

參 差 集

侍 桁 著

上海良友圖書印刷公司印行



3339049

638185040

參差集

侍桁著



上海良友圖書印刷公司印行

1935


國立臺灣大學圖書館典藏
由國家圖書館數位化

3339049

一九三五，一，二十 付排

一九三五，三，二一 初版

1 ——— 3000



版權所有
翻印必究

實售大洋九角

中央宣傳委員會圖書雜誌審查委員會審證字第一一四八號

參差集序

首先我想說明這書名的來源。幾篇雜湊起來的文章，想給它們尋一個大題目，實在是一件難事；我特別地不精於此道。現今這個看來十分文雅的书名，絕非自撰，應當感謝暨南大學教授曹禮吾先生。一封請教的信發出之後，果然不久就有回信了，雖然那信裏先是一大段客氣，但是並未交來白卷。「……尊集我以為可題參差集，或不儻集，怎見得，有文為證：

莊周……以謬悠之說，荒唐之言，無端崖之辭，時縱恣而「不儻」，不以綺（一端）見之也。……其辭雖「參差」，而諷詭可觀，彼其充實，不可以已。——莊子天下篇。

不儻成玄英釋作不偏黨，其實也可以釋作「並非偶然，確有所見」。參差成云「或實或虛」，尊著有大議論，也有小議論，是一種參差；有長

文章，也有短文章，又是一種參差；有私人論難的，是因爲意見的參差。世界上因爲有參差才有缺陷，才有人生的一切活動，所以我以爲「參差」較「不儻」好。……」

起一個書名顧到這許多，我想足夠了，於是就尊重這位飽學的教授的意見，採用了「參差集」。

這集子裏所收集的文章，大抵都是一九三四年之作，雖非全部也差不多。我從一九三四的下半年就從事翻譯丹麥勃蘭兌斯的「十九世紀文學之主潮」，所以很少有單篇的文章發表，甚至有許多指摘我過去的意見的，而非與以表示不可的文章，我都沒有功夫答覆。

現在趁着這收集舊作的機會，我想把有關的一兩篇文章，約略加以剖白。

「文壇上的新人」一文，大概是在我所有的文章中，最被人誤解的一篇。這罪名一半是由我自己所引起，因爲我未能按照我所預約地寫完了的

緣故。但預備介紹六個人，而終於只寫出三個人者，自有我的苦衷，所以當時在那半篇文章之後，我附了一個聲明，對雜誌編者，讀者以及要論而未論的作家們道歉並說明理由。可是有些人覺得這是攻擊的好機會，不肯放鬆過去，於是陳君治君便英勇地出馬了。在「新語林」第一期上就有着此君的一篇「關於沙汀作品底考察」。那開頭是這樣地寫着：

「侍桁先生發表於現代雜誌上的文壇上的新人最初會預定寫六位新人，但他在只寫了臧克家，徐博蓬，沙汀三位之後，就因故而「擱筆」了，我在此無須忖度他不寫下去的用意，也無須追究他之所以欲著作這篇文章的原因，那些事不一定要由我去揭發的。」

「無須忖度……無須追究……不一定要由我……」這些吞吞吐吐的字眼是用得多麼圓滑，而且是暗示了作者的怎樣地寬大！不過這種特殊的才幹，若用一句北方土話來說，那就是「硬栽釘子」的本領，是有着連紹興師爺也運用不出來的筆法。

在論沙汀的那篇文章裏，我曾引用了吉爾波丁的一段話，那只不過是爲了說明上的便利而已，可是這最惹怒了一些新姿態的英雄們。那位陳君就說「這是一種借着最漂亮的語句來進行他最危險的進攻的掩蔽」；而在「文學新地」上另一位英雄就說我掛着馬克斯主義的旗號在招搖！總之蘇俄的理論家吉爾波丁的話，我是沒有資格引用的，那在中國早已經有了專買權的特許了。

無論這些戰士們怎樣挑撥，怎樣對着廣大的讀者之羣作着惡意的宣傳，我必得聲明，我未攻擊沙汀，也並未藉着沙汀的一例而攻擊新寫實主義。我像懷着鼓助的精神寫戚克家和徐博蓬一樣地，寫了論沙汀，但我不能不同樣地指摘出他的缺欠；我說他「是作爲新寫實主義誤謬的途徑而表現出來」的，也並非攻擊全部的新寫實主義，如果說沙汀的這例在許多場合上，是作爲新寫實主義的誤謬的途徑，那麼新寫實主義還是有着正確的路徑的。我想陳君若不是「故意地歪曲」，那也真是一個笨伯了，連旁人

的文章也沒有看懂，便告奮勇寫什麼批評，這真是一件可怕的事呢！

其次，就是「關於現實的認識與藝術的表現」那篇文章的事了：因為那是普通所謂的「筆戰」，所以也只得將對方的話一字不改附在後面。最初我本不想收集起來的，但看到人間世第六期這位對戰者的「不驚人集前記」裏如下的一段話：

「……我有時也瞎七瞎八地談談文藝，有一回，竟和一位批評家衝突了起來，動了幾次所謂「筆戰」，但我馬上退却了，按照誰作最後一篇文章誰就勝利的規矩，我讓那位批評家奏了凱旋。事後我還寫信給某先生，請他判斷我的意見的是非。」

我才曉得那位先生之所以不繼續再寫下去，原來是有意地讓我「奏了凱旋」，這真不能不說是一種光榮，所以我決心把它們收在這集子裏，像他「事後……寫信給某先生」一樣地，我在請求大眾讀者的判斷。

看過那些吵嘴文章的讀者，一定會覺得那無論如何在雙方的態度上還

不失爲一次真誠的辯論，誰的話達到最後的真理，似乎也不是什麼了不得的大事，在理虧的一方面，也沒有什麼羞愧的，而事後竟說出「按照誰作最後一篇文章誰就勝利的規矩，我讓那位批評家奏了凱旋」這種話，真是露出了十足的小丑的姿態！

那「筆戰」還沒有完全達到最後的發話，因爲當時「自由談」的編者最初將我的第二次的答辯退回（因爲太長的緣故！）其次又自悔太不公正索回原稿發表，可是一再對我聲明篇幅有限，所以我只得以幾百字的回信作了一個收束，我已經準備下只聽對方的意見，自己不再講話了，誰知對方却客氣萬分，終於「讓那位批評家奏了凱旋」！

關於這次的論戰，我想只提醒讀者注意一點，卽：完全以普通常識的見解作着文藝問題的討論，那是怎樣地不着邊際，而其立論前後是怎樣地矛盾！事過之後我覺得，我宛如陪了一個莫名其妙的孩子爭了一場，而那個孩子還真是一個不堪造就的孩子，稱之爲小壞蛋，大概不爲過份吧！

緊隨着這篇論爭，我插進了「泰納的藝術哲學」一篇介紹，因為那位常識的文藝論者，說他是唯物論的，我是唯心論的，所以我請出這位最初的唯物論的藝術學者的理論，教他們互相對照一下，看看前者是怎樣程度的唯物論者吧。

一九三五年二月。

目次

序

文壇上的新人……………一

「子夜」的藝術思想及人物……………四〇

文藝簡論……………六七

通俗文學解剖……………九七

研究的斷片……………一四一

泰納的藝術哲學……………一七七

關於現實的認識與藝術的表現……………二二三

文壇上的新人

我曾想寫一篇關於一九三三年在文壇上活躍的新起的作家作一個考察，題名就定作『一九三三年的新人』，但是以一年的限度，容易惹起讀者的誤解，以為這被討論的作家，是祇在一九三三年才出現的，而實際上我所想介紹的作家，又絕對沒有這樣的例，於是就改成如今的這個題目；但我的論題還祇是限於過去一二年間的作品。

而且現在為着自己的能力所限，暫時只能論及三個作家，那便是臧克家，徐轉蓬和沙汀。

臧 克 家

一本小小的題名『烙印』的詩集，是寫着這個作家的名字。這本小書裏包含着二十二首詩，使我們有充分的證據，承認那是作家的生活的『烙印』，他自己也毫不隱諱地說：

痛苦在我心上打個烙印，

刻刻警醒我這是在生活。（烙印）

無疑地，是因為在生活上感到了痛苦，他才寫了這些詩，因此從詩裏反映出來的作者的生活是陰暗的生活，那不獨使他自己怕，使看了的人也打冷戰：

我嚼着苦汁營生，

像一條吃巴豆的蟲，

把個心提在半空，

連呼吸都覺得沉重。（烙印）

活在這生活裏的人他比作以『苦汁營生』的『吃巴豆的蟲』，但從旁觀者看來，他好像是做繭自縛的蛹。可惜我不理解他的私生活，不能以他的生活的事件來做證，我祇知道他還是一個青島大學的學生，這祇能使我們沒有充分的根據當作一般的例來想像了。

一個青年的學生，還沒有看清實際的世界，可是他那詩人的銳敏的神經，已經頗能使他對於周圍的社會感到不安。於是他感到了生活的苦痛，就是他周圍的那些單純的孩子氣的小別扭或惡作劇，他都忍受不了，他認定那是：

一萬支暗箭埋伏在你周邊，

伺候你一千回小心裏一回的不檢點。（生活）

但我們不能承認這就是作者生活上的真實的苦痛，那一半是緣於一般青春時的自然的苦悶，一半也是緣於對於未來生活的懸慮，這些，無論他怎樣認真地當作真實的痛苦而處理，也唱不了許多的歌；他焦急着要找一個敵人作對象，先使生命力興盛起來，露出戰士的容貌，出現在生活裏。然而誰是他的敵人呢？——他捉握不到一個具體的東西！但是正好一次民族的大事件激動了他，而且供給了一個仇敵的對象，於是他唱道：

應當感謝我們的仇敵。

他可憐你的靈魂快鏽成了泥，

用砲火叫醒你，

衝鋒號鼓舞你，

把刺刀穿進你的胸，

叫你紅血絞着心痛，你死了，

心裏含着一個清醒。(憂思)

他的這假想敵人不是他一個人的，那是我們整個民族的敵人，人類的敵人。看寫『憂思』的年月，那正是一九三二年三月，當上海一二八我們民族的大災難不久之後的時候，他所說的『炮火』或『衝鋒號』無疑是日本人發來的。但那對於作者的自身，祇是一個巨大的刺激而已，可是這刺激卻戰勝了他私人生活的一切的苦痛，祇是把它朦朧地寫成了個人的仇敵，他更適意地抒發了自己的憤慨。不過這刺激沒有持續多久，他的周圍的人們和他同樣地漸漸冷下來，他所想像的，那：

一隻手上力，

推你到憂患裏，

好讓你自己去求生，

你會心和心緊靠攏，組成力，

促生命再度的向榮。（憂患）

事實明白地告訴我們，這偉大的歷史的事件並沒有覺醒這受着幾重壓迫的近乎麻木的民族，沒有使我們民族的心「緊靠攏」，「組成力」，更不能促那吃巴豆的蟲的生命，再度地向榮。這時他的失望是必然的了，而這失望對於他都是有益的，使他的眼界更爲闡展，以對於整個的民族懸慮，壓倒了他個人的痛苦，他在氣憤失望之下，比這個民族爲一匹「老馬」，一匹麻木不仁忍受一切痛苦毫無抵抗的老馬；

總得叫大車裝個夠，

他橫豎不說一句話，

背上的壓力往肉裏扣，

他把頭沉重的垂下！（老馬）

氣憤和失望的程度是和那刺激的程度成了正比例，不久就冷卻了。可是從此時代好像對他下了教訓，他再不能自嘆自怨了，把個人的生活更多地移轉到社會裏來，他漸漸忘卻自己，成了一個社會的觀察者，以詩人敏感的心，想像着旁人的生活痛苦了。然而他會感到認識和體驗的不足，他充其量祇能畫出一個生活的輪廓，遠不如他抒發自己的情感那麼自然，那麼親切，所以他仍然不肯放手他的老調子，像『萬國公墓』該是這時的詩。雖然那哀傷是染了一層更深的灰色，但已經不見個人的痛苦的掙扎，他的悲訴是旁觀者的悠閒的了：

你們也曾活在世界上，

曾經是朋友或是仇敵，

現在泥封了各人的口，

有話也祇好悶在心頭。（萬國公墓）
從某種意義上講，『萬國公墓』是一篇極好的詩，同時也給他收束了一個時期。

他雖然不滿意那些他並不十分親切的社會生活的描寫，然而他也祇能那樣寫下去了，於是從『炭鬼』起以及『都市的夜』，『神女』，『洋車夫』，『販魚郎』及『歇午工』等，可以說是占了他這全本小書的一半的詩。這些詩無需引證，祇從題目上看，你就可以明白它們比從前的事有多大的差別。

但是就從這些他祇能淡淡地寫出一個生活的輪廓的詩歌中，我們也可以看出時代的思潮在這個作者的心上給與的教訓。他不可抵抗地染上了時代的普遍的傾向，被壓迫者的生活引起了他更深的注意；而且他懷着一顆同情的心開始描繪着礦工，神女，洋車夫和小工等的生活，那結果雖祇是一個輪廓，而無疑地是使作爲一個詩人的他更充實起來，他可以謳歌的世

界也無限地闊大了。

算作如今文壇上一個獨特的例，——他的這發展是自然的，至少沒有露出很大的勉強。像『炭鬼』和『歇午工』裏所描寫的那種工人的生活，就在我們的新詩歌裏，也還可以算是新的發展，他沒有羅列標語口號，也沒有用激憤的罵詈代替了抒情的詞句。如果我們不滿意這些詩，那就因為他不能把這些生活寫得怎樣深刻，而祇是淡淡的一個輪廓，不過這不滿意是一種苛求，完全沒有理由的，作為新詩歌的轉變，他是供給了一架過渡的橋梁。

的確，在這些詩裏有像原書的序者聞一多所說的『虛偽』的地方，但這不是作者思想的虛偽，不是因為同情心的不足而發生的虛偽，這是因為作者對於那些生活本身體驗的不足，同時也是因為把那些生活移到詩歌裏來必然地要感到一種製作的困難。我不願意把我的意見和原書的序者的意見混同了，因為那實在是恰恰相反的，所以我必要把他的話引在下面：

『所謂有意義的詩，當前不是沒有。但是，沒有克家自身的「嚼着苦汁營生」的經驗，和他對於這種經驗的了解，單是嚷嚷着替別人的痛苦不平，或慙恚別人自己去不平，那至少往往像是一種「熱氣」，一種浪漫的姿勢，一種英雄氣概的表演，若更往壞處推測，便不免有傷厚道了。所以，克家的最有意義的詩，雖是「難民」，「老哥哥」，「炭鬼」，「神女」，「販魚郎」，「老馬」，「當爐女」，「洋車夫」，「歇午工」，以及「不久有那麼一天」和「天火」等篇，但是若沒有「烙印」和「生活」一類的作品作基礎，前面那些詩的意義便單薄了，甚至虛偽了。』

他雖然也說如「炭鬼」，「老馬」和「歇午工」等詩是最有意義的，而不承認那是有獨自存在的價值，沒有「生活」或「烙印」等篇，那些詩的意義便單薄或虛偽了。這話是充分地表示出一個 *Diletante* 對於文學的態度，意見完全是誤謬的。

如果我們也把「生活」和「烙印」看爲一類，把「炭鬼」和「歇午

「工」看爲另外的一類的話，那後者更不比前者的意義單薄或虛僞，反之，說爲更充實也未爲不可的！

在他的全部的詩裏，都響着情感和調子的不調和，他的詞調以及他的詩句的用法是顯然地遺留着徐志摩的影響，而且這影響很深，自然露出了輕薄的調子，在如『老哥哥』和『炭鬼』一類的詩裏是如此，在『生活』和『烙印』的詩裏也是如此。如果說克家的詩裏的意義單薄或甚至虛僞，那是因爲那輕薄的調子減消了他的吟誦的力，並不在『自身的經驗』和『替別人的痛苦不平』的不同的理由。而且，我上邊已經說過，在如『生活』和『烙印』那些詩歌裏，其情感的本身裏是含着一種『意義單薄』或『虛僞』，而在『炭鬼』或『神女』裏雖然表現得不足，至少那情感的本身是充實的。在後一類裏『歇午工』是一首絕妙的好詩，我們可以看出就在詩人『替別人的痛苦鳴不平』的描繪中，他感到怎樣新鮮的生命的力：

放下了工作，

什麼都放下了，

他們要睡——

睡着了，

鋪一面大地，

蓋一身太陽，

頭枕着一條疏淡的樹蔭，

這個的手搭上了那個的胸膛。

一根汗毛，

挑一顆輕容的汗珠，

汗珠裏亮着坦蕩的舒服。

陽光下，鐵色的皮膚上

開一片大白花，

粗暴的鼾聲扣着

呼吸的均和。

沈睡的鐵翅蓋上了他們的心，

連個輕夢也不許傍近，

等他們靜靜地

睡過這困人的正晌，

爬起來，抖一下，

湧一身新的力量。（歇午工）

這是一幅生活的畫，生活本身的充實，供給了他充實的詩的意象，這意象更補足了調子的輕薄，在如『生活』和『烙印』一類的詩裏，無論如何是尋不到這種深刻的意義的！他不祇是能作了這生活的輪廓，而他也充分地感到了這生活裏含蓄着的生命的力。

稱威克家是一個詩人，大概並不是誇大的講話，因為他的詩是一個詩人的詩。新文藝界有了不少的詩，但很少詩人；例如，李金髮和新近逝世

的朱湘，他們寫過許多的詩，但我祇能稱他們爲作詩的人。我也承認詩是「言語的藝術」，然而我卻不能承認那祇在字句上下苦工的作詩的辦法，我相信比詩的言語更重要的，是詩的意象，爲了使那意象生動，言語精美才有意義。我也不反對詩是要含蓄着較深的思想的藝術，但那思想的表現，是比其他的藝術需要更多的具象性，以文字的音韻或文詞的秀麗在詩中來補充意象的薄弱，那縱能作得很好，也是空虛的詩。威克家的詩的一個主要的特點就是意象的豐富。

你看，他怎樣解釋「希望」——這抽象的名詞：

自從宇宙帶來了缺陷，

人類爲了一種想念發狂，

精神上化出了一個影像，

那就是你——美麗的希望。（希望）

不過就是這豐富的意象也難以彌補了他在「生活」或「烙印」裏所表

現的情感的虛偽，祇是在『歇午工』那樣生活本身已是一幅精美的圖畫的場合，這豐富的意象才得了適當地發展。

從這位詩人的二十二首的小詩裏，我們是看見了詩人的生活或藝術已經經過了三個階級，『生活』和『烙印』代表了最初的時期，『憂慮』或『老馬』是成了一架過橋，『歇午工』是使詩人完全忘卻了自己虛偽製作出來的不真實的痛苦，同時暗示了詩的發展的新的方向。

徐 轉 蓬

關於這作者的一個短篇『老祖母』我曾發表了一點意見（收在拙著『小文章』中，良友圖書公司出版），讀者由那篇文章裏可以曉得我是喜歡他的作品的，的確的，差不多他的每篇作品我都能非常愉快地讀完了。如果我們說作品使人愉快地讀不能就斷定是它們的價值的話，那麼至少也比讀

了要皺眉要厭惡的書是好些的吧，而在現今的文壇上，正有許多作家的作品讀了是使人皺眉或甚至厭惡的。

但給人以愉快的作品是有着極相反的分別，有的作品讀着雖然可以愉快地過去，但過後一想是令人感到空虛，發生厭惡的，像這種愉快大概是因為事件的談諧，是由那題材的滑稽味維持着讀者的興趣的，而讀後毫無所得，必定覺到作品的空虛以致起了反感，這種作品與其說是使人愉快，寧不如說是使人覺着滑稽。在目前的文壇上，據我的意見，老舍的作品是可以列入於這一類的。

轉蓬的小說絕沒有藉着題材的滑稽味維持讀者的興趣的這弊病。他真誠地細膩地寫，從不想利用讀者心中的某一種不可靠的趣味；他用題材的真實性和文章風格的清鮮的調子捉捕着讀者全部的情感。他給與我們的愉快是藝術的愉快，向來不使你感到空虛。

這個作者也還是可以列入青年大學生之中的，離開學校並不久。論生

活的經歷也同樣是懸於空虛的吧，但在他前後發表的三二十個短篇小說裏，我們看不見他自己，甚至看不見他實生活周圍環境中應有的人物；他有一個故鄉，一個收藏好像極豐富的故鄉，他的一切寫作的材料全是他那可寶貴的故鄉給與的。

這一點或者也就是新文壇上的一個比較獨特的例子吧。自從魯迅的小說以後，在無數作家的作品裏，我們很少嗅到作家的故鄉的氣味了，沒有故鄉味的作品，是使人覺着乾燥，覺着不真實，所見到的人物景色雖然應當親切而反到生疏，因為其中西洋文學的技術的模倣或影響是太深了的原故。

轉蓬的故鄉，從他的作品上看來是一個小小的鎮市，它雖然也有它極獨特的風俗習慣，但也是普遍地帶着中國農村的色彩。他認識他的故鄉，可以說比其他生活在那同一鎮上的人都更深一層的認識，他信口可以招呼出一個名字，畫出一個人形，那立刻就是真實的。他知道他故鄉中的每一

個財主，鄉紳，醫生，農民，婆婆，兒媳，村長，酒店老板和伙計，打鐵匠，以及其他各式各樣的人。他不但認識他們，他理解他們的痛苦，他們的歡快，他們的憂慮；他知道他們在什麼時候說什麼樣的話，作什麼樣的表情，就是信口讓兒童唱一個歌，那歌也是故鄉的；而且他更清楚地知道，在什麼時候，在什麼場合，起了什麼樣的事件。捉到一個事件，於是他就寫了，每一個人物都像收藏在他的腦裏一樣，他可以任意地招出這個來，打發那個去，而總不失為是真實的。

這也是他的一個特色：他的小說裏總有着一個故事，一個真實的生活事件構成的故事，他從沒有因為一種思想或一種觀念而動筆寫小說。他的故事說是自撰的也可以，說是生活中實際的事件也可以，但顯在小說裏全是帶着極濃厚的現實味。他的故事有的是屬於極微細的，但不因為那事件的渺小而無意義，他的每一個故事表現出每一種生活的痛苦，這痛苦雖有時是遭在某一個人的身上，然而那是可以普遍地移轉在活在那社會生活裏

一切的人的。

他的寫法是客觀的，我們不大能夠明顯地看見作者的情感和思想，但凡是他說了一個故事，表現了一個人物，我們總能看得出他的同情是在那一面，是在那一個人身上，而且爲什麼他要取用這樣的一個故事。他不想顯明地表白出他的思想，並不是因爲他對於社會的不關心，他也有激憤，熱愛和正義的念頭，但他不願敘述一大套理論，破壞了他藝術的完整，而由那被取用的事件的本身說明了他一切的思想或情感。有時的確他也是太客觀的了，像是露出了漠然的灰色的情調，但在最多的場合，他是有着熱情的，他會爲一個被壓迫的人而哭泣而狂叫。

用時代的眼光來看，轉蓬的小說不是屬於前進的一類，而是屬於較早的一個時代的記錄，不過他的記錄是異常地真實。他的作品的意思，也就在這一點上最能決定了他的價值，他填充了我們的新文藝界遺漏過去的一個罅洞，他的作品可以緊緊地擺在魯迅的作品的時期之後。

自從『吶喊』和『徬徨』以後，中國廣大的民間的羣衆是被遺忘了，在小說以及各種形式的文學中所表現的都是知識階級，一個無知識的鄉間的人，是不容易出現在書頁上。最近雖因為社會主義運動的勃興，以農村經濟破產的口號，提倡農民生活的描寫，但已出現的大抵都是帶着虛想的浪漫的色彩，絲毫沒有農間的氣氛，這是因為那生長在都市的知識階級的作家們早已經忘記了農村的緣故。像魯迅一樣，轉蓬的農村，也是記憶中的農村，或是偶然的短時間的觀察，對於目前農民在現時代下所經受的大痛苦，他是不理解的吧。然而他的記憶，他的偶然的觀察，卻足夠他寫成小小的應屬於過去的生活的故事。

像『磨坊』，『菌』，『老祖母』，『鄉下醫生』和『母親們』該是屬於這一類的作品。我們就以這在作者的作品中並不十分良好的作品『磨坊』來說吧，那磨坊的主人德五伯伯便不是現今農村中可以有的人。他是一個極端善良的老人，小孩子和男子和婦人都喜歡他，『在他身上找不出

絲毫磨坊主人所有的脾氣」。

「碾好了米，碾米的人向他招呼：

「老伯伯，拿磨租去吧！」

「和善的仁慈的老人就客客氣氣了。

「不給磨租有什麼干係啦！我們又不是生疏人。」

「一天，村上最窮苦的農夫小三麻子，負了一布袋的穀上磨坊來了，老人微笑着問他：

「碾的穀是你自己的？」

「自己的。」

「那就好了，我祝福你。常常到我磨坊來吧，我決不收你的磨租：

……」

「他並不對小三麻子一個人例外，祇要和他同樣的窮人們，無論是認識的，不認識的，自己村莊上的，或從別個村落來的。他是拒絕收受他們

的磨租的。」

像這樣善良的老人，在現今的中國農村中是絕對地看不到了，但作者的藝術使我們相信，那確實是曾經存在過的。

其他如「茵」裏的沒有受過教育的一知半解的年青的妻，因為丈夫害癆病，她到過一次城市聽了醫生說有病菌的傳染，於是便死也不肯和丈夫同居，自己搬到柴屋裏去住，丈夫臨死去找她，她都駭得從栗樹林裏跑掉；「鄉下醫生」裏的那善良的醫生，跑十幾里路看一個窮人家的孩子的病，結果得到幾個雞蛋的報酬，回家因為錯過了富人的看病受老婆的氣，而當那窮人再來請求時，他還得跟着再跑十幾里路；「母親們」中那兩個老母親；女兒們在大學校裏讀書，到假期天天盼望她們回家，一個母親的女兒回來了，在家裏道也不是那也不是地住了三天，便一陣風似地又走了，另一個母親卻連女兒的影子也沒見着，她們可憐地留着淚叙說她們的悲哀；像這些事，這些人物，現在雖然還有，也已經是過了時的了，至少

也是不被人注意的事，不被人注意的人物了。取用了這樣的事件，這樣的人物的作者，如果稍一任意，不是寫成戲謔的，便會寫成無感應。而我們如今的這作者，每篇都能描繪得非常真實，使人發生着強烈的感動。轉蓬是作了一個較早的時代的人物的記錄，填充了那被新文學界遺漏了表現的時代的空白。

像在我們的一切作家的作品中可以尋得出的痕跡，轉蓬的小說也漸漸地染上了時代的色彩，不過他雖知道時代對於一個作家的要求，而他不曉得怎樣滿足這要求；這樣他爲理論與創作的不調和而苦惱着。但因此他之更傾向於同情被壓迫者，喜用人類不平的事件，是顯然的了。他的『搭車』，『節日』，『村長』，『父親的船凍在河裏』，『誣害』以及『果樹林』等篇，是露出了這樣的痕跡。

不過他仍是不能改變他的寫法，每篇小說裏他不能沒有一個故事，他也不能不按照敘述故事的方法表示出某種思想來，或者換一句話說，他的

記憶中的故鄉的認識是太清楚了，不允許他完全偏袒那一面，或全部同情那一種人物。例如，在『誣害』中，一個農民因為昨天在牛欄旁坐過一刻便被誤賴偷了地主的牛，被綁起來要送官去，地主的無禮或兇悍雖然是被表現着，而他最注意的一面卻在那農夫的倔強與農夫的妻的哭鬧，所以像下面這一場景，成了全文中最生動的：

「這時，這漢子的老婆也像一陣風般地趕到了。他的臉上的汗和淚，宛如塗了油一般地發着青色的光。

「她的男人被綁在柱子上，她便坐在腳下，幾乎在地上打滾。

「她除了哭泣便毫無用處了。

「那漢子在自己老婆面前，態度好似倔強了起來：

「別哭，哭是無用的，最好你去和他們拚死，我們什麼時候都可以

死……」

「她虎般站起：『要死到團總面前去，……』」

「她沒有開步，被那兩個團丁擋住了。」

「如你這種傢伙，死了十個，團總也不會着急啦！」

「於是她仍又坐在地上。」

「那末，我要跟男人同去坐牢……帶二個孩子也去……這天上掉下來的災禍……他昨天病在牀上……一滴水吞下去也吐瀉出來……鬼偷他的牛……」

他不把地主和團總之類的人物寫成完全的兇神，他也不把那被壓迫的農夫婦寫成綿羊似地忍受或有幻想中的無產階級的英雄的姿態，因此他也不把這故事製成浪漫的悲劇，那匹牛被找回來了，農夫被釋放了。作者這樣地作了一個收尾：

「團丁解開了繩子。他的兩手已被生刺的棕繩絞出血了。」

「好，你回去吧！不叫你坐牢了。」

「他並不走，仍站着不動。他知道牛已被找回來了，偷牛的人也發現

了。他對坐在地上哭泣着的老婆說：

「站起來，我們去問問他爲什麼把我捉來……他誣害了我……他不說出這理由，便死在這地方……」

底下作者雖讓農夫壯烈地大喊了一聲，但那是沒有結果的，農夫的悲苦的命運是藉着一個老年人的口裏說了出來。「窗口，一位頭髮花白的老人，他自作爲村鎮上唯一飽經世故的人。揩去他鬚鬚上的鼻涕向那漢子的老婆說：

「去勸勸你的男人，吃虧一輩子吧！團總是一塊石頭，你們是一隻蛋，碰到便碎……不用你犯什麼罪，他可以叫你們坐牢……」

「膽小的女人受了恐嚇，伸出戰慄的手拉拉男人冰冷的手：

「得了，回去吧！吃虧幾年，等孩子長大了，再吐這口氣……」

像這樣被描寫了的農夫婦，若是那前進的批評家們又要講什麼意識不正確了吧，然而在這裏我們看到最真實的事件和人物。誠然這不是社會主

義的寫實主義，因為那被描寫的鄉村和農民根本不是社會主義的！這我們與其責備這作者，我們更不如責備現實。

這作者沒有堅固的信仰或是真的，所以他不能在壓迫者的生活中找到光明面，但我們不能因此就說他的作品是完全無意義的，我們祇能期待或鼓勵他能更深刻地踏進民間，把民間現今的事件，現今的人物，製成故事，表現在他的精美的藝術裏。

沙汀

雖然都是在較近的同一個時期裏出現的作家，而若以轉蓬的作品和沙汀的相比較，其作品中的表現的事物，或其作者們所使用的藝術方法，至少也要相隔有一個時代之久。我已經指明轉蓬所曾經表現的，是記憶中的社會，因此他所使用的藝術的方法是因襲的，帶着多量的祖先的遺傳；

沙汀，從皮膚到心臟都是新的，他沒有從祖先學得了什麼來，而他所描寫的也都是他在眼前看到的；他立意要獲得一種新的表現法，而且要把一種新的東西表現在藝術裏。

不過，像一切的創始者的遭遇一樣地，沙汀在他的新的企圖上遇見了極大的危險，幾乎使他的作品拋出了藝術的領域，因為在他的企圖中我們觀察出有那與成爲藝術的必須的條件相衝突的地方。這，我若再使用我的那個老譬喻的話，沙汀不是在作藝術的寫生，而是使他的筆成了一架照像機。但我曉得這譬喻有人是根本反對的，那麼我們就把較近的蘇俄吉爾波慶論社會主義的寫實主義一文中一段極重要的話引用過來罷：

『……很明顯地，要在藝術方面實現這種主題（社會的事物與個人的事物的統一的觀念——作者註），若是沒有結合一般的事物與個人的事物的手腕，若是沒有描寫人的行爲之政治的意義與他的內生活的手腕，是不可能的。事件及人物之中，若沒有個人的，特殊的東西，就沒有形象性，

因之，也就沒有藝術。藝術，通過有典型的意義的形態而表現出生活的真實或它的本質這件事，是重要的而且是必要的。爲了這種表現，構成上的明白與整齊是必要的；表示出全體的意義與個別的人們的典型的個別化是必要的。不能在它們的統一上表現集團與個性——即集團之無個性的一般化，結果是現實的真實之不完全的（有時是被歪曲了的）表現，是思想的不明確，是構成的渾沌與不完整。」（根據聶譯略改一二字）

沙汀在藝術著作上所犯的一切的弊病，完全都包含在吉爾波慶的這一段話裏。

在一年前沙汀出版了一本包含着十二個短篇的小說集，題名爲『法律外的航線』；以其新奇的作風，是應當獲得讀書界的相當的注目的；因爲在他的這種作風裏，是有着所謂新寫實主義的路線的，而新寫實主義對於我們直到如今也不過是一個空洞的名辭而已。但據我所知，關於這書祇有

茅盾曾寫了一篇書評，除去或者能夠提醒人們注意到這書的一點之外，那文章是等於沒有寫的，他並沒有提出那必要提出的問題。他開頭就說，『無論如何，這是一本好書！』而其次他的辯解是與本書所存在着的問題毫無關係的。

沙汀在最近一年間又繼續着寫了十篇左右的短篇，作風完全沒有改變，祇是在某一兩篇之中略顯示出進步；我們若坦白地說，他是在暗中摸索着，在完全沒有正確的指導之下獨自努力着。最初他像是應着理論的要求而動手寫作的，而對於這理論他也似乎沒有深刻的認識，像一般浮躁的理論家一樣地，他誤解了『新寫實主義』這名詞的意義。他之探求於新的作風，遠過於他之對於社會生活的體驗；由於生活本身上認識的深刻，自然地會使其藝術方法變成了新的這一點，他彷彿是並不理解的。茅盾所說：『作者用了實寫的手法，很精細地描寫出社會現象——真實的生活的圖畫。』這評語裏頗有矛盾；我們在這個作者的作品裏，祇能看見現象的

描繪，而沒有真實的生活的圖畫；也許，他描寫出的社會現象是很精細的，然而這種精細多是浪費，不能有助於真實。

很少可疑，這作者是在追隨新寫實主義的理論而寫作，他企圖在他的筆下強調起集團生活的描寫，於是在他的作品裏，不但沒有個人生活的骨骼，就連個性的人物都沒有，而且他也沒有像一向的小說中所取用的材料——即以某一事件為中心的故事的發展——而祇有社會的表面觀察。因此他描繪出的，完全是社會的現象，與真實的生活的圖畫就有天淵之別了。在這裏那吉爾波慶所說的『事件及人物之中，若沒有個人的，特殊的東西，就沒有形象性，因之，也就沒有藝術。』這話，是非常適用的了。然而，若說這作者是根本沒有『結合一般的事物與個人的事物的手腕，』也是冤枉的，不過他雖可能有這手腕，而害於理論認識的錯誤，他沒有感到結合一般的事物與個人的事物的必要，反之他是以為在藝術裏祇有一般的事物也便可以的了。

這樣創作的結果，由其表現的方面看來，是『現實的真實之不完全的表現，』而若由讀者方面講話，那便是無感應，讀者祇像是讀了較精細的新聞紙的報告似地，得不到藝術的感染力，他們會時時感到乾燥乏味，而有拋掉他們手中的讀物的要求，這點，可以試證於這作家的一般的讀者的經驗：他們會三番五次讀着一篇小說，而不能回憶出那小說中倒底會講了些什麼，記不清一個明晰的場面，捉不到一個個性的人物，而且就在讀着的時候，祇爲了要清楚地理解，也必須把那頁的文字返覆地細讀。

作者在創作時，我想並非完全疎忽了這點，他時時地設法彌補，他使用着奇特的文句，而多機警的形容和譬喻，有時更利用一些可笑的人物的動作和談話，以維持讀者的興趣。這苦心，是未能獲得很大的效果，有時反倒使文章愈加晦澀。但間或也有彌補得較好的地方，在瞬間作成生動的形象，可是多又不能持久，在全文裏缺少嚴密的連續性，這大概就是吉爾波慶所謂的『構成的渾沌與不完整』吧！因爲這樣，若把沙汀的小說，切

成了斷片看，那彷彿是描繪得很真實而有趣，而用它們構成一個整個的東西，則像是堆在一起的不黏固的沙礫。

緣於這種一般構成上的混亂，沙汀在二十多篇小說裏幾乎沒有創造了一個活的人物。那些出現在他的小說裏的人物，都是成羣成夥的，一羣兵士或一羣難民，一羣小商人或一羣貧農，一羣壓迫者或一羣被壓迫的人，他們像走馬燈似地，來了又去了，我們不能記憶住他們，我們捉不到他的個性。他們雖有行動和言談，而且雖然其行動或言談的本身是真實的，然而那不是個別的人物的行動或談話，都正是些『集團之無個性的一般化』的例，那言語，那行動，是不能作成一種完整的藝術的有意義的部份。他曉得在一般的情況下，一般農民是有着如何的行動或如何的言語，而某一個農民在某一種情況下，他的特殊的行動，他的特殊的言談，他是不理解的，或者換一句話說，他是不會適當地想像出來的。所以讀者在其中記憶不住那一種行動是張三的，那一種言談是李四的；就是作者自己也難於分

得清楚而表現得明晰。於是他的人物都是有如這類的形容詞：長子某，矮子某，胖子某，瘦子某，或是面上長着麻皮的，害着瘡疾的等等，然而像這種描寫法，既使人感到幼稚而又不能得到深刻的印象。

至於他們的言談，作者總是使用着一種土語，這據茅盾說：『是活生生的四川土話，是活的農民和小商人的話；』然而這在本身上是活生生的土話，究竟能表現出什麼特殊的性格呢？在不多見『土話』的我們的知識階級的文學中，能夠看見這種土話也許比那『作家硬捉來的那些知識分子所有的長篇大論以及按着邏輯排得很好很齊整的有訓練的詞句』（茅盾語，）是較好的，但倘使這土話是放在張三的嘴裏也可以，放在李四的嘴裏也可以，那話語也就和『硬捉來的……有訓練的詞句』的效果相差不多了。而且據我看，他使農民和小商人等所說的土話，並不見得就是活生生的，那也還是作者硬捉來的放進人物的口裏去的；一種作者的疎忽，可以供我們作證，他就在描寫與上海一二八戰事有關的兵士和難民的言談時，

他所使用的也還是『活生生的四川土話』呢！

與他所使用的土話的真實的程度一樣，是他的關於場景，人物和事件的全部的描寫；從現實的存在之點上講，那是可以稱爲真實的，而現在他的著作裏，則顯示出藝術的非真實性。所以他描寫的有時雖極其細微，卻反成了死板，並不能給人以活動的印象。但有時這種描繪，若集中於一件事上，其結果是稍有不同，因爲那在他的著作裏其本身成了一個插話了。沙汀的作品雖都是短短的篇幅，很少有從頭至尾的完整的故事，所有的祇是這種插話。例如在『野火』（「文學月報」五六期合刊）裏，描寫因苛稅而罷市的混亂之中，他使一個癩子的小買賣的人表演了一場：

「癩子已經收了堂，擔着蒸籠和鐵鍋，從壩子當中插過來。他把幾方印花貼在醬色的額頭上，一面走，一面怪聲地吆喝：

「貼上了，誰個姐兒妹子要！貼上了！」

「人們大笑起來。可是，像壞了的噴水機一樣，衝了兩股，就沒聲沒

響了。』

像這樣的穿插，是在一般朦朧的混亂的場面當中，能使人得到了較深刻的印象的。

沙汀的作品之非藝術的性質，是很難於說明，總之他把一切的觀察毫無曲折和輕重之分都放在同一的平行線上而描寫，大概是最主要的缺點吧。也是在這篇『野火』裏，有一段較長的描繪，從其中是可以理解這作者的一切的描寫的方法：

『一個老太婆，打纒的小嘴一撮，提起兩隻小脚，往一家酒店衝去，叫道：

『「沒有一天清靜，沒有一天，……」

『應着嘍叨，一張肥肥的臉，望那剛剛提開兩塊鋪板的窄縫中伸出來了，不由人想到監獄和囚犯。

『可是，那老板，他清楚這回放了瞎噉的集期的講究，他現存的糧食

還能夠吃半年，他雖然也一樣會吃印花的挖苦，但祇要在把酒提從罈子裏拿出來的時候，手微微兩抖，他就不會吃虧了，他底臉上並沒有囚犯的愁苦和慘白。

「他仍然和往常一樣，不慌不忙地袖子兩挽，伸起的手掌攔上額頭，按着瓜皮帽往後腦一推，提起酒瓶的頸項，向黑暗的洞窟隱沒了。」

「賣雜糧的墟場上，祇有一家饅頭店還在正正經經做着生意。在那面前，一羣下力人的男男女女，夾着破口袋，按着不聽交接的肚皮，在五心不作主地轉動着，嚷着。」

「那個收荒貨的人，手兩搓，從掌盤上小心地抬起饅頭，用手秤量，臉上現着要發氣的樣子，想了一會，他又還轉去，不在乎地說：

「「騰！癩子！趁火打劫麼？」」

癩子賭氣地從扎着圍裙的腰幹上拖出一條印花，擎着，搖着，叫道：

「「看罷！讓我孫子去！」」

像這樣移動着鏡頭在銀幕上展示着風景似地，沒有重心地一一作着平衡的描寫，在藝術裏祇能作為背景或場面的點綴，才是有力的，而沙汀的作品全部都類似這樣的描繪，單獨地看來好像是異常地生動，而若永遠地推移下去，則顯示出混亂，使讀者無從把握作者的所欲達到的效果了。因此我曾說這寫法根本不是藝術的。

但這作者是以着什麼能獲得到人們的特殊注意呢？那便是因為無論他展示給我們的圖畫，怎樣是屬於現象的，是屬於膚面的，而仍然他供給了我們新的材料，一般的讀者正在渴望着表現在文學裏的材料。而且雖然他的寫法是混亂的，含着極大的錯誤，而仍然使我們對他懷着極大的期待。即使他的作品是作為新寫實主義的誤謬的途徑而表現出來，那也是有益於將來的發展的。

若需我舉例的話，那收集在『法律外的航線』裏的『漢奸』，『轍退』，『瑩兒』等是較好的作品；發表在『文學』二期上的『老人』，則

似乎可以看得出作者在一向慣於散漫的描寫中，已經有接近於中心主題的表現的發展了，因此我認為『老人』是他全部的作品中最成功的作品。

『子夜』的藝術、思想及人物

一 作者的企圖

子夜不祇在這一九三三年間是一部重要的作品，就在五四後的全部的新文藝界中，它也是有着最重要的地位。

它是一部偉大的作品，但它的偉大祇在企圖上，而並沒有全部實現在書裏。

它雖然有着巨大的企圖，但它並沒有尋到怎樣展開他的企圖的藝術；據作者自己在後記上說，『我有了大規模地描寫中國社會現象的企圖』，但他的構思卻祇有一年，他自己以為是『比較的長些』了，實際上還是差得太遠的。

因為這過大的企圖，結果反倒創造了一個英雄，而且這書也就成了這個英雄的個人的悲劇的書了。

這也可以說是我們的作者的聰明的地方，他曉得無論是多麼大的企圖，在小說裏也必要置下讀者的注意的中心點的，使這中心點成爲全書的橋樑，而展開他的巨大的企圖。

不過他置這中心的重力是太過重了，使他的英雄成了過份理想化的人物，讀者們無論在那裏總忘不掉這個人，不能不關心着這個人的事業的前途，其他那對於他的企圖有着更重要性的場景或人物都全部成了陪襯。

所以我們若說這書是描寫一個新興的民族思想的企業的資本家在帝國主義壓迫下的個人的悲劇，那是頗爲正確的。

然而，由這個人的悲劇的線索，作者也能展開了更大的場面，介紹了不同階級的人物。雖然這些場面或人物是以極輕的比重被描寫了過去。這極輕的比重並不祇是由於篇幅的計算，而也是由於故事之吸引讀者的趣味的比較。

例如，這書裏有描寫農村崩潰與農民暴動的場面，有階級鬥爭工場罷

工的場面，有操縱金融的交易場所的場面，有資本家的家庭的糾紛或生活的場面等等；這書裏的人物，有企業的資本家，有封建社會的『僵屍』，有新興的小資產階級的知識份子，有各式各樣的資本主義社會的女性的人形等等。但除去他的那位英雄的表現之外，我們在許多場景許多人物的表現上。都覺得非常地不夠而不真實。

結果由這書中所顯示的作者的『大規模地描寫中國社會現象的企圖』，由讀者看來，成了一種未曾實現的希望。而更因為這希望是遠遠地超越着作者的能力之上，這書不能成爲寫實的，但帶了極濃厚的羅曼蒂克色彩。

二 吳蘓甫

全書中所表現的人物，祇有兩種，一種是理想的，一種是被諷嘲的、

可以稱爲寫實的成份都很少，成爲這書中的英雄的兩個人物，企業家吳葆甫與工場管理人屠維繼，是理想化了的，其餘的人們都多少像是顯示在畫中的人物似的。

吳葆甫，這個新興的企業家，是過份地理想化了；祇有在像西歐那樣資本主義社會中，這種人物才是可能的，在將走上資本主義的路的半封建的中國社會裏，他是並未存在。然而作者既把這麼一大部書的中心，放在他一個人身上，作者不能不把他理想化。

吳葆甫，有着巨大的資產，堅強的意志，超人的能幹，藉着作者自己的話來說，他是有着「一雙企業的鐵腕」，他想用他這一雙鐵腕和那不可抗爭的帝國主義的工業托辣斯的侵略奮鬥，同樣他也使用他的鐵腕壓迫無產階級的鬭爭。他是具有濃厚的民主主義的思想者，他以企業作着爲民族打開生路的工作，作者所告訴給我們的，也祇是這個人在其事業上有着巨大的野心，物質的享樂與金錢的慾望反到不能使他感到怎樣的興味。這個人是

爲了權力，爲了名譽，爲了民族的發展而生存的！因此作者不祇稱他爲「鐵腕」，而更稱他爲「權力的鐵腕」。

在他的事業之前，他輕視了家庭的愛的生活，使一個美麗的妻手裏總在拿着一本從前的愛人所贈的少年維特之煩惱和一朵乾枯了的花瓣過着幽怨的生活；在他的事業之前，他疏忽了一個時髦的交際花對他明顯地表示了的那性的挑撥或誘惑。在生活裏，他祇有事業，沒有幸福，沒有享樂，甚至沒有睡眠。祇是在他的事業快到完全崩壞之前，他的意志消沉起來的時候，我們作者才設下了一幅場景，告訴我們說他也是像其他的資本家一樣地，有着墮落的享樂。

他夢想使那農村經濟破產的故鄉的鎮市，變成一個工業發達的新城市，他創辦種種的事業，當舖，錢莊，油坊，電廠……同時在上海他開辦了一家絲場，更因爲要避免金融界對於工業界的壓迫，他聯合工業界的巨子設立一個益中信託公司，而且藉着公司的財力吞併了八家的小工場。

因為受了那金融界的巨子禮伯箱的一時的利用，使他在投機事業上也伸了手，可是結果這位禮伯箱就成了他的敵人，份外迅速地使他的事業崩潰了，以至破產。

這個英雄的失敗，被描寫得像希臘神話中的英雄的死亡一般地，使讀者惋惜。

祇要以作者所給與這個人物的許多優美的條件看來，我們就可以明白這個人物是怎樣地被理想化了，而在實際上是怎樣地不可能。不過就是由這樣的人物，作者展開了描寫中國社會的企圖；以其在家鄉的企業，述說了農村暴動的情況；以其投機的事業，描寫了交易所的場景；以其開辦的裕華絲場，描寫了工場罷工的階級鬭爭；以其個人的家庭，介紹了各式各樣我們現社會中的人物。

然而，就因為這鐵腕是過份地理想的，所以那以他為中心而牽動的許多場面，雖然其本身作為中國的社會現象（請不要忘記這是作者的企圖！）

是非常重要的，而在這書裏便成了附屬的東西，正好如舞臺的美麗的背景一樣，祇在主角沒有出臺的時候，它們彷彿才是重要的。農村暴動的結果，祇是告訴我們他在家鄉企業的損失；工場罷工的失敗，祇是證實了這個鐵腕的用人手段；帝國主義的金融的操縱，祇是爲了打倒這個英雄的巨人！

三 屠維嶽

在吳蓀甫開設的裕華絲場方面，爲解決屢次的工潮，作者沒有方法使這位鐵腕的自身發揮他的才幹，於是就製造了另一個英雄，屠維嶽。他完全是吳蓀甫的替身，像舞臺上或影戲上的一個戲子扮裝的兩個角色。

絲場起了罷工是暗潮，那位懦弱無能的工場管事人莫幹丞被招到這位『權力的鐵腕』的炯炯的眼光的面前了。爲了輕減自己的責任，這位弱者

一口咬定了屠維嶽有挑撥工潮的嫌疑。

於是這位屠維嶽——祇是在名字上在職位上和吳葆甫有着不同的英雄，便被介紹了進來。他第一次現在書裏和『鐵腕』的那場對話，是非常地激動的，同時也便是作者表現這個人物的主要的篇幅。鐵腕在這個職員身上；發現到傑出的才幹，於是想利用他了。在他們這一場的對話之後，屠維嶽『加薪五十元正』，得到工場總管的職位，坐着廠主的汽車勝利地回到工廠去。

這時，作者便可以在這段書收尾的地方安心地講：

『吳葆甫滿臉是得意的紅光，在他的尖利的觀察和估量中，他斷定廠裏的工潮不久就可以結束。』

的確的，就因為有了這樣的人物，罷工風潮，其後雖然仍有無數的小風波，而終歸不能不失敗了，不能不失敗在這個英雄的資本家的走狗的身上。

然而這個人物又是怎樣不真實的英雄呢？一個從鄉下拿着『老太爺的一封信』而便在工場裏作了『兩年又十天』的職員的這青年，沒有敘述他是受了怎樣的教育，也沒有敘述他的生活的環境，而一旦被招到那位『能幹』的化身的『鐵腕』的面前，能夠那樣爽快地回覆了一切的問題，甚至能使他說出這樣的話來：『無論什麼人總是要生活，而且還要生活得比較好！這就是頂利害的煽動的力量！』這要沒有堅強的階級自覺的意識，或者至少若是沒有充份對於時代與社會的理性的認識，這場對話中的人物該是怎樣地不真實吧。

可是他就這樣成了資本家奴僕，而且成了永遠的奴僕，這使我們自然地想起諸葛亮明知漢室江山無望而因為感激三顧茅廬之恩不得不出山來的那封建的故事了。在這個人物中，是有着比『鐵腕』更多的矛盾，更多的不真實性。

但，就爲了介紹這樣的一個人物，爲了顯示他的英雄的材幹，一切關

於描寫工場事件的中心的興味，便不得被牽引而歸結到這個人物的身上來，那成爲時代之大事件的階級鬭爭就成了非常薄弱非常朦朧的陪襯了。

四 謔畫

這兩個英雄的人物，無論如何，還是能夠牽動讀者的興味，全書的主力是放在這兩個人的表現上，最鼓動的場面，最激動的對話，全給了他們。此外的人物，那就完全是戲謔的了，作者不但不能把他們表現成爲真實的，連從他們之上認識真實性的能力都沒有了。這些人物不是坭人，便是小丑。

開頭第一章便是「鐵腕」的父親吳老太爺之到上海來。吳老太爺是這樣的一個人物：

「……三十年前，吳老太爺卻還是頂括括的「維新黨」。若祖父兩代

侍郎，皇家的恩澤不可謂不厚，然而吳老太爺也是一個主角。如果不是二十五年前習武騎馬跌傷了腿，又不幸而漸漸成爲半身不遂的毛病，更不幸而接着又賦悼亡，那麼現在吳老太爺也許不至於整天捧着太上感應篇吧？然而自從傷腿以後，吳老太爺的英年浩氣就好像是整個兒跌去了；二十五年來，他不曾跨出他的書齋半步！二十五年來，除了太上感應篇，他就不曾看過任何報！二十五年來，他不曾經驗過書齋以外的人生！第二代的「父與子的衝突」又在他自己和蓀甫中間不可挽救地發生。而且如果說上一代的侍郎可算得又怪癖，又執拗，吳老太爺正亦不弱於乃翁；書齋便是他的堡寨，太上感應篇便是他的護身法寶，他堅決地拒絕了和兒子妥協，亦既有十年之久了！」

爲了適應作者的巨大的企圖，古老的時代的人物是必要介紹進來的，而且必然地趕快給他作一個收束，吳老太爺就代替了這個職位。

無論如何，吳老太爺雖然已經有二十五年患了半身不遂的毛病，與世

界隔絕了，他總還是一個活人，一個沒有新的生理上的病症的活人。上海，無論是一個怎樣的魔窟，也不會馬上就把一個活人熬掉的。然而，吳老太爺從船上下來，坐在到吳公館的汽車上，聽着物質文明的一切『機械的騷音』，看見路上的『紅紅綠綠的耀着肉光的男人女人的海』，使得他目眩，耳鳴，頭暈，使得他那『刺激過度的神經像要爆烈的發痛，直到他的狂跳不歇的心臟不能再跳動！』特別是當他看見他教養了多年的金童玉女（他的兩個孩子——四小姐和七少爺）一到上海馬上就受了誘惑，使他於目眩耳鳴頭暈之外，更感到道德的反感，於是一到了家他馬上就伸腿瞪眼斷氣了。他的廿五年的誦讀太上感應篇的休養力，是一點都沒有了。

不管作者在這一章書裏使用了怎樣地心理的描述，不管他怎樣搬出原則的論調給讀者聽，吳老太爺的死是不自然的，是不莊重的。從這裏我們看出作者是在作着觀念論的遊戲！

作者自己也曉得吳老太爺的死會給讀者留下一種愕然的感覺，所以他

兩次藉着那位詩人范博文的口裏說出他的巧辯的話語：

「然而我的眼睛就要在這怪事中看出不足怪，吳老太爺受了太強的刺激，那是一定的。你們試想，老太爺在鄉下多麼寂靜，他那廿五年足不窺戶的生活簡直是不折不扣的墳墓生活；那書齋，依我看來，就是一座墳！今天突然到了上海，看見的，聽到的，嗅到的，那一樣不帶有強烈的太強烈的刺激性？依他那樣的身體，又上了年紀，若不患腦充血，那就當真是怪事一樁！」

對於作者，吳老太爺的死祇不過是一種象徵，『內地還有無數的吳老太爺。』『那是一定有的。卻是一到了上海就要斷氣。上海是——』上海是專門『風化』像吳老太爺這種人的地方，於是他使那個詩人再辯論地講：

『我是一點也不以為奇。老太爺在鄉下已經是「古老的僵屍」，但鄉下實際就等於幽暗的「墳墓」，僵屍在墳墓裏是不會「風化」的，現在既

到了現代的大都市的上海，自然立刻就要「風化」。去罷！你這古老社會的僵屍！去罷！我已經看見五千年老僵屍的舊中國也已經在新時代的暴風雨中間很快的很快的在那裏風化了！」

以吳老太爺作為『五千年老僵屍的舊中國』的象徵，而使其風化，這立意是可取的，但他也同樣需要真實性，需要藝術的苦心，以他當作一個丑角色，趕快就把他打發開去，這於他的『企圖』都有極大的害處。

和吳老太爺同樣地，有曾家父子，馮家父女，有火柴工場主人周仲偉，有詩人范博文，都是些諷畫似的人物。特別是范博文，作者使他到處說着丑角色的話語，作着丑角色的行爲。無疑地，作者是以這一個人作為資產階級的詩人——或是一切有詩的氣質的人——的代表而描繪了，而一切典型的寫法，勢必難免誇大，因此致成滑稽，或者也是不免的吧；但無論怎樣的人形，總有他的真實性，捉不到他的真實，把他的性格以及行爲都寫成小丑似的，那是有失嚴重的寫作的態度的。

不但對於這些人物，作者表示了戲謔，而且在書中盡可能地，由人物的口裏，作者表示出對於各種『主義』的諷嘲，但因為那是極不適當地硬插進來的，給人以極不快的感覺。當然我們可以設想，這裏也有作者所默默地承認着的一種主義，但從任何處我們都不能明確地捉握到，在他描寫那幾個革命青年工作時的場景上，我們覺得每一個人的思想和行爲都在受着作者的非難，就連那較好的革命的女性瑪金，也不像就是爲作者所贊許的人物的。

五 性慾的場面

因爲在人物上除掉那少數幻想的英雄外，便全是一些諷畫似的人物，而且因爲作者不能藝術地表現出他的巨大的企圖，於是把所有的公式的，理論的，術語的長篇大套的言談裝進在人物的口裏，而這書便不能不成爲

乾燥無味的東西了。爲調和讀者的興趣，我們的作家，也像現今一般流行的低級的小說一樣地，是設下了許多色情的人物與性慾的場面。

全書中除去主人公的夫人和她的舊情人雷參謀的戀愛是取了一種不同的方式外，其餘的男女的關係是多少都帶了一些性慾的挑鬪的味道。像交際花徐曼麗，青年寡婦劉玉英，以及那毫無明確的意識的可憐的少女馮眉卿，幾乎專門是爲着性慾的場面而製造了的。對於這些人物，作者是懷着一種堅固的而並不十分正確的觀念，即，一切的資產階級的婦女，必定是放蕩的，而資產階級的生活，必定缺少不了這些色情的女兒的點綴。

但縱算這種色情狂是資產階級的事實，那也無需在書裏那麼誇大地寫的，因爲資產階級的主要的罪惡並不是在這裏的。例如，趙伯韜和劉玉英在旅館裏的那一場，當客人李玉亭走來時，使這個青年寡婦毫無羞恥心地幾乎完全裸體地走出來，給客人觀望觀望——同時也就是給讀者們觀望觀望的，這樣的描繪還不足夠麼：——

『……那渾身異香的女人早就笑吟吟地曩着腰肢出來了。一大幅雪白的毛巾披在她身上，像是和尙們的袈裟，昂起了胸脯，跳躍似的走過來，異常高聳的乳房在毛巾裏面跳動……』底下，又何必『伸手就在那女人的豐腴的屁股上擽一把』，或者『就勢推撥着女人的下身，要她曩曩婷婷地轉一個圈子』呢？

再如，馮曼卿，既已經莫名其妙地和大塊頭的資本家趙伯韜開了旅館，睡了一夜，也就夠了。又何必在清晨使她穿着睡衣走到涼臺上來，讓風吹起她的衣服，『露出她的雪白的屁股』！

以吳葆甫那樣鐵似的人，埋頭於事業，犧牲了一切家庭的幸福，拋棄了一切可能的享樂的資產階級的一種典型，作者也使他演了一場不合理的性慾狂。但我們想能打動了這個人的女性，該是怎樣能夠誘惑的魔鬼吧，可是又不然。祇因為鐵腕的事業的過於煩累，心情過於暴躁，使他『全化爲一個單純的野蠻的衝動』，於是來者雖是一個一向也未提及的老

媽子，也就不免於難了。我們直到讀了四百四十八頁的書，也不曉得吳公館裏有着這麼一個『臉上有風騷的微笑，身上有風騷的曲線和肉味』的老媽子，可是爲使我們的英雄，因爲事業的煩躁，變成野蠻的衝動，破壞一件東西，這王媽就被創造了出來。

這種心理的寫法，使我想起法國曾經流行的自然主義的手法，——即極有害的手法。

同樣這種手法的使用有那劣紳之子曾家駒從血渦中逃生之後姦殺錦華商店的青年主婦的一個場面。但在這場面裏，血與惡恨是更多過於性慾的味道，而事件也含着較深刻的意義，所以它也具有更多的真實性。

不祇資產階級隨時隨地作着性慾的挑撥，那女工阿珍就是在罷工事件的最緊張的當中也總還忘不掉拋媚眼給屠維嶽；那革命的女性蔡真就在罷工的計劃已經失敗大家極爲懊惱的時候，也會嬉皮笑臉『突然捧住了女工陳月娥的面孔和她親一個嘴』。更甚的是，無論如何也是革命青年之一份

子的蘇倫卻在他們的激烈的議會之後，想到強姦瑪金。這些幾乎使我們想作者神經的健全是有着可懷疑之點的了。

六 佈景與描寫

因為把子夜當作一本嚴重的書籍，我非常仔細地讀着一字一句，可是有時一再返覆地看，也還難以得到深刻的印象，作者的文章就是有着這種並不簡潔而不靈活的毛病。同時他還時常浪費他的筆，寫了許多不必要也不能給人以深刻的印象的描繪。在每一章的開場，在每一種事件的開頭，他都照例放下一個背景，自然作者是非常留意這佈景的性質或氣氛，想適應他所描寫的事件的性質與人物的心情，而發生着強烈的效果，但在最多的場合，他的佈景的描繪好像都不大能使人注意，不能留下深刻的印象。描寫場景，不是這作者的拿手，他好像是在極緊張的場面上，才能發揮出

他的才幹，他是不能夠靜靜地寫的。

補救着這種缺欠，他使用了過多的心理的分析或描寫，然而這些也是同樣地沒有成功，有時反到癱瘓了文章的力。因為在文章風格上，我們的這個作家，完全用了平鋪直敘的寫法，有很少的時候響起清新的調子，這固然是作者的忠實的，不肯取巧的地方，可是再加上過多的心理的分析，這篇文章就不免遲鈍而使讀者厭倦了。儂倅這本書的場面是比較地多，否則將一定有許多相同的地方會無意中出現的。

同時，他的心理的描寫，雖多，而是零碎的，並不精細。馮眉卿那麼一個沒有經驗的女孩子，沒有經過任何心理的苦鬪，是不會那麼容易和大塊頭的資本家睡在一個牀上的；吳孫甫的妻的秘戀，像是非常地隱諱，我們究不能十分理解這個女性的心到底是怎樣；特別是吳孫甫的妹妹四小姐在城市生活中感到痛苦的那心情的解釋，——這不但粗糙，甚至可以說是有着誤謬之點的了。

四小姐，是那位多年誦讀太上感應篇跑到上海馬上就死掉了的吳老太爺的玉女。這少女在鄉下的生活，雖然作者很少分析，但我們可以想像得到，那是非常地灰色，非常地不自由，感到強烈的壓迫的生活。一到了上海，看見了那麼許多新鮮的充滿了力的生活的形態，不可避免地，會在她的心裏，燃燒起熱烈的青春的火焰，而對於鄉間的死生活起來一種極強的反感，這才是現代都市生活的真正的誘惑力！

她開始要作成一個活人，她開始模倣都市生活的一切。所以當她從輪船上下來，坐在汽車上的時候，她馬上就感到自己的鄉氣了，她對她二姊說：

『二姊，我還沒見過三嫂子呢。我這一身鄉氣，真惹她笑痛了肚子吧。』

這對於衣服的不滿，不過是想成爲一個人的模倣的開始；她緊接着講的話，便更是表示了對於乃父的激急的反抗了。

「可不是。鄉下女人的裝束也是時髦得很呢，但是父親不許我——」
她雖然沒有明白地講出來，但已經非常明白，這玉女一到了上海便算永遠地離開她的帝君了，那在鄉下受來的太上感應篇的教育是完全粉碎無餘了。

可是當她在生命力灼熱的上海住了幾個月之後，作者又使她再拿起了太上感應篇，而關在自己的屋裏修行了，直到遇見一位救星張素素小姐，她才得救，爾逃開了家庭到外面去求學。

四小姐，因為過了灰色的鄉下生活，而且受了乃父的太上感應篇的教育，突然來到這麼繁華誘惑的上海，就是轉變，也感到困難，而必經過一番痛苦的內心的鬭爭，這也是極自然的事，但太上感應篇絕不會再對她發生怎樣的吸引力了，她將在寂寞中，在孤獨中，摸索着她的路，用不着再要那位張素素來牽引的，她環境中的一切人物無形中將都是她的引路人。
這種境遇的女性到了上海，祇有兩條路，不是跑向放蕩的墮落的生

活，便是努力求得知識而變成一個十足的資產階級的賢淑的女性的典型，
那太上感應篇在她的心裏早就成了過去的骨董。

x

x

x

x

在這裏我想結束了我的話語：子夜是一本巨大的企圖的書，而因為那
成爲全書的牽線的主人公被寫得過份地理想化，結果成了一本個人悲劇的
書了。從藝術的觀點，這書時常使用着舊的手法，在許多場合上有着自然
主義的方法的使用，而在更多的場合，是充滿了羅曼蒂克的氣氛。拿他當
作新寫實主義的作品而接收的人們，那是愚蠢的。在思想上，他是非常地
隱晦，祇有從他的諷嘲的人物或主義上，我們可以反面地去猜想，至於藝
術的地表現出來的時候，他多少含有觀念論者的嫌疑，從其描寫性慾的場
面上看來，這嫌疑是有着充份的根據的。

不過：這書雖有一切的缺點，它是新文藝界值得一讀的書籍，就從這
書出版後的賣銷的數目來講，已經證實這書在現今的價值。它的不可磨滅

的功績，是在這書給我們貧乏的文藝界中輸入了一種新的眼見，它的材料至少是從來未被取用過地新鮮的，而且它的一切的缺點，也是一個首創者的光榮的缺點，它的缺點將成爲無數未來的作家們的有益的借鏡。

我不希望這書成爲一本孤立的書，如能克服了它的一切的錯誤，而在其上邁進，或者會是我們的新文藝界的一個偉大的希望吧。

最後，我必需聲明，我不是從無產階級文學的立場來觀察這書以及這作者，如果那樣的話，這書將更無價值，而這作者將要受更多的非難。但我相信，在目前的中國的文藝界裏，對於我們的作家，那樣來考察的話，是最愚蠢，最無味的事。

文
藝
簡
論

再論「作爲生活認識的文藝」

寫完了「現實的認識」之後，又想到瓦浪斯基的「作爲生活認識的法的文藝」的標語，我對於這標語曾略加解釋，可是現在我覺得有再給以說明的必要；因爲我想瓦浪斯基所謂「生活的認識」，如果改成了「現實的認識」，那不但沒有什麼錯誤而是更正確的吧；作爲一個文藝的術語，「現實」是比「生活」有着更明確的概念。

然則，就是「作爲生活認識的法的文藝」吧，那又該當怎樣解釋呢？以文藝作爲生活的反映，由反映在文藝裏的生活再作爲對於現實生活的客觀認識的方法——這主張，起在階級鬥爭意識明顯的蘇俄，當然是成爲那過份看重鬥爭生活的意義，而輕視了一般情感生活的意義的蘇俄新興文藝的一種反動了。

單在蘇俄的社會裏，這種文藝見解是否正確，我們尚不能斷言，但普遍地把這標語作為文藝上的一個原則，它是有要求存在的理由的。

以着純政治的見地觀察了生活，把生活的事件分成了等級，而且由這分級的生活的取材，再定下文藝的價值的標準，這無異說只有政治的鬥爭的生活是成爲最高的文藝的題材，其他一般情感的生活縱非完全是應當被排斥的，也是屬於低等級的。這見解是太過偏重文藝之政治的直接的作
用，而使文藝的領域縮到可能範圍的狹小了。反之，那作為生活認識的方
法文藝，雖不輕視政治的鬥爭的生活的材料的重要性，却也同樣認識其他
與政治無直接關係的一般情感生活的重要。生活的本身，對於後者不像對
於前者那樣地，有着明晰的等級分列，或者更可以說，後者對於生活的看
法，是和前者有着不同，因爲他們明白，對於藝術不能取純然的政治的見
地。

但不能因此我們便斷定後者在文藝上對於生活的取材是沒有選擇的；

只不過他們並不把這種選擇看爲文藝價值的唯一的標準而已。對於他們，生活本身的等級，是被對於生活認識的深刻性和正確性所代替了。他們批評文藝，要看其對於生活認識的深刻的程度和正確的程度而斷定它的價值。在這種顯然差別裏，是與那使生活成爲藝術材料的藝術的表現法，也有着很重要的關聯了。如屬於前者——即把生活的等級看爲文藝價值的標準者，藝術的表現是占有附屬的較輕的地位，即，藝術作爲政治的工具應是第一義的，而藝術在盡其自身的使命倒是附屬的了；但如屬於後者——即把生活認識的正確性和深刻性看爲文藝價值的標準者，藝術的表現是占有同等的重要的地位。關於藝術的表現的這一點，蘇俄在最近以「社會主義的現實主義與革命的浪漫的主義」的新標語，已經多少糾正了他們在過去所犯的錯誤。

不過關於「作爲生活認識的方法的文藝」之最易於使人誤解的一點，還必要加以解釋，即，許多以身邊私事或瑣碎的偶然的事件爲文藝題材的

作品，也看成作為生活認識的文藝，那是錯誤的。例如，許多人讀了現代日本文學的作品，時常稱讚它的微細，但對於我們則正相反，我總覺得它的材料大半是無味的，現代日本的文藝品，從表面上看來也許好像是精細的，但實際上這精細正是因為他們不知道怎樣認識生活，而且不知道怎樣提取生活的部份於進藝術裏來，他們是完全疎忽了或是根本不能理解藝術的具體的表現和表現的象徵性。像這類的作品，即以「作為生活認識的方法的文藝」的法則來看，也該是被否定的作品。

所以這「生活認識」的標語，和「現實的認識」是沒有什麼差別，它的解釋應該是從一般生活裏加以選擇地採取那有意義的而深刻認識的部份，再給以藝術的正確表現。

作家的出身的問題

一個有名的蘇俄的文藝批評家說過像這樣的話：我們因為是農民的國，所以在我們的文學上是有着極厚的農民的氣味，其他階級不用講，就以勞動者來看，他們在農民的層裏，也有着非常堅固的根，或因周圍的狀況，或因爲出身，他們是和農民結聯着，所以一到新文學復活的開端，新的青年作家們一出現，那農民的傾向便非常明白地顯示出來。

俄羅斯的文藝，不管是在過去，或是在現今，都含有極濃厚的農民的氣味的這事實，恐怕凡對於俄羅斯的文藝稍有知識的人，是誰都不能否認的吧。但這種事實，是否即可以作爲一切俄羅斯的文藝作家都是出身於農民或至少與農民有着結聯的實證呢？——我想這是不能夠的。因爲俄羅斯，在過去以及在現今，也和其他的國度一樣，是出現着各種階級的作家們：貴族資產階級，小資產階級，農民階級與無產階級，只是這些作家們的作品，雖有程度的不同，却都是帶着濃厚的農民的氣味。

但只說俄羅斯是農民的國，就作爲這解釋的全部的理由，那也是不夠

的。我們應該更進一步講，俄羅斯這民族，是被農民意識支配了的民族；俄羅斯民族的生活，是純農民方式的生活；因此無論出身於任何階級的俄羅斯的作家，其作品的觀念形態，便自然地反映出濃厚的農民的色彩。

所以，中國雖同樣也是被稱為農民的國，然而她在過去的文學上也罷，在最近的新文學上也罷，就很少有農民的氣氛。這是因為，中國雖在外表上或實際的比量上，農民是佔着大多數，而中國的民族，是被士大夫階級的意識支配了的民族；中國民族的生活，是純士大夫階級的方式的生活，因此反映在文學上的，也自然是濃厚的士大夫階級的氣氛。

由此推論，我們是必要承認，在作家的出身的階級的差別之外，在其根底上，是有着一個共同之點了——即那支配着整個的民族的共同的意識。

從最近中國作家們對於農村描寫的努力這一點上看來，我們更可以證實這理論。無論我們的作家們在其作品中怎樣努力想顯示出中國農村的生

活，而其描繪的場景與人物，却絲毫都沒有農村的氣味，就比起俄羅斯的一般的作品的農民的味道，也還要淡薄得多。這不是民族的意識的根底的不同麼？

我並不否認，作家的出身的階級，是決定他的作品的意識的條件之一；但我却不像現今一般流行的理論家那樣，認為那是絕對的。我們不應該把某個階級的意識，看為是純粹的東西，它也像各階級的生活的本身一樣，是極複雜極錯綜的東西。所以雖在不同的階級之間，往往也有着共同的意識的存在，如果我們說，絕對的階級的意識這種個體，實際上是沒有話，那也沒有多大的錯誤。反之，充其量，我們只能說，在不同的階級之間，是有着絕對不同的意識的部份。

而且特別是作家，他的出身的階級，並不能就認為是決定他的作品的意識之絕對的條件。

一個作家，不管他是出身於何種階級，他總是一個要有相當的教養，

要獲得相當的知識的專門的技術家。即無論出身於何種階級的作家，其結果總為知識階級之點，是毫無疑義的；而且既同樣是被稱為知識階級的一份子，那他們的意識能夠沒有極大的共同點麼？

我們的新文藝批評家，時常把作品的失敗以及不真實性，歸罪於作家出身的階級的意識，這是錯誤的。我想，在許多的場合，我們作家們的失敗的原因，與他對於其取用的生活的認識以及對於藝術的特殊性的認識的程度是有關的吧。取材於自己毫無理解的生活，只受着一種觀念的衝動，而便盡可能的限度加以狂想，同時在藝術力上又是非常地薄弱，那怎樣能夠不終歸於失敗呢。

更有許多場合，我們的批評家對於意識的決定，是完全看作家在作品裏是否適合了理論的要求；例如，一篇描寫階級鬥爭的戲劇，若其結尾並沒有顯示出無產階級的勝利，或是一篇描寫勞動者的生活的小說，而結尾並未顯示了光明，這便一定指為是作家的意識的不健全。但像這樣對於意

識的指摘，作家們是有着充分的理由可以不管的。

直到如今，中國還沒有產生無產作家，因此我們沒有比較，現存的小資產階級的作家們的意識到底是不健全到怎樣的程度。若以蘇俄的無產階級的作家和我們來比的話，我們根本就就要拒絕，因為這兩個國度在社會環境或客觀條件上是有着極大的不同的。

「克服我們小資產階級的意識吧！」——這呼聲我們是從四面八方可以聽到的，但這不過是一個口號而已。對於我們的作家，我想，目前最緊要的，倒不是意識的克服，——因為那是隨着社會的進展要改變的，而是在對於其取用的生活的認識與對於藝術的特殊性的認識吧。

理論的借鏡

看見蘇俄一般青年文藝論理家的偏激和浮躁，魯那卡爾斯基會說過這

樣的話：

『我害怕——在文學上，我們有陷在「左翼病」的新的邪路裏的危險。我們不能不將巨大的小資產者的國度，帶着和我們一同走，而這事，則只有仗着同情，戰術底地獲得他，這才作得到。我們的急躁的一切徵候，會嚇得藝術家和學者從我們跑開。這一點，我們是應該明確地理解的。列寧坦白地說過——只有發瘋的共產主義者，以為在俄國的共產主義，可以單靠共產主義者之手來實現。』

對於中國的左翼的文藝理論，恐怕我們將不只是「害怕」，而更要承認，他們是已經陷在「左翼病」的邪路裏了！

從過去一年間中國文壇在理論上所起的爭辯，我們可以看得出這種左翼病的邪路的所在的主要的幾點。

例如：第一點，我們的左翼不承認有所謂藝術的價值這種東西，而主張一切的文藝的評價是應當從現下的情勢作着政治的價值的考察，這理論

正是過去的蘇俄的「那巴斯圖」派的偏見的承繼。魯那卡爾斯基也同樣地給了嚴峻的批評：

「……當政治家們不知道或一領域的特殊底方面，而開始接近這領域去的時候，從他們簡直會弄出太過於總括底判斷，或是有害的企圖。這樣，純政治的態度，也反映在「那巴斯圖」派的人們的錯誤的立場上。純粹的政治的領域，是狹窄的。廣義上的政治，乃是在國家機能的各部分上都各有特殊的課題。政治家辦理他們所不知道的領域的事的時候，常常存在着弄錯的危險。同志瓦進簡捷地斷定，以為應該從純政治的見地，接近文藝的問題去。然而，譬如對於軍事政策，或運輸政策，商業政策，倘不將軍事，運輸，商業的特殊性，放在思慮裏，又怎麼能夠從純政治的見地，走進前去呢？和這完全一樣，不願藝術的特殊法則，而提起關於文藝政策的問題，是不成的。否則，我們便全然成爲因了這粗疏的政治的嘗試，而將一切文藝，都葬在墳墓裏……其實，凡一種藝術作品，如果沒

有藝術的價值，則即使這是政治底，也全然無意味。譬如這作品裏，有一種內容，是政治底地有意義的——那麼，爲什麼不將這用政論的形式來表現的呢？」

從純政治的見地而完全否認藝術的特殊性的接近文藝的誤謬，這里已經講得非常地明晰了，如果反之，在藝術上是有着價值的而於政治的傾向是惡害的（這一點我們的左翼理論家根本就不承認是可能的！）文藝品，我們的態度應當是怎樣的呢？我們聽魯那卡爾斯基繼續着講吧：

「……假如我們之前，有着藝術底地雖然是天才底，而政治底地則不滿足的作品；現在假定爲有託爾斯泰或陀思妥夫斯基那麼大的作家，寫了政治底地，是和我們不相干的一種天才的小說罷。我呢，自然，也知道說，倘使這樣的小說，完全是反革命的東西，在我們的鬥爭的諸條件，雖然很可惜，但使我不得不揮淚將這樣的小說殺掉。然而如果並無這樣的反革命性，只有一點不佳的傾向，或者例如只有對於政治的不關心，則不消

說，我們是大概不能不許這樣的小說的存在。』

這種「不得不揮淚」將反革命的東西殺掉的這種莊嚴的態度，與我們的左翼理論家只在旁人的作品中吹毛求疵地尋求惡傾向而便大加謾罵的態度比較起來，是又相差有多麼遠呢？

第二點，我們的左翼，因為過份地焦心着無產階級文學的出現，而把那正在演着歷史的任務的小資產階級的文藝，看爲是惡魔，看爲是毒害，所以會用出許多的言辭到處嘲弄它。在蘇俄的歷史上，在文學的轉換期中，有所謂農民文學的出現，這從歷史的觀點講來，那正是和我們如今的前進的小資產階級的文學佔據着相同的歷史的階段的；因此有些浮躁的蘇俄的理論家，就給以跋扈的指摘，於是布哈林便辯論地說：

『……我國還應該有農民文學存在，我們應該迎迓他，是不消說得的。我們能說因爲這不是無產階級文學，不妨殺掉他麼？這是蠢事情。我們應該和在別的一切觀念形態的領域上完全一樣，在文藝的領域上，我們

也施行那用了和指導農民相同的漸進法，一面顧慮着那重量和特性，慢慢地從中除去農民的觀念形態那樣的政策。我們不能不在無產階級之後，用繆繩拉着這農民文學去。如果關於讀者的問題是這樣布置的，那麼關於作者的問題也應該這樣布置。無論怎樣，我們必須養育無產階級文學的成長；然而我們不可誹謗農民作家；我們不可誹謗爲着蘇維埃的知識階級的作家。我們不可忘記：文化的問題，和戰鬥的問題不同，靠着打擊，用了機械的強制的方法，是不能解決的。用了騎兵的襲擊，也還是不能解決。這應該用了和理性的批判相適應的綜合的方法來解決。重要的事——是在和這相當的活動的領域的競爭。」

按着布哈林的口氣，我們可以說：我國還應該有小資產階級的文學的存在；我們應該迎迓他。如果我們只曉得「文化的問題，和戰鬥的問題不同」這一點，也就好了；「靠着打擊，用了機械的強制的方法，」甚至「用了騎兵的襲擊」，都不能解決的問題，而我們的左翼理論家是想用

「筆擊」的辦法來解決了，這該是多麼可笑的事吧。

第三點，我們的左翼理論家，只知道「囫圇吞棗」式地轉運或製造綱領，從不作切實的合理的批評與創作，在任何的場合之下，都以爲複述綱領就足夠的。我還是藉布哈林的口，來講這道理吧：

『最後，不可不明白的，是我們的無產階級作家們，他們應該停止了今天爲止那樣的只從事於做成綱領，而去造出文學的作品來了。誦讀那些無限量的主義綱領，已往儘夠了。拿出二十篇主義綱領來，還不如拿出一篇好的文學的作品的必要——一切問題就在這里，爲什麼呢，因爲盛行於我們文學團體中的，是最大的問題的轉換。在這裏，就存着那根本的惡。不做必要的事，換句話說，就是並不進向生活的深處，竭力去觀察現代生活的許多的方面，普遍化，把握住，不做這些事，而却從腦子裏去擠出綱領來。』

最後，我想特別聲明一句，在魯那卡爾斯基和布哈林講話時的蘇俄，

其政治勢力與社會環境，還是遠遠地超越着我們如今的中國的，他們的話，對於中國人講，或者還必須打幾分折扣的吧。但無論如何，這理論的本身，無疑地是可以作為我們的一面鏡子的。

詩之前途

詩，在文學裏，是最藝術的文藝形式，因此在過去，一向把它認為是文藝的最高的表現。

但詩，在現代，顯示出最顯眼的衰頹的傾勢，至最近好像他完全沉寂了。

於是，使詩復活起來，將是一個極重大的問題，因為在文藝的領域裏，無論如何，是不能夠放棄這最高的表現的。而且詩之復活的傾向，現在已經顯現着了，由於漸漸增多着的詩之愛好者的努力，它像是又將活躍

在文藝的領域裏。

但詩之復活，究竟將有怎樣的成果，現今還沒有充分的實際的現象可以預斷。

不過，我們相信詩是有着前途的！

爲詩打出一條新的生路，不可不知道它過去所以沉寂的原因，要尋到它的病源，才能開出藥方來。

「現代不是詩的時代！」遠在數十年之前，西歐的理論家就這樣地叫着了。

然而，事實上，有沒有一個時代是完全不適於產生詩的呢？——這是沒有的。

確信某一種時代是完全不宜於詩之生長的理論家們，那是緣於他們對於詩之理論的觀念的錯誤，是緣於他們對於生活的認識的錯誤。

「詩和詩人是一種神祕的東西！」這是古老的說話。如今是不能說服

我們的了。

詩不管它是有着怎樣最特殊的藝術性，它也是有着並不神祕的法則的，這法則自然可以由理論的探討，作出了理論的解釋。

如我們之相信，一切的文藝的根底是在生活上，我們同樣相信，詩也是生活的反映。但因為詩是有着最特殊的藝術性的緣故，那反映在詩之上的生活，就起了極大的變形，比反映在小說或戲劇之上的生活有更甚的變形。

或者換一句話來講，反映在小說或戲劇之上的生活，是固體的，是有着較凝結的形象；而反映在詩之上的生活，是流動體的，是一種不容易把握住的形象。大概也就是因此，人們把詩看成是神祕的，而與生活割離開了吧。

爲什麼反映在詩之上的生活是流動體的呢？——因爲詩，在文藝的領域裏，是帶着最濃厚的音樂的要素。

由這裡可以看取詩之特質。它像音樂一樣地是訴諸直覺的，它也像音樂一樣地是有着諧調的節奏，然而它還有音樂所不能完成的，那便是它和音樂的朦朧的意象不同而在人的心靈上刻下明確的意象。

但這種詩之音樂性，也是由生活本身給與的；因為生活總是有音樂的節奏的。把生活的節奏，形成了適當的節奏的詞句，那便產生了調諧的詩。

那麼爲什麼「現代不是詩的時代」呢？——是現代的生活和詩之特質有了不可和解的衝突了麼？或者是現代生活的節奏不能適於詩之節奏了麼？

我想，這些都不是的。然則，又爲什麼在現代詩就衰頹了呢？

因爲詩是有着最長久的歷史，有着最濃厚的古典的氣味，而且是帶着最特殊的藝術性，所以對於它人們是具有最傳統的觀念。詩，在一切文藝的領域裏，是傳統精神的大本營。卽那成爲一切革命時代之先鋒的詩，其

在形式上也還是傳統的，比起同時代的小說或戲劇更是保守着傳統的法則。

隨着物質文明和產業發達，現代的生活起了極大的變化，但詩，却沒有隨着物質文明和產業發達而改變了它的傳統的法則。於是這其間就起了衝突，那曾經以着老調子高興地歌唱在古老的時代裏的詩人，在現代的生活裏感到了窒息，放下他們的筆了。新時代的歌者，——即完全由現代生活養育起來的人們，也因為既不能承繼他們祖先的遺產，而又尋不到新的門徑，掙扎着只能唱出不調譜的歌，不合於現代生活節奏的歌。

這樣，那成爲文藝之最高的表現的詩，失掉了它的原有的地位，而代以其他散文的藝術的形式了。

這是暫時的現象。我們承認詩之力，詩之偉大，我們該爲詩尋取新的出路，而在文藝的領域裏，恢復起它的王位。這並不是一個夢想，由過去的詩之長期的沈寂，詩之掙扎，我們已看到了它的消沈的根原。

第一點，最主要的一點，我們須從現代的生活裏，看取它的生活的節奏，現代生活在表面上完全是散文的，機械的，不適宜於詩之生長。其實不然，現代生活只是蒙了一層散文的外衣，但仍有着節奏的核心，而且是一種極新的節奏，不過我們新時代的歌者沒有把它提取住罷了。

過去的生活的節奏，是使詩人們唱了懺悔的歌，感傷的歌，吟詠自然的歌，這在現代的生活裏是不被允許的了；新時代詩人，應該唱起力的歌，吟詠物質文明勝利的歌。斷定現代的物質文明的生活是不合於詩之節奏的，那是膚淺的觀察，我們不要相信它。

第二點：隨着詩之調子的變化，我們該取用新的詞句，新的意象。在過去，詩的詞句，是太裝飾的；詩的意象，是太抽象的。新時代的歌，須要力的單純的詞句，須要生活的具體的意象。以着單純的詞句，生活的具體的意象，按着現代生活的節奏，誰說我們的詩人不能唱出偉大的詩歌？詩是有着前途的，而且是有着偉大的前途的。

自然的描繪

現代人，生在都市裏的不用講，即生存在鄉間的，也很少有着欣賞自然界的心境。爲經濟生活支配着一切的現代人，沒有時候是可以脫却生活的煩累，就是當人們坐在非常美麗的自然界中，也好像沒有功夫看看雲，看看樹，看看水面的漣漪，他們凝神思索着，談論着現實生活的問題；現代人，是已經忘却了自然界的存在了。

像在古老的時代，那些詩人或其他的作家們，一時一刻也離不開自然界，一旦離開，馬上就感到文思的窒息的這心境，現代的作家是有些不能理解了。自然界能夠教給他們什麼呢，他們一切的材料，不是可以自他們的社會或生活中取用的麼？——「欣賞自然，用自己的筆精巧地再現出自然的美麗而給讀者們也來欣賞，這該是怎樣的一種奢華的工作呢！我們

的時代是不允許我們這樣的。」我們的作家將這樣地講。

但，自然，並不因為人類的疏忽而不存在了，無論現代人的生活是怎樣地勞動的生活，他便不需要美的休息麼？如果自然能夠給我們以美感，在可能的限度內，我們爲什麼要放棄它呢？

至少作爲生活的點綴，自然是必要的，縱算我們不相信它會給我們怎樣崇高的啓示。

然而事實上這種點綴在現今的文藝裏是被疎忽了，若不說是被排斥的話。就是偶然有人注意到它，我們所看見的也只是拙劣潦草的筆調。

不認識自然，不曉得怎樣適當地利用這點綴，生硬地插進去，反到使人覺得那是多餘的，有時甚至破壞了藝術的完整。

如現代人的生活一樣，在現代人的作品裏，自然彷彿沒有地方插腳，排斥了一切的自然的場景的現代的作品，將是怎樣地乾燥吧。我們隨便打開一本新作品，從頭到尾好像是吹着沙漠似的風，呼吸不到一口濕潤的氣

息。

現代藝術的手法，其特色是故事的驚人，計劃的緊湊，看着使你換不過一口氣來的作品，才是最成功的作品，而自然總是悠閒的心境的產物，和現代藝術的特色是不調和的。

反是在那些通俗的戀愛的小說裏，我們有時倒可以看見自然的景緻，但在這種場合，自然也不是真實的自然，完全是人工的過份地裝飾出來的，呼不到清新的氣息，而帶着濃厚的脂粉的味道。帶着脂粉的氣味的自然，那更是怎樣使人厭惡吧。

如何使現代的文藝在相當的可能的限度內，不破壞其藝術的緊嚴，調解着那乾燥的氣氛，容納下自然的場景，不是我們應當思索的一個問題麼？

過着本來就喘不過氣來那樣匆忙的生活的人們，在藝術中還是總在要求着「刺激吧，更多的刺激吧！」這種心情，不應當看為是時代的正當的

要求，那是病態的現象啊！

使藝術成爲時代的東西，我們沒有理由反對，但使藝術成爲迎合時代的病的心理的東西，又有什麼理論的根據呢。

我們儘可把藝術作爲武器看，但我們不能從藝術中完全抽掉了藝術性，使藝術成了生鏽的鈍刃的武器。

在作品裏適應着人物或事件的環境，輕描淡寫的陪襯那自然的佈景，不但不消滅藝術的力，反是使藝術不至完全成爲乾燥的東西的方法之一呢！

自然的場景，就是在現代的藝術方法中，它也是必要的，不能認爲完全是悠閒的不必要的。如果使想藝術發着清新的氣息，給讀者的乾燥的生活以潤澤，我們在文藝裏，不能忘記或排斥自然的佈景。

時代的束縛

超時代的文學是不存在的；因為根本沒有作家是能夠超時代的，但我們時常卻說某一個作家，他的思想是遠遠地超越其時代，這，我們的意思祇是，在這一個作家的思想中，是存在着一種較其時代更爲前進的思想的成份，而在大體上他的思想還是嚴格地屬於他的時代的。而且我們也時常說，某一種文藝品，是具有永恆的價值，在任何時代之下都不失掉它的光輝，而事實上也因確是有着那偉大的作品，經過了幾許時代的淘汰，卻還在享受着人類的熱烈歡迎。不過，這種作品的長存，並非因爲它是有着怎樣超時代的要素，反之，那是由強烈的時代的精神和藝術的完整之適當地調和而成。

自然，在文學史上常有那曾經風行於某一個時代的時髦的作品，一經

時代的變遷，便漸漸低減着它的價值，而至被湮沒了。無需遠求，在我們的新文學史中也便有着這樣的例子：那在十年前曾以強調的感傷主義深刻地感動了多數的青年的郁達夫先生的『沈淪』，試問現今尙有那個青年讀着它而受感動？然而，『沈淪』，無論是顯示出怎樣藝術的幼稚，它是有價值的，在歷史上是有價值的，因為它既在某一個時代上發生了作用，那時代的意義便賦與了它的藝術的價值。

時代的教訓是偉大的，它在每一個作家的心上深深地打着一個烙印，它在不知不覺之間，便完全領導了你，支配了你。它成爲一種偉大的力，使你不敢反抗它；背叛了它，你將看見一個整個時代的人心的厭棄。它束縛着你的情感，它駕御着你的思想，而且它甚至給你預備好你的創作的形式。

然而，一個時代的思潮總是複雜的，包有多面性，你越是生活在其中，越是感着難於把握住它的中心的精神，但時代之聲，像是兇狂的海潮

似地，將時時地響在你的耳邊，告訴對於作爲一個作家的你，這時代是在要求什麼，這時代的最大多數的人們在要求什麼。如果你不是一個關在象牙塔裏的藝術遊戲者，如果你不是思想頑固的傳統的保守者，那麼你作爲一個作家，你就應該聽一聽你的時代的要求。

的確的，這要求是一種束縛，每當你一拿起筆來，它對於你便成爲一種威嚇。你想發洩你自己的情感，可是它叫你抑制；你想放縱你自己空虛的幻想，可是它把鐵一般的現實擺在你的面前；雖然筆是握在你自己的手裏，而你會感到在冥冥中有一種更大的力支配着你。倘若你固執地反抗這種冥冥的力，完全信任着我的發展，馬上在你的周圍，就有無數的羣衆憤怒地狂叫着：『放下你的筆，放下你的筆吧，我們不需要你！』

在歷史上，我們看見無數曾經一時流行的作家，是被這種海潮似的聲音叫倒了，而且在現今也有無數的作家是爲這叫聲所包圍，請不要想他們在表面上的平靜與不關心，他們在內心裏是在感到可恥的侮辱的，他們

就在目前將被這兇暴的怒吼所消滅。

作爲一個忠實的作家，是無所懼於這種時代的聲籟，反之是應當把這看成如一個小舟的舵。雖然它在我們的發展上給以苛刻的束縛，而這束縛是有益的。

通俗文學解剖

一

通俗文學的問題，嚴格地講，並不能算是新文藝本身上的問題；而且現在我所要講述的這種文學的樣式與它的代表的著作，以及其史的發展，都是和新文藝有着很遠的隔離。這是中國文學史上一種最特殊的現象：產生在五四時代之後的新文藝，無論是怎樣地適應了時代的要求，却是全然棄絕了民族文學的傳統，若只從傳統的精神之點看來，這種通俗文學反是正統，因此易於為廣大的羣衆所接受；比起新文藝來，在思想方面，不用講，它們是更能支配着一般的小市民或士大夫階級；而在文藝形式方面，它們是和半封建的社會生活相應合。加之，在五四時期，作為「白話的」文學遺產，也不能把它們一筆抹煞。所以，就到了民國十二年（五四文學革命後之第五年），當胡適寫近五十年來之中國文學時，他仍不能不列舉

如二十年目觀之怪現狀和孽海花一類的東西爲民族的代表作。它們藉着在過去的文學史上的根據和在民衆間流傳的方便，成爲封建社會的文學的殘餘，保持着固有的地盤發展下來。

這類文學的存在，在社會上是不斷地發生着惡害的影響，而同時對於新文藝的發展也不能不說是一種阻礙。新文藝在最初的階段，爲獲得堅固的存在權，隨着思想上反封建的運動，一度會把它們作爲對抗的目標，可是這種對抗的明顯的意識是漸漸地緩和下來。因爲新文藝自身上的問題越來越複雜化了，都是刻不容緩地需要解決，理論的鬥爭必然地轉了方向；這事沒有絲毫的偶然性，新文藝在那個階段裏，其最重要的工作是在於自身的樹立和完成，而且顯然新文藝的領域的開展也便是傳統的勢力的減削。如果說直到今天新文藝的地盤並不見得怎樣擴大，而章回體的小說還是同樣地猖獗，這只是證實了後者的社會的根基的深固，不是一朝一夕的努力可以消滅得了的，也不是單獨地理論的鬥爭所能完成的；其次，五四

的文學運動是追隨着西歐資本主義國家的徑路的，不能不與真實的民衆越來越隔離了，這也是一個重要的關鍵；新文藝既不能使民衆接受和消化，民衆就不能不仰藉於那些惡劣的應該爲時代所淘汰的通俗的作品。

很明顯的是，有着十幾年的歷史的新文藝，已經成了新的貴族的東西，就是那由文言改成白話想樹立新平民文學時的最初的企圖，現在都得到了相反的結果。中國的廣大的羣衆的精神上的糧食，仍是由那些被新文藝努力者所輕視的通俗的作家們給養着，所以在中國若不想接觸這問題便罷，一經提出它，就得先要明白那些傳統的作家們是憑着什麼適應了廣大的羣衆的要求，怎樣地支配了那些人們的人生觀和宇宙觀，尋出它們獲得成功的緣由，並指摘出它們的惡害，即無異是爲新的大衆文學開創出一條路線。

但是爲什麼我不說是「大衆文藝的解剖」，而取用了這個意義含渾的「通俗文學」呢？則在我的意思是，可以從純然階級的立場而區分的真實

的大眾文藝，在中國是未曾存在的。我們的真實的勞動大眾多數是連字也不認識，只能聽說書，小唱或文明戲，看西洋鏡和連環圖畫，而這些是不能就稱為大眾文藝的。

通俗文學和大眾文藝是不同的；因為它們根本上不是為勞動大眾而製作的東西。通俗文學的主要的讀者是一般小市民，以及一部份在思想上的後的資產階級和小資產階級。這種讀者的層次，以階級的立場來看，是非常複雜的。至於勞動大眾所作為精神上的給養的小唱和文明戲等，不過是這種文學的一種翻版而更加惡劣化罷了。

在上層社會上流行的通俗文學，是現今勞動大眾的文藝的發源地，有着根深蒂固的史的發展的也就是這些普及於各種階級的通俗作品。我們若想從根底解決，便不能不先給它們作一個解剖。我確信，當一旦這種通俗文學換了新的面目出現在社會上時，如說書，如小唱，如文明戲，也必定隨之轉變，實際上在過去的數十年間這樣的轉變已不知有過多少次了。如

果這種對於歷史的發展的觀察是正確的說話，那麼我認爲這工作的方向也便是正確的，而且是有着無限的社會的意義。

二

這樣被定名爲通俗文學的代表作，從藝術性來判斷，幾乎可以說是惡劣的東西；但若從其發生及影響之社會的意義上講，特別是作爲中國文學的正統，它們應該在文學史上佔有相當的篇幅，而且不能說是不重要的篇幅。

從史的見地，這通俗文學是與過去數百年的文學相聯續，很難把它切成獨立的一段；但若追遡到太遠的時代，又不是這麼一篇文章所能完成的工作。現今所預定檢討的作品，其時期是從清末到現在，這其間應當有五
四以前和五四以後的分別；我們雖然同樣命名爲通俗文學，但在五四以前

它們被看爲文學的主潮的地位，其作品的價值也較高，因爲它們是相當地表現了社會的意義或政治的意義；雖然在傳統的精神上，在文學形式上，它們和過去仍有一脈相通之處，而它們對於當時的社會現狀，特別是對於官僚階級或士大夫階級，確實是下了痛烈的指摘和攻擊。這種作品以後是被稱爲黑幕小說；由這題名，可以理解，那是暴露社會的黑幕和政治的黑幕的。但也有一部份佔有相當重要的歷史的地位的作品，是薄於較墮落的，那便是繼才子佳人說部而起的所謂娼妓小說，不過這也不是毫無意義的東西，它們無意中揭穿了某一定的階級的生活。這種作品大概是最流行於當時的腐敗的知識階級。若舉出這一個時期的代表作品，則有我佛山人的二十年目觀之怪現狀，李伯元的官場現形記，東亞病夫的孽海花，漱六山房的九尾龜。

在五四以後，文學的主潮顯然是轉了方向了；而這一派的作品社會的意義也就越來越稀薄了，它們是成了不折不扣的封建的殘餘，傳統的支

持者，它們的功績遠不如它們的惡害。至於它們的讀者，也是日漸地減少，至少一切社會的進步的分子，是和它們隔離開了。代表這一個時期的作家和作品，簡略地可以指出，李涵秋的廣陵潮，不肖生的江湖奇俠傳，畢倚紅的人間地獄，張恨水的啼笑姻緣，最後是陳大悲的紅花瓶；論作品的性質，有社會的黑幕小說，武俠小說，以及半封建的戀愛小說。

社會的轉變決定了這一派的作品命運；它們早晚是被淘汰了的吧；不過在最近的過去，不，在現今，它們還是支持着，領有着廣大的讀者之羣；至少在目前，它們對於新文藝有着威脅，所以從事新文藝理論的人，就不能漠視它或取一種任其自生自滅的放縱的態度。

在未把這類作品一一解剖之前，我認爲有先說明中國的通俗文學特殊性的必要；這和西歐諸國的通俗文學比較來談，或者是極容易明瞭的。

現代西歐文化先進的諸國的文學，都是意識覺醒地隨着時代轉變着，對於藝術的認識與要求總比較地走着正確的路；因此藝術奉仕於社會的需

要，是不低於其他一切文化的建設；有時甚至被推崇為文化之最高峯。藝術成了社會的一種職業，並且是受着特殊的待遇為一般人所景仰的職業。藝術在社會上有着這樣發展的優越的條件，所以藝術的天才得以不致掩沒，而把藝術琢磨成尖銳的有力的社會改造的工具。但因為個人主義的天才的無限制發展的結果，使藝術成了帶着濃厚的哲學的氣味的深奧的東西，而與一般真實的大眾分離了。民眾不甘於精神的給養的缺乏，寧可不愛那些所謂崇高的而自己不能理解的藝術，也必要自己能夠理解的雖然是低級的東西。應着一般民眾的要求，通俗的作家們產生了，又因為在藝術的領域裏最為民眾日常生活需要的是文學，（我們暫把音樂拋開吧）所以就如偵探小說和戀愛小說之類通俗作品發達起來了，這些自然不是單純的文學的問題，更有關於那社會的經濟生活和科學文明的發達致成的階級的對立等社會條件的。但無論怎樣，在西歐文學的正統，直到現在尚不是這種通俗的作品。

中國的情形是和西歐完全不同了，藝術被視爲像是生活的多餘品，並不是絕對地需要，藝術家這種職工在社會上是沒有的。官僚或官場失意的文人兼了這職業。因此藝術不是民族精力的精華，而是民族精力的滓渣了。偶爾也有一些奇特的文人厭倦於仕途，獻身於學問的研究，而那必定是成了一個牧師似的社會的傳道家。一般民衆不用講，就連那處於社會的支配的地位的士大夫階級，對於藝術也毫無認識和正確的觀念；民衆自己雖然不斷地創造着歌謠或故事，但並不曉得那是有着什麼價值，大部份都失傳了；士大夫階級在得意的時候，唱些風花雪月的歌詞，在失意的時候，則大發牢騷，或是爲顯耀自己的才華，寫些浮華的文章，其實他們自己也看不起這些，說那是雕虫小技，不是人生正道的。然而可憐我們這個民族在幾千年中却只有這些代替了文藝，直到士大夫階級在詩詞歌賦各種形式上掉盡了鎗花，到了元朝才開始產生較新鮮的劇文學，創造和收集了些可看的故事。無疑義地，元曲也是詞的變形，但我以爲它影響於明清的

說部，是比其前的一切的散文文學更爲重要。明清的大部份的士大夫階級在文學正統上作了些什麼工作，我們暫不用管，只以我們現在的文學史的眼光看來，說部是應該算爲文學的正統，而且有着發展的前途。說部雖然也是出於士大夫之手，而那故事最初大都是屬於傳說的，爲民衆親切地理解着，帶着濃厚的通俗的意味，就是當它有了三四百年的生長的歷史之後，這特色仍未失掉。從說部發展起來的中國的小說總是通俗性的。這和在西歐因爲文學的崇高的發展以致與民衆隔絕才有一部份低級的作家適應着民衆的要求而製造的通俗文學，是截然不同的。

第一，西歐的通俗文學是表現着更顯然的階級意識，它的讀者的階級性是劃一的，因此它也就成爲有意地愚劣大衆的工具；而中國的通俗文學是沒有表現着那樣明顯的階級的意識，它的讀者的階級性是複雜的，因此它不能成爲有意地愚劣大衆的工具。第二，西歐的通俗文學，其所使用的文學形式，是和由古典主義一線相傳的正統文學的形式，沒有天上地下的

差別，讀者不必非以它爲精神上的糧食不可，只不過在其中更感到親切而已；但中國的通俗文學的形式，完全是民族之獨創的，和承受了西歐的文藝形式的五四後的新文藝是截然不同，所以新文藝難於搶奪了它的讀者。於是西歐的通俗文藝，大抵是朝生暮死的作品，時時產生，時時消滅；而中國的通俗文學，則往往支持了許久的時代，成了歷史上的作品的一部份，如清末的許多這類作品，現在還是不少讀者。由於中國通俗文藝的這些特點，它成了比在任何國度裏都更嚴重的問題了。

不過，中西的通俗文學，在本質上：其社會的意義，其獲得大衆的文藝方法，也是沒有什麼差別的；它們都是適應大衆的要求而發生，結果又是愚劣了大衆。它們的成功的神訣，是就着大衆的傳統的人生觀與宇宙觀製造故事，使這故事的可能性不與大衆的實生活相隔太遠，而大衆實生活裏夢想不到的慾望，在其中給以滿足，大衆接近它們可以忘却了實生活的穢惡，而得到麻醉；同時維持着大衆的興趣，不斷地使用着「滑稽趣味」。

就當大衆雖意識到那麻醉力，也仍覺着舒適。大衆在實生活裏，時時是憤慨社會的不公平，所以也時時地幻想，社會能把這種不平的事除掉，那有多麼好，於是通俗作家們便創造了一個故事，說除掉這種社會的不平並不是絕對不可能的；大衆有時是有着實生活裏不可達到的慾念，於是通俗作家們便體貼着他們的非非想，不顧一切的現實，幻想出一個能夠滿足他們的慾念的事件，而且還加上一番說教，指導他們如果能夠怎樣怎樣這種慾念是不難得到滿足的。

例如，比較地講，在歐美的低級的戀愛小說中，時常有像這類的故事：一個百萬富翁的兒女，戀愛上一個赤貧之家的兒女，其中經過無限波折，才能達到結婚的目的；與此相對的，中國有才子佳人的小說，反父母之命，媒妁之言，由自我的意志而獲得男女的結合，這在表面的形式上看，全然不同，而其社會的意義是一致的。在歐洲男女的戀愛雖是自由的，但因爲社會的階級性也就有了限制，一個百萬富翁的女兒，絕對不會

嫁給一個一無所有的貧民，但他們並不是沒有發生戀愛的可能，在某一方面（男和女）必是不可達到的慾望，而這種慾望的實現却只能在那些惡劣通俗文學裏；同時，在中國從前是絕對沒有自由戀愛這回事的，即使真地一見鍾情，也只得害單思病，而小說家却能給與你許多偷情的機會，並且給與你戀愛結婚的實現。

再說，西歐流行着偵探小說，不管如何驚人的強盜完成了怎樣超人的奇蹟，而結局總是法律得到最後的勝利；在中國則有類似的武俠小說，他們不但受法律的束縛，反是到處替天行道，自動地作了正義的維護；這因為現代西歐的國家，法制嚴明，縱無論怎樣奇特的案件，也不難得到個水落石出，表現了社會的安全性；但在中國，過去的統制階級，是比一切的強盜更可惡，喝着人民的血汗，却在剝削人民，在現實中尋不到正義，於是就不能不幻想出那白晝義務的俠客和義士。

總之，從任何國度的通俗文學中，我們是可以研究出民衆對於現實的

反抗以及其未實現的幻想的慾念。然而雖是民衆作爲給養的文學，也還是操在另一階級的代行人之手，所以由激極的鬥爭，就變成現實的改良，甚至現實的維護，創造出一些純幻想的故事和人物，安插在現實生活裏，緩和了鬥爭的情緒，成了愚劣大衆的工具。

爲說明我給與這種通俗文學的本質所下的論斷，我現在預備把中國近二三十年的通俗文學的代表作順序地加以解剖。

三

黑幕小說是暴露文學。但我們不能因爲給它安上了這麼一個較新的術語，就把它的價值看得太高。作爲一種藝術看，它是低級趣味的，它的暴露性，是下意識的，屬於主觀的指摘，而且是不澈底的。

這種小說發生於清末，是有着堅實的社會的根據。統治階級——即當

時的官僚階級——的腐敗，權威的濫用，以及對於人民的生活的剝削，是達到了最高的階段；加之，在外有新興的帝國主義的侵略，分割了中國的屬地，在內遍地有大批的匪盜，使這個封建的帝國落在風雨飄搖之中，使平和的封建的農村社會漸漸地起了經濟破產的形勢。可是造成這種破落的情況的，民衆是不負絲毫的責任，罪過全在吃着皇家的薪俸，爲民之父母的官僚的身上；一向民衆雖然受着他們剝削和壓迫，但只能服從他們，遇見貪官污吏，便忍氣吞聲，希望早日調換一個清官來。當實在被壓迫不過的時候，也許會鼓動起一場小小的風波，以打倒某一個官僚爲目的，一般地講，對於統治階級還是信任的。

最明瞭這種統治階級的官僚之不可靠，不是安分守己的民衆，而是與官僚處於同階級的士人。如果所有的讀書人，都變成了官僚，那將沒有人能揭破其中的醜惡，幸而還有一些仕途不利的書生，或是較有良心的優秀的份子，他們最初是取自善其身的放縱的態度，到了實在過意不去的時

候，才覺得只是放縱是不行的，非揭穿他不可了。所以在官場現形記的序文中就有着類似這樣的話：

「……若曰：是固可以賈禍者，我既不係社稷之輕重，亦無關朝廷之安危，官雖苛暴，而無與我之身；官雖貪黷，而無與我之資產，則亦聽之而已矣，又何必拂其心而撻其怒乎？於是官之氣愈張，官之焰愈烈。羊狼狽貪之技，他人所不忍出者，而官出之；蠅營狗苟之行，他人所不屑爲者，而官爲之……」

不過這種小說作者的動機，也不能完全說是光明正大的，其中也不免有妬嫉心作祟，而是針對着某一個私人，但從其表現上看來，那所寫的縱實際上是有些私人的背景，也絕不是少數人的特行，是可以作爲一般官僚的常態的代表。

因爲這種暴露是出自士大夫的同階級的人，那是被描寫得非常細微，可以說是針針見血，然而也就因此意識方面，就有着缺欠。他們在原則上

並不認爲有推翻這種官僚制度的必要，反之還是希望這種制度的前進和改良，和一般愚民之希望真龍天子和俠客出現的意識相差不多。

次於官僚階級的腐敗，當時最惹人痛恨的，是禮教倫常的破壞，以及社會上欺詐行爲的增多和巧妙化。帝國主義的侵略，使中國古封建的農村社會不能再安然地繼續下去，被外力所迫成的新的城市創設了，由城市裏便產生了新的小市民，他們領有稀薄的封建的農民氣質，受着更少的禮教的傳統束縛，既遇到競爭生存的社會，便自然地學得而施用了許多欺詐的行爲；這種社會由那保守的農民和禮教的書生看來，無異於地獄的再現。於是那憧憬着舊社會的善良的人，在驚異之餘，對於這些事件又感到一種誘惑，一般人民爲得到好奇心的滿足，像二十年目觀之怪現狀這種作品，就在社會上流行起來了。

這部作品，也像官場現形記一樣地，大部份仍是暴露了官僚階級的腐敗，這便是因爲無論新城市的小市民學得如何欺騙的巧妙的方法，却總有

着官僚作着他們的保護人的緣故。在官僚階級的腐敗之下，再加上一層小市民的獨特的活動，是二十年目觀之怪現狀的特色。如果說前者是純封建社會的產物，那麼後者便是半封建社會的了。

這種作品的形式，在那時多少是屬於獨創的。尋不到適當的藍本供諸模倣，所以沒有從前說部的故事那樣嚴密的連續性，只是生硬地把許多性質相彷彿的事件集合在一起。講到那寫作的藝術，不但是事物的一般化，甚至可以說是事物的拉雜化，文學的形象性是完全缺乏的。若不是藉着那所敘述的事件本身的趣味，恐怕作爲一部通俗的作品都是有愧色的吧。這書的材料，無疑地完全是一些現成的社會的事件，那作者只是如實地把它們羅列出來，並未經任何的藝術的潤色；我們幻想着，其中任何一個較有意義的故事，若是遇到哥果爾那樣的作家，是不難寫成一部「檢察官」或「死靈魂」的。可是數十本「檢察官」或「死靈魂」的材料，落在沒有藝術根底的中國作家手裏，却只能產生一部二十年目觀之怪現狀。這事實不但

證明了這種作家的藝術才幹的薄弱，同時是使我們看出他們對於社會觀察的膚淺以及缺乏深刻地藝術表現的企圖。

與二十年目觀之怪現狀的組織極相似的，是東亞病夫的孽海花，不過這書的局面是更屬於上層階級的；作者的企圖也比較地大一些，多少顯示了清末的政治上的場景，在這書改編的序文上，作者說：

「這書主幹的意義：祇爲我看着這三十年，是我中國由舊到新的一个大轉關；一方面文化的推移，一方面政治的變動。可驚可喜的現象，都在這一時期內飛也似的進行。我就想把這現象，合攏了他的側影或遠景和相連繫的一些細事，收攝在我筆頭的攝影機上。叫他自然地一幕一幕的重現。印象上不啻目擊了大事的全景一般。例如，這書寫政治，寫到清室的亡，全注重在德宗和太后的失和，所以寫皇家的婚姻史。寫魚陽伯余敏的買官，東西宮爭權的事，都是後來戊戌政變，庚子拳亂的根原。寫雅聚園，含英社，淡瀛會，臥雲園，強學會，蘇報社，都是一時文化過程中的

足印。……」

暫無論這個作家對於時代的考察和對於政治的見解是否正確，就是他的這些話，都是些騙人的。請讀者不要忘記，這序是寫在民國十七年，與寫作的日期相離好久了。這只是回顧中的說話，像是一個第三者的過份的贊評。東亞病夫，也和他的同時代的通俗作家一樣地，是以事件的滑稽趣味作了他的創作的中心；而且爲了趣味，他穿插了文人和妓女的色情的故事。

像這類的黑幕小說，一般人都認定是受着儒林外史的影響，這也許是不错的，因爲儒林外史與這類小說在本質上是相似的；並且作爲儒林外史的第一種特色，是諷嘲——中國式的談諧的諷嘲，而這些書籍也是同樣的。諷嘲，是一種尖銳的暴露文學的武器；在揭穿社會武器的時候，是必要利用它的。可是中國人的諷嘲，並不能達到最高的等級，常和談諧相混同，於是那也變成了通俗的趣味之一。

在孽海花裏，雖一般地多是談諧，而却也有着諷嘲，——屬於較高級的諷嘲，在這裏我想舉出一個例來：

就在開卷的第二回裏，敘述着襲定庵父子的軼事。據說定庵的兒子名孝琪。晚年貧窮了，所謂「家徒四壁，囊無一文」，於是脾氣也就壞透，時常「鵝床拍枕，呶天罵地」；可是一到晚上，溜入書房，靜悄悄地一些聲息都沒有」了。他的一個愛妾不放心，就偷着聽他在屋裏搗些什麼鬼，只見「裏面拍的一聲，隨着咕嚕了幾句：停一會，又是嗵拍兩響，又唧噥了一回。」他的妾忍耐住，闖不進門去，看見孝琪却道貌嚴然端坐在書案前，案上一邊是書，一邊是一個死人牌位，而且「他一手握了一支硃筆，一手拿了一根戒尺」他的妾問他：「這神主是誰的，好端端地爲甚要敲他？」他却爽然回答那是他爸爸的神主！

「這事不是有點奇怪嗎？可是襲孝琪倒也能夠說出他所以要敲他爸爸的很好的大道理來。他說：

「我的老子，不同別人的老子；我的老子，是個盜竊虛名的大人物。我雖瞧他不起，但是他的香火子孫，遍地皆是；捧着他的熱屁當香，學着他的醜態算媚。我現在要給他刻集子，看見裏頭很多不通的，欺人的，錯誤的，我要給他大大改削，免得貽誤後學。從前他改我的文章，我挨了無數的打；現在輪到我手裏，一施一報，天道循環，我就請了他神主出來。遇着不通的敲一下；欺人的兩下，錯誤的三下，也算小小報了我的宿仇。」

這諷嘲是帶着一種豐富的文學的形象性，可是在這類的作品中並不多見，普通只是一些通俗的談諧而已。暴露文學放棄了諷嘲的有力的工具，已經是決定了它的價值的等級了。

黑幕小說，從其社會的意義講，還是有發展下來的必要的，可是其後並不再有這類的較好的作品了。

四

官僚階級的腐敗，也許是最盛於清末，逼得那「官雖苛暴，而無與我」之身；官雖貪黷，而無與我之資產；」的士大夫，都挺身而起，作着本階級的反叛的工作了。但官僚壓迫和剝削民衆的歷史，恐怕是幾千年也不止吧，那麼，在士大夫未行指摘之前，民衆自身是把他們的痛苦表現在怎樣的文學形式之上呢？

我想，這就應當舉出武俠小說爲代表的。

幾乎在中國一有說部，武俠小說便流行在民間了；它的歷史是頗爲悠長的，甯可說到了清末以後，這種作品已不多見，偶爾有一兩部也是毫無價值的惡劣的東西，最後的而也比較流行得廣大的一部是不肖生作的江湖奇俠傳。但純武俠小說在現代雖已少見，它在通俗文學上的影響並不停

止，每一部通俗作品裏都製造出一兩個俠客義士作爲點綴，甚至連戀愛小說中的主人公，有些都是武俠化了的。

武俠小說在中國所以流行而發生着嚴重的社會的影響，並不只是趣味的關係，因爲沒有一本這類作品是單純的俠客的傳記，它總是錯綜地表現出中國的社會，以及一般民衆的痛苦與欲念。我們若說過去的武俠小說時常是整個的中國社會的縮影，這話並不爲誇大。不過武俠小說雖有着現實的基礎，而完全不是寫實的，反之，倒是純幻想的羅曼蒂克的東西。

和黑幕小說不同，武俠小說是非暴露的，它提示出許多社會上的不義的事件，却不想給與實際的解決，而信任欲念之無現的發展。表現在文學上的這種放任，是和民衆在實生活裏一樣；他們受着貪官污吏，皇親國戚，以及土豪劣紳的重重的壓迫，而他們並不想從根本上推翻這社會的不良的制度，以獲得自由的生存；他們還是信任着剝削者，希望他們主持正義。他們看見實際上的惡官僚，幻想着不私不貪的清官；他們看見狼狽

爲奸的鄉紳，却幻想出那扶貧濟危的忠厚長者，總之他們在黑暗的現實中，妄想地建出了天國，使善與惡均得到他們應得的收場。

所以民衆首先在幻想中創造出來的，不但是忠君愛民，而也是斷事如神的清官，把一切優越的條件和超人的才幹賦與他，使他成爲惡勢力的強敵，例如歷史上傳說的包黑子就是這樣被創造出來的人物。然而一兩個清官的能力和用處，是小得很的，縱使他神化，白天斷陽，夜間斷陰，也不能消除整個社會的黑暗，而且清楚像包黑子類的清官，是百年不遇的事，所以在官僚上不能太多幻想，應創造出另一種人物爲民除害，這就是俠客與義士，他們憑着自己的武藝，體力與正直的心，作了社會的義務的監督。

在黑暗封建的社會裏，民衆每遭遇到或目覩爲法律所不能制裁的非正義的事件時，他們並不曉得由於自身的團結而造成一種不可抗衡的勢力，也並不想在根本上求一個解決的方案，只是任着自己的激憤，作出個

人主義的英雄的行爲。如果真是一個體力較過於常人的，或是真的學得了一點技術，在某種機緣上，藉着民衆普遍的同情的擁護，他也許能夠作出反法律的正義的行動，而結果逃掉法律的制裁。這種特殊的個人的行爲對於一般善良的民衆，簡直是一種理想的實現。

社會上這種特殊的個人行動，供給了民衆的幻想的發展，起初只是飛簷走壁的俠客，便能解決問題，所以當作法外的人而創造，及至現實的束縛，加強起來，個人的行爲無論如何逃不出法網時，民衆使清官和俠客結合在一起，一面給他們超人體力，一面更給他們法律的保障。因此最初的說部是如水滸那樣占山爲王而國家也無可奈何他的反叛，到後來便全是如三俠五義式的俠客兼皇上的護衛官了。

武俠小說的這種轉變，士大夫也負着重大的責任；大體的故事雖是民衆的傳說，而集合起來寫成一部能流行的書，是要經過士大夫的手筆。他們和真實的民衆的意識不同，他們知道社會的不平，但並不切身地感到痛

苦。民衆爲解決他們的痛苦，縱使其幻想的人物成爲反叛，也無所顧忌，士大夫則不然，他們不敢反抗皇家，在忠君的原則下，俠客義士才能存在，否則其個人的任何正義的行爲都大逆不道的。不只這種忠君的原則，士大夫輸進武俠小說裏，其他封建社會一般的道德觀都盡量地容納在裏邊。以忠臣和俠義作爲榜樣，他們把封建社會的傳統，傳給民衆。藉着故事的興趣，附加在主持正義的人物上，這種傳達是收到極有力的效果。

本是可以成爲民衆對現實之反抗的表現的武俠小說，因爲民衆鬥爭意識的缺乏，因爲士大夫的渲染，就成了欺騙民衆的讀物了。在其中民衆只能得到麻醉，爲一種不可實現的幻想欺騙着，安分守己忍受現實的痛苦，而空空地期待清官和俠客的突降，把一切對惡的反抗心緩和了。

這種讀物反映在社會上的惡影響，是加強了封建社會的存續力，就當實際上封建社會已開始崩潰的時候，它仍然捉握住一部份無知識大眾讀者。中國民衆，直到民國初年，還在希望真龍天子出現，擁護着那能爭慣

戰和私人品行較佳而每日從事大批地殺戮民衆的工作的軍閥，這能說不是這類讀物的影響麼？

武俠小說的發展，是這樣地漸漸脫離開現實的基礎，結果只剩下了一種麻醉的幻想，毒害着民衆了。當民衆一經發覺這種讀物給與他們的希望，完全是欺騙的，自然地對於它們的熱情便冷淡下來；雖然過去歷史上傳下來的遺作，不能阻止其流佈，而也不會再熱烈地要求新的作品的產生了。

同時在作者方面也遇到無限的困難。從前有民衆藉着實生活的事件，撰造出的傳說，作者一加收集或編排，便能寫成一本大書，現在民衆已沒有再創造這種傳說的心情，作者失掉了故事的根據，只憑空想，很難以圓好這個扯天的大說。忍着困難寫出來，也不會怎樣精彩，而其影響的限度，更是無限地縮小了。

舉江湖奇俠傳爲代表吧，無論據一般傳聞說，那是在中國社會上怎樣

地流行，其實民衆對於它毫無感應已是顯然的事實了；它的影響的範圍，只是未成的兒童，對於現實毫無認識的十七八歲以下的兒童。

兒童是比民衆更容易欺騙的；民衆在文學上要求現實，兒童則能全然滿足於幻想；任何拙劣的作家，比兒童的知識更豐富是不成問題的，再加上一些圈套，兒童就更當作真地相信了。在江湖奇俠傳裏。當作者不能自圓其說的時候，他便成心搗鬼了。下面這樣故意騙人的話語，是隨處可見的：

「……且慢。在下寫到這裏，料定看官們心裏，必然有些納悶；不知常德慶畢竟是個什麼人，如何來待這般湊巧！這其間原委，也正足說來話長。而且說出來，在現在一般人眼中看了，說不定要罵在下所說的全是面壁虛造，鬼話連篇；以爲於今的湖南，並不會搬到外國去，何嘗聽人說過這些奇奇怪怪的事蹟，又何嘗見過這些奇奇怪怪的人物？不都是些憑空捏造的鬼話嗎！其實不然；於今的湖南，實在不是四五十年前的湖南。祇要

是年在六十以上的湖南人，聽了在下這些話，大概都得含笑點頭，不罵在下搗鬼。」

其實不要「年在六十歲以上的湖南人」，凡是一個稍有判別力的任何地方的成年人，「聽了他這些話，都得含笑點頭，罵他是搗鬼」的。只有兒童，或者會相信這種欺騙吧。

江湖奇俠傳對於兒童的影響，是有着顯然的史實可考。前幾年在上海和香港的報紙上，記載着這樣的事蹟：三五個兒童，平素喜讀劍俠小說，以致夢想去學道；於是瞞着家庭，拿學費當路費，買了船票要到峨嵋山去。因為一個年幼的兒童，不忍離家，放聲哭泣，才被發覺，結果被父母領回家去。

在這幾個特殊的兒童的心中，書的影響是太大了，不但支配了他們的幻想，簡直要實際行動地表現出來了。旁的兒童們，或者沒有這樣的信仰，但他們日常的幻想，完全為其所支配着，是不容否認的事實吧。無論

那一個人，請試同讀過這種書籍而影響也較深的兒童談一談看，你將費了許多的口舌也難以使他們不相信書中的事實是可能的。

但像江湖奇俠傳這種書之影響與兒童，決不因爲它是有着兒童文學的特質，武俠小說的讀者由廣大的民衆轉到只限於無教養的兒童上，不過是證實它的墮落而已。

由上列幾點我們可以看出今昔武俠小說的不同，並證實它的墮落：

第一，從前的武俠小說雖不能對於現實的問題給以正常的解決，但仍提出現實的問題來，表現了民衆的真實痛苦。如今的武俠小說，幾乎連實生活的痕跡都沒有了。

第二，從前的武俠小說，其構成是由許多現實生活的插話聯繫着，中心的趣味也是在這些插話上。如今的武俠小說，完全成了俠客義士的傳記，毫無內在的聯續性。

第三，因爲趣味中心的轉變，因爲現實生活的缺乏，過去武俠小說所

保持的盡量接近現實的態度，如今已保持不住了。於是主人公只能飛簷走壁，已不夠維持讀者的興趣，武俠變成了劍仙，真實性喪失殆盡。

第四，能流傳至今的過去的武俠小說，在文字上都有相當的成功，其所使用的語言是適合於故事之本質的封建的語言，如今的武俠小說，是毫不注意文字的修飾，而且語言性和故事性也失了調和，惡劣到不堪卒讀的地步。

不過，這種種墮落是根本由時代決定了的，武俠小說在現在的中國社會上，已是無法復興的死亡的文學形式了。

五

幾年前有一位先生編了兩三本五四後的新小說選。根據這選本，其後另一位先生作了一個統計，說其中百分之七十五是寫戀愛的，於是慨然於

新文學的內容的單薄，並證實了其所以不能與傳統文學的銷路相對抗的根源。

這統計是正確的，然而對於這現象的解釋是錯誤的，那不能作爲加罪於新文學的理由。一切的文學的表現，是不能離開時代的一般思潮而得到正確的理解：五四的時代思潮，主要地是屬於個人主義的，站在個人的思想與意志的自由解放的立場，清算過去的一切，以推翻封建社會的傳統爲勝利。在許多社會的革新之中，爭奪性愛的自由，也是最主要的一點；所以這自然地要反映在文學上。五四後自由戀愛的獲得，成了青春的勝利的歌；在另一種更重要的社會的意識未覺醒之前，這歌聲是要不斷地唱着。而且五四後的新文藝，繼承了西歐資本主義的文藝的傳統，學得了許多戀愛的新的表現法，那對於中國的青年成了一種誘惑。

戀愛或性愛的題材，在任何國度的文學上，都有着不成比例的大量。有人分析屠格涅夫的作品，得到一個結論，說屠氏沒有戀愛題材寫不出小

說來。屠氏只是西歐文學的一個代表的例，並不怎樣奇特的；法國文學在兩性關係的研究上的特殊的發展，凡是有文學常識的人，該不會否認的。

把戀愛的作品，看爲是單純的兩性的性關係，是膚淺的看法。戀愛這事件，有着嚴重的社會的意義，而且也總是表現着嚴重的社會的意義；和穿衣吃飯在生活上有着同等重要性的事，焉能不成爲一種重大的社會問題，而反映在任何民族的文藝上？從戀愛題材的本質，從各自取用戀愛題材的方法，我們不難看出一個社會各種結構的形象。過去的西歐的作家，把戀愛題材作爲人性的研究的代表的事件，遠隔開戀愛所牽連的種種重要的社會問題，以致使戀愛一般化了，那表現也就變成矇矓的，失掉了它的中心的意義。於是戀愛的題材成了濫調，而爲人所厭棄。這和在中國的情形稍有不同的。

真實的戀愛題材在中國幾乎可以說是沒有的，因爲數千年的中國封建

的社會根本就沒有戀愛這回事。人生中這麼重大的一個問題，是被旁人所決定自己只信任着命運。這制度的弊害似乎很容易理解，可是長期地爲宗法的說教維護着，利用人類的羞報的弱點，這制度延續下來，甚至成了天經地義的原則。

對於這制度的意識明顯的反抗，而反映在過去的文學上的我們很難尋得到，不過，另一種調和主義的婚姻制度似乎早已表現在說部上，例如，武俠小說中的俠義士，男女配合，大抵都是彼此先見一面。更由武藝的比試，才定終身，在這種場合，一向是雙方滿意的，作者給他們配合得適當。像這類公平的月下老人的作者的態度，無形中是表現出他雖然看清封建的婚姻制度的不良，而又不敢澈底地反抗它，在父母之命媒妁之言的原則上，加上當事的男女的同意這附帶的條件。這種通融辦法，在實社會上或者也不是絕對沒有的吧。但這不夠解決問題的，人類常態的性愛的要求，不因此能得到少許的緩和。

這樣，在我們過去的文學的領域裏，便不能禁止有表現純性愛的作品產生了，然而，因為是在沒有自由戀愛的封建社會裏，這性愛的表現，是取了極特異的方式。若概觀地講，即：一種是表現在才子佳人小說中的戀愛方式；一種是表現在妓女小說中的戀愛方式；間或也有一二特例，如以紅樓夢而說吧，那是超於前兩種方式的，而且更明顯地表現出對於封建的婚姻制度的反抗。可是紅樓夢沒有得到較佳的後繼者使其進步的發展，終於和濫調的才子佳人混同在一起了。

給以上兩種方式的，性愛的作品，在文學上打下根基的，是元曲，那有名的西廂記是才子佳人小說的代表作，其次，元曲選中的十分之四的篇幅，都是妓女戀愛的故事，不過在後一種，較近地還可舉出花月痕來，它是直接地對於九尾龜之類的小說發生着很大的影響。

這兩種性愛的方式，雖然表現在文學上是那麼地不自然，實際上却是仅有的方法了。所謂「才子佳人」者，一面就是秀才書生，一面就是千金

小姐，他們在封建社會上本是屬於門當戶對，有着結合的可能的，但只缺少一個自由意志的戀愛。而且往往這雙方一見傾心的戀人，並不能就可以結成伴侶，他們若守着傳統的規則，唯有把這秘密隱藏在心裏，令其自生自滅；反之若是性愛衝動到不能再為傳統所束縛的時候，他們就得拿出勇氣，冒險作一次偷香竊玉的工作。這種事在沒有自由戀愛的社會上，非常地帶着一種誘惑性，大概是很風行一時。把那有着漂亮女兒的父母或假道學先生除外，恐怕有很少的人不在這種風流事件上感到痛快。青年人不用講，大多數的老頭子也必定是頗喜歡偷着讀這種故事的。但因為實際上才子佳人的方式並沒有多大的變易性，表現在文學上也不便會弄出怎樣的花頭，是必成爲千篇一律的了。

我想請讀者注意的是，這種作品在其發生時，也不能說是完全沒有社會意義的，它是不滿於封建的婚姻制度的表現。沒有父母之命媒妁之言的婚姻制度，是不會產生這類作品的。受過新思潮的洗禮的現時代的人，對

於這種東西，有時是要覺着滑稽，不再受強烈的感動了。可是就到如今，中國社會上還有着無數的人羣，是沒有獲得自由戀愛的權利，所以讀着這類作品，仍能感到欣悅。那從才子佳人小說一線發展下來的鴛鴦蝴蝶派，其所以還能流行，也便是因為有這麼一大羣的讀者的關係。

與才子佳人小說差不多同時發生的，也是表現性愛的，是妓女小說，這比才子佳人的偷情，是更明目張胆的自由戀愛，在封建社會裏，妓院是唯一的自由戀愛的場所。才子佳人的自由結合，步驟是神速的，由定情而至成姦，雙方並沒有多少認識，差不多還是陌生的人，表現不出真實的戀愛的各種階段。加之，這事件裏是含着一種危險性，遠不如在妓院裏來得自由。封建社會的妓女，一般地雖也是以金錢為目的，但她們並不完全失掉自由選擇丈夫的權利，特別是那些較有姿色而有積蓄的特殊階級的妓女。從這一點上講，在封建社會上，有些妓女的確是比許多大家閨秀更自由得多了。

不過，一般妓女小說上的表現，我們不可信爲是真實的，其中不少欺騙的成份。主要的一點，就是妓女的詩化和美化，而對方的男性的癡情化。這是按照作者的希望創造的結果。爲使男女雙方成爲真實的戀愛的對手，一面把妓女的知識和情感提高，一面把那用金錢放縱肉慾的男性的心理嚴重化，使雙方站在平等的水準上，才好開始戀愛的場面。所以即可以作爲戀愛之主人公的妓女，大抵多是出自名門，有着可憐的淪落的身世，不但多情善感，而且工於詩詞，正合了青年文士的要求的程度。於是也就和才子佳人的小說內容相差不多。

對於這兩種封建社會的戀愛方式，我們萬不能疎忽過去的一點，卽，那是完全屬於有開階級的一小部份人所能享受的特權，民衆絕對與此無緣的。一般民衆在實生活裏既無真實的戀愛生活，所以也就沒有戀愛的表現；因爲他們對於任何種事都是單純的，才子佳人式的花頭他們設計不出；同時，他們也沒有金錢和才情足以感動或獲得一個名妓的愛，像賣油

郎獨占花魁的事，是絕對稀有的例子。

因此關於民衆的戀愛生活，我們看不見文學的表現，那在實際上本就是缺少文學意味，我們所能聽到的，多數是從社會的祕密中不得不洩露出來的姦殺的故事。由此，另一種論斷我們也可以得到吧：是否戀愛這事在封建社會裏只是極小部份的人的一種特權呢？

才子佳人小說和妓女小說繼續地成了中國戀愛文學的方式，在通俗文學的這一線上，直傳到今日的張恨水，在他的前期的代表作春明外史裏，也還多少有着妓女小說的原素。既至他的啼笑姻緣，看不見這種影子了，然而那愛情也是由金錢購買來的。

啼笑姻緣所表現的戀愛是複雜的，必然牽連到許多現今存在着的社會問題，不過他也和一般通俗作家一樣地是處無意識的狀態中。從這作者時洩露出的意見中，我們不難斷定他是封建社會的支持者，他對於現代社會的認識是和受些教育的一般小市民相等，他藉着純幻想的故事給小市民

在實生活中的欲求以滿足了。對於張恨水的作品，以及他的社會的影響的分析，將佔去較多的篇幅，現在只能列在我的預約之內了。

六

我在開頭上說，通俗文學的問題，並不能算是新文藝本身上的問題。但是它和新文藝有着不可切斷的葛藤。它作爲一種文學的傳統，在現代社會上支持着它的發展，它不能直接地打擊新文藝，已是無疑的了，但它間接地妨害着新文藝的發展，減削着新文藝的讀者。爲使新文藝在社會上獲得廣大的羣衆，擴大它的影響，新文藝的理論研究者，必須負起這解剖的責任來。而且作爲文學史上的問題，這也頗有重大的意義。

現今，誰都曉得，這是一個非常嚴重的問題了。但我們不能只把這嚴重性，放在口頭上或是放在他種文章中的附帶的筆頭上，應當把它看爲是

一種重大的工作，專門的工作。

我自愧得很，本文只作了一個原則的分析，沒有深進到各個作品的解剖。我想，我在這篇文章裏，提出幾個意見，是可以作為後來者的參考的吧。第一，通俗文學在過去即是民族的代表文藝，它比那更上層的士大夫的文學，更能表現了時代的意義，也更表現了現實給與人民的壓迫和痛苦，不過，它的製造者總缺乏對於社會認識的明顯的意識，所以容易流為濫調。第二，通俗文學在其發生時，是對舊社會的反抗，但它不能隨從時代的步驟，結果反成了對舊社會的擁護了。第三，通俗文學，其作者的思想和情感，是絕對適應着民衆的需要，求給以不正確的教訓的意味，操持在士大夫的手裏，便成了對民衆輸送士大夫階級的意識的工具了。第四，通俗文學，是根據民衆實際生活上的空想的羅曼蒂克的作品，把民衆在實際裏不能實現的欲念，在文學上給以完成，而普遍地用一種滑稽趣味維持着。

從對於通俗文學的理解，我們可以反證新文藝在現社會上不能領有廣大的羣衆的原因，而決定其所應取的路。若是牽連到新文藝的大衆文學的建設上，更可作爲一個極有意義的參考。過去的通俗文學是以其內容的中國思想開創出它的形式，則今日主張利用章回小說而製造大衆文學的人，無需多加說明，那是陷於怎樣誤謬。

這研究現在作爲一個起點，其中所提出的問題作爲未解決的問題，希望不論站在任何立場上的研究者，不要意氣用事，平心作真理的探討。而且更希望把這些問題的重要性，宣傳廣大，能使多數的研究者在這方面努力。

（附帶聲明：此稿草成，曾得諸好友的幫忙和指教，作者對他們表示無限的謝意。）

研
究
的
斷
片

中國人的幽默

我曾說過中國民族是不適宜於幽默的民族，因為一切所謂文學，歷代幾乎都是把持在士大夫階級的手裏，而士大夫階級的氣味是最反幽默的。間或在平民的文學裏，我們可以看到類似幽默之類的東西，但那與其稱爲幽默不如稱爲談諧更爲適當，因爲在這種談諧裏是包藏着一種下流氣，比起我們普通稱爲幽默的智慧的隱喻，是不可同日語的；反之，這種談諧倒是與一般雜耍場中的相聲那種下流的貧嘴是極爲接近，也許現今流行的相聲就是從平民文學中的談諧發展起來的吧。

在平民文學裏，這種談諧爲了維持讀者的興趣時常是非常不適當地硬插進來的，嚴格地講當是有害於藝術的完整，不過當我們明白了作者的用意時，也就不甚苛求，而不妨隨着作者笑一笑，至於那些普通的讀者，若

讀到像這種地方時，他們是會哈哈大笑的。

在「三俠五義」這類書中，這種例子也頗不少；爲明白中國的談諧倒底是怎樣的東西，我們舉出一兩個例來看吧。在第三十五回書中，寫到馮君衡瞧了他的表妹一眼，於是作者就談諧地解釋起來了：

「他這一瞧直不是人，是人——沒有那們瞧的。往往書上多有「眉眼傳情」，又云「眉來眼去」。仔細想來，這個眉毛竟無用處，眼睛爲的是瞧；眉毛跟在裏頭，可攪什麼呢？不是這麼說嗎？要是沒有他，真磕碜。就猶如笑話上說的——嘴合鼻說：「哈，老鼻呀！你有什麼本事，竟敢居在我的上頭呢？」鼻子答道：「你若不虧我聞見，你如何分的出香臭來呢？」鼻子又合眼睛說話：「哈，老眼哪！你有什麼本事，竟敢居在我的上頭呢？」眼睛答道：「你若不虧我瞧見，你如何知道好歹呢？」眼睛又合眉毛說話：「哈，老眉呀！你有什麼本事，竟敢居在我的上頭呢？」眉毛答道：「我原沒有什麼本事，不過是你的配搭兒。你若不願意我在你上

頭，就挪在你的底下去。看你得樣兒不得樣兒。——馮君衡他這一瞧，真是把眉毛錯安了位了。」

這像一切的下流的貧嘴一樣是變相的罵詈；同時也像一切下流的貧嘴一樣，這罵詈若細加琢磨，是並不十分適當的。從這種談諧中可以看出平民文學中的士大夫氣，因為罵人已經罵得巧妙了，而這種士大夫氣，就是一般無教養的平民也很容易接受，或者換一句話說，很容易受到傳染。所以說中國社會上流行的相聲的玩意兒，最初是平民從士大夫學得來的，大概沒有什麼錯誤；不過一到平民的嘴裏，就越來越下流，結果成了十足的下流的貧嘴。

像從這樣的談諧裏我們可以看出一個原則，即用談諧來掩飾了罵詈，成了我們所謂的「挖苦」或刻薄，這笑也不是好笑。但有時雖同樣還是不脫刻薄氣，而不是作者故意編排出來，只藉着風俗人情的描繪，作成的談諧的例，也是有的。這在「續小五義」的第九十三回中，寫窮爺爺打搨的

一段，最爲描寫得活現。原文雖較長，但爲想說明中國人的幽默的樣式，是必要引過來的。

「單說這窮人困苦到這般光景，還有什麼心腸打播？皆因教大家督促，實出無奈。……他替馬龍着急，心內想着一比勢，他身後有一個人，就教他肘了一個劬斗。那人扒將起來，搗着前胸，「噯呀，噯呀」的哼哼說「朋友！你看天到這個時候，也該找找去了。你瞧我們這些人，看完了打播，回到家中全都有準飯。似乎尊駕，你得現去找去；若要過了時刻，誰能與你預備那麼現現成成的，我說的是好話。」

「把這位爺說得氣往上一衝，說：「你管去找不去找，與你何干？」那人說：「我本就是勞病，你冲着我心口給了我一肘；你不管我受得受不得！你看，膈熱鬧的人甚多，誰象你帶比架勢的？真有本事，上去與這位台官較量較量；真能把這個台官像我似的踢他個劬斗，就是一千兩；打他一拳，也鬧五十兩，換換衣裳；這是何苦哪！」窮人說：「我不愛換

衣裳，你管不了俺的閒事！」那人說；「我是管不了。別的話沒有，我上你前頭站着去。」

「可巧窮人又看見馬爺打出去一拳不到家，自己又一比勢，說：「要是這樣，可就打着台官了。」砰的一聲，又打在那個人的後心上。那人嘍呀一聲，往前一栽，要不是人多，幾乎也就栽倒了。」

「那人回頭惡狠狠的說：「窮鬼！你窮瘋了罷！我前後沒躲過你去。既有這個能耐，何不上去露露臉去？就會欺服我呀！」窮人說：「我是替那個朋友用力。」那人說：「你再替那人用力，我就死了！你是好朋友，上去！」窮人說：「我上去就上去！可惜我如今衣衫襤褸！」那人說：「不在衣衫；真有本領，人家給你換衣服。就怕你不敢上去。」窮人說：「被你說得我倒只得上去了。」那人說：「很好！」窮人看了看自己衣服……還是不肯上去。

「那個被傷的，本是個壞人；暗暗約會了十數個人，把窮人往起一

擠，大家一着手，齊聲一喊，說：「窮爺爺到了！」就把那個窮人擠上台去。……」

在這里似乎沒有作者自身的刻薄，而是寫到下流貧嘴的人，文章成了談諧。若比起前例，是稍稍有些差別，然而也是大同小異吧。

中國人的這種談諧，在現在的文學上也還延續着，只是換了一個名稱，叫做幽默了。不過幽默總脫離不開下流貧嘴，其前途是頗為危險的。

紅樓夢之謎

——紀念亡友趙廣湘——

只有中國民族能產生像「紅樓夢」這樣的書；而同時却也只有中國民族對於一部藝術品會生出那樣的曲解。

「紅樓夢」已有一百多年的歷史，可是一百多年來他是生存在黑暗之

中；這不是因為人們對於它的冷淡，反是因為對於它的超限度的熱心了；在表面上它雖然彷彿是獲得了空前的榮幸，使那一向視文學為雕蟲小技的封建社會的文人或學者苦心地給它作了「索隱」，甚至產生所謂「紅學」，但那工作是與它的自身無關的，而是更加轉移了人們對於它的應有的認識。真實的藝術，也和鐵似的現實一樣，它自己會講話，會在大眾之間發生着影響。

這部書確實領有了多少讀者，真是難於統計的——一個驚人的數目必定是有的吧！而且每一個讀者，是怎樣受着這書的感動，我們也無從測量，只是由我的記憶所及，在一二十年前，我們在報紙上時常可以發見類似這樣的記載：一個青年讀了「紅樓夢」，爲林黛玉而發癡，以致於昏迷顛倒斷送了生命。的確的，在一個極長久的期間，「紅樓夢」對於青年讀者，是變成了一個魔法師，一個妖婆，一個吸血鬼。有經驗的父老們，是要禁止他們的孩子讀這本書的！可是這種嚴重的社會的影響，並不爲

「附會的紅學」家們所注意，他們仍是牽強附會地影射着武斷着，使這部巨大的藝術成了中國民族的稀有的謎了！

到了五四的時代，文學一般地開始了一個新的黎明，特別是白話的文學，得到了特殊的優遇，於是「紅樓夢」就被文學革命者們看爲寶貴的文學遺產了。「附會的紅學」是被科學化的新的考證所打倒，傳統的謎被剝去了一層皮，可是他們停止在那裏，並沒有前進到真實的文學的研究；其社會影響的惡害，仍是沒有爲人所注意。所以若不是中國社會根本上起了幾次激劇的變化，「紅樓夢」恐怕還是繼續地作着殺人的兇手吧。

在這裏我願意提供出一段私人的報告。我確信，讀者們由此可以理解在某一個階段上「紅樓夢」是怎樣地魅了那些進步思想的青年，而他們對於這書又是懷了怎樣誤謬的見解；這見解從中國文藝批評的發展上講是新的，而其實還同樣是腐舊的，幾乎是與「附會的紅學」有着同樣的誤謬。約七八年前，我們有幾個朋友一起停在東京，多數是學文學的，只有

一個是哲學。那便是「靜靜的頓河」的譯者，而也就是如今我在紀念着的亡友。他是生長在北方的——個鄉村裏，家裏是一個小地主，他雖然很早就到了城市裏來求學的，可是他始終沒有染上現代都市人的氣味，在他的血脈裏永遠是流着農民的血液，而他受的封建思想的惡害，至少在我們之中也算是最深的。我不願按照俗例，無實證地讚頌他的天資，但在我們幾個最親愛的朋友之間他是一個思想上的權威的事實，無論如何我也不能抹煞的。在他本職的哲學的研究之外，他也非常嗜好文學，特別是對於英國文學，狄根斯，賽克雷，伊麗奧特，就不用提莎士比亞或伊麗沙白時代的許多詩人了，都是他的得意的作家。對於中國文學，他不知道什麼，但只有這部「紅樓夢」却是他的「命根子」！他，還和我們中的一個朋友，當時被我們稱爲兩個「無聊鬼」，兩個病於「紅樓夢」的「無聊鬼」。他們澈夜地讀它，一再返覆地讀它，談話的題目也總是它，這樣延續了有半年以上。他們對於「紅樓夢」的熟練，使你驚異，不管你翻開任何一本，從任

何一段上讀出一句，他便可以流暢地背誦下去。

當然，他們是遠遠地超過了那種因「紅樓夢」而發癡的階段了，但我總是疑心當他們讀到書中的感動處，他們能否抑制住心靈的顫抖；無論他們怎樣隱藏，那書對於他們的生活，對於他們的精神狀態的影響，是朋友們都可以一眼看穿的，「紅樓夢」書中的世界罩住了他們的實生活。

經過了一番像這樣的「紅樓夢」的熱狂之後，請想，他們是怎樣地理解這書呢？我的亡友，那個善良的農民之子，那個有教養醉心於西洋哲學的青年，其後在給我的一封信中，開頭却這樣說了：

「××，我實對你說吧，我也想學甄士隱，賈寶玉等去當和尚去了！」

當時我們雖然相隔有數千里之遠，我確信他這話不是一時的發作，我很能理解在一個深受封建社會的毒害的人的心靈上，「紅樓夢」這書是能夠發生怎樣的魔力。但他所得的這結論，還不是一個庸俗的普遍的例子，那是由於一番玄學的不適當的思索而成的。他的意見自然沒有什麼稀奇，

可是那給我們一個證例，——在某種階段上「紅樓夢」是發生了怎樣的影響。

我的朋友在引了一大段哲學家 Spinoza 的話語之後，他更繼續解釋着說（我照原信一字不動地照抄在下面）：

「……一個人的苦樂全根於他所愛的東西的性質，如果他所愛的東西是有限的，一定將免不了痛苦；因為有限的東西免不了死亡，免不了為他人所佔有，這都是釀成痛苦的根源。就是在沒有死亡，沒有被他人佔有的時候，也怕將來是要死亡或被他人所佔有，因而生出畏懼，惶恐，嫉妬……等種種情緒，擾得心境不安。但是人世上有沒有所謂無限的東西呢？在我實在是尋不出一樣來。那末，我們要避去痛苦，只好滅絕愛情，毀除欲望，而寧可作成個無知的木石。一個人有了這種覺悟，便是所謂「看破凡塵」了。（老子把「使民無知無欲」作為最高的政治理想，恐怕也是這個意思吧！）懂得這個意思，便明白「紅樓夢」的真味了；懂得這個意

思，便明白甄士隱和賈寶玉爲什麼要出家了。而「紅樓夢」的價值，就在寫寶玉得到這種覺悟，寫得十分自然，是經過許多痛苦折磨後幾乎不能不走上這條路上去。

「第一回中，甄士隱失去愛女，家宅被燒，正在痛苦連天的時候，在街上遇着一個和尚，那和尚唱着什麼「好了歌」，待士隱問，「好了，好了」地唱些什麼，那和尚說：「好便是了，了便是好；若要好須得了，若不了便不好。」試想這和尚所說的「了」，是什麼意思呢？他在上邊說，人人都羨慕神仙，但都是忘不了這個，忘不了那個，可見「了」字的意思是「忘了一切」，換一句話說，就是滅絕一切慾望，對於任何事物都沒有毫毛的執着，因此也就無所謂快樂，無所謂痛苦了，心境成了一種永恆的平和；要這樣便好了，便是神仙了，甄士隱受了這個歌兒的啓示，所以頓時就同着和尚去了。」

像這種對於藝術製作的玄學的解說，現今的讀者也許會笑他的迂腐

了，但在「附會的紅學」之後，這議論似乎也是形成一個階段，雖然他的誤謬的程度也是同樣的。

看了「紅樓夢」，或是爲書中的情節發癡而至傷生，或是用着玄學的理解而至「覺悟」，或是按照傳統的文藝觀念拚命作着索隱，在其原質上，我們可以看出他們有一脈相通之處。我們首先不可忽略的，是「紅樓夢」這書的藝術的魅力，它能把一種藝術的地製作出來的故事，使讀者確信那是絕對真實的事件，由此強有力地傳達出它的感染力。更因爲他所紀錄的時代或社會是封建的，他製作的藝術方法是封建的，最特殊的是他使用了過多的宗法社會的藝術的象徵的方法，所以在讀者的心中總是復活起封建社會的魔力。一切不能客觀地分析了這書的組織細胞的讀者們，必然地爲它所祟，而它的影響也便成了惡害的。

因爲讀了它而發癡而覺悟的讀者不用說了，就是那好像是超乎其影響之上作着「索隱」的人，也是同樣。

「紅樓夢」之謎，我們不能純然看爲是這書的單有的現象，它是表現出中國民族對於藝術的整個的觀念，是藝術爲封建思想所支配的代表例。

曹雪芹寫死

在中國的舊文學裏，描寫人物之死而成爲悲壯的場面，是非常稀少的。如「紅樓夢」這種只以兒女的情事爲幹骨的書中，寫到比較重要的人物的死，是極容易陷入於感傷主義的，那不但失却了死的嚴肅，有時將會成爲滑稽的吧。但「紅樓夢」的作者，每臨到死的場面，却總能避免開過份地傷感，使死不失却了它的嚴肅性。這一點，我認爲是這作者的成功，而這在中國的舊文學裏，也是比較獨特的例子。

「紅樓夢」的作者的生活體驗的豐富，是不容許我們懷疑的，我們相

信他不但親眼見過死，而同時也必定是深嘗着死的痛苦的經驗，然而他却總是拋開死的正面，從旁面描寫起來，利用着宗法社會帶着神祕性的迷信，使死成爲一種森嚴的事件。

在全書裏，作者比較用力寫的幾個死的場面，順序地講，有賈瑞的死，秦可卿的死，尤二姐的死，晴雯的死，最後是林黛玉的死。至於賈母的死，雖然是以賈府的衰落爲陪襯而顯出淒涼的景況，但那是所謂「壽終正寢」，與死之本身無關的。

賈瑞，在他活着的時候，是絲毫都不使讀者同情的那麼一個可厭的人物。但在他臨死之際，作者却賦與他一種真摯的情感；在寫實的手法下，作者使他成爲真實的，而令人發生憐憫地同情的人物了。無疑地，賈瑞之愛鳳姐，只是一種色情的衝動，但在「紅樓夢」作者記載的那種宗法社會的時代上，一切形式的戀愛都是含着色情的主要的原素，所以不能因此，我們便輕蔑這個人物的一切。當他受了鳳姐的欺騙以至殘害，病倒在床

上，一個自天而降的跛足道人，表面上是爲救他其實是在作着人性試驗，給了他一個鑿着「風月寶鑑」的，一面是骷髏，一面是鳳姐的影子。鏡子時，他寧願死也不悔誤，而且在死後陰魂還講「讓我拿了鏡子而走」的這種癡情，是足以補償了這個人物的一切可輕卑的性格與行爲了。這是作者雖然盡力顯示着客觀描述的態度，但我們不難窺探出他對於死者的同情來的。

懦弱的尤二姐，一方面和她的妹妹的剛烈相對照，一方面和鳳姐的陰毒相比示，作者把她寫成一個可憐蟲似地傻好人了；她的死完全是她自己的性格招來的，而且就連她死時的情況，彷彿都是懦弱的。但對於懦弱的人物，「紅樓夢」的作者，一向是很少同情，他就在描寫這樣的性格上，也像是不十分地得意，請看，雖同是姐妹，迎春是怎樣地不如探春寫得活躍，尤二姐又是怎樣地比尤三姐顯着愚蠢，所以尤二姐的死不能寫成精彩的場面，倒像是爲了完全這個人物的統一的性格的了。因爲由作者看來，

她的死是比她的生更爲幸福的。但像我們一般的讀者對於這樣的人物所必起的憐憫心，作者也並不缺少；只是這種憐憫心不能就成爲適當的同情，他不能深刻地體貼着這種人物死的痛苦，除去因爲尤二姐的過份地善良他更尋不出使人釋然的理由。因此他不得不按照因襲的解說，把這死寫成爲報應的循環，藉着尤三姐的陰魂的口，作者說明她的死的理由：「……只因你前生淫奔不才，使人家傷倫敗行，故有此報。……」像這種死的解說，在「紅樓夢」這書中，是怎樣反常而令人不快意的事！

如果說尤二姐「使人家傷倫敗行」的人，那麼只在貞操之點上秦可卿是絲毫也不能比她更強的，她們之間的最大的差別，就在一個是懦弱，一個是能幹，而也是因此，作者寫秦氏的死使讀者覺得毛骨悚然。我們沒看見秦氏在死床上是受着怎樣地痛苦，甚至隱諱得我們不能夠理解她究竟是怎樣死的，可是這死的嚴肅性，是被傳達出來：

「鳳姐方覺睡眠微曠，恍惚只見秦氏走進來，含笑說道：『嬌娘好

睡！我今日回去，你也不送我一程……」鳳姐還欲問時，只聽二門上傳出雲板。連拍四下，正是喪音，將鳳姐驚醒。人回：「東府蓉大奶奶沒了！」鳳姐嚇了一身冷汗……」

這恍惚的夢境，這在深夜間連扣雲板的喪音，是怎樣地表現出宗法社會上死的特殊的神祕和嚴肅！

以夢作爲死的傳達，是「紅樓夢」的作者最喜用的技巧，而同時也便是最能表現宗法社會的死的神祕的一種特色。同樣晴雯的死就敘述在寶玉的夢裏。

顯然，對於作者以及對於讀者，晴雯是比秦氏和尤二姐更爲可愛的人物，她的死，是更值得人們的傷痛。所以作者不但自己忍耐着，而且還用兩個小丫頭的口吻，把那死作了一番美妙的解說，緩和了讀者的情感。那個伶俐的小丫頭信口胡謔的晴雯未死而成了芙蓉花神的話，讀者固不相信，作者自己也是不相信的，但由這裏我們是能夠看出作者怎樣設法避免

感傷主義的苦心來。

最後林黛玉的死，那是八十回書以後的事了；如果現在我們已經確定「紅樓夢」的後四十回，却非曹雪芹而是出自高鶚之手，那麼高鶚寫林黛玉的死，也還是因襲着曹雪芹的慣例的寫法的。他曉得這個全書的主人公的死，是在書中占有怎樣的重要，而對於讀者該是怎樣情感上的打擊，所以他先借寶釵的口，半真半假地傳出這個突然的消息，然後漸漸把這事來證實。這里雖沒有夢，却有寶玉暈倒的變像的夢。但因爲林黛玉是一個書中太重要的人物了，不能不給她讓一些篇幅，繪畫出她的死的場面。雖然在那場面中，有一個垂死人的傷感的遺囑，有她咽氣時的絕叫，有那最同情於死者的紫鵑的悲泣，有那遙遙傳來的喜事的音樂聲相對照而成的淒涼，但是若以這場面與這個死者在全書中的重要性比較來看的話，我們怎麼也不能說它是太失於傷感的。

那樣用小丫頭的喜悅的口吻敘述了晴雯的死的曹雪芹，不能親身送走

了林黛玉，而有高鶚這樣能體貼原作者的苦心，——無論如何總算差強人意的完成了這工作，這是「紅樓夢」的一個最幸運的遭遇。

叛亂的故事

幾年前，在日本，出過一部「大衆文學全集」，是選譯了世界上比較通俗的名作，中國部份被選的是「平妖傳」，而且日譯者是一個當代有名的作家佐藤春夫。「平妖傳」這書，我記得自己在童年時代曾經讀過的，但並沒有留下怎樣深刻的印象。日譯本的廣告是給這書吹得很厲害，雖然明知廣告一向是不大可靠，却總是禁不住要找來這書讀一讀的強烈的慾望，因為我相信一部書能夠譯到另一民族去，至少也總有相當的好處，大概不是完全不值一讀的書吧；而且因為五四後的白話文學史家很少提過這部作品，我對於它的好奇就越發增強了。

直到最近我才在街頭的書攤上，用最可能的低價，買了一部市上流行的鉛印本古書，紙張劣，印刷壞，標點也不大高明，自是意中事，但因爲我不是考據家，所以對於這些也就沒有什麼嚴格的要求，只要這書能使我較有興趣地讀下去，那便是萬幸了。

首先使我感到喜悅的，是楚黃張無咎的序文，當然，那也沒有什麼了不得的地方，但他能以小說而談小說，並不搬出士大夫的道德經來，這一點也就值得一讚了。

我讀下這書去，沒有教我受累，也不教我厭棄，文字的細緻，故事的趣味，人物的真實，以及事件的自然的轉變，都算是能夠使人滿意的了，據我個人的觀察，這書不失爲一部好的作品，如果比起我們的小說名作；如「水滸」和「紅樓夢」等，是有着遜色的，那麼把它看作一部二流的小說，大概在中國文學裏也可以存在得住的了。

其實頂可喜之點，還是在於這書之現實的表現，雖然它的取材是近似

神怪之類的，但並沒有寫成荒唐無稽的故事；雖然它的主要的人物有的是狐狸，有的是卵生的怪人，但也全是真實的人性的。只這一點，已經比本書序者張無咎所非難爲「如病人嘔語，一味胡談」的封神演義等，高明得多了。

現在我想特別提出來談的，是王則造反的那些篇幅。王則是貝州人，從小兒使得好拳棒，變成一個浪蕩子，所以私人行爲很壞，但「他也有一節好處，就是爲人慷慨交接。」父母的家業，被他費得罄盡，於是便憑着他那身本事，在本州裏充做一個排軍頭兒，因此人們都稱他爲王都排。

這樣的一個人物，被那些狐狸精（聖姑姑和她的子女）以及妖僧怪道（蛋子和尙和張鸞）所看中了，想推他出來造反。書中的王則雖沒有什麼了不起的本領，可是他的幫手——聖姑姑這一派——曾盜取過天書，可以撒豆成兵，剪紙爲馬，是和神仙差不多的人物的。他們合力起來，縱是造反，也並不困難。只是他們若無中生有地叛亂起來，得不到民衆的擁戴，

那就毫無社會的根據，失掉了真實的意義了；所以他們必要以獲得羣衆的同情爲起點，叛亂才有可能性的。這，王則便作了他們的牽線。

書中先敘寫作着排軍頭兒的王則，個人在知州下所受到的壓迫，以反映出官吏的貪暴的一般。知州要嫁女兒，派王則買綵帛，於是買來了十三疋，過了幾天又硬着要他去換，王則面上不敢違背，心裏却想：「我王則好晦氣！才快活得三日，回來沒討杯茶吃，這賊官又來歪纏了！你自要嫁女兒，干我貝州人甚事？舖家銀又不肯發，還教人硬賒；取着東西，還要嫌好道壞；弄得亂亂的，又去掉換。你做官府的，怎恁強橫！」這硬賒硬換，還不要緊，及至看那十三疋綵帛，每疋短了五尺，於是重抱回州裏來，和知州理論，知州反倒大怒，罵了一陣，還說：「若不念你平日効勞之勤，就該打你一頓毒棒。」

王則的個人的氣憤，尙不足以激起大的事變，成爲叛亂之源的，還有普遍的羣衆的被壓迫。於是當王則正和那些邪道妖僧吃酒熱鬧的時候，

「只見樓下官旂成羣拽隊走過。」王則奇怪：「今日不是該操日分，如何兩營官軍盡數出來？」

「王則下樓來出門前看時，人人都認得王則，同來唱諾。王則道：『你們衆人那裏去來？』管營的道：『都排，知州苦煞我們，我們役過了三個月，却一月的錢米也不肯關與我們，我們今日到倉前，管倉的吏只是趕打我們回來。』王則道：『若是恁地，却怎的？』管營的道：『如明日再不肯關支，衆人必要反也。』管營人和衆人自去。」

王則那句話問得真好——「若是恁地，却怎的？」這是王則領頭造反的機會到了！藉着神奇的幻術，王則自己給軍民發了錢糧，收買了那兩營軍民的心。這樣，那叛亂的醞釀便完全地成熟了。

在一部主要地以怪異的事件爲題材的小說裏，在這重要的關頭，設下了強有力的現實的基礎，使人理解到一切社會的叛亂，絕不會是一兩個幻術家的力量，而是普遍的被壓迫的民衆合理的反抗，這不能不說是這書的

大成功了。我不曉得，那事件是否是歷史的真實的事件，但那使人相信它是絕對地真實的。

與這故事的性質相同，極容易使我們聯想到的，便是其後在清朝庚子年間義和團的叛亂，那據一般的傳說，也是一些撒豆成兵，剪紙爲馬的左道邪魔，不過我們只以這兩個故事相對比，就可明白，那種傳說是怎樣地不正確了。因爲沒有真實的民衆的痛苦爲根底，一切的叛亂都是不可能的。顯然處在君主時代下的民衆是被統治者所欺騙了，那些能看穿事件的少數者，又不敢公然地揭破，至於作家們，也只能隱諱地作爲枝節而敘寫，但就是這些枝節的表現，對於後世，總算是可寶貴的記錄了。

其次更精彩的是，「平妖傳」的作者，不只寫叛亂的起源是真實的，寫到王則的事敗，還同樣是真實的。王則自從奪了幾個城市，作了草頭天子，一切的惡劣都發揮起來，他自己又成了壓迫者。就連那聖姑姑的女兒胡永兒，雖是一個狐狸變成的人，在青春期也還看重處女的貞操，不失於

淫亂。及至作了王則的妻子，成了皇后，馬上變成荒淫無道了。而且許多從前幫助王則起事的功臣，如蛋子和尙張鸞師徒等，都看出前途無望，先行脫離了。同時，自然地，民衆又感到了新的痛苦，把起事時的情熱冷得淨盡，所以那曾經敵對過無數萬人馬討伐的局面，現在不打自破了。從這一點上講來，說這作者的寫法，是合於歷史的辯證法的，我想，那並不爲誇大吧。

但讀者若問，爲什麼「平妖傳」的作者，不強調起這種民衆反抗統治者的好材料，寫成一部民衆鬪爭的小說，却創造了怪異的神話？那我的意思是，一則因爲時代和環境不允許，二則因爲這作者也並沒有什麼明顯的意識的緣故。而且就連如今本文中特別提出來的這些場面，在那樣巨大的怪異事件的連續中，一般的讀者都很容易忽略過去呢！

故事的複製

評沈從文著「月下小景」

依我自己的私見，那條腐舊的文藝原則——「小說就是講故事」——現今的人還必要重視的；因為我們時代的創作是本屬於觀念的而缺乏故事了。沒有故事的小說，無論寫得怎樣精緻，正和害癆病的美人一樣。但只是故事。也不能就算做小說，那還必需一番小說化的苦心的製作。所以有些故事寫出來還仍是故事，而另有些故事却穿上了精美的小說的外衣。

適於成爲小說材料的故事是沒有限定的，由於現實的觀察自己可以撰造，由實際發生的社會生活事件自己可以加以幻想，由一般民間的傳說自己可以潤色，由一民族古代殘缺的藝術材料自己可以複製，甚至從幾個現成的故事中抽取精美的部份而創造出一個完整的新故事也未爲不可。

不過有許多既成的故事，都是帶着濃厚的時代性，因為創造了那故事的當時的社會，已經多少地輸進它的現實味，但只要那故事的本身，是有着新的寓意的可能，那縱是出自遠古的時代，也有製成現代性的小說的可能。所以，一個作家如果想利用過往的社會的故事的話，不只必要故事的選擇，而對於故事的認識，同樣必須有着特殊的見地。

從現在社會的生活裏提取材料，或利用既成的故事作為材料，在創作的意義上，是有着很少的區別，一般把故事的複製劃出真實的創作之外的那種見解，是錯誤的。他沒有理解複製故事所必需的創作的才幹，倘使一個作家只是像鸚鵡似地把人家的故事學唱了一遍，而毫末給與一些新的意義，那工作是無味的精力的浪費。

許久以前，當我讀完了「元曲選」時，我曾表示過像這樣的意見，「元曲選」中最大部份的作品，做為完整的藝術製作看，是沒有什麼價值的，但它給我們保存了許多較好的材料，這些材料是可以複製一過；而且

鑑於中國封建社會一般地給藝術所加的毒害之深，我更推想這論斷是可以適用於中國過去的大部份的文學上的。這種工作的重要，不下於一切所謂國故的研究和整理；同時，這種工作也並不如我們想像的那麼容易。第一，那些故事既是爲了封建社會的思想宣傳製作出來的，只把它們複製一過，便想完全剝盡那封建的毒害，而成爲現代的東西，是否可能呢？第二，縱承認是可能的話，會不會就有許多作家崇於故事的魅力，反爲其利用，以致那作品成了時代的反動呢？還有，如果這提倡一經成了風氣，大家都只想那偷巧的一面，結果，不是反倒斷了這條可行的路麼？

所以，在原則上，這故事的複製，雖是一種頗可利用的創作方法，其有賴於作家的慎重，是不待多言了。

據我所知，在新文藝界裏，第一個從事這種工作的人，是沈從文先生。他在這一兩年間，陸續發表了他的「新十日談」的故事，而且現在已經收成一書題名「月下小景」而出版了。這書裏包含着九個故事，全是

取自佛經的。因為這種工作在中國文藝界裏尙屬初創，作者自己也難免懷疑這工作的意義，不但在每一篇故事後謙遜地寫了「爲張家小五輯」等字樣，而且在全書的「題記」上更加上一番慎重的解說。但我却是懷着一種強烈的期待讀了這本書。

倘使真明白如今收集在「月下小景」的這些故事，是如何程度地與原作相彷彿。我們就必須把佛和這集子擺在一起比較着看了，然而那些經書在我是很難尋到的，因此我就只能取這重新編過的故事本身來品評。好在作者自己也說：「本書雖署名「輯自某經」，其實則祇可說是「惟就某經取材。重新處理。」這點我們無需作者保證，一看這作品就可明白。

首先，一個困難，我們應當給作者豫想到，即這些出自佛經的故事，作者無論怎樣設法改造，是不是總要帶着傳教的意味呢？把這種宗教的思想若全部捨棄，那故事不會變成無意義的麼？因爲我們不能相信作者只是爲了講故事的慾望，爲了一個年紀十四歲的親戚張小五，而便寫了這近十

萬字的書。至少，他在這些故事中的感到了喜悅，或是看見這些故事的思想有和其一向組織藝術的觀念相近之一點。

那麼，我們就着是爲了什麼，這些佛經的故事竟崇感了我們的這位作者。

無疑義地，這裏沒有宗教的宣傳。勉強地講，「慷慨的王子」，「醫生」以及「尋覓」是相當地帶着些宗教味，可是那故事本身的興味，掩飾過了那宗教的氣氛。在「一個農夫的故事」裏，我們可以看見有如近世偵探小說的機警；在「獵人故事」裏，我們更看見作者的諷嘲的發揮。其他便全如「愛慾」的一篇題名所暗示，是男女的愛慾的故事了。

從這種分列歸納起來，我們得到表現在這書中的幾種主要的特色：其一，爲了故事的機警，或是創造了故事的機警，感到重述那故事的衝動；其二，藉着一種非現實的或甚至是非人類的故事，按插了對於現實的作者獨特的諷嘲，其三，把宗教上用爲教訓的男女的故事，完全按照自己的

解說，寫成平常的愛慾的故事；這最後一點，在全書中佔有最大的部份，而也是與作者一向寫作的動機最相適應創作精神。

熟讀這個作家的作品的人，就一定會承認，這三種特色：故事的魅力；文章的諷嘲的調子；對於愛慾的題材的喜愛；是和他一向創作的特色，完全沒有兩樣。所以這書雖作者明言其故事有所根據，我們是可以當作一種完全的創作看。

順序地攷察，第一，故事的魅力，沒有讀古原本佛經的我，不敢武斷那些是原作的所有，而那些是現今的作者的創造，所以暫時置疑。

第二，諷嘲的調子，是可以舉出很明顯的例來，如：

「但這個古怪仙人並非他國家知識階級可比，（據說知識階級，若爲政府蔑視過久時節，性之所近，喜發牢騷，詛咒政府，常有話說，祇須政府當局，稍稍懂事，應酬有方，就可無事，）……」（扇陀）」

「他們（雁與鵝）既然能夠談得來，所談到的，大概也不外乎藝術，

哲學，社會問題，戀愛問題，以及其他種種日常瑣事軼聞。不過他們從不拏筆，不寫日記，不做新詩，故中外文學家辭典上沒有姓名，也不到上海文藝茶話同大作家吃喝，不加入筆會。」（「獵人故事」）

「兩兄弟那時業已結婚，少年夫婦，恩愛異常，家中境況又十分富裕，若果能夠安分在家住下，看看那個國家一些又怕事又歡喜生點小事的人寫出的各樣「幽默」文章，日子也就很可以過得下去了。」（「愛慾」）

我不願多引了，因為那將佔去極大的篇幅。只從這幾個舉例，讀者可以看得出來，這諷嘲不只是針對着一般人性的弱點，而更是對着時事的流行病了。他不但說得很天真而且說得很有力，這是這個作者的獨特的才幹。不過這種隨處散見的諷嘲，是不與其所敘述的故事有任何關聯，說是應插進來的也未為不可，但是讀者對它們感到喜悅，因為作者並沒有想藉用這些以強調起故事的現實味為企圖，而只是在表現着他的明快的智慧。

最後，關於愛慾的故事這部份，我們既有「月下小景」，「扇陀」，

「女人」以及「愛慾」等爲着強有力的實證，所以無需再重述某個故事而加以分析了。緣於這個作者在過去曾過多地使用這種題材，可以說是引起一般地對於他的反感。我們在當時得不到解說，爲什麼他那樣特殊的喜悅愛慾的題材，可是如今在這全書的序曲中「月下小景」裏，作者洩露出他的理論了，當兩個青年男女不顧一切社會的制裁一度放縱便將拿生命來抵償的可怕的社會制裁，而終於被愛慾征服了的時候，作者說：

「神的意思不能同習慣相合，在這時節已不許可人再爲任何魔鬼作成的習俗加以行爲的限制。理智即是聰明的，理智也毫無用處。兩人皆在忘我行爲中，失去了一切節制約束行爲的能力，各在新的形式下，得到了對方的力，得到了對方的愛，得到了把另一個靈魂互相交換移入自己心中深處的滿足。到後來，於是兩個人皆在戰慄中昏迷了，啞啞了，沉默了，幸福把兩個年青人在同一行爲上皆弄得十分疲倦，終於兩人皆睡去了。

從作者這種對於愛慾的發展的嚴重的解釋，我們不但明白了爲什麼他

喜用愛慾的題材，而更是理解到這作者，作爲一個自然主義者，是把愛慾看爲人性的衝動的最高的形象而表現着了。所以上面的那一段引用文，是可以拿來作爲沈從文先生的許多同樣題材的短篇小說的解說。

總之，這部「月下小景」，雖然是利用了現成的故事，却完全和一部獨創的作品無異，作者把他一向創作的精髓都輸進裏邊去，從此我們能夠更明晰地看出作者藝術製作的態度。但若作爲一種故事複製的創例看，這書並沒有很大的成功，他從遠古的墳墓裏雖然搬出一些美麗的屍首，而他沒有能力注射進活人的血液使他們重新復活在現世上。

泰納的藝術哲學

在我國最近幾年間馬克斯主義的藝術理論，比較重要的著作大抵也被介紹過來，但對於泰納却沒盡過任何的勞力，那可以算爲他的代表作的「藝術哲學」，「*Philosophie de l'Art*」至今還沒有譯本，甚至很少被人提及。爲補足這缺陷，本文的作者盡可能簡要地根據着泰納的原作給他的藝術原理加以說明。所以在這篇文章中，作者只想作一個複述人，一切讓泰納自己講話；這不是作者的謙虛，而實在是不敢僭妄；加之，他的理論體系在其本身上是非常地嚴密，如果從某一地方作者插進嘴去，其後恐怕會使全部的線索發生混亂，以致無法收場。倘使根據近世諸進步的藝術理論學者的學說，給泰納的原理作一個批判的介紹，那當然是再好沒有的了，但作者是頗有自知之明，把這光榮的工作留給別人吧。不過至少在「藝術哲學」這書尚沒有中譯本之前，本文是有要求其存在的權利。

一提到藝術哲學這名辭，我相信，有許多人立刻就會造出一種困難的幻覺，以爲那是極不可解的艱深的東西，這是一種誤謬的成見。一切的學

說沒有超論證以上的艱難的理論，按着那理論發展的線索一步一步地推進，總會捉握到那命題的神髓；但要緊的是，中間不容許馬虎，前一步的說明被忽略過，後一步的理論便成了神祕的。所謂「藝術哲學」，即是從本質上來分解藝術的一切主要特質以及藝術產生或創造的過程；這里雖沒有什麼神祕性，但其理論的連鎖却是非常地細微而嚴密，而這細密的連鎖又非完全地把持住不可。

泰納的「藝術哲學」是一部大作，論字數總在三四十萬，爲了確證其所設立的原則，他舉了無數的藝術的證例，而且這些證例都是最恰當地被提出着，使讀者不只是得到概念的認識而得到本質的認識。全書共分五編，第一編，是探究「藝術品的性質」與「藝術品的製作」；第二編，是講「意大利的繪畫」；第三編，是講「尼德蘭」(Nederland)的繪畫；第四編，是講「希臘的彫刻」；第五編，是論「藝術上的理想」。如這些題目所示，第一編和第五篇是論述藝術的原則的，而第二，三，四諸篇，是

方法的應用，所以本文的介紹就只限於前者了。

泰納的原作是清楚明瞭，雖然我所根據的是日本階瀨·哲士的譯本（順便地講一句，這譯作在同類的日文譯書中縱不能說是最好的，至少也是上乘的翻譯了。）；我想以原著兩編十分之一左右的篇幅，盡量清楚明瞭地使讀者理解了泰納的主要意見。如果這企圖是失敗了的話，讀者在本文中感到不連貫或模糊，這責任完全由我自己來負。

本來在每一篇文章中，一個作者所使用的方法，無需自己表揚或更加推薦，但在現今的場合，我希望我們的理論的介紹者，大量地與以相當的注意，——在一個翻譯稀少到可憐的程度的國家裏，這種類似複述的介紹工作，是不是可以作為過渡時代的一種補救的方法呢？

下面便是泰納自己的意見了。

關於藝術品的性質

沒有一種藝術品是孤立的東西，所以要研究它，就應該從它所根據的，可所作爲其解釋的全體出發。每一種藝術品，如繪畫，悲劇，彫刻等，全是從屬於那藝術家的全部作品之中的。一個藝術家產品，就像一個人生的子女一樣，它們總有着類似之點。每一個藝術家，在他的全部作品中，是保持着一種共通的獨特的樣式，形成一個整體。設想，我們拿一種未加署名的大藝術家的作品，給一個專門家或長於鑑賞藝術的人看，他立刻就可以看出那是屬於某個作家的作品，甚至可以說出那是某藝術家的某一個時代的東西。

其次，若把那藝術家和他的全部作品一起來看的話，也還不是孤立的，因爲有一個更大的整體又把這個藝術家包容在其中；這個更大的整

體，便是這個藝術家所屬的同時代同地方的藝術派別或羣集。沒有一個偉大的藝術家的產生，是不可解說的，是突降的，他總分領着其同時代的諸作家的共同的性質。所以要理解他，必須把他周圍的他所代表的羣集中的許多人物，集合起來研究。

第三，這種藝術家羣集的本身，也還是被包含在一個更大的整體裏。這個整體自然就是那藝術家羣集所處的「社會」，他們的作品是必然地要受到當時風俗與精神狀態的影響，但這種影響對於一般的公衆也是同樣的。一個藝術家不過是一個代表發話的人，在他那異常響亮的呼聲之下，我們可以聽見他周圍的無數民衆像合唱似地無限大的囁嚅之聲。一個藝術家和他們的同時代的一般公衆，總是保持着親密的關係和調和。要理解他的一切藝術的表現，我們可從一般的風俗與精神狀態的全體中，尋到他的根原。

這樣，我們可以設定了一個法則，即，一種藝術品也罷，一個藝術家

也能，一羣藝術家也能，要理解它們，是必要把其所屬的時代的精神與風俗的總體與以正確的認識。我們若翻開藝術史上的主要時代來看的話，便可以看出藝術是和那與藝術有密接關係的風俗的某種狀態在同時出現的，而當那風俗狀態消滅了的時候，那表現這風俗的藝術也便消滅了。關於這種風俗狀態或精神狀態在藝術上的影響，泰納作了一個很好的比喻，他說：

「諸君從南國出發北上的時候，一踏入某一地帶，一定開始注意到一種特別的耕作法與一種特別的植物吧。最初是蘆薈或柑橘類，再前進一些是橄欖或葡萄，其次是燕麥，再次是樅樹，最後是蘇苔等類。各地帶都各有各自的耕作法與固有的植物，這兩者是在那地帶開始的時候才開始的，在那地帶終結的時候也就終結；這兩者全是與那地帶有密接的關係。地帶就是那耕作法與那些植物的存在條件，以其有無，而決定它們的出現與消滅。所以所謂地帶就是一定的氣候，一定的溫度與濕度，簡而言之，在上

面所謂的精神風俗的一般狀態，即是在種類上相類似的一定數的主要事情。由那物的氣溫的變化，決定了某些種類的植物的出現，同樣地，由精神的氣溫的變化，而決定了某些種類的藝術的出現。

「爲理解某些種類的植物的出現——如玉蜀黍，燕麥，薔苔或椴樹等，人們必要研究物的氣溫，同樣地，爲理解某種的術藝的出現——如異教的雕刻，寫實主義的繪畫，神祕的建築，古典文學，感覺的音樂或理想主義的詩歌等，人們是非要研究精神的氣溫不可。人間精神的產物，如果不像在活自然上似地是依據其環境的產物，那我們將是得不到它們的說明的。」

似這般把藝術如科學一樣地處理，是和泰納時代以前舊有的美學完全不同了。他不是用一種玄學的話語，先給一個美的定義，而就從法典中引用了生硬的規條；他不對你說：輕視某種藝術吧，或特別研究某種藝術吧。他允許一切藝術的學徒，自由地選擇那與自己的精神，性格與嗜好最

適應的藝術種類，而且對於一切藝術的形式，流派以及其反對的見解，全具有一樣地同情，把一切藝術的表現都作為人類精神的表現而接受。這種表現越多，越是互相反對的，也越表現出人類精神的多方面。這正和植物學者以同樣的興趣，有時研究樅樹或樺樹，有時也研究月桂樹或橘樹一樣。這種美學是一種應用的植物學，像植物學者應用在植物上一般地，應用到人類作品上來。

這種藝術的定義，並不是一個強記的公式，而是可以觀察得到的事實。即如標本室內的植物和博物室的動物一樣，在博物館或圖書館裏有分類陳列着的藝術品；人們對於這兩者都是同樣地加以分析。而且像概括地研究植物或動物的本質，同樣可以概括地研究藝術品的本質，全是不能離開經驗的。由許多的比較與測進的削除，把藝術品和人類精神的他種產品分別開來，同時也就發見出一切藝術品的共通點，這便是工作的全部。

泰納認為五大藝術——詩，雕刻，繪畫，建築，音樂——中，後二者

在說明上比較困難，所以暫把它們除外，而先論前二者。在這三種藝術中，泰納指出的共通的性質，是模倣，即藝術多少總帶些模倣的性質。彫刻是以模倣實際的活人爲目的，繪畫是照着現實姿態的現實人物，室內或自然而描寫，再如戲劇或小說等，全是盡量精確地表現性格，行爲與實際的言談。以現實的模倣看爲藝術的本質之最有力的證據：第一，就是在於日常生活的經驗；第二，我們若注意藝術家的生活上的事件，普通可以看出那生活是可以分爲兩個時期，前期是真實的感情的時期，後期是技巧的時期的，即衰頹的時期。在初期，藝術家是以精心的研究的態度，對着面前現實及事物的本身；而到了後期，藝術家自信他對於現實已是充分的認識了，就把面前的模特兒推開，以從自己經驗中拾集的方法來創造了，這時那完全的真理，至少局部地在技巧的濫用和職業的力之下，消失了它的影子。我們觀察偉大的人物的生活，大抵是這樣，很少有例外。其實不只某個偉人的歷史是如此，一切偉大的藝術流派的歷史也是如此。

我們到此所得的結論，好像絕對的模倣就是藝術的目的了，但事實上又不完全是這樣的。例如，鑄型總是傳達出模特兒的最忠實的最精密的印象，但好的鑄型不能就說是好的雕刻；照像，是毫不差誤地映出對象的輪廓，但照像不能和繪畫相比；而且若把正確的模倣看為藝術的最高的目的，那麼，那最好的悲劇，喜劇以及詩劇又將成爲什麼東西呢？——實際上，法庭訴訟的速記，是包涵了一切的話語，有時其中也表現出自然味或感情的爆發，但那只能作爲材料供給作家，絕不是藝術品的。

其次正確的模倣不必定就是藝術的目的之更有力的證據，便是，藝術實際上本來是故意不正確的東西。例如，普通的雕刻是單一的色彩，或是青銅的，或是大理石的，而且眼裏沒有瞳仁。可是色彩的單一不是減削精神的表情，而是美之完成。若是進於極端，模倣得過度，不但不能表現出快感，有時會惹人嫌惡，不快甚至是恐怖。在文學上也是同樣，如許多最好的劇詩人，其所使用的言語，都不是正確的日常會話的，把人物的言

語，用音韻加以強制，而這種變換對於作品不是有害的，伴着音節使精神得以超越了日常生活的卑俗。

所以把對象中某一部份專心地模倣出來，是必要的，而不是模倣其全部。其次的問題就是我們如何鑑別那必要捉取的模倣的部份了。先給一個抽象的定義吧：這是「各部份的相互關係與從屬。」例如，現在在一個畫家的面前，有一個模特兒，而且爲了作畫的目的有一支鉛筆，或並不十分大的一張紙，這時，當然沒有人要求你畫出和那模特兒同樣大小的手足和身材的；至於色彩，他只有黑色與白色，所以也就沒有人會要求他表現出那原來的色澤，人們對他所要求的是在表現出那人體的各部份的相互而平衡的關係，即必要表現出各部份連結着的關係的全體。而且所要描繪出來的，不只是肉體的表面，而是體之理論。同樣地，一個文學家，在社會裏，在民衆間的實生活的場面之前，只以一支筆或幾頁筆記簿，所能記載的是非常些少的東西，但這就足夠了，因爲沒有人會向他要求把全場面的

全部人物之全部言語，全部姿態以及全部行爲都記載下來。在文學家的場合，和畫家的場合一樣，是要把那平衡，關聯或關係記述下來。第一，必要精確地保持住那人物行爲的平衡，其次是要觀察那行爲的相互關聯。

簡單地說，在文學的作品上，在藝術的作品上，記載人物與事件的可感的外面，是不重要的，而記載其部份關係與從屬的全體——即其理論，是必要的。這樣作爲一般的法則，使我們的興味與某種現實的存在相聯繫者，使我們對藝術家希望抽象的表現者，便是其內面外面的論理，或者換一句話說，即其構成，構圖與配合。有着這樣的意義的藝術，並不是把面前的事物破碎了，而是把它們純化了的，現在我們是發見出藝術的更高一層的特質了。藝術不只是手工作品，而更是知能化的作品了。

藝術家所以把這種部份間的關係必要加以變更者，是使對象與形態的一特性得以顯著化，因此也就是使那對象的主要觀念得以特殊地令人着目。這種性質，哲學者稱爲「物之本質」，所以哲學者說藝術是以表現物

之本質爲目的的。我們暫不用「本質」這樣的術語，而只說藝術是以表現主要性質或顯著的特質，某種主要的形象以及對象之主要的一存在樣式爲目的。

說到這里，我們是觸到藝術的真正的定義了。但是所謂特質或主要的特性，究竟是什麼東西呢？——這還必要明確地給以說明不可。對於這，泰納先給了一個抽象的說明，那定義是：「由一定的關聯把其他一切性質或至少其他許多的性質，能牽引出來的一特質。」

在這里，泰納是舉獅子來作證例。獅子的特質是在一大肉食獸之點。從這種特性上，其肉體的與精神的幾乎一切的性質都湧現出來。第一，在肉體上必要有如銜子似的牙，有如可以咬裂開來的腮，因爲獅子是肉食獸，必要捉捕活的獲物的肉來吃。而且爲運動牠那可怕的鐵似的嘴，必要有絕大的筋肉；爲收容這種筋肉，必要有與其成爲比例的顛顛的內孔。在脚上，有怕人的伸縮性的像打上去的釘子似的爪，像法條似地可以纏起來

的腿之彈力，而且因為夜間是最好的狩獵的時候，所以牠有着任夜裏也能看得明確的眼力。不只這些，牠的一切精神上的特性，也和牠的體質上的特性相合一；第一，多血的本質，生肉的要求，嫌惡其他的食物；其次，力與神經質的熱，因為這種熱，在攻擊與防禦的單時間上能貫注莫大的力。可是同時牠有着嗜眠的習慣，在空中虛的時間感到難忍耐的倦呆，在狩獵的昂奮後打着長時間的欠伸。這一切之點，完全是由來於牠的肉食獸的性質，而我們稱之為特性也就是這種緣故。

藝術的目的就是在表現這樣的特性；而且藝術所以要完成這種任務者，是因為「自然」在這一點上並不充分的原故。在自然中是有過多的性質的，時常這些性質互相地妨害着，不能使那代表的性質，在對象上得到充分鮮明的印記，可是在藝術中是必要把那代表的性質，放在支配者的位置上，使它特殊地顯著起來。因為人們在自然裏感到這種缺陷，而同時要填充這種缺陷，才發明了藝術。

所以藝術品的特徵，是把對象的特性或至少是重要的性質，必要盡量優勢而鮮明地表現出來，爲了達到這種目的，藝術家必要把那隱藏着特性的諸點消除了去，而選擇那能表現特性的諸點，把變性的地方訂正了，把缺陷的地方復活起來。

其次，從作品我們轉眼到藝術家的問題上來，即關於藝術家的感覺的方法，發明的樣式與創作的的方法給以考察的時候，我們發出他們是和藝術品的定義相一致的。他們必不可缺少的即是天賦，以一切的研究，以一切的忍耐都不能填充這樣的不足。如果缺欠這種天賦的話，他們充其量只能作一個模擬的職工。在一種對象之前，藝術家沒有一種獨自的感覺是不行的，他們必要探進到對象的内部裏去，從一般化的性質中辨別並抽取那代表的實質。而且空有獨自強烈的感覺還不行，更要把這感覺完全融化了，起一種共鳴的作用，作爲一種純然自己的內的感覺，自然地表現出來。

到此我們是達到了藝術品的真實的定義了。如果簡約地給以說明，那便是「藝術品是以表現某種本質的乃至顯著的性質為目的，即，以比在現實物上，更明白地，更完全地，表現出某種重要觀念為目的。為達到這種目的，使用部份的集合，由一定的法則，使其部份間的關係變更了。在模倣的三藝術——詩歌，雕刻，繪畫上，這種集合，是應着現實的對象的。」

藝術品的製作

考察了藝術品的性質，其次便是藝術品的製作法則的研究了。已如上述，藝術品是由精神與周圍之風俗的一般狀態所決定的；而現在非要把這作為確實的東西而論不可了。

一切的法則是建設在：一，經驗，二，推理的這兩種證明之上的。第

一，是由例舉許多的證例證明這法則，使人確信了不能適用這法則的場合是沒有的。而且在那被檢討的許多場合上，這法則不只是在體上如此，即在一切枝葉之點上也是如此；不只對大的流派的出現與消滅是精密的，即對藝術的一切動搖與變化也是精密的。其次要說明這法則不只在事實上其關係是嚴密的，而且是當然非如此不可；因此我們要分析所謂精神與風俗的一般狀態這種東西。根據人生的普通法則探究這種狀態對公眾藝術家以及藝術品所及的當然的結果。從此，人們可以結論到其必然的關係與一定的一致，不把它看為只是遭遇的事實，而確認為自然的調和。第二個證明，是把前者所認定的，證明為真理。

為使人們肯定這種調和，我們把上邊使用過的比較，即一藝術品與一植物的比較，再來採用一次。我們看一種植物，例如就以橘樹來說吧，在怎樣的情況之下，會在某種土地上發芽以及蔓延起來呢？這第一必先要有橘樹的種子，可是空有種子這條件是不夠的，因為在許多的植物的種子之

中，爲什麼單單橘樹的種子會茂盛起來呢？使橘樹的種子發芽，成樹，開花以及結實，必要有許多多的方便的條件，土地與氣候都要絕對適合於橘樹的生長才行，如果在不利的條件之下，或是根本不能生長，或是即使生長起來也必不能茂盛。所以一種植物的生長，是由自然的溫度與外的環境作了一番選擇，拒絕了許多種子的生長而只留下某一種的種子。這種自然淘汰的法則，不只可以適用於物質上，同樣也可以適用於精神上；不只在動植物上如此，即在歷史上的才能與性格的發展上也是如此。

爲某種植物的生長必要某種外的溫度，同樣爲某種才能的發展必要某種精神的溫度，如果那條件是不充分的話，那才能結果必要流產。溫度一變，才能的種類也就變了。所以像土地與氣候之選擇植物的種類似地，精神的溫度選擇着種種才能的種類，只發育了某一種，而拒絕了幾乎其他的一切。在某一個時代某一種土地上，其所以有時發達了理想的情感，有時發達了現實的情感，有時發達了構圖，有時發達了色彩者，便是以此作經

緯的。即支配的方向，絕對地是在時代這方面的，與時代相反的向別個方向發展的才能，必定得不到出路。輿論的精神與周圍風俗的壓迫，不是壓抑了某種才能，便是特別地使某種才能繁榮起來。

其次我們更微細地看，精神的溫度是如何地在藝術品之上發生着影響。

我們現在採用一個最單純的例證——即以悲哀為主調的精神狀態的場合——來看吧。取用這個例證並不是任意，因為這種狀態不曉得在人類史上是遭遇過多少次了。這種狀態的產生，是因長期的頹廢，人口減少，外患，飢饉，瘟疫以及艱難的增加。在基督紀元前第六世紀的亞細亞，在從三世紀到十世紀的歐羅巴，其情況便是這樣的。當時的人們像是失掉了勇氣與希望，而以人生為畏途了。

我們看一看這樣的精神狀態以及使這狀態胚胎的情況，是給與了當時的藝術家以怎樣的結果呢？我們可以看得出來，這種時代是和其他的時代

一樣地，有憂鬱和歡喜的各種氣質；可是這些氣質是向着怎樣的方向，爲支配的境地所改變呢！

第一，公衆所蒙到的災禍，藝術家也同樣要受到的，因爲藝術家也是公衆中的一份子，他不能不受到時代的影響，想使藝術家不感到同時代人所忍受的普遍的災難，那真是一種奇蹟。縱算幸而這災難沒有落到他自己的頭上，只要他看見自己的國人，鄰居以及親屬所受到的不幸的運命，自己也必定感到苦悶，這時，他的氣質若是愉快的，也絕不製作出什麼歡喜的作品，反之他若本是憂鬱氣質的人，那他的表現便更是悲哀的了。——這是環境的第一個結果。

第二，那個藝術家是在憂鬱的時代的人羣之中生長的，他少年時代受到的思想以及現時的思想，都是憂鬱的。他平時的談話，只是傷心的事件，主國的被侵略，紀念物的破壞，弱者的壓迫，強者間的鬥爭；他每日所能觀察到的，只有荒蕪的園地，餓死者，被殺戮者以及被燒毀的都市。

這種種印象，從始至終總噬噬他的心靈，刻上悲哀的痕印，他若在本質上是一個藝術家的話，他的感印也就越法的深刻。因為一個藝術家是慣於從對象中捉取本質的性質與特色；旁的人們只能部份地認識，他却能把握住精神的全體。加之，一個藝術家是具有獨特的強烈的想像力與誇張的本能，所以他總是走入極端把事物更加誇大，浸潤在自己的作品裏。因此他的觀察與描寫比普通同時代人是染上更深一層的黑暗的色彩。

同時，在他着手寫作的時候，他是向着他的時代環境要求助力的。他不能只對着自己的畫面或文學，便來描繪或書寫。他要外出，談話，觀察，從友人或同業者接受指示，從書籍或同類的藝術品中尋求暗示。因為一種思想是和一個種子相同的；種子想要萌芽，發育和開花，必要水，空氣，太陽以及地土的養分；而思想的成形，是必要附近的諸種精神給以補助與增援。那麼，在悲哀的時代他所得到的暗示除去悲哀還有什麼呢！如果這時一個藝術家是要求關於表現歡喜的諸種思想或助言的話，那一定是

徒勞而無功的，而那個藝術家將陷於孤立無援的境地。孤立的人的力量是微少的，因此他的作品也就是凡庸的。反之，這時他若是要求憂鬱的表現的話，他可以獲得到全世紀的助力。於是他的作品，可以收容下他周圍無數民衆以及前時代的天才或作品的協力，而這樣的產品，才是最有力最美的。

使藝術家必轉向時代之一般精神狀態的方向的一個更有力的理由，便是，當他的作品在公衆的面前展開的時候，那作品的情調若不合於時代精神是不會受到人們的理解與欣賞。事實上，人們是只能理解與自己的體驗相近的情感表現，在作品上要看到與自己的狀態有關的記述，他們才開始感到趣味。不能適應這種時代的要求的藝術家，是受人非難被人輕視了的。我們都知道，藝術家這種東西，是爲了被人鑑賞，被人稱讚，才從事他的作品，這些是藝術家的主要的情熱。在許多的其他原因以外，這種主要的情熱是和輿論之所在相結合着，所以藝術家總是被吸引被推動，向着

時代精神的表現的方向，而被隔絕了那與時代精神相反的方向的道路。

用以上想像的證例說明之後，泰納還不覺得充份，更舉出歷史上各主要時代的現實的證例。他把歐羅巴文明的四大時期——希臘羅馬的古代，封建基督教的中世紀，十七世紀正規的貴族君主時代，近世在科學統御之下的民主政治的時代，順序地給以說明。但在本文有限的篇幅裏，不能詳細地引用了。

可是他在引證之後所下的結論，我們是必要抄寫過來的。那便是：

總之某種善或某種惡，即普遍存在着的事物；屈從或自由的境地，貧富的狀態，社會的某種形式，以及宗教的種類；如在希臘，自由尚武加以具有奴隸的都市；如在中世紀，壓迫，侵入，封建的劫掠，以及狂熱的基督教；如在十九世紀，科學的產業的民主政治；換一句話說，即這全般境况，是說明人類是順應或服從境遇的全體的。

那種狀況，使許多人們，發達起與環境相適應的要求，特殊的能力以

及個個的感情。例如在希臘所發達的，是肉體的完全，不使頭腦得到過度的發展以致妨害手足的生活而保持着能力的均齊；在中世紀，所發達的是過度受刺激的想像力的放縱與對女性的感受性的微妙；在十七世紀，則是社交的禮儀作法與貴族會合的威嚴；在近代則是被解放的野心的偉大與不知到滿足的慾求與不安。

這樣，由感情，要求以及技能集成一體，而完整地出現在全部的精神中的時候，則構成了支配的人格，即同時代人所讚美與同情的典型的人物。這在希臘是精通一切體育的良好血統的裸體的青年，在中世紀是莊嚴神祕的僧侶與戀愛的騎士，在十七世紀是完全的宮廷的人物，在近世是沈鬱無底的浮士德或維特。

因為這種人物在一切的人們之中，是最有興味，最重要而最成爲目標的，所以藝術家把他們提供到社會上來，有時是形成非成凝集的活的姿態。在這種時候，藝術，如繪畫，雕刻，小說，敘事詩以及演劇等，是模

做的。有時也有把這各種要素分散開來的；在這時，藝術，如建築或音樂，不是創造人物本身的，而是喚起那感情或情緒的。因此，他們的一切努力，有時是表現那人物，有時藝術家是對着那人物所說的。所以一切的藝術是根據其存在的人物的。因為藝術全部，不是表現其人物，便是只為獲得其人物的歡心而努力的。

以上是相續的四個條件。各條件是相互地誘導着，其中一條件若有了最微的變化，在其連續的條件中便起了相應的變化。

在這個公式之中，若再插入第二義的原因的話，如為說明一時代的感情，不只考察環境，加以人種的考察，為解釋一時代的藝術品，在考慮其世紀的主要的傾向以外，加以考慮藝術的各個時期及各藝術的特殊的感情，則從這法則裏，不只可以牽引出人類的思想界的大革命與一般形式，而更可以完全牽引出各國各派的差異，種種樣式之不斷的變化以及個個偉人的作品的特性了。

藝術品製作的說明是到此完全了。但剩下一個問題，即，雖然要有一種新的精神狀態，才會產生與其相應的藝術品，但藝術家並不是只在等待着新的境地的產生的，如果這樣解釋的話，便成了機械論了，藝術家同時是負着開創新的精神狀態的任務，他不能只在等着事物與精神的革新，他也要成爲社會的革新的一份子。這便是說，在作爲一個藝術家的另一面，是必要作爲一個精神的革命者，社會的鬥爭者的。——這一點，泰納雖未加充分地說明，而從他的論斷裏，我們可以看出這是自然的結論。

關於藝術上的理想

首先要解釋理想這個名辭的意義。按照文法上的說明這是不困難的。在這裡我們要回想一下上面的關於藝術品的定義。我們說過，藝術品是比現實的事物所顯示的更表現出完全而明白的，本質的或顯著的某種性

質。因此藝術家是創造那性質的觀念，隨着那觀念而改造實物。這樣被改造了的對象是和觀念一致起來，換一句話說，就是和理想合一了。藝術家像這樣隨着自己的觀念變化了事物而表現的時候，事物是從現實移到理想上來了。所以，看出事物中的顯著的性質而牽引出來，爲使那性質更明白地更成爲主要的東西，使其各部的本來的關係給以體系變化的時候，藝術家便是隨着自己的觀念變化了事物了。

(a) 理想的種類與階段

可是，藝術家在自己的作品上所刻記的觀念中，是有着優越性的東西麼？人們能夠指摘出比其他許多的性質有更多的價值的一個性質來麼？在每一種事中，是有着一個理想之形，而其他的一切便是逸出正軌之外，便是誤謬的麼？人們能夠發見一種等級的原理給各種的藝術品以等級的劃分麼？

突然看起來我們好像是要給以否定的回答的。我們覺得這樣的定義好像是把我們研究的道路塞止住了。我們以為我們應當下這樣的一個定義。一切的藝術品是保持着一種水平線的，在其活動的園地中是自由地開放着的。而且事實上，若只當對象和觀念一致的時候才能成爲理想的，觀念幾乎就沒有問題了，藝術家是隨着自己的選擇；藝術家是隨着自己的趣味或是取了甲，或是取了乙。我們絲毫都沒有一定的要求。在這種場合確實好像是歷史和理論站在同一邊上了，而理論是由事實被確認了。我們看一看諸世紀，諸民族，諸流派吧：如果精神，教育，人種不同的話，藝術家從同一的對象裏是得到不同的印象。每一個人都從對象中看取了獨特的性質，作成各自獨特的觀念；而出現在新的作品中的那觀念，成爲完全使人信服的一種傑作。例如，普魯士會把貧窮的貪慾的尤克利昂這種人物活現在舞台上，而莫利哀捉到了這同一的人物製成了富裕的貪慾者阿爾巴，更過了二世紀之後，沒有了從前那樣被冷嘲的愚鈍的人物，而變成可怕的

優勝者的貪慾者戈朗戴老爹，被取用到巴爾札克的手上來了；更有同一種的貪慾者，從他的故鄉的鄉間被帶領出來，變化成爲世紀主義者的室內詩人的巴黎人，作成了巴爾札克的高利債戈布塞克。總之一切偉大的類型，總是不斷地可以革新的，從前如此，將來還是如此。在因襲與傳統之外能有所發明，正是真實的天才的真正獨特的記號，無可比的光榮，世襲的義務。

不只觀察文學如此，我們若觀察其他種意匠的藝術更可以確定了某種性質是有着隨意選擇的權利。例如萊歐巴德·達·文竊，米凱朗傑羅與柯萊喬三個大藝術家，有描繪萊妲的同一的場面，而製成三種不同的人型，一個是具有純潔貞淑魅人的優美，一個是具有傲然的精力的悲痛的偉大，一個是具有神聖的知慧的深刻的同情，你說，你是選擇那一個萊妲呢，那一種的性質是優越的呢？在相當的程度上，那一個都是適應着人類性的本質的，或是對應着某一個時期的人類發達的本質，幸福與哀愁，健全的理

想與神祕的夢，活動的力與精密的感受性，在人生的各種場合的一切偉大的態度中，各有各的價值。正如種種自然界創造的東西以及其構造與本能，必要發見出其在世界上的地位，其在科學上的解釋一樣地，種種人類想像的作品以及其所以生動的原理和作品所顯示的方向，必要在批評的同情之中發見出它的確認，在藝術之中發現出它的地位。

但是，和在現實的世界裏一樣，在空想的世界裏，因為有種種的價值，也便有種種的等級。對於藝術我們總是有着一個衡量器，而用這個器具，作着批評。不過一個人的意見是有着缺陷的，要由種種不同的個人的意見互相補充着，由各種偏見互相鬥爭，互相均合以及互相繼續的補償，慢慢地得到終局的輿論，而使其接近於真理。一世紀一世紀的相傳，各自把這未判決的訴訟從各自的見地加以再審；從這裡是可以看出深刻的是非與有力的確認。一種作品像這樣地從一個法庭經過另一個法庭之後，如果是被幾世紀的審判者下了同一的決定，那宣判大概是接近於真理的了；

因爲倘使那作品並不是一種傑作的話，絕不會把種種的同情都集在一起的。

而且這種經過許多人許多世紀的裁判，不只是本能趣味的一致，近代批評的方法是要在常識的權威之上，加以科學的權威。如果是一個批評家的話，他必要曉得：自己個人的趣味是沒有價值的；自己是必要解脫自己的氣分，傾向，主義與利害；應當以同情爲自己的才能；應當把自己放在那成爲批評的對象的人物的地位上，深入那些人物的本能或習慣，親熟那些人物的情感，思索過那些人物的思想，在自己的內部再現出那些人物的內的狀態，微細地而如實地想像着他們的環境，和他們內的性格相合起來而決定他們的行爲，要想像我體驗他們的生活上的事件與印象而作成判斷。這樣的工作，由把我們放在藝術家的見地上，使我們越法地理解了藝術，而且因爲這是由分析而成的，我們可以用一切科學的方法同樣地施以證明與完成，根據這種方法的時候，我們可以賞讚某藝術家或非難某藝術

家，在同一的作品裏或是讚賞某一斷片或是非難某一斷片，不是任意地而是根據一個共通的法則，確定價值，指示出進步與脫線，辨出隆盛與哀頹，這種法則是我們現在要探尋出來，而給以明確地證明的。

因此我們要看一看那已獲得的定義的種種的部份。我們把最顯著的某一性質作為最有力的，而認為那是藝術品的目的。所以一種作品越接近這目的，也便是越完全的——這是一，即性質之意義；再換一句話說，一種作品越能正確完全地適應那被指示的條件，也便越被放在更高的位置上。這是二，即性質之効力。所以藝術表現的性質要盡量地顯著，要盡量地有力。現在我們仔細地看一看藝術家的這兩種義務吧。

(b) 性質之有意義的程度

可是所謂顯著的性質是什麼呢？如果有了兩種性質，我們如何曉得甲是否是比乙重要的呢？這種問題我們可以在科學的範圍裏與以解決。因為

在這時際其成爲問題者，就是關於存在的本身，而構成存在的諸性質的評價，正是科學的工作。

約在百年前自然科學發見了評價的法則，那便是性質從屬的原理。動植物的一切的分類都根據着這種原理的。在一個植物或動物上，被看出有某一種性質比其他的性質是更有意義的，而那也是最不變化的。所以這種性質是比其他的性質具有更大的力量，因爲它比其他都更能抵抗那引起破壞或變質的內部的一切的攻擊。例如，在植物上，高低與大小是沒有構造更重要的。因爲在內部的第二義的某種性質，在外部的第二義的某種條件，是不能使構造變化或惡化的。與此相同，在有脊動物上，四肢的數目和用途沒有乳房更重要；它們可以成爲水棲動物，陸棲動物以及空中動物，因爲棲息的地方的變化而受到一切的變化，但不因此就把那可以授乳的構造變化了或是腐化了。

所以一種性質，越是不變化的也是越能引來或引去重要的諸性質。例

如一個動物，有翅與否是極其從屬的性質的，只能引起極輕微的變化，對於全體構造上毫無影響。反之乳房的有無，便是極重要的性質了，要引起重大的變化，是決定了動物構造的主要之點。

現在我們若檢視一下爲什麼某種性質上被附與了優越的重要性與不變性呢，普通是可以在如下的思索中看出它的理由，即在一個活的存在之中，是有着兩個部份——元素與配合。元素在先，配合在後。人們可以使元素變化而顛倒配合。而且若不顛倒配合是不能使元素變化的，因此這兩種的性質必要加以區別。甲是深刻的，內的，特異的，根本的東西，那便是元素或材料的性質。乙是皮相的，外的，轉來的，累積的東西，那便是配合或配置的性質。這種說法是自然科學的最充實的理論的原理，也是同類的理論的原理。

在自然科學上所得的結論，便是，性質以其力量的大小而定其重要的程度，其力量的大小是由其對於攻擊的抵抗力的程度看出來，因此其不變

性的大小是指示出其等級的上下，在存在中，越是組織最深層的性質，越是不屬於配合而是屬於構成的原素，其不變形也越大。

這種原理也將適用於人類。我們先把它適用於精神的人類，我以人類為對象的諸藝術——小說戲劇，史詩以及一般的文學上吧。在這種場合，諸性質之重要程度的順序是怎樣的呢？而且怎樣確定種種的變化性呢？歷史供給我們以極確實而單純的方法。因為事件在人類上發生着作用，在種種的比例上，變化了人類在事件中所看出的種種思想情感的層次。年月像鶴嘴似地搔着我們，穿鑿着我們，這樣現出了我們的精神的地質學。由最容易穿鑿的層次，直到那最有抵抗性的緻密的層次。可是多數世紀的攻擊，雖是強有力的，仍不能奪取了人類的全部。

例如第一，在人類的表面上有思想，有風俗，有持續三四年的一種精神氣分，那是時代的時好。一個從祖國旅行到異域去的人，立刻感到一種絕然的變化，服裝，言語，習慣以及名與物都成為新奇的。可是這些種的

變化只是那氣分的變化的尺度。在人類的性質中這是最皮相的，最不安定的。

在這種的性質之下，更有一種更堅固的性質的層次，那要繼續二十年，三十年以及差不多史的半個時代。例如，我們在許多文學作品裏，可以看見那時代許多主要人物。那些人物或是懷有偉大的情熱，或是既於憂鬱的冥想，或是政治家，或是反抗者，或是人道主義者，他們的情感與思想是全時代的。因此要看見他們消失了去必要經過一個時代不可。在歷史上其占有勝力的年月，以顯示給我們其深刻的程度，便教訓給我們其重要的程度了。——這是第二層。

其次我們到達了第三段的極廣大極深厚的層次。組成這一層次的諸性質，在歷史上是繼續一個完全的時代。同一的精神形式支配了當時的一世紀或是數世紀，在中間期不斷地不斷地抵抗了那攻擊來的一切崩毀的打擊，亂暴的破壞以及陰險的磨擦。如中世紀，文藝復興期或古典時代，便

是這樣的一例。這種時代的消滅，是要政治上，宗教上或文學上的極激劇的變化。

可是這些歷史的模型，無論怎樣確固安定的，也有告終的日子。但在適應歷史的時期的有力的層次之下，還有一種不適應於歷史的時期的更有力的層次。這便是民族的素質。每一個民族都有着非革命，衰頹或文化所能改變的許多種的本能與能力。這些種本能與能力，因為是潛存在血液中的，所以要和血液一同變化的。只要當那民族的血液還能稍為保持純粹的時候，那麼，凡是在祖先之間所現的精神氣質的同一的素質便在最後的子孫的少年間也可以看得出來。可是若更往下探究的話，在民族性之下還有着成爲更深的根柢的人種性。如在肉體上，有脊椎動物，關節動物或軟體動物等等的差異，同樣在精神上的人種相互間也有着差異。這最後最下的一層，是存在着一切人種的特有的性質。

組成人類精神的本能，能力，思想，情感的累積的層次，是有着這樣

的順序。從上級往下級一層層探尋來，我們可以看它是怎樣越來越堅厚，測量出它是有着怎樣的重要性與安定性。我們藉助於科學的方法，在這裡完全發見出它的用途。因為最安定的性質，在歷史上和在博物學上一樣地，最初步的，是最內在的，也便是最一般的。某種性質唯其是最初步的，其影響也越廣。可是其影響所至既廣，而也越來越安定。

文學價值的階段每一段都是對應着這種精神價值的階段。要之，在一切條件相等的時候，由某一本書明瞭地表現出來的性質，因其重要的程度，因其是否是最初步的或安定的，也便決定了那書的偉大的程度，而且我們更可以發見到精神的層次，是穿通着那表現這層次的文學的作品上的力與永續性的各自固有的程度。

第一，有表現流行性質的流行文學。這種文學也和那流行性質一樣地只有三四年或更少的生命。只要風俗一起微弱的變化，這種作品便被淘汰了。第二有對應着更永續的性質的另一種作品，那便是某一時代的傑作。

這種作品，只是在其表現的精神性質還存續着的時候，會獲得成功的，在歷史上有許多當時的傑作，它們的價值在今日只不過是史料而已。

總之我們可以舉出許多極顯著的例，指示出作品的價值是怎樣地和被表現的性質的價值共同地或增或減。可是有時人們也可以看出有幾個作家留下許多二流的作品，而只留下一部一流的作品例，而論起那作者的才能，教育，教養以及努力又都是同樣的。這原因便是，其所以產生二流的作品者，是因為他所表現的是皮相的一時的性質，而其所以產生傑作者是因為他所提到的是深刻的永續的性質了。由這樣二重的經驗，我們可以看出永續的深刻的性質的重要。因為，若沒有這種性質，就是偉人的作品也要墮落到第二位的位置上；若有這種的性質，就是才幹稀薄的人們的作品，也可以昇上第一位的。

所以我們若看一看文學上的偉大的作品的話，你可以看出那些作品都是表現了永續的根柢的性質，那些作品，因其性質越是永續的越是深刻

的，而地位也越高。這些作品，有時把歷史的或時代的重要特色，有時把民族的第一義的能力和本能，有時把普通人的某斷片及人類的事件的最後理由的初步心理的力量，以使人銘感的形式，在人類的頭腦裏，提供出一個縮圖來。

藝術家越是偉大，也越是深刻地表現出他的民族的氣質。他自己不留意地，像一個詩人似地，供給出歷史上最真實的資料。他在一方面描出或擴大肉體的（物的）存在的本質，另一方面他同樣地描出或擴大精神的存在的本質。這樣，歷史家由繪畫識別一民族的肉體的本能及構造，由文學識別一文明的精神的能力與構成。

(c) 性質之有效的程度

諸種性質的比較，還有第二個見地。因為它們是自然的力，所以在這種意義上，可以作出兩樣的評價。第一可以把一種力與其他關聯着給以考

察，第二可以把它作爲自體而考察。與其他關聯着考察的力，在其能抵抗其他或打消其他的時候，它是更大的；作爲自體而被考察的力，其影響的結果的進路不是把它的力引到消滅的方向而是引到增加的方向的時候，它是更大的。這樣，力是發見出兩種尺度。因爲這是兩種的測驗，即，第一是受其他的力的影響的測驗。第二是受自身的影響的測驗。關於第一的考察，是由於第一的測驗及諸性質的永續的程度，或在遇到同一破壞原因的攻擊時，由於其更完全地更長久地存立，顯示給我們諸種性質所受取的地位的高下。關於第二的考察，是由於第二的測驗，由於那放任於自身的諸性質及那看取這些性質的羣集的滅亡或發達，由於到達自身的破滅或自身的發達的完全的程度，顯示給我們諸性質獲得的地位的高下。在第一個場合上，我們向着那成爲自然的原理的諸性質的初步的力，一段一段地降下去，於是我們看出藝術與科學的關聯，在第二的場合上，我們向着那自然的目的優越的諸性質的形式，一段一段地昇上去，於是我們看出藝術與道

德的關係。我們以前是隨着諸性質的重要性的太小而考察的。此後我們是隨着諸性質的恩惠的多少而考察了。

我們先從道德人（精神人）以及表現他的藝術品着手吧。我們一看就可以明白那賦與人類的諸種性質，或許多少是恩惠的，或多少是有害的，或者是二者的混合。我們每日看見個人與社會的繁榮及力的增加，其企業的失敗，破產以及滅亡。在這種時候，我們若取他們的生活的全體來看的話，可以看出他們的沒落，或是緣於全體構成上的某種缺點，或是緣於某種傾向的誇張，或是緣於情況與能力的不均衡，同樣地，他們的成功是因爲內的均衡的安定以及欲望的相當的節制。這樣我們走上了第二的階段。諸種性質的分類，是根據它們對於我們的有害或恩惠，是滅亡生活的或保存生活的，引我們的生活於困難或援助的大小。

如此說來，生活是成了第一個問題了。可是對於個人生活是有着主要的兩個方向，即知的方向與動的方向。因此人們在個人之中必要區別這

兩種主要能力——知能與意志。從這裏我們可以得到一個結論——在行爲與知識上，其援助人的意志與知能的諸性質是恩惠的，反之便是有害的。意志，與其他相關聯而考察的時候，是一個力，作爲其自身而考察的時候，那是一種善。不只知能的一切成份，透徹，天才理性，機智與巧妙，而意志的一切成份，勇氣，活動，確固與冷靜，都是我們要製作的理想人物的片斷。

現在我們曉得了對於個人實際有用的內部的諸性質了，可是爲了他人有用的內部的原動力是存在在什麼地方呢？——這有着唯一的東西，那便是愛的力。因爲所謂愛，便是以他人的幸福爲目的，使自己從屬於他人，爲他人而勞苦，爲他人的善而作獻身的工作。我們在這裏可以看出最恩惠的性質。這顯然是我們所作的階段中最高的第一個。因爲有這種愛的力，才會使人發生感動。

這種道德價值的分類，是對應着文學價值的分類的每一段。要之在一

切條件平等的時候，那表現恩惠的性質的作品是比表現有害的性質的作品更優秀的。假使同時有兩個作品，雙方是以同樣完全的才幹以同樣大的自然力製成的話，那表現英雄的作品是更勝過那表現痴漢的作品的。在那作成人類思想之決定的博物館的有生命的藝術品的展覽中，是可以看出有隨着我們的新的原理的新的等級的確立。

最下的一階級有寫實主義的文學及喜劇的滑稽之型，即：偏狹，平凡，愚劣，利己主義，薄弱，普通的人物。這些作家因為是依照着人物原樣的描寫為目標，所以是不完全的混合，是下等的，每一次都因其性質而失敗。

但偉大的藝術家是負着從樣式的要求，從深刻的真理的愛而作着一切可憐的種類的研究的任務，他們就藉着這兩種技巧，遮蓋了他們的代表的性質的凡庸醜惡。他們第一是以明晰地浮現起主要人物而作為有用的從薄物和對照物——這是小說家最多使用的方法；第二，他們把讀者的同情轉

向和人物成爲反對的方向去。卽，以那些人物的不斷的失敗而屏棄了他們，挑發起對於那些人物的非難復讎的笑。他們是故意地顯示出那些人物的不完全與否運的結果。他們把那些人物所固執的缺點，從生活裏驅逐排除出去。使那起了敵愾心的歡迎者，得到滿足。觀者看見慈悲與力的擴張是和看見愚劣與利己心的粉碎，同樣地感到歡喜。惡的退治與喜的勝利有相同的價值。但是顯示這些矮小殘廢的靈魂，是會招起讀者疲勞，倦怠，焦燥以及不滿的。如果使他們占據了過多的場面，會惹起人嘔吐的了。所以我們要求作家表現那更強的要素的更高尙的性質的人物。

在階段的這一位置上，我們將看到強力的可是不完全的，而且是缺乏一般的平衡的類型了。某種感情，能力，精神或是性質的傾向，若是得到過大的增加，便是犧牲了其他，在一切種類的荒廢與哀傷之中，它獨自發展着了。這些是劇文學或哲學的文學的普通的問題。因爲在一方面，對於作家，在供給其劇的要求的內心的痛苦，感情的葛藤與急變，以後悲痛恐

怖的事件上，是最適當不過的。同時在另一方面，對於思想家的眼，在顯示出我們未意識到的可是成爲我們生活的盲目的主權者而在我們的內部活動着的一切不明的力，構成上的宿命性，以後思想的經緯等，是最適當不過的。這些畸形的人物是時常出現在作品裏，有時他們具有最特殊的最微妙的情感，極精緻極強固的能力，可是因爲缺欠正當的指導，這些力使那些人物終於破滅，我是狂亂得令旁人受他們的累。但最深刻的文學就產生在這些之上，因爲他們表現出更優越的人性的重要性質，原始的力，以及那較深的層次，讀著這些作品的時候，人們感到一種偉大的感情，即走入事物的深奧裏，體驗到那支配靈與社會與歷史的法則作爲觀照的人之感情。但是人們對於這些所得的印象是苦痛的。

其次我們更昇上一段來看吧。我們將到達那完全的人物，真實的英雄了。這些人物具有完整的姿態，高尚純潔的性質，他們把我帶到理想之最高的天上去。——隨着以上這些類型的不同，也就產生各自不同的文學

了。如在教養過甚而稍稍老了的民族裏，便出現了最低的而也是最真實的類型，戲謔守實的文學；如在社會發達的隆盛的期間，或是當人類在大生活的中央的時候，便出現了強壯永續的類型，劇或是哲學的文學；如在一方面成熟，另一方面是衰頹，二者混合之期，那便在各自的創造之傍也發生其他的創造。但是真實理想的創造物非是在青春的素朴的時代上，是不能產生的。所以那總是在遠遠的古昔的時代了，在民族起源的時代了，沈溺於人類少年時代的夢中，才真能夠發見英雄與衆神的。

像精神人的各階段一樣地，肉體人也有着相對應的各階段；同時像表現精神人的藝術（文學）的各分段一樣地，也有表現肉體人的藝術（繪畫）的各分段。總之事物的性質和藝術品的價值是有着同時可以被分類的二重階段。性質越重要越是恩惠的，也便越佔有高的位置，而且越是表現更高性質的藝術品，也越被放在更高的位置上。

（d）效果集中的程度

把性質的本身考察了之後，我們還要探索當那性質移入於藝術品中的時候法則。即，不只性質的本身必要有最大的價值，而在藝術品之中，那性質必要盡可能地占取優勢。這樣才顯示出那性質的一切光彩與躍動。只有這樣，才能使那性質比在自然中得到更大的顯明，因此那作品的一切部份，非全是為顯示那性質的不可了。縱算一切的元素都是無活動的也吧，而把注意引到別的方面去是不行的。換一句話說，在一種繪畫，彫像，詩歌，建築與交響樂上，一切的效果非是集中的不可。其集中的程度是表示了作品的位置，而我們由此可以看出這第三個階段，在測量藝術品的價值上，是和前二者相並列的。

還是先取那表現精神人的諸藝術：特別是文學來看吧。我們先來區別那構成劇，史詩與小說的諸要素吧。

第一，要有那具有特殊性質的若干人物；而且在一性質之中可以識別出幾個部份。如荷馬所說，小兒自從「在婦人的膝間落下來」的那一瞬

間，至少便作爲胚種而領有着相當程度的某種的能力與本能。那個小兒，從其父，其母，其家，更廣大地講，從其種族，牽着一個系統。而且其世襲的資質是和血液一同地傳下來，他更領有着比他的同國人或親族之不同的容積與比率。這種內部的精神的素質是和肉體的體質相結合，而且其全體，由教育，規矩，練習，由少年時代，青年時代或以後所遇的一切事件與行爲，所反駁着或修補着，形成了他原始地被賦與的財產。這些種力，不是在相互打消的時候，而是在相互補充的時候，即由於這些力的集中，才在那個人上刻下了深刻的痕跡，於是我們才看出他們顯著的或強固的性質。

但這種集中在自然裏時常是不足的，而在大藝術家的作品裏却決不是不足的了。所以那些性質雖是以與現實的性質之相同的性質而組織的，可是比現實的性質更有力。他們從遙遠的地方而且很詳細地，準備着養成着那個人物。有一種廣大的構造支持着他，一種深刻的理論構成着他。從其

中，我們看見人物內心的全部，那顯示着一切過去與得來的徵候。偉大的藝術家，當描寫某一種人物的時候，他的才能總是把組成的要素，莫大量的精神的影響，像許多膨脹起來的平似地向着同一的河道，向着同一的傾斜處聚集。

文學作品中的要素的第二羣，便是場面與事件。關於性質一有所設想，而把這性質引入於某種葛藤中，便非是適當地表現出那性質不可。在這一點上，藝術也比自然更優越。因為在自然界裏，事物不總是只在一條線上進展的；某種強大的性質若無機會或誘惑是會被埋沒了的，會成爲無力的。而藝術家是可以對着性質或性格適當地配合場面與事件。在大藝術家的設定之上，又決不是遺漏的，反是增強了表現。

這種法則是可以適用於大體上以及枝葉上。人們由以某效果爲目的而集合各部份作成一個場面；或是以某段落爲目標集合着一切的效果。爲了那想要登上場面的人們，而構成了故事的全體。全體的性格（性質）與繼

續的場面的集中，使性格到達了決定的勝利或終局的粉碎，而澈底地表現了性格。

最後剩下的一個要素，是樣式或風格。實際上只有這樣是最易看得到的。其他的二種不過是內面而已，而樣式或風格是穿在上面的衣服，只有它是出現在表面上來。一部著作不過是作者所說的或人物所說的文句的連續而已，耳目所能捉到的只有它們；而且內部的聽覺或視覺從其所認識出來的別的一切事物，也只是介在那些文句的中間。所以這是非常重要的第三要素，它的效果，必要使全體的印象昇到最高度而與其他的效果一致起來。但是文句其自身可以採取種種的樣式，取用種種的效果，它可有一切的變化，藝術家是可以自由地選擇。可是這種選擇或變化是必要取最適應那場面和性格的，由此我們可以看出，由場面與性格的效果，是否是向着風格的效果之一致的方面，而決定其力之增減。

以上三種要素的集中，使性格得以隆起。藝術家在其作品中越能識別

效果的許多要素而集中，他所要顯明地表現的性質也便是重要的。藝術全部的生命是聯繫在「集中地表現」這一句話上。

根據這個原理還可以把種種文藝上的作品作一次分類。諸條件若是一切平等的話，由作品上效果集中的完全的程度，而決定作品的美的程度。而且，適用於諸流派的這法則，在同一藝術的繼續的諸期間，已經是奇異地設定了分類了。

在一切文藝時代的當初，我們看出是有着素描的時代。這時的藝術是微弱幼稚的。即，在這種場合效果的集中是不充分的，這罪過是要歸諸於作家的無識。這時不是作家的靈感的不足，他是有着靈感的，而且往往是很率直而強固，但他們不知道方法與技巧。他們不知道寫作的方法，不知道題材的各部份的配置，不知道使用文學上的資源。這時代中的作品不能佔據永遠的文學中的一席。

在另一方面，在一切文藝時代的末期，我們看出那是衰頹的一時期。

藝術由因襲的習套而冷却，老衰以及腐朽了。其這里效果集中是不足的。但是這種罪過並不是歸諸於無識：反之，人們是未曾有過這樣多的學問。一切的技巧都是完成的精鍊的；而且那技巧是普及於一般了。想使用這技巧的人，便可以取用這技巧的。這時藝術所以低下者，完全是因為感情的微弱。作成諸大家的作品的思想，是倦怠了，是受了損傷。人們只是由追想與傳統保存它而已。人們是想用腐壞的東西而把它完成起來的。所以外的形式還是像從前一樣地殘存着。而潛入在那形式的靈魂是已經變了，而其對照成了不快的了。古代的形式是不能包容近代的情感，同時近代的情感是不適於古代的形式。

其次我們再看文藝時代的中心。那正是藝術繁榮的時期。在其前是胚胎的時代，而在其後便是褪色的時期了。適於這個時候，效果的集中是完
全的。

在偉大的作家，其手法雖是非常地差異，而總是集中的。而且大作家

的範例對於其後繼者，並不能強制他取用何等的風格，何等的配置，何等的固定的形式。甲可以由A路成功，乙也可以由B路成功。必要的唯有一點：便是那作品其全部要走入於同一的路。一切的力，非要都舉起來進向唯一的目的不可。藝術，在如自然的一切型式之中，把人流入進去。只是爲使那人生命豐富，在自然和在藝術中一樣地，各斷片都形成一個全體，既是最小要素的最小部份，在其中也是爲全體的一個奉式者。

精神人與表現它的藝術是這樣，肉體人與表現肉體人的藝術也是這樣。如在繪畫中，人體，線條，色彩等，都是同樣地須保持調和而達到力的集中。

現在我們是作了藝術的全部說明了，而且我們已經理解了對各作品中的各階段，其選定各應取的位置的原理應當怎樣。根據我們的研究，我們看出藝術品是由部份而成體系，而且我們曉得藝術的目的是在其全體集合，在其某種顯著性質的表現。從此我們的結論是，其性質的顯著程度越

大，同時越具有支配力，那作品也越優秀。我們從其顯著的性質之中，看出有兩種區別，一是那性質的重要的程度，安定的程度，二是恩惠的程度，即其對於個人和社會的保存與發展上貢獻的程度。我們看出這評價性質的價值的兩種見地，是對應着那評價藝術品的價值的兩個階段。我們把這兩種見地合起來成爲唯一的，我們看出，重要的或恩惠的性質，有時由其對於其他的效果，有時由其對於自身的效果，不過是被測定了一個力而已。所以有兩種力的性質，便是等於說有兩種的價值。其次我們更追究在藝術品之中，如何能夠比在自然裏更明白地表現那性質呢？這時，我們看出藝術家在使用其作品的一切要素的時候，是要集中其一切的效果或是非常顯著地浮起那性質。這樣，在我們的前面，聳起了第三個階段。於是我們又看出那被表現的性質，在藝術品中，越能一般地以支配的影響，被表現出來，其藝術品也越偉大。

(完)

關於現實的認識與藝術的表現

作家的理想的人物

幾乎在一個相近的時期裏，沙寧出了三個中譯本；然而無論從那一方
面講，沙寧都不是一本好的書。

那個死於日內瓦的會議席上的蘇俄外交官伏羅夫斯基曾在巴扎洛夫與
沙寧的題目下，對於沙寧這書以及這人物作過嚴峻的批評，有一段話是非
引過來不可的：

「……作爲藝術家的阿志巴綏夫是不可和屠格涅夫相比的，——他也
當然不以爲自己是可以和屠格涅夫比肩的作家吧。卽看形態底明徹與藝術
性，也就毫無可疑地現出二人的才能的差別來，而這差別也在創造的普遍
力上反映着。」

以阿志巴綏夫在沙寧中表現的藝術性，來和屠格涅夫的傑作相比較，

那自然是相差得太遠了；作爲一個藝術家的阿志巴綏夫，恐怕是要屬於二三流的作家之類的吧，在這本四五百頁的沙寧上，那場面，那故事的構型，那人物的風格，總之那作者的創造力，是隨處顯示了充分的薄弱。

但在這裏我想講的，是沙寧這個人物，他不是歷史上的典型，他完全是藝術的幻想的果實，即作者之理想的人物。而這個理想人物，一半緣於作者藝術製作力的薄弱，一半緣於缺欠真實典型的模特兒，以致形成非常誇大的，非常做作的東西。

這一點，伏羅夫斯基是同樣地觀察過了。緊接着上面的引文他曾說：「屠格涅夫是以盡可能的客觀性寫了他驚嘆的人物的肖像。巴扎洛夫牽引了他的興味，使他執創作的筆了，但並不會喚起親密的，同感的反響。」在這裏有着不折不扣的新時代的雛型。」屠格涅夫說。阿志巴綏夫對於沙寧的態度却不是這樣的。對於小說的主人公的他的共鳴是無可疑的

事實，他把主人公理想化了。他不止單單描寫實在的典型，他還要把對於他——即對於作者——很中意的特質賦與了那典型。「新時代是必需如此的，」他是想這樣說的。這樣存心着，所以和巴扎洛夫是寫生的東西相反，沙寧是「做出來」的東西了。沙寧能夠容易纔完成了自己的任務，是靠那爲了主人公的緣故苦慮着更優美的條件（主人公的體力，對立人物的鈍重與卑屈）的作者的這善行的結果；而反之，巴扎洛夫是自由地活動着，服從自己的內在的理論。沙寧是社會的地不合理的存在，和那無用的多餘物的典型有關係；而巴扎洛夫却是必用的，即在社會發展的經濟方則上也尋得到理解。』

巴扎洛夫是否真如這位批評家所說是一個時代的典型或者只是「不折不扣的新時代的雛形」而已，暫不用論，但無論如何，沙寧不是一個時代的典型，連一個雛形也說不上，是無可疑的事實。沙寧和巴扎洛夫同樣是被稱爲虛無主義的代表的人物的，然而在他們之間却有着很大的差別，在

巴扎洛夫的虛無主義中，是含着一種新的力量的胚胎，所以這種虛無主義的本身，是成爲一個轉變時代的過渡，是有新的產生的希望的。而反之沙寧的虛無主義完全是絕望的知識階級的精神麻痺的表現。這一點，我們可以由作者表現沙寧的幾個特點上來證實。

沙寧的特色是什麼？第一，沙寧對於性慾有着超羣的驚人的論調；第二，他是極端地反對知識的；第三，他是有着極其健壯的體格；而這些點，都正是十九世紀中葉以後的俄羅斯大部份智識階級所最苦惱着的關鍵。阿志巴綏夫，在他的作品中我們可以明白地看得出，他正是這樣苦惱着的知識階級的一份子。他的苦惱，——對於自身或自己同階級的人的苦惱，結果使他幻想出這位畸人沙寧，而更誇大地表現在藝術上。這種幻想正如那終生苦惱於長期肺病的英國作家斯蒂文生之過分地歌頌健康的心境是同樣的。

然而阿志巴綏夫在其理想人物的沙寧的表現上，並沒有成功，因爲他

是太缺少真實性，幾乎不能使人相信那是有存在的可能的了。沙寧，以其對於性慾的超俗的解釋，而便作爲誘惑挑鬥美麗的女兒或甚至肉慾地擁抱自己的妹妹的理論的實證，這該是怎樣地卑鄙；以其對於知識的反感，——五百頁的書上只有一瞬間提到他是在讀書，而便證實他的精神或談吐的健壯，這該是怎樣地羅曼蒂克；以其愚蠢的體力的顯示，而便製造出一個特殊卑曲的對立人物來受他的一頓鞭打，這該是怎樣地無味的英雄主義；甚至那被許多人取爲美談的全書之結尾——沙寧因爲在火車上厭惡人類的面孔而便勇敢地跳下火車來吐一口大氣的那場景，又該是多麼狂誕吧。

總之，沙寧是一個在幻想上被製作出來的人物，是緣於作者長久地苦惱於自身的缺欠而有意誇大地表現出他所認爲是理想的人物，而這人物是超乎一切實現的可能性之外的。這樣做作出來的東西，如果是經過了一番完整的精練的藝術的渲染，或者也可以成爲一個典型，作爲曾經實存的人物而欺騙了後世的讀者的吧（在文學的歷史的人物上是有着無數的這樣的

實例的)，但可惜阿志巴綏夫的藝術是未能作到這一步，在無論什麼地方，我們都可以看出他的有意的做作來。

由沙寧的例，對於我們的作者，可以供獻出一個教訓，即一切作者之觀念的狂想的人物，而想欺騙讀者們當作一種典型來接受，那是極少成功的可能性的。

（註：——文中引用伏羅夫斯基的話，是根據畫室先生的譯文，而有一兩個字的增減。）

雜談「小鬼」

徐懋庸

侍桁先生批評阿志巴綏夫的「沙寧」，以為沙寧這人，「不是歷史上的典型」，而「完全是藝術的幻想的果實，即作者之理想的人物。」因此；又因為作者藝術製作力的薄弱，「以致形成非常誇大的非常做作的東西。」

這些話是有可以首肯之處的。不過，我們看到，無論怎樣的作家，當創造——或者應該說描寫——一個典型人物時，常不免於誇大和做作。卽如屠格涅夫筆下的巴扎洛夫或羅亭，也是很有誇大和做作之點，要使讀者認識在這裏是有着一個時代的典型。此外如西萬提司的吉訶德先生，岡卡洛夫的奧勃洛莫夫，魯迅的阿Q，假如作者在其人物的典型的特質上，不加一點誇大和做作，那麼這人物就不成其爲典型，因爲典型的特質，平常是混雜在許多普通的氣質裏面，不經誇大和做作——卽電影藝術上所謂「特寫」——是不甚顯明的。我們在鄉下，日常與許多帶有「阿Q氣」的人物相見相處，但未經魯迅特寫的時候，我們對這阿Q的特質的認識，總沒有讀了正傳以後那樣的明切。

因此，沙寧之所以不成其爲一個時代的典型，根本就因爲社會的地位並無這樣的人物的存在，與作者的藝術製作力，我看是無多大關係的。

(下略——因與本問題無關)

現實的認識

當我解釋「沙寧」的非真實性的時候，我曾提及那是與作者的藝術力有關之點，其後不久我就看見了涂懋庸先生對於我的這意見的指摘，按他的意思，人物的真實是以其是否實存為決定，而與藝術力無關的。在這種意見的衝突中，或者是表示了我們對於藝術的觀察的根本的差異，例如，譬喻地講，在製造人物的場合，他是把藝術的機能看成為攝影機，不管攝影師的手法怎樣地高明，實存的人物總是必要的；反之，我看藝術是如畫家的筆、顏料以及畫布，在畫家的面前如果有一個模特兒，其對象雖是定形的，未必就能原樣複現在彩色的油布上，但如果畫家的腦裏生了一個意象，雖然面前並無實際的模特兒，他的人物製造仍然可以是同樣地真實的。總之把藝術看為過於機械的東西，我是反對的。

使藝術實際上完成了藝術的任務，它不能脫離開現實，那確是一個原則。但因此不能就斷定藝術必定是現實的忠實的反映。因為，作爲一個藝術家或文學家，他的創作的真實性，並非是在其有無現實的問題，而是其對於現實認識的程度和正確性，以及如何不破壞藝術的均整使他的認識具體地形成一種藝術品。所以藝術的現實，或是那被移到藝術裏來的現實，不只是作家對於現實的一般認識的表現了，那認識要是深刻的正確的，並且那認識的表現也要藝術的地正確的。更明白地講，藝術製作的過程，第一步是在現實的認識，第二步是在藝術的表現。我以前所謂的「藝術力」就是指這後者的。如果我曾忽略了第一步的重要性，而只看重了第二步，那我應當承認我是錯誤了。但事實上我並未如此；我說沙寧在現實的認識的誤謬之上而又有着誇大的不正確的表現，的確的，我所以非難沙寧者，是因爲它在這兩點上，都有着缺欠。所以我雖沒有否認第一步，而徐先生却明顯地否認着第二步了，這不能不說是他的錯誤。

以屠格涅夫的父與子和阿志巴綏夫的沙寧，對比着給以考察是最容易證實這理由的。由父與子出版的當時在俄羅斯社會上所引起的反響來看，我們不能不懷疑那主人公巴扎洛夫的真實性，當時俄國父代的老人是無疑地憤恨着這種人形了，而子代的青年却也不歡迎他，聲言他們是受了誤謬的表現，老人和青年都毫不容赦地對父與子的作者咆哮起來，使他飲淚離開了祖國，但他仍固執地說：「這里是有着不折不扣的新時代的雛形。」其後，時間證實了屠格涅夫的主張並沒有錯。父與子，以其對於現實認識的深邃，以其藝術的表現的正確，使這種「雛形」漸漸地成長着，俄羅斯的社會裏終歸出了巴扎洛夫的類型的人，而巴扎洛夫的本身也就不愧為一個典型的人物了。

但在屠格涅夫從現實中提取了這個「雛形」的時候，藝術家的屠格涅夫是在演着一個預言家的職務了，他能否使這個「雛形」生長起來，使預言家的他轉至藝術家的地位來，是完全看他的藝術的表現的，依我的觀

察，屠格涅夫是作到這一步了。反過來講沙寧的作者阿志巴綏夫，他也同樣是一個預言家，而他的預言是不正確的，當然，阿志巴綏夫，自己也以為是從現實裏提取了一個類似「雛形」的東西，而才動筆的，但可惜他對於現實的認識是不正確的，他的沙寧無論如何是不會出現在「新時代」裏的，而且由預言家轉到藝術家來的阿志巴綏夫，他在才幹上更顯示出過多的缺欠，他的藝術的表現是比他的預言還不正確。因此沙寧，不管在其出版的當時會是怎樣激怒了社會，它也是完全失敗了的東西。

我曾指明沙寧不是作者，是和作者完全相反的一個理想的人物，但在沙寧裏我們是可以看到作者的影子的，那便是那個受了教育的惡毒麻痺了一切的行為的力，結果死於自殺了的青年猶里。他和沙寧的性格完全相反，沙寧是一個過份地強者，猶里是一個過份地弱者，可是他們兩個是同程度地不真實。正如為使沙寧成爲一個英雄，作者給與了他一件優越的條件，而同樣為使猶里成爲一個無信仰無行為的猶疑者，作者給了他一切

卑屈的條件，作者不但處處暗示地嘲弄他，甚至在猶里的墓上，使沙寧說出這樣的話：「現在世界上又少了一個庸愚的人了！」像這樣和中國說部小說的製作法相似的沙寧，如何能夠成爲一部現實表現的藝術的書！

但縱退一步講，倘使沙寧的作者像父與子的作者同樣地提取了現實的「雛形」的話，他的藝術表現法是能夠得到像屠格涅夫一樣地成功的麼？——我可無疑地回答，那是絕對地沒有可能性的。一個作家如果是取用了論文的說明的形式，只有現實的正確的認識，或是足夠的，至多再要文字的清順，但如果寫成並不是完全論理的小說，戲劇或詩歌，那就必要更多的藝術製作的才幹和勞力，而阿志巴綏夫在沙寧中所顯示的藝術，的確還缺欠得太多。

在這短文裏，我只使讀者理解而同意於我的一點，是在說明現實的認識是和藝術的正確的表現有着絕對不可分離的聯索，像徐先生那樣以爲只有前者便能完成藝術的製作的說話，無論如何是錯誤的。而且倘如一個作

家縱有現實的正確的認識而無藝術的正確的表現，那就連他的認識的部份也將毀壞了。

關於「現實的認識」

徐懋庸

相隔兩月之久，侍桁先生忽而記起有人曾經「指摘」過他的意見而指摘錯了，於是遙遙地追上來「反對」。這在寫那篇文章的我，是吃驚不小的事，同時又覺得很爲難。也來再說幾句麼？恐怕要被侍桁先生和第三者疑爲好辯或好勝。默爾而息罷，則實在頗覺得冤苦，自從「雜談小鬼」一文在自由談上發表以來，意外地招惹出來的是非已太多了！

說起來倒是一段小小的因緣。我對於中國的批評家的文藝批評，是向不留心的。但那一次之所以注意到侍桁先生批評沙寧的文章而且讀出一點感想來者，乃是聽了巴金先生的話所致。巴金先生曾對我說：「在文藝批

評方面，韓侍桁是很有希望的，他發表的批評文字還不多，但他對於文藝的研究，實在很深」。是這幾句話的影響，使我注意侍桁先生的文章，而且很信任他。

當他批評沙寧，以為沙寧這人「不是歷史上的典型」而「完全是藝術家的幻想的果實，即作者之理想的人物」時，我還是完全首肯的，但當他說沙寧的作者因藝術製作力薄弱，「以致形成非常誇大的非常做作的東西」時，我曾提出一點補充的意見。

我的意見很簡單，就是：（一）誇大和做作，為無論怎樣的作家所難免。即便是屠格涅夫筆下的「歷史上的典型人物」，亦很有誇大和做作之點，（二）沙寧之所以不成其為一個時代的典型，則根本是因為社會的地並無這樣的人物的存在，（換言之，即這完全是藝術家的幻想的果實），與作者的藝術製作力無多大關係。

當時我本來還想說一說阿志跋綏夫的藝術力，以為把他的藝術製作力

說做薄弱，這標準未免定得過高，尤其是對現今的中國作家而言。比屠格涅夫稍覺遜色的人們，便算薄弱，侍桁先生的批評真是苛刻啊！

然而那時我並不專和侍桁先生討論，所以這意思就不會寫出。如今在這裏寫了出來者，乃是要使侍桁先生知道，輕輕地斷定阿志跋綏夫爲淺薄，我也是不能同意的。

至於這一回的「現實的認識」一文的論旨，簡直使我莫明其妙。首先等侍桁先生說我和他的意見的殊異在乎：我是「把藝術的機能看成爲攝影機」而他是「把藝術看成畫家的筆，顏料以及畫布」。但我的看法是機械的。我的看法到底是否如侍桁先生所說的那樣，且不說。且看他自己的罷；「如果畫家的腦裏發生了一個意象，雖然面前並無實際的模特兒，他的人物製造仍然可以是同樣地真實的」。這固然不錯，但是我們的高明的畫家腦中的意象，到底自何而生的呢？倘若說，這個意象，是根據曾經見過的實際的模特兒的記憶而構成的，那麼，畫具和照相機實際還是一

樣，總得有一個實物作對象，不過畫家作畫時，僅憑記憶也可能，不必把模特兒擺在眼前，而攝影之際，却非把對象放在面前不可。然而，要是根本上沒有一個實際的東西，則影固無從攝，但畫師的意象也不是無從發生麼？就以沙寧來說罷，若社會上本有這樣的人，則無論是攝影機或畫具，都能作出他的肖像來。但是實際上這樣的人竟是沒有，所以縱有高明的攝影師和畫家，也不能作出一個正確的肖像。所以我說：「則與藝術製作力無多大關係」。侍桁先生反對我的話，難道他以為阿志跋綏夫的藝術製作力再高明點，就可把沙寧變無為有麼？

在後面，侍桁先生把「預言家」這個頭銜，加到屠格涅夫頭上去，且引父與子的事實作例。我以為是可笑的。我相信存在先於思維。屠格涅夫「從現實中提取」巴札洛夫的「雛型」，時，巴札洛夫的「雛型」實已在現實中存在，別的人看不到，是別的人的眼光不及屠格涅夫「深邃」之故。屠格涅夫眼光「深邃」，比眾人先看到這個雛型，於是說了出來。

他若不說，這個雛型仍然要長成的，但這長成，是社會的客觀條件使然，並非屠格涅夫的藝術製作力使然，侍桁先生說屠氏「以其藝術的表現的正確，使這種雛形漸漸地成長着，俄羅斯的社會終歸出現了巴札洛夫的類型的人」，這簡直把屠格涅夫說成一個上帝，是他的藝術製作力使俄羅斯社會出現巴札洛夫！據此以論，阿爾志跋綏夫不能給俄羅斯社會創造忠實的沙寧型的人，則其藝術製作力，誠可謂薄弱矣！

我對於文藝，太少研究，從文藝的立場來和侍桁先生討論，真是班門弄斧，豈敢豈敢！我所把持的是一點平常的道理，這道理使我相信，藝術家不能憑幻想的「意象」造出一個「歷史上的典型人物」，不管他的藝術製作力怎樣高妙。我相信對於一個作家現實的正確的認識比藝術的正確的表現更其重要。因為，有正確的認識而無正確的表現，其「毀壞」也猶如刻鵠不成而類鶩，若認識不正確而藝術製作力太高妙，其失敗也，則如畫虎不成而類狗矣。

何況，根本不會現實，故存在的事物，認識將何從？表現又將何從？

關於「現實的認識」與「藝術的表現」

——答徐懋庸先生

我想這無需聲明，我的那篇短文「現實的認識」，並非完全爲着「反對」徐懋庸先生的意見而寫的。但因爲記得徐先生曾經說過那樣的話，也就順便地提了提，因此引起徐先生更明確地表示了他的意見，而且還提出可討論的問題，這在我是非常高興的事。不過我們的意見却還是在根本上有着衝突的，例如，徐先生說：「我相信對於一個作家，現實的正確的認識是比藝術的正確的表現更其重要」。而在我，現實的正確的認識和藝術的正確的表現，並沒有輕重的分別，因爲在藝術裏，如果沒有藝術的正確的表現也就不會有現實的正確的認識了；藝術，作爲一個整體的東西，它

是不允許人來部份地講話的，爲了觀念的明晰，我們雖然可以說，藝術的構成是經過像現實的認識和藝術的表現這樣的步驟，而從一種完成的藝術品裏若想抽出那是屬於現實認識的部份的，那是屬於藝術表現的部份的，將是不可能的事，這正如一種色彩，雖是經兩種顏料混合成的，而既經配合之後，還想指示出那是某種顏料的部份，同樣是不可能的，但我們却可以說有着怎樣混合的顏料的比例的成份是能夠產生出怎樣不同的色彩。所以說有着怎樣混合的顏料的比例的成份是能夠產生出怎樣不同的色彩。所以徐先生的那譬喻！「有正確的認識而無正確的表现，其毀壞也猶刻鵠不成而類鶩，認識不正確而藝術製作力太高妙，其失敗也，則如畫虎不成而類狗矣。」——是不適當的。他這意思好像是說，決定藝術的是先有着一種與藝術毫無關係的東西存在着了，他忘却這現實是表示在藝術裏的現實的這道理。也許我們對於「藝術的表現」的這名詞的看法，還根本是不同的吧。徐先生所以把「藝術的表現」，在藝術中看爲次要的地位，我想，他是把這名詞的意義解釋成藝術製作中的最後的手法了，而我是把它看成

除去思想的骨幹之外的一切的構想，佈景，事件的選擇，人物的性格舉動或穿插以及思想的具體的表現等等都在內的。所以我之謂「現實的認識」只是理性上的客觀的認識，雖然偶爾亦有從具體的現實的事件中獲得到認識的部份的，但無論如何，這不能絲毫不加變形就可以原封不動地移到藝術上來。如果有人不承認藝術上的現實的變形的法則，那麼徐先生所謂「現實的正確的認識比藝術的正確的表现更其重要」的話，的確是無可爭之餘地了。論到這一點，我雖然不敢妄自尊大也像徐先生自己那樣說他「所把持的是一點平常的道理」，但他對於藝術的法則有所疎忽恐怕也是不可諱言的事吧。

根據以上所設的前提，我們再來觀察沙甯和巴札洛夫的例；據徐先生的意見，沙甯因為是社會的地不存在的，所以阿志巴綏夫不能把它寫成真實的，而巴札洛夫因為在現實中已經有了他們的「雛形」，所以屠格涅夫能夠把他製作成歷史上的典型人物。像這樣對於藝術作品的人物的觀察法，

正如從前讀紅樓夢看見黛玉一死寶玉出家於是便恨定了寶釵和姐鳳的心理是一樣地，已經完全受了作者的欺騙，失掉了客觀的鑑別的能力了。讀了沙甯，於是便在歷史的書頁上翻尋有無那樣的——一個知識階級幾年不讀一頁書，在自己的妹妹失戀的當中講了一大套對於性慾的超人的理論而馬上就來熱烈地擁抱了她接吻，從情人的軍官的手裏奪過馬鞭打到他羞愧自殺，坐在火車上因為厭惡人類的面孔就跳下車來喘一口大氣的——沙甯，這未免有點滑稽吧？若以這同樣的看法，父與子的巴札洛夫也不能說是「社會的存在的」了，恐怕就連那被稱為人類之兩種代表的典型的人物堂·吉訶德和漢烈特也將成了藝術家的幻想的果實了吧。所以問題不在沙甯和巴札洛夫是否曾經社會的地存在過，而在，那表現在藝術作品中的沙甯和巴札洛夫是否有社會的地存在的可能，不是因為沙甯是社會的地不存在而稱之為幻想的人物的，也不是因為巴札洛夫是社會的地存在的而稱之為典型人物的。不以藝術人物的變形或象徵性法則，而就以社會的地存

在與否爲論斷，那是錯誤的。因爲像沙甯的個體也吧，像巴札洛夫的個體也吧，以及一切藝術作品的人物的個體也吧，你都不會看到社會的地存在的實例。我再反覆地說，藝術不是這樣機械性的東西。

徐先生更殘缺地而也不免有些歪曲地引用了我講父與子的那段話——

（父與子，以其對於現實認識的深邃，）以其藝術表現的正確，使這種雛形漸漸地成長着，俄羅斯社會終歸出現了巴札洛夫的類型的人……於是便論道：「這簡直把屠格涅夫說成一個上帝，是他的藝術製作力使俄羅斯社會出現了巴札洛夫！」在這場合，他的論旨已經和我背馳了，我是在講父與子這個藝術品的社會影響的效果，而他還是在講藝術中的藝術部份的機能。我既承認巴札洛夫是一個「新時代的雛形」，我就能明白這「雛形實已在現實中存在」，我既說屠格涅夫眼光的深邃，我也就能清楚「存在先於思維」，如果雛形不是從現實中捉取來的，他又在什麼地方呢？如果存在不先於思維，屠格涅夫怎樣使用他的深邃的眼光呢？但因此就說父

與子這藝術品是與其表現的「雛形」的社會的發展毫無關係，而它的成長完全是「社會的客觀條件使然」。這是等於那一面雖在談說着藝術而一面又根本否定了藝術的人的說話一樣。當然，社會的客觀的條件產生時代的人的這原則，是無法否認的；但在巴札洛夫的這場合，除先生是忘了藝術在其表現的人型的社會的發展的前途上所給與的規範了。而且當屠格涅夫從現實中提取這雛形並給以表現的時候，我們雖不能否定其已社會的地存在，而其存在之無明顯的社會發展的意識，由那書之出版的當時的社會的反響看來，也是不可否認的事實吧。但誰使這雛形得到明顯的社會的發展的意識，明顯地要求社會存在的權力，不在雛形中夭折，而終歸變成了一個實存的巴札洛夫的呢？我們能說父與子這部書是與這種人型的社會的發展沒有關係麼？克洛泡特金在論這書時的那報告，並不是騙人的——「現實使屠格涅夫寫成了這書，而這書更擴大地影響了社會。『可是能夠先人一步地從那尚未獲得明顯的社會發展的意識的現實中便提取了雛形，而且

給這雛形預定下明顯的社會發展的規範的藝術家屠格涅夫，的確確是在演着預言家的職務了，這話又有什麼「可笑的」呢？不只寫父與子的屠格涅夫是一個預言家，寫沙甯的阿志巴綏夫也是一個預言家，不過後者是一個不正確的預言家而已。並非我有意要「把預言家這個頭銜加到屠格涅夫（或其他俄國作家）的頭上去」，實際上近代俄國文學作家中是太多預言家了，而這一點恐怕也正是近代俄國文學的特色之最主要的一點吧。

徐先生很有興趣地說，我「簡直把屠格涅夫說成一個上帝」了，自然，我也不會那樣地推崇一個作家，可是同時我也不能像徐先生那般把藝術家看成完全被動的機械的毫無自由意志的人，除去了那麼一塊現存的原料之外，在藝術領域裏的藝術家，當創造人物的時候，是和在宇宙裏的上帝沒有什麼差別的。上帝造人固然是隨心之所欲，而藝術家造人却也不能就像一個攝影機。請允許我杜撰一個新的詞句，藝術家是他的藝術製作的領域裏的上帝！把藝術取用的現實看成了那麼一塊死東西，藝術家對它毫

無辦法，只能作一個照相機，真是把藝術家的職務看得太易也看得太低了。因為徐先生對於藝術的認識的程度是這樣的，所以他才會問：「……難道他以為阿志巴綏夫的藝術製作力再高明一點，就可把沙寧變無爲有麼？」已經認定了這誤謬地藝術表現出來的固形的沙寧是社會的地不存在的，縱有上帝的神力，也是枉然吧，然而這前題已經就錯了。據我所知，一般文學史家並不完全否定沙寧的類型的人的社會的存在，可是那被阿志巴綏夫表現在藝術裏的固形的沙寧，因為先是藝術的地不真實，所以也就不會有社會的地存在的可能了；更明確地講，沙寧的作者對於他製造的人物的認識是錯誤的，而表現在藝術裏給這人物的社會的發展的規範也是錯誤的，真實的在社會上發展的沙寧是和藝術品裏的沙寧走了越離越遠的相反的路了。當我講到沙寧的非真實性的時候，我是說這顯示在藝術品裏的沙寧的，——按照阿志巴綏夫對於沙寧的人物的認識，對於沙寧的藝術的表現，以及他所預言給沙寧的「應當如此」的設想，沙寧是成了作家的幻想

的果實了。反過來，若依從徐先生的機械的看法，凡是社會的地存在的東西，作家總能夠把它寫成真實的了，而我倒時常看見，或是因為認識的不正確，或是因為表現的不正確，真實的也被寫成不真實的了。沙寧的作者既是這樣的一位作家，那麼徐先生也就無需爲他辯護，而說：「待桁先生的批評真是苛刻啊！」

但一點我總應當向讀者和徐先生道歉——卽，我不能直接地讀俄文書，根據不甚良好的幾種譯本，如果對於原作的藝術不能得到充分的認識，而便下了如上的斷語，那不止是苛刻，而更可以說是武斷了。不過若以其他的俄文學作品的譯書比較來看的話，——如果沙寧的譯本不是一個特殊的例，沙寧，作爲一本享有世界聲譽的名著，它的藝術的製作力，實在是相差得太遠了。

覆侍桁先生

侍桁先生；

我的錯誤的意見，又承你詳細指正，不獨使我茅塞頓開，即許多研究藝術問題的自由談讀者亦受賜多多矣。我早就說過，自己不曾研究文藝，我只是根據一點平凡的道理，來和你討論。現在在你的指教之下，我很想放棄我的對於藝術的謬見，可是這樣一來，就非把那一點平凡的道理根本推翻不可，但這是我所不能的。因此，我只得仍把和尊見「衝突」的謬見保持下去。要是黎烈文先生和一般讀者允許把更多的自由談的篇幅讓給這問題，那麼也許我還可以和先生詳細討論一番，因為經這麼一刺激，我已有了研究文藝之志了。然而，在還沒有得到這種允許之前，我仍然只能簡短地答覆你幾句。

我和我的衝突是根本的，這在你這次的文章裏說得很簡單分明，你說我的意思，好像是說；「決定藝術的是先有著一種與藝術毫無關係的東西存在着」，對呀，我確實是這樣承認的，而且這一東西「還可以分明地說出來，便是「社會底存在」。而且，這並不是與藝術毫無關係，二者是有着上層構造與基礎構造的決定的關係的。據這見解，藝術乃是表現所與的社會的。但據你的意見，則藝術是獨立的東西，表現在藝術裏的現實是另一種「現實」，與社會的地存在着的現實無關。在我看來，這是一種有點玄妙的唯心的理論。

我不會說過藝術是現實的「絲毫不加變形原封不動的移用」的話，我也不會把「藝術的表現」置於「現實的認識」以次的地位。只在你把藝術製作力誇張成上帝的創造力一般的時候，我會比較地說過與其偏重藝術的表現倒不如偏重現實的認識的話。「刻鵠」「畫虎」的比喻，我仍然認為適當的，倘要畫虎像虎，刻鵠像鵠，我也以為必須認識與表現同樣

正確。我的本意，是說明認識與表現的程序不同，我以為認識先於表現，而存在又先於認識，倘無存在，則無從認識，更無從表現了。而你，却像解釋「我思，故我在」這標語似的，說；「問題不在沙寧和巴札洛夫是否曾經社會的地存在過，而在，那表現在藝術作品中的沙寧和巴札洛夫是否有社會的地存在的可能，不是因為沙寧是社會的地不存在而稱之為幻想的人物，也不是因為巴札洛夫是社會的地存在的而稱之為典型人物的。」藝術的表現，能使未必曾經社會的地存在過的人物有社會的地存在的可能，這是我所百思莫得其解的事，除非相信藝術家真是上帝，藝術真是至上的法寶。

你曲解我的觀察法之處，也頗不小。譬如關於寶玉，黛玉，吉訶德，漢姆烈特，據我的說法，這些都是社會的地存在過的，但並不一定姓賈或姓林，為騎士，或為王子，其部分的性狀，也未必全是如此，不過其主要之點，却代表着一個或許多現實的人物，正唯其如此，故為典型。而你，

却相信我是認定曹雪芹，莎士比亞所寫的都是信史了。我是愚笨的，但尚未至此。

撇開了對於個人的誤會曲解的枝節，到了現在，經過你的一再申說，問題已經水落石出，原來我們的意見是各從不同的立場出發而相「衝突」的。這使我很欣慰，因為這樣，我們的討論纔還有點意思。衝突不是一件壞事，只要不是黑夜裏不辨彼此自相殘殺。現在，你我的論辯，已不是我兩人之事，而涉及了藝術論上兩大相反的理論的衝突，也可以說是兩大根本原理的衝突了。

這種衝突，不始於今日，問題是實已很舊，而且被闡發得很明白，在大眾中間有了定論的了。嚴格地說來，給與這問題的我們的紙筆和自由談的篇幅，已經有點浪費了。

但是，關於藝術怎樣地影響社會這事，尙擬另撰專文請教。

略答徐懋庸先生

懋庸先生：

因為自由談的編者不願將此問題占去篇幅，看到先生的信就非常爲難，有不能不略答一兩句的必要。先生牽出唯心論和唯物論的藝術論的分歧，這在我看來全然不是那麼一回事。我一再講的，是想使先生先認識藝術的真實，然後才能講到社會的真實或歷史的真實，這理論的步驟，並非緣於什麼唯心論或唯物論的觀點的不同。無需遠求，那論鐵流的G·涅拉陀夫，無論如何不能說他是一個唯心論者吧，但他也不能完全拋掉藝術的真實而就論鐵流之歷史的真實的，我想所謂唯心論和唯物論的主要的不同之一點，即一在只以藝術的真實爲完全的論旨，而一在以藝術的真實作爲達到社會的或歷史的真實的手段的。如果這樣，先生稱我爲唯心論

者，豈不冤哉！至於關於沙寧，我們都一致承認它是歷史地不真實的，但我是說它之不真實是頗有關於其藝術的不真實。而先生最初就否認這一步，可是最後的這一封信裏，先生可又說：『我也不會把藝術的表現置於現實的認識以次的地位』。那麼還有什麼可爭論的呢？

先生指摘我的曲解之處，我還是不能承認，按照先生的那機械的藝術的看法，雖不至於就認定吉訶德必為騎士，漢烈特必為丹麥王子，但對於藝術人物與社會的存在的應合所使用的機械法，其結果仍然脫不掉相等的謬誤。

如果先生還一定說我是一個唯心論者，我希望先生能給我以詳細的解剖，我也頗願領教而給自己以修正。但只搬出「決定藝術的」有「社會的存在」的那原則，我是不能佩服的！

我是承認這問題現在已可告一結束，如無新問題的提出，我是決定不再作答，因為要節省自由談的篇幅，請恕我不講一切的客套。

812.07

4524

3339049

(7h)

單位：總圖書館 CP

來源：葉維廉教授贈

日期：100.03.17

國立台灣大學圖書館



3339049