不知道的是，這所謂宿命的規律，其實祇存在於共產黨的階級理論之中。這種說法，既不能涵蓋歷史的發展，也不是現實人生中的甚麼規律。

陳先生完全否定了個人的價值和意義，把個人的昇沉成敗，一概歸之於「層級結構」，把一

個人的遭遇來律定普遍的社會現象，因而爲知識分子描繪出那樣悲慘、暗淡、絕望的境遇，抹煞了知識分子在社會中多方面的積極貢獻，這樣的論斷，是平正通達的知識分子所難以苟同的。

一般說來，知識分子具有理想主義的色彩，同時又是重理性的，傾向於平易而溫和的改革而達到理想的實現。對此，陳先生也講出他的意見：

「然而由於市鎮小知識分子在社會上的中間的地位，對於力欲維持既有秩序的上層，有着千絲萬縷的聯繫；而對於希望改進既有社會的下層，又不能完全認同，於是他們的改革主義就不能不帶有不澈底的、空想的性格了。」（見前註）

陳先生就這樣輕率地封閉了一切改革主義的出路。直指任何平易的、理性的改革社會的辦法，都是「不澈底的、空想的。」但他沒有說出來，究竟要怎麼樣才是澈底的、不空想的呢？這是他公式中說不出口、或他自己也不知道的一部分。

他深惡痛絕地指控小知識分子，「在一個歷史轉形時代，因着他們和那社會的上層有着千萬種聯繫，無力使自己自外於他們預見其必將頹壞的舊世界。另一方面，也因着他們在行動上的無力和弱質，使他們不能作出任何努力使自己認同於他們在矇矓中看見的新世界。」（見前註）

讀者有權知道，陳先生心目中如此鄙視、並「預見其必將頹壞」的舊世界，究竟何所指？而他那樣嚮往而又不能去「認同」的新世界，又指的是甚麼？

陳先生雖然對於他所用的「舊」與「新」吝於提出明確的定義，但在下面一段話（也是被他自己和朋友在其他地方反覆引用的話），透露了一點點他的想法：

「陳映眞的小說中的小知識分子，便是懷着這種無救贖的、自我破滅的慘苦的悲哀，逼視着新的歷史時期的黎明。在一個歷史底轉形期，市鎭小知識分子的唯一救贖之道，便是在介入的實踐行程中，艱苦地作自我的革新，同他們無限依戀的舊世界作毅然的訣絕，從而投入一個更新的時代。」（見前註）

照陳先生的說法，不幸而生爲小知識分子的人們，除了向上爬升、向下淪落之外，又當如何去、跟誰去「介入實踐」？既然改革主義是如此走不通的路，那麼所謂「自我革新」又如何革起呢？

眞正的民族主義者和愛國主義者，就是要精誠團結，「從根恢復我們民族的固有智能和固有道德，從根恢復我們民族的自信心和責任感。」知識分子當然要對屬於我們自己的國家、民族、文化懷着「無限依戀」和無限熱愛。陳先生的所謂「訣絕」，究竟是往哪兒走？他又要年輕的文藝工作者，「能够同時克服和揚棄落後的大華夏主義和新舊殖民地主義所殘留的被害者意識、孤兒意識和棄兒意識，」就更爲辭意曖昧，莫知所云。

帶着這樣偏狹的公式去寫小說，無怪乎在陳先生的小說天地中，祇見一片愁雲慘霧。用他自己的話，連他「所看見的陽光，都顯得多麼無力、多麼突兀可笑，彷彿一個驚於自己設色之慘苦的畫家，勉强地加上幾筆明快的顏色一樣。」如此也就不難明白。他是如何費盡心思要達到「設色之慘苦」的效果了。

陳先生又曾說：「知識人按着他們既有的教養、知識和癖好，去解釋世界，去評斷一切的事

物。而且這些教養、知識和癖好，又無不有其强烈的黨派性。」（註：許南村，「知識人的偏執」，臺北遠行社出版，第一一一頁。）

如此，則陳先生的作品，說是「强烈的黨派性」的發揮，或不爲過吧。

作爲一個小說作者，陳映眞大約感到文字不足以「暢所欲言」的苦悶，所以他不得不變作另外一個人，用許南村來解說自己的作品。但無論怎樣解說，他所給予讀者的，祇是一個「僞先知」的印象。他一面危言聳聽地宣告了「舊世界」的預見其必將頹壞，一面又說不出來他所謂的「新世界」是甚麼，究竟有甚麼足以吸引他如此嚮往。希望陳先生回頭來誠懇地檢討自己，虛心地視察世界，不要用公式套住一切。陳先生所謂的「惟一救贖之道」，恐怕是連他自己也並不知道應該如何走的道路。

五

談到「救贖之道」，就不免連帶談到尉天驄先生。尉先生對陳映眞的作品，不僅多方揄揚，也作過若干詮釋的工夫。如他的「死亡與救贖」，就大部分是引申陳先生發表過的意見。

作爲中國文學系的教授，尉先生對中國文學的某些意見，實在是很「奇特」的。

譬如「三國演義」，他說：「我們接觸到的祇是英雄式的行徑、才子佳人的傳奇、以及一些書生的鬪智。讀了這些，我們面臨的似乎不是一個死亡狼藉、殺伐鬪狠的世界，而是面對着電影

中歐洲中世紀那樣充滿着豔情傳奇的時代。更糟糕的，也許由於這些英雄行徑的誘惑，很多人便成了那些殺伐狠鬪者的後裔，讓老百姓的血染亮他們帽子上的紅纓。」（註：尉天驄，「什麼人唱什麼歌」，臺北「仙人掌」雜誌，第一卷第二期，第九十九頁。）

「三國演義」在中國是幾乎人人都讀過的書，古今中外，評論者也不少，但能得到像尉先生這樣奇怪的結論，可謂絕無。但這樣的牽強附會，在尉先生並不是偶一爲之。

爲了要突出「小知識分子的作家先天性是註定要遭到挫敗」的命運，尉先生對於「紅樓夢」與「儒林外史」也大張撻伐。他說，『曹雪芹面對腐爛的大家族裏，吳敬梓面對腐爛的知識界，黃仲則悲嘆的「百無一用是書生」……一方面固然顯露了他們對舊社會衰敗和無可挽救的了解，一方面也使人看出他們面對未然所感到的無依和徬徨。在這種情況之下，那些人祇有選擇逃避一途。在「紅樓夢」中，賈寶玉一直不願離開大觀園進入人世；在「儒林外史」裏，王冕選擇的也就是逃走。』（註：尉天驄，「死亡與救贖」。臺北「婦女雜誌」六十六年七月號，第四十八頁。）

這不僅是牽強附會，而且是歪曲原作。賈寶玉出家了，他不僅離開大觀園，而且離開了世俗紅塵。至於王冕，在元末明初天下攘擾之際，兩度出走，他不事異族，不甘仕祿，文行出處，嶔崎磊落。尉先生却說：「世界觀不改，是找不到出路的」。然則尉先生是要他放棄他不甘投降的世界觀去找出路嗎？

再看他對唐詩的評論：「我們看到唐朝的興盛繁榮，但何以衰亡得這麼快呢？唐朝詩中，有

許多描寫燈紅酒綠妓女生活的，爲什麼妓女這麼多呢？這一定是背後的社會有問題。大家不正視這些問題，自然衰亡得就很快了。」（註：淡江文理學院座談會，「中國文學往何處去？」尉天驄的發言，載於臺北「仙人掌」雜誌，第一卷第四號，第一四六頁。）

唐朝是我國歷史上的盛世之一，政治、經濟、文化，各方面都有輝煌的成就。以文學和詩而論，也是一門豐收的時代。唐代自高祖武德元年（西曆六一八年）建元稱帝，到哀帝元祐四年（九〇七年）下啓五代的紛爭，歷時近三百年，實在並沒有「衰亡得這麼快」；至於唐代的詩，初唐、盛唐、晚唐，人才蔚起，杜甫、李白歷來被公認爲中國文學史上最偉大的詩家，所謂「李杜詩篇萬古傳」，「李杜文章在，光芒萬丈長」。尉先生別具隻眼，要從「描寫燈紅酒綠妓女生活」的詩裏，探索唐朝衰亡的原因，這種別開生面的意見也許可以有一時譁衆之樂，但在稍知中國歷史與文學的人聽來，恐怕都要咄咄稱奇了。

尉先生在他本行的學問之內，所表現者如此；他雖然時時以狂熱的民族主義者的身分出現，但他這些高見對中國文學、歷史、文化的誣蔑與損害，恐怕比那些被他詬罵爲洋奴買辦的西化派，有過之無不及。

尉先生對譴責資本主義頗爲着力；但也許正因爲太用力，有時不免說溜了嘴，譬如他說：『在資本主義後，中產階級的文學裏，充滿了消極、蒼白和悲觀。海明威的作品即是例子。在參加葡萄牙戰爭、第一次，第二次世界大戰後，他一直無法知道戰爭的意義，作品中反應的即是如此。眞可謂「資本家不仁，以萬民爲芻狗」。』（見前註）

讀「戰地鐘聲」，可知海明威參加的是西班牙內戰，不是葡萄牙。在一九三〇年代那一場戰爭中，一面是蘇俄支持的左翼共和政府，一面是起兵平亂的反共軍人佛朗哥元帥。帶着理想主義的美國青年海明威，那一次是站在共和軍的一邊。他後來之譴責戰爭，是出於人道主義的立場。尉先生歸咎於：「資本家不仁」，當然也是創見，祇是和事實搞反了。又如讀過海明威晚年的「老人與海」，大概也就不應再有「消極、蒼白、和悲觀」的論斷。不過，由於尉先生是中國文學系的教授，對於西洋文學向來沒有興趣，這問題似不必深論。

值得討論的，是他的「死亡與救贖」。他除了重複陳映眞先生的若干論調之外，並作了進一步的說明。歸納起來有這樣幾點：

①「絕大多數讀書人都是出於貴族或地主家庭；這些人既然操持着土地的所有權而自己又不從事勞動生產，自然而然便要用政治的和思想的力量，來控制那些大多數終日勞苦工作的人。」

②「所以，他們讀書的目的便是在爭取機會參與統治的階層。」

③他們的世界觀，「大概是唯我主義。」

④「這些人的幸福既然建立在大多數人的痛苦上，他們所遭遇到的不滿和反抗也就是不可避免的了。」

⑤小知識分子因爲挫敗。「才多多少少激發了他們對現實關心、改革的意圖和熱情，以至對既成的社會產生了反叛。」

⑥可是，「他所秉持的甚麼人道主義、改革方案、美善的境界等等，一與現實相遇，很少不

灌到敗北。」

在這樣的理論架構之下，知識分子該怎麼辦呢？這也不行，那也不行，於是又拉上了陳映眞所說的「訣絕」的那條路——一條他們自己也說不出所以然的路。

這幾個論點，正如把海明威派到葡萄牙去打仗，而歸責於「資本家不仁」一樣，是不能成立的。

讀書的目的，都是爲了要參與統治階層嗎？

知識分子的幸福，都是建立在大多數人的痛苦上嗎？

更重要的是，知識分子「必然」是要與勞苦大衆對立，並成爲反抗的對象嗎？

人道主義、改革方案、美善的境界，都是一文不值、注定敗北嗎？

我可以舉一個衆所週知的實例，來作爲說明。

十多年前，臺灣的稻穀年產量一百萬噸。當時政府當局曾邀請中外專家，研究增產的辦法，並預估將來的產量，當時專家們最樂觀的估計，在風調雨順、一切順利的情況下，可以增產到一百二十萬噸。

大家都知道，民國六十五年的稻穀產量，已經突破二百七十萬噸。臺灣的農田面積十多年來並未大幅增加，何以能有這樣好的收穫？當然，廣大農友的辛勤耕耘是主要的原因；同樣重要的，還有農業科學的發展，優良品種的培育，肥料的改進，水利灌溉的進步，病蟲害的防治，耕作技術與機械化的推廣，這都是從一百萬噸增加到二百七十萬噸的因素。相關的條件，諸如政府土

地政策的正確，生產與運銷的配合，許多制度上（諸如廢除肥料換穀）的改進，幾十億元農業基金的設立，以上所說的，每一種工作，每一個過程，沒有一樣不需要許許多多位知識分子的積極參與，熱心服務。知識分子與農友們之間，是協力同心，增產報國的合作者，而不是統治者與被統治者的關係。

一百萬噸與二百七十萬噸稻米的差距之間，代表着千千萬萬人的汗水操勞與智慧結晶，這是知識分子與農友共同創造的光榮成績。也是平易的、理性的改革主義的成功。知識分子的幸福，正是建立在大多數人的幸福上。因爲大家甘苦共嘗，所以才能够舉國一向，合億萬人之心爲一心。尉先生所散佈的「原罪感」，判定知識分子都是「唯我主義者」，與陳映眞「向上爬昇，向下淪落」的說法，都是同樣的以偏概全，論據貧乏。「死亡與救贖」那樣悲觀、卑屈的話，恐怕也就祇能講給自己聽了。

六

區區寫「三三草」專欄，轉眼已過十年。其間無論是談書論人向來謹守溫柔敦厚的宗旨。人與人之間，多作積極的鼓勵，善意的勸勉，就足以造成祥和開朗的氣象。在互相尊重的範圍內，就事論事，坦誠切磋，總可求出一個是非，此文仍是本此宗旨而寫，主要的關心，還在愛好文藝的廣大青年。

知識分子都具有理想主義者的傾向。文學工作者由於敏銳的感性，這種傾向尤爲强烈。文學要求一個人心智才思最高度的發揮。因此，他首先要追求的就是自由，這是創作的要件，有了自由，未必能保證就有好的作品；但是，沒有自由，就有好作品也無法傳播，蘇俄與中共皆可爲明證。

文學是個人心靈活動的結晶，不能依公式而創作，更不是因階級成分而劃定品質的產品。文學以語文爲工具來表達、來反映人生。人生與世情波光交融，複雜萬狀。在有苦有樂的人生中，作家常常因現實之不如理想而感到不滿足；有些不滿足是常人所感覺不到的，如「感時花濺淚，恨別鳥驚心」，「人間自是有情痴，此事不關風與月」之類。有些不滿足是針對更廣大的社會面，如「可憐無定河邊骨，猶是春閨夢裏人」之類，作家因爲懷着如許深的憂患，如許廣的關心，所以便成爲「人生不滿百，常懷千歲憂」的、永遠不滿足的現實批判者。

文學可以構成一個自足的系統，同時也可以向外延伸而發生社會影響。易經上已經有「觀乎人文，以化成天下」的話。也包括文學在「敷施教化」的過程中發生積極作用的含義。文學作品之能用來作爲政治思想、社會主張，甚至宗教教義的傳播工具。古今中外屢見不鮮。然而，這種社會影響並不是評鑑高下的惟一標準；也不是作家心目中的唯一任務。他更關心的，毋寧首先是對作品的忠誠和完美的要求。

唐代詩人，杜、李並稱。據白居易的評語，『杜詩最多，可傳者千餘篇，至於貫穿今古，覼縷格律，盡工盡善，又過於李。然撮其新安吏、石壕吏、潼關吏、塞蘆子、留花門之章，「朱門

酒肉臭，路有凍死骨」之句，亦不過十三四首。杜尚如此，況不逮杜者乎？』（註：白居易：「與元九書」，見「中國文學批評論文集」，臺北，正中書局，第一一二頁。）

作家寫甚麼，如何寫，他自己應該享有自由，同時也爲其作品去負全部的責任。本文完全是就文論文，字字有根據；但我的重點不在詰責這三位作者負甚麼責任，而祇是希望他們能以更負責的態度去寫作，不要太藐視讀者。

然而，自由不是絕對的。作家的自由要受到道德、法律，尤其是他自己良知的約束。作家的讚美與批判，在他內心中都有一個標準，這便是他的中心信仰與理想的極致。文學以人生全景爲材料，以人性爲依歸、千殊萬化，豈可一概而論？用階級觀點來限制文學，正如用階級觀點來推行政治一樣，都是走不通的絕路。我全心讚成自由，也正是爲了自由，我認爲階級論調是有害的，應該加以駁正。這還不祇是由於反共的國策，同時也爲了文學的自由。

蘇俄小說家索忍尼辛說：『共產主義的理論與實際都是完全非人性的……因此，我們應當說是凡反對共產主義的，就是主張人性的。不接受、排斥這種不合人性的共產主義者，就是要做人。這不是作一個政黨的黨員，而是我們的心靈，在向那些要我們忘記「善」「惡」觀念的人們所提出的一種抗議。』（註：索忍尼辛一九七五年七月九日在紐約演講。見劉孚坤、吳瓊恩編，「索忍尼辛的震撼」，臺北先知社，第一一九頁。）

我們是自由的，但享有自由的人必須要珍惜自己的自由，尊重他人的自由。自由的文學有沒有限度？這個問題首先應訴諸作家個人的良知。我不贊成文學淪爲政治的工具，我更反對文學淪

爲敵人的工具。

如果不辨善惡，祇講階級，不承認普遍的人性，哪裏還有文學？

（六十六年八月十七日—十九日聯合副刊）

狼來了

余光中

回國半個月，見到許多文友，大家最驚心的一個話題是：「工農兵的文藝，臺灣已經有人在公然提倡了！」

工人、農人、軍人，同爲社會的支柱，正如公務員、教師、商人、自由業者等等，亦爲社會的支柱一樣。工農兵的生活應該關懷，工農兵的形象應該描繪，其理至顯，誰也不會反對，誰都應該贊成。然則社會百業，何以獨舉工農兵而排其他？何以排列的次序是工農兵而不是農工兵或兵農工？條條大路皆爲報國之途，何以獨要突出這三個「階級」？如果說，所謂工農兵，不過是代表大衆的意思，那麼逕用涵蓋面更大的「大衆文學」或「國民文學」好了。

所謂「工農兵文藝」，有其特定的歷史背景與政治用心。民國三十一年五月，毛澤東「在延安文藝座談會上的講話」中，曾經明確宣佈：「我們的文藝，第一是爲工人的，這是領導革命的階級。第二是爲農民的，他們是革命中最廣大最堅決的同盟軍。第三是爲武裝起來了的工人農民即八路軍、新四軍和其他人民武裝隊伍的，這是革命戰爭的主力。」當然，毛澤東並沒有放過知識份子，因爲他接着又說：「第四是爲城市小資產階級勞動羣衆和知識份子的，他們也是革命的同盟者，他們是能够長期地和我們合作的。」

從前引的毛語看來，所謂「工農兵文藝」正是配合階級鬪爭的一種文藝：政治才是目的，文藝云云不過是一種手段。在這個大前提之下，毛澤東分配給知識份子的邊緣任務，是「長期地合作」。「合作」二字用得很妙：如果知識份子起來響應工農兵的「革命」和「工農兵文藝」，當然便是「合作」，否則便是「反革命」。

那麼，該怎麼「合作」法呢？毛澤東也有具體的說明：「文藝界的主要的鬪爭方法之一，是文藝批評。」原來在「工農兵文藝」政策下的所謂文藝批評，乃是一種鬪爭方法。然則鬪爭的目的何在呢？毛澤東也說得很清楚：在於「使不適合廣大羣衆鬪爭要求的藝術改變到適合廣大羣衆鬪爭要求的藝術。」

在同一篇「講話」裏，毛澤東又說：「那末，馬克思主義就不破壞創作情緒了嗎？要破壞的，它決定地要破壞那些封建的、資產階級的、小資產階級的、自由主義的、虛無主義的、爲藝術而藝術的、貴族式的、頹廢的、悲觀的以及其他種種非人民大衆非無產階級的創作情緒。對於無產階級文藝家，這些情緒應不應該破壞呢？我以爲是應該的，應該澈底地破壞它們，而在破壞的同時，就可以建設起新東西來。」也就是說，把中國的古典文學和現代文學澈底破壞之後，就可以建設起「工農兵文藝」了。

以上引證的幾段毛語，說明了所謂「工農兵文藝」是個什麼樣的「新東西」。其中的若干觀點，和近年來國內的某些「文藝批評」，竟似有些暗合之處。目前國內提倡「工農兵文藝」的人，如果竟然不明白它背後的意義，是爲天眞無知；如果明白了它背後的意義而竟然公開提倡，就

不僅是天眞無知了。

我國軍人的知識水準，近年來提高了許多，文藝在軍中更遍受重視。文壇上知名的詩人和小說家，不少位出於軍中，各大學更經常邀請這些軍中作家去演講或座談。大學生畢業後，都要入軍中服役，所以柳營與學府之間亦難以區分。如果把後備軍人也算在裏面，則從我服役的那一屆（民國四十一年）起，更不知有多少作家。既然如此，則「兵的文學」又何須再加提倡呢？所謂「工農兵文藝」，至少有三分之一早已盛行於臺灣，但其用意和毛澤東所强調的却大不相同，民國六十四年第二屆現代詩獎的兩位得獎人，管管出身於軍中，吳晟出身於農民，這是衆人皆知的事實，然而兩位詩人之所以得獎，是因爲他們的藝術成就，不是因爲他們的出身。「階級成分」不是臺灣文藝批評的標準。

那些「工農兵文藝工作者」也許會說：「臺灣是開放的社會嘛，什麼東西都可以提倡的。」中共的「憲法」不是載明人民有言論的自由嗎？至少在理論上，中國大陸也是一個開放的社會，然則那些喜歡開放的所謂文藝工作者，何以不去北京提倡「三民主義文學」，「商公教文學」，或是「存在主義文學」呢？北京未聞有「三民主義文學」，臺北街頭却可見「工農兵文藝」，臺灣的文化界眞够「大方」。說不定，有一天「工農兵文藝」還會在臺北得獎呢。正當我國外遭逆境之際，泰然有人內倡「工農兵文藝」，未免太巧合了。這些「工農兵文藝工作者」强調文藝要寫實，但對於「秧歌」，「尹縣長」，「敢有歌吟動地哀」，「古拉格羣島」等所寫之「實」却似乎視而不睹，對於天安門、四人幫等事件所演之「實」却似乎避而不談，此時此地，却興致勃

勃地來提倡「工農兵文藝」，這樣的作風，不能令人無疑。

那些「工農兵文藝工作者」立刻會嚷起來：「這是戴帽子！」却忘了這幾年來，他們拋給國內廣大作家的帽子，一共有多少頂了。「奴性」、「清客」、「買辦」、「僞善」、「野狐禪」、「貴公子」、「大騙子」、「優越感」、「劣根性」、「崇洋媚外」、「殖民地文學」……等等大帽子，大概凡「不適合廣大羣衆鬪爭要求的藝術」，每位作家都分到了一頂。

說眞話的時候已經來到。不見狼而叫「狼來了」，是自擾。見狼而不叫「狼來了」，是膽怯。問題不在帽子，在頭。如果帽子合頭，就不叫「戴帽子」，叫「抓頭」。在大嚷「戴帽子」之前，那些「工農兵文藝工作者」，還是先檢查檢查自己的頭吧。

六十六年八月於香港。

（民國六十六年八月二十日聯合副刊）

第三輯

鄉土文學怎樣「鄉土」

何欣

文學本身是進步的，我們必須吸收我們祖先（遠的，近的）遺留給我們的寶貴的文學與精神遺產，但是我們要把這遺產中精華接受過來時，應該有批判的態度。

近來我才聽到許多人在談論鄉土文學，尤其是在一些喜歡當代小說的青年之間，鄉土文學似乎已經代替了當年流行一時的存在主義或「失落的一代」了，而且它「還漸漸有形成爲文學創作上一股主要潮流的趨勢」❶這股「潮流」不但表現在文學創作方面，也表現在藝術的各領域內，如「史惟亮等人的採集民歌，英文『漢聲雜誌』介紹傳統地方民俗，『雄獅美術』的推介洪通、朱銘和文化造型問題的討論，『藝術家』雜誌把洪通造成社會新聞，『雲門舞集』從鄉間請來祭神舞蹈『八家將』，『文學季刊』王禎和、黃春明、施叔青以地方語言來創作和新起的『夏潮』雜誌的相繼提出鍾理和、楊逵、呂赫若、賴和……的文學作品，都可以歸併到七〇年代（有些在六〇年代末期已經開始『回歸鄉土』）這一波瀾壯濶的文化運動中。」❷就是說，音樂、雕刻、舞蹈、文學都「回歸鄉土」了。

爲甚麼七〇年代會產生了這一「波瀾壯濶的文化運動」呢？它的社會與心理背景是甚麼呢？

簡言之，是臺灣的知識青年在近年來國際姑息逆流的衝擊下，覺悟到的是「產生了强烈的反抗帝國主義，與反抗殖民經濟和買辦經濟的民族意識和社會意識，要愛國家、愛民族、要關心社會大衆的生活問題。」❸。這種重振民族意識與大漢聲望的感情產生了對外來思想與事物的抗拒，尤其是反映「個人的失落、自由的可怕、社會的僵化、神的死亡等等。」❹。西方的文學作品，不僅是消極的推拒，而是極爲嚴厲地批判它對於中國當代作家的明顯的影響。「但我們的作家……反而把外國人的問題，和我們這裏還沒有發生的問題，一窩風的接收過來，把別人的病當成自己的病，別人感冒，我們立刻打噴嚏。所以目前臺灣的現代文學，與臺灣的現實生活脫了節，不但自己的病不敢去面對，而且許多小說、新詩都有意無意地與生活距離很遠。」❺。

這種要求與批評當然是對的，我們的作家應該以我們自己的生活爲寫作的素材，寫我們的問題，我們的解決方法，我們的期望，我們的奮鬪，以及引導我們自己勇往直前的力量，作家們擠在西方文學作家羣中，做人家的應聲蟲，唱別人的連自己也不太了解的歌，其作品當然是不和諧的。作家們被號召回到自己的土地上來，脚踏實地的看看自己同胞的生活，但是這「回歸鄉土」如何表現出來呢？從倡導鄉土文學或鄉土文化的諸君子的文章中，我們獲得一個印象，就是作家以及其他的藝術家——畫家、雕刻家、音樂家等——唯一的一條道路是從臺灣的民間生活與傳統中尋找素材，畫家必須向洪通看齊，舞蹈要從鄉間請來祭神舞蹈「八家將」，戲劇家繼承歌仔戲的傳統，文學必需是描寫臺灣鄉村裏的卑微小人物，因爲論者偏重於介紹這樣的藝術與作家。而使我們產生了這種印象，當然他們這番奮力提倡「回歸鄉土」的心意能得到我們的同情的了解，

我們的藝術與文學當然不能只在外來的主義的邊緣上兜圈子，必須在自己的文化中生長與發展，但只是拘束於「鄉土文學」的圈子裏嗎？也許這是很多人最關心的問題。

首先我們必須要問，究竟甚麼是「鄉土文學」呢？至今我們還沒有看到一個能够令人滿意的定義。

被「肯定爲臺灣光復以來的第一代鄉土文學的代表作家之一」❻的鍾肇政先生說：「我認爲『鄉土文學』如果要嚴格的賦予定義，我想是不可能的，沒有所謂『鄉土文學』。用一種比較廣泛的眼光來看，所有的文學作品都是鄉土的，沒有一件文學作品可以離開鄉土，我看到的許多中外的文學作品，百分之九十九都是有它的鄉土味，因爲一個作家寫東西必須有一個立脚點，這個立脚點就是他的鄉土。或者，我不如說，那是一種風土。『鄉土』，人人的眼光都放在那個『鄉』，說那是鄉下的，很土的，這種說法我是不能贊同的。那麼『風土』呢？你在都市裏頭也可以有一種風土，不管你說你的作品是什麼世界路線的，但也離不開風土。」鍾肇政先生很明顯地否定了「鄉土文學」這個名詞，他選擇了「風土」。

文學作品裏表現「風土」，但它不是文學中的一類，如「鄉土文學」所暗示者。那麼風土是甚麼呢？就我們普通人所了解，它指的應該是某個特殊地區的人民的傳統、生活方式、風俗習慣、歷史、宗教信仰和其他特有的性質。如果這一理解不錯的話，所謂「鄉土文學」應該相當於西方文學中的地區主義（regioualism）加上地方色彩（local color）。地區主義不如乾脆就譯成「鄉土文學」罷。在西方，鄉土文學曾是一個特別的文學運動，主張「回歸土地」，主要的是以農

村生活對抗工業主義，這批作家對現代文明厭倦了，他們認爲現代文明和工業主義摧毀了人性。這個運動在德國由巴泰爾斯（Adolf Bartels）和萊因哈德（F. Lienhard）領導，態度與思想是趨於保守的，後來同希特勒的國家社會主義合流。挪威曾獲諾貝爾文學獎的古努特・漢蘇恩（Knut Hamsun）也是歌頌土地和鄉村生活的可愛，他在其代表作「土地的成長」中曾說：「人面對着自然，才能感到大自然的親切。最後勝利的還是屬於回到土地上來的人們。」[7]。但他後來也成爲擁護德國納粹黨的挪威叛徒。在美國，也有一批作家是擁護農業主義的，蘭遜（John Crowe Ransom）創辦了一份詩刊，叫做 Fugitive （從一九二二—二六），他們要特別强調美國的南方，對抗代表工業主義的北方，後來愈發展愈趨保守的調子，我們可以從愛倫・泰特（Allen Tate）的論文中看出這一基調來。這也許不是我們所理解的「鄉土文學」罷？鄉土文學應該是某些作家有一種傾向，就是把他們的作品放置於一個特別的地點（locality），詳細的敍述這個地點（或曰地區）的一切地理、歷史、文化、生活習俗等等，因爲這一切能影響這裏的居民的生活和命運，所以也深深影響了作家筆下的人物們的人格與動機。如此在作品裏以某個特殊地區爲背景的「鄉土風味」，應該是鍾肇政先生所說的一個作家必須有的「立脚點」吧。

一位作家在創造其作品的世界時，所使用的材料當然仍是現實世界，而不是一個空中樓閣，他使用的材料既是現實，那麼他個人的生活經驗無疑是重要的，他能够寫出眞實動人的世界，一般說來，是以他個人在其中生活的世界爲藍本。因爲他生活的世界中的一切是他所熟知的，不但是熟知，它們也構成他的思想感情的一部分。他生活過的那個世界本身必須就具有特殊興趣，因

此在他所寫的故事裏扮演着重要脚色。這樣的「鄉土文學」通常多是寫實的，所關懷的多是鄉村地區或小城生活，罕有以大都市生活爲中心者。爲了寫某個特殊地區，他必須使這個地方非常突出、非常鮮明，因此他必須描寫這裏的衣物、風俗等等，還使用這地方的特殊方言——這裏的居民的特殊語言等。但這些景物的描寫對於故事的發展和人物行動的動機並沒有決定性的影響力，這些描寫只是裝飾，也就是我們所謂的「地方色彩」，「鄉土文學」中必然會具有豐富鮮麗的地方色彩，尤其是某些異國情調的色彩，例如英國小說家吉普林（Rudyard Kipling）描寫印度，康拉德在「黑暗的心」裏描寫非洲等。這些作家的態度並不一定是保守的、偏狹的、懷舊的，也許我們該舉一些例子說明比較更妥些。鍾肇政先生說「百分之九十九」的作家都有鄉土味，也許這比例過高了些，但我們翻開任何國家的文學史，都不難看到爲數頗多的作家有這種「鄉土味兒」。英國寫實主義大師亞諾德·般奈特（Arnold Bennett）的「五城故事（Anna of the Five Towns）」、「老婆子的故事（The Old Wives Tale）」等的背景就是他的故鄉漢利（Hanley）——漢利是六個製陶中心的小城之一，他在故事中寫成五個，可能是唸起來好聽吧。這五個小城，在他的筆下，是醜的，但他在這裏看到新的希望，就是期望美，一定要找到美。哈代也是常常被提到的富鄉土色彩的小說家，他的「歸來」、「康橋市長」、「苔絲姑娘」等都是以維西克斯（Wessex）的鄉村爲背景，故事中的人物生活在其中。喬治·愛利奧特（George Eliot）的「亞當·彼德」裏的布勞克斯敦(Broxton)是她記憶中的兒時生活的環境再現。美國的威廉·佛克納模仿海明威寫了「軍餉」，模仿赫胥黎寫了「蚊子」，都是失敗之作，他聽從朋

友的勸告，返回自己生長的南方，寫出了以故鄉牛津鎮爲背景的小說，使他成爲二十世紀著名小說家之一。「煙草路」的作者凱德威善寫喬治亞洲的窮白人，和他同時成名的伐萊爾（James T. Farell）則以芝加哥南區爲背景，寫出他的不朽名著「斯塔玆·洛尼幹（Studs Lonigan）」，刻畫那些愛爾蘭移民的愚昧無知和他們生活其中的沒有文化的環境。約翰·斯坦貝克許多小說都以加利佛尼亞州，賽林納斯鎮（Salinas）爲背景，因爲他在這裏出生，在這裏度過他的童年。舍伍德·安德森（Sherwood Anderson）的「俄亥俄州的溫斯堡（Winesburg, Ohio）」裏那個中西部的小鎮也是他後來寫的「窮白人」、「黑笑」等中的背景。安德森被認爲是地區文學在第一次大戰後美國小說家回自己故鄉找創作泉源的倡導者。

愛爾蘭的文藝復興始於一八七八年，在這一年奧格拉底（O'Grady）的「愛爾蘭史：英雄時期」出版，這本書激起了愛爾蘭知識份子的新的民族精神，愛爾蘭的作家們希望產生一種表現塞爾特傳統和復興愛爾蘭的文化的文學，以脫離英國文學的束縛，他們回到自己的文學遺產裏，寫過去的英雄和愛爾蘭的黃金時代。這種新的文學產生了喬治·穆爾（George Moore）、戈里戈利夫人（Lady Gregory）、約翰·辛哲（John M. Synge）、A·E們的光輝奪目的戲劇和詩，使愛爾蘭的文學在二十世紀成爲不可忽視的一支。無疑他們的作品裏是充滿愛爾蘭精神和「風土」的。

就以當前許多小說家而言，他們的作品中也不乏鄉土味道。陳紀瀅先生的「荻村傳」裏寫的便是河北省的一個鄉村，而這個具有代表性的村莊是河北省的每一個鄉村，村中的居民是「保守

、愚蠢、貧苦、狡詐、盲昧，永遠是被支配者，然而他們中間也有智慧、忠實和樂天知命的大衆。」陳先生熟習這些人的特性和觀念，便以他們的生活環境爲題材❽。林海音女士的小說則多半以北平中下層人家的生活爲背景；司馬中原先生的小說也都有濃厚的北方氣息等等。作家們以自己的生活環境爲寫作題材，因爲，如劉紹銘先生所說：「（臺灣本地）作家……憑着自己豐富的想像，爲他們故鄉裏一條荒涼大街，一間客人和酒保都在打瞌睡的咖啡店賦予豐富的生命力，本地小說家容易產生强烈的愛憎感。」❾。誠然如此，一個人對他所熟知的事物容易有强烈的愛憎感，因爲他對他熟習的一草一木都有特殊感情，難怪他們喜歡寫自己的故鄉中的人物了。這裏所謂的故鄉當然不僅限於狹義的鄉村。芝加哥是伐萊爾和索爾·貝婁的故鄉，倫敦是狄更斯的故鄉，北平是林海音的故鄉。不會有人主張所謂的「鄉土」只限於鄉村吧？如果把作家們拴在鄉村，硬叫他們寫農民的生活，這不應該是提倡「回歸鄉土這一波瀾壯濶，文化運動」者的本意？文學是多樣性的，其可貴也在其多樣性。

王拓先生也不認爲鄉土文學只限於寫農村的生活，雖然時下論及「鄉土文學」作家們的作品多半在取材上以鄉村爲背景，他說：「……應該就是臺灣這個廣大的社會環境和這個環境下的生活現實；它包括了鄉村，同時又不排斥都市。而由這種意義的『鄉土』生長出來的『鄉土文學』，就是根植在臺灣這個現實社會的土地上來反映社會現實，反映人們生活的和心理的願望的文學。它不是以都市爲背景來描寫都市人的都市文學。這樣的文學不只反映、刻畫農人與工人，它也描寫刻畫民族企業家、小商人、自由職業者、公務員以及所有在工商社會裏爲生活而掙扎的各種

各樣的人……」⑩。既然如此，根本就沒有打出「鄉土文學」這面旗幟的必要，這樣簡單的一個名詞常常會使人誤解，因爲從字面上了解，它的含意實在太偏狹了。

因此，在前面引述的這段文字中，開頭就說：「……應該就是臺灣這個廣大的社會環境和這個環境下的人的生活現實」，我們也會同樣提出一個問題，爲甚麼非是「臺灣這個廣大的社會環境」？當然我們會理解到，因爲今天居住在臺灣的作家，臺灣是他們唯一的生活環境，他們的所聞所見和所接觸的現實生活與人物都在臺灣。作家們既然要面對現實、反映現實，自然就離不開臺灣。我個人覺得這乃是加給作家的一個枷鎖，就是要他站立在此時此地的一個小圈圈裏。如果我們說一部成功的作品有普遍性和永恒性，是超越時空限制的，也許不能令每個人都相信，但是文學作品的確不能釘死在此時此地上，如果是這樣，我們今天就不會再欣賞「紅樓夢」，更不必說欣賞莎士比亞或杜斯陀益夫斯基了，然而我們還是欣賞他們，爲甚麼呢？今天我們讀「離騷」仍有親切之感，並不覺得那是很久以前一個失意人的感慨，與我們的現實距離很遙遠，因此與我們無關呢？爲甚麼仍能引起我們的共鳴與愛好呢？其對我們衝擊力之强烈，恐怕甚於此時此地的一些感情洋溢的聲嘶力竭地喊叫，而且我懷疑那些喊叫的聲音是否會持續得像「離騷」那樣久，因爲文學作品——眞正的文學作品——的價值不寄於幾句洩憤的話上。前邊我曾提到愛爾蘭文藝復興時代的作家們重返愛爾蘭的文化傳統中，從愛爾蘭的傳統中去挖掘足以能表現愛爾蘭的一切，包括愛爾蘭過去的歷史，葉芝的 The Wanderings of Oisin 就是寫一個傳說中的人物。當然我不是說作家們必須從歷史中去找民族精神與文化的代表人物，但也不必非要求作家們寫出此

時此刻的問題。

基本問題，我個人認爲，是作家的立場和態度。同樣的現實生活，在作家個人的心靈的鏡子上反映出來的映像，必定會有差異。作家們在從現實中選擇他的素材和人物時無可避免地會有相當的主觀，也就是說，對同樣的一個客觀現實，不同個人會產生不同的愛憎和不同程度的愛憎，而且一個人往往不會看到全體而只看見一部分，這一部分被獨立出來，被誇大、被美化或醜化，在美化、醜化的過程中，作者必然會把自己的思想意識注入其中，因此作家自身的態度占有很重要的地位。今天我們所要求於作家的是他個人必須有强烈的愛心與信心，他對於自己的文化、自己的民族精神要有愛心，對於自己民族的前途有堅定的信心。具有了這樣的感情，他的作品才能產生震撼的力量，這一點我想是大家所同意的吧？我們不希望我們的作家們懷着自卑感及羨慕的眼光向國人介紹那些他個人眼花撩亂的舶來品，硬塞進自己同胞的生活裏。但這不意味盲目的排斥與排他，作家站穩了自己的立場時，必須辨別那些是善、那些是惡，必能辨別那些是健康的、那些是病態的，這樣才不會胡塗地跟着美國的暢銷書走，才不會一味地擁抱着那些荒謬。處處有嚴肅的工作者，他們爲了全人類的眞正幸福而獻身；處處皆有荒淫無恥的人，他們只看到逸樂，凡是嚴肅的工作者都是同志。當然一位作家必須能够以其敏銳的眼光看清楚嚴肅工作者是「爲甚麼」而工作，志同道合，才能共同携手爲實現目標而共進。作家們該考慮如何實現這個目標。

最後我提出我個人的一種保守的看法，就是文學本身是進步的，我們必須吸收我們的祖先（遠的，近的）遺留給我們的寶貴的文化與精神遺產，但是我們要把這遺產中的精華接受過來時，

應該有批判的態度。我們的文學、藝術已經有數千年的歷史，在這長長一段時間的發展中，必定是後者優於前者，由單純而步入複雜。今天我們要「回歸」到自己的文化中時，是否就是接受那些近似原始的形式呢？洪通的繪畫在哪方面可以供現代畫家去吸取並發揚呢？是否以歌仔戲代替了目前在內容形式早已超越它的戲劇呢？製造新聞——轟動一時的新聞——是一回事。如果我們的文學作品必須是洩憤的喊叫或民間小調的話，我想，我寧願讀讀詩經和與我在時空方面都很遠的「浮士德」！

❶ 王拓：『是「現實主義」文學，不是「鄉土文學」』，仙人掌雜誌第一卷第二號「鄉土與現實」頁五五。

❷ 蔣勳：「起來接受更大的挑戰」，前書——頁六七。

❸ 王拓：前文，頁六三。他在「一九七〇至一九二九年的臺灣社會」裏有具體事實做說明。

❹ 王拓：前文，頁六六。

❺ 尉天驄：「路不是一個人走出來的。」聯經出版社，頁五三。

❻ 這一句和下面鍾肇政的話，均引自王拓文。

❼ 看何欣編譯的「歐美文壇雜話」（純文學出版社）對他的介紹。

❽ 參看陳紀瀅先生的「荻村傳」的序「優常順兒這一輩子」。

❾ 劉紹銘選「臺灣本地作家短篇小說選」（民國六十五年）序。

❿ 王拓：前文，頁七二——七三。

（民國六十六年七月「中央月刊」）

鄉土文學就是國民文學

趙光漢

近來，文學界對鄉土文學開始進行了一連串的討論，使得在對脫離現實、自我中心的文學內容施以嚴正的撻伐後，呈現了蓬勃生機、活潑煥發的鄉土文學，在成長茁壯的路程中遭遇了一些批評。由脫離現實轉爲注重現實，由自我中心變爲社會中心，由頹廢的現代主義文學換爲健康的鄉土文學，說明了在臺灣的中國文學的進步，而就目前所遭遇的批評而言，說明了鄉土文學的面貌還處在複雜、歧異、誤解的情況中，所以我們必須再次檢討鄉土文學的內容，肯定鄉土文學正面的、積極的、健康的意義，讓文學在「回歸鄉土」的運動上擔負起創造性的任務。

目前，對鄉土文學的批評不外三點：

第一、鄉土文學的視野和氣度有限，雖能風行一時，但終不免流於偏狹的地方主義，所以只是文學的變異，而非常道。

第二、從現實出發的鄉土文學，由於凝視現實，因此，不再清新可人，赫然有仇恨、憤怒的感情表現，動機是不純正的，而所提出的民族觀念、愛國熱情也是盲目的、偏頗的、狹隘的和情緒化的。

第三、鄉土文學描寫的只是臺灣鄉村裏的卑微人物，唱的是民間小調，人物分類過於狹窄、簡單。

要回答這些指摘，勢必要先了解過去與現在的鄉土文學表現了什麼？何以鄉土文學就是國民文學？鄉土文學的重心和範圍爲何？我們反對什麼樣的鄉土文學，主張什麼樣的鄉土文學？

一、鄉土文學表現了什麼？

臺灣的鄉土文學大致以過去日據時代站在民族立場創作的文學作品及現在注視社會現實，與國家前途的作品而言，那麼，這些作家在作品中表現了什麼？

過去日據時代的作家，由於處在被統治的地位，因此凡具有民族大義的文學作品，無一不呈現了國家淪亡，民族被壓迫、侮辱，民權被掠奪，民生被剝削、搾取的各種痛苦的情狀，新文學的先驅者賴和，就是以「忍看蒼生含辱」的悲憤心情從事創作的，「惹事」一篇，描述了「維持這一部落的安寧秩序，保護這區域裏的人民幸福，那衙門裏的大人所飼的」一羣鷄，因爲憑藉這種關係，竟也特別受到鄰人的敬畏，結果由於這羣鷄闖進鄰人菜園覓食被逐出園，而使鄰人遭受這位警察大人的橫暴毆打，這個屈辱是被壓迫者最大的屈辱；「一桿秤仔」中一個老實菜販秦得參的秤子本是正常，却被有權力的警察誣爲造假，在長期受壓迫後，只好走上絕路，最後是「市上亦盛傳着，一個夜巡的警察，被殺在道上」；「不如意的過年」中，抱着「做官不會錯，現在已經成爲定理，所以就不讓錯事發生在做官的身上」的查大人，憑著權勢，甚至連兒童也要加以

戲弄。呂赫若的「牛車」，其情節、圖象就更悲慘了，楊添丁被警察逼嚇得暈死過去；再以楊逵的小說來說，其內容的眞實性，完全反映了當時政治、社會的情況及一羣被侮辱、被損害的中國人的生活，而他筆下的知識份子也就是在經歷了殖民統治者的種種欺壓手段後，終於醒覺了民族意識，投入積極的反抗行動；吳濁流的「亞細亞孤兒」不正是異族統治下，一個青年徨徬、逃避、覺醒、行動、發瘋、終結的歷史記錄嗎？這些作家均一致地以理性的態度；堅毅的民族精神，反抗帝國主義的統治。

而帝國主義對臺灣的統治，除了民族的壓迫、民權的蹂躪外，尚進行民生的掠奪，所以這些作家也同樣以忠實的筆寫下了殖民地的搾取經濟政策下，臺灣人民受苦受難的諸般面相。賴和的「豐作」，主角添福自信甘蔗的收成會好，製糖會社的人也說他必得獎勵金，但等到收成要賣給會社時，恰巧相反，連耕作的成本都拿不回來，他是被玩弄欺騙了，然而也只能叫罵「伊娘咧！會社搶人」而已，這個描寫充分暴露了日本帝國主義的橫暴；楊逵的「送報伕」，在描寫日本製糖公司爲了開辦直營農場，而强制收買村民的土地一幕，則是一個淒慘無比的故事，主角的父親公然叫喊「是我們的耕地，我們要在那裏耕種才能活命，……不能賣就是不能賣……。」結果日本人將這「支那豬」捉去毒打，不久氣死了，母親賣了旱田，送兒子到東京尋出路，最後母親也上吊自縊。楊逵「模範村」裏一羣老百姓的衆生相，呂赫若「牛車」裏的楊添丁、阿梅都是廣大的中國臺灣人被剝削下的縮影。

因爲反對帝國主義者的殘酷統治，人民權利的被剝奪，經濟的無情搾取，很自然的這些作家

也連帶的對買辦型、走狗型的人物加以嚴厲的批判，對存有舊社會陋習的落伍人物也提出了糾正。賴和筆下的新舊知識份子，絕大部份都是有錢有閒的一羣，他們和統治者是互相妥協的，過着悠閒的生活，下棋、上咖啡館、寫文章、賣江湖醫術，無聊了，就喝酒作樂、打麻將、吃鴉片，賴和暴露了他們自私自利的虛僞本色。楊逵的「模範村」描寫了「大魚吃小魚，小魚吃蝦子，蝦子吃泥巴，而且有小魚幫大魚吃小魚和蝦子」的變態社會，也描寫了那位該被打倒的諂媚日本警察、欺壓佃農、並和日本警察商量整自己兒子的阮老頭，他們的面目都是醜惡的。吳濁流更是將買辦型、走狗型人物的可恥和卑下，描繪得淋漓盡緻，「先生媽」裏新時代的醫生錢新發，在皇民化運動中，各種名譽會長的狗牌掛滿一身，穿和服、改日本名字唯恐不及。「陳大人」裏的走狗大人是一個更突出的例子，當上了日本巡查，便成了最好的統治工具，無惡不作却得意忘形，最諷刺的是，陳大人最後還是被統治者整肅了。這些賣身求榮、投機腐化的醜惡小人，都是上述作家要嚴厲批判的對象。

對外反抗異族壓迫、剝削，對內批判買辦、走狗和舊社會人物，就是日據時代在臺灣的中國文學的本色，楊逵說過：「抗戰中，臺灣文學界主要分爲兩大派，一是以日人西川滿爲中心的勤皇派，鼓吹着勤皇主義，爲日本軍閥的征服與版圖的拓展而揚眉吐氣，另一派是我們臺灣同志的民族文學派」（「光復話當年」）。因此，在一定的意義上，「鄉土文學」有着與「皇民文學」對抗的積極表現，更進一步，作家在作品中表達了與祖國結合的意願。楊逵的「模範村」是最好的代表，蘆溝橋的砲聲響了之後，阮新民便潛回祖國參加革命，在臺灣的陳文治把他留下的一箱

書一本本的翻閱着，「儘是政治、經濟、社會這類難懂的書，他拿起一本三民主義，再來是一本中國革命史……他恨不得一下子就把這許多書通通擠到腦裏去」。

從這些文學作品所表現的內容來看，日據時代的臺灣文學在意義上便絕不僅僅是地方性的，而是很自然的連結在波瀾壯濶的全中國歷史潮流裏，作品中的每一個小人物都刻上了近代中國苦難、奮鬪的痕跡。割讓臺灣是中國的慘劇，所以秦得參夫婦、楊添丁、被侮辱的老百姓、無名孩童便都是中國的；帝國主義侵略中國，使得民族產業受到搜括，所以添福、氣死了的父親、無數的村民便都是中國的，在拯救、建設新中國的過程中，必須剷除買辦、走狗，所以錢新發和陳大人也是中國的。通過秦得參夫婦、楊添丁、添福、錢新發、陳大人和無數的民衆，我們看到近代的臺灣，當然，我們更看到了近代中國，所以我們必須把日據時代的臺灣文學放在全中國的歷史格局上來考察、體認。

同樣的理由，我們也需要以這個觀點，來看待現代注重現實的作品。現實是社會進步的探測器，年輕一代的作家以理性的態度，「吾土吾民」的同胞愛和强烈的民族情感觀照了現實，發爲作品，像黃春明的「莎喲娜拉，再見」寫盡了日本商人隱藏在經濟優勢背後的民族自大狂的醜惡面目，嘲弄了當前大學生的崇洋媚外心理，「蘋果的滋味」諷刺了在長期崇洋媚外風氣下中國人的無知、麻木、沒有主張、不知反抗等習性；楊青矗的作品表達了現時公、民營工廠裏各類工人所遭受的問題和待遇，道出了工廠內某些不合理的制度和他們的生活感受，這些工人實實在在的生活在這個社會的基層，貢獻了力量給這個社會，而不是侯健教授所說的是「在任何社會下，大

概會被淘汰的人物」。張系國、王拓在最近的作品中也描寫了就職於中小企業的人物的形相，吳晟的詩描寫農村的景象和傳統農民的性格，這些作家的作品無一不表現了目前民族的際遇、經濟的結構和社會的情況，人物是個別而具體的，但意義却是整個臺灣的、全中國的。這樣子的鄉土文學，雖然是具有特殊性的，但却也具有中國的，甚至全世界的一般性。表達了在臺灣的中國人的遭遇，內容包括了民族、民權、民生三大問題，因此，這樣子的鄉土文學也就是全民的國民文學了。

二、鄉土文學就是國民文學

所謂國民文學，即用日常生活的語言，以文學的形式表達民族、民權、民生三大問題的民衆化文學，平實而不浮華，眞實而不虛僞，落實而不懸空，將個人與社會，個人與民族，緊密地結合，反映全體民衆的生活面貌。

以民族問題而言，就是國民文學中的民族文學，用理性的態度，描述當前的或歷史的民族際遇及這些際遇中强大民族對弱小民族的欺侮事實、弱小民族對强大民族的反應。因此一方面要反對阻礙民族主義前途的文學，暴露違反民族主義文學的醜態。排除一切阻礙民族進展的思想，一方面要喚醒民族情感和意識，促進民族向上發展的意志，表現民族在增長自己光輝的進程中一切奮鬪的歷史，所以民族文學不僅在表現已經形成的民族意識，並創造出民族的新生命。它的主題

應該是：

①民族的：因爲民族被侵凌了，所有作品，需要與民族的爭解放、求自主有關，促進民族的覺醒，恢復民族的自信心。

②寫實的：孫中山先生明示宇宙間一切道理，都是先有事實才有思想，文學亦然，所以當代所發生的事實與問題，足可反映民族遭遇者，都能成爲材料。

③前進的：民族文學絕不是頹廢、消沉、墮落的東西，而是要有前進奮鬪的精神，譬如抗日救國時，就不可如鹿橋一般將一所流亡大學變成一片無限風光的樂土，青年男女是「盡情地美，不羞不懼地美，又歡樂地美」的虛妄。

④知恥的：描寫民族受壓迫、屈辱的慘苦面，謀求民族地位及個人地位之改善。

中華民族近百年來的主題就是反抗强暴，文學自應站在民族主義的立場上，打擊崇洋媚外的心理，反對買辦、走狗，激發民族情感，創造民族的新生命。

以表達民權問題而言，就是國民文學中的平民文學，因爲民權主義求政治上的平等，所以是平民的、民衆的，而非貴族的、少數的，內容上要消除特權，並可以描寫軍閥、政客、貪官汚吏的罪惡，在深入描寫全體民衆的生活中，顯示民主勢力的偉大。中國文學在這方面已有良好傳統，如「儒林外史」、「水滸傳」、「官場現形記」、「老殘遊記」都描寫當時少數特權和貪官汚吏魚肉平民的事實。精神上不應祇是呼號個人的痛苦，應該代表多數民衆來呼號，在複雜社會現象中的衝突、壓力，決不是單獨的個人所感受，祇有集合全體民衆共同走上新的生活之途徑，個

人才有出路，如果僅是個人內心生活的描寫，個性的表現，結果必種下個人主義的流毒，違反平民文學的目標。

以表達民生問題而言，就是國民文學中的社會文學，因爲民生就是「人民的生活、社會的生存、國民的生計、羣衆的生命」，所以要反映我們的社會問題，反映帝國主義經濟侵略所帶給民衆的痛苦，反映當前的經濟現象，指出某些不合理的制度，消除剝削，以趨向更美好的社會，內容可以描寫各類民衆的心態，他們的感受和思想，他們的遭遇和反應，可以描寫現代人物的陋習，指出他們的腐敗和落伍，讓社會更新、健全。所以任卓宣先生說：「形式上的社會文學，是一種最通俗的能深入下層民衆的文學。原來國民中受教育的情形不一樣，所以智識程度不一樣，有可稱爲智識份子者，有可稱爲勞動人民者。後一種爲『農工生產者等廣大勞動民衆』。他們是社會底基礎，又是國民中的大多數。文學不能遺忘他們，而他們必須享有文學。這就是社會文學了。我們也可把它叫做勞動文學。」

綜合了民族文學、平民文學、社會文學三種形式的就是全民的國民文學，國民文學必須將個人放在社會的框架上，地方放在全國的框架上來分析、觀察；這樣表現個人的，也就是社會的；表現地方的，也就是全國的；它有各種處境和豐富的情感。同時，因爲民族主義是打破種族上的不平等，對外國人爭平等，民權主義是打破政治上的不平等，對本國人爭平等，民生主義是打破社會上的不平等，對貧富爭平等，這「打破」和「爭」，就是戰鬪的意思，所以國民文學也就是革命的文學，既是革命的文學，因此如同革命民權具有排他性一樣，國民文學也有排他性，排斥一切

崇洋媚外、封建遺老遺少、生活腐化等非國民的文學，對這些人要提出嚴厲的批判，讓他們不致危害民族的利益的前途。文學是生活中的產物，爲描寫生活的一種，是屬於民衆的，應使它深深植根於民衆之中，應使他們理解它和喜愛它，應使文學在全民的感情、思想、意志中結合他們並鼓勵及安慰他們的心靈。因此，國民文學也反對脫離現實，文學必須是事實的觀照，藉着作品健全人生，激發人心，因此，站在國民文學的立場上，我們可以說：滾開！風花雪月鴛鴦蝴蝶的濫情文學，滾開！噴出輕煙似的悲哀的感傷文學，滾開！叫青年人上咖啡館、迷失、自殺的頹廢文學。

我們說過，鄉土文學的一貫內容就是以觀照現實，表達民族、民權、民生三大問題，批判了漢奸、買辦和走狗，與民衆、與中國相結合，所以從上述觀點來看，鄉土文學就是國民文學。

三、鄉土文學的重心和範圍

鄉土文學中的特殊風土和地方色彩是鄉土文學可愛的地方，但不因此失其全民、全國的國民文學意義，所以鄉土文學不可誤解爲「鄉下的，很土的」文學，「鄉土」是指吾人生長的地方，鄉土文學即是指反映吾人生長地方的民族、民權、民生等種種問題的文學而言，地理上包括鄉村，也包括都市，人物上包括了士農工商軍等各種身份，也就是包括了知識份子、農人、工人、商人、軍人。

在我們生存的地方，知識份子在歷史的演變中，表現了怎樣的進步性和落伍性；農人在社會

結構轉變的過程中，表現了怎樣的感受；工人在目前的工廠裏，面臨了那些不合理的制度；商人在現代社會中的角色和影響力；軍人保鄉衞國的戰鬪性，都是鄉土文學可以表現的內容，鄉土文學本來就不局限在狹隘的人物分類中。

鄉土文學也不只是風行於現在，在中國文學史上它具有源遠流長的傳統，「詩經」有濃厚的鄉土之情，「離騷」也有鄉土之情，所以屈原最後必須回到自己的故土，漢代的古詩也是鄉土之情的，因此鄉土文學是中國文學的常道。更進一步，能喚起民族情感，激發愛國熱忱亦必以鄉土之愛爲出發點，抗戰時期熱血澎湃的愛國歌曲，如「松花江上」、「思鄉曲」、「白雲故鄉」、「長城謠」等均表達了鄉土之思、之愛，所以愛鄉土就是愛國家。

誠如何欣先生所說：「我們的作家應該以我們自己的生活爲寫作的素材，寫我們的問題，我們的解決方法，我們的期望，我們的奮鬪，以及引導我們自己勇往直前的力量」，這正是鄉土文學的方向，以這個方向爲基準，我們反對戀舊的鄉土文學，眞正的鄉土必須是立足於現實的社會，正視歷史的進展，而非從現實的社會中逃避。我們也反對偏狹的地方主義的鄉土文學，只看到小圈子，看不到大社會，更碰不着歷史，然而只要正確認識鄉土文學的國民文學本質，自然可以化除偏狹的地方觀念，將地方人物與全民、全國聯繫、結合。

鄉土文學以它注重現實，分析、反省、批判、進取的積極精神，豐富了中國文學的內容，並矯正了過去文學路線的偏差，自有其不可磨滅的價值。哲學上說，共相不能脫離殊相而獨立，文學的普遍性、世界性完全建立在個殊的獨立存在，胡秋原先生也說過：「其實，一切文學都是鄉

土文學。科學是有普遍性的，但文學總是鄉土的文學；一時代、一民族的文學——中國文學、希臘文學，法國、英國、德國、俄國文學。因爲一個作家總是用他的民族的語文，寫他所在的環境的。各國的文學之所以有世界性、普遍性，而能爲以後和他國的人所欣賞者，乃由於人類有共同心理，有共同的愛惡。最成功的作品，乃是最能在特殊中表現普遍的人心的東西，……」（楊逵「羊頭集」序文），吾人不可因爲鄉土文學被少數人誤解，而否定它的存在。民衆的、中國的鄉土文學是正確而進步的。

（民國六十六年八月一日「夏潮」第十七期）

三民主義與鄉土文學

任卓宣

問：請問三民主義所主張的文學，是什麼文學？

答：這可從三方面來看，在民族主義，就是民族文學，站在民族立場維護民族利益，宣揚民族思想，表現民族精神和民族風格，並反對帝國主義的侵略壓迫。在民權主義，就是平民文學，是與貴族文學相反的，一切從人民出發，從羣衆出發，並具備有自由、平等的觀念，反對極權主義的統治和壓迫。在民生主義，就是社會文學，生活文學，注重生產、分配，關心農民、工人。中國國民黨第一次全國代表大會的宣言中，解釋民生主義，特別爲農民、工人說話的。民生主義反對資本主義的剝削和共產主義的沒收。民族文學、平民文學、社會文學就是三民主義的文學。

問：日據時代的臺灣，有一些具有民族大義的作家，以作品表現了他們對日本帝國主義的民族歧視、政治壓迫、經濟剝削的反抗。這樣子的鄉土文學，在當時，是與效忠日本的「皇民文學」相對立的。光復後，在歐風美雨的侵襲下，個人主義的文學大爲盛行，關心大衆、關心民族前途的文學精神不見了。直到民國六十年，在退出聯合國、中日斷交等一連串政治衝擊下

，以前默默創作具有鄉土色彩、關心大衆、關心社會的作家，才被人重視，注重現實的文學又恢復了生機。請問這種鄉土文學是否與三民主義的文學相吻合？

答：是的，兩者在實質上有相同之處，甚至是一樣的。過去臺灣籍的作家，由於當時形勢所限，便採取鄉土的形式反日，但實質上也是民族文學。文學應該關心大衆、關心社會。以現在的社會來說，農民、工人、小工商業者是忠於民族、國家，最可靠的。尤其農民和工人，是社會的基礎和民族的中堅。民國十三年，孫中山先生演講「耕者要有其田」、「農民大聯合」和「中國工人所受不平等條約之害」就是在重視農民和工人的鐵證。資本家是靠不住的，他們愛財如命，情勢不對，就將資金外流，完全缺乏民族觀念。從前他們的商團曾在廣州叛變，反對革命。知識份子也不穩定，要分兩種，有忠於民族者，有不忠於民族者。所以最重要的是農民、工人、小工商業者和多數知識份子。農民雖然保守性强，但因爲保守性强，便能保持民族的血統、生活、語言、宗教和風俗習慣。若變化太多，民族性便保持不住了。而且農民安土重遷，離不開土地，所以一受壓迫就要起來反抗，是最忠實的人。工人的民族性也很强烈。他們不懂外國語，沒有錢買交通工具，不會往外逃。文學應該照顧這些人。

問：現在有些人主張文藝無國界，文藝至上，請問您的高見？

答：人的目的是在求生存，文學、哲學、科學都是求生存的方法，那就爲用於人生了，如何能至上？文學是有國界的，文學描寫人生，各國地理、人種不同，生活、語言、宗教、風俗習慣不同，發展階段不同，社會、經濟條件也不一樣，所表現的人生自然不相同，沒有無國界的

道理。

問：任先生說過，三民主義的文學是寫實的文學，但是有些人認爲寫實的文學太狹隘了，文學可以超越時空做更大的發揮，請問這種說法對不對？

答：人永遠在特定的時間和空間之中生活，不能超越。哲學研究根本問題，屬於原理原則，是抽象的，還較能超越。但文學反映人生，描寫具體的事實，不能脫離現實，何來超越，寫實主義是合乎科學的。

問：文學既爲寫實，社會有它健康、光明的一面，也有它黑暗的一面，是否兩者都要反映？作家描寫黑暗面，如崇洋媚外的現象，便被認爲是憤怒的、情緒的，請問對黑暗面應該採取什麼態度？批評的或寬容的？

答：應該光明和黑暗兩者都反映，光明帶給人希望，黑暗促使我們改革。作家對歷史要有信心，不要抱絕望的態度。所以態度上要以適當的批評，主張改革。人有理性，要是非分明，是的就是是，非的就是非，非的就要改。　孫中山先生說過要「別是非，明利害，識時勢，知彼己」。孔子也說「智者不惑，仁者不憂，勇者不懼」。一般人以爲孔子講「仁」，只愛而不恨。不然，他說過「唯仁者能好人，能惡人」。又說「吾未見好仁者，惡不仁者，好仁者，無以尚之，惡不仁者，其爲仁矣，不使不仁者加乎其身」。這就是是非分明的態度。更進一步，除了「仁」外，根本精神還在道理。凡事根據道理行事，講愛但也要講道理，有所好，有所惡。若過分寬容，那就不講是非，不講道理了，是卽所謂「鄉愿」。

問：由於語言使用上的特殊性，鄉土文學難免會使用少數方言表達，請問方言要不要保留，會不會妨礙語言的統一？

答：方言的使用要改變，從前交通不便，所以文學中有方言。現在交通發達，這種情形自然要改變。方言太多，作品便不能流傳全國。方言必會自然減少，以致消泯而統一。所以，以目前情形看，適度的方言不會構成語言統一的障礙。

問：注重現實的文學，反映了農民、工人、漁民等基層民衆的生活，這樣的文學路線對不對？

答：爲農民、工人、漁民等呼籲是應該的。文學要照顧這些人及小工商業者。這樣的文學還是民族文學，因爲農民、工人、漁民、小工商業等人合起來就是民族的最大多數，也就可說是民族了。

問：可是，往往就會因此而被一些人誣爲是工農兵文學。

答：不，完全不同。一全大會就提出農民、工人的重要性。這與共產黨的工農兵文學完全不相同。工農兵文學由無產階級的文學來，但農民不是無產者，他們是擁護私有財產的。再如我們今日的軍中文學，也可以表現民族文學的精神，不能誤解爲工農兵文學的。再者，各方面的人都可參加文學活動。工人中的知識份子可以描寫工廠、工人，這便是生產文學，講生產的事情，不是所謂工農兵文學。

問：對過去或現在的鄉土文學的發展，任先生有什麼意見？

答：過去的鄉土文學有他的時代背景，因爲在日本統治下，不能講民族，所以就講鄉土，現在時

代不同，可保存鄉土文學的精神而講「民族文學」。

問：任先生研究文學理論，精湛深刻，以這樣卓越的地位，請問你對保存了鄉土精神的民族文學有何期望？

答：最重要的是以三民主義爲大方向，以三民主義爲着眼點，與它的目標相合而不牴觸，還應抵抗買辦、反對崇洋媚外、批評浮華的文學。因爲我們還負有重大的民族任務，絕不容生活上的洋化和腐化。

（民國六十六年八月一日「夏潮」第十七期）

什麼是健康的文學？

楊青矗

問：你對鄉土文學有什麼看法？它成爲現階段文學的主要趨勢代表了什麼意義？

答：「鄉土文學」這個名詞很容易被歪曲爲一、寫鄉村的文學；二、偏狹地域觀念的文學；三、故意挑撥社會矛盾。第一項是由於字面的錯覺，其實所謂鄉土，都市也是鄉土。二、三項是因爲我們處境特殊，所引起的誤解。

一般稱鄉土文學即是關心自己社會的寫實文學，具有地方色彩和民族性，著者寫他身處此時此地的大衆的歡笑與痛苦，由現實至人性，反映他們的心聲，啓發社會的改進與人性的向上，其實這是所有爲人生而藝術的作品的共同點，以鄉土名之實在很籠統。

近來對鄉土文學有提倡的，也有反對的。提倡者要作家走出象牙塔，深入社會各階層瞭解現實狀況，爲人生而藝術，負起文人對社會應盡的言責；反對者所持理由是提倡鄉土文學有偏狹的地域觀念，又怕寫社會現實，會「落入敵人的口實」。其實陳若曦的「尹縣長」、黃春明的「鑼」都可說是鄉土文學，只是各人立脚點所藉以瞭解的社會不同而已。陳寫的是大陸鄉土，黃寫的是宜蘭鄉土；凡寫的是以中國的某一土地爲背景，以當地社會發生的現實

，都是中國的鄉土文學，何必過敏說有地域觀念。寫臺灣鄉土的人，侷限於他生於此，只瞭解他身處的社會狀況，一份責任心抒寫自己鄉土所發生的愛與恨，他無法像陳若曦到日夜夢縈的大陸住一段時間，去感受自己這塊大鄉土所處的苦難，爲這一代的中國人做見證，他只有寫他自己身處的鄉土，爲它盡一份棉薄的責任，並無不對。近來一些知識份子掀起寫鄉土的高潮，無非要作家們不要跟在洋人屁股後面迷失自己，爲自己的社會創造自己的東西，提倡的有外省人也有本省人，這是社會的需要，相信大家都沒有偏狹的地域觀念。

作家以其對社會敏銳的感性，透過文學形式讓大家感受到社會大衆的生活眞象並無不可，何必動輒以「會落入敵人口實」來扣人帽子。一時以「會落入敵人口實」爲藉口，萎縮隱藏，貪官得以掩護，民瘼難於上達，民怨難伸，反而會被敵人的心戰利用。我相信我們都無意去做虛僞的宣傳，除了國家機密之外，一切所作所爲都應光明磊落，無所不能公開；凡事做到對內無愧於百姓，向外就不足畏落入敵人口實。這才是負責任、肯擔當的大有爲的做法。否則瞞過敵人，騙不了身歷其境的民心；讓作家有什麼寫什麼，大家面對現實，大公至正，知恥知病，謀求改進；以至誠感人，才能贏得民心。

問：什麼是健康文學？

答：有些灰色、蒼白、做白日夢的作品一眼就可看出它不健康之處。但有些寫現實的作品被誣爲偏差不健康，對虛僞歌頌讀之令人發毛的作品反而被視爲健康。

以小說來講，主題能激發人性向上，使讀者要把小說中所呈現不合理的社會現象求改進

的，就是健康文學。但若以取材來看它是否健康那就不合乎邏輯了；小說必有衝突，衝突包括大自然的災害，達到理想目標的種種挫折，人性的陰私、罪惡，社會不合理的現象和黑暗面——這些都是不健康的，而小說家的任務就是從不健康的開刀，割清爛肉，達到健康的目標。如何把看不到陽光的挖出來晒太陽，以作品的力量引誘（或逼迫）讀者爲黑暗點燈及揚棄人性的陰私走向光明，各人有各人的寫法，題材的不同也有不同的寫法。有的可以諄諄善誘，寫理想人物讓人學習，這是最受管文藝政策的人歡迎的健康路線。但對待那些麻木不仁的人這種文章等於蚊子叮牛角，不痛不癢無動於衷。這就要改用以毒攻毒的手法：以子之矛攻子之盾，找出病源，重重一擊，讓他心痛吐血，痛定思痛後豁然覺醒。這種手法往往會被誣蔑爲偏差、不健康。

作品的健康與否？有時要看你站在什麼角度來看它。陳若曦的「尹縣長」寫中共暴政的眞面目，中共當然會罵她虛僞捏造偏差，其實它是爲這一代苦難大陸同胞做見證的力作。同時，寫社會現實的作品，有人動輒罵爲偏差，以會落入敵人口實的帽子扣人。要看作品有否偏差，也要看作家是否深入瞭解社會各地各階層的眞象，他的着眼點有否偏差。從象牙塔裏透出的偏差視線看正常作品，作品當然被視爲偏差。總而言之，不管是諄諄善誘或以毒攻毒；只要寫的眞，用意善，境界美，卽是健康的作品。

（民國六十六年八月一日「夏潮」第十七期）

鄉土文學與現實主義

王拓

問：王先生，我們讀過你在仙人掌第二期的一篇文章「是現實主義文學，不是鄉土文學」，你很明白地反對用「鄉土文學」這個稱謂，但現在許多人都把你歸入「鄉土文學」作家，你對這有什麼意見？

答：我所以不主張用「鄉土文學」這個稱謂，主要是因爲它的意義到現在爲止還很曖昧，很容易引起一些不必要的誤解。首先我們可以追究一下「鄉土」這兩個字的意義，到目前爲止，至少有三種不同的解釋，一是指故鄉故土，二是指生長與生活裏的現實環境，三是指相對於都市而言的農村鄉下。而把「鄉土」冠在文學上面成爲「鄉土文學」時，它所指的「鄉土」是什麼意義也一直很不一致。旅居海外的人因爲思鄉情切，比較傾向於第一種意義，對於能表現臺灣的中國特色的文學都把它稱爲「鄉土文學」；而一般人則因爲「鄉土」這兩個字的表面意義，以及有幾個本省作家以臺灣農村或鄉下爲背景寫過幾篇很好的小說，所以很容易傾向於第三種解釋，而把「鄉土文學」當作是以描寫農村爲主的文學。但是眞正從事文學創作的人却比較傾向第二種解釋，認爲一般所稱的「鄉土文學」在精神和實質上都是一種反映現實

的文學。但是用「鄉土文學」來稱呼，很容易使人誤以爲「鄉土文學」只是以農村或鄉下爲背景的文學，而事實上臺灣的中國作家在文學上所反映的中國特色，是以臺灣這個現實環境下的人和事爲主的。而這個「現實」的範圍很大，空間不是只有農村，人物不是只有鄉下人。把「鄉土」的意義拘限在農村，是與事實不符，並且是很容易在情感上和知識上造成一種「城鄉對立」和「地域主義」的分裂思想的。

眞正的「鄉土文學」是關心自己所賴以生長的土地，關心大多數與我們共同生活在同一環境下的人的文學，這種文學我主張用「現實主義文學」，而不用「鄉土文學」，這些理由我在「是現實主義文學，不是鄉土文學」一文中已經說過了。如果把我歸入這一意義的「鄉土文學」——也就是「現實主義文學」——的作家中，我認爲對我是一種榮幸、一種鼓勵，因爲這正是我所要努力的目標，只是，我恐怕還沒有那個資格，我希望能得到朋友們更多的鞭策和鼓勵！

問：最近有些人對所謂的「鄉土文學」頗有批評，對這些批評你有什麼看法？

答：最近對所謂「鄉土文學」的批評，大概歸納起來有兩點：一、是說它在取材方面過於狹窄，表現了一種偏狹的地域觀，視野和氣度都很有限，恐怕將會流於地方主義；二、是說它在語言運用上偏向方言文學，是一種本末倒置。對這兩點意見，在理論上我是同意的，文學是不應該只表現偏狹的地域觀、不應流爲地方主義、不應偏向方言文學。但是，以這樣的意見來批評我們時下所謂的「鄉土文學」——其實是「現實主義文學」，我認爲是頗有商榷的餘地

。在小說中表現地方特色，並不等於地方主義；在小說中運用方言也不等於方言文學。這個道理顯而易見，司馬中原和朱西寧等人的小說也很富有地方特色，也常有一些大陸方言，難道說他們也是地方主義者和方言文學者嗎？我們生於斯，長於斯，我們不反映臺灣這個現實環境下的中國人的生活和願望，那麼，我們要反映什麼呢？如果認爲反映臺灣這個現實環境下的中國人的生活和願望的文學就是地方主義的，那麼，有什麼文學不是地方主義的呢？這些批評所謂「鄉土文學」的人完全無視於七〇年代以後臺灣在政治、經濟、社會方面的變化和發展，他們所批評的「鄉土文學」事實上是在七〇年代以後，臺灣的社會和知識青年在國際姑息逆流沖擊下，普遍激起了愛國家、愛民族，普遍產生了强烈的反抗帝國主義的覺醒這個背景下產生的，因此，這樣的「鄉土文學」基本上是一種民族主義的文學，絕不是某些人所誣指的地方主義的文學。這一點，我在那篇「是現實主義文學，不是鄉土文學」中已經有很詳細的分析和說明，希望讀者能參考。

問：王先生，有人把你所主張的「現實主義文學」視爲偏激的觀念，並把你和黃春明、王禎和、楊青矗的某些小說看成是在渲染社會的黑暗面，是與三十年代左翼作家如出一轍的，對這種批評，你有什麼意見？

答：首先我要聲明：我對三十年代的左翼作家的作品沒有研究，因此我的小說究竟是怎樣會和三十年代左翼作家「如出一轍」，我是不懂的。不過，我倒對我們中華民國的政府還有信心，我相信政府是會尊重寫作人權的，不會因爲有人亂扣「左」的帽子，我就會遭到什麼不可預

測的災禍。長久以來，我寫了一些文章，而至今還安然無事，就是一個很好的證明。

至於對我個人的小說的批評，我是絕對歡迎的，雖然批評者的意見我並不同意，但幾個月來我一直沒有寫文章替自己辯護，因爲我歡迎批評，同時我也認爲創作本身是最好的辯護和說明。不過，這幾個月來有人根據那篇對我早期的小說「墳地鐘聲」的批評，而攻擊「現實主義文學」是惡意揭發社會黑暗面、是在强調貧富對立、是在散佈仇恨，對於這種批評我想作幾點說明：

一、任何一個社會都有許多不合理的、黑暗的事實存在，臺灣自然也不例外，蔣院長最近在主持陸軍官校校慶中致詞也說：我們「還要加强消除尚未完全消除的特權，包括消除特權的觀念，因爲我們認爲做得不够。」「還要加强消除尚未完全消除的中間剝削，包括消除剝削的觀念，因爲我們也認爲做得還不够。」所以，我們「現階段的政策，其精神所在，在政治上是要消除特權，在經濟上是要消除剝削。」我認爲蔣院長這種平實的指示，是團結民心、安定社會最有效、最具體的作法。我們先要承認「做得還不够」才會更加努力，才能有更大的進步。我們的社會既然還存在着許多有待改進的不合理的事實，那麼「現實主義文學」之反映這些事實——並非無中生有或故意捏造——怎麼說是「惡意」揭發社會黑暗呢？貧富差距也是社會存在的事實，在報紙新聞上也時常刊登，爲什麼創作小說的人就不能寫呢？我始終認爲，把事實告訴大家，才是眞正關心社會、熱愛國家的表現，捏造美麗的謊言欺騙大衆、歌功頌德以討好上級，這才是最自私、最不顧社會國家前途的。

二、至於僅僅由我的一篇早期的小說「墳地鐘聲」就推斷「鄉土文學」有成爲表達仇恨、憎惡等意識的工具的危機，我認爲這是杞人憂天的偏見。我的「墳地鐘聲」有許多缺點，這個我在一些公開演講的場合自己也有過批評，但絕不是像他們所批評的那樣。我在這篇小說中批評教育界的腐敗，也不是我捏造事實，這種事報紙批評得比我更徹底。批評者說我對這些人物爲什麼會這麼腐敗的原因，沒有做進一步挖掘，因此顯得我不够溫柔敦厚，沒有悲天憫人的胸懷、沒有愛心。這些批評乍聽起來好像很有道理，但若認眞檢討起來，其實是似是而非。首先，說我沒有進一步挖掘這些人物腐敗的原因，我是承認的，這是技術和篇幅問題。但如果因此而推論出沒有愛心，我以爲這是批評者的無知和惡意誣陷。因爲：

第一、這篇小說中的正面人物老潘，以及那些討海人都對下一代充滿了關心和愛心，爲什麼批評者只看到小說對腐敗者的憎惡，而看不到對這些正面人物的頌揚與對下一代的關愛呢？

第二、所謂創作者應該「對小說人物保持客觀，不應陷入，不應喜歡這個而憎惡那個。」這是理論說着好聽而已，不是事實的。就以仙人掌一號的「正氣歌」這篇小說爲例，作者不是在小說中很明顯地用了許多惡意的、嘲弄的字眼來描寫那些抨擊漢奸的人嗎？同時他不是又用了許多同情的、悲天憫人的胸懷來替那個漢奸和維護漢奸的人辯護嗎？「正氣歌」的作者大概是很想客觀的，但不知不覺却又喜歡起漢奸而又憎惡起攻擊漢奸的正義之士，無法客觀了。大抵創作的人都和「正氣歌」的作者相同，是無法客觀的，總是不知不覺「要喜歡

這個而憎惡那個」的，只是各人喜歡和憎惡的對象不同罷了。

三、說「現實主義文學」反映現實和批評現實的精神，會擴大社會矛盾，甚至會動搖社會秩序的這種講法，我認爲是完全抹殺了政府在臺灣努力建設、勵精圖治了三十年的成就。我們的社會是有缺點，但並不是嚴重到非隱瞞病情不可，我們很相信政府在臺灣努力了三十年的成就，是經得起這種批評和考驗的，是會因爲這種事實的反映和批評而進一步改善的，我們希望這些對政府缺乏信心的人，能够因爲政府和社會的健康而健康起來，不要老是把草繩疑心地當做毒蛇吧！

（民國六十六年八月一日「夏潮」第十七期）

到處都是鐘聲

「鄉土文學」業已宣告死亡

南亭

在一個特定社會裏，特定的辭彙以及此一辭彙的內涵，都有特定的社會內容。但一個特定的辭彙若被教條式的不斷習用，便會發生名不符實的現象，在語言哲學裏，這種現象叫做「語言的膨脹」，若不將這種膨脹了的語言釐清，人便會成爲「語言的奴隸」。

對「鄉土文學」這樣的一個名詞，我們若做一次歷史的溯源，便可發現：它在現在，已經成爲一個過分膨脹了的名詞。事實上，「鄉土文學」早已死亡。

但所謂的「鄉土文學」業已宣告死亡，並非指「鄉土文學」的意義在文學史上將被抹滅；相反的，它却是死亡在另一個更大的、綜合性的文學潮流中。

文學的發展是主觀願望落實在客觀條件下的文化分枝，文學潮流在主客觀情勢的演變下，因而在不斷的叛離和綜合過程中，找尋自己的立脚根基。在世界文學史上，由於文化對抗而產生的，浮現着强烈本土意識的「鄉土文學」或具有「鄉土文學」特質的「民粹主義文學」等，多是短

暫的、過渡性的文學。這顯示出「鄉土文學」大致上可以說是本土文化在面臨外來優勢文化籠罩下的一種自我覺醒過程，也是一種更大綜合前的等待。這樣的過程可以是民族第一順位的，例如愛爾蘭文學；也可以是階級第一順位的，如舊俄時期的「民粹主義文學」，日本明治時代的「國粹主義文學」，同時，它也可以是地域主義的，例如美國近代的「南方文學」。當然，這樣大致的劃分並不足以綜觀這種過程的全局，但必須指出的是，在一個多元化的社會裏，這樣的過程在歷史發展中必然出現，它的發展未必就會導致所謂的「分離主義」，正如同美國的「南方文學」未必就會造成南北的分離。

以這樣的觀點來考察臺灣近五十年的新文學發展過程，可以發現到：五十年來在臺灣的新文學一直是六十年中國新文學的一部份，它的發展主流在不斷的自覺中，從未乖離過中國共同的民族經驗，它是與中國民族認同的。

在日本資本帝國主義統治下的臺灣，以中國新文學運動爲主流的臺灣新文學運動，從民國十三年在張我軍發難下，漸次推展發達。

整個日據時代的臺灣新文學，可以說就是以中國爲本位的，反對政治壓迫、經濟剝削的文學。在日本資本帝國主義對臺灣同胞展開異民族苛酷統治和資本主義化的經濟剝削時，這樣的反應不只反映在文學上而已，當時臺灣文化的每一層面上，都陸續的衍化出此種特質，而藉著種種不同的方式與民衆相互聯合，蔚爲風潮。

但在文學上，由於臺灣在日據時代與中國母國被迫割離，加以日本欽定「國語文」——日文

的漸次推行，臺灣作家在臺灣新文學的發展上，便逐漸的遭遇到言文不一致的困難，由此自覺而產生了「鄉土文學」與「臺灣話文」的著名論戰。

起自民國十九年的有關「鄉土文學」與「臺灣話文」論戰，在基本論旨上，主張「鄉土文學」最力的黃石輝認爲：「你是要寫會感動激發廣大羣衆的文藝嗎？你是要廣大羣衆心理發生和你同樣的感覺嗎？……如果要的，你總須以勞苦羣衆爲對象去做文藝，便應該起來提倡鄉土文學，應該起來建設鄉土文學。」

而主張「臺灣話文」最力之郭秋生，其論旨則指：「什麼叫做臺灣話文，……就是臺灣語的文學化啦。」他的這種主張針對的是「文盲層的素地（處女地）」，目的在「建設臺灣文學的基礎發展」。由此可以瞭解：當時在殖民地地位下的臺灣，面臨强有力異民族的資本主義壓榨和剝削，在臺灣的文學家的這種反動，多少是萬般無奈下的產物。當時所謂的「鄉土文學」和「臺灣話文」，所欲表現的都是被壓迫者的心聲；爲了使文學工作者和基層羣衆能够緊密相連，在言文分離的社會情勢下，他們遂不得不提出了「鄉土文學」和「臺灣話文」的主張，這種主張所對抗的是日本侵略者，所認同的仍然是中國白話文。

在整個日據時代，「鄉土文學」和「臺灣話文」留下了許多示範作品，可是他們以漢文爲母模而衍發的臺灣話文，常造成意見表達上的困難。

從臺灣日據時代文學史的發展脈絡上，來考察首次提出的「鄉土文學」和「臺灣話文」理念，可以說，這樣的理念不過是殖民地人民複雜的文化調適和對抗過程中的一環而已。但兩位一體

的「鄉土文學」和「臺灣話文」理念，在臺灣新文學的發展上却在後期滙入反帝反資文學的主流，他們與羣衆結合的寫實主義主張正是那個時代的需要。日據時代的以中國爲本的臺灣文學，經過「鄉土文學」和「臺灣話文」的洗禮，無論使用中國白話文，臺灣話文或日文來表現，其內容上都更堅定的走向了反壓迫、反剝削的寫實主義的文學路線。

光復後的臺灣新文學史中，儘管臺灣社會經濟與文化體制都已有了全然不同於日據時期的新面目，但所謂「鄉土文學」仍然是個經常浮現的影像。

光復初期臺灣同胞對祖國歷史與文化的隔閡，使初見大陸文化的臺灣同胞感到一種刺激，在文學上，挾着象徵主義亞流和戰鬪文藝的新文學趨勢，使得臺灣光復後的日據時期作家，在文字表達的限制及觀念溝通的欠缺下，退向本土意識的狹隘領域，「臺灣話文」的問題在「臺灣方言文學」的變型下，再度出現，但是，對於這樣的理念，甚至於「白薯的悲哀」充滿於心的鍾理和亦不表贊同，他在致鍾肇政「臺灣方言文學」的主張，認爲推行「臺灣方言文學」的兩個最低條件是：人人皆諳閩語，人人以閩音閩讀；而這兩個條件在現實環境下是行不通的。鍾理和認爲「文學中的方言」和「方言文學」全然不同，前者才屬正當。由近二十餘年來的臺灣文學作品來看，鍾理和的見解畢竟被歷史證明爲正確的。

光復後的本地新文學界，除了「臺灣方言文學」的一抹浪花外，多數的時期均將「臺灣作家文學」視爲「鄉土文學」或「固有文學」，例如吳濁流和葉石濤等的多數論評文字都是如此。這樣的劃分隨着青年一代作家的不斷出現，逐漸的變得無意義。由鍾肇政和黃春明的不承認有所謂

「鄉土文學」，由王拓的認爲「是現實主義文學，不是鄉土文學」，可以驗證，五〇年代中期及其以前的「鄉土文學」早在進入七〇年代時，就已經完成了它的過渡使命，演進到今天時，「鄉土文學」早已成爲了歷史的名詞。

光復初期至五〇年代中期的臺灣農業社會，對當時主宰文壇的作家而言，大致上是一個陌生而奇異的社會，他們沒有可能尋找這樣的寫作素材；再加上文學風向的特殊發展，在健康寫實的戰鬪文學和以象徵主義爲基幹的前現代主義潮流下，以農村爲背景的作品亦較難使人注意。在這樣的格局裏，因爲戰爭而與世界文學活動斬斷了臍帶的本地作家，大致只能限定在農村社會事務的描寫上，馳騁文學抱負；他們素朴的寫實風格，對當時的文學主流是一種聲音微弱的頡抗。光復後的文學發展，最早所謂的「鄉土文學」，就是指的這一類以臺灣鄉村事務爲對象，而以素朴的寫實主義去創作的文學，除了極少數作品外，這種所謂的正統「鄉土文學」由於和反帝反資的日據時代主流文學已因社會的改變而脫離，同時，整個社會也缺乏批判事務的能力因而遺失了對社會作正確描述和批判的能力。

在五〇年代中期以後，西方文學界早已是一片現代主義文學氾濫的景象，臺灣的文學界在西化的浪潮下，也將這種潮流作了橫的移植，蔚爲現代主義的文學世界，省籍不同的作家，都一律聞風景從。因此，儘管葉石濤等仍將此時之本地作家視爲「鄉土作家」，並將他們的文學視爲「鄉土文學」，但極明顯的，這種泛鄉土主義的概念，其界限是相當含混的。因爲許多所謂的「鄉土作家」，他們的文學理念已不再固着於鄉土之上，他們描述的世界也更趨向於普遍的人性，他

們寫作的技巧也漸漸遠離臺灣傳統的素朴寫實主義。本土意識濃厚的原始鄉土文學特徵已漸去漸遠。在他們的作品中容或尚有若干「鄉土」的風味，但這種風味却已極爲稀薄。我們可以指出，「鄉土文學」在年輕作家羣興起後，便已發生了明顯的質的變化，這種變化過程是複雜的，但却是原始「鄉土文學」轉變前的等待期，它是趨向更大綜合的醞釀階段。七〇年代起，這樣的綜合階段便因主客觀情勢的改變而逐漸形成。

七〇年代後的臺灣社會經濟和政治環境起了重大的變化，國際逆勢和經濟問題，使得文學界也和其他各界一樣，由長期的樂觀愚騃引起的中產階層式的彫琢和保守中醒來，這種自覺必然的導致對社會、政治、經濟、文化諸方面的全盤再檢討，因而社會的平等要求、政治的革新要求、經濟的反剝削要求，以及文化的回歸鄉土的要求，便陸續產生，所有的這些要求都圍繞在民族、民權、民生三大主義周圍漸次發展。基本上它是一個愛國主義的、反地域主義的新浪潮。

在整個文化系統上，七〇年代以來逐漸增多的文學理論和文學作品，不論省籍，其所一致强調的是，以發揚民族尊嚴對抗帝國主義，以民生主義原則對抗資本主義，以三民主義民主原則對抗資產階層民主。而在形式上，則排斥了愚騃的樂觀主義、及其所產生的心靈貴族式的現代主義彫琢風格，而致力於與羣衆接觸更多的寫實主義創作。這樣的趨向，可以肯定的說，它是中華民族本位的、理想主義的、充滿了批判精神的新寫實文學。它篩選了原始「鄉土文學」的具體社會作爲文學的主體。這種更具綜合性的文學在「鄉土文學」死後新生，無異是殘燼裏飛出的新鳳凰。

從五十年來臺灣的新文學發展史裏，對有關「鄉土文學」作了深層的探討後，我們可以肯定的說：在不同的階段下，「鄉土文學」都有它不同的內涵，而所謂的「鄉土文學」，愈往後的發展也就愈不「鄉土」，甚至於許多所謂的「鄉土作家」且公開的表示沒有「鄉土文學」，仔細考察此種現象，即驗證了前述說法——「鄉土文學」已成爲一個空的概念，它已被一個更大綜合性的潮流吸入肚腹；而這樣潮流是最有利當代最大多數人，最有利全民族發展的。

因此，在這個時候，無論是支持或反對「鄉土文學」，恐怕都是唐吉訶德式的奇異行爲。現在大家應當做的，該是義無反顧的加入這個更具綜合性的新潮流吧！我們可以拒絕鐘聲，但無法拒絕尾隨鐘聲而來的璀璨新晨，而現在是鐘聲到處響起的時候，這表示了「鄉土文學」在歷史發展的過程上已走入它的最後歸宿，同時也預示了一個清新、璨麗的清晨即將來臨。

（民國六十六年八月十八日「中國時報」）

談「人性」與「鄉土」之類

胡秋原

有一位朋友來談，說到臺灣文藝界有「人性」與「鄉土」的論爭，前者攻擊後者是主張「工農兵文藝」，是主張「階級對立」。我說想看看這些文字。次日，他寄來四張聯合報剪報兩文。一篇「狼來了」，一篇「不談人性何有文學」。

據「狼來了」說，「工農兵的文藝，臺灣已經有人在公然提倡了！」接着他介紹了毛澤東關於「工農兵文藝」的講話，但並沒有指出什麼人是狼。有人送來一本雜誌，說鄉土文學「是反買辦、反崇洋媚外、反逃避、反分裂」。於是有人問，「鄉土文學搞到最後會不會變爲工農兵文學？」於是有人答，「臺灣是一自由社會，知識份子既然可寫他們的文學，工農兵爲什麼不可寫他們的文學？」不能「把工農兵文學專指大陸上的那一種文學」，「應該鼓勵農人、工人、軍人努力創作，或關心他們的生活」。這不是毛澤東的「工農兵文學」，這作者未嘗不知。不過，他說，這不是「戴帽子」。這幾年來，有人拋給國內廣大作家的帽子有奴性……崇洋媚外很多頂了，現在輪到他叫「狼來了」。「如果帽子合頭，就不叫戴帽子」，叫「抓頭」。「戴帽子」與「抓頭」二者畢竟是同一動作。而且，後者更厲害一點。因爲萬一帽子不合頭，是否要削頭適帽呢？

但「狼來了」之標題，畢竟有一點開玩笑之意。

再看「不談人性何有文學」，指責了三個作者，態度則很認眞。我沒有看此三人的原文。但看此文所引用三人之文，並無工農兵文藝字樣。而甚至於也沒有階級或鬪爭字樣。我想先談談這篇文章的理論或論理。

一

首先要說，「不談人性，何有文學」這個命題太籠統。就中國觀念說，天理人欲，都是人性。洋人的老話，人有神性和魔性或獸性。人性中有善亦有惡。十七、八世紀的西洋哲學家（如休謨）將人的知情意作用皆包括於人性之內。二十世紀兩位著名社會學家（Thomas, Znaniecki）提出常被徵引的學說，認爲每一個人皆有「四大欲望」，皆求在社會的結合中獲得滿足：

一、求新經驗，新刺激之欲望；

二、被承認之欲望，包括性愛，社會的讚賞，並以裝飾及科學成就以保障之；

三、駕馭之欲望，即「求權之意志」，表現於所有權，家庭的專斷，政治的專制，此基於恨之本能，但可昇華爲可讚賞的野心；

四、安全的欲望，基於恐懼之本能，消極的表現於在永恆孤獨中或在社會禁忌下的個人的困苦。

欲望均須在社會結構中實現，然社會有不同（例如中國與外國，大陸與臺灣），各人處境不同，

而人格之傾向亦不同，故其表現出來的活動是千差萬別的。

人類一切活動，皆出於人性。如果「不談人性何有文學」可說，則「不談人性」，何有哲學，何有戰爭，何有獨裁，何有共產主義，何有聖賢豪傑，何有貪污犯罪，亦皆可說。因此，「不談人性何有文學」，就沒有什麼意思。而就是說，文學是描寫人性的，也是一樣。所以如由人性說到文學，這中間總還要若干連鎖。例如說，當人性的欲望與社會及環境交涉時，發生種種喜怒哀樂的感受，文學則描寫之。但僅僅描寫出來，也不一定就是文學。文學所描寫的必須爲他人「共感」。此種「共感」，也可說基於人性，但也要許多連鎖來說明。必須能激發人道的愛心，使人性更尊嚴而淨化者，才能使此共感擴大，提高，加深，這也許就是文學之能事。我不是要在此處講文學概論，而只是指出，僅僅「人性」二字，談不出文學之所以爲文學的。而凡以「人性」說文學者，也一定在其心目中有其「人性」二字之註解。

二

其次，此文批評三文，並未根據人性指摘三文之非人性。茲列一表將批評者所引三文剪貼於上欄，批評之文剪貼於下欄，以爲對照。

引用之文

一「這段時間（民國六十年以後）的臺灣社會，由於國際重大事件的沖激，國內經濟極不平衡的發展，而產生了强烈的反抗帝國主義，與反抗殖民經濟和買辦經濟的民族意識和社會意識，要愛國家、愛民族、要關心社會大衆的生活問題。」

文學工作者「爲了反對壟斷社會財富的少數寡頭資本家，自然會對現行的經濟體制下各種不合理的現象加以批評和攻擊，自然要對社

批評之文

當我們全民一致爲自由與生存而奮鬪之時，我們的「反帝」，首先是反共產主義的赤色帝國主義，以中共爲代表的邪惡勢力，正在對我們挑戰，如果說「反帝」而不談「反共」，這是沒有掌握到世局的重點。「反帝」如只是反對以美、日爲主的外來資本，是否是一種極不高明的「轉移目標」？

在中華民國的國土之內，國民經濟蓬勃發展之時，却被形容爲「殖民經濟」、「買辦經濟」，這不僅是對政府的不公道，也是對胼手胝足、嘔心瀝血努力建設的同胞極大的侮辱。

「同情與支持」，不是以善惡是非爲標準，而祇以收入高低爲標準。從文學而言，這與「民胞物與」、廣慈博愛的說法，有着基本的分歧。不以「人」而以「物」爲標準，這種論

會上比較低收入的賦予更多的同情和支持。」

「文學必需紮根於廣大的社會現實與人民的生活中，正確地反映社會內部的矛盾」，「文學運動必需能發展爲一種社會運動。」

二「在現代社會的層級結構中，一個市鎭小知識分子是處於一種中間的地位。當景氣良好、出路很多的時候，這些小知識分子很容易向上爬昇，從社會的上層得到不薄的利益。但是社會的景氣阻滯，出路很少的時候，他們不得不向着社會的下層淪落。於是當其昇進之路順暢，則意氣昂揚，神采飛舞；而當其向下淪落，則又往往顯得沮喪、悲憤和徬徨。」

「他不曾理解到：市鎭小市民的社會的沉落，在工商社會資金積累之吞吐運動的過程中調很容易陷入「階級對立」、「一分爲二」的錯誤。這種態度上的偏差，延伸到文學創作，便會呈現出曖昧、苛刻、暴戾、仇恨的面目。

再看某些「鄉土文學」（很少的幾篇）作品的內容，令人感到並不是要「正確地反映」、而是有着惡化「社會內部的矛盾」之傾向。

未能觀照全局，因而作了武斷的判斷。對作者與社會都是不幸的。陳先生完全否定了個人的價值和意義，把個人的昇沉成敗，一概歸之於「層級結構」，把一個人的遭遇來律定普遍的社會現象，因而爲知識分子描繪出那樣悲慘、暗淡、絕望的境遇，抹煞了知識分子在社會中多方面的積極貢獻，這樣的論斷，是平正通達的知識分子所難以苟同的。

陳先生沒有說出來的是、或並不知道的是，這所謂宿命的規律，其實祇存在於共產黨的階級理論之中。這種說法，既不能涵蓋歷史的

，尤其在發展中國家，幾乎是一種宿命的規律。」

「然而由於市鎮小知識分子在社會上的中間的地位，對於力欲維持既有秩序的上層，有着千絲萬縷的聯繫；而對於希望改進既有社會的下層，又不能完全認同，於是他們的改革主義就不能不帶有不徹底的、空想的性格了。」

「在一個歷史轉形時代，因着他們和那社會的上層有着千萬種聯繫，無力使自己自外於他們預見其必將頹壞的舊世界。另一方面，也因着他們在行動上的無力和弱質，使他們不能作出任何努力使自己認同於他們在矇矓中看見的新世界。」

「陳映眞的小說中的小知識分子，便是懷着這種無救贖的、自我破滅慘苦的悲哀，逼視着新的歷史時期的黎明。在一個歷史底轉形期發展，也不是現實人生中的甚麼規律。

陳先生就這樣輕率地封閉了一切改革主義的出路。直指任何平易的、理性的改革社會的辦法，都是「不徹底的、空想的」。但他沒有說出來，究竟要怎麼樣才是徹底的、不空想的呢？這是他公式中說不出口、或他自己也不知道的一部分。

讀者有權知道的，陳先生心目中如此鄙視、並「預見其必將頹壞」的舊世界，究竟何所指？而他那樣嚮往而又不能去「認同」的新世界，又指的是甚麼？

眞正的民族主義者和愛國主義者，就是要精誠團結，「從根恢復我們民族的固有智能和固有道德，從根恢復我們民族的自信心和責任感。」知識分子當然要對屬於我們自己的國家

，市鎮小知識分子的唯一救贖之道，便是在介入的實踐行程中，艱苦地作自我的革新，同他們無限依戀的舊世界作毅然的訣絕，從而投入一個更新的時代。」

三①「絕大多數讀書人都是出身於貴族或地主家庭；這些人既然操持着土地的所有權而自己又不從事勞動生產，自然而然便要用政治的思想的力量，來控制那些大多數終日勞苦工作的人。」

②「所以，他們讀書的目的便是在爭取機會參與統治的階層。」

③他們的世界觀，「大概是唯我主義。」

④「這些人的幸福既然建立在大多數的痛苦上，他們所遭遇到的不滿和反抗也就是不可避的了。」

、民族、文化懷着「無限依戀」和無限熱愛。陳先生的所謂「訣絕」，究竟是往哪兒走？他又要年輕的文藝工作者，「能够同時克服和揚棄落後的大華夏主義和新舊殖民地主義所殘留的被害者意識、孤兒意識和棄兒意識」，就更爲辭意曖昧，莫知所云。

讀書的目的，都是爲了要參與統治階級嗎？知識分子的幸福，都是建立在大多數人的痛苦上嗎？更重要的是，知識分子「必然」是要與勞苦大衆對立、並成爲反抗的對象嗎？人道主義、改革方案、美善的境界，都是一文不值、注定敗北嗎？

我可以舉一個衆所週知的實例，來作爲說明。十多年前，臺灣的稻穀年產量一百萬噸。當時政府當局曾邀請中外專家，研究增產的辦法，並預估將來的產量，當時專家們最樂觀的估計，在風調雨順、一切順利的情況下，可以

⑤小知識分子因爲挫敗，「才多多少少激發了他們對現實關心、改革的意圖和熱情，以至對既成的社會產生了反叛。」

⑥可是，「他所秉持的甚麼人道主義、改革方案、美善的境界等等，一與現實相遇，很少不遭到敗北。」

我列此對照表，暫不參加辯論。我只指出一點，卽下欄與上欄觀念之不同，並非人性與非人性之不同，而是第一節中所說「四大願望」中三與四，駕馭欲望與安全欲望滿足與不滿足之別；換言之，滿足現狀與不滿現狀之別。就人性而言，贊成現狀固然是人性，不滿現狀也是合乎人性的。因此，下欄如要反駁上欄，不能以人性爲理論根據。雖然下欄曾追問「是否轉移目標」，「有權知道」舊世界「何所指」，但也只說「很容易陷入階級對立的錯誤」，也不能證明上欄卽是主張階級鬪爭或毛澤東的「工農兵文學」。而就是階級對立，他是否存在爲一事，應不應該對立或鬪爭又爲一事，不能說指出階級之事實就是錯誤或反人性。

增產到一百二十萬噸。

大家都知道，民國六十五年的稻穀產量，已經突破二百七十萬噸。以上所說的，每一種工作，每一個過程，沒有一樣不需要許許多多位知識分子的積極參與，熱心服務。知識分子與農友們之間，是協力同心，增產報國合作者，而不是統治者與被統治者的關係。

三

而就文學而言，他却有一個很大的特點，就是古今中外的文學，固然有滿足現狀的，但不滿現狀的却佔多數。太史公說得好，「西伯拘羑里而演周易，孔子戹而作春秋，屈原放逐著離騷……詩三百篇大抵聖賢發憤之所爲作也。此人皆意有所鬱結不得通其道也。」韓愈更以鳴不平說文學。孫中山先生更以打不平爲革命。我們定五五爲詩人節。屈原是滿意於現狀，還是不滿於現狀的呢？能說屈原沒有「觀照全局」嗎？也許懷王時代不好，但在漢代盛世之文帝時代，那賈誼也投水了。洋人更有「神聖的不滿」之言。是否「神聖」姑不論，但不滿是人性的。唯其不滿，才有進步。書經不是說「滿招損」，易經不是終於「未濟」嗎？

這理由極爲簡單。一，從來社會不是那麼完美的。（不久以前吉拉斯作「不完美社會」一書。）二，即使社會很好，人有旦夕禍福，所謂「人生不如意事十常八九」。而況人的慾望無窮，即使富貴尊榮如漢武帝也說「歡樂極兮哀情多，少壯幾時兮奈老何？」

任何盛世，都有人不滿。此文所引的第三位作家對於唐朝所說，對於三部小說的見解，誠然不免膚淺，但「萬古傳」的李杜對唐朝的盛世，也有深刻的不滿，這只要看李白的「古風」就够了：「冠蓋何輝赫」；「吞聲何足道」。

李白甚至於要與那盛世決絕：

「吾將營丹砂，永與世人別。」

「仲尼亦浮海，吾祖之流沙。聖賢共淪沒，臨歧胡咄嗟？」

杜甫不滿的詩更多了。即以作者此文所引的，白居易最欣賞的「朱門酒肉臭，路有凍死骨」而言，有兩個階級的對立，也似乎也是以收入而不是以善惡爲標準。「三吏」「三別」都涉及農兵。（當時工人很少。）是否可說唐期已經「狼來了」？「病柏」「病橘」「枯棕」「枯柟」說唐朝社會的病與枯。「國步猶艱難，兵革未衰息。必若救瘡痍，先應去蟊賊」；是否要問他，「蟊賊」「究竟何所指」？

在外國，以道德爲名，要詩人擁護現狀者不知凡幾。對中國進行英法聯軍侵略的拿破崙三世即是如此。一位里昂大學教授拉普拉德（Laplade）作諷刺詩「國家之詩神」（Les Muses d'Etat），預言國家之詩神將强迫人類之理性服從拿崙破的軍紀之時代將要到來，那時沒有一位作家敢於表示任何不滿了：

無論晴，雨，炎，
涼，都要滿足——「要有好的血色，
蒼白的臉，羸瘦的人大可嫌厭，
不孝的奴才，替我將頭砍掉，穿成一片。」

拿破崙三世政府忍受不了，拉普拉德終於失掉了教授的職務。

此文引索盛尼金的話，「共產主義的理論與實際都是完全非人性的……凡反對共產主義的，

就是主張人性的……就是要做人。這不是作一個政黨黨員，而是我們心靈在向那些要我們忘記善惡觀念的人們所提出的一種抗議」；於是我們的作家據此結論「如果不辨善惡，只講階級，不承認普遍的人性，哪裏還有文學？」他忘記索氏所說，乃就蘇俄共黨治下，以政權壓迫人權，否定文藝自由，要作家不辨善惡，只當無條件的歌功頌德，不許人做人而言。自由中國有這種情形嗎？而且，還有有兩個問題。其一、善惡辨別誠然重要。但善惡觀念無論是高尚的或世俗的，也決不排除「收入」問題。如果說講收入就是不以「人」而以「物」爲標準，就不是「人性」，就是「階級」，就不是「廣慈博愛」，這不是晉惠帝之「人性」嗎？難道「酒肉臭」皆善，而「凍死骨」皆惡嗎？其次，共產主義之理論與實行全反人性，即在其只知權力，自以爲是，爲善，否定人權，不容異己，且不許人作不平之鳴。所以反共必須在理論實行上與共相反，而不是說，凡是反共的人都是合乎人性的。一位作者「把海明威派到葡萄牙去打仗」固然說錯，但他稱許「起兵平亂的反共軍人佛朗哥元帥」也不完全正確。這反共元帥是希特拉所支持的，又是以共黨的方法反共的。但他如此反共了四十年，他在死前，也勾結中共。而他死後，西班牙的共黨合法化了。這就證明這位反共元帥及其以共黨方法反共，都是不可恭維的。希特拉、莫索里尼與日本軍人不僅與共黨一樣，且比共黨更蠢，只做了共黨開路人。

四

四十六年前，我即爲前文主張文藝自由，反對共黨以普羅文學爲名，强人服從。自是以來，我目擊世界與中國之變亂，共產主義日益成爲潮流，終於淹沒中國。因此，我研究其原因。

據我的數十年之研究，西方文明有其成就，但其惡劣之處正是造成共產主義的原因。而中國的西化派也是造成俄化派的原因。（西化不是西方文化派之意，而是殖民地的西方崇拜者與模倣者；中共也原是殖民地的蘇俄崇拜者與模倣者。）

自是以來，我根本反對在中國實行社會主義（但可實行於西方乃至美國）。我從不用共黨術語，不寫他們杜撰的字（如搞、垮等）。對許多人欣賞的辯證法，我甚爲輕視。

「鄉土藝術」（Heimatkunst），是十九世紀末德國文學上一種潮流，英譯爲Local arto代表作家爲佛倫森（G. Frensen, 1863-1945），其代表作爲「耶倫烏爾」（Jörn Uhl）。他描寫北德風景，和眞摯純樸鄉人的性格。又一代表作家爲蘇德曼（H. Sudermann, 1857-1928），其代表作有「憂愁夫人」，早有中譯；又「故鄉」（Heimat）得到最大成功。此鄉土文學是與都會文學對立的，只有被人批評爲狹義的愛國主義，那時尚無共黨文學。

德國的「鄉土藝術」潮流傳到美國，在三十年代號稱「地方主義」（Regionalism），著名畫家有Diego Rivera, Orozco, Biddle, Benton等，且得羅斯福政府之支持。他們標榜「社會的現實主義」(Social Realism)，與「貴族藝術」對抗。這與蘇俄的「社會主義的現實主

義」不同，且早於後者數年。

一般而言，鄉土主學又指「地方色彩」（Local colour），與「國民文學」對照。例如美國的馬克吐溫，即以地方色彩著名。

前兩年我才見此處有人用鄉土文學一詞稱楊逵先生作品。在我爲其文集作序時，曾說對世界文學而言，各國各民族文學都是鄉土文學，我認爲楊逵先生的文學富於抗日的民族精神，是中國人的國民文學，不必以鄉土文學限之。

由於共產主義在中國鬧了五十多年，許多人不免多少受共黨影響。但用他們若干詞彙是一事（此在臺灣太多），爲共黨工作又是一事。二者不可混爲一談。看了「不談人性何有文學」所引三位作者文章中所表現的人生觀和世界觀，他們的不平不滿，我不能說都很健全；我沒有看他們其他作品，不能說他們所說「新世界」「新時代」究何所指，或決非指大陸而言。因爲人性有一弱點，「這山望見那山高」，不滿於此處時，容易寄幻想於對岸，因爲他們不知那裏的情形。等到知道了，他們又不同了。眼前的例子即是陳若曦。但即令有如此心理，也應研究其原因。

目前中國臺灣的社會，有許多長處和成就——如我在他處說過的，這首先由於我們有一部憲法，一般人的基本自由有甚大之保障。但無疑在精神上實質上也有很多病象。

病之一，就是許多人放棄或反對民族主義。所謂民族主義即一國國民自由平等，休戚相共之意。就中國而言，即中國人主義。有些人反對民族主義，乃誤以爲共黨還能對外强硬，而自己不能，深恐提倡民族主義就要使許多人對中共「認同」。此乃既不知民族主義乃任何現代國家立國

之第一義；又不知共黨之階級主義正是民族主義之破壞，且必須以民族主義克服之；三不知二十世紀實在是民族主義時代。許多人竟糊塗到以爲民族主義即義和團主義。

病之二，就是崇洋媚外和親日。反民族主義必然崇洋媚外，因洋人富而且强。在大學中，居然有教授說中國無文學和文學批評；自己專寫不通的文章，却要學生用英文寫論文。

病之三，就是經濟主義。以爲反共即與共黨爭經濟發展，並以生活水準爲反共目標。沒有人不贊成發展經濟，但以經濟爲唯一大事，而又不講民族主義，不求科學自立，則這經濟便必然成爲一種殖民地經濟，造成買辦的特權與無恥的腐敗。

病之四，就是「兩個中國」的打算。這是依賴心與生活水準主義的必然結論，即樂不思蜀主義。

病之五，就是「青年才俊」階級之形成。病之六，就是歌功頌德之表演。這似乎都用不着說明。

此六大病互相循環，就將我們的社會分爲兩個「階級」：反民族主義的與民族主義的，崇洋的與非崇洋的，經濟主義的與非經濟主義的，兩個中國的與一個中國的，「青年才俊」的與「非青年才俊」的，歌功頌德的與是是非非的。毫無疑義，前者已成爲特權。政府並沒有否認特權，報上天天有貪污，除非他們是造謠。

前年以來，特別是范斯演說以來，有人恐怕「兩個中國」靠不住了，聯合報在八月份開始一人一信運動。同時，主張發大鈔。一人一信是上述六病之發揮，而發大鈔非他，也就是製造與擴

大「階級」差距的利器。

在這過程中，當然有小資產階級甚爲悲觀。大資產階級何嘗不「悲觀」，不過不少已乘黃鶴去了！

所謂鄉土文學者，就是對這些病的不滿，反感和反動！尤其是崇洋媚外之反動！有什麼比這六種病，特別是不要民族主義和崇洋媚外更喪失正常人性的？因此，不論鄉土文學如何，總比崇洋媚外更多一點正常的「人性」！

然而主張人性的作者不對崇洋媚外譴責，而專對鄉土文學「詰責」。這大概由於他「支持和同情」六病。試將前面上下欄的對照表一看，就知道下欄表中的觀念，是與上說六病一致的。作者主張從根恢復民族自信心，是很好的。可是在他的文章中似乎不大喜歡民族主義。他不想不用民族主義如何解消階級？如不對抗日本資本，如何避免殖民經濟？當別人說同情低收入時，却責備別人沒有「廣慈博愛」的想法。當別人自嘆「淪落」時，却責備別人抹煞了知識份子在社會中的積極貢獻。而他還自以爲「民胞物與」。須知「民胞」就是民族主義，而此胞非美胞日胞——他們不會認你爲胞——而是中國人！再者，被人指摘「崇洋媚外」時，不據理反駁，只叫「狼來了」（縱使都是戴帽子，前者是潮流，後者要坐牢的），還說是「敦厚溫柔」！這些文字如非自我反諷，都是難於理解的。

我還看不出上欄是鼓吹階級鬪爭。老實說，西洋的生存主義（他們譯爲存在主義）在此流行很久了，他們根本認人生是絕望的。我們的鄉土文學家沾染了他們的氣息而已。但是，在今天西

方文壇，生存主義與馬克斯主義是兩大旗幟，而且也發生「交流」（如沙特）。所以，我們的作者說「這種論調很容易陷於階級對立」，一方面是逼迫，一方面是預言。你要將他們推到「階級對立」，他們是可以陷入的。於是「狼來了」便一面是戲言，一面是預言！

這不表示我贊成鄉土文學。這社會有崇洋媚外之病，但鄉土文學不是很好的治療。一百三十年就是「洋」毀滅「土」的歷史。鄉土文學家可以說，我未見黃河長江或密士失比河，只知道淡水河。但這沒有關係。一粒沙可以見世界，一生未出小鎮一步的康德也成爲世界的大思想家。文學家不是醫生，他也許不能研究崇洋媚外之由來以及其他種種病源，提出正當的處方。但崇洋媚外之病毒作用，不在都市中專在鄉土中看不到的。要觀察體貼此類病痛，使發出的呻吟更能感人需要更大的同情心，想像力與更大的博覽與經驗。如是病源與處方就能暗示出來，而不致隨便相信「秘方」和僞藥。同時也不可受人之逼：「你最後是否要講工農兵文學？」——「就是工農兵文學又怎樣？」

五

知識社會學家曼罕著「意識形態與烏托邦」一書，說一切社會經常有兩種人。一是維持現狀的，他們爲現實利益所束縛，有五種意識形態。二是要求改變現狀的，他們不滿現狀，然也傾於幻想。二者交互作用，影響每日人類之觀念。這兩種觀念當然促進階級鬪爭。

我想用三分法。一是頑固維持現狀者，二是多少狂熱反對現狀者，三是合理的改革者。我是贊成第三派的。唯有改革才能消弭內鬨。雖然前兩派都有既成勢力或結集反對勢力，容易不擇手段而成功，第三派非講求合理手段不可，却容易遭受兩方面的排斥。但由歷史看，一個社會大抵經過兩派鬪爭而大亂之後，因再走改革之路而保持安定與和平。改革才能重建一個社會之團結與親和。

中國人決不可自相鬪爭。不幸百餘年來，先有滿漢對立，後來被外國勢力破壞，被外國意識形態分化，分裂爲西化、俄化的兩大勢力。我主張超越傳統、西化、俄化而前進，是觀念上的大改革，目的在求全中國人之團結。

時至今日，問題更複雜。但更要走改革之路。就全國而言，共產政權的現狀不應也不能維持。就是「兩個中國」之現狀也是不能也不應長久維持的。但是，在大陸變化以前，自由中國之現狀又必須盡量維持，否則只對於共產勢力有利，卽全民族之害。可是，自由中國必須改革。大而言之，菹斯一聲咳嗽，全島驚惶，可見並不十分健全。小而言之，種種病象至少在文學產生了反作用的鄉土文學。你說鄉土文學不好，但誰令致之？

鄉土文學是不滿之聲。他叫我們了解這社會有問題，叫我們要進行改革。不錯，要精誠團結。但必須改革，才能團結。改革就是要改革以上六種病根。否則只是維持既得利益，便是繼續製造分裂。卽使將鄉土文學打倒，一定還有比鄉土文學更不愉快的東西出來。

六

文壇素來是一嘰嘰喳喳之地，此所謂「茶杯裏的風波」。我是沒有時間參與嘰喳而離開文壇的。但我有些經驗。

如果現在「人性」與「鄉土」之爭只是茶杯裏的風波，我不必說話。但於本我的經驗，知其還可能發展，所以願對有關方面有所勸告。

就文學作品而論，無論你用什麼標籤，問題在貨色，首先總要是文學，貨眞價實。如有論爭，只有貨比貨。

就文學理論或評論而論，無論什麼口號，主張，贊成或反對，總要有學問根據，要能自圓其說。如被人攻擊爲崇洋媚外，要檢查自己是否崇洋媚外，不能「抓頭」。如被人攻擊是工農兵文學，也要檢查自己的話有無授對方指摘的把柄。如果說那不是毛澤東的工農兵，也要提出證據。不要逼人上梁山，也不要一逼就上梁山。

只有貨比貨，學問比學問，才是解決論爭之道。政治力量之後援，是沒有什麼用的。而且縱能取勝於一時，終爲慘敗之原因。利用文藝爲政治鬪爭工具者也是一樣。——這是文藝的特點，他是尊嚴的，皎潔的，自主的，自由的。

而就政府而言，他的任務是守護法律，維持社會安定，不許共黨及其同路人顚覆。如有之，

不論什麼文藝、哲學，決不容許。我主張自由。但第一，任何人無褻瀆侮民族之自由。第二，共黨不應有自由，因他們根本否定自由。超過了這個任務，政府不要介入。如有人報告「狼來了」，也要看看，找內行人看看，是否眞狼，也許只是一隻小山鹿呢？如若作共黨或其他有害活動妨害安全，豈僅鄉土文學，華盛頓文學也不行。然若出了這個範圍而打擊一種文學時，他反而會特別流行。這也因爲，「人生最樂事，無如雪夜閉門讀禁書」。常有人談「文藝政策」。這名詞根本由蘇俄來。我以爲在文藝上最好政策就是遵守憲法規定，同時供給作家以便利，鼓勵愛國反共的作品，聽其自由競爭與辯論。政府參與文學論爭，將成爲笑談，若揚洋派而抑土派，尤愚不可及。

（民國六十六年九月「中華雜誌」第一七〇期）

評臺北有關「鄉土文學」之爭

徐復觀

我於八月二十八日，由新竹搬到臺北青年會，一進餐廳便有許多年輕朋友等着我，談到近來文藝界的情形，使我感到困惑。

自一九七〇年以來，臺灣在經濟上有了畸形的發展，在文化上也出現了轉形的蛻化。所謂「畸形」是指對外國資本家，尤其是對日本資本家的開門揖盜而言。所謂「轉形」是指在中華文化復興的虛僞口號下瘋狂地將中國人的心靈澈底出賣爲外國人心靈而言。對此一趨向的反抗表現爲若干年輕人所提倡的「鄉土文學」，要使文學在自己土生土長，血肉相連的鄉土生根，由此以充實民族文學國民文學的內容，不准自己的靈魂被人出賣。鄉土不是抽象的，上面住着辛勤耕種，辛勤工作的父兄子弟。這些父兄子弟年來的生活，在絕對上可能提高了，但在相對上則是不斷的下降，此卽所謂貧富的距離越來越大。於是鄉土文學，必然也會成爲反映這些生活不斷下降的父兄子弟的寫實文學。他們把有時可望見顯要豪富們的顏色，幻成水中月，鏡中花的文學，斥之爲買辦文學，洋奴文學。這種話一經說穿，文學的市場可能發生變化，已成名或已掛名的作家們，心理上可能發生「門前冷落車馬稀」的恐懼，有如當大家注意到特出的洪通繪畫時，許多「大畫家」不覺醋性大發，說誰個提倡洪通的畫，誰個便是想搞「臺獨」一樣，勢必要借政治力量來保

持自己的市場。這可用「不談人性，何有文學」，及「狼來了」兩篇文章作代表。對於前者，老友胡秋原先生，在中華雜誌上一七〇期上，刊出了「談人性與鄉土之類」的文章，指出了談人性的人，實際是抹煞了人性，這已經把問題說得够清楚了。關於後者之所謂「狼」是指這些年輕人所寫的是工農兵文學，是毛澤東所說的文學，這種文學是「狼」，是「共匪」。寫此文的先生，也感到這是在給這些年輕人戴帽子，但他認爲自己已給人戴不少的帽子，則現在還他們一頂，也無傷大雅。不過這裏有兩個問題；一是這位給年輕人所戴的恐怕不是普通的帽子，而可能是武俠片中的血滴子。血滴子一拋到頭上，便會人頭落地。二是反共的方法問題。毛澤東說一切爲人民，我們只能說「你是假爲人民，我才是眞爲人民，我並更進一步要讓人民自爲」，我認爲這才是反共。難道毛要一切爲人民，我們便要一切反人民，才算反共嗎？這類的作法，只會增加外省人與本省人的界線，增加年長的與年輕人的隔閡，其後果是不堪設想的。不過我也要勸這些年輕朋友一句，不可輕用共黨的特定名詞，以致容易引起誤解。更不可因受到無理的刺激，便對共黨輕存幻想。你們所說的「爲着下一代，我們再苦一點又有什麼關係」的「健康的人哪」，（引用聯合報九月十日王拓的文章）我了解這是眞正健康的人把他們寫出來，也是眞正健康的文學。但共黨不會承認他們是健康，而將被視爲走資派，而你們也將被視爲修正主義的文學。

（民國六十六年十月「中華雜誌」第一七一期）

建立民族文學的風格

陳映眞

一個誠懇的文學青年，總是首先、而且主要地從自己民族的過去和當代的文學家及其作品中，吸取滋養，受到鼓勵，逐漸成長爲那個民族新生一代的文學家。

一個民族的文學教育，總是首先、而且主要地把自己民族的文學，當做主要的教師和教材，使那個民族的文學之獨特的民族風格，得以代代傳續。

然而，在我們這一代，外國的、別的民族的作家和作品——特別是現代美國的頹廢的文學作品，成了大多數文學青年的榜樣和範本。

我們的民族，是富於文學資產的民族。然而，在大部份我們這一代作家還是文學青年的時候，却只能在一大堆外國的、世紀末的作家和作品中，如饑如渴地把別人的東西，當做自己的「傳統」。

每次想着這些，總是感到無由言說的愴痛。而這愴痛，因着眼看今日的青年朋友大抵依然過着文學的亡國者的生活，而仍舊或者益加深沈。

也正因爲這樣，我曾在一篇簡要地討論三十年來在臺灣成長起來的中國文學的文章中，給予

一些和我屬於同一時代的文學工作者以肯定的評價。這些作家，都是我所尊敬和信賴的朋友。我知道他們的謙虛和誠實，足以使他們自知他們都還沒有寫出最偉大的作品；然則，在他們已經發表的作品中，他們使用了具有中國風格的文字形式、美好的中國語言，表現了世居在臺灣的中國同胞的具體的社會生活，以及在這生活中的歡笑和悲苦；勝利和挫折……。這些作家也以不同的程度，掙脫外國的墮落的文學對他們的影響，揚棄了從外國文學支借過來的感情和思想，用自己民族的語言和形式，生動活潑地描寫了臺灣——這中國神聖的土地，和這塊土地上的民衆。正是他們的文學，使三十年來臺灣的中國文學，頭一次有了生動的、具體的社會生活，和親切、感人的、爲生活而辛勤工作着的同胞的面貌。這些作家們，更以描寫外來經濟和文化的支配性影響下農村中的人的困境，和被外來經濟和文化所「國際化」了的都市中的人的諸形象，批判了臺灣在物質上和精神上殖民地化的危機，從而在臺灣的中國新文學上，高高地舉起了中國的、民族主義的、自立自强的鮮明旗幟！

「你們有偏狹的地域性！」

對於這樣的批評，我們回答以莊嚴的、鐵一般堅定的「不！」

臺灣的生活，對於目前生活在臺灣的一切中國人，在目前這個歷史時期中，是最具有現實意義的中國的生活。但是，有些人，不論在臺灣生活了多久，但在他們靈魂的最深處，從來就沒有把臺灣眞正地視同自己國家的一塊寶貴的土地；也沒有把廣泛的、在臺灣爲生活而辛勤工作者的民衆，看成自己骨肉相連的兄弟同胞。一個對於每日生活於斯的自己國家的土地不抱有一絲情感

；對於衣之食之、日日相接的民衆不懷有一點點同胞的愛情的人，怎麼能從心靈的深處眞正地關切整個苦難的中國，又怎麼能眞正地愛七、八億偉大的中華同胞？而正就是這些骨子裏對臺灣和生活在臺灣的中國同胞沒有一絲一毫感情的人——不論其籍在大陸或本省——每每於全民族都在爲自己的自由、獨立和尊嚴做着最艱苦危難的奮鬪的時候，爭相脫產逃亡。而當他們指責「你們有偏狹的地域性」時，他們自己早已不把臺灣當做中國自己的土地，也早不把這土地上的民衆當做中國自己骨肉相連的同胞。

然而，一個中國人要當中國人，是他神聖不可侵奪的權利，是不假手別人的認可和批准的。同樣，在臺灣的新一代中國作家，要以自己民族的語言和形式，在臺灣這塊中國的土地上，描寫他們每日所見所感的現實生活中的中國同胞、中國的風土，並且批判外國的經濟和文化之支配性的影響，喚起中國的、民族主義的、自立自强的精神，是斷然不假手別人的批准和認可的。

「你們搞寫實主義，寫社會上的小人物，是揭發黑暗面，搞階級文學，搞工農兵文學！」

比起前一種指控，這是用心最爲陰狠，最能暴露出指控者心靈之黑暗的羅織和誣陷的。

黃春明、王禎和、王拓、楊青矗和其他許許多多優秀的作家們筆下的人物，散落在廣泛的農村、漁村、學校、市鎭和工廠，勤勞地生活，殷勤地工作。藉着這些作家的作品，我們看見了這些人們素樸、正直的面貌；看見我們自己民族最眞切的喜、怒、哀、樂。正好是這些活生生的人物和他們的生活，教育了作家自己；教育了知識份子；教育了更廣大的讀者：必須首先和我們所日日居息的土地、和我們所日日相與的同胞有心連着心的感情，我們才和自己的民族血脈相通，

才能在瀰漫的外來影響中，爲淡漠、漂泊甚至失喪的民族感情，找到一個穩固的、中國的歸宿。

然而有人竟然說這樣的人物是「小人物」；說他們的生活是「黑暗面」！讓我們問：有什麼樣的汚蔑、什麼樣的羞辱比這個更大、更粗暴。

事實正好相反：這些「鄉土」的人物，集合起來看，尤其是當他們在啓發我們從他們身上貼切地看見幾千年前同其素樸、正直、勤勞和勇敢的中國民衆偉大的容貌時，這些人物，便有了巨大而莊嚴的形象；他們的生活，也成了激發我們不斷創造和革新的、光輝而極具啓發性的生活。

至於什麼「階級文學」、什麼「工農兵文學」，讓我們問問：是那一個作家，什麼時候，在那一篇文章中的那一個部份，主張或宣傳了什麼「階級的文學」，什麼「工農兵文學」？讓我們再問問，這些文學的那一篇作品裏，表現了這些內容？

楊青矗，一個在自由的社會裏自學有成的，專寫「工人小說」的作家，曾在「寫作人權——兼談知識份子的過敏症」中勇敢而沉痛地說：「……中共提倡農、工、兵文學，我們的作家就過敏而忌諱寫工人的作品，不去關心工人生活的苦樂，好像一沾上寫工人的東西，就是共黨似的那樣令人恐怖。好多朋友警告我，你專寫工人的東西，你要小心。甚至在某些文學座談會上有人公然叫囂『某某人專寫工人的東西，我們要注意他居心何在？有何企圖？』……講這種話的人，不乏有人故意藉有關單位和知識份子因忌諱而患過敏症來戴人帽子，……爲要保住自己的既得利益不管別人的疾苦；……藉機戴人帽子以求表功……。」他還說：「有些人動不動就以『會落入敵人口實』的大帽子扣人，嚇唬得一般人只好歌功頌德，掩飾眞象。」「一味以會落入敵人口實爲

藉口，貪官得以掩護，民瘼難於上達，民怨難伸」，這才眞是容易爲敵所用。

「你們不談人性，何來文學？」

在一個强國欺凌弱國的時代；在一個大約有五分之三的人口還生活在長期、慢性的貧困、饑餓、無知和疾病的地球上，在跨國性產業和銀行集團支配缺乏生產資本和技術的弱小民族和國家，從而斲傷了這些民族的心靈、汚染了這些民族的自然環境、掠奪了這些民族的物質資源的時代，人性的問題，集中地表現在人怎樣掙脫這一切的枷鎖，奪回失去了的、被創傷的人的尊嚴，以釋放在創造和革新上最大限度的能力，從而建立一個眞正有人味的、自由、公正而幸福的世界。十九世紀以來，中國有多少志士、多少仁人，爲了這個崇高的理想，奉獻了自己的一生。國父孫中山先生，便是其中最爲傑出而偉大的一位。在這一時代中的中國的文學家，也個別地用他們的筆，做出了應有的貢獻。因而，如果當代的年輕一代的作家沒有刻意去歌頌「繁榮」、「國民所得」和舞臺歌榭，不因爲別的什麼，而是因爲他們在冰冷的經濟指數、繁華但寂寞的城市建築和頹廢的夜生活中，看不見溫暖的人性。他們描寫在激變中的臺灣農村、漁港和無數的廠礦中，爲生活而奮鬪的人們；描寫處在社會轉型期中鄉村同城市中人的困境；描寫外國的經濟和文學的支配性勢力下中國人的悲楚歪扭反抗和勝利，不爲別的什麼，而爲的是他們在這一切之中，看見了人性至高的莊嚴，從而建造了以這莊嚴爲基礎的自己民族的自信心。

關心民衆的疾苦，與自己民族的獨立與自由，是幾千年來中國知識份子重要的傳統操守之一。這一代在臺灣的中國作家，謙虛地、嚴肅地秉承了這個傳統。他們相信，中國的文學，和世界

上一切偉大的文學一樣，侍奉於人的自由，以及以這自由的人爲基礎而建設起來的合理、幸福的世界。因此，中國的新文學，首先要給予舉凡失喪的、被侮辱的、被踏踐的、被忽視的人們以溫暖的安慰；以奮鬪的勇氣；以希望的勇氣，以再起的信心。中國的新文學，也要鼓舞一切的中國人，眞誠地團結起來，爲我們自己的國家的獨立，民族的自由，努力奮鬪。

在臺灣的中國新文學，有過一段悲壯但却光榮的歷史。在一九三〇年代，在日本鐵蹄下的中國作家，用中國自己的語言，寫下在異族凌辱下中國同胞的生活。臺灣的中國新文學，便是在這樣悲壯的條件下誕生在寶島上。在短短的十多年中，在臺灣的中國新文學以無比的民族尊嚴，面對面和龐大的、不知以暴力爲恥的日本帝國主義對抗，產生了一些優秀的、抗日的民族主義文學。日本侵華戰爭擴大，這些愛國的文學和文學家，橫遭錮禁，一時只剩下侵略者的文學、漢奸的文學和唯美的文學。

光復以後，中年代的臺灣文藝作家，從頭學習了祖國的語言，立刻拾起自己的筆，寫下甫從帝國主義的枷鎖中取得自由的臺灣。感謝三十年來自由寫作的環境，光復後成長起來的新一代作家，能使用優美的中國話，初步寫出他們獻給中國文學史的，比較好的文學作品。

對於這樣的文學，應該予以全面的肯定。少數幾個人粗暴的、政治性的誣陷和攻訐，應該立刻停止。這些攻訐的文章，很不得人心，使一大片以「鄉土」爲題材的作家，心懷傷忿。讓我們安慰這些受到委曲的作家。除了那麼幾個粗暴、無知的打手，全部已經讀過你們優秀作品的海內外同胞，都衷心地爲着你們堅持在自己的文學中表現中華民族的靈魂；爲着你們選擇在自己的土

地和同胞中汲取永不枯渴的創作泉源；爲着你們在滔滔而來的外來文化、外來文學的支配性影響中，豎立起中國文學自立自强的精神；爲着你們所創造的藝術世界，使我們驚喜地、感動地重新去認識、重新去愛自己的土地和同胞，並且經由文學的快樂和感銘，在我們的心中，栽種了對自己民族又軒昂、又自在的信心——爲了這一切的一切，讓我們深深地感謝你們……。

從中、外、古、今的文學史去看，向來沒有一個或一派作家，可以藉着政治的權威，毀滅、監禁別個或別一派的作家及他們的作品，而得以肯定或提高自己在文學上的地位；從來沒有一種有價值的文學，可以因爲殺害或監禁了那個文學的作者，禁止那個文學作品，而剷除他在文學上的價值的。毀滅一個作家、監禁一個作家或用行政命令禁止一本文學作品，都非常容易，但這毀、這監、這禁，爲一個民族所帶來的在心靈和元氣上的斲傷，却要以長遠的時間中民族心靈的荒蕪和枯滯，做爲不易補償的代價。

然而，我們永遠不會讓那些對「鄉土文學」做了不幸的、粗暴而無知的誣陷的文章，使我們悒忿憂滯，而不當地產生分裂主義的情緒。

正好相反，我們要永遠記住我們享有過的這樣的經驗：當我們讀完黃春明、王禎和、王拓、楊青矗，以及許多其他富於才華的作家作品後，掩卷感動、心懷激盪的時刻——在那個光輝的、溫暖人心的片刻，我們忘記了什麼省籍的分別，忘記了一切平時的分別，而溶合爲一。

是的，讓一切海內外中國人，因爲我們在對於臺灣的中國新文學共同的感受、共同的喜愛、共同的關切的基礎上，堅强地團結起來，從中國新文學在臺灣自立自强的精神中，進一步帶動我

們在思想上、文化上、科學上、連帶地在社會上、經濟上和政治上，展開一個中國的、自立自强的運動，來戰勝一切的艱難，爲我們自己民族的自由，和國家的獨立，做永不疲倦的奮鬪！

（民國六十六年「中華雜誌」一七一期）

關懷的人生觀

●小說有沒有反映社會現實的責任？

陳映真

這個問題，是一個小說家的藝術觀的問題。一個藝術家的藝術觀，和他的人生觀、世界觀分不開。有不同的人生觀或世界觀，就有相應的、不同的藝術觀。

舉個例子說罷：假定有甲、乙兩個素質、訓練都一樣的知識份子。他們全都從小聰明、敏銳，從小學到大學，都是秀才型的學生。甲生大學畢業後，出了國，讀了博士，被美國的一家大公司所羅致，負責一個研究部門。他娶了一個也是才女型的留學生，他們在美國高級住宅區中買下一幢大房子，開兩部汽車，生下漂亮聰明的娃娃……。總之，甲生以爲個人追求自己的幸福，是一個人最大的人生目的。而由於他的各種條件天生地優於別人，他有權利享有世上最耀眼的幸福。這樣，他感到滿足、快樂、自在。

乙生大學畢業以後，到臺西鄉去當一名鄉下醫生。他想，在一個社會裏，他之所以能離開社會生產，有一段時間讓他讀書、思想，基本上是有無數跟他同年輩以及其他許許多多的人參與社

會上各種生產所換取的。他覺得他虧欠這個社會、這個民族或自己的國家一筆債務。現在他畢了業，他對自己說，我們的國家、民族、社會什麼地方最艱苦、落後，我就到什麼地方去，把我所學到的智識的福祉和快樂，貢獻給自己的國家、自己的民族、自己的同胞……他辛勤工作，生活儉樸，然而他也感到滿足、快樂、自在。

同樣，我們也假定才華相似的甲乙兩作家。

甲作家以爲自己有高人一等的心靈世界，高人一等的藝術才能。他覺得藝術的世界，是少數精英人的世界。藝術由少數——所謂「創造性的少數」——創造，也只能由少數人去欣賞。藝術家最高的法律就是藝術本身，「現實」的一切都不是他所關切的。

然而乙作家也許覺得藝術家只是辛勞地創造和維持這個世界的無數民衆中的一員。他覺得藝術應該來自生動活潑的具體社會生活，認爲藝術的快樂和感動，應該和無數創造和維持了這個社會、却幾千年來從來沒有分享過藝術的快樂和感動的人們分享之。他也許認爲，在一個充滿了問題——貧困、無知、壓迫和暴力的世界中，作家應該夥同一切懷抱着人的善意、爲建立一個更好、更和平、更自由的世界而奮鬪的人們——科學家、政治家、宗教家，乃至於廣泛的民衆，貢獻自己的力量。因此，他或許就認爲，作品「藝不藝術」，不頂重要。重要的是他要用什麼形式去表現一個內容——使人得造就的；使受綑綁的人得自由的；使自卑自賤的人得信心的；使哀傷的人得安慰的；使一切的暴力羞恥的內容——而使儘可能多的人理解這樣的作品。

對於甲類的作家，「反映社會現實」當然並不是藝術的責任。

對於乙類的藝術家，「反映社會現實」——光明的、激盪的和鼓舞人心的現實，和反面的、激發人去改革的現實——是「爲了建造一個更好的世界和人生」的手段之一。對於這一類作家，寫作不是怡神養性；不是「高貴心靈」的享受。寫作，對於他們，是藉着「反映社會現實」，來建設人間樂園——例如三民主義的幸福社會——的手段。

●有人說，這樣的主張有「排他性」，您以爲如何？

主張地靜天動的人和主張天靜地動的人有根本的不同，自然互相「排斥」。主張生活的目的在追求一己的幸福的人，和主張生活的意義在追求整體的公平和自由的人之間，也會互相爭辯。主張和主張間的互相差異、辯難，基本上不是壞事。「眞理愈辯愈明」嘛！但是，如果不依講道理的方式，而藉着政治誣陷、行政命令、暴力和强制的方法去主張自己的主張，就不是好事，就會使思想和創造力受到摧殘和阻碍。

兩千年來，不論中外古今，主張文學是少數精英高級心靈所創造，從而也只有少數精英才能、才配享有的意見，總佔着强大的優勢；幾千年來，表現帝王將相、才子佳人的文學藝術，不論中外，總佔着支配性地位。主張文學藝術的民主化——即爲更多數人欣賞，寫更多數人的文學——是最近幾年才由幾個年輕作家提出的。這些年輕作家既沒有後臺，又沒有任何足以施强制於人的力量，只是「各言其志」，怎能說他們有「排他」性？

再說，有些人表面上左一句「博大精深」、「有容乃大」，右一句「廣慈博愛」、「溫柔敦

厚」，但他論斷別人的，却字字句句，帶着無比凝冷的殺機。這種論斷文章已證明極不得人心，引起廣泛的反感。誰在「排斥」誰，民衆畢竟清楚得很啊。

●目前，「社會現實」一辭，引起爭論，您的看法？

顏元叔教授最近有幾篇文章，解釋了他「社會現實主義」文學的內含，並力言它和「社會主義的現實主義」文學的差異。他要說的，我想已說得够清楚了，我對「現實主義」，還沒有他那麼有系統的主張，在此也恐怕不必多說。

我想說一下的，有兩個方面：

頭一方面是，因着人有不同的地位，不同的立場，對於現實就有不同的看法。一般說來，居於利得地位的人，基本上想永久保持這利得，從而不希望這個世界發生變化。這些人對現實有他們的看法。但這看法常受囿於他們既有的利得。另外有些人，是非利得者羣，對於現狀懷着批評的態度，主張現狀的改變。這些人對「現實」又有他們的看法，這看法富於變動、創意和幻想。舉個例子說，日本人主張中國人同他合作，開發中國，以促進「大東亞」地區的「共同繁榮」。這是一個支配者民族在他的立場上的想法。但是我們中國人不同意這個看法。這是因爲我們是居於被支配、被壓服者的立場去看問題。

對什麼才是「社會現實」的問題，恐怕也因此而有不同的看法吧。

其次一方面，我要說的是，從文學史看，在一向充滿謊言、暴力、歪曲、意見和思想的壟斷

的人世上，一個人道主義的作家要表現現實，往往是一件拼命的事……。

●反映現實的小說，是否一定要用「寫實主義」？

我想不一定吧。像「桃花源記」那樣乍見是幻想的作品，仍然有深刻的現實意義。還有，「內容決定形式」啊。如果你寫的是自己方寸間的、主觀的、內省的心靈世界，在形式上就不能不用主觀的、晦澀的、奇詭的語言或結構。如果你寫的是托爾斯泰的聖彼德堡，是巴爾扎克的巴黎市民世界，你就自然的使用他們那偉大的寫實主義。

寫實主義的另一個問題，是「用儘量多數人所可明白易懂的語言，寫最大多數人所可理解的一般經驗」。我稱此爲文學的民主主義：讓更多的人參與文學生活，寫更廣泛的人們，讓更廣泛的人有文學之樂。

●對於這次文學論爭，有什麼感想？

文學生活，是人的精神生活之一。有什麼討論，要討論得細緻，要講道理，要比作品。粗暴的方法、威脅恫嚇的方法、强制執行的方法，都行不通的。這回有些人寫文章，既不讀人家的作品，又不耐心地同別人講道理，一味扣帽子，弄得很不得人心，把自己一世文名也搞砸了。這對他們個人實在是一種令人扼腕的損失，使人們對主管文藝當局也產生很不必要的誤解。

那些人批評「鄉土文學」，更是一個無知的，不幸的錯誤。有人因此抑忿懷憂不已。我覺得

應該肯定鄉土文學是中國文學的一部份。有人拿鷄毛當令箭，對鄉土文學亂砍亂殺，但我覺得我們不應因爲這一小撮人的錯誤，被逼出分離主義的情緒。正相反，我們應該更努力的寫，要寫得更好，更深刻，才能爲我們中國新文學做更大更好的貢獻。

基本上我很樂觀。不爲什麼，只因爲我們從文學史上知道一個眞理，卽沒有一個或一些文學家，可以藉着殺害或囚禁別個或別的一些文學家，禁止別個或別的一些文學作品來奠定自己文學作品的藝術地位的。在文學世界裏，只有一個法律，那就是文學的藝術性。歷史本身是最不趨炎附勢的啊。

但是對文學的粗暴干涉是常有的事。然而文學是一個民族千年萬世的命脈所繫者之一。主事的人至少應該有戒愼恐懼，有「夜聞風雨之聲而難安枕蓆」的心。

最後，讓我們在我們所共同關切和愛讀的文學上，忘記別人粗心的傷害所帶來的傷痕，做爲中國人而互相團結，互相和睦。

（民國六十六年十月「小說新潮」第二期）

擁抱健康的大地

讀彭歌「不談人性•何有文學」的感想

王拓

一

大概是十年前了，有很長的一段時間，我患着嚴重的憂鬱和失眠的病症。當時，我大學剛畢業，在偏遠的花蓮中學教書。那地方是閉塞到連在路上和一個隨便什麼樣的年輕女孩講一句話都要被渲染得滿城風雨、落後到連一家像樣的書店和圖書館都沒有的。這種情形很令當時一心一意希望着向上爬昇的我感到非常的沮喪和挫折。

「在這樣的地方呆下去，會有什麼好的機會和前途呢?」

我的女友的父母就因爲這個原因而强烈地反對我們的交往，再加上中學國文教員微薄的收入，據說是連臺北市的任何一個計程車司機都不如的。我那本來極有希望的愛情便因爲這樣而告吹了。

於是，我陷入一種迷茫的、徬徨的、甚至絕望的痛苦裏。每天渾渾噩噩地從小書店裏抱回一

大堆武俠小說，以排遣那些苦悶的、憂鬱的時間，這樣過了一段頗長的日子，終於因爲母親的家書詳實地告知故鄉親朋們勤勞樸實的生活，對浪子殷殷的關愛和叮嚀，遂使我決心改變當時那種淪落的灰黯的生活態度和方式。

利用漫長的假期，我騎了自行車，揹着簡單的行囊，抱着一種苦行僧尋道的決心，獨自踏上了環島的旅程，一方面爲了改變自己生活的內容，一方面更爲了尋找我生活的目標和人生的方向。

沿途，我看到了、認識了許多的人，在田地裏、在山坡間、在漁港的船舶上、在工廠裏、在公路邊、在商店裏……在各種大大小小不同的場所，他們雙手粗糙，或彎着腰、或挺着胸、或曲起胳臂，都在那裏辛勞地、勤懇地、紮實地，爲着一天三餐的生活，爲着下一代更合理、更美滿的將來，而堅韌地、滿懷期望地在工作着，奮鬪着。他們從未有過像我那種蒼白的憂鬱和失眠的病症，也沒有我那種終日惶惶的茫然的漂泊，更沒有我那種閒情去小書店裏抱回一大堆武俠小說來殺自己空白的時間。他們活得也許辛苦、也許艱困，但却活得踏實、活得健康，充滿了期待和希望。在這一片豐碩的、猶如慈母般親切的土地上，他們用自己的手脚播下了愛心、希望和期待，用無比堅韌的毅力和恒心，時時開墾它、關注它、照護它，

「這是我們的家園哪！」

「爲着下一代，我們再苦一點又有什麼關係呢？」他們說。

於是，我想起了那些在「八斗子」生活着的鄉親和兒時的童伴們——那個爲了使兒子掙脫他

貧窮的悲劇的生活，不得不去炸魚，而終於把自己炸死了的水盛叔；那個爲了養活並教育六個孩子，而不得不整天挑了雜貨擔在「八斗子」的大街小巷叫賣，結果却被她的成家立業的孩子們所遺棄了的金水嬸；那個因爲丈夫遭遇海難，在年紀輕輕時就守着寡，並且含辛茹苦地把子女們撫養成人的秋蘭；以及那些如今爲了生活而仍然像我們的祖、父們一樣，守着那片大海，在冬天浪高風激的的季節就躲在屋簷下望洋興嘆的童年的玩伴們。這些人，已經死了的，也是在一種充滿豐富的愛心和明確的希望中死去的；活着的人，更是活在一種辛勞勤懇的工作、和明白熱切的希望裏。

「這是我們的家園哪！」

「爲着下一代，我們再苦一點又有什麼關係呢？」

他們說。

噢！這些健康的、不論死去或活着的健康的人哪！

我因爲這樣而深深地被感動了！因爲這樣而使我終於發現了應該努力、並且值得努力的人生的方向了。

我原是和他們屬於同一種類的人。

於是我開始嘗試寫作，我開始試圖把那些我所看到的、認識的這些令我感動的健康的人們的哀樂、的愛恨、的辛酸、的期望、的奮鬪、的掙扎，……透過小說來加以反映。我相信，這些令我感動的、多數廣大的健康的人們所表現的心裏的愛憎和願望，以及他們在樸實的勤懇的日常生

活中，爲了下一代的幸福所作的犧牲和愛心、所表現的人性的光輝，是人類世界最寶貴、最值得珍視的東西。

雖然我的寫作技巧還欠成熟，我的人生經驗還不够豐富；但是在我短短幾年的業餘寫作生活中，却因爲我所描寫的這些健康的、充滿人性光輝的、富有堅韌和倔强的奮鬪意志的人們，而得到許多相識和不相識的朋友們的共鳴和回響。同時，在我邊寫邊學的寫作過程中，也更深刻地發現了許多前輩們，或年齡和我相若而比我起步更早的作家們，正和我一樣，對這個世界懷着相同的關切和恒心在那裏誠懇地工作着，，像楊逵、鍾肇政、李喬、陳映眞、黃春明、王禎和、楊青矗、張系國（他的「地」曾經多麼深刻地感動着我）諸位先生。……，以及許多其他的人們。這更增加了我繼續寫作的信心和勇氣。這條路上是不寂寞的。

但是，也有一些人，或許是因爲我在作品裏的技巧不够好，表達得不够明白；或者也爲了什麼我不太能明瞭的原因，而對我有着一些誤會和曲解，例如八月十七、十八、十九日連續三天聯合報副刊登載的彭歌先生所寫的「不談人性．何有文學」這篇文章，我認爲這些誤解是不應該發生的，是應該要加以說明的。

讀完彭歌先生的這篇長文，我首先想到的是他經常用來勉勵年輕朋友的那句「溫柔敦厚」；同時也想到了另外兩位曾經和彭歌先生一起出現在某一個文學座談會裏的長者，一位是何欣先生，一位是姚一葦先生。何先生曾經在七月號「中央月刊」寫過一篇「鄉土文學怎樣『鄉土』」，針對我在「是現實主義文學，不是鄉土文學」那篇文章中所說的：「鄉土文學」所反映的，應該

就是臺灣這個廣大的社會環境下的人的生活現實」，而提出他批評的意見：「爲什麼非是『臺灣』這個廣大的社會環境」呢？當然我們會理解到，因爲今天居住在臺灣的作家，臺灣是他們唯一的生活環境，他們的所聞所見和所接觸的現實生活與人物都在臺灣。作家們既然要面對現實，反映現實，自然就離不開臺灣。我個人覺得這仍是加給作家的一個枷鎖，就是要他站在一個此時此地的小圈圈。如果我們說一部成功的作品有普遍性和永恒性，是超越時空限制的，也許不能令每個人都相信，但是文學作品確不能死釘在此時此地上。」（見「中央月刊」七月號）我認爲何先生這樣批評是很正確的，他不但沒有曲解我的意思，而且還對我的意見提出適當的修正，以糾正我的疏忽。所以他雖然批評我，我仍然對他懷着極高的敬意和感謝。姚先生在那個文學座談會中首先對文學界提出三個原則性的期望：「以創作代替理論，以鼓勵代替指責，以團結代替分化。」後來他又講了清朝因爲「清風不識字，何故亂翻書」兩句俏皮詩，而遭到殺身之禍的歷史故事，來說明文學是應該在自由的世界中發展的。姚先生提出的那三點殷殷的期望，和語重心長的故事，在在都讓人感到一種寬厚的長者風範。我還太年輕，在知識上、經驗上當然都還有欠缺不足的地方，正需要長者的指導和教育，但是對於不必要的誤解，我還是需要說明的。

二

在我不算太長的寫作年齡裏，我已經寫過一些小說、評論和報導，彭歌先生批評我的部份只

是集中地針對着我的兩篇文章，一是在仙人掌雜誌第二期的「是現實主義文學，不是鄉土文學」，一是在中國論壇半月刊第四卷第三期以筆名李拙發表的「二十世紀臺灣文學發展的動向」。在這兩篇文章裏，我都透過對政治、經濟和社會現象的分析，來說明當時的文學之所以會有這樣或那樣的風尚的原因。彭歌先生或許因爲太忙，沒有時間讀完我的文章，或者爲了其他別的什麼原因，所以才會發生斷章取義的現象，而這正是造成誤解的主要原因。例如他說：

「講到臺灣的經濟建設，三十年來慘澹經營，有今天的成績爲舉世稱道，而亦值得我們自豪，有人似乎漠視了許許多多進步的事實，如王拓先生……」（見彭歌，「不談人性，何有文學」）

事實上，我不但沒有漠視臺灣這三十年來經濟進步的事實，並且還在彭歌先生所批評的兩篇文章中都對這種進步事實極爲讚揚，爲節省篇幅，僅將本人原文簡單引證如下：

「從民國四十二年開始，（政府）即實施一連串的四年經濟計劃，以帶動刺激整個工商業的發展。到民國六十一年爲止，二十年內順利完成了五期經濟計劃，使得臺灣的經濟得以維持快速高度的成長，工商業得以有長久的進步和繁榮。」（詳見拙著：「廿世紀臺灣文學發展的動向」，中國論壇四卷三期）

「臺灣的工商經濟在政府長久的、有計劃的鼓勵與支助下，已經有了極顯著的進步和繁榮。民國六十年……臺灣雖然在外交上遭到極大的挫敗、但在經濟上却又造成了一次高度的、驚人的成就。」（詳見拙著「是現實主義文學，不是鄉土文學」，仙人掌雜誌第二期）

三

接着彭歌先生又引用了我在「是現實主義文學，不是鄉土文學」這篇文章裏分析「一九七〇至一九七二年的臺灣社會」的結論：「這段時間的臺灣社會，由於國際重大事件的沖激，與國內經濟極不平衡的發展，而產生了强烈的反抗帝國主義，與反抗殖民經濟和買辦經濟的民族意識和社會意識，要愛國家、愛民族、要關心社會大衆的生活問題。」而批評說，我「對當時（拓案：彭文爲「當前」，應是「當時」才對）經濟與社會的分析不正確、不完全。」這點我認爲有再加深論、辯正的必要。

我當然肯定臺灣這些年來經濟發展的成就。如前所引拙文；但是，也不容諱言，在經濟高度成長、工商業普遍進步的同時，我們的社會也出現了農人和工人的利益被忽視的偏差現象。我們的工商業也發現了過份仰賴外國、且有爲數頗大的部份被外國所控制的缺點。

我認爲臺灣三十年來的經濟成長與工商業的繁榮，是以低米價爲基礎而發展起來的，米價低才能使非農業人口在低收入的情況下吃飽肚子，所以低米價是低工資的前提。也就是說，由於米價低，臺灣才具備了更好的條件來提供廉價而且穩定的勞動力，來發展勞力密集的初級工業，而臺灣這些年來的經濟繁榮正是大力發展勞力密集工業的成果。但是在稻米及一些農產品以外的其他物質，在這三十年內的價格却相對地升高猛漲、這樣自然就使得農、工的收入相對地減低，比

起其他職業和其他階層的人來，農工的生活也相對地落後和辛苦。

我們先來看看農民的農業收入。

民國六十三年十二月，許信良省議員在省議會的大會總質詢中曾指出：「根據政府的說法，目前稻谷每公斤訂爲新臺幣十元的保證價格，可以使農民獲得百分之二十的利潤。百分之二十的利潤到底是多少呢？我想有加以說明的必要。臺灣每一農戶的平均耕作面積約爲一點五公頃，每公頃平均年產量是六千公斤。耕種一公頃半的稻田，一年收穫九千公斤稻穀，每公斤售價十元，得九萬元，百分之二十的利潤是一萬八千元。一戶農家月入是一千五百元，還不如一個工廠女工。」他又在六十二年三月的大會總質詢中說：「根據中興大學所作的調查，今日農家普遍負債，不是小債，而是大債。許多調查也都指出，本省的農業生產所得不够成本，所以農民可以說都是貧戶。」這個結論雖然未必十分正確，但是農民因爲農業收入不好，生活較苦，所以都紛紛轉業却是一個普遍的事實。

至於工人的收入又如何呢？

據內政部民國六十一年工礦檢查，發現工資在六〇〇至一、四九九元的，竟佔勞動人口的五八．七五%，該年該業平均工資是一、五一二元。另外，電子工廠普查報告，薪資在六〇〇元至一、四九九元的更佔該業勞動人口的七五．三四%之多，平均工資只有一、二九三元，到六十三年底，經過石油漲價，物價瘋狂上漲之後，根據行政院主計處的統計，一個女工初級作業員的每月平均工資，也不過調整到二、二〇〇元而已，至於工資較高的製造業勞工的每月平均工資，根

據經濟部六十四年八月所發表的統計，也只有四、〇四六元。以這樣的工資水準和物價比較，工人如果只是養活自己，也只能有極少數的金錢剩餘，若要以此養家活口，則除非家裏的其他人也有職業，或於下班時自己再兼其他職務，否則是不可能的。這種低工資的現象，報章雜誌如中央、聯合、中國時報或中國論壇等，也經常呼籲需要調整。這樣的經濟發展的結果，難道還不值得我們反省和檢討嗎？。

至於臺灣的工商業過份仰賴外人，且被外人所控制的事實，在許多報章雜誌和民意代表們的質詢中也時有所聞、時有所見，我們隨手就可以舉出許多報紙上披露的事實，例如——

根據政大教授許士軍博士的研究指出，我國的對外貿易，在營業量方面，「有相當大（約八〇%）的比例，目前尚非（我們的）貿易商所能問津，其中包括①由日本商社經手者，約佔對外貿易總額一半以上（臺大經濟系教授郭婉容，估計在出口方面更高達六十五%以上）；②外人投資及其多國公司關係事業佔約十%」（見六十六年一月十七日經濟日報第六版）。可見，我們的對外貿易額有百分之六十幾到七十幾以上是操縱在外國人的手裏，這是我們在商業方面仰賴外人，被外人所控制的事實。至於工業方面呢，中國時報的社論曾有很明白的說明：

「坦白的說，我們不敢說整個臺灣的工業都是日本的加工業，但大多數都是日本的加工業則斷然不錯。我們大部份的工業從日本進口機器設備、零件、原料、技術，與部份資金，在國內設加工廠予以加工、包裝、裝配，然後以一小部份供應國內市場，大部份出口至國外……（而）我們從日本進口與自臺灣出口至其他國家，約有一半要經過日本的貿易商，我們在國內加工時，還

有無數的小廠靠日本融通資金。」（見中國時報六十五年十二月十五日社論）這是我們的工業過份仰賴外人，且被外人控制的事實。這樣的經濟是什麼樣的經濟呢？這樣的工商發展發展是不是也值得我們檢討和反省呢？

立法委員胡秋原先生在六十二年立法院五十二會期，對行政院施政報告的質詢中曾說：「過去殖民國家今天都是想重回殖民地的，法國如此，日本亦如此。他們不能用軍事方法做到，就使用經濟方法，『經濟合作』『技術合作』方法。因此，日本在臺投資據政府宣佈爲八千萬或一億多美元，而據英國人之聞於日本人者，則公開與秘密投資達十一億美元。（見六十二年四月十二日倫敦衞報哈利遜報導）」胡委員又說：「時至今日，中日貿易有增無減，甚至有人要根本取消對日採購之限制。須知繼續中日文化交流者，即『加强中日文化經濟紐帶』，此即殖民主義之公式也。」（見胡秋原著「我國經濟必須全盤檢討重訂計劃」，一〇頁，學術出版社出版）

我本人才疏學淺，對經濟問題確實是外行的，我對臺灣經濟現況的瞭解和分析只是根據平時的觀察所得的一些基本常識爲基礎，但是證之於專家學者如許士軍博士，如胡秋原委員，如中國時報寫經濟評論的經濟學者的研究與意見，而說臺灣的經濟是一種殖民經濟，大概是還不算什麼太大的錯誤吧？

由於以上所說的這些在經濟發展過程中的偏差現象，以及國際上重大政治事件，如：①民國五十九年十一月開始的釣魚臺事件；②六十年十月我國退出聯合國事件；③六十一年二月廿一日美國總統尼克森訪問北平；④民國六十一年九月中日斷絕邦交等事件的沖激，在當時的社會上曾

引起廣大的民衆和青年學生們極爲高昂的愛國家、愛民族和關心社會大衆生活問題的熱情，這些事實我在「是現實主義文學，不是鄉土文學」一篇文章都曾舉出具體的例證來說明。

但是彭歌先生在批評我時，却完全把我所舉的那些具體例證略而不提，反而說：我「對當時經濟、社會的分析是不正確、不完全」的，這怎麼能令人心服呢？（爲節省聯副篇幅，那些例證請讀者找原文查證即可明白。）

四

我非常同意彭歌先生在他的大文中以下的意見：「文學和文學家，對社會上比較低收入的人賦予更多的同情和支持是很自然的事，也是應該的事。但除此之外，更重要的應該是人的善惡、事的是非，而不只是貧富問題。在可以用數字衡量的『物』以外，人更有『人』的價值標準。……一個人是好是壞，應該從『人』的標準來衡量，來評鑑，而不是以他的收入高低作爲唯一尺度。如果不重視善惡是非，是不可能有社會公道的」

但是彭歌先生却批評我，「作爲一個作者，王先生的『同情與支持』不是以善惡是非爲標準，而祇以收入高低爲標準。」毫無疑問的，這是一種天大的誤解。而這種誤解是怎麼來的呢？我以爲，這是彭歌先生沒有看清楚我的文章內容。令別人讀不清楚我的文章，我自己當然也要負一部份的責任，爲了澈清這個不應該有的誤會，玆將拙文一段有關的文字抄錄如下：

「這樣的作品（拓案：指鄉土文學）之所以會被時下愛好文藝的知識青年和社會大衆所接受和喜歡是可以理解的。因爲一九七〇年後的臺灣社會，如前面所分析的，在一連串國際重大事件的刺激下，國內的政治、經濟和社會環境都有着重大的改變，反對帝國主義的民族意識和反對財富分配不均的社會意識普遍覺醒和高漲。爲了反對帝國主義，在文化上便自然要求對本位文化重新作一次新的認識、估價和肯定，以作爲建設新的本位文化的基礎；爲了反對壟斷社會財富的少數寡頭資本家，自然會對現行的經濟體制下各種不合理的現象加以批評和攻擊，自然要對社會上比較低收入的人賦予更多的同情和支持。……而鄉村雖然在工商經濟的侵透下也產生了很大的改變，但它較之都市畢竟保留了較多的傳統文化的特色和純樸的生活面貌；同時，鄉村人物在激鉅轉變的社會裏、在極力提倡工商經濟發展的政策下，往往都是一羣被犧牲、被忽視的人，他們收入少、生活水準低、工作辛勞。因此人們很容易地，就可以從這些以鄉村社會和鄉村人物爲題材的（鄉土）小說中，滿足他們民族主義和社會意識的感情。」（見拙著：「是現實主義文學，不是鄉土文學」）

我以上這段話，明明是在說明鄉土文學之所以被許多人喜愛的原因，是因爲人們多「對社會上比較低收入的人賦予更多的同情和支持」，才會導致對鄉土文學的熱烈喜愛。我的文章寫得明明白白，爲什麼却會造成彭歌先生這麼大的誤會呢？我眞是百思不得其解了。我相信彭歌先生的這種誤解絕不是惡意的，不知道我這樣的說明，是否能釋清彭歌先生的疑問呢？

彭歌先生又在他的文章中指責我說，爲什麼我對「有關臺灣當前經濟的資料，都引自一個日

本人三宅武雄的著作，而完全不參考中華民國政府與負責官員的資料，沒有引用本國學術機構和學者專家的研究心得；本國報刊的新聞報導、統計資料、和評論專欄也都摒而不採，獨獨對於一個日本人的話認爲信而可徵？」

我想彭歌先生大概還沒有讀過日本人三宅武雄寫的「臺灣經濟動向探討」，其實這本書的主要內容，以及本人引自該書的資料，都是原作者取自我們官方的資料。所謂「不以人廢言」，日本人的著作只要是正確的，我們爲什麼不能引用呢？在沒有明白其對錯之前，就一律把凡是日本人所寫的著作棄而不用，這不是變成盲目的「反帝」了嗎？

彭歌先生只因爲我引用了日本人的著作，而絲毫不問其對錯，便怒髮沖冠的指責我，「在學術態度上有失公正、有欠誠實」，甚至還懷疑我愛國家、愛民族的眞情，說眞的，我爲此很感到吃驚！很覺得意外！這樣嚴苛的涉及人格的指責，是否有損於彭歌先生「溫柔敦厚」的風度呢？尤有甚者，彭歌先生在字裏行間還幾次隱隱約約地指責我陷於「階級對立」，在「用階級觀點來限制文學」，但又沒有舉出實際的證據來，這樣的批評和指責難道是一個口口聲聲主張自由、尊重自由的文化界的前輩所表現的「溫柔敦厚」的風範嗎？

我對彭歌先生在文章中幾次以長輩的口吻勉勵我：要「虛心自省，勉力向學」；「要對國家民族的整個處境與前途，要有更清楚的認識，對民生建設的實現，要有全面的瞭解」；要「以更負責的態度去寫作」等等，都是心懷感激的，但是對他加諸我身上那些顯然過份輕率的批評和指責，却不能不對一個前輩的長者風範的失落，而感到無限的失望、傷心和難過了。

五

我們家從福建遷移來臺已經有三百多年的歷史，在這段漫長的歲月裏，我們的祖先一代接一代在這塊土地上不斷辛勞地、勤懇地、滿懷期待地工作着，在這塊土地上播下愛心和希望，並且用血、用汗，甚至用淚水來灌溉她、照顧她、呵護她，就像一個忠實的園丁對待他的田園，忠實的奴僕對待他的主人一樣；更像一個勤懇的農人對待他的田地一般的死心踏地。我們是兩脚深栔在這塊土地上的一羣人，死了也還在這塊土地上，和這塊土地合而爲一、混爲一體。所以，我們愛她！無條件、無保留地深愛着她。爲她，我們願意流汗、流血；爲她，我們甚至可以死！因爲沒有這塊土地就沒有我們、沒有我們的子孫、沒有我們的一切！

「這是我們的家園哪！」

「爲了子孫的幸福，我們再苦一點又有什麼關係呢？」

基於這種血肉相連、生死與共的親蜜的關係；基於從我們的祖先開始就已經在這塊土地上播下的愛心和期待，我們對這塊土地的深情厚愛是堅定的、不可搖撼的！我們願意跟她同生共死！因此我們要加倍地愛護她、希望她能更茁壯、更堅實、更豐富、更健康！

我們非常明白她並不是十全十美的。她雖然豐碩，但也有她貧瘠的一面；她雖然健康，但也有她病痛的一面。但是我們不怕她有缺點、有疾病，我們相信，只要住在這塊土地上的人都能眞

心關切她、愛護她，大家能同心協力把她的疾病和缺點找出來，立刻細心地醫治她，很快的，缺點是會被克服的，疾病是會被消滅的。我們害怕的是明知道她有缺點、有疾病，却又忌病諱醫，不但不肯脚踏實地去改正她的缺點、去醫療她的疾病，反而還用一些阿諛的、討好的甜言蜜語去哄騙她、欺瞞她！這樣，即使是一個小小的膿瘡也可能導致她全身的潰爛、腐敗和死亡！

我們堅決反對這種愚昧的行爲！

三十年來，政府在這塊土地上的建設成就是可觀的、是可感謝的！因爲這種建設已經使她變得比以前更健康，因此我們更有信心、也更有理由相信，她是經得起人們耿直的建議和批評的！一個身心健康的人是不會因爲醫生對他非致命的病痛的直言不諱而崩潰、而死亡的！對於這塊土地和這塊土地上的人們，我們有這種堅定不移的信心！

在我不算很長的業餘的寫作生活中，我所寫的一切文字，包括小說、報導和評論，都是從對這塊土地和這塊土地上的人的這種堅定不移的愛心和信心出發的！

我們希望所有眞心愛護這塊土地的人，來和我們在一起，共同擁抱這個健康的大地和這些健康的人們！

一九七七、八、廿二、於木柵

（民國六十六年九月十、十一、十二日「聯合報」）

欲開壅蔽達人情，先向詩歌求諷刺！

尉天驄

近幾個月來，很有一些人在爲時局憂心。時局何以弄到目前這種地步呢？依彭歌先生的看法，主要是由於知識分子的「懶」！因爲「知識分子具有理想主義的色彩，同時又是重理性的，傾向於平易而溫和的改革，由不斷的改革而達到理想的實現」；但由於他們「忙於交際應酬」，成天「在現實繁瑣事務中打圈轉磨」，所以弄到「正論不作，邪說卽張」，而邪說之最不能令人忍受的，便是王拓、陳映眞、尉天驄等人之不談人性。「不談人性，何有文學」？「所以，教育學術界不但不可再『懶』，而且要勇於站出來發表意見，勤於著述以報國淑世」。

然而，就從彭歌先生的感慨裏，我們却發現時局之一至於此，並不是知識分子的「懶」，倒反而是知識分子的「忙」。別人我們不知道，至少對於彭歌先生我們是有這種了解的。彭歌先生不但忙於開會、寫社論和方塊，而且著作等身，是國家文藝獎的得獎人。可見國事如此，不是「正論不作」，也不是知識分子沒有「站出來發表意見，勤於著述」。況且彭歌先生是革命和民主的執政黨指導國家與社會的報紙的總主筆，責任何等重大？如果他沒有「傾向於平易而溫和的改革」，以至於無法達到「報國淑世」的效果，那豈非有負執政黨之重託？在如今「正論既作」的

情況下，這過錯能遷怒在那些至多不過印了兩三版，被彭歌先生認定爲邪說的王拓、陳映眞、尉天驄等人的作品頭上嗎？

如果有人不以爲然，我們不妨來回味一下彭歌先生的「正論」，看看他在販賣什麼貨色。

任何一個稍具知識的人都會了解一個事實：不管歷史的脚步進行得多麼緩慢、多麼曲折、多麼迂廻，它總是循着「由野蠻到文明，由低級到高級，由少數人的幸福到大多數人的幸福」這一軌跡前進的。所以正如　孫中山先生所說的那樣，「社會的文明發達，經濟的組織改良和道德進步都是以民生爲重心。因爲民生不遂，所以社會的文明不能發達，經濟的組織不能改良，和道德退步，以及發生種種不平的事情；像階級戰爭和工人痛苦那種壓迫，都是由於民生不遂的問題沒有解決。所以社會中的各種變態都是果，民生問題才是因。」而民生問題的發生，除了生產的不能發達外，另外一大原因，「實由於分配之不適當耳。工人所得，不過具一小部分，地主與資本家所得，反居多數；復以餘利作資本，營業演進；貨物充塞，競銷奪利，社會經濟受其莫大影響。故根本解決不能不從分配上着手也。」否則，分配不均的結果，便會像歐美各國的社會那樣「產生兩種絕大的階級：一級是極大的富人，一級是極窮苦的人。富人的財產過多，總是用資本的勢力，操縱全國政權，來壓制窮人。多數的人不情願受少數富人的壓制，便想種種方法來反抗富人。」（以上俱引自「民生主義」）。於是正如史學家湯恩比（A. Toynbee）說的：「西方人最近的技術發明，已將享有特權的少數和非特權的多數在世間財物上分配不平等的情形，從以往的不可避免的邪惡變爲不可忍受的不公平」，這樣一來，就「加重了戰爭和階級制度這個與文明

俱來的病症，且使之成爲全然不治的痼疾」；而這種「階級制度現已可能造成社會不可挽回的分裂局面，而戰爭則可能毀滅人類全體。」（引自幼獅版「危機時代的哲學」）。分配不均給人類帶來的災害，由此可以想見。因爲如此，古今中外，無論經濟學家、政治學家，乃至文學、藝術家，只要他還對人類具有愛心，便沒有一個不是透過自己的工作努力去爲人們爭取平等的生活的；在他們的努力中，即使不能立刻有所進展，也會繼續爲這理想而奮鬪。只有一切爲自己打算的既得利益者，才會用「在現代社會中，所得發生差距是不可避免的現象」的理由，反對人們去對此表示同情和支持。也就因爲如此，他們對於各種不合理的現象便不時要提出批評乃至攻擊，期能透過輿論促進特權和剝削的消除，以建立一個安和樂利的社會。

然而，以人性爲言的彭歌先生却對此提出了反對。當別人在我們經濟發展過程中對某些不合理的現象加以批評、對社會上比較低收入的賦予更多的同情和支持時，他却指摘別人的「同情和支持不是以善惡是非爲標準，與『民胞物與』、『廣慈博愛』的說法，有着根本的分歧。」彭歌先生說：

> 一個人是好是壞，應該從「人」的價值來衡量、來評鑑，而不是以他的收入高低作爲惟一尺度。如果不重視善惡是非，是不可能有社會公道的。
>
> 不以「人」而以「物」爲標準，這種論調很容易陷入「階級對立」、「一分爲二」的錯誤。這種態度上的偏差，延伸到文學創作，便會呈現出曖昧、苛刻、暴戾、仇恨的面目。

乍看起來，這些話好像「有理」，究其實却是拿這些「人性」、「善惡是非」等名詞來當自

己的遺產布。爲什麼呢？因爲一談到「人」，不僅要從自然方面去理解，更應該從社會方面去理解；由於處於自然狀態的人「無羽毛鱗介以居寒熱，無爪牙以爭食」，可見個人不能以自然方式而存在，必須以社會方式而存在的。如此，一談到「人」的價值，一談到人的善惡是非，一句話，一談到道德問題，就不能脫離所生存的社會孤立地去談。如果從社會方面去理解，我們便會發現由於各人的立場和背景之不同，從古以來，所謂「人性」、所講善惡是非，實有不同的解釋。孔子說，「性相近也，習相遠也。」孔子的人性，不同於季氏，也不同於陽虎。孟子的人性，不同於梁惠王、齊宣王、蘇秦與張儀。秦始皇、胡亥的人性，也不同於陳勝、吳廣、項羽、劉邦的人性。在今天，更不要說美國與蘇俄的人性觀，我們與共產黨的人性觀大不相同了。

那麼，「人」的價值應該以什麼爲標準呢？我想中國自古以來，總是以貢獻於利國福民之大小爲標準的。然而彭歌先生一再以人性和善惡是非爲言，他的人性和善惡却肯定「現代社會中，所得發生差距是不可避免的現象」；他雖然重複王拓先生引用的蔣經國院長「在政治上是要消除特權，在經濟上是要消除剝削」的話，却從不曾對蔣經國院長所說的特權有所批評；不但沒有批評，反而在別人對特權提出批評、對低收入者表示同情時，肯定別人是「不以『人』而以『物』爲標準」。其實是彭歌先生自己即以「物」爲標準；即是收入高者的價值高，收入低者的價值低而已。彭歌先生的收入高，所以他的人的價值高！

如果彭歌先生這樣主張，我們也無話說。但是彭歌先生認爲這是「民胞物與」。那麼，我便要說，這完全違反中國文化與中國文學的傳統精神。

唐代大詩人白居易總不是講毛澤東的「工農兵文學」吧！他做左拾遺之時，寫了五十首新樂府：其中「杜陵叟，傷農夫之困也」、「繚綾，念女工之勞也」。再看唐代詩人聶夷中之詩「田家」：

二月賣新絲，五月糶新穀。醫得眼前瘡，剜却心頭肉。
我願君王心，化作光明燭。不照綺羅筵，只照逃亡屋！

文學史說他「合三篇之旨」，沒有說他是「狼來了」！

再看宋代大政治家大思想家范仲淹的「江上漁者」：

江上往來人，但愛鱸魚美。君看一葉舟，出沒風波裏。

這是說大家吃的鱸魚，是漁民在風波中冒生命危險才捕到的。

再看宋初爲歐陽修稱許的梅堯臣的「陶者」：

陶盡門前土，屋上無片瓦。十指不霑沙，鱗鱗居大厦。

這是說收入高的人居大厦，收入低的人却屋上無片瓦。從上引例子看來，究竟是白居易、范仲淹、梅堯臣不講人性，還是彭歌不講人性？

「民胞物與」是北宋大理學家張載提出的。據呂大臨「張橫渠先生行狀」所說，他一生最大主張是「仁政必自經界始。貧富不均，教養無法，雖欲言治，皆苟而已。」幸而張載活在宋朝，如果生於今日，恐怕不免被彭歌先生當作「狼」來「撲殺」了。同時還好彭歌還自許「溫柔敦厚」，如不敦厚不溫柔，那不知可怕到什麼程度了！

彭歌先生不滿意於別人對知識分子的批評，認爲知識分子可以達成「平易而溫和的改革，由不斷的改革而達到實現」。但是，要做到這一點，首先他必須「富貴不能淫，威武不能屈，貧賤不能移」；否則，一得到有錢大老爺的賞賜就叩頭，一住進豪華大廈就軟了膝蓋，或是一看到强者就混身發抖，特別一獲得洋老板的讚許就忘掉自己姓什名誰，那不過以「改革」二字維護自己的「特權」罷了。

如果「人性」與「人情」的意思在文學上可以通用，我想引白居易的「采詩官」的數句來結束本文：

「貪吏害民無所忌，奸臣蔽君無所畏。君不見，厲王胡亥之末年，羣臣有利君無利。欲開壅蔽達人情，先向詩歌求諷刺。」

（民國六十六年十一月「中華雜誌」第一七二期）

中國文學之大傳統

王曉波

胡秋原先生在「談『人性』與『鄉土』之類」一文中，說到當前文學之爭，是「滿足現狀與不滿現狀之別」，並且還說「贊成現狀固然是人性，不滿現狀也是合乎人性的」。徐復觀先生也在「瞎遊與眯遊」一文中說，不准文學不滿，「實際是抹煞人性」。玆就中國文學之傳統作一探討，願爲二位先生作一注脚。

一

中國文學起源於詩，那麼就從「詩經」談起吧！

「詩」在中國古代，最初是一種民歌。當時沒有什麼大衆傳播工具來表達民意，民意也不會因大衆傳播工具的壟斷而被壟斷。因此，執政者要了解民意就必須知道「詩」。據說周代有「采詩」之官，其工作就是到處去搜集這種民意以爲執政參考之用。「詩經」之集成是否是如此「采」來的則不得而知。

至於「詩經」的內容，據孔子說是「詩可以興，可以觀，可以羣，可以怨」（論語，陽貨）。班固也說「詩」是「男女有不得其所者，因相與歌詠，各言其傷。」（漢書食貨志）因此，無論如何說，「詩」必須是包括「可以怨」的；又無論怎樣的解釋，「怨」總不是「贊成現狀」的，而是「不滿現狀」的。漢人論詩，說「詩經」有「美」有「刺」。「美」是讚美好人好事，而「刺」則是抨擊壞人壞事的。「詩經」，究竟「怨」了些什麼，「刺」了些什麼，玆摘錄幾條以爲參考。

「瞻卬昊天，則不我惠。孔塡不寧，降此大厲。邦靡有定，士民其瘵。蟊賊蟊疾，靡有夷屆。罪罟不收，靡有夷瘳。」（瞻卬）

「昊天疾畏，天篤降喪。瘨我饑饉，民卒流亡，我居圉卒荒。」（召旻）

「國雖靡止，或聖或哲。民雖靡膴，或哲或謀，或肅或艾。如彼泉流，無淪胥以敗。」（小旻）

「抑此皇文，豈曰不時，胡爲我作，不卽我謀。徹我牆屋，田卒汙萊。曰予不戕，禮則然矣。」（十月之交）

「哀我征夫，獨爲匪民，匪兕匪虎，率彼曠野。哀我征夫，朝夕不暇。」（何草不黃）

此外，還有「碩鼠」等更爲大家所知。這些「詩」不能不說是充滿了哀怨和不滿，而孔子却說：「詩三百，一言以蔽之，曰思無邪。」（論語，爲政）另外，「論語」中，孔子提到「詩」時還說過：「興於詩，立於禮，成於樂。」（泰伯）「不學詩，無以言。」（季氏）「子所雅言

，詩、書、執禮，皆雅言也。」（述而）這難道是孔子「不重視是非善惡」嗎？殊不知重視和同情民生疾苦就是「善」，就是「是」；反之就是「惡」，就是「非」。把民生疾苦的表達，當成「醜化社會」，則孔子復起必說「小子，鳴鼓而攻之，可也」！

另一中國文學的起源則爲「楚辭」，其中最有名者爲「離騷」；司馬遷說：「離騷者，猶離憂也。」班固說：「離，猶遭也。騷，憂也。明己遭憂作辭也。」王逸說：「離，別也。騷，愁也。」項安世以楚語伍舉「德義不行，則適者騷離，而遠者距違」而言「屈原離騷必是以離畔爲愁而賦之」。戴震說乃是屈原「蓋遭讒放逐，幽憂而有言，故以離騷名篇」（所引均見「屈賦通箋」，卷一離騷）。不管各家的解釋如何，總之「離騷」不是喜樂的象徵，而是「不滿現狀」之作。身爲大夫的屈原，爲何不滿？他說：

「長太強以掩涕兮，哀民生之多艱」，「怨靈脩之浩蕩兮，終不察夫民心」，「哲王又不寤，懷朕情而不發兮，余焉能忍與此終古」！（離騷）

「皇天不純命兮，何百姓之震愆，民離散而相失兮，方仲春而東遷。」（哀郢）

「霾兩輪兮縶四馬，援玉枹兮擊鳴鼓，天時懟兮威靈怒，嚴殺盡兮棄原野。」（國殤）

「嚴殺盡兮棄原野」是屈原哀戰士；「哀民生之多艱」的「民」當指農、工、商，尤其是指農民。屈原只哀百姓之疾苦，而不哀腦滿腸肥者的「痴肥症」，是不是「很容易陷入階級對立的錯誤」呢？

從「詩經」到「楚辭」，從歷史上我們可以看到西周東遷和六國覆滅，但這決不是文學「使

得社會惡化」的結果。孔子說，「我覩周道，幽厲傷之」。至於「楚辭」，是大夫屈原的文字之作，當時的社會既無文字的傳播工具，根本到達不了民衆，當然也無由「使得社會惡化」。眞正「使得社會惡化」的原因，乃是當時貴族官僚以聚斂之所得，過其荒淫奢侈之生活，故言「燕趙之收藏，魏韓之經營，齊楚之精英，幾世幾年，剽掠於人，倚疊如山；一旦不能有，輸來其間，鼎鐺玉石，金塊珠礫，棄擲邐迤，秦人視之，亦不甚惜」。所以，杜牧說：「嗟夫！使六國各愛其人，則足以拒秦；秦復愛六國之人，則遞三世可至萬世而爲君，誰得而族滅也？」（杜牧，阿房宮賦）

文學是人民的心聲。他要使人警惕，使社會歸於美善的。

二

秦統一了天下，在「焚書坑儒」「偶語棄市」的「政策」下，倒是一掃「不滿」之聲，如：

「皇帝之德，存定四極。誅亂除害，興利致福。節事以是，諸產繁殖。黔首安寧，不用兵革。六親相保，終無寇賊。……功蓋五帝，澤及牛馬。莫不受德，各安其宇。」（琅邪臺石刻）

「皇帝奮威，德並諸侯，初一泰平。……男樂其疇，女修其業，事各有序。惠被諸產，久並來田，莫不安所。」（碣石門石刻）

秦始皇怕這樣的文學，大家看不到，所以公布在公共場所；怕以後的人看不到，所以還刻在

石頭上。但是，秦的社會是否因文學的美化就眞的美起來了呢？如果是的話，爲什麼「戍卒叫，函谷舉，楚人一炬，可憐焦土」！

其實文學只是社會的反映而已，如照相，豈有醜人怨照相師之理？但它也是一面鏡子，要大家照照，來整自己之容的。

「文章西漢兩司馬」。相如雖贊成現狀，但他和同時辭賦家之作品，亦未忘諷諫。太史公則是不滿現狀的。「古詩十九首」雖不知何人所著，唯鍾嶸言：「古詩眇邈，人世難詳，推其文體，固炎漢之製，非衰周之倡也。」漢衰之際固兵禍連結；即盛漢之時，亦對外戰爭不斷。無論戰爭的勝敗都將造成出征戰士的妻離子散，其哀怨之情，在「古詩十九首」中就反映了出來。如：

「行行重行行，與君生別離，相去萬餘里，各在天一涯。道路阻且長，會面安可知？胡馬依北風，越鳥巢南枝。相去日已遠，衣帶日已緩。」

「孟冬寒風至，北風何慘慄？愁多知夜長，仰觀衆星列。三五明月滿，四五蟾兎缺，客從遠方來，遺我一書札。上言長相思，下言久離別。」

這也是「鹽鐵論」中的「文學」所言：「古者無過年之繇，無踰時之役。今近者數千里，遠者過萬里，歷二期。長子不還，父母愁憂，妻子詠嘆。憤懣之恨發動於心，慕思之情痛於骨髓。」（鹽鐵論，繇役。）並且把這種「詠嘆」比作「詩經」的杕杜、采薇之作。

所引詩句提起「胡馬」、「北風」，這可能與漢代伐匈奴有一定的關係。伐匈奴之時，是漢的鼎盛之時，也是中國歷史上有數的强盛之時，而不免於征夫的「妻子詠嘆」，並且是「憤懣之

怨發動於心」的「不滿現狀」。

魏晉南北朝是大動亂時期，恐怕連當朝的皇帝都「不滿現狀」了。到了唐代，是中國的盛世，並且，唐詩在中國文學史上的輝煌地位是無人能抹煞的。講到唐詩便不能不講到詩仙李白和詩聖杜甫。他們的作品難道又是滿意於現狀的嗎？

李白的生活是狂放不羈，是豪俠，是天才詩人，而又詩如其人，不拘一格。當時唐雖繁榮，然亂象已露，且羣臣耽於逸樂。李白當年雖曾有貴妃捧硯，力士脫靴的際遇，但却放棄那盛唐上流社會的腐化奢淫的生活，情願到處流浪。自稱「安能摧眉折腰事權貴，使我不得開心顏」。這樣的天才詩人恃才傲物，當無憂無慮，無哀無怨才是。但他洒脫狂放乃因「哭何苦而救楚，笑何誇而却秦？吾誠不能學二子沽名矯節以耀世兮，固將棄天地而遺身」。他「但願長醉不用醒」，也是爲了能「與爾共銷萬古愁」。

李白狂放的遺世態度固不足爲訓，但我們不能不了解詩人的情懷。當他到當年梁孝王的兎園憑弔時，想到梁孝王當年的腐化奢靡，不禁感歎「梁王宮闕今安在？枚馬先歸不相待。舞影歌聲散洛池，空餘汴水東流海」，而自言「沉吟此事淚滿衣，黃金買醉未能歸」，最後道出心聲，「歌且謠，意方遠。東山高臥時起來，欲濟蒼生未應晚」。李白又何能不心懷蒼生？所以，他亦曾極力攻擊權貴們的荒淫無度，他說：

「大車揚飛塵，亭午暗阡陌。中貴多黃金，連雲開甲宅，路逢鬬鷄者，冠蓋何輝赫。鼻息干虹蜺，行人皆惕息。世無洗耳翁，誰知堯與跖。」（古風二十四）

並且，他也直接反映戰亂的民間疾苦，他說：

「去年戰，桑乾源；今年戰，葱河道。洗兵條支海上波，放馬天山雪中草。萬里長征戰，三軍盡衰老。……烽火燃不息，征戰無已時，野戰格鬪死，敗馬號鳴向天悲。烏鳶啄人腸，銜飛上挂枯樹枝。士卒塗草莽，將軍空爾爲。乃知兵者是凶器，聖人不得已而用之。」（戰城南）

另外，如寫戰爭的還有「古風」十四、十九、三十四等篇；寫民間疾苦的有「丁都護歌」，「宿五松山下荀媪家」、「江夏行」等。

詩聖杜甫與李白同時而稍晚，在中共「批孔批林」時被「四人幫」指責爲儒家，其作品嘔心瀝血者皆爲生民請命，「朱門酒肉臭，路有凍死骨」就是他的名句。他將權貴荒淫和民生疾苦對比的寫法，更澈底的揭露了權貴荒淫之罪惡與可恥。

他的名詩「兵車行」、「新安吏」、「潼關吏」無一不是言戰禍中的民生疾苦。並且，以「麗人行」、「哀王孫」直刺貴妃兄妹的荒淫和他們的禍國。講老實話，在杜甫的詩中，權貴的荒淫和民生的疾苦是對立的。但究竟是權貴禍國，還是杜甫將社會「醜化」以後才禍國的？這個答案難道還不清楚嗎？

唐代「文起八代之衰，道濟天下之溺」的韓愈亦自稱：「遑遑乎，四海無所歸；恤恤乎，饑不得食，寒不得衣。濱於死而益固，得其所者爭笑之，忽將棄其舊而新是圖，求老農老圃而爲師，悼本志之變化，中夜涕泗交頤。」（上宰相書）

在韓愈以道自重，以道自任之提倡下，宋明至清，中國的文學傳統，亦莫不以民生疾苦爲關

注的對象。歷代有攻訐皇帝，煽動叛亂而遭文字獄者，但從未聞有關心民瘼，而遭「醜化社會」之罪名。甚至於中國文學有同情官逼民反者，如被共黨所批判之「水滸傳」，亦未聞有批評家以施耐庵爲有罪。西遊記雖是神怪小說，而亦多刺當時之政治及社會現象。

此無他，乃是因爲中國文學，是以「詩經」和「楚辭」爲其傳統的，並且，中國的傳統政治哲學是民本主義。早在西周初年就有「民之所欲天必從之」、「天視自我民視，天聽自我民聽」的說法，一切的統治者當知古代的聖王「禹思天下有溺者，猶已溺之也；稷思天下有饑者，猶己饑之也」。宣民志，達民情，爲生民立命，關懷民生疾苦，是中國文學的大傳統。今天居然有人對描寫饑溺無告之民的文學，不思有所改革，反斥他們「醜化社會」，此亦「三千年來未有之巨變也」！

三

一百三十年來，中國在帝國主義的侵略下，民生凋蔽，戰亂不絕，人民顚沛流離。這樣的民生疾苦必然會反映到文學上的，亦即帝國主義的侵略和中國人的反抗。新文學運動，也是由五四後愛國潮流中起來的。其後新起的俄帝欲利用中國人對西帝日帝的反抗以囊括中國，而發動普羅文學。於今有人提到三十年代文學，以爲都是左傾的。胡秋原先生謂：

「於今許多人以爲三十年代就是左派時代，這又是一莫大錯誤。三十年代是一個很複雜時代

。左派之起，固由於他們的組織力，亦種種形勢促成。西方國家許多作家左傾成爲風氣；國民黨之種種措施又逼成之。但是，等到日本侵略促成中國民族主義之高潮時，左翼聯盟亦受衝擊而瓦解。」

抗戰中該有多少愛國主義作品？即使在共黨滲透之下，民族主義的精神並未喪失。如今許多三十年代作家在大陸受清算，原因或在於此。只是二十多年來，臺灣一直依賴美國成性，而不知民族主義。更進而買辦文人的與風作浪，欲杜絕民族主義，除西化文學外，把所有大陸時代的文學一概歸納之爲左派文學。

臺灣整個思想界在崇洋媚外了二十多年之後，正如胡秋原先生所說的「民族主義也是不死之根。正如每一次日本的侵略常促成民族主義之興起一樣，民國六十年日本侵略釣魚臺，在青年中刺激了民族思想，並影響了所謂鄉土文學運動」。胡先生是參與三十年代的人物，而筆者則是直接參與保衛釣魚臺運動的青年。「釣運」刺激我們思想上的反省，使我們重新在崇洋媚外的思想風氣中，找到了三民主義。另外，一些愛好文學的朋友，在與大陸文學斷絕的情況下，找到了日據時代反日愛國文學的傳統。所以，在評述這一類文學的論述中，我們總可以找到對三民主義的直接引述，和三民主義的思想影響。

三民主義是要我們「打不平」的，國父明示：「民族主義是用來對外國人打不平的」，民權主義「是用來對本國人打不平的」，民生主義「是用來對大富人打不平的」。（革命軍不可想升官發財）。

在三民主義的思想指導下，具有民族風格的愛國的寫實文學，更自覺的關懷民生疾苦，並且對與外國勾結以魚肉我同胞的買辦財閥有一定的批評。對於欺壓百姓或勾結外國資本家的官僚也有一定的批評。這些或多或少也都反映在文學作品中，而引起了既得權益者及其幫閒文人的不滿。但是，這樣的文學却是重新回到了中國文學歷史的主流，和强固了三民主義的立國原則，則是殆無疑義的。

一個愛國的三民主義者絕不可能同意卑顏屈躬的崇洋媚外，絕不同意對外國人諂媚，更不能同意外國人把我們的女同胞作爲洩慾工具，和把我們的同胞當成其資本家牟利的加工機器。在這種情況下，今日具有民族風格的寫實主義文學表現了「不滿現狀」。

只許模倣外國人的沒落文學，而將尊愛自己民族，表達民生疾苦的文學視爲敵人，這是中國從未有之的。並且，中國歷史的原則是「得民者昌，失民者亡」，因此決沒有忘記自己的同胞而可以立國的。

「多難興邦，殷憂啓聖」，這些年來，蔣院長不斷號召國人自立自强。文學是民族的心聲，今天文學首先又回到民族歷史的主流，亦爲我國人自立自强之精神表現，相信在上下一心的自立自强的努力下，中國的國運終將否極泰來！

（民國六十六年十一月「中華雜誌」第一七二期）

評余光中的頹廢意識與色情主義

陳鼓應

西方有位大文豪在臨終時說：「把我們神聖的民族語言莊嚴地傳下去。」的確只有「神聖的民族語言才值得傳下去。像余光中的詩，不僅污染了我們的民族語言，更嚴重的是污染了青年的心靈。他們的作品，大量地散播着極不健康的灰色思想和頹廢情緒，至於他的崇洋媚外，靈魂要「嫁給舊金山」，並時時以葬在英國的西敏寺爲志，這種心思也不足以教育我們的青年。他固然常說懷念中國，但當他把中國和美國相比時，却以我們的貧困爲可恥，並以此而這樣地嫌棄：「中國中國你是一場慚愧的病」，你是「不名譽」的「患了梅毒」的母親。

一個作家的生命應與他的時代和民族息息相關，一個文學工作者應有其社會責任感，而不是僅僅表現他個人的徬徨，空虛的情懷，甚至以傳播色情爲能事。這是我不能不對余光中詩作提出批評的原因。

一、語言污染的病例

(一)「星空非常希臘」

今天臺港的一些所謂「現代詩」，其語言因過分脫離語文常軌，而流入怪誕費解的地步，有些詩句甚至會令人疑爲「神經錯亂的記錄」。爲什麼會這樣，有些人認爲這一方面是由於某些作者醉心外國唯求洋化語言以沾沾自喜的結果，另方面也由於企圖經由文字來逃避現實以達到掩飾內心空虛的作用。最近幾位寫詩評的人曾不約而同的指責新詩妄用語言的現象。蔡振煌指出「現代詩歷經形構的遽變，語義支離破碎。」墨人指出：「現在的新詩雖然沒有用外國文字寫中國詩，但句法結構却十分洋化，思想、意象也力求洋化，因而在詩句上似通非通，在意識形態上又完全洋化。」言曦也指出：「現代詩羣趨幽峭晦澀之一途，做詩可以無視語文常軌，『自由』到拼湊不通的文句成篇。」（各文均見於「中國時報」副刊）他們所指出的毛病，在余光中的詩中都很常見的。

余光中對洋化語言特別賣力，像：「聳一個拉丁式的肩」；「我是很拉丁的。『難爲您了，眞是，Signorina。』向她，鞠一個躬，非常義大利式的。」（「萬聖節」）這類洋化語言乃是過分崇洋的心態所導致。他在盲目崇洋的意識下，甚至主張題目也應洋化，他認爲「純粹音樂」和抽象畫都已用K·三五七或是OP八八之類的編號代替標題。因此他便學着「中英夾雜」寫了一篇短文取題爲「不朽的P」（該文的「P」是白宮和總統的縮寫，主文是盛讚白宮爲「藝術之

宮」，美國總統是不朽的）。

過分洋化語言之外，余光中還喜歡從事於「扭斷文法的頸子」的文字遊戲，如：「不芭蕾給誰看也不看我們」；「雪很芭蕾，女學生們很却却」；「我髮上的十月是潮濕的」；「女孩子們很四月」；「與切線私奔的誘惑」；「向無窮藍，作一個跳水之姿」等等。在特定的必要情形下，偶而打破文法的成規，改變詞性的運用，原亦未嘗不可，然而若不顧情由的專門以不合文法爲高，這就破壞了語言的基本性能，以至流爲低劣。言曦說：「有些句子很粗俗，例如『他奶奶的熊』，」這在余光中的文句裏也出現過：「我操他表妹好幾百哩。」（「望鄉的牧神」）這些句子，余光中可能自以爲很俏皮，事實上却只是輕浮而已。

本來，詩是從日常語言中提鍊出來而成爲藝術語言。但現在有詩人却一心但求「唯美」的雕琢以至其所謂藝術語言反而竟失去藝術的根本要素——生命活力。有創造性的詩人是必需不斷從日常語言中去吸取民間形式的優良成份的。日常語言代表着一種民族的語言——一種綿延不絕的羣體生活中日愈豐富其內容的自然語言。而余光中却只知「想出一些意象語，古怪創新有餘，却令人莫明其妙，更不知它與文義格式有任何關係！」（顏元叔評語）這種「古怪」的現象，就在於余光中只知作橫的字面的剪貼，而不知從現成的活生生的大衆語言中去摘取。他雖然說要走向「古典」，但他只是從古書裏挑揀一些「蕭騷、鬚鬚」之類的詞彙生硬地塡入他那柔靡輕佻的詩文中，余光中將一些古詩詞彙夾進外國庭苑裏移植而來的花草中，其結果不免是七拼八湊，雜草叢生，造成了語言的汚染。他的語言汚染的「名句」，最爲人傳爲笑談的就是：「星空非常希臘

」；「如果舢舨舟再舢舨些」；「美麗的火災」；「美麗的分屍」；「自殺了李廣」；「我的憂鬱有一點傷風」；「隨地吐痰，也吐出一道虹來」等等，這是新詩史上最爲人所熟稔的笑料。其實，在現代「文章病院」中，余光中所留下的語句病例還不止這些。這些病況是怎樣造成的呢？讓我們來探究一下。

(二)「美麗的分屍」

現代工商社會和經濟的生活有了空前巨大的變化，使人在生理上和精神上發生了很大的改變。人被集中在都市，被組織到快速運轉的機器中，工作的性質成爲單調、緊張，沒有自主的創造，人只是單純地成爲一部工商生產體制中微不足道的零件。環境污染，噪音的侵擾，生活步調的快速化，工作中精神緊張度的强化，人與人之間的物質化，金錢關係在人際關係中佔有支配性地位……。這一切的變化，在人的生理上、精神上，帶來普遍而深沉的病態。在這樣的社會，感覺特別敏銳的作家，便把這些病態以更集中、更典型化的條件，表現在文學作品上。簡言之，人們的精神狀態受到資本主義社會的生活方式嚴重地傷殘，西洋現代文學卽多是被傷殘者的精神面貌的描繪。西方「現代派」一類的文學作品，也無非是在這種混擾而畸形的社會中的一種病態情緒和意識的反映。在西方現代詩裏，「官能倒錯症」的特徵尤爲顯着。在各種官能上，聽覺、嗅覺、觸覺、味覺互相錯綜。由此，一個詩人變用聽覺上的形容詞去形容觸覺，用味覺上的形容詞去

形容聽覺，用嗅覺表示一種心情或感覺。如果一個「現代派」詩人說：「不能忘記／她慘綠色之觸覺／乳房……」是一點也不奇怪的。

聯想、幻想、潛意識的過份膨脹，是現代文學、藝術的重要特質之一。工商社會的灼傷，使人的意識往內省的世界逃遁。童年一場創傷心靈的記憶——例如看見一向外表虔敬拜神的小姑媽與人偷情，在那個場景同時有一隻乳黃色的茶杯……——詩人可能在他的詩句就出現「淫穢的乳黃啊……」；「我用妳皚皚的乳房飲茶／於偷情的午夜／於乳黃色的／驚恐／亢奮／忿怒／和亂倫的慾望……」之類的句子。

這一切的倒錯、神經衰弱、過份聯想的相乘過程中，現代詩便越來越趨於晦澀、奇詭和迷離。一句話：「現代詩」是種病的文學，是現代工商業社會下被歪扭、灼傷、虛弱化的心靈的囈語。臺灣社會工商業化的程度並不若西方，但在六十年代，臺灣的「現代詩人」硬生生地輸入了西方這種病的文學，支借別人的情感、別人的感受、別人的疾病和嘔吐，比西方「其來有自」的東西，還要不堪。我們的詩人余光中，便也在這個「潮流」下，「現代」了起來。余光中「性感的雲」；「慈悲的火色」；「如果老嫗的耳朵失去了貞操」的句子，只不過是這種病的語言的一、二個例子罷了。他還東施效顰地模仿人家在死亡、慘愁中看出「美麗」，彷彿酷嗜食屍的精神病患一樣。余光中「美麗的火災」；「美麗的分屍」；「美麗的交通失事」一類語句，便是這種症候的表現。

余光中自己也說：「我是一隻風中的病蜘蛛」；「我變成一個精神的殘廢」；「自虐狂的靈

魂」，便是這種「自覺症狀」的告白。從這裏，我們不難認識到他的語言乖謬的部份的深一層根源。

二、感傷的情懷和頹廢的心境

盲目西化和肢解語言的所謂「現代派」新詩的鼻祖，當推李金髮。但李金髮晚年却頗有悔情的自稱他那些詩祇是「弱冠時的文字遊戲」。有人問他：你對目前新詩的這種「蓬勃」的情況有什麼看法時，他回說：「飄不忍讀下去，因爲又是丈二和尙。」在技巧表現上，余光中同李金髮是一派的。但在情緒表現上，余光中的頹廢精神比李金髮却又青出於藍。下面讓我們來看看他是在什麼心境下呈現怎樣的情緒狀況。

(一)「洋蘇木下的麻痺」

「洋蘇木下」是余光中「敲打樂」詩集上的一首詩，寫他在美國赴蓋提斯堡遊覽時的「一個牙癢癢的春天」，呆坐在洋蘇木下，「不讀書，不懷古」，只是懶洋洋地想，癡癡地想，想什麼呢？想着「幾番自己，有的可笑，有的可愛而癡駭。」他描述自己在無憂無慮的「夢幻而安全」的生活情境下的無聊感，無聊到只覺得生命不過是「握一個空啤酒瓶」。蓋提斯堡是美國爲解放

黑奴而從事南北戰爭的烈士墓地，也是林肯發表他著名的「民有、民治、民享」演說的紀念地。這些史事却都不能給他任何振作的心情，所顯現的是如此地「癡騃」落寞無奈，像個空的麵粉袋子那樣地提不起勁兒來，而且非常不恰當的把解放黑奴的戰爭與爭權奪利的「越南政變」、「三K黨在南方殺人」這些不義的事情相並比，以致認爲一切人間的奮鬪都是空虛無聊。這就正如他自己所描述的：「洋蘇木下的麻痺」（「敲打樂」後記）。由這種麻痺的心境所表現的一種自我憐傷的情緒，在他的作品中竟隨處可見。

(二)「我坐在空無的中央」，「枕着一種渺渺茫茫的悲辛」

在余光中「天狼星」初稿刊出後，洛夫曾發表長文批評他犯了「靈魂蒼白症」。他一氣之下，曾喊了一聲「再見，虛無」。然而，斬不斷理還亂，他雖宣稱告別了現代虛無却又走向另一種虛無——他自己所說的「古典」的虛無。實際上他只是把「虛無」拆字，換成「虛空」、「空無」，而他內心的虛幻感則依然是一樣的。所以，在他詩中要這樣說：

「我坐在空無的中央。」（「在冷戰的年代」）

「我坐在幻的中央。」（「蓮的聯想」）

「我睡在月之下，草之上，枕着空無；枕着一種渺渺茫茫的悲辛。」（「敲打樂」）

「你是空無，你是一切。」（「逍遙遊」）

余光中這種空無虛幻的情緒，特別是在他流浪異國由於異性之慾的苦索不遂而難以自持時，一股「渺渺茫茫的悲辛」便如狂風一般地吹襲着他，把他「胃中的激昂」都「吹成灰燼（「敲打樂」單人床）。據他說，「在西方陌生的夜裏」，他「時常在虛幻的燈光下」，被捲入那「玄之又玄」的幻景中，被困在那「死亡的黑的邊境」裏（「在冷戰的年代」雙人床）。其實，他的叫喊「空無」、「虛空」，只不過是他對生活的無目的感的心態表露，以及他對異性的情慾需求無法滿足時的情緒表現而已。

(三)「戚好幾英里的寂寞」

余光中一面擁抱空無，一面又哀嘆寂寞。這表現在下面的詩句中：

「蓋一座宏偉的王宮，寂寞／讓我的靈魂居住。」（「天國的夜市」）

「寂寞是一張單人床。」（「敲打樂」）

「盛好幾英里的寂寞。」

「吻乾我眼中寂寞的清淚。」（「藍色的羽毛」）

「這世界將變成多麼的寂寞，多麼荒凉。」（「天國的夜市」）

「二十世紀是寂寞的，如一聲痛的悲啼。」

余光中的哀嘆寂寞，無非是情人眼淚之類的感傷，不僅是十分個人性的，而且也過於瑣碎，

他站在臺北中山北路的安全島上看女孩子們的花裙子，也會感到這安全島是個「寂寞的安全島」（「鐘乳石」）。同時他又由個人主觀的頹廢情緒做了一個急速跳躍式的推想，推想別人也和他一樣的無端感傷，因而宣佈「二十世紀是寂寞的」。實在說來，他的「悲啼」，主要是根由於他的脫離大衆生活，孤懸在自己那窄隘的情緒世界裏地導生的。

(四)「我的憂鬱有一點傷風」

憂鬱和寂寞一樣，是余光中的感傷情緒的哀鳴。看來，他的呻吟憂鬱比哀嘆寂寞更爲悲切：

「早安，憂鬱。早安，寂寞。」（「萬聖節」）

「憂鬱和寂寞坐在公園的長靠背椅上。」（「鐘乳石」）

「照例在早餐前，用藍色小鐮刀／收割前夕的憂芽和愁苗。」（「天狼星」）

「向北看，北方是濃鬱的森林；向南看，南極是灰色的陣雲，像一張垂死蒼白的巨臉。」（「天國的夜市」）

「而四周，B小調的暮色／憂鬱地，升起。」（「萬聖節」）

「如果碧潭再玻璃些／就可照我憂傷的側影。」（「蓮的聯想」）

「無邊的蒼茫，照見了憂鬱的自己。」（「天國的夜市」）

「欲驅憂鬱如猿之捫蝨／竟愈捫而愈多。」（「五陵少年」）

「我的憂鬱有一點傷風。」（「萬聖節」）

「高梁是憂鬱的特效藥。」（「天狼星」）

「臥軌自殺，也殺死追我的憂鬱。」（「萬聖節」）

上面所引的那些詩句，本身就已經清楚地表明了他的心態是何等的萎靡。通常，一個人在正常的狀況下，清晨起來該是朝氣蓬勃，精神抖擻，而他却一大清早就喊着「早安，憂鬱。早安，寂寞。」而在早餐前收割的是「前夕的憂芽和愁苗！」在他灰暗的眼神中，不僅自己的憂鬱密度不斷在升高，而且四周都被「無邊的蒼茫」所籠罩。他觸目所見，盡是「垂死蒼白的巨臉」。面對着如此悲涼的情景，他所用以救治自己的特效藥却是高梁！實際上烈酒雖能麻醉於一時，却使愁上生愁，最後我們的詩人恐怕眞的只有步上「臥軌自殺」來「殺死追我的憂鬱」之末途了！

本來，憂鬱苦悶的呻吟只是少數幾位感觸特別敏銳而遭受重大壓抑的詩人所作的傾訴，孰料今日詩壇竟羣起而呼嘯，蔚爲時尚。在這苦悶徬徨的空氣支配着的文壇，余光中不過是一個縮影。但他自詡爲繼承新月派浪漫主義之餘緒，其實，「新月」的浪漫，也不過「沉緬在個人感情的幻夢中，他們的呼吸與時代脈搏完全不發生關係」，「所病皆在柔靡纖巧」（言曦語）而已。新月派的詩雖然流於寫情書愛，表現自我，猶含有以激情衝破封建規範束縛之義，比較起來，余光中的「詩」却連這一層意義都談不上。說到浪漫主義，也有健康的與頹廢的區別。像海涅、拜倫的浪漫主義詩歌，表現出澎湃的豪情，昂然的鬪志，洋溢着革命性的情懷，這和余光中作品所顯現的灰暗感，是不可同日而語的。余光中偶而也喊一下「繼承傳統」的口號，實際上他絲毫不具

前輩作家們那種清醒的現實主義的精神。從二十年代中期以來，新詩的詩人們就在艱苦動盪中爲這大時代而歌唱，而余光中所感染的却是西方世紀末的氣息。

無可否認的，中國歷經動亂，詩人們的感傷是很自然的。但余光中的感傷，不是面對現實社會而得來的；他的感傷，却是無端的個人的，與時代、與中國的命運、與民衆的生活不相關涉的。我們從他作品裏所看到的是軟弱無力、矯揉造作、一種自棄自瀆地陷於自我憐憫的小情緒圈裏，完全看不到更廣大更遼濶的天地。在這裏，我們不免要問：這樣不健康的東西，給了我們什麼？除了使人頹廢沉迷之外，能給人什麼啓示、提昇和鼓舞？

三、「亡命貴族」的生活寫照

余光中在情緒上的萎靡不振，和他在生活上的孤懸失據是相關聯的。他生活上的舒適優遊，虛脫浮游，正是他情緒的飄搖不定的根由。他在「貴族日記」的一首詩上，曾自稱：「我——一個來自幸福王國的亡命貴族」（「鐘乳石」），他所以會有那麼多胡思夢想和離奇的行爲，也許正因爲他是「亡命貴族」的緣故罷。

(一)「我與一切時空的背景脫了節，如一縷遊絲」

余光中曾自承他「與一切時空的背景脫了節，如一縷遊絲。」（「萬聖節」）這倒是很可概

括他一貫的生活與思想的一種說明。姑舉兩詩爲證：

他在一首「二枚銅幣」（「在冷戰的年代」）的詩上曾寫：他在一個早上，一家賣燒餅的老人找給了他一枚「有一股臭氣」的銅幣，「上面還漾着一層惱人的油膩」，在這一瞬開，他頗猶豫。正在他猶豫間，老人的髒手已將那枚弄髒的銅幣塞到「淨潔詩人」的手上，詩人握着它，覺得有一股熱流，透到他的手心，頓時他感到和全世界全人類握了手。從這詩裏可以看出他的生活經驗是何等的貧乏。也許有人會說，這詩充分證明了詩人的敏感，使他能夠從一粒沙中見世界，所以他能從一個髒銅板裏和全人類有一次溝通。但事實上這裏不僅可以反證他平時的冷漠，並且從他的全部作品中便可證實他這種感動是很短暫的。要和別人溝通的方式有千千萬萬種，而千千萬萬的人也曾經握過千千萬萬這類的銅幣，但他們並不曾有過這樣新奇的感動，他們所以不能有像余光中那樣的感動，並不是他們不敏感，而是這千千萬萬的人在他們生活的每分鐘裏，彼此都有着更直接更捷徑的溝通，這樣一個微不足道的事情，自然不能引起他們的感動，不食人間煙火味的「貴遊詩人」却像古代深宮裏的小太監那類人物一樣，偶然出宮，看到什麼事都覺得新奇，所以才大大地感動起來，這種詩人感動，誠如尼采所說的，像一顆露水滴在玫瑰上就顫動搖搓而不能自已。所以說，這首詩正好說明余光中的生活的孤懸架空，遠離現實。

另一首「天使病的患者」（「敲打樂」），是寫一個女工在悶熱的閣樓上做洋娃娃，替一個個玩具畫眉點睛。於是，余光中施展他那豐富的想像力，把這「不會把別人指甲油弄髒」的地下工廠，幻想成爲「小規模的天國」；他還替女工做夢，幻想女工飄在雲端裏做天使的美夢。提到

女工，通常我們想到的是她們的工作條件，她們的生活狀況；我們會問：她們應該健康地成長，但却爲什麼臉色蒼白？她們應該接受教育，但却爲什麼不能繼續上學？小小的年紀爲什麼會受到經濟的壓力而失學。一個女工最迫切的問題，就是面對現實的問題，在現實生活的壓力下，她們不得不蹲在那鬱悶陰暗的閣樓裏做那重複而單調的工作，但多情的詩人却將環境美化起來，他把剝削女工的工廠看作一個「贋製的小天國」，把女工的上班看作是上天國去作天使夢。於此可見「貴遊詩人」生活的不落實到何等虛無飄渺的地步。

(二)「閨眼夢，睜眼夢」

余光中成天在做夢，據他自己說：「醒時常做夢。」（「蓮的聯想」）「閨眼夢，睜眼夢。」（「敲打樂」）當然他最愛做的是「金色的夢」（「鐘乳石」世紀的夢）。「枕一段天鵝絨的往事，我睡着」，於是他「夢見一個王」——「天上的王」，一個「藍眼睛的王」。他所夢的「王」是「藍眼睛的」，於此，其心之所向，可想而知。他不僅夢見藍眼睛的天上的王，他還常「和天使在通話，和迷迷茫茫的一切在心神交馳。」（「焚鶴人」）。據他自己說，他還參加過「最後一位天使的葬禮回來。」（「五陵少年」）這眞是不打草稿的胡思亂想，這種人跟精神病患者比較，又有多大差別呢？

余光中有的夢實在做得莫明其妙，他說：「有乞丐的角落就有人做夢／一個夢翻七次身。」

（「在冷戰的年代」）這是什麼意思？乞丐在做夢？還是看到乞丐就做夢？做惡夢猶有可說，若說作美夢，則又像「天使病患者」一樣拿窮人開心。

詩人的夢常是一組惡夢與美夢的矛盾之組合。在他「慘綠少年」的時候就怨嘆着：「我的夢挨向陰暗的地獄。」（「藍色的羽毛」）然後既自命爲「貴族」，自然又作起「金色的夢」來，這本是爲的遺忘身邊的現實而圖遁入恍惚之境中陶然自醉，但「金色的夢」往往易爲冷冰冰的現實所粉碎，於是詩人的「夢遊」遂又墜入「喧囂構成的淒涼裏」（「萬聖節」）。這種「金色的夢」與「陰暗地獄之夢」的交錯反應，本是「亡命貴族」詩人失常心理的必然反射。

(三)「我總是無聊的」

「亡命的貴族」，離開了故土，「自外於廣大的民衆，生活自然是感到閒蕩虛脫，百般無奈的。

余光中說：「我們很閒，伏在左舷晒太陽。」（「天狼星」）在我們這社會裏，無數人投入工作隊伍裏勞心勞力，像他這樣「閒」着，實在顯得突出。

他說：「春天是發獃的季節／坐在韓國草上，怔一個下午。」這和他在「洋蘇木下的麻痺」一樣顯得無聊。他說：

「我就在這座小小的屋裏／沉思、做夢、看書和回憶。」這一方面可以看出他的生活的浮游

狀，另方面也可以看出他的生活圈子的狹窄性。脫離了廣大社羣的余光中的生活天地，不外是在校園和飛機場盤旋打轉。

在實際上和思想上都脫離社羣的孤懸生活，因而導致他在情緒上的無聊感。他說：「我總是無聊的。」（「萬聖節」）「我的觸鬚觸及無聊的邊境。」（「五陵少年」）一個無聊的人，除了感嘆空虛憂鬱之外，就很容易遁入酒色的漩渦裏。於是，余光中告訴我們說：「欲驅憂鬱，十三張撲克牌／比全部的哲學史更見效。」（「五陵少年」）玩牌之後是跳舞喝酒：「欲飲香檳，跳一次蒙面舞。」（「五陵少年」）；「煙兄酒弟」們（「天狼星」）！「來一瓶高粱哪，我起碼再三杯！」（「五陵少年」）他還說，唯有像他那樣喝酒才可「留名」（「唯有飲者像我才留名」）呢！

「眼淚瓶，白蘭地，香巾，『卿卿，卿卿』！」（五陵少年」）自古「酒色」兩事常相聯，酒精的興奮撩起了詩人的亢奮，就這樣，他的筆就經常地帶到雙人床上去纏綿一番。

(四)雙人床上的纏綿

個人的百般無耐，無所作爲，就很容易步入色情主義之一途，余光中在這方面發揮了他的「創作天才」

「吐魯番」是他而立之年慾火尚旺時期所寫的一首性詩。詩中以「吐魯番」來形容女性盆狀

的下體，內容在寫一對男女「衣着洪荒，交換體溫」，「在屋頂下製造潮濕」。余光中在描述兩性的情狀時說：「用你的潮濕證明你是雌性的動物」、「企圖先酖死對手，然後自酖」，這充分暴露了他潛在的誨淫意念。

近期所作的「鵜嘴鋤」（見詩集「白玉苦瓜」）這首色情詩，也寫得相當黃，它說：「地下水爲什麼愈探愈深？誘我這麼奮力開礦？鵜嘴鋤／在原始的夜裏一起一落。」「就這麼一鋤一鋤鋤回去／溯着潮潮濕濕的記憶／讓地下水將我們淹斃。」「火山帶」（見詩集「敲打樂」）這首詩的「情節」也相似，如一齣小電影劇本一樣描寫：「當你臥下，當你的陰柔嘩嘩展開／便有一脈熟象牙的火山帶／滲着硫磺泉」；「當你臥下，夜色如潮，沖激你彎彎的海岸線／一朵皎白在純黑中綻放／山勢起伏……。」這些詩句赤裸裸地描繪了佛曰：「不可說，不可說」的情境。

在余光中的生活裏，凡事總是軟綿綿、懶洋洋的，唯有這碼子事，則樂此不疲，奮筆勤書。「雙人床」（「在冷戰的年代」）是他這類詩的高峯作品。其中像：「躺在你長長的斜坡上……靠在你彈性斜坡上／今夜，即使會山崩或地震／最多跌進你低低的盆地……仍滑膩，仍柔軟，仍可以燙熱／一種純粹而精細的瘋狂……惟我們循螺紋急降，天國在下／捲入你四肢美麗的漩渦。」當此時節，他的「靈感」一閃，竟悟出「天國在下」的句子。教徒的天國是在雲端，而余光中的天國則在床上，「天國在下」，道出了他悉心追求之快樂的所在。

「海軍上尉」（「天狼星」）是他的色情詩中，最爲奇特的一首，這首詩寫一個人坐在左營公園觀賞街景，忽然看見「野狗當街戀愛，貓在屋頂叫春」，「該死的春天！厲乎佛洛依德的鬼

魂，古吉啊，古吉，我的古吉！」這裏究竟是指「野狗戀愛」「爲佛洛依德」的性行爲的表現呢！還是指余光中見了「野狗戀愛」而引起了他的佛洛依德式的性衝動？讀的人不容易弄得清楚。不過「古吉啊，古吉」，是兩性在『進行』時那「地下水」的聲音吧！他的想像力可眞豐富。只是想像畢竟不如實際行動一下，於是，「在天狼星與綠燈戶之間／有形而上的，形而下的……暴粟。」他遂在「野狗戀愛」所引起的佛洛動依德性衝動驅使下，逛進了「綠燈戶」。「在滅燈之後／罪惡，原不是天使的遊戲」；當他走進那「蘇絲黃的世界」裏，在滅了燈辦完那事以後，他似乎有點後悔，回想起來，覺得究竟比不上「天使的遊戲」，於是他「昂首則悵望，低頭則傷心」，內心充滿了「罪惡」感。逛過綠燈戶，詩人雖感懊惱，但意猶未盡，於是，這匹「狼」又邁進舞廳，「姑跳舞，姑維持很帥的姿態！姑量下午的空虛。」他在和舞女蓬拆蓬拆一陣之後，最後仍落得滿腸空虛。

不過，就詩論詩，從他的全部作品看來，倒是他的色情詩寫得最爲「出色」；這類作品，列入金瓶梅之內並無愧色。他要是朝此方向繼續努力，假以時日，寫一本「現代肉蒲團」的詩集出來，是可以預期的。

另外一件頗爲蹊蹺的事是，余光中經常把性交和戰爭扯在一起。

在「雙人床」這首詩上，開頭就說：「讓戰爭在雙人床外進行／躺在你長長的斜坡上／讓政變和革命在四周吶喊／至少破曉前我們很安全／當一切都不再可靠／靠在你彈性的斜坡上。」烽火連天，「詩人」却安然於床笫之間，只顧片刻的色歡，即使革命和政變發生在周圍，皆與我無

關。這給人的感覺是：他的生命中只有性。這雖可以風流自許，但從這種詩的思考方式可以看出他對重大事件所扮演的角色，如此關係到千千萬萬人生死的事，對他而言，却漠然無關。而且，提到「政變」，總該有革命的或反革命的區分；「戰爭」，總該有侵略的與反侵略的，正義的與非正義的區別。無論對於革命的政變或反革命的政變；無論對於正義的或非正義的戰爭，總該有一個反對或贊同的態度，余光中却等同視之，一概置之事外。

「如果遠方有戰爭」（「在冷戰的年代」）這首詩上，也說到：「我們在床上，他們在戰場」，戰場上的那邊是血肉橫飛，慘不忍睹：「缺手，缺脚，缺眼」，余光中却無動於衷，反倒覺得自己「該慶幸」，而且「慶幸是在做愛」。

在「洋蘇木下」，同樣顯明地表現了他的只有自己，別無旁人的態度，他竟說，只要自己過着夢的生活，「一任三K黨殺人」。「三K黨」是一八六六年出現在美國南方的一個法西斯式的恐怖組織，專事殘害黑人和當時的進步人士。余光中這種「一任三K黨殺人」的態度，我們雖不必說他縱容奸惡，但他對三K黨這樣的一個爲非作歹的集團，竟然抱持着無憎無怨，不與聞問的態度，這充分顯示出他的是非不分。爲了貪圖一己的歡樂，以致於殺人放火之事都無動於衷，準此而推，也可想見他對人間其他不義之事的態度了。至於他何以一聞戰鼓，便急於上床，這種「創作動機」。恐怕只有待於變態心理學家來給予分析了。

(五)自我迷失與自我膨脹

如果一個作家的創作意志與現實社會不相關涉，僅侷限於自我的小天地裏，就容易逃入個人的狹小的感情框子裏，最後落得個無所作爲，唯一關注的事是「雙人床」之類，但片刻的亢奮過後，便又長期飄搖於迷茫的情緒之中。余光中的自我迷失感遂由此而生。

余光中的無聊感和迷失感，主要是在於他找不到生活的方向：「零亂的脚印走不出方向／仰天，仰天／欲發狼嗥的一匹狂犬。」（「白玉苦瓜」）生活沒有遠大的目標，自然脚步零亂走不出方向，這是苦悶的根由，逼使他像「狂犬」一般地發出「狼」的嘶叫，這是值得同情的，不過「走不出方向」，不應仰天作「狼嗥」，而應落實在地面上——落實在自己的土地上來探索。

作爲一個作家，如果不願關懷自己的同胞，如果不願擔當自己社會的責任，那就一切只有想到自己，關心自己，這時往往不是自卑就是自大。余光中的「自我」小世界，便是自我迷失與自我膨脹的一組矛盾交替出現的組合。他不住地喊空虛，叫迷茫，以此而贏得不少的同好者或一時找不到出路的青年之共鳴，因共鳴而起掌聲，掌聲多，名氣大，他因而陶醉了。

余光中陶然地說：「凡我至處，掌聲必四起如鴿羣。」他咀嚼回味這四起的掌聲：「歷久不散，令人亢奮且失眠。」（「在冷戰的年代」）他又想起在成大演講時，「那些眼睛，噫，永遠，永遠／想起那些茫茫的眼睛／向你集中，向你舉起，要向你取暖／要向你索取／索取火。」（

「在冷戰的年代」）「那些茫茫的眼睛」——失落的一代，向他取火？然而我們不禁要問：像他那樣灰色的意識，能像普羅米修斯把希望之火帶給人間嗎？據余光中自己的回憶說，他最感興趣的是：「收集自己的美名／聽衆的掌聲／讀者的信。」「四十歲以後不再收集什麼／除了每晚袋一疊名片。」（白玉苦瓜」）這是很坦誠的自白，阿諛之聲聽久了，刺激度就會降低，再則知名度提高以後，自然更上一層樓，而讀者聽衆畢竟是散漫的，成名後的關注對象之轉移，爲求上達者必經之途。「每晚袋一疊名片」，可見他交際應酬於名貴之間的頻繁，他的人際往來上的「現實主義」，其詩壇上的連橫合縱之術，與他詩中的虛無精神，却正好構成了强烈的對比。然則這樣一個只關心自己的虛名的人，又怎能帶給青年人以什麼希望之火呢？

有了聽衆的掌聲，聞人的讚許，於是詩人的形象越發自我膨脹，膨脹到朝思暮想能爲自己樹碑立像：「立在旋風中心／立成一尊獨立的塑像。」（「在冷戰的年代」，自塑）「五陵少年，是我／塑一尊青銅像做紀念。」（「萬聖節」）他盼望着自己的名字能「刻在世紀的額上。」（「五陵少年」）

然而，這畢竟是他的夢想，像膨脹的氣球一樣，內心終究是空虛的。

六 敗落的人生觀

余光中說：「我是一隻萎縮的老蜘蛛。」又說自己是「一隻風中的病蜘蛛。」在一個「萎縮

的」、有病的「亡命貴族」心態者的眼中，世界是靜止的而非前進的；是倒退的而非發展的（他說，生活只「是記憶，而不是展望。」——「焚鶴人」）。他說：

「宇宙如一隻停了的錶」（「鐘乳石」）

「宇宙涼了。」

「宇宙老了，垂着死亡的面幕。」

在他看來，宇宙是靜止的，而且「垂着死亡的面幕」。在這種灰色的宇宙觀下，他遂認爲：

「一個新時代的開端，充滿了失望。」（「望鄉的牧神」六三頁）

然而世界的變動發展是不可否認的事實。而他說：「世界在走着，我坐着，就這麼坐着，坐着東方／坐一點中唐的氣象。」（「天狼星」）「世界在走着」，可說是大衆羣策羣力推動世界向前發展。詩人不積極地發揮人的向上的力量，竟然以爲木然呆坐便可以「坐一點中唐的氣象」！這實在是天方夜譚。人們的努力是可以扭轉劣境，把不利於己的境況改變爲有利於衆的環境，余光中捨此不由，竟頹傷地要人「在歷史的中站徘徊着」，以爲「歷史的中站恆是冷落，恆是等待，恆是惆悵」的（「鐘乳石」）。

一個沒落「貴族」心態的人，前瞻無望，遂縮退到遠古，「看占星學與天宮圖，祭司的夢，酋長的迷信」，並斷言：「快樂的 Pre-Confucian 的時代」「不快樂的 Post-Confucian 的時代」，感嘆「鳳凰不至，麒麟絕跡。」（「逍遙遊」）這裏不僅看出他的迷信的程度（他的迷信觀念尚見於「天國的夜市」四、六頁，「萬聖節」二二、二四頁），更顯示出他的不長進的歷

史態度。

余光中由靜止、悲觀的宇宙觀，遂引申出他的頹敗的人生觀，實在說來，他的作品雜蕪零亂，完全缺乏思想的主線，根本談不上有什麼宇宙觀、人生觀。這裏只是湊合起來說的。

(1)「人生是一場大輸」

余光中把人生視若賭注，他認爲「人生却是場大輸」。年近不惑的他，竟認爲他的有生之年是「大輸之間裝飾幾次小贏。」（「在冷戰的年代」）他說：「輸盡全部……，輸了外套輸自己的赤裸／上半夜輸盡輸下半。」他的人生過程竟是這樣越輸越多，最後輸得精光的地步。他還大言不慚地說：「就這樣輸掉一個春天，在未來與過去之間，握一個空啤酒瓶」（「敲打樂」），又說：「輸掉一個冬季，再輸一個春天，也沒有把握不把夏天也貼掉。」他還說：「等秋以五馬將我分屍」（「五陵少年」）。這樣看來，一年之中，秋天是坐以待斃，其餘春、夏、冬三季不是「輸掉」就是「貼掉」，這是一個徹底的人生失敗論者。

(2)「生命實入極寒極冷」之境

余光中認爲：生命是由熱帶貫穿溫帶，而貫入「極寒極寒」的境地。在他看來，生命是一個不斷趨於萎縮的過程。可見儘管他的物質享受頗豐，但他的精神境域是十分頹靡不振的。「背光的一面總朝着我們。」（見「在冷戰的年代」）這些論調充分說明了他的灰暗的人生態度。

(3)「我死了，而／我竟死了，而／我竟／死／了」

余光中的人生觀竟成了人死觀。他說：「一面，生／五面，死。」（「在冷戰的年代」）依他看來，一個人豈不成了半死不活，週身爲死素所包圍的行屍走肉了。他的沉緬於死亡，似已成爲時下某些詩人的流行病，他一而再地說：「我曾死過不止一次」（「萬聖節」）；「常想自殺／在下午與午夜的／可疑地帶」；「今夜，重重的憂鬱啊重重，週期性的死亡」；「而我死了，而／我竟死了，而／我／竟／死／了／幢！」（「天狼星」）一個正常的作家，總是生動地、活潑潑地肯定生命，肯定時代所賦與的使命。然而余光中則不僅暮氣沉沉，還津津樂道於「我死了，而我竟死了！」

西洋現代文學對於死亡的「特殊迷戀」，乃是西方資本主義社會歷經戰亂後的敗落徵象，這種世紀末的氣息竟蔚爲時髦病而嚴重感染着臺灣的詩壇，不少人競相搬弄感傷的詞藻。總而言之，余光中的自憐情緒之無限擴充，乃是由於他的遠離人羣脫離現實的孤懸之自我意識所派生的。

以上所見，余光中所表現的感傷情懷、頹廢意識與色情意念，固有其社會根源，但在他這類作品大量浮現的時期，臺灣的社會雖向工商業社會變化，可是和西方的社會型態畢竟不同，它還沒有强化到那種程度。壯年期的余光中，幾度遊美，不自主地降服懾壓於新大陸工商帝國的「文明」，於是囫圇吞棗地將那種疾病的文學買辦到臺灣的文壇。但總的來說，這些余光中的病態文學，還有一部份是客觀的因素——臺灣社會的工商化和美國社會的影響——所造成。

由於余光中在一種流亡心態與崇洋意識的支配下，從未把臺灣作爲他的第二個故鄉，以致不能在任何一塊中國的領土上落實下來生根經拓，這樣他對我們這社會同胞自己親手栽植的東西自然不會產生任何喜悅感。目前我們中國的開發雖然並不十分豐富，但由於他並不願參與自己的社會，由於他對近代中國重大變化所持的立場的問題，因而看到別人的富有強盛，便產生自卑情結，遂以自己的國家爲可羞可恥，這就完全是他自己的主觀意識的問題了。我們對他這種立場與心態的批評，是比較主要的。

（民國六十六年十一月「中華雜誌」一七二期）

評余光中的流亡心態

陳鼓應

一、流亡心態

時代苦痛摧擊下的臺灣知識界，近年來產生了兩種主流的心態：一種是中興心態，一種是流亡心態。中興心態是面對現實，對不合理的現象希求改革；流亡心態是逃避現實（包括逃避到色情玩樂裏面），演成牙刷主義之風。

在余光中的一首詩裏，他說在臺北「這座城裏，一泡眞泡了十幾個春天／不算春天的春天，泡了又泡／這件事想起就覺得好寃／或者所謂春天／最後也不過就是這樣子：一些受傷的記憶／一些慾望和灰塵。」「（「在冷戰的年代」四六頁）「泡了又泡」是自述他的生活態度；「一些受傷的記憶」、「一些慾望和灰塵」是陳述他的生活內容。「泡了十幾個春天」，就是說十多年來他只是在「泡」着虛度時日；「泡」日子，便是他的失根性與失落感所產生的浮游心態。他在臺灣這十幾年的日子，只是「一些受傷的記憶」與「一些慾望和灰塵」，甚至哀嘆生活是「分期

的自縊」，這恰是「亡命貴族」的生活寫眞。至於他的窩屈感（他說在臺灣的十幾年「一想起就覺得好窩」），顯然是不實的。在此地多少貧家子弟被摒於高等學府的門外，余光中在優越的生活條件下，上大學，唸研究所，做講師，當教授，多年來他春風得意，一帆風順，政府待他可謂不薄，他有什麼「窩」好喊？

既然余光中覺得在臺的十幾年過得「好窩」，那他對我們這地方自然無所依戀，無所顧惜，在「去去去，去美國」的浪潮下，他遂開始向外游動了。「收到南伊州大學航空信的那天上午／他坐在朝南的那扇窗／漠漠的眼神追一隻黃蝴蝶。」（「在冷戰的年代」）終於，猶如一隻翩翩飛舞的蝴蝶，他飛越到太平洋的彼岸。美利堅的一切使他沉醉。在那大雪紛飛的日子，天寒地凍，他忽而想起臺灣；臺灣「到冬天，更無一片雪落下／但我們在島上並不溫暖。」（「在冷戰的年代」）本島四季如春，但在余光中心中，「却並不溫暖」。雖然島上的人們給他的溫暖可不小，然而臺灣只是他的跳板，跳到美國之後，回頭看看臺灣，不順意了。當他登上美國的高樓時，不由自主地說：「比起來臺北是嬰孩。」（「望鄉的牧神」四十頁）

紐約市的髒亂是世界聞名的，在他眼中却「隱隱約約要訴說一些偉大的美什麼。」總之，比起美國，「臺北淒淒切切，完全是黑白片的味道。」

然而，「兩重相思」，正是邊際人特有的意識情狀。在臺灣時，他一面懷念故鄉，一面想望出洋；去了美國，則故土鄉愁日深，對臺灣的思念也日增——唯有臺灣才有他的市場，才可聞到掌聲，才有下女替他做飯，還有「阿秀在厨房裏哼歌」給他聽呢！這種生活情調，只有臺灣才享

受得到。因而，不久他又踱回來了。

然而，余光中始終無法在中國的土地上安定下來。「公墓的下午」這首詩上道出了他的心思：「總有一種精美的激動，到秋季似乎就要遠行。」當然，這只有「高等華人」才有這樣「精美的激動」，我們這裏的人羣：漁民在日落時就要出海撒網，農民在黎明時就要荷鋤耕作，工人在早起時就要趕班。「一到秋季就要遠行」的那種「精美的激動」與「形而上的享受」，一般人是無法享有的。

在「精美的激動」下，余光中遂在「西雅圖與基隆之間搖擺復搖擺。」（「天狼星」）「未完成的出國手續待我去完成，又是松山機場的揮別」；「總是這樣。松山之後是東京之後是西雅圖。」（逍遙遊」）雖然他也感覺到：「走來走去，繞多少空空洞洞的圈子。」（「白玉苦瓜」自序）但如今余光中畢竟成了牙刷主義者了。

二、靈魂「嫁給舊金山」

高等知識份子的出國深造，其中有不少人是爲求吸取先進的技術與經驗以作爲充實母國建設的參考，但也有一些人飄洋過海便如涉「忘川」，心向異國。

余光中甫抵美國，便將臺灣的許多「負荷」一股腦兒扔掉，臺灣的「噪音和空氣染污的雙重迫害忽告解除。」（「敲打樂」，後記）好不快哉！更令他快慰的是：「海關人員對我說：『歡

迎回到美國來』。一時竟有溫暖的回家之感。」據友人相告，余光中初到美國，便到處打聽如何申請綠卡，這番「『回到』美國的歡迎詞，的確溫暖了他的心——溫暖到他心坎的深處！於是他一面在帝國大廈前，「頓足復頓足」，急於要頓掉「太平洋對岸帶來的塵埃。」（「萬聖節」）；一面施展「方向盤的縮地術」，馳騁於「坦坦蕩蕩的大平原」，情不自禁地吆喝起來：「咦呵咦呵咦——呵！」詩人展開了嘹亮的歌喉，歌唱着：「另一個大陸的秋天，成熟得多美麗！」他詠嘆美國那「白霏霏溫柔的雪」，如「女友那樣白的手。」（「白玉苦瓜」）讚頌落磯大山「磅礴礴磅」、「蒼蒼皚皚」，神遊其間，竟不知今年是何年，今夕是何朝何夕了（「白玉苦瓜」）。

余光中到了美國，把美國的一切都美化了，美國的風景固有其美處，但在山水以外，他既看不清「洛克菲勒家族」等財團對內外的吸吮，也見不到五角大廈對他國的控制與掠奪；美國境內，這一邊是少數富豪的窮奢極侈，那一面是無數黑人瀕於饑餓線上的掙扎。觸目可見的黑人——美國式民主、自由與平等最直接的諷刺和羞辱，他却視若無睹。偶而提到印第安人，也只是他站在摩天大樓這樣讚嘆：「印第安人的落日熟透時，自摩天樓的窗前滾下。」（「逍遙遊」）誰都知道北美殖民地是在印第安人的屍骨上建立起來的。在白人淘金狂熱的時期，紅人被整村整村地殲滅掉；南北戰爭之後，最少發動了一千次以上的軍事燒殺行動。十九世紀中葉又頒佈「印第安人遷移法」，成千成萬的紅人被驅出密西西比河以西的地帶而死在路上，印人現在還叫這條路爲「眼淚之路」。提到印第安人，我們就不免記起他們這一部慘絕人寰的血腥史，然而余光中却竟

以熟透的落日美化他們的環境。至於千百萬黑人遭受奴役的歷史——他們被帶着鎖鏈成羣成隊地被驅使在種植園裏勞作，爲莊主發財致富而滴盡血淚，折磨而死在美國土地上的悲慘歷史，在余光中那些大量描繪美國人情風物的詩文中，却隻字不提。這且不說，他對美國的擴張侵略的史實，其溢美之詞竟比拿到綠卡的人都要過份。他說：

「那裏的眼睛總是向前面看，向上面，向外面看。他們看見二十一世紀，阿拉斯加和夏威夷的延長，人類最新的邊疆，最遠最寥遼的前哨。」（「望鄉的牧神」六四頁）

這成什麼話！即使是一個有良知的黃髮碧眼的美國人，也不會把「阿拉斯加和夏威夷的延長」視爲「人類最新的邊疆」。美國獨立時的領土，僅限於加拿大以南，密西西比河以東及佛羅利達以北的地區。此後六十多年間，除了侵奪佔印第安人的居地以外，不斷伺機掠奪鄰國的土地，才把它的疆界自大西洋岸擴張到太平洋岸。但美國領土的擴張欲，猶不知足，一八六七年取得阿拉斯加，一八九八年併吞夏威夷。當美國太平洋探察隊繼續西航到馬尼拉時，對菲律賓不禁垂涎欲滴地說：「這眞是地球上最美好的地方之一。」不久它的海軍就拿下了這塊「美好的地方」。於是它繼續向西眺望着說：「中國那兒是一片無限廣大的市場呀！」不久在「門戶開放」的政策下，它深深地插進一脚。美國的名作家馬克吐溫譴責美國政府的侵略行爲時說：「我們狡猾地僞裝成無私的朋友，把信任我們的力弱的人民引入圈套，然後一把扼住套緊他們。」這話說得很對，美國領土的擴張，到處浸染着別國民族的血迹而獲致的。余光中眞是忘了自己是那一國人，竟然把美國向「阿拉斯加和夏威夷的延長」的帝國主義的行徑，視爲「人類最新的邊疆」，這不是

顯露了他對世界近代史的無知，便是曲意爲帝國主義的行爲美化說項。

余光中曾經供認：「他將自己的生命劃爲三個時期：舊大陸，新大陸，和一個島嶼。他覺得自己同樣屬於這三種空間，三種時間。」這雖然說明了他之爲邊際人的流亡心思，同時也表白了他對美國的迷戀程度。「新大陸是他的情人，和情人約會是纏綿而醉人的。」（「望鄉的牧神」，六五頁）無怪乎他一提起美國，便「咦呵！咦呵」地讚嘆不已：「咦呵愛奧華。咦呵內布拉斯卡。咦呵科羅拉多。咦呵猶他。咦呵西部。」寫到南太基，也以同樣的筆調詠嘆着：「在純然的藍裏浸了好久。天藍藍，海藍藍，髮藍藍，眼藍藍，記憶亦藍藍。」這時余光中完全沉醉在那藍眼碧珠的世界裏，他自己招認着：「恐怕我已藍入膏肓而藍發而死。」眞的，除了烏髮黑眼無法染藍之外，他的「靈魂」早已「嫁給舊金山」了。

三、鄉愁與所謂「中國意識」

當余光中在美國西部咦呵咦呵地一路歡呼讚美過去時，最後忽然想起了中國。想起中國，他頓然頹傷：「東方的大蛛網張着，正等待你投入，在呼吸一百萬人吞吐的塵埃，五千年用剩的文化。而俯仰於其中，而傷風於其中。」想到東方，想到臺灣，就覺得像個張着大蛛網束縛他，覺得本土的空氣充滿着塵埃，中國文化是「五千年用剩的文化」。總之，回到自己的國土，俯仰其中，就會引起他的傷風感冒。這就是一些人所說的余光中的「中國意識」嗎？

(一)「杏花春雨已不再」

臺灣寫詩的人中，余光中的「鄉愁」是最爲濃烈的一個。他的作品裏，到處可見到他的「思鄉」的吟嘆。「夢裏江山」的悽惻是令人感懷的，對於生離久別的親人家園的憶戀，尤令人同情。自古以來，中華民族的歷史便多災患，戰亂時期朝政之間雖常處於紛爭對峙的狀態；但人民之間猶可交通往來，「孟子」書上就曾說，只要政事搞得好，各地百姓便可奔赴會聚（「天下之民至焉」七九頁）。今日的處境迥異；所以余光中詠嘆「喊我，在海峽這邊／喊我，在海峽那邊。」（「五陵少年」），茫茫海水的相隔，致使無數同胞長期父子不相見，兄弟妻子離散，這種骨肉相離的慘劇所激起的鄉愁，是多麼令人廻腸！然而余光中的「鄉愁」，却非此類。他對故鄉的愁戀，歸結起來，不外是往昔「良辰美景」的追憶罷了！

懷念祖國壯麗山河的感情，是可珍貴的。然而余光中所憶念的「長江水、贈梅香」，只因它是才子佳人嬉戲的場所，且看他下面的一些傾訴：

「杏花春雨已不再，牧童遙指已不再。」（「聽聽那冷雨」，三二頁）

「春天，遂想起／江南，唐詩裏的江南／小杜的江南／蘇小小的江南。

「春天的江南，想起／那麼多表妹，走過柳堤（我只能娶其中的一朵！）

「在杏花春雨的江南／在江南的杏花村／借問酒家何處。」（「五陵少年」，七七頁）

這就是余光中的「故都春夢」：想起那麼多表妹婀娜多姿地走過柳堤。他猶沉緬於「小杜的江南」——「杏花春雨的酒家」。於此可見，他的所謂「鄉愁」不過是迷戀舊式墮落文人酒色生活的小情趣罷了！有人見他訴說「鄉思」，還以爲這是「中國意識」的表現呢！

(二)「焚厚厚的廿四史取一點暖」

如果余光中有什謂「中國意識」，那麼，他的「中國意識」，可以拿「緬古蔑今」來形容它。但他所緬的「古」，正是古之腐墮面，他所蔑的「今」，正是今之拓展面。

余光中的思古幽情，特別傾注於古典詩詞中的聲色世界。舉凡「唐朝的猿啼」、「杜子美的月亮」、「杜牧的酒家」、「未央的宮女」以及「長生殿」、「華清池」，都在他緬懷之中。他竟稱這種緬懷爲「新古典主義」，爲「回歸中國的精神」（「蓮的聯想」），在「新古典」的口號下，他的詩不過出現：「像一首小令——從一則愛情的典故裏你走來，從姜白石的詞裏，有韻地，你走來」之類的俗得肉麻的句子。他還亂用「典故」，寫出：「一枝短燭，自晚唐泣到現代，仍泣着，因小杜的那次戀愛。」（「蓮的聯想」）「一枝短燭，仍泣着」是套用杜牧「蠟燭有心還惜別，替人垂淚到天明」的句子，他所謂「新古典中國」，不過是「自晚唐泣到現代」的一

片哭聲的纏綿哀情；他屢屢提及小杜，而小杜的名詩大半都是對於青樓妓女的歌詠，余光中特別傾慕小杜，莫非就是憶戀他那種「十年一覺揚州夢，贏得青樓薄倖名」的淫靡生活？杜牧的詩固有他「綺羅鉛華」的一面，但也有他憶傷時事的另一面。他很留心「治亂興亡之迹，財賦兵甲之事，地形之險易遠易，古人之長短得失」（「上李中丞書」），希望在現實政治上有所發揮。他的「一騎紅塵妃子笑，無人知是荔枝來」、「霓裳一曲千峯上，舞破中原始下來」以及「商女不知亡國恨，隔江猶唱後庭花」，都是反映現實的佳作；他的「感懷詩」，則表現了他愛國憂民的心情，而這些余光中中却絲毫未曾學習到。飲酒狎妓在當時的文人生活中已蔚爲成風，杜牧自不例外，他所寫下的那些徵逐於酒色的作品，獨爲後世無聊文人所樂意，不幸余光中正是承襲這一類糟粕。

余光中所謂的「新古典」，除了吸取舊式文人那種春意闌珊、艷絕婉柔的情調之外，還在詩句中裝璜着盤古、女媧、蚩尤、彭祖一類的神話人物，以示其極盡遠古蠻荒之追思。其實信史上多少開疆拓土的民族英雄，他從不提及，提到的只是「汨羅的悲濤，易水的寒波」，他的沉溺於「悲濤寒波」，和他在現實上不斷地播散着灰色情愫正是相應的。

這樣看來，余光中的「新古典」，不過是欲承襲歷史的頹傷面。相反的，從詩經以來，關懷民生，愛民救世的傳統，他却視若無睹。對於一部中華民族苦難的奮鬪史，他竟視爲「無非是一張黑白片」。他還認爲中國文化是「蠹魚食餘的文化」（「天狼星」），他要「焚厚厚的廿四史取一點暖」。他所說的「廿四史」是指一部中華民族的歷史；焚毀中華民族的歷史，只是爲了他

自己「取一點暖」而已，這是侵華時日本軍閥所說的話，竟出自余光中之口。

(三)七億人民是蛀蟲

余光中對於我們中華民族篳路藍縷、斬荆披棘以開闢道途的史實，如此懵然無知；對於中華民族奮鬪創發克服重重艱難的苦幹精神，這般缺乏信心，這和他的蔑今的「中國意識」是相關的。

想起今日的中國，他就感到氣餒地說：「空空的祖國啊茫茫地轉。」（「白玉苦瓜」）由於他自己的懶散閒蕩，便以爲他的同胞們也知他一樣無所事事，只在高塔上吹風，雲霧裏打滾似的。而廣大同胞朝朝夕夕努力改善環境的成果，他竟視若無睹，只知睜眼說瞎話。他便侮蔑地把七億同胞看成「蛀蟲」，說「七萬萬人在一張海棠葉蛀得已經不能够再蛀。」（「在冷戰的年代」）事實上，中國的人民一向是勤奮工作的，只有極少數人是蛀蟲，他以他自己蛀蝕的心靈，「推己及人」到七億同胞身上，竟以爲大家都同他一樣，因而他看不到別人的辛勞，視線只知在自己的身上打轉，而自己却淪入自憐自傷的不堪境地，他遂以自己的儒弱去觀照大衆，認爲中國人民是無望無助的。

因此，他有下面的一些詩句：「無松果落地的中國，銅駝、鐵塔皆已倒塌，皆已倒塌的中國。」（「敲打樂」）這該是帝國主義侵凌下的中國敗落的景象，而余光中的視覺依然停留在倒退

的歷史軌跡上。

偶而余光中也提一下帝國主義的侵凌，但也只是一點傷感式的，說說就過去了，當他喝下幾杯洋酒時，帝國主義的侵華劣跡更是忘得一乾二淨。且看他的詩一首：「飲一八四二年葡萄酒」，這時他竟樂陶陶地讚嘆「異國的春晚和夏晨」，稱頌異國詩人的緋色私奔，而一八四二年正當鴉片戰爭後訂立南京條約之年，他却把帝國主義的刀槍首次兇狠地插進中國的胸膛底事跡，完全拋諸腦後。在以後的幾首詩中，他也曾提及中國的受侵，但他却徒然表示一些羞辱感，頻呼：「被人強姦輪姦」、「喪失貞操」。「敲打樂」一詩中，他竟然說出「中國中國你令我羞恥」一類的話。

(四)「中國中國你是一場慚愧的病」

自從余光中「應美國國務院之邀」，過着「一生中最瀟灑的日子」以後（「敲打樂」，後記），他便深深地打上了美國的烙印。這時的余光中，搖身一變，變成了另一副模樣，他洋腔洋調地唱起來：

給我一張鏗鏗的吉打
一肩風裡飄飄的長髮

給我，一個回不去的家
一個遠遠的記憶叫從前
我是一個民歌手
給我的狗
給他一塊小銅錢

（民歌手）

管點批評余光中說：「他的長相竟是『一肩風裡飄飄的長髮』，如同嬉皮，四處流浪，浸緬於過去的記憶，無所事事，唱着洋腔洋調的歌，帶一條狗，……我們實在無法想像余光中變成這種模樣，吉打、長髮、流浪、狗、乞求——這能使余光中成爲一個典型的中國人嗎？」（「余光中變什麼？」，後浪詩刊，七期）這時的他，「生活講話寫字一點也不中國，藝術的興趣更不中國」；這時的他，不僅「不中國」，反以中國爲恥！

「敲打樂」是頌揚美國而以中國爲羞的一首長詩。主題不外是一面盛讚美國，一面傷心中國。他看到美國的青色山脈，草波麥浪，千里公路，萬里草原；看到「鋼鐵」般的城市，高聳雲霄的帝國大厦，「泱泱自尊」的自由女神。這時原本失落的他，頓時「揚揚鼎沸起來」，在「高速而昂揚的節拍」中嘹亮地歌唱起來。在他歌頌美國雄偉以後，忽然想起中國，他遂頹傷地說：「中國中國你是不治的胃病」、「中國中國你令我傷心」、「中國中國你令我早衰」、「中國中國你令我昏迷」，「你已經喪失貞操服過量的安眠藥，說你不名譽，被强姦輪姦輪姦，中國啊中國

你逼我發狂」、「我的顏面無完膚，中國中國你是一場慚愧的病，該爲你羞恥？自豪？我不能決定。」他遂由羞慚而痛苦地叫喊着：「不快樂啊顏不快樂極其不快樂不快樂。」這就是他對中國的全盤態度。

余光中去到美國，拿着表相的美國標準去看中國，於是產生莫可言喻的「羞憤」，由羞憤感到惡意漫罵國人就像「一些齊人在墓間乞食着剩肴，任雷殛任電鞭也鞭不出孤魂的一聲啼喊，」這卽是說，中國人如齊人乞食一般，苟且偷生，不知奮發，任人怎樣刺激都是麻木不仁的。近百年來，帝國主義對中國搶奪掠刼之餘，還極盡誣衊之能事，然而他們也僅止於辱罵中國人爲「睡獅」、爲「東亞病夫」，遠不及余光中這般的惡言毒語，他甚而認爲祖國猶如「患了梅毒」的母親（「在冷戰的年代」，忘川），他急於逃避，如逃避母親的瘟瘋一般；他急欲忘掉這樣的一個祖國（「忘川」是希臘神話中的河名，在這首詩上隱喻母國「患了梅毒」，但願喝飲「忘川」之水以遺忘中國）。

面對中國的苦難，一個人要決定的，重要的不是羞恥感自豪的問題，而是如何拿出勇氣和決心來面對苦難和殘缺；面對中國的苦難，不是蓄意去逃避它，而是要如何投入去改善它。

在我們這個社會裡，無數人切切實實的工作，切切實實的生活，並非像余光中那樣浮游在上層而作那自瀆式的鄉愁。今日臺灣在美日資本的壓力下，一般民衆還爲了鄉土的建設作艱苦的奮鬪，而余光中則不僅置身度外，且蓄意抹殺民衆的建設成果。

(五)「在西敏寺預約一塊墓地」

余光中既將新大陸視爲「纏綿而醉人的情人」，既將靈魂「嫁給舊金山」，他遂時時刻刻夢想加入英美詩人的行列。但他却不幸生而爲中國人，難以實現，於是只好退而求其次，癡心枉想希望在死後變爲異國鬼，並葬在西敏寺。他在「給莎士比亞的一封回信」的短文中曾說：「後會有期，說不定我會去西敏寺拜望您的。」他長期游離於國土之外，對於本國社會飛躍進步的情形雖無所知，但對西敏寺的行情却打聽得很清楚，他知道「西敏寺教堂已經够擁擠」（「天狼星」），因此他在十多年前就「已向西敏寺大教堂預約一個角落，作爲我的永久地址」（「五陵少年」，五九頁）。不過要葬在西敏寺，先決的條件他必須是英國人，而且只有對大英帝國有貢獻的人。近年來他的移居香港，也許就是試圖邁向西敏寺的第一個步驟吧！

儘管這樣，余光中的處境仍是可堪哀憐的，臺灣嘛！他始終存着過客的心理，不願久居；大陸呢？他回不去，也不願回去（即使回去也找不到他的「市場」）；美國呢？黑髮黃膚的文人終究難以被那社會所認同的。這樣，他遂成了只能在各條邊上沾一沾却不能着實落根的邊際人。於是，認同的問題遂成爲他的嚴重的問題。

他在「江湖上」的一首詩中，寫出了這種邊際人的境遇的心聲：「一片大陸，算不算你的國？一個島，算不算你的家？答案啊答案在茫茫的風裏。」他在自註中說：「『一片大陸』，可以

指新大陸，也可指舊大陸，新大陸不可久留，舊大陸久不能歸。」

「在茫茫的風裡」飄蕩着，這恰是流亡心態所造成的邊際意識的寫照。飄蕩日久，以致使他自己都弄不清身屬何方—敍兎三窟固有其逍遙處，但是像「失根的蘭花」一樣，造成他的邊際意識的混淆。這是他的詩文所以多屬於留美文藝一類的無根之作的緣故。

克魯泡特金描繪波蘭在俄帝統治下的情形時說：「牠決不會把國民性失掉的，牠有牠自己底文學，牠有自己的藝術，牠自己底工業，所以俄國人只能用暴力和壓迫奴役他們，可是並不能使波蘭人同化。」（「我的自傳」）然而我們的詩人，余光中却沒有等到別國來統治便已遺棄自己的文化。作爲一個詩人也應該把自己文化的精髓用詩的語言表達出來，却不是以歌頌別國「天空非常希臘」爲足意。

文藝的花朶是無法綻開在沒有土壤的地帶的。中國的道路雖多曲折，但只要敢於面對現實，敢於承擔責任，則前途是樂觀的。作爲一個文學工作者，一如其他領域中的工作者，與其冷眼旁觀譏笑嘲弄，莫如洗面革心回歸家園投入工作的隊伍。

（民國六十六年十二月「中華雜誌」一七三期）

無知之惡與有知之惡

林信男

蘇格拉底認爲每一個人追求他自己的幸福就是善，而人天生就是避禍求福的，所以，人之有惡乃是因爲缺乏了對幸福與禍害的知識所致，故惡乃產生於無知。無知之人不得不爲惡，而有知之人偶而爲惡終能以其知糾正其惡。所以，「無知之惡甚於有知之惡」。故他爲了維護希臘法律之正義寧飲鴆而死，不肯越獄而活。

今年八月間，有一誣蔑反崇洋媚外的民族主義者爲義和團，並言「我們文壇上往往因愛國太過熱切而有了偏差」的作家，另外還一個要「嫁給舊金山」，自瀆自己民族是「中國，中國你令我早衰」的詩人，一唱一和的把臺灣現在爲民請命的民族文學（即所謂「鄉土文學」），栽贓成「工農兵文學」。一時間，風聲鶴唳，草木皆兵，許多不專門研究文學的人，不知就裏，都被欺騙。以爲共黨統戰，已經滲透到此反共堡壘的靈魂深處。憂國之士皆憤慨激昂，紛紛就此一作家一詩人的文章，對臺灣的「工農兵文學」大事討伐。而被稱爲「鄉土文學」的作家，却是一頭霧水，丈二金剛摸不着頭腦。

在嚷嚷之中，九月上旬出版的「中華雜誌」刋出胡秋原先生「談『鄉土』與『人性』之類」

一文，指出此一作家一詩人的唱和是一種栽贓，所謂「鄉土文學」只是對民族被列强壓迫和民衆被特權壓迫的不滿而已。而中國文學史的輝煌傳統，就是知識份子爲老百姓表達不滿的傳統。胡先生還舉了文王、孔子、屈原、詩三百篇、李白、杜甫、韓愈等爲之證明。

九月下旬，徐復觀先生也在「華僑日報」撰文稱：「自一九七〇年以來，臺灣在經濟上有了畸形的發展，在文化上也出現了轉形的脫化。所謂「畸形」是對外國資本家的開門揖盜而言。……對此一趨向的反抗表現爲若干年輕人所提倡的『鄉土文學』，要使文學在自己土生土長，血肉相連的鄉土上生根，由此以充實民族文學國民文學的內容，不准自己的靈魂被人出賣。」

在十月份的「中華雜誌」上，胡秋原先生更强調：

「最近我們看了一些被稱爲鄉土文學的作品，認爲這是愛國的、老百姓的文學傾向，這是有希望的傾向，不是什麼階級鬪爭或『工農兵文學』。」

「民族主義也是不死之根。正如每一次日本侵略常促成民族主義之興起一樣，民國六十年日本侵略釣魚臺，在青年中刺激了民族思想，並且影響了鄉土文學運動。」

被誣蔑的「鄉土文學」，終於在胡、徐二先生的仗義執言下，還清了本來面目，給世人有了一個正確的認識。最近有人說，立法委員黃强，主張要「撲滅鄉土文學運動」。但據本人所知，黃强先生是肯研究學問的人，現在他了解實際情形後，已經改變意見了。黃委員坦蕩蕩的胸襟，實不愧爲老一代革命志士的風範。

許多人對「鄉土文學」的誤解是來自於那一作家一詩人的唱和，所以，該負責的是那作家和

詩人，因爲他們是文學知識的專業者。由於他們錯誤的傳播了知識，不但欺騙了廣大的非文學領域內的讀者，並且，授敵人以「臺灣人民起來反對買辦經濟，反對賣國政府了」之柄。

至於那作家和詩人是否知道「鄉土文學」「是愛國的，老百姓的文學傾向」呢？從「我們文壇上往往因爲愛國太熱切而有了偏差」來看，那位作家明明知道「鄉土文學」是「愛國」的，並且還是「太熱切」的，那位詩人也知道「鄉土文學」是反對「奴性」、「清客」、「買辦」、「僞善」、「野狐禪」、「貴公子」、「大騙子」、「優越感」、「劣根性」、「崇洋媚外」、「殖民地文學」等。從正面來看，不正是證明了「鄉土文學」是「愛國的、老百姓的文學傾向」嗎？由此可見，他們對「鄉土文學」不是「無知之惡」而是「有知之惡」。把黃强委員和此二位文學家一對照，可見蘇格拉底所說的「無知之惡甚於有知之惡」並不盡然。

爲什麼那作家和詩人明知「鄉土文學」是「愛國的、老百姓的文學傾向」，而必置之死地而後快呢？徐復觀先生爲這個問題，提供了一個答案的線索，他說：

「他們（指『鄉土文學』作家）把有時可望見顯要富豪們的眼光，幻成水中月，鏡中花的文學，斥之爲買辦文學，洋奴文學。這種話一經說穿，文學的市場可能發生變化，已成名或已掛名的作家們，心理上可能發生『門前冷落車馬稀』的恐懼，……勢必要借政治力量來保持自己的市場。」

由此可見，爲了保持自己的文學市場才是實情，這也算是文學中的「人性」嗎？

（民國六十六年十一月一日「夏潮」第二十期）

我們需要怎樣的批評？

趙天儀

當我們中國現代詩人，一方面盡其所能地從事創作，另一方面又不斷地爲自己的創作而辯護的時候；我們不難發現，有些現代詩人，如果批評他們的作品要得，立刻就會引爲知音；如果批評他們的作品要不得，馬上就會還以顏色。因此，一種客觀的標準，一些理性的聲音，在我們中國現代詩壇的批評中始終沒有建立起來。

當然，像顏元叔先生的批評，如果我們加以注意的話，不錯，他的確只看到現代詩壇的某些現象，但是，他居然也看到了那麼多的流弊，語氣雖嫌過火，但未嘗沒有中到要害？這是我們創作者需要自我反省的地方。當然，所謂中國現代詩，並非只有內湖一家，更非只有內湖一類的才算是中國現代詩吧！

我們希望，不要把詩人寵壞了！因爲寵壞了，往往使他們得意忘形，自以爲當今大詩人捨我其誰！然而，我們也希望，所謂的批評家，也要能深入地欣賞更多的不同的作品，並且能建立起更富有建設性的理論，來提出切中時弊的嚴格的批評，不但態度要中肯，而且方法要新鮮而有意義，然後，才能共同來促進中國現代詩的進步與繁榮。

中國現代詩爲什麼會給讀者或批評家不良的印象呢？難道以創作者自豪的詩人一點都不需要負責、一點都不需要自我反省嗎？我們認爲，詩的創作者應時時爲他們的創作品做自批評，詩的編輯者也應常常爲他們所編的刊物做自我檢討；不要讓僞詩流行，不要讓差勁的詩發表，那就是多建立一點功德，且讓我們中國現代詩的面目一天一天地健康起來可愛起來吧！

對中國現代詩的批評，雷聲很大；對鄉土文學的批評，雨點也不小！當我們如果肯耐心地欣賞三十多年來富有鄉土精神的作品時，我們不難發現，鄉土文學的作品，曾經爲我們的中國現代文壇也一點一滴地建立起心血的結晶吧！鄉土文學何罪？曾幾何時，也有一片殺伐之聲？余光中先生以十大詩人之一的身份，竟也大喊「狼來了」，莫非他不想做一個大有爲的詩人，而寧願委屈做那寓言中的撒謊的牧羊童不成？實在令我們深深地納悶不已。

究竟我們需要怎樣的批評呢？當然，我們需要的是中肯的嚴格的批評，有感性的瞭悟，也有理性的節制，更有知性的深度。我們期待着：詩人能寫得漂亮，批評家也能讓讀者首肯，讓創作者心悅而誠服！

（民國六十六年十月十五日「笠」詩刊第八一期）

第二次文藝大會場外的回聲

訪問小說家王拓

記者

爲期三天的全國第二次文藝大會已經在八月卅一日隆重地結束了，這次文藝大會不僅在輿論界普受注目，並且在文化圈裏，依筆者幾天來的耳聞目見，也幾乎成爲每一個文化工作者每天的談話對象與資料，大家關心注目的程度，比起對棒球的「三冠王」來也毫不遜色。分析其原因，大概有以下兩種：（一）自從政府遷臺以來，至今快三十年了，前後也只有在民國五十七年開過一次全國性的文藝大會，現歷時九年才召開第二次全國文藝大會，大家直覺地就感覺到事非尋常，自然就會對此次大會寄予極大的關切。（二）在這次文藝大會的前夕，報章雜誌已經紛紛刊登討論有關文學思想與創作路線的文章，像中央日報總主筆彭歌先生也在聯合報對某些作家指名道姓地加以批評；一向唯美的名詩人余光中先生也寫了一篇頗令人吃驚的「狼來了」的文章，都令人覺得好像有什麼風暴要來了那種氣氛；而余光中先生又貴爲此次大會的主席團主席之一，彭歌

先生也名列分組討論中的召集人之一，因此就更加令人以爲事情不簡單，自然會在事前引起人們的許多猜想、疑慮和關心。

欣幸這次全國文藝大會終於在融洽的、團結的氣氛中圓滿地結束了。我們對於此次大會所通過的決議案，原則上都是十分贊同的，但是對於在這次大會正在進行時，某些文藝界人士在報紙副刊上所發表的一些討論文學思想和創作路線的文章中，不論是指名或未指名的對某些作家的批評，我們都還有不十分能够瞭解的地方。我們本着公正的立場，希望讀者能聽到被批評者的意見，所以訪問了最近在報紙副刊上被公開點名批評最多的王拓先生，以下是我們訪問王拓先生的全文。

一、王拓先生，首先我們想請教您，對這次全國文藝大會的召開以及它所通過的那些決議案，您有什麼看法？

答：這次召開全國文藝大會的目的，據報紙所披露的是爲了團結全國文藝工作者，彼此交換經驗與心得，以加强社會心理建設，發揚三民主義的精神和理想等等，這些，我都是非常的、百分之百的贊成和支持。至於這次大會所通過的許多決議案，就我每天報紙所看到的，我也都非常的贊成。我覺得全國文藝工作者的代表們能齊聚一堂，交換彼此的看法，並且能得到這麼多一致的意見，是很好的、很可喜的現象。

只是我對於少數幾個作家，例如創作量很豐富、很有成就、並且也很努力在提倡開放三十年代文學的朱西寧先生；以及擁有廣大讀者，影響力很大的瓊瑤女士等人之沒有被邀請，我覺得是

一件美中不足的事。聽說這次大會對「禁止開放三十年代文學」已經作成了決議案，我對是否應該開放三十年代文學沒有什麼意見，但是，我認爲應該多邀請不同意見的人參加，才更能收到眞正討論和團結的目的。

二、最近在一些報紙副刊上，有些文章公開點了您的名，對您有所批評，不知道您看到沒有？您對這些批評有何意見？

答：對我的那些批評我是看了一些，有的是指名的，有的是不指名的，但是我不知道我看到的是不是就是全部。就我所看到的那些批評文字而言，我只想表示幾點意見：（一）那幾位批評我的先生，多是文壇上有成就、有地位的前輩，我一向對他們都相當尊重並且心懷敬意！因此，對於他們的意見，我即使不是完全同意，我也是十分尊重的！（二）我認爲，在愛國家、愛民族；在關心社會，並希望我們這個社會能變得更美滿、更幸福；在希望人與人之間的關係轉變得更有溫暖、更有愛心和更能互相體恤這些基本的立場和目標上，我們都是一致的、相同的。我們只是在於對現實問題的認識，以及對於文學在爲了實現或促進上面所說的那些基本目標應該發揮什麼樣的功能，或如何發揮功能這些方面，或許因爲我表達不够清楚，也或許其他我所不太能明瞭的原因，而有着一些誤解和不同的看法，這些誤解或不同的看法，我相信是可以用理性的、冷靜的討論方式來加以解決的。所以我對像彭歌先生在聯合報寫文章批評我，並不覺得有什麼不妥，本着互相討論的原則，我也在八月廿三日寫了一篇文章給聯合報，提出我自己的看法，相信聯合報會以公正的立場在近日內刊出，其中的意見我不再重覆。（三）至於有些人在文字上隱隱約約

地把我和三十年代左派作家扯在一起，說眞的，我頗覺得困惑。因爲我從出生到現在，在臺灣卅三年了，從未離開過這塊土地，從小學到研究所都在三民主義政策下受教育，根本對三十年代的左派文藝沒有什麼瞭解，因此，那些人爲什麼那樣說，我是不太明白的。不過，我對政府尊重人權的誠意一向是很有信心的，所以那些對我個人的誤解，我不想再說什麼，我只希望我寫給聯合報的那篇文章能解釋這些不必要的誤會。

三、最近有不少人寫了不少的文章在批評「鄉土文學」您對這批評有什麼意見？

答：就我所讀過的批評「鄉土文學」的文章，大概歸納歸來有兩點：一、是說它在取材方面都以鄉下小人物爲主，過分狹窄，會侷限了文學的發展；二、是說它在語言上偏向方言，有流爲方言文學的末流傾向。並且由以上兩點而更引申到政治上，而誤解「鄉土文學」在強調地方主義，會造成分化的危機。

我認爲這樣的批評純屬誤解。在一般人所認爲的「鄉土文學」作品中，確實很多是以鄉下小人物爲題材的，但是這種描寫鄉下小人物的生活的文學作品，不但不是局限了文學的發展，相反的，我認爲是擴展了文學的領域。我爲什麼這樣說呢？首先我們要瞭解，在此之前的臺灣的中國文學，比較上是以描寫知識份子及都市裏的中產者的生活爲主，而普遍地忽略了以一般小人物的生活爲題材的，因此在此之前的我們的文學範圍是比較狹窄的、有限的。「鄉土文學」能在知識份子與都市中產者之外，找到鄉下小人物的生活爲題材，使讀者們對那些與我們共同生活在同一環境下的鄉村小人物的生活及心理的悲歡、愛憎有所瞭解，這對文學來說，不是使原有的領域更

加擴展、更加拓寬了嗎？

至於說「鄉土文學」在語言上運用方言，會成爲方言文學的末流這當然是可能的，但這並不表示文學作品中不能或不應運用方言。適當地運用方言，往往能使小說人物顯得更生動、更傳神，適當地運用方言也能使國語更爲豐富、鮮活，因爲那是人們日常生活中所用的活的語言。在不妨礙與大多數讀者充份溝通的原則之下，我認爲方言的運用有助於提高文學的藝術水準。就我所讀過的司馬中原與朱西寧的某些小說，就運用了不少大陸的方言而寫得頗爲成功的。

從政治的立場把「鄉土文學」誤解爲搞地方主義，是我所最不敢苟同的，我很不瞭解持這種看法的人到底是什麼依據而得到這種結論，如果說在「鄉土文學」作品中用了一些臺語方言，就斷定「鄉土文學」是在搞地方主義，那麼運用大陸不同省籍的方言的文學是在搞什麼主義呢？在臺灣有這個同鄉會、那個同鄉會，又是在搞什麼主義呢？我個人始終認爲並堅持在臺灣發展起來的文學都是中國文學，都是由中國文字、中國語言寫中國人的生活與心理願望的，這是沒有地域或省籍差別的，尤其是政府遷臺已經三十年了，像我這個年齡的人受的都是相同的教育，心理上一點都沒有本省外省之別，更何況像我們家這種在臺灣土生土長好幾代的人，最早也都是從大陸遷來的。所以，我實在不懂爲什麼說「鄉土文學」是在搞地方主義？爲什麼說「鄉土文學」會造成分化呢？這樣的意見不是很令人感到痛心嗎？

四、最近有些文章都在說，臺灣有人在提倡大陸那種所謂的「工農兵文學」或「社會主義寫實文學」，就您的瞭解是否確有其事？

答：這種說法我也是前些日子才知道，我很驚訝，同時也覺得很納悶，因爲就我的瞭解，只聽說有人呼籲作家和知識份子應該要多關心下層社會的農人和工人的生活，而並沒有人提出「工農兵文學」的口號或主張，這點在尉天驄先生寫給八月號「夏潮雜誌」編者的信中有很明白的說明，這是和行政院長關心下層農工羣衆生活的指示和作風相一致的，是應該鼓勵和響應的。我也只聽說有「社會寫實主義」文學，而並沒有「社會主義寫實」文學，這在顏元叔先生的許多文章和公開演講中也都有很明白、很透澈的說明和解釋。我建議大家在作批評時，應該多花點時間好好讀些他所要批評的人的文章，不要斷章取義，不要人云亦云，强把耳朵當眼睛是會造成很多不必要的誤解和紛爭的。

五、王先生，您是不是說過「文學要正確反映社會內部矛盾」，並且「文學運動應該與社會運動結合」的這些話呢？您能不能告許我們，您爲什麼這樣說呢？

答：我遭到最多誤解的就是這幾句話，所以我很高興您問我這樣的問題，使我有機會向讀者作個說明。

任何一個社會都有許多不合理的、黑暗的事實存在，臺灣這個社會自然也不例外，我所說的「社會內部矛盾」指的就是還存在於我們社會中的那些不合理的黑暗的事實和現象。蔣院長最近在主持陸軍官校校慶中致詞也說：我們「還要加强消除尚未完全消除的特權，包括消除特權的觀念，因爲我們認爲作得不够。」「還要加强消除尚未完全消除的中間剝削，包括消除剝削的觀念，因爲我們也認爲作得還不够。」所以，我們「現階段的政策，其精神所在，在政治上是要消除

特權，在經濟上是要消除剝削。」我認爲蔣院長這種平實的指示，是團結民心、安定社會最適當、最有效的作法，我們必需先要承認「做得還不够」，才會更加努力，才能更有進步。我們社會既然還存在着許多不合理的事實和矛盾，那麼，我說「文學應該正確反映社會內部矛盾」——並不是無中生有或故意揑造——又有什麼不對呢？我認爲把事實告訴大家，才是眞正關心社會，熱愛國家的行爲；如果用美麗的謊言欺騙大衆，或歌功頌德以討好上級，這才是最自私、最不顧社會國家前途的作法。把社會的問題和矛盾正確地反映出來，不但不會造成社會的不安和分化，相反的，這樣才能正確並順利地解決問題和矛盾。掩蓋問題和缺點，是會導致問題惡化，缺點擴大，甚至會導致整個社會的潰爛和死亡的。我們堅決反對這種諱疾忌醫似的愚蠢的行爲！陶希聖先生最近在接受中華日報記者的訪問時曾說：「我們今日對付匪共，眞是『去山中賊易，去心中賊難』。我們的心中賊就是等待主義與苟安主義。我常說的兩句話是：求苟安者必不安，策萬全者無一全。」我認爲這些話是很值得我們深思反省的。

我始終認爲文學並不是只供人消遣的，文學也應該爲着某種社會的理想而貢獻它的力量，爲着使社會更進步、更美滿而獻出它的心力。而文學如果想發揮它的這種功能，我認爲是應該和整個社會的運動結合在一起的，否則它就不會產生大的力量。長久來我一直認爲「十大建設」是改變臺灣前途最有希望而且正確的作法，因此我對一切參與「十大建設」工作的人們都心懷高度的敬意，我一直想以「十大建設」爲題材來寫一部小說，因此我收集了許多有關的剪報，但是至目前爲止，我因爲對參與建設的人的生活與心理的細節還不十分瞭解，所以還不敢冒然動筆。如果

有寫作能力的人當中，有人實地參加過工作，並且與那些工作人員生活在一起，我相信一定能寫出極爲動人，並且能發揮很好的社會功能的文字作品來。我認爲類似「十大建設」這種偉大的事業，以及蔣院長所指示的「消除特權和剝削」的工作，都應該設法發展成爲一種社會運動，使社會上每個人都能普遍地關心它，並在行動上或精神上參與這樣的工作，而文學就應該跟這種運動結合在一起，爲了實現一個更合理、更美滿、更幸福的社會和未來而貢獻它的力量。

（民國六十六年九月四日自立晚報）

七十年代鄉土文學的新理解

侯立朝

一、鄉土文學加色的論爭

在最近的文學界，「鄉土文學」是爭論的題目。我看過所有的文章，覺得有清理一下的必要。在這一次爭論中可以分爲兩方面：

①一方是「鄉土文學」的鼓吹者，要以「鄉土文學」作武器，改變文風，衝擊社會。

②一方是「鄉土文學」的批評者，批評鼓吹者的武器性文學觀，而未涉及作品。

另外，還有兩方面的反應：

③被鼓吹者捧爲「鄉土文學」的作家們，並不承認自己的作品就是「鄉土文學」。

④另有一些同情者，同情鄉土文學的民族情感，反對「西化」、「現代化」崇洋媚外的嘔吐派，當然也不希望再現「階級鬪爭」的買辦路線。

爭論的焦點，很少集中在作品本身，而是集中在鼓吹者的論點上。結果就形成了不是對作品

的評論，而是鼓吹者與批評者的爭論，雙方的論點都是「加色的」，甚少涉及到「鄉土文學」本原的認識。可見，文學界對於世界文學史的理解是貧乏的，因而對於文學理論或文學思想的發展，也缺乏貫通的理解。一直到今天，我們仍缺乏一部完備的中文的世界文學史，這是歷史的遺憾，也顯示了我們文學界的荒涼。

二、正宗的鄉土文學

在中文中「鄉土文學」不是鄉土的名辭，而是一個「外來語」，即德文的 Heimat Kunst。辭海說：「鄉土藝術 Heimat Kunst，以描述田園農村之情趣，表現淳樸敦厚之性格爲主旨的一種藝術。十九世紀末葉起於德國，爲都會文學之反動。代表的作家有夫棱森（Gustav Frenssen）蘇德曼諸人。」夫棱森著有「耶爾烏爾」，寫故鄉的農家子弟生活情況是最爲知名，同時他也被稱爲方言文學家。蘇德曼（H. Sudermann）就是「憂愁夫人」的作者。赫爾茲（R. Herzog）著有「威斯哥登族」、「低萊因人」，是描述故鄉的文學。鄉土戲劇家是伊倫斯特（Otto Ernst），蘇德曼的劇本「故鄉」（Die Heimat）也很有名，「鄉土文學」本此。

德國的鄉土文學家之作品，譯介到中國來的不算多，在二十年代到三十年代，有胡仲持譯出蘇德曼的「憂愁夫人」最爲知名，周頌棣譯出「快樂的人們」。其次有郭沫若譯出霍卜特曼的「異端」、陳家騊譯出「織工」、楊丙辰譯出「火焰」及「獺皮」、鍾國仁譯出「寂寞的人們」劇

本。韋明生譯出湯瑪斯曼的「意志的勝利」一種。

由於資料的有限，所以我只能提出蘇德曼的「憂愁夫人」作爲鄉土文學的欣賞。憂愁夫人，是敍述保羅的一生——無家、建家、燒家、成家的故事。保羅一生下就「無家可歸」，老白屋被變賣。經過折磨、苦難的奮鬪，他終於把新家園建立起來，却又被瘋狂的父親毀掉了，母親憂傷而死，父親被擊死，他用火燒掉自己的家，保全了伊利莎白父女及其原屬於他家的老白屋。他被判謀殺父親之罪刑，坦白地認罪，覺得心安理得。出獄之後，他的青春伴侶伊利莎白來接他回到老白屋，也就是他出生之屋。

「我睡在什麼地方呢？」他問。

「就睡在你降生的那個房間裏。我已經替你佈置好了，而且把你母親的傢具擺在裏面。現在你還能够說你失掉了你的家嗎？」

他感激地緊握着她的手。然而她却指着那曾經感動過他們的槍樹叢。

「我們到那裏去吧，」她說。「你把頭枕在腿鼠堆上吹一吹口哨。你還記得嗎？」

「我很想這樣呢！」

「離那時已有多久了？」

「十七年了。」

「噢，天啊。我已經愛你這麼久了，在這個期間我已經變成一個老處女了！……來，躺下吧，吹吹口哨。」

他搖搖頭默默用手指着荒野，那邊在地平線上，有三棵孤獨的杉樹向天空中伸展着它們粗壯的胳臂。

「到那裏去，」他說。「我未到過那裏以前，不能休息的。」

「你說得不錯，」她答道。於是手牽手他們走過花草繁茂的荒野，上空聚集着一羣羣的野蜂，倦怠地嗡嗡着。他們走進墓地，……他母親的墳墓上長滿了常春籐和野石榴……

他用雙手撐着自己的頭哭泣了。

「不要哭，」她說。「你們每一個人現在都有一個家。」

最後，是以「憂愁夫人的童話」結束。在這一本小說中，我們體會到的是兩種愛：愛樂實 Eros 之愛卽人性愛，福里愛 Philia 之愛卽家庭愛。這兩種愛是基本的人性之表現，它表現於家鄉家園出生地，擴大了就是祖國之愛。祖國本來就是祖先土地 Terra Partria 之意。小祖國是家鄉，大祖國是邦國。小鄉土是故鄉，大鄉土是故國，老朋友是故人。故人、故鄉、故國總是令人懷念不已，這是愛的表現，人類特有的情操之一。

中國的詩經，整個表現了鄉土精神。風，是小鄉土文學。雅和頌，是大鄉土文學。風，表現了個人的喜怒哀樂。雅、表現了社會的清濁榮枯。頌，表現了祖德的禮贊崇拜。有了這一整個的鄉土精神之傳統，中國人才能活得像中國人。所以，中國人對鄉土文學，應該有特別鑑賞的能力，也應該有特別創作的能力，不必模仿外來的形式，因爲我們自己就有正宗的鄉土文學的精神和形式。

三、民粹主義與鄉土文學

十九世紀的七十年代，興起於俄國的民粹主義，可以說是大鄉土主義，或大斯拉夫的人民主義。所以，貝爾查也夫說：「在我國，所謂右和左、親斯拉夫派和西化派、宗教的和無神論的，都是民粹主義。親斯拉夫派和赫爾岑、杜思妥也夫斯基和巴枯寧、托爾斯泰和七十年代的革命者們，都是民粹主義者，但各有不同。民粹主義信賴俄羅斯人民，所謂人民應理解爲勞動人民，尤其是農民。各色的俄羅斯民粹主義者深信：人民之中保存眞正的生活秘密，它是統治的有文化的階級所不知。知識階級與人民隔絕的意識，對民粹主義是根本的。知識階級的民粹主義者們，未曾自感爲人民的有機部分，人民是站在他們之外。知識階級不是人民生活之一機能，它和那生活分離，在對人民的關係中感到有罪。」（俄羅斯共產主義之本原第三章）。

史朗寧也說：「不管俄羅斯文學在普希金之後變化如何，强調作品之社會意義及教化，乃成爲全國之趨向。自從亞歷山大一世統治以來，歷代知識分子都是在這種文化氣氛中長成，他們的政治觀點及政治立場雖不一致，舉凡民粹派、馬克思派、自由主義分子、保守分子、林林總總，但都認爲文學是應該具有教化的作用，使讀者注意社會及政治方面的問題。」（俄羅斯文學史第十五章）。這種文學的社會功能或政治功能的觀點，今日「鄉土文學」鼓吹者的論點是近似於這觀點。民粹派用於反封建反專制，馬克思派用以反帝國主義反資本主義，前者用於平民革命，後

者用於階級革命。民粹主義，也給同盟會諸君子以極大的影響。

民粹主義的作家，不一定都是小鄉土主義的作家，但必是大鄉土主義的作家。被稱爲鄉土作家的，有詩人涅克拉索夫（N. Nekrasov），代表作是「赤鼻霜」（又譯名嚴寒通紅的鼻子）、「農家的兒童」。小說家有格里哥羅維奇（Grigorovitch），代表作「鄉村」、「不幸的安東」。畢賽姆斯基（Pisemsky），代表作「千人」和劇本「悲慘命運」。萊斯柯夫（N. Leskov），代表作「絕路」、「敗落家庭」及「勢不兩立」。梅尼可夫（P. Melnikov），代表作「林中」和「山上」。由於譯文資料的缺乏，我也只能選出涅克拉索夫的「赤鼻霜」長詩一部分來欣賞。這一首長詩，最爲俄國民衆所崇拜，是描寫俄國一個善良、貧苦的農民普羅克，爲生活所迫，在寒冷的冬天還得在荒涼枯冷的荒原上奔波，終於被辛苦饑寒折磨而死。他的妻子達麗亞，純潔聰明而堅强，跟隨其夫的勞苦之脚步，到氷天雪地的森林中去砍柴，最後也凍死在寒雪中。茲據「世界名作家詩集」摘抄長詩中之一段：

……

做完了慣常的勞動，
把劈柴放上了雪橇，
抓起了繮繩，
這寡婦正想要走上歸程。

可是她又站着想一想，
呆呆地拿起了斧子，
斷斷續續地哭泣着，
走向一棵高大的蒼松。

她的兩腿勉勉强强支持着，
她的心靈受盡了憂愁的折磨，
現在降臨了悲傷的寂靜——
一種被强制的、可怕的寂靜！

不是大風在松林的上空咆哮，
不是溪澗從山上向下奔騰，
那是嚴寒大王，
在巡視他自己的領土。

請跟我走進我的國家，
請妳做這王國的皇后，

在冬天，我們光榮地統治着，
而夏天裏，我們將沉沉地睡眠。

含着微微的笑意
那痛苦的寡婦的蒼白的雙唇，
睫毛蓬鬆而又雪白，
眉心裏結出了一叢叢的氷針……

穿了晶瑩燦爛的霜衣，
站立着，她渾身慢慢地氷凉，
然而她夢見了炎熱的夏日——
黑麥還沒有完全運光，
……
達麗亞佇立着，已經僵冷，
在自己的迷離的夢鄉……

這一首詩，只有俄國人才能產出，也只有俄國人才能投入。因爲，「嚴寒大王」是俄國的特產，「窮人」是俄國社會的主人。

俄國七十年代的民粹主義運動，爲什麼會失敗？貝爾查也夫說：「七十年代展開强烈的民粹主義者運動，它的表現爲『到民間去』。這個運動當開始之時，並未帶有革命的和政治的性質。知識階級的民粹派，只要自己加入人民中去，去啓廸人民，爲農民的每日需要和利益而服務。……民粹派運動的悲劇，主因在此：人民未曾歡迎知識階級，人民却把那麼大公無私、願爲他們而服務的人們交給了官憲。人民——主要是農民，本不瞭解知識階級的世界觀。人民還是信仰宗教即奉正教，知識階級的無宗教，引起他們的反感。人民把民粹派的『到民間去』，看做地主和上流階級的度假。」（俄羅斯共產主義之本原第三章）。可見，民粹主義的社會運動不如文學思想的成就。而，俄國知識分子與人民在心理和社會意識中是有界溝的，中國亦然。但，知識分子不能因此不替人民講話，可也決不能代理人民的一切。六年前我曾經寫過「屏東農村調查記」，指出農業受工業壓迫，有三把刀子（水、電、肥料）絞農業之血，引起了社會良心的震動。不久，農業九點改革指示出來，就有了改善，並且提高了農業對工業的結構比率，把唯資本主義的成長路線改正了。六年後有「跟我來訪恆春」的小輩，你「訪」甚麼呢？「討海人」，「落山風」，還是只聽「思想起」？或是「嚼檳榔」吐紅水？這不也就形似「渡假」——時髦的說法是「觀光」嗎。

四、目前文學發展三個階段

舉出「鄉土文學」的爭論之焦點，以及選出德俄兩型鄉土文學的線索，都是簡略的，未加深入分析且亦未作背景分析，主要是在提示德國和俄國的歷史經驗，以供參考抉擇。

俄國的民粹主義運動，在政治上被轉化到馬列主義的路向去了，在文學上轉變爲頹廢主義象徵主義最後被「社會主義的寫實主義」所俘虜。然而，巴斯特納克以「象徵主義」的詩反抗莫斯科的黨棍主義，索忍尼辛以「寫實主義」反抗莫斯科的社會主義。民粹主義卽人本主義，而非階級主義。

德國的鄉土文學，本來是爲反抗工業文明而發，因爲在鐵血宰相俾斯麥時代，德國强大而繁榮，一面是提倡愛家愛國，一面是安慰工業社會中人們的心靈。尤對於血跡斑斑、殘酷痛苦描寫逼眞的科學的「現實主義」，加以反抗，以求得在富裕的社會中也能够使人們的靈魂富裕。

最後有尼采的「超人」富裕說。德國在第一次世界大戰中打敗了俄國，却輸給了英法美聯軍，然而，德國人的本土精神未敗，希特勒是這一精神的再生。第二次世界大戰德國又敗了，俄國復了仇，然而，德國又復興起來。

目前在臺灣地區文學的發展，自原初一直到現在，它是與大陸文學的發展息息相關的。在專制時代的古典文學時期，臺灣接受古典文學的滋潤。在革命時代及新文學運動時代，臺灣接受革

命和新文學運動的思潮。即使是在日本帝國主義統治時期，這種浸潤的力量更表現於文學中，特別是在詩社中，延展了民族主義的思想，這是誰都不能否認的歷史，也是值得我們加倍珍惜的精神。

大陸被赤化之後，臺灣地區文學即擔起一種特殊的使命：一方面是繼承中華優秀的文學傳統，一方面是反對「西化」與「俄化」買辦意識的毒化。民國五十九年九月，我在「現代」雜誌上發表了一篇「戰後二十年中國文藝的流向」，提出臺灣文學三個階段的發展：「第一是反共抗俄謳歌復仇的時期——從三十八年的大撤退到四十五年的鞏固這一段時期，文藝表現的主題是『單一的形式』。我們只要舉出：『紫色的愛』、『女匪幹』、『幕後』、『恩人』、『秧歌』、『生命的火花』、『收拾舊山河』……這些作品名目就够證明。而後它必然地由『復仇主義』走向『英雄主義』，浩大的主題就流於『反共八股』了。第二是現代主義模仿嘔吐的時期——從四十四年『除三害』之後到五十四年這一段時期，文藝表現的主流是『現代主義』。我們只要閉目想想現代詩的論戰、現代畫的論戰、現代小說的模仿與嘔吐就够證明了。它衝散了前一時期的『單一』，走向新的『單一』。如果說前一個時期的『英雄主義』是空洞的，那麼這個時期的『新英雄主義』（現代主義最排他，本質說也是一種個人英雄主義）是貧血的。第三是文化復興回歸自我的時期——從五十五年的文化復興運動開始，文藝表現的主題，它既不是第一個時期『空洞的英雄主義』，也不是第二個時期『貧血的新英雄主義』，它是什麼呢？它可能是『找回自我』（自我個人與自我民族）再出發的一種悲壯沉雄的心理主義或寫實主義。這就要看我們作家的功力

了。它的特點是：個人主義與民族主義併肩，民族特點與世界特點接吻。故，如果有人還沉醉於第一個時期的主題及其所表現的形式，那是不智的；如果有人還沉醉於第二個時期的主題及其所表現的形式，更是愚之愚。『OP』是美國繪畫的特色；『寫實』是意大利電影的特色；『披頭』是英國小爵士的特色；『瘟疫』是法國小說的特色；我們也該有點自己的特色了。看看我們能在這戰後第三個十年中，做出些什麼！」

很不幸的是，我們在第三個十年（55—66）中並沒有弄出甚麼。在「全盤西化」、「現代主義」的文化買辦之後，又有了「存在主義」、「行爲科學」、「現代化」新的文化買辦主義。這些變種式的、亞流的買辦意識，汚染了整個文化的空氣；再加上同國學人作「高等華人」狀的猖狂之公害，本土精神整個爲之吹滅了，民族主義在暗地裏飲泣。能否「化悲憤爲力量」呢？就要對這一階段的背景加以分析，而後再推動前進的路向，也許不是盲目的呼喝。

從民國五十五年到六十六年，大陸、世界、臺灣都有大變化，都有新的形勢出現。現在就這三方面提出變化的要點：

甲、大陸方面——

①毛江策動「文化大革命」的兇惡運動。

②徹底批鬪了「三十年代」作家，焚燬了三十年代文學作品。

③除四舊與批林批孔運動。

④朱毛周都死亡了。

⑤批鬪「四人幫」、土八路當政。

乙、世界方面——

①美國黑權運動、反戰運動、裸奔運動。

②尼克森訪問北平、水門醜聞。

③日本承認中共並對中華民國撕約絕交撤退投資。

④十月以阿戰爭、石油危機、經濟大恐慌。

⑤沙卡洛夫、索忍尼辛人權運動。

⑥蘇俄鎖壓捷克自由化運動，俄共與中共珍寶島槍戰。

⑦越戰和談、棉越淪陷、南非不安、古巴出兵非洲、印巴戰爭。

⑧換心人與未來學、國際貿易保護主義、南北會議、人權協定。

丙、臺灣方面——

①經濟加速起飛，文化復興運動。

②退出聯合國，再抗日運動，保衛釣魚臺。

③大有爲政府，十項建設。

④青年才俊，回國學人，現代化運動。

⑤蔣總統逝世全民哀悼。

⑥小康計劃掃除貧窮。

⑦世界經濟大恐慌的衝擊，經濟復甦未穩。

⑧鄉土文學鼓吹之風大起。

從這三方面來看，大陸中共是最敗壞的十年，美蘇社會都有人權運動，共產國際在擴大分裂，西歐社會有福利運動，自由世界有南北對抗，目前我們的特別成果是經濟發展。因爲臺灣在這十年來的經濟有高速的發展，在社會意識上亦如德國在普法戰爭後十年間的情況相似，卽「求富」與「求均」的論爭。求富者在追隨資本主義，求均者在追隨社會主義。而當時德國的經濟政策與社會政策是均與富兼顧，這是孫中山先生所推崇的政策，也是使恩格斯非常吃驚的政策。此時興起於德國的「鄉土文學」，其目的乃是在於提高社會靈魂的富裕，而不是階級鬪爭。然而，我們在這十年間文學的表現是沉寂的，現代主義者被美國弄去洗腦之後，鴉雀無聲；存在主義者亞流們，只有口號沒有創作；行爲科學與現代化派的末流們，以其口號作爲投入的階梯，做新貴去了，他們也根本不懂文學。剩下來的是出身於學院派留學美國的留美分子，在遠洋對臺灣文學作遙控，兩個民營大報的副刊幾乎爲他們包辦，揮霍着他們半生不熟食而未化的嘔吐，根本沒有風向，只有臭氣的汚染。因而，本土的作家們，也就有理由提出「鄉土文學」以保衞鄉土，進而保衞民族文化傳統，在這本土上留一點明光，不讓資本主義的文化買辦們侮辱，更不要讓馬列主義的文化買辦們侮辱，堅守民族主義，這是正途。

五、第四階段的方向

理解了小鄉土與大鄉土的結合性，理解了鄉土文學的本質是表現共同的人性，而非是表現特殊的階級性，這在創作上也就能找到了正確的方向。這個方向就是「文學的社會性」的方向，而不是「社會性的文學」的方向。區別這一點，我引一本「文學概論」（華聯出版）中的一段話作爲說明：「一般所謂的文學的社會性這個名詞，包含着三種意義：一種是指文學是反映社會生活的而言的，這一意義在文學上自然是它的特性之一，即使是冥思夢想的作家，也無法將社會生活隱藏起來的。又一種是指文學必須屬於社會而爲社會服務、或不能脫離社會而言，任何文學即使是向海市蜃樓寫的，也是社會的另一面目。……至於另一種，所謂社會性，和政治性實在是一個同義的名詞。在新現實主義者說來，文學是社會鬪爭——階級鬪爭——的武器，文學應該以社會鬪爭爲文學的內容。這種的文學，就叫做社會性的文學，又稱爲傾向性的文學。他們認爲這種社會性的傾向性的文學，是作家對現實社會所表示的態度與反應，而在主觀上則是以政治的目的爲目的。由此，我們知道這種社會性，實在不是客觀的現實社會，而反是主觀的理想社會；爲了主觀的理想社會而寫的文學，這似乎和理想主義更爲接近，如果將它叫做文學的社會性，實在並不適當。」本此，就可以爲「鄉土文學」爭論的焦點，找到它的性質。而，創作者也就能區別這兩

條路向的不同點，本於文學傳統作抉擇。

（民國六十六月十一月「國魂」第三八四期）

建立文學中的健康精神

尉天驄

近來，大家都談論着鄉土文學，並且把它引申爲關心現實、反映現實的民族文學。但是，怎樣的鄉土文學才是健康的鄉土文學？關於這一點，不妨先舉幾段談話來予以說明。

第一個談話，是一位老太太所引起的。這位老太太一直住在臺灣南部鄉下，最近因爲患病，才來臺北某大醫院治療。我們去探病，陪她聊天，不知不覺談到南部鄉村的情況，她說：

「這些年，政府對於農村的確做了不少措施，可是，不管怎樣關心，那裏的年輕人不管男的女的都不願留在鄉下，一批一批往都市裏跑；結果留下來種地的都是些像我們這樣年老的人。前幾年，我們的身子還很硬朗，這幾年來年歲也大了，漸漸感到支持不了，寫信叫城裏的孩子回來，不但不回，倒一個個主張把地賣掉。大家都不願種地，即使要賣地也沒有人要買。等再過幾年，我們這批老的死光了，眞不知道該拿這些祖上傳下來的地怎麼辦才好？」

第二個談話，是一位工廠的領班說的。他是三個孩子的父親，這些年在政府的經濟發展中，他一家的生活都日漸改善，而且省吃儉用讓三個孩子都接受完整的教育，目前兩個已大學畢業，一個在唸高中。然而孩子畢業後的職業却困擾着他。他說：

「這些年，教育普及，青年子弟也都上了大學。大學生一多，好的職業就相對地減少。我的孩子也是東找西找找不到合適的，不得已讓他們到我那個工廠去做事，却一個個牢騷滿腹。在工廠裏，像我的孩子這樣的人還有一些，都是不得已地臨時佔位子，一有機會馬上就走。這樣心不在焉的情況，使得廠方寧願用程度低的也不用大學生。再過幾年，等我家老三大學畢業時，眞不知道該怎麼辦才好？」

第三個談話，是我一位堂兄談起的，他在大陸時原是個農人，目前是軍中資深的老士官。一談到目前的新兵，尤其是高中程度以上的新兵就直搖頭，他說：

「這些年，臺灣的經濟繁榮，物質生活改善，但每個家庭也把孩子慣壞了，尤其都市裏長大的孩子，簡直不知道人間艱苦，跟他們談起抗戰的苦日子，還以爲是神話。當兵就是磨練，但他們，一個個眞是在溫室裏長大的，從小坐慣冰店，連理個髮也非有冷氣設備不可，大太陽下出勤務、做工事，一個個就老大不自在。這樣下去，怎麼得了！」

他們所說的年輕人的情況，可以說是常見的事實。「中國之命運」在批評大陸時代的大都市生活時，曾經說過：「都市裏面：一般的商民，沉溺於浮華頹廢的生活裏面，其身心的健康，也只有衰退下來；最迫切的危機，則爲一般學校青年的健康，不易保持。校外浮華頹廢的生活，引誘學校青年，使其陷溺，刺激學校青年，使其頹靡……。」到了臺灣以後，由於都市生活畸型發展，和大衆傳播縮短了鄉村和城市的距離，遂使得臺灣的農村在電視、廣播那種充滿情慾和物質享受的節目誘導下，完全改變了原有的純樸狀態，而成爲都市浮華頹靡生活的附庸。在這種情況

下，正是教育文化發揮功能的時候，無如，正如「民生主義育樂兩篇補述」所指出的，今天文學藝術的商業化，教育的升學主義和形式主義，便使得一方面像鴉片那樣，在不知不覺中向人注射頹廢、墮落的生活觀念，一方面是空洞的知識使人對此無以產生對抗的力量。而學院中又充滿了士大夫觀念，這種觀念一方面是中國舊文人所堅持的「閒適」那一人生態度的殘餘，一方面是西方把「有閒」當成榮譽的人生觀，二者的結合就促成他們打着「爲學術而學術」、「爲藝術而藝術」的旗幟，完全把文化工作引上個人主義的道路。因爲如此個人主義地要求「萬物皆備於我」，於是便使得很多出身於學院的知識分子帶有濃厚的貴族氣息而瞧不起從事生產工作的人，以至於很多從農村來的子弟不願再回到農村去，有些工人的子弟想變成「勞心」爲榮，而不願加入國家建設的行列，很多進入軍中的青年不能學習軍中那種刻苦犧牲的精神。這種種「只享現成」的人生觀，實在是社會進步的最大阻力。

因此，我們希望大家能老老實實地檢討一下目前的文學作品（包括翻譯過來的）的人生態度，看它是公正的還是自私的？是勤勞生活的還是專想現成的？是堅苦奮鬪往前邁進的，還是悲觀頹廢對人生感到無望的？在這檢討中，如果我們還要建立關心現實、改進現實的鄉土文學，這文學就應該多向農村、工廠、軍中學習那種樸實的勤勞爲人的精神，而不應向商場、向所謂商業化社會學習浮華頹靡的生活態度；應該向傳統中學習「一絲一飯當思來處不易」的勤勞精神，而不應該模仿士大夫游手好閒的人生態度。基於此，一些把農村等落後地區的事物當成小擺設的態度寫出的作品，也不應該列入鄉土文學之中了。

（民國六十六年十月廿五日「中國論壇」第五卷第二期）

中國現代小說的傳統

一個史的考察

何欣

一

中國的新文學運動始於民國六年胡適之先生發表的「文學改良芻議」，這篇文章的要點有四，是㈠「要有話說，方纔說話。」㈡「有甚麼話，說甚麼話。」㈢要說自己的話，別說別人的話。」㈣「是什麼時代人，說什麼時代的話。」❶他在這篇文章裏所倡導的，正如他自己說的「人家都說胡適之所提倡的不過是文體革命而已，這話也不錯。我們當初能够成功，所以能够引起大家注意，就是我們那時認清楚了，這個文學的革命最重要的是文體的解放，把死的文字放棄了，採用活的文字，這個文體革命是文學革命最重要最重要的一點❷。」這個文體革命之成爲「最重要最重要的一點」是因爲「白話文對於普及文化的功勞很大，這是思想工具的革命」。❸新文學運動當然不只是單純的白話文運動，新文學所要求的內容是甚麼呢？當時在北京大學擔任文學院長的陳獨秀（民國五年就職）發表他的「文學革命論」，提出下述三點：㈠「推倒雕琢的、阿諛

的貴族文學，建設平易的、抒情的國民文學。」㈡「推倒陳腐的、舖張的古典文學，建設新鮮的、立誠的寫實文學。」㈢「推倒迂晦的、艱澀的山林文學，建設明瞭的、通俗的社會文學。」他強調了「國民文學」、「寫實文學」和「社會文學」[4]。他之排斥貴族文學、古典文學、山林文學是因爲它們「貴族文學，藻飾依他，失獨立自尊之氣象也；古典文學，舖張堆砌，失抒情寫實之旨也；山林文學，深晦艱澀，自以爲名山著述，與其羣之大多數無所裨益也。其形體則陳陳相因，有肉無骨，有形無神，乃裝飾品而非實用品；其內容則目光不越帝王權貴，神仙鬼怪，及其個人之窮通利達。所謂宇宙，所謂人生，所謂社會，舉非其構想所及，此三種文學公同之缺點也。」陳獨秀提出反對三種文學的原因是因爲它們無骨無神，內容空虛，只求舖張堆砌。

提到新文學運動時，我們就立刻想到胡適和陳獨秀，彷彿他們二位先知先覺，振臂一呼，便天下景從。事實上一種文學運動，也和其他任何運動一樣，不是幾篇文章幾句口號就能掀起的。它是漸進的，剛開始時可能不顯著，不明確，不爲一般人所注意。待發展到某種階段時，才很突出地呈現出來。在胡陳二氏於民國六年倡導文學改革之前，就已經有人在從事這方面的工作了。晚清名儒嚴復和梁啓超便曾爲新小說大聲疾呼。他們兩位都認爲小說有巨大的教育潛力，如嚴復覺得小說該是教化人民的有效工具，「且聞歐美東瀛，其開化之時，往往得小說之助。」梁啓超在「論小說與羣治之關係」中更强調地說：「欲新一國之民，不可不先新一國之小說。故欲新道德必新小說，欲新宗教必新小說，欲新風俗必新小說，欲新文藝必新小說，乃至欲新人心，欲新人格，必新小說。何以故？小說有不可思議之力支配人道故。」這裏梁啓超肯定小說的價值是在

教化：是肯定了小說在社會意義上的重要性，這樣的小說必然是寫實的。在做過一番分析之後，夏志清先生說「梁啓超確實是第一個提出寫實派小說的中國人」❺。雖然嚴、梁所提的只是「小說」，但我們可以把它了解爲包括小說以外的其他文學類型。他們的主張似乎同陳獨秀的主張大致相同。

當時的小說作家，看到清室屢爲外敵所敗，政治又腐敗不堪，遂以筆攻訐時政，不遺餘力。如李寶嘉的「官場現形記」，吳沃堯的「二十年目睹之怪現狀」，劉鶚的「老殘遊記」，曾樸的「孽海花」，都是攻擊清末的黑暗與苛暴的。這類小說又被稱爲「譴責小說」，因其譴責或諷刺當時的政治，社會與道德的墮落。

胡適雖然倡「八不主義」，似只注意到使用白話，但他並沒有忽視新文學的內容應該寫些甚麼。在「中國文藝復興運動」那篇講演中，他曾提到，「但是，除了文體之外也曾討論過（見之於文字的），除了白話是活的文字活的文學之外，我們希望兩個標準：第一個是人的文學，不是一種非人的文學，要够得上人味兒的文學。要有點兒人氣，要有點兒人格，要有人味兒的，人的文學。第二、我們希望要有自由的文學。」❻怎樣的文學才是「有點兒人氣，有點兒人格，有人味兒」的「人的文學」呢？在這篇講演詞中胡適先生沒有做更具體的更確切的說明，但周作人在「新青年」上發表的那篇「人的文學」❼裏說是「用這人道主義爲本，對於人生諸問題，加以記錄研究的文學」。由此我們可以理解新文學運動初期所强調的文學是「記錄研究人生諸問題」的文學，這樣的文學必然是寫實的，是爲人生的，那個時候，我國已經開始接觸着西方思想，在推

崇西方的科學民主之時，自然也深深感覺到「社會還有很多舊的制度、舊的傳統和舊的習慣，在束縛和壓迫着人民，所以他反對舊社會制度和舊禮教，都曾竭力攻擊」❽。

舊社會制度和舊禮教對於個人的直接束縛和壓迫的當時是憑「父母之命、媒妁之言」的舊式婚姻，以及女子在家庭和社會上的沒有「人」的地位；這種婚姻帶給人的痛苦簡直是無法忍受的。現在舊的社會制度既然要改革，那麼首當其衝的便是要求「有人味兒的」自由戀愛和自己選擇的對象結婚，因此我們看到那個時期的作家幾乎都曾寫過這個主題。他們描寫舊式婚姻的痛苦，描寫爲自由結婚的奮鬪等等，這是他們最關心的事。胡適在「建設的文學革命論」裏提到「推廣材料的區域」項下說：「官場妓院與齷齪社會三個區域決不够採用。即如今日的貧民社會，如工廠之男女工人、人力車夫、內地農家，各處大負販及小店舖，一切痛苦情形，都不曾在文學上佔一位置，並且今日新舊文明相接觸，一切家庭慘變，婚姻痛苦，女子之位置（地位？），教育之不適宜……種種問題，都可供文學的材料。」繼之胡適又呼籲作家多做實地觀察，「不能作實地的觀察，便不能作文學家；全沒有個人的經驗，也不能做文學家。」這兩段話可以說明胡適所主張的是人道主義的寫實主義。當然胡適不是只要求作家注意「貧民社會」，他是要作家「推廣」材料的區域，把它也包括在寫作範圍內。不過在那個時期，作家寫的多是對束縛自己的舊社會制度與習俗的反叛，而且是注重在「婚姻苦痛」方面，這一主題一直持續很久未衰。

民國八年的「五四」之後，文學研究會於次年在北平成立，以上海商務印書館的「小說月報」爲其機關刊物。在當時許多文藝團體中，影響較深遠者爲文學研究會的主張，「

可以沈雁冰（茅盾）爲代表，在他的『近代文學何以重要』一文裏，提出五點：

（甲）「因爲文學不是貴族的玩具……而是社會的工具，是平民文學。」

（乙）「不是一部份貴族生活的反影，而是大多數平民生活的反影。」

（丙）「不是部份貴族的嫵笑唾罵，喜怒哀樂的回聲，而是大多數平民要求人道正義的呼聲。」

（丁）「不是守舊的退化文學，而是向前的猛求的眞理文學。」

（戊）「不是空想的虛無的文學，而是科學的眞實的文學。」❾

簡單地說，這主張是「爲人生而文學」。當時「文學研究會」雖有後來偏於左傾的會員，但若就「小說月報」與「文學」兩刊物中發表的他們那些短篇的內容來看，不僅讀不到普羅文學作品，亦找不到任何普羅文學的理論。「文學」出過兩次專號：一次爲民國二十三年前後的「文學百題」，執筆者多爲自由主義者，其思想亦不出「爲人生」的範疇❿。因爲這個團體「初由一般致力或愛好新文藝者的自由組合，在組織上並不嚴密」⓫，正因如此，也難說出他們的共同主張爲何，總之他們的共同信念仍是文學家應以嚴肅的態度觀察、探索、研究、描繪現實生活⓬。

在這個時期，還大量介紹了西方的作家，所介紹的那些作家主要是寫實的，討論人生與討論社會問題的。胡適曾談到介紹西洋作家的重要性，「西洋文學的方法，比我們的文學，實在完備得多，高明得多，不可不取例。」⓭不過在那個時候，所介紹的作家相當凌亂，可能是由於他們對西方文學仍不太熟習⓮。但在讀者羣中發生影響的如屠格涅夫、莫泊桑、易卜生、托爾斯泰等

，尤其是易卜生的戲劇，在胡適他們的提倡之下，在中國讀者中頗受歡迎，這些受歡迎的西方作家，泰半都是社會意識較强的人道主義者。當然我們還要添上狄更斯，他的作品有林琴南的譯本，早已爲廣大的中國讀者所接受。

與文學研究會同受人注意的是「創造社」，這個團體中的成員多爲日本留學生，這些留學生在受教育的時候就有一股子政治熱狂，他們在日本的時候受到在日本風行一時的俄國文學的影響，對於西方的自由與理性所知有限，所以他們的藝術觀是浪漫的，也就是個人的，熱情的，衝動的。「創造社」的基本分子如郭沫若、成仿吾、郁達夫、張資平等都是這一類的典型人物。當時在文壇上「創造社」也許叫得聲音很響亮，實際上對文學創作方面的貢獻並不大。這批人物中有的向共產黨屈膝投降，自然談不到文學創作了，有嚒則是宣傳的吶喊，做爲口號則已，做爲藝術則不足道了；有的則乾脆寫起三角戀愛色情文學來。在這批作家中我們較熟習的郁達夫所寫的多是新舊交替時代青年人感到的徬徨痛苦，造成這種痛苦的一是舊式婚姻，一是强烈的愛國情操之受挫。他雖然也寫過同情勞工階級的文章，但似是出自人道主義者的同情心，而非馬克斯的階級鬪爭論。

與日本留學的那些青年人正相反的是在英美讀書的學者，他們比較喜歡自由的價值和觀念，他們比較實際、態度溫和而講理；回國之後，他們多半在大學裏傳道授業，所以對知識分子有直接的影響，這些人多是保守的自由主義者，以胡適爲領袖。北伐成功，「胡適之、徐志摩、梁實秋、潘光旦諸人在上海創辦新月月刊，保持文學革命與新文化運動的原型而繼續努力」，「在內

容上仍然以科學與民主爲宗旨，而文學評論與文學作品的分量較大。」⑮「新月」的成員，除了陶希聖提到的四位之外，似乎也該把聞一多和葉公超包括進去。在這些學者中，寫文章最多，勇敢地同左翼奮戰的只有梁實秋先生。梁先生的一個重要貢獻是把他的老師白璧德的人文主義或新人文主義介紹到中國來，雖然當時「一般人在文藝方面仍然在繼承五四所開始的那股歡迎新奇的作風，尚多未能進入潛心思索的階段」，而「所謂左翼，如魯迅之流，正在忙着介紹蘇俄的文藝政策及其他宣傳作品，對於白璧德的人文主義當然格格不入」⑯。白璧德的人文主義沒有能够爲一般人所接受，但是這人文主義的思想，通過梁實秋先生和其他在大學中教書的學者們的介紹，的確產生了相當的影響。其實一直爲左派文人攻擊的梁實秋先生始終認爲文學家是不能脫離實際的人生而存在的。他在「新月」上發表的「文學與革命」中就曾說：「詩人，一切文人，是站在時代前面的人。民間的痛苦，社會的窳敗，政治的，道德的黑暗虛僞，沒有人比文學家更首先的感覺到」，因此文學家「永久是民衆的非正式的代表，不自覺地代表民衆的切身的苦痛與快樂，情思與傾向」。

理論的爭論與批判總是半是宣傳半是辱罵，火辣辣地聽來彷彿煞有介事，但是實際從事創作的作家究竟受到這些爭論的影響到何種程度，可以說是「很難說的」。新文學運動的倡導者胡適先生曾說，「我們是提倡有心，創作無力；……陳獨秀、胡適之、錢玄同、劉半農這一班人，都不完全是弄文學的，所以我們可以說是提倡有心。」⑰在「我們這般人不大十分作創作文學，只有魯迅喜歡創作的東西」，⑱「這個紹興土老兒」是「一付紹興師爺的態度，那深刻而鋒利的談

話，極盡刻薄、幽默與風趣之能事。我所知道他的早年作品，如狂人日記（民國七年）、阿Q正傳（民國十年），都只是爲了好玩，舞文弄墨，對舊禮教和社會現狀挖苦諷刺一番，以逞一己之快。這種文學在當時是受人歡迎的，因爲當時的人們多半不滿於現實，心中苦悶，他便代表大衆以文字發洩出來了。」⑲這時候的魯迅的「作品之尖酸刻薄、嬉笑怒罵，擁有廣大的讀者。但是他的思想與馬克斯主義乃至無產階級無關。」⑳他這些早期的文學創作裏表現的是對象徵着中國過去的一切的落伍的風俗習慣——吸鴉片、裹小脚、留辮子、討姨太太等——感到羞辱，因此渴望着改革。當然一個運動初開始時，採行的手段常常是趨向極端的。也許魯迅的作品中的尖酸苛薄，也產生於這種極端的渴望。和魯迅同時的從事文學創作的人們，大概都是以謀求改革而提出社會問題，以攻擊舊制度舊風俗而暴露而挖苦一切不合理的生活方式。他們寫作的態度是寫實的，不是浪漫的、幻想的。這種基本態度一直持續着，正如夏志清先生在論梁啓超的那篇文章中所說，「這派小說（寫實派小說）似乎註定了要主宰中國文壇到今天」㉑，至少寫實派的小說是五四以後我們文學的主流，這已由五四運動時的幾位先驅人物奠定了基礎。不過早期的作家充滿了憤怒和不耐，後來的作家則變得比較成熟，態度也比較平和，對於現實的描寫不再限於摧毀性的冷嘲熱罵了。我們且來看看被籠籠統統都歸於所謂三十年代的一些作家。

論到三十年代的作家時，我們似乎有一個並不太符合事實的概念，就是他們都是屬於左翼的，踏上共產黨賊船的分子。三十年代的作家有很多並非左翼的，有些是以後才趕時髦左了的；受到讀者敬重與愛戴的也不都是左翼的作家。所以左翼作家究竟產生了多大影響，我們不能武斷地

下結論。就以文學研究會時代出頭的幾位來說罷，葉紹鈞（聖陶）是位經過了時代考驗而站得住的短篇小說家，也是位很負責的教師，他早期的短篇故事很多都是描寫學生和教師生活的，他的長篇小說半自傳性的「倪煥之」裏雖然有參與革命的改革熱情，但這位理想主義者却因看到現實的殘酷而產生了沮喪挫敗之感，最後以酒澆愁而死。葉紹鈞在他那些反映現實生活的作品裏表現的是冷靜、客觀，並沒有顯著的宣傳意味。落華生（許地山）是位極有宗教情操的學者，他的作品裏充溢的是仁慈與愛。他寫任何東西都是脚踏實地，往往把他認爲合理的人生觀注入其間；他不誇張，也不建立象牙塔，如「春桃」裏的女主人翁是個揀爛紙的不識字的女人，但她能成功地處理她的生活㉒。冰心女士幾乎是凡念過中學便知其大名的作家，她的「寄小讀者」當時是風行一時的書，這裏不必談了。凌叔華（陳源先生的夫人）的短篇故事，如「花之寺」裏的那些，描寫的多是較舊式的婦女在一個新時代中所感到的恐懼和焦慮，這當然是對於改變期中的婦女的實際情況。黃廬隱女士的作品多是對人生問題的探討，她寫農家女的悲劇，寫紗廠女工生活，寫青年人的徬徨苦悶，例如「海濱故人」裏處理的也是那個時候青年男女的愛情，他們接受了西方的自由戀愛的新觀念，打破了父母之命媒妁之言的舊式婚姻，但又不能完全接受新式的生活方式與觀念，於是產生了矛盾與徬徨。沈從文剛露頭角時卽受到胡適、徐志摩一般人的注意，作品常發表在「現代評論」、「新月」上，夏志清說㉓，沈從文的被他們看中是因爲「他那種天生的保守性和對舊中國的不移的信心」。沈從文寫的是「有關他身邊瑣事的、學生的、集居沿海各城市中小資產階級和無產階級生活的，湘西的如詩如畫的風土人情，苗區的俊男俏女」，以及對現代都

市生活的諷刺，有些能「把現代中國的病態一針見血的寫了出來」。那時候也有些作家描寫農村生活，表現了濃厚的地方色彩，而他們筆下的中國農民多是樸實的、愚昧的、宿命的。這些作家中突出的有有彭家煌、許傑等人。當然還有很多作家如廢名、王魯彥、許欽文等，在思想上保持着獨立性，爲他們的經驗做忠實的記錄。

老舍是位比較重要的作家，因爲他產量很多。他隸屬文學研究會，但始終保持其獨立，與「左聯」不曾發生過任何關係。「他是一個純粹的自由主義者，抗戰前執教齊魯大學」[24]，過着一種典型的屬於小資產階級的知識分子，也過着這一個羣體的生活，教書之餘，則寫文章，他是林語堂所編「論語」半月刊的經常撰稿人。他的生活是「恬淡自適，與世無爭」，但「憂時之情，仍可從打油腔調中尋味出來」[25]。他的重要作品有「貓城記」、「二馬」、「老張的哲學」、「牛天賜傳」、「小坡的生日」、「駱駝祥子」、「四世同堂」等，而以「駱駝祥子」傳世。他的小說裏所表現的是西方的個人主義，極富愛國的精神。抗戰時期，一直住在重慶，負責全國文藝界抗敵協會，並爲了宣傳抗戰而寫劇本、寫通俗的民間文學，其作品也由幽默而漸趨嚴肅。在他的小說裏所描寫的人物，多半屬中下階層，也多是他熟習的住北平大雜院兒人物。他的「駱駝祥子」被一些人認爲是爲共產思想宣傳的，這一結論恐怕有些武斷，他這部寫實的小說雖然對於個人英雄主義有所批評——人不能够孤軍奮鬪，但這並不是左派的專利品，人必須互助與互相團結的認識，似乎應該算是公認的眞理。另一位當時頗受歡迎的小說家是巴金（李芾甘），他是個無政府主義者，爲克魯泡特金的信徒，早期的作品中有非常顯著的虛無主義的色彩。巴金也是位多

產作家，也許因爲他的作品中富有熱情與理想以及悲傷的氣氛的關係，所以始終能够具有高度的吸引力，讀者包括青年男女及一般職業與家庭婦女們，尤其是「家」。這部小說仍是繼承着五四的反傳統反權威的個人主義的精神，主角以離家出走表示他對家對舊社會的決裂和反叛㉖。他離家之後踏進社會，「後來竟置身於這個民族革命戰爭的大時代，爲巴金始料所未及」；「由於此書將要寫的是中國青年如何在抗戰的時代考驗中成長，人物典型、故事情節與活動地區都在毛共的『解放區』之外，當然不合共匪的需要。」從巴金所寫的題材、人物來看，他所反映的仍是五四之後的中國青年在新舊交替時期的苦悶與探索，這些完全取自現實生活中，但他注入了「熱情與理想」。

茅盾是文學研究會的重要分子，代表作品是「子夜」，描寫「上海的中國民族資本家如何被買辦階級所擊敗的情形」。「在左翼文壇中，他的小說評價甚高」㉗。茅盾在開始接觸西方文學的時候，特別喜歡狄更斯、左拉、莫泊桑、托爾斯泰和契可夫，這些作家是屬於自然主義的社會意識極强的作家，當然他們深深地影響了茅盾，他在一篇早期的文章「新文學研究者的責任與努力」中，曾說文學應該能「表現當代全體人類的生活，……宣洩當代全體人類的情感，……聲訴當代全人類的苦痛與期望，更能代替全體人類向不可知的命運作奮抗與呼籲。……現時的新文學運動都不免帶着强烈的民族色彩。」他的創作的目標可由這幾句話代表，這裏邊並沒有視文學爲服務於無產階級的工具。但他的幾部作品裏所寫的却明顯地受到左翼理論的影響，强調了階級的衝突與剝削，因此無產階級的農民時常以被剝削者的代表出現在他的小說裏。

丁玲，出生於「沒落的中產階級，深受經濟的壓迫，並因胡也頻之被殺，才向左傾路上走，對無產階級的工農羣衆寄予同情」，於是「個性主義之西歐文學轉入俄國的大衆文藝了。但在此過程中，她曾感到內心矛盾之痛苦」，因爲「在她意識深處，仍潛伏着少年時代所吸收的西歐民主思想。」㉘丁玲談到她寫小說是「因爲寂寞，對社會不滿，自己生活無出路，有許多話須要說出來，却找不到人聽，很想做些事，又找不到機會，於是爲了方便，便提起了筆，要代替自己來給這社會一個分析」。她的被清算罪名是「拒絕黨的領導和監督，違抗黨的方針政策和指示，……散播資產階級個人主義思想」，也許蔣夢麟先生所說的她的意識深處的五四時代的民主思想之火未熄是眞的。這個人主義表現在她的「莎菲女士的日記」中。她參加共黨後的作品當然是要接受那套左派的理論了，但她仍不時回到早期的濃厚的失望心情，而終於對共產主義產生了厭惡。

我們只舉出這幾個作家爲例，用以說明五四新文學運動前後的作家們都是對舊社會、舊習慣的反抗，他們要掙扎着擺脫這些給他們的束縛——如舊式婚姻等，他們都有改革社會的熱忱，都吸收了西方的民主科學個人主義的思想。他們的作品都是反映這些的，因此也是極端寫實的，這些也正是胡適和他的朋友們所倡導的新文學。

二

抗戰前，日本對於我國各方面的壓迫，當然到了忍無可忍的地步，於是全國都產生了極高的

反日情緒，希望政府能够奮起抗日。當時政府不能把抗日的準備向全國民衆公開地做詳盡而澈底的解釋，使全國民衆能够耐心等待，等到有了充分準備與勝利的把握時。因此人們對政府便產生了不滿的情緒，當時爲已頻完全崩潰邊緣的共產黨所利用，提出了許多能迷醉人但對國家民族並無益的口號。這種不滿也表現在文學作品中，也使一些作家投入左翼的行列中，例如蕭軍、蕭紅、端木蕻良等，他們生長東北，親身體驗了日本人的殘酷統治，便通過小說形式寫出反抗日本的游擊戰爭，而那些從事抗日的多是農民。在這些描述中，把日本占領東北的責任歸之於政府。蕭軍的「八月的鄉村」，蕭紅的「生死場」等便是這個時代的產物。這批人寫的骨子裏仍是所謂浪漫的革命小說。不過到政府領導全民抗戰時，全國作家都能爲了一個共同的目標而努力，紛紛直接間接參加抗戰工作，而且把民族精神、愛國精神提到第一位，在「一切爲了抗戰」的大目標之下，文學也成爲抗戰的武器，並提出了「抗戰文藝」的口號，在抗戰的初期，我們看到了全國作家的大團結，具體的表現是民國二十七年三月在漢口成立的「全國文藝界抗敵協會」㉙，在發起旨趣中曾說：「我們應該把分散的各個戰友的力量團結起來，像前線將士用他們的槍一樣，用我們的筆來發動民衆，捍衛國家，粉碎敵寇，爭取勝利」。

抗戰對於作家們來說是一種教育。以前作家們多住在以北平和上海爲中心的大城市裏，他們的生活圈子較小，總是圍繞着個人生活經驗兜圈子，寫的不過是婚姻戀愛，記憶中的鄉村生活和家庭悲劇。抗戰時期，這些出身知識分子的作家離開了都市，走向各戰場，走向農村；他們目睹受難的同胞的眞實情況，目睹全國同胞對政府的向心，目睹中國人民面對大災難時表現的不屈不

挽的堅毅精神，這一切使他們踏出個人主義的小圈子而眞正地投身一個由全國人民組織成的大社會。他們的良知要求他們報導中國人民在戰爭中的苦難與希望與信心，他們也看到動搖分子與妥協分子的嘴臉，以及那些直接間接破壞抗戰的分子——如軍隊中的投降主義者，囤積居奇的奸商，和敵人合作的大小漢奸。一個民族的苦難與希望掩蓋了個人的傷感、挫敗、憤怒等等。老一代的作家投入了戰爭，新一代的作家從砲火中成長。所以抗戰時期的文藝的主流是反映現實的——屬於全民的現實，民族戰爭的現實。爲了使廣大的士兵、農民們能够閱讀文學作品，作家們開始了解他們——他們的問題，並使用他能了解的語言。這當然是爲了宣傳的方便，是的，那時候文藝，如前所述，主要是爲了宣傳抗戰，當時的口號是「文章入伍，文章下鄉」。當然這不是說前邊提到過的那些老一代的作家都停止他們原來的創作而直接寫宣傳文學，有些作家的確暫時放下他們的工作而寫這類文章：如朗誦詩，如劇本，如民間文藝，老舍便是其中的一位。另有些則在繼續寫作時修改了原來的一些思想觀念，使個人在抗戰熔爐中受到洗禮，在愛情的花園裏輕叫哥哥妹妹的聲音是聽不到了。出身軍隊的新的作家聽到的是砲聲而不是「春閨夢裏人」的幽怨聲。同時，至少在政府統轄地區內，左派的作家有發表作品的絕對自由，尤其在重慶，那裏有共產黨的報紙、刊物和經營的書店，同路人的書店更多，他們的任何作品都能在大後方流行。就在這些作品裏，他們不再公然地宣傳普羅文學和階級鬪爭。由此我們可以知道，在國家民族爲着生存奮鬪的時候，文藝工作者能够，至少部分地，放棄不同的意見，爲着「國家至上，民族至上」而獻身。

基於客觀的需要，當時產生了報導文學，作家們以簡潔明快的文字，把親身經驗直接寫出來，向讀者報告。那個時候，也有人反對這種文學作品，稱之爲抗戰八股，並聲明文學與抗戰無關論，認爲文學作品如果只是宣傳抗戰，就降低了文學作品的水準，但這種呼籲並沒有產生多少影響。實際上，報導文學也產生了不少非常高水準的短篇小說。當時極受讀者歡迎而這篇文章邊沒有提及的作家有姚雪垠，他的「差半車麥稭」、「牛全德與紅蘿蔔」描寫天性上保守的自私的農民如何犧牲自己而加入抗戰，曾轟動一時，艾蕪、沙汀、碧野、田濤等都有相當優秀的作品出現。不需解釋地，抗戰時期的文學自然都是寫實的。這期間的小說因爲看不到，無法做出較具體的說明。㉚

三

蔣夢麟先生說：「現在臺灣文藝作家們的作品，有兩個特點：一個是根據以『五四』以來所主張的民主與科學；一個是根據社會上本來存在的事物，如家庭問題、社會問題予以寫實的記載，此即所謂自然主義。民主主義本來以人性的尊嚴、個人的自由爲根據的，此即所謂的個性主義。概括言之，臺灣的文藝作品是根據個性主義和自然主義的。」㉛蔣先生更語重心長地說：「但是這裏有一個問題，要請臺灣的文藝作家注意。近來所見文藝作品，大多數是從記憶方面來描述大陸的事情，這種作品寫得不少了，成績也很好。好多作品，確比在大陸時進步很多。……此後

應該把範圍擴大，包括此時此地的材料，把臺灣社會上的情形，研究清楚，窺知一般青年的心裏需要什麼？欣賞些什麼？他們的煩惱和希望是什麼？這都是現在的作家們應該知道的。只靠大陸的回憶來寫文藝，或者躲在象牙之塔裏，寫些自己的幻想，似乎太狹窄了一些。所以我希望在臺灣寫文藝的人們，跑進那努力生產、生氣勃勃的農村社會裏去，到工業化初期的徬徨歧路的城市裏去看一看，以尋求了解，並指出正當方向。」蔣夢麟先生在臺灣曾負責農村復興工作，親身看到「民主政治、生產技術、深入民間」，覺得作家們應該從過去的廟宇和幻想的象牙塔走出來。這種勸告自然是非常正確的，他希望作家對這些「從草根裏滋長起來的」民主與科學能引起作家們的注意！

從前邊引述的這段話，我們可以知道臺灣的作家們仍是繼承着以民主科學爲內容以寫實主義爲創作方法的傳統。然而臺灣的作家們中的一些並沒有懷着虔誠的心情到「努力生產、生氣勃勃的農村裏去看看」，也沒有能够「把臺灣社會上的情形，研究清楚」，故而也罕有能「指出正當的方向」的作者。這兒「研究清楚」這個詞兒實在太重要了。作家們參加一個參觀團去訪問一下，浮光掠影，無法研究清楚，寫出來的自然是沒有說服力的，甚至是歪曲的，以偏概全的，因此也就不能「撥動他們（臺灣的人民）的心絃」了。

對於臺灣三十年來文藝發展的情形，我們有目共睹，這兒不必再重複。不過，直到今天，仍有人在呼籲作家們要「排斥與現實人生無關的『文學』，排斥那些虛無飄渺的『文學』，排斥那些濫情煽情的純情小說，排斥那些借文學爲宣傳的假文學」㉜呢？既然要排斥這些，則它們必然

存在，而且在讀者間產生了相當的影響。不錯，它們存在，顏元叔先生說，「十多年前，國內的小說大致可分爲兩類：第一種以中國大陸爲背景，藉以宣洩遙遠的鄉愁；第二種是以大劍客、大情郎爲主人翁的浪漫故事，主要在博得讀者的眼淚或讚許，極盡煽情取悅之能事。」㉓不過這兩種小說並未僵死，仍然存在，雖然量已減少，聲勢減弱些而已。我們的作家們應該繼承我們新文學的傳統，注意此時此地的現實，而現實面愈廣愈好。對於現實中好的光明面應該予以讚揚，因爲好的代表着正確的發展方向；對於壞的黑暗面也要揪出來，把它放在光明面之旁，不能讓它像白螞蟻般藏於難以看見之處，而把我們的棟樑蝕空。這樣才能使讀者清楚認識「善」與「惡」的眞相，從而能有正確了解。在這兒我用了「此時此地的現實」，也許會遭受到反對，他們說，一位有良知的作家應該把眼睛放在大陸上受苦難的八億同胞，耳朵聽八億同胞的控訴。誠然，我們的作家在寫作時應該把大陸上同胞的生活慘狀寫出來。但是寸步不曾離開過這兒的作家對於大陸同胞的生活不曾耳聞目睹，有的只通過一些不完全的報導，根據這點材料編寫的人物與故事，可能缺乏眞實感。我們爲什麼覺得陳若曦的「尹縣長」中寫的中國大陸上人民的生活比其他同類作品更能感動人呢？我想這主要是她看見、聽見、體驗到，而且個人對寫的那些人物有感情連繫的關係。文學作品一駕空，便缺乏力量，因爲只有從心底深處流出來的情思才是好的文學，否則易流入八股化。我們希望這兒的作家能夠多收集具體而微細的材料，來揭示大陸匪僞的傷害人性，但必須是堅實的，能給讀者一種眞實感，這樣才能產生優秀的作品。

❶ 蔣夢麟，「新潮」，傳記文學出版，頁一一二。

❷ 胡適，「中國文藝復興運動」，收於「中國文藝復興運動」，中國文藝協會編，民國五十年五月四日出版。

❸ 蔣夢麟，前文，頁一一三。

❹ 蔣夢麟，前文，頁一一四。

❺ 參看夏志清，「新小說的提倡者：嚴復與梁啓超」，收於「人的文學」，純文學出版社，民國六十六年三月。

❻ 胡適，「中國文藝復興運動」，頁一四。

❼ 這篇文章發表的日期是民國七年十二月，胡適發表「文學改良芻議」是民國六年初。胡先生既然說「我們希望兩個標準」，這個「我們」應該是當初提倡新文學的那些人，因此我覺得以周作人的見解來註釋胡適的話，當無大錯。另請參看夏志清的「人的文學」，收於「人的文學」中。

❽ 蔣夢麟：談中國新文藝運動，「新潮」，頁一一五。引文中的「他」原指陳獨秀，實際上那一代的知識分子對於這些都是竭力攻擊的。

❾ 蔣夢麟，前文，頁一一四～一一五。

❿ 玄默，「文學研究會及其重要分子」，收於「三十年代文藝論叢」，中央日報社出版，民國五十五年十月。

⓫ 博我，「文學研究會與小說月報」，前書。

⓬ 玄默列舉的文學研究會會員有鄭振鐸、葉紹鈞、魯迅、茅盾、老舍、王統照、王魯彥、傅東華、巴金等人。博我說巴金、老舍、沈從文等不見得有會籍。另林海音在「關於許地山」一文中提到這個會的

十二位發起人是：周作人、朱希祖、耿濟之、鄭振鐸、瞿世英、王統照、沈雁冰、蔣百里、葉紹鈞、郭紹虞、孫伏園、許地山。（「近代中國作家與作品」，頁三〇。）博我又說「小說月報」並非文學研究會的會刊，它只是商務出版的許多雜誌之一，在沈雁冰做編輯時，經常寫稿者有葉紹鈞、許地山（落華生）、鄭振鐸、（謝）冰心女士、（黃）廬隱女士、王統照等。（均見前引兩文）從這些人看，文學研究會的作家們在初期均非左翼人士。以後有些人如茅盾、魯迅等才爲共產黨所利用。

⑬ 見「建設的文學革命論」。

⑭ 夏志清曾把「新青年」從一九一五至一九二〇年介紹過的西洋文學作家和思想家的名字列舉如下：屠格涅夫、王爾德、T・H・赫胥黎、叔本華、法蘭克林、岡古兄弟、莫伯桑、杜斯妥也夫斯基、柏格森、J・S・米爾、尼采、易卜生、安德利葉夫、吉普林、杜威、馬爾薩斯、羅素、邊爾生、科羅雷可、高爾基、亞斯巴雪夫。（「文學前途」，頁二八）

⑮ 陶希聖：「三十年代文藝瑣談」，收於「三十年代文藝論叢」，頁十二。

⑯ 梁實秋，「關於白璧德先生及其思想」，收於梁實秋、侯健合著：「關於白璧德大師」，巨浪出版社，頁三，民國六十六年五月出版。這本書不僅介紹了白璧德，還附有侯健的「從文學革命到革命文學」。

⑰ 胡適，「中國文藝復興運動」，頁一三。

⑱ 胡適，前文，頁一四。

⑲ 蔣夢麟，「新潮」，頁一〇九。

⑳ 陶希聖，「三十年代文藝瑣談」，見「三十年代文藝論叢」頁十三～十四。

㉑ 夏志清，「人的文學」，頁八五。

㉙「春桃」收於「近代中國作家與作品：第一集」中，純文學出版社印行，民國五十六年出版。這本集子裏除許地山外，還有郁達夫的「遲桂花」，凌叔華的「綉枕」，盧隱的「海濱故人」。

㉘夏志清，「沈從文的短篇小說」，收於「文學的前途」，純文學出版社，民國六十三年出版。

㉗玄默，「文學研究會及其重要分子」，見「三十年代文藝論叢」，頁二三五。

㉖前文。

㉕參看玄默「關於巴金」，「三十年代文藝論叢」。這是一篇對巴金有非常深刻剖析的一篇文章，文中強調巴金之獨立性與愛國情操。

㉔侯健，「從文學革命到革命文學」。

㉓蔣夢麟，「新潮」，一三五頁。下段丁玲的話，也引自此文，頁一三四。

㉒據陶希聖先生的記錄，文協的理事有張道藩、老舍、盛成、郁達夫、王平陵、何容、老向、姚蓬子、胡風、巴金、陳紀瀅、穆木夫，後來又增加王禮錫、洪深、孫伏園。從這名單可知這個團體包括了政府人士、獨立人士和左翼人士，象徵了大團結。文協一直由中立的老舍負責。

㉑要想多知道一些，可以參閱劉心皇先生的「現代中國文學史話」，正中書局，民國六十年出版。

⑳蔣夢麟先生這篇「談中國新文藝運動」是民國五十年寫的，就那時候的情形而言，他這結論是不錯的。

⑲顏元叔：「我們當前的社會寫實主義小說」。

⑱前文。

（民國六十六年十月「現代文學」復刊第二期）

臺灣寫實文學中新起的道德力量

蔣勳

序王拓「望君早歸」

一、小說的成績高於現代詩

最近顏元叔先生在一次文學座談會上說：臺灣小說的成績要高於現代詩。實際上，臺灣近年來小說的成績不但高於現代詩，並且，也高於同是文學類別中的另兩個旁支兄弟：散文與戲劇。

一九四九年以後的臺灣社會，有它複雜的構成，也有它二十八年來，時間雖然不長，但是階段却相當明顯的幾次歷史轉折；然而，在詩、散文、戲劇中，這兩點都沒有得到適當的反映和紀錄，而惟獨小說做了這一段時間臺灣社會特殊發展的見證。

二、一九四九年以後臺灣的寫實文學

一九四九年以後，一方面是臺灣本地的作家，剛剛從殖民地的語言中解放出來，創作上還處

於一種尷尬期；另一方面是大陸遷臺的作家，由於長年處於戰亂流徙，也沒有穩定的環境和足夠提昇爲典型的題材用來創作，五〇年代的臺灣文學界因此呈現一種眞空的狀態，充斥其間的也就只有各類非現實的「文學」：首先是八股的反共文學，其次演變爲庸俗的、矯情地誇張地方色彩的追戀式鄉土文學（用幾句四川的、山東的口語來搪塞等等），然後，到了五〇年代末期、六〇年代初期，以臺大外文系爲中心的現代主義文學就一面倒地大批買辦進西洋資本主義沒落時期的各種貨色，使非現實的文學借着西洋各「大師」的招牌在臺灣打下了難以搖動的惡影響。

非現實的文學一直到今天還普遍影響着特別是大學生「文藝」一派的創作路線；然而，另一方面，我們却也看見了另一條樸實、正確的寫實主義（廣義的）文學，從六〇年代的初期開始萌芽，十年來已經結成了豐碩可觀的菓實，得到社會普遍的喜愛和喝采。

王拓是這一個優秀的文學傳統裏現階段最受矚目的作家之一，然而追究這個文學傳統的發生，我們却不得不從十多年前的白先勇和陳映眞談起。

三、沒落貴族與市鎭小知識份子的徬徨

白先勇和陳映眞開始創作的時間大概是在同時；白先勇的第一篇小說「金大奶奶」創作於一九五八年九月，陳映眞，以他自己的說法，他的起步在一九五九年。

但是，白先勇一直要到一九六五年，一連串地寫了「臺北人」集子中的「永遠的尹雪艷」（

一九六五）、「一把青」（一九六六）、「遊園驚夢」（一九六六）……等系列的作品之後，他的創作才眞正突破了前一個階段學院派的、個人情緒的窄小圈子，反映和紀錄了臺灣社會複雜構成中某一羣人的活動。

白先勇的小說描寫的是一九四九年以後中原大陸權貴世家遷臺後的活動，這一類型的人，爲數不佔多數，但是，在五〇年代中期，一直是臺灣政、經權益最重要的主宰力量，他們的活動在這一時期成爲文學的一個主流因此是很必然的吧?!

白先勇的「臺北人」在一九七一年以前全部完成：一九七〇年以後，臺灣社會經歷各種外來政治或經濟的壓力，內部社會構成經過劇烈的重新安排與調整，白先勇所關心和熟悉的中原權貴世家自此正式沒落，爲新起的、在工商業方面握有實權的中產者所替代，白先勇「臺北人」的時代被迫結束了。

和白先勇同一個時期起步，陳映眞一開始就創作了「我的弟弟康雄」（一九五九）、「鄉村的教師」（一九六〇）……等視野相當開濶的作品，比起受學院派約束太大、被個人心理問題纏繞得看不遠的白先勇同一時期的「寂寞的十七歲」（一九六一）、「青春」（一九六一）、「月夢」（一九六〇）等作品來，更早地與臺灣特殊的歷史發展與社會現實有了較深的關係。

對一個「悶局中的市鎭小知識份子」（參看許南村序）陳映眞而言，縱然如何的「脆弱」、具有「過份誇大的自我之蒼白和非現實的性質」，但是，最重要的，做爲一個「市鎭小知識份子」，而且是臺灣本地土生土長的「市鎭小知識份子」，他最不同於白先勇這個沒落權貴世家的代

表者的還在於他那「改革世界的意識和熱情」，這種改革的意識和熱情，無論如何「不徹底」、如何「空想」、如何在「實踐」和「認識」之間「互相背反」，如何「導致他們在行動上的猶豫、無力和苦悶」，却是跳躍出自先勇那一類中原權貴世家腐爛、墮落、死亡、病態世界的第一步。沒有這種「改革世界的意識和熱情」，沒有這種小資產知識份子在向上爬升和向下墜落的搖擺處境中總結出來的或愧疚、或不安、或「空想」性質十分濃厚的理想主義，下一個階段，臺灣寫實文學的發展爲普遍關心低下層受欺辱、受壓迫，窮困的一類人的生活，怕是不可能的吧?!

四、從苟活到尊嚴、自信的小人物

王禎和創作「鬼・北風・人」是在一九六一年，但是他眞正確立了作品風格還是在「嫁粧一牛車」（一九六七）等作品出現以後。

在陳映眞的小說「將軍族」裏，兩個承受各方面壓力的小人物，最後的結局是死亡。王禎和在他一貫以小人物爲題材的作品中，這些小人物不再「死亡」，而是「苟活」着。

「生命裏總也有甚至修伯特都會無聲以對底時候……」

這是王禎和選來做爲「嫁粧一牛車」一文的題辭。王禎和在前期的作品（「小林來臺北」以前）是以這種「無聲以對」的心態來處理小人物的，他們的姿態因此是滑稽的、骯髒的、醜陋的、無知的、可憐復可笑的，試看「嫁粧一牛車」敍述阿好謀職的一段：

「有人薦她給一家林姓底醫院做燒飯清潔的工作，一月一百圓，管吃兼住宿。面試那日適巧家裏莫有米粒一顆剩着；往別人菜園偷挖了蕃薯，她用火灰烘熱便午飯下去了。這——這——這作祟作惡底蕃薯！林醫師口試她到有子女幾位底當時，五聲很大響底屁竟事前不通報她地搶在她話底先頭作答啦！

『有五位嗎？』林醫師掬着嘴笑，想給這空氣一點幽默的樣子。

羞上來，阿好肚內底二氧化炭越是平平仄仄，仄仄平平得不可收拾，詩興大發相似。工作自然也給屁丟了。」

王禎和的許多這一類作品都是如此惹人發笑的，笑到讓人掉淚，笑到讓人慢慢嗜出這可笑裏面的辛酸。

但是同一個時期創作了「看海的日子」（一九六七）的黃春明，開始擺脫了在讀者面前展露小人物可憐復可笑姿態的興趣。這些在現實生活中遭受各種壓力，遭受各種欺辱的妓女、漁民、小學徒、小工……開始有了他們莊嚴站在別人面前的勇氣。

「看海的日子」裏的妓女白梅，黃春明用極動人的筆調去歌頌她努力要獲得一個孩子、努力要從孩子的未來生活中洗淨自己羞辱一生的希望；這希望雖然還那樣曖昧，這孩子的未來雖然還那樣使人擔心，然而在臺灣寫實文學的主流從沒落權貴世家轉到市鎮小資產知識份子，再轉到可

憐復可笑的各類小人物，終於，六〇年代的末期到七〇年代的初期，黃春明以他自己與小人物共同生活、工作的經驗，糾正了知識份子對待各類低下層同胞所可能有的偏差心態，爲臺灣這些各處生活着的小人物豎立了一個有尊嚴的、不容人隨便可憐和嘲弄的形像。

但是，一直到七〇年代前，王禎和與黃春明所關愛的小人物，都還是被抽象地提出來討論，是人與命運的對立。人與命運對決，失敗了，就是「嫁粧一牛車」中人物的骯髒、愚昧、無知、可憐復可笑；人與命運對決，勝利了，就是「看海的日子」中白梅的莊嚴、自信，然而却極曖昧地活在希望中的結局。

到了七〇年代以後，臺灣社會遭受到一九四九年以來最大的一次變動，政局上的動盪，經濟上大量加工區的設立……都使得臺灣的寫實文學有了新的發展。白先勇的長期沒有作品發表，陳映眞的轉而寫評論不談；仍然有小說作品出現的，王禎和一九七三年的「小林來臺北」，黃春明同一年的「莎喲娜啦·再見」，都明顯地感染了七〇年代初期臺灣地區所有中國人共同的情緒；那就是：主宰他們未來的不是什麼「命運」、不是什麼「修伯特」也「無聲以對」的東西。這些社會底層的人物，在長時間的挫辱、失敗、窮困之後，站起來要求有效地改善自己的處境，「小林來臺北」中的小林，「莎喲娜啦·再見」中的黃君，不同於前期文學中的人物，都有了明確的立場：或對社會中洋奴腐化的生活（小林來臺北）、或對民族意識淪喪問題（莎喲娜啦·再見）做了堅定而嚴正的反擊。習慣於玩賞藝術品的知識份子讀者，往往不喜歡王禎和、黃春明這種轉變，然而，歷史必然的發展已經刻不容緩地把新的時代使命推到文學工作者的面前，不正視這新

的使命的，就被淘汰；正視它、關心它、改善它的文學工作者，即使一開始還掌握不好成熟的技巧，舊的語彙、技法不再適用，開始用笨笨拙拙的話去說、去敍述，却立刻受到廣大的回應；七〇年代的前中期，最足以提出來做爲代表的自然就是楊青矗和王拓了。

五、七〇年代中期小說中的「道德力量」

大量加工出口區的設置，使臺灣工廠作業員的生活逐漸成爲文學的主題，這其中，最優秀的代表是楊青矗。

同樣處理社會底層的人物，楊青矗是以人與人的關係替代了前一個階段人與命運的對決。人與命運的對決是宿命的、不可改變的，頂多只能做到白梅那樣相當唯心的自尊和莊嚴罷了，然而人與人的關係則有待於人自己去改善、去爭、去要求。

一九七〇年楊青矗在「國防部新文藝月刊」上發表的一篇「工等五等」中，工人張永坤是這樣站起來爲他應得的利益力爭的：

「我已經好好地幹了二十年了；憑良心講，二十年來，我沒有不爲廠裏認認眞眞地賣勞力的；哪裏有越幹薪水越低的？不平則鳴；這裏是工廠，不是軍隊，你沒解釋的必要，我也沒有絕對服從的必要，工作評價是要求同工同酬，都被你們這些王八蛋搞壞了；掛羊頭賣狗

肉，人事評價，哪裏是工作評價……。」張永坤臉色發青，嘴唇抽搐。這些話都是在氣憤之下硬充大膽，冒丟飯碗的危險硬迸出來的。

無論是不是「硬充大膽」，臺灣寫實文學已經從對小人物的忽視、輕蔑轉到憐憫，再轉到給予他們自己站出來講話的能力，讓他們自己爲他們的處境鳴不平，讓他們自己改善自己的環境，這無論如何應是一個驚人的跨越。

王拓也是七〇年代以後新崛起的作家，從一九七三年的「炸」開始步入成熟的階段，到一九七五年的「金水嬸」發表，已經確立了自己創作的風格。

收在王拓第一本集子「金水嬸」中的七篇作品，大多是以王拓所熟悉的小漁村爲背景的，這一路線的繼續發展在這本新集子中有「望君早歸」一篇；另外，在短短的兩年中，王拓又爲臺灣寫實文學拓開了另一條道路，描寫了七〇年代以後新興工商業發展下的諸多問題，收在這本集子中的有：「春牛圖」、「獎金兩千元」等篇。

無論是以漁村爲背景，或是以都市新勃起的推銷員生活爲題材，王拓在這本新集子中所處理的人物，最不同於兩年前的，是在於正面人物的增加與强調。正面的人物有兩類，以「望君早歸」做例子：婦人罔市是一類，代表了羣衆情緒式的正義和勇敢；另一類是邱永富，代表了知識份子理智的、清醒的、具有分析能力的、不畏惡勢力、不爲利益誘惑的道德力量，這種道德力量當然得來不易，我們且看王拓的描寫：

邱永富是基隆漁會的一個職員……

當他還在讀初中的時候，他的父親受僱在一條單拖船上當船長，一次大颱風後就一直生死不明……

這樣一拖就是十五年之久，船公司竟然沒有發給撫恤金，也沒有任何其它金錢上的補助……

後來，每當想起這件事時，邱永富的內心忍不住就要怨責起他母親與大哥當時的軟弱來。

這樣成長的經驗，就使得「水產學校畢業」、「在漁會裏工作，已經幹了七八年」的邱永富不會成爲「船老板的傳聲筒」，不會和漁會中其它職員一樣欺騙漁民，從中取利。邱永富是「對漁民的困難都看作像是自己的困難一樣」，對於「漁會理事長施加壓力」，對於「船公司想要贈給一個顧問或什麼類似的名義，每月給他一筆可觀的津貼，只希望他能够不與船公司對立」這樣的威脅利誘，也能「總是不爲所動」。

臺灣一九四九年以後的寫實文學終於塑造了一個有堅定道德力量的人物，然而這人物却是從怎樣慘苦的、挫辱的、受欺壓的苦痛成長過程中一點一點學來的啊！

在「獎金兩千元」中，王拓把這個堅定的道德力量交付給一個擔任實習外務員的「大學生」

陳漢德。

陳漢德在這篇小說中不是主角，他只是旁觀着正式的外務員鄭文良如何落在一種可怕的商業制度中賣命，終於撞車受傷住院，這時陳漢德才發展了他正面的道德力量，他去調查公司的福利和保障，得到的回答是這樣的：

「噯呀，私人小公司，能有什麼保障？」李先生說：「只有像你這種年輕人才會想得這麼天眞！」

陳漢德回答說：

「你怎麼這樣講？這跟你、跟所有的人都有關係。」

當陳漢德、邱永富終於了解了「這跟你、跟所有的人都有關係。」他們就加强了做爲正面道德力量的信心，因爲他們站起來反擊的時候，他們不是孤單的，他們合起來彼此幫助照顧時，也沒有人能打散他們，陳漢德的道德力量在「獎金兩千元」的結尾中就有了對惡與對善截然不同的表現。

對僞善殘狠的老板說的是：

「你敢這樣再對我吼一次試試看。」陳漢德一個箭步搶到老板面前，聲色俱厲地指着他，「你再吼一次看看，×你媽的，看我不揍你！」

對於受傷躺在醫院，沒有保險福利，又被停薪「留職」的鄭文良的妻子，他則是這樣的：

陳漢德望了她一眼，心裏像被什麼給鞭打了似地，感到一陣陣的抽痛，使他情不自禁地把自己的薪水袋掏出來，塞進她的手裏。

「還有這些，你拿去吧！」他說。

他不敢再看她，轉身踏着大步向醫院外行去。

臺灣寫實文學的發展終於出現了這樣堅定的、具有道德力量的正面人物，不能不說是一個嶄新的階段，而這只是一個開始，我們相信類似王拓這一類的文學在方向上將更確定、在局面上將更壯大，足以掃掉前一個階段爲時不短的、文學界的陰霾、模糊與軟弱無力。

（選自王拓小說集「望君早歸」）

怎樣「賣」！

蔣勳

這幾年穿唐衫的人漸漸多起來了，收藏古董、愛護「鄉土」的人也漸漸多起來了；文化界就稱之爲「回歸鄉土」運動。

「回歸鄉土」運動正面的意義是：反對文化上的殖民性格，要求建立本位的、主體性的文化；這顯然是釣魚臺運動、聯合國事件，及一連串外交上的挫敗所刺激出來的結果。

因爲是時勢所趨，所以雖然困難很大，阻力很多，「回歸鄉土」的文藝路線還是被確定了，而且已經在文學、繪畫……等方面有了顯著的成績，得到了大家的認同和支持。

但是，如同任何一個文化運動都可能產生弊病，有發展得過份極端的危險，「回歸鄉土」運動也使我們擔心着它的病變。

因爲，走在西門町，看到穿着布鞋、唐衫，留着長鬚的少年，飛馳着摩托車過去，總覺得這並不就是「中國」，就是「鄉土」；到了收藏古董的朋友家，喝着美麗的、穿着高領泰國銀絲長旗袍的女主人調來的洋酒，聽着十八世紀歐洲柔靡的宮廷音樂，把玩着一隻明代的剔銀鐲子，或清代一個琺瑯鬪彩的花盅，或鹿港某宅邸拆下來的一個雕花樑頭……都使人困惑着：這就是「中國」？這就是「鄉土」嗎？而當美麗的女主人開始用她低柔的英文發嗔似地向幾個美國客人解

釋着中國女人的繡花裹肚、解釋着中國女人的「小脚」如何如何與「性」有着密切的關係，就立刻感到這「中國」，這「鄉土」從內裏騰散着怎樣爛得薰人欲嘔的氣味。

有一位三十年代作家的話曾經給了我很大的震動，大意是說：

洋人到中國來，讚嘆中國的古「文明」，希望中國永遠不要改變，成爲一個古董來供他們欣賞。「我並不奇怪。」這位作家說。

但他奇怪的是：爲什麼那麼多的中國人也迫不急待地把自己、甚且把自己的朋友、子女、同胞都扮成古董，希望中國世世代代是一個古董來供洋人欣賞。

是了，我們常常鬻某某人「洋奴」，諸如喝洋酒、用洋貨、舉止洋化等等，殊不知眞正的「洋奴」，大概還是把自己扮成「古董」來供洋人欣賞吧！希爾頓酒店十三歲開電梯的小孩戴着紅纓瓜皮帽，穿着團花小馬甲，薄綢撒花束口褲、黑布鞋，向來往洋人打恭作揖，實在是再具體不過的例子了！大家不明白這位三十年代作家意思的，只要到中央日報對面的希爾頓酒店一看就明白了。

我的一個朋友在希爾頓酒店看到這樣的情景，就背牆哭了，說：

「中國還是這樣的中國呵！」

但是，這只是一個較刺激的場面罷了，事實上，我們看不到的、不覺得的，每天有多少報紙、雜誌、電影、電視、文學、美術、戲劇、舞蹈……傾向着把「回歸鄉土」誤解成一個「古董欣賞會」。

據說：我們的「道士」已經渡洋去歐洲念咒和畫符了。而且，這些符，據歐洲人表示：雖然看不懂，却很「藝術」。

藝術是什麼呢？是神秘、是鬼怪、是虛無，是一切「看不懂」的東西。當西方資本主義在極盛時代，挾其洋槍利砲來到中國的時候，那時的洋奴是很「西化」的；而當西方的資本主義在今天沒落的時期，中國的洋奴就忽然「復古」起來，從腐爛的祖先的身上剝下一切發臭的、怪異鬼魅的、「古意昂然的」東西來，說：「你看，我們也有『神秘』，也有『鬼怪』，也有『虛無』，並且比你們的東西還讓人『看不懂』！」碰到中國人中有人反對，更可以趾高氣揚地斥道：「人家洋人都說好呢！你們還叫什麼。」

到什麼時候才了呢？這場醜戲！

若是演不完這場醜戲，我就想：索性是「賣騷」，那麼就不如像中山北路的吧女那樣站在「顧問團」的大門兩邊上去賣吧！若是穿上高領銀灰泰絲旗袍，坐在雅緻的客廳裏，彬彬地搖着檀香扇子，口口聲聲地「回歸鄉土」、「文化」、「文化」地去賣，就越是令人噁心了。

（民國六十六年八月「雄獅」第七八期）

「畸零人」與「畸零文學」

寒爵

「畸零人」是新聞記者發明的新語彙，指的是那些身在中華民國而一心一意要做美國公民的「人」。在臺北美國學校讀書的中國學生，就是「畸零人」的胚子，他們的思想脫胎於父母的「畸零意識」，心理發展偏頗；滿腦子做美國公民的思想，但不爲美國學生所接納；趾高氣揚，而又自覺不同於一般中國人。他們的處境，正同於「畸零地」，殘缺不整。

由畸零意識而產生畸零行爲，這便是「畸零人」由母體孕育到四肢齊全的發展過程。畸零意識不是偶發的，必然有其客觀因素，它和「侏儒意識」應是孿生兄弟。如果說侏儒意識是大哥，畸零意識便是老弟，這一對難兄難弟是由近百年來中國在帝國主義的壓迫之下而產生的，也就是說外族侵奪了中華民族的民族意識，使一部份精神上有虛脫現象的中國人，由自卑而產生侏儒意識；進而變成自棄的畸零意識。畸零意識具象化便是畸零行爲。

畸零人的所作所爲，便是最好的說明。如果就這一趨向繼續探索，用畸零意識做鏡子，照一照我們的文藝園地，實不難發現「畸零作家」和「畸零文學」曾在不斷地蔓生。以畸零人和畸零文學來比，前者只能說是可鄙可憎，後者則使人感到心寒。因爲畸零人的行爲是個人的，影響不

大；畸零文學對學者具有暗示性或啓發性，影響較廣。畸零作家是畸零人的「客變」，它的文彩往往足以惑世，還會使盲從者視爲珍異。

畸零作家和畸零人一樣，大前提是先否定自己是一個中國人，否定中國文化，否定中華民族，乃至於否定了承自列祖列宗的血胤關係，然後運用文字魔術，來婉轉地表達他的畸零意識。用中國文字織成辭藻來否定中國的一切，那比身在中國不願說中國話而甘願做假洋鬼子的尤爲可恥，而且它那潛在的毒素，更足以扼殺中華民族的生機。

畸零作家可以分爲新舊兩種，在舊作家之中，我可以隨便舉兩個例子；這兩個例子都來自詩人，不過也是一新一舊而已。新詩人某甲，當年曾穿着日本「太君」欽賜的馬靴，做過皇軍的「宣撫官」，聽到日機炸重慶的消息，他曾大寫：「炸吧！炸吧！把這個古老的中國毀滅了吧！」然後來到臺灣，搬來波特萊爾做祖師爺，推行不爲人所理解的「現代詩」，現在他又施施然赴新大陸作美國公民去了。舊詩人某乙，九一八事變時，國難方殷，他在上海高唱：「國家事管他娘，打打麻將。」來臺灣後，繼續發抒他的畸零意識，可惜未能親自去做美國公民，在臨死之前，曾有詩曰：「且愛媳爲名門女，更喜孫爲美國人。」也算得上死可瞑目了。

新的一代畸零作家較舊的一派技巧較高，他們也要想「把這個古老的中國毀滅」，但不用「炸吧炸吧」那麼明顯的表現手法；雖然他們比別人更具有做美國公民的資格，乃至於他們早已經是美國公民了，但他們也並不突出那份「喜」的情愫，而是用隱晦的表現手法，來爲他們的阿美利加或其他「祖國」服務。它對人心損害的程度，實在比蔬菜裏所殘存的農藥要高過千百倍。

最後我再重複一遍，可怕的不是「畸零人」，而是「畸零文學」！

（選自文藝月刊一〇〇期民國六十六年十月號）

附錄（二）

消除文壇「旋風」

——「當前文學問題總批判」代序

尹雪曼

旋風，在我的家鄉豫北被視爲不祥之物。大人和小孩都相信旋風是妖魔鬼怪捲起來的；因此，每當發現，莫不紛紛走避。好在旋風大都是突起突消；沒有幾分鐘，便消失得無影無踪。

近兩三年，我國文壇上也不斷捲起一些「旋風」。這些「旋風」的風勢雖不算大，但一時飛沙走石，來勢却也頗見洶洶。而這幾個「旋風」中的第一個，便是主張開放三十年代文學作品的「旋風」。第二個乃是倡導被歪曲了的鄉土文學的「旋風」。第三個則是圖窮七見，高呼「工農兵文學」的「旋風」。目前，這三個「旋風」雖然日見其日暮途窮，瀕臨煙消灰滅的末路，但對我們的文壇來說，仍然是一件值得警惕的事。因爲卽令是個小疏忽，倘不及早察覺，及早注意，也常常會造成大失誤。因此，中華民國青溪新文藝學會編印「當前文學問題總批判」一書，實在具有深長的意義。

「三十年代文學」本來是一個很空泛的名詞，大抵是指民國十六年國民革命北伐成功，中國國民黨清黨，潛伏在國民黨內的共產黨員個個眞面目暴露，於是乃一不做、二不休的祭起「普羅文學」的黑旗，明目張膽的用詩歌、戲劇、小說來暴露社會黑暗，正面的從事反政府活動。可是，由於這些共黨嘍囉並非在共黨首腦指揮下有計劃的作戰，因此，當他們左右開弓，既打胡適、梁實秋、徐志摩；又打魯迅、蘇汶、胡秋原時，一時之間，不僅把我國文壇攪得一片混亂；同時也弄得共黨頭子們暈頭轉向，大起恐慌，深恐這些「蝦兵蟹將」們壞了他們的好事；於是乃急急的派出周揚，趕赴上海；捧出魯迅，成立所謂「左翼作家聯盟」，以期統一鬪爭形勢，擴大「戰果」。說起來，這已是民國十九年三月間的事。

嚴格的說，「三十年代」應該從一九三〇年（民國十九年）算起，到一九三九年爲止。但是如把「三十年代」視爲我國左派文藝「旋風」，那就應該從民國十九年三月，算到民國三十一年五月。因爲毛匪於這年五月發表「延安文藝講話」，把毛黨文藝工作推入另一個鬪爭階段之中。只是眼前一些窮嚷嚷開放「三十年代」文學作品的人，由於在時間上缺乏認識，因此他們心目中的「三十年代」文學作品，大致是包括了從民國十四、五年，一直到對日抗戰勝利，約二十年間的左派作家的作品。這是中華民國青溪新文藝學會諸君子所以反對開放「三十年代」文學作品的主要原因。

自民國六年新文學運動發生迄今，政府從來沒有禁止過那一個時期的文學作品。如果有，也只是個別性。這亦就是說，政府一向只限制少數含有毒素（誨淫誨盜、反政府）的作品，從沒有

一竿子打翻一條船，把某一個時期的作品統統禁絕。因此，「三十年代」的文學作品，在今天的大小書肆，可說俯拾皆是；只是沒有共黨嘍囉們的書而已！譬如讀者隨時可以買到的「三十年代」作家們的作品，有胡適、許地山、梁實秋、徐志摩、郁達夫、王平陵、朱自清、夏丏尊、蘇雪林、謝冰瑩、陳西瀅、徐蔚南、胡秋原、陳紀瀅、李辰冬等等（這僅是我一時想起，沒有被列入的尚多），如此何能說不開放「三十年代」文學作品，我國的新文學就是中斷了一節？豈提倡者別有用心乎？

再說鄉土文學。鄉土文學本是一個很純正的名詞；其應有的含義，我在「爲鄉土文學把脈」一文中已有說明。然而窮嚷嚷鄉土文學的人，却別有用心的在鄉土文學中滲入一些色素，希望讀者在不知不覺中中毒。什麼「色素」呢？「揭發社會內部矛盾」的色素！若問「社會內部矛盾」跟鄉土文學有什麼關係？這些表面提倡鄉土文學的人，却又一時無法答覆。於是，乃有人焉，出而說「是現實主義文學，不是鄉土文學」。但現實主義文學也好，鄉土文學也好，中華民國青溪新文藝學會諸君子一律反對以「揭發社會內部矛盾」爲主！我們反對的理由是任何時代，任何社會，都不免有「內部矛盾」。今天的美國沒有「社會內部矛盾」嗎？有。白人與黑人的矛盾，自由保守的矛盾，資本家與工人的矛盾；都是。然而，美國的作家並沒有誰主張以揭發美國「社會內部矛盾」爲職志！再看，大陸匪區內部沒有「社會矛盾」嗎？答案同樣是有。不僅有，還更多。「幹部」與老百姓的矛盾，「紅五類」與「黑五類」的矛盾，這頭「頭頭」與那個「頭頭」的矛盾。可是，大陸匪區的作家不要說不敢寫，連嚷嚷都不敢嚷嚷！那麼，我們的一些作家爲什麼

獨對揭發我們的「社會內部矛盾」有興趣呢？

至於一兩個提倡「工農兵文學」的人，說來更是淺薄可笑，愚昧無知！這一兩個人也許不知道「工農兵文學」是毛匪喊出的口號，毛匪制定的文藝統戰策略。其目的在於打擊社會上的非「工」「農」「兵」分子，挫折「工」「農」「兵」以外分子的勇氣與銳氣。同時，使「工農兵」效忠共黨，爲共黨賣命！這跟政府照顧全民的政策是背謬的！因爲在三民主義的思想領導下，我中華民國全體國民一律平等。不分種族，不分職業；沒有階級，沒有貧富的不同！所以，中華民國青溪新文藝學會諸君子反對倡導偏重一部分國民的「工農兵」文學。我們不寫則已，要寫就寫全民。我們創作的是全民文學，倡導的也是全民文學！

就像收在本書中的文稿，作者也是全民性的、全國性的，並非都是中華民國青溪新文藝學會的會員。只是由此足以說明青溪新文藝學會諸君子的意見，也是全國最大多數人的意見。我們要爲我們的意見奮鬪，也是爲全國最大多數人的意見奮鬪！

這本書的出版，得力於青溪新文藝學會常務理事彭品光兄和秘書長呼嘯兄的努力特多。品光兄以兩週的時間收集、整理各方面的文稿，並負責編輯校對；呼嘯兄不眠不休的督印，充分表現出他倆的革命精神，令人欽佩。書此以誌謝意。

鄉土・民族・自立自强

張忠棟

自從退出聯合國以後，我們的外交處境越來越困難，過去邦交最篤、關係最深的日本和美國，也是一個和我們斷交，一個和中共搞「關係正常化」。大家有感於此，乃滋生一種强烈的覺醒，在這幾年先後喊出鄉土，喊出民族，喊出自立自强。

此時此地，我們的確應該覺醒，好好檢討過去二、三十年中，我們在外交、軍事和經濟上是否過度依賴美、日兩國，完全沒有一點自立的打算？或者在社會、文化方面是否崇洋媚外，以致沒有一點本身的新發展？其實不僅應當檢討過去二、三十年，而且應該檢討過去的一個多世紀，看看和西方接觸以來，我們在處理傳統之中從未遭遇的問題時，究竟有些甚麼偏差。鄉土是好的，民族是好的，自立自强也是好的，這些法寶過去或多或少也都用過，大家現在也該回想一下，它們每次都是那樣的應驗嗎？或者因爲運用不當，它們也曾產生過一些不良的副作用？今後我們再用它們，又當採取甚麼樣的態度？長期以來，我們面對外來的衝擊，曾有許多次的覺醒，往往又在覺醒之後迷失，今天再來檢討，就是希望大家在再覺醒的時候，能够比前人更加清明，更加理性，不去重蹈迷失的覆轍。

從這樣的心情出發，我們來看鄉土，看民族，看自立自强，便有若干意見要提出來，俾作進一步的探討。首先說鄉土。鄉土是好的，加强鄉土觀念，讓我們認清鄉土，對本鄉本土的事物感到驕傲，這樣我們就不會輕易接受外來的誘惑，或者橫遭異文化的汚染。然而所謂鄉土是指那一塊鄉土，是指全中國的鄉土呢？還是指臺灣一地的鄉土，或者更是小至臺灣山地一個村落的鄉土？同時過份的强調鄉土，在我們今天的環境裏，很容易產生幾方面的偏失。譬如大陸來臺的年長一輩，他們可能因此做起懷鄉之夢，整日慨嘆唏噓，而不知在當前的時空中切實努力。譬如本地的人士，他們可能因此沉溺於地方利益，而無視於國家民族的大方向。尤有進者，由於工業化和現代化的結果，臺灣都市和農村的結構已有很大的轉變，農村的人口已經減少到不及全部人口的百分之三十，農業生產只是總生產的百分之十四，在這樣的轉變之下，如果我們硬說鄉土就是農村那樣的生活環境和情調，而且堅持大家返回農村，那又如何能够贏得多數城市居民的認同？總之，過份强調鄉土的結果，會使大家的目光短淺，心胸狹隘，會在我們社會中劃分出來自不同地域的人羣，大家搞小圈子，彼此磨擦鬪爭，不復有和諧與團結。

爲了預防偏頗，我們在强調鄉土觀念的同時，便須加深民族意識。鄉土與民族，兩者密不可分，沒有鄉土的民族，是無根本的民族，是流亡的民族，沒有民族的鄉土，是無人耕耘的鄉土，是沒有文化的鄉土。我們同屬一個民族，臺灣和大陸同是中華民族的鄉土，必須秉持這樣的認識，大家爲廣大的中國鄉土共同耕耘，才能期望開出更美更好的中國文化之花。

談到這裏，又有兩方面的問題，必須作進一步的釐清。譬如臺灣和大陸都是我們的鄉土，需

要大家共同耕耘，但是大陸因共黨統治，幾億同胞陷身其中，我們如何與他們合作？或者以我們少數一千多萬人，又如何能獨力照顧廣大的中國鄉土？關於這個問題，答案並不難求。臺灣地方雖小，但在廣大中國鄉土橫遭赤禍的今天，它是唯一一塊自由之地，唯一一塊可以容許中華民族發揮智慧、繼往開來的聖地。共黨在大陸，一則要破壞中國傳統，再則又不容一般人民思索創造，這樣的斬根去葉，將使中國文化空留一榦枯枝。我們今天在自由之地，在政治上追求民主法治，在經濟上追求成長繁榮，在社會上追求開放公平，所作所爲，絕非爲臺灣的一時苟安，而是在樹立典範，在爲全中國的未來奠基。大陸重光之日，全中國的人民將可携手合作，使我們的鄉土更加美好，使我們的文化更加茁壯。

其次的問題，在於我們强調民族意識，共黨也强調民族意識，兩者之間又當如何區分，而不致讓共黨挾持民族的多數，以大吃小？其實共黨一面談民族，一面就有許多無顧傳統乃至殘害民族的行爲。譬如他們樹立偶像，除了毛澤東之外，就不再要其他的中國人，另一方面却要供奉馬克斯、恩格斯、列寧和史達林。他們談民族統一，但是同時推行階級鬪爭，硬把全民族作有產和無產的劃分，要他們進行永無休止的對立衝突。此外他們又談世界革命，藉此要求全民族縮緊褲帶，放棄生活上的許多基本需求。尤其扼殺民族生機的，莫過於共黨反對人性，永遠不承認人民的基本權利，要使全民族都變成思想的奴隸，好讓他們驅馭統治。長久以來，大陸上中華民族的意志已經渙散，許多人的心靈已經死亡，許多人則是滿腔怒火，等待抗暴時機的再臨。

共黨除了在大陸內部摧殘民族生意，就是對外也並沒有爲中華民族爭得多少尊嚴。他們發展

核子武力，以第三世界領導者自居，又挾持有廣土衆民，果然擺出一付不可一世的姿態，好像中華民族有史以來都不克臻此。但是外人稍加觀察，都會報告批評大陸中國人沒有思想，他們的生活水準太低，他們的基本人權已經喪失，他們被迫與外人隔離，從旅館、餐館到各種交通工具的使用，總是差人一等，不能與外人所受的待遇相比。最近一個美國人到大陸訪問，在北平受到一個中國人的攻擊，他因此受了傷，但是那個中國人却因此遭受處決，而沒有人知道他的眞正罪名。凡此種種，總是讓別人感覺從鴉片戰爭之後一百多年到現在，中國人仍然無法和外國人平起平坐，而須繼續承受各方面的歧視。

我們應該如何談民族呢？我們不能空嚷民族精神，空喊民族主義，不可以擺民族的空架子，當然更不可以在民族的傳統之外，另請外國人來做我們的老祖宗。我們應該做的，乃是從日常生活的充實着手，加强民族的向心力，培養民族適當的自尊，面對外人不卑亦不亢。更具體的說，我們應該承認每一個人的政治權利，讓每一個人參與政治的活動，使政治成爲全民族的共同事業，而非少數寡頭的玩具。在經濟方面，我們應該繼續推行自由企業制度，讓每個人都可以創造財富，最後使全民族都能享有富足的生活。在社會方面，我們應該讓每一個人都有公平競爭的機會，但是却不鼓勵階級對立和集團衝突。在文化方面，思想自由尤其是一切的根本，唯有讓每一個人在思想領域中都能充分的馳騁縱橫，我們才能變成一個智慧的民族，創新的民族。透過這許多方面，不必强制要求，我們就會自然的凝聚團結，就可以贏得大陸同胞的認同，中華民族因此可以堅實地站立起來，不用虛驕，不用自大，當然更不必畏懼退縮。

談鄉土，應該有所界定，談民族，應該有所範圍，今天談自立自强，我們一樣應該先思考一下它的方向和內涵。自立自强的目標，就是要擺脫對於外人的依賴。我們求軍事上的自立自强，就是要使自己能够生產一般用的武器，希望不需要外來的支援，就可以自己防衛外來的攻擊。在經濟上求自立自强，就是要發展自己的技術和資本，不讓外人操縱我們的生產，譬如汽車工業保護了許多年，始終未能達到預定的自制率，現在我們就該迎頭趕上。在外交方面，我們過去過度依賴美、日兩國，現在他們的立場變了，我們就應該努力發展其他的對外關係，不能再作無謂的幻想。最近也有人談社會文化的自立自强，主張糾正崇洋媚外的不良風氣，建立中國人的生活方式，宏揚本土的文學和藝術。

對一個獨立自主的國家而言，以上自立自强的目標，的確是很合理的要求，但在追求這些目標的同時，我們必須認清客觀的環境，不能作過度的超越。舉例來說，今天是一個交通發達的時代，全球各國互通有無的時代，我們在追求自立自强的時候，應該不排除和外國人的各種正常合作關係。再進一步說，我們已經是一個工業高度發展的國家，繼續需要外國的原料和外國的市場，除非我們願意返回單純的農業經濟，讓一千七百萬人起碼的衣、食、住、行發生困難，否則我們不能放棄對外的貿易關係。就是在文化方面，我們今天也不能斷絕思想知識的交流，因爲國家社會的發展進步，還有賴於不斷的吸收新知、運用新知。總歸一句話，在這聲光電化乃至核子中子的時代裏，我們不能遺世獨立，尤不可自絕於人。

無論談鄉土民族，還是談自立自强，最忌諱的就是排外傾向的發展，而且不可諱言的，這幾

年因爲對外關係的挫折，許多朋友情緒按捺不住，已經滋生一些排外的心理，乃至認爲資本家、留學生、知識份子以及討論現代化和行爲科學的學者，都與西方有關，都該在批判打倒之列。少數人私下議論，甚至認爲我們不妨學義和團，因爲那也是一種「愛國運動」，一種「民族主義運動」。但是極端排外的後果是甚麼呢？拿義和團的歷史來看，那是一場戰禍，是外國人攻入京城之後的燒殺淫掠，是四億五千萬兩的賠款以及許多國家主權的喪失，我們今天愛國，總不能再讓國家羞辱民族慘痛到那樣的田地。根據前面的討論，我們今天談鄉土、談民族、談自立自强，只要不感情用事，不逾越範圍，實在有很多有意義的事情可做，有很多的光明遠景可以追求，而於國於民，都會有最切實、最具體的貢獻。我們的責任重，道路遠，今天最需要的，毋寧是開闊的胸襟，恢宏的氣度，寧靜的心情，和堅忍的精神。

（民國六十六年十月一日中國論壇第五卷第二期）

臺灣是殖民經濟嗎？

王拓先生「擁抱健康的大地」讀後

孫伯東

一

九月十日到十二日，王拓先生在聯合報副刊，發表了一篇題目叫「擁抱健康的大地」的文章。王先生在這篇文章中，引述省議員、立法委員、報紙上的社論、專家的研究報告，以及他自己觀察所得的印象，結論到臺灣經濟是一個「殖民經濟」、「買辦經濟」，工商業過份依賴外國且有頗大部份爲外國制控、農人和工人的利益被忽略的經濟。

我覺得王先生對資料的選擇、判斷、和解釋，頗有可以商榷的地方，他所得到的結論，令人觸目驚心，與事實恐怕不無出入。尤其是給臺灣經濟戴上「殖民經濟」和「買辦經濟」的帽子，雖然我不了解王先生所謂「殖民經濟」和「買辦經濟」的準確意義是甚麼，也懷疑王先生自己是不是了解，然而這兩個名詞却直接刺激我的感性，使我覺得這樣的經濟是要不得的，這種感覺和我根據知性得到的結論相去甚遠。

王先生在這篇文章裏對臺灣經濟的描述，本身已經構成一種對社會向心力和團結的破壞，如果他再根據如此了解的社會經濟背景寫小說，其破壞性的影響恐怕更大。我等待了一個月，希望看到辯正的文章，至今沒看到，所以想表示一點意見，一方面供王先生參考，另一方面希望還臺灣經濟一個公道。

二

王先生認爲臺灣三十年來的經濟成長和工商繁榮，主要靠低米價和低工資，而低米價是低工資的前提。但是在這三十年中，「稻米及一些農產品以外的其他物質」，「價格却相對地升高猛漲」。因而使農、工的收入相對降低，生活相對落後。

這一段文字的意思之中，可以討論的地方很多，我只想舉幾個具體的數字，顯示王先生的有些說法是有問題的。從民國四十一到六十五年，臺灣的躉售物價上漲了百分之三一九，消費者物價上漲了百分之四三一，然而同一時期以蓬萊二級爲代表的稻米價格上漲了百分之六九四，和王先生所說的剛好相反。晚近幾年，農民所得確有相對於平均所得下降的趨勢，但這並不是低米價的結果，而是因爲農業部門的生產力增加比較慢，工業部門的生產力增加比較快；這是農業和工業的性質使然，全世界都一樣。也就是因爲這個緣故，所以在經濟發展的過程中，農產品的價格往往有相對於其他產品價格上漲的傾向。

王先生說，「根據政府的說法，目前稻谷每公斤訂爲新臺幣十元的保證價格，可以使農民獲得百分之二十的利潤。百分之二十的利潤到底是多少呢？……百分之二十的利潤是一萬八千元，一戶農家月入是一千五百元，還不如一個工廠女工。」王先生應該知道，利潤收入只是農家收入的一部分，而且是比較小的一部分。農家收入包括農業收入與非農業收入，農業收入之中有農民參加耕作應得的勞動收入，和自有土地設算的地租收入，還有生產稻米以外的作物所得的各種收入。王先生把其他一切收入都不算，只計算稻米生產的利潤，拿來和女工的收入比，究竟有甚麼意思呢？

王先生說，「日本在臺投資據政府宣佈爲八千萬或一億多美元，而據英國人之聞於日本人者，則公開與秘密投資達十一億美元。」我想請問王先生：「爲甚麼政府宣佈的八千萬或一億多美元」不可靠，而「據英國人聞之於日本人」的「十一億美元」就可信？請問王先生，日本在臺灣的「十一億美元」的投資是一年的投資？兩年的投資？還是十年的投資或各年累積的投資？在同一期間臺灣的投資總額是多少？「十一億美元」的日本投資佔多大的比例？如果王先生不知道對照的數字，如何可以說「臺灣的經濟是一種殖民經濟，大概是還不算什麼太大的錯誤吧」？

據我所知道的，外國人及華僑在臺灣歷年累積投資的總額，到現在也不過十六億美元左右。十六億美元是多還是少，要和整個經濟的規模或資本存量的總額比較才能判斷。民國六十五年，我們的國內生產毛額折合美金是一百七十二億美元，保守的估計，假定每生產一塊錢年所得需要兩塊錢資本，則資本存量應爲三百四十多億美元，十六億美元的外資就使我們淪爲「殖民經濟」

和「買辦經濟」了嗎？

三

王先生所引用的其他論據，用以支持他對臺灣經濟爲「殖民經濟」、「買辦經濟」、爲外國所控制的經濟、及農人和工人的利益被忽略的經濟的看法，涉及比較複雜的問題，不容易拿簡單的數據證明其是非。

王先生引用內政部、行政院主計處，及經濟部的資料，證明工資太低，不足以養家活口。低是相對之辭，比甚麼地方低？比甚麼時代低？以我們的工資水準和工業先進的國家比當然低，和工業落後的國家比當然高；和十年前、二十年前臺灣的情形比又如何呢？在民國六十三年之前的十年之中，臺灣的平均貨幣工資率平均每年增加百分之九・八，扣除消費物價上漲的因素，平均眞實工資率平均每年增加百分之五・四。再以前十年，貨幣工資平均每年增加百分之一〇・九，扣除物價因素，眞實工資每年增加百分之二・六。所以臺灣早期眞實工資的改善慢，後期則很快；加上就業的快速增加，平均每一家庭的就業人口增加，生活自然改善。民國六十二年以後，物價雖然一度猛烈上漲。但是從六十二年到六十五年，製造業的工資上漲了百分之八六，消費者物價上漲了百分之五九，較工資上漲的程度爲低。

王先生可能未注意有關文獻，臺灣是全世界發展中經濟中快速成長與平均分配齊頭並進最有

名的例子。王先生可能說那是宣傳，不相信。唯這種說法並不是我們的宣傳，而是外國學者根據我們的資料及直接觀察先發見、先傳揚出來的。我們是一個最拙於宣傳的地方。王先生可能說，我們的資料不可靠。資料也許並不十分可靠，但是難道會比王先生有限的接觸所得到的直覺反應更不可靠？

不錯，我們不能不承認，雖然過去臺灣的工資頗有增加，但是和歐美的水準比起來，工資水準仍然很低，甚至比我們鄰近的新加坡和香港低。工資低是因爲我們的平均勞動生產力低，這就是爲甚麼我們仍然是一個經濟落後的國家。不過，勞動生產力低並不表示我們中國人聰明才智不够，或者不勤勉、不努力；中國人是聰明才智最高最勤勉努力的民族，但是過去我們的聰明才智沒有加以有系統的組織，化爲現代的科學與技術，因而生產力受技術和資本的限制，無法提高。因此我們要提高技術、累積資本、發展經濟，以提高勞力生產力和工資。

工資提高是經濟進步的結果，也是經濟進步的表現，不是經濟進步的原因。我們當然不喜歡低工資，但是口裏主張提高工資是太容易了，然而眞實工資却不因我們提高貨幣工資就會增加。貨幣工資的提高如果超過了勞動生產力的增加，不是引起物價上漲，使眞實工資依然如故，就是引起失業，於是就業者眞實工資的改善，是其失業的兄弟姐妹們犧牲工作和收入的結果。唯有生產力不斷提高，經濟迅速成長，社會對勞動的需要連續增加，才是提高眞實工資、改善一般人民生活水準最有效的途徑。

王拓先生說，臺灣的工業大多數是日本的加工業，它們從日本進口機器設備、零件、技術和

部分資金，在臺灣加工，然後有很大的一部分經由日本的貿易商出口到國外。王先生可知道，國民生產或國民所得就是一個「加值」或「加工」的概念。我們使用自己的勞動、資本、和企業能力，在自己土地所出產的資源、或自外國進口的初級產品與中間產品上加工，而產生我們的國民所得。一國的國民所得從生產面看，是增加的價值之和，從分配面看，是各種生產因素參加生產得到的報酬之和。如果我們自己自然資源缺乏，自己不能生產全部所需的資本設備，請問王先生，假如不進口，我們應該使用甚麼生產工具，在甚麼東西上加工生產呢？

關於對外貿易有相當大部分要通過外國貿易商的事情，大致屬實，所以政府正大力推動大貿易商，希望代替外國的貿易商，透過我們自己的貿易網，打進世界各地的市場。

工資低、輸入外國的資本財和原料，以及對外貿易有很大的部分由外國商人經手，的確是我們經濟的弱點。在根本的層次上，我們的弱點就是經濟落後，所以我們要發奮圖強，對工業先進經濟迎頭趕上。

四

不過，我必須強調，追求經濟發展，提高生活水準，光靠我們健康的鄉土英雄，「辛勞地、勤懇地、紮實地；而堅毅地、滿懷期望的在工作着、奮鬪着」是不够的。我們中國人自古辛勞勤奮，並不能挽救我們貧窮的命運。我們尚需要有人研究科學、發展技術、累積資本、從事創新。

社會經濟是各階層人士合作的結果，而不是互相衝突的結果。王先生說，鄉村人物「在極力提倡工商經濟發展的政策下，往往是一羣被犧牲、被忽視的人」，恐怕去事實太遠。工商業快速成長，吸引農村勞動，一方面使農村的勞動人口減少，勞動生產力提高，一方面使農家之非農業收入增加，是臺灣經濟發展中，農村生活改善的主要原因。

王先生說他相信「她是經得起人們耿直的建議和批評的」。照文法，這個「她」字應指「這塊土地」，但是照文義，似乎指政府。我和王先生有同樣的信心，只可惜王先生在這篇「擁抱健康的大地」的大作裏，既沒有公平的批評，更沒有有用的建議，甚至連沒有用的建議也沒有；有之，則不過給我們的經濟發展戴上了「殖民經濟」和「買辦經濟」的帽子。

我們不要以爲只有我們才關懷低所得階層，只有我們才愛國。關懷之心，人皆有之，愛國之情，誰不如我！然而關懷有關懷的方法，愛國也有愛國的方法，絕不是靠着製造莫須有的罪名，煽動不滿的情緒所能奏效的。世界上很多進步，是靠有識之士冷靜而有系統思考的結果，而不是危言聳聽的結果。我相信，很多人（包括我自己在內）都和王先生一樣，「眞心愛護這塊土地」，但是光是「擁抱」是不够的，還要運用我們頭腦和知識好好的想一想。

（民國六十六年十月中國論壇五卷二期）

談「工農兵」文藝

董保中

在國內各種文學派別，各種文藝思想裏，也有人在提倡，或者至少是肯定，所謂的「工農兵」文藝。「工農兵文藝」不是一個新名詞；誰都知道這個名詞最早的應用是出自共產黨的文藝理論，在國內現在提倡「工農兵文藝」的人解釋說，我們所主張的「工農兵文藝」不是共產黨所說的「工農兵文藝」，我認爲，在應用這個名詞之前，我們首先應該把那個名詞的含義弄清楚，有如「寫實主義」、「浪漫主義」、「古典主義」、「超現實主義」、「社會主義寫實主義」等文學派別的名詞，「工農兵文藝」這個名詞，跟這個名詞的產生的歷史、政治的因素，是有著一定的意義，如果我們不把「工農兵文藝」，這個由共產黨發明的名詞的定義弄清楚，而隨便引用，導致觀念上的混亂，是不應該的。

首先，「工農兵」這個名詞的產生及意義，在共產黨術語中是有一定的政治意義、政治目的的。「工農兵」代表著一定的階級，即是無產階級，從共產黨的觀念來看，並不是所有務農的都是農人，所有的勞動者都是工人。他們所謂的工人、農人都是在以他們的階級觀念劃分出來的，所謂的「無產階級」的工人、農人，和兵。雖然本身不成爲一個階級，但都是出自「無產階級」

的工農，是無產階級專政的工具，所以是無產階級的。因此，我們可以知道，「工農兵」在共黨術語是有階級性的，所謂的「工農兵文藝」實際上也就是「無產階級文藝」的另一替用的名詞。三十年代、四十年代中共提出「工農兵文藝」，主要是「無產階級」這一概念太籠統，太概念化，而「無產階級」在共產主義定義下，在當時中國亦不佔多數，也容易引起一般人反感，利用「工農兵」這一口號不但具體些，而且也符合他們「統一戰線」的策略。但是，無論如何，共產黨絕對沒有放棄他們對所謂的「工農兵」所規範的階級定義，而他們的「工農兵文藝」也是在這一階級定義下的階級文學，現在，在臺灣有人應用同樣的名詞來推動某一種文藝，自然會產生理論上、觀念上，以至政治上的混亂，不管他們怎麼解釋。

即是我們能拋開共產黨對「工農兵」及「工農兵文藝」所下的定義，我還是認爲「工農兵文藝」在理論上，在我們實際社會狀況上都是不能成立的。

如果我們認爲一切務農的——包括共產黨定義的所謂「農村無產階級」以外的——都是農人；一切工人，包括非無產階級的技術工業、服務工人（Service Workers）都是工人，那麼農人、工人都只是職業上的名詞，是超越階級，包含一切階級的。再說到「兵」，我想中華民國的軍人是來自各種不同階層、職業的「全民」武裝，不代表任何一個階級；事實上，除了軍校畢業的軍官、士官們，諸如三軍司令、參謀長、師、團、營長。艦長等等「職業軍人」（Professional）外，不能算是一種職業，大專同學畢業服兵役，除了自願留營的，都是兩年期滿退役，他們決不會說那個就是他的職業，而是盡國民的義務，如果我們認爲我們所說的工、農是包括各階層的

務農者與勞動者的一種職業化分，而一般士兵又非職業性的，除了職業軍人軍官外，那麼，以這種方式來推動一種文學，來劃分文學，完全是沒有意義，沒有理論根據的。

如前說，我們的「工農兵」不是共產黨式的以階級來劃分，含有階級定義的；所以是職業上的不同，超越並包含所有階級的；因此，我們的「工農兵文藝」也是非階級的，是職業之不同決定的。果眞如此，是否某一行業所寫的小說、戲劇、詩就算是某一行的文學？那麼我們可以提倡，或是把文藝劃分成進出口貿易文藝、計程車司機文藝、中小學教師文藝、軍人寫的就是兵的文藝？我知道我國當前不少的作家詩人如商禽、梅新、羅門、瘂弦、洛夫、尼洛、司馬中原、朱西寧等等都曾經在軍中服務工作過長短不等的歲月。如商禽和梅新兩位眞可說是道地的大兵，而他們跟很多其他的人一樣，在軍中就開始，或是才開始寫作，那麼他們的作品是否就是「兵」的文藝呢？如果我們知道這些作家的身世背景，僅只就他們的文藝創作來分析，是否可以證明這些作品的作者是當過兵，甚至當過半輩子兵？我看了商禽的詩，欣賞他的 metaphor 的應用，哲學化的表現詩人意識的複雜形態；洛夫的詩似乎有着泛神論的影子；瘂弦的詩的戲劇性的諷刺；羅門詩中一種宗教性的憐憫同情（當然，他們的詩中還有很多別的）……。他們作品中內容、形式、技巧差別相異之大，似乎遠於他們之曾經爲「兵」之相同。就提倡「工農兵文藝」者心目中來說，這些作品算不算是「工農兵文藝」中的「兵」的文藝呢？是否那些作品中的情感、意識的流動，形象、言語的應用只是「兵」或是當過「兵」的詩人、作家的特殊質徵？如果這就是「兵」的文藝，那麼我想我們的「兵」作家詩人已經產生了最嚴肅、最具挑戰性——向我們的本身對文

藝美的，智力的挑戰——的文藝，如果不是！那麼什麼才是「兵」，或是「工農兵文藝」呢？

也許，所謂的「工農兵文藝」必需以工農兵爲題材，這麼說來，「工農兵文藝」不必需要工農兵來創作也可他產生出「工農兵文藝」。這樣，我們又兜回到先前的論證：如果我們不同意，不接受共產黨對「工農兵文藝」下的階級定義，我們一些人所提倡的「工農兵文藝」只是概念混亂的文藝觀——不是文藝理論。因爲，就「農」的文學來說，可以分成自耕農、富農、大小地主、中農、貧農、僱農等等。以這些爲題材的是不是都算是「農」民文藝？或是「自耕農文藝」、「僱農文藝」、「小地主文藝」、「養鷄、養鴨人文藝」……除了共產黨所說的「工農兵文藝」，世界上沒有其它的「工農兵文藝」。所以我們絕對不應該用「工農兵文藝」這個名義來倡導一個似是而非的文藝運動。

說到臺灣提倡「工農兵文藝」的一些最基本的動機，我相信不外是對於某些現象不平的人道主義的同情及道義感。人道主義的一個特點是喜歡談「大多數」，把這個政治上、社會上的「大多數」應用到文藝上來，以爲工農——不算兵，因爲如我前面所說，中華民國的軍隊並不是職業、僱傭的，也不代表某一社會階級——是佔全國人口的大多數。可是我們的確知道，在臺灣以務農爲生的人口已降到全國人口的百分之三十以下，農人不再是大多數，我想工人，特別是所謂藍領階級的工人，也不會是佔全國人口的多數，他們合起來是否佔多數，我沒有統計數字，不知道。問題是：爲什麼那些提倡「工農兵文藝」的人要把工和農合併起來構成大多數？理論根據何在？共產黨之「工農」理論是以工人無產階級來「領導」農民——實際上只是貧僱農——然後把農

民無產階級化。在理論上說——雖然並不對——工農的利益是一致的，都是無產階級，或者，至少是農民——在共產主義理論上，農民，包括貧農，是資產階級意識極濃厚的——必須服從以工人爲代表的無產階級利益。這種觀念，這種社會，並不存在於臺灣，就僅從工、農兩方的利害關係來說，也並不是那麼一致的。以爲工農在各方面利害相同，所以來一個「工農兵文藝」是錯誤的，至少是誤解，誤用了共產黨的口號。如果眞要來一個「大多數人」的文學，我想那些鼓吹「工農兵文藝」的人應該把商人、學和公務人員都包羅進去，豈不皆大歡喜的成爲「絕對的大多數」？

不錯，工、農都有他們的問題、困難、痛苦。但是商人、教員們、公務人員，以至政府的官員、國家的領袖們，就沒有問題、困難、痛苦了嗎？爲什麼只有工、農的困難、痛苦才值得作家們的同情、注意？貧困只是各種各樣痛苦、困難、問題的一種、一部份。一個作家如果在無數人羣中的無數問題、遭遇、經驗中，只能看得到一種，只能了解、體會到某一種有限的人生經驗的意義，他只是一個平庸的作家。一個行政院長爲國家問題而引起的苦思、焦慮、痛苦的人生意義，決不下於比方說，一個農人爲了收成不好，無米下炊而痛苦的人生意義，而且可能更有文藝價值。所以，人生的問題、困難、歡樂、痛苦等等生活的體驗，都不能、也不應該以階級的觀點來了解，作家應該超越，而且也能超越那些種局限。我們提倡「工農兵文藝」的文藝理論家們的確是有意、無意的以階級的觀點來處理問題。

提倡「工農兵文藝」的人還有一個理由是：「知識份子既然可以寫他們的文學；工農兵爲什

麼不可以寫他們的文學呢？」這句話有一邏輯上的錯誤，原因是把知識份子與工農兵相等、相對起來。即是從共產黨的觀點說，「工農兵」具有階級性的代表意義，而知識份子却不是一個階級，算是一個「階層」，他們有共同性，但可以是來自各階級，以我們的——就我前面所解釋的——觀點來說，工農在我們的社會是不同的職業（他們自身就有階級，不能說自耕農是農人，僱農就不是；貧農是農民，富農就不是），但是知識份子既不是一個社會階級，又不是代表任何職業。並且文藝的創作，就是一種知識的活動，請問：商禽先生是大兵，還是知識份子？某某先生是農民（貧農），還是知識份子？他們的作品算是知識份子的作品，還是大兵、貧農的作品？再隨便舉個例子：一個貧農出身的青年，進了大學，畢了業，在一個大學或是中學教書，出版了幾部小說，這個青年是什麼成份？或者，一個農業專科學校畢業生，到農村買了塊地耕種，發表過十幾首詩，他又是什麼成份？所以，知識份子與工農兵商公教並非相等或是相對的名詞。在臺灣，任何人都可以寫文學，「工農兵爲什麼不可以寫他們的文學呢？」這句話有語病，也不合乎事實。

但是，爲什麼說「應該鼓勵我們的農人、工人、軍人努力創作」，特別把工農兵突出來？也許我們應該鼓勵每一個人，小商人、銀行經理、市議員們、公務員、家庭主婦以至中小學生來創作，如果我們有足够的報紙副刊、文藝雜誌，出版家們肯發表登載這些作品。大陸搞「大躍進」時，毛澤東要全國工人農人寫詩、創作，結果，據說是有幾百幾千萬首詩出來了，這是什麼工農文藝？誰要看？對工農的實際生活改善了多少？從毛澤東的經驗看，我只能得到「工農兵文藝」

無用的結論。鼓勵小學生作文，跟鼓勵成熟作家創作是兩回事。聯合報的短篇小說徵文獎、國內各種文藝獎金都是鼓勵文藝創作——雖然有些辦得很不理想。事實上，眞正的作家創作是不需什麼鼓勵的，譬如，如索忍尼辛和巴斯特納克，是冒着危險創作的。

最後，還有人說：「大陸提倡工農兵，我們就放棄工農兵，不唯愚蠢，亦膽怯」。這是似是而非之論，我已經說過：共產黨的「工農兵」有他的特定的階級意義，而事實上我們並沒有放棄工農兵及其他社會階層、職業的人。至於說到文藝，所謂的「工農兵文藝」，除非我們同意，並且採取共產黨的論調、定義，我以爲在我們的社會制度下是不能成立的。這決不是「愚蠢、膽怯」，而是我們能了解所謂「工農兵文藝」的眞義，知道這一名詞最初、最早應用的歷史、原由與目的，所以不會把敵人慣用的名詞來混淆錯亂我們對我們社會、政治的認識，特別是那一個名詞已經有了公認的特定的含意。

「走出象牙塔」是一個很動聽、也是相當嚇人的名詞，雖然關心工人、農人、軍人，或是商人、公務人員、小市民的生活，並不能保證我們走出了象牙塔，因爲的確還有一種「象牙塔」式的關心，「象牙塔」式的人道主義，以及「象牙塔」式的階級觀與革命觀。眞正生活在象牙塔裏的人，不一定眞知道他自己是生活在象牙塔裏面，所以我們很不必爭辯誰不是在象牙塔裏。

鄉土文學的功與過

王文興

(一)

一、寫實主義與鄉土文學

我想鄉土文學在臺灣的定義和在世界上普遍的定義有些不同。望文生義，我認爲，鄉土文學是應該指描寫鄉土生活的文學。但是臺灣的鄉土文學也包括描寫都市的文學，而且似乎一定是非要寫實不可的。既然是强調寫實，所以我們就應該來談一談寫實主義的變革。

寫實主義的起因，是大概在十八、十九世紀的時候，一般作家想要脫離浪漫主義，想要改變寫作的題材和技巧，是一種要爭取寫作自由的變化。採用這個新的方式的，最重要的應該是法國文壇的巴爾札克、弗羅拜爾、莫泊桑等這些人；英國的可以算是從奧斯登開始，然後柴克立克、阿諾班特等這些人開始；俄國是托爾斯泰、屠格涅夫。美國是史蒂芬克萊恩、亨利詹姆斯、馬克

吐溫等等這些人。

過了這一段時期，有些作家更把自然科學的觀察方法，移植到文學裏來，特別是移植到小說裏頭來。同時，一般寫作的題材，也特別着重在貧苦生活的描寫上，這個就是所謂的「自然主義」。在法國有左拉；在英國有喬治莫爾；在英國有喬埃斯等人。

再往後，作家們感覺到這個自然主義的方法和題材太狹隘了一點，太拘束了一點。當初是爲了爭取寫作的自由，才想用這個方式。因爲這個爭取自由的方式反而限制了他們的自由，所以，就再度的回去選擇弗羅拜爾的路子，這是寫實主義，而不是自然主義的路子。同時，他們又甚至把弗羅拜爾的寫實主義的路子再放寬一些，擴大一些。於是又產生了心理上的寫實主義，譬如像詹姆斯·喬埃斯、烏爾芙，也有象徵的寫實主義，譬如像湯姆斯曼、卡繆。大致說起來，這個寫實主義的確是廿世紀文壇的主流。

那麼，什麼是寫實主義裏面的鄉土主義？鄉土文學大概談起來就是指着描寫鄉土生活寫實主義的那一部份，重要的作家及好的作家，可以想到的是俄國的屠格涅夫，今天美國的威廉·福克納，也可以把他算是鄉土文學的代表——好的代表。

二、普羅文學交了白卷

在廿世紀，接受這個寫實主義的同時，凡是在共產主義的國家裏面，或者是在共產主義思想

比較盛行的國家裏面，同時又發展了一種以寫實作爲基礎，以政治作爲目的的文學，這個在歐美叫做「普羅文學」，在中國叫做「工農兵文學」，由於是以政治爲目的，作家也往往言不由衷，沒有寫作的自由，所以歐美的普羅文學幾乎是交了白卷。而中國的這個「工農兵文學」也幾乎交了白卷。假如今天，要是有一兩本書被人稱爲是「普羅文學」的傑作的話，那麼，往往這些傑作是寫在當地的文學政策決定之前，它並不是受到普羅文藝政策的指使以後寫的，總是在指使以前寫成的。

那麼，作者呢？並沒有照着政策來寫書，寫成以後才被當地的政治利用上，把它奉爲經典。這個例子，像蘇聯的高爾基，像中國的魯迅，像美國的約翰·史坦貝克。依照文藝政策來寫書的，幾乎沒有一個例子是成功的。在蘇俄現代的小說家裏面，著名的成功作家只有三、五個人，像伊凡·布寧是一個，像帕斯特那克，像納克托爾夫，像索忍尼辛。但是這幾位作家裏面，沒有一個是工農兵作家。他們要不是長期流浪在外的白俄作家的話，就是，在蘇俄的政權裏面反抗蘇俄的作家，反抗工農兵路線，反抗普羅文學路線而寫作成功的作家。

三、贊成鄉土文學的創作但反對它的理論

我們臺灣的鄉土文學，究竟是寫實主義裏頭的那一種，這是大家想知道的事情。假如有人要問，這種文學是不是工農兵文學？這個問題很難答覆。我們只能說，某些絕對不是的；某些呢看

起來有些像。總而言之，我不能在這一方面做一個判斷。我想有其他的機構會管這件事。我只想就文學來論文學，我只想談一談鄉土文學的特色。

現在，讓我先簡單說明一下我的立場。我認爲：今天的鄉土文學之爭，我們應該把問題縮小，不要放在鄉土文學的創作上，應該放在鄉土文學的文學理論上，討論鄉土文學問題的人不應該去討論創作，只應該爭論鄉土文學的文學論調。爲什麼呢？因爲創作的本身只有好不好的問題，而論調却有對和錯的問題。對於好不好，我們儘可以不去管它，可是對和錯却一定要弄清楚，這是我的第一個立場。

我的第二個立場，是關於鄉土文學的功與過的問題。我認爲鄉土文學的創作本身重視現實生活，確實有它的功勞。那麼，就擴充近卅年以來的臺灣文學的描寫的範圍，不論這一方面寫得好與不好，寫是絕對比沒寫的好。那麼，這個好處是不容否認的。但是，鄉土文學的文學理論，恰恰相反，幾乎全盤都錯。所以，我的結論是：鄉土文學的創作，我不反對，而鄉土文學的論調，我反對到底。

四、鄉土文學的四大缺點

1. 文學必須以服務為目的

下面談一談我反對的理由何在？我認爲鄉土文學的文學論調有四項缺點。第一：他們認爲，

所有的文學必須以服務社會爲目的。由於這個觀點，他們動輒指責一般作家缺乏社會良心，缺乏社會的同情心。

其實呢，我想，所有的作家都有同情心，否則他不可能成爲一個作家。我們很難想像，一個有同情心的作者，居然會缺少社會的同情心？這就好像，大家都有眼睛，我們很難想像在都有眼睛的人裏頭，居然有人是有眼睛而沒有瞳仁的。如果有這樣的人的話，這一定是極少的少數，是稀有的怪物。所以，我認爲，一個作家，他既有同情心的話，他絕不會缺少社會的同情心。只是許多的作家把他對於社會的同情心不放在作品上，他是把它放在作品以外，放在他的行動上。

舉個例子來說，一位美國的作家，耶特史波肯，他的作品，按理是不跟鄉土文學或社會文學的路子相同的。他描寫的是簡·奧斯登那種社會生活的變化，但是，他在作品以外，却做了許多服務社會的工作。他曾經在第一次世界大戰的時候，爲法國的傷患服務。他參加了紅十字會的工作，他還得過法國政府的勳章。所以他的行爲是絕對具有高度的社會良心、社會同情心的行爲。

另外一位作家，亨利·詹姆斯，是個偉大的小說家，他是積極於發展小說的爲藝術而藝術的作家，可是他在晚年臨死之前，爲大戰時候的福利工作，也盡他很大的力。正是這樣辛苦的結果，使得他在身體衰弱下，喪失了他的生命。他們跟數學家、跟物理學家一樣，都是把藝術和社會分開的，我們並不要求數學家、物理學家，在他們作品裏面對社會要負責，那我們爲什麼要苛求作家在他的作品裏面，要有社會的良心？

那麼，有人就說啦，你們作家的任務本來就是要反映生活的，所以他有責任來反映一般的貧

苦的生活。對的，但是，作家也更應該反映各種各樣的生活，包括螞蟻、花草、魚蟲他都應該寫，所以呢，反映一切的生活，才是作家的要務。

有人說，作家既然是敏感的，更應該在作品裏面同情貧苦。的確，作家是敏感的，他是同情的，可是他應該同情外物，何止於同情貧苦。同情貧苦，沒有問題，是作家的工作之一，但是並非他唯一的工作。正因爲這個緣故，所以像美國的約翰·史坦貝克，一般人認爲他是普羅文學的代表作家，在他寫的一些有關同情勞苦階級的作品之後，他還能够寫 East of Eden，還能够有他的閒暇，有他的餘力來寫一些和社會同情心無關的東西。我們再拿他的 The Grapes of Wrath，公認的是一本普羅文學的經典之着，其實，它跟社會服務也沒有什麼關係，我們應該這樣地看這本書，他是通過政治而達到文學的一本書，他的目的是文學，是藝術。他是藉政治的活動，政治的生活素材，來達到文學藝術的一本書。歷史上也有許多這一類的好書，像史維特的書——格烈佛遊記，像奧德馬赫的書，像亞瑟·凱塞拉的書，像史朗的書，他們都是藉政治而文學，而不是藉文學而政治。

那麼，我們應該討論一下，文學的目的是什麼？文學的目的，是不是在服務社會？一般來說，都公認爲，文學的目的是在擴充人生的經驗，能够使讀者更加深刻的感受人生。我有一個個人很粗淺的解釋，我認爲文學的目的，就是在於使人快樂，僅此而已。你不要小看這個快樂，可能這個快樂就已經包括了他服務社會的目的在內，使得人快樂並不是一件容易的事情。一般醫生的工作，你認爲他很偉大，可是他也是在減輕人痛苦，他也是在使得病人快樂一些。一個蓋房子的

工程師，他的目的——蓋房子，也是在減少沒有房子住的痛苦，使你快樂一些。

那麼，文學也是這個目的，而且我們看一看莎士比亞的讀者歷年以來，加起來的數目會不會比一個有名的醫生他有生之年所受惠的人的數目多，我是做這樣的一個比較，文學影響的人數可能還要超過醫生。

如果我們再看一看，純粹以服務社會爲目的的文學，那麼，他能够做到這個目的沒有？我們要問一問，純粹以服務社會爲目的的對象是誰？對象是不是服務勞工？我想不大可能。因爲一般的勞工讀者根本不愛看這一種書，我們只要看一看社會上某些的雜誌，他們推銷的讀者羣是那些人最多，就知道了。

勞工的讀者，不喜歡看這樣嚴肅的、描寫和他們自己生活的書。他們大略喜歡看的，是跟他們的生活隔着越遠越好的書。甚至於喬治·歐威爾，在「一九八四年」還做了一個非常不幸的預測，他認爲到了一九八四年以後，普羅文學寫的全部都是黃色小說。因爲只有這樣，用機器來寫，還不是用人來寫，只有黃色小說才能適合大衆的需要。如果有人說，這種社會文學的目的，是知識份子拿來洗濯知識份子的良心用的，我認爲這也不可靠。知識份子，假如他有資格成爲知識份子的話，他一定有他的眼睛，他走到街上，用不着看一本書，就可以睜眼看到社會上一切的現象、貧苦的現象。如果要拿這書籍來洗濯知識份子的眼睛的話，那麼，可能就是低估了知識份子本身的能力和辨認是非的能力，何況寫在文學裏面的這種服務社會的小說，往往眞假莫辨；有時候，一個作家在小說裏面說了眞話，對於一個有良心的讀者讀起來，他以爲那個是他想像出來的

，我們沒有辦法分清楚那個是眞，那個是假。

如果要影響知識份子，我認爲我們不應該借用文學爲服務社會的工具，而應該借用新聞報導，那是更有效的辦法。美國的一位作家詹姆斯·埃珍，就是一個很好的例子，他寫了一本介紹美國南方貧苦生活的書。那樣的一本純粹誠實的報導的書，它可以發生改變社會觀念的作用。所以，也許我們不應當提倡一種社會小說，一種社會文學，而應當提倡社會新聞，這才是更直接了當的辦法。

2. 文學力求簡化

那麼，第二個缺點，我認爲是力求簡化的缺點。力求簡化是說希望文學寫的簡簡單單。但是在我看來，其實這種力求簡單是反對深奧，而不是力求簡化。他們還往往認爲你看不懂詹姆斯·喬埃斯，你讀不懂卡夫卡，你讀不懂歐立德。那麼，你就應該對他們橫加反對。

文學藝術，當然是有階級的區別，我們絕不否認這一點，否則的話，我們在學校、在大學裏用不着設立文學系，我們只要小學的國語就够了。要瞭解第一流的文學，非要努力不可，這個跟你欣賞古典音樂是一樣的，沒有人能够生下來就能够欣賞古典音樂。許多人有個誤解，往往以爲你懂得了文字，你就懂得了文學，那是誤解。文字並非文學，文學需要另外一個過程——一個訓練的過程，才能够瞭解它。如果爲了看不懂什麼，而就要反對什麼的話，那恐怕就應該先去反對

自己。

當然，有人又會說，儘管文學的本身有高低的不同，但是瞭解高深的讀者，畢竟是少數，所以我們應該停止對於少數人的服務，改爲對多數人服務，使文學成爲對多數人的一種努力。

採取這種看法的人，他忘記了讀者的權利，每一個讀者都有要求進步的權利，任何低水準的讀者，都想要看不易懂的、較好的作品，這是他的權利。譬如說，你自己在初中的時代，你羨慕別人能够看得懂杜甫，看得懂辛棄疾，你希望有一天能够讀懂史記，讀懂楚辭，這就是一種讀者自己想要求進步的一種努力。那麼，高水準的讀者，他更需要高水準的作品，不能够因爲高水準的讀者是少數人，就不顧他的需要。而今天，世界各地，都在顧慮少數人的需要。對於高水準的讀者，他們對於精神糧食上的需要，恐怕還超過對於物質享受的追求。我們不能够忽略了少數人，而滅了少數人，連醫生也懂得這個道理；不能因爲說有人得了稀有的疾病，是屬於少數人，這個醫生就不去醫治他。

有人認爲高水準的讀者只要讀西方文學，或者中國的古典文學，至於現代的中國文學，不必要爲他們出產這一類的作品。但是，我要問，如果不以創作高水準的作品爲目標的話，其他的作品又如何能够進步？要是沒有其他作品的進步，又怎麼能够滿足普遍讀者求進步的需要？何況，還有一點，讀者多半是對當代的作品感覺興趣，他們需要對當代生活描寫的作品。

其次，我們再說，假如你要一種簡單的文學作品的話，你要使得文學簡單到什麼樣的地步？是高中的程度？初中的程度？還是小學的程度？拿人數來說，今天我們的社會國中程度的人數最

多，是不是我們的文學，應該使它降低程度到只能適合國中程度閱讀就可以？何況，低於國中程度的一般人民，我們也應該注意到、照顧到。文學要照這個道理來推演的話，應該要服務到社會上的每一個人才對；如果是那樣的話，那就要低到嬰孩的程度。臺灣六歲以下的嬰孩，至少佔人口的百分之二；我想，這也不是少數人，是不是我們也應該照顧他們？文學照這樣推展下去的話，我們只有一種咿咿啞啞兒語的文學，才能適應所有的人需要。

有人又說，還有一種是雅俗共賞的文學，爲什麼不可以寫這種？首先，我個人就認爲根本沒有雅俗共賞的文學存在。你舉李白的「床頭明月光」這首詩，好像是雅俗共賞。其實，不同的讀者對這首詩的感受不同；因爲程度的不同，而感受不同。紅樓夢，你說是一本通俗的小說，雅俗共賞的小說，不同水準讀者對紅樓夢的瞭解也完全不同。有人只看到賈玉和林黛玉，什麼都沒看到；有人可以看出，裏面的變遷，對於人性跟思想的描寫。那麼，就算是有這種雅俗共賞的文學的話，我們覺得，那何不就各寫各的文學。讓高水準的文學適合於高水準的讀者，讓較低水準的文學適合較低水準的讀者，這樣不就也是雅俗共賞嗎？這一條路比雅俗共賞還要來的實際，實惠一些。

有人說我們的問題是在於害怕文學以後只有高深的，而沒有低淺的，那也是不可能的；因爲高深是沒有那樣容易的，眞正寫的好的天才只有那麼幾個。而一般的作家，人人都想要高深，而其結果呢，也只能做到少數人達到眞正的高深；其他的人呢，在過程之中，只能流於膚淺。這個問題，不是問題，朝這個方向走，我們仍然會有各式各樣的文學，適合各式各樣的需要。可是，

有人或許會說，但是，你看，今天報紙上，確實有許多的高深莫測的、詭測的作品存在，這個是有的。但是，這種的作品，不僅僅是低淺的讀者看不懂，就是高深的讀者也看不懂。它們並不是高深的文學，它們只是不通的文學，如果你反對不通，我也反對不通；高深的或者低淺的作品，都應該是通順的。高深的作品對於高深的讀者來說，是通順的，低淺的作品對所有的人來說，是通順的。

3. 公式化

我們可以談第三個我認爲的缺點，就是公式化的這種要求。這種服務社會的文學，往往要求作家必須只歌頌勞苦大衆，而要攻擊屬於非農工階級的其他階級。假如他們同時又强調要寫實的話，這一點就矛盾了，因爲如果你要是指定非歌頌什麼不可，非攻擊什麼不可，這就不寫實了，這跟寫實本身互相矛盾。寫實的特點，就在於以浪漫主義和其他的文學形式，能够更加直接的表示事物的眞象。這是寫實的好處。你要描寫勞苦大衆，要寫工農兵都可以，只要你寫得公平，不掩蓋眞象。眞象你怎麼可以用預定好的公式來寫它？舉一位蘇聯的作家爲例，阿塞貝特寫過一本書叫「紅旗兵」，他描寫哥薩克的紅軍的游擊隊的勇敢；可是他也寫這些哥薩克游擊隊的殘暴。他描寫了白俄的失敗，白俄階級的失敗，但他也寫了白俄的高貴和他們的勇敢。這才是眞正的「工農兵文學」，這個才是眞正描寫到眞象的好文學；難怪阿塞貝特不能够見容於蘇俄的政權，後

來就不知所終去了。另外一個例子，我舉英國的D·H·勞倫斯做爲例子，在他的「戀愛中的女人」（The Women in Love）裏頭，他寫到一個老資本家（Thomas Skrych），他把他寫成是一個非常溫和、仁愛的人，是他所寫過的最動人的人物之一。而勞倫斯本人，是絕不贊成歐洲產業革命以後的資本主義的社會。可是這絕不妨礙他寫這樣的一個資本家，他能够公平的描寫這樣一個資本家，這就是他所看見的事物的眞象。公式化可以說是文學的頭號敵人，文學和公式化絕對是誓不兩立。

好多年以來，我們臺灣的文壇，就一直跟公式化的文藝奮鬪，我們早就厭惡了宣傳八股；可是，殊不知今天竟然有人有興趣的要舉雙手歡迎另外一種八股進來，這是對文學的致命傷。

4. 排他性

第四點，是社會意識的文學的一種近乎蠻不講理的排他性。他們認爲，除了鄉土寫實以外，大概別無其他文學。可是任何對文學稍有瞭解的人，都知道一定還有浪漫的文學，還有神話的文學，還有童話文學，還有……等等。那麼，我們可以聽一聽他們的理由，爲什麼排斥其他的文學？他們認爲像王維這樣的詩人，是不值得一讀的；主要的理由是，因爲他是一個有閒階級。他的作品既是有閒階級的作品，他的作品就是罪惡的。因爲在他寫詩的過程裏面，是建築在許多人服務他的痛苦上面。那麼，我想問一問，科學家牛頓，是不是有閒階級？別人在工作的時候，他爲

什麼在蘋果園裏作夢？假如牛頓是有閒階級的，那麼我們要不要承認牛頓的地心吸力定律？如果，你因爲牛頓是個有閒階級，就不願地心吸力的定律的話，那麼，你能不能從十樓的窗口跳下來？所以，我要求任何基於這個理由反對王維的朋友想一想，當你反對王維的時候，你應該先想一想，你是不是願意從十樓的窗口跳下來，王維是否屬於有閒階級，跟他的作品應當沒有一點關係。雖然他說「人閒桂花落」；可是我相信王維一點也不閒，他從事創作忙得很。詩人寫詩並不像一般人想像，是一種享受，談談笑笑一回事；他的詩，也是一種勞動得來的，是他心靈的勞動。當我們責備王維的時候，我們不要忘記，在社會上還有更多的既不勞力，又不創作的閒人；另外還有一些，既不勞動又不創作，還要詆毀一切創作的閒人。

五、美感經驗是中立的文學

那麼，持社會意識觀點的論調的文學，還有另外一種反對其他文學的見解。他們常常舉唐詩裏的「漁火」做例子，他們說，「月落烏啼霜滿天，江楓漁火對愁眠」，怎麼可以欣賞漁火呢？這漁火是漁人在半夜三更很辛苦打漁所點的火。漁人這樣辛苦的打漁，我們怎可以去欣賞這首詩的這樣的一個邏輯？我第一次聽到這個論調，是我去年在國外的時候，有一位很同情普羅文學的留學生，向我提到這一點。當時我就問他說，你看過季辛吉爬上萬里長城的照片沒有？他說看過。我問他說，你覺得萬里長城怎樣？他說，那當然好看，非常的壯觀。我就駡他說，你怎麼可以

欣賞中國萬里長城的好看和壯觀？那不是無數中國老百姓的生命，和孟姜女的眼淚砌成的嗎？如果有人不肯欣賞漁火，也不肯欣賞萬里長城的話，那都是不明白什麼叫做美感經驗，而引起的一種這樣的誤解。

美感的經驗是一種絕對單純的經驗，它在發生的那一刻，只有你和發生美感來源的物體之間的一種溝通，他不容許其他的念頭的產生。你看到漁火，那個時候，你只看到那個一閃一閃的火光，是這些火光引起美感來。那麼，這些火光，是漁人的也罷，是帝王的也罷，是資本家的也罷，都無所謂，都不能影響到它本身是一個好看的火光。如果你看到漁人的火光以後，你又想到漁人的痛苦，那是可以的，那是屬於你這一次美感範圍以外的想法，是另外的一個感受，那可以寫成另外的一首詩。「江楓漁火對愁眠」，雖然沒有叫你同情漁人，但是也沒有叫你不同情漁人。

在道德上，這是一首完全中立的詩，它不表示任何的態度，你不能够誣賴這是一首不同情漁人的詩。採用聯想的方式來對待美感的經驗，對於藝術的本身，是一個致命傷，對自己更是一種虐待。從此以後，大概你什麼都不能够欣賞，當你看到一座好看的山的時候，你就想到，唉啊！山裏大概有貧苦的人居住，我不能欣賞這座山；當你看到一條河的時候，你就想到在河的上游或者下游，說不定有一個辛苦的船夫在撐船，我不能欣賞這條河。那麼，如果有人實在擺脫不了這個聯想的話，我倒覺得有一個方法，可以解決這個問題。那就索性再聯想下去，再狂想下去，一定可以解決這個問題。你何不這樣想，拿這個「漁火」做例子，漁人很不幸，但是你也可以想到，河裏的小魚更加不幸，誰使得這些小魚這麼不幸，是漁人啊！那麼，這樣的話，漁人很不值得

同情了！那麼，你就可以再欣賞這首詩了。

也許你的憐憫心更高一點，你還不肯欣賞這首詩，也打算再憐及池魚，你還要同情小魚；小魚這麼苦，你怎麼還能够欣賞這首詩？那也不要緊，你可以再用你豐富的想像力再聯想下去。小魚是很聰明的，當漁人在撒網的時候，小魚都知道。那麼，一個網洞裏穿過一條魚，所有的小魚都從網洞裏溜走。這樣的話，就皆大歡喜，你也幫作者完成一首博愛的詩。

前面我所說的是——關於鄉土文學在文學理論上的缺點。下面，我要談一談鄉土文學的思想型態。這種的思想型態對文學創作上價值的影響不大；因爲文學創作可以容納許多偏見。我們有理由，我們有權利要保護它，讓它容納各式各樣的偏見。但是，脫離文學，如果把這種型態當作一種社會思潮來看的話，我倒覺得這是一個可慮的問題，而且也會造成對錯的問題。以上所說的是關於文學的問題。

(二)

一、我反對的是新義和團思想

下面所要說的都是全然跟文學無關，純粹是以社會批評的眼光，來看這種型態的一個解釋。

這個型態是一種偏狹的民族本位的觀念，我把它稱爲「新義和團」思想。這種義和團思想表

現在兩方面，一個是經濟方面，一個是文化方面。

二、外來的投資是互惠，不是侵略

首先，在經濟方面，民族本位的思想一口咬定今天臺灣的經濟是一個錯誤；認爲美日在臺灣的投資都是一種帝國主義的經濟侵略，認爲我們備受美日帝國主義的剝削。我個人實在不能瞭解爲什麼這是一種剝削呢？今天，這個美日的投資，對我國的經濟分明是有幫助，他能够創造出成千成萬的就業機會，這分明是一種互惠，不宜稱是一種剝削。

今天臺灣的國民所得，平均所得，今年的還沒有算出來，去年的所得是八百零九美元，今年可能更高。據統計，臺灣每一·四戶，有一架電視機；一·五二戶，有一架電氷箱；三·九六戶，有一架洗衣機；平均每人每日卡路里的吸收量是二千八百單位，居於亞洲的第一位。那麼，這樣的經濟，你能說是一種被剝削的經濟嗎？這不是我個人在吹噓，連我們的敵人，都承認我們的經濟成就。周恩來就曾經對回到大陸去的中國留學生說過讚美臺灣經濟創業的話。他曾經甜言蜜語的說過，假如要解放臺灣以後，臺灣人民可以保留現有的經濟成果。當然沒有人能够相信他的話，不過，他的話已經說明了，他承認我們的經濟成就。連不斷想要出賣臺灣的某些美國的敵人，也承認臺灣的經濟成就，臺灣的經濟富裕得可以靠自己的力量抵抗大陸。（有聽衆喊說，那我們現在就打吧！）

三、應該容許貧富不均的現象存在

有人又說，是的，經濟是發展，但是造成貧富不均的現象是存在的，而且全世界各國都存在的；在美國存在，在蘇聯存在，在中共政權下也存在。江青、王洪文、鄧小平的財富，難道不會比他們普通的老百姓還要多嗎？對付貧富不均的問題，我們不應該天眞的相信做得到絕對財富的平均。我們應該現實一點，容許有錢人的存在，多有錢都不必計較，我們只計較貧窮的人的收入是否提高？如果你接觸美國的社會的話，你會發現，人性裏面有一個特點，就是人性並不敵視有錢人。在美國，沒有人在乎誰是太有錢？如果你問一個汽車工人，你問他對於洛克斐勒的看法怎麼樣？他絕對不會咬牙切齒的說，這個人，豈有此理，眞是混蛋；他只會笑一笑的跟你說，哦，那是一個有錢人。

剛才提到，最低的工資，我們要希望增加貧窮人的收入。現在我們就來看一看臺灣勞工的最低收入。臺灣女工的收入，起薪是大約兩千塊錢一個月。但是，一般的工廠，往往負責食住。我最近就參觀過一家新竹的工廠，那家工廠，一起薪就是三千五百塊錢，除了食住以外，還可以享受到在工廠裏面免費升學，高中程度的升學的待遇，學費全免的待遇。所以，假定我們把他的無形的收入都算下來的話，臺灣的最低工資，少說一個月也有三千多塊錢。男工的收入，更加不止於此，一個泥水工人的月入上萬；計程車司機，一個月一萬多；一個木匠、水電工人的話，起碼

在一萬五左右。

我們回過頭再來看一看，大陸的工人每個月的工資是好多？大陸的最低工資，每個月是美金二十三元，只折合新臺灣一千塊都不到；最高的工資是美金六十塊錢，合兩千四百塊臺幣。如果你說，他們的一千塊錢裏面，包括食住的話，那麼我們也可以說，我們的兩千甚至三千塊錢裏面，也包括食住；如果你說，他們的東西便宜，我倒認爲他們的東西未必便宜，一輛脚踏車，一隻手錶，價格超過我們這裏的十幾倍；而且根本買不到什麼東西，只有少數的幾樣東西便宜，又有什麼用？況且，最近他們還做了一個不打自招的表示，最近鄧小平給他們加薪了，加了一點點，不過，這個加薪就顯示出來他們過去所說的沒有通貨膨脹、物價平穩，只是一句假話，否則他們不必加薪；加薪就是表示以前薪水的不足，所以才要加薪。那麼，中共的最低的工資只及我們最低工資的二分之一；最高工資比起我們的來，還差得太遠。我們的最高工資高可以超過兩萬多臺幣。而他們的只有兩千多，還相差十倍。所以試問看，是我們的最低收入偏低呢？還是他們的最低收入偏低？

今天反對臺灣現行的經濟制度現況的人，很明顯的，是想要拿中共的那一套經濟方式來取代現行的這一套。

四、把美、日帝國主義請出去我們靠什麼來過活？

廿世紀的經濟只有兩套，不是資本主義的經濟，就是社會主義的經濟，就是中共的那一套。我們怎麼能够拿我們現在的這一套換另外的那一套？義和團的這種經濟的看法，實在是過於天眞。他們或許可以說，我們也不要中共的那一套，我們只是要把美日帝國主義的這一套請出去。這就更可怕啦！我們兩套都不要，而手上又一套都沒有——那我們靠什麼來過活？靠民族本位的這種思想，就可以過活嗎？

我們剛才說過，美日在臺灣的投資，幫助我們造成上千上萬人工作機會。你只要問問自己看，如果一旦把這個方式去掉以後，這些上千上萬的人失業的問題要怎麼樣負責？關心勞苦大衆的人，應該先想一想，怎樣替這些上千上萬的人的工作着想，這才是眞正的關心勞苦大衆。試問看，想要更換這種經濟方式的人，有沒有問過上千上萬的勞工，他們願不願意失業？那麼，有些民族本位的人士又認爲，是的，他們承認目前的經濟是有好處，但是又不屑的說，可是替美日工作，實在是個恥辱。

首先我認爲任何的工作，都是在替別人做工，做工的本身是誠實的，是以勞力換來的。認爲替外國人做工就變成一種恥辱，等於他說做工的，就是一種恥辱；那倒不如說你是在侮辱工作，而不是你受了侮辱。那麼，民族主義本位的人，常舉一個例子，來說明這是一種恥辱。他們說，

在臺灣的日本工廠裏，有一位日籍的工程師，每天早上要把中國的員工叫在一起訓話一小時。他認爲這是一種侮辱。我想像這樣的事，假定這個日本工程師訓話的內容，是要求所有的員工都效忠日本國，喊天皇萬歲，那麼是奇恥大辱。可是，假如這位日本的工程師是在强調需要增加生產，是在强調如何避免浪費的話，那何侮辱之有？他站在臺上，並不是以日本的立場站在臺上，他是以工程師的立場站在臺上跟他們講話。

反過來，我們也要想，我們今天中國人在美國，也有許多中國的教授站在美國的講臺上，怎麼就沒有聽到美國的學生提出抗議說，臺上的中國人怎麼可以每天對他們訓話兩小時？爲什麼他們不把這些中國的教授上課，當做是對美國人的侮辱？

五、主權何旁落之有？

那麼，支持這種民族本位經濟方式的人，另外也有一個理由。他們認爲，臺灣的經濟說來是一種好處，但是也是賣國的。因爲經濟的投資裏面，他們認爲，有六十%是美日的投資；所以，我們六十%的經濟主權，旁落在外國的手裏。我覺得這個說法也是看法不同。我認爲：我們的投資的部份不該算是我們自己的投資部份，這分明是別人的錢；如果你要把人家算做是我們投資部份的話，我們等於動了他們的錢的歪腦筋。

舉個例子來說，假定你身上帶着五千塊錢到日月潭去旅行，住在一家旅館裏面去；這家日月

潭旅館的老板，能不能說你帶去的五千塊錢在身上是他的錢？你不能說那個錢是他的錢，雖然你人住在他的旅館；你要說你的錢是你的錢，他的錢才是他的錢。所以，你帶在身上的五千塊錢是你的，而旅館的財產是旅館老板的。旅館的主權，百分之百的操在那位旅館老板的手上。所以，臺灣自己的投資，百分之百是自己的；美日的投資呢，是百分之百是美日的。臺灣自己對自己的投資，有百分之百的自主權利；何況，所有這些外資的投資，都在我們法令管轄上，是外資受到我們主權的限制，受到我們法令的限制，並非我們受制於外資；所以，何來的主權旁落之有？

反對的人，另外一個說法是這樣，即使經濟的主權是在我們身上的話，可是我們仍然太依賴外銷了。因爲我們有百分之五十的成品，需要依靠海外的市場來推銷掉；那麼，一旦國際上有什麼波動的話，我們是受制於人的，我們是缺少自主的能力，那樣有多麼危險啊！

我想，在國際上，國對國的依賴，是全球普遍的，就是第一等的強國也不能免。美國今天，難道不依賴阿拉伯的石油嗎？日本難道也不依賴中東的石油嗎？而日本難道不依賴亞洲這些小國的市場嗎？當然，如果外銷市場能夠開拓的話，是最好不過的；但是，開拓外銷市場唯一的辦法就是加速經濟的發展，增加國民的購買力。只有加强今天的經濟發展，才是出路，而不是倒退去做農業經濟的路，才是出路。

反對的人又說，我們依賴外國的投資，即使不能算是主權落在外人手裏；可是，萬一有一天，外資忽然抽出來的話，我們要怎麼辦？我還是以剛才的回答來回答，世界上沒有一個國家不依賴外國，那一個大國能够不依賴其他的國家？依賴外資，和依賴外銷市場一樣，同樣是一種依賴

。這種風險，該冒！而且值得冒！因爲第一，外資抽出了，我們發生了風險的話，我們最多落得像大陸一樣貧窮的地步，絕對不會比他們更糟。

而如今，我們明知可以致富，以這種經濟方式儲積自己的財富，我們爲什麼要放棄這麼好的機會？爲什麼不趁這個時候儲積自己的財富，來避免外資抽出的危機，我們何必要早日促成貧窮日子的來到。

六、臺灣農業並沒有凋弊農民也未受到剝削

除了對於工商業的不滿以外，民族本位的朋友們，也提出了臺灣的農村凋謝的問題，認爲我們的農民受到無上的剝削，我們來看一看，情況是不是如此？我們知道農民的收入，的確很低，低到每個月只有一、兩千塊錢的收入左右。可是我們再看另外一個現象，我們稻米的生產却很高，而且一年比一年高，顯然稻米沒有減產，現在穀倉裏面還都放不下，爲什麼會有這種矛盾的現象？一方面農民收入偏低，二方面稻米却會增產。虧本的生意，怎麼會有人肯做，而且怎麼會越做越起勁？我想答案就在這個地方；農民的月入雖然只有一、兩千塊錢，但是這一、兩千塊錢對他們來說，並不算低，甚至算高。我絕對不是殘酷的在這裏認爲，農民的生活應該辛苦，每個月一、兩千塊錢就足够了。我相信，所有的農家每個月起碼也要花七、八千塊錢，但是的確一、兩千塊錢也就够用，這怎麼講？這是什麼樣的一種數學遊戲？

是這樣的，前兩個月，我碰到一位在臺北做木工的，從彰化來的一位農家朋友，和他聊起這個事情。他說他現在家裏還有田，他小時候也種田；現在他在臺北當木工，他一個月賺三萬；他的弟弟也在臺北，也在做工。他的家裏誰在耕田呢？是他的父母親在種田。人手够不够呢？他說不够，平時還够，農忙時候不够。農忙時候，是由他跟他的弟弟滙款回去，請人來來幫忙收割。那麼，我問他，每個月是不是也寄錢回家去？他說是，他和他弟弟每個月也都從臺北寄錢回家去。所以，這一切就清楚了，我可以大膽的假設，多數農家大概都是如此，老年人在種田，年輕一代的人在都市裏面做工的，他們寄錢回去養家。所以種田是退休的人口在種田，他們並不靠種田過日子，他們是靠種田賺零用錢，我覺得農村的老人，可能比都市的老人還要幸福一些，因爲都市退休的公務員，每個月大概只能拿到八百塊錢的零用錢左右，還拿不到一、兩千塊錢之外。我講這個例子，是至少可以證明一點，是證明臺灣的農村，並不像某些人宣傳的那麼窮苦，農業也並沒有凋弊。而且，可能農村比以前更加的富有。因爲農村的子女，把都市裏賺來的錢，重新灌輸到農村裏去。所以臺灣的農業問題，絕不像外傳的那樣嚴重，不是農業破產，民不聊生。

臺灣的農業問題在那裏？在於，這一代的老年人過去以後，誰來種田的問題。我們的問題，在以後的時代，而不是現在。當然，農村裏面，一定還有一些子女沒有長大，沒有辦法幫助家裏的經濟情況的情形。那麼，這個，顯示出農村貧窮的問題，不在於貧窮本身，而在於生育率太高。解決臺灣的農村問題的方式，還不在於加强農業，優待農民貸款等等。最重要的，是在於降低農村生育率。至於眼前子女過多的農家，的確是需要加强一些福利的幫助。

七、加速工商業發展才是上策

此外，批評臺灣的農業的人，還喜歡說的一點，是稻米的價格太低，所以農民才會這樣貧困。他們認爲，這幾年以來臺灣的經濟成就，完全是剝削農民的血汗得來的；好像這幾年以來臺灣的經濟成就、工商業各種努力，成千上萬的各種努力，都是白費的，都沒有任何成果似的。我認爲他們這種說法，絕不公平！這幾年經濟成就的功勞，工商界當然是居首功，農民呢，也幫助了一些，那方面的幫助呢？是作物外銷的幫助。

所以，說老實話，耕作稻米的農民，對於經濟的成長幫助不大。怎麼講呢？是這樣的。臺灣每年的糧食有一半是需要進口。可見我們是不那樣依賴自己農村的生產。這幾年來，我們就算是完全不靠臺灣本身的稻米的話，我們一樣能夠繼續生存，工商業一樣能夠發展下來。因爲我們絕對有餘錢可以向國外進口糧食。說到限價的問題，我想，稻米限價不限價，都無所謂。不限價的話，稻米的價格也不會賣怎麼高。爲什麼呢？因爲米賤，固然傷農，但是米貴，也會傷農。今年就是一個好例子，現在米價高了，一斤是九塊半，但是麵粉的價格一斤只要九塊錢。所以，今年的米呢，不容易銷得掉，農民的米不容易銷得掉，造成了儲米過多的現象。因此，我們可以知道，米價偏低，並不是限價的錯誤，也不是工商業社會裏面，工商階層應該負責的問題；這只能歸罪於世界的糧價太低，這是科技發展的結果，是現代化的必然結果。

那麼有人一定要問，難道我們不能够保護農民，抵制外國的麵粉進口嗎？用這個方法，使得我們的糧價賠損太高，我想，這樣做的話，我們雖然是照顧了農民，但是我們也應該照顧臺灣的大多數人口。試問看，假如禁止外國的糧食進口，使本地的米價太高的話，我們怎麼好意思，要收入不高的工人特別要多花幾塊錢，買他們的糧食。我們不能够說，爲了保護農村裏的草藥醫生，於是，就不許西醫開店、開業，不許西藥進口；那樣的話，到最後只是妨礙人們的健康而已。我們也不能够說爲了保護人力車，就不許製造汽車；爲了保護牛車，就不許火車開動。你說對某些人來講，是悲劇，這點我完全同意；但是，很不幸，這是廿世紀的普遍的悲劇，並非是我們臺灣獨有的現象。而且，我們也有辦法來減輕這種悲劇的傷害性。方法呢，就是加速工商業的發展，使得更多的農民轉業，像他們的子女一樣的轉業，讓更多的肥料、更多的機器來完成農業的收成。

總而言之，反對工商業的經濟，恢復農業社會，是愚蠢而又愚蠢的近乎自殺的方式。首先，恢復農業的經濟方式，違背了大多數人的利益。今天我們臺灣農業的人口，只佔三三・七%，而其中呢，中農、富農更不在少數，包括果農、洋菇、蘆筍作物等農人。所以眞正的貧農的數目是要原比三三・七%要低了，我們很冷酷的看一下這個數目，爲了多數人的利益的話，當然應該保持現有的這種經濟方式。而且，也唯有這種經濟方式，才能幫助貧農脫離貧窮。農業經濟的社會，非但對多數人沒有好處，對貧農更是沒有好處，而且是對貧農最沒有好處的一種經濟方式。

中國三千年以來，都是農業社會。在三千年以來的農業社會裏面，誰的受害最深呢？是農民

的受害最深。今天大陸上的社會是農業社會，誰受害最深？也是農民受害最深，農民的生活比城裏的苦的多了。

我現在再舉個例子，來答覆這種主張的一些說法。甚至於連提倡農業經濟的大陸政權，今天也必須承認農業的失敗。連華國鋒、鄧小平在三、四個月以前，才宣佈過他們也要改變方針，走向發展經濟的路線，這就是對新義和團的農業經濟的最好答覆。

八、反對西化便是反對文化

那麼，民族本位的，他們的第二點理論是，在文化上的仇視西化。他們認爲接受西方的文化，就是媚外、就是崇洋、就是賣國，這樣的態度結果害到的是自己，因爲最後變成了不是在反對西方，而是在反對文化。今天社會上的任何一種西化的現象，我敢說，都是在獲取西方的好處，而不是在學習西方的害處。

我們就拿可口可樂來說，它就是有它好喝的地方，在臺灣它才能够賣得掉，否則的話，並沒有任何人强迫你喝可口可樂，你爲什麼選擇要喝可口可樂？相反的，西方人吃的乳酪，每一個中國人都嫌它臭，爲什麼它被介紹到中國來，沒有一個中國人肯買這個吃？拿他們的熱門音樂來說，就有比我們流行歌好聽的地方，要不然，它不可能存在。西方的電影，在技巧上、內容上就是有比我們的電影製作高明的地方，要不然不會有那麼高的賣座。這並不是因爲是外國人做的，我

們才接納，而是在於它的水準的問題，我們才接納。

幾乎找不到在這個社會上有任何一種洋化的現象，不是因爲它本身的好處，才接納它的。像這樣，也跑出了不肯接受，不肯承認的話，那也的確是頑固的可笑了，而且是對自己有害的。那麼有些爲西方、爲西方辯護的人還稍爲讓步的說一、兩句話：其實啊！我們也不是要西化，我們只是要現代化！我覺得沒有做這個讓步必要的。西方過去的文化，難道就不應該承認、不應該學習嗎？難道我們就不應該允許莎士比亞劇本的流傳？難道就應該禁止柏拉圖？應該禁止歐幾里德的數學嗎？我們希望有人能够勇敢的站起來說：就應該西化，不怕西化，因爲我們可以學到西方的長處。

就拿日本來做例子，在今天的社會，你如果想要和別人競爭的話，你只有學會別人的長處，才能競爭得來。日本就是一個最好的例子，假定日本要是沒有明治維新這個西化運動的話，今天的日本最高只能做到韓國的地步。從日本的例子，我們也可以進一步解除害怕西化時的一種隱憂。他們常常躭心，西化是一種文化的侵略，怕西化以後自己文化被消滅了，國家的主權也會消失。我們看，日本是不是這樣子？他們西化以後，日本的國家只有更强，而日本的傳統文化只有發揚得更好，還比我們中國的傳統文化保留、發揚的好得多。

九、文化侵略和政治侵略不能算侵略

我堅決的相信，世界上只有軍事侵略，才會造成亡國，文化侵略和政治侵略都不能算是侵略，都不會危害到國家的安全。我們不妨打開中國的歷史來做一個證明，我們先看魏晉南北朝。魏晉南北朝統治北方，接受了中國的文化；那麼照理說，是中國的文化對北方的藝術實行文化侵略。可是，結果是誰統治誰？誰踩在漢人的頭上，在中國的北方，凡是受到你文化侵略的人壓在你的頭上。我們再看元朝，元朝接受了中國的文化，結果統治了全面的中國。我們再看清朝，是歷史裏面漢化最澈底的一朝，是被我們漢族文化侵略最澈底的一朝，可是也是統治中國最長的一朝，總共有三百多年（疑：二百九十餘年）。我倒認爲，北魏、元朝、清朝，假如要是當初頑固拒絕外來的漢化的話，恐怕他們早就搖搖欲墜。他們之所以能够逞於一時，就在於他們能够接受文化侵略。清朝是靠了漢化，才能站三百多年（疑：二百九十餘年）；而清朝的衰亡，是因爲拒絕西化的關係，所以才衰落。

西方的國家，也都能够慷慨的接受外國的文化，今天的西方，老莊的哲學、孔子的哲學到處都是，沒有人看到有被推擠的現象。美國在二次世界大戰的時候，人人都可以聽貝多芬的音樂，德國的音樂。在法國，第二次世界大戰，諾曼第登陸的時候，盟軍還用貝多芬的第五交響樂、頭幾個音符做他們的密碼信號。這種的大方，爲什麼不能够被我們拿來接受？爲什麼我們要斤斤計

較那個地方的文化？任何固有的文化，寬大的接受了外來的文化以後，自己有好的，不但不會被消滅，反而還可以有去蕪存精的現象。

拿我們唐朝來說，大大方方的接受了印度的文化以後，反而使得我們道家的思想能夠留存，能夠發揚光大。日本也是一個例子，他們接受了我們禪宗，接受了我們的王陽明學說以後，兩者都能得到超過我們研究的成績；等日本西化以後，他們日本武士道精神和儒家思想，仍然原封不動的保留，絲毫沒有受到損害。

甚至我們中國，西化以來，也有這種去蕪存精的現象。譬如，西化影響以來，無論西化的影響多大，就是沒有辦法打破我們中國的家庭制度和倫理觀念，我們把最好的保留住。市面上，你雖然可以看到可口可樂的推銷，但是中國人一樣要喝他的酸梅湯，一樣要喝他的豆漿；雖然有外來的撲克牌，可是中國人更喜歡打打麻將。諸如此類，可是呢，假如有文化侵略的話，根本不够成爲對你本身文化威脅的存在。傳統的好處，絕對不可能被消滅，被消滅的一定是傳統裏面的殘滓。這種大的衝擊，這種大的整頓，是對文化建造再好不過了。

那麼，有人也會笑說，是的，各方面的西化，也許是沒有什麼害處；但是呢，有一點，語言的侵略，是不是一種害處？有些中國人，喜歡在說話裏面講一、兩句洋文、英文；街上的招牌也加兩、三個英文字，這不太像話了！我覺得，這有什麼關係呢，說話裏面夾兩三個英文的人，他並非是屬於媚外的心理，他往往是屬於一種好學不倦的行爲，他夾兩句英文的話，最主要的目的，在是練習他的英文，他自己是在測驗他能不能運用好不容易學來的一、兩個英文字，你如果要

他講一、兩句完整的英文句子的話，他講不出來；他講得來的話，另外一個中國人也聽不懂，所以難怪他只能够夾一、兩個英文的單字。招牌上的英文呢，有些是商店的人，幻想多加兩個英文字的單字，可以多增加兩個外來的觀光客。那麼，爲了謀生，是值得同情的，也是值得同意的。那麼，有些更是連這種想法都沒有，在招牌上加兩個英文字，或許是出於幽默感而已，認爲這樣很有趣，難道我們連中國商人的幽默感自由都沒有嗎？

而反對西化的人，我認爲缺點最大的，甚至比清末的反對西化還要頑固的一個現象，就是反對現有的大學制度。他們常常指到一個大學說，這個是西方買辦文化的大本營，大學本來就是西方文化的產物，中國向來沒有大學，中國只有太學，那麼，太學裏教的完全是一樣東西。既然，大學是西方文化的產物的話，它所教的當然是西方的文化，如果今天眞的照這種民族本位的說法，把大學裏所有英文教科書都廢除的話，試問看我們上大學還能學到什麼東西？我們可以想像，那一天來臨的話，我們臺灣會變成一個什麼樣子？街上不再會有醫生了，因爲我們的醫學院的教科書都是英文。也沒有人會爲你蓋房子，建築師呢，沒有地方可以學到他的建築的科學。也不會有農業專家，你就是想加强農業經濟，恢復農業經濟都辦不到，也沒有農業專家幫你研究農業的品種。

所以做這種想法的人，有時候應該要對他的問題，做一個深思的考慮；我懷疑，他們有沒有意思要把臺灣搞成像大陸文化革命的時候的情形。因爲這個很像當初中共的文化部長，在檢查大陸的文化革命大學制度以後，對毛澤東所作的大學情形的報告。他說，大學的情形是大學招牌，

中學科目，小學程度。

十、民族本位思想充滿矛盾、混亂和不通

那麼，剛才提到民族本位的人，喜歡用「買辦」這個名詞，這個名詞，我覺得是一句不倫不類的話。照他們說呢，買辦是跟小偷、强盜一樣，都是極端苛毒的罵人字眼；可是，如果我們遍查字典的話，怎麼樣也查不出買辦名詞有什麼壞的意思。就我們所知，在英文裏面，也沒有買辦這個字，也沒有相似的字。那麼，這一個名詞，它不中不西，拿來罵人，實在是不通之詞！罵人是個買辦，聽起來往往是自己覺得不痛不癢；好像你在罵人說，你是一個助教一樣。被罵的人，絕對聽不懂，所以，只要罵我買辦的話，我絕不以爲他是在罵我，我只以爲這個世界又多了一個白痴先生。

無論如何，我猜想，民族本位的人如果要「買辦」一詞的話，是專門的指在貿易公司裏面經辦對外貿易的人而言。換句話說，這樣的話，說這句話的人，就是在輕視商人；他們能够悲天憐人的同情農人、工人，爲什麼獨獨忘記了商人？這叫做什麼人道主義？在現代的社會裏頭，商人也是工作的人當中的一種；商人在現在的社會，等於也是工人。因爲現代的社會，工人不一定就是勞力的勞動者，譬如說，開計程車，並不需要費很大的力氣，因爲這種工人已經失去了非要勞力不可的定義了。那麼，你會說，買辦是指跟外國來往的商人，他們是在爲帝國主義工作的，所

以這樣子罵。那麼，我再問一下，加工出口區工廠的女工是不是也在替美、日帝國主義工作？爲什麼同樣是替美、日工作，工廠的女工，就要博得你的同情？而商人却要受到你的歧視。

所以，我發現在民族本位的這些思想裏頭充滿了矛盾，混亂和不通。其所以不能自圓其說就在於這種的思想，其實尚不够資格稱做思想，它只是心頭的一股氣而已。這種氣，許多人認爲，是一種民族的正氣。關於是不是民族的正氣，我覺得很懷疑，說不定像賈寶玉說的是一股濁氣。寶賈玉在紅樓夢裏面說，當今的文人和武人，常在心頭裏有一股濁氣，一用就會自己以爲做出替天行道的事情，其實做的往往是做害了蒼生的事情。

我今天講的是鄉土文學，那麼，由鄉土再講到民族本位，而民族本位又講得特別多。說來說去，我想講的，最重要的一句話，是希望鄉土文學的理論，能够擺脫前面所說的缺點，成爲健全的，眞正的鄉土文學的理論。

前幾天，有一位臺灣籍同學問我說，目前有一股趨勢好像打擊此地一切描寫鄉土的作品，這種趨勢應不應該？我的答案是當然不應該，不過，我不知道，是不是有這樣一個事實存在。但是，近年來，我們社會確是有一些不講理的人，要趁這個時候很無理的打擊眞正的鄉土文學。所以我想，鄉土文學是應該站起來自衞，一方面要擺脫工農兵文學理論的影響，二方面也要抗拒某些過份保守的勢力對他們所做的不明究理的傷害。

（民國六十七年二月「夏潮」第二三期）

我們當前的一些文藝問題

董保中

1.二殘的感想

「二殘遊記」第三集中，二殘感嘆着：「像王拓的『望君早歸』，未看這中篇時，單看有關這漁民故事的評論，容易生錯覺，以爲這眞是一篇專門挑撥階級仇恨的小說。看了這故事後，始覺得王拓所代表的，不過是新文學運動以來中國小說家感時憂國的精神而已。王拓爲漁民請命，這是受良心的驅使。做生意的人有做生意的人的如意算盤，做漁民的有力爭自己福利的權利，資本主義國家有工會的組織，原先也不過是爲了維護工人的權利，大陸實行共產主義，話說工農當了家，因此延長工作時間不能說是剝削，工資跟不上物價時，不能抱怨，因爲工人自己就是老板。

『望君早歸』結果君不歸，如果以階級眼光看，將是所有漁商都是見利忘義的，見死不救的，是不是所有在資本主義下作老板的都是喪盡天良的？從王拓小說的本身，看不出這種三段論式

的八股，可是捧着『望君早歸』來宣揚階級論的人，是否別有用心？」（一六〇——一六一頁）二殘在此指明出我們文藝界當前的一種特殊現象；即是某些人利用文藝批評的形式及手段來做政治性的宣傳，難怪二殘要問：「是否別有用心？」

王拓的第二本小說集「望君早歸」包括了「望君早歸」等五個中、短篇故事。作者的道德、正義感與創作藝術的安排的結合，使這幾個小說達到相當高的藝術成就，文中又以「望君早歸」最具感動的力量。「望君早歸」含有愛爾蘭戲劇家辛額（Synge）的短劇「到海中的騎者」（Riders to the sea）那種作者對書中主角的熱烈的情感與了解。作者對「望君早歸」中的金水嬸及秋蘭（是王拓的三嫂？）二人心情深刻的了解、同情，產生了我們這一時期作品中少有的氣魄與力量。特別是王拓對母愛有一種極爲集中的熱情，對幾個小說中的母愛也描寫得最有力。但也由於作者對金水嬸及秋蘭的强烈的、深沉的情感與愛心，產生了「望君早歸」藝術上的不平衡。藝術上的不平衡不只意味着技術表現問題，也是表示着是受作者過於强烈的感情上的愛情的影響。作爲一個藝術家所需的藝術同情必需能超越僅只對「被侮辱與被損害的」的道德上的同情，而是對作者所創造的正、反面角色相等的，在情感、思想動機，目的的「設身處地」的了解與處理上的同情，莎士比亞在「威尼斯商人」中道出那個猶太商人的自私殘忍底下的痛苦不平的憤怒，不是莎士比亞沒有一般人的偏見；是他在創造人物時，他的藝術的同情心超越了他的非藝術的社會偏見與情感，而創造出一個有眞實性，有深度的人物。王拓在幾乎可以使「望君早歸」成爲現代中國短篇小說中最成功作品中的一個時，却因爲愛惜過於强烈，影響了一個藝術家應有的平

衡的同情的透視力。這不是說作者不應該表現那個漁船公司老板唯利是圖的自私，問題是在於作者很明顯的，也許是無意識的，利用文字、辭彙的安排，選擇來影響讀者。雖然如此，「望君早歸」仍是一部傑出的作品，從這部小說我們可以看出，王拓將能創作出水準更高的作品也是可能的。

可是二殘問「捧着『望君早歸』來宣揚階級論的人，是否別有用心？」却提出了文藝作品的了解，解釋問題及文藝與政治的關係。作家跟任何人一樣有偏見，有政治或其它的見解。我也看過王拓先生有關政治、社會的論文。但是作家，在作爲一個藝術家創作的時候，由於藝術作品如小說、戲劇等本身結構、情節、細節所必然含有的複雜性，不一定能完全表現一個作家的政治社會觀念與立場。有時甚至於能產生與作者意向相反的結果。人生、現實都有不同層次的意義，可以從不同角度來了解，來解釋，因爲表現人生，現實的文學作品也就可能對不同的人有不同的意義。作家本身無法決定或控制他自己作品的全部意義，讀者及批評家對作品的分析解釋更可能出乎作者意料之外。這些讀者，批評家們由於自身的修養、經驗、學識、偏見自然會對某一個作品產生不同的解釋，對於一些「別有用心」的「批評家」而言，文藝批評只不過是一個工具，用來爲達到文藝以外的，包括政治的，甚至是私人恩怨的目的。

2. 當代中國文學批評一個不良的作風

從五四時期開始的現代中國文藝批評最注重的是作品內容的意義，具體的說來，便是政治性的批評。批評家們不但以不同的政治觀點來解釋文學，而且更進一步的在文藝理論上要求文學服務政治。在二十年代，三十年代，這類政治性的文藝批評幾乎全出自左派作家，所以導致新月的梁實秋先生及「自由人」胡秋原先生等人與左派文藝的論戰，胡秋原先生與左翼文人的論戰，實起自胡先生對當時民族主義文藝的攻擊，認爲是法西斯文學，是「中國文藝界上一個最可恥的現象」；却沒料到其實是左翼文藝及共產黨企圖以政治來控制文藝，而引起左翼對胡先生的反擊，這以政治標準來衡量文學，以文學爲政治鬪爭工具觀念，終於導致毛澤東的「延安文藝座談會」的文藝政策，置文藝於絕對的政治控制之下。大陸二、三年代的二十多年文藝對人心——對知識份子去向的影響力，我以爲文藝批評論文的影響遠較小說、戲劇之類的文藝作品爲大，且更直接。文藝界爭執最熱烈的，派別敵對最明顯的是表現在文藝的論爭——不是對作品藝術的分析、了解，而是在於普羅階級意識，小資產階級知識份子自我否定（其實是接受共產思想），如何利用文藝達到共產主義政治目的等等的爭論，對政治意見，立場不同作家的打擊。這種政治目的的文藝論辯一大特色是情感重於理性，謾罵代替了說理，是絕對主義的不容異己。這類論文沒有文藝作品意義上的含蓄隱晦，所以煽動讀者的情感與思想更爲直接有效。所以我以爲眞正操縱當時中

國文壇，影響那時知識份子的是那些所謂的文藝批評與理論家們。比方說，魯迅的雜文就遠較他的小說能吸引讀者的興趣。毛澤東也特別警告在共匪統治下的作家不要學習應用魯迅的雜文。魯迅的雜文及類似的「文藝批評」都長於人身攻擊，如果我們把那一時期文藝論辯文學來比較，可以看出，最具影響力的不是新月派的冷靜說理的文章，而是最能以感情煽動，最擅長人身攻擊謾罵的左派文人的手筆。在跟胡秋原先生論辯時，共黨周揚（周起應）等對胡先生的無理謾罵，連那時上海中共文藝領導的頭子瞿秋白跟魯迅都看不慣了，出來把周揚等教訓了一頓。這件事想胡先生及對那時文藝論戰較熟悉的人當仍然能記得。無論如何，情緒性的攻擊能先使讀者主觀感情上受影響，減低了客觀的批判能力，使之容易接受公式化的，所謂的社會、政治、經濟的「分析」與「理論」，特別是在一個論戰局勢混亂的情形下。

不錯，今日臺灣的政治、社會、經濟情形之穩定，遠非三十年代大陸那時候的情形所能比擬；更加以知識教育水準一般的提高，自然有助於理性的發展，使「氣平」的討論成爲可能。但是當前文壇的一些爭論仍然很情緒化，不能不說是一個遺憾。近年文藝爭執的中心是所謂的「鄉土文學」，並連帶着所謂的「工農兵文藝」問題。在本年一月十四日臺大外文系同學編輯的 Hermes 中有一篇談鄉土文學的評論說：「似乎沒有人能確定鄉土文學是甚麼！它的背景不明，目的含糊

，觀點受歪曲……用英文來討論鄉土文學，問題更爲複雜，因爲英文裏沒有這麼一個相同的名詞」。王拓先生在「是『現實主義』文學，不是『鄉土文學』」一文中，也認爲「這樣的文學，我認爲應該稱之爲『現實主義』的文學，而不是『鄉土文學』」；而且爲了避免引起觀念上的混淆以及感情上的誤解和誤導，我認爲也有必要把時下所謂的『鄉土文學』改稱爲『現實主義』的文學」。這兩篇文中都道出了「鄉土文學」本身意義的含混不明；王拓先生更指出了「鄉土文學」問題的兩方面：一是從文學內容來看，「鄉土文學」就其作品而言，並不具有內容上，寫作技巧上，藝術的結構與形式上任何獨特性而有自成一文學派別的資格。一另面是「鄉土文學」這名詞所產生的觀念上的「混亂」及感情上的「誤解」與「誤導」，實是出自於「鄉土文學」理論上，政治觀念上的問題。

「鄉土文學」這一名詞的產生，根據幾位鄉土文學作家及理論家的解釋，是有文學以外的社會與政治意義。就從他們認爲「鄉土文學」之源起於「釣魚臺事件」、「反帝國主義侵略」等之說法看，可以說「鄉土文學」是發源起始於一個政治運動，而且具有一個相當一致的政治觀。我想這是「鄉土文學」成爲當前爭論中心的主要原故。但是我以爲這種「混亂」，「誤解」及「誤導」的解除，不是只把「鄉土文學」之名改變成「寫實主義文學」即可以達到的，而是必需把「鄉土文學」的政治、社會觀念加以澄清，才能消解社會上對「鄉土文學」的爭論。

「鄉土文學」的政治、社會觀念大概可以從下面幾點看出來：

（一）認爲中國「經過兩千多年封建的統治，和兩千多年士大夫階級病態文學的腐蝕……因

而中國的現實是封建的，階級的，自私的，病態的……」，由這種社會產生的文學因爲是「貴族文學」及「山林文學」，「所以中國文學必須從貴族文學，山林文學走出來……」。這是對中國歷史、傳統很武斷的否定。甚麼是封建？把辛亥革命以前的中國歷史、社會都認爲是封建的，這是馬克斯主義劃分歷史的公式，爲中共强拉硬扯的用來劃分解釋中國歷史。中國兩千多年的歷史及「現實」是否就可以籠統的以「封建的」、「階級的」、「自私的」、「病態的」這些名詞來解釋？中國的「現實」眞是如此的一無可取嗎？中國的傳統文學都是「貴族」、「山林」文學麼？「貴族」、「山林」是五四時期陳獨秀等對中國傳統文學的攻擊。我們都知道五四運動在中國現代史上有它一定的地位與貢獻；但是五四時代所藉有的狂熱偏激，對傳統不加思考的反對，對西方不加批評的接受，也產生了很大的反面影響，如果半世紀多以後，我們的頭腦及思想方式仍停留在五四時代的偏激狀況是很遺憾的事，如果我們能稍爲冷靜的把中國歷史多加一些思考，一定可以發現中國的傳統文化與「現實」也有不自私、非病態的積極的一面，傳統的士大夫階級也有很多值得我們尊敬學習的地方。如果我們對我們的民族歷史、傳統，文化持着一味否定的態度何來繫，民族主義？民族主義的一個基本條件就是對我們的傳統文化，歷史有應該的尊敬、同情與了解，即使我們不能，也無法在現今的時代加以全面無條件的接受。

(二) 鄉土文學理論家另一愛好的題目是「西方的沒落」。西方眞是沒落了嗎？兩次世界大戰以後，在西方的思想界的確產生過一些消極悲觀的哲學思想，但是就代表着西方的沒落嗎？現在，美國仍是世界最强大的國家；戰時受破壞最澈底的西德是歐洲最富足，最具活力的一個國家

，以中產階級爲主的西歐國家在政治、經濟、社會、文化各方面成就都高於以「無產階級」統治的東歐國家，包括蘇聯在內。雖然在那些國家中我們可以找到很多缺陷、問題、困難，但却因此下結論說西方沒落了，似乎太匆促了些。

這一派理論家認爲「西方沒落了」的理由，可能一部分是基於他們的階級論點；西方，特別是美國是資本主義社會，是中產階級）統治的社會，而這個階級是「墮落」，「沒落的」。我想問的是：如果以這種階級觀念來解釋社會與歷史，那麼中產（資產）階級沒落後，代之而起的是甚麼階級？

我覺得鄉土文學的幾位批評家對現今的所謂資本主義的了解似乎仍只局限於十九世紀馬克斯主義式的理論基礎。不但現今西歐國家的混合經濟制度，社會福利體系，勞工運動本質與方向都非馬克斯主義所能預料的，即以最資本主義的美國而言，也不是共產主義理論所說的資本主義，在這些國家中，中產階級不但沒有沒落，而且中產階級意識也影響着無產階級的組織、運動與生活。在中華民國的臺灣我們更能親身體驗目睹中產階級的活力及成長。再說到三民主義經濟體系是混合經濟，包括資本主義經濟成分。如果把資本主義經濟成分及私人企業除去，那麼將會變成一種甚麼經濟制度來？幾位鄉土文學理論家一再强調着，需要從一定的角度、立場、階層（爲什麼不說階級？）來看問題，那麼他們是以甚麼角度，甚麼立場，甚麼「階層」來反對中產階級，反對他們所謂的「資本主義」呢？我想這是很多關心鄉土文學人們想知道的問題。

（三）由於對資本主義及中產階級的反對，「鄉土」理論家也自然而然的對知識份子抱着否

定的態度。原因之一是他們有一種特殊的勞動觀念，以爲只有工農的體力勞動才是勞動，才是高貴的。這種「體力勞動觀念」實在是「鄉土」理論家在觀念上跟不上時代的又一證明。如果我們懂得文明的眞義，就可以知道文明不只是以手創造的。現代科學技術的日新月異，文學音樂藝術的創作都是智力的活動，是知識份子勤勞工作的成果。我認爲我們知識份子應該自我肯定，而不是自我否定，了解我們在社會，對國家、對人類的重要。如果可能，應該使工、農一切人都成爲知識份子；科技文明愈是進步，體力勞動的比重會愈減少，所以我們應該尊重知識，肯定知識份子。

（四）因爲鄉土理論家的勞動觀只滯留在原始性的雙手體力勞動，因此對體力勞動者的階級性格有一種浪漫蒂克的美化。我以爲農人、工人都是人；是人就有人類所共有的缺陷、弱點。共產主義只承認階級性，不承認人性是不合乎事實的。中共下放知識青年（注意，這些知識青年都是共產主義社會生長教育的，可見一有了知識，就會有知識份子的通性，不管出自那個階級）到工廠、農村去跟工農學習，因爲依照共產理論，無產階級是具有「最高貴的品質」的（既然如此，爲何還要下放已經是無產階級的知識青年呢？）我曾有系統的看過一些下放青年的「官方式」的文藝作品，談他們下放的經驗。值得注意的是在那些作品裏看不到那些下放知識青年到底跟工農們學什麼、怎麼學；倒是在「敢有歌吟動地哀」大陸青年的地下文學裏表現了他們理想的破滅。他們談到過去聽到官方對所謂的工農無產階級美化的宣傳而信以爲眞；一旦下放，發現那些爲共黨所稱爲完美無缺的無產階級貧下中農及工人都是跟任何人一樣的自私，貪圖小便宜，眼光狹

小，有着人類人性中一切的劣點。鄉土理論家說「我們不談人性則已，要談就必須先檢查它是產生自那一階層，那一立場」。共產主義談階級性，「鄉土」的某位理論家强調「階層性」似乎並不符合人類——至少大陸下放青年——的具體經驗。只要是人就有人的缺點。

（五）鄉土文學另一理論是要求文學「正確的反映社會內部的矛盾」，問題是怎麼樣才能「正確」的反映矛盾呢？依倡導此一理論的某位先生看，是否要站在某一定的「立場」、「階層」，掌握運用某一種理論才能「正確」呢？那是什麼「立場」，那一個階級」呢？此外，文學是否除了「反映社會內部的矛盾」以外就沒有應該、值得表現的了？什麼是「社會內部的矛盾」？是否需以「階層」或是「階級」觀來處理「內部矛盾」的問題？這個「內部矛盾」的產生是不是辯證的？它的消失是不是辯證的？

（六）最後是「鄉土文學」與「工農兵文藝」的關係。從文藝理論上來說，「鄉土文學」跟所謂的「工農兵文藝」沒有必然內在的關係。因爲「工農兵文藝」是純政治性的階級文學。（有人辯說我們的「工農兵文學」不是共產黨的「工農兵文藝」，這是犯了顏元叔教授所指出的使用語言最基本的法則「約定俗成」）。至於這兩種文學到底有甚麼關係，就是倡導「鄉土文學」人士中也不一定清楚。最近，有一位「鄉土」理論家說：「如果『鄉土文學』中藏有『工農兵文藝』，那就不是『鄉土文學』的正宗，我也反對，並且贊成批判」，可是在同一篇文章中，這位作者說一些批評「工農兵文藝」的「其目的不盡在批判『工農兵文藝』，更重要的是藉機消滅『鄉土文學』與『民族主義』」（「鄉土文學」與「民族主義」有何關係，稍後當論及）。這似乎又

暗示，承認這兩者間不無關係。他贊成批判「工農兵文藝」，但沒指出來「藝有工農兵文藝」的「鄉土文學」是否也應該受到批評。

爲了支持或解釋這位作者的「工農兵文學」，他引用了民國三十九年中國文藝協會成立宣言的第四條：「我們是文藝工作者，……需要將士替我們保衞土地，需要農夫替我們生產糧食，需要工人替我們製造用品……（原文如此）老實說我們乃仰賴羣衆的力量而生存……」，認爲這是他的「一般的工農兵文學」。甚麼是「一般的工農兵文學」？如果我們注意引文中「需要工人替我們製造用品」後面的「……」，當可知道中國文藝協會所說的羣衆還包括了社會上兵農工以外其它的行業。（我不說階級，因爲我相信宣言中的農工不是無產階級的農工，是包括了地主、富農、中農的一切的農、工也是如此）。再者，從民國卅九年到今天的近三十年中，臺灣的社會組成中，非農、非工的企業貿易、科技公教均已佔有極大的比重，他們對社會、經濟、政治、文化的貢獻却不下於工農。此時、此地只談「工農兵文學」理由何在？此外，作品中有工、農、兵人物並不等於「工農兵文學」，正如作品中有教員、商人並不能稱爲「教商文學」一樣。難道「一個年輕的中學教員」是「教員文學」？我認爲把所謂的「工農兵文藝」，或「工農兵文學」上面加上「一般的」或「特定的」都無意義。把「工農兵文藝」當作一個專用名詞應該遵守「約定俗成」的語言基本法則，有它的特定的意義與範圍。如果抱怨社會上對「鄉土文學」與「工農兵文藝」關係的「誤解」，那只能怪倡導「工農兵文學（一般的）」人的本身概念上的混亂。

最後，「鄉土文學」是民族主義的麼？我的看法是「鄉土文學」應該是民族主義的，但却不

等於民族主義，這不僅只因爲「民族」大於「鄉土」，超越「鄉土」。我們一些鄉土文學作品是具有民族主義情感的，但是鄉土文學一些代表性的理論却是非民族主義的階級性的。有些作品中表現作者對受痛苦的少數人物的同情熱愛，這是人性的流露；但並不一定是民族主義的。再者，民族主義並不僅只限於對於自己生長的小村小市土地人民的愛，也不僅只限於愛全國的同胞，而是應該對民族文化傳統的大整體的同情、了解與愛，我懷疑一個認爲中國兩千多年的歷史是病態的，「中國的現實是封建的，階級的，自私的，病態的」人，怎麼能是一個民族主義者?!特別是堅持用階級觀點來衡量，處理一切；這與超越階級的民族主義情感，民族主義的價值體系與觀點恐怕是相互矛盾不能並立的。就我所看到的不少「鄉土文學」理論家有關政治、社會、歷史的討論來說，我認爲他們必需在理論的基本上加以澈底的修正，才能免除「觀念上的混淆」以及「情感上的誤解和誤導」，只把鄉土文學改名爲寫實主義是不够的，我相信這種必要的修正不是不可能的。

（民國六十六年二月二日「聯合報」）

第四輯

談民族主義與殖民地經濟

夏潮月刊

訪胡秋原先生

經濟問題

問：近來臺灣的文化界關於文學及其它文化見解的爭論，主要還是對於臺灣經濟結構的看法相異而引起的。尤以「臺灣是殖民經濟」的意見，更引起激烈的反應，在此可否請胡先生解釋一下什麼是「殖民經濟」？

答：殖民經濟應該是說殖民地的經濟，殖民地對帝國主義者而言，即指受帝國主義控制的經濟。所謂「帝國主義」，就是一國控制外國地方和人民的政策。工業革命後成爲世界上的主要現象。這可說是工業國家對農業國家的侵略政策，以取得原料、市場爲其主要目的，而用非經濟的政治、軍事、外交、文化的方法，來控制別國的經濟，以保障他的原料來源，同時以別人的國家爲銷售他貨物的市場。這是考茨基的帝國主義定義。霍布森、希爾費丁、盧森堡特別注重帝國主義對落後國家進行資本輸出的作用。

譬如說，外國人過去在中國投資建造種種鐵路，鐵路也是資本，這些鐵路及附近鑛山的權利自然也就屬於他們所有了。又像過去的英美煙草公司，在中國的廣告說，「用中國煙葉、用中國人工、在中國製造」，並在中國傾銷，這就是帝國主義資本輸出最標準的例子。

帝國主義者與殖民地的關係，是國與國的勞資關係。帝國主義國家的人民是資本家，殖民地的人民出勞力。不平等條約是工具，軍事是最後武器。二者之間的中介人是買辦階級。

第二次世界大戰以後，英、法兩國，在亞洲、非洲的許多殖民地後來就被德國佔領了。他們在東方的殖民地，如印度、新加坡、香港也被日本佔領了。最後美國、俄國一反攻，日本的殖民地也就一一崩潰，大部份殖民地都獨立了。所以我們可以說，帝國主義的殖民主義，在第二次世界大戰後已經宣告結束了。

過去的殖民地構成了今天的第三世界。但是二次世界大戰以後，又有新帝國主義，新殖民主義的名稱。過去帝國主義的殖民地和現在的第三世界比較起來，有什麼不同呢？就是貧跟富之間的差距比以前還要大，富國更加富了，從前殖民地獨立了的國家更窮了。第三世界雖在政治上獨立，但經濟上沒有獨立。所謂新帝國主義、新殖民主義，可以指資本主義的美國、西歐、日本和社會主義的俄國，他們用軍經援、政治控制或技術合作口號競爭和剝削第三世界。

現在世界上有三種國家，已開發、開發中（我們臺灣在開發中之列）和未開發。已開發的國家更富了，開發中、未開發的國家一般稱爲第三世界。當然今天第三世界也有富的國家

，像沙烏地阿拉伯、科威特有石油，所以他們富了，平均所得聽說還比美國高。（實際上也只有少數上層階級與酋長有錢而已。）其他地區人民，如印度、巴基斯坦、衣索比亞還是窮得常常餓死人，有人稱爲第四世界。那爲什麼許多殖民地完成了政治獨立，還是一樣窮呢？

第一、是過去在壓迫之下，缺乏政治經濟的經驗，雖然現在帝國主義離去，還是在經濟上，習慣的依賴他們從前的母國。

第二、是由於國際貿易的緣故。有人說國際貿易是促進落後國家經濟成長的。但是事實上，並沒有辦法達到這樣的地步，先進國家和落後國家的貿易，仍然會造成開發中國家的不利。

首先對這個問題做科學的研究的，是中南美洲經濟學家 Prebisch，他在聯合國會議中發表的一份報告裏，有簡單的一句話：先進國家和開發中國家的貿易條件是不平衡的，因爲開發中國家初級品輸出之需要趨於減少；而他們由先進國輸入工業品之需要則趨於增加。因此，愈是推廣國際貿易，只有增加富國和窮國貧富的差距。先進國家一切設備、經營情況好，資本大；而由於技術進步，能製造原料代替品，同時食料之需要並不因所得增加而增加，如工業品之甚。結果開發中國家無法打開外部瓶頸。瑞典的Myrdal和印度的Singer又作了許多補充。最近的南北會議，就討論了先進國家和落後國家貿易間不平等的問題。像阿拉伯國家石油一漲價，就引起經濟危機，和先進國的責難、威脅。但他們說，如果我們（落後國家）的原料不應漲價，那你們（先進國家）的工業產品爲什麼要漲價？這也不是無理由的。

我們臺灣有些人却專門幫富國講話，就不知道如何爭取貿易條件的平等、技術之上進，只是一味的說：「我們能輸出，我們賺錢了！」却不曉得你製造十船的皮鞋輸出，人家他一架波音飛機就把你賺回去了。他們賣你一個電子計算機，你就後造十船的紡織品，用上十萬人的工人，每個月拿個二、三千元，終年忙碌、血汗淋漓，人家一下子就把你給賺回去了。今天開發中國家輸出的是原料或加工品，你的機器靠人家、技術也靠人家，老實說，工業國家侵略農業國家，一如高級工業國家侵略低級工業國家。現在有一個名詞，叫做「技術帝國主義」，過去他們用軍事力量、不平等條約來保障他們的財產；現在不必了，他們的技術好，只要不把科學技術的 Know-how 告訴你，就依然控制你的經濟，剝削你的勞力。所以今天的殖民地經濟，就是技術帝國主義的高級工業國家侵略低級工業國家這個東西。

問：從這個觀點來看，你認爲臺灣的經濟結構，是不是屬於殖民地經濟型態？

答：整個第三世界，只要一天不能具有獨立的科學技術，就不能脫離殖民地經濟型態。你想，什麼叫「中日技術合作」？你沒有資格講獨立技術，所謂的「技術合作」就是加工啊！凡是用勞力多的，你做！高級的工業技術，他做！這就是今天標準的帝國主義與殖民經濟公式。像裕隆汽車跟人合作，據說我們的自製率達六〇%，但是你只能做車身、車輪，而汽車動力、引擎是人家的。你整天敲敲打打，只有貢獻勞力。凡是只能出賣勞力，你的勞力佔多數，而借用的技術是人家的，那你賺的錢大部份還是要送人家。爲人家出勞力、服務的經濟就是殖民地經濟，殖民地經濟就是依附人的經濟，也就是不能獨立的經濟。這也就是說，把大的利

益分給人家，自己賣勞力的經濟，就是殖民地經濟。

過去，帝國主義的殖民時代，外國人也曾經用中國人工製造他的貨物，自己還是要賣人工，爲人作嫁。現在，我們已取消不平等條約，成爲獨立國家，但我們不利用這條件發展技術，發展民族資本，仍然不能脫離人家的技術而經濟獨立。結果，就是貿易逆差。從前孫中山先生認爲中國每年銀圓十五億的貿易逆差已經不得了，說中國要亡國了！現在我們臺灣一省每年貿易逆差每年高達十五億美金，那還得了？但是我們還給「中日技術合作」掛招牌，以「中日技術合作」爲光榮，以加工出口爲得計，就是幫助人家資本輸入並出口，這便是協助帝國主義的利益。

在這殖民地經濟的基礎上，今天日本人有計劃的不讓我們翻身，而我們也不能自立。過去有人幫日本人賺錢，構成買辦經濟。今天臺灣的經濟，也有買辦經濟存在，松下、本田機車等等公司的代理商也就是買辦的資本。當然，我們也有一部份的民族資本，但是毫無疑問的，買辦資本已佔了一個很大的數字。總之，臺灣是有殖民經濟的成份。

問：這樣的殖民地經濟對臺灣的社會、文化產生什麼樣的影響呢？

答：我想有兩個最大的害處。一個是買辦經濟成份日漸增多，會影響到我們民族經濟的獨立和他的充分發展。今天我們爲什麼要學科學、辦教育？就是想把我們的國家弄好，第一是完全獨立。現在有外國人的東西在這裏卡住，我們學的科學不用，偏偏要用他們的，整個國家的建設就要受到限制。中國共產黨過去也曾經靠俄國人，後來俄國人要吃他，中共不願被吃，俄

國人便將技術人員一下撤走，一時許多工廠不能動。以我們言，一天靠人家，就永遠自己不能够站起來。其次，經濟上靠人家，不能獨立，結果，跟着經濟依靠人家而來的是崇洋媚外，跟着外國人走，跟着外國人發財。這就要發生政治上的外國派。外國人的財還不是從中國人發來的？於是外國人就可以用在中國賺的錢買中國人。而在崇洋媚外空氣下，那文化也便一天一天的腐敗了。例如，什麼叫做報紙？報紙是國民的喉舌，民族的良心，外國人能够控制的嗎？但是他們就偏偏拿廣告來控制，叫你這個消息不要登，那篇文章不要登，你敢登，我的廣告就不來！試想一個國家的新聞不能獨立，你的輿論大都崇洋媚外，也不替自己的政府和老百姓說話，那你的新聞輿論還值多少錢？於是專登些殺人的消息、色情的宣傳，投機取巧的方法，爲報紙老板一個人自己發財，而他的新聞也就間接影響到社會上奢侈的風氣，以及政治上貪污的風氣，而且愈來愈壞。然一個國家是沒有那麼多的財富可貪污的。一個國家的工業不能獨立，經濟情況不好，又有崇洋媚外、奢侈、貪污，你想，這個國家怎麼能够不危險呢？這樣到了一定時期，臺灣就由經濟殖民地到政治殖民地。一切帝國主義的目的，就是爲了賺錢，現在世界帝國主義不再用打戰的方式來佔領外國，而改用「和平」的方法或其他經濟「合作」、「交流」的方法。何必要打戰？打戰，殺你一萬，也要自損三千，就用經濟「合作」，讓你覺得很快活、很舒服而不知道亡國的痛苦！最後應注意的是，日本爲了他的安全與政治野心，必須控制臺灣海峽，也就必須控制臺灣。

問：殖民經濟對臺灣既然危害這麼大，那麼，胡先生您認爲臺灣應該如何做，才能免除這種經濟

型態？

答：今天第一件事情就是要實行三民主義。民族主義就是要全體中國人團結起來，自立自强，決不依賴外國，不受外國欺侮。全民族獨立了，老百姓自己才能當家！民權主義就是要全中國人之間平等，於是才能鞏固全民族的團結。民生主義是要求發展國家工業，發展民族工業，同時，也就是脫離殖民地經濟。　孫中山先生說，三民主義就是要把全中國民族團結起來，形成一個獨立自主的國家。中國的存亡問題，就在於我們能不能够發展工業，而這也必須在技術上趕上他人，這也是中國建國和立國的基本原則。但是，孫先生說要實行三民主義，反對帝國主義，現在却有人說不行。近幾年來有些假學人說民族主義落伍，而不知今天正是民族主義世紀。最近有位彭歌說反帝就是不反共。他根本不知爲什麼反共。一個落後的國家，首先就要把持住民族主義，走自己獨立自主的路。既不可走俄國馬列主義的道路，也不可走西方帝國主義和美國人的道路、日本人的道路。這都是新殖民主義的道路。這兩條道路都走不通，我們要走自己民族的道路。大陸共黨還是在走馬列主義的路，我們必須聯合大陸同胞由馬列主義解放，才是反共救國，如只在這裏想靠日本人、美國人走殖民地之路，有什麼資格反共？

第二件事情，千萬不可以通貨膨脹。一通貨膨脹就民不聊生了！就要造成自己的混亂和分裂了。落後國家的經濟，不能跟人家亂來。最近有人主張發行大鈔，說什麼發行大鈔，印刷成本可以便宜啦，可以幫助大商人交易啦！如非愚蠢，就是包藏禍心。

第三件事情，是要有很堅實的計劃來發展科學技術。第一是要有自己的技術來代替日本人的技術，就能每年賺十五億美元。第二要能在國防上自保。最近清華大學宣傳電動汽車，號稱「新發明」！這個玩意外國幾年前都有了。所謂「電動車」，沒有一樣新東西，只是把一大堆電池放在汽車上，怎麼可以叫做「發明」？必須有新的電池才可叫做發明。我們在科學上自立，不是容易的事。但沒有這個目標，便永遠受制於人。像我們研究發展原子能，到達快成功的地步，美國人就把你的設備拆掉，不要讓你再繼續發展。所以我說，一個國家的科學技術不獨立，這個國家也沒有生存的保障！

第四件事情，落後國家的經濟發展，一定要有計劃，要有專門研究的機構，培養經濟人才，收集資料，靈通消息，同心協力替國家、替中國人發財。經濟發展是要花腦筋的，不能走旁門邪道。人家是個富國，我們是窮國；但外國富國之中，也有富人和窮人。古典派是外國富人的經濟學，社會主義是他們窮人的經濟學。但他們的窮人和我們窮國不同。我們從前迷馬克斯，將大陸送掉了。現在很多人迷凱因斯，宣傳消費、浪費可以刺激生產的理論。那是大胖子經濟學。咱們瘦子窮國能夠有既浪費，又發財的事嗎？最後要說的是，今天的臺灣這個地方，到處都在破壞自然環境，地上天天在挖，不必要的挖，燒森林、亂築堤防，還要築什麼翡翠谷水庫。簡直是要把環境破壞。下了四小時的雨，到處都發生水災。以前石門水庫一建，每次洩洪，下游的蘆洲、三重本來是很好的地方，結果就變成鹹地，好好的地方不保護，又要去開什麼海埔新生地。說老實話，臺灣就這麼大，我們應該愛護這個地方的自然

環境，保持水土。這是我們生存的基磐，你把基磐毀掉，那還談什麼建設？

文化問題

問：最近有不少人對於文學有否民族性這問題提出質疑，請胡先生談談您的看法。

答：什麼叫做一個民族？我們自然可以從血統關係來談。但是語言文字才是眞正造成一個民族的重要條件。有語言文字，才有文學，才有民族。像French是法文之意，亦法國之意；English是英文，亦英國人；Chinese是中文，亦中國人。於是才有French literature. English literature. Chinese literature。所以，我認爲有了一民族的語言、文字、文學，才有這個民族。如果我們把英國文學、德國文學、俄國文學、中國文學加以比較一下，就可以知道文學和民族的關係，就像鷄生蛋、蛋生鷄一樣。一離開各國民族的文學，那裏還會有什麼民族可言？既然如此，一國文學即是一國的國民文學。一國的文學以該國的語言文字將一民族生活的特點和感受、願望刻在文學上，具有這民族生活之風格，因此，爲這民族所欣賞，所共感；而也因此，經由文學，教導、啓發、感動這個民族的思想和感情。於是，一國文學與其民族也便有一種交互作用：一方面文學反映一民族生活的特性；另一方面，文學也塑造、再塑造，教導和再教導一國國民的精神和生活。

問：依您的看法，文學作品和社會經濟有沒有關係？

答：這個關係當然同樣的密切。文學就是一個民族的社會生活的寫照。一個人不是生活在一個「眞空」中，他離不開他的社會，以及經濟的情況。游獵時代有口頭文學。進入農耕時代，文字發明，有種種描寫貴族與平民的文學。繼而都市發達，印刷發明，文學更多彩多姿了。到了工業時代，文學又發生了很大的變化，而且電影、電視種種也都產生了。人類的社會經濟當然影響文學。大家也知道，一切社會經濟、科學技術、文學藝術哲學都是文化的成就。文學是文化的一部門，整個社會文化的變化也影響文學，而人類的生活大都要受到經濟的影響，當然文學也要受它的影響。但也受到一時代精神狀態的影響，而後者更爲直接，因文學是精神的。

問：現在想請問胡先生，您認爲當代中國作家肩負有什麼使命？

答：首先我要問你所謂的「中國作家」是什麼意思？我想是指大陸和臺灣雙方來說的。不久以前有一位作家要編一本「中國六十年來代表作選集」，要我選一篇代表作去。我不願參加，如果大陸那個大地方的作家沒有一個選上去，只有這邊的文學作家也沒有什麼意思。但大陸那個地方有兩種文學。一種是在朝的文學，毛澤東的作品，江青的樣板戲！另一種是反毛、江的文學。反毛、江的文學才是眞正的文學。可惜的是，這些文學弄不出來，在大陸也沒有地方可以發表。只有共產黨人民日報罵那個傢伙反動，這個傢伙反動、反革命，他說過什麼話，他寫過什麼文章，才可能知道大陸文學的一鱗片爪。這樣就不能編成一部完整的選集。說到作家的使命，那又首先要有可稱爲文學的作品。

從前乾隆皇帝，在每張名畫上都要填上一首歪詩，蓋上他的圖章，但是任何「清朝詩選」就沒有選上他的詩的！倒是古代的亡國皇帝李後主，大家才選他的詞，因爲他的文章好。再就談到文學使命，中國作家也是中國人民，並沒有什麼中國人民以外的特別的使命。每一個中國人首先要求我們這個國家和人民的生活好一點。上面說到文學有文學的功能，即是描寫一個民族生活，使人欣賞感動，而能啓發國民，改進共同生活的。一個作家如果只是寫一首自己欣賞的詩，賺點小錢，出點風頭，這沒有什麼意思。眞正的大作家，一定要代表大多數的中國人民說話。中國現在的問題還是沒有解決。孫中山先生說：「余致力於國民革命凡四十年，其目的在求中國的自由平等。」

所謂自由平等，有兩方面意思，即對內的自由平等和對外的自由平等。現在，對外我們怎樣？在大陸的中國人也沒有自由，俄國隨時可以發動侵略我們。我們這裏，美國人也可以出賣我們，甚至已準備跟我們絕交，這是很不平等的。俄國和中國共產黨也是不平等的，毛澤東曾說他們是「父子貓鼠關係」，還說什麼「俄國老大哥」。說「老大哥」是活見鬼，俄國人到現在才只有一千一百多年的歷史，我們已經有五千年的歷史，你怎麼叫他「老大哥」？他要叫我們「爹爹」才行呢?!你這個「爹爹」叫他「老大哥」，還有什麼平等可言？而我們這裏，也要受洋人的欺侮，日本人在日本不能做的事，可以在臺灣做。對內的自由平等呢？大陸上人民在恐怖中生活。作家動不動就被抓起來。我們這個地方比大陸自由得多，但由於大陸不自由，此處自由也是有限度的。平等呢？也有很多東西是不平等的。中國之自由平

等，也就是要中國人對洋人自由平等，而這也許先要所有中國人對內都自由平等。這個大目的，孫中山先生努力了四十年都還沒有成功，我們再努力四十年，也未必能完全成功。

老實說，我們中國自從鴉片戰爭以來，就一直在追求這個目的。孫中山先生和蔣總統也都是追求這個目的。如何才能達到這個目的呢？就文人地位而言，民國初年新文化運動主張科學、民主也是爲了達成這個目的。可惜以前的新文化運動走錯了道路，弄成崇洋媚外，以至由西化而俄化，中間不無成功，於今離目的更遠了。所以我們要有一個眞正的新文化運動，這便是要創造中國的新學術，也只有創造中國的新學術才可以重建中國爲一個新的國家。因爲必須我們的學術能够和人家自由平等才能有對外的自由平等。我們現在所以不能和人家自由平等，是因爲我們的學術不如人、科學不如人、文學不如人。另外，我們要對外求自由平等，對內就決不能壓迫自家人。對內壓迫自家人，既無理由，亦無力量對外講自由平等，是不是？我以爲今天要有一個新文化運動，對內求自由平等，對外也求自由平等。文學家以及其他學術專家，應該在各個人的範圍內努力求實現這個目的，這才是眞正的文學，眞正的文化。這也就是中國文學家的使命。

問：文學既然要求自由平等，那麼，文學作品如果描寫社會的不公平，是否就是醜化社會呢？

答：我們人類都在追求三個最高東西，眞、善、美。科學求眞，道德（廣義的道德，包括政治、經濟、法律等）求善，文學、藝術求美。我們積極的追求這三個東西，我們消極的也要避免三個相反的東西，即謬誤、罪惡、醜陋。科學是要把謬誤、疏忽、錯誤避免掉。一切的道德

，是要使日常生活和法律政治上的行爲避免罪惡。文學藝術求美，所以要把種種醜陋的東西——靈魂上的、生活上的醜陋東西——去掉。文學固然本身總是爲了求美，但是文學還是可以包括眞、善的目標，並且教育大家一起求眞、求善。如果社會上有醜陋，你不講、不去寫，那你就不求眞、不求善了。

文學是要求人類生活的美滿，唯其求美滿，我們要知道醜的地方。文學是一面鏡子，把社會上不公道、不義、不善的、不美的事情照出來，讓大家都有羞愧心，然後努力把它除掉，以求一個美的世界，此卽樂記所謂的「移風易俗」。移風易俗就是要把壞的改爲好的，好像一個人要把病除掉才能健康一樣。如果文學不寫社會上不公道的事情，諱疾忌醫，讓社會這個千瘡百孔的病人爛下去，那你不是在害人嗎？這個道理很簡單。當然，文學並不應該專門講醜的，總是將美醜對照，而給人一個理想的。也就是說要把社會不合理、不善、不美的東西揭露出來，讓大家看了會覺悟，懂得求善、求美。

像美國文學界有一本書叫「黑奴籲天錄」，講出美國黑奴制度的不公道，終於喚起了美國人的良心，直到林肯的解放黑奴，才眞正促成美國的統一。又如俄國作家屠格涅夫寫了一本書「獵人日記」，也曾經推動了俄國改善農奴運動，這在俄國也是件大事。又如波蘭的顯克微支，匈牙利的裴多菲，鼓吹民族獨立，直至今日也鼓舞反共運動。文學在我們中國，自古以來就是要替老百姓講話的，說出老百姓的疾苦、民生的疾苦，文學家天生是老百姓的代言人。社會上不公、不義的事情，如果不能引起作家的正義感與靈感去寫，那就不是文學家

了！只是文字上的糊塗蟲而已！只有共產黨，當他還沒有拿到政權時，就攻擊社會的黑暗，一旦拿到政權後，就只要人家歌功頌德了！俄國共產黨在史達林時代有一文學教條，叫「社會主義的寫實主義」，彭歌不懂，把「社會的寫實主義」當作是「社會主義的寫實主義」。俄國的文學要怎樣才能達到這個「社會主義的寫實主義」的標準？

有一個笑話。有一個獨裁者只有一隻眼睛，大概指史達林罷，他要畫家們爲他畫像。第一個畫家是拍馬屁的人，他把這個獨眼龍畫成兩個眼睛好好的人，史達林不滿意，說他畫的不是「寫實主義」。第二個畫家來了，他想到前面那位畫家畫兩個眼睛，出了問題，就照這個獨眼龍原來的樣子畫，只畫了一個眼睛，結果史達林說他只是「寫實主義」，但不是「社會主義」。只有第三個畫家合乎「社會主義的寫實主義」原則，你猜他怎樣畫？他畫那獨眼龍的側面像，使好的一隻眼睛露出來，瞎的那隻眼睛則看不出來。說批評社會醜態是醜化社會的人，大概是要將獨眼龍畫成兩隻眼或只畫側面像的人。

問：文學應該求美，也要教育人求眞、求善。那麼目前的鄉土文學，有沒有違背您所說的這個原則？

答：目前在臺灣所謂的「鄉土文學」，的確是表現了愛鄉心。人都有愛鄉心，一個人沒有不對他的故鄉有愛心的道理。我們一般人說愛國，原來的意義就是愛鄉心。外國文之 Patriot，出自希臘文之愛父或父親之地。像春秋戰國時代分那麼多國家，「國」字有個框框的東西。故鄉與故國也是同義。鄉土文學所表現的愛鄉心，擴大來說也就是愛國心。

今天在臺灣，最近幾年開始流行的鄉土文學，它是有存在的理由和價值的。就我最近所看到的少數鄉土文學作家的作品，有些本省籍作家寫的比起過去大陸的作家有過之無不及。這也有一個理由，臺灣過去在日本的統治下，文學是個荒蕪的時代。儘管那時候也有反抗日本的臺灣文學，和正統漢詩文學，究竟在語言、文字的運用上，還常常帶有「咔咔咕咕」的日本調調。而現在許多青年人利用很純粹的中國的語言、文字寫的很成功。這表示臺灣這個文學的處女地，剛剛在長東西，它是能够發展的。所以，我覺得現在的鄉土文學還不壞，但是這不過是初步的成功而已，還應該繼續讓它發展。

文學有好有壞，但我們常常要「偉大作品」。什麼才叫做「偉大價值的文學」？最偉大的文學絕不是靠文學作品本身，一定是這個文學作品所描寫的是偉大的事情，將偉大的事情描寫得好，當然它就偉大起來！這也便靠有偉大的觀點。像托爾斯泰的「戰爭與和平」，不僅寫拿破崙侵入俄國的大事情，不但戰爭內容描寫的很生動，也講了大道理，說明了這個戰爭不是俄國少數將軍打勝仗，是全體俄國老百姓打了勝仗。偉大的文學作品，一定要有偉大的事件、偉大的描寫和偉大的觀念等等配合起來的。

有人談近年來臺灣文學，就提到白先勇。我看了他幾篇文章，文筆還不壞，很俏皮。但是他寫的都是他所熟悉的生活環境，寫大陸上少數有權有勢的達官貴人或名女人來到臺灣，感懷過去的情形這一套玩意。另外一些所謂鄉土作家，則描寫了臺灣普通的小人物，農民、工人等等。我覺得這些都是今天臺灣社會生活上的一面。我想，我們有一個大題材是可以寫

的，那就是中華民國政府和二、三百萬人民撤退來臺的這件大事。歷史上也沒有這樣一次大的移民，二、三百萬人形形色色，有好的、壞的、有卑鄙的、高貴的，到這島上來，這也是一件大事啊！二十多年前，一萬多共軍由韓國戰場上到臺灣來，現在，共產黨一架米格機的中尉拋棄妻兒飛了過來，這也都是中國近代史上的大事啊！我說這些話沒有別的意思。寫作的基礎是切身的生活體驗，現在臺灣的鄉土文學，寫在臺灣的卑微或無名的人物，是當然的；但我們也可以站在臺灣來看大陸、看世界，這也可以寫出許多東西來。我們的鄉土文學已經有一個很好的開始了，還應該發展它，擴大它的眼界，發生一個更大的力量。我的意思是說，這條路是對的，它應該可以再進步，達到一個偉大的成就。

現在有一些反對鄉土文學的宣傳。像彭歌的文章，先從「人性」的理由來反對，這似乎沒有什麼理由。現在又由「三十年代文學」開放不開放來反對。他似乎認爲當時國民政府就是被老舍、茅盾等人弄倒的，現在不應該開放這樣的文學。我沒有對三十年代文學是否應該開放的問題寫過文章。就說三十年代文學可不可以開放罷，首先可以問他：「你看到三十年代文學沒有？如果你能看，你沒有變成左派或共黨，那怎麼知道別人看了就會變成左派或共黨？你可以看，別人就不能看，那別人的知識都要比你彭歌低？」再說老舍，他一直是反共的，他在三十年代寫的「貓城記」就不錯，他是抗戰時候文藝抗敵協會的理事長，也寫過抗戰作品。他是中共政權成立後才由美國回大陸，在文化革命中自殺的。他與中共政權之成立沒有關係。這豈非亂扯！彭歌似乎在勸我們要「警惕」，一如不能等到貪污判罪以後再辦貪

污！啊！「警惕」，誠然應該。「警惕」。但我想一個人如怕有賊來偷，應首先警惕他的房屋是否牢固，不能整天在房屋四周看，懷疑這個人、那個人有可能是小偷，又大叫賊來了。這一類「警惕」，到底是基於什麼心理呢？我想大概一是杯弓蛇影，二是有迫害狂，三最壞的是幫助作賊喊賊的人！

（民國六十六年十一月「夏潮」第廿期，原題「訪胡秋原先生談民族主義」）

「殖民地意願」還是「自主意願」？

王　拓

孫伯東「臺灣是殖民經濟嗎？」讀後

我在聯合副刊（九月十日至十二日）寫過一篇文章「擁抱健康的大地」，其中有幾段文字談論到臺灣的經濟情況，指出臺灣在經濟上的兩個問題，一是列舉實際數字說明農業收入與工人的工資所得偏低；二是引述專家學者與報紙社論的意見，說明臺灣的經濟過份依賴外國且被外國所控制，所以是一種「殖民經濟」。

自從拙文發表以後，一個多月來，終於看到孫伯東先生所寫的第一篇反應文章「臺灣是殖民經濟嗎？」先是十月廿五日刊於聯合報關係企業「中國論壇」雜誌，接着於十月三十日由聯合報轉載於副刊。詳細讀完孫先生的大作之後，心裏很有些話想說。

一

我所謂「殖民經濟」，就是指「殖民地經濟」。說得更明白一點，就是指「經濟的殖民地」

，而不是「政治的殖民地」。在第二次大戰結束之前，這世界上有所謂「帝國主義」和「殖民地」是大家都明白的。二次大戰結束之後，民族主義的思想高漲，以前被帝國主義所統治的殖民地紛紛脫離殖民母國，在政治上取得了獨立地位。因此像第二次大戰之前那種專門派軍隊去佔領和掠奪他國的帝國主義者，在今天已經絕大部份消失了。但是現在却有一種「新帝國主義」，這種新帝國主義者已經不用老帝國主義者的方法，除非萬不得已，否則決不派軍隊去佔領他國土地，或以直接的政治力量控制他國人民；這些新帝國主義者不論在生產或經營技術上，都是高度發達的國家，它們都是利用高度科技知識、資金與經濟政策互相配合，打着「經濟合作」或「技術合作」的美名，和「跨國公司」的型式，提供資金、設備和技術給所謂「落後國家」，以達到控制落後國家的經濟的目的。所以，這種新帝國主義又稱爲「技術帝國主義」。一個國家在資金、設備和技術方面仰賴進口，雖然並非必然地會在經濟上造成被他國所控制的情形，但是所謂的「殖民地經濟」却是因爲在資金、設備和技術上仰賴進口，而造成在經濟上被他國所控制的情形。這種在政治上雖然已經獨立，但在經濟上却不能獨立，而必須仰賴他國且被他國所控制的，便是我所謂的「殖民經濟」。

這是今天全世界的所謂「開發中國家」與「未開發國家」所共同遭遇的痛苦和困難，甚至連二次大戰以後的歐洲與美國在經濟上的關係，都類似於這種新殖民地與新帝國主義者之間的關係。法國人薩文・史萊坡在他所寫的「美國人的挑戰」一書中，就曾列舉一九六三年美國企業在歐洲各業控制的百分比數據，如消費用品產量佔一五%、半導體佔五十%、電腦佔八十%、微分線

路新市場佔九五%爲例，來說明歐洲經濟已經被美國所控制的事實。並將美國與歐洲的這種經濟關係，明白地說是「和當年歐洲列强國家，與其殖民的關係無分軒輊。」因此宣稱，歐洲今天新的一代所面臨的情況是，「要建立一個獨立自主的歐洲，不然就要淪爲美國的附屬地。」

而今天我們與日本的經濟關係，更有甚於二次戰後的歐洲與美國的經濟關係。孫先生雖然極力否認我們的經濟型態是「殖民經濟」，但是他也不得不承認，「臺灣的工業大多數是日本的加工業，必需大量從日本進口機器設備、零件、技術和部份資金，在臺灣加工，然後有很大的一部份經由日本的貿易商出口到國外。」也不得不承認，「我們仍然是一個經濟落後的國家」，「對外貿易相當有大部份要通過外國貿易商」。既然如此，不就承認了我們在經濟上依賴人且被人所控制的事實了嗎？這樣的經濟不是「殖民經濟」是什麼呢？

從孫先生也承認這些事實看來，他在這個問題上與我的觀察和瞭解其實並沒有什麼不同。唯一不同的地方，只在於我用了「殖民經濟」這個名詞，而孫先生不用，如此而已。而我之所以用「殖民經濟」這個名詞，與孫中山先生當年之稱中國爲「次殖民地」的心情是完全相同的，是基於一種熱切希望我們的經濟能趕快獨立起來的意願，希望我們能面對事實，反躬自省，痛定思痛，以便能早日擺脫外國人的控制，而眞正獨立自强起來。而孫伯東先生之所以不用「殖民經濟」這個名詞，說穿了，其實是爲了掩飾我們經濟被人控制，被人操縱的事實，只想滿足於我們目前既有的現狀，而不欲我們的經濟獨立起來而已。這些，在仔細讀過孫先生的大作之後就不難明白了。他說：

「據我所知道的，外國人及華僑在臺灣歷年投資的總額，到現在也不過十六億美元左右

。十六億美元是多還是少，要和整個經濟的規模或資本存量的總額比較才能判斷。民國六十五年，我們的國內生產毛額折合美金是一百七十二億美元，保守的估計，假定每生產一塊錢所得需兩塊錢資本，則資本存量應爲三百四十多億美元，十六億美元的外資就使我們淪爲『殖民經濟』和『買辦經濟』了嗎？」

很明顯的，孫先生是以「資本存量」與「外資」的比例作爲衡量一國經濟是否被他國所控制或操縱的標準。但是只要具有一般經濟常識的人都明白，以「資本存量」和「外資」比例爲標準，是無法正確衡量一國經濟是否爲他國所控制或操縱的。我們可以舉一個近切淺顯的例子來說明。譬如投資一家工廠需要一百萬資金，甲投資九十五萬，乙只投資了五萬，但乙却握有生產技術與營銷能力，結果眞正掌握工廠控制權的，一定是只佔二十分之一資金的乙，而不是擁有二十分之十九資金的甲。因此，即使按照孫先生的假設，「我們的資本存量總額高達三百四十多億美元，而外資只有十六億美元」，也無法掩飾我們的經濟被外人所控制、操縱的事實。孫先生又說：

「國民生產或國民所得就是一個『加值』或『加工』的概念。我們使用自己的勞動、資本和企業能力，在自己土地所出產的資源，或自外國進口的初級產品與中間產品上加工，而產生我們的國民所得。……如果我們自己自然資源缺乏，自己不能生產全部所需的資本設備，請問王先生，假如不進口，我們應使用什麼生產工具，在什麼東西上加工生產呢？」

說國民生產或國民所得是個「加值」和「加工」的概念，大致地說是對的；我們是個海島，天然資源缺乏，因此需要進口，這也是事實。但是，孫先生怎麼不想想，爲什麼我們替別人「加

工」的結果是被人控制，而別人替我們「加工」的結果却控制了我們呢？爲什麼我們進口的結果在經濟上要被人控制，而日本也是個缺乏天然資源的國家，也需要大量進口，爲什麼它的經濟不但能不被人控制，反而還可以控制像我們這樣的國家呢？孫先生對這些事實都不加以檢討、反省，而一味地在概念上作遊戲，這不是充分證明了孫先生企圖用空洞的理論來掩飾事實的用心，與安於我們目前這種「加工」的現狀，而連一點希望我們經濟獨立起來的意願都沒有嗎？而維持現狀的結果是如何呢？是便於外國繼續控制我們的經濟，便於外國資本家繼續壓榨我們勞工同胞的廉價勞力。這不是一種十足的「殖民地意願」嗎？

經濟落後雖非一時可以克服，但是我相信，這也不是完全不可克服。尤其是像我們這種政治獨立的國家應該更能利用政治獨立的條件，來追求經濟上的獨立自主。而這個問題，主要的必需由肩負經濟建設重任的經濟官員與經濟學家來想辦法，如果孫先生是個經濟官員或經濟學家，我希望他能在這方面多下點功夫，好好表現一下，千萬不可滿足於我們目前的經濟現狀，否則，是很令人擔憂的。而對這個問題，我只能提供一點意見：如果我們想在經濟上擺脫外國的控制走上「自主經濟」的道路，首先我們必需要有強烈的「自主意願」，尤其是我們的經濟官員和經濟學家，更需具有這種希望我們的經濟獨立起來的強烈意願，否則，談經濟自主是絕對不可能的，「美國人的挑戰」一書的作者對此也有相同的看法，他說：「我們要想重又躋身於競爭的行列裏，所需要具備的是組織能力，和追求經濟技術上獨立自主的意志。」

我曾經在拙文「擁抱健康的大地」中引述許信良省議員的省政質詢，以說明「農民因爲農業收入不好，生活較苦，所以都紛紛轉業」的事實。而孫先生在他的大作中批評我時，引述我引自許議員的質詢資料後，雖然又强調農民收入除了農業所得之外還有非農業所得，但是結果也不能不承認：「晚近幾年，農民所得確有相對於平均所得下降的趨勢。」這不就證明農民生活比起非農民來確實是較苦的嗎？既然如此，我們是不是應該設法來改善這種情形呢？如果根據孫先生的說法，「這是因爲農業和工業的性質使然，全世界都一樣。」那麼我們是不是就任其自然地發展下去，而使農民生活繼續苦下去呢？工業部門的生產力固然比農業部門的生產力增加得快，但是財富較爲平均地分配却是可以用立法和制度等人爲的手段做到的。「全世界都一樣」，更不能成爲我們維持不合理的現狀的理由，猶如全世界都有貪污、搶劫等犯罪，難道我們就要允許犯罪，而不加以改善嗎？這個道理淺顯易見，是無需辯論的。

孫先生又引用了許多數據來說明，近年來工資上漲的情形，並證明工人生活有很大的改善。這個結論我大致上是同意的。這幾年來，工人的工資是有提高，特別是從統計數字來看更爲明顯；工人的生活也確實有改善。但是提高或改善到什麼程度呢？我想我們不必拿他來和資本家的利潤和生活水準相比，因爲這一比是會令人吐血！是會如俗語所說：「人比人會氣死人的！」我們

只要考察工資調整後，工人是否已經得到他們應得的「份額」呢？我們的勞工問題專家丁幼泉先生在「中國論壇」第四卷第九期發表過一篇文章「當前工資問題的糾結」，曾對這個問題作過明確而有力的答覆：「沒有！」他說：

「根據國立政治大學經濟研究所的調查分析，貨幣工資的平均每年增加率雖然大於眞實勞動生產力的平均每年增加率，但以物價平減過後的眞實工資而言，却不如眞實勞動生產力的平均每年增加率來得大；眞正工資的成長率落在勞動生產力的後面，顯示勞工在生產過程中沒有分配到應得之報酬。」

另外有許多專家在研究本省勞力供需失調的原因時，也都認爲工資水準還不足以激發「勞動意願」，是導致工人不願就業的主要原因。而這些缺乏勞動意願的人，多紛紛轉向從事一些色情或犯罪的行業，有的則淪爲游民，而造成近年來臺灣社會治安的重大破壞。這些都可以說明，工資雖在近幾年裏有某種程度的改善，但並未達到合理的地步，工人仍然不能分配到他們所應該得到的「份額」。

孫先生又說：「貨幣工資的提高如果超過了勞動生產力的增加，不是引起物價上漲，使眞實工資依然如故，就是引起失業。於是就業者眞實工資的改善，是其失業的兄弟姐妹們犧牲工作和收入的結果。」這些話理論上是對的，但是我也要鄭重地提醒孫先生，臺灣近幾年來的工資的提高，事實上是物價上漲的結果，而不是刺激物價上漲的原因。而且根據上文所引述丁幼泉先生的研究報告，事實上，眞實工資的增加也並沒有超過勞動生產力的增加。如果不正視這些事實，而

一味地在空洞的理論上作某種假設，並强調工資提高會導致「物價上漲」和「引起失業」，這樣，只會成爲資本家繼續以低工資壓搾勞工有利的藉口。結果，這樣的理論，便成爲只是替資本家服務的工具。而且如果更進一步去追究，由於我們的經濟性質是一種殖民經濟的型態，我們的資本家太多只是一種替外國資本家「加工」而已，因此，低工資的結果，眞正獲取最大暴利的是外國的資本家。因此，這種不顧事實的空洞理論，也就變成實際上是替外國資本家服務和說話的工具；這樣的經濟學家也就成爲專門替外國老板說話和服務的、典型的「買辦學者」而已；如果我們的經濟官員也持着這樣的態度和觀念，那麼，我們整個國家民族的前途，就不能不令人感到無限的憂慮了。

三

經濟學是一門複雜的大學問，不是一般人所能深談的。但是，經濟現況則關涉到每個人的吃飯問題，吃得飽不飽？吃得舒不舒服？所以是每個人都能談，並且也是每個人應該談的。我是個從事文學工作的人，對於經濟問題之所以如此關心，就是基於這樣的瞭解，和一份赤誠的愛國之情。因爲我們目前雖然在政治上是個獨立的國家，但是，如果經濟上還被人所控制，那麼，將來勢必會因此而威脅到我們的政治獨立。這點，對經濟問題素有研究的立法委員胡秋原先生曾經講得很明白，他說：「經濟上靠人家，不能獨立，結果跟着經濟依靠人家而來的崇洋媚外，跟着外國人走，跟着外國人想發財，這就要發生政治上的外國派。……這樣到了一定時期，臺灣就會由經濟殖民地變到政治殖民地。」如此一來，則由孫中山先生和蔣總統一生所追求的民族獨立的偉

大事業，恐怕就會遭到嚴重的破壞。我作爲一個中華民國的國民和文學工作者，有鑒於此，是不能不引以爲憂的。

那麼，我們應該如何避免這種不幸的悲劇發生呢？自然是應該要追求經濟的獨立自主；而經濟要獨立則必需先求技術的獨立，不僅在生產上，同時也要在經營上發展並提高我們科技知識的水準。如果我們還一直必需在技術上依賴人，那麼，除了出賣廉價勞力之外，又能拿什麼跟人家競爭呢？胡秋原先生說：「整個第三世界，只要一天不能具有獨立的科學技術，就不能脫離殖民地經濟型態。」可見，技術獨立是經濟獨立的先決條件。而要想發展獨立的科學技術，首先又必需我們全國上下在精神上、思想上具備強烈的獨立自主的意志和願望。否則，要想技術獨立，要想經濟獨立是絕無可能的。

我不是專門研究經濟學的人，能與經濟學家如孫伯東先生公開討論經濟問題，自覺受益良多。因此願意再把個人的疑問和意見提供給孫先生參考，如蒙孫先生考慮，而能激起孫先生的獨立自主的意志和願望，則不僅爲我個人之幸，更是國家之幸！民族之幸！

至於孫先生在他的大作中，毫無根據地說，我的文章「已經構成一種對社會向心力和團結的破壞」，並明顯地暗示說，我是在「煽動不滿的情緒」等等之類的話，都已經遠離了知識討論應有的態度。而且這種對個人的毀譽，亦屬芝蔴小事，不足掛齒。所以，在這裏，我除了對孫先生這樣的態度和言論表示遺憾之外，也不想再替自己多說什麼了。

一九七七、十一、五、於木柵

（民國六十六年十二月「中華雜誌」一七三期）

鄉土文學之我見

齊益壽

一、臺灣鄉土文學之歷史

在五四運動前後，中國掀起了一股十分蓬勃的新文學運動。這股新文學運動的風，不久便吹到還是日本殖民地的臺灣來。當時鼓吹新文學反對舊文學最力的是張我軍，他的「糟糕的臺灣文學界」（一九二四）、「爲臺灣的文學界一哭」（一九二四）、「請合力拆下這座敗草欉中的破舊殿堂」（一九二五）、「絕無僅有的擊鉢吟的意義」（一九二五）、「揭破悶葫蘆」（一九二五）等論文（俱見純文學出版社出版的「張我軍文集」）（一九七五），都是撻伐舊文學鼓吹新文學的力作。我們知道新文學要作白話文，不作文言文，這是文學形式的革命。但是把這個新的表達形式，也就是白話文，介紹到臺灣來，却發生了問題。因爲當時在臺灣讀書識字的人不懂國語的是太多了，叫他們讀白話文作白話文都很困難。這樣白話文在普及上便成了問題。此外，在殖民地的語文政策下，作爲我們民族語言之一的臺語，大受統治國的國語——日語的蝕化，有

日就消滅之虞。而民族語言之興衰直接關係到民族精神的存亡。基於上述兩種因素，當時有人就主張試驗以方言——臺語來寫作，而被稱爲「鄉土文學」。臺灣史學家連橫在所編「臺灣語典」四卷中有云：「比年以來，我臺人士，倡唱鄉土文學，且有臺灣語改造之議，此余平素之計劃也……夫欲提倡鄉土文學，必先整理鄉土語言……。」（引陳少廷編撰「臺灣新文學運動簡史」頁六四）以後，「鄉土文學」，遂演成贊成與反對兩派，展開歷時二年多的「鄉土文學」論戰。反對派的理由，據陳少廷的歸納，有三點：「一、臺灣話粗雜，不足爲文學的利器；二、臺灣話紛歧不一（閩粵相殊，各地有別），無所適從；三、臺灣話文中國人看不懂，所以他們主張普及中國白話可，期人人能懂中國國語，能寫中國國語文，以溝通兩地的文化。」（見同書頁七四）由此可見，當時無論正反兩派，都是立於中國大民族的立場，反對外來殖民文化的侵蝕同化，這也是當時最爲凜然不可犯的文學精神所在。便是以日文寫作的重要作家，像吳濁流、楊逵等人，無不秉此凜然不可犯的民族精神，在作品中堅決表達了反對日本的殖民政策，表達了對鄉土民族的熱愛。

日據時代這一場歷時二年多的「鄉土文學」論戰，雖然沒有什麼結論，但論戰的雙方所共同表露出來的反對外來殖民文化的侵蝕同化，强調自尊自重的民族精神，則不能不說對光復以後新成長的如今在四十歲上下這一代的作家，如王禎和、黃春明、陳映眞、楊青矗、王拓等人，有相當程度血緣上的關係。這些作家，雖然在成長的過程中有的曾經迷失在外來的炫目的文化中，但爲時甚短。在短暫的迷失之後，都能迅速自我糾正，落根於民族的土壤。這樣，就使他們的作品

，跟一些長期糾纏在過客心理、移民心理中的作家的作品，呈現出頗不相同的風味。或許就是因爲這樣，他們才被稱爲今天的鄉土作家吧？像王禎和的「小林來臺北」，黃春明的「蘋果的滋味」、「莎喲娜拉·再見」、「小寡婦」、「我愛瑪莉」、乃至「小琪的那一頂帽子」，陳映眞的「唐倩的喜劇」等作品，都從不同的角度，以不同的題材，對外來文化或文明的侵蝕同化，作了冷靜深刻的暴露或强烈辛辣的嘲諷。

從民國卅八年到六十年之間，似乎很少聽到有什麼人在喊「鄉土文學」。今天的「鄉土文學」，它的出現，據我了解，是前幾年一些報紙副刊和雜誌，大量介紹洪通的畫，朱銘的雕刻，這些當時都被稱爲「鄉土藝術」；有了「鄉土藝術」，才跟着有人喊「鄉土文學」。鄉土藝術的本質是强調「土」的；「土」是跟「洋」相對的。爲什麼到了民國六十年，或者說爲什麼到了七十年代，許多人才突然發覺「土」的東西可貴呢？當然是有原因的。因爲從五十年代後期到六十年代，我們的文化界正泛濫着從西洋移植進來的現代主義的思潮，當時最具代表的口號，就是：「要橫的移殖，不要縱的繼承。」這一移植，就完全不加批判地輸入西方社會開始步入墮落狀態下的各種心態，例如無根、迷失、蒼白、荒謬、敗北、孤絕、背德、淫亂等等。其實並非人類沒有希望，而是二次世界大戰後亞非國家紛紛獨立了，使很多西方國家失去殖民地，失去海外市場及原料的供給地，於是他們覺得光景大大不如從前，不得不悲觀起來。但是，那時我們還不了解現代主義這種思潮的背景，再加上我們有我們本身的痛苦，造成「盈盈一水間，脈脈不得語」的懸隔，因此心理上好像正可以配合西方人的口胃，而跟着大喊特喊無根的一代，失落的一代。這是

從社會心理方面來看的。若從經濟、軍事、政治上來看，則更明顯。自民國四十二年開始至民國五十四年是我們接受美援的時期。美援之後，我們還接受日援。然後又進入外人投資時期。生產雖然是發展了，所得雖然是增加了，但技術不能獨立，對外的依賴性是相當大的，難免不被牽着鼻子走。如此一旦世界的均勢有了波動，我們只有啞吧吃黃蓮了，像民國五十九年的釣魚臺事件，六十年的退出聯合國，六十一年的尼克森訪問大陸，中日斷交，直到今天，卡特、范錫仍然沒有放棄尼克森的老路。這些都給我們很大的震動，並刺激我們去檢討過去過份對外依賴的失策，而喊出「莊敬自強」的口號，進而開始關懷自己的處境。「土」的東西便因此而覺得可貴了起來。於是鄉土藝術就在這樣的背景下冒出，洪通的靈大擺長龍，朱銘的雕刻轟動一時，還有施叔青等人對古老的市鎮廟宇，也常作懷舊式的憑弔訪問，以滿足大家對鄉土情感的發洩。一時「鄉土！鄉土！」之呼聲震天，今天的「鄉土文學」這個名詞，恐怕就是在這一片呼聲中被逼出來的吧？而王禎和、黃春明、陳映眞、楊青矗乃至王拓，也一個個被逼成爲鄉土作家了（這大概是他們做夢也沒有想到的）。但是黃春明、陳映眞和王拓已公開表示不接受鄉土作家的頭銜，黃春明和王拓兩人甚至對「鄉土文學」這個名詞都作了某種程度的否定。我所知道的「鄉土文學」，其來歷大致如此。

二、鄉土文學是什麼

我以爲世界上有兩種鄉土文學：一種是一般的鄉土文學，一種是特殊的鄉土文學。一般的鄉土文學，其內涵不外是田園牧野的風光，民衆的生活和信念，是一種具有地方特色情調的文學。這種文學，世界各國都有。特殊的鄉土文學則產生在一種文學受外來文化壓制侵蝕到不能忍受的程度之後，便覺醒起來，開始反抗，要求自立自主，反對崇洋媚外，這時從崇洋媚外中覺醒起來而落實到本土精神的文學，也叫做鄉土文學，是廣義的鄉土文學。爲使跟以地方特色情調爲對象的一般的鄉土文學加以區別，姑名之爲特殊的鄉土文學。這種特殊的鄉土文學，在二十世紀初年的美國便發生過。去年十二月號的「傳記文學」有一篇唐德剛回憶他老師胡適的文章，其中談到胡適留美時美國新崛起的鄉土文學。他說：

> 在胡適留美期間（一九一〇——一九一七），美國文學還未能完全脫離西歐文學——尤其是英、法文學而獨立。雖然那時已產生很多所謂「鄉土文人」，但是美國的經院派，尤其是「哈佛派」裏的作家和批評家仍然以英法留學生爲主體（費正清先生就是美國留英學生的最後一輩），他們盤據要津。「長春藤盟校」之內的崇高位置，土作家們是打不進去的。那些睥睨一切的英法留學歸來的大學閥、大文閥，對當時英國和歐洲大陸的紳士作家（Genteel Writers）可說是奉若神明，而對美洲出產的土包子文學是不屑一

顯的。……因此當時美國文學有一種所謂「縉紳傳統」（Gentee Tradition）。這些紳士們扳起道學面孔，搖頭擺尾，恨不得做白金漢宮御膳房的茶房才過癮。……這時美國文學改革運動，對文學技巧上却沒有太大的爭執。他們爭的是文學的內涵；是以美國社會背景爲主題的鄉土派文人向經院派革命的鬪爭。換言之，所謂美國文學改革便是這批洋、土二派的攻防戰。是土派文人向爬望長春藤高牆的封建崇歐的文學堡壘的攻防戰！（「新詩老祖宗」與「第三文學中心」，「傳記文學」一八七期，頁六二）

由此可見當時美國鄉土派文人，正如我們今天的鄉土文學一樣，也是反對「崇洋媚外」的，反對從英國和歐洲大陸移殖進來的「縉紳傳統」，要求文學內涵必須「以美國社會背景爲主題」的本土現實爲依歸，反對靈魂懸離美國土地的舶來品。

特殊的鄉土文學，與其說是文學上的一種派別，不如說是文學潮流變革的一聲信號，是文學由虛僞變爲眞實，由外國文學的附庸變爲獨立的民族文學、本土文學的一聲信號。

特殊的鄉土文學既發生於二十世紀的美國，而從十九世紀俄羅斯文學的奠定者——帝俄的第一位民族詩人普希金的作品中，也可以感覺到這種特殊的鄉土文學的精神。他毅然拋棄了從彼得大帝全盤西化以來那種空洞的無生命的僞古典的模仿文學的作風，而以俄羅斯的社會現實，以俄羅斯的鄉土風景，以俄羅斯活生生的人物，作爲創作的素材。像這樣回歸本土的覺醒，正是特殊的鄉土文學的精神所在。而整個十九世紀的帝俄文學，便是繼承並發揚這種精神的產物，在廣闊無邊的俄羅斯大草原上，矗立起一個又一個的「文學巨人」——普希金、戈果里、屠格涅夫、杜

斯妥也夫斯基、托爾斯泰、契訶夫等，贏得舉世的驚訝和欽佩。

臺灣目前紛紛擾擾的鄉土文學，以我所見，它是一般的鄉土文學的成份少，而是類似二十世紀初美國的鄉土文學成份多，主要是特殊的鄉土文學。雖然一些被認爲鄉土文學的作家在某種程度上否定了鄉土文學，但他們所否定的應當指一般的鄉土文學。在他們的作品中，對外來的文化文明，有鮮明的批判；對國人的崇洋媚外，有辛辣的嘲諷：對生於斯長於斯的這塊大地，有熱情的擁抱；對廣大的中下階層，有焦灼的關注和悲憫的批評。這一切，已充份具備了特殊的鄉土文學的內涵。若能繼承並發揚這種精神，臺灣文學的前程當是不可限量的。

三、目前鄉土文學何以遭受誤解

大凡文學潮流將要發生大變革之際，必然會有新舊兩派的對立和論戰。對立是因爲彼此所擁護的對象不同，故不能不對立。論戰是用來分勝負別雌雄的武器。然而在論戰進行的過程中，有一方因爲求勝心切，以爲用文字武器的辦法收效太慢，甚至預感到難以取勝，那麼自會聰明地以爲多用幾種武器是比較安穩的。在這些新武器之中，散佈謠言就是第一種，使得以耳代目的人，誠惶誠恐，如喪考妣。收到這種效果之後，第二種新武器，便是根據這些「客觀反應」，公開給對方戴帽子。然而帽子是不長根的，可以戴來戴去，尚非萬全之策。譬如有人喊：「狼來了！」結果呢？却反被人家指爲色狼。這豈是始料所不及？爲了萬無一失，便再使出第三種新武器，那

就是暗打報告。既公開戴帽子，又暗地打報告，便達到「以公開掩護秘密」，自以爲也就萬無一失了。然而如此一來，一場對象清楚宗旨鮮明的論戰，在多種武器所放射出來的煙霧下，也就不得不顯得迷迷茫茫。目前一般人對鄉土文學之所以紛紛擾擾，誤解叢生，我以爲多少跟這種「多用武器，以策勝利」的論戰中的「人性」有關。

況且，一般人心目中的鄉土文學，大概只有上述「一般的鄉土文學」的概念，對「特殊的鄉土文學」則缺乏認識，這恐怕是目前的鄉土文學遭受誤解的最大原因吧？以地方特色情調的概念去讀目前那些被認爲是鄉土作家的作品，則不能沒有困惑。因爲在這些作品中固然不乏鄉土風光的描寫，但，爲什麼也跑出來臺北市中山北路花花世界的「小寡婦」呢？爲什麼還跑出來大都市裏人潮洶湧的「春牛圖」以及員工成百成千的「工廠人」呢？這如何叫讀的人不產生困惑？

假如我們能放下地方特色情調的概念，而從「特殊的鄉土文學」的概念去把握目前的鄉土文學，那麼，這些困惑，我相信是可以消釋的。

四、小　結

臺灣的鄉土文學，無論是日據時代舊鄉土文學的呼籲，或是光復後新鄉土文學的作品，主要是「特殊的鄉土文學」，而非「一般的鄉土文學」。「特殊的鄉土文學」是在本土文化受外來文化壓制侵蝕到不能忍受的程度之後，開始反抗開始覺醒的文學。它反對崇洋媚外，而擁抱自己的

大地。它是向建立具有本土精神民族風格的文學的催生婆。世界上有那一部偉大的文學作品是不具本土精神和民族風格的？我們的鄉土文學，若能在表現本土精神民族風格之餘，尚力求技巧的上達，我相信前途是光明的。

（民國六十七年二月「中華雜誌」第一七五期）

論西方文學的民族性與社會性

曾祥鐸

一

中國是一個具有豐富的文學傳統的國家。傳統文學的光輝，永不熄滅地輝耀在世界文壇；只是不幸中國近代文學竟未能維持這一光榮的地位。在目前的臺灣文壇，自然不乏可敬的作者，在此地努力耕耘這片荒凉的文學園地；然而，也有一些挾洋自重的人，長期以來，不斷在販賣西洋文學中的糟粕，愚弄和欺騙了此地剛入文學園地的廣大的青少年們。

這種愚弄之得以長期進行，一部份原因是由於我們今天所處的特殊環境。臺灣是一個海島，海島本來具有四通八達的優點，往往可以成爲各方文化滙集之處，而收融會貫通之功，古希臘就是一個明顯的例子。但是，我們雖有類似的優越地理位置，不僅未能充分利用，有時還正好相反的，在文化上常常處於孤立與隔離的狀態中。以文藝界爲例，我們對世界文壇的狀況顯然是很不熟悉的——不僅對現狀不熟悉，就是對過去的狀況也不甚關心，不甚注意，自然也就同樣不甚熟

悉。

這種孤立狀況的形成，主要的原因一方面是受到文藝界本身以外之因素所影響（例如，民國卅八年之政治挫折，使不少人對三十年代的文學談虎色變）；另一方面，也是由於文藝界一些人於有意無意之間造成的。這些人多數成長於這個海島，長期的隔離，對故土陌生了，但却屬於新大陸的富庶壯麗，於是難免情緒崇洋。因此，一談文學開口閉口都離不開「美國」，在這些人長期的哄抬播弄之下，使此間文壇洋溢着一股美國文學中最不健康的庸俗氣味。

我們贊成介紹與學習西洋文學。毫無疑問，在世界文壇中，西洋文學自有其雄奇卓越處，是很值得我們介紹與學習的。我們也贊成傳播美國文學中具有代表性的優秀作品，這些也是值得我們研究和學習的。但是，我們却反對只傳播美國文學中腐化與墮落的一面，因爲這不僅無助於我們文學的成長，反將汚染此間廣大青年的純潔心靈。

記得某年於某大學，我曾反對某系講授勞倫斯的作品「查泰萊夫人的情人」。我說，儘管有些人認爲這作品有文學價值，但是，讓那些剛剛升入大學的十七八歲的男女青年們，一接觸西洋文學便面對勞倫斯，這總是不適宜的。「爲學當先立其大者」，以研究英國文學而論，爲什麼不讓他先認識一下莎士比亞、狄更斯、濟慈、拜倫這些更偉大的作家們？而我所得到的答覆是：現在美國有些大學流行以「佛洛伊德心理學」來解釋文學作品的風尙，所以我們要趕「時髦」。於是，在這種趕時髦的風氣下，一位在此地提倡「比較文學」的外文教授，宣稱他對唐詩的研究有突破性的重大發現，因爲他發現唐代大詩人李商隱也在運用「佛洛伊德心理學」的原理從事創作

活動，那證據就是李商隱的名句：「春蠶到死絲方盡，蠟炬成灰淚始乾」。他說，李商隱的那枝蠟燭，正是佛洛伊德式的男性的象徵。由於這一「重大發現」，遂獲得了同夥們驚異的喝采，而他也儼然以此間文學界的哥侖布自居。

這裏無意貶損美國文學。美國在創造「機械」的藝術——電影——這一點有偉大的貢獻。但是美國文學並不代表西方文學的最高成就，這一點是連美國人也並不否認的。美國人曾經向世界誇稱過他們的科技水準，但他們決不至於說他們的文學也是世界最好的文學。只有臺灣那一小部份崇洋媚外者才作此過度的恭維，並且亦步亦趨地模仿其墮落的一面，這一來，就使此地文壇大部份成爲美國版（或仿製品）廉價小說的市場，而我們與世界文壇水準的差距也就愈來愈遠了。

這一派崇洋作家們，也坦然承認臺灣文壇的水準是落後的。例如，有一位留美的作家說，他是從來不看此地之文學評論的（縱然是批評他的作品），因爲這裏的文學水準太差。他說，如果他是生長在像美國這樣文學水準很高的國家，他才會注意外間對他的作品之批評。

然而，此間文學水準之低落，却也正有利於此派崇洋作家之活動，更有利於他們之推銷自己的「文學作品」。有人專靠「販賣西洋野人頭」（夏志清語）而名成利就，有人據說是靠抄襲傑克倫敦的作品（只是將約翰瑪利易名爲張三李四）而成爲文壇大亨。也有人靠寫色情詩，歌頌西洋同時侮辱自己的祖國而成爲所謂「詩壇盟主」，如中華雜誌一七二期與一七三期所揭露的。由於這裏的文學園地處於半隔離狀態，不容易聽到不同的聲音，而廣大的青少年又還沒有養成自己的辨別能力，於是這少數崇洋媚外者就得以造成某種程度的把持或壟斷局面，而大量販賣西洋文

學中的糟粕，經常散播色情、頹廢、墮落、崇洋媚外……等等有害於心靈健康的思想。這不僅使現在的文壇難有起色，甚至連未來的生機也將受到摧殘。

然而，像中國這樣生命力異常堅强之民族，是不易被長期麻醉的。

現在，這裏終於有一些年輕的文學工作者在這片低俗的洋化氣氛中突圍而出，他們要將文學的思想感情，移回本國的泥土之中，寄託在自己同胞身上，不再像以前那樣的依附於美國廉價小說或西歐頹廢的存在主義文學之中。他們要建立民族文學的風格，要用文學來表現民間疾苦，來喚起社會的注意與警覺，俾能共起而糾正缺失，去創造一個更爲美好的未來——這顯然是一條更爲寬廣的文學道路，相信也是一條將被歷史所肯定的道路。

建立民族風格，並爲社會鳴不平，這不僅是中國文學的偉大傳統，同時也是西洋文學的偉大傳統。就西洋文學來說，只從一些廉價小說中自然不容易看出這一點，如果我們瀏覽那些名著，則在那些文學大師身上，就可以清晰地看出這一傳統來。這裏且舉一些西方主要國家，如英、法、德、俄、美等具有代表性的作家及其作品爲例，來看看其中所表現的民族性與社會性。

二

讓我們首先將目光移向英國。在英國文學史上，莎士比亞當然無可爭辯地居於最崇高的地位，就是在整個西方文學界，他也被認爲是歐洲四大不朽的文學巨匠之一（其他三位是荷馬、但丁

與歌德），而他正是一位熱烈的人道主義者。他的作品，所以會具有如此雄厚的生命力與感染力，一方面是由於藝術上的成就，一方面也是由於貫串於其中的人道主義精神。

莎士比亞生於西方「文藝復興」時代。「文藝復興」這一文化運動，是促使西方由黑暗的中世紀步入近代文明的最偉大運動。這個時代的最大特色，就是出現了許多巨人，像達芬奇、米開朗基羅、拉斐爾、彼得拉克、薄迦丘、塞萬提斯等等都是屬於這個時代的文學家或藝術家，而莎士比亞是其中之一。

在歐洲這一前所未見的文化運動中，意、西、法、英等國在建設民族文化方面，都獲得了巨大成就。在文學方面，莎士比亞也奠定了英國文學在世界上的崇高地位。文學不能泯除民族性，莎士比亞的作品，是充滿英國風味的。他喜愛在歷史上去尋找他的寫作題材，他的作品的大部份都是歷史劇，如「亨利四世」、「亨利五世」、「亨利六世」、「亨利八世」、「理查二世」、「理查三世」、「約翰王」、「李爾王」等等。在這些劇作中，作者一方面發揮他的藝術天才，表達了人道主義思想，同時也將他對自己民族的深刻感情寄託其中。中國的歷史遠比英國豐富，如果我們的作家們也能像莎士比亞那樣，在民族歷史中去尋找題材，我想，應該比像今天模仿或抄襲美國暢銷小說要好得多。

莎士比亞的歷史不僅描寫過去，同時劇本的中心思想，也能跟現實結合起來，而不至於喪失時代的意義。他描寫了英國封建主之間的衝突、英國國王與羅馬天主教會之間的爭鬪、紅白玫瑰戰爭，與英法百年戰爭等各個時期，而貫澈於其中的思想，強調國家統一的重要性，因爲內爭必

將引起紊亂與毀滅，使人民慘遭無窮盡的痛苦。他不會像我們歸國學人那樣樂不思蜀地甘於偏安之局，說什麼「統一未必即優，分裂未必爲劣」。

莎士比亞的悲劇是冷峻而陰鬱的，同時又因爲是站在人道主義立場發言，所以感染力也特別强烈。有些悲劇以十分成功的藝術手法，徹底暴露並嚴厲地譴責了社會上的不公道，同時熱烈頌讚正義必將獲得最後勝利。

除了莎士比亞，我們自然不能不提狄更斯。在英國文學史中，狄更斯可說是繼莎士比亞之後，擁有最多讀者與最大聲望的作家。不僅在英國，就是在全世界範圍內，狄更斯的作品在今日仍被廣泛地閱讀着。是什麼原因使狄更斯的作品具有如此强大的吸引力與生命力？我們可以肯定的回答，主要是由於其中所流露的人道主義的精神。他幾乎在他的每一部作品中，都是一方面强烈地揭露和譴責社會的黑暗，以引起讀者基於正義的憤激；一方面又宣揚他的道德觀念，使讀者得到啓示與鼓舞，將目光投向充滿希望的未來。

狄更斯能够做到這一點，固然是由於他天性之渾厚，也與他早年的境遇有關。他出自一個貧窮的家庭，自幼即飽嚐人世的辛酸，深刻地了解社會黑暗的一面。「大衛．科柏菲爾」就是他的自傳性的小說。狄更斯又擔任過採訪記者的工作，這使他與社會各階層有更爲廣泛的接觸，所以他的作品能够廣闊地描寫社會各種景象。他善於將貧富作一對比，一方面揭露少數特權者腐化墮落之生活眞象，一方面技巧地宣揚其他人在道德上的優越性。他的小說，絕大部份都是社會小說，描寫社會上黑暗的一面，以極爲深刻沉痛的筆觸，勾劃出社會上不幸的淪落者所面對的悲慘世

界的景象，以期喚起社會良知之覺醒。例如「奧列佛爾」（Oliver Twist）這部小說，描寫廠主如何虐待工人。在「尼古拉斯·尼克爾貝」（Nicholas Nickleby）這部小說中，描述富人如何爲賺錢而不擇手段，甚至將學校也當作牟利場所。在「艱難時世」（Hard Times）這部小說中，則抨擊一些財主們認爲世界上最大的幸福就是獲得金錢的錯誤觀念，狄更斯譴責這些人不承認任何道德價值。而在「聖誕故事集」（Christmas Tales）中，狄更斯更積極地發揮他崇高的道德觀念，希望社會上的既得利益者，能够放棄自己的部份特權，對社會上不幸的人們寄予更大的同情——事實上，狄更斯的小說，的確也引起了英國政府與社會的檢討與反省，使社會不合理的現象獲得改善。在這方面，也讓我們看到了英國民主社會的優點，因爲當時並沒有人用「醜化社會」的罪名去打擊狄更斯。

關於狄更斯，下面的批評是相當中肯的：

「沒有任何一個十九世紀的英國作家像狄更斯這樣，創造了如此包羅萬象的社會的圖畫。沒有任何一個同時代的作家概括了這樣廣闊的社會問題，這樣明確地表現了該社會所特具的主要衝突。正是這種生活反映的完備性與多面性，使狄更斯高出於這個時期其他作家之上。

狄更斯經常在他的作品裏涉及現實的最黑暗和消極的方面。他描寫了形形色色的社會罪惡和它的個別代表人物，但他的作品從來沒有給讀者留下極端厭惡的感覺；因爲狄更斯面前經常有着人道的理想，而他又將他所描寫的一切用來跟這種理想作對比。因此，就產生了這

位偉大的現實主義者的小說，在讀者心上留下的那種巨大的道德純潔性和美的感覺。

在狄更斯的作品裏，極其生動而明確地出現在讀者面前的，不僅是作者所生活的世界，而且還有作者本人。同自己想像力所創造的人物活在一道的，藝術家出色的個性的痕迹隨處都可以感覺到。顯現在我們面前的是這人偉大而具有魔力的心靈，他强烈地憎恨生活的一切醜惡，對人類熱愛，並以自己的藝術力量使得人們更幸福、更美滿。」

這樣，狄更斯，是值得我們尊敬和學習的。

三

法國的巴黎被認爲是近代種種社會思想與藝術思想的發源地，而法國文學也具有特別鮮明的社會性。

雨果不僅是一位偉大的小說家，同時也是偉大的愛國主義者與人道主義者。他生於十九世紀專制時代的法國，痛恨專制而熱烈地頌讚共和。在年輕時代，雨果便是文學上的革命者。他的每一部作品都充滿反抗專制與黑暗，頌揚自由與民主，發揮人道主義精神等等思想。例如，他的作品「死囚的末日」是反對死刑的。「巴黎聖母院」是反對路易十四的專制與教會之黑暗的。至於他那最著名的代表作「悲慘世界」，則被譽爲「社會史詩」。這部小說以法國大革命至滑鐵盧之戰這段歷史爲背景，其中表露了雨果的社會思想與政治理想。

雨果的文學生涯並非一帆風順。他是當時法國新興的「浪漫主義」文學運動的領袖。在歷史上，新力量的成長，照例會受到舊勢力的反對與壓制，所以雨果也曾遭遇重大的阻力。例如，當他的劇本「歐那尼」於一八三〇年上演時，就曾引起新舊兩派激烈的「決鬪」。這是一部表面描述西班牙傳說中的英雄歐那尼，而主旨却在於爭取更多自由的傑作，也被認爲是揭示浪漫主義時代的里程碑，原來佔着優勢的古典主義派，曾經對雨果展開多方面的打擊壓迫，然而，在法國青年熱烈的擁護下，對舊勢力作堅決反抗的雨果終於獲得勝利了。雨果不愧是一位能堅守文學崗位的勇敢作家，他在論及戲劇寫作時說：「戲劇的作風要有自由、爽直、忠實的詩句，什麼都敢說出來，有什麼話就說什麼話。」這是雨果的作品能够獲得廣大讀者的重要原因，也是他的作品所以能够不朽的主要原因。

再說左拉。他同樣是一位偉大的文學家，也是一位堅强的社會鬪士。文學家不應只是超然於社會之外只會塗些風花雪月之類文字的人。他有他的社會責任與藝術使命。左拉的一生，是在戰鬪中渡過的。他從小與可怕的貧窮抗爭，日後寫作則爲正義與社會上的不義力量抗爭，受盡了種種侮蔑、中傷、排擠與威嚇等打擊，但從不屈服。例如，當時震動法國社會的「德萊菲事件」原來是與左拉個人無關的，但他却正義挺身而出。一八九四年，德萊菲上尉被判以叛國之罪，在國人皆曰可殺的情況下，左拉發現這上尉是無辜的，於是收集證據，獨力抗爭（這事件到本世紀初期才得到昭雪），不幸竟引起了不明眞相的法國羣衆與新聞界各方面的憤怒，左拉毫不屈服，依然奮力抗拒。最後，過於惡劣的情況，終於迫使他不能不逃亡外國。在一個晦暗的夜晚，左拉單

獨出亡，潛渡英法海峽，這時最使他感到痛苦的，不是祖國對他的無理迫害，而是在海峽中望着那漸漸消失的對岸的法國火光。偉大的文學家是沒有不熱愛祖國的，只有臺灣的所謂「詩人」才會念念不忘於將來要安息於異國倫敦西敏寺；而左拉則在橫渡英法海峽時，於黑夜中遙望故國燈火而悽愴欲絕。在普法戰爭中，法國戰敗了，且看左拉在「潰敗」一書中，是以如何悲痛的心情、傷感的文字、含淚描述祖國的不幸遭遇，而臺灣那位「詩人」對近代中國不幸的遭遇，却惡毒地比喻之爲祖國被人「强姦、輪姦……」。

除了雨果與左拉，其餘的像巴爾扎克、福樓拜爾、莫泊桑、羅曼羅蘭與紀德這些法國文豪，亦莫不表現出他們的愛國情操，以及和社會黑暗作堅決抗爭的勇氣。

四

談德國文學不能不談歌德。有了歌德，德國文學才眞正達到了世界水準。他的代表作「浮士德」被公認是西方文學史上的里程碑。

在年輕時代，歌德就是德國當時「狂飈運動」的領袖人物之一，而這個運動是對當時的腐敗社會一種激烈的抗議，所謂「神聖的憤怒席捲着德國人的青年一代」，這些「狂飈天才」們要努力喚起德國青年們去洗刷民族的恥辱。在政治上，他們激烈地反對任何專制壓迫；在藝術上，他們要求創作的自由，並且全力支持民族文學與藝術的發展。當時的歌德曾經提出過這樣的批評：

「如果仔細地看一看德國詩文中缺乏些什麼，那就會看出，這裏缺乏的是內容，而且是民族的內容。」

今天臺北有些由新大陸回來的人，用洋人的理論來反對提倡民族主義，而他們竟然忽略，西洋的偉大作家，像歌德這樣的，都是提倡發展具有民族風格之文學的。

歌德的「浮士德」，即取材於德國民間的傳說，是一部深具德意志民族風格的偉大作品。對於「浮士德」這部鉅著，可以從各個不同角度加以研究。但有一點非常明顯的是，歌德在這個古老傳說中，加入了強烈的人道主義精神。在「浮士德」中，他描寫了人類不幸的命運，但也強調人們應以積極的態度去克服這種不幸，去努力尋求生命的意義。書中的主角浮士德最後發現，他所能獲得的最大快樂，不在於個人的熱情的滿足、智慧的發展，藝術的修養或其他事業的成就，而在於犧牲一己，爲他人作無私的服務。（書中主角浮士德最後率領人們去海濱墾殖一塊處女地，努力替大衆謀幸福。）這種精神是很可貴的。歌德的一生，可說一直在爲文學、爲人類開拓更高的精神境界而奮鬪不懈。歌德是豪邁的，用他書中一位主角的話來形容：「他邁開自由的大步走向生活，就好像整個世界都是屬於他似的」。而我們在今天最不容易看到的，就是這種昂然地邁開大步的人。直到八十高齡的晚年，歌德仍然對他的秘書愛克曼說：「只要我一息尚存，我仍然要昂首前進，只要我還有精力創作，我絕不會畏縮頹喪。」

歌德曾經嚴厲地譴責他當時生活着的不平的社會，他在一首詩中說：

「那一個沒有在麵包上掉過自己的眼淚？

那一個不是在那不眠的長夜喁喁啜泣？
至高的神啊，你可找不到不是這樣的人！」
直到即將離開人世的那片刻，歌德還叫人將房中的窗戶打開，他說，因爲他需要「更多一些的光明」！

五

俄國文學於十九世紀才崛起於世界文壇，但立刻就獲得了崇高的聲譽。

自從十七世紀的俄皇彼得大帝實施西化政策以後，俄國的一切都模仿歐洲。法語是俄國上層社會通用的語言。今日此地有些人寫文章總喜歡在文中夾上幾個不必要的洋文，這心理跟當年俄國上層社會喜歡說法語是十分類似的。但俄國並沒有永遠沉迷於外國文化之中，他們的模仿，最終目的還是爲了建立自己的文化，而他們也迅速而成功地達到了這一目的。在十九世紀，以普希金爲首的俄國文學部隊向世界文壇進軍時，那軍容是壯盛的，萊蒙託夫、果戈里、契訶夫、屠格涅夫、陀斯妥也夫斯基、托爾斯泰……。在短短一個世紀之內，便出現了這些人物，他們都帶着鮮明的俄羅斯標誌，使原屬先進的歐洲人不能不感到驚異。

的確，俄國的文學，是最富於民族性與社會性的文學。在西方文壇中，沒有那一國的文學，像俄國文學那樣帶有如此濃烈的民族風味；也沒有那一國的文學，像俄國文學那樣，普遍而一貫

地對人類社會表現如此高度的關切。這使歐洲人不禁要問：俄國人這套東西，究竟是「野蠻人的藝術」、還是「聖人的文學」？

俄國人爲什麼這樣崇拜普希金呢？且聽另一俄國文學家果戈里的讚揚：「一提到普希金的名字，就立刻會想到俄羅斯傑出詩人。……普希金是非凡的現象，也許是俄羅斯精神的唯一的現象。……在他身上，俄羅斯的大自然、俄羅斯的精神、俄羅斯的語言，反映得這樣的純潔，這樣的淨美，有如凸出的光學玻璃上所反映出來的風景。……他在他自己一開始的時候就已經是富有民族性的，因爲眞正的民族性並不是在於描寫俄羅斯農婦的衣衫，而是在於表現人民的精神。甚至於當詩人描寫完全外人的世界，但是却用着含有自己民族要素的眼睛來看它，用着自己人民的眼睛來看它，當詩人心中所感到和口中所說到，在他的同胞們看來，似乎正就是他們心中所想到和口中所說到——在這個時候，詩人也可能是富有民族性的。」

俄國人說：「直到普希金，才開始了俄羅斯文學，因爲他的詩歌中跳躍着俄羅斯生活的脈搏。」

像這一類評語，是值得此地那些認爲文學只有「橫的移殖」而可以不顧「縱的繼承」的人深思的。這些人竟誤認文學可以泯除民族性。

最爲現代中國人所熟悉的俄國三位文豪屠格涅夫，陀斯妥也夫斯基與托爾斯泰，也遵照着普希金所指引的道路前進。他們的作品，同樣富有俄國民族性，同時也一樣的關心民間疾苦，同情人類的不幸。普布金有過這樣的詩句：

「我之所以能永遠和人民親近，
是因爲我曾用我的詩歌，喚起了人民的善心，
在我這殘酷的世紀，我歌頌過自由，
並爲那些沒落了的人民祈求過憐憫同情。」

與人民親近，反映人民的歡笑與痛苦，是舊俄文學家的作品所反映的共同特色，屠格涅夫的六大小說「前夜」、「貴族之家」、「煙」、「處女地」、「羅亭」和「父與子」，是描繪俄羅斯民族於十九世紀末期急速轉變的情形，單是那題材就足够不朽了。他的「獵人日記」，促進了農奴的解放，可見文學家對社會黑暗面的批評和攻擊，是可以促使社會轉向光明的。

陀斯妥也夫斯基的小說，專門描寫那些痛苦的不幸的靈魂，所寫的雖然是十九世紀的俄國社會，而在廿世紀的今天却在全世界範圍內引起了巨大的反響。他的小說中的主角，幾乎都是社會上的下層人物，是一些被侮辱與被損害的靈魂。他爲這些人呼喊，這喊聲自然會引起世界上正直人士內心的共鳴。像「卡拉馬助夫兄弟們」這樣的小說，在今天依然流行，就是在今日的臺灣，也被許多愛好文學的人熱烈地閱讀着。這位俄羅斯的人道主義者，差一點被沙皇處以極刑的文學家，在今天是愈來愈受到人們的讚揚了。

托爾斯泰是俄國貴族，但却自認是「負罪的貴族」，並以享有特權爲可恥。他寧願解放自己的農奴，過一種自我勞動的生活，以求良心上的和平與安寧。他曾經不斷地嚴峻地抨擊俄國的專制制度，同時也無情地批判富人們的腐化生活。一個出身貴族而自動放棄貴族特權並願深入民間

的文豪，的確是不多見的。托爾斯泰說，從事文學創作，已經成爲他「在同胞面前的職責」。

十九世紀初期拿破崙之進攻俄國，是俄國歷史上的不幸事件；但在日後出現了托爾斯泰的戰爭與和平這樣偉大的小說來描繪這個時代，却是俄國的光榮。在這部小說中，托爾斯泰一再讚揚對抗拿破崙的俄國將軍庫圖索夫的偉大，反映了托爾斯泰的愛國熱情；這部小說同時又發揮了這樣的思想：「人生不僅要有目的，同時只有在和全體人羣結合在一起時，人生的目的才有廣大的社會意義。」

「爲人生而藝術」，這是托爾斯泰的中心思想，他在「藝術論」一書中，透澈地發揮這一思想，他强調：「藝術不應該脫離社會生活，而應該熱情地積極地參加到社會生活裏面去。」他認爲藝術負有偉大的社會任務和崇高使命。托爾斯泰强調我們應該愛全人類，甚至要將愛擴及一切生物。他認爲每一個人都應該發揮自己的良心之光，要克服自己的貪婪與自私。托爾斯泰不僅鼓吹這一理論，而他自己也實踐了這一理論。他自然是一位偉大的小說家，但同時又是一位人道主義的道德哲學家。

六

至於美國文學，如果舉傑克倫敦爲例子，也許有人會認爲過份偏激；那麼就舉馬克吐溫爲例吧。馬克吐溫的作品，不僅以幽默著稱，就是在建立民族風格與反映民間疾苦方面，也可以作爲

模仿的範例。在美國文學史上，馬克吐溫創造了一個美國式散文傳統，他所運用的語言，從民間語言提煉，別具一格；他所採用的藝術形式，是口頭文學的形式，可謂別出心裁；而他的藝術風格，也具有最濃厚的美國氣息。在當時，美國文學正開始成長，美國作家們都喜歡模仿歐洲文學，而馬克吐溫却堅定地走他自己的道路。他的作品，無論在內容與形式方面，都充份表現了美國風味，可說爲美國開闢了一個新的方向，而他自己也因此在美國文學史上佔有一個不朽的地位。

至於在反映民間疾苦方面，這位以幽默著稱的文學大師，也照樣有感人的表現。他並不僅僅是爲「幽默而幽默」，他的幽默，常是爲了讓你能藉此透視社會上黑暗與荒謬的一面，因此，他的作品雖經常逗人發笑，而稍一吟味，那笑往往也就變爲帶淚的笑。例如，他的短篇小說「高爾斯密士的朋友再度出洋」，主旨是暴露種族歧視的不合理。「敗壞了赫德萊堡的人」，則尖刻地諷刺了爲富不仁的人們。至於他的長篇代表作「頑童歷險記」，更是十分深刻地暴露了美國生活中黑暗的一面。在十九世紀的七十年代，也就是在剛剛經歷過南北戰爭的那個年代，美國史家讚揚那是美國由分裂而趨統一，並開始邁向富强的一個光輝時代；然而，活在那個時代中的馬克吐溫，憑他親身的經驗與敏銳的觀察，依然透視了這時代陰暗的一面。在「密西士比河上的生活」這部書中，他以看似幽默的筆調，像漫畫家那樣，以簡明銳利的線條，十分深刻地勾劃出美國文明建立的過程，不能不使人感到一陣辛酸與凜然寒意。他說：「傳教士總是在白酒之後出現——我也就是說，他是在世界上已經有了白酒之後才出現的；接着傳教士而來的，是手持斧頭、鐵鏈和來福鎗的貧苦移民；其次是商人；再其次是賭徒、流氓、盜匪和男男女女各式各樣的罪人；然

後出現的是狡詐的騙子，他們還隨身帶來了司法人員；接着又有治安人員，並且帶來了棺材匠。這一切又引起了報紙的產生；有了報紙以後，政治家和鐵路也就相繼而來，然後大家會集起來，共同建造監獄和教堂——這樣，文明在國內永久地建立起來了。」

對於馬克吐溫這種尖刻的諷刺，美國人不但沒有斥責他「醜化現實」，反而認爲這類作品提醒了大家的注意，促使大家反省，眞正發揮了文學的最高功能。在這方面，斯托伊夫人的「黑奴籲天錄」則是另一個輝煌的例子。林肯總統說，那本書是引起美國南北戰爭的因素之一，因爲它激發了美國人的良知，感到奴役黑人之不合理。在這裏，林肯總統熱烈地讚揚斯托伊夫人發揮了人道主義的精神。「黑奴籲天錄」對解放美國黑奴的貢獻，和屠格涅夫的「獵人日記」對解放俄國農奴的貢獻，在世界近代史上是兩個相互輝映的例子。關心全人類幸福的文豪，爲不幸的人們鳴不平的文學作品，將永遠受到後人崇敬與讚揚。

結　語

從以上的引證可以看出，偉大的文學家之作品，都是帶有民族風格的，東方如此，西方亦如此。他們都必然珍視本國的文學傳統，並强調要發展民族文學。在古今中外偉大文學家羣像中，你決找不到一位媚外而蔑視自己民族的人。一切有價值的文學，都是由作家對他的環境，對他周遭的人民生活的關切而產生的，作家再以社會共同使用的表現方法，使這種文學爲大衆所接受。

因此，偉大的文學家，應該具有這些條件：一、必須對社會，對民族具有深刻的愛心，二、必須將自己民族的語言作最有力的最美的使用，三、不能以模仿代替創作（像今日此地某些文人那樣），一切藝術都是創造的，模仿只是習作而已。總之主張並實行發展帶有民族風格的獨創文學，不僅無礙於你之成爲第一流文學家，還將使你的作品變得更有價值。一國的文學作品所以能在世界文壇佔有地位，除了靠作品本身的深度之外，也有靠作品所具有的獨特的民族風格。且看歷屆公佈諾貝爾文學獎時的評語，其中經常讚揚得獎作品所反映的民族特色，就可以明白。高叫文學可以只作「橫的移植」的人，在這一方面是應該反省的。他們亦步亦趨地隨人脚跟，而且對西洋文學中頹廢墮落的一面興趣特濃。先不說在理論上這條路走不走得通，就以實際而論吧，在這些人「領導」下的臺灣文壇，究竟如何呢？儘管他們在這個海島上翹首西望，不斷地讚嘆：「星空非常希臘」，然而，希臘的幸運之神仍然不曾眷顧他們，諾貝爾獎並沒有因此掉在他們頭上，反而掉到東鄰那位最具民族風味的日本作家川端康成的身邊。這道理很簡單，因爲創作是第一流的，模仿永遠是第二流以下的；何況這些人在模仿之際還未能「取法乎上」；更何況這些人還以自己的民族爲恥，高叫要砍斷「縱的繼承」。這當然是一條不通之路。唐代名臣魏徵曾經上書諫唐太宗曰：「臣聞求木之長者，必固其根本；欲流之遠者，必浚其泉源。……源不深而望流之遠，根不固而求木之長，雖在下愚，知其不可，而況於明哲乎？」魏徵所論，雖就政治而言，但對從事文學創作的人，也極有參考價值。唾棄自己的民族文化，將如無源之水，無根之木，其未能浩瀚繁茂，是不卜可知的。

其次，我們看到，偉大的文學家總是關心社會的，如果沒有這一份足够的道德勇氣，將永遠不可能成爲長令後人懷念的文學家。偉大的文學家作品決不能只靠一點文字技巧來完成，其中還得靠作者的人格來支撐。當歌德在批評他那時代的德國文學界落後的情形時，曾說：「個別的研究者和作家之缺乏品格，乃是現代文學所以庸劣之總因。」因爲，「作家表現其造詣的，不是從他的天才所運用的藝術，而是從他的個性，他的品格。」如果一個作家只自私地關心他自己的幸福，只關心一己的既得利益，而無視於大衆的苦痛與社會的不平，那麼，這當然可看作是道德上的品格上的重大缺陷，這又何能成其「偉大」呢？如果有人看到其他作家站在民族與社會的正義立場爲大衆鳴不平時，還想用文學以外的手段去阻撓或打擊，那就更不應該了。何況，這阻撓與打擊最後總會失敗的。「當你懷惡意而企圖損毀一個偉大人物的令名時，每每適足以增高那令名。因爲這一企圖將引起公衆的注視，從而讓大家慢慢發現他的優點；而那些優點正是他的敵人想盡力去污衊的。」——對於目前發生在臺北的文學紛爭，可作如是觀。

從以上所引例證也可看出，站在正義立場，關心絕大多數人的幸福，爲了追求光明而斷然揭露黑暗的作家，縱或受挫於一時，亦將獲勝於來日。人類的理性終必承認他的無私奮鬪之價值，歷史也終必還他一個公道。我們應該認識到，任何時代的任何社會，都難免有缺陷存在，感覺敏銳而又滿懷愛心的文學家，用藝術手法指出了這一缺陷，以幫助大家的認識、反省與改進，就如屠格涅夫、狄更斯與斯托伊夫人所作的那樣，都將使他們所屬的社會蒙福。我們正該企望這樣偉大的文豪出現，讓大家聽一聽不同的清越之聲，那裏用得着心存畏懼且橫施打擊呢？

我們希望作家們能憑自己的良知寫作。文章是「不朽之盛事」，應該是莊嚴神聖的。作家若有此自覺，自然不至於爲一己一時一地之私而忽視手上那枝筆應具的價值，「自尊指導我們的道德，尊人則控制我們的行爲」，希望作家們應自我策勉，不可走向「反民族，反社會」之路，否則，這民族這社會終必將他唾棄。

最後，更希望正在成長中的廣大文學青年們要注意培養恢宏氣度與廣大胸襟。儘管此時此地的文壇瀰漫西方文學中不健康一面的腐朽氣息，自己也決不可爲這一層煙霧所蒙蔽。你一定要突圍而出。少看那些庸俗作品，努力研讀第一流作品，多向大文豪學習，以培養自己高尚的文學趣味。在這方面，歌德的話可作我們的南針，他說：「我們應該努力以最好的頭腦來思維，以那些最好的內心來感懷。趣味不能以次級品爲模範，它的標準必須是可以想到的最高的。」

文學界屈處於「殖民地」的時間太久了，這有辱於像中國這樣的傳統「文學大國」的尊嚴，我們多麼渴望能恢復這一份歷史光榮，但願在覺醒的文學工作者不斷努力下，這一希望能很快的變成現實！

（民國六十七年二月「中華雜誌」第一七五期。）

憤怒之愛

——論廿世紀文學的特色

李復中

這個問題，實在不是片面的三言兩語卽可論定說清的；因爲就文學的多樣性、複雜性和自身特具有的藝術價值來說，任何主觀意識强烈的看法，都難免流入「左支右絀」的愴惶困境裏，而在整個文學發生的現象中產生迷惘的缺失也自是不能倖免的事了。

然而文學也並非是縹渺毫無脈絡可尋的神秘產物。也就是說，文學上的多元性、藝術價值，是必須在人類的生活過程裏被認可才能存在的——若將人與事物間的演變關係自文學中抽離出來，文學便空無一物了。

因此，我們若從「文學是人類生活的反映」這樣一個較普遍的論點來討論廿世紀的文學特色，是可以更精確的掌握廿世紀文學的面貌及它未來的發展。

十八世紀末葉發生的產業革命，推演到十九世紀的結果，不但使人類利用自然物質的能力遠

遠超過了任何一個時期，並且也對人類的社會型態引起空前未有的大變革，這個令人無法推拒的變革，實質上已經深刻地影響了每一個人的生活觀念和態度。作爲社會一份子的文學工作者，也敏銳的感覺到在他四周圍正有一股强大無聲息的、未曾有過的壓力侵擾着他的生活。在整個社會以自由競利爲目的所產生的資本壟斷、勞資對立、帝國主義間的爭端……等問題，再也不是文人以往的謳歌理想、自由的浪漫態度所能適應得了。因爲長久幻於理想，文學者已在這種隨影逐戲裏，感到空虛而疲憊了。這種疲憊感也加深了文人因自己的無力而懊惱、愧疚着。

文人的意識因之乃有了欲突破這種「局限」的轉變，加之在政治思想上因資本主義文化型態的弊害而興起的社會主義思潮，也在世界各處流佈……，這些跡象便把文學上以自我情感爲中心的浪漫傾向，導引入一個以社會爲表現重心的現實主義裏。

十九世紀末興起的社會現實主義文學，以尊重事實、觀察事實爲中心，爲文學注入了無窮的勃發生機，也爲文學換上更親切平實的面貌。因爲此期的作家多以他們對自由、平等的嚮往，對眞理的熱愛，貫注入一個轉變社會中發生的事件，使得作品滲入了當代人們易於受感動的血肉，甚而激發了人們的思想與行動並緊貼着時代前進的精神；羅曼羅蘭的「約翰·克里斯朵夫」的影子，便在歐陸的狂熱而誠摯的青年身上明顯的映現出來。正如羅曼羅蘭在托爾斯泰傳裏寫着：

「……我們因對於托爾斯泰的共通愛而差不多聯結起來。大家都在他的裏面看見了自己，當然大家愛他，是有各自不同的理由的。但是這個愛，乃是對於人生的啓示，對廣濶的世界開了門的愛。」

又如在屠格涅夫的一本描繪俄羅斯農莊的故事小說——「獵人日記」裏，作者以他那罕有的對不幸者的關切和愛心，生動的寫出了地主與農奴之間的悲喜劇。據說當時的沙皇亞歷山大二世因對此書的喜愛，而有了要廢除農奴制度的意圖。

諸如此類的現象，說明了一部偉大的、積極的文學作品，都隱含了改造社會的精神和充實豐富了時代進步的力量，而不是徒爲一件賞心悅目的事務「錦上添花」而已。這一類的作品，可歸類於：現實主義中的理想主義文學。

因爲許多十九世紀末的文學家，同時也是廿世紀初期的人物，並且兩時期的許多事件也多有直接的因果關係存在。例如：第一次世界大戰的爆發，就是十九世紀末期的事物直接累積的結果。所以我們可以說廿世紀的文學是衍遞十九世紀的現實主義而來。

然而，更加急遽的發展的廿世紀社會，在這短短的幾十年中，因人類一日千里的科技文明，與帝國主義間的掠奪殖民地而引起了兩次世界大戰，與弱小民族國家的爭相獨立，中國、土耳其、俄國這三大封建帝國的崩潰與革命的成功，還有世界性的人口問題、核戰陰影……等，對於當代人類的情感、意識的影響，都具有極深刻的意義。所以這時期的文學，也有多種的風貌出現，顯得非常龐雜喧囂。但我們依然可從作品裏的意向表現，粗略分爲(1)病態的、頹廢的文學：包括超現實主義、達達主義、唯美象徵主義……。(2)積極的、社會與民族寫實文學：這類作品多承襲了十九世紀末的偉大人道精神，並暴露了許多隱埋在社會裏的陰暗和死角，以極强烈的愛憎感，去爲那些被漠視、欺凌的不幸大衆代言；或是站在自己民族被壓迫的事實立場上，極力鼓吹同胞

團結一致向侵略者反抗……，如美國南方的黑人文學，世界各地的弱小民族文學，和社會寫實文學。而廿世紀的文學主流動向，便是以這類文學爲中心而帶引牽動的。

我們比較這兩類型的文學，不免會驚訝於一個相似點；那就是兩者都充滿了「憤怒」情緒的流露，而且比以前任一時期都來得强烈。不同的是前者的「憤怒」是種矯情作態、誇大的不實表現；而後者的「憤怒」却是隱含在故事的情節裏，與人物的境遇中，而擠迫發出的雄沉渾厚，帶着某種原始型式的生命律動的怒吼，這也可說是作者藉着作品的內容，震撼、感動了讀者的心靈，而很自然地在讀者的意識裏產生了「憤怒」的情緒。

在這裏要討論的，便是有關第二類型文學的意義，及一般人的議論可能產生的影響。

凡是人，在他的生活境遇裏，情感表示總不出於喜、怒、哀、樂四種；現實文學依王拓先生所說的是「反映人民生活的和心理的願望的文學」，那麼文學的主要表現，必然的就是要寫出生活環境之下的情感反應；而廿世紀的生活是怎樣的情形呢？機械式的平板乏味、狂亂的、零亂的、和非人的、窒息的氛圍籠罩着這個狹小的地球，再深究下去何以會有這些現象發生呢？ 國父當年所提的民族、民權、民生的三民主義，便很簡明的答覆了整個問題的癥結所在，而「廿世紀是民生主義擅場之世紀」也就更進一步的指明了：本世紀的文學所側重探討的是人與社會的相互關係。

作家忠實的觀察了我們社會裏的眞相，也忠實的反映了在生活壓迫下那些掙扎、困乏的小人物的情感；因此我們若說是作者個人的憤怒呈現，毋寧說是讀者因發現了一個不義、不合理的現

象而憤怒吧！就如同當我們在閱讀以絕對客觀爲原則的自然主義大師左拉的作品時，仍然會不知覺地隨着書中人物憤怒或憂傷起來，而左拉之所以要揭露社會的陰暗面，其主要用意即在於激發人們的憤怒，而來正視存在於四周的不義。

史坦貝克的代表作——「怒火之花」（The Grape of Wrath），寫出農民喬特一家人在資本商業社會裏，所受到的種種被欺騙剝削的故事。暗示了我們：爲生存而奮鬪所發出的怒吼，是多麼可貴、感人。黃春明在「鑼」之最後一段安排的「憨欽仔」淒絕的叫喊，似乎仍在我們的耳際，揮之不散。那股經關懷與同情孕育而生的「憤怒」之情，突然地於文末拉昇打住，不知留給多少讀者的慨嘆和現實中可思慮的問題。

至於中國在抗日戰爭中產生的戰鬪文學，其「憤怒」已與整個民族情感融合爲一了，激勵了同胞同仇敵愾的意志，對時代的影響更有不尋常的意義。即令是在文學上，也處處洋溢着高昂飛揚的生之氣息！給現代中國文學展現多麼偉壯的景觀。

綜合上面的拉雜敍述，現實主義文學的「憤怒」情緒表露，已不是膚淺的、自我個人的「溢情」流灑，而是基於作者的「眞勇」所提出的現實人生中不能抑制的生命呼喊。而「眞勇」也就是羅曼羅蘭所說的：「如實地觀察人生，並且愛它」。

陳映眞也在這句話下了另一個註脚：「有些憤怒的愛，是特別感人的。」道出了現實文學涵具特別魅力的奧秘。

孔子認爲中國最早的一部文學作品——「詩經」，是可以興、觀、羣、「怨」，這不是明白

地表示了：文學的「憤怒」，並不會減弱作品本身的藝術價值；更不會造成文學的「醜陋性」、「邪惡性」！

至於現實主義文學的「憤怒」，是否會加深擴大了「階級之間的矛盾」？我覺得這已不是一個有良知的文學工作者所必須附帶掌握的問題，他們也從無此能力可以主觀地任意牽強劃分；要之，這是屬於社會本身在運作時發生的現象，是屬於社會內部結構的問題。文學家從不是立意要站在那一階層，而攻擊另一階層的人。他應該站在正義、公理的層面上，就他所知道的範圍，寫人的生活底全體。這便是現代文藝家所要堅守、站穩的立場；除此，文學便不足語說了。英國小說家威爾斯說得好：我們要處理政治上的問題、宗教上的問題、社會上的問題。我們沒有這自由的手和這無限制的分野，是不能再現民衆的。

民衆的生活，就是文學家全力要表呈的素材。

在囂亂紛爭的廿世紀裏，爲了要開創新生的文明，發揮生活的革命精神，要在地上建立起現實的天國，作爲文學主流的現實主義文學，向一切黑暗、虛僞、邪惡勇敢地戰鬪而發出的「憤怒之愛」的呼聲，已儼然成了這一世代文學最激勵人心的主要特色。

（民國六十七年元月「夏潮」第二十二期）

從幾個現象談知識人的責任

李利國

前言

最近淡江文理學院舉行了一場「中國民歌」之夜，據估計最少有三千人與會；以此比較往昔各大專院校的「熱門音樂會」的盛況，有過之而無不及；這種民族意識的肯定，多少已在年輕一代中間產生覺醒。在這時候，我們有理由相信，「五四」新文化運動的壯濶波瀾，或許即將再度展現新內容、新色彩、新精神了。

一、什麼樣的意識

過去二十餘年來，臺灣在經濟和各項建設上都有長足的進步，但同時改觀的社會結構和生活思想，使我們的文化瀰漫着濃厚的商業氣息。歷史不斷地向前，然而我們的文化，嚴苛點說，並

沒有眞正屬於此時此地的文化。石家駒先生把過去工商社會的文化特點，作了一番透澈的分析。（仙人掌，一卷二期，瓦器中的寶貝。）他認爲這種「拜金主義、商品的拜物狂、精神事物背後的物質動機」，是由於「少數擁有生產工具和商品的工商寡頭」，爲了「銷蝕人心，激發對商品的無限需求」，控制了「現代急速發展的傳播事業」；結果當然就是造成了現代大衆生活的方式：「他們所愛唱的歌，他們所嚮往的生活方式，他們據以言動的價值模式，他們的衣着，他們的思想和感情，沒有一樣不是在維護和增進一個他們所創造而不屬於他們所有的物質社會，……」。其實，這種社會風氣的構成，對國家民族未來發展的影響，孫中山先生在民初已經留意到：

「資本家出現，其壓制手段，恐怕比專制君主還要甚些。」（民生主義與社會革命，見國父全集）中山先生觀察工業革命以來的西方社會，他深切的了解資本主義的遺害：

「英美各國皆受資本家專制之害，成員亦多爲資本家所收買。」（同上）

「試以鐵道論之，苟全國之鐵道，皆在一二資本家之手，則其力可以壟斷交通，而制旅客貨商鐵道工人之死命矣。土地若歸少數富者之所有，則地價及所有權之故，而妨害公共之建設，平民將永無立錐地矣。」（提倡民生主義之眞義）

「他們用金錢勢力操縱全國政權，遍事都是居於優勝地位，試看那一國的法律政治制度不是爲資本家而設的？」（三民主義爲造成新世界之工具）

回過頭來我們檢討目前臺灣的社會意識型態，就很容易了解，爲什麼社會沒有高遠的目標，只是追求「吃喝玩樂」；也就很容易懂得，社會普遍崇洋的原故了。前者是人類理想的墮落，後

者是人心痲痺後的一種盲目行爲。

二、什麼樣的崇洋

但是，崇洋的病態究竟從何而來，由何而侵蝕了人心呢？基本上來看，是由於中國近百年的變亂動盪，無論在工業技能、在文化表現，在經濟享受上，皆不如西方，雖然地大人多，已淪爲「列强的殖民地」。一般受壓迫者的反應不外兩種，「反抗壓迫和卑微承受」，不幸的是滿清政府爲了維護自己封建政權和利益，寧可放棄仇外心理，轉而媚外，依托在帝國主義的勢力下。知識份子扮演的角色又如何呢？夏潮第十二期，出現了一篇悲慟激省的文章，盛仰義先生特別指出一個實例，來說明洋人惡毒的思想：

「很早就有一個叫詹姆士的美國人，向他們政府提出一個培養中國知識份子的方案說：那一個國家能够做到教育這一代的青年中國人，那一個國家就將由於這方面付出的努力而在精神的和商業的影響上得到最大的收穫。」

他在這篇「孫中山先生對帝國主義、資本主義的批評」一文中，反覆闡述孫先生的憂患和他對中國的關切。值得我們一讀再讀。反省再反省。

這些受了西方教育的中國智識階級，帶回來許多西方的知識、觀念、思想和理論。他們利用這些眩耀自己，爭取自己的利益，造成嚴重的「公害」而不知，甚至爲了自己，寧可放棄良知。

這些現象在最近曾經過一連串的討論，其對社會人心的迷失，或許有晨鐘暮鼓的作用。但這些「受到西方强勢文化教育或者曾親自在西方受過『現代』教育的知識份子」（石家駒語），他們自認「高於臺灣那些沒有出過門的一般人」，「對自己喝過的洋水覺得優越與自信」（王璇語），所以「往往極其忿忿地宣說或指責自己民族在文化上的落後」（石家駒語）。

三、胡適是個例子

胡適曾經說過這樣的話：「中國與西方的强烈對照和衝突是大約一百五十年前開始的。對着諸位這樣有學問的人，這樣特別懂得近代歷史的人，我也用不着提中國在民族生活各方面的改革工作因爲不得其法，又總是做得太晚，遭了怎樣數不清的失敗。」（中國傳統與將來）

這麼說來，中國歷史上最殘酷悲涼的一頁，完全是自找的，是應該的了？帝國主義的野心、侵略和「無知、自大、自滿」一點也不用負責任了？或者，胡適先生的意思是贊同，科技發達的國家應該侵佔不發達國家，文明國家應該控有不文明國家，中國傳統的社會結構分配結構因爲不符合西方的觀念，就應該循照改變，這是什麼話！

孫中山先生的學說，一針見血的可以拿來批判這種胡適模式。孫先生在民國初年，爲什麼特別提倡民族主義，就因爲「我們民族是受甚麼禍害呢？所受的禍害是從那裏來的呢？是從列强來的。所受的禍害詳細的說，一是受政治力的壓迫，二是受經濟力的壓迫」，照胡適的觀點，中國

就是被列强在當年瓜分了也是應該的。這些思想，我們覺得不僅是一種心理病態，並且是一種會傳染的病菌。今天許多歸國學人以及許多知識人，不也都隱隱懷抱這樣的心理嗎？

國父嘗言，許多留學生是「把中國的主權，都送給許多外國人，只要自己學成美國人，便心滿意足，不管國家是怎樣。」，又慰勉大家要「立志做大事不要做大官」，這些話在今天商業文化侵蝕的教育中，已經被遺忘被忽略了。

去年報上刊載的短篇小說「我愛博士」，描寫那個常博士是「乘公車時，他的腿翹得老高，一幅傲然冷峻，觀望旁人的樣子，看到公司的員工時，嘆息員工辛苦，語態却不親切，只像在演譯社會學的公式」，一般的知識份子却是唸完大學後，不肯回到長他育他的鄉村去？這些知識人的共同特點是沒有根。他們唯有在酒紅茶綠中沉迷，唯有在人羣中流落。歸國學人蜻蜓點水式的回國，引發許多驚羨，然後他們自滿自足的繼續在別人的國家上做「經世立命」的工作，實質上，是「討生活」呢？還是「在異國求利」，「在祖國求名」呢？這種心態，直接間接的造成許多弊端，周南山先生在夏潮十三期，歸納爲六：「充實强權擴張主義的先鋒隊、結成利益集團盤踞本土、特權意識的洋溢、使學術商業化、助長崇洋媚外之風、助長牙刷主義的作風」，在認識了「學人公害」之餘，也着實令人爲社會人心的普遍不健全而憂心忡忡。

無疑的，石敏輝先生的「陳之藩的自棄及其亡國意識」一文，（刊於夏潮第十三期）便是針對這種「普遍性」而加以「震聾發聵」。在當今的社會，有不少人把陳之藩當成「詩人」，當成文學偶像，他的「在春風裏」、「旅美小簡」、「劍河倒影」和合集的「陳之藩散文選」，在市場上的暢銷就足以顯示社會的人心，是多麼地消極、茫然。文中有一段話是徹底而強烈的批判，逼使大家深省：

他對苦難中國缺乏了解、缺乏關愛，他所懷念的只是昔日北平的清華園、諧趣園，他所依戀的是長安的夕陽。他偶而也叫叫窮，但由他長時間徘徊於高等學府的校園，往來於高級享受的場所看來，便可明白他之所以懷念往昔的聲華，那是一般沒落子弟的共同心態。

類似這種「他所給予青年人的是如此虛無飄渺的情緒。在他的文章裏，看不到生活的奮鬪面、堅實面、看不到任何人對人對事的責任心」的文學作品，俯拾今日文壇比其更甚者遍遍皆是，眞令人顫慄。知識人的責任不就在提醒衆人的注意嗎？我們却放棄自己的責任太久了。

五、讓我們更努力

還好，唐文標、關傑明諸先生已經對逃避現實的現代詩加以全面的批判了！尉天驄、王拓諸先生對文學的方向也加以考察而有了大原則的確立；同時，有一批肯於面對現實，關心社會的作家，已經創作了許多好作品，爲當代文學開拓了一條新方向，黃春明、楊青矗可做代表；出版商

也有了新覺醒，楊逵、鍾理和、陳映眞的作品再度出版，都使我們有理由相信，不管社會有多少既成病症，多少惡習猖獗，但全面覺醒的一日，終將到來。讓我們期待，讓我們爲每一個付出者喝采，更重要的是，讓我們更努力。

（民國六十七年元月「夏潮」第二十二期）

一個作者的卑鄙心靈

黃春明

（元月十六日應政大西語系邀請演講）

各位老師、各位同學：

今天各位看到我穿牛仔褲和藍襯衫，再加上這一件小格子西裝外套的這一身打扮，相信再也沒有人會說我是鄉土了吧。也好，免得有人借用新典故，又說什麼「狼來了」的。如果一定得說什麼來了，那麼今天應該說我是「羊來了」才對。不過，剛才我騎機車穿過辛亥隧道之後，就一直淋到你們這裏，所以我這一隻羊是淋濕了的羊，帶三點水的「洋」了。

剛才上來介紹我的同學說，我今天要跟各位講的題目是：「現實世界與小說世界」。我一聽之下，心裏馬上納悶起來。原來我們並沒有約定要講這個題目的。我一直還以爲就像我過去的經驗，對方都讓我海闊天空的隨我漫談，所以我沒有在這個題目上做任何的準備。再說，好吧，就拿「現實世界與小說世界」這個題目來談，我這麼一想，即刻腦子裏就忙着打起轉來了。但是，

想了想，答案好像很簡單；現實世界裏的人物，他們肚子餓了就想要吃米飯，洋化一點就吃西餐，一樣都離不了吃。小說世界的人物，他們何嘗不是一樣？難道能不食人間煙火？這有什麼好講呢?!（等着一陣笑聲過後。）對不起，這麼說令大家覺得有點開玩笑，其實並沒有什麼不對的地方。要拿「現實世界與小說世界」來做爲一個演講題目的話，換個排比的方法來講，也是一個很精彩的題目。現實世界只有一個，小說世界可多着哪！有超現實的小說世界，有荒謬的小說世界，有寓言的小說世界，還有武俠的小說世界，吾愛妳、妳不愛吾的小說世界，太多太多了。所不同的是，現實世界的主宰永遠是我們，就是絕大多數的我們犬家。正如我們的團歌所唱的：「時代在考驗着我們，我們要創造時代，」這是絕對正確的。我們大家的祖先，受嚴酷的原始現實社會的考驗，創造了封建的時代，再經過幾千年封建的現實社會的桎梏，我們又創建了民主自由的時代。我們大家就是現實世界的主宰。然而，小說世界的主宰是各色各樣的作者，他們各個在自己的小說世界裏當上帝。在那世界裏，希望女主角有多漂亮就有多漂亮，要某一個人物死，被汽車壓死，或是病死，都隨作者的意思。所以才有「筆下留情」這樣的話。我們大家跟許多小說世界，始終保持一段莫可奈何的旁觀的距離。當然，要是從學理上，或是站在現實社會的某一個層面，拿什麼樣的小說，以及具有什麼心態和思想的作者，來做分析的話，我相信，「現實世界與小說世界」這個講題，一定可以讓我們學得很多。可惜，我個人不是一個用功作功課的人，更不是一個飽學的文評家，面對着這樣的題目要我來講，實在令我感到頭暈目眩。不管怎麼樣，我今天是無法扛着這樣的題目上講臺的。這一點，請各位多多原諒。如果一定要有一個題目才像演講

的話，那麼我們就把今天我所要講的題目，定爲「一個作者的卑鄙心靈」吧。

水和水源

「一個作者的卑鄙心靈」這樣的題目，大家乍聽之下，一定以爲又是罵人的啦。接着你們心裏面又在猜想：今天黃春明不知道要罵到誰的頭上？到底誰是卑鄙心靈的作者呢？你們一連串這樣的聯想和猜測，是有原因的。因爲前不久，在我們文壇上，曾經有過一番漫罵大展，好不熱鬧，一直到今天，偶而還可以聽到零星的砲火。

好吧，大家不用猜了。我今天要講的「一個作者的卑鄙心靈」，這裏所指的作者就是：黃春——明——。

好了，好了，請各位不要笑了。我這個人就是這麼糟糕，任何正經事，或是嚴肅的事情，一落到我身上就給沖淡了。我知道你們爲什麼笑。你們覺得太突然也是好笑的條件之一。可能你們很多人都是第一次聽到一個人站在大庭廣衆前，說自己卑鄙。我也是頭一次這樣地來面對自己。但是，你們聽起來很簡單，其實在這個背後，我是經過一番努力和掙扎來的。我想我在背後怎麼面對自己，怎麼努力掙扎過來的這件事，對大家並不是很重要。你們當中，有很多是我的讀者，有些人是聽人說我，因此有些印象。而這些印象，不管是直接讀了我的小說的，或是聽人家談起的，相信就沒有卑鄙的這樣的影子在裏面吧。所以你們要知道，黃春明的卑鄙心靈的具體事實在

那裏？這才是重要的。

爲了了解的方便，爲了要把心靈這種抽象的東西說得清楚，單單談現象是不够的。所以我希望從我的寫作經驗來談，同時來考察寫作時的生活和心態。相信有部份人，會執着不同的看法而不以爲然；他們認爲作者的生活是生活，作品是作品，作品一旦誕生了，它在藝術領域裏是獨立的，諸如此類的說法。對過去一直都是這樣的看法，所以藝術才顯得玄秘，藝術家才顯得偉大起來，藝術工作者也就容易自欺欺人。誠然，一般的讀者可以絕對地，除了作品以外，不清楚作者的一切生活情形，但是，一個作者一旦跨出習作的階段，開始漸漸地擁有廣大的讀者的時候，他的作品就像一條擁有許多飲用者的流水，作者就像是這條流水的水源。水源的一切狀況，跟流水是極其密切的，尤其是水質方面，比水量更影響飲用者健康情形。這一點做爲一個作者的時候，是不能不清楚的。在這裏而言，什麼是水質呢？應該是作者的生活、心態和思想才對。不會是和生活脫了節的、形而上的文學理論吧。

幸運的作者

過去，從寫作的動機，和寫作過程中的經營來看，我是相當衝動型的一個人。跟我同過學的、或者是跟我同過事的人，都看過我一言不合就揮拳頭的醜事。另一方面，一感動起來心軟得不得了。可以說很情緒化的一個人。說我是感性大師，我想我是當之無愧的。這樣的一個人，每當

一件事物被他抓在手裏的時候，也正是心裡滾燙得最厲害的時候，大腦的職責也都一時被滾燙的心取代了。大腦一被取代，也就沒有思考的活動了。這樣子的心性，隨伴着我的時間，相當長久。所以在寫作上，在題材的選擇，處理的方法，也都隨這樣的心性去作主張了。過去我大部份被認爲是鄉土的那一系列作品，都是這一段時期的產品。

做爲一個作者，在世俗原有眼光來看，我是幸運的，我一開始就受很多前輩和朋友的鼓勵。在作品而言，文緣很不錯。文緣就是文章的文，人緣的緣。很多寫文章評論我的作品的文評家，誇獎我，讀者大部份都喜歡我，就這麼一帆風順的被稱爲作家，並且還小有名氣。其實這是一種誤會，而是善意的誤會。

通常，一個作者如果看到批評他的文章時，一般的反應是這樣的；看到說他不好時，他十分不高興，甚至於當晚不眠不休，夜車開到底趕一篇文章反駁加漫罵。如果看到說他好的，他就高興。誠然說他好到如何如何，說這又象徵什麼，那又象徵什麼，說得玄而又玄，說的人自己也搞糊塗，作者本身更不懂。然而，作者只要領會到人家說的，是在好的一面，他就笑納默認了。有些人還特別多買幾份刊登讚美他的刊物，剪貼的剪貼，寄給朋友的寄給朋友，這還不够，等到作品結集時，還要附在集子裏面，或是有人訪問他時，還要念念不忘如數家珍地，把這些說他好的文章一篇不落地，還特別記取發表的刊物和時間而一一列出來。可見大部份的作者都盼望人家說他好，有名無實也無所謂。我雖然沒去記取這些說我好的文章，也沒去搜集，但是，當時看到了這些東西的時候，我的心裏是舒服的，是愉快的，什麼叫做飄飄然呢？就是這個時候的感覺。本

來這是人之常情，沒什麼可以厚非。可是，當一個人的作品，跟廣大的讀者發生了溝通的時候，默認有名無實的讚美，就有盜名欺世的嫌疑。

兩種評法

現在來看看我自己，是不是有盜名欺世的嫌疑呢？綜觀評論我的作品的文章，概略可分兩類：一類是屬於所謂的純文學藝術理論的。這一類的問題，「純」與「不純」的人一談起來總是糾纏不清，我不擬在這裏談它。第二類是屬於社會性的文學理論的。這一類的文評，過去對我的評價很高，說什麼小人物的代言人啦，又是小人物的心聲啦，其結論的四個字就是「悲天憫人」。對這樣讚美我的文評家，他們本來善意的用心，我是應該好好的感激一番。可是，過去對這些人給於我的鼓勵，不但不曾表示過感激，還默認下來，自認爲當之無愧。自己還眞的以爲有「悲天憫人」的偉大心靈，擁抱着苦難的小人物。一個作者不一定能够正確而全盤的了解自己的作品，可是我扛起所謂的「悲天憫人的胸懷」，而沾沾自喜的事實，是無法欺騙自己的。如果眞正是悲天憫人的胸懷，那麼該是對眞理謙誠，對人謙卑才是。我知道那時的我，是最愛露鋒芒、最愛出風頭的時候。那時候，就是在寫一篇關懷小人物的小說，或是做一件好事，可以說儘是爲了出風頭。想一想，眞是慚愧。愛出風頭的人，他對出風頭自然辦法很多，隨時隨地都可以出風頭。爲什麼偏偏選擇了寫那種叫人看起來很人道，通篇透着關懷人的暖流的小說，叫人覺得黃春明這個作

者是一個悲天憫人的作者呢？照我這麼說，可能有人不能完全贊同，他認爲除非我一開始就有把握寫好這一類小說，充滿人道主義的小說，準備出出風頭。不然在情理上的邏輯是說不過去的。

不過，我現在可以告訴各位，當我的小說在評論界獲得了鼓勵的時候，我變得自私自利起來了，我珍惜着那一點小名氣，並且憧憬着未來的文學生命，同時，西方有些浪漫派的成名作家的成名模式；似乎告訴你偉大的藝術家是魔鬼的化身的那種結論，也有影子在我幻想中的心裏幌動。他們那樣墮落的私生活，如果換上一個普通的人，不知要遭受到如何的譴責。然而這一些，却隨着作家的成名，統統變成理所當然，更荒謬的是，流露在傳記的文字上，或是作者當時被訪問的言語上，有意無意的肯定了那些墮落的生活是藝術家的特權，他之所以會成爲一個偉大的藝術家，就是因爲有了這樣的經歷。當然，如果一個藝術家，能够從不知覺的墮落的生活中醒悟過來之後，而成爲一個偉大的藝術家，這個可能性我們是可以明白的。但是，有多少的年輕朋友、爲文學藝術這樣子的着了魔，眞的是着了魔了。那時我一直無法靜下心來，好好找個工作先把最起碼的生活安定下來。那時我認爲沒有什麼比文學藝術更重要的了。怎麼重要法呢？因爲它可能使我變成一個藝術家。至於成爲一個藝術家又怎麼樣呢？根本就不會想到這樣的問題。

成爲藝術家以後又怎樣？

一個家庭如果出了這樣一個孩子，是相當不幸的。像我的小小家庭：我和太太、嬰兒一家三

口，而當爸爸的我，竟然是自私自利的夢想着當一個作家，那是很悲慘的事，[illegible]和小孩子受到無法彌補的傷害了。而我還認爲要成爲一個作家，就是要這樣受苦的罷。我今天無法把過去的生活情形做詳細的報告出來。不過，記得當時幾個文學的朋友，他們關心着我的生活，却比我的文學生命來得更關切。諸位要是看過那時候寫的「兒子的大玩偶」、「癬」之類的作品，那裏面多多少少都有我們的生活影子。我有些事情還不能明白，連家裏的人都沒能去照顧，還能悲天憫人嗎？或者應該問，到底悲天憫人是什麼意思？對於一些人物的不幸遭遇，正如我小說中的小人物的生活，付出與實際無補的那一點本能的同情，這就叫做悲天憫人嗎？或是所謂的惻隱之心，不忍人之心？

當你們在看我那一類的小說，也一樣的同情着裏面的小人物時，除此之外，透過這些小人物，只讓你們覺得這祇是個案的話，那我們不能否定，在我的作品裏面，是流露着人皆有之的惻隱之心而已。以我現在的看法，如果指着某一篇作品，說是作者有悲天憫人之胸懷的話，那應該是讀者透過那篇小說的故事，無形之中，作者成熟的技巧引導着讀者共同地觸覺到大環境的實體，並由作者憂時傷世的思想指引着，讓讀者活生生的體認到，我們的民族到底爲了自己的什麼缺點受苦受難。而作者的聲音絕不是概念的，更不單是知識的，而是眞正的出自作者完善的人格的呼喚。所以要說我是一個悲天憫人的作者，那實在還遙遠得很！

或許我們從一個初學的作者，在選材的客觀條件上來看，說不定更容易了解到，一個作者的心靈，以及他的心靈的成長。

心靈的成長

在正常的情況下，初學的人想寫小說的話，一定是寫他自己，或是他自己最熟習的人物和環境。在這個起步上，我是正常的。開始時我寫了不少關於自己的東西，包括自己覺得全世界都跟他敵對起來的那種感覺，其中最典型的一篇，即是我拿來在我的集子前面做序，嘲笑它是蒼白的「男人與小刀」。過後就寫熟悉的身邊人物，他們要不是鄰居，就是羅東的小同鄉。像「鑼」裏面的憨欽仔，就眞的有這麼一個人。我寫自己和寫他們，這都是很自然的事。那麼恰好他們是小人物，對他們和家鄉却有一份說不出的感情，在這兩造之下，寫出小說來時，碰巧形成擁抱小人物的熱烈的場面來。如果我不在那裏長大，假定是在臺北，那麼我想，初期我的小說就不是這樣的面目了。從這裏可以說明，悲天憫人的作者不是可以因碰巧誕生出來的。悲天憫人的作者，單憑對人對地的那一份說不出的感情，而沒有生活的體驗，和思想的成長是不够的。

回想起來，小說中的那些小人物，還有沒寫進去的，他們三十多年前都是我童年的朋友。我們在一起的時間比跟家人在一起的時間，要來得長很多。我們在一起時，無所不談，無所不玩。然後，隨時間的流轉，不知道在那一天，大家很自然地，不知不覺地不告而別了，有的是眞正離開了家鄉，有的是往社會的各種不同的層面散開了。三十多年過後，我們有了很大的變化，不管是經濟上、文化上都有了很大很大的差距。也許有人認爲這是必然的，其實我也這麼想。但是仔

細的想了一下，這答案並不是那麼簡單。

就拿我童年的幾位朋友來說吧。去年我回去時還碰到過四位，有一位是鄉下樂隊的鼓手，婚喪慶典他都必到。本來是小喇叭手，因爲牙齒一顆一顆地掉光了，才委屈他打大鼓。請注意，一個喇叭手的牙齒一顆一顆地掉光了，聽起來固然好笑，但是牙病和家庭的經濟是十分密切而形成惡性循環的。有一位是理髮師，據說馬殺鷄還沒登場之前還不錯，後來女理髮師吃香了，他的顧客相對的減少，因爲剩下來找他的老年人一年一年相續地減少了。有一位是曾經因爲賭博殺人，才被關出來不久，因爲關了十二年，出來之後家人散了，家產都沒有了。還有一位在看平交道。這樣的四個童年朋友，加上我黃春明五個。現在就把我們五個人列出來，就用世俗的眼光來看，一定是說：好啊！黃春明你眞有辦法啊！叫他們四個人講，一定也是這麼說我的。那麼最被冷落的就是那位剛出獄不久的朋友了。他自己也感到十分自卑。其實我的童年朋友不止這四位，我列出他們四位的原因是，當時這四位朋友都比我聰明得很，尤其是剛出獄的這位朋友，記得當時跟他們學了不少事情。

機會

現在事隔三十年，爲什麼事情有這麼大的差別？我黃春明比他們努力？不！絕對不是。那又爲什麼？（坐在前面的一位女同學說：「機會不一樣」）對！機會不一樣，謝謝你的答案。我是

有機會讀大學的，當時我們家裡的經濟能力，是養得起我讀大學的。但是我把讀大學的精力，耗費在讀兩所高中和三所師範學校上面去了。如果把我的機會隨便讓我這四位朋友其中的一個來接受的話，他的生活一定跟現在的情形，完全不一樣。當然，我不能說他的生活一定傾向好的一面，因爲還有別的其他因素，也在叫人改變。

不過，就機會而言，一定活潑的多吧。這裡說的機會，很多是用金錢可以換取的，如生存的機會，生活的機會，物質享受的機會，受高等教育的機會，不知道你們有沒有稍做計算，你們從小到你們現在，讀完大學到底要花多少萬嗎？相對的，家庭經濟比較困難的，生活得很吃力，物質生活談不上享受，子女的教育在服完義務教育後，也將勞力投入家計，如果情況更糟的話，相對的也有另一面的機會，那就是有營養不良的機會，有無知的機會，有衛生習慣不好的機會，有竊盜與搶刼犯罪的機會，從任何社會的秩序的表面來看，好像窮人扮演了最討厭的角色，私娼、販賣人口、偷竊搶刼、骯髒、無知等等，幹盡了所有的壞事。所以很多人直覺的就討厭窮人。有了這種直覺的對窮人的厭惡反應，對窮人的問題也就不加思考了。並且肯定的認爲，窮人是自甘墮落的。好的，我們現在暫時假定這麼說：「窮人是自甘墮落的。」這是假定的。那麼從我們這個假定剛說完之後，有兩個嬰兒誕生了；一個生在窮人的家裡，一個生在有錢人的家裡。請各位說說看，這兩個嬰兒生長的過程，長大之後的人際會不會一樣？不會的！

爲什麼？

機會不一樣！

對！機會不一樣。每一個人都會出痲疹，現在免疫學很發達，痲疹早就有預防針，並且我們的衞生機構，也替所有的老百姓免費打預防針。可是，那個窮人母親生了孩子不久之後，又得同到勞力的忙碌工作，一方面她過去沒有好好上過學，所以也不懂得打預防針的重要，而疏忽了這件事。過後小孩子出了痲疹，又得不到正確的照顧，結果這小孩子發了高燒，把腦子燒壞了。這是不是他們窮人的自甘墮落？一開始這個小孩子投胎到窮人家，這也是自甘墮落？

貧窮

話說到這裡，好像離開了本題非常遠。不會，我沒有離開軌道，我就是在談「一個作者的卑鄙心靈」，而那位作者就是黃春明我自己。我的卑鄙的地方就是，在我還沒了解到我們與社會的關係，也還沒了解到，當我們這個社會，有人浪費一千塊錢的同時，就有人因爲一千塊錢，遭受到很大的困難，在我還沒了解到有這樣的社會關係之前，寫了幾篇小人物的生活爲背景的小說，承文評家說我是悲天憫人的作家，我竟自以爲是的默認了。盜名欺世，這是卑鄙之一。

對了，說到這裏，我必須對剛才上面所談的窮人問題，做一點說明，之後，我再來舉出黃春明的卑鄙之二。因爲我們這個環境，有人對談貧窮顯得很過敏，其實像美國那麼富有的國家，照樣有乞丐。我在舊金山的街上，就給過美國乞丐零錢。我們省政府五年來推廣的小康計劃，還有據說政府這幾年來的經濟發展成果，拉近了貧富的差距，把我們的社會又向均富的理想推進一大

步，還有每年的冬令救濟，從報紙和電視，我們都可以看到需要幫助的家庭。這一切都在說明我們的社會是有貧民的。可貴的是，也在證明從民間到政府中央，及時的援助，和長期有計劃性的努力，都在改善經濟生活的環境。一個國家，一個社會，有貧窮不見得是可恥的事，可恥的應該是，不准許談貧窮，貧窮人得不到照顧。但是，有些既不代表政府，又不能代表民間的人，自己得到溫飽了，看到有人談貧窮問題時，就想給人送帽子。這也是屬於卑鄙的。

今天，談到我自己，談到我的小說，小說中的小人物背景，這樣談下來自然就談到貧窮了。我個人，也從正視這樣的一個問題之後，才發現自己可鄙的地方。現在再來看看，我卑鄙之二。

西班牙鬪牛狗

在我寫以小人物爲主的那一系列的小說的時候，也正是我獲得「有良心的作家」、「人道主義的作家」、「小人物的代言人」、「悲天憫人的胸懷」等等這一類的稱讚的時候，我有一個朋友，因爲他要出國，就把一隻西班牙鬪牛狗寄養到我家裡來。西班牙鬪牛狗在臺灣很少，就是我們卡通影片常看到牠的那一種，大頭小耳，眼睛鼻子頰肉都往下垂，腿短，前腿向裏彎的那一種。有人在笑了，我相信很多人知道。在洋狗裡面，這也是名貴的狗。自從那一隻狗到了我們家來了之後，整個家裡的生活秩序，都被擾亂了。

但是，我呢，還樂此不疲。現在想起來又可笑，又可鄙，又可憐。平時，我的收入只能省吃

儉用的，吃牛肉是偶爾的牙祭。這隻狗來了之後，每天都要牠吃牛肉讓我和太太還有小孩來看，還得加兩個生雞蛋。因爲這一隻狗的睫毛倒捶，經過手術之後，每天都會蒙着一層黏物，眼角積着不少的眼屎，這些我都要捻着棉花，小心的把它清除掉。每天晚上，要先把狗房子和四周環境，噴一噴殺蟲劑，還有三兩天就替牠洗一次澡。有一次，難得想全家三個人，騎機車去環遊北海公路，結果一想到狗留在家沒人照顧，遊興也消了。等到牠發情了，這才緊張，好容易打聽到竹東有一位醫生養有公狗，我們老遠的雇車跑去，先送一千五百元的紅包給對方的狗主，然後等着牠們交配。當公狗看不上我們沒有睫毛的小姐時，我們心裏好急好急，啊！我不想再說了，你們看過我前不久發表的「我愛瑪莉」，也就知道我養過狗的。林今開先生還曾經在「明日世界」的雜誌上，談狂人百態，談到狗瘋的時候，還特別讚賞「我愛瑪莉」這篇小說，說描寫狗瘋和狗的事，很深刻，很生動。要是他知道我也養過狗的話，他也就不會這麼驚訝了。

你們想一想，如果我把養狗的這一份精力和狂熱，還有這些錢，把它留下來領養一個孤兒的話，這是多麼有意義的事啊！但是，我沒有。不但沒有，一邊把愛心獻給一隻狗，一邊搖着筆桿寫窮人的故事。你們說說看，這卑鄙不卑鄙？卑鄙的。這就是卑鄙之二。

轉　變

自從我看清自己的過去，認識了自己與整個社會的關係，我的心靈才有一點成長，也開始會

多做思想，無形中，作品也慢慢地有了轉變，寫的東西不再考慮文學通的掌聲，也不投好文學通的趣味，於是從「魚」一變，就「蘋果的滋味」、「莎喲娜啦，再見」這類作品了。當我有了轉變之後，我聽到好多過去鼓勵過我的讀者說，我的小說這麼一轉變，社會性加强了，藝術性反而減弱。對這樣的看法，我是這樣想的：我的小說雖然有了轉變，但是還沒定形，也還沒寫出令人看了，叫大部份人都說：「我們就是要這樣的小說。」所以我說不出眞正好小說的面貌是怎麼樣。在我現在轉變的過程中，我承認小說裡面的社會性是加强了，至藝術性減弱的問題，因爲對目前因襲下來的藝術標準，我還沒弄清楚，所以我不便回答。不過我有一個故事，可以來說明所謂的藝術，是一件很主觀的價值觀念。不知道說我藝術性減弱的讀者，他到底是站在什麼角度說的「藝術」？

這個故事是這樣的：從前有一個鄉下人，跟一個城裡人約好，某時某日在城裡的南門橋頭見面。相約的時日一到，鄉下人就提早兩個半小時從村子出發。因爲從鄉下走到城裡，需要兩個鐘頭的路程。這個鄉下人想提早到，然後等他半小時也好。當這位鄉下人準時的走到城裡的南門橋時，正好有點內急想解大便。他馬上調轉頭，拔腿加快步，跑回家，一進門就往毛坑跑。等他完全解完了便之後，心裡才急着今天跟人爽了約的事情。另外這邊的城裡人，到了約定的時間，很準時的到橋頭赴約了。當然等久了，等不到就火了。第二天，一大早，鄉下人就趕到城裡，找這位城裡人賠不是。當城裡人聽到鄉下人說是因爲跑回去解大便才爽約時，他禁不住捧腹大笑，才把氣也消了，原諒了鄉下人。但是鄉下人莫名其妙的站在那裡，看城裡人笑得哎唷、哎唷叫。

好了，故事就是這麼簡單。我還看到你們，聽到這個鄉下人跑回去解大便時，你們也笑了。我們從這個故事裡面，發現很有意思的問題出來。

爲什麼城裡人會覺得那麼好笑呢？因爲城裡人覺得這個鄉下人笨得太可笑了，既然到了城裡，要解個大便有什麼難，非得跑那麼遠的路回去？當然，這個城裡人沒想到，當時糞便在中國的農村，是何等的寶貴，沒有肥料，農業就沒有生產，在沒有化學肥料之前，水肥和堆肥是唯一的肥料。像我們中國，以農立國已經好幾千年了，土地種了又翻，翻了又種，耕作了幾千年的土地，地力自然會消失，這樣的情形，更需要水肥的有機物來恢復地力，來做爲氮肥的來源。所以，全中國的農民，都知道糞便是可貴的。反過來看看，當時的城裡人，他們是不從事農作的，有關農事的知識和經驗，可以說很少，他們至少不必爲土地需要肥料而焦急。所以大便在他們看來，是身體裏面不要的穢物，事實上也是很臭，離開它越遠越好。

「藝術性」的歧路

現在我們可以看到，兩個不同環境的人，往往對同一件事物，會有極端不同的，主觀的看法。拿上面的故事爲例，同樣是人排出來的糞便，城裏人把它看得像土那麼隨便，鄉下人把它看得像金子那麼重要。這就是「糞土糞金」的意思，價值觀念的條件問題。

所以「藝術不藝術」，那可要站在什麼角度來看的。我說這個東西很藝術，你不認爲。你說

那個藝術，我不認爲。到底誰是誰非？這只有附合社會可以進步的一邊，才產生了價值。藝術這樣的東西，也應該對社會的進步有幫助的才有價值，不然，說它是怎麼藝術的了不得，又有什麼用？

我順便再舉一個，你們親身經驗過的例子。去年九月間的一場大雨，把你們政大都淹沒了。那時你們學校師生奮不顧身，冒着洪水搶救學校的財物的事蹟，我們在報紙和電視都看到了。但是，就在這同一場雨，說不定有一位住在淹不到水的地方，望着窗外的傾盆大雨，突然觸發了靈感，於是提筆就寫：

下吧！下吧！雨水，
妳不必哭泣，
當他傾倒最後的一盆，
他將後悔整個旱季……

對不起，我不會寫詩，我只是舉例。再舉個例子，也是同時，有一個高中的女學生，看到這樣的一場雨，很像某一位女作家寫的小說裡面的是一樣，那個跟她年齡背景很相像的女主角，就在這雨中淋雨。她暈倒了。當她醒過來的時候，老師就在身邊……。說不定，這個小說迷，就眞的跑出去淋雨了。

神木

這是可能的。那麼大家想一想，同樣的一場雨，你們政大的師生在想什麼？在做什麼？一個豪氣十足的詩人，又在想什麼？在做什麼？一個被小說害了的女孩子，她在想什麼？做什麼？爲什麼會有這麼不同的想法和看法？你們現在可以清楚了罷。

所謂文學藝術，應該也是推動社會向前邁進的，許多力量當中的一股力量吧。在這個功能上來看，我過去的創造心態是卑鄙的，該被唾棄的。我希望我今後的寫作，能找到一條更開濶的道路，跟大家，跟更廣大的讀者，跟我們整個社會連在一起。可能我今後的作品，不能像瓷磚那麼討人喜歡，然而，社會的建設，像十大建設，是不需要瓷磚的，偉大的工程，偉大的建設，永遠是需要大量的鋼筋和水泥。我只希望我是一把水泥，或是一截鋼筋。

做爲一個寫作的人，現在我知道，他和站在講臺上的老師、枕戈待旦的將士、和俯首在田裡的農夫、緊盯着生產的工廠工人，以及所有爲我們社會努力的人們，是沒有什麼分別的。把我們的民族，把我們的社會，比喻做一棵神木的軀幹的話，做爲一片樹葉子的我們，在枝頭上的時光，我們只有努力經營光合作用，當我們飄落地的時辰，我們卽是肥料。我們個人的生命雖然短暫，但是神木的軀幹，卽是每一片葉子的努力和盡職。五千年的神木，就意味着有五千梯次的發芽與落葉。我的寫作經驗是徹底的失敗了，我仍然希望成爲一個作者，做爲神木的一片葉子，和大

家一起來爲我們的社會，爲我們的國家，爲我們的民族獻身。

我是不懂演講的人，今天拉雜的在各位面前，表白了自己。今後我除了個人的努力之外，更需要各位多多的批評和鼓勵了。謝謝各位。

（民國六十七年「夏潮」二月第廿三期）

不可拿漢奸思想來反對鄉土文學

劉希文

編輯先生：

近半年來有關鄉土文學的討論，是一件很有意義的事，它可以讓人更關心社會，熱愛國家和民族，建立勤勞樸實的生活態度。鄉土文學如有偏差，也可以予以批評，但絕對不能跳出自己國家民族的立場，尤其不可拋棄自己民族的歷史文化。然而在去年綜合月刊九月號上，那位曾大捧漢奸胡蘭成的朱西寧，竟說出如此的論調：

「今之鄉土文學見得出與天地相斷，是萎縮的。鄉土主義的論評家也有的有此知覺，便拿來比附民族文學，還又翻出帝國主義侵華的老帳，說鄉土文學可以恢復民族自信。姑不論怎樣的又落入功利主義裏來，今如欲以鄉土文學的『小傳統』（金耀基語）來提倡民族主義，是否將有重蹈義和團的悲運之虞？」

這段話乍一看好像冠冕堂皇，稍一分析，便會發覺他的錯誤。第一，只要是中華民族的子孫都應該永遠記住這民族在外人侵略下所作的犧牲和奮鬪；尤其近百年的帝國主義侵略史，更是每一頁都充滿了中華民族的血淚，對我們的民族來說，它永遠是最有力量的教育，使得後人在緬懷

先烈的心情下，努力向上。只有站在漢奸那一邊的人，只有忘掉自己是中國人的人，才會說這種紀念、這種不忘民族歷史的行爲是「算老帳」。第二，夏潮上一期重登的孫中山先生的「九七國恥宣言」中有一段說：「拿義和團的人格，與庚子辛丑以後一般媚外的巧宦和賣國的奸賊比較起來，眞是天淵之隔。可怪他們還笑義和團野蠻。哼！義和團若是野蠻，他們連猴子也趕不上。」不知朱西寧輩對此有何感想？豈僅此也，近來一談到民族主義，一談到必要之反帝，馬上就有人警告我們「義和團的後果」或悲運；中國論壇的張忠棟如此，朱西寧也如此。甚麼是義和團的後果或悲運呢？那就是八國聯軍的大舉屠殺。這種借洋人來唬自己同胞的行爲，眞是太下流了。不錯，義和團的行爲有值得批評的，但我們忘了他們在歷史上的正面意義，如果朱西寧輩不相信中國人的話，總該相信洋人的話，八國聯軍統帥瓦德西就說過：義和團赤手空拳的奮鬪，證明中國的民心士氣未死，因此，用武力來瓜分是很難辦到的。於是帝國主義就改硬的侵略爲軟的侵略，辦學校，送獎學金，培養一批黃皮膚的外國人來爲他們服務，此卽買辦是也。由此可見，那些罵義和團的人的本質是什麼東西了。鄉土文學可以批評，但不可藉批評鄉土文學來推銷漢奸思想。

除了朱西寧這種論調，我們還看到另一種行爲，去年幼獅文藝月刊十一月號有某人「愛國詩選」，其中第一個入選的竟然是那位抗戰時期的漢奸詩人紀弦（當時的筆名是路易士）。抗戰期間，全國努力抗敵，這位詩人却在日帝轟炸重慶時大寫「炸吧！炸吧！炸光這一羣細菌」的漢奸詩人（如有人想知道詳情，請參閱寒爵的「畸零人與畸零文學」）。今天居然把漢奸列爲第一名愛國詩人，眞令人懷疑這是在日本。

古人說：哀莫大於心死，今天的文藝界居然忘記了我中華民族慘痛的歷史，這也可能是我們的社會一直無法產生偉大作品的緣故吧！

（民國六十七年二月「夏潮」第廿三期）

聯經集團三報一刊的七大「政綱」

侯立朝

聯經集團有兩報一刊，以及海外一報「世界日報」，自視爲中國有史以來最大的「輿論托辣斯」，卽最大的「輿論的壟斷資本家」。依照美國「三邊委員會」及「洛克菲勒基金會」的經驗，最大的「壟斷資本家」必須過問政治，左右政治。聯經集團的主人如果一個「中央委員」不能滿足，而要發揮大的政治抱負，那也無可厚非。但我們國民却要研究他的政治路線或政綱是什麼。

一、兩報一刊的百日鼓動

本年六月，聯經集團之「經濟日報」開始鼓吹發行大鈔，製造社會緊張空氣；本年七月，聯經「關係企業」聯合舉辦「經濟觀念與問題」演講會，鼓吹壟斷資本主義觀念，取代民生主義經濟思想；本年八月，聯合報副刊大喊「狼來了」，以買辦主義批判鄉土文學；本年九月，聯合報迎接費正清，在介紹費氏「美匪關係正常化」三條件後爲其宣傳；本年十月，聯合報譯出美國參議員羅士證詞並加按語說「兩個中國」之見是「深有見地」；同月它的一刊「中國論壇」刊出王

紀五的講話，反對愛國人士批評費正清，又刊出張忠棟的「鄉土民族自立自強」誹謗愛國主義，以及孫伯東的「臺灣是殖民經濟嗎」之文，以「描述」——「構成」——「破壞」的公式，亂扣帽子，而此文自供要我們安於「加工」的「所得」之地位。

從本年的六月到十月，在國際上有范錫訪問北平，造成了臺灣外交緊張的空氣；在國內有風災水災，造成了經濟與社會的損害不輕。就在這個政治浮蕩，經濟損害，社會搖曳，極需「莊敬自強，處變不驚，愼謀能斷」之時，聯經集團却乘此「人心浮動」之時，加速製造「驚慌」，侮辱「自強」，提出發行大鈔之「謀」，意圖接受費正清之「斷」，不能不令人吃驚！

由此看來，這個集團是企圖要壟斷經濟政策，要壟斷外交路線，要壟斷國是意見，以「輿論壓力」的形式，來包辦國家命運與民族前途，它要我們往何處去？它要我們走哪條路？我們就得要冷靜的分析，我們就得要理性的判斷。以下就是就最近這三個月來聯經集團的言論，分爲集體的與個人的意識形態兩個層面的分析，最後並作綜合的分析，讓社會共同了解它的眞面目。

二、兩報一刊有計劃的活動

第一個例子，是集體性的，是聯經集團兩報一刊集體的擾混行爲之抽樣分析。從六月二十六日的經濟日報鼓吹發行大鈔之日起，到十月二十五日的「中國論壇」提出二毛子的路線止，在這四個月之中，聯經集團的兩報一刊聯手呼應地做出了浮蕩人心、分裂社會、加速緊張、吹捧費正

清、兩個中國、二毛子路線行爲，即「輿論」嚮導的「壓力」之行爲，以配合國際姑息的形勢，特別是配合「美匪關係正常化」的形勢，對社會作反常的誘導。

①從「發行大鈔」的鼓吹到「經濟觀念」的改變，這是聯經集團的政治路線之一，其性質是經濟變色。「發行大鈔」是起因，「經濟觀念與問題演講會」是推廣，要使臺灣經濟型態變爲澈底的壟斷資本主義及買辦經濟型態是目的。從六、二六他們點燃起發行大鈔的輿論開始，到十、一二他們的社論「爲將來發行大額鈔券預作籌謀」結束，其中除了第一天有正反兩面意見外，以後的發展就不平衡了，選擇正反兩面的意見是五與一之比，即正面贊成發大鈔者五，反對發大鈔者一，造成「多數」的印象。從七、一七「人力投資與人力利用」演講開始，到九、二五「政府究竟應該作些什麼事」結束，目的在於改變「社會觀念」，要服從於他們「經濟知識」的引導。他們的「新觀念」主要之點是什麼？即壟斷資本主義的觀念和買辦主義的知識，要「成長」不要「穩定」，要「集中」不要「公平」，要「大鈔」不要「小民」，要「資本家」，不要「老百姓」，要「買辦資本主義」不要「民生主義」。還有一點必須指出，發大鈔是貪污最好機會，而且是合法貪污的機會。

(2)從替費正清開路到承認兩個中國很客觀，這是聯經集團的政治路線之二，其性質是政治變色。替費正清開路是起步，承認兩個中國很客觀是終點，在此就可以看到聯經集團在聯絡政治學經濟學文化社會學的「學者」打手的目的是什麼了。本年九月十日費正清又來臺，十一日的聯合報就能刊出一篇預先僞裝好的費正清「書評」之譯文，以「中共無法毀滅中國文化」替「毛對文

化之戰」（Mao's War on Culture）作矯飾，把費正清替毛澤東說的話，變成批毛的語氣，欺騙國人，以圖對費正清說降認同作好準備，這是要國人接受費正清的「美匪關係正常化」的條件，這就是聯經集團的目的。不僅此也，十、二三聯合報譯出美國參議員羅士在衆院亞太小組對華政策聽證會上的證詞之後，就表現得更爲明白了，羅士的證詞要點在於探求「兩個中國」的方式，聯合報的編者在文前按語說：「他的證詞，冷靜、客觀，而深有見地。本報特將全文譯出，供讀者參考。」這就是要點了，要我們「參考」羅士的「冷靜客觀而深有見地」的方式，這相對地意思不就是說堅持只有一個中國即中華民國的立場，就不是「冷靜、客觀」的了。聯經集團的這個立場，是與蔣院長在立法院迭次所宣示的立場不一致，而且相反。他們「識時務」，我們都「不識時務」？他們要代替這個基本立場，也就等於要取代這個政府或其政策。

③從「不談人性何有文學」和「狼來了」的刺殺鄉土文學到「二毛子」的公然侮辱鄉土、民族、自立自强，這是聯經集團的政治路線之三，其性質是思想變色。打擊鄉土文學是起步，標出二毛子主義是歸宿。八、一七聯副刊出彭歌「不談人性何有文學」前提够正，析論則是「很香檳的」，故不足以服人，心態偏西了。八、二〇再刊出余光中的「狼來了」，他「回國」只有半個月，就喊「狼來了」，也是輕率的。鄉土文學有可評之處，特定的工農兵文藝有可評之處，問題在於你從什麼立場去批評它？是以民族主義，還是以買辦主義？現在由十、二五「中國論壇」五〇期張忠棟的「鄉土·民族·自立自强」一文，才暴露了聯經集團的眞面目，是二毛子式的反鄉土，是二毛子式的反民族，是二毛子式的反自立自强，等於是以買辦主義反鄉土文學，而不是以

民族主義召喚鄉土文學，這就使三民主義的「中副」上當了，也使那些想抓「工農兵」的反共「新文藝」上了大當。這就得要「從香檳來的」之彭歌，重新來答覆，你絕對不能只反鄉土文學不反二毛子的論壇，然而你直到現在仍未覺悟，仍站在「香檳」之處，二毛子的一邊，你又怎配作爲中央日報的總主筆，去爲黨的眞正立場發言？

聯經集團在這國際形勢險惡、風水成災、社會浮蕩的四個月之中，很巧妙地策動了這三大運動，其目的在於「經濟變色」，「政治變色」，「思想變色」！這些行動，想要把這個經濟與政治的社會體制連根拔除，換上他們的「新觀念」，使用他們的「新知識」，走到他們的「新方向」。

三、二毛子的意識形態

第二個例子，是個人性的，是聯經集團兩報一刊作者的意識形態上抽樣分析，而且是「隨機抽樣」，不是「立意抽樣」。如果使用「立意抽樣」的方法，則「問題人物」就更多。現在，先抽出四個人的意識形態給大家看看，理論的批評另作文章，暫不多說，此處只說它是什麼：

①彭歌「反共不反帝」的意態。他說：「今天我們所反的『帝』，最主要的是誰？是共產黨。如果我們轉移了目標，鬆懈了努力，後果是不堪設想的。」（一刊四九期）。這段話中雖强調了「主要的」帝，這可也給人一種意識，認爲除了「主要的」之外，沒有其他之「帝」了。推論

而言，就是反共帝不反資帝和俄帝，甚至於不承認有「資帝」或「俄帝」，乃至於「聯資帝」反共帝。「資帝」有沒有？這一點他沒有界定。要不要「抗俄」？反共抗俄基本論是如何說的？他閃避。「聯資帝」到七十年代結果如何？這一點他也沒有說明。反共是我們目前的國策，大家都不會反對。但也不能認共匪爲「帝」。就是在「反共帝」前提下，「資帝」的「日本模式」和「尼克森模式」我們可以接受嗎？「資帝」的經濟操縱和政治干涉可以接受嗎？國民的忍受度有多大？如果不能面對這三個問題合併研究考慮，而只一味地以「反共帝」來掩蓋一切現實的問題，不僅不能「團結」社會的向心力，甚至會矮化了民族主義的精神，壓低了「反共帝」的條件，這是反效果的「反共帝」。造成目前社會心理的困境，就是由於此一意識形態的汚染，使反共帝的基本精神失去根性。從奄美大島、琉球、不否決外蒙進入聯合國，有這一系列的忍讓紀錄，乃有被迫退出聯合國及「中日斷交」和「美匪關係正常化」的苦果。這是什麼力量壓迫我們的呢？這不就是「新資帝」要繳械我們「反共帝」的武器嗎？問題就很清楚了，我們要反共帝也要防資帝，聯資帝更要防資帝，不是無條件屈從。

②孫伯東「買辦主義」的意態。他說：「國民生產或國民所得就是一個『加值』或『加工』的概念。我們使用自已的勞動、資本、和企業能力，在自已土地所出產的資源、或自外國進口的初級產品與中間產品上加工，而產生我們的國民所得。……如果我們自已自然資源缺乏，自已不能生產全部所需的資本設備，請問王先生，假如不進口，我們應該使用什麼生產工具，在什麼東西上加工生產呢？」（一刊五〇期一報轉載）。但他何以不自問，爲什麼「我們加工」二十多年

何以依然不能生產自己所需的資本設備？他這一段話，請問是不是無條件的「買辦主義」的自白，或就是永遠安於「加工主義」的自道？並且還給它以「概念」化，要我們在如此「買辦主義」的概念之下安樂地死不要出聲。這是以買辦的「現實」來屈辱我們國民的「意志」的一個陷阱，如果孫伯東不是「經濟學者」，說此話猶可原諒，然而他是以「經濟學者」自居的，說出此話而且加以概念化，要我們的國民經濟永久建築在「加工」的層面上，不僅文學家不能接受，國民意志不能接受，眞正的經濟學家更是不會接受的，因爲經濟學中沒有這個只講「加工」所得，不講經濟主權的說法，也許在汪精衞的經濟概念中有如此的說法。而他假設的「外資」與「資本存量總額」二與一之比，更是不通現代經濟學的外行話，亂蓋老百姓的欺人之談，「控股公司」不需要那種比率，「多國籍公司」更不需要那種比率，「技術合作」形式尤其不需要那種比率，就可以操縱支配全局了。據法人舒拉勃的研究，外資本金只要十分之一，正好適用於我國十六億外資與一百七十二億國內生產毛額之比；據中國人陳炎的研究，日本對臺灣投資的影響力，只要本金百分之一，就取得了操縱支配的效果，可以參閱他寫的「經濟貿易中日關係的檢討」（現代經濟金融月刊第二卷第十二期）。所以，孫伯東這個「假設」，既不適用於現代，因爲現代經濟的操縱術高明；也不適用於凱撒時代，因爲凱撒只用軍隊不用資本。我想只有一種人樂於接受他這個「概念」和「假設」，那就是現代的經濟帝國主義者，特別是日本的「十大商社」更樂於接受它，且或許會發出一筆獎金來獎勵這種研究方式，爲安於加工所得概念化的「經濟學者」提供收入。

③楊選堂買辦「資本主義」的意態。他說：「就大方向而言，世界上經濟制度，不外乎兩種：一種自由經濟，另一爲共產主義的經濟制度。若不實行自由經濟，就是共產主義的經濟制度。我們今天所實行的經濟制度，既然不能走蘇俄、中共的共產主義經濟路線，必然是走英美等自由經濟路線。因此在開發階段，必然會受到先進國家、開發國家、或稱資本主義國家生產制度的影響，也就是接受他們的資本。……」（一刊四九期）。在這個「大方向」的前提之下，他說只有兩種經濟制度，非「共」即「資」，沒有第三條路了，「民生主義」經濟制度也就沒有插足之地了。從他的這個前提出發，必然會肯定走資本主義路線，接受資本主義國家的「資本」。但接受資本主義國家的資本控制的經濟，能說是「自由」經濟而不是「美國或日本經濟的殖民地」嗎？其實他的前提，根本不是事實。今天非共國家（日本除外）是不同程度的混合經濟，共產國家的經濟也不是一個方式。而自主與公平，則是任何國家的目的，只有楊選堂既不要「自主」，更不要「公平」！只要「保護」壟斷資本家利益。

④張忠棟「二毛子」的意態。他說：「無論談鄉土民族，還是談自立自强，最忌諱的就是排外傾向的發展，而且不可諱言的，這幾年因爲對外關係的挫折，許多朋友按捺不住，已經潛生一些排外的心理，乃至認爲資本家、留學生、知識份子以及討論現代化和行爲科學的學者，都與西方有關，都該在批判打倒之列，少數人私下議論，甚至認爲我們不妨學義和團，因爲那也是一種『愛國運動』，一種『民族主義運動』。但是極端排外的後果是什麼呢？拿義和團的歷史來看，那是一場戰禍，是外國人攻入京城之後的燒殺淫掠，是四億五千萬兩的賠款以及許多國家主權的

喪失，……」（一刊五〇期）。這一段話是把七十年代以來的「愛國運動」（如保釣、再抗日、反費正清辱華等運動），與「義和團」對比，視爲「排外」運動。先不問七十年代中國人反對外力操縱中國問題的本質爲何，就他的對比判斷來說，就產生不平衡對比的問題，他只譴責「義和團」不提「二毛子」的下賤。他把「愛國運動」視爲「排外」，則其自視卽爲「媚外」；他把「民族主義運動」視爲「義和團」，則其自視卽爲「二毛子」。現在新的「二毛子」又來教訓中國了，而且把歷史的因果顚倒來欺人的。必須知道，如果沒有帝國主義的侵華排華，決不會有「抗外運動」（不能說是「排外」，因中國人只是在自己國土上抵抗侵略，「排外」是帝國主義者的說法，「挫折」是費正清的語調）；如果沒有二毛子的媚外欺華，決不會有「義和團」。張忠棟沒有把這「原因」告訴社會，只把「結果」提出來張帝國主義之勢以恐嚇中國人，又未說明後來的發展，這是十足的「二毛子」意識形態之復活，並披上了「現代化」和「行爲科學」的外衣，可以叫做「現代的二毛子主義」。

這四個人的意識形態，與國父遺教、蔣總統訓詞、蔣院長的經濟政策、憲法中的基本國策都不一致，而且是站在反對立論的。眞正的國民黨員必須與他們割席。

四、孫震與張忠棟的狂妄

而在這個集團中，有兩個個人其妖異言論特別驚人，引證如下：

①孫震——本年七月，他發表一篇文章題爲「民生主義與中共集體主義的比較研究」（孫震據說就是孫伯東）。在第一節「幾個概念的澄清」中，不僅不是澄清概念，而是從概念上否定了民生主義的「準確意義」。也就是否定了「民生主義」，否定了憲法一四一條規定的「國民經濟應以民生主義爲基本原則」之原則。因爲涉及到「黨義」與「國法」的內容與原則，全文剪貼於下。『我們常常講：「建國之首要在民生」。憲法一四一條規定：「國民經濟應以民生主義爲基本原則」。然而，什麼是民生主義？關於民生主義很早就有定義的爭端，最早的爭論是在國父民生主義第一講，國父說：「……故民生主義就是社會主義，又名共產主義，即是大同主義。」在過去的二十多年中，政府在臺灣推行土地改革，耕者有其田，實施四年計劃與目前的六年計劃，使國家經濟快速成長，人民生活迅速改善。然而我們又常常聽到我們的經濟制度是民生主義抑是資本主義的疑問。也就是說，我們過去曾有民生主義是否社會主義的爭端，現在又有民生主義與資本主義有何區別的疑問。那麼民生主義準確的意義到底是什麼？

簡單的說，民生主義，既不是社會主義，也不是資本主義，然而任何經濟制度都不外採取若干手段，達成若干目的，不同的制度或主張，在採取的手段和達成的目的方面，有相異之處，也有相同之處；就其相同之處觀之，我們當然會發生民生主義是不是社會主義或資本主義的問題。不過，不論資本主義和社會主義或共產主義都是韋伯（Max Weber）所說的「歷史的個體」（Historical Individual）或者「歷史的概念」（Historical Concept），在不同的時間，有不同的意義。資本主義和社會主義都不是確定的概念，我們今天所看到的資本主義已非英國工業革

命初期的資本主義；今天所看到的社會主義，也非馬克思（Karl Marx）心目中的社會主義。因此，民生主義和資本主義或社會主義之間的比較就更加困難。」

他把民生主義與「資本主義」和「社會主義」一同壓在韋伯的「歷史的個體」或「歷史的概念」之下，暗示說民生主義亦無「準確的意義」。而且他還改了孫中山先生的定義，以符合「都不是確定的概念」，所以它說「比較就更加困難」了。不僅此也，他在此文的第二節又要刪改孫中山先生的話，把民生主義第一講中「……所以社會問題（疑爲社會主義）之發生，……」視孫中山先生說的「社會問題」爲錯，而要「疑爲社會主義」加以修改，以「孫震學說」取代「孫文主義」了。

他否定「資本主義」、「社會主義」、「民生主義」等概念的準確性，並意含它們都是過時了的東西，對不對呢？我說是絕對的錯誤而荒謬。他根本不通韋伯的理論與方法，也就根本不理解「歷史的概念」的本義。才有他這種一看見「歷史」就意會爲「過去」、一看見「歷史」就意會爲「不定」的偏激之論。

姑不論韋伯理論與方法的局限性，他被稱爲「社會科學方法」的大家，是「類型論」或「理解方法」的倡導者。他的「歷史的個體」這個名辭的正確意義，應是「歷史的個別性」（Historische Individualität）。要使用這個「歷史的概念」，必須把它放在韋伯的「理念類型」（Idealtypus）中去理解，才不致於像孫震這樣浮淺的把它視爲「巴游份子」的飄忽不定，任意地亂開鎗射擊民生主義資本主義社會主義。

韋伯認爲，人類對於事物認識的方法，可以區別爲兩個類型：一種是對「自然現象」認識的類型，一種是對「社會現象」認識的類型。自然現象具有一般的普遍性，可以建立普遍法則；社會現象具有歷史的個別性，旨在說明因果關聯或因果歸屬。而對「歷史的個別性」（即社會現象）之理解方法，就是「理念類型」的方法。生產、分配、消費、新教倫理、資本主義、理性主義、封建主義、社會主義等等，這些概念都是「歷史的概念」，也都是「理念類型」。我們對各種社會現象內部目的手段系統中各種人的行爲之關聯，建立一個一般性的「純理念的模型」，來「理解」各時期、各國家的同類的個別現象。我們有了資本主義的一般理念類型，就可以理解英法德各國資本主義的個別性。資本主義、社會主義之確定意義，即在其「理念的類型」之中。韋伯自己就是討論資本主義與社會主義二者之發生及其手段與目的之是否合理的，如二者沒有確定意義，那如何還能討論呢？

孫震既不懂韋伯之說，則他也就不懂資本主義、社會主義，如是他也就無法理解民生主義了。要理解民生主義，先要理解「民生」。

「民生」是個「理念類型」，它的準確意義是「人民的生活，社會的生存，國民的生計，羣衆的生命。」孫中山先生又說：「我現在就用民生二字，來講外國近百十年所發生的一個最大問題，這個問題就是社會問題」。在這意義上，凡是解決社會問題的學說，都在一般性的民生主義之內，所以說民生主義就是社會主義。但是，中國的民生問題，社會問題的性質，當然與英國德國法國不同，亦即有個別性。於是有應用於中國的民生主義。這就是個別性的民生主義，此即以

一百多年來資本主義發展的歷史現象和社會主義發展的歷史現象作爲理解的要素，昇華而超越二者，成就了「民生主義」的理論與政策。他的意義確定得很，例如：在目的方面，使全國財富爲全民所共享，發展實業，不走西方的資本專制老路，避免階級鬪爭，亦不行蘇維埃的制度，保障民權，尤其要發展民族工業，排除外國的侵略，當然要排除買辦資本。在手段方面，要使中國實業由私人和國家兩路進行，要使土地增值歸公，要開發交通，廢除自殺稅制，要在主權在我的原則下歡迎外資，排除壟斷，要保障工農及一般國民利益，不能有商人的政權。要而言之，是控制（節制）資本而非取消資本，是改良資本主義而非推翻資本主義，同時也是要改良社會主義共產主義。一切的一切，要合乎中國需要與條件，合乎全民之利益。一切的一切，要使民族民權民生三大主義成爲一貫的整體。這就不是只知生吞活剝凱因斯主義，瞎說韋伯的買辦學人所能測其高深與平實的。怎能說沒有確定的意義？

②張忠棟——他在「中國論壇」發表的「那裏是中國的光明大道？」一文說：「值得進一步辯明的，還是統一與分裂的優勢與條件問題。統一是好的，是大家所企求的，分裂是壞的，大家避之猶恐不及，這是基本的道理。然而中國歷史上有過統一的時期，爲政者暴虐無道，老百姓不堪其擾，以致短期之內演成國家的亂亡，秦始皇是一個例子，隋煬帝是一個例子，元朝又是一個例子。另一方面，中國歷史上也有分裂的時期，表面上看來一片混亂，實際上却有許多志士仁人潛藏一方，忍辱負重，爲國家逐步開拓新的機運。五胡亂華之際，儒學避處遼東河西，繼續綿延不絕，最後會聚中原，造成隋唐統一的盛世，就是一個很好的說明。由是觀之，統一未必卽優，

分裂未必爲劣，……」

這是曲解歷史，也是自相矛盾的謬論。一個民族之統一，意卽國內之和平，這是常態。而分裂內戰總是變態。此一常態之保持，必須此民族之統治者能以德統治而非專以力來統治。如專以力統治，必定造成分裂，乃至外力入侵。而此外力統治也斷不能持久。這就可說明秦始皇隋煬帝之統一不是眞正的統一。這得不到統一未必優，分裂未必劣之結論。假使如此，隋唐爲什麼不讓南北朝分裂下去（他竟不知五胡亂華之後還經過北朝統一才到隋唐）？隋唐既不必「卽優」，又說什麼「盛世」？五胡亂華乃外族在中原屠殺，死人無算，能够說未必卽「劣」嗎？此類無知無聊之論，無非暗示，今天「兩個中國」很好，就在這裏「加工」，讓聯經集團僱用的這般「才俊」在這裏指導國策，再請費正清來「合治」，推行買辦主義，並發大鈔吸盡人們膏血，不必反共復國，求國家之再統一罷了。張忠棟要取消反共復國之國策了。

× × ×

由上可見，政府保護報紙培植聯經集團，已經使他們發生一種野心，要以他們的政綱代替憲法和國策：

一、停止憲法，取消民生主義，實行孫震主義。

二、接受兩個中國，放棄反共復國。

三、在美日資本之下，發展加工經濟，買辦獨佔資本主義。

四、發行大鈔以便合法貪污。

五、請費正清爲國策顧問。

六、如有主張愛國主義及民族主義者，就說「狼來了」，並按義和團治罪。

七、必要時請外國人出兵。

他們覺得他們有錢，有「學人」，有「輿論」，有國際路線了。政府是否還繼續扶植他們，我不得而知。不過本於中國讀書人的傳統，我不得不盡一點「言責」：這集團是配合國際上危害中華民國勢力的內部合作者。我們必須發動國民良心，反對這些無知的瞎說八道的「輿論」，及其具有內奸性的活動。

（民國六十六年十二月「中華雜誌」第一七三期）

聯經集團三報一刊的文學部隊

——從歐陽子的自白看他們的背景

侯立朝

一、兩報一刊文學部隊瘋瘋式的射擊

因爲我寫了一篇「七十年代鄉土文學的新理解」刊在「國魂」，目的在於提醒論爭的雙方認清「鄉土文學」的本質，就被「痲瘋詩人」吳望堯向總政戰部胡亂「檢舉」，說這篇文章有「問題」，因爲其中有「鄉土」、「民族」、「[illegible]」字樣。這也許就是他從越共那裏學來的一手，拿來對付臺灣的吧！「痲瘋」批判到如此程度，已經令人噁心。爲此，我要出版三本書，解剖「鄉土文學」論爭的眞相，及新帝國主義與二毛子欺侮中國的眞相。

冷靜地說，此次對「鄉土文學」的「批判」，可以區分爲兩型：第一類是「買辦主義」痲瘋派，批判「工農兵文藝」，又否定「鄉土文學」和「民族主義」。第二類是「民族主義」派，批

判「工農兵文藝」，也承認「鄉土文學」的價值。第一類是點火者，以聯經集團兩報一刊爲基地，其目的不僅在批判「工農兵文藝」，更重要的是藉機消滅「鄉土文學」和「民族主義」！根據我剪報資料將此次所謂「批判」文章分類統計如下表：

類別 / 數量	聯經集團	中央日報	中華日報	青年戰士報	新生報	中國時報	合計
社論	一	二	一	二	一	一	八
專論	十	十	七	二		一	三〇
方塊	一一	七	一		一		二〇
小計	二二	一九	九	四	二	二	五八

止日四十二月一十年六六

聯經集團，文章篇目如下：①社論——「當前的文藝路線」（八、二九）。②專論——「不談人性何有文學」（八、一七—一九），「狼來了」（八、二〇），「臺灣詩壇出版爲鄉土文學詮釋」（八、三一），「訪王文興談文學的社會功能與藝術價值」（八、二四），「金水嬸與金水嬸批評」（一〇、四），「正襟[redacted]坐讀小說」（一〇、一一—一三），「浪子的變奏」（一〇、二六），「越洋電話訪問陳若曦縱談社會文學和生活」（一一、四），「臺灣是殖民經濟嗎」

（一〇、二五），「鄉土民族自立自强」（一〇、二五），「談工農兵文藝」（一一、二四）。③方塊——「卡爾說之類」、「[redacted]主與從」、「勿爲親痛仇快」、「溫柔敦厚」、「堡壘內部」、「對偏向的錯覺」、「團結的[redacted]要」、「文學之道路」、「前事不忘」、「人間夢幻」、「新人新書」，十一篇都是「三三草」方塊。多是買辦意識，反民族主義的腔調。

在時間上說，是以「聯經集團」發動攻擊爲最早（六六、七、一五彭歌「卡爾說之類」方塊）；在數量上說，也以「聯經集團」發射火力爲最多（二二篇佔總數三八%）；在質量上說，更以「聯經集團」發射火藥爲最毒（根本否定鄉土民族）。可見，在時間與質量上，買辦主義是劈刺鄉土文學的急先鋒，迄今並未終止射擊。如果「鄉土文學」中藏有「工農兵文藝」，那就不是「鄉土文學」的正宗，我也反對，並且贊成「批判」。如果「鄉土文學」中顯有一般性的工農兵生活寫實，那是「鄉土文學」的張力，更是買辦主義的「現代文學」壓力的結果，我反對「批判」它！因爲在中國文藝協會第一次成立大會宣言第四點如此說：「我們是文藝工作者，而是生活在時局艱危的文藝工作者；需要將士替我們保衞土地，需要農夫替我們生產糧食，需要工人替我們製造用品……老實說，我們仍仰賴羣衆的力量而生存，怎麼可以離開羣衆的隊伍，不顧羣衆的需要，將自己關進象牙塔，淺斟低唱起來？醒來吧！自以爲高貴的朋友們，不要祇顧自我欣賞，自我陶醉了！」所以就不可以一見到描寫工人、農民、士兵的生活，就說它是「工農兵文藝」，就要「批判」而消滅之。如果執着於此一態度，那也就是「工農兵文藝」路線的另一面之表現，霸王鎮壓的手段。因爲，「工農兵文藝」政策成於史太林，毛澤東買辦繼承之，它有兩面性：

①在革命造反的地區，用於反面描寫社會的黑暗，以便於作階級革命的準備。
②在革命建設的地區，用於正面描寫社會的光明，只准寫英雄形相及歌功頌德。

你們只要「買辦文學」，不要「鄉土文學」？你們只准「歌功頌德」，不准反映寫實？如果這樣，那我們爲何要「反共」？要反共就必須先接受「二毛子」、「買辦主義」、「帝國主義」的侮辱？就必須先接受「家變」、「性變」、「哈佛博士」的玩弄？就必須先接受聯經集團兩報一刊倡導的破產亡國滅種式的「變通」？還必接受費正清三條件和發行大鈔？

這一批痲瘋部隊，先是「扣帽子」，如「卡爾說」、「狼來了」、「工農兵文藝」、「義和團」、「法西斯」、「沙文主義」、「左派」、「右派」、「教條主義」、「痲瘋」、「另有用意」、「烏煙瘴氣」、描述——構成——破壞之罪……到現在又以越共的手法來「檢舉」鬪爭我了。我先要問的是：你們的文學路線究竟是什麼？你們的背景究竟是什麼？你們爲什麼如此仇恨眞正的「鄉土文學」和「民族主義」？

二、從歐陽子的自白看他們的背景

在聯經集團兩報一刊的文學部隊中，他們的主力是什麼來頭？即國際背景如何？意識形態是什麼？這就得細心的分析，弄清楚他們的眞面目。千萬不能「前門拒狼」，而讓「後門進虎」！

①他們的國際背景——我引歐陽子的自白爲證：「……幸好我們有緣結識了當時的美國新聞

處處長麥卡瑟先生（Richard Mccarthy）。麥先生一向喜好文學，對臺灣文藝界的活動十分感興趣，當他得悉我們面臨的經濟窘況，慨然應允購買『現代文學』第十、第十一兩期各六百册，如此才暫時解救了我們的困難。麥先生在民國五十一年離職返美之前，確實替國內文壇做了不少好事，例如撥出一筆經費，出版一系列 Heritage Press書籍，使臺灣的文學作品首次大規模以英譯出現。（最近美國却有人翻舊帳，指ＣＩＡ以前曾經『浪費』金錢，在世界各地出資印刷『無關』的書籍，應該『檢討』。可見今日一些美國人，是多麼現實與短視！）麥先生對我們雜誌社員的個人前途，也有過影響。他自己就是愛我華（Iowa）大學出身的，和該校『作家工作室』主持人保羅・安格爾（Paul Engle）是很要好的朋友。白先勇、王文興和我，便是由於他的推薦鼓勵，才入這所大學的。……在美國友人中，當年給過『現代文學』鼓勵或幫助的，還有那時的亞洲基金會派克先生(Edgar Pike)，和一位英美文學交換教授兼小說作家艾希米先生（John Ashmead）。……」（現代文學小說選集第一册三〇—三一頁）。

有這一份背景資料，已經够了，美國新聞處、ＣＩＡ、亞洲基金會、艾奧華大學「作家工作室」……訓練出來的余光中、王文興、白先勇、歐陽子、瘂弦……刺殺鄉土啊！刺殺民族！

②他們的意識形態——我以他們的「批判」文章爲證：

彭歌：留美。雖非留學艾奧華大學，但與「作家工作室」有關係。他「從香檳來的」到「不論人性何有文學」，基本的意識形態是很「香檳的」。他的社會意識是資本主義的宿命論：「在現代社會中，所得發生差距是不可避免的現象。」不是民生主義的價值觀。他的文學意識是「抽

象人性論」，「這種社會影響並不是評鑑高下的唯一標準，也不是作家心目中的唯一任務，他更關心的，毋寧首先是對作品的忠誠和完美的要求。」……「不承認普遍的人性，哪裏還有文學？」。請問：普遍的人性可以否定個別的具體的人性表現嗎？

余光中：留美。艾奧華大學「作家工作室」出身，從「天狼星」到「狼來了」，他坦白地說是「戴帽子」！他說：「工農兵的文藝，臺灣已經有人在公然提倡了！」既是「公然」，就應公然指出是誰！由於「狼來了」巧妙的排在彭文之後，於是在彭文中「批評」的那三位作者尉天驄、陳映眞、王拓「嫌疑」最大了。其實，「狼文」是另有所指的，在「詩人何罪」中，他指唐文標是「工農兵文藝」之狼，但是唐文標因而獲得中山文藝獎。在「詩潮」（第一集）中有「工人之詩」、「稻穗之歌」、「號角的召喚」三個標題，是不是指它「公然」？他何不乾脆地指出來呢！他又說「這幾年來，他們拋給國內廣大作家的帽子一共有奴性、清客、買辦、僞善、野狐禪、貴公子、大騙子、優越感、劣根性、崇洋媚外、殖民地文學……」而他的「詩觀」是棄國敗家觀，已有人批評，此處不再說。

王文興：留美。艾奧華大學「作家工作室」出身，從「家變」到「文學社會功能與藝術價值」，他鼓吹文學價值中立論，僞藝術至上論，否認民族主義。他說文學如數學，對社會是無關心的，沒有同情不同情這回事。他說關心社會的白居易，顯然比不上蘇東坡辛稼軒有藝術價值，這與余光中同調。他說「藝術本身是中性的——就像火藥和某些藥品，本身都是『中性』的，火藥本身只是化學成品，迷幻藥只是藥品，無所謂善惡。」這眞是口吐白沫的胡說，絕緣式的機械唯

物主義，江湖郎中的藝術觀。千言萬語，他只是一個立場——文學中不要「民族主義」。他還說關心社會文學最排他，是「法西斯」，是「沙文主義」。他不回顧他自己的「意底牢結」的全盤西化觀，才是十足的「法西斯」和「沙文主義」。爲此，我要分析他製造的「迷幻藥」之「家變」，看看它是否是「中性」的？

董保中：留美。「客座教授」？第二代「臺北人」的「同路人」？他的「金水嬸與金水嬸批評」，是批評的批評，不是對「作品」本身，而是對批評的觀點。他說許南村的批評有「偏執」，「作品」沒問題，「批評」有問題。批評的「偏執」是討厭資本主義社會，是不對的，「應該以積極的態度來接受這個新的工商業的社會跟它的體系。而從事於這個體系之內的改良。」可是，他也說：「看見窮人就同情，就如看見有錢人就恨一樣是無原則的，非理性的。」這又是什麼樣的「偏執」呢？「普遍的人性」又到那裏去了呢？這不就是「有錢有理」的世界觀嗎！而他「談工農兵文藝」是混亂的不通的，把行業與文類混同，把職業與作品混同，把工作與職業混同，混而亂之，亂而混之，不要說不能使他的敵手心服，就是他捧的那些「詩人」們，也不會接受他的瞎捧。他的「理性」不見了。他也根本不懂那個特定的「工農兵文藝」的「美學」之基礎，任意亂放槍打高空，射不到「工農兵文藝」理論的要害，反而暴露自己無知的淺薄。他只是以紅帽子侮辱中國人。

痖弦：留美。艾奧華大學「作家工作室」受洗過。從「深淵」到「訪問陳若曦」，他陷入「深淵」愈來愈深，他想拉陳若曦來「批判」國內的尉天驄、陳映眞、王拓的「社會文學」，特別

提出陳映眞的「文學理論」，這是「畫龍點睛」了。結果，引來陳若曦對「資本主義價值系統失望」，對「社會主義制度並沒有失望」的回答，而對於尉、陳、王「唯社會寫實」主張，並未完全否定。陳若曦是留美的，是大陸「留學」的，必得留美而後再留大陸，才能決定文學路線嗎？這是「二毛子」再加「三毛子」的意識形態的惡作劇。

張忠棟與孫伯東：都是留美的。一個反對「鄉土民族自立自強」，一個要我們安於「加工」的「所得」。我在「聯經集團三報一刊的七大政綱」一文中，已有分析指證。此處不再說。

③他們的文學路線——彭歌、余光中、王文興、瘂弦、董保中、孫伯東、張忠棟，都是「留美」的「博士」半博士，是聯經集團兩報一刊文學部隊的「七武士」，再加上一個「痲瘋詩人」的瘋狂檢擧，他們的文學意識形態是如此：

金權主義價值觀——不准批評資本主義。

普遍的人性觀——不准具體的表現人性。

對社會無關心——不要走出象牙塔。

文學價值中立——不准關心社會疾苦。

僞藝術至上——反對爲人類而藝術。

泛世界主義——反對民族主義。

唯美國主義——反對中國傳統文化。

他們羣呼抓打「工農兵文藝」，高捧「現代文學」，最後以不要「鄉土」、「民族」、「自

立自強」終了，彭歌說是「同理同心」，這就很明白了。

三、「我愛博士」與「家變」的比較分析

鄉土寫實，並不就是「工農兵文藝」。而臺灣的王文興式的「現代文學」倒確實是庸俗文學、下流文學、亡國文學、無恥之尤的文學。

我舉出兩本小說作比較，給全國人作公評。鄉土作品，我以曾心儀的「我愛博士」爲代表。現代文學，我以王文興的「家變」爲代表。前者出自鄉土姑娘之手，後者出自臺大「教授」之手，誰有「人性」，誰沒有「人性」？誰要「鄉土」，誰不要「民族」？對比出來便自明瞭。我要先提示地說：留美的王文興的「家變」，是無恥中最無恥的作品，墮落中最墮落的作品，文學中之最下流者，這是就其「主題」及「意識形態」來說的。

寶島姑娘曾心儀的「我愛博士」，寫一位「鄉土姑娘」與「哈佛博士」戀愛的故事。鄉土姑娘以一片純眞之情去愛哈佛博士，哈佛博士却以「學人」姿態，瀟洒地接受任何女人的愛情，但他只有虛僞的承諾，沒有正式的契約，只要做愛，不要結婚。他接受女學生的獻身和女護士的熱情，都能一揮即去。對於鄉土姑娘的爽朗情操，也瀟洒地接受，却從不付出。結局是很顯然的，哈佛博士去了美國，鄉土姑娘春夢一場。然而，鄉土姑娘却並不傷心怨懟，在遭受「哈佛博士」玩弄之後，她說：「在我打算做任何事以前，我首先要鍛鍊自己身心健康成熟，那就是我必須在

感情方面，生活方面，都要能獨立，不依賴別人，不把想像希望建立在他人身上。」這種自立的心態，是現在全社會特別要認同的。她對自己有希望，她對鄉土有關切。覺醒的人必能認識：美國是美國，中國是中國。哈佛是哈佛，鄉土是鄉土。二毛是二毛，民族是民族。

現實臺灣的出路，絕對不能建立在美國、哈佛、二毛子的身上。如果你再不信，請接看「家變」吧！臺大「教授」王文興的「家變」，寫一個兒子「卑母逼父」氣走老子的故事。兒子是大學畢業，服役後留校做助教，乃產生「家變」。而後，被美國新聞處長推薦去美國「哈佛」或艾奧華留學，混到「博士」，即作「回國學人」當上「客座教授」，玩弄一陣鄉土姑娘之後，又回美國去了。這「而後」這一段情節是我移接到「我愛博士」的敍述，事實上確然可以把「家變」的男主角當作是「我愛博士」的常博士來看的。

王氏「家變」中男主角范曄，同父母親住在一起，只有「三口」之家，仍要鬧「家變」。家變的主因，是因爲兒子獨立工作後，對於父親的一切行動俱有仇視心理，這被某些捧評家說是「伊廸帕斯結」。其實希臘神話與悲劇乃以此說人類運命之顚倒，報應之殘酷；而佛洛伊德的學說本屬誇張，然其晚年亦由性的不滿說西方文化造成不滿。新佛洛伊德派，如佛朗姆，則已拋棄性欲學說，認爲西方社會之病在抑壓批評的思考，使人變爲自動機械。而王文興則眞要做伊廸帕斯了！他視父親連狗都不如，於是父親一氣出走了，從此不回頭。雖然通過了警察、尋人廣告，也沒有能够找回他父親，他也根本不希望找回他，情節就是如此簡單。但是，它的「主題」却不簡單，「意識形態」更不簡單。它的主題是「變家」，實際是「變種」，即「變家賣國」。它的意

識形態是「全盤西化」。在「家變」中一五二節最重要，是「變」的中心價值觀，它如此說：

× × × × ×

讓我馬上突破藩圍突出去！

讓我馬上衝破藩圍衝出去！

家！家是什麼？家大概是世界上最不合理的一種制度！牠也是最最殘忍，最不人道不過的一種組織！……

强把一家三個人都迫他們集中住一塊，就彷彿像是令三頭族類根本不相同的惡獸——例如猛虎，戾獅，怒豹——齊囚在小小一隻獸監底裏面。……

事實上如果我們開眼看一看人家其他的異種西方國家文明，看看其他的高等文明，就會知道根本就不認爲什麼是「孝」不「孝」是重要的東西，在他們的觀念裏裏邊好像完全歷來就沒有注意過是有這樣的一個需要。

我現在正在看着 Stendhal 的 *The Charterhouse of Pnrma* 這册小說，在這一本書中男主角 Fabrizio 對他的父親竟竟的完全將之待看作相互二者不相熟的人，…… Stendhal他顯然的不會以此一個青年 Fabrizio 的「不孝」父親看其爲缺點……美國的父親和兒子他們先起做朋友，而後始父子。

但是在中國的社會這一切，儘管放心，你別想可以能够獲得到！——爲什麼？因爲儒家觀念的影響。……

一切的問題都在於「經濟」兩個字可以解釋。今天的年紀耄老的人彼等之所以高張孝道是因爲——一概是因爲的需要「積穀防饑，養兒防老。」……

我將來，我現在發誓，我不要結婚！假使我或者背叛是一誓矢的話，我也一定斷斷不會去生養小孩子女生出來！我是已經下定了決心不再去延續范姓的這一族線的族系流傳了——

× × × × ×

家變寫至此處可謂「開到荼蘼」家變了，此後只有「N」加「O」。這就是「家變」的「理論建構化」，意識形態的基礎，是買辦的「全盤西化」的思想，要以之來變家、絕種、滅族、亡國的。彭歌還特別舉出王文興的論點，是「同理同心」，就是此「理」！此「心」嗎？你們要的就是這「王家」，而不要「鄉土」。「王家」是痲瘋之家，也就是「哈佛博士」之家。「王家」是無恥之家，常博士是無恥之尤。「七武士」都是博士半博士，以「王家」爲家。現在說「王巴之家」：

三十年代「巴家」（巴金之「家」），是反對「大家庭」而要「小家庭」，它要叛逆的是「封建之家」。七十年代的「王家」（王氏「家變」），是從「小家」變到不要「中國之家」，它要叛逆的是整個民族與文化。所以，他比巴金更巴金（巴枯寧與克魯泡特金）——

△巴枯寧在「上帝與國家」中，只高喊「上帝虛無」。

△克魯泡特金在「無政府主義」中，仍要「小社區自治」。

△王文興在「家變」中，如獸之吼說中國之家是「獸監」，而要澈底毀滅它。

它最嚴重的「心態」、「心鎖」、「心結」、「心牢」的總心病，不在於「家」變不變，「家」在歷史過程中是會變的。而是在於王文興所提出的幾根知識之源，他的理解俱是浮淺而謬誤，到了胡說八道的程度，造成了眞理失火、價值導誤、觀念乖張、行爲逆倫的程度。

例一：他對「家庭制」的陳說，是無知的胡說。——一五二節。

例二：他用斯湯達爾「帕馬修道院」小說中的主角費邊力斯的形像來反「孝」，是文學詐欺。——一五二節。

例三：他說孔子着重「孝道」（儒家觀念）是由於他幼年失父，我們的「孝道」的開山起源「只只如是而已不過如此」，更是荒唐的大胡說。——一五二節。

這是「家變」中建築的「理論建構」和「價值觀念」之基礎，意識形態的總根源。非中非西，非正非確，非驢非馬，王巴之見，見之王巴之家。

先批評王文興「家庭制」的歷史觀，他根本是無「觀」之盲。中國人說：「有天地然後有萬物，有萬物然後有男女，有男女然後有夫婦，有夫婦然後有父子，有父子然後有君臣。」從社會學與歷史學的觀點說，「家」是人類社會組織的單位。家一方面節制了人類的性欲，另一方面保育了新的生命，並給以生活之基本經驗。兩方面合起來，使人類精力轉向於文化之創造，也是人類「自我開發」的基礎。由家族之聯合，而有氏族、部落以至於民族與國家。擴大了文化發展的地盤。因而，不能如恩格斯「家庭私有財產與國家的起源」那樣單一的亂說，王文興更亂說了。「家」，在西方經濟學者之研究著作中，是分爲「生殖之家」——「生產之家」——「消費之家

」的演進史來看的，生殖之家相當於「初民社會」，生產之家相當於「封建社會」到早期的「資本主義社會」，消費之家相當於後期資本主義社會。現在老西方後期資本主義社會，仍處在「消費之家」的階段，現代經濟學仍把「家」視爲「消費單位」，並非是不要「家」。就在王文興所歌頌的「十九世紀了不起的眞正思想的確開明的世紀」吧，孔德的實證主義哲學，仍是以「家」爲模式，作爲實證主義的自由平等博愛之基礎，肯定「家」的價值。等到「家」一變成「生產之家」，身份定着，階級定化，則變成「封建之家」。人由「封建之家」走出，進入「市民之家」，以契約代替身份，以財產代替貴族，則又變成了「資本之家」。資本之家更蒼白，乃有「工人之家」，要以血的鬪爭，造成「赤紅之家」代替「蒼白之家」。於是，蒼白之家更蒼白，白色的虛無，乾脆只要做愛不要家，是爲「妓院主義」，此卽王文興之家，也就是這「哈佛博士」的價值觀念。

次批評王文興的「費邊力斯」性格觀，他根本是欣賞詐欺。斯湯達爾（一七八三—一八四二）的「紅與黑」，在「三十年代」的中國就知名；改編拍成的電影，也很賣座。他的「帕馬修道院」和「紅與黑」，都早有中譯本。他的墓誌銘是「生過——寫過——愛過」。托爾斯泰讚美他，說他「給我兩部偉大的傑作」。他是十九世紀「三十年代」的法國作家，也正是「浪漫主義」高熱起飛的時代。他說：「浪漫主義是對於國民供給在各種習慣信仰的實際狀態給予多量快樂的文學作品的藝術。」反之，「古典主義是供給對於他們祖先給予多量快樂的文學作品的藝術。」然而，他不是「家變」主義。在「帕馬修道院」中的費邊力斯，受到「封建之家」的照顧，但他

一心嚮往「市民之家」。然而「市民之家」也有暴力的特權階級，小說中他的情敵琪勒提 Gilletti 就是那特權階級的象徵，他殺死了他，而被判刑入獄。在獄中他愛上獄外的總督女兒克麗琍亞康提 (Clelia Conti)，是非常「市民式」的情愛。費邊力斯因政權更替而出獄，克麗琍亞已出嫁，他卽避世去過宗教的生活，極爲虔誠，又是最好的說教師，目的是在尋找她。她在黑暗中約見他，說她仍愛他，請他不要再「說教」。因她違背「誓言」，不久就死了。費邊力斯卽隱居於帕馬修道院，一年後他也死了。這部小說，不僅描寫拿破崙滑鐵盧之戰的精彩寫實，而且對心理寫實也有突創的成就；要點都不在此，而是對於「市民社會」或「市民革命」之失望。他自小曾目擊「法國大革命」與羅伯斯庇爾的反革命，並且參加拿破崙軍隊去「解放歐洲」，充當新凱撒的前鋒戰士，參加耶拿戰爭，看莫斯科之火，見滑鐵盧之敗，聽聖西門、傅利葉、歐文人道主義的呼聲。炮聲與機器聲，雪萊憤怒，拜倫吶喊，他的幻影也破滅了。而後，就是普魯東、路易布朗、巴枯寧、馬克思樹起狂旗，整個歐洲也就陷落於「一八四八」的人道烽火之中。故，「帕馬修道院」的主題在此不在彼。而費邊力斯之一再受到家庭式的保護，倒可以作爲那個「家」的不合理的解釋。而且，社會結構已經改變，那個「老家」保衞不了他，他愛戀的「新家」（市民之家），也只能在暗影中出現；面色蒼白，身體瘦弱的費邊力斯，最後曾對他愛人如此說：「我的天使，我永不在任何人面前說教了；就是爲着要見妳的原故，我才那樣做。」然而，稍見「光明」，又瞬卽「消逝」。它表現的是封建社會與早期資本主義社會流變的悲哀，既是反「古典主義」的理性萬能觀，又是對於市民革命的失望，而要借助於「哥帝克」（Gothic）的精神來淨化了。

最後批評王文興的「儒家觀念」孝道觀，他根本是傳會誤解。他說：「吳經熊先生曾經說過，孔子其所以之着重『孝道』，全然是因爲他在小孩時喪父的事因之是以致之。因爲他沒有父親，方纔他纔特別的懷念。我們『孝道』的開山起源只只如是而已，不過如此！」（一五二）。於是他竟認爲他是「現代化的唐明皇」，發洩他的不堪引用的色情狂。這是西化的「下意識」心理的泛濫，泛濫到「泛下流主義」，此卽「現代文學」的意識形態，此卽「現代派詩」的意識形態。他們要比佛洛伊德更佛洛伊德些，因此也就不再是佛洛伊德了；他們要比現代西方更現代些，因此也就不是西方現代化了；他們乃是無知的墮落。

說孔子之所以「着重」孝道，全然來自幼年喪父的戀母情結，是「下意識」亂闖紅燈之見。孝是人類的天性，甚至是禽獸的天性，孔子的生母，是「後娘」的地位。孔子的爸爸，是個精力充沛的「大力士」，先有妻生九女，妾生一子名孟皮，晚年才續娶「顏氏女徵在」，而生孔子。孔子三歲喪父，自幼好「禮」（常陳俎豆），貧且賤，替人做過「委吏」（看倉庫），也做過「乘田」（小放牛）。十五歲才「志於學」，「三十而立，四十而不惑，五十而知天命，六十而耳順，七十而從心所欲，不踰矩。」他根本不是個「青年才俊」型，在此時此地不吃香。

論語中記載孔子說「孝」有——子曰：弟子入則孝，出則弟。……——「學而」。子曰：父在觀其志，父歿觀其行，三年無改於父之道，可謂孝矣。——「學而」孟懿子問孝，子曰：無違。……生事之以禮，死葬之以禮，祭之以禮。——「爲政」。孟武伯問孝，子曰：父母唯其疾之憂。——「爲政」。子游問孝，子曰：今之孝者，是謂能養。至於犬馬，皆能有養。不敬，何以

別之乎？——「爲政」。子夏問孝，子曰：色難。有事弟子服其勞，有酒食先生饌，曾是以爲孝乎？——「爲政」。子曰：書云孝乎，惟孝友於兄弟，施於有政，是亦爲政。——「爲政」。子曰：事父母幾諫，見志不從，又敬不違，勞而不怨。——「里仁」。子曰：父母在，不遠遊，遊必有方。——「里仁」。子曰：父母之年，不可不知也。一則以喜，一則以懼。——「里仁」。宰我問三年之喪，期已久矣。……子曰……子生三年，然後免於父母之懷。夫三年之喪，天下之通喪也。予也，有三年之愛於其父母乎？——「陽貨」。這十一則論「孝」，只是人性人情之自然，自我的「莊敬」，沒有教條的「戒嚴」。「孝經」開宗明義章說：「夫孝，德之本也，教之所由生也。」廣要道章說：「教民親愛，莫善於孝。」所謂親親而仁民，仁民而愛物，老吾老以及人之老，幼吾幼以及人之幼；是要將人類的基本愛心擴張，以求社會之休戚相關。至於「孝」的教條化，煩瑣化，枷鎖化，使「孝」之原心原型，被披上甲冑手執戈矛，向人心人體刺來，是如「劣幣驅逐良幣」，非孝之罪，實「大盜」與「鄉愿」之罪。「孝」之眞精神，它亦如宗教中的「虔敬」精神，人如果沒有它，祁克果說就不能活了。此中西之道能互通之故。王巴不解此理，完全胡說。臺灣寧要曾心儀的作品，不要王巴的文學。

四、幾個名詞的界限與反對王巴文學

在所謂「總批判」諸文中，名詞使用相當混亂。有的指「鄉土文學」即「工農兵文學」，有的使用「社會文學」、「社會寫實主義」、「社會主義的寫實主義」、「大衆文學」、「勞動大衆文學」等等，混亂已極。在我的論文中出現的幾個重要名詞，現在界定一下，避免「小人」或「痲瘋詩人」越共式的「檢舉」無恥的陷害，也澄清一下大家的觀念。

①「現代化」有三個類型：

△三民主義現代化——蔣故總統倡導，蔣院長執行的。

△買辦主義現代化——是「全盤西化」或「美國化」，聯經集團鼓吹的。

△馬列主義現代化——中共的「四個現代化」路線，華鄧執行的。

●我們批判的是後兩型。

②買辦主義有兩個類型：

△鮑鵬主義——通曉夷語八品銜的鮑鵬，琦善心腹，顚地變童。打擊林則徐外交路線，由蔣廷黻倡導而復活。

△二毛子主義——大毛子指洋大人，二毛子指「教民」，挾洋大人之勢，欺華排漢，魚肉百姓。

●買辦主義揉此兩型而合之，指崇洋媚外之徒，反民族主義之徒，全盤西化之徒。

③帝國主義有兩個類型：

△技術資本帝國主義——如日、美經濟之挑戰和操縱形式。
△社會主義帝國主義——如蘇俄對匈、捷、波蘭之控制形式。

●中國人對此兩帝均要反。

④工農兵文學有兩個類型：

△特定的「工農兵文藝」——史太林的文藝政策，毛澤東抄襲繼承之。
△一般的「工農兵文學」——中國文藝協會第一次宣言第四點的路線。

●我們批判前者，不能否定後者。

⑤鄉土文學有兩個類型：

△古典的鄉土文學——以戰爭、愛情、鄉土生活爲主題。
△現代的鄉土文學——是國民主義的，而非世界主義的。

●前者如詩經中「生民」、「長發」，如印度「大戰詩」，如「出埃及記」，如「伊皇亞特」。後者如德國「鄉土藝術派」之作品。

我們的立場是很明顯的，我們不反對批判「工農兵文藝」。我們反對王巴文學，我們反對藉批判「工農兵文藝」來消滅鄉土文學和民族主義。所以，我們才呼籲眞正的民主義之信徒們，要立刻與買辦主義的賣國路線割席，不要再同他們一起和稀泥。要立刻省悟過來反王巴文學啊！

（民國六十七年元月「中華雜誌」第一七四期）

覆某女士論風車之戰與右派心理

胡秋原

今年一月十日，我收到一位女士由美國匹玆堡來信說：他是反共愛國聯盟和一向敬佩中華雜誌的人；一位朋友對他說中華雜誌怎麼會幫起鄉土文學來；看到在伊里諾的左派「臺灣文學研究社」印出很精美的臺灣文學專刊，內有鄉土文學作家……的文章。他並沒有地域之見，且贊成早期鄉土文學。但現在已變成工農兵文學，變成中共統戰教材了。他是反對洋奴買辦的，不贊成中央日報譯載秘錄，尤反對聯合報一人一信，也輕視余光中彭歌的。「但洋奴買辦固然可惡，却沒有共黨統戰來得可怕。」他懷疑我是「要出一口怨氣，以爲終於找到一批和您想法一樣的人，不管這些人是糖衣毒藥，都派上用場。」中華雜誌這一立場，「眞教我們在海外的右派面上無光」云云。他說句句是肺腑之言。因是私人來信，故不公佈原信和姓名。

○小姐：謝謝你的長信。類似的信我在臺灣也收到幾封，正因我相信來信句句是肺腑之言，我必須答覆，也是順便答覆其他同類的信。

我先要說我對兩件事的基本態度。一是對中國民族的信心。我在五四之年進高小。從小受的是愛國反日教育。進中學後，讀了明末諸子之書，深記顧亭林「博學於文行已有恥」之教。民國十八年後周遊世界，深感無論何國的人皆愛其國，而對中國人皆有優越感，但我亦深覺中國民質良好，大有可爲，只是上層知識份子淺薄，尤其是崇洋媚外。因此，我首先是一民族主義者。

民國十四年我進大學。至十六年我由科學轉向文學，終日看文學書。十七年革命文學初起（普羅文學第一聲），我寫了一篇「革命文學問題」（載香港「新文學大系續編」），即主張文藝自由，反對對文學取命令與干涉態度，反對階級的文學。文藝是以文藝方法服務人生，所以「爲藝術而藝術」與「爲人生而藝術」原不衝突。但以文藝爲宣傳，爲武器，則既不是文藝，也是無用的武器。這當然也就主張思想學術之自由。

在其他方面，我的思想因年齡經驗有一些變更，這兩點是從無變更的。

其次，我要說到我的心境和對青年人的態度。由於我對國運之關心，除歷史外，我研究國際問題與中國對外政策之得失。我自信我最大的長處是知道如何對付洋人。抗戰時期，正在我的盛年，我甚想一試身手，我無此機會，但我還有一個學問文章世界。又讀李翺與獨孤舍人書，謂「嘗怪董生大賢而著士不遇賦，惜其自待不厚。凡人之蓄道德才智於身者乃代天理物，非爲鮮肥而已。」老實說，我自待甚厚甚厚的。因此，對社會有悲憫之心，決無怨意。古來聖賢寂寞不幸者多矣。正因孤獨，我讀了一些書。就今日中國人的遭遇而言，我不能說是不幸。所以有終身之憂無一朝之患。你怕我有怨氣，大大不然。

我來臺灣時正四十歲。我開始有白髮，並增加甚快。自是以來，我想國家之復興，只有希望於下一代的青年。我寫文章，主要是給他們看的。日常生活除到立法院外，很少出大門，但有青年來，我總接見。我對他們總說老實話。我的太太常說我對於青年人總是老氣橫秋。我說，從前有人說梁啓超「側媚少年」，後來魯迅自稱「俯首甘爲孺子牛」，我與他們不同，視青年如自己

子弟，做他們的益友。我父親和我會事以師禮之熊十力先生都沒有對我說過好話。我是希望他們成器。你說我希望將他們派上用場，是利用他們之意。康德說，應將人當作目的，不可將人當作工具，我以利用任何人爲恥。十幾年前一位青年對我說，如我不打官司，青年都會擁護我。我笑說，大陸青年知道我的比較多，此處青年即令都擁護我，又能達到什麼好處呢？

現說我何以支持鄉土文學。我每天一定看一點書。但要看的東西多，多年來已不接觸文學，尤其是現在此處作品，除非有特別原因。前兩年此處鄉土作家楊逵先生來看我兩次。我看他是一很誠懇的人，他過去遭遇，實是冤枉。看他被折磨過的面影，我很難過。

去年八月間有朋友來談「狼來了」與「人性」之文，不日一位老朋友剪寄我看。看後我在九月號中華上寫了「談鄉土與人性」。

其所以寫「談」，首先由於我五十年來的文學主張。其次，我有三十年代的經驗。我是上海亭子間出身的人，所住之處，前後左右都有所謂左派作家。我知道他們的心理。他們之「左」，一方面由於中國社會被帝國主義者破壞，外國「潮流」衝來。另一方面，也是當時國民黨的文化官的態度所逼成，即逼上梁山。我之不左，多看了幾本書，道行較高而已。最後，就「人性」一文引用鄉土派所說，不能證明他們是左派或狼，而我非常厭惡冤枉人的事。我父親被人冤枉過。我自己也屢受冤枉。我不知你是否知道我與鄭學稼先生曾被文星冤枉。他們說我「應戴紅帽子」，是「狄托第二」，「在倫敦住中共招待所」，「做過文滙報主筆」，說鄭先生與毛澤東「隔海唱和」。這逼得我們打官司。許多人調解。我們的條件原只是他們取消冤誣、道歉。他們一定要

冤枉，打了十三年官司。天下冤枉太多，隨緣爲人辯冤白謗，是讀書人之天責。我不願見將許多本省作家冤成楊逵先生。這也是「衆人皆欲殺，吾意獨憐才」之意，和我在「同舟共濟」中的一貫主張。

「談」文發表之後，有許多朋友寫信給我，說我不明事實，寄資料給我。但那些資料。都是人云亦云。還有一位作家，也許是余光中，由香港寄來馬克斯的文章與陳映眞的文章要我對照一下。我看那不相干。

另一方面，我開始認識幾位鄉土派的青年作家，並在一次旅行中看了他們若干作品。我看他們人都很誠實，他們的作品文筆很好，可以發展，我也勸他們擴大眼界。那中間決非共產主義之宣傳。我看了半世紀的文章，你應該相信我的眼力。

接着有幾件事可證明。去年七月間，「夏潮」支持中華紀念七七，也連續登了反日文章。八月間我看見揭發長老會的文章。這證明他們是反日反臺獨的。繼而「夏潮」與「仙人掌」都參加反費正清的集會，簽名於「我們指控」。他們的民族主義立場已確無可疑。我當然支持他們。所以我在「夏潮」上發表一篇談話。繼而由一件事更確定的證明他們反對外國人干涉中國內政。詳細情形，此處不必公開。此外，侯立朝先生與他們常有往還，看過他們更多的作品，也證明我之所見所說。

此處還要特別說到陳鼓應。我認識他很久。他很活動，也有才氣，我有一次曾批評過他。這幾年來，也有青年朋友對我說到他的思想已有轉變，我並未注意。但在驅逐費正清的集會中，他

出乎我意外的在數百人之前現身說法，表示民族主義態度。這不能有假的。我們應歡迎他的「回歸」，不應整得一個人不見天日。從這一天起，我改變對他的看法。所以我刊登他批評費正清的文章和批評余光中的文章。

我必須說明，我支持一切民族主義者，在這立場下，我刊登一切合乎學術與論理標準的文章。如果說陳鼓應批評余光中評得不對，寫文章來，反駁陳鼓應，如果說得有理，我也一定登。我願意大家愛國。但董保中那種文章的「理論」與「道德」，對我而言，只能有反效果。

近年以來，此處反共空氣日趨稀薄。「共匪」也罵得有氣無力。時髦是「現代化」，「生活水準」，與日本「學者」談大陸問題，「兩個中國」的幻想……。有人說，還熱心講反共的只有中華雜誌罷。去年「正常化」的風愈刮愈大後，先說卡特的「人權」不對，終於「一人一信」，向卡特叩頭。繼而費正清施施然來。中華力言美國不會照中共條件「正常化」，即令「正常化」亦不足畏。但應以人權團結臺灣並團結大陸同胞。中華又支持「反對危害中華民國運動委員會」。於是這時就有人批評中華不應對費正清無禮，繼而硬說鄉土文學是「工農兵」。等到中華批評了崇洋媚外／刊登了陳鼓應批評余光中之文，於是嘰嘰喳喳大起，據說許多英雄摩拳擦掌，遷怒於中華，說什麼「左派利用右派」。說這話的人，是認爲中華雜誌同人的知識比他們幼稚了。又說，「共匪以民族主義」爲僞裝，這更荒謬了。民族主義主張民族團結，是與階級鬪爭正相反之物。黑可以白爲僞裝嗎？須知僞反共才是反反共的最好僞裝。

眞正英雄要對外鬪。鬪共黨、鬪洋人。決不怯於對外勇於對內。看見洋人哼哈一聲正常化就

軟了，求卡特保護；那所謂鄉土作家至多六、七個人，就算將他們吃掉，華鄧就倒了嗎？工農兵文學嗎？接小姐來信後，昨天才看那「當前文學問題總批判」。據代序說，有「一兩個提倡工農兵文學的人」是第三個「旋風」。據編後記說，「文字七十六篇，廿二萬字，作家……四十餘人，陣容之堅強，堪稱一時之選。內容的堅實尤爲將近三十年來文學評論專集空前未有的鉅構」云。四十五年前，我曾以一人與眞正的大狼羣（左聯）作戰，我不覺他們可怕。這有「狼」們的文學史的記錄爲證。如今卽令有一兩條眞狼，就成爲「旋風」，需要空前未有的陣容去打，那也雖勝不武。如果那不是「狼」，就不免像魔俠與風車作戰。然吉訶德老爺一向是單槍匹馬，只帶一個桑科的，他決不屑以人海對風車之「旋風」！

這到底是什麼一回事？有人說是過去西式文學或「現代派」文學已經被「旋風」刮得沒有銷路了，所以他們要對鄉土文學奮鬪。但我覺得這未免將若干人說得過於小氣無能。我未看現代派作品，也不能判斷。

但是，小姐，你的來信可以提供一種解釋。你說中華鄉土派使「我們海外右派面上無光」！但我不是右派，中華也不是右派雜誌。你知道我曾在紐約聲明我是正派，不可以稱我爲右派嗎？不知道去年十二月號的中華對於此一宣傳也有一短文駁斥嗎？左手右手都需要，保守改革也是政治的平衡之需要。但「左派」「右派」在中國眞是不祥之物。我親眼看見俄國人在民國十三年開始用這兩個名詞分化國民黨，終於造成中國半世紀的屠殺。在外國也用得一塌糊塗。右派包括保皇黨、法西斯蒂、三K黨、保守派、既得利益或大財閥、鷹派。左派包括自由派到社會黨共產

黨和鴿派。但大體說來，全世界的右派總是在沒落中的，無論如何，總是沒有前途的。而只有正派，才能克服左派。

史達林與希特拉是左右的政治代表，唯物辯證法與行爲科學是思想代表。共同點是危害人權，崇拜勢利，因而畏强欺弱。中國的兩派也便都加上崇洋媚外。反共的人以右派自居，即在心理上以保守，既得利益自居，於是對改革及一切新事物恐懼。於是乎患得患失恐懼左派、恐懼共黨。內心虛怯，不敢對抗共黨，鄉土文學好欺侮，便向他示威洩憤了。以右派自居者又想依附外國右派反共。尼克森佛朗哥、荒木土肥原這些右派領教過了，灘尾弘吉這右派可相信嗎？你說洋奴買辦固然可惡，但沒有共黨可怕。但你須知買辦洋奴必爲共黨開路，而共黨原是俄國的買辦洋奴。必須知道左派右派都是邪門。走堂堂正道，自然無畏，自然必勝。何謂正道？就是合乎正義正學之道。正義者，對國抱同胞愛心，求全民族利益，即民族主義。對己自尊負責，對人誠實平恕。正學即合乎科學及科學方法所得之知識。而正文藝也就是合乎美學與文藝批評公認原則標準之作品。即使要反對鄉土文學，應寫出比他們更好的作品。拿顯微鏡在中間找「工農兵」，至少不是作家之事！當然，如果文學以外，有爲共黨宣傳活動的證據，自有治安機關依法律處理，而我也是主張勿縱勿枉的。

你可說已有證據，那就是你說的「臺灣文學研究社」的書。但他們也捧過少棒。這是統戰，不是證據。天天怕共黨統戰，却又天天被人統戰，此即右派之可憐。

共黨是邪道，在失敗中。然不走正道，反共一定失敗，因爲以右派心理反共，反共將成爲一

切腐敗無能之護符。且將成爲「反反共」之護符。統戰原是邪術。正因有右派心理，諸邪就可以利用、操縱，製造我們的分裂。當年文星對我與鄭學稼使用紅帽戰術時，有種種勢力支持他們，而其中有一李荊蓀。最近對鄉土文學使用紅帽戰術，參與其間勢力有人證物證者，有：①胡蘭成活動中心，②歐陽子所提到的ＣＩＡ，③長老會宣言所宣布的上帝，④聯經集團的才俊。除此四者已知外，誰也不能說後面沒有「那玩意兒」。這是大家必須警覺的。

雖然我認爲此處有些事不對，但沒有國民黨亦無法對抗共黨和日人，這是很明白的。再過兩年，我即七十，七十老翁何所求？寫完我的書以告當世和後世而已。這必須此處能够平安。所以希望反共救國必走正道，不可做右派。所以不願見那些人以打鄉土文學爲英雄，恰恰是受人統戰，製造大亂。小姐，這也是我的肺腑之言，望你轉達海外朋友們，爲幸。胡秋原，一、廿。

（民國六十七年二月「中華雜誌」第一七五期）

是法西斯化，不是西化

李慶榮

元旦的晚上，王文興在耕莘文教院做了一場「鄉土文學的功與過」的演講。他說，鄉土文學的創作，他不反對，但，鄉土文學的理論，全部都錯，他要反對到底。

王文興爲什麼那麼痛恨鄉土文學？因爲他認爲鄉土文學的理論有缺點。

主張鄉土文學的人，認爲文學必須以服務社會爲目的，並指摘不以服務社會爲目的的文學作者不關心社會，缺乏社會同情心。因此，王文興認爲這是鄉土文學的理論的一個缺點。

社會是大家的。主張文學作者應該服務社會，豈不是可以使大家都能够得到文學作者貢獻出服務的心力的好處？這怎麼反而變成是缺點？王文興爲什麼要反對？

大概王文興反對的是：「主張鄉土文學的人指摘不以服務社會爲目的的文學作者不關心社會、缺乏社會同情心。」這一部分。王文興大概是屬於「不以服務社會爲目的」的文學作者，也就是自私自利的作者。王文興既然被指摘，但又不願認錯。這樣一來，情緒上很自然地就會反對這種鄉土文學理論了。

當然，王文興也說了一些「理由」。他說，所有的文學作者，都是有同情心的。既然有同情心也就有社會同情心，只是有些作者的同情心沒有放在作品上面，而是放在其它方面罷了。

從「所有的文學作者都有同情心」這句話，可以看出他受「西化」教育，還是不够火候。因

爲「西化」教育，講究個人主義。這種主義是不喜歡自己隨便被別人代表的。反過來說，一個人也不能狂妄地隨便就去代表別人的。現在，王文興憑什麼能代表所有的文學作者說話，說什麼所有的文學作者都有同情心？朱炎不是說過嗎，他不同情臺灣魯凱族的困苦境遇？以前，美國的西部電影，不是經常出現大量屠殺紅蕃的鏡頭嗎？像這些作者，有什麼同情心！

而且，有同情心也不一定就有社會同情心。社會同情心是指同情社會中的多數，同情心却可能同情多數，也可能同情少數，甚至可能只同情自己。

對日抗戰時候的漢奸，也有同情心，他的同情心是放在少數日本軍閥的身上，而不是放在廣大的中國老百姓的身上；買辦也有同情心，買辦的同情心，是放在少數帝國主義者的身上，而不是放在廣大的中國老百姓的身上。如果報老板一天賺一百萬元以上，編輯記者却拿很少的薪水，這時，編輯記者要求加薪，報老板不肯。這種情形，同情報老板，即不能同情編輯記者；同情編輯記者，即不能同情報老板。所以，這是很明顯的。王文興說的有同情心，即有社會同情心的話，是錯誤的。

「有些作者的同情心沒有放在作品上面，而是放在其它的行動方面。」這是爲什麼？文學作者的主要工作不是寫作嗎？在他的主要工作上面，都不能表現同情心，還能期望他在次要工作，或更次要工作上面表現同情心嗎？如果這種話也算是理的話，有些政治工作者不是也可以這樣說嗎：「從事政治工作時，我的心情沒有放在老百姓身上，我的同情心是放在其它的行動方面。」

在這一點上，拿王文興同楊選堂比較，楊選堂還比較够種，乾脆就承認：「人不自私，天誅

地滅。」不必像王文興一樣，又想自私，又不承認地半遮半掩。

王文興雖然半遮半掩，畢竟還是露了狐狸尾巴。他說：「研究物理、化學的，是爲了研究物理、化學而研究物理、化學，不必存什麼社會同情心。既然我們沒有要求研究物理、化學的人，要對社會負責，爲什麼却要苛求文學工作者對社會負責呢？」

這些話不是露出了王文興的狐狸尾巴，也就是他的「文學工作不必有社會同情心」的眞正主張了嗎？

事實上，社會上的一切人都要對社會負責。研究科學的也不例外。社會要求科學工作者對社會貢獻，像電燈、各種治病的藥等等，都是在社會期望下發明或發現出來的。同時，這些貢獻，也必定能够得到社會的鼓勵。又像原子彈、中子彈等等殺人的武器的出現，必定造成人類的浩刼。這些殺人利器的使用，不是正在遭受普遍反對嗎？甚至連一些發明或使用原子彈的人也滿懷罪惡感嗎？這怎麼能說科學家不必有社會同情心呢？

不過，王文興是矛盾的。當他說了一些反對「文學必須以服務社會爲目的」的話以後，他又說了一些不反對他的話。他說：他認爲文學的目的在使人快樂，這包括服務社會在內。

王文興說的「快樂」，是哪一種牌子的「快樂」？黃色小說能够引起讀者性慾衝動，是這種牌子的「快樂」嗎？武俠小說、殺紅蕃的電影、古羅馬將人餵獅子的娛樂，都能滿足別人的虐待狂和被虐待狂，是這種牌子的「快樂」嗎？災難片也可以滿足別人幸災樂禍的心裏，是這種牌子的「快樂」嗎？事實上，那些都是浮淺的、虛僞的、和不健康的「快樂」。所以，從性質上來分

，快樂有浮淺的和不浮淺的、虛僞和不虛僞的、健康和不健康的，等等的分別。如果王文興不分青紅皂白，把健康的和不健康的，都認爲快樂，這不是在變相地替不健康的文學作品建立理論基礎嗎？

從量來說，快樂還有多數人的快樂、和少數人的快樂的分別。少數人往往把快樂建築在多數人的痛苦上面。所以，少數人有少數人的生活，多數人有多數人的生活。生活不同，快樂也不同，做停車場，是少數有汽車的人的快樂，多數沒有自備汽車的人是沒有份的。而且，汽車多了，過馬路時反而不方便，這就反而是不快樂了。實行節制資本，對少數有錢人來說，是不快樂，但，多數人却快樂得很。王文興要主張哪一種性質的快樂？要多數人的快樂，還是要少數人的快樂？要多數人的快樂，還可以說得上是「服務社會」，如果要少數人的快樂，讓多數人得到痛苦，那就不是「服務社會」，而是「服務少數人」了。這是不能含糊的。

王文興是不是主張服務少數人？是的。他說，主張服務多數人的人，忘記了讀者的權利，讀者有要求進步的權利，有要求較好的作品的權利，不要因爲高水準的讀者是少數，就虐待這些讀者。於是，他認爲鄉土文學的理論的第二個缺點就是反對深奧、力求簡化。

什麼是進步的作品、好的作品？文學同生活有關，能够深入地反映生活、同指引人的生活的作品，就是進步的作品、好的作品。所以，王文興也說：「以爲懂得文字，就懂得文學，那是錯誤的。」這是說：不懂得生活，懂得再多的、再深的文字也沒有用，也無法懂得文學。晉惠帝不知道民間疾苦，他底下的官告訴他，外面鬧饑荒，老百姓沒有飯吃的時候，他反而詫異地說：「

既然沒有飯吃，爲什麼不吃肉呢？」這就是因爲不懂別人的生活鬧出笑話。

可是，王文興却很矛盾。他既然知道懂得文字，並不一定懂得文學，但，却又認爲國中程度不懂得文學，好像到大學程度，或者教授程度才懂得文學似的。

事實上，王文興錯了。他的錯誤在於只知道學校才有教育，却不知道社會有更多的教育。教授比大學生高、大學生比高中生高、高中生又比國中生高，那是世俗的觀念。在某種政治場合也許有用，別的地方就不一定有用，在文學上尤其沒有用。教授在象牙塔裏，往往同晉惠帝在深宮中一樣不懂得生活，所以，教授成爲好的文學作者的情形少見，甚至讀文學的大學生成爲好的文學作者的情形也少見，反而生活經驗豐富而沒有受多少學校教育的人，成爲好的文學作者的情形，比比皆是。

王文興還說，雅俗共賞的文學是不存在的。這是表示他是站在雅的立場。如果他的小說能够暢銷，也許他會說，雅俗是可以共賞的。不幸，他的小說不能暢銷，這時，他只好自以爲雅地去怪怨那些俗人的不會欣賞他的小說了。

其實，古今中外，有名的好的文學作品，常常都是銷數最大的。這一事實，已很明白地在證明王文興的「雅俗共賞的文學是不存在的」的話是胡扯！

王文興還說了不少文學以外的話。他說：「貧富不均，到處存在，所以，現實一些罷，讓貧富不均繼續存在罷！」他的話眞可笑，就像「强盜到處存在，現實一些罷，讓强盜繼續存在罷！」「帝國主義的侵略到處存在，現實一些罷，讓帝國主義繼續侵略罷！」等等的沒有心肝的話一

樣可笑。

王文興的可笑，在於他的不分善惡、是非。他還創造了一種理論來支持他的這種態度。他的理論叫做「道德上的中立」。他既然在道德上守中立。所以，也就沒有善惡是非，甚至也沒有羞恥。

王文興又說到牛頓。說是牛頓閉着在蘋果園裏，看見蘋果掉下來，因而發現物理學上的地心引力。其實，牛頓沒有閉着，牛頓是在深思，所以，才能想到地心引力。我認爲王文興缺少的就是深思。比方，他說，西方的可口可樂、西方的電影、音樂，在沒有人強迫的情形下，却有很多人喜歡，可見這些西方的東西，都是好的，所以，才能存在。

如果王文興肯深思，肯想一想「這些西方的東西，爲什麼能够在這裏存在」的話，王文興也許可能會比較進步一些。

如果不肯深思，像現在的王文興那樣，豈不是會鬧這種笑話：「滿清末年的鴉片煙能够存在，所以，鴉片煙是好的！」

可樂同政治有關。美國的雷根曾責備福特利用總統的身分到蘇聯推銷可樂；尼克森以前在競選總統失敗以後，也曾來過臺灣推銷可樂；卡特當總統，可口可樂公司曾出錢出力；目前，印度禁止可樂入境，理由是可樂的成分不明。可樂甚至有害人體，美國有一機構曾公佈可樂有害健康。所以，「知之爲知之，不知爲不知，是知也。」這話是很重要的。王文興可以不知道，但，不可以亂說。王文興亂說，徒然暴露了王文興的幼稚。

王文興還主張勇敢地接受侵略。他說，軍事侵略才算侵略，才會亡國。文化侵略、經濟侵略

、政治侵略都不是侵略，不會亡國，要大方地接受。因此，也就不必斤斤計較是哪個地方的文化。

到了這裏，總算顯露出了王文興的眞正面目。原來他所以要對鄉土文學理論反對到底。只是爲了好替大方地接受西洋文化的侵略舖路。

在迎接西洋文化侵略的立場上，王文興表現得很勇敢。他說，有些人對民族主義派讓步，不敢正面主張西化，而改一個口，說是現代化。他希望迎接侵略派的人勇敢地站起來主張西化，不要改口。

王文興又對「買辦」這個名詞，加以攻擊。攻擊完了，他還表示，如果有人罵他是「買辦」的話，他絕不認爲是罵。

這倒是有點阿Q精神。

更妙的是：他說，上次，他在東海大學演講，有一些學生攻擊他。這些攻擊，他認爲不是理，而是一股氣。什麼氣呢？那些學生也許自認爲是民族正氣，但，他却認爲只是一股濁氣。

別人找王文興理論，他認爲不是理，自己才是理。這次，在耕莘文教院，又有很多人要找他理論，如果這一在臺大外文系教書的王文興，自認爲有理的話，應該接受才對。但，他顯得很害怕，不敢接受。王文興高舉免戰牌的理由是：他要趕快回家看老婆，所以，不願跟聽衆繼續辯論下去。臺下還有一小撮聽衆也在附和着說：「我們要回家！」顯得好像事前是有準備的。

王文興不是口口聲聲西化嗎？既然主張西化，爲什麼不敢照西化派的方式，拿出充分的時間

來討論問題呢？

不敢討論，但又硬要說自己對，別人不對，這種樣子並不是西化，而是法西斯化！

（民國六十七年二月「夏潮」第廿三期）

中國現代文學的主潮

高　準

從中國悠長的歷史看來，所謂現代，是與古代、中世、近世相並稱的一整個歷史時代，它須要從一八四〇年算起。蓋中國從一八四〇年以來，一直是一個連續不斷的大時代，這個大時代的精神與不容推卸的歷史責任，就是革命。這革命的大時代到現在還沒結束，因爲它尚未全部完成。它的領導思想與力量就是民族、民權、與民生的三民主義的精神。

對這一百三十餘年的現代時期，進一步看，可以說：從一八四〇年的反抗帝國主義的鴉片戰爭起，直到一九一一年的辛亥革命，基本上是以民族革命爲主導的時代。從一九一一年辛亥革命起到一九二七年北伐取得了基本勝利之際，是以民權革命爲主導的時代。而從一九二七年後以至於今，則是以民生革命爲主導的時代。當然，在第一個時期內，民權民生的思想也已出現，例如太平天國的革命，就是以民族革命爲主而已兼具有民權與民生革命的成份。戊戌變法運動是以抗侮自強爲主而也具有啓廸民主的精神。從興中會到同盟會的革命運動，更是在民族革命之同時，提出了民權與民生的具體綱領。但基本上，這一時期是以民族革命爲主的。在第二個時期內，民族與民生的思潮更未消沉。五四運動就不但是以民主與科學爲主要的口號，而且更是一次反帝國主義的民族主義運動，而國父中山先生在這一時期內就民生主義或社會主義的宣講更從民國元年開始就始終不斷。但基本上，這一時期還是以民權革命爲主，無論建立民國、倒袁、護法、北伐

，都是爲民權而作的奮鬪。至於第三個時期內，民族與民權的鬪爭自亦與民生革命的要求同其澎湃。但關於民生革命之各種主張的鬪爭，仍不能不爲此五十年來的核心問題。至於今日，民族革命的奮鬪，在先後推翻滿清、打倒日寇及廢除不平等條約後，照說業已基本完成，所要做的是繼續保持發揚民族主義與愛國精神，以期更進一步促成中國之再統一，並收回鴉片戰爭以來之一切失土。而民權革命及民生革命，則迄未完成。事實上，唯有當澈底完成了這三民主義的三大革命運動之後，中國才能走完了它歷史上空前的大革命的道路，而進入它全面更新的富强繁榮的新時代。

在這樣的革命大時代裏，作爲反映時代的文學主潮，就不能不是革命的文學。而客觀的文學史實也告訴我們，從鴉片戰爭時期的張維屏（「三元里」作者）、姚梅伯（「哀鳴篇」作者）、太平天國諸領袖的詩篇、甲午經戊戌到辛丑期間黃遵憲、康有爲、譚嗣同、梁啓超等的作品、辛丑以後經辛亥到倒袁期間的秋瑾、高天梅、陳去病、蔣智由等人的作品、五四以來至於四十年代的新文學主要作品，以至臺灣從甲午以來的丘逢甲、連雅堂到日據時代末期的作家如賴和、楊逵等人的著作，都莫不說明了這一必然的路向。就新詩方面來講，二十年代的聞一多、三十年代的王統照、四十年代的臧克家、五十年代初期的楊喚等人的作品，都代表性的顯示了這一發揚民族、民權、民生的革命精神的時代主流。

可是從五十年代的末期起，却忽然掀起了一股打着「前衞」與「現代」的招牌而否定三民主義革命精神的文藝逆流。竟然喧赫一時，一直蔓延到現在。在詩界則更是特別厲害。這不能不說

是中國現代文學史上的一大黑暗。這種逆流專以配合西洋的文藝市場爲目的，檢起人家零售攤上的一些貨色，就作起他「嬉皮」式的文藝掮客來招搖惑衆，從「現代」而「超現實」、從「超現實」而「虛無」、從「虛無」而「搖滾」，完全不關懷中華民族自己的歷史與命運。終則要使作者與讀者都沉迷在醉生夢死之中而對中國要完成三民主義革命大業的歷史使命發生了不良的作用。至其藉以迷惑人的所謂的藝術性，則正是完全拋棄了作爲眞正偉大的文學作品所必需的大仁大智大勇的精神內容，而徒然專在形式上作些小丑式的翻弄雜耍而已。其本質，與時裝模特兒的忽而推出「迷你」、忽而又是「迷地」、再不然就來什麼「比基尼」、「上空裝」、「喇叭褲」等等花樣，正是如出一轍。歸根結底，其所謂藝術性，只不過是一套輕佻的雜耍，其與藝術的眞正本質——表現人民眞正的心聲與民族眞正的願望，實屬風馬牛不相及。需知現代中國人民的眞心聲正就是要完成民族、民權、民生的三大革命，建設富强統一的新中國。中華民族的眞正願望就是要自立自强、堂堂正正、以英姿颯爽的風貌挺立在地球上。而眞正三民主義的根本精神，一言以蔽之，則就是一種打抱不平，求平等的精神。一方面要求國家民族在國際上的平等，進而幫助其他受壓迫的民族解除其不平等地位，一方面要求國內人民在權利上與生活上的平等，進而在平等的基礎上求提高，以走到世界的前列。而要達到此目的，就不能不喚起民衆、消滅腐敗、砥礪志氣、共同奮鬪。所以，詩人及一切文藝作家的職分就是要以他的詩心劍膽以與人民相激勵，爲民族奏雄歌。

當然，他有時也要彈奏一些溫柔的歌曲以撫慰受傷與患病的人。他有時也要爲自己的受傷哼

一曲撫慰自己的歌，他有時也要爲個人的戀情奏一曲純情的詠唱。但根本上，他總必須是把自己當作屬於廣大社會的一員，屬於民族與人民的一員。這樣，他才能獲得了他生存的意義，也才能獲得了他存在的權利。至於純情的詠唱一類作品，當然也還是要肯定的。因爲這也是社會的需要。我們如果說發揚民族心聲、社會願望的作品是正餐，那麼抒寫純情的作品就好比水菓。都是有益健康的，只是有主次之別。而惟超現實派的頹廢玩意，却正如迷幻藥或强力膠一般，是反社會而有害健康的。所以，這事實上也就是文學的藝術性與民族性及社會性之間相互不可分割的密切關係。只有具有民族性與社會性的作品，才會有眞正偉大的藝術性。否則，其所謂藝術性，就無非是騙人的雜耍而已。

最近創刊的「詩潮」詩刊，它是爲了實踐重振三民主義革命文學之主潮的抱負而存在的。第一集的卷首就大書特書的寫下了發揚民族精神、建立民主風格、關心社會民生、以及思想性與藝術性之並重等的明確主張，而內容上無疑也作了這樣的實踐。它要歌頌祖國，繼往開來，堅決發揚民族精神；它要把握詩的抒情本質，並鼓勵平易近人的新民歌，堅決發揚民主精神；它要刊載關於工人、農人及寫各種現實生活的詩篇，堅決發揚民生精神；它也開闢了鼓舞戰鬪精神的專欄，堅決發揚革命豪情。這就是中國現代文學的眞正主流，這就是三民主義革命文學的正途大道。這不是任何其他帽子所戴得了的。

但我們也看到了鼓動逆流的一小撮人已經在對它施展一些明槍暗箭。甚至無中生有的以什麼「提倡階級意識」的帽子拋過來。事實上，大家都可以看到，「詩潮」第一集內沒有任何一篇有

什麼提倡階級意識這一套。「工人之詩」與「稻穗之歌」兩組，內容更全是健康積極的發揚建設精神的作品，亦正是發揚民生主義精神的好詩。所以，拋過來的明槍暗箭，事實上，完全是一種基於別人對他的歪詩劣作有所批評後惱羞成怒之下而作的惡意汚蔑。不過，這種攻擊的來臨原也不足爲奇。這一小撮人本來早就以其專拾洋人餘唾的殖民主義心態，來反對民族精神；以其自命高踞於民衆之上的貴族主義心態，來反對民主精神；以其極端脫離社會的麻醉主義心態，來反對民生精神；以其頹廢虛無的超現實主義路線，來反對革命豪情。他們自己不要中國，以中國爲羞，還要一貫的幹着腐蝕人心士氣的勾當。打着爲藝術而藝術的招牌，却專門販賣着虛無主義的貨色。把三民主義革命精神否定得一乾二淨。所以當他們看到了堂堂正正的詩潮的湧起，要施幾招「黑沙掌」、「紅沙掌」之類的手法，那也是毫不足奇的事。至於還有人說，「詩潮」中的詩雖然很好，可是還有一篇論文「詩經中的民聲」，却是專寫人民的怨情，指爲不應該云云。這種說法就更奇怪了。孔子在講授詩經的時候就已指出「詩可以怨」，那麼，就詩經中的怨詩加以詮釋，亦正是研究詩經之一必要的環節。這又有什麼可以吹毛求疵的呢？

至於又有一些人，專喜歡鼓舞別人去發揚「戰鬪精神」，而一等到有了一些什麼風波，即使是茶杯大那麼一點漣漪沾上了他的邊，就又要使出種種方法去躲得又高又遠。對人家的要求是一套，對自己的要求又是一套。這當然也是不正派的行爲。我們認爲一個眞正的三民主義革命的信仰者，他的風格是光風霽月的，絕不是臨事而懼的。因爲他遵循的是符合正義與走向眞理的道路。

我們相信光明是終於要戰勝黑暗的。儘管一些僞作忠貞者、假三民主義者、以及只知自私的維護其既得虛名與地位的人，總想把批評他的及與他的作風不同的人們惡毒的送進監牢裏去，但發揚民族的、民權的與民生的革命精神的文藝主潮是終於要蓬勃的再度展開的。一切現代眞正有志氣的中國的文藝工作者們團結起來吧！繼續奮鬪，締造光輝的勝利！

（民國六十六年十二月「詩潮」第二期）

學者與僞君子

——揭發董保中批評文字的陰謀

張益倫

在這次鄉土文學討論中，臺大外文系客座教授董保中（見「中國時報」的「學人專訪」）表現得最像一個學者和道德家，然而，看清楚了，他却也是最陰狠、最不講道理和道德的一個，這裏舉例證明一下。

一

對鄉土之愛，對社會之關切，對低收入者的同情，是每一個具有良心的人都應該具備的。鄉土文學所努力的主題之一既然包括這些，攻擊它就不能不另找藉口。由於鄉土文學經常關心下層社會，下層社會必然包括農人、工人；於是有人便肯定鄉土文學發展下去必然會成爲「工農兵文

學」。「工農兵文學」是甚麼呢？那就是毛澤東當年在延安演講所主張的「無產階級文學」（見余光中「狼來了」的引文）。明瞭今天處境的人都知道，這種肯定如果成立，是必然會隨之帶來政治上的麻煩的。很明顯，這不是討論，是很嚴重的政治迫害。在這種情況下，贊成鄉土文學的人就不能不作說明，他們認爲：一個人如果能够領會到自己的一切都是來自社會，這樣也就會對社會產生感激之情，尤其一想起世界上有那麼多的人在勞苦的工作，他就必然地不會一切以自我爲中心了。如此以來，他的世界觀和人生觀也將會由於想到別人而與唯我主義有所不同了。托爾斯泰由於看到自家農奴的辛勞而反省自己，寫出「復活」這一類偉大的作品，這是世界文學可貴的地方；唐代詩人由「始知盤中飧，粒粒皆辛苦」，而確立了自己的作人態度，這是中國文學中的偉大傳統。所以執政黨領導人蔣經國先生一再要人向農人學習，向工人學習，向三軍將士學習。既然如此，作爲文學工作的人，爲何不可以向這些人學習呢？就因爲這樣，中國文藝協會的宣言上便說：「我們是文藝工作者，而且是生活在時局艱危的文藝工作者，需要將士替我們保衛土地，需要農夫替我們生產糧食，需要工人替我們製造用品……老實說，我們仍仰賴羣衆的力量而生存，怎麼可以離開羣衆的隊伍，不顧羣衆的需要，將自己關進象牙之塔，淺斟低唱起來？」很明顯這是中國「取之於社會，還之於社會」的文藝寫作態度。這樣，鄉土文學的贊成者便一方面主張大家關心下層社會的人，學習他們的吃苦耐勞精神，另一方面更盼望這些人能寫作，爲文壇增加力量。陳映眞的「關懷的人生觀」（「小說新潮」第二期）、尉天驄的「文學爲人生服務」（「夏潮」第十七期」）等都一次又一次地作了說明。這表明他們的文藝觀不是無產階級專政的

文藝觀，應該有助於誤會之澄清。

可是，以「理性」標榜的董保中教授，當別人說：「知識份子既然可以寫他們的文學，工農兵爲什麼不可以寫他們的文學呢？」時，却說「這句話有一邏輯上的錯誤」：

原因是把知識份子與工農兵相等、相對起來，即是從共產黨的觀點說，「工農兵」具有階級性的代表意義，而知識份子却不是一個階級，算是一個「階層」，他們有共同性，但可以是來自各階級，以我們的觀點來說，工農在我們的社會是不同的職業（他們自身就有階級，不能說自耕農是農人，僱農就不是；貧農是農民，富農就不是），但是知識份子既不是一個社會階級，又不是代表任何職業，並且文藝的創作，就是一種知識的活動，請問：商禽先生是大兵，還是知識份子？某某先生是農民（貧農），還是知識份子？他們的作品算是知識份子的作品，還是大兵、貧農的作品？再隨便舉個例子：一個貧農出身的青年，進了大學，畢了業在一個大學或是中學教書，出版了幾部小說，這個青年是什麼成份？或者，一個農業專科學校畢業生，到農村買了塊地耕種，發表過十幾首詩，他又是什麼成份？所以，知識份子與工農兵商公教並非相等或是相對的名詞。在臺灣，任何人都可以寫文學，「工農兵爲什麼不可以寫他們的文學呢？」這句話有語病，也不合乎事實。（六十六、十一、廿四聯合報「談工農兵文藝」）

而且連文藝協會宣言中的話也反對（六十七、二、二聯合報「我們當前的一些文藝問題」）

，認爲「工農兵」是「約定俗成」（顏元叔也是如此，但顏元叔說這話時爲何不想想自己？Eliot依照「約定俗成」，幾十年來大家都譯爲「艾略特」，爲何顏非改爲「歐立德」不可？Sartre大家都譯爲沙特，爲何顏非改爲沙托不可？），認爲只要用這幾個字，就是指毛澤東的無產階級文學。這種不問內容，不容解釋的態度，不是在說：「不管怎麼說，你們的文學觀就是毛澤東的無產階級文學觀！」如此，這些人當然被認定思想有問題；後果如何，是誰也猜得到的了。這種蠻橫，不是法西斯是什麼？

而且，知識份子雖不是與農民、工人、軍人等相對的名詞，農、工、兵却有它們各自的不同內容。如果像顏元叔說的：由於農人可以變爲知識份子，變爲軍人……等流動的現象，所以便不能有農人、工人、軍人的文藝；那麼，一切以農人、工人、軍人爲名的事物，便沒有存在的必要了。按照他們二人的說法，如果有人要組織一個以農民爲名的黨，就必然是騙子了。事實上，情形不是如此，黨國先進張道藩先生在「我們所需要的文藝政策」中說過：

> 人類自有勞心與勞力的分工以後，意識和實踐，理想和行爲，眞理和現實漸漸分家，因勞心者往往不從現實的實踐和現實的事實上研究問題解決的方法，而只以往古的典籍作研究的對象，將理論與現實脫節，以致學理上認爲是眞理的東西，往往不能實用。我們的文藝界當然不能例外，也是儘量地介紹文藝原理，批評原理：人家有古典主義，我們也來古典，人家有浪漫主義，我們也來浪漫，人家有寫實主義，我們也來寫實；甚至象徵、唯美、頹廢、表現、立體、達達、人文，以及革命、普羅各種主義，五花八門，只要人家有的，我們也來

提倡。所有西洋的奇花異卉，無不想移植到我們的土壤來，然不問是否與我們的土壤適宜，結果，有的曇花一現，有的未開先枯，有的無法移植。……

所以，從古以來，關心農人、工人……，只能增强一個知識份子的責任心，擴大他的理想；那裏有一見別人提及農人、工人、軍人，就一肚子不高興的？我們也承認一個人的生活、階級會變，但是在他們未變之前，却仍然有着不同；例如當一個人是兵的時候他具備的必定是保衞疆土、忍耐犧牲而絕不容許有像某些知識份子那樣逃跑海外的行爲；二者之分別，就在於忘本和不忘本而已。如此一了解，不管怎樣，在這方面，鄉土文學都是具有善意的。但是，蔣院長明明告訴大家「農民佔總人口的百分之四十」（六四年十二月六日）董保中却說農民只是人口中的少數。蔣院長明明「希望全國各界效法農友只問耕耘、不問收穫的精神」（民六四年二月四日）董保中却認爲農人不能寫他們的文學。古人教人要與人爲善，爲何董保中竟那樣非置別人於死地不可呢！

二

不僅如此，在別的論點上，董保中也是如此。譬如，當王拓說：

> 總結二十世紀以來在臺灣的中國文學的發展，我們可以得到幾個結論：一、文學必需紮根於廣大的社會現實與人民的生活中，正確地反映社會內部的矛盾，和民衆心中的悲喜，才能成爲時代與社會眞摯的代言人，而爲廣大的民衆所愛好和擁戴。而這種具有明顯、强烈的

「現實主義」精神的文學，因爲具有較眞誠的道德勇氣，較强烈的愛心和熾烈的感情，所以也往往更具有感動人心的說服力。二、文學的發展必需能與當時的社會發展相一致；文學運動必需能發展爲一種社會運動，或與社會運動相結合，文學才能更有效地發揮它改良社會的熱情和功能。

董保中也像彭歌那批人一樣，雖然自己認爲「知識份子傾向平易而溫和的改革，由不斷的改革而達到理想的實現」，却把上面那段話中的「改良」二字丟開，而非給予一頂紅帽子不可，正如嚴靈峯先生在「易簡原理與辯證法」（正中版）所說：「矛盾或對立的表現，是一切現象變化的根據」。王文興的「家變」，寫的是一個家庭中父子之間的矛盾，黃春明的「溺死一隻老貓」寫的是那羣老人與時代的矛盾。所謂「正確地反映社會內部的矛盾」，正是希望作家們在描寫社會現象之時，同時能够理解到「是甚麼因素造成這樣的現象」；亦卽：了解我們生存社會的主要問題在那裏？然後予以「改良」。這是善意的。然而，很多人一看到「矛盾」就認爲是在搞階級鬪爭，是共產黨的作爲；且別人一說「文學運動必需能發展爲一種社會運動」，就認定「運動」就是「赤化」，而大興討伐之聲。不錯，有人談過階級問題，但請指出誰提倡過階級鬪爭？如果因爲反共連階級的存在也不承認，這是很難讓人服氣的，不知「階級是人爲的，不是天生的，自有强權的統治與私產制度產生後，才有階級的存在；然三民主義的目的，就在消滅這種强權的統治與私產制度」（見張道藩文）。亦卽用和平的手段達到利益的調和。所以三民主義者是必然要反對資本主義的，因爲，孫中山先生說得非常明白：「爲資本家者，祇知機器之爲利，而不恤社會

之被其害也」；「資本家者，以壓抑平民爲本分者也，對於人民之痛苦，全然不負責任也。一言以蔽之：資本家者，無良心者也。」「資本家出現，其壓制手段，恐怕比專制君主還要甚些」；「英美各國皆受資本家專制之害，議員亦多爲資本家所收買」。彭歌等人，雖然有的是國民黨黨員，却捨棄三民主義不談，而大賣其資本主義的膏藥，到底這是誰的思想有問題？誰在違反憲法中明文規定的三民主義精神？更奇怪的，當別人同情低收入者時，董保中却說：「看見窮人就同情，就如看見有錢人就恨一樣，是無原則，非理性的。」又說：「我覺得鄉土文學的幾位批評家對現今的所謂資本主義的了解似乎仍只局限於十九世紀馬克斯主義式的理論基礎」，然後又說資本主義在進步，美國經濟如何合理。

資本主義變好了嗎？請聽聽一位國民黨籍的經濟學家的話，他把舊資本主義（即古典經濟學）和新資本主義（即「現代經濟學」）作了比較，得出五點意見，即：

①古典經濟學，以人性支配經濟性。現代經濟學，以經濟性支配人性。

②古典經濟學，以市民社會爲交換市場，不要政府干涉。現代經濟學，以企業組織爲社會中堅，力邀政府幫忙。

③古典經濟學，以增加生產去提高消費。現代經濟學，以增加消費去刺激生產。

④古典經濟學，把分配交給交換市場。現代經濟學，把分配交給投資廠商。

⑤古典經濟學，注重節約與生產，以累積私有財產。現代經濟學，注重消費與投資，以擴張壟斷資本。

然後結論道：「有了這五點的不同，可知『現代經濟學』比『古典經濟學』更鎮壓人性、更湮滅人情、更集中壟斷、更粗暴專橫，表面上好像變得很『謙恭』，骨子裏確實變得更『殘酷』。」（見侯立朝「現代經濟學的眞面目」，夏潮第廿三期）。

於是透過投資、跨國公司等等，它把一切落後國家或比自己較弱的國家更加變成殖民地（見伊朗巡廻大使的談話，中華雜誌第一七五期「南北經濟談判失敗的教訓」；加拿大總理杜魯道也高叫說「加拿大不是美國的殖民地」，見中國論壇二卷二期二二頁；法國人在「美國人的挑戰」中也說歐洲共同市場已淪爲美國的殖民地）。在這種新資本主義下，一般公民又如何呢？請聽一聽美國經濟學家蓋爾布萊斯的話吧：

又以公民的立場來看，我們不會否認現代的公司在現代的國家中，所具有的那種咄咄逼人的地位。它在研究和發展上所需要的東西，包括技術人員，公共設施，危機時的金融支持等，已經變成公共政策了。軍事裝備維持對這些公司的產品之需要，而對外政策又對軍備的增加找到足够的理由，於是大公司的權勢施諸於國家的方式遂廣爲大衆所接受。至於處理一個大組織是需要另外一個核心組織的。因此，公共官吏與公司幕僚之間——如通用公司與交通部是——遂有了很深的休戚與共的關係。兩者之間亦各有其相當力量影響對方，甚至他們彼此之間還不斷地大批交換行政人員。當現代的公司對市場、對社會、對國家、對信仰具有龐大的影響力時，它便成爲一項政治的工具。這種政治工具，儘管在形式上和程度上與國家本身還有差別，但其性質則一。如若不然，一口否認現代公司之具有政治上的特質，將不僅

僅是在逃避現實而已，簡直就在隱瞞現實。這種隱瞞的受害者是那些接受我們錯誤理論的人，而受益者則是那些具有龐大勢力而我們却對此勢力加以否認的公司。讓我們不要再懷疑這個問題吧：經濟學，只要它是如此教法，無論多麼用心，將會變成一套使公民或學生看不到他是如何或將如何被統治的一門學問。（參見前文）

留美的董保中教授不了解這種資本主義愈變愈惡的情況，本也無啥稀奇，因爲正如美國影星珍芳達說過的：美國大學院中的知識份子大多是被資本家豢養着的裝飾品。可是令人驚異的，以「理性」標榜的董保中，竟不停地攻擊鄉土文學贊成者的經濟觀、政治觀是馬克斯、列寧主義的：（例如許南村談到「金水嬸」中的漁村在經濟變動下的狀況時，竟說許南村是馬列觀點，而且誣指挑擔子賣東西的金水嬸也是剝削階級）。如果大家了解到這一帽子在此時此地所能引發的壞影響，也就會認清董保中這類人惡毒到甚麼地步了！

三

談論經濟時董保中如此地給人安上紅色的帽子，在談到歷史時，也是運用同樣的手法。當別人認爲中國「經過兩千多年封建的統治，和兩千多年士大夫階級病態文學的腐蝕……因而中國的現實是封建的、階級的、自私的、病態的……」「所以中國文學必須從貴族文學、山林文學走出來」時，董保中說：「這是對中國歷史、傳統很武斷的否定，甚麼是封建？把辛亥革命以前的中

國歷史、社會都認爲是封建的，這是馬克斯主義劃分歷史的公式，爲中共强拉硬扯的用來劃分解釋中國的歷史」。然後又由此責問道：「如果我們對我們的民族歷史、傳統、文化持着一任否定的態度，何來談民族主義？」

這段話證明董保中無知，因爲把辛亥革命以前的中國歷史稱之爲封建歷史，幾乎是今天治中國社會史、政治史、思想史都承認的基本常識。董保中不妨找一找市面上可以買得到的徐復觀、薩孟武、衞聚賢、陶希聖、任卓宣等人的書看一看，也不妨查閱一下　孫中山和　蔣總統的著作，看看這個解釋是不是從馬克斯主義來的？如果董保中沒時間，只要到臺大一年級借閱他們用的中國通史教材——「中國通史集論」，翻到一五〇頁，讀一讀陶希聖先生的「中國社會到底是什麼社會」，就知道：不僅辛亥革命以前的中國社會是封建社會，就是辛亥革命後依然沒有完全擺脫封建社會的影響。陶希聖先生說：封建社會「於地主的佃權以外，士大夫的身份更是剝削農民的工具」「而士大夫便是農民所養育的游惰階級」；這種游惰階級在文學方面的表現又怎樣呢？那就是：

「在舊來的農業社會裏，一般特權階級之士大夫往往獨佔文壇，玩弄其煩瑣的格局，保守其僵化的形式，民間文學反而被淹沒。這是舊社會的文學問題。」（「民生主義育樂兩篇補述」）。

不但如此，在封建教育之下，人們也受到重大的傷害，革命先烈鄒容直嘆「一部二十四史是一部奴隸血淚史」，而徐復觀先生批評大多數舊社會的讀書人是「雖日聖賢之書，而要其志之所

向，則有與聖賢背道而馳矣。推而上之，則又惟官資崇卑，祿廩厚薄是計，豈能悉心於國事民隱，以能無負於任使之者哉」。又說：「我國在千餘年科舉制度之下，士大夫變成了一個謊言的集團。而在近之十年來，流行着兩句最確切不移的考語是『好話說盡，壞事做盡』。利用各種名詞，口號，想盡各種方法，捏造各種教說，假借各種制度，耗盡國家各種力量，剝落到底的說一句，只爲了一二人權利之心。」又說：「我們只看中國知識份子的行爲，自科舉制度實行以來，以至於今日，其品格大抵不如愚夫愚婦；都市人的品格，大抵不如農村」。而胡適也說要建立現代化的中國，必要剷除「貧窮、疾病、愚昧、貪污、擾亂」五大敵人。

然而，這樣說，並不妨碍一個人成爲民族主義者，中山先生在興中會宣言、同盟會宣言中一再指出中國人的毛病，然而他却是民族主義者，倒是一些美化中國民族缺點的人成了封建餘孽，甚至逃跑國外。董保中說別人的觀念還保留在五四時代，事實上他却連五四的水準都够不上，更不必說他知道後來中國社會史論戰那回事了。可嘆的不止董保中的無知，而是他竟用他的無知去替別人戴紅帽子，這除了是無知外，更可以說是無恥了。

四

對於中國歷史如此倒也罷了，不幸留美並長期在國外的董保中對於西方文化也是一樣。當別人談到西方資本主義社會的沒落時，他不去讀索羅金、佛洛姆、斯品格勒等人的著作，而指這是

在提倡無產階級意識。董保中教授，你不必費心去讀那些書，讀一本幼獅書店的「危機時代的哲學」就可以了，請讀讀下面的話：

歷史學家湯恩比：「由於機械發明的大大成功，西方中產階級產生了三個意想不到而且史無前例的結果……同時也加重了戰爭和階級制度這二個與文明俱來的病症，使之成爲全然不治的痼疾。……爲何文明的脚步，再也不能够自一再的顚仆失敗中，在苦痛、墮落、而非全然自毀前程的途徑中，一如在其最初數千年的延續進程中，得以繼續蹣跚而行呢？這便要在近代西方中層階級新的技術發明之中找尋答案。……而西方人最近的技術發明，已將這一種享有特權的少數和非特權的多數在世間財物上分配不平等的情形，從以往的不可避免的邪惡變爲不可忍受的不公平。」

科學家愛因斯坦：「人類社會正走到一個危機的當頭，這種徵象，可見之於個人對其所屬的羣體，不論大小，都感到漠不關心，甚至含有敵意的情形……不幸直到現在，我們看不出和平的任何保障……世人也曾得到免於匱乏之自由的諾言，但是世界大部地區都是面臨饑饉，而另一些地區則富足有餘。」

哲學家耶士培：「今天有一種事實上的虛無主義以無數方式出現。人似乎已放棄所有的內在性，在他們看來沒有一件東西有價值，他們一刻刻地蹣跚走過一個偶然的世界，他們漠然地死，也漠然地殺人，——而他們似乎生活在使人狂亂的定量觀念中，在盲目的可以互相代替的各種狂熱主義中，被原始的，非理性的，狂暴但又很快消逝的情緒，終極卽是被追求眼前的快樂本能，

所驅使着。假如我們靜聽在這種混亂狀態中所發的言語，這些言語便只是一種加了遮蔽的死亡之預備罷了。大衆教育把人們變成盲目而沒有思想，在他昏醉中做得出任何事情，直到最後他們接受死亡和殺人，把機械化戰爭中的大規模死亡當做是當然之事。」

除了這些，再查看一下近世紀以來西方文學的主題——敗北、死亡、享樂、頹廢，以及像卡繆所說「人生最大的課題便是如何自殺」，就可以明白西方中產社會的沒落，是鐵的事實了。我們可以告訴董保中，不是誰要西方沒落，而是他們沒落的事實擺在眼前。董保中如不滿意，大可以在哲學上、文學上作一探討，然而他却拿紅帽子套人，這算是哪門子的「學格」？

鄉土文學是可以批評的，但不能斷章取義，胡亂裁誣，例如當年文化清潔運動、軍中文藝運動、戰鬪文藝運動，都是以「推向社會，展開影響」爲目標；然而，鄉土文學者要把愛鄉土、關心下層同胞的精神擴大爲社會運動，一些人就羣起反對，認爲是赤化運動了。這種邏輯是如何推論出來的，眞叫人猜不透。又如，當陳映眞檢討自己當年灰色、浪漫的思想而說：「市鎭小知識份子的唯一救贖之道，便是在介入的實踐行程中，艱苦地作自我革新，同他們無限依戀的舊世界作毅然的決絕，從而投入一個更新的時代。」時，有一批人就認爲這「更新的時代」就是共產黨的時代，這又是那一國的邏輯呢？假使一講到新與舊的「決絕」就是左傾，那我們如何去解說新生活運動？又如何去評論寫「新人生觀」的羅家倫先生？又如何去談　國父的心理建設和革命人生觀？

如此一分析，就看出栽誣者的言論是如何顯示自己的膚淺和可笑了。然而，以學人身份而爲人所知的董保中，竟然也是如此，甚至更惡劣。

除了上面的證明，最能夠表明董保中的人格的還有那一篇「是討論問題還是辱罵攻擊？」（六十六、一二、二二聯合報），看來董保中是要主持公道的，事實上那完全是騙人。如果董保中眞要主持公道，爲什麼在那些人攻擊鄉土文學時不出來說話？如果「買辦」、「二毛子」等是罵人，那「狼來了」、「思想走私」、「毛澤東思想在臺執行人」、「邪惡煙幕」……等不僅是罵人，而且是迫害，（請董保中查閱一下「當前文學問題總批判」那本書），這些在臺灣喧騰了半年多的殺伐之聲，董保中竟視而不見、聽而不聞，這證明他不是眼睛瞎了、耳朵聾了，就是表明他的良心根本有問題。因此，我們不能不揭穿一下他的僞君子面目。

（民國六十七年三月「夏潮」第廿四期）

看尹雪曼民族意識的逆轉

田　漢

一

在沒有談到本題之前，爲了避免某些對民族主義誤解的人打亂仗，我把　國父孫中山先生對民族主義的重要講話抄錄一些如下：

什麼是民族主義呢？就是要中國和外國平等的主義，要中國和英國、法國、美國，那些强盛國家，都一律平等的主義，就是民族主義。①

民族主義是對外國人講的。②

三民主義就是平等和自由的主義。就拿民族的情形來說，有什麼不平等呢？就是政治上的不平等。這一國壓制那一國，這種民族壓制那種民族。壓制愈厲害，反動也愈厲害。③

其在勞動界苟無民族主義，則依附帝國主義而生存之軍閥，及國內外之資本家足以蝕其生命而有餘，故民族解放之鬪爭，對於多數之民族，其目標皆不外反對帝國主義而已。④

處國際中最低下之地位，「人爲刀俎，我爲魚肉」。我們的地位在此時最爲危險，如果再不留心提倡民族主義，結合四萬萬人成一個堅固的民族，中國便有亡國滅種之憂。我們要挽救這種危亡，便要提倡民族主義，用民族精神來救國。⑤

國父這些話，給了我們一個認識民族主義的中心思想：第一、民族主義是對外國人講的。第二、用民族精神來救國。今天如果有人反對民族精神，也就是反對　國父的民族主義思想。反對國父的民族主義思想，就是反對三民主義。對於反對三民主義的人，我們必須要加以批判。

二

尹雪曼本來是一個熱愛國家民族的知識份子，他的國家民族意識，充分地表現在他某些作品中。但自從去年十月起，他變了，他那個反對輸入西方文學藝術思潮的頭腦，一下子變成否定民族意識最強烈的人。多年來，他一直是三民主義的信徒，一直是文學上的保守主義者，自從鄉土文學論戰所引起的民族主義問題發生之後，爲什麼他贊成美國和日本在臺灣賺十倍二十倍的利益？尹雪曼爲什麼會變？不是本文要回答的問題。本文要討論的是尹雪曼由民族主義者轉向反民族主義的過程。

去年八月，尹雪曼發表「能不能簽個創作公約」的文章，在這篇文章裏，他對鄉土文學的看法相當持平，他說：「鄉土文學是任何國家，任何時代都有的產物；而我國從前也不乏鄉土文學

作品。」最後，尹雪曼在該文結論中說出了他的希望，他說：「我希望作家、音樂家、藝術家、影劇工作者，能够簽訂一個創作公約——不要求別的，只希望他把國家利益，民族利益列爲第一。把全民的團結，民心士氣的鼓舞列爲至要！」

「把國家利益，民族利益列爲第一」，是標準的愛國主義和民族主義者。有這種思想的人，才不愧爲　國父孫中山先生的信徒。

三

去年九月，尹雪曼發表「理性崩潰的徵兆」，這篇文章是由去年七月十三日紐約大停電所引起的暴亂之感想。在文章中，尹雪曼順筆批評了存在主義和結構主義文學思潮帶給臺灣的壞影響與道德的淪落。尹雪曼的結論是：「『美國新聞與世界報導』在報導紐約的刼掠情形後，提出一句語重心長的話，警告世人說：『幼鯊已嘗到了血腥！』嘗到了血腥後的幼鯊固然是會再度攻擊，同時，也可以說是一種敗壞的端倪和先兆。說起來，這眞是我們應該警惕的時候了。」

顯然的，尹雪曼看到了美國人理性崩潰的事實，這些事實，是在資本主義大社會中發生的「刼掠」，所以尹雪曼向讀者提出警告，要我們當心存在主義和佛洛依德性心理分析帶來的敗壞風氣，以及由這種壞風氣所產生的理性崩潰。尹雪曼在「理」文中雖然沒有用過「民族」二字，但整篇文章的內容充分顯示了他的民族意識。

十月，在我國是國慶之月。然而，作爲三民主義信徒的尹雪曼並沒有盡到作家的責任，在十月裏，他不歌頌十月的光輝，他不描寫社會的進步，他不在文藝上搞團結工作，反而在「萬民同歡」的十月，發表所謂「消滅文學上的分裂主義」，在這篇文章裏，尹雪曼同樣提到沙特和佛洛依德，但與「理性崩潰的徵兆」一文中的沙特和佛洛依德相比，很明顯的看出來尹雪曼在言論上的改變，他不再排斥存在主義和佛氏的性心理分析。當他提到佛洛依德的學說時，去年九月的文章是「性心理分析」，十月的文章是「心理分析」，並且把存在主義帶給臺灣的歪風視作「自由主義的文風」，將存在主義侵入臺灣的媒介歸罪於留學生及其家屬。他說：「就在此時，留學的風氣已經形成，較早到美國留學的人，這時也先後有人歸來。再加上不少的年輕人在美國讀書，他們的家屬在與他們的通信聯繫上，不知不覺的受到不少的影響和感染，因而美國的風氣首先便在文藝工作方面呈現出來……」

對尹雪曼這段話我們要推敲推敲。第一、他本人是留美歸來的留學生。第二、他有沒有檢查留學生家屬的信件？如果沒有，他如何知道別人會在「通信聯繫上」討論存在主義或其他什麼的。第三、美國風氣在臺灣的猖狂是否受留學生的影響？如果是的話，他自己也脫不了罪孽。

接着，尹雪曼露出了仇恨鄉土文學的姿態，露出了反民族文學的潛意識，在反民族文學潛意識之下，把鄉土文學從民族文學中割裂，並且加以歪曲，他說：「這種披着『鄉土文學』外衣的『分裂主義』文學，或披着「現實主義」文學外衣的「普羅」文學的在我國文壇出現，確是一件值得我們注意和警惕的事！」

顯然，尹雪曼已經忘記他自己說過：「鄉土文學是任何國家，任何時代都有的產物；而我國從前也不乏鄉土文學作品。」這是尹氏去年八月的話，爲什麼到了十月，鄉土文學在尹氏眼中變成「分裂主義」了呢？根據尹雪曼的思維，提倡「鄉土文學」就是「分裂主義」，提倡「現實主義」就是「普羅文學」。現在我們清楚的看出，尹雪曼不是討論文學問題，而是亂拋帽子；不是做文藝政策的理性工作，而是羅織罪名。在此我要舉例說明，司馬中原的「狂風沙」是民族文學形式的「鄉土文學」，張拓蕪的「代馬輸卒手記」是民族文學形式的「大兵文學」。

在另一方面，當尹雪曼想要君臨別人的時候，更暴露了他對三民主義的無知。他說：「不要說今天我國社會沒有幾個够得上稱爲『資本家』的人。即令有那麼幾位，他們也說不上『罪大惡極』！我這樣說並非替這幾位資本家辯護。第一、這幾位資本家所以成爲資本家，乃是在政府耕者有其田政策下，以他們的土地換成工廠股票，再以工廠的經營而起家。」

資本家與耕者有其田根本是兩回事。政府實施耕者有其田，是防止「地主」對農地的壟斷，既然沒有「地主」，他們如何「以他們的土地去換成工廠股票」？根據尹雪曼的說法，那幾位資本家本來是「地主」，他們知道政府要實施耕者有其田，所以把土地賣了，去開工廠，去買股票。這樣一來，他們由「地主」而變爲「資本家」。這些人雖非罪大惡極，可是他們做「地主」的時候逃避了政府的「耕者有其田」政策。

尹雪曼又說：「他們的『發財』是政府在施行民生主義平均地權政策上的必然『產物』」。政府實施都市平均地權的本意，就是防止「資本家」壟斷都市土地。尹雪曼居然把「資本家」看

成是「政府施行民生主義平均地權政策下的必然產物。」照尹雪曼的看法：臺灣出現「資本家」，其一是政府實施耕者有其田政策，其二是政府實施平均地權政策。老天爺！像這種隨意曲解政府政策的，連常識都有欠健全的知識份子，竟在文壇上充當打鄉土文學的領隊，縱然是「挾威」，也不能「服衆」啊！

國父說過：「民生主義，就是平民反對資本家，窮人反對富人的反動。」⑥政府在臺灣實施耕者有其田和平均地權，就是用「政策」來幫助佃農和窮人免於地主和資本家的壓迫。政府的政策是優良的，和平的，德義具備的，以期用這種「政策」達成「均」的目的；由「均」而進入「均富」，是政策的理想和遠景，絕不是去製造「資本家」和「富人」。

四

去年十一月，尹雪曼發表了「鄉土文學的走火入魔」，這篇文章，充分顯示了尹雪曼思想中民族意識的淪亡。他說：「試想，美國和日本如果不能在臺灣獲取利益，他們憑什麼要結交臺灣？」

這是標準的附庸主義，標準的二毛子思想，爲國人唾棄的洋奴思想。國與國的結交是在平等互惠的條件下進行的，如果不能平等互惠，就是帝國主義的行爲。國父在民族主義中說過：「經濟力的壓迫，是無形的，一般人都不容易看見，自己並且還要加重力量來壓迫自己，所以中國自

通商以後，出入口貨物之比較，有江河日下之勢。」尹雪曼的言論，就如同　國父所說的「自己並且還要加重力量來壓迫自己」。

尹雪曼又說：「爲什麼要別的國家來賺取多我們十倍二十倍的利益！因爲我們在經濟發展上缺乏原料，技術和市場，所以我們才不得不拉緊別的國家，希望『人家吃肉，我們喝湯。』不是我們天生自卑，而是我們眼前的條件不足。好像一個兒童，必須依附在一個成人身上，才能涉水過河。」作爲中國人的尹雪曼，居然說得出這種丟盡民族尊嚴的話來！他還在大學教書，這種心態難道不會覺得愧對民族新生一代嗎？

國父說過，在中國，民族主義就是國族主義。尹雪曼不替國家的利益辯護，反而替外國人在臺灣賺十倍二十倍的利益辯護。他到底代表誰發言？據我們所知，政府並沒有尹雪曼那種「附庸主義」的經濟思想和經濟政策。政府爲了減少與美、日兩國的貿易逆差，老早派經濟官員同美國人和日本人談過了。談判的詳情雖然沒有公佈，主要的目的是爲了減少美國和日本在臺灣賺更多的錢，用句經濟術語，就是在貿易逆差上希望獲得合理的均衡。在今年年初，蔣院長已經提示經濟部，今年要達出口一百零七億美元，進口一百零一億美元的目標。也就是說，今年我們要賺外國人六億美元。

更重要的是，尹雪曼只提到「我們眼前的條件不足」，却不提我們條件足的地方，例如，我們的紡織品輸到美國去，美國却用種種保護政策來抗拒。去年年底，我們的化學纖維產品大量輸到日本去，日本化學纖維協會却要成立反傾銷委員會來調查我們輸日的數量、價格、市場銷售情

形等等，準備向日本政府提出控訴。由於近年來資本主義國家在貿易上所採的保護政策，我們的紡織業和化學纖維業已遭到極大的困難。在貿易上，大國吃小國的不平等待遇，尹雪曼爲什麼不提？尹雪曼偏偏强調「希望人家吃肉，我們喝湯」。眞不知道是何居心？我們眞是想不透尹雪曼爲什麼在思想上會這樣愈來愈沒出息。

五

去年十二月，尹雪曼發表了「我看比較文學」，這是一篇「黨同伐異」的應酬文章，除了記述他參加比較文學會議有幸結識某女士某先生之外，並對學院派的那些大牌捧了一陣，在瞎捧之餘，尹雪曼批評了李達三的「比較文學中國學派」的大文。李達三主張以東方精神，從「民族性」自我出發，逐漸進入更廣濶的文化自覺，聯合受忽視的東方文學，形成文學的「第三世界」。

尹雪曼不同意李達三的「民族性」和「第三世界」。在學術討論上，不同意別人的意見是可以的，但討論者必須提出較被批評者更好的意見和更高明的見地。由於尹雪曼不學無術，不知整天在窮忙些什麼，沒有辦法在學術上和觀點上否定李達三，却用「文化本位中心主義」向李達三澆冷水。尹雪曼說：「這樣會不會引起西方學者的批評，說這又是中國學者的『文化本位中心主義』呢？……這樣的一個比較文學上的第三世界，我覺得不僅有被西方學者批評爲『文化本位中心主義』，並且似乎不可能有更突出，更偉大的成就。」

尹雪曼反對「東方精神」，反對「民族文化自覺」是顯而易見的。而且還假「西方學者」之名在那裏「狐假虎威」，在那裏扼殺李達三的民族意識。試問西方學者有無「文化本位中心主義」呢？其實所謂「世界名著」，都具有作者的「鄉土文化」，先有民族性而後才有世界性。對於不朽名著中的文化背景，是比較文學研究的項目之一。李達三要從「民族性」自我出發，以東方精神去開拓比較文學的新領域，是完全正確的。放棄了自己的民族立場，還有什麼「比較」呢？

結語

在以往的半年中，對尹雪曼民族意識的轉變我們看的清清楚楚。尹雪曼是否受外來的利誘而改變他自己？只有他自己心裏明白。但我希望他反省檢討，作爲一份文藝刊物的發行人，他有沒有把那份刊物辦好？有沒有辜負辦那份刊物的宗旨？如果把榮民流血流汗辛苦賺來的錢去搞文學上的個人主義，和作家明星風氣，不但對國家沒有好處，與當前的文藝政策也是背道而馳的。

國軍文藝大會宣言已明白宣示，要樹立「愛鄉土、愛民族、愛國家的民族文藝」，因而，那些誤解「鄉土文學」的人，那些打擊「鄉土文學」的人，都應該猛省澈悟。在此我們重申：

只有愛鄉土愛民族，將中國人的大愛滙集在一條主流上，才能產生巨大力量，才能完成我們建設三民主義新中國的大業。

註釋

① 見「女子要明白三民主義」（民國十三年四月四日，國父在廣州女子師範學校講）

② 見「農民大聯合」（民國十三年八月，國父在廣州農民黨員聯歡會講）

③ 見「三民主義爲造成新世界之工具」（民國十年十二月七日，國父在桂林軍政學七十六團體歡迎會講）

④ 見「中國國民黨第一次全國代表大會宣言」（民國十三年一月）

⑤ 見國父「民族主義第一講」

⑥ 同註③

（民國六十七年三月「中華雜誌」第一七六期）

論「王文興的Nonsense之Sense」

胡秋原

「夏潮」記者拿着二月一日出版的夏潮所刊「王文興教授談鄉土文學的功與過」及「王文興教授的經濟觀和文化觀」的錄音記錄，送請胡秋原先生看，請他發表意見。胡先生看完以後，說他無時間寫文，但可講話錄音。胡先生一氣講了兩個半鐘頭。記者請他定一個題目。他說：王文興講話中，說「在說話裏講一兩句洋文，有什麼關係呢」，這句話並不甚錯。但理由說是「好學不倦」，「爲了謀生」，「爲了幽默感」，則不能成立。中國古人文字也是常夾洋文的。梵文「摩訶般若波羅密」（意譯「大智度」），玄奘作「大般若」，此既省文，又可使所指更爲清楚。我現在要批評王文興的瞎說，但又要說他的瞎說亦有其意義，題爲「Nonsense之Sense」，較之「瞎說之意義」，更能表示我要說的主題。奧斯登女史有一本小說名爲 Sense and Sensibility，意思是「知與情」，如此不免失去 sense 一字變形的妙處，但譯爲「常識與善感」，也未必恰好。這也是以夾着英文爲宜云。夏潮與胡先生同意此一記錄整理後，在中華、夏潮同時發表。——蘇青記

一 王文興關於文學之亂說

王文興的演講分成二部份。第一部份是談文學；所以，我便從文學問題談起。我認爲他之所說從頭到尾都是錯亂的，現在只指出十三個最重要的地方。

第一、王文興說，「鄉土文學在臺灣的定義，和世界上普遍的定義有所不同。」他認爲，「鄉土文學是應該指描寫鄉土生活的文學。但是，臺灣的鄉土文學，包括描寫都市的文學，而且似乎一定非要寫實不可。」今日鄉土文學一詞，被稱爲鄉土作家者有的並不承認，並非正式名稱，也就沒有正式定義。但他的話則包含有這個意思，就是臺灣的鄉土文學和世界的鄉土文學不同，世界的鄉土文學應該只寫鄉土生活，而且一定是不可以寫實的。我要說，所謂鄉土文學，在世界上大概有兩種意思，一是在歐洲指寫農村生活的文學，另一個在美國指地方主義 (Regionalism)，即本鄉本土主義；意思是和歐洲的文學有所不同的美國本土文學。美國的 Regionalism 剛剛是描寫都市的文學，並標榜「社會的寫實主義」。所以，王文興的鄉土文學的定義，顯然是亂說。

第二、他說「寫實主義的起因，大概是在十八、十九世紀的時候，一般的作家要脫離浪漫主義，就採用新的題材和技巧，最重要的應該是法國文壇的巴爾札克、弗羅拜爾、莫泊桑等這些人，英國的可以算是從奧斯登開始，然後從柴克立克、阿諾班特等這些人開始。……自然主義在英

國有喬治莫爾。」嚴格而論，在歐洲文學的歷史上的浪漫主義這個名詞，有各種使用方式。在哲學上、思想上，可以說是從盧梭開始。但是，眞正的文學上的浪漫主義，在德國起於赫德爾（Herder）提倡民俗詩，此後有歌德、釋勒的「狂飈運動」，以後有海涅。在英國，可說從華滋華斯開始，一八〇〇年華滋華斯的詩集序文，是浪漫主義正式宣言及其開始，於是有柯立治，拜倫，雪萊，濟慈，斯哥特，卡萊爾，和美國的愛倫坡。在法國，史黛爾夫人在「論德國」（一八一〇）中，有「論古典詩與浪漫詩」一章，首先將兩名詞對舉。以後有拉馬丁，雨果，繆塞。浪漫主義是十九世紀初年的一種文學潮流，對抗古典主義、啓蒙運動而起的。寫實主義則對抗浪漫主義而起，是十九世紀中葉以來之事。如果要把「寫實的」方式用於廣義，那可以說，原始社會已有寫實主義，今天發現的西班牙洞穴裏面的狩獵藝術，它們都是很「寫實的」。但是，西洋文學上的寫實主義，是到十九世紀都市發展以後，對抗浪漫主義而起描寫平民生活的一種潮流。所以，王文興說寫實主義起因在十八、十九世紀，是不可信的。奧斯登的小說，寫於十八世紀末年十九世紀初年，如果將奧斯登的小說算是寫實主義，那麼，笛福的「魯賓遜漂流記」，和費爾丁的小說還要更早（十八世紀初）。奧斯登的小說裏有寫實的技巧，但不能說是可與巴爾札克等相提並論的寫實主義。接下去，他說到柴克立克（？），大概指薩克萊。另外一個英國維多利亞時代最著名的寫實小說家狄更斯居然沒有。他的名單裏沒有狄更斯，却講奧斯登，他講的是什麼文學史呢？至於阿諾德・班芮特，已經是廿世紀初年的作家了。至於喬治莫爾，晚年回到愛爾蘭，受夏芝影響，參加愛爾蘭文藝復興運動，他的名小說「湖」是愛爾蘭鄉土文學，也是象徵主義的作

品。王文興所說的英國、法國的文學寫實主義的歷史，實在是錯亂的。

第三、他說「把弗羅拜爾的寫實主義的路子再放寬一些、擴大一些，於是產生了心理上的寫實主義，譬如像詹姆斯·喬埃斯，烏爾芙；也有象徵的寫實主義，譬如湯姆斯曼，卡謬。大致說起來，這個寫實主義確是廿世紀文壇的主流。」這又是亂講。廿世紀根本沒有文學的「主流」。過去十九世紀的寫實主義，當然還是很重要的潮流，或名爲「新寫實主義」，或稱「社會的寫實主義」。但是，廿世紀的文學新花樣多得很。首先是十九世紀八十年代正式起來對抗自然主義的象徵主義，在二十世紀初抬頭，成爲現代主義之開始。他所謂心理的寫實主義，一般人稱爲「意識流」。廿世紀一個重要的潮流，叫做「表現主義」，還有「超現實主義」，「形象主義」，「形式主義」，「未來主義」等。湯麥斯·曼是二十世紀最大小說家之一，他的「魔山」只能說是象徵主義，不能說是什麼象徵的寫實主義。寫實主義怎麼「確是廿世紀的主流」呢？如果是的，而他認爲臺灣的鄉土文學是主張非寫實不可的，那豈不正是在廿世紀文學主流中，又有什麼不對呢？可見王文興自己不懂這些事情，自相矛盾。

第四、他說「寫鄉土生活寫實主義的那部份，重要及好的作家，可以想到的是俄國的屠格涅夫。今天美國的威廉福克納，也可以說是鄉土作家的代表。」屠格涅夫的作品很多，可是，從來沒有人說他是什麼鄉土文學作家。剛剛相反，他所寫的大部份是都市的生活。除了早期他的「獵人日記」、「村人與月」之外，著名小說「父與子」，「處女地」等大部份是寫俄國知識界思想的變化和政治運動。福克納小說雖以美國南部爲題材，他的代表作「聲與怒」使用「意識流」技

巧，寫人心內在衝突，也不能說是寫鄉土生活的。這也表示王文興對俄美文學之無知。

第五、他說，「寫實主義在共產主義的國家裏面，發展了一種以寫實作爲基礎，以政治作爲目的的文學，這個在歐美叫做『普羅文學』，在中國叫做『工農兵文學』。」又說，「歐美的普羅文學幾乎是交了白卷。」所謂普羅文學，無產階級文學，是俄國共產黨政權成立之後的一種運動。一九一七年，在俄國有十個團體，叫做「普羅文化協會」。他們說，整個文化應該是普羅階級的文化；因此，文學也應該成爲普羅級階的文學。當時在俄國也有人批評「普羅文化」這個名詞不當。但是，在史達林獨裁專政以後，俄國有一個文學團體出現，就是「拉普」——「俄國普羅作家協會」，那時候起普羅文學成爲俄國共產黨人的文學運動。於是在其他國家共產黨人們，也將俄國的普羅文學當作他們的文學路線。所以，普羅文學就是俄國和其他國家共產黨官方的文學政策。一九三四年，拉普解散，成爲「蘇聯作家聯合會」，他們討論創作方法，有所謂「革命的浪漫主義」和「社會主義的寫實主義」。後來後者成爲教條。

但是，儘管共黨標榜普羅文學，廿世紀俄國共產黨人之下的文學，比起沙皇時代或是十九世紀共產黨政權成立以前的文學上的成就，是要差的很多。說到十九世紀歐洲文學的成就，就不能不尊重俄國的文學成就。

但是，在俄國傳統文學潮流的最後時期，有一個人，他繼續了俄國的文學傳統，然而，他描寫無產階級，在沙俄時代成名，甚至在史達林政權時代，還被當作偶像——這個人，大家都知道他叫高爾基。一個人可以反對共產黨，反對共產主義，但是沒有人可以否定高爾基在文學上的地

位。我們能說高爾基在文學上交了白卷嗎？高爾基到後來被史達林毒死，但是，今天在世界上，沒有一本文學史沒有講到高爾基的。

王文興又說，「像約翰·史坦貝克，一般人認爲他是普羅文學的代表作家。」誰說史坦貝克是普羅文學的代表作家？我剛才說，普羅文學是俄國共產黨的文學方針，除了俄國共產黨及其他各國受俄國共黨指揮的共黨以外，沒有人將普羅文學作爲文學寫作的標準的。史坦貝克的代表作是「憤怒的葡萄」，它描寫美國的農民生活，却沒有人說他是普羅作家。福克納、史坦貝克和海明威是戰後美國得過諾貝爾文學獎的三人，王文興竟然又說史坦貝克是普羅作家且說普羅作家都交了白卷。難道他以爲史坦貝克也交了白卷嗎？史坦貝克雖然在其作品中同情窮苦的農民、工人，而恐怕Dos Passos 比他還要同情得更多。其實，很少的文學作品不是如此！因爲文學是人道的。這都叫做普羅文學嗎?!如果如此，我國的詩經中也有普羅文學，杜甫或狄更斯也是普羅作家了？

中國共黨在民國十七年開始講「革命文學」。左聯成立後，才叫「普羅文學」。左聯瓦解後，毛澤東在民國三十一年才談「工農兵文學」，嚴格而言，與普羅文學也不是一個意思。這是說王文興不知什麼是普羅文學。

第六、王文興又說，「在蘇俄現代的小說家裏面，著名的成功作家只有三五個人，像伊凡·布寧是一個，像帕斯特納克，像納克托爾夫，像索忍尼辛。」伊凡·布寧描寫俄國農村，在十九世紀末已經成名了，他是第一個得諾貝爾文學獎的俄國人。革命後他一直旅居國外，反對俄國共

產黨的政權。一般稱爲移民文學家，很少人稱他爲蘇俄的作家。但是儘管蘇俄文學較十九世紀或沙皇時代俄國文學退步，除了巴斯特納克和索盛尼金之外，我們不能抹殺他們也有很多的人物和成就。例如葉賽寧，馬雅可夫斯基，阿赫瑪托娃的詩；亞力捨·托爾斯泰的小說。蕭霍洛夫的「靜靜的頓河」雖然是抄襲他人的，但這小說的本身仍有其價值。此外，西蒙諾夫、愛倫堡和諷刺作家左兼科，都是世界知名的。（至於什麼「納克托爾夫」，如果是 Nabokov 之誤，則他早已是美國人了。）

第七、王文興又說「臺灣鄉土文學的創作不錯，但是理論全盤都錯，我反對到底。」反對要有理由。他說鄉土文學的理論有「四大缺點」，就是「文學必須以服務社會爲目的」、「文學應力求簡化」、「公式化」、「排他性」。臺灣鄉土文學的作家據說並無這四點主張。這些理論和四大缺點，都是王文興自己造出來，再自己反對的。但在他的說明中，却又處處炫耀他的荒謬。首先，他又提到史坦貝克「憤怒的葡萄」是「公認的普羅文學的經典之著」，但是接下去他又說這書和「社會服務沒有什麼關係」，「歷史上也有許多這一類的好書，像史維〔夫〕特的書——格列佛遊記、像……的書，他們都是藉政治而文學，而不是藉文學而政治。」文學與政治當然不是一回事。但服務社會的範圍，比政治廣汎。以他所舉之例而論，「憤怒的葡萄」提出沒有土地的農業勞動者的問題，有政治意義而得普立茲獎。「格烈佛遊記」諷刺當時歐洲現象，而特別是諷刺人性的二重性——理性與獸性，也不是什麼「藉政治而文學」。

第八、王文興又說，「勞工的讀者，不喜歡看這樣嚴肅的、描寫他們自己生活的書。他們

大略喜歡看的是跟他們生活隔着越遠越好的書。甚至喬治·歐威爾在『一九八四年』還作了一個非常不幸的預測，他認爲到了一九八四年後，普羅文學寫的全部都是黃色小說。」這大概是指「一九八四年」這本小說的第一三二頁中的事情。在「大洋國」（這是歐威爾在「一九八四年」裏所設想的英美獨裁的時代），一個女主角曾在參加過少年反性團之前，當偵察的突擊隊員和青年團的支部書記。大洋國認爲涉及到有關性的事情都是犯罪的，但是他同時又在獨裁者「老大哥」的政府裏有一個「小說部」，部中有一「春宮科」，在這裏面工作的人對此有一綽號叫做「馬克房」，意思是「糞便的房子」，在裏面寫的黃色小說，偷偷摸摸發給少年普羅看，並使人發生一種印象，買這些書是非法的。歐威爾此書是諷刺獨裁政治，一旦英美的社會變成獨裁，會產生什麼樣的情況。這種社會一切都是反常的，二重思考的。此國有些口號，例如「和平就是戰爭」，「自由就是奴役」，「二加二等於五」，「上帝即權力」。又一方面反對性愛，另一方面則大量印製廉價的性欲小說。這是諷刺獨裁社會中一切言行的矛盾。王文興不問問也不讀清楚「一九八四年」是一本什麼樣的書，說什麼「預測一九八四年後普羅文學全部都是黃色小說」！他大概是要爲自己寫黃色小說找藉口罷？至於下面的一些話，我不知他在講些什麼囈語。但他說「如果要影響知識份子……不應當提倡一種社會文學，而應當提倡社會新聞。」至此他所謂「服務社會」又指「影響知識份子」了。而何以應當提倡社會新聞而不應當提倡社會文學，他也沒有說出一個理由來。

第九、下面一點，他的意思是說臺灣鄉土文學的理論是「力求簡單，反對深奧」。「他們往

往認爲你看不懂詹姆斯·喬埃斯，你讀不懂卡夫卡，你讀不懂歐立德，你就應該對他們橫加反對。」有糊塗蟲說這話嗎？下面他又說，「文學藝術，當然是有階級的區別。」馬列主義的基本理論，就是階級論。他反對普羅文學，普羅文學就是階級的文學，他既肯定文學有階級之分，他爲什麼又反對普羅文學？我覺得很奇怪。再看他所謂階級指「大學文學系」與「小學國語」。他說的是「簡單」的階級與「深奧」的階級！他反對文學力求簡化讓高水準的文學適合低水準的讀者，說決沒有雅俗共賞的文學。王文興大概自以爲「深奧階級」了。我要說，文學不是科學，科學是專門的學問，大科學家所懂的事情一般人不會懂，甚至隔行的科學家也不懂。文學則不然。文學雖也有深奧和淺顯之分，但是一個好的作品，一般人還是容易了解的，好的文學確是雅俗共賞的。在王文興看起來，鄉土文學大概都是低級的文學，和卡夫卡，喬埃斯，歐立德（艾略特？）等的高深文學不同。其實如若王文興覺得這些東西「深奧」，那是王文興自己不懂文學。譬如愛略特的名著「荒地」，在題名上已經說明了他看整個近代西方社會的文明就像荒土一樣，這一點懂了，有什麼難懂的？大家都懂，因此此詩成爲廿世紀詩壇著名的文獻。我看王文興的水準就很差。這由以上他的文學知識可以證明。「一九八四年」不算特別「深奧」罷！他看成是黃色文學的預言！

第十、下面王文興又說：「寫實的特點，就在於以〔比？〕浪漫主義和其他的文學形式，更能够直接的表示事物的眞象，這是寫實的好處。」寫實主義和浪漫主義不同之點甚多，但是，絕對不是以對事物眞象描寫之直接不直接來區分的。浪漫主義也主張描寫實際的人生（不限於古代

典型），寫實主義則要求如實的客觀描寫，避免抽象，故意表情或粉飾現實，且不辭寫社會黑暗。下面他又說到公平，「寫工農兵都可以」，就是不可以「公式化」。這話原不甚錯，但「直接描寫」、「公平」、「非公式化」，不是一回事。而文學上之「主義」，格律，也多少是「公式化」的。他既不懂寫實主義，他下面所舉的例子，什麼阿塞貝特的「紅旗兵」——應作伊沙克·巴貝爾「紅騎兵」恰恰是浪漫主義的。於是他轉到「好多年以來，我們臺灣的文壇，就一直和公式化的文藝奮鬪，我們早就厭惡了宣傳八股；可是殊不知今天竟然有人有興趣的要舉雙手歡迎另外一種八股進來，這是對文學的致命傷。」他所說的宣傳八股我不知是指什麼，可是我可以確定王文興宣傳的是洋八股，是伊的卜斯八股，夏泰萊夫人八股！所謂鄉土文學，恰恰是對此類低級八股而起，似乎還不很八股！

第十一、王文興又說，「社會意識的文學的一種近乎蠻不講理的排他性。他們認爲除了鄉土寫實以外，大概別無其他文學。可是任何對文學稍有瞭解的人，都知道一定還有浪漫的文學，還有神話的文學，還有童話文學，還有……。」文學，豈有這樣分類？如果童話文學也是文學，那正是「小學國語」的文學，很不「深奧」，大學文學系講不講呢？下面說到有閒階級、王維的詩等等。「假如牛頓是個有閒階級，那麼我們要不要承認牛頓的地心吸力定律？如果，係因爲牛頓是有閒階級，就不顧地心吸力的定律的話，那麼，你能不能從十樓的窗口跳下來？」這是什麼話？有閒是一事，有閒階級又是一事。我不知我們是否有人批評有閒階級，但美國有一本很有名的書，就是魏布倫（Veblen）的「有閒階級之理論」。我相信魏布倫沒有反對地心吸力，也沒有

由十樓的窗口往下跳。反對地心吸力亦大有其人，首先是大科學家愛因斯坦，他認爲只有空間彎曲，並無萬有引力。他並沒有由十樓的窗口跳下來。王文興說的都是神經話。他說「社會意識的文學有蠻不講理的排他性」。這表示他心目中的文學應是無社會意識的，非社會的，反社會的。這才是蠻不講理的排他！

第十二、王文興說，「美感的經驗是中立的。」「持社會意識觀點論點的文學……常舉唐詩裏『漁火』做例子，『月落烏啼霜滿天』。如果有人不肯欣賞漁火，那是不明白什麼叫做美感經驗」！這首詩是唐人張繼的詩，詩題叫「楓橋夜泊」，不是「漁火」。江楓二字本來是錯的，江楓應是江村才通。詩的中心思想在「江村漁火對愁眠」，是在講一個「愁」字呀。一個旅人在旅途客舟中思家失眠，由聽到「姑蘇城外寒山寺，夜半鐘聲到客船」，直到「月落烏啼霜滿天」。此詩是倒寫的方法，與另一詩，「春眠不覺曉，處處聞啼鳥，夜來風雨聲，花落知多少」相同。不過後者表示一個人在風雨聲中睡得非常好，早晨起來到處是啼鳥，才想到夜半風雨聲不知落了多少花哩。

王文興不懂這一首雅俗共賞的詩是說的旅愁，他以爲是欣賞漁火的美感。底下，他說「美感的經驗是絕對單純的經驗，是絕不容許其他的念頭產生」；什麼「好看的火花」，「沒有叫你同情漁人」或「不同情漁人」！漁火下面明明有「對愁」二字，這愁字，不是「其他念頭」嗎？在寂靜的江村的江邊，懷着旅愁的人睡在客舟之中，聽到半夜寺鐘，看見江上漁火，直到月落烏啼。那時的漁火也染上愁的氣氛，怕沒有煙火「好看」！這位「深奧人」（我看是「荒土」中的「

填充人」）不僅不懂這首詩，甚至愁字也不識！他還說，「在道德上，這是一首完全中立的詩。」所謂道德上完全中立的詩，大概是無關善惡，不論善惡。可是人類之善惡，影響人類之哀樂，而詩總不能是無哀、無樂、或是不能笑也不能憂愁。因此，美畢竟通於道德。惡總是醜，而善也必然是有美的性質的。他又說，「採用聯想的方式來對待美感的經驗對藝術是致命傷，對自己是虐待」。這是根本不知藝術的謬論。藝術基於想像，想像亦是聯想。沒有聯想，那有藝術和文學？

第十三、我要回頭批評他一個更重要之點。他說：「我們先要討論一下文學的目的是什麼？文學的目的是不是在服務社會？一般來說，都公認文學的目的是擴充人生的經驗，使讀者更深刻的感受人生。我個人有一個很粗淺的解釋，我認爲文學的目的是在使人快樂，僅此而已！但是，不要小看這個『快樂』！醫生的工作是減輕病人的痛苦，使人得到快樂！蓋房子的工程師減少沒有房子住的痛苦，也使你快樂！」這都是惡俗不堪之言。這是一個老問題：講快樂主義的人，或講功利主義的人，如十九世紀英國的穆勒也說，快樂有兩種，一種是豬的快樂，一種是蘇格拉底的快樂！豬天天只要吃得快樂，吃了睡得快樂，而蘇格拉底則天天研究眞理，被人家誣賴，坐到牢裏面，有人對他說，只要出幾個錢，就可以釋放，蘇格拉底不答應，情願死，高高興興的死！王文興講文學的目的在快樂，究竟是豬的快樂，是蘇格拉底的快樂，是我們必須弄清楚的第一點。其次，中國人並不反對快樂。但孟子以來，要區別獨樂衆樂。齊宣王之流的快樂，是以老百姓的痛苦爲條件的。齊宣王一人或少數人的快樂或文學，那也不值得贊成或文學去描寫。

就純理論而言，一切文學，一切藝術，都是爲了求美，這才是「公認」的說法。那麼我們要問，美是什麼？一個有名的定義，就是康德說的：美就是當你接觸美的對象時，可以感到一種沒有實際利害的 indifferent 快感。這句話被很多人引用，但這一句話也常常被人誤解。一是不了解康德所說的快感是什麼意思。康德所謂的快感是一種精神上的喜悅的意思，不是像豬吃得好吃得飽就快樂，或像若干人吃了好酒好肉就快樂，或打麻將贏了就快樂那樣的快感。打麻將贏了錢當然快樂，輸了錢你還快樂不？那就是說沒有一種實際目的，無所謂的快感。其次，此種喜悅存在於形式中。一切的均齊、調和、節奏，是與實際利害無關的。而王文興則說文學的目的如房子一樣在於使人快樂！

康德把美分成兩種，一種是上述的優美，二是壯美；所謂壯美者，就是一切悲劇中所表現出的那種人類崇高的痛苦、抗爭，換句話說，我們人類同大自然奮鬪，同自己命運奮鬪，同外力奮鬪，所表現的一切莊嚴偉大。莊嚴也是一種美。在這裏，美與道德發生關聯。我們看悲劇，使你流淚，你還快樂嗎？但是人類看了悲劇之後還能够感覺輕鬆，那就是亞里斯多德所說「恐怖與哀憐」所發生的 Catharsis 的效果。Catharsis 有幾十種的解釋，不過大體上也沒有別的意思，是指人類經痛苦鍛鍊之後有一種淨化的，人道化的，道德化的效果。而現在的精神治療乃由此理論而來。

我們中國關於美有一個極平常的定義或代用語，就是漂亮。漂亮這兩個字的由來很古，原來稱爲「繇」，讀如灼。中國古人把絲放在水裏漂，越漂越亮，所以叫漂亮。我想「漂亮」這兩個

字，可以同時解釋優美和壯美，也就是使一切事物更加光明，更加純潔。一切的文學藝術有共同的目的，它不是在實際生活上給予我們實質的禮物，但是文學藝術之所以有價值，是因爲它能使一切的人的精神能够光明純潔，這是美的意義。文學藝術最後的功能，就是使人的心地、精神、靈魂能够崇高、光明；純潔，優美。孔子，釋迦與蘇格拉底的快樂即在其中。如果文學只求快樂，當然世界上也有這種「文學」，如進夜總會，聽音樂，跳舞，還有春宮之類。但這不是文學，沒有文學史講這些東西的。

由上可見，王文興從頭到尾所講的一切，講歐洲文學的潮流和美國俄國的文學，都是瞎說。他說文學之高低，說美感在道德上中立。而一首平常的詩都說錯了。他說文學的目的是使人快樂。使人快樂的事多的很，然文學與科學一樣，要用苦心的。他又說醫生也使人快樂。我想醫生是使人健康正常的，如醫生也有使人快樂的，那就是臺灣所謂的「馬殺鷄」了。蓋房子有實際目的，否則不能避風雨，只有宮殿和別墅使若干人快樂！文學藝術不是道德的說教，政治的宣傳。但文學藝術是個人創作，也是社會生活產物，目的亦在於感動社會。所以也決無反社會的藝術。即使憤世疾俗，高蹈遺世，也還是由愛人類而失望；在人世之醜中，寄希望於想像的美。王文興不了解這一切，以其十分卑俗的心理，批評他所說的鄉土文學的四種理論：文學應該服務社會、文學應該求簡化、文學應該公式化、文學應該排他，除第一句話外，都是他心裏想出來，嫁禍他人的。只有王文興才有他的低級簡化公式，認爲文學要使人快樂，即要服務於他的快樂。他看到所謂的鄉土文學不能使他快樂，於是乎他就要「排他」，就要演講說別人的「功過」了。

二　王文興關於政治的謬論

再談到王文興所謂「完全與文學無關，而從社會批評的眼光，來看這種形態的解釋」。他反對「社會意識」却有「社會批評的眼光」！他眼光中的「這種形態」就是偏狹的民族本位的觀念，他稱之爲「新義和團的思想」，而分爲經濟與文化兩方面，加以批評。我要分爲七點，對他所謂「經濟方面」給以反批評。

一、依王文興的話，誰談民族本位——就是以自己的民族、國民、國家爲本位，也就是民族主義，就是「新義和團」。現在我要問，世界上有沒有一個國家的人不以自己的民族爲本位？可以說沒有。王文興當過美國留學生，現在我不以別的證明，就手頭上美國新聞處剛寄來的一份「新聞背景」——一九七八年一月二十日卡特總統國情咨文來說。此文長十三頁，而幾乎沒有一段不講民族，沒有一段不是「我們的民族」，「我們的國家」，「我們的同胞」，「我們的百姓」，「我們美國人」，「國民的利益」，「我們的土地」……世界上沒有一個人不愛自己的國家，不愛自己的民族，不以自己的民族爲本位的，若有之，只有王文興！我要問他這位「白痴」，卡特是不是「新義和團」？

二、他說「外來的投資是互惠不是侵略」。這句話要看其他的條件而定。有的是侵略，有的是互惠。如果是一個不獨立的國家，那當然外來一切的投資都是侵略，我們可以說，抗戰以前一

切外來投資很少沒有侵略性。當然，外國人在中國開工廠，中國窮人可以找個工作的機會，而他稱之爲互惠；但是，整個國家的血，被吸得更多了。外來投資如何才不是侵略？一定要國家能够獨立，所謂獨立就是不許他侵略只許他互惠。所以是侵略或互惠，看你國家對外來投資採取什麼政策、態度。如果他賺你的錢，你也賺他的錢，這叫做互惠。只許他賺你的錢，不許你賺他的錢，或者，你賺他一億，他賺你十億；這叫什麼互惠？這是極簡單的道理！王文興所說，是替日本辯護。日本前年拿了我們十四億，而去年拿了十八億美金走，而你一個銅板也不能賺他的，這叫什麼互惠？而且，日本人就不許美國到日本投資。他爲什麼不要美國人「互惠」？沒有人可以說投資就是互惠。從前奧國的財政部長希爾費丁寫了一本書叫做「金融資本論」，他替帝國主義下了一個定義：帝國主義就是資本輸出，就是對外國投資。孫中山先生所說的歡迎外資是不是歡迎帝國主義？他分明說是有條件的，就是主權操之在我，只許互惠。如果主權操之在人，就是受帝國主義侵略了。

三、他下一段說，「應該允許貧富不均的情形存在」，「應該現實一點，只計較貧窮的人收入是不是提高」好了。世界上的貧富情形要使它平均，不是一件簡單的事情。孔子所說「不患寡而患不均」也不是沒有毛病，如十個人有十塊錢，只講平均，一人一塊錢而已。如有一千塊錢十人分，最多可分九百塊；最少可得兩塊，雖不均，總比一人一塊好。一百人吃一碗飯每人只分一粒飯，雖均但不濟事。可見除了分配以外，還有生產問題。這也是很明白的。

但是貧富太不均，不僅是道德問題，而且是共同利害問題。因爲貧富太不均要引起社會的不

平和內亂，富者不能獨富。而且貧富太不均也要造成國內購買力的減低，一國的生產事業也就難於發展。

但像共產黨人以暴力解決貧富問題也證明是虛妄。那只造成內戰，使經濟更破壞，而結果是更大的貧富不均和「新階級」。

所以我們一定要合理的——據學問來考察貧富發生之由來，並和平而合理的解決之。能力高，更勤勞而得的富，那是合理的。知識高的與知識低的平等待遇，恰恰是不合理。不問合理與否，認貧富不均爲當然，那也是絕頂的荒謬。

我們也必須在生產之促進和政治經濟的合理改革中努力縮短貧富差距，讓貧富間的距離愈來愈小。「絕對的平均」和「貧富一定要不均」，都是天大荒謬的話。但是，兩種荒謬比較起來，認爲貧富不均應該讓它存在更是荒謬。這便是王文興的荒謬。

他說「多有錢不必計較，只計較貧窮的人的收入是否提高」，而他又以爲臺灣工人「一起薪就是三千五百元」就很好了。如果反對這制度，就是要實行共黨革命（代替現行制度）！他毫不想，一個社會只有那多財富，一部分人特別有錢是否影響別人；特富來路是否合理？王文興一月收入多少？又何德何能？他是以反共爲盲目維持現狀不加改革之藉口，這種人才是共黨的開路先鋒！

四、王文興所要維持的「方式」，就是美日在臺灣投資的方式。他說「如果把美國和日本帝國主義請出去，我們靠什麼生活？」他的意思好像是說，美國和日本都是世界上的大慈善家，怕

在臺灣的中國人不能生活，才來投資。他們是耶穌基督，衣食父母！我想不然，他們大多數是來賺錢的。當然，他們賺我們的錢，我們也可以賺他的錢，我們也不能說不要他來。但是，如果說他們走了我們就不能生活，那中華民族以前沒有美國人又是怎麼生活的？美國到前年，立國不過是二百年。日本人到中國來是在隋朝，那麼，隋朝以前的中國人是怎麼生活的？如果說中國人一定要靠這兩個國家過活，中國人還算什麼民族？世界上又何必要這種寄生蟲呢？

他有「理論」。他說，「二十世紀的經濟只有兩套，不是資本主義經濟就是社會主義經濟，就是中共的那一套。」他是想用這種二分法來證明殖民地經濟之必要。這也是聯經集團的共同理論。這是荒謬的。第一、今天世界不只資本主義與社會主義兩種方式。而是如美國得過諾貝爾經濟獎的薩繆爾遜所說，三種經濟，即二者之外，還有混合經濟。他的書已譯爲中文，是各大學教本。第二、在資本主義與社會主義兩種方式中，各不相同。資本主義中，美、法、日本和南韓、菲律賓不同。社會主義中，蘇俄、南斯拉夫、中共、北韓亦不同。第三、就全世界經濟發展的階段而論，不是兩個世界，而是三個世界：高開發，開發中，未開發。社會主義中只有蘇俄是高開發的。在資本主義中，高開發者十餘國，最大多數是低開發，包括開發中。我們在開發中。如不了解這一點，就不配談經濟問題，或者只有走到殖民地經濟。

我是自一九三五年來就反對中國行社會主義的。因我們沒有實行社會主義的條件。但是我們不能走西方的資本主義的老路，因我們也沒有那種條件。我主張的是民族資本主義，必須對抗外國帝國主義，反對本國買辦資本主義、官僚資本主義，同時也必須顧及本國工農生活水準的提高

，務須保持全民的團結。孫中山先生是第一個了解這問題的人。第二次世界大戰後，過去的殖民地大都在政治上獨立了，可是經濟上還沒有獨立。這便發生「第三世界」的經濟出路問題。瑞典的彌爾達首先注意這個問題。而年來世界上所說「南北問題」也就是高開發與低開發的爭執問題。這問題不解決，共產之禍不會中止。臺灣經濟是還有更高更合理發展之可能的，只是一些呆子或白痴不知自己是開發中國家，或可以靠對外貿易變爲開發國。這問題在聯合國有幾十種文件，世界上也有幾十本書。最近英國曼徹斯大學教授，英國社會學會主席 Peter Worsley 寫了一本簡明的書，名曰「第三世界」(The Third World, 1972)，我將在四月號中華加以介紹。現在只說王文興之流對此無知，才以爲自己在極樂世界，而不知實在「第三世界」之中，亦即是一種新式殖民主義之中。

五、而且他還要大言，「主權何旁落之有？」我們現在是獨立的國家，不平等條約已經取消，照道理說，主權應該在自己手裏。現在有一個問題，就是二次世界大戰以來，所有殖民地或是半殖民地，都已成爲獨立國家，他們在政治上雖然擁有主權，但是，還有一樣東西却不在自己手上，那就是科學的技術，因此即使有政治上獨立，有主權，沒有獨立的科學同技術，你的主權就不完全，依然要受別人的剝削，要受別人的壓榨。這是「第三世界」的國家共同的痛苦。政治上的事情也很顯然。爲什麼一天到晚唯恐美國人和我們斷交，甚至過去怕和日本人斷交，爲什麼他們不怕和你絕交呢？那表示你自己還不是眞正的獨立，不是很顯然的事情嗎？經濟上爲什麼日本人能賺你的錢，每年賺十八億，爲什麼你不能賺他的錢？你要靠他「技術合作」，你就不是獨立

國家，就是主權不完全。裝十船紡織品到美國，他一架波音機就賺回，也不是眞平等。

王文興說，如把美日帝國主義請出去，我們靠什麼來過活？底下又說主權無旁落之憂。如果美國人和日本人把中國人請出去，他們能不能活？他們能活。你把他們請出去就不能活，算什麼「主」權？上面講的話和下面講的話根本互相矛盾。我們現在跟日本人「合作」，譬如裕隆跟日本合作，自己製造百分之六十，那百分之四十的「訣竅」是日本人的，你就得靠它。如果王文興不知道，應該去問裕隆的老板，裕隆賺的錢是不是裕隆老板得百分之六十，日本人得百分之四十？我想還不是倒六、四，說不定日本人所分得的正如外國人所謂的"Lion's share"，獅子大開口，而你只是一隻小狗，舔剩下的骨頭。因爲我們經濟不能獨立，因此在經濟上的大部分收入要讓人拿去，甚至臺灣造成了種種不平等的事實。譬如日本的松下拿到假專利權，殘害中國的工商業者，後來發現這專利權是假的，經濟部、行政院、行政法院都證明確是假的，中國人受害者到法院打官司，日本松下老板住在日本不來，有醫生證明生病不能來，中國人就這樣被搶去幾百萬美金而破產，無法得到補償，這就是一種不平等。日本人在此地犯法，我們充其量將他送走，而不能依照一般國際慣例判他的刑，這是因爲有一些人幫日本人的忙，這也是一種不平等。這種不平等不是一天所能解決的。但不可自欺，泰然自得。王文興則說世界國與國本來都是互相依賴的，美國要依賴阿拉伯的石油。美國豈僅依賴阿拉伯的石油，他還依賴中南美國家的市場，他還依賴非洲、亞洲的原料。但是美國是美國，中南美國家是中南美國家。王文興知道美國的石油從阿拉伯來，如果阿拉伯油價要漲價，他們暫時忍耐，但是他們表示如果漲到一定程度，他們就可能出

兵佔領你的油田，王文興聽見過沒有？誠然，世界上所有的富國，所有的帝國主義都是依賴窮國，如果沒有窮國，他們就難於特富。日本人過去主要「依賴」過中國，不侵略中國，不依賴中國之弱，那有日本的富強？王文興認爲强國依賴弱國的原料，這叫做依賴？其實這是誰吃誰的問題。今天我們吃飯，吃猪肉，是不是可以說我們與猪和飯互相依賴？他以爲臺灣的經濟已經很好。他必知今天臺灣經濟特點是對日本賠本，對美國賺錢，結果每年外貿還有盈餘，我們失之於日本的，可再從美國那裏拿回來。但王文興知不知道這件事情美國也已經不允許了？美國從去年開始提出種種限制。老實說，這種狀況不可能持續太久，如果自己的經濟不能眞正的獨立，不能有主權，也就是不能有自己獨立的科學技術，靠日本人來賺美國人的錢，這件事情辦不到了。王文興如果不知道這一點，還談什麼經濟？

六、下面他說臺灣的農業並沒有凋弊，農人並沒有受到剝削。誠然今天臺灣的一般農民生活比過去好一些。但是一個國家進步的情形不僅是看國民總收入的增加，還要看各部門是不是很平衡的提高。臺灣發財的人是做進出口的，一般公教人員收入不能跟他們比。現在一般人關心農民的生活，是因爲他們的收入比從事工商業和進出口貿易的人少得太多，那就是不平衡。平衡並不是要大家的收入都一樣，世界上沒有這樣的國家。但是如果一部份人錢賺得特別多，一部份人錢賺得特別少，這個國家的經濟便不健全。臺灣目前百分之四十以上是農民，如果一個地區有百分之四十的人口生活太壞，不僅是政治問題，經濟也不能眞正發展。一個國家不能如十九世紀工業發達的英國完全靠對外貿易來賺錢，也要國內的市場支持，如果百分之四十的人只能維持基本的

生活而沒有購買的力量，這個國家是既不健全，也難發展的。每年立法院質詢中，本省立法委員大多說到農民漁民的生活問題。而王文興只是空口說白話，「農業沒有凋弊、農民也沒有受到剝削」。

說實話，臺灣農民所受的剝削是兩方面的。一方面他們受到中間人的剝削，另外一方面，特別受到日本人的剝削，尤其是蕉農。一年辛辛苦苦種出來，如果沒有颱風，生產出來之後，運到日本，日本人要就要，不要就丟到海裏。這個事情大家都是知道的。爲什麼我們必須受日本人這樣的虐待呢？沒有別的，就是我們依賴他啦！我們經濟上的眞實主權不在我們手上，我們只有忍氣吞聲。其他許多的輸往日本的農產品，也受日本人的剝削，他的價錢，他的規則你都要接受，否則他就不要你的。他還要拿他的水菓來殺我們的價錢。

他又說臺灣農業的問題，是在於這一代的老年人退休之後，誰來種田？這就是農村勞力的問題。這個問題主要由於農業收入偏低，農人不願意種田。必須改善農業經營方法，使農工收入趨於平衡，這個問題才可以解決。王文興說農村的人窮是因爲兒子太多。只許都市的人生兒子，不更沒有人種田嗎？

七、王文興說這幾年臺灣經濟發展的功勞，是靠工商業者，因爲是他們幫助農產品外銷。但是如果臺灣沒有農民，工商業者吃什麼東西？吃外國米之後，還能够生產東西和人家在世界市場上去競爭？他否認臺灣農民在經濟上的貢獻，說這種毫無理由的話。他又講到：「總而言之，反對工商業的經濟成就，恢復農業社會，是愚蠢而又愚蠢的近乎自殺的方式。」試問：那一個人說

不要工商業經濟而恢復農業社會？中國自古以來有農業，也有工商業。這和前面他捏造鄉土文學的理論一樣，造謠而已。

三　王文興對西方文化之無知

最要緊的，底下還有三段文章：「反對西化便是反對文化」，「文化侵略和政治侵略不能算是侵略」，「民族本位的思想，是充滿矛盾、混亂和不通。」無一句不亂說，我不必一點一點的批評。且先談談西方的文化。

現代西洋人的文明，是從他們的中古時期，經過文藝復興到現在五百年的文明。在文藝復興期，他們成立民族國家，同時發展了航海事業，在航海事業中間發展了科學，於是乎發展了工業。當他們科學和工業的技術超過全世界其他民族的時候，他們也就以他們的工業和科學爲武器，去征服整個的世界。到十九世紀末，全世界的土地，都被歐洲幾個國家或者是佔領，或者是變爲他們的保護國，或者是接受他們的文明。以致在十九世紀的末年，變成「歐化」的世界，也就是帝國主義的世界。

東方的民族，包括中國、印度，土耳其，他們或者是被動或者自動模倣西洋人的文化，接受西洋人的文化。但是這種「歐化人」在歐洲人看來，並不認爲是和他們有同等文化的，他們有個名詞叫做 Westernized Oriental Gentleman 簡稱 WOGS，「西化的東方紳士」。所以西化

並不是西洋文化。

十九世紀是西方文化之極盛，亦其始衰。西洋的文明是建築在利用他們的權力、金錢，對其他的民族從事征服之上的。一個文化完全靠征服其他的國家來存在，這就是和文明的本質相反的。所以，到了十九世紀末年，西洋人有「世紀末」這個名詞。這個世紀末的特色就是頹廢，也就是腐敗，這個時候，西洋人的社會主義興起，也就是西洋人自己反對自己文明的一種運動。社會主義，馬克思主義這些東西起來了！同時，西方人所侵略的國家，在印度，在土耳其，在中國，在阿拉伯，民族主義也起來了。而西方的帝國主義的國家自己打起仗了。第一次世界大戰以後，社會主義，民族主義更加發展。馬克斯主義到了俄國變成布爾塞維克主義。結果，法西主義，納粹主義，這些東西都起來了。所有的這些馬克斯、法西或納粹主義，都是和西洋人過去所標榜的自由相反的。結果，經過第二次世界大戰，造成今天這麼一個時代。歐洲時代結束，美俄並起，殖民地也都獨立，天下三分。開始時，美國和俄國對抗，但是他們兩個國家自己不打仗，叫第三世界的人起來打「代理人」的戰爭。最近一個代理人的戰爭就是越戰。另外一方面，除了東方和西方的鬪爭之外，還有窮國和富國之爭。就是說美國，西歐，日本，乃至蘇俄，他們在世界的北部，他們都是很富。還有南方的國家包括亞洲南部，非洲及拉丁美洲都是窮的國家。所以今天的世界問題就是東西問題，南北問題。今天大體上分成三個世界，而每個世界中間也還有許多問題。政治經濟上如此，在文化上，西方文化的霸權也結束，不能夠完全控制世界了。經過世紀末，在第一次世界大戰後，西方人已自覺西方文化之危機 Crisis，第二次世界大戰後，不僅蘇俄的

共產主義對他挑戰，同時第三世界的民族主義也起來了。所以，半個世紀以來，西洋人談到西洋人的文明，已深覺有死亡的可能。要想不死亡，就要有其他的方法救濟。從斯賓格勒，到東比，索羅金，這種書今天不知道有多少。所以，西洋人的文明今天已經到了一個很嚴重的關頭。沒有人說今天西洋的文明是人類唯一的文明。

王文興所提到的「深奧」文學家卡夫卡，艾略特，他們在文學上所表現的就是現代人的孤獨、絕望與不安。一般認爲卡夫卡是最早的存在主義或者是生存主義文學的代表人，這表示西洋文明已到了一個絕望、不安的境地。王文興不懂，便說是「深奧」。

我們一定要知道西方文化是一回事，西化又是一回事。西方文化的英文是 Western Civilization，西化是非西方人自己沒有文化，歸化西方，這叫做 Westernization。「西方文化」是西洋人自己創造的文化，「西化」是非西方人，自己沒有文化，假裝西洋人。西化是一種假文化，也就是殖民地的文化，「洋涇濱文化」。

於是就可以批評王文興所說的「反對西化就是反對文化」的觀點完全是洋奴夢話。因爲西化根本不能叫做文化。裝洋相，裝洋人的樣子怎麼叫做文化呢？西化既不是文化，怎麼反對西化，就是反對文化呢？王文興他自己根本不了解何謂西化，何謂西方文化。西方文化是西方人的成就，他有他的弱點，但是他有他的長處。然不是西方人，裝西洋人的樣子，自己忘記了自己，你自己不能創造你的文化，以旁人的文化爲文化，自外於自己的民族，還覺得高人一等，這是墮落。

由此墮落又生產第二種墮落，即俄化之共黨。我主張超越前進，即深知二者之墮落，必須脫

出墮落的糞坑，回到自己，自立自創自己的新文化。

王文興以爲現在還是十九世紀，且以做殖民地爲榮，所以他說：「文化侵略和經濟侵略不是侵略」。文化侵略和經濟侵略怎麼不是侵略呢？這在文字上根本就是不通的。帝國主義的侵略，從過去英國人打中國人，或者他們打非洲人，一直到廿世紀莫索里尼打亞比西尼亞，他們都說：「這不是侵略，不是征服，我們是傳播文明、傳播文化。」這是帝國主義的老調啦。

王文興又說：「傳統的好處絕對不可能被消滅，被消滅的一定是裏面的殘渣。」我們要知道：凡是洋人侵略一個民族、一個國家，好的他一定替你毀掉，剩下來的東西大概是壞的東西多！如果毀不了，那就是因爲那個東西在一般人的心中能够保存！所以帝國主義侵略的地方，漢奸必起來，在漢奸底下還會有什麼好東西？

王文興說：「中國向來沒有大學，中國只有太學！」太學不是大學嗎？我們要知道：西洋人的大學是倣效回教的大學來的。他又說：「太學裏教的完全是一樣的東西」，唐朝的太學教各種東西，法律和數學通通教。

說到後來，他說：「在英文裏面，沒有買辦這個字。」上海灘的小孩子都曉得康白度 compradon 這個東西。他說那個人罵他買辦，那個人就是白痴。這只能說王文興他自己在英文上也是一個白痴買辦。

四　王文興瞎說之意義

要了解王文興這篇演講的意義，第一須和張忠棟的文章加以比較。我看他和張忠棟大概事先有一個商量，他們兩個人分工合作。張忠棟講社會科學，他講文學，兩個人鼓吹同樣的東西：鼓吹殖民地主義，鼓吹買國主義，反鄉土文學、反民族主義。目的是求快樂。何謂快樂？從前帝國主義者稱上海爲「冒險家的天堂」。張忠棟和王文興都是希望將臺灣變爲外國人冒險家天堂，他們好做快樂的 boy 。這是 SAB 的人生觀。

但是，這不是去年或者到今年才有的意識形態。在日本人佔領華北的時候，有一個人所講的話，與張忠棟、王文興同樣，不過他們所捧菩薩不同。這便是前東海大學的教授梁容若。我把梁容若在日本人佔領中國時的一篇文章唸給大家聽聽：

「支那的日本化，毋寧是當然之事。」

「支那人歡迎日本的教師，恰似臺灣的番人仰慕吳鳳一樣。」

「由此可知支那人是如何懶惰。」

「事變以前，南京刊行有日本評論，日本研究叢書，他們不重視客觀的研究日本，反偏於主觀的批評日本。像早稻田大學出身的龔德柏所寫的征倭論，日本必敗論，皆是諂媚俗論以賺錢爲目的的小册子，以致招來這次的大慘禍。支那唯一研究日本的機關，其荒唐無稽的情形，實際上

也是如此。」

「支那人早就被迫應當了解日本文化的眞諦。然而或者是照例的傲慢無知，或者是故意加以歪曲，作牽强附會的解釋。這次的事變，這是給支那民族以最後的教訓。」

「重要的是供給新中國建設上所缺乏的人材，若眞以知識、技術指導支那人，那支那人必徹底甸匐於日本文化光輝之下。」

把「日本化」換成「西方」，就是張忠棟和王文興的主張。而在今天，西化與日本化也是可以通用的。

於是在三人相互說明之下，王文興演講之意義，也就自明了。

這是洋奴主義，崇洋媚外，無知、反動和墮落下最新表演。這是亡國之路。王文興個人志趣是他的自由。但以其對文學之無知和墮落思想誤人子弟，教育部不可不問。他攻擊民族主義，一切自尊自愛的中國人自然有權反擊之。想到如此無知墮落之由來，更重要的事，是大家自勉自勵，創造中國人自己的新文化。

（民國六十七年三月「中華雜誌」第一七六期）

附錄（三）

當前中國文學問題

主　席：楊選堂先生
主持人：尉天驄教授
主講人：顏元叔教授　彭　歌先生　姚一葦教授　何　欣教授
　　楊選堂先生　黃春明先生
發言人：陳映真先生　朱　炎教授　王拓先生

尉天驄：

今天我們所討論的這個「當前中國的文學問題」，爲了更切實際同時也方便討論，它的範圍可能要縮小一點，而成爲「當前在臺灣地區的中國文學的問題」。當然，除了臺灣地區的中國文學，其它地區的中國文學也可以拿來討論，不過重點還是放在臺灣地區的中國文學上。相信今天所請到的六位主講人，都能提出他們寶貴的意見。中國論壇社舉辦這種座談會，本社同人都有一

共同的原則與要求，那就是希望能夠站在最客觀的立場，用最冷靜的態度，很理性地來談論問題。

關於臺灣這個地區的中國文學，如果作一歷史的回顧，便會發現實在具有深長的意義。在日本統治臺灣的五十年裏面，日本人不希望我們的同胞學習中文，儘量推行「皇民」化，但那時代的作家，仍然暗地裏學習祖國的文化，用祖國的文字來創作，用所謂的鄉土文學爲武器，來對抗日本帝國主義文化的、政治的、以及經濟的統治。當時的作家，例如賴和、呂赫若、吳濁流、楊逵等人，都有很優秀的作品留下。今天我們讀他們的作品，仍能深深地體會到上一代臺灣地區同胞，在異族統治下，那種對祖國嚮往之心，以及深厚的鄉土之情，臺灣光復後，又有許多作家繼起，如去世的鍾理和現在還在寫的鍾肇政等，他們都是重新開始學習國語，像小學生作文那樣，小心翼翼地從事文學創作；因此，當我們讀他們創作時，雖不免有時會感到有些筆調生澀，但他們就用這種生澀的筆調開始向祖國文化學習的。之後又有從大陸來的許多作家，和軍中的作家們，大家共同在這土地上耕耘，才開創出中國文學的一個新局面。

希望今天這個座談會能對我們當前的文學有誠懇的、冷靜的、客觀的討論，一方面作爲今後大家努力的參考，另一方面願提供即將召開的第二屆全國文藝大會的參考。

這麼多年來的努力，臺灣地區的中國文學已經有了非常好的成就，我們雖不必拿外國人的看法來捧自己的場；但臺灣地區的許多文學作品被翻譯成外文，却可顯示出我們在文學技巧上，或它所顯示的內容和社會意義上的成就，已被人重視。

這些成就，我們並不滿足，因爲臺灣這廿多年來的社會正從農業社會過渡到工業社會，當年在這轉變期中，我們的文學正如蔣總統在「民生主義育樂兩篇補述」中指示的，仍然有着問題存在。一是舊社會遺留下來的士大夫和貴族觀念，使我們的很多外表看來美好的作品中充滿了自私思想，二是新興的工商業社會所給予文學作品的商業化。蔣總統說這話的時候，我們的經濟發展還不到今天這樣繁盛階段，然而却預言了今天的現狀。今天的大衆傳播和通俗作品中，的確呈現出「枕頭」、「拳頭」、拜金主義、物質主義的反人性的現象，這情形實在是令人擔憂的。幸而除了這些作品外，我們還看到有更多作家在關心我們的社會，熱愛我們的社會；誠誠懇懇的創作，用他們的作品來反映社會的優點和缺點，訴說他們的現實和理想；並希望這些作品對社會能够有所貢獻。當然在這些創作之中，仍有需要改進的地方，今天這座談會，就是要討論這些問題。

顏元叔：

今天臺灣文壇的現況，整個說起來，我個人以爲現代詩的成就比較怪一點，詩人的聲音最「大」，而說話的內容則不如聲音「大」。現代詩就好像我國古典詩一樣，局面祇是限在一個小小方塊裏，現代人生好像裝不進去似的。我手邊有些剛從報紙副刊上剪下的現代詩作品，百分之八十是小小篇幅的抒情詩，例如：「我抱着月琴走入松林裏」，讓人不知道它的時代，究竟是在唐朝、宋朝或是明清朝、臺灣或在那裏？讀起來使人覺得飄飄然的，不知所以；又有些現代詩寫些

個人的經驗，遊記或是十八歲以後初次戀愛的事，當然文學的範圍是非常廣的，但是這種詩讀起來却叫人不能分享對方的感情。

現代詩和現代小說比較起來，現代小說似乎比較感動人。現代小說這不同於現代詩的文學類型，比較能容納現代人生，現實生活。小說多少能和現實生命扯上關係。或許有些人認爲文學和現實生活不必有什麼關係，但是我個人以爲文學與現實人生扯上關係比較好，讀起來更覺動人。今天晚上我要講的第一點就是：現代詩應向現代小說學習，則現代詩就更容易在情感上、思想上有所創見。

第二點是：我個人曾經提倡「社會寫實主義」，有人寫文章說凡是提倡這種主義的都不是好東西。我最近把這問題研究了一下，發現或許有人把這名詞和「社會主義寫實」搞混了。「社會寫實主義」是拿文學來寫現實人生，所謂社會是指文學所描寫社會的任何層面、區域。這口號是不含有任何的政治意味的。而「社會主義寫實」則有它政治上的目的，且以社會主義爲標竿，來從事文學活動，它接受社會主義的政治原則所指導的文學理論。這種文學是我個人所不贊成的。文學和宣傳是兩回事，宣傳可以接受文學以外道德、政治原則的指導。但是我個人以爲文學祇能接受自己的指導，接受其它道德或政治原則指導的文學，是宣傳而不是文學作品。所以說「社會主義寫實」是宣傳而非文學。這是我爲我所曾提倡的「社會寫實主義」立一界說，强調它絕無任何政治意味。

除這些而外，臺灣文壇最近又出現了其它很活躍的口號，例如什麼「工農兵文學」，有的人

指責我說，「工」、「農」、「兵」也是社會的大多數，爲什麼不能以他們爲描寫的對象，其實我所指的「工農兵文學」，是那種「工農兵」口號的政治觀念，文學觀念，和「社會主義寫實」、「馬克思主義的文學觀」相同的代名詞，是有它的政治意圖的。這種接受政治指導的文學是宣傳，而不是文學作品。把「工農兵文學」，擺在「社會寫實主義」旁來看，則「工農兵文學」所表現的祇是工人、農人、士兵的文學，它祇籠括了這三層面的人生，其它層面的人生就棄而不顧了。譬如知識分子即一例。「知識分子」好像是個很臭的名詞，但我以爲做爲知識份子仍是很驕傲的事。知識是從古到今依然是文化進步，文明進步的引導；沒有知識，就沒有文明，沒有文化。知識就各方面而言仍是具相當重要性的。對事情願意觀察、願意想、願意批評，是構成知識分子的條件。雖然我曾經很荒謬的下過一個定義：「知識份子是訓導長所不喜歡的人」，但是這種人存在社會，却並沒有什麼好感到慚愧的，以前的讀書人，游手好閒，不務正業，穿着長袍馬褂，晃來晃去。現代知識份子可以不必如此，你去耕田、種菜、養豬，仍不失是個知識份子，任何人凡與知識爲伍的人就是知識份子。知識很顯然是推動社會進步的原動力。沒有知識就沒有進步，無論從那方面看來，都需要知識。所以「工農兵文學」，摒除知識分子或社會其他階級如白領階級，這都是過時的觀念。因爲現代的社會，不論自由世界，或極權世界，都是個綜合性，多層次的社會，如果把「工農兵」作爲文學的唯一對象，顯然文學祇是籠罩社會的一部分而已，以偏概全，實質上犯了偏差，狹隘的毛病，何況它可能是接受政治引導的宣傳而已。

第三點是：現代文學出現新的口號——「鄉土文學」，我個人以爲若是鄉土文學指文章是具

鄉土色彩，內容具鄉土氣息的，我是贊同這單純的命名。臺灣文學的筆寫到漁村、農村，是必要的。如果「鄉土文學」是口號，是文學派別，然後隱隱排斥其它文學作品、派別，則具有許多毛病。第一，我們說社會是多層次的，爲什麼狹隘的祇寫鄉村，不寫城市？第二，城市是現代文明重鎮，疏忽城市就是疏忽現代文明中心。此外，若是倡導「鄉土文學」，本省人祇寫本省事，老實說臺灣一千六百萬人口，其中三百萬以上是大陸來的各省人，如果祇強調「鄉土文學」，怎可忽略大陸來的人的人生、生命？所以我認爲「鄉土文學」提倡時，祇當它是一種描寫性的名稱，而不是指派別的。一般而言，文學最好的材料，莫過於人生的複雜。從大陸來的人，他們經歷過多少滄桑，就文學觀點而言，也無法疏忽這羣大陸人。所以我認爲「鄉土文學」過分提倡文學派別，一旦具有排斥性，就可能造成這些流弊。若是沒有這些居心、流弊，就像任何文學一般，當然有其存在的價值。

同時我們就批評觀點而言，在我們看某一人的作品時，不要先把它歸類，列入某一派別，從某一固定角度來批判優劣。我們閱讀，或批評時，該就事論事，拋開政治、社會、地區的成見，坦然地來讀它，面對一篇人生反應而接受它，這才是文學給予的最好影響及教育。

最後我要特別強調的就是：文學不該是虛無飄渺，與現實人生脫節的，但我們強調此時，我們應該自由、遼濶的去面對整個現代人生，對現代人生，忠實、精確的描寫，才是今後文學該走的方向。

彭　歌：

主席、各位朋友，今天能參加這個座談會是非常有意義的。我日常的工作，是從事評論的工作，我們批評社會上或國家的有些問題，我們批評是因爲我們愛他，希望他好，就像今晚我們聚在一起，彼此切磋討論，無話不談，就因我們互信、互愛，希望對這問題有所助益。

我個人對文學的認識了解，非常淺薄，但是我却有一個信念：文學就是藝術，是一個人心靈活動的結晶，不受外力影響；文學是自由的，除了自由外，沒有任何方式可以產生更好的作品。古今中外，偉大的作品，沒有一本是在某個主義理論下所寫出的東西。

因此，我個人以爲，批評是次要的，批評是事後的先見之明。在文學上而言，總是先有偉大的作品，才有批評家解釋這是什麼主義，有什麼什麼好處，這是文學史發展上的情形。沒有說先有理論，然後根據這理論，產生多少好作品。根據一種理論所寫出的作品，多少具有宣傳的意味。所以我們倡導創作的自由。

不過，今天我們國家所處的環境，不必多說大家都了解。由於工作上的需要，我可以看到國內出版的，海外中立、香港左派以及大陸出版的刊物，看到後發現，我們文壇上往往因愛國太過熱切而有了偏差，「差以毫釐，失之千里」，可能造成很大的流失，走到很歪的一路。

本著互信、互愛原則下，我很願意參加這座談會討論，但在座的尉天驄先生、陳映眞先生和

王拓先生，我願意將他們的意見稍作個歸納，我覺得他們的意見是非常不對的。在朋友之間，我們知道知識份子的特色多半是大處而言是理想主義，小者帶個人主義的色彩，我不敢說我的看法是對的，我提出來，大家再加以考慮討論。

我很佩服王拓先生寫小說的技巧，他的理論建築在「現實主義」文學，所提出的理論有些在觀念上、方法上，從涉及社會科學觀點上看，討論文學運動作品，把這一代的經濟、政治、社會生活，和文化、教育生活加以排比，分析它的文學價值，是文學史上研究的好方法之一，我們應該接受。但是排比出的情況却不免有些偏失，例如：所寫臺灣的社會是買辦經濟、殖民經濟，在文學上狂熱誇張是可以的，但是涉及社會科學範圍的理論上，買辦經濟、殖民經濟是有它特定的內容，這話成了理論，所牽涉的問題就多了，譬如有些朋友對外來投資，强烈反對，認爲帶來廉價勞工和環境污染的害處，是反常的一個對象。當然害處固然有，但是我們要考慮是不是影響我們國家生死存亡的第一大問題，這些方面值得再考慮。講到外資，在情感上是非常複雜的問題，當然最好不要，但國家成長建設，新技術、資金，自己沒有，該怎麼辦？這問題，我不是專家，或許待會兒揚子先生能給我們一些說明。

關於政治方面，說到反帝，由歷史事實而言，從推翻滿清到抗戰，不平等條約廢除，收回治外法案，所有這些任務，都是在反帝目標下前進。今天我們所反的「帝」，最主要的是誰呢？是共產黨。如果我們轉移了目標，鬆懈了努力，後果是不堪設想的。所以我們應該格外提高警覺。在文學家寫買辦經濟，用意原屬强調誇張，但不明究裏的外人看了，還以爲臺灣人民起來反對買

辦經濟，反對賣國政府了，這麼一來，我們將何以自處？這是我所要說明的一點。

王拓先生文章歸結有二：一、我們在反帝、反殖民經濟、反寡頭資本主義情況下，要同情低收入者，「惻隱之心，人皆有之」乃是本性，但是當作一文學主義來提倡，則有問題。我們文學工作者除了同情之外，還要追問善惡是非，以理性來衡量問題。二、文學運動和社會運動結合。個人以為這不是從事文學工作者的主要工作，文學應該在範圍內好好寫作，以貢獻社會。王拓先生在文章中提及，蔣院政所說消除特權的話，我們可以追溯蔣院長於去年十一全大會中說過，實行民生主義最重要兩點是節制資本和平均地權，但是並不是就是消除資本，或消滅地權，而是用平易合理的手段，使最高收入和最低收入比例減低。用最和平的手段使每個人都得到利益，這正是我們政府一、二十年來努力的方向。但溫和手段有它的先決條件，就是要在安定中求進步，在進步中求安定，要能團結、互信，才能有安定、進步可言。以上這是我對王先生文章所有的一些膚淺意見。

另外我對陳映眞、尉天驄先生所說對知識份子的問題。我只簡單的舉個例子來說，十九年前，臺灣農業生產第一次達到一百萬噸，政府集合了各種專家來預計最高可增產多少，當時估計的結果，以為風調雨順各方面條件都配合好，至多也祇能增到一百二十萬，而事實上證明去年我們糧食生產已高達二百七十萬噸，這中間農業面積，從事農耕人口沒有多大改變，而生產數字却有顯著不同，除了農業技術、水利灌溉等自然科學的進步而外，也是社會科學中每部門牽涉人事的條件改善，知識份子也盡了許多力量。相信尉先生，陳先生也不能否認知識分子的能力吧。

最後我要歸結到中國文學的路線，是自由的道路、人性的道路、反階級的道路。蘇俄作家索忍尼辛曾經說過：反「共」是無意義的，因爲共產黨根本沒有確立的善惡觀念、不是一種純粹的思想。反共就是主張人性。而一切好的文學作品，都可以產生反共的影響。我們相信祇要有正確的方向，所有的文學作品、小說、詩，對國家都有益，對文學都有貢獻。

何欣：

我最近寫了一篇討論「鄉土文學」的文章，參考了不少各方面的意見，發覺一個結論，就是大多數人並不贊成在「文學」上再加上個這樣的名詞。說到「現實主義」文學，我今天所要說的也正是這個做爲中國文學主流主義，即主張文學和人生密切結合在一起，討論人生自然也不免提出了不少的社會問題的討論。例如在新文學運動剛開始推行時，就曾介紹了許多西方的文學作家，如英國的狄更斯、挪威的易普生、英國的蕭伯納、俄國的托爾斯泰，這些作家的作品所顯示的內容，正是和人生問題具有最密切的關係。五四運動開始後，我們自己的作家所討論的問題也是當時大家最切身的問題，如婚姻問題、婦女問題、家庭問題、禮教問題，這些作品不外描寫當時人們的生活環境中面臨的眞象和解決的方法。每一時代所注意的問題不盡相同，但都與當時社會的觀念有密切關係。胡適之在「建設的文學革命論」裏曾呼籲文學應該多方面的接觸，擴大寫作範圍，並走向社會各角落。

當時胡適先生他們所倡導的新文學運動，理論多、口號也多，是爲新文學發展奠定基礎的時期，實際上影響創作最大的該是「文學研究會」，文學研究會的公開主張也是以「文學爲人生」爲中心，主張文學應反應人生，不能脫離現實生活，而在個人的幻想裏徘徊，被稱爲「三十年代作家」所寫的大多是社會的問題。他們關懷的仍是舊社會舊制度對於個人生活構成的阻礙。到抗戰時期，文學作品均以服務抗戰爲最高目標，更是直接而積極地反映戰爭時期我們軍民所面臨的現實。不過不要誤會寫實文學一定是報導文學。報導文學是寫實的，但從藝術上看，它不一定是完美的藝術品。報紙的報導文學，多半不加入個人價值判斷，而作家的寫實文學則不然，必須在作品裏注入道德、價值等的論點，上述的報導文學祇能是文學上的素材，當然摻和作者主觀理想的處理態度。

但是，所謂的寫實主義並不全然是客觀地描寫事件發生的眞實過程，作者必須經過冷靜的思考，再把這些素材加以選擇與安排，在這過程中必然會加入個人的思想感情。他不必由正面描寫而揭示理想，他可以利用善惡的對比、衝突來强調善的一面。某些妨礙或影響社會進步的幽暗面，或許不爲人們所注意，但經作者誇張式手法描寫出來，使人們警覺而有所防備。

在臺灣，今天有許多人强調臺灣文學接受西方的迷失、存在主義，形成墮落的西方化，但是我們回顧臺灣初期的文學，例如像文學獎金時期、文藝協會時期，甚而以後文學雜誌的發行，它們所顯示出來的主旨，都是認爲文學是反映現實的，是不能脫離現實生活、逃避現實，而能反映時代，表達它的時代。

到目前爲止，所有從事文學工作的人，沒有不認爲文學應反映人生、描寫人生，而不是僅要求爲藝術而藝術的唯美文學，文學的生命也就是它的時代意義。

我們學習西方文化，不是一種橫的移植，要看看是否合於我們的需要，不能全盤的吞咽，完全的否認了我們文學的傳統。讓我們的文學再回到自己傳統裏。再有一點，我們不要不加選擇地認爲所有描寫社會不正確不合理一面的文學，就是扒糞行動。作者在描述這一面時，要加以批判、要將其描述的用意的來龍去脈交待得非常詳細，其目的是爲了改善一種不利的情勢。這是一種劇草工作，劇草是爲了要作物生長得更好。

總之，我們要珍惜我們文學園地裏這些成就，讓它繼續發展，繼續生長。

姚一葦：

首先我要說，我是個生活非常忙碌的人，即使偶有閒暇，我寧可看一點文學作品，而不願讀那些有關文學的主張和意見。我個人認爲有了好的主張並不就等於有了好的作品，我更認爲沒有一個眞正的作家是根據某種主張或某種口號來寫作的，所以我今天只對文學的作品，提出一點淺見。

文學作品祇能生存在自由的環境裏，因爲文學的本身是多義的或歧義的，可以做各種不同角度的解釋。任何一部好的作品都可以做多種的詮釋，有時多得出乎作者本身的想像之外。因爲文

學作品的意義呈現出如此的不穩定性，所以它一定只能存在於自由世界。

對於臺灣的現代文學作品，我們可以很坦然的說它的成就是非常大的。不但是作家的量的增加，尤其年輕一代的作家的比例增大；同時作品的內容不再在個人情感的小圈子裏打轉，而能冷靜地觀察他所生存的世界，關懷廣大的社會和人羣，也就是作品的普遍性增大。這就足以說明臺灣是一個適宜於文學生長的自由土壤。

反過來說，在一個獨裁的、專制的、不自由的社會，不管作品的本身如何淺顯、明白，也常容易被誤解。記得我初中時的歷史老師曾告訴過我清朝乾隆皇帝時的一個小故事，有一個讀書人，他晒書時，書被風吹亂了，他順口作了一首詩，其中的兩句：「清風不識字，無故亂翻書」，這兩句詩，就今日看來也稱不上是什麼好詩，內容簡明得很，但當時乾隆皇帝正在修四庫全書，大興文字獄，有人告了這位詩人一狀，說他有反動思想，結果招來殺身之禍。可見這麼簡單的作品，都會造成誤解。在一個自由的社會裏這種事情是不會發生的；作品祇要不違反法律（而法律是明文規定的），都應具有絕對的自由，而不必顧及旁人的故意歪曲。

我個人以為對當前文學有三點淺見：

一、積極的提倡創作來取代消極的理論，希望大家多多創作，寫出好的作品來。這些作品必須是文學的作品，如果不是文學的，則再好的思想也不能流傳下去。

二、用鼓勵的態度以代替指責。近年以來工商業的突飛猛進，當然帶給出版事業很大的影響，作品也呈現良莠不齊的現象。一般說來，壞的作品總比好的作品多得多，與其花費時間去指責

壞的作品，不如去發掘好的作品，不要讓好的作品由後世來給獎。例如聯合報等用鉅資鼓勵創作，就是很好的例子。

三、用團結來代替分化：今日大家所處的環境，所遭遇的命運都是共通的，所以我們要團結，不可以劃小圈圈。我們可以彼此交換意見、辯論，最後仍是團結一致。在我們的社會，個人可保有自己的意見，祇要大方向是一致的，應該可以容忍對方的不同，也就是尊重對方的不同意見，正是孔子所說「君子和而不同，小人同而不和」的道理。

最後就我對人文科學的一點認識，我得說所有這些知識所研究的都是「人」的問題。但是他們所探討的只是「人」的問題的某一層面，只有文學所涉及的是「人」的全面，如此的普遍，如此深刻。所以古往今來的大文學家的作品永遠輝映人間，其故在此。因此我們應該大力發展我們的文學創作，它正是自由世界的標幟；我們有了文學，人家就能認識我們，我們就能永遠屹立在這世界上。以上是我的一些淺見，謝謝大家。

楊選堂：

主席要我以臺灣經濟發展上的演變，來談文學上的問題。就經濟學立場而言，無論「現實文學」、「鄉土文學」所反映都是經濟的上層建築。有什麼樣社會經濟的性質，就有什麼樣的文學。可爭執的是。我們當前的社會經濟性質，是個什麼樣的性質？這問題弄通之後，或許可以減少

許多無謂的爭執。

有人說臺灣多年來的經濟發展，受到美、日資本主義的影響，形成美、日資本家殖民地式的經濟，因此文學上也反映美、日殖民地的思想，我個人以多年來研究臺灣經濟問題的立場不贊成這種殖民地式經濟的說法。雖然文學是較抽象的東西，但至少和社會具有不可分離的關係，所以文學具有社會科學的基礎，如果它是反映社會經濟，那麼對社會經濟的本質，應該有一了解。所以我不主張說臺灣的經濟是買辦經濟、殖民地式的經濟。

就大方向而言，世界上經濟制度，不外乎兩種：一種自由經濟，另一爲共產主義的經濟制度。若不是實行自由經濟，就是共產主義的經濟制度。我們今天所實行的經濟制度，既然不能走蘇俄、中共的共產主義經濟路線，必然是走英美等自由經濟的路線。因此在這開發的階段，必然會受到先進國家、開發國家、或稱資本主義國家生產制度的影響，也就是接受他們的資本。而利潤是自由經濟制度維持的原動力。我們雖然是走自由生產的經濟發展路線，但不能妄自菲薄的說是美國或日本經濟的殖民地。否則，便會形成一種錯誤的邏輯，那就是不是共產主義經濟路線的，便是美國或日本經濟的殖民地了。

我們今天能享有如此的生活水準，是我們採自由經濟路線，二、三十年來工業化努力的結果，我們吸收外來資本、技術、管理，甚而觀念來改善生活的水準。但是我們今日的經濟成就，是依循民生主義的原則，也具有民族獨立的大前提，決不是美、日殖民地經濟所能達到的。我們知道殖民地的經濟，無論本身多麼的奮發努力，就像印度、前清，以及日本統治下的臺灣，絕不能

達到某一生活水準的成就。

還有很多小說中，描述女工、漁民、鹽民生活的困苦，這情形涉及經濟發展過程中的所謂「磨擦」的問題，這種磨擦的產生，就經濟上的道理而言，分成兩種，一是結構性的磨擦，也就是由輕工業，發展到重工業，中間所必產生的磨擦，由進步的生產技術，淘汰那些落後的技術，也可以說大規模的生產淘汰落伍的生產方式。這是一轉變時期，所必經過的「磨擦」，我們可視之爲進步性的磨擦。

另一種稱之爲生產關係的磨擦，如女工問題卽屬生產關係的磨擦。這是經濟發展進步所必然經過的過程所產生的磨擦，在工業起飛，資金積累的初期，低工資是不可避免的現象，但這是可以隨經濟發展逐漸改善的。例如一九七三年經濟蕭條前低工資的現象，現在已經不可復見，現在臺灣的工資事實已較韓國、香港、東南亞、南洋等開發中國家爲高，這不是我們人爲力量去改變它的，而是經濟發展過程的自然情形。所以我們文學作品，反映低工資的現象時應瞭經濟發展的過程，描寫整個過程的全貌，反映它的發展情況，而不必一味執着經濟問題的一些表象而强調爲剝削。

黃春明：

今晚我就「鄉土文學」所遭到的壓力和錯解，提出我的兩意見和一點說明：

第一、我們要愛護這土生土長的文學。

第二、「鄉土文學」這土生土長的文學，是採用關係着現實人生的題材，我們要能肯定這取材於現實環境的寫實文學。

第三點所要說明的是，土生土長的鄉土文學，這種對語言文字的運用並不是地域性的。這類被誤解情形應作一個澄清。

首先要呼籲的，是我們要肯定這土生土長的文學，去愛護它、去栽培它。我們有充分的理由來肯定：因爲臺灣是中國的一部分，我們用中國的文字語言來寫自己周遭環境的生活和問題，這就是我們民族的文學，臺灣地方土生土長的文學，也是我們中國的文學，所以當然我們要愛護它。

有人說我們雖是用中國的文字語言寫臺灣環境的生活和問題，而這問題是否太狹隘了？不能代表中國的問題，我們要明白所謂中國的問題，也就是中國各區域所集合而成的問題，臺灣的問題，也就是中國的問題。臺灣地區以中國語言文字來寫自己的問題，有它的特殊背景，因爲自從馬關條約後，臺灣被割讓給日本，但是在文化上、政治意識上，它並沒有和中國割斷。像白話運動時，臺灣地區文人也試着作白話文的文學。然而在日本人的壓迫統治下，禁止臺灣人民學習中國語文，但人們暗地裏仍然沒有放棄來學自己的語文，來作爲反抗的力量。光復後他們更是解開日本人五十年統治的桎梏重新的開始學習自己的語文來創作文學，雖然他們寫作技巧上顯得不成熟運用也不靈活，但是這種創作的精神，却是值得我們敬佩，去肯定這土生土長文學的價值，去

愛護去栽培這具有特殊歷史背景的鄉土文學。而且是眞正關心了解自己問題代表自己的文學作品，多麼需要我們去愛護肯定。

當然這土生土長的文學所表現的，未必是全然盡善盡美的，由於剛脫離異族壓制、文學作品描寫對象忽地轉變，它也有不少懷舊、感傷、製造本國自己的異國情調，而掩蓋了現實生活中的某些問題。但是，至少在五、六十年代現代主義文學倡行的時代，鄉土文學多少保留了自己的面貌。對自己所面對問題有所取材，以此作爲我們發展自己文學的方向，或許能將我們失落的自信心尋回。所以我們更是必須要愛護自己的文學，肯定它的價值，好好栽培它。

鄉土文學的發展，或有些涉及現實事物的批判，像是描寫貧困的農村農民、落後漁村，它並不是引起某些階級意識，而是强調指出問題的存在讓問題被了解，從而去改善它。所以我們不要先存一成見來觀察事情所存在的問題。例如我們提倡家庭計劃、節育生產，但是對山地同胞就如魯凱族來說也有山地服務隊到那裏去服務，勸他們別生那麼多小孩，既然那麼窮，又何必生那麼多小孩來增加你們的負擔呢？但有一天晚上那村長却嘆了口氣對我說：「唉！那些年輕的服務隊員還勸我們不要再多生小孩，但你知道，我們魯凱族現在只有一千多人，再不生小孩，我們魯凱族就快要完了，就要滅種了！」這是因爲那裏嬰兒的死亡率很高，所以家庭計劃本來雖是件很好的事情，但推行到了這裏，却不免發生這樣的矛盾。此外，我們的農業指導也有去他們那裏，告訴他們現在咖啡行情很好，一斤都要一兩百塊錢，而臺北喝咖啡喝得很厲害，種咖啡正是一種合宜的事。但事實上呢？却差得很遠，因爲在他們那裏，即使種了再多的咖啡，也沒有用，因爲那

裏並沒有一條產業道路，咖啡若要運到平地上來賣，非得爬上二千八百多公尺的高山，再降下一千三百多公尺地這麼翻山越嶺才成，而那就在山崖邊的小路又十分陡險，東西背多了，稍一碰到山壁，人就會連站都站不穩，更別說走了，而且只要一下雨，山路經常會被水冲掉，因此，農業指導到那兒，也不發生作用，這是因爲當地的客觀條件無法配合的原因。對於這一百〇八戶的山胞村落，政府也因想辦法照顧他們，那就是，將他們遷到有產業道路的地方，如此，則他們所生產的農產品，就可透過產業道路運銷到平地去，但這其中又有困難，因爲政府補助三百萬，山胞們自己也得出兩百萬，同時，在某一期限內，先得出一百五十萬，但這一百五十萬由何而來呢？由於期限快到了，山胞們十分焦急，甚至有的爲了湊足此款數而不惜將自己的孩子賣給臺北的大飯店洗碗，賣一年只拿三千塊錢，這個孩子則從早上八點鐘起，一直工作到晚上，好不容易遇到個聖誕節，可以放幾天假，但這孩子既不回家，也不再回飯店，就這麼流浪去了，如果因此而淪爲小偷、扒手，能說他是自甘墮落嗎，此外，也有件事也是寫作的好材料，那就是這個月十五號是他們的豐年祭，但是由於二月播種該下雨却不下雨，到了六、七月收成時，不需要下雨它却猛下大雨，因此，他們決定不舉行豐年祭，因爲他們認爲今年根本就沒有豐收嘛，所幸一位老酋長也正好死了，否則，他可是不答應的，因爲他認爲這是一項傳統，再怎麼樣也得維持。這些問題，我將它寫到作品裏，並非是做爲一種報導文學，而是這些東西很足够成爲一種文學的材料，譬如那個村落的老酋長在生前曾對別人說，他門前的那顆幾百年的老榕樹倒的時候，也就是他死的時候，過了幾年，當老酋長死的第二天，那顆大榕樹也就被雷擊倒了。而更重要的是，老酋長原

是極力維持他們這裏的傳統，因此無形中，也就成了全族的象徵，如今他一死，他門前那棵像他的老榕樹一倒，整個族也就徹底改變了！還有有些山胞小孩子的病，若在我們這裏，小孩生這種病根本不算什麼一回事，但他們却有時嚴重到爛掉一個手指頭，甚至更嚴重的情況。我寫這些東西的時候，自然無法東也照顧到，西也照顧到，我寫這些的時候，唯一在意的只是站在山胞他們生存的立場上來寫，僅僅就是這麼簡單的理由，絲毫並不意味着什麼。

此外，又說到遷村的問題上，由於謝主席大力推行小康計劃，且交代基層執行人員必須將工作成果向上報，這個小康計劃當然是一個非常好的措施，但是，就拿這個一百〇八戶的山地村落來講，他們竟報成只有三戶貧戶，小說裏將這些寫進去，僅僅是顧全這個很現實的事實，我們全國同胞，爲了全民族的生存發展，各人皆站在各人的工作崗位、生活崗位上貢獻一已之力，我們小說作家能例外嗎？所以我想說的是描寫這種情形的鄉土小說，我們不要先存一成見去認爲是有意强調某種意識，它畢竟是存在我們現實生活中，眞實的素材，我們寫這鄉土寫實作品，也就希望能爲這社會盡些力量。

第三點：我們土生土長的文學，運用自已的語言文字來描寫，被誤以爲所用的範圍狹隘，這點我需要做一解釋，中國各省份的方言如四川話、寧波話……等都是中國的語言。臺灣的方言也一樣，亦是中國的語言。而且我們即使運用方言來寫文章，也絕不是爲了使人看不懂，像方言裏，罵日本人「狗」、「四脚」是受了政治背景的影響，當時受日人殘酷統治，人們怨恨他們，不當他們是人而稱之「狗」、「四脚」，又如「鴨子聽雷」，是受地理環境影響，臺灣農事在稻子

收割時也正是西北雨多的時候，養鴨人家把成千上萬的鴨子趕到田裏吃割剩的稻粒，這麼多鴨子在吃稻子時，突然一聽到雷聲一起仰起頭來茫然的樣子，所以我們用鴨子聽雷來講，像這些方言的運用時，都一再考慮是否能貼切，傳神的描述。而不是爲了保存什麼古音古韻，不是刻意把死的語文用入文章。這些方言意義而用的國語轉譯表達，顯示中國語言的豐富。使用方言不是標榜地域性的狹隘觀念，以上就是我很拉雜的表示我這一些意見。

陳映眞：

關於知識份子的責任問題，我以爲知識份子是人類社會中一直佔較少數受教育的人，常受人尊重和羨慕的一羣。知識份子也覺得自己很滿足這個身份。但我今天祇舉兩個例子來談知識分子的責任問題：一是俄國的托爾斯泰，他是俄國歷史的寓言者，他是一個貴族，也是一個知識份子。貴族通常是自以爲了不得，應該是養尊處優的，貴族自視是流着藍色的血，是比流着汚濁暗紅色血的奴隸高尚。一切文化都是貴族創造的，貴族高過一切，享受也是理所當然的。但是托爾斯泰在他放浪半生後，突然領悟到覺得做貴族是件很羞愧的事，於是把他所有平白得來的農田陸續的放領給了他的農奴，他甚而與農奴們一起割稻、做皮鞋的粗活，還覺得非常自得其樂。貴族裏有自以爲是精英的族類，有的却如托爾斯泰一樣以貴族身分而覺羞愧，這兩種不同的思想心態，且不予評其是非，歷史上在社會轉變時代，常有這種以特殊階級爲恥的例子，像托爾斯泰精神值

得敬佩。

再舉一例，今天有很多當醫生的，頗認爲自己苦過學、留過洋，換得今朝撈金的階段，收費高，唯利是圖，且毫無醫德。但是我們再看德國的史懷哲，當初一人背着醫囊，到黑暗落後的非洲大陸行醫，把文明的福祉——進步的醫藥帶給常人所遺棄的落後非洲。但當他的行爲爲世人知道而尊揚他時，却又有無數的名醫願隨他爲助手。由以上的例子，而想到知識分子所持有兩種心態，一種知識分子，知道我所接受的知識是社會所栽培的，現在我有知識是不是應爲了某種個人利益而替藥廠寫某種藥品如何如何的好，雖然並不知道這藥的眞正效果。還有一種知識份子，如美國的奈德，他指出消費品的毛病，爲消費者提出許多有意義的意見。後者這種不爲本身利益的責任良心工作，這是種反生物學的東西，是屬於人的東西，不同於生物本能的傾向，如狼吃羊、牛吃草等，能除去自己私心，去關心那些低收入者，去爲社會服務。也就是人類這點反生物學、超生物學的原因，使人類數千年來的歷史顯出一點光輝、希望，表示出一點人類的尊嚴。

第二點所要談的是西化問題：今天我們談西化問題，肯定絕不會有像義和團認爲西洋的一切都是不好的。有位醫界人士曾說，臺灣二十年來病歷研討會，用的不是中文、也不是英文，若有人以中文來發表他的資料，人們反而會覺奇怪好笑。而這些外文使用地方，並不是全然是術語用詞。這問題，若是我們說在剛接受西方學術時的學習，倒還可解釋。而一、二十年來，我們的學術界還不能學得自己的學術面貌，雖然我們肯定是學習西方的，而終不能建立自己面貌，那麼我們學術的精神永遠不能不跟着別人走。這種過分、不正常的西化是我們學術界應該徹底檢討的。

另外談到在臺灣中國的新文學，它成長的歷史是非常艱辛的，經過異民族的統治，民族的文學受到了壓制，但是並沒有放棄民族的氣節，在光復重新開始學習自己的語文，來學習創作，經過政府教育工作，廿年來已經結成了初步的文學果實，雖然這文學還不是十分好的，但是我們寄望於將來繼起的文學能有更好的作品。但是我們對這種自己文學的初步成果，需要愛護鼓勵。

再者，我們對臺灣這幾年文學的產生，不管有多少不同的意見，但對它的關切愛心是一致的。我們讀黃春明的作品時，不會說是這是代表本省人的文學，正如看白先勇的作品時不是討論它是本省或外省的文學，而是談到他們所寫令人感動熱愛的作品，這才是鼓舞人心的文學，這刹那間，我們會忘掉一切的成見、隔閡、界線，這是國內外一致關切深愛的文學。在這基礎下，緊緊的團結才是我們所需要的。

王　拓：

首先，個人非常贊賞姚一葦先生的三點主張：

一、以創作來代替理論。

二、以鼓勵來代替指責。

三、以團結來代替分化，所以重覆述說一遍。

第二點是，有次在宴會上有個朋友知道我是八斗子人，就興奮的說：「你們八斗子後山忘憂

谷的浪，實在壯觀雄濶美極了！」初聽之下，也覺十分高興。繼之想：我是在八斗子土生土長的人，可是我從沒有聽鄉親說過忘憂谷的浪豪壯，近些年八斗子雖已繁榮進步了些，但居民尤其是在冬天時，對海岸波浪的豪壯，從沒有嘆賞過，反而感爲生活上的壓力。多少家族、鄉親被這豪壯海浪所吞噬。所以我從事的文學寫作，其用心動機，也就是有一天也要讓所有的鄉親都能像觀光客般共同欣賞八斗子冬天海浪的盛觀豪壯。也就是要讓所有具共同命運的臺灣同胞能像觀光客一樣，都能由衷對臺灣景色發生讚美。

朱炎：

我很羨慕黃春明先生教人能寫「土」生「土」長的文學。我渴望政府把我的家鄉收復並將之建設得跟臺灣省一樣，那時我也來寫土生土長的鄉土文學（因爲我雖在臺灣「長」了二十七年，却沒能够「生」在這裏）。黃春明的鄉土文學——土生土長的文奴——顯然不是每個人都有資格寫的。剛才他說到山胞魯凱族面臨種族滅亡之危機的情形，說得非常可憐，我雖然努力地想去跟他那樣激動地去同情他們，但是沒有做到，因爲我馬上也聯想到印度、非洲饑荒，一下就餓死成千上萬的人，還有我們被奴役的八億同胞，過着牛馬一般的生活。我總覺得我們的八億骨肉同胞也是人，但是他們却被當做工具一般地被奴役；同樣是人（而且是八億人），實在不該被奴役，被忽視。所以我聽黃先生講山胞的故事，自然感到八億同胞的被奴役跟幾百山胞的困境，在數字

和受苦程度上是不成比例的（今晚的座談會話題是整個中國的文學，就應該考慮全中國的問題，而不是某處的問題）。

第二點，姚一葦先生提到的三點，我本人也很贊同，但是他提到文學是自由狀況的一種藝術形式，我想補充說明一下。我認爲文學是不受任何限制的，在自由地區有文學，在俄國也有，如巴斯特那克、索忍尼辛；在中國大陸也有，像蕭軍、鄧拓、馬瑞雪等。馬瑞雪雖已離開大陸，但仍有千百個馬瑞雪在大陸各處默默地寫作着。我們或可說出版文學作品只能在自由世界，但文學的產生却是在任何環境下都能够的；而且文學創作所受壓力愈大，它的純度可能會愈高。（因爲我覺得苦難可以淨化一個作家的心靈，使他眞正瞭解善惡之別，眞正能去私存公而成爲億萬苦難生靈的代言者）。

（民國六十六年十月十日「中國論壇」第四九期）

兩種不同人性的看法

李慶榮

文學是什麼？有一些人說：文學是描寫人性，刻畫人性的。人性是什麼？資本主義者說：人性是自私自利的。這是很坦白地自承人性是壞的的主張。可是，一般人却不承認正常人的人性是壞的，而認爲人有同情之心、和惻隱之心，有這些好心，就是人性是好的證明，但，世間也有缺乏同情之心和惻隱之心的人，不過，這種人只能稱爲沒有人性的不正常的人而已。

這是兩種不同的對人性的看法。

最近，在「中國論壇」舉行的一項文學座談會中，中央研究院美國文化研究所所長，朱炎的談話，有一段曾牽涉到人性的問題，他的看法，相當特別，表面上看，不在這兩個範圍之內，所以，相當引起別人的注意。

朱炎的話是這樣說的：「剛才聽到黃春明談到魯凱族山胞，面臨種族滅亡的危機，說得非常可憐，我雖然努力的想去同情，但是實在同情不起來。」（這些話，連同下面引用的話，都見八月廿一日的自立晚報。）

朱炎的這一段話是在表示他自私自利，所以，才不能同情魯凱族山胞的遭遇嗎？表面上不是

，因爲他說，他曾努力的想去同情。那麼，朱炎是沒有同情之心和惻隱之心的人嗎？表面上也不是，因爲他說：「因爲我馬上聯想到印度、非洲饑荒，一下就餓死成千上萬的人，還有我們八億同胞被共匪奴役，正過着牛馬不如的生活。八億同胞也是人，同樣是人，實在沒有權利不把人當人看。」

這是很有趣的。似乎朱炎是有千里眼，眼光只放在千里之外，而不放在咫尺。換句話說，他是只能對發生在遙遠的地方的事，發生同情之心和惻隱之心，而不能對發生在鄰近的地方的事，發生同情之心和惻隱之心的人，或者說，他只能對看不見的事發生同情之心和惻隱之心，而不能對看得見的事發生同情之心和惻隱之心的人。

這不是很奇特嗎？如果朱炎的話也有理，也可以拿來當作藉口，豈不是大家都可以學着這樣說話：「因爲我馬上聯想到印度、非洲、和我們的八億同胞，所以賽洛瑪、薇拉、愛美、等等颱風災情，雖然說得非常可憐，我也努力的想去同情，但是，實在同情不起來。」

（民國六十六年八月廿八日「自立晚報」）

現代詩與鄉土文學

——座談紀錄

時間：民國六十六年九月十八日下午三時

出席：巫永福（巫）　李魁賢（李）　陳秀喜（陳）　李勇吉（勇）
　　黃騰輝（黃）　拾　虹（拾）　趙天儀（趙）　李敏勇（敏）

紀錄：李勇吉

巫：詩本來就是寫我們的日常生活，像詩經裡面的作品就是一個例子。它們是很優秀的作品，反映了當時的社會情況。杜甫的詩也是描寫了當時的社會情況，也對當時的社會提出了一點批評的意見。鄉土文化即是中國文化的一環，如果鄉土文化所表現的，切合當時的環境，就應納入整個文化內，成爲它的一部份。這種情形，不僅在中國是這樣子，德國、日本也都是一樣。像川端康成的作品，即其有日本文學的特色。詩應該表現我們自己的感情、我們的心聲、甚至歷史觀、人生觀，總之要有一個中心來寫，不然詩就沒有味道了。詩，一旦沒有了味

道，乾脆不寫算了，那麼國家社會也就不需要有詩了。說來說去，歸結還是中國詩要有中國詩的特色，才能被人承認。

黃：目前正流行談論鄉土文學，我想，鄉土文學所寫的題材，不一定要限於農村的山、水、鷄、鴨，茅舍等。事實上社會環境變遷，鄉土文學的一些題材，已經不容易找到了，例如有時你到鄉村去，不一定能找到螢火蟲呢！像石油問題，經濟問題等題材，也都可以入詩。所以說，鄉土文學的內涵，不要把它限定於「鄉土」裡，它所代表意義無寧說是一種文學精神，來得更妥當。

李：詩不能脫離日常生活，表現的型態，要有新的一面。笠詩刊上的詩，所表現的比較有生活感，不過，在題材和技巧上，今後還要加强。有人離開故鄉很遠，腦中存有漂泊的意識，他不願把他的精神、他的愛，投入他此時所站的土地上，所以他所站的土地，也就和他發生不了密切的關係，因此他寫出的詩作，就晦澀、虛無，永遠是漂泊的型態，永遠是外人的影子。有人批評詩，認爲現代詩一無是處，這是因爲他所看到的詩，是虛無、晦澀的詩，沒有生活感的詩，因此他下的結論也就不正確。他應當注意各種風格的作品，才能更正確地了解整個詩壇。很不幸的，在詩壇上行走的所謂「名詩人」的作品却都是一些虛無、晦澀的詩，這些批評人誤讀了這些詩，以爲當今現代詩都是這個樣子，所以下了個結論，說現代詩一無是處這也是不幸的。

巫：批評要客觀一點，公允一點才對。有人說，批評即是主觀，我認爲這是落伍的。我相信客觀

的社會才是進步的，主觀的社會是退步的。詩的批評，應當是客觀的，詩才會進步。

李：詩觀儘管不同，應能互相容忍，否則，如果你認爲自己寫的才是詩，別人寫的都不是詩，那麼反過來，人家也可以認定你寫的也不是詩。目前一些詩評家所要求、所期望的詩，正是笠詩刊一直在努力追求的。

巫：別人批評如何，將來自有定論。杜甫的詩反映、批判了當時的社會，寫出了民間的疾苦，所以後人尊稱爲「詩聖」。所以說，別人怎樣批評，我們也不必灰心。我們寫詩，還是口語用的多些好，比較能表現日常生活，作品也比較會有生命感、眞實感，文言儘量少入詩。拼命把作品寫得很晦澀的樣子，並不一定代表高雅。

趙：我記得羅青先生寫過一篇「草根宣言」，在文中，羅青指出在「笠」詩刊中，他最欣賞詹冰的詩。羅青是受過現代詩洗禮的人，他所喜歡的詩，是詹冰所寫的詩。其實詹冰的詩，都是二、三十年前的作品，很多都是用日文寫的，以後才慢慢翻成中文。換句話說，詹冰二、三十年前的作品，羅青竟最爲欣賞，那麼現代詩有沒有進步，就值得懷疑了。二、三十年前的作品，比當代的詩作更被人欣賞，也就襯托出現代詩的退步。我們也可以說，現代詩雖强調方法論，技術論的進步，但是它的生活表現却是失敗的。因爲詹冰那個時代寫的詩，技巧沒有現在複雜，但是他的詩表現了生命感，眞實感，眞正反映了生活，和生活打成一片。由此也可以證明，不是紀弦，覃子豪他們來到了臺灣以後，臺灣才有新詩，臺灣的本土老早就有了新詩。詹冰似乎意味着「綠血球」代表詩的方法、技術論，而「紅色球」代表生活的表現

；寫詩，「紅色球」比「綠血球」來得更重要，因爲有「紅色球」，詩才能成爲有血有淚的作品。不是常常來臺北的人，或居住在臺北的才是詩人，像詹冰是住在卓蘭的鄉下，他不斷的有作品出現，他應當算是優秀的詩人。他對他的作品不斷的自我反省，所以會有進步。我們詩壇上一些虛無、晦澀的詩，由於不斷地被小圈圈裏的人重複地編入詩選，因此這些詩的主人們，也不斷地自我陶醉，昂然自認爲時代的前衞詩人，而失却了自我反省和批判的能力。所以難怪顏元叔不客氣地批評了他們，免得他們繼續陶醉下去，看不慣那種繼續製造機會趕快走入歷史的詩人，像藍星的一些詩人們一直到現在，有些詩人也不知道自我批判和反省。葉珊的詩還是那樣軟綿綿，有肉無骨的樣子，他的詩，好像和人間的煙火不關痛癢似的。還有葉維廉，也是沒有進步，還是寫那種令人看不懂的作品，什麼純粹經驗啦，所用的語言徹底地破壞了中國的語法，糟蹋了中國的語言，眞令人懷疑他的國語。詩人寫詩，不要故意的，過份的去寫文人詩，而是要踏在自己的土地上去寫詩，一個沒有「根」的人，或不重視自己的「根」的人，他們寫詩的反省力是很薄弱的。假貨往往是包裝得很漂亮的，要批評現代詩，這一點，應當要特別認淸楚。

李：詩，應當以本土歷史爲主，外來的應視爲同化，不能把外來的認爲正統。張漢良編的十大詩人詩選，序中說明選爲十大的理由有五項；其實按照他所說的五項評選標準，起碼那十大中有一半以上要淘汰一部份詩史的編寫人沒有注意到臺灣光復前的詩作，因此有失公正的立場，詩史寫作正是一種嚴格的批評，如果自己不公正，則對他自己是一項更嚴重的批評。

趙：剛剛李魁賢說的張漢良選詩的例子，叫做反批評，選人的詩，執意於某個偏差的觀點，正好暴露自己的缺點，反而批評了自己。我相信，口語詩，生活化的詩還是今後我們要努力的課題。像碧果的詩，是破壞、蹂躪了中國語言的詩，不值得提倡。有人說，笠的詩，是地方性的詩，這是故意中傷的，甚且含有「某種」意味。笠的同仁，來自全省各地，也有外省籍的，怎能說是地方性的？如果說笠是地方性的，那麼許多詩刊也是地方性的，例如創世紀，在左營起家，更是地方性的，現在的內湖，顏元叔稱爲「內湖詩」，不是更地方性的嗎？

巫：新詩，在臺灣本土的起步並不比五四時代的晚。民國三十八年來臺灣的同胞，他們並不很深入了解本土的新詩，所以對臺灣的一些新詩人常有些誤解，小說也是一樣。

趙：日本的新詩運動比中國的新詩運動早了些，當時也影響了臺灣新詩的提倡，這是有歷史根據的。光復前的臺灣淪爲日本人的殖民地，這是很不幸的，所有臺籍同胞都將難以忘懷這個恥辱。但無可否認的，那時日本受西洋現代文藝思潮的影響較中國五四時代爲早，所以，臺灣本土的新詩運動，固然也受了五四運動的影響，但是，也同時跟日本一樣受了西洋文學思潮的衝激。

李：陳少廷編着「臺灣新文學運動簡史」敍說臺灣光復後臺灣文學即終止，以後即是鄉土文學，這是不正確的。應當說臺灣文學還是繼續發展，只不過是型態而已，不能說臺灣文學即告終止，如果這句話成立，無異宣告臺灣文學光復後即沒有發展。

趙：我想，陳少廷是以政治的眼光來劃分臺灣文學與鄉土文學，其實臺灣的新文學並未終止，這

是無可懷疑的。我記得，我的祖父他們是從大陸來臺灣的，與他同時代的人常說：「唐山過臺灣、心肝結一丸」，這話的意思是說，他們雖然來到臺灣，但身穿的還是中國道地服裝，說的還是在大陸時的語言，寫的字還是中國字。直到現在，我的祖父的後代們，還是一樣。因此有人說，閩南語是沒有文字的語言，我是舉手反對的，我不知道說這話的人是什麼意思？

黃：這個誤解，可能是日據時代，臺灣人被日本人禁止說閩南語，因而失去用漢字的機會，所以被誤解認爲閩南語是沒有文字的語言。

巫：古體詩在臺灣也有相當的歷史，光復前，老一輩的臺灣人很多人會寫古體詩，口念的是方言，但入詩的却是漢字，怎能說閩南語是沒有文字的語言？

趙：梁啓超來臺灣時，臺灣當時的詩人，還能和他吟唱詩，可見當時的臺灣詩人的文字修養水準相當高，不然怎能有能力和梁啓超吟唱呢？

巫：日據時代，臺灣因受了皇民化運動的影響，詩受到了嚴重的打擊，但是在精神上，他們還是認爲是臺灣人，心繫祖國，不因爲皇民化，而變成了日本人。不像現在，有些人唯恐不變成外國人，兩者的精神眞有天淵之別。

趙：中國字在臺灣還是會繼續使用下去，絕不會因有人說「閩南語是沒有文字的語言」就會斷絕。國語，還是民國成立以後，才大力推行的。現代詩的語言，如果還是要對萬物命名的話，國語還不够使用時，用一些方言入詩，使方言與國語結合，也許更能產生創作力量。

巫：您的話我有同感。清代文學，如果承認它是中國文學的話，那麼光復前的臺灣文學，也應當被承認是中國文學。不能因爲臺灣被日本人統治就不能算是中國文學的一環。那時的文學家還是臺灣人。如果光復前的臺灣文學不被承認是中國文學的一環，那麼清代文學也不能承認它是中國文學，因爲他是異族入主中國。

趙：這點，我們不必去計較，因爲　國父孫中山先生已經提倡五族共和了，歷史自會了斷。

李：臺灣文學或鄉土文學一樣，並不可怕，設法想消滅它的，是不正常的心理作祟。當然臺灣文學是屬於中國文學的一部份，因有與其他各省不同的特質，故乃形成獨特存在的事實。

拾：我認爲目前還沒有眞正的詩評家，像顏元叔批評內湖詩人，用的是雜文，批評的並不深入，應當用比較嚴肅，學術性的文章批評，才能使對方折服。

趙：不錯，顏元叔是否定內湖詩人在現代詩上的成就。他本來對他們寄望很大，所以過去寫文章鼓勵他們的較壓抑的爲多。也許是幾年來，他們還是不長進，顏元叔實在看不慣了，所以批評他們，給他們一點棒喝，他們才會驚醒，這對現代詩的發展還是有幫助的。因此，他用雜文寫批評，反而更有意義

李：我不承認「內湖詩」就是整個現代詩的樣子。一般人誤認現代詩就是像內湖詩的樣子，所以它們拒絕了現代詩，討厭現代詩。

拾：有生活才有詩，那麼有詩，不是代表了有生活嗎？

趙：那也未必。有的文章寫得還算漂亮，可是沒有內容，換句話說也就是沒有生活。舉個例來說

，像科舉時代的八股文章，起承轉合很漂亮，但你說他是有生活內容嗎？又如專制、獨裁政體下的國家，他們也有詩，但你說他們的詩是有生活，有內容嗎？在那種國度裏，詩成爲歌功頌德的工具。有人說：如果他當了立法委員就不寫詩了！

陳：寫詩要有使命感，不要因爲當了大官，或民意代表就不寫詩了。

巫：我記得，外國人有的當了大使還是寫詩的。

趙：當了大官或民意代表更要寫詩，甚至要替詩人或更多的人們講話。

巫：像寫「狼來了」那種文章要不得。

敏：寫「狼來了」也許是善意的，不過善意得危言聳聽，無的放矢，不是文壇之福，這種文章，也許是善意的，可是反而容易被人誤解是故意的，不誠意的。

李：以前有人別有用心地說「笠」作品是地域性，我記得我在笠詩刊上曾寫過一篇文章對地域性有進一步的解釋。眞正的中國人，是切實地踏在自己的土地上，付出眞正的愛，和這塊健康的大地擁抱在一起。

趙：我記得桓夫寫過一篇文章，叫做「精神不在家」。的確，目前，我們的社會，有些人精神不在家，精神在異國。精神不在家就不會愛鄉土，當然就會反對鄉土文學了。鄉土文學不一定只是寫鄉村而已，它是一種親情的象徵，它的實質意義大於形式的意義，它的眞正精神所在，該是反對那些「精神不在家」的不良現象，具有時代的意義。

巫：文化復興運動，該是要復興自己特有的東西，鄉土文學的精神正切合文化復興的精神，它是

希望中國有自己文化，而不是外國文化的翻版。

趙：歐洲的文藝復興也是這樣子的，人本思想的啓發，導致民族文學，藝術的發展。我相信，如果精神不在家，心態不健康，即使用外文寫詩，也未必能進入外國的詩壇。詩的創作，先要贏得我們自己同胞的激賞。

李：我記得第二屆世界詩人大會，很多外國詩人爭着要白萩的香頌集，他們說讀了香頌集的詩很感動。

趙：外國人喜歡白萩的詩，是因爲白萩的詩是生活化的詩，不是虛無的詩。

勇：依我個人的淺見，目前的詩有三種流派，第一種是比較歐化的詩，這些詩可能受創世紀的影響而來，另一種是文白夾雜，帶點宋詞化，唯美化，這些詩可能受藍星的影響。而笠是反對這兩樣的詩的流派的。笠的詩，不願意文白夾雜，他的努力方向是口語化、生活化。因爲歐化的詩究竟非本土的詩，而文白夾雜，像宋詞的詩不如寫宋詞算了，何必寫現代詩。如果較口語化、生活化，深入淺出的詩，可能是受笠的影響。這三種流派，目前在詩壇正交互前進中，歐化的詩究非現代詩的終極目的，而文白夾雜的詩，美其名爲接續傳統，其實又掉入傳統，製造新的假古典，是在開現代詩的倒車。我想，站在自己身處的土地上，愛自己的土地，用活的語言寫他生活化的詩，應當是正確的方向。笠詩刊，以「笠」爲名，那麼他的創作宗旨，就非常顯明了。我們寧願草笠，而不願不是屬於自己的皇冠。當然，同仁的詩風，彼此還是有些不同的。站在同仁的立場是和，創作還是不同的。

趙：有人說一女中的作文，用於升學考試可考高分，但用於眞正創作，就無用武之地。我們不喜歡寫詩像一女中的作文一樣，只爲了應付升學，詩應該貴在獨創，而不是在拿取高分數。

黃：我們也要注意鄉土文學，不要也流於八股化。將來要注意到這一點。

趙：閩南語不一定都能入詩，方言使用於詩要有選擇性。笠詩刊，也不一定就是完全鄉土化，我在前面不是講過了嗎？鄉土只是一種親情的象徵，代表一種精神意義，因此笠的詩也不限於寫鄉村，寫都市的詩，現代化的詩也是正確的路線。像黃兄，最近不也寫經濟性的詩，着手的題材，也較爲現代化的嗎？

李：我想，今天座談的時間也够長了，再談下去可能談不完。喂，紀錄停止了，要回家了。

（民國六十六年十月十五日「笠」詩刊第八十一期，原題爲「現代詩的批評」）

夏潮讀者談文學問題

夏潮月刊

編者按：近幾個月來，所謂「鄉土文學」已引起文藝界愈來愈多、愈來愈激烈的爭論，爭論中容有意氣之爭，或者如南亭先生所說的「唐吉訶德式的奇異行為」，然而或許是一個新潮流醞釀過程中必然具有的特色吧！為了迎接這一個新潮流，本刊採訪了數位年輕的讀者，談談他們對於當前文藝的看法。新生一代的意見是更為強烈、更為積極的，他們的心聲已明確地預示了一個新時代的來臨。

訪讀者張華偉

問：日據時代一些抗日的鄉土文學，現在又廣泛的被重視，這是否因爲戀舊情緒感染所致？

答：我認爲不應該這樣說。日據時代日本帝國主義殖民統治下的臺灣人民，在政治上，是被壓迫；在經濟上是被剝削的；命運是悲慘的。那時候，凡是稍具有民族意識的作家無不努力透過文學作品的創作，來喚起臺灣人民的普遍覺醒，以抵抗日本帝國主義對臺灣經濟的榨取和政治上的迫害。諸如楊逵的「送報伕」、賴和的「一桿秤仔」等等作品，都可以說明這項事實。

而這種具有反抗的民族意識作品的本質，是不會因爲歷史發展的階段性不同，就被忽視。相信只要在有人壓迫人、有人剝削人的任何一個時代裏，人們爭取公平、正義的努力和犧牲，是不可能輕易改變或放棄的。

從這個觀點看，日據時代的那些反抗日本帝國主義侵略的鄉土文學，在今天能够再度被注意和重視，並非是偶然的，而多少是有其客觀條件上的需要。因此，我們不可輕易認爲單純是由於戀舊情緒所感染。

問：時下流行所謂的「鄉土文學」作品，常常夾雜着一些地方方言，不知會否因此造成偏狹的地域觀念？

答：我的看法是這樣的。過去，日據時代的許多鄉土文學作品，由於夾雜着過多的臺灣話（這一點我們不應苛責它），造成現代人閱讀上的困難。但是，我相信，地方方言也有它不斷的發展性，今天臺灣許多被稱之爲「鄉土文學」作家的作品裏的地方方言，已經不可同日而語了！衆所週知，目前部份作品穿插着臺灣話，並沒有嚴重影響到該作品熱愛鄉土、關懷社會、

服務人民的本質。相反的，却因爲適度的運用了日常生活慣用的地方方言，而能够充分反映出生長在這個地方的人民一切生活的眞實面，更顯得親切、生動。

所以，我們只能够要求作家們儘量減少運用過去老一輩人懂而這一代人不懂的地方方言，最好能够以全中國人民能够共通、理解的語言來寫作；如此，作家在描寫這個地方所有人民的生活經驗時，才不致被誤以爲是狹隘的分離主義文學。

尤其重要的一點，就歷史眼光看，過去內陸的中國人民，以及在臺灣的所有中國人，都曾經面臨過共同的生活經驗，——卽飽受帝國主義、資本主義的入侵和壓迫，和長期遭受封建社會思想的摧殘。今天我們奮鬪的共同目標，不外乎要求三民主義所要求的民族的獨立、國家的統一、經濟上的自主，而現階段文學作品的時代任務也就建立在這個認識基礎上。所以，今天我們討論所謂的「鄉土文學」，如果不能以反對帝國主義、資本主義的壓迫，和掃除舊社會思想的遺留爲時代任務的這種認識爲出發點，那麼，一切的爭論都是無謂的。

事實上，在同一國度裏，不同地方的文學作品必然會產生某種特殊性格，如：使用地方方言、描寫對象侷限在一個特定的生活環境裏等等。但是，如果我們站在整個中國近代史的觀點看，爲了縮短中國人彼此因地域因素所造成的生活方式、思想型態的差距，以建立起一個更健全、完整的新社會，文學作品實非賦予更新的內容不可。

訪讀者鍾志誠

問：所謂的「鄉土文學」中，有不少作品揭發了社會黑暗面，抨擊種種罪惡，您對於這樣的作品有什麼意見？

答：社會進化的意義，乃是指着舊社會裏頭的不合理、不公正的現象被揭發、被改革後，而趨於較以前更合理、更公正的一種變化過程；但改革後的新社會裏頭，新的不合理、不公正的現象可能會再度出現，那時必須再予以揭發、改革，而使社會的進化繼續下去，直到合乎大多數人的需要爲止。新的不合理、不公正的出現，是有機社會在新的客觀環境下進化的必然現象，也是人類爲謀更高層次的合理、公正之社會秩序所必須付出的代價。此代價是新、舊社會不斷的衝突時所產生的破壞，而衝突假定沒有透過各種方式去揭發、去改革時，結果是正義被埋沒、人性被侮辱、受苦的人不能靠自己的力量站起來，那麼當社會衝突達到尖銳化時，將演變成一發不可收拾的局面。

一個希望自己的理想能被實踐的現實主義者，當他揭發社會黑暗面而不歌頌光明面時，並非他有意看不見或曲解光明面，而是他認爲光明面對舊社會而言，已經是一連串揭發、改革後的結果。喜歡强調光明面的人，總是有意、無意地把光明面當作對黑暗面挑戰時的遮羞布，把主觀的意識作爲觀照客觀世界的標準，他們沒想到光明面也許代表特權、利益的延續

和累積，使另一些人相對地權力和利益被剝奪、被榨取；光明面的宣揚，就好像吸鴉片煙一樣，只能使人得到虛幻的滿足，而不能解決舊社會日益加深的矛盾；相反的，黑暗面的揭發和對罪惡的抨擊，却能告訴有良心正義的人和身受社會制度不健全所帶來痛苦的人說：這個社會病根在那裏？自己的權益在那裏？

臺灣的所謂「鄉土文學」，其感情上的憐憫，可以觸發更多人（包括憐憫者及受憐憫者）思考自己和別人在社會全體裏頭的關係和態度時，是有其轉折歷史方向的貢獻；但是文學的功用，除了能够喚起人的良知覺醒外，它還能够賦予歷史的新使命，激盪社會黑暗面底受苦者之勇氣和意志，告訴他們說，「憐憫及不澈底的人道主義」，只不過是某些既得利益者良知覺醒後剩餘的殘渣的施捨而已。他們需要的是，希望自己有爭取合理、公正的力量來促使社會能够合乎他們的利益：而並非一味的宿命論般的接受這樣的命運。

問：文學發展史上常有所謂「爲人生而藝術」、「爲藝術而藝術」的爭論，請問您，您對於這樣的爭論有什麼看法？

答：「爲藝術而藝術」實在是很唯心的看法，文學是存在的客觀環境之反映。一個有用的理想主義者，必須是一個能把現實掌握清楚的人，理想的實踐（包括文學的使命），如果沒有依照社會變動的實質內容去作爲奮鬪的指標時，它將只是那個時代的空想和累贅。文學的根是創造社會果實的大多數人民，這些大多數人民有一股力量想使社會合乎他們的希望，因此，文學將扮演反映他們的心理要求，引導他們走向具體的生活環境中。文學如不積極結合人民生

活，不把社會發展的正確方向訴諸於人民，不反映社會現實，那麼文學所剩下的，將只是蒼白的框架，對這個時代而言，只不過是種不痛不癢的裝飾品罷了。

訪讀者胡晴羽

問：一個有良心的作家，應該採取什麼樣的態度去描寫社會的現實？

答：一個作家必須有認清時代跟環境的眼光，瞭解歷史發展的階段性，才能知道自己在這個階段所扮演的角色，不同的時代，同樣是中國的作家，他們看到的問題，可能相同，也可能不同。像卅年代的許多作家，打擊封建的一切制度、思想觀念，他們看到的是，封建的病態，而這種病態必須給予剷除；另外，他們注意到的也可能是民族受帝國主義壓迫的問題，類似這樣的問題和現象，到今天，可能還存在着。這種問題的內容實質，在現在也許已經以一種新的形式出現，一個有眼光的作家，應該能夠看出這個問題的本質所在，而不爲這個變幻的形式所迷惑。

認識問題的本質之後，我們處理這個問題的時候，已不可像過去處理問題的方式，應該有新的對待方式，而這個新的對待方式和舊的對待方式有何不同？

基本上，我們認爲，每一時代的文學，都有它特殊的功能和目的，而扮演特殊的角色，譬如說，像郁達夫的作品，它揭露中國封建社會的黑暗和沉淪的一面，他的作品，有人稱之

爲灰色的作品，但是，他在打擊封建社會而言，也有他正面的意義。

往往我們看到一個作家，有他一定的生命的限度，就他的作品和他所處同時代的社會關係而言。當一個作家，認識到歷史往那一個方向發展，他的生命才開始起來，也因此幫助了這個歷史的發展，如此作家的主觀意識才能和客觀的歷史發展相配合。這種配合，關注到整個中國人民的命運，這樣的作家，我們稱之爲有良心的作家。

「打擊」可能是某一階段文學處理的最佳方式，通常在一個舊社會過渡到一個新社會之間，一個作家他必然會採取這樣的手段。因爲只有在一個積極的澈底的打擊、破壞之後，才能够有一種健康的建設性局面出現。

但在另一個時代來講，一個作者也許不採取打擊以作爲他處理問題的最佳方式，這是因爲作家認識到這個社會是不是跟一個理想的社會差距很大；一個現存社會的基礎是否有發展成一個理想社會的可能性，如果沒有這種可能性的話，他必然會採取一種打擊的處理方式，這是一個作家的判斷和眼光的問題，所謂一個作家的良心的基礎，也就在這裏。

問：您認爲臺灣的「鄉土文學」，是不是一種孤立的民族文學？

答：談到現代許多所謂的「鄉土文學」，我覺得要探討這個問題，似乎可以回憶到日據時代的一些作品，我認爲在那個時候的作品，有很多是充滿濃厚鄉土色彩的，並且有很强烈的民族意識，我們可以稱之爲反抗的文學或抵抗的文學，這是針對日本帝國殖民統治壓迫的問題。在這個階段，我們可以看出，鄉土文學所扮演的角色和它的歷史意義。當然有人會說，這種民

族主義是不是很狹隘的一種地方主義？我認爲不是的，事實上，當時的臺灣文學作品，受到中國內地新文學革命的影響很大，譬如我們可以看到以前的「南音」雜誌，它有很多的作品，都可以看出息息相關的痕迹。從這一點看的話，可以說明在當時的作家在心態上並非偏狹、孤立的。

以張我軍爲例，他個人的行爲就可以表現出這個事實。他的作品更不用說了。另外像吳濁流的「亞細亞的孤兒」，也很明顯的可以看出，當時臺灣作家的民族意識，絕對不是一種偏狹的地方意識。當今的臺灣作家，他們的歷史意識根源；多少都是與日據時代作家的意識相關。特別是，政府遷臺以後，許多大陸作品都不容易看到，對於在臺灣成長的新一代的作家，我們很難看到他們的作品是承續中國五四以後的文學思潮，這是事實，我們必須承認。但是我們認爲臺灣跟大陸之間從來就沒有眞正分開過，所以臺灣現代一些作家即使是承襲着臺灣本土過去作家文藝思想的源流，也不會產生一種某些人所謂的「分離主義」的特性。因爲，基本上，文學思想原是跟中國相通的。我們只能說是經過一層轉折之後，（指割臺灣五十年，和某些限制不得接觸中國三十年代文學思潮），這種相通的關係是比較間接、淡遠。但在根本上，我們決不可認爲是毫不相關，各自獨立發展的文學思潮。

問：您認爲文學作家和文藝評論家應該如何配合，才有助於文學的健全發展？

答：我認爲，一個作家應該忠實於他的生活經驗來寫作，我們不可能要求一個在臺灣成長的作家，描寫今天大陸上的種種事情。但是，陳若曦來寫的話，就很恰當，猶如王拓寫他八斗子的

事情一樣，是理所當然的。我們可以期望一個作家，努力去擴大他的生活經驗，培養一個更寬廣的視野和心胸。但是我們不可要求一個作家一定要描寫超脫他生活經驗以外的事情。我們更不能强迫一個作家要寫有關某一類事情的作品，這是自由社會的特徵之一。我們相信，只有在寫作自由的環境下，才會有更健康的作品出現。從政治的觀點來看，一個國家可能要製定某一種文藝政策，但在一個自由的政治社會裏，這種文藝政策，絕不是强迫一個人要寫這個或那個，或禁止人只可以寫這種東西，而不可寫那種東西。要自由必須付出代價，這個代價就是需要更大的容忍，也就是要更尊重寫作者的人權。我們相信，爲了國家的安全，必須有某種限制，爲了爭取自由，必須付出代價。但是限制它有它一定的範疇和一定的步驟。我們不能以一種想像的推斷來判定事實，也就是說，我們不能胡亂的想像作者寫作的動機，來判定一部作品；我們也不能胡亂想像一部作品一定會產生什麼樣的後果。如果只是憑缺乏事實作依據的想像來設定安全的尺度，那麼，這個尺度是有問題的。就如最近一些文學評論家，認爲某些作家的某些作品，會造成社會內部的矛盾，和導致階級的對立，可能只是一種過度的想像，當然，我們相信這些評論家的用心都是良好的，但是由於過度的謹愼和不當的懷疑，而造成文藝作家以及廣大讀者的誤解，甚至分裂對立，才是最大的不幸。這一點，是絕對要避免的。我們深切瞭解，共產黨是最善用懷疑、仇恨來挑撥離間和諧的羣衆。因此，我們應該有信心，那些以正義，人道爲本的作家，所寫的作品，是出於一種愛心和對社會的關切，任何一個時代，任何一個社會，都不可能十全十美，有它黑暗的一面，也有它光明的

一面，對於光明的一面，我們可以描述，但對於黑暗的一面，我們也應該批判。社會上有許多作家，他們分別認識，各自擔當不同的角色，來從事寫作或是描述光明的一面，或是批判黑暗的一面，都各有其功能，不可抹煞任何一方面，這樣，整個社會才可以健全的發展。

我們談到安全的考慮，必須有一定的步驟，這個步驟就是容許爭執和討論，所謂民主自由的社會，是應該容許不同的意見有討論的機會，對於最近人們所謂的「鄉土文學」我認爲這是一種正在發展中的文藝思潮，目前，還看不出這個思潮所標示的確切的方向，在這種情況之下，我們無須急着爲這個名詞下定義，也無需以一種定義去否定另一種定義，我認爲比較值得躭心的問題，倒不是作家和他的作品的問題，而是圍繞在這些作家和作品外面一些模糊的觀念。充滿着迷惑、惶恐和不安的景象。

文學評論家應該認清他們所扮演的角色，當然文評家要批判也要引導，這是文評家的職責。但是，任何批判不可以急躁，應該以冷靜的態度，擺事實、講道理，這樣的話才可以領導文藝的方向。一個文評家，絕不是一個文學的劊子手，也不是一個文學的慈善家，他應該是一個正義的戰士，應該有良心，這種良心和作家的良心標準是一致的。一個社會，他的文評家，如果沒有歷史的眼光，甚至於不能具備比作家更明確、更深入的認識，他的批評可能就會成爲文學發展的一種阻礙。這種阻礙，絕對會被客觀的文學思想所衝破、所淘汰。

我認爲，對鄉土有感情、能够關切社會的作品，應該成爲當今文學的主流。在自由的社會裏，我們也應該容許他的作品存在，但是我們相信，廣大的讀者，會做最佳的選擇或支持

。如果因爲一些不必要的混擾而阻礙這個主流的發展，使得讀者沒有更多的機會去判斷選擇，去表示支持或不支持，那將是中國文學發展上的大不幸。

今天，我們要做的或許是引發更多的討論，鼓勵更多的創作，我認爲這才是正途，也才是一種民主自由精神的表現。

我建議：文藝界人士，或是其他廣大關心文藝的人士，來舉辦一連串的公開辯論，針對所謂「鄉土文學」的問題，澈底的討論，澈底的批判。希望經過這樣的討論和批判之後，能够爲今後的文藝發展提供一個正確方向，標幟出一種新的精神。

訪讀者陳國祥

問：目前文學評論界對「鄉土文學」的褒貶不一，不知您有何看法？

答：我不想用「鄉土文學」這個名詞，因爲它的意義含糊。事實上，以鄉土或以現實爲文學題材，不是文學唯一的題材，我們不必大力鼓吹，更不應該嚴厲反對。因爲作者寫作有他選擇題材的權利，而且每個文學作家，通常都是以他最熟悉的生活環境爲他的題材。

在文學史上，偉大的作品，有的是以鄉土或以現實爲題材，有的却不是。重要的是，作家他能不能把他所選擇的題材賦予生命力，提昇到藝術的境界。如果從這個觀點來看所謂的「鄉土文學」之爭，就不是應不應該以所謂的「鄉土」做爲文學的題材的問題，而是作家能

不能關愛人羣，能不能使他的創作具有歷久而彌新的生命力。

問：有些文學評論家就心所謂的「鄉土文學」發展到最後，會產生狹隘的地方主義色彩，甚至造成社會內部矛盾，破壞國人的團結，您認爲如何？

答：我反對任何從片面的意識型態去理解某種社會現象，並以他的意識型態去批判其他人的寫作方法。人們常以他的利益爲出發點，去理解別人的作爲對他有何意義，如果別人的作爲與他的利益牴觸，他就拿很多冠冕堂皇的觀念和名詞去裝扮自己，而用大帽子去扣別人。這種做法是把人性的弱點轉化爲智者、仁者的面目。我看到所謂的「鄉土文學」之爭似乎都帶有這種色彩，批評「鄉土文學」的人應警惕自己是否犯有這種毛病。

至於所謂「鄉土文學」的作者，也應避免把文學當作推銷他個人憤懣的工具來使用，否則他祇是個社會改革的號手，而不是眞正的文學家。

問：您是學新聞的，就我們所知，有一種所謂的「新聞文學」，是很能够結合人民生活、反映社會現實的，不知您認爲它有沒有可能在今後文學史上佔一席地位？

答：我個人認爲不但可能，而且絕對應該。

基本上，大衆媒介可以發揮四大功能：①告知的功能②論壇的功能③教育的功能④娛樂的功能，而這四種功能也就是文學所能發揮的功能。所以，新聞文學和一般的文學在所面對的問題跟所能發揮的功能上，並沒有太大的差異；只是新聞文學對事實做的是活生生的描寫，而文學往往會帶有某種程度上虛構的色彩。

客觀事實是廣泛而複雜的，新聞文學的作者在這樣的情況下，如何找出他要處理的事實以及如何處理這些事實，是決定新聞文學價值的一個絕對根本的因素。

在選擇事實的時候，應該以國家目標以及他所處的社會裏所抱持的理想信念爲選擇的標準；類似這樣的東西，是可以提出來描述和討論的。另外一方面，應該描述有助於國家目標和社會價值趨於明顯化的事實。如果新聞文學能夠以這種標準作爲指標，並以全民爲對象，用最通俗的生活語言來處理，它的本質是平民的、是大衆的。擁抱着廣大的人民羣衆，並且反映了社會各階層活生生的事實，所以它所影響的對象，是普及的，是全面的，這也是新聞文學比一般文學較有利的一面。

問：那麼，新聞文學又應該如何充分去發揮它獨特具有的功能？

答：我們在處理一個社會現象的時候，不能從部份的事實出發，應該從整個大環境去理解任何一個現象的意義。因爲沒有一個社會現象是孤立的，也極少有偶發的現象，所以我們看部份時，不能忘記全體。也就是說，要從廣泛的視角去找出形成每一現象的諸種變數，而不能僅從單一的價值觀念去看現象。尤其形成一個現象的因素，有環境的、也有人爲的因素，我們要找出和這個現象的關係人每個人的自主性有多大？受制性又有多大？這樣，才能評斷每個人應該爲此現象肩負多大的責任？如果我們能夠這樣做，那麼新聞文學所獨特具有的功能勢必有發揮的時候。

訪海外讀者陳阿梅

問：聽說海外現在也很重視臺灣的「鄉土文學」，妳就以一個海外中國人的觀點來談談它的原因吧?!

答：其實，一位流浪在國外的知識份子，在心理上常常有一種「無根」的感覺，不管他是被迫或隨着潮流而出國的。

當某些人自己稍爲定下心來想一想的時候，就會開始反省到自己爲什麼要到他國來？而一種與鄉土認同的情感，就更爲迫切。在這種思鄉狂熱的驅使下，一有機會，就會想盡辦法去關心、去談論自己曾經生長過的地方的一切。因此，這些人就開始去追求能够滿足他思鄉情切的種種東西，所謂的「鄉土民謠」、「鄉土文學」等等，便成爲他們尉藉情感的代替品。

另外，由於在國內長期籠罩在政治冷感的氣氛裏，使得大部份的知識份子都與臺灣的現實生活脫節。一旦到海外，在各種思潮的衝擊之下，有了更多機會能够積極去參與有關臺灣的問題。

或許，鄉土文學是比較能够反映臺灣現實生活的東西。譬如，王拓先生的小說，大多深刻描寫了臺灣漁村、鄉下生活最眞實的一面；楊青矗先生的小說，也描述了不少臺灣工人大

衆的不幸遭遇；再說，黃春明先生很能够充分的刻畫出臺灣下層社會卑微人物的命運。這些作品，都引起海外有良心的中國人的注意和關心；基於種種關懷人民的情感因素，大家會想到應該如何盡一份責任，努力去改變這個不公平的社會現象，是很自然的。

我想，您問的這個問題，我只能回答到這裏。

問：不知您對臺灣目前所謂「鄉土文學」的發展，有沒有什麼新的期望？

答：有價值的文學，總是以服務人生爲目的的，不但要能發掘社會的黑暗面，也要能中肯的表揚它的光明面。目前大家所謂的「鄉土文學」漸漸被重視、漸漸抬頭，可以說明愈來愈多人在關心這個社會，愈來愈多人想替佔大多數人口的臺灣工農朋友說些公道話，這是非常令海外中國人欣慰的。我認爲我們更應該做的事是，積極的去激起大家愛護自己生長的地方的情感，同時也要落實的去關懷所有被忽視、被貶損、被壓榨的民衆的生活。

聽說目前有少數人對鄉土文學有誤解或有一些恐懼感，這或許是他們自己無法生活在羣衆中，無法與他們成長過的土地結合在一起的緣故吧?!眞正能够爲臺灣前途着想的，已正在默默耕耘的中國人。是絕對不會鄙視眞正能够反映羣衆心聲、結合社會現實的文學作品的。

又光是情感的認同鄉土也是不够的，我認爲不論海內或海外的知識份子，應該走出象牙塔，拋棄知識份子的優越感，步入社會，踏踏實實的與民衆共同朝着正確的方向走。正確的鄉土文學的發展，也就是要扮演着促成社會潮流非往正確方向走不可的重要角色。

（民國六十六年九月一日「夏潮」第十八期）

・特別選載・

我們所需要的文藝政策

張道藩

抗戰後，我國文藝界起了變化，走出象牙之塔而趨向社會，趨向大衆。文藝已不是有閒階級的唯美主義者們在貧乏的內容上玩弄文字的東西，而變成了抗戰的生力軍。它負起了喚起民衆，組織民衆的積極責任。它擺脫掉專門學者、美學家，以及超然派的文藝家們的羈絆，而跳入從事社會工作者的懷抱，與抗戰建國發生聯繫。唯智主義的美學原理，文藝原理，文藝批評與由此而影響到文藝界的形式主義的論調，在現在偉大的時代，已失去了原有的勢力，已沒有多少人重視這種理論。因這些玄妙的原理與現實社會脫節，不够作文藝創作的指導。我國文藝界已逃出死板地模擬西洋時代，而走向創造之路，儘管這條路剛事修築，尚未成形。西洋的文藝理論已不足左右我們，等於帝國主義者們已不足左右我們的政治一樣。獨立自由的國家與獨立自由的文藝都在放曙光，我們應當從現實的切實的理論來擴大這點曙光，使之燦爛輝煌。事實證明：三民主義是救國主義，文藝既成了救國武器的一環，那就與三民主義發生了密切的關係。因此，我們先講一講三民主義與文藝之必然關係，再以之確定新的文藝政策。

未講新的文藝政策以前，得先解除一個障礙。這個障礙就是文藝與政治怎樣發生關係的問題

。如果這個問題不解決，不僅使文藝作家不能接近三民主義，且使三民主義的信徒無從確立自己的文藝理論。

本來文藝一向都在自由的環境下發展，雖然它無時無刻不與政治相通，無時無刻不受政治的影響，但始終是不自覺，無意識的。今將三民主義與文藝政策「相提並論」，一定使許多人驚異，認爲無稽之談，或投機之論。乍一看來，君主立憲政體，並無立憲文藝，共和政體，並無共和文藝，法西斯的獨裁政體也無獨裁文藝，因而三民主義的共和政體怎會產生三民主義的文藝呢？誠然，上面所說的立憲、共和、法西斯等政體不會產生它們自己的文藝，但要知道它們僅是一種政體，僅是資本主義社會的一種政治機構；幫助資本主義的發達，且能產生文藝影響民衆思想意識的，不是它們，而是資本主義。三民主義與此相反，它要徹底革新人民的思想與意識。而封建社會，資本社會，共產社會都有它們獨特的文藝，那麼，較之它們更爲完美的三民主義社會既是另一樣社會的意識形態，爲什麼不能建立自己的文藝呢？封建、資本、共產社會都利用文藝作爲組織民衆，統一民衆意識的工具，那麼，我們爲什麼不能也拿文藝作爲建國的推動力呢？

有人要問：文藝作品是用意象來表現，政治理論是用觀念來顯示，那麼觀念怎能變成意象，而意象怎能又包含觀念呢？意象與觀念是兩種判然殊異的東西怎能並爲一談呢？哥德曾說：「我從事創作，向來不知什麼是觀念。」一般作家將這句話奉爲金科玉律。其實，這是受了唯智主義者之機械的分類影響。如果從「人生」這一個大範圍着想，就知道意象觀念是同一來源，不過看你怎樣着眼而已。觀念不能創造作品，這是大家公認的眞理。但觀念與意象之分不在其本質，而

在作者觀察人生的態度。意象是從人生與事物來的，觀念也是從人生與事物來的。沒有桌子，沒有紙，沒有筆，沒有寫字的動作，不會有桌子，紙，筆，寫字的觀念。所以一提到觀念或意象，其背後一定有一串事物與行爲連繫着。政治家將再現於他心目中的人生事物用抽象的觀念表現，而藝術家則依其原形，即形象地表現。原爲一物，在政治思想上成爲觀念，在藝術創作上成爲意象，分別只在表現的手法。比如禮義廉恥四個字是觀念，同時也是意象，因有禮義廉恥的行爲作背景。這四個字並不空洞，而係人們某些行爲稱之爲「禮」，某些行爲稱之爲「義」，某些行爲稱之爲「廉」，某些行爲稱之爲「恥」，提到這些字，無形中我們瞥到這些行爲，也就是瞥到這些意象。

一般文藝家太注意創作的心理活動，而沒有思考到創作活動與別種心理活動的關係。如哥德說的：「就大體而論，作爲詩人而努力想把什麼抽象的東西具體化，這不是我們的性癖。我在心裏感受了意象，而且是活潑的想像力所供給我那樣的感官的，生意洋溢的，快樂的，多種多樣的印象。我作爲詩人而做的事情只不過是：把這樣的直觀和印象在心裏藝術地助以琢磨而使其完成，用生動的描寫表現出來，能使別人讀或聽我所描寫的東西而受到同樣的印象。」（周學普譯哥德對話錄一三五頁）哥德這段話正是一位眞正藝術家所應說的；但是話尚未說完。誠然，藝術家應當注意的是表現他能感受的印象；但印象是散漫的，如果想把這些散漫的印象積聚而成一大印象，換言之，一段整個的人生，或一部完整的作品，那就不得不有一種觀念來作連繫。浮士德所以寫了六十多年，所以有時使哥德極感煩惱的，所以使他不得不停止工作的，就在這種作全書連

繫的「觀念」沒有弄清。如果觀念是一部作品的骨幹，意象就是作品的肌肉。無觀念則意象無所附庸，無意象則觀念成爲空想。文藝家在創造藝術品的時候，或許不知道觀念這種東西，但從觀念出發來創造並非錯誤，只在他能不能將觀念作意象看。那意思就是說，當他看到這「禮」字的時候，不以抽象的概念來解釋此字的含義及其應遵之道，而在「禮」字之人生實際的行爲觀察，這些行爲在收進作家的腦裏時，就是直觀，就是印象。能將觀念作意象看的，那政治上的理論即可變爲藝術品的骨幹，不能看的，政治上的理論即爲空洞的宣傳品。

又有人要問：文藝作品的效果在美感，政治理論的效用在行動；那麼，行動怎能變成美感，而美感中又怎能產生行動呢？美感與行動又是兩種判然殊異的結果，怎能並爲一談呢？我們認爲：文藝是人類生活意識的表現。所謂生活意識，即人類在求生存時與社會環境接觸後所產生的思維、情感、理想等。人不能離社會羣而獨立，所以某一社會羣在同一環境下，他所產生的思維、情感、理想等都大同小異，因而生活意識又稱社會意識。這種生活意識包括人類活動的全體，它因環境與時代而改變。所謂表現的意思，就是作家假設一個人物，用現身說法，將要表現的意識形態融合在他身上。這個人物的名字，作家可以創造，也可借用歷史的或傳說的。所謂美感，就是生活意識之「再現」於作品中的同情。此處「再現」二字極爲重要，因實際生活所引起之喜怒哀樂愛惡欲七情，是爲實感。實感得經藝術家之再表現始稱美感。比如，我們都有初次向報章雜誌投稿的經驗，在稿子未登出以前，那種期望、疑慮、不安，以及刋出後的欣慰、愉快，都是實感。這些實感，經莫泊桑在漂亮朋友裏藉杜布瓦這個人物「再現」出來時，即由引起讀者的同情

而生美感。凡作品中的意識與讀者吻合的，引起同情，卽生美感，否則，不生同情，也感不出其爲美。譬如對宗教不信仰不虔誠的人，就感不出拜揚的天路歷程與丹丁的神曲之美；對人情世故不通曉的人，就感不出紅樓夢之美。一切作品都建築在這同情上。文藝既以現實的人物來表現現實的生活意識，而政治意識爲生活意識之一種，且爲推動全部生活意識之一種主要力量，加以美感既爲生活意識之再現於作品中的同情，那政治意識之可變爲美感，且可引起行動，當爲自然的邏輯。此所以少年維特之煩惱可使讀者自殺，紅樓夢可使讀者對林黛玉發瘋，水滸傳可使讀者反對貪官，三國演義可使讀者羨慕結義的緣故。

明白了文藝與政治的關係，文藝爲生活意識的表現，那麼，我們再將三民主義的意識形態作一闡述，之後，再論我們應有的文藝政策。不過這裏我們要特別注意的，就是生活意識絕不能與實際生活脫節，如果脫節，那意識卽不足爲生活之指導。我國自五四運動以來，幾乎一切的理論都要根據西洋的，結果，理論自理論，事實自事實。文藝上的各種理論，當然也取自西洋，因而我國文藝界始終仍未進入自己的軌道，雖說近十數年來也有種種可觀的熱鬧。三民主義之所以偉大，就在它是現實的，眞理的，無一句話不是從現實裏得出的結論，無一句話不足以作力行之南針。我們舉出它與文藝有關的四條基本原則，以作文藝政策的根據。

第一，三民主義是爲全國人民求生存，所以我們的文藝要以全民爲對象。所有文藝家都有他寫作的對象，對象決定後，才能決定他寫作的內容與形式。封建社會作家之所以用古典的內容與形式，因他爲皇室與貴族而寫作，這些皇室貴族都受過相當教育，都受過古代文化的薰陶，如果

作品不典雅，不理智，不敦厚，不足以滿足這些貴人們的欲望。資產社會初興時的作家之所以用浪漫的內容與形式，因這些新興的資產者初到社會裏來，充滿了理想與熱情，然這種理想與熱情是幻想的，一與實際接觸，卽生悲觀，失望。浪漫主義作品中之富理想，富熱情，富悲觀成分的緣故，卽由於此。後來資產社會漸漸成熟，等於一個人由青年而壯年，在社會磨鍊愈深，認識愈深，因而理想的成分減少，熱情的程度降低，所以產生寫實主義的文藝。總之，以上的三種作家，不論是古典主義者也好，浪漫主義者也好，或寫實主義者也好，都爲資產社會（貴族社會包括在內）而寫作。新近無產階級興起，又將文藝作爲他們政治鬪爭的武器，於是普羅文藝應運而生，表現他們仇恨資本家的、階級鬪爭的、集團意識的思想。一切文藝作家都有他寫作的對象，無對象，藝術卽不能成功，因藝術要有將內容與形式表現得使人喜歡讀，喜歡聽，喜歡看的技巧。如無對象，就不曉得你的內容與形式是否能得到讀者或觀衆的喜悅，因而也不曉得技巧是否成熟。如此講來，我們創造三民主義文藝的對象是那些呢？是「全民衆」。以往的作家都多少帶點階級性，我們要絕對泯滅階級的痕跡而創造全民性的文藝。

我們提到全民性的文藝，一定有人懷疑說：作家不能離開他所屬的社會羣而獨立，那麼，他的思想言論自然也受社會羣的限制，比如巴爾札克是中產社會出身的作家，儘管他對法國十九世紀的貴族不滿，對資產社會咒罵，然提到一般貧苦民衆時，他主張非嚴加管束不可。福爾泰爾在法國十八世紀初年是提倡平等最力的一人，但提到民衆他說：「在這個世界上，非永遠有愚蠢者存在不可；如果諸君是地主的話，一定會同意於我的，如果民衆都知道思考事物時，則一切都要

滅亡了！」再如貴族與資產社會出身的托爾斯泰，他對平民的態度要比福爾泰爾、巴爾扎克好得多，他將自己的土地分散給貧民，並爲他們捐資辦學，然在作品裏表現的，仍對貴族社會不無戀戀之意，儘管他是在表現該社會的黑暗。如此講來，被某一社會羣束縛的作家怎能表現全民的意識呢？問題就在這裏。要知道社會之所以不能發展，所以有戰爭，就在各個社會羣都只圖自己的利益，不能捐除私見，站在全人類的立場而共謀生存。國父說：「社會之所以有進化，是由社會上大多數的經濟利益相調和，不是由於社會上大多數的經濟利益有衝突。社會上大多數的經濟利益相調和，就是爲大多數謀利益；大多數有利益，社會才有進步。……階級戰爭，不是社會進化的原因，階級戰爭，是社會當進化的時候，所發生的一種病症。這種病症的原因，是人類不能生存；因爲人類不能生存，所以這種病症的結果，便起戰爭。」文藝是促進人類進化的工具，是幫助人類生存的武器，我們作家的社會階層儘管殊異，而最終目標是相同的。即令我們的觀點不同，即令我們寫作的對象也不同，然絕不挑撥階級的仇恨，掀起階級的戰爭，而以全民的生存意識爲目標。這是三民主義的基本要義，也是三民主義文藝所要表現的意識形態。

第二，以事實定解決問題的方法。國父說：「要解決民生問題，應該用什麼方法呢？這個方法，不是一個玄妙理想，不是一種空洞學問，是一種事實。這種事實，不是外國所獨有的，就是中國也有的。我們要拿事實來做材料，才能定出方法；如果單拿學理來定方法，這個方法是靠不住的。這個理由，就因爲學理有眞的有假的，要經過試驗才曉得對與不對，好像科學上發明一種學理，究竟是對與不對，一定要做成事實，能夠實行，才可以說是眞學理。……所以我們解決社

會問題一定要根據事實，不能單憑學理。」這段話是三民主義哲學認識論的基本要義。人類自有勞心與勞力的分工以後，意識和實踐，理想和行爲，眞理和現實漸漸分家，因勞心者往往不從現實的實踐和現實的事實上研究問題解決的方法，而只以往古的典籍作研究的對象，將理論與現實脫節，以致學理上認爲是眞理的東西，往往不能實用。我國近數十年的學術界，大半時間都用在學理的研討，且所研討的又多爲西洋的學理。結果，學理不足以作實踐之指導。我們的文藝界當然不能例外，也是儘量地介紹文藝原理，批評原理：人家有古典主義，我們也來古典，人家有浪漫主義，我們也來浪漫，人家有寫實主義，我們也來寫實；甚至象徵、唯美、頹廢、表現、立體、達達、人文，以及革命、普羅各種主義，五花八門，只要人家有的，我們也來提倡。所有西洋的奇花異卉，無不想移植到我們的土壤來，然不問是否與我們的土壤適宜，結果，有的曇花一現，有的未開先枯，有的無法移植。根本錯誤，就在不以「事實定解決的方法」。我們第一步要認清中國現在的事實，然後以這些事實做材料來定解決文藝問題的方法。好在　國父已經將事實的材料擺在我們面前，我們從事文藝者只要在他的遺教裏汲引材料，就可以針對現實的情況解決問題。這是三民主義影響及於文藝的第二種基本意識。

第三，仁愛爲民生的重心。國父指示：「人人應該以服務爲目的，不當以奪取爲目的。聰明才力愈大的人，當盡其能力服千萬人之務，造千萬人之福；聰明才力略小的人，以服十百人之務，造十百人之福。所謂巧者拙之奴，就是這個道理……而人類由於服務的道德心發達，必可使之成爲平等。」這是三民主義道德觀的基本要義。一般唯心論者是由個人主義爲出發點，將「我與

人」，「我與物」分開。「我」是一切利害的中心，「我」爲歷史與文化的創造者，所以主張個人權利，個性至上。加以私產制的關係，更使個人主義者歧視、剝削與壓迫平民。固然有不少悲天憫人的唯心學家，以拯救平民爲目的，然而都是像　國父說的：「從前講社會主義的人，都是烏托邦派，只希望造一個理想上的安樂世界，來消滅人類的痛苦，至於怎樣去消滅的具體方法，他們絲毫沒有想到。」我們由「非以役人，乃役於人」的精神，反對個人主義，反對資本主義，而實行「革命是爲最受痛苦的平民而奮鬪」，「是爲民權主義而革命」。但是我們並不主張最受痛苦的勞工階級專政，把資本家殺害的殺害，驅逐的驅逐，而另造一批貧苦的民衆。私人資本終於要消滅，然在國家工業未建立以前，他們的貢獻也不能抹殺，對資本家絕不能取仇恨的態度。我們對平民固應該仁愛，對資本家又何必仇殺？資本家的罪過不在其本身，而在以往經濟制度的不良，如果眞正的民生主義社會實現後，資本家自會消滅，何必殺害而後已。這個仁愛、平等、服務、犧牲的精神，又爲三民主義之第三種基本意識。

第四，國族至上。私產社會產生個人主義，共產社會產生階級觀念，而三民主義社會則產生國族至上的意識。個人主義者時時以「我」的權利，「我」的義務，以「我」爲衡量一切的標準，甚而有時因與我的權利衝突，置國家民族於不顧。殊不知國亡族滅，身將焉附？有些人又偏偏要以階級爲立論的出發點。如果認爲中國工人之中有工主、工匠、工徒，農人之中有地主、佃戶、僱農，商人之中有店主、店員、店徒，那麼哪一國又沒有？即以蘇聯而論，還不是變相的存在著？就算中國有階級的存在，其懸殊決不如歐洲之甚，而解決社會問題，也不能照歐洲的方法。

陶淵明送一農夫幫他兒子耕種，而在信中寫道：「此亦人子也，可善遇之！」仁愛之心，溢於言表。醒世恆言裏有篇平話叫做張廷秀逃生救父，內述木匠張權的兒子張廷秀爲富翁王憲賞識。意欲認爲繼子，張權怕攀不上。王憲說：「貧富是那個骨子裏帶來的！」這一句話可以代表我國一般人對階級的看法。歐洲社會始終是階級對立，而我國社會，階級的意識非常薄弱。我國文藝作品裏固然常有對貪官汚吏、土豪劣紳加以仇視的，但這不是階級的憎恨，而是政治的不良。

國父所以創民族主義的用意，鑒於我國只有家族主義、宗族主義而無國族主義，人民像一片散沙，再加失掉民族自信力，必致亡國滅種，禍在旦夕，不得不用民族主義以喚醒民衆。這是事實的需要，不是理論的空想。個人主義與共產主義是都不注意民族主義的，且許多共產主義者儘管高唱着國家的形成由於資產集團的自利心，爲了要打倒資產階級所以也要取銷國家的組織。可是理論自理論，而事實上蘇聯在對德作戰中早已將世界革命拋棄，在那裏積極的提倡民族意識與國家觀念。民族的形成爲天然的，而階級的對立是人爲的，所以　國父取民族而棄階級。可是我們的民族主義絕對不同於希特勒所倡的那樣，以日爾曼民族爲世界最優秀的民族，而以征服他族，消滅他族爲能事。我們是本着「繼絕世，舉廢國，治亂持危，厚往而薄來」與「惟仁者爲能以大事小」的精神，不但要自己的民族獨立，民族自由，且要扶助一切弱小民族都能自由，都能獨立，以達「大同」之治。國族至上，這是三民主義第四種基本意識。

從以上四種基本的意識——㈠謀全國人民的生存，㈡以事實定解決問題的方法，㈢仁愛爲民生的重心，㈣國族至上，我們再來推論新的文藝政策。先從反面講起。

一 不專寫社會的黑暗

現在我國文藝被寫實主義的氣氛籠罩着，「現實的反映」，「社會的表現」，「生活的實錄」等等口號，不僅作爲文藝理論上的指導，且爲作家創造的指標。的確，這寫實主義在我國新文藝發展中有長足的進步，成熟的幾部作品都是偏於這方面的。但要知道，寫實主義發生於歐洲資本主義沒落的時代，這時代，一切資本主義的弱點都暴露出來，而新的理想社會又未建立，作家只看到了社會的黑暗、罪惡、苦痛、悲慘，然而又無法拯救這些黑暗、罪惡、苦痛、悲慘，所以只有把它們赤裸地描繪出來。「寫實」之名由此起。寫實主義作家裏不管法國的莫泊桑、福羅貝爾、巴爾札克、左拉也好，英國的塔克立、狄更斯、金斯來、狄斯累也好，德國的福萊達格、夕皮爾哈梗、荷爾池、夕拉夫與霍卜提曼也好，都僅看到社會的黑暗，而又無一貫的理想以改造之，所以都偏於黑暗的描寫。雖說前期寫實主義者較後期的還有些微理想，即想以空洞的道德觀來挽救世人，然對整個社會之改造，毫無辦法，結果只做到「表現」而已。我國自清末直至七七抗戰是大轉變的時期，一般人對三民主義的理想還無深刻的認識，既無中心信仰來改造社會，而所看到的又盡是些黑暗，因之寫實主義很合大家的胃口。我們並不否認寫實主義有它的優點，但文藝不僅是「現實的反映」、「社會的表現」、「生活的實錄」，更負有「改進」現實、「發展」社會、「美化」生活的責任。文藝不是自然的抄寫，而是自然的再組合。既謂再組合，這裏就加上

了作家的個人意識，個人意識又逃不出時代環境的限制，所以個人意識擴大卽爲社會意識。自然加上個人意識或社會意識，卽非自然的本來面目。一個作家對社會有整個的認識，整個的理想，整個的改造辦法，才不致陷入現社會的泥沼而不能自拔。寫實主義者就因缺乏整個的認識、理想與改造辦法，所以只有「寫實」。自七七抗戰後，國人一致認清了現行國策的現實性與眞理性，一致體認三民主義爲領導抗戰建國的最高原則，那麼，我們從事文藝工作者就應以他的意識來再造自然，以達「改進」現實，「發展」社會，「美化」生活之宏旨。

二 不挑撥階級的仇恨

階級是人爲的，不是天生的，自有强權的統治與私產制度產生後，才有階級的存在；然三民主義的目的，就在消滅這種强權的統治與私產制度。我國資本主義尚未發展，所以階級意識極爲薄弱。陷級意識既然薄弱，且民生主義將要消滅這種階級的存在，那在現實的中國卽沒有灌輸階級意識的必要。灌輸階級意識的結果，便要掀起階級鬪爭，然階級鬪爭用之歐美的資本主義國家或許有效，但用之我們這種無大資本家而只有大貧小貧的中國絕對不必。中國現在需要共濟時艱，不需要仇恨，需要生產建設，不需要破壞。可是自從有了普羅文學，我國作家也來寫普羅文學；初期的普羅文學幾乎千篇一律地在挑撥階級的仇恨，鼓勵階級的戰爭，於是我國作家也寫工人罷工，農民暴動，以及其他貧苦民衆對富人資本家的憎恨與仇視。似乎民生問題的解決，非由階

級鬪爭不可。然我們確實知道階級鬪爭是人類不能生存時的病態，不是常態，問題只在求人類怎樣才能生存，不在階級鬪爭不鬪爭。尤有進者，辯證法唯物論者時時刻刻要把他的哲學基礎建立在勞工階級上，而實際工人在社會上佔極少數。誠如　國父所說：「如果專講工人，就是在工業發達的美國，工人的數目也不過二千多萬，只佔全美國人口五分之一。至於其他工業不發達的國家，像我們中國做工的人數，更是很少。像這樣講，就令在一個工業極發達的國家，全國的經濟利益不相調和，發生衝突，要起戰爭，也不是一個工人階級和一個資本階級的戰爭，是全體社會大多數有用有能力的份子，和一個資本階級戰爭。這些社會上大多數有用有能力的份子，因爲都要求生存，免去經濟上的戰爭，所以才用公家來分配貨物，多徵資本家的所得稅遺產稅來發達全國的運輸和交通事業，以及改良工人的生活和工廠的工作，做種種大多數經濟利益相調和的事業。」所以，以工人爲主而挑撥起來的階級仇恨，更是不需要。

三　不帶悲觀的色彩

我國近數十年來由於軍閥的跋扈，內戰的頻仍，政治的黑暗，官僚的貪汚，社會的紊亂，民生的窮苦，教育的失軌，青年的墮落，而一般人又無治亂持危的中心信仰，自然而然產生悲觀的論調；又把這種悲觀色彩反映到文藝裏。然我們細考文藝裏所表現的悲觀人物，其悲觀的根源不由於環境，而實因此人物無中心信仰。無堅定的信仰卽無堅定的意志，因而一遇困難，卽被困難

壓服，反罵環境惡劣。我們常說文藝家是社會的領導者，惟這位領導者必得對現實社會有確切的認識，堅定的信仰，實際的辦法，剛强的毅力，才配當文藝家。否則，在他筆下所表現的人物一定是些懦弱無能，只發空論的低能兒。人類沒有對現實滿意的，就正在這不滿意中而求解決的辦法，那才是文藝家的眞正責任。還有一般自命爲天才家，自信有滿腹經綸，但他這經綸是書本上的經綸，於實際問題無關，當他在社會上無用武之地時，因而終日慨嘆，世不我遇，寫成小說或劇本，充滿了悲觀的人物。而這些人物根本沒有生氣，根本沒有鬪志，因爲作者就沒有生氣與奮鬪的勇氣。另有一種文藝工作者，大多爲二十歲左右的青年，青年最富幻想，而世故不深，最富熱情，而毅力不强，一與社會接觸，他們的弱點卽行暴露，然而他們又不認爲這是自身的弱點，反認爲是環境的罪惡。這又是我國文藝裏有悲觀色彩的原因。還有，青年富於幻想，往往認事業是一蹴而成，剛開始工作就想收效，如一時得不到社會的反應卽認社會無仁愛，無正義；殊不知社會有正義，有仁愛，你貢獻一分力量，就有一分效果，有了一分表現，社會對你就有一分認識，絕不是僥倖可以成功的。但是已往的青年作家現在都到壯年或老年，他們對人生當有更深刻的體會，對社會當有更詳審的觀察，對改革當有更切實的理想，已往認爲不可改革的環境當有良善的改革辦法，既有辦法，勿須悲觀。至於現在的青年作家，因一方面有三民主義的正確信仰，他方面又有成熟作家的正確指導，當也不會再有悲觀的色彩。

四、不表現浪漫的情調

浪漫主義發生於歐洲資產社會的初期，上文曾已談及，因資產者剛剛得到社會上各種的領導權，極富理想，極富幻想。大概理想愈高，與現實生活的距離愈遠，當兩極端接觸時，則失望也愈大，由失望而附帶產生的各種情感也愈厚。我國五四運動後，一般新的智識份子得到了社會的領導權，其情形與歐洲初期資產者初得領導權相似，因而浪漫主義爲我國青年所歡迎，浪漫作品爲我國文人所模擬。於是浪漫情調曾一時充滿於文藝界。所謂浪漫情調就是幻想、熱情、色狂、悲觀、傷感、主觀……種種特徵組織的心境。這種心境完全由於對現實不瞭解的緣故。我國社會經過了數十年的徬徨、嘗試、實踐與經驗，已由幻想、熱情、傷感、悲觀的境界走到理智、客觀的地步，對國情已有相當的認識，對建設已有相當的把握，浪漫的情調早已過去，所以浪漫作品也隨之消逝。我們知道民生的改善，不是一句口號可以辦到，社會的革新，不是一篇論文可以實現，要腳踏實地按部就班，切切實實地來實踐；我們現在的目標是顯明的，辦法是現實的，頭腦是冷靜的，意志是堅強的。總之，我們已由盲目走到清醒，由熱情走到理智，所以文藝也應是現實的、理智的。

五　不寫無意義的作品

我國現在流行的一些作品，以形式，不論結構與文字技巧，表面上都很好；然不知作者所以寫此作品的用意何在。你說是對社會的諷刺吧？不是。對人生的讚美吧？也不是。寫情吧？有點是，但不是由生活所引起的情，而是無中生有的情。寫景吧？也有點是，但是無目的的寫景。總之，我們在這些作品裏把握不到顯明的輪廓，懵懵懂懂好像瞥到了點美，惟一加深思，除了賣弄技巧外，別無所有。我們常常聽到作家講：「要使作品有血有肉」，而這些作品就是缺少血和肉。我們創造一篇東西，如同做一件事一樣，一定要有目的，一定要依據社會的需要。有目的，有需要，那麼，對象才能顯明，因而作家去觀察對象、表現對象、改良對象，才能有清楚的意識與意象。或許有人拿上邊引哥德的話來反駁我說：「作爲詩人而做的事情只不過是：把直觀和對象在心裏藝術地加以琢磨而使其完成，用生動的描寫表現出來，能使別人讀或聽我所描寫的東西而受到同樣的印象」而已。至於有意義無意義，那不是詩人所應顧慮到的。可是我可以乾脆說，一個人如果在思想上沒有中心信仰，在生活上沒有中心的意識，那他根本不會得到「生意洋溢的，快樂的，多種多樣的印象，」更不會「用生動的想像力，描寫表現出來。」一個人的生命力愈强，換言之，就是信仰心愈强，生活意識愈堅定，那他在生活裏所感受的必愈多。因之，印象也愈多，也愈豐富。試問，寫這些無意義作品的作家們，他們有堅定的信仰，正確的生活意識麼？我

們一部分的作家頗受印象主義或唯美主義的影響，然而又未得其精髓，只得其皮毛。印象或唯美主義，發生於歐洲十九世紀末葉的資產社會裏的寄生層，如上流貴族階級和資產階級等。他們要避開一切世態的東西和過於物質的東西，而在樣式化的形式及用技巧來調和了的形式上，去描寫現實與人類。他們認爲「藝術較人生爲貴，並非人生創造藝術，而是藝術創造人生。」又以爲「人生中的第一義務，是要儘量地技巧，」與「在一切的重要事物中最本質的東西——不是眞實，而乃是形式。」其所以有如此看法的緣故，因這種寄生層根本不去謀生，根本不知生活是什麼東西，於是只看到了生活的表面——形式。可是我們是寄生層嗎？我們與實生活一刻不離，所體會的是生活的本質；也就是與生活形式合一而不可分的內容。的確，我國有一個時期，一些文藝作家和教授們生活太舒服了，不知實生活之爲何物，於是也來提倡唯美主義或印象主義；但自抗戰後，因受生活的壓迫與對生活的眞實認識，恐不會再說：「藝術創造人生」了吧！

六　不表現不正確的意識

所謂「不正確的意識」，包括落伍的意識：和極左傾或極右傾而不合現實需要的三種意識。我國文藝界已走出文藝無用論的時代，而進入文藝作用論的階段。提到作用，勢必關聯到思想，就是怎樣的思想才爲社會所需要，而在社會上有良好的影響。這問題很大而實際很簡單，即合乎現實需要的思想，就是正確；不合，就是不正確。但是有些作家不從「事實」來着想，只憑典籍

或學理去演繹。極左傾或極右傾不合現實需要的意識，這是很明白的，不必多說；還有一些意識似乎無大關係，而實際是不正確的。例如新近出版的北京人這一個劇本，想以原始北京人的生活意識來救現社會的黑暗。事實上是可能麼？現社會固然黑暗，惡劣，然原始北京人會是「人類的希望」麼？「那時候的人要愛就愛，要恨就恨，要喊就喊，不怕死，也不怕生。他們整年儘着自己的性情，自由地活着，沒有禮教來拘束，沒有文明來綑縛，沒有虛僞，沒有欺詐，沒有陰險，沒有陷害，沒有矛盾，沒有苦惱，吃生肉，喝鮮血，太陽晒着，風吹着，沒有現在這麼多人吃人的文明，而他們是非常快活的！」這是作者理想中多麼美麗的人生，（因爲我不相信北京人時代的人雖然沒有吃人的文明和禮教，眞是要愛便愛，要恨就恨，不怕死也不怕生，能儘自己的性情自由地活着，沒有虛僞，沒有欺詐，沒有陰險，沒有陷害，沒有矛盾，沒有苦惱，所以只有說是作者的理想。）然而事實是如此麼？人們就是因爲要愛不能愛，要恨不敢恨，要哭不敎哭，要喊不讓喊，不能生又怕死，才去追求要愛就愛，要恨就恨，要哭就哭，要喊就喊，長生不死的理想社會，社會進化才由此而來。人類對現實生活從不會滿意，猶如浮士德對人生從不講「你眞美麗」一句話一樣；人類對現實如果一滿意，那社會進化卽行停止，又如浮士德一說「你眞美麗」，那生命力卽行消滅一樣。浮士德一劇之所以偉大，就在它表現了人生「自强不息」的精神。「人生就是奮鬪」，現在不求奮鬪，而想廻避現實，以原始人的意識來拯救世人的痛苦，其幻想可知。這都因作者對現實不瞭解，且無中心信仰以解決問題，只有憑空夢想，把文藝作品好像看成一種玩意，不管有效無效，隨自己的意思創造罷了。其實作者何嘗不想讓他的作品在社會上起作用

，然因意識不正確，起了反作用。意識的正確與否，決定作品影響之優劣和大小，正確的意識，即人們現實需要的意識，必爲讀者所喜納，因而影響及行動；否則，作品不過被人當作玩意以作茶飯酒後的消遣品而已。

以上係根據三民主義的四種主要意識，而批判現代文藝的歧途，歸納爲「六不政策」，即：㈠不專寫社會的黑暗，㈡不挑撥階級的仇恨，㈢不帶悲觀的色彩，㈣不表現浪漫的情調，㈤不寫無意義的作品，㈥不表現不正確的意識。今再論「五要政策」以確定我們文藝的方針。所謂五要，即：㈠要創造我們的民族文藝，㈡要爲最苦痛的平民而寫作，㈢要以民族的立場而寫作，㈣要從理智裏產生作品，㈤要用現實的形式。

一　要創造我們的民族文藝

從上面的「六不政策」裏，很可看出我國新文藝是怎樣地受西洋文藝的束縛，同時，也可看出我們怎樣需要獨立的文藝。抗戰，給我國一種獨立自由的光明，同樣，也給新文藝一種獨立自由的光明。民族精神是支撐抗戰的主要力量，同樣，民族意識也是創造新文藝的主要內容。建樹獨立自由的民族文藝是我們當前的急務，不過提出「民族文藝」，容易引起四種誤解：㈠認爲民族文藝即三民主義中的一種民族主義文藝。不，民族文藝不單是民族主義的文藝，雖說民族主義供給了主要的內容。而是因爲這「民族」二字很容易顯出新文藝的特徵，故以「民族文藝」爲名

。㈡認爲民族文藝爲舊詩詞的復活。自從民族文藝這個名詞流行後，舊詩詞好像極時髦，一般提倡新文學的老將，現在也來平平仄仄，似乎非如此，不足以表現民族精神。關於舊詩詞的復活我們另有意見，這裏不討論；不過，我們所提出的民族文藝不是舊詩詞的復活。㈡認爲民族文藝爲民族形式的利用。這一派的誤解，與第二派差不多，所不同的，在第二派專注意到舊詩詞的模樣，而不在創造新文藝；這一派是在利用舊形式而建立新文藝。但要知道，內容與形式是合一的。內容如果改變，形式何能獨存？㈣認爲提倡民族文藝爲不合潮流。現在是世界溝通不是閉關自守的時代，應提倡世界性的作品，而使我國新文藝在世界文藝史上佔一地位。歷觀各國文藝史，愈往古代則民族的特性愈濃，而其他民族愈難瞭解。比如戲劇是最富民族性的一種藝術，所以介紹到他國也最晚。今反其道而提倡民族文藝，是否有開倒車之嫌？殊不知文藝猶如個人，個人之所以與衆不同，因其有個性，文藝之所以不是千篇一律，因其有特徵，小之卽爲作者的個性，大之卽爲民族的特性。丹丁、賽萬提斯、莎士比亞、哥德、托爾斯泰等之所以稱雄文壇者，就在他們代表了他們的民族性。我們新文藝之所以不能成熟，所以不能在世界文壇佔一席地位者，就在沒有表現我們的民族性。要想建樹我們獨立的自由文藝，就得表現我們民族的意識。民族意識形成我們新文藝的特徵。如能把握住民族意識，那民族文藝、民族形式，卽具有嶄新的生命。否則，舊詩詞的模擬必爲死路一條，民族形式也不過是空洞的口號。

什麼是我們的民族意識？就是忠孝仁愛信義和平。我們閉眼想一想，我國舊文藝裏所表現的意識是不是這八個字？是不是這八個字的精神使我國文藝在世界放着光彩？而且想一想，我們流

芳不朽的實有的或想像中的人物，那一個不是因能代表八德的一種或數種而出名？反之，那些實有的或想像中的遺臭萬年的人物，那一個不是反八德而行的結果呢？由於這八德的錯綜交雜，產生人類各種各樣的意識形態，表現在文藝裏亦是各種各樣的典型。順八德而行的人物必爲人類所稱譽，反之必爲人類所咒罵。自資產社會和工業社會產生後，意識異常複雜，好像這八個字不能包括，其實一切意識形態不外這八個字的正面或反面組合而成。近來寫實主義作家又專描寫社會的黑暗，好像與這八個字無關，而實際所描寫的正爲此八字的反面。不過，我們所要寫的，是寫此八字的正面。即令有時因反襯作用不能不寫反面的人物，然必以正面的人物爲主，反面的人物爲副，決不可使讀者誤認你在表彰惡人，像若干寫實主義者所作的那樣。

如此講來，或有兩種疑問：㈠忠孝仁愛信義和平八德爲我國數千年來的舊意識，舊意識怎能產生新文藝呢？須知意識不分新舊，只視其合於現實需要與否，合於現實需要的，雖古亦今，不合於需要的，雖新無用。況且人類的物質文明儘管日新月異，而精神文化始終有一致的道理引導着。這種忠孝八德就是引導精神文化的一致的道理，且能隨着時代進步賦予新的意義，如果用新的材料新的方法表現出來，即爲新文藝。㈡作家倘均以忠孝八德的意識作內容，則趣味必致單調，怎合創造的旨意呢？事實上，沒有一個作家不受到他們的民族意識和時代意識的影響，丹丁、賽萬提斯、莎士比亞、拉辛、莫里哀、哥德、托爾斯泰、屈原、曹子建、陶淵明、李白、杜甫、曹雪芹，都是最偉大的作家，都是最富創造性的作家，然我們考察一下他們前前後後的其他作家們，就知道和他們同一時代所有的作家，無不大同小異地在表現同樣的意識，而他們獨能成功者

，就在他們更能融舊於新，完成足以代表一個新時代的創造。因此，民族意識不但不會限制作家的創造性，且可促成作家的偉大性，只看他是否有眞正的天才而能完成新的創造與否。

二　要爲最苦痛的平民而寫作

我們革命的目的是要解決民生問題，而民生問題急待解決的爲最大多數最受苦痛的平民，所以我們革命的主要目的之一，也就是爲解決最大多數最受苦痛的平民的生存問題。其實，只要最大多數最受苦痛的平民生存問題解決了，也就解決了全民的生存問題。我們要顧慮到全民的利益，故不取階級的革命，而取全民的革命。所謂全民革命的意思，就是聯合各階級來革命。「這一個聯合各階級的革命」：一方面是要治者階級的人覺悟了，爲被治者階級的利益來革命，要資本階級的人覺悟了，爲勞動階級的利益來革命，要地主階級的人覺悟了，爲農民階級的人來革命，所謂「成物智也」；一方面是被治者階級，工人階級，農民階級，也起來爲自己的利益而革命，所謂「成己仁也」。……愛己利他的仁心，更不是要同階級才能夠具備。那些不來革命的人，只是不知，如果是能知，他的仁愛性依然是能夠發現，依然能夠爲受苦的農夫工人努力。所以 國父在這一點，是主張各階級的人要拋棄了他的階級性，恢復他的國民性，拋棄他的獸性，恢復他的人性。換一句話說，就是要支配階級的人，拋棄他自己特殊的階級地位，回到平民的地位來。所以 國父雖是主張各階級的聯合，但是這個聯合，是爲最受苦痛的人民而起。（參看戴季陶先生著

：三民主義之哲學的基礎。）

從上一段裏，確定了我們文藝工作者的寫作對象與範圍，我們寫作的對象應該：一是暴虐的統治者，二是自私自利的大資本家及大地主，三是勞苦的農工，四是良善的被統治者。寫作的範圍是要將勞工勞農的苦痛、悲憤、生活情形，心理狀況以及所受暴虐的統治者的蹂躪，大資本家的剝削，與大地主的壓迫等等表現出來。一方面使勞工勞農認清自己的實況、自己的地位、自己的前途而自動地來參加國民革命，另一方面使統治者大資本家大地主知道自己的錯誤、自己的墮落、自己的罪過而幡然悔改，自動地爲勞工勞農謀利益。這樣的寫作，很可看出處處是從仁愛，而不是從憎恨爲出發點。我們固然也寫暴虐統治者的蹂躪，大資本家的剝削與大主地的壓迫，但不是站在勞工勞農的立場要憎恨他們、報復他們，而是使他們瞭解現實，拿出良心自動地起來改造他們所造成的悲慘世界。

或許有人要講，要想大資本家、大地主與統治者自動地爲勞苦民衆而革命，這簡直是不可能。事實上，這不是不可能的問題，而是不知的問題。如果他們眞正覺悟了他們所製造的悲慘世界，可能禍及自身和後代子孫，加以仁愛的本性，沒有不自動革命的。試問歷來從事革命事業的志士而自命爲提倡普羅文學的人們，有幾位是從勞苦民衆出身的？大多數都是貴族或資產階級，因受先知先覺的感化，成了一種信仰，雖赴湯蹈火亦所不辭。理論一成爲信仰，就產生行動，問題只在你的理論怎樣使資本家、地主與統治者發生信仰。我們的文藝家們常常自誇說：「文藝最富感人的力量」。那麼，現在用到我們了，使社會各階層的人都賦有革命的精神，責任就在我們

身上，我國革命之能否徹底成功，就在文藝工作者之是否努力，是否盡了自己的職責！

講到這裏，我們不能不附帶提一提文藝與宣傳的問題。如上邊所談，文藝完全變成宣傳的東西，豈不失去藝術的價值。實際上，除了極少數無思想、無意義而只玩弄形式，雕琢文字的作家外，所有偉大和成功的作家，無不在宣傳他自己的思想，自己的主張，不過你不覺得他在宣傳罷了。他的思想愈高超，主張愈堅定，則他的藝術必愈偉大，造詣必愈成熟。因爲他的思想愈高超，對人生的認識必愈深刻，主張愈堅定，對人生的觀念必愈一貫如此，經驗必愈豐富，觀察必愈深刻，意象必愈生動，當表現出來的時候，藝術的造詣當然更爲成熟。思想爲骨幹，意象爲肌肉。而肌肉之豐滿與否，仍視骨幹之合度與否爲轉移，如果骨幹畸形或不合度，即令有豐滿的肌肉，亦不能稱之爲「美」。由此可知思想在作品中之重要。惟成熟的文藝家善用意象來表現他的思想，使讀者覺不出其爲思想而仍爲意象，所以思想性愈高、表現愈成功的藝術品，宣傳的效用亦愈大。反之，若只有思想而無藝術，那就成爲一般的宣傳品了。

三　要以民族的立場來寫作

以往作家大都以個人、階級，或國際主義的立場來寫作。以個人立場的作品，表現個人的興衰際遇，喜怒哀樂。這些作品，據個人主義的文藝理論家說，作品所表現的雖爲個性，而個中涵有羣性，因而別人讀著也感到興趣。其實，個人是離不開社會，離不開民族而獨立的。他的需要

，他的願望，也就是同一社會的需要與願望，換言之，也就是同一民族的需要與願望。所以他的興衰際遇，喜怒哀樂，大同小異地也就是同一社會、同一民族的興衰際遇，喜怒哀樂。需要相同，願望相同，作品裏雖是用一個人的事件來表現，而同社會同民族的讀者當然也感覺興趣。這樣來解釋文藝中之個性與羣性，當較個人主義文藝理論家們所解釋的要自然得多，要通達的多。法國畢風有句名言：「風格卽作家本人 (Le style est l' homme-meme)。」意思是說，作家以不同的方式來處理事物，這不同的方式卽是他的風格，但事物本身仍爲大家所有。從這句話裏，很可看出儘管個人對事物的看法與處理稍有殊異，而事物的本身仍屬於社會的，民族的。因此，以個人的立場而寫作，以文藝作品局限於個性的表現，或以作品爲作者之個人的商品榮耀之門第等觀念，都是錯誤。其次，以階級爲寫作立場，也不正確。我們上邊曾說，階級是人爲的，遲早應該被消滅的階級，怎可作文藝寫作的立場呢？至如國際主義更是錯誤，試問什麼是國際主義？國際主義的內容是什麼？國際主義是在全世界各民族都自由獨立後，那時各民族爲感覺有一共同需要時才能產生，現在什麼是各民族的共同需要？既無共同需要而鬆談國際主義，非空洞而何？所以個人、階級、國際主義，均不足做今天寫作的立場，可做今天寫作立場者唯有民族。

民族這個大團體是自然的結合，民族的需要，也就是參加這個大團體每一個分子的共同需要。尤其像現在我們民族正在危險的時候，更應該以民族的生存爲前提。「鴉片戰爭以還，帝國主義的勢力不斷侵入：從城市到鄉村密布了帝國主義束縛中國民族自由的羅網，鯨食鯨吞下的中國領土，何止日蹙百里，巧取豪奪下的中國主權，也早已敲骨剝膚，加以經濟擠取，沒有止期，整

個中國民族的血液，行將枯竭，這更是當前的一個生死問題。」（民國廿四年五月發表，十教授的我們的總答覆）我們文藝工作者應將這帝國主義侵略我們國家，危害我們民族的事實赤裸裸地描繪出來，使國人深知自己所處的地位以作努力的鞭策。五年來帝國主義者日本軍閥對我國用兵力侵略，尤使我們曉得民族的重要，文藝家更應當以民族的立場，將這次民族史上從來未有之偉大抗日事業，寫成史詩，以供子子孫孫的歌詠。這次抗戰，不分老幼男女，鰥寡孤獨，均應盡一己的責任，絕不能以個人的立場來表現。應將民族的意志，民族的毅力，民族的熱情，民族的犧牲精神，民族的英勇氣概，當作屬於每一構成分子的來看，如此才能更顯出我們民族的偉大。而在文藝的表現方法上，就更要特別注意，將一件事業的成功，不以個人行動而以團體行動來表現，將個人行動融化於團體行動之中。這樣，才能防止個人自由的流弊，降低個人主義社會的勢力，而充分顯現民族自由，伸張民族意志。

這裏我們文藝家還得注意一點，即承繼「繼絕世，舉廢國，治亂持危，厚往而薄來」的民族精神，也便是國父在民族主義結尾所說的：我們不單是要恢復民族的地位，還要對世界負一個大責任，就是要決定一種濟弱扶傾的政策。對於弱小民族要扶助，對世界列强要抵抗他。我們要把那些帝國主義來消滅，才算是治國平天下。我們要先恢復民族主義和民族地位，用固有道德和平做基礎，去統一世界，成一個大同之治，這便是我們四萬萬五千萬人的大責任，便是我們民族的眞精神。文藝家們倘能再爲全世界弱小民族而寫作，那才眞表現了我們新文藝的偉大。

四　要從理智裏產生作品

大家聽慣了「文藝作品是情感的產物」，現在忽然講要從理智裏產生作品，一定使許多人驚異。其實我們將創作心理過程詳細分析一下，就曉得作家是處處理智，時時理智，理智領導他去觀察人生，體驗人生，認識社會，接近社會，理智領導他去搜集材料，組合意象，最後仍是理智領導他去運用形式，表現意象。今分創造的動機，意象的組合與意象的表現三步程序，來看理智在創造活動中的重要性。

世人可分兩類：一種人有了理想與願望，他以行爲實現之，如政治家，革命家和兵農工商各種行業家。這種人勇往前進，有了理想卽以行爲輔之，只重實際而不重空想。另一種人有了理想與願望，他不施之於行動，只在自己腦裏思索，甚而另造一種理想的世界來滿足，這些人是理論家與藝術家。理論家與藝術家大概都是感覺敏銳，理想豐富，志向遠大，可惜他們的理論多與實際不合，無法將理想與志向施於實際，不得已造一種理想世界以自慰。我們讀他們的作品，因覺他太入情入理，沁人心脾，不但範圍廣博，情節生動，且文字也極美妙，不自主地要驚歎非有天賜的才能，不克如是。由驚歎而崇拜，由崇拜而神秘化，結果，天才在我們心目中成了不可解釋、不能理會的東西。然注意一下作者在創作時的心理活動，所驚歎的也就不再驚歎，所謂神秘的原來是人力。一切偉大事業均由勞苦得來，文藝作品當不會例外。普通將「天才」二字專指藝術

的創作才能，實際上，各種行業均有天才者，古語說：「行行出狀元」，就是這個意思。作品與事業既都是從勞苦中得來，那文藝創作受理智的指揮，自爲當然。哥德晚年寫浮士德的時候，先將大綱列好，每天早晨寫一段預先的計畫，他說：「我命令我的詩，如同指揮別的事業一樣。」當托爾斯泰寫戰爭與和平的時候，數年的工夫在圖書館蒐集研究關於拿破崙征俄的文獻，並有一個時期天天到保羅低納（Borodino）察看戰時的地勢，文藝的寫作簡直當成研究的工作來做。事實上，也只有這樣，才能產生偉大、深刻、生動的藝術品。尤其像現在我國社會在變動的時期，更應對社會先有一番研究、觀察的工作，才能有一中心思想以做作品的骨幹。所以理智的作用，至爲需要。固然有些作品不需預作觀察、研究的工作，以自我的經驗與想像爲材料，但這些作品都是作者初期的東西，一部兩部就將資源吸盡了。而這些作品縱然相當優秀，仍不能稱爲偉大。偉大的作品沒有不是用理智與毅力的引導，而下過一番苦工產生出來的。

材料蒐集後即爲組合意象，而組合意象也需理智。什麼是意象？意象又如何產生？簡單地說：就是日常感遇見聞的事物，在回憶中有顯明形相，經過意識作用的組織而成。文藝家通過思想表現意象，意象愈顯明，給讀者的印象也愈深刻與生動。普通說文藝是表現情感，然情感係一種空洞的東西，非藉意象表現之或烘托之，不能顯現。比如愁悶，並不是哀聲歎氣地哼幾句愁悶的音調，就算文藝，就可以感動別人。必須如李清照聲聲慢那樣表現的：「尋尋覓覓，冷冷清清，悽悽慘慘戚戚。乍暖還寒時候，最難將息。三杯兩盞淡酒，怎敵它晚來風急！雁過也，正傷心，却是舊時相識。滿地黃花堆積，憔悴損，如今有誰堪摘？守着窗兒，獨自怎生得黑！梧桐更兼細

雨，到黃昏，點點滴滴。」她用聲音，用時節，用酒，用晚風，用舊相識的雁，用滿地黃花，用黃昏雨滴梧桐的聲音，種種意象烘托出一種愁的情緒，最後才寫「這次第，怎一個愁字了得！」這些意象原爲散漫的，零星瑣碎，毫無組織，得經過作者理智的冷靜的思索，加以選擇與組合，才能成爲整一的畫景，一致的情緒。由此一例，可知理智在組合意象時的重要。

意象組合後，接着就是表現，而表現意象，仍需理智。所謂表現意象，即怎樣將意象變爲作品，使讀者也可感受作者的意象。未表現的意象雖具藝術的雛形，但不得稱爲藝術。藝術（art）一字在歐語涵技巧的意思，即由怎樣的技巧將再組合的世界使別人感得着，既云技巧，就需用理智、用毅力來學習。莎士比亞與莫里哀排演和改編許多古代戲劇後，才有自我表現的力量。賽萬提斯與巴爾札克寫了幾十部不成熟的小說後，才有傑作。托爾斯泰與羅逖都是由寫日記而成功的。這種技巧的訓練，實爲文藝最基本、最初步的工作。古語說：「文選爛，秀才半。」杜甫說：「讀書破萬卷，下筆如有神。」均足證明技巧訓練的不易，亦可知理智的重要。

由以上的事實看來，可知從創作的動機起直至藝術品的完成，無不以理智爲中心的指導。尤其負改造社會責任的我國現代作家，事前必以理智來認清現社會，以理智搜集材料，創作時再以理智來組合意象，以理智來表現意象。這樣的作品，在社會上才有效果。理智罷！理智可使你的內容豐富，作品深刻，理智可使你的意象顯明，作品生動，理智可使你的技巧熟練，作品偉大！盲目寫作的時期已經過去了，熱情的浪漫時代也已經過去了，現在是理智的時代。

五　要用現實的形式

我們講文藝是生活意識的表現，而意識本身就有自己的形態，這種形態構成意象，用藝術媒介（包括文字、色彩、線條、木石、音調等等）表現出來，就是與內容合一的形式。如果意識的形態爲理智的，尊貴的，規律的，莊嚴的，由此構成意象表現出來的，那便是與內容合一的古典主義的形式。如果意識的形態爲熱情的，奔放的，幻想的，傷感的，由此構成意象而表現出來的，那便是與內容合一的浪漫主義的形式。所謂內容與形式合一，就是這個意思。我們既將新文藝所表現的意識確定了，那麼，再進而論述要用怎樣的形式。爲易於表白所需的形式計，以我們的意識形態將已往文藝上的主要形式作一批判，以顯示新文藝形式的特徵。

第一，是由事實的需要，時代的潮流激盪我們的生活意識，影響我們的生活方式，所以我們意識是離不開現實的。我們認清了目標，認清了道路，一點也不幻想，一點也不熱狂，腳踏實地，由知而行，如遇障礙，再由行中求得新知，繼續進行，絕不傷感，也不悲觀。因之浪漫主義的形式不宜於我們的新文藝。

第二，我們創造文藝的目的在推動革命，完成社會的建設；民生問題的解決，絕不是有閒階級的玩弄文字，或男女情人的互通款曲，或失意政客的喻言忠貞。且我們的文藝是想領導社會，在社會上發生效力，要有理想，要大衆化，要富於生命力。因之，象徵主義、唯美主義與印象主

義等形式，均不宜於我們的新文藝。現在有些文學作家喜用歐化句式，往往讀了數遍，捉不到其意義何在。這些作家又自命爲大衆化的領導者，他可沒有想一想他的文字民衆是否可以瞭解？

第三，我們相信歷史不會再演，社會不會復古，儘管我們吸取民族傳統的意識，然因時代變異，而同一精神所表現的形式亦必發生變化。同是表現「忠義勇」三字，我們現在採用的形式絕不同三國演義裏採用的那樣，所以不能一步亦趨地模擬古代。因之，古典主義的形式也不宜於我們的新文藝。現在一般提倡民族文藝的人，慕「民族」二字之美名，大寫舊詩詞，好的還可通情達意，尙不失爲完美之作，雖在社會上不生效力，然由知識階級讀之，猶可抒懷；壞的只在堆砌辭彙，詰屈聱牙，簡直不知其所云！

我們所需的形式，不妨參考宋元時代所產生的平話，與由平話而演出的長篇說部和歐美的寫實主義作品，但不要像它們那樣的無理想，與寫社會的黑暗成分多而建設的成分少。我們要建立與現實的、通俗的、富理想的、有生命力的內容相稱的形式。我們當以莎士比亞、狄更斯、巴爾札克、托爾斯泰、羅貫中、曹雪芹爲師，從他們學習而創造新文藝的形式，但不要忘記他們的弱點。

現在是國家民族最危險的時候，同時，也是最需要文藝的時候，努力吧！文藝行列裏的同志們，我們自新文藝運動以來已有數十年的光榮史，現在民族需要我們，我們需要民族，因此使我們更認清了前途，更認清了方向。只要更往前進，偉大的作品卽行出現，那時，我們不但在世界文藝上佔一席，且要領導世界的文藝，我們的姓名將同民族勝利而永垂不朽！

（「文化先鋒」創刊號）

參加國軍文藝大會的感想

——團結的號角

曾祥鐸

六十七年國軍文藝大會，於元月十八、十九兩天在臺北舉行。出席者有軍中作家及被邀請的社會人士共四百餘人，可謂濟濟一堂。我承邀出席，深感榮幸。

參謀總長宋長志上將曾經親臨致詞。宋上將神采奕奕，而要言不煩，且給人親切和靄的印象。宋先生特別指出，國軍新文藝運動，應負起擊破共黨貶人爲物的「唯物」邪說，和宣揚三民主義發揚中華文化的雙重任務。

執政黨負責文化工作的楚崧秋主任亦應邀在大會演講。他提醒大家要嚴防「黃色的害」與「赤色的毒」，並且希望文學界「每個人都要平心靜氣，求眞求實地『化戾氣爲祥和』，共同發揚中華民族文藝而奮勇前進。」

兩天會期中，曾經舉行了多次分組討論與綜合討論，發言異常熱烈，使我領教甚多。就我的觀察而論，這次大會是成功的。軍方準備之周詳，服務之周到，尤可見我們軍方人員辦事的細心和組織的才能。

種種檢討和建議已綜括於大會的宣言中，不必細述。使我印象最深的是國防部總政戰部主任王昇上將於十九日下午所作之結論性演講。他沒有準備講稿之卽席演講，長達一小時，將大會帶入一個高潮。他首先談到國家過去的悲劇、談到世局之紛亂、談到越高之淪亡與我們民族之苦難，幾度神情激動、慷慨激昂，使滿座爲之動容，一再引起如雷掌聲——這也是我近年來所聽過的最佳演講之一。

王先生談到「存在主義」和他們的「僞自由主義」，指出沙特式的「爲反抗而反抗」的存在主義是與今日中華民族之處境不相干的。同時特別談到共產黨的分化策略。

王先生提出一個這樣的問題：「越南共和國何以會淪亡？」他認爲，越南根本沒有淪亡的道理，因爲南越在人口、版圖、資源等方面都比北越大；而且還有以美國爲首的强大的國際力量支持。然而，越南最後還是淪亡了，原因何在呢？他指出：「最重要的原因，是內部受到共產黨的分化，例如，越南內部的佛教徒與天主教徒便整天內爭，局勢遂日見惡化，終於不可收拾。」他說，他當年曾經當面向吳廷琰總統指出這一危險情勢。不幸一方面由於吳總統過於自信；一方面由於吳總統遭到意外而沒有時間去挽救危機，終於讓越南上演了悲劇。

由越高淪亡之悲劇及政府過去在大陸的經驗，王先生達到了這樣的結論：「要對付共黨，內部的團結是最重要的真情。」

於是他談到了目前正在海內外報刊上經常被討論乃至被抨擊的所謂「工、農、兵文學」與「鄉土文學」。

王先生說，我們的文學該不該描寫工人與農人？工人和農人偉大極了，對社會的貢獻大極了，當然應該描寫，應該歌頌的；但是，我們却不能走中共那一套「工農兵文學」路線，因爲那不是眞正的文學，而是危害國家民族、挑撥階級鬪爭的手段。他指出，三十年代的左聯在抗戰前夕，已在民族抗日潮流中瓦解。民國三十一年毛澤東在延安提出「工、農、兵文學」的口號，在中共僞政權成立後成爲教條。這原是迫害作家的「五把刀子」，可是有些人盲目信從，以爲眞是可以幫助「工農兵」得到「解放」。然而，現在大陸上二十八年共黨統治的殘酷事實，擺在大家的面前，「工、農、兵」得到「解放」了沒有呢？事實正好相反，全國人民被共黨打倒了，「工、農、兵」却更倒霉了，只有少數共黨變成了「新階級」。當年擁護「工、農、兵」路線的作家們，不僅自己害自己，而且禍延子孫。這個教訓值得大家謹記。

關於「鄉土文學」，王先生說，他本來是不準備談這個問題的，但是，既然在大會綜合討論中有很多人談到「鄉土文學」，所以也就談一談。

他說，純正的「鄉土文學」沒有什麼不對，我們基本上應該「團結鄉土」。愛鄉土是人類的自然感情，鄉土之愛，擴大了就是國家之愛，民族之愛，這是高貴的感情，不應該反對的。就算是有些年輕的鄉土作家們偶或偏激了一點，他們要反對帝國主義的侵略，反對過去留傳下來的某些不合時代的東西，反對社會上某些黑暗與不公平，這也可能是出自年輕人一種天賦的正義感，只要是動機純正的，我們就應該聽聽，應該諒解，應該善意的交換意見，應該團結這些人，不要把他們都打成左派，統統給戴上紅帽子。事實上我也知道有些鄉土作家並非如此的……。

王先生隨即又着重指出：不過，我也要鄭重地勸告寫「鄉土文學」的這些年輕朋友們，你們千萬要當心，不僅不要有意的替共產黨宣傳，也不要在無意中被共產黨利用。卅年代的作家們就是一面鏡子。萬一造成國家的危險，也許你們會以爲自己可以先跑掉（其實也不可能），然而，我們可憐的老百姓跑到那裏去呢？所以我也要求這些年輕朋友要動機純正，要發揮愛心，要把自己的聰明才智，正義感和想像力，爲國家民族而使用，要珍重自由中國之自由，而不濫用自由。

王先生指出，天下有很多事本來都是很好的，如存在主義、新實證主義、自由主義與鄉土文學等等，沒有共產黨，都沒有問題；有了共產黨，就要當心被利用。共產黨就是要尋找一切空隙來分化我們，眞是千方百計，無所不用其極。他們的花樣多得很。剛才大會中有人舉出恐嚇信，我想就是一個分化的陰謀。大家昨天都看過了越高淪亡的紀錄影片，那是記者們在越高前線用生命換來的，每一吋膠片都完全眞實，都充滿血淚，這個慘痛的例子擺在面前，所以我們不能再中敵人「分化」的陰謀，我們要講求團結，只有團結才能產生力量，只有緊密的團結，才是生存之道，才是反攻復國重建中華的金城湯池和康莊大道！……。

陣陣如雷般的掌聲數度打斷王先生語重心長眞情流露的演講。當海內外對於目前自由中國文壇的論爭甚爲重視，而我們的敵人或者希望能有幸災樂禍的機會之時，這一演講，當具有莫大的澄清、安定與啓發之功效。王將軍之雍容大度與長者風範，使我深受感動，會後親向將軍表達了我的敬佩之意，將軍謙虛地說：「拯救國家的危難，還得多靠你們的大筆了。」

我很欣幸有列席此次國軍文藝大會的機會，但願全國文藝工作者都能善體此意，向團結的康

壯大道邁進！

（民國六十七年二月「中華雜誌」第一七五期）