

書叢社學文

論家作

作等盾茅

書叢社學文

論 家 作

作 等 盾 茅

售經總店書活生海上

月四年五十二國民華中

書叢社學文

論家作

分五角六價實册每

等 盾 茅 者作著

社版出學文 者版出

店書活生 售經總

印翻准不 有所權版

月四年五十二國民華中

目次

徐志摩論	茅盾 (一)
徐志摩論	穆木天 (三)
廬隱論	未明 (七)
周作人論	許傑 (九)
林語堂論	胡風 (三五)
落華生論	茅盾 (六一)
冰心論	茅盾 (七一)
王魯彥論	茅盾 (八一)
沈從文論	蘇雪林 (三七)
張天翼論	胡風 (五二)

徐志摩論

茅盾

故詩人徐志摩有一首詩，起句是：

我不知道風

是在那一個方向吹——

新月「志摩紀念號」內胡適之的追悼志摩一文，謂志摩在時，常說這兩句。光景徐志摩自己很喜歡這首詩。我們現在就拿來研究研究。這首詩共六章，章四句，而每章首三句都是一樣的「章法」，所以全詩實在只有六句。原詩是這樣的：

我不知道風

是在那一個方向吹——

我是在夢中，

在夢的輕波裏依洄。

我不知道風

是在那一個方向吹——

我是在夢中，

她的溫存，我的迷醉。

我不知道風

是在那一個方向吹——

我是在夢中，

甜美是夢裏的光輝。

我不知道風

是在那一個方向吹——

我是在夢中，

她的負心，我的傷悲。

我不知道風

是在那一個方向吹——

我是在夢中，

在夢的悲哀裏心碎！

我不知道風

是在那一個方向吹——

我是在夢中，

黯淡是夢裏的光輝。

我們讀一遍，再讀一遍：我們能夠指出這首詩形式上的美麗：章法很整飭，音調是鏗鏘的。但是這位詩人告訴了我們什麼呢？這就只有很少很少一點兒，我們可以說，首章的末句「在夢的輕波裏依洄」差不多就包括了說明了這首詩的全體。詩人所咏嘆的，就只是這麼一點「迴腸盪氣」的傷感的情緒；我們所能感染的，也只有那麼一點微波似的輕烟似的情緒。然而這是一種「體」，——或「派」，不是徐志摩，做不出這首詩！猛虎集是志摩的「中堅作品」，是技巧上最成熟的作品；圓熟的外形，配着淡到幾乎沒有的內容，而且這淡極了的內容也不外乎感傷的情緒，——輕烟似的微哀，神祕的象徵的依戀感喟追求；而志摩是中國文壇上傑出的代表者，志摩以後的繼起者未

見有能並駕齊驅，我稱他爲「末代的詩人」，就是指這一點而說的。

二

比猛虎集早了十年光景的志摩的詩是志摩的「第一期」作品；志摩在猛虎集的序文中自述他這第一詩集「是十一年回國後兩年內寫的；在這集子裏，初期的洶湧性雖已消滅，但大部分還是情感的無關關的泛濫，什麼詩的藝術或技巧都談不到。」這是詩人的很忠實的「自我批評」，現在我們再拿這志摩的詩來研究，看看志摩的第一期作品和他的成熟期作品（猛虎集）除了「詩的藝術或技巧」外，還有什麼不同的地方沒有。

我揀取了嬰兒這一首來做例子。這首詩，據志摩在自剖集的第一篇自剖中說，那是在他「奉直戰爭時」，「過的那日子簡直是一團黑漆，每晚更深時，獨自抱着腦壳伏在書棹上受罪，彷彿整個時代的沉悶蓋在我的頭頂」——那樣的時候寫成的。（自剖集頁八）在落葉集裏第一篇文章落葉（這是志摩的講演稿），志摩又引用了這首詩。光景這首

詩也是志摩不能隨便忘記的作品，不是隨便寫寫玩兒的。原詩是這樣：

我們要盼望一個偉大的事實出現，我們要守候一個馨香的嬰兒出世——

你看他那母親在她生產的牀上受罪！

她那少婦的安詳，柔和，端麗，現在在劇烈的陣痛裏變成不可信的醜惡，你看她那遍體的筋絡都在她薄嫩的皮膚底裏暴漲着，可怕的青色與紫色，像受驚的水青蛇在田溝裏急洄似的，汗珠站在她的前額上像一顆顆的黃豆，她的四肢與身體猛烈的抽搐着，畸屈着，奮挺着，糾旋着，彷彿她墊着的蓆子是用針尖編成的，彷彿她的帳圍是用火焰織成的；

一個安詳的，鎮定的，端莊的，美麗的少婦，現在在陣痛的慘酷裏變成魔鬼似的可怖，她的眼，一時緊緊的闔着，一時巨大的睜着，她那眼，原來像冬夜池潭裏反映着的明星，現在吐露着青黃色的兇燄，眼珠像是燒紅的炭火，映射出她靈魂最後的奮鬥，她的原來朱紅色的口脣，現在像是爐底的冷炭，她的口顫

着，撇着，扭着，死神的熱烈的親吻不容許她一息的平安，她的髮是散披着，橫在口邊，浸在胸前，像揪亂的麻絲，她的手指間緊抓着幾穗擰下來的亂髮；

這母親在她生產的牀上受罪：——

但她還不曾絕望，她的生命掙扎着血與肉與骨與肢體的纖維，在危崖的邊沿上，抵抗着，搏鬥着死神的逼迫；

她還不曾放手，因為她知道（她的靈魂知道！）這苦痛不是無因的，因為她知道她的胎宮裏孕育着一點比她自己更偉大的生命的種子，包涵着一個比一切更永久的嬰兒；

因為她知道這苦痛是嬰兒要求出世的徵候，是種子在泥土裏爆裂成美麗的生命的信息，是她完成她自己生命的使命的時機；

因為她知道這忍耐是有結果的，在她劇痛的昏替中她彷彿聽着上帝准許人間

祈禱的聲音，她彷彿聽着天使們讚美未來的光明的聲音；

因此她忍耐着，抵抗着，奮鬥着……她抵拚斷她統體的纖維，她要贖出在她那胎宮裏動盪着的生命，在她一個完全美麗的嬰兒出世的盼望中，最銳利最沉酣的痛感逼成了最銳利最沉酣的快感……

這首嬰兒裏的感情和思想，顯然不是志摩以後的詩集，——翡冷翠的一夜和猛虎集內所找得出來的。這是「在怨毒，猜忌，殘殺的空氣中，……感受一種不可名狀的壓迫」（自剖頁八）的時候的產物，而且是詩人對於他的「理想」——「嬰兒」的出世，尙未絕望時的產物。在技術上，這首嬰兒是幼稚的，然這在內容，卻是「言之有物」，而且沒有感傷的色調。

那麼，這「嬰兒的出世」究竟象徵着什麼呢？我們先聽聽志摩自己的解釋。在落葉第十八頁，志摩引用了這首詩後，（同時還引用了他的毒藥和白旗，）就緊接着說：「這也許是無聊的希冀，但是誰不願意活命，就使到了絕望最後的邊沿，我們也

還要妄想希望的手臂從黑暗裏伸出來挽着我們。我們不能不想望這苦痛的現在只是準備着一個更光榮的將來，我們要盼望一個潔白的肥胖的活潑的嬰兒出世！」

志摩這自註，已經很顯明的了，可是我們不妨再加以申說：他所謂「苦痛的現在」就指直奉軍閥的混戰以及國內從民元以來的生民塗炭，因而他所盼望的「潔白的肥胖的活潑的嬰兒出世」就暗指新的政治，新的人生。在講演落葉後兩年，志摩對上海光華大學學生講演秋（今有單行本，良友一角叢書第十三種），則更有明顯的說明：「在我那時帶有預言性的想像中，我想像着一個偉大的革命。」就是這樣一種盼望使他那時相信「這苦痛的現在只是準備着一個更光榮的將來。」

可是志摩在嬰兒中只描寫了「產婦」在「她生產的牀上受罪」，只宣言了「這苦痛的現在只是準備着一個更光榮的將來」，而對於那「嬰兒」卻除了一兩句抽象的讚頌，例如「比一切更永久」，「未來的光明」，「完全美麗」等等而外，更沒有詳細的描寫，這是一個重要點。究竟志摩所抽象地讚頌的「未來的嬰兒」是怎樣一個面目呢？在「生產的

牀上受罪」的產婦——中華民族，那時正在國際帝國主義和國內封建軍閥雙重的壓迫下，中國是封建的並且殖民地資本主義統治下的中國，因而這「產婦」所能誕生的嬰孩可以假定牠或者是德謨克拉西，或者是民主政權；究竟志摩所謂「嬰兒」是指的前者呢，或後者？志摩沒有明說。然而我們讀了志摩的全部作品就知道他所謂「嬰兒」是指英美式的德謨克拉西，他見了民主政權是連影子都怕的。

然而年復一年，徐志摩盼望中的「嬰兒」竟沒有產生下來，「產婦」的受罪卻年復一年厲害；有一次好像要「生產」了，卻不料是「小產」甚至連「人樣」都不像。志摩雖則不是政治經濟學者，卻也看到中國終於不能從買辦資產階級的原形中蛻化出來成爲獨立的民族，因而志摩盼望中的德謨克拉西——這「嬰兒」，不用說「生產不出來」，並且還沒有懷孕，——永遠不會懷孕的了！於是志摩也不得不失望了！

他這「失望」的證據就是志摩的詩以後的作品，翡冷翠的一夜和猛虎集。

三

志摩的詩共計四十一首，長短都有：除了上引的嬰兒，其餘大部分是苦悶憤怒的「情感的無關關的泛濫」。雖然也有些悲觀的作品，例如消息和誰知道等篇，但大部分是充滿了詩人的「理想主義」和樂觀。在落葉內，志摩自己說：

「說也奇怪，這幾千年歷史的傳統精神非但不曾供給我們社會一個鞏固的基礎，我們現在到了再不容隱諱的時候，誰知道發現我們的樁子只是在黃河裏造橋，打在流沙裏的！難怪悲觀主義變成了流行的時髦！但我們年輕人，我們的身體裏還有生命跳動，脈管裏多少還有鮮血的年輕人，卻不應當沾染這最致命的時髦，不應當學那隨地躺得下去的豬，不應當學那苟且專家的耗子，（志摩在這篇文章裏曾經解釋那苟且專家的耗子道：牠的天才只是害怕，牠的技術只是小偷。——原註）現在時候逼迫了，再不容我們霎那的含糊，……」（落葉頁三十二）

說這樣話的徐志摩和毒藥，嬰兒等詩是非常調和的。那時，他是中國的預言的樂觀的詩人。然而他那時的思想也不免太「雜」，——他的一個朋友給他的評語中的所謂「雜」。（見霧冷翠的一夜的代序）我們可以舉出一個顯明的例子來，就是落葉裏的幾句話：

「那紅色是一個偉大的象徵，代表人類史裏最偉大的一個時期；不僅標示俄國民族流血的成績，卻也爲人類立下了一個勇敢嘗試的榜樣。在那旗子抖動的聲響裏我不僅彷彿聽出了這近十年來那斯拉夫民族失敗與勝利的呼聲，我也想像到百數十年前法國革命時的狂熱，一七八九年七月四日那天巴黎市民攻破巴士梯亞牢獄時的瘋癲。……自由，平等，友愛！友愛，平等，自由！法國人在百幾十年前猖狂的叫着。這叫聲還在人類的性靈裏盪着。我們好像聽見嗎，雖則隔着百幾十年前光陰的曠野。如今卑惡的巴士梯亞又在我們的面前堵着；我們如其再不發瘋，他那牢門上的鐵釘，一個個都快刺透我們的心胸了！」（落葉頁十九——二十）

在這裏，志摩不但讚美法國的七月革命，（這是一個可怕的革命，緊接着是皇帝

皇后上了斷頭台，而且有恐怖時代，）又讚美蘇俄的革命是「人類史裏最偉大的一個時期」，「爲人類立下了一個勇敢嘗試的榜樣」了。無怪志摩的一個朋友要批評他「思想之雜」和「感情之浮」了！而且這「浮」這「雜」，又是多麼可怕呀！但這是反映一個異常的心境」罷了。（語見落葉的志摩自序）以後他就沒有那麼「雜」。他說「俄國革命是人類史上最慘刻苦痛的一件事實，有俄國人的英雄性才能忍耐到今天這日子的。」（見列寧忌日——談革命；落葉頁一二六）此外在自剖集，在巴黎的鱗爪，還有許多同樣的話。這是不足爲奇的。可是一方面志摩感情和思想的「浮」和「雜」好些了，一方面他的詩便也失卻了勇敢樂觀獷悍的色調。自然這兩者中間說不上什麼因果關係，但有一點卻不能忽視，這就是悲痛地認明了自己一階級的運命的詩人的心一方面忍俊不住在詩篇裏流露了頹唐和悲觀，一方面，卻也更膽小地見着革命的「影子」就怕起來；這是一個心情的兩面。也就在這一點上，我們不能不說志摩的作品是中國最忠實的反映。

現在讓我們再回到志摩的作品罷。我們來看翡冷翠的一夜，志摩的第二詩集。這

和他的第一詩集多麼不同呀！這裏幾乎完全是頽唐失望的歎息。我們舉一個例，三月

十二深夜大沽口外：

今夜困守在大沽口外：

絕海裏的俘虜，

對着憂愁申訴：

桅上的孤燈在風前搖擺：

天昏昏有層雲裏，

那掣電是探海火！

你說不自由是這變亂的時光？

但變亂還有時罷休，

誰敢說人生有自由？

今天的希望變作明天的悵惘；

星光在天外冷眼瞅，

人生是浪花裏的浮瀉！

我此時在淒冷的甲板上徘徊，

聽海濤遲遲的吐沫，

心空如不波的湖水；

只一絲雲影在這湖心裏晃動——

不曾參透的一個迷夢，

不忍參透的一個迷夢！

這首詩就寫出了「一個曾經有單純信仰的，流入懷疑的頹廢」（猛虎集志摩自序）然而

這不過是開端罷了，這翡冷翠的一夜中也還有些不很「灰色」的詩，例如那第一首翡冷

翠的一夜。但這首太長了，我們另舉首短的更把詩人的「希望」表現得明顯些的望月：

月，我隔着窗紗，在黑暗中，

望她從巉巖的山肩掙起——

一輪惺忪的不整的光華：

像一個處女，懷抱着貞潔，

驚惶的，掙出強暴的爪牙；

這使 I 想起你，我愛，當初

也會在惡運的利齒間捱！

但如今，正如藍天裏明月。

你已升起在幸福的前峯，

洒光輝照亮地面的坎坷！

只有在猛虎集中，我們簡直找不出什麼帶些「光明」的詩句來。「懷疑的頹廢」到這時完全成熟，正和那些詩的技巧上「成熟」了一樣。同是以月亮爲題材的秋月和兩個月亮，比之那望月是很不同了。在秋月這首詩裏，志摩描寫了秋月的光「展開在道路上」，「飄閃在水面上」，……都是悲哀的頹廢的描寫；而結尾卻又轉入了神祕的出世的聊自慰安。那結尾幾句是這樣的：

聽那四野的吟聲——

永恆的卑微的諧和，

悲哀揉和着歡暢，

怨仇與恩愛，

幽冥交抱着火電，

在這寬絕的秋夜與秋野的

蒼茫中，

「解化」的偉大

在一切纖維的深處

展開了

嬰兒的微笑！

兩個月亮這首詩和那望月比着讀，就更有意義了。兩首詩的章法是相似的，兩邊都是整整齊齊的兩章；兩首詩的結構也是相似的，第一章都是描寫真實的月亮，第二章卻寫象徵的月亮。但是兩首詩裏所流露的詩人的「哲理」卻是多麼不同呀！我們把這首兩個月亮也抄出來看一看：

我望見有兩個月亮；

一般的樣，不同的相。

一個這時正在天上，

披敞着雀毛的衣裳；

她不吝惜她的恩情，
滿地全是她的金銀。
她不忘故宮的琉璃，
三海間有她的清麗。
她跳出雲頭，跳上樹，
又躲進新綠的藤蘿。
她那樣玲瓏，那樣美，
水底的魚兒也得醉；
但她有一點子不好，
她老愛向瘦小裏耗；
有時滿天祇見星點，
沒了那迷人的圓臉，

雖則到時候照樣回來，
但這份相思有些難挨！

還有那個你看不見，
雖則不提有多麼豔！

她也有她醉過的笑，

還有轉動時的靈妙；

說慷慨她也從不讓人，

可惜你望不到我的園林！

可貴是她無邊的法力，

常把我靈波向高裏提；

我最愛那銀濤的涵湧，

浪花裏有音樂的銀鐘；

就那些馬尾似的白沫，

也比得珠寶經過彫琢。

一輪完美的明月，

又況是永不殘缺！

祇要我閉上這一雙眼，

她就婷婷的升上了天！

我們把這首兩個月亮和那首望月比着讀，第一使我們感到的是詩人的感情一冷一熱，相差很遠；第二，在望月中，詩人借月亮來宣言「奮鬥」的不是徒勞，詩人對於「現實」還有熱烈的希望，但在兩個月亮中，詩人卻只表示了這樣無力的哲理：「真實」永遠有缺陷，「理想」方有「無邊的法力」；而他這「理想」卻又表現得異常虛無縹緲，我們讀了兩個月亮這首詩的第二章把握不到明快切實的印象。這是蒙了神祕的紗的「理

想」！

最後，我們再舉一首「暗慘到可怕」的詩來代表猛虎集罷。這詩題名為生活；

陰沉，黑暗，毒蛇似的蜿蜒，

生活逼成了一條甬道：

一度陷入，你祇可向前，

手捫索着冷壁的黏潮。

在妖魔的臟腑內掙扎，

頭頂不見一線的天光，

這魂魄，在恐怖的壓迫下，

除了消滅更有什麼願望？

四

所以從翡冷翠的一夜以後，志摩的詩一步一步走入懷疑悲觀頹唐的「黏潮的冷壁」甬道裏去了。這是大家有眼共見的。志摩的好朋友胡適之也這麼承認。但同時還有一個很可注意的現象：志摩作品的數量也跟着減少了。志摩在猛虎集自序中說：

「尤其是最近幾年，有時候自己想着了都害怕：日子悠悠的過去，內心竟可以一無消息，不透一點亮，不見絲紋的動。我常常疑心這一次是真的乾了完了的。……只有一個時間我的詩情真有些像是山洪暴發，不分方向的亂沖。那就是我最早寫詩那半年，生命受了一種偉大力量的震撼，什麼半成熟的未成熟的意念都在指顧間散作繽紛的花雨，我那時是絕無依傍，也不知顧慮，心頭有什麼鬱積，就付託腕底胡亂給爬梳了去，救命似的迫切，那還顧得了什麼美醜！我在短時期內寫了很多，但幾乎全部都見不得人面的。這是一個教訓。我的第一集詩——志摩的詩——是我十一年間回國

後兩年內寫的；在這集子裏，初期的感傷性雖已消滅，但大部分還是情感的無關的泛濫，什麼詩的藝術或技巧都談不到。這問題一直要到民國十五年我和一多，今甫，一羣朋友在晨報副刊鐫行詩刊時方才開始討論到。……我的筆本來是最不受羈勒的一匹野馬，看到了一多的謹嚴的作品，我方才憬悟到我自己的野性；但我素性的落拓始終不容我追隨一多他們在詩的理論方面下這任何細密的工夫。……最近這幾年生活不僅是極平凡，簡直是到了枯窘的深處。跟着詩的產量也儘「向瘦小裏耗」。要不是去年在中大認識了夢家和瑋德兩個年青的詩人，他們對於詩的熱情在無形中又鼓勵了我奄奄的詩心，第二次又印詩刊，我對於詩的興味，我信，竟可以銷沉到幾於完全沒有。

……」

這一段話是志摩十年創作生涯的小史，很有價值的自白。翡冷翠的一夜（詩集）印於一九二七年九月，志摩有一篇「代序」，也說「狂妄的虛潮早經消退，餘騰的只一片轟確的不生產的砂田，在海天的荒涼中自艾。……我如其曾經有過一星星詩的本能，

這幾年都市的生活早就把它壓死。這一年間我只淘成了一首詩，前途更是渺茫！」依這兩段話來推算，志摩詩情橫溢的時期就只民國十一到十二三年這兩年的工夫；以後就逐漸「枯窘」了。他自己把這「枯窘」的原因歸之於「生活的平凡」，歸之於敏才就範的「講究詩的藝術和技巧」——就是不肯亂做；然而這是真正的原因麼？我以爲不是的。對於這種「唯心的」解釋，我們不能滿足。

我們先看「生活的平凡」是否志摩詩情枯窘的原因。

詩，和其他文藝作品一樣，是生活的產物；所以「生活的平凡」會影響到詩情而終於「向瘦小裏耗」，這話原也相對的正確。但是「生活」這一詞的意義，決不是僅指作家個人的私生活，也包括了社會生活在內。詩這東西，也不僅是作家個人情感的抒寫，而是社會生活通過了作家的感情意識之綜合的表現。所以一位詩人假使不是獨居荒島而尚與複雜萬變的社會生活相接觸，那麼，雖然他個人生活中沒有大波浪，他理應有題材而不會感到詩情的枯窘。志摩近年來並沒躲在荒島上過隱士的生活，而他所

在的社會卻又掀起了驚天動地的大風浪，生活實在供給了志摩很多的詩料。然而志摩卻以詩情枯窘自悲了！難道是志摩「才盡」，所以不能從生活中攝取詩材了麼？當然不是的。我以為志摩詩情的枯窘和生活有關係，但決不是因為生活平凡而是因為他對於眼前的大變動不能了解且不願意去了解！他只認到自己從前想望中的「嬰兒」永遠不會出世的了，可是他卻不能且不願承認的另一個「嬰兒」已經呱呱墮地了。於是他懷疑頹廢了！他自己說「一個曾經有單純信仰的，流入懷疑的頹廢」，就是最好的自白。因為他對於社會的大變動抱着不可解的懷疑，而又因為他是時時刻刻不肯讓絕望的重量壓住他的呼吸，他要和悲觀和懷疑掙扎，（看他的自剖集頁五一，及猛虎集自序最後一段）而且他又再不肯像最早寫詩那時候把半成熟未成熟的意念都「付託腕底胡亂給爬梳了去」，於是他就只有「沉默」的一道了！這是一位作家和社會生活不調和的時候常有的現象。

可是志摩的「單純信仰」又是怎樣的呢？關於這一點，有過胡適之的解釋了。胡適之先生在追憶志摩中說：「他的人生觀真是一種單純的信仰，這裏面只有三個大字：

一個是愛，一個是自由，一個是美。他夢想這三個理想的條件能夠會合在一個人生裏，這是他的單純信仰。他的一生的歷史，只是他追求這個單純信仰的實現的歷史，……他的失敗是因為他的信仰太單純了，而這個現實世界太複雜了，他的單純的信仰禁不起這個現實世界的摧毀；正如易卜生的詩劇 Brand裏的那個理想主義者，抱着他的理想，在人間處處碰釘子，碰的焦頭爛額，失敗而死。」（新月四卷一期志摩紀念號）胡先生這解釋，我不能同意。我以為志摩的單純信仰是他在作品裏（詩集志摩的詩和散文落葉，自剖等）屢次說過的一句抽象的話：「苦痛的現在只是準備着一個更光榮的將來」。這就是他「曾經有過的」單純信仰！他的第一期作品就以這單純信仰作醉母。我以為志摩的許多披着戀愛外衣的詩不能夠把來當作單純的情詩看的；透過那戀愛的外衣，有他的那個對於人生的單純信仰。一旦人生的轉變出乎他意料之外，而且超過了他期待的耐心，於是他的曾經有過的單純信仰發生動搖，於是他流入於懷疑的頹廢了！他並不像Brand那樣至死不懷疑於自己的理想。（一九二八年元旦的申報紀念文中有他的一篇文章，備

疑的色彩很濃；「把理想砍成小塊，放在希望的火上慢慢地烘，——有那樣意思的話。」

並且志摩的懷疑，也是一種社會現象。近年來的學者誰不被懷疑的毒蛇咬着心呀？只不過志摩是坦白的天真的熱情的，所以肯放聲大叫罷了！不但是中國，西歐的學者不是也懷疑了他們的文化生活社會組織麼？雖然他們死不肯轉換方向看一看，但是他們的懷疑卻忍俊不住了！

心目中的「嬰兒」既已絕望，「光榮的將來」又愈看愈遠，於是徐志摩由單純信仰而流入了懷疑的頹廢，於是他的詩的產量「往瘦小裏耗」，於是即使嘔心血吐出幾句來也無非是悲觀失望，暗慘得可怕了！然而他還有一個地方可以躲一下：藝術至上主義！這裏，我們就要討論到「詩的藝術或技巧」的研求是否成爲志摩作品稀少的一個原因了。

這顯然不是的。向技巧的完美方面研求，並不影響到詩情因而至於枯窘；這有古今中外許多詩人的創作經驗可以爲例證。所以這是不成理由的。然而從另一方面看，

詩人和社會生活不調和的時候，往往遁入藝術至上主義的「寶島」。志摩雖也一度進去，可是他自己說他「素性的落拓」始終不容他在詩的理論方面下過任何細密的工夫。換一句話說，他雖然時時感到「不能抵抗，再沒有力量」，（見志摩的講演稿，秋）他還不肯一頭逃到那「寶島」死不出來，他在那裏徘徊，直到死。

五

我覺得新詩人中間的志摩最可以注意。因為他的作品最足供我們研究。他是一個詩人，但是他的政治意識非常濃烈。我們再看他在一九二九年（？）的一篇講演秋（良友一角叢書第十三種，在志摩死後出版的），那中間有幾句：

「我借這一首不成形的咒詛的詩，（指毒藥——盾註）發洩了我一腔的悶氣，但我卻並不絕望，並不悲觀，在極深刻的沉悶的底裏，我那時還摸着了希望。所以我在嬰兒——那首不成形詩的最後一節，那詩的後段，在描寫一個產婦在她生產的受罪中，還

能含有希望的句子。

「在我那時帶有預言性的想像中，我想望着一個偉大的革命。因此我在那篇落葉的末尾，我還有勇氣來對付人生的挑戰，鄭重的宣告一個態度，高聲的喊一聲：『Eternal Yea!』……」

「一年，一年，又過去了兩年。這兩年間我那時的想望有實現了沒有？那偉大的嬰兒」有出世了沒有？我們的受罪取得了認識與價值沒有？

「我不知道，我不知道。我知道的還只是那一大堆醜陋的蠻腫的沉悶，厭得齷人的沉悶，籠蓋着我的思想，我的生命。它在我的筋絡裏，在我的血液裏。我不能抵抗，我再沒有力量。」

看了這樣的話，能夠不對於徐志摩的「沉悶」同情麼？不差！許多人同情他。但是我們卻覺得同情是無聊的，我們要指出來：徐志摩的生活所產生的思想意識，必不可免地要使他覺得這沉悶，而且不能抵抗，再沒有力量！並且他的生活，他的階級背

景，——他的思想意識又不容許他看見那沉悶已破了一角，已經耀出萬丈的光芒！

最後值得我們注意的，是徐志摩在猛虎集的自序中又告白了他的「復活的機會」。他說：「抬起頭居然又見到天了。眼睛睜開了，心也跟着開始了跳動。嫩芽的青紫，勞苦社會的光與影，悲觀的圖案，一切的動，一切的靜，重復在我的眼前展開，有聲色與有情感的世界重復爲我存在；這彷彿爲了要挽救一個曾經有單純信仰的流入懷疑的頹廢，那在帷幙中隱藏着的神通又在那裏栩栩的生動；顯示它的博大與精微，要他認清方向，再別錯走了路。」

然而他就不幸死了。我們沒有看見「復活」後的他走了怎樣的路，這一個謎，我們不便亂猜。

徐志摩論

穆木天

——他的思想與藝術——

上

雖然他的大部分的作品是「五卅」以後制作的，詩人徐志摩總算是「五四」時代的詩人。他的創作活動，是從「五四」運動開始的。他的作品中反映的，也正是「五四」時代之一部分的知識分子的心理意識。如果說「五四」時代的代表詩人是郭沫若，王獨清和徐志摩的話，那麼代表初期的狂飆時代的，是小市民的流浪人的浪漫主義者郭沫若，代表末期的頹廢的空氣的是落難公子王獨清，而代表中間期的，則是「新月」詩派的最大的詩人徐志摩了。

雖然沒有郭沫若那樣龐大的野心，到一切的文學的領域去作廣汎的嘗試，雖然他的活動範圍什九是止於詩歌之內，——因為他的大部的散文，是詩的一種形式，而他的小說「輪盤」是不成爲小說，——可是徐志摩是有着他的偉大的存在的意義（raison d'être）。他不正是「新月派」的盟主，而且，他的全部的詩作，是代表着「新月派」的詩歌之發展過程。在他的「靈魂的冒險」中——在他，「這靈魂的冒險是生命核心裏的意義」（迎上前去）——可以說包含着「新月派」詩歌之一切。雖然在他的多量的詩作中，含有着好些唯美主義印象主義的要素，可是詩人徐志摩不是頹廢的，而是積極的。他是現代中國的一位尼采，他深信着他是一位中國的查拉圖斯脫拉。他要求着像大鵬似地作逍遙的雲遊。對於他不滿意的現代中國社會，他不抱厭世觀，而更不抱那「童孩性的樂觀主義」。雖然他的人生觀，是值得我們分析和批判的，可是他始終「是一個生命的信徒」（迎上前去）。他「是一隻沒有籠頭的野馬」。他的詩歌的創作，是他對於社會不調和的表現。換言之，他的詩歌，就是牠的「靈魂的冒險」的象徵。

詩人徐志摩始終是「一個生命的信徒」。他始終對於他所憎惡的時代挑戰。他的口號是。Everlasting yea, Everlasting yea。在落葉裏他那樣地吶喊，在末期的散文作品秋的裏邊，他也是那樣的吶喊。他認為「人原來是行爲的動物」落葉。他主張用「積極的態度對運命宣戰」。因為「這是精神的勝利，這是偉大」，這是「不可搖的信心，不可動的自信力」的表現。對於社會，他所要求的是「澈底的來過」青年運動。在詩篇嬰兒裏邊，他說：「我們要盼望一個偉大的事實出現，我們要守候一個馨香的嬰兒出現」。詩人徐志摩，信仰着他的理想，一生的努力，就是目標着他那個「馨香的嬰兒」之創造。

詩人徐志摩對於人生之這種積極的態度，是須要從他的生活環境去說明的。詩人的家庭，是相當地資本主義化了的地主家庭，在猛虎集的序文中，詩人徐志摩說：「在廿四歲以前我對於詩的興味遠不如我對於相對論或民約論的興味。我父親送我出洋留學是想要我將來進『金融界』的，我自己最高的野心是想做一個中國的 Hamilton」

想使兒子進金融界之那種企圖，是證明着詩人的父親是相當地都市市民化了。想作中國的哈彌爾敦之那種野心，是足以反映出來詩人的青年時代是有着狂飆般的政治的要求。這種向上的市民的要求，使詩人徐志摩成爲「一個不可教訓的個人主義者」，（列寧
忌日——談革命）使他接受了西洋的入世的思想。在天目山中筆記裏，他說：「我們承認西洋人生觀洗禮的，容易把做人看得太積極，入世的要求太猛烈，太不肯退讓，把住這個熱虎虎的一個身子一個人放進生活的軋床去，不叫他留存半點汗水回去。」他的那兩個有力量的外國字 Everlasting yea，自然是他這種個人主義的表現。然而，詩人雖然到了美洲的大陸，可是他從美國所受的影響，並不見得怎麼顯著。詩人是從士大夫的環境轉變到市民的環境的。從他的作品看，詩人身上，是充滿着二重的性格。我們也或者可以說，如法國的服爾德似地，他是一個貴族的市民。因之，大都市的工業社會的文明與他無有多大的緣分。惠特曼一類的詩人沒有給與過他多大的影響。而法國的孔德一流的實證主義的哲學，也像是沒有給過他若干的薰陶。他「擺脫了哥倫比

亞大博士銜的引誘，買船票過大西洋，想跟二十世紀的福祿秦爾（福爾德）認真念一點書去」，（我所知道的康橋）這也足證明他對於不夜城紐約的都市生活表示着不調和了，他以爲「實利主義的重量完全壓倒人的靈性的表現」（論自殺），如印度的泰戈爾老人似地，他否定二十世紀的文明，要回到自然。他感到「文明只是墮落」，他詛罵「文明人」（海灘上種花）。同美國的風尚不相合，到了康橋，徐志摩接受了吸烟的文化。康橋使詩人作了一個重新的開始。在吸烟與文化裏邊，他說：「我在康橋的日子可真是幸福，深怕這輩子再也得不到那樣甜蜜的機會了。我不敢說康橋給了我多少學問或是教會了我什麼。我不敢說受了康橋的洗禮，一個人就會變氣息，脫凡胎。我敢說的只是——就我個人說我的眼是康橋教我睜的，我的求知欲是康橋給我撥動的，我的自我的意識是康橋給我胚胎的。」在康橋的那種貴族的世界中，他忙着散步，划船，騎自轉車，抽烟，閑談，喫五點鐘茶牛油烤餅，看閑書。在那個心欲的國土裏，他建立了他的理想主義的哲學，他的自然崇拜的理想。那種陶養，使他深感到「浪漫的懷鄉病」，懂

懷到「草深人遠，一流冷澗」的境界。強烈的個人主義的 Everlasting yea 和浪漫的懷鄉病，因之，成爲了這位「朝山客」，這位「不羈之馬」的思想的中心。他的藝術的人生觀——「生活是藝術」——在康橋是被胚胎出來了。

貴族的市民出身的詩人徐志摩在康橋同當時的貴族化的英國市民社會融合一起。他深受了英國的世紀末的唯美主義印象主義文學的影響。同時，他更接受了英國的貴族層的浪漫詩人的薰陶。如果有人對於英國十九世紀末的文學同徐志摩的作品對照起來，作一個比較研究，我以爲是很有趣味的。在十九世紀末期的英國，資本主義到達了極絀爛極成熟的時代，寄生的社會層得到了過剩的生活餘裕，於是應運產生出來對於世界的全然唯美的態度，人生之最高的意義在於美的主張。達到了帝國主義的成熟期的英國，擁着廣大的殖民地，在歐戰之後，其資產者社會仍持續着過着寄生生活。而且在歐戰期，英國沒有直接地蒙着戰禍，牠的牛津仍是牛津，牠的康橋仍是康橋。從那種貴族化的市民社會，詩人徐志摩發現了他的理想的糕糧。他發現了他的理想的

政治與理想的革命。〔政治生活與王家三阿嫂〕而是在那裏他發現了他所心愛的諸作家。在他以爲，他那些「生活的趣味」都是些「不預期的發現」。他告訴過我們裴德（W. Pater 歌德、柏拉圖、雪萊、杜思退益夫斯基、托爾斯泰、丹農雪烏、盧梭、波多萊爾之所）被他發現，「都是邂逅，不是約會。」（濟慈的夜鶯歌）他認爲是偶然的。然而他沒深注意到英國的諸現實主義的巨家，而把主義放到濟慈、渥茲渥斯、卜雷克、拜輪和半個雪萊的上面，把注意更放在盧瑟諦、哈代、梅壘代斯、曼殊裴爾、西蒙茲、哈得生（Hudson）、裴德的上面，是不是偶然的呢？他接受了泰戈爾、托爾斯泰、羅曼羅蘭、尼采、丹農雪烏、達文賽、哥德，我們很清楚地看出來那裏邊存在着必然性。在他所繙譯的東西之中，有淪亡的貴族福凱（Ourra）的騎士故事渴堤孩，有貴族的市民服爾德的貢第德，有閩秀作家曼殊裴爾的小說，有丹農雪烏的死城，都是多少帶有貴族性的東西。徐志摩對於西洋文學之接受，自然是由於他的強烈的主觀出發的了。

具有如上的生活環境的徐志摩是極端地肯定着他的理想主義。他不住地要求着自

我實現。他的創作是自己實現，他的翻譯，也是自我實現。他有着單純的信心，在他認爲「單純的信心是創作的泉源」(海灘上種花)。他的理想主義是不住地在更新着。在飛上前去裏，他說：「我想信真的理想主義者是受得住眼看他往常保持着的理想變成灰，碎成斷片，爛成泥，在這灰這斷片這泥的底裏他再來發現他更偉大更光明的理想。我就是這樣的一個。」詩人的一生，是「冒險——痛苦——失敗——失望」的動變，是「認識——實現——圓滿」的過程。然而，在一生中，他什麼都未有完成。他的一切的完成，可以說全是散葉子的零碎札記。他的思想，當然也是同樣。在落葉裏，他說：「我的思想——如其我有思想——永遠不是成系統的。我沒有那樣的天才。我的心靈的活動是衝動性的，簡直可以說癡癡性的。」衝動性癡癡性的，是他的思想，他的爲人是非常好動的。在自剖裏，他說：「我是個好動的人：每回我身體行動的時候，我的思想也彷彿跟着動盪。」他喜歡飛機，也歡喜自轉車，他歡喜旅行，他歡喜雲遊。在想飛中，他說：「人類最大的使命，是製造翅膀；最大的成功是飛！理想的

極度，想像的止境，從人到神！詩是翅膀上出世的：哲理是在空中盤旋的。飛：超脫一切，籠蓋一切，掃盪一切，吞吐一切，「從人到神，這一種超人哲學，是一種尼采主義。他在弔劉叔和裏邊說：「他彷彿跟着查拉圖斯脫拉登了哲理的山峯。」使他不住的喊出 Everlasting yea 的，也是這種尼采主義。尼采說：「受苦的人沒有悲觀的權利。」此語在徐志摩的身上，是有很大的反抗作用的。

從康橋回到中國，那是民國十一年。「五四」運動已經低潮。中國仍是半殖民地。這裏沒有康橋，沒有英國那樣的貴族社會。戰後帝國主義之變本加厲地向中國進攻，使中國越發呈出紊亂的狀態。那一種紊亂的環境，是詩人徐志摩所不忍目睹，所不能安居的。他的理想主義的浪漫主義碰了壁。然而他不能正確地說明此路不通的原故。他不把主要的原因歸之於洋大人，而認為是民族的墮落，是民族的倒運，是民族的破產。從落葉以至於秋，這種思想是一貫着的。我們民族是破了產的，道德、政治、社會、宗教、文藝，一切都是破產了的。其原因呢？於是乎他說了：「不要以為這樣混

沌的現象是原因於經濟的不平等，或是政治的不安定，或是少數人的放肆的野心。」

「我們的自身是我們的運命的原因。」（落葉）他又說：「我認識我自己力量的止境，但我却不能制止我看了這時候國內思想界萎靡現象的憤懣與羞惡。」（迎上前去）他悲憤仁義禮智信成爲了五具殘缺的屍體。（毒藥）他悲憤地又說：「儒教的珍品——恥節——到那裏去了。」（從小說講到大事）他怎麼看我們的民族呢？在求醫中，他說：「我們這倒運的民族眼下只有兩種人可分，一種是在死的邊沿過活的，又一種簡直是在死面過活的。」對着這種「普遍死化的凶潮」，對着這種「人道的幽微的悲切的音樂」，他閉上了眼睛，他發現了另一個悲慘世界，在那裏，他的感情、思想、意志、經驗、理想，沒有一樣是和諧的，沒有一樣是容許他安舒的。他發現了「實際的生活逼得越緊，理想的生活若得越空」（求醫）。現實的生活與理想的生活之矛盾所生出來的失望沒有使他絕望，反之，却使他對於自己更加強烈地，更加精細地去做解剖的工作，然而，他不求援於科學，他說：「科學我是不懂的，」（迎上前去）甯可以說，他是否定科學的。在

落葉裏，他說：「我們決不可以爲單憑學科的進步就能看破宇宙結構的祕密。」而在論自殺中，他又說：「在我們一班信仰（你可以說迷信）精神，精神生命的癡人，在我們還有土可守的日子，決不能讓實利主義的重量完全壓倒人的靈性的表現，更不能容忍某時代迷信（在中世是宗教，現代是科學）的黑影完全淹沒了宇宙間不變的價值。」他相信靈性。他說：「單有軀壳生命沒有靈性生活是莫大的悲慘。」（海灘上種花）他愛大自然，因爲大自然有靈性。康橋有康橋的靈性，翡冷翠山中，也有牠的靈性。「自然是最偉大的一部書。」（翡冷翠山居閒話）牠給你以「靈性的迷醉」。由於同中國社會之矛盾，他感到：「實際生活的牽掣可以刼去我們靈性所需要的閑暇，積成一種壓迫。」（自剖）然而，對於生活的壓迫，他不感絕望。他要「迎上前去」。在再剖裏，他說：「我甯言我自己跳進了這現實的世界，存心想來對準人生的面目認他一個仔細。」他不斷地作他的「靈魂的冒險」要在這忽忽變動的聲音的世界裏，贖出幾個永久不變的原則的憑證來。」（海灘上種花）可是，他的玄學的追求，是終沒有完成的答案，喲！在自

剖、再剖之後，他思想上起了轉變。他背起了他的十字架，由盲衝轉變到有意識的行動，從對於社會之不調和不承認的態度，轉變到「迎上前去」。在「迎上前去裏，他肯定地說：「是的，我從今要迎上前去！生命第一個消息是活動，第二個消息是搏鬥，第三個消息是決定；思想也是的，活動的上下文就是搏鬥。」他的「赤子之心」他的「單純的信心」，使他積極地作他所謂的「理想中的革命」。

單純的信仰給了他勇敢。單純的理想給了他力量。他的靈性的勇敢使他崇拜拜輪，說出來「他是一個美麗的惡魔，一個光榮的叛兒。」（拜輪）他崇拜耶穌、托爾斯泰、哥德、密爾頓、悲特文、密其郎及羅、文天祥、黃梨洲等等人物。他崇拜他們，是因為他們有不可動搖的 simple faith。是因為他們的思想是單純的——宗教家為善的原則犧牲，科學家為真的原則犧牲，藝術家為美的原則犧牲——這一切犧牲的結果便是我們現有的有限的文化。」（海灘上種花）是因為黃梨洲文天祥在非常的時候，「為他們的民族爭人格，爭人之所以為人。他的「理想中的革命」的要求，使他在落葉裏，

讚美俄國革命，讚美俄國國旗說：「那紅色是一個偉大的象徵，代表人類史裏最偉大的一個時期；不僅標示俄國民族流血的成績，却也爲人類立下了一個勇敢嘗試的榜樣，」使他，在同篇中。更讚美法蘭西的大革命，說：「巴士梯亞是代表阻礙自由的勢力，巴黎市民的攻擊是代表全人類爭自由的勢力，巴士梯亞的「下」是人類理想勝利的憑證。」在自剖裏，他又說：「那一個民族的解放史能不濃濃的染着 Martyrs 的腔血？俄國革命的開幕，就是二十年前冬宮的血景。只要我們有識力認定，有胆量實行，我們的理想中的革命，這回羔羊的血就不會是白費的。」可是流血的事情，是他所不喜歡的。詩人徐志摩的革命的要求，只是在於爭「靈魂的自由」。而且，他的理想政治是英國的政治，是希臘的政治。他所理想的革命，是不流血的革命，在政治生活與王家三阿嫂之中，他說：「英國人是『自由的』，但不是激烈的，是保守的，但不是頑固的。自由與保守并不是衝突的，這是造成他們政治生活的兩個原則；唯其是自由而不激烈，所以歷史上並沒有大流血的痕跡，（如大陸諸國，）而却有革命的實在，唯其

是保守而不是頑固，所以雖則『不爲天下先』，而却沒有化石性的殭。」然而，英國對於殖民地的剝削與壓迫，希臘的奴隸社會，他一概不提。愛和平是他的天性。因之，對於羅曼羅蘭，他表示出來深摯的共鳴。羅蘭的空想的英雄主義，他認爲是一種最高的理想。他以爲羅蘭是勇敢的人道的戰士，是同托爾斯泰、杜斯退益夫斯基、泰戈爾、甘地同樣，立腳於高高的山嶺上，俯瞰着人間社會。「打破我執的偏見來認識精神的統一；打破國界的偏見認識人道的統一。這是羅蘭與他同理想者的教訓。解脫怨毒的束縛來實現思想的自由；反抗時代的壓迫來恢復靈性的尊嚴。這是羅蘭與他同理想者的教訓。」（羅曼羅蘭）尼采所說的「受苦的人沒有悲觀的權利」那句話，是他的座右銘，「在苦痛中領會人生的實際，」「在痛苦中實現生命，實現藝術，實現宗教，實現一切的奧義」之這種人道的英雄主義，也在此地成了他的理想了。遊了莫斯科，對於革命後之俄國社會表示不滿，接着，他就自命爲馬蘭的同理想者了。在弔劉叔和文中，他認爲「五卅」前後的中國國內情形是一幅大西洋的天變，而難得的是少數共患難

的旅伴。因之，在大的社會中，詩人徐志摩是感到孤獨的。詩人徐志摩所要求的，是反抗現代的墮落與物質主義的革命運動，是心靈解放的革命。他的這種要求，是從那有士大夫性的個人主義出發的。到最後，在秋裏，他悲嘆士民階級之沒落，而結論到「我們現在爲救這文化的性命，非得趕快就有健全的活力來補充我們受足了文明的毒的讀書階級不可。」在話裏，他說：「真偉大的消息都蘊伏在萬事萬物的本體裏，要聽真值得一聽的話，只有請教兩位最偉大的先生。……就是生活本體與大自然。」在秋裏，他仍然貫徹着這種思想。他依然是主張把過度文明的人種帶回到生命的本源上。他主張人多接近自然。一方來補充開鑿過多分的士民階級，一方極力把教育的機會推廣到健全的農民階級裏。打破階級界限及省分界限，獎勵階級間的通婚。不過這一種理想，是不是可以實現的呢？這種對於士民和農民的關心，是表明着詩人徐志摩的 simple faith 之所由來了。

雖然詩人徐志摩要求着「一種要新發現的國魂」，可是，那是從他的個人出發的。

他，在列甯忌日——談革命裏，說：「我是一個不可教訓的個人主義者。這并不高深，這只是說我只知道個人，只認得清個人，只信得過個人。我相信德謨克拉西只是普遍的個人主義；在各個人自覺的意識與自覺的努力中涵有真純的德謨克拉西的精神。」他崇拜列甯，說列甯有如耶穌的偉大，是崇拜個人，而不是主義。他認為「生命祇是個性的表現，」而是感情把一些個體的組織起來的。他是一個信仰感情的人。在落葉裏，他說：「人在社會裏本來是不相連繫的個體。感情，先天的與後天的，是一種線索，一種經緯，把原來分散的各體組織成有文章的整體。」徐志摩是一個感情性的人。他的一生，就是要實現「生活是藝術」的主張。他的感情，使他在苦痛中在時代悲哀中實現他自己。他的感情的生產，就是他的詩歌。他忠實地去創造新的人生準則。他在話裏說：「不能在我的生命裏實現人之所以為人，我對不起自己。在為人爲的生活裏，不能實現我之所以爲我。我對不起生命，這個原則我們也應該時時放在心裏。」感情性的詩人徐志摩，藉着詩歌實現了自己。在秋裏，詩人引過一個別的詩人

的話說：「我們靠着活命的是情愛，敬·仰·心·，希·望·」（we live by love, admiration and hope）情·愛·，敬·仰·心·，希·望·，則是詩人在詩的創作中所靠着生活的了。

下

詩人徐志摩在他的短促一生中，遺留給我們四部詩集：志摩的詩、翡冷翠的一夜、猛虎集、雲遊，三部散文集：落葉、白荊、巴黎鱗爪，和一篇散文秋，以及一部小說集輪盤，與一篇戲曲卞崑岡。其中成爲作品的，只有詩和散文，但是，他的散文，便是詩的一個形式。他的散文，什九是散文詩。在其中一貫着的，是他的個人的感情。詩人徐志摩長於流露抒發自己的感情而拙於描寫社會生活。譬如輪盤中的春痕，只是形容詞的堆砌，而其主題，則是才子佳人式的戀愛。詩人徐志摩只是一個寄生生活者，他的境遇比較順，而又與生產無直接的關係。對於社會的現實，他不能把握。從社會生活中，他抽不出有意義的主題來。對於醜惡的現實社會，他是迴避的，

否定的。在迎上前去中，他說：「我敢担保的，只是我自己思想的忠實。」而那止於是主觀的忠實。他是一個信仰感情的人，他不懂科學。而抒情詩，抒情的散文是足以作他的感情的表現之工具而有餘。抒情詩，抒情的散文，是足以包容他的思想的。法國的博威 (Ernest Bove) 把文字發達史分成爲抒情、敘事、劇之三個階段。徐志摩恐怕算是其第一個階段上的人物了。

在我所知道的康橋裏詩人徐志摩說：「我這一生的周折，大都尋得出感情的線索。」詩人的創作活動之過程，也是有跡可尋的。話、濟慈的夜鶯歌、海灘上種花諸篇，如果可以說是徐志摩的藝術論或者是詩學，那麼，翡冷翠的一夜，和猛虎集中的兩篇序文，則是他的創作活動之自我批判，創作生活之回顧了。如果把這兩篇序文和自剖中之自剖、再剖、求醫、想飛、迎上前去諸篇詳細分析一下，我們很可以找出來他的創作活動的。徐志摩的創作活動可以分爲四個時期。第一期是最早寫詩的半年。猛虎集的序文告訴我們說：那一個時期他的感情真如山洪暴發，不分方向地亂沖，生

命受了一種偉大的力量的震撼，什麼半成熟的未成熟的意念都在指顧間散作繽紛的花雨。可是那個時期的感情奔放的浪漫諦克的詩，據說雖然爲量甚多，但幾乎都見不得人。所以我們也無從研究了。不過我們可以想像到當時他是一匹狂暴的野馬。徐志摩的創作活動的第二個時期，是由志摩的詩所代表着的。那是他民國十一年回國後兩年間的作品。代表這個時期的散文，是落葉裏的大部分。落葉諸篇是充滿着浪漫諦克的自白，充滿着康橋時代的憧憬。在志摩的詩的裏邊，要據詩人自己說：「初期的洶湧性雖已消滅，但大部分還是感情的無關關的泛濫，什麼詩的藝術與技巧都談不到。」（猛虎集序文）不過，在我們看，這一個時期，雖然詩的藝術與技巧都談不到，然而其內容是比較充實的。志摩的詩作，是隨着形式之追求與完成而減少其內容的充實性的。在志摩的詩裏，我們是看得出浪漫主義的氣息，漸漸地，流爲印象主義的氣息之傾向的。志摩的詩時代是可以說志摩的「五四」時代。徐志摩的創作活動的第三個時期，是由翡冷翠的一夜、自剖、巴黎鱗爪所代表着的。在這個期間，中國產生了「五卅」運

動，徐志摩在其後，目睹了各種更爲不滿的現象，在生活上也起了很大的波折，在思想上也起了一個大的轉變。在迎上前去裏，在翡冷翠的一夜的序文裏，他都肯定地重複出來他在詩篇戀愛到底是什麼一回事所說的那兩句話：

我再不想成仙，蓬萊不是我的分；

我只要這地面，情願安分地做人。

這就是他所謂的「決心做人，決心做一點事情」的時代。理想主義碰了壁，他要求行動。他努力自剖。他要貫徹他的尼采主義。在這時期形式雖日趨工整，可是他失却了生產的力量了。因爲他的理想主義同社會現實愈趨衝突了。在翡冷翠的一夜的序文中，他說：「我如其曾經有一星星詩的本能，這幾年都市生活早就把它壓死。這一年間我只淘成了一首詩，前途更是渺茫。……這一卷詩，大約是末一卷罷。」這一個期間，真正地代表着他的情感的詩作，與其說是韻文詩，甯是那些散文詩：自剖和巴黎鱗爪中的諸篇。一方面追求定型律，一方面主觀的忠實使制作那些散文詩，這裏是不

是有着一種矛盾呢？這一個時期是徐志摩的創作活動之最高峯。最後，就是他的創作活動的第四期，也就是其沒落期。在那種迴光返照之中所產生出來的，就是猛虎集、雲遊和散文秋。毫不待言地，這幾個不同的時期是有着連繫的，其間存在着發展的線索的。

詩人徐志摩的思想是雜的，而他的作品也是雜的。他有稱王稱霸的雄心。他不想做一個詩歌的作者，而且，他還想做一個詩歌的理論者。雖然他一無所完成，可是他作了各種的嘗試。他不想作一個藝術家，而且，想做一個科學家。他所譯的那段達文賽的剪影，正是表示着他的這種多樣複雜的要求。徐志摩的一切的翻譯，是反映着他自己的主觀，換言之，他的翻譯，也是他的自我實現。（生命的報酬、鷄鷹與芙蓉蛋、達文賽的剪影、死城、攝提孩等。）他的翻譯，是同一般的手藝人的翻譯不同的。其中處處是反映着他的強烈的主觀的要求。達文賽的剪影，可以說是他的 self-justification 的宣言。基烏凡尼鮑爾脫拉飛屋在日記裏記着：「騫沙里說梁那圖是一個最不了的落拓

家。他寫下了有二十本關於自然科學的書，但沒有一本完全的，全是散葉子的零碎雜記。」又記着「什麼東西在旁人看來已經是盡善盡美的，在他看來通體都是錯。他要的是至高無上的，不可得的，人的力量永遠夠不到的。因此他的作品都沒有作完全的。」這好像是詩人徐志摩對於自己的批判。

詩人徐志摩不止是要求創作，而且更作原理的追求。如果我們要研究他的詩學的話，濟慈的夜鶯歌、海灘上種花、話諸篇，以及自剖與秋，都多少可以供給我們資料的。徐志摩的詩論，同樣地，全是散葉子的零碎雜記。在自剖裏，他告訴我們說：「我做的詩有不少是在行旅期中想起的。……是動，不論是什麼性質，就是我的興趣，我的靈感。」在海灘上種花，他告訴我們說：「單純的信心是創作的泉源。」在話中，他說詩人們除了做夢再沒有正當的職業，真的詩人夢境最深，神魂遠在祥雲漂渺之間，那時候隨意吐露出來零句斷片。在秋裏，他又說：「你們明知我是一個詩人，他的家當，除了幾座空中樓閣，至少是一顆熱烈的心。」這樣說來，志摩的詩歌，是

在動的裏邊，一顆熱烈的心所想的幾座空中樓閣了。那是真純的個性之表現。是自由的靈魂的翱翔之反映。他反映的生命現象之不可思議是大自然之奧妙。詩心是一種神往。徐志摩對於詩歌的見解，是深具着神祕主義的色彩了。詩人徐志摩，對於詩歌，是一個星象學者；一個點金術者，一個預言者的態度。可是，現在的世界已不是玄學的時代了。而特別是現在中國又呈了紊亂的局面。整理這種局面，玄學又是無力的。現實的社會狀態，使詩人志摩找不出詩的營養來了。於是，在秋裏，他又說：「跟着這種種症候還有一個驚心的現象，是一般創作活動的消沉，這也是當然的結果。因為文藝創作活動的條件是和平有秩序的社會狀態，常態的生活，以及理想主義的根據。我們現在却只有混亂，變態，以及精神生活的破產。」由此可以看得出徐志摩的詩作生活之幻滅，是由於玄學世界之幻滅了。

在詩人徐志摩的創作生活中，由志摩的詩和落葉所代表的時期，可以稱之為「浪漫期」。在這一時期，他的詩歌所表現的，有戀愛、自然、社會諸動機。這一個期

間，他是一個「朝山人」。面對着冥冥的前程，無有止境地，奔那遠在白雲環拱處的山嶺，沒有止息地望着他那最理想的高峯。然而他是有酬勞的。因為他感到那最理想的高峯，已湧現在當前，蓮苞似的玲瓏，在藍天裏，在月華中，穠豔崇高。（無題）他從各處找他的象徵。在各個的象徵，他求他的自我實現。他樂觀着，他的情感奔放着。在雪花的快樂中，他說：「這地面上有我的方向」。在這是一個懦怯的世界中，他要逃出了現實的世界的牢籠，恢復他的自由，他歌唱：

跟着我來，

我的戀愛！

人間已經掉落在我們的後背，——

看呀，這不是白茫茫的大海？

白茫茫的大海，

白茫茫的大海，

無邊的自由，我與你與戀愛。

——這是一個虛怯的世界。

他自命是一個超人。在去罷裏邊，他說：

去罷，人間，去罷，

我獨立在高山的峯上；

去罷，人間，去罷，

我面對着無極的穹蒼。

——去罷。

他愛天上的明星。（我有一個戀愛）爲要尋一個明星，他衝入了黑綿綿的昏夜，他衝入黑茫茫的荒野（爲要尋一個明星）他追求戀愛，他所求的戀愛是 *Datonique* 的。（雪花的快樂，沙揚娜拉。）他尋求天國的消息，在稚子的歡迎聲裏，想見了天國。（天國的消息）他傾聽鄉村裏的聲籟，又一度與童年的情景默契（鄉村裏的聲籟）。然而，他對於戀愛感到憂鬱，對

於農村感到沒落了。在沙揚娜拉中，他歌唱：

這是那一低頭的溫柔，

像一朵水蓮花不勝涼風的嬌羞，

道一聲珍重，道一聲珍重，

那一聲珍重裏有甜蜜的憂愁！

沙揚娜拉！

——沙揚娜拉一首。

而在鄉村裏的音韻裏他歌唱：

這是清脆的稚兒的呼喚，

田場上工作紛紜，

竹籬邊犬吠鷄鳴，

這是無端的悲戚與悽惋。

詩人徐志摩之二重性，一方面，使他獨立在半山的石上，而他方面，則使他感到胸中是一星微燄。（一星弱火）在秋風落葉之中，他感到自己是一個「獨孤的夢魂」，（夜半松風）在這冰冷的世界裏，只有少數同情的心。（難得）一方面，詩人在追求着無窮的無窮，（去罷）而他方面他却感到他那蠶繭似不生產的生存之無有前途。（多謝天）一方，他感到有悠然的神明給他解了憂愁，重見宇宙間的歡欣，有了生命的重新機兆，（多謝天）而另一方面，他又感到希望之不可靠了。在《猛虎集》的序文中，指着當時的情景，詩人徐志摩說：「一份深刻的憂鬱佔定了我；這憂鬱，我信，竟於漸漸地溶化了我的氣質」。這種憂鬱，自是詩人身上的二重性之矛盾所產出來的了。看見月下的雷峯塔影而起封建的幻夢，（月下雷峯影片）看見田野的秋景而感到韶光催人老，（滬杭車中）看見悲傷的鄉村老婦而起人道主義的同情，是反映出來徐志摩的心理意識爲如何了。在《再是我的乖乖中》，他說「前天我是一個小孩，昨天我是一個情種，可是，今天暗潮侵

蝕了砂字的痕跡，却衝不淡我悲慘的顏色」。在石虎胡同七號裏，他告訴出來他們的小世界，他的小園庭：

我們的小園庭，有時蕩漾着無限的溫柔……

我們的小園庭，有時淡描着依稀的夢景……

我們的小園庭，有時輕啣着一聲奈何……

我們的小園庭，有時浸沉在快樂之中……

這合我們清楚地看出他的感情的二重性了。不能作向上的衝去，詩人是只有作他的封建的回顧。不能圓滿他的柏拉圖式的戀愛，他轉回頭去看農村的社會。於是他的吟誦自然的詩歌被產生出來。詩人徐志摩的吟誦自然的詩令我想起渥茲渥斯來。從盧梭以來，好多人都跟着高唱着「歸到自然」。可歸的方式，因為不同，盧梭要求平等的原始時代之復歸，而詩人徐志摩所要求的，則是未受資本主義侵凌的封建農村。詩人徐志摩的眼中，只看得起士農，而對於工商是否定的。他那種補充士民階級健全農民階級

的主張就是同他的自然的崇拜相一致的。詩人所吟誦的自然，是五老峯，是西湖的雷峯，是江南的小風景。他把它們理想化了謳歌它的靈性。（五老峰，月下雷峯影片）在那種封建的自然中，他愛山寺、破廟、沒落的農民。雖然他不相信宗教，但是他歡喜宗教的神祕性。他到常州天甯寺去聽禮懺聲，而領悟涅槃之極樂。（常州天甯寺聞禮懺聲）這種回顧農業社會的要求，使他眼看到從農村社會沒落下的人們：拉車夫，叫化等等，而且用他們所用的粗俗的語言——北京土話，硤石土白——寫他們的落難生活。（先生生，叫化活話，誰知道，蓋上幾張油紙，太平景象，一條金色的光痕。）而在一般的時候，他的詩，是充滿着香豔的詞句的。在這時代，他的感情的無關闌的泛濫，雖然沒能使他採取廣汎的主題，（他的好些詩裏重複之點頗多）可是使他把不同條件的類似的感情，用各種不同的形式包容起來。形式的變化，是志摩的詩之一個特色。有一些詩裏，他做了很好的感情的 Montage。如在五老峯中，律動真同大自然的起伏相一致，在天甯寺中，節奏真是同鐘聲相同極印象主義之完成。去罷諸作的律動真表示他的超人的情緒。他更用散

文詩式寫詩，我以為，也許是他模仿查拉圖斯特拉的語錄。（毒藥，白旗，嬰兒。）這個時代，他的詩形雖不成格律，但還是很整的。從浪漫主義的傾向到印象主義的唯美主義的傾向之轉變，從比較自由的定型律，一方發展為嚴正的格律，而他方發展為散文詩之轉變，是這個時期之一個特徵。在落葉（散文集）中，就發現了這種傾向。那篇講演落葉、話、海灘上種花，以及青年運動，都是夾着詩的散文，其中抒洩出來分行抒情文字所不能寫出來的感情。這種散文詩化的傾向，一方面是表示着同社會實生活相接觸的結果，詩人的情感已不是短的抒情詩所能包容的，一方面，是表示着詩人理想主義的碰壁，不能產生出新的主題來。散文落葉、話、青年運動，以及詩篇毒藥、白旗、嬰兒、灰色的人生、戀愛到底是什麼一回事是代表着從這個浪漫時期到次一個時期的作品。在嬰兒裏，他說：

我們要盼望一個偉大的事實出現，我們要守候一個馨香的嬰兒出世。

在灰色的人生中，他歌唱道：

我只是狂喜地大踏步地向前——向前——口唱着暴烈的粗魯的，不成章的歌調；

來，我邀你們到海邊去，聽風濤震撼大空的聲調；

來，我邀你們到山中去，聽一柄利斧破伐老樹的清音；

來，我邀你們到密室裏去，聽殘廢的寂寞的靈魂的呻吟；

來，我邀你們到雲霄外去，聽古怪的大鳥孤獨的哀鳴！

來，我邀你們到民間去，聽衰老的，苦痛的，貧苦的，殘毀的，受壓迫的，

煩悶的，奴眼的，懦怯的，醜陋的，罪惡的，自殺的——和着深秋的風

聲與雨聲——合唱的「灰色的人生」。

由翡冷翠的一夜和自剖所代表的時期，可以名之爲「自剖期」。這一個期間代表的作品，與其說是韻文詩甯是散文詩。在量上，散文詩的生產多了起來，而在質上，散文詩也更能較好地表現他的感情、思想和本性。在這個時期中，他的韻文詩已失掉了強的感情，形式上的努力似乎多了些。但是，形式之追求正反映着內容之日趨貧弱。

詩集翡冷翠的一夜中的第一輯，都是些情詩。那些詩是很intime的。在愛的裏邊，詩人徐志摩尋求剎那的陶醉。他要丟開了這可厭的人生，實現死在愛裏，愛中心的死，是強過五百次的投生的。他以為，除了在愛人的心裏沒有生命，所以他說：「愛，你永遠是我頭頂的一顆明星。」翡冷翠的一夜 We live by love admiration and hope是詩人的理想。他要在愛裏，讚美神奇的宇宙，流露他的清水似的詩句。（呻吟語）他要求「愛牆」中的自由。（造起一座牆）他以為愛是洗度靈魂的靈泉可洗掉他的肉皮囊的腌臢。

（再休怪我的陰沈）可是，一方，他要求在愛人的懷裏變成天神似的英雄，（天神似的英雄）而他方，他則感到愛的凋謝與缺殘了。因為生、愛、死、是三連環的啞謎。（決斷）在愛的陶醉中，他作死的陶醉變與不變一詩，是足以表示他的矛盾的。他的心感到「冷酷的西風裏的褪色的凋零，而他的靈魂則說是「一樣鮮明」了。可是他的platonique的戀愛，是這個世界所不能實現的。這位乏力的朝山客只能在倦廢中沉默了。他的愛的幻滅是從該集的第二輯再不見雷峯裏反映出來。在運命的羅輯、兩地相思諸作，可以

看見對於商品的女性的詛咒來了。而女人胸後掛着的一串不是珍珠，而是男子們的骷髏了。求理想的愛的人，要從愛中求得靈魂的人也只是蘇蘇，只是渦堤孩了。他愈感沒落。大帥、人變獸、這年頭活着不易諸作中，他詛咒着紊凌，戰亂的社會。在西比利亞的道中，他想起廬山石工生活苦，作了廬山石工歌，讚美他們的不頹喪的精神。他在廬山時感到石工之歌是痛苦人間的呼籲。可是他們的真實生活的情形，以及吃苦的原因，他不曉得，也不想去曉得，他更不會管那是否同他的康橋有關係了。那止於是士大夫的同情心，他的著作的動機是與作叫化活該，先生！先生！時同樣，不過，主觀上，積極一些。他把石工看成爲美術品，如同在海灘上種花把英國壓迫下之印度野人看成藝術品一樣。然而，對舊社會的懷戀是越發深了。在西比利亞道中他回憶西湖的蘆色，(西比利亞道中憶西湖秋雪庵蘆色作歌)在St. George's教堂前，他表露憑弔的悲哀。(在塞克利脫教堂前)志摩的詩中的月下雷峯影片，是被再不見雷峯一詩所否定了。他熱愛雷峯，在散文濟慈的夜鶯歌，他說：「在我們南方，古蹟而兼是藝術品的，止淘成了

西湖上一座孤單的雷峯塔，這千百年來雷峯塔的文學還不會見面，雷峯塔的映影已經永別了波心。」他說：

再不見雷峯，雷峯坍成了一座大荒塚……

再沒有雷峯，雷峯從此掩埋在人的記憶中……

——再不見雷峯

這足證明詩人的心境了。詩集翡冷翠的一夜中的作品，大部分已是半生不死的了。這個時代，爲了解自己，爲說明自己的創作生活之貧困，他作自剖工作，用散文的形式抒發自己的感情。在自剖中之自剖輯中，他給我們看他的真的情態的要求。自剖、再剖、求醫、想飛，以至迎上前去、北戴河海濱、幻想諸作，述明了他轉變的過程，他的「活動」，「搏鬥」決定」的要求。在翡冷翠山居閒話、吸煙與文化、我所知的康橋、天目山中筆記，他描寫出他的自然崇拜的感情，他唯美地活躍地使自己的所感到的自然的靈性流露出來。在拜倫（是一件很好的造形藝術品）和羅曼羅蘭（這是一篇很好的情熱的詩）他

提出他的精神革命的理想。這一切散文是他的內心的象徵。其中，是情愛，是敬仰心，是希望，其中是他的思想，他的感情，他的本性。然而，對於社會認識之不足，他把宇宙只看做神奇，把人生只看做骯髒。他雖然用放翁的話：「百無一用是書生」來嘆息自己，但是他對於社會的生活相仍是捉握不到。在哀思輯中之五篇深摯的弔文，與其說是他對於死者之憑弔，甯是自己的抒情了。因為，在一切之中他是求自我實現的。他的東西，始終是反映着他的個人，始終是他的忠實的主觀的產物。這一個，自剖期中的作品是令我們清晰地看出了他的全部的人格來。而散文集兩部，自剖、巴黎鱗爪（其中的譯品都包含在內）是最 personnel 的東西了。

由猛虎集與雲遊和一篇講演秋所代表的期間，我們可以謂之爲「雲遊期」。在這「雲遊期」中，他要求着「雲遊」。在這個時期，雖然他還喊着 Everlasting Yea，可是他的理想主義是越發地碰壁了。雖然一時，如迴光返照似地產了一些詩，可是他創作的源泉枯乾了。在猛虎集的序文裏他說：「最近這幾年生活不僅是極平凡，簡直是到了

枯窘的深處」。跟着詩的產量也盡「向瘦小處耗」。雖然他真地希望一個復活的機會，可是寫下的詩句，總是「破破爛爛」的。那只是他的「一點性靈還在那裏掙扎，還有它的一口氣」的表現罷了。就是在落葉的續編，散文秋中的「Everlasting yea，已同落葉不同，沒有以前那樣的積極性了。在初年的散文青年運動中，他引了福士德博士（青年運動領袖之一）的一句話：「西方文明的墜落只有一法可以挽救，就在繼起的時代產生新的精神的與生命的努力，」可是，在秋裏，他所想的救濟辦法，恐怕他自己都行不通。可是，叫他娶一個農女，恐怕是做不到，他一定會說她沒有靈性。雖然他以爲他所處的環境是暫時的沉悶，要「迎上前去」，可是他的詩作給我露出了虛無主義的消息了。在春的投生中，他說：「春投生入殘冬的屍體」。他已不唱「我獨立在高山的峯上」而注意到「雪地裏掙扎的小花」（拜獻）了。他在渺小中，說「陽光描出我的渺小，」在闊的海中，他說「望着西天邊不死的一條縫，一點光，一分鐘。」雖然他還讚兒童，（他眼裏有你、車上，）在心中有理想的農村，可是戀愛幻滅了，在再別康橋中，是表示着

如何地空虛的實感喲：

悄悄地我走了，

正如我悄悄地來，

我揮一揮衣袖，

不帶走一片雲彩。

——再別康橋。

在秋蟲中，他痛恨他所痛恨的幾種主義說：「思想被主義姦污得很，」他歌唱道：

秋蟲，你爲什麼來人間？

早不是舊時候的清閑；

這青草，這白露，也是獸；

再也沒有用，這些詩材！

黃金才是人們的新寵，

他佔了白天，又霸住夢！

——秋蟲。

在西窗裏，他同樣地，詛罵他所不滿意的一切。被「露水潤了枯芽」的他，感到是殘破（殘破）是殘春（殘春）了。在枉然裏，他咒詛女性，在一塊晦色的路碑裏，他叫人憑弔「遭冤屈的最純潔的靈魂」。在山中他想「攀附月色化一陣清風」，在兩個月亮裏，他憧憬着那棵把他的「靈波向高處提」，「永不殘缺」的「一輪完美的明月」。他的要求到了清風明月之間了。對於人生他更感醜惡與黑暗（生活），在活該裏，他感到「熱情已變死灰」。他又說：

不論你夢有多麼圓，

周圍是黑暗沒有邊。

——活該。

殘破一首，可以同再別康橋成爲姊妹篇，在那裏，他說：

我有的只是些殘破的呼吸，

如同封鎖在壁椽間的羣鼠

追逐着，追求着黑暗與虛無。

——殘破。

他越發憎惡人世的醜惡，越發感到空虛了。（火車禽住軌、雁兒們）在遺作長詩雲遊中，他說：

脫離了這世界，飄渺的，

不知到了那兒，彷彿有

一朵蓮花似的虛擁着我，

（臉上浮着蓮花的笑）

擁着到了遠極的地方去……

唉，我真不希罕再回來，

人說解脫，那許就是罷！

——雲遊。

長詩雲遊，是他的真摯的 Confession 裏邊，實現着他的真摯的自我。他的一生的變遷，從裏面可以看得出來。他要求死，說死「是光明與自由的誕生」。那是他的最後的詩作罷。那也許是預言者徐志摩的遺囑罷。在從猛虎集到雲遊之間的詩，在形式上是特別地純正了，內容方面，只是「殘破的思潮」。那是「黑暗與虛無」之追求了。

詩人是輕輕地悄悄地走了的。在這世界上，雖是遺留了些「散葉子上的零碎雜記」，然而也算他達到了他的「認識、實現、圓滿」。他到那邊山頂上試去，可是他到底達到了那山峯上還是墜到萬丈的深淵了呢？他完成了「新月」詩派的全運命。他在雲遊裏說：

一年，又一年，再過一年，

新月望到圓，圓望到缺。

——雲遊。

「志摩感情之浮，使他不能爲詩人，思想之雜，使他不能成爲文人，」這是他引他朋友的話。可是他自己倒說「我的一生的周折，大都尋得出感情的線索。」那麼，他的「雲遊」，是不是有他的 Simple faith 的感情線索的呢？

（一九三四年五月廿三日至六月六日。）

追記：

在完稿後七天之今日，始在趙景深先生處看見了北新原版之志摩的詩。新月版是由作者刪過了的。因爲根據新月版之故，也許失掉不少的好材料。同時由兩種各同的版本之差異所表示出來的作者之思想之變遷未被估量，這不能不算我的一個過失，特此追記。

六月十二日夜

盧隱論

未明

人們正在回憶着十五年前的「五四」，人們忽又聽說女作家盧隱女士病死在醫院。

這是一個「偶然」。然而盧隱之所以成其爲盧隱，却不是「偶然」的；盧隱與「五四」運動，有「血統」的關係。盧隱，她是被「五四」的怒潮從封建的氛圍中掀起來的，覺醒了的一個女性；盧隱，她是「五四」的產兒。正像「五四」是半殖民地的中國社會經濟的「產兒」一樣；盧隱，她是資產階級性的文化運動「五四」的產兒；「五四」運動發展到某一階段，便停滯了，向後退了。盧隱，她的「發展」也是到了某一階段就停滯；我們現

在讀廬隱的全部著作，就彷彿再呼吸着「五四」時期的空氣，我們看見一些「追求人生意義」的熱情的然而空想的青年們在書中苦悶地徘徊，我們又看見一些負荷着幾千年傳統思想束縛的青年們在書中叫着「自我發展」，可是他們的脆弱的心靈卻又動輒多所顧忌。這些青年，是「五四」時期的「時代兒」，廬隱，她帶着他們從海濱故人到曼麗，到玫瑰的刺，到女人的心，首尾有十三四年之久！在這裏，我們就意味着我們所謂「廬隱的停滯」。而因為時代是向前了，所以這「停滯」客觀上就成爲「後退」，雖然廬隱主觀上是掙扎着要向前「追求」的。「我的不安於現在，可說是從娘胎裏帶來的」；廬隱，她在玫瑰的刺裏這樣說。可是她對於「現在」的認識却很模糊；她在亡命裏說，「在我心裏最大的痛苦，是我猜不透人類的心；我所希望的光明，永遠只是我自己的希望，不能在第二個人心裏掘出和我同樣的希望」。這永遠是廬隱「自己的希望」，廬隱她不會明白表現在作品中；也許那篇寓言體的地上的樂園就是她的「希望」的象徵，然而那只是一篇美麗的空想的「詩」，而且是「神祕」的「詩」。

讀了那篇地上的樂園，人們會覺得在這裏就伏着廬隱作品中「苦悶人生」的根，也會覺得就在這裏也伏着廬隱「發展停滯」的根！

二

廬隱的第一短篇小說集是海濱故人。這集子裏共收小說十四篇，大約是民國十年到十三年這一時期的作品。這一時期，正是所謂「五四」的全盛時代，廬隱那時正在「五四」運動的中心——北平，她還在女高師讀書。「五四」初期的「學生會時代」，廬隱是一個活動分子。她向「文藝的園地」跨進第一步的時候，她是滿身帶着「社會運動」的熱氣的，海濱故人集子裏前頭的七個短篇小說就表示了那時的廬隱很注意題材的社會意義。她在自身以外的廣大的社會生活中找題材。

我們讀了廬隱的全部著作，總覺得她的題材的範圍很狹窄；她給我們看的，只不過是她自己，她的愛人，她的朋友，——她的作品帶着很濃厚的自敘傳的性質。但是

我們却不能忘記短篇集海濱故人中間有七篇是例外。這七篇是她的初期作品，是同在一個時期內寫下來的。那時候，廬隱是朝着客觀的寫實主義走，例如一信封寫農民的女兒怎樣被土財主巧奪爲妾，以至慘死；兩個小學生寫軍閥政府轟打請願的小學生；靈魂可以賣麼；寫紗廠女工；餘淚寫一個真正爲「和平」而殉道的女教士；卽如月下的回憶雖然只能說是一篇小品，但作者很沉痛地告訴我們，日本帝國主義怎樣用他們的「帝國教育」來麻醉大連的中國兒童，用嗎啡來毒害大連的中國成人。是的，那時候向「文藝的園地」跨進第一步的廬隱滿身帶着「社會運動」的熱氣！雖然這幾篇在思想和技術上都還幼稚，但「五四」時期的女作家能夠注目在革命性的社會題材的，不能不推廬隱是第一人。這幾篇，雖然幼稚，但證明了廬隱如果繼續向此路努力不會沒有進步。兩個小學生就很使人感動。我們看了這兩位請願受傷的小英雄的故事，我們明明白白看到那時候教育界的「正人君子」所謂「小學生無知盲從，受人利用」那些話，是怎樣的卑劣無恥，替軍閥政府辯護；我們看了這兩位小英雄的堅決勇敢，我們忍不住要

大叫一聲：敬禮！

但是此後，跟着「五四」運動的落潮，廬隱也改變了方向。從或人的悲哀（短篇集海濱故人的第八篇）起到最近，廬隱所寫的長短篇小說，在數量上十倍二十倍於她最初期諸作，然而她告訴我們的，只是一句話：感情與理智衝突下的悲觀苦悶。或人的悲哀中的主人公亞俠說：「我心徬徨得很呵！往那條路上去呢？……我還是遊戲人間罷！」（海濱故人頁七四）麗石的日記中的主人公麗石，徬徨的主人公秋心，海濱故人中的主人公露沙，可說都是亞俠的化身，也就是廬隱她自己的「現身說法」。自然，我們也承認這一串的「現身說法」也有其社會的意義。因為這也反映着「五四」時代覺悟的女子——從狹的籠裏初出來的一部分女子的宇宙觀和人生觀。然而我們很替廬隱可惜，因為她的作品就在這一點上停滯。

因為大約十年以後廬隱她寫歸雁和女人之心這兩個中篇，她並沒給我們什麼新的，她這兩個中篇依然是海濱故人的「繼續」。雖然海濱故人中的主人公露沙的苦悶徬

和歸雁中的「我」，女人的心中的素璞，稍有程度上的不同，然而本質上是一樣的，尤其是這三位女主角都是幻想很旺，非常 sentimental，有一顆「禁不起挑撥的心」！

三

曼麗是廬隱的第二短篇小說集。這本集子上有廬隱的短短的自序，告訴我們，這是在一九二七年九月以前四五個月裏寫的十八篇，是在她「從頽唐中振起的作品，是閃爍着劫後的餘燄」。

一九二七是民國十六年，離開海濱故人集的「問世」已經有三年之久了。這三年中間廬隱大概沒有什麼「出產」。而不生產的原因大概是廬隱生活上的「傷痕」（她的愛人郭夢良死了）使她一時「頽唐」起來。

曼麗集所收的十八篇，一小半是小品文；題作集名的那篇曼麗也不是結構謹嚴的短篇小說。在廬隱的全部著作中，這曼麗集算不得怎樣重要。但是要知道廬隱「發展」

的過程，這曼麗集很給了我們一些消息。這集子上有瞿菊農的一篇序；他說：「這本小說集與海濱故人很有不同的地方。就內容說，曼麗的取材，範圍要比海濱故人寬些，例如房東一篇，海濱故人集子就不會有。海濱故人集子裏據我猜想大部分是作者自身的直接的描述，好處是親切；在這本集子裏，雖則大部分還是自身經驗的描述，但要比較蘊蓄些。海濱故人集子裏，很多熱烈的感情，對於人生的感覺是直接的；在這本集子裏，所表現的感情是很深摯的，對於人生的感覺，似乎比較深切些。海濱故人集子裏很多爆發式的感情，在這本集子裏比較的經過一番洗煉工夫。我並不是對這兩本集子，有所抑揚，祇覺得兩本的內容的確不同，最大的原因恐怕是近年來作者生活上有了變動，從前是春夏之氣，現在不免有初秋的意味。」我們對於瞿先生的意見有同感。曼麗集和海濱故人內容不一樣。但是瞿先生着眼在這兩本集子裏感情表現的方式，我們則着眼在這兩本集子裏的題材。一位作家在某一時期的宇宙觀和人生觀在他所處理的題材中也可以部分的看出來。曼麗集中除了幾篇小品而外，大多數表示了作

者頗想脫落那或人的悲哀以來那件幻想的 sentimental 的花衫，而企圖從新估定人生的價值。於是在時代的犧牲者，在一幕，在憔悴梨花，這幾篇裏，廬隱把婚姻問題和男女問題不當作單純的戀愛問題而當作社會問題提了出來。在風欺雪虐和曼麗中，廬隱給我們看「戀愛失敗後轉入革命的女子」，以及大革命時代一個女子的幻想和失望。在房東裏，廬隱懷疑了近代的「都市文明」，感染起「懷鄉病」來。這些，都是海濱故人集子裏沒有的。這些，雖然觀察得並不深刻，意識也不大正確，可是這些到底表示了作者頗想從她自己的「海濱故人」的小屋子裏走出來。

這是廬隱第二次的「轉向」。促成她這一轉的，與其說是她個人生活上的變動，倒不如說是時代的暴風雨的震盪。她這一轉動，雖然微弱到幾乎不惹人注意，然而在她的「創作生活」中是一個值得注意的波瀾。

四

廬隱她只在她那「海濱故人」的小屋子門口探頭一望，就又縮回去了。以後，她就不會再打定主意想要出來，她至多不過在門縫裏張望一眼。以後三四年中間，她的作品的生產量比前兩期多了，可是內容還只有那麼一點。

我們拏靈海潮汐和玫瑰的刺這兩本短篇集來看罷，我們實在說不出這兩本後出的短篇集和十年前出世的海濱故人的後半部有什麼本質上的差別。亞俠，或是麗石，或是露沙，換了一身打扮，在靈海潮汐和玫瑰的刺裏出現；打扮雖然不同，可是我們認得她們是十年前的亞俠她們呀！十年的顛沛生活使得她們的一個「化身」（勝利以後的沁芝，見靈海潮汐集）說：「當我們和家庭奮鬥，一定要為愛情犧牲一切的時候，是何等氣概？而今總算都得了勝利，而勝利以後原來依舊是苦的多樂的少，而且可希望的事情更少了，可藉以自慰的念頭一打消，人生還有什麼趣味？從前以為只要得一個有愛情的伴侶，便可以廢我們理想的生活，現在嘗試的結果，一切都不能免避事實的支配，超越人間的樂趣，只有在星月皎潔的深夜，偶爾與花魂相聚，覺得自身已徜徉四空，

優游於天地之間。」（靈海潮沙頁七）這不是海濱故人裏那種「爆發式的感情」了，但這正是「爆發式的感情」必不可免的結果。亞俠她們爲了「找求人生意義」而苦悶，（雖然她們終於「找得」了人生的意義只是戀愛，）但沁芝她們却因爲「發見了」人生終究「無意義」而悲哀。十年的時光不是沒有痕跡的，亞俠她們老了！

即使在處理「戀愛問題」的時候，廬隱也更加顯明地爲「精神戀愛」說教了。父親寫一個兒子對於和他一般年紀的庶母的愛戀，這愛戀是「精神的」。戀史也是這麼一種色調。中篇歸雁也不是例外。雖則歸雁裏的心理描寫比較複雜得多，但主人公的故意「放浪」要使她的戀人灰心，這一「手段」出發的根源，還是爲的她主張「精神戀愛」而對方則不願，於是乎主人公不得不用這樣的「苦肉計」以求「保全」他所愛的人，免得他一天一天消沉頹唐起來。

女人的心的主人公素璞似乎比歸雁中的主人公「現實」一些，然而她那最後的辦法也正和歸雁裏主人公最後的「手段」有點「異曲同工」。樹蔭下的主人公沙冷說：「我是

一個最脆弱的人……我尊重情感的偉大，它是超出宇宙一切的束縛的，——然而我一面又反抗感情的命令，我俯首生活於不自然的規律下，……行雲，你知道我平生最大的苦悶，就是生活於這不可調解的矛盾中呵！」（玫瑰的刺頁二五）這一句話，就說盡了廬隱作品中所有的重要人物的性格！作為一種社會現象來看，我們並不一定要反對一位作家描寫了這樣的「人物」，然而廬隱給我們看的，未免太多了，多到使我們不能不厭倦。

五

廬隱作品的風格是流利自然。她只是老老實實寫下來，從不在形式上炫奇鬥巧。她的前期的作品，（包括短篇集海濱故人及曼麗）結構比較散漫；海濱故人那樣長的短篇作品，故事的結構頗覺雜亂，人物很多，忽而講到這個，忽然又講到那個，「控制」不得其法。她的後期的作品如歸雁和女人的心就進步得多了。並且前期作品內那些過多的

「詞藻」也沒有了。

盧隱未嘗以「小品」文出名。可是在我看來，她的幾篇小品文如月下的回憶和雷峯塔下似乎比她的小說更好。那篇「散記」式的玫瑰的刺也是清麗可愛的。今年的文壇大有小品文「值年」的神氣，然而盧隱却在此時死了，這不能不說是一個損失。

在小品文中，盧隱很天真地把她的「心」給我們看。比我們在她的小說中看她更覺明白。她不掩飾自己的矛盾。（她這種又天真又嚴肅的態度在她的小說中也是一貫，這是她叫人敬重的一點。）現在我們引她那篇醉後裏的幾句話收束這篇短論罷：

「我是世界上最怯弱的一個，我雖然硬着頭皮說『我的淚泉乾了，再不願向人間流一滴半滴眼淚，』因此我曾博得『英雄』的稱許，在那強振作的當兒，何嘗不是氣概軒昂……」

「我靜靜在那裏懺悔。我的怯弱，爲什麼總打不破小我的關頭。我記得，我曾想像我是『英雄』的氣概，手裏拿着明晃晃的雌雄劍，獨自站在喜馬拉亞的高峯上，傲然

的下視人寰。彷彿說：我是爲一切的不平，而犧牲我自己的，我是爲一切的罪惡，而揮舞我的雙劍的呵！『英雄』，偉大的英雄，這是多麼可崇拜的，又是多麼可欣慰的呢！

「但是怯弱的人們，是經不起撩撥的……。」

周作人論

許傑

周作人，是中國文壇上的有名的人物，他是以善作沖談的小品文著名的。他是「五四」時代的健將；他在這十幾年來，仍舊是繼續不斷的努力於文學事業的。

今年正是他的五十整壽的年頭，所以，他便發表一首五十自壽的感懷詩，說明了他自己的風度與幽閒的懷抱。原詩是這樣的：

前世出家今在家，不將袍子換袈裟。

街頭終日聽談鬼，窗下通年學畫蛇。

老去無端玩骨董，閑來隨分種胡麻。

旁人若問其中意，且到寒齋吃苦茶。

這一首詩發表以後，中國許多的文人，都仿着過去舊文人的方式，步原韻回和；這其間，同他同調的，固然是大多數；但是也有一部份的人，覺得他的態度是不大很對，而加以批判式漫罵的。譬如四月十四日申報自由談上署名楚容的所發表的書韻詩，便是一個代表。楚容君的警句是：

不趕熱場孤似鶴，自甘涼血冷如蛇。

選將笑話供人笑，怕惹麻煩愛肉麻。

而最後兩句則以「誤盡蒼生欲誰責？」一問，而以「清談妮妮一杯茶」來收束了牠。同時，在十六日的自由談上，又有胡風君一篇「過去的幽靈」的短文，說不意當年作小河那樣的解放的新詩的作者，如今竟然會做起這樣「爐火純青」的，足配收入「四庫全書」中的七言律詩來，更不意當年熱心地翻譯愛羅先珂的過去的幽靈，教人注意過去

的幽靈，打倒過去的幽靈的作者，如今竟然自己也變成了過去的幽靈的；言下大有爲作者不勝可惜之意。

因爲這個樣子的緣故，接着，便有林語堂出來，寫了一篇周作人詩讀法，說周作人詩是冷中有熱，寄沉痛於幽閒的。同時，曹聚仁也寫了一篇文章，引用周作人自己的說話，說從「浮躁凌厲」到「思想消沉」，是從孔融到陶淵明的路線。因此，周作人的態度與周作人的文章，便被大家深深的注意起來。

其實，周作人與周作人的擁護者的態度，與他的批評者反對者的態度的不同，很可以用文學上的兩句說話來說明的，那便是「爲藝術的藝術」，與「爲人生的藝術」是。周作人自己的說話來說，便是「韋道派」與「言志派」的分別。

周作人的這首五十自壽詩，自然是到了爐火純青的境界了的。我們讀了這首詩之後，我們除了瞭解他的陶淵明式的隱士的風度以外，其餘還能想起一些什麼來呢？我們在他的詩中，能夠找出一些時代的意義，社會的面影來嗎？我們讀了這首詩以後，

如果不說是現代的文人所作的，你會想到這首詩是在日本帝國主義者侵佔了東三省以後，再以大炮威脅着北京城的年頭，曾經主張北京城永不駐兵作為永久的文化城的教授們所作的嗎？你以為他這樣幽閒的生活着，——聽談鬼、學畫蛇、玩骨董、種胡麻，甚至於吃苦茶的生活着，還有一絲一毫的物質的牽累嗎？那些可憐的教授們的生活，除了精神上受到壓迫不得自由不說以外，如因為內戰，因為外侮，以至軍閥們把學校經費拿去充當軍費，害得教授們幾個月領不到薪水之類的事，能夠在他的感懷詩中發現出一絲一毫的痕跡嗎？

其實，這也難怪；因為近來的周作人本來是從載道派轉入言志派，從「文學有用論」，轉入「文學無用論」的上頭的人。他近來對於文學的見解，是把文學當作無用的東西的。他在他的中國新文學的源流上說：「從前面我所說的許多話中，大家當可以看出：文學是無用的東西。因為我們所說的文學，只是以達到作者的思想感情為滿足的，此外再無目的之可言。裏面，沒有了大鼓動的力量，也沒有教訓，只能令人聊以

快意。……」這一段文章，可以說是他的五十自壽詩的最好的注腳，也是他對於文學的態度最好的表明。如果批評他的詩文的人，早就看見了他的這幾句說話，我想，至少，是可以少了噲囉了吧？

不過，現在的周作人，雖然是一個「文學無用論」的主張者，但他在過去的時候，却又主張文學是有用的。他在同書的另一地方說他自己的研究文學的經歷說：「後來，因為熱心於民族革命問題而去聽章太炎先生講學；那時章先生正鼓吹排滿，他講學也是爲此。後來又因為留心民族革命文學，便得到和弱小民族的文學接近的機緣。各種作品，如芬蘭、波蘭、猶太、印度等國的，有些是描寫國內的腐敗的情形，有些是描寫亡國的慘痛的，當時讀起來很受到許多影響，因而也很高興讀。」

並且，「五四」運動以後，周作人在新青年，便發表了一篇人的文學，就是要在文學上，提出一些人道主義的思想。他說：「人的理想……便是改良人類的關係。……第一，關於物質的生活，應該各盡人力所及，取人事所需；……第二 關於道德的生

活，應該以愛智信勇四事爲基本道德，革除一切人道以下或人力以上的因襲的禮法，使人人能享自由真實的幸福生活。」並且，他的這種主張，在他另外的一篇文章新文學的要求中，亦曾經正確的提出，可知他這種主張，却也並不是偶然的。但是，過了十幾年之後，社會的對於文學的要求愈加迫切，中國的社會愈加沒落，而中國的文人，已經有許多確切的認清了出路的時候，他爲什麼又倒退回去，鑽到牛角尖，象牙塔裏呢？

從文學有用論，到文學無用論，從人道主義的文學的主張，到無所謂的趣味的言志的文學的表現，這中間的變遷，真是作者的認識的進步嗎？抑還是「仍舊保持着『五四』前後風度」呢，還是倒退或落伍呢？我是不便多說了。

果真如他自己所說：「一個人的生活態度時時有變動，安能保持三十四年之久乎？不佞自審近來思想益消沉耳，豈尙有『五四』時浮躁凌厲之氣乎？」從「浮躁凌厲」轉到「思想消沉」嗎？

思想「消沉」，並不是思想「深沉」，也不是思想「深刻」，因為「消沉」是會「消沉」到沒有的，不比思想「深沉」或者「深刻」，尚有思想可言。同時，他所謂「五四」時代的「浮躁凌厲」，事實倒不是「浮躁凌厲」，恐怕是「淺薄籠統」呢！

二

周作人是一個中庸主義者。他雖然是一個新文壇上的人物，但實在却是穿上近代的衣裳的士大夫。（其實，他到近來，連這件裝幌子的衣裳也要脫下了。）他在談龍集、談虎集序上，就自己說出「我原是一個中庸主義者」及「我的紳士氣」等話，便是最好的明證。

因為他是一個中庸主義者，所以，他的思想的爆發點，只是一些淺薄人道主義。本來，在五四前後，中國新思潮運動的啓蒙時期，人道主義的思想，並不是要不得的東西。譬如魯迅，他何嘗不以他的人道主義的思想來開始了他的文學的工作的呢？但

是，時代是進化的，一個人的思想的變動，至少要能夠合着時代的進化的軌跡，才算是活的有意識的人生。周作人如果對於中國的社會，有了深刻的觀察，真確的認識的話，那末，他自己也會覺得他在初期時所主張的人道主義的膚淺吧！

因為他的思想的膚淺，所以在說話上，又時常陷入籠統的弊病。這種情形，在他的著作中是很可以看到的。

譬如他在貴族的與平民的一文中說：「只就文藝上說，貴族的與平民的精神，都是人的表現，不能指定誰是誰非……所以拿了社會階級的貴族與平民這兩個稱號，照着本義移用文學上來，想劃分兩種階級的作品，當然是不可能的事。……我現在的意見，以為在文藝上可以假定有貴族的與平民的兩種精神，但只是對於人生的兩種態度，是人類的共通的，並不專屬於某一階級，雖然他的分布最初與經濟狀況有關，這便是兩個名稱的來源。」（見自己的園地）

這不是很籠統的說話嗎？尤其是後面的一句，只是用「雖然」二字，輕輕的一轉，

又把經濟的基點撇開了。又他在他的文學談一文中，也有同樣的說話：「……我覺得這不是階級的問題，雖然這多少與實際社會運動先後發生……」（見談龍集）也是同樣的態度。

周作人的思想的籠統，或者是他的中庸思想的緣故，或者也是他看不清楚社會的緣故。我們且看他的歧路：

而我不能決定向那一條路去，

只是睜了眼望着，站在歧路的中間。

我愛耶穌，

但是也愛摩西。

耶穌說：「有人打你右臉，連左臉也轉過來由他打！」

摩西說：「以眼還眼，以牙還牙。」

吾師乎，吾師乎！

你們的言語怎樣的確實啊！

我如果有力量，我必然跟耶穌背十字架去了。

我如果有較小的力量，我也跟摩西做士師去了。

但是懦弱的人，

你能做什麼事呢？（見過去的生命）

三

周作人在初期的文學運動，雖然也有隱隱約約的反封建的傾向，但因為他是一個紳士，是一個穿上新的衣裳的士大夫，所以，他的意識，是到處同封建思想結合着的。

近來的，如五十自壽詩中所表現的陶淵明式隱士的思想，固然是不用說了，因為這是他自認爲思想消沉的表現。至於這詩的表現傾慕封建文明，以及神馳於封建時代

的恬靜的生活，（如街頭聽談鬼、玩古董、種胡麻等事，都不是忙迫的資本主義社會下的生活。）更是見於言表的。

我們且看他的生活的藝術中的一段文章吧：

「中國現在所切要的是一種新的自由與新的節制，去建造中國的新文明，也就是復興千年前的舊文明，也就是與西方文化的基礎之希臘文明相合一了。這些話或者說的太太太高了，但據我想捨此中國別無得救之道，宋以來的道學家的禁欲主義總是無用的了，因為這只足以助成縱欲而不能收調節之功。其實這生活的藝術在有禮節重中庸的中國本來不是什麼新奇的事物，如中庸的起頭說：『天命之謂性，率性之謂道，修道之謂教，』照我的解說即是很明白的這種主張。不過後代的人都只拿去講章旨節旨，沒有人實行罷了。我不是說半部中庸可以濟世，但以表示中國可以了解這個思想。……」

這一段說話，倒是近來的新生活運動的最好的注腳，不料他倒在十來年以前，就

有了這種高見，曉得中國的新文明，也便是復興中國的舊文明，因此，我們的新生活，也便是恢復過去的舊生活了。

不過，這種論調，幸虧出於新文學家之口，所以人們看來，倒也沒有什麼；如果不幸是出於一個守舊者之口，那不是會被人大罵封建餘孽了嗎？你看，他要把封建文明，在現代復活起來，說來是何等的巧妙呵！

周作人的對於封建社會的留戀，在一些小品文中也可以看出來的。譬如他的被推為小品文的傑作的烏篷船，雖然是一篇描寫自然景物的文章，但對於封建時代的留戀，還是中國文人的傳統的思想的表現。我們且看他寫看廟戲的一段：

「僱一支船到鄉下去看廟戲，可以了解中國舊戲的真趣味，而且在船上行動自如，要看看，要睡就睡，要喝酒就喝酒，我覺得也可算是理想的行樂法。只可惜講維新以來，這些演劇與迎會都已禁止，中產階級的低能人別在『布業會館』等處建起『海式』的戲場來，請大家買票看上海的貓兒戲。這些地方你千萬不要

去。」

這一段文章，如果與魯迅的社戲中的一段同看，我們便可以發現出他們的態度的不同來。除了周作人所描寫的，完全是主觀的，魯迅所描寫的完全是客觀的以外；在魯迅的文章中，是隱隱的可以看出鄉村的農民生活也不是天外的樂園，但在周作人的文章中，他却很顯然的表現出對新興資本社會的厭惡，與對封建社會的戀慕的情緒了。

周作人的這種對封建文化的戀慕，我們還可以在這裏再抄一節文章：

「中國人上茶館去，左一碗右一碗的喝了半天，好像是剛從沙漠裏回來的樣子，頗合於我的喝茶的意思；只可惜近來太是洋場化，失了本意，其結果成爲飯館子之流，只在鄉村間保存一點古風……」（喝茶，見雨天的書）

這種戀慕封建文化的精神，再出之以士大夫紳士的態度，於是乎，他的趣味的主張，悠然忘我的心情等，便從此出來了。

四

周作人的趣味，所謂生活的藝術，所謂悠然的心情，這是在他的著作中，到處可以找得到的。如：

「喝茶當於瓦屋紙窗之下，清泉綠茶，用素雅的陶瓷茶具，同二三人共飲，得半日之閒，又抵十年的塵夢。」（喝茶）

「我在西四牌樓以南走過，望着異馥齋的丈許高的獨木招牌，不禁神往，因為這不但表示他是義和團以前的老店，那模糊陰暗的字跡，又引起我一種焚香靜坐的安閒而豐腴的生活的幻想。」（北京的茶食）

「雨雖然細得望去都看不見，天色却非常陰沉，使人十分悶氣。在這樣的時候，常引起一種空想，覺得如在江村小屋裏，靠玻璃窗，烘着白炭火鉢，喝清茶，同友人談閒話，那是頗愉快的事。」（雨天的書自序一）

這一種悠閒的心情，完全是中國文人的一種傳統的思想的反映，完全是一種所謂清高的名士的風度。他又因為有這一種的態度的表現，所以也影響到他的文體上來，因此，便成爲他所提倡的，而且是他所擅長的冲淡清新的小品文了。他在雨天的書自序二中有這樣的一段說話：

「我近來作文極慕平淡自然的境地。但是看古代或外國文學才有此種作品，自己還夢想不到有能做的一天，因為這有氣質境地與年齡的關係，不可勉強，像我這樣褊急的脾氣的人，生在中國這個時代，實在難望能夠從容鎮靜地做出平和冲淡的文章來」。

其實，這種「平和冲淡」的文章，他是做到了的。他的小品文的風格，幾乎都可用這四個字來形容。即是在他的詩中，也是表現出這種風度的。如「慈姑的盆」一詩：

綠盆裏種下幾顆慈姑，

長出青青的小葉。

秋寒來了，葉都枯了。

只剩了一盆的水。

清冷的水裏，蕩漾着兩三根

飄帶似的暗綠的水草。

時常有可愛的黃雀，

在落日裏飛來，

蘸水悄悄地洗澡。（見過去的生命）

又如秋風的後半截：

幾棵新栽的菊花，

獨自開着各種的花朵。

也不知道他的名字，

只稱他是白的菊花，黃的菊花。（見同書）

五

周作人的這一種隱士的風度，「平和冲淡」的文體，大概便是周作人的整個的生命。至於他自己所說的「浮躁凌厲」之氣，却的確是沒有的；如果說有，那只是「淺薄籠統」的想而已。

又，周作人在提倡過人的文學之後，也曾經提倡過民族主義的文學。他在十四年的元旦試筆裏，說：「我的思想今年又回到民族主義上來了。」他在這一年六月與友人論國民文學書中，說要在積極地鼓吹民族思想以外，還有消極的幾件工作須當注意。這幾件工作是：

我們要針砭民族卑怯的癱瘓，

我們要消除民族淫猥的淋毒，

我們要切開民智昏慣的癰疽，
我們要闡割民族自大的風狂。

從人的文學的提倡，轉到民族主義文學的提倡，這其實是一個很大的進步。這一種情形正可以因歐洲的文藝思潮的演進上，從所謂人的覺醒，人文主義的提倡的文藝復興時代，經過古典主義時代，到注意國民文學，以及搜集民間故事及歌謠等的浪漫運動時代的中間的演進來說明它。周作人在民十四的元旦試筆上，曾經自己說明他的思想的變遷的程序，他說：

「我的思想今年又回到民族主義上來了。我當初和錢玄同先生一樣，最早是尊王攘夷的思想，在拳民起義的那時，聽說鄉間的一個「洋口子」被「破脚骨」打落銅盆帽，甚為快意，寫入日記。後來讀了新民叢報、民報、革命軍、新廣東之類，一變而為排滿（以及復古），堅持民族主義者計有十年之久，到了民國元年這才變化。五四時代我正夢想着世界主義，講過許多迂遠的話，去年春間收小範圍，修

改爲亞洲主義，及清室廢號遷宮以後，遺老遺少以及日英帝國的浪人興風作浪，詭計陰謀至今未已，我於是又悟出自己之迂腐，覺得民國根基還未穩固，現在須得實事求是，從民族主義做起才好。我不相信因爲是國家所以當愛，如那些宗教的愛國家所提倡，但爲個人的生存起見，主張民族主義却是正當的，而且與更『高尚』的別的主義也不相衝突。」

這一種思想的演進的程序，實在是很有意義。第一，他的思想的變遷的中心，是從「個人的生存」出發的；這也是很正確的立場。因爲中國近年來的思潮的演進，實在是以中國的民族解放運動，做牠的中心的。並且，這種演進的階段，也是很顯然的劃分着，我們只要看從鴉片戰爭辛亥革命，到五四運動以及五卅運動，中間的演變，就可以曉得。第二，從他自己個人講，的確也是跟着時代前進的人物，因爲他能夠跟着時代，抓住時代的精神，所以時時會覺出自己的過去的主張的「迂腐」來。

但是，所可惜者，周作人的思想，到了近來，反是閉起了眼睛，竟然自甘落後，

把自己的思想儘量的「消沉」起來，而終於消沉到沒有思想的境地了。

六

周作人的思想的落後，並不是無因的；分開來說，第一是屬於他的認識問題，第二是屬於他的意識問題。

周作人對於思想的方法的認識，是隨入機械的循環論的謬誤裏的。

他在他的中國新文學的源流的序文上，說他的理論的根基，並非依據西洋某人的論文，或是遵照東洋某人的書本，演繹應用來的，也不是從周公孔聖人夢中傳授來的，……只是從說書那裏學來的。「他們說三國（或）什麼的時候，必定首先喝道：且說天下大勢，合久必分，分久必合。我覺得這是一句很精的格言。我從這上邊建設起我的議論來，說沒有根基也是沒有根基，若說是有，那也就很有根基的了。」

在中國新文學的源流中，周作人說明了兩點意義：第一，中國的文學思潮的演

進，是由「載道派」與「言志派」兩種主張迭為交替的，而五四時代的新文學運動，却是「言志派」替代了「載道派」的時代；第二，因為中國的文學的演進，是由「載道派」與「言志派」互為起伏的，所以這一次的新文學運動的功勞，並不能歸之於胡適之他們的。

其實，這兩點意見，都是不大對的。中國新文學運動的功勞，不能歸功於胡適之他們，這話是可以承認的；但是，正確的理由，却不能如周作人一樣的用循環論的觀點所能解釋得清楚的。中國的新文學運動，或者擴大一點說，中國的新思潮運動，實在是由封建社會轉變到資本制度的表徵；周作人不懂得社會的機構，經濟的基點，所以便把他的觀察弄錯了。

周作人說胡適之所提倡的「八不主義」，實在和公安派的「獨抒性靈，不拘格套」的主張差不多的。「所不同的，那時是十六世紀，利瑪竇還沒有來中國，所以缺乏西洋思想。假如從現代胡適之先生的主張裏，減去他所受到的西洋的影響，科學、哲學、

文學以及理想各方面的，那末便是公安派的思想 and 主張了。」周作人的這種說法，實是不明白歷史的演進是辯證法的緣故。所以，他雖然對於中國的新文學運動，也會經注意到社會的基點，說「自從甲午年中國敗於日本之後，中間經過了戊戌政變，以至於庚子年的八國聯軍，這幾年間是清代政治上起大變動的開始。梁任公是戊戌政變的主要人物，他從事於政治的改革運動，也注意到思想和文學方面。」又說：「這樣看來，自甲午戰後，不但中國的政治上發生了極大的變動，即在文學方面，也正在時時動搖，處處變化，正好像是上一個時代的結尾，下一個時代的開端。」其實，這種觀察，也是很對的。只是，我們在上面說過，因為他不懂得歷史的演進的原理，便把歷史的演進的最重要的「契機」，輕輕的看過去了。所以他接着說：「新的時代所以還不能即時產生者，則是如三國演義上所說的，『萬事齊備，只欠東風。』所謂『東風』，這裏却正改作『西風』，即是西洋的科學、哲學、和文學各方面的思想。」

我們應該知道，中國的新文學運動，完全是因為接受西洋的學術思想而起來的，

這裏的所謂「西風」，正是歷史轉捩時期的最重要「契機」，那裏可以輕輕的放它過去的呢？如果周作人能夠看重了歷史的演進的「契機」，他是一定不會說出中國的新文學運動便是三四百年以前的公安派的文學的主張，中國的新文學運動的起來，只是「言志派」的復活那種墜入機械的循環論的謬誤中的理論來的。

並且，把中國初期的新文學運動，與新文化（或新思潮）運動分開來，也是不對的。因為在五四時期的新文學運動，幾乎到處和新思潮運動結合着的。中國的新思潮運動，在那個時候，便很明顯的提出三句口號，那便是「歡迎德先生！」「歡迎賽先生！」「打倒孔二先生！」在新思潮運動中，既經這樣明確的提出口號來，難道這還是隨便說說的言志派的主張嗎？即不然，我們也可以暫時把新文學運動從新文化運動中分開，且看一看中國新文學運動的起來，是不是沒有「載道」的成份的，陳仲甫在他的文學革命論中說：「文學革命之氣運，醞釀已非一日，其首舉義旗之急先鋒，則爲吾友胡適。余甘冒全國學究之敵，高張『文學革命軍』大旗，以爲吾友之聲援。旗上大書

特書吾革命軍三大主義：曰推倒彫琢的阿諛的貴族文學，建設平易的抒情的國民文學；曰，推倒陳腐的舖張的古典文學，建設新鮮的立誠的寫實文學；曰，推倒迂晦的艱澀的山林文學，建設明瞭的通俗的社會文學。」周作人是在五四時代出現的人物，他是曾經參加了這一次運動的過來人，難道陳仲甫的這些主張，他都沒有看到過；難道這些主張，都不能說是載道的，是「隨便說出來的——言志」的嗎？并且，他在這個時候，也曾經正確的提出自己的主張，提倡「人的文學」，「平民的文學」來參加這個運動的。難道這也是和他近來的「種胡麻」的態度一樣，只是「閒來隨分」的說一說自己的性靈的嗎？

周作人所以要硬派中國的新文學運動只是言志派的復活，這也無非要完成他的循環的理論，硬要把現存的事實彎曲起來，來裝入他的循環論的方格子裏罷了。

同時，他也因為誤信循環論之故，以為中國的新文學運動的起來，本來就是言志派的得勢；因此，他在新文學運動中所提倡的「人的文學」的主張，便自認是「浮躁凌

厲」之氣的表現，覺到自己的「迂腐」或「過火」，思想便益自消沉起來，走上了「聽鬼」
「畫蛇」以及「種胡麻」等的「閒來隨分」的道路了。這樣一來，他的思想又安得不落後
呢？

七

我說周作人的思想的落後的第二個原因，是他的意識問題；意識，（也可以說是
氣質）是羈絆住他，使他不能永久跟住時代前進的一個大原因。

周作人是一個衰落了的讀書人家的子弟，（據魯迅自傳中的說話）他是深深的秉
有所謂讀書人的氣質的。讀書人，就是士大夫的預備者與模仿者；因此，讀書人的氣
質，也每每便是士大夫的風度了。

所謂士大夫在社會上的任務，一向不出如下的兩條：（一）是幫助統治者管理百
姓，這便是所謂「學而優則仕」；（二）不得統治者的青睞，於是站在統治者與民衆的圈

外，或是發發牢騷，代鳴一些不平，或是說一些風涼話，以表示自己的清高。大概，在太平盛世的時候，讀書人總是做官的多，雖然也有一些懷才不遇的人，但畢竟是少數；至於在社會的亂動的年頭呢，則所謂讀書人也者，除了一部份利祿薰心的，阿諛着統治階級之所好，做着統治階級的鼓吹手劊子手以外，大部份的人，因為比普通的人們，多了一點知識，能夠看清楚現實社會的不滿的情形，他們的態度，便是發牢騷與說風涼話了。

我們目前所處的社會，正是一個亂動的年頭。當然的，周作人並不是一個利祿薰心的讀書人，他是一個具有清高的風度的士大夫，因此，他不得不走後面的一條路了。

不過，這裏也有一個思想的轉變的路線，即一個讀書人或士大夫，他對於現實社會的不滿，開首是時常寄寓着很好的理想的希望的。他希望自己的主張，統治階級能夠採納，自己的理想，能夠在現實社會上實現。所以，在這個時期，他們都很不吝嗇

的提出自己的理想，標榜自己的主張。可是，到了後來，看看自己的主張並不被採納，於是他覺悟到自己的理想是沒有方法實現了，便漸漸的灰心起來。可是，這個時候，他還不能忘情社會，他還不能斷定完全絕望，因此，他便發起牢騷來，說一些諷刺話，還希望能夠對社會下一個有力的針砭。這種情形，一直延長到社會的愈趨黑暗的時候，於是，士大夫們，覺得在這時候，連說話都有些困難，牢騷也不便亂發；沒有法子，只好說說幾句不着邊際的風涼話，保持住名士的風度，做了「在家的和尚」「都會的隱士」了。

以這士大夫的風度在亂動的時代中間的心理的演變的路線，來衡量周作人從五四以後一直到現在為止的在中國的文壇上的活動的情形，幾乎是完全吻合的。

五四運動以後，周作人對於現實的社會，還有一個憧憬着的理想的。他的理想是從他的「人的文學」，「平民文學」，「民族主義文學」等的主張中，可以見出來的。

民國十三四年的時候，他因眼見得北洋軍閥的連年的混戰，以及帝國主義者的加

緊的壓迫，一面固然還在提倡民族主義文學，但在提倡民族主義的文學中，已經主張對中國民族痛下針砭，而傾向到發牢騷的態度了。他在雨天的書自序二上面說：

「我的浙東人的氣質終於沒有脫去。我們一族住在紹興只有十四世。……這四百年間越中風土的影響大約很深，成就了我的不可拔除的浙東性，這就是世人所通稱的『師爺氣』。……他那法家的苛刻的態度，……瀾漫於鄉間，彷彿成爲一種潮流，……都有一種喜罵人的脾氣。我從小知道『病從口入禍從口出』的古訓，後來又想溷跡於紳士淑女之林，更努力學爲周慎，無如舊性難移，燕尾之服終不能掩羊腳；檢閱舊作，滿口柴胡，殊少敦厚溫和之氣；嗚呼，我其終爲『師爺派』矣乎？」

及到民國十六年以後，因爲中國的革命運動與轉變，以士大夫出身的周作人，就曉得隨便說話之危險，思有以「苟全性命於亂世」，所以便把思想更加「消沉」起來，主張「閉戶讀書」了。民十七年十一月，他在他的閉戶讀書論裏說：

「此刻現在，……除非你是在做官，你對於現時的中國一定會有好些不滿或是不平。這些不滿和不平積在你的心裏，正如噎隔患者肚裏的『痞塊』一樣，你如沒有法子把他除掉，總有一天會斷送你的性命。那末，有什麼法子可以除掉這個痞塊呢？我可以答說，沒有好法子。假如激烈一點的人，且不要說動，單是亂叫亂說起來，想出一出一口烏氣，那就容易有共黨朋友的嫌疑，說不定會同逃兵之流一起去正了法。有鬼論者還不過白折了二十年光陰，只有一副性命的就大上其當了。忍耐着不說呢，恐怕也要變成憂鬱病，倘若生在上海，遲早總跳進黃浦江裏去，也不管公安局釘立的木牌說什麼死得死不得。結局是一樣，醫好了煩悶丟掉了性命，正如門板夾直了駝背。那麼怎麼辦好呢？我看，苟全性命於亂世是第一要緊，所以最好是從頭就不煩悶。不過，這如不是聖賢，只有做官的纔能夠，如上文所述，所以平常下級人民是不能仿效的。其次是有煩悶去用方法消遣。抽大烟、討姨太太、賭錢、住溫泉場等。都是一種消遣法，但是有些很要用錢，

有些很要用力，寒士沒有力量去做。我想了一天才算想到了一個方法，這就是閉戶讀書。」

因為要「苟全性命於亂世」，所以要閉戶讀書；本來閉戶讀書就閉戶讀書好了，又何必做文章說是閉戶讀書呢？這便是讀書人的脾氣發作的緣故。

原來，在現在的時代，所謂知識份子的讀書人，也有幾條路好走的，只要你自己肯走，——譬如做官，譬如革命。但是這兩條路也被周作人的士大夫風度所否定了。做官，他是不肯同流合污的；革命，他又不肯用性命輕易拿來犧牲的。這是上面說過的話了。除此以外，他的士大夫氣質，決定了他不了解民衆，不了解時代，也是一個大原因。這裏隨便舉他兩節文章：

「在中國，有產與無產這兩階級儼然存在，但是，說也奇怪，這只是經濟狀況之不同，其思想却是統一的，即都是懷抱着同一的資產階級思想。無產階級而抱着資產階級思想？我相信這是實情。」（見談龍集）

「故中國民族實是統一的，生活不平等而思想則平等，即統一於『第三階級』的升官發財的渾帳思想。不破這個障礙，只生吞活剝地號叫『第四階級』，即使真心地運動，結果民衆政治還就是資產階級專政，革命文學亦無異於無聊文士的應制，更不必說投機家的運動了」。（見永日集）

這兩段話，幾乎是一個樣子的。他把生活與思想，經濟與意識，倒轉來觀察他們的連繫，也是不理解民衆的原因。

便是這個樣子，周作人因為他的士大夫的氣質，決定了他不去做官，不肯革命，甚至再不敢發牢騷，又不肯說自己不敢發牢騷，於是便只好自甘落伍，躲入苦雨齋中喝他的苦茶了。

八

這樣說起來的時候，似乎這話又回到周作人自己的說的從「浮躁凌厲」到「思想消

沉」的路線上去了；同時，林語堂所說的世間最冷人也就是最熱人的說法也似乎頗有道理了；其實，這還是兩方面的事。

第一，周作人的思想是「消沉」，並不是「深刻」；是「淺薄籠統」，並不是「浮躁凌厲」。這在上面已經說過，這裏不必再說。

第二，所謂世間的最冷人正是世間的最熱人，固然也有道理；但是，這話却不能應用來批評「思想消沉」以後的周作人。本來，冷與熱，原來是相對的名詞，離開了冷，便沒有所謂熱；離開了熱，也沒再所謂冷。同時，在文學上，冷與熱二字的應用，在有些時候，也幾乎是相同的意思。我們只要看普通所說起「熱嘲」「冷諷」，及「冷嘲」「熱諷」等形容詞的互換，便可以知道。因此，我們應該曉得，這裏所說的「熱嘲」「冷諷」，或「熱諷」「冷嘲」，主要的字眼，只在「嘲」與「諷」二字上，用「冷」與「熱」二字去形容，只是表示不平常的感情而已！如果不嘲不諷，聽憑你是怎樣冷冷熱熱，也是沒有什麼道理的。

並且，所謂冷中有熱，我到很情願用林語堂的「寄沉痛於幽閒」的話，拿來解釋。

「寄沉痛於幽閒」的正確的解釋依我講，便是諷刺，是牢騷，是幽默，却不是沖淡，不是言志，不是消沉。因為在這一句話的意思裏，第一是「沉痛」，第二是「寄」沉痛，第三才是「幽閒」。

在這種地方，我雖然對於林語堂的幽默，也覺得有些不滿；但以之比起周作人來，我却覺得周作人的態度，是比林語堂更加要不得的。林語堂與周作人的不同，如果以我在上面說過的話來說，幽默與諷刺，只是不肯革命，不敢革命，但又不肯不說話的表現。而沖淡便是不肯說自己不肯，並且不敢革命而趨於消沉的道路了。

說到這裏 我們且回頭看一看周作人的五十自壽感懷詩看，我們除看出一種幽閒的隱士的風度以外，還能看見一絲一毫的「沉痛」的意味寄寓其間沒有？聽說這詩曾經被一個同情的文學者讀了，惹得「不禁淒然淚下」，那實在是一件千古奇聞了。

九

周作人在中國文壇上活動的成績，綜合的說起來，最大的還在於他的介紹西洋文學，尤其是所謂弱小民族的文學。

周作人的學文學的歷史，是有些和魯迅相像的。周作人，因為留心民族革命問題，所以又留心到民族革命文學；因為留心民族革命文學，便得到和弱小民族的文學接近的機緣。及到後來，甚至對各大國的文學，也發生起興趣來，因此，他就慢慢的把研究文學的範圍擴大了。至於魯迅，則據他在吶喊自序及魯迅自敘傳略上所說，是開始在想醫治中國人的身體的病，而轉到想醫治中國人的靈魂的病而注意到文學的。魯迅在當時，究竟讀一些什麼作品，因為他自己沒有說起，我們固不得而知。但是，他的學文學想拯救中國民族的心情却是與周作人相同的。

從民族革命，到民族革命文學，到弱小民族文學，這一條路線是很正確的。老實

說，中國的民族解放運動一日沒有完成，以中國的民族解放為中心的文學，便一日不能放棄。不過，中國的民族解放運動，是跟着時代前進的，中國的民族解放運動的負擔的人物，也是跟着時代的前進而轉移的；如果有一個人，他在民族解放的前進的運動的途中，忽然中道的停止下來，仍舊逗留在過去的階段上，他的文學的生命，便會中途斷送了。

從五四到五卅，中國的民族解放運動是前進了一個階段。而負擔這一運動的任務的人物，也有更進一步的認識的人。在當時，魯迅與周作人都因為一時看不清時代，把握不住中心的意識，而中途躊躇起來的。可是，躊躇過後，周作人呢，却便愈加消沉，躲入他的苦雨齋中去了。

對於周作人，我們却覺得他只有回顧的光榮了。

點滴、空大鼓、瑪加爾的夢、現代小說譯叢、日本小說譯叢，甚至域外小說集、灰畫、凶奴奇士錄等，便是周作人過去的光榮的紀念碑吧！

林語堂論

胡風

——對於他底發展的一個眺望

一個視角

忘記是什麼時候了，大概是一年以前罷，我偶然看到了一本論語。那裏面有一封仰臥在草地上架起腳來讀論語的大學生寄來的信，寫着他對於論語的意見。編者對於他的回答是，來信所陳，無一是處，唯讀論語之姿勢可取（大意）。這個回答是非常「幽默」的，從這裏可以依稀地想像到這個刊物所要得到的是怎樣的讀者。然而，像這一類的資料在論語裏面一定不少罷，論語文選底正文前面就有題「反對論語者之潰

滅」的由六幅合成的連環圖畫：

一、一桌麻將牌「三人差一」，所差的一位正坐在旁邊的沙發上哈哈大笑地讀

着論語；

二、三人之一的西裝青年起身去看了；

三、摩登女子也起身去看了，只剩下戴瓜皮小帽的胖子抱頭着急；

四、胖子站起來走攏去；

五、胖子也站在那後面看；

六、一同哈哈大笑。

論 家 作

但實際上論語底反對者並不是完全「潰滅」了的。除了那些打通電的「文學家」們以外，我們還可以舉出一個極端的例子來。不久以前，在一個比較開明的報紙上登載了一篇涉及論語及其「姊妹刊物」人間世的文章：作者提到有一個叫做山內地方底住民，因為隔水太遠，只吃得到鹹魚，由這就養成了愛吃鹹魚肚的習慣；魚肚是最臭的

東西，但那地方的人却覺得愈臭的魚肚就愈好，論語、人間世底讀者，不過是愛吃鹹魚肚的山內人罷了。

當然，這都是極端的例子，但論語及其姊妹刊物人間世廣泛地走進了讀者社會，同時也引起了各種不同的批判，却是事實。而這些批判又常常是集中在這兩個刊物底創辦者兼主編者林語堂氏底身上。爲什麼成了這樣的呢？這是因爲這兩個刊物底存在與成長和林氏在學術界底經歷與地位有不可分的關係的緣故；這是因爲論語底「幽默」和人間世底「小品文」都是在林氏底獨特的解釋之下被提倡被隨和了的，都是沿着林氏底解釋而發展了的緣故。

所以，當我們研究林語堂氏底業績的時候，是不能不牽涉到論語和人間世底影響底評價的。因爲我們在這裏所要究明的主題(theme)並不是他在言語學上音韻學上的成就，在那裏面也許找得出來他對於中國學術的可貴的貢獻，也不是他在外國語文教學方面所樹立的功績，而是想說明，作爲一個進步的文化人，他底「處世」態度底變

遷表現了什麼意義，他底文化批評和文學見解，客觀上應該得到怎樣的評價。

……其景况適爲風雨之夕，好友幾人，密室閒談，全無道學氣味，而所談未嘗不涉及天地間至理，全帶油腔滑調，然亦未嘗不嘻笑怒罵，而斤斤以陶情笑謔爲戒也。兩脚踏東西文化，一心評宇宙文章，是吾輩縱談之範圍與態度也。吾集天下縱談之友於一室，半月一次，使天下竊聞我之縱談，是辦論語之意義

也。（與陶九德書，我的話四二頁）

他底黃金時代

在這裏，讓我們和林氏一起回憶一下他底「浮躁凌厲」的時代罷。

一九二八年出版的剪拂集多少是反映了林氏個人底那個時代的，在「序」裏，他用了不勝今昔之感的筆調敘述了他底回憶：

……我惟感慨一些我既往的熱烈及少不更事的勇氣，顯然與眼前的沉寂與由兩年

來所長進見識得來的沖淡的心境相反襯，益發看見我自己目前的麻木與頑硬。這自然有種種的原因。一是自己年齡的不是，只能怪時間與自己。一是環境使然，在這……天下確已太平之時，難免要使人感覺太平人的寂寞與悲哀。

在這太平的寂寞中，回想到兩年前「革命政府」時代的北京，真使我們追憶往日青年勇氣的壯毅及與政府演出慘劇的熱鬧。天安門前的大會，五光十色旗幟的飄揚，眉宇揚揚的男女學生面目，西長安街揭竿拋瓦的巷戰，哈達門大街赤足冒雨的遊行，這是何等悲壯！國務院前嘩剝的槍聲，東四牌樓沿途的血跡，各醫院的奔走昇屍，北大第三院的追悼會，這是何等激昂！……在當日，却老老實實不知墮了多少青年的眼淚，激動多少青年的熱血，使青年開過幾次的追悼會，做過幾對輓聯，及擬過多少紀念碑的計劃……

不用說，這是一個真實的歷史的階段。雖然是在一定的限度下面，但無疑地林氏是站在那個階段的大潮中間的。從這薄薄的一本剪拂集裏面，可以舉出一些例子來描

寫當時的他底「戰鬥的」姿態。

第一是對於投身在北京政府下面的學者的鬥爭。當時的北京學術界，顯然地分成了兩大營壘，一部份憑藉了現有的勢力，一部份却和南方革命怒潮中的民主勢力相呼應。林氏底態度主要地是被後面這個陣營底戰略所決定的。

……現在的學者最要緊的是他們的面孔，倘是他們自三層樓滾到樓底下，翻起來時，頭一樣想到的是拿起手鏡照一照見他的假鬚鬚還在乎？金牙齒沒掉乎？雪花膏未塗污乎？至於骨頭折斷與否，似在其次。

學者只知道尊嚴，因為要尊嚴，所以有時骨頭不能不折斷，而不自知，且自告人曰，我固完膚也，嗚呼學者！嗚呼所謂學者！

因為真理有時要與學者的臉孔衝突，不敢為真理而忘記其面孔者則終必為臉孔而忘記真理，於是乎學者之骨頭折斷矣。骨頭既斷，無以自立，於是「架子」，木脚，木腿來了。就是一副銀腿銀脚也要覺得討厭，何況還是木頭做的呢？

托爾斯泰曾經說過極好的話。論真理與上帝孰重，他說上帝為重於真理者，繼必以教會為重於上帝，其結果必以其特別教門為重於教會，而結果必以自身為重於其特別教門。……（祝土匪，剪拂集二——三頁）

這種學者，「一方面講革命，一方面正在與舊勢力妥洽」（剪拂集九六頁），「今日為帝國主義作宣傳者乃智識階級自身之一部分人物，而且大多數是比較新派的人物，即所謂出過洋，念過洋文的人」（同上，頁二二），他把這些叫做「文妖」，要發動一個「打狗運動」，把他們「肅清一下」。

第二是主張歐化，反對國粹主義。投身於現成勢力的學者們，在思想上當然是當時以「甲寅」為首的復古勢力底支持者。林氏曾提出「足以針砭吾民族昏憤，卑怯，頹喪，傲惰之癰疽」的六個條件：

- 一、非中庸（即反對「永不生氣」也）。
- 二、非樂天知命（即反對「讓你吃主義」也）。

三、不讓主義（此與上實同。中國人毛病在於什麼都讓，要只能夠覺得忍不了，禁不住，不必討求方法而方法自來。法蘭西之革命未嘗有何方法，直感覺忍不住，各人拿刀棍耒耜衝打出去而已，未嘗屯兵秣馬以為之也。）

四、不悲觀。

五、不怕洋習氣，求仙，學佛，靜坐，扶乩，拜菩薩，拜孔丘之國粹當然非吾所應有，然磕頭，打千，除眼鏡，送訃聞，亦當在摒棄之列，最好還是大家穿中山式之洋服。

六、必談政治。所謂政治者，非王五趙六忽而喝白乾忽而掀辮子之政治，乃真正政治也。新月社的同人發起此社時有一條規則，謂在社裏什麼都可來（剃頭，洗浴，喝啤酒），只不許打牌與談政治，此亦一怪現象也。

第三是所謂「性之改造」。對於有「少不更事的勇氣」的林氏，當時陰沉的北方社會情勢是不能夠使他滿足的，他把這原因歸在中國底「性癖」上面。

……中國人今日之病固在思想，而尤在性癖，革一人之思想比較尙容易，欲使一惰性之人變爲急性則殊不容易。中國今日何嘗無思想，無主義，特此所謂主義，紙上之主義，此所謂思想，亦紙上之思想而已。求一爲思想主義而性急，爲高尙理想而狂熱而喪心病狂之人，求一轟轟烈烈非貫澈其主義不可，視其主義猶視其自身革命之人則不可得……（論性急爲中國人所惡，剪拂集一六一——一七頁）

因而他主張罵人的必要，「……愈有銳敏思想的人，他以為該罵的對象愈多，有感到罵人的神感的人，自然也同時感到罵人的神聖。」（論語絲文體，剪拂集七七頁）

第四是對於民衆底力量的肯定。由「五·卅」所掀起的廣大的反帝國主義運動，對於那運動底中心動力，紳士階級不肯也不能給以估價。和他們底代言人之一的丁在君相對，林氏是站在「民衆」方面的。

……若是不明白這回運動的真正意義的人，若丁先生與其同輩，不明白這回運動的中心應在國民羣衆而不應在官僚與紳士，就跟他講的焦唇爛舌，也是無

用。我輩所希望者在民衆，丁先生所希望者在外交官僚，兩方面的意見相差太遠，所謂融和意見，我敢謂是決難辦到的事。（丁在君的高調，剪拂集二〇頁）

第五是……

以上的引用和說明，並不是以爲這些反映了那個時代的進步的陣營底特色，也不是因爲在思想鬥爭過程中有了什麼大的影響，而是因爲，在林氏個人底經歷上，那是一個發芽吐葉的時期，沾到了時代雨露底潤澤，吸收了社會生活底營養。沒有那個時期，林氏底經歷也許取了比較更不同的面貌，尤其重要的是，沒有了那個時期，現在的林氏就不會有自信對於辨論語人間世和提倡語錄體的他自己還保持着那樣高的一進步的「評價」。

然而，在那樣「熱鬧」「悲壯」時期的兩三年之後，林氏却只剩有「沖淡的心境」，「麻木與頑硬」，對於那些鬪爭底踪跡，覺得「只是一些不合時宜的隔日黃花」，至多不過以爲「往日的悲哀與血淚，在今日看來都帶有一點渺遠可愛的意味」，是可以「

引起往日郊遊感興的好紀念品」罷了。這些「反語」底意味很濃厚的自白，不用說是「太平人的寂寞與悲哀」底流露，但對照着他後來的態度底發展，那就不能說完全是「反語」，同時也是一個「轉機」底消息罷。

黃金時代底陰面

「轉機」底來源當然是「太平人的寂寞與悲哀」。用他自己底話來說明，「……從前那種勇氣，反對名流的『讀書救國論』，『莫談國事論』，現在實在良心上不敢再有同樣的主張」，但這個來源應該還別有解釋罷。因為，流動不息的時代帶給我們的並不僅是「寂寞與悲哀」的一面；就是就這「寂寞與悲哀」說罷，有的人，譬如一部份林氏從前的同道者，對於這就發生了不同的反應，由這養成了不同的對待生活的姿勢。由我看來，如果他願意，林氏並不是不能找出別的安慰他底「良心」的道路。

所以在這裏指出「悲壯」時期的林氏底思想不但像上面所說的並沒有堅定的基礎

而且還包含了不可救的矛盾，或者可以使我們底理解更推進一步的。

讓我隨便舉幾個例子。

一、……『古人之精神』未知爲何物，在弟尙是茫茫渺渺，到底有無復興之價值，尙在不可知之數，就使有之，也極難捉摸，不如講西歐精神之明白易見也。或者唐宋中國人不如兩漢中國人，兩漢中國人不如周末中國人也不一定，如是則古人之精神或有可復者，故周末尙可出一個孟軻講『善養吾浩然之氣』，及墨翟之講兼愛，此乃其時精神未死之證。……（給玄同先生的信，剪拂集一一——

二頁）

這說得很明白，在當時復古精神和反復古精神的尖銳對立中，林氏雖然也是反對國粹主張歐化的一員，但不過是因爲「古人之精神」極難捉摸，「不如西歐精神之明白易見」而已。而且還進一步承認了「古人之精神或有可復者」。八九年之後才由孟軻底「浩然之氣」走到了袁中郎底「性靈」和「語錄體」，我們倒應該承認他是走得

慢的。

二、……固然這回喚醒民衆的熱烈運動，有人來澆冷水是很好的，使結果較平穩。言論界有青年派與紳士派互相調劑是很好的。急進派固然須得些紳士們來『痛哭』，『勸告』，但是紳士們也須記得非有放下書不讀的學生們的示威運動，他們現在尙不知顧正紅被殺事件，且不知顧正紅爲誰也。……〔丁在君的高

調，剪拂集二五頁）

不但現在，就是在當時，這樣的意見也就很不容易使人明白，爲什麼「青年派」忽然又有了接受林氏所痛罵的紳士派底「痛哭」和「勸告」的必要？林氏歡迎人來「澆冷水」，想「使結果較平穩」，這和時代向狂濤似的「五·卅」運動所提出的任務，中間的距離是頗爲不短的。

三、……有真正誠意的人，他的言論都是有益於世，即使其人的思想十分的『輕彈』，我個人還是相信其有益。……〔論語絲文體，剪拂集七一頁）

這個「誠意」底本質既不依存於一定的社會基礎，它底功用（有益）也不受一定的社會限制；那只是一個用形而上學才能解釋的東西。怪不得在九年後「風雨飄搖」的今日，他還從他底「有不爲齋」裏向我們推薦辜鴻銘底「蠻子骨氣」，大大地煽動了我們對於這個保皇主義者的同情。

四、……『費厄潑賴』精神在中國最不易得，我們也只好努力鼓勵，中國『潑賴』的精神就很少，更談不到『費厄』，惟有時所謂不肯『下井投石』即帶有此義。……對於失敗者不應再施攻擊，因為我們所攻擊的在於思想非在人，以今日之段祺瑞章士釗爲例，我們便不應再攻擊其個人。即使儀哥兒，我們一聞他有了癆病，倘有語絲的朋友要寫一封公開的慰問他，我也是很贊成的。……

……（論語絲文體，剪拂集七九——八〇頁）

這個「費厄潑賴」（Fair play），在魯迅底有名的「論費厄潑賴宜緩行」底照明之下，實際上不過是妥協主義底另一付面貌，和國粹「中庸主義」是一脈相通的。例如林氏

定爲「費厄」底對象之一的「儀哥兒」，三年前就已經「袍笏登場」，早已把林氏底「慰問」拋到「御溝」邊的垃圾桶裏去了。

.....

因爲是隸屬在一個進步的圈子裏面，在這裏所舉的林氏思想裏的否定的要素，當時被壓在一種模糊的積極意志和「熱鬧」空氣下面，並沒有得到明顯的發展，對於當時看起來是朝氣蓬勃的林氏並沒有發生什麼褪色作用。然而，時光無情地流了過去，幾年的風吹雨打使這個思想的矛盾發展而且起了變化，終於帶給了他「太平人的寂寞與悲哀」。爲了醫治這寂寞與悲哀，林氏經過了幾乎等於沉默的時期罷，也曾着手了一些事業罷，但後來終回到了或者說開始了鮮明地反映着他底思想「發展」的文學活動，造成了我們現在所看到的特別的存在。

中心思想

從以上的說明看來，我們曉得林氏初期的思想主要地是西洋舊的民主主義底凌亂的反映。在當時，「一鼓作氣」，還可以勉強對付下去，但沒有「地盤」的海市蜃樓怎經得起狂風一掃呢？「一生矛盾說不盡，心靈解剖跡糊塗」（四十自敘，論語第四九期）。心境「冲淡」了，矛盾擴大了，漸漸換成了現在這一付「新」的面目。在某種意義上多多少少是走近或走進了國粹主義底陣綫，林氏也似乎要碰着這個一切「敗北者」底共同運命。

然而，我並不是說林氏已經成了一個「無思想」的存在，這樣看不但要得罪林氏，被罵為「淺薄」，而且也不明白林氏底發展，不能解釋林氏底現狀。雖然沒有系統也沒有豐富地發揮，雖然他初期並沒有明白地提出過，但我以為林氏是有他底中心哲學的。那概括了他底過去，那也說明着他底現在的。

這個中心哲學，就是意大利克羅車（Benedetto Croce）教授底美學思想。

現在還是請林氏自己來說明罷：

……他認為世界一切美術，都是表現，而表現能力，為一切美術的標準。這個根本思想，常要把一切屬於紀律範圍桎梏性靈的東西，毀棄無遺。處處應用起來，都發生莫大影響，與傳統思想衝突。其在文學，可以推翻一切文章作法騙人的老調，其在修辭，可以整個否認其存在，其在詩文，可以危及詩律體裁的束縛，其在倫理，可以推翻一切形式上的假道德，整個否認其『倫理的』意義。因為文章美術的美惡，都要憑其各個表現的能力而定。凡能表現作者意義的都是『好』是『善』，反是就都是『壞』是『惡』。去表現成功，無所謂『美』，去表現失敗，無所謂『醜』。即使豐啞，能以其神情達意，也自成為一種表現，也自成為一種美學的動作。……（傳文法之推翻與新文法之建造，大荒集八三——八四頁）

這個美學思想表現在文學批評上就是斯賓加恩（Spingarn）底表現主義的批評，也就是「創造與批評本質相同」的創造的批評（creative criticism）…

Spingarn 所代表的是表現主義批評，就文論文，不加以任何外來的標準紀

律，也不拿他與性質宗旨作者的及發生時地皆不同的他種藝術作品作評衡的比較。這是根本承認各作品有活的個性，只問他於自身所要表現的目的達否，其餘盡與藝術之了解無關。藝術只是在某地某作家具某種藝術宗旨的一種心境的表現——不但文章如此，圖畫，雕刻，音樂，甚至於一言一笑，一舉一動，一啣一哼，一啐一呷，一度秋波，一彎鎖眉，都是一種表現。這種隨地隨人不同的，活的，有個性的表現，叫我們如何拿什麼規矩準繩來給他衡量。……

（新的文評序言，大荒集九二頁）

表現派所以能打破一切桎梏，推翻一切典型，因為表現派認為文章（及一切美術作品）不能脫離個性，只是個性自然不可抑制的表現。個性既然不能強同，千古不易的抽象典型，也就無從成立。……

我們須明白一切的作品，是由個性表現出來的，少了個性千變萬化的衝動，是不會有美術的，這千變萬化的個性的衝動，是無從納入什麼正宗軌範，及無從

在美學上（非實際上）分門別類的。我們知道自古文人無行，我們也應知道文人的言行與文人的詞章，只是同一個性的表現。……（同上九四—九五頁）

對於這個個性至上主義，對於這個由「藝術是表現」到「一切表現都是藝術」的美學思想，林氏是佩服到五體投地的了。爲了證明這也是我們所失掉了的「古人之精神」，林氏從歷史上找來文評家王充劉勰袁中郎章學誠諸人，尤其是袁中郎底論詩，如果「再進一步」，「便是一篇純粹的克羅車表現派的見解了」。

這個很美麗的思想，雖然把林氏初期的沒有骨格的自由主義（舊的民主主義）和現在的想「叫國人取一種比較自然活潑的人生觀」（方巾氣研究，自由談）的幽默，「宇宙之大，蒼蠅之微」（發刊人間世意見書，我的話——一九頁）的小品貫串起來了，然而，初期的那一點向社會的肯定「民衆」的熱情早已跑得無影無踪，「轟轟烈烈非貫徹其主義不可」的「性之改造」終於變成了抽象的「個性」，抽象的「表現」，抽象的「性靈」，在我們這些從餓裏求生死裏求生的芸芸衆生中間昂然闊步。這個在「打破一切桎梏」的意義

上本來應該有相當的積極作用的思想，爲什麼現在却現得這樣寒愴呢？在這裏，雖然我們沒有機會來批評克羅車底整個思想體系，但對於林氏簡單地介紹了過來的內容，却不能不加以「方巾氣」的凝視。

中心思想底真相

首先是「個性」問題。在市民社會的地盤上開了花的文藝復興，就是「個性」覺醒史底第一頁。然而，並不是「單軌頭腦」（林氏語）底捏造，如果沒有一定的基礎，這個個性也就無從被發現；實際上，這個個性原不過是一部份人底個性而已。那以後幾個世紀的歷史上的波瀾，雖然是萬花撩亂的思想底沖激，但歷史寫明了那些思想都各各有一定的社會的河床。林氏（或者說克羅車氏）底個性至上主義作爲對於幾千年來愚民的封建殭尸底否定，原應該是一付英氣勃勃的風貌，但可惜的是，在這個大地上咆哮着的已經不是「五·四」的狂風暴雨了。我們並不是不神往於他所追求的「千

變萬化」的個性，而是覺得，他底「個性」既沒有一定的社會的土壤，又不受一定的社會限制，渺渺茫茫，從屈原到袁中郎都沒有分別。追根到底，如果不把這個社會當作「桃花源」世界就會連接到「英雄主義」的幻夢，使那些在德意等國掙起了大旗的先生們認為知己。林氏忘記了文藝復興中覺醒了的個性，現在已經成了妨礙別的個性發展的存在；林氏以為他底批判者是「必欲天下人之耳目同一副面孔，天下人之思想同一副模樣，而後稱快」（說大足，人間世第十三期），而忘記了在食不果腹衣不蔽體的人們中間讚美個性是怎樣一個絕大的「幽默」，忘記了大多數人底個性之多樣的發展只有在爭得了一定的前提條件以後。問題是，我們不懂林氏何以會在這個血腥的社會裏面找出了來路不明的到處通用的超然的「個性」。

以這種個性觀為土台的藝術觀就以為藝術「只是個性自然不可抑制的表現」，「只是在某時某地某作家具某種藝術宗旨的一種心境的表現」。在這裏，問題不是在於它毀棄了「一切屬於紀律範圍桎梏性靈的東西」，這原是這個藝術觀應該被積極評價

的一面，我們要和林氏縱談的是這個「表現」底神祕性的問題。第一，他所說的「個性」「心境」，完全是「行空」的「天馬」，不帶人間煙火氣；因而他在這裏所說的「某時某地」的條件，並不是想給這個「個性」以客觀的限制，而是指的「藝術只是個性在某時某地的返照」（新的文評序言，大荒集九四頁），加強地說明了這個「千變萬化」的「個性」底神祕而已。他一脚踢開了「一切屬於紀律範圍桎梏性靈的東西」以後，接着就心造了一個摹古常流的「個性」，「奉爲文學之神」，把藝術家底眼睛從人間轉向了自己底心裏。於是藝術作品就不是滔滔的生活河流裏的真實通過作家底體識作用的反映，而是一種非社會性的「個性」或「心境」底「表現」或「反照」了。第二，這樣的藝術觀雖然能夠毀棄一切的「抽象典型」，「正宗軌範」，「分門別類」，但同時也就失掉了評價底基礎。「去表現成功，無所謂美，去表現失敗，無所謂醜」；這個「成功」或「失敗」底目標既無從捉摸，而所表現的又是所謂兩腳懸空的作者底「意義」或「心境」。這就否定了藝術底社會的內容和機能，和科學的美學無緣，一直回

到克羅車底先生黑格爾以前的時代去了。「即使聾啞，能以其神情達意，也自成爲一種表現，也自成爲一種美學的動作」，這種「以萬物爲菟狗」的藝術心境，到底不是我們生在地上的「僮夫豎子」所能理解的。說句笑話，昔日尼羅皇帝對着羅馬的大火奏樂唱詩的偉景，在林氏看來也該是一個「成功」的「表現」罷。

這樣地成了個性拜物教徒和文學上的汎神論者的林氏，同時愛上了權力意志的尼采和地主莊園詩人的袁中郎，是毫不足怪。

由這我們可以明白，這雖是素樸的民主主義（德謨克拉西）底發展，但已經丟掉了向社會的一面，成了獨往獨來的東西了。但也因爲有這個畸形的發展才醫治了林氏底「麻木與頑硬」，使他拂去了「太平人的寂寞與悲哀」，把那些殺風景的動亂現象趕到了門外或者說悶在心頭，在坦蕩的路上進行醫治中國人「心靈根本不健全」（坊中風研究）的絕症。

以下，我想從他底實踐工作看一看那效果是不是證實了他底宏願。

「幽默」

第一實踐是「幽默」。關於這，他雖有種種的研究，如「孔子的幽默」，「陶潛的幽默」，「陽性的幽默」，「陰性的幽默」等，但在這裏我想引用一段可愛的述懷：

……東方曼倩對薩天師說：

薩天師！慈悲長老！你何以下臨這冥頑之邦，俳優之朝。在這廷上，聰明人只能作俳優，也只有俳優是聰明人。我誠實告訴你，我已發明這城中聰明之處，就是裝糊塗！

你只知道噤口之聰明，你却不知饒舌之狡慧。

……

薩天師，老實告訴你，我依隱玩世，誹謔人間，也已乏了。我欣幸你來，因為我在饒舌之中，感覺寂寞，在絮絮之中，常起寒慄。我遨遊乎孤魂之間，看那

靈魂在夢中做扒手，互相偷竊。

我欣幸你來，因為對他們，我常戴着俳優的假面具，我為他們學會優笑的藝術。我憑信這隻優笑面具，與他們往來。

我優笑，你優笑，他優笑。我們優笑，你們優笑，他們優笑。這是他們的文法。

今天我正在優笑，昨日我已經優笑，明早我將要優笑。這是他們動詞的變化。

但是他們的優笑，非我的優笑，他們的哈哈，也不同於我的哈哈。他們莫明我的嘻聲，也莫知我露齒齙笑的高深。

因為我的齙笑是像焚毀城市的火災，非像開花嘩剝的銀燭，供閨秀的賞玩；是像夏日之酷烈，不像冬日之和暖。我不使他們聽我的笑聲而舒服。

因為我的笑聲是暴烈的，如火燎原的。我的笑容是魑魅的，使他們的主教蹙

額，他們的紳士痛心。……（鹽天師與東方朔，大蓋集一六七—一六八頁）

這是一段好文章，使我們嗅到了和剪拂集序文同樣嚴肅的氣味，用來註釋「笑中有淚，淚中有笑」的名句，比他所引用的麥烈蒂斯底話還要透澈多了。這種非正面的社會的關心或批評，不用說並不是不能得到高的評價的。

固然，這裏沒有理論的認識，但我們却正被包圍在層層的就是沒有什麼理論也會忍受不住的現象裏面，如果略略嗤之以鼻，就會使人恍然大悟。也找不出什麼直接的對立，但它却能截破一些作爲底幻影，釀出一種使人彷彿地感到並非太平的空氣。這樣的「饒舌」才是「狡慧」，也就是「倘不死絕，肚子裏總還有半口悶氣，要借着笑的幌子，哈哈的吐他出來」的意思。只有在這個解釋上，林氏想用「幽默」來養成「比較活潑自然的人生觀」的願望才能取得腳踏實地的意義。

然而同時也不能不受一定的限制。第一是，如果離開了「社會的關心」，無論是傻笑、冷笑以至什麼會心的微笑，都會轉移人們底注意中心，變成某種心理的或生理的

愉快，「爲笑笑而笑笑」，要被「禮拜六派」謬作後生可畏的「弟弟」。第二是，就是真正的幽默罷，但那地盤也是非常小的。子彈呼呼叫的地方的人們無暇幽默，赤地千里流離失所的人們無暇幽默，彳亍在街頭巷尾的失業的人們也無暇幽默。他們無暇來談談心靈健全不健全的問題。世態如此悽惶，不肯多給我們一點幽默底餘裕，未始不是林氏底「不幸」罷。

根據這點「方巾氣」的見解，我以爲林氏底幽默成績似乎並不能夠證實他底願望。我並不是以爲他得的盡是負數，但正負相銷的作用應該在林氏底心上留下了一個不小的疑問符號。

論語裏面的笑話，語錄體，閒適的隨筆等，大家多少是知道的，我想用不着在這裏多舉例子。林氏自己就向我們作了很好的說明：

……信手拈來，政治亦談，西裝亦談，再啓亦談，甚至牙刷亦談，頗有走入牛角尖之勢，真是微乎其微，去經世文章遠矣。所自奇者，心頭因此輕鬆許多，

想至少這牛角尖是自己的世界，未必有人要來統制，遂亦安之。孔子曰：汝安則爲之。我既安矣，故欲據牛角尖負隅以終身。（我的話序）

「輕鬆」了，這說明了什麼呢？說明了他已經感受不到了什麼重壓，他底笑聲已經失去了「暴烈的」氣息。

但林氏所說的「牛角尖」其實就是一個小小的世界。否則他是不會發生「負隅以終身」的熱意的。他站在中央，在他底周圍站着成羣的知書識理的讀者，有的面孔蒼白，有的肚滿腸肥，有的「滿身書香」，各各從林氏那裏分得了「輕鬆」，發洩了由現實生活得來的或濃或淡的不快或苦悶，安慰了不滿於現實生活而又不願不安於現實生活的「良心」。

小品文

第二實踐是「小品文」。

關於林氏底「以自我爲中心，以閒適爲格調」的小品文，在那一次由人間世引起的論戰裏差不多得到了明確的認識，沒有重復的必要，在這裏我想指出的是他底「小品文」觀底來源和實踐意義。

這當然也是從他底個性至上主義的藝術觀來的，但直接地使他底意見成形了的是明人小品尤其是袁中郎底影響。袁中郎底陶情冶性的人生態度恰好和他底由社會退向內心的要求投合了。所以他底「自我」是上接着封建才人底「自我」，他底「閒適」是多少和莊園生活底「閒遊」保有相通的血統的。

事實上，他底以及人間世裏面一部份的小品文，在形式上已經承襲了「語錄體」，和文言訂下了「互惠條約」，在內容上漸漸走進了士大夫的閒居情趣（註），身邊瑣事，以至懷古的幽思。文學上的這個反常的現象，和現實社會的逆潮互相照應，甚至那些被「五·四」文學革命運動轟散了的鬼魅也改頭換面地獲得了市民資格。

註——林氏在「四十自敘」裏面說「尙喜未淪士大夫」，正是從疑懼中發出的警戒語。

雖然林氏爲的是醫治中國人「心靈根本不健全」的絕症，但我就心他也許會得到延長甚至加強「亞細亞的麻木」這個完全相反的結果。

「寄沉痛於幽閒」

然而，還在慨嘆「德謨克拉西倒霉」（說大足）的林氏，對於這樣的估計要覺得出於意外而且不肯同意的罷。他還留着有一句鋼樣強的金言：

寄沉痛於幽閒（周作人詩讀法）！

這句話底「真義」是不大容易了解的，我曾在周作人氏底說話中找出了它底註釋：

……戈爾登堡（Isaac Goldberg）批評譚理斯（Havelock Ellis）說，在他裏面有一個叛徒與一個隱士，這句話說得最妙：並不是我想援譚理斯以自重，我希望在我的趣味之文裏也還有叛徒活着。……（澤瀉集序）

這雖是一個最古典的說法，明白不過，但可惜的是，在現在的塵世裏却找不出這樣的

客觀存在。謫理斯底時代已經過去了，末世的我們已經發現不出來逃避了現實而又對現實有積極作用的道路。就現在的周作人說罷，要叫「僮夫暨子」的我們在他裏面找出在真實意義上的「叛徒」來，就是一個天大的難題。

曾經有一個青年向林氏提出質問：「沉痛」怎樣「寄」於「幽閒」呢？這當然是「一個「淺薄」的質問，然而却是一個致命的質問！我很擔心林氏能不能提出一個有自信的回答來。

爲了解除這個疑團，我還冒昧地探訪過林氏底世界，在言志篇（我的話二三〇——三三頁）裏他給了我們一個詳細的描寫：

我要一間自己的書房，可以安心工作。……天羅板下，最好掛一盞佛廟的長明燈，入其室，稍有油煙氣味。此外又有烟味，書味，及各種不甚了了的房味。最好是沙發上置一小書架，橫陳各種書籍，可以隨意翻讀。……西洋新書可與野叟曝言雜陳，孟德斯鳩可與福耳摩斯小說並列。不要時髦書，馬克斯，

T.S. Elliot, James Joyce 等……

我要幾套不是名士派但亦不甚時髦的長褂，及兩雙稱腳的舊鞋子。……我要我的傭人隨意自然，如我隨意自然一樣，我冬天要一個煖爐，夏天要一個澆水浴房。

我要一個可以依然故我不必拘牽的家庭。我要在樓下工作時，聽見樓上妻子言笑的聲音，而在樓上工作時，聽見樓下妻子言笑的聲音。我要未失赤子之心的兒女，能同我在雨中追跑，能像我一樣的澆水浴。我要一塊小園地，不要有遍鋪綠草，只要有泥土，可讓小孩搬磚弄瓦，澆花種菜，喂幾支家禽。我要在清晨時，聽見雄雞喔喔啼的聲音。我要在房宅附近有參天的喬木。

我要幾位知心友，不必拘守成法，肯向我盡情吐露他們的苦衷。說起話來，無拘無礙，柏拉圖與品花寶鑑念得一樣爛熟。……

我要一位能做好的清湯，善燒青菜的好廚子。我要一位很老的老僕，非常佩服

我，但是也不甚了了我所做的是什麼文章。

「我要一套好藏書，幾本明人小品，壁上一幀李香君畫像讓我供奉，案頭一盒雪茄，家中一位了解我的個性的夫人，能讓我自由做我的工作。……」

「我要院中幾棵竹樹，幾棵梅花。……」

這是林氏所憧憬的世界，一個比「桃花源」還好的理想的「幽閒」世界，然而，就是把「千里眼」先生請來，能在這個世界裏面找出一點點「沉痛」底跡麼？

所以，林氏底「個性」或「自我」，是作為侵透這個現實社會底限制的力量呢，還是作為自己沉醉自己滿足底主體？他底「幽默」，是「淚中的笑」呢，還是像某期論語引來做題辭的「人生在世是為何？還不是有時笑笑人家，有時給人家笑笑」所說的一樣，它已由對社會的否定走到了對人生的否定，因而客觀上也就是對於這個世界的肯定呢？對於他底業績的評價，是不能不被這個關係決定的。

我們當然不願意林氏染上什麼俗不可耐的「方巾氣」，但如果有一天他居然感到

了「沉痛」與「幽閒」之間的矛盾，那就是一個非常可喜的消息。

……別說下去！你的話及你的人種早已使我討厭。

你爲什麼自居於沼澤，使得你自己變成蟾蜍，蝦蟆？

你血管裏不是已經流着穢染，起沫的蟾蜍血，所以你能這樣蛙聲閣閣的叫？

爲什麼你不逃入林裏？爲什麼不去種田？這海中不是有許多綠島嗎？

我輕視你的輕視；你警告我時——爲什麼不自下警告？

.....

我討厭這大城，不但是討厭這呆漢。你看城裏各處——也無可改良，也無可改壞。

這大城有禍！——而且我願意馬上看見燒滅他的火柱！

因爲日中以前，必先得有這種火柱出現。但是這些都有他預定的命運及時期！

雖然如此，呆漢，我臨行時贈你一句格言：誰不能往下愛一個地方，只有——

走過去！（尼采論「走過去」，剪拂集一三五——一三六頁）

林氏是不會走過去的。因爲，雖然我們希望然而還不曉得他什麼時候會愛上這個「大城」，但他現在却幾幾乎是狂熱地愛上了袁中郎和他底讀者！

一九三四·十二月十一日。

落華生論

茅盾

一

這裏是一席對話，讓我們先來介紹這對話發生的地點罷。這是大都市鬧街旁邊高樓一角的亭子間。熱得蒸籠裏似的。窗外：電車汽車人力車，長旗袍高跟鞋裸腿披髮的時髦女人，籃球鞋長腳管藍布工人褲的一九三四式的學生青年。

電桿木的下截有些白粉筆寫的字。風裏挾着多量的煤灰。

主人和客人都赤着腳。

客：聽說落華生在印度研究中古時代中國跟印度的交通，這話可是真的麼？

主：在印度，是真的；去年這個時候從上海動身。研究什麼，倒不曉得。大概是很冷僻很古怪的一門罷。聽說快要回來了。

客：唔唔，好像落華生的爲人，也有點怪僻。他在燕京大學讀書的時候，頭髮養得長長的，大拇指上是一個挺大的白玉班戒，衣服的式樣是他自己發明的。同學們叫他「怪人」！

主：（閉目微笑）好像有一點。

客：（沉吟半晌以後）然而他和染綠了頭髮的鮑特萊（倒底是不是他，我有點記不準，）之類有很大的分別。他取了個筆名：落華生！多麼飄飄然，香噴噴！可是他的用意剛剛相反。他的「散記集」空山靈雨中有題作「落花生」的一則，這——「落花生」就是我們常喫的花生米——他說他小時候有一天他的父親問他：落花生有什麼好處？「無論何等人都可以用賤價買他來吃；都喜歡吃他。這就是他底好處。」是他的回答。他父親就告訴他道：「花生的用處固然很多；但有一樣是很可貴的。這小小的豆不像那

好看的蘋果，桃子，石榴，把他們底果實懸在枝上，鮮紅嫩綠的顏色，令人一望而發生羨慕底心。他只把果子埋在地底，等到成熟。才容人把他挖出來。你們偶然看見一棵花生瑟縮地長在地上，不能立刻辨出他有沒有果實，非得等到你接觸他不能知道。……所以你們要像花生，因為他是有用的，不是偉大好看的东西。」這一段「庭訓」，永遠印在小孩子的心板上，——落華生這筆名是這麼個來歷。

主：（想起來了似的）那麼，我們可以說他的作品就跟他這筆名一樣，也可以說其實相反。

客：哦？怎麼說「一樣」，又是「相反」呢？

主：說是「一樣」，因為像命命鳥，換巢鸞鳳這麼一類題目，驟然一看，豈不是就跟那下邊署着的「落華生」三個字同樣令人起飄飄然香噴噴之感？然而讀到終篇才知道命命鳥裏沒有什麼「超人」之類的聖賢佛菩薩，只是一對戀愛不自由的青年的自殺，而這一對青年因為生活環境的關係，所以他們自殺的動機是帶一點「佛教氣味」

的；至於那字面上更香艷的換巢鸞鳳，那女主角和鸞即使近乎「佳人」，那男主角鳳却迥非「才子」，而且這兩位中間的「浪漫司」倒是陰森森泥土氣的：——這不是跟筆名「落華生」三字一樣說穿了原來只是埋在泥裏的「花生」，而不是飄飄然香噴噴的「某生者」。

客：（笑了起來）好了，我懂得你所謂又是「相反」了，讓我來說。（學着主人的口氣）相反，因為命命鳥跟換巢鸞鳳叫你一眼看去就是「鮮紅嫩綠」，蘋果，桃子，石榴似的，掛在你面前。

主：（也笑）對了。落花生就喜歡那麼些「長頭髮，白玉班戒，自出心裁的衣樣」，在他的「花生」外面裝得古裏怪氣的！

二

主：（電車和汽車混合的騾音從窗外進來，使他不得不把嗓子提高些了。）喂，你看是怎麼的：

落華生的作品裏沒有現代都市的生活。他的命命鳥充滿了「異域情調」，背景在緬甸的仰光，佛教青年會，法輪學校；商人婦是新加坡和印度；綴網勞蛛在馬來半島；巢鸞鳳的背景是在中國了，可是「山大王」的生活也帶點「異域情調」的味兒。最近他再拾起創作的筆，好像還是「積習難忘」。他的女兒心裏有辛亥革命時「殉滿廷」的小小的滿洲官兒，有走江湖的賣解的女兒，——這些「人生」，都插着「不平凡」的草標。便是他最近的一篇春桃雖然把背景放在故都北平，雖然那幾個主人公全是我們天天可以遇見的平常人，然而他們的「營生」——收買字紙揀出些名人墨蹟之類去賣錢，却也是別致得古怪。你要在落華生的作品中間找現代社會的縮影，一定找不到。好像他很有些「迴避現實」的傾向，你看是怎樣？

客：（所答非所問）還有鄉村隱居的生活，你看他那篇黃昏後！

主：（自言自語的）哦！還有一點很可注意。他的作品中主人公的思想多少和宗教有點關係。命命鳥裏的敏明是厭世的，但這厭世的目的「得除一切障礙，轉生極樂

國土；」敏明和她的青年戀人走入水裏，「好像新婚底男女攜手入洞房那般自在，毫無一點畏縮」。（小說集綴網勞蛛頁二三——二五）商人婦的主角惜官在基督教思想裏得到了生活下去的勇氣，她達到了這樣的結論：「眼前所遇底都是困苦；過去，未來的回想和希望都是快樂」。（小說集頁四七）綴網勞蛛裏的尙潔也是靠她自己認識的一部分的基督教教義這才有膽量在「雲封霧鎖的生命路程裏走動」。（小說集頁一〇〇）換巢鸞鳳和黃昏後的主人公都不是「信教」的，然而在前者，和鸞相信祖鳳一定要「發達」——這幻想，以及她給祖鳳的「約法」——「須要等你出頭以後，才許入我房裏」；這不都是她的「宗教」麼？在後者，關懷對他的女兒說：「你和你媽媽離別時年紀尙小，也許記不清她底模樣；可是你須知道不論要認識什麼物件都不能以外貌爲準的，……故此，我常以你媽媽底墳墓爲她底變化身：我覺得她底身體已經比我長得大，比我長得堅強；她底聲音，她底容貌，是徧一切處的。……她常在我屋裏，常在那裏（右像），常在你心裏，常在你姊姊心裏，常在我心裏。……」（小說集頁九九——一〇三）這是

說，一個人在另一人的「愛念」中是永遠不死的。然而究極說來，這也何嘗不是「愛的宗教」。女兒心裏那個女兒，在江湖上流浪了十年，從十一歲的小孩子變成了大姑娘，然而找父親的念頭始終不忘，這難道不是宗教徒「聖地進香」那股精誠麼？因為那父親在女兒的模糊的記憶裏已經是除了「宗教」那樣的東西更沒有別的意義了。

客：（大聲） 唔，唔；現在我回答你那個問題！落華生在「五四」初期的作家中，是頂不「迴避現實」的一人。

主：（摸不着頭緒似的） 啊！——

客： 他雖然最喜歡用「異域情調」的材料，可是他在那些小說裏試要給一個他所認為「合理」的人生觀；他並沒建造了什麼「理想」的象牙塔，自己躲在裏面唱讚美歌。不過他的人生觀是多少帶點懷疑論的色彩罷了。

主：（微笑） 懷疑，徬徨，苦悶，是那時候的普遍現象。

客： 他有一篇「散記」：蜜蜂和農人（空山簫雨頁一七）。 雨剛晴，蜜蜂已經出來

工作了。牠們唱牠們的工作歌：

「彷彿徬徬！徬徬徬徬！

生就是這樣，徬徬徬徬！

趁機會把蜜釀，

大家幫幫忙；

別誤了好時光。

彷彿徬徬！徬徬徬徬！」

農人也有他們的工作歌。但這歌却是「各人只爲各人忙——各人自掃門外雪，不管他人瓦上霜。」落華生在這裏譏刺着人類不及蜜蜂那樣能夠「大家幫幫忙」。但是蜜蜂的互助的生活可有什麼意思呢？落華生說：「生就是這樣，徬徬徬徬！」他對於人生的終極的意義是懷疑的。他在綴網勞蛛這篇小說裏更說得明白。這篇裏的女主人公尙潔「不信自己這樣的命運不甚好也不信史夫人用定命論的解釋來安慰她，就可以使她滿

足。」她說「我像蜘蛛，命運就是我的網。蜘蛛把一切有毒無毒的昆虫喫入肚裏，回頭把網組織起來。他第一次放出來的游絲，不曉得要被風吹到多麼遠，可是等到黏着別的東西的時候，他的網便成了。他不曉得那網什麼時候會破，和怎樣破法。一旦破了，他還暫時安安然然地藏起來；等有機會再結一個好的。人和他的命運又何嘗不是這樣？所有的網都是自己組織得來，或完或缺，只能聽其自然罷了。」（小說集頁一三五）

——六——但是落華生雖然懷疑。却並不消極悲觀。正像他在另一篇「散記」海裏說的：「在一切的海裏，遇着這樣的光景，誰也沒有帶着主意下來，誰也脫不了在上面泛來泛去，我們儘管划罷。」（空山靈雨頁三五）這種人生觀也可以說是「達觀」，但也可以說是……「嗯，是那個……」

主：（從旁提他一下）是疲倦罷？是因爲生活與思想矛盾，因而不能在許多思想裏挑定了一樣，因而感到疲倦，不再找了，且來一個「修正」的「做一日和尚撞一日鐘」的人生哲學罷？

客：是了，這是市民哲學，是「五四」落潮期一班青年苦苦地尋求人生意義到疲倦了時，於是從易卜生主義的「不全則甯無」回到折中主義的思想的反映。落華生的作品正代表了「五四」時期這一面的現象。他的無法投遞之郵件（小說集頁一三七—五八）從懷疑論到了虛無主義的邊界上了。他說：「你，女人，不要和我講哲學。我不懂哲學。我勸你也不要希望你腦中有百『論』，千『說』，億萬『主義』，那由他『派別』，辯來辯去，逃不出鷄子方圓底爭執。縱使你能證出雞子是方的，又將如何？」（小說集頁一五二）——哦，你剛才不是說到他作品裏人物的思想多少和宗教有點關係麼？不會的，懷疑論者的落華生不會相信宗教。命命鳥裏的加陵雖然受了佛教的教育却反對佛教，敏明的厭世實在因為了戀愛不自由，不過借了佛教的口頭禪使她這自殺的悲劇做了幻想的快樂。商人婦裏的惜官和綴網勞蛛裏的尙潔都不是普通的教徒，她們都不是「噢」教的，她們都不過在教義裏拈取一片來幫助她們造成自己的人生哲學罷了。

主：然而你不能不說和鸞，關懷，以及女兒心裏的麟趾他們是有點什麼在代替

了「宗教」？

客：（笑了）

呵呵！這一點什麼就是使落華生的作品讀起來有力的地方。自然是黃昏後和女兒心更好。落華生雖然說過「一個人最怕有『理想』，理想不但能使人病，且能使人放棄他的性命。……『理想』和毒花一樣，眼看是美，却拿不得。」（小說集頁一五七）可是他的作品中的人物多半抱住了他們各人的「理想」。是這一點，——這一根「線」，使得落華生的小說有動人的技巧。他是屬於……

主：（微笑）你不要太高興！當心馬屁拍在馬脚上呢！

客：怎見得？

主：你讀過落華生的一篇「散記」信仰底哀傷麼？那一篇裏說：一位音樂家對他心裏所立底樂神請求道：「我怎能得着天才呢？我底天才缺乏了，我要表現的，也不能盡量地表現了！天才可以像油那樣，日日添注入我這盞小燈麼？若是能，求你爲我，注入些少。」「我已經爲你注入了」。——是回答。音樂家聽見這句話，便放心回

到自己屋裏，捨不得睡，提起樂器來，一口氣就製成一曲。自己奏了又奏，覺得滿意，第二天便將這新曲寄到歌劇場去。他的作品一發表出來，許多批評隨着在報上登載八九天。那些批評都很恭維他：說他是這一派，那一派。可是他又苦起來了。於是夜深時，他又對自己心裏的樂神顫聲說：「我所用的音節，不能達我的意思麼？呀，我的天才丟失了！再給我注入一點罷。」「我已經爲你注入了。」——仍舊是這回答。他屢次求，心中只聽得這句回答。每一作品發表出來，所得底批評，每每使他鬱鬱不樂。最後，他把樂器摔碎了，不知所終。（空山靈雨頁二四——五）

客：哦，哦，——照這說來，落華生是不承認文藝上有所謂這一派那一派的了。他以為那是批評家的胡說八道。可是「超然」的文藝是沒有的。落華生自己的生活和教養就限制着他使屬於一派，——你以為他是……

主：（打斷他）算了。說到這上頭，擺弄幾個抽象的術語是怪沒有意思的。我們還是談談別的罷。我來提一個問題：爲什麼「五四」時期的作家多半有點懷疑論和悲觀

思想？

客：然而落華生是他們中間特別明顯的一個——

主：你不要搗亂呀，先談落華生，談談一般情形。

客：說到這上頭，豈不是又要用到抽象的術語了麼？（主人的聲音：「只好用一下！」）

那麼，無非因為那時候社會的內在矛盾雖然已經很深刻，可是解決這矛盾的新勢力還沒有現在那麼堅強，一般知識分子望來望去沒有路，就要懷疑悲觀了。——哦，就勉強這麼解釋罷。可是我總喜歡談落華生。也許你不記得他還有一篇「散記」叫暗途的罷？

主：讓我想一想。不很清楚了。請你說！

三

客：暗途開頭是一句話：「我的朋友，且等一等，待我為你點着燈，才走。」

路是隔着幾重山，難走得很。若是夜間要走那條路，無論是誰，都得帶燈。可是那朋友一定不要燈。他說：「滿山都沒有光，若是我提着燈走，也不過是照得三兩步遠；且要累得滿山底昆虫都不安。若湊巧遇見長蛇也衝着火光走來，可又怎辦呢？」再說，這一點的光可以把那照不着的地方越顯得危險，越能使我害怕。在半途中，燈一熄滅，那就更不好辦了。不如我空着手走，初時雖覺得有些妨礙，不多一會，什麼都可以在幽暗中辨別一點。」（空山靈雨頁二七）你看！人生是暗途，隔着幾重山，而我們的落華生不要「燈」。他以為有了「燈」，反多危險。自然這一段話也可以從另一方面解釋。就是他把「燈」象徵着「認識」「理解」等等，他在這裏是指明了少許的「認識」或「理解」是危險的。這話自然不錯。但他的結論是不要「燈」！

主：噢噢。我也想起他的又一篇「散記」來了。這叫做補破衣的老婦人（空山靈雨頁八〇）他把人們的知識學問比作綢頭布尾：「東搜西羅，無非是些綢頭布尾，只配用來補補破衲襖罷了。」說穿了「綢頭布尾」那樣的學問的功用，是很「澈底」的，然

而在落華生思想全部上聯系起來看時，他的「澈底」就是他的「懷疑」的根。

客：許多太「澈底」的人往往會跑上了「懷疑」這條路的！

主：落華生有時簡直因為覺得「生」是痛苦，讚美起「死」來。他的鬼讚（靈雨頁四八）裏說：「那棄絕一切感官底有福了！我們底髑髏有福了！」但幸而他有的「蜘蛛補網」的市民哲學，他半路裏撐住了。他在商人婦中借惜官的嘴巴說：「先生啊，人間一切的事情本來沒有什麼苦樂底分別：你造作時是苦。希望時是樂；臨事時是苦，回想時是樂。我換一句話說：眼前所遇底都是困苦；過去，未來底回想和希望都是快樂。」（小說集頁四七）他撐住了！到綴網勞蛛裏的「補網人生觀」，他就更站得穩些了。像安得列夫那樣的悲觀主義者，大概於中國的「土壤」是不相宜的……

主人和客人暫時半晌沒有話。

客：（揩了一把汗）可是我們根據的材料，都是六七年以前落華生的著作。近來他大概又有點不同了。

主：別的不知道，有一點是顯而易見的。他的小說裏的人物都是很能「奮鬥」的，不過和鸞（換巢鸞鳳）惜官（商人婦）尙潔（綴網勞蛛）他們都是隨着「命運」播弄的，而她們在被播弄的途中發明了她們自慰的哲學；她們對於生活又沒有一定的目標。最近他的女兒心却寫了個不肯給「命運」播弄的麟趾，而且麟趾是有一個目標的。到了春桃，那簡直是要用自己的意志去支配「命運」了！兵亂掃去了一個過去的春桃，產生出一個新的「春桃」，有支配自己「命運」的意志力。可不是麼？從惜官，尙潔到麟趾，春桃，中間隔了一個很大的變動，正像我們這社會一般！

客：（站了起來）說不定他以後還要來一篇「秋菊」呢！而「秋菊」也許比「春桃」更要堅強些！

冰 心 論

茅 盾

法國的大作家阿那都爾·法郎士(Anatole France)在他的小說伊璧鳩魯的花園裏寫下了一句話道：「嘲諷和憐憫是兩位好顧問；前者用了微笑使得人生溫馨可愛，而後者的眼淚却使得生活神聖莊嚴。」於是法郎士接着自白其態度道：「我所祈求的嘲諷，不是冷酷的那一類。這，不嘲笑『美』，也不嘲笑『愛』。」

曾有人說，法郎士對「人生」的態度是站在雲端裏「超然」的態度。「超然」並不是「冷酷」。我們看見過有對「人生」抱冷酷態度的作家，例如俄國的安特列夫，

可是始終能「超然」的，——而且是嚴格超然的，却實在不會有過。就法郎士來說，當歐洲大戰之年，七十餘老翁的他曾經自願從軍殺敵，他終於不能「超然」。

「冷酷」一變可爲「淡漠」；再變可爲「超然」。而「冷酷」之發生，多半由於憤激後的一轉念；所謂「痛哭不值得」。不值得哭，於是只好微笑了。微笑也有種種，法郎士所謂嘲諷的微笑，雖然「美」與「愛」不在嘲笑之列，但還是冷冰冰的。另外一種微笑是撇開了可嘲諷的一切，而專去歌頌「美」（大自然）與「愛」。在這裏，「美」和「愛」就成爲一個人「靈魂的逋逃藪」！

如是云云的感想，讀冰心全集的時候就一再湧現。淚？或者微笑呢？冰心女士表示過她的意見；繁星第二十九說：

我的朋友，

對不住你；

我所能付與的慰安，

只是嚴冷的微笑。

而在繁星第三十一，她又說：

文學家是最无情的——

人們的淚珠，

便是他的收成。

她以為「文藝好像射獵的女神」，而她是「勇猛的獅子」，在她「逾山越嶺，尋覓前途的時候」，受了文藝的「當胸一箭」，於是她便從「萬丈的懸崖上，倏然奔墜」於文藝的「光華輕軟的羅網之中」。她又以為「文藝好像遊牧的仙子」，而她，則是「溫善的羔羊」，恬靜無聲地俯伏在她（文藝）杖竿之下。「她又以為「文藝好像花的仙子」，而她是「勤懇的園丁」，「深夜——清晨」，她為文藝「關心着無情的風雨」。

（信誓，冰心詩集頁六一——六三）然而她又說：

文藝好像海的女神，

我是忠誠的舟子，

寄一葉的生涯於

她起伏不定的波濤之上。

她的笑靨

引導了我的前途，

她的怒顰

指示了我的歸路。

(信誓)

我們不很明白冰心女士這裏所謂「怒顰」和「歸路」指的是什麼。但是我們又一度看見冰心把「淚」和「笑」對立為文藝的兩大原素。

二

於是就來了一個疑問：冰心女士的「微笑」和「淚珠」除了字面的意義外，是否

含有更深湛的——象徵的意思？這一點，冰心女士未嘗明白告訴我們，可是我們通讀了她的作品後，我們敢說一聲「是」。讓我們舉出冰心的往事集自序——一首長詩——中間的一段話：

第二部曲我又在彈奏，

我唱着人世的歡娛：

鴛鴦對對的浮泳，

鳳凰將引着九雛。

人世間只有同情和愛戀，

人世間只有互助與匡扶：

深山裏兔兒相伴着獅子，

海底下長鯨迴護着珊瑚。

我聽得見大家噓氣，

又似乎在搔首捋鬚；

我聽得見人家在笑。

笑我這般的幼稚，癡愚……

失望裏猛一聲的弦音低降，

弦梢上漏出了人生的虛無。

我越彈越覺得琴弦緊澀，

越唱越覺得聲咽喉枯！

這一來倒合了人家心事，

我聽見欣賞的嗟吁。

只無人憐惜這乾渴的歌者，

無人憐惜她衣衫的沾濡！

在這裏，我們覺得冰心女士所謂「人世間只有同情和愛戀，人世間只有互助與匡扶」，——這樣「理想的人間世」，就指的文藝原素之一的「微笑」；而所謂「人生的虛無」就指「苦難的現實」，就意味着所謂「淚珠」。而且她明白說：她是要謳歌「理想的」，她不願描畫「現實」，賺取人們的「淚珠」。

世間有專從人生看出醜惡來的作家，他們那「正視現實」的勇氣，我們佩服，然而人世間何嘗只有「醜惡」，他們的毛病是「短視」。世間也有專一謳歌「理想的」的作家，他們那「樂觀」，我們也佩服，然而他們也有毛病：只遙想着天邊的彩霞，忘記了身旁的棘刺。所謂「理想」，結果將成爲「空想」。譬猶對飢餓的人誇說山珍海錯之腴美，在你是一片好心的慰安，而在他，餓肚子的人，只更增加了痛苦。這原是非常淺顯的事理，然而肚子飽的「理想主義者」却不大弄得明白。我們的「現實世

界」充滿了矛盾和醜惡，可是也胚胎着合理的和美的光明的幼芽；真正的「樂觀」，真正的慰安，乃在舉示那矛盾和醜惡之必不可免的末日，以及那合理的美的光明的幼芽之必然長成。真正的「理想」是從「現實」昇華，從「現實」出發。撇開了「現實」而侈言「理想」，則所謂「謳歌」將只是欺誑，所謂「慰安」將只是挪揄了！

然而冰心女士在「弦梢上漏出了人生的虛無」，越彈越覺得琴弦緊澀，越唱越覺得聲咽喉枯，而且「衣衫沾濡」以後，她忽然感慨道：

人世間是同情帶着虛偽，

人世間是愛戀帶着裝誣……

我唱到傷感淒涼時節，

我聽見人聲悄悄的奔趨。

第三部曲還未開始，

我已是孤坐在中衢，——

四圍聽不見一毫聲息，

只有秋風，零葉，與啼鳥！

抱着琵琶我掙扎着站起，

疼酸刺透了肌膚。

竿頭的孩子那裏去了，

我摸索着含淚哀呼。

小孩子，你天真已被衆生傷損，

大人的罪過摧毀了你無辜，

覺悟後的徬徨使你不敢引導，

你茫然的走了，把我撇在中途！

從「人世間只有同情和愛戀，互助與匡扶」，到「人世間是同情帶着虛偽，愛戀帶着裝誣」，這是兩個極端了；又何怪乎「人聲悄悄的奔趨」？平凡的世人怎麼受得住忽而從理想的絕巔下墜於失望的深谷？問題不在聽衆的「悄悄的奔趨」，而在作者爲什麼會有這樣從雲端到深谷，「漏出了人生的虛無」？如果她是深信着「人世間只有同情和愛戀」的，何至於僅僅爲了聽衆的「噓氣」在笑而遂「漏出了人生的虛無」？要回答這問題，讓我們再引冰心女士自己的話；她在繁星第一三二說道：

我的心呵！

你昨天告訴我，

世界是歡樂的；

今天又告訴我，

世界是失望的；

明天的言語，

又是什麼？

教我如何相信你！

在這樣「心中的風雨來了」時，冰心女士的辦法是找一個躲避處；我們聽得她說

了：

母親呵！

天上的風雨來了，

鳥兒躲到他的巢裏；

心中的風雨來了，

我只躲到你的懷裏。

（繁星一五九）

同樣的呼聲，我們又在往事七（冰心散文集頁三三）見到；冰心女士記下了雨中紅蓮

的回憶後，很感動地說道：「母親呵！你是荷葉，我是紅蓮。心中的雨點來了，除了

你，誰是在無遮攔天空下的蔭蔽？」

於是我們懂得冰心女士第二部曲將半時的「人生的虛無」的音調乃真是「漏出」的了。「人生虛無」之感，本來就有在冰心女士的心中，可是她並未曾將她「解決」，她只是躲到「母親的懷裏」，——「人世間只有同情和愛戀」，——「理想主義」。然而這未曾「解決」的「敵人」，是不免要「漏出來」的！

於是我們懂得了冰心女士之捨「現實的」，而取「理想的」，最初乃是一種「躲避」，後乃變成了她的「家」，變成了一天到晚穿着的防風雨的「橡皮衣」。

三

但是這一個過程的起點是對於「現實」的注視。注視以後感到無法解決，於是「心中的風雨來了」，於是「躲到母親的懷裏」。雖然冰心女士在往事集自序中說過這樣的話——

第一曲是神仙故事，

故事裏有神女與仙姑；

圍繞着她們天花絢爛，

我弦索上迸落着明珠。

我們却不願執着這幾句話。讀了冰心全集，我們知道他的「第一曲」是和神女仙姑離得很遠的「人間的一悲喜劇」。在全集自序內，作者這麼說：「我開始寫作，是一九一九年，五四運動以後，那時我在協和女大，後來併入燕京大學，稱爲燕大女校。五四運動起時，我正陪着二弟，住在德國醫院養病。被女校的學生會叫回來當文書。同時又選上女學界聯合會的宣傳股。聯合會還叫我們將宣傳的文字，除了會刊外，再找報紙去發表。我找到晨報副刊，因爲我的表兄劉放園先生是晨報的編輯。那時我才正式用白話試作，用的是我的學名謝婉瑩，發表的是職務內應作的宣傳的文字。……我從書報上，知道了杜威和羅素，也知道了托爾斯泰和太戈爾。這時我才懂

得小說裏是有哲學的，我的愛小說的心情，又顯著的浮現了。我蘊釀了些時，寫了一篇小說兩個家庭，很羞怯的交給放園表兄，用冰心爲筆名。……稿子寄去後，我連問他們要不要的勇氣都沒有！三天之後，居然登出了。在報紙上看到自己的創作，覺得有說不出的高興。放園表兄又竭力的鼓勵我再作。我一口氣又做了下去，那時幾乎每星期有出品，而且多半是問題小說，如斯人獨憔悴，去國，莊鴻的姊姊之類。……眼前的問題做完了，搜索枯腸的時候，一切回憶中的事物，都活躍了起來。快樂的童年，荷槍的兵士，供給了我許多的單調的材料。回憶中又滲入了一知半解，膚淺零碎的哲理。第二期——一九二〇——一九二一——的作品，小說便是國旗，魚兒，一個不重要的兵丁等等，散文便是無限之生的界線，問答詞等等。」

原來「問題小說」是作者的「第一部曲」！

原來「五四」期的熱蓬蓬的社會運動發激了冰心女士第一次的創作活動！

是那時的人生觀問題，民族思想，反封建運動，使得冰心女士同「五四」期所有

的作家一樣「從現實出發」！然而「極端派」的思想，她是不喜歡的；所以在兩個家庭中，她一方面針砭着「女子解放」的誤解，一方面却暗示了「良妻賢母主義」——

我們說她是「新」良妻賢母主義罷——之必要。在斯人獨憔悴中，她勇敢地提出「父與子的衝突」來了，可是她使得那「子」——五四式青年的穎銘，終於屈伏在舊官僚的「父」的淫威之下，只斜倚在一張籐椅上，低徊欲絕地吟着：「出門搔白首，若負平生志，冠蓋滿京華，斯人獨憔悴……」而在去國這一篇，她使那位學成歸國，滿懷壯志的年青留美學生終於灰心去國，「不如先去到外國，做一點實事；」而且這位青年留學生的父親——從前帶了一箱炸彈，雍容談笑進了廣州城的老革命黨，又是多麼暮氣頹唐。她的問題小說裏的人物就是那樣軟脊骨的好人。

這就是冰心女士所見的所理解的「現實」。這使她痛苦！於是她在最後的安息裏，企圖在醜惡的現實臉上擦一些「哲理」似的粉了。她使那可憐的農家的養媳翠兒也享受了短時期的「和愛神妙」，而當她終於使翠兒不得不死的時候，也給她個滿臉的微

笑，「燦爛的朝陽，穿進黑暗的窗櫺，正照在她的臉上，好像接她去到極樂世界。」

（最後的安息，冰心小說集頁六七）

她企圖把「現實」來「詩化」！

最後，在那篇好像也是「問題小說」的是誰斷送了你裏頭，冰心女士使用疑問的眼光來看着她作品裏的那個「問題」了。女學生怡萱雖然只想好好兒讀書，可是誤解戀愛意義的輕薄少年偏偏和她糾纏，而頑固的父親又偏偏猜疑她，於是她不得不死；她死後，她那位開通的，一力主張她去讀書的老叔父在她墳上徘徊憑弔，彈着淚說：「可憐的怡萱姪女阿，到底是誰斷送了你？」不錯，到底是誰斷送了這位可愛的怯弱的女郎？是頑固的父親麼？是開通的叔父麼？是那個輕浮少年麼？冰心女士沒有一下轉語。我們也可以說是那位女學生的「怯弱」斷送了她自家；但這，顯然沒有在作者的估計之中。她只用疑問的眼光看她那個「問題」。

這是冰心女士對於「現實」的「臨去秋波」。

她既已注視現實了，她既已提出問題了，她并且企圖給個解答，然而由她生活所

產生的她那不偏不激的中庸思想使她的解答等於不解答，末了，她只好從「問題」面前逃走了，「心中的風雨來了」時，她躲到「母親的懷裏」了，這一個「過程」，可說是「五四」期許多具有正義感然而孱弱的好人兒他們的共通經驗，而冰心女士是其中「典型」的一個。

而且因為個人生活環境的影響，冰心女士所藉以「躲避風雨」的「母親的懷抱」也就不得不是一「愛的哲學」，——或者也可說是神祕主義的愛的哲學。

四

論冰心女士思想的人都說她很受了基督教教義和太戈爾哲學的影響。這種說法，我們只可認為道着一半。大凡一種外來的思想決不是無緣無故就能夠在一個人的心靈上發生影響的。外來的思想好比一粒種子，必須落在「適宜的土壤」上，纔能夠生根發芽；而此所謂「適宜的土壤」就是一個人的生活環境。

我們讀往事集，知道冰心女士的家庭是一個不舊也不怎麼「新」的家庭；並非豪富，也不是什麼「四世三公」，然而生活優裕的做官人家。冰心女士的父親是海軍軍官，然而又是風雅中人；他早年嗅過火藥味，然而當冰心孩提時，已經「天下太平」，他過的是平安生活。冰心女士的母親是知書識禮慈祥溫厚的太太。在這樣父母的愛護下，冰心女士對於家庭的愛戀應該比什麼都溫厚些。十歲以前罷，冰心女士住在芝罘東山的海邊上，她沒有跟都市的人生接觸，「整年整月所看見的，只是青鬱的山，無邊的海，藍衣的水兵，灰白的軍艦」，然而這山是沒有虎狼的，這海是平靜的藍的，（也許有時叫人看着有點神祕，有點憂悒，）這水兵和軍艦不是在緊張的戰時狀態，她又很少中表姑舅的小伴，甚至家裏也沒有小伴，奶媽或水兵是她的朋友。在這樣的孤寂然而平靜，然而富有「詩意」的環境中，小小年紀的她就有了獨坐深思的習慣。她會「呆呆的自己坐在石階上，對着大海，」整整坐了三個鐘點。（注

「假如生命是乏味的，我怕有來生。假如生命是有趣的，今生已是滿足的了！」

冰心女士這樣說過。（往事一，散文集頁二四）

「來生！」——未來！這不可知的謎呵！而在感到「今生已是滿足」而且自幼有了深思習慣的冰心女士對於那「未來」更覺得神祕，或許有點兒惘然。她對於「自己生命樹」橫斷的「圓片」中間的「第三個圓片」，——就是屬於「未來」的那一片，曾經說過這樣的話：「第三個厚的圓片，不是大海，不是綠陰，是什麼？我不知道！」

（往事一，散文集頁二五。）在另一處，「將來」的女神這首詩裏，她又說：

你的光明的臉：

也許是歡樂，

也許是黯淡，

也許是微笑，

也許是含愁；

只令我迷糊恍惚——

你怎的只是向前飛，

不肯一回顧？

（冰心詩集頁二二）

這首詩共分四段，每段末句都是「你怎的只是向前飛，不肯一回顧？」冰心女士是如何迫切地想要先看一看「將來」的面目！一個生活在困苦中的人，假使他不是個宿命論的弱者，是不想先看一看「將來」的面目的；因為「將來」即使再壞，也壞不到那裏去罷？但像冰心女士那樣對於過去和現在的生活都感得滿足並且「深思」的人，就很自然地會對「將來」說：「你怎的不同過頭來？」然而「將來」的面目，誰也不得先看一看，這頗使冰心女士惘然，也許還有點惴惴然。假使她是研究社會科學的，她將得一種解答，然而她不是，結果她只能傾向於神祕主義那一條路了。

是的，我們說冰心女士的作品（第二部曲）中混着神祕主義的色彩。她的所謂「愛的哲學」的立腳點不是科學的——生物學的，而是玄學的，神祕主義的，在超人中

間，她還有點唯心論的調子，「世界上的母親和母親都是好朋友，」因為沒有不愛兒子的母親，在這共通點上，她們是能夠成爲好朋友的；也沒有不愛母親的兒子，在這共通點上，「世界上的兒子和兒子也都是好朋友，」所以世界上人「都是互相牽連，不是互相遺棄的。」（超人，小說集頁一一一）這樣來解釋「愛的哲學」，不免基礎太嫌薄弱了罷，大概冰心女士也自己覺到，於是相隔一年多以後，她寫那篇小說悟（這是超人篇的補充）的時候，就找到更深的基礎，可是這一「深」却就「深」到神祕主義裏去了。悟中間的主人公星如（愛的哲學之宣傳者）給他的朋友鍾梧（那是何彬那樣的恨世者）的一封信，就是最「結晶」的表現。這信中說：「科學家枯冷的定義，只知地層如何生成，星辰如何運轉，霜露如何凝結，植物如何開花，如何結果。科學家只知其所當然，而詩人，哲士，宗教家，小孩子，却知其所以然！……科學家說了枯冷的定義，便默退拱立；這時詩人，哲士，宗教家，小孩子却含笑向前，合掌叩拜，歡喜讚歎的說：「這一切只爲着『愛』！」」（悟，小說集頁二四）。這便是第一次，也就是第

末次，冰心女士對於「愛的哲學」的充量的解釋。

既然是「愛」創造了宇宙，調整着萬象，引導了人生，那麼，對於那不得一見的「將來」女神的面目也就無所用其惴惴然了。這在冰心女士就好像是一顆「定心丸」，而這「定心丸」既是她個人生活產生的要求，也是她個人生活產生的果實。

然而這一顆「定心丸」，同時也是冰心女士的社會環境所產生的要求。

冰心女士把社會現象看得非常單純。她以為人事紛紜無非是兩根線交織而成；這兩根線便是「愛」和「憎」。她以為「愛」或「憎」二者之間必有一者是人生的指針。

她這思想，完全是「唯心論」的立場。可是產生了她這樣單純的社會觀的，却不是一「心」。而是「境」。因為她在家庭生活小範圍裏看到了「愛」，而在社會生活這大範圍裏却看見了「憎」。於是就發生了她的社會現象的「二元論」。她這種「二元論」，初見於小說超人，再見於小說悟。在思想上是一元論者的冰心不能忍受這樣的「不調和」的，所以她在超人和悟中間都要使「二元」歸於「一元」，使「愛」終於說服了

「憎」。在題爲安慰的一首詩裏，她說：

我曾夢見自己是一個畸零人，

醒時猶自嗚咽。

因着遺留的深重的悲哀，

這一天中，

我憐恤遍了人間的孤獨者。

我曾夢見自己是一個畸零人，

醒時猶自嗚咽。

因着相形的濃厚的快樂，

這一天中，

我更覺出了四圍的親愛。

(詩集頁四九)

在這裏，詩人的溫醇的感情裏還跳躍着另外一個東西，——就是以自我為中心的宇宙觀人生觀。可不要誤會我這句話是把冰心女士當作「自我主義者」。她不是的。她是「唯心」到處處以「自我」為起點去解釋社會人生。她從自己小我生活的美滿，推想到人生之所以有醜惡全是為的不知道互相愛；她從自我生活的和諧，推論到凡世間人都能夠互相愛。她這「天真」，這「好心腸」，何嘗不美，何嘗不值得稱讚，然而用以解釋社會人生却一無是處！

也許我們會覺得奇怪，為什麼風靡「五四」時期的什麼實驗主義，什麼科學方法，好像對於冰心女士全沒影響似的。可是這道理，我們也懂得：一個人的思想被他的生活經驗所決定，外來的思想沒有「適宜的土壤」不會發芽。

五

但是自從小說悟以後，冰心女士也不大提到她的「愛的哲學」了，——至少已經

沒有正面提出來。並且在往事集自序中，冰心女士也告訴我們：

竿頭的孩子那裏去了，

我摸索着含淚哀呼。

這話，是冰心女士在一九二九年六月三夜寫下來的。至少是在那時候，她覺得她這「盲歌人」的「竿頭」沒有了「引路」的「孩子」了。我們以為「引路的孩子」是必要的。我們並且以為冰心女士在先有過兩個「引路的孩子」。一個就是冰心女士唱「第一部曲」（問題小說）的時候，引着走的；不過冰心女士好像沒有意識到他的存在，並且當他悄悄地走了而且換一個來引着冰心唱「第二部曲」的時候，冰心也沒有覺到她那「竿頭」已經換了人了。現在「第二部曲」唱過，「孩子」是撇下她走了，我們不知道冰心女士還是仍想找回「他」呢，還是忽然想起本來另有一個，於是再找了來？

我拚着蹣跚的曳着竿兒走去。

我仍要穿過大邑與通都！

第三部曲我仍要高唱，

要歌音填滿了人生的虛無！

（往事集自序最後一段）

冰心女士勇敢地這樣對我們說。然而我們以為「孩子」還是必要的。我們並且以為早在一九二二年之春，冰心女士曾經看中了四個「引路的孩子」。冰心女士曾經替這「四個孩子」速寫了四副面目。從那「速寫」中，我們知道這四個實在是兩對孿生子，那第一對是這樣的——

假如我是個作家，

我只願我的作品

入到他人腦中的時候，

平常的，不在意的，沒有一句話說：

流水般過去了，

不值得贊揚，

更不屑得評駁；

然而在他的生活中，

痛苦，或快樂臨到時，

他便模糊的想起

好像這光景曾在誰的文字裏描寫過！

這時我便要流下快樂之淚了！

假如我是個作家，

我只願我的作品

被一切友伴和同時有學問的人

輕藐——譏笑；

然而在孩子，農夫，和愚拙的婦人
他們聽過之後，

慢慢的低頭，

深深的思索，

我聽得見「同情」在他們心中鼓盪；

這時我便要流下快樂之淚了！

（假如我是個作家，詩集頁一五）

讓我們來想想罷。我們想起來了，這一對孩子曾經引導；可是他們的工作好像並沒做好。第一個的成績不怎麼多，第二位也只行使了三分之一的職務。他引「冰心」寫下了二十九通的寄小讀者，還有山中雜記和寂寞和別後。我們說句老實話，指名是給小朋友的寄小讀者和山中雜記，實在是要「少年老成」的小孩子或者「猶有童心」的「大孩子」方才讀去有味兒。在這裏，我們又覺得冰心女士又以她的小範圍的標準去衡量一般的小孩子。

我們再看第二對的「孩子」可會好好地盡了職務：

假如我是個作家，

我只願我的作品

在世界中無有聲息，

沒有人批評，

更沒有人注意；

只有我自己在寂寥的白日，或深夜，

對着明明的月

絲絲的雨

颯颯的風，

低聲念誦時，

能以再現幾幅不模糊的圖畫；

這時我便要流下快樂之淚了！

假如我是個作家，

我只願我的作品

在人間不露光芒，

沒個人聽聞，

沒個人念誦，

只我自己憂愁，快樂，

或是獨對無限的自然，

能以自由抒寫，

當我積壓的思想發落到紙上，

這時我便要流下快樂之淚了！

這就對了！最能盡職的，是這兩個。在所有「五四」期的作家中，只有冰心女士最屬於她自己。她的作品中，不反映社會，却反映了她自己，她把自己反映得再清楚也沒有。在這一點上，我覺得她的散文的價值比小說高，長些的詩篇比繁星和春水高。但是現在冰心要唱「第三部曲」，這一對「孩子」却也不能引路。

往事集自序寫於一九二九年夏，到現在是五年了；這五年內世界的風雲，國內的動亂，可曾吹動冰心女士的思想，我們還不很了了。但是在她的小說分裏頭，我們彷彿看到一些「消息」了。這是她在一九三一年寫的。這是借新生的嬰孩抒寫她自己的思想。這不是「童話」，也不是「神話」，這是嚴肅的人生的觀察。一家醫院中有兩個嬰兒同時落地，一個是大學教授的兒子，又一個是屠戶的兒子：此時都穿了醫院裏一色的衣服，原也不分貴賤。這兩個嬰兒同放在醫院的嬰兒室裏，作者就使他們互相談話：大學教授的兒子借了第一人稱的「我」，而那屠戶的兒子則是「我」的「小朋友」：

小朋友的眼裏，放出驕傲勇敢的光：「你將永遠是花房裏的一朵小花，風雨不侵的在劃一的溫度之下，嬌嫩的開放着。我呢，是道旁的小草。人們的踐踏和狂風暴雨，我都須忍受。你從玻璃窗裏，遙遙的外望，也許會可憐我。然而在我的頭上，有無限闊大的天空，在我的四圍，有呼吸不盡的空氣。有自由的蝴蝶和蟋蟀在我的旁邊唱歌飛翔。我的勇敢的卑微的同伴，是燒不盡割不完的。在人們脚下，青青的點綴遍了全世界！」

我窘得要哭，「我自己也不願意這樣的嬌嫩呀……」我說。

小朋友驚醒了似的，緩和了下來，溫慰我說，「是呀，我們誰也不願意和誰不一樣，可是一切種種把我們分開了，——看後來罷！」

這兩位嬰兒也是同時離醫院的。那個「我」跟父母同坐了汽車出去：

這時車已徐徐的轉出大門。門外許多洋車擁擠着，在他們紛紛讓路的當兒，猛抬頭我看見我的十日來朝夕相親的小朋友！他在他父親的臂裏。他母

親提着青布的包袱。兩人一同側身站在門口，背向着我們。他父親頭上是一頂寬簷的青毡帽，身上是一件大青布棉袍。就在這寬大的帽簷下，小朋友伏在他的肩上，面向着我。雪花落在他的頰上。他緊閉着眼，臉上是淒傲的笑容——他已開始享樂他的奮鬥！……

車開出門外，便一直的飛馳。路上雪花飄舞着。隱隱的聽得見新年的鑼鼓，母親在我耳旁，緊偎着我：「寶貝呀！看這一個平坦潔白的世界呀！」

我哭了。

誰也看得出，這篇分跟冰心女士從前的作品很不同了。如果把她最近的一篇冬兒姑娘（見文學季刊創刊號）合起來看，我們至少至少應該說，這位富有強烈的正義感的作家不但悲哀着「花房裏的一朵小花」，不但贊美着剛毅勇決的「小草」，她也知道這兩者「精神上，物質上的一切，都永遠分開了！」

我們還記得十年前冰心女士寫下過這樣幾句話：「我以為領略人生，要如滾針

氈，用血肉之軀去遍挨遍嘗，要他針針見血！」（通訊十九，散文集頁二四一）多麼有意思的話，然而可惜她那時實未嘗滾針氈，她滾着的只是針刺還軟的「新生的松子」，是她的女伴們跟她開的小小的玩笑。（見散文集頁二三三）於今十年了！人事亦已大變了！真的針氈，即使像冰心女士那樣屬於「花房」中的人，也許將要當真「滾着」了罷？果如此，我們爲冰心賀！「第三部曲」可以開始唱了！讓我們再引冰心女士自己的話來作本篇的結束：

先驅者！

前途認定了

切莫回頭！

一回頭——

靈魂裏潛藏的怯弱，

要你停留。

（春水一五八）

王魯彥論

茅盾

—

謝謝我的朋友鄧先生，替我搜集了最近幾年來國內新文壇的收穫。已經是很豐富的一堆了，雖然所搜者尙僅限於小說。

在那一堆美麗的或樸素的封面下，我彷彿看見各位作家的不同的面貌，不同的方言，不同的性格；然而有一個共通的精神：努力要創造出一些新的美的，以點綴這枯燥的人生，使牠稍覺可愛可安。又有一個共通的心：努力要訴出他們的悲哀，描畫他們的希望，聲述他們的理想，以期取得一個兩個同樣帶着人生苦鬥的傷痕的心的共

鳴，使他自己暫時覺得並不是完全住在荒涼的沙漠裏。

我惘然看着那一堆美麗的或樸素的書面，不禁躊躇滿志地油然起了快感。雖然我們這人生照舊的毫無可以興奮的影象，但是畢竟我們中間已有了不少的希望未死理想未死的人們在那裏滋長蓓蕾，努力要撤去舊的，換上一些新的。我就覺得凡是新的，不論是如何幼稚，未成熟，總是好的，起人敬愛，發人興感。

「王魯彥」三個字從那一堆書面中跳出來接觸我的視線。哈，王魯彥！新近我在小說月報上看見了他的短篇小說黃金；而這裏卻又有他的短篇集柚子。哈，王魯彥！我似乎看見過他一面。似乎就是那可紀念的七月，他帶了妻，子，正要離開某處的前夕，見過他一面。這種回憶，使我冒昧地自薦地和這位小說家生了親密的情感：於是我就從一大堆的作品裏抽出了柚子，開始從頭的讀下去了。於是我不免要獻醜曉舌，援例寫了這一篇。

二

假使你是一位科學家，用精密的科學方法，來分析來剝脫中國社會的人層，你總該不致於失望你的工作的簡單易完。從最新的說洋話吃大餐到過外國的先生們起，到「士食舊德之民氏，農服先疇之畎畝，商循世族之所嚮，工用高曾之規矩」的老中國的兒女們，你至少可以分出十層八層的不同的人樣來；或是抄一句漂亮話，可以分出十層八層的「文化代」來。過去五十年，一百年，二百年，三百五百年，甚至於一千年，人類的思想方式，生活方式，都像用了「費短房」的縮時術（我以為中國傳說上的精於縮地術的費長房該有一個兄弟短房懂得縮時術）似的，呈現在現代的中國社會內，使我們恍如到了歷史博物館。呵！中國。神祕的中國，正是如何的廣大複雜呵！這大概是西洋某學者的驚歎，此時在我心上也借竊似的來了回響。

而我此時感到尤其欣慰的，是我們的作家原來並沒辜負這神祕的祖國。在我身邊

這一堆美麗的或樸素的書本子裏，藏着整個的中國社會在着；我們社會內的各「文化代」的人們都有一個兩個代表站在這一大堆小說裏面。或許有人要嫌我這話太誇張了些，以爲他們並不是公意產出的代表，只是些「自任」的代表，至少不是全權代表；可是我以爲至少是代表。而王魯彥也描寫了一兩個，至少也是無疑的。

王魯彥小說裏最可愛的人物，在我看來，是一些鄉村的小資產階級，例如黃金裏的主人公，和許是不至於罷裏的王阿虞財主。我總覺得他們和魯迅作品裏的人物有些差別：後者是本色的老中國的兒女，而前者卻是多少已經感受着外來工業文明的波動。或者這正是我的偏見，但是我總覺得兩者的色味有點不同；有一些本色中國人的天經地義的人生觀念，曾是強烈的表現在魯迅的鄉村生活描寫裏的，我們在王魯彥的作品裏就看見已經褪落了。原始的悲哀，和 Humble 生活着而仍又是極泰然自得的魯迅的人物，爲我們所熱忱地同情而又忍痛地憎恨着的，在王魯彥的作品裏是沒有的；他的成了危疑擾亂的被物質慾支配着的人物，（雖然也只是淺淡的痕跡，）似乎正

是工業文明打碎了鄉村經濟時應有的人們的心理狀況。

這鄉村的小資產階級，很顯明的是現代的複雜中國社會內的一層，我以為在王魯彥的小說裏，有着一個兩個的代表；作者大概並未自己意識到這一點，所以並未抓住這一點用力的描寫，但是或許因為自身經驗的關係，他的作品時或流露這色彩。

在這裏，也就有了我所最喜歡的幾篇。

連帶的又想起葉紹鈞對於城市小資產階級的描寫來。城市小資產階級，或 *Civilian* 他們的思想方式和生活方式，自然又是一個；在我們這社會內，自然又是一層。在葉紹鈞的作品，我最喜歡的也就是描寫城市小資產階級的幾篇；現在還深深地刻在記憶上的，是那可愛的潘先生在難中。這把城市小資產階級的沒有社會意識，卑謙的利己主義，*Precaution*，瑣屑，臨虛驚而失色，暫苟安而又喜，等等心理，描寫得很透澈。這一階級的人物，在現文壇上是最少被寫到的，可是幸而也還有代表。

三

就全體而觀，王魯彥作品中之關於鄉村小資產階級描寫者，只有很少的一份兒。短篇集柚子和未收入的各篇內，很有些抒寫作者個人的感想和企圖諷刺這混亂矛盾的人生的作品。例如柚子中最長的一篇小雀兒，便是一篇教訓主義色彩極濃厚的諷刺文。發表在小說月報上的最近的毒藥也是這一類。不敬得很，我不大喜歡這兩篇。我以為小說就是小說，不是一篇「宣傳大綱」，所以太濃重的教訓主義的色彩，常常會無例外的成了一篇小說的 *Menace* 或累墜。各人的趣味不同，許有特別喜歡這兩篇，但是自囿的我，總以為不如其他的各篇。同樣的，我也承認秋夜，狗，秋雨的訴苦等篇是能夠動人的隨筆，但亦不是我所最喜歡的。

然而有一種共通的情調，隱藏在這些作品內，卻也是很顯然的。這便是作者的銳敏感覺所發見的人生的矛盾和悲哀。作者的向善心，似乎是在常常鼓勵他作一個人類

的戰士，然而他又自疑沒有那樣的勇力；秋夜裏邊似乎便有着這種的苦悶的歎息。我們看見作者說：

罷了，親愛的。不要悲傷，起來痛飲一下，再醉到夢裏去罷。

我又看見作者說：

不能救人，又不能自救，沒有勇氣殺人，又沒有勇氣自殺，咒詛着社會，又翻不過這世界，厭恨着生活，又跳不出這地球，還是去求流彈的憐憫，給我幸福罷！……

—— 柚子頁十八

在狗這一篇隨筆裏，我們又看見作者的更熱心的自詠，從他的頗為銳敏的感覺上所發生的向善的焦灼，使他時或對於一切看出悲觀的黑影來。我以為美麗的頭髮和毒藥便是這種的心情的產物。小雀兒內太失望的諷刺，似乎也是同樣的來源。我好像看見作者的太赤熱的心，在冷冰冰的空氣裏跳躍，牠有很多要詛咒，有很多要共鳴，有

很多要反抗，牠焦灼地團團轉，終於找不到心安的理想，些微的光明來。或者有人要說，像這樣的焦灼跳動的心，是只有起人哀憐而沒有積極的價值；但在我，卻以爲至少這是一顆熱騰騰跳動的心，不是麻木的冷的死的。

我以為爲這種樣的焦灼苦悶的情調是貫徹在王魯彥的全體作品內的。

四

在描寫手腕方面，自然和樸素，是作者的卓特的面目。我們讀這些故事，就好像傾聽民間故事，好像牠們從老嫗嘴裏吐瀉出來的一樣自然而樸素，同時又是深深抓住我們的心靈的。這裏，有作者的一篇的開端：

有誰願意知道王阿虞財主的情形嗎？——請聽鄉下老婆婆的話：

「啊唷，阿毛，王阿虞的家產足有二十萬了！王家橋河東的那所住屋真好
呵！圍牆又高屋又大，東邊軒子，西邊軒子，前進後進，前院後院，前樓後樓，

「前街後街密密的連着，數不清有幾間房子！」

就這樣借了鄉下老婆婆對她孫子阿毛說的艷羨，作者寫了王財主的富足和致富的原因；滿是自然的樸素的。

秋夜的開端也是很可愛的：

「醒醒罷，醒醒罷，」有誰敲着我的紙窗似的說。

「呵，呵，誰呀？」我朦朧的問，揉一揉睡眠。

黑沉沉的看不見一點什麼，從帳中望出去。也沒有人回答我。也沒有別的聲音。

「夢罷？」我猜想，轉過身來昏昏的睡去了。

我不禁要用一句很熟的話，像秋夜的描寫是「詩意」的，詩的旋律在這短篇裏支配着。然而一切又都是自然而樸素的。

輕鬆的 humor 也時常照耀在王魯彥的作品內。這裏有一段：

「咳，咳，爲了天下的第一奇事，就爬罷，就如狗一樣的爬罷！」我沒法，便決計爬了。畢竟，做了狗便什麼事情都容易，這五六尺高並不須怎樣的用力，便爬上了。

——柚子頁四九

這是一個例。作者的談諧大都帶一點冷諷的氣味，所以雖然只是些瘦瘠的談諧，也還有咀嚼的餘味。

至於描寫方面的缺點，也不是沒有的。最大的毛病是人物的對話常常不合該人身份似的太歐化了太通文了些。作者的幾篇鄉村生活描寫，都免不了這個毛病。小說中人物的對話，最好的是活的白話，而不是白話文；有人主張對話絕對不得稍有一「歐化」的句子，這自然是對的，但我以爲假使是一個新式青年的對話，那就不妨略帶些「歐化」的氣味，因爲日常說話頗帶歐化氣的青年，現在已經很多，我就遇見過許多。不過假使人物是鄉村老嫗時，最好連通文的副詞如一「顯然」等也要避去。譬如王

魯彥的黃金的背景是甯波的鄉間，如果能把篇中人物嘴裏的太通文又近於歐化的句子改換了甯波土白，大概會使這篇小說更出色些。

五

王魯彥的短篇小說，到現在似乎也不過十多篇：我只見了柚子中的十一篇和小說月報十八卷上發現黃金，毒藥，一個危險的人物。在這中間，我最喜歡，並且認為思想技術都好的，只有兩篇：許是不至於罷和黃金。餘如秋夜，是一篇好的隨筆，有詩的神韻，卻不能算是嚴格的短篇小說。狗也是隨筆，似已不及秋夜，然而尙勝於秋雨的訴苦，與燈同儕。柚子也只能算是不大好的隨筆，小雀兒因為那太重的教訓主義的色彩，落入了淺薄的窩裏；並且也不能算是一篇好的童話。自立的未成熟，正和美麗的頭髮一樣。老實說，我實在看不出美麗的頭髮中間的中心思想是什麼。阿卓獸子還不失為可讀的作品，情調與毒藥與一個危險人物相仿，中間充滿着作者對於灰色人生

的憎恨；但是作者似乎太有意爲之，感動的力量，反倒不及黃金。奇怪的菊英的出嫁，無疑的也是一篇好小說。死後生存（就是死後的鬼能和活時一樣的生長）的原始信仰，活在菊英的母親心中，使她十二分認真地留心女兒的陰親和出嫁；在這里，真與幻混成了不可分的一片，我們看見母親意念中有真實的菊英在着，我們也幾乎看見真實的菊英躲躲閃閃在紙面上等候出嫁。像這樣的描寫真與幻的混一，不能不說是可以驚歎的作品。

再談到許是不至於罷和黃金——作者的最好出品。

許是不至於罷描寫土財主的憂慮。土財主沒有什麼享樂，除了鄉下人見面時的恭維，也沒有什麼威風，反是過着 humble 生活。當他的三兒子成婚的時候，他在歡笑的包圍中獨自憂慮着強盜要搶他的未來的媳婦；他這種愁悶，是沒有人來爲他分擔的。當兒子的婚事總算平安的過去以後，又逢到半夜的小偷，那半夜的慌亂的鑼聲正表示着土財主的驚悸的心的抖顫；然而他這種驚悸，也是沒有人來爲他分擔的。人類

的自利。人類的對於別人禍福的不介意，很渲染得明艷。可是土財主並不因此怨恨他的同村人，他以爲「他們現在並不來破壞」，就很滿足了。他更加客氣地感謝那些空口敷衍來「慰問」的鄉鄰。但是土財主卻不是像大哲學家懂得「謙遜」之必要，所以這般做的；所以使他謙遜的原因，就是金錢。財產成了他負罪的記號，使他不得不格外謙虛了。

這就是鄉村小資產階級的心理；他們的處世哲學。

在黃金中，我們看見靜的悲劇的發展。主人公的如史伯伯，是一位照例的善良的小資產階級，他有十幾畝田，幾間新屋，原不是窮得沒飯吃的人，但因在外的兒子不能在年終寄錢來，於是這可憐的老人受到許多意外的——或許正是意中的，挪揄和侮蔑。鄉村小資產階級的產業觀念（以爲已置的產業而再出賣就是莫大的倒霉，莫大的災禍，比沒有這產業而窮到要飯還壞些，）以及周圍的幸災樂禍，便交織成了這篇小說的靜的悲劇的發展，我們懷着沉重的心，跟隨篇中主人公走到無形的悲劇的頂點，

結果使我們對於這個平平常常的老頭子發生了深切的同情。看了這篇小說，我就聯想到莫泊桑的短篇一段弦線來：同樣的主人公的心理作用，同樣的周圍的冷酷疑忌的心與眼，同樣的靜的悲劇的發展。所不同者，在一段弦線裏，主人公的悲劇成了真實；而在黃金裏，卻有一個夢幻的美滿的結束。

鄉村小資產階級的心理，和鄉村的原始式的冷酷，表現在這篇黃金裏的，在現文壇上，似乎尚不多見。作者的描寫手腕，和銳敏的感覺，至少就黃金而言，是值得讚賞的。

六

最後，來一個總結罷。

王魯彥不是一位多產的作家，現在只有他的十幾篇小說。而在這十多篇中，我認為成功的，亦不過上述的兩三篇。然而我對於他有奢望，我以為作者如果完全拋棄了

時時有的教訓主義的色彩，用他的銳敏的感覺去描寫鄉村小資產階級，把他的 *Can-*
vas 擴展開來，那麼，一定還有更好的成績。

或者有人要不同意於作者之缺乏積極精神和中心思想。這個缺陷，自然是顯然的，但是我以為正亦不足為病。文藝本來是多方面的，只要作者是忠實於他的工作，努力要創造些新的，能夠放大了他的敏密的感覺，那麼即使像如史伯伯那樣平凡的悲哀，也是我們所願意聽而且同情的。

沈從文論

蘇雪林

五四運動以後的六七年中，北方有幾個作家頗引起讀者的注意，而使得一羣青年讀者特別傾倒的則推那個年齡最輕而出身又有些奇異的沈從文了。這是一個以作品產量豐富迅速而驚人的作家。屈指他自從事文藝生活以來，至今不過八九年光景：而單行本著作，已有入伍後，蜜柑，好管閒事的人，阿麗思中國遊記，舊夢，一個天才的通信，阿黑小史，都市一婦人，虎雛，石子船，山鬼，龍朱，神巫之愛，旅店及其他，篁君日記，長夏，一個女劇員的生活，老實人，十四夜間，從文字集，沈從文甲集，記胡也頻，月下小景等二十餘種；零星發表於報章雜誌者如記丁玲女士，湘行散

記，邊城等也還有十來種，我們現在將他的作品總括起來則有以下的四類：一、軍隊生活，二、湘西民族和苗族的生活，三、普通社會事件，四、童話及舊傳說的改作。

現在先論他第一類作品。沈從文是當兵出身的，所以熟稔軍隊生活。像入伍後，會明，傳事兵，卒伍，夜，虎雛，我的教育等篇所寫人物都以軍人爲典型。所記事跡也不過是軍隊間日常發生的瑣屑。像我的教育那篇描寫自己少時混跡軍隊的生涯，每日除上操以外，無非看審土匪，看殺頭，看捉逃兵，或在修械所看工人修械。情節原平淡無奇，不過我們讀着時很能感覺得一種新鮮趣味。這因爲我們普通人民生活範圍狹窄，除了自己階級所能經驗的以外，其他生活便非常隔膜，假如有一個作家能於我們生活經驗以外，供給一些東西，自然要歡迎了。所謂富於「異國情調」的詩歌小說得入愛好，也是一個道理。但沈氏在軍隊中所處地位似乎比一般士兵優異。據卒伍那篇自述，他是在一個親戚軍官領率的隊伍中當學習兵，與營長連長兒子同居一處，正如世俗所諷嘲的「少爺兵」的資格是。他沒有受過刻苦的訓練，沒有上過礮火連天驚心動

魄的戰線，也沒有經驗過中國普通士兵奸淫殺掠昇官發財的痛快，也沒有經驗過他們飢渴勞頓流離瑣尾的慘苦。所以所寫軍隊生活除了還有點趣味之外，不能叫人深切的感動。近來有一位署名黑炎的所著戰線上，頗爲文壇所稱道。他的軍隊生活經驗較沈氏豐富，所以他雖顯明地受了沈從文這類文字的啓示寫成，却有出藍之譽。韓侍桁批評沈從文這類文字道：「帶着游戲眼鏡來觀察士兵的痛苦生活而結果使其變成了滑稽。」這話說得似乎不大公允。士兵生活誠然是痛苦的，但也有很舒服的。沈氏所過軍隊生活，原屬於後者一類，教他怎樣捏造呢？

黎錦明有水莽草，黃藥等篇，論者謂足以表現湘西的地方色彩。但黎氏以寫故事爲首要目的，表現地方色彩爲次要目的，所以成功不大。至於沈從文則不然。他的旅店（一名野店）入伍後，夜，黔小景，我的小學教育，船上，往事，還鄉，漁，對於湘西的風俗人情氣候景物都有詳細的描寫，好像有心要借那陌生地方的神祕性來完成自己文章特色似的。有些故事野蠻慘厲，可以使我們神經衰弱的文明人讀之爲之起慄，

像夜的那篇寫自己少時混迹軍隊時和同伴四個軍人寄宿某老人家，各講自己離奇的經歷。一個同伴說自己從前曾和一個住在沙羅寨的苗族婦人戀愛。婦人雖黑却甚美麗，她的丈夫是一個巫師。這軍人每夜必邀一個朋友去那巫師屋後樹林中與婦人相會。有一夜因為有點事不得早脫身，便使朋友先去通知婦人，自己事畢立即赴約：

到了那裏，憑藉目光，看到婦人同朋友在一株大樹下摟在一處，像沒有知道他會來，心中非常氣忿。走攏去一看，才嚇慌了，原來兩個人皆為一個矛子扎透了胸脯，矛尖深深的固定在樹上，兩人皆死了。他不由得驚喊了一聲。那個兇手。那個頭纏紅巾同魔鬼常在一塊的怪物，藏在林裏陰慘的笑了。像一個鷓鴣，用那詛人的口，向他說：「狗，回到你營裏去告給他們，你那懂風情的夥伴，我給他一矛子永遠把他同婦人連在一塊兒。這是他應得的一種待遇。」他先是為那奇突的事情所恐怖，到後來是為這暗中的嘲弄所憤怒，且明白那夥計是在一種誤會中代替了自己遭了這苗人的毒手，他就像跑進深林去找尋這個

東西。但是，進去時，已經不知到什麼地方去了。他走回營去報告時，這人家已起了火，火焰燭天，這火就是巫師放的，他完全明白。

又像漁的那一篇寫兩個宗族間械鬥的情形道：

在田坪中極天真的在相以流血爲樂，男子向前作戰，女人則站到山上吶喊助威。交鋒了。棍棒齊下，金鼓齊鳴，軟弱者斃於重擊下，勝利者用紅血所染的巾纏在頭上，矛尖穿着人頭，唱歌回家，用人肝作下酒物，此尤屬諸平常的事情。最天真的還是各人把活捉俘虜拿回，如殺豬把人殺死，洗刮乾淨，切成小塊，用香料攪入，放大鍋中把文武火煨好，抬到場上，一人打小鑼，大喊吃肉吃肉，百錢一塊。凡有獸氣漢子不知事故想一嘗人肉走來試吃一塊，則得錢一百。然而更妙的却是在場的一端也正如此喊叫，或竟加錢至二百文。在吃肉者大約也還有得錢以外，在火候鹹淡上加以批評的人。

據說湘西沅水上游，和川黔邊境一帶有許多苗獠民族和漢族雜居在一起，惟其生

活習慣與我們大不相同。沈從文是湘西人，又曾在黔邊軍隊混過幾年，對於苗族生活比較別人多知道一些，故他的作品關於苗族生活的描寫要佔一部分。這種描寫，許多人稱爲作者作品特有的色彩，也似乎爲作者自己所最得意，觀其常引「龍朱」二字可知。但以我個人的觀察，則較之湘西民族生活之介紹似遜一籌。我們現在以龍朱與神巫之愛爲例。這兩篇故事大致彷彿，可說是姊妹篇。龍朱與神巫同是苗族中的美少年；同爲許多青年婦女所傾心而莊矜自持；後來同爲一個極美少女所感而陷入情網；同有一個愚蠢而頗具風趣像 Don Quixote 裏的山差邦託的奴僕。故事是浪漫的，而描寫則是幻想的。特別對話歐化氣味很重，完全不像腦筋簡單的苗人所能說出。像神巫之愛裏五羊知道主人思慕某女郎，自願充媒介人而主人不許時的一段對話：

主人，差遣你蠢僕去做你所要做的事吧，他在候你的命令。——僕

你是做不到這事的，因爲我又不願意她以外另一人知道我的心事。——主

五羊喋喋不已，堅欲充任斯役，主僕又有一段對話：

你舌頭的勇敢恐怕比你的行爲大五倍。——主

主人，說，金子是在火裏鍊得出來的，僕人的能力要做去才知道。——僕

神巫既見所思慕的女子呈現於前，便向她求愛道：

我的主人，昨夜裏在星光下你美麗如仙，今天在日光下你却美麗如神了。

……神啊，你美麗莊嚴的口輔，是應當爲命令愚人而開的，我在此等時候你的使喚。我如今是從你眼中望見天堂了。就立刻入地獄也死而無怨。……我生命中的主宰，一個誤登天堂用口瀆了神聖的尊嚴的愚人行爲如果引起了神聖的憎怒，你就使他到地獄去吧。

作者原想寫一個態度嫻雅辭令優美的苗族美男，然而却不知不覺把他寫成魯易十四宮庭中人物了。又苗族男女戀愛時喜作歌辭互相唱和，其歌辭雖非我們所能知，但想也不過和楚辭九歌，巴歛舞歌，六朝民間樂府，劉禹錫所擬竹枝詞；以及今日所採集的延蟲歌，狼獾情歌，嶺東戀歌，客音情歌大同小異。不意在沈從文筆下寫來，卻

都帶着西洋情歌風味。像神巫所唱：

歌人的星我與你并不相識，

我只記得一個女人的眼睛，

這眼睛曾爲淚水所濕，

那光明將永遠閃耀我心。

又：

天堂門在一個蠢人面前開時，

徘徊在門外這蠢人心實不甘：

若歌聲是啓關這愛情的鑰匙，

他願意立定在星光下唱歌一年。

本來大自然雄偉美麗的風景，和原始民族自由放縱的生活，原帶着無窮神祕的美，無窮抒情詩的風味，可以使我們這些久困於文明重壓之下疲乏麻木的靈魂，暫時

得到一種解放的快樂。我們讀到這類作品，好像在沙漠炎日中跋涉數百里長途之後，忽然走進一片陰森蒼鬱的樹林，放下肩頭重擔，拭去臉上熱汗，在如茵軟草上躺了下來。頃刻之間，那爽肌的空翠，沁心的涼風，使你四體鬆懈，百憂消散，像喝了美酒一般，不由得沈沈入夢。記得從前讀過法國十九世紀大作家夏都伯里陽(F. A. Chateaubriand)的名著阿達拉(Atala) 海納(René)等關於美洲北部未開闢時土人生活的描寫，頗感此等妙趣。但夏氏曾親赴美洲遊歷，對北美蠻族的風俗習慣曾下過一番研究功夫，所以其書雖然富於浪漫氣分，實非嚮壁虛造的故事可比。至於沈從文雖然略略明白一些「花帕族」「白面族」的分別；能設描寫神巫做法事的禮儀；那能夠知道他們男女戀愛時特殊的情形。而他究竟沒有到苗族中間去生活過，所有敘述十分之九是靠想像來完成的。許多地方似乎從希臘神話，古代英雄傳說，以及澳洲非洲豔情電影抄襲而來，雖然另有用意——解釋見後——初讀尙覺新奇，再讀便味如嚼蠟了。最近發表的新十日談序曲月下小景還是以苗族中間英雄美人做題材，意境也沒有超過龍朱

和神巫之愛。不過篇幅很短，所取又是散文詩體裁，使讀者陶醉於故事的淒厲哀豔的情緒之中，不暇去苛求它的「真實性」，以文筆論，這倒可算沈從文一切苗族生活介紹之中最優秀的一篇。

關於第三項作品題材，極為複雜。以中上階級而論則報館的編輯，官廳的小科員，大學教授，大學男女學生，亭子間裏潦倒文士，官僚，軍閥，資本家，土豪，下台後終朝拜佛唸經而又幹着男女秘密勾當的政客，假作正經暗地養着姘夫的太太，爭妍取憐妖淫百出的姨太太，驕貴如太子公主的少爺小姐……都會在他的文字間留下了一幅剪影。以下等階級而論則像船夫，廚子，僕役，草頭醫生，小店主，邊城旅店的老闆娘，私娼，野雞，荒村的隱者，老農夫，小販子，運私者，木匠，石匠，建築工人，獵人，漁夫，強盜，土匪，兵士，軍隊中的伙夫，勤務兵，劊子手，……也會在他作品中當過一度或數度的主角。不過作者對於寫作題材雖然這麼「貪多」，而他的人生經驗究竟不怎樣豐富，他雖極力模擬他們的口吻，舉止；解剖他們的氣質，研

究他們職務上的特別名稱，無奈都不能深入。他所展露給我們觀覽的每個人物，僅有一副模糊的輪廓，好像霧中之花似的，血氣精魂，聲音笑貌，全談不上。我們若把茅盾的春蠶，林家鋪子；丁玲的法網，水；魯迅的風波，祝福，阿Q正傳等篇，和沈從文作品並讀，便可以辨別出寫作工力的差異來。這就是說茅盾等人的作品好像一股電氣震撼讀者心靈，沈從文的作品，則輕飄飄地抓不着我們癢處。

童話有阿麗思中國遊記上下兩卷。這是根據英國加勒里 (Carroll) 阿麗思漫遊奇境記 (Alice's Adventure in Wonderland) 而寫作的。上卷寫阿麗思與兔子約翰儼喜先生到中國遊歷，發現中國許多腐敗情形。下卷則寫阿麗思由上海大都市到了他湘西的故鄉，看到湘西許多野蠻風俗。這是沈氏著作中最失敗的作品，內容和形式都糟。正如他自己序文中所說，「我不能把深一點的社會沈痛情形融化到一種天真滑稽裏，成爲全無渣滓的東西，諷刺露力乃所以成其淺薄；」又說，「在本書中思想方面既無辦法，要救濟這個失敗，若能在文字的美麗風趣好好設法，當然也可以成爲一種大孩子

讀物。可惜這個又歸失敗。蘊藉近於天才，美麗是力，這大致是關乎所謂學力了。這算是他還有自知之明的話。新近稱爲改變作風的月下小景——原名新十日談——體材模仿意大利的 Baccaccio 的十日談 (Decameron)，借一羣偶然聚集某處的旅客在消遣漫漫長夜或無聊光陰的方便談出一個個故事來。題材取之唐釋玄暉所撰法苑珠林中知度論，大莊嚴論，生經，長阿含經，樹提伽經，起世經，五分律太子須大拿經，雜比丘經等。或把不完全的故事寫成完全；或把幾個並非同出一經的小故事連綴一處成爲一個大故事；或把故事中人物性格改變了賦以現代人的靈魂血肉。裏面如扇陀，慷慨王子，尋覓，一個農夫的故事，愛慾，寫得都很動人。不過作者存心模仿十日談體裁，把每個美麗如詩的故事，放在騾馬販子，珠寶商人，市僧，農夫，獵人口中說出，我覺得很有些勉強。但這還可恕，最不該是故事中間往往插進作家自己的議論或按上毫無意義的頭尾，將好好一篇文章弄成「美中不足」。有人說沈從文是一個「文體作家」(Stylist)他的義務是向讀者貢獻新奇優美的文字，內容則不必負責。不知文字可以荒

唐無稽，神話童話和古代傳說正以此見長——而不可以無意義。月下小景這本書無意義的例子我可以舉出幾個來。像尋覓那篇，×地青年爲了有所不滿足拋棄家財和嬌妻遠赴朱笛國。朱笛國王爲了有所不滿足拋棄王位而遠赴白玉淵國。二人努力的結果，知道宇宙的字典永遠沒有「滿足」這二字的存在，要想快樂除非自己能「知足」。故事寫到這裏本可以戛然而止了。但作者爲要使故事由本人口中敍出起見，又把那個王和青年打發上「尋覓」的道路。並把他們一生的運命支配在到處飄泊之中，這豈不成了蛇足麼？或者我們的作家以爲「知足」是東方懶人思想，永遠追求真理，才是現代人精神，所以要給故事這樣一個結束。不知道文章的結構是要前後相稱的。像裁製衣服一樣，你起頭既裁成一件寬袍大袖的東方式衣服，後來又加上一個西洋式尾巴，便弄得不倫不類了。又如獵人故事把五分律烏龜鴻雁遷居一小段文字敷衍成爲一大篇，原不容易，但一定要把鴻雁變成人和獵人談話，我也猜不出作家的命意，愛慾那篇被刑者的愛，全文既側重婦人與刑者發生戀愛那一點，則前面兄弟爲求學之故攜帶眷

屬旅行沙漠以至弟婦自殺等等描寫都成了累贅。我考法苑珠林前後兩段本屬兩個故事，作者將它們連接一起，又不肯使它們互相照應，所以到底還是兩橛。

我們既將沈從文四部分作品討論完畢，不妨再將他作品的哲學思想和藝術來觀察一下。

沈氏雖號爲「文體作家」，他的作品不是毫無理想的。不過他這理想好像還沒有成爲系統，又沒有明目張胆替自己鼓吹，所以有許多讀者不大覺得，我現在不妨冒昧地替他拈了出來。這理想是什麼？我看就是想借文字的力量，把野蠻人的血液注射到老邁龍鍾頹廢腐敗的中華民族身體裏去使他興奮起來，年青起來，好在廿世紀舞台上與別個民族爭生存權利。中國民族以年齡論並不怎樣衰老，我們只須將中國民族組織的歷史研究一下便可以知道。先秦時代夏商周三民族歷史雖比較久遠，代之而興的楚秦民族却是很青春的。五胡十六國之際卑鮮，匈奴，跖跋等族，以及唐以後遼金元清等游牧民族之同化於我，衰老身體裏也增加不少新鮮血液。若說現代歐美民族是個二

十左右的少年，我們也不過三十來歲的壯年罷了。說起競爭，我想我們的力量並不見得比他們遜色，不過中國民族的年齡雖不算老，文化的年齡却太老了。文化像水一樣流注過久便會發生沈澱質。我們的文化經過四五千年長久的時間，沈澱質之多不問可知。這沈澱質運行在我們身體裏，使我們血管日益僵硬，骨骼日益石灰化，臟腑工作日益阻滯，五官百骸的動作日益遲緩，到後來就百病叢生了。加之東漢以後，又接受了印度文化。印度文化是很奇怪的。那些生長熱帶衣食無憂的聖人，終日危坐森林；豎則恆河沙劫，阿僧祇劫；橫則大千世界，三十三天，將精神馳騁在無邊無際的境界裏，將心靈陶醉在冥想法悅中。實際生活，永遠閉着眼睛不看。這思想流傳到中國來與我們固有的老莊無爲哲學結合，於是我們的文化便更醇發一層毒素了。胡適曾說印度人曾贈給我們兩種有害禮物：一是佛教思想，一是鴉片煙。這話我認爲是極有見地的。因爲這種種關係，中國文化不但富於沈澱質而已，後來竟成了一潭微波不起臭穢不堪的死水。無論你是一個怎樣勇敢有爲的青年，到這死水裏洗個浴，便立刻變成懶

懶不振的病夫。許多新民族入了這老國以後多則一二百年少則七八十年沒有不腐化的，便是鐵樣的證據。我們生長在這文化裏，生存競爭，引爲大戒。樂天安命，視爲固然。由保守而退化，由退化而也就失去在地球上立足的權利。我們瞻望民族的前途，那能不黯然以悲，又那能不慄然以懼！

西洋民族那樣的元氣淋漓，生機活潑，有如獅如虎如野熊之觀，大約因爲他們的文化比較年輕的緣故。我們要想恢復民族的青春，便應當接受西洋文化。接受西洋文化便應先養成强悍粗獷的氣質。記得一個日本學者曾說中國人比之日本人和西洋人面貌上似乎缺乏一種野獸氣息。五四運動前陳獨秀在新青年上極力提倡青年的獸性，或者就是爲此。沈從文雖然也是這老大民族中間的一份子。但他屬於生活力較強的湖南民族，又生長湘西地方，比我們多帶一分蠻野氣質。他很想將這分蠻野氣質當做火炬，引燃整個民族青春之燄。所以他把「雄強」「獷悍」整天掛在嘴邊。他愛寫湘西民族的下等階級，從他們醜醜，卑鄙，粗暴，淫亂的性格中；酗酒，賭博，打架，爭

吵，偷竊，劫掠的行爲中，發現他們也有一顆同我們一樣的鮮紅熱烈的心，也有一種同我們一樣的人性。那怕是炒人心肝吃的劊子手，割負心情婦舌頭來下酒的軍官，謀財害命的工人，擄人勒索的綁票匪，也有他的天真可愛處。他極力介紹苗的生活，雖然他覺得苗是被漢族趕入深山退化民族，但他們沒有沐浴漢族文化，而且多與大自然接觸，生活介於人獸之間，精力似乎較漢族盛旺。所以故意將苗族的英雄兒女，裝點得像希臘神話裏阿坡羅倭娜斯一樣。他嘲諷中國文化的地方也極多，如阿麗思中國遊記，獵人故事等等皆是。沈從文文字能得多數青年的同情，或者就因為他文字中具有這種投合青年心理的哲學思想吧。

談到沈從文作品的藝術，我也有點意見想傾吐。沈氏作品藝術好處第一是能創造一種特殊的風格。在魯迅，茅盾，葉紹鈞等系統之外另成一派。丁玲在文壇上的地位雖然高過他，但丁玲文體却顯然受過他的影響。他的文字雖然很有疵病，而永遠不肯落他人窠臼，永遠新鮮活潑，永遠表現自己。他獲到這套工具之後，無論什麼平凡的

題材也能寫出不平凡的文字來。好像呂純陽的指頭，觸到山石都成黃金，好像神話裏的魔杖能將平常境界幻化為縹渺仙國。第二結構多變化。茅盾在宿莽弁言中曾說「一個已經發表過若干作品的作家的問題也就是怎樣使自己不至於粘滯在自己所鑄成的一定的模型中。」郁達夫除自敘體小說外不能寫別的東西，張資平三角戀愛小說千篇一律，可見茅盾所說的困難打破之不易。沈從文小說題材既極廣博，結構上要使它不雷同很難辦到。但我們的作家，在這方面很顯了些手段。他的小說有些是逆起，的例如嘍囉；有些是順起的，例如嵐生同嵐生太太；有些是以議論引起來的，例如第四；有些是以一封信引起來的，例如男子須知。他雖然寫了許多篇短篇小說，差不多每篇都有一個新結構，不使讀者感到單調與重複，其組織力之偉大，果然值得讚美。而且每篇小說結束時。必有一個「急劇轉變」(a quick turn)像虎雛那篇他所收養教育的聰明小兵終於逃走；夜那篇隱居老人開房示人以死婦屍體；牛那篇牛大伯的牛被拉夫者拉去；冬的空間那篇X女士之投海；入伍後那篇二哥之被仇人支解；嵐生同嵐生太太那

篇太太聞女校學生燙頭髮出而擲其火酒瓶……全篇文字得這樣一結，可以給人一個出乎意外的感想，一個愉快的驚奇。

第二，句法短峭簡鍊，富有單純的美。聽說沈氏常以此自誇，則這種文筆之造成，一定是他有意的努力。如我的小學教育自述小時生活道：「正月，到小教場去看迎春；三月間，去到城頭放風箏；五月，看划船；六月，上山捉蝸蝓，下河洗澡；七月，燒包；八月，看月；九月登高；十月打陀螺；十二月扛三牲盤子上廟敬神；平常日子，上學，買菜，請客，送喪。」這似由一首舊式兒歌變化而來，句法則似月令。舉此一例便可概其餘了。

第三，造語新奇，有時想入非非，令人發笑。像「這個人那時正從山西過北京，一個又體面又可愛的人物，在×××最粗糙的比喻上，說那個人單是拿他的臉或者一張口，或者身上任何一部分放到當舖中去也很容易質到一筆大數目款項。」（第四）「因為好的天氣，是不比印子錢可以用息金借來的。」（牛）「人家的憐憫，雖不一定比送禮

物來得不慷慨，却實在比禮物還無用的一種東西。」（爹爹）諸如此類的言語沈氏作品中幾於俯拾即是，不必具引。別說這是容易，一個性靈尙未被舊文學格式壓扁和窒死的人才能有這樣自由的想像，才能作這樣有趣的譬喻。

沈從文創作的缺點也不能說完全沒有。首爲過於隨筆化。他好像是專門拿 Essay 的筆法來寫小說的。他曾自己解釋道：「從這一小小本集子上看可以得一結論，就是文章更近於小品散文，於描寫雖同樣盡力，於結構更疏忽了。照一般說法短篇小說的必需條件所謂『事物的中心』『人物的中心』『提高』或『拉緊』我全沒有顧到。也像有意這樣做，我只平平的寫去，到要完了就止，事情完全是平常的事情，故既不誇張，也不剪裁的把牠寫下去了。……我還是沒有寫過一篇一般人所謂的小說，是因爲我願意在章法外接受失敗，不想在章法內得到成功。」（石子船跋）本來用隨筆體裁寫故事，在法文有所謂「Conte」者之一體。如佛郎士我友之書（Le Livre de mon ami）都得的磨坊尺牘（Les Lettres de mon moulin）日曜故事（Les Contes du Lundi）就是

類文章，這與小說(Novel)是大有分別的。沈氏原是個「說故事的人」，用Conte體裁來寫故事亦未嘗不可，不過篇幅如此，也就有些討厭了。

次則用字造句，雖然力求短峭簡鍊，描寫却依然繁冗拖沓。有時累累數百言還不能達出「中心思想」。有似老嫗談家常，叨叨絮絮，說了半天，聽者尙茫然不知其命意之所在；又好像用軟綿綿的拳頭去打胖子，打不到他的痛處。他用一千字寫的一段文章，我們將它縮成百字，原意仍可不失。因此他的文字不能像利劍一般刺進讀者的心靈，他的故事即寫得如何悲慘可怕，也不能在讀者腦筋裏留下永久不能磨滅的印象。在這一點上他與王統照初期作風倒有相像處。據趙景深說王統照的文字「都是經過若干次的修改和錘鍊的」，然而我們讀了他的春雨之夜，黃昏，一葉等作只覺得它們「肉多於骨」；只覺得它們重複，瑣碎，令人厭倦。世上如真有「文章病院」的話，王統照的文字應該割去二三十斤的脂肪，沈從文的文字則應當抽去十幾條使它全身鬆懈的懶筋。作者寫文字時信筆揮灑毫不着意。思想到了那裏他的筆鋒也就到了那裏。

不幸他的思想是有些夾雜不清的，所以文字的體裁也就不能十分精醇爽利。

作者雖未曾受過高深的教育，未曾讀過多少書，然而他有像英國哲學家斯賓塞磁石一般善於吸收的頭腦，野貓一般善於偵伺的眼光。那怕在一個平凡人生經驗上，一篇書上，一句普通朋友談話上都可以找到他創作的靈感。似乎世間沒有一件事一件東西不足融化而爲他寫作的題材的。有時他的靈感從什麼地方得來，我們都可以清楚知道，不過叫我們去寫却寫不出來。他自己說能在一件事上發生五十種聯想（阿麗思中國遊記自序）大約不是一句誇誕的話。爲了他有這樣能力，所以拼命大量生產，拚命將醞釀未曾成熟的情感，觀察未曾明晰的對象，寫成文章。有時甚至不惜捏造離奇古怪不合情理的事實來吸引讀者的興趣，像都市、婦人和醫生簡直寫成了一篇低級趣味的 Romance，他文章的輕飄，空虛，浮泛等病均由此而起。這時候他過強的想像力變成他天才的障礙，左右逢源的妙筆也變成他寫作技巧的致命傷了。我常說沈從文是一個新文學界的魔術家。他能從一個空盤裏倒出數不清的蘋果雞蛋：能從一方手帕裏

扯出許多紅紅綠綠的緞帶紙條；能從一把空壺裏噴出灑灑不窮的清泉；能從一方包袱下變出一盆烈燄飛騰的大火，不過觀衆在點頭微笑和熱烈鼓掌之中，心裏總有「這不過玩手法」的感想。沈從文之所以不能如魯迅，茅盾，葉紹鈞，丁玲等成爲第一流作家，便是被這「玩手法」三字決定了的！

但是作者的天才究竟是可讚美的。他的永不疲乏的創作力尤其值得人驚異。只要他以後不濫用他過多的想像力，將作品產量節制一點，好好去收集人生經驗，細細磨琢他的文筆，還有光明燦爛的黃金時代等着他在前面！

張天翼論

胡風

「新人」

天翼底處女作《天平的夢》在一九二九年出現，使讀者嗅到了一種新鮮的氣息，接着一九三〇年發表了從空虛到充實，一九三一年發表了二十一個以後，就受到了文壇底注意，被承認爲「新人」——新的作家了。

當時對於他的批評裏面，有過這樣的意見：

……他要探求新的形式，同時要丟棄舊形式的影響。我們所謂舊形式，就是傷感主義，個人主義，頹廢氣分，甚至於理想主義燒成一爐的浪漫主義的形式；不是觀照而是表現，不是觀察而是體驗的形式；不重結構而重靈感，不重客觀而

重主觀的形式。……（李易水：新人張天翼底作品。）

在這裏，用語底混亂甚至論旨底顛倒，我們用不着討論，我想借這來證明的是，天翼給與當時文壇的是一個「新」的印象。對於這個「新」的印象底根源，論者所要說明而沒有明確地說出的，或者說，他所要把捉而沒有把捉到的倒底是什麼，由於時間底濶清和天翼本人底創作特點底擴大，對於現在的我們却是比較容易理解的了。

由寫成處女作三天半的夢的一九二八年到受到了廣大的注意一九三一年，是由五四運動開拓出來的文學傳統不得不經驗了新的發展，也就是不得不開始在本質上發生了變化的時期。當然，這一發展或變化是有廣大的社會需要作爲它底母胎的，在這裏沒有詳細分析的餘裕，應該說明的是，在文學上，這個社會需要大部份是通過進步的而且大多數却只是在特定的意義上是進步的知識人底氣分表現出來的。

這些知識人，經過了一次大潮底震盪或沖洗，變得比較老練，消失了多油的情熱，學得了一些經驗帶來了一些習慣，對於平凡醜惡的人生他們自以爲非常明白，但

同時又多少感到了一點疲乏，對自己不滿而又替自己原諒，因而對於未來的風雲很少有「過份」的熱力或忘我的突進。這，一方面說來是素樸的唯物主義觀點，另一方面說來是情熱薄弱的觀照態度。這樣的氣分要在文學上找到表現，和既成的文學潮流之間就不得不發生了參差。

第一是現實主義的文學。對於「未來」的模糊懷疑或不安，當然要引起他們底反感，用感嘆的情調和沉重的筆觸來撫摩灰色的人生，更不能和他們投合。批判地承繼這個傳統，在當時的他們是沒有這樣的耐心也沒有這樣的理解的。

第二是浪漫主義的文學。自我中心底狂熱，戀愛底火花，一切使現實生活美化的夢境或理想主義的彈唱，對於「曾經滄海」的他們不過是人造的鮮花或灰色商店裏的招徠顧客的吹打，頂多也只是小兒式的美夢而已。至於和浪漫主義同胎的頹廢的潮流，對於他們當更為遙遠了。

在既成的文學潮流裏面既然找不到表現，但另一方面，對於作為既成文學底反撥

的標語口號文學，想觀念地代表那一社會需要滿足那一社會需要的文學，也感到了貌合神離：不能對於現實生活顯示出平易敏銳的感應的那種空空洞洞的響聲，實際上是和知識人底某種偏向互相姻緣的那種響聲，在已經不能只是憑「一股熱氣」推動的他們聽來，那刺激性或誘惑力是非常薄弱的。

當廣大的進步的知識人底氣分在文學上這樣地找不着表現的時候，而且當那時的社會需要在某一程度上是和這種氣分相一致的時候，天翼就帶着一付「新」的面貌出現了。

那新的面貌是什麼呢？

個人主義的虛張聲勢沒有了；

使人厭倦的感傷主義由平易的達觀氣概代替了；

「戀愛與革命」的老調子擺脫了；

理想主義的氣息消散了；

道德的糾紛被丟開了；

人工製造的「情熱」沒有影子了。

在他底作品裏面能夠看到的是——

知識人底矛盾，虛僞，動搖，和絕路中的生路（三天半的夢，報復，從空虛到充實，三弟

况）；

知識人在「神聖戀愛」裏面現出的醜相（報復）；

殉教者底側影（從空虛到充實）；

大衆底硬朗而單純的面貌（搬家後，三老爺與桂生，二十一個）等。

他所拋棄的正是當時進步的知識人所厭惡的，他所取來的主題正是他們所看到的所以爲理解的，再加上他底運用口語，創造活潑簡明的形式以及諷諷的才能，他之所以給與了當時的文壇一個鮮明的「新」的印象，不是並非意外的麼？在初期的這些作品裏面我們能夠明瞭地看到，在對比上作者最用力的描寫是那些否定人物底生活，

當他底筆尖移到他們的出路問題或和他們相反的人物的時候，就只是露出了一種似乎隔着一定距離的「羨慕」或「好意」。他帶着一付「都不過如此，都應該如此」的神氣把這些跳躍地簡明地寫了出來。我想，對於當時「進步的」知識人底氣分，沒有比這些作品更能夠省力地投合了。

所以，如果我們考察天翼底作品是怎樣地受到了廣大的歡迎，就不應該忘記了當時新生的文學要求在創作實踐上找不到具體表現的苦悶，更不應該忘記了那要求是在所謂進步的知識人底氣分裏面經過了屈折作用。

那以來的數年間，天翼已由「新人」轉成了最流行的作家之一。雖然在本質上那以後他沒有開拓新的主題，但那些主題底多面的發展和談話才能底圓熟，使他一天一天地擴大了讀者社會。因為，現實社會底發展在文化生活裏面也提高了認識底水準，原來歡迎了他的所謂進步知識人底對於生活的看法理解或氣分，漸漸地普遍化一般化，能夠在他底作品底進步的要素裏得到感應的讀者當然一天一天地廣泛了。但也正

是因了這個同樣的原因，對於在現實生活裏面得到了更新的經驗受到了更強的磨練，想在文學裏面滿足更大的貪慾的讀者們，作家天翼底印象就比較失去了「新」底光芒，成了用不着握手凝視也可以認識的看熟了的面孔了。

小康者羣底灰敗世界

對於他底作品的具體玩味，也許可以使這點意見得到說明罷。

首先，作家底進步的意識使他不得不告發了現實生活底虛偽，可笑，矛盾……。

他是從「小康之家」（借用他自己底用語）裏出來的，進過大學，在中流社會裏謀生。他最熟悉的是這一社會層底人們，恐怕他最看不起的最討厭的也是這一類的人們。抒情氣味很重而且帶了很濃厚的自我批判精神的處女作三天半的夢和初期被人注意的從空虛到充實，對於摩登化了的小康者們就投下了很輕蔑的一瞥。愈寫下去他底筆鋒就愈不能離開這一社會層底各種臉相，對於他們的描畫差不多成了他底第一義的而且是

常用的主題。

他捉來的這一類英雄非常多，真有五顏六色之概，但比較重要的脚色我們可以分成三組。

第一類是在生活底矛盾裏面現得非常軟弱的人物（在處女作三天半的夢裏面就有過這樣的話：「人身上一定有生理學家所未發見的一種神經，叫做矛盾神經。」）或者是厭惡了現成的生活而又不能夠擺掉，或者是走近了合理的生活而又不能夠把牢。在瞻前顧後的這種矛盾中間，有的徬徨苦悶，有的突進而受傷，有的沉落毀掉，有的陷在泥沼裏面絕望地伸着兩手……。三天半的夢裏的「我」，從空虛到充實的荊野，三弟兄裏的龔任天，豬腸子的悲哀裏的豬腸子，夢裏的盧俊義，以至移行裏的桑華，九二四——三四裏的「某君」……都是的。

一個徘徊在「自由」和「家庭」之間的人物說了：

……憑良心說，我的所謂家裏比較地有趣味。我在家的時候，所謂家庭間是

顯得很融洽。

伙計，我想到了。爲了人道，我是應當安慰他們。他們的欲望並不大，他們的全部的要求，只不過是他兒子給予的安慰。……

要不是做爺娘的太愛我們了，我們定得輕鬆得多，而且完全自由了。如今他們却造了一所感情的監獄，拘禁着我們。但在我個人是不會被禁的，至多爲了憐憫他們之故，跑去敷衍一下而已，——我說敷衍！現在我們的身子却有一半不是自己的，伙計，我們還應該履行我們那句話：贖出我們的身子。出一點相當的代價，買回自由。我可不像你那樣，「啊，感情是無從拿東西贖的，」我的，只要他們安閒，便可以卸我的所謂責任：他們有兒女還不如沒有兒女輕鬆哩。我說。

（三天的夢一六一——一七頁）

他把那父母由他底「敷衍」得來的高興化作「戰敗者忽然得到了勝利者的同情時」

的表情。其實，既承認了自己底身子「有一半不是自己的」，那不就明明白白的是「俘虜」了麼？他所自擬的「勝利者」底地位在這裡不用說是要成爲問題的罷。

然而，這「純潔的」感情問題當然不會是簡單的東西，作者在這裏所吐露的同情這以後就完全消失了。掀開假面以後就露出了本相：所謂矛盾其實不過是認識底錯亂，名譽地位，利慾等在發生作用而已（從空虛到充實，三弟兄，夢）。等到在那裏面找出了慢性自殺的污穢的享用（豬腸子的悲哀，移行）和自騙騙人的誇大卑怯（二九二四——三四），作者底嘲笑就達到了刻毒或不留情面底極致了。

第二類的人物在戀愛把戲裏面現出了使人難堪的虛僞，凡庸，可笑……，如報復裏的黃先生卜小姐，稀鬆的戀愛故事裏的羅繆宋列，找尋刺激的人裏的江震文學士，溫柔製造者裏的老柏……。

在稀鬆的戀愛故事裏面。當男女主人兩個月後戀愛「成功」了的時候。作者替他們算了一筆帳：

猪股癩糖一百三十四盒；

甜酒兩打又三瓶；

逛公園每週二次；

看電影每週四次；

Picnic 六十六次；

抒情書六十九首；

上館子二百餘次（詳見他倆的日記）；

餘從略。

共計用銀一千五百餘元，

費時一萬二千三百八十四小時。（小彼得一〇五——一〇六頁）

這當然是作者最愛用的誇張的諷刺，然而，就是當他底人物爲戀愛而流淚或「心臟酸痛」的時候（無復，找尋刺激的人，溫柔製造者），也並不是作者在那裏面有了什麼肯定

的發現，不過是用來更鮮明地映出他們底虛偽，可笑，平庸而已。由他看來，這些腳色底戀愛是比屋檐上的貓叫大路上的狗咬還不如的，因為它們並沒有這麼濃厚的「買賣」色彩。

第三類是拚命「往上爬」的人物。

{三弟兄裏的一個人物(叔瑜)}下了這樣的批判：

『你不信麼，雖然現在這些人沒有整個沒落，但社會現狀的不安定，已經開始局部地沒落了。』

『這些人都是想往上爬，就是小鬼頭也灌輸給他們那些往上爬的教育，從小時候便給他們打扮得紳士模樣。』

『這種人很多的：本來是有產者，但已經沒落了，譬如任天家裏的店，譬如許多人的田產。』

『……這種人是沒落了，但還是捨不得過去的生活，於是就悲劇來了。復三

是這一類。」

『我告訴你，沒落了的地主自然沒有產了，但他還追求從前的那個，那就想爬，但是爬不上，有些是爬上又掉下來。一方面他要擺一點上流人的架子，像復三，他決不肯把長衫脫下的，脫下長衫便成了所謂下流人了，他是紳士，怎麼肯。』

一年裏的另一個人物（衛復圭）也同樣地說到了那些「向上爬」者和他們會得到的「悲劇」。

在天翼底作品裏面，似乎這類人物底數目最大：皮帶裏的柄生先生，宿命論與算命論裏的舒同志，一年裏的白慕易，梁福軒，包氏父子裏的老包，我的太太裏的「我」，直線系裏的敬太爺……。他們最大的願望是「爬上去」，他們「捨不得過去的生活」，「想恢復舊有的規模」。碰了壁受了辱也還是要「爬上去」，窮途無路了也還是要「爬上去」，餓着肚子也還是忘不掉他底「身份」，他們可以跪在皮帶前面痛哭，可以出賣

朋友，可以跳江，可以潦倒而死，但「爬上去」的夢想是不能夠丟掉的。落魄的時候他們會發牢騷，怨恨這個社會底不平，但稍稍得到了「機會」就得意忘形，什麼暴發戶底醜態都顯露出來了。和蛆蟲一樣，爬着爬着，不到最後就不曉得等着他們的只是一個「悲劇」底命運。

以上是天翼底作品裏的灰色人物底行列，作者打趣他們，嘲笑他們，甚至作踐他們，好像他一個一個地扭着他們底耳朵送到讀者前面，說，「看罷，這麼一付尊容！」固然，他們裏面有的也爲了「充實」的生活而苦惱而突進，但絕對的多數却是那些可笑腳色，作者差不多都在他們底鼻子上塗着了一塊白粉。他底被進步的讀者所不滿的「油腔滑調」或「嘻皮笑臉」，那根源當然是後面將要說到的他底態度看法，但他所取來的這一類腳色挑逗他忍不住不能不這樣，也許是一個原因罷。

我們知道，所謂開始「局部地沒落」的中流社會，因了一九二八年以後全世界經濟恐慌底開始以及其他的原因，已由「局部地」發展到了「全面的」了。在這情勢下

面被沖激着的小康者們，一部份是都會的知識人，一部分是由鄉村逃來的。動搖，癡擊，做夢，亂鬧，麻醉……。這個一天一天明顯的社會性格，我們底作家是依着某種視角廣泛地反映出來了。

吸血獸

他一面看到了農村底小康者們成批地沒落，逃到都會去的狼狽姿態，另一方面他也注意到了農村裏的強者，用了各種有效的手段來維持他們底傳統的人們。

在初期作品三太爺與桂生裏面，作者就畫出了一個爲了自己底利益設計把別人姊弟活埋的人物。

近兩年他又記起了這種吸血的動物，作了幾次鮮明的暴露，脊背與奶子裏的長太爺，笑裏的九太爺，萬仍約裏的閔貴林，菩薩也管不了裏的施道士，都是靠他人底血液活命，在他人底慘痛裏面取樂的。這種作品並不多，但色彩非常鮮明，因爲這是

作者底目光所注射的另一個方面。

但他底筆下還活着另外的一種吸血者，都市和農村底流氓：和尚大隊長裏的王和尙聞太師，保鏢裏的老向，反攻裏的獨眼龍……他們眼睛只看到錢，錢能使他們和機器一樣地反應，殺人在他們也不過是一種買賣，多變的社會波瀾不斷地供給他們機會，使他們前一分鐘和後一分鐘能夠變成絕對相反的角色。

他底「憧憬」

然而，什麼東西使作者對於這些可笑可厭的動物殘忍的動物能夠靜靜地帶着達觀的神氣眺望呢？他是一個社會的人，不能夠一方面意識着那些人物底可笑可厭和殘忍，一方面只是單純地隨便和他們廝混，開着玩笑，不感疲乏。他嘲笑了厭棄了他們以後得有一個可以去的世界，或者說，他之所以看到了這些可笑可厭和殘忍，原該先有一個把握存在的。前面說過的他底「進步的意識」一定得寄付在什麼上面。在這裏我

們就可以從他底作品裏面看到另一方面的人物：在搬家後，三太爺與桂生，小彼得，蜜蜂裏出現的以及在二十一個，麵包線路，最後列車，仇恨裏出現的。其實，在這以外的多數作品裏面，這樣的人物也是常常露臉的，不過只是作為陪客或對照罷了。

他最初被人注意的作品二十一個所展開的就是這種世界，那裏面的人物都簡單，率直，達觀，「勇敢」。……那以後在他底作品裏出現的這種人物，差不多只是作者反反復復地用來表明這同樣的「意思」或「結論」而已。好像他在告訴讀者：相信罷，世界上有這種不同種類的人，你用不着追問，也用不着詳細地凝視，他們當然是如此如此，當然會如此如此。……所以，他底這種人物都很模糊，沒有個別的面貌，不能使讀者得到個別的實感，差不多成了「一般」底影子了。打個比方：好像是從望遠鏡裏望到的一些穿着制服的兵士。

原因當然是作者對於這種人物原來並不熟悉，與其說是從現實生活取來的還不如說大半是主觀底推測或想像。作者在理智上相信他們，肯定他們，但因為實際上和他

們並沒有什麼「深交」，一談到他們的時候就只好連說「那個，那個……」了。

所以，雖然作者是在這種人物裏面才肯定了人生，由這種人物得到了一種視角來觀察他所能達到的社會漏相，但關於這種人物本身他並沒有給我們什麼真實的反映，我們在他裏面能夠看到的只是對於他們的一種鎮靜的好意，借用一個也許是作者自己所不喜歡的名詞——「憧憬」。

素樸的唯物主義

除了原來是把他底慣用題材放大的鬼土日記，大林和小林，洋涇浜奇俠等以外，在上面我們從他底差不多全部作品裏面考察了他底主題。他底主題是非常單純的，他底人物也是非常單純的，單純到用不着作者底批判，也用不着讀者底批判，差不多他底每一個人物出場的時候，我們就曉得那將是一個怎樣的腳色，那腳色在這個社會裏面是站着怎樣的地位。

這是作家天翼最大的特色。他最注意的是他底人物底社會的色采，他們在人間關係裏面所抱的一份「打算」。他底最大野心是單純地誇張地大多數的場合甚至是性急地把這告訴讀者。在唯物主義底啓蒙運動時期，他在被霉爛的抒情主義瀰漫着的文壇上投下了一道閃光，不是偶然的，在一般小知識份子對於紛亂的社會現象要求着明快的解答的現在，他底作品不用說還應當受到很高的進步的評價。

然而，藝術活動底最高目標是把捉人底真實，創造綜合的典型，這需要在作家本人和現實生活的肉搏過程中才可以達到，需要作家本人用真實的愛憎去看進生活底層才可以達到；如果只是帶着素樸唯物主義觀點在表面的社會現象中間隨喜地遨遊，我想，他底認識就很難深化，他底才能就很難發展的罷。所以，我願意把天翼底現在到達點看作成長途上的一個階段，和作者一起在他底到現在為止的作品裏面尋求一些教訓，「求全責備」地看一看那素樸的唯物主義觀點實際上表現了一些什麼缺陷。

第一是人物色度(Nuance)底單純。他底大多數人物好像只是爲了證明一個「必

然」——流俗意義上的「必然」，所以在他們裏面只能看到單純地說明這個「必然」的表情或動作，感受不到情緒底跳動和心理底發展。他們並不是帶着複雜多采的意慾的活的個人，在社會地盤底可能上能動地豐富地發展地開展他底個性，常常只是作者所預定的一個概念一個結論底實演脚色。當然，作者底目的是想簡明地有效地向讀者傳達他所估定了的一種社會樣相，但他却忘記了，矛盾萬端流動不息的社會生活付與個人的生命決不是那麼單純的事情。藝術家底工作是在社會生活底河流裏發現出本質的共性，創造出血液溫暖的人物來在能夠活動的限度下面自由活動，給以批判或鼓舞，他沒有權柄勉強他們替他自己底觀念做「傀儡」。

比如說，作者對於小康的知識人是深痛絕惡的，這當然是他們罪有應得。但這個憎惡却使他不肯或不屑全般地深刻地觀察他們把握他們。有時只是隨意地抓出一個破綻來儘情地描寫，使讀者得到一種不自然的空虛的印象。嘲笑他們固然需要，了解他們批判地表現他們也許更為需要罷。

這類的作品容易找到，我們且舉最近的一九二四——一九三四做例子。

這寫的是一個嘴裏成天說着空話但實際上什麼也不懂什麼也不做，老是在自私的生活圈子裏和蒼蠅一樣撞來撞去的「乏虫」。從一九二四年起就嚷着「革命是我們的唯一的光明的大道」，但一年一年地總是不動，總是嚷，直到一九三四年依然是嚷着「我總有一天要拿出勇氣來的」。這種人物存不存在呢？我想，不但存在，而且不少罷。然而問題是，作者只是單純地抓着自欺欺人地說空話這一點，爲了加強這一點，就拼命地把他寫成可笑的样子。實際上是，如果這個人物真像作者所寫的這樣浮淺，自私，卑怯，那十年來的生活波瀾一定把他打變了樣子，連那自欺欺人的空話也改變了許多次的對象罷。作者所要寫的這種人物事實上要更漂亮，更懂事，更複雜，更會欺人也更會「保護」自己。作者把對象看得過於單純而且固定了，使他作品表現出一些諷刺，沒有迫人的實感。從這裏，他底人物就常常得到了——

第二，非真實的誇大。因爲作者只是熱心地在他底人物裏面表現一個觀念，爲了

加強他所要的效果，有時候就把他們底心理單純地向一個方向誇張了。最被讀者不滿的宿命論與算命論，那缺陷就是從這裏產生出來的。

主人公舒可濟因為要建立一次功，「爬」到高一點的地位上去，就出賣了往日最要好的朋友。他一面做一面良心不安，而且被看不起他的人嘲諷，終於大大地懺悔了。下面引的是他去看那個被他出賣了的朋友（小癩嘴）時的情景：

……他的世界裏沒有春天，他的世界裏祇有一件東西：死，再不然就是瘋狂。

他把所有的錢去買了些烟捲，水菓，罐頭食品，帶跑地走回來，用了最大的努力衝進了衛兵室。

一個衛兵帶着上皮鞘的大刀，和氣地坐在旁邊。小癩嘴在看着一本什麼綠野仙踪。

『小癩嘴，小癩嘴，』舒可濟同志喘着氣，眼珠上浮着紅絲。『我痛苦極

了。我心上像有刀子割着似的。……你怎麼着，飯菜還好麼？」

『優是優待的。』

『我真難受，小癩嘴，我太……太……怎麼，你安心點罷。……你得安心……』

『我怕到一點不怕，』那個冷冷地。

『我真對你不起：我想起那天早上……那天……我們忽然遇見你……我心都痛起來了。……你要什麼吃的你告訴我。……要不要牛乳？……你的衣褲可有沒有？』

『舅舅給我帶來了，』小癩嘴安靜地微笑着，臉色可有點蒼白。『你爲什麼要難受：我知道你的心的。』

舒同志抓着他兩個膀子把臉湊過去。小癩嘴把鼻子稍爲撇開一點。

『小癩嘴，我想起那天早上的事我就發狂了。……我想起我那早上……我幹麼要遇見你？……小癩嘴，全是命。不對，不全是命，對不對，不全是命。……』

我想起我們倆從前一塊煮肉吃。……你教我游泳。我病了，你那麼照顧我，還給錢用。……你可記得我倆打酒喝，我們，……我們……老是我們倆，對不對，小癩嘴，我心像有刀子割着。……』

他希望能夠一口氣說到明天，說到後天，說到下星期，下個月，下一年，甚至於說一輩子。他幾乎要告訴小癩嘴這厄運是他造成的。可是究竟沒說出來。

（蜜蜂六九——七二頁）

最後，當小癩嘴被解走了以後，他跑回住處「伏在有點臭味的被窩上」痛哭了。不用說，作者在這裏要表現的是犯罪者底懺悔心理。然而，他給我們看的這個主人公，相信命運，因為想女人，雨衣，電氣熨斗等就把朋友出賣了的人物，居然能夠發生這麼高的懺悔情熱，已經奇怪了。更重要的是，在個別の場合上這樣的人物也許會有發生這種情緒（這樣高却絕對不會的）的可能，但如果綜合許多這樣的人物看來，那就一定是例外了。他們是有一定的「職業意識」，利害觀點的。藝術底工作是創造

羣體的人，但我們底作家却找着了一個例外，而且誇大地表現了，好像他是替這種主人公向讀者訴苦。他幹下了一件不小的「失敗」。

和這關聯的是，因為他只是記得要達到他所預定的效果，有時就隨便地爲他底主題假定了前提條件。這情形在他底作品裏面可以常常看到，上面引用過的一九二四——三四就是例子。在這篇作品裏面作者所要表現的是一個自欺欺人的說空話的人物，十年來每年都說要去革命，但每年都是沉陷在自己底生活裏面。在這裏，作者在這個人物底意識裏設定一個不變的「革命」，使他每年都說着關於它的空話。這個假定太隨便了，使他底主題失掉了成立的根據！

然而，有些場合，他想用來取得主題底效果的不是假設的而是過於誇大的條件。爲了使人物底心理發生變化，他有時用了難堪的境遇「逼迫」他們。這似乎是天翼愛用的方法，在這裏舉兩個例子。

在仇恨裏，一羣受了兵禍向別處討生的難民在路上碰着了三個傷兵。開始想活埋

他們，但因為他們和他們同樣是種地的，而且忍受着「禍害」，終於和解了。下面是「禍害」底描寫：

武大郎（傷兵之一）對裏傷的灰布吐了五六口唾沫。唾沫是帶膩膩的，夾着些沙土。

『你奶奶……』

使一使性子。他把黏着肉的那條灰布拉了下來。傷口旁邊的皮肉連着撕下寸多長的一塊，血沿着大腿滴到地上，在黃土裏滾成一粒粒的黃丸子。

『嚇，蛆！』

傷口像茶杯那麼大小。成千累萬的蛆在這紅色的洞口裏爬着，全都吃得白白胖胖的，身上浴着膿血。紫紅的血，淡黃的膿，給搗成了一片。灰布剛一解開，這些白胖蛆蟲害怕地亂奔起來。有幾條爬出傷口，把背脊一鞠一鞠地爬上武大郎的手，他手就給彎彎曲曲畫了一條紅線。有幾條鞠得不小心，摔到了地上，在

滾燙的黃土裏掙扎着。

瞧着的人都咬緊着牙；覺得幫忙也不好，不幫忙也不好。

武大郎把黃牙齒咬着下脣，咬得發疼。他抽噎似地彎着手指。這麼着過了不一會，他屏一屏氣，用手指到傷口裏去掏。

『你媽！……』他還咬着下脣，像悶在被窩裏發出的聲音。

把手裏掏出來的蛆向地上使勁一摔。手指給汗水醃鹹了，一觸到傷處，那爛肉就疼得骨頭都打戰。

又到傷口裏去掏第二把。……

一把一把的蛆虫在黃土裏鑽着。有些釘在武大郎的手指上，在他那些黑指甲上爬着；他費了不小的勁才把牠們撒下來。

於是第三把，第四把，第五把。掏一下，他就打寒噤似地全身抖一下。（蜜蜂

在移行裏，一個意志軟弱的青年（桑華）因為「受不了」生活底苦難終於改變了她底人生目的。作者給她看的苦難是：

隔什麼兩三分鐘小胡就得咳一聲，跟着嘴裏就潮似的冒出一口血。葉阿信兩手就接着這捧血，洒到個小面盆裏。大家都不叫小胡動，一動就吐得更厲害。

被窩褥子上都洒着血點。小胡的下巴和鼻孔下面都塗成黯紅色，像用舊了的朱漆桌子。他眼閉着，臘黃的臉上一點表情沒有。祇有咳的時候就全身抽動一下，於是嘩的一聲冒出血來，嘴邊又變成了殷紅的。

連文侃着急地看一下桌上的鬧鐘，嘟囔着：

『醫生怎麼還不來？』

大家互相瞧了一眼，又把視線避開，似乎在說：醫生來也不大有辦法。許多臉都繃着，又瞧瞧小胡，又瞧瞧小面盆裏的那些血——和着臭藥水，變成了很混雜的彩色。

「咳！」

那個葉阿信趕緊用手去接着小胡的嘴：血衝到了他手上，兩隻手中間的縫裏漏出一種紅絲注在被窩上。

小胡使勁把眼皮睜開來，要用眼珠瞧瞧大家，可是沒這力氣。他淡淡笑了一下，這笑叫人看得哆嗦。血模糊的嘴唇動了好一會，才發出了一聲音：

「你們……你們……」

『不要說話，不要說話，』連文侃走過去輕輕按住他的膀子，臉跟臉離得很近，像在哄孩子似的。『不要動，不要動。千萬。……真是；不要動啊，我的爺……安靜點罷；有話明天再說。……』

可是小胡彷彿有什麼事不放心似的：他想掙扎。他心一跳，於是又一聲咳，又一大口血往外射。

桑華忽然恐怖地哭了起來。她拚命要叫別人不聽見，她就拿手用力地堵住

嘴。可是沒辦法：嗓子裏在咕咕地大聲響着。（移行二三六——二三八頁）

作者底目的，在第一個例子裏面是想說明仇恨兵士的難民爲什麼向傷兵表示了同情，在第二個例子裏面是想說主人公底對人生態度爲什麼改變了方向。本應該在人間關係底推移和那在人物心理上的反映或激動的律動過程中來取得主題底效果，作者却想用這種嚇人的條件達到。他提出了條件以後就以爲他底人物當然要表示「同情」或覺得「受不了」，但讀者所得的印象都是似乎作者逼到了他底人物以及讀者底鼻子前面，不讓他們自己作主，說：「這麼樣了，你們還不承認我底意思麼，還不承認我底意思麼？」讀着這樣的情景，好像硬被人拖去參觀了殘酷的殺人場面，這時候所有的並不是流着熱力的感動而是一種生理上的打擊或厭惡。批評家羅喀綏夫斯基說：「安特別夫竭力要我們恐怖，我們却並不怕；契訶夫不這樣，我們倒恐怖了」（魯迅雜感選集二〇六頁所引），高爾基也說過作家不應該「強迫」讀者，我以爲那暗示是意味深長的。

第三是人間關聯底圖解式的對比。人世隨處都存在着矛盾或對立，作家底進步的

意識差不多時都敏銳地傾射在這上面。然而，現實生活漩渦裏的每個人都或多或少地接受了種種方面底榮養，他底心理或意識不會是一目了然地那麼單純。天翼底這個注意焦點使他底作品得到了進步的意義，但因為他用得過於省力了，同時也就常常使他底人間關聯成了圖解式的東西。這例子很多，被讀者不滿的初期作品小彼得是最顯著的一個。

舉豐年做例子。農民錢根生因為豐年穀子不值錢，活不了。到當保鏢的陳七表兄那兒去找事。陳七托老爺沒有成功，老爺却和奚先生（一個幫閒的清客）同包辦穀米的錢二爺談得起勁，談錢二爺可以大賺，可以渡過「難關」。根生找不着路，終於黑夜溜到老爺的房裏去搶錢，把老爺碰傷了，但也終於被陳七誤為強盜打死了：

……陳七手發冷。他當自己在做夢。他楞着。忽然他把緊緊的手槍一扔，蹲下去俯着瞧根生，把根生的腦袋抱起來。

「根生，根生！」

根生是這樣落了氣的。

錢二爺張了大嘴：

『是錢根生！是錢根生！』

奚先生用中指搔搔頭：

『不是年成好，鏢師都沒有……？』

汽車叫。老應開了大門，讓那楊大夫的汽車開進來。奚先生和錢二爺趕快跟着楊大夫進去。

楊大夫說老爺不礙事。

奚先生嘟囔着：

『年成好，反而出這亂子。』

『我倒不礙事，』老爺笑着。

錢二爺輕鬆地透了一口氣。

『唔，不要緊。』

『是呀，你也不要緊，今年跳出了難關。』

他們互相瞧着笑了一笑。（反攻三〇三——三〇四頁）

在這裏，作者完全不管那應該有的緊張空氣，在人物底心理或注意上所引起的變動，僅僅只記得用原來的談話內容說明他們中間底對比。這結果是人物心理底直線化，當然要使主題失去血色的。

這些特點，如果翻一翻鬼土日記，大林和小林，洋涇浜奇俠，就更可以明白的罷。在那些作品裏面，天翼把他底看法用放大鏡向我們放大了。

觀照——笑

然而，七八年以來，作者表現在藝術實踐上的這種對於人生的看法或態度並沒有什麼大的變動或發展，這根源是在什麼地方呢？這個藝術實踐和生活實踐的關聯間

題，這個在生活底小市民性裏起因的認識界限問題，我們不能不被迫似的想到。

讀着他底作品的時候，常常會浮起一個感想：似乎他和他底人物之間隔着一個很遠的距離，他指給讀者看，那個怎樣這個怎樣，或者笑罵幾句，或者讚美幾句，但他自己却「超然物外」，不動於中，好像那些人物和他毫無關係。在他看來：一切簡單明瞭，各各在走着「必然」的路，他無須而且也不願被拖在裏面。他爲自己找出了一個可以安坐的高台，由那坦然而地眺望，他底工作只是說出「公平」的觀感。

這是典型的小市民底天地。多難的社會動態不斷地使他觀感不致空虛，總是向着進步的方向，但他本身底特殊生活方法却經常地保持住他底心緒底安靜。這個距離使他不能夠向他所要表現的人生作更深的突進。

他頂喜歡寫的主題是小康的知識人，他們可笑，可厭，這當然是他底生活環境和關心範圍底反映，但同時我們也就可以看到，那樣的寶貝們和作者本人決不會有什麼關聯，他玩弄他們，嘲笑他們，但他自己却裝作高高在上，對於那些污穢和毒菌，絲

毫不現出着慌或害怕的神色。所以，處女作三天半的夢，從空虛到充實以後，在他描寫知識人的作品裏面，不肯認真地觸到比較嚴肅的方面，差不多找不出連作者本人也包括在內的知識人底痛烈的自我批判。就是偶然碰着了的時候（如豬腸子的悲哀，移行，溫柔製造者），他也不肯把這一面深刻地開展，虛閃一槍，縱馬而逝了。

因為只是捕捉和自己隔得很遠的可笑的角色，看他們不起，他有時就現出了一面戲弄他們一面覺得他們「好玩」「可憐」甚至「天真爛漫」的神氣，反而不去真實地解剖。上面說過的宿命論與算命論和成業恆反攻底失敗就是從這裏來的。太藐視了對象就反而被對象蒙蔽了。

這種對於人生的觀照態度，使他底作品裏面完全沒有流貫着作者底情熱。他底嘲笑「生鐵悶脫兒」(Sentimental)是有名的，但似乎他把一個作者對於他底人物應有的情緒的感應也完全否認了，就是描寫作者應該用自己底情緒去溫暖的場面，他也是

漠然不動的。我們從他底嚴肅的作品之一三太爺與桂生裏舉一個例子罷。

三太爺曉得桂生不但不被自己利用而且要對自己不利的時候，就誣他姊弟通奸，把他們活埋了：

埋的時候我跑去瞧的，兩口用布蒙住嘴。叫不出，只用鼻子喊，像是裹在被里叫出的聲音。……招弟好像暈了過去，不動。桂生先是掙扎，一鏟土倒下去，又掙扎，像你踢了一脚的蚯蚓一樣。他臉上一股哭樣子，額上鼻子上都是皺紋，或者有點像恨，似乎正在肚子裏呢娘。……再一大鏟土下去，只見土動了。……這樣就動也不動了……這樣就……（二八頁）

作者用的是多麼冰冷的旁觀者底心境呵！

同樣的理由使作者原來就不熟悉的有時出現的肯定的知識人——戈平（由空虛到充

實）叔瑜（三弟兄）衛復老（一年）小順子（找尋刺激的人）小嘴（宿命論與算命論）……玉麒

（一九三四—三四），只是代表概念的影子，現得空虛。這些與其說是在他底作品世界裏

面不能不出現的人物，和其他的人物互相保持着血緣的關係，還不如說是在他底素朴的觀點裏先天地佔有一席，當他覺得必要的時候就拉出來和其他的人物作一個對照。

從這裏就可以找出天翼底諷刺（笑）才能特別發達了的原因。那麼一些灰色的蛆虫，一些醜惡的動物，作者站在一堵高牆上望着他們，覺得一目了然，他怎麼能夠忍住不「笑」呢？實際上，在這種場合恐怕只有「笑」是最銳利的武器。也只有「笑」對於讀者最有效果罷。然而，如果只是「事不干己」地笑，有時就會使人感到空虛，如果變成了一種習慣一種「趣味」，無意中被帶到了嚴肅的場景或肯定的人物上面，那意義就會完全成爲「負」的了。天翼是七八年來的文壇所產生的最大的笑匠，發生了很高的「健康」作用，但同時也常常受到不小的不滿，那原因就在這裏。

漫畫家

以上考察過的天翼底整個創作態度就產生了他底特殊的表現方法。

最明顯的是漫畫家底本領。——單純，誇大，簡單的對比，笑，不就恰恰是漫畫所含有的條件麼？

例如他底許多人常常有一定的語癖：

從空虛擴充實裏的老惠愛說「什麼」

三弟兄裏的王琪愛說「不是」

豬腸子的悲哀裏的豬腸子愛說「那好極了」

稀鬆的戀愛故事裏的羅繆老把K念成G

.....

直線系裏的敬太爺愛說「那個的話」

溫柔製造者裏的老柏愛說「對不起」——

或一定的表情，動作，服飾。

但這種特色發展到了最大的限度是在鬼土日記，大林和小林，洋涇浜奇俠，歡迎

會，一九二四——三四等作品裏面。我們從鬼土日記裏舉幾個例子。

「象徵派文學專家」底話：

……因爲，你要，貓頭上的蘿蔔是分開夜鶯的精密，明白一點說，就是洗臉手巾的香紋路已經刻在壁虎肺上了。（二〇頁）

……今天下午，我們就可以把金色的蒼蠅的腸子落在夜鶯的五等文虎章上，並且要去看金牙齒的幽默得不得到皮包的白玫瑰，不得到九尾狐的母親的墨水瓶。（一五四頁）

人類學專家底話（關於人類起源有三種學說——創世說，達爾文學說，最初天下雪下了兩個男人，他們雞奸後蕃殖起來的學說。下面是他對於這三派學說底爭執所下的結論）：

……真理不一定是偏在一方面的，也不一定只限於某一事上的：譬如二加二等於四是真理，但二加三等於五也是真理，八減五等於三也是真理，幾種不同的

東西，只要牠有真理，我們都該承認的。……現在這三說，每一種都有真理的，這三說，我們都要承認牠。……（大鼓掌。）

在學理上說，這三派是互相聯鎖，互相因果的。……各位注意，我們並不提倡出第四派來，我們只是調和，集真理之大成。我們可以做調和派，或真理派，因為我們只追求真理，而不從事於意氣之爭。……（大鼓掌）這三派，其實是親弟兄。但人們老是爭辯着，這是不對的。……（大鼓掌）。（二四五——二四六頁）

文學家司馬吸毒底結婚證書：

海海與司馬吸毒，按照結婚法第三十六章第四條第八十六款規定之手續，於去年舉行定婚，訂有合同在案。今又按結婚法規定手續結婚。今日以後，二人即合而為一。男人不得背約停付款項。女人不得偷漢。從此互相了解，互相愛戀。靈魂物質，融洽無間。拉夫斯敗（Love is best），真有你的。人類幸福，實肇於是。口說無憑，立此為據……。（九二頁）

等等。

這實在是了不起的漫畫手法。使人發笑，馬上明白了作者要說的是什麼。

然而，這種手法用在「世態諷刺」上雖然非常有效（如最近的歡迎會），但如果要靠這來創造一個現實的人物，問題就不會這麼單純。在他底許多作品裏面，我們看見每一個人物都帶着一個特別的記號，每次出場都用那個固定的記號來表明自己。這當然說明了作者底一種「趣味」，但我想，主要的原因也許是因爲他只是單純地去把握人物底心理，不能使他們充分地得到「藝術底形象化」，所以只好用這個辦法來區別他們。在作者自己，以爲這樣辦就已經把他的人物介紹給了讀者，讀者自然可以認識，然而讀者底目的並不僅僅在區別他們，認得他們底樣子，他最大的興味是要感受到他們底性格或心理和現實生活的交涉過程中怎樣地發展。天翼底本事當然不只這一手，但他底愛在人物上面安下固定的記號，常常使他自己對他底人物放心，懶得作更深的接觸，讀者看那些固定的記號的時候需要自動地補進一些東西才能夠浮出一個有呼吸

的形象：這是會馬上使他們感到疲勞的工作，和「鑒賞心理」相衝突的工作。藝術創造裏面最忌「戲畫」(Caricature)化，並不是沒有原因。據說有一個劇作家(是不是西班牙底 J. Benavente?)完全不寫出他底人物底年齡，面貌，服裝，職業等，但讀者讀下去就會看到他們底神色，這對於藝術家底創造人物的工作至少是含有一個貴重的暗示的。

言語問題

他底表現方法底第二個特徵是表現在他底言語上面。他底「新的言語」，「大眾的語彙」，最初就受到了一般的注意。

天翼在言語上努力的目標是什麼呢？

第一是簡明，

第二是口頭的語彙。

這是他底創作態度所要求的。他要把他底內容表現得單純，活潑，他很熱心地在人物底語彙語法上表現他們底個性。實際上也收到了很大的效果——吸到了讀者，成爲他底特點之一。這個特點從處女作一直保持到現在，在這裏用不着特別舉例。

但他底努力裏面同時也包含了誤解。先借用一段說明：

言語是——一切事實一切思想底衣服。然而，在事實底背後藏着它底社會的意義，在各個思想底背後藏着原因。爲什麼這個思想恰恰是這樣而不是那樣呢？在它底一切重要性，完璧，明晰裏面描寫出在諸事實中間藏着的社會生活底意義：把這當作自己底目的的藝術作品被要求着正確的言語，被用了深的注意挑選出來的言語。幾世紀念以來，「古典作家們」正是一面用這種言語寫一面漸漸完成它的。這是真正的文學語。不錯，那是從勞苦大衆底口語裏面汲取來的，但和自己底起源却很不同了。因爲，在描寫的意義上寫出的時候，那從口語的自然性裏面丟掉了一切偶然的東西，一時的東西，不確實的東西，飄浮的東西，在音聲

學上被歪曲了的東西，因了種種原因和基本的「精神」即一般語族言語底構造不一致的東西。口頭的言語留在被作家描寫的人物底口語裏是自明的，然而那也只是爲了被描寫的人物得到更造型的浮彫的特徵和更大的潑激而被要求的僅少的數量。……（高爾基；與青年作家們的談話）

除了我們底口語文學非常短促，沒有豐富的「從勞苦大衆底口語汲取來的」文學語（這和「文中之白」「白中之文」毫無關係）以外，這說的是和我們有關係的問題。

要大衆懂是一回事，「迎合」口語（班菲洛夫語）又是一回事。迎合口語只會照原地寫下一些大衆底話，而要大衆懂的目的却是向他們傳達一種生活裏的真實，這需要在口語裏面選擇出最確實的表現才可以做到。藝術家底目的不僅僅是要大衆懂得他底話，他須得「從活語言底自然力的奔流裏選擇出最正確的，妥當的，最有意義的言語」（高爾基）來表現出藏在他們底生活裏面的他們能夠懂能夠感應然而却不能夠明確說出的東西。所以所謂言語底「聰明的單純性」（班菲洛夫語），它要求明確，豐富，然

而決不能簡單，蕪雜，像大衆在口頭上隨便說的一模一樣，因為它是經過作家底選擇和組織作用得來的。

天翼底活的言語，一開始就在新文學裏面加進了新的積極的東西，現在也還在繼續地加進，但他底有時只是迎合口語，使得表現法不免簡單，表面。例如他底工人兵士好像每個人都成天不離「你媽的」「你奶奶」「操你歸了包稚的祖宗」，……然而如果真是這樣，那些話就和他們底特定的性格毫無關係了。爲了要他們個別地得到「造型」的浮影的特徵和更大的潑刺」，他應該找出別的言語，猶如他應該在他們裏面發現出更複雜的心理情緒一樣。假使說凡是大衆口頭愛說的話就得寫下，那要像他自己也在什麼地方說過爲了描寫主人公早上起來洗面大便非花上七八千字不可似地，描寫兩個兵士底一場吵嘴就要成一本厚書了。天翼當然不是這個意思，但他有時把人看得過於單純，只要他們說着簡單飄浮的話，使他原有的善於運用言語的才能沒有發展。這影響到他底自然描寫和社會性格底描寫上，缺點就更加明顯了。

不，在他底作品裏面自然描寫差不多完全沒有（除了在寫得好的夢裏），在這裏只須就後者舉一個例子：

都市在喘息。大地的脈搏在急跳。

臭蟲似的鐵甲車。榴霰彈，四十二生的礮口。轟炸機。殖民地民族的血與肉。驕傲的旗：那圖樣像隻橫剖面的鹽鴨蛋。

兵工廠門口有十來個大字：

「……入……射殺……」

中間夾着些三點水，人旁，一豎，一點，那些個怪字。

大街上堆着尸。溝渠裏滾着血，風挾着血腥溜到每個城市，每個鄉村。老百姓預備逃，老總們的臉綳着。（最後列車，蜜蜂七六——七七頁）

他在這裏所要取得的是所謂「動力學的」效果罷，但除了使人曉得一定發生了「戰爭」的事實以外，什麼也沒有說明。

現實主義的路

我底紙上「談天」拖得很長了，但我希望作者本人和讀者不要以為我存有一個「吹毛求疵」的成見。什麼時候天翼自己說的「我總覺得對不起我底讀者」的話，我似乎懂得使他這樣說了的嚴肅的心境。一個進步的而且是影響很大的作家不能不常常想到他底工作已經達到了的境地，更不能不常常想到萬千的讀者對於他的敬愛。作者本人和我們都知道，讀者底大部份是從鴛鴦蝴蝶派，多角戀愛小說商，新式才子們，身邊瑣事或個人心境作家底作品裏面挑出他底小說來的，他們是一面自覺地或不覺地經驗着這個悲劇時代底生活災難一面打開他底小說來的。

從開始到現在，天翼始終是面向着現實的人生，從沒有把他底筆用在「身邊瑣事」或「優美的心境」上面。因為這我們才在他裏面發現了親切，但也正是因為這我們才敢於向他提出貪得無厭的期待。

他有了了不起的「世態諷刺」的才能，被生活底紛亂弄鈍感了的廣大讀者一定要求他不斷地開拓，但我們更不能忘記的是他在三天半的夢——三老爺與杜生——皮帶——一年——夢——尤其是最近的萬級約裏面所顯露的創造人物的本領，預想他要更深地更廣地浸入現實生活，寫出這個時代底典型，這樣的工作能夠使讀者學得更大的東西，也能夠使他自已感到更強的喜悅，雖然同時也要忍受更大的艱苦。

他底熟悉兒童心理和善於捕捉口語，使他在兒童文學裏面注入了一脈新流，但我們還等待他去掉不健康的談話和一般的觀念，着眼在具體的生活樣相上面，創造一些現實味濃厚的作品，從洪水似的有毒的讀物裏面保護那些天真的讀者。

他在現實生活裏面看到了凡庸，可笑，醜惡，忍不住要嘲笑，暴露，但我們希望他不要忘記了，如果他自已站得太遠，感不到痛癢相關，那有時就會看走了樣子。我們更希望他不要忘記了，藝術家不僅是使人看到那些東西，他還得使人怎樣地去感受那些東西。他不能僅僅靠着一個固定的觀念，須要在流動的生活裏面找出溫暖，發現

出新的萌芽，由這種孕育他肯定生活的心，用這樣的心來體認世界。

現實的人生是發展的，讀者底認識和慾望也是發展的，和人生一起前進的現實主義的作家當然也是時時在發展的。進步的讀者常常向他們底作家提出新的要求，在作家看來也該是一種喜悅罷。

沒有大的感情就不能有藝術。所以我們應該這樣說：去了勢的文學，公平無私的不能使讀者也不能使作家自己興奮的那種冷淡的文學就不必要。（梭波列夫）

假使詩人和音樂家來一同創造世界所沒有的而且是非有不可的新的歌，『世界』就會用着感謝來聽詩人底聲音。（高爾基）