

文 學 叢 刊

咀 華 集

劉 西 渭

文 化 生 活 出 版 社

葉水龍的書

一九七三年四月

國立臺灣大學圖書館典藏  
由國家圖書館數位化

國立台灣大學圖書館



3591796

集華咀 44358799

渭西劉



3591796

Some have at first for wits, then poets pass'd,  
Turn'd critics next, and prov'd plain fools at last.

—Alexandre Pope.

Critics are the stupid who discuss the wise.

—reported by Leo Tolstoy.

# 目錄

|               |     |
|---------------|-----|
| 愛情的三部曲        | 一   |
| 附錄            |     |
| 「愛情的三部曲」作者的自白 | 二五  |
| 答巴金先生的自白      | 四九  |
| 神鬼人           | 五七  |
| 邊城            | 六七  |
| 苦果            | 七七  |
| 九十九度中         | 八一  |
| 籬下集           | 八七  |
| 城下集           | 一一一 |

雷雨……………一一五

魚目集……………一二七

附錄

關於「魚目集」……………一五三

答「魚目集」作者……………一六二

關於「你」……………一七九

畫廊集……………一八三

畫夢錄……………一八九

跋

## 愛情的三部曲

——巴金先生作

安諾德 M. Arnold 論翻譯荷馬，以爲譯者不該預先規定一種語言，做爲自己工作的羈縛。實際不僅譯者，便是批評者，同樣需要這種勸告。而且不止于語言——表現的符誌：我的意思更在類乎成見的標準語言幫助我們表現，同時妨害我們表現；標準幫助我們完成我們的表現，同時妨害我們完成我們的表現。有一利便有一弊，在性靈的活動上，在藝術的製作上，尤其見出這種遺憾。牛曼 Newman 教授不用拉丁語根的英文翻譯荷馬，結局自己沒有做到，即使做到，也只勞而無功。考伯 W. Cowper 詩人要用米爾頓的詩式翻譯荷馬，結局他做到了，然而他丟掉荷

馬自然的流暢。二人見其小，未見其大，見其靜，未見其變。所謂大者變者，正是根裏荷馬人性的存在。荷馬當年有自由的心境歌唱，我們今日無廣大的心境領受。

批評者和譯者原本同是讀者，全有初步讀書經驗的過程。漸漸基于個性的差異，由于目的的區別，因而分道揚鑣。一個希望把作品原封不動介紹過來，一個希望把作品原封不動解釋出來。這裏同樣需要盡量忠實。但是臨到解釋，批評者不由額外放上了些東西——另一個存在，于是看一篇批評，成爲看兩個人的或離或合的苦樂。批評之所以成功一種獨立的藝術，不在自己具有術語水準一類的零碎，而在具有一個富麗的人性的存在。一件真正的創作，不能因爲批評者的另一個存在，勾銷自己的存在。批評者不是硬生生的堤，活活攔住水的去向。堤是需要的，甚至于必要的。然而當着傑作面前，一個批評者與其說是指導的，裁判的，倒不如說是鑒賞的，不僅禮貌有加，也是理之當然。這只是另一股水：小，被大水吸沒；大，吸沒小水；濁，攪渾清水；清，被濁水攪上些渣滓。一個人性鑽進另一個人性，不是挺身擋住另一個人性。



頭頭是道，不誤人我生機，未嘗不是現代人一個聰明而又吃力的用心。

批評者絕不油滑，他有自己做人生現象解釋的根據：這是一個複雜或者簡單的有機的生存，這裏活動的也許只是幾個抽象的觀念，然而抽象的觀念却不就是他批評的標準，限制小而一己想像的活動，大而人性浩翰的起伏。在瞭解一部作品以前，在從一部作品體會一個作家以前，他先得認識自己。我這樣觀察這部作品同牠的作者，其中我真就沒有成見，偏見，或者見不到的地方？換句話，我沒有誤解我的作家？因為第一，我先天的條件或許和牠不同；第二，我後天的環境或許和牠不同；第三，這種種交錯的影響做成彼此似同而實異的差別。他或許是我思想上的仇敵。我能原諒他，欣賞他嗎？我能打開我情感的翳障，接受他情感的存在？我能容納世俗的見解，拋掉世俗的見解，完全依循目我理性的公道？禁不住幾個疑問，批評者越發膽小了，也越發堅定了；他要是錯，他整個的存在做爲他的靠山。這就是爲什麼，鮑德萊

爾 Paudelaire 不要做批評家，他却真正在鑒賞；布雷地耶 Brunetière 要做批

評家，有時不免陷于執誤：一個根據學問，一個根據人生。學問是死的，人生是活的；學問屬於人生，不是人生屬於學問：我們尊敬布雷地耶，我們喜愛鮑德萊爾。便是布雷地耶，即使錯誤，也有自己整個的存在做爲根據，他不是無根的斷萍，隨風逐水而流。他是他自己。

然而，來在豐富，綺麗，神祕的人生之前，即使是金剛似的布雷地耶，他也要怎樣失色，進退維谷，俯仰無憑！一個批評者需要廣大的胸襟，但是不怕沒有廣大的胸襟，更怕缺乏深刻的體味。雖說一首四行小詩，你完全接受嗎？雖說一部通俗小說，你擔保沒有深厚人生的背景？在詩人或小說家表現的個人或社會的角落，如若你沒有生活過，你有十足的想像重生一遍嗎？如若你的經驗和作者的經驗參差，是誰更有道理？如若你有道理，你可曾把一切基本的區別，例如性情，感覺，官能等等，也打進來計算？沒有東西再比人生變化莫測的，也沒有東西再比人性深奧難知的。瞭解一件作品和牠的作者，幾乎所有的困難全在人與人之間的層層隔膜。我多走進傑作一

步，我的心靈多經一次洗鍊，我的智慧多經一次啓迪；在一個相似而實異的世界旅行，我多長了一番見識。這時唯有愉快。因爲另一個人格的偉大，自己渺微的生命不知不覺增加了一點意義。這時又是感謝。而批評者的痛苦，唯其跨不上一水之隔的彼土，也格外顯得深澈。

這就是爲什麼，好些同代的作家和他們的作品，我每每打不進去，唯唯固非，否亦非，輾轉其間，大有生死兩難之概。屬於同一時代，同一地域，彼此不免現實的沾著，人世的利害。我能看他們和我看古人那樣一塵不染，一波不興嗎？對於今人，甚乎對於古人，我的標準阻礙我和他們的認識。用同一的尺度觀察廢名先生和巴金先生，我必須犧牲其中之一，因爲廢名先生單自成爲一個境界，猶如巴金先生單自成爲一種力量。人世應當有廢名先生那樣的隱士，更應當有巴金先生那樣的戰士。一個把哲理給我們，一個把青春給我們。二者全在人性之中，一方是物極必反的冷，一方是物極必反的熱，然而同樣合于人性。臨到批評這兩位作家的時節，我們首先理

應自行繳械，把辭句，文法，藝術，文學等等武裝解除，然後赤手空拳，照準他們的態度迎了上去。

通常我們濫用字句，特別是抽象的字句，往往因而失却各自完整的意義。例如「態度」一個人對於人生的表示，一種內外一致的必然的作用，一種由精神而影響到生活，由生活而影響到精神的一貫的活動，形成我們人世彼此最大的扞格。瞭解廢名先生，我們必須認識他對於人生的態度：瞭解巴金先生，我們尤其需要認識他對於人生的態度，唯其巴金先生擁有衆多的讀者，二十歲上下的熱情的男女青年。所謂態度，不是對事，更不是對人，而是對全社會或全人生的一種全人格的反映。我說「全」，因為作者採取某種態度，不為應付某椿事或某個人，凡含有自私自利的成分的，無不見攢。例如巴金先生，用他人物的術語，他的愛是爲了人類，他的憎是爲了制度。明白這一點，我們才可以讀他所有的著作，不至于誤會他所有的忿激。勿怪乎在禁止銷售的萌芽的序內，作者申訴道：

『那些批評者無論是讚美或責備我，他們總走不出一個同樣的圈子；他們摘出小說裏面的一段事實或者一個人的說話就當作我的思想來解剖批判。他們從不想把我的小說當作一個整塊的東西來觀察研究。就譬如他們要認識現在的社會，他們忽略了整個的社會事實，單去抓住一兩個人，從這一兩個人的思想和行動就判定現在社會是一個什麼樣的東西。這不是很可笑的嗎？』

我說他的讀者大半是二十歲上下的青年。從天真到世故這段人生的路程，最值得一個人留戀：這裏是希望，信仰，熱誠，戀愛，寂寞，痛苦，幻滅種種色相可愛的交織。巴金先生是幸福的，因為他的人物屬於一羣真實的青年，而他的讀者也屬於一羣真實的青年。他的心燃起他們的心。他的感受正是他們悵鬱不宣的感受。他們都才從舊家庭的囚籠打出，來到心嚮往之的都市；他們有憧憬的心，沸騰的血，過剩的力；他們需要工作，不是爲工作，不是爲自己（實際是爲自己），是爲一個更高尚的理

想，一樁不可企及的事業；（還有比拯救全人類更高尚的理想，比犧牲自己更不可企及的事業）而酷虐的社會——一個時時刻刻講求苟安的傳統的勢力——不容他們有所作爲，而社會本身便是重重的罪惡。這些走頭無路，徬徨歧途，春情發動的純潔的青年，比老年人更加需要同情，鼓勵，安慰；他們沒有老年人的經驗，哲學，一種潦倒的自嘲；他們急于看見自己——那怕是自己的影子——戰鬥，同時最大的安慰，正是看見自己掙扎，感到初入世被犧牲的英勇。於是巴金先生來了，巴金先生和他熱情的作品來了。你可以想像那樣一羣青年男女，怎樣抱住他的小說，例如雨和雨裏的人物一起哭笑。還有比這更需要的！更適宜的！更那麼說不出來地說出他們的願望的。

沒有一個作家不鍾愛自己的著述，但是沒有一個作家像巴金先生那樣鍾愛他的作品。讀一下所有他的序跋，你便可以明白那種母愛的一往情深。他會告訴你，他蔑視文學：

「文學是什麼，我不知道，而且我始終就不會想知道過。大學裏有關於文學的種種課程，書店裏有種種關於文學的書籍，然而這一切在轎夫僕人間是不存在的……我寫過一些小說，這是一件不可否認的事實，但這些小說是會被列入文學之林的，因為我自己就沒有讀過一本關於文學的書。」（將軍）

你不必睬理他這種類似的憤慨。他是有所爲而發；他在挖苦那類爲藝術而藝術的苦修士，或者說淺顯些，把人生和藝術分開的大學教授。他完全有理——直覺

● 「沒有讀過一本關於文學的書」巴金先生真正幸運。創造的根據是人生，不一定是文學，然而正不能因此輕視文學，或者「關於文學的書」。文學或者「關於文學的書」屬於知識，知識可以幫忙，如若不能創造。巴金先生這幾行文字是真實的自白，然而也是謙摶謙摶，便含有不少驕傲的成分。

的情感。但是，如若藝術是社會的反映，如若文學是人生的寫照，如若藝術和人生雖二猶一，則巴金先生的小說，不管他怎樣孩子似地執拗，是「要被列入文學之林」成爲後人瞭解今日激變中若干形態的一種史料。巴金先生翼護他的作品，純粹因爲牠們象徵社會運動的意義：

『我寫文章不過是消費自己的青年的生命，浪費自己的活力，我的文章吸吮我的血液，我自己也知道，然而我却不能夠禁止牠。社會現象像一根鞭子在驅使我，要我拿起筆。但是我那生活態度，那信仰，那性情使我不能甘心，我要掙扎。』（將軍）

在另一篇序內，他開門見山就道：

『我是一個有了信仰的人。』（滅亡）

記住他是『一個有了信仰的人』我們更可以了解他的作品，教訓，（不是道德的，却是向上的）背景，和他不重視文學而鍾愛自己作品的原因：



『我從來沒有膽量說我的文章寫得好，但我對於自己的文章總不免有點偏愛，每次在一本書出版時我總愛寫一些自己解釋的話。』（萌芽）

也正因為這裏完全基于他對於人生的態度，他的作品和他的人物充滿他的靈魂，而他的靈魂整個化入牠們的存在。左拉 F. Zola 對茅盾先生有重大的影響，巴金先生有相當的影響；但是左拉受了科學和福樓拜 G. Flaubert 過多的暗示，比較趨重客觀的觀察，雖說他自己原該成功一個抒情的詩人（特別是萌芽 Germinal的左拉）巴金先生缺乏左拉客觀的方法，但是比左拉還要熱情。在這一點上，他又近似桑喬治 George Sand。桑喬治把她女性的汎愛放進她的作品；她鍾愛她創造的人物；她是抒情的，理想的；她要救世，要人人分到她的心。巴金先生同樣把自己放進他的小說；他的情緒，他的愛憎，他的思想，他全部的精神生活。正如他所謂：

『這書裏所敘述的並沒有一件是我自己底事（雖然有許多事都是我

見到過，聽說過的，）然而橫貫全書的悲哀却是我自己底悲哀。（滅亡）

這種『橫貫全書的悲哀』是他自己的悲哀，但是悲哀，樂觀的桑喬治却絕不承受。悲哀是現實的，屬於伊甸園外的人間。桑喬治彷彿一個富翁，把她的幸福施捨給她的同類；巴金先生彷彿一個窮人，要爲同類爭來等量的幸福。他寫一個英雄，實際要寫無數的英雄；他的英雄炸死一個對方，其實是要炸死對方代表的全部制度。人力有限，所以悲哀不可避免；希望無窮，所以奮鬥必須繼續。悲哀不是絕望。巴金先生有的是悲哀，他的人物有的是悲哀，但是光明亮在他們的眼前，火把燃在他們的心底，他們從不絕望。他們和我們同樣是人，然而到了犧牲自己的時節，他們沒有一個會是弱者。不是弱者，他們却那樣易於感動。感動到了極點，他們忘掉自己，不顧利害，搶先做那視死如歸的勇士。這羣率真的志士，什麼也看到想到，就是不爲自己設想。但是他們禁不住生理的要求：他們得活着，活着完成人類的使命；他們得愛着，愛着滿足本能的衝動。活要有意義；愛要不妨害正義。此外統是多餘，虛偽，世俗，換句話，

羈縛。從霧到雨，從雨到電，正是由皮而肉，由肉而核，一步一步剝進作者思想的中心。霧的對象是遲疑，雨的對象是矛盾，電的對象是行動。

其實悲哀只是熱情的另一面，我曾經用了好幾次「熱情」的字樣，如今我們不妨過細推敲一番。沒有東西可以阻止熱情，除非作者自己冷了下來，好比急流，除非源頭自己乾涸。中國克臘西克的理想是「不踰矩」，理智和情感合而為一。這不是一樁容易事，這也不是巴金先生所要的東西。熱情使他本能地認識公道，使他本能地知所愛惡，使他本能地永生在青春的原野。他不要駕馭他的熱情；聰明絕頂，他順其勢而導之，或者熱情因其性而導之，隨你怎樣說都成。他真正可以說：

『我寫文章如同在生活。』（雨）

他生活在熱情裏面，熱情做成他敘述的流暢。你可以想像他行文的迅速。有的流暢是幾經雕琢的效果，有的是自然而然的氣勢。在這二者之間，巴金先生的文筆似乎屬於後者。他不用風格，熱情就是他的風格。好時節，你一口氣讀下去；壞時節，文

章不等上口，便已滑了過去。這裏未嘗沒有毛病，你正要注目，却已經捲進下文。茅盾先生缺乏巴金先生行文的自然；他給字句裝了過多的物事，東一件，西一件，疙里疙達地刺眼；這比巴金先生的文筆結實，然而疙里疙達。●這也就是爲什麼，我們今日的兩大小說家，都不長于描寫。茅盾先生拙于措辭，因爲他沿路隨手檢拾巴金先生却是熱情不容他描寫，因爲描寫的工作比較冷靜，而熱情不容巴金先生冷靜。失之東隅，收之桑榆，他用敘事抵補描寫的缺陷。在他愛情的三部曲裏面，霧之所以相形見絀，正因爲這裏需要風景，而作者却輕輕放過。霧的海濱和鄉村在在期待如畫的顏色，但是作者缺乏同情和忍耐。陳真，一個殉道的志士，暗示作者的主張道：

● 用一個笨拙的比喻，讀茅盾先生的文章，我們像上山，沿路有的是瑰麗的奇景，然而腳底下有的是絆腳的石子；讀巴金先生的文章，我們像泛舟，順流而下，有時連你收帆停駛的工夫也

不給。

『在我，與其在鄉間過一年平靜安穩的日子，還不如在都市過一天活動的生活。』

熱情進而做成主要人物的性格。或者愛，或者憎，其間沒有妥協的可能。陳真告訴我們：

『我是有血，有肉，有感情的人，從小時候時代以來我就有愛，就有恨了……』

我的恨是和我的愛同樣深的。』（霧）

抱着這樣一顆炙熱的心，他們躑躅在十字街口，四周却是鴉雀無聞的靜闕。吳

仁民自訴道：

『我永遠是孤獨的，熱情的。』（雨）

唯其熱情，所以加倍孤獨；唯其孤獨，所以加倍熱情。聽見朋友誇揚別人，吳仁民不由慘笑上來：『這笑裏含着妬和孤寂。』把一切外在的成因撇掉，我們立即可以看出，革命具有這樣一個情緒的連鎖：熱情——寂寞——忿恨——破壞——毀滅

——建設。這些青年幾乎全像「一座火山，從前沒有爆發，所以表面上似乎很平靜，現在要爆發了。」雨的前五章，用力襯托吳仁民熱情的無所棲止，最後結論是「一切都死了，只有痛苦沒有死。痛苦包圍着他們，包圍着這個房間，包圍着全世界。」電裏面一個有力的人物是敏，他要炸死旅長，但是他非常鎮定，作者形容他下了決心道：

「這決心是無可挽回的，在他，一切事情都已安排好了。這不是理智在命令他，這是感情，這是經驗，這是環境，牠們使他明白和平的工作是沒有用的，別人不給他們這些長的時間。別人不給他們這些機會。」

旅長受了一點微傷，敏却以身殉之。沒有人派他行刺；他破壞了全部進行的計畫，但是他們得原諒他：

「你想想看，他經歷了那麼多苦痛生活，眼看着許多人死，他是一個太多感情的人。激動毀了他。他隨時都渴望着犧牲。」

熱情不是力量，但是經過心理的步驟，可以變成絕大的動力。最初這只是一團氳氳，悶在跳盪的心頭。吳仁民寶貴他的情感，革命者多半珍惜一己的情感，這最切身，也最真實。陳真死了（雨第一章陳真的橫死，在我們是意外，在作者是諷諭，實際死者的影響追隨全書，始終未曾間歇：我們處處感到他人格的高大，唯其如此，作者不能不開首就叫汽車和輾死一條狗一樣地輾死他：雨的上角是吳仁民，電的上角是李佩珠，所以作者把他化成一種空氣，做爲二者精神的呼吸。）吳仁民瘋了一樣解答他的悲痛道：

「這不是他的問題，這是我的問題。」

『我的問題！——情感是他們永生的問題，是青春長綠的根苗。熱情不是力量，然而却是一種狂嘜，一種不能自制的下意識的要求。吳仁民喝醉了酒，在街上抓回朋友叫囂道：

『我的心熱辣辣的，牠跳得這麼厲害，我絕不能夠閉眼安睡，你不知道一

個人懷着這麼熱烈的一顆心關閉在那墳墓一般的房間裏，躺在那棺材一般冷的床上，翻來覆去，聽見外面的汽車喇叭，好像地獄裏的音樂，那是多麼難受！這種折磨，你是不會懂得的。我要的是活動，是暖熱，就是死也可以，我怕那冷靜。我只是不要那冷靜……我一定要到那地方去。我一定要去「打野雞」。那鮮紅嘴唇，那暖熱的肉體，那種使人興奮的氣味，那種使人陶醉的擁抱，那才是熱，我需要熱。那時候我的血燃燒了，我的心好像要溶化了，我差不多不感覺到自己的存在了。」

這赤裸裸的嚙語充滿了真情。我們如今明白陳真的日記這樣一句話：「如果世界不毀滅，人類不滅亡，革命總會到來。」熱情不是一種力量，是一把火，燒了自己，燒了別人。牠有所誅求，無從滿足，便淤成痛苦：『我們要寶愛痛苦，痛苦就是我們的力量，痛苦就是我們的驕傲。』電裏的敏，因為痛苦，不惜破壞全盤計劃，求一快于人我俱亡。他從行動尋找解決。但是吳仁民，不僅熱情，還多情，還感傷。他有一個強烈的



本能的要求女人對於他熱情只有熱情醫治他從愛情尋找解決我們不妨再聽一次吳仁民的嚶語。

『我的周圍永遠是黑暗。沒有一個關心我，愛我的人……但是如今你來了。你從黑暗裏出現了……我請求你允許我，暫時在你溫暖的懷抱中睡一些時候，休養我的疲倦的身體，來預備新的鬥爭罷。』

他以為愛情是不死的，因為情感永生；他們的愛情是不死的，因為愛情是不死的。他沈溺在愛情的海裏。表面上他有了大改變。他從女子那裏得到勇氣，又要用這勇氣來救她。『他把拯救一個女人的責任放在自己的肩頭上，覺得這要比爲人類謀幸福的工作還要踏實得多。』他沒有李佩珠聰明，別瞧這是一個不到二十歲的女孩子，她曉得愛情只是一陣陶醉，而且甚于陶醉，愛情是幻滅。人生的形象無時不在變動，愛情無時不在變動。但是，這究竟是一付藥；吳仁民有一個強壯的身體和性格；周如水（霧的主角）敵不住病，也敵不住藥；吳仁民沒有自誤，也沒有自殺，他終

于成熟了，他從人生的雨跋涉到人生的電。

來在電的同志中間，吳仁民幾乎成爲一個長者。他已經走出學徒的時期，他從傳統秉承的氣質漸漸返回淳樸的境地。從前他是雨的主角，然而他不是一個完人，一個英雄。作者絕不因爲厚愛而有所文飾。他不像周如水那麼完全沒有出息，也不像陳真那樣完全超凡入聖：他是一個好人，又是一個壞人，換句話，一個人情之中的富有可能性者。有時我問自己，雨的成功是否由于具有這樣一個中心人物。我怕是的。這正是現代類似巴金先生這樣小說家的悲劇。現代小說家一個共同的理想是，怎樣扔開以個人爲中心的傳統寫法，達到小說最高的效果。他們要小說社會化，羣衆化，平均化。他們不要英雄，做到了；他們不要中心人物，做不到。關鍵未嘗不在小說。甚于任何其他文學種別，建在特殊的人性之上，讀者一個共同的興趣之上：這裏要有某人。也就是在這同樣的要求之下，讀者的失望決定電的命運。霧的失敗由于窳陋，電的失敗由于紊亂。然而紊亂究竟強似窳陋。而且，我敢說，作者敘事的本領，在電

裏比在雨裏還要得心應手。不是我有意俏皮，讀者的眼睛實在追不上巴金先生的筆的。

然而，回到我方才的觀察。吳仁民在電裏成爲一個長者。他有了經驗；經驗增進他的同情；絕望作成他的和平。直到如今，我們還聽見關於革命與戀愛的可笑的言論。沒有比這再可笑的現象了：把一個理想的要求和一個本能的要求混在一起。戀愛含有精神的活動，然而即令雪萊 Shelley再世，也不能否認戀愛屬於本能的需要。如果革命是高貴的，戀愛至少也是自然的。我們應當聽其自然。那麼，革命者應當戀愛——和別人一樣？明臨死吐出他一向的疑問道：『我們有沒有這——權利？』義務的觀念磨難着他。吳仁民安慰他而且解釋道：

『爲什麼你要疑惑呢？個人的幸福不一定是和羣體的幸福衝突的。愛並不是一個罪過。在這一點我們和別的人不能夠有什麼大的差別。』

在理論的發展上，這愛情的三部曲實際在這裏得到了牠最後的答案。答案的

一個例子是戀愛至上主義者的慧，永久唱着她的歌：

『我知道我活着的時候不會多了，

我就應該活牠一個痛快。』

另一個更其圓滿——更其理想的例子，便是吳仁民與李佩珠的結合。我得請讀者多看一眼電的第六章，這一章寫的那樣真實，而又那樣自然這裏是兩個有同一信仰的男女擁在一起，我幾乎要說兩位領袖攜手前行。戀愛增加他們的勇氣，讓他們忘記四周的危險。他們有的是希望：『明天的太陽一定會照常升起來的。』即使對於他們明天一切全不存在，他們的信仰也不會因而動搖。

『我不怕……我有信仰。』

這不正同作者在另一篇序裏說的：『我是一個有了信仰的人，』不謀而合嗎？我不曉得他們的信仰是否相同，然而全有信仰，不是嗎？幸福的人們，幸福的巴金先生。

附

錄

「愛情的三部曲」作者的自白  
答巴金先生的自白

「愛情的三部曲」作者的自白

巴金

朋友：

.....

我稱你做朋友，你當知道這並不是一個疏遠的稱呼。除了我的愛情的三部曲外，你也許還讀過我的幾篇散文或雜文，你也許還認識我的一兩個朋友，從這里你應該明白「朋友」兩個字在我的生活裏的意義。我說過我有許多大量的朋友，我說過我就靠朋友生活。這並不是虛偽的話。我沒有家，沒有財產，沒有一切人們可以稱做是自己的東西。我有信仰，信仰支配我的理智；我有朋友，朋友鼓舞我的感情。除

了這二者我就一無所有。沒有信仰，我不能夠生活；沒有朋友，我的生活裏就沒有快樂。靠了這二者我纔能夠活到現在。

你說我是幸福的人，你還把我比作一個窮人，要來爲同類爭取幸福。（我佩服你這比喻作得好！）對於這些話，我不知道應該說什麼纔好。我剛寫好一篇愛情的三部曲的總序，在這將近三萬字的文章裏（我從來沒有寫過這樣的長序）我第一次展開了我的靈魂的一隅；我說明我爲什麼要寫那三本書；我說明我怎樣寫成牠們；我說明爲什麼在我的全作品中我最愛牠們。這些話沒有一點含混。一個人對自己是不能夠有一點含混的。你如果讀到那文章，你會多少了解我一點，你會知道對於你的批評我應該給一個什麼樣的回答。但可惜那文章到現在還不曾被排印出來，所以我不得不來給你寫這一封信。這一年來我說過要沉默，別人也說我沉默了。但是當熱情在我的身體內燃燒起來的時候，只要嚙住一個字也會縮短我一天的生命。倘使我不願意閉着眼睛等候滅亡的到臨，我就得張開嘴大聲說出我所

要說的話，我甚至反覆地說着那些話。

朋友，你不要以為我只是拿着一管「萬年筆」在紙上寫字，事實上我却是一邊寫一邊嚷的。這時候我住在一個朋友的「家」裏，這「家」據那朋友自己說，「爲了那灰暗的顏色，一個友人說過住不到兩月就會發瘋，另一個則說只要三天就可成爲狂人。」●朋友的話也許可靠。現在他去了，留下我和一個廚子來看守這南北兩面的七間房屋。廚子在門房裏靜悄悄地睡了。南房在黑暗中關住了牠的祕密。我一個人坐在寬敞的北屋裏，周圍是灰暗的顏色。在鋪了蓆子的書桌上一隻舊表一秒鐘一秒鐘地單調的響着，火爐裏燃過的煤的餘燼穿過爐橋的縫隙無力地落了下來。在一排四間屋子裏就只有這一點聲音。正如我在雨裏面所說，一切都死了：愛死了，恨也死了，悲哀和歡樂都死了。這時候我本也想閉着眼睛在床上躺下來。然而



我不能夠。我並不會死。甚至這墳墓一般的房間也不能窒息我的呼吸。我不能夠忍受這沉寂。我聽不見一點人的聲音。然而我自己還能夠說話。所以縱然只有自己一個人，我也要大聲唸出我所寫的話語。我就是這樣的一個人，我的全個存在就可以用這來解釋。做一個在暗夜裏叫號的人——我的力量，我的悲劇就完全在這里了。

我說到悲劇，你也許不會相信……你不是說過『幸福的巴金』嗎？幸福，那的確是我一生所努力追求的東西。但正如你所說我是企圖『爲同類爭來幸福』，我並不是求得幸福來給我自己。在這一點我就看出你的矛盾了：爲同類爭取幸福的人自己決不會得到幸福。幫助美國獨立的託馬士·培因說過：『不自由的地方是我的國土』。這比較說『自由的地方就是我的國土』的弗蘭克林更瞭解自由了。有信仰的人一定幸福；巴金的小說裏就充滿着有信仰的人，全是些幸福的人，所以巴金是幸福。朋友，你就這樣地相信着。但是信仰和宗教中間究竟有一個距離。基督教的處女在羅馬鬥獸場中跪在猛獸的面前，仰起頭望着天空祈禱，那時候她

們對於即來的滅亡，並沒有一點恐怖，因為她們看見天堂的門為她們而開了。她們是幸福的，因為她們的信仰是天堂——個人的幸福。我們所追求的幸福却是衆人的，甚至要除掉我們自己。我們的信仰在黎明的將來，而這將來我們自己却未必能夠看見。革命和教徒是完全相異的兩種典型。革命者有激情，而在教徒激情就是犯罪。激情是痛苦的泉源；信教者努力在消滅激情，而革命者則寶愛牠。所以在革命者中間我們至少看見過幸福的人。殉道者的遺書也就常常帶着悲痛的調子。他們並不後悔，但他們却對父母說：「請原諒我。」對同志說：「將來有一天我們的理想變為現實的時候，望你們還記念着我。」

從這里看來，我應該說你把革命分析作下列情緒的連鎖：熱情——寂寞——  
忿恨——破壞——毀滅——建設，是完全錯誤的了。一個真實的革命者是不會感覺到寂寞的。他的出發點是愛，而不是恨。當一個年青的胸膛裏充滿着愛的時候，那熱情會使他有勇氣貢獻一切。這倘若用居友的話來解釋，就是生命在身體內滿溢。

了，須得拿牠來放散。每個人都有着更多的愛，更多的同情，更多的精力，超過於維持自己的生存所需要的，所以應該拿牠們來爲別人消耗。我自己也有過一點經驗，在十五歲的時候，我也曾有過那『立誓獻身的一瞬間』。那時候我並不覺得孤獨，並沒有忿恨。我有的只是一個思想：把我的多餘的精力用來爲同類爭取幸福。

破壞和建設並不是可分離的東西。在這中間更不應該加上一個「毀滅」。在雨裏面 吳仁民相信着巴枯寧的名言『破壞的激情就是建設的激情』。但這句話的意義是比較吳仁民所理解的深得多。我要說這兩個名詞簡直是一個意義，單獨用起來都不完全。熱情裏就含着這兩樣東西。而且當熱情在一個人的身體內滿溢起來的時候，他的建設（或者說創造的欲求）更強過破壞的欲求。

但熱情並不能夠完成一切。倘沒有什麼東西來指導牠，輔助牠，那麼牠就會像火花一般零碎地爆發出來而落在濕地上滅了，熱情常常是這樣地把人毀掉的。我不知道寫過若干封信勸朋友說：熱情固然可寶貴，但是一味地放任着熱情讓牠隨

時隨地零碎地消耗，結果只有毀掉自己。這樣的熱情也許像一座火山，爆發以後剩  
下來的就只有死，毀了別的東西，也毀了自己。

於是信仰來了。信仰並不拘束熱情，反而加強牠，但更重要的是信仰還指導牠。  
信仰給熱情開通了一條路，讓牠緩緩地流去，不會堵塞，也不會汎濫。由霧而雨，  
由雨而電，信仰帶着熱情舒暢地流入大海。海景在電裏面才展現出來。電是結論，所  
以電和雨和霧不能夠相同，就如海洋與溪流相異。一個人的眼睛，可以跟着一道溪  
流緩慢地流入江河，但站在無涯的海洋前面你就只能夠看見那掀天的白浪。你能  
說你的眼睛跟得上海水嗎？

進了電裏面，朋友，連你的眼睛也花了。你就說電紊亂，但這是不公平的。朋友，你  
坐在書齋裏面左邊望望福樓拜，右邊望望左拉和桑喬治，要是你抬起頭突然看見  
巴金就站在你的正面，你一定會張皇失措起來。你的冷靜和客觀都失了效用。你預  
備赤手空拳迎上去。但你的拳頭會打到空處。你不會看清楚這一個古怪的人，因為

這樣的人從前就沒有過。電迷了你的眼睛。因為福樓拜，左拉，桑喬治就寫不出這樣的東西。朋友，這句話會給你抓住錯兒了。但是慢點，我的話裏並不含有驕傲的成分。我只是說：我們現在生活裏的一切，他們在那時連做夢也想不到。他們死了，你可以把他們的屍首搬來隨意地解剖，但對於像我這樣的一個活人你就得另想辦法。你以為抓住了我，可是我一舉脚就溜了幾千里，你連我跑到什麼地方去了也不會知道。你「俏皮地」說讀者的眼睛追不上我的筆，然而你忘記了你的眼睛是追不上我的脚的，我的脚要拖起你的眼睛跑，把你的眼睛也弄得疲倦了。所以你發出了怨言：紊亂。

你以為我「真正可以說：『我寫文章如同在生活。』」但你不知道我的文章還要把別人也帶進生活裏面去。你進到那生活裏，你太陌生，你的第一個印象一定是紊亂。因為實際生活並不像小說裏安排得那樣地好。你既然承認我寫文章如同在生活，你就得跟着我去生活，你決不應該只做一個旁觀者。你在書齋裏讀了電，

好像在電影上看見印地安人舉行祭儀，那和你的確隔得太遠，太遠了。而且你責備電紊亂，你便想不到那小說怎樣地被人宰割了幾次，你所看見的已經是殘廢的肢體了。

然而甚至這殘廢的肢體也可以告訴人電是愛情的三部曲的頂點，到了電裏而熱情纔有了歸結。在霧裏似乎剛下了種子，在雨裏面「信仰」纔發了芽，然後電光一閃，「信仰」就開花了。到了電，我們纔看見信仰怎樣地支配着一切，拯救着一切，倘使我們要作這個旅行，我們就不能不抓了兩個人做同伴：吳仁民和李佩珠，只有這兩個人是經歷了那三個時期而存在的，而且他們還要繼續地活下去。

在霧裏面李佩珠沒露過臉，但人提起她就說她是一個「小資產階級的女性」；在雨裏面她開始感到活力的滿溢，預備拿牠來爲他人而放散了。她不僅知道愛情只是一時陶醉，從事業上纔可以得着永久的安慰，她還想到E地去做一點實際的事情。於是電幕一開，兩年以後的李佩珠便以一個使人不能相信的新的姿態

走出來，使得吳仁民也吃驚了。她不僅得着E地的青年朋友的愛護，連我自己也熱烈地愛着她。她是妃格念爾型的女子，但她比她們幼稚，而且幼稚得可愛。看起來她是一個平凡的人。也許有人會像你那樣把她當作領袖（「你幾乎要說兩位領袖攜手前行，」幸虧你用了「幾乎」二字，否則你不怕覺得肉麻嗎？）但我把電的原稿翻來覆去地細看幾次，我把李佩珠當作活的朋友來看待，好像我就在她旁邊跟着她跑來跑去，她給我的印象是一個極其平凡的女子。然而我相信她如果說一句或做一個手勢叫我去為理想交出生命，我也會歡喜得如同去赴盛筵。似乎曾有人用過和這類似的話批評蘇非亞·柏洛夫斯加亞。可見真正的偉大和平凡就只隔了一步。你雖然聰明絕頂，但遇着這樣的女子，你要用你的尺度去衡量她的感情，你就會碰壁。事實上你那所謂情緒的連鎖已經被她完全打碎了。

霧中的吳仁民正陷溺在個人的哀愁裏，我用了一「哀愁」這字眼，因為他的苦痛是緩慢的，零碎的，個人的。那時候的吳仁民平凡得叫人就不覺得他存在。然而打

擊來了。死終於帶走了他那病弱的妻子。那個消磨他的熱情的東西——愛去了。熱情重新聚集起來（記住他是一個強健的漢子）他的心境失了平衡。朋友們不能夠了解他，他又缺乏一個堅強的信仰來指導他。（自然他有信仰，但是不夠堅強。）他時時追求，處處碰壁。他要活動，要暖熱，然而他的眼睛所看見的却只是死，還有比死更可怕的寂寞。寂寞不能消滅熱情，反而像一陣風煽旺了火。於是熱情在身體內堆積起來，成了一座火山。倘使火山一旦爆發，這個人就會完全毀滅。恰恰在這時候意外地來了愛情。一個女人的影子從黑暗裏出現了。女性的溫柔蠶食了他的熱情。在那溫暖的懷抱中火山慢慢地熄滅了。這似乎還不夠，必得再讓另一個女人從記憶的墳墓中活起來，使他在兩個女性的包圍裏演一幕戀愛的悲喜劇。然後兩個女人都悲痛地離開了他。等他醒過來時火已經熄滅，就只剩下一點餘燼。這時候他又經歷了一個危機。他站在滅亡的邊沿上；一舉腳就會落進無底的深淵裏去。然而幸運地來了那拯救一切的信仰。那個老朋友回來了。我們可以想像到吳仁民怎樣抱



着他的老朋友流下感激的眼淚。這眼淚並不是一天可以流盡的，等到眼淚流盡時，吳仁民就成了一個新人。不，我應該說他有些「老」了。因為「老」他纔能「持重」，纔能「淳樸」。他從前也會想在一天裏面就把整個社會改換了面目，但來到電的同志中間他却對人說『羅馬的滅亡不是一天的事情』。●他甚至以為『目前更需要的是能夠忍耐地沈默地工作的人』。他和李佩珠不同，他是另外一種典型。李佩珠比他年青，知道的並不見得就比他少。然而她却像一個簡單的小女孩。你初看她和賢（那個爆牙齒的孩子）彷彿是一對，可是實際上她却『挽住吳仁民的膀子往前走』。她和吳仁民狂吻了以後，她會抿着嘴笑起來說：『今晚我們真正瘋了！倘使他們看見我們剛纔的情形，不知道會說什麼！』這是很自然的。奇怪的是吳仁民的回答。他平靜地說：『這環境很容易使人瘋狂，但是你記住：對於我們，明天』

也許一切都不存在了。』他沒有一點恐怖，就像在轉述別人的話。

這兩種性格，兩種典型，差得很遠，粗粗一看，似乎他們中間就沒有了一個共同點。然而兩個人手挽手地站在一起，我們却又覺得這是最自然最理想的結合。我們跟在這兩個人後面，從霧到雨，從雨到電，的確走了一個長遠的路程，一路上我們看見了不少的事物，我們得到了不少的經驗。然而最重要的却是這一對男女的發展。所以愛情的三部曲的答案並不是一番理論，或一個警句，或任何與愛情有關的話語。牠的答案是兩個性格的發展：吳仁民和李佩珠。愛情在這兩個人心上開過花，但牠始終只佔着不十分重要的地位。對於這兩個人更重要的是信仰，信仰包含了熱情，這信仰就能夠完成一切。這三部曲所寫的只是性格，而不是愛情。●所以愛情的三部曲的答案還是和愛情無關的。電從各方面看都不像一本愛情小說。朋友，在這一點你上了我的當了。據說屠格涅夫用愛情騙過了俄國檢查官的眼睛，因此他的六本類似連續的長篇至今還被某些人誤看作愛情小說。我也許受了他的影響，也

許受了別人的影響，我也試來從愛情這關係上觀察一個人的性格，然後來表現這性格。在觀察上我常常是成了功的。我觀察一些朋友，聽他們說一番漂亮的話，看他們寫一篇冠冕堂皇的文章，這沒有用。只有在他們的私生活方面，尤其在男女關係上，他們的性格纔常常無意地完全顯露了出來。我試把從這觀察得來的東西寫入小說，我完成了霧。霧比雨，比電都簡單。牠主要地在表現一個性格我寫了周如水。在這一點我不承認失敗。你說「窳陋」那是因為你的眼睛滑到了別處去。你說我

● 自然我也不能說這愛情的三部曲，就和愛情完全無關。我想了想，覺得在這三本書裏面愛情仍然有牠的地位。你的關於革命與戀愛的話是正確的。對於這問題我企圖也曾下一個答案

（但這企圖却是半意識的）就是吳仁民答覆的話。在愛情的三部曲的總序裏，我曾舉出一件事實：好些朋友寫信問我關於革命與戀愛這問題的意見，有一小部分人認為我反對戀愛，但

另一些人却又以為我鼓舞人戀愛。

『不長於描寫』這我承認。但你進一步說：『霧的海濱和鄉村期待着如畫的景色』我就要埋怨你近視了。你抓住了一點支節，而放過了主題。我並不是在寫牧歌。我是在表現一個性格。而這性格並不需要如畫的背景。你從頭到尾只看見愛情，你却不明白我從頭到尾不是在寫愛情。在雨在電也都是如此。你『從霧到雨，從雨到電，由皮而肉，由肉而核，一步一步剝進』我的『思想的中心』你抓住兩件東西：熱情和愛情。但剛一抓到手你就不知道怎樣處置牠們，你就有些張皇失措了。當你說：『霧的對象是遲疑，雨的對象是矛盾，電的對象是行動』那時候你似乎逼近了我的『思想的中心』，但一轉眼你就滑了過去（好流暢的文筆！真是一瀉千里，叫人追不上！）再一望，你已經流到千里以外了，我讀你的文章，我讀一段我讚美一段，到

● 寫霧的動機和寫作的經過，在「總序」裏有詳細的敘述。新中國版的霧，我的確不喜歡。裏面有幾個地方使我自己讀了紅臉，讀了肉麻。最近我完全改作了一次，至少是把那些地方取消了。

最後我讀到『幸福的巴金先生』時，我已經不知道跟着你跑到多遠的路程了。一路上我就只看見熱情和愛情，那兩件『不死的』東西。你以為熱情使我『本能地認識公道，本能地知所愛惡，本能地永生在青春的原野，你』以為愛情不死，『情感永生。』我不知道這是不是你的要點，因為我跑了這麼遠的路，根本就抓不住你的要點。你一路上指點給我，看東一件西一件，盡是些五光十色的東西。但你連讓我仔細看一眼的工夫也不給。你說我行文迅速，但你行文的迅速，連我也趕不上。我佩服你的本領。可是我不能夠承認你的論據。我不相信熱情是生來就具有的，我更不過信熱情可以使人本能地認識公道。你似乎忘記了一個更重要的東西，那就是我的全生活，全思想，全作品的基石。是牠使我『認識公道』，使我『知所愛惡』，使我『永生在青春的原野』。我要提出信仰來，但這兩個字用在這里還嫌有些含糊。我

● 這是什麼，我不說出來，聰明的你一定知道。

並不是『不要駕馭熱情』，相反的，我却無時不在和熱情激鬥。結果常常是我失敗，但也有勝利的時候。至於愛情，那決不是不死的東西。在電裏面就沒有不死的東西，只除了信仰。李佩珠甚至在吳仁民的懷裏也說『也許明天我就會離開世界，離開你。』她還說『過一會兒我們就會離開了。』她甚至夢囈似地問：『假使我明天就死去呢？』她『沒有一點留戀。』可是她却能夠勇敢地說：『也許明天這世界就會完全沈淪在黑暗裏，但我的信仰是不會動搖的。』永生的並不是愛情，而是信仰。從霧到雨，從雨到電，一路上就只有這一件東西，別的都是點綴。由下種而發芽而開花，一步一步地在我們的眼前展現了信仰的全部力量。我自己也可以像李佩珠那樣地說：

『我不怕……我有信仰。』

朋友，寫到這里我的這封信似乎應該收場了。但我還忘記告訴你一件東西。我現在要說的是「死」。是的，在愛情的三部曲裏我還寫了「死」。●

你很注意電裏面的敵，你幾次提到他。你想解釋他的行動，但你卻不能夠因為你抓不到那要點。你現在且跟着我來檢閱他：

『死並不是一件難事。我已經看見過好幾次了。』這是他在熱鬧的集會中說的話。

● 我寫死，也爲了從反面來證實信仰的力量，其實我還寫了一件很重要的東西，而爲你所忽略了。這是「友情」或者「同志愛」(Camaraderie)。我特別喜歡電，就爲了這個。使電發光彩的也是這個。信仰是主。用死來證實信仰，用友情來鼓舞信仰，或者用信仰鼓舞友情。因爲有友情，所以沒有寂寞，沒有忿恨，沒有妬嫉。『我不怕，因爲我有信仰。』完全不錯。『我不怕，因爲在我的胸膛裏跳動的，不只是我一個人的心，而是許多朋友的心。』這也很有理。我自己就常常說

這樣的話。

『我問你，你有時候也會想到死上面去嗎？你覺得死的面目是個什麼模樣？』他臨死的前夕這樣問他的女友慧道。

慧只看見一些模糊的淡淡的影子。敏却懇切地說：『有時候我覺得生和死就只離了一步，但有時候我又覺得那一步也難跨過。』

這幾段簡單的話，看起來似乎並不費力，然而我寫牠們時，我是煞盡了心血的。這你不會瞭解。你的福樓拜，左拉，桑喬治不會告訴你這個。我自己知道這一切。我必得有了十年的經驗，十年的掙扎，才能夠寫出這樣的短短的幾句話。我自己就常常去試探死的門，我也曾像敏那樣『彷彿看見在面前就立着一道黑暗的門。』我覺得『應該踏進裏面去，但還不能夠知道那裏面是什麼樣的情形。』我的心也爲這個癢楚着。我很能夠了解敏的心情。他的苦痛也是我的苦痛，也就是每個生在這過渡時代中的青年的苦痛，但我和他是完全相異的兩種典型，而且處在不同的兩個



環境裏我可以昂然地說：『我們要寶愛痛苦，痛苦就是我們的力量，痛苦就是我們的驕傲。』但我決不會『因為痛苦便不惜……求一快於人我俱亡。』所以我的英雄並不會把對方的一個人來代表全個制度。敏炸死一個人，主要地在炸死自己。這就是你所說的『求一快於人我俱亡。』除了這就沒有別的意義。於是你的矛盾又來了，因為你以為『人力有限，所以悲哀不可避免。』但是在敏，他根本就不管什麼『人力有限』而且毀滅之後也就更無所謂『悲哀』。在電的青年，他們根本就不相信『人力有限』而且他們決不至於『求一快於人我俱亡。』

在這一點上我常常被人誤解。其實我自己是反對恐怖主義的。在我的一冊已絕版的文集裏便有一篇和一個廣東朋友討論這問題的長文。那文章不曾被某些批評家看見。他們將恐怖主義和虛無主義混為一談，因此就把我的作品蓋上

了虛無主義的烙印。沒有人知道敏犧牲自己，只是因為他想一步就跨過那生和死中間的距離。杜大心犧牲自己只是因為他想永久地休息，而且他相信只有死才能夠帶來他的心境的和平。知道這個的似乎就只有我。我可以說比別人知道生活，而且比別人知道死：死毀壞一切，死也拯救一切。

你以前讀到雨的序言，你會奇怪爲什麼那個朋友要提到『那黑影』。現在你大概可以瞭解了。在霧裏面「死」沒有來，但在陳真的身上現了那黑影。進了雨裏面，那黑影威壓地籠罩着全書。死帶走了陳真和周如水，另外還帶走一個鄭玉霞。到了電，死像火光一般地四處放射，然而那黑影却漸漸地散了。在電裏面我像一個將軍在提兵調將，把那些朋友都送到永恆裏去，我不能夠沒有悲痛，但我却沒有絲毫的恐懼。我寫死，因爲我自己就不斷地和死在掙扎。我從霧跋涉到雨，再跋涉到電，到了電，我才全勝地把死征服了。有人想用科學來征服死，（如龔多塞）有人想用愛，（如屠格涅夫或別的許多人）我就用信仰。在電裏面我真可以說：

『我不怕……我有信仰。』

有信仰，不錯！我的第一部創作滅亡的序言的第一句話就是：『我是一個有了信仰的人。』

然而幸福，那却是另外一件事情。我自己說過：『痛苦就是我的力量，痛苦就是我的驕傲。』我追求的乃是痛苦。這時候你又會抓住我的錯兒了。我先前不是說過我一生所努力追求的是幸福嗎？但是朋友，你且忍耐一下。我求幸福，那是爲了衆人；我求痛苦，只是爲了自己。我有信仰，但信仰只給我勇氣和力量。信仰不會給我帶來幸福，而且我也不需要幸福。

那麼誰是幸福的呢？你既然提出了幸福的問題，我們就不應該放過牠。我把你的文章反覆地誦讀着，想找出一個答案。是這麼流暢的文筆！你寫得這麼自然。簡直像一首散文詩！

我讀着，我反覆地讀着。我漸漸地忘了我自己。於是你的面影就在我的眼前顯

現了。我彷彿看見你那指手畫腳，眉飛色舞的姿態，你好像在對一羣敬愛你的年青的學生演說。不！你好像一個富家子弟，開了一部流線型的汽車，駛過一條寬廣的馬路。一路上你得意地左右顧盼，沒有一輛汽車比你的華麗，沒有一個人有你那駕駛的本領。你很快地就達到了目的地，現在是坐在豪華的客廳裏的沙發上，對着幾個好友敘述你的見聞了。你居然談了一個整夜。你說了那麼多的話，而且使得你的幾個好友都忘記了睡眠。朋友，我佩服你的眼光銳利。但是我却要疑惑你坐在那樣迅速的汽車裏而究竟看清楚瞭什麼？

那麼誰是幸福的呢？朋友，這顯然地應該是你！你這匆忙的人生的過客，你永遠是一個旁觀者。你走過寬廣的馬路，你就看不見馬路旁邊小屋裏的情形。你不要信

① 這個比喻太笨拙，不及你的聰明。你不要誤會我是在故意挖苦你。我真心地佩服你的眼光的

銳利。但我希望你能夠看得更深一點。

仰，你不會有痛苦。你不是戰士，又不是隱者。你永遠開起你的流線型的汽車，憑着你那頭等的駕駛本領，在寬廣的人生的旅路上「兜風」。在匆忙的一瞥中你就看見了你所要看見的一切，看不見你所不要看見的一切。朋友，只有你才是幸福的人呵。那麼讓我來祝福你：幸福的劉西渭先生。●

一九三五年十一月二十二日。

● 多謝作者同意，我們得把這篇「自白」附在這裏，供給本書的讀者參證。

## 答巴金先生的自白

等到作家一自白，任何高明的批評家也該不戰自潰。對着一件藝術的製作，誰的意見最可聽信，如若不是作者自己？比較來看，也只有他自己的敘述差可切近他製作的經驗。假使他不誇張，不鋪排，不謙虛，不隱晦；假使他有質直的心地，忠實的記憶，坦白的態度；一件作品最真實的記錄，任憑外人推敲，揣測，信口雌黃，到頭依然只有作者值得推心置腹。關於作品第一等的材料，對於一個第三者，繞來繞去，還須求諸牠的創造者。這就是爲什麼，我們通常那樣歡迎作家任何種的「自白」，同時却也格外加了小心去接受。他把他的祕密告訴我們，而且甚于祕密，把一個靈魂冒險的歷程披露出來。唯其經過孕育的苦難，他最知道兒女的性格和淵源。唯其具有母性的情感，我們也得提防他過分的姑息。

無論如何，在歡迎和小心之外，我們必須有以感謝。他省去我們讀書的心力和困惑。所以，巴金先生，對於你的「自白」或者抗議，我站在讀者的地位，第一個情緒便是感謝。我絕不懊悔。還有更能讓一個批評者喜悅的，如若用他不三不四的是非，他能從作家的沉默引出切膚的真理。巴金先生的愛情的三部曲會永生下去，而我一個無足輕重的「旁觀者」，雖說坐着「一部流線型的汽車」，終有遊山玩水與盡的一天。等我揚起來的塵土息了，人們的詛咒住了，我的汽車朽了，而道旁偉大的藝術還站在那裏，動也不動，留給未來鑒賞。

謝天謝地，我菲薄我的批評，我却還不敢過分污瀆批評的本身。批評不像我們通常想像的那樣簡單，更不是老板出錢收買的那類書評。牠有牠的尊嚴。猶如任何種藝術具有尊嚴；正因為批評不是別的，也只是一種獨立的藝術，有牠自己的宇宙，有牠自己深厚的人性做根據。一個真正的批評家，猶如一個真正的藝術家，需要外在的提示，甚至于離不開實際的影響。但是最後決定一切的，却不是某部傑作或者

某種利益，而是他自己的存在，一種完整無缺的精神作用，猶如任何創作者，由他更深的人性提煉他的精華，成爲一件可以單獨生存的藝術品。他有他不可動搖的立論的觀點，他有他一以貫之的精神。如若他不能代表一般的見解，至少他可以徵象他一己的存在。我們敬重他和他的批評，因爲他個人具有人類最高努力的品德。一切藝術品，唯其擢有不苟且不雷同的個性，才能活在無數『旁觀者』的心目中，與日月以共榮。

這樣一個有自尊心的批評者，不把批評當做一種世俗的職業，把批評當做一種自我表現的工具，藉以完成他來在人間所嚮往的更高的企止。有一本書在他面前打開了。他重新經驗作者的經驗。和作者的經驗相合無間，他便快樂；和作者的經驗有所參差，他便痛苦。快樂，他分析自己的感受，更因自己的感受，體會到書的成就，于是他不由自己地讚美起來。痛苦，他分析自己的感受，更因自己的感受，體會到書的竄敗，于是他不得不加以褒貶。他有自己做證明。所有批評家的掙扎，猶如任何創



造者，使自己的印象由朦朧而明顯，由紛零而堅固。任何人對於一本書都有印象，然而任何人不見其全是批評家，猶如人人全有靈感，然而人人不見其全是詩人。同是藝術，全注重表現，全用力尋找表現的技巧。這就是爲什麼，一個批評家不是一部書的絕對的權威。他估價，然而一部傑作並不因爲他一時的估價而有所損益。便是一本尋常的小說，也很少因爲批評者的褒貶減少銷路。正相反，越是藝術上完美的著作，銷路之小越是不堪爲外人道也。然則批評家既不能掌握一部書的生殺全權，卽應反躬另謀一個自處之道。古爾蒙 Remy de Gourmont 給批評家建議道：『一個忠實的人，用全付力量，把他獨有的印象形成條例。』

從「獨有的印象」到「形成條例」，正是一切藝術產生的經過。換而言之，批評同樣是才分和人力的結晶。才分有高低，人力或者工夫更有深淺。一個偉大的批評家抵得住一個偉大的藝術家，但是一個渺小的批評家抵不上一個偉大的批評家，也抵不上一個偉大的藝術家。彷彿螳螂撼樹，他頂多搖落幾個黃了的葉子。一棵

大樹不屑向螳螂作聲求饒，更無從動於衷，形諸顏色。這是兩種生存，有相成之美，無相克之弊，看書的人不一定要看批評，除非想要坐實。

我明白，這或許近似理想，實際不全如此。有的書評家只是一種寄生蟲，有的只是一種應聲蟲。有的更壞，只是一種空口白嚼的木頭蟲。猶如中國人之有漢奸者羣，這不足以推翻批評的更高的存在。才分有所限制，學力有所限制，尤其重要的是，批評本身有所限制，正如一切藝術有所限制，而最大的自由便是在限制之中求得精神最高的活動。藝術之所以為藝術家在此，批評正不能獨立異。

唯其有所限制，批評者根究一切，一切又不能超出他的經驗。他是一個學者。他更是一個創造者，甚至於爲了達到理想的完美，他可以犧牲他學究的存在。所以，一本書擺在他的眼前，凡落在書本以外的條件，他儘可置諸不問。他的對象是書，是書裏涵有的一切，是書裏孕育這一切的心靈，是這心靈傳達這一切表現。他自己心靈的活動便是一種限制，而書又是一種限制。不是作者，他缺乏作者創造的苦樂；他

不必溺愛，所以他努力追求一種合乎情理的公道。作者的自白（以及類似自白的文件）重敘創作的過程，是一種經驗；批評者的探討，根據作者經驗的結果（書）另成一種經驗。最理想的時節，便是這兩種不同的經驗雖二猶一。但是，通常不是作者不及（不及自己的經驗，不及批評者的經驗），便是批評者不及（不及作者的經驗，不及任何讀者的經驗）。結局作者的經驗和書（表現）已然形成一種齟齬，而批評者的經驗和體會又自成一種齟齬，二者相間，進而做成一種不可挽救的參差，只得各人自是其是，自是其非，誰也不能強誰屈就。

這是批評的難處，也正是牠美麗的地方。

所以，最後，我不懊悔多寫那篇關於愛情的三部曲的文字，猶如聖佩夫 *Saint-*

*te Beuve* 回覆福樓拜的答辯道：『因為我這樣引出了所有你的理由。』我無從

用我的理解鉗封巴金先生的「自白」，巴金先生的「自白」同樣不足以強我影從。聖佩夫說得好：『我全說了；你也回答了；細心的讀者自會裁判的。』不幸我沒有

「全說」幸而你的答辯補足了我的遺憾。然而你真就補足了嗎？我不得不狐疑一筆，因為你即使闡明了你自己，未嘗不曲解了我這凡猥的批評者。不過我沒有說全却是真的。然而即使給我更多的時間，更多的智慧，更多的自由，我能說全我的見地嗎？那麼我何必蛇足，正不如任請聰明的讀者自己去裁判。

十二月十四日。

## 神鬼人

——巴金先生作

巴金先生再三聲明他要沈默。我不相信，猶如我不相信湖面結冰魚全凍死。因為刺激或者忿懣，永久和筆告別，未嘗不可能，但是在巴金先生却不那樣簡單。他的熱血容易沸騰上來，他的熱情不許他緘默。他去了日本，預備拋棄文學的生涯——然而如何拋棄，假令文學便是表現？因而如何沈默，除非江郎才盡，或者永遭錮禁？他有一個絕對的信仰，這信仰強他為人指出一條理想的坦途。他有一個敏於感受的靈魂，這靈魂洋溢着永生的熱情，而他的理性猶如一葉扁舟，浮泛在洶湧的波濤。這中古世紀的武士，好像向妖魔惡戰一場，需要暫時的休息，以便開始另一場惡戰。

——一個和世俗又和自我的爭鬥，而這暫時的休息之所，正是「患難見交情」的日本。老天給人安排下各不相同的命運，苦難正是每個創造者的本分，便是休息，他也得觀察，思維，好像從洶湧變成氾濫，水依然流了下去。

神·鬼·人，便是他最近從日本帶回來的不大不小的禮物。不大，因為這只是三個短篇小說；不小，因為企圖揭露人性最神祕的一部分，那有生以具的不可言喻的一部分，我是說，宗教。

人類的情感可以分做三個發展的階段，或者三種精神的趨止，最初該是神的世界，其次鬼的世界，最後人的世界。其始也，人類睜開迷濛的眼睛，驚奇讚嘆四周非常景象。渴了，有水喝；餓了，有東西吃；做了壞事，報應不爽；心想如此，偏偏如彼。什麼在主宰這完美而又渺小的存在？看不見，然而若有人焉。無以名之，名之曰神。所有人類最高的努力大都用在怎樣和神接近，完成神意，獲得長谷川所企望的「神通力」。在人生的十字街頭，有若干叉路奔往不同的幸福。對於最初的人類，「神通力」

未嘗不是達到不朽的法門。不朽便是幸福。于是另一道稀微的晨光，透進人類茫漠的意識。死不見其完全無望。不朽了的只是身體，那真正主有一切的靈魂去而生息在一個不可知的宇宙。——神的世界？介乎神人的世界？神如大公無私，鬼——人們的祖先却切近各自的子孫，由于私的情感的聯繫，加以特殊的袒護；因為切近，無從觸摸，不免帶有更多的恐怖的成分。但是，人類從童年漸漸走進成年的理解，終於發見了一個莊嚴的觀念，一種真實的存在，那真正指揮行動，降禍賜福，支配命運的——不是神鬼，而是人自己。

這三個世界，不僅佔有人類歷史的演進，同樣佔有常人的生活。這成爲三種心理的情態，糾結在一起，左右日常的活動。宗教是人生有力的一部分，無論對象是神是鬼是人，其爲信仰則一。有的用人服侍神鬼，有的却要用人服侍人，有的走出人的世界，有的却要從神鬼那邊抓回人的獨立。有的拋掉權利，換句話，塵世的苦鬥，有的却爭回生存的權利，因爲「我是一個人。」否認個人絕對的自由，正是一切罪惡的

泉源。

這裏三篇小說正各自針對一個世界，用第一人稱做旁觀者，從消極的觀察推繹出積極的理論，藉藝術的形式來表現一個或者一串抽象的觀念。唯其如此，有些書必須有序，甚至於長序，猶如蕭伯納詮解他的戲劇，巴金先生需要正文以外的註釋。在這一點上，沒有人比巴金先生更清楚的，幾乎他沒有一本書沒有一篇序跋。爲什麼這樣做？因爲他在小說裏面還有話沒有說完，而這沒有說完的話，正好是那精采的一部分，——那最重要的一部分，他所要暗示的非藝術的效果，換句話，爲小說造型的形體所限制，所不得不見外，而爲巴金先生所最珍惜的鬱結的正義。這就是說，巴金先生不是一個熱情的藝術家，而是一個熱情的戰士，他在藝術本身的效果以外，另求所謂挽狂瀾於既倒的入世的效果；他並不一定要教訓，但是他忍不住要喊出他認爲真理的真理。看着別人痛苦，他痛苦；推求的結果，他發見人生無限的愚妄，不由自主，他出來加以匡正，解救，扶助——用一種藝術的形式。是的，這末一點成



全了他在文學上的造就，因為不由自主，他選了一個和性情相近的表現方法，這方法上了他的手，本來是抒情的，也就越發抒情了。然而本來是藝術的，不免就有了相當的要求——要求一種超乎一切的自爲生存的一致，因而有所限制。藝術家最高的努力，便是在這種限制之中，爭取最和諧的表達的自由。唯其需要和諧，一種表現的恰如其分，我們不得不有所刪削——所刪削的也多半正是最妨害藝術之爲藝術的。

巴金先生未嘗不體會到這種藝術的限制，所以他才把自己的話留到序跋裏演述。他不見其有意這樣區別。不過分自覺，所以他的作品才那樣和他一致，成爲一種流動而動人的力量。不以藝術家自居，只要藝術供他役使，完成他社會的使命，同時不由自主，滿足藝術的要求，他自然而然抓住我們的注意。

這不足以責備巴金先生，因爲一切藝術的形式，歸攏還不是自我忠實的表現？瞭解巴金先生的作品，先得看他的序跋，先得瞭解他自己。我們曉得，一件藝術品

——真正的藝術品——本身便該做成一種自足的存在。牠不需要外力的撐持，一部傑作必須內涵到了可以自爲闡明。莎士比亞沒有替他的戲劇另外說話，塞萬提斯 Cervantes 沒有替他的小說另外說話，他們的作品却豐穎到人人可以說話，漫天漫野地說話。然而談到現代作家，我們必須記住我們是現代人，有題外說話的方便，權利和必要。一個現代人，具有複雜的生活和意義，不唯把自然給我們鑑賞，還要把自然揭穿了給我們認識。所以，像巴金先生那樣的小說家，不幸生在我們這樣一個時代，滿腔熱血，不能從行動上得到自由，轉而從文字上圖謀精神上的解放。甚至於有時在小說裏面，好像一匹不羈之馬，他們寧可犧牲藝術的完美，來滿足各自己性的動向。這也就是爲什麼，現下流行的小說，用力於說服讀者；所有藝術全在說服；然而現下流行的小說，忘記藝術本身便是絕妙的宣傳，更想在藝術以外，用實際的利害說服讀者。我們眼前推陳了許多精竄揉雜的作品，盡情於人性勝利的傾瀉，而這人性，又建築在各個作家自我的存在之上。

巴金先生的神·鬼·人，正好是這種傾向的最好的例證，在神裏面寫信的人（即是作者）告訴他朋友道：『記得我和你分別時，曾說過想掘發人性的話，那麼我不妨先從這長谷川君動手罷，我總得想個法子把這人的心挖出來看一看。』這裏從事于「掘發」的，不是一個研究科學的人，而是一個帶有成見的人。不是科學者，巴金先生能夠帶着憐憫掘發他的人物。他不那樣無情，然而他的信仰（不要忘記，他是有了信仰的人）同時指明人物的謬誤。也許因為不是一個澈頭澈尾的科學者，他沒有把神寫到十足的完滿。長谷川是一個渺小的可憐的存在，富有關於人類的興趣。作者告訴我們：『這人讀過的書本真不算少呢……我真正有點糊塗起來，我禁不住要問那個熟讀了這許多書的人和這時在客室裏虔誠地唸經的長谷川君怎麼能夠就是一個人呢？我找不着回答……』便是長谷川自己也說：『信了這宗教還是不久的事，以前我還是一個無神論者呢！』但是作者始終沒有把劇變的原因告訴我們，如若作者「找不着回答」讀者並不因之多所原諒。同樣地敘述

悲劇的發展，最後到了『那悲劇的頂點馬上就會來的……結果一定是這樣的：他抱了最後的勇氣一步跳進深淵裏去。這便是那快到來的悲劇的頂點罷。』於是神便結束了。巴金先生不能看下去，忍受下去了，他的理智不能克制他的情感，然而讀者，不似他那樣易于動情，偏要看見「那悲劇的頂點」，因為只有這樣一來，故事才叫圓滿。

這不能算做神的缺陷。任何作品推不開作者的性情。我們所應接受的，是他所已給我們的，不是他所未曾給我們的。我們根據他所給的一切立論。進而推行他所未曾給的一切。伊卜生的社會問題劇同樣不給我們答案，因為答案儘可自由意會，不必強人相就。神的真正的缺陷，却在這裏只是片面的觀察，深而不廣，靜而少變。這是一個無神論者的觀察，在態度上已經是一種扞格；而這無神論者，彷彿一個道婆，嘮叨着一個重三疊四的心理現象；而這現象，彷彿一灘死水，沒有洄漩曲折——說實話，沒有事變（不是沒有故事）發生。這裏或許受了日本小說的影響。我們東鄰

的文學創作有的是新奇，有的是小巧，有的是平淡，有的是趣味，有的是體會。然而就是缺乏一切做成偉大文學的更有力的成分。●巴金先生的熱情和信仰從日本的暗示救出他自己。即使有虧於造型的條件，神也擁有一個更深厚的人性在。

所有神的遺憾，第二篇鬼彌補了起來。這裏是一個人的自述，從現時折往回憶，從回憶又折到現時。平靜的海水開始，洶湧的海水收尾，二者借來象徵人生內心的掙扎，形成全篇完美的結構。我們知道了堀口的性格，環境，教育，以及一切發展成爲他精神存在的條件。他的轉變是自然的，他的性格先就決定了他的未來。這是一個良弱，良而且弱，猶如長谷川是一個良弱。堀口不及他的情人，『男的醉在目前的景

● 我承認我的偏頗，「日本通」一定會把我看做愚昧。我的印象完全根據的是翻譯，自然不能算做健全。然而，無論如何，這是我的印象。神的毛病不在所受日本小說的影響，如若我的印象不算正確。不過這推翻不了神的缺陷單。作者應當多從幾方面來觀察。

象裏，而女的却放縱般地夢想着將來的幸福。『他不會爲情而死，他缺乏理想，以及爲理想而奮鬥的力量。一個可憐蟲，充滿了精神上的騷動。他那一線的犧牲禁不住幾番風吹雨打的夢魘。我們的世界有的是這類良弱。』

但是如若有人問我，『你歡喜三篇那一篇？』我將實直地答曰：『人這不像一篇小說；也能，反正我選了牠，我並不失悔。爲什麼敢請回身問問各自的日本朋友。猶如作者去年立下的誓，談到這一篇，我甘願把自己貶入沈默。』

十二月十六日

## 邊城

——沈從文先生作

我不大相信批評是一種判斷。一個批評家，與其說是法庭的審判，不如說是一個科學的分析者。科學的，我是說公正的。分析者，我是說要獨具隻眼，一直剔爬到作者和作品的靈魂的深處。一個作者不是一個罪人，而他的作品更不是一片罪狀。把對手看做罪人，即使無辜，尊嚴的審判也必須收回他的同情，因為同情和法律是不相容的。歐陽修以為王法不外乎人情，實際屬於一個常人的看法，不是一個真正法家的態度。但是，在文學上，在性靈的開花結實上，誰給我們一種絕對的權威，掌握無上的生死？因為，一個批評家，第一先得承認一切人性的存在，接受一切靈性活動的

可能，所有人類最可貴的自由，然後才有完成一個批評家的、使命的機會。

他永久在搜集材料，永久在證明或者修正自己的解釋。他要公正，同時一種富有人性的同情，時時潤澤他的智慧，不致公正陷于過分的乾枯。他不僅僅是印象的，因為他解釋的根據，是用自我的存在印證別人一個更深更大的存在，所謂靈魂的冒險者是，他不僅僅在經驗，而且要綜合自己所有的觀察和體會，來鑒定一部作品和作者隱祕的關係。他不應當儘用他自己來解釋，因為自己不是最可靠的尺度；最可靠的尺度，在比照人類已往所有的傑作，用作者來解釋他的出產。

所以，在我們沒有瞭解一個作者以前，我們往往流于偏見——一種自命正統然而頑固的議論。這些高談闊論和作者作品完全不生關聯，因為作者創造他的作品，傾全靈魂以赴之，往往不是爲了證明一種抽象的假定。一個批評家應當有理論（他合起學問與人生而思維的結果）。但是理論，是一種強有力的佐證，而不是唯一無二的標準；一個批評家應當從中衡的人性追求高深，却不應當憑空架高，把一



個不相干的同類硬扯上去。普通却是，最壞而且相反的例子，把一個作者由較高的地方揪下來，揪到批評者自己的淤泥坑裏。他不奢求，也不妄許。在批評上，尤其甚于在財務上，他要明白人我之分。

這就是爲什麼，稍不加意，一個批評者反而批評的是自己，指摘的是自己，曝露的是自己，一切不過是絆了自己的脚，丟了自己的醜，返本還原而已。有人問他朋友，『我最大的好細是誰？』朋友答道：『最大的好細是你自己。』

我不得不在正文以前唱兩句加官，唯其眼前論列的不僅僅是一個小說家，而且是一個藝術家。在今日小說獨尊的時代，小說家其多如鯽的現代，我們不得不稍示區別，表示各個作家的造詣。這不是好壞的問題，而是性質的不同，例如巴爾扎克（Balzac）是個小說家，偉大的小說家，然而嚴格而論，不是一個藝術家，更遑論乎偉大的藝術家。爲方便起見，我們甚至于可以說巴爾扎克是人的小說家，然而福樓拜，却是藝術家的小說家。前者是天真的，後者是自覺的。同是小說家，然而不屬於同一

的來源。他們的性格全然不同，而一切完成這性格的也各不相同。

沈從文先生便是這樣一個漸漸走向自覺的藝術的小說家。有些人的作品叫我們看，想，瞭解；然而沈從文先生一類的小說，是叫我們感覺，想，回味；想是不可避免的步驟。廢名先生的小說似乎可以歸入後者，然而他根本上就和沈從文先生不一樣。廢名先生彷彿一個修士，一切是向內的；他追求一種超脫的意境，意境的本身，一種交織在文字上的思維者的美化的境界，而不是美麗自身。沈從文先生不是一個修士。他熱情地崇拜美。在他藝術的製作裏，他表現一段具體的生命，而這生命是美化的了，經過他的熱情再現的。大多數人可以欣賞他的作品，因為他所涵有的理想，是人人可以接受，融化在各自的生命裏的。但是廢名先生的作品，一種具體化的抽象的意境，僅僅限于少數的讀者。他永久是孤獨的，簡直是孤潔的。他那少數的讀者，雖然少數，却是有了福的（耶穌對他的門徒這樣說。）

沈從文先生從來不分析，一個認真的熱情人，有了過多的同情給他所要創造

的人物是難以冷眼觀世的。他曉得怎樣揶揄，猶如在邊城裏他揶揄那赤子之心的老船夫，或者在八駿圖裏，他揶揄他的主人公達士先生：在這裏，揶揄不是一種智慧的遊戲，而是一種造化小兒的不意的轉變（命運）。司湯達（Stendhal）是一個熱情人，然而他的智慧（狡猾）知道撒謊，甚至於取笑自己。桑喬治是一個熱情人，然而博愛為懷，不唯抒情，而且說教。沈從文先生是熱情的，然而他不說教；是抒情的，然而更是詩的。（沈從文先生文章的情趣和細緻，不管寫到怎樣粗野的生活，能夠有力量叫你信服他那玲瓏無比的靈魂！）邊城是一首詩，是二佬唱給翠翠的情歌。八駿圖是一首絕句，猶如那女教員留在沙灘上神祕的絕句。然而與其說是詩人，作者才更是藝術家，因為說實話，在他製作之中，藝術家的自覺心是那真正的統治者。詩意來自材料或者作者的本質，而調理材料的，不是詩人，却是藝術家！

他知道怎樣調理他需要的分量。他能把醜惡的材料提煉成功一篇無瑕的玉石。他有美的感覺，可以從亂石堆發見可能的美麗。這也就是為什麼，他的小說具有

一種特殊的空氣，現今中國任何作家所缺乏的一種舒適的呼吸。

在邊城的開端，他把湘西一個叫做茶峒的地方寫給我們，自然輕盈，那樣富有中世紀而現代化，那樣富有清中葉的傳奇小說而又風物化的開展。他不分析；他畫畫，這裏是山水，是小縣，是商業，是種種人，是風俗是歷史而又是背景。在這真純的地方，請問，能有一個壞人嗎？在這光明的性格，請問，能留一絲陰影嗎？『由于邊地的風俗淳樸，便是作妓女，也永遠那麼渾厚……』我必須邀請讀者自己看下去，沒有再比那樣的生活和描寫可愛了。

可愛！這是沈從文先生小說的另一個特徵。他所有的人物全可愛。彷彿有意，其實無意，他要讀者拋下各自的煩惱，走進他理想的世界，一個肝膽相見的真情實意的世界。人世壞嗎？不還有好的，未曾被近代文明沾染了的，看，這角落不是——這些可愛的人物，各自有一個厚道然而簡單的靈魂，生息在田野晨陽的空氣。他們心口相應，行爲思想一致。他們是壯實的，衝動的，然而有的是向上的情感，掙扎而且克服。

了私慾的情感。對於生活沒有過分的奢望，他們的心力全用在別人身上：成人之美。老船夫爲他的孫女，大佬爲他的兄弟，然後倒過來看，孫女爲她的祖父，兄弟爲他的哥哥，無不先有人而後——無己。這些人都有一顆偉大的心。父親聽見兒子死了，居然定下心，捺住自己的痛苦，體貼到別人的不安：『船總順順像知道他的心中不安處，說，「伯伯，一切是天，算了罷。我這裏有大興場送來的好燒酒，你拿一點喝去罷。」一個伙計用竹筒上一筒酒，用新桐木葉蒙着筒口，交給了老船夫。』是的，這些人都認命，安於命。翠翠還癡心等着二佬回來要她哪，可憐的好孩子！

沈從文先生描寫少女思春，最是真真爛漫。我們不妨參看他往年一篇三三的短篇小說。他好像生來具有一個少女的靈魂，觀察的不是別人，而是自己。這種內心現象的描寫是沈從文先生的另一個特徵。

我們現在可以看出，這些人物屈於一個共同類型，不是個個分明，各自具有一個深刻的獨立的存在。沈從文先生在畫畫，不在雕刻；他對於美的感覺叫他不忍心

分析，因為他怕揭露人性的醜惡。

邊城便是這樣一部 idyllic 傑作。這裏一切是諧和，光與影的適度配置，什麼樣人生活在什麼樣空氣裏，一件藝術作品，正要叫人看不出是藝術的。一切準乎自然，而我們明白，在這種自然的氣勢之下，藏着一個藝術家的心力。細緻，然而絕不瑣碎；真實，然而絕不教訓；風韻，然而絕不弄姿；美麗，然而絕不做作。這不是一個大東西，然而這是一顆千古不磨的珠玉。在現代大都市病了的男女，我保險這是一付可口的良藥。

作者的人物雖說全部良善，本身却含有悲劇的成分。唯其良善，我們才更易于感到悲哀的分量。這種悲哀，不僅僅由于情節的演進，而是自來帶在人物的氣質裏的。自然越是平靜，「自然人」越顯得悲哀；一個更大的命運影罩住他們的生存。這幾乎是自然一個永久的原則：悲哀。

這一切，作者全叫讀者自己去感覺。他不破口道出，却無微不入地寫出。他連讀

者也放在作品所需要的一種空氣裏，在這裏讀者不僅用眼睛，而且五官一齊用——靈魂微微一顫，好像水面粼粼一動，於是讀者打進作品，成爲一團無間隔的諧和，或者隨便你，一種吸引作用。

八駿圖具有同樣效果。沒有一篇海濱小說寫海寫得像這篇少了，也沒有像這篇寫得多了。海是青島唯一的特色，也是八駿圖汪洋的背景。作者的職志並不在海，却在藉海增濃悲哀的分量。他在寫一個文人學者內心的情態，猶如在邊城之中，不是分析出來的，而是四面八方烘染出來的。他的巧妙全在利用過去反襯現時，而現時只爲推陳出新，彷彿剝筍，直到最後，裸露一個無常的人性。「這世界沒有新，」新却不速而至。真是新的嗎？達士先生勿需往這裏想，因爲他已經不是主子，而是自己的奴隸。利用外在烘染內在，是作者一種本領，邊城和八駿圖同樣得到完美的使用。

環境和命運在嘲笑達士先生，而作者也在捉弄他這位知識階級人物。「這自以爲醫治人類靈魂的醫生，（他是一個小說家，）以爲自己心身健康，『寫過了一

種病（傳奇式的性的追求）就永遠不至於再傳染了！就在他譏諷命運的時光，命運揭開他的癥疤，讓他重新發見他的傷口——一個永久治愈不了的傷口，靈魂的傷口。這種藏在暗地嘲弄的心情，主宰八駿圖整個的進行，却不是邊城的主調。作者愛他邊城的人物，至于達士先生，不過同情而已。

如若有人問我，『你歡喜邊城，還是八駿圖，如若不得不選擇的時候？』我會脫口而出，同時把「歡喜」改做「愛」：『我愛邊城！』或許因為我是一個城市人，一個知識分子，然而實際是，八駿圖不如邊城豐盈，完美，更能透示作者怎樣用他藝術的心靈來體味一個更其真淳的生活。

廿四年八月七夕。



# 苦果

——羅皚嵐先生作

我們這個社會自來就多情。憑你怎樣革命，憑你怎樣出洋，你甩不脫我們傳統的習性，那多情才子的習性。我們很少產生過一個俄國式的青年；奇怪的是，近年譯進來那麼多俄國小說，會沒有一點點影響。然而在俄羅斯和中華民國之間，有着怎樣一個戈壁！我們具有過多的人性；這不是壞事。壞事的是沾戀現實，却不實際；缺乏理想，甚至於理性的支配，口邊却掛着一串好聽的名詞。我可以舉出兩個活例。全是留學生，全學的是工程，全奉行情感最少活動的事業：一個年輕些的，我中學的至好，不肯有負亡妻，花天酒地，藉口不孝有三，納了一名娼妓；一個我的前輩，不能和老妻

安居，要把長大的使女收做妾房。這是一個複雜的沒落的社會，而苦果的男主角，正是我手頭另一個實例。從苦果的題名，我們就可以想像作者對於故事所取的態度，和因此態度而生的傳奇式的結局。

自然，盧仁僧和我方才那兩個實例有些地方不同。第一，他是一個參加革命的人物；第二，他是一個因病留落故鄉的文士；第三，他具有感傷而自私（不是自利壞，自私不壞）的情緒……把這些成分加在一起，我們馬上就該吃驚說，帶着他作梗的性格，他會成功嗎？但是我們（多麼中國人氣！）真要吃驚的，却是隨着他的遇合，我們絕不吃驚。這太平常了，中國革命不時坐實幾個癡情的人物給我們看。這種性格是現實的，人情的，然而恕我這樣說，不是英雄的。這應該歸入茅盾先生三部曲的人物羣裏。

所有苦果的興趣，不在人物，却在那傳奇式的情節，一個合乎中國口味的中國小說的技巧或者曲折。我說不在人物，因為這樣的性格不是英雄的，却又是單純的；

單純的性格，如若強烈，可以刻畫成粗壯的線條；如若柔侔，便容易染上灰色，自身的存在難以引起適當的崇敬。水月華其實可愛，也可敬了，便是竹紋小姐也值得同情。然而這只由于情節，而不是由于明顯的性格。在情節上，這部小說煞費作者的心計。但是，容我放肆一句嗎？這情節是書本的，傳統的，悲劇的，中國小說式的；這裏有的是經驗，然而並不龐雜；有的是人生，然而並不深刻；值得特別推重的，作者却有的是計劃。他曉得怎樣製造而且用力推演到他的目的。所以，我簡直想說，在這不現實的情節上，活動着幾個現實的人物。

我彷彿語無倫次，其實我還藏着半句折扣，就是「現實的人物」理應改做「現實的傀儡」。這裏的人物幾乎全是被動的，幾乎，因為我未嘗不想把徐雄除外。徐雄是一個幹手（狠辣，陰險），惜乎落在小說同情之外。他破壞了這一雙現代化的才子佳人的好夢。其實情節上勾起的憎恨，多半屬於戲劇作用。而那真正的牽線人，在暗地主動一切的，却是作者的悲觀精神或者宿命論。我不曉得作者是否悲觀，但是

從主要人物的名姓上，我們便可以探出一點消息。盧仁僧、水月華，甚至于題目苦果，不都在暗示着一種佛教的結論嗎？

但是，褒貶這部小說，却應當記住牠成書的年月。這在七年前；這是民國十七年的製作，遲在如今問世。我怕這要在茅盾先生三部曲的寫作之前。把這一點弄清楚，專從歷史的價值來看，苦果自然屬于一部創作。牠不幸遲來一步。然而唯其遲來，我們如今才敢接受這裏的揭露——那最熱鬧那最精采的中間一部。

## 九十九度中

——林徽因女士作

我不明白內容和形式怎樣分開。一件將軍的鎧甲只是鎧甲，並不是將軍；剝掉鎧甲，將軍照樣呼吸。殺掉將軍，鎧甲依舊存在。這不是一個妥當的比喻。如若『陀斯妥夫斯基』往往是被當做好像沒穿制服的將軍，』並不妨害陀氏之爲偉大。●所以鎧甲不是形式，而是辭藻。形式和內容不可析離，猶如皮與肉之不可揭開。形式是基本的，決定的辭藻，用得其當，增加美麗；否則過猶不及，傅粉塗紅，名曰典雅，其實村俗。

● 參閱天津大公報七月二十五日融毅先生論曲直一文。

一個偉大的作家企求的不是辭藻的效果，而是萬象畢呈的完整的諧和。他或許失之于偏，但是他不是有意要「偏」，這只是他整個人格的存在。所以批評家唯恐冒昧，輕易不敢把這叫做「偏」，而另尋別的字樣象徵，例如有力、深刻、透闢等等。他的作品（由一個全人格產生出來的作品）根據着他全部的生活，而支配作品的方向的，多半是他先天的性情。一部作品和性情的諧和往往是完美的符誌。

沒有再比人生單純的，也沒有再比人生複雜的，一切全看站在怎樣一個犄角觀察；是客觀的，然而有他性情為依據；是主觀的，然而他有的是理性來駕駛。而完成又有待乎選擇，或者取捨；換而言之，技巧。一部文學作品之不同于另一部，不在故事，而在故事的運用；不在情節，而在情節的支配；不在辭藻，而在作者與作品一致。

因為思想或者背景的同異，讀者可以否認某些材料的使用，然而絕對沒有權利抹殺牠們的存在。

一件作品的現代性，不僅僅在材料（我們最好避免形式內容的字樣），而大

半在觀察，選擇和技巧。

這就是爲什麼在民國二十四年，我却偏要介紹二十三年的一篇短篇小說，那篇發表在學文雜誌第一期的九十九度中，林徽因女士的製作。我相信讀者很少閱讀這篇小說，即使閱讀，很少加以相當注意。我親耳聽見一位國立大學文學院的教授，向我承認他完全不懂這不到一萬五千字的東西。他有的是學問，他缺乏的便是多用一點點想像。真正的創作，往往不是腐舊的公式可以限制得下。一部傑作的存在，不僅在乎遵循傳統；然而牠拋不掉傳統，因爲真正的傳統往往不只是一種羈絆，更是一層平穩的臺階。但是離開那些初步的條件，一部傑作必須有以立異。一個作家和一個作家已經形成人性上絕大的差異。根據各自的稟賦，他去觀察；一種富有個性的觀察，是全部身體靈魂的活動，不容一絲躲懶。從觀察到選擇，從選擇到寫作，這一長串的精神作用，完成一部想像的作品的產生，中間的經過是必然的，絕不是偶然的；唯其如此，一以貫之，我們絕難用形式內容解釋一件作品，除非作品本身窳

陋，呈有裂痕，可以和件制服一樣，一字一字地擰扯下來。

一件作品或者因為材料，或者因為技巧，或者兼而有之，必須有以自立。一個基本的起點，便是作者對於人生看法的不同。由於看法的不同，一件作品可以極其富有傳統性，也可以極其富有現代性。

我繞了這許多灣子，只為證明九十九度中在我們過去短篇小說的製作中，儘有氣質更偉大的材料更事實的，然而却只有這樣一篇，最富有現代性；唯其這裏包含着一個格別的特殊的看法，把人生看做一根合抱不來的木料，九十九度中正是一個人生的橫切面。在這樣溽暑的一個北平，作者把一天的形形色色披露在我們的眼前，沒有組織，却有組織；沒有條理，却有條理；沒有故事，却有故事，而且那樣多的故事；沒有技巧，却處處透露匠心。這是個人云亦云的通常的人生，一本原來的面目，在牠全幅的活動之中，呈出一個複雜的有機體。用她狡猾而犀利的筆鋒，作者引着我們，跟隨飯莊的挑擔，走進一個平凡然而熙熙攘攘的世界：有失戀的，有作愛的，有



慶壽的，有成親的，有享福的，有熱死的，有索債的，有無聊的，……全那樣親切，却又那樣平靜——我簡直要說透明；在這紛繁的頭緒裏，作者隱隱埋伏下一個比照，而這比照，不替作着宣傳，却表示出她人類的同情。一個女性的細密而蘊藉的情感，一切在這裏輕輕地彈起共鳴，却又和粼粼的水紋一樣輕輕地滑開。

奇怪的是，在我們好些男子不能控制自己熱情奔放的時代，却有這樣一位女作家，用最快利的明淨的鏡頭（理智）攝來人生的一個斷片，而且縮在這樣短小的紙張（篇幅）上。我所要問的僅是，她承受了多少現代英國小說的影響。沒有一件作品會破石而出，自成一絕緣的系統。所以影響儘管影響，九十九度中仍是根據了一個特別的看法，達到一個甚高的造詣。

## 籬下集

——蕭乾先生作

一家舖面的門額，通常少不了當地名流的款識。一個外鄉人，孤陋寡聞，往往忽略落款的題簽，一逕去尋找那象徵的標誌，例如一面酒旗子，紙幌子，種種奇形怪狀的本色，那樣富有野蠻氣息，那樣燃灼愚人的智慧，而又那樣呈有無盡的詩意或者畫意。籬下集好比鄉村一家新張的店舖，前面沈從文先生的題記正是酒旗子一類名實相符的物什。我這落魄的下第才子，有的是牢騷，有的是無聊，然而不爲了飲，却爲了品，所以不顧酒保無聲的慫恿，先要欣賞一眼竿頭迎風飄飄的布招子。

短短一千餘字的題記却是一篇有力的宣言，態度率直的解釋。沈從文先生把

人——文人——分做鄉下人城裏人。他厭惡庸俗的後者，崇拜有朝氣的前者。引人注目的更是他（一個鄉下人）寫作的信仰。我們不妨把這段話完全抄來，做爲推考的憑證：

「曾經有人詢問我「你爲什麼要寫作？」

「我告他我這個鄉下人的意見：「因爲我活到這世界裏有所愛。美麗，清潔，智慧，以及對全人類幸福的幻影，皆永遠覺得是一種德性，也因此永遠使我对它崇拜和傾心。這點情緒同宗教情緒完全一樣。這點情緒促我來寫作，不斷的寫作，沒有厭倦，只因爲我將在各個作品各種形式裏，表現我對於這個道德的努力……生活或許使我平凡與墮落，我的感情還可以向高處跑去，生活或許使我孤單獨立，我的作品將同許多人發生愛情同友誼。」」

我們必須承認，這是他作品裏面自來表現的人生觀的透關的啓示。譬如邊城，這顆精瑩的明珠，當我們看完思索的時候，我們便要覺出這段啓示的真誠和分量。

他頌揚人類的『美麗與智慧』。人類的『幸福』即使是『幻影』，對於他也是  
一種『德性』，因而『努力』來抓住，用『各種形式』表現出來。這不僅是一種心嚮  
往之的理想，而是和『宗教情緒完全一樣』的情緒。但是，讀者，當我們放下邊城那  
樣一部證明人性皆善的傑作，我們的情思是否墜着沈重的憂鬱？我們不由問自己，  
何以和朝陽一樣明亮溫煦的書，偏偏染着夕陽西下的感覺？爲什麼一切良善的歌  
頌，最後總埋在一陣淒涼的幽噎？爲什麼一顆赤子之心，漸漸褪向一個孤獨者淡淡  
的灰影？難道天真和憂鬱竟然不可分開嗎？

自然，這和故事的進展相成相長。然而什麼使作者這樣編排他的故事，換一句  
話，有什麼勢力在意識裏作祟，隱隱底定這樣一部作品的色彩、感覺和趨止？

不知道讀者如何解答，至于我，湧上我心頭的，是浪漫主義一個名詞，或者說準  
確些，盧騷這些浪漫主義者的形像。我不是說沈從文先生，甚至于蕭乾先生，屬於浪  
漫主義。一個名詞不是一部辭海，也不是一張膏藥，可以點定一個複雜的心靈活動。

的方向。天才之所以成爲天才，不在兩兩相同，而在各自稟賦的殊異。然而，這止不住一種共同或者近似的氣息流貫在若干人的作品中間。一個人的每部作品不見其屬於同一情調，而同一情調往往有若干不同作家的作品。九歌九章可以成爲兩種境界，服鳥賦可以具有離騷的情緒。所以，浪漫主義在文學史上作成一個時代的區分，到了批評上，却用來解釋普遍的人性的一面。

讓我們引來盧騷一段話，饒恕上面的贅疣：

「世上除去人，還有什麼東西知道觀察此外的一切，估量，籌劃，逆料牠們的行動，牠們的效律，把共同生存的情緒和單獨生存的情緒連結在一起的？：所以，說真個的，人是他棲止的地上的帝王；因爲他不僅馴服所有的走獸，他不僅用機智分配元素，實際地上只有他獨自知道分配，憑藉思維，甚至于遙遠的星宿他也弄做自己所有。請你指給我看看，地上會有另一個走獸知道用火，知道讚美太陽。什麼！我能夠觀察，認識生物和他們的關係；我能夠感覺秩序，美

麗；道德；我能夠靜觀宇宙，把我舉向統治宇宙的主宰；我能夠愛善，行善；而我拿自己和獸相比，卑賤的人，是你可憐的哲學把你弄得和牠們相仿；或者不如說，你白想弄糟你自己；你的稟賦天生和你的原則作對；你行善的心情否認你的理論，甚至于你官能的妄用，隨你怎樣也罷，全證明你官能的優越。」●

人爲萬物之靈。猶如孟子，浪漫主義者相信人性本善，罪惡由于社會組織的不良，或者學識的發展。人生來尋找幸福，因爲尋找幸福，反而陷入痛苦的漩渦。同時寂寞，在這四顧茫茫的人海，注定是超人的命運。他把情緒藏在心頭，把苦楚放在紙上。火在裏面燒起，一直延到無遠無近的地域。因而讀到十九世紀初葉的文學，我們遇見的幾乎全是眼淚鼻涕和嗚咽。人類的良善和自然的美好終結在個性的發揚，而

● 見于盧騷著名的薩華副主教的信仰宣言 La Profession de foi du Vicair

Savoyard.

個性不蒙社會青眼，或者出于有意，獨自站在山頭傲嘯，或者出于無心，聽其沈在人海涵迹。精神上全是孤獨。憂鬱是這裏僅有的花朵。所以，與其把憂鬱看做一種結果，不如看做一種本質。

沈從文先生（實際誰又不是？例如蕭乾先生）具有浪漫主義的氣質，同時擁有廣大的同情和認識。說到這裏，我們不由想起桑喬治，特別當她晚年，她把女性的品德擴展成人類的汎愛（唯其是女子，尤為難得），她有一封信說到自己道：

『你太愛文學；這會毀了你，而你毀不了人類的愚騷。至于我，可憐的親愛的愚騷，我不唯不恨，反而用母親的眼睛看着；因為這是一個童年，而童年全屬神聖……你忘記了還有超于藝術之上的東西：例如智慧。藝術再高，也只是牠的表現。智慧含有一切：美麗，真實，良善，因而熱情。牠教我們觀看我們以外的更高尚的事物，教我們因思維和讚美而漸漸和牠同化。』

她的幸福就是接受人生，即令人生醜惡也罷。然而沈從文先生，不像盧騷，不像

桑喬治，在他的憂鬱和同情之外，具有深湛的藝術自覺，猶如唐代傳奇的作者，用故事本身來撼動，而自己從不出頭露面。這是一串綺麗的碎夢，夢裏的男女全屬良民。命運更是一陣微風，掀起裙裾飄帶，露出永生的本質——守本分者的面目，我是說，憂鬱。

所有我這裏門外的徘徊，其實正是走進籬下集的準備。①這不是一座迷宮，更不是一座公廨，然而我需要準備，因為我得放下我的俗念，理會這裏呈現的世界

① 見于一八七四年十二月八日桑喬治致福樓拜書。

② 讀者一定暗暗笑我噁舌。實際最好的準備，作者已然爲我們安排下了，就是他那封給自己的信，在水星一卷四期上發表的。他原想把這用做籬下集的跋，可惜隨後割捨掉了。作者在這裏一壁解剖自己，一壁責罰自己，是一篇妙文；在我們這人人自命不凡的時代，這是一篇虛懷若谷的化身。難得的是肝膽相見，不帶一絲驕傲。他十分明白自己各篇作品的缺陷。這尤其不易。



——一個終于帶來了新東西的世界，好比一棵老樹（人生）長出了一枝嫩芽，從你心頭興起一種新穎的喜悅。我躊躇着，心想怎樣開始，或者不如說，怎樣搜尋一個官感敏銳者所顯示的種種差異。

當我因沈從文先生的題記想到桑喬治那段信的時際，特別是她的『可憐的親愛的愚騷，我不唯不恨，反而用母親的眼睛看着；因為這是一個童年，而童年全屬神聖』。我正想把這做爲籬下集全書的註脚。這是爲童年或者童心未泯發出的動人的呼籲。蕭乾先生站在弱者羣裏，這羣弱者同樣有權利和強者一同生存。在弱者之中，兒童最屬無辜，最不爲人瞭解。兒童和成人屬于兩種世界。成人並不更壞，不幸心頭鎖滿了人世的坎坷；他以爲無路可走，兒童却認做頭頭是道，因而分外悲哀。兒童並不更好，這只是一個兒童，生活是一團朦朧的氛圍，用天真體會繁難的世事，因而分外隔膜。所以孩子『樂得直顛着身子』而媽却『咬着牙床說，你個沒心的燒豬！』說實話，當我讀完籬下和俘虜，甚至于放逐和花子與老黃，我覺得大人小孩都

分有我的同情，我的憂鬱和我的思維。放逐的結尾雖說引起我道德的反感，我也得原宥那自私的寡婦，把孩子丟下走掉。

這就是作者特異的地方，他用力來體味全部的人生，不是傾心於一個現象，便抹殺掉另一個存在，最後弄出一個不公道的結論。

● 同樣是醜事前半的暗示，引起我道德的反感。我承認醜惡可以育養美麗，然而要本身不和人  
性抵觸，上了藝術家的手，能夠給出一種藝術的喜悅。這就是說，他不讓人厭惡自己。但這，可很  
難，簡直難極了，有時會形成絕大的矛盾。梵樂希 P. Valery 說的好：「眼睛愛靈魂所憎的。」

有希臘西克修養的作家多半避免二者的衝突，讓眼睛和靈魂打成一片和諧。現實主義，特別是自然主義，有時不免，也不在乎，這類生料的採用。然而反乎人情（例如放逐的結尾），或者利用好奇來誘惑（例如醜事的前半），我們把這叫做粗陋的現實，往往形成一部作品的瑕疵。

所以這是小說，不是童話，因為用的雖是簡短的篇幅，表現的却是複雜的人生。暗中活動的是母性細心的觀察。不是童話，作者却用一雙兒童的眼睛來看人事。一個兒童攝進四周悲喜的現象，但是並不瞭解；壞似不瞭解，他用率真的單純給自己解說，如若沒有人幫他解說。他的解說會出人意外地和成人不同，却又那樣準情合理。不用說，他被忽略，被誤解，終于帶着一個反叛者的感覺，走向成年的世界。猶如桑喬治，我們得尊敬這神聖的童年；然而和這過時的偉大女性一比，我們的小說家沾着何等沈重的汗泥！他並不要飛向天藍的理想。他用心敘述人世的參差，字裏行間不免透出鬱積的不平。這種忿慨，正是盧騷在愛彌兒 *Emile* 裏面反覆陳說的正義。這位著名的兒童律師，一時道：

『自然要兒童在成年以前先做兒童。如若我們心想改變這種程序，我們會弄出早熟的果實，不豐滿，欠味道，不過兩天也就爛了；我們弄到手的只是年幼的博士，年老的兒童。童年有自己的看法，想法和感覺的方式；最不通理要算

拿我們的一切去代替；我寧願一個小孩子有五尺高，不願意他十歲上就有判斷力。說實話，在他這年紀，理智有什麼用？牠是力的韁勒，而兒童用不着這種韁勒。」

一時他道：

「他的樣子坦白而自由，絕非無理而虛榮；他的面孔唯其沒有貼過書本子，絕不垂在胸口；你用不着對他講：抬起頭來……不用妄想他說什麼好聽的話……他會給你講他犯的或者心過的過錯，一點不在乎你聽了要起什麼反應，信口開河，就和他做下好事一樣……他的觀念有限制，然而清楚；如若他生下來什麼也不知道，經驗却教夠了他；如若他讀書比不上另一個孩子，他倒好唸自然……他只知道說一種語言，然而說什麼算什麼。」

引到這裏，我得趕緊加上一句，這和我們的作者毫不相干，因為最近讀到曹禺先生雷雨的序，以為我『臆測劇中某些部分是承襲了Euripides的Hippolytus

或 Racine 的 Phèdre 的靈感。』①實際，我要是說到雷雨的故事和二位先賢採用的故事相似，我還不至于蠢到（我憑信讀者的聰明）把一部傑作看成另一部傑作的抄襲。故事算不了什麼，重要在技巧，在解釋，在孕育，在彼此觀點的相異。Euripides 擋不住我們欣賞 Racine 而二者同樣擋不住第三者問世。Racine 在序裏一口承認他故事的來源，但是他相信他要是沒有一個更好的寫法，至少他有一個不同的寫法。文學沒有絕緣體，即讓是一個創作的奇蹟，也難免息息相通。莫里哀說他隨手拾取他覺得可用的材料；他並不因而有所愧赧，在故事裏面，還有比愛情更老更俗的。然而人人看不出她的皺紋，永久把她當做少艾。但是，回到盧騷，或者蕭乾先生，因為我想說的是，所有愛彌兒抽象的理論，後者（或許從來不曉得這個理論，然而）具體地，畫幅一樣，不加解釋（即是解釋），呈在我們的眼前。鄉村不得

和城市碰在一起，兒童不得和成人碰在一起，萬一碰在一起，那良善的，強壯的，因為無辜而更引人同情的，不是城市，不是成人，却是質樸和無識：兩顆可告無愧於天的赤懷。

但是受罪，受冤枉罪的，却也正是這流放在人間的兩顆沒有光澤的黑玉。一個十三歲的女兒，從粗野的父親，學會了『討厭的男人』。改正她這種觀念的，不是知識，而是感情，不是父親，而是一羣天真爛漫的兒童。環哥沒有荔子幸運，他隨着無告無依的苦命母親，來到城裏，住在一個有禮教的家庭。於是這光明壯實坦白的赤子，竟然『乖了。他呆呆地倚着床沿，開始感到這次出遊的悲哀。他意識着寂寞了。熱戀了兩天的城市生活，這時他小心坎懂得了「狹窄」「陰沉」是牠的特質。』這離斷毀天真的路很近的。

作者不僅愛護兒童，同樣他憐恤類似兒童的成人。後者不是弱者，他們有的是強壯的身體，強壯的性格，甚至于強壯的靈魂。自然，這不是些飄萍似的婦女。作者同

樣寫出沒有社會地位的婦女——幾乎是所有東方婦女的命運——例如雨夕裏而瘋了的童養媳，放逐裏而爲飢寒而割捨親情的寡婦，或者籬下裏面軟弱無能的棄婦。然而這裏屬於性格堅韌或者單純的男子；單純，所以成爲一種缺陷；堅韌，所以飽經塵世的嘲弄。缺陷做成他們的可愛，嘲弄做成他們的吞聲。『禿劉什麼都不賴，就是有點兒「牛犢子。」』他不提防也不會提防有人暗算自己。他忠實於工作，或者不如說，忠實於他執拗的脾氣。他是一個賣馬的秦瓊，却缺少傳奇的光輝。所以他輸了那口氣，撕掉舖保，退了那不作興的印子車，因爲沒有一個人瞭解他，成全他的「面子。」甚至於心地厚道的要『面子的兄弟。』小蔣不似他那樣絕望，然而一樣孤零，在人世尋不見友誼。他和羊親近：羊有感情，沒有惡意，於是成功他的伴侶。有時我想，偉大的性格，生平任憑如何得意，總是獨來獨往，好像深山的巨靈，四野就見他龐大的影子，投在他的腳邊，映照他寂寞的年月。他輕易不開口，開口就是忿怒；生活練出他的卓絕，痛苦形出他的緘默。打不進紛繁的人世，他流落在安慰的門外。老黃

沒有他們『鄉下佬牛賴子』的脾氣，陷在一個同樣無底的深淵。他的身分高多了，當過衛兵，打過庫倫，如今派來早晚接送少爺上學回家。老爺往年受過他的搭救。但是臨到瘋狗咬了他一口，他依然得捲起鋪蓋，向風塵裏顛撲。他不知道同人競爭，他不清楚有功必須有賞。這是兩個觀念，中間沒有一道相連的橋梁。和鄧山東一樣，他們都是司馬遷沒有敍列的游俠，『直爽，「硬中軟」的心腸，』然而孤獨，連女人都  
不光顧的單性生活，也就是這種神祕而實際單純的心田，把他們和兒童糾結在一起：一個神聖的火，燃起另一個神聖的火……

我始終沒有提到書裏兩篇傑作，但是一篇傑作，即使屬於短篇，也像一座神壇，爲了虔心瞻拜，紅氈遠遠就得從門口鋪起。天下沒有『太晚』一類的懊悔，如若我起首沒有談起蠶和道榜，現在來的我覺得還是時辰。

但是，我們不必拋開我們已然抓住的線索，方才我們講，對於一個心地忠厚的匹夫，立功行賞是兩個無從連接的觀念。他活着，上天賦他一份行善的機能，所以他



必須行善，而行善就是服役，服役也就是他的酬勞。他沒有虛榮，他也許驕傲，但是他很少妥協。他的缺陷好像一個傷口的疤痕，正好擋住外腐的侵襲。他有一付銅筋鐵骨，然而生存是一個熔爐，進來不用再想出去，出去只是一堆無名無姓的髒體。作者並不這樣悲觀，但是一切經不住尋根究底，不由自主，結論滑下我的筆尖。作者並不像我說的這樣悲觀，他保持他的平衡，不偏不倚，把現象揭給我們觀看。出乎他的意外，我們却用這些現象來觀看他守如處女的貞嫵。他的人生觀做成他表現的深刻，豐盈，或者美好。

蠶有所昭示。這些蠶，不正象徵着生性良善的人嗎？優勝劣敗的天擇是人類行動的根據，也是自相原宥的藉口。桑葉賸下不多了，『健壯的，就盡力排擠他們的同食者。』即使『賭氣把葉全挪到瘦的身邊，但壯的一簞一簞地又追了過來。』沒有誰能做牠們一個公允的保證。飢餓讓牠們殘食，競爭是生存最後的條件。本能勝過良心，現實強似夢境。於是『昨夜殘喘的兩條，』終於今朝死去了，作者發見他們

『似乎帶着害羞的心情，在臨死以前把枯瘦成一層薄皮的身子，隱藏在一片殘葉底下。』還有六條性命強自撐持着。他的同情却更向着後者：『有的，多半就是那最健壯強韌的，忍耐在匣的一角，等待豐年或者死亡。我愛牠那怪樣子，固執着充好漢似地，支持牠的生命。』桑葉辦來了，『立刻，像埃及的五個豐年一樣……一個個由蓋着的葉下鑽出黑啄的頭來，各抱一個綠角，沙沙地喫起來了……喫得那麼痛快，再也記不起和牠們同來而餓死在荒裏的弟兄。』他們快到吐絲的時際了——讓我把這段美麗的文字照抄下來：

『吐絲的蠶和喫葉的蠶可不同了。如果一條生命都有牠發展的階段，那我可以說，當蠶幼小的時候，實在常常可以看得出牠那腴腆羞澀處。中年牠像「人家」，外貌規矩，食物却不必同家中人客氣，及到壯年，粗大的頭粗大的身子，和運行在粗的身子裏的粗大的青筋都時刻準備反抗的。握到手裏，硬朗不服氣得像尾龍門的鯉魚。若是由牠嘴裏奪去牠正咬着的葉子時，牠會拚

死地追，直追到嘴裏才能干休。牠愛競爭，縱使葉子有數餘，競爭也還是免不掉的事。如今，這暮年的蠶可不行了：身子柔軟得像一泡水，黃而透明得像吊金龜裏喊吾兒的老旦。那麼龍鍾，那麼可憐，那麼可愛！生活在牠們成了可有可無的事，所以謙和溫柔，處處且來得從容。」

牠們完成了牠們的使命。他們老了，「這六條無可貶責的生命，」「充滿了熱烈理想的豪傑，」被放在棉花上，聽着牠們的悼詞：「安心地作夢罷！你們唯一心愛的東西，我都堆在你們身邊了。願這氣息洗去荒年的印象，使你們的夢境豐深。放心，我們要好好待你們的子孫，把你們一代一代都埋在一塊兒。」然而「毫無動靜，」老蠶們「只酣酣地睡去了。」

現在，我們不覺得這些蠶都是老黃之流的常人嗎？這一生，充滿了憂患浮光，都消耗在盲目的競爭上嗎？爲生存，爲工作，一種從不出口的意志是各自無二的法門。然而隱隱有什麼支配着牠們。一對年輕男女是牠們的主宰。那麼，誰又是人生朝

三暮四的帝王？我們自然而然想到命運。對於現代人，命運失去牠神祕的意義，論在凡間，化成種種人爲的障礙。這也許是遺傳，是經濟，是社會的機構，是心靈的錯落。作者似乎接受所有的因子，撒出一面同情的大網，撈拾灘頭的沙石。於是我們分外感到憂鬱，因爲憂鬱正是潮水下去了，裸露的人生的本質，良善的底裏，我們正也無從逃避。生命的結局是徒然。

此其所以現實主義的小說，幾乎沒有一部不深深拓着憂鬱的印記。其實，屬於正常人生的小說，大半從萌芽說到歸宿，從生敍到死，唯其崩潰做成這些現象必然的色相，我怕行動都帶着憂鬱的腳鐐。奇怪的是，浪漫主義和現實主義形似格格不入，牠的作品却同樣憂鬱。最好的現實主義要刪掉作者的存在，而最好的浪漫主義却要私人的情緒鯨吞一切。所以同樣憂鬱，一則涇，一則渭，呈出不同的來源。我們曉得文學都有現實做根據，浪漫主義的作品同樣沾著塵世。但是浪漫主義者用他的自我來詮釋，他接近自然，因爲傲然無伴，只有無言的自然默默容納他的熱情。這另

一篇傑作，我所說的道傍，幫作者走出兒童的世界，把我們帶進人生的大道，却那樣充滿了一個孤獨者散步時際沈思的憂鬱。

這孤獨者，在人生大路一側，領會着色相的感賦。他說得好，「每晚牠們都眨着眼，俯視着我孤單的影子，傾聽我踟躕的脚步。」白天他在礦務局服務，夜晚彷彿一個「逃遁者」，他窺伺着家家的和平，安綏自己的空虛。土峯派他到礦山去切實調查一番。一座礦井有崩沈的可能。他回來預備從實報告；同事勸他不必多此一舉，因為局裏已然從外國請來一個新婚的礦師，說要前往檢查一切。他收回良心，重新在賴飛——Life 人生——路上散步。道旁多了一家新建築，住了一對鴿子似的夫婦。他們的幸福吸住我們的孤獨者，因為他有一種病，「我喜歡讓別人享受那實體，我貪愛那感覺。」這對比翼終於拆散了。男的就是新近聘請下礦的工程師。後者下了礦井，礦井陷落了，活埋了二三十條性命。神經異常的孤獨者，以為是自己惹下的亂子，由于回來沒有報告。同事打散了他的良心，他「開始瞭悟自己只是個小職員，把

個大慘劇的責任都拉到自己背上有些可笑。』但是他不敢再往賴飛路散步去了。他試了一次，立即逃回來了。

這裏也有一條「蠶」就是「那推一車紅馬蹄燈的老人。」他象徵生命的單純和忠實。『好似創造者散佈星顆，他把滿車紅燈按照上峯交通計劃，一一分配到路旁各各須要駛車人注意的地方。』一個現實裏面的生物，盡忠於他的職分，不好奇，沒有野心，彷彿一匹老馬，拖着一輛老車，從來不想瞭解那夜夜相伴的精神病患者。

蕭乾先生在商務印書館出版了一本書評研究。在創作界瞻顧那篇附錄裏面，他責備一般作家『太避難就易』，唯其『躲避那勇敢的寫實的敘述，而採用省事的方便的寫法。』看過籬下集，雖說這是他第一部和世人見面的創作，我們會以十足的喜悅，發見他帶着一顆藝術自覺心，處處用他的聰明，追求每篇各自的完美。（有沒有追求到，另是一個問題，所謂追求，實際是沒有止境的，沒有止境，所以才覺

可貴。在氣質上，猶如我們所分析，他屬於浪漫主義，但是他知道怎樣壓抑情感，從底裏化進造型的語言，揉和出他豐富的感覺性的文字。類似一切最好的浪漫主義者，他努力把他的視覺的記憶和情緒的記憶合成一件物什。像這樣的句法，

「剩在路上的人就亡命地奔跑着，像與一切命運掙扎般地想以腳踝的力氣逃出撲將下來暴雨的襲擊。」

不必說，屬於可怕的冗長。幸而他只偶然傾躓在這種泥淖裏面。但是，無論如何，他是個有心人，用心在賣氣力。你想像不到他乖巧到多麼可愛。他識繪。他會把敘述和語言繪成一片異樣新綠的景象。他會把孩子的感受和他的描寫織成一幅自然的錦霞。壞的時節，你覺得他好不嬌嫩！然而即使嬌嫩，你明白這有一天會長成壯實的樹木。他的文筆充滿了希望。我們不妨舉出一二，供給讀者咀嚼。他是一個意象創造者。他會換個花樣，拿冷不防的比喻引起你的情趣，叫你覺得他庫藏的豐盈。他可以把流星的墜落譬做「頑童在青石板上任性抹畫」；他告訴你「都市像一個痲疫

倦的舞客，在午夜酒闌時，由窗口伸出一隻胳膊，想探試一下微涼的太空；「這不  
奇，奇的是下面緊接着：『這路便是都市的一隻胳膊。』」

我們每年可以讀到五十部短篇小說集，然而即使把長篇小說全算上，我們難  
得遇見這樣十部有光采的文章。沒有人注意這些節目，然而這些節目，往往決定一  
件作品的精蘊。多少人想到風格，然而很少人體味美麗。比喻是決定美麗的一個有  
力的成分。因為美麗要天衣無縫，而比喻最難創造，又得不太勉強。自來我們用的多  
半是前人的收穫（典故），然而可憐的是，前人的收穫，又有幾個後人獨出心裁享  
受的！古爾蒙把比喻看做神話的來源，因為每一個美麗的比喻，本身就是一篇故事。  
叔本華更把比喻看做天才的徵記。沒有人比沙士比亞用比喻用得更多的。到了他  
嘴裏，比喻不復成爲比喻，順流而下，和自然和生命相爲表裏而已。

比喻不能擠榨。但是細緻，只要是一個勤奮有爲的學徒，却不難撰爲己有。這要  
心靈綿密，觀察絲絲入扣。我們得請讀者欣賞蠶和道傍，而後會同意作者多麼值得



譽揚。例如下面這一段，你分不清那一句是比喻，那一句是觀察：

『每天作完了人家的教師，轉來再作牠們的糞夫。碧綠的葉素通過那皎白的軀體都凝成豆蔻的碎粒。爲牠們換掉葉子，又看着他們眠起。到後來，那長長的身子就愈變愈透明，透明得像一個曠世絃樂家的手指。一股青筋，絮雲似地，在脊背上遊來遊去。』

沈從文先生說作者『生氣勃勃勇敢結實，』絕不過分。

## 城下集

——寒先艾先生作

寒先艾先生的世界雖說不大，却異常淒清；我不說淒涼，因為在他觀感所及，好像一道平地的小河，久經陽光薰灸，只覺清潤可愛；文筆是這裏的陽光，文筆做成這裏的澄澈。他有的是個人的情調，然而他用措辭刪掉他的浮華，讓你覺不出感傷的沈重，儘量去接納他柔脆的心靈。這顆心靈，不貪得，不就容易，不高蹈，不卑污，老實而又那樣忠實，看似沒有力量，待雨打風吹經年之後，不凋落，不褪色，人人花一般地殘零，這顆心靈依然持有他的本色。這是個老牌子貨，失望和牠沒有多大的關聯。

他的本色是所謂一介寒儒，因為本質是個安分守己的儒者，原先雖說學的是

經濟字句之間，總不能忘情於他的文法。但是，謝天謝地，他雖說讀過文法一類的書籍（蹇先生在中學教書），却沒有聽說寫過文法一類誘掖子弟的東西，所以他的文章不弄槍花，筆直戳進你的心窩，因為他曉得把文筆揉進他的性格。不知讀者如何，我厭惡來自文法的一切，喜愛和性格衝突而又諧和的造語。一個作家努力從傳統征取他的字彙，用來逐漸培養成他生命上怒放的花朵。說到風格，在良友書店最近出版的躊躇集的序裏面，蹇先生分析自己道：

「談到描寫所用的文字這一層，因為個性的關係，鮮艷奪目的，幽默的，潑刺的，這三種文章我都是十足的外行，都不會寫；要我亦步亦趨地學時髦，偏自己又缺少這樣地耐力——沒有法子想，只好在字句的質樸上做點兒工夫了。」

這是一段事無不可與人言者的坦率的自白，却又微微帶着點兒譏諷的弦外之音。是的，一個老實人同樣會諷刺，例如不應博學鴻詞的吳敬梓，別瞧是個儒生，有

時不比任誰更少尖酸。蹇先生的短篇小說往往富有嘲弄中產者的意味，却又不過分辛辣。然而這擋不住他同情芸芸的衆生，一般在命運泥塗裏掙扎的良弱。他的短篇從來沒有得到公正的評價，好處是他不計較一日之久暫，如今按部就班出到第六冊了。在寂寞的寫作長途上，他漸漸從身邊摸索出一塊青石，不時在暗中給自己情感打亮。一個人最高貴的事業，不是做個萬人之王，而是發見自己這塊處女的心田，用無上的權威治理。蹇先生發見了自己。他離開他的身邊，走回他的故鄉——貴州。在我們今日富有地方色彩的作家裏面，他是最值得稱道的一位。

這一介寒儒，因為貧苦是他的生活，所以把貧苦當做他的伴侶。城下集便是這些伴侶的（無論旅途家居）忠實的記錄。忠實，所以動人於不知不覺。忠實等於忠厚，所以這小天地有其可留戀者在。這長短不一的十七篇散文，中間有七篇屬於遊記。我不敢說別人的看法，對於我，這七篇遊記勝似若干空靈或者鋪敘的明人小品。這些遊記，不是名人的遊山玩水，不是騷客的吟咏題跋，全得之於無心，終而成爲一

個有心人的甘苦。還有比一個中學教員生活板滯的時間有限的旅行在他是不得已，一種人生的迴避，一種社會的學習。這是一個三等車的乘客，一個現代散文化的詩裏的白居易，拿人間的憂患來孕養他多情的靈魂。我羨慕遊記作者的郁達夫先生，我欣賞人海裏撈出來的汗珠。

五月十二日。

# 雷 雨

——曹 禺先生作

曹禺原卽萬家寶先生，雷雨是一個內行人的製作，雖說是處女作，勿怪立即抓住一般人的注意。雷雨現在可以說做甚囂塵上。我來趕會也敬一炷香，想來雖在發表一年之後，總可以用句道遠心誠恕了自己罷。在中國，幾乎一切是反常的。舉個眼前的例，劇本便要先發表，而後——還不見得有人上演。萬一上演，十九把好劇本演個稀糟。雷雨便是這樣一個例。在中國寫劇評，不是有意刻薄，實際也是根據書本

二十四年八月二十四日大公報「本市附刊」揭露作者的真名姓。

來估量，反比根據演出的成績要正確些。

在雷雨裏面，作者運用（無論他有意或者無意）兩個東西，一個是舊的，一個是新的：新的是環境和遺傳，一個十九世紀中葉以來的新東西；舊的是命運，一個古已有之的舊東西。我得趕緊聲明，說是遺傳在這裏不如環境顯明。有什麼樣的爹，有什麼樣的兒子，有什麼樣的周樸園，有什麼樣的周萍。但是作者真正用力寫出的，却是環境與人影響之大。同是一父母所生，周萍頤養在富貴人家，便成了一位「飽暖思淫慾」式的少爺，魯大海流落在貧苦社會，便成了一位罷工的領袖。這點兒差別最可以從那兩個有力而巧妙的巴掌看出來。第一個巴掌，是周萍打魯大海（第一幕），打得魯大海暴跳如雷；第二個巴掌，是魯大海打周萍（第四幕），打得周萍忍氣吞聲。這兩個前後氣勢不同的巴掌，不唯表明事變，也正透示在不同的環境之下，性格不同的發展。

然而這齣長劇裏面，最有力量的，一個隱而不見的力量，却是處處令我們感到

的一個命運觀念。你敢說不是鬼差神遣嗎？否則，二十年前的種子，二十年後怎麼會開花結實呢？所以全劇臨尾，魯侍萍（母親）痛苦道：『天知道誰犯了罪，誰造的這種孽！——他們都是可憐的孩子，不知道自己做的是什麼。天哪，如果要罰，也罰在我一個人身上；我一個人有罪，我先走錯了一步。如今我明白了，我明白了，事情已經做了的，不必再怨這不公平的天；人犯了一次罪過，第二次也就自然地跟着來。』做母親到了她這步田地，自然多應和她一樣想，但是，真正應該負起這些罪惡的不是周樸園（父親）嗎？周樸園不唯活了下來，而且不像兩個發瘋的女人，硬掙掙地活了下來。如若魯侍萍不『再怨這不公平的天』，我們却不要怨嗎？作者放過周樸園，實際往深處一想，我們馬上就曉得作者未嘗不有深意。弱者全死了，瘋了，活着的是比較有抵抗力的人：一個從經驗得到苟生的知識，一個是本性賦有強壯的力量；周樸園和魯大海。再往深處進一層，從一個哲學觀點來看，活着的人並不是快樂的人；越清醒，越痛苦，倒是死了的人，瘋了的人，比較無憂無愁，了却此生債務。然而，在人情上，



在我們常人的眼目中，怕不這樣灑脫罷？對於我們這些貪戀人世的觀衆，活究竟勝過死。至於心理分析者，把活罪分析的比死罪還利害。然而在這齣戲上，觀衆却沒有十分親切地感到。所以繞個圈子，我終不免裁誣作者一下，就是周樸園太走運，作者筆下放了他的生。

但是，作者真正要替天說話嗎？如若這裏一切不外報應，報應却是天意嗎？我怕回答是否定的，這就是作者的勝利處。命運是一個形而上的努力嗎？不是！一千個不是！這藏在人物錯綜的社會關係和人物錯綜的心理作用裏。什麼力量決定而且隱隱推動全劇的進行呢？一個旁邊的力量，便是魯大海的報復觀念；一個主要的力量，便是周繁漪的報復觀念。魯大海要報復；他代表一個階級，一個被壓迫的階級，來和統治者算賬；他是無情的，因為社會就沒有把情感給過他；他要犧牲一切，結局他被犧牲。他出走了，他不回來了。但是，我還得加給作者一個罪狀，就是魯大海寫來有些不近人情。這是一個血性男子，往好處想；然而往壞處看，這是一個沒有精神生活的

存在。作者可以反駁我，說他沒有受過教育。不錯，他沒有受過教育；但是，他究竟是一個人；而且在這齣戲裏，一個要緊的人。我說他不近人情，例如在尾聲，從姑乙和老翁的對話，我們曉得他十年了，沒有回來看看他生身的母親。無論怎樣一個大義滅親的社會主義者，也絕不應該滅到無辜的母親身上。也許有人說，他憎惡這一羣上流人，不料自己便是上流人「一種」，所以便遷怒在那可憐的母親身上了。我承認這話有道理；但是我更承認，他是一個缺乏思想的莽男子。他是一個初出犢兒不怕虎，可惜是叫同行的代表賣了自己還不知道。他並不可愛。可愛的人要天真，而且更要緊的是，要有弱點。他天真到了赤裸的地步；他却沒有弱點。我說錯了，他有弱點——老天爺！他有弱點！他追到周府（第四幕），要打死周萍，但是就在周萍閉目等死的時候，他不唯不打了，反而連槍送過去：『我知道我的媽，我妹妹是她的命，只要你能夠多叫四鳳好好地活着，我只好不提什麼了。』魯大海也懂人情。他讓了步，方才我說他不近人情，如今我一筆勾銷。不過我是一個刀筆吏，必須找補一句：就是這樣一

來，魯大海的性格一致嗎？我曉得這裏有很好的戲劇效果，殺而不殺，不過效果却要出于性格的自然與必然的推測。①

說實話，在雷雨裏最成功的性格，最深刻而完整的心理分析，不屬於男子，②而屬於婦女。容我亂問一句，作者隱隱中有沒有受到兩齣戲的暗示？一個是希臘尤瑞

- ① 作者或許想把魯大海寫成一個新式的英雄，但是因為生活的關係，往往停留在表皮，打不進這類人物的內心存在。子夜裏面的某工頭和這裏的工頭在同樣的情形之下失敗。提到子夜，我應當補充一句，就是二者同樣具有偉大的性質。子夜之于小說，雷雨之于戲劇，有若干相同之點，二者故事雖說大不相同。

- ② 在男子中間，我最感到興趣的，是二老爺周冲，作者寫他追求四鳳，最後宣告道：「不，不，我忽然發見……我覺得……我好像並不是真愛四鳳以前——我，我，——大概是胡鬧！」作者要寫出一個春情發動時期的少年給我們看，周冲愛的不是女人，而是女性，或者再深刻些，是他

彼得司 Euripides 的 Hippolytus 一個是法國辣辛 Racine 的 Phèdre 二者用的全是同一的故事：後母愛上前妻的兒子。我僅說隱隱中，因為實際在雷雨裏面，兒子和後母相愛，發生逆倫關係，而那兩齣戲，寫的是後母遭前妻兒子拒絕，惱羞成怒。

那點兒赤子之心的理想，一句話，他愛的是愛情。在這齣戲裏，他最無辜。我覺得他死得實在可惜。不能不叫他死嗎，親愛的作者？你連一點安慰也不給我們，多狠心的人！爲了報復起見，我得指摘兩句。作者寫他愛一個女孩子，絕不透出他愛的只是自己那點兒憧憬，直到最後要緊關頭，才叫他硬生生改口，未免突兀。他和他哥哥愛一個女孩子。我們一直希望他們衝突，結局却用他輕輕一改口，抹掉他在戲裏的位置，毫無糾紛發生，未免令人失望。那麼，要他幹什麼，僅僅就爲作一個陪襯嗎？我替周冲抱不平。所以同樣的性格，作者就把周冲寫失敗了。法國十八世紀唯一的大戲劇家包馬囉 Beaumarchais 在他費嘉洛的婚姻 Le Mariage de Figaro 裏，就把謝瑞班 Cherubin 寫活了。

雷雨寫的却是後母遭前妻兒子捐棄，妬火中燒。然而我硬要派做同一氣息的，就是作者同樣注重婦女的心理分析，而且全要報復。什麼使這齣戲有生命的？正是那位周太太，一個「母親不是母親，情婦不是情婦」的女性。就社會不健全的組織來看，她無疑是一個被犧牲者；然而誰敢同情她，我們這些接受現實傳統的可憐蟲？這樣一個站在規常道德之外的反叛，舊禮教絕不容納的淫婦，主有全劇的進行。她是一隻沉了的舟，然而在將沉之際，如若不能重新撐起來，她寧可人舟兩覆，這是一個火山口，或者猶如作者所謂，她是那被象徵着的天時而熱情是她的雷雨。她什麼也不見，她就看見熱情；熱情到了無可寄託的時際，便做成自己的頑石，一跤絆了過去。再沒有比從愛到嫉妬到破壞更直更窄的路了，簡直比上天堂的路還要直還要窄。但是，這是一個生活在黑暗角落的舊式婦女，不像魯大海，同是受壓迫者，他却有一個強壯的靈魂。她不能像他那樣赤裸裸地無顧忌；對於她，一切倒咽下去，做成有力的內在的生命。所謂熱情也者，到了表現的時候，反而冷靜到像叫你走進了墳窟的

程度。於是你更感到她的陰鷙，她的力量，她的痛苦；你知道這有所顧忌的主婦，會無顧忌地揭露一切，揭露她自己的罪惡。從戲一開始，作者就告訴我們，她只有一個心思報復。她不是不愛她親生的兒子，是她不能分心；她會恨他，如若他不受她利用。到了不能制止自己的時候，她連兒子的前途也不屑一顧。她要報復一切，因為一切做成她的地位，她的痛苦，她的罪惡。她時時在恫嚇；她警告周萍道：『小心，小心！你不要把一個失望的女人逼得太狠了，她是什麼事都做得出來的。』周萍另有所愛，絕不把她放在心上。於是她宣布道：『好，你去吧！小心，現在（望窗外，自語）風暴就要起來了！』她是說天空的暴風雨，但是我們感到的，是她心裏的暴風雨。在第四幕，她有一句簡短的話，然而具有絕大的力量：『我有精神病。』她要報復的心思會讓她變成一個通常所謂的利口。這于她是一種快感。魯貴以為可以用她逆倫的秘密脅制她，但是這胡塗蟲絕想不到『一個失望的女人什麼事都做得出來，』絕不在乎他那點兒痛癢。我引為遺憾的就是，這樣一個充實的戲劇性的人物，作者却不把戲全

給她做戲的結局不全由于她的過失和報復。①

說實話，別瞧作者創造了那樣一個真實的人物，作者的心力大半用在情節上，或者換一句話，用亞里士多德的術語，情節就是動作的動作上。在這一點，作者全然得到他企望的效果。我怕過了分也難說。第一次讀完這齣戲，我向朋友道：這很像電影。直到現在，我還奇怪上海的電影公司何以不來採用它，如若不是害怕有傷風化，那便是太不識貨了。朋友告訴我，他喜歡這齣戲，因為這簡直是一部動人的小說。實際我的感覺或許不錯，不過朋友以為絕像一部小說，却過甚其辭了，因為雷雨雖有

① 作者用力把重心點放在周太太身上，甚至于犧牲了周老爺的疚心，我們完全同意。不過作者的頭緒似乎多了些，而第四幕必須結束，于是就剩下我們受驚，也不知道同情誰好了。我們的注意力反而散在不知誰的身上了。實際是，作者要我們同情他所有的人物，特別是兩個瘋

了的太太。

這種傾向，仍然不失其爲一齣動人的戲，一部具有偉大性質的長劇。作者賣了很大的氣力，這種肯賣氣力的精神，值得我們推崇，這裏所賣的氣力也值得我們敬重。作者如若稍微借重一點經濟律把無用的枝葉加以刪削，多集中力量在主幹的發展，用人物來支配情節，則我們怕會更感到雷雨的偉大，一種羅曼諦克，狂風暴雨的情感，的傾瀉，材料原本出自通常的人生，因而也就更能撼動一般的同情。



# 魚目集

——卞之琳先生

一

在近二十年新文學運動裏面，和散文比較，詩的運氣顯然不佳。直到如今，形式和內容還是一般少壯詩人的魔難。我說少壯詩人，因為第一，新詩一直沒有征服舊詩的傳統，而且恐怕還有些人降了過去；同時第二，詩本來也就永久屬於青春。我不是有意用這兩個古老的名詞，形式和內容，證明新詩的落後。其實，正相反，站在客觀而又親切的地位，我們可以看出，最初新詩僅只屬於傳統的破壞。這裏有兩種傾向：

第一，廢除整齊的韻律，盡量採用語言自然的節奏，因為半路出家，形式上少不掉有意或無意的模擬；第二，擴大材料選擇的範圍，盡量從醜惡的人生提取美麗的詩意，然而缺乏自有的文字，不得不使用舊日的典故辭藻，因之染有傳統的色彩。一句話，人是半舊不新，自然也就詩如其人，他們要解放，尋不見形式，只好回到過去尋覓，於是曲，詞，歌謠，甚至于白樂天的詩，都成爲他們眼前的典式。

他們的力量是大的，方面是多的；其中最引後人注目的，就是音律的破壞。

也正是這一點，在他們是功績，後來者有一部分（最有勢力的一部分）却視爲遺憾。這就是徐志摩領袖的詩刊運動。他有舊學做根基，他用外國的形式爲依據。他要詩回到音樂，因爲詩是音樂的。從這一點來看，在接受之中，他們把前期的運動加以修正。一方面這屬於反動，一方面這又繼承前人，用外國的形式做典式，追求一定的形式。在某一意義上，這是一種思維之後的努力，不僅僅在破壞，而且希期有所建設。但是在另一意義上，這却形成頹廢（不是道德上）的趨勢，因爲實際上，一切

走向精美的力量都藏着頹廢的因子。

和這一派隱隱峙立的，有一部分人完全不顧形式，變本加厲，甚于前期，圖謀有所樹立。這又可以分而爲二：一者要力，從中國自然的語氣（短簡）尋找所需要的形式；一者要深，從意象的聯結，企望完成詩的使命。一者是宏大（主旨自然具有直接的關係）；一者是纖麗；一者是流暢，一者是晦澀；一者是熱情的，一者是涵蓄的；不用說，前者是郭沫若先生領袖的一派，後者是李金髮先生領袖的一派。

然而郭沫若先生不等收穫就走了開（或許他失却自信心，因爲他最後的詩仍是粗獷的。）李金髮先生却太不能把握中國的語言文字，有時甚至于意象隔着一層，令人感到過分濃厚的法國象徵派詩人的氣息，漸漸爲人厭棄。于是天下擴清了，只有詩刊一派統治。

然而徐志摩遇難。

有位先生或許出于敵意，以爲徐氏死得其當。因爲他寫不好詩了。他後來的詩

歌便是明證。坐實這證明的，就是他詩歌中情感的漸見涸竭。他太浪費。他不像另一個領袖，聞一多先生，那樣富于克臘西克的節制。

這位先生的刻薄，一種非友誼的挖苦，我不大讚同。徐氏的遇難是一種不幸，對于他自己，尤其對于詩壇，尤其對于新月全體。他後期的詩章與其看做情感的涸竭，不如譽為情感的漸就平衡。他已經過了那熱烈的內心的激盪的時期。他漸漸在穩定，在擺脫誇張的辭藻，走進（正如某先生所謂）一種克臘西克的節制。這幾乎是每一個天才者必經的路程，從情感的過剩來到情感的約束。偉大的作品產生于靈魂的平靜，不是產生于一時的激昂。後者是一種戟刺，不是一種持久的力量。

所以徐氏的死，對于他自己，與其看做幸，勿寧視為損失，特別是對于詩壇，特別是對于新月整個的合作。因為實際，他的詩章影響不小，他整個的存在影響尤大。談到新詩，我們必須打住，悼惜一下這赤熱的不幸短命的詩人。

但是宇宙的進行隱隱寓有一種自然的法度，看不見，然而感得到。因為即使徐

氏不死，新詩的運動依然不免流於反動。我們說過，李金髮先生彷彿一陣新穎過去了，也就失味了。但是他有一點可貴，就是意象的創造。對於好些人，特別是反對音樂成分的詩作者，意象是他們的首務。他們厭惡徐志摩之流的格式（一種人工的技巧或者拘束；）這和現代的生活扞格；他們第一個需要的是自由的表現，表現却不就是形式。內在的繁複要求繁複的表現，而這內在，類似夢的進行，無聲，有色，無形，朦朧；不可觸摸，可以意會，是深緻，是涵蓄，不是流放，不是一洩無餘。他們所要表現的，是人生微妙的刹那，在這刹那（猶如現代歐西一派小說的趨勢）裏面，中外古今蒼萃，空時集為一體。他們運用許多意象，給你一個複雜的感覺，一個，然而複雜。

和李金髮先生具有相同的氣質，然而他們屬於不同的來源。一個顯明的區別，是他們用心抓住中國語言文字，所謂表現的工具。一個尤其根本的區別，是他們不止模倣，或者改譯，而且企圖創造。在這方面，我們第一個提到的詩人，應當是戴望舒先生。但是戴氏，不免法國象徵和現代詩派有力的暗示，具有影響，然而缺乏

豐富的收穫。前最有絢爛的前途的，却是幾個純粹自食其力的青年。來日如何演進，不可預測；離開大眾漸遠，或許將是一個不可避免的趨止。

一個最大的原因，怕是詩的不能歌唱。

然而取消歌唱，正是他們一個共同的努力。因為，他們尋找的是純詩 *Pure poetry*，歌唱的是靈魂，不是人口。廢名先生以為舊詩大半不是詩。這沈默的哲人，往往說出深澈的見解，可以顯示一部分人對於詩的探索。他有偏見，即使是偏見，他也經過一番思考。然而真正的成績，却在幾個努力寫作，絕不發表主張的青年。

從音律的破壞，到形式的試驗，到形式的打散（不是沒有形式：一種不受外在音節支配的形式，如若我可以這樣解釋），在這短短的年月，足見進展的迅速。我們或許感覺中間一個階段太短了些（勿須悲觀，因為始終不斷有人在努力形式的試驗），然而一個真正的事實是：唯其人人寫詩，詩也越發難寫了。初期寫詩的人可以說，是醒覺者的徬徨，其後不等一條可能的道路發見，便又別是一番天地。這真不

可思議，也真蔚然大觀了。通常以爲新文學運動，詩的成效不如散文，但是就「現代」一名詞而觀，散文怕要落後多了。對於一部分詩人，我們起首提到的形式和內容，已經不在他們的度內，因爲他們追求的是詩，「只是詩」的詩。●

二十四年七月。

## 二

然而實際却是，在我們這粉飾太平的時代，夾在低級趣味的文化事業和枯索

● 當然，有一部分詩人特別置重內容，尤其是在國勢危殆的今日。他們着眼主旨，一則要情感有所流露，一則要內容有所宣傳。

落寞的精神生涯之間，詩——那最高的靈性活動的徵象——已然一文不值，冷落  
在一個無人過問的角隅。我們不說舊詩，舊詩有它傳統的勢力，而且如今變成政治  
的勢力——你不妨記記政治家近日的感時咏事之作。對於舊詩人，舊詩已經淪成  
一種附麗，或者一種宣洩，屬於人性不健全的無節制的快感。我們今日很難看見一  
首好的舊詩是好的詩。我們的生命已然躍進一個繁複的現代；我們需要一個繁複  
的情思同表現。真正的詩已然離開傳統的酬唱，用它新的形式，去感覺體味揉合牠  
所需要的和人生一致的真淳；或者悲壯，成爲時代的謳歌；或者深邃，成爲靈魂的震  
顫。在它所有的要求之中，對於少數詩人，如今它所最先滿足的，不是前期浪子式的  
情感的揮霍。而是詩的本身，詩的靈魂的充實，或者詩的內在的真實。

這正是半新不舊的人物難於理解的一個共同的趨向。從嘗試集到現在，例如  
魚目集，不過短短的年月，然而竟有一個絕然的距離。彼此的來源不盡同，彼此的見  
解不盡同，而彼此感覺的樣式更不盡同。我敢說，舊詩人不瞭解新詩人，便是新詩人



也不見其瞭解這少數的前綫詩人。我更敢說，新詩人瞭解舊詩人，或將甚於瞭解這批應運而生的青年。孤寂注定是文學製作的命運。如今嘗試的傾向越來越輕，誤會的分量却越來越重。一切進步了，我們感覺的樣式愈加繁複了，我們心靈的活動愈加縝密了。我們從四面八方草創的混亂，漸漸開出若干道路——是不是全都奔向桃源？沒有人能夠解答，也正無需乎解答。但是我們可以宣示的，是詩愈加淳厚了。

它終於走近一個舊詩瞠目而視的天地。

舊詩人不免詫異道：怎麼！一個人竟然這樣作詩嗎？我不懂這裏的形式，這裏的內容，還有那感覺的樣式。

新詩人也許爲這些年輕人杞憂，因而爲新詩的前途悲觀。他否認落後，因爲，怎樣能算落後呢？他揭竿的日子還在眼前，他革命的情緒還在心頭。他惋惜這些年輕人走進了一個牛犄角，可不！牛犄角，沒有出路。

但是，這羣年輕人站住了，立穩了，承受以往過去的事業（光榮的創始者，却不

就是光榮的創造者，潛心於感覺醞釀和製作。最初有人反對「作」詩，用「寫」來代替；如今這種較量不復存在，作也好，寫也好，只要他們是在創造一首新詩——一首真正的詩。音韻嗎？節奏嗎？規律嗎？紛呶嗎？好的，好的，……不過他們沒有時光等待；他們的生命具有火熱的情緒，他們的靈魂具有清醒的理智；而想像做成詩的純粹。他們不求共同，回到各自的內在，諦聽人生諧和的旋律。拙於辭令，恥於交際，他們藏在各自的字句，體會靈魂最後的掙扎，他們無所活動，雜在社會的色相，觀感人性的無常。

魚目集正好徵象這樣一個轉變的肇始。●往年讀作者私人印行的三秋草讀

●這種肇始也許只是少數人的事業，大多數人屬於虛偽的傳統（因為不是創造的），或者帶

着超人的企圖，也許不同情，甚至于加以否認。但是在創作上，自來不就是少數而又少數者在領先嗎？等到少數變成了多數，事業又須換番面目了。誰知道？創造是個莫測高深的神祕。

到

「我還想得起

你從前

說是

「白金龍」

淡

而有味，

我問是

「上口像不像回憶」

又讀到

「近

又迢遠」①

不由自己心想，這或許可以借來形容三秋草的印象。胡適先生推崇的「言近而旨遠」②未嘗不可以引來做爲印象的一個註腳。那樣淺，那樣淡，却那樣厚，那樣淳，你幾乎不得不相信詩人已經鑽進言語，把握它那永久的部分。對於他和他的伴侶，特別是何其芳和李廣田先生，③言語無所謂俗雅，文字無所謂新舊，凡一切經過他們

① 引自三秋草的朋友和烟捲一首詩。三秋草是一九三三年五月出版。魚目集收進了這裏八首詩。

② 見于寄沈尹默論詩一文。

的想像，彈起深湛的共鳴，引起他們靈魂顫動的，全是他們所佇候的諧和。他們要把文字和言語揉成一片，擴展他們想像的園地，根據獨有的特殊感覺，解釋各自現時的生命。他們追求文字本身的瑰麗，而又不是文字本身所有的境界。他們屬於傳統，却又那樣新奇，全然超出你平素的修養，你禁把他們逐出正統的文學。拿一個人的經驗裁判另一個人的經驗，然而缺乏應有的同情，我們曉得怎樣容易陷於執誤。所以最初，胡適先生反對舊詩，苦於擺脫不開舊詩；現在，一羣年輕詩人不反對舊詩，却輕輕鬆鬆甩掉舊詩。決定詩之爲詩，不僅僅是一個形式內容的問題，更是一個感覺和運用的方向的問題。

如若周作人先生對日本人講：『中國現代白話文學正在過渡期，用語猥雜生硬，缺乏洗鍊，所以像詩與戲劇等需要精妙語言的文學，目下佳作甚少。』●這話得

分幾層來看。假定站在一個歷史的觀點，我們便發見幾乎所有偉大的詩人，來在一個時期的開端露面。希臘的荷馬，拉丁的斐爾吉，意大利的但丁，法蘭西的七星詩派，英吉利的莎士比亞，甚至于中國的屈原，絕不因爲言語猥雜生硬，作品流於貧窳。言語是表現的第一難關，臨到羨賞，却淪成次要的（雖然是必要的）條件。一個靈魂偉大的健全的身體，雖說衣服襤褸，勝過一個多愁多病的衣冠禽獸。所以，站在一個藝術的觀點，文字越藝術化（越缺乏生命），因之越形空洞，例如中國文字，臨到明清，純則純矣，却只產生了些纖巧遊戲的頹廢筆墨，所謂「發揚性靈」適足以銷鑠性靈，所謂「光大人性」適足以銼斧人性。我們現時的言語，如若「猥雜而欠調整，乏藝術味」，問題不全在言語而更在創造，不全在猥雜而更在調整，至于藝術

● 參閱大公報本年一月十二日的文藝：題目是中國文學與用語，長瀨誠作，佩弦譯。

● 同註。

「味，」天曉得這是怎麼一團不可捉摸的神秘，我們只好敬告不敏。

放下「味，」我們不妨拿起藝術。我們有意把這拆做兩截，因為「味，」留給票友階級，而藝術屬於一切創造者，或者乾脆些，屬於任何不平常的平常人。這很難區別，然而就製作的結果來看，却又那樣容易接識。什麼是元朝文學的精華？戲劇？什麼是明朝文學的精華？戲劇？小說？什麼是清朝文學的精華？小說？這絕不是前人夢想得到的一個評價。這裏言語「猥雜生硬，」然而屬於藝術。這裏呈現的是人性企圖解放一個理想的實現。等到一切，甚至于文學，用到不堪再用的時節，富有特創性的豪邁之士，便要尋找一個貼切的嶄新的表現，寧可從「猥雜生硬」而豐富的字彙，別爬各自視為富有未來和生命的工具，來適應各自深厚的天賦。在這時，「猥雜生硬，」唯其富有可能，未經洗鍊，才有洗鍊的可能，達到一個藝術家所要求的特殊效果。在這時，你方好說言語創造詩人，雖然骨子裏是：言語有待於應用來創造。

二者關聯這樣微妙，我們有時多看一眼歷史，便會倒過這個公式，說做詩人創

造言語。一種文字似已走到盡頭，於是慧心慧眼的藝術家，潛下心，斗起膽，依着各自的性格，試用各自的經驗（我幾乎要再請感覺出山）實驗一個新奇的組合。浦魯斯蒂 M. Proust 批評福樓拜，說他最大的（或者唯一的）功績，就是復活法蘭西文字，把它沒有的生命給它，幫它增多一個工作的可能。實際，浦魯斯蒂這偉大的現代小說家，不下於福樓拜，也在創造一份得心應手的言語。而且甚於福樓拜，同時帶來了一個新的天地。他們給言語添了一種機能。或者，隨你便，你這叫做一種新的風格。福樓拜甚至於浦魯斯蒂，都有頹廢的氣質，然而他們偉大，他們的作品屬於高貴的藝術。唯其他們善能支配言語，求到合乎自己性格的偉大的效果，而不是言語支配他們，把人性割解成零星的碎塊。這些碎塊也許屬於鑽石，可惜只是碎塊。●

● 就藝術的成就而論，一篇完美的小品文也許勝過一部俗濫的長篇，然而一部完美的長作大

製，豈不勝似一篇完美的小品文？不用說，這是兩個世界，我們不能用美賞小品文的心情批評一



如今這少數的中國青年，正在運用各自的力量，調整他們「猥雜牛硬」的言語。然而調整言語不是他們終極的目的。他們摔脫舊詩，未嘗不也承繼着民族自來

部長作大製。不錯，我們不能強自索求。蒙田 Montaigne 和巴爾扎克是兩個世界，我們不得要求蒙田做巴爾扎克，或者巴爾扎克做蒙田。可是人人不見其全是蒙田，而且即使全是蒙田，人類和文學將要陷入怎樣一種單調的沈悶！而且當你遭到一種空前的浩劫，僅能帶一本書逃命的時候，譬如說，你挑選屈原，還是袁中郎呢？英國人不在說嗎？最後選擇的時節，寧可犧牲英吉利，也得保存莎士比亞。我承認蘭姆 Lamb 和莎士比亞屬於兩種存在，或者兩種價值，但是臨到有人勸誘人人去做蘭姆的時節，你能不矇目而視嗎？所以我說，發揚性靈只是銷鑠性靈。中國始終是一個道學家的國家。你看見一個自由主義者，實際他想輕輕顛覆人類笨重喫力然而高貴的努力，不自知地轉進另一個極端。胸襟那樣廣大，却那樣窄狹！你佩服他聰明絕頂，然而恨不給他注射一針「傻氣」。

的品德。

不過，從前我們把感傷當做詩的，如今詩人却在具體地描畫。從正面來看，詩人好像雕繪一個故事的片段；然而從各面來看，光影那樣勻襯，却喚起你一個完美的想像的世界，在字句以外，在比喻以內，需要細心的體會，經過迷藏一樣的捉摸，然後儘你聯想的可能，啓發你一種永久的詩的情緒。這不僅僅是「言近而旨遠」；這更是餘音繞梁。言語在這裏的功効，初看是陳述，再看是暗示，暗示而且象徵。

因而它所引起的愉悅，不屬於典故，却屬於聯想的暗示。詩人不是有意拋棄典故，到了必要時節，他依舊破例使用；然而這早已化成他的血肉，受過想像的洗禮。不徒感傷，但是怎樣憂鬱，如若你咀嚼卜之琳先生力自排遣的貌似平靜的別看新秋那樣輕快，海愁那樣溫綏，實際猶如望着那滴眼淚，詩人

「怕它掉下來向湖心裏投。」

他離愛情那樣遠，這裏不見一首失戀的輓歌。他的悲哀屬於一種哲學的「兩難」。

「人情跑過了年齡

又落到後面來。」

時光是酷虐的，不顧人力的掙扎，河水一樣泛濫下來，沖洗掉生命的廬舍。短促的渺微的生命！禁不起寂寞，

「他買了一個夜明錶，」

爲了聽到一點聲音，那怕是時光流逝的聲音；但是

「如今他死了三小時，

夜明錶還不曾休止。」

爲了迴避寂寞，他終不免寂寞和腐朽的侵襲。這種悲哀，或者迷悵，要是僅僅屬於時光，也還罷了。不幸更有一個東西作祟，那助紂爲虐的空間，或者距離。時空遠遠相交，詩人正好走在二者的交切點，却又一切不和他相干。是他的心（童心）自己起了這種錯覺作用，還是這種錯覺勾上他的心的反應？長短沒有一定。猶如逍遙遊提示的哲理，我們的詩人同樣奇怪『蝸牛的銀迹』成功『二百淫』的一夜。他雖是時空的交切點，可是他不正受二者的譏訕嗎？

「忽聽得一千重門外有自己的名字。」

他的生命不是一個永生的繼續，一個可比奴薩 Spinoza 哲學的小點子？他完成歷史的進行，地域也不見其就是他的障礙。是誰影響誰？誰的主宰？神祕的交錯！難道詩人必須『尋求算命小羅的鑰鑰』嗎？

現在，明白什麼縈惑着詩人的心情，我們不妨回到那題做圓寶盒的第一首詩。什麼是圓寶盒？我們不妨猜測一下。假如從全詩提出下面四行：

「別上什麼鐘錶店

聽你的青春被蠶食

別上什麼骨董舖

買你家祖父的舊擺設。」

是否詩人思想用圓寶盒象徵現時<sup>1</sup>這個猜測或者不見其全錯。那「橋」——不就隱隱指着結連過去與未來的現時嗎？然而詩人，不似我們簡單，告訴我們：

「可是橋

也搭在我的圓寶盒裏」

那麼，如若不是現時，又是什麼呢？我們不妨多冒一步險，假定這象徵生命存在，或者我與現時的結合。然後我們可以瞭解，生命隨着永生「順流而行」而「船裏人」永遠帶有理想，或如詩人所云：「在藍天的懷裏」是的，在這錯綜的交流上，生命——詩人的存在——不就是

「好掛在耳邊的一顆

還有比這再悲哀的，我們詩人對於人生的解釋都是裝飾：

「明月裝飾了你的窗子，

你裝飾了別人的夢。」

但是這裏的文字那樣單純，情感那樣凝鍊，詩面呈浮的是不在意，暗地却埋着說不盡的悲哀，我們唯有讚美詩人表現的經濟或者精緻，或者用個傳統的字眼兒，把詩人歸入我們民族的大流，說做含蓄，蘊藉。

然而他是一個現代人。一個現代人，即使表現憑古弔今的蕭索之感，他感覺的樣式也是迴環複雜，讓我們徘徊在他聯想的邊緣，終於捲進一種詩的喜悅，而又那

樣沈痛：一個「故鄉」的遺民，今日讀着西長安街和春城，將要陷入怎樣一種不可言傳的杌隉或者沈默？最好，我們鼓勵自己一句，隨着詩人說：『不要學老人……』

二十五年二月二日。



附

錄

關答關  
於「於  
「魚」  
你目魚  
「集目  
「集  
作「  
者

## 關於「魚目集」

卞之琳

西渭先生：

您解釋寂寞，說「禁不起寂寞，」他買了一個夜明錶，「爲了聽到一點聲音，那怕是時光流逝的聲音。」又說「爲了迴避寂寞，他終不免寂寞和腐朽的侵襲，」覺得我意料之外的好，因爲我當初只是想到這麼一個鄉下人，簡單的寫下了這麼一個故事，然後在本文裏找了這麼兩個字作爲題目，自己原不會管有什麼深長的意義。

可是您起初猜「圓寶盒象徵現時，」因爲「橋」指「結連過去與未來的現時，」顯然是「全錯。」既然時光是河流，則過去與未來當爲河流的本身，上游和下游，勉強的說。您後來說是「我與現時的結合，」似乎還可以，但我自己以爲更妥當。

的解釋，應爲——應爲什麼呢？算是「心得」吧，「道」吧，「知」吧，「悟」吧，或者，恕我杜撰一個名目，‘beauty of intelligence.’『艙裏人永遠在藍天的懷裏』解釋爲『永遠帶有理想』彷彿還差不多。我前年春天寫過一首詩，從未發表過，現在完全拋棄了，其結尾三行，雖然意思不同，但可以幫助理解如何可以說『永遠在藍天的懷裏』特錄在這裏。

『讓時間作水罷，睡榻作舟，

仰臥艙中隨白雲變幻，

不知兩岸桃花已遠。』

寶盒中有些詩行本可以低徊反覆，感嘆歌誦，而各自成篇，結果却只壓縮成了一句半句。至于『握手』之『橋』呢，明明是橫跨的，我有意的指感情的結合前邊提

到『天河』後邊說到『橋』我們中國人大約不難聯想到『鵲橋』。不過我說的「感情的結合」不限于狹義的，要知道狹義的也可以代表廣義的。在感情的結合中，一刹那未嘗不可以是千古。淺近而不恰切一點的說，忘記時間。具體一點呢，如紀德 Gide 所說，『開花在時間以外。』然而，其爲『橋』也，在搭橋的人是不自覺的，至少不能欣賞自己的搭橋，有如台上的戲子不能如台下的觀衆那樣的欣賞自己的演戲，所以說這樣的橋之存在還是寄于我的意識，我的「圓寶盒」。而一切都是相對的，我的「圓寶盒」也可大可小，所以在人家看來也許會小到像一顆珍珠，或者一顆星。比較玄妙一點，在哲學上例有佛家的思想，在詩上例有白來客 (W. Blake) 的『一砂一世界』合乎科學一點，淺近一點，則我們知道我們所看見的天上一顆小小的星，說不定要比地球大好幾倍呢；我們在大廈裏舉行盛宴，燈燭輝煌，在相當的遠處看來也不過『金黃的一點』而已；故有此最後一語，『好掛在耳邊的珍珠——寶石——星？』此中『裝飾』的意思我不甚着重，正如在斷章裏的那一句『明

月裝飾了你的窗子，你裝飾了別人的夢，」我的意思也是着重在「相對」上。至于「寶盒」爲什麼「圓」呢？我以爲「圓」是最完整的形相，最基本的形相。圓寶盒第一行提到「天河」，最後一行是有意的轉到「星」。

然而，我寫這首詩到底不過是直覺的展出具體而流動的美感，不應解釋得這樣「死」。我以爲純粹的詩只許「意會」，可以「言傳」則近于散文了。但即使不確切，這樣的解釋，未嘗無助于使讀衆知道怎樣去理解這一種所謂「難懂」的，甚至於「不通」的詩。

這首詩一開始就來了一個「幻想」（其實我用「幻想」者，是因爲怕人家看「死」了，以爲我是告訴他我當真有一次在哪一條河流上「撈到了一只「圓寶盒」而罵我說夢話）您竟沒有說「沒有內容」（一句多麼時髦的評語！）這一點真是難得。寫詩本來是很容易的事情，十行八行固無論矣，百行千行也不難一揮而就，不比寫小說，寫戲劇，抄滿十張稿紙也得化許多時間，而現在，大概特別在中

國，評詩是更容易的事情了。您翻開一本詩集，不必體會詩中的意義，一目十行的專注意用字，倘若其中用風花雪月的字眼多，您不妨捨去其他字眼，單把這種字眼錄下來，再挑一本用「痛苦」、「飢餓」、「壓迫」、「奮鬥」這一類字眼多的詩集，把其中用的這些字眼也錄下來，比較一下，統計一下，就可以下結論了，說前者「沒有內容」（或者，爲的周到起見，不妨補充一句，說雖然技巧還圓熟，）不如後者。可是這個「內容」上並無任何形容詞，我不知道怎麼講。我們可以說橘子沒有栗子的內容，可是我們可以說橘子沒有內容而栗子有內容嗎？隨便您怎樣罵莎士比亞，可是我從未聽說過有人罵他的仲夏夜夢沒有內容。您可以說李太白詩沒有內容而白居易的一部份詩有內容嗎？我以為材料可以不拘，忠君愛國，民間疾苦，農村破產，階級鬥爭，果然可以入詩，風花雪月又何嘗不可以寫呢？風花雪月到底是適于寫詩的材料。要不然，既然寫「淚」了，爲什麼又說是「花」？既然寫「血」了，爲什麼又說是「花」？既然寫現代工廠的濃煙，爲什麼又形容爲「黑牡丹」或比爲「烏龍」？

舊材料，甚至於用爛了的材料，不一定不可以用，只要您能自出心裁，安排得當。只要有新的，聰明的安排，破布頭也可以造成白紙。「化腐朽爲神奇」並非絕對不可能。所以我們說有「內容」不如說「言之有物」說「有物」毋寧說「有獨到之處」。但「獨到之處」並非標新立異，在文字上故弄玄空或者把字句弄得支離滅裂，叫人摸不着頭腦，假若您自己感覺不具體，思路不清，不能操縱文字，不能達意，那沒有話說，要不然，不管您含蓄如何艱深，如何複雜的意思，一點窗子，或一點線索總應當給人家，如果您並非不願意他理解或意會或正確的反應。話又說回來，如無獨到之處，吟風月也罷，咏血淚也罷（譬如南京一家書店就有一本書叫做國難吟咏集）其爲不關痛癢，其爲無病呻吟，其爲無內容，則一。譬如現在您正着手寫一首詩，題材定爲水深火熱中的農民。如果您沒有痛切的感覺一點什麼，那怎麼辦呢？不要緊，您不是已經有了一點新經濟學的常識嗎？那就行了，把您所理想的他們之所以陷入慘境的原因說明一下（自然要分行寫，要押幾個腳韻的）把他們的痛苦（記好，

是「痛苦」！——詳細而攏統的，概念式的，用許多明喻，暗喻，描寫一番，花言巧語一番，數數詩行，已經很不少了，可以結束了，可是未免太悲觀了，於是請出了啼曉的公雞，最後結以一句有聲有色的「東方湧出了一輪紅日」（這一點上寫詩也比寫小說，寫戲劇容易，寫小說，寫戲劇，寫到希望來了的地方，就不能如此簡單的用象徵筆法。）這樣寫出來的詩算有血肉嗎？有內容嗎？退一步說，即使用某一種標準來估量，您的材料很好——選擇很精，認識很深，感覺很切，想像很豐富——倘若沒有經過適當的安排，適當的調度，——該曲的地方曲，該直的地方直，該粗的地方粗，該細的地方細，——則決不會成器（壞者更無非是垃圾堆。）凡未經藝術過程者不能成爲藝術品。我相信內容與外形不可分離。

還有，我覺得奇怪，有些評詩者竟如此幼稚。譬如，我寫詩，有時候也竟有完全用自已現成的經驗或感覺，一剪裁即成的，不過總是很少，還有很少的一些時候，雖用第一人稱，却完全如你們寫小說，寫戲劇，例如我寫魚目集中的過節和春城。然而當



## 我說

「藍天白鴿，渺無飛機，

飛機看景緻，我告訴你，

決不忍向琉璃瓦下蛋也。」

難免人家說我太沒出息，罵我喪心病狂了。這何異于戲子在台上演曹操，台下的劇評家把他拉下來痛打一頓？其心甚善，奈其見未免太孩子氣乎！這自然不值一笑。可是現在很有些並不幼稚的批評家把一篇寫「空虛生活」的文章，評為「內容空虛」呢。

總之，隨便人家罵我的作品無用，不合時宜，頹廢，我都不為自己申辯，惟有一個罪狀我斷然唾棄，就是——斬釘截鐵的「沒有內容。」

● 多謝作者同意，我們得把他的兩篇解答收進本書，供給讀者參證。

四月十六日。

## 答「魚目集」作者

人心不同，

各如其面。

一本書象徵一個人最高的精神作用，一首詩是這最高活動將逝未逝的精英。瞭解一個人雖說不容易，剖析一首詩才叫「難于上青天」。托爾斯泰的感染說 Infectiousness 是一切藝術的一個基本條件，因為藝術本身含有普遍性，而感染說也只是藝術普遍性的一種解釋，或者一種衡量。但是，猶如任何理論，臨到應用，我們不能全盤收受。托爾斯泰並非不慎重，他開首就把下流的情緒和美感的情緒分成兩截。不過，臨到他說，一件真正藝術作品能夠剷除讀者自覺裏他和藝術家的隔

離，我們便得考慮一番；等他說到不僅此也，還能夠剷除他和其他讀者的隔離，我們更不能囫圇咽下。

同樣一個愛國忠君的觀念，表現出來的時節，我們迄今最欣賞的却是屈原。屈原雖說是貴族，他的感染性却比任何遺民的詩作濃烈。民間的文學因為單純，所以動人；因為表現直露，所以忠實。然而，我們明白，基于個人的愛惡，托爾斯泰舉的是一個極端的例證，不能做為全部人生和文學的詮釋的準則。每個作者，因為性情環境時代種種交錯而繁複的背景，雖說處理同一的題材，難得和第二個作者在在皆同。我們不一定承認文學是天才的把戲，但是我們相信藝術的可貴正在牠個性的表現。托爾斯泰雖說提出個別的情感，却不屑于細加推敲。推敲是一切理論的基礎。從作者的經驗到表現是一個坎坷的「天國歷程」，結局多半倒是頹然而廢。我們看，一眼文學史，就知道有多少傑作是完成的，而完成的，又有多少能讓作者瞑目的。一個讀者，所有經驗限于對象（一部書，一首詩）的提示，本身和作者已然不同，想像

能否幫他打進讀書的經驗，即使打進去，能否契合無間，正如一句傷心的俗話：「天曉得！」一個讀者和一個作者，甚至屬於同一環境，同一時代，同一種族，也會因爲一點頭痛，一片樹葉，一粒石子，走上失之交臂的岔道。一個作者，從千頭萬緒的經驗，調理成功他表現的形體；一個讀者，步驟正好相反，打散有形的字句，踱入一個海闊天空的境界，開始他摸索的經驗。這中間，由於一點點心身的違和，一星星介詞的忽略，讀者就會失掉全盤的線索。

而時間，這不作美的天公，更是一切誤會的根苗。不必舉例古人，我們就拿一首如畫也如話的白描小詩來看：

「水上一個螢火蟲，

水裏一個螢火蟲，

不排着，

輕輕地，

打我們的船邊飛過

他們倆兒越飛越近，

漸漸地併作了一個。」

胡適先生這首湖上，寫他「一時所見」，時在民國「九年八月二四日」。這首詩當得起一個明白清楚。但是，如今，如今即令作者親自來下註解，他能保險一絲不漏，重新獲有那天「夜遊」的經驗嗎？我們知道，明白清楚是托爾斯泰感染說的第二個條件。然而，對於文學，一切富有性靈的製作，絕對不免相當的限制，這就是說，好壞是比較的，層次的，同時明白清楚，所謂表現，也只是比較的，層次的。同樣一個經驗，有的詩人體會的更爲深刻些，有的更爲遼闊些，有的簡直就不知道什麼時候是他最後的止境。明白清楚是作者努力追求的一個目標，是作品本身的一個要求，是讀

者一種意內的希望，却不是作者達到目標的徵記，作品價值的標準，至于讀者的希望，在創作的過程中，很少放在作者的心上。時間是愛情的試金石，也是智力測驗的一個條件。一個十六歲孩子看紅樓夢，他的經驗和二十歲青年的不同，和四十歲成人尤其迥庭。一個十四歲孩子會把七俠五義常做傑作，再過二十年，你若問他，他會微微一笑，紅上臉來，勾起悲哀的回憶。一個讀者，本人因為年齡心境差異，對於一部作品不能終始如一，怎麼會同另一個讀者合好無間呢？

這不可能，然而這不是說，絕對不可能。人和人有息息相通的共同之點，大致總該有個共同的趨勢。托爾斯泰的感染說，自有其顛撲不破的道理，但是臨到承受時節，我們却不能不參照個別的經驗。如若托爾斯泰攻擊象徵主義，認為由于上層階級精神生活過分貧乏，我們必須原諒托爾斯泰伯爵，因為他有他全部的思想情感做他的註腳。道德宗教的情緒這是他藝術觀的有色眼鏡。把晦澀暫時放開，我們立即看的出來，特別是從他舉的例證可以意會，托爾斯泰厭惡的是詩裏的情緒，或者

用個術語，內容。他不明白一個人會一無所愛，偏偏鍾情那過往的浮雲實際鮑德萊耳有的是難懂的詩，他却硬派異鄉人晦澀。異鄉人和胡適先生的湖上同樣明白清楚，只是異鄉人缺乏塵世的依戀罷了。所以托爾斯泰攻擊，因為他憎惡這裏旁門左道的思想。——然而可憐的是，他以為晦澀做成鮑德萊耳的盛名，却不料正是這種內容——一種精神的反抗，一種生活的冒險，一種世界的發見，或者說壞些，一種反常的經驗——激起青年的同情和認識。然後這些青年，漸漸明白內容和外形雖二猶一，體會出這裏的金聲玉相，潛下心來學習。這不是精神生活貧乏，而是精神生活不同。我們承認上層階級往往缺乏生活真實的經驗，作品因而離開人生的泉源，內容和外形分道揚鑣。但是，內容和外形析離，我們明白根本就沒有那樣的作品，猶如布萊德雷 Bradley 所謂：『這不在這一個（內容）裏面，也不是在那一個（外形）裏面，也不在二者的總和裏面，而是在二者不在的詩裏面。』意義和聲音不能分開，把



【舉頭望明月，

改做

【舉首看明月，

你馬上體會出這裏的損失。我們鄙視南朝的詩賦，原因不在精神生活貧乏，雖說境界不大，却在體驗淺浮，好像一個鄉下姑娘，穿了一身百樂門的跳舞衣裳。她的過失不在她是一個鄉下姑娘，而在她穿了一身不勻襯的褲褂。我們欣賞一件作品，應當先行接受牠的存在，這就是說，牠帶來的限制。所以我說：『拿一個人的經驗裁判另一個人經驗，然而缺乏應有的同情，我們曉得怎樣容易陷于執誤。』

記住明白清楚是比較的，層次的，我們便好用來觀察晦澀。晦澀是表現當頭的一個難關。這在中國文學史上，久已成爲一個不言而喻的重要問題。陸機的文賦有一段切實的短序，不過一百來字，中間有幾句提到他創作的經驗道：

「夫放言遺辭，良多變矣。妍蚩好惡，可得而言，每自屬文，尤得其情，恆患意不稱物，文不逮意，蓋非知之難，能之難也。」

他以為表現的窳陋——「意不稱物，文不逮意」——由于眼高手低。同樣劉勰告訴我們：

「方其搦翰，氣倍辭前，暨乎篇成，半折心始。何則？意翻空而易奇，言徼實而難巧也。」

他進而指出言語本身的缺陷。表現形成一切作家的痛苦，而不僅是二三人  
特殊現象。講到梵樂希的謹嚴，莫洛窪 A. Maurois 告訴我們一個有趣的故事道：

「我記得有一天，梵樂希在老鴿子窩 Vieux-Colombier 講演，大概這  
樣道：

「晦澀？人家那麼說我我就用力把這信做真的。然而我覺得我不像  
繆塞 Musset，雨果，斐尼 Vigny 那樣晦澀。你們覺得吃驚嗎？看看繆塞。我不  
知道你們中間有誰能解釋這兩行詩：

「最美的歌最悲傷，我知道

有些永生的歌只是嗚咽。」

「至于我，我簡直無能爲力！一聲嗚咽怎麼就會是一首永生的歌呢？我

覺得這不可理會。一首歌是一種節奏；一聲嗚咽沒有形式。我就讓多麼晦澀，我也寫不出這樣晦澀的東西。」

「這時候，聽衆中間有一個年輕人彷彿激惱了，站起來說：「怎麼，先生，你不在取笑嗎？這兩行詩，我看不出有什麼晦澀的地方，我不妨給你解釋一下！」

梵樂希道：「我求你給我解釋一下，我很高興把我的位子讓給你。」他站起來，燃起一支香煙，那位激惱了的先生走上講台……他解釋繆塞，却終不能滿足

梵樂希謹嚴的需要，甚至于寬大爲懷的聽衆的需要。」

表現不僅是文人的痛苦，也是人人的魔難。我們不妨注意一個嬰兒的表情，從哭笑到學習語言，中間需要多少提醒，重複，應用。等他長大了，他會發見嬰提的語言，雖完美的表現正不知要有若干路程。他必須進學校；父母要他知識充足；隨着知識的增多，他語言的範圍擴大。他用和知識相當的語言來應付人世，然而臨到專門問題，他會看出還得另有一種術語。同樣是詩人，他得在所有人話之中，選擇最富可能

的字彙。聽說莎士比亞偉大，不會英文就是看翻譯，你也抓不住他的精微。即使會英文——饒恕我的唐突，你是否能和莎士比亞契合，終成一個疑問。在表現上，一字一句會變成致命傷，猶如一方白玉，中間不幸有點瑕疵。忽略一個字，一個句子，你或許丟掉全詩的精英。一幅錦緞是一根絲一根絲交織成的；抽去一根絲，毀壞全幅的美麗。在欣賞時節，我們得和梵樂希一同讚美渥爾泰 Voltaire 這句話：『詩只是美麗的節目做成的。』這就是爲什麼，福樓拜輕易不放他的作品出手，而往日中國文人，只有薄薄一本交給子弟行世。

所以晦澀是相對的，這個人以爲晦澀的，另一個人也許以爲美好。工具抓不住，便是印得多麼講究，只是白紙黑字，說不到文學，更談不上藝術。但是工具抓得住，一切從生命裏提鍊出來的製作，除非本質上帶有不可救藥的缺陷，都有爲人接受的可能。知道創作不是蠶吐絲，生孩子（用得最濫的比喻），我們就得把表現格外看重，唯其人力有限，『日月逝於上，禮貌衰於下，』我們得讚美那最經濟也最富裕的

表現。此其象徵主義那樣着眼暗示，而形式又那樣謹嚴，企圖點定一片朦朧的夢境，以有限追求無限，以經濟追求富裕。一切臨了都不過是一種方法，或者說得更妥當些，一種氣質。古典主義告訴我們，下雨就得說做下雨，象徵主義並不否認這種實質的說法，不過指示我們，人世還有一種說法，二者並不衝突。實際文學上任何主義也只是是一種說明，而不是一種武器。梵樂希以為既有的經驗開始自我審判的時辰，便是古典主義露面的時辰。所以他說：

『古典和浪漫的差別正很簡單：把手藝交給昧于手藝的人和學會手藝的人。一個浪漫主義者學會了他的藝術，就變成了一個古典主義者。這就是爲什麼，浪漫主義臨了成功巴爾納斯 Parnasse 詩派。』

象徵主義從巴爾納斯詩派衍出，同樣否認熱情，因爲熱情不能製作，同樣尊重想像，猶如考勒瑞幾 Coleridge，因爲想像完成創造的奇蹟。然而牠不和巴爾納斯詩派相同，唯其牠不甘願直然指出事物的名目。這就是說，詩是靈魂神祕作用的徵

象，而事物的名目，本身缺乏境界，多半落在朦朧的形象以外。所以梵樂希又說：

「一行美麗的詩，由牠的灰燼，無限制地重生出來。」

一行美麗的詩永久在讀者心頭重生。牠所喚起的經驗是多方面的，雖然牠是短短的一句，有本領兜起全幅錯綜的意象：一座靈魂的海市蜃樓。於是字形，字義，字音，合起來給讀者一種新穎的感覺；少一部分，經驗便有支離破碎之虞。象徵主義不甘願把部分的真理扔給我們，所以收攏情感，運用清醒的理智就宇宙相對的微妙的關係，烘託出來。人生和真理的廬山面目。是的，烘託出來；浪漫主義雖說描寫，却是呼喊出來；古典主義雖說選擇，却是平行出來。

所以任何主義不是一種執拗，到頭都是一種方便。

一首詩喚起的經驗是繁複的，所以在認識上，便是最明白清楚的詩，也容易把讀者引入殊途。例如，對着這樣一首四行小詩：

「你站在橋上看風景，

看風景的人在樓上看你。

明月裝飾了你的窗子，

你裝飾了別人的夢。」

我冒然看做寓有無限的悲哀，着重在「裝飾」兩個字，而作者恰恰相反，著重在相對的關聯。我的解釋並不妨害我首肯作者的自白。作者的自白也絕不妨害我的解釋。與其看做衝突，不如說做有相成之美。但是，有趣的是，檢點一下我的圓寶盒，臨到這首詩，我再三使用「不妨」和「猜測」預先給自己埋伏一個退步，好充來日抽身而下的掩護。不幸是我那個「全錯」出來做成了我的奸細。然而臨到交鋒失利，與其指摘奸細，寧可搜尋一己的疏忽。我最冒味的是，抓住我的形而上的線索死死



不放。而第二個錯誤，要不是作者如今把「圓」和「寶盒」分開，我總把「圓寶」看做一個名詞。第三個，我把「你」字解做詩人或者讀者，沒有想到這指情感而言。同時第四，猶如作者所謂，我過分注目「掛在耳邊」聯想到上面那首小詩的「裝飾」字樣。現在，我的解釋要是「全錯」出乎作者意外，我相信，至少我順着我那根紅線，走出我給自己佈置的迷宮。

經過作者的指示，我體會出來自己何等地粗浮。作者開首不明明告訴我，他

「撈到了一隻圓寶盒」

嗎？這「撈」字清清楚楚說出這「寶盒」——理智——不是他自己原來就有的。等到理智（？）撈到了手，

跟了我的船順流

而行了」

理智已然情感化了。這「船」象徵生存也難說。但是，即使我們順從作者，把「橋」看做情感的結合，我們能夠三言兩語，說明全詩的印象嗎？例如，現在我重讀這首詩，到了這句：

「永遠在藍天的懷裏，」

雖說詩人不屑于拋棄我俗淺的解釋：「永遠帶有理想。」我自己如今覺得，譬做自然，同樣可以說得過去，甚至于接受字面，不妄附會，我覺得更其自然些。而最初我沒有弄懂的第一個「你們，」或許正指理智和自我，或者詩裏的「人」和「寶盒。」

但是，如今詩人自白了，我也答覆了，這首詩就沒有其他「小徑通幽」嗎？我的解釋如若不和詩人的解釋吻合，我的經驗就算白了嗎？詩人的解釋可以攆掉我的或者任何其他解釋嗎？不！一千個不！幸福的人是我，因為我有雙重的經驗，而經驗的交錯，做成我生活的深厚。詩人擋不住讀者。這正是這首詩美麗的地方，也正是象徵主義高妙的地方。這不是笨謎。一個謎，等你猜出來以後，除去那點兒小小得意的虛榮之外，只是一個限制好了的呆呆的對象。但是，一首詩，當你用盡了心力，即使徒然，你最後得到的不是一個名目，而是人生，宇宙，一切加上一切的無從說起的經驗——詩的經驗。

五月十六日。

## 關於『你』

卞之琳

我的關於魚目集引起了人家古怪的誤會，以為我在罵你。這次看了你答魚目集作者的題目，人家一定又以為你在回罵了。這也難怪，中國是一個善罵的國度，我本來不想再寫這種文字了，省得再被人家誤會，不過有一點小問題似還有聲明一下的必要。

問題的中心是詩中的『你』

先講一點淺近的道理。寫小說的往往用第一人稱「我」來敘述故事，而這個「我」當然不必是作者自己，有時候就代表小說裏的主人公。其所以這樣用者，或者是爲了方便，或者是爲了求親切，求戲劇的效力……寫詩的亦然，而且，爲了同樣的目的，也常有「你」來代表「我」，或代表任何一個人，或只是充一個代表的聽

話者，一個泛泛的說話的對象。

這個道理也可以應用到圓寶盒的解釋。這首詩裏，我自己覺得，「人」與「物」的界限不算不清楚。這裏所謂「物」不是物質，也包括精神的，抽象的東西，比如理想，希望。先明白了這一點，就不易誤會詩中的「你」指「感情」了。我在關於魚目集中只說「握手」指感情的結合，並未說「你們的握手」指感情的結合。順便說了一句，我也並未把「圓寶盒」解釋為「理智」，因為「心得」、「道」、「悟」、「知」等都並不等於「理智」，尤其是「心得」，這在字面上正可以解釋「撈到」呢。這首詩裏的「我你他」都是指人。「我」無問題。「你」呢？「含有你昨夜的嘆氣」裏的「你」也可以代表「我」，也可以代表任何一個人。至于

「別上什麼鐘錶店

聽你的青春被蠶食，

這是「悟」出來的教訓（雖然不是嚴重的教訓）可以教訓隨便那一個人。「你看我的圓寶盒跟了我的船順流而行了」的「你」更是隨便那一個人了。我們平常寫一個敘述句，譬如說「潮水湧來了」爲的增加一點戲劇的效力，不是會加上一個「你看」嗎？其次說「你們」全詩中只有兩個。「你們的握手」的「你們」其實可以寫作「兩個人」我現在想。一個人自然也可以握手，左手握右手，但這樣意思便不同了；三個人也可以握手，但這又不是普通的習慣；兩個人是雙方的意思。而這兩個人又是隨便兩個人。不過在這裡若說了「兩個人」便顯得平易了，而且寫到「我的圓寶盒在你們」的「你們」就得寫「那兩個人」或「他們」那未免太板，因爲到這裡，從原句上看得出，意思轉而着重在「相對」上，不如說「你們

或他們。」可以代表隨便那些人，隨便一個「我」的對方。

這首詩我相信字句上沒有什麼看不懂的地方，倘真如此，那就夠了，讀者去感受和體會就行了，因為這里完全是具體的境界，因為這首詩，果如你所說，不是一個笨謎，沒有一個死板的謎底攔在一邊，目的並不要人猜。要不然只有越看越玄。紀德在納蕤思解說的開端與結尾都說『一點神話本來就夠了。』我前幾天還寫過一句解釋一首詩往往就等於解剖一個活人。

六月七日。

## 畫廊集

——李廣田先生作

我先得承認我是個鄉下孩子，然而七錯八錯，不知怎麼，却總呼吸着都市的煙氛。身子落在柏油馬路上，眼睛觸着光怪陸離的現代，我這沾滿了黑星星的心，每當夜闌人靜，不由嚮往綠的草，綠的河，綠的樹和綠的茅舍。我有一個故鄉，從來少有謀面的機會；我把大自然當做我的故鄉，却把自己鎖在發霉的斗室；然而如若不是你，我的書，我的心靈早該和朝花一樣奄奄。你是我的靈感，你讓我重新發見我自己，帶着慚愧的喜悅，容我記下我再生的經驗，和同代男女生息在一起，永久新綠，而書，你正是我的大自然。我不問你紅顏白髮，只問你給我的那種親切的感覺：這活在我的



心頭，無論遠在古昔，無論近在眼前，我全感到牠的存在。

李廣田先生的詩文正是大自然的一個角落，那類引起思維和憂鬱的可喜的親切之感。親切是一切文學的基本條件，然而自從十六世紀蒙田以來，幾乎成功一篇散文首先需要滿足的一種內外契合的存在。沒有詩的凝練，沒有詩的真淳，散文却能有詩的境界。然而這也只是一種散文，猶如親切可以接受若干解釋。散文缺乏詩的絕對性，唯其如此，可以容納所有人世的潮汐，有沙也有金，或者猶如蜿蜒的溪流，經過田野村莊，也經過圓圍城邑，而宇宙一切現象，人生一切點染，全做成牠的流連嘆賞。詩的嚴肅大半來自牠更高的期詣，用一個名詞點定一個世界，用一個動詞推動三位一體的時間，因而象徵人類更高的可能，得到人類更高的推崇。散文沒有那樣野心：牠要求內外一致，而這裏的一致，不是人生精湛的提煉，乃是人生全部的赤裸。

所以一篇散文含有詩意會是美麗，而一首詩含有散文的成分，往往表示軟弱。

我知道今日有所謂散文詩者，是一種至可喜的收穫。然而當其自身達到一種境界，成爲一種藝術的時候，猶如散文詩（最好，另用一個有獨立性的名詞），不得看做一種介于詩與散文的中間產物。一個更好的例證是戲劇：這是若干藝術的綜合，然而那樣自成一個世界，不得一斧一斧劈開，看做若干藝術的一個綜合的代名詞。我這些話扯得或許遠了些，但是我所要說的，其實只是梵樂希的一句老話：詩不能具有散文的可毀滅性。

這正是我讀李廣田先生的詩集——行雲集——的一個印象。這是一部可以成爲傑作的好詩，惜乎大半沾有過重的散文氣息。說淺些，有些屬於修辭的範圍，例如窗的第一節，拖了好些不必要的『的』字。然而我怕，不僅止於修辭，這更屬於一種先天的條件，譬如說，氣質，性情。現在，讓我來補足一句。如若一種弱點形成一種特點，這要是不能增高詩的評價，至少可以增高讀詩的興趣。這就是說，我即使在詩裏尋不見和真理一致的詩人，我總有希望尋見和詩人自己一致的詩人。這也就是爲

什麼，我愛李廣田先生的詩章，因為裏面呈露的氣質那樣切近我的靈魂。

李廣田先生是山東人。我不曉得山東人的特性究竟如何，歷來和朋友談論，大多以為肝膽相照，樸實無華，渾厚可愛，是最好的山東人的寫照。而李廣田先生詩章裏面流露的，正是這種質樸的氣質，這種得天獨厚的氣質，有些聰明人把這看做文學的致命傷，然而忘記這是文學不朽的地基。在這結實的地面上，詩人會種出笑的種子，生風尼，和有時若干引起想像上喜悅的句子，而最渾厚有力，也最能表白詩人的，更是那首拙詩地之子：

「但我的脚却永踏着土地，

我永嗅着人間的土的氣息。」

我沒有時間篇幅來探討這些詩章，而尤為抱憾的，是草草把畫廊集一談，有些

好書幫人選擇生活，有些好書幫人渡過生活，有些書——那最高貴的——兩兩都有幫助。畫廊集正是屬於第二類的人生的伴侶。拿行雲集和這裏的散文比較，我們立即明白散文怎樣纏絆詩，而詩怎樣助長散文。話雖這樣說，我們却不能過分刻板，因為活在這些散文裏的，與其看作詩人的想像，不如說做一個常人的迴憶，憂鬱和同情。作者告訴我們，「說起『故鄉』兩字，總連帶地想起許多很可懷念的事物來。我的最美的夢，也就是我的幼年的故鄉之夢了。」所以無論敘的是他自己，「無論那些吸着長烟管的農夫或踢毬子打球的孩子們，」無論是渺小的生物，帶着一種惜戀的心境，婉轉的筆致，他追尋着他「幼年的故鄉之夢，」而這些夢，正是「一件極可惋惜的事實。」

所有李廣田先生解釋介紹英人瑪爾廷的道旁的智慧的話，幾乎全盤可以移來，成爲畫廊集的註脚。我們不妨隨手引取一段：「在瑪爾廷的書裏找不出什末熱鬧來，也沒爲什末奇跡，叫做道旁的智慧者，只是些平常人的平常事物（然而又何

嘗不是奇跡呢，對於那些不平常的人，似乎是從塵埃的道上，隨手撥拾了來，也許是一朵野花，也許是一隻草葉，也許只是從漂泊者的行囊上落下來的一粒細砂。然而我愛這些。這些都是和我很親近的。在他的書裏，沒有什末戲劇的氣氛，却只使人意味到醇樸的人生；他的文章也沒有什末雕琢的詞藻，却有着素樸的詩的靜美。

這正是他和何其芳先生不同的地方，素樸和煥麗，何其芳先生要的是顏色，凸凹，深致，雋美。然而有一點，李廣田先生却更其抓住讀者的心弦：親切之感。猶如自來傳統的詩人，他對於秋具有特殊的敏感。我們曉得，情人和春天很近，而一個寂寞的詩人，却更其體味秋黃。但是，作者不僅止于這種淺嘗的詩意。他把秋天看做向「生」的路，我們讀他的秋天便可以知道，正如雪萊的西風歌：

If Winter comes, can Spring be far behind?

## 畫夢錄

——何其芳先生作

儘管打着一個旗幟，在文學上，例如渥茲渥思和考勒瑞幾，曇花一現之後，便根據一個更深的不同，開着各自永生的奇葩。儘管打着一個旗幟，幾位文學上合作的同志，帶着各自的製作，終于會不期然，走向背道而馳的境界。這不可強勉，猶如張冠不便李戴。所以同在自然主義招牌之下，惠斯曼 G. K. Huysmans 異於左拉，而左拉抒情的心性，出來妨害他是自己忠實的信徒。然而，儘管分道揚鑣，各不相謀，例如雨果的浪漫主義，攔不住他欣賞後生可畏的鮑德萊耳，而鮑德萊耳，未嘗不也歌頌他同代的詩壇巨匠。正是這種奇異的錯綜變化，形成一部文學史的美麗；也正是

這種似同實異，異實同的複雜現象，臨到價值鑑別，成爲文學欣賞的艱難和喜悅。然而，物以類聚，有時提到這個作家，這部作品，或者這個時代和地域，我們不由想到另一作家，另一作品，或者另一時代和地域。有時，一個同樣平常的事實是，相反出來做成接近。值得我們注目的是不由或許就是很快。然而這裏的迅速。雖說切近直覺，却不就是衝動，乃是歷來吸收的積壘，好像記憶的庫存，有日成爲想像的糧食。

此其我每次想到廢名先生，一個那樣和廣大讀衆無緣的小說作家，我問自己，是否真就和海島一樣孤絕。在現存的中國文藝作家裏面，沒有一位更像廢名先生引我好奇，更深刻地把我引來觀察他的轉變的。有的是比他通俗的，偉大的，生動的，新穎而且時髦的，然而很少一位像他更是他自己的。凡他寫出來的，多是他自己的。他真正在創造，假定創造不是抄襲。這不是說，他沒有受到外來影響。不過這些影響，無論中外古今，遇見一個善感多能的心靈，都逃不出他強有力的吸收和再生。唯其

善感多能，他所再生出來的遂乃具有強烈的個性，不和時代爲伍，自有他永生的角落，成爲少數人留連忘返的桃源。竹林的故事的問世，雖說已經十有一載，然而即使今日披閱，我們依舊感到它描繪的簡潔，情趣的雅緻，和它文筆的精練。在這短短的歲月之中，竹林的故事猶然栩栩在目，而馮文炳先生和廢名先生的連接竟成一種坎坷。

馮文炳先生徘徊在他記憶的王國，而廢名先生，漸漸走出形象的沾戀，停留在一種抽象的存在，同時他所有藝術家的匠心，或者自覺，或者內心的喜悅，幾乎全用來表現他所鍾情的觀念。追隨他歷年的創作，我們從他的棗就可以得到這種轉變的消息。他已然就他美妙的文筆，特別著眼三兩更美妙的獨立的字句。著眼字句是藝術家的初步工夫，然而臨到字句可以單自剔出，成爲一個抽象的絕句，便只屬思維者的苦詣，失却藝術所需的更高的諧和。這種絕句，在一篇小說裏面，有時會增加美麗，有時會妨害進行，而廢名先生正好是這樣一個例證。所以，純就文學的製作來



看，友誼不能決定牠的類屬。周作人先生有廣大的趣味，俞平伯先生有美麗的幻想，而廢名先生原可以比他們更偉大，因為他有具體的想像，平適的語言；不幸他逃免光怪陸離的人世，如今收穫的只是綺麗的片段。

這正是他所得到的報酬，一種光榮的寂寥。他是現今從事文藝的一個良好的教訓。然而他並不似我們想像的那樣孤絕。所謂天下事有一利就有一弊者，我們現在不妨借來一用。不知讀者如何，例如我，一個橋的喜愛者，明明不願作者忍心和達觀，怕牠終將屬於一部「未完成的傑作」，然而我玩賞這裏消費的心力。如若風格可以永生，廢名先生的文筆將是後學者一種有趣的探險。自然，我明白我沒有多餘時間談論廢名先生，但是爲了某種方便起見，我不妨請讀者注意他的句與句間的空白。唯其他用心思索每一句子的完美，而每一完美的句子便各自成爲一個世界，所以他有句與句間最長的空白。他的空白最長，也最耐人尋味。我們曉得，浦魯斯蒂指出福樓拜造句的特長在其空白。然而，福氏的空白乃是一種刪消，一種經濟。一種

美麗，而廢名先生的空白，往往是句與句間缺之一道明顯的「橋」的結果。你可以因而體會他寫作的方法。他從觀念出發，每一個觀念凝成一個結晶的句子。讀者不得不在這裏逗留，因為牠供你過長的思維。這種現象是獨特的，也就難以具有影響。

可是廢名先生，不似我們想像的那樣孤絕。他的文筆另外有一個特徵，却得到顯著的效果和欣賞。有時我想，是什麼阻礙他有廣大的讀衆？他所表現的觀念嗎？不見得就是。他的作品無形中流露的態度嗎？也是也不是。我們曉得，既屬一件藝術作品，如若發生問題，多半倒在表現的本身。我的意思是說，廢名先生表現的方式，那樣新穎，那樣獨特，於是攔住一般平易讀者的接識。讓我們把問題縮小來看。廢名先生愛用典，無論來源是詩詞，戲曲或者散文。然而，使用的時節，他往往加以引中，或者賦以新義，結局用典已然是通常讀者的一種隔閡，何況節外生枝，更其形成一種障礙。無論如何，一般人視爲隱晦的，有時正相反，却是少數人的星光。

何其芳先生便是這少數人中間的一個，逃出廢名先生的園囿，別自開放奇花

異朵。這也就是說，他的來源不止一個而最大的來源又是他自己。我知道，有許多人——特別是同代的作家——不願爲人看做某種影響的承受者，而願直來直往，寧可如陳子昂所云，「念天地之悠悠，獨愴然而涕下！」

實際，我們初無確證，也不過是揣測而已，其所以敢於如此說者，僅僅因爲他們文筆和氣質近似。不曉得別人有否同感，每次我讀何其芳先生那篇美麗的巖，好像諦聽一段生風尼，終於零亂散碎，嘎然而止。然而若非收在畫夢錄，像這樣的造句：

「我只記得從小起我的屋前屋後都是山，裝飾得童年的天地非常狹小，每每相反的想起平沙列萬幕，但總想像不出那樣的生活該是如何一個曠野，竟愁我的翅膀將永遠飛不過那些嶺嶂。如今則另是一種寂寞，胡馬依北風，越鳥巢南枝，頗起哀思於這個比興，若說是懷鄉倒未必，我的思想空靈得並不歸落於實地，只是，我真想看一看我那屋前屋後的山啊，蒼蒼的樹林不啻一個池塘，該照見我的靈魂十分憔悴罷。」

直可以說做橋裏面廢名先生的文筆。這未嘗不可以歸於偶然。但是更偶然的，却是這樣的自抒：

「我的思想空靈得並不歸落於實地。」

可以詮釋近年廢名先生的製作。我不過隨便用巖做例，來說明我浮淺的觀察。但是，凡事必須有個適可而止。便是從上面的引證，我們只要細心體會，就知道何其芳先生如何不同於廢名先生。單只想想這樣長而繁複的造語，就明白他們的——饒恕我的貧乏——文筆和氣質最後又是如何不同。何其芳先生不停頓，而每一段都像一隻手要彈十種音調，唯恐交代曖昧，唯恐空白阻止他的千迴萬轉，唯恐字句的進行不能逼近他的樓閣。

每人有每人的樓閣，每人又有每人建築的概念。同是紅磚綠瓦，然而樓自爲其樓，張家李家初不相侔。把所有人和天的成分撇開，單從人和物的成分來看，則磚須是好磚，瓦須是好瓦，然後人能全盤拿得住，方有成就。遠望固佳，近觀亦宜，才是藝術。我知道，有的是藝術家，而且偉大的藝術家，根據直覺的美感，不用堅定的理論輔佐，便會自然天成，創造驚天地泣鬼神的傑作。不過，這不是說他沒有意識。我們通常逢到一部傑作，由於過分敬畏，不是解做神秘，便是委之機會，而實際沒有比這再失敬，再蔑視作者高貴的全人存在的。一個作者可以不寫一句理論，然而這不是說，從開端到結尾，他工作的過程只是一團漆黑。正相反，如若最初是一團漆黑，越往前走，他會從自心生出光明，做爲他全程的路燈。不看第二遍便罷，否則一個作家，沒有不帶着（那怕十九是自欽，十一是）批評的眼光，有所斟酌於其間的。他期望某種效果（藝術的，宣傳的，通俗的等等），已屬一種意識：他要達到他的效果，而達到，正乃所有藝術家的苦難。一個好藝術家多少都是自覺的，至少他得深深體會他做什麼，他

能夠做出什麼。在把握一切條件以前，所謂工必利於器，他先得熟識自己的工具和技巧。這是製作的基本。而詩人或者文人，猶如一個建築師，必須習知文字語言的性質以及組合的可能，然後輸入他全人的存在，成爲一種造型的美麗。

我的話也許說得輕而又簡，不過頭髮熬到白，每當擲筆而起，唯恐失望，你會沒有勇氣立即重讀所作。然而儘有人，如蒙天助，得來全不費力。何其芳先生或許沒有經過艱巨的掙扎，可是就文論文，雖說屬於新近，我們得承認他是一位自覺的藝術家。

他最近在大公報發表了一篇論夢中的道路，剖析自己。我歡喜他這裏誠實的表白，公正的內省和謙摛的態度。我們人人需要這種自省，然而人人不見其無私。趁我正在嘮叨，我希望讀者尋來做個指導，免得隨我走入歧途。是的，這是一個自覺的藝術家。他自覺，他知道進益。一位朋友同我講，何其芳先生的燕泥集，『第一輯除花環外，大都細膩而彷彿有點凝滯，』第二輯便精采多了。同樣情形是畫夢錄的前四

篇。這正是他和廢名先生另一個不同的地方。廢名先生先淡後濃，脫離形象而沈湎於抽象。他無形中犧牲掉他高超的描繪的筆致。何其芳先生，正相反，先濃後淡，漸漸走上平康的大道。和廢名先生一樣，他說『我從陳舊的詩文裏選擇着一些可以重新燃燒的字，使用着一些可以引起新的聯想的典故。』不和廢名先生一樣，他感到：『有時我厭棄自己的精緻。』讓我們重複一遍，他厭棄自己的精緻。因為這種精緻，當我們往壞處想只是頹廢主義的一個變相。精緻到了濃得化不開，到了顏色抹得分不清顏色，這不復是精緻，而是偏斜。精緻是一種工夫，也是一種愛好；然而藝術，大公無私，却更鍾情分寸。無論精緻粗糙，藝術要的只是正好。這不容易；藝術的史例缺乏的也多是正好。

每一個年輕人都有點兒偏，何其芳先生大可不必杞憂。但是即早懸崖勒馬，在他創作的生命上，或將是一個無比的心理修正。然而他更是一個藝術家。他告訴我們：『對於人生我動心的不過是它的表現。』這幾乎是所有純藝術家採取的欣賞

態度。所以他會繼續講：『但我現在要稱讚的是這個比喻的純粹的表現，與它的含義無關。』最近他往細裏詮釋道：

「我是一個沒有是非之見的人。判斷一切事物，我說我喜歡或者我不喜歡。世俗所嫉惡的角色，有些人扮演起來很是精采，我不禁佇足而傾心。顏色美好的花更需要一個美好的姿態。

「對於文章亦然。有時一個比喻，一個典故會突然引起我注意，至於它的含義則反與我的欣喜無關。」

沒有是非之見，却不就是客觀。他的喜愛或者冷澹是他的取捨所由出。而所愛所冷，我們不妨說，經耳目攝來，不上頭腦，一直下到心田。想想何其芳先生是一位哲學家，我們會更驚嘆他藝術的稟賦。沒有文章比他的更少淺顯的邏輯，也沒有文章更富美好的姿態。讀過書夢錄，我們會完全接受他的自白：



案。」

「我不是從一個概念的閃動去尋找它的形體，浮現在我心靈裏原來就是一些顏色，一些圖

還有比這更能表示他是一個藝術家，而且說乾脆些，一個畫家的我並非討論他的見解，而是根據了他的見解，往深裏體會他的造詣。但是，當一個藝術家是一個藝術家，雖則他想把他的夢『細細的描畫出來』實際他不僅是一個畫家。而音樂家，雕刻家，都鎖進他文字的連綴，讓我們感到他無往不可的筆尖，或者活躍的靈魂。而這活躍的靈魂，又那樣四平八穩，雖說浮在情感之流上面，絕少迷失方向徬徨無歸的杌隉。風波再大，航綫再曲折，他會筆直奔了去，終於尋到他的處女地，好像駛着一條最短的直綫，浴着日暖風和的陽光。

不過，何其芳先生更是一位詩人。我愛他那首花環，除去『珠淚』那一行未能

免俗之外，彷彿前清朝帽上亮晶晶的一顆大紅寶石，比起頂下一圈細粹的珍珠（我是說畫夢錄裏的那篇墓）還要奪目。同樣是柏林，讀來啓人哀思。他缺乏卞之琳先生的現代性，缺乏李廣田先生的樸實，而氣質上，却更其純粹，更是詩的，更其近於十九世紀初葉。也就是這種詩人的氣質，讓我們讀到他的散文，往往沉入多情的夢想。我們會忘記他是一個自覺的藝術家。

「但沈默地不休止地揮着斧

雕琢自己的理想。」

他要一切聽命，而自己不爲所用。他不是那類寒士，得到一個情境，一個比喻，一個意象，便如衆星捧月，視同瑰寶。他把若干情境揉在一起，彷彿萬盞明燈，交相映輝；又像河曲，羣流匯注，蕩漾迴環；又像西嶽華山，峯巒疊起，但見神往，不覺嶮巖。他用一

切來裝璜，然而一紫一金，無不帶着他情感的圖記。這恰似一塊浮雕，光影勻停，凹凸得宜，由他的智慧安排成功一種特殊的境界。

他有的是姿態。和一個自然美好的淑女一樣，姿態有時屬於多餘。但是，這年輕的畫夢人，撥開紛披的一切，從諧和的錯綜尋出他全幅的主調，這正是像他這樣的散文家，會有句句容人深思的對話，却那樣不切說話人的環境身分和語氣。他替他們想出這些話來，叫人感到和讀聖經一樣，全由他一人出口。此其我們入魔而不自知，因為他如彼自覺，而又如此自私，我們不由滑上他「夢中道路的迷離」。

所有他的對話，猶如橋裏廢名先生的對話，都是美麗的獨語。正如作者自道：

「溫柔的獨語，悲哀的獨語，或者狂暴的獨語。黑色的門緊閉着：一個永遠期待的靈魂死在門內，

一個永遠找尋的靈魂死在門外。每一個靈魂是一個世界，沒有窗戶。而可愛的靈魂都是倔強的獨語者。」

最寂寞的人往往是最倔強的人，有的忍不住寂寞，投到人海尋話說，有的把寂寞看做安全，築好籬笆供他的偉大徘徊。哈孟雷特就愛獨語，所有沙士比亞重要的人物全是了不得的獨語者。寂寞是他們的智慧；於是上天懲罰這羣自私的人，縮小他們的手腳，放大他們的腦髓，而這羣人，頂着一個過大的腦髓，好像患了一種大頭癩的怪病，只能思維，只好思維，永久思維。

說到臨了，何其芳先生仍是哲學士。然而這沉默的觀察者，生來具有一雙藝術家的眼睛，會把無色看成有色，無形看成有形，抽象看成具體。他那句形容兒童的話很可以用來形容他自己：『寂寞的小孩子常有美麗的想像』。這想像也許不關實際，然而同樣建在正常的人生上面。他把人生裏戲劇成分（也就是那動作，情節，浮面，熱鬧的部分）刪去，用一種魔術士的手法，讓我們來品味那永在的真理，那赤裸裸的人生的本質。

什麼是人生的本質，每人全有一個答案，而答案不見其各各相同。有一點我可以斷言的，就是：不管你用何等繁褥的字句，悲哀會是所有的泉源。只有一種人是例外漂在海上的水手，或者類似水手的人們。他們無時不向人生挑戰，也從來沒有把人生看得鄭重其事。沒有過去，沒有未來，現時只是性命的一擲。同時四海爲家，勇敢是他們的主婦。此其他們和他們的事業那樣令人神往，而我們，帶着我們的回憶和理想，還有一架神經過敏的軀幹，會卯一樣經不起一擊。所以我厭惡四十歲人還在飲淚度日，向讀者俯首乞憐，不知自己尙有所謂尊嚴。人生慘苦莫如坐視兒女餓死，但是杜甫絕不嗆天呼地，刻意描畫。他越節制悲哀，我們越感到悲哀的分量，同時也越景仰他的人格。咏懷和北征的高貴，一部分正在情緒和表現的尊嚴。

我所不能原諒於四十歲人的，我却同情年輕人。人人全要傷感一次，好像出天花，來得越早，去得越快，也越方便。這些年輕人把宇宙看得那樣小，人事經得又那樣少，剛往成年一邁步，就覺得遺失了他們自來生命所珍貴的一切，眼前變成一片模

糊。正如何其芳先生所詠：

「我昔自以爲有一片樂土，」

而今日

「在我帶異鄉塵土的足下，可悲泣的小。」

同樣緬懷故鄉童年，他和他的伴侶並不相似。李廣田先生在敘述何其芳先生在感味。敘述者把人生照實寫出：感味者別有特殊的會意。同在鋪展一個故事，何其芳先生多給我們一種哲學的解釋。但是，我們得佩服他的聰明。他避免抽象的牢騷，也絕少把悲哀直然裸露。他用比喻見出他的才分，他用技巧或者看法烘焙一種奇異的情調，和故事進行同樣自然，而這種情調，不淺不俗，恰巧完成悲哀的感覺。是過去和距離形成他的憧憬，是藝術的手腕調理他的觀察和世界讓我們致敬這篇文章，讓我們希望他擴展他的宇宙。

## 跋

猶如書評家，批評家的對象也是書。批評的成就是自我的發見和價值的決定。發見自我就得周密，決定價值就得綜合。一個批評家是學者和藝術家的化合，有顆創造的心靈運用死的知識。他的野心在擴大他的入格，增深他的認識，提高他的鑒賞，完成他的理論。創作家根據生料和他的存在，提鍊出來他的藝術；批評家根據前者的藝術和自我的存在，不僅說出見解，進而企圖完成批評的使命，因為牠本身也正是一種藝術。

但是，臨到實際，我是說臨到價值的決定，一切只是束手無策，盡人心焉而已。這就是爲什麼，到了自己，我不得不降心以從，努力來接近對方——一個陌生人——的靈魂和牠的結晶。我也許誤入歧途，我也許廢話連篇，我也許不免陷靴搔癢。但是，

我用我全份的力量來看一個人潛在的活動，和聚在這深處的蚌珠。我必須記住耆勒瑞幾對於年輕人的忠告：it is always unwise to judge of anything by its defects: the first attempt ought to be to discover its excellences. 我用心發見對方好的地方。這不容易，往往因為資質粗陋，最後我倒多是望洋興嘆。

我這樣安慰自己：一個人生命有限，與其耗費於無謂的營營，不如用來多讀幾部作品，既然自己不能製造幾部值得一讀的作品。所以，我的工作只是報告自己讀書的經驗。如若經驗淺膚，這至少還是我的批評最大的掙扎是公平的追求。但是，我的公平有我的存在限制，我用力甩掉我深厚的個性（然而依照託爾斯泰個性正是藝術上成就的一個條件），希冀達到普遍而永久的大公無私。人力有限，我或許中道潰敗，株守在我與世無聞的家園。當一切不盡可靠，還有自我不至於滑出體驗的核心。

然而，另外一個原因，不如說另外一個反動，是由於我厭憎既往（甚至於現時）



不中肯然而充滿學究氣息的評論或者攻訐。批評變成一種武器，或者等而下之，一種工具。句句落空，却又恨不把人凌遲處死。誰也不想瞭解誰，可是誰都抓住對方的隱隱，把揭發私人的生舌看做批評的根據。大家眼裏反映的是利害，於是利害彷彿一片烏雲，打下一陣暴雨，弄濕了弄髒了彼此的作品。於是，批評變成私人和字句的指摘，初不知字句屬於全盤的和諧，私人有損一己的道德。但是，正相反，我並不打算信口開河，一意用在恭維。莫瑞（Middleton Murry）先生曾經特別叮囑，尤其是在現時，一個批評者應當誠實於自己的恭維。

用不着謾罵，用不着譽揚，因為臨到讀書的時節，猶如德·拉·麥爾 Walter de la Mare 詩人所謂，分析一首詩好像把一朵花揉成片片。冷靜下頭腦去理解，潛下心去體味，然後，實際得到補益的是我，而受到損失的，已然就是被我咀嚼的作品——那朵每早飲露餐陽的鮮花。

民國二十五年十月二十一日。

有版權

# 咀華集

劉西渭作

吳文林 發行

文化生活出版社

上海路一八號  
重慶國民路四一號  
漢口通路口二十四號

印刷者

文化生活出版社

定價金圓九角

# 文藝叢刊

巴金主編  
第三集  
共六十冊

星 栗子  
曼陀羅集  
夜 景  
春 風  
黃 沙  
連 生 篇  
小 巫 集

葉 紫 長篇  
蕭 乾 短篇  
陳 白 塵 短篇  
艾 蕪 短篇  
張 天 翼 短篇  
靳 以 短篇  
萬 迪 鶴 短篇  
奚 如 短篇

髮 的 故 事  
印 象 · 感 想 · 回 憶 茅  
綠 葉 的 故 事  
橋  
銀 狐 集  
咀 華 集  
日 出  
暹 河

巴 金 短篇  
蕭 軍 散文  
情 吟 散文  
李 廣 田 散文  
劉 西 渭 批評  
曹 禺 劇本  
臧 克 家 詩集

中華民國二十五年十二月初版

三十七年十月四版

820.7  
4021-2  
1948

3591796

單位：總圖書館 CP

來源：葉維廉教授贈

日期：2013.06.19

CP

國立台灣大學圖書館



3591796



Supplied:

波文書局

PO WEN BOOK CO.

Publisher & Bookseller

Specializing in Chinese Studies

252 Queen's Road East G/FI. H.K.

P. O. Box 3066, H.K.

8 ✓