

偉大作家論寫作



徐中玉輯譯



北京人民教育出版社



這部小書的材料，主要來源是個人七八年來積存的讀書卡片。沒有這些卡片，這部小書是無法生產的，因為其中有些書現在根本找不着。因為有這種限制，所以：第一，本書所選的作家並不能包括所有可稱為偉大的作家。第二，就是本書輯譯出來的言論，對於所選的外國作家而言，也並不能說都已包羅盡了他們言論中可以輯譯的部分，因為個人還沒有機會能一一讀盡他們的著作。第三，書內材料，於外國作家，從譯本輯出的多於從原本譯出的；由原本譯出的，現在也因無可比較，或有錯誤，難加改正。於此，對各原譯者應誌謝忱，對讀者諸君應誌歉忱。

3.

向來主持編輯的人，都有他們選輯的標準，這種標準或會明白說明，或並未明白說明，但這沒有關係。有人講過一部重要的選集比之一部重要的論著還要有力，還要影響深遠，這話很有道理，隨筆一談，如古文辭類纂，便主持一種文風，直到現在，還沒有完全銷歇。個人輯譯這部小書，雖不敢有什麼大志，但在作家的選輯之間，在某一家言論的去取之間，却自然也有個標準。偉大作家的言論，當然並不能每句都極正確，不僅不能每句都極正確，而且由現在視之，還有許多極不正確的部分。可以說，選在本書的二十六位作家中，至少有十分之九，他們的言論由現在看來是有許多不正確，不完全的部分。個別的言論，有的能體會，不過也可提明一句，就是：應該選取他們言論中對現在還有豐富意義的部分。又本書既以論寫作爲名，所以對各家言論中不直接論及寫作的部分，即屬正確，即極豐富，除極少例外，都不輯入。

4.

本書也選輯了十三位本國作家的言論；個人的意思，希望藉此引起大家注意研究本國文學理論的興趣。近年以來，外國文學的理論如潮湧入，這對我們原無害處，但一般人却就有了這樣一種錯誤的觀念：以為外國才有文學理論，外國的文學理論才是豐富正確而值得研究。因此凡有稱引，總必外國。其實，理論的產生和進步，都基於作品，我國作家在文學上已鑽研數千年，佳作如林，安得無理論，又安得沒有豐富正確值得研究闡揚的部分？深研過我國文學理論的人，將告訴你我國會有多少精密正確的見解，不但和外國的若合符節，而且還有許多新的啓示。偉大的心靈在類似的經驗下他們之所得原不能為國家的不同而有大的差別，我們應該尊敬外國的創造，可是也應該尊敬本國的創造，研究自己，發揚自己；決不該妄自菲薄，失却對自己的信仰。

5.

最後，本書如有錯誤或不當之處，敬請讀者指正。

徐中玉

一九四三年六月一日  
在國立中山大學





# 偉大作家論寫作……目錄

(1)

## 輯譯小記

希臘

### ◎亞里士多德六則……

(1)

1. 完善的風格
2. 史詩的剪裁和布局
3. 悲劇人物的高尚性格
4. 讓人物自己登場
5. 詩和歷史的區別
6. 論性格的描寫

英國

## 偉大作家論寫作目錄

◎卡萊爾十二則……………(4)

- 1. 真誠是價值的標準，永垂不朽的唯一祕訣
- 2. 詩人與戰士
- 3. 詩人與先知
- 4. 精神貫注
- 5. 簡潔明瞭的精髓
- 6. 觀察和描繪

亞里士多德字句中能得真勇不勇……………(1)

- 8. 要知道這東西，一定先要愛和同情這東西
- 9. 詩的音樂性，音樂性的詩
- 10. 傳記的製作
- 11. 到處要顯現自己的妄人
- 12. 寫作藝術的威力

對渾次海說海則高利……………(12)

- 1. 盡量選用人們真實使用的語言

再論詩與語言

3. 一切好詩都是曾經長久深思而顯出的

4. 詩底語言和散文底語言

雪萊二則

(15)

1. 詩人的語言

2. 革新傳統

法國

巴爾札克一則

(17)

1. 和人物一同生活

雨果一則

(19)

1. 沒有一個字不堪留駐純正的思想

法朗士三則

(21)

1. 語言與民衆

偉大作家論寫作目錄



1. 作詩應從實際生活的體認出發
2. 古代作家是在活生生的人生之中養育自己
3. 切勿假作
4. 藝術須要加工  
莫大善於，韻語對對準
5. 典型的創造  
式合韻聲一更
6. 和諧一致是美的極點
7. 脫離了實際生活的作品沒有讀者
8. 詩有兩種野狐禪
9. 浮士德布局五十年  
一良藥治除除心靈
10. 浮士德的洗鍊
11. 意象是作品的靈魂
12. 含蓄的用處——緩衝
13. 孤獨地工作是不好的  
次長言用印
14. 方言的運用  
以貴印產版
15. 外來語的紛擾  
盡出感濕印對畫
16. 明確，精密，簡潔
17. 明快的文件

韓友非家論寫作目錄

偉大作家論寫作目錄

- 18 自然真率
- 19 舞文弄墨的可憎
- 20 美麗語言的價值，遠超過歌的價值
- 21 風格是內心忠實的表现
- 22 抽象的思想觀念並不老是有用的
- 23 承襲良好的遺產
- 24 藉最高的傑作養成趣味
- 25 向古代的大作家學習
- 26 應該有愛好真理，一見就採納的心靈
- 27 接受影響，重新創造
- 28 在任何年齡都忠實地創作
- 29 詩文是人類共同的財產
- 30 不怕辛苦，充分地觀察一切
- 31 不要輕易企圖寫大著作，應該慢慢來
- 32 現實中充滿着感興
- 33 愛引來感興
- 34 所謂靈感的產物是這樣完成的

中表育自

35 靈感產生於作家健全的身體和精神

36 作家應期他及於民族的影響是高尚而有益

37 作家對祖國的服務

38 國民的憎惡是文化最低階段的產物

39 國民詩與偉人

40 史實文藝化

41 主觀造成退步

俄國

### 普式庚十注則

### 果戈里 作家應該愛國

12. 虛偽的愛國者

13. 對本國語言的愛乃是重要的社會政治事業

14. 到街頭去學習語言

15. 文學語言是口語的再造

16. 真正的風格

17. 思想勇敢

偉大作家論寫作目錄

Ab



偉大作家論寫作目錄

- 8. 精確，簡潔，赤裸裸的美
- 9. 向大眾藝術去找緊張的感動
- 10. 民間語和語言的學習
- 11. 具有各種複雜情感麗性的活人
- 12. 不為取得女性的微笑而寫作
- 13. 大眾語的簡明，可貴

果戈理十一則

普天文學的任務——使國民能够鬥爭

- 2. 對罪惡的嘲笑
- 3. 作家的暴露及其厄運
- 4. 民間語的確動人
- 5. 奴隸化的「上流」社會的用語
- 6. 寧可餓死，不願發表未加思考的作品
- 7. 那些加於自己的諷刺和嘲笑也是需要的
- 8. 嚴格地反省
- 9. 天才就是忍耐



91 不同於事以假不取由巨大作題

10 至少修改八次以上他的寫作過程 五節

11 觀察和表現比，亦或升或降皆謂之該合一選

### 托爾斯泰九則

1. 真正的藝術家出世則風雨雲霧皆世界

2. 藝術家態度的實質更能增加感染力

3. 勞動人民為何會不識字，上等人的藝術語言的能力

4. 將來的藝術將是詩歌，詩歌是藝術的靈魂

5. 研究了十五年，詩論難題皆在詩中

6. 民衆的語言是詩歌上最好的調節器

7. 言語的天才存在民衆身上

8. 明瞭與質樸是離出主人公靈魂的條件

9. 怎樣才是有價值的作品和作家——與「忠實於人」之結

### 高爾基四十一則

1. 寫作即象的來源

2. 向法國的偉大作家學習

偉大作家論寫作目錄

高爾基

4. 藝術士的虛構，人物的生物學上的意志

5. 怎樣創造典型，典型的意義

6. 典型與「社會性的個人」與「生理的個人」之統一

7. 如何從雜見並指摘出主人公應有的特點

8. 人物為什麼不能活起來

9. 社會階級特性與個人特性

10. 不要說教，結論讓讀者去下

11. 作家必須瞭解生活的一切細流

12. 試寫你底日常生活「上給人的感覺」

13. 如何沉到生活的底層去「感與樂對」

14. 把地方性的世態風俗弄做世界性的

15. 風景畫之外，還有風俗畫

16. 詩不應由理智來

17. 藝術的說服力，在於作者讀者經驗之結合一致

18. 短篇小說的條件：鮮明、活潑、正確

19. 不可從事力還不及的重大主題

中

- 8 青年作家爲什麼進步遲緩
- 20 真實和現實的關係及其不同
- 22 語言的本質
- 23 文學的語言和民衆的語言
- 24 文學的語言要在口頭語中揚棄些什麼
- 25 語言的正、確、簡、明
- 26 必須養成有選舉最正確最明瞭語言的能力
- 27 不應該用方言寫作
- 28 方言和鄉村語言不成爲獨創的語言形態……
- 29 應否向古典作品學習
- 30 黑暗和陰慘也是值得寫的
- 31 文學上形式主義的本質
- 32 青年作家的任務
- 33 寫作藝術的最高目標
- 34 重新教育自己
- 35 批評家的階級
- 36 批評家必須比讀者和作者更有才能

偉大作家論寫作目錄



偉大作家論寫作目錄

目錄

37 從事文學，需要信仰與愛

38 才能是從對於工作的熱情中成長起來的

39 不可對工作太自信

40 不要慨嘆生活底痛苦，人必須尊敬自己

41 要對人生採取最積極的態度

42 以神聖的嚴肅來對待文字

中國

◎孔子死則

1. 詩經的成功在於感情思想的真實

2. 藝術是完美人生的開始

3. 詩有感發、觀察、組織、發洩等的社會作用

4. 讀詩的目的在求應用

5. 詩離了藝術是會蕪案的

6. 詩教人說適當的話

7. 感情思想要真實，表現要巧妙

8. 表現得不好，影響不能久遠



9. 內安與形式的諧和並重

◎孟子五論……

1. 藝術需要適當的誇張

◎莊子七則……

3. 從論世以瞭解作者

4. 從文辭以瞭解作者

◎莊子七則……

1. 深刻認識與豐富經驗造成熟練技術

2. 精神貫注，以達於神妙之境

◎莊子七則……

4. 不精不誠，不能動人

5. 真正的藝術家是內足的

6. 移情作用

◎莊子七則……

偉大作家論寫作目錄

曾丕二則……

曹植二則……

- 1. 文章為經國之大業
- 2. 文人不自見其短，所以相輕
- 1. 接受別人的批評，隨時改正
- 2. 就才性所近努力

李白二則……

- 1. 綺麗不足珍
- 2. 反對摹擬，反對為聲律所拘束

杜甫八則……

- 1. 接受前代的優秀遺產，勿一筆抹殺
- 2. 接受遺產，自有創造
- 3. 神境的極詣由辛苦中來

- 4. 詩以清新、自然、簡潔為貴
- 5. 清而不薄，新而不尖，則清新與老成相反相成
- 6. 辛苦經營
- 7. 詩人在與人商論，以求進步
- 8. 詩與音樂

韓愈三則

- 1. 用功深者收名遠
- 2. 摹倣的道路
- 3. 聚精會神，必有成功

柳宗元四則

- 1. 意盡便止
- 2. 文以行為本，在先誠其中
- 3. 為文應顧事實
- 4. 嚴肅的創作態度

### 白居易六則

白居易詩論

1. 詩者文之麗，情之實，華靡，實義
2. 詩應有所勸刺，亦不歸其中
3. 詩放曠為時為事而作，不「為藝術而藝術」

4. 詩語平易

### 杜宗

杜宗詩論

6. 詩歌補察時政，洩導風情

### 歐陽修

歐陽修詩論

### 韓愈

韓愈詩論

1. 學識經驗是創作的源泉
2. 體驗愈深，表現愈真
3. 不必勉強求簡
4. 從筆到到收節而論，以求其
5. 詩論文字須看全體
6. 詩辭高之舉如在補前，含而盡之意是於言外，其
7. 詩辭應避淺俗，笑而貴



- 9. 詩詞應合事實
- 8. 詩詞應合事實
- 7. 詩詞應合事實

蘇東坡十九則

- 1. 論辭的通達
- 2. 內有真情實感，不能自己，始從事創作
- 3. 至足之餘，始溢為奇
- 4. 平淡是絢爛之極
- 5. 不得已而言，故能行所當行，止於不可不止

魯斯

- 7. 詩須深入淺出，外枯中膏
- 8. 事理精熟則生餘韻
- 9. 觀察精細，描寫才得不膩
- 10. 身歷其境，有助欣賞
- 11. 境與意會
- 12. 性與畫會
- 13. 適其意，則各藝皆能

偉大作家論寫作目錄

- 14 作詩當洗鍊
- 15 表現的精妙、須求力、不可偶得
- 16 出新意於法度之中
- 17 詩與畫
- 18 描繪人物，在發現特點
- 19 作文必須先有成竹在胸

### 魯迅二十則

1. 要做好白話不必讀古文
2. 時代和文藝
3. 文言和白話
4. 勇敢地說出真心話來
5. 內容的充實和技巧的上達
6. 經驗與體察
7. 創作要怎樣才會好
8. 小說的題材
9. 怎樣寫小說：目的、用語、取材、人物描寫

- 10 能够生存的小品文
- 11 文言的含糊
- 12 對話的巧妙
- 13 語言的「做」與「不做」
- 14 文語和口語不能完全相同
- 15 創作與經歷
- 16 如何能「明白如話」
- 17 怎樣向大作家學習
- 18 什麼是諷刺
- 19 創作典型的二法
- 20 民族革命戰爭文學的題材





然必其以詩言之，則其所以為詩者，則在詞藻之麗，與句法之奇。其所以為詩者，則在詞藻之麗，與句法之奇。其所以為詩者，則在詞藻之麗，與句法之奇。

亞里士多德 (Aristotle 384 - 322 B.C.) 是西洋文學批評的鼻祖，至少可以說他是西洋第一個有系統的文學批評家。在希臘的文學史上，在亞里士多德之前，文學批評不是沒有，例如柏拉圖之對話和共和國里，亞里士多德尼希的羣蛙辭章以及亞里士多德尼希以遠的修辭學里，都可間或的發現純正的文學批評。但到了亞里士多德，乃集文學批評之大成。他的主要批評著作，就是西洋文學批評之經典，也就是本管引用的詩學。其文雖難，其理則極其簡單，其言則極其明白。其言曰：完善的風格，其所以為完善的風格者，在於其言之明白，其言之明白，在於其言之明白。

一、如風格的完善，在明暢而不流於俗。欲文之明暢，用字宜限於流行者，然其易流於俗。凡用非常之字者，其文恆能贏古拔俗，所謂非常之字，意即稀用之字，譬喻字，衍長字，約言之，即凡超脫常規用例之字。然若通篇皆非常之字，則其文非極難即切口矣。是故凡為文必雜此諸元素而兼用之，兼文能兼備稀用之奇字，譬喻字，裝飾字，與夫上列之各種字而有之，然後能超凡庸而脫鄙俗。能用切當之字，然後義乃暢達。若夫雕詞琢句，則僅能施之於劇情鬆懈之際，否則「性格」與「思想」必因詞藻過濫而轉致不能顯豁。——

—— 詩學 (Poetics) 第二十一，二十四節

偉大作家論寫作

—— 詩學 (Poetics) 第二十一，二十四節

—— 詩學 (Poetics) 第二十一，二十四節

—— 詩學 (Poetics) 第二十一，二十四節

—— 詩學 (Poetics) 第二十一，二十四節

—— 詩學 (Poetics) 第二十一，二十四節

—— 詩學 (Poetics) 第二十一，二十四節

## 2. 史詩的剪裁和布局

「人或謂布局之統一，由於其主人公之統一，其實不然。蓋人之一生，所遭遇之事至為複雜，則一人之若干行動，必不能動為一種行動。……此等處，亦惟荷馬獨具隻眼。……荷馬之作奧德賽，於攸力柄茲歷險之事，並不盡舉無遺，例如帕那索斯山之被創，主人檢閱時之伴狂，皆所割捨，以此等事彼此無必然的與或然的關係者也。其作奧德賽——伊利亞特亦然——但以一種動作為中心，使吾人覺奧德賽一詞，但有一種意義。」

「史詩，其布局亦應如悲劇之依據戲劇的原則，此顯而易見者也。其題材須限於一種動作，必首尾完整，有起有中有訖。如是，乃能類一有邊體，若天衣無縫，而能與人以適如其分之快感。……於此，亦惟荷馬能超越凡庸。荷馬之敘特羅亞戰爭，雖其事自有起訖，亦僅採掘其情節之一部分，若全敘之，則事跡太繁。一覽難盡，若約略其事，取所有情節一一備述，則又不免頭緒紛繁。故荷馬只取其最精采之一段事蹟而附綴之以若干枝節之情事，使其詩不致過於單調。」

——詩學第八，廿三節

## 3. 悲劇人物的高尚性格

「夫悲劇所模倣之人，既必須超出尋常人之程度，故作者宜以良畫匠為師法焉。蓋良匠畫像，固須象逼肖其人，然必加美焉，惟詩人作劇亦然。其狀人也，縱或其人有下急怠惰，或其他失德而務存其真，然必有以崇闡之，亞格松之與荷馬之狀阿溪里，即用此法。」

——詩學第十五節

#### 4. 讓人物自己登場

「荷馬之爲詩人，絕無可指摘，而尤足多者，即彼能自知其身。詩人最宜避去自己的口氣，蓋此種口氣，不成其爲模倣也。……荷馬作詩之引子，但寥寥數語，即單刀直入，令各人物一一登場，而各有其特殊之面目。」

——詩學第廿四節

#### 5. 詩和歷史的區別

「詩人與史家之區別，不在其一用韻文，其一用散體，Herodotus 之作品縱改爲韻文，亦仍不失爲歷史之一種，有音律者固無異於無音律者也。兩者之真正區別，在其一敘述已然之事，其他則敘述或然之事。故詩視歷史爲較哲學的，在格亦較高，蓋詩發揚普遍，而歷史則記載特殊。」

——詩學第九節

#### 6. 論性格的描寫

「凡狀性格，必擇其善者而用之，此至要者也。凡言語行爲之顯示任何種類之道德的目的者，皆能表現其人物之性格，故其道德的目的善者，其性格必善。……」

「凡寫性格務求其實質於人生，真實云者，非即「善」，宜非即「宜」，蓋另一事也。」

「凡寫性格，務求前後相率，蓋有時所狀之人，容或前後異態，而異中必須仍有相率之處。……」

「詩人於佈局，恆必求其合於必然律或或然律，於性格之描寫亦然。凡人具如是性格者，依必然或或然律，其言語行動必如是。……」

——法學

與其有，其言極其隱晦……

### 「詩人卡萊爾十二則」

……其言極其隱晦……

卡萊爾 (Thomas Carlyle, 1795-1881) 雖是英國人，他的批評却有德國的神祕意味。他認為詩、哲

學、宗教，就是一件東西，其對家全是真理。他認為批評家就是介於民衆和詩人之間，把詩人的妙義解說給一般民衆聽的人物，所以由他看來批評家就是解釋者，批評就是文藝的註解。因此他認定文學批評有三種方法，即解說的方法，傳記的方法，和歷史的方法。英雄與英雄崇拜便是他聞名全世界的作品。

#### 1. 真誠是價值的標準，永垂不朽的惟一大秘訣

「神曲的確是一切詩中最真誠的作品……它是從作者心中之心的深處發出來的，而千萬年之後，它也要深深地鑽入我們的心願。當但丁在梵羅那時，那里的人民見他在街上走，時常要說：『瞧，那是一個會在地獄中登過的人！』一點兒不錯，他的確入過『地獄』——真正在『地獄』中，在嚴酷的愁苦與掙扎中過着生活……歌曲而欲成神化，非這樣怎能做得到呢？『思想』本是真實的工作，它本身就含有最高的品德，怎得不做『苦痛』的女兒呢？它必須出生於黑旋風中，用着真實的力量，像個囚徒般掙扎着，獨出籠籠，這才是思想……無論如何，我們必得經過了苦痛，身可以變成光輝，心可以變為神，而合

對不同的，外表有時間性是在形體地域中，外表要在迅速而無盡的變遷中過去的，而最內層的却昨日，今日，求遠如一。在世界的各時代中，凡是真實的靈魂們，看了但丁，都會感到骨肉般親暱，他思





4. 精神貫注——完成

「世界上沒有別部作品能像但丁這部神曲精心作意的了。它只彷彿整個兒溶化在他靈魂滾沸的鍋爐裏。它竟使他消復了好多年。他不光做成了個大體就算了事，每一個小部分，沒一處不是用竭誠的鑿磨，鑄造成真實，鑄造成明晰的現象。一部應稱着全體，各自得適宜的部位，正像一塊塊極準確地磨琢好的大理石。這就是但丁的靈魂，而在這中間，中世紀的靈魂也諧律地顯現了出來。這決不是簡易的工作，是十分精神貫注的工作，然而却是一件完成的工作。」

——同上

5. 簡潔與陡峭的精鍊

「他（但丁）里面蘊有一種簡潔與陡峭的精鍊。……可是他的簡鍊却是極自然，是自然的流露。一字得勁，跟着就默然不再饒舌。這沉默却比字句更要娓娓動人。他能用一種斷然決然鋒利的威儀，抓着一件事物真實的形象，彷彿用着火焰的筆尖，一直刻劃到它的內在。……凡是但丁的動作，全像有一種簡鍊的素質，迅速、堅決、差不多類似行軍。這樣子的描繪，的確是他天才底里的精粹。」

——同上

6. 觀察和描繪

「完善，勝過一切人的完善，惟莎士比亞足當之！他彷彿從直覺中就辨別出他在怎樣情勢中工作着，他的題材是什麼，他自己的力量如何，這力量和以上種種的關係如何。這不是一種暫性的透視力足以勝任的。這是沉思熟慮地整個兒事物的燭照，這是一隻鎮靜地觀察的眼睛。簡言之，是一個偉大的知慧」

一個人見過了一種廣大的事物，你要他做一套敘述，看他怎樣構造，看他能表現出怎樣一種圖畫和描寫，這還是試驗這個人有多少智慧的一個好法子。那一種境界是重要而應該注意表現的，那一種是不重要而應該忽去的，那兒是真的發端，那兒是真的結果和結局，你叫他找尋這些，你就叫他用盡全副透視的力量。他一定要對這件事物有透澈的了解，他了解的深淺就能斷定他答辭的確否。你就可以這樣試驗他。類似的是否連屬着類似，他方法的精神是否活動在混亂中把混亂理成了秩序？他能不能叫着 *Order*（秩序生光明），就從紊亂中造出一個世界？倘然他內在蘊有光明，就做得這樣……

「詩人正跟一般人一樣，最緊要的是能觀察。你若沒有這種能力，不論你怎樣穿上一大串的聲韻，怎樣把感情奏出叮叮噹噹的聲音，怎樣自稱為一個詩人，到底你不會有一些兒希望。」

——同上

### 7. 從字句中就能看出勇不勇

「究竟我們所謂的道德性是什麼？那不也是『生命之力』的一方面，一個人藉此而存在，而工作的麼？凡一個人的動作，都可以說是他的形貌。你看他怎樣唱，就能知道他怎樣作戰，在字句中，就能看出他的勇不勇，正跟眼見他挺鎗拔劍時一樣的清晰。他是一個整個，只用種種方式來宣布這個『自我』。」

——同上

### 8. 要知道這東西，一定先要愛和同情這東西

「沒有道德，光是智慧，他可沒有用的。一個完全不道德的人簡直一點兒也不能知道什麼的！我們所要知道這東西，一定先要愛這東西，同情這東西，換句話說，必得要有德性地系屬着這東西。他若不





以說，詩就是音樂性的思想，詩人就是能這樣思想的人。然而，根本上，它仍歸要憑藉着理智的力量，還是一個人的至誠心與觀察的深刻把他做成詩人的。必定要射得深，你才找得到這音樂性；自然的中心本來到處都是音樂，就看你的能力找它得到不……

「但丁的詩是一只歌曲，雷克（Fick）又稱它是「一只神祕不測的歌曲」，這的確一語道破了它的品質。柯立治（Coleridge）曾經有過一段很偏切的妙論，道：你若找到一句字眼能音樂地配置的句子，字眼里有真實的聲律和和諧，那麼它的意義中也一定含有淵深精妙的東西。因為靈與肉，意與字，到處都奇異地不可分離的。歌曲，我們可以說，確是「語言中的英雄性」。一切古詩像荷馬等名家的作品，顯明地都是歌曲。俗地講，我敢說，一切正當的詩都是歌；凡不能歌的，都不足稱謂正式的詩，只能算叮叮噹噹的句子所揉成的一篇散文。大部分破壞文軌，煩擾讀者。我們讀作品，所要求的本只是作者的思想，那麼，他既能明明白白地講出來，又何必把它扭換成這些叮叮噹噹的句子呢？若說詩，那必須等到作者的心願沈醉在和諧的真情感中，像柯立治所說的，他的音調感到了自己思想的偉大淵深與音樂，自然地變成了音樂性，然後我們才可以給予它調律和聲的權利，才稱他做「詩人」。當他個「語言中的英雄性」般諦聽着——他的語言就是歌曲。——裝這樣的人固然多得很，然而我們——真正誠摯的讀者，你若一定要叫他走韻朗誦，他不覺得難堪，也要覺得十分乏味。說諧韻，它內在就不該有諧韻的需求——只該把它欲達者清晰地透出來，不要有意造作什麼和諧……我們愛好真歌曲，一心向往於它神性的素質，可也痛恨那假歌曲，只當它是木塊般的濁音，空虛整統，簡直是無誠意而可厭的東西……

「神曲的精粹與成分，本身就都是諧韻的素質，它的淵深，它那向往的熱情，和它的真誠，把它造

成了音樂性。本來，只要變得深，何處沒有音樂？它里面充滿着一種真實內在的調和，我們所謂建築性的和諧，把各部分支配得銜兩悉稱，這也助成了它的「音樂性」。

——同上

### 10 傳記的製作

「你要做一個伙伴的傳記，就得用着伙伴的眼光，在他途程上的一切段落中去觀察他所觀察的東西。簡言之，你得認識他，也得認識他的途程。這却沒有幾個歷史家肯做的了」

——同上

### 11 到處要顯現自己的妄人

「那種人，只因為不能夠爬過別人發着光亮，就會覺得愁苦起來，就到處去顯現自己，心癢癢地盼着得到他的報酬和要求；掙扎着強迫大家承認他是個大偉人，奉他做個人類的首領，彷彿爲着神的緣故在懇求一切人，這種生物，真是日光之下最苦痛的東西。能說是個大偉人麼？只是一個病態的，貪婪的，空虛的人耳。……他決不能在僻靜的小徑中走的。你們不看他，不希罕他，不爲着他寫文章，他就活不了。其實這是他的空虛，並不是他的偉大。正因為他內在空空無物，他才飢渴地希望你在他身上能發現一些東西。我確信凡是大偉人，不，就是一個真實的人，只要他內在有不無論多少健全而真實的素質，就決不會感受這種煎熬的」。

——同上

### 12 寫作藝術的壓力

「寫作的藝術的確是人類所發明的一切物中最神蹟性的東西。……在書里面藏着整個兒過去時代的靈魂，當過去的本體和物質已像幻夢般化去之後，只遺留着它這歷歷可聞的聲音在這里。……」

「書能誘人，在荒僻的村落中，愚魯的小姑娘們翻玩熟讀了那些流動書店的卑劣小說，也就會助成她們實際上婚姻與家庭的生活。……有了這寫作的藝術，人類神蹟的眞統緒才得開始。它能用着一種可驚的新黏合性，與恆久的密接性，把「過去」與「遼遠」同時間空間的「現在」連接起來，把一切時與一切地，同我們眞實的此時此地連接起來。一切物都爲人類變化了，一切人類重要工作的現狀，如教育、宣道，政治等等。……」

「人類在地面所能執行創造的許多東西之中，最重要最奇異最有價值的祇有書！看它只是幾張破紙上面塗黑墨的東西！從報紙而至那本神聖的猶太書，那一件事情它沒有做，那一件事情它不是還在做着！」

## 渥次渥斯四則

渥次渥斯（William Wordsworth 1770—1850）是英國浪漫派詩人的大家。英國近代大批詩家安諾得（M. Arnold）會說：「從伊利莎白時代到今天，除了莎士比亞和密爾頓之外，渥次渥斯可以占第一位了。比這更偉大的詩人來，都來自這星夜死後，除了普德一人之外，也沒有及得到他的了。」他的這篇抒情短歌集序，發表於一八〇〇年，是一個非常文學的文獻，因為它決定了浪漫派詩人的威切。他主張詩是一豐富的情感之自然的流露，「詩人是對人說話的人」；由這種出發點，主張詩應該用活人講話的語言來寫，使村童都能了解，反對詩的陳腐的詞藻，他又主張詩須在頂平層的事物里體會出新奇，因此他的詩專從日常生活取材，以為只有平凡日常生活最能表現誠摯的情感。

### 1. 盡量選用人們真實使用的語言

「我盡量選用人們真實使用的語言，（加以提煉，去其真正缺點和一切惹人憎厭的成分）是因為這些人們時時刻刻與最好的事物相交接，而人們底最好的語言，也即脫胎於這些最好的事物；更由於這些人們所處社會地位底低微，社交範圍底單薄而又窄隘，少數社會底榮華影響，故他們表情得意，都用一種簡單而質樸的語言。因此，這種源於常人的經驗和純正的當地的語言，比之那些詩人們習用以替代它的語言，更富於永久性和哲學意味。這些詩人們固以為他們和人類底共通絕緣，沉湎於一時感性的表現習慣，創造詞章，去滿足那無端無定的趣味和嗜好，可使他們自身及藝術增光的。」



「在選擇詞藻，從精挑出通常所謂詩底詞藻，我煞費苦心選免這種詞藻，正如一般作家煞費苦心去創造這種詞藻。我所以要這樣做，因為我要使我所用的語言，接近人們所使用的語言」。

——抒情短歌集序

## 2. 熱情與語言

「詩人如果審慎地選取他底題材，在適當的時候，他自然會有熱情，由熱情而生的語言，要是確實經過一番審慎的選擇，一定很高貴，有文彩，而且還有比喻和詞藻的，不必說，如果詩人把他自己底詩的綺麗的詞句，和自然地觸發於熱情的文字錯雜在一起，這中間的不調和會使聰明的讀者感到驚訝，我只說這種增添原是不必要的，也就够了。」

「詩人本諸人類的熱情去思想和感受。那麼，他所運用的語言，怎能與敏慧的灼見的人們所使用的語言有多大區別呢？我們可以證明這是不可能的。要不然，詩人就可以用一種特殊的語言，表現情志，以悅自己或像他一樣的人。不過，詩人並非單為詩人而寫詩，他是為人而寫詩的。除非我們贊成那種出於無知的讚賞，和那種從聞而不知中得來的愉快，否則，詩人就從虛設的遠處走下來：為着要激起人們合理的同情，他必得像別人表現自己一樣去表現自己。此外，詩人只要從人們真實的語言中選取語言，也就免說，只要依着這種選擇來寫詩，他底立足點就穩固了。」

——同上

## 3. 一切好詩都是曾經長久深思而產出的

「一切好詩都是強烈情感自然流露；這句話固然確實，但是有價值的詩，決不是由於題材豐富即

可產生出來，乃是由於一個具有非常的感受性的人，曾經長久深思而產生出來的。

——同上

#### 4. 詩底語言和散文底語言

「我最容易對讀者證明：不但每首好詩的大部分語言，甚至最上品的詩底語言，除詩律外，與好散文底語言毫無區別；而且有些最好的詩中最有惹的部分，也正是散文底語言。」

——同上

## 雪萊二則

雪萊 (Percy Bysshe Shelley 1792-1822) 的這篇詩的辯護，一向被認為十九世紀浪漫主義批評的一篇最美麗的文章。他認定文學是供給快樂的，反對一般站在道德的觀察點上來指摘文學，他說詩是最道德的，因為詩是想像的，換言之，美即是善。他的作品，短篇最有名，如雲雀 (The Sky Lark)、西風歌 (Ode to the west wind)、雲 (The Clouds) 等等。

### 1. 詩人的語言

「詩人的語言根本是隱喻的，假借的；這就是說，詩人的語言指明事物上那些以前還未被領會的關係，並且持續這個領會的存在，直待表現這類關係的語言通過時間的作用，變成若干標識，這些標識並不是指調整部思想的描繪，乃是指謂思想的斷片，或種類；人們的聯想已是漫無組織了，如果沒有新的詩人來創新這聯想，那麼語言本身也許不再能够表現人類交接中比較崇高的目的了。」

### ↓ 詩的辯護

### 2. 革新傳統

「凡在詩意充溢的語言中，來遵守和音重現時候的規律，同時還注意這規律和音樂的關係，結果便產生韻律，或一種體系，表現和音與語言的傳統形式。然而，一位詩人根本無須將自己的語言去適應這一個傳統形式，然後才能使人覺察他沒有喪失詩的精神與和諧。這類的嘗試實在很容易，而且很普遍。」

且在包括許多動作的詩篇里，還嘗試尤為詩人所樂為。然而每一位大詩人必定免不了革新他前輩的格式，如果他要特別新穎的詩法。」

同上



## 巴爾札克一則

巴爾札克 (Honoré de Balzac 1799-1850) 是從浪漫主義轉到現實主義這個時期的過渡人物，所以有人稱他是最偉大的現實主義作家，也有人稱他是最偉大的浪漫主義作家。他以現實主義的調子和科學的態度，描寫了十九世紀前半期的法國資產階級社會，從構成他的人間喜劇的九十篇小說中，我們可以看到「王政復古」，「七月專制」時代的全部法國社會，生動地現在眼前。他具有非常深銳的觀察的天才，把這種深銳的觀察力，與本書所引的一節話，自然有密切的關係。

### 1. 和人物一同生活

「僅僅只有一種情念使我離開好學的習慣，但這種情念本身，正也是一種學習。我常到郊外去，看看那里的生活方式，那里的居民和他們的性格。因為我是不大喜歡修飾的，而且穿得像一個工人一樣，所以一點也不使他們見外。當他們大家站在一堆的時候，我也混進他們中間去，習慣地看著他們爭論各種生意經。就在這時候，觀察之對於我，已經成爲直覺的了。它並不忽如外表的肉體；但是，它更深入，深入到內部的心靈，或者甯可以這麼說，它把握外表的瑣事把握得這樣完善，所以它能立刻超過這些瑣事而更深入。它給了這樣一種能力，使我覺得自己是過着自己所觀察的那一個人的生活，使我在不知不覺中，把自己去替代他。……因爲我細心地聽着他們，所以我能透入他們的生活之中，我覺得我的背上就是穿着他們的襤褸的衣服，我的腳是穿着他們的破鞋子在走路；他們的願望，他們的需要——一切東

西都滲進我的靈魂中來了。或者是我前靈魂走進他們的因體中去了。這是一個醒着的人的夢。……完全拋棄自己的習慣。用精神的沉醉使自己變成另一個人，而且可以任意這樣的作。這使我的精神錯亂。……我已了解這個郊外的可能的用途，這是革命的學校，這也包含了英雄，發明家，實用科學家，流氓，村夫，道德和罪惡，一切被不平等追的，被貧窮窒息的，及為烈酒所損傷的人們。你不能想像這一座愁城包含了多少不知名的冒險。多少被遺忘了的活劇，以及多少可怕的和美麗的事情。若憑想像，無論如何是不能接近那里所隱藏的真理，因為沒有人能夠跑到那裏把它找出來，這個地方太深奧了；它的一切悲劇和喜劇之可驚異的場面，它由於偶然的機會所產生之傑作，是不能被人們發現出來的。

在小說黃金第一段中的自述

## 雨果一則

雨果（Victor Hugo 1802—1885）是法國浪漫主義作家中重要的人物，他是代表了資產階級的樂觀而向上的有前途的意識，並且和古典主義作劇烈的決鬥，終於使浪漫主義獲得了勝利。他在一八二七年所發表的史劇克林威爾的長序，可以說是浪漫運動的一篇正式宣言，其中澈底破壞了古典主義的原則。浪漫主義在語言文字方面也有很深的革命，這也在雨果的作品上表現得最明顯。本書所引，可以略見他的主張。

1. 沒有一個字不堪留駐純正的思想

「我是那巨大的怪物，我是可怕的民衆煽動者，我是古 A B C D 的野蠻的破壞者，好，我們來談談吧。」

「當我離開了中學，離開了翻譯，離開了拉丁詩句的時候，怪不合適的，成了一個蒼白色而又認真的孩子，顏色老是低下，四肢瘦弱可憐。當我嘗試要了解，要判別時，我向大自然與藝術張開眼來，方言，百姓，與貴族，構成了帝國的畫。詩是君主政體，每個字是一位公爵或世卿，或只是一個拙劣的藝術家；許多「綴音」呢，絕不甚於巴黎，甚於倫敦，不與它們相混。如此各自各的，步行者與騎士們，過新橋。言語呢，是一七八九年以前的政府，字呢，不論它家世如何，分開了階級，成羣地生活着。貴族化的字，只在 Ph'edre, Jocaste 以及 Merope 口中說出，它們以律法為禮節，而棄了皇帝的寶車。」

同上凡爾賽宮。其餘的字是馮化子，是該死的東西，「土語」鄉的居民，而且有若干與徒刑犯相處，混在種種「切口」里面，只肯爲卑賤者盡心，在市場內被撕成一片一片，沒有襪子，也不設假髮，專爲散文與滑稽劇而創造的。

「於是走來了我這個強盜。我高聲喊道：『爲什麼這幾個老站在前面，而那幾個總跟在後頭？』在那位用衣裳蔽護着害怕的隊伍的，年高獲富的國家學院的頭上，在那些未寫亞歷山大朝派詩的方陣之上，我喊起了革命的風波，我請古老的字典戴上了一頂紅帽，今後再不分文雅詞句與街頭巷語，我在墨水瓶中釀成狂風暴雨，而使那烏黑的字彙之影，和那雪白的思想之陣相混。而且我還說：『沒有一個字不能留駐純正的思想，那一切都欣欣向榮。』」



## 法朗士三則

法朗士 (Anatole France 1811-1921) 是近代印歐語系時代裏，印歐語系中最偉大的作家。法朗士的語言，第一，字句是永久的變動，一切永遠是在動的狀態裏；第二，一切的字眼都是活潑的，生動的，而不是絕對的，客觀的。因為一切都在變動，所以我們只能得到一點的印象；因為其質是活潑的，所以我們所能把握的，是個人的印象。客觀的語言是不可得的。因此，法朗士以為批評不該是根據客觀的標準而遊歷的故事而已。本書於他的這種理論一概不引。

### 1. 語言與民衆

「他們——民衆——」弄壞漂亮的語言——的事情是確實的麼？實際上，因為他們是使用語言的，難以碰着它（指漂亮的語言）的事情是會有的吧。但是，他們實在具有這種權利。因為語言，是寫着我們，同時也爲着他們而製作的。我以為甚至於可以說，語言是他們所製作的。實在，漂亮的語言是沒有學問的羣衆所做反的。文學家對於那種製作，只參加着很少的部分，而那很少的部分，也不能夠說是最好的部分。這是很重要的一點。語言不是屬於文學家獨佔的。那不是文學家所可以任意使用的財產。語言是衆人的東西。及博學的藝術家負有保護語言爲民族用的，大衆的性質。如果他相信從本國人底習慣而組成特別的慣用語——可以隨便改變語言底意義和關係，那麼他要因爲那動矜和不忠實，而遭懲罰吧。像巴別爾 (Babel) 塔的工人一樣，這本國語言底工匠，將要使得沒有什麼人傾聽他，而由他底聲上僅僅發

出那沒有意義的感語吧。」

——和查爾·莫里士（Charles Morice）的辯論

2. 不要過於費力地寫作

「不要過於費力地寫作！那是很壞的方法。語言是自然地做成的。是民衆所做成的。不可採取過分笨拙的使用法。語言是自然具着產生地區特有的強烈意味的東西。把它塗上詩香，是什麼好處也不會有……」

「特別使用許多古語，自負爲『擬古主義』的，也是很不好的事情……把我們可愛的法蘭西語言依現在的使用法而說話，是非常可喜的……法蘭西語言，是優美，新鮮，暢快，輕快的。如果不勉強造作，便使人喜愛。我不相信用晦澀語言去表現難解思想的文學流派能成功。」

同上

3. 寫作的虛偽的成功

「如果你想使你的著作受着大家歡迎的話，你得對於成爲社會基礎的種種道德，如對於財富的熱誠，敬神的感情，尤其是爲人的忍耐，——這是秩序的起源——等等，隨時加以頌揚。你得確實聲明，先生，你會在你的歷史里對於土地所有權，貴族，警察的起源等，給以這類制度所值得的尊敬的敘述。你使人知道你遇到有什麼不自然的事物出現時，你可以承認它的存在。這裏做去，你的書便會得到上流社會的歡迎。」

——企鵝島序里借一個老農家口里說的話

## 羅曼羅蘭十則

羅曼羅蘭(Romain Rolland 1866—)，是現存的新時代偉大作家之一。長篇勳·克利斯多夫(Cristophe 1904—12)最著名。曾以法國革命作題材，作了聖路易(St. Louis)理性底勝利(Le Triomphe de la Raison 1911)狼之窟(Les Loups)，丹東(Danton)，七月十四日，愛與死之戲等劇曲。第一次世界大戰勃發時，著輕視混戰(Audessus de la Meute)，表現着超國家主義的戰爭觀。因此受本國人攻擊，不得不移居瑞士。一九一六年，得諾貝爾獎金。他的文藝生活，以研究古今音樂家開始，進而豐富與批評。所著著爾萊琪羅，貝多芬，托爾斯泰，甘地諸人的傳記，都膾炙人口，晚年思想，更進一步明朗，在並世作家中，少有其匹。

### 1. 作為寫作基礎的思想

「我現在在這里，回顧我過去悠久的七十年的道程，我已能够明確地認識什麼思想，對待複雜路的我，是良好的引路者。……我以為我的良好的引路者，就是次述兩個根本的思想：

「其一，就是和一切活着的人類相結合，即所有的時代，人種，民族，成立深學的恆久的人的結合。

其二，就是思想是不能與行動分離的東西。我在少年時代，雖沉浸在所謂精神源泉的詩與音樂里面，但決不能自居高潔，去隱居在思索的高隱的象牙塔中。我常輕言「為藝術而藝術」和「像表過了的食

物一樣，空洞如球，死板板的思想。「我覺得思想之爲物，應當像從大地內部湧出來的洪水一樣，其流即便不深，若出地表，便成洪水，自能澆透山谷，自開渠道，前去灌漑大地，作育萬物。其他，至於不能成爲行動的思想，那就直等於墮胎和遺棄。」

——七十自述

### 2. 不要滿意於已經成功的果實

「這是需要的：每一個工作在鬥爭於社會中的人，不管他的地位如何，盡最大的努力，負責去幹得更好些，我們大家熟知，仍有很多的困難和阻礙橫在我們的路上，很多的不長進的，腐化的病態，無盡的希望和庸俗的趣味須得克服，我們都承認這說起來什麼都沒有完成。……生活是一個爲了發展和進步的鬥爭過程，讓我們拿出全付力量去戰鬥，讓我們不要滿意於已經成功的果實，讓我們把自己推進到更高的目的上去。……」

——論紀德的蘇聯觀

### 3. 正視痛苦，尊敬痛苦

「我們應當致於正視痛苦，尊敬痛苦。快樂固然值得頌讚，痛苦亦何嘗不值得頌讚。這兩位是姊妹，而且都是聖者，他們鍛鍊人類，踏展偉大的心魂，他們是力，是生，是神！凡是不能兼愛痛苦與歡樂的人，便是既不愛歡樂亦不愛痛苦。凡能體味它們的，方懂得人生價值。與離開人生時的甜蜜。」

——出處神考



「我們要在這試作傳記的人們的一生，幾乎常是一種長期的殉教，即使那悲劇底的運命，要將他們的靈魂在身心的悲苦，貧困，和病痛的鐵砧上鍛鍊；即使因為苦惱，或者他們的兄弟們所忍受着的莫可名言的恥辱，荒廢了他們的生活，撕碎了他們的心，他們是吃着磨鍊的逐日的苦楚的；而他們，實在是因精力而偉大了，也就是實在因不幸而偉大了。他們不很訴說不幸。為什麼呢？就因為人性的至善的東西，和他們同在的緣故。憑着他們的雄毅，來長育我們吧！倘使我們太怯弱了，就將我們的頭，暫時息在他們的胸間吧！他們會安慰我們的。從這聖潔的魂靈里，會溢出清朗的力和剛強的慈愛的奔流來……」

——悲多芬傳序

「偉大的心魂有如崇山峻嶺，風雨吹盪它，雲霧包圍它，但人們在那里呼吸時，比別處更自由，更有力。純潔的大氣可以洗滌心靈的穢濁，而當雲霧破散的時候，他威臨着人類了……」

「我不說普通的人類都能在高峯上生存，但一年一度他們應上去頂禮。在那里，他們可以變換一下肺中底呼吸，與脈管中的血流。在那里，他們將感到更逼近永恆。以後，他們再回到人生底廣原，心中充滿了日常戰鬥底勇氣。」

——彌蓋朗琪羅傳

5. 彌蓋朗琪羅的刻苦工作

「他從不肯把自己的生活安排得更合人性些。他祇以極少的麵包與酒來支持他的生命。他只睡幾小時。當他在蒲洛納進行于勒二世的銅像時，他和他的三個助手睡在一張床上，因為他祇有一張床，而又

不願添置。他睡時衣服也不脫，皮靴也不卸。有一次，腿腫起來了，他不得不創破靴子，在脫下靴子的時候，腿皮也跟着剝下來了。」

——同上

6. 成爲詩人並不妨礙同時成爲一個技師

「成爲詩人並不妨礙同時成爲一個技師。我個人相信，所有的作家應該除了他們的文藝工作以外，有其他的的事情與職業，不能僅僅從事於文學。巴爾札克做過職員，柳克·費頓是領醫生，杜亞美爾也從事過醫藥，克榮特和紀洛杜是外交家。我自己是在四十歲以前是個歷史教授。簡單的說，做詩人——這是浪費。在遠不是社會主義的國家裏面，僅能使自己有錢與有閒，至於在你們的國家裏，一切職業是那麼需要着，我認爲特殊地成爲詩人，簡直是罪惡！」

——給蘇聯青年工人作家維而涅夫的信

7. 藝術與行動的合一

「蘇聯文學所最使我感興趣的，就是它的整齊路線。西方的文學，是對藝術的偶像崇拜，軟弱的作風，虛妄的，幼稚的，整天的塗脂抹粉，顧影自憐，無一點海闊天空氣象；不問一點人世間的生活，人世間的苦惱，人世間的鬥爭。蘇聯文學與這種藝術却大相逕庭，我喜歡它同時又是藝術，同時又是行動。行動映照在藝術里，而藝術又彷彿是一面反光鏡，把它所映照的行動放射出去，表現着行動的毅力，發揚而光大之。」

——給蘇聯作家大會的信

## 8. 不要滿足於那皮相的，混亂的，表面運動的描寫

「讓我們努力去進入那『現實的精神』，並不僅是到它的外殼里面吧！讓我們深深地進入吧。我們必須有達到現實中的強有力的潛力，而迫使它們呈現到表面上來。你們——在世界的最偉大的變革過程中的工作者與目擊者，決不要滿足於那皮相的，混亂的，表面運動的描寫，要更深入到靈魂里去，深入到集體的靈魂里去，就像築一口井一樣。讓那供養着全蘇聯的潛伏的精力的偉大泉源，像一道洪流似的迸發出來，並且灌溉着大地吧。近代蘇聯作家的目前大多數作品的缺點，是在於他們限制着自己僅云作那種種建設事實的浮面的描寫，煽動和刺激是必須的；在誘發起熱忱的，狂熱的，忠實的，以及堅強的信仰的熱烈精神，這種精神就正控制着建設，並且指揮着建設的部隊——也是必須的。在客觀的寫實主義之上，還必須加上使它溫暖的心靈的抒情主義。這兩者的平衡是很難實現的，而在這裏，那些偉大的大師們的範例，就又能給初學寫作者以啓迪了。」

### ——給蘇聯初學寫作者的信

「藝術所賴以活躍的思想圈只是最狹隘的；它的強力並不在於思想本身，而是在於它所給予思想的表情，在於個人的調子，在於藝術家的特徵，在於他的生命的氣息。」

### ——論藝術與思想

## 9. 詩和音樂

「一個哥德是詩中的音樂家，正和一個悲多汶是音樂中的詩人一樣。而那些單是音樂家和那些單是詩人的人，不過是些列國的諸侯。哥德和悲多汶都是靈魂宇宙的至尊。」

——哥德與音樂

10 真理是生活

「情感不是由智慧硬生生製造出來的。」

「並不因理智而創作，而是因內心需要而創作。」

「真理不是一種由腦子分泌出來的硬性的教義，像岩洞壁上分泌出來的鐘乳石那樣。真理是生活。你不當在你腦子裡去找尋，而當在別人底心裡找尋。」

——約翰·克利斯朵夫



## 哥德四十一則

哥德 (Johann Wolfgang von Goethe 1749-1832) 是世界文學歷史上最偉大的人物之一，他的浮士德實有永不磨滅的價值。本書引他的自述和談話達四十一節之多，就因為由他口裏說出來的話，都是甘苦之言，經驗之談，對於從事寫作者，不僅特感親切，而且特易獲益。中譯本自傳原名詩與真理 (Poetry and Truth 1811-1833)，茲仍從譯名，在這書裏不但可以看出哥德的為人，他那時代的狀況，並可以知道他對文學上各種問題的意見，與愛克爾的談話，由愛氏記錄以存，其中尤多寶貴的提示。

### 1. 作詩應從實際生活的體認出發

「人們促我們注意動的實際生活——我們那樣喜歡過的生活——的考察，和熱情的認識。這些熱情一半在我們的心胸中，為我們所感受，一半為我們預先感知。從前的人縱然指摘它們，現在我們不得不把它們看做是重要和可貴的東西，因為它們却是我們的研究的主要的對象，它們的認識，足為我們的精神力的最優良的修養工具。而且，這樣的見解，與我自己的信念，以及我的作詩的努力，十分適合。」

——自傳(中譯本)

### 2. 古代作家是在活生生的人生之中養育自己

「我關於古代的許多傑作的知識，老只是從教室和書卷得來，缺乏生氣。但是，古代作家——特別是最著名的演說家——是在活生生的人生之中陶冶和教養自己，如果我們同時不能了然於他們的個人的

情意的性格，就永談不上他們在作家的性格上的特質。……無論在什麼場合，自然與藝術，也經由生活，然後互相接觸。」

——自傳

### 3. 切勿假作

「我在自己的詩中從未有所假作。凡我不曾經驗過，不受過痛癢，不使我苦惱過的東西，我沒有做過詩，也沒有說過。」

——和愛克爾曼的談話一八三〇年三月十四日

「作軍歌而坐在室內，這難道是我的方式麼？若是從可以聽到敵人前哨馬嘶聲的露營里，我或者會喜歡作軍歌吧。但這不是我的生活，不是我的本領，而是加隆納（Theodor Körner）所擅長的，他的軍歌也是和他很相配的。而在我呢，既不是軍人的資質，又沒有軍人的心情，軍歌定然是和我的臉兒很不相配的假面具吧。」

——同上

### 4. 藝術須要加工

「因為加了工的題材的內容就是藝術之始和終。我們雖不否認，天才和有修養的藝術家能够以藝術手腕從一切中造出一切以及可以控御倔強難使的材料。可是如細加攷察，這樣得來的作品常是一種技巧品，而不是一件藝術品。後者應當基於一種可寶貴的內容，然後藝術手腕藉着熟練，勤勞，終於使材料的真價更優越地更美好地現於我們之前。」

！自傳

### 5. 典型的創造

「我寫東西時，我便想起，一個美術家有機會來從許多美婦人中擷取精華，集成一個維納斯（Venus）女神的像，是多麼寵幸的事。我因不自揣，也摹倣這種故智，把許多美麗的女人們的容姿和特性合在一爐而冶之，鑄成那主人公綠蒂；不過主要的美點，却是從極愛的人處擷採來。好詮索的讀者因此可以發現出與種種女性的相似之點，而在閨秀們中，也有人關心到自己也許是個中的人物。這樣子，好些自以為是的綠蒂却使我不勝其煩，因為逢人都想確知真正的人是在那兒。」

！自傳

### 6. 和諧一致是美的極峯

「一種藝術品的全體，如某從它的偉大，單純，和諧的部分來認識它，雖給人一種高貴的印象，但是那引起人的快感的真正的欣賞，只可以在充分地展開其特色的一切部分之和諧一致中得之。……每一部分的全體和各個的藻飾都完全適當，它們從屬於它，而又像是從它那里生出來。這樣一種的繁異性，常常引起人很大的愉快，因為牠既有適當的配合，同時就可惹起統一性之感。只有在這種場合，然後這工程的設施可以稱為藝術的極峯。」

！自傳

### 7. 脫離了實際生活的作品沒有讀者

「當人們知道最優秀的人也不過是有日過日，只享受微薄的給養，當他太過自封，忽然不肯插手於

外部世界的豐富的內容之中——只有在這兒他纔能取得他的生長所需的滋養，同時又得到它的準繩——的時候，這少數冊的作品，便要伴着那麼些別的擱在書架上了。」

——自傳

### 8. 詩有兩種野狐禪

「詩有兩種野狐禪；其一忽略了不可缺少的機械部分，以爲他只要能顯示精神和感情，便算已經盡職。又其一想單用機械主義來成詩人，以爲用這方法，立可成詩，更用不着靈魂和實質。」

——自 Edith Sitwell 詩歌與批評

### 9. 浮士德布局五十年

「因爲這立意布局太舊了，而五十年來我總在加以思考，便使內容異常充實，以致現在材料底去取，成了很難的事。第二部底起意，的確是遠在五十年之前，像我方才所說的那樣的。但直到現在我方將它寫出。在我明白一切世事之後，這是對這著作有益的。在我，這好像有人在少年時有很多銀錢銅錢，而一生中只是更高價的兌換，以致終於在老年見到自己少年時的積蓄，全成了純金幣。」

——與耶克曼的談話一八二九年十二月六日

### 10 浮士德的洗鍊

「這許多年來使我對於這部作品總在踟躕不動手的原因，便是將那舊日已經凝結的材料，重加溶解的困難。我已照着大名鼎鼎的金匠雪里尼（C. Sinigaglia）的辦法，用去一堆錫盤子，一大捆乾硬的木匠，加工燒鍊，現在只希望切切實實地使這作品得以重復溶解流動。」

——給沙露德·封·拜勒的信，一七九八年四月廿一日

### 11 意象是作品的靈魂

「卜辭，癡情語，詭辯，滑頭話，糊塗話，也自有其趣致的，但這却是小塊兒的，零碎的趣味。浮士德有更加高尚的趣味，有意象，這意象是詩人作這部作品的靈魂，是使這部作品片斷方面得以聯結為整個事物的主幹，是為各部分方面的律則，是與各部分方面以一貫的意義的。」

——與路登的談話，一八〇六年八月十九日

### 12 含蓄的用處——緩衝

「幾幕悲劇情景是我用散文已經寫下了的，可是因其自然性與強度，與其餘部相較，非常不相稱。我因此現在將其寫成韻語，使全劇思想之出現，便好像隔了一層紗，只隱約可見，而不能一覽無餘，這樣也更可以使非常巨大激烈的劇情，對人所發出的效力，得以減去了一層直接的鋒芒。」

——寄拜勒的信一七九八年五月五日

### 13 孤獨地工作是不好的

「人自處於孤獨是不好的，孤獨地工作尤其不好。設若要成功什麼事，正須要分勞與激勵。我的「Achilleis」和許多抒情詩，是得感謝拜勒的，這方面，他總是策動我。而我將浮士德第二部寫成，你也可以居功。這點我時常和你說過，但我必須重復說起，使你知道。」

——與耶克曼的談話一八三〇年三月七日

### 14 方言的運用



「我生出來是講上德國的方言：縱然我的父親不斷致力求語言的純淨：不過我仍舊保留着許多許多的根深蒂固的特色。因為它的素樸自然，我倒喜歡它，欣然的把它特別說出來。……每一處地方都愛它的方言，因為它是靈魂的藉以呼吸的工具。……一個人如任由他的口語改變，隨着他的口語，同時他的思想方法，想像力，情感，和故鄉所賦予的性恪，也要割愛了。……格言謬語的應用，不用繞來繞去，一語就中主旨。……我還聽見人說，我們怎樣寫就要怎樣講，我們怎樣講就要怎樣寫，我覺得講和寫是絕對的兩件事，關於這個，每個人都可以主張他自己的權利。而且我在邁仙的方言中，也聽見許多寫在紙上就顯出不很好的話呢。」

1 自傳

## 15 外來語的紛擾

「德國既久為外圭民族所泛濫，為外國所透入，在學術和外交的事項上都以外國文字為依歸，它不能夠形成它自己的文字。無數的外來語必要也好，不必要也好，強擠進德國文字里，以表達許多新的概念，連已知的事物，人們也必要用外國的詞句語法。差不多兩個世紀以來，德意志人在不幸和騷亂的情況中粗野化了，因學於法人以求網雅，常於羅馬人以求尊貴地表現自己。可是，在本國文字上也要這樣，那種外國式熟語的直接使用和它的半德語化，使交際和日常事務用的文字弄成很可笑。……寫作要純淨而自然，不參雜外國語，用句平凡易解。」

1 同上

16 明確，精密，簡潔

「我深思熟慮，而且明白，欲想從淺薄，冗贅，和空虛的文學時代脫身出來，第一步只有藉助於明確，精密，和高潔的文章。：無論如何，詩越求簡潔，它的批判便越好，因為那有意義的東西既緊湊起來，總可以拿來作確實的比較。同時又有一個結果，就是，好些真正的詩體發生了。因為詩人從他所欲描寫的每一對象中，只謀表現那必要的，他就必須公平地來對付這個對象，這樣子——縱然沒有是意識地做——表現的方法就繁異起來了。誠然，其中也有些奇怪可笑的，許多嘗試得到失敗的結果，但也無關係。」

—同上

### 17 明快的文體

「一種讀起來的明快的文體便開始成爲極端的需要了。因為這一種文體首先必須容易明瞭，於是作家從各方面興起，將自己的研究和事業明白地精確地和透澈地寫出來，以供學者和民衆們閱讀。」

—同上

### 18 自然真率

「我的詩的傾向這時已完全走向自然契率，縱然詩的對象不能常是有意義的，我仍力求明淨精確地來表現它。況且我的朋友使我常想到用羽毛筆和墨在荷蘭紙上寫一首詩是什麼意義，還要怎樣的時間，才力，和勤勞，我們應當不把它們浪費在虛空多餘的東西上頭。」

—同上

### 19 舞文弄墨的可憎

「克林格（Klinger 1752—1831）是以自己的力，以自己的心性和知能教養自己而入世途的人的一例。可是，這樣的自己教養，既是隨同巨大的羣衆，和在這羣衆中得來的，而在這些羣衆中，彼此所用的語言，是源於一般的人性，和國民的特質的平易通俗的語言。他們用起來既有力，又有效果。因此，像克林格那樣的人們，對於一切典雅的語文形式，都始終極度憎惡。如果這些形式是以本來的活生生的現實源泉隔斷，墮入舞文弄墨的惡道，完全失去它們的最初的新鮮的意義，他們更特別憎厭」。

——同上

## 20 美麗語言的價值，遠超過歌的價值。

「人類美麗語言的價值，遠超過歌的價值。沒有什麼可以和它相比，它底高低抑揚，對於表現情感，是不可勝數的。就是歌也得回到單純的語言，當它要達到情節與感情的極峯的時候。這一點，一切偉大的音樂都知道的」。

——對Knobel的談話，自羅曼羅蘭哥德與音樂

## 21 風格是內心忠實的表现

「到了從事於描寫個性的時候，所謂文體（Komposition）也就同時開始了」。

——與愛克爾曼的談話，一八二三年十月二十九日

「德國人大概是被哲學的思索所累，這種思索帶進了無意味的，難以把握的，廣大的，費解的性質於他們的文體里去。他們愈接近某某哲學的派別，文章便寫得愈壞。但在德國人之中，那些注重實際方面的事務家，和世俗的人却寫得最好。鞏固的文體，當他不作哲學的議論時，就極高雅而動人。……」

「就大體而論，作家的文體是內心的忠實的表現。所以如其還寫明瞭的文體，必須作家的心理明確；想寫雄偉的文體，必須作家有雄偉的性格」。

——同上，一八二四年四月十四日

## 22 抽象的思想觀念並不老是有用的。

「德國人是特異的人們，他們到處尋找深刻的思想和觀念，到處放進去，因此把人生弄成過分地痛苦。這樣是不行的。你們要有沉涵於種種印象，使自己快樂，使自己感動，使自己奮起，教訓自己，鼓勵自己，做大事業的那種勇氣才好啊！不要老是以爲若不是抽象的思想和觀念，什麼都是空虛的」。

——同上，一八二七年五月六日

## 23 承襲良好的遺產

「要做成劃期的事業，誰也知道是要有兩個條件：第一要頭腦好，第二要承襲大宗的遺產。拿破崙承襲法國革命，弗利特利希大帝承襲 Schlesiens 戰爭，路德承襲僧侶們的黑暗，而我則承襲了牛頓學說的謬誤。現代的人雖毫未領悟我在其中做成了什麼業績，但後世的人定會承認，我決非承襲了不好的遺產」。

——同上，一八二四年五月二日

## 24 藉最高的傑作養成趣味

「所謂趣味，是用這樣的方法養成的。因爲趣味是不能只藉中庸的作品養成，而只能藉最高的傑作養成的。……你藉傑作堅固了你的趣味，那麼你就得到對於其他東西的尺度，不會將它過獎，而能適當

地評價」。

——同上，一八二四年二月二十六日

### 25 向古代的大作家學習

「不要學同時代的人或競爭者，而要學在幾多世紀以後也有同樣的價值而同樣被人尊敬那樣偉大的著作。……想接近偉大的先驅者的慾求，正是有高貴的素質的證據。請學莫里哀，請學莎士比亞，但最好是學古代希臘人，常學希臘人。……在天性中被賦予了將來能成大人物，能有崇高的精神的高貴的人，若和古代希臘羅馬的崇高的人物相親近，則定能很好地發展，日新月異地生長，會達到同樣的偉大的吧。」

——同上，一八二七年四月一日

### 26 應該有愛好真理，一見就採納的心靈

「我們固然是帶了若干能力而生長的，而我們的發展却得感謝廣大的世界的無數的影響的。我們從中取得能夠處理的，和適合於我們的事物。我得感謝希臘人和羅馬人的地方很多，我從莎士比亞，Stoic no Goldsmith 受了無限的恩惠。……主要的事情是：人應該有愛好真理，一見真理就採納它那樣的心靈。」

——同上，一八二八年十二月十六日

### 27 接受影響，重新創造

「世界現在是這麼老了，幾千年以來有許多偉人活過想過了，因此很少有什麼全新的事物可尋可說



的了。我的色彩論也不是全然新的。柏圖，達芬奇，及其他賢人們已經零星地發見，而且說過了同樣的東西，但我也發見了這個，再說出來，而且努力在混亂的世界里再造一條走向真理的進路，這是我的功績。」

！同上

## 28 在任何年齡都忠實地創作

「人們時常以爲：人必須歲數老大，纔能成爲高明，但歲數大了而要保持和年青時候同樣聰明，實是漸漸困難起來的。人在不同的生活時期，或許成爲不同的人，但不能說是更好的人。在二十幾歲和在六十歲都是同等地妥當的事情也是有的。」

「實際上我們觀看世間，是因在平原中看它，或從岬頂上看它，或從原始山脈的冰河看它，而樣子不同的。在某種立場上，比在別的立場上，或許會看見世間更爲廣大，但只不過如此而已，不能說在某種立場上，比在別的立場上更爲正當。所以作家如要從他的生平的各時期遺留紀念物，那麼最重要的是：他得有天生的基礎和善意，在任何年齡都得純粹地觀看和感覺，得把所想的東西不夾雜副目的而直截忠實地表現出來。又寫成的東西，若在寫成的時代是適當的話，那麼無論作者以後如何變化，如何發展，到無論何時都會被認做適當的吧。」

！同上，一八三一年二月十七日

## 29 詩文是人類共同的財產

「我愈想愈明白，詩文是人類共同的財產。它在隨時隨地在千百萬人的心里產生出來。某一個人比

另一人做得稍稍好些，比另一人游泳得稍稍長久些——不過如此而已。馬狄遜先生不應當以為他是獨一無二的詩人，我也不應當以為我是獨一無二的詩人，而人人都應當對自己說，詩才並不是很稀罕的東西，誰也沒有任何特別的理由，做了一首好詩，便可以因此自負。但我們德國人如其不從我們自己的環境的狹小的範圍里向外觀看，我們當然很容易陷入於這種炫學的自負的。」

——同上，一八二七年一月三十一日

31 不怕辛苦，充分地觀察一切

「你要透過現在的立場，必然地要達到藝術的真正高尚的困難的地點，就是不可不成為能把握個性那樣。你必須勉強做，以期從理念解放出來。你有才能，而且相當進步了，現在非這樣做不可。你新近到Trient去過了，我勸你就用這個做題目吧。等到你明白了那里的特徵，能够運用一切的Notia為止，你可再到那里去三四次觀察觀察。無論如何，要不怕辛苦，充分地觀察一切，然後可以描寫。」

——同上，一八二三年十月廿九日

31 不要輕易企圖寫大著作，應該慢慢來

「不要寫什麼大著作，就是優秀的人也因此而苦惱的。有最豐富的才能，作最真摯的努力的人們也都如此。我也因此而苦悶過，我知道這於我有了如何的害處。可有不因此而成了洶影的事麼？倘使我只寫了我很能够寫的東西，那麼必定已經寫了不止一百冊吧……」

「每天因思想和感情而向詩人心里迫來的東西，必定要求被表現出來，而且非被表現出來不可。可是如果打算寫大作品，那麼任何東西都不能在其旁邊生長，其他的一切思想都被驅逐了。那時候，生活

本身的寬裕也失去了。要把唯一的大的全體在心里安排完成，不知需要多少精神的緊張和耗費。又要把它流暢地適當地表現出來，那是需要如何的不受妨礙的生活狀態的呵！倘使全體把握得錯誤的時候，那麼一切努力就都枉然了。又若處理非常廣大的對象的時候，要是不精通材料的個個部分，全體就成爲在許多地方有缺點的東西而被非難了。那麼從所有的一切，對於詩人不會產生對他人的非常努力和專誠之稱讚與喜悅，而只會有不愉快和精力的衰弱。反之，詩人若每天抓住現在，只把呈現於眼前的東西時常以清新的心境處理之，那麼無論何時，定能作成很好的作品，即使偶爾失敗，也不會有什麼損失的。：用那種以爲總有一天會達到目標的那樣的走法是不夠的，必須是一步一步都是目標，一步有一步的價值才好。……

「應用小事件的利益，就在只要選用很熟悉而能自由安排的題材就好了。那時候是不能隨便迴避的。凡與全體有聯系的，與編入在計劃中的，一切都應該加以描寫，而且要真實精確地描寫出來。可是年輕人的見識，大概還是偏頗的，而長篇巨製却需要非常的博識，所以往往因此而失敗。……」

「有許多事物你或可以寫得很好，而未會充分研究和不熟悉的事物却不易寫得出色。……若在全體中的什麼地方失敗，則部分無論寫得多麼巧妙，大體總是有瑕疵的東西。……不如把你儘能處理的個個部分，單獨地分開來寫，那麼定可寫成很好的作品。」

同上，一八二三年九月廿三日

### 32 現實中充滿着感興

「世間是廣闊而豐富，人生是複雜的，決不會苦於沒有做詩的感興。……現實應該供給詩的誘因和

材料，從現實受到暗示，以現實為基礎，不尊真憑空虛構的詩。

「不應該說現實里沒有詩的興味。爲什麼呢？因爲詩人之所以爲詩人，是正在於他有能以平凡的對象引出有興趣的方面來的那樣的才氣。現實定會供給動機，表現點和核心，然而由此造成美好的生動的全體，那是詩人的任務。」

——同上

### 33 愛引來感興

「如果青年沒有愛來賦予他以心靈，沒有熱情的事！——無論是那種都好！——在他的心中活躍，那麼，他從那里可以寄他的最高的感興，他在同輩之中，又怎樣可以引起感興呢？」

——自傳

### 34 所謂靈感的產物是這樣完成的

「因與友人的妻的不幸的戀愛而致的耶路撒冷之死，把我突從夢中驚醒，我不只靜觀冥想我與他所遭遇的戀愛的事，而且把現在恰碰到的使我熱情沸騰，焦灼不安的同樣的事加以觀察，因此，我正要拿起來寫的作品之滿注着熾熱的情焰，詩的情景與實際的情景的差別毫不不能分辨出來，是不足怪的了。我特使自己與外界完全隔絕，連朋友的探訪也謝絕。在內心上也把一切與這作品無直接聯系的思念擱在一旁。在他方面，我把一切與我這個意圖有多少聯系的思難彙集起來，把還沒有使用作爲詩的材料的身邊的經驗加以追憶。在這樣的情形之下，經過那麼久的，那麼大的暗中準備，在四星期內握管疾寫，沒有把全部的計劃或一部分的描寫方法預先打下草稿，就一口氣寫成了。」（按此就是指少年維特之煩惱）

因人之健康與否，對感產生於作家健全的自身和精神

。這在莎士比亞所有的創作里，我們不會遇見一個地方可以說不是以蓬勃的興致和充沛的力量寫成的。我們讀他的著作時，總感到他是一個無論精神和肉體都時常是非常強健的人……

如果一個戲劇作家的身體不是這樣堅實優異，反而為衰弱病苦所累，那麼他每天寫作劇本所必需的生產力必定時時停滯，或往往整天地完全缺乏。那時節他如果想用酒類勉強引起缺乏的生產力，或增高不充足的生產力，固然也可能吧？但在他這樣可說是勉強作成的一切場面中，這種情形會顯然可見，而減損了價值。所以我的意見，以為：不要勉強寫作什麼，與其在不生長的時日想寫以後不喜歡的東西，還不如閒遊睡覺更好……

一拜命每天在野外過幾小時，或去大海邊騎馬，或划小船，或乘船張帆駛行，或洗海水浴，或游泳，以練體力，他是古今最富於生產力的人物之一。」

——與愛克爾曼的談話一八二八年三月十一日

38 作家應期他及於民族的影響是高尚而有益

「從柯奈耶的作品，生出了能作成英雄的精神那樣的影響，這是對於需要英雄民族的拿破侖，頗為有益的。拿破侖說：假如柯奈耶還活着，要使他做侯爵。所以認明自己的任務的戲劇詩人，是應該不等地使自己向上發展，以期他所及於民族的影響，是高尚而有益。」

——同上，一八二七年四月一日



### 37 作家對祖國的服務

「我們對於祖國是不能以同一方法服務的，各人可各從其天分而盡其最善。我五十年以來，備嘗艱辛，我可以說，我爲了自然給我規定了的種種事情，日夜不會偷安，不給自己休養，不停地努力研究，盡我所能地苦幹。我對於許多人是目中之釘，他們都很想把我除去，而因爲他們對於我的才能無可如何，他們就毀謗我的品行……末了，甚至於說我對於祖國，對於親愛的德國，沒有愛情！」

「所謂愛國心，所謂愛國地活動，究竟是什麼呢？某一個詩人，若是他終身努力和有害的偏見爭鬥，排除陋見，啓發國民的精神，清純其趣味，提高其情感和想法，那怎能有更好的事情呢？要他怎樣更愛國地活動呢？」

——同上，一八三二三月初旬

### 38 國民的憎惡是文化最低階段的產物

「我和你私下說吧，我們脫離了法國人的時候，我雖然感謝上帝，但我並不憎惡法國人。只以文明和野蠻爲開階的我，怎能憎惡地球上最文明的國家之一，而且我還得感謝它給了我以我的大部分教養的國家呢？」

「一般地說，國民的憎惡是奇特的東西。在文化的最低階段，你會見到它是最強烈。但有一種階段，在這種階段中，國民的憎惡完全消滅，人可以說是超越於諸國民之上，感受隣國人民的禍福，如同本國人民所遭受的一樣。這種文化階段是合於我的性質的。在我達到六十歲以上，我已經安居在這種階段中了。」

——同上，一八三〇年三月十四日

### 39 國民詩與偉人

「凡是國民詩而不基於偉人，不基於國民和他們的指揮者團結一致時的事變，必然是淺薄的，和成爲淺薄的。君主的勳業要在戰爭和危急存亡的時候表現出來，那時他藉此而顯出是偉人，因爲他決定而且分擔最後一人命運。故比起決定命運而自己置身事外的神祇來，更饒興味。」

——自傳

### 40 史實文藝化

「以優美的天才把史實文藝化，使國民對於本國的歷史有新的聯想，是引起他們特別的感興的快事。」

——自傳

### 41 主觀造成退步

「一切事物都衰退下去的時代是主觀的。反之，一切事物都在進步的時代，却是有客觀的傾向的。現在什麼都在退步，因爲是主觀的。這種傾向，不但在文學上，就是繪畫和其他許多事物上也都可以看到。反之一切優良的努力則都是以內面向外面的世界進取，如同真正地在進步的，帶着客觀的傾向的任何偉大的時代里所見到一般。」

——與愛克爾曼的談話一八二六年一月廿九日

## 普式庚十三則

普式庚（Alexander Pushkin 1799—1837）是俄國近代文學之父，也是近代俄國文學語言的創造者。他對於當時的社會制度是一個激切的批判者，能够站在民衆的利益一邊。他反對當時把語言劃分爲貴族的與平民的等等語類，就勇敢地擊破，並把各種語類的各種不同的成分混合起來。他主張「赤裸的簡朴」主義，盡量從民衆的口語和歌謠俚諺中去學習。本書所引，可以略見他的主張。

### 1. 作家應該愛國

「當自由激動着我們，我的朋友，當光榮呼召着我們而我們聽到，來吧，讓我們將高貴的煥發的精神，貢獻給我們的國家。」

——自L·鐵摩非葉夫：普式庚的抒情詩

### 2. 虛偽的愛國者

「有些人並不留心他們祖國的光榮，或是他所遭遇的災難，他們只知道它自波丹金王子時代以來的歷史，以及對他們田產所在的省份有一點點統計學的概念，但是就這樣子，他們就認爲自己是個愛國者了。」

——自M·阿查朵夫斯基：普式庚與民間文學

### 3. 對本國語言的愛乃是一件重要的社會政治事業

「惟有像 M. 像奧羅夫和貝士迭爾之類的革命人物能愛俄國，正如惟有作家纔能愛其語言一樣。我們一切的作品，必須是在這俄國寫的，而且必須是用這俄國的語言寫的。」

——自 L. 盧波爾：普式庚的偉大

#### 4. 到街頭去學習語言

「亞爾菲里 (Alfieri 1749—1803 意大利戲曲家) 常到弗洛蘭亭市場上去學習意大利話。有時靜聽莫斯科賣薄餅的說話，對我們是有益的。他們的說話真是正確，純粹得驚人。」

——同上

#### 5. 文學語是口語的再造

「筆下的語言不斷地為說話時所得來的語言而豐富起來，但是你却不必捨棄幾百年所獲得的東西。只把口語用在寫作上，乃是說他不懂得他的語言。」

——同上

#### 6. 真正的風格

「真正的風格並不寓於不加思索地棄却一個特殊的字，或是詞的變化，而是寓於一種勻稱和合宜的意味之中。」

——同上

#### 7. 思想，勇敢

「思想是個偉大的字，人類的尊嚴如果不在思想里，會在那里呢？」

「法國人至今還驚異拉辛的勇敢，他用了『Pave』（鋪道）這字，而岱里勒因為用了『Vache』（牛）這個字，也引以自傲。……低首於委項而無定見的批評家們的文學應該羞恥。詩人們如果是被迫謳歌這種對審美之偏見的勝利，不論他們的價值如何，他們的命運總是可憐的！然而還有一種更被尊崇的勇敢，發明的勇敢，創造的勇敢——當富有創造力的思想懷抱着一個廣大計劃的時候——這就是莎士比亞，但丁，密爾頓，哥德在浮士德中的，莫里哀在慳吝人中的勇敢。」

同上

### 8. 精確，簡潔，赤裸裸的美

「精確和簡潔乃是散文的主要價值。散文需要思想，再思想；沒有思想，絢爛的詞句也沒有用。詩歌則是另一回事了，然而就是詩歌吧，比我們不時所具有的思想更多隱藏些，對我們的詩人一定也是有益的。」

「赤裸裸的美的媚力對我們是如此地不可思議。……我們還不能欣賞剪削了詩歌之因襲裝飾的詩。我們不但未曾想把詩歌的風格提高到一種高尚的樸素，倒反企圖把浮誇給予散文。」

同上

### 9. 向大眾藝術去找緊張的感動

「厭倦了的鑑賞力需要別的，更緊張的新的感動，要在混濁的，但却沸騰着的新的大眾詩歌的泉源中去找它們。」

——維利新·郭杜勝夫序言的草稿，同上



## 10 民間語和語言的學習

「我不能斷言應採取那一種語言，但是我們有我們自己的語言——風俗，歷史、歌謠、和童話。」

「我注意民間傳說，我用這種方法來補救我那可詛咒的教育的缺陷。」

「一般人民的土語，已經是和書本上的語言分離了，但是久而久之它們會互相接近起來的。這樣才是供我們用來交換思想的因素。」

「要想澈底了解俄國的語言，必須研究古代的歌謠神話之類。我們的批評家輕視它們，這是不對的。」

「青年作家們，讀讀通俗的童話吧，這樣你們總能把握住俄國語言的特質。」

——M. 阿查夫斯基：普式庚與民間文學

### 11 具有各種複雜情感癖性的活人

「莎士比亞所創造的人物不像莫里哀所創造的那樣，只是某一種情感某一種癖習的典型，而是活人，有着諸多的情感，諸多的癖習。」——在莫里哀的戲劇里，一個守財奴就是貪吝而已，別無所有；而在莎氏戲劇中，歇洛克既貪吝，多智、好報復、善詼諧，而且又喜愛他的兒女。」

——自V. 查爾蒙斯基：普式庚與西歐文字

### 12 不為取得女性的微笑而寫作

「法國文學產生於接待室里，而且從未超出過客廳。」——在拉辛的 *Melpomene*（古曲神話中司悲劇的女神，這里指他們的悲劇天才），甚至老柯奈爾正直的詩才上塗脂抹粉的是誰呢？是路易十四的朝

臣們。在十八世紀作家們的作品上，加上有禮貌和有才藝的冷淡外表的是誰？是Defland, Boiffier D. Eringa先生們，和一切非常快樂而有教養的太太們的社會。但是密爾頓和但丁，就不為取得女性的微笑而寫作。也因此，就產生了法國詩歌的。「羞羞答答和裝腔作勢」。以及法國古典派理論家們的「胆小的尺度」。

——同上

13 大眾語的簡明，可貴

「無論什麼時候，我也不能因為害怕這些字是平民的，而犧牲了地方土語的簡明性。」

「對於我們那些作家，能說些什麼呢？他們以為用普通的話簡單地來解釋是下流！他們想要用補充語和實朽的隱喻語來使兒童的散文活現吧！」

Л. Л. Р. 高爾基：書式廣。俄國文藝語言的創造者

## 果戈理十一則

果戈理 (Nikolay Gogol 1809-1852) 是俄國寫實主義作家的先驅。年輕時代就因為自己的不滿而燒掉過許多手稿，死魂靈第二部費了多年心血才創作完成，結果仍是燒掉了。別朗傑在他的自敘傳里會說：「沒有什麼比那被勇敢地投進火爐去的手稿底火焰，更能够照出一個作家了。」的確果戈理的全部創作生活，就是被這種高貴的火焰照亮了。

### 1. 文學的任務——使國民能够鬥爭

「普式庚是不能一再重複的；現在應當成爲我們的模範的，不是普式庚。不同的時代已經到來，對於藝術要開始不同的任務了。國民還在青年時期，文學是以刺激起好戰的精神，使國民能够鬥爭，是它的任務。同時在現今，在文學中是來了另外的最高的鬥爭了，那不是一時的，而是永久的，是爲着我們的自由與我們的靈魂的鬥爭，叫起國民來。」

——給友人的信

### 2. 對罪惡的嘲笑

「在檢察官里，我把當時在俄羅斯我所知道的一切罪惡，在最要求正義的場合上的一切決心的不正，集成一束，把它們嘲笑一次。」

「我，特別是在我的作品里，想陳列出那尙未被任何人所評判過的俄羅斯靈魂的最高的特質，以及

那尚未被任何人充分地打碎了的低劣的東西。」

「在檢察官以前的我的作品里，我是看出了我不因為什麼而在笑着的這種事實。若是想要嘲笑的話，那有着全社會的嘲笑的價值的深刻的嘲笑是可以的啊……在檢察官以後，我痛感到我的笑是和以前大不相同了。」

——作者的懺悔

自從這時候以來，我只是思索着怎樣軟化了死魂靈所給與我的重苦的印象。這時我才知道，我應當捨棄了那不值得嘲笑的大部分醜惡，而摘發那好像永久地絆着人類的醜惡。

——給友人的信

### 3. 作家的暴露及其厄運

「作家的幸福，是在慌忙避開那無聊的，惹厭的，以可怕的弱點驚人的實在的人物，却去創出具有高潔之德的性格來，從變化無窮的情狀的大旋風中，只選取一點例外，他的七弦的神妙的聲調，也決不變更一回，也不從自己的高處下降，到他那不幸的，無力的弟兄們這裏來，也不觸及塵世，却只鑽在高超的出世的合唱里……他用檀香的烟雲來蒙蔽人們的眼目，用妖媚的文字來馴服他們的精神，隱瞞了人生的真實，却只將美麗的人物給他們看。大家都拍着手追隨他的蹤跡，歡呼着圍住他的戎車，人們稱他為偉大的世界的詩人，翱翔於世間一切別的天才們之上的太空中，恰如大鷲的凌駕一切高飛的鳥禽一樣。他的姓名已足震動青年的熱烈的心，同情的淚在各人的眼睛里發閃……但和這相反，敢將隨時可見，却被漠視的一切：賤住人生的無謂的可怕的汗泥，以及佈滿在艱難的而且當是荒涼的世路上的嚴霜

被製的平凡性格的深處，全都顯現出來，用了不倦的彫刀，加以有力的刻劃，使它分明地凸出地矗在人們的眼前的作者，那運道可是完全兩樣了！他得不到民衆高聲的喝采，沒有感謝在眼淚中閃出，沒有被他們筆字所感動的靈魂的飛揚，沒有熱情的十六歲的姑娘滿懷着英雄的惆悵來迎接他；他不會從自己的雙肩上編出封套的聲音來令人沉醉。他還逃不出當時的審判，那偽善的麻木的制約，是將涵蓋在他自己溫暖的胸中的創作，稱爲猥瑣，庸俗，和空虛，置之於侮辱人性的作者們的劣等之列，說他所寫的主角正是他自己的性格，從他那里搶去了心和靈魂和才能的神火。因爲當時的審判，是不知道照見星光，玻璃，和可以看清微生物的蠕動的玻璃，同是值得驚奇的。因爲當時的審判，是不知道高尚的歡喜的笑，等於高尚的抒情底感動，和市場小丑的搔癢，是有天淵之別的。當時的審判並不知道這些，對於被侮辱的詩人，一切都變了罵詈和譴責。他不同意，不回答，不附和，像一個無家的遊子，孤另另的站在空街上。他的事業是艱難的，他覺得他的孤獨是苦楚的。

「憑着神祕的運命之力，我還要和我的主角攬着手，長久的向前走，在全世界，由分明的笑，和誰也不知道的不分明的淚，來歷覽一切壯大活動的人生……」

### ——死魂靈第七章

「如果作者不去洞察他的心，如果他不去攬起那瞞着人眼，遮蓋起來的，活在他的魂靈的最底里的一切，如果他不去揭破那誰也不肯對人明說的他的祕密的心思，却只寫得他全市鎮里，瑪尼羅夫以及所有別的人們——那樣子——那麼，大家就會非常滿足，誰都把他當作一個很有意思的人物吧。不過他的姿態和形像，也就是當然不會那麼活潑的在我們眼前出現，因此也沒有什麼感動，事後還在震撼我們



的靈魂……」

「我爲什麼該守祕密呢？除了作者，誰還有這義務，來宣告神聖的真實呢？你們怕深刻的，探究的眼光射到你們的身上來，你們不敢用這眼光去看對象，你們喜歡陪了眼睛，毫不思索，在一切之前溜過。你們也許在心里嗤笑乞科夫……不過你們里面，可有誰懷着基督教的謙虛，不高聲，不說明，只在竊竊俱寂，魂靈孤獨的自言自語的一瞬息間，在內部的深處，提一個問題來道：『怎麼樣？我這里恐怕也會有一點乞科夫氣吧？』怎麼會一點也沒有！」

——死魂靈第十一章

#### 4. 民間語的精確動人

「一句愜當的說出的話語，和墨字印在白紙上相同，用斧頭也劈不掉。凡從並不夾雜德國人芬蘭人以及別的民族，只住着純粹，活潑，勇敢的俄羅斯人的俄國的最深的深處所發生的言語，都精確得出奇，他並不長久的找尋着適宜的字句，像田雞抱蛋，却只要一下子，就如一張長期的旅行護照一樣，通行至世界了。在這里，你再也用不着加上什麼去，說你的鼻子怎麼樣，嘴唇怎麼樣，只一筆，就鈎劫了你，從這筆一直到腳跟……」

「沒有一種言語，能這麼遠揚，這麼大胆地從心的最深的深處流出，這麼從最內面的生活沸騰，赤熱，震動，像精確的原來的俄羅斯語那樣的。」

——死魂靈第五章

#### 5. 奴隸化的「上流」社會的用語

市內的閨秀們也如他們那彼得堡的同行一樣，在言語和表白上總是十分留心，而且努力於正當的語調的。沒有人聽到過她們說：「我醒鼻涕！」「我出汗」，「我吐口水」，她們却換上了這樣的話：「我清了一下鼻子」，或則「我用了我的手巾」。無論如何，也總不能說：「這盞子或盤子臭」；不能的。連覺得有些這意思的影子的話也不能說，要挑選一句這樣的表現來替代它：「這盞子不成樣子呵」，或者別的這一類話。因為要使俄國話更加「高尚」，就把所有言語的幾乎一半，都從會話里逐出了，人就只好常常到法國話里去找逃路。這就成了完全兩樣的事情。用起法國話來，則即便比上面所述的還要厲害的詞句，也全不算什麼事。」

#### ——死魂靈第八章

「從他們那里，先就聽不到合式的俄國話。他們用德國話，法國話，英國話和你應酬，多到令人情願退避，連說話的樣子也拚命的學來頭存本色。說法國話要用鼻音，或者發吼，說英國話呢，像一隻鳥兒還不算到家，再得裝出一副真像鳥兒的臉相，而且還要嗤笑那不會學這種樣的人。他們所惟一竭力避忌的，是一切俄國話——至多，也不過在鄉下造一座俄國式的別墅。這樣的是上流的讀者，以及一切自以為上流的讀者！然而別一面却又有那麼的嚴厲，那麼的要求。他們簡直要最規矩，純粹，高尚的文體來做文章——一句話，是要俄國話自己圓熟完備，從雲端里掉了下來，正落在他們的舌頭上，只要一張口，教跑出外面去就好了。」

——同上

6. 甯可餓死，不願發表未加思考的作品

偉大作家論寫作

五五

「我甯可因飢餓而死，不願發表那沒有分別的，不加思考的作品。不要譴責我……」

——給謝惟略夫的信

「現在都感到拿遲緩，懶惰來責備那樣的藝術家——好像一個賣力者，把自己的全部生活裝進工作里面，甚至忘記在世界上除了工作還有沒有什麼快樂存在的藝術家，是妄誕的了。」

——論歷史畫家伊凡諾夫

「每一個句子，我都是用思索，用很久的考量得到的。別的作家一點不費什麼地在一分鐘內就把它換了另一個句子，在我是一樁困難的工作。」

——給檢查官尼基勤克的信

### 7. 那些加於自己的諷刺和嘲笑也是需要的

「你憤怒是沒有用處的。就拿在死魂靈上面的一些攻擊底過度的話調說，這也有它好的一方面。有時候倒需要有反對自己的憤怒。誰熱中於美麗，他就看不見缺點，而且失去了一切。但誰若被激怒，那就是說別人努力地在我們身上挖掘一切的污渣，把它那樣明顯地暴露出來，我們便非得看看這污渣是什麼不可。不過很少聽到這種真理；為求它底一個小片，可以宥恕一切的侮辱的聲音，不論它這真理底一個小片，說了些什麼……那些加於我的諷刺和嘲笑，對於我是需要者，雖然從第一次起就使我心里很高興。噢，我們是怎樣地需要不斷的指彈和那種侮辱的語調，和那些刺戟的，分骨的嘲笑呵！在我們的靈魂深處，隱藏着多少各種類的微小的無聊的自愛，感傷的醜惡的貪心，所以應該每一分鐘有人叱責我們，弄醒我們，用一切可能的器具打擊我們。一面我們還應該感謝那每分鐘地打擊着我們的手。」

「對我，總是應該比對別的什麼人說得更多，需要指出我的缺點。」  
「請把你的意見告訴我，請你儘量地再嚴格和認真些。你自己知道，我需要這個。」

——給友人的信

### 8. 嚴格地反省

「如果嚴格地正確地研究一下，我在此刻以前所寫的一切都是什麼呵，我覺得，好像我翻着學生底舊時的練習簿，在那里面，這一頁是怠惰和空日子，另一頁則是躁急和潦草。初學者底懦怯的戰慄的手，和頑皮者的大胆的惡習，代替着文字，却抹出一些鈎子，因此，那手是應該挨打的了。」

——給茹考夫斯基的信

「我害怕想起所有我的拙劣的作品。它們在我的眼睛里顯得好像兇惡的原告之類。我底靈魂在請求忘却，永久的忘却。假如有那樣的靈魚出現，它能一下子吃完巡按使，同時還有阿拉別斯基，狄克加近鄉的夜晚底一切的稿本，和所有其他的無物之言，我才真正感謝命運哩。」

——給普洛科包維奇的信

### 9. 天才就是忍耐

「寫作的人像畫家不應該停止畫筆一樣，也是不應該停止筆頭的。隨便他寫什麼，必須每天地寫，的是叫手學會完全服從思想。」

——給F. V. 契媵夫的信

「藝術家底一切的自由和輕快的東西，都是用過分的壓迫而得到，也就是偉大的努力的結果。」

肖像

## 10 至少修改八次！他的寫作過程

「首先需要棄掉一切走到手上的東西，雖然這並不怎麼好，但得下這樣的決心。連那個筆記簿也要忘記。隨後，過一個月，過兩個月，有時也許還要久些，你再拿出你所寫的東西來讀一讀吧，你會發見有很多不對的，很多多餘的，和很多沒有達到的地方。你在空白上做一些訂正和註解，重新拋開那個筆記簿吧。當下次讀它時，仍要在空白上添上新的註解，到那里無處可寫了！就移至遠一點的頁邊。當全部都被寫成這情形時，你便親手來把這些文字膽在另一筆記簿上。這里就給你看到新的光輝，剪裁，補充，詞句底洗鍊。在以前文字中會跳出一些新的字句，這些字句非安置在那里不可，但這些字句不知怎樣却不能起初一下就現身出來。你再放下那個筆記簿吧！你去旅行，去消遣，你什麼也不要做，或者去另寫別的東西。時間一到，就想起拋開的那個筆記簿了。你拿起它，讀一遍，用同樣的方法改一改，當又被塗抹得不堪時，你再親自讀一遍。你到這里會發見隨着文字底堅實，句子底成功和潔淨而來的，是你底手似乎也堅實起來了：於是每個字也更加強硬和堅決了。應該這樣做八次！有些人也許用不着這些次，但有些人也許還得多幾次。我這樣做八次。祇在八次的修改！必須是親手的修改之後，工作才算完全藝術的地了結，才會得到創作的真諦。再多的修改和審查，也會污損工作的。就如畫家們所說，是畫過度了。」

I. N. V. 別耳哥的記錄

「如果在自己周圍的日常現實中不能發現那會完成歷史道路的，人類高尚戲劇的反映，那麼他就絕對沒有資格去拿起劇作家的筆給舞台寫劇的權利。同樣的採取日常生活的現實題材，凡庸的作家却以空虛的，奇特的，無性格的東西運用到悲劇和喜劇中去，只不過引得觀眾狂喜和歡笑吧了。至於天才的作家，相反的，他能拿現實的題材做成高尚的戲劇，使得現實帶着極深刻的意義在大眾面前展開，而觀眾就立刻被自己所認識之光燭照……」

「惟獨天才者纔能以我們周圍發生的事情里面，以及與我們不能分離的平常事件里面，去觀察出一切事物，至於那種稀有的例外事件——就是當把我們引到醜惡中去的，使我們在調和中變為不調和的——像這類的事，那是雖極平凡的人也能用他的兩手去找到的。凡是深刻的有才能的作家，就如鏡子一般，能以同樣的光亮反映出烏暗的雲和明朗的雲，並使它融化在清淨的調和之中。至於平凡人，却要被吞沒於污濁不淨的波中，不能反映出光明，也不能反映出黑暗。」

### ——論劇作家的責任



## 托爾斯泰九則

托爾斯泰 (Lev Tolstoy 1828—1910) 是近代最偉大的人道主義作家。戰爭與和平，安娜·卡列尼娜，是他兩部不朽的巨著。他的藝術論是說明他的藝術主張的專著。和當時頹廢派的論調相反，他第一個站在平民的立場上把文學的價值完全看做一種社會的價值。他最反對唯美主義，以為善與美是衝突的，而他則重視善的價值。他痛恨當時的虛偽的藝術，一般貴族所擁有的藝術，刺激性慾，描寫苦悶，而並不能打動一般平民的真實的情感。但他主張使人接近宗教所指示的理想的那種情感，才是最可感價值的好情感，不免狹隘。

### 1. 真正的藝術品

「真正的藝術品能使享受者的意識里混去自身和藝術家間的區別！不但在自身和藝術家間，並且在自身和所有享受同一藝術品的人間。所以藝術里重要的吸引力和特質，就在於人我之間無所區別而反混在一起。」

### ——藝術論

### 2. 藝術家態度的真實更能增加感染性

「藝術家態度的真實更能增加感染性。只要享受者一覺得藝術家自己被作品感染着，所寫所唱所演都是為着自己，而不為去感動別人，那麼藝術家的心靈狀態就能感染給享受者。反之，如果享受者覺得

作者所寫所唱所演的並不是爲着自己，而只爲着他們，所感的也不是他所願意表現的，那裏反動一起，雖情感極特別，新穎，技術極精巧，却終發生不出什麼印象來。

「只有這個要件——態度的真實——纔能使藝術家感着表現所傳情感的內部需要。這是因爲，如果藝術家是誠實的，他就能表現情感，卻如他所感受的一樣。因爲人各不同，所以情感也各有特色，而藝術家汲取愈深，情感也便愈懇摯，愈誠實。這種誠實能使藝術家找到他所欲傳染的感情之明晰表現。」

——同上

### 3. 勞動人民爲何會不懂「上等人的藝術」

「大多數人民對我們藝術所以够不到的，一方面固在於價值的高貴，他方面也因爲他的內容是傳播無勞動生活條件的人的情感。能使富人階級快樂的東西，決不爲勞動階級所明白，也引不出情感來；所引出的情感，或與聞飽之人所引出的，適相反背。例如名譽，愛國心，戀愛，等情感，是現代藝術的最要性質，在勞動人民，都只能引起他們的迷惑，輕視，或仇恨。……」

「有人說藝術能爲好藝術，而同時可使大多數人不明白，這是絕對不合理的。人能够不愛吃臭腐的乾酪和雞兒，也能不愛吃講究食物的人所愛吃的壞味，但麵包和果子，須爲人所喜歡時才能稱爲好吃的東西。壞的藝術也許衆人不明白，好的藝術却盡人所明白的。……」

「高尚的情感，無論智愚都能明白它。對於了解高尚情感的絕大阻礙，不在於文化和學問的欠缺，而在於偽文化和偽學問。反是那些多學博問，品性污穢，缺乏宗教觀念的人，才不明白高尚的藝術品。好的，大的，普遍的，宗教的藝術，大多數的樸實清潔的勞動人民是都能明白的。藝術所以使人民不明

白的，因為它是好的。反之，因為它是不好的，或簡直不是藝術，所以大多數人不明白它。」

——同上

#### 4. 將來的藝術

「將來的藝術在內容和形式上都比現在所稱的藝術好。將來藝術的內容，只是促人類聯合的情感；它的形式，就是衆人所能達得到的東西。所以將來完善的理想，不是數人所能達到的情感的特殊性，却是它的普遍性。並且不是形式的廣闊，不明和複雜，如現在一般，却是表現的簡單，明瞭，和平易。那時候的藝術才不害人。」

——同上

#### 5. 研究了十五年

「我對於藝術會研究了十五年的工夫。我所說研究十五年的話，並不是說我把這篇東西做到十五年之久，却是說十五年之前，我就開始著關於藝術的書，想着一動手必能順順利利的寫完它，却不料我對於藝術意見那時候還十分不明瞭，所以也想不出什麼使我滿足的好意思來。從此以後，我時常對於藝術有所思想，會動手寫了六七次，却每次寫得許多，便覺得自己功夫還未圓滿，遂以中止下來。現在我總算已把它告成了。」

——同上

#### 6. 民衆的語言是詩歌上最好的調節器

「我改變了我的語言和文體。民衆的語言具有表現詩人所能說的一切的聲音，它是詩歌上最好的調

節節。即使人們要說什麼過分或誇大的話，這種語言也不能容受。不像我們的文學語言般沒有骨幹，可以隨心所欲地受人支配，完全是舞文弄墨的勾當。」

——給斯脫拉卡夫的信

### 7. 言語的天才存在民衆身上

「這些人（民衆），是創造的名手。當我從前和他們，或和這些背了糶袋在我們田野中亂跑的流浪者談話時，我會把爲我是第一次聽到的言辭，爲我們現代文學語言所遺忘，但老是爲若干古老的俄國鄉間所鑄造出來的言辭，詳細記錄下來。……是呵，言語的天才，存在於這等人身上。」

——和保爾·鮑阿伊裏的談話

### 8. 明瞭與質樸

「你可以任意思想，但你作品中每個字，必須爲一個把書籍從印刷所運出的推車夫也能懂得。在一種完全明白與質樸的文字中，決不會寫出壞的東西。」

——給友人的信

### 9. 怎樣才是有價值的作品和作家

「無論那一事業的動機，應當是爲愛人類，不應當是爲愛事業本身。……只有溝通人類的同感，去除人類的隔膜的作品，才是真有價值的作品。只有爲了堅定的信仰而犧牲一切的，才是真有價值的藝術家。」

——給羅曼羅蘭的信

## 高爾基四十二則

高爾基（Maksim Gorky 1868—1936）如所周知，是新時代的第一個偉大作家。他和普式庚，果戈理，托爾斯泰這些人物，是完全可以並肩的。在他的壯麗的用語底通俗性方面，在他的特殊的俄羅斯生活底描寫方面，他是澈底地民族的，同時他是深切地國際的，而且是屬於整個世界的。本書於他的文字選引最多，就為的他距離我們最近，我們可能從他接受的特多。

### 1. 寫作印象的來源

印象，我是從實際生活直接得到的，也從書籍得到。從實際生活得到的印象，好像原料；從書籍得到的印象，就如加工品一般的東西。說得淺顯些，則前者恰如我的面前站着家畜，後者便是放着從家畜剝下來的加過人工的毛皮。我從外國文學，尤其是法國文學里，學得了很多的物事。」

### ——我的文學修養

### 2. 向法國的偉大作家學習

「對於做着作家的我，實在給了深的影響的，是斯丹達爾，巴爾札克，弗羅貝爾這些法國的巨匠。我竭力奉勸我們的新人們多看這些作家的東西。他們實在是天稟的藝術家，形式方面的巨匠。……」

「在巴爾札克的敘皮里，看到銀行家的邸宅中的晚餐會那一段的時候，我完全驚服了。二十多個人們同時在這裏談天，但却以許多形態，寫得好像我親身聽見。重要的是——我不但聽見，還目觀了各人

在怎樣的談天。來賓們的相貌，巴爾札克是沒有描寫的，但我却看見了人的眼睛，微笑和姿勢。

「我總是敷衍着從巴爾札克起，以至一切法國人的用會話來描寫人物的巧妙，把所描寫的人物的會話，寫得活潑潑地好像耳聞一般的手段，以及那對話的完全。巴爾札克的作品中，總好像有些用油畫顏料畫了出來的處所。……」

「我要勸年青的作家們——爲了要從原文來看巨匠們的作品，從他們學習言語的巧妙，應該研究法國話。」

同上

### 3. 和歌諺俚語多多接近

「藝術家——是自己的國度，自己的階級的耳朵，的眼睛，的心臟。他是時代的聲音。他對於過去知道得愈多，就愈加能够多懂得現在，愈加感覺得現在的複雜的鬥爭，和那任務的廣和深的。必須知道國民的歷史，那社會的，政治的思想。這思想，有許多都被表現在童話，口碑，傳說，俚語中。而俚語尤其明白地，整個地，表現着人民大眾的思想。年青的作家們，倘和這些材料相親近，是極其有益的。不但由此學好了言語的節省，會話的簡潔和寫實性，還能够知道民衆中的大多數的農民的思想。」

同上

### 4. 藝術上的虛構，人物的生物學上的意志

「計劃從來沒有做過。計劃是在工作過程中自己造成的。我以為不能暗地里告訴主人公叫他該如何作的。他們每一個都有自己的生物學上的意志。這些品質是作者將它們由實際里取來的。是自己的材料。」



，是半製造品。然後他去製造他們，用自己的經驗的力量，自己的知識去琢磨他，去替他們說盡他們所未說完的話，去替他們完成他們所未完成，而按着他們的天資的力量，應該完成的行爲。這兒，是「虛構」的地方——藝術的創作。它的完成是仗着作者嚴格的按着自己的主人公的本性去說完要說的話，做完應做的事。」

——我的創作經驗

### 5. 怎樣創造典型，典型的意義

「在言語創造的藝術——創造種種性格或典型的藝術上，想像與直觀，「空想」等是必要的。文學家描寫他所知道的一個小商人，官吏，勞動者而縱然能稍成功地特別作出了一個人的照片，但假如這是不含有社會的，教訓的意義，而單不過是一幅照片的話，則這作品在我們對人類與生活的認識之擴大及深化上，將不會有什麼貢獻的。」

「但是假如作家能夠從二十個，五十個，或幾百個小商人，官吏，勞動者等類的各種人中，各抽出最性格的階層的特徵，習慣，趣味，身姿，信仰，動作，言語等等，能夠將他們再現及綜合於一個小商人，官吏，勞動者中的話，則作家可算由此創造了一個典型——而這也就是藝術了。觀察之寬廣，及生活經驗之豐富等，以一種優越的力量，使藝術家之對事實的個人的態度及其主觀武裝起來的事，是決不稀少……」

「多數主人公們的有性格的姿態被抽象，被分解，此種諸特徵又從其中被具體化出來——而以一個主人公……的形象來普遍化出來。各個商人，貴族，農民中所有的最自然的特徵被分解而普遍化於一個商

人，貴族，農民之中，這樣，文學的典型便出來了。……

「那些人（指文學的典型人物），實際上並不會有。所有過而現在也還有的，乃是與他們相似的更渺小的沒有那樣完全的人物們。恰像城堡或鐘樓是從一塊一塊的磚石做出來的一樣，言語的藝術家們，從這些渺小的人物中間，把人的普遍化出來的典型——活活的典型，「想像」出來了。」

——給青年作家

「雖是「無名字」的藝術，也還是依照着抽出各種社會底集團的性格上的特徵來，而將這在一個人的人格之中，加以具體化，一般化的法則。如果藝術家嚴守着這法則，便足為藝術家的創造典型之功。許多巨匠們，都依照着這法則，創造了主角的典型。要創造這典型底的人物的肖像，只有具備了很發達的觀察眼，學習而又學習之後，再是學習的時候，這才辦得到。倘使缺少正確的知識，猜測就起來了。而十個猜測里，是會生出九個錯誤來的。」

——我的文學修養

「主人公的性格是由好多個別的特點作成的，這些特點是從他的社會的羣體中，他的行列中各色各樣的人物里取來的。為着要近於正確的去描寫一幅工人，神甫，小商人的肖像，必須好好仔細去寫其他的千百個神甫，小商人，工人。」

——我的創作經驗

6. 典型——「社會性的個人」與「生理的個人」之統一

「你底父親底處理方法，和別的許多青年作家所做的一樣，是膚淺的。所謂父親是「社會性的個人」

偉大作家論寫作

六七

「這『社會性的個人』只有根據那在生活的習慣風俗及其他底基礎上形成的理性，纔能和兒子區別出來。依我想來，當做一個典型的父親，已經不應該當做單純的社會性的個人看，還應當做生理的個人，更細心，更深入地來觀察。縱使父親大學畢業了，讀了許多好書，但大體上，幾世紀以來的祖先們底社會經驗，還是支配着這位父親底一切知識，而人間社會中的這幾世紀以來的經驗，必定會發生一定的生理學的影響。這里，我不是說遺傳，而是說某種更深刻更保守的東西，這種東西隱匿在理性底深處，而使父子在生理上互相不可瞭解。

「當做文學典型的父親，應該深深地自信，自己是保衛幾世紀間造成的生活法則的。這法則對於他，是生理上所必要的。猶如水對於魚，泥土對於蚯蚓一樣。還有，這父親應該感覺到：兒子底革命底意志，是爲着推翻及消滅他住慣了的，沒有就不能生活的地盤，氛圍氣，及由最大以至最小的一切而發生的。」

——給某青年作家

### 7. 發見並指摘出主人公應有的特點

「作家必須正確地將自己底主人公當做活的人來觀察。作家須從各人物底當中，發見並指摘出講話，行爲，形姿，相貌，微笑，眼動等底性格的獨創的特殊性，而強調起來，這時，他的主人公們才會活潑，這樣，作家才能使自己所表現的東西，明白地在讀者底眼和耳里留下印象，而完全沒有同樣的人物。人，無論外表或內心，都有某種特異的東西。」

——給兩位青年作家的公開信

## 8. 人物為什麼不能活起來

「這短篇是失敗的，因為作品中諸人物底處理是粗糙而乾燥無味的。他們沒有臉孔，沒有眼睛，也沒有表情。……這缺點，是由你對於『事實』的偏愛而來的。……實際的自然主義的表現手法，即使在岡果爾兄弟一般優秀的自然主義作家底場合，也只能正確而細地敘述許多事件和情景，而將活的人表現得非常貧弱而乏力。」

「岡果爾兄弟：只精細然而曖昧地敘述着種種人間底『苦惱的歷史』，或是失去了社會的典型意義的偶然事實。你也和他們同樣，對主人公底事件當做部分的偶然的事件看待，而以報告式的冷淡來對付它。就因為這冷淡，以致你短篇里全部人物都沒有話。」

——給某青年作家

## 9. 階級特性與個人特性

「我們不能把現在的一般人簡易化，必須明確地提示他底內部的混亂和分散，他那一切的感情與理性的矛盾。在表現的各個人之中，於階級的共通的特性之外，還必須看出在他是特徵的，而結局則是決定他底社會的行為底個人特性。」

「階級特性在一般作家中總把它弄得非常外部的，表面的，不能深入人類的內部。它不是沈！它是極內部的，局於腦神經的生理學的。真誠的作家的任務，是在有藝術地說得力的形象之上組成作品，且深切地使觀衆感動，而再教育他們，到達藝術的真實。僅僅附屬以階級的特性，還是難以把握活生生的，完全的人，還是不能描寫出藝術地形成的性格。」

「人類是各方面的。但各種氣質，不能完全地決定一種性格。這理由就在於許多場合，人能秉有不相融和的氣質，極其明白地暴露了他的兩重性——兩重人格。這是日常可見的事實。作者在此便有捉住這些性質中任何一種，深入而擴大之，加以尖銳而明確，在主要與決定的事物中創造出作品中人物的性格的權利。所謂性格的創造，正是指此種工作。」

——節論戲劇

10 不要說教，結論讓讀者去下

「不可將主人公們和作者自己混在一起。再？『我』雖面對着讀者，但不可使讀者聽說教。對於做讀者的我，只要給了優美，正確，明確的形象就好了，結論讓我自己來下。心理活動——是有一條正確的徑的，沙西亞可以打守門者，還是可以相信的，但是他沒有聽你告訴他，而自己這樣地給生命下定義，這是我所不能相信的。」

——給斯洛鳩斯基

11 作家必須瞭解生活的一切細流

「作家必須了解一切——生活底一切的川流，川流底一切的細流；現實底一切的矛盾，現實底悲劇，英雄主義與卑俗性，虛偽和真實。現實底現象無論覺得怎樣微小，怎樣無意義，作家也必須了解，它是崩潰的舊世界底破片，或是新世界底嫩芽。」

——給兩位青年作家的公開信

12 試寫你底日常生活

「試寫你的日常生活——你怎樣醒轉來，到什麼地方去，看見什麼，怎樣就寢，以及這類瑣細滑稽的，憂鬱的，一切小的——一切——對於你底夢中的生活，對於你的要求的一切，有着怎樣的關係。單純的東西是最困難而重要的——請記憶着這點而寫作。」

——給馬克西莫夫

### 13 沉透到生活的底層去

「不可以單做抒情詩人——不可以將自己底精神禁閉在你自己所造成的圍欄里。」

「拿出要做幽默家，敘事詩人，諷刺詩人，以及十分愉快的人的精神來！請攝取一切，而將一切給予生活和人們！」

「現在，大部分詩人似乎處在生活之外，生活底渾沌之外，而完全住在無人的荒地上。這當然比生活在現實底渾沌中容易而愉快，但是，這樣都等於掠奪自己！」

「不可以做魯賓孫！生活，叫喊，笑，罵，愛，都是必要的。探究尚未發見的東西——新的語言，音韻，形象，畫面，也是必要的。詩人不僅是自己靈魂底乳母，實際是世界的音響。是這樣的。」

——給阿夫米安

### 14 把地方性的世態風俗弄做世界性的

「須將地方性的世態風俗弄做世界性的，就是要表現得使做讀者的我，能够好好地窺見人類底一般的世態風俗，這是非常重要的。」

「我們作家，到底對什麼是常常痛心焦慮着的呢？我們一方面雖然要『你真是唯一的人』，但另一



方面，不是也希望向世界宣說——你底悲哀，苦惱，希望，慾念之類，無論到世界上的什麼地方去也都是同樣的麼？」

——給格來賓西特可夫

### 15 風景畫之外，還有風俗畫

「你底詩內容貧乏而單調。你太沉浸在風景畫里面了——這你是不好的。因為所謂詩人，就是『反響』，詩人必須響應一切的聲音。一切生活底呼喊。對於生活的興趣，更擴大起來就好了。不可忘記，除風景畫之外，還有風俗畫」。

——給茲波夫斯基

### 16 詩不應由「理智」來

「你底詩大部分，像現代詩底大部分一樣，是由『智性』而來，由『文學』而來——對不起得很，是由『流行』產生的。」

「真正的詩——往往是心底詩，往往是心底歌，即使略有一點哲學性，但是總以專講道理的東西為羞恥。：詩，必須盡可能地和文學及教授法等等不發生關係——必須和『理智』分離。」

——給亞倫斯·加凱爾

### 17 藝術的說服力，在於作者經驗之結合一致

「作家底工作究竟是什麼呢？作家須各式各樣地想像自己底觀察和印象，思想和生活經驗等，爾將它們裝進各種的形象，情景，和性格里去。作家底作品要能够相當強烈地打動讀者底心胸，除非作家所

描寫的一切——情景，象形，性格等等，能歷歷地浮現在讀者眼前，使讀者也罷，讀者也能夠各式各樣地去想像它們，而以讀者自己底經驗，印象，及知識底蓄積，去補充和增加。由作者經驗和讀者經驗底結合一致，能夠生產藝術的真實——言語藝術底特殊的說服力。而文學對於人們的影響力，也可以由這點來說明，

——給兩位青年作家的公開信

18 短篇小說的條件：鮮明，活潑，正確。

「短篇小說必需這些條件：鮮明地描寫事件底環境，活潑地表現作品中的事物，選擇正確而生動的用語。」

「短篇小說，一切必須寫得像隱現在讀者眼前一般。畫家生動地浮彫地描寫人物和事物，要畫得像現在就要從畫面里跳出來一般。小孩子却不懂遠近法，只畫出事物底平板的輪廓和外表的素描，這就是二種畫的差別。」

——給某青年作家

19 不可從事力還不及的重大主題

「急於要一躍而獲得這名譽，於是撲向這類重大的，有着深遠的生活意義的主題。可是，這樣的主題不適合於你們當中大部分人底能力；因此，你們用無聊的，缺乏精神的，或者只稍稍想了一下的語言底碎屑，來擾亂，歪曲，毀損它。」

——給某青年作家

20 青年作家爲什麼進步遲緩

「現代底青年文學者，大抵都用功不足，因此進步遲緩。他們當中的一個這樣說：『自己要寫東西，就不該人底東西了』。這是真實情形吧。第一次作品底成就並不壞，但第二次的却比這壞，第三次的更糟。這樣的作家，非常之多。」

——給某青年作家

21 真實和現實的關係及其不同

「藝術文學並不是從屬於現實底部分的事實的。而是比現實底部分的事實更高級的。文學的真實並不是脫離現實的，而是和它緊密地聯結着。……不過，文學的真實——是從同類的許多事實中提出來的精粹，這是典型化了了的。而且，只有正確地將現實中反覆的全現象反映在一個現象上的時候，總能產生真實的藝術作品。」

「藝術家創造藝術的真理，像蜜蜂採蜜一樣，蜜蜂是從各種花果里一點點地採集最必要的分子的。」

——給某青年作家

22 語言的本質

「語言是原始共產社會的人民中互相瞭解和通往的一個原因。此外，它在人們中間激勵着他們，使他們因自己的工作成果而驕傲與愉快，同時還逐漸增加他們的勞動生產力。」

——藝術本質的地是戰鬥

## 23 文學的語言和民衆的語言

「不要忘記了言語是由民衆所創造。將言語分爲文學的和民衆的兩種，只不過是毛胚的言語和由藝術家加過工的言語的區別。分明地懂得了這點的，是普式庚。他是指示了應該怎樣地在民衆的言語這一種材料上加工的第一個。」

——我的文學修養

## 24 文學的語言要在口頭語中揚棄些什麼

「古典作家們，用這樣的語言（指明白正確經過選擇後的語言）寫作，數百年來，把它日臻完善了。像這種語言，才真正是文學的語言。這種語言是從勤勞大眾口頭上採取來的，但和它最初的來源，已經換了面目。因爲這是作敘述的描寫，從口頭的原素中，捨棄了一切偶然的，一時的，不確實的，紊亂的，發音學上歪曲了的東西，和根本的「精神」——即和一般民族語構造不一致的部分。」

「不消說，口頭語在文學者描寫人物的對話中，還依然保留着；但這只要使描寫的人物更造型化浮彫化表明特徵，要使人物的顯得更靈活，才有需要，而在僅少的量上保留吧了。」

——和青年們談話

## 25 語言的正確，簡單，明瞭

「一切語言，都由於行動和勞動產生出來的。所以語言是事物底骨，底筋，底神經，底皮膚。從而，爲要正確明瞭地表現人類創造事實的過程，和事實影響人類的過程，語言底正確，簡單，和明瞭，是絕對必要的。」

——文藝放談

「文學的作品，爲值得藝術之名，須賦予作品以完全的語言底形式。賦予這種形式於故事或小說的東西，就是不加粉飾的，正確的，明澈的，簡約的語言。」

——關於創作技術

「從語言的拉級中廓清文學，爲此發動無情的鬥爭是必要的。還有，爲了語言的單純明瞭性，爲了簡單的技術而鬥爭也是必要的。沒有這，不會有透澈的意識形態。」

——給綏拉菲摩維支的公開信

26 必須養成有選擇最正確最明晰語言的能力

「作爲力的作用的真的語言的美，是由於形成作品底情景，性格，思想的每一語言底正確，明瞭，音樂性等所創造的。作家——藝術家必須有那廣知着無限豐富的我們底語彙底寶庫，而從中選擇最正確最明晰的强有力的語言的能力。只有依着在字里行間把我們語言底正確化——適合語言底意義——良好地配置，調和，綴合，才能形象化地完成作者底思想，賦予鮮明的情景，把作者所描寫的人們，在讀者之前，浮現着他所親眼看到人們的活的姿態。」

——關於社會主義的現實主義

27 不應該用方言寫作

「我國，在各縣或各郡里，還有各自的方言，各自的語言。但是，文學家却應該用俄文寫作品，而不應該用伏爾加市方言，或用反語寫。你們是爲着龐大的多樣的國人們寫作的，因此你們應該將下述的

簡單的真理當做自己的所有物——什麼也不指教人的書籍是不能存在的。這應該知道另一真理——爲着人們更快更好地互相理解，必須說同樣的語言。」

——給某青年作家

### 28 方言和鄉村語言不成爲獨創的語言形體

「你將方言和鄉村語言當做獨創的語言形體，然而事實上你所表現的材料，只告訴我——豐富寶貴的俄羅斯語，生動正確的俄羅斯語，是被歪曲，被卑俗化了……」

「我也讀着許多工農通訊員，新作家和學生們底信，因此，我得到了這樣的感想——俄羅斯底口語被歪曲，被卑俗化了。它那準確的形式充滿了方言，吞下了弱小民族及其他底語彙而膨脹了起來，口語底生動正確及準確的程度更少了，反之，却更囉嗦，拖沓了……」

「你太急於假定和確認那自以爲是語言創造的成分。你將口語底純外表的豐富化，當做口語底創造。我國有產層中有許多人說國話，但這決不是將他們造成爲更文明的人……」

「如果我們將語彙機械的豐富化底過程，當做一種切合新思想新感情的新語言底創造過程，那麼結果我們會因此使工農通訊員和青年作家得到這樣的思想：這些人們（使語彙機械地豐富化的人們）是語言材料十分豐富，並非常正當地「執行着語言底創造」的。這思想是不正確而有害的。」

——給某青年作家

### 29 應否向古典作品學習？

「不特應從它裏學習，連對於敵人——假如那是聰明的敵人的話——也應當去學習。學習這件事，



並不是模倣什麼的意思，而是把工匠性的手法獲爲自己有的意思。獲得工作的手法這事，決不是指使手法固定。而一生拖帶起去，這只是說開始工作吧，那麼工作自然會教你的。：假如學習只止於模倣，則我們就不會有科學和技術，而文學也將不會達到現在的完全性。在恐怕學習古典的當中，簡直有一種滑稽的東西存在，那恰像恐怕古典會抓住研究者的腳往坟墓中拖，而戰戰兢兢的一樣。」

——年輕的文學，報告文學及其他

### 3) 黑暗和陰慘也是值得寫的

「記起野蠻的俄國生活里的這些鉛似的醜惡，我有時候這樣問自己：值得說起這些事情麼？而重新深信地回答自己：值得的！因爲這是活着的卑劣的真實，它到今天還沒有斷氣。這樣的真實，必須徹底地知道，爲得要把它從自己的記憶里，從人的心靈里，從我們這艱苦的可怕的的全部生活里，連根拔起。」

——兒童時代

### 3) 文學上形式主義的本質

「文學上過分的裝飾和細膩，必然走到使事實和形態的意義曖昧。：形式主義是一種手法，是一種文學的風格，常用來掩飾精神的空虛和貧乏。用形式主義，在害怕簡潔的，顯明的，有時粗魯的詞句，怕對這種詞句負責才採用的。有些作家利用形式主義，作爲掩蔽自己思想的工具，要使他們對現實的醜惡仇恨的關係，要使他們曲解事實現象的意義的企圖，不致立刻顯露。然而這已經不是屬於詞句的藝術，而是欺詐的藝術了。」



源泉……一個人不應當輕易爲一己而犧牲，更不應當使一般人都相信有天才的人，是只能爲舊世界的惡勢力而犧牲，決不能這樣做的」。

——論文學及其他

### 35 批評家的墮落

「我們青年批評家的底論文，那種抽象的，無內容無生命的枯燥的語言，唯名論和煩瑣哲學的饒舌，真令人吃驚，在這些論文，既值不著活潑的肉體，又聽不到歷史底強有力的語言，也沒有事實底解明。他們底論文，是多餘地堆着哲學底術語，既難懂，又無聊」。

——文藝放談

### 36 批評家必須比讀者和作者更有才能

「批評家有引起讀者注意的權利，必須比讀者有才能，比作家們更了解本國底歷史，本國民衆底生活方式——通常，在文學上比作家站在更高的地位……」

「你底批評往往是含糊的，曖昧的，而且缺乏讀者應當向批評家要求的那種價值。——即缺乏歷史及後國文學——它的傳統的知識；同時缺乏手段去好好地表現：這些傳統力過去和現在怎樣因社會情勢而變化？這類變化怎樣是適當？不自然的現象隱藏在什麼地方？現代文學中，什麼是於社會國民有害的，什麼是有益的？……這一切」。

——給里伏夫，羅加契夫斯基

「將文學當做消閒的副業看待，是粗魯的，也是卑劣的。爲上帝服務——這不能叫做職業，因爲這是需要信仰與愛的。況且文學是爲創造上帝的人類服務！」

「所以，如果——非勞動者們爲着僅有的工資而加入文學底領域，那麼，將來只會成爲生意經的低級的卑劣文人，這是可以斷言的」。

——給沙哈洛夫

38 才能是從對於工作的熱情中成長起來的

「對於文藝工作的熱意，或對於讀者的尊敬，你如果缺乏這兩個條件，那麼你要寫作熟練是不可能的。因此，你也不能在語言藝術底部門里做個有望的工作者。」

「才能是從對於工作的熱情中成長起來的。極端地說來，甚至可以說，所謂才能，本質上不過是對於顧客向麵包舖要求對顧客的尊敬。如果麵包師適度調和了麵粉，而由手裏的髒東西或灰塵混進了麵粉，那麼可說這麵包師沒有考慮到吃麵包的人們。或者那麵包店信是把顧客看做比自己低賤的下等人；否則，他就是無賴……讀者是剛加入生活舞台的青年，對於他，書籍不是遊戲，而是擴大關於生活，關於人的知識的武器」。

——給某青年作家

39 不可對工作太自信

「這作品，澈頭澈尾地寫得太急，太草率。對於工作太自信的職員底態度，最不可表現出來。這樣的作家和職員，在地方上是非常多的……他們不多病態地富有自愛心，不能接受批評，沒有用功的能

力。他們似乎自以為已經是什麼都懂，什麼都能的。可是，却缺乏着最重要的對於工作的「愛」。文學工作對於他們，只是職業的手段，只是副業。只有這樣的文學者，才會平靜作出……混亂文句」。

——給某青年作家

#### 40 不要慨嘆生活底痛苦，人必須尊敬自己

「不要將你底全部注意單停留在自己身上，不要單寫你自己底生活和思想。幾萬的人們像你一樣，甚或生活在比你壞許多的狀態中。請記住這點：請努力尋找一切勞動者所共這思想，感情，和憧憬，并努力簡潔，強力而單純地描寫它們！」

「不要慨嘆生活底痛苦！——慨嘆是弱者。但是却必須為着尊敬自己的人，要求承認有自由勞動和自由的生活的人權。」

「要求雖然要求，但是不依賴，不訴苦，不嘆息；因為這是失去了要求的權利，而乞憐的乞丐的事。」

「人必須尊敬自己，必須帶着誇耀向一切人說：我是像你一樣的人。我一切是和你平等的。我像你一樣有好好地生活一生的權利」。

——給拉托文

#### 41 要對人生採取最積極的態度

「將自己所受的傷痕對世間公開出來，而公然地搔弄它，自己排擠血膿，對人們表示勇敢，這是許多人所做的把戲，尤其是那有害的天才，我們的杜斯退益夫斯基更會以最討厭的方式幹過這把戲——然

而，這却是醜惡的事，也當然是散佈着毒害的事……

「我從世間接受的東西是更偉大的。因此，我沒有對它——世間——報仇的任何理由。而且——將自己底討厭的創傷暴露出來，使別人發生厭惡的心情，或是鑄出金屬的聲響，而震動別人底耳朵！這到底有什麼必要呢」……

「我相信，自己畢生對於人生，對人們採取積極的態度，是必要的。這場合，我就稱做狂信者也是可以的。然而，許多受異端者，虛無主義者伊凡，加拉馬佐夫式的濫調底迷惑着的人們，却交談着關於世間是「冷酷的」，「無意義的」，對於世間，「應該採取否定的態度」等極低級的議論。如東我做了縣知事，則我寧可不將革命家之類處絞罪，而打算吊起這類「否定態度的人」們底頭。因為玩弄這種無用的詭辯的異端者們，對於我國倒比帶有黑死病菌的老鼠更有害」。

——給安特列夫

#### 以神聖的嚴肅來對待文學

「以那神聖潔淨的工作所必然需要的神聖的嚴肅，來對待文學」。

——給斯爾格捷夫



## 孔子九則

孔子、名丘、字仲尼、魯人、(551-479 B.C.)。我國古代最有勢力的哲學家，教育家，和文學家。相傳詩經由他刪定。現在研究他的思想，以論語中所講的最可靠，也最重要。論語中有些論到「文」或「文學」的地方，其實是指博學而言，不是指的純文學。

1. 詩經的成功在於感情思想的真實

「詩三百，一言以蔽之，曰：思無邪」。

——論語爲政

2. 藝術是完美人生的開始

「興於詩，立於禮，成於樂」。

——論語泰伯

3. 詩有感發、觀察、組織、發洩等的社會作用

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

——論語陽貨

4. 讀詩的目的在求達觀

「誦詩三百，授之以政，不達；使於四方，不能專對；雖多，亦奚以爲？」

——論語子路

5. 脫離了藝術是會蠢笨的

「子謂伯魚曰：女爲周南召南矣乎？人而不爲周南召南，其猶正牆面而立也！」

——論語陽貨

6. 詩教人說適當的話

「不學詩，無以言。」

——論語季氏

7. 感情思想要真實，表現要巧妙

「情欲信，辭欲巧。」

——禮記表記引孔子語

8. 表現得不好，影響不能久遠

「志有之：言以足志，文以足言；不言，誰知其志！言之無文，行而不遠。」

——左傳襄公二十五年引孔子語

9. 內容與形式的諧和並重

「質勝文則野，文勝質則史，文質彬彬，然後君子。」

——論語雍也

## 孟子五則

孟子，名軻，字子輿，鄒人，（372-290 B.C.）。我國古代大哲學家，大批評家之一，其勢力僅次於孔子，在儒家爲「亞聖」。現在研究他的思想，以孟子一書爲主。他的養氣說雖不是論文的見解，但及於後世文學批評的影響却很大。

### 1. 藝術需要適度的誇張

「咸丘蒙曰：『舜之不臣堯，則吾既得聞命矣，詩云：普天之下，莫非王土；率土之濱，莫非王臣。而舜既爲天子矣，敢問瞽瞍之非臣，如何？』」曰：「是詩也，非是之謂也，勞於王事而不得養父母也。——曰：此莫非王事，我獨賢勞也。故說詩者不以文害辭，不以辭害志，以意逆志，是爲得之。如以辭而已矣，雲漢之詩曰：周餘黎民，靡有孑遺。信斯言也，是周無遺民也。」」

——孟子萬章

### 2. 主觀的體會亦是瞭解作品的一法

「公孫丑問曰：『告子曰：小弁，小人之詩也。』孟子曰：『何以言之？』曰：『怨。』曰：『固哉高叟之爲詩也！有人於此：越人關弓而射之，則已談笑而道之；無他，疏之也。其兄關弓而射之，則已垂涕泣而道之，無他，戚之也。小弁之怨，親親也；親親，仁也。固矣夫高叟之爲詩也！』曰：『凱風何以不怨？』曰：『凱風，親之過小者也；小弁，親之過大者也。親之過大而不怨，是愈疏也；親之過

小而怨，是不可磯也。愈疏，不孝也；不可磯，亦不孝也。」

——孟子告子

3. 從論世以瞭解作者

「以友天下之善士爲未足，又尚論古之人。頌其詩，讀其書，不知其人可乎？是以論其世也。」是  
尙友也」。

——孟子萬章

4. 從文辭以瞭解作者

「詭辭知其所蔽，淫辭知其所陷，邪辭知其所離，遁辭知其所窮」。

——孟子公孫丑

5. 虛偽造成墜落

「行有不慊於心，則餒矣」。

——同上

## 莊子七則

莊子，名周，字子休，宋人，（369—286 B.C.）。我國古代大哲學家之一，在道家與老子並稱。思想文字，都超曠恍認，莊子一書；自來並被認為文藝習作的範本，道家視文學本為贅疣，為陳述，為糟粕，但如由道家思想及於文學批評的影響言，則反是幫助了文學的發展。引在本書的莊子的幾段寓言，後世各派批評家都常引用，或加融會，就作為批評的根據。

### 1. 深刻認識與豐富經驗造成熟練技術

「庖丁為文惠君解牛，手之所觸，肩之所倚，足之所履，膝之所踣，砉然騞然，奏刀騞然，莫不中音，合於桑林之舞，乃中經綸之會。文惠君曰：「誰，善哉，技蓋至此乎？」庖丁釋刀對曰：「臣之所好者，道也，進乎技矣。始臣之解牛之時，所見無非牛者，三年之後，未嘗見全牛也。方今之時，臣以神遇，而不以目視，官知止而神欲行，依乎天理，批大卻，道大窾，因其固然；技經肯綮之未嘗，而況大軋乎？良庖歲更刀，割也；族庖月更刀，折也；今臣之刀十九年矣，所解數千牛矣，而刀刃若新發於矧。彼節者有間，而刀刃者無厚，以無厚入有間，恢恢乎，其於遊刃，必有餘地矣，是以十九年而刀刃若新發於矧。雖然，每至於族，吾見其難為，怵然為戒，視為止，行為遲，動刀甚微，謫然已解，如土委地，操刀而立，為之四顧，為之躊躇滿志，善刀而藏之。」文惠君曰：「善哉，吾聞庖丁之言，得養生焉。」

### 3. 精神貫注，以達於神妙之境

「梓慶削木爲鐻，鐻成，見者驚猶鬼神，魯侯見而問焉，曰：『子有何術以爲焉？』對曰：『臣工人，何術之有？雖然，有一焉：臣將爲鐻，未嘗敢以耗氣也，必齋以靜心；齋三日，而不敢懷慶賞得祿；齋五日，不敢懷非譽巧拙；齋七日，輒然忘吾有四肢形體也。當是時也，無公朝，其巧專而外骨消，然後入山林，觀天性。形軀至矣，然後見成鐻，然後加手焉。不然則已。則以天合天，器之所以疑神者，其是與？』」

——莊子達生篇

### 3. 親自經歷過的才成眞知識

「桓公讀書於堂上，輪扁斲輪於堂下，釋椎鑿而上，問桓公曰：『敢問公之所讀者何言邪？』公曰：『聖人之言也。』曰：『聖人在乎？』曰：『已死矣。』曰：『然則君之所讀者，古人之糟粕已夫！』桓公曰：『寡人讀書，輪人安得議乎？有說則可，無說則死！』輪扁曰：『臣也，以臣之事觀之：斲輪徐則甘而不固，疾則苦而不入，不徐不疾，得之於手，而應於心，口不能言，有數存焉於其間，臣不能以喻臣之子，臣之子亦不能受之於臣，是以行年七十而老斲輪。古之人與其不可傳也，死矣，然則君之所讀者，古人之糟粕已夫！』」

——莊子天道篇

### 4. 不精不誠，不能動人

「眞者，精誠之至也，不精不誠，不能動人，故強哭者雖悲不哀，強怒者雖嚴不威，強樂者雖笑不



和。眞悲無聲而哀，眞怒未發而成，眞親未笑而和。眞在內者，神動於外，是所以貴眞也。……眞者，所以受於天也；自然不可易也。」

——莊子漁父篇

5. 眞正的藝術家是內足的

「宋元君將畫圖，衆史皆至，受揖而立，舐筆和墨，在外者半。有一史後至者，僂僂然不趨，受揖不立，因之舍。公使人視之，則解衣般礴，贏。君曰：「可矣，是眞畫者也。」」

——莊子田子方篇

6. 移情作用

「莊子與惠子遊於濠梁之上。莊子曰：「儻魚出遊從容，是魚之樂也。」惠子曰：「子非魚，安知魚之樂？」莊子曰：「子非我，安知我不知魚之樂？」惠子曰：「我非子，固不知子矣；子固非魚矣，子之不知魚樂全矣。」莊子曰：「請循其本：子曰汝安知魚樂云者，既已知吾知之而問我，我知之濠上也。」」

——莊子秋水篇

7. 自然樸素爲至美

「樸而聖，動而王，無爲也而尊，樸素而天下莫能與之爭美。」

——莊子天道篇

## 曹丕二則

曹丕，字子桓，沛國譙人，（187—226 A. D.），曹操的兒子，也就是歷史上的魏文帝。我國純文學，到魏晉才進至自覺的時期。專門論文之作，也在這時才有發端。他的典論論文，就是先鋒之作。子桓本人作品雖不多，亦成大家，論文所論，在我國文學批評史上，極占重要。

### 1. 文章爲經國之大業

「蓋文章經國之大業，不朽之盛事，年壽有時而盡，榮樂止乎其身。二者必至之常期，未若文章之無窮。是以古之作者，寄身於翰墨，見意於篇籍，不假良史之辭，不託飛馳之勢，而聲名自傳於後。故西伯幽而演易，禹且顯而制禮，不以隱約而忽務，不以康樂而加思。」

——典論論文

### 2. 文人不自見其短，所以相輕

「傅毅之於班固，伯仲之間耳，而固小之；與弟超書曰：『武仲以能屬文，爲蘭台令史，下筆不能自休。』夫人善於自見，而文非一體，鮮能備善；是以各以所長，相輕所短。里語曰：『家有弊帚，享之千金。』，斯不自見之患也。」

——同上

## 曹植二則

曹植，字子建，（192—232），丕之弟，封陳思王，建安七子的領袖，偉大的詩人。他的與楊德祖書等文，和典論論文同爲我國專門論文的開風氣之作。

## 1. 接受別人的批評，隨時改正

「世人著述不能無病，僕常好入譏彈其文，有不善者應時改定。昔丁敬禮常作小文，使僕潤飾之。僕自以才不過若人，辭不爲也。敬禮謂僕：『卿何所疑難，文之佳惡，吾自得之，後世誰相知定吾文者耶？』吾常歎此達言，以爲美談。昔尼父之文辭，與人逐流，至於制春秋，游夏之徒，乃不能措一辭。過此而言不病者，吾未之見也。」

——與楊德祖書

## 2. 就才性所近努力

「以孔璋之才不閑於辭賦，而多自謂能與司馬長卿同風，譬畫虎不成反爲狗者也。」

——同上

## 李白二則

李白，字太白，蜀郡人，（701—762）中國最偉大，最膾炙人口的詩人之一。他在六朝綺麗之後，竭力以復元古之清眞自任，論詩崇尚自然，欲棄格律，實欲以浪漫的作風，改革古典的頽風。有李太白集。

### 1. 綺麗不足珍

「自從建安來，綺麗不足珍，聖代復元古，垂衣貴清眞。」

——古風首章

### 2. 反對摹擬，反對爲聲律所拘束

「醜女來效顰，還家驚四隣。壽陵失初步，笑殺邯鄲人，一曲斐然子，雕虫喪天眞。棘刺造沐猴，三年費精神。功成無所用，楚楚且華身。大雅思文王，頌聲久崩淪。安得郢中質，一揮成風斤。」

——古風三十五章

## 杜甫八則

杜甫，字子美，襄陽人，(712-770)，與李白齊名，號稱「詩聖」。論詩主張沿襲齊梁，喜用其藻麗，而加以變化，可說是一個空前明達的包羅萬象，集大成的人物。有杜工部集。

### 1. 接受前代的優秀遺產，勿一筆抹殺

「庾信文章老更成，凌雲健筆意縱橫，令人嘖嘖流傳賦，不覺前賢畏後生。」王楊盧賈當時體，輕薄為文晒未休，爾曹身與名俱滅，不廢江河萬古流。縱使盧王操翰墨，劣於漢魏近風騷，龍文虎脊皆君以，歷塊遺都見爾曹。不薄今人愛古人，清詞麗句必為鄰，竊攀屈宋宜方駕，恐與齊梁作後塵。未及前賢更勿疑，遞相祖述復先誰，別裁偽體親風雅，轉益多師是汝師。」

——戲為六絕句

### 2. 接受遺產，自有創造

「文章千古事，得失寸心知，作者皆殊列，名聲豈浪垂，騷人嗟不見，漢道盛於斯，前輩飛騰入，餘波綺麗為。後賢兼舊制，歷代各清規。」

——偶題

### 3. 神境的極詣由辛苦中來

「聲里從為客，詩成覺有神。」——獨酌成詩

「臨危經久戰，用意始如神。」——《安西兵還赴關中待命二首》

「讀書破萬卷，下筆如有神。」——奉贈韋左丞文二十二韻

「乃知蓋代手，才力老益神。」——寄薛三郎中據

4. 詩以清新，自然，簡潔為貴

「更得清新否？遙知對屬忙。」——寄高適岑參三十韻

「清新度開府，俊逸飽參軍。」——春日憶李白

「詩罷地有餘，寫終語清省。」——八哀詩張九齡

「陰何尚清省，沈朱效連翩。」——秋日夔府詠懷一百韻

「政簡風飄逸，詩清立意新。」——奉和嚴中丞西城晚眺十韻

「新詩句句盡堪傳。」——解悶十二首稱孟浩然

「新詩句句好，應任老夫傳。」——奉贈嚴八閣老

5. 清而不薄，新而不尖，則清新與老成相反相成

「清新庾開府。」——春日憶李白

「庾信文章老更成。」——戲為六絕句

「蓬髮無遺憶，波瀾獨老成。」——敬贈鄭諫議

「文章曹植波瀾闊。」——追酬故高蜀州人日見寄

「子建文章壯。」——別李諫



6. 辛苦經營

「爲人性癖耽佳句，語不驚人死不休。」——江上值水如海勢聊短述

「陶冶性靈緣底物，新詩改罷自長吟。」——解悶十二首

「賦詩新句穩，不覺自長吟。」——長吟

「詞人取佳句，刻畫竟誰傳。」——白鹽山

「頗學陰何苦用心。」——解悶十二首

「文章千古事，得失寸心知。」——偶題

「雕刻初誰料，纖毫欲自矜。」——寄峽州劉伯華四十韻

7. 詩在與人商論以求進步

「何時一尊酒，重與細論文。」——春日憶李白

「同讎嗔誰惜，論文笑自知。」——贈畢四曜

「會待妖氛靜，論文暫裏糧。」——寄高適岑參

「論文或不愧，重宵款柴扉。」——寄范遷吳都

「自從失調伯，不復更論文。」——遣悶

「晚看作者意，妙絕與誰論。」——贈蜀僧闍丘師兄

「自失論文友，空知賣酒錢。」——贈高式顏

「肥醜宜深酌，題詩仔細論。」——戲贈高式顏

「荊州過薛孟，爲報欲論詩。」——別崔漢因寄薛據孟雲卿

「說詩能累夜，醉酒或連朝。」——奉贈盧琨

### 8. 詩與音樂

「晚節漸於詩律細。」——遣悶戲呈路十九曹長

「覓句新知律，攤書解滿床。」——又示宗武

「遣詞必中律，利物常發矚。」——橋陵詩三十韻

「思飄雲物動，律中鬼神驚。」——敬贈鄭諫議十韻

「律比岷崙竹，音知燥溼絃。」——秋日夔府奉寄鄭審李之芳

「但覺高歌有鬼神，焉知餓死填溝壑。」——醉時歌

「誦詩渾游衍，四座皆辟易。應手看揮鉤，清心聽鳴篳，霜微穿溟滓，飛動搖霹靂，陶謝不枝梧，苦推激，紫燕自超詣，翠駭誰剪剔？君意人莫知，人間夜寥闕。」

——十夜聽許十一誦詩

## 韓愈三則

韓愈，字退之，昌黎人，（768—824），唐代古文運動的領袖，號稱「文起八代之衰。」他在當時，真有雄偉不常的力量，真有摧陷廓清的功績。爲文縱橫恣肆，批評文學的眼光也很明確有力。有韓昌黎集。

### 1. 用功深者收名遠

「夫百物朝夕所見者，人皆不注視也。及觀其異者，則共觀而言之。夫文，豈異於是乎？漢朝人莫不能爲文，獨司馬相如太史公劉向揚雄爲之最。然則用功深者，其收名也遠。若皆與世浮沈，不自樹立，雖不爲當時所怪，亦必無沒世之傳也。……今後進之爲文，能深探而力取之，以古聖賢人爲法者，雖未必皆是，要若有司馬相如太史公劉向揚雄之徒出，必自於此，不自於循常之徒也。」

——答劉正夫書

### 2. 摹倣的道路

「或問爲文宜何師？必謹對曰：『宜師古賢人，』曰：『古聖賢人之所爲書具存，辭皆不同，宜何師？』必謹對曰：『師其意不師其辭。』又問曰：『文宜易宜難？』必謹對曰：『無難易，唯其是爾。』」

——同上

### 3. 聚精會神，必有成功

「苟可以寓其巧智，使機應於心，不挫於氣，則神完而守固：雖外物至，不膠於心。堯舜禹湯治天下，養叔治射，庖丁治牛，師曠治音聲，扁鵲治病：僚之於丸，秋之於奕，伯倫之於酒，樂之終身不厭，奚暇外慕！夫外慕從業者，皆不遺其望，不齊其識者也。」

——送高閑上人序

「將新至於古之立言者，則無望其速成，無誘於勢利，養其根而俟其實，加其膏而希其光。根之茂者其實繁，膏之沃者其光晔：仁義之人，其言藹如也。」

「抑又有難者：愈之所爲，不自知其至猶未也。雖然，學之二十餘年矣！始者非三代兩漢之書不敢觀，非聖人之志不敢存；處若忘，行若遺，儼乎其若思，茫乎其若迷；當其取於心而注於手也，惟陳言之務去，憂憂乎其難哉！其觀於人，不知其非笑之爲非笑也。如是者亦有年，猶不改，然後識古書之真偽，與雖正而不至焉者，昭昭然白黑分矣。而務去之，乃徐有得也。當其取於心而注於手也，汨汨然來矣，其觀於人也，笑之則以爲喜，譽之則以爲憂，以其猶有人之說者存也。如是亦有年，然後活乎其沛然矣。吾又懼其難也，迎而距之，平心而察之，其皆醇也，然後肆焉，雖然，不可以不養也，行之乎仁義之途，游之乎詩書之源，無迷其途，無絕其源，終吾身而已矣。」

「氣，水也；言，浮物也。水大而物之浮者大小畢浮。氣之與言，猶是也。氣盛則言之短長與聲之高下者皆宜。雖如是，其敢自謂幾於成乎？」

——答李翊書

## 柳宗元四則

柳宗元，字子厚，河東人，（773—819），也是唐代古文運動的主將，與韓愈齊名，號稱「韓柳」。子厚爲文，筆致雋潔，詩亦如之，兼工駢儷。有柳河東集。

### 1. 意盡便止

「吾雖少，爲文不能自彫斲，引筆行墨，快意盡，意盡便止，亦何所師法；立言物，未嘗求過人。」

——復杜溫夫書

### 2. 文以行爲本，在先誠其中

「大都文以行爲本，在先誠其中。其外者當先讀六經，次論語孟軻書，皆經言；左氏國語莊周屈原之辭，稍采取之；穀果子太史公甚峻潔，可以出入，餘書俟文成異日討也。其歸在不出孔子。……秀才志於道，慎勿怪，勿難，勿務速顯。道苟成則勃然爾，文則蔚然爾。源而流者，歲旱不涸；著毅者不病凶年；蓄珠玉者，不虞殍死矣。」

——報袁君陳秀才避師名書

### 3. 爲文應顧事實

「夫爲一書，務富文采，不顧事實，而益之以詭怪，張之以闕誕，以炳然誘後生而惑之以僻，是猶

用文錦覆陷穽也。不明而出之，則顛者衆矣。」

——答吳武陵論非國語書

#### 4. 嚴肅的創作態度

「始吾幼且少，爲文章以辭爲工；及長，乃知文者以明道，是固不苟爲炳炳烺烺務爲采色，夸靡音，而以爲能也。……故吾每爲文章，未嘗敢以輕心掉之，懼其剽而不留也；未嘗敢以怠心易之，懼其弛而不嚴也；未嘗敢以昏氣出之，懼其昧沒而雜也；未嘗敢以矜氣作之，懼其偃蹇而驕也；抑之欲其奧，揚之欲其明，疏之欲其通，廉之欲其節，激而發之欲其清，固而存之欲其重，此吾所以羽翼夫道也。」

——答韋中立論師道書



## 白居易六則

白居易，字樂天，太原人，(772-846)唐代偉大詩人之一。相傳樂天每作一詩，必修改再三，至老嫗能解爲止。論詩崇自然，斥藻飾，主張詩文應爲時爲事而作，與元九書是我國文學批評史上一個極重要的文獻。有白香山集，或稱白氏長慶集。

### 1. 諛者，根情，苗言，華聲，實義

「感人心者，莫先乎情，莫始乎言，莫切乎聲，莫深乎義。詩者，根情，苗言，華聲，實義。上自聖賢，下至愚賤。幽及鬼神，羣分而氣同，形異而情一；未有聲入而不應，情交而不感者。聖人知其然，因其言，經之以六義；緣其聲，緯之以五音。音有韻，義有類。詩協則言順，言順則聲易入。類舉則情見，情見則感易交。於是乎孕大含深，貫微洞密，上下通而一氣泰，憂樂合而百志熙。二帝三王所以直道而行，垂拱而理者，揚此以爲大柄，決此以爲大寶也。」

### ——與元九書

### 2. 詩應有所諷刺

「陵夷至於梁陳間，率不過嘲風雪，弄花草而已。噫！風雪花草之物，三百篇中豈捨之乎？顧所用何如耳！設如「北風其涼」，假風以刺威虐，「雨雪霏霏」，因雪以愍征役，「棠棣之華」，感花以諷兄弟，「采采芣苢」，美章以樂有子也。皆興發於此而義歸於彼。反是者，可乎哉？然則「餘霞散成綺」

，澄江淨如練」，「歸花先委露，別葉乍辭風」之作，實則虛矣。吾不知其所屬焉。故僕所讀唯風雲，弄花草而已。于時六義盡去矣。」

——同上

「欲開壅蔽達人情，先向歌詩求諷刺。」——采詩官

3. 詩文應爲時爲事而作，不爲「藝術而藝術」

文章合爲時而著，歌詩合爲事而作。」

——同上

「其辭質而徑，欲見之者易喻也。其言直而切，欲聞之者深戒也。其事覈而實，使采之者無信也。其體順而肆，可以播於樂章歌曲也。總而言之，爲君爲臣爲民爲物爲事而作，不爲文而作也。」

——新樂府自序

「爲詩意如何？六義互鋪陳，風雅比興外，未嘗著空文。」

——讀張籍古樂府

#### 4. 詩語平易

「非求宮律高，不務文字奇，惟歌生民病，願得天子知。」

——寄唐生詩

(附)墨客揮犀云：「白樂天每作詩，令老嫗解之，問曰：「解否？」嫗曰「解」則錄之，「不解」則又改之。」

5. 淫辭麗藻傷文

「稂莠秕稗，生於穀，反害穀者也。淫辭麗藻，生於文，反傷文者也。故農者耘稂莠，簸秕稗，所以養穀也。王者刪淫辭，削麗藻，所以養文也。」

——策林議文章

6. 詩歌補察時政洩導人情

「周衰秦興，採詩官廢，上不以詩補察時政，下不以歌洩導人情，乃至於詔成之風動，救失之道缺，於時六義始創矣。」

——與元九書

「古之爲文者，上以紐王教，繫國風，下以存炯戒，通諷諭，故懲勸善惡之柄，執於文士褒貶之際焉；補察得失之端，操於詩人美刺之間焉。今褒貶之文無覈實，則懲勸之道缺矣，美刺之詩不稽政。則詩之養廢矣。雖彫章鏤句，將焉用之。」

——策林議文章

## 歐陽修九則

歐陽修，字永叔，自號六一居士，廬陵人，（1007—1072），是宋代詩文的大宗，有振起五代頹風，西崐磨習之功。所著六一詩話，開宋人詩話之風。有歐陽文忠公全集。

### 1. 學識經驗是創作的泉源

「夫學者未始不爲道，而至者鮮，非道之於人遠也，學者有所溺焉耳。蓋文之爲言，難工者可喜，易悅而至足。世之學者，往往溺之；一有工焉。則曰吾學足矣，甚者至棄百事不關於心，曰：『吾文士也，職於文而已。』此其所以至之鮮也。昔孔子老而歸魯，六經之作，數年之頃耳。然讀易者，如無春秋，讀書者，如無詩，何其用功少而能極其至也。聖人之文，雖不可及，然大抵道勝者文不難而自至也。故孟子皇皇不暇著書，荀卿蓋亦晚而有作。若子雲仲淹，方勉焉以模言語，此道未足而彊言者也。後之惑者，徒見前世之文傳，以爲學者文而已，故用力愈勤而愈不至。此足下所謂終日不出於軒序，不能縱橫高下皆如意者，道未足也。若道之充焉，雖行乎天地，入乎淵泉，無不之也。」

——答吳充秀才書

「今之學者，莫不慕古聖賢之不朽，而勤一世以盡心於文字間者，皆可悲也。」

——送徐無黨南歸序

「古人之於學也，講之深而信之篤，其充於中者足，而後發乎外者大以光。譬夫金玉之有英華，非

由裝飾染澤之所爲，而由其質性堅實而光輝之發自然也。……今之學者或不然；不務深講而篤信之，徒以其詞以爲華，張其言以爲大。夫強爲則用力艱，用力艱則有限，有限則易竭。又其爲辭，不見其前，人，則必屈曲變態以隨時俗之所爲，鮮克自立。此其充於中者不足，而莫自知其所守也。」

——與樂秀才第一書

「學者當師經，師經必先求其意，意得則心定，心定則道純，道純則充於中者實，中者實則發爲文章輝光。」

——答祖樞之書

### 2. 體驗愈深，表現愈真

「予聞世謂詩人少達而多窮，夫豈然哉！蓋世所傳詩者，多出於古窮人之辭也。凡士之蘊其所有，而不得施於世者，多喜自放於山嶺水涯之外，見虫魚草木風雲鳥獸之狀類，往往偵其奇怪，內有憂患感憤之鬱積，其興於怨刺，以道羈臣寡婦之所歎，而寫人情之難言。蓋愈窮則愈工。然則非詩之能窮人，殆窮者而後工也。」

——梅聖俞詩集序

### 3. 不必勉強求簡

「然著撰苟多，他日更自精擇，少去其繁，則較潔矣。然不必勉強，勉強簡節之，則不流暢，須待自然之至，其如常宜在心也。」

——與徐無黨書 嘉祐元年

#### 4. 從奔到收節

「作文之體，初如奔馳，久當收節，使簡重嚴正。或時肆放以自舒，勿爲一體，則盡善矣。」

——同上嘉祐二年

#### 5. 評論文字須看全體

「春風疑不到天涯，二月山城未見花」，若無下句，則上句何堪；既見下句，則上句頗工。文意難評，蓋如此也。」

——漢說

#### 6. 狀難寫之景如在目前，含不盡之意見於言外

「聖俞常謂余曰：『詩家雖率意而造語亦難。若意新語工，得前人所未道有，斯爲善也。必能狀難寫之景如在目前，含不盡之意見於言外，然後爲至矣。』賈島云：竹籬拾山果，瓦甌担石泉；姚合云：馬隨山鹿放，雞逐野禽棲；等是山邑荒僻，官况蕭條，不如：縣古槐根出，官清馬骨高爲工也。』余曰：『語之工者固如是，狀難寫之景，含不盡之意，何詩爲然？』聖俞曰：『作者得於心，覽者會以意，殆難指陳以言也。雖然，亦可略道其髣髴。若嚴維：柳塘春水慢，花塢夕陽遲，則天容時態，融和醞蕩，豈不如在目前乎？又若溫庭筠：雞聲茅店月，人迹板橋霜；賈島：怪禽啼曠野，落日恐行人，則道路辛苦，羈愁旅思，豈不見於言外乎？』」

——六一詩話

#### 7. 詩語應避免濶俗可笑

「聖俞嘗云：『詩句義理雖通，語涉淺俗而可笑者，亦其病也。』如有贈漁父一聯云：『眼明不見市朝事，耳畔惟聞風水聲；』說者云：『息肝腎風。』又有詠詩者云：『盡日覓不得，有時還自來；』本謂詩之好句難得耳，而說者云：『此是人家失却貓兒詩，人皆以爲笑也。』」

——同上

8. 詩語應合事實

「詩人貪求好句，而理有不通，亦語病也。如：『袖中諫草朝天去，頭上宮花侍燕歸』；誠爲佳句矣，但進諫必以章疏，無直用藁草之理。」

——同上

9. 勤讀，多作，自工

「東坡云：『頃歲孫莘老識文忠公，乘閒以文字問之。』公云：『無他術，惟勤讀而多爲之，自工。』世人患作文字少，又懶讀書，每一篇出，卽求過人，如此少有至者。疵病不必待人指摘，多作自能見之。』此公以其嘗試告人，故尤有味。」

——文斷引

「孫元忠樸，嘗問歐陽公爲文之法，公云：『於吾姪豈有惜，只是要熟耳。變化姿態，皆從熟處生也。』」

——同上



## 蘇東坡十九則

蘇東坡，名軾，字子瞻，號東坡居士，眉山人，（1036—1101），詩文詞賦，無一不成大家，是我國文學史上膾炙人口的作家之一。其學得於莊子者多，所以論詩論藝，很受莊子一書的影響。有蘇東坡集。

### 1. 論辭的通達

「孔子曰：『言之不文，行之不遠。』又曰：『辭達而已矣。』夫言止於達意，則疑若不文，是大不然。求物之妙，如繫風捕影，能便是物瞭然於心者，蓋千萬人而不一遇也，而况能使瞭然於口與手者乎？是之謂辭達。辭至於能達，則文不可勝用矣。揚雄好爲艱深之詞，以文澆易之說，若正言之，則人人知之矣，此正所謂雕虫篆刻者，其太玄法言，皆是物也，而獨悔於賦何哉？……」

——與謝民師推官書

「前後所示著述文字，皆有古作者風力，大略能道意所欲言者，孔子曰：『辭達而已矣』，辭至於能達，至矣，不可以有加矣。」

——與王庠書

### 2. 內有真情實感，不能自己，始從事創作

「夫昔之爲文者，非能爲之爲工，乃不能不爲之爲工也。山川之有雲霧，草木之有華實，充滿勃鬱

，而見於外。夫雖欲無有，其可得耶？自聞家君之論文，以爲古之聖人，有所不能自己而作者。故賦與弟轍，爲文至多，而不敢有作文之意。」

——江行唱和集序

3. 至足之餘，始溢爲奇怪

「凡人文字，當務使平和，至足之餘，溢爲奇怪，蓋出於不得已爾。」

——與魯直書

4. 平淡是絢爛之極

「凡文字少小時須令氣象崢嶸，采色絢爛，漸老漸熟，乃造平淡，其實不是平淡，絢爛之極也。汝只見伯翁而今平淡，一向只學此樣，何不取舊日應舉時文字看高下抑揚，如龍蛇捉不低；當且學此，」

——與姪嘗，侯鯖詩話引

5. 不得已而言，故能行所當行，止於不可不止

「吾文如葛斛泉源，不擇地皆可出。在平地滔滔汨汨，雖一日千里無難，及其與山石曲折，隨物賦形，而不可知也。所可知者，常行於所當行，常止於不可不止，如是而已矣。其他，雖吾亦不能知也。」

——文說

「所示書教及詩賦雜文，觀之熟矣。大略如行雲流水，初無定質，但常行於所當行，常止於不可不止。文理自然，姿態橫生。」

——吳謝民師推官書

6. 詩須有爲而後作，好奇而新乃詩之病

「詩須有爲而後作。當以故爲新，以俗爲雅。好奇而新，乃詩之病。柳子厚晚年詩，極似陶淵明，知詩病也。」

——評柳子厚詩

7. 詩須深入淺出，外枯中膏

「柳子厚詩，在陶淵明下，韋蘇州上。退之豪放奇險則過之，而溫麗靖深不及也。所貴乎枯淡者，謂其外枯而中膏，似淡而實美，淵明子厚之流是也。若中邊皆枯，淡亦何足道。」

——又論柳子厚詩

「李杜之後，詩人繼出，雖有遠勢，而才不逮意，獨韋處陶柳子厚發纖濃於簡古，寄至味於淡泊，非餘子所及也。」

——管黃子思詩集後

8. 事理精熟則生餘韻

「作字要手熟，則神氣完實而有餘韻，於靜中自是一樂事。……學書如沂急流，用盡氣力，不離歸處。」

——記與君謨論書

9. 觀察精細，描寫才得不誤

偉大作家論寫作

一黃筌畫飛鳥，頸足皆展，或曰飛鳥縮頸則展足，縮足則展頸，無兩展者，驗之信然。乃知觀物不察者，雖畫師且不能，況畫大者乎？君子是以務學而好問也。」

——書黃筌畫雀

一蜀中有杜處士，好畫畫，所寶以百數，有戴嵩牛一軸，尤所愛，錦囊玉軸，常以自隨。一日曝畫，有一牧童見之，拊掌大笑曰：「此畫鬥牛也，牛鬥力在角，尾搐入兩股間，今乃掉尾而鬥，謬矣。」處士笑而然之。古語有云：耕當問奴，織當問婢，不可改也。」

——書戴嵩畫牛

10 身歷其境，有助欣賞

「陶淵節云：『平疇交遠風，良苗亦懷新，』非古之偶耕植者，不能道此語，非余之世農，亦不能識此語之妙也。」

——陶淵明詩

「司空圖自論其詩，以爲得味於味外；『綠樹連村暗，黃花入麥稀。』此句最善。又云：『萼綠花院靜，幡影石墀高。』吾嘗游五老峯，入白鶴院，松陰滿庭，不見一人，惟聞鐘聲，然後知此句之工也。」

——司空圖詩

11 境與意會

「採菊東籬下，悠然見南山；因採菊而見山，境與意會，此句最有妙處，近歲俗本皆作望南山，則

此一寫神氣，都索然矣。」

——羅廣明飲酒詩

### 12 性與畫會

「古今畫水，多作平遠細皴，其善者不過能爲波頭起伏，使人至以手捫之，謂有窪隆，以爲至妙矣。然其品格，特與印板水紙，爭工拙於毫釐間耳。唐廣明中，處士孫位，始出新意，畫奔湍巨浪，與山石曲折，隨物賦形，畫水之變，號稱神逸。其後蜀人黃筌孫知微，皆得其筆法。始知微欲於大慈寺壽寧院壁作湖灘水石四堵，營度經歲，終不肯下筆，一日倉皇入寺，索筆墨甚急，奮袂如風，須臾而成，作鱗鴻跳躑之勢，洶洶欲崩屋也。知微既死，筆法中絕五十餘年，近歲成都人蒲永昇，嗜酒放浪，性與畫會，始作活水，得二孫本意。」

——畫水記

### 13 通其意，則各藝皆能

「物，一理也，通其意，則無適而不可。分科而醫，醫之衰也，占色而畫，畫之陋也。和緩之醫，不別老少，曹吳之畫，不擇人物；謂彼長於是則可，曰能是不能是則不可。世之書篆不兼隸，行不及草，殆未能通其意者也。如君謨眞行草隸無不如意，其遺力餘意，變爲飛白，可愛而不可學，非通其意，能如是乎？」

——跋君謨飛白

### 14 作詩當洗鍊

偉大作家論寫作

「大抵作詩當日煨月煉，非欲誇奇鬥異，要當淘汰出合用字。」

——遺珠引東坡語

15 表現的精妙，須力求，不可偶得

「張旭爲常熟尉，有父老訴事，爲判其狀，欣然持去。不數日，復有所訴，亦爲判之。他日復來，張羨怒，以爲好訟。叩頭曰：『非敢訟也，誠見少公筆勢殊妙，欲家藏之爾。』張驚問其詳，則其父蓋天下工書者也，張由是盡得筆法之妙。古人得筆法有所自，張以歸器，容有是理。雷太簡乃云聞江瑩而筆法進，文與可亦言見蛇鬥而草書長，此殆謬矣。」

——書張少公判狀

「世人見古德有見桃花悟者，便爭頌桃花，便將桃花作飯吃，吃此飯五十年，轉沒交涉。正如張長史見担夫與公主爭路而得草書之法，欲學長史書，日就担夫求之，豈可得哉。」

——書張長史書法

16 出新意於法度之中

「畫至於吳道子，而古今之變，天下之能事畢矣。道子畫人物，如以燈取影，逆來順往，旁見側出，橫斜平直，各相乘除，得自然之數，不差毫末。出新意於法度之中，察妙理於豪放之外，所謂遊兩隄地，運斤成風，蓋古今一人而已。」

——書吳道子畫後

17 詩與畫

「味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩。」

——畫摩詰藍田煙雨圖

「論畫以形似，見與兒童隣，賦詩必此詩，定知非詩人。詩畫本一律，天工與清新。」

——書鄴陵王主簿所畫折枝

### 18 描繪人物，在發現特點

「傳神之難在目，顧虎頭云：傳形寫影，都在阿睹中，其次在顧頰。……目與顧頰似，餘無不似者，眉與鼻口，可以增減取似也。傳神與相一道，欲得其人之天，法當於衆中陰察之，今乃使人具衣冠坐，注視一物，彼方斂容自持，豈復見其天乎？凡人意思，各有所在，或在眉目，或在鼻口，虎頭云：頰上加三毛，覺精采殊勝，則此人意思，蓋在頰頰間也。優孟學孫叔敖抵掌談笑，至使人謂死者復生，此豈舉體皆似，亦得其意思所在而已。使畫者悟此理，則人人可以爲顧陸。吾曾見僧惟真畫魯公，初不甚似，一日往見公，歸而喜甚曰：吾得之矣。乃於眉後加三紋，隱約可見，作俛首仰視眉揚而頰鬢者，遂大似。」

——傳神記

### 19 作文必須先有成竹在胸

「竹之始生一寸之萌耳，而節葉具焉。自蠋腹蛇蟻以至於劍拔十尋者，生而有之也。今畫者乃節節而爲之，葉葉而累之，豈復有竹乎？故畫竹必先成竹於胸中，執筆熟視，乃見其欲畫者，急起從之，振衣直遂以追其所見：如兔起鶻落，稍縱即逝矣。」

——文與可畫筍蟹谷偃竹記



## 魯迅二十則

魯迅，姓周名樹人，字豫才，魯迅爲其自三十八歲起所用之筆名，紹興人，（1881—1936），現代中國最偉大的作家，他的作品一部分並已在國際間發生重要的影響。有魯迅全集。

白話文不必讀古文

「最近聽見一種上海出版的刊物。也說起要做好白話讀好古文，而舉例爲證的人名中，其一却是我，這實在使我打了一個寒戰。古人語不論，若是自己，則曾經看過許多古書，是的確的，爲了教書，至今也還在著。因此耳濡目染，影響到所做的白話上，常不免流露出它的字句，體格來。但自己却正苦於背了讀古文的死魂，纏繞不開，時常感到一種使人氣悶的沈重。就是在思想上。也何嘗不中些莊周韓非的毒，時而發達便，時而復峻急。當開首改革文章的時候，有幾個不三不四的作者，是當然的，只能這樣，也需要這樣。他的危險，是在有些警覺之後，喊出一聲新聲：反因爲從舊壘中來，情形看得較爲分明，反戈一擊，易制強敵的致命。但仍應該和光陰偕逝，逐漸消亡：總得更有新氣象。以文字論，就不必更在舊書里討生活，卻將生人的唇舌作爲源泉，使文章更加接近話言，更加有生氣……」

「我主張青年少讀，或者簡直不讀中國書，乃是用許多苦痛換來的真話，決不是聊且快意，或什麼玩笑，憤激之辭。：現在呢，思想上且不說，便是文辭，許多青年作者又在古文，詩詞中摘些好看而難懂的字面，作爲變戲法的手巾，來裝滿自己的作品了。我不知道和勸讀文說可有相關，但正在復古，也就是新文藝的試行自殺，是顯而易見的。」

——寫在「墳」後面一九二六年十一月

## 時代和文藝

「革命時代總要有許多文藝家受害，有許多文藝家向新的山崩地塌般的大波衝去，乃仍被吞沒，或者受傷。被吞沒的消滅了；受傷的生活着，開拓着自己的生活，唱着苦痛和愉悅之歌。待到這些逝去了，於是現出一個更新的時代，產出更新的文藝來。」

——馬上午記之二

## 3. 文言和白話

「中國雖有文字，現在却已經和文家不相干，用的是難懂的古文，講的是陳舊的古意思，所有的聲音，都是過去的，那就是只等於零的。所以，大家不能互相了解，正像一大盤散沙。」

「將文章當作古董，以不能使人認識，使人懂得爲好，也許是有趣的事吧。但是，結果怎樣呢？是我們已經不能將我們想說的話說出來。我們受了損害，受了侮辱，總是不能說出些該說的話……」

「我們要說現代的，自己的話；用活着的白話，將自己的思想，感情直白地說出來。但是，這也要受前輩先生非笑的。他們說白話文卑鄙，沒有價值；他們說年青人作品幼稚，貽笑大方。我們中國能做文言的有多少呢？其餘的都只能說口語，難道這許多中國人，就都是卑鄙，沒有價值的麼？至於幼稚，尤其沒有什麼可羞，正如孩子對於老人，毫沒有什麼可羞一樣。幼稚是會生長，會成熟的，只不要衰老，窮收就好。倘能待到成熟了才可以動手，那是雖是村婦也不至於這樣蠢。她的孩子學走路，即便跌倒了，她決不因此叫孩子從此躺在牀上，待到學會了走法再下地面來的。」

——無聲的中國

#### 4. 勇敢地說出真心話來

「青年們先可以將中國變成一個有聲的中國。大胆地說話，勇敢地進行，忘掉了一切利害，推開了古人，將自己的真心的話發表出來……只有真的聲音，才能感動中國的人和世界的人；必須有了真的聲音，才能和世界的人同在世界上生活。」

——同上

#### 5. 內容的充實和技巧的上達

「我以為當先求內容的充實和技巧的上達，不必忙於掛招牌，「稻香村」，「陸稿薦」，已經不能打動人心了，「皇后鞋店」的顧客，我看見也並不比「皇后鞋店」里的多。一說技巧，革命文學家又要討厭的。但我以為一切文藝固是宣傳，而一切宣傳却並非全是文藝，這正如一切花皆有色，而凡顏色未必都是花一樣。革命之所以於口號。標語，布告，電報，教科書……之外要用文藝者，就因為它是文藝。」

——文藝與革命

#### 6. 經驗與體察

「日本的厨川白村曾經提出過一個問題，說：作家之所描寫，必得是自己經驗過的麼？他自答道，不必，因為他能够體察。所以要寫偷，他不必親自去做賊，要寫通姦，他不必親自去私通。但我以為這因為作家是生長在舊社會里，熟悉了舊社會的情形，看慣了舊社會的人物的緣故，所以他能够體察，對

於和他向來沒有關係的：情形和人物，他就會無能，或者弄成錯誤的描寫了。所以革命文學家，至少是必須和革命共同着生命，或深切地感受着革命的脈搏的。」

——上海文藝之一瞥

### 7. 創作要怎樣才會好

- 一、留心各樣的事情，多看看，不要看到一點就寫。
- 二、寫不出的時候不硬寫。
- 三、模特兒不用一個一定的人，看得多了，湊合起來的。
- 四、寫完後至少看兩遍，竭力將可有可無的字，句，段刪去，毫不可惜。寧可將所作小說的材料縮成Sketch，決不將Sketch的材料拉成小說。
- 五、看外國的短篇小說，幾乎全是東歐及北歐作品，也看日本作品。
- 六、不生造除自己之外，誰也不懂的形容詞之類。
- 七、不相信「小說作法」之類的話。
- 八、不相信中國的所謂「批評家」之類的話，而看看可靠的外國批評家的評論。

——答北斗雜誌社問

### 8. 小說的題材

「各就自己現在能寫的題材，動手來寫。不過選材要嚴，開掘要深，不可將一點瑣屑的沒有意思的

事故，便填成一篇，以創作豐富自樂。：現在能寫什麼，就寫什麼，不必越時，自然更不必硬造一個突

變式的革命英雄，自稱「革命文學」；但也不可以有安於這一點，沒有改革，以致沈沒了自己！——也就  
是消滅了對這時代的功力和貢獻。」

——關於小說題材的通訊

9. 怎樣寫小說：目的，用語，取材，描寫人物

「說到為什麼做小說呢，我仍推著十多年前的「啓蒙主義」，以為必須是為人生，而且要改良遺人生。我深惡先前的舊小說為「閒書」，而且將為「藝術的藝術」，看作不過是「消閒」的新式的別號。所以我取材，多取自社會中不幸的人們中，意思是在揭出痛苦，引起療救的注意。所以我力避行文文的勞動，只要覺得能引起別人的了，就寧可什麼陪襯描帶也沒有。中國舊戲上，沒有背景，新年裏小孩子着的花紙上，只畫主要的幾個人，我深信對於我的目的，這方法是適宜的，所以我不去描寫風景，對面也決不說到一大篇。

「我做完之後，總覺得不滿意，自己覺得拗口的，就增刪成個字，一定要它讀得順口；沒有相宜的白話。寧可引古語，希望總有人會懂，只有自己懂得，或連自己也不懂的生造出來的字句，是不大用的。

「所寫的專迹，大概有一點見過或聽得過的緣由，但決不全用這事實，只是採取一端，加以改造，或生發開去，到足以幾乎完全變去我的意思為止。人物的模特兒也一樣，沒有專用過一個人，往往吃在浙江，臉在北京，衣服在山西，是一個拼湊起來的腳色。有人說，我的那一篇是罵誰，某一篇又是罵誰，那是完全胡說的。」

「要極省儉的畫出一個人的特點，最好是畫他的眼睛。我以為這話是極對的。倘若畫了全副的頭髮，即使細得逼真，也毫無意思。我常在學學這一種方法，可惜學不好。」

——我怎麼做起小說來

#### 10 能够生存的小品文

「生存的小品文，必須是匕首，是投鎗，能和讀者一同殺出一條生存的血路的東西，但自然，它也能給人愉快和休息，然而這並不是『小擺設』，更不是撫慰和麻痺，它給人的愉快和休息是休養，是勞作和戰鬥之前的準備。」

——小品文的危機

#### 11 文言的含糊

「文言比起白話來，有時的確字數少，然而那意義也比較的含糊。我們看文言文，往往不但不能增進我們的智識，並且須仗我們已有的智識，給它注解，補足。待到翻譯成精密的白話之後，這才算是得了。如果一經就用白話，即使多寫了幾個字，但對於讀者，其省力為何如？」

——「此生或彼生」

#### 12 對話的巧妙

「如果刪除了不必要之點，只摘出各人的有特色的談話來，我想就可以使別人從談話里推見每個說話的人物。」

——看書瑣記之一

13 語言的「做」與「不做」

「太做不行，但不做，却又不行。用一段大樹和四枝小樹做一只凳，在現在，未免太毛糙，總得鏤光它一下才好。但如全體雕花，中間挖空，却又坐不來，也不成爲凳子了。高爾基說，大眾語是毛胚，加工了的是文學。我想，這該是很中肯的指示了。」

——做文章

14 文語和口語不能完全相同

「語文和口語不能完全相同：講話的時候，可以夾許多「這個這個」，「那個那個」之類，其實並無意義，到寫作時，爲了時間，紙張的經濟，意思的分明，就要分別刪去的，所以文章一定應該比口語簡潔，然而明瞭。有些不同，並非文章的壞處。」

——答曹聚仁先生信

15 創作與經歷

「作者寫出創作來，對於其中的事情，雖然不必親歷過，最好是經歷過。請難者問：那麼，寫殺人最好是自己殺過人，寫妓女還得去賣淫麼？答曰：不然。我所謂經歷，是所遇，所見。所聞，並不一定有所作。但所作自然也可包含在里面。天才們無論怎樣說大話，歸根結蒂，還是不能平空創造。描神繪鬼，毫無對證，本可以專靠了神思，所謂天馬行空似的揮寫了，然而他們寫出來的，也不過是三只眼，長頸子，就是在常見的人體上，增加了眼睛一只，增長了頸子二三尺而已。這算什麼本領，這算什麼創造？」



## ——葉紫作豐收序

### 16 如何能「明白如話」

「說是白話文應該明白如話，已經要算唱厭了的老調了，但其實，現在的許多白話文，却連明白如話也沒有做到。倘要明白，我以為第一是在作者先把似識非識的字放棄，從活人的嘴上，採取有生命的詞彙，擲到紙上來；也就是學學孩子，只說些自己的確能懂的話。至於舊話的復活，方言的普遍化，那自然也是必要的，但一須選擇，二須有字典以確定所含的意義。」

——人生識字細塗始

### 17 怎樣向大作家學習

「『多看大作家的作品』！這恐怕也很不能滿文學青年的意，因為太寬泛茫無邊際！——然而倒是切實的。凡是已有定評的大作家，他的作品，全部就說明着『應該怎樣寫？』只是讀者很不容易看出，也就不能領悟。因為在學習者一方面，是必須知道了『不應該那麼寫』，這才會明白原來『應該這麼寫』的。」

「這『不應該那麼寫』，如何知道呢？惠列賽耶夫的果戈理研究第六章里，答覆着這問題：『應該這樣寫，必須從大作家們的完成了的作品去領會，那麼，不應該那麼寫這一面，恐怕最好是從那同一作品的未定稿本去學習了。在這裡，簡直好像藝術家在對我們用實物教授。恰如他指着每一行，直接對我們這樣說——你看——哪，這是應該刪去的。這要縮短，這要改作，因為不自然了。在這裡，還得加些塗染，使形象更加顯豁些。』這確實極有益處的學習法，而我們中國却偏偏缺少這樣的教材。」

——不應該那麼寫

### 18 什麼是諷刺

「諷刺的生命是真實。不必是會有的實事，但必須是會有的實情。所以它不是「捏造」也不是「誣蔑」；既不是「揭發陰私」又不是專記駭人聽聞的所謂「奇聞」，或「怪現狀」。它所寫的事情是公然的，也是常見的，平時是誰都不以為奇的，而且自然是誰都毫不注意的。不過這事情在那時却已經是不合理，可笑，可鄙，甚而至於可惡。但這麼行下來了，習慣了，雖在大庭廣眾之間，誰也不覺得奇怪，現在給它特別一提，就動人。……

「有意的偏要提出這等事，而且加以精煉，甚至於誇張，却確是諷刺的本領。同一事件，在拉雜的非藝術的記錄中，是不成爲諷刺，誰也不大會受感動了。……在或一時代的社會里，事情越平常，就越普通，也就愈合于作諷刺。」

「諷刺作者里雖大抵爲被諷刺者所憎恨，但他却常常是善意的，他的諷刺，在希望他們改善，並非要捺這一筆到水底都。……如果貌似諷刺的作品，而毫無善意，也毫無熱情，只使讀者覺得一切世事，一無足取，也一無可爲，那就並非諷刺的，這便是所謂冷嘲。」

——什麼是諷刺

### 19 創造典型的兩法

「作家的取人爲模特兒，有兩法。一是專用一個人，言談舉動，不必說了，連微細的癖性，衣服的模式樣，也不加改變。這比較的易於描寫，但若在書中是一個可惡或可笑的角色，在現在的中國恐怕大抵

要認爲作者在報個人的私讎，……從此很不容易做人。二是雜取種種人，合成一個，從和作者相關的人們里去找，是不能發見切合的了。但因爲雜取種種人，一部分相像的人也就更其多數，更能招致廣大的憤怒。我是一向取後一法的，當初以爲可以不觸犯某一個人，後來才知道倒觸犯了一個以上……畫家的畫人物，也是靜觀默察，爛熟於心，然後疑神結想，一揮而就，向來不用一個單獨的模特兒的。」

——「出關」的「關」

## 21 民族革命戰爭文學的題材

「民族革命戰爭的大衆文學決不是只局限於寫義勇軍打仗，學生請願示威；等等的作品。這些當然是最好的，但不應這樣狹窄。它廣泛得多，廣泛得包括描寫現在中國各種生活和鬥爭的意識的一切文學。因爲現在中國最大的問題，人人所共的問題，是民族生存的問題。所有一切生活（包含吃飯睡覺）都與這問題相關；例如吃飯可以和戀愛不相干，但目前中國人的吃飯和戀愛却都和日本侵略者多少有些關係，這是看一看滿洲和華北的情形就可以明白的。而中國的唯一出路，是全國一致對日的民族革命戰爭。懂得這一點，則作家觀察生活，處理材料，就如理絲有緒；作者可以自由地去寫工人，農民，學生，強盜，娼妓，窮人，閹佬，什麼材料都可以，寫出來都可以成爲民族革命戰爭的大衆文學。也無需在作品的後面，有意地插一條民族革命戰爭的尾巴，翹起來當作旗子；因爲我們需要的，不是作品後面添上去的口號和矯作的尾巴，而是那全部作品中的真實的生活，生龍活虎的戰鬥，跳動着的脈搏，思想和熱情，等等。」

——論現在我們的文學運動

偉大作家論寫作

二六

中華民國三十三年四月初版

(一——三〇〇〇)

# 偉大作家論寫作

版權

輯譯者

徐中玉

所必

發行者

天地出版社

有究

印刷所  
中心印書局

重慶民生路一九二號

江北黃家溪

經售處  
全國各大書店

