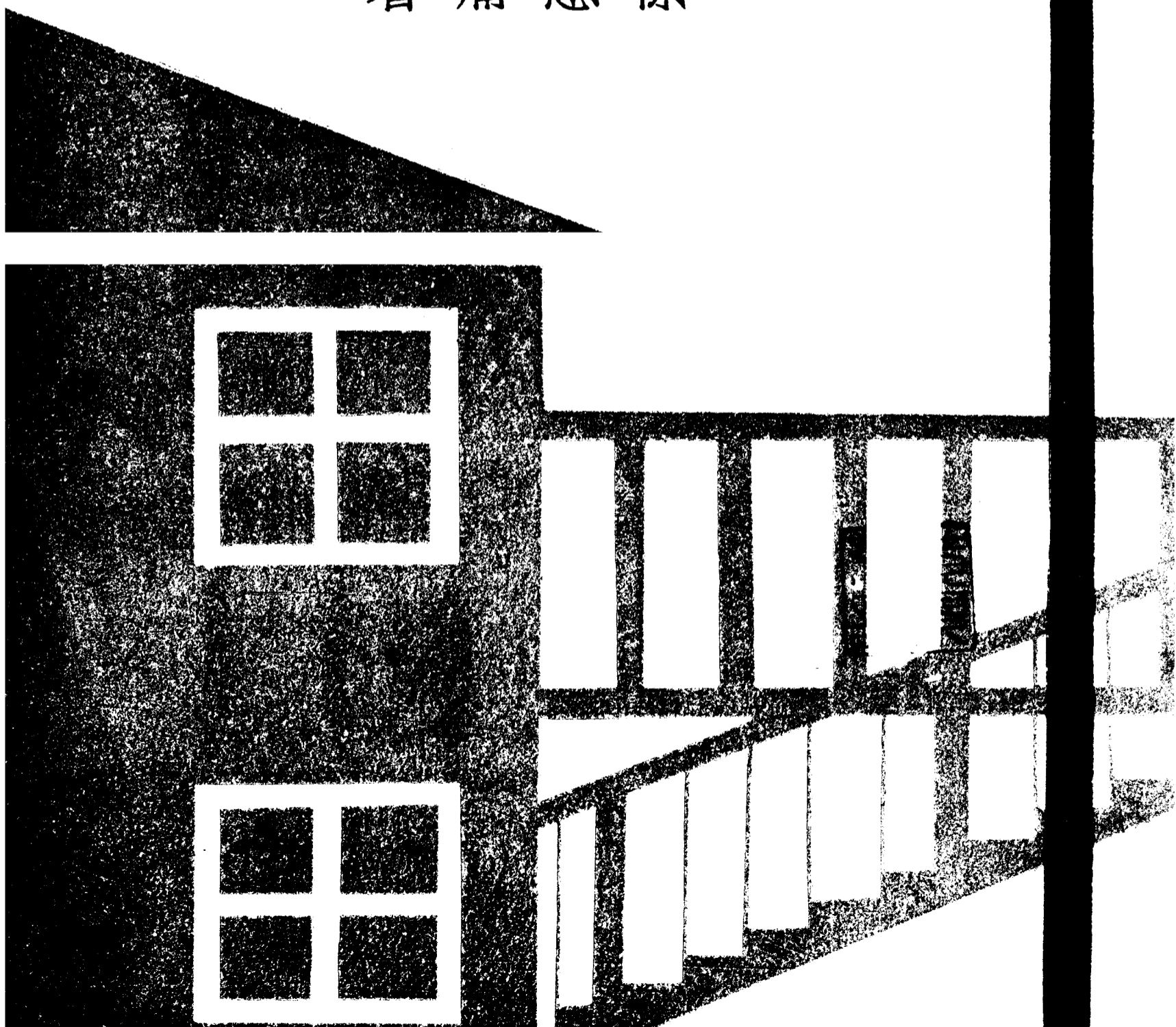
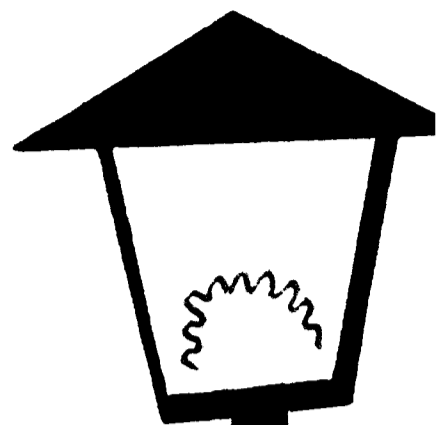


又街

談頭

著庸懋徐



談文頭街

著庸懋徐

刊局書明光

目次

小引	一
開始	一
看的能力	六
感的能力	一一
描寫的能力	一六
現實	二一
現實的觀察	二六
風景描寫	三一

心理描寫	三六
再談心理描寫	四一
典型人物的描寫	四五
『爲誰而寫作』	五〇
創作的態度	五四
通俗化問題	六二
通俗文的寫法	六六
文學作品中的語言問題	七一
論大衆語	七七
『作家的主觀與社會的客觀』	八五
關於『莫拿麗薩』	九〇
美學與生活	九六

大衆文學跟純文學的區別	九九
雜談幽默	一〇七
大處入手	一一三
談科學小品	一一六
對於農村文藝寫作的幾點意見	一二〇
非常時內文藝研究工作大綱	一二六
中國文藝之前途	一三〇
我在文學方面的失敗	一三四
一個『知識界的乞丐』的自白	一三八
錄 附	
一 心理描寫與新現實主義	一四七

二 隨筆三則	一五六
三 王爾德	一六一
四 『笑』之社會的性質與幽默藝術	一七八

小引

『街頭文談』本是我用了『力生』這筆名在『新生周刊』上按期發表的通俗文藝講話。當這發表到第十一篇的時候，『新生』便在『妨礙邦交』的罪名之下被禁止了，我的寫好的文談還有兩篇不曾登出。隔了數月，『生活知識』創刊，要我投稿，我便寄了那兩篇存稿去，但抹掉了『街頭文談』這總稱，因為我本是不打算再寫下去的。不料『生活知識』的編者，仍給加上原來的總稱，而且要我陸續寫下去，也是每期一篇。情不可却，於是我只好重新動手，但是不滿十篇，終因忙於他事而停止了。

這回編印單行本，却加了不少『街頭文談』之外的文藝論文進去。因為我覺得，我的別的論文，也是『街頭』的講話。街頭的講話的特色，是通俗，自然同時或者免不了淺薄。我的文章的通俗程度，曾經一個工人和店員所組織的文藝團體的評判，是在柳湜和陶行知

兩先生的中間。至於淺薄的程度，則使一種叫做『新入周刊』的起了這樣的懷疑：『徐懋庸也懂得文藝麼？』

我自己也知道，不是一出世就懂得文藝的。直到現在也還在學習中，而且要學習到死的；目前敢說已經懂得的斗膽實在沒有。『街頭文談』只是我在學習中的筆記，雖然淺薄，却也會獲得不少的愛讀者，因為它還通俗。這是證明着通俗的文藝理論，是怎樣的為大眾所需要！

末尾所附的幾篇譯文，都是我自己所譯，因為每篇都和『文談』中的文章有些關係，所以也編了進去。我相信讀者讀了這些譯文，一定比讀我的文章更有趣，更有益。

徐懋庸 一九三六年五月六日

開 始

十七世紀的法國喜劇作家摩里埃 (Moliere) 的名著中等階級的紳士 (Bourgeois gentilhomme) 中說：有一個叫做朱爾唐 (Jourdan) 的暴發的財主，因為想進入紳士社會裏面，所以請了一個音樂教師，一個跳舞教師，一個劍術教師，還有一個哲學教師，學習適當的禮節和適當的談話。當他跟哲學教師學習詩歌和散文時，教師便嚕嚕嚕地告訴他，詩歌是怎樣的一種東西，散文是怎樣的一種東西。朱爾唐聽懂之後，不禁吃驚了：教師所說的那種散文，原來就是和他自己平日所說的話一樣的東西！

自己的口裏一向說着散文，而不知道這就是散文的，決不止朱爾唐先生一個，連文學院裏大學生，雖然知道這種那種散文的定義，學過這樣那樣散文的作法，却不知道他口裏所說的也是散文的，恐怕也不在少數呢。

世上有許多事情，本來是簡簡單單，平平凡凡，誰都每天在做，每天在接觸的，但被學究先生們咬文嚼字，轉彎抹角的一議論，却往往變成糊裏糊塗，莫測高深了。譬如，中國人吃飯，連三四歲的小孩子也能運用兩隻筷子，扒飯夾菜，非常活潑。但是有許多中學生學到『物理』時，却覺得『槓桿作用』非常難懂，書上的那些公式，怎樣也弄不明白。待到明白了以後，知道槓桿作用原來就存在於用筷的方法之中，他們也要像朱爾唐先生一樣的吃驚了。

再舉一件事來說罷——啊！這回是要說出比較下流的事來了。什麼一個笑話集上說：一個老和尚快要死了，徒弟們集合在他的床前，問他活了一世可有什麼不滿足的事情。老和尚說：『老僧四大皆空，五蘊無礙，別無什麼遺憾。只是一生沒有看到過女人的生殖器，未免覺得缺然罷了。』徒弟們爲了不使他們的師父飲恨而終，就化錢雇了一個妓女來，給師父看看未嘗看過的東西。不料老和尚一見之下，却說道：『哦，原來就是這樣的麼？這是和尼姑的一樣的。』

這類的事例正多着，我們隨時隨地都可以找到。現在我所要談談的文學，也就是其一。

據許多文學家們說來，文學這東西有多麼偉大，有多麼高尚，是住在『藝術之宮』的宮主，是隱在『象牙之塔』的神仙。倘若翻開一本『文學概論』之類的書來，那就會遇到一大篇愈說愈使我們不懂的原理。拿了那些原理去和一篇小說或一首詩歌去對對罷，却不知道在那裏相合。假如太老實的人，把『文學概論』之類當做文學的門徑，讀得很熟，讀得很多，那麼他就要一世不能欣賞文學作品，也要一世寫不出文學作品。古今中外，凡是有名的文學家，多半不是翰林院和大學士出身，就是因為進過翰林院和大學的人，專在那裏研究『文學概論』之類的緣故。

倘是真要懂得文學是什麼，或為想使自己能夠寫作品的人，那是應該在『文學概論』之類之外的地方去留心，去用功夫的。

有一回，我在故鄉街頭的一家藥店裏閒坐，不知怎的，被這家藥店的一個學徒，當做了文學家，他忽然問我道：

『X先生，你可以對我講講文學是怎樣學的麼？』

我注意的看他，在他的藥砧旁邊，就放着一本『文學概論』。我問他有沒有讀過這書，他說已經讀過，然而仍然不明白文學是什麼。我問他有沒有讀過什麼作品，他說沒有。

『那麼，我說：『你還是先讀些作品罷。』』

第二回，我就帶了一本吶喊去，翻開孔乙己那一篇給他看，他就唸道：

魯鎮的酒店的格局，是和別處不同的，都是當街一個曲尺形的大櫃檯，櫃裏面預備着熱水，可以隨時溫酒。做工的人，傍午傍晚散了工，每每花四文銅錢，買一碗酒——這是二十多年前的事，現在每碗要漲到十文——靠櫃外站着，熱熱的喝了休息；倘肯多花一文，便可以買一碟鹽煮筍，或者茴香豆，做下酒物了，如果出到十幾文，那就能買一樣葷菜……

『怎麼？』他唸到這裏，就停止道：『這就是文學麼？文學是寫這種街頭的平平常常的事情的麼？照這樣子，我把我們藥店裏的情形寫出來，也可以算是文學麼？』

於是我對他說，文學不一定單寫街頭的事情，但也寫街頭的事情。寫街頭的事情可以

成爲文學，但不一定誰都能寫成文學。對於無論什麼事情，總先是怎樣去看它，然後從它感得了什麼，然後把它描寫出來。因爲各人的看法，感動的程度和描寫的手段不同，所以雖是寫同一的事情，結果却不一樣。

『那麼』他說：『我們應該怎樣地看，怎樣地感，怎樣地描寫呢？』

『你要知道這些麼？那麼，先請你把孔乙己看完，然後我們再談下去罷。』

看的能力

看一件事一個人或一種物，最要緊的是要看得正確。看得正確的能力，不但爲文藝作家所應具有，本來是無論何人都應該有的。不過作家是要把他所見的再告訴別人的，所以他對於看法尤其須要力求正確。

但是，看是不容易的。眼睛雖然人人都有，但是每雙眼睛未必都是健全的；有的近視，有的遠視，有的還是色盲。即使眼睛健全了，也未必能夠看得正確，因爲看這一事，並非單靠眼睛，還靠着思想的幫助的。尤其是當要構成一個見解的時候，思想的任務還比眼睛的任務來得大。眼睛只能看到某一事物在眼前的形態，思想却能看到它的前因後果和左右的關聯。因爲這樣，思想正確的人，看起事物來能夠得到正確的見解。反之，倘是思想歪曲的人呢，那麼他所見到的事物一定也是歪曲的了。

現在我們就從孔乙己這篇小說來看作者魯迅的看法罷。

孔乙己是一個酒店的小夥計所講的故事。但那小夥計的看法，其實就是作者的看法。孔乙己是個好吃懶做的讀書人，是窮得做賊，時常遭打，最後終於被打折了腿的人。這樣的一個人，在酒店的掌櫃和一般的顧客看來，只是一個人侮辱任人揶揄的卑者弱者，所以他們常常侮辱他，揶揄他，看他的窮相以供自己的笑樂。但是，在那個作為作者的化身的小夥計看來，孔乙己還有不肯拖欠酒錢的好信用，有教人識字的熱心，有把茴香豆分給孩子們吃的愛，有懇求掌櫃不要提出因為偷竊被人打折了腿的事的廉恥……對於這樣的孔乙己，我們仔細一想，我們能夠笑他麼？我們可以侮辱他，揶揄他麼？也講信用，也有熱心，也有愛，也知廉恥的孔乙己，為什麼竟至做賊呢？這是因為窮，但他為什麼會窮的呢？於是作者又看出，這是科舉制度害他的，科舉制度給所謂『學而優』的讀書人做官，但害得學而不優的讀書人變成百無一用。孔乙己便是因為不能中秀才便受盡人們的侮辱和揶揄，窮了犯些偷竊的事，便被打折了腿，他的痛苦愈深，反使人們愈加開

心，從這種種，作者又看出封建社會中的人心的殘酷。

假如作者也跟掌櫃和一般顧客一樣，滿腦袋是畏強欺弱的封建思想的人，那麼他決不會把孔乙己的本人和環境看得這樣正確，這樣深刻。作者的看法，是通過了同情被侮辱者和被損害者的人道主義（真正的人道主義）的思想的。

指導一個人的一切行爲的根本思想，就是哲學，也可以說是世界觀。我們要練習正確的看的能力，首先要構成一個正確的，進步的世界觀。世界觀的構成，自然有許多進步的哲學可供參考，但主要的，還當在現實生活裏面長期地努力教育自己。

有了正確的世界觀，在看的時候，還須要冷靜的能力。世界常常是光怪陸離的，不能夠冷靜地看的人，往往會被它的虛幻的表面所眩惑，而得不到真相。孔乙己的作者的特色，就是能夠冷靜地看。

我們知道他有三個特色，第一個，冷靜，第二個，冷靜，第三個，還是冷靜。你別想去恐嚇他，蒙蔽他。不等到你開嘴說話，他的尖銳的眼光已經教你明白了他知道你也許比

你自己知道的還更清楚。他知道怎麼樣去抹殺那表面的細微的，怎麼樣去檢查那根本的扼要的。你穿的是什麼衣服，擺的是那一種架子，說的是什麼口腔，這些他都管不着，他只要看你這個赤裸裸的人。他要看，他於是便看了，雖然你會打扮的漂亮時新的，包紮的緊緊貼貼的，雖然你主張紳士的體面式女性的尊嚴。這樣，用這種大膽的強硬的甚至於殘忍的態度，他在我們裏面看見趙家的狗，趙貴翁的眼色，看見說「咬你幾口」的女人，看見青面獠牙的笑，看見孔乙己的偷竊，看見老拴買紅饅頭給小拴治病，看見紅鼻子老拱藍皮阿五，看見九斤老太，七斤嫂，六斤等的一家，看見阿Q的鎗斃——

——一句話，看見一羣在飢餓裏逃生的中國人。曾經有過這樣老實不客氣的剝脫麼？曾經存在過這樣沈默的旁觀者麼？……（張定璜·魯迅先生）

冷靜，才能看得真；冷靜，才能看得深。我們站在街頭，多的是看的機會，男男女女，高的矮的，老的小的，肥的瘦的，笑的哭的，一大羣在那裏蠢動。我們要從他們的眼睛，面貌，舉動，從他們的全身，看出他們的醜惡和美麗，快樂和悲哀，飽足和肌餓，兇暴和慈悲，屈從和反抗，昏

睡和覺醒……我們還要從他們的過去的歷史，現在的生活，看出他們將來的命運，我們還要在他們本身以外看出決定他們思想和行爲的自然環境和社會環境。

高爾基在他的短篇小說秋夜前面註着道：『一個見得多的人的記錄。』見得多，這是高爾基成功的主要條件。

感的能力

批評一件藝術作品，批評家們是有種種的標準，種種的評語的。但若是一個簡單的欣賞者，那麼只能憑着直接的印象，說出『好』或『不好』而『好』或『不好』的標準，往往只是動人不動人。

看到一張圖畫，說是畫得『動人』，所以『好』；聽見人家唱歌，說是唱的『動人』，所以『好』；一個佛像彫得『好』，因為『動人』；一齣戲做得『好』，因為『動人』；一首詩『好』，因為『動人』；一篇小說『好』，因為『動人』；什麼東西『不好』，因為它不夠『動人』。

這種批評是幼稚的，然而也是最正確的。

藝術作品，一定要是能夠『動人』的，纔是好的。譬如有一個作者，只是公公平平，冷冷

淡淡地寫一個故事，自己對於這故事並沒有一種分明的感動，那麼寫了出來當然也不能使讀者感到奮昂。這樣的作品，新聞記者寫得最多，每天的報紙上都有着。然而新聞記者不能算是文藝作家，新聞記事不能算是文藝作品。爲什麼呢？只是因爲那裏面沒有感情，不能動人。

感情是一切藝術作品的靈魂。沒有強大的感情，是不能成爲藝術作品的，所以，要做一個文藝作家，創造文藝作品，必須具有明瞭地感覺一切的能力。

不過，感情是和感傷不同的。

從前的才子，看到月亮，就要發愁；聽見雞叫，就要起舞；看到水流，就要滴淚；看到花謝，就要生病；春要去了，他就要傷春；秋天來了，他就要悲秋；這樣算是多情善感，所以他們做出詩文來，滿紙是愁苦之詞，使人看了也會無端的覺得悲哀。

像這樣子，就是感傷，就是 *Sentimental*，這是沒有價值的。因爲感傷這東西，是由只替個人着想的思想出發的，有時是幻想的，不合於現實生活的，而且常常是消極的，阻遏生活

的發展的。

譬如春去秋來，花開花落，本是自然的現象，倘是一個積極地生活着的人，跟着春秋代序的時間的過程，他的生活也不斷地在發展，那正該喜歡，爲什麼倒要悲愁呢？倘說時間過去了，人要老了，老的最後，人要死了，這是可悲的，但是老和死也是自然的鐵則，一切人都避免不了，並不是誰何一個人的特殊的不幸，那又有什麼可悲呢？即使遇到真的不幸的事，那麼應該積極奮鬥纔好，單是悲哀，單是流淚生病，不是更將陷於不幸麼？

感傷是一種於生活有害的纖弱的感情。感傷的文藝作品，雖有人愛讀，但是只有少數同樣地感傷的才子們愛讀，對於積極地生活着的多數人，仍然是不能感動的。所以這種作品，不是好的作品。

好的作品須有強大的感情。強大的感情與感傷相反，它是由社會的見地出發的，它是現實生活所形成的，它是積極的，促進生活的發展的。

我們可以舉個例子來談談。

一個高貴的紳士，在晚上刮了鬍子，穿了漂亮的衣服，戴了雪白的手套，預備到跳舞廳裏去跳舞。但是當他走到一處地方，正值那裏失火，有許多人正在施救。他把火災當作好看的遊戲，盡情欣賞着。忽然有一個正在救火的勞動者，過來要他幫助。然而他是個紳士，他對於這種邀請感到侮辱，他不肯，他要到跳舞廳去，那個勞動者却決不肯放過他。他們正在爭論的時候，火災更猛了，救助的人更加緊張起來。紳士被夾在廣大的人鏈中，也不由自主的遞着水桶，把漂亮的衣服弄得一場糊塗，但是他還沒有捨去到跳舞廳去的計劃。最後，他看了勞動者們的博愛的精神和工作的興趣，不禁感到一種神聖的尊敬，興奮的感歎，他自己也體驗到和大衆一起工作的樂趣。於是他完全變了樣，他憎厭起同自己一樣的紳士們來，因為他們只愛那閒人的平庸的社會，而不愛那些勞動者們的親善，而他自己，從此就愛上了勞動者們，勞動者們也就愛上他了。

這是瑞士小說家戴輝 (Topfer) 所作小說火災的梗概。這篇小說是一篇好的小說，因為它使我們很感動。而且它所表現的感情，是一種社會的感情，現實生活所形成的感情，

積極的感情，所以也是一種強大的感情，這種感情是誰都要被感動的。

假如，作者換一種寫法，那個紳士看了火災，只覺得被災者的可憐，施救者的辛苦，心裏難過得不忍看下去。那麼，這就成了一篇感傷的作品，價值要低得多了。

一個作家怎樣方能養成強大的感情呢？火災的作者已經告訴了我們，火災中的那個紳士，倘若不被擠在大衆的鏈中，實際地參加救火工作，那麼他決不會發現勞動者們的可貴的精神，而那樣強大地被感動的。

一切的現實，爲大衆而工作的經驗，這是養成感的能力的必要條件。

描寫的能力

水滸第三十六回中，寫宋江被鄆城縣的兩個公人押着，刺配江州，只因不合在揭陽鎮上將五兩銀子齎發了一個賣拳的教師，所以得罪了鎮上的惡霸穆弘兄弟，弄得天晚時沒處投宿。後來好不容易尋着一家肯容他們借宿的人家，却原來就是穆弘的莊上，於是他們只得逃走。逃到了潯陽江邊，遇到大江攔截，前無去路，後面又來了穆家莊的追兵。正在危急之際，忽從蘆葦叢中搖出一隻船來，宋江便叫梢公救救他們。他們上船之後，不料那梢公張橫，也是個強徒，拿出刀來，逼他們跳下江去自殺。他們正要跳時，來了另一隻船，那船上的大漢李俊，和張橫他們本是一路，却又是宋江的朋友。他見張橫在江上做買賣，問起情形，疑心那被害的是宋江，所以說：

『咄！莫不是我哥哥宋公明？』宋江聽得聲音嘶熟，便艙裏叫道：『船上好漢是誰！』

救宋江則箇！那大漢失驚道：『真個是我哥哥，早不做出來！』宋江鑽出船上來看時，星光明亮，那船頭上立的大漢正是『混江龍』李俊……

我們初讀水滸，大意地讀過這一段文章時，不覺得裏面有什麼好處。但由金聖嘆批評起來，却說『鑽出船上來看時，星光明亮』這十一字『妙不可說』。他說這十一字『非云星光明亮照見來船那漢，乃是極寫宋江半日心驚膽碎，不復知天地何色，直至此忽然得救，夫而後依然又見星光也。蓋喫嚇一回，始知之矣。』

仔細一想，金聖嘆的話是不錯的。這十一個字不但寫出當時的景色，而且寫出宋江在得救之後和得救以前兩種不同的心境，實在是很妙的。

但是這十一個字的妙，並非『妙不可說』。我們可以說出，其所以如此之妙，第一是因爲寫得正確。一個喫嚇的人，心驚膽碎，不復知天地何色，待到得救之後，心情一定，纔又看清周圍的景色，這是現實情形。水滸的作者把這現實的情形正確地寫出來，所以能夠成功這樣的妙文。

第二，因為這種寫法是具體的形象的表現。關於宋江的心境，本來也可以這樣寫：『他在危急之際，心驚膽碎，只顧自己的性命，不顧其他。這時聽到李俊的聲音，知道已經得了救，不覺心裏一寬，鑽出船上來，看見星光之下……』

但是這種寫法，是一種敘述，不是一種描寫。若是一篇普通的記敘文，用敘述的寫法就夠了。但若是一篇文藝作品，那就應該用表現的描寫法。

『星光明亮』是一個具體的形象，當宋江得救的當兒，特別寫他看見星光明亮，表示他在危急的當兒，未嘗注意到星光明亮。從這上面，不用嚕噓的講述，就表現出宋江的心境的變遷來，這就是一種藝術手段。

一個作家，要證明自己所見所感的正確性，必須用具體的形象來表現。
再舉一個例子說罷。

從前在完全的農業社會時代，中國人是非常留戀本土，畏懼旅行的。旅行的人，叫做『遊子』，總要感到痛苦。過去的中國文學作品中，寫遠游之苦的，佔着很多的篇頁。元人馬致

遠有一首小令，便完全用了具體的形象表現出游子的悲哀：

『枯藤、老樹、昏鴉、板橋、流水、人家、古道、西風、瘦馬——夕陽西下，斷腸人在天涯。』

這一首小令裏，只有最後兩句是成句子的，其餘都是名詞的羅列。但是我們看起來，好像在看電影，鏡頭一個一個的過去，首先是黃昏的景色中的一個村落，非常的安定，非常的幽靜，但是在接着映出的鏡頭中，却有一個斷腸人，在夕陽已經西下的時候，還要騎着瘦馬，冒着西風，在古道上向天涯而去。這旅人也看到那個安定幽靜的村落，那和自己的故鄉一樣的村落，他知道那安居在村裏的人快要休息了，然而自己還得趕那似乎無盡的旅程……

一個旅人的十分複雜的感傷的心境，只用二十八個字便表現了出來，這就是用具體的形像描寫的妙處。

我們通常談話的語句，及教科書、報章、文件等等的用語，都是運用着邏輯的概念，主要的是賴於理智的；但文藝作品，如詩歌、小說、小品文等，不僅賴於理智，而且也要賴感覺。馬致

遠的小令便不賴理智，只要讀者用了感覺去體驗他所描寫的具體的形象中所含的思想和情感。

寫事如此，寫一個人也是如此。

從前俄國的地主，是很兇惡可怕，但另一方面也是滑稽可笑的。萊芒託夫（Lermontoff）描寫他們道：

『全頭埋在領襟中，上衣長到踵，

眼光陰鬱，聲音高噪，兩頰髭蒙茸。』

這雖是寥寥幾筆，但勝過拙劣的作者的十頁五頁的描寫。一個藝術家，只要能把握住最特徵的形象，把此種最特徵的形象加以佈置，這就能夠描寫出一種活的，正確的，不失本質的人。

要正確，要用具體的形象來表現，這是描寫的基本條件。但是要充分地具有這種能力，須得學習新寫實主義的方法。

現 實

看，感覺，描寫，都是對於現實而言，——一個作家是不能超脫現實的。其實，不但作家，一切人都不能超脫現實，不但人類，萬物都不能超脫現實。

但是有主張完全超脫現實的文藝家，譬如王爾德（Oscar Wilde）就是。王爾德說：『現實的事故，都足為藝術之累。一切藝術上的壞處，都從實感產生。自然就是明白，明白的就不是藝術。』他又說：『一切惡藝術都從復歸於自然和人生而產生。』他又說：『藝術除出他自身之外，什麼都不表現。藝術有獨立的生命。祇在藝術自身的途上纔有藝術的開展。』

這就是所謂唯美主義的理論，也就是所謂『為藝術而藝術』主義的理論。

這種文藝理論，並非王爾德所首創，我們在這裏所以舉出王爾德來說，却是因為有一件與他有關的事實，可以說明這種理論的真價。

王爾德是因爲太相信唯美主義了，所以連生活也唯美化，儘可能地穿着超越現實的服裝，也常常做些反常的事情到了一八九五年，終於因爲和一個貴族公子發生同性戀愛，被逮下獄，經過兩年的苦役，方纔得了釋放。在獄中所得的教訓，使他的思想一變，出獄之後，他和人談起俄國文學，說出這樣的意見。

俄國的作家是很出色的。使他們的作品成爲那樣偉大的，那是他們寓在作品裏面的同情，從前我不是很愛波華荔夫人 (Madame Bovary) 的麼，然而佛羅貝爾不願把同情放進他的作品裏面，因此他的作品顯得小氣，狹窄；同情，是使得作品開展，顯得偉大的……

由此可知，出獄以後的王爾德，是放棄了他的唯美主義，也贊成『爲人生的藝術』的了。這是爲什麼呢？沒有別的理由，無非因爲他在監獄中看到了真的，深的人生的現實。

『真金不怕火，』然而王爾德的要超脫現實的唯美主義却到底在現實的火裏燬滅了。

現實是如來佛的手掌，孫行者那樣的好本領，也無論如何跳不出它的範圍。

在生的鬥爭上的自衛本能，使人類中發達了兩種強有力的創造力——就是認識與想像之力。認識——就是對自然、社會、人生的種種現實作觀察、比較、研究等的能力，這當然是必須以現實為對象的。

想像是一種藉形象的思維。譬如說：『波浪想要搖動岩石。岩石對於波濤的打擊雖然皺了一下臉，但並不會為波濤所敗。』這將波濤衝着岩石的景象，想做鬥爭的情形，便是想像。這樣的想像，也必以現實為根據，這是很明白的。古代希臘哲人克塞諾芬（Xenophon）說：假若動物具有想像力，則獅子將把神表象為一隻巨大無朋的獅子，老鼠把老鼠當成神了。恐怕蚊的神也就是蚊，結核菌的神也就是結核菌了。這就是為現實所約束的緣故。

想像之外，有所謂『空想』『胡思亂想』，那似乎是完全離開現實的思維了，但其實也不然。舉個例子看看罷：

『……慈悲而殘忍的金蒼蠅，展開馥郁的安琪兒的黃翅，唵，頡利，彌縛諦彌諦，從

荊芥蘿蔔玳瑁綉洋的彤海裏起來。Pr-rrr tatata tahi tal 無始無終的金剛石天堂的嬌嬈菟茛莢，蘸着半分之二的北斗的藍血，將翠綠的懺悔寫在腐爛的鸚哥伯伯的狗肺上，你不懂麼；咄！我將死矣！婀娜漣漪的天狼的香而穢惡的光明的利鏃射中了塌鼻阿牛的妖豔光滑蓬鬆而冰冷的禿頭，一匹黯黹懽愉的瘦螳螂飛去了，哈，我不死矣！無終……』

這是徐志摩想像一種音樂的話，可以算得胡思亂想之極了。他是竭力要想得架空，要想得爲現實所沒有，但在我們看來，他的空想何嘗完全離開現實，他只是把曾經看到的現實的形象割裂開來，重新雜亂無章地配合罷了。因爲是割裂現實，胡亂配合，所以不能構成一個統一的思維，使人看來只是一團胡思亂想，毫無意義，這樣的作品也就毫無價值了。

有一種所謂意象派的詩，也是把現實的形象割裂開來重復胡亂配合而成的東西。有人曾說過一種遊戲道：拿許多張卡片，分爲許多組，一組寫形容詞一組寫動詞，一組寫名詞，一組寫副詞，然後從每一組中抽出一二張來，再添上前置詞和承接詞配搭成句，就成了意

象派的詩。我們倘把上面所引的徐志摩的文句拆散，照這方法重新配合一次，也可以成爲意象派詩句，例如：

『香而穢惡的瘦螳螂的狗肺。

在婀娜漣漪的彤海裏射中了無終的天堂。』

這不也很好麼，然而，這樣的好詩到底有什麼意思呢？

人類不能超脫現實，就是最大的空想家也不能。但在表現它的時候，人類却能憑着卑劣的技巧割裂現實，粉飾現實，歪曲現實。在藝術家，要能夠把握住而且表現出完全的，真面目的正確的現實，方算盡職；無意地把現實割裂了，粉飾了，歪曲了，那是修養不夠；倘若有意地去割裂粉飾，歪曲，那便不能算是藝術創作，只好算賣野人頭，變戲法。

現實的觀察

一個人從東，一個人從西，同時走到一株樹下，同時看見樹上掛着一面楯。從一個人看來，楯是金做的，但據對面的那人觀來，楯是銀做的，他們各自相信自己所見是實，因而爭論，吵鬧起來。第三個人來了，問明了原因，他過去看那楯，却看出兩面本不一樣，一面是金而一面是銀。

人類觀察現實的時候，常不免跟上述的頭兩個人一樣，只看見部分而不見總體。

要把楯的兩面看明白，畢竟是容易的。但是別的種種自然、人生、社會的現實，比兩面的楯要複雜得多了。各種的現實本來都有其單純的客觀形態，但因種種的現實並非孤立地存在而和別的現實聯繫着，不僅相加，而且相乘，所以成爲萬花鏡的樣子。沒有適當的方法，那是絕對看不真切的。

有一派寫實主義作家，主張如實地觀察人生，和我們眼中所印象的一般地觀察一切事象，而毫不誇張地，公平無私地，寫出所見的印象。這好比用了攝影機，把鏡頭前面的景像照樣地攝了下來，麥克唐納將這種寫實主義別名爲『印象主義』，確是有意義的定名。這種寫實主義，顯然是有重大的缺點的，譬如對於上述的楮，寫實主義作家若只看了一面，得到了『這金的』這印象，就寫了下來，忠實是忠實了，可是也錯誤了，錯在把部分的現實當作了總體的現實。

倘要看出本質的總體的現實，那末應該用什麼方法呢？
應該從動的見地以及諸現象的聯繫中去觀察。

『臨河的土場上，太陽漸漸的收了他通黃的光線了。場邊靠河的烏桕樹葉乾巴巴的，纔喘過氣來，幾個花脚蚊子在下面哼着飛舞。面河的農家的煙突裏，逐漸減少了炊煙，女人孩子們都在自己門口的土場上潑些水，放下小桌子和矮凳；人知道，這已經是晚飯時候了。』

『老人男人坐在矮凳上，搖着大芭蕉扇閒談。孩子飛也似的跑，或者蹲在烏柏樹下賭玩石子。女人端出烏黑的蒸乾菜和松花黃的米飯，熱蓬蓬冒煙，河裏駛過文人的酒船，文豪見了，大發詩興說：「無思無慮，這真是田家樂啊！」』

這是魯迅的風波的第一段。是的，我們倘若單單平面地，片段地看了那樣一幅景象，再去看這幅景象中的人物的動態的發展，也不再去看和這幅景象中的人物和關聯的種種現象，那麼從這幅景象所得的印象的確富於田家行樂的詩意。一個幼稚的學生，或者一個印象派的藝術家，就可以單憑這印象寫一篇散文，作一首詩，畫一幅畫，歌咏那些『葛天氏之民，無懷氏之民』的村人。

『但文豪的話有些不合事實，就因為他們沒有聽見九斤老太的話……』

魯迅這樣的寫下去，於是就寫出當晚的一場風波，暴露了中國農村中的人物的愚昧，封建思想的根深蒂固，懷舊的情深對於改革的憎惡。凡這些，都是他從現實的發展的動態上和諸現象的聯繫上觀察出來的。

再拿一個淺近的例子來說，譬如有一張紙在這裏，在通常的光線之下，牠本是白色的。但是一碰見某一種光，牠就帶着黃的顏色而一面是青色的了。但把牠照在強烈的太陽光裏，那就成爲非常的白，而放在紅玻璃窗上來看就成爲紅。像這樣因照明的差異而生出種種的光線，差不多沒有清楚地散布着的白色的光，所以這張紙極少有顯出白色來的時候。在印象派的藝術家他只要把某一剎那間看出的某種顏色當做實際的顏色，表現出來好了。但在真正的寫實主義者，不能這樣做，他必須把這張紙移動，到種種的光下去照，看它跟着怎樣的變幻出怎樣的顏色，這樣地觀察出它的本質來。

總而言之，觀察現實的最正確的方法，第一，是要考察現實的諸現象的總體，而且要從諸現象的不可分離的聯結上去考察；第二，是要從諸現象的總體的運動狀態上去考察。這本是一種根本的哲學的觀察方法，但在要表現人生社會的現實的文藝作家，是和哲學家同樣地應該深知此法的。

用這樣的方法觀察所得的現實的本質，當然也得從動態上，從諸現象的聯繫上把它

表現出來。

風景描寫

劉勰在文心雕龍上說：『春秋代序，陰陽慘舒，物色之動，心亦搖焉。』物色就是自然界的風景。風景在文藝上所佔的地位，是非常重要的，或者作為主題而表現，或者作為背景而描寫，所以風景描寫這問題，實在是文藝上的一個重要問題。

自太古以來，人類就住在自然環境中，受自然的供養，也和自然相鬥爭，與自然界的關係最為密切，對於自然物色的觀察也最深，『目既往還，心亦吐納，』所以也容易被自然現象所感動。人類的一切覺悟，多半還是受自然界的啓示的。當人類發生了藝術的衝動，要借具體的形象來表現自己的思想、情感的時候，便首先借用了自然界的形象，來作『比』來作『興』。自然界的物色為一切人所共見，自然界的經驗為一切人所共有，所以詩人用描寫自然的方法來表現思想、情感，最能使一切人感動。藝術上所表現的形象，本來應該具有

最大的普遍性的。

描寫自然界的風景，有兩種態度，一種是客觀的，一種是主觀的。王國維人間詞話中，以主觀的態度所描寫的風景，叫做『有我之境』，以客觀的態度所描寫的風景，叫做『無我之境』。他說：

『淚眼問花花不語，亂紅飛過秋千去。』（宋歐陽修蝶戀花詞句）『何堪孤館閉春寒，杜鵑聲裏斜陽暮。』（宋秦觀踏莎行詞句）『有我之境也。』『采菊東籬下，悠然見南山。』（晉陶潛飲酒詩句）『寒波淡淡起，白鳥悠悠下。』（金元好問穎亭留別詩句）『無我之境也。有我之境，以我觀物，故物皆着我之色彩。無我之境，以物觀物，不知何者爲我，何者爲物。』

根據那種『無目的的對於自然界的唯美主義的欣賞』的態度看來，無我之境的描寫比有我之境的描寫價值高。但從藝術目的上說，無我之境的描寫只是一個孤立的自然現象的寫照，並不表現什麼意義，有我之境的描寫纔表現着一種思想，一種感情，這纔有藝

術的價值。王國維說：『采菊東籬下，悠然見南山』是無我之境，其實是不對的，這兩句詩，表現着陶淵明自己的襟懷沖淡，『悠然』二字，正是『以我觀物』的態度，所以是『有我之境。』它的好處，也在乎寫出有我之境。

許多人主張描寫自然界的境物必須力求客觀，這見解是不對的。藝術家必須通過自己的世界觀去觀察自然，描寫自然。自然界是沒有絕對客觀的境界的。藝術家又不能把自然界看作孤立的存在，必須把它和人類生活聯繫了去看，自然界只是人物的一付鏡框子。而且自然界並不是死的，它是跟着人類的生活變動的。王國維說：『無我之境，人唯於靜中得之。有我之境，於由動之靜時得之。』從動的見地去表現自然界，這也是有我之境的描寫勝過無我之境的描寫之處。

但是，過去的詩人，雖然也知道由動的見地和人生聯繫了去描寫風景，却因為他們的世界觀是個人中心的世界觀，他們的生活只個人的生活，所以他們所描寫的自然境界，只能是『有我之境』而不能描寫和羣衆生活相聯繫的偉大之境。偉大的風景描寫，我們只

能於現代的文學中求之。

綏拉菲摩維支的鐵流裏面的風景描寫，便表現着新的形式。

鐵流是一部描寫羣衆的革命行動的書，作者的風景描寫處處從羣衆的迎受方面着筆。被他一描寫，彷彿自然界也同着人一塊兒參加革命的過程，彷彿自然之中隱藏着同情的或者反對的意志，自然界並不是空閑着的，而是很有興趣的看着向前行動的隊伍。一開始就是：『那塔頂似的白楊樹頂，尖尖的在窺視，』彷彿在傾聽着羣衆的說話聲，吵鬧聲。『海上強盜的鳶鳥在閃爍着的熱氣裏詫異似的游着……從沒有看見過這樣的事情。』綏拉菲摩維支所寫的，甚至海也是『人所想不到的鉅大的野獸，臉上帶着親熱的聰明的皺紋，在那里悄悄的親熱的舔着活的岸邊。』自然界有時候是牧歌的詩境似的沖淡和親愛，有時候又像雷電似的可怕。自然界和他的周圍的人物混合起來，和革命的羣衆有共同的生活：『和這些人同其哀樂，山的邊沿也很細膩的染着了黃金色。』人說話的聲音沈默下來的時候，『山也隨着黯淡，露出黃昏時節的蔚藍。』在綏拉菲摩維支看來自然界是一種力

量，直接參加大小事變的力量，是不疲倦的證人，善良的友人，或者是兇惡的仇敵。在鐵流之中，人、海、山、馬都聯合成功一個合奏隊。這裡有吸引人家的集體生活的諧和。鐵流給了合作生活的藝術上的表現，在這生活裏面，人、馬、自然界都互相親密的結合着。這裡，一切都互相結合着，你要分割也分割不開，要拋棄也拋棄不掉的。

這樣的風景描寫，纔是最有價值的。

心理描寫

有一種叫做『精神分析學』的學說，這是奧國的醫生佛羅特（Freud）所倡導的，據這學說所說，人生的一切行爲的動機，乃是性的本能。人類的慾望，常是性的慾望。但這性的本能當活動的時候，却遇到了一種檢察之力——就是教育者所教的道德和禮教的影響——不許它走進意識的領域，於是二者起了鬥爭。當性的慾望被檢察力所抑制時，它就不得不從意識的入口退回到無意識中，但它仍是想衝突，解脫，有時竟變裝着混入意識界，當這種性的慾望變裝着實現時，便成爲夢，也許成爲藝術的表現。弗羅特派的學者把這學說應用於文藝，他們解剖許多大文學家的作品，看出都是由被抑制了的性的慾望昇華而成的。

這種學說，顯然是不完全的。人類的慾望，不止一種性的慾望，受外界檢察的，也不止一

種性的慾望。在歷來的社會裏，個人的一切自由活動的願望，都是受着社會制度的檢察和抑制的。人類的苦悶，實係社會制度的矛盾反映而成，而且，人類的一切心理現象，都不是從個人心中憑空地發生，而是由社會的現實所決定的。

但是許多舊的寫實主義的作家和頹廢作家，却與佛羅特的學說不謀而合，他們的創作，就是要發現個人的奇特的心境，以作心理學的新標本。他們只表現感覺的衝突和動人的性愛事件，他們的心理分析只是顯示出人類的野蠻的和自私本能之勝利。他們的作品，只能作為精妙的鑑賞家們的消遣物。

在舊作家中，描寫心理頂出色的，要算陀斯妥夫斯基。他寫人物，可以無須描寫外貌，只要以語氣、聲音就不獨將他們的思想 and 感性，便是面目和身體也表示着。他的確表現了一些深刻的典型的心理狀態，誠如他自己所說：『人稱我為心理學家這不得當。我但是在高的意義上的寫實主義者，即我是將人的靈魂的深，顯示於人的。』他的作品罪與罰裏面的心理描寫，是深刻得要使人駭怕的。不過，陀斯妥夫斯基雖然表現了他那時代的俄國的典

型的心理，却也把那種心理認做是天賦的，只有宗教的信仰能夠克服它。他的心理描寫，到底也不能超越個人中心的觀點而陷於宗教性的悲觀思想和抽象的倫理觀念之中。從人類的感情中，深刻地分析出社會和歷史的特質來：這工作是要待更進步的作家來做了。

法國的巴爾扎克就比陀斯妥夫斯基進了一步。據巴爾扎克看來，一個人思想、行爲、內心生活是他們的社會的現實所造成的結果。他的一篇小說裏描寫着，有一個男爵，因為知道了他的大部分財產是二百年前從一個罪人家裏沒收下來的，於是費了多少困難，找到那個罪人的後裔，而把財產原分歸還。這事情，倘由託爾斯泰寫來，便是人性的善與美的表現。但是巴爾扎克却指出那個男爵的好義行爲不過是由於貴族社會的驕傲，而想藉此洗去一些家族上的污點罷了。

倘要知道最新的心理描寫法，也請看鐵流的例：

『沉重的脚步聲音衝破了寂靜，整齊的平均的充滿着那蒸熱的大地，好像只是一個說不出的高大，說不出的沉重的人在那裏走着，好像只是一個極大的，大得不像

是人的心在那裏跳着。』

幾千幾萬個人走過去。已經沒有什麼排、連、營、團——有的，只是一個極大的叫不出名字來的，整塊兒的東西。無數的脚走着，無數的眼睛看着，許多的心變成一個偉大的心在那裏跳着。』

像這樣，並不用主觀的個人內心經過的描寫，而強有力地寫出統一的羣衆心理，由這種心理的一致，表現出團結的堅實革命的長成這是新的寫實主義的心理描寫法。

我們知道當事變非常急劇地開展時，羣衆的行動的速度是絕不容許停頓在思索、懷疑、動搖之中的。這篇小說的作者，他一開始就一分鐘也不停止的，絕不削弱讀者的注意，展開那一幅一幅的圖畫。羣衆生活表現在絕不休息絕不靜默的行動之中。俄國的託爾斯泰的戰爭與和平中，也描寫着萬衆一心的作戰的羣衆，但是因爲他對於羣衆的觀察却從崇拜封建制度的觀點出發，所以他把羣衆描寫得是一個馴服的無知無識的羊羣。但如上文所描寫的那種羣衆，則絕不相同，這分明是成長了革命意識的羣衆了。不是革命的羣衆，那

是決不會有那樣一致的偉大的心理的。

像這樣一種創作的方法，可以說是最新的方法，就是只把行爲和動作做重心的方法。用這種方法所寫成的人物的心理，這非經過瑣屑的內面分析，而完全是表現在這種人物的具體動作和行爲之中的。

再談心理描寫

文藝上的『心理描寫』這問題，去年在我們的文壇上，也曾有人提起，議論過，但是結論很模糊，我已經不記得是怎樣的了。蘇聯庫希諾夫的『心理描寫與新現實主義』一文，我以為立論很正確，可供作家們的參攷的。描寫心理的文筆，固然要堅，銳，精妙，像一把好的雕刻刀，然而這還在其次，新的作家首先是要決定這刀為何而下手。前幾年我國有些作家受了弗羅特的精神分析說以及喬伊斯（James Joyce）等作品的影響，頗致力於心理的發掘，靈魂的探祕，以顯手段，但是，結果怎樣呢？似乎連可以作鑑賞家們的消遣品的作品，也並沒有。至於進步的作家中，注意新的心理描寫方法的，據我所見，似乎很少。沙丁是在這方面成就較好的一個，但也因此，他的作品被一部分人嫌為晦澀，又被有的批評家指摘道：『在他的作品裏，不但沒有個人生活的幹酪，就連個性的人物都沒有……』而當做缺

點論。

那所指摘出來的事實，原是對的。但是『沒有個人生活的幹酪，』沒有『個性的人物』，這事實是作者的缺點麼？不是的。要說沙丁的作品有缺點，那是在別的處所，在這事實上，他倒是做到與新寫實主義的原則相近了的。

有許多道理，不必引用怎樣進步的理論，便是舊觀念的學者們，也是已經說過的。譬如竭力主張唯心哲學的 C. E. M. Joad 在他的近代思想導論 (Guide to Modern Thought) 一書的最後一章『文學中心理學之侵入』中，便有如下的論調：

『近代小說所有適宜之特徵，似應與其相反之維多利亞時代小說之諸特徵，互相關涉。維多利亞時代之小說家，其最大之成功，在能創造人物；近代小說，因其中無可記憶及特出之人物，遂致與維多利亞時代之小說，大異其趣。

『維多利亞時代之小說家，常置豐富之材料於其人物之中。介紹人物入場，而不先以描寫之材料，繁文褥飾之者，蓋寡矣；雖比較不重要之人物，亦常以一頁或二頁之

篇幅予之，述敘其家世，外貌，特性，所愛，所惡，及對於宗教，道德，朋友，鄰人，與夫普通生活，所持之態度甚悉，皆在其尚未入場，有待吾人之認識以前。

『謂維多利亞時代人創造可記憶之人物而近代人則不創造，非謂近代人定不及維多利亞時代人。其不同之故，非由於天才之拙劣，而由於目的之不同。』

『例如愛德華時代之著作家，對於男人與女人，不及運動與思潮之注意。彼等之目的，顯然在作宣傳，其介紹男女個人於故事中，不過藉以說明信條，指示道德，或解釋流弊等。雖在無直接意之小說中，宣傳之原素，依然存在，例如韋爾斯卜里之歷史（*History of Mr. Polly*），通常視爲一幻想富豐之產物，由興之所至寫出者，僅因有憎惡流弊及教導改良之意，故其攻擊基本教育制度亦獨至。此等書中之人物，乃用以示例而非注重個性，固在所不免；由小說家之觀點觀之，彼等之價值，不在與同境遇之其他人物相異，乃在與之相同，即在其共性，而非在其特性』——引用文句據蕭贛譯本
所謂『共性』，即『同境遇』所造成的性格，亦即同一社會的，歷史的因素所造成的

心理。作家『用小說以作社會改良之車，』所以忽略人物的個性，而注意人物的境遇，『由暴露社會變態，以求引起讀者之憤激而促進其良心。』（同書）這是『愛德華時代』早已如此的，誰知我們的批評家還在把這認做缺點呢！

典型人物的描寫

有的人說，一個作家的任務，是創造典型的人物。莎士比亞之所以偉大，就是因為創造了哈姆雷特那樣的人物；塞萬提斯之所以不朽，就是因為創造了唐吉訶德那樣的人物；且洛夫創造了奧勃洛莫夫，梭羅古勃創造了貝累陀諾夫，屠格涅夫創造了羅亭等等，曹雪芹創造了林黛玉和薛寶釵，施耐菴創造了三十六個『人無同面，人各一心』的英雄，所以都成了偉大的文學家。

倘說作家的終極目的，就是創造典型的人物，那是不對的。人物描寫也只是作家的一種手段，藉此表現出社會的教訓的意義罷了。不過這種手段却十分緊要，文學作品，尤其是小說，因為目的是在表現人生的真實的意義，所以必須以人類的活動為題材，所以不能沒有人物描寫。

作家描寫人物的時候，好比一個介紹人，要把作品中的人物介紹給讀者。在這時候，作者應該負一種責任，就是所介紹的人物，必須是他所分明知道的有價值的人物。我們在實際生活上，常常區別有價值的人和沒有價值的人，而大抵不願和沒有價值的人交接。當我們的朋友介紹他的一個熟人給我們的時候，我們常是這樣想：一定是因為我們的朋友相信他的朋友和我們做朋友是有益或有趣，所以執了介紹之勞的。所謂作家便是站在將他自己的知交介紹給讀者的介紹人的地位。因此，作家在作品裏所羅致的若不是對於讀者確有知道的價值的人物，那末讀者對於他的信用，便會失去了。讀小說這事，不外是我們走去會見那作家所要介紹給我們的人物去。我們總希望作家所介紹的是有意義的人物。這裏所謂有意義的人物，不一定便是善良的意味。便是惡劣，也不要緊的，只要是明白地表明那形成這人的性格的社會的要素，只要是徹底地代表人生的任何一面，那就於我們有益了。

作家描寫人物當然須根據他所實際地看見過的人物的姿態但他並不要替某一個

實有的人物特別寫照。作家是要創造『典型』。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，然後將它們再現及綜合於一個小商人，官吏，勞動者中的話，那麼，這作家就創造了一個『典型』了。

魯迅自述他的作品中的人物說：『沒有專用過一人，往往嘴在浙江，臉在北京，衣服在山西，是一個拼湊起來的脚色。有人說，我的那篇是罵誰，某一篇又是罵誰，那是完全胡說的。』所以阿Q並不是某一個頭上有癩瘡疤的人，他乃是許許多多中國人的『典型』。

多數主人公們的有性格的姿態『被抽象』，被分解，分解出來的諸特徵又『被具體化出來』——而以一個主人公的形象把它普遍化出來。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。一個『典型』是『包括多數』(Contain Multitude)——這是惠特曼的話)的人們的。因此，所有的勇往直前的夢想家，都可由唐吉訶德代表，所有的吝嗇者，都可用亞爾巴公(

莫利哀戲曲中的人物）代表，所有的偽善家，都可由他爾條夫（莫利哀戲曲中的人物）代表，所有的感傷家，都可由同卡（巴蕾小說中的人物）代表。林黛玉可以代表一切多愁善病的封建時代的中國貴族小姐，李逵可以代表豪爽粗鹵的莽漢。

上面所舉的那些人，實際上並不曾有。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。恰像城堡或鐘樓是從一塊一塊的磚石做出來的一樣，作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。

在實際生活上，我們要理解同樣意義的事件，非經過很長的歲月不可，但在小說裏讀着，一天或兩天便能了事。若是實在的人物，我們要清楚地認識他，非有好幾年的不斷的交際不可，但在小說裏，則不用多少時候，我們便能完全認識一個人物。因為這樣，我們讀小說的時候所得到的教訓，比接觸實際的人物的時候所得到的，更爲迅速而明白。所以作家描寫人物時特別應該當心，不要歪曲了意義。

我們在小說裏遇到的人物，通常有兩種。一種可說是『靜的人物』，一種可說是『動

的人物。』前者在故事裏，從頭至尾，都沒有任何變化與發展；後者則因了四圍的境遇，自己的意志或他人的意志的影響而有消長。中國的舊小說中，寫善人一味爲善，惡人一味作惡，無論何時，人物的性格常是停滯在一點，毫無進展，這就是所謂『靜的人物。』把人物寫成這樣，是不正確的。人類的意志並不是天賦的，自由的，獨立的，它必然地跟着社會生活的變化而變化。一個『典型』人物的性格，好像固定，但那正是反映着一種固定的社會生活的，那種生活倘有改革，那麼其人的性格也要改變無疑。班台萊夫的童話錶（見譯文二卷一期）裏寫一個頑劣不堪的流浪兒在少年教養院的新生活中改變過氣質來，這就是動的人物描寫。現在正值社會多變的時代，許多的人們正從光榮的黃金時代沒落，而將轉變或滅亡，許多的人們正從黑暗的地獄生活中覺醒，而將鬥爭和創造，各種的人物，動盪得最劇烈，我們的作家正不乏新的『典型』人物可以描寫呢。

『爲誰而寫作』

法國的 *Commune* 雜誌，最近對許多作家提出一個問題道：

『你是爲誰而寫作的？』

這誠然是一個頂要緊的問題，我們也應該舉以問問中國的作家。與其憑空地動問『中國目前爲什麼沒有偉大的作品產生？』實在不如問問作家們爲誰而寫作來得切實。因爲作家的選擇讀者的標準，是能夠決定他的作品之偉大與否的。

不過，這問題不大容易得到誠實的答案。誠實的答案只有一個，就是爲了『一切人。』這『一切人』三個字雖然很有問題，但是古往今來，沒有一個作家，當握管之際，不是希望一切人——至少是多多益善的多數人——讀他的作品的。所謂『世界的名聲』有那個文人不會夢想過？然而，心裏雖是這樣，口裏不願如是說的作家，却是頂多的。由於矯情，由於

高傲，有的要說：『我只爲了我自己，』有的要說：『我是爲了少數人。』連許多世界的大文豪也未能免此。

然而，這些其實是說話，是飾辭。

楊朱爲我，他無所寫作，所以他是真的爲我。一有所寫作，便成了爲他了，原來文字是將自己的思想和感情傳達給他人的工具。或人張皇個人主義滿口唯我唯我，然而將自己的話印在雜誌上，并希望其雜誌能賣上幾千幾萬，供天下人閱讀，這和提倡沈默而著書十萬言，正是同樣的矛盾。由此可知，雖是個人筆調，到底也不能離開多數人而生存。那麼世間就沒有絕對爲我的作品了。

法國文豪斯丹達爾 (Stendhal) 曾經高傲地宣言道：『我是爲少數人而寫作的。』而且事實也正如他所說，他的大著紅與黑 (Rouge et Noir) 到他死時，還賣不掉一百部。但這乃是一個特殊的例子，不能當作普遍的事情看的。斯丹達爾倘不是家有餘財或者別的作品能夠風行，那麼他就根本寫不成紅與黑了。作家的寫作品，固然也有僅爲了滿足自

己或少數人的某種需要的，但是作品成後，他的精力就需要一種報酬，一種響應，一種保存，而這，是只有多數人能夠給與的，紅與黑這部作品，到後來畢竟還靠多數人而流傳的。爲少數人而寫作的作品，到底也不能離開多數人而生存，那麼也就不成其爲絕對爲少數人的作品了。

所以，一個作家，有所寫作，總是爲了一切人或多數人。但這裏的所謂『一切人』決不是全人類，多數人也不是全人類的多數人。這裏面有種種的分別，譬如貴族階級的作家，他的心目中的一切人，——甚至於全人類——不過是他所屬的或他所奉仕的貴族階級而已，貴族階級的所謂人類是並不包括奴隸之類的人在內的。同樣，資產階級的所謂人類也不把勞動階級包括在內，資產階級作家心目中的一切人，也不過是屬於資產階級的人們而已。作家們的意識範圍的大小，決定他們的作品讀者的多少，也就決定他們的作品價值的大小。雖然沒有一個作者不希望一切人或多數人做他的讀者。

但若是偉大的作家，那麼他的意識常常有意或無意地能夠超越他的本階級，感受別

的階級的人們思想和情感，而表現在他的作品裏。於是他的作品能夠獲得大多數的讀者，而成爲大作。許多古典作品之所以不朽，道理全在這裡。

那麼，今日的作家，應該爲誰而寫作呢？根據上文，我們已經能夠歸納出一個正確的答
案了。但我且不作這答案，只引 Jean-Richard Bloch 和 Von Papen 的幾句話作結論：

Jean-Richard Bloch 說：『對於今日的作家，我只看到兩種可取的態度：或者離開世界，完全致力於內心的鬥爭，把自我的衝突，看作最猛烈，最費力，然而最堅決的鬥爭。』或者，他去歡迎他的周圍的一個社會，這社會正在改造，再鑄，英勇地鬥爭着，充滿了銳氣，燃燒着熱情，超越自己而前進。它正需要合乎它的步調的詩人和鼓勵它的進行的節奏。』

Von Papen 問道：

『你們自命爲作家的人們，你們歡喜怎樣？願意躲在古舊的傳統裏和學院裏過一生呢，還是願意出馬到充滿了生氣力量，勝利的戰場上呢？』

創作的態度

在慈禧太后身邊當過宮女，後來嫁給一個美國人，曾經寫了一本『清宮二年記』的德菱郡主，最近從美國回到中國來，說是來搜集小說材料的，這當然可以算是文學家了。中國的新聞記者對她發生了很大的興味，在報紙上發表了許多記載她的言動的文字，其熱鬧幾等於蕭伯訥的來華。這其中於我最有興味的，是她在扶輪社聚餐會上所講的如下的番話：

『在感謝日的時候，照外國的習慣，每家都要吃火雞的，我也不能例外，就自己動手煮雞。雖然這工作並不困難，但是却要廢上三四小時去照顧他。在此漫長的時間中，我就拿打字機搬到廚房裏，一面照顧着煮雞，一面就做着短篇小說，投給各雜誌發表。有一次，我用着悲哀的情形來結束一篇小說，後來想到此種結束法恐怕不合美人的胃口，所以我立即在

二分鐘內，就改換了一種快樂的結局來滿足讀者。

『有一次，一個新聞記者到我家來，要替我照相。那時我正在廚房裏工作，穿着油污的衣服，我問明了他的來意，就騙他我是傭人，拿主人出去了的話來隱瞞過他。』

『我在過去的五年中，到過美國許多都市游歷和講演。在火車上的時候，我還是寫小品，投到各處去。當我登台講演的時光，我總是穿着古式的服裝和珍珠的鳳冠，來引起聽衆的興趣，和不使他們略現倦狀。所以我總是受着他們熱烈的歡迎。』

——新聞報所載

爲了保持體面，不敢在穿着傭人的衣服的時候讓人家照相，在講演的時候，不靠所講的材料和講演的技術去征服聽衆，却小丑似的依賴奇怪的裝飾去引起興味，這樣的一個德菱郡主，在我們看來，已經不大高明了。至於她那寫小說的態度，那是尤其不對。

文藝作品，決不是這樣爲了取媚讀者而隨便配搭的東西。

只有把文藝作品看做娛樂，消閑的文字遊戲的人纔這樣做。

只有把文藝工作當做一種騙飯吃的職業的人纔肯這樣做。

凡有寫作，當然是想獲得讀者的。但作家的獲得讀者，並不像娼妓獲得狎客那樣靠了媚悅的手段。作家是像傳道者那樣，用了自己的精神，去打動別人的精神，在某種意義上，作家是任性的，他只是表現自己所要表現的東西。他從生活中看到了醜惡就暴露醜惡，不管有潔癖的人們作嘔。他從生活中所看到的是鬥爭，就歌詠鬥爭，不管太平主義者們縮頭。但若是偉大的文學，那麼雖然暫時使人不舒服，使人害怕，最後却能征服這些作嘔，縮頭的人們，使他們也非佩服不可。在這義意上，文藝是征服的工作。俗惡的幽默派，昏庸的閑適派，以爲文藝作品，總要使讀者快活，使讀者舒服，是啊，專門使人快活，專門使人舒服的文藝作品是有的。古代中國的貴族的左右，便常有一批文人，敷陳美麗的故事，——就是流傳到現在的一部分『賦』——給主人開心愈病。司馬相如枚乘之類便是。但是他們在當時地位是怎樣的呢？『娼優同蓄』就是說跟婬子和戲子一樣。此後的許多務求媚悅俗衆的作者，也不過是俗衆的娼優罷了。再下流一點的還有，那是專門引誘得讀者墮落的。然而，真有價值

的文藝作品，却往往不是使讀者一看到就會喜歡的，反之，它常常引起讀者的厭惡和嫉忌。易卜生做了許多好戲曲，却被他的本國——挪威人看做公敵，甚至於存不住身，只好逃到外國去。這樣的事例是非常之多的。

倘能不失本意，不離真實而同時也可以使讀者快活，舒服，那麼所有的作家一定都願意這樣做的。人是誰願意故意把局面弄成陰暗，討人厭惡的呢？然而現實常常不允許這樣做。許多作家雖是想這樣做，終於不能夠。這種沒奈何的事情，是只有作者自己心裏知道的。

吉訶德先生傳和死魂靈是兩部不朽的文藝作品，它們的作者塞萬提斯和果戈里，是偉大的藝術家。這兩個人的這兩部名著，今年在我國同時產生了譯本，是極可紀念的事。但這兩部作品，雖然都富於『幽默』性，却是使讀者不快活，不舒服的東西。尤其是它們的『結局』，倘若使讀者『滿足』，那是非德麥郡主那樣地『改換』一下，變成『快樂』不可的。然而塞萬提斯和果戈里，在這一點上，都是不識時務的人。湊巧的是，他們兩人對於他們的這種創作態度，都有着表白，我們現在很可以引來看看。在吉訶德先生傳的自序上，塞萬

提斯說：

『可敬愛的讀者，你可以相信我，無須我起誓，我是巴不得我這部書——我的腦筋的孩子——能夠儘可設想的那麼美麗，潑刺，而且巧妙的。可是凡物生出來的東西都要像它自己，這是天道自然，顛撲不破的；所以像我這樣澆薄未經開墾的心田，除能產出一片貧弱，枯乾，怪誕，而充滿着種種意想不到的荒唐幻設的故事之外，還有什麼？你大概要當它是牢獄裏產生出來的罷，爲的那裏是一切煩惱的窟穴，一切哀鳴的住所。至若起居閑處，適境佳勝，上有明朗的天空，旁有悅目的田野，潺湲的溪流，而得心神安泰，那末就是最少生育的才情，也叫它會得生育，而產生出使全世界人都覺得驚異的東西來了。』

果戈里的表白，是在死魂靈的第七章的開頭，他先說了一個比喻道：

『旅人的幸福是在和那些寒冷，泥濘，塵埃，渴睡的站長，鈴鐺聲，修馬車，吵架，馬夫，鐵匠，以及這一類的伴當，經過了遠路的，無聊的旅行之後，却終於望見了總在閃着明

燈的摯愛的屋頂——他眼前已經浮出那有着熟識的房子的可愛的老家來，已經聽到出迎的家眷的歡呼，孩子們的高興和吵鬧之後，是幽婉的言談，時時被熱烈的愛忱所間斷，這就令人振起精神，將一切過去的辛苦從記憶中一掃而光了。幸福的是有着這一個老家的一家之主；但苦痛的是鰥夫！

接着他說道：

『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，他的七絃琴的神妙的聲調，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、兄弟們這裏來，也不觸及塵世，却只鑽在高超的形象的出世的合唱裏。他的出色的運道，是加倍的值得羨慕的，他沈浸於這些之間，如在家眷的摯愛的圈子中；而各到各處，也遠遠的響徧了他的名望。他用檀香的烟雲來蒙蔽人們的讓目，用妖媚的文字來馴伏他們的精神，隱瞞了人生的真實，却只將美麗的人物給他們看。大家都拍

着手追隨他的踪跡，歡呼着圍住他的戎車。人們稱他爲偉大的世界的詩人，翱翔於世間一切別的天才們之上的大空中，恰如大鷲的凌駕一切高飛的禽鳥一樣。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裏發閃……在力量上，沒有人能夠和他比並——他是一個神明！但和這相反，敢將隨時可見，却被漠視的一切：絡住、人的無謂的可怕的泥汗，以及佈滿在艱難的，而且尚是荒涼的世路上的嚴冷滅裂的平凡性格的深處，全都顯現出來，用了不倦的雕刀，加以有力的刻劃，使牠分明地凸出地放在人們的眼前的作者，那運道可是完全兩樣了！他得不到民衆的高聲的喝彩，沒有感謝在眼淚中閃出，沒有被他的文字所感動的精魂的飛揚；沒有熱情的十六歲的姑娘滿懷着英雄的惆悵來迎接他，他不會從自己的筮篋上編出甜美的聲音來，令人沈醉；他還逃不脫當時的審判，那偽善的麻木的判決，是將涵養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例，說他所寫的主角的是他自己的性格，從他那裏搶去了心和精魂和才能的神火：因爲當時的審判，是

不知道照現星光的玻璃和可以看清微生物的蠕動玻璃，同是值得驚奇的。因為當時的審判，是不知道高尚歡喜的笑，等於高尚的抒情的感動，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，對於被侮蔑的詩人，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。」

雖是這樣說，但『產生使全世界都覺得驚異的東西』的『才情』到底不屬於那些『起居閑適，處境佳勝』的人們。隱瞞人生的真實的妖媚的文字，雖然一時能討得俗衆的歡心但是被認為真正的藝術作品而流傳不朽的，到底是吉訶德先生傳和死魂靈之類。這無非是爲了忠於真實啊！

有志於文藝者，從這上頭可以悟得許多道理。

通俗化問題

相傳白居易的詩『老嫗都解』他的『新樂府』的確是有意做得通俗的。他在自序中說：『其辭質而徑，欲見之者易喻也；其言直而切，欲聞之者深誠也；其事覈而實，使采之者傳信也；其體順而律，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。』以現實的社會生活中的事件爲題材，用單純、明確，使人易懂，順口合律，使人可唱的語文表現出來，意在諷刺社會的疾病，訴說民衆的痛苦。這樣的一個作家，在當時連外國人（雞林國）也崇拜他，不惜千金買了他的詩去唱，這決不是無故的。現在世界各國的大衆之所以莫不歡迎高爾基的作品，就是因爲高爾基的作風明快，用語單純，內容能夠表現被壓迫大衆的痛苦和歡喜，創造和鬥爭，合於大衆的口胃。

白居易的『新樂府』有許多是現在的老太婆也可以聽得懂的。例如『賣炭翁』

『賣炭翁，伐薪燒炭南山中。滿面塵灰煙火色，兩鬢蒼蒼十指黑。賣炭得錢何所營？身上衣裳口中食。可憐身上衣正單，心憂炭賤願天寒。夜來城外一尺雪，曉駕炭車輾冰轍。牛困人飢日已高，市南門外泥中歇。兩騎翩翩來是誰？黃衣使者白衫兒。手把文書口稱勅，迴車叱牛牽向北。一車炭，千餘金，宮使驅將惜不得。半匹紅紗一丈綾，繫向牛頭充炭直。』

又如『繚綾』的後半道：

『……昭陽舞人恩正深，春衣一對直千金，汗沾粉汗不再著，曳土蹋泥無惜心。繚綾織成費功績，莫比尋常繒與帛。絲細縲多女手疼，扎扎千聲不盈尺。昭陽殿裏歌舞人，若見織時應也惜。』

把文藝作品當做小擺設，專務雕琢，供少數人玩賞的人們，看了這種詩，一定是要搖頭的。第一，內容多麼平凡，第二，詞句多麼俚俗。但是，用另一種眼光去看，這樣的詩實在是最好的詩。

從民衆生活中找題材，把文章通俗化，有的人以爲這是將文學價值降低了，不知其實
是將文學價值提高。文學的題材是愈豐富愈好的，文章的用語，也是愈豐富愈好的。無聊的
文人，只知歌詠風花雪月，鴛鴦胡蝶，讚美才子佳人，英雄豪傑，做來做去，總不出這一套，甚至
陳腐可厭了。還有什麼文學價值？

中國的舊文人說，『說桃不可直說破「桃」，須用「紅雨」「劉郎」等字。說柳不可直說
破「柳」，須用「章台」「霸岸」等字。』（沈伯時：樂府指迷）舊時俄國的閨秀們，從不說『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：『這盃子或盤子臭』。不能的，連覺得有這些意思
的影子的話也不能說，要挑選一句這樣的表現來替代她：『這盃子不成樣子呵』或者別
的這一句話。因爲要使俄國話多加高尚，就把所有言語的一半，幾乎都從會話裏逐出了。（
果戈里：死魂靈。）錢歌川先生們所竭力宣傳的『基本英語』也是這樣的玩意兒，要把言
語弄成非常貧乏，譬如『剃鬚子』決不說『剃鬚子』要說：『拿去我嘴上的毛』。

這是多麼可笑的事情。人類的的生活非常豐富，日常談話，必須有同樣豐富的表現生活上各種事物觀念的言語，方能暢快明白。文學作品中所用的語言，尤其應該豐富。但是向來的特殊者羣，爲了保持他們的特殊生活，與大衆生活相區別起見，却故意把言語弄成貧乏了。這使得要描摹現實生活的作家們，往往覺得言語的不夠——但好在這不成問題，要學習豐富的言語，有很好的教師和學校在那裏，那就是大衆和大衆的生活。

俄國的大詩人普式庚，曾跟乳母學習語言，而且到奧倫蒲爾的曠野去旅行，採集農民的言語。托爾斯泰也長時跟着農民學習言語和文體。高爾基的作品中的言語，十分明確，十分單純，就因爲他是在『大衆生活』這個『大學』裏畢業的。

最近在我國又發生了語文怎樣通俗化的問題。其實很簡單，只要寫文章的人，肯和大衆在一起，學習他們的言語，表現他們的生活和思想就好。要是學了他們的言語，仍去表現特殊者羣的生活和思想，那依舊是不對的。各種文章如此，文藝作品也如此。

通俗文的寫法

我記得聽人說過這樣的一個故事：先前廣東大埔縣的三河司，是一個很偏僻的地方；一個『巡檢』官兒，在這裏就威風十足，每次出入，必鳴鑼喝道。在土人心中，天下頂尊貴的，就要算這個巡檢了。這地方又有一個老頭子，他的德行被一鄉所推重，因為他住在上段，人家都叫他『上屋叔公』。有一回，有個塾師教學生讀中庸，到『雖有其德，苟無其位，不敢作禮樂焉』三句，講了又講，學生到底不明白是什麼意思。後來先生說道：『譬如雖然有了上屋叔公那樣的道德，却沒有三河司巡檢那樣的地位，那麼即使有着大鑼，也不敢敲它。』學生聽了，這纔恍然大悟。

這個故事，向來被人看做只是一種『文苑滑稽談』。但我們現在看來，却可以說是寫通俗文的一個祕訣。利用現實生活裏面的人人知道的事實，來說明一種道理，這實在是最

好的辦法，這辦法，看起來好像很簡單，實行起來却有很多困難。從上面的這個故事就可以知道。巡檢的威風無比，上屋叔公的道德高尚，是三河司的特殊事實，對見識不廣的三河司人，只有引用這樣的事實方纔說得明白，但是對於三河司以外的地方的人們，這些事實却用不着了。因此，我們懂得了這樣的道理：對於各種特殊的人，須有各種特殊的說法，對於一般的人，須有一般的說法。我們若要懂得對各種人的各種特殊的說法，先應該知道各種人所知道的各種特殊事實。若要懂得對一般人的一般說法，先應知道一般人所知道的普通的事實。

換句話說，就是我們應該先了解大眾的生活情形，知識程度。單是知道了一般的情形還不夠，還要知道特殊的各方面。

怎麼能夠知道大眾的生活呢？那當然只有跟大眾接近的一法。

我這篇文章是預備做給工人看的嗎？那一定得跟工人接近，知道他們的生活裏面的種種情形。倘是預備給農民或兵士看的，當然也得那樣。目前的雜誌的讀者，分子是很複雜的，

因此雜誌文的作者，大抵以已有相當的知識的人們做對象，所寫的不過是中學生之類比較容易懂得的通俗文。這種文章，是還不能普及，深入到大眾裏面去的。因此，我們希望，於現在的許多一般的雜誌之外，還得有各種特殊的刊物。如專給農民看的，或專給工人看的。同時就還得有專寫給各種特殊的人們看的通俗文作家。而且因此北方農民和南方農民的不同，礦工和絲織業工人的不同，讀物和文章的寫法還可以分得更細。分到後來，就必然的要用方言寫，而且必然的得用新文字寫。

中國的文化事業雖然落後，但每個縣城，大抵總有一個報紙，我所到過的許多縣份看來，那些報紙都辦得不大好。不過我看這實在是一塊很可栽培的園地。每縣的報紙，倘能都參加通俗文運動和新文字運動，那奏效一定是非常迅速的。在上海的通俗文作者們，最好也能到本縣的報紙上去投稿，最好是能夠從同鄉人裏面訓練出許多通俗文作者和新文字的採用者來。

關於通俗文的寫法，我看到法朗士有一番談話，很可供參考。

『批評家時常說，摩理埃爾 (Jean B. P. Moliere) 的文章是不好的。這是看法的不同。摩理埃爾所措意的處所，不是用眼看的文章，而是用耳朵來聽的文章。爲戲曲作家的他，與其訴于讀者的眼，是倒不如訴于來看戲的看客的耳朵的。看客是大意的。要使無論怎樣大意的看客也聽到，他便反覆地說；要使無論怎樣怠慢的看客也懂得，他便做得平易。于是文章就冗漫重複了。然而這一點還不夠，又應該想到扮演的伶人沒本領的伶人，一定是用不高明的說白的。于是他就構造了遇到無論怎樣沒本領的伶人也不要緊的的文章。

『所以，使看客確實懂得爲止，摩理埃爾常將一樣的話，反覆說到三四回。六行或八行的詩的句子裏，真的要緊的大概不過兩行。其餘就只是貓的打呼盧一般的東西。這其間，可以使聽衆平心靜氣，等候着要緊的句子的來到。他就是這麼做法。』

摩理埃爾是法國的戲曲家這裏說的是他寫戲曲的辦法。但戲曲的文章比較的也是一種通俗文，摩理埃爾的辦法，通俗文作者可以酌量採用。對於大衆，可聽的文章比只可以

看的文章效果更大。爲要使得讀者確鑿懂得，將緊要的話反覆說幾回，也是必要的。有人以爲通俗文須寫得簡潔，那是大錯的，簡潔莫過於秦漢古文，但大眾是不懂的。大眾說話的脾氣，就愛反覆譬解。

文學作品中的語言問題

文學作品中所用的語言的改革問題，不是一箇新的問題，也不是一箇孤立的問題。這個問題，在歷史上已經發生了許多次而且每次是跟着整個的社會變革一同發生的。不斷的社會變革有一個最終的目標，就是要達到萬人平等自由，幸福的社會。語言文字的不斷的改革，也有一個最終的目標，就是要達到完全的明確性單純性和普遍性。

較近一點的例子，是法國浪漫主義文學革命中言語革命。浪漫主義的文學革命，是法國資產階級的社會革命的一方面。資產階級既然在政治，經濟和一切文化部門上推翻了貴族階級的統治，建立自己的新秩序，在文學方面當然也是要發生這樣的革命的。在貴族階級統治時代的古典派文學中，語言文字都有一定的形式。『從一個字上，可以分出誰是公侯廷臣，誰是無聊文人。』一切民衆的表現，都被視為鄙俗的東西，加以捨棄。但是浪漫派

的雨果 (Victor Hugo) 起來了，他高叫道：

『我吹起了革命的風，

我把紅帽子戴在舊字典上。

從此再沒有元老院的話！也再沒有平民的話！

我在那沒有界限的暗影中，

把語言的黑色羣與思想的白色羣相混……』

從前被貴族文學以畏忌之心所放逐了的民衆的要素，却被浪漫派用來使法國文字增加非常的豐饒了。在這裏，雨果說過：

『……我打破了束縛民衆的言辭的鐵枷，

從地獄中，

救出了一切獄底的古語與死的羣衆……』

雨果這詩人，他知道語言文學的推翻，是一種精神的革命。他高聲的這樣宣言：

『託你的福，神聖的進步呵，那革命，現已在空中，在聲音中，在書籍中響着了，在活躍的言辭中，使讀者感到它的生動。它叫着，它歌唱着，它教育着，它笑着。』

言語與精神，這樣一同得到解放。』

浪漫主義文學的大革命，就言語革命的完成而告完成。

在中國，跟法國的浪漫主義文學革命相當的，是五四時代的白話文學運動。文言文被宣告爲死文字，白話文作爲活文字而產生，這也是當時的整個社會變革的一方面。

但是，資產階級的革命，並沒有建設一個理想中的最後階級的社會。它打破了貴族階級的鐵枷，但又建立了新的鐵枷，將另一種羣衆束縛起來。在語言文字方面，資產階級也重新樹立了藩籬，把另一種民衆的表現視爲鄙俗之文，而將它除外。

於是，那另一種人又在政治、經濟、文化各方面要求解放，語言文字的改革運動，自然也在新的階級上興起了。

近年來中國的大眾語運動，也是這樣的意義。

許多離開大眾的作者，到了現在還不能（或不願）理解語言改革運動的意義，他們還迷戀着已死的古典文字，以爲作者的語彙當從『莊子』『文選』『晚明小品』中去採取，而鄙視潛在於民間語言的精華。這種頑固並不是對於新文學的發展的絆腳石，倒是對於這些作者自己們的作品的一種損害呢。

死去已經二十五年的託爾斯泰，在今日說來是一個舊的作家。中國的許多懼怕法捷耶夫，憎惡高爾基的文士，說起這位『託翁』來，是沒有不崇拜的。他們還常常借重了『託翁』的事蹟和言語，攻擊新的文藝理論。但是，託爾斯泰的真正的生活態度和藝術態度，其實並不能當做中國的不長進的文士們的盾牌。卽如在作品的用語問題上，託爾斯泰的態度，也是很與我們的文士不同的。

託爾斯泰雖然並沒有說過『死抱住藝術不放』的話。（反之，他是做了像是攻擊藝術，放棄藝術的事情的，）但誰也不能否認他是一個真正的偉大的藝術家，他的藝術的技巧，

是達到了無比的複雜、美麗、圓熟之境的，但是這位大藝術家，到了晚年，若不是由於老悖，定是由於愛民衆之故，却注意起民間語言的美質來了。他竭力從農民的談話中去領略藝術的歡喜。他曾給寫信給他的友人鮑耶說：

『這類人，是一班大家。從前，我同他們談話的時候，或者同那些背了褡褳經過我們鄉下的漂泊者們談話的時候，我非常注意他們的言語的表現。我有生以來初次聽到他們的言語，竟至於時常忘記我們的近代文學上的語法……是的，言語的天才，存在於這類人身上……』

他對於農民的語言是變得這樣敏感，使他的心再不顧慮到文體之類了。長時生活於農民中間的結果，連他的思想方式，也受了他們的影響。他知道慢慢地辯論的方法，他知道先是一步一步的進行，然後出其不意突然使之不知所對的這種辯論的常識，他懂得把一個已經相信的觀念，用同樣的話，反來覆去，纏夾不休的脾氣。

當他著作戰爭與和平的時候，已經開始接受民間語言的影響。一八七二年，他寫信給

斯脫拉珂夫道：

『我將變更我的作法和語法。民間的語言，會有詩人所能說出的作表現用的聲音，這對我非常親熱。這種語言，實爲詩的最好的調整器，誰要是想說些過分的誇張的、虛偽的話，這種語言就不能適合。因爲我們的文學上的語言是沒有骨骼的，所以我們可以把它向各方面牽來牽去，總歸像是文學。』

『明晰，單純，簡潔，』就是託爾斯泰從民間語言中提鍊出來的精華。這使得他晚年所寫的民間故事中，表現着不可磨滅的單純性，清澄性，善良性。

語言是我們的意識的發現的形式之一。意識的提高，要求着語言的明確性和單純性的提高。偉大的深刻思想，只有明快單純的語言能夠把它具體化。在現代文學中，高爾基的語言的明確和單純，是一個最好的模範。高爾基的語言之所以達到那樣的明確性和單純性是和大衆接近的結果。中國的作者，也有向大衆去學習語言的必要。倘若有人不願奉高爾基爲模範，那麼就聽聽託爾斯泰的意見罷，託翁說：語言的天才是存在於民衆身上的呢。

論大眾語

—

現在的大眾語運動，並不是語言文字的改良運動，和所謂國語運動兩樣；和五四時代的白話文運動，在性質上是相同的，然而比起白話文運動來，在歷史的發展中，大眾語運動是達到了更高的階段的。

語言文字的問題的發生和解決，並不單是語言文字本身上的事。語言文字的問題，是社會問題之一，而與他項社會問題相聯繫，不是被他項基本的社會問題所決定的，因為語言文字乃是文化的上層建築。倘說五四時代的白話文運動，單是把文言文改得明白如話這回事，而把民族資本想要抬頭，市民階級想要干政……這些經濟政治方面的情勢忽略了，那就是一個錯誤的歷史智識，五四運動是一個革命運動的發端，白話文是革命的武器

之一，是因爲被革命所需要，所以被提倡的，其所以很快的產生，也是由於實際的革命運動的鼓勵。『工欲善其事，必先利其器，』器一利，事就進行得更快，革命運動創造了白話文，白話文在青年智識分子中間所起的作用，轉而推進革命運動，民國十六年的大革命的爆發，是這樣地促成的。

然而，近幾年來的革命成功的現象，却於白話文非常不利，這並非單是『狡兔死，走狗烹，飛鳥盡，良弓藏，』還有別的原因。世上的成功者，總想保守而保守者，總是信賴舊物的。赤手空拳起家的財主，自己一生勤儉，不沾半點嗜好，却要子弟抽鴉片，爲的是子弟一抽上鴉片，就會一天到晚躲在家裏過癮，不至跑到外面去胡鬧。這樣纔宜於保守。文言文之所以能夠復興，就是因爲它和鴉片的性質相同。保守者既然要重用文言文，當然不得不廢棄白話文了。在另一方面，白話文爲它本身的性質所限，在更進步的事業中，已不很適用，所以又爲更進取的人們所不滿了。

上述的事可以由作家方面的事實來證明。五四時代同是戰鬥者的許多作家，近年來

陸續地分了道，有的是依附成功者而達到個人的成功，所以也成爲保守者，也勃發『思古之幽情』而迴護起文言文來；較爲進步的另一羣，則於最近發起大衆語運動。總之無論是那一面，對於現在的白話文，是都已感到不足了。

鬧了多年的國語運動之所以沒有結果，就因爲它是一個孤立的語文改良運動，和社會的現實不相聯繫，有時它雖然也表示一種社會的理想，但它的理想，是烏託邦的。它沒有一個實際的社會運動作爲動力，所以它不能有所成就。

大衆語運動和這樣的國語運動完全不同。大衆語運動是應該和實際的社會運動聯繫起來的，這運動之發起於現在，和白話文運動之發起於五四時代，都不是偶然的。現實的歷史的發展促成這個運動，這運動的進行也將轉而使歷史加速地發展。和大衆語運動相聯繫的這個歷史的活動，比和白話文運動相聯繫的那個，是更偉大的更高級的。

二

大衆語運動和白話文運動也有一個不同處，那是發起時的客觀環境。五四時代，是市

民階級已經頗有勢力的時代，那時的封建軍閥，雖然獨佔着政權，但在經濟上，已經有賴於市民階級的幫助。而且在大學裏，市民階級已經用自己的錢培植出自己的智識分子。市民階級有了經濟的勢力，有了文化工作者，再加上實際的政治運動，他們的成功當然是快的。白話文之所以能夠很快的產生，就是爲此。然而，白話文的產生雖速，其成就到底並不怎麼大，大市民階級於是企圖繼白話文之後建立一種全國一致的國語，這種企圖是與發展民族資本主義的企圖相應的，不幸，由於帝國主義的妨害，市民階級不能首先建立起支配全國的民族資本主義來，所以連政局的統一也做不到，國語運動當然只能成爲沒有基礎的海市蜃樓了。

現在，我們來看看大衆語運動的客觀環境罷。和這運動相聯繫的大衆，在今日，無論經濟生活，政治地位，文化程度，莫不陷於最壞最壞的狀態。這樣的大衆，一時是不能由自己之手創造出文化來的，而且他們實在還沒有文化的需要，不是根本上不要，而是現實生活使他們不知道要，而且也無暇要。然而，大衆是非有自己的文化不可的，而且，大衆的文化是非

由大衆自己之手創造不可的，大衆語這種語文，也只有大衆自己的文化工作者纔能建立起來，可是大衆能夠自己建設文化的時候，究竟還在相當遼遠的將來，恐怕比經濟和政治權的獲得，還要遲些。所以，在今日就要求拿出標準的大衆語來的人們，不但過於『心急』，同時對事理也太不明瞭了。

今日的大衆語的提倡者，多半不是最下層的大衆的分子，即使是，也早已過着另一身分的生活，受着舊文化的修養，所以他們的意識並不是純粹的大衆的意識。他們的人數又不多，看最鬧熱的上海吧，認真關心大衆語的作家也不到一百個。這樣的人，這樣的數目，怎樣能夠創作出標準的大衆語來呢？

或以爲不能創作大衆語的人，就不必提倡大衆語——這是毫不講理的說話。創作和提倡，根本是兩件事。譬如，宣傳革命的先知，不必由己身完成革命，『喚起民衆』也就是一個完全而偉大的任務。歷史上的事業，科學上的發明，有那一件是某些人造意之後立刻就一手造成的呢？

現在的大衆語的提倡者，並沒有由自己們來創造大衆語的意思，因為明知道這是不可能的。他們所能夠做的，是將大衆語的種子播到大衆中間去，讓大衆自己去營養它，使之生長。同時，還要替這植物佈置一個適於生長的環境。

三

首先第一，是要從大衆中間訓練出他們自己的文化工作者出來。給與文化的養成最好的援助的，有兩種勢力，一種是科學，一種是藝術。高爾基曾經論及這件事，他以為『和自然科學相並，雖然不在它之上，然而也不在它之下的，給與人類的智力和意志以感化的強有力的手段者，是藝術的文學。』但是對於中國的大衆說來，自然科學的力量其實還遠在藝術的文學之下。爲什麼呢？因爲中國的大衆，受過科學之賜的非常之少，大多數人對於科學是毫無信仰的，倘若憑空地把科學知識寫給、說給他們，他們絕對不會感到興味。即使他們生了興味，甚至懂得了是在說什麼，但中國的物質的設備，不能拿出真憑實據給證明科學的用處。連在大學裏專學科工的學生也感到一離書本便無所謂科工，精通了科工也無

所用，像這樣的科工，怎能叫大衆伸手接受有人以爲只要寫點粗淺的科學工藝文就能惠及大衆的飯碗，這套戲法真不知道是怎樣變法的？

所以，對於中國的大衆還是文學的感化力較大。這種文學，當然應該是根據大衆的生活，表現大衆的情緒，將一切僚佻的和阿拉的大衆的意識，溝通融合，使之豐富，使之淨化，使之高揚的大衆文學。這樣的大衆文學，當然最好是用大衆語來寫，但在大衆語未曾建立之前，作家們可以用各種能使大衆明瞭的文體來寫。譬如用舊有的唱本的形式，用更白的白話文，用各地的土話，用比較流行的普通語，或者用拉丁拼音字。要緊的是首先應該各找一部分大衆做對象，看是用那一種文體或字體較便，然後應用。若一開頭就想把自己所喜歡的體式當作大衆語的標準體式，定要公諸全體的大衆，那是不對的。在最近的將來，這種共同一致的東西大概不見得會出現。這種東西的出現，正有待於各種體式的混合和淨化。

於文學之外，自然還有種種的手段；如利用繪畫、電影、無線電……總之，是要教育大衆，使大衆發生由自己來解決自身的一切問題的意念，還要鼓起他們的力量，大衆有了這意

念和力量，那麼什麼問題都容易解決，大眾語的問題，也將隨着一切問題的解決而解決了。

物理學上有所謂『不可入性。』那是說，凡空間的一個位置，當被某一物體佔據着時，別的植物體是不能同時去佔這個地方的，倘要去佔據，就必須把原來的物體先擠出。現在提倡大眾語的人們，也應該注意這一點。在現在文言文和語錄體之類的舊文體的勢力，依舊是很大的，我們對於這類文體的攻擊，仍不可懈，同時對於大眾中間所保留的傳統的意識，尤其應該竭力設法剷除。較之建設，現在還是破壞來得要緊，我以為。

然而，無論是破壞舊文體或建設大眾語，若不是和實際的社會運動聯繫起來，那是總歸無效的。

『作家的主觀與社會的客觀』

我們曾經討論過人類和現實的關係，知道人類不能超脫現實，所以文藝作家也不能超脫現實，所以作家的一切思想感情，想像等等，也必然地受着社會的現實的約束。

但是『第三種人』『文藝自由論』者蘇汶先生，在他的近作作家的主觀與社會的客觀中，又力說着主觀中心說。他說道：『主觀的成份，有時候是被稱爲作家的思想，感情，等等，但如果要想一個能夠包羅一切的說法，我們最好是稱之爲藝術家的靈魂。這藝術家的靈魂決定着作者對於客觀事物的選擇，配置，以及表現法；這藝術家的靈魂，就成爲藝術品的靈魂。』

幻想了這樣的一個靈魂之後，於是蘇汶先生又高叫他的口號道：『藝術家的靈魂無論如何應該是獨立的，自由的，不應該是向別人借來的。』

然而雖是蘇汶先生，也不能不承認藝術家的靈魂裏面『極少成分是先天的（譬如遺傳）主要的當然是後天的，這不成問題；所謂後天的，就等於說是環境所造成。環境不就是社會的客觀嗎？……作家的主觀本身就是社會的客觀的產物……作家的宇宙觀、人生觀等等，是他接觸到的客觀人生的總和所不知不覺的形成的。』

明明白白地承認了作家的主觀（亦即藝術家的靈魂）是社會的客觀的產物，而偏又主張這靈魂應該獨立，自由，從這一點，我們可以看出，蘇汶先生作作家的主觀與社會的客觀一文的目的，並不是要闡明這問題的真實關係，他是要扭這真實關係。他是無論如何，要使他自己的『文藝自由論』能夠圓滿，因此，他不恤故意歪曲那『社會的客觀產生作家的主觀』的真理，而希望作家的主觀能夠照着他的意思獨立起來。

蘇汶先生用什麼迴天之術使作家的主觀離開社會的客觀而獨立了起來呢？我們看他的說法罷：

『社會的客觀造成作家的主觀，作家再憑這主觀的標準到社會生活中去找尋

表現的對象，再經過選擇，捨棄，排列，佈置，把特別着眼的地方來誇張，像這樣的使原料製成自己的東西，然後把它寫出來，這是一篇作品的必然過程。所謂作家的主觀在修改着社會的客觀這件事是應該這樣理解的。』

蘇汶先生是在告訴我們：藝術家的靈魂，好比一種機器，在第一次，它是由『社會的客觀』所『造成』的。但這一次造成之後，這機器就獨立了，自由了，它於是能夠把社會的客觀現實當作原料，而加以製造，加以修改了。

這是蘇汶先生跟別的觀念論的藝術論者稍有出入之處，別的觀念論者，是說主觀從頭就支配着客觀的。主觀本身就是一個上帝。蘇汶先生却以為主觀這靈魂是先由一個上帝似的社會的客觀所造成，然後再去支配那些凡間的社會的客觀的。

然而，事實上，作家的主觀與社會客觀的關係，何嘗是那樣的。我們知道，社會的種種客觀現象，是互相聯繫，而且時時刻刻在變動的，被這種客觀現象所決定的人類主觀，也時時刻刻跟着客觀現象而在變動。人類的主觀，決不是到了某一時期就能夠脫離社會的客觀而

獨立自由的。人類的主觀，無時不是社會的客觀的反映。蘇汶先生所說的『作家的主觀修改社會的客觀』這事，其實乃是一種客觀現象和另一種客觀現象互相衝突之後發生的消長。

舉個例子來說罷。例如蘇汶先生的文章中也曾提到的託爾斯泰，他在他的小說克婁柴·梭拿大 (*La sonate a Kreutzer*) 的跋文中說：『我全然不曾預想到，寫這書的時候，一種嚴酷的邏輯竟引導我到這地步。我自己的這些結論，最初很使我吃驚。我想不相信這些結論，但我做不到……我祇好接受了。』

託爾斯泰自己告白着，他寫這作品的時候，如何的被他的題材的客觀的現實所左右，竟達到了他所不曾預想而且不願相信的結論。這樣的作家，照蘇汶先生的理論說來，豈不是『喪失了自己的靈魂』的作家麼？他爲什麼連對於已經動手作品，也不能維持靈魂的獨立，而只好接受客觀的現實所教給的結論呢？

但是，蘇汶先生的文章的緊要之點是在這幾句話：『同時，我們還應該知道，社會的客

觀也決不是單純的東西，它本身就是複雜，錯綜，多方面，各方面像是充滿了矛盾而實際上是互相結合着……對於一個事物我們必需從各種不同的角度加以觀察，才能得其真相；對於社會這個更複雜的事物，每一個文藝作家就各自供給了一個不同的觀察的角度。

蘇汶先生承認社會是種種的矛盾的，然而他要叫人安於那些矛盾，不要去攪亂它們，因為那些矛盾『實際上是互相結合着』的。對於社會的現實他叫我們不要從一定的現實的立場去理解它，只應從各種不同的角度去觀察它。這樣一來，所謂社會的現實在我們的作家眼中，便成了支離破碎，變幻無端的東西。這樣的社會的現實，又經獨立的『藝術家的靈魂』的『修改』寫了出來那成了什麼東西呢？

總而言之，蘇汶先生的文藝理論就是教人割裂現實，歪曲現實，粉飾現實的訣門。

關於『莫拿麗薩』

十五世紀末葉，就是我國明朝年間，意大利有一個偉大的畫家，叫做達文奇 (Leonardo da Vinci)，他留下兩幅千古不朽的名畫，一幅叫做最後的晚餐，一幅叫做莫拿麗薩 (Mona Lisa)。據說，最後的晚餐的畫成，足足費了三年功夫，而莫拿麗薩的畫成時間更久。有一本西洋名畫巡禮裏面，詳記着這事，現在我們只鈔一點關於莫拿麗薩的來看看。

『莫拿麗薩是達文奇的一個女朋友，這畫便是她的肖像。這幅畫並不大，只有三尺高，二尺闊，但達文奇畫成這幅畫，自從開始至描完，共費了五年的光陰。當然不是教那女朋友坐了五年，達文奇描了五年，就是因為達文奇要表出那女友的美麗，端正，優雅和神祕的神氣，故費了五年的心血來考慮。試看這幅圖畫，那女子的顏貌何等端莊，

眼色何等優雅，口上的微笑何等神祕。——這微笑是世界著名的，叫做「莫拿麗薩微笑」(Mona-Lisa Smile)。讀過西洋史的人，一定記得，西洋還有一種有名微笑，叫做「史分克斯微笑」(Sphinx Smile)。這一史分克斯微笑，與「莫拿麗薩微笑」，是西洋美術上有名的兩種微笑。史分克斯，是五千年前埃及人所造的一種大雕刻，這雕刻的身體形似獅子，但比獅子高大得多，彷彿一座小山，牠的頭是人頭，也大得可怕，臉上作一種神祕的微笑，就叫做「史分克斯微笑」。這怪物現在還蹲踞在埃及的羅尼河畔。有許多考察美術的人，特地跑到埃及去參觀這怪物的神祕的微笑，又到意大利的美術館裏去瞻仰莫拿麗薩的神祕的微笑。

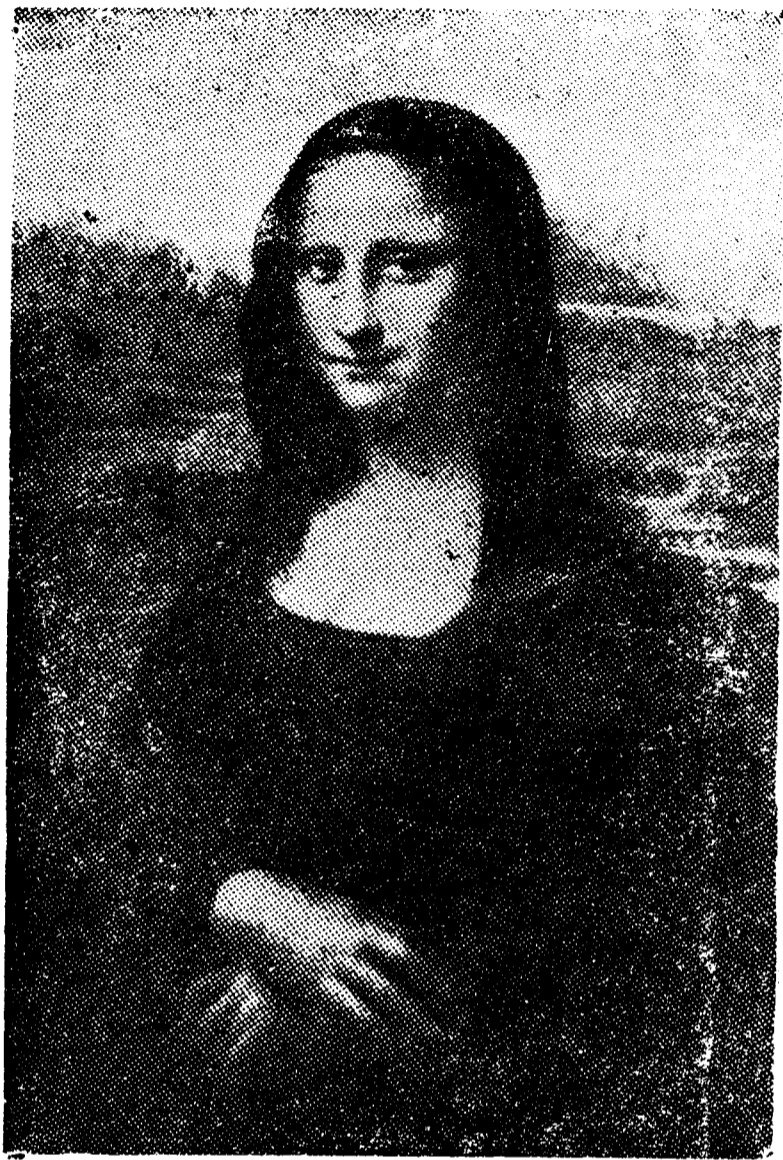
「達文奇描出的神祕的微笑，曾費了很多的苦心，他希望模特兒（就是所描的女人）裝出這種神祕的微笑來，但她總是裝不出來。原來笑是從心中發出的，決不能硬裝出來。心中不覺得那樣的歡喜，臉上便顯不出那樣的笑貌。達文奇定要引出她這種微笑，於是辦了種種的奇花，異卉，珍品名物來，供在模特兒的面前，使她看了心中發

生歡喜，臉上顯出那種笑貌來。但模特兒看了這些東西，到底笑不出。達文奇的計劃終于失敗，他只得再想出別的法子。後來他請了許多音樂家來，教他們在模特兒面前演奏音樂，以博她的歡心。他們的音樂奏得非常好聽，模特兒聽了，心生歡喜，臉上果然顯出神祕的微笑來。達文奇就把她的笑貌描寫了，成爲這幅名畫。

我們在這裏鈔下這麼長的兩節文字，乃是因爲借它可以說明許多文藝上的道理。莫拿麗薩這畫，是常被文藝家所注意的。譬如，在最近，蘇汶先生就舉它爲例，說明繪畫與攝影的分別，證明繪畫中寓有『藝術家的靈魂』，所以是藝術，而攝影中沒有那樣的『靈魂』，所以難得成爲藝術。蘇汶先生說：『Mona Lisa並不是當時的一位漂亮的少婦的肖像畫，Mona Lisa並不因爲畫得像真而偉大，它是因爲表現了畫家的人生理想而纔偉大的。』

像我們這些知道了莫拿麗薩這畫的製成的經過的人們，對於蘇汶先生的話，是不能相信的了。看上面的引着的文章就可知道第一，莫拿麗薩確實是『一位漂亮的少婦的肖

像畫。』第二，這畫的畫成，實與攝影的過程無異，達文奇在沒有看見實際的微笑之先，竟畢也不能單憑他的『藝術家的靈魂』畫出他所要畫的微笑來，這與攝影家持着攝影機等待一個孩子的笑容是一樣的。第三，達文奇在這畫上所要表現了的只是一個『神祕的微笑』而已，別無什麼『人生的理想』。



蘇汶先生可以說道：那一定要畫出這樣一個微笑來的達文奇的心理，就是『藝術家的靈魂』，而這靈魂對於這微笑是寄着一種『人生的理想』的。

這話也許是不錯的罷，但我們要說明的是這個『藝術家的靈魂』並不是獨立的天賦的，畢竟是由現實生活產生的。『藝術家的靈魂』所懷的『人生的理

想，『畢竟也是『社會的客觀』的產物。這也就是蘇汶先生所否認的。我們再說一點關於莫拿麗薩的事情就可更明白地知道。

據精神分析學者佛羅特的分析，這幅名畫乃是這位藝術家的天才在莫拿麗薩的微笑中見到了自己母親的微笑，把它無意識地表現出來的產物。

佛羅特的分析如果是正確的，那就證明着達文奇並無一種特殊的『藝術的靈魂』。他不過是把曾經感受過的客觀的現實反映出來罷了。而且當他要表現一個曾經見過的微笑的時候，仍不得不借助於一個現在的模特兒的微笑。即使他有『藝術的靈魂』，但這靈魂是怎樣的與現實不可須臾分離啊！

但在實際上，佛羅特的分析也是不對的。原來，達文奇之所以要畫這微笑，乃是受他的先生凡羅茲基 Verrochio 的影響的。凡羅茲基的畫中，已有着這樣幽默的微笑。至於凡羅茲基之所以要畫這樣的微笑，則和古代埃及人創造『史芬克司微笑』一樣，乃是宗教性的世界觀的產物。貴族社會的古埃及，封建社會的中世紀的歐州，那種現實的社會生活，

形成權威的封建意識，以為到處都有『神手』，而神是不可知的神祕的存在。所以『不可知』最被敬畏，『神祕』最被崇拜。『史芬克斯微笑』和『莫拿麗薩微笑』之所以為人讚美崇拜，就是因為這種微笑的神祕和莫測高深。這是有十分現實的社會根源的，決不是什麼『藝術的靈魂』的神奇莫測的表現。最大的證據是，現代的具有現實的正確的世界觀的人們，已不把『史芬克斯微笑』和『莫拿麗薩微笑』等等當做了不起的藝術品。因為現代的社會生活，已經使現代的人類的思想和趣味，不同於古埃及時代或中古時代人的思想和趣味了。

總而言之，蘇汶先生那篇主張『藝術的靈魂』獨立自由的文章中，引了莫拿麗薩做例證，實在太不妥當了。

美學與生活

波特萊爾 (Baudelaire) 的『旅行之邀請』一詩中有句云：

『在那里，一切全是秩序，美，榮耀，靜寂和快樂。』

紀德 (André Gide) 以為這些名詞可以做『美學概論』的各章的標題，即

第一章：秩序 (論理，理論的構成)

第二章：美 (綫，躍動，側面)

第三章：榮耀 (規整的豐豔)

第四章：靜寂 (動搖的鎮靜)

第五章：快樂 (肉感，素材之美，魅力)

誠然，合乎這五者的境界，可以說是完美的境界，作品也是最完美的藝術的作品了。然

而，這樣的境界，究竟非人間世所有，故波特萊爾也只能幻想此種境界，描寫在詩中。他說在那里，靨黷的天空中現着朦朧的太陽，如孩子們的含淚的眼簾中，透露着嫵媚的秋波；他說在那里，一切房中的飾物，無一不具着特殊的風味，他說在那里，整個世界被籠罩在溫暖的光輝中。他叫『我的孩子們，我的姊妹們』一齊到那里去，戀愛那個地方，死在那個地方。

然而，這樣的境界，究竟非人間世所有，是故人間也產生不出這樣完美的藝術作品。沒有充實的生活的基礎，則任何美學的標準，都是可望而不可即的。可是有許多藝術家，却忽略生活，只是死守住美學的標準，每逢創作，往往首先想到『藝術的完成』，換言之，即欲以幻想的美學的境界來代替現實生活或掩飾現實生活的空虛。

這樣的把藝術建築在幻想的美學上面，託爾斯泰早曾反對。他說，將來的藝術該築於別的基礎上面。『藝術不是一種職業，這是真正的感情的表現，因此，藝術家祇在當他不孤立的時，當他在人間過着自然的生活之際，始能經驗真正的感情。所以逃避人生的人，一定是處於創作上的最壞的狀態的。』

生活和美學，在藝術家是不可分離的。但是不當使生活遷就美學，而當從生活中發現美學，美學的生活是空虛的東西，生活的美學才是真正的藝術。既然如此，美學就沒有有一定的標準，尤其是舊日的美學的標準絕不足以範圍今日的藝術。因為生活的美學是極其複雜而且時常變動的。

（參看附錄二及三）

大眾文學跟純文學的區別

——爲『文學百題』作

—

當戈恬 (Theophile Gautier) 百年祭之際，紀德 (Andre Gide) 對於這作家，曾寫下短短的一篇評論，開頭說：

『對於戈恬的「爲藝術的藝術」這理論，我不想加以非難，除此以外，我不知道有什麼別的存在理由。不過，把藝術壓縮得只能表現這麼些少的東西，那是不行的。』
這話總算是公平的了。

既爲藝術，當然不能叫它不爲藝術，但是一定要使藝術從人生超脫，從現實游離，『架空』地只成爲『技巧的美』，只能表現『剎那間的經驗』，這實在把藝術的容積壓縮得太

小了。

所謂『純文學』，便是『爲藝術的藝術』之一種。倫敦大學英文文學教授Tasb. Iles Ab-
errombie 在所著文學批評原理的第二節中，論純文學的原理，說純文學乃是用文學傳
達純經驗的藝術，而那種經驗是『其本身卽有可享用的價值的純經驗』（Pureexperi-
ence）『譬如以看風景而論，若我是一個農人，我就按照風景的實用價值而下批評，我自
想我所看的是否一塊可耕種的好地皮。在另一方面，我也可以僅因這種觀賞風景的經驗
而使我極感滿足，並不發生任何問題。我所感得的只是這風景美麗得很。當我這樣感知時，
我所經驗的事物便成爲『曾有過這麼的經驗』而大大的使我滿足了。我若把這種感覺表
現出來，我的表現並無什麼目的；若我的表現是用文字表達出來的，其結果便是文學了。』
這論調，跟『爲藝術的藝術』和唯美主義之類的論調是一樣的。
照這論調，古往今來的世界名著，泰半不是文學作品，因爲歷來的名著，泰半倒是不僅
表現着刹那間的美麗快樂的經驗，而也提示着人生的根本的問題的。

然而據 Abercrombie 教授的說法，則在另一方面，可以說是純文學的作品又很多。他舉了吉彭 (Gibbon) 所著的羅馬帝國的興亡史一書說道：

『這書若將其史實是否正確或說明是否可靠之點拋開不管，而僅把它當作顯現于想像中的富麗堂皇的故事看，當然便是一本很好的純文學作品了，因為此書的表現力是
很好的……我們若把實用文學的作品也當作純文學看，必須把作者的目的除開不管。換言之，凡此種作者是認為達到目的的手段或工具，我們便認為目的本身。但在純文學中，則無此種將作者的目的除外的必要；因為除了表現的本身外，純文學並無任何目的。』

但問手段，不問目的，但論形式，不論內容，這種見解，跟舊時中國文人對於文學的見解是十分符合的。莊子是文學，因為它寫得好，孟子是文學，因為它寫得好，史記漢書是文學，無非因為它們的表現力好，而它們的哲學、政論、歷史的價值却被無視了。

這樣的純文學論，是很可怪的，它將明白是文學作品的作品擯于文學之外，却把並非文學作品的作品圈到文學之中；它不但把文學和現實拆開，拋撇了現實，並把作品的內容

和形式拆開，拋撇了內容，最可怪的是它本與『爲藝術的藝術』的論點同源，結局都完全否定了爲藝術的藝術論：吉彭、莊周、孟軻、班馬的著作本來絕對不是『爲藝術的藝術』啊。

二

『爲藝術的藝術』的，只講『技巧的美』的純文學，不但自身的理論顯得不大純粹，即在事實上它也沒有什麼地位。古往今來世界的讀者所公認的偉大的文學作品，根本沒有那樣架空的東西的存在，無論矣；還有，由紀德 (André Gide) 的回憶之中所說的王爾德的事情，也可以知道一點消息。

王爾德是唯美主義的唱導者，是主張藝術應該從人生游離，應該從人生超脫的人，更極端的讚揚快樂，他嗟嘆『架空』Lyings 的頹廢，又說：『一切惡藝術都從復歸于自然和人生而產生。』然而當他爲了唯美的生活而進了監獄，看到真實的人生之後，他的唯美主義就破滅了，他自認先前的唯知追求美，追求快樂的心是『頑石一般的心』，而這『頑石一般的心』却被一種叫做『同情』的東西所打碎了。他因爲談到陀斯妥益夫斯基的作品

而說了如下的話：

『俄國的作家是很出色的。使他們的作品成爲那樣偉大的，那是他們寓在作品裏面的同情。從前我不是很愛讀波華荔夫人（Madame Bovary）的麼，然而佛羅貝爾不願把同情放進他的作品裏面，因此他的作品只顯得小氣，狹窄；同情是使得作品開展，顯得偉大的。』（參看附錄中王爾德一文）

把對於佛羅貝爾的愛好移轉到俄國作家身上，主張在作品裏面放進同情，這就是宣告『爲藝術的藝術』的唯美主義到底屈服于『爲人生的藝術』了。

愛好佛羅貝爾的時候的王爾德，是反對左拉的，他在架空的頹廢中說：

『從藝術的見地看來，左拉的作品差不多全無價值，只配得零分。他的作品中的人物，都是頹廢而可憐的人的罪惡之結晶的人們。這些人物的生涯，是毫無興味的記錄。誰能對這些人去注意呢？我們對於藝術的要求，是珍奇，魅力和想像，更簡單地說，美而已矣。』

左拉和佛羅貝爾的差異，原來就是『爲人生的藝術』和『爲藝術的藝術』的差異。佛

羅貝爾的寫實主義雖然不離人生的現實，却又說『人生虛無，藝術纔是一切』，他也將藝術自身當作唯一的絕對的，而人生，在他只是一種照着描寫的模式。在左拉的自然主義的寫實態度的根抵裏，却對於人生懷着同情，所以有着改造社會的理想主義。在這一點，左拉是比佛羅貝爾更接近俄國作家的。爾德王當愛好佛羅貝爾的時候，反對左拉，那是當然的事。但當認識了同情，嫌憎了佛羅貝爾的小氣狹窄之後，他對於左拉，也要改變態度，撤回如上的批語的罷——這也是當然的。

三

同情的有無，是『爲人生的藝術』和『爲藝術的藝術』即純文學的根本的區別。

大眾文學，首先當然應該是『爲人生的藝術』，它必須有同情。然而，並不能說一切『爲人生的藝術』的文學都是大眾文學。

譬如描寫了貧窮的，被蹂躪的，飢餓的人們的藝術，是寓着同情的『爲人生的藝術』。這樣的藝術至今爲止，是已經很多了。在自然主義運動以後的文學上，描寫工人和農夫者，

尤其不遑枚舉。然而不能說因爲描寫了工人和農夫，便是大衆文學。這是什麼緣故呢？是因爲作者用了旁觀者的哀憐，或特殊者的理解那樣的眼睛來眺望，來描寫的緣故，是因爲在作者，並無大衆本身那樣的共通意識乃至要求的緣故。

譬如：作爲大衆自己的口氣，訴說生活環境的惡劣，而徒然覺得不平，抱怨無窮，垂頭喪氣，這樣的作品當然也是寓着同情的『爲人生的藝術』。然而這也不能算是大衆文學者，乃是因爲作者不能指教出對現實的積極態度，對生活的勞動及意志的鍛鍊，新的生活形態，建設的熱意，憎惡那些包含困難苦惱及一切不良遺產的舊世界等等的緣故。

譬如：描寫人類的心理，發掘靈魂的祕密，顯示人類的野蠻的和自私的本能之勝利，或指出人性的本質的善良，這也是寓着消極和積極的同情的『爲人生的藝術』。而這也不能說是大衆文學，爲什麼呢？這是因爲在作者，只以宗教的、倫理的、哲學的態度，描寫了個人的心理，却無視了決定一切個人心理的社會的和歷史的態度的緣故。

同情有大小，對於個人的、纖弱的、感傷的、消極的同情，跟對於大衆的、強大的、積極的同

情，不但量不同，質也不同。那寓有後者的同情的文學，纔可以說是大眾文學。

純文學因爲唯求『技巧的美』，所以專務雕琢，矯揉造作，多用誇張的隱喻或奇怪的古代文字，使讀者難懂；大眾文學則在形式上力求明白通俗，使能爲大眾所接受。

『爲藝術的藝術』的純文學，是要超脫現實的世界，單憑着技巧描出來架空的美以爲滿足。『爲人生的藝術』的自然派文學是將世界樣樣地說明，樣樣地描寫，樣樣地嘗味。大眾文學則要『變更世界』這是最要緊的一點。

純文學躲在什麼『象牙之塔』裏，專供少數個人的官能上的娛樂，大眾文學則在十字街頭訴于大眾，獲得大眾。但訴于大眾，獲得大眾的文學，不是媚悅大眾趨附俗衆的文學。爲許多讀者所閱讀，所喝彩，並不一定是訴于大眾，獲得俗衆的意思。有許多低級趣味化的讀物，即使博了『大眾』的喝彩，但決非訴于大眾，獲得俗衆的大眾文學。

雜談幽默

一九三三年對於中國的國民是『國貨年』但在『海派』文士們，却又是『幽默年』這一年中最盛行的文章，是幽默文章。比起『輸入日貨二萬萬元』的『國貨年』來，『幽默年』的成績似乎好得多，自『論語』以下，大大小小的許多刊物，都被幽默之風所偃。而且流風餘韻，至今未沫，大概在一九三四年這『婦女國貨年』中，論語的銷數仍然不會減少的罷？

什麼是『幽默』？大家都已知道是一個外國字 Humor 的譯名。Humor 是怎樣一種東西呢，去年『論語』上曾經有許多專家討論過，但終於不能給我們一個要領，直至近日，始有林語堂先生的論幽默上中下三篇，可以說是關於幽默的最詳盡的理論。詳盡是詳盡了，但是，仍然，他也還不能給我們一個具體而明白簡單的定義。大概誠如德哥勃拉所說，

『何謂幽默』這問題，是『比宇宙引力的問題更麻煩的問題！是文藝批評上的不規則多邊形！永遠沒有人能夠分析一個幽默作家的心理，這種心理使人捉摸不定，好比被生物學家所追趕的蝴蝶，當你剛以為捉住了牠的時候，牠却逃了。』

說起德哥勃拉 (Maurice Decobra)，大家還記得，是法國的一個作家，去年來過上海的，上海人把他當作一個幽默家而歡迎過，和歡迎蕭伯訥一般，當然沒有迎蕭那麼地盛大。照例，我們的新聞記者對於他舉行了一番口試，他也回答了一番幽默的談話，但據『論語社』鑒定，他的答語算不上幽默。而且他所說的看得中國女子很美，竟被魅惑的話，惹起北平一位『姑娘』的抗議，很沒趣。由此也可以知道他並不是一個高明的幽默家了。

但他對於幽默是用心在研究的。最近我看到他的一本書，叫做『霧裏的笑』是他所編的英美幽默作家選集，在前面有他的一篇序文，題目叫做『盎格羅撒克遜的幽默』。

這序文開端，便是在上面引過的幾句話，接着他又說：『許多人常常試着給幽默下定義。有的提出考據式的定義，有的提出哲學似的曖昧的深刻的定義，有的提出歐幾里得定

理似的嚴格的定義……還有種種其他的。這些全都有點道理，但也沒有一個是完全的。』

因此，他從新費了一番功夫，向英美的許多幽默作家徵求幽默的定義。

對於他的這種工作，應徵的人很多，現在抄釋幾條在下面：

『幽默的定義是不能下的，這是使人發笑的一種主要的原素。』蕭伯訥。

『我不相信幽默這東西是可以解釋的。但照我的意思，幽默是這樣一種東西……以

其滑稽使我們感動的東西。』Jerome K. Jerome

『我常以為幽默是我們所吸取的空氣中的養氣那一類東西。牠創造而且保持人類的歡笑。牠固然還能創造別的許多更重要的東西，但以歡笑為最先。』R. C. Carton

『幽默是智者的眼中的微笑。』Israel Zangwill

『噯！我是常常在嘗試給幽默下定義的，但我也常常失敗！在我們之間最流行的態

度是與其跟着一個故事中的主人公一同笑，不如嘲笑他之為愈。』W. Pett-Ridge

『我們也許可以這樣說，這是一個不通世故的人的愉快的思想。』F. Anstey

「人們常常從人種或國家的分別上來區別機智和幽默。他們說機智是拉丁人種的特質，而幽默是屬於北方人種的，如盎格羅撒克遜人或斯干的那維亞人。我覺得這種區分是武斷的，因為有很多的例子證明着，北方人也有機智，同時南歐人也有幽默。我以為兩者的分別實由不同的性情所產生。由我說來，幽默是對於變幻無定的人生的微妙的觀察，是摧毀憂鬱的思想的諷刺的力量，這種諷刺時而取嚴重的態度，時而取遊戲的態度，總之是要使我們暫時感到那些擾亂心胸的事情的無意義。」W. L. Coustney

以上各條，在幽默是使人發笑的這一點上雖然一致，但德哥勃拉以為幽默並不是專門使人發笑的東西，他說：「我們不要以為幽默家的任務是一味頑皮，倘把幽默家作如是觀，那是太蔑視了幽默的真價。」他又說：「有的幽默是很傷心的，牠雖然引起人們的笑，但是只差一點，牠就會使人流淚的。」

真正的快樂使人盡情地笑，分明的悲苦使人盡情地哭，在這樣的事情上不會發生幽默，人們一盡情也無從發生幽默。但是世間有許多事情，往往竟使你不辨哀樂，啼笑俱非。譬

如古時希臘的一個哲學家 Democrite 對於一般人類的愚蠢常覺好笑，而另一個哲學家 Heraclite 却對此常常哭泣，像這樣可笑也可泣的事情，有的把牠化得可笑，同時也使笑者不自覺地流出眼淚。這一種就是所謂傷心的幽默罷。Lafite 所說的幽默就是這一種，他說：『幽默是板着臉孔說笑話的人所說的笑話，是一種又苦又辣又澀的東西，這種東西，產於北方的陰冷的天空底下，只適合於日耳曼人的脾胃，猶如大麥酒之適合於他們的味覺。』

但這到底是幽默的旁支。若論正宗，自然要推風韻無窮使人發『會心的微笑』且能以一言半語，排難解紛的那一類，如廚川白村所說：『雖在議論天下國家的大事，當危急存亡之際，極其嚴肅的緊張了的心情的時候……有了什麼質問之類，漸漸地煩難起來了的時候，就用這幽默一下子打通，互相爭辯着的人們，立刻又破顏微笑。』是這樣的幽默。然而廚川氏又說，這是盎格羅撒克遜人種的特色，在日本人中是全然看不見的。

在中國，林語堂先生所提倡的，就是盎格羅撒克遜式的幽默。林先生自己說過，『幽默

並非一味荒唐，既沒有道學氣味，也沒有小丑氣味。』但據我看來，林先生自己的許多文章，其實很富於道學氣味，這是因為林先生太想以幽默調濟世道人心，如想由『論語』叫武人政客少打欺偽的通電宣言之故。因為存着這樣的心，故不免語重心長，把適可而止就很幽默的話，說得盡情了一點，遂增加道學氣味了。

大概中國也是不能有盎格羅撒克遜式的幽默的，因為沒有盎格羅撒克遜人那樣的環境和遺傳。

（參看附錄四）

大處入手

——爲太白社小品與漫畫特輯作

這兩年，小品文是發達了起來。雖然有人吐唾沫，擲石頭，稱之曰『雜文』，以形其沒有價值，然而它還是日益發達，而且日益見得有用處。

這情形原是好的，但同時也生了弊病，許多青年上了『十四年來中國現代文學唯一之成功，小品文之成功也』這話的當，以爲小品文真是一種獨立的文藝樣式，於是立志專做小品文，於是想找『小品文作法講義』來研究。

我說這是一種弊病，的確是的。

道理還從現成的譬喻上說起。

有人把小品文譬作『小擺設』。小擺設原是有趣的東西，刻着蘭亭序的方寸的象牙

版啦，雕着『赤壁泛舟』的故事的桃核啦，真夠雅人的摩挲欣賞。然而某一人家的客廳或書齋裏，假如淨是些小擺設，而沒有書畫鏡屏，盆景之類的大型的陳設，那還成其爲一個客廳或書齋麼？

有人把小品文譬作輕便的武器。輕便的武器也原是有用的東西，黃天霸的金鏢，張清的石子，頗能使敵人受傷致死。然而，黃天霸倘只能使鏢，張清倘只能擊石，那麼他們還成其爲英雄好漢麼？

有好的書畫鏡屏而無小擺設，不失爲一個漂亮的客廳書齋，僅有小擺設則不可。能使長槍大戟而不能使鏢擊石，不失爲能戰的大將，僅能使鏢擊石則不可。

同樣，小品文也是一種輔助的文章，不能成爲一種獨立的文藝樣式。因此也並無單寫小品文的專家。因此也並無特殊的小品文作法。

袁中郎的小品文原是寫得好的，但他並非小品文專家，他還有別的作品，在他的小品文的作法和他的別的作品作法是一貫的。周作人的小品文也是寫得好的，但他也不是

文雖小，但必須有和寫大作品一樣的思想的體系，智識的基礎，技術的程度，獅子搏兔，牛刀割雞，小品文的作法有如是者。

小品文雖寫蒼蠅之微，但那不是孤立的蒼蠅，那是存在于宇宙的體系中而和整個體系相聯繫的蒼蠅。所以，小品文雖從小處落筆，却是着眼在大處的。

『文藝小品』是小品文，但文藝的研究是大工作。『科學小品』是小品文，但科學的研究是大工作。『歷史小品』是小品文，但歷史的研究是大工作，所以雖是做小品文，却要從大處入手的。

彼以爲『閑適』地用『個人筆調』發揮一點『性靈』就是小品文，就是『文學』者，那又是另外一種東西了。那種東西，寫起來的確省力，因爲只要記出『我的話』就是了。可惜這個『我』常要發昏而『的話』也不免記得糊塗，難以成功上好的性靈小品。

談科學小品

最近申報自由談上發表過好幾篇關於文學和科學的結合問題的文章，有的是討論文學和科學如何『浸透』，有的是主張如何把科學的題材寫成文藝小品。而且在事實上，叫做『科學小品』的一欄文字，早已經在許多刊物上獨立起來了。

這並不是偶然的，這表示着現今中國的作者的覺悟和讀者的要求，都已發展到更高的程度了。

蘇聯 Leningrad 大學的講師 V. Kaverino 有一篇文章專論這個問題，向日葵先生已經譯出，登在芒種半月刊上，裏面有好幾點意見是可供大家參攷的。

我現在是要附加地說幾句。

科學在現代的社會生活中，佔着血液在人體中所佔似的地位，其要影響於反映社會

生活的姿態的文學，是必然的。十九世紀的自然主義文學，已經含有自然科學的元素。詩人李爾 (Leconte de Lisle) 的古代詩 (Poemes antiques) 和批評家泰納 (Taine) 的藝術哲學 (Philosophie de l'art) 中，早就提出着尊重科學的藝術論。

李爾說：『藝術和科學，因為知識的努力不同，所以從來是分離着，但是這兩者非密切地結合不可，不簡直兩者非完全同化不可。藝術是在外的自然之中含着理想的「原始的啓示」，科學是理想的明快而透澈的說明。但是在藝術上，這種原始的潑刺氣，已經喪失。所以使藝術回復到已經遺忘了的各種傳統，及在適當的形式之中甦生，這是科學的任務。』

泰納說：『要知道永久而普通的各種因果律，有兩種途徑。其一是科學，以此可以決定因果律的根本法則，而用明確的形式及抽象的說話來表現。其他是藝術，由此，不僅可以將因果律對理性陳訴，而且能夠向最平凡的人心和感覺申訴，而將他感覺地表現出來。』

愛彌爾·左拉等輩的作家，就是實踐地立脚在自然科學的機械觀之上，把人生觀察，解剖，分析，評價而寫了他們的文學作品的。』

但是他們所主張的和實踐的，只是把科學的原理應用於文學罷了，却不曾把科學的題材由文學來表現。

現在所應該提倡的『科學小品』却是以科學爲骨肉而使其具文學的形態的一種文章。

科學與文學，都是養成文化人的最重要的勢力。二者都能給與人類的知力和意志以強有力的感化。但在中國，科學與大衆向來是寡緣的，這不僅因爲物質的設備之不足，也由於科學文之過於道貌岸然又冷又硬，遂使大衆望而却步了。

現在倘給科學添上文學底溫和的笑容，必將爲大衆所歡迎，則文化人的教養的工作更充分了。

但是這不能解作『科工救國』的意思。『科學小品』的『科學』不限於自然科學，更不限於應用科學，這是把一切科學——社會科學等等都包括在內的。

Kaverie 氏文中所說『把最散文式的日常事件與科學的資料相聯繫』這一句

話，是最爲重要的。從一切瑣屑的日常事件中，軟性地顯示其所包含的自然科學的或社會科學的真理，這是『科學小品』的任務。

就作家論，要寫『科學小品』非但要有科學的知識，文學的技巧，而且還須有一貫的思想，前進的意識。

對於農村文藝寫作的幾點意見

農村文藝也是文藝，所以在寫作的方法上，和一般的文藝作品一樣，並沒有什麼特殊可說。蘇聯文學顧問會給初學寫作者的一封信（有張仲實先生的譯本）裏所說的一切，也是想試寫農村文藝的人們首先應該知道的。

此外可以談談的，我只想到以下的幾點。

第一，我們不可把農村文藝跟向來的所謂田園文學混同。田園文學，是農村裏面的特殊階級，於享受了農民的勞動之餘，更享受了自然的美麗，感到十分滿足的表示。『採菊東籬下，悠然見南山』，這只有陶淵明能夠如此，終年辛勤着的農民，是決沒有『悠然』的時候的。特殊階級自己飽足爽快了，就想像別的人也一定飽足爽快。所以向來的田園詩人，描寫起勞動的農民來，也寫成逍遙自在的樣子，牧童樵夫，一個個都像神仙，至少是『葛天氏

之民無懷氏之民；』例如鄭板橋描寫樵夫道：『老樵夫自砍柴，捫青松，夾綠槐，茫茫野草秋山外。豐碑是處成荒塚，華表千尋臥碧苔。墳前石馬磨刀壞，倒不如閑錢沽酒，醉醺醺山經歸來。』這樣寫來，樵夫的生活的確令人羨慕，但這是離開現實很遠的。魯迅的短篇小說《風波》的開頭寫道：

『臨河的土場上，太陽漸漸的收了他通黃的光線了。場邊靠河的烏桕樹葉乾巴巴的，纔喘過氣來，幾個花腳蚊子在下面哼着飛舞，面河的農家的煙突裏，逐漸減少了炊煙，女人孩子們都在自己門口的土場上潑些水，放下小桌子和矮凳，人知道，這已經是晚飯的時候了。』

『老人男人坐在矮凳上，搖着大芭蕉扇閒談，孩子飛也似的跑，或者蹲在烏桕樹下賭玩石子。女人端出烏黑的蒸乾菜和松花黃的米飯，熱蓬蓬冒煙。河裏駛過文人的酒船，文豪見了，大發詩興說：『無思無慮，這真是田家樂啊！』』

這種文豪，就沒有看清那些大場上的農民的現實生活。其實，在這樣一幅『田家行樂

『圖』似的景象裏面，正多着『風波』呢！工作的壓迫，生活的恐慌，租稅的剝削，災荒的威脅，或者再加上戰爭的破壞……大多數的勞動的農民，無日不陷在苦境裏面，毫無樂趣可說。誠然，山水是明秀的，誠然，田地是豐饒的；但是，在不平等的社會組織下面，有福氣欣賞這明秀，享受這豐饒的，可只有極少數的一部分人啊！

但少數人的滿足是不成問題的，多數人的苦痛纔成爲問題，我們的農村文藝作家，應該多多描寫成爲問題的事象纔是。

第二，我們現在描寫農村現象，應該特別着眼於它的變動之處，農村生活，向來是最少變動的；少變動的生活，形成了農村的反動性，無知和野蠻，以及農民的澈底的愚鈍，卑屈和下賤，這樣的農村和農民，最活現地反映在魯迅的作品裏。故鄉一篇中就暴露得很多。『辛苦麻木而生活』這一句話，真是寫盡了所有的勞動農民的命運。青年作家征農在這方面也寫得很好，譬如：

『飯後，泰生急急忙忙抽了幾筒潮煙，差不多完全沒有休息，就和他的女人跑下

田去割禾了。他們誰都沒有做聲，只是兩架機器般同起同落地進行着，唻唻的禾桿的響聲，奏出了他們在同一進行中的唯一的交響曲。

『工作進行的秩序，遠在他們的始祖時就安排好；而他們又早經熟練了的。禾割好了，堆起來；然後開始搭草舍的架子，然後，把禾草紮成整塊整塊的蓋上去，這樣，舍又成功了；於是，泰生才打着火抽起煙來。』（結算二六頁）

『洗好了鍋碗，一切都收拾清楚了之後，她不等范先生開口，便替他洗烟筒，泡茶；是的，她是很熟悉地知道怎樣來服侍一個坐場老板的。』（結算三章八頁）

然而，由於帝國主義的侵略的深入，統治者的剝削的加緊，近幾年來，中國的農村，是在破壞中起了大變化了。農民的性格，行爲，也跟着起大變化了。向來把大地看作母親，看作寶貝的，現在看得它是『食之無味，棄之不甘』的鷄肋那樣的東西了；向來安土重遷的，現在紛紛向外路去找生活了；向來聽天由命的，現在也要反抗，鬥爭了。舊經濟形式，社會的傳統，被尊重的習慣，神聖不可侵犯的關係，禮教的偏見，個人的風習……一切都在破碎，分裂和

崩潰。感情被解放了，理智被喚醒了。總而言之，現在的農村是變幻着很多的新花樣的，我們的作家，應該把這些新花樣充分地描寫出來，使人可以藉此推知中國農民的將來的命運。特別是帝國主義者侵佔之下的農村和共產黨統治之下的農村，花樣應該更多。關於前者，我們已有田軍的八月的鄉村一書，寫着東北的天空和大地的失去，人民的受難和反抗。但關於後者，現在似乎還不曾有人描寫給我們看過。

第三，描寫農村的文藝作品裏面，應該儘量採納農民的語言。這一點道理，可以分做兩層來說。第一，要描寫各種人的生活，只有採用各種人的特殊的語言，才能真切。農民是非常廣大的羣衆，農民生活裏面所使用的特殊的語言，非常豐富。從他們的特殊的語言裏，可以看出他們的特殊的思想方式和一切特殊的意識形態。有的人以爲農民的語言是粗俗的，黃泥土氣的，用到文藝作品裏去未免太不文雅。這其實不對，從前俄國文豪託爾斯泰非常讚美農民的語言，他從農民的語言中，領略到藝術的歡喜，他說這種語言是『詩的最好的調整器』。他和別的許多文豪，都會從農民的語言學習表現的藝術，我們的農村文藝作家，

切不可漠視這種語言。第二，現在中國的文化界正在提倡大衆語和通俗文，這些運動的實際的發展，必須從大量地採集大衆的語言入手。農民的語言的採集，正可由文藝作家去做。被文藝作家所注意的語言，一定是最富於表現的力量，也就是最好的，可以廣大地使用的語言。採集語言的時候，有一個難處：就是有的聲音不能夠用方塊字來表示，這時，就用得着拉丁化的新文字了。所以，我對於農村文藝作家所要貢獻的——

第四點意見，就是請作者們學習新文字。

非常時內文藝研究工作大綱

——爲大衆生活『寒假期內研究工作』特輯作

現在正是民族危機一天天加深的當兒，全國大衆今後的一切工作，都應該以救國爲目標。研究文藝的人們，當然也應該以這爲目標。以這爲目標的文藝，現在是叫做『國防文藝』。

『國防文藝』並不是擁護一階級的政治生命的『民族文藝』，這是擁護大衆的民族生活的文藝。『國防文藝』應該描寫大衆的救國運動，歌頌真正爲民族而奮鬥的民族英雄，幫助健全的民族意識的成長，發揮保衛疆土的抗爭作用，暴露漢奸的陰謀和醜態，而且應該刺激起漢奸們的覺悟。

要研究『國防文藝』或者創作『國防文藝』的作品，首先應該參加實際的救國運

動。救國運動是全國的，普及於窮鄉僻壤的。寒假期內，學生青年各回到自己的故鄉，先當聯絡同志發起救國運動，從實際的運動裏面，去研究怎樣的文藝作品方纔能夠深入大衆，回而激發起他們的民族意識和爭抗力量。待到大衆的救國運動起來以後，又當蒐集現實的題材，加以反映。這之間，新文字的推行，方言的採用，都可以聯帶地實踐。總之，學生青年們，必須趁着這寒假期間，設法在全中國的各部，建立大衆文藝的基礎，開發國防文藝的泉源。

在這裏，我姑且提出幾個具體的問題來：(A)怎樣把民族危機表現得跟每個民衆的切身利益有關？(B)怎樣的文藝樣式，是最能接近大衆的？(C)在各個落後的地域，除了『民族自衛』的最高原則之外，還應該附加那幾項特殊的原則？(如有的地方，迷信極深，有的地方，封建勢力極大，這些情形，都足爲民族意識的障礙，那麼文藝工作者就得從反迷信，反封建勢力入手，去推進『國防文藝』)(D)現代的民族英雄的典型，跟過去的只替一姓的朝廷做犧牲的忠臣義士（如岳飛、文天祥之類）該有什麼分別？(E)怎樣組織當地的愛好文藝的知識分子，（如小學教師之類）把文藝知識灌輸給他們，使他們成爲各地

大眾的國防文藝的永久的工作者？(F)對於許多民衆的畏怯心理。(如因中國的武器不及敵國，就相信決不能抵抗的這種心理)應該特別利用怎樣的題材去克服它？(G)怎樣研究民族抗戰的種種技術而生動地描寫在文藝作品裏面？(H)怎樣改革當地報紙的文藝欄，使它完全成爲『國防文藝』的園地？

以上只是我個人隨便想到的幾點，別的問題還多，只要大家實際地到救國運動裏面去做文藝工作，一定會隨時遇到問題，而隨時加以研究。研究的態度，一面應該不離一般的原則，一面應該顧到種種特殊的事實。『國防文藝』的一般的原則是喚起民衆，參加民族自衛的鬥爭。但要實際地發展起這種文藝來，方法和樣式是極多的。

最後，我想舉出幾部書來，供學生青年諸君自己研究或教育別人之用。文藝理論方面，我可以舉出給初學寫作者的一封信（蘇聯文學顧問會著，張仲實譯）這一本。（這信的第一節，見文藝羣衆第二期。如果能夠得到這雜誌，最好參看一下。）此外可讀的理論書當然還很多，如藝術方法論（日本川口浩著，森保譯）文藝創作概論（華蒂編）都可供有

志研究文藝者的參考。在文學史裏，我們可以舉出佛里契的歐洲文學發達史（沈起予譯）。二十世紀的歐洲文學（樓建南譯）這兩書是比較高級的，但也可供一般讀者的參考。作品方面，田軍的八月的鄉村蕭紅的生死場以及綏拉非摩維支的鐵流（曹靖華譯）法捷耶夫的毀滅（魯迅譯）拉甫萊涅夫的伊特勒共和國（徐懋庸譯）等，是最可一讀的。

中國文藝之前途

今後的中國文藝，將繁榮起來呢？或者將衰落下去呢？我看，衰落的因素是很多的。

第一，整個中華民族，倘竟無抵抗地被帝國主義所滅亡，那麼中國人的一切自由都將喪失，文藝的創作和出版的『自由』當然也不會單獨剩下，雖然也許會有奴隸文藝的發生，但中國人的『人的』文藝是一定要衰落的。

第二，對於帝國主義的侵略，中國大衆倘竟起來抵抗了，那就會有廣大而持久的戰爭，需要鉅量的實踐的鬥士。文藝工作者雖然還可以捏着筆作『歌手』，但『歌手』是不不要多的，多數的人得放下筆，去捐鎗。加以戰時物質條件的缺乏，未必有大量的紙張和油墨，讓文士們浪費，就是關於文藝書物的購買量，也要跌得極低了，所以在這種情形之下，中國的文藝也是一定要衰落的。

第三，假如帝國主義的侵略並不急迫，偉大的民族革命鬥爭也並不起來，中國，一直是照現狀的下去，那麼，中國文藝的前途將如何呢？我以為也仍然免不了衰落。這只要看兩年來的事實就好。這兩年來，凡有好的短篇文藝作品，多半不能在報章雜誌上發表，好的書呢，沒有書店敢印。結果是作者們自己湊出錢來，辦刊物，印書，然而發賣上還是多着困難和阻遏。到了將來，作家們是要日見其窮的而且常要『××』的，自費辦報出書的事情都要沒有，雖然『打打麻雀』、『踏雪尋梅』以及『文壇消息』之類的作品還能夠印行，但真的文藝是一定要衰落的。

在種種促其衰落甚至滅亡的情勢之下，文藝倘仍要存在，那就必須有堅苦的鬥爭；而文藝之所以還要存在，必須是爲了適應整個救國運動的需要。

『國防文藝』現在已經由多數作者決定了這樣的名稱；這名稱所包涵的意義，就是今後中國文藝所要完成的使命了。

民族危機決定了中國文藝運動的新使命；『國防文藝』建立運動的開始，劃出了中

國文藝的新時代。

『國防文藝』運動的任務應該是：

- 第一，全國覺悟民衆的抗×情緒和行動的反映。
- 第二，全國未覺悟民衆的喚醒推動。
- 第三，全國反動勢力的暴露和摧毀。

爲要完成上述的任務，『國防文藝』運動必須具有如下的幾種特質：

- 第一，實踐的而非空談的。
- 第二，大衆化的而非學院派的。
- 第三，集體的而非個人的。

一切文藝上的問題的論爭，一切文藝上的派別的分歧，如今都要在一個簡單的原則之下重新清算了！這原則，就是對於救國運動的配合的程度。假如今後的文藝工作者離開了救國運動，再爲了枝節的問題或個人的原因而爭論分化，這必至在外來的危機之先，就

自陷中國文藝於衰落滅亡。文藝的衰亡本不足惜，如果是因爲作者都將力量輸給實際的救國行動的話；但這樣的衰亡，實在太可悲了。

我在文學方面的失敗

——爲文學社我與文學特輯作

『想一想稱爲世界三聖的釋迦，基督，蘇格拉第的一生，那裏就發見奇特的一致。這三個人，是沒有一個有自己執筆所寫的東西遺給後世的。而這些人遺留後世的所謂說教，和我們現今之所謂說教者也不同，他們似乎不過對了自己隣近所發生的事件呀，或者與人的質問等類，說些隨時隨地的意見罷了，並不組織底地，將那大哲學發表出來。日常茶飯底的談話，即是他們留給我們的大說教。』

『倘說是暗合罷，那現象却太特殊。這十分使人反省，我們的生活是怎樣像做戲，尤其是我們的以文筆爲生活的大部分的人們。』

上面所引的一篇短文，是日本有島武郎所作，題目是『以生命寫成的文章。』這短文，

對於我，曾作了『當頭棒喝。』我從十二三歲開始，本來是志在文學的，由於一個教師的影響，最初是做古詩，學駢文，吟風弄月，雕章琢句地有三四年，直到一九二六年，有一個不相識的人送我一本蘇俄文藝論戰，讀了之後，纔知道所謂文學，原來還有這樣那樣的許多問題。

那個送我蘇俄文藝論戰的人，在翌年春天就和我相識了，而且還約我在一起做事。那時候他所做的，是爲大眾的事。我對於他的思想和行動，非常佩服。自己的對於文學的見解，也在他的指導之下改進了不少，從此開始我就想做個『新文學家』。

過了不久，那個人所領導着的事情是失敗了，我離開他到上海進一個學校讀書。又過了不久，那個人是死在敵人的子彈下面了。在他死後，幾個友人託我替他寫一篇詳細的傳記，他們知道我是『文學家』，堪當此任，我自己也是很願意做這事情的。

他的歷史是一個偉大的悲劇，在我，是很好的。一篇小說的題材，於是我熱心地開始寫述，朋友們供給我的材料很多，我自己又曾與他十分接近，所留的印象極深，所以在動筆之初，自信一定是寫得好的。然而，結果却完全出乎意外，我寫稿十餘次，沒有一次不使我的朋

友們失望他們說我總不能表現出那個人的真正的精神。

這對於我，是非常的打擊，我仔細自察，是那一句不好呢？是那一個形容詞不妥呢？在結構上有什麼毛病呢？看見了破綻，改了又改，然而到底還是一篇失敗的作品。

於是，我把我的失敗的原因歸於才力的不夠，而就斷了做文學家之念了。

直至一九二九年，壁下譯叢出版，我從中讀到有島氏的短文，這纔恍然大悟了，我的失敗，原來是由於生活的空虛，自己的生活空虛的人，對於他人的充實的生活，也是不能深刻地認識的，既無深刻的認識，當然不能深刻地表現。我對於那個人的思想行動雖然了解一二，但因自己不會像他那樣的思想行動，故所了解的不過是皮相，那麼如何能夠用我的文字來表現他的生命呢？

世間最偉大的人將生命獻給人類社會，並不執筆寫文章。認識他人的生命之偉大，而將這表現於自己的文章中者，已在其次，而也必須自己有相當偉大的心，相當充實的生活。倘若遊離了生活，把文章或他種藝術當作孤立的東西來製作，那是必至成爲『雕蟲小技』

的。

自從有了這種覺悟之後，我對於文學就更其疏遠了；我的努力完全轉到實際生活的充實上——然而，我又當自白，直至今日，我的生活反而更加空虛。其原因則不必在此說起。

從去年開始，我因為煩悶，沒有別的排遣法，常常寫些短文，但我的短文毫無藝術意味，所以並不是文學。雖然也在『文學』這雜誌上發表過一二篇，其實是不相稱的，如今『文學』的編者以『我與文學』一題徵文，我只能老實地說出我在文學方面的失敗經過如上。

一個『知識界的乞丐』的自白

現在的情形也許已經大不相同，在十年以前，則讀書人還是『人上人』而且中學生在小學生之上，大學生又在中學生之上，階級劃然，在上者是可以驕下的。

我於十三歲的那一年，在小學裏畢了業，因為家貧，不曾進中學讀書，在家裏幫父親做些手工，閑時也借些書看。書的借處，是吾鄉幾個熱心教育的小學教師所創辦的圖書館，這圖書館設立已久，我在十歲的時候就開始從它借些征東傳，征西傳，三國誌，水滸之類的章回小說看，到這時候，則已在借閱古代的詩文集子和新文學的書報了。看了這些書之後，我自己以為能夠懂，所以也喜歡談論。但在平時，談論的對手是沒有的，待到年終放寒假的時候，許多在外面中學裏讀書的舊同學回鄉，我就高興起來，以為可以跟他們談談了。

那一年正是泰戈爾得諾貝爾文學獎金的一年。有一位中學生的網籃裏，便裝着許多

泰戈爾的作品的譯本。我是也會在小說月報上看過幾篇介紹泰戈爾的文章和泰戈爾的作品的譯文的，所以就對着那位中學生談起泰戈爾，問他對於泰戈爾的作品的意見如何。不料他聽了我的問話之後，並不答覆，反而白着眼問我道：

『泰戈爾？你知道泰戈爾是那一個國人麼？』

『這是我知道的，他是印度人。』

『對了，印度人，但是你知道他叫什麼名字麼？』

我其時還不會知道外國人的姓名的分別，以為『泰戈爾』就是泰戈爾的名字，所以說道：

『他的名字不是叫做泰戈爾麼？』

『哼！不是的。他的名字是 Rabindranth Tagore 是他的姓。他姓 Tagore, Tagore, 泰戈爾就是 Tagore 的譯音，但是 Gō 譯作戈是不對的。照英文應該念作 ta-go-re，照這樣看來可知中國的翻譯是靠不住了。Tagore 的作品，翻譯的都是不對的，我們要欣賞他的

作品，非讀原本不可。」

被他這樣一說，我完全氣餒了，不敢再同他談泰戈爾。我連泰戈爾的姓名都弄不清爽，『戈』字又念得不對，所讀的作品又只是不可靠的譯本，那里配談呢！聽他的口氣，他一定是讀過Tagore的原本的，但看他的神氣，似乎對我已很輕視，不屑跟我談，即使請教他也徒然了。

我垂頭喪氣地離開他之後，第一次深深地感到家貧不能升學的悲哀。譬如那位中學生，在小學的時候本是和我同班的，而且成績還在我之下，國文英文兩項和我尤其差得遠。如今僅隔半年，只因爲他在中學研究，我却在家自修，就反而遠不如他了。若再隔兩年三年，那不是要天差地遠，我將愈加被看不起了麼？

又隔了半年，我果然受到另一個中學生的更大的侮辱。

我對於十年前吾鄉的一批小學教員，實在非常佩服，他們對於教育事業的忠實和努力，遠非現在的辦學者所能及。他們於創辦圖書館，平民夜校，新劇團之外，每逢暑假，還辦一

個油印的刊物，供一般知識分子發表輿論，交換知識。這種刊物，對於吾鄉的社會確曾發生很大的影響。有時候，那上面也登些意見不同互相論難的文字。當我十四歲的那一年，便因某一個問題和一位中學生論戰了起來。論戰到末了，是那一位中學生做了一篇嵌着許多英文使我不懂的文字收場，那篇文章的結語是：『你這智識界的乞丐，配說什麼呢！』

對於『智識界的乞丐』這一個銜頭，我在當時感到莫大的恥辱。但後來仔細一想，覺得這於我實很切合。我和那些中學生們的確是有乞丐和大少爺之別的。大少爺之所以爲大少爺，就是因爲有現成的飯可吃，現成的衣服可穿，現成的教育可受。而乞丐，却是一無所有，種種都要向人們去求討。像我這樣，進不起學校的人，本來是不應該有智識的，即使有一點，也不過是苦苦討得來的殘羹冷飯罷了，怎麼配跟大少爺們去瞎說山珍海錯的滋味呢！

明白了自己實在是個乞丐之後，我的求知慾反而愈加強烈起來，因而我的求乞也更勤了。此後的三四年中，我真像一個餓得不論草根樹皮都要吃下去的乞丐似的，把能夠借到的一切書報，古的，新的，科學的，文學的，雜亂無章地看進去，看進去。另一方面，又懷着像想

混進富家的廚房飽吃一頓的心願，兀自尋覓着進學校的機會。

僥倖的是，民國十六年的秋季，上海辦起了一個不化錢可以讀書的勞動大學，我就如願以償的考進這學校的中學部了。

進了中學之後，我還是貪婪地亂讀一切，於各種教科書之外，讀得最多的是雜誌。日本文學家廚川白村曾論『雜誌學問』之非道：

『日本的讀者總想靠了新聞雜誌得智識，求學問。我想現代的日本人的對於學藝和智識，是怎樣輕浮，淺薄，冷淡，這就證明了。學藝者，何待再說，倘不是去聽這一門的學者的講義，或者細讀相當的書籍，是決定得不到真的理解的。縱使將所謂『雜誌學問』這一些薄薄的智識作為基址，張開逾量的嘴來，也不過單招識者的嗤笑，因為有統一的系統底組織的頭腦，靠着雜誌和新聞是得不到的。』

這話當然是對的。我在中學的開初的一年多中，就是因為亂讀雜誌，把頭腦弄得凌亂不堪，智識既沒有系統，思想也找不到徑路，所以愈讀愈覺得迷惘，愈感到煩悶。幸而後來遇

到了兩個救星，我的頭腦纔在他們的指導之下組織化起來。

那兩位救星，便是『數學』和『歷史』。數學的訓練使我具有組織的能力，歷史的啓示使我知道文化的流源。從此我對於種種學術和智識方有一點真的理解。不過我對於歷史的理解却是一本講文藝思潮的書——本間久雄的歐洲近代文藝思潮論所促進的，我在讀書生活雜憶一文中，記着這一回事：

『化學上面說着有幾種作爲「觸媒」(Catalyst)的物質，在它的接觸之下，它自身並不起變化，卻能完成別的兩種物質的化合。歐洲近代文藝思潮論這書，對我也生了『觸媒』的作用。我在讀此書以前，也曾亂翻些哲學的，社會科學的專書或雜誌論文，然而我不能理解，即使有自以爲懂得了的，其實連一知半解也談不上。直待讀了本間久雄的這本著作之後，我纔豁然貫通了哲學和社會科學上的許多問題。

『從歐洲近代文藝思潮論，我認識了社會進化的鐵則，從歐洲近代文藝思潮論，我解悟了唯物辯證法的公式……這些道理，都是這本書中所不曾講到的，但我卻由

此旁通了，所以我說這書是「觸媒」，它影響了我，卻並不使我更加傾向文藝，而使我的腦子跟哲學和社會科學的知識相化合。

「從此以後，我就系統地閱讀了許多哲學和社會科學的著作，由此更進，我又注意到自然科學。在勞動大學的中等科的最後一年，我是專習理科的。」

但是因為注意的範圍太廣，就不能深入，所以我在各種學藝上都沒有成就，至今還是一個不學無術的人，只能寫些「雜文」，在文化界打雜而已。有些知道我的歷史的人，說我已經由「智識界的乞丐」升做「文化界的短工」。但我以為這話是不對的。在智識上說，今日的我還是一個乞丐，因為我自己的感到不足如故，而求得也仍然不易也。

和我同樣的「智識界的乞丐」，一定是很多的。但看近幾年來的情形，從學校裏正途出身的大少爺們，已不似先前那樣的趾高氣揚，自以為了不起而任意侮辱學校以外的求知者了。文化界對於一般失學青年的教育，又頗加注意，讀書的指導，於生活有用的學藝的通俗的介紹，都很努力。這在我們這些乞丐，實在比僥倖進了學校還要好得多哩。

元人翁森，作四時讀書樂詩，說盡大少們讀書之樂，例如那咏春天讀書的一首道：

『山光照檻水繞廊，舞雩歸詠春風香。好鳥枝頭亦朋友，落花水面皆文章。蹉跎莫遺韶光老，人生惟有讀書好！讀書之樂樂何如？綠滿窗前草不除。』

這種樂趣，當然不是我們做乞丐的所能領略的。但是我們時常也感到一種讀書的樂趣：那是當書中所說的話使我們悟得了存在於我們現實生活裏面的種種社會的和歷史的真理，使我們對於將來的光明發生希望的時候。

空白页

附錄一

心理描寫與新現實主義（蘇聯 Koussinov 作）

文學所提供的，首先是人物的描寫，它暴露人物的感情、思想及其行為的動機。人物的心理描寫這問題，在蘇聯自從大革命以來，一直是成爲文學上的論題的中心的。有一時期，人們曾經否認心理描寫的必要，藉口這只是一種「個人主義的心理解剖」（psychologisme individualiste）。頹廢文學上的心理解剖，通常只表現在兩點上面，或者顯示那種僅在感覺的範圍內所起的個人的矛盾，或者分析幾種普通感覺的各樣細微的變化。

在斯托利賓（Stolypine）的反動時代，如安特烈夫（L. Andriev）梭羅古勃（F. Solouh）庫普林（A. Kouprine）等作家和別的許多貴族或布爾喬亞的頹廢作家，都致力於發見奇特的心境，以作心理學的新標本。性愛、死、孤獨，這些常是他們的作品的主題。然而他們的心理分析若不顯示人類的野蠻的和自私的本能之勝利，便往往陷入一個絕望的

境地。

這類作家，自謂繼承着陀斯妥益夫斯基的方法而且更進一層了。當斯托利賓的反動時代，他們的這種自信，是受着頹廢派的批評的支持的。這類作家和在批評界的他們的傳聲筒們的信念，原來建立在陀斯妥益夫斯基刻劃人情的最纖細的機微，暴露人類的最深藏的祕密——這事實之上。安特烈夫和阿爾志跋綏夫這類的作家，雖然自誇與陀斯妥益夫斯基同樣的深刻，但在事實上，顯然地，陀斯妥益夫斯基和這類作家之間的差別，正與實際的事象和由這些事象所造成的感覺之間的差別，是一樣大的。

他們既沒有表現深刻的思想，也沒有表現人性的矛盾的悲劇，他們所表現的只是感覺的衝突和動人的性愛事件，他們的方法只表現了自我中心的個人主義者的自尊心，他們單知道注重一些特殊的情況，反之，陀斯妥益夫斯基，却表現了一些深刻的典型的情況。

一個受了凌辱而想報復自己所受的凌辱而預備抵抗的人物，像這樣的人物以及許多別的由陀斯妥益夫斯基的筆所創造出來的人物，沒有一個不是官僚時代的俄羅斯，真

實的「齊洛威立克斯」^註以及許多大商人和貴族的生活的典型的現象。陀斯妥益夫斯基的有名的中斷的寫法，他的顯出赤裸裸的靈魂的會話，他們用手指觸摸靈魂的創傷的方法——這一切，是等於私財時代人類私的道德生活的一切洄流的一種發見。

因此，一切精細的心理解剖家、自負的發掘家、靈魂探祕家們所生產的東西，只能作為精妙的鑑賞家們的消遣物。至於陀斯妥益夫斯基，則是世界文學的巨匠，他所表現的過程（Processus）乃是典型的。

【註】 Tchinovniks——官僚

新現實主義的任務，是摧毀這私財時代的人類的私生活。這是我們可以向陀斯妥益夫斯基學習的地方。然而，只可以向他學習而已，却不可繼承他。因為陀斯妥益夫斯基當表現那時代的典型的過程和形成那時代的特性的情感之際，他是非但並不超越那種私生活，却反而認定那種私生活的永久性的。福瑪·奧比斯金（Foma Opiskine）費奧陀·卡拉馬佐夫（Fiodor Karama—Zoff）斯美爾第埃珂夫（Smerdiakoff）等人的性格，並非

作爲他那時代的俄國的現實的結果而表現着，據他看來這些人的性格乃是天賦的。陀斯妥益夫斯基還要指出：即使是將來的人類，社會主義的人類也不能消除這類性格的特質。

新的現實主義的任務，與陀斯妥益夫斯基的全然相反，一面學着陀斯妥益夫斯基的技術，將私財時代的個人的靈魂的深處暴露出來，同時，新現實主義作家應該指出：這種特質乃是私財時代的環境和這些人們的階級地位所形成的，同時，他還要指出「經濟上的資本主義的殘餘原素」之毀滅，將如何促成意識上的「陀斯妥益夫斯基主義」之毀滅。

在蘇俄的作家中，有的人作如是想：陀斯妥益夫斯基的心理解剖與我們的文學上是兩樣的，託爾斯泰的心理解剖方法則與他的相近。但事實上並不如此。在有一點上，託爾斯泰與陀斯妥益夫斯基完全相反，就是：據陀斯妥益夫斯基看來，人類在本質上是不道德的，但在託爾斯泰，則人性是一種神聖的美，因此，託爾斯泰不能跟陀斯妥益夫斯基作同樣的心理分析。陀斯妥益夫斯基用手指去觸摸血污的創傷，託爾斯泰却描寫聖潔的熱情對於陀斯妥益夫斯基，人類若非暴君便是被虐待的生物，對於託爾斯泰則人類是善與美的出

發點。

無疑地，樂天主義和對於人類的信仰使託爾斯泰比陀斯妥益夫斯更接近新現實主義。然而，與陀斯妥益夫斯基完全相同的是，託爾斯泰也不把他所描寫的人性看作社會的性質，而看作永久的性質。在許多處所，託爾斯泰的心理解剖中那種道德家的方法，實在比陀斯妥益夫斯基的方法還危險得多。因為，陀斯妥益夫斯基到底還使我們感到私財時代的人類的可怕，而託爾斯泰却使我們相信我們大家是「人類之子」——一切人都是兄弟。當我們參照陀斯妥益夫斯基和託爾斯泰的心理描寫的方法之際，必須避免他們的那種無視階級無視歷史的態度，他們的宗教性的悲觀思想及他們的抽象的倫理觀念。我們表現人類的情感時，必須深刻地分析其階級的和歷史的特質。

從這方面說來，在資產階級現實主義的模範作家中，斯丹達爾和巴爾札克是最接近，新現實主義的，託爾斯泰和陀斯妥益夫斯基的宗教的、哲學的、倫理的態度，不得不讓位給他們那種社會的和歷史的態度。在這裏，我們舉巴爾札克的小說 *Père Goriot* 裏面的一

個例子來看看。有一個拉思底那克 (Rastignac) 當他還想過一種正當的生活的時候，發生這樣的一個問題：

『你讀過盧梭的書麼？』

『讀過的。』

『你記得這樣的一段麼？』他問讀書道：『假使只要你自己願意到中國去殺死一個中國的老官吏，即可致富，那麼你離不離開巴黎呢！』

他的一個好朋友給他一個否定的答案：那朋友還主張去救那個中國人。陀斯妥益夫斯基的小說罪與罰中的拉思珂里尼珂夫 (Raskolnikoff) 也曾將這樣一個問題問自己：『人們可不可以殺死一個於社會無益的女當舖主人呢？』

拉思珂里尼珂夫的結論和拉思的那克的完全兩樣。拉思珂里尼珂夫爲了救他的妹妹，他自己也需要錢。他還要顧到自己的幸福保全自己的名譽。

由此可以看出巴爾札克和陀斯妥益夫斯基兩人，對於這個問題的實際的結論是多

麼不同了。陀斯妥益夫斯基將他的小說的活動完全安排在這個問題上，罪與罰中的宗教和倫理的問題的糾紛，是處處和這個問題聯繫着的，巴爾札克則反是，他只在某一時候，將這個問題用作表示道德觀念的插畫。拉思底拉克來到巴黎，本想憑着自己的勞力和學問開闢生活的出路，但是他陷在巴黎的誘惑裏面了，他同時認識了戈理奧的不尚空談的女兒和伏德稜（Vautrin）的理論，爲了抵抗種種的誘惑起見，他就提出這個問題，從他的朋友那裏得了一個肯定的答案。至於陀斯妥益夫斯基，他却利用這種機會，在社會的苦難屈辱和宗教倫理問題之間創造一種聯繫，表示在受難的懿行之下，基督教的忍耐，往往獲得勝利。

巴爾札克當指出倫理觀念的社會基礎之際，發現了拉思底那克的行爲和情感的一致性，這種行爲和情感，原來是銀行家努沁裳（Nussingen）家和七月王朝時代的社會的現實所形成的。

上面所舉的例子，足以代表巴爾札克，在那裏面，包含着他的全部方法。人類的思想、行

爲、內心生活，在他看來，是他們的社會的現實所造成的結果，據高爾基自己所說，當他反抗託爾斯泰、陀斯妥益夫斯基以及其他頹廢作家的方法的時候，曾從法國現實主義作家，特別是斯丹達爾和巴爾扎克那裏學習得許多道理，我們知道了這一點，是很有益的。然而，高爾基與斯丹達爾、巴爾扎克之間，在對於社會的現實和社會過程的辯證法的意義上的理解上，則相差得很大。

據巴爾扎克看來，努沁裳子爵是陰險可怕的，但他的一切討厭的性質，乃是他做銀行家和投機商人的結果，然而，也可以有很好的布爾喬亞，很好的資本家，只要（一）他們不把資本放在銀行的投機生意上，而放在工業上，（二）他們能照他的小說鄉下的牧師中的資本家那樣的實行宗教生活。

高爾基寫了許多俄國的資產階級，寫了一些聰明人的智識分子，這類人，在他們自己的環境中，可以算是優秀的，然而，他們雖然具有個人的優點，他們畢竟是造惡的，他們總與社會的惡密切地聯繫着。

在巴爾札克，資產階級的種種不良的品性，是資本主義制度中的某種謬誤之處所產生的結果，在高爾基，則那是資本主義本身的表現。高爾基把巴爾札克所表現的人類的社會生活和內心生活的一致性，理解得更深刻了，他從階級的歷史的基礎上，發現出那一致性。

這就是現在所用的心理描寫方法和舊的現實主義作家所用的方法之間的最大差別。

舊現實主義和批評的現實主義，照高爾基的話說來，是跟着舊的生產關係上的私財所有者的世界的變革而變革了。

新現實主義的任務，乃是向私財所有者的世界挑戰，從而破壞之使社會主義獲勝。

附錄二

隨筆三則

(法國 A·紀德作)

一

人們屢次引用了奧斯卡·王爾德對我說過的「從此後永遠不要再寫『我』了」這一句話而當作對我誹謗的好資料——這一句話被他們誤解得糟透了。

仔細想來，文學家之中，有着比王爾德的作品深祕更甚的作品的是沒有了的；從道蓮

·格萊(Dorian Gray)到理想的丈夫，從散文詩到無用的女人，(僅有的外例是 Intentions)我還敢說，他的故事或喜劇的特性乃至興趣，他的會話的奇警，差不多全是照着他在這些的裏面所能納入的祕密的分量而正比例地定增減的。

然而據王爾德說來，藝術是定然跟着變調(La transposition)——也可以說是偽飾(L'Ohio-Parisio 對於偽飾這字，在這裡我毫無不快之念)一同開始的。王爾德對於我

的作品的責備，不在於我只述說我自己，而在於我把自已毫不掩飾地表現在作品裏這一點——他是那麼地看重假裝，他的內心（有着）那樣祕密的性情（而外界的）道德觀念



紀德畫像

的壓迫是那麼（厲害），這使他覺得假裝實在是必要的。因為這樣，所以王爾德的藝術上最奇特最富於興趣的部分就是最矯揉造作的裝飾品。

（王爾德的）這一句話跟另一句被我錄在同一手記中的話（的意思）差不多的：『我不喜歡你的嘴唇：這拙直得和一個只會說老實話的人的嘴唇一樣。我要教導你說謊，使你具有兩片古代的』

假面上（所繪）那樣扭曲而美麗的嘴唇。』

王爾德的藝術是由自己韜晦的必要所產生的。但是假如王爾德一旦停止在他的作品中透露他自己（的姿容），那末他的藝術不會再使我感到魅力了，至於他呢，假如他的

藝術一旦企圖去直接地表現現實——不論那是內心的或外界的——那末他對它一定也要失去興感了。

然而，有些人們還不能從這種錯誤中醒悟過來：就是把浪漫主義的思想和自己表白的思想混淆了的錯誤。——譬如有的人把藝術上的題材的選擇看得非常重要，有的人以為在“Henri Brulard”或散文集 (Essay) 中描寫了自己的蒙丹泉 (Montaigne) 或斯丹達爾 (Stendhal) 之為羅曼諦克作家與一個叛離了古典主義的雨果 (Hugo) 無異，雖然雨果是) 在描寫上最為客觀的！

描寫的對象，是外界或是作者自己，這不關緊要，問題是在站在對象前面的作者的態度如何，這與畫家對於模特兒的態度是一樣的。

二

藝術家的作品，只在使我感到（它所表現的）外界之直接的和真切的關係，同時又使我感到它的作者之本質的和祕密的交流的時候，方能十分地感動我。佛羅貝爾 (Flaubert)

bert) 之所以得到名聲，只是因為做到了上述兩條件中的頭一項；但是他的作品，雖然如此，却可以說是由他自己不知不覺之處，由他本不想說却說了出來之處，深深地感動了我們的。

三

波特萊爾(Baudelaire)有句云：

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,

Luxe, Calme et Volupté,

(在那里，一切全是秩序和美，

榮耀，靜寂和快樂。)

這在不求甚解的讀者看來，只是名詞的羅列而已，但是，我却從中發現了藝術作品的完全的定義。我把每個名詞所含的意義個別地考量一遍；而後對於牠們全體所構成的花束們的美麗及其效果，不禁大為驚嘆。因為其中沒有一個字是非必要的，而且每一個字都

安排得宜。我很想把這些名詞用作一本美學概論的各章標題：

第一章：秩序（羅輯，理論的構成）

第二章：美（綫，躍動，側面）

第三章：榮耀（規整的豐豔）

第四章：靜寂（動搖中的鎮靜）

第五章：快樂（肉感素材之美，魅力）

附錄三

王爾德

(法國A·紀德作)

.....
悲劇的回憶，要從這里開頭。

據和他成功的傳頌（在倫敦，竟有三個戲院同時排演他的作品）一同流布開來的強有力的蜚語，說王爾德有一種變態的癖性。對於這，有的人倘不微笑，就也不憤慨，有的人則連憤怒也全沒有；還有一種言論，說這種癖性，他自己倒毫不隱瞞，反而愈（有的人說：大膽地，（有的人說：）無恥地，（有的人說：）熱烈地公表出來。我聽了這蜚語覺得很詫異。我同王爾德見面已有多次了，然而我從不曾懷疑到這一點——可是，有許多老友，爲慎重起見，已在離開他了。他們還不會明白地棄絕他，只是已不願意再遇見他了。

一個非常偶然的機會，却使我們兩人又遇着了。那是一八九五年正月。我正在旅行；因

爲心境不好我找尋孤獨的時間比欣賞各處的新事物的時間還要多。天氣很壞；我從阿爾日爾 (Alger) 逃到勃里達 (Bidaïa)；又想離開勃里達到皮司克拉 (Biskra) 去。當我走出旅館的時候，由於從無聊而起的好奇心，把旅館的那塊黑色的旅客姓名一覽表看了一遍。我看到了什麼呢？——在我的姓名旁邊，並排地恰巧寫着王爾德的姓名……我已經說過，我是渴求着孤獨的，因此，我拿起一塊海綿，把我自己的姓名擦掉了。

快要走到車站時，我畢竟覺得我的這種舉動有點不大方。於是，我馬上回頭，我又拿起我的手提皮包，重新在黑板上寫了我的姓名。

我有三年不見他了（因爲去年在 Florence 的，那一次極短的會見，我不能算數。）王爾德實在是變了，他的眼光已不似先前的溫柔，他的笑聲變成粗野，他的高興中帶點狂暴。並且他好像更自信人家會稱讚他，但是少了一點討人歡喜的野心；他變得大膽，堅毅，闊大起來。可怪的是，他說話時不復引用寓言了；當我爲了跟他相處而滯留的幾天中，我不能誘引他說出一個故事。

首先，我表示詫異，爲什麼會在阿爾日里（Algérie）遇見他。

『哦！』他對我說：『這是因爲，現在我離開藝術作品了。我現在只想愛太陽……：你有沒有注意到太陽是討厭思想的；他常常逼得思想退走。使之躲在陰影裏，最初，思想是在埃及的太陽就征服了埃及，思想在希臘生活得很長久。太陽也就征服了希臘；此後在意大利，此後是法蘭西，現在，思想是被趕到挪威和俄羅斯去了，那些地方，太陽是從未到過的。太陽，它是妒忌藝術作品的。』

愛太陽，啊！這就是愛生活。王爾德的詩人的愛，如今是變得粗暴可怖的了。一種宿命觀在左右他，他不能，也不想從此擺脫。他好像把他的全部心思，全部能力，都作誇張他的命運和激勵他自己之用。他走向享樂和別人走向義務一樣，『我對我自己的義務，』他說：『乃是大大地娛樂我自己。』——尼采的學說現在使我覺得不足爲奇了，因爲，我聽過王爾德的這樣的話：

『沒有幸福！其實是無所謂幸福。只有享樂！應該常常尋求悲劇的享樂……：』

他在阿爾日爾的馬路上打頭走着，後面護衛似的跟了一大羣的流氓小偷；他同他們一個個的談話；他十分愉快地望着他們，有時無端給他們一些錢。

『我希望敗壞這個城市的風俗。』他對我說。

我想起佛羅貝爾(Flaubert)的話來了。當或人問佛羅貝爾，那一種名譽是他最所希望的，他答道：

『是傷風敗俗之徒的那種名譽。』

我對於這種思想總不免詫異，恐懼，驚歎。我知道他的動搖的心境，他的敵意，他的攻擊，以及他那隱在大膽的快樂之下的不安。他說他曾經回到倫敦，但是那位……爵爺辱罵他，控告他，責難他，逼得他只好逃走。

『但是，如果你再回到那里去，那將發生什麼事故呢？』我問他：『你知道你會遇見怎樣的危險麼？』

『這是永遠用不着知道的……他們太了不得了，我的那班朋友；他們叫我要當心些。』

當心！這是我所能夠做到的麼？那是向後退步了。我本來應該儘可能地遠走，高飛……但是我不能走得更遠了……要來的事情就讓他來罷……那另一種事情……」

王爾德在第二天就乘船（到倫敦去）了。

此後的故事，是大家都知道的所謂「另一種事情」就是Hard Labour（苦工）

出獄之後，王爾德就回到法國。在第普（Dieppe）附近的一個孤零零的小村子，培納瓦爾（Berneval）這地方，住着姓名叫做Sebastien Melmoth的一個人：這就是他。在他的法國朋友中，算是我第一個去訪他的，恰和上一次算我最後一個見他一樣。我一知道他的住址之後，馬上就去找他。

我到的時候是正午。我去時不曾預告他。而這位梅爾摩德先生——在第普，多羅（Tilpaulow）的老實人常是這樣叫他的——却要等晚上回來。他是常常在半夜回寓的。

這時已近冬天了。天氣很冷；又很壞，我整天在荒涼的海濱徘徊，很懊喪，覺得討厭。爲什

麼王爾德要揀着培納瓦爾來過活呢？這太荒涼了。

夜來了，我回到旅館的一個房間裏，這就是梅爾摩德住着的旅館，也就是此地唯一的旅館。這旅館倒也清潔，位置得宜，只住着第二流的在事業中不關緊要的人物，我跟他們一起吃飯。對於梅爾摩德先生，這是一些沒趣的伙伴！

我幸而有一本書。這真是淒涼的夜晚！十一點鐘了……我剛想不等下去了，但是恰聽到車輪的聲音……梅爾摩德先生回來了。

梅爾摩德先生全身凍壞了。他在路上失落了外套，昨晚他的用人給他拿來一根孔雀毛（不祥之兆），這預告他要遇到不幸的事情，但是只失了一件外套，總算是不幸中之大幸了。他抖個不已，整個旅館的人都忙着拿燒酒（Grog）給他取暖。他對我只說了一句（好呀，）當衆人之前他不願表示欣慰的樣子。我的本來緊張的感情到此弛散了，因為我看到這位S·梅爾摩德，活像原樣的O·王爾德，但不是阿爾日里的狂態的詩人而是危機以前的溫柔的王爾德；我覺得回復到五年以前，不是兩年以前了；和那時同樣的稔熟的眼

光，同樣的高興的笑，同樣的聲音……

他佔着兩個房間，是這旅館中的最好的兩個，他悉照己意佈置着。他的桌上擺着許多書，這中間露出着我的出版不久的地之糧（*Nouritures Terrestres*）。一個戈諦克式的聖母像，立在屋角的石臺上……

現在，我們是坐在燈火旁邊，王爾德一口一口地喝着燒酒。我看着他現在照得更加分明了的臉，覺得他臉上的皮泛着紅色，有些猥瑣；他的手顏色更厲害，只是他還帶着先前所帶的指環；有一個他是很寶重的，上面活動地嵌着一個碧玉製的埃及甲蟲。他的牙齒却是壞得很了。

我們談着。我對他說起在阿爾日爾的那一次最後的會晤。我問他，還記不記得，我曾對他預言過那場災禍？我說：

『你不是差不多已經知道英國有什麼事情等着你的麼；你不是明知道有危險却反而忙着趕去的麼……』

（在這里，我覺得最好是把我所記的他的談話鈔出來，這是他對我談後不久，當我還記得清楚的時候記下來的。）

『哦！那是當然！我是知道有災難的——那種災難，或者別一種，總之，我等它到來。那件事總該有個結局的。你想跑得更遠，這是不可能的；而且也不能持久。從這一點你就可以知道那件事是應該達到結局了。監獄把我完全改變了。我原是打算爲那件事進監獄的——鮑西〔註〕是可怕的；他不懂這些事情，他不能明白我是不能再過同樣的生活了。他恨別人把我改變了……然而，我是永遠不能再過同樣的生活的了……我的生活好像一件藝術作品；一個藝術家是不應該把同樣的作品來做兩次的……除非是沒有完成的作品。我的入獄以前的生活已經儘可能地完成了。到了現在，那已是一件完工的東西了。』

【註】Bosy——即干爾德的同性愛人A Fred Douglas——譯者

他燃了一支煙。

『世間有這樣的可怕，他們老是只從一個人最近所做的事情上去認識一個人的假

使我現在回到巴黎，那麼人們只會把我當作……囚徒看。在沒有寫完一篇劇本之前，我不願露面的，現在且讓我悄悄的靜一下。——說到這里，他兀突地接下去道：『我到這地方來不是很好的麼，我的朋友們要我擇南部的地方休養，因為在起初，我是很疲倦的。但是我請他們替我在法國北部找了地方，一個濱海的小地方，不會見到人，天氣寒冷，沒有太陽的地方……哦！我住到培納瓦爾來不是很好的麼？（這時在外面，天氣正是非常之壞。）』

『在這里，所有的人待我都很好。尤其是那個牧師。我是多麼愛那個小教堂呵！你要知道，那是叫做麗埃司的聖母院（Notre dame de Liesse）的；這不是很漂亮的麼？』

到了現在，我知道我是再也不能離開培納瓦爾的了，因為今天早晨，牧師送給我一張進內堂的長期券！

『還有那些稅關職員呢！他們討厭死這個地方了！但是我問他們，是不是因為沒有書讀的緣故；於是我把大仲馬的全部作品送給他們……我不是應該久留在此地麼？』

『還有小孩子們啊！他們很愛我！皇后的金婚節的那天，我開了一個大慶祝會，大聚餐』

會，我邀請了四十個學校兒童——全體，全體！還有他們的教師！大家慶祝皇后！這不是非常有趣的麼？……你知道我是很愛皇后的，我把她的肖像，常常帶在身邊，——說着，他把釘在壁上的尼柯爾生 (Nicholson) 畫的肖像指給我看。

我站起來去看肖像，肖像旁邊，有一個小書架，我把書看了一會。我想誘導王爾德同我談些比較有意思的話。我重新坐下，稍覺不安地問他有沒有讀過死人之家的記錄。他並不直接答覆這問題，只是泛泛地說：

「俄國的作家是很出色的。使他們的作品成爲那樣偉大的，那是他們寓在作品裏面的同情。從前我不是很愛讀波華荔夫人 (Madame Bovary) 的麼，然而佛羅貝爾不願把同情放進他的作品裏面，因此他的作品只顯得小氣，狹窄；同情，是使得作品開展，顯得偉大的……你知道，老友同情這東西，還曾經阻止我自殺呢啊！當我入獄的頭六個月中，我實在痛苦極了；痛苦得想自殺；然而，當我觀察別人，看到他們也同我一樣的痛苦而發生同情的時候，我就不想自殺了。哦，老友！同情是一種可感歎的東西；然而我先前不知道它！（他說這

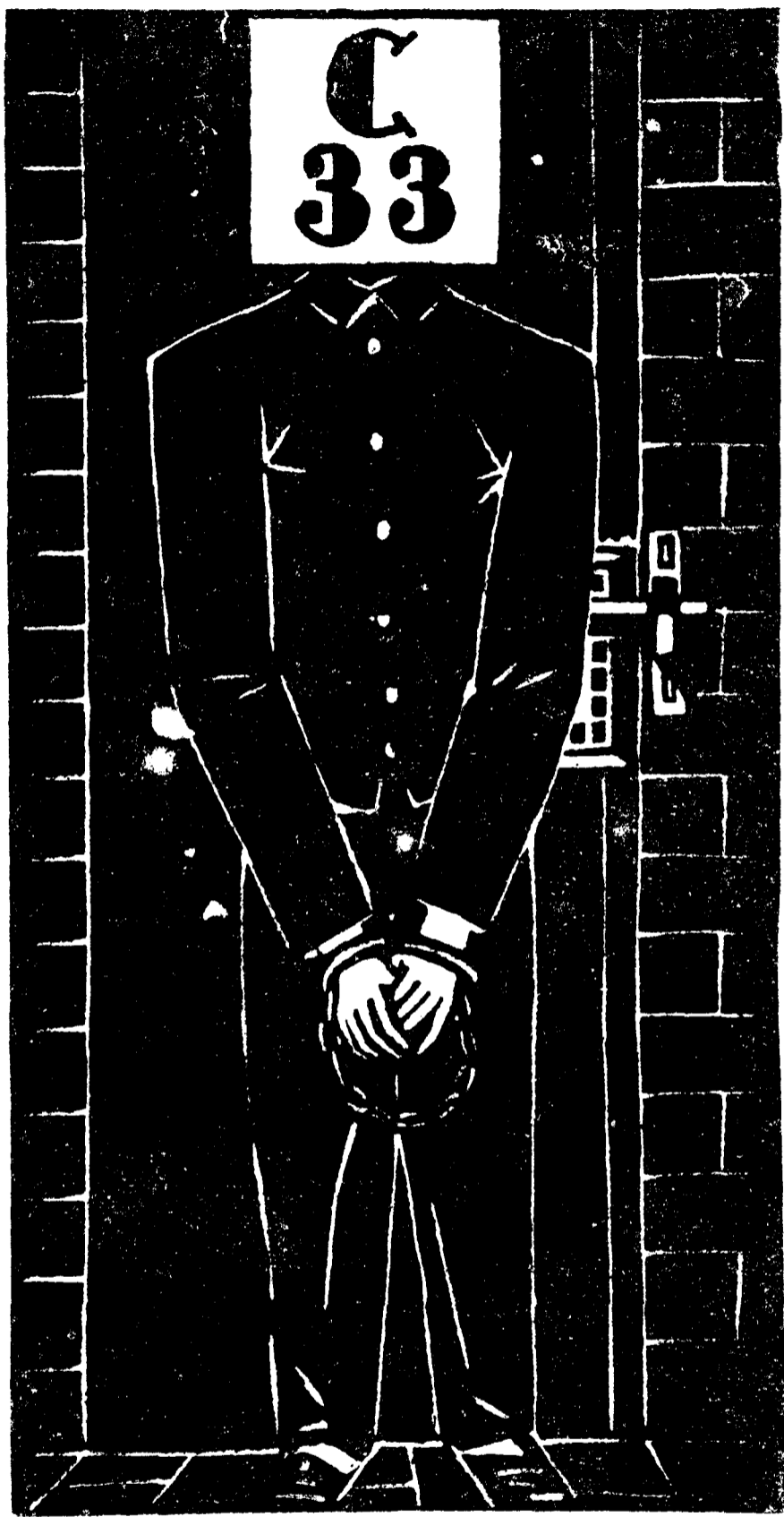
話時，聲音很低，毫無亢奮之狀。）你可懂得，同情是一種可感歎的東西麼？至於我，我每晚感謝上帝……是的，我跪着叩謝他，因為上帝使我認識同情。當我入獄時，我只有頑石一般的一顆心，我只追求享樂，但是現在，我的心完全碎了。現在是同情充滿我的胸中了；現在，我知道同情是世上最偉大最美麗的東西。我之所以絕不怨恨那些陷我於罪的人們者，也是為此，因為倘若沒有他們，我是不會得到這種覺悟的——鮑西寫了許多可怕的信給我，他對我說，他不能懂得，為什麼我並不憎恨世人，他說世人是應該被我所憎的……不，他不懂我，他永遠不會懂得我了。但是我每次在信中告訴他，我們兩人不能再走同一條路了；他有他的話，他的路是很美麗的；我呢，另有我的路，他的路，乃是亞基比阿特（Alcibiade）的路；我的路呢，現在却是阿細斯的聖佛蘭瑣亞（Saint Francois d' Assise）的路……你知道阿細斯的聖佛蘭瑣亞麼？可敬的！可敬的！你願意使我高興麼？那麼請你把你知道的頂好的聖佛蘭瑣亞傳記送給我……』

我允許了他，他接着說：

「好的——現在，說一說我們的一個有趣的監獄長，啊！十分有趣的！不過，那頭六個月，我實在覺得太痛苦。有二個兇惡的獄卒，一個猶太人，十分殘酷，因為他完全缺乏想像。」這最後的一句話使人忍俊不禁；我笑出來了，他也笑着重說了一遍，然後接着道：

「他不知道想像一下爲什麼，要使我們吃苦……你看他是多麼缺乏想像……你要知道，在監獄裏，每天只有一個鐘頭是許你出去的；那時，大家在天井裏散步，排着圓形的隊伍，一個個的魚貫着，但是絕對不准講話。有可怕的眼光監視着你們，時常出人意外地對某些人施以可怕的刑罰，這是加於那些初次入獄，不懂說話時不可動嘴唇的人們的……我關到在裏面一直到六個星期之久，不會對一個人說過一句話——不會對一個人。有一晚，正當我們魚貫着散步的時候，忽然，在我後面，我聽見有人喊着我的名字；原來是我背後的一個囚徒，他說：「奧斯卡·王爾德，我替你害怕，因為你想必比我們更覺痛苦。」那時，我竭力要不被發覺（我相信我快要暈倒了），我頭也不回地對他說：「不，朋友，我只覺得和大家同樣的痛苦。」——從這天起，我不再想到自殺了。」

「我們這樣的談了許多天，我知道他的姓名，也知道他所犯的事。他姓P……，是一個好人啊！他是好人……但是，我那時還不知道說話時如何纔能不動嘴唇，於是有一天晚



一之畫插“歌中獄丁理”作德爾王

F. Mercel 木刻

上；「C·三十三（C·三十三就是我）——C·三十三和C·四十八，出隊！於是我們出隊；那獄卒又說：「你們見監獄長去。」那時我的心中已有了同情，我只是替他十分擔憂；

我自己，反而自幸能夠爲他而受罪。監獄長是太厲害了。他先叫P……去，他要分別地問話——因爲，你要知道，對於首先說話和跟着答話的人，刑罰是有重輕的。首先說話的人比答話的人要加倍。通常，首先說話的坐土牢兩星期，另一個只要坐一星期。因此，監獄長要知道我們兩人是誰先開口的。當然，P……是好人，他承認他先開口。後來，監獄長把我叫去問我時，我當然說是我第一個說話。監獄長滿面通紅，他弄得不明不白了——「然而，P·

……也說是他開始說話的！我不知道這是怎麼一回事……」

「你想，老友！他審不明白了！他覺得很爲難；他說：『但是我已經給他判定兩星期了……』後來，他又說：『既然這樣，我給你們兩個都判兩星期。』你看這多麼古怪；這些人是一點想像力也沒有的。」王爾德說着這些話，覺得非常有趣；他笑着，又愉快地講道：

「當然，在兩星期以後，我們比從前更愛談話了。你可知道當人們相互爲了他人而受苦時，是感到怎樣的一種快感麼？——逐漸的，因爲彼此不能常在同一隊伍裏，所以逐漸地，我能同別的每一個人談話；我和所有的人都談過所有的人……我知道每一個人的名字，

每一個人的經歷，又知道各人將於什麼時候出獄……我對每一個人說：「你出獄之後，頭一件該做的事，是到郵局去；那裏有一封信等着你，裏面還有錢。」——因為這樣，我繼續認識他們，因為我很愛他們。有許多很有趣的事情。你相信麼，已經有三個人到此地來看過我了，這一切不是很可歎服的麼……

『後來的代替那個兇惡的監獄長的，是一個很可親的人，啊！很難得的，他對我很和藹……但是你想像得到我的莎樂美 (Salome) 給我一種怎樣的好處麼？那時候，巴黎正在演着這劇本。本來獄中的人們已經完全忘記我是一個文學家了！但是他們看到我的劇本在巴黎竟得到那樣的成績，他們就說：『啊！這太奇怪了！他竟有着天才呢。』從此以後，他們就讓我讀些我所想讀的書了。

『起初，我想希臘文學是我所最喜歡的，所以我要蘇福克勒 (Sophocle) 的作品看；但是我讀了不甚滿意；後來，我想到讀教會的使徒的著述；但是他們也並不使我覺得有趣。忽然之間，我想到了但丁……哦！但丁，於是我每天讀但丁；從意大利原文；我全部讀完，但是

Purgatoire (煉獄)和 Paradis (天堂)這兩部分，我覺得都不像是爲我而寫的。我最愛讀的是他的 Inferno (地獄)我怎麼會不愛它呢？地獄我們正在地獄裏面呢。地獄就是監獄……」

在同一個晚上，他對我講到他的一本關於「法老」(Pharaon)的劇本的計畫，又對我講了一個關於猶太(Judas)的巧妙的故事的構想。

第二天，他帶我到一所漂亮的小房子去，這房子距旅館約有二百呎，是他賃定的，已經開始在裝修。他預備在此寫他的劇本；先寫「Pharaon」然後寫「Achbet Jesabel」(這字他是讀 Isabelle 的)這都是他曾經靈妙地講述過的。

我的車子已經駕好了，王爾德跟我一同上車，他要送我一程。他談到我的書，稱許着，但是不知爲什麼，總是含含糊糊地。終於馬車停止了。他對我說再會，預備下去了，但是，突然「聽着，老友，現在請你允許我一個要求。你那地之糧，是好的……那是很好的……不過，老友，

請你允許我：從此你永遠不要再寫「我」了……」

看到我好像還不很明白，他又說道：『在藝術上，你要知道，是沒有第一人稱的。』

……

附錄四

『笑』之社會的性質與幽默藝術（日本・長谷川如是閑作）

「笑」在藝術上，是必然地與 Realism（現實主義）相結合的。若古典主義、浪漫主義、象徵主義等等，具有觀念的傾向的藝術，則一概與「笑」寡緣。是故「笑」不外是一種 Realism 的態度，此乃當然的結果。

社會性的「笑」，世間大抵用幽默這名詞表示之，故「幽默」者，就是以特殊的認識態度及表現態度對付社會生活的事實時所成立的「笑」，而這態度，在藝術上，是與寫實主義的態度共通的。

寫實主義的藝術，不是當人類的意識從現實遊離，徒由其自體的昂奮而發展為特殊的觀念的典型的那種藝術；這是將那樣的典型置諸現實的生活意識之前，從而認識之表

現之的一種態度。這和以科學的意識暴露常識的錯誤是同樣的作用。「笑」便與藝術上的這寫實主義有密切的關係。現實生活之中，固然在這種具有社會的意味的笑以外，還有單純的生理或心理的笑，然而，凡是發達了的社會人，在日常生活中所笑的笑，則係上述的社會性的「笑」。

自來研究「笑」的學者甚多，但他們僅從發生「笑」的事實或「笑」之心理等視角出發，而大抵忽略了「笑」之社會的性質。就是將笑的對象及主體，僅視為孤立的現象。或謂：對於矛盾、缺陷、醜惡、不統一、不合理等等事實，從不受這些事實的影響的優越的地位看來，是要發笑的；或謂：當看到從有到無的突變的時候，是要發笑的；或謂：從崇高到卑下，理智到迷妄，真實到虛偽，價值到無價值，流動到停頓……等等急轉直下的事實，是惹起「笑」的這種種的解釋，自亞理斯多德以來至康德及柏格森，還有別的許多哲學家心理學家，莫不共通地主張，可是，他們都不曾充分承認高級的「笑」的社會的性質。

如上所說，笑是從高遠之處看到生活的破綻 (gap) 時所起來的，這固然不錯，但是，只

將一定的事實形態視爲「笑」之條件，將一定的心理形態視爲「笑」之態度，這對於社會性的「笑」的說明，未免太不完全。

社會性的笑——即幽默，乃是一個社會的態度，其對象不是一定的事象。說「笑」是一定的事實形態所產的許多「笑」之哲學家的見解，把「笑」看作只是客觀事實之主觀的反映，這是不對的，他們忽略了重要的一點，即「笑」是以特殊的社會的態度對付事實的時候的表現。

二

作爲社會態度的「笑」，必須從兩方面去看它。第一，將其看作認識的態度，第二，將其看作表現的態度。

先從第一方面說，「笑」之惹起，並不是事實的形態的本身之故，而由於對此事實的特殊認識的態度。據「笑」之哲學家們說來，是對着矛盾和缺陷，而自身站在超然的優越的地位時，於是乎發笑的，然而社會性的「笑」却不是那些低級的可笑的對象之局外者所

發的笑。例如，一個威儀堂堂高視闊步的紳士，因為帽子被風吹去而忽然慌張地追逐的時候，這光景是使誰都要失笑的。這笑本來並不可以說是社會性的笑，不過是低級的滑稽而已。照普通的笑的學說講來，對這事發笑的人們，無疑地是在超越這「矛盾」的優位的實則，在這個情形中的「笑」，決不單是因為自己超越着矛盾的事實而發的。人們笑這事實，乃是因為他們對這矛盾取着某種的認識的態度。所以這笑不是因超越矛盾而發的笑。乃是因為對於「矛盾」懷着某種意味的關心而發的笑。上述的低級的笑的例子，雖不足以適切地說明此理，然而這種笑，也是認識了那個紳士的典型的「尊嚴」的外表之破綻的笑。換言之，人們之所以笑這個事情，是因為已經認識了那個紳士的「尊嚴」並非「絕對的」。若在沒有這種認識，而深信那種「尊嚴」是「絕對的」的人們，則對於這矛盾，是不會發笑的，例如，那個紳士的兒子，倘若相信他的父親的「尊嚴」是「絕對的」，那末，他對於這矛盾就不會發笑，反將感到悲哀及羞恥了。

因此，「笑」是一種批判的態度。一切批判的態度，雖然都超越着對象，但其所以加以批

判，却不是由於超越，而是由於密切地關係着之故。幽默與批判的態度全然同樣，都是從關心社會出發的認識的態度。不過，當這認識的態度到了理性的論理的過程時，却只能產生「批判」而不發生「笑」。故發生笑者，是那種先行於理性和論理的，衝動的，所謂「直觀的」態度。

或以爲在某種情形之下，人們對那對象的事實，所以不作認真的批判，也不生悲哀與憤怒，而只以一笑了之者，是因爲事態不重大之故，這是完全沒有根據的見解。「笑」是站在批判的地位而對於事實的矛盾和不合理所起的一種衝動的昂奮，與事態的輕重大小是並無關係的。對於那種單單是超越了自己的批判的事態，也決不會發笑。超越自己的批判的事態，不過是自己不能現實地加以觀察的對象。寫實主義的態度，以對象的透徹的理解爲前提，由這透徹的理解自然生出「笑」來；倘若把釋迦的「拈花微笑」解作徹底的觀照之表現則寫實主義的「觀照」自然也可以說是伴着笑的道理。

藝術的「笑」與「拈花微笑」同樣，在被笑者與笑者之間，必須有認識的共通點及透

徹外表的「現實」的觀察。

三

如上所說，幽默是顯示既成的諸制度及諸典型的儼然的外表之破綻時所發生的，所以在一般的程度上，必須對那內在於這制度和這典型的非流動的形態之中的缺陷有所認識——即使只是漠然的認識。換言之，看出「外觀」與「真實」的背馳，感到社會的一般的感覺——即使是無意識地感到——這是發生社會性的「笑」的前提。

藝術上的實寫主義，就是基於這種認識的態度而把客觀的真實寫實地表現出來，而藝術上的幽默，則就是把這種寫實主義的表現通過某種角度而發生笑。既然這樣，寫實主義與笑，是一個東西，不過觀察的角度不同罷了。近代的寫實主義的藝術，是暴露那內在於既成的典型中的矛盾的，但是要把它表現成一面看來是悲劇，另一面看來是喜劇，切不可把那作為「笑」之對象的「矛盾」看作孤立的而在而表現。

故 Realistic 的認識態度，其自體是「笑」的釀造者。無論是悲哀，是憤怒，是憎惡，是醜惡，

是滅亡，當直視其現實的正體的時候，總是有着可「笑」的一面的。

矛盾、缺陷、不合理等等可悲可怒的事實如何會喚起「笑」的呢？在這里，幽默的社會的意義，暫且不提總之，社會性的笑，若沒有寫實主義的認識作為前提，那是確乎不會發生的。

日本的古今文藝中，甚富於幽默。從古事記、萬葉集等算起，上代的物語類的幽默，在世界古代文藝中，實在找不出同樣的類例。這事情，在另一方面也可以證實，日本人的藝術態度自古就是實寫主義的，就是說日本人對於社會的外部裝置的認識，自始就是一近代的。「西洋的宗教家稱那對於宗教的 Realism 為 modernism 日本文中的古事記、萬葉源氏等等，從古以來就是 modernism 的。」

這並不單是創作家的態度所決定的。寫實主義的藝術傾向之成立，是和一般社會的認識態度相一致的，如前面所說，矛盾使人發笑的時候，必須笑者對於矛盾有某種程度的認識。當寫實主義伴着笑的時候，一般人必然對於現實有着和藝術的認識性質相同的認識。否則，寫實主義就不會給人們以笑而只能給以怒了。

所以，「笑」的一方面，可以說是「現實」之認識的社會的一致。似乎是出其不意的滑稽，而其實是使一般人的對「現實」的認識的表面化的東西，就是社會的「笑。」在意義上，社會的「笑，」同時就是社會的覺醒。

四

其次，「笑」的他一方面，是作為社會的表現的態度的。有的人，以為比起沈默、哀泣、憤怒等等緊張的態度來，笑是弛緩的，所以這也是「不認真」的。然而哀泣和憤怒其實也是一種弛緩的狀態，而且這些是動物也有的，笑則唯人類所獨有。由此觀之，笑還是最「人性的」——即高級的——表現態度。

有的人，一提到笑，就聯想到優越、侮蔑、冷酷、無責任、不認真、不親切、不人情等等惡德。「笑」之哲學家也動輒把笑當作與理性、信念、道德相對立的東西。他們把「笑」只看作是「自己表現」的一種態度——也就是誇張自己的態度。

然而，把社會的「笑」作如是觀，也是不當的見地。笑的發生，也有是在比哀泣和憤怒更

絕望的時候的。笑的態度，外觀上雖然飄逸，但決不能說它比有些誇張的哀泣與憤怒更「不認真」。

哀泣，憤怒和「笑」本來是同一種的心理的「放散」。但後者較之前者，却多一種性質，就是「笑」的表現，是在社會的協同關係之中的。「笑」乃是認識了社會的破綻之後，代替憤怒代替悲哀而發的。據許多研究者說，這是因為那事態無害或不甚重大之故，也有人說這是主觀的無責任。但是如前所述，這與對象的問題之輕重大小無關，也不是因為對於對象不負責任，其實是極其深刻的表現的態度。至於，為什麼對於同一事態，有的悲哀，有的憤怒，而有的人却會發笑的呢？這問題，在此可以考察一下。

社會人對於極其關心的客觀的事實，或則表示感情的昂奮，或則予以理性的判斷，有這樣兩種態度。「笑」當然是屬於前者的，在各種感情的昂奮之中，「笑」是唯人類所獨有的，在其社會的性質上具着高度的性質的表現的態度。對於應該悲哀應該憤怒的事態而以「一笑了之」這雖往往被人說是無氣力、無精神的態度，但較之「絕望」較之「降服」在

這態度里倒常常含着「希望」和「克服」的意味，所謂幽默不是悲哀那樣的「退縮」的態度亦非憤怒那樣的「分裂」的態度，而是暗示着「活潑」和「協同」的態度。蕭伯納的「笑」是英國社會主義的另一方面的表現，較之同一英國社會主義的理論的表現，是更深一層的「認識」和「批判」的態度，他的「笑」的藝術比他人的理論顯然更富於活氣，它的效果不是「分裂的」而是「協和的」。

悲哀和憤怒的表現，無論其在怎樣適切的情形之中，但比起這些昂奮來，「笑」是將事態更冷靜地認識了的態度。所以在某種情形之下，幽默却被誤解為冷刻而被人斥為不認真。然而，倘將悲哀和憤怒也捲入「笑」中，把「笑」作為處在客觀地位的東西看，這倒是健全的社會生活的條件。藝術的「笑」也是將真正的重大事件作為「笑」的對象的，幽默之社會的使命就在此。能夠笑那破滅的力量是能救那破滅的。

五

寫實主義的暴露，是伴着不快、苦痛、污辱等感覺的東西，若將「笑」的表現來作這種暴

露，則暴露與被暴露者，因為給予或受到了那種反社會的衝擊，而得以認識「真實」憤怒、悲哀、等在這一點上則全然無力、理性的、論理的態度也沒有這樣的力。在這樣的時候，唯一「能有最有力地亦最平和地認識現實社會之深處的效果。

藝術上的笑，實在是具有這種社會的協同的態度的最有力的表現形式。

藝術上的笑，對於該悲哀該憤怒的事態，並不是「一笑了之」而是「笑着對付它」的。從這一點說來，十九世紀的英國最偉大的小說家迭更斯的「笑」，是標本的藝術的「笑」。他不但批判當時倫敦的市民的典型而笑之，並且把市民的社會形態的自己批判亦以笑表現之，對於許多社會問題給予具體的理解，引起社會的昂奮而發展他的「笑」。

契訶夫是被稱爲「俄羅斯的迭更斯」的，他的「笑」雖被許多批評家們理解作「絕望的笑」，但實則與迭更斯同樣，是把當時的俄羅斯社會從封建的社會形態轉變到市民的社會形態這過程中的悲劇的諸現象，以「笑」表現了出來，顯示着膽量和力量的。從俄羅斯的末期時代推移到俄羅斯的新興時代的可能性的暗示這是契訶夫的認識，契訶夫的

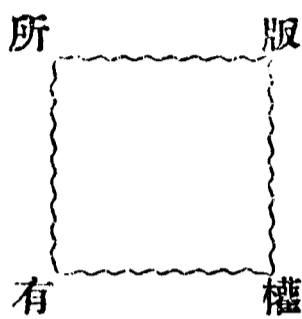
表現。他們是只因為有着偉大的藝術的笑而成功的。

藝術上的笑，是憑着嚴肅的正確的認識當社會陷於因悲哀而退縮、因憤怒而分裂的危險之時，以更深刻的直視的態度與以一笑，使同樣的認識和批判，在社會的諧調的空氣之中展開。

藝術的幽默，是將喜劇的終局給予破綻的悲劇而發露社會的強韌性。將「分裂」的運命挽回「結合」的，是藝術的笑。這是最高的人類的態度，社會的態度。

但若幽默僅成了「辛辣」的掩飾（Camouflage）時，則成爲淺薄卑弱的態度，是藝術上的低級的態度。

中華民國廿五年五月初版發行



街頭文談 (全二冊)

實價大洋四角 (外埠酌加郵費)

著作者 徐懋庸

發行者 王子澄
上海福州路二八五號

印刷者 光明書局

發行所 上海福州路二百八十五號 光明書局

門市部 福州路二六七號 分銷處 國內外各大書局

文藝理論叢書

文藝理論是每一個文學者的實踐的規範。爲要解決文藝理論上的諸問題，首先必須要獲得正確的方法和具體的知識，然後才能從生活實踐和創作實踐中發展出正確的文藝理論來。可是關於這方面的書籍——從基本問題起一直到現階段的文藝理論之介紹和攝取，却顯得特別地貧乏而且紊亂。這一部分固然是由客觀上的種種阻撓所致，但因此也正要求我們用百倍的努力，來從事這種工作的墾植。在這里，第一步工作是發動一個規模不大的計劃，刊行一套文藝理論叢書，這中間所選的各書，都是些不太專門的然而正確的論著，希望在國內的文藝園地裏多澆些理論的肥料，以致在生活上，在創作上，可以多開些鮮花，多結些佳果。第一輯爲下列十種。已出五種，尚有五種八月底出齊。售價每冊大洋二角。

全部合購（十種）只收一元四角
外埠另加寄費一角六分

第一輯書目

- | | | | | | | | | | |
|----------------------|-------------------------------|---|-----------------|------------------|----------------|---|--------------------------|--------------------------|---|
| 10. 文
化
擁
護 | 9. 藝
術
史
的
問
題 | 8. 科
學
的
世
界
文
學
觀 | 7. 批
評
論 | 6. 作
家
論 | 5. 文
學
論 | 4. 世
界
觀
與
創
作
方
法 | 3. 現
實
主
義
論 | 2. 現
實
與
典
型 | 1. 藝
術
作
品
之
真
實
性 |
| 邢紀
桐德
華等 | 辛高
瀨·甘
苑 | 任西
爾·列
索 | 辛倍
斯·巴
洛夫 | 陳恩
北·格
斯·鷗 | 林高
爾·基 | 孟羅
森·達
克爾 | 辛吉
爾·波
丁 | 張羅
香·森
達爾 | 郭卡
沫·若 |

東 京 質 文 社 出 版 · 上 海 光 明 書 局 總 經 售

中國近代史(三版)

全書二十餘萬言三十二開本四百餘頁平裝一厚冊 實價大洋一元

李鼎聲編 ◆ 光明書局出版 ◆

現代語辭典

全書凡四十餘萬言
八百餘頁
三版發行

甲種道林紙精裝本

實價二元八角

乙種瑞典紙洋裝本

實價大洋二元

本辭典包括社會科學、文藝哲學、國際各項術語及普通用語諸類，為供應國內讀書界研究現代知識之工具書。因編制新穎，取材豐博，解釋清晰，檢查便利，出版以來，頗蒙讀者贊許，現已三版出書。除重印道林紙精裝本外，並加印瑞典紙洋裝本一種，售價特廉，以資普及。全書包括五千個條目，最新術語如第三時期、史汀生主義、挺進軍、推克諾、克拉西、反對派、布哈林主義、突擊隊、拉浦運動、社會法西斯蒂、通貨膨脹、報告文學、第二次五年計劃等……新名詞，在本辭典中都有確當的解釋。所有條目除本國特有名詞外，都一律註有各國原文在內容的精粹上，形式的美雅上，這可以說是國內第一部獨創一格的新辭書！

這是一部取材最富編制最
新的史書。分析與敘事並重，
結構與文字極佳。每一件歷
史事變在這裏可以找得出
它的前因後果，每一個實際
問題在這裏可以找到滿意
的解答。從鴉片戰爭一直講
到現在，史事歷歷如繪，講解
栩栩欲生，與近百年史之類
的書編法全不相同。作教科
書頗相宜，作自修用亦的當。

上海光明明書局新刊

現代二十家小品

阿英編校 林語堂題署
每冊定價一元二角

本書專選現代作家魯迅周作人等十六家的小品，分十六卷。這工作充分表現了空前的成功，達到了「二難并四美具」的完善的極致。①難在本書編者自己就是一個小品文能手；②難在編者對於小品已有十餘年深切的研究，一經他的整理，便栩栩有生氣。綜其美點如下：①每編都代表了每個作家；②代表了每種趨勢；③展開了每個作家的小品論；④還有序言十六篇，分析了每個作家的思想與藝術。所以這一部書，實際不僅是小品文的代表作品，且是小品文論和小品文作家論的入門書。無論作為個人閱讀，學校講授，或史料研究，都有活潑的作用。全書三十萬字，二十五開大本，五百餘頁。

晚明二十家小品

施蟄存編 周作人題署
每冊定價大洋八角

明朝公安竟陵二派小品，因其思想靈勁，用筆深雋，久為文壇注目，倍極推崇，惜在清初被禁，流傳甚少。現在施蟄存先生就五年前所收藏許多明人文集中，選編此書，計徐文長、陸樹聲、李本寧、屠赤水、虞長孺、湯若士、袁伯修、袁中郎、袁小修、曹能始、鍾伯敬、譚友夏、黃貞父、張侗初、李長蘅、程孟陽、劉同人、陳明卿、王思任、陳眉公，共二十家，正文近三百篇，皆從全集中精選，幾乎沒有一篇不是奇文妙句，坊間所出明人文選，當以此集為最精矣。卷後附作者小傳，及採掇書目，尤便閱者。全書十餘萬言，近四百頁。

中國文學家大辭典

譚正璧編

蔡元培題



二十五開大本凡一千八百餘頁布面皮脊皮角一鉅册
實價大洋七元

◆ 本 書 特 點 ◆

1. **搜輯宏博** 本書所收歷代文學作家約近七千人。凡屬中國文學史上佔有相當地位者，搜輯無遺，多半為中國人名大辭典等書所不載；作家生卒年代不詳於各家年譜及疑年錄彙編者，則增補至二倍以上；凡與文學有關之遺聞逸事，名言佳句，亦皆廣為搜輯。
2. **編撰精審** 編者譚正璧先生為研著中國文學史專家，歷任國文教授將近十年，本其自身經驗，深感此項工具書之需要，乃勉力編撰，費時五載，始將此一百餘萬言之巨著告成。
3. **取材合用** 凡著作家需要文學家之生卒或在世年代，國文教師欲查作家經歷，文學愛好者欲知各家生活時，本書悉能供其參考，而有左右逢源之趣。
4. **排印醒豁** 全書凡一百五十萬言，用五號字排列，依生卒或在世年代之先後為次。末附筆畫索引，檢查尤便。現將全書式樣攝影如下。



光 明 書 局 發 行

學 校 適 用 教 材 · 青 年 自 修 讀 物

模範遊記文選	模範日記文選	模範散文選註	模範書信文選	現代婦女書信	現代青年書信	記敘文講話	小品文講話	小說作法講話	作文與修辭	中國詩人	新文學運動史資料	中國小說發達史	古今名人尺牘	中國女性文學史	新編中國文學史	中國文學史大綱	國學概論講話	文學概論講話		
戴叔清	戴叔清	何光霽	戴叔清	葉尼舟	邱尼山	石葦	石葦	石葦	石葦	沈聖時	張若英	譚正璧	譚正璧	譚正璧	譚正璧	譚正璧	譚正璧	譚正璧		
五角	七角	八角五分	七角	八角	七角	五角	七角	五角	八角	六角	一元二角	一元	一元五角	一元二角	一元二角	四角五分	五角五分	五角五分		
韋爾斯自傳	蕭伯納	希特勒	墨索里尼自傳	◆ 國際名人傳記 ◆			青年創作辭典	文藝大辭典	現代語辭典	中國文學家大辭典	◆ 辭典 ◆			中國社會組織史	中國社會史	社會進化史大綱	中國近代史	世界情勢圖解	國際人物誌	現代十六家小品
林淡秋	方士人	石葦	董霖	◆ 國際名人傳記 ◆			錢謙吾	邱韻鐸	李鼎聲	譚正璧	◆ 辭典 ◆			貝家華	朱家清	陸一朗	李鼎聲	金則人	蕭艾	阿英
印刷中	九角	一元	一元一角	◆ 國際名人傳記 ◆			一元	印刷中	精裝三元八角 平裝二元	七元	◆ 辭典 ◆			四角五分	一元	一元	一元	五角	一元	一元二角

上 海 光 明 書 局 發 行

◆ 創 作 叢 刊 ◆

革命家詩鈔	汪精衛詩存	懷之煩疑	春之煩惱	風雨飄搖	加里的書	熱情的書	麓山集	前路	從軍日記	暗雲	長安城中的少年	素描種種	柘榴花	愛之渦流	明珠與黑炭	上帝的兒女們
唐國川	雪澄	陳福熙	陳福熙	程碧冰	高歌	邱韻鐸	冰瑩	冰瑩	冰瑩	王獨清	王獨清	張資平	張資平	張資平	張資平	張資平
三角五分	二角五分	四角	五角	四角	四角五分	六角五分	六角	八角	五角	二角五分	六角	四角	五角五分	七角五分	七角	一元四角

帝國主義與中華民族	墨索里尼談話記	墨索里尼戰時日記	現代青年性生活	戀愛與結婚	現代文學雜論	曼殊書信	晚明二十家小品	◆ 雜 ◆	綠村的戀愛	一個婦人的信	紫戀	深淵下的人們	新學生	戰爭與和平	◆ 世界文學叢刊 ◆							
董霖	楊立人	盧特維喜	成紹宗	洪紹原	蓋利曼	朱舜琴	愛倫凱	趙景深	蘇玄瑛	施蛰存	◆ 著 ◆	葉舟	戴淡秋	羅曼諾夫	戴望舒	高萊特	邱韻鐸	賈克倫敦	王獨清	但沫若	郭沫若	託爾斯泰
七角	七角	七角	七角	七角	八角	四角	二角五分	五角	四角	四角五分	七角	八角	六角	二元七角								

上海光明書局發行

