

文藝叢書之一

文學問答集  
著金巴

大成書局發行

文 學 問 答 集

著 金 巴

大 成 書 局 行

## 前記

從書店得來了這本集子可以出版的消息後，我的心是很愉快了一時的。

愉快的原因，自然不時因為從有成名或獲利的希望，我知道，要成名或獲利，倒不如邀集幾個自己的朋友，一個雜誌穩當得多，而是因為這裏面留下了年來我的一點生活痕跡——尤其是與許多不相識的朋友有關係的生活痕跡。

說來很慚愧，以偶然的機會由朋友介紹進入流通圖書館充任指導員，「人之患在好爲人師」，這句「聖人之言」，我是聽過的。不過，我的原意，似乎與這無關，我的擔任這工作，並不是存心想指導人，反而想從這里去學取些什麼。

然而，畢竟是在指導人了。而且，被指導的還一天一天多起來，「讀書問答」受到了他人的重視，於是有人加銜，又有人編起「讀書問答派」的名號，甚至連我們自夥內也有的頭頭然自覺功成名就，已經成了「專家」「名流」了。

反躬自省？我也就無言慚愧。在讀者的督促下，雖然謹慎地在「讀書問答」上公開回答了好幾個問題，（約佔全篇幅三分之一），有關於生活的，有關於讀書方法的，也有關於書批評的，但每回

答一次，總算將自己一次：這對於讀者也要求充實，並要能舉一反三之處呢？我不願去謀薄自己，然而我還沒法盡量去替自己吹大擂。這其目的，是個人做工作。比之讀者們的懇切的求知慾，和外界的過高的評價，是未免相離的。這不啻空穴來實之名，儘讓自己在坐空。世不容自己的這處大遭隱隱在湖上的好處下同。因此，當須須看社會的讀者明白：「讀書問答」如有成爲這舉別人的功勞，壞的方面，乃是應該我來承受的。我這把一些東西寫出來成這集子的原因之一。

自一，這時時？我有些不是寂寞的。不過，寫安慰，這並非讀者方面得來。

第一：有些「學者」們，爲了要說說，不需學文學而社會學了。這是不是實在的呢？用不着爭論，「讀書問答」的讀者就給了我們一個切實的證明。在讀書問答的讀者中，幾乎有百分之八十以上是要求文學和社會學的知識的，他們都是自願的，他們都天天在生活中掙扎，難道他們不會知道自然科學或技術知識的重要？但他們却不向那面走。這就是因爲他們由於實際生活的體驗，比一般「學者」們懂得更清楚：爲個人說，沒有正確的思想來做指引，技術知識是徒然的，就社會說，沒社會思想在而前進，自然科學也不一樣，儘管「學者」們怎樣糊塗，却還可無微不至的大衆在。因此，我們就寫了這幾篇的書送給他們。

第二：有些「作家」在讀書問答中，原來是寫，真有些「作家」，在討論現在的文學青年專於大叫文，不肯讀書。這可以說爲「作家」們，文學已從少數人的手裏掉了下來，已經一天一天地普遍化，這人出，文學青年，努力，也決不是「作家」們就把讀書當做消遣，當作成名的工

具的情形所能比擬。只是，他們自己沒有錢來辦雜誌，更不願，也沒有時間來自吹自捧罷了。我們爲什麼沒有偉大的作品產生？我可從毫無發表的劇本、偉大的作品，是已經在春泥裏萌芽的。

爲了要指出這種種傾向，也可以說是我與印行這本集子的另一原因。

除此，於是就談到我個人的心情了。於任何事件，受折磨愈多，成功時覺到的愉快也愈大，這是「常情」。我是一個常人，所以也還不能超出「常情」以外。

現在，這集子總算能够與讀者見面了。作者而我自己的生活也算告了一個段落，試問我怎能不愉快呢？

# 文學問答集

## 目次

文學學習步驟及其他	一
怎樣增強記憶力	九
怎樣才不會做「書獃子」	一二
讀文學書的興趣	一八
怎樣寫日記	二三
詩的作法及其他	二七
談遊環圖畫故事	三三
怎樣讀譯本書	三八
論生活	四二

論小品文·····	四五
論章回體小說·····	四八
論作品的內容·····	五二
論抄襲·····	五五
論幽默·····	五八
唱歌跳舞是藝術嗎·····	六〇
論創作的主题·····	六二
關於接受文學遺產·····	六五
從手頭字談起·····	六九
文學有用嗎·····	七五
關於「文學概論」·····	七九
讀「章回小說」·····	八四
怎樣做一個練習生·····	九一
結婚後的女人底自學問題·····	九五

## 文學學習步驟及其他

根據許多來信，我們看到在一般研究文學者的心目中認為急待解決的，有着如下的三個最基本的問題：（一）什麼是我們所需要的文學？（二）怎樣讀文藝書？（三）怎樣創作？這三個問題，如果把它們連貫起來看，也可以說是研究文學的步驟。

一、什麼是我們所需要的文學？當我們開始研究文學的時候，最先感到困難的，便是看到汗牛充棟的文藝書籍裏不知從何處讀起。其實，這是不着煩惱的，如果我們對於「爲什麼研究文學」和「什麼是我們所需要的文學」這兩個先決問題有了正確的回答，那困難便要攻不破。我們知道：文學已不是專供文人雅士娛樂的東西，而是以形象（文字）表現某一特定社會生活的複雜性的東西。文學可暴露社會的罪惡，文學更可以提高人類生活的興趣。文學的藝術底價值，是配合着它的社會底價值來估定的；即是說：某一時代的文學，在當時是最有價值的，而過了那時代，必然的價值便要減低。從這樣的見地，顯明的我們要研究文學，既不是爲了娛樂，也不是專想學點寫文章的技巧，而是因爲我們想從文藝作品內，認識我們所處的社會活動的真相；從文藝作品內，獲取我們目前的生活的資料，



這樣，我們所需要的文藝，無疑地是那最切合現社會的作品了。有些人提出要讀古文觀止，我們的回答是古文觀止決不是我們所需要的。我國的舊文學，和社會之沉淪於半封建狀態相配合，老是在形式內兜圈子，其遺留給我們的，實只有那些形式的殘骸。試問，唐宋八大家的文章，有那一篇和我們的現社會和生活發生關係？何況古文止觀的編者，硬把每篇文章的結構分成一起，承，轉，合，而使之僵化，即使你要研究古文，或者你想從那裏學點作文的技術，這也并不是一本很好的古文選集。其次又有人提出要讀紅樓夢。我們的回答，同樣是認為不需要的。紅樓夢誠然是一部有價值的文藝作品，但它的價值是在它能把當時沒落貴族的荒淫生活錯誤地表現出來的那一點。這樣，紅樓夢所給予我們的，已經只有那性的刺激和誘惑。我們不是如少爺小姐那樣有閒情逸緻的人，我們又那有心情去享受那官感上的娛樂。此外如現在流行的俠義小說和無聊的三角四角戀愛小說，均是不需要的。俠義小說是有意避開現實社會而引人想入非非。至於無聊的戀愛小說，其表現的形式雖與俠義小說不同。它的作用，是沒有兩樣。它不是避開現實而是歪曲事實，企圖以性的刺激來軟化我們所受的痛苦，試問：在我們這艱苦的生活中，我們爲什麼要浪費時間和精力讀弄其於我們無益而反有害的文藝作品呢？

如前面所說，我們所需要的文藝，必然的是那把生活的複雜性和豐富性，在現社會的進展的根源下，在肯定與否定的關鍵內，活生生地描寫出來的文藝。我們讀阿Q正傳，是因阿Q正傳不僅描繪出了一個在初期革命過程中民間的典型人物，而且描繪出了沉淪於封建狀態的社會的全面目。我們讀

千夜其因爲子夜皆未出了工，沒落，不過，在這裏我們應該注意到的文化程度低落的我們，在新文化還不能得到充分發展機會的現在，比較可讀的文藝作品，還是異常的貧乏，因此，我們便不能不借重那些從外國所傳來的偉大著作，（當然外國作品，也有許多是無聊的。）在現在看，文學的園地，是沒有國界的，爲之我們再也不能閉關自守一樣。我們再不能存着偏見，不要再怕舊文學淪於滅亡，作如是看的人，不過是想盡他一分阻礙新文化發展之力量而已。認清了這些，我們對於選讀文藝書籍，當不致再感到困難了吧。

下面，便談到怎樣讀文藝書的問題。

二、怎樣讀文藝作品？文藝書籍，大要的可以分成兩部份：一部份是關於理論的，另一部分是創作；如詩歌戲劇小說等。讀文藝理論書的方法，和讀一般社會科學書的方法，沒有什麼不同，這方法，把前次我們已有過詳細的討論，現在我們要談的，專是關於讀文藝作品的方法。

文藝，在一一般人看來，以爲本質上就和社會科學不同，其實，這是不大正確的，這錯誤是由於把文藝當成娛樂品而引起的。在本質上，文藝和社會科學同樣是表現社會的真實，不過社會科學是理論的解剖，而文藝却是生活的描繪；文學之和社會科學不同，只在於兩者表現的方法而已。社會科學是直接對讀者以理智的啓發；文藝作品則須通過讀者的感情才到理智。讀社會科學，需要冷靜的頭腦；讀文藝作品，則須具有豐富的感情，這一點，在談到怎樣讀文藝書以前，首先應該要明白的。

那末我們，到底要怎麼讀文藝書呢？我們可以分成三個步驟來說：第一，一般的讀法；第二，比

較的讀法；第三，批評的讀法。

先講一般的讀法。通常是普遍的讀書法，我們知道是一句一句的熟讀，這是不錯的，讀沒有內容的古文，如果不熟讀，則你唯一所想學取的辭藻和「抑，揚，頓，挫」的筆調，便無從學起。讀科學如果不熟讀，則你所想記住的科學原理便無從記起。但是，這方法，倘應用到讀文藝作品，那就未免太笨。前面會說過。我們讀文藝作品，並不是學點寫文章的技術，而是要獲得生活的資料，那就是說，應該注意作品的內容。譬如讀一篇小說，讀時我們要注意的，是故事的如何展開，在這故事中，主人翁的如何活動，以及這故事表現的中心問題是什麼。簡單說，只要吸取那故事的本質，其他枝枝節節的描寫，即使你隨着隨忘也不要緊。我們讀後，倘對於以上幾點已有簡明的印象，那我們讀的初步工作就算完成了。所以，讀文藝作品，不在熟讀，而在多讀；愈多讀，則生活的資料愈豐富。

其次，便是比較的讀法。對於一篇作品，僅僅是吸收其內容，自然還是不夠。因為作品的內容，是多式多樣的，有的可以滋養我們的生活，有的可以腐蝕我們的生活。因之我們便應該把所讀的東西，加以過濾。這過濾，便是拿活生生的社會現象來和作品所描寫的相比較。我們讀文藝作品，不僅當作文藝作品讀，而要當作社會科學讀，當作生活記錄讀。我們不要受作品的欺騙，我們應該留心作品所描寫的究竟與現實相差多遠。舉例來說，有一部美國布克夫人著的大地，這小說，許多人都認為是描寫中國農村的最好的作品。作者很精細地描寫出中國農村的衰弱，而造成這現象的原因，歸之於天災和命運。但我們再從實際觀察一下，中國農村的腐敗，天災是不是成爲主要原因呢？顯然不是

的。破壞中國農村的主力，是經濟的原因。這樣，我們便知道這部大地，多少是歪曲了現實的，而對這作品有了進一步的理解。

再後，我們便可談到批評的讀法了。所謂批評的讀法也並不是對於一篇作品，每字每句都下一番推敲，而是從整個故事的開展上和根據自己的感受力來批評作品的各部份。當我們讀一篇作品時，我們怎樣來分別作者的描寫手法好不好呢？描寫是在把內容更生動的烘托出來，是要使內容更易於感染讀者。從這見地，於我們知道細緻的描寫，只限於能使讀者得到更明快的印象。和增強整個內容表現的力量，否則便等於多餘。當然，最主要的決定，還是在於作品的內容，文藝的形式是由內容誘致出來的。如上面所說的大地，無論它的描寫是如何細緻，但由於它的內容是歪曲現實的，每當故事發展到較高階段，便故意使之轉彎或下落，那描寫也就是一種浮彫，一種粉飾而失去其力量。

此外，還要再談到一點，就是許多讀者對於讀翻譯的作品感到困難，這困難固然一方面因為譯品中所描寫的與我們的現實生活很生疎，而另一方面，則由於有許多人地名不容易瞭解的緣故。我們如要克服這困難，除用注人的方法多讀外，關於前者，只有我們選讀作品時注意選那與我們生活多少有關聯的作品，而對後者，因為我們只須吸收作品的本質，人名地名之能否記住，實與我們讀書無多大關係。

三、怎樣創作？人類是有發表欲的，研究文學者之想創作，乃是一種自然的要求。

不過，一般人對於創作的態度，有着兩種相反的同樣錯誤的觀念，這兩種觀念，最易阻礙創作。

力的發展，必須立即加以糾正。

二、怕創作。有些人把創作看成很神祕，要成非普通人所能企望的東西。這樣不對的。我們之所以這樣看，是因為我們把創作看成完全是技術的題目。只是那些讀書數十年，富有文藝修養的文人雅士的專利品。技術是要的，但技術不是創作的主要條件，主要的是內容。技術是會隨着你的創作生活的進步的。換了打的孩子要「哭」；受了委曲的人要「嘆氣」，碼頭工人在搬運時要哼着「咳嚶，咳嚶」——這些單純的情調，便是文學發生的要素。我們的日常生活，便是一篇很好的創作，只等我們老老實實的把它用文學描寫出來。如果你是一個學徒，為什麼不可以把你挨罵挨打和倒痰盂，洗烟袋的日常生活的寫出來呢？如果你是生在一畝的農家，你便可以寫出農村的生活；如果你是失業或失學，你便可以寫出失業及失學的淒涼。而且人是有思想的動物，在這樣的生活中心，我們總有我們自己的希望，有我們生活的前程，這些，也就是創作的內容。我們既有豐富的生活，我們為什麼要怕創作？創作又有什麼神祕？難道文人雅士寫着「蔚藍的天」，我們換了「青色天」就不行嗎？

二、亂創作。有一位現在有名的文學家兼教授沈從文先生——這名字想大家都很熟悉，——曾對怎樣寫小說的問題，有過這樣的意見：以為寫小說只要亂想，亂寫。這是不是對的呢？我們不能因為他是教授兼文壇家就以為對，這是不對的。這樣的亂想亂寫，只有那些把創作當成娛樂的文人雅士，只有那些把創作當成商品的文匠才做得到。我們是不應該這樣做的。我們要想，但我們不是幻想，我們的想，是要依據着我們所處的社會。緊靠着自己的生活去想。我們要寫，但不是無病呻吟的亂寫，不

是爲創作而創作，而是爲社會生活而創作。我們不懂創作態度要嚴肅。尤其是生活要嚴肅。這就是說，我們不能隨命運擺佈，與世浮沉。有實生活，才有創作，亂想亂寫，是決不能成功的。不要看別的。只要看那位寫作專身的沈從文先生自己，他自從升入教授的寶座，儘可優游歲月與世無爭以後，他還能夠寫出些什麼！

總之創作的先決條件，是豐富的生活。我們既不要「怕」，也不可「亂」，我們主要的一着，只是觀察社會和體驗生活。有了這一着，我們創作的初步而且最基本的工作，就算完成了。

於是，我們再來說到構成一篇創作的過程。

一篇小說和一篇戲劇構成的骨幹是故事（這裏不說詩，是因爲詩除敘事詩和史詩外，是沒有故事）的詩，只是一瞬間情感高度的衝激，如前兩章說到的地頭，人勞動時便自然要「哼出「咳嚨」咳嚨」的背調。在寫作時，首先我們要問自己的，就是在這複雜的社會現象中，在這煩惱的生活中，應該截取那一片斷做我們創作的題材呢？這問題的回答是：我們創作的題材是要有現實性的，我們創作題材，是要有積極性的。舉例來說：中國的社會，是極其複雜的，有汽車電車的地方，同時有獨輪的手推車和花轎，如果要在這複雜的情形不揀出一點來作爲描寫社會的題材，顯明地，應該取那新的方面而不取舊的方面。這樣說，我們並不是忽視那獨輪手推車和花轎的存在，而是把這一寫入我們的作品時也只能幫助襯托出新的是在怎樣的一種情形不發展而已。這問題有了解決，於是我們把這截取的某一片斷，經過頭腦的整理，構成一個單純的而又有的故事，這裏面便包含着認清故事的重心應該

在那一點，即我們表現的中心點是什麼，以及主人翁應該如何在故事中出現。如果這一步完成了，那我們便可毫不遲疑地用我們所能用的文字句，把那故事真實寫出來。寫好後，當然並不能算是一篇作品，還須我們再在文字和結構上，細心修改。認為描寫不充分的地方，我們便必須增強；認為是多余描寫的地方，我們便必須刪去。我們描寫技術的尺度，是簡潔明快，就是看是否已把故事中我們所想表現的某一物充分地表現了出來，和是否使人讀時能一目了然地得到一種快感。我們並不一定需要那些華麗的辭句，和俏皮的句子，而且，重說一句，我們寫的時候是決不先在那些表面上用力的，總觀上面所及，關於怎樣研究文學這一問題。至少可以給讀者一個概念了吧？現在，還有個附屬的問題。不妨再提出來談談。

有些讀者來信問到：（一）研究文藝，先讀文藝創作還是先讀理論？（二）研究文藝是不是要讀社會科學？關於這兩個問題的回答是（一）本來創作與理論，是互相關聯的，是應該並進的。理論是創作的指針，創作是理論的骨幹。但在一切學問都專門化了，創作家和理論家，已經是分途在各自的前途努力，雖然理論仍不能不談創作，創作也不能不懂初步的理論。而他們却各有偏向。所以要決定這問題，還須讀者先決定自己是研究文藝理論還是創作，不過倘是爲了初學起見，我們以爲最好先讀創作，因爲理論的原則畢竟是從創作中出來的。（二）在現社會，不僅研究文藝者，無論什麼人都應該有一點社會科學基本知識。因爲這可以幫助你去認識和分析社會以至懂得社會在怎樣的動和你應該怎樣生活的方向。一個有學者，除了實際生活的體驗，這也是研究文學必需的條件。

## 怎樣增強記憶力

有人曾來信，詢及「用怎樣的方法，才能使記憶力增強，」不致使「所讀的書，記沒有兩三天，就忘掉乾乾淨淨。」這問題，誠然是許多讀者引為隱憂的問題。我們爲了打破讀者「畏難」的心理，及提高他們的自信心起見，實有特別提出我們的意見之必要。

一般的說，記憶力不強，有着兩種原因：一是生理上的缺陷，即是神經衰弱等；一是思想亂雜，不能集中注意力。關於前者，我們不想多所解釋，因爲這雖然絕不如一般宣教師所說的那樣，是上帝的意旨，是上帝處罰犯罪者，特意造給那樣一付不健全的腦筋，但是這是關聯整個的社會問題，我們的生理上的缺陷，是我們的環境造成的，我們要補救這個缺陷，非從改良環境着手不可，於是，說來話就長了。關於後者，即是我們現在所要討論的中心點。

我們的思想爲什麼會混亂不清呢？我們爲什麼不能集中我們的注意力呢？原因很簡單，就是：一方面由於我們自己的意志不堅定，既受不住五光十色的社會現象的誘惑，又無從尋出我們所應走的前路，於是，對於一切都似乎要嘗試一下，而結果對於一切都提不起興趣；另一方面，社會的複雜，引



起生活的煩惱不安，我們時刻和生活掙扎，試想，我們如何能輕易可以把心安放到書本上去？我們在小孩子的時候，無論對於書上的字義怎樣不了解，但讀過的書是不輕易忘記的，以後，年歲愈大，思想愈複雜，而記憶力也愈覺衰弱。這事實，說明了記憶力，與思想發展的比例作用，同時說明了記憶在讀書的過程上，並不是佔着最主要的地位。

由於以上的證明，我們知道要增強記憶力，並不是什麼「奪天地造化之功」的玄妙方法所能爲力，而應該從各人的實際條件的限制下求出它主要的答案。

第一：我們在讀某一本書，或研究某一學科的時候。我們必定要有最大的決心，以全付精力去對付。當然，我們選定某書或某科時，我們必須從自身，從社會的需要來決定，但決定後，我們於誦讀時便不顧及其他，我們每天如果只有一點鐘時間讀書，那末，這一點鐘我們便應該全個身心都浸在書本內。我們不獨要眼到，而且要心到，對於每句每字，都不容輕易放過。（讀文學作品又當別論）西語所云：「遊戲與遊戲，讀書時讀書」依然可以當作我們讀書的一句名言。

第二：所謂對於每句每句，都不輕易放過，絕不是要你每句都死死的記住，這並沒有用的，也是不可能的，如梁啟超寫樣句「天才」還承認現在的學問，不是記憶的學問，而是筆記的學問。我們的讀書，根本上便不需要「死記」，需要的是理解，是能融會貫通。所以在我們讀書的時候，我們應該每句每句方法力不致於書上任何部份的淺底了解。我們讀自然科學，必定要多找試驗的機會，多製標本，讀社會科學，必定要多觀察現實，多以現實問題來做例證。這樣，所讀的書，才不致生吞活吐，

才能溶化在你的頭腦中，成爲你自己的東西。這樣，即使對於文字，「不要兩三天，便記得乾乾淨淨，」但那書內的精神，却大抵忘絕不了。這道理，是極其顯而易見的。

第三：我們讀了某一學科的某一本書後，我們如果覺得對於書的內容尚不甚了解或者模糊不清，我們可再將立論相同的另一著作，以至第三本或四本。這樣有時是比重讀某一本書比較更有效的，兩個人偶然會過一兩節是很難記起，但見兩次數一多，自然印象便要日見深切，不易消逝了。讀書也是這樣，在應用上，我們固應多以實際問題應用到同一理論上來，而在研究上，參考互證，也是非常必要的，且爲增強記憶力的最好辦法。

總之，我們是認爲：一個人記憶力衰弱，是並不足以妨礙其讀書的進步的，我們不僅從技術上可以得補救，而且可以尋別的路達到與記憶力強的人所能達到的相同的效果。我們不妨再三說，讀書不在「死記」，而在能溶化，能溶化才是真正的記憶住了。最後，我們再申明的是，這里所論的，是對讀一般的理論書而言，對於怎樣記日文單字或怎樣讀小說等，有機會時，當另文論及。

## 怎樣才不會作「書獃子」

讀完某君的來信，我們可以不容氣的說，某君是近於「書獃子」之類的。某君十六歲時，便「養成了讀書的習慣」，讀的書不下四五十種，後來又讀了近兩年的社會科學書，這種科學的精神多麼值得欽佩，但結果，却愈弄愈「糊塗」，愈來愈「迂拙」，以致懷疑到「讀書無用」。讀書真的無用嗎？自然不是的。那末，某君之所以有這樣冤枉的結果，顯明的是讀書方法的問題，讀書本身並不負任何責任的。

讀書怎麼會變成「書獃子」呢？一般說來不外如下幾個原因：

第一，死讀：所謂死讀，就是死抱住書本不放，也即是從前，「兩耳不聞窗外事，一心只讀案頭書」的讀書法。這種讀書，根本上就是製造「書獃子」，根本上在使讀者和社會隔離開來，使讀者一生消磨在死書內。在以前，這種讀書法，是很普遍的，有許多博學之士，簡直守禾而食，就栽的，穀是豈那裏長的，都不明白，直至現在，還有不少的遺孀的古董。譬如他和佛談到政治，他於是搖手擺尾曰：「昔者堯舜禹湯文武……」你和他談到女人，他必定喟然而嘆曰：「不特體統，這是妖孽」……

如果某君讀「儒林外史」，一定曉得這類「書獸子」，是如何使人發笑的。

由於死讀書而至於成爲書迷的，也不在少數。記得從前報紙上，曾經有過好幾次這樣的消息：某學徒，因受劍俠小說之迷，從店內偷走，到四川峨嵋山上去學法。這種把戲的演出，明明是讀者死抱住書本，而不願睜開眼看看社會：究明劍俠是不是真有其人，有了劍俠是不是就可以行俠仗義，以致受了書的欺騙和毒害。（這問題，當然還有其他的解釋，在此不多及）。某君想想，這不是書獸子是什麼？

死讀，於讀者不僅無益，而且最爲有害，如前面所學例。那結果幾乎斷送了讀者的一生；即退一步說，如一般人習慣所說的，「書生之見」，「紙上談兵」等，也完全說明了讀死書的人等於廢物。不過，在目前，却有些人是有意這樣做的，因爲他們不敢正眼看一看社會，他們受不住現社會的威脅，於是他們躲到書堆裏去；整理，考證，便成爲他們終身事，他們自己却不會和某君一樣感到「糊塗」，「迂拙」。這類的人。只好讓他們埋在故書堆內好了。

第二，亂讀：所謂亂讀，即是無系統，無目的的讀書。我們換到許多讀者的讀書計劃，裏面幾乎無所不包；上自天文，下至地理，他們都亂讀，都要讀。這種讀書，我們老實說，是很少成就的，不要說人的精力有限，即使照他們的計劃，對於各科都看過幾本書，其結果也必然是陷於極端混亂，而實際樣樣都不懂而危險。某君的朋友，勸某君不要亂讀，這是對的，但依然忽視了最重要的一點。這就是，所謂系統的讀書，一方面固然要循序漸進；另一方面還要不雜，所讀的書要有理論上的統一

性，據某君的來信開的題目看，是非常不統一的。）有許多學者們主張讀書要無我見，但我們的意見，却完全相反。無論你研究社會科學或文學，什麼是應讀的書，什麼是不應該讀的書，乃是一個先決問題，換一句話，你應該先定自己確定的立場，不然的話，對於書本，你既沒有判斷力，那末，對於任何問題，你便只有「公說公有理，婆說婆有理」，自己根本提不出一點具體的意見。這樣即使你讀盡萬卷，最高也不過是一個書獃，或者一部百科全書而已。

第三，是不融化。不融化，就是和小孩「讀三字經」一樣，生吞活吐的讀書。我們有一個中學的朋友，他對於各科，連歷史地理都可以背誦，但有人問他一個問題，或者遇到大考的時候，他除了背書外，什麼也回答不出，甚至背書背過去了，自己還不知道。這情形，驟聽來，好像有點近於「今古奇觀」，事實上，却並不奇怪。因為他讀書時，只是記住書本上的文句，並不求其澈底的理解，更不能把書本上的內容融化為自己的見解，結果書「書」，人是人，完全成了兩件不相關的東西。小孩子識字的時候，寫在模本上的「上」字是認得的，如果寫在另一張紙上，便要認不得了，拿這來比那讀書不融化的人，是最恰當不過的。

以上三者均是製造「書獃子」的直接原因，我們要避免做「書獃子」，我們便不能不打破這類讀書法，而另外尋找新的門徑。

所謂新的門徑是什麼，怎樣讀書方不致成為「書獃子」呢？無疑地，我們的回答，是針對着如前面所述的三種錯誤的讀書法而來的。

首先，我們讀書，應該不是死讀，而是活讀，我們不是爲讀書而讀書，而是爲我們的生活，爲我們所處的社會的需要而讀書。理論是實際生活的指導，實際生活是理論的內容，我們不能認爲實際生活可以包括讀書，我們也決不能認爲讀書與實際生活分離。在這社會上，我們是和旅行家一樣生活着，我們已有各地「指南」供我們旅行的參考，但假使我們只抱住那些「指南」，而不作實際的旅行，則末，「指南」上所描繪的一切，要不過「空中樓閣」而已。所以，我們不獨不可以「兩耳不聞窗外事」的來讀書，而且十二分地應該背起書包走到十字街頭，進入群眾隊伍裏去，細心地觀察社會知識社會；使所讀之書，與現社會互相印證，所帶的知識，不借其書本上的知識，乃是浸透了實踐的知識，所有的真解，並不是書生的自解，乃是富於實踐意義的自解。俗語說：「練達人棒即一問」，這在反「書獃子」的意義上，是值得我們吟味的。

我們均是對於生活的人，離開我們的生活，我們並沒有那些閒暇關在房子內去讀那些無用的死書。我們拿起書本的時候，我們必定先要問一問自己，這類的書與生活與社會有若何的關係，我們應該怎樣付給所讀的書以更新的意思。譬如研究航空吧，航空是當前的需要，這是一問題，但最重重要的問題還不在此，而是在我們學會了航空，是爲了什麼呢？那是爲了天空的交通呢？這問題有了回答，於是我們便把所學和航運這一實踐聯繫起來，我們的航空知識乃成爲有實踐意義的知識。否則航空也不過是「書生之見」罷了。又譬如：我們是店員學徒。我們必然要學習一點商業上的知識，但我們要問：有了一點商業的知識，是不是就可以避免失業的危險？如果要解答這問題，顯然這是不夠

的，於是我們一定要深入到環繞着我們的社會內去，尋出其根原。

所以，當我們無論讀什麼書，或者研究某一學科的時候，我們決定的準則，應該以社會的需要為準則？我們以現實作爲批評的尺度。我們要把讀書與我們的實踐配合起來，這樣的讀書，才不叫製造「書獃子」的讀書。

以上是原則上的說明，再後我們可談一談具體的方法了。如前面所述及，我們讀書，決不能亂讀，而要有系統。怎樣才是有系統的讀書呢？第一，即所謂循序漸進。一個剛生下幾個月小孩子，要吃麵包，自然是消化不了的。以前的教書先生，便往往犯了這個毛病，雖然他們口內還不住唸着孔子「欲速則不達」的遺訓。他們一開始便教孩子們讀四書五經，試問，四書五經，是初學的人所能讀的嗎？我們看到讀十幾年書的人，文字上常不如一個初級小學生寫得通順，便全是這個道理，所以，我們讀書決不能劣等，決不能好高騖遠，——應由文字的解釋，而至普通智識的獲得，再而至於專門科學的研究。如果我們進到專修某一學科的時候，我們應該注意的，便是確立我們的立場，我們先站在一種特定的理論基礎上，來選擇我們所要讀的書，我們先在理論上有統性的那部書讀起，等有了根底，才可以把範圍擴大，進而研究各流派的著述，因為這時候，我們已有批評的能力，我們再不會被書所欺騙了。

其次，便是融會。要怎樣才能融會所讀的書呢？這也並不是一個很困難的問題。我們無論讀那本書的時候，我們不要死記住其文句，或公式，我們應該對於每一公式，理解以後，反復舉出自己的

例證。如果研究社會科學，你便可以把你一切所見所聞的社會現象作為書上的例證，這樣，書本上的內容，必然的就成為自己的理論的內容了。

本文因為限於篇幅，所說多有未盡，但讀者如果能照這樣讀書，我們以為，如某君一樣成為「書獃子」的事情，當不致發生罷。



## 讀文學書的興趣

——答顧登椿李行魚二君——

在未說到正文以前，我想先向讀者們談一點別的事。一年前我到某內地一個中學教國文，剛到時，那位介紹我去的朋友（也是教國文的）特意向我說：「這裏學生的頭腦是很舊的，大多數還要讀古文，所以用的課本，也是某書店出版的古文選本。」我問他這是什麼原因，他回答：「白話文他們自己一看就懼感不到什麼興趣，古文則不然……」我當時沒有表示意見，但總感到他的話並不盡然，所謂興趣，決不是生硬的，不可轉移的東西，而且當教師的也不應該遷就學生的興趣，而牽他們陷入泥坑。於是，我一方面向學校當局交涉，論我教授的幾班國文，不用課本，由我編講義；另一方面，我自己擬了一個計劃，先選一些五四時代反古文的文章，再選幾篇文學論文附帶幾篇文藝作品。其用意，在於先打破他們迷信古文的成見，然後使他們懂得文學的真實意義在那裏。果然，我的計劃見效了。在最初的幾個星期，確有些人反對，要求選讀古文，但後來這種情形，眼見逐漸減少，不至半年，連那教古文、老教師，反而被學生趕走，造成了學校內的一種新文藝的空氣。

文學問答集

試拿這段事實來解釋顧李二君讀書的問題，是非常容易得到答案的。

顧君說：——讀了幾本文學書覺得枯燥無味，把讀書的興趣打斷了。

李君說：——讀了幾本公孫且的小說，而不愛讀魯迅先生的小說。

顯明的，兩君之癡結所在，由於不知怎樣從文學書中領受到興趣，或者由於感力的薄弱，而決定點則在他們的生計和他們對於文藝的姿養。

一個鄉下，看到城裏的學生踢皮球，是認為最無聊不過的事，即使偶然因為好奇而半踢一兩脚，甚至要弄得腿痛腰酸，但一般好運動的學生看來，打球却是比什麼都有味的玩意兒了。這是什麼原因呢？這並非關於某一個人的特性，是因他們不同的日常生活，才養成了他們不同的興趣。當然，也有人對於和他的特殊生活相宜的事件發生興趣的。譬如，書香人家的子弟，往往不願讀書而喜歡胡調，深居高樓大廈的人，偏偏喜歡去遊山玩水，這是常有的現象，然而，仍祇能享受他們的生活去說明，這些興趣的發生，是他們生活的反響，不滿或疲倦係於自己的生活，才對某種生活發生興趣的。

其次在同一生活的情形下，同樣事件其體，各人的興趣仍有不同，這完全是因為他們對於某件事體所理解的程度有差別。一個初上學的孩子，常常要賴學，但有許多學者，甚至可以不吃飯，都不能叫他不看書。關於這，也許有人要懷疑：人為什麼又會「喜新厭舊」呢？我可以回答，這是人類的 curiosity。由好奇可以引人興趣，然而好奇却與興趣無關。老先生進舞場看跳舞，是完全由於好奇心，倘因此而說他對於跳舞有興趣，那便是冤枉。對一個知識「之無」的人，大談其文章評語，自然要發生對牛彈琴之感；如單只有負擔五十斤重量的氣力的，而要使負起百斤重擔，那更是只有這人走上死

路了。

由於上面的說明，可見，讀李二君讀文學不能引起興趣，決不是值得驚奇的事，而實其各自的原因；由於作者的經驗，（如上述的事實，）要解決這問題——提高自己對於讀文學書的興趣，一方面是要使自己的生活與文學更接近，另一方面，決不要想「一步登天」而要學那「按步就班」，引入入勝的步法，當然，這也並不是很容易的事。

在總原則下，我們以為顧李二君首先應該理解文學是什麼，因而抱定一個正確的目的來研究文學。爲了吃飯的問題，我們所以要去做工，要去種田，即使明知這是苦事，然而也能勉強相安下去，除非到了無法生活的時候。無論對於做什麼事，開始是常常感不到興趣的，假如你沒有固定的目標，有堅強的意志，你便要因爲一時的不高興，而發生厭惡，終而至於消沉。我們看，世上有不少心猿意馬，不少「有始無終」的人，他們就是因爲沒有絲毫忍耐心，以致永遠引不起真實的興趣。才陷入了失墜的泥坑。如顧君開始讀文學書籍，其不能發生興趣，乃如一個小孩的頓學一樣平常，但顧君以決不要如小孩一樣盲目，對於文學，應該有百折不回的抱負，應該認定文學是我們終生事業，是與我們生活及所與社會最有關聯的學問，而且要深信文學是有興趣的，研究愈深入，則興趣愈濃厚。勉強的讀，注入的讀，這是我們提供顧李二君讀文學書的第一步辦法。

如前面所述及，我們的生活，爲我們研究文學的決定點。那末，我們要提高讀文學的興趣，自非使生活更接近於文學生活不可。文學生活是什麼呢？以前的學者們，把文學當成個，娛樂，當成養生

自己書籍內的學問，所以「閉戶潛修」，「兩耳不聞窗外事」，以至「優游林下」，便是他們最適宜的文學生活。但現在，我們對於文學的認識，顯然不同了。我們的文學生活，自然也不是什麼「閉戶潛修」了。我們的文學，不是書本上的知識，乃是廣泛的社會生活的縮影。社會生活有變動，文學的主潮也變動，於是，我們的所謂文學生活也就有變動。如李君喜歡讀予且等的小說，而不愛讀魯迅等的小說，便是因為李君的生活更接近於予且等所描寫的社會現象，而不接近魯迅等所描寫的社會現象。文學上所描寫的，是大衆的艱苦的生活，這樣，我們要研究文學，我們便必須使自己的生活與大衆的生活接近，……：這樣的情緒，才是文學的情緒。我們具有了這素養，必然地，對於文學，我們便有進一步的認識；所能引起我們的興趣的，決不致是戀愛，武俠的無聊作品，而只有描寫大衆生活的文學作品。

對於研究文學既有堅固正確的目標，我們的生活，又能與我們所需要的文學生活相接近，於是餘下的，便只有怎樣使我們的興趣慢慢提高，就是怎樣從我們自己的感受力來決定我們的讀物的問題了，我們不要想「一步登天」，而要「由淺入深」。私塾小孩的「賴學」，主要的便是先生的教授方法不良：一方面，把一個活潑的孩子，猝然禁錮起來，一方面又授與完全不是小孩所能消化的材料——四書五經，這怎能不使小孩視「進學如上殺場」呢？試看，現在的小學教育，便不致發生這樣的現象。舉例來說，顧季二君，如果平常只讀過戀愛俠義小說，那末，現在自然只好讀臆、予且等的小說，再進方可讀魯迅茅盾的小說，再進才可以讀世界名。在形式方面，也應裁由短篇，而長篇，

而名譯。讀時，除文字的瞭解外，特別應該注意作品的中心描寫是什麼，題材、關涉的社會現象的分解；因為不這樣，有時由於自己的易懂，便要「不求甚解」地減少對該作品的興趣。有許多國文教員，往往教新文藝要失敗，便是忽略這一點，以致使學生發生白話文易懂的錯覺。

## 怎樣寫日記

王君來信，詢及怎樣寫日記的問題，他說，每當提筆寫日記的時候，總感到沒有什麼可寫，因而懷疑到寫日記在修學上的效用。要解答這問題，第一我們必須加強王君對於寫日記的信心，其次尋出他的所以遭遇到困難的原因。

寫日記，在練習的過程上，有着極重要的作用，這是凡稍有讀書經驗的人，均應該承認的。它一面可以訓練寫作的技能，一面可以使自己思想逐漸展開，而同時，假使把它作為生活的紀錄看，更足以鼓勵自己，鞭策自己走向自己應該走的前途。

我們知道，以前一般人寫文章時，自己的筆尖，是不能隨意揮動的，這不僅是因為題材的束縛，而且因為文章是寫給別人看的，在措辭造句上，往往要費極大的周折，以致造成不是作者使用文字，倒是文字驅使作者的現象，造成文字與內容判然分開的現象。這一來，在實際上，辭意不能達意，甚至是以把真實的情感思想掩沒，而在作者，更不能把寫作視為難途。所以古人說：「文章本天成，一部份的是根本這情形而發的。這對於初學的人，無論在文字技術上，或思想上，欲求進步，實在非常

之難，然而寫日記却完全可以打破這一切！

寫日記，是極其自由的，是可以憑作者主觀自由發揮的。它的內容，便是作者全部生活的內容。它是最能養成作者把文字技巧統一在內容以內的東西。它給予作者長期練習文字技巧的機會。即使作者受絲毫文字上的束縛。當然，我們的態度是嚴肅的。但我們絕不需要任何顧慮和虛飾。文字欠通，以不要緊的，思想幼稚，也是不要緊的：我們根本不是寫給別人看，而是寫給自己看：訓練自己，檢閱自己；把自己每天的生活，作一番整理，一番洗練。這樣的繼續下去，思想能有不發達的嗎？有條理的思想，才有滑順的文字，寫日記，必然是初學者訓練頭腦和文字技能的最好方法。

然而王君爲什麼每於寫日記時，總要感到沒有什麼可寫呢？我們以爲，王君之所以遭遇到這困難，不外如下的原因：

第一，把寫日記僅當成練習文字技巧的東西。沒有打破視寫作爲異途的觀念，以致經常苦於辭句的搜索，而對於日常生活反而置若無睹，或者不敢把自己認爲平凡的生活內容運到筆尖上來。這些都是錯誤的！我們絕不相信，一個現代的人，會沒有可紀錄的生活。王君是一個商店學徒，那麼，王君所接觸的人，是很複雜的，所經歷的事，也決不會簡單，這些不都是日記的材料嗎？這些材料不該王君使用嗎？但王君畢竟沒有什麼可喜者，乃是王君一提起筆來，便把全部注意力放到文字使用上去，時時懷着文字不够用的恐慌，於是感到寫「這」既不好，寫「那」又不能，而結果只有讓許多材料，從筆下溜去。王君一定讀過一些名人日記，以爲他們的日記均是一字一珠，有了不起的傑作，其實不

然他們賣的，並不是原封未動的貨色，而是修裝過了的廢品。這些，是值得模倣的，更不應該因此而嚇退自己。

其次，是把日記的內容限於個人私生活方面，進一步說，就是使自己的私生活從社會隔離開來。這樣，日記不啻成爲個人的起點、而寫時，除掉幾點鐘起床，幾點鐘睡覺，大小便幾次，吃幾碗等等刻板的生活外，自然要感到無事可記了。我們爲什麼要這樣呢？我們難道不能把視域展開嗎？我們的生活固然平凡，無多大變化，但我們日常所見所聞，以及從書本上，從報紙上，從朋友談話中，不是很可獲取無窮的新材料？我們儘可以從這細微的問題，發揮我們自己的意見和感想，無論我們的意見對與不對。你看到一個巡捕 黃包車夫，是不是要發生感想？你看到一個叫化子而商店討錢，是不是要發生感想？如果這樣，你的日記題材，實在是收之不盡用之不竭，怎麼還會感到沒有什麼可寫呢？

最後，是把日記當成吃飯一樣刻板的事情。當然，寫日記是最能鼓勵人去反省自己，認識社會的，因爲不這樣，便真要沒有什麼可寫，而且也無意義。但反過來，我們却不能過於機械地處理它，應該給它以多量的自由。如果某一天我們真的沒有值得可寫的東西——沒有自己真實的感情，沒有自己真實的意見，我們便直截了當不要寫，用不着去造作，用不着寫些吃飯睡覺的事 敷衍，這是完全沒益處的。不然的話，在一個較長期的歷程上，你必然要感到艱澀，感到無聊，而對寫日記發生厭



根據如上的說明，我們誠懇的希望，如王君一樣初寫日記的讀者們，一定要記住：在技術方面，須養成想寫什麼便寫什麼和有話即長無話即短的習慣，絕不應拘拘於措辭造句，以致妨礙思想的發展，在內容方面，應該從個人的生活解放出來，而把環繞着你的四周的事物，甚至整個社會生活，當成日記的材料。這樣，寫時既不致發生文字上的阻礙，想也決不會「連連着沒有什麼可寫的困難吧。不知王君以為然否？

## 詩的作法及其他

我想問問關於詩歌創作問題。讀了書刊青年文學者的座右銘第三條「不要議論，不要推理，不要故事式地敘述，而要表現，更形象的地，更藝術的。」這幾句話以後，我發生很大的感想。我是很愛詩歌的，而且亦學寫作；但是我一讀着自己過去的舊作品或現在的新作品時，一比較起來倒覺得很失望。對於現實的題材，我會正確的採用，不過關於表現的方法（技巧問題）我使用得很不一致，很零亂，有的敘述的寫得太呆板了，有的不加敘述，對於現實又不肯描寫得深切。所以，我的疑問是：

- 一 表現和敘述有什麼明確的界限？
- 二 敘事詩，可否故事式地敘述？
- 三 怎樣把現實更形象的地表現出來？

X X X X X X

看了馬君來信，我們以為，馬君所以會發生疑問的癥結，完全是由於不明白什麼算表現，什麼算敘述的緣故。馬君提出的問題，實際上也只是一個問題，怎樣把常用詩的形式表現出來？

現在，我們想把表現跟敘述兩個名詞較詳細解釋一下。

本刊所載青年文學者座右銘第三條「不要議論，不要推理，不要故事式地敘述，而要表現……」這幾句話，不單是指詩，是概指文學作品的各種樣式，當然詩也包括在內。所謂故事式地敘述。是說作者把一件事體源源本本的敘出來，如新的記載一樣。在這種場合，作者的態度，是旁觀者的態度，所敘述的故事，是沒有注入作者自己的情感的。表現則不然。表現，是客觀的實生活，通過作者的情感，借文學的形象活現出來。在這場合。作者和所表現的人物，是溶合在一道的，最少須給予所表現的事物以充分的生命力，使讀者看了宛如對活的事物一樣。這兩者的差別，我們不妨舉一個例來說明。比如拿說書和演劇來講吧：無論說書的人怎樣說得天花亂墜，決不會比演劇更能感動人，更使人發生興趣。這就是因為說書是故事式地敘述，而演劇却是現身表現的緣故。明白了這，我們再來談到詩的創作問題。

一般人對於詩常懷着一種神秘的觀念，以為「詩人」，一定具有超於常人的聰明和氣質；換一句話，詩人一定是天才，所以詩人的詩也是忽然天成，而不是人爲的。其實，這是很錯誤的見解，詩是文學領域的一部門，必然地，詩也和它同類的作品一樣，是社會生活的反映，是人類的思想感情。再細說。雖然它有它的特徵，一個愛好詩歌的青年，只要艱苦地具體地生活學習技巧才能成功，天才，也是從長久的努力中成長起來的。

詩是需要表現而不需要故事式地敘述，這和馬君所提出的第二個疑問——敘事詩可否故事式地敘

述絲毫沒有衝突。一切藝術品，均有一件事實作背景的，即使一首抒情詩，也不能離開現實而存在。但我們却不能因為這樣而懷疑「表現」方法的應用。抒情與敘事，是體裁或內容的不同，表現與敘述却是技巧上的不同。小說戲劇，必然要以一個故事為中心，而寫小說戲劇却同樣要表現而不單敘述。敘事詩與敘述並不是有機地相關聯的，試問把一件事，新聞一樣地敘述出來，能夠成為詩嗎？反之如哥德的浮士德，是篇敘事詩劇，其所以成為世界名著，却是由于他能更藝術的把內容表現出來。因此，馬君的開頭實在已不成其為問題了。

那末，怎樣才是表現呢？就是，怎樣才能把現實用詩的形式表現出來呢？

在創作過程上，詩與其他藝術，除了相同之點外，還有不同的地方，當我們採取某一現實，作為詩的內容時，我們不但要把握一般的創作方法，且更要把握詩的特殊的創作方法。相同的地方，如前面所說及，詩是社會生活的反映，所以詩的內容，必須與其他藝術品一樣，是現實的；無論是抒情或敘事詩，注重的感情，也必然要是大眾的感情。馬君說：「對於現實的題材，我會正確的採用。」那末對千一般的方法，似乎無須我們再來說明了。我們只談寫詩的幾點特殊的方法來說。

詩的第一個特點，是它有音節的。詩的每個句子每個字，其聲調的長短強弱，都應該配合自然的節奏。因此，詩的語言，是有它的特殊性，與普通語言不同。一個詩歌的寫作者，應當注意如地方也就在這裏。這樣說，也許馬君又想像到中國舊詩上去。其實，我們所談的自然音節，與舊詩五言七言抑韻等，沒絲毫相同之處，雖然舊詩的押韻等，也是為了音節才規定下來的。舊詩，是每一個

固定的形式安上任何內容，結果，是形式妨礙了內容，讀起來斷然順口，却已不是從內容自然流露出來的音節，與內容完全不調和。這裏所說的自然的音節，乃完全決定於內容，依內容的轉移的。譬如，我們寫一首戀愛詩，寫一對青年男女月下談情，我們從字句中表現出來的情調，必然是舒閒遲緩的，但如果是寫戰爭，寫戰爭下一切鬪爭的情況，就不能用這舒閒遲緩的調子了。一個負五十斤重的勞動者，和一個百斤重的勞動者，所發出來的呼聲的音調上不同乃是顯而易見的事。於是，作為詩的特徵之一的音節問題，便成為詩人特別注意講求的一點。

音節是從內容自然流露出來的，詩的音節，也就是社會的動律，要解決這問題自然首先只有深入到社會中去使自己的呼吸成為大眾的呼吸，使自己的生活成為大眾的生活，然後能在創作的形式上，才能使詩的音節配合着內容的緩急輕重和諧地流露出來，一個詩作者，如果一面求知于天花板，一面單從形式上去求音節的調整，這是怎麼也不成功的。

有了豐富的生活，才能講到詩的文字的選用。前面會說過，詩的語言，是一種特殊的語言，因此，字句的推敲，也成為詩的創作方法的特徵之一。

詩的文字要特別費推敲處有着兩層原因。一方面，固是因為詩是有音節的？詩的每句每字？均要合乎自然的節拍，另一方面，詩的文字，一定要比小說戲劇的更簡明更有力。同時一種題材，寫成一篇小說，可以長到幾千字，但寫成一首詩，便只能以簡單的幾句話，把那內容充分表現出來，於是，文字的選用，自然成為非常必要的了。

詩的語言，必然要合乎音節的語言，中國舊詩，不能接連用三個以上的仄聲字，這是很合理的。我們雖不贊成「四聲」，不贊成「仄仄平平仄」，那樣呆板的規定，但我們一定要把濁音或非濁音字使開來輪換使用，如果我們讀一句全用濁音字的詩句時，我想，恐怕要讀不下去吧。一首詩的長短句的排列，也是與音節有關係的。應該長的句子，你不能弄短，應該短的句子你不能讓它長。最後語尾的押韻也要注意，我們固無須去查什麼韻書，但押口頭上的大致相近的韻仍是詩的創作方法必須採用的。選用合乎節度的文句，這是詩作者最推蔽的一點。

詩的語言應該是最簡明的語言。堆砌的詞句，不能入詩，模糊的主句，也不能入詩。不知那是一本詩話里，會有這樣一個故事；有一個和尚站在月下吟詩，得出一句，「僧推月下門」經過自己的再四吟味，總覺得「推」字不妥，於是改爲「敲」字，但吟味後，還是不能決定。就這樣，他在月下「推」「敲」了一夜。可見，詩的文字，是一點不能放鬆的，因爲雖然是一個字，却常常與是否能真實表現出整個情景有關。這種情形，寫小說戲曲便不會有，要證明這樣選用字句的最好的例，我們只要看馬雅柯夫斯基自己說的紀念普爾希斯的一首詩的經過。（參閱詩事類編二十三期給初學寫作者的「封信」）。他起先選用的有三句：一，「欲瞭莎，欲到別一個世界去了」。二，「你永不復返地到一個世界去了」。三，「寒寒寒，你到別一個世界去了」。這三句，那一句最好呢？結果，經他推敲之後，認爲都是廢話，第一句的「欲瞭莎」一詞，是虛偽的。第二句「永不復返」一詞，是完全沒有意思的。因爲無論什麼人死了都不能復返，第三句太嚴重。于是他加入「據說」一詞，寫成了「據說

你到另一個世界去了。我們詩人，是應該如何去從馬雅阿夫斯基學習。

另外，還要對馬君解釋的，是馬君不滿意自己所寫的詩，在形式上與內容不一致，這也是馬君的錯誤的認識。複雜的詩的內容能自然需要多樣的詩形式來表現，只要這形式與內容一致的，是統一在作家的對於現實的認識過程的，那末，形式的不一，又有什麼要緊呢？

## 談連環圖畫故事

在回答本問題之前，想先說一說連環圖畫故事是什麼，跟它在大堂的影響。

我知道這連環圖畫故事這東西，似乎不過三四年的事。那是一個冬天，就在回家那天晚上，正跟着母親圍着火爐談我離家後的狀況。我的一個剛剛八歲的弟弟，獨個兒有興趣的爬到桌上的洋燈下翻起一些書來，（我家裏在一個小市鎮上沒有電燈）他一個個有十四五歲的妹妹也圍攏去了。他們有時很醜陋地各人翻着各人的書，有時却搶着翻起來。

「我還沒有看完啦。」

「快點看！」

雖然母親因為他們鬧或鬧得太兇，妨礙了他們的談話，罵他們幾聲：

「鬧些甚麼啦，瞎子看榜樣，看得出什麼門堂？又不怕冷，來烘火罷。」

但他們却毫不理會，甚至回答的工夫也沒有，仍然是很有興趣地鬧着翻着。

我很奇怪。小孩子們會這樣的用功讀書。小弟弟我也不曉得，妹妹是從來對於讀書跟上課場一樣



的。於是我也走過去，看他們究竟翻的是什麼書。

「你們看些什麼？」我先這樣隨便問了一句。

弟弟好像沒有聽到我的話，妹妹却抬起頭，誇示地笑着對我說：

「好看啊！孫猴子鬧天宮。」

「不是，西遊記，」弟弟也嚴肅地抬起頭，更正妹妹的話。

原來是一堆和白紙簿樣大小的小書，和平常的舊小說一樣，用那有光的薄洋紙裝成的。我隨手拿起一本翻開來，裏面盡是圖畫，每頁兩幅，現在眼前的是「孫悟空大戰牛魔王」。這和大本的繡像西遊記上的圖畫差不多，一個拿金箍棒的猴臉對一個用大刀的生了角的牛頭，圍繞着他們的是雲霧，另外便是文字的簡單說明。我也感到興趣，一直翻下去。圖畫的樣式差不多，每幅表現原故事一個節目，或一個很重要的關鍵，而這種表現又多是以動作爲主。說明雖然只是一兩句，但却很活躍，有的是對話；從各人的口中吐出兩根線來，是誰說的話，便寫在誰口裏吐出的線條裏。合圖畫跟文字看起來，比之原來西遊記不僅沒有遺漏，而且所得的概念實在還要來得深切。

「你們看得懂嗎？」我問。

「怎樣看不懂，還有字啦。」弟弟驕傲地搶着回答，一面指着他的姊姊，「她看不懂，她只是看菩薩的。」

「我怎麼不懂，看菩薩不是一樣？」她的反辯。

「不要吵！就算都懂。」我調解着。過一會，我想向他們解釋：這些東西，看懂了也沒有什麼，這就是假的，世界上就沒有這樣的事。但不等我開口，弟弟却高興地望着我：

「我們要有經驗，那樣的本事就好啦。」

這倒使我爲難了。我不能過於斷他的頭，這根本不是說理的時候，於是我只好順着他的意思：

「好，好！天很冷，明天再看罷。」

從此以後，每當弟弟拿着這類連環圖畫故事到燈下翻着的時候（連環圖畫故事這名稱是回到上海才知道的。當時看到的是七俠五義，封袖榜數種。七俠五義的形式頗有不同，即說明比較多，圖畫上面和古書上百批一樣，用兩條書帶捆住的統是文字，日和四木小說同樣是「話說」把頭「下文分解」（燕尾）總引起許多感想。二面深款這類小書吸引小孩子的力量之大，一面却怕我的小弟弟中了它的毒害。跟祝君同樣的疑問，「連環圖畫是不是可以改革它的內容成爲大衆的讀物呢？」便常在我的腦子裏轉。

以上，只是敝說我所見的街頭流行的連環圖畫故事和小孩子們的關係。現在再來回答祝君的問題。

「連環圖畫故事，是不是可以改革它的內容？」這問題到現在似乎已經有了部分的解決。因爲從各方面發表的意見看來所謂「舊瓶子不能裝新酒」的反對論者，既被證明了並不實在（申報自由談，有

過魏猛克先生等的論戰)。而認爲連環畫不能因「讀者之林這自由人，也只見他們對於藝術之無理解(文學月刊有魯迅先生等的辯論)我們的問題是「連環圖書故事，是否爲大衆所最易了解的讀物，連環圖書故事這一舊形式，是不是最能普遍地傳播新藝術的內容？」然而，這些問題，不要看別的，只須看前面所說的那事實，已經給我們回答清楚了。所以，留下來的已不是不可以的問題，而是怎樣改革的問題，也就是，已經不是空談理論的時候，而是實行的時候。

那末，怎樣來改革它的內容呢？有些人以爲連環圖書故事能吸引大衆，是因為它那裏神怪的題材，這是抓住某一現象當真理的說法，目前流行的連環圖書故事多半是神怪小說的改編，這是事實，(因爲這樣需要我們的改革)但這能說是大衆的不幸，爲這種神怪意識所包圍。如果有人能夠從神怪以外揭出別的爲他們所求知而又不知的問題，來滿足他們的好奇心，他們決不會不歡迎的。所以我們不要抱着只有神怪題材才能够吸引大衆的這種觀念，因而放棄這工作，或者主那仍然利用那些神怪小說做內容。新的連環圖書故事，必然是要有新的內容，這種新的內容，應從大衆生活中，從當前的社會動能即新的文化生產方面找。更具體點說，水災，旱災是可以做題材的，阿Q正傳，子夜等名著也是可以做題材的，這些題材的製作，且必然跟着時代的前進，可以逐去神怪故事的大衆讀者。

有些藝術家們在進行這工作時，常常是主觀地隨便把一些偶然的現象塞進這形式內去以爲滿足，但是一到他們的作品不爲大衆所歡迎，却又以爲大衆的文化水準太低，只能去賞賞西遊記神榜。這種論據是根本不能作我們的參考的，他們是離開大衆而談連環圖書故事。試問，大衆能夠懂得什麼是

眼睛吃的冰淇淋嗎？既不懂得，又怎能引起興趣呢？

當然，這裏沒有一個製作的技術問題。一種好的題材，沒有適當的表現技術仍然是要失敗的。舊的連環圖畫故事能够吸引大眾，不僅是它的內容，還有它的技術。一幅畫，都是表現一種動作，而且多是兩個人物以上；各幅的結構也很緊密。一幅一幅看下去，不要看文字，也能構成整個故事觀念。有動作？人物多，則不致使讀者印象平淡；結構緊密，則容易抓住讀者的感情，使讀者看了上一幅便想看下一幅。這是每一個製作者應該注意的。

至於文字的簡單說明，我以為是必要的。這不僅可以幫助讀者對於圖畫的理解，在教育的意思上，使讀者由圖畫的興趣進到文字的興趣，似乎沒有比這收效更大的東西，不過像那種和頂批一樣說一大篇，却又成爲累贅了。

在技術上，連環圖畫故事，不能單當作平面藝術看，還應該當成文藝作品看，因爲它的不同於別的圖畫的特點，便是它自身是一個文藝故事，在這工作剛開始的現在，如果要製作些像樣的東西出來，我以為實在需要畫家們和著作家們的切實合作。

## 怎樣讀譯本書

——答 易 水 君——

在讀書生活刊號內看到伍實先生的「怎樣讀譯本書」一文，使我非常感到興趣，因為我也是一個看不上眼那些「眼時吃的冰淇淋」式的道地出產的，而自己却不能如伍先生那樣看得懂外國書，可說連ABC也不清楚，於是譯本書的問題，便自然成爲我的讀者生活中急須解決的問題了。

不過，伍先生的那篇短論。實在太簡略了一點，實際上，伍先生只約略地說到了一點爲什麼要讀譯本書的理由，對於讀譯本書的方法，是並不會提到的，也就是對我們這些必須要讀譯本的人所遭遇的困難，沒有指示一點解決的辦法。爲此，我誠懇地請求你們一次更詳確的補充。

X X X X X

「怎樣讀譯本書？」這問題，也許有人要以爲值不得我們這樣再三談到：要讀外國書，讀英文好了，讀不懂便索性不學讀，我們不有能夠讀得懂嗎？另外，一定有些人根本反對讀書要講什麼「怎樣讀」的方法的，譬如，沈從文教授教人寫小說，就是主張亂讀亂寫。

這在我們看來，「飽人不知餓人飢」的空話，對於別人絲毫不會引起興趣。

用不着我們再來說明，讀書同生活連在一道，已經成爲無數人的實際要求。你不讓他讀，即使他的生活重壓，只許他每天有「一分鐘的空閒，他也想利用這一分鐘從書本上獲取一點知識的滋料，他們早已明白讀書也是他們應該爭取的權利了。

同時，如伍實生先生說過的一樣，出版界雖然也一年一年出了許多書，但有些是供茶餘酒後消遣的，有些是當成一回嘴吃的「冰淇淋」用的，還有些是專供出版家的珍藏的，餘下來的大家可以誇的書則不能說沒有，却也少得使人快些看不見了。這情形，我們却不能怪我們文化的落後，西洋早已發明科學造雨，我們却至今還在「求雨」，這是望風而子也顧不來的事實。國內沒有書可讀，自然便只好去讀外國書。喊着「保守固有文化」，要大家只讀古書的學者，是根本不要大家從書本上獲得與求生存有補益的知識，即是不需要大家抬起頭來。

如果我們還是爲生活而讀書，我們便必須打破不要讀外國書的偏見，我們重要的對象必然是那些內容充實的外國著作。

這樣，我們既不懂外國文字，自然不能不間接借重譯本書了。

讀譯本書，是有困難的，因爲這中間，還隔了一個譯者在裏面，經過第三者的事，是常常有隔膜，但却不能因噎廢食，因有隔膜便根本不去讀它。反之，惟其這樣，才值得我們注意，值得我們儘可能地來設法打通這隔膜。

讀譯本書的困難，除了有些譯者造成的外，有些是必然有的。譯者造成的困難，如使「銀河」

(Mi Kway) 變成「牛奶酪」，使「橡皮」(Indiar Rubber) 變成「印度樹膠」等，在我們講譯界，這種例子恐怕俯拾即是。這是翻譯家們自己的責任，前進的翻譯家實在應該趕急來一次大掃除，使們讀者實在無從過問。只有那必然有的困難，方是我們所能克服的困難。

必然有的困難是什麼？首先，是許多外國著作的內容，尤其英文叢書，因為那是社會生活的反映，常常是與我們的生活習慣生疏的，於是我們看來，便好像格格不入。要克服這困難，應該知道一點一般的讀法。譬如讀一本唯心論，先要把握的是唯心論的本質這一點，其餘例證不論是附加的解釋而已。讀一本文藝作品，先要把握的，是那作品表現的主題，其餘描寫，也不過是一種襯托，明白這，是很可以免除許多浪費心思的費力的。至於要怎樣去把握那所謂本質和主題，那就更難了。伍實先生說的「不怕煩雜」了。讀一本科學書，恰遇一個非常重要的例子不懂，那我們便不去查一查別的參考書；假設是有關法國大革命史，我們不妨去查一查法國大革命史；讀一其作品，用不着參考書，却更需要「不怕煩雜」。我們不應當一故事去讀它，要當成生活記錄去讀。小學生的喜歡看奇小說，就是把它當成有味道的故事看的。文學既是社會生活的反映，只愈接近，才愈覺熟悉。看慣了奇小說，專讀外國作品，自然感到不能下咽，但如果「不怕煩雜」，讀慣外國作品，那末對於奇小說也同樣要感到索然無味。

其次，是中外文法的構造不同。外國句好幾個句子組成的句子照樣譯成中文，是很容易「一結星結巴」弄不清楚的。要克服這困難，先要我們克服「不順口，或不好讀」的這種觀念。以前的文人反

對白話，是說白話文不好背誦。但我們看譯本書，並不需要搖頭擺尾背誦；需要懂，需要從中吸收一點滋養。克服這觀念後，我們如果遇到一句空實冗長的句子，先不妨一字一字讀下去，再把那些詞句，隨力所能做到的拆開，取出那表現主要意思的主句，這樣你就多少可以了解句子的一點意思了。我們無需咬文嚼字，我們只求了解，我們對於一篇文章，倘能懂得它的主旨，即使一兩句不瞭解儘可讓它去，這是沒有辦法的。我們切不可因為一兩句子費解，而不去把握整篇的主旨。

再其次，還有那些不易讀下去的「結里結巴」的人名和地名，是使讀譯本書的人頭痛的。但這困難，我以為是並不重要的，有那在原書上不估重要的人名和地名，可以用不着去特別注意，有些必須知道的，我們可以把它縮短來，假使是人名，我們可以去掉他的名只記他的姓，譬如高爾基，這不是很好的記字嗎？

另外，是許多術語譯的不統一，這也是我們讀者沒有辦法的，翻譯家們應自己把它們統一起來。然而，在這裏，有一點不能不提的，是有些術語，根本不能譯成一樣。同是一個字，站在某一觀點看是一意義，站在另一觀點看，又是一意義。比如，(二二二)一字，唯心論者把它譯成理想，唯物論者把它譯成觀念，因為實際上，兩派給予這個字的涵義就不同。又如梁實秋教授，就說過不懂得「意德沃羅泰」或「意識形態」這譯音和意譯的解釋。我們要分別這些，應該就我們所謂的譯本書的整個體系上去求解答。於是留下來的，便還有一個我們讀的什麼譯本書的問題了。



## 論生活與思想

李君向我們提出了這樣一個疑問，是：「一個人的特殊社會生活，能影響並決定他的思想嗎？」這疑問的發生，由於我們在另一文章內曾說過「這不僅因他受了學派的影响，也是他的特殊社會生活，決定他接受了某一學派、排拒了另一學派」的話。現在我們爲要水釋李君的疑問，不得不特別提出來加以闡明。

我們要明白一個人的思想，是不爲他的特殊社會生活所決定，我們必先要求出思想之所由產生，思想與社會生活有着何的關係。

人的思想，是怎樣產生出來的呢？有些人以爲是天賦的，這當然沒有誰去相信，又有些人以爲是由頭腦這付機器自然製造出來的：頭腦簡單的人，思想也就遲鈍，簡單，頭腦健全的人，思想也就豐富，精密。白人比黑人的頭腦活潑發達，所以白人的思想遠超過黑人，白人的文化也遠超於黑人文化之上。這種論調，依然是似是而非的見解。我們固不否認，頭腦（神經系爲思想的發動機。一架機器，愈多用，即愈靈活，久而不用，便易生鏽，這道理也是顯而易見的。但我們要向，如果一家工

廠，空有一架機器而沒有原料，那機器是否仍可以製成出貨品呢？也就是說，一個人空有一個腦袋，而沒有給這腦袋使用的原料，是不是仍可產生思想呢？毫無疑問，這是不可能的！<sup>⑤</sup> 坐井觀天的人，以為天只有井口那麼大，這並不因為他的腦袋構造與別人不同，乃是限於他的見聞，他不能從井口以外看到更大的天的緣故。可見構成人類思想的，既不是上帝，也決不單憑一個空洞的腦袋，而是那些外界的萬事萬物——即社會的存在。社會的複雜的現象，反映到人類的腦內，並經過精練過程，便產生所謂思想。腦袋只有積聚製的作用，而沒有決定的作用，離開了存在，是談不到思想的。

思想，既是以複雜的社會現象作為原料製造出來的東西，那末，一個人的思想，決不能超越他所處的環境和所與的社會，誠是不容置疑的事吧。中古時代的社會，產生不出民主政治的思想，但到現在，民主政治又不時了。孫中山先生是一個偉大的革命家，思想家，假使我們要理解中山先生的思想，離開他的特殊的社會生活，是無從說起的。中山先生的革命思想，為什麼不發生於唐宋時代呢？顯然的，這既非天意，也非唐宋時沒有中山先生那樣「天才」的人，而是那時還沒有產生那種革命思想的社会條件。中山先生是廣東人，廣東是最早與英兩國交通的地方，也就最易受英兩國壓迫最早的地方，鴉片之戰，首當其衝的便是廣東。這一階，更可以幫助了解中山先生的革命思想之所以決定於他的特殊社會生活的原由，而廣東之能成爲革命策源地也就在此。

現社會是不斷地在矛盾中發展着的。一個主義都是依據當時社會的迫切要求，才產生這種思想，仍是從當時特殊社會生活反映出來的。試問孫中山與梁啟超同時，孫先生知道挽救民族危亡，只有革

命，而梁先生却只限於提出立憲，這種不同之處，不是別的，乃是梁先生只看到社會上的浮腫，所以他的思想是保守的；而孫先生乃能更深入的窺到中國社會的癥結所在，社會應該而且正在向着那一方面發展，所以他的思想是前進的。這一切，僅僅指出一個人對於現社會應該怎樣下一番深切的觀察，應該怎樣應用他的頭腦，而絕不能提出作爲「思想決定於社會生活」的反證。

一個人的思想，必然是決定於他的特殊的社會生活，但怎樣去使用自己的腦，怎樣把視線深入到社會的底層，却是各人自己的事。就思想整個過程上說，前者是內容，而後者只是構成思想的一種作用而已。

## 論小品文

關於小品文的問題，向我們提出來問的，已經不止姜濤君一個人，今年是小品文年，充斥於市場的，滿是小品文的刊物，那末「什麼是小品文？小品文的價值在那裏？」自然非弄明白不可了。

什麼是小品文呢？早些年，有人以為這是國粹，即等於我們的「賦」，這種話，自然是國粹家們拿別人的屁股來當自己的臉皮的一種自高身價的勾當，到現在，已經沒有人再說了。但就目前流行的小品文而論，又千篇一律的發感慨，開玩笑以及把「屠夫的兇殘付之一笑」的短文，好像小品文只是文人雅士賣弄風情的玩意兒。其實，這還是委屈了小品文，小品文並不是指這類的東西。

小品文在別的國家，是指的一種速寫 (Sketch)，他在形式上，是較短小峭拔的，內容上，只是客觀地對於各種社會相的攝取。遊記、印象記便是屬於這類的文字。

因為是社會的動亂；使一般人迫於生活，沒有餘閒去欣賞那些長篇大著，於是小品文便漸漸在世界文壇上拾起頭來，小品文的領域也因之擴大。現在的小品文幾乎擴大到文化的各部門：檯頭小說，報告文學，固然不外是速寫的另一種形式，而所謂時事小品，科學小品，却不能不說是全新的東西。

另外，小品文的被注重，也可以說是提高大眾文化的一種實際想求。因為小品文是「兼著藝術的手腕，描寫實生活中間真正發生過的事」，它的特點是「最能把時刻在變動着的社會生活表現在大眾的面前，因為它是實用的，所以能引起大眾的注意，因為它是美麗的，所以能提高大眾的興趣。無論是科學小品，或時事小品甚至是一種速寫，離開了現實，固不能成立，倘缺乏藝術手腕，也不能算是一篇好小品文。」小品文是「兼重文學和純文學中間的匯合處」，在藝術的觀點上，小品文決不是降低藝術價值去迎合大眾，而是進一步提高藝術價值，誘致大眾對於生活的各方面去深切理解。小品文是最大眾化的。

這樣說，好像小品文並不是一般人所能寫作的了，也不是的；小品文，一方面是文藝另一樣式的發展；一方面却是青年作家對於文學修養的手段。小品文的取材和形式均比較是自由的，我們看到任何一種事件發生，便可以提起筆來照實寫，既無須使故事展開，也無須如何注意結構，因為它是零碎的片段，而且常用的第一人稱，用第一人稱無疑的是最便於發揮。作者能從這要練習處理材料，練習描寫技巧，練習布局，造句，但却絲毫不受這一切的束縛。

我們通常見的日記體的（書信體也是的）文章，便是小品文。日記，是文體中最易練習的一種，也是學習寫作的人必須經歷的第一個階段，這是誰都明白的。前面有一篇「怎樣寫日記」，就是說明寫日記對於文學修養上的重要。它的取材是很廣大的，它的寫法是自由的。我們從這裏也可看出小品文決不是什麼神秘的東西。

把小品文看成神秘，是目前文壇上很普遍的錯誤見解，這錯誤，是要那些文人雅士負責的。他們不注意現實社會，不注意大眾的實生活，只在文字上弄玄虛，有時風雅一下，有時「幽默」（不是滑稽）一下，於是使小品文變成使人摸不着頭緒的戲法，於是才有所謂小品文專家產生。我們絕對應該打破這樣的偏見。

## 論章回體小說

### 一 一個聲明

首先，我們要向讀者交代明白的，是這裏所要談到的章回體小說，乃是牠的形式而不是牠的內容。本來，形式是由內容決定的，我們批評章回體小說，必然是要着重那千篇一律的神怪。俠義以及佳人才子的風流韻事等內容的解剖，不過，這是一件非常煩雜的工作，非短短的篇幅所能說完的，且諺君之意也不在此，於是便只有暫略而不談了。

### 二 章回體有什麼不好

談君問：「章回體小說有什麼不好，章回體小說描寫風景人物的地方，甚至比現在的小說更生動動人。」

我們的回答是：在形式上章回體小說，也正和它的內容一般，具有極大缺陷的，那就是——  
第一，章回體小說的結局，總是團圓的，總是使人讀到一半便不須再讀已知道下半部寫的是什

麼。寫俠義的時候，一定是有一個忠臣遭遇着奸臣的陷害，於是俠義之士把他救了出來，結果忠臣加官進爵。寫佳人才子的時候，也一定是紅顏薄命，不是家庭突遭變故，就是有一個有錢有勢的花花公子，偶然看中了那佳人，於是千謀百計弄到雙方家敗人亡，但結果才子佳人終於是有情人成了眷屬。這種佈局，有一個不變的定型，等於小孩子臨紅字模本，根本失掉了藝術的創造性。

第二：章回體小說是沒有嚴密的結構的。一部幾十萬言的長篇，只是些不連續的事件勉強湊合起來的；你既可抽出其中無論那章那一回，成功一個獨立的短故事，且也無損於長篇的本身。作者寫一篇章回小說時，既無須對題材加以選擇加以剪裁，只要憑自己的幻想有一點寫一點就夠了，所以，凡是章回體小說如火燒紅蓮寺七俠五義統無限制地無條件地繼續下去。這是一種織補，一種胡湊，而不能算是創作。創作定有中心思想的，故事的發展是有頂點的。長篇創作既不是許多短篇的湊合，短篇小說也並不是長篇的縮短。

第三：章回體小說中的人物描寫，不是活躍躍的人物，而是死的，神化了的人物，強盜就是「粗眉怒眼」，才子就是「眉清目秀」，彭公案內的彭公與施公案內的施公，幾乎是完全一模一樣的，「美圖」內的十個美人，其美的程度也看不出有不同之。人常說：「人心之不同，各如其面，」我們從來就不曾看到有兩個絕對相似的人物，但章回體小說的作者，却和戲班子做戲一樣，把世間奸臣善士才子佳人預先分別雕塑了固定的臉譜，這豈不是滑稽！而且章回體小說在出現某一人物的時候總是加上一大套敘述，把人物的面貌性格統統先說出來，而不是從故事的開展中去表現，小說中的人物，



即是生活在現社會的人物的形象化，如果有人走到你眼前，把他自己的性情，出身，面目，一股腦告訴給你聽，試問，這該是多麼乏味！

然而，談者會認為這種描寫動人。這要怎麼解釋呢？這是因為：一，這種描寫，容易使一般人領會，不必深思，一看就明白是怎麼一個人，怎麼一回事，二，這種描寫，一貫的是善於誇大，寫一個佳人，就一定寫成天仙，這樣，容易在直覺或感覺遲鈍的人的腦內刻下一個烙印，三，這種描寫，最易集中讀者的注意力，譬如寫武松打虎，便專一寫武松，把其它人都一概抹殺了。總之，章回體小說，無論在內容和形式，均能迎合一般社會民衆的低級趣味，且迎合低級趣味絕不會就是好的作品，如果談者再能多讀些新文學作品，定能明白章回體小說單在形式上是如何缺乏藝術性。

### 三 章回體小說不可以裝進新的內容

談者又問：「如果用章回體來描寫新的社會生活是不是可以成功一篇好的作品？」

我們的回答，是：「不可能的。」因為形式也能決定於內容，雖然有人在提倡舊形式的利用，但那必須是在新的形式還沒有創造出來，而舊形，還是最適合表現那加入內容的時候。如今，新的小說形式已經獲得廣大的讀者層，章回體又不適宜於表達新的社會生活時，我們為什麼要用章回體來寫小說呢？

目前的社會，是非常複雜的社會，目前的時代是一個極重要時代，我們不能把綜錯的生活鑄成一個模型。我們小說中的人物是活躍的，不是死板的，我們小說中的背景，是變幻的，不是靜止的。那末，章回體與我們的創造有什麼關聯？如果硬要把新的內容裝進去，其結果，也只有使內容腐化，弄成非驢非馬的四不相而已。

## 論作品的內容

李求是君來信說：我也曾看過一些文藝理論書，知道一篇作品的好壞，主要地決定於它的內容，沒有內容的作品，即使描寫得如何細膩，也是等於浮雕，是不能成爲一篇佳作的。最近看到現代七月號文藝獨白內蘇汶先生的那篇「沒有內容」的短文，倒又使我模糊起來了。蘇先生又對批評家們拿「沒有內容」這句話來批評別人的作品，他以爲「內容是包含了主題和材料」，一篇作品「沒有主題也沒有人物背景，以致故事的進行，那我們可以說它沒有內容」，但這種作品，「似乎還沒有在出現；即使有，也少到差不多等於沒有」，這是不是對的呢？如果照蘇先生的話，作品中的所謂內容，就完全不成其爲問題了。我懷疑，敢請先生們給我一個明確的解釋。

我們接讀李君來信後，認爲首先要向李君解釋的，不對於「內容」這個名詞，即所謂內容是不是僅包含着主題和材料，或者還是另外別的什麼。

據我們的意見，通常說的作品「內容」是不簡單地指着主題和材料而言的。社會上的萬事萬物，未經作者選取時，叫做材料，也叫做題材，既經選取，便是主題了。材料與主題並不是一篇作

品內兩件並立的東西，材料與作品的藝術價值並沒有直接關係，有關係的，乃是主題，但這兩者，統不能說就是「內容」，即是，一篇作品，並不能因為它有主題，有人物，背景，有故事的進行，就可算是有內容的作品。內容，是主題通過了形式，已經完成它的藝術價值。（藝術價值又是包含在社會價值之中的）內容本身便包含藝術價值。我們批評某篇作品的內容充實，乃是說某篇作品是有意義的；不僅主題有現實性，而且在製作上還能發揮主題的積極性。反之，如果一篇作品，即使也有人物，但是死去了的人物，而不是現社會活生生的人物，即使也有主題，但是一些社會的殘渣，而不是現社會活生生的事跡，那我們批評那篇作品沒有內容或內容空虛，定不是「惡意的抹殺的論法」。穿了袍的菩薩，我們不會認牠有生活，這是誰都明白的，其實，一個對於世界不敢正眼視，僅能吃飯睡覺生兒子的活死人，又何能說他有生活？生活既不是四官四肢，也不僅是吃飯睡覺，乃是指人在現社會的職場上求生存的積極活動。這活動是於人類社會有意義的。作品的內容，也是一樣。千篇一律的一個暴漢誘姦一個姑娘的小說，我們批評牠一句「沒有內容」，並不是冤枉，因為這種題材，根本是社會上的殘渣，絲毫不含有藝術的價值；充斥市場的神怪俠義小說，我們批評它一句「沒有內容」，也並不冤枉，因為那些作品的主題不含有現實性，那裡的人物，也只是「天上有世間無」的人物。所以內容既不是「主題」，更不是「材料」而是包括在形式中的，附有藝術價值的作品的本質。

以為「在中國」，沒內容的作品，沒有出現的理論家是有意味殺內容，而替形式裝幌子，則是形式論者。他們認為形式是一切，凡是社會上的萬物均可當作作品的內容，只要描寫得充分，處理得妥

當。試問，一個傻子，能够由於裝飾而變成一個活潑的聰明的人嗎？不可能的！泥塑木雕的菩薩，無論你怎麼去裝金，終於總是泥塑木雕的菩薩。這就說明了內容之所以決定形式，而形式並不能決定內容。即退一步說，所謂描寫得不够和處理得妥不妥，也並不是一個單純的技術問題，仍不能不歸到內容上去。譬如，同是描寫的火災，有的能够深切地繪出火災的全面目，有的却只能憑到浮淺的片面。這是什麼原故呢？這裏就含有作者認識現實的真與不真與否的問題。認識，構成作品內容的動力，對於現實認識不真切的作者，其筆下能描寫得充分，這不是在白天做夢嗎？中國沒有內容的作品，正充滿了整個文壇，批評家們也正應該從作品內容去下刀，去割裂一切沒有內容或內容空虛的作品。

## 論抄襲

徐君在讀完了高爾基的一篇「給兒童讀些什麼書」一文後，向我們提出了如下的疑問？

(一)任何科學必有其關聯的科目，例如：生理學家在著述生理學時，勢不得不參考解剖學，這怎樣去避免東抄西襲之嫌呢？

(二)把一種名著編成通俗本，這與東抄西襲有什麼分別？

我們接受徐君的疑問，對於抄襲，提出一點正確的解釋，因為這於讀者，在鑒別一本書好壞時，甚至編寫一本著作時，是很少有幫助的。

根據徐君所提的問題，我們覺得徐君對於「抄襲」二字的意思，也似乎不甚明白。

抄襲，是指作者把別人的文章生吞活吐地作為自己的文章。抄襲與引用是不同的，引用，是坦白地引用別人的話，來證明自己的立論，而抄襲則在作者的態度上，既是那麼曖昧，不把原文的作者及出處註明，且自己行文，也沒有固定的見解。專只拿別人用慣的辭句來做粉飾。一個生理學家，在著述生理學時，如果要參用解剖學，那他既應該毫不掩飾的指出原文的出處，尤其是應該使所引用的文

句，不是湊數的東西，是在自己文章的整個系統下，成爲補足意見的東西，或者恰恰是自己所寫的東西。這樣，顯明的，不是抄襲而是引用了。凡是「文抄公」，均可稱之爲「小竊」。他是抱定「到手便是財」的見解的。信手偷來，有時固可抽到一二件真的寶物，但有時也會把「狗屎當成寶」看。他自己既沒有鑒別財貨的識力，却毫無疑問地靠着「偷竊」活命。以前考「八股」時的文人，拿手好戲便是這一套。記得有一個笑話，是形容一般文人。拿手好戲是這一套。記得有個笑話，是某童生，於進考場前，把預備好了的許多寫成蠅頭小楷的「夾帶」，塞在小毛筆桿內。臨考時，試題一出，他便拿出他的寶貨，恰巧那堆寶貨中，又有恰如其題的那麼一篇，得意之下，一手抄成，自然以爲「高中」無疑了。那知命運乖張，夾帶文章是省寫，我們的文抄公，誤把「起講」開頭的二字昔賢（賢等字省寫爲）寫成「二十一日上天」（廿一日矣）於是，主考不看全文便拿與硃砂筆批上六個大字「不敢夕留伸駕」一個紅頂子便這樣輕輕送掉。這笑談，在描寫「文抄公」的愚味是最淋漓盡致的。

當然，這裏的抄襲還沒有這樣簡單，這裏的意思是這樣：要把科學的真理，寫成兒童的讀物，東抄西襲，把些科學上的術語或原理活生生地搬出來是不成功的，應該使那科學的語言，溶化在自己的筆尖下，成爲藝術的語言。於是便非有素養的科學家與高超的作家底合作不可了，在這裏，所謂抄襲，不僅是見解問題，還有溶化問題，不僅篇幅剪裁的問題，還有文字使用的問題。這正是針對着通俗文化運動而發的。

引用高爾基的話來解釋徐君所提出的第二個疑問，我們可以這樣說：

把世界名著改編成通俗本，不僅要文字通俗化，而且要內容通俗化，編者既不能對於原作的見解有所歪曲，但以不能只在原作的圈內兜圈子。比如：編一本文學名著通俗本，你決不能得原作中一段節錄起來就算完事，必須寫成你自己的最通俗的文字。使之看來完全是另一個面目，否則雖云通俗而並不通俗，只能算是「抄襲」了。改編科學名著，更是應該這樣。所以，改編並不是「抄襲」。一個改編者，對於原作未能溶化，僅是活生生地吐出來，而沒有達到通俗化的目的，乃是「抄襲」。我們希望凡是通俗文化運動者，都應該注意這一點。



## 論幽默

「幽默」作何解？幽默文在文學領域內有否它的位置？近來我們常常看到讀者們來信，如李求實君一樣，向我們提出這類的問題。他們因為發見目前許多出版物，均載有幽默文的論戰文字，以致引起他們對這問題的興趣，同時，更感到需要澈底的了解。我們爲了適應讀者的要求，不能不提出來，給予一個簡單明瞭的解釋。

什麼叫做「幽默」？「幽默」原爲英文Humor的音釋，一般說，是含有諷刺和嘲笑兩種意味的。「它是一些嘲笑的样子，同時又替那被嘲笑者哀悲；或者，雖然可笑，却能喚起理解 and 慈愛。」所以。不含諷刺或教育意味的嘲笑，便不能算作幽默，我們看到卓別麟那種怪模怪樣，固然可笑，但我們最不能忘記的是從他的模樣中襯托出來的種種濃厚的諷刺；我們看到舊劇中的小花臉，有時好笑，但我們最不容忽視的，還應該是它給與我們的那無形的警惕。沒有幽默的實質，則卓別麟與小花臉的一切，便只有流於滑稽，流於無聊。

有些人把幽默當作保身養性的要訣，當成自己娛樂的玩意兒，於是認爲：不談宇宙，只談「蒼蠅」便是幽默。這是一種誤解，甚至可以說是污蔑了幽默。當然，從「蒼蠅」並不是不可以認出社會

的真實，不過我們要緊記住的，是談蒼蠅與談宇宙一樣，仍在探求真理，仍在反映現實的一面。顯然的，問題並不是在談「蒼蠅」或談宇宙，而在怎樣付與那教育或諷刺的意義嘲笑之中，我們所談的，是不盡了教育或諷刺的任務，不然的話，空學會了拚着卓別麟的那付「尊容」，實際上，不過是低級趣味的胡調而已。也有些人認為「幽默」，只是胆小如鼓的紳士們的勾當，一般的大眾是不需要幽默的，他們要笑，儘可以狂笑，他們要罵，儘可以大罵，他們是用不着什麼客氣，這同樣是過於機械的見解，他們把大眾當作抽象的，當成千篇一律的東西看，而忽視了大眾的各種成分，需要各種不同的教育；需要得正確的世界觀，和人生觀的表現中得到啟發。這樣怎能說大眾不需要幽默呢？無論對於什麼人，一種正面的諷刺，和規諫，是最容易引起反感的，一有反感，則其效用必然要減少，如果我們把諷刺的內容，以柔和的笑語出之，則聽者既感到舒適，無形中所受的影響，且一定比正面要來得深切。幽默，是教育大眾的最好方法，它是一面鏡子，能指出各種缺點，和教給如何改正的缺點。學幽默不是退避，而仍是進攻，側面的進攻。如上面兩家的意見，只看到幽默的皮毛，而把幽默的本質看低了。

那末在文學的領域內，是不是有它的位置呢？我們可決然的回答：是有的。幽默是構成喜劇的主要成份。在我們這時代，描寫出時代的苦痛的悲劇固然是必需，但是作為教育大眾的幽默喜劇，實在有其更重要意義。我們固不否認，目前所提倡的幽默，絲毫沒有包含這意義，但是不能因此便否認幽默的存在，我們主要的，是在使幽默從滑稽無聊的變態中恢復它的本來面目，負起它的實際的任務。我們可以重說一遍，作為教育大眾的幽默文學是必然存在的！

## 唱歌跳舞是術藝嗎？

大可君來信說：

「唱歌跳舞也是藝術麼？」

「看電影，看圖畫，我懂得牠們的好處，但唱歌跳舞，除了給人以性慾刺激外，還有什麼？歌舞，什麼「萬花團」等算得偉大了，我都見識過，但我們能從那裡找到什麼？淫靡的歌，肉感的舞，除了大腿曲綫之外，……」

大可君的話只能說是一種憤慨，就現在流行的歌舞來說，也許是對的，但如果因此便根本不認歌舞的藝術性，那便很有可商量的餘地了。

我們知道：歌舞是一切藝術的起源，幾乎有了人類便有歌舞。它們和人類勞動的關係比任何藝術都要密切，它們是緊伴着勞動而出現的，在原始，唱歌是勞動的直接呼聲；人類在勞動時發出來「啞呀啞呀」的聲音，便是原始音樂；跳舞，是人類勞動技能的再演習，譬如：狩獵時代，跳舞就是演習打獵，模倣野獸的動作，不過到了生產工具發達之後，這才有歌舞隨着其它一切藝術的開展而與

社會生活漸漸脫離，歌舞，是一步步的由實際的效果達到美的效果的藝術，是最接近大眾的藝術。

目前流行的歌舞，已經完全脫離了大眾，已經成了少數的娛樂的東西，固然不容我們否認，但這仍不能承認牠的藝術性的存在。藝術，即是美的表現，一件藝術品，主要的是能引起觀眾或聽眾的官感上，思想上的滿足，你看到肉感的舞，淫靡的歌，也許感到無聊，然而有些人却正沈醉在這種誘惑，麻醉之中，這正是它的藝術的效果。倘如你所說，歌舞不含有藝術性，那末，那些歌舞影片的製造者，便再用不着大批投資在這上面了。所以我們反對流行歌舞，應該站在一定的觀點上，指出這種歌舞是歌舞藝術的墜落，是遠離開大眾的，不能一筆抹殺歌舞的藝術性，這正和文學上有歌功頌德的奉仕文學有三角四角的性交文學一樣，我們決不能因這些便發生文學是不是藝術的疑問。

而且，即使在現在，歌舞還是比其它一切藝術品的藝術效果大。不要說，流行鄉村的許多民歌，正是他們感情的暴露，賽會時的團牌，台角，還留下了大眾舞蹈的殘形，再退一步，因為歌舞，是與聽覺和視覺發生直接影響的，一悲壯的歌，對於一些不識字的人，是比千百篇巨著，更能感動他們，這該是沒有疑問的事實吧。這樣，不但根本否認歌舞的藝術性要不够，即消極的反對現在流行的歌舞片也還不够，應該積極地，使歌舞從淫靡中逃出來，建設那有更高藝術的歌舞。

## 論創作的主题

「寫什麼好呢？」

據胡君來信說，他每當提起筆來的時候，總是這樣自己問自己，感到沒有什麼可寫似的。

這是一個創作的主题問題。凡是初學寫作的人，統統要遭遇着這樣的：困難的有時候是千頭萬緒，無從寫起，這是因為不知道怎樣去選擇和整理那創作的主题；有時候，是肚內空空，一無可寫，這也是因為不知道怎樣去認取那創作的主题，主题問題一解決，「凍筆」的情形便自然沒有了。

什麼才是創作的主题呢？簡單地說，主题就是文章的骨幹。一幢房子，棟梁便是房子的主题，如果用文學上的話語來講，主题是作品所表現的真實，所描寫的中心問題。主题與材料（題材）是有分別的。社會上的各種現象，在與作品未發生關係，客觀的獨立在着的時候，叫做材料，一經作者主觀的選擇，整理，拿來寫成作品時，那便不是單純的題材而是主题了。譬如：「火災」吧，火災這一客觀的事實，我們只能說是當前創作上的偉大題材，因為在它未經作者認識，而早已獨立存在時，它只是一種現象，它是否被作者寫入作品還在不知之列，但倘經作者認取，寫成作品，整理成一個有系統的

故事，儘量表露了它的現實性，於是火災才成了那作品的主题。

當然，主题與題材是有着其必然的關係的。這關係，除由前面的例可以看到的那種「未認識事物」和「已認識事物」的關係外，是某種性質的主题，必定要從含有某種性質的題材內去採取。譬如：「戀愛」是題材，「作工」也是題材，但是兩種題材所含有的性質是不同的。如果要把「戀愛」的題材當成有進取性的主题來寫，以及把作工的題材當成纏綿悱惻的主题來寫，結果均一定是歪曲事實寫成非驢非馬的東西，如爲戀愛就很少含有進取性，說無論什麼題材，都可拿來寫成有意義的作品，是一種錯誤的見解，因爲他沒有認識主题與題材的密切關係，機械地把主题和題材分開了。

那末，怎樣來認取創作的主题呢？我們感到沒有什麼可寫，當然不是我們的耳目均失了作用，而是我們不知從那裏寫起。因此「寫什麼」和「怎樣寫」的問題，便與主题問題緊密地聯系着，也可以說，主题問題，便是這整個問題的「統一」。

「寫什麼？」

當我們提起筆來這一個感覺浮上你的心頭的時候，對於自己的回答，第一便應該再問一問自己，我們站在怎樣的一種觀點上來寫作品，我們爲了消遣呢。還是爲了要喊出社會上的一點苦痛呢？回答了這問題，於是第二，便把我們所見所聞的各種客觀的事實，統統精密地回味一遍，跳舞啦，坐戀啦，失業啦？等等，假定我們是站在喊出社會的痛苦觀點寫作，那我們就可以看到跳舞失戀兩題材不合作，合作只需要明朗愉快的題材，這時候，千頭萬緒便不千頭萬緒了，因爲社會上的萬事萬物，能

够引起我們創作的興趣的，已經只有那麼多，而我們便很容易可以認取我們創作的主題了。

有了主題，怎樣寫呢這是一個方法問題，不是三言兩語可以說完的。然而，這却是一個很重要的問題，不解決這問題，主題問題，仍是得不出回答。因為：同是一個題材，因為作者的描寫方法不同，可以寫成兩篇性質相反的作品。譬如：同一題材可以寫成雄壯的故事，也可寫成消極的故事。簡單地說。當我們採取某一現實作為創作主題時我們最緊要的，是認清它的發生的原因，它的發展的過程和前途，它在現社會是具有怎樣的意義，有了這種認識，於是我們隨抓住那一點，從否定的觀點上，錯綜地表現出來，就是說，使故事的發展達到最高的一定限度，這樣，既不歪曲事實，也不致使事實隱晦，才算發揮了主題的積極性了。

這是關於主題問題的一個簡單的回答。

## 關於「接受文學遺產」

有許多讀者如王姜諸君來信問及接受文學遺產到底是怎麼一回事。這雖然不是一個很普遍的問題，但因為在許多雜誌上熱烈地討論過，一方面既引起了讀者們的注意，另一方面却還不會使讀者們有一個正確的認識，於是我們也就不妨特別提出來談談了。

對於這問題，我們最應該先弄清楚的是文學遺產這一詞的來源及其特殊意義。

誰都知道，「接受文學遺產」並不是什麼國粹，乃是由外國傳入的。在外國新興文化建設已經奠定了它的基礎，在文學部門內，作爲新文學內容的社會生活，既異常豐富，一切足以阻礙其發展的「奉仕文學」又失了它們的存在，因此，怎樣才能使新文學得到進一步的完成，怎樣才能使那錯綜的社會生活適當地形象化，便成當前唯一的任務；在這時「接受文學遺產」問題的提出，乃自有其特殊的意義了。

所謂特殊的意義是什麼呢？第一：文學遺產並不是泛指前人的任何作品，而是指那些足以充分代表時代精神的偉大著作，那些富有高度的創造力的著作，因為只有這些才能幫助新文學建設的完成。



我們聽到歡迎莎士比亞，歡迎巴爾扎克，歡迎托爾斯泰，屠介涅夫等世界文學的巨匠。但絕不會歡迎凡是在白紙上寫了黑字的庸俗作家。第二：接受遺產，決不是橫吞直吐地把前人的作品作為剽作的模範，而是在於消納前人剽作的技巧，說技巧，就是表明不包括內容，說消納，就是表明不是模倣，是把前人創作的技巧，消化後融成新的技巧。固然形式是決定於內容的，但文學的內容即是社會的內容，新社會是從舊社會發展出來的，因此，新文學的內容問題，已在社會的改革中解決。所以，這裏的接受遺產——消納技巧，乃完全是為達到新內容與新形式的統一。第三：接受遺產，不僅絲毫不含有「復古」的意思，而且是進一步的復古；因為它根本是在吸取舊文學中一滴一點的精髓注到新文學中去。讓那些殘骸死而無怨地長眠到墳墓中。另外，這問題的提出，還有反對初期的公式主義文學，及那種完全忽視形式的傾向。

明白了這些，纔可以說到在文壇提出這問題的意義在那裏。

文人，是最喜歡咬文嚼字的，因為這樣，往往對於一些文學上的來路貨的問題，不問其產生的實際意義如何，總隨意曲解。「接受文學遺產」這問題，也無例外地遭遇着這樣的命運，致使一般讀者摸不着頭腦，有人說，文學從來沒有死過，為什麼有文學的遺產呢？又有人說，既然叫做遺產，那末當然和父親留給兒子的遺產一樣應該無選擇地統統接受。這種論調，如果不是有意開玩笑，便與馬氏文通是馬克斯的著作有同樣的愚蠢。這樣的討論問題。自然是牛頭不對馬嘴，永遠沒有結論。

對於這問題，我們認為其值得提出與不值得提出，其主要決定點，全在看文學運動的發展，是不

是已經達到了和外國一機接受文學遺產的必要。我們討論這問題的時候，也根本不應該丟掉原來的意義，而故意來掉別的花槍。

新文學運動，差不多完全受了西洋文學的影響才產生的。現在所謂文學與從前的所謂文學，差不多成了兩種截然不同的東西。這現象說明文學運動，也和社會發展一樣是有一種飛躍性的變動，新文學與舊文學之間的銜接並不跟別國一樣的密切，舊文學，不但內容，就是形式也沒有貼伏著多少構成新文學的成份。試問現在流行的小說，與舊小說的寫法相同嗎？因此，我們的文學，幾乎可說一切都要從新開始，我們作家，完全要將新學習，於是，在文學內容極其豐富的當前，接受文學遺產——（消納前人作品的技術），完成形式與內容的統一，自然是非常必要的了。

然而，這只就一般的理論上說，進一步還應該來看一看主觀的力量和客觀的環境。必然要做的事，也並不是馬上就要做，因為無論什麼事，都有其一定的進展的階段，超過某一特定階段的努力，其努力往往等於浪費，甚至得出相反的結果。當我們提出接受文學遺產時，我們一定注意到，新文學運動，是否已經達到這一階段，換一句話：接受文學遺產，是否已經是當前的主要課題，或者還有比這更緊要的工作擺在眼前。顯然的，新文學運動的主要課題，還不是接受遺產，新文學的根本基礎，還沒有十分鞏固，舊文學的勢力，既伸張在社會的各方面，而且還時時在那里向新文學進攻，這正是一個新舊肉搏的時期，最後決勝負的時期，新文學運動者還正需要全力創作，接受遺產，乃是內部的工作。雖然對於任何的事物，並不一定要等到毀壞舊的才能建設新的，建設新的應該從毀壞舊的時候

開始，但在工作的程序上却不能不有緩急輕重。當提出接受文學遺產問題時，爲什麼要引起「復古」的曲解誤會呢？這不但是某些人的無知，乃是新文學運動還沒有達到順利地進行這一工作的時候的緣故，一定要到相當的時期以後才提出這「接受遺產」的問題，當更明白了。

所以，接受遺產，在目前，只能說是對於進步的青年作家一個提示，要他不要陷入觀念的叫喊，應該注意前人寫作的技術，努力新形式與新內容的統一。如果把它作爲一種運動提出，那就未免太早。

# 從手頭字談起

——答仇祥琛王載甫黃方毅君——

編

不久前十幾個刊物公開發表了第一期手頭字字彙後，我們先後得到了不少讀者的來信，他們都抱着熱烈的希望，希望手頭字趕快實行起來，同時，他們又很迫切地提出許多疑問，要我們回答，以求獲得對這個問題的深切的，全部的理解。這是很好的現象。一種語文運動，雖然常是由少數文化人提出來，却是社會的大眾的實際要求，也就必然地需要大眾的努力才能達到完成的目的。因此，我們便從來信中提出幾個較重要的問題來作一次公開的解釋，一方面是釋疑，一方面盼望能引起大家更大的興趣，毫無顧慮地來幫助完成這初步的文字改革運動。

## 一

仇君說：「我覺得手頭字亦應有固定的定義，有一種規律，然後我們看到了字，亦可用分析法去理解它的結構。」

王君問：「手頭字提倡後，本字豈不被淘汰了？不是有許多人認爲『文盲』……所以我們現在第一個問題，就是怎樣普及手頭字？」

黃君問：「我不知道這種手頭字的提倡，是要叫人去先學乳，還是就地應用呢？」  
這就是他們來信中的主要論點。

### 三

我們先來回答仇君的問題。

仇君以爲我國字的構造，是含有深刻的意義的，所以手頭字，亦應有固定的定義，這是一種很錯誤的見解：一方面看不清我國文字到現在究竟成了什麼東西，一方面忽視手頭字運動的主要任務。

我不明白仇君所說的我國文字的構造的是什麼，倘使是就「六書」而言，那末，我們看一看認爲我國文字最有特色的象形字，到現在成了一個什麼樣子呢？這樣的「人」字，會像一個人嗎？這樣的一獸「字。會像一隻獸嗎？至於其它「假借」「轉注」，原是一種寫別字的辦法，更不待說。它們的深刻意義在那里呢？

仇君之所以會這樣想，實際上，自然和別人一樣是一種守舊觀念在那裏作祟，好像一切反成的東西，都是不變動的，都是好的。那曉得我國字的本身，已經就不知變了多少次？雖然變而路向各有不同，不先打破這種觀念，便根本談不到改革。

「望文生義」，原是我國文字不能走到語文合一的最大的阻礙，而仇君恰恰就把這認為是有意義，這本是冤枉！譬如拿大鵬鳥的「鵬」它和朋友的「朋」字來比，認識字的人固然看到鵬字有一個鳥旁，就知道是鳥名，但從不認識字的人嘴裡說出來，却完全用不着從鳥旁去找區別；一說大鵬鳥，即知道是一種鳥名，不會錯認是「朋友」了。再反過來，看現在流行的「讀經」和「經濟提攜」，自然是兩件不同的事，然而，「讀經」的「經」字與「經濟提攜」的「經」字完全沒有什麼不同，我們却從不會因為同一個字而把這兩個詞的意思也含混起來。那末，這種字的構造還有什麼意義呢？文字的意義，只在它所表現的事物的內容，表現圓顛方趾的，無論是「人」也好，是「ner」也好，所具有的概念是一樣的。「大鵬」的意義，是包含在大鵬鳥這一東西裏面，並不是因為「朋」字加「鳥」旁才發生意義；「經濟提攜」的意義，是包含在「經濟提攜」這一事實裏面，決不會因為和「讀經」的「經」字沒有區別致意義模糊。這些例證，明白地說明，每個字和其它的字構成表現一個事物或一個動作的詞時，那個字形的本身，並沒有什麼意義，有意義的只是那表現某一事物或動作的詞。然而，就是因為我國文字構造有着很大的缺陷：沒有組織，沒有規律；注重形式，不注重內容，筆下寫的往往不能夠如口頭上說的這樣清楚，以至必然走入「望文生義」的靈路。試問，到這時候，文字還有什麼作用呢？

這樣，便構成了文字改革的主要原因。專注重形式的方塊字，不僅從那形式完全看不出那表現的內容，而且足以使內容模糊，這就是前面舉出的，看到「帝」字，便很容易想到「上帝」的「帝」字。這是要不得的，我們要改革它，我們要使文字和口語一致，要使文字和口語一樣一語出來就懂。

從方塊字到注音字，便是這條改革的路。

我們可以說推行手頭字，是這條改革路上的第一步工作，它雖然仍是方塊字，却是有反方塊字的目的。不明白這一點，我們就無從了解推行手頭字的意義。

推行手頭字的這一個任務，就是打破「望文主義」的觀念，先巧那種固定的字形解遍，使讀者不是從字面上去看出意思，是要從字或詞所表現的內容去看出意思把字看死，但如果把字澈底理解，當成這個詞的一環，那就無論寫成怎樣也不會糊塗到這樣了。

因為這樣，所以手頭字，是沒有如仇君所說的那樣的「規律」的，它現在根本就不需要那樣的規律。它的規律，就只一條，即採取的字，一定是大眾手頭常用的字。（其實，那種字無形中已經就有一個規律，那就是大都向着形聲的方面走。這是在大眾的實用中長成的）儘管頭與賣字上面的「買」字實字下面的「貫」字寫成手頭字時便是「頭」，但大眾既然都那樣寫，我們也就可以這樣採用，因為實字的意思，和賣字的意思，並無須借「貫」和「貫」襯托出來，那又何必一定要保存那種殭屍的形式呢。而且，第一期手頭字，就有原來是兩個不同形的字，寫成手頭字時即成了同形像的字，如「從」「養」同是「从」，「園」「園」同是「園」等。這里最足表現了手頭字的意義。它與一般人所提倡的簡體字的出發點不同，也可以從這里看出。簡體字的根據完全在書本上，手頭字的根據，主要在大眾手頭上，簡體字的目的，全在於簡便，手頭字的目的，除簡便外，是消除語文不一致的阻礙。所以，簡體字是保守的，是爲了保存方塊字的形式改革，手頭字是進攻的，是爲了破壞方塊字的根本的改革。

這是對於手頭字運動一個基本的認識，有了這認識，仇君的一切懷疑，我想，定可釋然了吧。

#### 四

根據上面的話，我們再來回答王黃二君的問題，是最簡單不過的。

王君怕手頭字提倡後，本字要漸漸淘汰，這正是不明白手頭字運動的意義的緣故。本字被廢棄，是絲毫沒有什麼可怕，並不會有許多人變成文盲，「因為手頭字原是大家認識的，常在手頭上用的，不過，提倡後，更把它的位置立起來，把它的用處推廣起來就是了。

本來的方塊字，是必然要由手頭字漸漸普遍的推行中失去存在的，但這不能靠少數人的力量，也不是一時可能做到。手頭字運動，既然其我們的文字改革必然要經歷的一個過程，那末在大眾的擁護下，一定只有時時改進，創造，排行，才能達到它的最高的任務。所以提出來的手頭字，雖然是經過大家精細的查在舊體出來，如表現同一意思，原來同一形式的字，在手頭字，各地的寫法如有不同，所採用的，總比舊體流行普遍的一個，然而，也並不以為這是不能變易的，以為這才是手頭字的真跡。如前面所說，手頭字運動本身，並不是一個文字改革的最高的目標，它只能做到怎樣推進到更接近那最高的目標。所以，只要是一人所在地域一般大眾手頭上流行的字，都可隨時提出來補充改正。但大家不要忘記一件事：不以爲自己沒有看過，就是不對的。因爲各地語言既不同，手頭上應用的字自然也不會同，你沒有看見過的字，也許在別的地方流行呢。然而，還不足妨礙手頭字的確定。從許



多同一意思而形式各不同的手頭字中，根據流行地域的廣狹和上面說及提倡手頭字的根本原則，我們可以有選擇，而且，只有這樣，手頭字，才能真正成爲大眾應用的字，才能進一步攻破各地語言上的歧異以及語文的歧異。

這樣，也就順便答了黃君所要問的問題了。

## 文章有用嗎

——答李崇清君——

先生：

近來在報紙上看到一則關於一個議論「舊文學」的文字，據說，這是爲了保存國粹不忍廢除舊文學是以保存文言爲根本的。他們發起旨趣書裏這樣寫着：

「概自新文化運動以來，教育普及功效未見，而舊文學作風日壞，國學程度日低，近更有倡言廢棄文言竟提倡白話文。同人懷伊川成之懼，矢文章報國之誠，當舊文絕續之交，盡奔走呼號之責，斯文未喪，來日方長，願與有志者共勉之。」

我是一個不懂文言的小子，他們究竟胡說些什麼我不大明白，我也不想明白，但我深深懷疑的是：文章是不是可以有用的嗎？他們這樣有勁地玩這勾當，是因爲吃了飯沒有事幹，還是別有用意？我請求先生給我一個解答。

x

x

x

x

x

在未回答李君的問題以前，我想先講一段故事，這故事，是我最近從一位先生處聽來的。據說：

某處有一個大學。學校當局也是提倡讀經復古的。因為看到學生們課外的大都是新文學和社會科學之類圖書，線裝書一動不動地作圖書館書架子生疏起來，於是大起恐慌，想用一種強迫方法挽回這種風氣。乃一面向佈告禁止學生借書出外，一面把所有新書藏進圖書館樓閣上去，單把線裝書開列在外，這樣一來，以為要進圖書館借書的，就只好看線裝書了，但是，事情出乎意料之外，從此以後，圖書館竟也沒有上門，線裝書還是只有排在那裏面。

這故事說明了什麼呢？這說明了：我們是用不着對着復古運動發愁的。復古運動的產生，既是由於新文化發展的巨潮激撥出來的，其結局，無論是以怎樣的方式出現，復與文言也好，讀書復古也好，終於敵不住現實社會的要求，而要被這時代的潮流所衝洗。自然，這也不是說，它在現在就無一點阻止進步的作用，可以讓它存在不管，自然會死滅的；恰恰相反，我們不能過於估計它的反作用，要趕快撲滅它。

我們一定先要有這樣的認識，才可以看得出「舊文學」究竟玩的是些什麼。以及對它取什麼態度。

「舊文學」，自然不是整個舊東西下產生出來的東西，他們主張「復古」，自然不是吃了飯沒有事做，而盲目用。他們對於舊文學小丑的角色登台，但是它代表一種腐爛了的社會意識的，所，我們不能把他們，看成一團亂角那簡單。

我們，要對舊文學的腐爛，做一番分析一下，就不難看出它醜態。他們一開口就把文化低落，國家落伍，歸罪於新文化上而去。這固不是他們無知，而是有線裝書，因為即使他們不懂得，社會

「進化」的鐵則，只要有眼有耳，年來國內的，他們總不致一點也不聽到，看不到。然而，他們是生成書呆子，只配口稱「讀書復古」於是抹殺事實便成爲他們拿手好戲了。

舊文作風真的日壞嗎？國學程度真的日低嗎？完全不是這麼一回事。以前讀十幾年書的人，多半連一個字條也寫不清，現在在高小畢業的學生却很普遍地能夠寫道一封淺白的信，這已經是誰也不能否認的，那末，所謂作風日壞到底指什麼？顯然地，他們這些話，只是拾一點林紓汪懋祖一唾餘，他們也無非是同林汪相表示出自己與衆不同的紳士身分，擺出一點滿腹經綸很够做一個臭書架子的。

看舊文學的人，看到廢棄文言，就會「懷伊川爲成之懼」，而是「矢文章報國之誠」，這正是他們不能掩飾狐狸尾巴，從這裏，也正可以看出他們國學的根基。所謂「文化」，所謂「作風」，要不過是他們企圖藉以達到「文章復古」的進階罷了。然而，這方法是下賤的，在我國文學史上，文字語言的變遷不知有若干次，從文言到白話，也只是文字改革所必然要走的途徑，然而愛好舊文學的人却偏會因此「懷伊川爲成之懼」，難道白話是外國文字麼？還是連小學生也可以回答的問題，國學根底很深的人却會糊塗到這樣地步，那末，他們的所謂國學包含了些什麼不待解釋，也就可想而知了。

然而，我們的主要點還不在這裏。他們的最大的目的，乃在「矢文章報國之誠」，這也就是他們不如汪懋祖輩的地方，也就是他們的心理的最高表現。單就字面上看，「文章復古」，已够使人齒冷。我國歷史上就有不少這類文人，即所謂清客之流，他們全靠歌功頌德，求博得他人的歡心，以求維持他們奮鬥的地位。可惜的，是現在已不是「以前」的時代了。

我這樣說，也許要以為過分吧？其實，這是實在的情形，這剛揭穿了「舊文學」的隱私。不提也

的。

因此，「舊文學」除掉含有一般復古運動所具有的作用。還有特殊的作用。那就是生意的文士們企圖藉以恢復他們地位，以求達到他們謀取優越生活的野心，這一點，是我們應該特別指出來的。我們反對復古，我們尤其要反對文士們藉「復古」之名來斷送文化的前途。

我們意見如此，不知你和其他的讀者諸君以為如何？

## 關於文學概論

從第一次通訊得到你們懇切的指示，我漸漸的學習理論了，雖則時間是那變受限制，書本又那樣苦澀；可是我不間斷的精細閱讀後，倒也習慣成自然了。現在我感到一些概論給我的空虛，一些概論給我的模糊，更有一些理論使我感到害怕。譬如潘梓年先生著的文學概論罷，他先跟我說「文學是用文字做形式來表示生命之流的純粹情感。」又說：「……使人得着一種常常平衡的跳躍。」單單表現的好也是不失為文學作品。「文學就是一個人把他所覺到的環境的善惡，表現出來，這表現又能感動人家的。」而又說：「真正的文學作品必能映出其時代的特色。文學家的所以偉大，就在於他的意識地無意識地攝收了時代思潮。」一篇作品除報告一些事實外，沒有顯出自己人格的風趣，就算不得文學作品。「戲劇，小說，他們也要充滿詩意才算文學。」文學是歷史的靈魂。「文學是時代的先驅：」「文學的三個條件……」「情感的有價值者……」「宇宙觀，社會觀」；表現方面又說：「古典主義」「浪漫主義」「自然主義」「新浪漫主義」「寫實派」「象徵派」……「……」。再如一些使我害怕的龍，他問了許多「哲學」「自然科學」「社會科學」等等的書，叫我逐一看完。的確，博學纔能觀念正確，有了正確的

觀念，才會產生有價值的正確的作品。不過還在於有錢人當然不成問題，像我們時間和金錢都有限的人，可怎麼辦呢？恐怕要一世也看不完的！就是一世看完了，也不過做一世的學究和書呆啊！簡括句，寫這封信我是有着這樣的幾個企圖：我不是要做學究和書呆，只稍備一些文學正確的基礎智識，從事創作不致落伍，而那本正備有系統的書在那裏？像我現在的態度，在他們的目擊看來，跟基本水準尚有多遠？文學不是一般「隨便玩玩」的那末容易，是否如學者名人說的那麼難？……：

x

x

x

x

x

x

周君向我們提出的疑問，我們可以分成三部分來回答！第一：文學概論應該給予讀者一些什麼？  
第二：潘著的文學概論究竟好不好？第三：那一本文學概論比較可讀？

文學概論，如朱光潛書示，是把文學領域的各個問題加以概括的敘述，使初學文學者對於文學容易得到一個簡明瞭的概念，從而由這末樣去研究文學。這不是敘述，也不成其為著書，因為敘述，只是把各家各種的意見，編著起來，用不着摻入自己的主見，但寫一本文學概論則不能這樣；這是需要作者有一固定的文學立場，有系統理論的研究的，否則要使讀者感到茫無頭緒，覺得內容蕪雜。譬如談到文學的定義吧，你固然可以引用如王國德、泰納托爾斯托、蒲列汗格夫等的各種不同的意見，但你切不要忘記你自己所處的時代，忘記自己的見解。你對於那些不同的意見，你都要有切要的按語，使讀者看了，明白那是對的，那是不對的，而不致覺到模糊。還有一本概論，既不能側重那一問題，更不宜忽視那一問題，而要各方面都顧到，（當然自己的意思。仍然是要的。）譬如，讀到文

藝的變遷，你就不應該專談唯美主義或者完全抹殺唯美主義，你必須扼要的從古典主義談到現實主義爲止。概論內容手不宜太空洞，也不宜太複雜，與其兼收並蓄，弄成一篇糊塗賬，則寧可簡單而能把握理論的中心，文學概論是給初學文學者或不一定專門研究文學只須獲得一點文學的基礎知識者而寫的讀物。

在讀者方面，讀一本文學概論是不能抱着過大的希望的。最主要的目的，只在解決什麼是文學和文學的本質一些簡單的問題。如果你認爲一本概論，應該是包羅萬象，讀了一本概論，對於文學就應該無所不知，那是你自己的誇大。概論所能給你的只是對於各個問題的一點正確的提示。有了提示以後如何，那是一進步的研究，概論不能負責。要批評那一本概論的好不好，第一自然是問那本書是不是有系統的理论，第二才問是否列舉過於簡單，第三便問那理論是否正確，所指示給我們的是否一條正路。如周君那樣感到空虛，感得害怕，我想大約是周君對於文學概論有點近於苛求吧。

潘著文學概論，自然不是一本什麼完善的讀物。因爲它是由作者的幾篇講稿和幾篇談文學的零碎文章編集起來的，並不是系統的著作。所以在編製上，既無一定順序，在剪裁上也嫌太煩瑣，而且作爲一本文學概論看，內容也還不够充實。譬如，文學的源和創作方法是每本文學概論所應提出的主要課題。但在這裏，關於文學起源，只願他在第一講中提出了一點，那所謂衝動說。而沒有把這個問題展開論及，至創作方法，也只在附錄中，「怎樣研究文學」一文中約略說到，然而這些缺點。我們以却並不足以使周君感到可怕和模糊。



作者對於文學的認識，在現在看，我們可以說，是不十分正確的，他是人生藝術派，他認文學是「自我的表現」，是「人的自覺」文學的要素，是個人的感情和想像。思想不過是與感情有密切關係而已。他贊成泰納的主張，以文學是由環境，種族，時代三者產生出來的。然而泰納的主張，却早被蒲列汗格夫攻破了。因為泰納沒有看到社會的決定作用，所謂環境，種族等是在社會的支配下發生它的相當影響。文學不是「自我的表現」而是「社會生活的反映」，不是「人的自覺」，而是「社會的自覺。」  
 潘先生從文學中見到「人生」而不見到決定人生的社會，於是這成了本書觀點上的主要缺陷。

雖然這樣，通過本書，我們相信，作者並不是專把別人不同的意見東抄西襲，拉攏起來，而是有其一貫的主張的。文學是「追求完滿的人生」和「文學是由文字的形式表現生命的純粹感覺」這兩句話，可以代表作者整個意見，周君之感到模糊，我以為是周君沒有把他的文章看清。（前面說過因為剪裁不好，所以不容易看到文章的主旨在那裏。）周君接連舉了十幾條「文學是……」的話，以為這些會使人模糊。其實，這些話，有的只是作為主要意見的解釋，有的是有意舉出相反的意見證明自己主張的真確，如果周君把每句的上下文連貫起來仔細一看，是決不致模糊的。譬如：周君所舉「單單表現的好，也不失為文學作品」明明是要引出下面的「但沒說到文學的全體」（原書三十七頁）一句。又如：當周君看到「情感是主觀的，沒有個性」——「光只三種東西，指環境，種族，時代」——是絕不能產生情緒的（見原書十五頁）如果再看下面一段，決不會懷疑到潘君既極力贊成泰納，又在主張個性。至於所謂「古典派」「浪漫派」「自然派」乃是說明文學的變遷，乃是說明一時代有一時代的文學。文學不是死的

西，而是隨着社會的發展而發展的。現在流行現實主義，是因為現時代，現社會有產生現實主義的觀原因，要投向到舊時代的古典派浪漫派的懷裏去是不可能的，這又怎麼會使周君懊悔呢？周君讀書絕不要去尋章摘句，咬文嚼字，應該冷靜地逐段逐節讀下去，才能看出文章表達的主旨意思是什麼。

該書列舉了許多哲學和社會科學之類的書，而使周君感到可怕，也是周君的誤解。前面曾說過，文學概論是在初學者對於文學有一概念，和指給一條研究的路。一本文學概論，把與研究文學有深切關係的書介紹給讀者是非常必要的，但這裏却不限定凡讀文學概論的，一定要讀所介紹的書。這全要看：周君如對文學要有深造便不能不照所介紹的書目讀下去：（周君所舉的高爾基雖然是流浪兒，但對於學問也是下過苦功的。）如周君只求對於文學有一個概念，那儘可不問所介紹的書目如何複雜，置之不理好了。何況，讀書雖然一定要為我們的經濟時間所局限，但以經濟時間局限，來作為不讀書的理由，我們覺得是不充分的，我們應該從極艱苦的環境中，攝取讀書的機會。我們望周君不要存着這種可怕的心理。

總之，潘君文學概論是有缺點的：然而如周君所說感到模糊，感到可怕，周君自己却應該負一部分責任。

在目前，關於文學概論之類的書，求其完善可讀的還不多。以前出版的有一本本間久雄著新文學概論，比較內容很豐富，但觀點既不健全，且又兼收並蓄，缺少主見。實非初學者所宜讀。其他，更無可取。

## 讀章回小說

我是一個愛看小說的青年，而且因為自己的程度低，看的又大半是舊小說。

讀了你們的「讀者問答」後，才知道我所看的書完全是有害無益的了，我真慚愧！如果我自己，問一問自己：你爲什麼看小說？從小說內學到了些什麼？我是無話答的。

我現在決計照着你們所指示的路走。多看些於自己的實際生活有關係的新東西。舊小說是娛樂人的，是引人想入非非的。新小說是刺激人的，是導入深入社會的，這道理的大概，我現在也明白了。但是，留在我腦內還成疑問的，是：「爲什麼這些害人的舊小說還可以風行一時，爲什麼偏有許多人會入他們的迷途呢？譬如：「啼笑因緣」在目前出版界，依然是一部銷行最廣的小說；難道是因爲它的內容豐富？（當然不是的）或者是因爲它的技巧神妙？（也不見得。）照你們的看法，世界上的事，即使這樣的小事，總也不該有所謂偶然的吧。

對於「啼笑因緣」以及這類似的讀物，我希望你們能夠給予一個正確的批評。這，比你們以前那樣提出一般的意見，是更能使讀者得到益處的。

你所提出的問題，正是我們向讀者所要求的問題。由一般讀書方法的討論，進而至於某一本書，某一問題的具體的探討，這原是我們工作上一定的程度，而且我們已竟這樣做了。

現在根據你的意見，來對啼笑因緣作一番考察。

第一：「啼笑因緣」爲什麼會這樣風行一時呢？這問題，決不是如一般庸俗者們以爲是「技巧純熟」或者「偶然的幸運」那樣概念地可以說明的。我們必須從所由產生的社會去尋出根源，就是說，它的社會根據在那裏，它是怎樣迎合一般讀者的脾胃？

啼笑因緣，無疑的是最能把中國複雜的社會錯錯地表現出來的一部著作。（我們不能因爲它的內容，而抹殺這一點）中國社會的發展是極其畸形的，在上海，我們可以看到高入雲霄的三大公司，與古色古香的虹廟爲隣，看到風馳電掣的電車汽車與獨輪手推車同路。由這而反映到人們思想上，於是就成爲：提倡科學與國者，同時又在那裏提倡唸國，太極拳之類；出入歌台舞榭者，同時又在那裏朝山拜佛，頂禮求神。這種出現在同一時間的相隔懸殊的生活樣式，便是啼笑因緣的社會基礎。

當然，這說，是並不認爲「啼笑因緣」就已經把住了時代精神，「啼笑因緣」已具有了它的濃厚的社會意義；相反地，「啼笑因緣」並沒有達到這一點。一部有社會意義的偉大作品，無論他的描寫，是在肯定的方面，或否定的方面，無論它是暴露或啓示都應該儘量發揮其積極性，應該從那複雜的社會生活中，烘襯出正在發展中的社會動向。然而，啼笑因緣所把握的所描寫的，却只是一社會上的浮彫，消極的，歪曲的，雜亂無章的。於是在整個故事的結構上，也就形成一種「偶然」的凑合，

逃不出傳奇小說那種「唱戲脫了節，除非神仙來接」的圈套。「十三妹」式的關秀姑，和「行俠好義」的壽峰之出現，不過是爲完成那一「出寺鋤奸」，「魔窟逃生」的幾個場面而已。把天橋的江湖賣技之流，寫成「神龍」般的鋤強扶弱的俠義，已經是超越了現實，把萬舊惡軍閥的命運，歸結於一個「天上有世間無」的女俠之手，其歪曲現實，逃避現實，更是不可言喻了。啼笑因緣就其社會的意義上說，就其藝術的評價上說，均是失敗的，它只浮淺地擷取了一些片斷的社會外景，絲毫不曾加以選擇，加以精煉，而提示出那一定社會生活的特徵。

那末，啼笑因緣是怎樣捉住它的讀者呢？如前面所說，畸形社會，反映到人們的生活思想上，也成爲畸形的。啼笑因緣所攝取的，雖然這些浮彫，但這樣融合「上下古今」千餘年不同的生活樣式於一處，正是它能迎合一般游離市民層的脾胃地方。「啼笑因緣」的讀者，無疑的正是那些游離不定的市民以及一般閒者。

在大動亂的時代內，在從某一社會到另一社會的過期內，市民階層是一方面追尋那紙醉金迷的高級生活，別一方面却在毒恨當前萬惡社會。在「啼笑因緣」內，對於這種羣衆心理，却恰巧射了一付興奮劑。

啼笑因緣所描寫的生活基調，是充滿了官僚貴族間的享樂生活的氣氛的，不僅劉將軍輩之一握千金不足異，即陶太太三四十塊錢的一隻鞋子，和何銀蓮每月十元的買花費，也只好使樊樹白愧「沒有見過世面」罷了。這種極豪華的生活，正是一般小市民追求的生活。不過在這裏，我們應指出該

處是作者完全忽視了否定的方面，而只着力的肯定描寫，僅僅注意到它的姿態，而沒有的把握它的活躍的動向。貴族官僚之豪華生活，不過是其自身的迴光反照，日趨崩潰之另一種表現。作者不把故事這樣展開，只逃避地，給予樊家樹以一種平民思想的注射，使之避開高貴時髦的何麗娜，而愛上混跡風塵中的沈鳳喜；其結果，更強調地使何麗娜，也脫離她的富家，以至達到「那屋裏的汽油短光，將一夢人影，照著倒在紫幔上」的最終目的。這種「現方法，却恰好又迎合了中小市民將的心理。他們在追尋高級生活的行程上，因為社會條件的限制，遇着無可解決的阻礙，於是感到悲哀，發生厭惡，但他們是不敢正面去求解決的，在無可奈何中，平民思想便必然地成爲他們自慰的法寶了。

啼笑因緣也和其他俠義戀愛小說一樣，對於小市民，是能夠入一些暫時的快感的。在中國，軍閥官僚的橫暴殘忍，如強佔沈鳳喜之類的事，是最平常的事，也是最使人切齒的事。但中國的小市民層，大都有怯弱的根性的，阿Q那樣的人物，充滿了這一中間層，他們不敢針對着現實的正面，於是即使不滿意，即使懷恨在心，也只好悶在屋內，「指天罵地」鬧一番就算精神勝利了。這現象，表現到政治上來就成爲希望有鋼鐵英雄的俠客出現的那種幻覺，在本書內，關素峯的肝膽照人，救朋友於危困，關秀姑之出生入死「爲民除奸」可說是最能使人感到痛快的場面，可惜的是這種「山寺劍奸」的把戲，不是現社會所有的事。

此外，「啼笑因緣」，又點綴了一些悲歡離合的情節，樊家樹初與沈鳳喜「情緞纏綿」，終而至於「裂卷飛跌」，這些都是合乎小市民居生活情趣的。

以上，可能已經把啼笑因緣能風行一時的原因敘明了。

「啼笑因緣」中所表現的，無非他是充分帶有近代有產者的基調的。在全書內僅構成本書骨幹的樊家樹的戀情問題，即樊家樹（身窮下士）向平民意思，以及「鋤強扶弱」的俠義行為，也均是從有產者的觀點出發。中國有產者的特質，是一開始便表現出極度的矛盾，它不但無力健立和豐富牠自身的生活，而且時時有重復勢力妥協，整個失掉了小說本意。這特質，反映在社會的實際問題上，就成爲前面說過的「科學與國」與「唸經修養」在同一時間叫出的怪響，而反映在啼笑因緣內，便造成使啼笑因緣穿上「神怪」外衣的原因。倘我們因爲在啼笑因緣中看到了「山寺鋤奸」那樣的奇蹟，看到了「十三妹」那樣的奇俠而機械地認作與七俠五義「江湖奇俠傳」相等的，完全是封建社會的產物，那就大錯而特錯。啼笑因緣之所以穿上那件「神怪」的外衣，原不過是顯現出一付掩不住的「土老兒」相，有產者在其本身的矛盾中，無可奈何地退向封建的古墓中，去找尋出路而已。同時，在這裏我們還應該提到的，是本書作者張恨水先生，從本書內，我們看出他所受的文學教養，是封建社會的，而不是近代社會中的作家的，所以他雖然想做一個有產階的代言人，而終於只能描出一點浮淺的輪廓，只能用那「偶然」的「神怪」的舊針線來織補出這一件「八卦衣」。這些天既沒有力量豐富自己的社會生活，也就不能完成它的文學的任務，加上情形，自然並不能怪張恨水先生，而是「高等級者文人共有的厄運，張恨水先生雖是天才，能憑空像出「啼笑因緣」，（據作者自序是這樣說）但却無力去補救他的所屬社會層本身的缺陷。這一點，作爲回答那些以「啼笑因緣」描寫技巧上如何好，結構上如何的人，是不爲無益的。

啼笑因緣所表現的思想，首先要提出的是降格迂尊的平民思想。在本書中，樊家樹之如何結交關壽之，戀沈鳳喜，便是這種思想的具體表現。

因此，雖然樊家樹以表現出來的平民思想，也就不能溢出那居高臨下的好奇和憐憫的動機之外，而決不能從實生情的關係上，認識出平民生活之直接支持者。這種現象在社會上，是非常之多的。放高利貸的紳地主，並不共做慈善家的資格。在本書中「廢窟逃生」一場使樊家樹也要和關壽之兄弟道弟，這固因把這種意思，發達到了頂點，同時，更顯明地指出了他們的所謂平民，原是一些能忠順於他們的章莽英雄，而達到崇拜英雄主義的傾向。所以這裡的平民思想，却又是染上了一些封建色彩的。

其次，我們所提出的，是啼笑因緣中所表現的欣賞主義的戀愛觀。以樊家樹為中心，本書展開了一幅多角戀愛的圖畫。在三個不同模型的女性中，蝴蝶式的何麗娜與十三妹式的關秀姑，其勝過泥跡風塵中的沈鳳喜，自不待言。這一方面，固然是他的平民思想的作祟，主要的却在他的欣賞主義戀愛觀的展開，他愛沈鳳喜，是因為「她是一個聰明的女郎，雖然十分寒素，自有一種清媚態度，可以引動人，」於是便發生戀愛她的意思。這種戀愛觀，正是一般公子哥兒的典型戀愛的方式。這種戀愛觀的出發點，乃是不定女子的人格，而以金錢身分的武器，以欣賞為歸宿的性愛商品化的必然象。

另外，由欣賞主義而達到戀愛至上主義。何麗娜迎合樊家樹而捐棄豪華生活，學習樸素，終而至於離開家庭。同時，當樊家樹和沈鳳喜最後在柏林相會的時候，他說：「在從前，女子共身於人



無論是願意或者被強迫的就像一塊白布染黑了一樣，可是現在的年頭兒不是那樣說，只要丈夫真愛他的妻子，妻子真愛他的丈夫，受了一點侮辱，却與彼此的愛情一點沒有關係。這些，都是在極度發揚戀愛至上主義，這種至上主義，也是有產者的戀愛最高標的，這一點，我以為在意識上從有產者的觀點出發，是本書中比較最優秀的一點。

最後，是描寫復仇。作者在啼笑因緣中將於關壽翠和關秀姑的着力描寫，完全是要完成那一「山寺鋤奸」的幾個場面，以及感恩報德的俠義行爲。這種復仇主義的出發，在前面已經述及，是小資產者對於現社會不滿的一種的反映。這一思想，在本書中算是最大的污點，而也是使這著作，終成爲傳奇小說最大的缺陷。

## 怎樣做一個練習生

先生：

我是一個初中畢業生，現在因為經濟關係輟學了，在生活的困難下，很想馬上去找一個職業，但自問能力，對於重要職務既擔任不下，當學徒又有點不願意，以致左右為難。近來，在報紙上，常看到招考練習生的廣告，不知道是怎樣的一種性質？要有怎樣的程度，才考得取？考進後做些什麼事？望先生一一告我，因為如果能，我也很想一試。……

X X X X X X

汪君提出來的這個問題，實在是許多學界青年都想知道的禁錮問題，做練習生，在目前各行業中，已經是最流行的新鮮門堂了。

練習生的性質怎樣呢？

練習生，是配合着目前失學失業的恐慌應時產生的，因為各店主各種行業的主事人，看到每歲的畢業生，都在街上徘徊，張大眼睛，向西東尋找職業，於是動一動。想從這裏得到一點便宜，以

較低的價格收買較大的勞力。這樣，招考練習生廣告就在大老闆的得計後登出來了。

因此，練習生的性質，實際上是與學徒二而一的。只是學徒的變形。不同的，是練習生比學徒要有較充份的知識；學徒只是做「揀菜」「燙盂」的事，練習生則除這些事外，還須兼職員的事務；拿跟學徒差不多多的錢，做比一個普通職員更多的事，這就是練習生之所以為練習生。

在另一方面看，當然練習生是學徒與職員的橋梁，這意思，是和許多先生們罵青年找不着職業，是因為他們自己不求上進一樣。大老闆說：「你們太不行了，你們在學校學的東西全沒有用，為你們着想，你們最好到我這裏來練習幾年，以後才好正式做事。」其實，這幾乎全是謊話，試看，大老闆們不正在盡量招收練習生，裁減職員嗎？已有的職員每日裁減，那末，失業，既不是關於技能的問題，而做了練習生就可做職員的話，顯然只是一個極大的疑問罷了。

第二個問題，做練習生要有怎樣的程度？

因為練習生是特為那些如汪君一樣的失學青年而設的，所以雖然是學徒的別名，大老闆們却必須較斤播兩地來考一考。當然，練習生的智識較高，則所再的利益更大，聰明的大老闆，是最懂得這道理的。

至於考些什麼，却不能一概而論，譬如：一個文化機關的練習生，需要有足够的普通知識，商店的，只要懂得一點寫算就算了。這種程度的規定，完全是根據老闆們的需要而定的。一般的說，任何行業的練習生，都要文理通順，能算，另外，便是忠實，耐勞。然而，他們並不要過於聰明的人，也

不要程度太高的人，因為那些人都不容易利用，不能忠心受他們的職業。

總之，論程度，一個初中畢業生，是儘够考取一個任何行業的練習生的。不過，在生計競爭極激烈的現在，大老闆們擇肥而噬的現在。一切無秩序的現在，即是學問脹破了肚子，也保不住能找到一个僅僅吃飯的地位，這自然是最靠不住的了。

### 第三個問題，練習生做些什麼事？

那問題，也要看是什麼行業才能具體回答出來的。前面會說過，練習生幾乎是兼做學徒和職員的兩份事情的。假使是一個文化機關的練習生，便往往要兼做書記之類的事，假使一個商店裏的練習生，便往往要兼坐櫃抬的事。此外，凡是一個學徒應該遵守的，他都要遵守。

當然在老闆方面，是希望你無論什麼事都會做，把你訓練成一個專做事不吃飯的工作人，兢兢業業地永遠在他的指揮下活動着。

但在我們，却也應該有不同的想法。我們要做一個練習生，顯然他並不專是開戶林之開賺錢，願意永遠過着這樣的生活，我們還希望從這裡找到我們自己的出路。

倘我們是做一個商店裏的練習生，我們決不能聽從老闆撥算盤就拉倒。撥算盤是必要的，然而有許多商業上的問題，却不能從算盤上求得解答。我們不能終身是一個機器人，我們總有一天要踏進社會，那末，我們要應付人，要應付環境，我們便非在算盤外，求得充份的智識不可。

就近處看，我們看到商店裏常有伙計被老闆辭退，那些辭退的伙計，是不是因為他們的技術不行

呢？不是的！當那時刻看到商店貼着大廉價的廣告，大廉價，是不是老闆甘願自己虧本給別人呢？不是的！

這些問題，不僅是商業上的問題，且有關於我們的生活的問題，爲了我們的生活，也必然須有一個明白的解釋。

這不是一個練習生在他的日常工作中可以學習得到的，那裏需要艱苦的自學。

一個練習生，除了日常工作外，尤不能忘記書報。他應該在百忙中抽出時間讀些應讀的書，注意報紙上日常發生的事情以豐富自己的生活資料。

固然，這樣自學，有時是受着老闆的干涉的，因爲這會分你的心，會妨礙他的生意，甚至因爲讀書佔用了工作時間，但我們却不能因這困難而放棄我們自己生存的權利，我們要儘可能地避免爲讀書打破飯碗，我們更要鼓勵勇氣在這困難中掙扎。

練習生不比一般的學徒，他們大都是具有自學的能力了，那末，爲什麼不利用這一點能力呢？在練習生的課程上，艱苦的自學，雖然不能放在刻板的工作前面，但爲自己求生存的前途着想實在是應該特別注意，不能放鬆。

## 結婚後的女人底自學問題

幾年前我曾看過倪煥之——張紹鈞著，書上的倪煥之的妻，初時是個極有希望的教師，但結婚後她却忘記了自己的責任，做賢妻良母去了。雖然在最後著者替她開闢了一條大道，很突兀地轉變了。爲什麼結婚會忘記自己責任？我們將怎樣使她再明白她的責任，而將她從苦海——她自以爲樂地吧——中救出來？

女人，差不多每個女人，結婚以後都把前程忘透了，她們唯一希望是養小兒，做宗後代。她們唯一職務是服侍丈夫，其他一切不管，她只決不再想上進；還不勝說，就我親眼見到的就有不少的實例。我有一個朋友，她的女人就我所知，在未結婚前，她是一個聰明的求上進的女子，但結婚後，當我的朋友把最近的社會科學書給她看時，她滿是地瞧了身旁的孩兒笑着，「我們還要管這些做什麼？」

她有時也看小說，但目的只爲消遣。還有我一個堂兄的夫人就更奇怪了。她是某高級中學的畢業生，在校時成績列最優等，但畢業後，就結婚，現在每天的功課除了吃飯睡覺以外只是又麻雀，看電影，神經質的歌斯地利的呆想，她決不看書，通到到禮拜六派的小說，大大鑼鼓的京戲，她都看不懂，不

生興味，我堂兄是研究文學的，初衷是想整一個有素養的女人——只有不討厭文學也好了——共同研究，共同切磋，但現在是一個對於瞎子的女人伴着他，不，瞎子還自在些，她終日只恐丈夫用功壞了身體，沒有一刻不囉嗦。我不懂她爲什麼會變成這樣？怎樣使她明白？怎樣使她自學，希望你們給我一個解答。

x x x x x x x

劉君所提出的這個問題，誠然是一個有興趣的問題，且因關聯着整個社會問題，整個婦女問題，又實在很有意義的。

中國婦女，自從了解放的第一聲後，雖然有少數的少數，已經由閨閣走進學校，但這少數的少數，也還僅僅限於進進學校而已，並不能向社會再踏進一步。這就如劉君所舉例，即使 在學校裏有希望的女子，一畢業後便什麼都完了，這種現象，直到現在，還是非常非常普遍的，一獨是那幾個人，幾乎凡是有知識的女子，都墮入這極其多事的危險，倪煥之是描寫五四前後時代青年的代表作，所以書中倪煥之的妻，也不能越過這個時代的定型，倪煥之死後的轉變，不過是作者給着婦女們一點希望罷了。

於是，社會人士對於婦女的解放就發生懷疑，認爲婦女根本是無能，甘願自甘自棄，不求獨立解放。她們的讀書，只是爲了虛榮，她們的知識，只不過是一種裝飾，她們借此去博得一個新式妻子的頭銜，以示有別於舊式的女子，因此她們可以和高貴的人們交際，戀愛，進而嫁一個高貴的丈夫

她們終生的希望如此而已。

當然，這種刻毒的指摘，並不是毫無根據的，眼前的事實，不能不形成這樣的結果。但是，這只是形式的觀察，並不能作為婦女墮落的基本原因。婦女之不願由學校再踏入社會，婦女自身固也應該負相當責任，主要的，却是受社會的束縛，還沒有完全從婦女身上解脫。甚至一點沒有解脫。

大家總以為社會已經允許了婦女進學校和男子交際，婦女就覺得解放了，其實，這不是實在的，我們應該進一步問，社會是不是已經替婦女安置好了和男子同樣的社會地位？給予她們獨立的經濟地位？如果沒有？那末？現社會的婦女教育的根本就於裝飾品？甚至新式商人的教育。我們常常發現許多婦女結婚後的苦悶，這種苦悶甚而破壞了他們對於丈夫的愛情。這原因，就是由於她們的思想與她們的環境發生矛盾的結果。她們因為求知欲或事業心很重的。她們希望成爲一個完全的人，她們希望能在社會有上做一份事業，但是，她們出路在那裏呢？她們能夠找到些什麼事做呢。不要說，在這失業恐慌的浪潮中，許多大學畢業的男子也尋不着插足地，更何況婦女。而事實上，社會也從來就不會這樣替婦女着想過。在這種環境束縛之下，實際上問對於她們是等於無用的東西，既不能當飯吃，也不能當衣穿，而她們的求學，也便不能不以尋丈夫爲止了。這在前進的婦女固然還可以在極端的苦悶中掙扎，保守的婦女卻只好屈服地把求學心理轉移到服侍丈夫和養兒子上面去，更進一步的便只有率性又麻雀看電影了，如你的堂兄那位夫人一樣！這許並不是她安於墮落，而是因爲生活的不調和（思想與環境的不調和）有意找尋刺激，也是很可能的。



婦女們的這種命運，當然並不一定等到結婚後才決定，早在她們的父母送她們入學時便已決定了，父母的送女兒入校就很少有希望女兒成功一個洋博士或一個大學問家的意思，大都是爲了女兒的幸福，希望找一個較好的女婿，不過結婚在女子整個生活過程上說，是和社會接觸的第一步，也就是她們學校生活的結束。人總是有希望的，有憧憬的，婦女們在學校時，也不能例外，是抱着求知的熱忱，但一等和社會接觸，別的希望沒有了，面前就無路走，求知慾也就自然要消沉下去，所以結婚雖不是妨礙婦女求知的原因，真結婚則使婦女不能不踏入她們安排好了的命運。

在積累方面，婦女在社會上得不到智識的用途，在消極方面又有家事的牽累。家事，是束縛一切婦女的關鍵，是腐蝕婦女求知慾的主觀的最大原因，許多人認爲婦女是生理上及不上男子的，這並不是事實，婦女的不及男子，乃是家事這一根鐵鏈套上了她們的頸，是已經設好了一男子治外，女子治內的圈套以後的事。有了家事牽累，婦女才變成了家庭的役者，變成了男子的玩物，變成了除掉生兒育女，服侍丈夫等外再沒有活動可能的家庭傀儡。這在東約，無論中國舊時的大家庭，或鬆時的「一夫一妻」的新家庭內都牢固地牽住了婦女。譬如：在新式家庭內，婦女能不生兒女嗎？又能不養育兒女嗎？即如洗衣燒飯可以雇傭娘，然而指揮料那些所謂家務，既輪不到男子，也還生成的事主家帶自己來的。即退一步說，一切家務可以有人代管，但因為所有家事牽累，而家庭觀念，在傳統的支持下，一時又擺脫不了，以致男女的關係也不能不建築在家庭上，以家庭爲男女共同營求的唯一的目的，以家庭爲男女結婚後的愛情的維繫，家庭破裂，男女間便一切都完了！這樣，無論男女，非到萬

不得已時，決不願破壞家庭的平靜，作為主婦的女子，於是就使借冬夜假睡覺，也還是只有讓自己的頭套在這鐵籠內了。

要女子成爲社會人，並非走出家庭這一狹小的範圍，同時顧到世界不可，我們以爲女子與男子間的關係，應是一種性愛情的結合，而這種愛情又是建築在互助，互助了解以及社會事業的努力上面的。這時，婦女成了完全的自由人，完全獨立的人，也和男子一樣只有在學業上事業上才能求得她們的生存。試問她們還有什麼事子可做的專不可做呢？她們爲什麼會不努力獲取高深的知識，以爲求生的武器呢？

在中國，家庭制度自然有許多比外國更大的弊害，且男主外女主內是一向視爲天經地義的。婦女不但不成爲社會人，且連以前爭取來的一點進學校，社交公開的權利，現在也有失去的危險。這種現象在目前是隨處可以看到的，像劉君的那位朋友能從社會科會的寄給他的女人看，以及另一位並希望他的女人能够和他共同研究文學，這樣的舉動，自然不是少有，但這決不是普遍的情形，紳士均唯恐他們的妻子拋頭露面踏入社會，甚至等不及他們完成學校的學業，就把她們與社會的接觸一切斷了。

所以，婦女結婚後的均不求上進，決不能單怪婦女本身的墮落，實有主要而客觀的原因存在，如果我們要解決婦女結婚後的事業問題，就不能不從根本解決她們生活環境與思想間的矛盾入手。

如上面所及，樹立婦女的社會地位和獨立的經濟權，以及解放家事，乃是婦女解放的第一要義，乃是婦女在事業上和學問上能够獲得真正平等自由的主要條件，然而，這關係着整個社會改革問題，

不是一舉手便可成功的，在這裏，只有作爲關心婦女教育、婦女自學問題的 一個努力的目的。

於是我們能談到的便只是怎樣才可使他們的生活利於自學的條件了。

先從女子本身方面，說我們固不承認不次上進，沉醉享樂是女子的特性，但不能忽視婦女們往往因爲環境的惡劣而影響到生活的墮落。一個有智識的女子，主要的便是要有打破環境的決心，應該積極的時時刻刻準備應付環境的能力，而不應該屈服於環境下走上又麻雀跳舞，（跳舞在正當的娛樂和運動的意義上不在次例）等等消極自殺的路。這種準備，就是極力使生活和求知欲聯接起來；不要使生活浪費，不要過那是以消蝕求知慾的生活。知識是唯一求生存工具，既不要視作消遣品，也不能當作裝飾品。社會上固然沒有替婦女安排位置，但多一份知識，必然增多一分插足社會的可能，如果自甘暴棄！那就連那求解放的機會也沒有了。我們有一位讀者，她是舊式家庭中一個人的妻子，她又居住在僻地，他幾乎沒有絲毫的自由，但她却很勇敢地偷着寫信給我們，要求我們指出一條出路，指導她讀書，因爲她要衝出那舊式的家庭，這種決心，這種勇氣，是每個前進女子應該具有的。

而且，所謂和環境奮鬥，也並不是從某一個男人的懷裏投向另一個男人懷裏。從某一個家庭跳進別一個家庭，而是爭取成功一個社會人的勝利。在目前，婦女固然還要處理家務，但不要認爲這些是婦女唯一的義務，婦女們應該在這以外，應該盡可能的利用時間去和社會接觸，去獲得每個人均須具有的基礎知識。結婚決不能認爲是女子求學生活的終結。結婚對於女子，應該是從學校生活進到社會生活，使知識實踐化的第一步。結婚後的婦女，愈和社會接觸，愈感到知識的需要，便愈會堅定

自學的決心。

有了比較健全的生活，有了踏入社會的決心，於是女子的自學，自然會因為需要而感到興趣，這問題，也才找到了具體的解決。至於讀什麼書，如何的讀書，這第一要看自己的需要，就是看這一門知識，是否與婦女社會生活有關，和是否與自己的生活有關，其次便是依照自己興趣，自己的時間來決定，在這裏，我們不想多說。

再就談談做丈夫的方面。婦女的自學本來是婦女切身的問題，不是別人可以解決得了的。但因為丈夫往往其家庭制度的支持者，是與妻子共同生活的，所以他的一舉一動對於女子的自學，實際上有莫大的影響，而對於婦女自學問題，也就負有相當解決的責任。

如劉君的那位朋友一樣，把書籍介紹給他的友人看，自然是必要的，並且應該盡力所能及，按她所好，（不要依據自己的主見）多買書報以供她瀏覽，以慢慢引起她的興趣。但這不是最基本的辦法，所以劉君的朋友還落於遭到妻的拒絕，最基本的辦法，便是不要把女子看做自己俘虜，應該增進她進入社會的空氣，使雙方面愛情建築在共同努力事業上。（包括研究學問）於是另一方面要減少她的生活負擔，而儘可能鼓勵她，於家庭瑣事的責任，讓她有舒一口氣的餘閒，這樣，她自然要減少家庭生活的苦悶，而不至於發覺不正常的刺激。（一面要她做一個忠實的主家婦，一面又要她努力讀書，這是不矛盾的，這只是她生活負擔減輕而發奮思想，矛盾所發生的一種空想。）另一方面就是提高她自己的勇氣，這勇氣自己就說過了。

總之再說一遍，結婚後女子向自學問題乃是關係整個婦女解放問題，只有努力婦女解放才能獲得  
問題的總決。

