



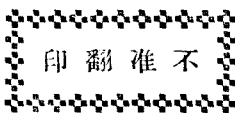
C B A 論 藝 文

著 尊 巧 夏

行 印 局 書 界 世

本書於中華民國二十七年七月廿七日經內政部註冊發給第七〇七號執照

中華民國二十七年九月初版
四月四版



不准翻印

文藝論ABC (全一冊)

【每冊定價銀五角】
(外埠酌加郵費匯費)

著作 者 夏 再 尊

出版 者 ABC叢書社

印刷 者 世界書局

發行 者 世界書局

發行所
上海四馬路
世界書局

例言

一 本書雖未將文藝本質論，鑑賞論等分篇，但也似有系統：最初幾節是關於文藝的本質，其次是關於鑑賞，最後是關於創作。文字雖簡，文藝論的幾個根本問題，卻大致已包括無遺了。

一 近年來革命文藝的呼聲，尤其是無產階級文藝的呼聲，甚形熱鬧，但是所謂革命文藝，無產階級文藝，究竟是什麼一回事，實在有點模糊。著者特闢一章，客觀地從文藝創作與革命的關係，根本上加以一番考察，以闡明革命文藝無產階級文藝的究竟。

目次

緒言	一
第一章	何謂文藝二
第二章	文藝的本質四
第三章	文藝上的情的性質九
第四章	藝術與現實一一
第五章	經驗與想像一八
第六章	爲人生的與爲藝術的二一
第七章	文藝的真功用二七
第八章	古典與外國文藝三五
第九章	讀甚麼四三

第十章	怎樣讀	四九
第十一章	文藝鑑賞的程度	五九
第十二章	讀者可自負之處	六八
第十三章	由鑑賞至批評	七二
第十四章	創作家的資格	七七
第十五章	抽象的與具象的	八三
第十六章	自己省察	八八
第十七章	創作家與革命	九三
第十八章	結言	一〇〇

文藝論 A B C

緒 言

因了書肆的囑託，我遂負有向讀者講述文藝大意的任務了。範圍是文藝的 A B C，字數是三萬。在這限制之下，能供給讀者些甚麼，自己也不能完全豫料。姑且隨了筆把我所認為值得向讀者說述的文藝上的事項或自己對於文藝上的私見等來順次說下去吧。

讀者如果想得文藝上的分門別類的系統的知識，那末像文學概論之類的書，世間儘有。可是世間的所謂文學概論之類的書，大都因了分類過瑣碎，說理太高遠，往往反有使初步的讀者頭腦混亂的毛病。恰如敍一人物，儘憑你把其身世

性行經歷等一一說得很詳，有時反不及說一二小小的軼事來得可以髣髴其人的面影。本書甯願幼稚稱簡略，目的但求給讀者以文藝的趣味。只要未入文藝的門的讀者，能因此稍領略文藝之宮的風光，就算任務已盡的了。

第一章 何謂文藝

「名不正則言不順」，文藝是甚麼？文藝與文學，有何區別？這是開端先要一說的。文學與文藝，原可作同一的東西解釋，普通也都這樣混同了解釋着。但這裏所以不稱文學而稱文藝者，實也有相當的理由。特別地在文學二字含有多義的我國，尤覺有這必要。我國向習，凡用文字寫成的，白紙上寫了黑字的，差不多都混稱為文學。不信，但看坊間的中國文學史之類的書本，不是把史書子書和詩歌戲曲一樣都

作爲文學論述着嗎？這原也不但我國如此，各國往時也如此，不，至今文學的解釋，也仍人異其說，莫衷一是，這情形只要翻開辭典一查「Literature」一字項下，或取文學概論之類的書一看，就可知道的。現今普通所謂文學者，大概指純文學而言。內容包括詩歌小說謠曲戲劇等，與史書論文大異其趣，其性質甯和雕刻音樂繪畫等相共通，換言之，就是和雕刻音樂繪畫同爲一種藝術，不過文學所用的工具是文字，別的藝術所用的工具是色彩音聲或土石而已。把文學認爲藝術的一種，這已是公認的見解了，由這見解，爲明白起見，所以不稱文學而稱文藝。

文藝是以文字爲工具的藝術。但這裏有須補充的話：當文字未發明以前，已早有文藝了的，世界各國的原始傳來的

民歌謠曲，大都發生在文字以前，僅賴了言語口傳遺下來的。所以如果要完密地說，應該說文藝是以言語文字爲工具的藝術。不過，在現今已有文字，言語與文字已一致了的時代，文字就是言語，言語也就是文字，不十分嚴密的限定，也不甚要緊的了。

定義的討論，原是最麻煩的事，姑且以此爲止。

第二章 文藝的本質

前節曾說文藝與史書論文大異其趣了。文藝和其他文字的異趣，不但在形式上，還在性質上。史書原也有文藝的部分，舉例來說：如史記屈原傳中就載得有文藝作品離騷，其寫屈原的地方，也未始沒有可以動人的句語，但史記的目的，在屈原傳（與賈誼合傳了原叫屈賈列傳）却在記述屈原的

行事，其中的離騷，只是當作屈原的行事之一，加以記載而已，其中的寫屈原的數句可以動人的句語，只是太史公的筆本有文學能力，隨機表現而已。目的本不在想借了文字來造成一種藝術的。至於論文，完全是一種作者借了文字表示自己主張或意見的東西，目的更近於實用，更不是藝術了。

心理學上通例把心的活動分爲知情意的三方面，史書偏重於知的方面，論文偏重於意的方面，文藝却偏重於情的方面。離騷本文是情的，而屈原傳中，却當作行事之一而列着，就是知的了。凡是離情愈遠愈和知與意接近的文字，就愈不是文藝，「三角形內角之和等於二直角」完全是知的，「打倒土豪劣紳！」完全是意的，看了不能引起任何情緒，所以不是文藝。

文藝的本質是情，但所謂情者，不能憑空發生，喜悅必須有喜悅的經驗，悲哀也必須有悲哀的事實。把這「經驗」或「事實」抽出來看，性質當然是屬於知或意的。舉例來說：

「出、自、北、門、，

憂、心、般、般、！

終、窶、且、貧、，

莫、知、我、艱、，

已、焉、哉、！

天、實、爲、之、，

謂、之、何、哉、！」

這是詩經中的詩，是文藝作品。其中加點的數句是經驗

，屬於知的部分，無點的數句，屬於情的部分。對於經驗或事實不作知或意的處理，僅作情的處理，這就是文藝的特性。文藝所給與人的是感動或情味，不是知識或欲望。

經驗或事實著了感情的衣服表現出來的是文藝，但有時感情與經驗事實兩方有偏重而不平均者，甚而至於有缺其一方面者。如王維詩！

「獨坐幽篁裏，

彈琴復長嘯。

深林人不知，

明月來相照。」

這二十字中，只有經驗事實，並沒有明白地列出感情，但我們讀了這詩，却自然會在言外引起一種幽玄的感情，就

是會自己把感情補足進去，所以仍不失爲好詩。近代小說中往往有這種冷靜的處所，特別地是近代自然主義的作品。

更有只列感情而經驗事實不示明者，這類的例以曹操的短歌行中有幾節：

「慨當以慷，

憂思難忘。

何以解憂？

唯有杜康。」

* * *

「明明如月，

何時可掇？

憂從中來，

不可斷絕。」

這詩讀去滿着憂情，而爲甚麼憂，很是漠然。但仍無妨其爲文藝作品。

由是可知文藝的本質是情，文藝中須把經驗事實通過情的面紗來表示，從情的上面刺激讀者。科學的文字重在訴之於知，道德的文字重在訴之於意，而文藝的文字，却重在訴之於情。

第三章 文藝上的情的性質

文藝的本質是情，那末只要是情，就可作爲文藝的本質了嗎？決不是的。情原有許多種類，其性質有現實的情與美的情的不同，例如快樂苦痛都是一種情，我們在實生活上誰也都有這二種情的經驗，着了彩票時就快樂，失了名譽時就

苦痛。但這時的快樂與苦痛，都有利己的色彩，與他人毫不相干，只是現實的個人的情，無論正在快樂或苦的當兒，埋頭於快樂苦痛之中，無寫出的餘暇。即使寫成文字，也只是個人的現實的利害記錄，不能引動人的。

文藝中的情，不是現實的情，是美的情。所謂美的情者，是與個人當前實際利害無關係的情，美的情能使人起一種快感，即其情為苦痛時也可起一種快感。我們看悲劇，不是一壁流淚，一壁却覺得快樂嗎？從來山水花月等所以被認為重要文藝材料，而金錢名譽等反被從文藝材料中擯棄者，實因前者不易執着實際利害，而後者容易執着實際利害的緣故。我並不主張文藝的材料必須山水花月，着彩票與失名譽不能取作文藝材料，只要所隨伴的情是美的情，就把着彩票與

失名譽充當材料，也可不失其為文藝作品的。

那末怎樣才能運用美的情呢？這不但文藝，一切藝術都一樣，就是藝術與現實關係如何的問題了。讓我們再另項來考察吧。

第四章 藝術與現實

看見一幅畫得很好的花卉畫，我們常讚歎了說，這畫中的花和真的花一樣。看見一叢開得很好的花卉，我們又常讚歎了說，這花和畫出的一樣。看小說時，於事情寫得逼真的地方，我們常讚歎了說，這確是社會上實有的情形。在處世上，遇到複雜變幻的事情的時候，我們說，這很像是一篇小說。究竟畫中的花像真的花呢？還是真的花像畫中的花？小說像社會上的實事呢？還是社會上的實事像小說？這平常習

用習聞的言說中，明明含着一個很大的矛盾。

這矛盾因了看法，生出了許多人生上重大的問題，例如王爾德的認人生模仿藝術，就是對於這矛盾的一個決斷。我在這裏所要說的，不是那樣的大議論，只是想從這疑問出發了來把藝術與現實的關係，略加考察而已。

真的花只是花，不是畫；但畫家不能無視了現實的花，畫出世間所沒有的花來。社會上的事象，只是社會上事象，不是小說；但小說家不能無視了現實的社會事象，寫出社會上所沒有的事象來。在這裏，可以發生兩個問題：（一）現實就是藝術嗎？（二）藝術就是現實嗎？這兩句話，因了說法都可成立。問題只在說的人有藝術的態度沒有？

那末甚麼叫藝術的態度？我們對於一事物，可有種種不

同的態度。舉一例說，現在有一株梧桐樹，叫一個木匠一個博物學者一個畫家同時去看。木匠所注意的大概是這樹有幾丈板可鋸或是可以利用了作甚麼器具等類的事項，博物學者所注意的大概是葉紋葉形與花果年輪等類的事項，畫家則與他們不同，所注意的只是全樹的色彩姿態調子光線等類的事項。在這時候，我們可以對於這梧桐樹，木匠所取的是功利的態度，博物學者所取的是分別的態度，畫家所取的是藝術的態度。

我們對於事物，脫了利害是非等類的拘縛，如實去觀照玩味，這叫做藝術的態度。藝術生活和實際生活的分界，就在這態度的有無，藝術和現實的區別，也就在這上面。從現實得來的感覺是實感，從藝術得來的感覺是美感。實感和美

感是不相容的東西。實感之中，決無藝術生活，同樣，藝術生活上一加入實感，也就成了現實生活了。要說明這關係，最好的事例，就是今年國內鬧過許多議論的模特爾事件。

在普通的現實生活中，赤裸裸不掛一絲的女子，不容說是足以挑撥肉感——就是實感，有傷風化的。但對於畫家，則不能用這常規的說法。因為既為畫家，至少在作畫的時候，是用藝術的態度來觀照一切玩味一切，不會有實感的。至於普通的人們，不但見了赤裸裸的女性實體起實感，即見了從女體臨寫下來的，本來只充滿了美感的裸體畫，也會引起實感。就畫家說，現實可轉成藝術，就普通人說，藝術可轉成現實。

世間有能用藝術態度看一切的人，也有執着於現實生活

的人。不，同一個人，也有有時埋頭於現實生活，有時脫離了現實生活而轉入藝術生活的事。畫家文學家除了對畫布就筆硯以外，當然也有衣食上的煩惱和人間世上一切的悲歡，商店的夥友於打算盤的餘暇，也可有向了壁上的畫幅或是窗外的夕陽悠然神往的時候。只是有藝術教養的人們，多有着玩味觀照的能力罷了。在有藝術教養的人，不但能觀照玩味當前的事物，且能把自己加以玩味觀照。假如愛子忽然死亡了，這無論在小說家或普通人，都是現實的悲哀，都是一種的現實生活。但普通人在傷悼愛子的當兒，一味沒入在現實中，大都忘了自己，所以在傷悼過了以後，只留着一個漠然的記憶而已。小說家就不然，他們也當然免不了和普通人一一樣，有現實的傷悼，但一方却能把自已站在一旁，回着反省

自己的傷悼，把自己傷悼的樣子在腦中留成明確的印象，寫出來就成感人的作品。置身於現實生活而能不全沈沒在現實生活之中，從實感中脫出了取得美感，這是藝術家重要的資格。藝術中所表出的現實，比普通人所經歷的現實，往往更明白更完善，因為藝術家能不沈沒在現實裏，所以能把整個的現實，如實領略了寫出。藝術一面教人不執着現實，一面却教人以現實的真相，我們從前者可得藝術的解脫，從後者可得世相的真諦。這就是藝術有益於人生的地方。

西湖的美，遊覽者能得之，爲要想購地發財而跑去的富翁，至少在他計較打算的時候，是不能得的。裸體畫的美，有給畫教養的人能得之，患色情狂的人，是不能得的。真要領略糖的甘味與黃連的苦味，須於吃糖吃黃連時把自己站在

一旁，咄咄地鼓着舌頭，去玩味自己喉舌間的感覺。這時吃糖和黃連的是自己，而玩味甘與苦的別是一自己。擺脫現實，才是領略現實的方法。現實也要經過這擺脫作用，才能被收入到藝術裏去。

創世記中有這樣的一段神話：

「耶和華上帝說：那人獨居不好，我要爲他造一個配偶幫助他。……耶和華上帝使他沈睡了。於是取下他的一條肋骨，又把肉合起來。耶和華上帝就用那人身上所取的肋骨，造成一個女人，領到那人跟前。那人說：這是我骨中的骨，肉中的肉，可以稱他爲女人，因爲他是從男人身上取出來的。」

這段神話，實可借了作爲藝術與現實的象徵的說明。如

果把男性比喻作現實，那末女性就可比作藝術。女性是由男性的部分造成，但有一個條件，就是先要使男性沈睡，男性醒着的時候，就是上帝，也無法從他身上造出女性來的。現實只是現實，要使現實變成藝術，非暫時使現實沈睡一下不可。使現實暫時沈睡了，才能取了現實的某部分作成藝術。因為藝術是由現實作成的，所以我們見了藝術，猶如看見了現實，覺得這現實的化身，親切有味，如同「那人說這是我骨中的骨肉中的肉」一樣。

第五章 經驗與想像

由現實經驗淨化而生的美的情感，是一切藝術的本質。美的情感由現實經驗淨化而來，故經驗實為根本的要素。凡是作家，都是經驗很豐富的人，近代小說的大多數，皆含有

自傳性質，左拉 (E. Zola) 要描寫酒肆，不惜走徧巴黎的酒肆去詳密觀察，勿洛培爾 (G. Flaubert) 作鮑美利夫人，要描寫女主人公服砒自殺，竟至自己試嘗砒霜。都是有名的事。

經驗的重要，已如上述。但經驗以外，猶有一個重大要素，就是想像。左拉雖經驗了酒肆的狀況，但對於其小說中的男女人們的淫蕩是難有直接經驗的。勿洛培爾雖試嘗過砒霜的味道，但女主人公的臨死的苦悶是無法嘗到的。莎士比亞 (Shakespeare) 曾以一人描寫過王侯、小民、戀愛、弑逆、見鬼、戰爭、嫉妬、重利盤剝、妖怪等等，被斥為專描寫性欲的莫泊三，一生中也曾有過異常的好色的經驗。可知經驗並不是文藝的唯一內容，文藝的本質是美的情感，情感固可緣經驗而發生，亦可緣想像而發生，我們對了目前汪洋的海

，固可起一種情感，但即使目前無海，僅喚起了海的想像時，也一樣地可得一種情感的。

藝術不是自然的複製，是一種的創造。在這意義上，想像之重要，實過於經驗。雖非直接經驗，却能如直接經驗一般描寫着，雖是嚮壁虛造，却令人不覺其為嚮壁虛造，這才是文藝作家的本領。

想像可補經驗的不足，與經驗同為文藝中的重要成分。但這裏有一事不可不知，就是所謂想像者，不是憑空漫想，仍要以經驗為基礎的。舉例來說，我們不曾見過冰山，但能作冰山的想像。這冰山的想像，實以直接經驗的「山」與「冰」為材料的。如果我們沒有「山」與「冰」的直接經驗，決不能有想像中的「冰山」。同樣，平日直接經驗過的「山

「與「冰」的觀念，如不明晰，則「冰山」的想像也就不能完全。文藝作品中的人物，其實都不是當前實有的人物，而能寫得如當前實有的人物一樣地逼真者，實由於作者的——經驗的精確，和想像的周到。作者對於那人物的一舉動一談話，都曾依據了平日在世上從張三李四等無數人見聞過的經驗，再來從想像上組造成功的。所寫者雖只一人物的一舉動或一談話，而其實是同性質的無數人物的結晶。故想像須以經驗為基礎，經驗正確，想像力豐富，是文藝作家應有的兩種資格。

第六章 為人生的與為藝術的

經濟與想像均可發生情感，而美的情感為文藝之本質，所謂美的情感者，是脫離現實生活的利害是非等而淨化過了

的東西。這是我在上面數節所說的意趣。

對於這意趣也許有人要不承認的，我們在這裏已碰到了爲人生的藝術 (art for life) 與爲藝術的藝術 (art for art) 的大問題了。

這問題好像我國哲學上性善與性惡問題一樣，實是文藝上聚訟不清的大糾紛。人生派把文藝的目的放在文藝以外，主張文藝須有利於社會，有益於道德，藝術派主張文藝的目的就是美，美以外別無目的。前者可以托爾斯太 (N. Tolstoj) 與諾爾道 (Max Nordau) 等爲代表，後者可以前節所說的王爾德等爲代表。要詳細知道，可去看看託爾斯太的藝術論，諾爾道的變質論，王爾德的架空的頹廢。

這兩種極端相反的趣向，在我國古來亦有。韓愈的所謂

「文以載道」，是近乎人生派一流的口吻，昭明太子的所謂「立身之道與文章異。立身先須謹慎，文章且須放蕩。」是近乎藝術派的口吻。這二派在我國，要算人生派勢力較強，歷代都把文藝為勸善懲惡或代聖賢立言的工具，戲劇是用以「移風易俗」的，小說是使「聞之者足戒」的。文字要「有功名教」，「有益於世道人心」，才值得贊賞，否則只是「雕蟲小技」。

人生派與藝術派，究竟孰是孰非，這裏原不能數言決定，其實，兩派都只是一種的絕端的見解而已。

絕端地把文藝局限於功利一方，是足以使真文藝撲滅的。試看，從來以勸善懲惡為目的的作品裏，何嘗有好東西？甚至於有借了這勸善懲惡的名義來肆行傳播猥褻的內容的，

如甚麼貪歡報，殺子報，不是都以「報」字作着護符的嗎？露骨的勸善懲惡的見解，在文藝上，全世界現在似乎已絕跡了，但以功利爲目的的的文藝思想，仍取了種種的形式流行在世上，或是鼓吹社會思想，或是鼓吹婦女解放。或是鼓吹宗教信仰。名爲文藝作品，其實只是一種宣傳品而已。這類作品，愈露骨時，愈失其文藝的地位。

人生派的所謂「人生」者往往只是「功利」，因此其所謂「爲人生的藝術者」，結果只是「爲功利的藝術」而已。人生原有許多方面，把人生只從功利方面解釋，不許越出一步，這不消說是一種偏狹之見。

至於藝術派的主張如王爾德的所謂「藝術在其自身以外，不存任何目的，藝術自有獨立的生命，其發展只在自己的

路上。』亦當然是一種過於高蹈的議論。我們不能離了人來想像文藝，如果沒有人，文藝也決不能存在。藝術之中也許會有使人以外的東西悅樂的，如音樂之於動物。但文藝究是人所能單獨享受的藝術，玩賞藝術的不是藝術自身，究竟是人。如果文藝須以人爲對象，究不能不與人發生關係，藝術派主張文藝的目的在美，那末，供給人以美，這事本身已是有益於人，也是爲『人生的藝術』，與人生派相差，只是意義的廣狹的吧了。這兩派的糾紛，問題似只在『人生』二字的解釋上。

人生是多元的，人的生活有若干的方面，故有若干的對象。知識生活的對象是『真』，道德生活的對象是『善』，藝術生活的對象是『美』。我不如藝術派所說，相信『美』

與「善」無關，是獨立的東西，但亦不能承認人生派的主張，把「美」只認爲「善」的奴僕。我相信文藝對人有用處，但不贊成把文藝流於淺薄的實用。

文藝的本質，是超越現實功利的美的情感，不是真的知識與善的教訓，但情感不能無因而起，必有所緣。因了所緣，就附帶有種種實質。或是關於善的，或是關於真的。我們不應因了這所附帶的實質中有善或真的分子，就說文藝作品的本質是善的或是真的。

伊卜生 (H. Ibsen) 作了一本傀儡家庭的戲劇，引起全世界的婦女問題，婦女的地位因以提高了許多。有幾個婦女感激伊卜生的恩惠，去向他道謝意，說幸虧你提倡婦女運動。伊卜生却說，我不知道甚麼婦女運動不婦女運動，我只是作我

的詩吧了。伊卜生是有名的社會劇問題劇作家，尙且有這樣的話。這段逸話，實暗示着文藝上的一件大事，創作與宣傳的區別亦就在此。伊卜生所作的只是他自己的詩，並不想借此宣傳甚麼，鼓吹甚麼，就是所謂超越現實功利的美的情感，婦女娜拉就是這美的情感的所緣。這所緣因了國土與時代而不同，文藝因了國土與時代也隨了有異。（所謂文藝是時代的反映是國民性的反映者就爲了此）但所異者只是所緣，不是文藝本身。文藝本身却總是以美的情感爲本質的。

第七章 文藝的真功用

我在上節說，我相信文藝有用處，但不贊成把文學流於淺薄的實用。那末文藝的功用何在呢？

我國從來對於文藝，有的認作勸懲的手段，有的認作茶

餘酒後的消遣，前者屬於低級的人生派的見解，後者屬於低級的藝術派的見解。都不足表出文藝的真功用。

在這裏，爲要顯明文藝的真功用，敢先試作一番玄談。莊子有所謂「無用之用是爲大用」的話，凡是實用的東西，大概其用處都很狹窄，被局限於某方面的。舉例說，筆可以寫字作畫，但其用只是寫字作畫而已，金雞納霜可以愈瘡，但其用只是愈瘡而已。反之，用的範圍很廣的東西，因爲說不盡其用處的緣故，一看就反如無用。莊子所說的「無用之用，是爲大用，」當是這個意思。

我們不願把文藝當作勸懲的工具者，並非說文藝無勸懲的功用，乃是不願把其功用但局限於勸懲上的緣故。不願把文藝當作茶餘酒後的消遣者，並非說文藝無消遣的功用，乃

是不願把其功用但局限於消遣的緣故。在終日打算盤的商人弄權術過活的政治匠等實利觀念很重的人的眼裏，文藝也許是無用的東西，是所謂「飢不可以爲食，寒不可以爲衣的。」而這無用的文藝，却自古至今，未曾消滅，儼然當作人生社會的一現象而存在，究不能不說是奇怪之至的事了。

文藝的用，是無用之用。它關涉於全人生，所以不應局限了說何處有用。功利實利的所謂用，是足以褻瀆文藝的大用的。

「無用之用」，究不免是一種玄談，諸君或許未能滿足。我在這裏非具體地說出文藝的功用不可。但如果過於具體地說，就又難免有局限在一隅的毛病。爲避免這困難計，請諸君勿忘此玄談。

讀過科學史的人，想知道科學起於驚異之念的吧。文藝亦起於驚異之念。所謂大作家者，就是有驚人的敏感，能對自然人生起驚異的人。他們能從平凡之中找出非凡，換言之，就是能擺脫了一切的舊習慣、舊制度、舊權威、用了小兒似地新清的眼與心，對於外物。他們的作品，就是這驚異的表出而已。

「昨日入城市，

歸來淚滿襟。

徧身羅綺者，

不是養蠶人。」

這是鄭板橋的一首小詩，多少有着宣傳色彩，原並不是甚麼了不得的大作品，但我們可借了說明上面的話。只要入

城市的，誰也常見到徧身羅綺的人們，但常人大概對於徧身羅綺的人們不會養蠶的這明白的事實，不發生疑問，以為他們八字好，祖宗風水好，當然可以着羅綺，並無足奇，就忽略過去了。板橋却會見了感到矛盾，把這矛盾用了詩形表出，這就是板橋所以為詩人的地方。

人生所最難堪的，恐怕要算對於生活感到厭倦了吧。這厭倦之成，由於對外物不感到新趣味新意義。小兒的所以無厭倦之感者，就是因為小兒眼中看去甚麼都新鮮的緣故。我們如果到了甚麼都覺得『不過如此』『噫哈道理』的時候，生命的脈動亦就停止，還有甚麼活力可言呢？文藝的功用；就在示我們以事物的新意義新趣味，且教我們以自然人生的觀察法，自己去求得新意義新趣味，把我們從厭倦之感救出

，生活於清新的風光之中。好的文藝作品，自己雖不曾宣傳甚麼，而間接却從人生各方面引起新的醞釀，暗示進步的途徑。因為所謂作家的人們，大概有着常人所不及的敏感，對於自然人生有着炯眼，同時又是時代潮流的豫覺者。一切進步思想的第一聲，往往由文藝作者喊出，然後哲學家加以研究，政治家設法改革，終於現出實際的改造。舉例來說，伊卜生的傀儡家庭引起了婦女運動，屠介涅夫 (I. Turgenief) 的獵人日記引起了農奴解放，都是。

我不覺又把文藝的功用局限於功利方面去了。文藝的功用，是全的功用，綜合的功用，把他局限在一方面，是足以減損文藝的本來價值的。文藝作品的生成與其功用，恰如科學的發明與其功用一樣。電氣發明者並不是爲了想造電報電

車才去發明電氣，而結果可以造電報電車，伊卜生自己說只是做詩不管甚麼婦女解放不婦女解放，而結果引起了婦女解放。屠介涅夫也並不想宣傳農奴解放才寫他的獵人日記，而獵人日記，却作了引起農奴解放的導線。故說伊卜生爲了主張農奴解放而作劇，屠介涅夫爲了主張農奴解放而作小說，便和說發明電氣者爲了想造電報電車而去研究電氣，同樣是不合事理的話，而且是掛一漏萬的話。電氣的功用，豈但造電報電車？還有醫療用呢？鍍金用呢？還有現在雖未曉得，將來新發明的各種用途呢？

爲保存文藝的真價起見，我不願掛一漏萬地列舉具體的功用，只說對於全人生有用就夠了。文藝實是人生的養料，是教示人的生活的良師。因了文藝作品，我們可以擴張樂悅

和同情理解的範圍，可以使自我覺醒，可以領會自然人生的祕奧。再以此利益作了活力，可以從種種方向發揮人的價值

○ 有人說，「這種的功效，可以從實際生活實世間求之，不一定有賴乎文藝的。」不錯，實際生活與實世間確也可以供給同樣的功效給我們。但實世間的實生活是散亂的，不是全的。我們一生在街中所看到的只是散亂的世相的一部，而在影戲院的銀幕上，却能於僅少時間中看到人生的某一整片。實生活與文藝的分別，恰如街上的散亂現象與影戲中所見的整個現象，一是散亂的，一是整全的。

文藝的真功用如此。也要有如此功用，才是我們所要求的文藝。諸君也許要說吧，「這樣的文藝，現在國內不是不

多見嗎？」這原是的，但這不是文藝本身之罪，乃是國內文壇不振的緣故。好的文藝作品，原有賴於天才，天才又不是隨時都有。在並世與本地找不到好文藝，雖然不免失望，也是無可如何的事。我們不妨去求之於古典或外國文藝。

第八章 古典與外國文藝

先就了古典說吧。古典二字，包含很廣，這裏只指我國古代的文藝，概括地說，數千年來的詩、歌、詞、曲、小說都是。

古典文藝是經過時代的篩子篩過了的東西，並世的作家，未必人人知其姓名，而古代的作家，却大家能道其名字，有的竟是婦孺皆知，當世震驚一時的詩或小說，過了數年就會被人忘棄，而古典文藝却能在數千百年以後令人誦讀不厭

。這不能不說是可怪的現象了。

古典文藝的所以能保存到現在，實別有其原因。我們試想，古時印刷術沒有現今的便利，或竟還未知道印刷，交通也沒有現今的靈通，古人所寫的詩、歌、詞、曲、小說，但不能換官做，而且不像現在的可以賣稿，老實說是一錢不值的。這許多一錢不值的古文藝經了歷代的兵燹，為甚麼能保存到現在呢？推原其故，不得不歸功於特志者（從來稱為好事者）的維持之力。古典文藝作家的名聲，在最初決非因了多數者保持的，無論生前怎樣成功的作家，因了時世的推移，也就不免被人忘去，在這時，能和其全盛時代同樣地加以賞讚、尊敬、研究者，只是少數的特志家吧了。因有特志家的宣傳，或加以注釋，或為之刊刻，於是一般人也就受了

吸引，被忘去了的古作家的作品，遂重行復活轉來。古典保存的經過，大概如此，原不限於文藝方面的古典，而在文藝方面，這經過更明顯。因為文藝比之其他的古典，向被視為無足重輕的緣故。我們現在出幾角錢，可以買一部陶淵明的集子了，陶集的歷史，我們雖未詳悉，如果查攷起來，當然是有着慘淡經營的經過的。

古典文藝的保存，有賴於少數的特志家，這種特志家是怎樣的人呢？不消說，他們是對於某一作家或一系作家的作品，能找出永久的歡喜的，他們是文藝的愛好者，鑑賞者，文藝作品經過了他們的眼睛，恰如骨董品的到了富於骨董知識的鑑賞家手裏一樣，真偽都瞞不過的。古典文藝是由歷代這樣的特志家眼中濾過，羣衆承認過的東西，大概都是有

讀的價值了的。與其讀那無聊的並世人的作品，不如去讀古典文藝。

又，一民族的古典文藝，是一民族的精神文化的遺產，其底裏流貫着一民族的血液的。故即離了研究文藝的見地，但就作為民族的一員的資格來說，古典文藝也大有尊重的必要。

其次是外國文藝。古典文藝是經過時代的篩子篩過的東西，外國文藝可以說是於時代以外，更經過地域的篩子的。我們是中國人，同時是世界的一員，中國文藝當閱讀。外國文藝也當閱讀。並且，我們比之任何國人，更有重視外國文藝的必要。中國文藝和外國文藝相較，程度遠遜。國內當世作家的不及他國作家，不去說了。即就古典文藝而論，中國

的文藝較之西洋也實有愧色。在文藝之中，中國最好最完全的要算詩了，但只有短小的抒情詩，却缺少偉大的敘事詩。至於劇，如果中西相比起來，那真是小巫見大巫了。其他如小說，如童話等等，無論就了量說，就了質說，甚麼都趕人家不上。試問，中國當世作家的作品，被譯成數國文字的有幾？古典文藝之中被認為世界的名作的有幾？中國在世界之中，不特產業落後，軍備落後，在文藝上也是世界的落伍者。不，依照我們前節所說的文藝的功用來說，可以說文藝落伍，即是其他一切落後的原因。淺薄的勸懲文藝，宣傳的實用文藝，荒唐的神怪文藝，非人的淫穢文藝，隱遁的山林文藝，把中國人的心靈加以桎梏或是加以穢濁，還有甚麼好的深的東西從中國人的心靈中生出來呢？

爲輸入新刺激計，外國文藝不但可爲他山之石，而且是對症之藥。西洋近代文明的淵源，大家都歸諸文藝復興，所謂文藝復興者，只是若干學者在一味重靈的基督教思想的時代，鼓吹那重肉的希臘羅馬的古文藝的運動而已，結果就從中世紀的黑暗時代，產生了『近代』。足證文藝的改革，就是人生氣象改革的根源。最近的五四運動，與白話文學有關，是大家知道的事。白話文學運動原也是受了西洋文藝的洗禮而生的，但可惜運動只在文藝文字的形式上，尙未到文藝的本身。我們更該盡量地接近外國文藝，進一步來作文藝本質的改革運動。

又，即使我國文藝已可比別國沒有遜色，外國文藝也仍有研究的必要。實際上，托爾斯太的作品，讀者不但是俄國

人，哈代(Thomas Hardy)的作品，讀者不但是英國人，好的作家雖生長於某一國，其實已是世界公有的作家了，他的作品，也就已成了世界共享的財產。在這上，我們已用不着攘夷自大的偏見。那英人而歸化日本的文學者小泉八雲(Rafcadio Hearn)說：『英國文藝的精彩，有賴於他國文藝的影響者甚大。英國青年的精神生活，決不是純粹只受了英國的感化而形成的。』這情形當不但英國如此，他國都可適用的。

要讀外國文藝，最好熟達外國文。但翻譯的也不要緊，大多數也只好借徑於翻譯本。一個人，能用法文讀莫泊三，用俄文讀契訶夫(A. Tchekhov)用英文讀莎翁，用德文讀歌德，用意大利語讀但農覺(D'Annunzio)原是理想的事，可是究竟不是常人能夠做得到的事。大多數的人只好用其所熟達的

某一國語言來讀某一國以外的作品而已。例如熟達了英文，不但可讀沙翁，也可以用了英譯本來讀歌德，讀托爾斯太，讀伊卜生。至於一種外國語都不熟達的，那就只好用本國文的譯本來讀了。只要有好的翻譯本，用本國文也沒有甚麼兩樣。近來常有人覺得看翻譯本不如看原文本好，其實這是錯誤的。所謂作家者，未必就是博言學者，沙翁總算是古今世界第一流的作家了，英國人至於說甯可失去全印度，不願失去莎翁。但這莎翁却是不通拉丁文的。他只從英譯本研究拉丁文藝，當時英國的拉丁文學者都鄙薄他，侮辱他，可是他終不因未通拉丁文而失了大作家的地位。大作家尙如此，何況我們只以鑑賞爲目的的人呢？借了翻譯本讀外國文藝，決不是可愧的事，所望者只是翻譯的正確與普遍罷了。我盼望國

內翻譯事業振興，正確地把重要的外國文藝都介紹進來。

第九章 讀甚麼

我在前節曾勸諸君讀古典文藝與外國文藝，那末漫無涯際的中外文藝，從何下手，先讀甚麼呢？這是當面的問題了。

不但文藝研究，廣義的『讀甚麼書好』？『先讀甚麼書』？是我常從青年朋友聽到的質問。對於這質問，關於國學一部門，近來很有幾個學者開過書目，各以己意規定一個最低限度，叫青年做行。西洋也有這樣的辦法。我以為讀書是各人各式的事，不能用一定方式來限定的。只要人有讀書的志趣，就會依了自己的嗜好自己的必要去發見當讀的書的，旁人偶然隨機的指導，不消說可以作為好幫助，至於編製了

目錄，叫人依照去讀，究竟是勉強而無用的事，事實上編目錄的人所認為必讀的東西，大半仍由於自己主觀的嗜好，並非有客觀的標準可說的。同一國學最低限度的書目，胡適之先生所開的與梁任公先生所開的就大不相同，叫人何所適從呢？

我以為讀書是有賴乎興味與觸類旁通的，假如有人得到一部莊子，讀了發生興味了，他自會用了這部莊子為中心去觸類旁通地窺及各種書。有時他知道莊子的學說源於老子，自會去看老子，有時他想知道道家與儒家的區別，自會去看論語孟子，有時他想知道道家與法家的關係，自會去看韓非子，有時他遇到訓故上的困難了，自會去看關於音韻的書。這樣由甲而乙而丙地擴充開去，知識就會像雪球似地越滾越

大，他將來也許專攻小學音韻，也許精通法理，也許爲儒家信徒，這種結果都是讀莊子時所不及豫料的。

以上尙是就一般的學問所謂『國學』說的，至於文藝研究，更不容加以限制，說甚麼書可讀，甚麼書可不讀。文藝研究和別的科學研究不同，讀甚麼書，從甚麼書讀起，全當以趣味爲標準，從自己感到有趣味的東西着手。好比登山，無論從那一方向上爬，結果都會達到同一的山頂的。

依了自己的興味，無論從甚麼讀起，都不成問題，勸諸君直接就了文藝作品本身去翻讀。如無必要，儘可不必乞靈於那煩瑣的『文學概論』與空玄的『文學史』之類的書。這類的書，在已熟通文藝的人或是想作文藝的學究的人，不消說是有用的，而在初入文藝之門的人，却只是空虛冗累的贅

物。現在中等學校以上的文科科目中，都有「文學概論」「文學史」等類的科目，而却不聞有直接研讀文藝作品的時間與科目。於是未曾讀過唐人詩的學生，也要亂談甚麼初唐中唐晚唐的區別，李杜的優劣了！未曾讀過勿洛培爾左拉等的作品的人，也要亂談自然主義小說了！談只管談，其實只是說食、數寶而已，與自己有甚麼關係！

我們試聽英國現存文學者亞諾爾特·培耐德 (Arnold Bennett) 的話吧。

「文藝的一般概念，讀了個個的作品，自會綜合了瞭悟的。沒有土，決燒不出硬瓦來。漫把抽象的文藝與文藝論在頭腦中描繪而自惹混亂，是愚事。恰如狗咬骨頭似地去直接咀嚼實際的文藝作品就好。如果有人問讀書的順序，那就和

狗的問骨頭從何端嚼起，一樣是怪事。順序不成問題，只要從有興味的着手就是了。」

舉例來說，諸君如果是愛好自然風景的，自然會去讀陶潛王維等人的詩，讀秦少游賀方回等人的詞，知道外國文的或更會去讀華治華斯 (Wordsworth) 屠介涅夫 諸人的作物。如果諸君有一時關心社會疾苦了，自然會去讀杜甫白居易元稹，知道外國文的更會去讀伊卜生，去讀柏納·蕭， (B. Shaw) 去讀高斯華綏 (J. Galsworthy)。各人因了某一時嗜好與興趣，自會各在某時期找到一系的文藝作品，來豐富自己，潤澤自己。善讀書的，在某一時期所讀的東西裏面，更會找出別的關心事項來更易興趣的焦點，使趣味逐漸擴張開去，決不至於終身停滯在某一系上，執着在某一系。至少也當以某一系或

某一家爲中心，以別家別系爲輔助的滋養料。

從甚麼讀起，不成問題，最初但從有興味的着手的着手就可以，其實，除了從有興味的着手的着手也沒有別法，因爲在最初叫關心戀愛而不愛自然風景的人去讀陶淵明王維，叫熱中於社會運動的人去讀鮑特萊爾(Baudelaire)王爾德，是無意義的。讀甚麼雖不成問題，但在文藝研究的全體上，却有幾種誰也須先讀的東西。特別地是對於外國文藝。例如基督教的聖書，希臘神話，就是研究外國文藝者所不可不讀的基礎的典籍。這二典籍，本身已是文藝作品，本身已是了不得的研究材料，在西洋原是人人皆知家喻戶曉的東西，其通俗程度遠在我國四書之上。許多作家的作品往往與此有關，或是由此取材，或是由此取了體製與成語，巧妙地活用在作品裏。我們如對

於這二典籍沒了一些的常識，就會隨處都碰到無謂的障礙的。所以奉勸諸君，我們可以不信基督教，但不可不一讀聖書，儘管不信荒唐無稽的傳說，但不可不一讀希臘神話。聖書是現在隨處可得的，至於希臘神話，僅有人編過簡單的梗概，還沒有好好的本子，實可謂是一件憾事。

第十章 怎樣讀

文藝作品之中有高級文藝與低級文藝的差別。我會勸諸君讀古典文藝與外國文藝，不消說是希望諸君讀高級的文藝的。高級藝術與低級藝術的差別，在乎能保持永久的趣味與否？好的文藝作品，能應了讀者的經驗，提示新的意義，它決不會舊，是永久常新的。在西洋文藝上，莎士比亞歌德的作品所以偉大者，就因為它包含着無盡的真理與趣味，可以

從各方面任人隨分探索的緣故。

在批評家，專門家等類的人，讀書是一種職業，有細大不捐，好壞都讀的義務。至於不想以此爲業，但想享受文藝的利益，藉文藝來豐富自己潤澤自己的諸君，當然不犯着去濫讀無聊的低級的東西，除了並世的本土的傑作以外，儘可依了興味耽讀數種的古典文藝或外國文藝，與其讀江西派的仿宋詩，不如讀黃山谷范成大，與其讀九尾龜，不如讀紅樓夢，與其讀綠牡丹，不如讀水滸。因爲後者雖不是最高級的東西，比之前者究竟要高級得多。

最高級的文藝作品，在世間是不多的。小泉八雲說：「爲大批評家所稱讚的書，其數不如諸君所想像之多。除了希臘文明，各民族的文明所產出的，第一級的書，都只二三冊

而已。載具一切宗教教義的經典，即當作文學的作品，也不失為第一級的書。因為這些經典，經過長年的磨琢，在其言語上已臻於文學的完全了。又表現諸民族理想的大敘事詩，也是屬於第一級的。再次之，那反映人生的劇的傑作，也當然要算最高級的文學作品。但總計起來這類的書有幾種呢？決不多的。最好的東西，決不多量存在，恰如金剛石一樣。「這樣意味的最高級的文藝作品，不消說，也不是普通的讀者諸君所能立時問津的。我們所希望的只是從較高級的作品入手罷了。」

高級文藝不是一讀即厭的，但同時也不是一讀就會感到興味的。愈是偉大的作品，愈會使初讀的感到興味索然。高級文藝與低級文藝的區別，宛如貞嫻的淑女與媚惑的娼婦。

它沒有表面上的炫惑性，也沒有淺薄的迎合性，其美點深藏在底部，非忍耐地自去發掘不可。歌德的浮士德（Faust）尼采（F. Nietzsche）的查拉都斯托拉（Zarathustra）都能使初接觸的人失望。近代人的詩，對仗工整，用典豐富，而唐人的好詩，却是平淡無飾，一見好似無足奇的。看似平凡而實偉大，高級文藝的特質在此。

要享受高級文藝的利益，可知是一件難事。但如果因其難而放棄，就將終身不能窺文藝的秘藏了。在不感到興味時，我們第一步先該自問：「那樣被人認為傑出的作家，為甚麼在我不感到興味呢？」

亞諾爾特·培耐德在其文藝趣味（Literary Taste）裏曾解釋着這疑問，說，因為接觸到了比自己高尚進步的心境，一時

不能瞭解的緣故。這是不錯的話。古語的所謂「英雄識英雄」「仁者見仁智者見智」，在文藝鑑賞上，也是可引用的真理。一部名著，可有種種等級的讀者。第一流的讀者，不消說是和作家有同樣心境的人了。這樣的讀者，才是作家的真知己。

那末，我們要修養到了和作家同等的心境，才去讀他的書嗎？我們要讀浮士德，先須把自己鍛鍊成一歌德樣的人嗎？要讀陶詩，先須把自己鍛鍊成一陶淵明樣的人嗎？這不消說是辦不到的事。我們當因了研鑽作家的作品，在知的方面，情的方面，意的方面，使自己豐富成長瞭解作家的心境，夠得上和作家為異世異地的朋友，至少夠得上做作家的共鳴者。對於一部名著，初讀不感興趣，再讀如果覺得感到些興

味了，就是自己已漸在成長的證據。如果三讀四讀益感到興味了，就是自己更成長了的證據。自己愈成長，就在程度上愈和作家接近起來。

這樣的讀書，不消說是我們的理想，但最初如何着手呢？我第一要勸諸君的，就是先瞭解作家的生平。文藝作品和科學書不同，科學書所供給我們的是知識，而文藝作品所供給我們的是人，因為文藝是作家的自己表現，在作品背後潛藏着作家的。在西洋，通常讀某人的書的事，稱為「讀某人」。例如說「讀莎士比亞」，不叫「讀莎士比亞的劇本」。中國向來沒有這種說法，例如說「讀陶淵明集」時，斷不說「讀陶淵明」的。（我在前面曾仿照了這西洋說法說過好多處）我以為在這點上，西洋說法比中國說法好。說「讀陶淵

『明集』，容易使人覺到所讀的只是陶淵明的集子，說「讀陶淵明」，就似乎使人覺到所讀的是陶淵明了。「讀其書不知其人可乎」？其實，依了上面的說法，讀書就是知其人，不知其人，是無從讀其書的。所謂知其人者，並不一定指甚麼「姓甚名誰」而言，乃是要知道他是有甚麼性格甚麼心境的一個人。

在已有讀書的慧眼的，也許一經與作品接觸就會想像到作者是個甚麼的人吧。但在初步的讀者，實有反對地先大略知道作者的必要。作者的時代與環境，是鑄成作者重要要素，不消說也須加以考察。一見毫不感到趣味的文藝名作，因了得到了關於作者的知識，就往往會漸漸瞭解感到趣味的。我們如要讀浮士德，當作豫備知識，先須去讀歌德的傳記，

知道了他的宗教觀，他的對於科學（知識）的見解，他的戀愛經過，他曾入宮廷的史實，當時的狂飆運動，以及他在幼時曾看到英國走江湖的人所演的傀儡劇浮士德博士的生涯與死等等，那末，這素稱難解的浮士德，也就不難入門了。浮士德是被稱爲文藝的寶庫之一的名作，愈鑽研愈會有所發見的，但不如此，却無從入門。

再就中國的古典文藝取例來說，古詩十九首，不出於一人，且不知作者是誰的，大家只知道是漢人的作品而已。這古詩十九首，從來認爲好詩，同時也實是非常難解，不易感到趣味的作品。這十九首詩作者不明，原無傳記可考，只可從歷史上看取當時的時代精神，以爲鑑賞之助。時代精神不消說是多方面的，試暫就一方面來說。漢代盛行黃老，是道

家思想很盛的時代。用了這一方面的注意去讀十九首，就可得到不少的幫助。至少要如此，才能瞭解那隨處多見的什麼「人生天地間，忽如遠行客」「人生寄一世，奄忽若飄塵」「生年不滿百，常懷千歲憂」「萬歲更相送，聖賢莫能度」等的解脫氣分；和「極宴娛心意，戚戚何所迫」「為樂當及時，何能待來茲」「不如飲美酒，被服紈與素」等的享樂氣分。

由前所說，可知當讀一作品時，先把作者知道個大概，是一件要緊的事了。其次，我還要勸諸君對於所歡喜的一作家的作品，廣施閱讀，如果能夠，最好讀其全集。甯可少讀幾家，不可就了多數作家但讀其一作品。因為我們的目的不是要作文藝的稗販者，乃是要收得文藝的教養。這文藝的教

養，固然可以由多數的作家去收得，也可以由一二個作家去收得的。一作家從壯年至老年，自有其思想上技巧上的進展，譬如伊卜生是曾作娜拉、羣鬼、國民公敵、社會棟梁等的問題劇的，但如果只看了這一部分就說伊卜生是甚麼甚麼，那就大錯。他在海上夫人以後的諸作，氣分就與以上所說的問題劇大不相同。我們要讀了他的作品的大部分，才能了解他的輪廓，各國大學者中，到了相當年齡，很有以攻究一家的作品為畢生事業的，如日本的坪內逍遙從中年起數十年中就只攻究了一個莎士比亞。

對於一作家的作品廣施搜羅，深行攷究，這在本國的文藝還易行，對於外國文藝較難。因為本國的文藝原有現成的書，而外國文藝全有賴於翻譯的緣故，特別地在我國。我國

翻譯事業，尙未有大規模的進行，雖也時有人來介紹外國文藝，只是依了嗜好隨便翻譯，甲把這作家的翻一篇，乙把那作家的翻一篇，至今還未有過系統的介紹。任何外國作家的全集，都未曾出現，這真是大不便利的事。我渴望有人着眼於此，逐漸有外國作家的全集，供不諳外國語的人閱讀。使作家不至於被人誤解。又，爲便於明瞭作家的平生起見，我希望有人多介紹外國作家的評傳。

第十一章 文藝鑑賞的程度

我在前節會說，一部名著，可有種種等級的讀者。又，因了前節所說，一讀者對於一部名著，也因了自己成長的程度，異其瞭解的深淺。文藝鑑賞上的有程度的等差，是很明顯的事了。在程度低的讀者之前，無論如何的高級文藝，也

顯不出偉大來。

最幼稚的讀者，大概着眼於作品中所包含的事件。只對於事件有興趣，其他一切不問。村叟在夏夜講三國，講聊齋，講水滸。周圍圍了一大羣的人，談的娓娓而談，聽的傾耳而聽，是這類。都會中人的歡喜看濟公活佛，諸葛亮招親，讚嘆真刀真槍，真馬上臺，是這類。十餘歲的孩子們歡喜看偵探小說，是這類。世間所流行的甚麼『黑幕』，『現形記』，『奇聞』，『奇案』等類的下劣作品，完全是投合這類人的嗜好的。

這類人大概不能瞭解詩，只能瞭解小說戲劇，因為小說戲劇有事件，而詩則除了敘事詩以外，差不多沒有事件。其實，小說之中沒有事件可說的儘多，近代自然主義的小說，

其事件往往盡屬日常瑣屑，毫無怪異可言，即就劇而論，也有以心理氣分爲主，不重事件的。在這種藝術作品的前面，這類人就無法染指了。

不消說作品的梗概，原是讀者第一步所當注意的。但如只以事件爲興味的中心，結果將無法問津於高級文藝，而高級文藝在他們眼中，也只成了一本排列事件的賬簿而已。

其次，同情於作中的人物，以作中的人物自居者，也屬於這一類。讀了西廂記，男的便自以爲是張君瑞，讀了紅樓夢，女的便自以爲是林黛玉，看戲時因爲同情於主人公的結果，對於戲中的惡漢，感到憤怒，或者甚而至於切齒痛罵，諸如此類，都由於執着事件，以事件爲趣味中心的緣故。

較進步的鑑賞法，是耽玩作品的文字，或注意於其音調

，或玩味其結構，或贊賞其表出法。這類的讀者，大概是文人。一個普通讀者，對於一作品，亦往往有因了讀的次數，由事件興味進而達到文字趣味的。紅樓夢中，有不少的好文字，例如第三回敘林黛玉初進賈府與寶玉相見的一段：

「……寶玉看罷，笑道「這個妹妹，我曾見過的。」賈母笑道，「可又是胡說，你何曾見過他。」寶玉笑道，「雖然未曾見過他，然看着面善，心裏倒像是舊相識，恍若遠別重逢一般。」……」

在過去有青埂峯那樣的長歷史，將來有不少糾紛的男女二主人公初會時，男主人公所可說的言語之中，要算這樣說法為最適切的了。這幾句真不失為好文。但除了在文字上有慧眼的文人以外，普通的讀者要在第一次讀紅樓夢時，就

體會到這幾句的好處，恐是很難得的事。

文字的鑑賞，原不失為文藝鑑賞的主要部分，至少比事件趣味要勝過一等。但如果僅只執着於文字，結果也會陷入錯誤。例如詩是以音調為主要成分的，從來儘有讀了琅琅適口而內容全然無聊的詩，不，大部分的詩與詞，完全沒有甚麼真正內容的價值，只是把平庸的思想辭類，裝填在一定文字的形式中的東西，換言之，就是靠了音調格律存在的。我們如果執着於音調格律，就會上他們的當。小說不重音律，原不會像詩詞那樣地容易上當，但好的小說，不一定是文字好的。托斯道夫斯基 (Dostoyevski) 的小說，其文字的拙笨，凡是讀他的小說的人都感到的，可是他在文字背後有着一種偉大吸引力，能使讀者忍了文字上的不愉快，不中輟地讀下

去。左拉的小說，也是在文字上以冗拙著名的，却是也總有人喜讀他。

一味以文字爲趣味中心，僅注重乎文藝的外形，結果不是上當，就容易把好的文藝作品交臂失之，這是不可不戒的。中國人素重形式，在文藝上，動輒容易發生這樣的毛病，舉一例說，但看坊間的歸方評點史記等類的書，就可知道了。史記，論其本身的性質，是歷史，應作歷史去讀，而到了歸方手裏，就只成了講起承轉合的文章，並非闡明前後因果的史書了。從來批評家的評詩、評文、評小說、也都有過重文字形式的傾向。

對於文藝作品，只着眼於事件與文字，都不是充分的好的鑑賞法，那末，我們應該取甚麼方法來鑑賞文藝呢？

讓我在回答這問題以前，先把前節的話來反覆一下。文藝是作家的自己表現，在作品背後潛藏着作家的。所謂讀某作家的書，其實就是在讀某作家。好的文藝作品，就是作家高雅的情熱，慧敏的美感，真摯的態度等的表現，我們應以作品爲了媒介，逆溯上去，觸着那根本的作家。託爾斯太在其藝術論裏把藝術定義了說：

『一個人先在他自身裏喚起曾經經驗過的感情來，在他自身裏既經喚起，便用諸動作、諸線、諸色、諸聲音、或諸以言語表出的形象來傳這感情，使別人可以經驗同一的感情，——這是藝術的活動。』

「藝術是人類活動，其中所包括的是一個人用了某一種外的記號，將他曾經體驗過的種種感情，意識地傳

給別人，而且別人被這些感情所動，也來經驗它們。

感情的傳染，是一切藝術鑑賞的條件，不但文藝如此。

大作家在其作品中絞了精髓，提供着勇氣、信仰、美、愛、情熱、憧憬等一切高貴的東西，我們受了這刺激，可以把昏暗的心眼覺醒，滯鈍的感覺加敏，結果因了瞭解作家的心境，能立在和作家相近的程度上，去觀察自然人生。在日常生活中，能用了曾在作品中經歷過的感情與想念，來解釋或享樂。因了耽讀文藝作品，明識了世相，知道平日自認爲自己特有的短處與長處，方是人生共通的東西，悲觀因以緩和，傲慢亦因以減除。

好的文藝作品，真是讀者的生命的輪轉機，文藝作品的

鑑賞，也要到此境地，才是理想。對於作品，僅以事件趣味或文字趣味爲中心，實不免貽『買櫝還珠』之誚，是對不起文藝作品的。

『小子何莫學夫詩？詩可以興，可以觀，可以羣，可以怨，邇之事父，遠之事君，多識於鳥獸草木之名。』

試看孔子對於詩的鑑賞理想如此！

我們對於文藝，應把鑑賞的理想，提高了放在這標準上。如果不能到這標準的時候，換言之，就是不能從文藝上得着這樣的大恩惠的時候，將怎樣呢？我們不能就說所讀的作品無價值。依上所說，我們所讀的，都是高級文藝，是經過了時代的篩子與先輩的鑑別的東西，決不會無價值的。這責

任大概不在作品本身，實在我們自己。我們應該復讀冥想，第一要緊的，還是從種種方面修養自己，從常識上加以努力。舉一例說，哲學的常識，是與文藝很有關聯的。要想共鳴於李白，多少須知道些道家思想，要想共鳴於王維，多少須有些佛學趣味。毫不知道西洋中世紀的思想的，當然不能真瞭解但丁 (Dante) 的神曲，毫不知道近代世紀末的懷疑思想的，當然不能真瞭解莎士比亞的漢默萊德。

第十一章 讀者可自負之處

文藝不但在創作上是人的表現，即在鑑賞上亦是人的反映。淺薄的人不能作出好文藝來，同時淺薄的人亦不能瞭解好文藝。創作與鑑賞，在某種意味上，是一致的東西。日本廚川白村在其苦悶的象徵裏，曾名鑑賞爲『共鳴的創作』，

真的，鑑賞不失爲一種創作，只是創作是作家的自己表現，而鑑賞是由作家所表現的逆溯作家，順序上有不同而已。

真有鑑賞力的讀者，應以讀者的資格自負，不必以自己非作家爲媿。藝術之中，最使人易起創作的野心與妄想的，要算文藝了。聽到音樂上的名曲時，看到好的繪畫或雕刻時，看到舞臺上的好的演劇時，普通的人，只以聽者觀者自居，除了鑑賞享樂以外，無論如何有模仿的妄想的人，也不容發生自己來作曲彈奏，自己來執筆鑿，或是自己來現身舞臺的野心的。獨於文藝則不然。普通的人，只要是讀過幾冊文藝書的，就往往想執筆自己試作，不肯安居於讀者的地位。因爲文藝在性質上所用的材料是我們日常習用的言語，表面看去，不比別種藝術的須有材料上的特別練習功夫與專門知

識的緣故。鑑賞是共鳴的創作，這是由心情上說的。實際的文藝創作，畢竟有賴於天才，非普通人所能勝任的事。文藝上所用的材料，雖是日常語言，似乎不如別種藝術的須特別素養，但言語文字的驅遣，究竟須有勝人的敏感和熟練，其材料上的困難，仍不下於別種藝術。例如色彩是繪畫的材料，色彩的種類人人皆知，而究不及畫家的有敏感。又如音樂的材料是音，音雖人人所能共聞，音樂家所知道的究與尋常人有不同的地方。以上還是僅就材料的言語文字說的，文藝是作者的自己表現，文藝的內容是作者，作者自身如別無可以示人的特色人格，（這並非僅指道德而言）即使對於言語文字有特出的技巧，也是無用的事。

文藝鑑賞，本身自有其價值，不必定以創作爲目的。這

情形恰和受教育者不必定以自己作教師爲目的一樣。不消說，好像要作教師，先須受教育的樣子；要創作文藝，先須鑑賞文藝。但創作究不能單從鑑賞成就的。不信，但看事實；自各國大學文學科畢業者，合計每年當有幾萬人吧？他們在學時，當然是研究過文藝上的法則，熟諳言語文字上的技巧的了，當然是讀破名著，富有鑑賞力的了，而實際上全世界的有名的作家，還是寥寥。并且，有名的作家之中，有許多人竟未入過大學的。俄國的當代名小說家高爾基聽說是麪包匠出身。有許多人雖入過大學，却並不是從文科出來。俄國的契訶夫是醫生出身，日本的有島武郎是學農業的。

鑑賞文藝，未必就能成創作家，這話聽去，似乎會使諸君灰心，實則只要能鑑賞，雖不能創作，也不必自慚，因爲

我們因了作品的鑑賞，已得與作家作精神上的共鳴了，在心情上，已得把自己提高至和作家相近的地位了。真有聽音樂的耳的，聽了某名曲所得的情緒，照理應和作曲者製曲時的情緒一樣。故就了一曲說，在技巧上，聽者原不及作者，而在享受上，聽者和作者却是相等的，只要他是善聽者。

作家原值得崇拜，自己果有創作的天才，不消說也應該使之發揮，但與文藝相接近的人們，如果想人人成作家，人人有創作的天才，究竟不是可希望的事。與其無創作上的自信，做一個無聊的創作者，倒不如做一個好的讀者鑑賞者。我們正不必以讀者自慚，還應以讀者鑑賞者自負。

第十三章 由鑑賞至批評

關於文藝鑑賞，已費去不少的紙數了。這裏試把話題移

至文藝批評去吧。

其實，鑑賞本身，已是屬於批評範圍以內的事。所謂文藝批評者，種類很多，有甚麼印象的批評、歷史的批評、科學的批評、社會的批評等等，批評的含義，普通分爲批難、稱讚、判斷、解釋、比較、分類等等。畢竟只是以鑑賞爲出發點的東西，無論何種的批評，都可作爲鑑賞的發表。因了鑑賞者的性格，於是批評乃生出許多的種類來。

創作的材料是實生活，批評的材料是創作。創作者玩味了實生活而生出創作，批評家玩味了創作而生出批評。故創作者就是生活的鑑賞者，而批評家就是創作的鑑賞者。把生活玩味了，在生活發見了某物 (Some Thing)，有技倆發表出來，對於生活，想使大衆同喻的，是創作者。把創作玩味

了，在創作上發見了某物，有技倆發表出來，對於創作，想使大衆共喻的，是批評家。

批評是鑑賞的發表，我們可以沈默地去享樂文藝，也可以把自己所享樂到的傳給別人，前者是普通但以鑑賞爲目的的所謂讀者，後者是批評家。中國是文字的國家，文藝批評的歷史很古，從來汗牛充棟的注釋家的著作，以及一切詩話、詞話、文論等等，都是文藝批評。但可惜大半都汲汲於文字上，瑣屑不堪，和近代各國的所謂文藝批評者，差不多是全不相同的東西。這也不只中國古來如此，文藝批評的成爲一種有勢力的趣向，至於產出所謂文藝批評的專門家，在西洋也是近代的事。

文藝批評，在現代已儼然成了一種專門的職業。這種職

業完全是近代的產物。因了交通印刷的便捷和普通教育的發達，接觸文藝的機會，較前豐富，文藝在現代已成了和日常茶飯一樣的生活上需要的東西，有需要就必有供給，於是不但創作是專門職業，連批評創作，也成爲一種專門的職業了。古代未有如此條件，連職業的創作者尙且沒有，何況職業的批評家呢？

文藝批評的任務，一方是闡發作品，指導讀者，一方是批評作品，指導作家。文藝批評家，可以說是讀者和作者家所共戴的教師。偉大的文藝批評家，應該就是人生全體的批評家，因爲文藝批評是以作家的創作爲對象的，創作是通过了作家的心眼的人生的表現，批評家的批評，直接是批評創作，間接就是在批評人生。試看，託爾斯太、拉斯金 (J. Rus)

kin)、泰納 (Taine)、培太 (W. Pater)、勃廉諦爾 (Brunetière)、等諸大批評家，那一個不就是偉大的人生批評家？

或者有人要問，『批評家的地位，在作家以上嗎？』這原不能一定，批評家之中，有好的壞的，作家之中，也有好的壞的。如果離開了人，抽象地但就批評與創作二事來說，則批評究竟是知識的產物，創作究竟是天才的產物，性質不同，無法品定孰優孰劣的。即使勉強品定了也是毫無意義的事。

作家可以不把批評家的批評為意而從事其創作，批評家也可以不管作家的好惡而發抒其批評。彼此有其自由的立場，可各不相犯。一味迎合批評家的意向的不是好作家，拘於主觀或以私意品臆作品者，不是好批評家。

作品是作家對於人生的叫喊，批評是批評家對於作品的

叫喊，作品因了批評增加社會性，也因爲愈有社會性，愈有批評的必要。文藝在今日已不是少數人茶餘酒後的消遣品了，文藝批評，亦將隨着愈顯其重要性吧。

第十四章 創作家的資格

鑑賞文藝，並不以創作爲目的，鑑賞本身自有其價值，普通接觸文藝的人，不必以讀者自慚，不必漫起創作的野心，這是前面所屢說過的事。但我不能斷定我們的讀者之中，全沒有創作的天才者或志望者，雖然不能詳盡，不能不把創作的大要，加以敘述。又，卽爲一般無志創作的文藝鑑賞者起見，也有略談創作法的必要。創作與鑑賞，本來是同一心的作用，所差的只是創作是由內部表現於外部，鑑賞是由外部窺到內部而已。全不知建築學者，不能真正理解建築的

美，非知創作的大略者，不能有真正的鑑賞。

首先須說的是創作家的人。文藝是作家的自己表現，『自己』如無價值，所表現出來的作品，也就難能有價值。『文如其人』，古人已早見到了。文藝創作的方法，單從形式的文字技巧上立論，究竟免不了淺薄，根本上還應從人的修養着手才行。不消說，文藝之中有各種部門，創作家的資格，也可因了其所從事的部分而有不同的。舉例來說，詩與小說，同爲文藝而性質有異，詩人比較地須有寂寥孤獨之處，小說家究非沈到社會裏去作社會人不可。詩人需要情熱，小說家需要冷靜。這樣，就了文藝各部門比較創作家的性格，原是很有意思的事。但我們却無此餘裕，以下試就了文藝全範圍，來把創作家的資格，略加攷察吧。

即不把文藝的各部門分別，統了文藝的全範圍來說，創作家的資格，也可從種種例舉，至於不遑枚舉吧。今但就我所認為最要的舉出兩項，一是銳利的敏感，一是旺盛的情熱。二者是文藝創作家最重要的資格。

先就敏感說。文藝作品不是科學的知識，不是道德的說教，只是以美的情感為本質的東西。這所美者，並非普通的所謂美，是包含高尙的、深刻的、優雅的、哀切的、悲痛的、及其他一切可以作文藝內容的情而言。創作家對於自然或人生，觀察經驗，如果比之常人，體感不出別的深而遠的某物來，所作的東西，畢竟只是人云亦云，毫無新鮮潑刺之趣了。凡是好的創作家，都能於平凡之中發見不平凡，於部分之中，見到全體，他們有常人所未會感到的憂憤，也有常人

所未會感到的悅樂，他們能不為因襲成見所拘束，不執着於實用功利，對於世間一切，行清新的觀照，作重新估價。文藝一方是時代的反映，一方又是時代的曉鐘，所謂創作者，就是能在世間一切體感當前的時代而同時又能豫感新時代的人。

以上只是就文藝的內容上說的。敏感的重要，不但在文藝的內容上，至於文藝的形式上亦大大地需要敏感。文藝是用文字組成的藝術，文章的美醜，結構的巧劣，都是文藝的重大關鍵。大概的文藝作家，也就是文章家。所謂文章家者，就是對於文字的使用有着非常敏感的人。賈島的『推敲』，勿洛培爾的『一語說』，都可徵明敏感的必要，至於近代的象徵派的作家，對於文字上的感覺，其敏銳更足驚人，他

們之中，竟有人能從五個母音上分出五色來，說甚麼「A黑、E白、I赤、U綠，O青」的話。

諾爾道在其變質論裏痛斥近代創作家的神經過敏，說近代作家都是變質者，近代的文藝作品，都是病的產物。這當然不是無因之談，近代人因了生活的緊張與複雜，官能刺激過了度，確有多少都已是變質者，官能愈銳敏的創作家，當然更是變質者了。我們因了他的話，可證明敏感在創作上的重要，至於變質的對於社會的利害，姑且不談。（諾爾道的學說，也儘有反對的人。）

銳利的敏感，是創作家重要資格之一。其次是情熱。情熱是促動創作家去創作的動力。創作家腦中所留着的由敏感而來的印象，雖然明顯，如果不含有情熱，不想寫了告人，

也是無益的事。真的創作，都是創作家因了內部的本能的壓迫，才去從事的。創作對於自己所觀察經驗的結果，感到牽引，感到魅惑，鬱積於中，不流露不快，這其中才有創作的歡悅。要感動別人，先須感動自己。讀者對於作品所受到的情緒，實是創作家所曾經自己早更強烈地感受過了的東西。

敏感與情熱，互有不可離的關係，敏感用以收得美感，真收得了美感了，當然會引起情熱，否則敏感的程度，必有欠缺。同樣，能起情熱的，當然是美感，我們斷不會對於平凡陳腐可厭的東西感到牽引與魅惑的。上面雖曾分別了說，其實只是一件事而已。

此外關於創作家的資格可列舉的當然很多，但我以為例如敏感與情熱的樣子，舉一可概其餘，不必再贅述的了。

第十五章 抽象的與具象的

上節曾述敏感為創作家的重要資格之一，創作家要有銳利的敏感，才能對於自然人生體感出常人所體感的深遠的某物，寫出示人。這所謂某物 (Some Thing) 者，或是人生的意義，或是時代的傾向，要之不外乎是一種抽象的東西。這抽象的東西，在文藝上是否就能適用呢？把這抽象的東西直接寫出是否就是文藝作品呢？決不是的。抽象的東西，只是一種概念，純概念的露骨的表出，在科學或道德當然可以，在文藝上是不適當的。因為文藝的本質是情感，而概念却是知或意的產物的緣故。

文藝上對於自然人生的處理，須具象的，不該是抽象的。作者原須用了銳利的敏感在自然人生上發見某物，但在作

品上所描寫的，却不是這某物的本身，而是包含着這某物的自然人生。莫泊三評其師勿洛培爾說：『勿洛培爾不想談人生的意義，他所想教示人的只是人生的精髓。』作者的任務，在乎從複雜的自然人生中選取出富於意義的一部分，描寫了暗示世人以種種的意義。毫無意義地把任何部分的自然人生來描寫固不可，完全裸露地單把所見到的意義來描寫也不可。作者所當着眼的是具象的實世間，所當取材的也是具象的實世間。能在具象的鄰家夫婦或同船旅客之中發見出某物來，仍用了這鄰家夫婦，或同船旅客作了衣服，把所發見的某物暗示世人，才是文藝作家的手腕。

有些作者，先定了一個概念，然後再把人物事件附會上，寫成一種作品。這在文藝上寧是邪道，這類作品，往往

含着宣傳與教訓的色彩，也難得有出色的東西。原來在事象中發見某物，與把事象附會到既成的概念上去，全然是兩件事。前者是有生命的作家的自然的產兒，後者是作家用了成見捏出的傀儡，傀儡是不會有生命的。

又，自然人生原是多元的東西，作家一時因了某物所選取的自然人生，其部分不論如何狹小，也仍是多元的，於作家在一時所發見的某物以外，當然更含有許多附帶的意義。要具象地寫自然人生，才能不掛一漏萬。偉大的文藝作品所以能廣泛地使讀者隨了程度各自欣賞，值得從各方面探究者，就爲了其內容是具象的，有和自然人生同樣的多元性，不
明白地局限於某種狹小的教示的緣故。讀者的翻讀文藝作品，目的不在聽作家的抽象的說教，乃在要看看那通過了作家

心眼的自然人生。因了各自的程度與性向，在作品上得到共鳴的處所，於是才生鑑賞上的欣悅。若作家露骨地把概念加以限定，讀者在作品中所見的不是自然人生，乃是作家的意見，而且是強迫了叫他看的意見，這時讀者的心的活動就被束縛，毫無自由了。這類作品，在本和作家有同感的人也許會耐心樂讀吧？而在普通的讀者，却是味同嚼蠟的。

文藝創作上對於自然人生的處理須具象的而不可抽象的，這理由因了上面的所說，大略可知道了吧。這抽象的與具象的二語，實關係於文藝創作的全領域，創作與宣傳的區別，固然在此，即作品的形式上的文章，其好壞也可用這抽象的與具象的二語作了標準來說明。

文藝作品中文字，應是描寫的，不該是說明或議論的。

文藝作品之中作家借了作中人物的口來說自己的話的原是常有，至於作家直接露出了面來對讀者發揮議論或作說明的事，在我國古來文藝上，（特別在那從平話與演義蛻化來的小說上）雖所常見，但其實，從現在看來，這恰和在京戲中於演者旁邊突然見到有人打扇送茶一樣，是很不統一自然的。（我曾作過一篇專論這事的文字，附在開明書店出版的文章作法裏。）就一般的原則說，文藝的文字，徹頭徹尾應以描寫為正宗，說明或議論的態度務須竭力地排除。因為描寫是具象的，而說明或議論是抽象的緣故。能具象地處理自然人生，在文字上自不得不是描寫的，若抽象地概念地去寫，結果究逃不出說明或議論的範圍。

此外，在這抽象的與具象的二語之下，可說述的文藝創

作上的事項，如部分與全體，類型與個性之類，當然還很多。但這裏却無周遍說述的餘暇，只好讓讀者諸君自己去類推了。

第十六章 自己省察

作家應把自然人生具象地處理，但森羅萬象的自然人生之中，究從何處下手呢？最安全正當的方法，是從自己下手。自己省察，是作家第一步所應該用的功夫。而且是一生唯一的功夫。自己省察是文藝創作的根源。

不消說，作家可以因了觀察，從廣汎的世界中選出適於自己創作的現象記在筆記裏，可以因了想像自己考案許多世間實際所無的事象，也可以把眼前的人物作了「模特爾」寫到小說或戲曲中去，可以因了別人的表情與動作推測其心理

。但其實，這種方法，不但不是初從事創作的人所能使用，而且也並不是根本的可靠的東西。真的創作上最根本的手段，除了內觀自己，沒有別法。文藝作品畢竟是作家的自我表現，所描寫的自然人生，也畢竟是通過了作家的心眼的自然人生。把自己所感所見的，適宜地調整安排，這就是創作。

告白文學，第一人稱的小說，抒情詩等直寫作家自己的作品，不必說了，一切文藝作品，廣義地說，都是作家的自傳。我們只要先查悉了作家的生涯，再去讀他的作品，就隨處都可發見作家的面影。愈是大作家的作品，自傳的分子亦愈多。一作家的許多作品裏的人物，大概是有一定的性格的。例如就屠介涅夫說，殷賽洛夫、前夜的主人公、巴賽洛夫、（父與子的主人公）路丁、（路丁的主人公）等，不是

大同小異的人物嗎？這許多人物，其實就是作家的分身。莎士比亞是被稱爲有千心萬魂，第二的造物主的作家的，他在劇中會描寫着各種各樣的人物。但據學者的研究，漢默列德式的人物，在作中常常見到，丹麥的王子漢默列德，就是其最後而最完全的標本。施耐庵在水滸中描寫着一百零八條好漢，個個都有個性，若仔細研究起來，定可歸併出幾個性質來，而這幾個性質，無非就是施耐庵自己的各方面而已。武松石秀是他，李逵魯智深也是他。他本身內心有着武松石秀的分子，才取了出來、敷衍了客觀化了造成武松石秀，本身內心有着李逵魯智深的分子，才取了出來，敷衍了客觀化了造成李逵魯智深的。作家決不能寫內心上毫無根據的人物，尤其是人物的心理。

近代很有些學者正在應用了勿洛伊特 (Freud) 派的精神分析學，研究作家與作品的關係。據他們的研究，所謂文藝作品者，都是作家無意識地自己個人的叫聲。這叫聲的出發處也許往往連作家自己也不知道，但確是發於作家的內心的。美國亞爾巴德·馬代爾 (Albert Mordell) 氏曾有一部名曰文學上的性愛的動因的書，就了近代大作家詳細地分析着，日本廚川白村著的苦悶的象徵，(有魯迅氏與豐子愷氏的譯本) 也就是從精神分析學出發的文藝論。可以參考。

話不覺脫線了，再回頭來說自己省察吧。自己是一切世象的儲藏所，所謂『萬物皆備於我』，不是過言。向了這自己深去發掘，深去解剖，就會發見一切世象共通的某物來。就了最普通淺近的情形說吧，如果不把自己快樂時的狀態、

心情、舉動等反省有明確的印象，決不能描寫他人的快樂。如果不把自己苦痛時的狀貌、心情、舉動等反省有明確的印象，決不能描寫他人的苦痛。要知道他人，畢竟非先深知道自己不可。

知道自己，這話聽去似乎很容易，其實是很難的事。因為真正要知道自己，非就了自己客觀地作嚴酷的批判，深刻的解剖不可。人概有自己辯護自己寬容的傾向，把自己載在解剖臺上，冷酷地毫不寬恕地自己執了刀去解剖，是常人所難堪的。這裏面有着藝術的冷酷性，所謂藝術家者，是不但對於他人毫不寬恕，即對於自己也是毫不寬恕的人。（這所謂冷酷、省察、不寬恕，只是態度問題，和實際的道德無關。）從這冷酷裏，可以脫除偏見與小主觀，從這冷酷裏，可

以清新正確地見到世象，所謂對於世間的真正的同情，實是由這冷酷中生出的東西。

自己省察是文藝創作之始，也是文藝創作之終。有志於文藝創作者，應該先下自己省察的功夫！

第十七章 創作家與革命

近年以來，革命成了一種全世界的口頭的熟語，於是有所謂革命文藝發生，就中無產階級文藝，尤在引起世間的注意。茲試一考察文藝創作與革命的關係。

先請聽培耐德的話：

「現今全世界濱於危殆，非施一種急救，災禍將立至了；如此的妄想，世間人都抱着。這在社會革命家是當然要抱的妄想，從藝術家的常識說，却是非竭力反對不可的見解。」

不消說，這世界是非常壞的世界，但也是非常好的世界。藝術家在任務上雖不能不與理想的世界 (What Ought to be) 有關與，但注重却應在現實的世界 (What is)。一切的必要改革如果一旦成就，我們的完全的世界定會像冰石似地完全冷却。所以，在這冷却期未到以前，藝術家當在互相反目戰爭着的幾多見解中，保持自己的平衡。把 What is 來描寫，來享樂。……如果漫然受了性急的改革家的誘惑，脫出藝術家的正路，那末他的藝術也就將喪失了吧。」

培耐德這話，從純粹的藝術態度立論，原是值得傾聽的。但在主張把藝術作革命的工具的論者，特別在那主張藝術的階級性的無產文藝的論者，恐會不承認吧。

美國馬克斯主義文藝作家奧卜頓·新克拉 (Upton Sinclair)

）曾指摘現代文藝上的六種虛偽。（一）藝術至上主義。（二）藝術至上主義所存在之處，文藝與社會都頹廢着）（三）貴族主義。（文藝在本質上是大眾的）（三）傳統主義。（藝術不是歷史的徒弟）（四）趣味主義（Dilettantism）的邪惡。（現實回避，就是退化的明證）（五）文藝的非道德性。（一切藝術都有道德性）（六）不認文藝為社會的，道德的，經濟的宣傳的虛偽。（一切藝術都是宣傳）他認所謂革命的文藝者，就是和這六種虛偽相反的文藝。

這樣，純藝術論者與革命的藝術論者，其主張的相反，很是明顯，我們在這二相反的道路上，走那一條好呢？

聰明的讀者，讀了我前面各項的論議，想已可窺測我個人對於這問題的大略的態度了吧。為使他更明白起見，再在

這裏敘述一下。

我以為：凡是偉大的文藝作家，應該都是一種的革命者。所謂革命，種類很多，但其本質只是因襲的打破，價值的重估。文藝作家是有銳利的敏感的，故常例對於某一世象能在舉世未覺醒其矛盾以前，感到了來描寫。歷來改造要求的第一聲，往往從文藝作家筆上傳出，他們對於時代，有着驚人的嗅覺，他們是時代的先驅者。新克拉的所謂一切文藝都是宣傳，在這意味上是不錯的話。

但革命是多方面的事，文藝作家對於革命，也是有其領域。他們的任務，在乎肉薄時代的空氣，他們所追求的不是學問，不是歷史，乃是時代的氣分。自然，作家之中，也儘有做實際上的革命行動的，如屠介涅夫有一時代，（一八六

○年)曾在英國的警鐘報上執過鼓吹革命的筆。但在他的小說中，我們只能見到時代的不安，(據克魯泡特金的批評：他的小說，合起來不啻俄國的文明史)。却未曾見到他的政治意見。他當作小說家，是一味描寫時代，忠實地只盡了文藝家的任務的。

以上是但就一般的革命與文藝的關係說的。如果把革命局限在經濟上說，那末所謂革命文藝者，就是無產階級(Proletarian)文藝了。

由馬克斯的經濟史觀看來，文化畢竟是經濟生活的上層構造，從前的文化，只是資產階級(Burgher)的文化，一旦社會革命，普洛列太里亞擡起頭來，特別有普洛列太里亞文化出現。一切宗教政治道德藝術等等都要頓呈改觀，而文藝亦

不得不改其面目。從前的文藝，是鮑爾喬文藝，今後所要求的，是普洛列太里亞的文藝。所謂普洛列太里亞文藝者，簡單地說，就是表現勞動階級的心理與意識的文藝。

現代的文化是鮑爾喬的文化，鮑爾喬文化的快要沒落，是不可掩的事實。現代文藝是鮑爾喬文化的產物，當然不合於將來，起而代之的不消說是普洛列太里亞文藝了。

普洛列太里亞文藝在今日，已成了世界的問題了。蘇俄本土不必說，在我國文壇上已成了論戰的題目。有的主張如此，有的主張如彼，詳細情形，讓讀者自己去就了新聞雜誌書冊去看。我也不想加入論戰中去，在這裏只表明我自己的意見而已。

據我的見解，真正的普洛列太里亞文藝，在近的將來是

不能出現的。在已有無產階級作家的蘇俄本土及別國不知道，至少在我國是一時不能出現的。我國（也許不但我國）現代的作家，不論其目前資產之有無，在其教養上、經歷上、趣味上、甚至至於生活上，都是鮑爾喬。他們的文藝作品，大眾的普洛列太里亞能到手入目與否且不管，其內容無論怎樣地富於革命性，決不能成爲真正的普洛列太里亞的生命上的滋養料。即使能設身處地，替普洛列太里亞說話，但究非真由內部滲出的東西，只仍是鮑爾喬所見到的一種世相而已。

文藝是體驗的產物，真的普洛列太里亞文藝，當然有待於普洛列太里亞自己。普洛列太里亞的文化總有一天會出現的，普洛列太里亞文藝的成立，也可豫想。至於在過渡期中，所能看到的，尙只是其萌芽或混血兒。

第十八章 結言

紙數將完，不能不就此把話結束了。

本稿在初寫時，原不想有甚麼系統，只豫備寫到那裏就是那裏，略供給讀者諸君以文藝上的知識吧了。寫成以後，如果要說系統，覺得也似乎有系統可說。最初幾節是關於文藝的本質的，中間幾節關於鑑賞，末後幾節關於創作。但却不敢像模像樣地把全稿分爲甚麼本質論，鑑賞論，創作論。本稿與其說是著的，實是編的。各種意兒，大部分採自別人的著作，不完全是我自己的主張。我寫本稿時所用的參考書重要的如下。

文學與生活

有島武郎

文學論

夏目漱石

苦悶的象徵

廚川白村（魯迅譯）

新文藝講話

木村毅

文學入門

Rafadio Hearn.

文學趣味

Arnold Bennett.

俄國文學的理論與實際

克魯泡特金

文藝在普通人只是鑑賞的對象。讀者諸君要享受文藝的恩惠，唯一的途徑，就是直接去翻讀文藝作品。空疎的文藝論，只是說食數寶，除了當作鑑賞上的一種的鎖匙以外，是全無用處的。我希望讀者諸君以我這小稿作了鎖匙，自己去叩文藝的門。

