

使 命

成仿吾著

曹小墨于语译

5.1.1929.

上 海

創 造 社 出 版 部

1 9 2 7



創造社叢書

第十三種

使 命

成仿吾著

創造社出版部

1927



序

朋友們時常勸我把自己數年來關於文藝的論說彙成專冊，但是我自己却從來不作此想。也許有人懷疑我在現在這樣大家喜歡印行專冊的時代故意高蹈，這也未免冤枉了我。其實，這裏面的原因是很明白的。第一，我是不喜，或者應該說不能，多寫的人，這幾篇勉強寫出應付一時的文字，既沒有什麼高深獨到的佳言要旨，而在當時已遭辱罵，現在時過境遷，尤不值大方君子的一覽，最好還是藏拙。第二，近年以來，更因慣性的作用，懶於動筆，所以我所能印行的東西都是曾經發表過的，實在

沒有再勞印刷所工人諸君的必要。第三，可以說是最重要的一個原因，就是我自己對於以前所寫的各種文字之中已經有許多地方不能滿意；自己不能滿意的文字再使流入人間，於自己爲不誠實，於他人亦恐有害無益。

所以我至今不曾作過印行專冊的妄想，拒絕了許多朋友的熱誠的誘勸。這回由紹宗的好意把我這幾篇一錢不值的文字集好寄來廣州，却使我陷入了不能不放棄前此主張的絕境。我決然放棄了；得曼華之助，在約莫一小時之內，我就在廣州分部把次序大概分定了。獨清見我還沒有命名，因爲第一篇是‘‘新文學的使命’’，就給牠取了現在這個名字。

我放棄了從前的主張，我爲什麼？似乎不可以不一說。一個人跑到外國學了幾年工業回來，無端却在新發現的所謂文學界這個鬼窟混了幾年，本來就是誰也夢想不到的事。然而在當時激於一時的憤怒，不惜與羣鬼打做一團，至少我自己曾出了幾口惡氣，而我們的文學界也減少了一些惡魔，或

者稍微清淨了一點；但是事過境遷，對於當時那種幼雅病的對症藥既經達到了一部分的目的，而我也回國日久，覺得可憤可怒的事正多，這些羣鬼的瞎鬧真不值得憤怒，所以我這種反射般的言論現在已是應該結束的時候了。

上面說的是關於我這幾篇論說本身的原因；這裏還有關於我個人的一個。“自家今年三十歲了”，這是達夫刊行全集的第一句話。我從來不說頹廢的話，我也決不因為快要三十歲了而趕着出什麼專集。不過一個人快要三十歲了還不能澈底覺悟一番，這纔是一個悲劇。從今以後，我不說要為黨國建功立業，為人類祝福增光，至少也應該更加認真，認真就本質上思索，在實質上努力。為這個原故我也應該把以前的種種告一個結束。

這裏所收集的以關於文藝批評的為多，雖然有許多是講解前人陳說，專醫幼雅病的東西，但是我相信自己不會忘記暗示我對於文藝批評的意見。我至今相信文藝批評為一種再反省的努力，而關於文藝批評的考究為第三次的反省。反省的作

用是無窮的，但是我們的反省常受 Zweckmaessigkeit 合目的性及 Gueltigkeit 妥當性的規定，所以反省的結果決不能是無窮的，最後我們必能達到一個同一的結果。這種追求便是我所謂建設的努力。我相信由這種努力可以解決文藝批評上種種紛糾的議論。

國事如此，專門研究這種問題，未免問心有愧，但是文藝批評是我喜歡思索的一門東西，同好之士加以指點，使我多有考察的時機，仍是我所最感謝而最希望。

七月三十夜於滬濱旅社

目 錄

第 一 輯

新文學之使命	1
真的藝術家	13
藝術之社會的意義	19
民衆藝術	28
革命文學與牠的永遠性	34
國學運動的我見	40
寫實主義與庸俗主義	45

第 二 輯

批評的建設	55
建設的批評論	66
批評與同情	73
作者與批評家	79
批評與批評家	83
文藝批評雜論	87

第 三 輯

詩之防禦戰	101
‘淪淪’的評論	122
‘殘春’的批評	130
評冰心女士的超人	140
命命鳥的批評	152
‘一葉’的評論	162
‘吶喊’的評論	172
讀章氏‘評新文學運動’	183
論譯詩	194

第 四 輯

文學界的現形	207
矮醜的說道者	212
今後的覺悟	215
新的修養	221
士氣的提倡	225
完成我們的文學革命	230

新文學之使命

文學上的創作，本來只要是出自內心的要求，原不必有什麼預定的目的。然而我們於創作時，如果把我們的內心的活動，十分存在意識裏面的時候，我們是很容易使我們的內心的活動取一定之方向的。這不僅是可能的事情，而且是可喜的現象。

一講到文學上的目的，我們每每立刻感着一種可驚的矛盾。原來世上的東西，沒有比文學更加意見紛紛，莫衷一是的。有些人說牠是不值一文錢的東西，有些人簡直把牠當做了自己的一切。即在一樣肯定文學的人，都有人生的藝術 *l'art pour la vie* 與藝術的藝術 *l'art pour l'art* 之別。藝術的價值與根本既然那樣搖搖不定，所以我們如把牠應用在一個特別的目的，或是說牠應有一個特別的目的，簡直是在砂堆上營築宮殿了。

然而這種爭論也不是決不可以避開的。如果

我們把內心的要求作一切文學上創造的原動力，那麼藝術與人生便兩方都不能干涉我們，而我們的創作便可以不至爲牠們的奴隸。而且這種爭論是沒有止境的，如果我們沒頭去鬪爭，則我們將永無創作之一日。文學沒有創作，是與沒有文學相等。所以我們最好是把文學的根蒂放在一個超越一切的無用爭論之地點。這與科學家取絕對的靜止點 absolute rest 意義是一樣的。因爲我們從此可以排去一切的障礙與矛盾，而直趨我們所要研究的事物。

文學既是我們內心的活動之一種，所以我們最好是把內心的自然的要求作牠的原動力。一切嘈雜的爭論，只當是各種的色盲過於信任了自己的肉眼，各非其所非而是其所是。譬如對於紅色是色盲的人，只能感到紅色的補色，雖然原來是一樣的白光。如果我們承認光是白色的，那麼，那些色盲的是非，我們可以了悟是他們各人所認識的只限於一小部分而不是全部的原故。我們又可以由他們各人的爭執，約略可以知道白光有些什麼成

分。我們由各成分的性質，又可以確定我們對於全部的見解。這樣研究起來，我們不僅不怕什麼矛盾，而且我們可以征服牠們，利用牠們。

我們既能由一個超越的地點俯視一切的矛盾，並能在這矛盾之中，證出文學的實在，那麼，我們對於我們的內心的活動，便不難看出牠應取的方向，也不難自由自在地使取我們意中的方向了。

我們說文學有目的，或是有使命，是從這些地方說的。

然而文學的目的或使命却也不是很簡單的東西，而且一般人心目中的文學之目的，實在說起來已經離真的文學很遠了。他們不是把時代看得太重，便是把文藝看得太輕，所以我們的新文學中，已經有不少的人走錯了路徑，把他們的精力空費了。我在這裏想由那個根本原理——以內心的要求為文學上活動之原動力的那個原理，進而考察我們的新文學所應有的使命。

我想我們的新文學，至少應當有以下的三種

使命：

1. 對於時代的使命，
2. 對於國語的使命，
3. 文學本身的使命，

而這三種以外，我想却也不必貪多了。

我們是時代潮流中的一泡，我們所創造出來的東西，自然免不了要有牠的時代的彩色。然而我們不當止於無意識地爲時代排演，我們要進而把住時代，有意識地將牠表現出來。我們的時代，牠的生活，牠的思想，我們要用強有力的方法表現出來，使一般的人對於自己的生活有一種迴想的機會與評判的可能。所以我們第一對於現代負有一種重大的使命。

現代的生活，牠的樣式，牠的內容，我們要取嚴肅的態度，加以精密的觀察與公正的批評，對於牠的不公的組織與因襲的罪惡，我們要加以嚴厲的聲討。

這是文學家的重大的責任。然而有些人每每

假笑佯啼，強投人好，却不僅軟弱無力，催人作嘔，而且沒有真摯的熱情，便已經沒了文學的生命。一個文學家，愛慕之情要比人強，憎惡之心也要比人大。文學是時代的良心，文學家便應當是良心的戰士，在我們這種良心病了的社會，文學家尤其是任重而道遠。

我們的時代是一個弱肉強食，有強權無公理的時代，一個良心枯萎，廉恥喪盡的時代，一個競於物利，冷酷殘忍的時代。我們的社會的組織，既與這樣的時代相宜，我們的教育又是虛有其表，所以文學家在這一方面的使命，不僅是重大，而且是獨任的。我們要在冰冷而癱瘓了的良心，吹起烘烘的炎火，招起搖搖的激震。

對於時代的虛偽與牠的罪孽，我們要不惜加以猛烈的砲火。我們要是真與善的勇士，猶如我們是美的傳道者。

我們的時代已經被虛偽，罪孽與醜惡充斥了！生命已經在濁氣之中窒息了！打破這現狀是新文學家的天職！

我們的新文學運動，自從爆發以來，即是一個國語的運動。然而由這幾年的結果與目下的趨勢看起來，似乎我們的這個運動，有點換湯不換藥便滿足了的樣子。就形式上論，有人說不過加了一些亂用的標點，與由之乎也者變爲了的底嗎啊。就內容論，有人說不過加了一些極端抽象的語言如生之花，愛之海之類，其實表現的能力早愈趨而愈弱了。

我們新文學的運動，決不能這樣就滿足了。我們這運動的目的，在使我們表現自我的能力充實起來，把一切心靈與心靈的障礙消滅了。表現能力薄弱的語言，莫如我們的國語。多人相會的時候，他們談話的取材，不是些日用的起居飲食，便是些關於時事的照例的唏噓，而這些關於時事的唏噓，便是他們最高尚的話題，與最豐富的表現。如果他們談到了更難的問題，便要感到自己的表現力太薄弱了。

我們在外國文學中所能看出的那種豐富的表

現，在我們的生活中，在我們的文學中，都是尋不出來的。是數千年來以文章自負的國民，也入了循環的衰頹的時代了？還是數千年來的宏富的文章終於不過是一些文字的遊戲？

我們從前的枯燥的生活，使我們的心靈都乾涸了，我們從前的文章，使我們的精髓都焦灼了。這些確是使我們現在的生活與文學貧乏到這般光景的原因，而且是使我們益發感到新文學的使命之重大的。然而我們現在新興的文學究竟如何了？

在這樣短少的期間，我們原不能對於牠抱過分的希望。而且只要我們循序漸進，不入迷途，我們的成功原可預計。然而我們的新文學，不幸於牠的第一步就踏入了迷途了。

我們知道我們的文學，還不可以過於苛求，但是我們一翻現在的出版物，幾於文法清通不令人作嘔的文字都不多有，內容更可以無須多說。這真未免太令人失望了。我們的作家大多數是學生，有些尚不出中等學堂的程度，這固然可以為我們辯解，然而他們粗製濫造，毫不努力求精，却恐無辯

解之餘地。我們現在每天所能看到的作品，雖然報紙雜誌堂堂皇皇替牠們登出來，可是在明眼人眼裏，只是些赤裸裸的不努力。作者先自努力不足，所以大多數還是論不到好醜。最厲害的有把人名錄來當做詩，把隨便的兩句話當做詩的，那更不足道了。大抵年輕的學生不知天高地厚，徒以多多發表爲榮，原是有的，然而我們新文學的真價，便多少不免爲他們所湮沒了。今後我們的作者如仍不對於自己的作品爲更大的努力，我們新文學的真的建設家，恐怕要求之於異代了。

民族的自負心每每教我們稱讚我們單音的文字，教我們辯護我們句法的呆板。然而他方面卑鄙的模倣性，却每每教我們把外國低級的文字拿來模倣。這是很自相矛盾而極可笑的事情，然而一部分人真把牠當做很自然的事了。譬如日本的短歌我真不知何處有模倣的價值，而介紹者言之入神，模倣者趨之若鶩如此。一方面那樣不肯努力，他方面這樣輕於模倣，我真不知道真的文學作品，應當出現於何年何月了。

上述的兩條歧路，還不過略舉其大者。本來我們的先鋒隊中，多不懂文學為何的人物。所以他們最初便把我們帶上了歧路了。聰者覺而知返，愚者迷而失道，歸根起來，真不能不歸咎於我們的前導者。然而現在的作者們自己也應當負全責之一半，而且今後如不早自覺悟，我們的文學，我們的國語，怕暫時不能不停頓於這可憐的現狀了。

我們要在我們的語言創造些新的豐富的表現！我們不可忘記了新文學的使命之一部分即存在這裏！爲要不辱這一部分的使命，我們今後要有意識地多多在表現上努力，要不輕事模倣！

我今要進而一說文學本身的使命了。

不論什麼東西，除了對於外界的使命之外，總有一種使命對於自己。

文學也是這樣，而且有不少的人把這種對於自己的使命特別看得要緊。所謂藝術的藝術派便是這般。他們以爲文學自有牠內在的意義，不能長把牠打在功利主義的算盤裏，牠的對象不論是美

的追求，或是極端的享樂，我們專誠去追從牠，總不是叫我們後悔無益之事。……

藝術派的主張不必皆對，然而至少總有一部分的真。不是對於藝術有興趣的人，決不能理解爲什麼一個畫家肯在酷熱嚴寒裏工作¹，爲什麼一個詩人肯廢寢忘餐去冥想。我們對於藝術派不能理解，也許與一般對於藝術沒有興趣的人不能理解藝術家同是一轍。

至少我覺得除去一切功利的打算，專求文學的全 Perfection 與美 Beauty 有值得我們終身從事的價值之可能性。而且一種美的文學，縱或牠沒有什麼可以教我們，而牠所給我們的美的快感與慰安，這些美的快感與慰安對於我們日常生活的更新的效果，我們是不能不承認的。

而且文學也不是對於我們沒有一點積極的利益的。我們的時代對於我們的智與意的作用賦稅太重了。我們的生活已經到了乾燥的盡處，我們渴望着有美的文學來培養我們的優美的感情，把我們的生活洗刷了。文學是我們的精神生活的糧食。

我們由文學可以感到多少生的歡喜！可以感到多少生的跳躍！

我們要追求文學的全！我們要實現文學的美！

我在上面把我所覺得新文學應有的使命約略說了。我現在再來添上數言，作為全體的收束。

有人說中國人歡喜趨易避難，所以近數年來，最難的科學少有人學，稍易的哲學便有不少的人，而最易的文學便滔滔者天下皆是了。這種議論本來錯得不成話，然而却也可見一般青年的心理。恐怕不僅說這種話的人與這種話裏面的人相信科學哲學與文學有這樣顯著的難易之差，即我們現在大多數的青年之中有這種誤解的，怕也要占大多數。我們的新文學運動固然是自我表現的要求之結果，然而這種誤解至少總有了一點不小的幫助。

科學比哲學難，比文學更難——這種離奇的議論，使我又想起了新文學界的粗製濫造了。我們的青年作者之中，說不定有些人懷了這種誤解，真個把文學認做了一件極容易的事。如果真是這般，

我們的新文學運動真不知將來更要鬧出一些什麼笑話了。

我不能在這裏詳說科學哲學與文學的孰易孰難，我只想在這裏順便警告我們的青年作者幾句：

‘科學決不比哲學與文學難，文學決不比科學與哲學易。

我們要做一個文學家，我們要先有充分的科學與哲學上的素養。

文學決不是遊戲，文學決不是容易的東西。

我們要知道多少文學的作品，是古人用一生的心血換來的——與他們換得一種機關，換得一種原理一樣。

我們要先有充分的修養，要不惜十分的努力。

要這樣我們纔能履行新文學的使命。’

真的藝術家

沒有比現在的時代更混亂的！差不多每一件事情都有真與僞的兩方面，每一個名稱都有真與僞的兩實體，甚至於一樣號稱藝術家，也有真的與僞的。我覺得我們現在抽出一點時間來一想什麼是真的藝術家，實是很重要的急務。

欲明什麼是真的藝術家，我們不可不一察什麼是藝術。不過關於這一點，古今的藝術家的議論甚多，不是三言兩語所能了事，我只在這裏引用約翰·拉思金 John Ruskin (1819—1900) 的幾句話來求一點暗示。

拉思金說：

‘學者當熟記我們所常用的‘製造’，‘技術’，與‘美術’諸字的真的不同之處。製造 Manufacture 依語原與正確的法上說，是用手工作——直接或間接，用或不用機器。用手做出來的東西都是製造；

但須是只如機械一般用手做出來，而在工作
中不直接受智力的影響的。

其次，技術 Art 是手與智力的協作：譬如做機
械的技術，造船的技術，造車的技術等。這些，當稱
為技術而不當稱為美術的這些，都是手與頭同時
協作的事業。

第三，美術 Fine Art 是手與頭與心協作的事
業。’

(The Two Paths)

我們平常所用的藝術二字，是包含美術及美
術以外以美的追求為生命的各種努力之統稱。拉
思金關於美術的說法，是可以應用於藝術一般的。

藝術是手與頭與心協作的事業，沒有比這句
話還易明了，也沒有比牠還更正確的。心！這是藝
術所特別需要的。我們如果要創作偉大的藝術品，
我們要有偉大的心情的努力；我們如果要作一個
真的藝術家，我們要有真的心情的偉力。

所以一個真的藝術家當是一種真的心情的偉
力之所有者，而且他如要成為偉大，他也必定要養
成偉大的心情。這便是真的藝術家與他的修養的

要點。

然而真的藝術家，他的偉大的心情，與其說是表現在他的作品，無寧說是表現在他的生活；而且他的作品每不過是他的生活之糟粕。真的藝術家所以要養成偉大的心情，是為他的生活，而不是為他的作品；實在也要有偉大的心情使他的生活偉大，纔能有偉大的心情流貫他的作品。

我在這裏所用的‘偉大’二字，當然不是可以名與利來測量的，一般的人所常用的意思。反之，名與利於藝術家的偉大沒有絲毫的關係，只虛偽的藝術家思借以自重，纔不惜沽名逐勢，苟合取容，甚或依附權貴，諂媚財奴，以賣身取辱。世界誠不少這樣的假的藝術家，甚至有作些好聽的文字，迎合時人，而自吹自唱，與畫些好看的圖畫，愚弄羣盲，而故標高價的，然而這些可憐的人實在不能說是藝術家，最好是各人挾着自己的技術，或去為人畫招牌，或去為人作廣告，他們不患沒有他們存在的地方，然而決不能說是藝術的女神之使者。

真的藝術家只是低頭於美，他的信條是美即

真即善。他所希求的是永遠，他所努力的是偉大。名利不能動他的心，更不足引他去追逐。歌德低首於王公之前，悲多汶 Beethoven 尙且憤恨，爲一國重臣的歌德或不可厚非，然與直衝皇帝行列的悲多汶相比，則誰爲更偉大的藝術家，似不難立見。

偉大的藝術家莫不嫉視世間的虛僞，然而他們決不是遁世者流。他們反極高興備嘗人生的苦樂。他們的偉大的心情，樂時要比一般的人更歡喜，苦時也要比一般的人更悲痛。他們樂時是爲全人類樂，苦時是爲全人類苦。他們自知是全人類的有意識的一部分，他們以此爲苦，也以此爲樂；他們決不忍獨善其身，棄此徬徨的羊羣而他去。

多少偉大的藝術家傳佈了他們的‘愛’的宗教！他們之中，有的是出於悲憫，有的是別無所爲。前者近於宗教家，後者纔是純粹的藝術家。他們的動機雖或不同，然而同是出自他們的偉大的心情，並且不斷地有心情的偉力支持着。他們是宗教的藝術家，同時他們又是藝術的宗教的傳道者。

然而他們決不是沒入於人生的黑海而隨波逐

浪，反之，人類的生活對於他們亦不過供他們創作的物品。人生自己便是一種藝術。他們是自己在建設自己，在創造自己，在表現自己。他們的藝術是生命的藝術。對於他們，如英國Edward Carpenter所說，人生是表現 Life is Expression。肉體與物質都是供他們表現的東西，他們用生命，物質與身體，正猶如畫家用他的彩色。

耶蘇，釋迦，老聃，蘇格拉底士都是偉大的藝術家，悲多汶，密雷，脫爾斯泰，脫史陀也甫司奇也都是偉大的藝術家；自從有了他們，人類增加了榮光不少。他們的一生都是完美的藝術。他們的偉大的心情，好像可以把全人類的心靈囊括。

所以真的藝術家，我們可以簡單地說，他是有偉大的心情而能以人生為藝術的人，他是超人，他是人而神。

我們的藝術界覺醒不久，纔如冬盡春初，正在萌芽時代，我們固不能即望有偉大的藝術家顯出，然而當此黑白不分的時期，凡從事藝術的人，應當保持清淨，養成偉大的心情，以求成為偉大。而對

於假的藝術家，我們要不惜一致屏棄，如我們棄絕一切有害的微生物。這決不是殘忍自私，這纔是熱愛真理的真的藝術家的態度。

十二年十一月六日·上海

藝術之社會的意義

熱心社會運動的人多斥藝術爲無益於實際的生活；在他們的意思，以爲人類一切的活動都應集中於解決社會的問題，而一件藝術的作品既然飢不能食，寒不能衣，當然是空費精神而毫無益處的。

在某種範圍以內，這種非難是不能不承認的；古來的藝術家爲了這個問題已懷疑而煩惱的正自不少。而且只要不是利己的惡漢，凡是真的藝術家沒有不關心於社會的問題，沒有不痛恨醜惡的社會組織而深表同情於善良的人類之不平的境遇的。

不過當我們討論一個涉及兩種思想或現象的問題的時候，我們要對於這兩種思想或現象都先有一番精確的探討。譬如我們想討論東西文化，便當先了解東方文化與西方文化，我們想討論藝術與道德，便當對於藝術與倫理先有十分的研究；如

果我們根據東方文化，來討論東西文化或根據倫理來討論藝術與道德，那麼，這種討論之結果一定不能是公允的。同樣，我們如果根據了社會學的推理來討論藝術的問題，那麼，我們只是社會一方面的律師，決不能是公正的裁判者。

過譽自己的物品，是商人的一種惡習；研究藝術的人要以虛心坦懷為主。全然肯定與全然否定是同等的獨斷的主張。譬如一方面偏重社會的人以社會生活為人生的正路，他方面偏重個性的人以個人生活為人生的實現，然而他們同是建設在肯定——也許是否定——人生的理論上，如果他們能夠虛懷一點，他們的意見決不會是那樣不能接近的。

現在一般討論社會問題的人大抵看脫了藝術是一個社會的現象，便是眼光稍大一點的人也絕少了解藝術是一種社會的機能的。這是很可遺恨的一件事；因為這不僅於藝術的進步有礙，即於社會的改造亦不無虧損。

歐洲的學者早已有有人把藝術當做一個社會的

現象來說明的。十八世紀的諸波 Abbé Dubos 便是最初的一個。其後 Herder, Taine 諸人都曾做過熱心的研究。直到近代，由基歐 Guyau 的新穎的思想這種研究便又進了一步。他在他的名著‘社會學上的藝術 L'art au point de vue sociologique’上說‘藝術是社會有機體的一機能，對於社會有機體之生存與發展有最高度的重要。’

一切社會科學的研究最好是由原始現象着手，現在引用格羅設 Gross 博士的‘藝術之始源 Die Anfänge der Kunst’的結論，助我們一番思考。他說：‘原始民族的藝術的作品之大多數不生於純粹的美的動機，同時必有一種實用的目的；這實用的目的實為第一的要素，美的要求反是第二的。譬如原始的裝飾全然是做來當實際的意義之標號及象徵的，決不是爲的裝飾’。博士又云：不論什麼民族，絕無沒有藝術的。我們知道那些最粗鄙最不幸的種族尙且把時間與精力之大部分貢於那些文明國民由他們之實際的與科學的高位視爲無益的遊戲之藝術。然而若說這樣多量的精力所曾經應用的

事功對於社會的體制之維持與發達不重要，這是由近代科學的見解上所全然不能想像的；因為，若人類對於美的創作及美的享樂所費的精力為無益於生活之嚴肅而重大的問題，若藝術實不過無益的遊戲，那麼，自然淘汰應當愛護有實際的高才之別種民族，而使對於這種無益的事情浪費勞力的民族滅絕無餘，而藝術亦不會有這樣高大而豐富的發達。所以我們不能不信原始的藝術最初就在直接的美的意義之外，對於狩獵民族又有實際的重要之處，而我們的研究之結果，恰足以使我們確信。……原始的藝術之最高的社會的作用在統一，然而有豐富的而且更個性的製作物之文明國的藝術却不僅於統一有效，此外又能提高人的精神。像科學使我們的智的生活豐富，藝術使我們的情的生活豐富。藝術與科學是對於人類之教育最有力的手段。’

藝術之所以能夠維持到今而且漸次進步的原因，實是因為牠有這種社會的價值。藝術是否如我們的古人所夢想，能夠治國平天下，與人生是否模

做藝術，我且不講；然而至少牠的社會的價值，在明達的思想家的眼中，是決不會潛消的。

藝術之社會的價值隨處可以發現出來，只方面與大小不必一樣。如果只就大一點的說，我以為至少有下面的兩種：

1. 同情的喚醒 藝術由牠所必有的社會的成分，利用人類對於美的憧憬，喚起在人類中間熟睡了的同情。

2. 生活的向上 藝術由牠所反映的生活提醒我們的自意識，促成生活的向上。

人類社會的不幸之最大的原因是因為同情的缺乏，藝術若對於昏睡中的人類能十分發揮牠的效果，人類中間的同情，是可以徐徐點起來的。生活的自意識是我們的感激的源泉，也是向上的必要的條件；藝術若能提醒人類的自意識，是牠對於人類社會的向上已有莫大的貢獻了。

藝術是因為有了這種種社會的價值，纔有了牠的社會的意義，纔能維持發展以至於今。縱令近代物質文明進步的結果，使人類的物質的生活日

漸窮迫，不暇仰受藝術的教養，縱令實用主義的思想已在人類的腦髓中根深蒂固，然而藝術之社會的意義是絲毫不曾減殺。不僅覺醒了的心靈在要求精神上的糧食，即困苦中的靈肉亦在渴望精神上的慰安。人類將漸不信物質問題的解決為一切問題的解決，他們由自己所召致的物質的困苦解脫時，他們將更要求藝術的薰洗。

現在一般討論社會問題的人多看脫了藝術的這種社會的意義，往往以為藝術是對於我們面前的工作無益的東西；他們是過於重視了物質的生活，誤以為人生的諸問題只要物質的問題解決了，便都可以解決下來的。人生的問題決不是那樣簡單；牠是複雜而多方面的，牠是不能由一部分的解決了事。一部分的解決只是畸形的發展，是與我們的理想兩樣的。

深深伏在研究室或實驗室裏面的科學家，他們對於現實的生活實沒有絲毫的貢獻；他們的純理論的發表，大抵沒有什麼好處給我們一般的人。然而我們不能因為他們的研究沒有好處便責備他

們，因為我們相信一種學問應得有人去研究，而在遠的將來他們也許有所貢獻於人類的。這樣的科學家現在世界上共有多少，差不多不是一般的人所能想到，要多少在科學的大海裏面游泳過一番的人纔能不吃驚於這樣的科學家的頭數之巨。我們對於研究藝術的人，也不當吝惜我們的寬大。

藝術界裏面有許多的人的藝術被別人稱‘爲藝術的藝術’，他們尤爲研究社會問題的人所集矢。這也不能說是公允的事。既是真的藝術，必有牠的社會的價值；牠至少有給我們的美感。我們不能因爲牠的社會的價值低微便責備牠，因爲牠也是藝術發展上的一種誘導——也可以說是一種階級。藝術的活動比別的活動更貴自由，差不多自由便是藝術的生命。自然界的花草在能自由生長時纔能成爲美好，藝術也是一樣。我以爲像‘各取所需’爲社會經濟的原理一般，‘各盡所能’是我們應當對於藝術家認容的一個原理。眼光遠大一點的社會學者，如基歐，如羅素之類，多注意藝術上的自由，這是我們所當服膺的一點。

假使自然界沒有好花好景，人類的生活當如何？這種問題誰也不常留意。我們只要想起這樣的問題，那麼，藝術——自然的模倣，自然的再現，自然的創造——對於我們的生活是怎樣重要，多少總可以了然，牠的社會的意義便也不難看出了。我願我們研究社會問題的人更加明察一點，也更加寬大一點。

然而在這是是非非的爭論之中，我以為研究藝術的人尤應當有一番切實的覺醒。現在一般的人對於藝術當然還不能有十分的理解，然而旁人的議論，不論對與不對，總足以供我們的參考。我們自己知道我們是社會的一個分子，我們自己知道我們在熱愛人類——絕不論他的善惡妍醜。我們以前是不是把人類社會忘記了，可不必說，我們以後只當更用了十二分的意識把我們的熱愛表白一番。內生活的紛爭，我們即時剿平了罷！我們來大開眼簾觀看觀看，我們四圍的血肉橫飛的擾攘！我們不是怕見血的懦夫，我們不是慣流淚的弱女，我們來，來恢復我們的社會意識！至關於藝術之根

的本意義，我以為謙遜的懷疑實愈於狂妄的武斷，
我們就暫且懷疑，待我們從懷疑之中證出新的信
仰，如我們從黑暗之中求出光明來罷！

十三年二月二十日

民 衆 藝 術

大凡一個名字愈簡單便愈曖昧，極端簡單的便只能給我們一點概念。‘民衆藝術’這個名稱也是很簡單的一個名字，所以牠的意義很曖昧，在我們現在這混亂的文學界，牠尤其是被一般的人誤解得很厲害了。

本來包含‘民衆’與‘藝術’二字的成語，我們至少可以尋出三個：

1. 民衆的藝術，
2. 關於民衆的藝術，
3. 爲民衆的藝術。

這三個成語之中，由‘民衆’與‘藝術’二字的真義看來，那一個是可以簡單地稱爲民衆藝術而無大誤，實是一個不容易解決的問題。我們不妨逐條先作一番思考。

所謂‘民衆的藝術’是指民衆現在所有的藝術，

也可以說民衆自己所創造的藝術。『這種東西誠然是‘民衆的’了，然而牠們真可以說是‘藝術’的嗎？在娛樂與教化兩方面，牠們誠然效力不小，然而藝術的功用便止於這些嗎？這是我們所不能無疑的。而一般所謂民衆的藝術多是原始的，或近於原始時代的東西，雖略具藝術的雛形，而實在不曾進化到我們所謂藝術。牠們的目的，只在淺薄的娛樂與低級的教化，牠們還不知有人生的批評與美的創造。這樣的東西，我們似不應假以民衆藝術的稱號。

所謂‘關於民衆的藝術’是指以民衆爲材料的藝術。廣義上說起來，這類的東西與上面所舉的民衆的藝術不同，是有藝術上的價值的。牠們大抵成於藝術家之手，而大多數尚是從貴族的藝術家手裏弄出來的。這些藝術家——大多數是尊貴的Bourgeois——利用他們的過多的餘暇，發揮他們的熟習的技巧，把可憐的，或者竟是愚蠢的民衆的生活做他們的尊貴的材料，誠然可以創作許多有價值的藝術品出來，然而這種過於高明的作品不幸只如美術家所畫的靜物一般，只能供給他們的

尊貴的朋友們賞玩，與靜物般的民衆未免太不相干了。而俯伏於資本家的膝下爲民衆大書特書血與淚的人，尤與坐在他人肩上談勞工運動，或抱擁三妻四妾論婦女問題的一樣，適足令人齒冷。出自寒微的Proletariat的作家們呢，當他們未享盛名以前，他們當然是民衆的朋友，然而當他們在藝術上的地位漸高，思想與技術漸進，他們已是窮措大，便不能再是民衆的朋友了。所以這種所謂‘關於民衆的藝術’究是老爺太太們案上的裝飾品，實是不能稱爲民衆藝術的。

最後所謂‘爲民衆的藝術’是指爲民衆供給精神上的食糧的藝術。牠的特點是能給大多數人以精神上的益處與美感而不失藝術上的價值。我以爲要這樣的纔配稱爲民衆藝術。

我主張要‘爲民衆的藝術’纔能稱爲民衆藝術。然而這裏還有一個重要的問題。大多數民衆的感受甚小，我們的作品應不應低就他們呢？這是一個應當預先解決的問題，我所以在上面說過要不失藝術上的價值。我以爲不僅藝術運動，凡一切民衆

運動當以使民衆昇到水平線以上來爲目的；我以爲要這樣纔合於進化的原理。若一切民衆運動只在把一切階級的建築推翻，一同降到最低的階級，這是很可悲觀的事情，而藝術的降低尤不啻是藝術的自滅。

藝術的低就民衆所以不可的原因，第一是如上所說不合進化的原理，第二是我們現在的民衆的鑒賞力太幼稚，如果低就他們，直是抑制藝術不使發揮牠的效果。我們現在的民衆的藝術還沒有脫離原始的狀態，而且因爲不曾博得一般民衆的信仰，從來不曾發揮過顯著的效力。我們不可在這種原始的民衆的藝術上求基礎，也不可與牠們作比鄰，我們或由牠們超出。

我說我們的民衆的藝術還沒有脫離原始的狀態，我以爲只要一看舊劇的表白式與符號主義symbolism 便可以知道了。舊劇在音樂上或有牠的特色，然而牠的表現法之拙劣與劇本之粗鄙都是不許我們認牠爲藝術的。

近年來有所謂文明戲新劇，多半是由俳優(現

在稱爲演員)編製出來：他們的目的好像是在發揮俳優技術。戲劇的成立先要有劇文學，次要有舞台藝術，再次纔是俳優藝術。這些演員由俳優技術的經驗，編製一些奇奇怪怪的戲劇出來，新劇的前途實在可以不須多問了。劇文學尙沒有好成績的今日，本來不能多怪他們，不過他們的新劇與舊劇一樣醜惡，却是誰也不能遮掩。

此外尙有所謂大鼓，也是原始的民衆的藝術之一。我們只要聽一分鐘便已略盡牠的風味，牠之單調如此。至於內容之粗鄙，我想定不在舊劇之下。（近來田壽昌在他所獨力經營的‘南國’二號上曾稱大鼓的鼓娘爲民衆藝術家，這是他把民衆藝術誤解了的地方，我恐一般的青年又要多着一次迷，所以在此附說幾句。）

我們的民衆的藝術還在原始狀態的今日，我們如果要藝術低就民衆，是與強使藝術復歸原始的狀態相等。固然，徵諸已往的歷史，藝術愈進化，便愈和民衆無關；然而這是民衆教育上的缺陷，不能把責任推到藝術的進化上來。

藝術非繼續牠的創造的進化不可。至於牠與民衆的聯絡，我以爲教育——尤其是藝術教育發達之後，民衆的鑒賞力自然增加；那時候，藝術家只要稍存民衆意識，他的作品不怕民衆不能感受，也不怕民衆不能得到精神上的安慰和教養。

所以在這種境遇下的我們，如果要達到民衆藝術的實現，我以爲一方面須力求真的藝術之建設，他方面即將阻礙教育平等的資本主義社會的魔宮屠倒！

三月十八日

革命文學與牠的永遠性

文學的內容必然地是人性 (human nature)。兩足的這個怪獸，他的頭腦雖然已經發達到了相當的程度，已經可以做種種複雜的思維，但是他的思維，他的一切，總不免要帶上這‘人間的’一個規定。‘人間的’東西最易於使他明白，最易於使他首肯，而且也最能使他感到興趣。所以文學的內容必然地是人性。

人性是進化的。現在這兩足怪物的天性可以分爲積極與消極的兩類：

積極的——真實，正義，仁愛等，

消極的——虛僞，不義，嫌惡等。

在原始時代文化幼稚的時期，人類的天性是偏於消極的一方面，或則消極的與積極的兩方面相等。文化進步的時候，人類知道積極的比較消極的更合於生活改良的目的，所以這積極的一類便因爲這合

目的性 (zweckmässigkeit) 的緣故，漸漸被主張起來，漸漸占了優勝的地位。到了現在，這積極的一類已經在人類精神之中固定，已成至當不易的真理。

文學以人性為牠的內容，但牠同時也幫助了人性的分化。人性之中的積極的一類所以能有現在的優越的地位，文學的感化的功勞實在不小。但在一般的文學裏面，人性只是被包含着，是無意識的。對於人性的積極的一類，有意識地加以積極的主張，而對於消極的一類，有意識地加以徹底的屏絕，在這裏有一種特別的文學發生的可能。這便是所謂革命文學。

文學是這樣可以分為一般的與革命的兩類。但革命文學不因為有革命二字便必要革命這種現象為題材，要緊的是所傳的感情是不是革命的。一個作品縱然由革命這種事實取材，但牠仍可以不是革命的，更可以不成文學。反之，縱然牠的材料不會由革命取來，不過牠就是一件瑣碎的小事，只要牠所傳的感情是革命的，能在人類的死寂的心

裏，吹起對於革命的信仰與熱情，這種作品便不能不說是革命的。

革命是一種有意識的躍進。不問是團體的與個人的，凡是有意識的躍進，皆是革命。人類的自然的狀態是在暗中推移着；是在被時空兩形式所構成的種種關係移動着。由暗中推移着的，或被移動着的，進而爲有意識的能動的躍進，這裏必先有可驚的偉大的智識。然而，那是熱烈的情意，那是使我們出而行動的。

革命的文學家，當他先覺或同感於革命的必要的時候，他便以審美的文學的形式傳出他的熱情。他的作品常是人們的心臟，常與人們以不息的鼓動。

廣義地說時，文學在某種意義上多少總可以說是革命的。但是我們現在不妨依常識的見解仍將文學分爲一般的與革命的。這是合理的見解，因爲特殊的必有一般的纔能覓到牠的理解與歸宿。

關於文學的永遠性，可疑與可議之處很多。然而，假使我們以人性爲文學的內容，則人性有永遠

性的時候，文學也有永遠性(當然假定牠有審美的形式)。人性是進化的，上文已經說過。進化的現象常暗示一個進化的主體，這主體是有永遠性的。我們稱人性的這種主體為真摯的人性，或永遠的人性。所以，假使我們以這種真摯的人性為文學的內容，則文學具有審美的形式的時候，牠必有永遠性。所以關於文學一般的永遠性，我們可以得一個簡明的公式：

$$(真摯的人性) + (審美的形式) = (永遠的文學)$$

關於一般的文學既然如此，則關於革命文學的永遠性，因為革命文學究不過在一般文學之外多有一種特別有感動力的熱情，所以也可得一簡明的公式：

$$(真摯的人性) + (審美的形式) + (熱情) = (永遠的革命文學)$$

遍觀自古流傳下來的一般文學作品，我們可以決定牠們所以能留存至今，所以有永遠性的原因，在於有真摯的人性與審美的形式。而歷來的革

命文學，我們也可以決定牠們所以至今是革命的，所以能是永遠的革命文學的原因，在於多有這熱情可以依然激蕩我們的心境。

但是這裏我們必須明白時代效力(time effect)的真意。有人會說拜倫 Byron 的哀希臘，在希臘已經獨立自由的現今，已經不能使我們感到牠原來的熱力。這是完全錯誤了的。一個作品自成一個世界，牠是不受時代效力的影響的，只要牠能給我們一種實在感。受時代效力的影響的，是那進化的人性。現在的我們是挾帶着現在的人性的。我們遇着異樣的人性發現時，我們必發生異樣的感覺，或則滑稽感。所以永遠的文學的內容必須是永遠的真摯的人性。

從古至今，多少天才的心血的結晶被時辰的潮汐淘汰得無蹤無影！我們由上述的理論，可以知道這裏面的原因不外是作者的觀察不曾透入或追蹤到永遠的真摯的人性，或則他的形式不能引起他人的美感，或則沒有使人震撼的熱力。

歸究起來，如果文學作品要是革命的，牠的作

者必須是具有革命的熱情的人；如果要是永遠的革命文學，牠的作者還須徹底透入而追蹤到永遠的真摯的人性。但是永遠的人性，如真理愛，正義愛，鄰人愛等，又可以統一於生之熱愛。我們須熱愛人生。而我們維持自我意識的時候，我們還須維持團體意識；我們維持個人感情的時候，我們還須維持團體感情，要這樣纔能產生革命文學而有永遠性。

國學運動的我見

我們的學術界自從所謂新文化運動以來，真不知道經過多少變遷了。變遷本是進步的一個條件，可惜我們所經過的變遷，不幸而是向退步一方向去的。最初，我們有所謂國語運動，這與我們這不三不四的革命一樣，總算成功了。其次，我們有所謂學術運動，許多關於社會經濟與哲學的書籍，真如雨後的春筍露了出來，不幸投機的商人雖多，好貨完全沒有，廣告雖然打得很大，內容却實空虛，有許多不值一文錢的人也自稱哲學家，也自稱社會學者，尤足使人噴飯；所以這種運動的結果，只不過這些商人，各人赤條條地暴露了他們的骸骨。最後，我們現在有所謂國學運動，這種運動怎樣奇怪，與參加這種運動的人怎樣無聊，我覺得沒有適當的語言可以表出。

國學運動！這是怎樣好聽的一個名詞！不但國

粹派聽了要油然心喜，即一般的人聽了，少不了也要點頭稱是。然而他們這種運動的神髓可惜只不過是要在死灰中尋出火燼來滿足他們那‘美好的昔日’的情緒，他們是想利用盲目的愛國的心理實行他們倒行逆施的狂妄。所以假使國粹派稱新文化運動爲清談，我們當稱這種國學運動爲清談中之清談，貽害更加百倍的清談。

從事這種運動的人，約略可以分爲下列的三種：

1. 學者名人而所學有限，乃不得不據國學爲孤城者。
2. 老儒宿學，及除國學外別無能事，乃乘機倡和者。
3. 盲從派，這是一切運動所必需之物。

這三種人性質雖稍不同，然而他們純襲古人的非科學的舊法，思甲以顯耀一時，却是一樣的。要想取科學的方法爲真切的研究，他們都缺少科學的素養。他們的方法與態度，不外是承襲清時的考據家。所以他們縱然拼命研究，充其量不過增加

一些從前那種無益的考據。這樣的研究不僅與我們的生活毫不相干，即於國學的研究，亦無何等的益處。

國學，我們當然不能說牠沒有研究之價值，然而現在便高談研究，對於上列的三種人，未免為時過早，何況羣起而為一種運動？凡研究一件東西，我們能常持批評的態度，纔能得到真確的結果，若不能保持批評的態度，則必轉為所惑。古來多少國學家所以把他們絕大的努力空費了，便是因為他們缺少批評的精神，終於為對象所迷亂而不知所擇的緣故。然而欲保持批評的態度或精神，須有十分的素養，所以我們即要研究國學，亦非先有十分的素養不可。現在是修養的時期，還談不到研究上去。

這三種人中頗有因為外國人近來喜歡研究我們的國學而沾然自喜的，這種外國 Exotics 不滿意於科學（實是因為他們不知道什麼是科學）妙想天開，以為極東的蒼天之下有一塊常青的樂土；他們不再想起做過他們的幻想之背景的，和在科學

上做過他們的先生的阿拉伯或印度，却更很遠很遠地畫出一個這樣的 Paradise 來，雖不免出人意外，然他們這樣滿足他們的幻想，是誰也不能干涉的。不過我們在這極東的蒼天之下的人若偏信以爲真，那却是非狂卽盲了。不懂什麼是科學的人，我們儘可任他們胡說，然而我們當知數千年來的疲弊之後，科學不僅爲我們的素養最緊要的命脈，而且是恢復我們的生命力之唯一的源泉，我們當對於科學維持我們的信仰。

廣義上說起來，不論什麼事物都可以爲研究的對象，然而研究的人一要有十分的素養，二要取適當的方法。返觀現在許多熱心國學運動的人，却不僅沒有十分的素養，也還未取適當的方法。

綜觀年來的成績，我只見有考證幾篇，目錄幾個，近更看見了幾篇考證的文章，然皆不過標榜他們考據的濶博，而揚甲抑乙，揚乙抑丙，只顧搜羅死字，據以相爭，曾不一問牠們的價值與 Probability；這樣的研究，便做上幾十百年，終是無所裨益。若這樣的考證便是國學運動的全部，我們倒也不

多說了。

以這樣的人們，取這樣的方法，我看我們這種所謂國學運動，充其量不過能造出一些考據死文字的文字，充其量不過能增加一些更煩碎的考據學者。近代的精神是就事物去考究，不是就死字去考究。我願從事這種運動的人能夠反省，我尤切願他們不再勾誘青年學子去狂舐這數千年的枯骨，好好讓他們暫且把根基打穩。至於遺老逸少藉此消閒，那也是他們的自由，不是我所願意說及。

十一月十三日上海

寫實主義與庸俗主義

不論什麼東西，總有真的與假的。由明眼人看起來，真假本不難分辨，然而在一般人的眼裏，却是每每不大分明。文學上的寫實主義也有真假：這種真假之別，一般的人固然看不出來，即我們現在的文學家，也有不少的人不大明白。要想分別這種真假，我們還要多做幾點關於寫實的研究，然而我們的作家們太忙於發表了。假的寫實主義，我依基歐 M. Guyau 叫做庸俗主義 Trivialisme。我想在這裏稍述寫實主義與庸俗主義的異同及怎樣免去庸俗的方法。

從前的浪漫的 Romantic 文學，在取材與表現上，都以由我們的生活與經驗遠離為牠的妙訣，所以牠的取材多是非現實的，而牠的表現則極端利用我們的幻想。這種非現實的取材與幻想的表現，對於表現一種不可捕捉的東西是有特別的效

力的；然而不論牠們的效果如何，除了爲牠們的效果與技能稱賞而外，牠們是不能使我們興起熱烈的同情來的。而且一失正鵠，現出刀斧之痕，則弄巧反拙，賣力愈多，露醜愈甚。自入近代以來，爲的反抗這種浪漫的文學，爲的與人生合爲一體，纔有了一種脫離夢想之王宮的寫實的文學。這是‘人的’文學：這是赤裸裸的人生。這種文學雖無浪漫主義的光彩陸離，然而牠的取材是我們的生活，牠所表現的是我們的經驗，所以牠最能喚起我們的熱烈的同情。我們對於自己的事情比對於別的一切更要關心，關於我們的文字也最能打動我們的心境。所以在文學上最有效力的內容是關於人事的，其次是關於感覺世界的，最後乃是理智的與超自然的。浪漫的文學取的多是最後的理智與超自然的內容，寫實的文學纔是赤裸裸的人事與感覺世界的表現。

文學由浪漫的變爲寫實的，是我們由夢的王國醒來，復歸到了自己³。我們已與現實面對面。我們要注視着牠而窺破牠的真象。我們要把牠赤裸

裸地表現出來。然而我們於觀察時，要用我們的全部的機能來觀察，要捉住內部的生命，而不為外部的色彩所迷；我們於表現時，要顯出全部的生命，要使一部分的描寫暗示全體，或關連於全體而存在。文藝成於作者之不斷的反省，作者的目的亦在由於讀者之不斷的反省使讀者也捕捉作者意識中的全部的生命。庸俗者流，不見到此，觀察不出乎外面的色彩，表現不出乎部分的形骸。他們作的只是一些原色寫真與一些留聲機片。所謂庸俗主義雖亦以寫實自誇，然而牠的‘實’僅是皮毛上之‘實’，一眼看完，便毫無可觀的了。文藝貴有後效 nach wirkung。一眼看穿，更無餘味，只此便可以證明作品之庸俗。

基歐在他的名著‘社會學的藝術觀 L'art au point de vue sociologique’的第一部第五章上說：‘寫實主義的藝術比單以空想喚起興味的藝術，自然不得不更難。單以空想為生命的藝術，在創造方面無多能；因為空想的意象可以任意結合，而多少總有魔力。然對於足不離現實的人，詩與美都非偶

然的結合，而是在懸想的目的之下所成就的發見，是紛糾的經驗之有機化，是對於尋常境界所生出的阿堵物，他把寫實比浪漫的文學看得更難，實在可以點醒許多把寫實主義看得太輕易了的作家，然而他說寫實主義的真義在由現實把一切庸俗的東西丟了，在於枯萎了的官能添一種清新之意趣，從陳腐之中發見新境，從慣習之中抽出奇異，却把真的寫實主義誤解了。真的寫實主義我以後略稱為真實主義。真實主義的文藝是以經驗為基礎的創造。一切的經驗，不分美醜，皆可以為材料，只是由偉大的作家表現出來，便奇醜的亦每不見其醜。真實主義與庸俗主義的不同，只是一是表現 *expression* 而一是再現 *representation*。再現沒有創造的地步，惟表現乃如海闊天空，一任天才馳騁。

我在上面把真實主義與庸俗主義的異同約略說了。不過我所說的，是就一般而論。若就我們現在的文學界來立言，却還有一種智力上的區別。我們現在的文學家，大抵學識膚淺，根本上便不能免於庸俗，所以新的作品儘管天天出來，而求文法清

通者尚不可多得。所謂詩人與小說家儘管連篇累牘地粗製濫造，而求一首有詩的詩，求一篇不庸且俗的小說，真比什麼還難。至於戲劇文學則長在一些無知的新劇家與一些所謂愛美劇團之手中，更不堪說了。

求免於庸俗而不離真，原沒有一定的方法。基歐提出二綱：

1. 時間的遠隔，
2. 空間的遠隔。

但是他所主張的空間的遠隔不外是一種外國情調 Exoticisme，而他所說的聖書與東洋的影響，尤與我們沒有關係，我現在只把他所主張的時間的遠隔介紹一番，便進而說我自己的意見。

關於時間的遠隔所生的效果，有必須先思考的一事。那便是關於‘追憶的美’的問題。追憶畢竟是一種同情——對於自我的同情，即現在的自我對於過去的自我的同情。藝術的目的在取最經濟的方法運用想像與感性的力。追憶是感性的延長，

而想像是追憶的端緒與基礎。所以藝術的詩美，一部分應歸於‘追懷的詩趣 *poésie du souvenir*’。并且追憶在許多的表現作用之中為最容易而最經濟，詩人與小說家的最重要的技巧便是在我們心中喚起生動的追憶。追憶能使對象變形，而這變形作用多是審美的，也是追憶的一個特點。

基歐所言，大略如是。不過他僅說明追憶為‘藝術家最堅固的地盤’，與歷史派 *L'école historique* 所利用的美的效果，絲毫沒有提及實在運用的方法。我現在把我自己關於怎樣方可免於庸俗的意見，在下面寫出。

一 藝術的世界 我在本集的那篇“一葉的評論”上有下面的一段：‘真的藝術品能使我們沉沒在作品的世界之內，把作者與讀者所構成的世界完全忘了，把你我的界線也撤了，我們同時是這個，又同時是那個。……所以藝術家的技術的目的，雖是在表現自己，然而技術的要訣，却是在如何把讀者引入作品的世界，使他把一切的差別相毀了。

一個藝術家至少要能使我們把我們的世界完全忘了，至少要能打破妨礙我們沒入的一切，至於作者自己無端跑出來，妨礙我們的沒入，那便更不對了；爲誘導我們沒入這個藝術的世界，作者要把這誘導的義務，時常存在意識裏。他要使用一切可能的手段，如一個帶路人指點給我們看。

二 容量Capacity 在一定長的篇幅，事實與牠所引起的情緒，都有一定限。敘述的事實過多，最易流於庸俗；事實所引起的情緒過濃，亦每陷於感傷主義 Sentimental'isme。以事實的個數除篇幅（字數）所得之商，即這篇文的容量。庸俗的文字大抵是因爲容量過小，所以容量不可不稍大。然容量過大時，內容又難免不過於稀薄了。

三 追懷 詩中多追懷的作品，固不待說；小說中之以追懷爲生命的，亦所在多有，而最普通的便是倒敘。追懷的詩美已由基歐道破。我在本集“評冰心女士的超人”一文中也說過：‘我不想在這裏說及我們一個人怎樣忘不了自己的過去，怎樣眷念，怎樣渴想；然而我們一生的歷史，很無情地

一頁頁翻過來了，永無回復的可能性，事愈不能，我們越想，只在我們這種想念之中，我們回復了多少過去了的我們，尋着了多少過去了的悲哀與歡喜——都一樣地要求我們感激的！當我們表出這種陶醉的感激的時候，誰能不被波起狂熱的共鳴？

四 暗示的推移 文字的作用畢竟不出一種暗示。文學家所以能由一些死文字，演出活躍的影象在讀者心中的，是因為作者的一字一句能在讀者想像中，誘起不斷的預想，而作者於作品的演進中，除自己一個人之外，鬼不知，人不覺地，使讀者的預想取自己所預定的方向。讀者得了作者的暗示所生出來的預想，如恰與作品的內容相符，則讀者可以感到一種滿足；即不幸而不中，亦可得到一種抑鬱的享樂。總之，不論預想的結果符與不符，這種暗示的推移，能使我們對於作品的興趣增加，却是毫無可疑的。

五 效果Effect 由技藝上說，可以分為全體的與部分的效果。要增加全體的效果，作者須關於全體的目標有十分的意思。對於部分的效果，作者

須取助勢與調和等種種特別的方法。

六 音樂 W. Pater 說：‘一切的藝術，都嚮往音樂’。音樂不僅可以延長文藝的後效，而且牠自己所釀成的情調，便可以增加美的效果。

七 美文 文字的簡潔優美，亦全體的生命所繫。美文 *Belles-lettres* 只是牠自己，便有存在的價值。牠是一國文字所固有的美之最高的表現。一篇作品至少要有幾分的美文，而在最初讀者的興趣未濃時，尤當發揮美文的效果，引人入勝。

批 評 的 建 設

憂懷國事的人莫不知道國事之所以日非是因爲沒有法紀，爲善不賞，爲惡不罰，致金錢爲萬事之動力，勢力爲萬物之權衡，狡黠之徒遂惟利是務，不知有牠。

我們的文藝界恰是政治界的一幅縮寫，黑白混淆，良莠並立，尤爲酷肖。推考牠的原因，亦不外沒有辨別是非的真的文藝批評存在，所以像對於國事我們要主張維持法紀，對於我們這方興的文藝我們要高呼‘批評的建設’。

文藝批評的全部的意義是什麼，我們暫時不必提及，牠的語原是來從希臘文的 Krinein(判斷)，我們便就‘判斷’一方面談談罷。

判斷是我們的一種良能，我們若沒有牠，我們是不能一天存在。不僅我們的感官，生而能辨形色，

而且我們的天賦的智力，稍長便隨處發揮牠的效果，使我們能夠判別安危，斷定善惡。有關於我們的安危利害的事情與對象，我們固然加以判斷而定去取，即於我們的安危利害無甚關係的對象與事情，我們亦莫不隨時有我們對於牠們的判斷。每見一色，我們自然會判斷牠，同樣，每遇一事，我們也自然會有一種判斷。

然而，這只就淺顯的對象與事情纔能如是說，若對象與事情繁雜，我們的感官，固不能直接發揮牠們的效用，即我們的天賦的智力亦必苦於無從措施。這時候我們便不能不求救於後天的知識了。譬如這裏有一瓶化學的藥品，一般的人只能判斷牠的形色與味，怎麼也無從多知，這時候假使我們是學過化學的人，我們便能由定性與定量的分析斷定牠的成分與性質。關於物質的現象如此，關於社會的現象亦如此。自人類進化以來，我們的對象一天天由簡易而更趨於繁雜了。我們非有豐富的修養不行，而對於特別的對象，我們又須有專門的知識纔能加以判斷。世愈進化，我們的對象亦愈繁

難，於是Kritikos(能批評的人)始為社會所需要，自近代批評的精神發達以來，於是批評更進而成為一種專門學問，差不多各專門的知識都各有牠的批評家了。

我們現在所常用的文明批評家，軍事批評家等，都是應這種要求而發生的。他們對於自己的專門有特別豐富的知識，他們的批評可以供我們這些沒有特別智識的人們的參考。

一切的進步決不是從無意中可以得來的，有有意識的努力，纔可以得到真的進步。然而欲為有意識的努力，須先有真確的批評，否則不知何從努力。所以進步無批評不可，欲求進步，我們應當先建設真確的批評。

文藝亦是人類精神活動之一種，我們如果要牠進步，我們亦當先建設牠的批評。

時人對於文藝批評頗多反對的意見，然而他們所持的理由，不外以下數種：

1. 不願多管是非，

2. 不承認有客觀的真理，

3. 以現在無好批評。

這幾項理由之不能成立，我將逐項解剖。至於謂文藝只要是秉着內心的要求，便無所謂好醜，這多是不成器的人借以自欺欺人的話，我以為在此不須多講。

不願多管是非，在安分守己的好人與明哲保身的君子看來，當然是修身的要訣；然而他們這種消極的倫理不僅是養疽恣虐，而且實是矯枉的偽善的行爲。‘是非之心，人皆有之，’我在上面亦曾說過批評是一種良能；我們縱不主張文藝有一絕對的標準可以權衡一切，然而相對的差，相對的美醜，是誰也不能不承認的。像這種沙漠中的高蹈派，我真不知他們將何以自別於無賴的下賤的文人，我真不知他們自己的作品將何以自別於無聊的文字。

‘沒有客觀的真理’這句話實是一般偏重主觀的人的口頭禪，然而他們不知道他們說這句話時實在已經承認了一個客觀的真理，那便是：‘沒有客觀的真理’。他們實是承認有這一個客觀的真理，

不過他們只承認有這一個，不過他們想把別的真理打倒而建設這惟一的一個。然而他們這惟一的客觀的真理，牠的 Probability 至多不過二分之一。他們如果可以把這惟一的一個來打倒別的，別的也可以打倒這惟一的一個的。所以實在講起來，這種無謂的武斷是很可笑的，倒是坦白的懷疑有較多的真理。但是我們在這裏有一件必須注意的事，那便是，他們所以不承認有客觀的真理，多是因為一切的現象是流動的，易變的。他們以為流動易變便是等於沒有，殊不知流動本是世界的真相，只要我們知道這流動的法則，這世界還是在我們掌握中，還是我們所有。我們不能因為水變成了蒸氣便以為不會有水，我們不能因為電氣眼不能見便說電氣是沒有的；反之，我們既能知道牠們的性質與大小，知道牠們的來源與去路，那麼，牠們對於我們，與那些肉眼可見的似乎不變的物質，還有什麼地方不同？盲目之徒只憑自己的淺見論斷一切，尚欲美其名曰主觀，這畢竟是瞎鬧。我們關於自己，所知不多，然而關於主觀的作用比關於客觀的作

用，我們所知便又更少了。我們將寧捨磐石而建於砂丘之上嗎？固然，世上沒有永遠堅固的磐石，然而在牠的堅固的範圍中，在相對的關係上，我們是可以信賴牠，而不須多慮的。

最後，他們因為現在還沒有好批評的原故，疑批評勢將終於無所成就而反對批評。本來便是外國的文藝批評，亦無甚偉大的成績可說，何當論及今日的我們。然而我們既承認批評為謀文藝進步的必需的工作，縱令我們的面前只是一片渺渺茫茫的荒土，我們仍當滿懷着希望，不斷地開墾着前往。我們不能因為沒有好批評而不從事於建設批評，這正與我們不能因為人生畢竟是空幻而不努力去生活是一樣的。‘暫時是暗怛的，希望在前途，在遠處的前途，也許你們永遠不能得到，然而耐煩等待着罷！’這是我們所據以生活的一大信條，也是我們所當據以建設我們的文藝批評的。現在還沒有好批評，我們只當由此更加奮發，我們不當因此而氣餒。

以上幾種理由之外，還有持他人陳說一二以

反對批評的，然而他們所持的陳說更多不合理的，所以他們的反對的主張，幾乎沒有辯駁的價值。譬如佛蘭史 Anatole France 主張批評為心靈的冒險，有人便拿來反對批評以護己之高蹈。然而我們只要想起批評的根本是不斷的反省的作用，冒險只能玩賞而不能批評，佛蘭史此說之無稽可以立辨，而持此高唱的人亦可以斂跡了。而且佛蘭史所謂‘心靈在傑作中的冒險’，本來便已假定對象是傑作，尚在何處用得着批評？這種似是而非的見解，我們應當用批評的眼光去觀察，不當讓我們的心靈去冒險。

此外還有主張玩賞而不主張批評的。教人玩賞原是批評家的一種職務，然而這是對於優秀的作品說的，若是作品拙劣，那便只有批評了。優秀的作品苦不易得，可以值得我們的心靈去冒險的更少，所以批評的工作常少傑作的玩賞而多優劣的品評，在我們今日的文壇，後者尤為必要，對於將來的進步，關係尤非淺少；這種種無稽的反對的議論，我們不可為所迷惘。

我們爲文藝批評時，最困難的是批評的標準。我們不可爲一時的交感與淺薄的印象所惑，我們必有一種尺度做標準，然而什麼是批評的標準？絕對的客觀的標準，我們當然無從得到，我們所能求到的只有相對的客觀的標準；對於本來是相對的文藝，我們却也無須更求牠的絕對性。

萬象都是相對的，我們只要知道萬象中的相對的法則，那便是我們知道萬象的真相了。文藝也當是一樣。我們只要知道牠的相對的標準，我們實不必，也實不能，達到牠的本質。

這種相對的標準的內容如何，不是我在這裏所欲說，然而也許可以簡單地用獨創 Originality，生命或宇宙的實感，活躍而豐富的表現等要素來代表。我在這裏只想一說這標準所應具的性質。

我以爲我們的批評的標準應有以下的兩種性質：

1. 超越的，
2. 建設的。

我們爲文藝批評的時候，對於一切既成的思

想與見解要能超然脫出，至少我們當用批評的眼光在牠們適用的範圍內利用牠們，而不爲牠們所迷惘；這便是我所謂超越的。

我們對於我們所確定的標準要加意擁護，我們的批評的工程，須是這種標準的永遠的建設。我們爲一次批評，須使我們的標準的建設工程進一步，結果，我們的批評愈盛，我們的標準亦愈堅穩，我們的文藝乃有所歸趣；這便是我所謂建設的。

超越一切既成的標準，在新的地面上，由不斷的建設的努力，建設一個永遠的標準，這是我們的文藝批評所應履行的使命！

有人或疑我們不能超越一切，而謂我們最後亦不過揀得這一切中的一片或竟是同樣拘囚在自我的小我。誠然，我們決不能脫出這一切，也決不能離去自我的小我；但是爲這種議論的人，病在昧於個性中的普遍性，小我中的大我，與小異中的大同。我們如果能從個性中認出普遍性，從小我中認出大我，從小異中認出大同，我們便可以從牠們超脫了。

超越的而兼建設的，這是我們應當建設的新的文藝批評。這是進化的，這是永遠的創造的工程。

返觀我們現在的文藝批評，隨處皆是一些任意瞎說的淺薄無聊的文字，稍通一家陳言據以高唱的，便是一個睥睨不可一世的學者！今日甲如此瞎評，明日乙又如彼瞎說；更有狐羣狗黨互相稱譽，非我族類便任情暗刺明讖，毫不為公理顧惜；甚或為辯護自己的短處，為迎合羣盲的心理，而倡欺人欺己的狂說，這便是我們的評壇的大觀！

在這種狀況之下，我們斷難有卓絕的創作出生。我們須急起而為批評的建設。像現在這種瞎鬧的破壞的批評文字，我們當即時停止。這種文字是於真的文藝有害無益的。我們當急起而為建設的批評！

有人謂批評為低級的文字，我以為不能輕易斷言，要當以批評的作者與文字為定。縱論如此，然批評既為文藝進步必需之工作，我們亦不能因此而不努力。又有人因現在無值得批評的作品，以

爲可以不要批評，此亦非是。我們現在無好作品，而粗製濫造的匠人太多，尤有批評指摘之必要。

我們的新興文學已在一個沉滯的時期，我願從事批評的人自知工作之艱鉅，勿再耗費精力爲瞎鬧的破壞的行爲，急起而爲建設的批評的建設！

十二年十二月十九日

建設的批評論

破壞了一切偶像的近代人，炸穿了一切迷信的近代人，他們的惟一的急務是這破壞後的新的創造。他們不能再向廢墟中尋他們的‘美的昔日’的迷夢，他們也不能長在廢墟中躑躅徘徊，他們要創造一個新的世界來維持他們對於人生的信仰。

在這創造的工程中，有與創造的工作一樣重要而有重大關係的另一種工作。我們稱這另一種工作為批評。批評是創造的指南針，牠是判別善與惡，美與醜和真與偽的努力。

批評是判別善與惡，美與醜和真與偽的努力——我這樣把牠的界說定下了，我想只要不是帶上了着色眼鏡的人，大抵不至於覺得不滿足。然而我們如果為公允起見，暫時傾聽那些不滿足的文學家的發言，那麼，我們可以聽到幾種反對的說話：

第一，有人說：‘批評只是欣賞’。這種人的意

思大約以爲批評只應當在正的方向 Positive Direction 工作，不當向負的方向 Negative Direction 工作。我們且不必論這種主張的是否，然而這種主張當先有一個假設 Assumption，那便是須先得着可以欣賞的好的作品。這樣看起來，他們所謂批評，不過是判別之後的工作，究竟判別他們總少不了。

第二，有人說：‘世上沒有客觀的真理使我們能判別。’這種主張亦似是而非的。假使我們強弄詭辯，我們可以因爲牠主張世上沒有客觀的真理，說牠自己承認了一個真理。然而我們不必強弄詭辯，我們日常所下的判別並不要有客觀的絕對的真理——這種事實我們也不必拿來相詰，我們不難從正面打破牠。我們也可以否認客觀的絕對的真理，但是合於科學精神的真理，是誰也不能否認的。我們研究美學，不是知道了關於美的真理而去到事實中求應用的方法的，倒是想從事實中求出關於美的真理。這樣的真理欠缺普遍性，然而在一一定的範圍內是有絕對性的。我們不能因爲牠的絕對性有制限，便不承認牠是真理，反之在牠實用的

範圍內，牠是與我人理想中之絕對的真理一致的。所以這樣的真理實是我人理想中之絕對的真理之一部。譬如這樣的真理是曲線甲，我人理想中之絕對的真理是曲線乙，現在甲與乙有一部分互相重合 Coin ide，則甲的這一部分，同時是乙的一部分。所以絕對的真理的全部我們縱不能求，而牠的一部是可以求得的。而實際上我們對於真理的需求，亦決不出實用的範圍以外。

最後，有人說：‘判別終不外是一種主觀的活動’。這句話亦似是而非。兩物之差極小時，牠們的判別自不容易，然而牠們相差既極小，則對於差大之物，牠們可以視為同等。若二物相差頗大，便可以用客觀的方法判別出來，無憑主觀妄測之必要。在實用的範圍之內，批評的對象相差常大，我們不患沒有方法判別出來，絲毫用不着主觀的判斷。

對於批評的反對的意見，此外還有，只是不如這幾條重要。這幾條之中實有幾點足致批評的致命，然而這多是批評的內部的問題，於牠的存在是無影響的，精明的批評家自能建立在堅固的基礎

之上，不受何等重大的影響。要之，我們研究批評，不是要擁立一個既成的原理而分植牠的勢力，我們是要由所有的事實之中築起一個合理的標準，換一句話，便是要求出一個原理來。

世人大抵把批評誤解了。便是歐美近代的批評家之中，也多把批評誤解了的；他們不是拘守着形式的批評 Formal Criticism，便是過於信用了自己的印象。申徒白吾 Saint-Beuve 是最能理解批評的一個，然而這位‘沒拿有法典的評判者’的批評，誠如 Prof. Dowden 所說，是一種消極的批評 Negative Criticism，他的自然主義的批評缺少積極的建設的努力。瓦特斐德 Walter Pater 也是最能理解批評的一個，然而他所謂‘在審美批評中達到如實地觀察物象的第一步，是如實地審悉自己所得的印象，辨別牠，明白地實現牠’只是一種逆的工作，因為我們由對象所得的個個的印象，須先把牠們合成 to compose 起來，纔能說到審悉上去；至於他謂批評家是‘強烈地經驗得這些印象，而直去追求其辨別和分析的人 He who exper-

riences these impressions strongly, and drives directly at the discrimination and analysis of them' 直是跳出了軌道。別的人更多把批評誤解了。

批評的工作決不止於辨別自己所得的印象，也決不止於由事實中求出個個的法則，我們要進而求出事實中的統率的普遍的原理。最後的一種工作，我稱爲批評之建設的努力。有這種努力的批評，我稱爲建設的批評。

我在前面說過了批評是判別善與惡，美與醜和真與僞的努力；所以建設的批評的課題是在求出判別善惡美醜和真僞的普遍的原理。這種課題也許是藝術學者與美學家，或形而上學者與哲學家的分內事，但若一個批評家，當他工作的時候，能常爲這種求心的運動，這不僅是可以使他免入迷路的指南針，而且是闡明真理的有效的工作。批評的究竟的意義是在闡明真理，所以這種建設的批評纔是第一義的批評的努力。

然而我們要怎樣纔能爲建設的批評？我以爲方法既難於概論，而我們目前所急要的又只在十

分理解什麼是建設的批評，所以與其孜孜於繁雜的方法論，不如暫就所要的條件作一番思考。

我以為我們如果要為建設的批評，至少要能滿足下面的兩個條件：

a. 我們要常有建設的意識——不論做什麼事情，我們若沒有十分的意識，便得不到良好的效果。我們為批評時，亦當時時意識到自己的使命，務使自己的工作不離求心的建設的宗旨。

b. 我們要常為自我的批評——譬如我們建築一屋，凡一樑一棟，我們皆須加以詳細的檢查。又譬如試驗材料的試驗機，當我們使用時，皆須時常矯正 to adjust。同樣，我們為批評時，應當時常把自己作對象，為客觀的批評。我們的態度對否？我們的方法對否？我們不會為不確的概念所誤否？這些都是我們所應當時時反省的。

我們如果希望我們的工作既不走入迷途，而又能對於真理的樹立與闡明一回有一回的貢獻，我們至少非滿足這兩個條件不可。這兩個條件便是建設的批評之必要的條件。

批評的工作是在對象中的不斷的反省，自我批評是在反省中的反省，我們可以稱牠為再反省。沒有這種再反省的批評決不能是正確，對於真理的闡明相去尤遠。我們對於一種物象為一次批評，一是為的判別物象之善惡美醜和真偽，一是為的闡明真理；我們的工作要不止於物象之判別，要進而求出或闡明真理。我們為一次批評，當使真理益顯現，益堅穩。我們的批評當一次有一次的貢獻。

我們現在的批評界真可謂幼稚極了。幼稚本是成人的一個階級，我們原用不着悲觀；但是現在一方面有人否認批評，他方面又有人濫用批評，却是使我們不能不為我們新興的文藝運動悲觀的。否認批評為一種誤解，猶不難徐徐解釋，惟有一知半解，胡說霸道的文字，也假冒批評的美名，顛倒是非，感人耳目，却是使批評界的前途更加暗淡。在我們現在這種萬端急待創造的時期，批評是與創造同樣重要的工作，我願從事批評的人們再三考究批評的意義，共起而為建設的批評，以求不辱他們的重大的使命。

二月二十五日，上海

批 評 與 同 情

沒有比文藝批評還容易被人誤解了的。牠的職務在那裏？牠的本質是什麼？這些都是很難解答的疑問。不僅我們現在的文藝界因為這些疑問不會得到正常的答解陷在一種混亂的狀態，便是外國的批評家也很少能為正當的解答的。

專就批評而論，我們至少已有價值批評與審美批評的兩種。而以文藝為對象的文藝批評，專就方法分類，至少便有判斷的批評與歸納的批評二種；專就態度分類，亦有主觀的批評與客觀的批評之別；其餘如道德的批評，形式的批評等等，正自指不勝屈。

此外還有求疵與捧場的兩種似是而非的批評。一是不為作者設想，一是專為作者欺世，要皆是文藝批評的異端，對於讀者與作者一樣有害而無益的。我們現在的評壇，在別的合理的方向總無進步，

只在這些異端上用工夫，實是很可嘆息的一件事。喬那利斯特 Journalist 實行他們的喬那利斯姆 Journalism，我們只好任其所爲：只是忠心文藝的人，我以為應當大家起來把這妖氛一掃。爲掃盡這種，妖氛我們所能爲而應卽爲的，便是闡明文藝批評的根本原理。

於討論怎樣爲文藝批評之先，我們當想想我們現在渴望着的文藝批評所應具有的幾個條件：

1. 我們應當超越一切偏執的見解——文藝批評的紛異，大抵是因爲評者固執一見，各不相容。其實假使甲能棄却己見，則乙的見解未必不能相容，乙之於甲亦復如此。而這種種的偏見，其實牠們自己便不外是一些不完全的東西；所以拿牠們來權衡一件作品，根本上便無從完全權衡得出。偏見猶如一副著色的眼鏡，一經帶上了，便怎麼也看不出實在的色彩來；有偏見的人猶如帶上了一副著色的眼鏡，他所見的色彩，是只對於他一個人真的。所以我們爲文藝批評的時候，如果想捉住作品的實在，還牠一個相當的評價，那麼我們非超越

一切的偏見不可。

2. 我們應當囊括一切部分的知識——文學以外的知識，暫且不說，文學上的知識，我們總應當都給一塊收容的地方。我們不當取此而忘彼，因為各個的知識總是部分的，把牠們綜合起來，使各得其所，纔能得到一個比較完全的知識。譬如知對稱之美的，往往不知複雜之美；知曲線之美的，往往不知直線之美；知纖細之美的，往往不知粗大之美。這便是知有其一而不知有其二的緣故。所以爲文藝批評時，如果想捉住作品的全部，我們非囊括一切部分的知識不可。

總而言之，我們如果想捉住作品的實在與全體，我們的心境當如一碧的澄空，沒有絲毫雲霧，而又能把一切的個體包涵。要這樣我們纔能給各作品以相當的評價。

有了這樣的了解與準備，我們纔能講到批評的方法上來。

一件文藝作品，是作者將一個情況用最適當的方法表現出來的。作者的努力在山無創造出有，

由混沌創出形象，由**部分**的描寫達到**全部**的表現。所以賞玩者的努力便是由**部分**的感觸得到**全部**的暗示。這是隨作者的指導，由**部分**的感觸構成一個具體的整個的工作。這種工作的結果，賞玩者可以由這具體的整個得到牠所具有的美感，與牠所帶來的意義。

批評家原來也是一個賞玩者，不過當牠隨作者的指導，由**部分**的感觸構成一個具體的整個時，他是要批評這些**部分**的感觸有效沒有效，具體的整個完美不完美的。尙不止此，批評家還要由全體的意義，反而批評作者之表現的方法的。譬如作者描寫一些樑柱瓦石來表現一座建築，批評家便由這些描寫也構成一座建築。他所構成的是不是作者想表現的建築，這是關於作者創作時的意識的問題；不過明敏的批評家所構成的，總是作者所表現的建築，却無疑義。批評家由自己所構成的建築，再來批評作者的表現方法與描寫時，批評家是與作者並肩而立，一同對着這座建築。這時候，他不僅可以批評作者的表現方法與描寫，他還能進而

批評作者所自處的地位。

這樣的批評，我們可以稱牠爲超越的批評；因爲牠的主要的工作，是在隨作者的指導，由部分的感觸構成一個具體的整個，絲毫不把牠去與固定的形式相比，也決不議論牠的方法，只批評作者所取的方法的成結，與由結果反而批評牠的效力。在這樣的批評，我們決不把外界的事物去比擬作品，我們承認作品的世界之獨立性。

然而這種批評的主要的工作既是隨作者的指導，由部分的感觸構成一個具體的整個，那麼，這種工作之前，却也有兩個困難之處：

1. 我們要有**十分**的感觸力，來捉住作品所描寫的現象。

2. 我們要有**十分**的想像力，來構成一個具體的整個。

這後者是全靠批評家的天資；只前者可以由批評家對於作者或作品的同情而變易。理想的批評家是能由作品得到最多的觀念情緒之暗示而能表現出來的。然而這非他對於作品或作者抱有熱烈的同情不可，因爲文學是感情的產物，若是批評

家對於作者或作品先有反感或沒有同情，那便不論作品如何優秀，在這樣的批評家的眼底，好的也不免要變為醜的，作者的觀念情緒更無從感觸得到了。

‘文人相輕’，這差不多是古今中外的一個定律。所以差不多在一般人眼裏分明是好的東西，一到了文人們的眼底，便絲毫沒有是非可言，只各是其是而非人之是。固然文人對於作品的鑑察力是要比一般人強，然而他們的同情心反而比一般人弱，實是使他們相輕的最大的原因。

作品縱令如何不完全，只要作者是誠虔地在努力，那便是他向永遠求生命的意志之表現。這種誠虔，這種意志，我們非尊敬不可。批評家尤應當對於作品常存十分的同情，以完成他的使命。

藝術是人類反抗死的最高的努力。不問牠怎樣拙劣，誠虔的藝術家的作品是一個微弱的人子之血淚的凝集。

我一方面願我們的藝術家三省自己的虔誠，他方面願我們的批評家把熱烈的同情心點起。

八月一日

作者與批評家

創作與批評是兩種不同的工作，然而創作時不可沒有批評的精神，與批評時不可沒有創作的精神，却是不可輕輕看過的。有人說：‘作者於創作時，是在一種催眠的狀態，沒有批評的精神。’這是似是而非的謬見。假使創作只成於催眠的狀態中，那便不外是一些支離滅裂的衝動的表現。如果作者想把全部捕住而表現出來，那便非一旦由催眠的狀態出來，做一番觀照與批評的工夫不可。短詩許是一個例外，別種要求更多的理智的藝術，如小說與戲劇，便絕少能僅由神興(Inspiration)做成的了。這也決不能沒有必然的原因。我至少可以想起以下的兩個：

1. 催眠狀態是決不能久持的，而完全催眠，為時尤僅一瞬，大部分是不能禁止別的精神作用的不完全催眠狀態。

2. 我們所使用的 Medium 既多是不如人意的，爲征服牠們，也勢不得不爲批評等種種活動。

批評家對於一件作品，是不是要站在作者的地位？這是很重要的一個問題。主張判斷的批評的人，每以爲批評者應當高自位置，至少要脫離創作的 Atmosphere，這種錯誤的見解，在一般人眼中，是牢不可拔的。但是我們如果想肯定 (bejahaen) 作者的一切，只評判他的成績如何，或想由作品中發見牠的意義，那便非沒入創作的霧圍氣中不行，也要這樣纔能不負作者。批評與賞玩的不同點，決不是在一個不沒入，一個沒入，而在批評家於賞玩時能爲不斷的反省，賞玩者却只是一味賞玩。明敏的批評家由創作的霧圍氣，看出作者創作時的態度與腹案來，而這種腹案於了解作品的意義，亦頗重要。所以作者對於評者提示自己的腹案，是極有益處的事。作者畫一物，自己以爲是虎，評者的職務便在批評牠是不是虎，別人怎樣說，那是沒有關係的，——這是批評家的工作之第一種。如果牠確是

虎，而他人以爲是犬，這時候批評家便應當起而開導，——這是批評家的工作之又一種。

作者反抗批評家的批評，在日本幾成爲了風尚，有人說這種現象很不好，其實日本的作者所以反抗批評家，是因爲日本沒有偉大的批評家的原故。而且作者反抗批評家，我以爲是不可避免的事，因爲

批評家的學說應比作者更廣博，而實際上不盡如此。

批評家也難免沒有偏見，作者自不能不求自申。

對於一般人，批評家是很重要的；然而假使他的批評錯了，作者却也有出來反抗的正當的權利。批評家不能是獨裁的君主；嚴密的司法的律條，都要有覆審三審的組織。人縱不能掃盡批評家的地盤，而作者自有主張自己的權利。批評家之自作威儀，是與有產階級之自稱驕子，同樣無一點根據的。

不僅如此，我還贊成作者之反抗。因爲批評所

以促作者的進步，而作者的反觀亦足以促批評的進步。我願我們的批評家與作者，能爲砲火與鐵甲 Armour 一般的競爭。

八月八日

批評與批評家

‘文藝作品’的意義是什麼？一般的人很多把牠誤解了的，他們往往把牠的媒質（文字與顏料等）當做了牠的本體；這與把鐵路當做鐵路的本體一樣，是全然錯誤了的。‘文藝作品’只是一種創作的精神之‘文藝的活動’的可見的一部分。牠與‘文藝的活動’外似分離，然而內裏實在是不能分離的。離開了文藝的活動，文藝作品決不能成立。

像文藝作品被一般的人誤解了一樣，‘文藝批評’也被一般的人誤解了。他們誤把批評的媒質當做了批評的本體。其實，‘文藝批評’只是一種批評的精神之‘文藝的活動’的可見的一部分，文藝批評的本體，是一種批評的精神之文藝的活動。

我們對於文藝批評能常存這種基本的見解時，不僅文藝批評上的許多紛紛的議論可以解決，而且關於批評與批評家的關係，我們可以得到一種

貴重的暗示。

一個文藝批評家做文藝批評的時候，是一個批評的精神在做文藝的活動；決不是在鑑賞什麼文藝，也決不如一部分人的主張，在冒什麼險。他只是用了全部的生命在從事自己的文藝的活動。因為他是用了全部的生命在做‘文藝的活動’，所以文藝以外的問題，他決不會想起。這便是為什麼我們對於一個真的批評家可以完全信用的緣故。

真的文藝批評家，他是在做文藝的活動。他把自己表現出來，就成為可以完全信用的文藝批評——這便是他的文藝作品。像真的文藝作品必有作者的人格在背後支持一般，真的文藝批評也必有批評家的人格在背後。他對於他的對象，也像創作者對於一切的現象一般，是很公允而沉着的。他是由自己的文藝的活動在建設自己，在完成自己；除此而外，他沒有別的目的。

我們中國現在還沒有文藝批評家，這是不容隱諱的事實。有一部分人把文藝批評誤解了，另一部分人却把文藝批評家用得很厲害。在大家對於

文藝批評還沒有準確的理解的時期，這本是難免的現象，然而若長是這樣在歧路之上徬徨，却實是新文藝前途的可悲的障礙。

假裝批評的形式捧自己的朋黨，已成公然的秘密。有種雜誌很老老實實地自認：‘我們的批評成了宣傳的工具，——朋友讚美朋友。有人說現在的批評界并且把批評當做了攻擊敵人的工具。這些都是不忠於文藝，混淆黑白的行爲，是關心文藝上的正義的人所應當痛惡而加以抨擊的。敵人有可以攻擊的地方，爲擁護真理而加以批評，這種行爲的動機還可以說是一種‘真理愛’，在真理泯沒不彰的今日，這種行爲，我以爲我們寧當諒解。至於單因是自己的朋友，便不惜顛倒是非，破壞批評的信實，自欺欺人，這是我們所決不能容許的。

批評的工作方面的情形是這樣。還顧批評的研究方面的情形，也使我們要不勝傷感。淺薄的印象主義的批評，也不知是誰販了進來，這幾年來好像正合了在吃奶的作家們的脾胃。也有許多人做了些零零碎碎的介紹：然而介紹者既是生吞活吐，

乞食者正是飢不擇食。所以現在一些研究文藝批評的人可以說是還不會開眼。

我們的文藝批評應當取怎樣的方嚮，我在‘批評的建設’與‘建設的批評論’二文中約略說過。我以為我們的批評家應當屏絕不合理的獨斷與淺薄的印象，而追求更真實的基礎以至於無窮。我們要更忠於文藝；不要顛倒是非，尤不可冤屈作者。近來常有因為自己的知識淺陋，在報紙雜誌上做完全錯誤的批評的人；這種行動不一定對於被冤屈的人有何影響，倒是這種人自己在把自己的資格取消，在無端自殺。明眼人見了這種批評。好像可以看見這種人的醜惡的裸體。做這種錯誤的批評，實是自己暴露自己的醜態。

總而言之，我們如果要維持批評的尊嚴（這當然是大家所希望的），我們的批評當有我們的人格做後盾。我們要知道批評離了批評家是要與鐵軌離了鐵路一樣把意義失了的。

五月四日

文藝批評雜論

I. 主觀的與客觀的

主觀與客觀是相對的，有此必有彼。主觀不外構成對象界之內面的作用。素朴的實在論 Naiver Realismus 以客觀的實在為與主觀獨立存在，然而這種對立的關係是依然存在的。由認識論 Erkenntnislehre 說來，在意識中，凡直觀等單係由經驗所統一的皆為主觀的統一，若再經過悟性 Verstand 的統一便可以稱為客觀的。換句話說，在直觀發展的途中，統一區別而固定自己的普遍即是對象(客觀)，這是與直觀之內面的統一——自我 Ego (主觀)——對立的。

在目前常識缺乏的一般人的眼中，大多數往往把主觀與客觀的作用認為絕對的，這是對於了解文藝批評的一種障礙。然而這裏還有第二種，或者可以說是更大的一種障礙，那便是一般的人對

於主觀的Subjectiv與個人的Individual兩字的誤會。我們可以絕大的公算Probability斷定現在一般研究文藝的青年和一部分努力或介紹文藝批評的人大多數把這兩個不同的字混用了。這種錯誤，一半是基因於‘主觀的’一字之誤解，一半是因為他們誤認感情為個人的瞬間的狀態。感情在純粹的狀態為體驗Erlebnis的指示，自有普遍妥當性Allgemeingültigkeit，自是超個人的。

關於‘客觀的’Objectiv一字，一般的用法亦不免有錯誤混淆之點。這個字決不能如一般人所臆想，可認為與自我獨立的。牠的意義是如康德Kant所謂，指經過先驗的統一Transzendente Einheit的。

總而言之‘主觀的’含有超個人的性質，而客觀的真理的要素在有普遍妥當性與必然性Notwendigkeit；意識Bewusstsein之求心的Zentripetal方向為主觀的，遠心的Zenrifugal方向為客觀的，這中心便是自我。這些概念的理解，對於文藝批評的研究是絕對必要的，而要點在給牠們以準確的

解釋。假如我們不能給牠們一種準確的解釋，那麼，我們研究的結果終不免是一些空中的樓閣。

研究文藝批評的人常分文藝批評為主觀的與客觀的。假使我們對於所謂‘主觀的’與‘客觀的’採用常識上的見解，那麼，這兩種批評上的主張是相反的，結果，是二者皆無意義，因為主觀與客觀是絕對不能單獨存在的。文藝批評家往往忽視批評所根據的A Priori，所以各自高築空中的樓閣，往往達到相反對的結果。假使我們明白文藝批評所根據的A Priori，假使我們了解這主觀與客觀的意義，那麼，這兩種不同的批評的主張究不過一內容的兩方面。

主觀論者的大多數完全把‘主觀的’與‘個人的’硬掛在粗笨的天秤的兩側了。他們所高呼的口號，大致可以‘趣味’二字表出。他們的意思大約以為世界上有這許多人，就必有這許多不同的趣味，所以文藝不能有一定的客觀的標準。

我們的趣味Taste不是一個單純的東西，牠是感情，想像與理知的混合體。這三種元素之中，理

知可以說是超個人的，想像半是個人的，感情多半是個人的。然而想像與感情是可由理知的增加而變化的；過某程度，想像可以是超個人的；再過極端的某程度，則感情亦脫離個人氣質的影響。所以理知的分量過某程度之後我們的趣味可以是超個人的。

文藝在鑑賞上亦可分為悅意 Agreeable 優美 Beautiful 與完全 Perfect 三個階級。最低階級的悅意對於理知的要求較少，中間階級的優美對於理知的要求便大增加，最高階級的完全便非有充分的理知不能賞鑑了。不曾見過雕刻的人，在路旁見一泥人，亦可加以稱贊，但是他見了一片著名的雕刻，倒會搖頭起來。淺薄無聊的文字，在常人口中，津津有味，但是對於一篇名文，亦不過如是如是。這都是理知不足的結果，一個 Sphinx 或一個 Laocoon 在常人眼中只是一些鬼怪的制作。

主觀論者的錯誤在以爲個人趣味（不是理論的研究）的提高可以增加我們的鑑賞的能力。然而趣味的三元素之中，感情的增加是與感受力無多

大的關係的，而想像的增加是依靠經驗的世界之擴大的。所以趣味的提高，歸根起來，究不外理知的發達。而理知的分量過某程度之後，趣味會永遠成爲超個人的。所以高級的趣味必然地是超個人的，只有低級的趣味是個人的感情的領土。這便是爲什麼一陣單調的鑼鼓聲可以使兒童傾聽，而一片粗拙的圖畫可以使常人歡喜的原因。

趣味的高低自然是相對的，同時，文藝的階級也是相對的。然而批評(希臘文Kritiko)的原義不外‘分別’，我們的心中的作用能把這種‘分別’爲對象，加以‘分別’的作用——這裏我們有批評一般的公準Postulat。階級既然成立，那麼，各階級的通性便成爲客觀的標準。

客觀的標準是主觀論者所誓不承認的。然而當那個Philosophical Monk佛蘭士Anatole France說‘自己的靈魂在傑作中的冒險’的時候，他已經偷偷抹抹地建設了傑作一個階級了。這位Thelemite在把他的Wits鑄成金錢的時候，大約把一生二，二生四的公理撇在腦後了。

我們如果要研究批評的性質，我們不可不先關於批評所以成立的 A Priori 有切實的了解。否則我們的研究不僅得不到真的知識，我們并且沒有可以憑據的基礎。主觀論者自稱他們的工作為批評，然而他們却想把他們的公準抹殺了，雖然他們暗暗裏仍依靠着這公準。我們可以懷疑批評的可能，我們可以懷疑一切，然而這些是形而上的問題，我們一經從事批評便是永遠把這些問題肯定了。

又從批評的作用上說起來，牠的目的決不止於表現自己，牠并含有要求一般人承認的性質。我們對於僅僅表現自己的文字，只能稱為感想。所以普遍妥當性實是批評的生命。所謂客觀的不外是普遍妥當的別稱。

所以我們如果解釋‘主觀的’為‘超個人的’而‘客觀的’為‘普遍妥當的’，那麼，不僅主觀客觀的紛爭可以免避，而且他種爭論亦可消滅於無形，對於文藝的本質的考察亦可除去不少的障礙。

這種的真理是，除了先驗的自我之外，我們是

外的世界所形成，我們是無所謂異質的自己。我們與世界是立在內包與外延的關係。這真是一種絕大的不幸。然而正因為這個緣故，蒼蠅與猩猩意識中的自然與我們的不會有實質上的差別，我們毫無羨慕牠們的必要。我們真是被限定了的，如同在一個永恆的獄裏。我們所能作爲的，乃是回到純粹意識的境地，由絕對的自我樂享創造的愉悅，或感受真善美的無限的歡喜。

然而我們如要做到這個境地，我們不可沒有一番基本的工夫。這便是批評所以重要的道理。我們可以由文藝批評介紹一些美的事物於我們的同類，也可以告訴他們所以美的道理。然而若僅就 Shakespeare，或就 Racine，或就 Pascal，或就 Goethe 關於自己的說話，那麼，除非由絕對的自我立說，這種話不免是個人的感想，只對於個人是真，不能適用於別人的。這種話不能說是批評，或者可以稱爲創作。

批評如果要有權威，牠須是普遍妥當而必然的，約言時，必須是客觀的。這種工作之可能，全在

純粹意識的作用。

十五年二月六日，於長沙

II. 內容與形式

自從拍拉圖 (Plato) 主張他的理想 (Ideal)，亞里士多得 (Aristotle) 制定他的法則以來，文藝批評便有了偏重內容與偏重形式的兩派。

這裏我所謂內容德文是所謂 Inhalt，或進一步說是英文的 Matter；我所謂形式 (Form) 是單就結構而言的普通的意義，哲學上所常用的‘思維的形式’之類的用法當然不是這裏所要用的。

在這種含義之內，我們可以把古往今來的為數不少的批評家分為兩派中的這一派或那一派。

為明瞭內容與形式的關係起見，我們不妨就最初分歧的拍拉圖與亞里士多得為進一步的探討。

拍拉圖是一個理想主義者；他的批評是文藝在‘原理’的燈下的檢驗，而這種原理是從人生的研究引導出來的。他的原理有三：思想在形式之先；藝術的偉大關於藝術家的道德；藝術與道德是有連帶關係的。他在他的“理想國”裏頭，替他的理想

國定下了一個檢驗詩與美術的標準。對於他，善即是美；由表現善的程度可以判定美的程度。‘形式，節奏及諧和上的缺點是與思想及性格的缺陷相關的，而牠們的美點是與克己溫良等道德的優越相關的。’

亞里士多得是一個現實主義者；他的批評是就眼前確在的文藝材料考察出來的。他的批評沒有倫理的動機，自成一種特別的研究。他說‘藝術是創制能力與理智合作的出產’。他由悲劇的結構與方法的研究，定下了一些基本的法則，牠們之中最緊要的是布局 Plot，他曾稱為悲劇之‘最後的目標’，‘靈魂’與‘中心的原則’。

拍拉圖認文藝的制作為裝載哲理的器具，所以批評的目的不外察出詩及美術的內容與哲學的內容一致的程度。亞里士多得承認了文藝的獨立性，並且多少承認了藝術家創造的能力，縱然他所謂創制能力 (Creative faculty) 的根源仍不外模倣之原始的衝動。這是一種解放，一種極大的進步。有了這一步的前進，文藝纔由傭奴的境遇得了解

放，而文藝批評也纔確立了實質的基礎。

然而這種進步，與其說是亞里士多得與拍拉圖分岐，寧可說是爲拍拉圖補足。我們不能離開形式而講內容，內容必有形式纔能存在。藝術的形式可以分爲‘論理的’與‘審美的’兩類。一種思想，或一種感情，必取一種論理的或審美的形式纔能成立；如果沒有形式，決不能成爲具體的存在，更進一步說，一個內容必有牠的內在的形式；藝術家的工作不外捕住這內在的形式，用他的媒質（Medium）表現出來，使不可見的成爲可見的。拍拉圖在他的 Phaedrus 上說：‘凡文辭應當做得如像一個生物，有牠自己的身體，也不缺頭，也不缺足。辭的軀幹與尖端應當互相調和而且與全體調和。’這是與亞里士多得的主張如出一轍。然而這身體，頭，足是一個內容所本有的，不是我們能由一個內容扭出一頭或一足來的。

一個藝術的內容須有論理的與審美的形式。論理的形式是滿足我們的智力的要求（Intellectual demand）的要件，因爲我們的智力的河流（Inte-

Intellectual flow) 要求內容依着我們的智力之自然的順序 (Natural order) 排列而流去。這是心理學上顯明的事實；注意或智力的經濟常能使我們發生快感。我們鑑賞藝術的時候，牠的內容在我們的識域中波動着，我們由注意與記憶的作用，將零碎的結為一體。內容如果是反論理的，我們識域中的波形必不能成為平滑的 (Smooth) 曲線，必被中斷；我們的智力必然感覺不快，終於發生反感。

審美的形式是滿足我們的審美的要求 (Aesthetic demand) 的要件。任功利主義者怎樣巧辯，無論如何，美是藝術的生命，至少是藝術的生命之火的保燃體。全然缺少審美的形式的藝術，是我們所不能想像的。音樂可以說是全由審美的形式成立的。在文學裏頭，繪畫的心像，音節及韻律等皆可以稱為審美的形式；由內容的結合所生的美感與人格美，崇高美之類的感情，當做內容看待。

康德說：‘審美的形式是對象對於我們的智力的適合 Aesthetic form is the adaptation of the object to our faculty of knowing.’ 這裏所謂審

美的形式一種是廣義的見解，與藝術的形式同義；如果應用於我的說法，應改為‘論理的形式是對象對於我們的智力的適合’。同樣，我們可以說‘審美的形式是對象對於我們的感受力的適合’。

就繪畫，雕刻及其餘的成形藝術而言，形式如果變更，內容也立即改變；內容與形式幾不能分，幾成主觀與客觀的對立。在文學上，內容與形式的界限稍明，然而決不是各自獨立存在的。外觀上似乎獨立存在的只是藝術家所用的媒質。

藝術的內容與形式的關係既是如此，我們當能進一步，對於文藝批評歷來所取的路徑做一番比較批評的思考。

一個藝術家是一個創造者，他在創造他的世界的時候，應該是絕對自由的。我們不應當由我們的世界拿着一個理想或一個原則去規範他。對於他的藝術的內容，我們是不當拿外界的理想或原則去測量的。我們在批評他的藝術的時候，最要緊的是檢察他的形式能不能滿足我們的智力的及審美的要求，他的形式是不是論理的與審美的。

由這樣的立腳點試一回翻拍拉圖以來的文藝批評的時候，我們替古往今來沒在藝術的深淵裏不能自拔的一羣藝術家感覺層層的束縛與壓迫。他們在創造自己的世界的時候也是不能自由的，他們須把這自己的世界扭成一定的形容，或則建設在一定的磁場裏。

自由是藝術的生命。藝術與道德，社會及人生許有偶然的或必然的關係，然而他們多是第二義的要素，並且不是可以要求混入藝術的內容而能達到宣傳他們的目的同時保全其藝術的價值的。這些寧可說是一個藝術家的修養上的要素，我們可以對於藝術家為這種修養上的要求。一個藝術家如果真是道德的，真是對於社會有熱情，對於人生有信仰的時候，他的藝術自然是道德的，社會的而且熱愛人生的。

然而在他一方面，古來的形式批評却又不免是狹義的。極端的更只注意可見的外形，不曾注意到內在的形式。

三月十九日，於廣東大學。

詩 之 防 禦 戰

文學是直訴於我們的感情，而不是刺激我們的理智的創造；文藝的玩賞是感情與感情的融洽，而不是理智與理智的折衝；文學的目的是對於一種心或物的現象之情感的傳達，而不是關於牠的理智的報告——這些淺近的原理，我想就是現在一般很幼稚的作家，也無待我來反覆申明的必要。文學始終是以情感為生命的，情感便是牠的終始。至少對於詩歌我們可以這樣說。不僅詩的全體要以牠所傳達的情緒之深淺決定牠的優劣，而且一句一字亦必以情感的貧富為選擇的標準。假使

F 為一個對象所給我們的印象的焦點focus
或外包 envelope,

f 為這印象的焦點或外包所喚起的情緒，
那麼，這對象的選擇，可以把 F 所喚起的 f 之大小來決定。用淺顯的算式來表出時，便是我們選擇材

料時，要滿足

$$\frac{d f}{d I'} > 0$$

一個條件。如果這微分係數小於零時，那便是所謂蛇足。這算式所表出的意思如用淺近的語言說出，便是詩中如增加一句一字，必是這一句一字能增加全體的情緒多少。

這些多是很顯而易見的道理。由鮮美的內容與純潔的情緒調和了的詩歌，是我們所最期待的。我們即不主張感傷主義 Sentimentalism 的文學，而感情在詩歌上的重要與牠的效果，我們是不能不讚賞的，尤其當我們想起過量的理智怎樣把詩歌的效果打壞了的時候。理智是我們的不忠的奴僕，至少對於詩歌是這般。牠是不可過於信任的，如果我們過於信任牠，我們所築成的效果，就難免不為牠所打壞。而最可惡的叛徒，便是淺薄的理論 reasoning。詩的職務只在使我們興感 to feel 而不在使我們理解 to understand。使我們理解，有更明瞭更自由的散文。詩的作用只在由不可捕捉的創

出可捕捉的東西，於抽象的東西加以具體化。而牠的方法只在運用我們的想像，表現我們的情感。一切因果的理論與**分析**的說明，是打壞詩之效果的。固然，真的智慧是直觀的，是詩的，而且是我們所希求的；然而凡智的歡喜只是一時的，變遷的，只有真情的愉悅是永遠的，不變的。像吃了智慧之果，人類便墮落了一般，中了理智的毒，詩歌便也墮落了。我們要發揮感情的效果，要嚴防理智的叛逆！

現在試把我們目下的詩的王宮一瞥，看牠的近情如何了。

一座腐敗了的宮殿，是我們把牠推倒了，幾年來正在從新建造。然而現在呀，王宮內外遍地都生了野草了，可悲的王宮啊！可痛的王宮！

空言不足信，我現在把這些野草，隨便指出幾個來說說。

1 胡適的嘗試集

你心裏愛他，莫說不愛他。

要看你愛他，且等人害他。

倘有人害他，你如何對他？

倘有人愛他，更如何待他？

——他

這簡直是文字的遊戲，好像三家村裏唱的猜謎歌，這也可以說是詩麼？“嘗試集”裏本來沒有一首是詩，這種惡作劇正自舉不勝舉。又譬如

‘車子！車子！’車來如飛。

客看車夫，忽然中心酸悲。

客問車夫，‘你今年幾歲？拉車拉了多少時？’

車夫答客，‘今年十六，拉過三年車了，你老別多疑。’

客告車夫，‘你年紀太小，我不坐你車。我坐你車，我心慘悽。’

車夫告客，‘……………’

——人力車夫

這簡直不知道是什麼東西。自古說：秀才人情是紙半張，這樣淺薄的人道主義更是不值半文錢了。坐在黃包車上談貧富問題勞動問題，猶如抱着個妓女在懷中做了一場

改造世界的大夢。

雪色滿空山，抬頭忽見你！
我不知何故，心裏很歡喜；
踏雪摘下來，夾在小書裏；
還想做首詩，寫我歡喜的道理。
不料此理很難寫，抽出筆來還攔住。

——三溪路上大雪裏 個紅葉

胡君做詩原來是想寫道理呀！

我實在不要兒子，
兒子自己來了。
‘無後主義’的招牌，
於今掛不起來了！

——我的兒子

這還不能說是淺薄，只能說是無聊。

‘這柯大樹很可惡，
他礙着我的路！
來！
快把他斫倒了，
把樹根也掘去。——
哈哈！好了！’

——樂觀

哈哈！好了！不要再抄胡適之的名句了。

2 康白情的“草兒”

我們想，所貴乎做同學的應該怎麼樣？不是說要互勸道德，互砥學問，互助事業麼！……我呢——更該萬死！我受同學的厚愛以當全國學友的重託，而我誠還未足以感人，學還未足以濟用，致釀成今日底危局而前功幾於盡棄。……’

——別北京大學同學

這實是一篇演說詞，康君把牠分成行子便算是詩了！無怪乎草兒那麼多，那麼厚。

德熙去了；

少荆來了。

少荊去了；

舜生來了。

舜生去了；

葆青絳霄終歸在這裏。

——西湖雜詩

這確如梁實秋君所說是一個點名簿。我把牠抄下來，幾乎把腸都笑斷了。還有那篇卅日踏青會，我從頭看去，總以為是一篇序文，

後來纔又發見了那七十一人的點名錄。

如廁是早起後第一件大事；

勞動是日間第一件大事；

少用心是晚上第一件大事；

打拳，看星子，是臨睡前第一件大事。

——律己九錄

這些確是每天應做的大事，虧他想得週到，寫得出來。

3 俞平伯的“冬夜”(及“雪朝”第三集)

飛——飛他底；

滾——滾他底；

推——推他們底。

有從來，有處去，

來去有個所以。

儘飛，儘滾，儘推；

自有飛不去，滾不到，推不動的時候。

——僅有的伴侶

這是什麼東西？滾，滾，滾你的！

留你也忽忽去。

送你也忽忽去；

然則——送你罷！

——山居雜詩

這真未免過於忽忽了；然則——不成其爲詩罷！

‘朋友！說你是愚人，可是嗎？’

恭恭敬敬的巨答，

‘先生，正是呢！’

——愚的海

朋友！說你的不是詩，可是嗎？恭恭敬敬的
回答，先生，正是呢！

4 周作人（“雪朝”第二集）

三座門的底下，

兩個人並排着慢慢地走來，

一樣的憔悴的顏色，

一樣的戴着帽子，

一樣的穿着袍子，

只是兩邊的袖子底下，

拖了一根青藤的索子。

我知道一個人是拴在腕上，

一個人是拿在手裏；

但我看不出誰是誰來’。 ——所見

這不能說是詩，只能說是所見，倒虧他知道
了。

5 徐玉諾的“將來之花園”

‘你們爲什麼不把那一回加入呢！……那一回，
蒼前山一所茶樓的上邊，街上正在迎神，……不
是我一個人贏了！王三五十元，張桂二百元，我
贏了一共七百五十元……你們怎能忘記呢……
這些賭棍們——就是王三張桂等——向來沒有
和他表過同情；他們總是忙圍着，輕滅嘲罵他一
頓：

‘賊東西，不做夢吧！’ ——失敗的賭棍底門

這樣的文字在小說裏面都要說是拙劣極了。
徐君何不把其餘的人所輸的錢也一齊寫出呢？

我現在手寫痛了，頭也痛了！讀者諸君看了這
許多名詩，也許已經覺得眼花頭痛，我要在這裏變
更計劃，不再把野草一個個拿來洗剝了。我只把近
來在覺悟欄上發見的一首小詩寫在下面，聊與讀

者諸君解頤：

雄鷄整理他底美麗的冠羽，

在引吭高歌後，

飛到鄰園裏去強姦了！

我們的詩壇自從擺脫了詞調，再進而洒脫了白話以來，像取了兩種新的方向：

1 所謂小詩或短詩

2 所謂哲理詩

這兩種因為牠們的外樣比前面的那些野草來得漂亮一點，牠們的蔓延頗有一日千里之勢。我現在要進而一窺牠們的真相。

講起小詩二字，我們便聯想到周作人介紹的所謂日本的小詩。最初我聽了這個名字時，很有點不明白周君所指的是什麼；後來纔知道就是日本的和歌與俳句。本來俳句是從和歌蟬蛻出來的，而和歌日本通稱為歌(uta)，原是可歌的民謠，以音樂為牠的生命的。後來雖漸變為可讀的抒情的詞，而嚴格地說起來，可稱為抒情詩的究是極少數，——

至少俳句是這般。日本語是多音節的，往往一個名字占四五個音，如杜鵑一個名字，在日語占五個音，鶯一個名字，占四個音之類。和歌一首為五七五七七的三十一音，俳句更只五七五的十七音。以這樣少數的語音，要寫出抒情的詩句，在和歌或猶易為，在俳句却實很困難的。我覺得俳句要成為抒情詩，至少有下列的五層困難：

- 1 音數既經限定，字數自然甚少，結果難免不陷於極端的點畫派 *Punktierkunst*。
- 2 同時又難免不陷於極端的剎那主義 *Momentalismus*。
- 3 容積既小，往往情緒的負載過重。
- 4 剎那主義與點畫的結果，最易陷於輕浮。

和歌的音數幾比俳句多到一半，他的困難自然也小，可是音數間的限制，即五七五七七總得嚴守，比俳句實在笨重，倒不如俳句輕快而新鮮。然而俳句的輕快與新鮮，同時又是牠的致命的病毒。牠每每不是些輕浮的感情，便是些淺薄的‘洒落’*Share*，芭蕉這人是一個例外，他的確留下了幾首好點的

俳句。然而別的人便少有好的了。土居光知在他的那本“文學序說”上說：

‘俳諧由最初的滑稽洒脫之趣味和語言的遊戲，漸進為芭蕉那樣的從心底發出來的靜調而近於抒情詩，然猶不外是自然情趣之客觀的表現，不是以戀愛為主題而出之以滑稽，便是使與自然同等而加之以客觀化。’

和歌雖則音數較多，而牠的笨重和呆板，實令所得不償所失。而且一個固定而呆板的鑄型，久後必歸無用，和歌與俳句，在日本早已成了過去的骨董，正猶如我們的律詩與絕句。周君把牠們介紹了過來，好像是日本的新詩的樣子，致使我們多少羽翼未豐的青年，把牠們當做了詩的王道，終於把我們的王宮任牠們蹂躪了。這是我不解周君所以介紹什麼日本的小詩的第一點。

其次，俳句既多是輕浮淺薄的談諧，在文藝上便沒有多大的價值，至少沒有普遍的價值。譬如周君所譯出的

風冷，破紙障的神無月。

給他吮着養育起來罷，養花的雨。

在作者是利用紙與神，飴與雨的同音，顯他的小巧，可是譯出來的東西，却連一點意義都沒有了。又如芭蕉的名句

古池，——青蛙跳入水裏的聲音。

照周君這樣譯出來，簡直把牠的生命都丟掉了。古池之下原有一個感嘆的呀字，是原文的命脈，周君却把牠丟了。而且這古池呀在日文是 Furuikoya 的五音，並且是二二一的關係，周君譯作古池兩個字把原有的音樂的效果也全失了；不過這倒是兩國文字不同的地方，怎麼也沒有辦法的。青蛙的‘青’字是周君添的蛇足。俳句以粗略 Simple or rough 見長，添上一個青字，亦不能於全體的情緒有所增加，倒把粗略的好處都埋沒了。水裏的聲音的‘裏’字，也是周君添的蛇足，把原文的暗昧的美點也全失了。我以為俳句既以音節的關係來暗示一種文字以外的情調，則譯牠時當然也應保留原有的音節纔好。所以我想芭蕉這首可以譯作

蒼寂古池呀，小蛙兒驚然跳入，池水的聲音。

以保存二二一，三二二二一二的音節的關係。然而這裏面不免也加了些無益的蛇足。

一個這樣短短的句子，周君那樣譯出來，既是呆板，我這樣譯出來，也是乾燥無味。這樣好一點的，尚且如此，其餘差一點的，怕難免都要如前面所引的那兩句，弄得不成話了。從這地方我們可以得到一個判斷，就是，俳句是日本文特長的表現法，至少不能應用於我們的言語。外國也有許多好事的文人，做做了一種俳句。然而一是因為外國文本有做短詩的可能，如法國的 P. Verlaine 便有把一句短話分行為詩的，二是因為外國人在他們本國文字的運用上，已經用盡了他們的技巧，所以他們模倣俳諧，為的是要滿足他們的異鄉情調 *exoticisme*。在我們的文壇，却沒有這樣的可能與必要。中國人老是易於誤解外國人的言行。梁任公聽見外國人研究東方思想，便喜得眉飛色舞。這種淺薄的觀察，我們只可把來當做笑柄。所以西洋人模倣俳諧，實在不能成為我們也可以模倣的理由。而且俳

諧之不足模倣，還有兩個理由：

1. 抒情詩的真諦在利用音律的反覆引我們深入一個夢幻之境，俳句僅一單句，沒有反覆的音律，牠實在沒有抒情的可能。
2. 如土居光知所說‘歌人的理想是閑雅，俳人的理想是灑脫，幽玄，靜寂。……閑雅是一生安於遊樂的貴人的境地，靜寂是脫離人生之苦惱的隱士的境地’。所以我們如果甘與時代精神背道而馳，則已，否則我們是不能不把牠當做骨董看待。

俳諧之不可模倣，也有兩個理由：

1. 我們的新文學正在建設時代，我們要乘我們的天稟，自由不羈地創造些新的形式，與新的內容，不可為一切固定的形式所拘束了。善於模倣的小孩，長大了也是無用的，我們不可任我們的小孩模倣。
2. 我們的新文學要有真摯的熱情做根底，俳諧那種遊戲的態度，我們決不可容許。

關於俳諧所說的話，大抵都可以應用於和歌，總之

這兩件臭皮囊，即日本人——與俳諧一樣淺薄無聊的日本人，已經早爲他們奏了雍露之歌，不知周君爲甚拾得他們的殘骸，偏要爲他們大吹大奏。這是不解周君所以介紹什麼日本的小詩的又一點。

現在流行的小詩，不必盡是受了周作人的影響，然而我關於俳句所說的話，是可以應用於別的短詩的，我已經侵犯了他人的篇幅，我暫不多說了。

與小詩湊成一對的所謂哲理詩，我們現在要把牠拿來審定一下了。國內哲理詩的作者，大概以宗白華與冰心女士爲代表。他們自稱是受了太戈爾的影響。

哲理詩！這是多麼冠冕堂皇的名字。然而在我們現在的詩壇——哲學大家滔滔者天下皆是的時代的詩壇，我們只一聽這個名字，而這名字裏面所含蓄的滑稽，就足以令我們破顏而大笑了。

我在這裏論及哲理詩，要請讀者諸君恕我不鈔錄宗白華與冰心女士的大作了，因爲我只在報

章上看過幾回，隨時隨地把牠們與電聞通信一齊丟了。牠們對於別人，似乎具有不可當的引力，然而我只覺得宗君不過把概念與概念聯絡起來，而冰心亦不過善於把一些高尚的抽象的文字集攏來罷了。本來哲理如果硬要加入詩中，我們先要求牠不是哲理。如果帶上了詩形而又自稱哲理，我們只好取消牠的詩的資格。太戈爾的‘迷途之鳥’終於不過是些迷途之鳥罷。

我在前面已經預先把理智的叛逆說過了，把抽象的東西須加以具體化也說過了。所以理論的或概念的，與過於抽象的文字，縱列為詩形，而終不能說是詩，大約可以不消多說了。而且如果目的在闡明哲理，我們可以取更嚴肅的論理，可以用更自由的散文；如果想利用詩的形式希圖增加哲理的效果，那必自陷於冗長的敘事詩的失敗。我們賞玩詩歌，是為詩歌自己，牠自有牠內存的目的。如果哲理可以詩傳，則科學的論文也可以詩來代替，教科書也可以用詩的形式寫出了。這樣的夢是很愉快的，然而畢竟是一個夢啊！伽萊爾 F. Carlyle 教

人說理不要用詩形，稱那些鏗鏘的假詩是一些打木板的嘈響 Wooden noise。

固然，古人的詩中往往含有不少的哲理，然而那不外是偶成的現象，決沒有人預先懷着說理的心去做詩的。我們現在的所謂哲理詩人，往往有專為發洩他的所謂哲理而做出許多詩來，（譬如冰心女士在她‘繁星’的附白中便說明了她是借迷途之鳥的形式來紀載零碎的感想的）然而結果却不外一些畸形的概念與抽象的文字，使我們看了，如像在讀格言，如像看了一些與我們不常會面的科學書籍，引不起興致來。詩也要人去思索，根本上便錯了。我們讀詩，與我們對畫聽音樂，原則上是一樣的。我們只是要由詩的內容，與詩人共賞內容所具有的情調，內容間的理論 reasoning，我們是不必去多事的。現在要我們勞心的理論一天天多起來了，詩也要我們去勞心，至少已經失去了牠的存在的根據之一部。

太戈爾做出了一部迷途之鳥，大家便一齊爭着傳誦，爭着繙譯，爭着模倣，猶如文藝復興時代

的人得着了一部古典的稿本，這固然是飢不擇食，却也可以證明我們現在的青年易於盲從了。周作人介紹了他的所謂日本的小詩，居然就有數不清的人去模倣，也是一件很奇怪的事。我們不由得要想起‘浮士德’中的

So schwachtet und lehrt man ungestoert;
Wer will sich mit den Narr'n befassen?
Gewoehntlich glaubt der Mensch, wenn
er nur Worte hoert
Es muesse sich dabei doch auch was
denken lassen,

(大意)人總是胡言亂講神氣泰然；

誰去和那些傻子們糾纏？

聽了一句話，便當做天啓一般，

這本是一般庸人們的習慣。

我把我對於現在的小詩與哲理詩的反對的意見約略說了：我把小詩的缺點指出，證明了牠是犯不着去製造的，一種風格甚低的詩形，我說了詩是

不當拿去講哲理的。可是我並不說小詩與哲理詩決不能成詩。有些天成的句子，天然的是一個字也不能增減的小詩；有些天才的詩人，於優美的詩中寫出了不少的哲理。而且詩是天才的創造，天才是能征服一切的困難，不為所限的，所以如果真是出自天才，則小詩變為優美的抒情詩，哲理與真情調和，亦并非不可能之事。不過這是進一步的說法，就一般言，我在上面所說的話，是可以成立的。沒有內心的要求勉強去做詩，已經是不對的；而以小詩為標的去做，便更不對了。把哲理夾入詩中，已經是不對的；而以哲理詩為目的去做，便更不對了。目下的這兩種傾向，很使我們感着不安，多少朋友們的活力已經消耗在這兩種傾向之下了！我們如不急起而從事防禦，我們的新文學運動，怕不要在這兩種傾向之間沉滯起來了？而且文學只有美醜之分，原無新舊之別，如果現在的那些似是而非的文字可以稱詩，則那些文妖的遊戲談諧，也可以有稱詩的權利。現在的那些小詩實在令人作嘔，我真不知作者怎樣能泰然發表出來，我真不知提倡者

看了這層光景，心中應當怎樣。

至於前面的那些野草們，我們應當對於牠們更爲及時的防禦戰。牠們大抵是一些淺薄無聊的文字；作者既沒有絲毫的想像力，又不能利用音樂的效果，所以牠們總不外是一些理論或觀察的報告，怎麼也免不了是一些鄙陋的嘈音。詩的本質是想像，詩的現形是音樂，除了想像與音樂，我不知詩歌還留有什麼。這樣的文字也可以稱詩，我不知我們的詩壇終將墮落到什麼樣子。我們要起而守護詩的王宮，我願與我們的青年詩人共起而爲這詩之防禦戰！

這篇一路寫來，不知不覺寫得太長了，有些地方寫得過多，有些地方容有未盡。我只暫把這篇做一總綱，有暇當更分別討論。

五月四日

‘沉淪’的評論

郁達夫的‘沉淪’是新文學運動以來的第一部小說集，牠不僅在出世的年月上是第一，牠那種驚人的取材與大膽的描寫，就是一年後的今天，也還不能不說是第一。牠的價值是大家都已經知道的，我也不須再說。我在這裏只想把我對於‘沉淪’的觀察寫寫。

我們於讀完一篇作品之後，回頭來追究牠所寫的是什麼的時候，有的一目便能了然，有的却也很不容易決定。譬如神祕的，象徵的或諷刺的作品，每每甲看了這樣說，乙看了却那樣說。就一般的情形說起來，自然主義與寫實主義的作品是很易於決定的，然而也不一定都是這樣。

‘沉淪’出世之後，有許多人說牠是描寫靈肉衝突的作品，直到今天，還沒有聽見人家說過什麼別的意見。那麼，牠真是描寫靈肉衝突的作品嗎？

我對於這一點是很懷疑的。

假想靈與肉是兩個獨立的東西。那麼，靈肉的衝突應當發生於靈的要求與肉的要求不能一致的時候。但‘沉淪’於描寫肉的要求之外，絲毫沒有提及靈的要求；什麼是靈的要求，也絲毫沒有說及。所以如果我們把牠當做描寫靈肉衝突的作品，那不過是把我們這世界裏的所謂靈的觀念，與這作品的世界裏面的肉的概念混在一處的結果。一篇作品自有牠自己的世界；牠有牠自己的標準，有牠自己的尺度。把另一世界的東西與牠自己的混在一處思量，是猶如想把斤兩換算為尺寸，不僅是徒勞而且未免太無意義了。

假想靈與肉不是兩個獨立的東西，假想靈的要求只能由肉的滿足間接地得到滿足的（在我個人的意思以為這是很可相信的一個見解）。那麼，靈肉的衝突，應當發生於肉的滿足過甚的時候；因為一方面滿足的過甚，未有不引起他方面的痛苦的。然而‘沉淪’的主人公，我們很知道他是因為肉的要求沒有滿足，天天在那裏苦悶的。

固然我們的主人公，因為他的種種犯罪，時常後悔，也時常自責；然而這都不過是因為他的滿足是不自然的，是變態的，決不是一方面那般熱烈地要求着，他方面却又自己把他的要求否定了。因為既是自己全身心的要求，則這要求的滿足，為超過一切關係的絕對的必要；如果有這種人——一方面把自己否定着，他方面却熱烈地要求的人，他如不是一個懦夫，便是一個偽善者。我們的主人公不是懦夫，也不是偽善者。

所以‘沉淪’這篇作品，是不是描寫靈肉的衝突，差不多可以說是不成問題。我們既不可就已成的形式來分別作品，也不宜強牠遷就，我們只是老老實實地用歸納的方法來研究的好。老實無論何時，都是最可靠的政策。

肉的要求在‘沉淪’各篇裏面，差不多是一種共同的色彩；但這個名稱是對於靈的要求用的，現在我們既不要說及靈的要求，而我們的主人公的要求，却也不盡是肉的，不專是肉的，所以我想‘沉淪’的主要色彩，可以用愛的要求或求愛的心Liebe-

beduerftiges Herz 來表示。

我們的主人公是對於愛的缺乏感覺最靈敏的。孤獨的一生與枯槁的生活，也使愛的缺乏異常顯明，也使他對於愛的要求異常強烈。他是一個‘生的門脫列斯脫’ Sentimentalist，他的感情不僅比我們平常的人強烈，是忍不住要發洩出來的。除此之外，他是社會生活的一個失敗者，——至少他自己是這般想像；他以冷眼輕視那些‘浮薄的塵環，無情的男女’，他要‘從那絕頂的高峯，笑看你終歸何處’。‘但是他的心裏，却很羨慕那間壁的幾個俗物’，他們有的是歡笑，有的是‘溫軟的肉體’，傾我們主人公的美好的心情與超等的學識，傾他所有的一切的總和，還換不到他們的生活的一片！我們的主人公時常準備着——并且很願意地——把他所有的一切都傾了，都傾了來裝一個對於他更有價值的更有意義的東西。

我們只看他說：

‘槁木的二十一歲！

‘死灰的二十一歲！

‘我真還不如變了礦物質的好，我大約沒有開花的日子了。

‘知識我也不要，名譽我也不要，我只要一個能安慰我體諒我的‘心’。一副白熱的心腸！從這一副心腸裏生出來的同情！從同情而來的愛情！

‘我所要求的就是愛情！

‘若有一個美人，能理解我的苦楚，她要我死，我也肯的。

‘若有一個婦人，無論她是美是醜，能真心真意的愛我，我也願意爲她死的。

‘我所要求的就是異性的愛情！’

—沉淪，十六——十七面。

肉的滿足，我們的主人公也并不是絕對的沒有；他每聞到‘肉的香味’，就要‘不知不覺把這氣息深深的吸了一口’才肯舒服，然而從這一陣氣味的壓迫，恢復了他的意識的時候，他每覺得畫虎不成，反得一犬，便早悟到‘我所求的愛情，大約是求不到了，’這時候社會生活的失敗，也如黑夜的行雲，

把他最後的希望的星光都遮蔽了，促他往那唯一的長途上去。

我們只看他說：

‘……我就在這裏死了罷。我所求的愛情，大約是求不到了。沒有愛情的生涯豈不同死灰一樣麼？唉，這乾燥的生涯，這乾燥的生涯。世上的人又都在那裏仇視我，欺侮我，連我自家的親弟兄，自家的手足，都在那裏擠我出去到這世界外去。我將何以爲生，我又何必生存在這多苦的世界呢！’

—沉淪，七〇——七一—。

由以上所說的看起來，我們的主人公所以由這條沒有用薔薇花鋪好的短路，那般忽忽棄甲曳兵而逃的，是因爲他所要求的愛沒有實現的可能，決不是爲了什麼靈肉衝突。他是以全部的熱誠肯定他的要求的，他還鄙薄自己膽小，鄙薄自己是一個懦夫。只有不自然的滿足與變態的歡娛，引起了他多大的恐怖與不少的後悔。

以上是專就‘沉淪’一篇而言的。其餘的兩篇

——‘南遷’與‘銀灰色之死’——所現的也是同樣的彩色。我這種觀察，記得在東京時，曾與達夫談過，達夫似也首肯。後來出這部書的時候，不知道怎麼他自己在序文上又說是描寫靈肉的衝突與性的要求了。是故意裝聾呢？還是他自己作序當時真的是這般想？我可不知道。不過我這種觀察，我想現在都還可以得他的同意的。

關於‘沉淪’的藝術，我不想在這裏多講。不過他也有他的缺陷，却是的確的。譬如‘沉淪’的結尾缺少氣力，確是美玉的微瑕。除此之外Wordsworth的‘孤寂的高原刈稻者’，與歌德的‘迷娘歌’都譯得不甚好，‘迷娘歌’的末句，是不可那般譯出來的。‘迷娘歌’本來不好譯，我試了一下，也難得恰好，‘孤寂的高原刈稻者’却把牠譯了出來，覺得比達夫的好一點，我現在鈔在下面，希望達夫於四版時改正。

孤寂的高原刈稻者

看她，獨在田隴裏，

那孤獨的高原的女孩兒！

看她刈着還歌着，一人獨自；
爲她止步，或輕一點兒！
她一人割下還把來捆了，
又歌些她的哀調，
聽呀！這幽谷深深，
全充滿了歌唱的清音。

誰能相告，她唱的什麼？
她那樸實的清歌，
許是過去的琢磨
與醞戰的前朝：
或是一些坊間的小曲，
現時的風俗？
也許是自然的痛苦與悲哀，
幾回過了，今却重來！

聖誕節前日

‘殘春’的批評

對於一種文藝作品，有許多的人，每喜歡從外界拿一種尺度去估價，每喜歡拿一種固定的形式去強人以所不能。這種行爲酷肖我們的專制君主，拿了一隻不滿三寸的金蓮，去尋他夢裏的尤物。這不僅要強人以削足適履，而且於美好不美好，也絲毫沒有關係。而且這種估價的可靠性與結果，我們生在這美好的時代的人，是天天有耳聞目見的光榮的。

究竟對於一種文藝作品，我們應當怎樣估價，我想凡是研究文藝的人，總應當早有心得，用不着我在這裏多談。然而假使有人要我設一個比喻來說明，那麼，我可以不遲疑地說：‘好像我們舉一個人做大總統，看他處這種時勢，能成就多少事情’。這便是我們時常說的：‘看他在自己所創造的世界之中，能夠有意識地成就多少’。再用淺近的話說

出來的時候，就是看他是不是把他的材料，對於可能的最大的一個目的有效地用了，或如Walter Pater 所說，看一個作品對於牠的材料履行責任的程度。

一方面我們對於一篇作品，不可把外界的任何形式去束縛牠，他方面我們對於作者也不可干涉他的 Inventive or creative handling 新發明的或特創的方法。他的方法有效沒有效，可以成問題，然而不能因為不多見的緣故，就把牠鄙棄了。

郭沫若在‘創造’第二期上，發表了一個叫做‘殘春’的短篇。這篇小說若不注意看去時，是很平淡的，然而過細看起來，纔不能不說這正是牠的妙處了。牠的內容很平凡，很使人不容易知道牠的脈路在那一塊；然而牠的精神，很明明白白可以用第五節的‘S……呈一種非常愉快的臉色。Medea 的悲劇，却始終在我心中來往，’兩句來代表。

S 雖是殘春時候的一朵可憐的花，却還媽美惱人，好像絲毫不知春色將殘，鶯聲漸老的樣子。

可憐的是我們的主人公，Medea 的悲劇不住地在他的心中來往！他隱隱感受着一種動搖，急忙離去了，心裏雖然‘總覺得遺留了甚麼東西在門司的一樣’。

這便是‘殘春’的縮寫。我這樣說了出來，就好像一個醫生在解剖室研究一個髑髏的樣子。其實這髑髏，本來是用超等的技術與優美的表情裝飾好了的。

我們的主人公的心情是何等的優美！他好像無念無想的世尊，偶動塵心，隨即自抑了，更激發了熱烈的慈悲。我們只看他回家之後，接了白羊君的信，‘不覺起了一種傷感的情懷’，便寫了一首詩寄去：

‘謝了的薔薇花兒，
一片，兩片，三片，
我們別來纔不過三兩天，
你怎麼便這般憔悴？——
啊，我願那如花的人兒，
不也要這般的憔悴！’

這是何等熱烈的慈悲，何等優美的心緒！

講到技術上來，‘殘春’更是沒有缺陷的作品。我們只看他用不到一千字，便創造了一個活潑潑的S。除此之外，賀君的跳水與作者的音容，都是很活潑潑的。

我很覺得在我們今日貧乏極了的文藝界，這篇總不能不說是有特彩的一篇作品，然而十月十二日的學燈上，有一篇攝生君的‘讀了創造第二期後的感想’，却單把這篇說得很壞。我看了雖然即刻覺得攝生君的主張，有許多地方很不對，却也打起精神重把‘殘春’翻出來看了。可是我看了‘殘春’又回頭把攝生君的批評看了的時候，攝生君的主張纔越覺得沒有成立的可能了。我現在且把攝生君批評‘殘春’的全文抄在後面，然後再把他的主張所以不能成立的理由談談。

攝生君說：

‘郭沫若的那篇‘殘春’，除了句子構造藝術手段尚好外，我個人是不贊成這篇作品的。我從

第一章第二章繼續看下去，簡直不知道全篇的 Climax 在什麼地方。都是平淡無味。不過在每章每節裏發表他的紀實與感想罷了，而且他，Conclusion 也沒有深的含意與連絡。

據攝生君的文章看起來，似乎他很主張一篇作品非有一個單獨的 Climax 不可。這種主張，我是認爲說不過去的。

攝生君單說全篇的 Climax，沒有說是什麼東西的，然而一個文藝的作品，總離不了內容(即事件)與情緒。在中國一般人的心理，他們所認爲不可少的，自然是內容的 Climax (最高點)。攝生君的意思，雖然不知道是怎麼樣，但做一個文藝的理論研究起來的時候，我們却不可不把兩方面拿來作一番嚴密的思考。

第一，我們先考察一種文藝的內容(即事件)應不應當有一個最高點。

我們中國人是最喜歡講究等級程序的，所以中國人對於一切作品，都很嚴密地要求形式上的完備。而最要緊的又莫過於賓主君臣的觀念了。縱

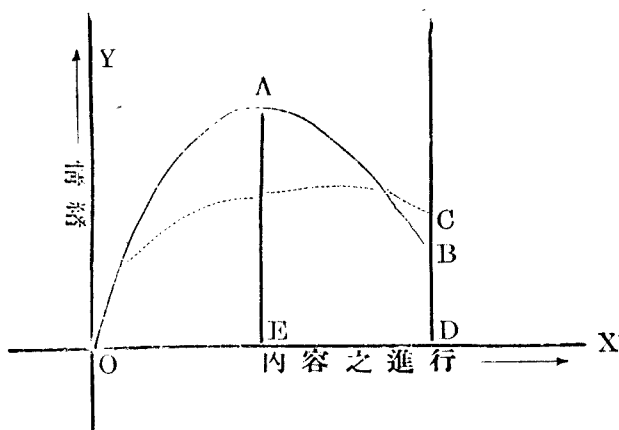
或作者在創作中沒有何等君臣的意識，而讀者憑自己的主觀，在作品中認定一種君臣的關係——像這樣的事情，在我們中國的文藝界裏，幾乎是大家都認為了一種天經地義的。然而不論什麼事情，什麼物體，總少不了要有牠們的 Milieu (環境)，牠們決不能離開 Milieu 而猶存在，牠們是存在 Milieu 之內。所以一個作者寫一件事物或一個物體的時候，只應當看牠在牠的 Milieu 之內是一種如何的關係就如何寫，就是，如牠實是 as it is。譬如掘根，作者只要使樹根由土中現出，任牠尚夾在土裏，任牠還帶些土泥，放些土臭，如實地描寫，既不要把他由土裏分出來，也不要用特種強烈的光把他單獨地照徹。固然，在我們的心像之中，一個單獨的東西，在某一個時候，也會單獨地站在意識的最高點，然而就意識的全經過看起來，牠也只能夠如在牠的 Milieu 之內。固然作者憑自己的主觀為 Milieu 的選擇的時候，由他的選擇，可以使單獨的一個聳

立全體之最高點，然而這種有作用的選擇，最容易傷及作品的真實與豐富。所以作者對於牠的內容只要如實地描寫，不可把單獨的一個，由別的分了出來，用特別強烈的光線來把他顯出；就是，文藝的內容縱不能說不應當有一個單獨的 Climax，總可以說最好是沒有這種東西的。

第二，我們再考察一種文藝的情緒應不應當有一個最高點。

由一般的人看起來，一篇作品應當有轟轟烈烈的內容，這轟轟烈烈的內容，應當有轟轟烈烈的情緒。這種見解，由我們的文學家發表出來的，就是情緒的 Climax 的主張。這種主張之錯誤，我們最好是用一種幾何作圖來詳細註解。

假設文藝的內容（即事件）之進行為橫軸，情緒之變遷為直軸。那麼，隨內容之進行而漸次變化的情緒之全變化當如下圖之 O A B 曲線（假想有一個最高點的時候）。



用文字說出來的時候，就是作品的內容由O點進行到D點之間，內容所誘起的情緒，亦由O經過最高點A到B點。在這種有最高點的變化，有一個最可注意的地方，就是，情緒由O變到A之間，情緒是與內容並長，因為這時候 $\frac{dy}{dx}$ 是正符號；情緒由A變到B之間，內容雖漸增，情緒却反而漸減，因為這時候 $\frac{dy}{dx}$ 是負符號。由文藝的原則說起來，情緒不可不與內容並長；因為內容增加時，情緒若

不僅不與牠同時增加，反而減小，則此內容之增加，不啻畫蛇添足，所以一篇作品的情緒，如果有一個 Climax，則 O E 以後之內容為有害無益的蛇足。固然，我們可以盡力把最高的 A 點往右邊移去，使情緒減少的總和漸小，使全部的情緒還有贏餘，然而這 E D 部分，無論如何短少，總不免是蛇足。所以與其有一個有害的最高點，我們寧可歡迎沒有最高點的文藝，在沒有最高點的文藝，情緒是如點線 O C 那樣，與內容漸增，沒有減少的時候，固然不免要如攝生君所說，多少是平淡的了，然而由全部的情緒說起來，却比那有最高點的還要饒有餘味，還更有使我們低徊享玩的餘音。

最後攝生君說‘殘春’的 Conclusion 沒有深的含意與連絡，我不解攝生君所謂深的含意是教訓的道學呢？還是嗚呼哀哉的哀悼呢？至於連絡，我不知道攝生君的意思，是要怎樣才算有連絡，怎樣就不能算是有連絡。在我的意思，以為間隔幾天也不能說是沒有連絡。

我看了攝生君的批評，深自覺得拿一種固定的形式去批評文藝作品，是很容易陷入錯誤的，我不由得要把我的意見寫了出來，使大家知道拿一種固定的形式或主義來批評文藝，是很容易把牠誤解了的。我希望大家先對於文藝的諸原理，還用一種批評的精神，加一番自由思索之後，方去批評文藝上的東西。不要把錯誤了的見解與不精密的理論去批評，去迷惑別的讀者。至於攝生君對於我們‘創造’的批評，不論是褒是貶，我們都是感激的；而他給了我一個思索文藝批評的機會，我尤感激得很。

一九二二年最後的一日，於上海

評冰心女士的‘超人’

冰心女士在小說月報的第十二卷第四號上，發表了一篇叫做‘超人’的短篇小說。發表的當時，我也覺得這標題新穎得很，便也懷着一肚子好奇心，把牠翻看了一下。我記得那時候的感想，第一，覺得有點被那個標題騙了似的，第二，我總覺得這裏面穿了幾個大孔，作者本人似乎始終沒有把牠看出。近來又在小說月報的第十三卷第九號上，看見了署名劍三的一篇批評的文字，又在第十二卷第十一號的小說月報裏，也尋出了潘垂統君的評論，好像都說冰心女士的這篇作品，是她整個思想的最高的表現，所以我又把那篇小說翻出來看了。可是我第二次把牠看完了的時候，我仍覺得一年多以前的感想，依然沒有多大的變化，很頑固地主張自己，雖然中間夾着了兩篇還不能說是文藝批評的文字。

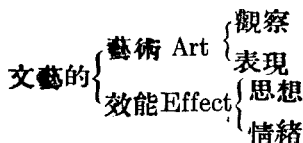
這小說爲什麼要叫做‘超人’，雖然冬芬君的附註上說：‘如果有不哭的啊，他不是超人’，我却至今還是不懂，但這是作者的自由。作者對於‘超人’這個字，或許有特別的見解，不過我們要知道作者在這篇作品裏面，實在沒有告訴我們什麼是超人，並且她也無須告訴；所以若有人說何彬就是作者意中的超人的表現，說這樣才是超人，那樣不是超人，那就不僅是武斷，而且要被作者暗笑了。（題目與本文，本來沒有關係，不過許多的人，每每把牠們誤解了，我纔順便說及。）

就上面的兩節看起來，倒像我是在做批評的批評了。批評家的觀察與表現對不對，本也可以把做對象去批評，不過我的目的，是在這裏想把冰心女士的‘超人’評論一下——像其餘的批評家一樣，把話說謙恭一點，那麼，我是想在這裏把我一個人關於‘超人’的意見說說。

冰心女士的作品，我看得不多，但是我僅由她的小說，都可以看出她的詩人的天分很高，藝術家的手腕很足，就是她這篇小說，都比那些詩翁的大

作，還要多有幾分詩意。她那豐富的想像力與真摯的心情，都很可愛，精細的描寫，與伶俐的筆致，也都把女性的特長發揮得出。但‘超人’這篇小說我却不敢說是成功的作品，我現在取純正的態度，把我的意見寫出來，供大家的參考。

凡由一種文藝我們能取為批評的對象的，是：



效能與藝術雖然不是可以獨立分離的，然為文藝批評時，便宜上却不妨分別出來研究。

‘超人’這篇小說的宗旨，有人說作者的意思，是想表示由否定 Verneinung 達到肯定 Bejahung 的一種經過，就是：

否定 ——→ 肯定

這種經過，本可以由種種的路途達到，‘超人’指示我們可以達到的方法，却是什麼呢？有人說是愛的實現，那麼，這種經過是：

否定 ——→ 愛的實現 ——→ 肯定

假使我們把‘超人’依這種形式分解出來的時候，我們就會覺得各部分的表現工夫還沒有做到，作者的觀察不僅沒有深入，反有被客觀的現象蒙蔽了的樣子。

譬如寫何彬的否定的時候，作者的描寫止於是一些客觀的可見的現象；主觀的心的現象，少有提起。這確是表現上的一個缺陷。并且開首第一句就說：‘何彬是一個冷心腸的青年’，後面又說他面色冷然，好像作者真的想把何彬寫到極端否定的樣子，這是很不對的。近代人的精神上的痛苦，不在於把一切都否定了，而在於只是懷疑與苦悶，什麼也不能肯定。否定是負號的肯定，近代人若能真的否定起來，倒也可以減少多少痛苦，可是近代人之不能否定，正猶如他之不能肯定。真的近代人只是懷疑，只是苦悶，苦的是既不能肯定，也不能否定。何彬對程姥姥所說的話，很顯出了他的懷疑，只是不甚深刻，也沒有把他內在的苦悶寫出來，看去時只越發增高了他的冷度。我在這地方覺得作者的觀察不深，不出客觀的現象以外，反被客觀的

現象瞞過了。並且由極端的否定轉入肯定，不是經過一種媒介Medium所能辦到的。這樣的由這邊轉到那邊，必先有牠的可能性 Possibility，就是要先到一個可以左可以右的一個零點 Zero Point，這樣的零點，就是近代人的不能肯定，也不能否定的懷疑與苦悶的狀態。由零點進而肯定，不可不有一種媒介，由否定達到零點，也不可不有另一種媒介，所以把否定到肯定的全經過寫出來的時候，就是：

否定 ——→ 媒介甲 ——→ 零點 ——→
媒介乙 ——→ 肯定

換一句話說出來，就是由否定達到肯定，不可不先由媒介甲的作用由否定離開，達到可左可右的零點，然後再由媒介乙的作用，離開零點，直達肯定。所以像‘超人’那樣把主人公寫到極端否定，不僅理論上說不過來，還使結構上生了一層缺陷。凡我們對於一個現象，不應當只就牠的表面觀察，應當把藏在表面下深處的實在看出來，纔能夠不為客觀的現象所蒙蔽了。何彬這樣的人，就‘超人’的後半看起來，確是易於感動的人，他的淚

珠好像不時充滿了他的雙眼，只等盛淚的東西現出；他確是應當是在零點。若像‘超人’這樣寫出來，那就不過是一個神經質的感傷主義者 Sentimentalist 了。所以‘超人’若真是想表現達到肯定的經過，就還當把懷疑與苦悶的熱與力寫出來，不要把牠們看脫了，更不要說那些冷心腸的話。小說月報上的一個批評家很稱讚這個冷字，說‘是作者苦心用力寫的，十分傷心，包含着許多眼淚，讀完這篇東西，細想這個冷字而不哭，那真是全沒心肝的人’。這種舊式的，不講道理的，狂熱的批評，不僅於文藝批評沒有絲毫的益處，反易使人把文藝批評誤解了。為文藝批評的人，應當還要冷靜一點，應當還要嚴肅一點，應當深就全體的效能與藝術觀察——用冷靜嚴肅的態度觀察，也用冷靜嚴肅的態度表現出來纔好。

又如寫愛的實現的時候，用了一場夢境，這自然是很經濟的寫法；但這場夢境偏插在‘至人無夢’以後，這確是自己無故把‘三夜的往事’築起來了的效能，削成強弩之末了。那夢境前的‘睡下的時

候，他覺得熱極了，雖然即刻用‘累了兩天了，起居上自然有些反常’之類的女性特有的羅輯Logic來註解，却也掩不了勉強의痕跡。祿兒的那封信，有人說是大不近現實，本來我們現在的社會程度太低，他們表現自己的能力太薄弱，原不僅一個無知識的祿兒是這個樣子，就是我們現在的上流階級以及知識階級，我們都不能在他們的言論中，表現我們所要表現的思想與情緒，不過關於這一點，我却不僅不說作者不好，因為時常感覺同樣的苦處，我反不禁要表示同情於作者。我想可以在這裏警告我們的青年作家，不要再想在現在的一般人的言論裏面，織入高深的思想，我們暫時不能不丟了這條路，我們以後只能在乾燥淺薄的言行的全部之中，取曲徑把我們的思想徐徐地暗示。既要顧及實情，又要不墮入淺近的自然派的臨寫，除此之外恐怕也沒有他法，這固然是很難的事情，不過我想也并不是不可能的事。

最後作者寫何彬肯定的時候，我覺得熱有而力實不足。本來最初寫得那般冰冷，接着又勉強布

了一回步境，又使祿兒寫了一封很勉強的信，這全體的效能已經是很勉強的了；而作者寫何彬肯定的時候，又只用了他一封感傷的 Sentimental 的信，與滿面的淚痕，他的舉止，却仍沒有洒脫最初的灰色與冷度；我們由他的肯定，絲毫都看不出肯定的動力的效果，所以這全經過倒像微風偶過，在水面上吹起了一層漣漪，不久又仍歸寂靜了。真的肯定應當在本人的一生中，湧起永難消滅的一回激蕩，而以餘力深深地給一種不可磨滅的印象於讀者的心裏。關於這些地方冰心是疏忽了一點的了。有人說看了何彬的信，就覺得非哭不可，但這是這封信的 Sentimentalism 的成功，不能扯到全體的效能上去。小說家最大的努力，應當注在小說全部的 Dramatic effect，批評家也應當持冷靜的態度，在這些地方注意，不要學那些舊戲迷的喝彩。舊戲迷不解藝術，也不講效能，唱得又高又久，舞得又奇又怪的，便不惜高聲的喝彩，至於這些歌舞對於全劇的藝術與效能有什麼關係，他們是不管的。真的藝術作品，決不靠那一部分的完善；藝術作品的完善，

也在牠的各個，也在牠的全體as a whole。這全體應當是多樣的統一，一部分的出風頭，弄得不好，便會把統一破壞。‘超人’的這封信，能使人不禁哭起來，實是牠意外的成績，然而專就這封信說，我都覺得熟有而力不足。

以上所言，是依許多批評家的評論，把‘超人’作為描寫一個人由否定達到肯定之經過的作品，再把牠剖解考究所得。究竟冰心女士作這短篇時，她自己的意思如何，我們無從詳悉；所以這樣批評究竟有什麼意思，完全是一個未知數。不過我們由一篇作品，也不是決不能看出作者作那篇東西時的意思，我們多少是可以看得出的。我們所看出的作者的意思，與作者自己當時的意思是不是一樣，能不能一致，是在批評家的觀察力的大小，與作者自己的意識明顯的程度；有時批評家竟能看出作者自己還沒有覺到的地方，也是有的。冰心女士作‘超人’這篇小說時的意思，許多的人都由事件的進行與結果，說她是想描寫一個人由否定達到肯定的經過；然而這種觀察的方法，難免過於是印象

的，難免不使舊的遠的印象爲新的近的印象所蒙蔽了，所以我想最好還是用一個歸納的方法。

當我們把‘超人’仔細讀過一遍的時候，奔濤一般起伏的諸印象之中，超羣出類的共有三個：第一，沒有愛的（孤獨的）生活，第二，過去的追憶，第三，愛的實現 Realization。牠們的關係是：

沒有愛的生活 ——→ 過去的追憶 ——→
愛的實現

就是從沒有愛的（孤獨的）生活，由過去的追憶，達到愛的實現的一種經過。我在這裏提出過去的追憶，或者有人不贊成，然而我敢說‘超人’的最重要的內容就在這裏。我想作者當時的意思，也不外是想描寫我們與過去的關係——永遠相牽，永無中絕的關係。我不想在這裏說及我們一個人怎樣忘不了自己的過去，怎樣眷念，怎樣渴想；然而我們一生的歷史，很無情地一頁頁翻過來了，永無回復的可能性，事愈不能，我們越想，只在我們這種想念之中，我們回復了多少過去了的我們，尋着了多少過去了的悲哀與歡喜——都一樣地要求我

們感激的！當我們表出這種陶醉的感激的時候，誰能不被波起狂熱的共鳴？‘超人’得力的地方就在這裏。

然而就我所新提出的經過看起來，‘超人’的藝術也仍不免有我前面說過的幾層缺點。她寫沒有愛的生活，也只就客觀的現象描寫，也錯在把何彬寫到了極端的否定；她寫過去的追憶，也很妥插得勉強；她寫愛的實現，也是熱有而力不足。并且作者似乎沒有把愛的真諦看出。真的純潔的愛，在授而不在受，在與 to give 而不在取 to take。愛好比黃昏時分的飛鳥，是要尋出可以棲息的一枝的，不得其所，是不能安息的，然而何彬是何等的無氣力，何等的冰冷！

此外還有最後的，或者真與作者的本意一致的，一種觀察。何彬的信中說。‘你深夜的呻吟，使我想起了許多的往事，頭一件就是我的母親’，‘她帶了你的愛來感動我’。就這些地方看起來，似乎作者的意思不過是想描寫一個沒有愛的人，如何想起了慈母的愛的一種經過。如果作者的意思

真是這般的，那就未免更瑣碎了。

我寫這一篇東西，絲毫沒有把‘超人’故意說壞的成見，不過想把我的意見寫出來，供大家的參考。有許多的話一定有人不贊成，也有許多的話說得不十分徹底。冰心女士的詩人的天分是很高的，我在前頭說過，不須再說了。不過她的作品，不論詩與小說，都有一個共通的大缺點，就是她的作品都有幾分被抽象的記述脹壞了的模樣。一個作品的戲劇的效能，不能靠抽象的記述，動作Action是頂要緊的，最好是把抽象的記述投映 project 在動作裏。我們的舊小說多被動作(實事)脹壞了，然而被抽象的記述脹壞，也是過猶不及。這許是冰心偏重想像而不重觀察的結果，我在這裏順便談談，也許不無益處。

十一年十一月三十日

‘命命鳥’的批評

我非輕易不看現在的新小說。我們的出版界差不多天天有新的短篇小說給我們；一二千字的小說，差不多是和那些兩三行的所謂哲理詩與那些鑄在詩型裏面的散文，在那裏比賽牠們的數量的樣子。我並不是不想知道我們的文學界，一天天在怎麼樣變遷，也並不是不想注意現在大家所公認的幾個大作家（固然是就數量論的大作家，因為我們現在的羣衆，只要你的出產率大，便誰也要稱你爲大作家，自己便也可以名人自命），一天天在怎麼樣變化。然而我總不高興去看這些作品，偶然拿來一看，也多半是不能看完，至多只看到一半，便決然將牠們丟在一旁，以把寶貴的光陰由浪費之前救出了爲自己無上的安慰。前天我閒着沒事，把文學研究會出版的世界文學叢書‘小說彙刊’裏面的‘命命鳥’無意中翻出來看了。幾回我想把牠

丟了不看，然而一想我既有閒工夫，再想大家說是很好的東西，說不定還有好的地方在後面，所以我竟破一個例一口氣把牠看完了。可是看完之後，雖不覺得牠把我本來閒着的光陰怎樣了，却也覺到了一種淡薄的失望，尤其是牠把羣衆的鑒賞能力的度數告訴了我，使我覺到了一種不可言說的悲痛。我現在重把‘命命鳥’翻看一遍，隨把我的意見寫出來，質諸親切的讀者。

我讀第一段的時候，讀到‘早晨底日光射在她臉上，照得她的身體全然變成黃金的顏色’便覺得作者許地山君的觀察未免太不的確了。早晨很微弱的日光，并且只射在臉上，就能照得全身全然變成黃色——這種現象我無論如何也想不起。在早晨底日光裏，敏明——我們的女主人公——如果穿了特別顏色的衣服，也還有映成黃色的可能，作者既沒有把牠寫出來，不免要使人發生一種意外之感。

第二段有了‘那所屋子是佛教青年會的法輪

學校，地上滿鋪了日本花席……’之後，我們已約略知道這小說的背景是在一個信佛教的國家。然而在次頁(一百二)寫了加陵——我們的主人公——的奇怪的服裝之後，接着就是‘儼然是一位緬甸的世家子弟’的一句。我由這一句得到了兩樣的推想第一，我想我們的背景不是緬甸；第二，我想加陵不是什麼世家子弟；因為他只‘儼然是一位緬甸的世家子弟’。我們看了這‘儼然是’三個字，我想誰也要發生這樣的感想。其實我們的背景實在緬甸，加陵也實是一個緬甸的世家子弟，都可以由後文看出來。許君這種寫法錯在‘以馬喻馬’。作小說的人所以能由一些死文字，演出活躍的現象在讀者心中的是因為作者的一字一句，能在讀者想像中，誘起不斷的預想，而作者於小說的演進中，除自己一個人之外，鬼不知，人不覺地，使讀者的預想取自己所預定的方向。作者之於作品，猶舵工之於行舟；作者之於讀者，猶舵工之於旅客。旅客看了大姑山，又看了小姑山，決不會想到這些都是舵工要他看的。他方面舵工不能指着下關，說牠儼然是南

京的下關，因為旅客會把眼前的口岸，當做不是下關。通‘命命鳥’這篇小說，許君不幸沒有把作者的職務放在他的意識裏，下面還有更重大的缺陷，這地方不過是顯而易見的一個罷了。

最緊要的地方利用了一場幻境。但這幻境的開端（一百十四面）用了‘她定神瞧着圍繞瑞大光底彩雲，不理會那塔底金光向她眼臉射來，她的精神因此就十分疲乏。她心裏底感想，和目前的光融洽，精神上現出催眠的狀態。’幾句話，是似巧而實拙的。我在這裏面看不出一點必然性來。本來使敏明站着入了一場幻境，已經是很不自然的，而這幻境的開端，索性寫為神祕也好，偏又不是這樣，偏要加上一些很淺薄的心理的說明。許多精神上的問題，是不能用那樣的幼稚的心理分析來說明的。愈想構成一種因果，便愈削減牠的根據。索性說‘那塔底金光向她眼臉射來，她便入了一種催眠的狀態’，倒是沒有話可說的了。

敏明醒來後的心理有兩段記述(一百十九面)：

‘…………心中好像覺悟他們兩個是這邊的命命鳥，和對岸自稱為命命鳥底不同。她自己笑着說，“好在你不在那邊，幸虧我不能過去。”’

‘她自經過這一場恐慌，精神上就起了莫大的變化。對於婚姻另有一番見解；對於加陵的態度更是不像從前。’

這兩段相連的記述，是何等奇怪的自相矛盾！隔得遠猶可說，這兩段中間沒有一句話，沒有一個字！我疑這中間丟了什麼，却又不像。既說‘好在你不在那邊’，為什麼又說‘另有一番見解，對於加陵的態度，更是不像從前’？我真不知道作者在自己的意識裏面，把這兩段的關係弄清楚了沒有。

敏明的死，又是一件更大的奇事。在她的祈禱之前，只有前面說過的‘對於婚姻另有一番見解’，與那幾句佛問摩鄧的經，是關於她的記述。但這兩種記述，不僅不告訴我們她會決死，反使我們疑她會到尼庵裏去實行她的獨身主義，如加陵當初疑

她那般。并且佛教的真諦，實在苦行，像敏明這種行爲，實不似我們意中的佛陀的信女。而且‘我今悔悟，誓不再戀天人，致受無量苦楚’也不能使我們預想到一個‘死’字。許君不知道作者的職務在於暗示 Suggestion，太把讀者的預想蔑視了。這是命命鳥在技術上的第一大缺點。

敏明與加陵的同死，作者也錯在想把牠在一種理論上實現。這樣的事情，最好是在感情的或神祕的氛圍氣裏面實現。愈想把理論來促成，便是自己愈在那裏破壞。他們周圍的空氣太冷，而且那世界的誘惑也不強烈。這些地方是與最初所寫的加陵的服裝一般，使我們覺得很奇怪的。

以上是我把‘命命鳥’翻看時隨時發生的感想。至於把牠做一個全體看起來的時候，更有許多不好的地方。

第一 有人說牠模倣‘紅樓夢’，我想實在也有許多地方可疑。這場幻境固然是‘紅樓夢’裏面

的太虛，卽加陵的觸犯，也可比寶玉的冒失；而且寫法差不多盡是‘紅樓夢’式，反把‘紅樓夢’的好處丟盡了。

第二 這篇東西差不多是純客觀的描寫。若專論這些地方，差不多可以與那些惡劣的舊派小說同視，譬如歌舞之後，敏明與加陵的對話（一百十面）完全是客觀的臨寫。作者把一切做了客觀的對象，有的用撮像器攝了，有的用留聲機收了，而這中間只插了一些論理的連絡。‘紅樓夢’還有不少的心理描寫，這一篇却沒有一處，有的時候，也不過一些論理的結果。

第三 敏明的決死，不過是因為她由那場幻境悟到了感情的反覆無常。然而她既悔悟，當然更可以入空門，可以不死。并且她既是佛教徒，當然是以由苦行得正果爲目的，斷不至於決死。所以我想在這地方應當加上敏明不能忘情的苦惱。一方面不能忘情，他方面又悟到感情的易於反覆，這樣纔可以使她不得不死。這樣寫去的時候，不僅可以

免得許多思想與技術上的矛盾，還可以使敏明更近於人性 more human.

第四 敏明與加陵同死時的氛圍氣太冷淡，我在前面已經說過。這樣寫出來，只顯出了一些無意義的宗教的色彩，並且只是色彩，沒有傳出什麼情緒。我想最好是使敏明於確知加陵不是對岸的命命鳥的時候，兩人由歡情狂慾抱擁着同投湖水，高歌着死的勝利。這樣寫出的時候，可以把全篇由無意義的宗教小說救起，變為近代的情緒。

這篇小說在我所知道的範圍內，除了我自己的一篇‘深林之月夜’之外，是近來的創作中唯一的異鄉的 exotic 作品。牠的背景是異鄉的，牠的人物也是異鄉的。本來真的藝術，決不為地方色彩所污損，並且為補救國民藝術的單調起見，這種異鄉的情調，也實不可少。不過這篇小說，不幸被地方的與時代的色彩蒙蔽了，牠所寫的東西，是在地方與時代的薄膜上現出了的假像，牠絲毫沒有把這層薄膜下的實在教給我們；而最不幸的，是我們由這篇作品尋不出作者自己想揭起這層薄膜的何

等的努力。所以這篇作品，不僅技術是舊的，即觀察也是舊的；牠的人物不僅於我們是異鄉的，而且都是還沒有發見人性的舊的人物。在狂熱與神祕的氛圍氣之外，我們希望一切的現象，由人性的各種本能發展；我們決不能把現象的再現暫時滿足，我們要求作者把現象裏面的人性的本能之發展進行也寫給我們看。這篇作品從這些地方說起來完全失敗了，而牠所預想的宗教的色彩，也沒有可以挽救的實力。

‘命命鳥’裏面的最重要的關鍵，是那場幻境，而尤其是這邊的命命鳥與那邊的命命鳥的對照。自欺欺人的虛偽的人們，固多如那邊的命命鳥反覆無常；然而這邊不唱的一對呆鳥，我們由敏明把牠們的性質反求出來時，却也免不了是自欺的，不過一方面是老老實實的自欺欺人，他方面是在宗教這種假面下自欺罷了。我並不是在這裏想說些反對宗教的話，不過這種淺薄的信仰心，我想只有那些自欺欺人的宗教徒可以肯定罷。

我把這篇‘命命鳥’看完了之後，這世界文學叢書之一的‘小說彙刊’，就再沒有引力使我翻看了。我只好等下次的機會，更 miraculous 的機會。

二月七日

‘一葉’的評論

在我們現在這種缺少創作力——尤其是缺少長篇的創作的文學界，除了資平的‘冲積期化石’，王統照君的‘一葉’要算是長篇大作了。沒有長篇小說，固然不能便證明我們的創作力薄弱，而且時代的要求，也不在一口氣看不完的長篇小說，而在看完了猶有低徊賞玩之餘閒的短篇；然而現在那些新聞雜誌上的一兩頁或僅幾行的短篇小說，大多數實在叫人看了之後，要不嘔吐也不得了。

一個多月以前，我把‘一葉’看了一遍，覺得牠的缺陷雖然很多，全體却還不壞。我看了之後，隨即寫下了幾句詩，我現在把牠們抄在下面，使牠們說明我當時的心境。

這裏有人生，

真的人生，

他的慈愛，

他的痛苦，
他的寒噤！
似夢，
非夢！
是活的人生，
真的人生！

雖只是枯了的一葉，
却已經刻上了
人生的深跡，
與他的狂風，
他的驟雨，
他的和聲，
那慰安般的。
雖只是枯了的一葉，
要在靈敏的心絃，
吹起縹緲的嘆息。

我當時就想做一點批評，把牠的美點與缺陷
盡寫出來，不料又被別的事情耽擱了。我昨天與遠

夫偶然談及‘一葉’，便又把牠翻出來跳看了。現在把我覺得頂不滿足的幾個地方寫在下面，供王君與讀者諸君的參考。

‘一葉’不僅與‘冲積期化石’同是我們現在僅有的長篇，結構上也差不多同是一樣。‘一葉’不必是模倣‘冲積期化石’，然而‘冲積期化石’那樣的結構，我個人是不大喜歡的，在‘創造’一卷三期上給沫若的信中，似乎我曾說過，‘一葉’又用了這種結構，我是爲‘一葉’深惜的。并且‘一葉’的內容，不是如‘冲積期化石’那般不能任意宰割的。‘冲積期化石’是一個整塊，‘一葉’却是由數個小塊結成的，所以我想‘一葉’的開場，爲避開過長的倒敘可以不由在王志伯家說起。由慧姐死後，或在張柏如家時說起都妙，由芸涵的插話之後說起都可以。這樣說起時，既可以把單調的倒敘減到一半，內容也似乎更要密切而豐富了。

‘一葉’全體用的都是第三人稱，這是很好的。我時常覺得寫感情濃厚的小說，如用第一人稱，弄得不好，便難免不變爲單調的傷感或狂熱 Senti-

mentalism or hysteria, 如用第三人稱, 縱不能得到那種動的 dynamic 效果, 然而牠所能傳到的靜的 static 效果, 往往有更纏綿的動人的能力。并且我覺得用第一人稱, 似乎比用第三人稱, 易於使我們感到‘有人在說小說’, 就是, 易於在我們的世界與作品的世界之間, 築起一層超越不過的牆壁。真的藝術品, 能使我們沉沒在作品的世界之內, 把作者與讀者所構成的世界完全忘了, 把你我的界線也撤了, 我們同時是這個, 又同時是那個。這種似乎很難明白, 其實比什麼還顯而易見的事情, 最好用演劇開幕時的情調來作證。那時候, 不論如何死咬着現實不放的人, 免不了要如一個游魂一般, 也被一種不可抗力攝了進去。所以藝術家的技術的目的, 雖是在表現自己, 然而技術的要訣, 却是在如何把讀者引入作品的世界, 使他把一切的差別相毀了。一個藝術家, 至少要能使我們把我們的世界完全忘了, 至少要能打破妨礙我們‘沒入’的一切。至於作者自己無端跑出來, 妨礙我們的‘沒入’, 那便更不對了。‘一葉’在這些地方的用心全然不足。

通這上下二篇，作者與讀者混在一處，微在前頭帶着讀者跑（這些情形，讀者是不知道的，只有作者一個人心裏明瞭）。然而在第四十面第一行，忽然回頭說一句‘而且他每每同我們談起’，這簡直是作者自己露出馬脚。在這本來寫得不好的最初幾頁（如何不好，我想在下面再說），只這一句話，驀地裏把讀者踢出了作品的世界之外，幾乎叫人再也看不下去了。第二十一面第二行的‘即我也曾間接的聽過……’更使我不勝詫異，因為這句話使我想起了舊小說家慣用的‘就是說書的當時也……’。至於那第三行的‘所以我現在記起……’更無異作者精神混亂，忽忽自己聲明‘我是在向你們說書呀！’更把費了二十面的文字纔築起來了的效果，真是落花流水一般打得無影無跡了。我看了二十一面的這幾行，便對於‘一葉’隱隱抱了一種失望的憂懼，直到後來纔稍稍心安了，然而覺得終是一大缺陷。第五十面的第四行也是同樣的一個污點。假使這些是沒有辦法的缺陷或污點，猶有可說，不幸這些地方，完全是不費氣力就可以改好的，我不

解王君何以竟把牠們都看脫了。這些地方，似乎關係很小，然在技術上，却是最應當講究的。

從上篇的二十一面起，到下篇的七十八面，這一百六十三面都是倒敘！只有最初的二十一面，與最後的十一面，是現在的敘述。從二十一面起到七十六面止，是一個很美麗的插話。我覺得‘一葉’的四個插話——慧姐，芸涵，張柏如及老漁夫各人的歷史——之中，慧姐的身世，要算是最美的了。就只這一個插話，已經可以使‘一葉’值得一讀。不過天根與雲哥兩個名字之間，沒有一點暗示，非把這插話看完，無從知道天根即是雲哥。這地方是作者不顧讀者的期望，不把讀者的腦力的經濟，放在心裏的結果，我覺得是不好的地方。讀者看了二十多頁，已經有了許多的推想與期望，這時候忽又丟了他們所期望的不講，偏拿一種似乎與他們無關係的閒文來給他們看，我覺得不僅不能使作品曲折，反因為太長了的緣故，易使人倦厭而對於作品生不快之感。讀者對於出過場的人是很關心的，他的運命是讀者所急於想知道的，他方面憑空出

來的人，既要讀者理解又要讀者記憶，這是讀者很不歡迎的事情。王君把這些地方，莫非看得太隨便了？

天根的日記，不僅是打頭陣的先鋒，而且是隨時可以出沒的游擊隊。然而打頭陣的成績，却不甚好。雖然作者一方面說這日記很奇秘，一方面說達馨看了十五與十六兩面的兩處地方，便‘再也不能往後看了，心中一酸，幾乎要掉下淚來’，其實却并不奇秘，也并不能使人便要掉下淚來。這是當然的結果，因為這兩處地方，實在有點過於是抽象的。作者這樣說，倒是我們很覺得奇怪，不能首肯的。凡寫一件可悲的事情，作者只當把牠寫得可悲，寫到不要作者來說，讀者自然明白就是了。若不把牠寫得可悲，只說牠可悲，那便不問說得如何天花亂墜，也是不行的，不過把作者的無能越顯得明白罷了。本來讀者既不是被動的，沒有判斷力的小孩，這當然是不能勉強的。

達馨在全體本來是一個無足輕重的人物，然而在最初的二十面裏頭，却幾與天根占一樣重要

的位置。我們現在當然已經明白作者的意思，不過是要使她來介紹天根的那部日記，與由她們夫婦的對話，把天根也稍為介紹一番，介紹完了，她的職務便也完了。然而我們看了最初的二十面時，却不想她便是這般不重要的。她與王志伯——她的丈夫——的不合，她對於天根的同情，王志伯的疑惑與不安，及‘天根的回憶的記錄便第一次為她所發見’（第十五面第十一行）等等，都能於她的職務以外，誘起別的無益的推想。女性的感傷主義 Sentimentalism 如果利用不得法，是最易使人誤解的。‘一葉’在這地方，也實在用得不好。

天根的日記，由全體看起來，頗能盡游擊的責任，不過有幾處地方，登場時總不高妙。譬如初次登場時，使達馨羞羞答答，勉勉強強介紹了出來，然後由達惠而汪青立而那個蛇足的‘我’，未免太費氣力。上篇的第四章，實在是可以不要的。由許多難關輕輕地跑過來了的王君，在這個坦蕩的平原倒顯出這樣幼稚的步法，我真有點不解。

上篇的第二章，又是作者失敗的一處。我想這

一章的使命，一部分固然在表現天根，然大部分應當在利用他的回想或幻夢，來多給我們一點關於敘述之發展的暗示 Suggestion，所以這裏面的一語一句，都應當對於暗示有所貢獻纔好。然而作者在這一章表現天根的地方多，供給暗示的地方很少；夢中的青年的志願，夢中的好笑的她，夢中的修長的暗影，多是表現目前的情緒的。倒是‘他想到在故鄉的母親，想到遠嫁的姊姊，想到平生的遭遇，想到良友的遠離，’的幾句話，給了我們暗示不少，可惜太簡單，易於忽略了。我覺得在這地方作者失了一個好機會——一個給我們多少暗示，使我們對於往後的發展，發生更確的推想與更大的興趣的機會。

最後，作者對於修詞似乎太不講究。譬如上篇第一面第四行的‘向來他讀過何種關於哲學上的書籍，與聽過怎麼樣的大學者的講說之後，他必不肯作盲從的判斷’，像這類的文章，是很不好的。

出乎我的意外，我把‘一葉’的短處說得很不少了。這些以外，也還有不好的地方，然而牠的好

處頗多，即使還有也不過是微瑕罷。‘一葉’成功的地方，在能利用那四個插話，表出在運命掌中輾轉的人類之無可奈何的悲哀，使誰看了，也要感到一種不知從何而來的悲哀的醺醉。牠所以成功的原因，固由於那四個插話的哀婉，然而作者能到處維持那種美麗的情緒，確是一個重大的原因。至於何以能維持那種美麗的情緒，那倒是處理 Treatment 上自然的結果，作者既能夠（有意識地或無意識地我可不知）把這些人生的現象的一小部，關連於全體 relative to the whole 表現出來，那種美麗的情緒，倒像是一件附屬品（關於這種處理，我想有暇時再說）。至於他發見了愛與悲哀並行，那也是自然的，因為沒有愛何以有悲哀呢？

十二年三月二十四日

‘吶 喊’ 的 評 論

我們每當靜默中，每易懸想有一衝破這靜默的動亂到來，或竟希望牠臨到。我一個人尤覺得靜默不外是動亂的一個潛伏的時期，不會繼續長久的。

近半年來的文壇，可謂消沉到極處了。我忍着聲音等待震破這沉默的音響到來，終於聽到了一聲宏亮的吶喊。在我未曾直接耳聞這一聲宏亮的吶喊之先，我先聽到了一陣嘈雜的吶喊的呼聲，這種呼聲對於提醒人們遲鈍的注意力是必要的，然對於我這種吞聲等着的人，却有點覺得嘈雜而可厭。

然而我終於聽到一聲宏亮的吶喊了，這便是魯迅的‘吶喊’一部小說集。

在嗜好文藝的人，這一聲宏亮的吶喊當然是做批評的絕好的材料，然而許多的朋友雖然很望

我也做篇批評，我總覺得有點不好如何做，因為：

1. 我若寫一篇讚詞呢，作者名聞天下，門人弟子隨處皆是，而且那些嘈雜的呼聲莫不是異趣同歸的讚美，我又何必把我這本來不大好聽的聲帶撕開，放出一些討人嫌厭的聲浪？反之，

2. 我若不讚而貶呢，有許多人已經說我是專愛吹毛求疵的，那怕不是恰恰把自己的罪名證實了？吹毛求疵！我本來不比一個化學分析的技師更干犯了這條法律，然而瓜田不納履，李下不整冠，君子貴能遠嫌，我又何樂而故干衆怒？

而最使我覺得困難的，是我自己不能把要說的話說得有趣。我是個不能說趣話的人，我的筆便是我的叛逆者。世人的批評沒有比對於我更不公平的，然而我頗自知這是我自己性格上的缺點，也是我自己的將以悲劇完結的命運。

然而要在我們最近的文藝中尋出一件可以為批評的對象的作品，這是多麼困難的一件事！所以，假使批評是靈魂的冒險啊，這吶喊的雄聲，不是值得使靈魂去試一冒險？

‘吶喊’的作者也許是不承認批評的一個，我也極端贊成作者主張自己的權利，然而批評是爲的糾正作者呢，還是爲的使讀者了解作品的一種鄉導？我以爲文藝批評的真的作用在使讀者了解作品，使知給牠一個相當的價值，至於糾正作者，那是間接的作用，是教導而不是真的用法上的文藝批評。所以文藝批評的配角是讀者而不是作者，作者即不承認批評，而批評仍然要發生效力。

‘吶喊’出版之後，各種出版物差不多一齊爲牠吶喊，人人談的總是牠，然而我真費盡了莫大的力纔得到了一部。裏面有許多篇是我在報紙雜誌上見過的，然而大都是作者的門人手編的，所以糟得很，這回由令弟周作人先生編了出來，真是好看多了。

，共計十五篇的作品之中，我以爲前面的九篇與後面的六篇，不論內容與作風，都不是一樣。編者不知是有意還是無意，恰依我的分法把目錄分爲兩面了。如果我們用簡單的文字來把這不同的

兩部標明，那麼，前九篇是‘再現的’，後六篇是‘表現的’。

嚴格地說起來，前九篇中之‘故鄉’一篇應歸入後期作品之內，然而下面的‘阿Q正傳’又是前期的作品，而且是前期中很重要的一篇，所以便宜上不妨與前期諸作並置。

前期的作品有一種共通的顏色，那便是再現的記述。不僅‘狂人日記’，‘孔乙己’，‘頭髮的故事’，‘阿Q正傳’是如此，即別的幾篇也不外是一些記述Description。這些記述的目的，差不多全部在築成 build up 各樣典型的性格 Typical character；作者的努力似乎不在他所記述的世界，而在這世界的住民的典型。所以這一個個的典型築成了，而他們所住居的世界反是很模糊的。世人盛稱作者的成功的原因，是因為他的典型築成了，然而不知作者的失敗，也便是在此處。作者太急了，太急於再現他的典型了；我以為作者若能不這樣急於追求‘典型的’，他總還可以尋到一點‘普遍的’(allgemein)出來。

我們看這些典型在牠們的世界不住地盲動，猶如我們跑到了一個未曾到過的國家，看見了各樣奇形怪狀的人在無意識地行動，沒有與我們相同的地方可以使我們猜出他們的心理的狀態。而作者偏偏好像非如是不足以再現他的典型的樣子。關於這一點，作者所急於築成的這些典型本身固然應負責任，然而作者所取的再現的方法也是不能不負責任的。

假使我們暫時借用那被他們濫用了的一個名稱，暫不顧忌一般人的濫用，那麼，這前期的幾篇可以用自然主義這個名稱來表出。‘狂人日記’為自然派所極主張的紀錄（Document），固不待說；‘孔乙己’‘阿Q正傳’為淺薄的紀實的傳記，亦不待說；即前期中最好的‘風波’，亦不外是事實的紀錄，所以這前期的幾篇，可以概括為自然主義的作品。

這幾篇自然主義的作品，除了那篇不能說是小說的，並且即稱為隨筆都很拙劣的‘一件小事’之外，在牠們自己的王國裏大都是成績很不壞，而且作者的手腕是很值得欽賞的。便只這種不曾見

過的unique的取材，與作者的冷靜而肥胖的 Humour，已可博得一般人的驚疑而綽有餘裕。

我們現在雖然不能贊成自然派的主張，然而我們如欲求為一個公平的審判官，我們當然要給自然主義一個相當的地位。所以我們決不能因為前期這幾篇是自然主義的作品而抹殺牠們，我們反應當取牠們在自然主義的權衡上的重量。作者先我在日本留學，那時候日本文藝界正是自然主義盛行，我們的作者便從那時受了自然主義的影響，這大約是無可疑議的。所以他現在作出許多自然派的作品來，不僅我們的文藝進化程序上的一個空陷由他填補了，而在作者自己亦是很自然的。

前期的作品之中，‘狂人日記’很平凡；‘阿Q正傳’的描寫雖佳，而結構極壞；‘孔乙己’，‘藥’，‘明天’皆未免庸俗；‘一件小事’是一篇拙劣的隨筆；‘頭髮的故事’亦是隨筆體；惟‘風波’與‘故鄉’實不可多得的作品。這幾篇中還有一種特色，那便是牠們所顯現的村人的性格。作者所取的幾個典型，多是鄉村或小鎮上的人物，在這一點，作者可

謂獨開生面了(描寫鄉村生活的文字很不少,然多庸俗之流)。我們現在在都市過活的人看鄉村的人好像永遠隔着在彼岸,文學家能夠在這中間造出一條橋梁,使我們知道他們,也使他們自覺,這是再好不過的事情,此中也正有無窮的材料;然而我們如果要表現他們的時候,我們最要注意環境與國民性,我們的作者可惜沒有注意到這些地方,顛倒盡把他的典型寫成 abnormal 的 morbid 的人物去了。這許是他所學過的醫學害了他的地方,是自然主義害了他的地方,也是我所最爲作者遺恨的。

讚‘吶喊’的人都讚作者描寫的手腕,我亦以爲作者描寫的手腕高妙,然而文藝的標語到底是‘表現’而不是‘描寫’,描寫終不過是文學家的末技。而且我以爲作者只顧發揮描寫的手腕,正是他失敗的地方。文藝的作用總離不了是一種暗示,能以小的暗示大的,能以部分暗示全部,方可謂發揮了文藝的效果,若以全部來示全部,這便是勞而無功了。只顧描寫的人,他所表現的不出他所描寫的以外,便是勞而無功的人。作者前期中的‘孔乙己’,

‘藥’，‘明天’等作，都是勞而無功的作品，與一般庸俗之徒無異。這樣的作品便再湊千百篇攏來，也暗示全部不出。藝術家的努力要在捕住全部——一個時代或一種生活的——而表現出來，像庸俗之徒那樣死寫出來的東西是沒有價值的。

我們從‘阿Q正傳’翻過來看‘端午節’時，我想不論誰也會覺得有點奇異的。不論表現與內容，這兩篇比鄰的小說是大不相同的；嚴格地說起來，前者不過是一篇故事（Tale），後者纔真是我們近代所謂小說。我一直讀完‘阿Q正傳’的時候，除了那篇‘故鄉’之外，我好像覺得我所讀的是半世紀前或一世紀以前的一個作者的作品。我讀了這篇‘端午節’，纔覺得我們的作者已再向我們歸來；他是復活了，而且充滿了更新的生命。

而最使我覺得可以注意的，便是‘端午節’的表現的方法恰與我的幾個朋友的作風相同。我們的高明的作者當然不必是受了我們的影響；然而有一件事是無可多疑的，那便是我們的作者原來

與我的幾個朋友是在一樣的境遇之下，受着大約相同的影響，根本上本有相同之可能的。

無論如何，我們的作者由他那想表現自我的努力，與我們接近了。他是復活了，而且充滿了更新的生命。在這一點，‘端午節’這篇小說對於我們的作者實有重大的意義，欣賞這篇作品的人，也不可忘記了這一點。

‘白光’一篇使我聯想到達夫的‘銀灰色之死’，可惜表現實在不足，薄弱得很。‘兔和貓’與‘社戲’都是作者幼時的迴憶，饒有詩趣，只是‘鴨的喜劇’實不能說是小說，倒是一篇優美的隨筆。

‘不周山’又是全集中極可注意的一篇作品。作者由這一篇可謂表示了他不甘拘守着寫實的門戶。他要進而入純文藝的宮庭。這種有意識的轉變，是我為作者最欣喜的一件事，這篇雖然也還有不能令人滿足的地方，總是全集中第一篇傑作。

總而言之，假使‘吶喊’有一讀之價值，牠的價值是在後期的幾篇；假使作者關於自己有所表白於我們，那便是他的復活。

我在上面草率地把我關於‘吶喊’的意見說過了，然而在我擱筆之先，覺得還有幾句話沒有說盡。

作者是中途使用白話文的一人，他用了許多無益的文言，原不足怪，然而讀下去是很使人不快的。又作者的用字不甚修潔，造句不甚優美，還有些地方艱澀，這都是使作品損色的。我們的新文學現在還是在一個建設國語的時期，許多的表白都待我們來新創，我希望大家在這一方面多多努力，不要忽視了。

集中有幾篇是不能稱為小說的，我在前面已經說過了。我們中國人有一種通病，便是新詩流行的時候，便什麼文字都叫做新詩，小說流行的時候，便什麼文字都叫做小說。這是很容易使人誤會的事情。作者是萬人崇仰的人，他對於一般青年的影響是很大的，像這樣魚目混珠，我是對於他特別不滿意的。

全集我只看了一回，我現在只憑了我的記憶在這裏說話，我如多看一兩回，也許發生不同的見解，然而我回頭一看，却還不覺得有什麼矛盾的地

方，所以我將在這裏擱筆，就把這幾句話拿去報答希望我做批評的幾個朋友。至於狂妄的地方，那也不外是我自己暴露了自己虛空的裸體，大方君子可不要笑絕。

十二年十二月二日

讀章氏‘評新文學運動’

久在報上廣告內見‘甲寅周刊’第十四號登有章氏‘評新文學運動’一文，頗想一讀，因久未上街，不果。今天以俗事入城，纔在一家書店買了一部。我回到湖南以來，從不曾買過，也不曾看過這些新出版物。一個薄薄的本子，價目倒值一角大洋，足足化去了我拾七個雙銅板，使我的袋子空了一半，這事情只不會把我嚇倒。

叫好一部車子，跳上去就翻讀起來。把封面後面登着的第二次特別徵文題先思索了一番。坐在車上歡喜看書，實是我的一大毛病。其實坐在長沙的人力車上，左邊一歪，右邊一跳，縱然你的眼力精明，總是看不上兩分鐘的。轉過一灣，雙眼就朦朧起來，只見椽大的‘執政’二字滿紙亂跳。

回到家中休息了片時，又雙手捧着朗誦起來。最小的一個姪兒，笑着學我連連點首。剛把全文讀

完，郵差遞來了一份‘現代評論’。打開一看，達夫恰發表了一篇文章在裏面，他的題目是‘咒甲寅十四號的評新文學運動’。同樣看了一番。陡然想起明天教課的講義還只有雪白的幾頁紙舖在那邊棹上，不由得性急起來，但是咽喉裏邊却又好像有件東西在裏頭作梗。

胡適之氏在武昌公開演講之詞，我不幸不曾過目，所以我現在所要說的話，只及章氏本文與胡氏演詞經章氏引用之一部，所以我對於胡氏所言，不能負何等責任。還有一點須預先申明的，就是章氏標題為‘評新文學運動’，然內容却如章氏自身所說：‘右舉各條，皆就胡君詞中，稍稍論之，義取消極，辭止答辯’。據道理講起來，胡氏演詞，僅胡氏一人之說，牠的是否，還待研究，實不應據以為評新文學運動之對象，猶如我們不應根據一省教育當局的報告來評論全國的教育行政一般。章氏這種理法，不知究是小題大做，還是大題小做。我們再來批評章氏這篇文章的人，本不應牽及胡氏

一人之說以外的全新文學運動，然而我有許多的話須說，這回恐怕要借題發揮了。

章氏這篇文章，在數目上雖僅寥寥數千字，而不通的地方却實不少。我現在按章氏本文的次第，就事實與理論兩方面指摘他的誤謬。

甲 事實方面之錯誤

- 一 章氏謂：‘人性即獸性，其苦拘囚而樂放縱，避艱貞而就平易，乃出于天賦之自然，不待教而知，不待勸而能者也。……胡君倡為新文學，被荷如彼其遠，而乃不言而人喻，能收大辯若嘿之效者以此。’

這是極端誤解事實的話。查波動的現象，如各部分的振動數不由相近而一致，必不能成為軒然大波。新文學運動所以動播甚速的原因，是因為一般青年的心裏，對於舊文學早有不滿的念頭，一部分早已使用白話，而他方面因為對於國事極端憤激的結果，認舊文學為衰弱的象徵，不足表現生機勃勃的青年人的朝氣，所以有人振臂一呼，遂不

覺全國的青年都響應了。

二 章氏謂：‘以英人而治 Chaucer 卽號難讀，自非大學英文科生，解之者寥寥，吾則二千年外之經典，可得朗然誦於數歲兒童之口。韓昌黎差比 Macaulay 而元白之歌行且易於 Byron, Shelley 之短句，莎米更非其倫。死之云者能得如是之一境乎。且文言貫乎數千百年，意無二致，人無不曉，俚言則時與地限之，二者有所移易，誦習往往難通。’

這種說法直是詭辯。Chaucer 誠不易解，然二千年外之經史，數歲兒童究能朗誦嗎？縱能朗誦，究能理解嗎？元白之歌行易於 B. S. 之短句亦不盡然。

三 章氏謂：‘一鄉中其得層累而進之徒，較之前清赴省就學考試，洋洋誦其場作，自鳴得意者，數尤減焉。’

此亦與事實相反。縱有這種事實，也是教育沒有普及的原故，是一個純粹的教育問題，與文言白話之爭沒有關係。

四 章氏謂：‘文言死於二千年前，是自距今千

九百年以至演義出版之日，中國無文化也。’

此千九百年不知是如何算出來的。這些地方雖然不關緊要，然而也可看出章氏是信口雌黃，論理錯亂。

乙 理論上之誤謬

一 章氏以新文學之勃興為避難就易之結果。舊文學對於現代的青年，確是困難的功課，然而我們在這地方還當考察下列的二點：

A. 古人創作文字之初，也是這樣人強以所難能的嗎？我們知道先有聲音，後有文字。安知古人讀書識字不是和我們今日讀白話文一樣容易的嗎？

B. 我們為什麼一定要保留這困難的功課？對於最後一點，章氏必曰：‘吾之國性羣德，悉存文言’。然而文言亦不過一種容器，假使我們把這些所謂國性羣德，移植別種容器之中，那麼，文言便不是絕對必要之物了。不僅不是絕對必要之物，而且假使我們理想的國語告成，文言直是不必要的贅累。我們在這過渡時期的人，處處受盡了這種二

重人格的苦。使將來的青年可不再空費精力與光陰去苦記一些無用的文字與無用的句法，實是我們應當努力做到的一大事業。所以章氏所謂避難就易，應當改爲去繁務實。而且這種行爲的動機，亦決不如章氏所言全是從獸性出來的，這裏面的理性的作用是很重要的。這種因時制宜的行爲，實是我們民族自覺的一個證據，與章氏所盛稱的古之聖人創爲禮文的行爲，同出一途，理無二致的。

二 胡氏以舊文學爲死文學，章氏爲下定義謂：‘凡死文學必其迹象與今羣渺不相習，僅少數人資爲考古而探索之，廢興存亡不繫於世用者也。’若依章氏定義，則今日之文言實可以稱爲死文學。牠的迹象有許多與今羣實在渺不相習，僅少數人迷戀不捨，廢興存亡與世無涉。章氏又謂：‘死之云者能得如是之一境乎。’章氏之意大約以爲須有Chaucer 與現行英文間之差，纔可謂死。然而這未免把Chaucer 時代的文字看得太難，把我們的文體之艱澀看得太易了。現在的青年讀近代文，已經有點像讀外國文要加註釋，再過數年，章氏所謂‘如是

之一境’將更一天一天的顯現起來了。那麼，縱令舊文學現在還未盡死，然而牠的死期真是指顧間事。其實，在文學內分死的活的，是極不容易而不妥當的事情，我們立刻可以碰着兩個難問：

- A. 希臘拉丁之文學，由文學的價值而論，究竟能不能說是死文學？
- B. Chaucer 時代的文學，文體與現在的差異無多，那麼，我們為什麼不可以把牠視為僅僅字體上的蛻變？

關於第一問，我們可以毫不遲疑地承認牠們在文學上的價值，承認牠們不是死文學。關於第二問，我們知道 Chaucer 的詩文是用 Midland dialect 寫的，他的文字助長這種白話成爲了英國的國語，他的文字好像很難，然而實是因爲字體的變易很多之故。英國人稱他爲第一個近代的英詩人，所以他的文學亦決不能定爲死文學的代表。

其實，文學之死活，比較這種外形的問題，還有更重大的兩點：

第一，在實用上能使大多數人理解而應用的

纔是活文學，否卽是死文學。

第二，在表現上常能供給新鮮的表現的纔是活文學，否卽是死文學。

看明了這兩點，舊文學的死活問題自然瓦解。章氏所謂：‘二千年外之經典，可得琅然誦於數歲兒童之口。……且文言貫乎數千百年，意無二致，人無不曉，俚言則時與地限之，二者有所移易，誦習往往難通。’此皆不重事實的話，未了忽提出俚言，尤爲詭辯。

此外章氏所言，如‘文字限人之說，未或前聞’及‘世界語之無生氣’等等皆無稽之談，不復多辯。不過後面對於胡氏的幾句話，倒還說得爽直：‘而又自爲矛盾，以整理國故相號召，所列書目，又率爲愚夫愚婦頑童稚子之所不諳，己之結習未忘，人之智愆焉傳。’關於這件事情，我們曾經屢次痛論。然而這是胡氏個人的行爲，與新文學運動無涉。

關於章氏評論胡氏演詞的話，約略說完了。我現在想利用這個機會，關於批評新文學運動的方

法與標準稍說幾句，希望以後如果再有人從事這種評論的時候，不至徒費無益的口舌。

一切的道理是由推論或歸納出來的，而這些推論或歸納的根柢又都在假設 Assumption 之上，所以一切的道理都在一些的假設之上。譬如一個道理 A 在一個假設 B 之上，而這假設 B 又在另一假設 C 之上。這時候，如果有人根據假設 B 來討論 A，而我們想對於這種討論做一種批評的研究的時候，我們不應只就 B 或與牠同等的假設討論，我們應當回到更 einwand freier 的 C 來。只就 B 或與牠同等的假設討論的時候，是容易陷入 *circulus vitiosus* 的錯誤的。

所以我們批評別人關於新文學的議論的時候，我們應當由更原始的，比別人的假設更 einwand freier 的假設出發。而我們批評的標準也應從文藝的原則出發。文字的諸要素之中，最重要的約有下列數種：

- 一 實用量 有多數人理解與應用，纔能成爲有力的文字。

二 表現力 常能供給新鮮的表現，纔能
是有生氣的文字。

三 柔軟 Flexibility

四 明確

五 優美

這五種要素輕重不同，須各乘以相當之重量 Weight。我覺得實用量乘五，表現力乘五，柔軟乘二，明確乘二，優美乘一，最爲適當。我們批評一種文字之良否，我以爲可就這幾種要素研究。

我在前面用過‘我們理想的國語’數字，我們認現在的國語很不完善，我們須把牠改良使成爲理想的國語。開倒車的人們儘可以非難現在的新文學(其實明眼人自知得失，正不必問有無非難)，我們只是對着我們的目標走。關於這種種，留待下次的機會細說，現在引用 Lounsbury 關於Chaucer的幾句話做一個尾聲，并且勉勵我心堅氣壯的同志者。

‘一種能使一切讀書人讚美而研究，一切著作人取以爲模範的文學如未創出，真的國語是決不

能成立的。能由一羣方言之中拔出一種使超出一切，或者能以生命之統一與元氣給予存在其中一種之渙散的勢力的，只有天才，只有天才。’

十一月九日於長沙真園

論 譯 詩

每當我們討論譯詩的時候，我們每不由得要碰着一個重大的先決問題，就是：詩到底能不能夠繙譯？有些人說這是譯詩問題的 Alpha 與 Omega，有些人簡直說詩的繙譯是不可能。我不是想在這裏專論這個能不能的問題，所以關於這問題我只簡單地說幾句。

一講到譯詩能不能的問題，實在說起來，我們又非由‘什麼是詩？’着手研究不可。然而這不是三言兩語所能道盡，而與其對於詩加一些淺薄的界說，無寧說‘詩只是詩’。這句話似很無聊而可笑，然而詩是不能由分析與解剖求到牠的本質的，所以為得到一個整個的概念起見，倒是說‘詩只是詩’的好。這似乎有點像神祕說，然而這不過是為的求一個更完全無缺的見解，不必便是神祕說。

譯詩雖也是把一種文字譯成第二的一種文字

的工作，然而因為所譯的是詩——一個整個的詩，所以這工作的緊要處，便是譯出來的結果也應當是詩。這是必要的條件，也可以說是十足的條件 Sufficient condition。有些人把原詩一字一字譯了出來，也照樣分行寫出，便說是繙譯的詩；這樣的繙譯，即很精確地譯出來，也只是譯字譯文而決不是譯詩。

譯詩應當也是詩，這是我們所最不可忘記的。其次，譯詩應當忠於原作。詩歌大略可以分為內容、情緒與詩形三部來討論。詩形最易於移植過來，內容也是一般繙譯者所最注意，只有原詩的情緒却很不易傳過來，我們現在的繙譯家尤其把牠全然丟掉了。

所以理想的譯詩，第一，牠應當自己也是詩；第二，牠應傳原詩的情緒；第三，牠應傳原詩的內容；第四，牠應取原詩的形式。

這樣的譯詩可能不可能？我以為第一條件的‘是詩’，要看譯者的天分；第二的情緒，要看他的感受力與表現力；第三的內容，要看他的悟性與表

現力；第四的詩形，要看他的手腕。

人類的感情生活大抵相同，表情的文字語言也沒有多大的貧富之差可論。所以這種理想的繙譯之可能不可能，完全關係於譯者的能力（只有一種文字所特有的表現法，我認爲不能照牠的形式用第二種文字表現出來）。

譯詩并不是不可能的事情。即以我的些少的經驗而論，最初看了似不易繙譯的詩，經過幾番的推敲，也能完全譯出。所以譯詩只看能力與努力如何，能用一國文字作出來的東西，總可以取一種方法譯成別一國的文字。譯得不好的東西，不是譯者的能力缺少，便是他的努力不足。這種粗製濫造的譯家，在外國亦所在多有，惟不如我們今日這般豐富。現在的許多譯詩，我們每每一見便知道譯者無能而努力不足。這樣的譯詩，除釀成一般的人對於詩的誤解與表示譯者的膚淺之外，是沒有絲毫益處的。

不過我在前面所說的幾個條件之中，當然也

有輕重之別。有時爲使譯品‘是詩’的原故，或爲傳原詩的情緒的原故，內容的小小的變更或詩形的改變，也是可以原諒的；因爲詩是內容以上的一個東西，我們實不應當捨本而趨末。

譯詩的方法有二，我現在爲便宜起見，假定兩個特別的名稱：

1. 表現的繙譯法 Expressive method.

2. 構成的繙譯法 Compositive method.

我所謂表現的繙譯法，是譯者用靈敏的感受力與悟性將原詩的生命捉住，再把牠用另一種文字表現出來的意思。這種方法幾與詩人得着靈感，乘興吐出新穎的詩，沒有多大的差異。這種方法對於能力的要求更多，譯者若不是與原詩的作者同樣偉大的詩人，便不能得着良好的結果。所以譯詩的時候，譯者須沒入詩人的對象中，使詩人成爲自己，自己成爲詩人，然後把在自己胸中沸騰着的情感，用全部的熱力與純真吐出。沫若譯雪萊的詩，曾說：‘譯雪萊的詩，是要使我成爲雪萊，是要使雪

萊成爲我自己。’言簡而義深，近來有人不懂，無故反加譏笑，這不啻強人凝視譏笑者自己的醜惡的裸體。

這種繙譯的方法，實具創作的精神，所以譯者每每只努力於表現，而不拘拘於原作的內容與形式。我現在舉Richard Dehmel 所譯 Paul Verlaine 的‘月明’一詩爲例：

(P. Verlaine 原詩)

(R. Dehmel 的譯詩)

La lune blanche

Weich kueszt die Zweige

Luit dans les bois ;

der weisze Mond.

De chaque branche

Ein Fluestern wohnt

Part une voix

im Laub, als neige,

Sous la ramée...

als schweige sich der Hain

Oh bien-aimée !

zur Ruh:

Geliebte du—

L'étang reflète,

Der Weiher ruht, und

Profond miroir,

die Weide schimmert.

La silhouette

Ihr Schatten flimmert

Dû saule noir	in seiner Flut, und
Où le vent pleuse...	der Wind weint in den
Rêvons, c'est l'heure,	Bäumen:
	wir traumen—traumen—

Un vaste et tendre	Die Weiten leuchten
Apaisement	Beruhigung.
Semble descendre	Die Niederung
Du firmament	hebt bleich den feuchten
Que l'astre irise...	Schleier hin zum Himmel-
C'est l'heure exquise.	ssaum:
	O hin—O Traum—

月光皎清	銀白的月光，
照入深林；	流照疎林上；
— 枝枝	枝枝映着光
吐弄清音	不住地哀響
出自陰森...	聲聲清澈...
哦我的愛人！	哦我最親愛的！

池塘反映，
深鏡，
楊柳暗
影氾氾
風在哀吟……
睡罷，已是時辰。

一池清淨水，
沉沉耀銀鏡，
柳樹映池水
影暗寒光迸
颯颯悲風鳴……
我與你，夢相親。

泛濶而可人
一個和平
彷彿是
自天下臨
天上有繁星……
這正是一刻千金！

(沐若舊譯)

無邊的靜景
瀟漫此曠野
一層的浮影
如自長空下
點點耀銀光……
哦無邊的夢鄉！

(仿吾四年前舊譯)

Dehmel 的譯詩，雖有許多與原詩不同之處，然而牠自己便是一首好詩，而又能把原詩的情調表出，所以說牠是魏爾崙詩的名譯，誰也不能非難。

其次，我所謂構成的繙譯法，是保存原詩的內容的構造與音韻的關係，而力求再現原詩的情緒的意思。這是一般的人所常用的方法，但他們每每只把原詩一字一字地繙出，依樣排列出來，便以為工事已經完畢了，他們絕少致力於音韻的關係與情緒的構成的。這種方法的要點，是在做照原詩的內容的關係與音韻的關係，求構成原詩的情緒。譯者須把原詩一字一字在內容上的關係與在音韻上的關係拿穩，然後在第二的一國語言中求出有那樣的內容的字，使牠們也保存那種音韻上的關係。

這種方法的好例，在我們的文學界中，我還不曾多見，現在只把我所知道的引用幾首：

Das Meer erstrahlt im Sonnenschein,	日光之中大海明，
Als ob es golden waer.	顏色如黃金，
Ihr Brueder, wenn ich Sterbe,	友們喲，假如我死時，
Versenkt mich in das meer.	請沉我屍入海心。

(海涅 Seraphine 第十六首，沫若譯)

Behold her, single in 看她，獨在田隴裏，
the field,

Yon solitary Highland 那孤獨的高原的女孩兒！

lass !

Reaping and singing 看她，刈着還歌着，一人獨自；

by herself ;

Stop here, or gently 爲她止步，或輕一點兒！

pass !

Alone she cuts, and 她一人刈着，還把來捆了，

binds the grain,

And sings a melanc- 又歌起她的哀調；

holy strain ;

Oh, listen ! for the 聽呀！這幽谷深深

vale profound

Is overflowing with 全充滿了歌唱的清音。

the sound.

No nightingale did 絕無好鶯曾歌唱

ever chant

More welcome notes 更悅耳的清音

to weary bands

Of travellers in some 於倦了的旅人之隊
 shady haunt,
 Among Arabian 在阿拉伯沙漠的幽陰：
 sands:
 A voice so thrilling 如此動人的聲響
 ne'er was heard
 In Spring-time from 不曾聞自好客的鶻鴉
 the Cuckoo-bird
 Breaking the silence 那啼破海灣之沉寂
 of the seas
 Among the farthest 於遠方之希布利諸島的。
 Hebrides.

(Wordsworth的孤寂的刈稻者，仿吾譯)

這些許不是什麼好例，然牠們所構成的情緒，與原詩相去尚不遠，可以稱爲譯詩。

再把這兩種方法考察一番，那末，表現的繙譯法是要從一個混一的情緒放射出來，所以牠的作用是分析的遠心的；構成的繙譯法恰恰相反，是要從散亂的材料結合起來成一個混一的情緒，所以

牠的作用是綜合的，求心的。

表現的繙譯法既是由譯者放射出來，結果難免沒有與原作的內容不同之處，譬如，原作字句的先後詳約，每被顛倒或更改。這是牠不如別的一法之處。然而構成的繙譯法，雖在內容上可以無限地逼近原詩，而情緒每有不能用這種自繩自縛的方法表現出來的。人類的感情生活大抵相同，一國語言可以表現出來的情緒，別的語言也可以表現出來，只不能說可以用同一的形式。所以這兩種方法各有所長，不能妄定高下；最後的判決總要看譯者的才能如何。

總而言之，譯詩第一要‘是詩’。假如牠是詩，便不問牠與原詩有無出入，牠是值得欣賞。近來指謫譯詩的人頗多，惜他們幾把譯詩與學習外國文字的課題同視了，有些竟自己弄錯了也去向他人饒舌。我們討論一件事情，總要先作一番思考。

一種語言的最豐富的表現，可以在詩歌中看出來。我們的語言極富，只是因為構造生硬的原因，表現却不甚豐富。我們的新文學運動的一個目的，

是在使我們的表現豐富起來。我們能把外國的許多好詩，繙譯出來，是可以使我們的表現豐富，同時使我們知道怎樣擴充我們的表現方法的。我願我們的繙譯家不要以繙字典自限，要知道譯詩也正是我們的艱鉅的工程之一部。

十二年九月三日

文學界的現形

自從梳人魂魄的春風把冬來的殘夢吹醒以來，我的耳邊時常覺得有一種疑問的低聲在響，那便是：我們這種說起來很好聽的所謂新文化運動，鬧了這幾年，究竟有一點成績沒有？有的時候，究在何處？

這種疑問的低聲，時在我的耳邊響個不住。我知道今日的我們還不在可以回顧而下批評的適當的地位，然而這種疑問的響聲，好像那躑躅花間的蜜蜂一般，只是在我的耳邊旋繞，直到我想起了這種所謂新文化運動不過幾個學政客不成的沒事做的閒人硬吹出來出出風頭的一種把戲；想起了這幾個人於風頭出足了之後，已經一足搭上了彼岸，把以前的一切久已撇在腦後；想起了運動開始的當初便只有一部分品學俱壞的不安分讀書的學生跟着瞎鬧，想博得一點聲名，好弄到一個往外國去

遊逛一回的機會；想起了數年後的今天雖然也有不少人在做這宗生意，然而大部分只是一些從胎裏出來還未開眼的乳犬般的學生四處匍匐——想起了這些，我耳邊的這種低聲就好像催人入睡的夏日的鳴蟬一般，使我頹然傾倒在這不雨常陰的上海的囚牢中了。

這種所謂新文化運動的究竟，我不想在此多談，且讓那些研究文化史的人當做天大的事情去考究。而且北京的講學社恰從極樂的西方抬了大詩哲太戈爾先生過來，我想這種所謂新文化運動的究竟，多少總可以從這回的盛舉得到一點暗示，正用不着我來多講。

與其嘮叨於這種漫無着落的問題，還是自謙一點看看你們自己所曾直接參與的新文學的現狀罷！我好像聽見了有一種這樣的聲音，剛巧我自己正有幾句話塞在喉頭待吐。

我們的新文學運動不覺已經鬧了許多年。在創作方面，除了極少數的作品之外，固無成績可言；即在繙譯方面，也差不多沒有幾部書可以使我們

首肯。而最使人悲觀的，便是正義觀念的淪亡與個人道德的墮落。

我們現在的新文學界可以稱為政界的縮寫。一方面有人利用豐厚的資本，拉人組織研究會，以人生主義相標榜，而以頹廢派的名稱加在別人頭上；他方面有人專門迎合無知無識的青年，稱獎他們幼稚的出版物，以圖博得一般青年的好感。這兩個大才小用的人，每逢有人攻擊的時候，總是指為敵黨的發言，使別人的公正的批評也不易發生效果。

這便是我們的新文學界的大概。現在的那些要像不像的創作，那些‘雅典主義’的譯品與那些糟踏好紙的雜誌，便是他們這種努力的結果。我每見了這樣的東西，便很想帶他們往印刷局的排字房看看，問問他們那樣無聊的文字值不值得使排字的工人一天受十二點鐘的熬苦。

在這種狀況之下，偶然有一二個人揭破他們的陰險，指出他們的淺薄，就好像破壞教義的叛徒，干犯國法的惡漢一般，不被他們的烤殺，也要被他

們罵死。

文學家的使命，是要從暗怛的死灰中把時代的良心吹醒。啊，我們現在的這些文學家，他們自己的良心還在死灰之中輾轉！他們是一些政客，他們專事植黨營私，以利相誘，他們的目的不在新文學的建設而在像把持政權一般把持文學界的勢利。

我們每每看到顛倒是非的批評，每每看到陰諷暗罵的文字。利用他們優勢的機關與逐利的狐羣狗黨，他們想把異己的人一齊打盡。正義的觀念早已從他們的腦中消亡，道德與不道德的問題早已不算一回事了。

這是那些人多勢衆的政黨與那些博有一點過分的名譽的名人的現相。至於那些還未開眼而愛出雜誌報紙的乳犬般的青年們，他們純是以耳代目，別人怎樣說便也跟着嗡嗡低響。他們對於新文藝的貢獻，只是他們喫紙煙剩下來的給書買們裝滿錢袋的些少的金錢；而他們從虛榮心弄出來的不成話的作品，倒在一般民衆的眼中把新文學的羸瘠的醜態赤條條的露出了。他們每每高捧一

二個名人——甚至全無知識的名人也有人捧——而這些名人也就把他們介紹於大眾。這是另一種很奇怪的現形。

在非有一點政客的手腕不能成事的我們的國家，這種現象怕也是自然的結果。然而文學家的天職不是在批評與改造人類的生活嗎？爲什麼便任自然的趨勢把自己推倒了？爲什麼不從死灰之中把自己的良心救出？

‘哀莫大於心死。’把文學界化爲了政局的人們喲，你們如果要不負文學的使命，要對於時代有所貢獻，你們須先把你們自己的良心救起！你們的種種心計只能眩惑一時，你們不要爲自己榮耀一時的緣故，致使文學不能對於時代的切迫的要求爲及時的貢獻；這是時代的不可挽回的損失。你們不要使新文學的建設再延下去，時代是一個最嚴肅而明敏的裁判者，他決不寬恕你們，也決不會看過。你們不要學朝露在曙光之前的無益的抵抗，時代的陽光將帶了執行你們的死刑的使命而來到！

四月二十三日

矮醜的說道者

人類的最大的缺陷，便是各人只生有兩隻眼，而且都是向着別人的。

假使一個人忽然之間生出了第三的一隻眼，我想第一件他應當驚異的現象是世人歡喜傾聽他人的瞎說。

假使一個人忽然之間生出了第三的一隻眼，我想第二件他應當驚異的現象是世人之中越是不懂的人越是喜歡瞎說。

我帶着我的小狗在街上閒遊的時候，遠遠望見那邊有一羣人麤集在那裏，宏亮的說話聲在空中波湧着。

我的小狗在人世活了不少的年頭，也沾染了人世的不少的惡習，便也像那些人一樣，只顧向裏邊擠。我生怕我的小狗傷了，牽着繩子跟在後邊，轉瞬之間也被擠到了裏面。

一個矮醜而帶眼鏡的人站在高處說話，他常從眼角邊觀察他的聽衆。

‘所以，聽我的話，常把你們的眼睛注視別人！天下事，沒有比攻擊他人還能給你更多的快樂的。

把莫須有的罪名先一日加給你的敵人罷，那便不論你怎樣把他說得禽獸不如，世人也要一齊信你。

不要想用證據去證實敵人的罪名，反而只要在你的言論中認爲已經證實，認爲一件事實，世人便也要一齊信你。

不要爲道德而躊躇，不要爲正義而沮喪；因爲道德只是騙人的一個法門，正義也早已不再跛行而隨你。

然而當你攻擊他人的時候，莫使他人見你的真身，也莫使見你的尖鋒罷！

讓你的言說如婦女們的花言巧語，讓你的姿態如僧道們的端莊敬重，因爲你的攻擊縱然失敗，世人還要爲你的言說與姿態而稱賞你。’

我無端聽到了這樣的幾句話，這時候，我的小狗忽然與旁邊的一個人爭鬧起來。我的小狗究竟弱小，只恨恨地瞅着牠的敵人，回罵了不少的話，就自己離開了。雖然牠裝着不服，幾次三番要再往拼命。

我帶着我的小狗離開了那地方之後，深喜我的小狗沒有貪聽這一類的言語。

我想，假使對於人類的改造我有什麼希求，我希望人類能加生一隻慧眼，而且對向內面開着。

四月九日

今 後 的 覺 悟

五卅慘事傳遍全國之後，各地的新聞雜誌全體議決停載文藝遊戲之類的文字。在哀慟之中，也禁不住一種痛快的感覺。老實說，遊戲文字固不待言，便是那些所謂‘文藝作品’，我們也正渴望着立時有一陣旋風起來把牠們捲入太平洋的深海，沉入那黑沉沉的大海深處。我們爲了牠們含羞忍詬實在不知經過多少年月了！

沒有比文藝還不值錢的。那些淺薄的心靈所露出的醜惡的裸體尤足使人掩鼻。一個人要成爲一個文學家先要懂得這一點。假使有人說這是暴慢的武斷的話，那麼，你尊貴的文學家喲，我且問你們，你們的寶貴的作品，就假定牠在藝術上已到完全的境地，對於人生牠究竟能有什麼貢獻？誰說不至於是供給一些寄生着的特權階級和一些同樣寄生着的遊蕩兒的遊藝？我們反對功利主義者的

主張，我們承認文藝不一定要與社會有關係，然而對於人生自己，牠究有什麼貢獻？不至於是一些苟且姑息的，暫時蒙醉自己的假藥，外樣好像充實，骨子裏其實空空洞洞的嗎？

一陣狂風起來，從一些跳動着的刺眼的黑字堆中，把那些刺眼的所謂文藝作品一齊捲去了，實是一件痛快不過的事。而我個人替那些在報紙上爭名奪利的一羣鵝——（霸用資平的字，稍加以別的意義）私心竊喜的就是，這一大羣總也應該有一番覺悟了。一個人要有外界的激刺，纔能覺悟起來，已經是不堪造就，然而我希望這一大羣中的優秀分子能從此真正覺悟起來，於不堪造就的資質中，勉強圖自己的造就。

自有新文藝運動以來，一天天增大的這一大羣，他們把文藝看得太尊貴了，也許是看得太下賤了。他們不曾有過真正的了解，所以不曾有過真正的肯定。真正的肯定要從否定之中出來。沒有否定的精神決不能達到真正的肯定。這裏的定則是：由否定達到肯定 *Durch yerneinen Bejahung*。

斯的健康和快樂，那正直的人帶着得勝的神氣向我說；這是離你磨坊兩里地遠的補雷孟德修道院製造的…這是不是要比全世界所有的沙爾特羅斯〔註七〕都高貴？…并且假若你知道這藥酒的歷史怎樣有趣呢！你請聽罷…

於是，誠實地，無挖苦意味的，在這牧師住宅的飯廳裏，這樣樸實，這樣靜謐，帶着小圖集成耶穌十四苦像和明淨而如教士白袍一般直垂的窗帷的飯廳裏，牧師開始給我述一個微可疑而不恭的，同 Érasme 或 d'Assoucy 的一個故事般的小史。

——二十年前，那些補雷孟德人，（甯可呼白神父們，如我們普羅望斯人叫他們一般，）是掉在一個極大的窮困裏。假若你那時候看見他們的修院，那一定要使你覺着難受的。

那高牆，巴戈尼塔差不多要成爲碎塊了。繞着長滿了草的遊廊，那些柱子自行破裂，石的聖像坍在他們的龕裏。沒有一扇豎起的玻窗，沒有一扇立

着的門子。中庭裏，祭堂裏，羅因河的風好像在加馬格島一般吹着，熄滅了蠟燭，撼碎了窗玻璃，吹走了聖水瓶的水。但是尤其愁慘的，却是修道院的鐘樓，同一個空鴿籠一般寂靜，神父們，因沒錢來買座鐘，以致迫着作晨禱時用杏樹響板打着當鐘鳴！…

可憐的白神父們！我現在還在看見他們一樣，在聖體瞻禮的迎聖列，他們穿着補綴外披一個跟一個過去，因以西瓜檸檬當食糧的原故，面孔都慘白而瘦小，在他們後面是主教，他低着頭，覺在太陽底下顯出他褪金的法杖和蟲蛀的白羊毛教帽是十分可恥的。會中婦女在行列裏看了這可憐的事而哭，而那些粗野的執旗人却在他們之間輕譏淡笑，一面指着可憐的修女們：

——這些鳥兒他們還在一塊時他們要瘦了。

實在這些可憐的白神父也到了自問他們是不是各飛各的穿過世界去尋各自的食料更好些。

但是有天當這重大問題在教務會議討論時，人家忽然來報院長說教友戈賢要求參與會議…要

緊的你須知道教友戈賢是修道院的牧人；就是說他是在中庭裏，前面趕着兩隻甚瘦的在石皮縫裏尋草吃的母牛，從一個穹窿下轉到一個穹窿下過他的日子的。由濮斯一個老瘋婦人家叫作卑蝸老媽的養到十四歲，至修女院收留以來，不幸的牧人只學會了看守畜生和背誦 Pater-noster (主禱文)；他還只能用普羅望斯語念，因為他的腦精思想是遲鈍的。他是一個熱誠的基督教徒，雖然他在懺悔中有點安於幻想，他是自律不苟，用手掌以自懲！…

當人家看見他走進議事廳，簡單愚蠢的，腿屈在後給會衆致敬時，主教，神父們，管帳，所有的人都笑了。當那張帶着山羊鬍子和瘋人眼睛的灰色面孔，從什麼地方來的時候，這是常發生的事情；可是戈賢教友並不關心這個。

——我的神父們，他絞轉着橄欖核念珠用了誠實的聲音說，人們很有理由說更響亮的是空的木桶。你們請想像着我已然這樣空虛的腦精裏，因為久久深思，我相信我已找着把我們從困苦裏拉

出來的法子了。

“這就是情由。你們很知道卑蝸老媽，這正直婦人她當我小時是看護我的。(上帝有她的魂靈了，那卑下的老婦！她酒後曾唱了好些野鄙歌曲的。)所以我要向你們說，我可欽敬的神父們，那卑蝸老媽，在她活的時候，她是同哥爾斯島一隻老白鷄般認識一樣多一樣好的山草的。在她晚年，她曾製了一種不可與比的強壯藥酒，是用五六種我們一塊在阿爾畢山採來的藥草混合成的。到現在有好些年了，但是我想如果能得聖阿居斯丁的幫助和我們院長的允許；我或者——一面仔細地找——能夠重新找着那神祕藥酒的組合物。於是我們只把他裝成瓶，只低點價發售了，這或者能使我們修道院逐漸致富，如同我們特拉波和格南底的教友們所做的一般…

他沒說完的時候了。主教已是站起來攀住了他的頸項。神父們拿住了他的手。管帳人，比別人還更感動的，恭敬地吻着他襤褸的衣緣…後來各人重回到各人的坐位上來討論；當場，教務會議議

決把那些母牛託付給教友特拿西畢爾，使得戈賢教友能專心去研究他藥酒的製造。

怎樣那誠實的教友達到重新找着卑蝸老媽的方子？用了怎麼樣努力的代價？犧牲了多少夜不眠的代價？歷史上沒說及。不過，可靠的，是六個月後，白神父們的強壯藥酒已然是很風行了。在哥達全地，在阿爾全地，沒一個農莊，沒一個倉庫在他食物間裏，在酒瓶和青橄欖瓶當中，沒有沒一個普羅望斯省封印的帶有一塊上有一個在深思的修士銀牌的土製小罐的。幸賴他藥酒的流行，補雷孟德修道院很快的豐富了。人家重起了巴戈尼塔。主教有了一頂新法帽，加工製的玻璃窗祭堂；鐘樓裏一羣大小的鐘，在耶穌復活瞻禮的一個美的朝晨，連續不斷的相和而鳴。

至於戈賢教友，那可憐的服役修士，他的鄉下氣會這樣使得教務會快活的，他在修道院已經不是那個戈賢了。人家此後只認得他是戈賢神父，聰明有智的人，他已完全離了修道院細小複雜的事

生活着，當三十個修士在山上給他尋香草的時候，他是整天的把自己關閉在蒸溜場裏……這蒸溜場，那里是無論主教隨便何人都沒有進去的權利的，那是一個荒棄的舊教堂，在神父們園子的盡端。有些誠實的頭腦簡單的神父以為是用了在作什麼神祕可怕的東西；假如，偶然有一個胆大而好奇的幼年修士攀住絡在屋上的葡萄藤，一直上到環洞門窗口，他一定很快的滾了下來，恐怖的看見戈賢神父，同着他扶乩者的鬍子，俯身爐竈上，手裏拿着比重計；在他周圍，是些紅砂石彎形蒸溜器，大的蒸溜器，玻璃蒸溜曲管，一堆奇異雜亂的東西在玻璃的紅光裏發燄……

日暮時，當嚮着最後的 *Angélus* 經鐘的時候，那充滿神祕的地方的門就謹慎地開了，是神父到教堂去做晚禱。應當看看在他穿過修院時那是怎樣的迎接呢！教友們當他過身時排列着。人家說：

——不要作聲！……他有祕密呢！……

管帳人跟着他低頭地同他攀談……在這些詔諭的當中，神父擦着額角走去，他的闊緣三角帽向腦

後戴着彷彿一道圓光，他用了滿意的神氣看着他的周圍，那些種着橘樹的院子，那些轉着新定風針的藍屋頂，在發白的中庭裏，——在那些美雅飾花的小柱中間，——那些穿新衣的神父帶着鎮靜的態度兩個兩個的走過。

——他們所有這些都是我一個人的力量！神父在自己心裏說，每回這個思想使他升起一股股的驕氣。

可憐的人因此大大的受懲了。你就要看見…

你請想像着，一個晚上，當做祈禱時，他異常昏迷地來在教堂裏：臉紅，氣喘，風帽斜戴，這樣地擾亂以至取聖水時把他兩隻衣袖直濕到手肘上。起初大家以為這是到晚了的感動；但是當大家看見他不給正祭台行禮反向講經台和大風琴致敬，很快的穿過教堂，在唱歌台逡巡了五分鐘，尋了他座位，接着——坐下身體即左右傾斜，帶着愚蠢樣子微笑着的時候，一陣驚詫的喃喃聲滿了全教堂。人們一個同一個低語起來：

——我們的戈賢神父到底怎麼了？…我們的戈賢神父到底怎麼了？

主教有兩次忍不住的，把他的法杖擲在地上來鎮靜…那邊，正祭台的裏面讚美歌永在唱着；但是答唱却缺少了精神…

忽然，正在 Ave verum 的當中，你看戈賢神父仰倒在他椅裏，用了一個激響的聲音唱道：

在巴黎，那里有一個白神父，

巴達旦，巴達達，達拉辦，達拉巴…

全體驚愕了。所有的人都站了起來，大家喊：

——拉他出去…他被魔附了！

神父們畫着十字。主教的法杖空動了…戈賢神父一點也沒看見，一點也沒聽見；兩個有力的修士不得已從祭台旁的小門拉了他去，他還一面同驅魔人般抗拒着，一面却更起勁的繼續他的‘巴達旦’和‘達拉巴’。

明天，天纔發亮，那不幸人已跪在主教祈禱台前淚下如注的在懺悔他的罪過：

——這是那藥酒，主教，這是那藥酒誘惑我了，他打着胸膛說。

看着他這樣的憂苦，這樣的懊悔，那好主教自己也十分的感動了。

——去罷，去罷，戈賢神父，你請安靜罷，所有這一切將如朝陽已出的露珠般而消滅…總而言之你的壞行并不如你所想像的那麼大。雖是你的歌唱有一點…嘿！嘿！…末了還應希望那些新修道士不會聽見那個…現在，你確實給我說事情是怎樣來的罷…是因為嘗試藥酒，是不是？你的手太重了…是，是，我明白…這就如同教友斯格枉子，火藥的發明者一般：你也作了你的發明的犧牲者了。你說給我聽，我正直的朋友，必須你親自嘗試那個，那可怕的藥酒的麼？

——不幸，是的，主教…試驗器告訴我酒精的度數和力量；但是到了牠的完成和味道，却只有我的舌頭嘗得住…

——啊！很好…但是還聽一點我要給你說的…當你因必要而嘗試藥酒時，你是不是覺得那是

很好?因此而感到快樂?…

——唉!是的,主教,不幸的神父紅着臉說…我覺到牠的香味已經兩晚了,一個濃香!…這一定是魔鬼同我開這卑鄙的玩笑…我決意從此以後只用那試驗器。但是可惜,假如酒味不太甘美,假如酒色不太悅人…

——你好好當心這個罷,主教很快的截住他說。不應當冒那種使主顧們不悅的危險…所有你所要做的現在你是知道了,就是你要加倍的小心…你要嘗多少酒纔可以信得足呢?十五二十滴罷,是不是?我們就以二十滴爲限…如果你僅嘗二十滴那魔鬼也把你攔住了,那就是很狡滑的魔鬼…而且,爲了預防那些意外事,我將來將准免你不要來教堂。你可以在蒸溜場作你的晚禱…現在,安心去罷,我的神父,要緊的…好好計算你的點滴。

唉!可憐的神父却徒然計算他的點滴…那魔鬼捉住了他,更不放他了。

是蒸溜場聽見他那些奇異的祈禱!

白天，還是安然無事。神父是還安靜：他整理他那些火爐，那些蒸溜器，細心地揀擇他的草，普羅望斯的各種草，細長的，灰色的，齒形的，蒸發着香氣和陽光的草…但是到了晚上，當那些藥草已經泡製，當藥酒在大紅銅盆裏發熱時，可憐人的痛苦也就起頭了。

——…十七…十八…十九…二十!…

酒滴從小管子掉在鍍銀的酒杯裏。這二十滴，神父把牠們一口就吞了，幾乎感不到快樂。只有第二十一滴使他渴想。哦！這第二十一滴嘗了！於是，爲躲避那誘惑，他走到實驗室那端去跪着作他的祈禱。但是從那還熱着的酒升起一些帶香芬的霧，這香霧來在他周圍飄蕩着，甘不甘心，把他引向酒盆去了…那酒有一個很美麗的金綠色…俯身在上，鼻孔張着，神父拿了他的小管緩緩地攪動着，在碧玉似的浪滾着的耀光小碎塊裏，他好像看見卑蝸老媽的眼睛活潑地看着他在笑…

——好！還來一滴罷！

一滴又一滴，這不幸人到後來又有滿滿的一

杯了。於是，沒有力了，他倒身在一張臂椅裏，身體癱軟，眼皮半閉半開，小口地呷啜着他的罪惡，自己同自己帶着一個甜密的良心責備的低聲地說：

哦！我自己把自己罰落地獄了…我自己把自己罰落地獄了…

最可怕的，是在這魔鬼的藥酒的底裏，他重找着，我不知道由什麼魔術，所有卑蝸老媽的卑鄙小曲：“這是三個小饒舌婦人，她們談論要做一個盛饌…”或“阿特烈的年青牧女到那獨林中去…”并且永是有那白神父們著名的…“巴達旦巴達達”。

你請想到了明天又是怎樣的慚愧，當他那些鄰人帶了譏諷的神情向他…

——呃！呃！戈賢神父，昨夜裏你睡時，你是有好些蟬子在你腦袋裏罷。

於是這又是些眼淚，失望，禁食，懺悔，和懲戒。但是一點也不能抵抗那藥酒的魔鬼；每晚，同樣的時候，魔又開始附他了。

當這個時候，那些購貨信如雨一般落到修道

院來，這是真正的一個降福。那些信是自里尼，愛格，阿維儂，馬賽…各地方來的。一天一天的修院變成製造場的樣子了。在那里有些捆紮教友，標記教友，以及寫字的，用車運貨的；在那里上帝的奉侍不時遺失些鐘鳴；但地方的窮人們在那里却沒遺失的，我可以給你擔保…

後來，在一個禮拜日的美的朝晨，當那管帳人在教務會議裏讀他一年的財產單的時候，當那些誠實神父眼睛發亮唇邊帶笑的聽着他念的時候，戈賢神父忽然闖進會議中，口裏喊着：

——完了…我不更做那個了…還給我那些母牛罷。

——有什麼事了，戈賢神父！主教問，他很疑惑有點什麼了。

——有什麼事了麼，主教？就是我在預備一個永遠的地獄之苦…就是我在喝，我同一個無恥之徒般在喝…

——但是我給你說過要你計算你的點滴的。

——啊！很是的，計算我的點滴：現在是應該

一杯杯的計算了…是的，我的神父們，我是這樣。我每晚是三玻璃…你們很明白這是不能經久的…所以請你們讓你們願意的人做那藥酒罷…我還要辦理這個的，天火燒我！

這回會衆可不笑了。

——但是，不幸的人，你要使我們破產了！管帳人喊着，一面搖動他的大帳簿。

——那麼你甯願我把我罰落地獄嗎？

說到這里，主教起來了。

——我的神父們，他張開他亮着主教指環的漂亮的白手說，我有一個調處好一切的法子…是晚上，是不是，那魔鬼來誘惑你？…

——是的，主教先生，正是晚上…現在，當我看見夜來時，我就要，請你恕我，我就要全身出汗，如同加畢都的驢子，看見粗製鞍子來時一般。

——好！你安心罷…以後每晚祈禱時，我們給你背誦聖阿居斯丁的祈禱，那是關於大赦的…有了這個，雖有什麼事來，你是在保護之下…那是有罪過時的赦免。

——哦，很好！那麼，謝謝你，主教先生！

於是，更不要求什麼，戈賢神父重返到他的蒸溜場，同一隻百靈一般輕快。

真的，從那時候起，每天晚上祈禱末了，主禱人總不缺說：

——我們爲我們可憐的戈賢神父祈禱罷，他爲公衆的利益犧牲了他的魂靈…Oremus Domine

當在俯伏在教堂黑暗裏的，那些白的光頂帽上，祈禱戰慄的彷彿一陣微風在雪上流着似的時候，在那邊，修道院的那端，蒸溜場赤如火的玻窗後面，人家聽見戈賢神父大聲在唱：

在巴黎有一個白神父，
巴達旦，巴達達，達拉巴，達拉瓣，
在巴黎有一個白神父
他使小修女們跳舞，
特蘭，特蘭，特蘭，在一個花園裏；
他使…

…這里那正直的牧師忽然滿了恐怖的停住：
——天主的仁慈！假若我的教民聽見我唱呢！

記加馬克

(En Camargue)

一 起程 (Le Départ)

堡裏的聲音嘈雜得很。郵差才帶來監督的一個信，一半兒是法國語，一半兒是普羅望斯土語，說有兩三大批的‘加留瓊’和‘夏羅丁’已經飛過，而且‘潑林鳥’可也不少。

“你是算在我們裏頭的呀！”我可愛的鄰人們的信上這麼說起；而這天早上五點鐘的黎明中，他

們裝着獵槍，獵狗，乾糧的大車，到山坡上載我來了。我們于是在亞雷道上僕僕着，在這十二月天的早上，道上有點兒曠廓，有點兒乾索，那時橄欖樹的黯綠剛才看得出，核曼橡樹的新綠，也過于帶上一點冬天的，矯飾的氣象了。牧場上已有了動靜。田莊的玻璃裏已有未明即起的人們點着燈火。蒙突瑪裘寺的石墟裏，有睡意朦朧的鷹鷲，振翅于頽垣殘址間。然而我們一路延着山溝走去，已遇着幾個騎着瘦驢往市上去的老農婦了。她們是從費爾德堡來的。她們整整走了六法里，才在這聖脫羅非姆山道上坐下歇一個鐘頭，到山裏來賣她們的小包兒的！…

現在亞雷的城子到了；城牆矮矮，城梁凹凸，宛如在古畫上看見的，有肩荷長鎗的戰士，站在不及他們那麼高大的城坡上的城牆。我們馳驟着穿過這饒趣的小城，穿過這法國境內極幽雅的一個小城；城中有鑄花的圓形陽台，和阿拉伯式的窗欄一般，直聳出到狹窄的街心；有黑壓壓一片開着小門的矮古屋，回回式，圓尖頂，會使你回想到矮鼻

季雄Guillaume Court-Nez與沙拉人Sarrasins的時代。這時屋外還闕無人跡。只有羅納河的碼頭上已經在熙熙攘攘了。開往加馬克的汽船，已在碼頭邊升火預備出發，穿着黃布短襖的管家，出去做田場工作的鄉下姑娘，都有談有笑地和我們一起走上甲板。因為早上有風，她們的斗蓬便罩在身上，斗蓬下高高聳起的亞雷式髮髻，把面首烘托得格外小巧，格外帶上一點動人的風騷，這用意似乎要聳起來使笑謔聲散佈得格外遠些……鐘鳴了，我們開船了。兩邊的河岸，在帶着河流，機力與風向這三重的速率，望後退逝，河的一邊是克洛，是一片乾涸的礫石原野。那一邊是加馬克，比較綠些，上面有蒙茸的細草，和蘆葦叢生的沼澤，一直連綿到海邊。

船時常在埠頭近旁停泊。有時泊在左岸，有時泊在右岸，——如在中世紀亞雷王國時代，或在現在羅納河裏那些老船夫的口中，就說，有時泊在帝國，有時泊在王國。每處埠上，總有一所白色的農莊和一簇樹木。做工人荷着工具走上岸去，婦女們

.....’

這時候劉半農博士不知道幾時跑了回來，揚着鞭兒，敲着他的瓦釜，大叫了一聲

‘讀‘何典’罷!’

在這時候，我們的魯迅先生坐在華蓋之下正在抄他的‘小說舊聞’而我們的西澧先生却在說他那‘閒話’。北新書局呢，老板不消說是在忙着編纂，排印工人不消說是在黑黢黢的鉛字房裏鑽動。大學堂裏唸書的呢，他們是在耽讀着，著述着，時時仍在仰着頭等待什麼人再給他們一點天啓。這些光景我們都不難想像。

現在這種以趣味爲中心的文藝是這樣發源出來，是這樣合流着，以至於有今日的汎濫。我們已經看見有許多不成話的小刊物鑽了出來效顰，甚至一種刊物非以趣味爲中心不能使讀者滿足。

至於評論一門，素來就多是瞎說的，但從前的瞎說多半是因爲幼稚無知，很老實地信口胡說，而近來的瞎說却多在趣味這美名之下的胡說霸道。‘我喜歡這種作品’，‘我不喜歡他的作風’，這樣的

話便是評論的根據。本來批評家是世界上最可憐的一種動物，對於一種東西自己喜歡不喜歡，他是沒有自決的自由。他是好像一個天秤，黃金要秤量，糞土也要秤量的。現在我們的批評的揭竿起來，高叫‘還我自由’，這種革命比什麼為自由解放的鬪爭的功勞還要偉大，我們的批評家的勇氣真是可欽可愛。假如我將來要做一個批評家，我是要感恩戴德沒齒不忘的。

但是我們站在文藝的立腳點，看清楚我們的時代，並且意識着文藝進化的過程，深自反省的時候，我們對於這種荒淫後的荒淫究竟能不能予以肯定？

疲倦後一時的優遊，長途上一時的駐足，對於這些，趣味常有生理上更新的效力；然而假使長期的晏安，這便是永遠的墮落。我們知道鴉片與 Cocaine 有一時興奮的效力，但是朝夕與牠們接近的時候，可以使你成爲一個烟鬼。凡所謂趣味都是這樣的，牠是路傍的一個迷魂陣。

我們的文學界幾時緊張過來以至於要有一時

的休息？在新文藝進化的過程上我們爲什麼要鑽入迷魂陣中去自己騙自己？我們現在的時代許不許我們效鑿於 Bourgeois 強自舞文弄墨呢？我們怎樣能夠問心無愧？專就文藝而論，這究竟是不是一個文藝的修行者所應走的正路？

北京的周作人先生及他的Cycle，北新書局及大學堂裏唸書的，他們的生活也許本來就奏着那樣的Rhythm，纔有那樣的文藝出現。對於他們的生活，我們是不宜過問。但是沒有趣味的我們，而且不幸而吸不着北京那種空氣的我們，我們是不能不有所反省。

但是我們只要一加反省，就一定對於那些趣味家的態度感着不滿。第一，他們的態度是游玩的，不誠實的；這是由趣味那東西的本性可以明白的。第二，他們常把自己沒入於瑣碎的現象之中而以感着所謂趣味爲目的，他們不能把一個個的現象整個的全體觀察，所以他們的態度是非藝術的。

我們同着小朋友遊行過的人，每每會感到一種偶然的不快，就是遇着街上有什麼特別事故的

時候，小朋友總要鑽進裏面去遊玩半天，把你撇在街頭不理，一定過些時候纔欣欣然跑出來。小朋友是在尋找趣味，他是不知道觀察的方法，他是忘記了一切，當然也忘記了他的老朋友。這種態度是享樂的而不是藝術的。

至於那些胡說霸道的批評，做那些文字的人根本是沒有藝術的良心的。他們只是憑自己的一知半解，或憑自己劣等的感情，出出風頭，報報恩怨的。這種行爲畢竟是無益於己，無損於人，時間到臨的時候，他們終須抱頭鼠竄，隱跡吞聲的。

綜觀數年來的新文學，我們不得不聯想到我們紛擾不寧的國事，因為二者都是不曾立在正當的基礎之上，不曾找着一個目標，天天總是在崎嶇的荒郊中亂竄亂走。現在已經是我們應該起來革命的時候！

我們應該反省。我們不應該儘管在崎嶇的荒郊中亂走亂竄。我們要立在正當的基礎之上，我們要找着我們的目標。我們要明白我們以前把可惜的光陰在荒淫中虛擲了，我們不曾去求過目標，我

們簡直不曾努力過。我們現在是應當努力，努力本身便是有價值的，不努力便是墮落，便是死。

我們應該反省。我們不應當自己騙自己，也不應當受他人的騙，我們要拿出勇氣來打倒這種不誠實的，非藝術的態度。這幾年來在荒淫中把精力消耗了的我們，應當向着目標加倍的努力。我們應當恢復純粹的表現的要求，我們應當仍努力於新的形式與新的內容之創造。

真誠的同志們！永遠的同道者！我們起來，打倒一切不誠實的，非藝術的態度！我們要看清楚時代的要求，要不忘記文藝的本質！我們要完成我們的文學革命！

