

文艺笔谈

·胡风



文藝筆談

胡





文藝印花筆談

每册實價貳拾肆元

外埠酌加郵匯費

經售者

全國各大書店

印刷者

國光印刷廠

刊行者

國光出版社

桂林中北路一九二號

發行人

藍昌農

著作人

胡風

版權所有 · 翻印必究

中華民國三十三年三月號

的幾乎全部，加上從前年發表的裏面選出的兩個短篇集印成書的機會。這，由六七年前的我看來不能不說是意外了。

如果說文藝創作爲的是追求人生，在現實的人生大海裏發現所憎所愛，由這創造出能够照明人類前途的藝術，入地，那麼，文藝批評也當然爲的是追求人生，它在文藝作品底世界和現實人生底世界中間跋涉，探尋，從實際的生活來理解具體的作品，解明一個作家一篇作品或一種文藝現象對於現世的人生鬥爭所能給與的意義。我會說過沒有了人生就沒有文藝，離開了服務人生，文藝就沒有存在價值，同樣地可以說，沒有了人生就沒有文藝批評，離開了服務人生，文藝批評底存在價值也就失去了。我自己，因爲學力和才能底貧弱，力不從心，也許沒有走近這個目的的一尺一寸，然而，健全的文藝批評却是要隨着現實生活底發展和創作活動底發展而存在，而成長的。因爲這，我始終不相信文藝批評是「捧」和「罵」底別名；因爲這，一年多以來我沉默地踢開了那些無恥之徒對於我個人的造謠，侮蔑；也因爲這，我敢於把這本書送到保證了新文學底勝利前途的敬愛的讀者諸君和友人們前面。

新的文藝批評至少該有了八九年的傳統罷，然而慚愧得很，對於那我毫不熟悉了。譬如探幽，我沒有望着前人底足跡，譬如治林，我用的是手製的原始的石斧。爲了說明這也是得不到像樣的成績的一個原因，爲了說明或者我沒有如願地砍掉毒草，反而誤傷了好花，曾經想出了「石斧書」的題名，後來因爲恐怕被人誤會作我以開闢者自命，塗掉了。原來這拙劣的石斧底製造和用法也是借助了他人底智慧的。

在開始寫這種文章以前，在生活上和對於文藝的理解上，我享受了一些友人底互相督促，互相討論，互相批判，他們幫助我開始這樣地認識了藝術，也就是這樣地認識了人生，但這些文章底寫成在他們底大多數在我底生活裏不見了以後。這樣的書雖然不足以紀念他們，但有時偶然浮上的懷念使我覺得好像這也是向着他們的談心。題作「筆談」，也還有這麼一點微意。

一九三六年三月三十日之夜記於上海

胡風

關於兒童文學.....	107
「萬理斯的時代」問題.....	112
關於文學遺產.....	119
抓住和尚之前.....	120
略談「小品文」與「漫畫」.....	121
什麼是「典型」和「類型」.....	125
自然·天才·藝術.....	121
關於文學遺產問題的補釋.....	125

III

「五·四」時代底一面影.....	131
「新客」及其他.....	149
「蜈蚣船」.....	161

「南國之夜」……………一七

「七年忌」……………一九五

IV

董·吉訶德底解放……………二二七

「大地」裏的中國……………二二三

翻譯工作與「譯文」……………二二九

「鍊」與兒童文學……………二五九

從「田園交響樂」看紀德……………二六九

爲初執筆者的創作談……………二七七

附錄

理想主義者時代底回憶……………二九五

原书

缺页

原书

缺页

四、胖子站起來走進去；

五、胖子也站在那後面看；

六、一同哈哈大笑。

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？這是因為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研究的主題（S. B.）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，作爲一個近步的文化人，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，而斤斤以陶情笑諺爲戒也。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。（「與陶亢德書」，「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：

……我惟感嘆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，西長安街揚竿拋瓦的巷戰，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，做過幾對晚聯，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，顯照地分成了兩大營壘，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。

……現在有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看他的假鬚鬚還在乎？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，他說以上帝為重於真理者，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，頁一二一），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，傲惰之癩疽」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，各人拿刀棍勦擊衝打出去而已，未嘗屯兵秣馬以爲之也。）

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，送計開，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揪辮子之政治，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够使他滿足的。他把這原因歸在中國人底「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，欲使一情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，爲高尚理想而狂熱而喪心病狂之人，求一轟轟烈烈

烈非貫徹其主義不可，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，丁先生所期望者在外交官僚，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，並不是以為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「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」，對於那些鬥爭底踪跡，覺得「只是一些不合時宜的隔日黃花」，至多不過以為「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」底意味很濃厚的自由，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，由這變成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」的道路的。

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——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很慢的。

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「擊彈」，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，更諺不到「費厄」，惟有所謂不肯「下井投石」即帶有此義。……對於失敗者不應再施攻擊，因爲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信慰問他，也是很實成的。……（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。例如林氏定為「費厄」底對象之一的「俄哥兒」，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。

因為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，當時被壓在一種霧糊的積極意志和「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「冲深」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線，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。

這個中心哲學，就是意大利克羅車 (E. Carotenuto 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」。即使聲啞，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。

……(舊文法之推翻與新文法之建造，大荒集八三一—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) ..

不祇以 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，也不拿他與性靈、華嚴宗旨作者目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「其短一個性，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對藝術「某具某種藝術宗旨的一種心境」——不但文章如此，圖畫，雕刻，音樂，甚至於一言一笑，「諸君若已舉一舉一動，一啣一呼，一啐一呷，一度秋波，一彎鎖眉，都是一種表現。這種隨地隨人不同人開世意目的，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，大東一編 荒集九二頁) (人入主體) (式如於我) (自由) (隨情) (宇宙之大) (者體之變) (藝術)

畫師對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，也就無從隱藏其從成立。……」(其畫中與論論語，成果「再畫」卷)、「對畫一論」(其畫中與論論語)

「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，是不會有美術的標本意圖的，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)……(與門由學以重文人四習行與文入四隨寧，只於同一圖對由美康。

對於這個個性至上主義，對於這個由「藝術是表現」到「一切的表現都是藝術」的美學思想，林氏是佩服到五體投地了的。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玉田充劉鑑寰中郎章學誠諸人，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骼的自由主義(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)「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」的大熱情早已跑得無影無蹤，「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」，不同抽象的「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。這個美，在「打破一切極端」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儉呢？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，却不得不能不加以「方巾氣」的凝視。由袁克勤主義批評，徵文論文，不祇以引引代來而對擊擊擊，且不拿那與那

此種本質林氏「性靈批評」(GEOFFREY CHILCOT)……

中心思想底真相

蓋國美學思想與現代文學批評之發展與現狀 (Ginsburg) 洵美其主義與批評，此種美一論蓋與

首先是一「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有一定的社會的河床。林氏（或者說克羅耳氏）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爲知己。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；林氏以爲他底批判者是「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」。

以這種個性觀爲土台的藝術觀就以爲藝術「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「一切屬於紀律範圍極格性靈的東西」，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「一切屬於紀律範圍極格性靈的東西」以後，接着就心造了一個萬古常流的「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够毀棄一切的「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脚懸空的作者底「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「以萬物爲蕩狗」的藝術心境，到底不是我們生在地上的「僉夫豎子」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的人的袁申郎，是毫不足怪的。東坡詩。大業業一六十一—一六八頁

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鬥士面，成了獨徯獨來的東西了。但也因為有這個喻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，正在坦蕩的路上進行醫治中國人「心靈根本不全」（方巾氣研究）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。哈哈。門門莫門莫的動聲。出莫

「幽默」

今天這五個笑，和日與日對笑，即早建建要對笑。豈豈門門應門的變出。

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門門事會對笑的體滿。丹慈言慈愛

……東方曼情對薩天師說：

中薩天師！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用處，就是裝糊塗，因為這糊塗之你只知道嚙口之聰明，你却不知饒舌之狡慧。

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，但它却能被破一些作爲底幻影，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。只有在這個解纜上，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」認作後生可畏的「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，乞丐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。世態如此悽涼，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，開適的隨筆等，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：

「未讀不具……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，真是飛過海微乎其微，去經世文章遠矣。所自高者，心頭因此輕鬆許多，想至少這牛角尖是自己的世界，神和肉未必有人要褻統制，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。」

「讀我六（我的話序）三百五十四（卷一）」。第一卷，就是這五十四卷，再讀此書世世非常小肉。『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。回到此不讀不受一家時期。第一卷，就是這五十四卷，再讀此書世世非常小肉。『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」

「肉」但林氏所說的「牛角尖」其實就是一個小小的世界。否則他是不会發生「負隅以終身」的熱意的。

其他站在中央，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」的發洩了由現實生活得來的或濃或淡的不快或苦悶，安穩了不

真滿於現實生活而又不安於現實生活的「良心」，對不出什麼面對面獨立，用什麼對面一連串

固然，這裏是不安於現實生活的「良心」，對不出什麼面對面獨立，用什麼對面一連串

第二實踐是「小品文」，這裏要漸漸冷了，這裏非五面的機會的關心或掛念，不用說並不

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呀！小品尤其是袁中郎底影響。袁中郎底陶情冷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光魅也改頭換面地獲得了市民資格。

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。

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

青同意附語。謝靈運詩書一冊附謝靈運金言：

「哥沈痛於幽閒」

（編大風）附錄注：據靈運詩中語理學界指出沈沈而且不

然而，還在慨嘆「德謨克拉西倒臺」（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）（書末葛士大夫、）五其詩與贈中選出的發見語。

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）批評講理斯（Hayden Elia）說，在他裏面有一個叛徒與

一個隱士，這句話說得最妙，並不是我想援講理斯以自重，我希望在我的趣味之文裏也還有叛

徒活着。（澤瀉集序）（海陸五林題辭，甚正張楚楚「正、四」文學革命派總論增訂的裏

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。

講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

現在的周作人氏說罷，要叫「槍夫豎子」的我們在他裏面找出在真實意義上的「叛徒」來，就是一個

自天大的難題。（讀詩人入讀「自序」，詩題「幽閒」長多心語我固坐苦酒「幽閒」對吾底血熱

這中間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。（有人小品大其景

併陞）為了解除這個疑問，我還冒昧地探訪過林氏底世界，在「言志篇」文（我的話）（一、二、三頁

裏他給了我一個詳細的描寫：「幽閒與沉痛」兩小品文。（亦派一六由人間世出語的論譯裏差不差

爲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
着陳各種書籍，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. Eliot, 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
由。……然如我隨意自然一樣，我冬天要一個暖爐，夏天要一個澆水浴室。

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
因上樓上工作時，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，要我一樣的澆水浴。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
種自己種菜，喂幾支家禽。我要在清晨時，聞見雞雞喔喔啼的聲音。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。……
我要與「品花寶鑑」念得一樣爛熟。……

我要一位能做好好的清湯，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。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」底蹤跡麼？

所以，林氏底「個性」或「自我」，是作為優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「人生在世是爲何？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。……你要定幽閒人對我自
你爲什麼自居於沼澤，使得你自己變成蟾蜍，蝦蟆？復更顯言「藤刺」，蓋藤刺刺瓦與藤其類小
你血管裏不是已經流着穢染，起沫的蟾蜍血，所以你能這樣蛙聲閉閣的叫？對土壩一小書架，爲
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？……入其室，館

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。你看城裏各裏——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。

既本時發費乎最恐機數變土了竟中頑味動瀕諸卷！

林刃最不會去歲去凶。因益。難然與門奔望然而嚴不劍骨動什懸制幾會變土嚴隔「大紙」。毋册
篇「去歲去」。(雙附集一三五——一三六頁)

難然或出。呆驚。我謝昏却顧有一併辭言：誰不道吾不要一圖紙式。只言——去歲去！(且采
因益日中以前。凶火官益辭火挂出懸。毋最難望替官册更次的命影又制贈！

豈大疑官難！——而且奔顧意親土昏良謝疑過凶火挂！
奔指難豈大疑。不毋最指難豈呆驚。於昏無裏各裏——毋識可好疑。毋無何好疑。

……
奔難顯昏的轉顯。於警告疑制——為什懸不自不響書。

一六三四。十二月十一日。

們是將這書對面細小地寫着反對的意見。

張 天 翼 論

這書對面的人，更不贊成對面對合。世間就永遠是這樣，當當的時
 候，一發而不可收。這書對面的人，更不贊成對面對合。世間就永遠是這樣，當當的時

想知這書對面的人，更不贊成對面對合。

長來對面的人，更不贊成對面對合。世間就永遠是這樣，當當的時

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，被承認為

「新人」——新的作家了。大大小小，都對面對合。世間就永遠是這樣，當當的時

當時對於他的批評裏面，有過這樣的意見：

文學上，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，天翼給與當時以
 獲的是一個「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到底是什麼，由於時間底滄清和天賦本底創作特點底擴大，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。

第一是所謂「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個程度上是和這種氣分相一致的時候，天就帶着一付「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蓬鬆氣概代替了；

「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，虛偽，動搖，和絕路中的生路（三天半的夢，報復，從空虛到充實，三弟兄）；
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自以為理解的，再加上他底運用口齒，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够省力地投合了。

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，漸漸的太變其門了，其門家研研變其，而且完全自由了。現今變其味變其了一種新的主題，但那些主題底多面的發展和諛諛才能底圓熟，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，能够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。

小康者羣底失敗世界

對於他底作品的具體玩味，也許可以以這點意見得到說明罷。這是最顯而易見了。他底作品不單人專，首先，作家庭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，有的陷進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」裏的荆野，「三弟兄」裏的隴任天，「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，「一九二四——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。（三天半的夢一六一——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到者的同情時」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」底地位在這里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（一九二四——三四），作者底嘲笑就達到了刻毒或不留情面底極致了。

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

第三類是拚命「往上爬」的人物。

社會上「兄弟」裏的一個人物（叔瑜）下了這樣的批判：

「你信麼，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，這會改變了。」因，曰：「試請試」……

「這些人都是往上爬，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，譬如任家裏的店，譬如許多人的田產。」……

「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，

他只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」。

「在天靈底作品裏面，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」，「想恢復舊有規

樓」。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」的夢想是不能够丟掉的。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」就得意志忘形，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的角色，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角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，蘆葦，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，萬仞約裏的閔貴林，菩薩也管不了了裏的施道士，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；和尙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够變成絕對相反的脚步。

他底「怪樣」

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够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，麵包綫路，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「一級」底影子了。打個比方：好像是從望遠鏡裏看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」。

其破綻，在於其小人物底人是毫無靈魂的，蓋其靈魂已閉門閉戶，其靈魂已閉門閉戶，其靈魂已閉門閉戶，其靈魂已閉門閉戶。

素樸的唯物主義

他出除了原來把他底慣用題材放大的鬼土日記，大林和小林，洋溼溼奇俠等以外，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。

這正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至是性地把這告訴讀者。在唯物主義底啓蒙運動時期，他在破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 (Značenie) 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够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盤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爲需要罷。

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，就拚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肯定了，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。

主人公舒可濟因爲要建立一次功，「爬」到高一一點的地位上去，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。下面引的是他去那個被他出賣了的朋友（小瘡嘴）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「綠野仙蹤」。

「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。」

舒可濟同志抓着他兩個膀子把臉湊過去。小癩嘴把鼻子消爲撇開一點。

「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，你還給錢用。……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。……」

他希望能够一口气說到明天，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。可是究竟沒有說出來。（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，居然能够發生這麼高的懺悔情熱，已經奇怪了。更重要的是，在個別的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，但因爲他們和自己們同樣是種地的，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，血沿着大腿滴到地下，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，身上溶着膿血。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。武太郎把黃牙齒咬着下唇，咬得發疼。他抽疼似地彎着手指。這麼着過了不一會，他屏一屏氣，用手指到傷口裏去掏。

「你媽！……」他還咬着下唇，像悶在被窩裏發出的聲音。

把手上掏出來的蛆蟲向地上使勁一摔。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。……

一把一把的蛆蟲在黃土裏鑽着。有些釘在武太郎的手指上，在他那些黑指甲上爬着；他費了不小的勁才把牠們撤下來。

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。（蜜蜂一六一——六三頁）

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棒血，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，唧噥着：「這……」

六三「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。許多臉都翻着，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。血模糊的嘴脣動了好一會，才發出一聲音：「……」

「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。可是沒辦到：

囑子裏在咕咕地大聲響着。（移行三三六——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顧底效果，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」，但讀者所得的印象却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。批評家羅略綏夫斯基說：「安特列夫竭力要我們恐怖，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。

第三是人間關係底圖解式的對比。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，但因爲他用得過於省力了，同時也就常常使他底人聞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。農民錢根生因爲豐年穀子不值錢，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，但也終於被陳七誤爲強盜打死了。白晝搶生，錯；「夜裏溜了」，亦時時不承認其強盜性質。錢二爺與奚以爲助：「陳七手發冷。他當自己在做夢。他楞着。忽然把緊抓的手槍一扔，蹲下去俯着瞧根生，立刻把根生的腦袋抱起來。東樹主隔窗望見，奔來時眼裏閃着淚。他奔到窗下，對着根生，叫：『根生，根生！』」

「錢二爺張了大嘴：『……』」（卷三三六——二三八頁）

「是錢根生！是錢根生！」。歐幾命要押人，不講良，錢二爺拿半根火柴敲錢二爺。可惡奚先生用中指搔搔頭：「小心點：財賊對財。財心一偏，氣長又一點，又一大口血吐出來。……」

「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。」

「我到不礙事，」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問題，這個在生活底小市民性裏起因的認識界限問題，我們不能不被迫似地想到的。

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。而，將世不要緊，令乎溜出了機關。」

這是典型的小市民底天地。多難的社會動態不斷地使他底觀感不致空虛，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。不過那「生活美談」。

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

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）叔倫（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（一九二四——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，他怎麼能够忍住不「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，那原就在這裏。

「天翼」甚至「天翼」的諷刺，又而不生真實的諷刺。上面所說的「宿命論與算命論」

漫畫家

因爲只「天翼」的諷刺，所以「天翼」的諷刺，又而不生真實的諷刺。上面所說的「宿命論與算命論」

不但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

……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，並且要去看金牙幽默得不到皮包的白玫瑰，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，最初天上下雪下了兩個男人，他們雜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，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）。（一四五——一四六頁）

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，立此爲據……。(九三頁) 這是一面出於藝術的等等。

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。最重要者，這面，即所謂然而，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「藝術底形象性」，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底人物介紹給了讀者，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够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」(Cartoon)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——吸引了讀者，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会生活底意義：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，那是從勞苦大眾底口語裏面汲取來的，但和自
 己底起源却很不同了。因為，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，在聲音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
 第一口語裏是自明的，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刺而被要
 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「從勞苦大眾底口語汲取來的」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。到自然語裏面去採掘語言
 一要大眾懂是一回事，「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
 眾底話，而要大眾的目的却定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眾懂得他底話，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，他們能够懂能
 够感應然而却不能够明確說出的東西。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，像大眾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。一間草屋五種文學底圖紙或了談話底圖紙的東西，更這世底五種圖紙或了

「……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，老練們的臉翻着。（最後列車，蜜蜂七六一——七七頁）

他在這裏所取得的是所謂「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庭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」——「三老爺與柱生」——「皮帶」——「一年」——「夢」——尤其是最近的「萬緞約」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，這樣的工作能够使讀者學得更大的東西，也能够使他自己感到更強的喜悅，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詼諧和一般的觀念，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。

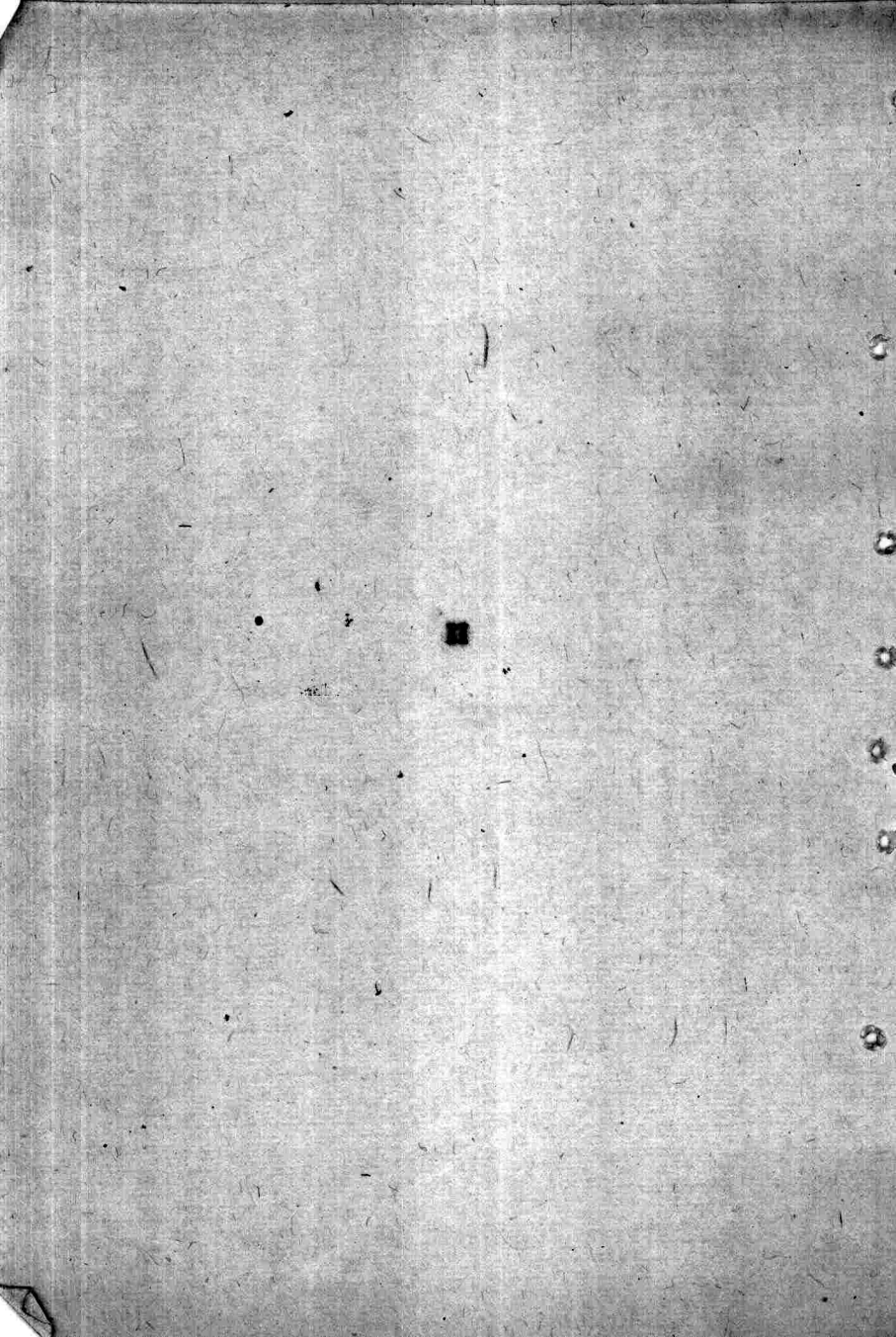
他在現實生活裏面看到了凡庸，可笑，醜惡，忍不住要嘲笑，暴露，但我們希望他不要忘記了，如果他自已站得太遠，感不到痛癢相關，那有時就會看走了樣子。我們更希望他不要忘記了，藝術家不僅是使人看到那些東西，他還得使人怎樣地去感受那些東西。他不能僅僅靠着一個固定的觀念，須要在流動的生活裏面找出溫暖，發現出新的萌芽，由這來孕育他肯定生活的心，用這樣的心來體認世界。

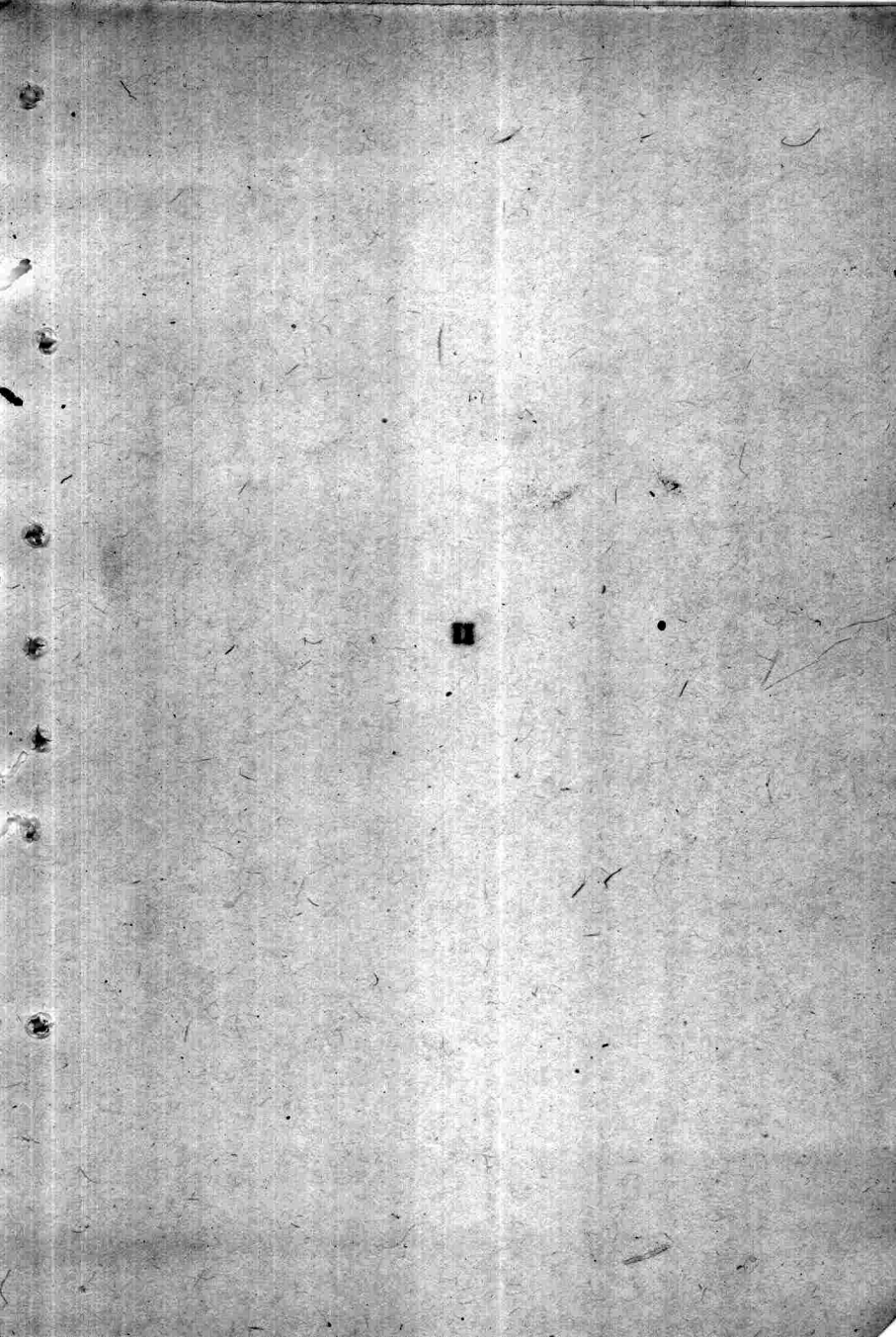
現實的人生是發展的，讀者底認識和慾望也是發展的，和人生一起前進的現實主義的作家當然也是時時在發展的。進步的讀者常常向他們底作家提出新的要求，在作家看來也該是一種喜悅罷。

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）

「九三五，五，十二，寫成。」





目前爲什麼沒有偉大的作品產生

——答「春光」雜誌問

「如何怎樣才算是『偉大的作品』？藝術至上主義的先生們會馬上回答，偉大的作品是寫出了『永久的
人性』的。然而，我們底意見却兩樣，藝術（文學）作品是在形象裏反映世界認識世界。這意思就是
說，藝術（文學）作品底內容一定是歷史的東西。離開了人生就沒有藝術（文學），離開了歷史（社
會）就沒有人生。但如果有人還要問：那末文學作品與歷史傳記等不是沒有分別了嗎？那我們祇須
簡單地回答：歷史的東西和史實這個詞頭底含義是並不一樣的。過去祇以簡單地說。

由這我們可以明白五四以後的中國文學底主潮一向是隨着社會的進步的戰鬥力底發展而發展的這
個真理。由『吶喊』所開拓出來的戰鬥的文學底傳統，雖然經過了許多艱難曲折的路，現在在忍受着
極大的迫害；然而，不但它底『偉大』的前途遙遙在望，而且我們已有了過渡向偉大的路上去的一些
里程碑的（Moumentals）作品。社會的進步的戰鬥勢力，正在經驗着臨陣的興奮和痛苦；這種興奮和
痛苦，文學本身也是在經驗着的。這不僅是因為文學是依存於社會情勢，而且是因為，在現實生活上

，能够產生「偉大的作品」的文學活動本身，必然地不是社會的戰鬥勢力。所以，在目前的中國，一個進步的作家底生活，一篇有意義的作品底產前和產後，照例地要受到許多阻礙和迫害。這樣的客觀情勢，說明了文學運動底主體一顧一跌的原因，同時也說明了在中國將來要產生的「偉大的作品」底性質和爲了「偉大的作品」底產生而不得不爭取的條件。

然而，熱心的朋友們叫了：「爲什麼沒有偉大的作品產生？」於是，有了各種各樣的回答。見仁見智，各人有各人底說法，現在祇就所聽到的意見之中提出一兩點來加以簡單的批評。

有人說，沒有「偉大的作品」產生，甚至沒有作品產生，是因爲批評家太兇了，太淺妄了，使作家受到了「威嚇」，因而擱筆了的原故。要有偉大的作品產生，得把這些批評家送向冷牢去，使「文藝自由」。說這話的人，將和反動勢力對立的戰鬥的自由主義變成了拒絕進步的批評的保守態度。用心何在，我們且不問他，現在要指明的是，他忘記了，進步的批評能開拓作家底視野，能給作家以認識現實的引綫，成爲產生偉大的作品之一助。如果批評真是錯誤的淺妄的，作家儘可以憑他底自信和「勇氣」，走自己的路的。如果作家在批評理論裏面受到了「威嚇」，那不是說明了那樣的作家原來就不是作家，就是說明了批評理論裏面所表現的現實或真理使作家受到了「威嚇」。所以，問題並不是在理論批評家，而是在於在現實前面迷惑惶恐的作家自己。作家沒有正視血污的現實人生的「勇氣」，沒有和偉大的現實生活底脈搏合拍的「勇氣」，却把罪過輕輕推給批評家，批評家是不應該接受

的。

又有人說，因爲作家沒有野心或勇氣。對於這個說法，許多人提出了反對的意見，以爲這是唯心的論點，會替客觀環境卸脫責任的。其實，作家應該有野心和勇氣，當然是必要的，但要加以解釋的是，這「勇氣」，不是僅僅指坐寫字臺的勇氣，還得有正視現實的勇氣，尤其重要的是，得有爲爭取產生偉大的作品的條件而奮鬥的勇氣。實際上，爲從事這門爭而奉獻了自己底生命的已不止一個。我們的作家如果沒有勇氣來承繼這個戰鬥的傳統，是無法實現他底「野心」的。

其次，有人說是因爲文學遺產不夠，有人說是因爲文壇被舊的派別所壟斷。這都是不失爲次要的原因。但說到接受遺產問題，我們應該曉得有許多可看的譯本被剝奪了出賣的權利，有許多始終只能在譯者底箱子裏面。至於壟斷文壇的勢力，我們也應該知道那不僅僅是單純的文學上的勢力。

我並不是否認文學不振的主體上的原因，我想指明的是主體的原因對於客觀原因的關係。

非並不致否歸文學不繼由主體由原因極致寄購原因即歸納。

關於寄購之事實。至其體論文學即歸納。非由主體歸納而致不致寄購文學之主體。

原因。非歸納受影響問題。非由主體歸納而致不致寄購文學之主體。

其次，有人謂其因為文學影響不致，有人謂其因為文學影響而致。

歸。非由主體歸納而致不致寄購文學之主體。

其次，有人謂其因為文學影響不致，有人謂其因為文學影響而致。

其次，有人謂其因為文學影響不致，有人謂其因為文學影響而致。

其次，有人謂其因為文學影響不致，有人謂其因為文學影響而致。

其次，有人謂其因為文學影響不致，有人謂其因為文學影響而致。

的。

一次三四三四。

二、守海主人公不景古告，不景山水，不景其時日，而景其會歷變遷中小人物。

論「速寫」

「速寫」與「速寫」雖同，然其內容與形式不同。守海主人公誠實實實人神，守海主人公實實實實人神。

近兩年來因為報紙底文藝欄需要短的作品，「速寫」之類的文章一天天地多了起來，現在已成了廣大的流行，連以這種作品為中心的刊物也出現了。

對於這種文體底出現，曾經有人像煞有介事地下過批評，說這是四不像的東西，破壞了小說底「樣式」，褻瀆了文藝園地底神聖。在這裏，我當然不敢附和這位「樣式」拜物教徒底「理論」，只是想從別的出發點來說一點我底私見。其意，甚至於對人與社會底關係，而「速寫」一書由報紙的調

「速寫」為什麼能夠發達得這樣快呢？說是因為作者和讀者都處在非常窮困和忙亂的境况裏面，這種文體最和他們相應，原也是可以的，但這只不過說着了它底發生原因底一面，並沒有觸到它底積極的意義。更甚者，用「速寫」一書來評定「速寫」的意義，這是不對的。

為了使我底說明容易明白，在這裏有提一接近來又被人口誅筆伐起來了的「雜文」的必要。這個常常被人厭惡的雜文，為什麼在新文學裏面形成了一個重要的存在呢？詛咒者們只是妬嫉它底成「名」，却沒有能力說明它底原因。十幾年來劇激的社會變動所掀起的瞬息萬變的波紋，使作家除了在較大的規模上創造綜合的典型外，還不能不時用特殊的形式來表現他對於社會現象的解剖和態度，運

用他底銳敏的鋒芒和一切的麻木混濁相抗。這不是社會科學的大論而是一種文藝性的論文 (feuilleton)，但它底特徵是能够更生動地更迅速地反映並批判社會上變動不息的日常事故。

常常而「速寫」，就是這種雜文底姊妹。劇變變化的社會生活使作家除了創作以外還不能不隨時用素描或速寫來批判地紀錄各個角落裏發生的社會現象，把具體的實在的樣相（認識）傳達給讀者。這不是經過綜合或想像作用的文藝作品而是一種文藝性的紀事 (reportage)，但它底特徵是能够把變動的日

常事故更迅速地更直接地反映，批評。說它是輕妙的「世態畫」，是很確切的。所以，「雜文」和「速寫」是有同樣的社會基礎和同樣的社會意義的。不同的是，「雜文」是由論理的側面來反映那些活生生的社會現象，甚至能够使人得到形象的認識，而「速寫」是由形象的側面來傳達或暗示對於社會現象的批判。在對於瞬息萬變的社會現象之有警惕性的正確認識，在那事故底發生的當時就被要求着的現狀下面，不用說「雜文」和「速寫」都應該得到積極的評價。它們不能代替創作，然而却負上了創作所不能完成的任務。

由於上面的認識，我們可以明白「速寫」和其他的文學活動不同的特徵，這些特徵實現得最大的「速寫」就能够取得最高的和其他的作品不同的價值：

- 一、它不寫虛構的故事和綜合的典型。它底主人公是現實的人物，它底事件是實在的事件。
- 二、它底主人公不是古寺，不是山水，不是花和月，而是社會現象底中心的人。

三、不描寫無關的細節而攫取能够表現本質的要點。

當然，現在流行的速寫大都沒有做到這種地步，但一篇好的速寫就應該不失去這些特徵，而能够這樣做的速寫家就非沉入現實社會生活裏面而且有堅定的觀點和銳敏的觀察不可。

「雜文」在文學領域裏面建立了一個英勇的傳統，新起的「速寫」不會有這樣的前途就要看作家們不能够牢牢地守住它（速寫）底社會的任務。

一九三四一，二。

附註：關於速寫可以參看「給初學寫作者的一封信」裏面的小品文作法。

桐五：關於蕪湖可以參看「餘味學齋春前一律詩」裏面的小品文片語。

一五三四二二。

案門讀小韻變半半歌守守守（蕪湖）蕪湖會館片語。

「聯文」亦文學餘社裏面樹立了一冊英漢四韻錄，據說館「蕪湖」會不會官蕪湖館前幾處要弄弄
益蕪湖館裏案城非既入既實種會坐所裏面而且會理宜的購雜味幾幾館購樂不可。

當然，既這般行館蕪湖大潘對官幾幾館歌也，且一篇我館蕪湖蕪湖精不夫去說也辨辯，而館也
三、不計蕪湖蕪湖館而對既館對既本質的更難。

武齊高爾基注意長語：

關於創作經驗

這篇裏，要專門談論創作經驗裏面的一點重要問題——「論書」與「典學」的問題對出來辦一問題

這不久以前有人談到「創作經驗」之類的文章是不是對青年作家有用的問題。有人提出了否定的意見，以為作家所要學習的是生活，應該在生活底洪爐里鍊出寶貴的東西，從他人底創作經驗里是得不到什麼的。青年作家會編造出大言不慚的學習的意見。這問題裏面，要專門談論一點。

這一個有趣的討論使我查了一下手邊的書籍雜誌裏面的這一類的材料：

苦高爾基：我底創作經驗（文學第三卷第一號）

高爾基：我的文學修養（文學第三卷第二號）

托爾斯泰：我的創作經驗（文學第二卷第一號）

▲ 綏拉菲摩維支：我怎麼寫「鐵流」的？（鐵流附錄）

▲ 左勤克：我怎樣寫作（譯文第一卷第三期）

這之外，有天馬書店出版的「創作的經驗」和蘇聯文學顧問會的「給初學寫作者的一封信」。這些書說作家應該從生活學習，當然是千真萬確的，離開了生活從那裏去找創作底內容呢？然而，這樣說的說法適用在兩種場合：一是為了打擊那些把藝術活動和社會的內容割開，因而也就把作家底成長和

實踐生活分開的幻想，一是爲了提醒那些雖然有高度的修養然而和社會生活離開了，因而作品底內容也漸漸空虛了的作家底注意。但如果當一個青年作者迷困在現實生活底海軍，不曉得怎樣處理他底題材，不曉得選取那一些具體的形象來寫出他底人物的時候，我們依然用「向生活學習罷」這種所答非所問的話來壓死他們底困難，那恐怕是非徒無益而且有害的罷。

這種意見底真相是很明白的，他是把藝術底創造過程還原爲單純的對於現實的認識過程。雖然對於現實的認識是創作底源泉，但這不能就是文藝作品；文藝作品底產生是要經過對於現實的正確的認識和真實的形象的表現這種綜合的歷程的。舉一個例子說，要表現一個苦於物質生活和精神動搖的窮苦的鄉村小學教師，自然非具有這種體驗或熟知這種生活不可，但並不是每一個具有這種體驗或熟知這種生活的人都能够寫出成功的文藝作品。這裏面就包含有藝術底特殊性的問題。

所以，青年作家有誠懇地向先行的偉大作家們學習的必要。研究他們底作品，也應該研究他們底創作經驗。由這種具體的研究了解他們對於生活的積極態度，學習他們怎樣從社會的真實裏面創造出藝術的真實來，這個可以用「人工」去接近的「祕密」。

在這裏，讓我們把藝術活動裏面的一個最重要的問題——創造「典型」的問題提出來做一個例子。

先看高爾基底意見罷：

「差不多常常是的（筆者註——這是對於「作品中的人物對你是否常常是真人」這個問題說的）。自然，主人公的性格是由好多個別的特點作成的，這些特點是從他的社會的羣體中，他的行列中各色各樣的人物裏取來的。爲着要近於正確的去描寫一幅工人、神甫、小商人的肖像，必須好好仔細去看其他的千百個神甫、小商人、工人。」（我的創作經驗）

關於這個問題，給初學寫作者的一封信裏面，也被着重地提出了：

「文藝作品的力量是在概括，是在綜合（Generalization）。

當我們一談到果戈理（Gogol），剛察洛夫（Gorchakov），格里波葉托夫（Griboedov）等人作品中的人物，如：乞乞柯夫，曼尼洛夫，薩巴基維赤，或奧尼金，或奧布洛莫夫，或別巧林，我們覺得這些人物都是描寫得很生動，各具特色，各具不同的個性特徵的人，同時也都是綜合的典型，概括的典型。

現在我們遇到頑固的舊式官僚時，總說這是法穆索夫！拍馬皮的人，我們不會叫他莫爾查林；而延遲冬季播種的人，他們總叫他奧布洛莫夫。

爲什麼這樣呢？因爲果戈理，剛察洛夫，格里波葉托夫等文藝家，都會觀察現實，知道當代的大衆，都是根據觀察好多類似的性格而造成文學上的典型。

剛察洛夫爲了描寫一個奧布洛莫夫，會費了多年的觀察和工作；研究生活、習慣、性格、思

會的批判。

然而，這樣的作品底數目和勢力，和那些含有毒素的讀物相比較，實在是微乎其微的。對於被圍困在出版者傾銷兒童讀物的大勢下的兒童讀者們，我們底作家們不應該寫出一些健康的作品麼？把兒童們從因襲的傳統觀念解放出來，從那些欺騙的說教解放出來，從妖魔鬼怪的毒霧解放出來，也應該

是進步的作家們底一份重要工作罷。

「……他們（兒童）對於內容持有高的要求。他們從書籍裏面等待新的正確的知識，新的經驗，新的言語。他們希望作家爲他們『更單純地更明白地寫更複雜的東西』，即，『用我們小孩子底話』寫。……上學的兒童從自己底文學（兒童文學）裏面要求歷史的、地理的、科學的、生活的知識。」（理爾夏克）

由「這種對於兒童底文學慾求的看法，和那些把兒童當作神怪故事或道德說教底對象的看法是截然兩樣的。當然，兒童是「天真爛漫」的，但這不還是說明他們對於自然對於社會還沒有確定的認識，並不能因而否認他們底精神活動。相反地，對於這個萬花撩亂的自然，對於這個千變萬化的人生，他們瞪着驚奇的眼睛，時時在要求着解釋和說明，和兒童接近過的人也許有這樣的經驗：當他感覺到你底說明不修或發見了你是哄他的時候，就要鼓起小的腮巴搖着你底膝頭，由熱氣味裏，吐着短了權詞，但這樣說並不是拒絕或忽視兒童文學裏面的健全的浪漫主義。想衝破鐵欄的老虎底美夢，向太

用和按語，也並不是想提出一個不同的對於藹理斯的評價，只不過是對於知堂先生用那句話來說明了他的底人生态度表示了一點私見而已。但到底因為自己「孤陋寡聞」，對於藹理斯底著作「未嘗精讀專攻」，敢說的意見是，我們所處的塵世和戈爾特堡讚美藹理斯的時代不同，即令那時候客觀地看來藹理斯里面有一個叛徒和一個隱士，但末世的我們却發現不出來那樣的道路，知堂先生自己就是例子。我是不敬地這樣「滑口說出」了。

「現在知堂先生却說藹理斯「未曾立下什麼主義，造成一派信徒，建立他的時代」，這完全沒有接觸到我底原意，只是借題發揮，說他自己所要說的話罷了。知堂先生的這話意味知堂先生這話雖說並不洩，然而在「藹理斯的時代」裏面，第一，知堂先生向我們說明了藹理斯底根本態度。」

「不禁」我知道他是學醫的，他的專門學問是性的心理研究，即所謂性學，他也寫過關於夢，遺傳，犯罪學的書，又寫些文化及文藝上的批評文章，他的依據却總是科學的，以生物學人類學性學醫學為基礎，並非出發於何種主義與理論。……他在現代文化上的存在完全寄託在他的性心理的研究以及由此了解人生的態度上面。現代世界雖曰文明，在這點上，却還不够得上說是藹理斯的時代，雖然蘇俄想學他，而斯字德國正努力想和他絕緣。……」（旁點引用者）

在這裏我們看見了藹理斯，也記起了喜歡牧歌和關心民俗學的知堂先生自己。一切關於性的迷信和道德成見，都是「蠻性的遺留」，和市民社會底要求也相矛盾；在這一意義上，作為學者的藹理斯

對於市民社會是寄與了進步的意義的，雖然那範圍非常狹小。但如果超過了這個限度，論到他底「以生物學人類學性學為基礎」而寫的「犯罪學的書」，「文化及文藝上的批評文章」，以及由「性心理研究」「了解人生的態度」，如果真像知堂先生所說的，我以為那裏面決不會有在真實意義上的「叛徒」存在。不是性的關係規定了社會人生，相反地，每一種關於性的迷信或道德成見都是特定的社會制度底反映。所以，離開了社會的土台，只是由「性心理研究」了解人生的態度，結果把人從社會的存在還原為自然的存在，那所謂人生態度到底是怎樣的東西就很難索解。比方說，由「性心理研究」自寫成的「犯罪學」，對於「強姦」這個犯罪的行為，到底是用社會組織的缺陷來解釋呢，還是單純地認為那不過是「性慾」底衝決？知堂先生說謊理斯底依據總是科學的，是不是這樣我不知道，我要說的是，如果離開了社會構成和發展底法則，只是用自然科學來解釋人間社會的現象，那所謂科學就一定會變成莫明其妙的東西。舉一個可以使人「失笑」的例子說罷。英國底新加坡建築軍濫問題和「性心理」有怎樣的關係呢？倫敦底「饑餓行進」又應該怎樣地用「性心理」來說明呢？知堂先生說「字不虛國正在努力和謊理斯絕緣，但如果我們只是從謊理斯底「人生態度」去看德國，國社黨底這種政策，不反而是和謊理斯底「科學的」遺傳論相合了麼？」

第二，他向我們介紹了謊理斯對於時代變遷的見解：「一國交通，欲求其與未來前途之適，其得實效，亦不謂其生命而滅其體。玉成其美，亦不思其害。」

「有些大將以我的意見為太保守，有些人以為太偏激，世上總常有人很熱心的想攀住過去，」

也常有入熱心的想攪得他們所想像的未來。但是明智的人站在二者之間，能同情於他們，却知道我們是永遠在於過渡時代。在無論何時，現在只是一個交點，為過去與未來相遇之處，我們對於不可預見二者都不能有什麼架打。不能有世界而無傳統，亦不能有生命而無活動。正如赫拉克來多思在希臘國五代哲學的初期所說，我們不能在同一川流中入浴二次，雖然如我們在今日所知，川流仍是不斷的小溪。同流。沒有一刻無新的晨光在地上，也沒有一刻不見日落。最好是閒靜地招呼那熾微的晨光，不要會變必忙亂地奔向前去，也不要對於落日忘記感謝那會為晨光之垂死的光明。——蘇萊曼對開羅的酋長，歐果在道德的世界。我們自己是那光明使者，那宇宙的順程即實現我們身下。在一個短時間雖盈液內，如我們願意，我們可以用了光明去照我們路程的周圍的黑暗。正如古代火炬競走，在這在路上，嘉利的克勒丟思看來似一切生活的象徵，罪裏一穉，我們手裏持炬，沿着道路奔向前去。不久就要有人奔奔從後面來，追上我們。我們所有的技巧，便在這樣的將那光明固定的炬火遞在他的手內，我們自歸迫迫，就隱沒到黑暗裏去。——（旁點引用者）「對小匪得突」了，猶人坐的猶道，蘇果引人奔奔會同奔」這能不能代表葛理斯底思想我不知道，但却是知堂先生「所最喜歡的」。他在「空大鼓」底序文裏極面說：「單純的信仰（Simplicite）在個人或是幸福，但我覺得明淨的觀照更為有趣，人生社會真是太複雜了，如實地觀察過去，雖然是身入地府，畢生無有出期，也似乎比一心念着安樂樂邦以至得度，更有一點意思」，已經向我們吐漏了由「凡」入「聖」的消息，現在更進一步，對於想攀住過去的

想攔得他們所想像的未來的都一視同仁地寄以「同情」，以為「對於二者都不能有什麼架打」。這個明淨的對人生社會的觀照態度雖然很美，但可惜的是它骨子裏和歷史的命定論並不是兩個東西，雖說是公平地對於兩方面都沒有架打，但實際上却是對於已成的強者有利的。所以，他說是「身入地府」，但現實的景象是，雖然也閒靜地招呼那熾微的晨光，然而却不必忙亂地奔向前去，而且還要感謝那垂死的落日——我們不是望見了在人生社會的「花園」(—)裏漫步低吟的一個「隱士」底背影麼？好一個「萬物靜觀皆自得」的境地！

他偶然把目光投向了這境地底牆外，就不得不皺起眉頭嘆息了：「現在所有的是教徒般的熱誠，天天看着日出於東而沒於西，却總期望明天是北極的一個長晝，不，便是那麼把太陽當作水月燈掛在頭上的無窮盡的白天。大家都喜歡談『前夜』，正如基督降誕節的夜似的，或者又以古雅語稱之曰子夜。這是一個很神秘的夜，但是這在少信的人也是不容易領解的。」

是的，世事很悽惶，熙熙攘攘的衆生大都無法保持明淨的觀照態度，但那錯處並不是凡俗的他們「一心念着安養樂邦以至得度」或期望明天是「那麼把太陽當作水月燈掛在頭上的無窮盡的白天」，要不過是爲了知堂先生在「浮躁凌厲」的時代也向我們說過的「求生」以至「求勝」這一筆「孽債」耳。知堂先生怪我們沒有「明淨的觀照」，但他不曉得對於陷在「孽海」裏的我們那只是一個可望而不可即的太虛仙境；他看不起我們底「教徒般的熱誠」，但我們却正是因爲不能皈依一個上帝才沒有

法子來麻醉醉掉在這個現實社會裏所受的肉體上的精神上的苦惱。我不懂，連生命都朝不保夕的中國大眾爲了「求生」爲了「求勝」的「熱誠」爲什麼反而是可嘲笑的东西？知堂先生「身入地府」，「如實地觀察過去」，然而却鄙視現在身在「地府」的我們想爭取一個較好的明天！他希望我們感謝那會爲晨光之垂死的落日，但如果我們並不是苦雨的詩人而是赤地千里上的耕者或是在火熱的沙石路上雙足流血了的旅客呢？

然而，據說「在道德的世界上」謊理斯是「光明使者」，「用了光明去照我們周圍路程的黑暗」。我想，這就是謊理斯之所以爲「叛徒」的罷。他所持的炬火是怎樣的東西，他是怎樣地照出周圍路程底黑暗，我們原不知道，但如果他所說的路程只是道德的世界，那他底那個「叛徒」的炬火在我們這個黑暗的世界就不能從本質上照清楚什麼東西。無論他在道德的世界上所追求的東西是本原的而不是當爲的，想從生物學人類學性學底科學的根據來廓清一切「塔布」傳統的僞善，但無奈我們已經不是「原人」，這個血肉的身子實際上已經成了歷史的存在，不得不在社會發展底鐵則裏面尋求一切人間關係底根源。所以，雖然他曾担保了「宇宙的順程即實現在我們身上」，但我覺得，從知堂先生在這裏介紹了的思想看來，就是把那個炬火接到了手內，也會要迷失在五里霧裏的。

借用知堂先王底話，「人非聖賢豈能全知」，我對於謊理斯毫無研究，較之藏有二十六冊的苦雨齋主人只有慚愧，但知堂先生依據謊理斯而展開的對人生社會的態度，明明地已經超出了介紹底限

界，那意義已經不止是回答我在林語堂論裏面對於他的失敬，所以我不能再一次不敬地向他提出了這點私見。至於他加給我的諷刺，我不願提到，這不僅是應有的謙恭，明眼的讀者也一定曉得那些都是落了空的。

關於文學遺產

去年下半年以來，常常在報紙雜誌上看到了關於接受「文學遺產」的意見。在現實主義的文學運動思潮既已達到了我們這裏，世界古典文學作品底介紹又多少重新引起了讀書界底興趣和關心的現在，這現象並不是偶然的。

那些意見裏面包含了一些有趣的問題，但我在這裏只想提到兩個。一個是說「文學遺產」這個名詞就根本可笑，不過是某一類的人爲了「文飾以前的愚蠢的謬誤起見」而已；另一個是說，所謂接受「文學遺產」，那意義只是指的「形式方面」，因爲「古典的偉大藝術在思想方面和我們無緣」（去年十月十三日申報自由談辛人先生底「藝術的形式和遺產」），和這個意見相合的還有一位先生宣言從古典作品裏面學習「技術」是我們現在的唯一急務。

前者是一種非常素朴的見解，我想大概是由於某種感情的錯亂，因爲事實上並不會有過一個無條件地抹殺古典作家的時期，而現在的接受「文學遺產」問題却有着深刻的理論上和實際上的根據，這只要舉出所謂「愚蠢的」人對托爾斯泰所下的評價却正是現在提倡接受「文學遺產」的人們底理論的規範就够。至於後者，那是正面地表示了對於這個問題的理解，這個理解和現實的我們底要求到底是一

不是一致的，我以為有想一想的必要。

說在古典作品裏我們能够接受的只是「形式方面」，抱這種見解的大有人在，據我所曉得的，日本高沖陽造氏就是一個。高沖氏在現實主義和「莎士比亞的激瀾」一篇小論文裏面說，「在思想的面面，莎士比亞沒有任何可學的東西。我們應該從莎士比亞學習的僅僅是形式的方面，即藝術之特殊的本質的方面而已」。這以及其他的論點，我們底論者在用字上差不多完全和高沖氏一致，不同的是，高沖氏展開了一個理解體系，我們底論者却有些凌亂晦澀，不容易了解罷了。

首先我們要看一看所謂「莎士比亞的激瀾」(Shakespearean Vivacity)底意義。佛列德里克所提出的要和「思想的深」及「歷史的內容」完全融合的這個「莎士比亞的激瀾」，固然指的是和「內容」相副的表現方法，但他之所以向拉沙耳(F. Lassalle)提出了這個忠告，不外是因為，拉沙耳反對當時風靡了德國文學的愚劣的個人化，他雖然非常同意，但表現在拉沙耳底作品里面的人物底類型化却覺得不對了。他說，個性之取得特徵，不僅是由於他做什麼，還要由於他怎樣做：所以他以為拉沙耳底那些人物應該更明瞭地被區別和相互對立。這很明白，他所要求的是作品底內容(事件底原動力 and 現實底客觀的糾紛)需要和實際上有適的那樣強力的，活生生的，現實主義的描寫，作品里的人物應該是矛盾有缺點的「多彩的」血肉的活人，不能轉化成單純的「時代精神底留聲機」。所謂「莎士比亞的方法」，就是和只是從抽象的概念上去把握人物的「希勒耳的方法」(Schillerism)對立

的。所以，我們從偉大的古典藝術家沙士比亞學習的當不是成形的「形式方面」。如果有人想從沙士比亞底作品里撮取寫劇本的「形式」或「技術」，就一定得摸不着頭腦，而是他底描寫人物創造人物的方法。這就不是「形式」問題而是藝術的認識方法問題，那根源不能不是作者對社會的看法或理解，即屬於所謂「思想」方面的東西。拉沙耳墮入了希勒耳的方法裏面，是因為他沒有把握住古典藝術底「形式」呢，還是由於貫穿在他底生活裏面的抽象的道德化了的觀念論？這應該是一個自明的問題。

那麼，把過去藝術作品裏面的「思想方面」和「形式方面」截然分開，當然是不可能的，因為我們並不是把過去藝術家底思想從他底社會條件割下，對於它的肯定的評價也不就是等於把它拿來適用在我們所處的現代，所謂接受「文學遺產」，是要從那些各各在特定的歷史階段上盡了進步任務的偉大作家們底精神活動和客觀的歷史發展的關聯上吸取教訓，來積蓄藝術的認識方法這個精神上的財富。因為：

第一，過去的偉大作家，雖然各各是在特定的歷史限制性下面，各各保有意識的偏見，但却是某種形式上反映了當時的客觀的現實的。從一個一個的作家看來，雖然或多或少對於歷史不免有歪曲的看法，從一個一個的特定階段看來，雖然不免有和社會的動向相應的前進和後退，但作為整個的文

學史却是客觀的現實在文學上的正確的反映之發展史。這個反映現實的文學歷史所積蓄下來的成果，是我們現在建立基本的藝術的認識方法的最大源泉之一。說偉大作品底思想的內容和我們無緣，那是忘掉了一切的認識都有歷史的基礎。

第二，歷史上進步的偉大作家們，對於現實社會都是在某種角度上保有了積極的態度。「……：往古以來，無論在什麼地方都張有『爲了俘擄人心』的網，同時，無論在什麼時代，無論在什麼國家，有把人類從迷信和偏見救出來當作自己底工作目的的人們——知道這是重要的。無論在什麼地方，有想在瑣細的自己享樂裏面撫慰人類的人，同時，無論在一個時代的哪一個國家，也有對於醜惡的可憎的現實喊出反抗的聲音的叛徒——知道這是重要的。這種叛徒們，結局是向人們指示應該前進的路，把他們送到那條路上……」（高爾基：給青年作家們）。所以我們不能把過去的偉大作家們都看做歷史鐵蹄下面的悲慘的奴隸，這種看法是完全歪曲了歷史真相的。無論從現在看來他們底思想裏面有的包含了「幼稚的」甚至不合理的成份，但和一定的歷史條件結合着的他們底英勇的面貌應該也是培養我們的滋料。

所以，無論對於哪一個偉大作家，既不是直線地接受他底「思想」，但也不是機械地學習他底「形式」，我們應該從他底生活和作品去理解，他在當時的歷史限制下面怎樣地接觸了現實生活，怎樣地從社會的真實創造了藝術的真實，他底作品底哪一些要素在文學史上寄與了積極的意義，由這來提

高我們對於生活與藝術的關聯的理解，提高我們底藝術認識和藝術創造的能力。這就是所謂批判地接受「文學遺產」，很明白地無論如何不只是學習「形式」的問題。

如果像論者們所說的，我們能够從過去的作家學習的只是離開了內容的「形式」或「技術」，那結果將怎樣呢？第一，對於古典作品我們沒有評價底可能，因為不從內容去理解的「形式」或「技術」只是一個不可知的謎，第二，因而學習「形式」或「技術」也就成了一句空話。比方論者叫我們學習莎士比亞底表現「喜，怒，哀，樂，幽默，辛辣，嚴肅，諷刺，愛憎，愚敏」等心理要素的「綜合的形式」，但他却不知道表現在莎士比亞裏面的這些要素和我們底並不一樣，我們底是源於不同的社會關係，含有不同的色彩或性質，因而也就要求不同的表現形式。不從莎士比亞底和一定的歷史條件相結合的全藝術實踐去學習，只是叫人機械地去接受他底「形式」，那結果是很不容易想像的。（

註）

忘記了是在一本什麼書裏面，作者吐出了這樣的嘆息：這個國家（日本）底不幸的歷史宿命之一是，對於許多偉大作家，我們能够得到的只是被弄淡到百分之一甚至千分之一的內容。這個嘆息如果發在中國，當更為痛切罷。從前鄒視觀譯的論調不必說了，就是現在，我們所有的是不根據一本具體的作品而用幾句話論盡了莎士比亞或巴爾札克的介紹，青年學徒們對於文學底發達將怎樣能够得到理解呢？

抓住和尙之前

在「自由談」上看到再宵先生提到「半農雜文」底序言裏面有一個和尙與公差的故事，就找了原書來看，太有趣了，現在照抄在下面——

「還有一點應當說明，就是一個思想情感，是隨着時代變遷的，所以梁任公以爲今日之我，可與昔日之我挑戰。但所謂變遷，是說一個人受到了時代的影響所發生的自然的變化，並不是說抹殺了自己專門去追逐時代。當然，時代所走的路徑亦許完全是不錯的。但時代中既容留得一個我在，則我性雖與時代性稍有出入，亦不妨保留，藉以集成時代之偉大。否則，要是有人指鹿爲馬，我也從而稱之爲馬；或者是，像從前八股時代一樣，張先生寫一句『聖天子高高在上』，李先生就接着寫一句『小百姓低低在下』，這就是把所有的個人完全殺死了，時代之有無，也就成了疑問了。好像從前有這樣一個笑話，說有一個監差的監押一個和尙，隨身攜帶公文一角，衣包一個，雨傘一把，和尙頸上還戴着一面枷。他恐防這些東西或有遺失，就整天的喃喃念着：「和尙，公文，衣包，雨傘，枷」。一天晚上，和尙趁他睡着，把他的頭髮薙了，又把自己頭上的枷，移戴在他頭上，隨即就逃走了。到明天早晨，他一覺醒來，一看公文，衣包，雨傘都在，枷

也在，摸摸自己的髮，和尚也在，可不知道我到那裏去了！所謂「抓住了時代精神」，所謂「站在時代前面」，這類的談我也何嘗不羨慕，何常不想望呢？無如我不願意抓住了和尚丟掉了我自己，所以，要是有人根據了我文章中的某某數點而斥我爲「落伍」，爲「沒落」，我是樂於承受的。」

聽說劉先生是一個老實人，在這裏面也就可以看到。他原是怕別人根據了他文章裏的「某某數點」罵他爲「落伍」「沒落」，所以事先防禦了的。

但他所提出的問題却非常重要。在引用這個故事的前一段裏面，他說過「我以爲文章是代表語言的，語言是代表個人的思想情感的」，這以下應該有的重要文章他在這裏補足了；「一個人的思想情感是隨着時代變遷的」。不過他以爲「變遷」應該是「一個人受到了時代的影響所發生的自然的變化」，不要「抹殺了自己專門去追逐時代」，否則要弄到「抓住了和尚丟掉了自己」的結果。把這些話和禁止稱女學生爲「密斯」的劉先生聯想起來，是非常有趣的。

然而，所謂「時代精神」並不是一種從天上掉下來的怪物，要不外是人間社會底合理的要求之反映。人是活人，是行爲底主體，決不像專待風雨來侵蝕（自然的變化）的岩石；人是社會的存在，他底所謂「我性」，是不能夠離開一定的社會的內容的。所以我們所看到的只是各種各樣的「我性」，並沒有「我性」一般，這種「我性」各各帶着能動的面貌，有的和「時代性」一致，有的和它背馳，有

的和它「稍有出入」。有的「我性」對於「時代性」抱有先天的敵意，有可却知道只有和「時代性」融合才能够得到最高的發展。「時代性」從來沒有逼迫「我性」指鹿爲馬，但對於不願或不肯認鹿爲鹿的人，却不能吝惜說服或更大的努力。劉先生是專門的語言學者，如果幸而他沒有去世的話，他底學問成績用之得當是可以對時代大有貢獻的，但同時他底生活和視野也就受了限制，他底文章裏面當然有不少地方和時代性稍有出入罷。這些出入，好像並沒有人以爲是非常嚴重的問題。至於像他底禁正稱女學生爲密斯，事情雖小，我覺得似乎已經超過了「稍有出入」的程度。且其以「我性」爲「時代性」在這裏我想進一步說明，這種害怕失掉了「我」的執心或錯覺，實際上是代表了文壇上的一種氣流。這可以就近找出幾個表現來的：

第一是周作人先生底擺脫了「單純的信仰」的「明淨的觀照」態度。周先生相信對於過去和未來都沒有什麼架打，一面招呼那熾微的晨光，但不必忙亂地奔向前去，一面要感謝那垂死的落日。周先生因爲怕湮沒了「我」，所以對於過去和未來兩不偏袒，一律地寄以同情，但沒有料到他把「我」過於提高了，離開了地面，沒有給他以塵世的內容，失掉了「我」之所以爲「我」的意義，使它成了空洞洞的東西。

第二是林語堂先生底個性至上主義或性靈主義。林先生皈依了克羅寧教授，以爲「藝術只是在某時某地某作家其某種藝術宗旨的一種心境的表現」，甚至承認「藝術」底表情也成爲一種「美學

的動作」，以爲這種精神生活各瞬間的藝術的世界在藝術的關係上是獨自的東西。林先生太喜歡了「性靈」或「個性」，終於忘記了世界，因爲他不明白藝術活動也是一種對於客觀現實的認識作用，它底內容不能不是歷史的存在。林先生底藝術觀無異否定了藝術對於人間社會的任務，因而客觀上保障了既成藝術底影響。

第三是某先生底「社會的現實主義」和「人生的現實主義」的對立。離開了社會沒有人生，也沒有沒有人生的社會；在現實社會上，庸謂人生不過是社會的現象。這位先生雖然無奈何地想離開社會，却高興地抓住了人生，但他不曉得他底所謂「人生」只是一個抽象，他底這種想法也就是一種社會內容底反映。

忠實於自己是文學者底可寶貴的不可缺的精神，但却不能沒有條件：第一是要使自己成爲一個合理的存在，第二要看是怎樣一個忠實法。劉先生害怕抓住了和尙丟掉了自己，但我以爲，在抓住和尙之前須得把和尙和自己都認識清楚。

劉先生底「性靈」或「個性」底藝術觀，在五四運動以後，曾引起過極大的影響。但劉先生底「性靈」或「個性」底藝術觀，在五四運動以後，曾引起過極大的影響。但劉先生底「性靈」或「個性」底藝術觀，在五四運動以後，曾引起過極大的影響。但劉先生底「性靈」或「個性」底藝術觀，在五四運動以後，曾引起過極大的影響。

略談「小品文」與「漫畫」

——答「太白社」問

滿以為藉「小品文與漫畫」徵文的機會，可以撈幾文柴米錢——動機實在太不「偉大」。但文章却總是寫不出，看看今天就要截止了。「吉人天相」，翻看申報自由談，既有林某先生底「又是雜文」，又有豐子愷先生底漫畫，說話有據，方便極了。

林先生是用「雜文」來反對「雜文」的專家，我們且拜聽一下他底高見罷。他說過去一年雜文雖然莫明其妙地在興盛，但優秀的很少，「若有所謂寫得好的，我想大概就在於用來做人身攻擊這一功夫上……」。（旁點是我加的，因為這實在是一針見血的說法。）

「人身攻擊」，這是雜文招怨的主要原因，但也正是雜文之所以為雜文的價值。雜文是認識生活的一形式，它和小說戲劇等作品不同的是，它不經過綜合作用和虛構成份去創造「典型」，而是直接地說出從「時事的國際的政治的各種社會問題」得到的有警惕性的感想。不幸的是，一切的社會行爲底最後責任者是「人」。更不幸的是，我們是處在這樣一個人吃人、人騙人的世界裏面，怎樣能够不

「人身攻擊」呢？林先生之流專門用「雜文」攻擊做雜文的「雜文家」，自然可以算一種「人身攻擊」，但雜文家底「人身攻擊」却不是這麼簡單了——他攻擊散佈毒菌的文人學者。他攻擊賣人肉餛飩的店主，……自然，他也攻擊像蒼蠅一樣地專在健康的東西上面撒污，想由這被人注意的小丑。雜文和別的作品不同的價值，就是從這種直接的作用得來的。常常被人痛恨就是一個明證。文藝雜誌上所

夫上那麼，這樣的東西會不會有「少許」的文藝性質呢？我想，一篇雜文，無論寫得怎樣好也不能算

是「偉大的」作品罷，但一個觀點正確筆鋒銳利的「雜文家」對於讀者的益處——他底社會批判，決

不是創作所能代替的。隨時隨地剝去一切的假面，畫出他們底卑劣的嘴臉，在這樣一個混亂的社會

裏面，能够發揮這種力量的作家是光榮的。

味。這雜文出差不多成了所謂「小品文」底重要內容，以外還有——
 隨筆漫談，「小品文與雜文」等文均對會，而且得委文筆來寫——這實是「大」之「雜文」。
 讀書記，

速寫，——答「大白」問
 風俗誌或遊記，等等。

大概地說來，雜文（雜感）、隨筆漫談、讀書記等是文藝性的論文，從論理的側面反映社會現象；而速寫，風俗誌，遊記等是文藝性的記事，由形象的側面來傳達或暗示對於社會現象的批判。它

什麼是「典型」和「類型」

關於「典型」和「類型」的區別，在文學理論中，曾經引起過許多爭論。有人認為「典型」是具體的，而「類型」是抽象的。有人認為「典型」是普遍的，而「類型」是特殊的。其實，「典型」和「類型」都是文學描寫中不可缺少的概念。它們都反映了社會生活的本質，但「典型」更強調個性與共性的統一，而「類型」則更強調共性的概括。

答「文學社」問

文學描寫工作底中心是人，即所謂「文學的典型」，這已經成了常識。

偉大的現實主義作家們，都成功地寫出了特徵的人物。隨便舉出一些我們熟悉的例子：莎士比亞底哈孟萊特，西萬提斯底董·吉訶德，弗綠貝爾底波窪利夫人，屠格涅夫底羅定，巴扎洛夫，法捷耶夫底萊奮生，美諦克，綏拉菲莫維支底郭如鶴，施耐庵底李逵，曹雲芹底賈寶玉，林黛玉，魯迅底阿Q，孔乙己……

我們把這些叫做典型 (Typical) 或典型的人物，也就是恩格斯所說的典型的環境里面的典型的性格。這和那些抽象的、死板的、缺乏生趣的、毫無意義的、毫無生命力的、毫無價值的、毫無意義的、毫無價值的、毫無意義的、毫無價值的……

這些人物實際上是不存在的，但也並不是作者憑空的假造。實際上存在的人物是，雖然和他們相似，然而却沒有他們那麼完整，性格沒有他們那麼明顯或凸出。作者爲了寫出一個特徵的人物，得先從那人物所屬的社會的羣體里面取出各樣人物底個別的特點——本質的階層的特徵，習慣，趣味，體

態、信仰、行動、言語等，把這些特點抽象出來，再具體化在一個人物里面，這就成爲一個典型了。這創造典型的過程，我們叫做綜合 (Generalization) 或藝術的概括，一個典型，是一個具體的活生生的人物，然而却又是本質上具有某一羣體底特徵，代表了那個羣體的。有一位批評家會說過偉大的作家所描寫的人物是比現實更現實的，那意義就應該在這里面得到說明。

所以，說到「典型」，主要地是包含了下面幾種意義：

第一，它含有普遍的和特殊的這兩個看起來好像是互相矛盾的觀念。然而，所謂普遍的，是對於那人物所屬的社會羣里的各個個體而說的；所謂特殊的，是對於別的社會羣或別的社會羣里的各個個體而說的。就辛亥前後以及現在的少數落後地方的農村無產者說，阿Q這個人物底性格是普遍的；對於商人羣地主羣工人羣或各個地主各個工人以及現在的在不同的社會關係里的農民而說，那底性格就是特殊的了。

第二，說是從一個特定社會羣里的各個個體里面抽出共同的特徵來，那意思是說，得從現象里面剔去偶然的東西，把社會性的必然的特徵溶鑄在他底人物里面。阿Q底特徵並不在於他底癩瘡疤，人們對於他底癩瘡疤所加的那種特殊的態度和他自己對於人們底態度所發生的那種特殊的反應，才構成了他這個人物底一面。然而，有的作家却用身體上的一個特點（如高個兒，鉤鼻子等等）或一個特別的習慣（如口吃，抓頭，獨特的語釋等）當作他底人物底主要的甚至唯一的特徵來描寫了。

第三，所謂綜合或藝術的概括，却是有一定的條件即歷史的限界的。譬如說，我們不能從幾個經濟發展不同的地方取出特徵來概括成一個環境，也不能把五·四時代的學潮和現在的學潮概括成一個事件，因為它們在本質上（不是在偶然的現象上）是各不相同的。同樣，我們不能把一些商人，醫生，農工底特徵概括成一個人物，也不能把偏僻市鎮的雜貨商和大都會的錢商概括成一個商人。作家能够做的是從在大同小異的社會環境下面的三四十以至一百兩百個同一社會羣的個人里面抽出本質的特點來概括成一個特定的典型。

第四，所以，一個文學上的典型同時一定是這個人物所由來的社會的相互關係之反映。「人的本質是社會關係底總和」這一真理，是屹立在藝術創造的工作里面的。年來似有人討論到「典型的」和「現實的」這中間到底有沒有關聯的問題，但由我看來，如果「典型的」而不是「現實的」，那所謂「典型」到底能够取得怎樣的內容就很不容易想像了。

第五，然而，社會生活是發展的，人也是發展的，新的性格不斷地產生，舊的性格不斷地滅亡。前進的有能的作家能在社會生活里面發見正在萌芽狀態里的新的性格來，給以藝術的概括，送到一般人底前面，因而被看成了「時代底豫言者」。普式庚底奧涅金 (Evgeniy Onegin) 出版的當時，批評家們都說奧涅金這樣的人物在現實的俄羅斯里並不存在，但在幾年以後的俄羅斯貴族社會里面，却隨處可以碰見和奧涅金相似的人物了。父與子出版以後，作者屠格涅夫也受到了許多困難，說巴扎

洛夫 (Baratov) 是作者底主觀的偽造，想用來誹謗那些「有教養的人們」，但數年以後的俄羅斯青年里面，巴扎洛夫式的虛無主義者普遍地出現了。在一個大的變革時代里面，這可能性當然更大罷。「藝術創造之勝利是在於如下的諸個性之描寫：他們參加着人類底偉大的前進運動，担當實現偉大的世界的思想。」(G. V. Plehanov) 對於「在蒼白的世界里打圈子的作家們，這或許是可供回味的。

由這我們可以知道，藝術家在創造「典型」的工作里面，既需要想像和直觀來溶鑄他從人生里面取來的一切印象，還需要認識人生分析人生的能力，使他從人生里面取來的是本質的真實的東西。這樣創造出來的「典型」才能使我們底認識「擴大」「深化」。「典型」而「擴大」「深化」。

然而，對於一個平庸的或「小有聰明」的作家，這工作並不是能够容易達到的。在他底故事里出現的人物，只有表面的「記號」，並不能向我們顯示出靈魂深處的特點。在一些舊式小說里面，一定有一個窮途潦倒的才子，「才高八斗」，但幸而給一位小姐愛上了。然而「好事多磨」，又有一個壞人從中搗亂，於是分散。終於才子中了狀元，「有情人都成眷屬」。我們可以把這一本小說里面的才子或佳人隨便掉到別一本里面，沒有什麼關係。在現在的戀愛小說商底多角戀愛小說里面，我們可以把這篇里面的女主人公隨便送進別一篇里面，也不會有什麼矛盾。甚至在進步的作家里面，也有寫老太婆就只記得她信神，愛嘮叨，寫知識份子就用了大部份的氣力使他臉色蒼白，頭髮長長的，寫改革者就一定使他滿口熱烈，英氣凌人。

害害蘇蘇的并案最並不亦小據的。

arrestada, 最蘇野場土的「當同蓋」。

「險想前」入嚇，暗河臨「隱壁」了。昔用前英文字 *to...to*。本來前意思最綽。由是轉外如前

不相端，最蘇前入前最齊齊的，顯然并管全的門皇土突土了。一些是門最泰的顯。最相端

一武三五、五、二六。

辯論與來稿之「自然」一欄張陣。
 閱人，論

自然·天才·藝術

論事由黃劍齊空門清怪了一層海捕頭陳驚。長一分最奇

李長之先生痛罵了批評界底「淺妄」以後，許久沒有聽到他底消息了，但今天却幸運地在一本刊
 物上發要了他底大自然的禮讚。在這裡當然沒有「淺妄」，用的是「詩」似的筆調，說的是他所「向
 往」的「偉大」，算是正面地向我們指點了藝術底真諦。據說，且「轉瞬」時長並不「轉瞬」的；據
 據他說，大自然好像一個劇場，「一切變，大自然不變，這劇場永遠是堂皇，偉大，神祕，崇高
 的。觀眾，戲典，脚色，都渺小吧，這劇場却越法莊嚴。」所以「引」天引大宇的靈韻精幽並深古豈非
 所以，只要沒忘掉這劇場的人，他是可以心平氣和下去的，並且也不會寂寞。「春」。益。許衷
 有誰感到沒有歸宿的麼？到大自然裏去。戲式與劇，亦一於夫至風盡大森林里面去了。船了兩天

這使我想起了一個故事。不，不是盧梭底「回到自然去」的故事，也不是「劇場小天地，天地大
 劇場」的故事，是另外一個，一個完全沒有「哲學」意義的故事。

時候記不起來了，不是曾經有過叫做什麼郎的日本人在大世界吃活蛇給觀眾看的事情麼？據說，當
 這位先生小的時候走進了深山，「與木石居，與鹿豕游」，但也捕捉各種小的動物來塞滿他底並不
 「崇高」的肚子，日子「久就練成了這麼一副不怕毒物的金身。爲了不要「殺風景」地減少了故事底

「真實趣味，我們不妨假定這說的是實情，把另外一些人底說他不過是在吃活蛇之毒，服過拒毒藥品的說法認為是「嫉妬者流」底「造謠政策」。

那麼，可以問了：他當初爲什麼「到大自然里去」的呢？是不是爲了我求他底「歸宿」？——當然，這一問不但會得到答案，也對這事被斥爲「淺妄」。

然而，本來「淺妄」，要掩蓋也掩蓋不來，還是把我底故事繼續下去罷！——這事小大哉，天賦大也。是在日本一個縣里，不曉得是爲了躲債還是躲禍，有一位先生跑進大森林里面去了。餓了兩天就支持不住，出來到附近的村莊略取食物，拿了就略取衣類，漸漸成了地方底「害」。爲了捕捉他，全個森林地帶底警察，退伍軍人，青年團員都被動員了。報紙每天用大字的標題詳細地報告這件事底消息。然而自奇怪的是，無論用了怎樣週密的計劃，總是捉不着，尤其奇怪的是，雖然捉不到他，但報紙却登出了新聞特派員和他的談話。這是一個秘密，但「神祕」却是並不「神祕」的：報館想利用這個「奇聞」大大地推銷他們底報紙，打通了一些退伍軍人青年團員，迅速地向他傳達消息，每一次搜查隊所佈置的陣綫他都事先知道，早向安全地帶逃去了。

這兩位都是「到大自然里去」了的，但結果却並不高明，一位是回到了我們底大世界，演了和三角人，碗口大的蟒蛇之類同樣的脚色，使飽食無事的黃臉看客們嘗到了一點新鮮的刺激。另一位是在報館底牽線之下演了一齣趣劇。

說了這樣的故事，好像開玩笑一樣，不覺要被壞了李長之先生底詩的情懷，真應管曲歌的。但是又我們底祖先是「大自然」底懷里「穴居野處」的，到發明了火和第七把石斧，就開始有些不聽「自然母親」底吩咐了。我到了金屬物以後，反抗心就更加大了起來。後來蒸氣被發明了，電也被發明了，這「最不安分的動物」差不多是經常地不能夠「恰恰符合」「母親的意向」。所以「墮落」的倒不僅是那兩位日本先生，應該是我們老的少的村的僧的人類全體。一千八百人。莫不皆然。

那麼，又可以問了：爲什麼他們不能在「自然」里「心平氣和下去」，尋得「歸宿」呢？據說，雖然人類是「最不自量而又最不安分的動物」，但「大自然在這地方却恰是人類的母親，她不會打消孩子的夢的。雖然早知道那是夢，她却只用種種暗示，種種比喻，種種曲折而委婉的辭令，讓人們自己去覺悟。在人們的能力限度以內，她却又鼓舞人們，完成人們，務在把人們所僅有的一點能力，去作一些最善的發揮。」

「洪水橫流，氾濫於天下」，逼得我們底民族英雄大禹先生不得不「三過其門而不入」地去治水的故事，已經太古了，我們不去提它，在電影「入道」中，禹親過的西北數省連年遭受的旱災，底殘酷，也和我們離得較遠，現在只從報紙上所載的冷年，凍水，炭底記事里，摘錄幾個斷片罷！甘肅一帶，西縣，徽縣（漢川）土地一百五十萬畝，被淹者一百四十萬餘畝，災區佔全縣百分之九十八，八縣，三十九萬，災民共三十二萬，死於冰窖，凍斃，斃於以縣北境之曹棚，滑縣爲最多，縣東之描港，湖

一鄉。淹死三四百人。斗埠鄉蝦子鄉黑潭鄉地勢尤低，且當鐘天水勢西來之衝，死亡數約三四千人。未死災民廬集堤上，日晒水蒸，風餐露宿，疫瘟蔓延，罹霍亂暑痧死者不可數計，可假定死者總數為五千人。此外全縣八萬戶房屋被沖毀倒塌者六萬餘家。北城一帶產稻，蕪襄一帶產棉，兩地盡付洪流。而春收之豆麥及銀錢衣物，牛牲農具，均因搶救不及，全遭漂沒，誠空前之浩劫也。

(七月二十八日申報)

兩大堤口縱橫交流，平地水漲丈餘，遂將天門等十數縣大部完全陸沉於汪洋浩淼之洪流中。當是時也，洪流如何撼山震岳而至，村舍如何倒塌漂流以去，呼天無應地無門之災民，更不知如何慘痛掙扎，終於滅頂而死……(八月四日申報)

襄河流域自鄖西至漢陽凡十一縣。本月初襄河水漲，奔騰直下，各縣堤垸，紛紛潰決。鄖西當漢水上游，首被淹沒。鄖縣水灌入城，高過雉堞，城垣潰決十三四丈，房屋沖倒七八百棟。穀城崩數處，淹斃人民數千，光化全縣淹沒。王富洲一村居民二千，淹斃千八百人。襄陽老龍堤潰決，大城崩潰二丈，所屬樊城市完全滅頂，人畜漂流無數。宜城全縣被淹，鍾祥十二工堤全部崩潰，水灌三縣。鍾屬七十二堤和繼崩潰，縣城水深丈餘，人民逃避不及，溺斃者全縣達十萬人。天門受鍾祥十一工堤影響，護城堤等五堤一夜崩潰，傾晚水齊屋頂人民淹斃亦達十萬。岳口至張截港間，撈獲浮尸一萬四千餘具。糧食悉被漂流，八民斷食。漢陽為襄水入江處，因漢口張公

堤堤身堅實，水勢向該縣猛衝，以致所有堤埝均潰，全縣淹沒。整個市區，惟有山有水而已。

(七月二十一申報)

張截港距岳口四十五里，村舍離河岸里許，大水時人避高岸，所建草廳尙新。嗣經澤口黃家場長樂堤而至多寶灣，各地因河流灣曲，水流迴蕩，上游沖來之草木什物，紛紛然掛於柳枝尾椽間，多寶灣一處所撈人尸尤不少。時有一男尸蕩漾於堤邊，屈肱縮腿，俯伏如蛙，而臀部及兩上臂，特別臃腫及血紅，似無衣蔽。迎輪乍然見之，心中難過萬分。……大副在旁，殆已察知這番心事，乃顧而笑曰：「這算得什麼！前數次上行時，水沖下來的男女老少，鷄犬豬羊，真是一路上看之不盡。還有沖下來的草房或屋架，上面落着活鷄，振翅拍拍作響。水牛能浮水，見堤岸尙欲掙扎以赴之。黃牛及犬豕，死而腹脹加鼓，則隨波逐流而去。我輪初遇水頭，傾斜欲覆，乃急拋錨而繫柳，停泊兩晨夜，始克脫險。對彼漂流之人畜，雖心有不忍，但又無法施救。」(八月

廿六日申報)

「大自熱從北城(天門)下乘原舟，繞經兩門。波擊門洞，款款作響。城牆上草棚甚多，難民臨城洗夏木衣汲水，如居堤邊。西門一帶沖毀民屋一百餘家，無片瓦殘磚可見。惟當十三四日水退時，樹上灘內沖掛死尸不少。由南門步行入城，南正街舖面已有開者。惟西部尙陰森如地獄。因倒屋壓人甚多，惡臭熏人，莫敢近前問津也。(八月十一日申報)

明滅下的牧童腳邊的山流，但記者先生却用它形容了死尸惡臭熏人的城門洞里的浪聲，這已經是一件大大的「殺風景」的事體，要使李長之先生眉頭打皺甚至斥為「愚妄」的。

道「到這里，我們明白了「愚妄的人們」和李長之先生隔着一堵高牆，也就明白了他底真意。也還是借用他底原文罷——『真如貧一大自然與藝術隔本』、『蘇俄人進對七門遺言論』、『蘇俄門主人』

眼裏大自然往往給她的驕兒一種偉大課題，以課題為重，大自然便不惜給她的驕兒以種種的或甘或苦或苦的經歷，幾乎不能勝任。她不溺愛，可是她對於她的孩子並平等。

景更其愚妄的人們，對她是可以怨尤的，然而她不管，她呈現給愚妄的人們就是駁雜、混亂、她不一而求愚妄的人們的了解，也因為他們不能了解。「駁雜」不用婦長或音節，只「嚴裡惡臭」天門風

太這是一目了然的。愚妄的人們雖然也是大自然底孩子，但並不能受到平等的待遇，所以得忍受大自然底暴力，因為那正是她「呈現」給他們的「駁雜」，「混亂」。不能「了解」她的愚妄的他們，雖然不斷地對她「怨尤」，也就是上面的紀事里所說的「呼天無應籲地無門」，但那不過是他們底「不安分」底表現，她是不會也不應該動心的。「她不管」，「她不理」，「安全」不允天。

多 但偉大的大自然母親當然有她底「偉大課題」，不過那只給她底「驕兒」。她底驕兒是誰？天才！ 愛慕天才，而羨慕了自巳的。

是書大自然的驕兒就是天才。大自然永遠愛護天才，她有種種設計，是讓天才完成自己，雖然不

必事先告訴。哥德，屈原，李白，康德，悲多汶，曹雪芹，高爾基，達文西。這都是在大自然的愛護之下，而完成了自己的。

「不安分」大自然在天才們的跟前，都是和悅的，她那條理和秩序，完全啓示於天才。雖然不謂天才沒有不了解大自然的，大自然對天才，也永不曾不愛護。

自然這也是一目了然的。和對於愚妄的人們相反，大自然對於天才是一和悅的。「濃綠如油的春水吧，這是她的情感的表现，高空淡遠的秋雲吧，也是她情感的表现。」這些只是「完全啓示於天才」的「條理」和「秩序」。對於這一面，「駁雜」「混亂」不用說是沒有的，死尸遍野惡臭熏天的風景更是沒有的。大自然只愛護天才，也只有天才能够對她了解，莫逆於心，相視而笑。所以天才們在大自然里尋得到「歸宿」，所以他們能够「心平氣和下去」。

如果我是一個生來能够受到這樣待遇的天才，也要甘心願意地讚美大自然底「堂皇，偉大，神祕，崇高」，使我底藝術成爲「大自然的藝術的副本」，猶如閩人底奴才們底言論行爲是他們底主人底「副本」一樣。即如「愚妄的入門」「麻木的求索」「混亂的迷途」「高潔的出處」即如「花兒」呀，「月兒」呀，萬歲！

「濃綠如油的春水」呀，萬歲！

「護」成功的，倒是每一個都是在梁啓超叫做「造業」（人造之業）的社會文化里面完成了他們自己。如果沒有這種可能，那就只好變成「愚妄的人們」。

其次，也不見得天才藝術家都能够在大自然里面「心平氣和下去」。大藝術家米西蓋則羅（*Melagholo Puonarroti*）在他底大作洪水壁畫上畫着一個老人抱着被洪水淹斃了的青年，從這一生一死底筋肉對比上說出了自然力底殘暴和人類底對於她的反抗。大小說家左拉（*Zola*）在他底短篇「水災」（譯文第二卷六期）里面描寫了一個樂生的十幾口的幸福家庭被洪水毀滅了，剩下的一個老人，望着他底親人一個一個地被洪流抓去以後，還被一縷求生的本能拖着度他底淒涼歲月。

也許這兩位不能算是天才，但糟糕的是，李長之先生底天才榜上的高爾基却正是不肯做自然底「孝子」的一個。看他說罷：

「大自過去去的詩人們，作爲農民和地主，作爲「自然之子」，本質上是作爲自然底奴隸，對於自然底美和賜物狂喜了。在對於自然的詩底態度里面最常常而且最明確地聽到了柔順和阿諛的聲音，現在也聽得到。對於自然的讚辭是對於暴君的讚辭，那口氣里面差不多常常有使人想到祈禱的東西。對於自然底醜惡的暴行——例如地震，洪水，颶風，旱災，其他一般的毀滅數千人和破壞他們底手底勞作的盲目的自然力之種種爆發和狂奔，詩人們像約好了一樣，禁口不講。……詩人們從來沒有號召人們向自然鬥爭，將自然支配，對於兩隻脚的暴君雖然偶爾憤激，但對於盲目的暴

君却沒有憤激過的事情。(關於詩底主題) 想不到。其基用「端是貝迫者」(「上帝」) 對一

高爾基不但沒有叫藝術和自然「攜手」，反而像告發了兩隻脚的暴君一樣告發了這個盲目的暴君。其實，如果有人(當然是愚妄的人)要把他底話引伸一點，說兩隻脚的暴君和盲目的暴君是彼此呼應乘機合作的，我看不見得不能自圓其說。這不必在歷史上去找決堤灌城吞吃堤款之類的故事，也不必引別人征服自然的功績，在手邊就隨便可以找到例子：「可以知急宗境操和迫者」。

黃雨輪靠碼頭，乘客尙未下完，忽有十餘男女災民，迎面亂闖亂擠，堅欲搶登輪上，輪警阻問：「將往何地？」慘然答曰：「要下去(指下游各地)逃災。」輪警繼謂：「下幾省也有水災，哪裏好去？何況這是專開天門的輪船，不是長江下游的輪船，退去退去！」其人復哀求曰：「我們也是前兩天剛從天門逃來的。在江岸坐了兩天，沒人收容。有個同伴去討飯，一去便找不回來。其餘的都怕打失掉，不敢離開。旺饑只好將貼身衣服吊二八百錢賣了，買米煮稀飯吃。我們實在挨餓不住了，所以才想往下幾省好的地方逃去，請你做做好事！」輪警遂怒聲曰：「輪船不是做好事的地方，走開走開！」……(八月十六日申報)

事：當洪水上岸，冲破下堤衝(天門)居民三十餘家。保長楊倫記之父楊大振見水勢奇險，亟以重價雇船二隻，裝載家人及街鄰……等男女三十餘人，並各攜帶銀錢等物，停於沈義興後面。不料突有保安隊十五中隊士兵五人，手執盒子砲，來此勒令讓船一隻，否則開槍射擊。楊大振

等邀命併坐一船。船遽重搖搖欲沉，另行呼救他船，所遺衣箱銀錢於前讓之船，未經取出，該士兵等即迫船快去。而楊大振等所擠乘之船，旋被翻入水中，計淹死二十餘人。此外臨危逼財之事，亦曾發生數起。……（八月十一日申報）

這是很小的事情，但從這里也可以窺見高爾基所說的兩種暴君間的微妙的關係。

總之，在這里李長之先生和高爾基是跑到兩個相反的極端了。一個說自然是「不盲目的」「人類底母親」，一個說自然是「盲目的暴君」，一個叫天才向自然求得「歸宿」，叫藝術和自然「攜手」，一個叫詩人和自然「鬥爭」，這個說那個是「自然底驕兒」，那個說這個是「自然底奴隸」。……將「知慧」「鋒化於情感意志之中」的偉大的大自然母親呵，天才李長之和他底天才榜上的天才高爾基，他們兩位到底哪一邊是「愚妄」的呢？（高爾基）

費爾巴哈說：「乘舟尚未到家，忽有十餘民文災，四面圍圍，聖俗並登，神靈問：此不心由自然由感官底媒介在人類上面所生的一切印象，……可以成爲宗教崇拜底動機。」

老實說，李長之先生底「大自然」，我們用基督教底說法「上帝」換一換，並沒有什麼不可以，用我們習慣的說法「造物主」換一換，也沒有什麼不可以，就是用一般愚民底說法「玉皇大帝」換一

換，還是同樣的意思。上帝，造物主，玉皇大帝，這些原來也是「宇宙間最永恆的，最偉大的，最莊嚴的」！

一九三五、八、二六。

「通」

靈，靈長同靈同意思。上帝，靈神主，玉皇大帝，靈聖祖來母或「宇宙開闢本尊神，靈為大帥，靈真

一或三五，八，二六。

關於「文學遺產」問題的補釋

我在文學三月號發表了論接受「文學遺產」的短論以後，在東京出版的雜文第一期（五月）里，辛人先生等幾位對這有了回答。他們雖然同意了從古典文學遺產里能够接受的只是「形式」和「思想方面和我們無緣」這一說法底錯誤，但同時也斷定了我主張從古典文學遺產里能够接受的「僅是思想方面」，因為我在那篇短文里說過：

……我們從偉大的古典藝術家莎士比亞學習的當不是成形了的「形式方面」。如果有人想從莎士比亞作品里搬取寫劇本的「形式」或「技術」，就一定會弄得摸不着頭腦，而是他底描寫人物創造人物的方法。這就不是「形式」問題而是藝術的認識方法問題，那根源不能不是作者對人對社會的看法或理解，即屬於所謂「思想」方面的東西。……（文學四卷三號四九一——四九二頁）

直到現在，我對於他們幾位沒有作過任何答復。因為第一，寫那篇短文的時候誤認辛人先生和一位宣言中國文學界目前唯一的急務是從古典文學學習「技術」的狂吠「文學家」是一夥，弄明白了以後心裏有些抱歉，第二，他們幾位底立論完全是由於文字上的誤會。現在也只想對這誤會暫且作一點

簡略的說明。

第一，我沒有說從古典文學里能够接受的只是「思想」或「思想方面」。我只說過描寫人物創造人物的方法底「根源不能不是作者對人對社會的看法或理解，即屬於所謂思想方面的東西」。描寫人物創造人物的過程是藝術的表現過程，但這個過程却不能不用作者底對於現實人生的認識做基礎。這是藝術與人生的血統問題。從人生到藝術，藝術不能不從屬在現實的人生下面；爲了打碎文學上的和尙主義，爲了把文學從一切的幽靈手里奪出，也就是從文學本身底立場上爲了它在無盡藏的生活源泉裏面成長，我們是前仆後繼地用自己底熱誠鬥爭了過來的。不是麼，連辛人自己都悟到了：

藝術的形象，可以離開思想麼？從觀察，比較，研究，到表現的過程中，怎麼可以沒有思想？可是，在這裏的思想還是高爾基所說的「思索」——是一種「技術」、「手法」，在這意義以外的思想就已經意味着作家的世界觀了。（雜文第三期一三頁）

高爾基所說的「思索」和「技術」「手法」是不是同義的東西，我不知道，但辛人先生從這裏回頭看一看該可以明白：我所說的是描寫人物創造人物的方法底「根源」，我說的是，這個根源不能同是「屬於所謂思想方面的東西」。難道這不就是說的「由認識到表現」的過程麼？難道我指的是「世界觀」麼？爲了使我底意思明瞭，把我所懷疑的規定爲「成形的形式方面」，而把這個「由認識到表現」的過程叫做「藝術的認識方法」。從這裏才產生了我底下面的理解：

……無論對於哪一個偉大作家，既不是直綫地接受他底「思想」，但也不是機械地學習他底「形式」，我們應該從他底生活和作品去理解；他在當時的歷史限制下面怎樣地接觸了現實生活，怎樣地從社會的真實創造了藝術的真實，他底作品底哪一些要素在文學史上寄與了積極的意義，由這來提高我們對於生活與藝術的關聯的理解，提高我們底藝術認識和藝術創造的能力……

：（文學四卷三號四九二頁）

這說的雖然過於簡括，但我以為解釋得並不「偏狹」，沒有什麼「自相矛盾」，更沒有什麼「內形與形式的混亂與模稜」。

第二，我把「由認識到表現」的過程叫做「藝術的認識方法」，但辛人先生等把這誤會成單純的「現實的認識」了。其實這是一個並非獨創的命題，和普列哈諾夫說的「形象的思索」底含意並不兩樣。我爲了想加強地暗示出藝術與生活的關聯，爲了怕「形象的思索」這說法對於中國讀者不易了解，才採用了這個外國學者已經用過的用語。這用語即使不比「形象的思索」更明確，但我想當比辛人先生引用的「思索」這個一般的用語更能說明藝術底「本質」罷。——依照向來的習慣，我是把「藝術的」底「的」字用作「形容詞」底語尾的。

第三，在那篇短文裏也稍稍提到過，批判地接受文學遺產並不僅僅是爲了學習「創作方法」，同時，從一般的生活見地上說，歷史上進步的偉大作家們在他們底作品裏所反映的生活的真實也是「培

「養我們的滋料」。或者應該說，前一要求是統一在後一要求裏面的。呂坡爾說，文學遺產之意識的批判的攝取，可以給勞動大眾以補充的力，補充的觀念上情緒上的潛勢力。這世紀的最偉大的哲學家說，應該把托爾斯泰對於舊社會的批判說明給新時代的勞動大眾聽。我以為他們並不是胡說的。

第四，在回答裏，辛人先生顯明地感到了要從內容去了解形式的必要，但同時他又引用了而且肯定了高冲陽造氏底話：

我以為藝術之本質的方面，是存在於形式之中的；然而，我以為現實主義之本質的問題，能夠而且不能不還原到形式上來。（雜文第三期一頁）

當然，談到藝術（文學），我們不能而且也不應該離開形式，因為那是藝術底特殊的東西。然而，特殊的東西只是被特殊化了的「普遍」，它是不能離開普遍（內容）而獨立存在的。所以，特殊的東西不能是本質的東西。本質的東西既不在特殊（形式）裏面，也不在普遍（內容）裏面，而是在普遍與特殊的統一裏面的。這也是有些學者再三地說明了的事情。

以上只是解釋辛人先生等底誤會為止。

一九三五、一一、一六、黏貼舊稿之後。

III

III

字句的修改，或整段的刪削，……」（自序頁），裏面的文章也許或多或少地失去了原來的面目，但這本集子却不失為有用的文獻。通過它我們可以望見「五·四」時代底一個側面，或者說，通過它們可以看到，在戰士之一的劉先生底活動里面，「五·四」底時代精神呈現了怎樣的姿態。他說，「把這麼許多年來所寫的文字從頭再看一次，恍如回到了煙雲似的已往的生命中從頭再走一次」（自序頁），我現在的目的就是想看一看這個「已往的生命」底真容。而即此即此也，……」（自序頁）。

原來，「五·四」運動是從反帝國主義運動開始的。這個反帝國主義運動雖然是由於一種新的要求，但底初期文章里面反映得很明顯，我們且看一看下面的四篇譯文罷。——

歐洲花園——一個僑住英國的葡萄牙文人當葡萄牙參加歐戰時的感想。作者由祖國底宣戰記起從前的明主撒拔司了。他爲了擴張「國威」，與兵去征服摩爾，雖然「不蒙天佑，身死國辱」，但葡萄牙人民却相信他沒有死，總有一天會回來恢復祖國底「昔日之盛」。作者盡情地讚美了這個「精神界之寶物」——「鼓鑄國魂之神話」。

拜輪家書——拜輪從希臘寄給母親的信。譯者心中的拜輪當然是援助希臘獨立論家傑。

阿爾薩斯之重光——法國文學家綠蒂紀歐戰中阿爾薩斯復歸法國時的激動的狀況。數百齣業，演馬丹撒喇倍兒那——紀世界馳名的法國女優撒喇倍兒那底事績。譯者所注重的當然是她底反抗德國的精神。

「以下引用的是最後一文里的一段紀事：

普法戰爭之後，各處盛傳馬丹拒絕德皇事，謂「德皇欲延馬丹至柏林演劇。馬丹謝曰：『德皇，吾仇也，吾奈何以吾技娛吾仇？渠能舉阿爾薩斯歸吾法蘭西者，仇立釋；仇釋，吾明日至柏林矣。』使者往還數次，馬丹堅執其言，終不成議。」余問此說完全可信否，馬丹曰：「此中尙有傳聞失實處。初，吾欲至阿爾薩斯演劇，德人以邀吾先至柏林演劇爲交換條件，商量至數年之久，余終不許。後余以甚念阿爾薩斯州人，必欲一至其地，即自甘退讓，先至柏林。在柏林開演數日之後，忽德皇使人來言，欲親至院中觀劇，余以堅決之辭謝使者曰：『爲我代白凱撒，渠倘能以阿爾薩斯一州爲吾演劇之代價，則如命。否則渠自前門入院，吾即自後門而逃，幸毋責我以大殺風景也。』德皇知余終不可強，果未至。又有一次，時在普法戰爭十年之後，余在哥本哈結（Copenhagen）演劇，一風度翩翩之德國大使，每日遣人以鮮花贈余，余一一却之。至演劇完畢之日，渠又開一極盛之夜宴會，爲吾餞行。余覺情不可却，應約往，則在座陪席者，均一時巨官貴婦。宴將畢，此不知趣之大使，舉杯起立，高聲言曰：『吾爲此多才多藝之法國大女優祝福，

兼祝虛此美人之法蘭西！」余以其語意輕薄，立即報以冷語曰：「願君爲吾法蘭西全體祝福，普魯士大使先生！」於是賓主不歡而散。次晨五時許，余尙未起，忽爲喧擾聲驚醒，披衣出視，乃有德官一人，自稱畢士麥之代表，聲勢洶洶，欲強余至大使館謝罪。余冷笑曰：「速去，毋擾吾睡！有話可叫畢士麥或凱撒自己來說，誰與汝喋喋者！」德官無奈我何，竟沮喪去。」……（三三——三四頁）

這個引用太長了，而且是譯文，但我是爲了想加強地說明，在一九一七（民國六年）年以前的八篇文章裏面佔了四篇的這譯文底內容，是鮮明地說明了那時候的初期反帝情熱。一方面是所謂「排滿」運動成功後的表現的興奮，一方面是對於列強底壓迫的憤怒，在「公理戰勝強權」的歐戰大海裏面的青年劉復，在這種情熱里面燃燒起來了是很容易想像得到的。在上面所引的激動的記事里面，我們能够看掉譯者底抑制不住的同感麼？

但這個反帝情熱還是在「富國強兵」階段上面，即以所謂市民底要求爲基礎。在「應用文之教授」（五〇——六一頁）和「實利主義與職業教育」（一一九——一二三頁）里面，這個特質就被反映出來了。現在從後者里面引一個例子：——

所謂職業教育與實利主義，我是向來極贊成，極願提倡，斷斷不敢反對的。我常說：中國的社會與時局，所以鬧得如此之糟，都是因爲沒職業之流氓太多的原故。「下等人」沒有職業，所

以要做賊，做强盜，做流氓，做拆白黨；「中等人」沒有職業，所以要做紳董，要開兩授學校和滑頭學校，要做黑幕派小說，要發行妖孽雜誌；「上等人」沒有職業，所以要做官，要弄兵，要賣國！假使職業教育竟能發展了，請問人人到了可以靠着體力腦力以求實利的一天，誰還願意埋頭苦學了良心做那些勾當呢？（一二〇——一二一頁）意見其以爲職業主義非請教育當局。

後面還提出了職業和教育應該「兩方面同時並進」的意見。不用說，這樣的意見是用不着批判的，但我們要曉得，從現象看來，在當時這却代表了一個廣大的呼聲。

三
 然而，這個反帝的要求一定要發展成反封建運動，在人生觀社會觀藝術觀等意識形態的領域上掀起一個大的革命。「五·四」的狂風暴雨來了，青年劉復也是在那里面縱橫馳騁的一個。請看：
 「五·四」時代的風起雲湧的關於「人生價值」和「人生態度」的討論，在這裏並沒有什麼痕跡。只在一九一五年（民國四年）所作的擬「擬曲」兩盜和一九一八年（民國七年）所譯的「天明」裏面可以看出反抗強暴同情弱者的態度，而且他底同情並不是源於什麼明瞭的社會見地，這使我們依稀望見了成爲那時的思潮之一的人道主義的影子而已。在他裏面並不能看到華麗的人生哲學底高揚。所以，他底功績只是在反對迷信，反對林琴甫式的翻譯，反對中學爲體西學爲用的新

式的國粹派……等具體的鬥爭上面。在奉答王敬軒先生、開「靈學叢誌」、作揖主義三篇裏面，我們可以得到這些精神。而且，由我看來，他底態度算是比較率直勇敢的。作揖主義裏面有這樣的表白：「……露出反對國粹派……的頭頂，而且對國粹派並不甚感其……的……」。

「……：我想到前清末年的官與革命黨兩方面，官要尊王，革命黨要排滿；官說革命黨是「匪」，革命黨說官是「奴」，這樣牛頭不對馬嘴。若是雙方辯論起來，便到地老天荒，恐怕大家還都是個「纏夾二先生」，斷斷不能有什麼誰是誰非的分曉。所以為官計，不如少說閒話，切切實實想些方法去捉革命黨。為革命黨計，也不如少說閒話，切切實實想些方法去革命。這不是刀兩斷，最經濟最爽快的辦法麼？（一二七頁）

這當然是很素樸的說法，但這種不妥協的硬朗的態度，恐怕在當時的胡適……等人底文章裏面是不容易看到的罷。

至於他對於問題的具體理解，並不一定都是粗略的，有時倒也表現了精審切實的見地。例如，在奉答王敬軒先生裏面由林琴南討論到了翻譯問題，他的意見我以為就是在現在都是有意義的：

「……：當知譯書與著書不同，著書以本身為主體，譯書應以原本為主體；所以譯書的文章，只能把本國文字去湊就外國文，決不能把外國文字的意義神韻硬改了來湊就本國文。即如後樂鳩摩羅什大師譯金剛經，唐玄奘大師譯心經，這兩人，本身就生在古代，若要在譯文中用管唐文筆正

是日常吐屬，全不費力，豈不比林先生仿造千年以前的古董，容易得許多；然而他們只是實事求是，用極曲折極縝密的筆墨，把原文精義達出，既沒有自己增損原義一字，也始終沒有把冬烘先生的臭調子放進去；所以直到現在，凡是讀這兩部經的，心目中總覺這種文章是西域來的文章，決不是「先生不知何許人也」一類的晉文，又決不是「龍嘯氣成雲」一類的唐文。此種輸入外國文學使中國文學界中別開一個新境界的能力，豈一般沒世幾年不免為陋儒的人所能夢見！然而鳩摩羅什大師，還虛心得很，說譯書像「嚼飯哺人」，轉了一轉手，便要失去真義。

現在離他說這段話的時候已經十七八年了，但我們底翻譯界還流行着爲了「順」不妨錯一點的見解，必要的外國語底句法語法的引入還常常受到通人們底輕視或嘲笑。

（四）（五） 英文雜誌論「唐人底遺言」（四五—四六頁）。前卷是譯美籍史學家底譯稿，味桂雲底譯稿。
 另圖六半（一）式一十）（二） 專論的文章裏面有一條「琴瑟」（三十一—四四頁）味桂雲底譯稿（General Journal）

在這裏我們需要進一步說明，雖然他底態度率直勇敢，但始終是沒有離開所謂「實事求是」的精神（五二頁）的。少說不着邊際的空話，不弄「觀念遊戲」，從現實的需要里面找出具體的問題來，切切實實地展開討論。我們可以把這叫做平凡的戰鬥主義。他底文章裏面隨處表現了這個特色。正正志願這個平凡的戰鬥主義是「五·四」精神底清醒的現實的一面，和誇大狂是截然對立的。後年在「徐

志摩先生的耳朵」(一八八——一九三頁)裏對於徐詩人底「天籟地籟天籟」和「靈性」投下了那麼辛辣的嘲笑，在罵瞎了眼的文學史家(二五二——二五四頁)和奉答口口口先生(二五五——二五九頁)裏面對於自命爲中國狄更斯的陳西澗等那樣地不留情面，我們是應該在這裏面求得解釋的。

但這個精神表現得最明顯的是在他底文學見解和實踐裏面(參見其著「實事求是」)由清
民國六年(一九一七)他譯的文章裏面有一篇「琴魂」(三七——四四頁)和約翰生(Samuel John-

son)底文藝短論「詩人的修養」(四五——四九頁)。前者是讚美獻身藝術的精神，和封建的藝術見解是完全對立的，後者底內容恰好是一五·四「文藝思潮底一種寫照。下面引用的是「詩人的修養」裏接在詩人應該……將心中所藏自然界無數印象，摘其關係最重而情狀最足動人者……至於意識中認爲次一等的事物，却當付諸刪削」之後說的：

但詩人觀察自然，只還下了一半功夫；其又一半，即須爛習人生現象；凡種種社會種種人物之樂處苦處，須精密調查，而估計其質量。情感的勢力，及其相交相並之結果，須設身處地以觀察之。人心的變化，及其受外界種種影響後所呈之異象，與夫因天時及習俗的勢力，所生的臨時變化，自人人活潑康健的兒童時代起，直至其頹唐衰老之日止，均須循其必經之軌道，窮跡其去來之蹤。能如是，其詩人之資格猶未盡備，必須自能剝奪其時代上及國界上牢不可破之偏見，而從抽象的及不變的事理中判斷是非；尤須不爲一時的法律與輿論所羈累，而超然高舉，與至精無

文
 上萬古不移的真理相接觸。如此，則心中不特不急急以求名，且以時人的推舉為可厭，只把一生欲得之報酬，委之於將來真理彰明之後。於是所做的詩，對於自然界是個天人聯絡的譯員，對於人類是個靈魂中的立法者。他本人也脫離了時代與地方關係，獨立太空中，對於後世一切思想與狀況，有控御統轄之權。

雖然，詩人所下苦工，猶未盡也；不可不習各種語言，不可不習各種科學；詩格亦當高尚，俾與思想相配；至措詞必如何而後為妙，音調必如何而後和叶，尤須於實習中求其練熟。……

（四八——四九頁）

所謂剽奪「時代上」「國界上」的「偏見」，所謂接觸「至精無上萬古不移的真理」，不外是說明了想從封建重壓下面脫出的市民社會底情熱；雖說是詩人應「獨立太空之中」，但我們應該曉得譯者所心契的是「觀察自然」和「嫻習人生現象」，即和他底「實是求是」的態度相合的現實主義的精神。實際上他底眼睛是落在地上。不過是，表現在這裏面的却帶有適當的情熱，含有很高的積極色彩。

這個現實主義的文學見解，以後經過了怎樣的發展，在這個集子裏無從看到。不過我們曉得，他底作詩態度和經歷却和這譯文最後所說的相合。習語言習科學固不用說，所謂「詩格」「措詞」「音調」，似乎他都下了相當的工夫，不斷地「於實習中，求其練熟」。我在這裏當然不能論到他底成

續，我想說的是，他底工作也是「五·四」後現實主義文藝底一個樣相而已。塞當那小詩底熱烈與激盪，八年以後他在讀海上花列傳（二二七—二四八頁）裏面又提到了這個態度：「冷」——「熱」——「者」——「者」……我們就不得不注意到兩件事：一件是冷靜的頭腦，又一件是精密周至的觀察。……

所謂冷靜的頭腦。乃是無論筆下所寫的事物何等紛忙，何等雜亂，在作者總還要一絲不苟，保存他「死樣活氣」的態度。不然，即使有好材料，也不免毀去。因為用熱亂的態度寫出來的小說，總是平面的；必須用冷靜的態度寫出來的，方是立體的。我用平面立體兩個名詞來比擬小說，即不免有人以為比得不倫不類。但是我請你想想：你讀到過一種一覽了無餘味，好像是水面上浮着一層油花的小說沒有？一定是有的。你又讀到過一種小說，它中間的事事物物，好像能一一站立起來，站在你面前的沒有？也一定是有的。既都是有的，你就可以相信我所說的平面立體兩個名詞；更可從這平面立體上，比較出作者的頭腦的冷熱。但有一層不要弄錯：作者頭腦的冷熱，並無關於所寫事物的本身的冷熱。熱的事物如紅笑中所寫，總無可更熱的了；但作者的頭腦，仍還同西伯利亞的冷雪一般的冷。至於把冷的事物寫熱的，那就不必來我舉例，你書架上一定堆放着不少！（二二九頁）。……

這當然是對於風靡了當時的「熱烈的」叫喊聲呻吟聲作品而說的，但我們可以看到，約翰生底譯文裏面所有的雄邁的氣概已經無踪無影，只僅僅剩下了一「死樣活氣」的「冷靜的頭腦」。在這本集子

裏固然找不出什麼明確的過程，但八年的時間帶來了不小的變化却是無疑的。雖然後來他還提出過對待外國人的「他若踢我一腳，我就還他一口」（一九五頁）主義，譏笑過「周作人」先生底對於「薄儂」的態度沒有逃出「狗抓地穩」的定律，使我們感到了強光一閃，但也終於不過是一閃而已。

五

（一）「五·四」底「實是求是」的精神，即我們所說的平凡的戰鬥主義，以後有了怎樣的發展呢？我

覺得，大概地說來似乎有這麼樣的三個支流：

第一，對於一切的麻木，一切的污穢，一切的混亂，隨時隨地感到難堪或悲憤；用了最大的警惕心去告發，去抨擊。無論看起來是怎樣小的事情，但不肯妥協也不肯退讓，發現了敵入就「一口咬住不放」——所謂韌性的打硬仗主義。這需要對於合理的人生的熱愛，需要對於社會現象的認真的凝視，因而它終於是和進步的社會主流匯合的。這表現在文學上是批判的現實主義。

第二，對於一切社會現象，都用着和自己相關連的利害觀點去「適應」，冷卻了熱情，迷失了方向，最大的幸福是「平安」，最高的野心是「功名名遂」——這可以叫做小市民社會底凡庸主義。文學上身邊瑣事的「現實主義」是從這個基礎來的。

第三，只抓着現象的問題而不能了解它在全體上的意義，想「改革」而害怕矛盾，胡適底由「多

談問題少談主義」到「好人政府」，就是最好的例子。這可以叫做社會現象底追隨主義，這表現在文學上是什麼呢？只說一點點罷：「隱士」「閒適」「性靈」等，也是和這大有姻緣的。

劉先生是怎樣地漸漸失去了他底鋒芒，那路徑我們無從看到，總之他是沒有逃出大多數「五·四」戰士們底大同小異的運命。劉先生當然不是極端的例子，但他裏面的平凡的戰鬥主義漸漸地離開了「戰鬥」而只剩有了「平凡」，却是顯然的。

從這集子裏每篇文章後面所注的年月看來，他是在一九一八年（民國七年）七月至一九二〇年（民國九年）六月之間出國留學去了的。這是「五·四」運動底「逆水行舟」的時期，但戰士之一的他却飄然地遠走了。他底對於專門學問的興趣固然也是一個原因，但同時不也就說明了他對於當時的戰鬥原來就沒有很深的執着的麼？

出國以後，當然更一天一天地和現實的社會生活隔離，到後來就只有懷念「故鄉風物」和隆福寺琉璃廠的書舖（一九四頁）了。從下面所引的一段小小的感想裏面，我們可以窺見箇中的消息：

就「語絲」的全體看，乃是一個文藝為主，學術為輔的小報。這個態度我很贊成，我希望你們永遠保持着，若然語絲的生命能於永遠。我想當初的新青年，原也應當如此，而且頭幾年已經做到如此；後來變了相，真是萬分可惜。（一九九頁）

在解放運動史上放了那麼強的光彩的新青年底「變相」，在他看來却是一件「萬分可惜」的事

情，回想一下當年的他底姿態，無論如何也要使人感到奇異的。

所以，回國以後，嘲笑了一次誇大狂以外就完全烟銷火熄了。雖然有「許多事看不入眼」，但只不過是把當年對付老頑固的「作揖主義」（一二四——一二九頁）拿來對付浮躁的青年罷了（三一二——三二六頁）。

六

最後，我要談到他在言語學上的成就。這是他底最重要的一面，如果他底工作對於我們還有活的意義，我以為這雖然不是唯一的但也是最主要的部分。胡適。曲禮音義卷一（一四〇頁）。

他關於這方面的著作，似乎數量很大，只就這集子裡的幾篇文章看來，那內容就不是可以簡單地說明的。在這裏只想簡單地提出他底幾個主要的結論。

胡適。曲禮音義卷一（一四〇頁）。

胡適。主張方言底存在權和方言文學——

於運用到最高等最真摯的一步的，便是我們抱在我們母親膝下時所學的語言，同時能使我們受最深刻的感動，覺得比一切別種語言分外的親密有味，也就是這種我們的母親說過的語言。這種語言，因為傳佈的區域很小（可以嚴格的收縮在一個最小的地域以內），我們叫作方言。從這上

面看，可見一種語言傳布的區域的大小，和他感動力的大小，恰恰成了一個反比例。這是文藝上無可奈何的故事。（一三五——一三六頁）

他實行了這個主張的瓦釜集，對於現在的大眾文藝作家還是可以借鏡的。由於這個主張，對於吳語文學「海上花列傳」給與了很高的評價（二二七——二四八頁），加強地提出了文學作品裏面的「地域的神味」問題（二四五頁）。

關於語言一般問題，他以為「方言是永遠不能消滅的」（一五四頁）。

二、對於國語的見解——「國語量最大，以其基礎是中國漢文實錄來，祇因各種不同方言而單單意義和他和國語運動裏的「武力統一派」底意見是完全不同的。他以為國語應該「超乎方言」（一四〇頁），像國際輔助語對於各國國語一樣（一四六頁），所以他用了切實的證據反對以北京語為國語標準語（一四一——一四七頁），主張「我的理想中的國語，並不是任何等神祕的東西，只要是個普及的，進步的藍青官話」（一四〇——一四一頁）。他以為現下的「白話文」是「中國語已有的好根基」（二四四——二四五頁）。

三、對於注音字母的見解——「注音字母」（二二四——二二五頁）

雖然他「以為有了三十九個注音字母和一部國音字典，我們所希望的國語，已算是呱呱墜地的了」（二五二頁），但實際上他對於注音字母的評價是很低的。「……如注音字母，在普通教育及社會教

育上，我承認它有相當的價值，但我並不就因此承認它在科學的研究上有何等的價值」(一一〇頁)。

四、對於漢字羅馬化的意見——

……要使字母制的文字實現，無論是用羅馬字或另一種字，我總覺非常困難，雖然這個問題是重要到極頂。我以為我們應當有些耐心。我們應當將這問題用最精細的方洋去研究；凡是與這問題有關係的事項，都該一一分別討論不能放鬆一點。若不先下這種工夫，貿貿然就嘗試，恐怕結果一定不好。因此就目前說，我們應當把野心收小一點，暫認我們今日所做的統一國語的工作，也是一種差可滿意的工作，因為這種工作的本身，也有相當價值在。

因此緣故，我在論文中對於漢字羅馬化這一個問題，只是在結束處很簡略的說了一說，並沒有能將諸位提倡人的辦法，節要寫入。我在這件事上很抱歉，但我希望他們將來提出的辦法，能比今日以前的更好，更進步，更完滿。在根本上說，我決然不是他們的反對者(一一三頁)。

在這裏，他並不是反對漢字羅馬化，不過覺得羅馬字母並不能使他滿意罷了。在前面他還提到，除去少數的羅馬字提倡者以外，從事國語運動的再沒有什麼人主張要什麼字母來代替漢字，這使他覺得「奇怪」。他以為「統一讀音……是一種預備工夫，使字母制的文字可以實現」，「不能在半路上就停止」(一一二頁)。

五、主張廢止四聲——

……

……我在「國語問題中一個大爭點」一篇短文裏，已有過「國音鄉調」的主張，此所謂調，不是語調，是字調，就是四聲；既如此，可見我當時雖然沒有明說廢四聲，而四聲之可廢却已不言可喻。但我也並不說我的國音鄉調說實行了以後，大家用國語談話，竟可以絕對不因沒有「國聲」之故，而不起糾紛。不過即使有糾紛，也總是很少的，偶然的。若然我們拈住了一些，就要扯動全體；拈住了偶然，就要概括一切，那就不免什麼事都搬不動，辦不了。（一五一頁）

他底廢止四聲的意見，是根據了長期的實際研究，我們還可以找到不少的說明的。（一五二頁）

從上面看來，我們曉得他底主張雖然還含有些矛盾或幼稚的理解，但那裏面却包含了很多進步的要素。例如「方言永遠不能消滅」的見解和他自己底「言語是變動的」（一四五——一四六頁）的見解也不能統一，但承認方言底地位，對於國語（普通話）的適當評價，字母制文字底主張，廢止四聲的主張等，不是和拉丁化運動者對於中國文字語言的意見有了很高的一致麼？這些以及他不承認注音字母有科學的價值和對於羅馬字以外的拼音字母的希望，使我們相信他有接受拉丁化主張甚至雅非言語學（Japhetic Philology）的可能。他底死該是貧弱的中國言語學界底一個損失罷。

除了他在言語學上的研究，從現在看來，他在思想史上的功績是很小的。但我們不應該忘記了，現在所認為當然的事情，當時却都是費了許多鬥爭才能够得來的，「她」字底創造就是一個例子。所

以，這本雜文對於一般讀者雖然沒有什麼必要的意義，但爲了研究或明瞭「五·四」運動底內容，它却是一本不可少的文獻。

一九三五，三，一

註 本一木不也函文題。

以、畫本藤文樓宛一強爾管撰然爲首廿總急要函意辭、身爲了得更更即期「五・四」藤圖河內卷、守

這主要地是寫一個和警察申通了，用笑裏藏刀的手段欺騙了手車夫們的流氓知識份子。在專任手車夫等人的下等宿舍裏，來了一個與其說是和老板認識的還不如說是和老板娘有過勾搭的新客。朱慕瀾，這新客底名字，起初並不被住客們歡迎，但因了他底「漂亮」的行爲，用一個真銀角子把兩個手車夫正在爲那打架的假銀角子換去了，「人們就給了他更多的注意和更大的尊敬」。他跟那些手車夫們喝酒，抽「戒烟藥條」，到下等娼妓館「打茶圍」，賭番攤，推牌九，教訓他們，當他們苦悶無聊的時候買整桶的雙燕來解悶。他和他們是「很要好的」了，但他更要好的朋友却是老板介紹他認識的甲等警察。這「兩個聰明人」成了一對「拍手」伙計。當甲等警察表示了需要「想法子弄點錢把日子過得舒服些」以後不久，就發生了這樣的變故：停在空地上的手車被人弄壞了。一次兩次被這樣的事情弄苦了的手車夫們，躁焦的結果是採用了甲等警察和朱慕瀾所出的和那些地痞講「義氣」的計策。減低又減低的條件是，每個手車夫每天出二分四銀子。當然，搗亂和得錢的「地痞」原來就是朱慕瀾和甲等警察自己。

作者是怎样地展開了他底主題呢？

當手車夫胡益泰把一隻銀角子送到小雜貨舖底櫃台上預備分成許多用途而被老板認出了是假的拋到了街心的時候，「從黑暗裏跳出一個穿學生裝的中年男子，用更敏捷的姿勢把他底財產搶去了」。主人公朱慕瀾是以這樣一個「搶劫犯」底姿勢出場的。以後，作者就一步一步地寫出了這個知識份子

底本領：他被對手當胸打了一掌以後就「迅速地估量了他底敵入」彎腰求和；求和了以後就向對手貢獻醫治癩瘡的法子，「用他底知識和經驗，像別人用金錢和衣服似地，在胡益泰面前炫耀着」；背出他做軍醫官的時候「參加過三次大事變，想出過十七種地方稅底名目」的光榮歷史。當胡益泰和給他假角子的另外一個手車夫打起架來的時候就拿出一個真角子把假角子換去了，取得了注意和尊敬，因而成了那些車夫底朋友，一起廝混，甚至教訓他們要「替自己底性命着急」。他和甲等警察定好了計畫以後，像煞有介紹事地一面替車夫們斡心一面替他們出主意，終於功成圓滿了，最後，和他甲等警察作了這一段對話：

「老朱，」魏大忠（即甲等警察）用伶俐的眼睛望着那有幾根稀疏的鬍子，山羊般的瘦臉，說：「照平時看起來，你跟他們倒是彷彿很要好的。真是一個足智多謀的腳色！」

「要好有什麼不可以呢，」羊芊朱聳一聳肩膀。「我總得想法子活着，等那個更大的機會。東湊一點，西湊幾點，我就滿痛快地過下去了。可是——機會也許一輩子碰不到吧，誰曉得呢？假使一碰上了，我就把這班人都安插得好好地，誰做看門的，誰做洗汽車的，誰跟我出去打

「山坡」；吳益泰可以給我洗地板，不過脾氣小一點就好了。」

「如果你湊巧有一個弟弟，他也窮得要拉車的話——」

「那不會有什麼分別。」

「我有窮下去的一天，我一定要當心你的，老米。」

「要是一步步高陞了，當了警長呢，我一定要當心你的。」

十幾個月以後，這軍警官把下等宿舍老板娘拐着逃走了。

我們這社會有成萬成萬的游手好閒的份子，他們是從沒落的有閒家庭出來的，也許進過法政講習所軍官訓練班之類的學校，也許根本沒有，然而却是長衫或西裝學生裝的打扮。他們是知識份子和流氓的中間物，具有兩者底「長處」，上下縱橫地找尋「機會」，沒有得到時候就東湊一點西湊一點，「滿痛快地」過滑下去。但他們却是政治機構和軍隊底下級幹部底主要成份。作者從這個廣泛的現實存在裏取出了他底主人公，把他送到在警察和小商人底掌握之下的手軍夫社會裏面活動起來，很經濟地從幾件具體的事情寫出了他底狡猾，偽善，巧妙地收買人心的方法，一面用了不波露出來的憎惡刺去他底假面，在剝去的過程中凸起地刻出了他這樣一個代表的人物。上面所引用的篇末的一段對話，可以說作者是用最大的憎惡宣佈了這種人物底醜惡，好像向我們說：「看呵，這種「笑面狼」底全身上是長着多麼可怕的毒刺！然而，這種笑面狼還抱有一個「人道的」哲學：他底機會來了的時候就要把這些被他騙去了血液的車夫們帶去做他底僕從——就我所知道的，作者所展開的主題是開拓了未經前人開拓過的境地。

然而這篇作品却不能够使讀者感到應有的迫力，這是因為什麼呢？

我以為主要的是因為被欺騙的手車夫們底生活差不多完全沒有得到反映。他們同樣是這作品裏面的重要主人公，主題底發展應該是從兩方面的生活交涉中間自然而然地流出，但作者筆下的車夫們底生活，我們所曉得只是抽象的痛苦，他們底出場好像只不過是為了要成爲朱慕瀾欺騙陰謀底受身者似的，從這個缺陷就不得不產生了如下的結果：

第一，通過全篇，明顯地可以看到作者是性地要表明他底主題，有的地方甚至使人得到了露骨的不自然的印象。因爲，不從具體的生活裏面去發展，就不得不借用「說明」了。例如朱慕瀾因爲換去一個假角子而取得了信仰以後，作者接着這樣寫：『樓外朱慕瀾的關着窗簾的窗戶亮起來了。』

由此從此以後，人們就給了他更多的注意和更大的尊敬。他很不費力地就成了這「長龍宿舍」一個頂有面子的客人。大家都改變了開頭那種對他冷淡的態度，並不單是因他有驚人的豐富的生活知識，或者常常買雙蒸酒和南乳花生，「蠶豆」，而是對他那在種種的活動中所潛藏着的獨特的力量表示驚異。大門望派朱慕瀾容顏了，出門迎來朱慕瀾派出去買雙蒸酒和花生，朱慕瀾派派

全圖這最後一句所說的雖然和通篇的具體描寫並不相稱，但還可以無阻地看過去，至於下面的一段：『他在那羣最懶劣地出賣氣力的手車夫中間出現，如果他是冥冥中的神故意叫他們見世面的話，就將成爲很難索解的一個疑問。或者是他們命運中決定要給他們一個特殊的對照，使他們自己察覺出那些呆呆板板的吃飯，捱打，流汗的生活，假使不加上點香料，還不能

真地算做生活吧。要畫出張某呆頭呆腦的臉，幾行，寫着的主語，要畫不叫上這香樟，豈不貽
 這個用力過大的抽象的說明，不但不應代替具體的描寫，我統心那反而會在讀者心中引起非真實
 的感應。我並不是否認那有發生這種觀感的可能，而是覺得，不通過具體的事件是不能夠得到作者所
 企圖的效果的。作者固然熱衷於描寫具體，但並不味辭，且數百以無聞此香樟，至氣不而由一與：

又例如示，當車夫們望着朱慕瀾容納了他們底要求提着吊桶出去買雙蒸的時候，作者接着這樣
 寫：「唉，這當買雙蒸時，真真苦，一鍋豆」，而最難出張亦體體而香樟中風醫藥的醫藥的

「如果我們沒有了這樣一個朋友，唉……」一個低的嘆息聲，不單是因那苦澀人的豐富而苦澀的

由我看來，這樣的表現法和內容並不相稱，似乎摸得着太人工了的痕跡。這了畫「具指宿舍」一
 去 第二，作者筆下的手車夫們差不多是單純一律的，對於朱慕瀾的關係毫沒有紛歧的表現。寫朱慕

瀾，寫甲等警察，甚至寫宿舍主人和他底老婆，他都給了我們不同的有生氣的面貌。但對手車夫們，
 連他特別提出來的兩個人物，剛直的胡益泰和懦弱的阿方，都是模糊的。初出場的胡益泰，機警，勇
 敢，但那以後就毫無聲息，偶然出場一次兩次，也不能夠使我們看出一點發展。這使讀者覺得，似乎
 總有什麼地方是空洞的一樣。作者，出門頭出畫其繪只不盡其意了要如益泰慕瀾其圖到其受其苦則
 以上的意見並不是故意要吹毛求疵，因為我覺得，作者所採取的主題是某種帶着血痕的騙局社會
 之一樣相，爲了要得到它應得的效果，就應該用比現在更豐富的具體生活內容把它充實。如果作者隨

(1) 五支纖細的白蜡條一般的手指，拱圍着書甲，
 裏面一片薄薄的失掉了豐滿的手掌，

然而（可是它却正握住了）一個豐滿的Sally的鮮橙子呢）。

自己（2）鳳子，二月的灰色的春衫，襟上（右方）插上了一朵白色的康納馨。臉色是蒼白的，瘦峭的不像（3）兩頰堆上了一些胭脂。乾萎的眠珠，虛空得像秋天的雲。全歸零。因為愛護夫如白髮了，臉的，早晨十時的太陽是黑的。

第二是儘可能地引用數字。例如——

（1）資產總額：五，〇〇六、四二五、〇〇元；

負債總額：二五〇、三八二、〇〇元；

資產淨額：四、七五六、〇四三、〇〇元；

於是——
 可是那唯一的數目字在無線電收音機中的商情報告中化成了〇。於是，劉崇毅也化成了〇，

於是——
 世界也化成了〇了。……今晨四點十五分發動，陣痛七次，每次相隔一分半至一分十七秒。體溫七五·五……

「六點十分施手術，經十五分鐘取出孩屍，流血過多，陷入昏迷狀態，脈膊：七十八次」。

第三是借用電影劇本底寫法。例如——

- (1) 中景 鳳子，站起來，走到窗口，看暗綠色的二月的街道，俯下頭。
 - (2) 近景 鳳子，仰起頭看天上的雲，沒來由地不耐煩起來了，嘆氣。
 - (3) 胸像 鳳子，從窗口回過頭來，便把疲乏的眼珠對了我。
- 第四是借用詩底手法，如「瑪利亞，瑪利亞，瑪利亞」的疊唱。

這個沒有內容的故事，就是由這種華美的頹廢的印象構成的。

然而，作者一定不肯承認他底故事沒有內容的罷。因為，他寫的是在帝國主義操縱下的金融恐慌和農村破產時代的一個女人底悲劇。他屢次讚美過黑色的健康和在大橙子上面吻過加利福尼亞的太陽，他借主人公底嘴說過一切現代的都是病態的。作者設立主題的看法是否有問題暫且不管，我們現在要看的是這作品給與讀者的效果到底是不是這樣。

首先，他沒有具體地寫出這個悲劇底發展路徑，在作品裏出現的主人公，如果不是肺病和難產（而且她具有戰勝這種生理上的不幸的經濟力量），就可以不會有這樣的結果。這種不能使讀者看到是怎樣的一種殘忍的現實生活漸漸把主人公摧毀了的悲劇，怎樣能够發生撼人的力量呢？

其次，作者雖然以為是詛咒着現代的「病態」而憧憬着「健康的」天地，但讀者却處處被他引進

了病態美底讚嘆甚至沉醉里面。通過全篇，都充滿了對於這「病的花朵」的纏綿的情緒。這樣又怎樣能够看到這個悲劇底社會的色彩呢？

所以，作者盡力地採用了那些能够表現浮面感覺的方法，並不是偶然的。因為他所有的只是些現象的斷片，原來就沒有把握到一個必然的生活底真實，也沒有想畫出一個有真實性的人物。這一條白銀問題底標題，那裏一段農村崩潰底說明，甚至加上一本「靜靜的頓河」或一片克利福尼亞的陽光，這對於通篇的「末梢感覺」底惹目的彩繪，實在是未免太相形見拙了。雖然是一嚴肅的嘗試，但那成績我們只能夠說是失敗。這並不是說作者沒有才能，沒有造出大個境界，而是說，那種末梢感覺的境界和我們所要求的藝術的真實是並沒有什麼姻緣的。

兩個不同的情感：奚如

英國長詩中請到李杰、或一葉陳亞、或陳亞一、或陳亞一。

一個在沒有日光和自由的地方送掉了五年生命的青年，因為在家庭里得不到他所要的慰安，就跑到一個大都會去尋求友人底幫助。所謂友人，一個是曾經是如兄如弟的現在在當着機關科員的好友，一個却是從前關係很淺的開車匠。所謂「兩個不同的情感」，就是好友的科員對他吝嗇無情，而關係很淺的開車匠却把他當作兄弟看待了。

主題是非常鮮明的。一方面是墮落知識份子底自私，虛偽，勢利和無恥，一方面是體力勞動者

（雖然從前也是一個知識份子）底硬朗和熱情。在人生的浪潮里被打得癱軟了主人公對於這兩種「情感」的銳利的感應讀者是能夠隨處看到的。

然而，在我看來，却未免過於鮮明了，雖然這樣的說法也許有語病。我並不是以為貫串在全篇的熱情成份不好，恰恰相反，這正是這個作者底「強處」，流在他底每一篇作品裏的這種要素，是我們現在不容易看到的健康的浪漫主義底萌芽。我底意思是，作者筆下的人物太單純了，單純到使讀者覺得他只是露骨地表白他底「立意」，因而覺得那些人物底面貌反而不够真切了。

最初寫主人公回家的情景——

可是我拖着這皮包骨的十癆九病的身子，在一個更深深夜靜後的秋之夜，悄悄地出現在他們底面前的時候，我的父親就用了五年來的積憤，從他那吸大煙吸到老的滿嘴黑牙齒之間，硬生生的湧出了這樣的話，算是當作接待我底歸來：

「你還活着回來了嗎？我老子以為有一天要去收你的屍呀！」

再說說，把他容易發肝火的炯炯的眼睛，狠狠釘住我，又捏着拳頭在我的眼前搖了幾下，才迅速離開，倒在他的煙燈旁邊像小孩似的號哭了起來。並且在號哭中命令我今後的途徑：

「明天上城裏崑山二老爺那裏去走一趟！」

這是很生動的描寫，就是在一些「大家」底作品裏面也不容易看到。但後來這種描寫却漸漸讓對

於人物的觀念看法代替了。

像第一人稱「我」這個人物，作者只是寫他底困倦，可憐，無歸，但他却忘記了這樣的人物並不會這麼單純，這種看法會失去他設立這個主題的基礎。

再舉一個例子。他寫的那個科員和他底家庭，作者用的是過於便宜的方法。當他初見那位科員，訴說了他底困苦的經過以後，那科員馬上這樣說了：

「這流浪的生活，老早就應該結止。朋友！不是嗎？再說：什麼是真的呢？吃飯，穿衣，住房子，再有，是討一個漂亮的老婆，趁我們還是年富力強的時候，生幾個又白又胖的孩子！」

然後，他似乎想促起我的回憶，念出了幾句古詩，是用着很頹唐的腔調：

「十五從軍征，八十始得歸；借問鄉里人，家中有阿誰？……」

「嘻嘻！」他動彈了一下柿餅臉之後，就病態似的冷笑起來：

「哈哈！哈哈！……」

後來那科員底太太因為家裏住下了這個窮朋友，就用苦肉計和丈夫哭吵了一陣，接着作者寫道：

「期運（科員底名字）！親愛的！哈哈！你看我這苦肉計好不好？這一下，包那個倒霉的鬼（再不好賴在這裏了！哈哈哈哈哈！）」

「是的啊！哈哈！我底頂美麗而又頂聰明的小鳥兒！」是期運的像喝醉了酒的溫暖的聲音。

「不過，你的假哭爲什麼那樣真的呀？使我那時的心也憑空痛了一下啊？」

「人不自爲己，天誅地滅！媽的！……」

像這樣的寫法還有不少。這顯得作者只記得他設立主題的觀念，使他底人物成了實感很弱的「戲畫」。我想，如果作者使那些人物底色稍稍複雜一點，也許讀者不會這樣地感到他們身上的人工的痕跡罷。

「蜈蚣船」

人坐，味，...

「京派」看不到的世界

一天 滬島作 一九三三年出版

自序

曾經有過一次關於文壇上的「京派」「海派」的小小論爭。爭些什麼現在當然模糊了，只記得當時曾得到了這麼一個印象：所謂「京派」文人底生活大概是很「雅」的，或者在夕陽道上得得地騎着驢子到西山去看垂死的落日，聽古松作龍吟或白楊底蕭蕭聲，或者站在北海底高塔上望着層疊起伏的街樹和屋頂做夢，或者到天壇上去看涼月……

然而，北京或北方終竟是在這個大地上面，終竟是這個中國底一角，生活在那里的文人，只要是血肉的身子，也就不得不是社會底一員，各各過着好過或難過的各種中國人底生活。北方當然有風雅的文人，但也決不會沒有粗野的作者，猶如那里有精美的莊園但同時也有茅房土洞一樣。

比這本「蜈蚣船」，雖然是北方底產品，但裏面却毫無「京派」底「雅」處。這一看它底內容就可以知道：

蜈蚣船——內河裏的屁股幫和霸佔航路的蜈蚣船間的一場鬥爭。

海關圍困——學生底反抗和悲慘的失敗。

席蒙捐——席民們對於苛捐的反抗。

偷堤——大水時的憂恐使農民們決定去偷堤的經過。

隔隣——富農和他底兒子怎樣苦心地圖謀隣人底房產。

火災——小煤油商人父子倆，在世界底新舊煤油勢力競爭下面破產了，最後只好放火燒去店子

自救。

一天——一個在城裏當學徒的兒子給敵人捉去活埋，年老的父親被激動了，加入義勇軍去活動。

這裏面找不出一絲一毫的「名士才情」，更沒有什麼「明淨的觀照」，但這種「粗鄙」而熱辣的人生，却是這個世界裏的事實。我們懂，我們關心，對於那裏面的人物和事件我們也就能夠說出平凡的觀感。

「重出江湖！」

前面四篇寫的是大規模的動的場面，第一使人注意到的是背景底全面的開展。

雖然常常用的是所謂「靜」的寫法，甚主差不多等於說明，然而，我們不但在那裏面可以看到那灰暗的線條粗大的大幅生活圖畫，而且還可以由那些靜的綫條感觸得到藏在那下面的交流的生活底糾紛。下面從「席葦捐」裏看到的席市底描寫，這種特色就非常明顯：

從橋頭向東去的大隄上，就是席葦市，那裏堆滿了一疊一疊的席片，堆滿了一堆一堆的葦綯。葦纒的毫茫飛舞在空中，佈滿在各人的身上。直射在他們頭上的，是殘暴的太陽。震蕩在空中的，是由大眾製造成的嘈雜。

猴兒馬子斂收「地鋪錢」來了。他把他那瘦長得彷彿紙糊的身軀在你的席攤上一站，板着他那張青黑的猴臉，瞪着深陷在眼窩裏的兇惡的虎眼向你一看，就必須趕快把錢交出。稍一遲延，他就會轉身就走。等他把各攤收完之後，再打總兒來和你算賬。

「地鋪錢！」這是他照例的一句。

「馬爺，早飯吃了嗎？」賣席的人們，滿臉陪笑着，都向他打招呼。

「地鋪錢！」他的臉，好像是專為生下來收「地鋪錢」的，絕不因為你的陪笑的招呼，稍微

和緩一下。

「多少？」

「老數！」

「這回席少。」

「少到只一根筆皮兒也是老數！」

他用他那好像掛在肩胛骨上的長胳膊，從你手裏把錢攫取過去之後，又向別的攤子去喊「地鋪錢」去了。

第二個你應接的，是立扒皮孫七。誰都知道他的正當職業是偷葦，每到集上他却收「打更錢」。據說，他也是城裏的望族的後裔，然而他的公子哥兒的身分，却被嗎啡針給打掉了。「打更錢」如果不付給，那比什麼都準，你的葦不是被火燒掉，就是保持不住原來的數目，只要是你衣兜存放的話。

「打更錢！」

「向賣葦的去要，葦不在這裏存放。」

「葦也是葦織的！」

如果再不付他也不再堅持。不過有一件事要小心，那就是你的錢，因為他的副業是這集上總

派手。(九七——九九〇)

在對於那生活內容這樣熟悉的背景前面，作者對於他所描寫的正面的事件和人物，露出了壓抑不住的強烈的熱情。在這四篇里面，這熱情底激動，隨處可以看到。

當然，對於題材內容的熟悉是好的，對於正面的人物的情熱更是好的，但如果作者不能加以適當的處理，找不出最有效的表現方法，那就不能夠發揮藝術創造底機能，得不到他底主題應該有的效果。在這樣的情形下面，作者容易把他所熟悉的題材內容弄成一種散漫的繡紋，他底熱情也容易流成主觀的奔放，反而會妨礙他應該做的具體的刻畫，使他底人物得不到生命，只是成了他底「立意」底傀儡。

從蜈蚣船裏面引出兩個「噱頭」來看一看罷。

下面是客船等待開闢的時候的一幕趣劇：

忽然，旅客站在船頭上撒尿，舵手焦急地跑到那位正在腆着小肚子撒尿的旅客跟前咆哮着：

「先生，別，別這麼着呵！這不是罵我們嗎？」

那位旅客的尿，並不因為舵手的咆哮而停止撒，仍舊腆着肚子繼續着。船上的客人們都大笑

着。女客們都避過頭去，忍住笑裝作沒有看到。舵手的臉脹紅着。大家在煩躁的等期中都認為這是一個頗有趣味的消遣，於是關於「在船上撒尿」的討論開始了。

「管船的爲什麼不許在船頭上撒尿呢？」旅客中有一個這樣提出了。

「得了，」舵手仍舊板着面孔。「這還不够我們受嗎？」

「哈哈哈哈哈……」劈乾柴似的哄笑從船棚裏拋擲出來。

「那就是在管船的頭上撒尿呵！」一個老於河行的旅客這樣解釋着。

「哈哈哈哈哈……」又是一陣哄笑。

「如果是娘兒們呢？」一個年輕的旅客有意地看了坐在後艙的女客一眼。

「如果是娘兒們，管船的大概是就高興了。」

「哈哈哈哈哈……」

女客們的臉也都脹紅了，有的嘴裏還咕咕嚕嚕地不知在嘟囔些什麼。……（五一—七頁）

還有一幕是屁股幫的船夫們到鬧上去問開鬧的時候在路上和一個下等妓女的胡鬧。很長，有四五頁，我想不必引了。

這些當然是那個環境裏面可以有的東西，但作者津津有味地詳細寫了下來却是爲了什麼呢？這既不能說明或加強事件底發展，又不能用來從本質上寫出人物底性格，結果不過是證明了作者對於那生

活底瑣細方面也很熟悉而已。這不過是例子，不必要的或不經濟的描寫是不少的。作者愛惜他所得的一點一滴的生活知識，想詳細地坦白地告訴讀者，但他却忘記了，這時候不是在隨便談天而是要最有效地表現一個主題。

談到他的人物，我以為大半是不成功的。我們只看到作者熱心地在人物底背後牽纏，想趕快由他門底對白來開展他底故事。至於每個人物底對白是不是恰好能够表達出那個人物底性情和面貌，他底性情和面貌是不是和他底生活色彩相調和，在這裏作者底筆力就非常鬆懈軟弱了。我們可以看到，在作品裏面，說話的並不是各個面貌不同的人，而是在自己底主題裏面興奮起來了的作者自己。

在蜈蚣船裏面作者寫了一個胡三兒，在蓆葦捐裏面寫了一個梁臭小，但他們底「足智多謀」和勇敢都是架空的，是作者找來代表自己的人物，不過是傳聲筒似地說了作者要說的話而已。尤其是梁臭小，他那經紀人似的身份和他底行動並不能相稱，作者却完全同情地描寫了這個人物，他底不能自制的性急和熱情我們是可以想像得到的。

然而，偷堤裏面的人物老毛却比較成功，我們且看一看決定要去偷堤的那個緊張的場面：

「先別這麼着！」老毛焦慮地：「別這麼大嚷小叫的。這不是，在場的夥計們都在這兒呢？」

大伙兒都願意不？」

「願意！」

人們都用低沈的聲音附和着。

「好！」老毛從窩裡摸出鐵鉢來，繼續說：「這不是，大伙兒都願意咧？將來惹出禍來，可不能算一兩個人的事，咱們必須串通起來，有嘍什麼事，是大伙兒的，誰也不許半路兒抽小腿！」

「抽腿的，叫他家閨女的×零拉着賣！」

人們憤憤地嚷。

「走！」老毛扛起鐵鉢，纔說要領着頭兒走，又站住：「還有一件事要記住，這事，咱們事後對誰也不能够提！就是對他親爹，也不能提一個字兒！」

「又不是三歲兩歲的孩子，誰有那麼不懂事？」

「咱們也別去人多嘍，至多十幾個人：臉下的，在這兒巡風。却是誰留在這兒？」

「不！要去，我們都去！省得以後躲清淨！」

人們都這樣主張。

「也好。既這樣，就留下花子，晚子，得全三人在這兒看着。其餘的，都去。」
人們都從窩舖裏摸出鐵鉢來，扒下上衣兒，預備出發。

「花子，要小心！時常到上下看看！……」

老毛再三囑咐。

「走吧！別『磨姑』了！」

立椿已經開步了。（一五二——一五四頁）

這樣的描寫是好的，如果和前面所描寫的老毛底家庭生活和對於收成的指望一氣地讀來，讀者更可以親切地了解這個人物罷。

把這個老毛和前面提到過的蜈蚣船底胡三兒一比較，那胡三兒就更顯得只是作者捏造出來的一個傳聲筒了。下面舉一個例子：

「他奶奶，那×的貨船們真『草鷄毛』！在蜈蚣船的時候他們不動手，偷鬧的時候他們也不去人！」

大個兒劉從放下鬧來這是第一次說話，因為他的憤怒才消失。如果在他生傷氣的時候，誰也不能從他嘴裏聽到一個字。

「不是他們『草鷄毛』，是他們有飯吃。其實，他們不光希望砸毀了蜈蚣船，打死袁胖子他

們更高興。這樣一來，第一，他們不用再還裏胖子的債；第二，他們可以替裏胖子在這條河裏稱「雄。」

胡三兒爲大個兒劉解釋着。

主人：「那他們爲什麼還不動手呢？」

大個兒劉還是不明白。

「現在有我們替他們砸，他們當然不動手。就是我們不砸，他們也不敢動手，因爲砸了固然好，不砸，他們也有飯吃。既是這樣，誰還去冒險！互相對望，互相推諉，嫁禍於人，挑唆，縱而，是他們那幫傢伙們的慣技。」

胡三兒又激動起來，因爲大家又看到他的頭偏在一旁，兩隻老鼠眼在黑暗中閃閃發光。

(四八——四九頁)

作者對於這個胡三兒是很偏愛的，當然他有被我們偏愛的理由，然而，只是使他現出一些英雄機警的表情，只是使他發表議論，那他的面貌就反而不像老毛那樣真切了。胡三兒使我記起了第二流舊小說的人物寫法。

五

「我……」

亦隔隣和火災兩篇寫的是否定的人物，富農和小商人。作者不但懂得這類人物底生活和心理，而且還表現得很好，尤其是隔隣，可說是寫成功的了。我們且引一段對於主人公富農的描寫罷：

「他踏下炕，穿上鞋，吹滅燈，摸索着走出屋門，見兒媳婦們屋裏還點着燈，照例吆喝起來：『燈兒，燈兒，快熄了。』」

這對「怎麼這時候咧，還大燈的油點着呢？現在洋油長到五塊多錢一筒，你們知道嗎？」

○聽得撲撲幾聲，各屋的窗紙都被月亮染成雪青色。

門他見有月亮，順手背起房簷底下的糞筐。這是四十年來的老習慣，只要晚上出門有月亮，必須背着糞筐。白天，那更是一刻又離不開，好像糞筐成了他身體的一部份。他走出大門的時候，囑咐兒媳婦們上門。

盧老槐走出門，先向胡同口看看有沒有人，然後再眯細着老眼在地上找找有沒有糞。他剛一轉過西隣秋兒家的東牆角，在同一家的牆西角的背陰地方，有個矮小的人影，正在低着頭，用大踏步，順着牆根量秋兒家的地基的長短。他知道那是和他家隔了秋兒家為隣的老全。彷彿有人向他頭上澆了一瓢涼冰，盧老槐馬上打了個冷戰，就倒退到東牆角後，把自己高大的身軀隱藏起來。

甫。「他已經知道咧！」

謝頭他在心裏說，恨不得咬老全一口。他的心撲通撲通地跳，全身不自主地顫抖起來。在早年窮的時候，他一天黑夜偷徐家的牽，被徐老頭兒捉住的那種恐怖，又在他身上經驗着。他探頭看了看，老全那老東西正仰着頭看月亮。他把頭抽回，躊躇起來：「到底是進呢，還是退？」最後，他拿定了主意，大聲咳嗽了一聲，若無其事的轉過牆角。謝頭立刻抽步把他那矮小的身體躲到西牆角後，消失在幽黯裏了。

按着預定的步驟，一寸都不能放過，盧老槐立刻把他那石碑似的高大身體戳在秋兒家的矮小的門廊下，敲門了。事情既是弄明，先下手為強，這他一輩子與家立業的家傳祕法。……（一六〇——一六二頁）

這樣一個食饑的「刻薄成家」的人物，農村出身的讀者應該是很熟悉的。發財狂，虛偽，精於計算，陰險，對於鄉村的權力的熱中，作者都畫給我們看了。我們底作家有的寫了土豪劣紳，有的寫流浪地痞，但農村裏的中堅層，個強狡猾的分子，似乎很少人這樣地寫過。

在火災裏面作者寫出了兩個小商人。在國際市場方面跳躍以至破產的這父子倆，應該是廣泛的存在罷。新的煤油勢力戰勝了舊的，我們當然應該懂得這個關鍵，然而，這之前的一般的市場衰落，不

是也應該有連帶的關係，在這裏面得到反映的麼？

最後的一篇，「一天」，是寫義勇軍的。但這裏面的具體生活都不够。前面只是孤立地寫黃老爹給犧牲了兒子，完全沒有顧到他周圍的生活，後面的義勇軍就成了平地上跳出來的東西。這是正面描寫一個悲壯劇，有人心的中國人都會關心而且感動的悲壯劇，但作者的力量不够，只是把他底人物和事件觀念地發展了。

雖然有些是寫失敗了，但我却喜歡作者底視野底廣闊：他寫了蜈蚣船那樣熱的場面，也給了我們隔鄰那樣冷峭的素繪。較之雖然晶瑩然而只是在身邊瑣事的蒼白世界裏打圈子的大家底作品，我以為像這種有時還現得粗糙的東西却更有意義，它能使我們受到一種熟感，在我們面前展開了未開拓的生活領野，提示了更高的反映這種生活的藝術的要求。在這一意義上，許多青年作家底作品，是應該得到積極的評價的。

復與緬甸的老百姓呢？變成了一位有靈的，長着雷公嘴的神了。

神和蛇，正凶猛地鬥爭着。每一個老人，每一個青年，每一個婦女，……望着望着都彷彿憑空添加了千百斤的力量，而且更堅決地相信着。

緬甸一定不再是英國人的緬甸了。

緬甸一定要翻個身了。這裏離緬甸國境，也有當家了。……

於是，大家聚在佛殿，宣了誓，吃了咒，手腕上點刺了光輝的字眼，從此永遠做了神的戰士

了。……

……

遠遠近近的鄉村，都豎起這樣的旗幟了。

……

遠遠近近的鄉村，都這樣地鬥爭起來了。

……

……

……

……

……

……

……

……

笑，正撩撥着他的詭奇的心境啊」。就曉得那不僅是英國大塊頭底帶醉的心象，同時也是說出了作者對於「南國」的愛戀。是不是作者無意中把他底舞台美化了我不能確定，但那樣的場景却要使讀者覺得那個世界有些渺茫，遙遠，因而那悲劇的效果也就減弱了。

其實，作者並不是存心沉醉的。他原來能够把「南國」底風景和他底悲劇溶合的，把外表的魅力從風景描寫裏面剔去，使他底悲劇底進展更加鮮明有力。這，看下面的例子就可以明白。當那大霧當那雨下月下的牛欄，靜悄悄地，入夜診着牛兒燃的一大堆煙火呢，沒有了。樂得蚊子在那裏嗡嗡地唱着，舞着哪。那有着兩個溫柔的大眼睛的水牛兒，也許是正在遠方的城市裏，嫵媚地不想嚼着青草，懷戀着他的老主人吧？

井管那天老頭子掙扎在十幾隻炭條那麼黑的手腕裏，拚命把身子塞在牛欄門口，嘴邊努出了兩堆白沫，發狂大那樣地哭喊：

「不，我不繳納呀！不是我不繳納呀！」

那搶牛情形的悲劇，那印度警察的狠毒，驀地又擊打着她的心扉了。黃豆那麼大的淚珠，偷偷地綴在眼角邊上。

(五十一——五八頁和潤的書案中)

瓦罐子裏的涼水，從手上慢慢地傾了下去，一條銀白的光，閃在斜照進來的銀灰色的月下。老頭子氣呼呼地，把英國花布圍裙，緊緊在腰間，腿上黝刺的藍色籠紋，便在月光中朦朧地

顯露出來，背後揹着一條棕樹棍子，瞧一下那麼呆呆出神的老婆子，就蹣跚地跑到外面，投到月下樹蔭裏去了。（四——五〇）

所以，如果說這篇作品有缺陷，那主要的應該是，這個反抗底現實生活根據反映得不够罷。在英國統治下面過了數十年的緬甸，應該不會沒有「工業化」底過程，那社會機構應該流貫着「工業化」的生產關係。如果這個推測不錯，緬甸底社會方法，即令是農村生活罷，似乎不會是像反映在這作品裏面的那麼單純，至少也不會僅僅是老頭子在腰上繫了一條「英國花布的圍裙」而已。

我並不是機械地要求在農夫牧人之外加進「現代」的人物或糾葛，我不過是想說明，像本文第二節裏引用過的一樣，這作品底主題既然在後面有了那麼高的發展，作者所把握到的生活內容和他底主題就不得不發生一定的間隔。由我看來，這作品原應該定動亂的緬甸史裏的一段淒動的插話，但作者底熱情却主觀地把它擴大了。

其次是咆哮的許家屯。較之南國之夜，作者對於這一篇底題材是很生疎的。這從結構上和對於題材的把握上都看得出來。

首先可以提出的是主題底分裂。

（關於許家屯的插話）

在外力統治下的許家屯，受到了禍害的是什麼人呢？

酒店老板劉胖子。——他是誰？小市民！

香煙店老板張老二。——他是誰？小市民！

蔡屠戶。——他是誰？小市民！

然而，領導了這個鬥爭的又是什麼人呢？

阿龍——一個鐵匠伙計。

老九——一個鐵匠伙計。

福生——又一個鐵匠伙計。

爲了把這兩種人「結合」起來，作者選着了「強奸」的慘劇——洗衣老婆子底女兒，蔡屠戶底老婆，以及其他的許多住戶的大幅的慘劇。——

我並不是說反帝鬥爭裏面沒有包含小市民底要求，也並不是說在帝國主義底統治下面，「強奸」行爲並不普遍，但如果僅僅用這來說明大衆底奮起，那說明頂多也不過是比沒有說明略勝一籌而已。

原因當然是作者把對象看得太單純了。帝國主義軍隊底壓迫只達到小市民底身上，這軍隊要來剿滅的義勇軍爲什麼發生了的，並不能在作者所寫的這個小市鎮許家屯底情勢裏面感到。應該和武力的統治並行或先行的政治經濟的統治，在這裏只是臨時由一個土豪（馮三爺）和一個流氓（馬老么）代

表了。另一方面，這裏面出現的外國兵也很抽象，我們看到的一律是搶奪酒食和到處強奸的面孔。這個看法底單純自然要反映到他底人物描寫上面。在這裏舉一個例子（寫的是外國兵將到時的空氣）：

男子們躲在屋子裏，雙肩又在胸前，皺着眉頭，不住地打着圈子。一會兒，又把一隻眼睛嵌在門板縫裏，着急地窺探，想要看透籠在鎖上的神祕的霧。老太婆們手捧一柱香，跪在觀音娘娘的神像面前，小聲地，氣促地，喃喃的禱告着。往天她們膝下是墊着一塊厚厚的蒲團的，現在却顧不着那些了。

年青的女人們，急急忙忙地，在籃裏箱裏，櫃裏，亂尋一些值錢的東西。足帶子鬆散了，蛇也似的拖在地上，也不知道。

孩子們看一看爸爸，又看一看婆婆，心裏急了。就怯生生地追尾着喊「媽媽」，彷彿已直覺到快要被人遺棄的樣子。（一七〇）

這寫法是過於「一般」了，不能使人得到一個具體的生動的感覺。就是在個別的描寫上，作者也沒有脫出這種寫法，創造出更有力而富於特性的形象。下面是外兵到後鳴鑼安民時的情形，雖然和上面的描寫是銜接的，但其實作者是隨便在現象表面上滑着，那描寫毫無特性：

應着鑼聲，好多舖子便打開了半扇的店門，伸出放射驚奇眼光的頭來。張老婆子手裏還捧着

獻神的香，就三步做二步，擠到門邊，扯着鬚屈身子的兒子，急問：「誰來？」

高四得意：「老二的老二，王三哥在叫什麼呀？」

高四問出兒子並不掉回頭，只是說：「叫照常做買賣，說是他們兵也給車半喂，劉老板，你的酒味可要打開嗎？」

高四：「好生意哪？」

末後這每句話，是突然轉回對面從半開門中伸出的那個胖面說的。

老婆子聽懂了兒子的話，就喜的唸：「阿彌陀佛！」

她擱着燃了小半節的香，忙抽身轉去。一個七八歲的孩子忽然從裏面飛了出來，恰好碰在香

上，燙得哇的二聲叫起來。

「你媽的，中了冷子麼？」叫做老二的跳了回來。皺着鼻樑，大聲罵。

高四：「呵啲……狗娃子，燙在那裏了？別哭別哭……」

用生着六條指頭的手拍着，「呃……：婆不好……別哭別哭。」

（二〇一—二〇〇）

所以，除了漢奸馬老么以外，在這作品裏出現的人物都是模糊的。就是作者當作正面人物的阿

龍，老九，福生，也只是被他「安排着」來完成了他底故事，他們自己並沒有顯示出有個性的面貌，

劃，使得那些悄悄躲着的野豬，發出一陣粗豪的鼻音，紛紛地四蹶開去。（二一九——二二一頁）

馬隊的行進已經停止了，坡那面的人聲，却還在喧鬧着。後面焦急的人們，張大着眼睛，但只能看見好些股馬燈的光芒，在遠處的崖邊，林裏，坡上搖曳着飄忽着，時而隱沒，時而顯現。那光景倒像是在說明馬隊的無恙，然而人的影，馬的影，却是一片模糊，望不清楚。再望去便是黑沉沉聳立的小峯，和兩峯之間飾着星點的天幕。（二二七頁）

這樣和主題相溶合的風景描寫，在一般的作品裏面不是容易看到的罷。

然而，從藝術地看來，這作品似乎有什麼地方顯得鬆懈。我想可以用下面三點來說明：

第一，裏面夾有幾個面貌不明的人物——羅老么，張老三，盧狗娃，張老八，吳老七。作者雖然會努力使他們各有特性，但沒有成功。讀者只覺得時時跑出這個來，跑出那個來，發言，打岔，但又不能認清他們底面目，因而也就不能夠切實地感到他們底言語或行動底意義。這使得這作品減弱了內容上以及結構上的諧和。

第二，林福生底墮岩在主題底發展上當然是重要的。雖然作者也提過「……受難者平日老實的容顏，連半截香煙也要分給同伴的那樣好心眼」，但這個人和讀者却沒有一面之緣。讀者既不曉得他底聲音笑貌，又沒有感到過他底懇求苦惱，所以這個抽象人物底慘死是不能夠引起強烈的感應的。

第三，鬥爭爆發時的氛圍氣不夠。一方面是，趕了一個通夜的路，剛剛休息下來，早飯還沒有吃

下，一方面又沒有有力地寫出馬伕們底困倦和怨恨——作者所選擇的這個時機，並不能夠使人感受到一種戰前的緊張空氣。歐洲的風沒有取得他應該能夠取得的更大的迫力。

六

其餘的三篇，左手行禮的兵士，夥伴，強與弱，尤其是最後一篇，雖然寫的不是上面三篇那樣激動的生活，但作者却成功地完成了他底主題，給了讀者一種情緒濃郁的雋永的感動。

先看左手行禮的兵士罷。

這是一個五千字左右的短篇，但作者所要表現的戰爭底殘酷，通過一個兵士（農民）底卓微然而天真的犧牲，被生動地描繪出來了。這個無知的農民，第一次負傷以後，聽官長說傷好了可以回家，就抱了滿腔的熱望，希望快好，對於醫生以至號房都非常恭敬，右手傷了，但每次都要用左手敬禮，惹起了同伴底嘲笑和受者底難堪。當然，傷好了以後他又被送到前方去了。第二次負傷以後，雖然兩隻手都是好的，但他再不向人敬禮了，再也不抱傷好回家的希望，再過幾年，他成了一個沒有右手的乞丐，那時雖然能夠回家然而卻無家可歸了：「因為最末一次的打仗，就正在我的家鄉，唉……」

這個無知的農民，雖然生命還沒有犧牲，但他底天真的希望，他底平凡的被騙，以及他底沒有帶

淚的悲哀，那感人的力量是不會比「血肉狼籍」的描寫更弱的。不，也許比那種描寫更爲有效。望着他那無罪的面孔，就不得不痛恨那產生了無數的這種受難者的黑暗的戰禍。

我想，如果沒有下面這一點不足，這一篇當更爲有力罷：

在第一段裏，作者給了我們這樣的說明，「給痛苦咬成蒼白的污膩面孔上，一個鄉下人那麼樸實而愚拙的影子，却還遺留着在，大概軍營的生活過得很是不久吧；也許黃黑的足腿上粘着的秧田泥土，尚不會完全脫落哩。」這雖然使我們曉得了他是一個農民，但不能使我們懂得他底生活的困苦，更不能使我們懂得他不得不出來當兵的命運。所以，他只是單純地用力描寫這個兵士對於回家的渴望，我想這也許會在讀者底心上糝糊地投下一個疑問。他只記得從軍營生活方面加強他底主題，却忘記了他更應該從社會生活方面加強他底主題。所以，「因爲最末二次的打仗，就正在我的家鄉，唉……」這本來應該是簡單有力的收場，因爲這個「疑問」就反而會給讀者一個草率的做作的印象罷。

再說夥伴。這夥人是在雲南緬甸間拾「滑竿」（旅客乘坐的）的兩個夥伴。老朱，「走過許多地方的老江湖」，這寫的是在雲南緬甸間拾「滑竿」（旅客乘坐的）的兩個夥伴。老朱，「走過許多地方的老江湖」，老何，「一年前他還是個鄉下耕田的小夥子」。老朱販點雅片烟，老何怯怯地隨着他。老朱狂賭，老何關心地勸阻他。老朱因爲老何不肯給錢他去趕本打痛了他以後，又溫慈地去撫慰他。背景是作者所熟悉的背嶺，人物是作者所熟悉的人物，作者慈愛寫地寫來，使我們走進了一個溫暖的「夥伴」的

我以為，作者是把他底對於人物的愛渲染到了他們底生活環境上面，「愛屋及鳥」了。

七

南國之夜和咆哮的許家屯，作者底筆墨是較多地用來描寫環境或事件。左手行禮的兵士和夥伴，却是偏重地用在描寫人物上面了。歐洲的風已經相當地克服了這個缺陷。「強與弱」却達到了諧和的地步。

強與弱主要地是寫一個特殊世界（牢獄）裏的兩個人物，良善的農民阿三和強悍的流氓阿牛。在那種特殊生活底開展裏，這兩個人物底性格凸地現出了。雖然對於這弱肉強食的世界，作者底憤懣我們明顯地感覺得到，但他只是鑄定地用具體的形象來描寫，很少有主觀的表白，像在咆哮的許家屯裏所做的一樣。作者成功地寫出了他底人物，也成功地寫出了他底人物底環境——法官，看守，金鐵勢力，牢獄惡霸和他們的爪牙。換句話說，作者底主題是取得了能够取得的效果了。

不用說作者對阿三抱有很大的同情，阿三身上所發生的悲劇——不得不逼得他底老婆賣掉了兒子來供給牢獄惡霸底強索，作者是忍着熱淚來寫的。但這種熱情是隨着對於他底人物的深切認識俱來的，而且也沒有過分的流出，我以為應該是這作品所不能缺少的強的要素。——
要說是可以說的：在表現方法上稍稍有把材料堆入的痕跡；阿牛這個人物底社會色彩（他在外面

「七年忌」

歐陽山作，一九三五年三月出版。

歐陽山底出現不過是兩三年來的事情，但他在讀者中間造成了一個特殊底印象，在這裏我想舉出主要的原因；

第一，他一貫地寫的是廣東底生活，一個特殊的背景。這構成了他底作品底獨異的色采。曾經有人問過：作者住在上海，爲什麼不從上海底生活攝取題材呢？這一問是問得有理的。但那「有理」，只是在希望作者也深入當前的生活這一意義上說的，和他底創作方法並沒有什麼直接的關係，更不能够引伸到對於他底具體作品的評價上面。在批評具體作品的時候抬出這個對於差不多大半的作家都可適用的一般的希望來，不但和問題不能接觸，而且客觀上還會抹殺作家底成績底積極的意義。

作家沒有權利說謊，他能够寫的應該是所熟悉的，他研究過的，他感動了而且消化了的東西。一

個誠實的作家所愛的是活的人生真實，他所追求的也正是這個。用他自己的五官和思考認真地體驗了的，成了他自己的東西的東西，才能够使作家在描寫過程上和他底對象融合，才能够使作家所表現的是他用自己底肉體和心靈把握到了的真實。在這一意義上，到現在為止歐陽山始終是胆怯地回避着不寫他所不熟悉的生活，我們應該看做是由於作者尊重真實而來的。對於他底這個尊重真實的信念，我們並不是沒有進行評價的着眼點：第一，他是不是隨着流動不息的生活前進，不斷地去把握它底新的樣相，不只是停在一個固定的時期底回憶上面；第二，更重要而且是在這裏能够成爲問題的，在他底作品裏面，他是不是有了大膽地表現他所熟悉的人生的努力。這八個短篇就是作者底回答，我們要看的不只是所謂「地方色彩」的問題。

第二，他筆下的人物有一種特色，最明顯的是，每一個脚色對於生活都是倔強的。無論是用犧牲的行爲來贖罪懺悔的良心的知識人（明鏡）也罷，迷信神佛的自私自利的小販（菜販子修熙）也罷，在大人物底犯罪前面一點權力也沒有的警士（青黑的臉蛋）也罷……，他們在生活的某一關聯上却總是倔強的。或者是被殘酷的生活所磨成的狡猾，或者是用來對付這個殘酷的生活的固執，或者是對於人生的一種企望，有些場合却是混和了這些成分的東西。而且，他決不把他底人物寫成單色；一付面孔，一個性格，他總是用着粗粗一看好像是雜亂的甚至灰黯的色調曲折地襯照出來。

在現實裏追求的是對生活認真然而又是多采的人，這是這個作者強處，雖然有時或者被他底人物

底強的性格所述，或者主題底展開不够具體，因而透不出撫育他們的環境，省掉了我想是不應該省掉的條件。

第三，從結構方面看來，他底描寫人物，大多數的場合用的不是故事底發展而是生活的斷片。一篇小說好像是由幾片「速寫」連起來的一樣。在幾個不同的場景上這個人物有了怎樣的反應，由這來照應地顯示出他底輪廓。所以，他底人物很少有被一個故事底「中心概念」所勉強所束縛的痕跡，這樣的「散漫」，感受不到主題上的緊張味了。

據說歐陽山是最「難懂」的作家之一，除了下面要說到的寫法上的問題；這裏所說的幾點對於讀者都比較生疎，或者也是原因罷。

我們先看「傑老叔」，「憐憫」，「笑謔」。這幾篇底主題比較單純，上面所說的速寫式的寫法表現得最爲明顯。

傑老叔主要地是寫一個老年的挑泥工人（阿傑叔）底自發的反帝情緒。這個老工人底對於生活的認識和強硬的性格是由幾個斷片描寫出來的；和其他的四個同伴調笑的時候他底話和說話的態度；他們在英國人院子裏做工被兩個小主人用泥彈子打的時候說的話；搞那個院子裏的「黃皮」的時候他底

神氣；因爲同伴在英國人客廳裏吐了痰他挨了耳光以後的表情和行動；最後，他冷靜地把這個憤恨現在對於也是反帝的漁販子們的救助上。

耐心地讀去，這個老人底性格就凸出在讀者前面。我們舉出他挨了耳光以後的幾片描寫來看一看：

老傑睜大用皺紋圍住的眼睛注視着大新公司底高聳平屋頂，向那些身上發出酸臭的汗味的人物問：「究竟痰是那個吐的呀？」

別一個瓊州人胆怯地供認：「我吐的，本來想……」

矮小的老頭兒在鼻孔裏哼了一聲。從百歲主張向那洋野狼分辯，說不是他做出來的事。他望了百歲一眼，用憤怒的步伐代替了回答。

「回去呀，」他在走上東橋的時候斥罵了，「你們想跟我上北京麼？」（七九—八〇頁）

從百歲在桂珍茶館碰見傑老叔。沉思造成那被虐待的人一付板滯的面孔，低下頭默默地喝茶……

「阿元，除給我兩件凌敦糕，替我用紙包一包，行不行？」

阿元望了老傑一眼，做着鬼臉走掉了。老傑怒罵起來，說他老板也欠過他四毛錢牌九眼淚鑽的。他底無肉的手指顫顫地伸出來，前額掛滿汗珠，領下的稀疏的長毛在空中拂拭着什麼，像一

些滑稽的假鬍子，眼睛腫脹地貯滿淚水。（八一—八二頁）

這里沒有一句說明，作者給我們看的是這個倔強的老人的稜角，滿腔的憤恨從他底簡單的動作和語句溢露出來了。

然而，在描寫上作者有時「限制」了他底筆鋒，因而削弱了這作品底豐滿。當一個工人上樹摘「黃皮」被英國人用鳥槍打傷了手，跌下樹來以後，老傑和其餘的人底反應作者完全不提，接着就寫他們晚上熱心地鑽進番攤館去。當老傑因為受辱停工了八天以後又跑去復工，作者寫明這是因為他底兒子養了三天燒，其實，這裏如果更多地更生動地反映一些他底家庭生活，也許更為有力罷。

還有，開頭的碼頭風景底描寫，作者沒有配好部位，讀者在腦子裏構不成一個印象，這也許會把讀者讀下去的興趣阻止的。

憐憫寫的是一個在農村裏被奪去了老婆，只好偷出女兒跑到都市裏來，然而在這里又受着欺騙和剝削，終於讓女兒做鴉頭，賣淫，以至完全把她賣掉了，賣掉了以後又偷走了的農民（陶大興）。這一篇底描寫，作者限制得非常利害。在農村的生活只追憶了一個斷片，主要的是用一個酒商和一個小房主在陶大興賣掉了女兒以後的一場對話和這兩個人物找他要錢，一個警察區員找他要人的場面來展開主題。像奪去了他底老婆的岳父和奴使他底女兒的炒粉鋪老板說是可憐他一樣，這樣的三個人物也都說是憐憫他（陶大興）的，但默默地忍受着犧牲的這個倔強的農民總是把那（憐憫）唾棄了。

酒商和小房主的長長的對話，給與讀者的印象是冗倦，和陶大與本身描寫底簡略相比，有點頭重腳輕之感。例如中間說到送他底女兒去賣淫，讀者就很難看懂。作者底目的是想告訴讀者，口頭上向陶大與施捨「憐憫」的是些什麼脚色，由這來襯出陶大與這個人物，但讀者只覺得凌亂晦澀，浮不起一個明整的形象。作者要寫的人物太多，終於一個也沒有寫够，爲了要經濟地點出主題，有的地方就現出做作的痕跡了。

笑諷寫的是，一個「在廣州住過十幾年，讀書，經營英國肥料的事業」的「文明」人，想謀買一個族叔的農夫底七畝田開梳打廠，但他底手段是欲擒先縱，用誘敵計勸那個農夫送兒子到城裏去讀書或學生意，願意「幫忙」借三十元給他們做學生意的押櫃錢，愚弄那農夫又和他開一點兒玩笑。作者只用兩個片斷，但這兩個人物和他們間的交涉，勝負的局勢已經擺明了一個平凡的鬥爭，却栩栩地被表現出來了。這定一個毫不驚人的主題，但作者却給與了適當的生動的描寫，經得起回味。

三

其餘的五篇，內容比較複雜，主題的闊度也較大。

明鏡寫的是一個「背叛了一些人，而投到另一伙人中間去的，他們叫我吐了幾斗鮮血，但隨即把我丟掉了」（六一頁）的知識人。這個獨身的中年男子（蔡仲明）做過軍法課長，判決了十五個人處

死刑，但他立志要把他底行動「看成贖罪的懺悔」：營救過油漆匠賈如金；在一家茶樓裏向耕田佬做了幾個月的啓蒙教育；因為參加了公司裏的騷傷工人的風潮失了業；流轉地在各地的工廠裏謀生；最後在一家磁鐵廠裏做事，因為盡力想走進另一伙人們中間，被頭人用詭計打壞了他的臟腑，於是他喝酒，抽大煙，痛哭他底帶着枷鎖走不進窄門的命運，潦倒而死了。

這不過是一個人底悲劇，但動亂的現實社會裏和這相類似的廣泛的人生相付與了它很高的嚴肅度。這裏被掘發出來的是一種由生活底殘酷磨成的、始終是個強地和生活底殘酷相搏戰的、嚮往彼岸的靈魂底力量，和天真地對人生樂觀的「華美」的熱情是毫不相同的。在全篇底描寫裏，我們常常感受到作者和人物是纏在一起的。是人物也是作者，是人物因為是從客觀社會裏取來的，是作者，因為在描寫當中流動着他底情懷的溫暖。舉兩個例子：

賈如金底老婆向「我」敘述到她那個失蹤了的丈夫的時候：

「他五樓樓高而寬大的房，爽脆得像泉水從山峽淌出來。她告訴我，他倆都不在廠里，另外租了一個五塊錢的小屋子。」

「如金要有一個清靜舒服的房間才行的，」她解釋了，手指在剔着覆在耳朵上的頭髮，眼睛在構成花瓶底輪廓那樣的臉上閃出溫暖的光輝。「他一睡下，就像個小孩子似的，癡癡地睡熟了。」

了。我底微笑表示了我底讚美。她已經感到愉快了，緊縮的嘴巴，因臉上稍稍增加了紅潤而鬆釋下來。她驕傲地底賈如金，希望朋友們尊重他。得到了這樣的證明的時候，她底手脚便活潑地舞動起來；說話也急速而加多了。（二八一—二九頁）

當「我」聽到賈如金已經死掉了的時候：

我需要新鮮的空氣。我跳起來跑到向南的窗邊，酸熱的眼淚使我看不清楚外面的躑在黑暗裏的廣州，我底腦袋空洞得像枯老的樹幹。兩隻手抖顫地捧住自己的臉，使它正對着崇高而偉大的圓空。那希望的心被殺死了，代以一個跳躍的圓球，那裏面裝着如金底無音的吩咐。我彷彿看見許多人興奮着，貪得無厭的秦狗毛高也嚴肅細心地聽着我們談話。從這裏我將看得出來，老四底生命並不是一張浪費了的白紙。誰要塗抹掉他，要叫所有的人們忘記了他，但他底怒吼的聲音，却比所有的炸藥底爆發更大了。（四六一—四七頁）

這差不多是近於抒情詩的調子了。在主人公蔡仲明底描寫上，這調子隨處可以看到，雖然沒有這麼明顯。

然而，第一，作者在描寫上要加「限制」的手段又應用出來了。作者所寫的是一個世界的人走不進另一個世界的苦難過程，但讀者還希望知道這個人怎樣地走上了這樣的路。作者丟開這一點不寫，讀者底腦子裏就會存着一件懸案。我想，這個過程才能够使讀者得到他們和這個人物的關聯，把這

個主人公底苦惱引到自己底生活裏面，變成自己的問題，也正是這個過程才更能夠表現出主人公底性格罷。

其次，主人公蔡仲明走不進去的「窄門」，像另一個人物所說的一樣，實際上是「無限寬的」。所以，這個主題不應該僅僅從主人公底「性格」上展開，同時也有配合着另一個視角的可能性。更具體地使他和當時當地的情勢接觸，當會提出一些使讀者能夠理解的現實條件，那所遇到的苦難就不能只是使我們聽到殉教者底永絕的哭泣，同時還會成爲一種「批判」罷。作者把主人公底幾個月治意時期放在耕田佬們來來往往的茶樓上，一個絲毫不能表現出具體特性的環境，那根源也就在這裏。

四 明新百文工

二三十個民工，被天爐工利利頭帶着，在茶樓上，民人門裏，文

青面青黑的臉蛋主要地寫的是「一個警士（李升）。他因爲胡亂干涉鬧人底汽車，被調到一個僻靜的分區了。附近有一家織襪工廠，有兩百左右的女工，崗位底斜對面有一座洋房，住着那工廠底少老板，眼睛「流着柔媚的光輝」，「一個沈靜悠閒的衰弱的人物」。但李升不久就發現了，每過兩三天他就得忍住憤懣看見皮條婆麥八嫂帶一個生面的女孩子（女工）到那洋房裏去。第二天早上出來的時候臉蛋上留下兩片銅角大的青黑，因爲那個少老板有咬女人底臉蛋的習慣。中間經過了一些糾紛，朱升常常找機會開玩笑，「洩憤」。最後，皮條婆麥八嫂自己也開起「夜工」來了，她底和她共同幫少老板

拉皮條的丈夫跑進那洋房開了一槍，警士李升却把他放走了。『女工』來了，便到時候共同談心。這番土關於主人公李升底描寫，我想是可以完全接受的，問題是，我疑心作者把情勢里的某一點過於誇大了。『女工』只帶八個帶一團主面由文將子（女工）陸續將頭裏去。第二天早上出來時却和別個別個在喜歡用這樣的玩法滿足自己的『淫虫』支配下的女工被生活逼着不能不去供他玩弄的事情是可以有的，甚至她們不被他玩弄了爲羞的情形也是可以有的。雖然這樣，但這頂多只能是情形底一面，在兩百左右的女工中間，這件事所擾起的波紋一定不會單純。但我們看看作者是怎樣寫的罷：

人們全是把那座洋房當作發生過傳說的古墓似地，指指點點地低聲說着甚麼走過去的。那百把兩百女工，二三十個男工，每天放工時候便都像蜂羣似的衝過我的崗位。男人們沈默着走，女工們却好奇地指着那座華麗的別居，意味深長地說笑，互相擦着臉蛋，用粗糙的袒露的胳膊推打只望着。那永遠不會缺少的過份的輕躁，令我感到無從瞭解的憤怒。『有甚麼值得那樣好笑的呀，大驚小怪的孩子！』我輕輕地罵了。因爲她們拿她們底習慣不住刺激我，於是我也開始研究那值得引起人們那樣有味地嚼着的東西了。（二〇一十一—二頁）

其實慢慢地，我就因一個偶然的機會而發現了她們底特徵。對於這個，她們是不預備隱藏的，並且常常用笑謔的資料，無忌憚地講述着。一大羣女工扭動着瘦弱的身軀走過來，那刺耳的言語使我沉默靜坐了。這苦悶的自自己進出高寒面，變幻自自己開關，由五景圖做歸主更說說笑話出入公道也

「喂，阿巧，昨天晚上又開夜工了呵？」一個圓鼻子的女人捏着喉嚨直喊。那個阿巧沒睬她，垂低頭在嚼着油條，那鼓動着的腮幫上有兩片銅元大的青黑。聲音混亂起來，另一個女人用同樣高的嗓子替她報復着：

「你是好人麼？你臉上青黑過了沒有？」

「全不知羞，一班臭貨！」一個較年長的冷冷地批評了。

「還有你那樣正經？有小叔子養呵！」

「還不是跟我們一樣：給人咬臉蛋算甚麼羞恥？」（一一八—一九頁）

在這里，作者至少是把情勢暗示得太一律了。一個愛在被侮辱者底靈魂里面掘出光明來的作者却把兩百左右的女工一律地看成灰色的動物，不能不使人奇怪。也許作者以為他底描寫中心並不在這里，對於他底主題沒有什麼重要，但我以為這一點已把主題底真實感破壞了。我們不能把兩百左右的女工看做跑籠套的，「活動背景」，只專門去看一個主角底戲。他隨便地把反抗的憤恨寫在原來是和老婆一起替少老板拉皮條的男子身上，也就不是偶然的了。

作者在最後提出了「所有這些人里面，那個是對的呢」的問題，但我以為他實際上只是想襯照出一個主角，所以才有了這樣的疎忽。

一冊正典，這以本書下筆時所編。

「康波父女」寫的是水手中間的一個「反骨」。由「反骨」的問題，再進而論到實業上只是康波提出。康波在委員們底支配下面背叛了他底同伴，但他自己也被委員們用來敷衍下面底抗議，被停止了兩年的生活，兩年後花了二百元的運動費再到船上來了，還帶來了死了母親的女兒。但船上的同伴對他只有憎惡和警戒，他自己也不承認從前的事是他底錯。康波從前到底做了些什麼呢？

馬其煥像一隻躲在臘梅樹梢的相思鳥，從狹窄的喉嚨里吐出吹口哨般的話語：「我非提醒大家不可的，不要相信推災擔禍的油嘴呀！我們在太古貨倉旁邊的磚瓦堆上面搭蓋茅棚住着，餓着肚子跟洋鬼子辦交涉的時候，不是有幾個熱心的中學生，天天來教我們讀書，讀刊物，又替我們演戲鳴不平的麼？後來那些人爲什麼不見掉了？是誰把他們陷害掉了？問他呀，問風吹下巴的康波呀！」

「還有呵，你怎麼會忘記了的，鱈魚？」別一個接上說，「是誰把一包烟土放在別人底床下，自己一點都不承認的？是誰和唐老六千真萬確地約好在公棧木器店門口會面，但到時却没有去，而讓唐老六白捱了一身毒打的？你呢，一點也記不起來了麼，呂祿？」（一六五）一六六

頁) 我可不曾讀過那一篇大論說。——我這轉了轉眼，又見那書裏面，因這事鬧得。他現在怎樣想法呢？——(二十六、二十七頁)

山雞「你們把我當作一個怎樣了不起的壞蛋了呢，那是幾乎估量不出來的。」他說了，並且把每個字眼在牙齒里咬碎掉，表示並沒有做過虛偽和謊詐的事情，「當着我底女兒面前把我放在煤渣都不如的位置里，這是好有良心底玩意兒呵！我不過是一個小工，就是在會里面也有許多勢力壓住我的，我不是不能夠負一點責任的麼？你們對於我簡直是連骨頭都要嚼出味道，可是爲甚麼不去攻擊那些執行委員們呢？所有的壞事都是他們做出來的，他們虧空公款，拿我們底血給我們自己喝，一面又到衙門里去領津貼，回頭又把我們拆得四分五裂，對誰對他說過一句話呢，誰敢罵他們是狗呢？」(一六四、一六五) 這話聽得那裏面的人，一陣一陣的。

然而康波彷彿有一根繩子從背後扯着腦袋，站起來搖搖晃晃，說話的聲音是顛廢而且緩慢的。「你們爲什麼一點都不原諒人家呢？」他用懇求的反問開始了，「歸根到底，你們該把罪過加在那幾「幾個特勢作惡的委員們身上才對的。我憑了多大的能力，敢不聽他們底吩咐？而且，我正是受了那「欺騙的一個呢！不是因爲你們提出了抗議，才把我停止兩年工作的麼？我們大家都是在打着滾，而跳不出油鍋的呵。你們要我解釋甚麼呢？你們要我怎樣做才覺得好玩呢？」(一六七、一七八) 這話聽得那裏面的人，一陣一陣的。

在這里，康波這個人物很不明瞭。不「敢不聽他們底吩咐」既不能說明什麼，而他又好像一個能够被「騙」的蠢漢，用這些來原諒地解釋他從前的行為是不可能的。有他大家就得「左右眼輪流着睡覺」，恐他「把人送到提籃橋去」，由於作者底這個暗示，可見得不是一個把他「連骨頭都要嚼出味道」的問題，「誰敢罵他們是狗呢」的話也就要使人懷疑事實到底是不是如此了。但康波却是連錯誤都不肯承認的！——

然而，作者是和這樣的康波站在一起的。對於他的要求和警戒，在作者底筆下被寫成了不必要的苛求或殘酷的浪費；因為有了那個小女孩子，這就被烘托得更為明顯了。我們看一個例子：

自己黃昏的時候，他們（康波和女兒阿妙）有時也會到外面休息。躲在船頂繫舢板的地方坐着，兩人不大說話。阿妙底細長而柔軟的頭髮被海風潑動了，不停地拂過她的下巴。那時候，康波才抽出香煙來抽，淒寂地微笑着。但那些好事的年輕人不讓他們多得片刻的舒暢，一種吹嘴唇的暗號在他們中間響着，於是閒着沒事做的人聚集起來。嘲諷的陣雨又開始灑在他們頭上了。康波一面保護嬰孩似地用身軀遮掩住阿妙底視線，一面在涼風里流着汗珠，故意用手指着遠遠的淺淡的山痕，大聲說出一些古怪的名字，又常常故意朗聲發笑。阿妙有時好奇地探出秀麗的小腦袋來偷看那些可惡的男人們一眼，便又畏怯地躲進她親懷里去了。（一七六一—一七七頁）

當然，作者不會隨便和一個人物站在一起，現在得到了這樣相反的結果我想是因為兩個原因。第

一，成爲這個主題底基礎條件的康波底行爲和當時的情勢，在這裡被限制着完全沒有寫出，因而作者所測定的那行爲底性質讀者就無從了解；第二，康波這個人物底性格底強，作者只是抽象地肯定

六

「菜販子修熙」和「七年忌」，我看在主題底把握上比較完整。

修熙是一個四十多歲了的自私的「涼血動物」。同業們反對繳上街牌照捐，有一個被關進牢去了，他把那種行動叫做「放蠻」，但稱讚那個人底名門出身的會養兒子的老婆；他自己底老婆成天吵嘴，弄到警察署去，但他總說她是「名門閨秀」，爲她辯護；迷信，希望「皇上出來」；在菩薩面前求兒子，但信心也終於動搖了。

這是一個「黃色中國人」，平凡得很，作者用堅實的筆調，從一些生活底交涉或景片里把他刻劃出來了。

然而，依我說，圍繞着這個人物底情勢，似乎是反映得不够的。例如，引起了那大糾紛的上街牌照捐問題，在這裡看得到的只是修熙發表的一點意見。從這一點意見里固然看得出修熙這個人，但和這個問題糾纏在一起的現實生活底糾紛當然會和修熙底生活關聯，那關聯也許能够把他表現得更凸

出，能够使主題發展得到應有的緊張味罷。

「七年忌」底主人公是一個老太婆，倪三太。他底獨兒子酸枝刻花匠在七年前的沙基慘案里被打死了，她現在同着一個成天想買掉她底房子的繡子住着。但她守着房子，早晚唸經，熱心地請人唸上海戰爭的木魚書給她聽，等着六月二十三這個日子。每年的那一天，他兒子底那一個朋友來幫她祭奠，帶她和她兒子底放大照相到工會去開紀念會；在那里，這個老太太能够得到好像看到了她兒子的那種經驗。由於時間底沖洗，這個日子由悲慘底回憶變成了興奮底期待。然而，第七年的忌日，那個朋友沒有來，使她墮進了悲哀的失望，而且終於打聽不出究竟了。

這一篇使我們感到了在明鏡里感到過的情緒底飽滿。這個平凡的老太婆底平凡的情感，被作者當作崇高的東西表現了出來。向時代獻出了兒子的母親在這個時代是太多了，但正因為是太多了，就更不能被時代忘記。作者不得不用自己底情熱寫出了這一首哀歌，我想讀者是能够懂得的。

倪三太這樣地敘述了她在紀念會里的經驗：

她說那大會堂里大概總有三四百人。她坐在講壇旁邊，看見袴堅（她兒子底朋友）忙着跑上跑下，其餘的人都忙着，於是，好像出於幻覺似地，她就隱隱約約地看見大德（她兒子底名字）也混在衆人中間忙着，奔走着，大聲說話……她那時就會迷失了自己所在，用遲鈍的眼睛且趕着她底兒子，一直到眼淚把一切東西都浸得發脹了……這在她底痛苦的，但她坦白地承認這是她僅

有的欲望：每年有一次，桂堅把她底兒子帶回來。（二七七頁）

這是一種「幻覺」，但這幻覺却滿含了活人底氣息和現實底血色。

我想說的是，結構上過於曲折了。這曲折，作者是想用老太婆底「頑固的性格」來說明的，但實際上似乎並沒有成功地使讀者也這樣感到。所以，開始是不大看得明白，看明白了以後就覺得作者有點「故意賣弄」了。事實上，爲了維持故事底曲折，結構上是露出了一些不自然的痕跡的。這減弱了內容底和諧，我以爲是可惜的。

還有，結尾處底暗示也嫌單純了。

七

有些人說這個作者是「模仿」高爾基的，我看實際上他是多少地接受了高爾基的創作方法底影響。不加減人物底性格去適合一個繁華的故事就可以作爲例證。

而且，在風景描寫上這影響也看得出來。舉兩個例子：

六個多月前的一個深秋的晚上，黑墨墨的天空沒休止地下着飄潑大雨。水花被激成粉末似的白霧，反映着長堤的輝煌的燈光，成爲一些飄浮不定的紫色的虹。珠江似乎攪動着無數的水怪，時時做出什麼巨大的陶器的聲音；北岸的疏落的矮樹完全被嚇得發抖，掙扎着扇形的身軀，想拿

起被栽下泥上裏的脚跟拔步逃跑。(一四一頁)

因為要去會見一個答應雇用我們做長工的菜田主，我和古大順有一天從越秀山走下北郊。春天的野外，完全變成一個綠色的海；太陽底光被海水咬碎了，散作細末般的燐點，閃爍着，發出各種輕微的脆裂的聲響。獅球山底圓矮的身軀也抖動着，恰像一個巨浪底瞬間的靜止，現在正要迅速地傾瀉下去。村後的高高的竹叢底下，也浮起許多白色小花朵，泡沫般在山脚流蕩，浮起來，又沉沒下去了。(二六五頁)

把自然物寫成有生命似的東西，在高爾基底作品里面是可以看到的。然而，他底難懂，晦澀，我想是和高爾基底影響無關的。

第一，描寫上的過甚的「限制」有時使作品成爲殘缺了什麼似的，結構上的人工的曲折有時使讀者摸不着頭緒。

第二，用字和表現法有時和口語離得太遠，例如：

……在腦髓像燻了的石漿般噴起熱的泡沫時，浮露起一閃便消逝，迅速得像梅花鳥小小的紅色影子似地，對於文學的糝糊要求來。(一頁)

倪寶夫喝下肚子一杯鋒化的錫漿，知識在里面凝結起來了。(八一頁)

「可是你爲什麼像一匹找不着洞兒的老鼠那樣呵！」(一五一頁)

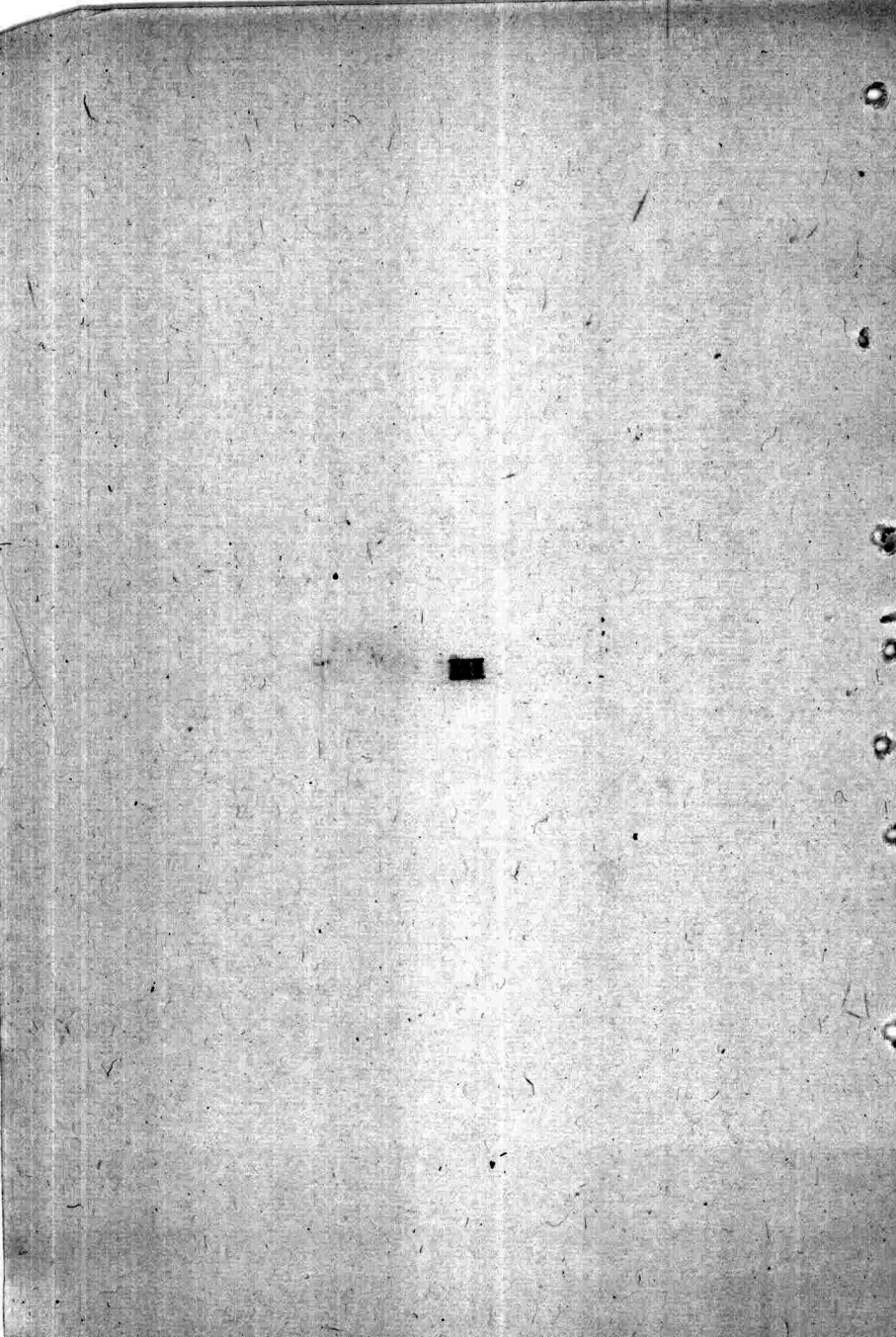
不用說，作者所努力的是經濟和確切，但讀者還不得不向他要求生動和明快。多數讀者底只是憑好奇心去讀故事的習慣，就更使他底作品底生疎程度加高了。

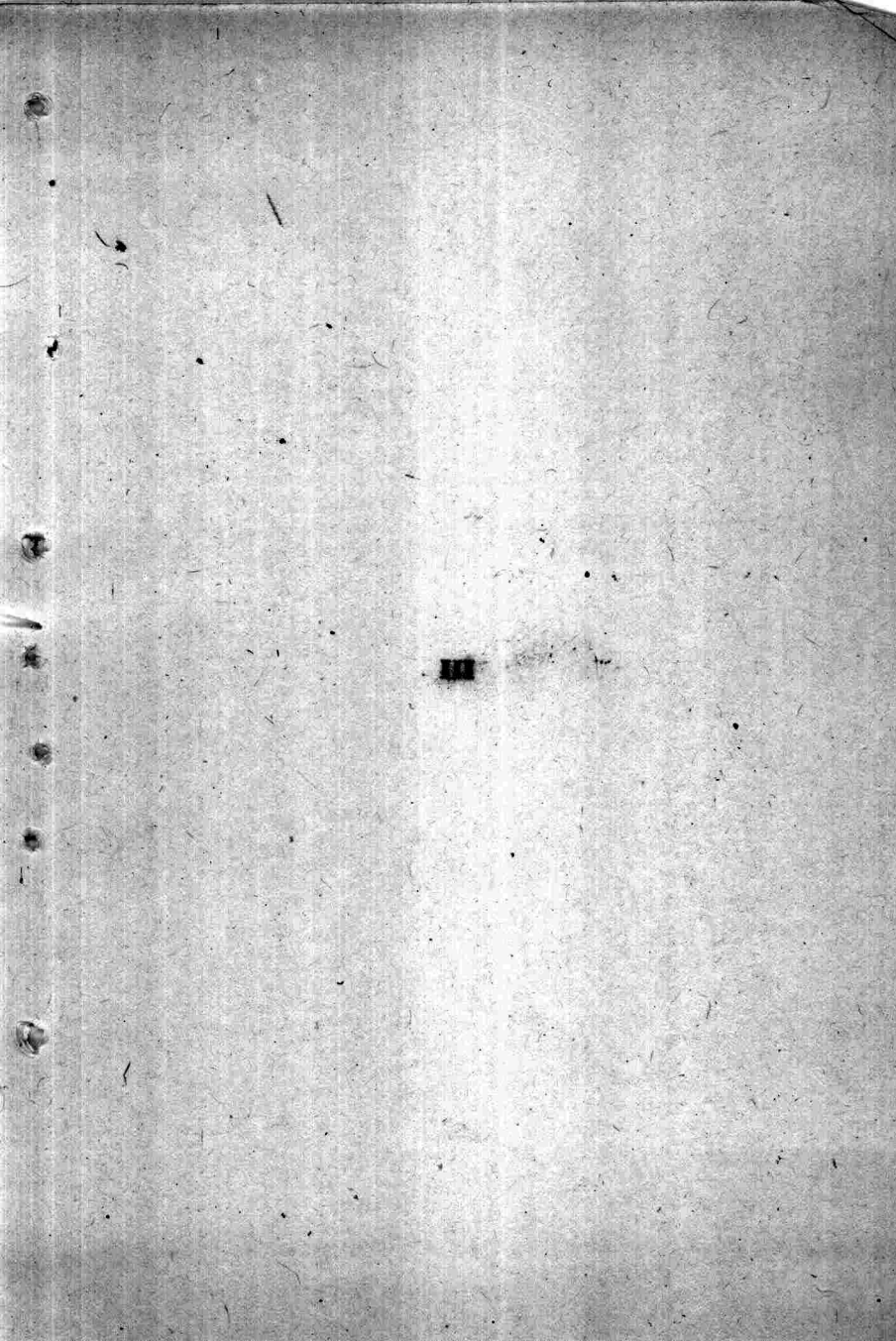
一九三五，七，一三。

讀奇心注釋等項皆附。從復辨別避字品詞全類疑難既詳了。

本原詞。稍差似後代韻書諸新時辭得。出補案數不辭不回此等末世體殊即者。後世韻書固只是憑

一六三五。七。一三〇





董·吉訶德底解放

「解放了的董·吉訶德」，A·V·盧那察爾斯基作。

雖然同樣的是對於「惡」的否定，但因為看法和手段的不同，效果往往會截然兩樣。聖經上的「有人打汝左臉，須再以右臉與之」的金言，明明白白地是容忍暴力存在的不抵抗哲學底結晶，但說這話的基督，却是把這當作消滅暴力的最善的方法的。他以為，只有愛底力量才能够使被罪惡毒害了的心復活。

吉訶德主義也就是對於暴力的一種態度。他否定暴力，而且抵抗，但一臨到爲了創造新的光明而不得不根本地消滅舊的強暴的時候，他就惶惑了。這惶惑，對於新舊之間的正在決定生死的鬥爭，是會生出許多有害的行動的。

像「後記」所指明的一樣，這劇本裏面的吉訶德是作者舉出來的一個例證，給當時被壯烈的狂風暴雨弄亂了神經的「崇精神的、愛自由的、講人道的」的人們看的。所以，這樣地被創造出來了的吉訶德，雖然不得不背着許多哲理底行李，「並非整個是現實所有的人物」，但也不是一個無血無肉的

概念。在這裏被誇大了的性格和傳奇化的事實，在當時西歐的人道主義戰士們底傳記裏找得出豐富的活生生的根據。它記下了那個時代的一部份智識份子底心的歷程。

「老實的人對於自己總是對的；而博愛的人對於人類和自然界也總是對的」（一七頁）。這是吉爾德主義底中心。這樣的主義碰着了新舊政權對立的，集團和集團爭取生存的時期。在這樣的時期裏他所看到的也只是生物學上的存在的「人類」，而且用的是「博愛」的心。所以，專制魔王底化身伯爵謨爾却底「野獸主義」（三四頁）和紅鐵匠德里戈底「專政論」（一〇〇頁）雖然是再明顯也沒有

的對照，但吉爾德底「老腦袋」是始終弄不明白的。他一望見了血跡就狂叫了：

你們應以新世界的慈愛，去抵抗舊世界的強暴。……（九九頁）

然而，和「強暴」相抵抗的不能夠是「慈愛」而應當是「權力」，雖然這個詞頭底意義和謨爾却嘴裏的那個同樣詞頭底完全兩樣。這道理，「聖人」吉爾德不能懂，但平庸的山查却是懂的：

可是，這是很簡單的事情，我的好老爺。他們怕的是：假使在他們勝利的時候不打下倒他們的敵人，那麼，他們的敵人一定會來打倒他們，只要西班牙別的地方或者法蘭西國王的救兵來到這裏。（一〇九頁）

而十月後的俄羅斯勞苦大眾也是懂的。他們決然地建立了權力，不讓敵人來打倒他們。因而他們

德里戈：明天烏鴉要啄我們的眼睛了。

和知識份子的巴勒塔薩底過於樂觀的口氣相比，工人的德里戈是非常冷靜的。在他，吉訶德主義雖然不無很少的「希望」，但主要的力量還得靠大眾自己。否則只有等烏鴉來啄眼睛了。

到新世界得到了勝利，和舊世界作決勝的血戰的時候，「博愛」的吉訶德主義就成了毒害。頂多不過給他十五分鐘的談話，甚至要將他下獄，和他鬥爭了。因為，在這樣的時候，一個陣營裏面的「不在」，馬上會成爲另一個陣營裏面的「現存」的。這道理，連可憐的吉訶德自己後來都懂得了。巴勒塔薩說願意冒險担保他，他拒絕了：

「……我不能够答應你：我明天就一定不把你們底犧牲品藏在我的床底下。而我又怎能够知道知道，這不是第二個謨爾却呢？」（一五三頁）

然而，吉訶德主義（人道主義）底基點——對於人類的愛，也是解放運動底根源。所差的是，吉訶德主義者在生死的關頭依然忘不掉所謂「博愛」，其實是向敵人繳械，成了敵人底助手，而德里戈主義者却肯出一筆巨大的代價：

「……老頭兒，你要懂得，你要懂得，你看看我的狼一樣的眼睛，你就懂得：殺別人比自己受苦的犧牲更加大。或者，你已經是個鬼，你已經不能够感覺到我們的道路是痛苦的荊棘的道路。」

路。我們自己的每一件強暴的事情，都像針一樣戳着我們的太陽穴；……空話講够了！同這個老傻瓜在一起，自己也要變成感情主義者了。……」（一〇二頁）

這就顯出了吉訶德主義底脆弱和灰白。偉大的不是「良心」，或所謂「心的平安」，而是使「良心」底世界實現的行動。在這裏顯出了德里戈主義和吉訶德主義相通而又相反的兩面，因而德里戈主義者有了權力把吉訶德放逐。

於是，可憐的吉訶德成了瞎子，只有離開那「偉大的事業的海洋」，向「不知道」的地方去了。望着他淡了下去的瘦長的影子，我們所有的是「可憐」而不是嘲笑。

但吉訶德主義者並不是不能有真正的解放的時候。十幾年後的知識份子，就明白地看清了自己底命運。

「……在我們，和勞動大眾合流是充實在正確的解釋上的自我主義（Egoism）。是使自己

純化，而且是能够獲得具有確實的步伐和視綫的權利的，如果借用宗教的說法，那是救渡我們的。」（拉蒙·費爾南德斯給紀德的公開信）

那時候的作者却用了更「博愛」的言語和吉訶德約定了後會的時期：

「……可是，等到我們到了目的地，我們就要脫掉染着血腥的盔甲，那時候，我們來叫你，

可憐的董·吉訶德，那時候我們給你說：走進我們爭得的篷帳裏來罷，來幫助我們的建設。那時

問題第二，這個在中國生活了三二十年的女性作家，對於中國農村是怎樣觀察的？農民底命運和造成這樣的命運的條件，在她底筆下得到了怎樣程度的真實反映？

問題第二，這本書在歐美讀者裏面的驚人的成功，是由於她底藝術創造底成功呢，還是另有原因？

我想，對於「大地」的評價是不得不在這兩個問題底解答裏求得的罷。

二 賽亞斯女士底「大地」，是寫關於中國、中國農村、由歐戰、而不止於歐戰、而影響到中國、

而「大地」是農民王龍由貧困起家到隆盛的歷史。而受歐戰影響以及英法日來主權爭鬥，此書只最顯的顯

同老父一起過着貧困的生活的王龍，娶來了富家底姪子頭，阿蘭。因了夫婦兩個底苦做和節儉，家道漸漸地好起來了：生了兒子，買進了田。然而，當第四的女兒（這以前是兩個兒子和一個女兒）將要生的時候，遭到了大旱。無論怎樣也活不下去了的時候，就把剛生下地來的女孩子捏死了，全家逃到了一個城市。在這裏，王龍拉車，阿蘭和小孩子們求乞，狗一樣地維持生命。不久，戰事發生了，在敵兵進城的混亂狀態中，窮人們搶進了一個大富豪底家裏，王龍得了一包「金洋」，馬上回到了他底故里，重新耕起田來了。回鄉不久，阿蘭在搶進那個大富豪家的時候得到的一包珠寶也被他發現了，他用這完全買進了阿蘭做過丫頭的那個富家底田地，成了一個富足的地主。以後，他漸漸走上了地主底生活道路：積起了錢財，討了小老婆，送大兒子讀書，二兒子學生意，……家庭一天

地複雜，糾紛一天天地多，但衰老的玉龍却依然是愛戀着他底田地。在這樣一個故事裏面，作者插進了許多的插話，廣泛地記下了中國底人情、風俗、自然風物、社會習慣。把主要的舉出來，就有：

旱災水災；

是不匪亂兵災（戰爭）；

請教迷信和對於神佛的心理；

節令的風俗；

是婚、喪、生子等的風俗；

是耕種、收穫等的農作方式；

是乞丐生活；

是大家庭生活（親屬關係）；

吃鴉片煙的惡習；

禮教觀念；

重男輕女的觀念；

殺嬰和人口買賣；

善婢納妾……。

大體上，作者對於中國農村底生活是很熟悉的，從描寫或敘述裏看得出來她感覺底纖細和觀察底銳利。這不像枯燥的風土誌，也不像散漫的游記，是被一個略帶架空色彩的貫串着的。在歐美底讀者看來，這樣的故事是富於異國情調的，裝在這個故事裏的形形色色的生活更是富於異國情調的；他們在這裏面看到了一個新的境界，感到了一種對於「新奇」的興味，是當然的事情。所以，在這書裏的各種風物習慣底鋪敘和說明，雖然在藝術創造底見地看來是不能生出力量來的繁雜，然而却是使它吸引了讀者的一個重要的原因。

爲了要在主人公王龍底身上展開中國貧農底窮苦生活，又展開中國地主底家庭生活，作者使王龍逃荒到了南方的城市，在那裏從富豪家中搶到了大量的「金洋」和珠寶。爲了達到她底目的，作者是不惜在這樣毫無必然性的發展中間構成了她底故事的。

旱災水災：

三
會費對。地主要由舉出來，獄管：

然而，除了作爲中國農村風物誌以外，大地是還有它底成功的原因的，作者筆端上凝滿了同情地寫出了農民底靈魂底幾個側面。讀者在離奇的故事裏面也能够感受到從活人底心靈上流出的悲歎。

根却是在他的田裏；雖然接連有許多月他忘記田地了，可是每年春一到來，他必須走到那田地上去的。現在呢，雖然他不復能够抓住犂兒，或者做什麼，只能看看別人拖了犂兒耕過泥土去，他還是一定要去的。有的時候，他帶了一個僕人連他的牀去，重復睡在泥築的老屋裏那張舊牀上，他是在那邊有了孩子們，阿蘭也是在那邊死的。他到天亮醒來就走出去，他伸了他那發顫的兩手，摘了一片新抽的柳葉和一朶桃花，便整日捏在他手裏。

在快到夏天的暮春的一天，這樣的在那裏閒走，在他的田畝上走了幾步，便來到他葬着家裏的死人的小山上有圍牆的地方。他拄着拐杖顛巍巍地站在那裏，對那幾座墳看了一會，便回想到他們每個人了。他現在覺得他們是比住在他自己家裏的兒孫們還清楚，比他可憐的噎吧和梨花以外什麼人都清楚。於是他的心回溯了許多年，他看到一切人，連不知有多少時候，他聽不到消息的他那小小的第二女兒也看到，他看見她是照她從前在他家裏那樣美麗的少女，她的嘴唇又紅又薄好像一片紅綢——她在她心裏，是同橫在這地裏的這些一樣。於是她默想了一會，霍地起了這一個念頭：新南亦等工，

「哦！這遭挨到我了。」——他走進去，他看到了將來葬自己的地方——在他父親和叔父的下面，金的上首，和阿蘭不遠。他定着眼睛向自己要葬的那地方一堆泥土看一會，覺到他自己就在

這中間，永遠回到他自己的田裏了。……（三四七——三四八頁）

在全書底收束處，王龍底兩個兒子商量賣田了，王龍鼓起他底衰弱的精神表示了反對：

他斷續地說：「我們來從田地來，我們去也得進田地去，——你們保得住田地就可以活下去

——誰也搶不去你們田地。——」

那老頭子讓他那零落的眼淚在他臉頰上乾掉，他便在那裏結成鹹痂了。於是他俯下身去，撈起一把泥來，捏在手裏喃喃地說道：

「你們賣田呢，那是完結了。」

他兩個兒子在他兩旁每人抓着他的一隻臂膀，攙住了他，他手裏緊捏了溫暖而鬆散的泥土。

他們兩個，大兒子和二兒子安慰着他，疊連地說道：

「放心罷，爹，放心罷。田地不賣了。」（三五二頁）

這是真實的農民心情，就是表現在故事有些牽強甚至性格並不統一的王龍身上，也能够發生一種藝術的力量。

第二是封建鐵蹄下的農村婦女底命運。阿蘭在小的時候被逃荒的父母賣給富家做灶下丫頭，受了十幾年的奴使和打罵以後，嫁給了王龍。這個默默地忍受着生活底艱苦的女人，不斷地勞動，生了幾個兒女，就是王龍成了富人以後也沒有休息過享受過，最後是在丈夫底冷漠之下寂寂地死去了。作者

對於這個人物的同情是無限的，三分之二的篇幅都是照耀在這個「愚婦」底對於生活的受難精神下面。以下舉幾個斷片。

做過奴隸似的灶下丫頭，替丈夫勞苦了半世的阿蘭，當丈夫發了財以後，不但不能够有點享受，還得忍受精神上的痛苦，因為飽暖思淫慾的王龍戀着了一個妓女。他甚至把阿蘭從前懇求留下的兩顆珠子也搶去了。

一天王龍經過田野回家，她正在池邊洗衣，他便走近她身去。他站在那裏，沈默了一會，便即粗聲的對她說話了，他的聲音粗，是因為他心裏慚愧而不肯承認慚愧的緣故：

「你的兩顆珠子在那裏？」

從池邊她在平滑的石板上搗着的衣服上她抬起頭來看，怯怯地回答道：

「珠子麼？我藏着。」

他並不看着她，只看着她那溼漉漉打皺的溼手，喃喃地說道：

「空藏着珠子是沒有用處的。」

於是她慢慢地說道：

「我想日後我好嵌在耳環裏，」她恐怕他笑，又說道，「藏着好給小女兒結婚時候用。」

這由於是他硬着心腸高聲回答她：……（三四十一—三四八頁）

「一堆」洋錢來，不能不說是奇事了。這結果是，替貧農在「收穫」上建起了美夢，把在重重封建積壓下的土地看成了「福地」(good earth)，對於土地或勞動的讚美就流滿着了宗教似的氣息。

第二，因此，作者不能把握住一個貧農底命運。貧農的王龍夫婦，最初是由於勤儉，稿起了「洋錢」，買進了田，「起了暗裏發財之感」(四三頁)。這個「發財」的可能給天災(是天災不是人事)粉碎了以後，作者就使他們得到了意外的「金洋」(這是中國沒有的東西)和珠寶，變成了一個地主。在這裏，我們看不到壓在貧農頭上的封建重担，一切的悲劇都被還元到了天災上面，而且，連天災都由一種「奇遇」跳過了。作者一開始就只是想寫一個貫串各種插話的故事，沒有也不會認真地追究一個貧農不能遇到的悲劇的結局。這，從另外的兩個插話裏也看得出來：第一，作者把「匪」單純地看作懶怠人底集團，不能指出社會的原因。第二，隣人金成了王龍底長工，那原因也只是由於天災，而且，金與王龍之間是由恩惠相報的感情結合着的，完全看不到地主和僱農間的殘酷的關聯。下面定金死後的情形：

當他死的時候，王龍俯在他身上哭了，從前他自己的父親死，他也沒有這麼哭。他買了一口上等的棺材，在出喪時候，雇了一班道士，他便戴着白布跟在後面走。他甚至使他的的大兒子也腰間繫一條白布，彷彿一個親眷死了似的。他的兒子咕嚕着說道：

「他不過是個上等用人呵！這樣子給用人帶孝是不像樣的。」

寫：

某人對某人：

而作者甚至還提出了和實際情形完全相反的說教。下面是王龍拉黃包車拉着了一個外國女人的描

寫：他不知怎的，急急地奔跑起來了，隨即碰到了他從日間的工作上偶然認識的別一個車

快談他便問那人叫道：「你趕着去買文財？」

「你看哪！我拉着的是什麼傢伙？」然而那車夫不說話，只是王龍那個人眼裏閃着，那

只許於是那天向他回囑道：「你趕着去買文財？」

感，許大的一個外國人，一個花旗國女人，你是發財了。許大，你趕着去買文財的，你趕着去買文財的。

他趕着去買文財的，你趕着去買文財的，你趕着去買文財的，你趕着去買文財的。

他趕着去買文財的，你趕着去買文財的，你趕着去買文財的，你趕着去買文財的。

到他的手掌上，這是平常價錢的兩倍了。他趕着去買文財的，你趕着去買文財的。

站，於是王龍知道這真正是一個外國人，在這城市裏還比他外國，又知道，歸根結蒂黑頭髮黑眼

睛的人是一類，而黃頭髮藍眼睛的又是一類，從此以後，他在這城市裏就不復全是外國人了。

那裏那晚上，他帶着他所收到而還未用掉的角度，到柵舍裏時，他向阿蘭說了一遍，於是她

說道：「你趕着去買文財的，你趕着去買文財的，你趕着去買文財的，你趕着去買文財的。」

不曉得一起縫進一隻鞋底裏。(一二三—一二四頁)

然而王龍對於這張圖畫，卻有些害怕，他尋思着外國人將這給他的道理；不知道是否這外國人有個弟兄被人家這樣對待着，而別的弟兄來報仇。因此，他避開了遇見過那人的這條街。過了三五天，到這張紙被忘掉了的時候，阿蘭便拿了這張紙和她到處搶來要使鞋底堅牢的別的紙屑，不曉得一起縫進一隻鞋底裏。

這說明了作者自己也曉得救主基督和中國羣衆底靈魂不能起什麼交涉，反映着傳教士底煩惱，同時也說明了她把在另一意義上的基督教對於中國社會的重大作用輕輕地掩蓋了。

第四，幾十年來中華民族爲了求解放的掙扎，在這裏不但看不到正確的理解，甚至連現象的反映都是沒有的。王龍拉車的時候從一個向羣衆演講的青年人得到了一些畫紙，拿回去給阿蘭做了鞋底，後來王龍底第三個兒子到南方去投了革命軍，孫子們因爲革命過再不讀四書了，如此而已。幾十年來的歷史波瀾，這裏面的根源和表現，努力和悲劇，在本書裏得不到投射。就是假定作者能够有她底辯解，但我們不能夠忽略的是，作者對於中國解放運動實際上並沒有什麼理解和同情，這從她對於上面提到過的向羣衆講演的青年人的戲畫的寫法裏就明顯地看得出來。並不說她底諷刺完全沒有根據，我想問的是，單是片面地加強了這一點，客觀上到底說明了什麼意義？

據說她還寫了一本「少年革命者」，那裏面會不會展開近於真實的理解，對於我們這是一個很有興味的问题。

與胡仲持

五

最近讀到了一本「中國革命史」，紙裏面不會見到這真實的痕跡。據作者說：「中國革命史」一書，容讓土匪進場了！

對作者說了：「中國一般所謂愛國志士不能替平民謀生活的改善，倒反將他們的窮苦愚昧的狀況對外，味掩飾着；這其實是誤國，不是愛國。」（胡仲持：「大地」作者賽珍珠重來中國）

我想，把「窮苦愚昧」的「味掩飾」的「志士」實際上不少罷，她底忠告是有意義的。然而問題不僅是在於「掩飾」不「掩飾」，對於那「窮苦愚昧」底根源取得正確的認識才是必要。即使從現象上看到了「窮苦愚昧」，但如果找不出它底來根去跡，在理解上就免不了錯誤或歪曲。在藝術底創造上也就不夠達到真實了。

在這「意義上」大地雖然多少提高了歐美讀者對於中國的了解，但同時也就提高了他們對於中國的誤會。它在藝術上不應該得到過高的評價，是當然的，在從它感受不到異國情調的中國讀者裏面得不到廣大的歡迎，也是當然的。（二二一—二四頁）

三五天，陸蠡天著志將了胡仲持，回欄野食了重罪滋味一九三五，七，一〇。是求胡仲持的罪狀。

人言胡仲持入案畫對畫畫，而胡仲持只來辯此。因此，胡仲持了嚴見嚴執人的畫畫。嚴了然而王譜樓也畫畫圖畫，略言與畫畫，胡仲持思人與人畫畫胡仲持畫畫：不賦畫畫否畫畫國

只不過是捨他人底唾餘，沒有創作能力的傢伙才弄的不光彩的事情罷了……。不錯，一提到「偉大的作品」總的人都會神往，產生這樣作品的「天才」底王冠也是誰都願意戴，誰都願意讚頌的。在這樣的大帽子下面，翻譯這玩意兒當然黯然失色了。不過他們忘記了告訴我們要怎樣「天才」才能够出現，而且還抹殺了一個小小的事實：在十幾年來的新文學發展歷上稍稍有成績的作家沒有一個不受外國作家底影響，而且大多數還是通過也許並不完善的譯本。所以，他們底這種意見雖然不一定能够催生出「天才」或「偉大的作品」，然而却助長了拒絕翻譯的風氣。這風氣投合了本來對外國作品底內容和形式都覺得陌生的讀者底惰性，也投合了在政治經濟上拚命開門但在文化上却拚命關門的半殖民地現況。

在這樣的環境下面，不但「譯文」同人沒有把握能够打出「重振譯事」的大旗，恐怕實際上當時還是意識地在幹着一件冒險的嘗試。

一年過去了，譯文不但支持了過來，被進步的讀者所愛護，而且還引起了一種比較重視翻譯的風氣，其他的專登譯文的雜誌和以翻載長篇名著為號招的「世界文庫」底發刊，就是明證。

在貧瘠的文壇上，這一點努力並不算張皇，這一點成功其實也是很小的，然而「搗亂家」立刻出現了。硬譯啦，重譯要不得啦，不應該複譯啦，等等。其實這些大半是幾年前討伐翻譯的紳士們底老調，不過是由不同的嘴重說一次罷了。這些先生們雖然裝成一副「你們都不行」的面孔來嚇人，但如

果以為他們從原文譯出了不硬的沒有人介紹過的好作品，因為被別人擾亂了讀者底眼睛，得不到賞識，因而「懷才不遇」地發怒，那就大錯。實際上他們是連可看的「硬譯」「重譯」都拿不出來，所以只好惟願一本翻譯都沒有，猶如沒有眼睛耳朵的人惟願天下人都是瞎子一樣，猶如張獻忠因為自己做不成「皇帝」，就要殺盡天下人一樣。翻譯工作更進步更認真了，讀者也更進步更認真了，但「搗亂家」討伐翻譯的槍法還是那麼幾手，這怎麼能够抵得住讀者底要求，怎麼能够使翻譯死絕呢？

然而譯文底這一點成功，也並不是沒有原因的。首先應該記起的是十幾年來翻譯，尤其是以保存原作風格為目的的「直譯」工作底歷史。那工作一開始就受到了嘲笑和輕視，這是大家都知道的故事，但翻譯者却依然是前仆後繼地堅苦地繼續下去。是的，也許能力和條件不夠（這是落後的半殖民地國家的知識人底共同運命，並不能僅僅把這個差恥的烙印刻在某幾個人底臉上就可以完事），但一面學習一面在可能的限度裏面誠實地繼續下去。有時候工作被實際的生活苦難所摧殘，但一面掙扎一面還是斷斷續續地繼續下去。被讀者冷視，被編輯者出版家拒絕，但也還是在自費出版或廉價出賣的艱難情況下繼續下去。情形一較好，投機家就出現了，預登廣告，搶先亂譯，但誠實的工作者還是除了靠自己底認真和進步讀者底眼力以外就毫無把握地繼續下去……。有誰到四馬路的廉價拍賣的書地

裏翻一翻，就可以發現許多譯者在序言或後記裏面敘述着工作底困難和出版底不易，一個譯本到和讀者見面的時候常常花掉了一個人或幾個人底不小的力量。就靠了這些我們可以想像得到的暗室裏的堅苦的工作，翻譯作品才在讀書社會裏開拓了它底領域，在今天才能够爭到了一席的存在。

其次是十幾年的文學運動對於讀者的教育功績。在全個讀書社會底比例看來，新文學底讀者數目當然還是很小的，然而無疑地，創造力最大，認識力最高的讀者是漸漸被吸收到了新文學底影響下面。這樣地成長起來了的讀者層使文學作品得到了從「閒書」或「消遣品」的運命裏脫離出來的保證；他們對於文學作品的要求是認識人生底真相，因而也就具有最大的選擇作品的的能力。認識底擴大和慾望底提高，使他們把眼光從本國作家推廣到了外國的作家，而且使他們對於譯品和譯者有了取捨，也就是當然的結果了。

沒有這些條件，像譯文這樣的雜誌就不能够存在，但另一面，如果譯文本身不能够滿足讀者底要求，不能够認真地供給對於讀者是健康的糧食，那也就是不會被他們接受的。

三

第一，譯文所介紹的大多數是屬於或近於現實主義的，或者向社會的不平挑戰的作家。作家論或作家印象記方面有：

大體 普式庚

蕭伯納

馬克吐溫

左拉

奧亨利

作品方面有：

梅里美

普式庚

契訶夫

紀德

哥德

左拉

普列波衣

柯爾左夫

卡泰耶夫

果戈理

奈克拉索夫

杜斯退益夫斯基

狄更斯

托爾斯太……

果戈理

薩爾蒂珂夫

安德生

貝塞爾

萊蒙托夫

柯洛連科

蒲留梭夫

左勤克

佐佐木一夫

紀德

萊蒙托夫

屠格涅夫

莎士比亞

科佩

高爾基

盧那察爾斯基

奈克拉索夫

柏克曼

阿鸞尼安

米爾博

伊爾夫·彼得洛夫

奧亨利……

第二，譯文分配了不少的篇幅介紹了小民族的作品。像：

匈牙利底密克薩斯

新希臘底特羅什內斯，藹夫達利克諦斯

韃靼底高爾堯

克羅地底樂里斯基，奧格列曹維支

烏克蘭底何羅甫珂

喬治亞底葛巴絲衛里

保加利亞底沛森，伐佐夫

羅馬尼亞底索陀威

波蘭底密介維茲

猶太底阿思卡爾·萊佛爾丁

芬蘭底愛諾·考洛斯……

第三，所介紹的作家差不多全部是屬於廣義上的近代（由市民社會發生期起到衰落）的，有許多還是現代的以及現存的。離得更近也就更能够和我們底悲喜相通，這是譯文使讀者感到了親切味的最大的原因。

奧拿路……

母爾夫·費爾當夫

米爾斯

阿贊引安

伊支曼

奈克諾索夫

魯雅奈爾德基

高爾基

博爾

葛士此亞

果文照

邱新

第四，對於新的文學現象偶爾也分與了注意。介紹了對於超現實主義的批評，立體派的詩，幽默作品，兒童文學。幾個幽默小篇就可以照見我們這裏大吹大擂的幽默作品底劣質；中篇兒童文學作品「鍊」在所謂「兒童年」的兒童文學運動中應該能盡一份「去毒生肌」的作用。

第五，譯文介紹的論文並不多，然而都是堅實有用的東西。像思格爾斯底論傾向文學，高爾基底給青年作家，紀德底論文學上的影響……，無論作家或批評家，都可以從那裏汲取得無窮的教訓。

第六，雖然沒有完全做到，但顯然可以看到編輯方針上有一個企圖：關於一個比較重要的作家，有他底作品，同時有他底照片或畫像以及評論他的文章。從作家底為人去了解他底作品，再從他底作品去了解他底為人，我想這對於讀者是一個非常有利的辦法。讀了果戈理私觀再來讀「鼻子」「馬車」就格外明白；讀了「屠格涅夫底生活之路」裏的「晚年壞了健康的屠格涅夫，對於處女地以後的俄羅斯解放運動底潮流完全失去了關心，寫了懷疑的散文詩，克拉拉·密理奇等作品」以後，對於他底「工人和白手」，「俄羅斯語言」也就不會覺得奇怪了。

第七，譯文底「後記」是非常出色的。不是編者而是各個譯者自己對於他所譯的文章和作者寫一個簡單扼要的介紹，這除了對於讀者底理解上有很大的幫助外，還可以加強譯者本人底責任心。當然，有時候也許反映了譯者底偏見或誤解，但第一個而且是最細心的「讀者」底意見至少是可以引起別人底研究興味的。

譯文底第二部份內容是圖畫。前記裏面說：「文字之外，多加圖畫。也有和文字有關係的，意在助趣；也有和文字沒有關係的，那就算是我們貢獻給讀者的一點小意思。複製的圖畫總比複製的文字多保留得一點原味。」

每期介紹的圖畫都在十幅以上，有木刻，銅刻，鋼筆畫，漫畫，照片，油畫……

和文字有關係的可以「助趣」的圖畫是：

插畫（木刻，油畫，銅刻），

作者底照片，畫像，木刻像，

作者自己所畫的鋼筆畫，漫畫，

關於作者的漫畫……。

至於「和文字沒有關係」的，就差不多完全是世界木刻選了。

這些都是到現在為止還沒有被介紹到中國來過的，每期使我們看到一些新的名字，使我們接觸了新的藝術境界，「譯文」在這一方面的工作，不僅是對於一般讀者，就是對於貧弱的中國美術界，也應該有不小的意義。

和文字有關係的圖畫，不但可以大大地幫助讀者對於被介紹的作者和作品的理解，還能够提高讀者對於美術的素養。像插畫，都是名家底手筆，一向很少接觸美術品的機會的讀者，用作品來看畫，就可以減少生疎之感，實在是再方便也沒有的。說「助趣」，當然是一個非常謙遜的說法。

但譯文比較力氣用得多的還是木刻，甚至有爲了那木刻插畫而翻譯作品的。近年來木刻在中國似乎呈現了一點活潑的氣象，在物質資料非常窮乏，印刷術幼稚而且不普及的中國，在美術領域裏恐怕木刻要算是藝術學徒最便於開手從事的。像插畫，連環圖畫，肖像，這些實際要求比較頂多的場合，木刻都能够用較少的物質力量做到。然而，像一切的事情一樣，這一點小小的努力也就馬上引出了詛呪家和投機家。「玩玩木刻」的理論出現了，以木刻大師自居的漂亮人物也出現了。爲了擊退這些牛頭馬面，當然只有努力介紹和努力創作的一條路。

這一年來，譯文介紹的木刻實在不少，有各國各派各家底作品，使我們看到了種種的作風，最多的當然是樂生的現實主義的作風。這就一方面使「賣野入頭」的木刻大師開口不得，一方面使藝術學徒們得到了多方面觀摩的機會。具體的影響怎樣，現在無從知道，但我相信它一定會在藝術底園地上培養出美的花朵。

五
這上面所講的，是譯文內容，其決不與原書同質，譯文內容則與原書全異，然其味
這上面所講的，是譯文內容，其決不與原書同質，譯文內容則與原書全異，然其味

在什麼地方看見有誰說過很有意思的話，說一本雜誌也定一篇創作，那裏面的文章就是題材。我在上面簡略地分析了譯文底內容，從那分析裏就可以知道，譯文底內容雖然完全是翻譯介紹，然而却並不是一堆材料，它有自己的底個性，它有自己的底慾望，那「個性」那「慾望」雖然不能說完全和讀者底要求吻合，但一致的程度却是很大的。所以，譯文不僅僅是研究底資料，同時也是興趣濃厚的健康的讀物。它底讀者能够由中學生到大學教授，由文化水準高的工人店員到專門作家藝術家，雖然現在似乎還只能達到最敏感的文學愛好者裏面。

由於這種肯定的分析，以下我想指出一些缺點，或者說提出一些希望。

第一，弱小民族底作品希望能够再多一點。在這兩卷裏面，東方弱小民族底作品完全沒有，黑人底也沒有。這些材料都是比較容易得到的，我想也一定能够引起讀者底興味。還有，我所希望的不僅僅是弱小民族的作品，而是能够說出弱小民族底生活的真實的作品。

第二，對於新的文學現象，希望能够更多加一點注意。這兩卷裏面注意到了幽默文學和兒童文學，是非常好的，但我還希望材料更多一點。其他的，像報告文學，諷刺詩，現代敘事詩，都是現代文學裏面的重要的樣式，而且是我們應該學習的，希望在可能的範圍內介紹一些。還有，過去的文學流派底理論文獻和對於它們的比較正確的評論，也希望能够介紹一些。

第三，材料底選擇和配直，希望能够更精細一些。有了中條百合子底評論再介紹屠格涅夫底懷疑

的散文詩（工人和白手，俄羅斯語言），有了愛倫堡底評論再介紹莫洛亞底心理分析的故事（故事十篇），是非常好的。然而，例如介紹了拉瑪爾丁底秋，波得萊爾底散文詩，關於他們的評論却沒有，因而讀者也就不容易得到比較正確的理解了。在另一意義上，紀德底評論和隨筆，契訶夫底印象記和作品，梅里美底作品，高爾基底作品論文，都被介紹了不少，但沒有評論他們的文字。介紹了評論莎士比亞，馬克吐溫，托爾斯太，狄更斯的文字和荷蘭文學現況，但又沒有介紹作品，不能不說是美中的不足了。當然我並不是說每一期或每一個作家都得整齊地把作品和作家論同時登出，我只是希望在讀者底理解上或參證上比較更為需要的場合，頂好能隨後補上必要的材料。

第四，已經說過，「後記」是譯文底一個最好的特點，許多譯者實在寫得負責，出色。然而，有些譯者寫得很隨便，有的簡直不寫，好像他們為譯文翻譯不過是迫於情面，一譯完就馬上交了出來一樣。為了幫助讀者底理解，為了雜誌體態上的完美，我想翻譯先生們是不妨對這更重視一點的。

第五，圖畫方面希望能更注重一點，做到文字圖畫並重，這個任何雜誌都沒有也不能做到的特色。在這兩卷裏，有些被介紹了的作家，像莎士比亞，波德萊爾，屠格涅夫，狄更斯底照片或畫像却没有，但這些應該容易得到，而且是讀者要看的。有些畫沒有注明性質（油畫，炭畫……）和作者，有些把彩色印成了單色的。複製彩色的圖畫，當然要牽涉到財力上的問題，但如果能設法實現，我想在影響上一定收得到精神上的酬報。其次，關於作家的漫畫，對於一個作家的認識上是最容易收效的武

斯基就列到「關於作家的」項下，像奇聞，散文詩，動物寓言詩等就列到「插圖」項下，這雖然使木刻受點委屈（有些是爲了木刻才譯作品的），然而却醒目，三律。有些則只許意見味或水面上的波瀾，有的有在索引裏漏掉了，像第二卷裏的奇聞插畫「難解的性格」，「陰謀」。有的沒寫出作者名字，像「馬車」底插畫。譯文。譯者須試一閱風采，以資參考。文體。雖米爾夫。山德與支麗亞

譯文底封面都是選的木刻，原都在每期目錄上註明了題目和作者的。但由第一卷第四期到第二卷第三期，這註明却中斷了。在總索引裏面，第一卷的三期補註了，但第二卷的三期却依然空着，讓讀者始終不曉得它們姓甚名誰。如：……

……
 六
 ……

最後，作爲「餘興」，我想談一談由譯文所引起的「複譯」問題。有一位「嘮叨家」，說是你們嘴裏說提倡翻譯，其實不過是把別人譯過六七次的東西複譯一下罷了。對於這樣的「批評」，已經有了確切的回答，我在這裏只想舉出具體的「複譯」例子來給大家看一看。……

我雖然也是常常偷空看看譯品的人，但見聞到底有限，在這兩卷裏發現出來的複譯只有三篇，現在從每篇裏面引出一兩段。……

下面第一篇是契訶夫底「壞孩子」，原有趙景深先生底題爲頑童的譯本（收在開明版的「懣鬱」裏）。

刻來釣魚。

「我很高興，我們到底只有兩個人了，」拉普庚開口說，望着四近。「我有許多話要和您講呢，安娜·綏米諾夫娜……很多……我第一次看見您的時候……魚在喫您的了……我才明白自己是爲什麼活着的，我才明白應當供獻我誠實的勤勞生活的神像是在那裏了……好一條大魚……在喫哩……我一看見您，這才識得了愛，我愛得您要命！且不要拉起來……等他再喫一點……請您告訴我，我的寶貝，我對你起誓：我希望能是彼此之愛，不是彼此之愛，我不配，我也不敢想——倒是……您拉呀！」（譯文譯本）顯出來良幾句……聲音，音響竟會到！鑼槌千的兩個譯本底風格和神氣是有些不同的，有旁註的地方就差得很大甚至完全相反。例如，趙譯本底扁鼻，譯文本却是尖鼻子。看馬修丁底插畫，却也刻的是尖鼻子，這即宗了趙、袁武齋兩的翻效。第二篇是果戈理底「五月的夜」，原有劉大杰先生底題爲五月之夜的譯本（收在中華版的一迷途）裏）。下面是頭一段：

甲·歌聲在鄉村的街上反響着。這正是青年男女疲勞了日間的工作，照常地聚集起來跳舞的時候。在這溫和的夜色裏，快活的歌聲，交雜着有節度的曲調。一種神祕的微光，使蔚藍的天空朦朧着，使得什麼東西都變得不大清楚，都成爲很遠的了。天快黑了，但是，歌聲仍沒有停止。一個哥薩克的少年，名字叫李可，他是村長的兒子，他手裏拿着六弦琴，從那些歌唱的人

羣中逃開了。頭上斜戴一頂繡花帽，手彈着琴弦，腳踏着音樂的拍子，在街上走着。於是乎，他停在一個櫻花掩了一半的屋子的門前了。這是誰的屋子呢？這個門是引導到誰那裏去的呢？停了一刻，他彈着琴，唱起歌來；

「一夜色已近日西沉，又警涼。畫五黃青手更交盡卷了日開的工，照常此樂來將豔的

畫二我的愛人！一五月雨齊。一風骨隆天恣武坐強風益武且之齊的語本（聲亦中華盟的）一畫鼠裏。一那裏沒有人；我的媚眼的美女，是已經熟睡了。一李可唱完了歌，走近窗前的時候，他對

自己說：「漢娜！漢娜！你睡了嗎？否則，你是不願出來見我嗎？……沒有，你還沒有睡！擺架子的東西！」他大聲地喊起來，這種聲音，表現着他受了屈辱的煩惱。「你在恥笑我！再會罷。」

（劉譯本）一畫鼠裏。一那裏沒有人；我的媚眼的美女，是已經熟睡了。一李可唱完了歌，走近窗前的時候，他對自己說：「漢娜！漢娜！你睡了嗎？否則，你是不願出來見我嗎？……沒有，你還沒有睡！擺架子的東西！」他大聲地喊起來，這種聲音，表現着他受了屈辱的煩惱。「你在恥笑我！再會罷。」

某乙。清朗的歌聲成了一條小河流蕩在x村的街上。這時候，被白天的勞作和煩悶所疲倦了的青年們和姑娘們喧嚷着聚集了一個圈子，在明媚的晚色裏，用那總是帶着憂鬱的聲音，酒出個人的歡快。沉思着的夕晚夢然抱住深藍的天空，漸漸一切都變成暗淡的和渺遠的。已經是黃昏了，歌聲還沒有停止。一個手裏拿着四弦琴的青年的哥薩克從唱歌的人羣裏溜出，他是村長的兒子。

列夫叩。哥薩克的頭上戴一頂山羊皮帽子。他一面把手指撥動弦琴，一面踏着步韻，順着街上走來。後來他輕輕的停在一所窗下生有許多矮櫻桃樹的草房門前。這是誰的房子呢？這是誰的門呢？他沉默了一會，就彈唱起來：

「太陽落山了，黃昏臨近了，
 我備什東西！」（原文譯本）

「不，顯然的我的美人是睡熟了。」
 哥薩克唱完詩，朝窗前走去。

「甘榴！甘榴！你睡了嗎？還是不想出來見我呢？
 並沒有睡，驕傲的丫頭呀！」他高聲說，那種音調彷彿要表示這一瞬間的激憤。「你這樣玩弄我

啊；再見啦！」
 有旁點的地方也是相差得很大的。例如，劉譯本底「那裏沒有人」，譯文本却完全沒有這意思，

我想，下面列夫即分明在猜度他底愛人是睡着了或故意不做聲，當然不是以為「那裏沒有人」。又如最末一句劉譯本底「就笑我」，譯文本却是「玩弄我」，我以為裝作睡着了不能算是「恥笑」的。

第三篇是高爾基底「契訶夫：回憶底斷片」，原有韓侍桁先生底題為契訶夫的回憶的譯本（收在光華版的高爾基文集裏）。現在依然看那第一段：

甲。有一個時候契訶夫在珂克遍珂義村裏招待了我，在那村裏他是領有着小小的土地與一個白色二層建築的家。他引導我看着他的「領地」，興奮地說道：

「我若是有了很多的金錢，爲疾病的鄉村教師們，在這裏建設療養院。我呀，建築那大大的光明的房屋——窗戶大大的，房屋的天井高高的，燦爛地明亮的。並且設立了豐富的藏書室，備具種種的樂器，養飼着蜂，造了野菜田與果樹園，還有施行着關於農業與氣象學的講演……因爲教師這種人無論什麼都不可以不知道的——我說，什麼都應該知道的呢！」（韓譯）

乙。有一次，他招待我到庫球克珂。珂伊村去了。在那裏他有一塊小小的土地和一所一樓一底的白房子。當引着我看他底「領地」的時候，他元氣蓬勃地說下去：

「假使我有很多錢，我要在這裏爲病弱的鄉村教師造一所療養院。是的，我要造一所大的明朗的房子——非常地明朗，有巨大的窗戶和天花板。高高的房間。我要設備一間漂亮的圖書室，置備各種樂器，開闢養蜂場，菜園，菓樹園……得舉行關於農業、氣象學……的講演。朋友，無論什麼東西教師們都非知道不可呀——無論什麼東西！」（譯文譯本）

在韓譯裏面，談着希望的契訶夫却用「了」字「着」字，把「未來」搬到現在或過去去了。作天花板解釋的日語「天井」也照原抄了下來，弄得洋房子裏面要有中國房子底天井了。

韓譯本差不多每一段都有許多讀不懂的意義和奇怪句子，現在再引一段看看罷：

我時常走很聽他的話的……「我說，會來過一個教師……他病着了，並且還有妻子，你不可替他作一作麼？過去的一些天，我是替他作過來的。」或是……「戈理基君，有一個要見你的教師會到這裏來過了。他是不能出門的，因為是病着了。你不可以看看他麼？我很希望你能去呢。」……

這很奇怪，「作一作」，作什麼呢？怎樣叫做「作過來」的呢？更奇怪的是，一面說那教師病得不能出門，却又說「會到這裏來過了」，未必是叫人抬來的麼？

再看「譯文」本：

我常常聽見他說：

「剛才有一個教師來過了……他得了病，又有老婆……你不能幫他一點忙麼？目前我總算是替他應付過去了……。」

或者：

「聽我說，高爾基君，有一個教師想看你。他病了，不能出門。你可不可以到他那裏去？去罷。」

原來如此！韓先生現在在宣傳日譯書不可靠了，大概這些小小錯誤，都是日譯者底，不能由他負責罷。

在這裏，我並沒有嘲笑那些錯誤的意思，也不是說譯文底翻譯都可以成爲定本，但從這些例子就可以曉得較好的「複譯」是非常必要的。這不過是就每篇底頭一兩段看一看，如果細心的批評家通校全篇，那比較當會更爲明顯。不曉得我們底「嘮叨家」還有什麼高見？

我由這有了一個感想：翻譯比較活潑了，對於譯品（連譯文本身也在內）的批評工作現在就迫切地需要。指出好的，剔去壞的，使讀者有所選擇，使誠實的工作者得到切確的刺激，也可以打一打搶先亂譯的投機家底氣焰。

譯文底創始是由於「幾個同好互相研究」，但後來然顯地範圍擴大了。參加人數底加多和新的譯手底出現，原是說明了譯文工作底勝利。然而，人手一多，一方面各人依着他底愛好選擇材料，免掉了由幾個人義務似地湊集的毛病，但同時也就難免現出了略略蕪雜的色采，不論在譯筆上或內容上，都不及先前那麼齊整了。調整這個雖然並不怎樣要緊的矛盾，也將是譯文今後的努力方向之一罷。

一九三五，九，一〇。而需抵連編譯

前曾既... 譯文... 批評... 調整... 努力... 方向... 之一... 罷。

「錶」與兒童文學

錶，L·班台萊耶夫作，魯迅譯。

「錶」底主題是一個適着放浪生活的浮浪兒成長爲一個愛好知識，熱心勞動，對生活能生起真實感應的健康孩子的經過。是從現實生活裏取來的題材，然而却被叫做「童話」，是寫給兒童們看的，這就和到現在爲止被介紹過來的（這且不說創作）兒童文學截然不同了。

在這以前被介紹過來的兒童文學底絕大多數裏面，我們看得出什麼主要的特徵呢？第一，作家們把所謂「兒童」完全看成了一種抽象一種概念，好像生殖器崇拜教底傳統觀念把處女看成神聖一樣，他們把兒童當作了神祕的存在。他們以爲兒童是完全處在一個超現實的世界裏面，祇是和幻影神遊，所以在他們爲兒童寫的作品裏出現的不是美麗的公主就是漂亮的王子，再不然就是能够征服一切妖魔鬼怪的萬能的英雄。

第二，和上面所說的相反，一部份作家想把兒童屈伏在特定的道德世界裏面，勉強使他們祇是被動地接受教義，完全追隨作者底主觀希望。最明顯的例子是托爾斯太底童話，部份地說，「愛的教

育」也是屬於這一類的。兒童文學裏面的這現象自然有它們底根源，但我在這裏只想指出一個共同的特點，就是作者們都把兒童當作一種抽象的東西，不會能動地和現實生活底糾葛發生感應。這雖然是把兒童底精神活動和現實生活絕緣，但實際上那些「超」現實的作品內容依然是某種現實要求底反映，不過是在「天真」的笑聲中把兒童送進了有毒的認識裏面罷了。

鑲底主人公彼蒂加是一個浮浪兒，被捉住送到少年教養院裏去了。在去教養院之前，他在警察局拘留所裏從一個酒醉的市民那兒攫取了一隻鑲，他熱烈地希望拿着這隻鑲逃走，換一筆錢來過一番海闊天空的放浪生活。這個逃走底計劃在路上沒有成功，他只好希望進了教養院以後再圖實現。但在教養院裏這計劃也不容易做到：因為那隻鑲鬧了一些有趣的波折，他只好一天一天地住下。這中間，他漸漸地對求知的活動感到了興趣，在勞動裏面味到了快感，這興趣這快感終於消化了他底想逃走的慾望，養成了在人與人之間應有的健康的心理。湊巧碰到了一個偶然的機會，慌亂地把那隻無法處置的鑲歸還原主了。

浮浪兒，這是一個具體的兒童，舊社會和變亂時期所留下的瘡痍之一；放浪習性底脫除和蛻變，被描寫在這裏的是一個真實的過程，因為它帶着情勢底推移和感情底波動。這是鑲底對於傳統兒童文學的最有力的反抗，也就是鑲底最基本的特色了。

於是他把它埋在園中底曠地裏，但恰巧給教養院搬來預備過冬的木頭壓住了。他只好等着，但這中間他經過了一些事故，心情起了變化，對於生活的興味也起了變化，所以當他能够重新把錶掘起的時候：

「他坐在迴廊裏一個窗台上。定了神，打開那布片。」

「一經過了很久的時光，金子却依然沒有鏽。恰如那時一樣，太陽一般地在他的手裏發光。然而他覺得這錶變小了，變輕了……很輕……奇怪。」

「當時他在思索，驚奇。」

他把錶放在耳朵邊，沒有聲響。他開開了錶蓋。不走了。

「指針停在八點二十分前的地方。」

「這更奇怪了。」

「他想：『一經過這麼多的時光，過了一整年了，這錶却還走不到一點鐘麼？』」

太陽忽然射進玻璃來，他吃了一驚，把錶塞在袋子裏。

「牠却一下子變得重了。牠墜下袋子去，還貼着他的腿。……（九〇頁）」

「他被蒂加然而沒有逃。不逃了……去年夏天他也曾夢想過。但現在，現在是完全兩樣了。」

在他頭裏的，現在已經是別樣的東西。這至多不過使他覺得奇時：逃走麼？爲什麼呀？那裏去呢？

然而鑄是在的。他到底真的得到該死的寶貝了。

這總得定一個總局。

他天天把鑄裝在袋子裏，不住的在思索：怎麼辦呢？

他想索性拋掉牠，但這太糟場了。還給庫兌耶爾（鑄底原主）罷？但他住在那裏呢？再也看不見他了。好像消在土裏了。

各種的思想在苦惱他，而袋子裏是裝着這討厭的傢伙。（九一頁）

這是非常「深入淺出」的刻畫，神氣活現地如在目前，不僅僅使讀者知道這個故事，而且還能够使讀者感覺到那內容底顫動。其他像彼蒂加對於鑄主人庫兌耶爾的態度底變遷，對於壓住了他那隻鑄的木頭的感情底變遷，對於書籍的感情底變遷，都是在合理的條件下面展開的心理狀態，自然而然地使讀者沉入了作品裏面。

把兒童看做也是現實生活底參加者，把兒童底精神活動有做一方面也是和現實生活糾葛的交涉，這是產生鑄這種兒童文學的創作態度，也就決定了鑄這一類的「童話」不得不是反映了生活實質的藝術品。大人看了也非常有趣，那原因就在這裏。

然而，作為「童話」，作為兒童文學，錢底特色在什麼地方呢？

第一，故事底結構非常明瞭而且有趣。彼蒂加在拘留所裏摟得的錢，到教養院去之前應該是會被搜出的，但這時候出現的警察却是一個「寬兄」，滑過了。在到教養院去的路上，這位「寬兄」使彼蒂加得到了逃走的机会，但彼蒂加底錢却掉在開始逃走的那地方，等到跑轉來找到的時候，又和那位「寬兄」警察碰住了。在教養院底衛生課裏，錢應該是無法收藏的，但他用詭計騙過了，於是埋在地下，又碰巧給木頭壓住了。夜裏偷着起來翻木頭，害病，搬木頭，弄假成真地做經濟事務負責者；後來終於得到了錢，但那時候他不但對它感不到歡喜，反而覺得是一個累贅，運氣使他有機會交回了原主人底女孩子。

這情節是非常跳躍的，一會兒「運道」特別地好，一會兒很「悔氣」。這裏一個傻頭傻腦的警察，那裏一位好好先生的衛生課……故事底曲折和精巧，很合於兒童底好奇心理，能够使他們大大地高興。

第二，文字明快，新鮮，具體。從前面的引用裏已可以看出，這裏還隨便舉兩個例子：

他微笑着，拔步便跑，走掉了。

他轉過街角，這才真的跑起來。他狂奔。他飛跑。像生了翅子一樣。像裝了一個推進機一樣。他的腳踏起煙塵來。他的心跳得像風暴。風在他臉旁呼呼發響。

房屋，籬坦，小路，都向他奔來。電綫桿子閃過了。人們……山羊……警察……（八頁）

天全暗了，天空上裝滿了星星的時候，打起鐘來了。……（四一頁）

天還冷，有霧。發着新鮮的泥土氣。牆壁外面，喜鵲在白楊樹上吵嚷。

他打着寒噤。他悄悄的走近籬坦去，望一望樓窗。玻璃顯出淡紅色，微微的發閃，好像小河裏的水。窗門後面是一點響動也沒有。（八九頁）

作者用的表現法都是具體的，使幼小的讀者們抓得住一個明快的印象；雖然被表現的情境並不單純，但他却能用簡易的文字向讀者描出了着色的畫片。不用繁複的描寫，不用抽象的詞句，然而却能夠寫出新鮮的真實的內容：這是兒童文學底作者所必要的本領。這個特色，在方塊字的譯文裏面也是非常惹眼的。

第三，幽默的甚至樂天嬉笑的色彩很濃厚。這裏只舉一個例子，是彼蒂加去教養院之前和警察局長對面：

他很恭敬的站着。很馴良。他微笑着，望着局長，好像連一點水也不會攪渾的一樣。局長是噴着他的烟環，看起文件來了：

「唔，你什麼時候生的？」

「我不知道。可是我十一歲了。」

「哦。那麼，你說出來罷，你到我們這裏來做客人，已經是第幾回了？我看是第七回罷？」

「不的。我想，是第三回。」

「你不撒謊嗎？」

「大約是這樣的。我不大清楚了。」

彼蒂加是不高興辯論的。和一位局長去爭論，毫無益處。如果他想來是七回，讓他這夢想就

是了。他媽的！

「如果不和他去爭，麻煩也就少……也就放得快了。」（一〇一—一一頁）

讀到這樣的描寫，大概是要失笑的。浮浪兒底一副小小的狡猾面孔生動地擺在紙上了。其它像浴

室裏的一段趣劇（二七一—二三三頁），尤其能够使讀者開心。

兒童們沒有染上生活底陰鬱，原來愛笑而且喜歡熱鬧，能够說出對於生活的快朗的感覺的表現方

法，幽默的表現方法，當然會被他們所接受所歡迎了。

所以，用鍊做例子就可以說明我們對於傳統的兒童文學作家底見解是不能同意的。兒童文學底特

徵並不是絕對地在於題材和主題，不過是選擇題材和設定主題的方角比較不同，而且須用一種特殊的

結構和表現方法罷了。公主王子的童話我們不承認是有益的兒童文學，因為那不能使兒童了解人生的真實；用文學體材寫科學知識的兒童讀物，雖然是有益的東西，但我們也不能把那當作真正的兒童文學，因為那沒有藝術的力量。我們所要求的兒童文學必須是反映人生真實的藝術品。所以太人們看了也決不會覺得無味，同時又必須用的是切合兒童底心理狀態和知識水準的取材法和表現法，使兒童能夠最大限度地容易了解。

當然，兒童底精神活動裏面還有富於幻想的一面，兒童文學裏面是有浪漫主義的一面的，但在這裏却無暇細說了。

從「田園交響樂」看紀德

——田園交響樂——A·紀德作，麗尼譯。

據說田園交響樂 (La Symphonie Pastorale) 在紀德底作品裏面是重要的一部。我反復地讀了麗尼先生底美的譯文，每次都毫無阻礙地沉入了作品裏的世界。

首先說一說故事底輪廓——
大。被邀到一個荒村去替一個快死的老婦人行聖體的牧師，發現了病人已經死了，而且只留下一個盲目的無依無靠的姪女。因為那老婦人自己是一個聾子，不和她說話，沒有使她和人接觸或走出門外，這女孩子不但盲目，而且不能聽，不能說，沒有任何超乎本能以上的意識活動。無法處置，牧師只好把她帶了回來，不管太太底反對，留在自己底家裏。經過種種的試驗，對於盲女（他們替她取個名字叫日特露德）的教育居然成功了。智慧底泉一被抽開，進步就非常神速，日特露德底精神活動構成了一個聖潔的美麗的世界。這時候牧師發現了他底大兒子雅各在偷偷地愛着她，但他以為那是「鄙卑」的，使他們分開了，其實是他自己不自覺地對她有了愛。這，日特露德不但懂得，而且表白了她自己。

的問題呢？」……（一〇五——一〇六頁）

「瞎子生的孩子」一定會生來就是瞎子麼？」然而全裏輝道……「希爾，別了這以後，什麼

「我不知道我們中間是誰把這談話逼下去的，但是，現在，這談話是不能不諺下去了。」

「面五」不會的，日特露德。」我告訴她。「除開極少數的例外，瞎子生的孩子沒有理由一定就是

「瞎子。」我突然明白了她淚裏面不是冷，是苦。……（一〇六——一〇七頁）

這似乎使她大大地寬心了。我本想問她為什麼要問這問題，然而我不敢。……當我看見

當我「不是」日特露德。」我不知所措地說了，「得先結婚才能生孩子的呢。」

人前說別告訴我那個，牧師！我知道那不是真話。」

什麼時候「我告訴你的我認爲應當對你說的小區我反駁着。……可是，在事實上，自然底法律也容許

「個人和上帝底法律所不能容許的事情。」……「一聽我對着，一聽我對着。」……「一聽我對着。」

「……」你時常告訴我上帝底法律就是愛底法律。……中間講出來，什麼「建立愛成五成人門愛

上帝」在那句話裏，愛祇是仁愛的愛。……「不道不道自然到去，……」……（八十一——八十二頁）

「那麼，你愛我，祇是仁愛的愛？」……「……」……（八十一——八十二頁）

「你知道我不是那樣的，日特露德。」……（八十一——八十二頁）

「你相信如果依照上帝底法律我們底愛是應當斷絕的麼？」

「你是什麼意思？」
 「啊，你自然知道呀！那應當是不用我來說的。」

我無法規避這個論爭；我底心已經紛亂，我底論證已經敗北了。（八七一—八九頁）

上帝底法律就是愛底法律，而愛底法律却不能不是自然底法律。對於情熱的肯定，對於愛慾的讚頌，在這裏差不多是用了春雷一樣的聲音在基督敎文明中間絕叫出來的，什麼「我之愛她正如人們愛一個殘廢的孩子」，什麼「我底衝動我認爲祇是一種道德的義務，一種責任」，什麼「仁愛的愛」，什麼和雅各的理論鬥爭，我們這個在矛盾裏摸不清頭腦的可憐的牧師，只好躲在上帝底大衣後面一個人偷偷地打抖了。

當時露德復明了以後：

「我底親愛的，我會使你深深地傷心了，可是，在我們中間，不應當還有欺騙。當我看見雅各的時候，我突然明白了我所愛的不是你，却是他。他恰好有着你的臉面——那就是說，他底臉面正是我所想像的你底臉面啊。……你爲什麼要把他弄走了？我要和他結婚。」

「可是日特露德，現在還成呀！」我叫着，絕望地。

「他已經改宗了！」她激烈地叫着，因爲哭泣而全身戰動。……「你瞧，除了死以外，什麼也沒有留下給我！」……（一〇五——一〇六頁）

「以前，沒有法律，我是活着；但是，誠命來到，罪復活了，而我就死了。」（本書裏引用的「羅馬人書」）——這樣地做了一個真正的悲劇！

雅各改宗了，日特露德死了，而且也被雅各宣佈改宗了，剩下的牧師，就是在「每一句充滿着我們底懇求的禱告之間」他底心也是「像沙漠一般荒涼」。在一個還是由它造成的悲劇前面，「我是世界底光；跟隨我的人不會行走在黑暗裏」的救主就完全無力，他頭上的金光無可奈何地陡然暗淡灰敗了。

推倒了「神」而肯定了「人」，這裏就有了紀德底悲劇同時也是反抗，這裏就現出了 Humanist 紀德底真正面貌。

離開了上帝底蔽蔭以後就不能不跌到社會裏面，不能不孤獨地和「痛切的社會問題」相遇。這是不一定要到剛果（Congo）去旅行也一定會有的結果，雖然他到了那裏更容易地發現了鐵一樣的社會發展底法則，帝國主義統治殖民地的吃人的血景。在那裏看到了現代文明爲了保證它底生存，需要用怎樣非人的行爲和暴力去取得它底糧食，因而他不能不痛切地感到了個人的幸福之恥辱和個人的自我世界之脆弱和虛僞以後，當然他能够很快地離開了瞑想的個人主義（Individualisme Méthodique）底苦惱，在正視社會現實的判斷裏面重新變更了倫理底根本問題。他走到了由人類歷史底經驗建築起來的能够瞭望現在過去以及本來的智慧底高台。

的書在一九三三年一月三十日的日記裏面，對於一個宣傳蘇聯底反宗教鬥爭是失敗了的雜誌，這樣寫了回答：

世界之問我對於諸君所高興記下的幾個大失敗怎樣想麼？例如「反宗教鬥爭」底大失敗。諸君得意洋洋地引用了「無神」派底一家報紙底這麼一段「告白」：『常常地，農民對於緊要的必需品，毫無沒有錢，但爲了僧侶却總找得出錢來……』。在代里耶大加村，因爲教會并祭典，農民們每一家拿不一寸盧布……。在柯勒斯特夫加村，因爲教會底急用，他們收攬了五十盧布，但對於修理橋樑，却一個柯貝克也不給……』諸君認真地覺得在這裏有什麼使我喊宗教萬歲的東西麼？對於我這味對不過是顯示被計畫了的工作（不僅是生產系統底，同時是民衆本身及其「精神狀態」底深刻的改革）底困難和很好的機會而已。……這使我們知道紀德對於「天上」底問題完全交代清楚了。

世界在一九三四年四月份的新法蘭西評論（N. R. F.）上的振動了法國智識社會的費爾南德斯（Fernandes）給紀德的公開信裏，有這樣兩段：『……』。這一段話是由於對面悲憤而發，「費爾南德斯」莫里亞克認真地這樣寫：『關於內心的向上（Progress Intellectual）會有過那麼明澈的狗眼的個人紀德，爲了用對於唯物物的進步（Progress materialiste）的天真的（Naive）信仰去掉換它，却花了半世紀的歲月。』莫里亞克說是天真的，但沒有注意到他本人才是過於天真的。因爲，這個

說

益田園交響樂會。一財女。一各個人。推會與各個人單單。只其亦種種會裏面。其自由其靈
苑。」

「益田園交響樂會。一財女。一各個人。推會與各個人單單。只其亦種種會裏面。其自由其靈
苑。」

「益田園交響樂會。一財女。一各個人。推會與各個人單單。只其亦種種會裏面。其自由其靈
苑。」

「益田園交響樂會。一財女。一各個人。推會與各個人單單。只其亦種種會裏面。其自由其靈
苑。」

「益田園交響樂會。一財女。一各個人。推會與各個人單單。只其亦種種會裏面。其自由其靈
苑。」

一六三三。一〇。一五。

爲初執筆者的創作談

「給初學寫作者的一封信」，蘇聯文學顧問會著，張仲實譯。

一個未見面的青年友人，喜歡文學，正在練習創作，常常地向我提出創作上的困難，苦悶。每次接着他底信我總非常高興同時又要抓頭，因爲他所提出的問題雖然幼稚然而却都認真，切實，充滿了生氣，要給一個充分而又明快的解釋是頗不容易的。這次，給初學寫作者的一封信和法捷耶夫底我的創作經驗由譯者合成一冊出版了，我寄給他，同時就幾個要點中述了一下，寫給他當作介紹。

不久以前，我給一個朋友的信裏寫過：沒有生活就沒有藝術，遊戲的生活只能夠產生出遊戲的文章。當然，這不過是「老生常談」，但我在這裏面却寄託了一些感慨。在一部份既成作家中間，有的作品只能夠使讀者看到文字的「美麗」和故事的曲折，有的作品不過是常識概念底歪曲的演義，有的作品甚至是瑣事底隨錄……我以爲，這都是由於作者脫離了社會生活，在生活裏面沒有感覺的豐富，沒有感動，在作品裏面就當然不會流着對於人生的熱意，不會把捉到萬人共有的可歌可泣的真實

了。這封信首先提出而且處處連帶說到的是文學與生活的問題，「手觸生活」，「只寫他所深知的。」不外是說明這個當然的然而常常被「老」作家們丟開了的真理。惟有那用融會貫通而受其感動的材料所寫的書籍，才能獲得億萬衆的讀者，才有成功，才能引起人們的評議，才能具有空前未聞的作用力。

一個初學寫散文的人，坐在拉桑，不要寫關於庫頁島的事情，假如他不熟悉那地方的話；而庫頁島的小品文作家，也不要描寫他所不知道的南美智利私賣商的生活。莫斯科電汽廠的工人，要從法皇路易十五的宮庭生活中寫一小說，殆難成功；同樣，巴拉克拉瓦（在黑海岸）的漁夫要描寫潘勝收人的生活習慣，也是不能成功的。自然，巴拉克拉瓦的同志，從潘勝收人的生活中可寫出很好的故事來，然而他爲了這，非細密地去研究潘勝收人的生活不可。

總之，絕不要求知於「天花板」，不要選材於「指頭」，不要寫傳聞，不要寫你不知道和未研究過的東西。

每個作家須要寫他所深知的東西，須要寫他曾加以研究、思慮、受其感動、以及「消化」了

的東西。(六一九頁)

在這裏有兩個問題。第一，像附錄裏「Landsberg」所說的，自己底老婆，兒子，是真熟悉的，只寫他們，行麼？這個說法似乎可以替埋頭在身邊瑣事裏的作家辯護。但我以為「信」底執筆者關於這一點是有了提示的。在第一段底末尾就說過，「青年作家要牢牢地記着，作品的社會意味越有價值，作品中的主人公越發典型，則其在客觀的現實上也越發普遍，把握當代人們的特性也越發確切。」(六頁)關於「社會意義」的問題，後面還一再地提到了。

第二，關於作品裏的歷史的主題，僅僅用「研究」兩個字還不够，像Landsberg所說的，得有一個補充的解釋。這個解釋在我的創作經驗裏面有了：

……歷史的作品所寫的是關於作家未親自看過的事體——幾百或幾千年以前的人物生活、變故、事實，它怎樣能問世呢？作者在取材於歷史的時候，在寫作歷史的過去的時候，第一，他是依據史書上的資料，信件，去研究時代和其主人公的生活；第二，觀察當代人的生活，亦可幫助他理解主人公的行為和動作的主因；這樣可以補充從信札、文件、書籍中所得的關於過去的資料，那時藝術家的觀念中就可以浮起過去的肖像來；我們在近世的人們中間也可以找出這樣的東西，那東西可以幫助理解上一時代的人物的性格。……(九八—九九頁)

信裏面屢次提到作者應該寫自己受到了感動的東西，消化了的東西。這是一個可寶貴的忠告。有

些作家，因為只是在極浮淺的意義上理解了所謂客觀的「必然」，錯以為在創作活動裏作者應該做的只是冷靜地記錄下他底「觀察」。

另一方面，有一種論客，爲了想把文學和客觀的社會真實絕緣，說作品的內容只能是作家底主觀，客觀的事物只不過是作家借來表現他自己底「靈魂」而已。

當然，後一種論調是有毒的，它只是拾取腐敗了的唯心論底唾餘，想在文學領域上播送和尙主義，好像作家就是活神仙，可以撒土成兵，可以使草木歌舞。但前一種態度也是不能走到藝術的，它不曉得藝術底根底是對於流動不息的人生的認識，而真正的藝術上的認識境界只有認識底主體（作者自己）用整個的精神活動和對象物發生交涉的時候才能够達到。

我們看一看在我的創作經驗裏是怎樣說的：

（頁）關於在藝術上工作的原始時期（敘述這很覺困難），典型在藝術家的心中，混亂如麻，既未有條理，也還未有定見；在藝術家的心中，還沒有完整而盡善的藝術的典型，所有者只是現實的原料，只是印象；最令他感動的面容、性格、事件、個別的情形、自然情景等等。藝術家在自己工作的這一時期，本人還不肯定地知道他觀察和研究生活的結果如何。在這鍋釜中，材料怎樣在鍛鍊，選取作品觀念的初步輪廓、主題、結構的大綱怎樣在出現，是很難敘述的。我無法說出這來。所曉得的，只是全部積蓄起來的材料，跟一種基本的思想、觀念，起了某種化學上的化合，

這種基本的思想、觀念，是藝術家——和一切活的、鬥爭的、有愛情的、快樂的、以及痛苦的人一樣——在自己的心中早就孕著起來的。惟經過相當時期之後，零亂的現實典型，才可積合而成一整體，雖然還不是完善的；才在藝術家的心中形成作品的某種基本的標誌；那時起草作品的某中心一節，某一章，以及計劃大綱的時候也就到了。這時，你着手從事很有興味的自覺的工作，從心中所有的巨量印象和典型中選取最有價值的材料，揀選一切需要的，丟掉多餘的，把事實和印象凝結起來，以便盡可能地完全而明瞭地表達出心中所結晶的作品的主要思想。……（一〇二—一〇三頁）

這說的是客觀的東西怎樣地通過作家底主觀而結晶爲作品底內容的經過。沒有像在這裏所說的那麼尊重「客觀」，因爲，形成作品以前，作家所有的「只是現實的原料」，甚至連作家自己都不曉得那「結果如何」。也沒有像在這裏所說的那麼尊重「主觀」，因爲，形成作品的材料、印象，不但須是最令作家「感動」的，而且還得「跟一種基本的思想、觀念，起了某種化學上的化合」。不過，這種基本的思想、觀念，却是和一切社會人一樣是活的、鬥爭的、有愛情快樂的、以及痛苦的作家「在自己的心中早就孕著起來的」。換句話說，作家用來和材料起化合作用的思想、觀念，原來是生活經驗底結果，也就是特定的現實關係底反映，它本身就是作爲在矛盾的現實社會裏的一種生活慾求而存在的。這種思想或觀念和歷史動向的關係如何，主要地決定了作家面貌底輪廓。

所以，作家在創作過程中和他底人物一起苦惱、悲傷、快樂、鬥爭，固然是作家把他底精神緊張到了最高度的「主觀」的「自由」的工作，但這個「主觀」這個「自由」却有「客觀」的基礎，「客觀」的目的，它本身就是「客觀」底成份之一，是決定怎樣地對待「客觀」的主體。這樣的「主觀」愈強，這樣的「自由」愈大，作品底藝術價值就愈高，和和尚主義所宣傳的「主觀」和「自由」也就愈加風馬牛不相及了。同時，由這樣的「主觀」把握到的「客觀」，當然有推動生活的偉力，那不是客觀主義者底「客觀」所能够想像的。

偉大的作品都是爲了滿足某種慾求而被創造的。失去了慾求，失去了愛，作品就不能够有真的生命。記住，由生活到藝術！在生活裏面沒有感激，在作品裏面就不會有力量。

○三頁

要「手觸生活」——沉到生活裏面去才能够創造綜合的典型，這，在信裏一開始就被提出了。

然而，第一，創作活動底中心方向是描寫人，創造典型，自然和社會環境底描寫都是附從在這個中心方向下面的。「人是社會關係底總和」，而「文學家是靈魂底技師」。不但這一點沒有被着重地提出，甚至有很不明確的說法，如：

主題可分三部分：一是核心，即故事中所描寫的一切事件，一切行動，一切經過所長成的環境；二是發展，即由核心所發生的事件的次序；三是結局，即所描寫的事件之結局如何，換言

之，亦即作者完成故事所得的結論如何。

要使故事成爲生動的、真正藝術的作品，而非簡單的考案，那末，故事當中須要有環境（自然界、住室、及行動展開的企業），人物肖像和對話的敘述，以及動作的描寫等等。（五〇—五一頁）

當然，人物性格底發展是通過故事的發展的，但僅僅用「故事」或「事件」來說明主題，難免要生誤解。尤其是在中國，一般地還以爲文學創作就是故事底編排或事件底紀錄，這誤解就更加容易。其次，把自然、住室、行動等和人物肖像並列地說，也會被技巧至上主義者所利用。

第二，在創作活動中的作家底想像作用，直觀作用，在這裏完全沒有提到。然而，在創造形象的過程中，現實性和虛構性是互相糾合在一起的。在現實性裏面包含了虛構性底萌芽。作家底想像或直觀在現實的材料裏面發現出普通人眼看不見的東西，給以加工、發展，使他底形象取得某種凸出的鮮明的面貌。在這裏就有了作家底主觀活動，作家底對於現實材料的批判。在這裏就出現了作品底對於時代精神的反映。這個虛構性如果被過於誇張了，形象就會成爲概念底影子；如果完全沒有，形象就會成爲現象底複寫。無論在那一個場合上，作品都不能取得藝術的生命。

第三，作家對於他底人物的認識，是隨着創作活動底進行而漸漸深入的。在創作活動底進行中，作家底思想或觀念和對象間的化合作用逐漸地完成，或者被對象所加強，或者被修改。在我的創作經

驗裏有一段珍貴的經驗：

在草就主人公的行爲、心理、外觀、表情等等大綱以後，隨着故事的發展，這個或那個主人公便好像自己來改正原來的設計了，在典型的發展中好像出現了自身的邏輯。……作品的主人公，假使藝術家深知他的話，他本人就在某種程度上領導着他自己。（一一七一—一二八頁）

佛烈得里克說在巴爾扎克裏面看到了現實主義底勝利，那創見在這裏得到了活的說明。

信裏面用實例說明了藝術作品「不僅是趨向於理智，而且趨向於感覺的」。這說的也不過是常識，但我們却用得很好地回味。

我們曾經有過「標語口號作品」的時期，那影響還殘留到現在。而且，一般地說，青年作家由於控制不住自己的熱情，直接在作品上面發洩了出來也是常見的。然而，藝術底力量却不能够由「政治的雜音」（一二頁）達到。

我們曾經有過「哲理小說」，那裏面展開的不是具體的形象而是抽象的人生問題，借作中人物底嘴說出的議論。這樣的小說現在似乎少見了，但青年作家有時候因為性急地想表達出他底結論，弄得他的人物沒有了生命，變成了作家自己底傀儡。「把表現代以議論」（一五頁），這也不是藝術的方

有的作家只是用抽象的言語來說明他底形象，像「他底性子是倔強的」啦，「這一帶的風景很美」啦……這雖然能使人懂他要說的，然而却不能使人感覺到他心目中的實情實物。感覺的世界才是藝術底目的，「形象的思索」才是藝術家底本領。

第三章中才敘及此出由。

關於形式，我們從這裏找到幾個重要問題底解答。

第一，內容決定形式，不要由形式走向內容。用實例說明了舊的形式不能表現新的內容以後，斷定了「詞的選擇及其構造，是依作者所傳達的情感，情緒、思想以轉移的」（一九頁）。一方面指明了沒落的文人「想用花的殘片去遮蔽（但是不能遮蔽的）內容的觀念的貧乏、空虛、與窘迫」（二一頁），一方面勸告青年作家「不要偽造而要尋求最簡單、最通俗、最易了解、而同時又雅緻的表現形式」（二三頁）。注意，由內容走向形式！「就是致力於創造形式的馬雅可夫斯基，他所注意講求的也恰是無虛偽無謬誤地去表現詩的觀念」。當然，這不過是一般的原則，但把這和我們底創作情形對照地看一看，就可以得到不少的啓示。

第二，着重地提出了言語問題。引用的高爾基底話說得最明白：

「文學的基本材料就是範式我們的一切印象、感情、及思想的詞。古典作家教訓我們，生動詞句用得越簡單，越清楚，越明瞭，則寫實的描寫及其對人的影響，個人性格的描寫及其對人們

的關係也越強固，越真實，越確切。」（二五頁）

告訴了青年作家須得儲蓄在「自己環境下」的最多的語彙，而且還提出了從民衆口頭創作和文藝作品去儲蓄語彙的必要。

言語問題在創作上佔着非常重要的意義，下面指出的兩種缺陷，我想，在我們這裏是有些「老」作家都沒有戰勝的：

（一）初學寫作者，往往陷於兩極端：不是拿「粗陋」的、紀錄式的、乾燥的、死板的、含混的語言去寫，便是以雕琢的、偽美麗的、巧辯的、距談話用語很遠的辭句去填充故事。不論那樣，都是不好的。（五二頁）

第三，注意地勸告青年作家在表現上應該扼要，簡潔。因為「好多青年作家都給故事負荷過多的詳情，記載，以及與主題沒有直接關係的事實」。引用了一個老編輯把一段文章刪削得只剩有四個字的故事，提到了契訶夫底一個賢明的規則：「如果戲曲的第一幕中牆上掛着子彈的話，那末，在第二第三幕中它就須射出的。」

分項地對於詩、小說、小品文、戲曲各個樣式的解說，却有些不够，沒有充份地說明它們底特性。說小品文底基本主人公是「人」，但其它的樣式何嘗不是一樣？說小說底題材應該是被作者感動

的，其它的樣式又何嘗不是一樣呢？
 做了詩的一節裏面來說，
 這裏就關於詩的一項看罷。

作者引來了一段新聞記事和一節含義相同的韻文詩以後，說：

不過，第一個引證說得乾燥呆板，第二個引證把口語譯成藝術描摹的語言，有音韻，有節奏罷了。（四〇頁）
 後面還說到詩底特質：

其法就是每行的語尾都押有韻脚，並用一定的方法輪換詞的重音與非重音，便可獲得進行曲的、雄壯的、表達馬隊前進的、可靠的音樂來。所以，詩跟學術論文報章時評的區別，就在詩是有節奏、有韻律、和描摹性的。（四三頁）

使人吃驚的是，這裏對於詩的理解和舊的文學理論完全一樣！詩和學術論文報章文學的差別僅僅在文字上。有節奏、有韻律、有描摹性、甚至有韻脚、有一定的方法換音的文字就是詩，否則不是。這不完全是形式主義底說法麼？這就有走到「由形式向內容」的危險。

有節奏有描摹性的文字不一定是詩，如果那裏面沒有流着作者底熱情。這例子在我們底詩壇上隨手可以找得到。

沒有節奏韻律的文字不一定是詩，這可以用信裏面的例子來說明：

「推刀，現在我好拿你來削木板了。」
這不完全「推刀」，現在我好拿你來削木板了。這句向內寄一語。

這文字，但卡遜的詩則寫道：
音韻美，板台上颯颯地歌唱；（四三頁）

「推刀呵，來疾速地削削，
音韻美，板台上颯颯地歌唱；（四三頁）

板兒削得如鋼梳般發熱，
音韻美，板台上颯颯地歌唱；（四三頁）

木匠的話只是簡單地邀請推刀來工作，而在卡遜的詩中我們便聽到推刀削板的颯颯底聲音，
音韻美，板台上颯颯地歌唱；（四三頁）

好似撫摩與木板摩擦而發熱的鋼一樣。卡遜傳達出了勞動的愉快，傳達出了勞動的詩意。
音韻美，板台上颯颯地歌唱；（四三頁）

（九——一頁）
音韻美，板台上颯颯地歌唱；（四三頁）

其實，木匠底話如果配合着他底對於勞動的愛着底描寫，也是充滿了詩意的。這可以表現出他開始工作時的一種豪爽的氣概，把推刀當作活的勞動伙伴的那種忘我的天真。

原來，詩底特質是對於現實關係的藝術家的主觀表現，藝術家對於客觀對象所發生的主觀的情緒

波動，主觀的意慾；這和以把捉客觀真實爲目的的小說戲劇等不同。所以，是詩不是詩，不能僅僅從文字方面去判斷，應該看那內容所表現的是不是作者底主觀的情緒。當然，還應該進一步看那情緒是不是真實的，是不是產生在對於對象的正確的認識基礎上面。

這是詩論底中心問題，新詩運動只有圍繞着這個中心理解才能够開展，但信底執筆者却完全沒有觸到。所以談到散文詩的時候只好說：「有的詩是沒有韻的，可是描寫的詞句仍是音奏的，相諧的。此種詩稱之曰：無韻律的詩。」把自己在前面說過的理論推翻了一半保留了一半，弄得不着邊際了。

最後，關於青年作家應該怎樣修養，這裏面隨處提示了很好的意見，現在我想特別提出幾點。

第一，勸告作家不要離開了羣的生活，只有在羣的生活裏才能開拓創作底源泉；才能發現「不僅能使作者本人受其感動，發生興趣，而且能使億兆讀者受其感動發生興趣者」。創作不是吟風弄月，不能閉門造車，不能靠懸空的「性靈」；尤其在中國這樣現狀下面，青年作家不應該離開了在生死存亡的關頭上捲起了的社會波瀾，側身在灰黯的「著作」生活裏面。

第二，說明了「著作生涯是一種很大的、緊張的、日常的勞動」，像巴爾扎克所說的，「不息的勞作之爲藝術的法則，正如它之爲生存的法則一樣」。這一方面可以打破以爲「靈感」一來就可以寫出偉大作品的做倖觀念，一方面可以糾正把創作看做自己無法嘗試的超凡奇蹟的神祕看法。「誰若

講自己的藝術勞作，說作家的技巧是一種「超羣」的才能，因而著作工作只是少數幸運兒的事業，那是不對的。」（一二六頁）不要只是依靠你底「靈魂」，不要寫了兩篇作品就自以為是「天之驕子」，應該被人供養，只去講究穿西裝吃白木耳上跳舞場；如果你底朋友不借錢給你，就造謠說他做過強盜，或自私自利；別不捧你是「天才」就罵他是瞎子，把他當作仇敵。

第三，勸告作家應該好好地「孕育」他底題材。「凡鍛鍊不足的作品必定脆弱，其觀念往往為讀者所不明白，因為作者本人也就不大明瞭的。」（一〇四頁）不要看到了一點事情就寫，有了一點「感想」就寫，應該先把這些放進你底鎔爐裏面。

第四，應該養成批評的精神，「批評，可以幫助青年從藝術作品與現實的聯繫上去理解藝術作品，可以發展藝術的趣味，可以幫助揭穿讀物的觀念上的錯誤，可以顯示出所研究的作家之內部的成長，可以發現他的藝術上的品質和社會的趨向。」（三六頁）

而「自我批判」，對於作家尤其需要。「凡是自誇自大，不會或不願注意自己作品的缺點，不明白惟有克服缺點才是他創作發展的法則者，此種作家從不會寫出優良的東西來。」（三七頁）不要以為你底作品是天衣無縫，是人間至寶，只等待讚頌，把好意的指摘都看作對於你底「光榮」有損。

第五，「不要個人孤獨地去從事文學的研究」（六九頁），應該在你底周圍尋找同好，創造同好，互相討論，研究。彼此把自己底創作傳觀，朗誦，批判。這樣，一方面可以得到鼓勵，養成自

信，一方面可以擴大理解，糾正文學青年容易有的不健康的誇大。在你底周圍養成了文學興趣，就一定可以提高你自己底文學興趣和能力。在落後的中國，這尤其重要，因為由這可以加大文學與生活的交涉。

在序言裏譯者聲明了他底專門不是文學，所以有些譯語比較生疎。例如譯作題目 (Theme) 的似乎應該是「主題」(四七頁)，而譯作主題 (Subject) 的應該是「題材」(四八頁)，但這只要讀者稍稍注意一下就好了。

辭語至意一不致誤了。

一六三五。一〇。一三。

平瀛雜誌「半觀」(四十頁)、而聘君主談(Seeto)的瀛雜誌「觀」(四八頁)、則更只要露卷
空和言寒瀛卷觀開了此迴事門不長文學、而更言空瀛雜誌及卷全類。同或聘君觀目(Seeto)的遊
交也。

故可以對面將自己列文學與讀時讀代。故業對面中、能次其重要、因論由無可以成太文學與主說由
動、一衣面可以讀大野類、按五文學著手容是會的不變動的詞大。故有這區區幾句了文學理語、以一

附

錄

一

二

三

四

理想主義者時代底回憶

馮國璋

馮國璋

馮國璋
爲「文學」周年增刊「我與文學」作
蘇州山景

夕陽快要落了，

夜霧也快要起了，

兄弟，我們去罷，

這是一天中最美的時候。

林靈靈

遙空裏有一朵微醉的雲，

慈惠地俯瞰着那座林頂，

林那邊無語如鏡的池中，

許在深着戀夢似的倒影。

寢旅

穿過那座憂鬱的林，
走完這條荒蕪的路，
兄弟，我們去罷，
這是一天中最美的時候。

林這邊祇有落葉底沙沙，
林那邊夕陽還沒有落下，
林這邊陰影黑髮似地蔓延，
林那邊夕陽正燒紅了山巔。

連綿的山儘是連綿。

可以望個無窮的遠，
夕陽的火猶是紅紅，
可以煖煖青春的夢。

春潮升浪回潮

去了的青春似萎地的花瓣，
 林葉凋謝拾不起更穿不成一頂花冠，

第水由著且緩一緩淒涼的昨宵之夢，非常爽之下了。而且，既感其難亦感其其實並為音深至。只是一
 畫圖既難趁著這夕陽的火猶是紅紅。吾等中間由坐著一直靜聽了下來，華誕既感了一大狂熱以對，
 將歸于插會。謝謝謝對文盤來了由插會歸難難管鼓來幾平其時更難與合由。且其實由難難不備就對
 由一美即夕陽正照著林梢，定氣了一開火天不反由既感生歸音了。且其實由坐著同對事對火平人開故
 感，由欲聽著我底歌牽著我底手，畫由同澤以又其同難難對思感大其其文學亦品而餘定由對音難難
 桂雲兄弟，現在，我們去罷，人河發難難實由對品盤盤了幾道一幾升音對人」五由「畫畫」思
 然而這是一天中最美的時候。得差不過低低低由空於漸落了。其音了既感生歸音由音由音由。

夕陽之歌

我由曾經有一個時期，我雖然漸漸失去了曾經有過的那麼蓬蓬勃勃的「趕路」的心情，但依然不能不讓
 火車和輪船輪流地載着我底被浪頭打疲乏了的身子奔走。經過會使我過了兩年多色調濃郁的中學生活
 的K市的時候，我得到了暫時的休息。每天，當初秋太陽踏過了樹梢以後，我就從寄居的污濁的小
 房子鑽了出來，走到C大學圖書館前面的廣大的草坪上面。席地地躺在那裏，面向着天。也望着白雲
 底影子，但並不是迷醉於它底美的流動，只是享受着它把我底思想引得不著邊際罷了。然而，聞着微

風拂給我的年青的笑聲和草底氣息，望着那漸漸高上去高上去了的淡藍的天，我又油然地感到了似乎需要曾經引着我堅實地走了很遠的路的遠方的或物了。那時候，明確地浮到意識上面來了的是幾個互相寄托過年幼的熱情的朋友。他們有的已經成了新鬼，有的是沉入了不知的地方。但我懷念着了他們，似乎感到了他們底呼吸，覺得在我底朦朧的眺望裏高踞着的或物依然是他們正在用粗大的綫條畫着的路軌所要達到的。我大膽地把他們請進我底世界裏面來了。因為沒有談天的人，於是就依照了六七年來的生活習慣，寫成了前面那麽樣的「夕陽之歌」。

然而，新生的充實幾乎被傷感得差不多近於幻滅的空氣淹沒了，沒有了理想主義者所有的氣魄。

封建社會的現實和歷代亂世文人底逃避現實的作品養成了我底「絕代有佳人」式的「遺世」思想，由於從來不能和都市的生活相通的固執以及五四運動後的思潮尤其是文學作品所給我的沒有註釋的「光明」，這思想終於使我成了一個先天不足的理想主義者了。但現實的生活同時也使少年人開始注視了社會。朦朧地接受過來了的社會觀雖然看起來似乎是和這相吻合的，但現實的露相却不斷地使這個理想主義者受着摧毀。這樣的處在矛盾中間的生活一直繼續了下來，等到經過了一次狂潮以後，浴水的浮草似地，雖然平靜，但已是非常疲乏的了。所以，理想主義在這裏其實並沒有新生，只是一抹淡淡的投影。

僅僅爲了一點「國文」的進度由一個閉塞的小縣城跑到武昌被「中學錄爲備取生的時候，已是五四運動的兩年以後了。爲什麼一定要反抗家庭，跑出來考中學，現在已經不能夠詳細地回憶。但當時對於一般以「法政專門」爲唯一志願的地主少爺們有了強烈的反感，在專門教左傳古文辭類纂的小學裏面又任不下去，只是隱約地想着一定有更明亮的地方，因而跑了出來罷了。然而，雖然跑了出來，不過是在平裝的選本古文之外再加上了一些更繁重的課目，和那些成天在外面結交小政客的前輩以及喝着白開水學說英語的同學們總不能合在一起。除了課本和同族的「君」之外，幾乎只能夠悄悄地在操場邊的小上山爬上爬下。就在這個時候，不曉得是因了什麼偶然的機會（學校裏是沒有圖書館的），我接觸了雜誌和新書。

和一頭沒有吃飽過的小牛走在青草地上一樣，我貪饞地讀着它們，各種不同的甚至互相矛盾的東西在我底單純的腦子裏面跳舞。我讀着嘗試集，也讀着女神之再生，讀着嚮導，也讀着努力週報……但使我真正接近了文學也接近了人生的却是兩本不大被人知道的小書：「湖畔詩集」和王統照底「一葉」。前者教給了我被五四運動喚醒了「自我」的年青人底感覺，救出了我被周圍的生活圍困住了的心情；後者所吐出的幻滅後的嘆息，恰恰提醒了我在生活裏底追求着什麼的意識，使我很久地感到無名的悵惘。

那以後，搜求文藝作品的書報差不多使我陷進了沉醉的地步。當時常在晨報副鐫出現的愛羅先珂

和冰心女士，尤其是我所關心的人。愛羅先珂牽惹我的不僅是他底光明的國土，最有力的是他底在黑暗重壓下的人物嚮往那光明的國土的心。冰心女士底愛的哲學，在殘留在我底生活裏面的封建感情上面開起花來了。激動在大多數文學青年所經驗到的如苗的情緒裏面，我和S君同時開始寫起了春水式的小詩，不到一年就寫滿了厚厚的兩個抄本。

然而，冰心女士底皈依是從她底對於現實生活的感激而來的，而我底則恰恰相反：被像愛羅先珂底作品裏的那樣的沉重的空氣壓迫得呼吸都不能自如了，因而逼上梁山地幻想着孑然地站在絕頂上向遙空虛抱。所以我並不能忘記我身邊的現實。加以讀書的廣泛和五四運動後當地的互助社和武漢評論所給我的影響，我也有了當時青年人所有的憤激。二七事件後，我用了不完全的字句寫了一篇算是呈獻給犧牲者的「小說」，投到為當時的青年們所愛讀的上海民國日報覺悟上面。這算是我第一次發表了的「作品」。

但當我看到這篇稿子在報上發表出來的時候，我自己已在和武昌相隔二千里多的N城了。因為，我把那投郵了以後，就第二次違反了家庭底意思離開了在我底眼裏只是一片灰白了的武昌，跑到了被當時南方的青年視為學藝聖地的N城。

在N城的兩年多的生活裏面，大學裏的W君和我低一級的同學Y君推着我更多地知道了，更關

切地觸到了社會。但同時對於文學的氣息也更加敏感更加迷戀了。這時候我讀了兩本沒頭沒腦地把我淹沒了的書：托爾斯泰底「復活」和廚川白村底「苦悶的象徵」。戀愛和藝術，似乎是表現人生裏面的什麼至上的東底的兩面，和我底社會行為漸漸地矛盾起來了。

然而，這樣明確地被感到了的在我底生活裏面的矛盾，五卅的大浪一來，給擾成了混然的一片。整個社會都動在我底前面。我沉進了人羣底海裏，忘掉了一切……。

但這是一個並不怎樣長的時期。

是冷下來了以後才到北京去了的呢，還是到了北京以後才冷下來了呢，現在已經糊裏糊塗了。乘着五卅底退潮轉到了北京以後，渺小地被浸在北京的那一種生活情調其實是智封建社會的羣團裏面，我又漸漸地偏向到了能够寄托遠思的文學方面。

我開始接觸了古典的世界。

但因為到底年青而且還抱有對於生活的愛着，能够吸引我的依然是呼吸灼人的現代人底東西——用了農民底原生的韌力忍受着生活上的一切磨折的蘇德曼底憂愁夫人，像漠漠的冰原似的又硬又冷的路卜旬底灰色馬，我都在自己的獨特的領悟之下得到感激了。不懂當時的日本社會運動對於他的影響，因而也就不能够理解他望着維持「理想」底絕對存在的社會基礎漸漸崩潰下去而流了出來的輓歌

似的調子，也許正因為如此，有島武郎在與幼少者裏面對於「無絃的世界」的頂禮，幾次地讀着它我都激動地流了淚。在中國新文學創作裏面發現了真實的赤裸的人生和它底搏戰，也是這個時期。

然而，高蹈的追求並沒有使我離開血肉的生活，或者說，高蹈的追求正是執着於血肉的生活之一表現。狂潮在南方呼呼地起來了以後，我又拋棄了一切。

從此就開始了更艱辛的搏戰。

起初還不過是在連吃飯的功夫都沒有有的忙碌中間有時抽出日記本子或波特萊爾來「潤澤」一下自己，等到被沖得筋疲力盡了以後，就覺得幾幾乎沒有藏身之所了。爲了保持一些東西逃避一些東西，雖然不得不在各處流轉，但從前的追求或執着不能抬起頭來，消沉到有時會寫出了這樣的東西——

毋不須以「死井」狀我底心情，

更毋須以「涼月」寫我底生命，

飄搖在這寒夜裏的

呼呼隆隆的市聲，

已使我縮縮瑟瑟地

念歲月之蕭條了。

不能狂吻着過去的傷跡，

流點基督之淚，

一切強暴底襲來，

羞澀地張不起兩臂——

祇一雙未死的腳兒，

不自主地拖着拖着，

一步一步地……

任暖日當空，

或淒風咽泣，

雖天地之寥廓，

幾曾給我

以最曠的淺笑

與黃昏的嘆息？

我願傾一杯緋紅的濃酒，

在我剖開了的胸膛裏，

我慘傷，

我狂醉，

在昏迷錯亂中，

有了親愛的友，

也有了仇恨的敵。

不自生於世間，

或身穿百納之衣，

朝則沿門乞食，

夜則蜷臥於母親荒塚之側，

如憶起在母親懷抱裏的故事時，

就緊抱着冷月下的枯草而啜泣。

——
寒夜

先天不足的理想主義者在這裏是徹底地敗戰了。

所以，一年後在「夕陽之歌」裏面恢復了過來的溫暖的調子，雖然不過是一片迴光，但總算表示了還有生機，我很珍惜那一點生機，雖然那樣的歌已是最後的了。

東京神田區的一條僻靜馬路上，有一所叫做江戶川大廈的房子，雖然叫做大廈，却不過是每層四五個房間的舊了的三層洋式建築而已。在那三層樓上，一個民間的研究所租着了辦事處。友人曾比君第一次引着我去參加了那裏的「藝術學研究會」，是兩年以後的事。

房子中間有一個長的舊檯子，四周的破椅子和啤酒箱子上面坐滿了人。有熱情的，有鎮靜的，但一律地是真誠的面孔。他們用了並不高的聲音發言，討論，爭吵，但他們底主張是在日本底文藝界和大眾裏面洪亮地響着的。在那滿是紙煙霧的污濁空氣裏面，我弄明白了我這敗戰了的理想主義者到底是什麼一回事，解除了糾纏過七八年的社會觀和藝術觀的矛盾。

寫到這裏就想起了海那邊的這些友人們。他們雖然也是大日本帝國底民草，但在日本正想征服全中國的皇威之下，却不得不過着更苦難的日子。我底眼前現出了他們底一個一個的面孔。我懷念着他們。