

學藝叢刊

第一種

藝文小語

(藝文理論及藝術介紹批評集)

新中國報社出版

一四九三

820.7
880

學藝叢刊第一種

藝文小語

文藝介紹
理論批評及
藝集

新中國報社出版

1183

序言

桓譚言：「小說家合殘叢小語，近取譬喻，以作短書，治身理家，有可觀之辭。」長篇大章的文藝理論，在中國文壇上已經有不少的譯著，學藝上登載的是許多作家和讀者所發表的「短書」，不能說怎樣可觀，但在此時此際，有些，倒反覺其真切。

所書既短，自不足以驚人，故名小語。內容大部份是關於文學的，小部份是關於藝術的。文學不能包括藝術，故把「藝」字放在上面，題此書名曰：「藝文小語。」

有些時候，有些地方，在「大」的上面看不見什麼，在隱微的小處，也許可以找些有意義的東西來。

各篇的選擇都經編者仔細的審閱過，各篇觸及的，雖都是藝文上一般的問題；但讀者也許可以從它中間汲取到一點什麼罷？

學藝上有些翻譯的東西，以及西歐，日本作家，作品的介紹，有機會時，當另行輯成一集。

編者，三十二年五月。

藝文小語 目次

文學之部

說詩	梅 露 (一)
略論「投槍」與「白刃」	端木蘭 (三)
我厭讀文人的文章	綠 嬰 (六)
寫給自己和看和寫給別人看	藜 生 (八)
批評家和表格	洪 波 (一一)
文藝作品略論	洪 波 (一四)
論作品的產生	泥 蓮 (一七)
談文藝修養	南 容 (二一)
文藝作家的「醫生」精神	祝 泱 (二五)
事實的記錄和文藝作家	祝 泱 (二八)
主題的表演和創造	余 牧 (三一)
新詩的失敗	慎 之 (三四)

「新詩的失敗」讀後	南容 (四一)
戰爭文學的一個課題	欲仁 (四八)
關於報告文學	習風 (五二)
報告文學芻言	陳慧 (五五)
漫談速寫	向陽 (五七)
傳記文學	昌基 (六〇)
談日記	紀文 (六二)
通俗文學的特點	海萍 (六四)
略談民間文學	謝達 (六六)
泛論傳奇文學	海萍 (七四)
遊仙文學	點元 (七七)
論翻譯	李霽明 (七九)

藝術之部

聽了悲多汶的「英雄交響曲」	南容 (八三)
關於話劇的配音	江沅 (八六)
由「大馬戲團」引起的觀感	南容 (八九)

演員與觀衆	南容 (九二)
漫談「秋海棠」	明仁 (九五)
談「連環圖畫」	汀鷗 (九八)
談連環圖畫的表現法	清代 (一〇一)
關於「雕刻」	農滿 (一〇六)
唐人木刻	宜康 (一一〇)
清代木刻	汀鷗 (一一四)
談盛丙云竹刻	玉龍 (一一七)

文
學
之
部

說 詩

梅

朋友呂是一個詩人，所以歡喜讀詩。今天，他又讀起冰心的一首短詩：「怎能忘却？夏之夜，明月下，幽欄獨倚。粉紅的蓮花，深綠的荷蓋，縞白的衣裳！」他說這首詩以色彩的

對比見長，使人讀後，腦中還留着這幾種鮮明的色彩。我說，說到色彩的對比而能令人留有深刻的印象，我倒有一首詩：「我願我的屋裏，有：金色的陽光，雪白的米飯，烏黑的煤球，以及：黃澄澄的油！」

說到這裏，朋友呂笑了。他忙說：「這也是好的。」但是我想他內心裏也許以爲：「像煤球和米飯這一些俗字，也可以入詩嗎？」

詩人是應該脫離現實的，一般人總是這樣想。於是凡屬詩人，都應該「雅」，而不該「俗」，於是「夏夜」呀，「明月」呀，「幽欄」呀，才是詩的境界；至於色彩，必須「紅花」，「綠葉」，「白衣」才有詩的氣息。但是讀者的反應並不如此，「紅花綠葉」果然是

美的，但和他們的關係，似乎尙少，因此提不起他們的興趣，倒不如我的「一首詩」更有實生活感。當然，我的「詩」不過是說說笑笑，算不得什麼「詩」的。

我以為詩人是不妨有的，但是迎風流淚，見月興嘆的詩人，我們却不需要，因為他們早已過去了。他們的詩縱然有可取處，但也不妨暫時束諸高閣。因此我們所需要的是自己的詩人，不是吟風弄月，一腦子才子佳人的詩人，也不是長頭髮，破西裝，滿嘴「沙漠般的寂寞」，「紫丁香之戀」的詩人。我們所需要的詩也不是一些癡人的說夢，無病的呻吟，或僅是一些讀不通的句子。

在時代的進程中，有時會碰到文化的逆流，這些「花草文學」，縱然沒有逆流的力量，至少是時代進程上的一些藥渣，攔腳的藥渣。堆幾句似通非通句子，疊幾個離奇古怪的名詞，這可以算是詩嗎？這是渣滓！

略論「投槍」與「白刃」

端木蘭

這似乎是跡近「時髦」的名詞，在不久之前與最近的文壇上，我們似乎時常讀到「舉起你的投槍」的口號文字，或者把某一種短小而含有尖銳性的文字指爲文學上的「白刃」利器。諸如此類的聲音既然鬧得響了，可是還沒有人明顯地指出典型的形式，也許有人以爲那是應該廣義的去解釋，也許那是屬於鼓勵性的形容詞而已，可是任憑怎樣辯說，我們無可否認在吶喊者的心目中是有着理想的對象的。

「舉起你的投槍」，那好像是要要求作家使出全副勁來寫作銳利的文章，也就是喚起作家打衝鋒，作不斷努力的涵義，還沒有完全透露作家應該寫作那一類作品的要求。「文學上的白刃利器」這是很明顯的指出了某種形式的作品風格來了。記得會有人將魯迅先生的雜感一類的文章，指定爲文學上的白刃利器，但是在我認爲還是不夠的，理由是這個所指出的範圍還是太狹小。

在過去，文壇上會風行過報告文學，速寫，隨筆，牆頭小說，掌篇小說，短劇等等之類的短小精悍的作品，要是內容添入了戰鬥性的原素來刺激讀者的作品，也就是『文學上的白刃利器』。

有人以爲『文學上的白刃利器』這話是根本無定義的，無論你是什麼形式的作品，甚至是十萬百萬字的長篇作品，祇要內容含有戰鬥刺激的原素，就不失爲『白刃』形式。我認爲那是一定犯了籠統浮泛的論調，我們既喊出了『白刃利器』的作品，是應該包含通俗，明快，淺鮮，潑辣短小，使讀者在短時期的容易接受作品的印象，而直接獲得深刻的影響。這是如何難以運用的手段啊！凡是曾經從事於寫作過的人，只要他是個嚴肅的有經驗的工作者，大概都會感到在這樣的條件下當然是祇有側重於剪裁和運用適當的語言的唯一辦法。但是剪裁和語言運用之難，真是難以形容。

我所指的『白刃利器』，當然是屬於寫實主義的主張的！我以爲當作者抓住了一個現實的題材之後，關於剪裁的處理方法和語言的運用，應該有先明瞭自己這作品的讀者是屬於哪一方面的羣衆，因爲無論是工農商學，官吏等各階層人物，都有着他們的語言，要是作者把

自己作品裏的人物——假定是個無知識的農民，也是說着作者慣用的一種語言，甚或滿口新名詞與曲折的歐化句法之類的情形，豈不是笑話，但是這樣的笑話，我們在一般作品裏，時常可以發現的。在這種的情形之下，作者要表演給讀者看到的印象，不知已被損害了多少。假若一篇文學作品的功能是在於傳達給讀者一件事或一種思想，那也是可以的，可是那種作品的藝術的真實性就很貧乏了，算不得是『白刃』型的作品。

『白刃』型的作品，既然有着這樣嚴格的必具條件，我們着手寫作，想要產生那樣的作品，倘然祇只認定一種意識形態的對象去創造，當然是極困難的，所以我企望作家們要有闊大的思想，至於廣博自己的見聞，修養自己創作技巧，豐富自己生活經驗，尤為不可或缺的條件。總之，當我們獲得了適當的題材而要準備寫作之前，首先應當跟琢玉器匠同樣的，要支配這塊材料是適合琢成那一種器物，磨琢時要胸有成物，磨琢成全時，却不必眼裏有物，要研究考察它的好壞了。我們必須謹勤地照這樣做去，然後這『白刃』的鋒芒會銳利起來，使用也會奏效，所以作品在讀者心理上的影響而連及社會效果，形式的勻稱與完整，是大有相關的。

我厭讀文人的文章

綠 嬰

假如我是個中學校長，要請一位歷史教員，就大學的畢業生中去物色，我先必不問他可會讀過「歷史教學法」或「各科教學法」，而將注意的問他，他對歷史本身究有多少知識，究下過多少研究工夫。

假如我是個報紙編輯，需要一篇關於上海物價問題的評論，我決不請教那些評論家，而一定要請商業界上對物價問題確有研究確有認識的朋友寫。

各職業界中的人多覺得，寫文章是文人的事；而文人們也覺得，祇有自己才能寫文章。於是，根本不曉得巴拿馬究在那裏的「文人」，儘可寫「巴拿馬在戰略上的重要性」，對農村情形完全隔膜的「文人」，儘可寫「農村復興之理論與實踐」。

問題是：各職業階層的人多把「文章」看作「神化」了，輕易不敢動筆；寫文章的人多把自己的職務看作「專業化」了，對於實際的人生太疏遠。

綜觀各雜誌報紙上的文章，多半是敷陳事理，而缺乏實際觀察；發揮空論，而並不叙

述經驗；玩弄新名詞，標榜新主義：——粗看起來洋洋大觀，氣勢浩蕩；仔細探討，却空無所有，甚至不知所云。反正有着一一定的公式，文章的責任祇是向讀者指示大原則而已。

所以，對於文人的文章，實在是懶得去拜讀。

爲了生活壓迫，多寫文章多換錢，文人們簡直沒有閱讀進修的餘暇，因而造成了「有出無進」的現象；更因文人多自命不凡，故步自封，於是在主觀上也不求進步。

所以，我們一方面要鼓勵各職業階層的人，能多多寫文章。外國的雜誌報紙，很多文章是由軍人，銀行家，醫生，會計師，看護女，科學家寫的。因爲文章所包括的範圍就廣大，而內容也就豐富了。

另一方面，文人除了寫文章以外，他應該找到另外一種職業；除了寫作生活外，還應該有另一種的職業生活。爲了充實文章的內容，爲了解決自己的生活，他們應該和文藝界以外的世界接觸，應該知道一般人的生活狀況。當然，他們所找的職業，不該是那些和文人生活太接近的如教員或新聞記者之類的職業。

這樣，雜誌報紙的內容一定可以放一異彩，而銷路也一定更廣大了。

我厭讀文人的文章

寫給自己看和寫給別人看

藜 生

因爲剛剛寫畢一封雖係寄給別人，而多半却是供自己看的信，於是不知怎樣一來忽而聯想到從一位朋友那裏聽來的一個問題。

那位朋友是一個擔任編輯工作者，他當然看過不少自讀者寄來的稿子，但他總認爲能夠採用的太少了。丟在字紙簍裏，未免感到對不起作者的許多心血，可是刊載吧，却又很少刊載的價值。像這種問題，是差不多每一個編輯工作者所經驗到的。

據我那位朋友的意見，他說一般的投稿者，往往好寫他自己的身邊瑣事式自我興趣的東西，而缺少注意對一般讀者的引得起興趣與否。這情形也是真的。不過我認爲我的朋友還只看到寫作問題的一面。

預備發表的東西，至低限度不能缺少一個基本條件，即所謂發表的價值，說得通俗些，就是拿得出。拿得出的意思，就是至少能引起一部分讀者的興味或同情。作品的能供「別人

看」，是作品成功的最基本條件之一。

然而「寫給別人」和有給別人看的價值，是兩個問題。如果一位作者拿起一枝筆來，抱着百分之百的「客觀」態度，預備寫一篇專供「別人看」的東西，我敢保證十九是失敗的作品。（此處作品云云，概指文學作品而言。政治宣傳等東西自當別論。）因為他存心想專「寫給別人看」，在他寫作的過程中，他儼然把自己以一個第三者自居，誇張他一己所經驗的事物，而根本忽略了一個作者自己就應該是一個讀者的要點。

一個作者，應該就是他自己作品的最有興味的讀者，這是作品成功的最基本條件。寫給自己看和寫給別人看，絕對不是兩個絕不相容的條件，而倒是其矛盾的統一，才是一個作品之成爲一個作品的不可或缺的要素。我們甚之可以說一個作家對於他的作品，除了他有「作」的自信之外，更須具有「自己看」的自信，以看他一個讀者身份自己作品的自信，他那作品才算真正是成功的作品。

原來就個別的人而言，雖有「自己」與「別人」之分，但人畢竟是全體的人，作品的打動人的心弦，端靠的能把握住這全體的人這一要素。

寫給自己看和寫給別人看

今日有許多名著，當初作者原只是寫給自己看而不預備給別人看的，可是，一旦發表出來，却壓倒了一切專供寫給別人看的東西。

批評家和表格

洪波

在一本文藝雜誌裏，看到一篇關於論批評的文章，其中有這樣幾句話：「……批評家應該有一種表格，這種表格是和醫生的體格檢查表有同等的價值的……」。他們的所謂「表格」，也就是魯迅先生所會加諷刺的「圈子」。真奇怪！當魯迅先生逝世五年後的今天，那些死抱住「公式主義」的「大腿」的論客，居然又借屍還魂，大喊其「批評表格論」，的確笑話之極了。

實在的，假如每個批評家真的需要一種「表格」，作為批評一切的作品底標準，說是比這標準大了或小了，就「不行」，恰恰合乎這標準的才「行」，那末，這不是「公式主義」是什麼？

我們知道，一個真正的批評者，當他批判某一種藝術作品時，不是以個人的感受出發，而是以社會的見地出發的。不僅限於作品的本身，而要注意和那作品有關聯的社會底各方面，

換言之，就是把個人趣味融合於社會趣味之中，取着純客觀的見地來加以檢討。可是，那些有了作用的批評者，對於藝術作品的批判，就完全以個人的立場爲出發點，而歸結於主觀的獨斷的路上，所以，當他們沒有着手批判之前，心裏早就存了一個準則，這好比木匠，裁縫的手裏，早就有了「尺」度一般，他們對於任何東西，只要用這根尺量上一量，所有的問題就告解決。譬如那些以道德的觀點出發的批評家底批評，却一口咬定「水滸」是部海盜的小說，這能說是正當的批評麼？又如若干自負載道的偽君子們，見了「金瓶梅」「紅樓夢」，當然只有搖頭の份兒，而給它一個否定的批評，這能說這個否定是對的麼？這樣的批評，對於讀者，對於作者，又盡了一些什麼任務呢？我敢說，這種人，是批評的玩弄者，不然的話，囤積的好商，大可稱爲企業家，而提倡「跳舞救國」的洋場才子，則簡直是二十世紀的大思想家了。

至於爲什麼容易使文學作品成爲「公式主義」的問題，固然，我們不能完全歸罪於批評者，因爲，每一個批評家，總不至於儼然地以識途的老馬自居，而強作家以己的馬首是瞻。但事實上，批評家往往於無形中，具有一種轉移文壇風氣的力量，批評家愈是偉大，則其轉移力也就愈大，這是誰也不會否認的事實。因此，許多寫作品的人們，見了將要量到自己身

上來底批評者手裏的「表」，連問都不問它本身是否大小適當，就事先放大了或縮小些，以企圖合上這個準則而博得一個「行」字，其結果，使文學作品成爲「差不多」，成爲千篇一律。

總上所言，我的結論是，一個批評家，祇能依據藝術作品的反映客觀社會底真實成分若何，對之作具體的分析與說明，從這而得的價值判斷之，而不能以一種固定的「表」格，來量一切的藝術作品，以致批評走上機械武斷之途，而失去了價值。

文藝作品略論

洪波

現階段的文藝作品，所以使人們不能滿足的第一個原因，就是作家在主觀的感覺上，却還保持着自己底『特殊』的傳統，固定着自己底『旁觀』的地位。

這『旁觀』的地位，便限定了作家對於他所接觸的人物和生活的認識以及了解底深度。他們雖然參加了集團，然而，却祇得以『參觀者』或『訪問者』底資格去收集關於人民生活的資料。這，正如一個從未到過的外國人，跑到中國來搜集關於中國民衆生活的資料一樣，無論他『參觀』得如何周詳，『訪問』得如何普遍，但總不能了解到中國民衆生活的深處；因為他未能溶合在中國民衆之中，而消失掉自己底特殊的地位。他雖然可以獲得許多關於中國民衆生活的知識，但決不能了解中國民衆自身底『感覺』，因此也就不能發生對於中國民衆深切的『同感』，而這『感覺』與『同感』，却正是文藝底生命。作家決然無法以不透過感覺的生活知識寫成滲透着感情的文藝作品。作家們可以看見人民哭，也可以看見人民笑，

也容易明白人民爲什麼哭，爲什麼笑，但是，在他沒有參加和人民一起哭，一起笑以前，却決不能了解人民怎樣地哭，怎樣地笑。而要獲得和人民一致的感覺——感情，則非先置滅自己生活上的旁觀態度和旁觀地位不可。

當然，我們不能無視於現階段的文藝作品中，也曾產生過若干表現出了社會生活底各面的優秀作品，這證明了作家們並不缺乏關於各種生活的知識。然而，大部份的作品祇紀錄了一些生活的事實，而沒有把握住生活底核心，却也是無可諱言的事。這證明作家們還沒有洗刷掉那旁觀的態度——這旁觀的態度妨礙着他突進人民生活底內層，了解人民生活的基底，也妨礙着他底情感和民衆底情感溶合成一體。譬如說，關於國積家，暴發戶的生活，是作家寫得最多的；但是所寫的，大都是國積家或暴發戶的在國積或暴發之前的簡史，以及暴發以後的淫靡奢侈的生活底描述而已。對於他的國積或暴發的過程，以及社會各方面因他國積而感受的種種影響，平民們對國積家或暴發戶的微妙的感覺感情，却從來不會被寫到過。

我們更不能否認，在現階段，作家們底生活已經改進很多，他們已隨着時代的進展而進展，逐漸地克服了孤立的傾向。我們也決不至於苛求，說描寫一個貧民因着不堪飢寒而凍斃

路上，那末，作家便非先有『路倒屍』的經驗不可，這不僅是不可能，而且也是不合情理。我們希望作家們在生活上，能更進一步，拋棄旁觀的地位，在作品裏，能更進一層，把握住人民生活的核心。

論作品的產生

泥蓮

七八年前，偶然在報紙的社會新聞欄，看見一段不大給人注意的新聞，縱是稍加注意，也不過一笑置之罷。它的經過是這樣的：

「一個染上嗜好，貧病交迫的老人，逼着自己的親生女兒，上街賣淫。做父親的跟在女兒的背後，替女兒物色「買主」……

「就是這樣的一對父女，在熙來攘去的人羣中，鬼鬼祟祟，一步一回頭……

「大概是巡警老爺起了疑心，或是這對父女人生地陌，沒有打過招呼，孝敬「規錢」，就給捉去了。

「……做父親的，以「妨害風化」的罪名，判了一年徒刑，做女兒的無罪開釋……

「……外面還是一個難於居住的世界。」

按照向來的習慣，我就把這段新聞剪貼起來了。

論作品的產生

一天，跟一個研究文藝的朋友談起，假使要創作一篇小說，像這樣的一個情節能不能採用。

兩個人研究的結果是：可以的。

求生……

朋友好意地勸我寫，寫成一篇小說。

然而，創作不是一件容易的事。自己的基本訓練在那裏？素材是否够用？人物的刻劃怎樣？人物的環境又怎樣？

想到這幾點，我真不敢貿然動筆了。

我對於自己寫作技術上的修養沒有把握，我更擔心的是跟人性隔離，寫出些沒有「人間的影子」的什麼「東西」來。何況我們的要求還在這之上呢？

大概隔了兩年光景，我流淚地看完了「放下你的鞭子」的演出。那老頭兒的江湖淚，小女孩的哀號掙扎，工人羣衆的粗野和義憤……一一扣撥着我的心弦。使我連想到上面那個老人逼迫親生女兒賣淫的新聞，真人實事的新聞！雖然起因迥異而求生的要求則一。

兩年前流浪到香港，自己的棲息之所正是灣仔道的「國際人肉市場」。入晚，只見那些「流鶯」好像幽靈似地在昏暗中蠕動，她們不能向買主的客人哭，然而，笑裏帶淚，比哭還要淒慘。有時，午夜夢回，她們的慘聲匯成浪，聲；扣撥着我的心弦。掛不上客，不到天亮，是不敢回家的。

等着她們的是獸性的蹂躪；是流氓爭奪一個妓女的「管轄權」，而演出悲劇來。倖而不死，遇有新聞記者訪問時，她們總是這樣說：

「我服侍那一個都成，在我反正是一樣。」

妓女是被看做「人渣」的，然而，更不知有多少人寄生在這些「人渣」的上面的。

「人之道，以不足奉有餘。」我應該給這個悲慘的故事，裝添更多的血肉去！

這故事裏的人物，也許做父親的在上海的燕子窠，做女兒的在天津的落子館，再配合那「放下你的鞭子」裏的一根鞭子，以及寄生在「人渣」上的一羣，……這一切，都與故事的發展無礙，只須所表現的是：典型。

七八年來，我不斷地給這個悲慘的故事裝添血肉，它也不斷地苦纏着我，嚙咬我的靈

魂。

一個懷了七八年的胎，還沒有落地，是人性的難於理解呢，還是我的筆拙？

想起：托爾斯泰的「戰爭與和平」，歌德的「浮士德」這一點點的血肉，又是微乎其微的了。

聽說，海上的一班著名作家，一個月要同時給五六個雜誌寫小說，那種創作力的「豐沛」，怎不令人「驚羨不置」？

又聽說：他們是愈寫愈單調和狹小了。

不投到瑰麗的大雲層裏去，是不會發見生命的龍的。

擴大視野，深入人性，對於一個作品的產生是必要的！

談文藝修養

南容

「文藝工作者」「文學青年」，諸如此類的名詞，很引誘人，但很使人誤解了它，因而貽誤了不少人。我們看見某些人，寫了幾篇文字，登在某報副刊或某個刊物上，便鑽入了某個什麼作家集團裏邊，開會，奔走，再不做什麼行業，一切衣冠，舉止，弄得像個文學家的樣子，看見人哼什麼調兒，便也嚷着什麼調兒，所寫的也容易在各處登載了，以為這樣就入了文學家之門了。我想這樣一來，這個人從此就完結了。還有一種青年，會寫幾句「銀鈴般的聲響，碎了碎了我的心；到處是荒涼的沙漠，負着駱駝一般的艱苦。」便以為可以窺探文學之門，而自列於文學青年之林了。這真是誤解，上了當。這類人，癡頭癡腦，瘋瘋癲癲，將來不要說文學，隨便什麼事都做不好了。

我願意誠懇的告訴你們，在文學上工作而有成就的人，他們也只如其他三百六十行的人們一樣，或學會了剃頭，或學會了種田，都是一樣的。由於各人身世，親戚，師友，社會接

觸的不同，便各歸入了一種行業。志趣與嗜好的傾向，也是環境與個性逐漸的相互吸引，培養而成的。

文學的修養，自然是多讀世界各國（連本國）偉大的作品，多寫；也多讀文藝理論書，並一切社會科學，自然科學的書籍，因為文藝是綜合全部人生的，所以必須一切都懂得。並且多寫。但這樣，不過是學習到了見識和技術的一部份。主要的部份，還是作者對於生活的態度，這生活態度，也即是作者的寫作態度。這態度，不是勉強做得出的，實在就是作者怎樣處理他的生活。

從事各種行業的人們，是到世界上來服務而掙取生活的。作者也是和普通人民一樣的人，在生一日，也須在世掙取一日的的生活，他必須是經驗過了生活的人，豈止經驗，他是在生活中血戰過來，且還須戰下去。他會的是寫，他便在紙筆上把經歷的，看聽到的向世界上人伸訴，說出他所愛，所恨，所快樂，所悲痛，所咒咀，所希望，在作品裏表現出了這一個世界，過去的，現在的或未來的；在作品裏，把他的心事瀉空了，把他心頭的重壓卸下了。世界上人讀了他的作品，和他相同境遇的，起同感，與他同愛，同恨，同快樂，同悲痛，懷着一樣

咒咀與希望，會發生出一種心靈的結合力，擁到他指示的方向去。這是作品刊行後自然而然的發生的結果與力量。

因為作品裏宣說的是人生，是生活，是人的意旨。

作品怎樣產生的？我們祇要看一個女人受了別人的欺侮，痛打，她披頭散髮跳在街頭，指天搶地的號叫，向人說訴，有如瘋狂，他也述說相打的經過，也說原因，也說誰曲誰直，也說她將預備怎樣對付；我們的作者，不過是用筆代替了訴說。

一部大作品，是經過一番生活的人，會寫的人寫出來的。有了生活，不會寫，也不會有好作品；會寫，生活空虛，也不會有好作品。成功的作品，總是內容與技巧同臻於完善的。內容與技巧，是一件東西，緊密結合，分割不開的。如權其輕重來說，寧願內容重於形式，即本質重於技巧，所謂「質勝於文」。

所以，要談文藝修養，我以為第一是生活去，不論怎樣的生活，認真地生活去；同時多讀了多寫。讀和寫是喜歡文藝的人的自然習慣，不必多囑。總是生活第一，我們並非爲了文藝才活在世界上的，我們是要生活，是要求得自己和人羣的合理的，幸福的生活。能够用十

二分力量爲此而去搏鬥，不必再想到將來有無作品，你已是一個正確的有資格的作者了。有了充實的生活，要寫作品，是一件太容易的事；空虛的生活，你縱然寫上一百部，也經不起時間的淘汰，最後會一張白紙都不存在。

了解文學的產生的人，一定會感覺到：假如我生活得能不必說話，不必寫什麼，生活祇有像唱讚美詩一樣，那是多麼幸福的事！曹雪芹的「滿紙荒唐言，一把辛酸淚，」是寫創作紅樓夢的心境；王實甫的「除紙筆代喉舌，千種相思對誰說？」是寫創作西廂記時的苦味。作者究竟爲什麼要寫呢？並且有時候爲了宣說自己要說的話，付出了自己的生命，這究竟爲了什麼呢？

這便是作品，這便是作家。

這便是稱爲「藝術」中之一部門的——「文藝」。

藝術是人類掙取自己與人羣的合理的，幸福的生活底表現。

一切藝術底修養，文藝自是也不能例外，要這樣的，一句話：「先求做一個堂堂的人！」一切有生命，有血，有肉的藝術以及藝術的修養，都是從這句話裏產生的。

文藝作家的「醫生」精神

祝 泐

文藝作品是各時代的社會生活的反映，因此在文藝作品中是把社會的一切問題，都活現底反映着，它不但是記錄大眾的生活，並且要表示出大眾的希求和傾向，而要直接地明快地能影響大眾的感情和觀念。實在是偉大的。

文藝作家因此非但要把自己的生活擴大而且充實，並且應該在自己實際生活中所觀察的所經驗的事物，敘述出合於表示大眾的希求和傾向的真確的活躍的特質，那末只是有紙上空談的書本上的知識是不够的，也表現不出的。主要的便是踏進社會中去，把社會的現實和自己的思想感情融洽聯絡起來，那才能真正產生其反映時代的社會生活的素材出來，否則，不着邊際，全憑自己的想像得來，或專把身邊無聊的事敘述，當然是毫無價值可取的。

更進一步，作家對於社會生活，光是觀察和體驗還是不够的，還是膚淺的，應該要像醫生治病人一樣，非但要發現病人的病源，並且還得對症下藥，醫治這病源呢！文藝作家雖然

不能一人一手的把社會的病源加以治療，但祇少是應該暴露揭穿這社會的病根，給大眾一個醒覺和注意，免得這病蔓延和擴大開來，到將來成一個不治之症，這一點恐怕是誰都不反對的。

法國自然主義作家左拉（Emile Zola 1840—1902）在實驗小說論中，因為在人間和社會的研究中，應用自然科學的實驗的乃至記錄的研究方法的幾句話不透澈，談着下面一段話補充：

「爲着要使我所要說的意思格外明瞭，而得科學的真理或者用「醫生」這個名詞來代替「小說家」較爲適當。和醫生用實驗醫學的方法，來發見病人的病源而加以療治同樣，藝術家應該用實驗科學的科學方法，來發見社會病源而施以救治。……人生一切，不論如何瑣屑的事項，所以能够在人生出現，總有自然的或必然的徑路，我們非對這些研究不可。」

的確，小說家的尋找材料，必然應有這副精神方始能够找出富有意義的題材。同時要解剖分析……着社會的病源，當然要注意到社會的病源的自然的或必然的發生的徑路。

文藝作家應該要有醫生醫治病人診察病源而加以治療的精神，原理便在於此。

我們倘使看看左拉三百餘篇的短篇小說中無論那一篇，都會使我們得到各不相同的意味和印象，那便是左拉是有這一種精神去解剖，分析，正確精細的觀察社會生活某一個病象的原因，這實在是獲得了成功的了。

文藝作家有醫生的精神和手法，看去似乎是不甚合理，但仔細的想來，倒是十分切合而重要的。

事實的記錄和文藝作家

祝 泐

自從資本主義社會轉入了沒落期以來，一般的舊文學都失去了社會的進步的作用，完全脫離了現實，而陷入頹廢化，欺騙化的泥沼；舊的作家完全放棄了初期的進步的批評的任務，而表明對於社會現實底忽視的態度，另一方面是開始維護舊社會的秩序，即社會的現實的主題完全形消影絕，拿個人的運命感情，心理以及無聊的身邊瑣事之披露代替了時代底廣泛的客觀的把握，處理底方法，完全是施弄一切的誇張，欺騙，歪曲和捏造，而沒有一點實際的考察。這不能不算是一種極大的遺憾。因此接近現實的新作家，對於那舊文學底頹廢化的傾向是完全採取反對的態度，而要盡可能地根據正確的事實，如實地記錄出來。

事實的記錄的文學成爲新文學運動上的重要主流的原因，最主要的，有人說過有下列的兩項：

『第一，事實的記錄的文學完全以事實爲記錄的對象，不滲雜一點空想或虛構，這樣能

够使文學底主題多面化廣泛化，而避去公式化的危機，同時能够防止舊文學的觀念論傾向底抬頭，以及侵入新文學底領域而切實地鞏固新文學底現實性。

「第二，許多參加在產業部門裏的大眾，都要求一種自己的文學，而且願意自己參加文學的工作；記錄的文學就是最能吸引勞動大眾裏底興趣的東西，同時也是從勞動大眾裏面提拔新的文學人才底最實際的方法。」

因此那「事實的記錄」的文學很迅速地發展出來，而且成了新文學運動上主流之一，實在是當然的，也可說是必然的。

當然在「事實的記錄」的文學中，最要注意的就是個別的人物或個別的事件底正確的切實的記錄，但這樣的具體物不能說是現實的「真」底正確底反映；因爲只是把現象當一個現象出來，而沒有寫出現象底本質。

要充分地寫出個別的事件底現實性，並不是在於一分也不改動事實，乃在於正確地；明瞭地，典型地在個別事件中描寫出全體底過程，雖有時也許是限於事實本身表面的不可能，但對於事實的內在的特質，却是不可過分的顯出，否則失了原則上的任務呢！

所以，作者僅僅一毫不變地寫出現象底實態是不够的，他還必須從現象裏除去特殊的偶然的部分，而去表明它底普遍性和必然性，就是從個別的現象之中提示出它底本質。

現在的文藝作家……尤其是作「事實的記錄」的文學者……一切的空虛的捏造是絕對的不容許的，脚跟必須緊踏在現實上，一切都從現實出發，當然不能由「個性的力」製造現實所沒有的東西，而成爲空洞無實質的東西，只有正確地把現實具象地再現出來，才是寶貴的，普遍的，偉大的東西。

主題的表現和創造

余 牧

無可否認的吧，每當我們提筆創作之前，我們必先把故事中所包含的基本的主題，認識得清清楚楚；然後才能運用熟練的表現方法，創造出人物典型來。

假使，我們在寫作之前，摸不清主題，則作品的發展程序，一定非常凌亂；即使給你吃力地寫成，但人物的創造，是附麗，虛偽的了，決不會與故事的情節，凝成一片。

有人曾經說過：

「作品的主题，是作家透過藝術的形式，所要問讀者傳達的真理；也就是作家運用深刻的透視力，沉潛到大眾生活的底層去，解剖事象，探求現實，從羣衆的心坎處所把握着的必須解答的課題。」

的確，作家要使自己的作品獲得切實的效果，僅僅敘述一件身邊的瑣事，是不够的，必須從現實的生活中捉住一個爲羣衆所關心的課題，作爲寫作的中心，向讀者提出有效的解決

方案來。要不然，文藝就不爲羣衆所重視，也決不能療治大衆所感覺精神食糧的飢饉。

所以一個優良的文藝創作者，應該和內科醫生的療治肺結核者一樣，必先把強烈的X光線，照清病人的病根所在，方能決定怎樣治療，從何處治療。這就是說，作家不經過觀察、體驗、反省等等預先的工作，就無從在紛亂的事象中，提取寫作的主题。

同時，作家更要把醫生的責任，圓滿無缺地完成，決不能對一般無知的羣衆，徒然刺激浮淺的情感，而要加深他們對現實的認識，並且能自動地提出合理的判斷的；更不能盡量暴露一切的弱點，使他們面對大時代，感覺失望，疲頹，缺乏迎頭趕上的勇氣；而要鼓勵他們奮發向上，從苦悶中掙扎，衝出黑暗的重圍，澈底解決現實的束縛的。

誠然，作家的選擇主题，固然和其品質、才力、意志、興趣，都有關係；但時代在進步，作家們不能不在時代的熔爐中，把寫作的經驗，知識和技術，鍛鍊再鍛鍊，以求適應時代的需要。檢討過去我國文壇上所以沒有許多偉大的作品的主因，實際上大多是主题的表現發生了錯誤。而這些錯誤，有人大約歸納爲下列三點來說明。

一，有些作家祇在濃重的不幸的空氣籠罩下，直覺地感受物質的和心理的不自在，也許是一種不可名狀的痛苦，便認定這模糊的印象，是必須解决的主题，馬上就寫，也許根本就沒

有故事，有，至多是一把蕪雜的亂草，決不能擔當主題的說明。像這樣的作品，是小說，又是報告文學，又如同「夾敘夾議」的論文。所謂主題，便是作者站在主觀的立場，對某一種渺茫的事象所發出的不中肯的論斷。雖然那些論斷似乎也有其嚴重性，但由於故事的欠完整，毫不能引起讀者的反省，毫沒有力量。

二，有些人好像唯恐讀者不耐煩等待，爲必須把主題提前說出似的，於是便忽略了整個的結構，跳過應有的過場，以及必不可少的伏線，轉折和 *Suspension*，生硬地寫出了以後，就算完事。這樣，藝術的氛圍，完全破壞了，而主題的表出，也就因此失却了作用。

三，有些人當全篇快要結束時，不知是受了那一種靈機的觸動，忽然覺得主題還不够明顯，便把無法擴伸的故事，勉強附加了一段，就其無關痛癢的部份，不嫌重複地強調，結果是反覺得更脆弱，更灰暗。

以上所述，可說是作家們最易觸犯的錯誤，即在寫作技術比較成熟的作家，也在所不免。不過，作家祇要原則地明白主題的表現法，就從平素所儲蓄的巨量的印象和觀念中，揀選最有用的部份，經過組織，融化，構成完整的故事；再盡可能地向着預設的最高峯，從過場，伏線，作一種極自然地進展。

新詩的失敗

慎之

以一個詩的愛好者和學習者的立場，來看今日——新文學運動二十五年後的今日的新詩，不得不承認新詩的失敗。我們的詩人到那裏去了？這幾年中可有一本新詩集出版？刊物上可有詩篇發表？就是有，也不過充補白的地位，而且「味同嚼蠟」的居多。說是事變的影響嗎？也許有一部分的理由，但不是大原因。小說，散文，劇本等作品，雖然因為瀾天烽火而顯得沈寂，但總還是「向上的」。而新詩，在事變之前，已經奄奄一息，如今更無足道的了。它好像命定的走入末路，決不是戰爭送它的終的。

一 早熟早衰

在新文學的各部門裏，新詩是早熟早衰的。

當「新青年」雜誌時代，劇本還沒有露臉，散文也還是些論文居多。小說方面，魯迅先生初發表他的「狂人日記」，知堂老人在翻譯東西洋作品；像樣的短篇創作已經很少，長篇

小說（像茅盾所謂扛鼎的工作）簡直沒有。然而新詩却大露頭角。胡適大使開始新詩的「嘗試」，響應者如雨后春筍。當時「新青年」「新潮」「晨報副刊」等刊物上，新詩總是最重要而頂出風頭的一欄。劉復（半農），沈玄廬，劉大白，吳芳吉諸先生，是精於舊詩詞而改寫新詩的。兩劉都出過好幾本新詩集，他們的佳作，如今在初中的國文課本上，也還常有選入。沈玄廬的「十五娘」，吳芳吉的「婉容詞」「籠山曲」，是膾炙人口的。俞平伯，朱自清，康白情，汪靜之，冰心，盧冀野等，是當時的青年詩人，他們的詩集，如「冬夜」「草兒」「蕙的風」「春水」「繁星」等，跟在「嘗試集」之後，又怎樣風靡一時！

從民八到民十三四年之間，真是新詩的全盛時代。文壇上充滿了新詩人，書店裏出版的是詩刊和詩集。就刊物言，當時像「詩」「詩與小說」等專論詩載詩的雜詩不下十多種；副刊的編輯先生，也最高興來一個詩的專號。至於詩集，亞東圖書館以外，泰東，新文化等也努力出版，個人自出的更不知多少。然而可憐，這些車載斗量的詩集，自生自滅，其中十分之八九，如今我們連名字都不知道了。

「小詩」「自由詩」過時以後，又來了兩派。一派是郭沫若式的熱烈奔放的篇章，一派

是徐志摩式的瓊豔的西洋格律詩。接着又有象徵派的詩產生。李金髮，戴望舒等爲其代表。這時候的新詩，似乎是更凝重更進步了。誰知盛極必衰，在一九二六——七的大革命後的兩三年中，新詩如石落峻坡，向下疾轉，突趨衰落。此後更日薄崦嵫。有名的新詩人，劉大白，劉半農，徐志摩，朱湘等次第謝世，俞平伯，康白情，冰心等也都擱筆，胡適學而優則仕，郭沫若亡命日本，「新月派」則聊備一格，不待七七的砲火，新詩已是早熟早衰了。

二 容易與淺薄

新詩是舊詩詞的解放。它是自由詩，因此寫作容易；爲了寫作容易，內容未免淺薄（自然我們不欲一律抹殺）。容易故早熟，淺薄故早衰。

隨口胡謔，不假思索推敲，就成爲新詩（此之謂「天籟」歟？）來幾個「妹妹呵」就成爲白話情詩。——五四以後的新詩，大概是如此居多。梁實秋在「浪漫的與古典的」一書中說，有人統計一部詩集，每四首詩要「接吻」一次。心理學家張耀翔會就「繁星」「冬夜」等八部詩集統計，結果得「感嘆號」（！）二千幾百個。他很有趣的解釋說這符號像眼淚又像炸彈。無病呻吟，恐怕新詩更甚於舊詩了。

跟容易與淺薄相反的，徐志摩一派就寫作西洋格律詩，如「商籟體」(Sonnet)等，都會嘗試過。但是或則成爲豆腐乾式，或則敷衍陳洋詞藻，穠麗有之，情趣毫無。尤其是新月派後期的作品，有時候簡直像中文的外國詩，吃力不討好，真是的評。

對於容易與淺薄的毛病，象徵派詩人看到了，便藥之以「幽暗朦朧」。美術家兼詩人的李金髮，便是代表。在新詩運動的後期，寫這一派的也不少。就李金髮來說吧，他的詩未嘗不是特出的。無奈幽暗朦朧，能設欣賞的人不多，有的簡直批評他不通，而且這究竟不是正格。

總之，西洋格律詩與象徵詩，不過只備一格，以反映近代詩的解放。至於正統的新詩，因爲容易與淺薄，是早熟早衰了。

三 新詩非詩

讀新詩決沒有讀舊詩詞那樣的感覺——情趣悠然，低徊無厭。新詩決不像舊詩詞那樣的容易記——喜歡文學的人，可以背上十首舊詩詞，背一兩首新詩就很困難。情感激越的時候，覺得一兩句舊詩詞，如道我肺腑，而看過的新詩無與也。怪不得有人說新詩非詩。

新詩的失敗

否認新詩的很多。林琴南，就說是「引車賣漿之語」，章太炎說是「與一籃子詩同等」。他們兩位老先生，素日反對白話文的，如今墓木拱矣，可以不必說他。但頗有精於新舊文學的人，如徐謙在詩詞學中云：「余講詩詞學而不講白話詩，蓋未嘗以今日之白話詩之果爲詩也。」如梁實秋云：「詩並無新舊之分，只有中外可辨。我們所謂新詩就是外國式的詩，其爲舶來品無疑。」一則認白話詩不是詩，一則認新詩不是中國詩了。作家如郁達夫，也酷愛舊詩詞而不承認新詩是詩。新詩健將如郭沫若，也常寫幾首舊詩，以抒其新詩未盡的情感。革命如魯迅翁，却有「夢裏依稀慈母淚，城頭變幻大王旗」的妙句。如果新詩確已完善，他們爲什麼不寫新詩呢？詩和散文的分別，古今文學批評家，都不能給我們明確的界說。但是新詩和散文，兩者的邊緣，怕更是朦朧吧。

四 格律的問題

舊詩詞有格律，有音韻；做詞簡直是「填譜」，據說這是束縛，於是初期的新詩爲了解放，自由，什麼都不要了。

初期的新詩，自由固然自由了，就一般而言，却難逃「出口成章率爾操觚」八個字的批

評。又如太戈爾式的小詩，下焉者不知所云，較高的也不過是「哲學的」偈語。這樣的新詩，詩意也許是有的，但決不是情趣悠然低徊無厭的詩，倒證明了新詩非詩的話。

西洋格律詩，是有格律，有音韻，有節奏了。但是我們不知道中國自有格律，何必捨近就遠？而且西洋格律詩，我們讀起來，是那樣的慣的。我說，與其寫豆腐乾詩，還不如作絕詩律詩或翻白香詞譜吧。

象徵派的詩，有的以音調來表現，有的以色彩來表演。但這在舊詩詞中，也許表演得更好。「尋尋，覓覓，冷冷，清清，悽悽，慘慘，戚戚」，這是怎樣淒婉的音調。「春江潮水連海平，海上明月共潮生。滌滌隨波千萬里，何處春江無月明。」這又是怎樣壯美的景色。相形之下，近代的新詩，無論其表現怎樣出色，就不免是雕蟲小技了。

五 山窮水盡疑無路

因爲篇幅關係，我只能略去許多話，留待他日再說。我的意思是指出有二十五年歷史的新詩，到今日是難逃失敗了。——我不是把新詩一筆抹殺，只以爲今日的新詩，聊備一格，不能成爲詩的主流，不能代替舊詩詞的地位。

新詩的失敗

四〇

我不是提倡復古，要做詩的人再調平仄，查詩韻，翻詞譜。但我想愛好舊詩詞勝於新詩，決不是我個人的偏見吧。由此可見新詩的失敗，也是事實。我們不用回頭看，得向前看。「山窮水盡疑無路，柳暗花明又一村。」新詩在今日，固然已經山窮水盡，但失敗之後，也許能「窮則變，變則通」，又何必再復古呢？

對於新詩的失敗，不必悲觀。讓我掉幾句書袋吧：從三百篇變而為魏晉五言詩，從五言詩變而為唐代的律，絕；唐詩僵化而有宋詞，宋詞僵化而有元曲。舊詩窮定有新詩——但真正的新詩還待「嘗試成功」！這二十五年的新詩是失敗了，鑽入牛角尖裏去了。

「新詩的失敗」讀後

南 容

一 失敗與成功

慎之先生的題目，是「新詩的失敗」，題目確實蠻驚人，但讀完後，知道祇是在命題的方法上用的故作驚人之題，他文內說中國的新詩早熟早衰，列舉許多新詩人和新詩，說他們也會風靡一時，而結論是真正的新詩，還待於嘗試的成功等語，他文中並未如題目上的意義新詩是失敗的，在新詩上也有成功的人和作品。他舉出新詩中失敗之點，「隨口胡謔，不假思索；來幾個妹妹呵就成爲白話詩——五四以後的新詩，大概是如此居多。……」以及梁實秋的評新詩，那也只是新詩的壞的一面，原也並不希奇。這在文藝其他部門，小說，散文，都也是一樣的，壞的居多數；非但中國如此，各國都是如此；非但如今爲然，往古以及將來，也必定是如此。所謂在歷史上站得住，不受時間淘汰的成功之作，本是少數中之少數，我們並不能有了「大概是如此居多」便認爲是「新詩的失敗」。一個時代，某一項文藝中，有

幾部或幾首可欣慰的作品，足以繼往而開來，也就不至令人有絕望之歎了。

二 歷史的鍛鍊

詩在文藝作品中，是居於更熱情和更音節的一種形式，所謂在「不知手之舞之，足之蹈之」的時候而發，一種沖淡的感情的的小詩雖是例外，但總是在有一種詩情境界的時候。一首完美的詩，是包括生活的着實（內容），以及音節的自然優美（形式），平日的文藝上的修養等，都有關係，那麼一件完美的作品，自然不是易事。創造許多完美作品，成爲一代大家，更不是易事。然而情感豐富的青年時代，上去都喜歡寫詩，寫的當然不一定成功，他們的哥哥妹妹的詩，也有他們的生活的一面，技巧也差，當然人們也不會把這些作品作爲成功的詩；但那些新詩的成功者，起初也許會經過這樣的一種時期。一個時代，圍繞着萬千如星星般的新詩作者，其中有幾個更積極，更鍛鍊，更天才的，才卓然成家。這譬如唐代的詩人，何啻萬千？決不止歷史上的那幾個，（其間自然也不免有所埋沒）。但大部份不好的是被歷史——時間所淘汰了。這種比較，這種歷史的無情的選擇，我們無用其悲歎，倒祇是真作品的提鍊。

在二十幾年的新詩壇上，作新詩的誠不可勝數。然而存在於目前衆人眼光裏的，郭沫若的女神，星空，（詩集）（其間自然還可以更嚴厲的提選）徐志摩的一部份作品，冰心的小詩，大概在新詩的歷史上總有若干首可以站住。至於後繼的呢？如把目光放大些，放遠些，眼前近處雖然沒有，在目前的時代裏中國的土地廣闊得很，人物也散處各地，也許現在有些地方正有新作者在炫耀他們的新詩的光輝，那種句子，那種意義，也許更爲我們所不熟悉不理解的。

三 文藝的發展

再以歷史來講，無論文藝中那一項，都是向前進展的。長吁短歎的詞，是有一定格律的詩的進化。這從慎之先生末段中看來，慎之先生也了解這一點。所以說新詩還是有其前途的。所以慎之先生的意見，倒和我並沒有不同之處。而與其自己所定的題目，却有些不類。因爲慎之先生文中，大都是說「失敗的新詩」。但慎之先生自己好像有些混亂不清，故而以「失敗的新詩」來看，又覺得「新詩恐要失敗」，究竟舊詩詞好些。

我的意思，舊詩詞的變爲新詩，不是因爲「舊詩窮定有新詩」。大凡文藝的發展也是隨

「新詩的失敗」讀後

了人類社會的生活的發展而發展的，人類社會的生活內容和形式變化了，也反映到文藝而起變化，這種變化，是思想和外形一起變化了的。變化，總是趨於更能適合地反映當時生活的。這種變化，在表面看來，好像是反對舊的過去的，其實際，也部份地採取並承襲了過去的長處，不過這種承襲，所以能站在反對過去而又承襲過去者，因為它承襲過去而加入新內容，用新形式表現，已經完全質變，而非舊的面目了。我們分明看見新詩初期劉大白，康白情，盧冀野等的作品，是較有承襲過去的詩詞的痕跡。而後來的其他諸詩人中，要是尋他們用的語彙之間，也不會絕然沒有過去的影子。文學史，從往古以至將來，決不是會在某一期間隔絕前代，或將來無繼的現象，其間總有一條線索可尋，總是在不息的變化和創造。而這種變化，其滲入的影響，更有外來文學等的關係，總之，不能單純地決定的。

四 新與舊

無論舊詩與新詩，它對於吾人閱讀觀感上雖隔幾個世紀，往往還保持很大的興趣。所以要說舊詩好，新詩不好；或舊詩不好，新詩好；這反是現出有些連頭連尾鑽在所謂牛角尖裏的可憐狀態來了。詩的存在的力量，決不是在舊與新上，現在的所謂新，到了將來，豈非又

是舊？凡是好的詩，它的本身，不論新舊，都有其價值。但所謂時代意義，是在該作品對於現代人生活所起的影響，則由於每個人的生活，思想的不同，見地的各異，而有不同的理解和嗜好了。現代的生活，要表現到詩上來，已非舊詩詞的格律，語彙——形式所能勝任。但是現在許多文人，大都均是生在這個所謂舊與新的交替的時代中，這個時代並不是個短時期，就是作家本人的生活，往往也是在這樣蛻變之中的，新文藝家在偶而興發的時候，吟幾句舊詩詞，也是不免的現象。但從幾個嚴正的大作家中的作品上看來，如魯迅、郁達夫、茅盾、冰心，到底舊詩是在無可奈何時吟吟罷了，數量較其新文藝作品正不過千百分之一二罷了。而且，如魯迅先生吟舊詩的時候，幾乎是在最無可奈何表現時才寫的。因為在現代的新文人寫舊詩，到底有「落日哀蟬」的情景，譬如現在郭沫若、田漢、郁達夫，生活猛烈前進的戰鬥氣概少了，寫舊詩也較多起來了。

還有郁達夫和魯迅，慎之先生問說：「如果新詩確已完善，他們為什麼不寫新詩呢？」這種問法，慎之先生細細想想，未免問得有些稚氣，他們真的要寫新詩，也不會看見新詩確已完善了，然後才來寫，世界上的事情難道要等人做好了，才值得做去麼？郁達夫是小說

家；他不寫新詩，未必就是他不贊成新詩，更不是因他不贊成「新詩便可以完了」。據我所知，郁達夫雖未曾寫過新詩，但他在沉淪裏譯的「孤寂的高原刈稻者」，南歸中的「迷娘歌」，一侍女裏的一首長詩，他都是用新詩體翻譯，譯得真好極了。此外還有好多首譯詩，俱是用的新詩體。魯迅先生他寫過新詩的，也譯過詩，用新體，見「集外集」，計有：「夢，愛之神，桃花，他們的花園，人與時……」等。是慎之先生沒有讀到。而魯迅先生的全力發展在雜文上，以後連小說他除了徬徨，吶喊外，也未會寫過多少。然而也不能說魯迅先生後來就不贊成新詩或小說。慎之先生以爲如何？

五 詩與散文

慎之先生在「容易與淺薄」的小題目下，說新詩中的「妹妹呵」，以及感歎號多，「接吻」的字眼多。其實，新詩的好否，並不在乎用字眼的多少。假使那首詩不好，就是沒有上面那些字眼，也算不得好詩；假使那首詩好，有「妹妹呵」也有何妨？

又慎之先生又有「新詩非詩」的小題目。他說「詩和散文的分別，古今文學批評家都不能給我們明確的界說。但是新詩和散文，兩者的邊緣怕更是朦朧吧？」他上面所指的「詩和

散文」，以下面「但是新詩和散文」的語氣看來，則上面所指的是新詩以外的詩。詩與散文的分別，在文藝理論書上並不難找。詩在文藝中是「格律的文」，在內容上是更重情感（詩境）的，由此情感而迸發，在形式上的表現就自然成爲更富於音樂性的節奏，由此節奏之美，才有韻律。在舊詩詞中是更顯著的。在新詩裏面，一首好的新詩，也必有其情感的內在的波動，並且也有音樂底節奏的約束，不過形式更自由一些。至於散文，却是韻文的相對名稱，而在新文藝中，實是一種素描，斷片的感想紀錄，此類文字，重在意味。一篇散文總不能稱爲舊詩和新詩罷？比散文更爲約束，較詩又自由一些的，介於詩與散文之間的更有一種散文詩，法國的波特萊爾，俄國的屠格涅夫都善爲此，對於文學稍有欣賞力的都能領會得！這在慎之先生看來，那更要難以分別了。

看慎之先生「情感激越的時候，覺得一兩句舊詩詞，如道我肺腑。」慎之先生嗜舊詩詞，就性之所適，原亦好事。但因自己之嗜好，而便不很了然的用「新詩的失敗」的題目來論新詩，則我也嘗見友輩中案頭上有「春水，繁星」而無「三百首」者，這又將怎麼說呢？

戰爭文學的一個課題

欲 仁

在中國戰爭文學尚屬少見，也許還不到時間吧，所見的大都是日本文藝家的從軍記之類的作品，至於戰爭描寫的大手筆，則無論中日雙方都還未見問世呢。

描寫戰爭的文藝，當然也有其獨特的技巧。俄國文豪托爾斯泰，在他的「戰爭與和平」中描寫戰場時，對於選擇作者站立點非常注意。他所遴選的站立點，幾都是一覽無餘，能夠縱觀戰場全景，可說是最高司令所在的地方。他從作者站立點先描寫戰場四周的風景，及蠢動其中的敵我兩軍的戰鬥配置狀況之類，然後再細細的描寫那戰鬥單位。此外，他又常叫一個作品中人物預先作一個戰場巡禮，或叫他橫斷戰鬥中的各部隊之中，他總是力期戰爭全體的描寫。

他描寫窩瓦河渡河退却淒愴的戰鬥時，先從這樣的戰場描寫開始：

「一如我常常憧憬着的一個下着濛濛雨的和暖的秋天。從一座想掩護橋樑而配置着砲兵

中隊的丘陵上俯瞰，那廣漠的遠景，爲了下着細斜的雨絲，看去好像罩着一層稀薄的窗幕。但剎那間忽又覺得那窗幕驀地給拉開，一切東西髣髴都給塗上一層油漆似的，在太陽光下閃着潤澤的光芒。我瞧見我的脚下有一條小小的市街，市街裏白色的房屋，紅色的屋頂，寺院，還有一座橋樑。那橋樑的兩邊，正有大隊的俄軍，在成羣結集的流動。……」

又如托爾斯泰描寫波羅齊諾一役當天朝晨充滿雄渾壯麗的戰場全景，更爲全書的精彩部份。——皮恩爾登丘陵在向戰場作詳密的瞭望了，但他面對着美麗的晨景，給陶醉了。那般紅的晨曦，踏着朝晨清澄的空氣，吐着柔和的光輝在徐徐上昇。遠遠的樹叢和阡陌，慢慢地浮出大地來，那熹微的曙光，給他照見了一條斯摩倫斯克的大街。只見大街的四周滿是蠕蠕的軍隊和縷縷的砲烟。遠遠的望去，波羅齊諾那邊，正給朝霧籠罩着，但那乳白的朝霧因晨曦的照射，已在徐徐地稀薄起來。霧氣裏還混和着硝烟。從朝霧和硝烟混和着的濛濛的氣氛中，兵士的槍刺閃電般耀着光。大砲的硝烟，一陣一陣的不斷冒起，淡淡地濃濃地，附近的凹地或樹林裏，傳來鞭砲似的步槍聲。

這樣，我們的腦海裏，先給喚起一個戰場全景的印象來。我們腦海裏給鏤刻着這樣的戰

場全景後，那末無論繼續描寫怎樣瑣細的戰鬥，我們也不會覺得絲毫的混亂，能够安心地跟着作者的筆鋒玩賞下去，自會發生一種身歷其境的快感來。

托爾斯泰當敘述窩瓦河之戰——亞烏斯德爾列資和波羅齊諾兩役——「戰爭與和平」中的主要戰鬥時，都是先從眺望戰場全景——也可說是描畫戰場全景的略圖開始。他這種細心的準備，不消說自有他不平凡的壯大企圖。就是說，他想完成一篇拿破崙時代綜合戰爭和國內生活的敘事詩，他那種細心的準備，便是從這種企圖中自然產生出來的。要想捉住十九世紀初頭的戰鬥全貌，採俯瞰的立場是最便利的，所以托爾斯泰利用了高山和丘陵，來實行他的俯瞰方法。

於是，有人說：「近年的戰爭不像從前那樣偏狹和單純，可以一目瞭然的收入眼底。近代戰爭的進擊速度，往往一天達幾十公里，要想從一座小山上，加以全體的描寫，恐怕是一件不可能的事。」

然而在描寫一個龐大而複雜的戰爭場面時，採取托爾斯泰俯瞰的方法，委實是非常適當的。因為先從整個戰場全景用俯瞰的方法開始描寫，那就綱舉目張，然後接着描寫任何多方

面複雜瑣細的戰鬥場面時，也不致使讀者如墮五里霧中了。在近代戰爭自有其適合於近代戰爭的方法，縱不能像托爾斯泰那樣地從丘陵上作俯瞰的意匠，假如作家們意欲對戰爭作全面的眺望，或想探求戰爭本質的意義，最好採用一種適合近代的俯瞰法——例如從飛機上俯瞰之類，或以譬喻的意味，來代替俯瞰的表現方法。因此，問題不在於托爾斯泰的戰爭描寫，不能適用於近代戰爭，而在於現今文學上畢竟有無描寫近代戰爭較大場面的方法，這一點，便是給予現今文藝家的一個課題。

關於報告文學

習風

自從「報告文學」這個名字輸入中國以來，文壇上曾經熱鬧過一陣子，對於「報告文學」的形式和內容都有了很多申論，似乎對這種新文學的體裁也有了規定。後來雖是沉寂了一些時候，但在最近二三年內重又被人提起，從事文藝的青年們也很多想試試這種寫作方式；不過他們對於報告文學的理論與寫作方面，大多缺乏這種修養，因此很少把握得住。他們試作之後，覺得不滿意，便即心灰意懶，不想再續繼努力了。

這兒，我想談談關於報告文學這方面的理論和實際。

說起報告文學，它的範圍可說是很廣泛，有人叫做「通訊文學」，或是「事實的記錄」也有人稱做「文藝性報道」的。從前很流行着的「速寫」，也可說是屬於「報告文學」的一種。

有人說：「報告文學」是側重於作者自己看見的，聽到的，以至於經驗過的大小事實，

毫不粉飾地報告出來，不必經過什麼構思，組織，和其它種種的佈局，只要把實情捧托出來就是了。但據我看來，這種說法雖然有一部分對，但並不完全正確。因為「報告文學」的主要性質雖是將社會生活中發生的某一事件立即報道給讀者知曉，它的題材既是發生的某一事件，所以「報告文學」有濃厚的新聞性是沒有疑問的；但它跟報章記載的新聞不同，因為它必須充分的形象化，纔不失為合符「文學」這個藝術部門。它必須將「事件」發生的環境和人物活生生地描寫着，使讀者看了就如同親身經歷一樣，而且從這具體的生活圖畫中明白了作者所要表達的思想。「報告文學」作家的主要任務是將每刻在變化每刻在發生的社會現象和政治現象立即有正確尖銳的批評和反映。因此，好的「報告文學」需要具備小說所有的藝術上的條件——人物的刻劃，環境的描寫，情緒和渲染等。但「報告文學」和「小說」不同，前者是注重在實有的「某一事件」和時間上的立即報道，後者則是作家聚積下多少的生活經驗，研究分析得了結論，藉創作的想像力給以充分的形象化。

因此，「報告文學」這種體裁和風格，和「小說」一樣，它也是整個文學部門的一種，並不如有人所說的只要將事實毫不粉飾的報告出來就算完事，也不像攝影師攝取景物一般機

械地把發生的事實傳達出來就算盡了責任，它必須指出社會上的種種缺陷，一方面，發揚作者對於時代理想的希望與讚美，對於讀者具着很大的感動力的。

最後關於「報告文學」這個名字，是和外國的不大相同，這名字在外國僅稱報告 (Reportage)，正像「小說」不寫「小說文學」一樣，而在中國却多了「文學」二個字，雖然「報告」在文學上還是年齡最小的一個，不過我們現在用慣了「報告文學」這個名稱，已經不覺得有什麼奇怪了。

至於國內外所產生的「報告文學」的名作，長篇短篇已經有了許多，這裏因為地位關係，恕不一一介紹了。

報告文學芻言

陳慧

有人說，報告文學是一種比文學更難寫的作品，不容易寫得成功，尤其會常常失敗，所以大家連嘗試的勇氣也鼓不起來了。這是報告文學的最大危機。

一開始，水準被提高，是好的；但初學者攀援不到它，就從此不敢高攀，那是不好的。真正的水準的提高，是要在學習與創造的過程中鍛鍊出來的。記得某製造廠的工程師伊里希，起初，他一邊作工，一邊向各雜誌投去關於報告該製造廠內的實生活的小型作品，——就是雛形的報告文學——以後呢，他的大名竟震動了世界文壇，他的第一部巨型的報告文學作品，就以「大搬運機」為標題，現在是成爲一部很有名的傑作了。

據德國報告文學家吉希(H. H. Kisch)先生的觀感，報告文學是從社會中汲取出來的真實的材料。其首先要着眼之點，是在把當前社會現象中的個個的特徵，通過報告者的藝術手腕和思想情感，表現出具體的富有社會意義和社會感情的作品。

爲要表現報告文學的真精神，我們正不必責成其必爲「文學」，但求其能够注重報告的意義就好。藝術的價值不妨估得稍低，而社會的價值却該提到較高的地位。它不必一定需要用什麼嚴密的形式和結構，以及精細的瑣屑的描繪，只要能記述出事實上的人物或事件，甚至盡可能的保留一切真實的人名，地名，數字，或統計資料便好。

複雜多樣的社會生活，需要複雜多樣的報告，也惟有報告才能够攝取出比速寫和特寫更有系統更有藝術和社會價值更有伸訴力和感染力的東西吧。

如此說來，報告文學就是報告，你倘若一定要它稱爲文學，那麼你爲什麼不先把「雜文」稱爲「雜文學」，把「散文」稱之爲「散文學」，把「速寫」稱爲「速寫文學」，把「特寫」稱爲「特寫文學」呢？

矛盾稱報告文學爲「報告」，簡明直爽，該不是無理由的吧。

而況，「好的照片，要高過惡劣的油畫萬倍。」若無「報告」之實而徒具「文學」之名，不就等於「惡劣的油畫」了嗎？

漫談「速寫」

向陽

速寫在我國文壇上出現的歷史並不長久，但是它已在各報的副刊上佔了一個頗重要的地位；這顯然是一件可喜的事。

速寫是一種文學上的特殊形式。

假如把雜文比作「匕首」的話，速寫該是「剪影」吧。

有些人把速寫當作小型的小說，彷彿它是依附於小說，是小說的分枝；其實，那是知其一不知其二的說法。速寫在表面上看起來，故事固然是單純的，時間固然是短促的，很像小說的一個段落，彷彿拼起若干個速寫，就能成功一篇完整的小說一樣。事實上，這種見解是錯誤的，例如把好多篇雜文拼在一起，不能成爲一篇論文一樣；因爲根本有結構的差別。再在圖畫上找個更明顯的例子，就是描出一個人的剪影後，看起來它雖然是墨黑的一塊，但它充分地表現了一個人的特點，凡是見過本人的，無不迅速地可由這張剪影憶起本人的面貌，

本來，剪影是最單純的圖畫，然而它每每比一幅精細的繪畫更爲有力。「速寫」具有「剪影」似的效能，在文學的領域中呈現着。

速寫不是容易寫的，就好比素描不能隨意塗抹一樣。記得日本畫家村雲大朴子說過：「雖然是第一流的大家，還是不斷地熱心地作着素描的。素描這東西，越作越困難，那末就發生新的疑問了。」速寫也是一樣，決不是寫小說的人一定會速寫，而需要特種的素養。

我們再看一下，「速寫」究竟應該注意些什麼。

最先，作者必須具有正確的人生觀，就是有進步的見解，把視線逼視着社會現實，以最銳利的敏感用文學的手法，將觀察或體驗到的現實，具體地表達出來；它所選擇的對象必須是事物變化中最主要的瞬間，或爲最典型的必然性，這樣，可用短小的文詞，給讀者一幅深刻認識的生動而現實的圖畫。

德永直曾提出的幾點意見；我覺得是很可寶貴的，他說：

第一，要做徹徹底底以藝術的感性描寫社會中的形象。

第二，忠實地用客觀的態度觀察社會人物和自然，在自然風物，社會，人事的情景之

中，完全把握住典型的人物，使之活現。

第三，不移動焦點，由一定的角度直綫地取得發展，這才能够使它深刻而「擴大」起來。這是最成熟的速寫作家必須具備的常識之談吧。

傳記文學

昌基

傳記文學，在歐洲的文學部門中是相當發達和豐富的。如大家所知道的：悲多汶傳，法國羅曼羅蘭的托爾斯泰傳等，這些都是優秀的傳記文學；就是像盧騷的懺悔錄，克魯泡特金的革命家自記，乃至其它的許多回憶錄等，有的雖則成爲連篇累牘的散文，或則是小說，但與傳記文學相較，在其本質上是相去不遠的，也多可算是一種傳記文學。

要給傳記文學下一個定義是不大容易的，它是文學上的一種編年呢？抑是取着其它的形式？但它總不是乾枯的記載某一時期某一領域中人類行爲的活動，而它——傳記文學，却是以生動真切的形象作爲某「個人」的生活紀錄來訴諸人們的感情。它又不同於描寫典型人物的小說，不但因爲它描寫的對象是實際存在過的，並且也爲它缺乏那種典型人物小說中的「象徵性」。所以敘述巴扎洛夫和吉柯德等的作品，只是小說，而非傳記文學。並且它還有別於作家評傳，因爲評傳隸屬於文學批評，而它與文學批評並不相關，至於軼事傳說的寫作

則僅僅是作者的一點，縱使其中提供不少的傳記文學的資料，但不能獨立成爲傳記文學。可是傳記文學始終不離文學的範疇，所以即令其描寫的人物越出文學家的境域之外，但在那些思想感情是被組織於具體的事象中而被藝術的地表達出來的這一點上，它是與文學之其他形式沒有什麼兩樣的。不過在其構成作品主題的人物上，即作者描繪的對象上不能說沒有從實生活中移到作品中的變形，因爲在表現的過程中，作者往往是有意或無意地將它誇大或理想化主觀化了的。這當然也可在這種文學形式發生成長的歷史中求得解釋，即：傳記文學在歐洲雖早已萌芽，而苗華吐蔓則在十九世紀的末葉，其形式之發展與培育成此形式的基本紐帶，是在英雄崇拜與個性萬能的思潮下，傳記文學才得到它發達的社會根據。

這種傳記文學形式在中國先前也有，『傳』，也是中國舊文體中的一種。一般人知道的，如史記中的『列傳』，以及列代的傳記很多。其間也不少可讀的作品。

自有新文藝以來，市上也有不少文學家的自傳或別人替那有名作家寫的傳記，但很少輝煌之作。因爲傳記文學也是文學中的一種專尚，在西歐，現代很有幾個著名的傳記文學家呢。

談 日 記

紀 文

別的文學作品都是預備寫給別人看的，惟獨日記是寫給自己看的；別的文學作品在表現形式上大都是寫別人的事情，惟獨日記是自己的言行思想，所以日記最足以代表美文的特色。它寫作時不用顧忌，也是一種最個人的文學作品。

在新文學中，日記之開始爲人重視，似乎不能不推源於周作人先生「日記與尺牘」那篇文章，作家之記日記固然未必是由於周先生的鼓吹，但文藝雜誌之刊載作家的日記，却不能不說多少受一些周先生那篇文章的暗示。

郁達夫說：「日記文學是文學裏的一個核心，是正統文學以外一個寶藏。」日記的寫作是非常真樸而自然的，它的來源，完全來自實際生活的體驗。又因爲日記是不預備給別人看的，所以文句可不修飾，辭句也不一定連貫，有什麼，記什麼；想什麼，寫什麼；因此，它沒有虛偽，沒有捏造，它有的是赤裸裸的思想與實生活。

寫日記除掉備檢查，助修養之外，在文學青年實在還是一種培養寫作基礎養成寫作恆心

的好方法，高爾基在一篇關於寫作問題的文章中要文學青年能養成寫日記寫筆記的習慣，因為在學習寫作條件中，多寫也是一個重要條件，日記是每天寫的，所以最合乎這個條件。同時日記所寫的都是自己本身的體驗與思想，容易寫得正確明瞭，故很多人都認為寫日記是學習寫作的切實方法，英國文豪司梯芬孫自己說他成功的階梯是從日記開始的。

托爾斯泰完全把自己的日記當作備忘錄用。曼殊斐兒則純以一個女性藝術家的態度忠實的記錄她對文學的感想和她在肺病時期的心理。喬治桑的日記則完全是熱情而忠實的戀愛苦之自白。他們寫日記的目的雖不相同，但有一點是相同的，即都是為自己而寫。

我們每天的見面行事感想，就是日記最好的材料，不過我們日常生活有很多是非常單調的；如果一一都寫進去，是不會有趣味的，所以寫日記的題材方法，不得不力求簡潔。總之，是你感到有興味有意思的就寫下來，無興味無意思的就捨棄掉，所以要是不會體念實生活，日記也不容易寫好的。

總之，日記之所以感人極深，就是因為它是真情的流露，是渾樸無垢的白璧，它可以打破一切文字上的陳套，在作者不自覺的情形下創造新鮮的有生命的文體和文句來。

通俗文學的特點

海萍

據許多著名學者的考證，說詩經的文句都是當時的話語，這句話或者會引起疑古者的質問，實際上我們不難找出很多的證據。像「七月流火，九月授衣，十月蟋蟀入我牀下……」又如：「昔我往兮，楊柳依依，今我來斯，雨雪霏霏。」等等，都像講話一樣的簡單，何嘗有深奧的文字和語句。照我想來，當時講話，未必句句都有韻腳，不過，詩經是當時的民間通俗文學，是無可否認的。

中國的通俗文學，淵源是很早的，民歌，童謠，都是。古代的宮廷裏，還有專司採風的官職，從這一點看來，便可以知道了。

通俗文學的價值，一句話便可以包括，就是「反映時代」。凡是一時代一地方的生活情況，都可以在通俗的流行歌謠中顯映出來。它率直地描寫出各種不同的心理。有很多小調，在道學先生們「文以載道」的目光下固然沒有多大研究底價值，然而這種作品却是研究現實環境的絕好資料，流行的小調，比什麼都接近現實。

就拿一支最流行的小調「堂子景」而論，這裡描寫一個妓女的輪廓是何等的深刻。這一種社會的病態，這支小調把它坦白地抒述出來，我想，這一支小調，要比文人雅士贈詩作詞以捧妓女，意思要深刻得多。

照上面看來，通俗文學能够反映現實環境，這是一個最顯著的特點。

通俗文學的產生，是基於一種美的感覺，一般的作品雖不能像詩詞歌賦這樣的典雅，然而音節的自然與流行的普遍却成了正比例。

我們不能用太簡單的估價去估量一般的通俗文學，以致掩沒了通俗文學的悠久性與普遍性。

有很多的通俗文學，都是古代口頭新聞的遺傳。我們熟知一般出售小調的冊子的人，都用一種黃色新聞作為號召，用歌唱聚集了相當多的聽衆之後，才開始發售。通俗文學的力量是相當的偉大，能够深入到民間去。

所以普遍性是通俗文學的第二個特點。我們並不應該因為它的鄙俚而輕視它，我們正應該看作現實的資料而加以適當的研究。

略談民間文學

謝達

一 引言

「天黃黃地黃黃，我家有個夜哭郎，過路君子唸一遍，一夜睡到大天光。」

這幾句話，我們無論打什麼地方經過，稍爲留神，總可以找得出來。看來是不值一笑，無非是村夫鄙婦，爲着小孩子夜裏鬧個不休，貼一張紙頭在外面，迷信地期望着而已，那不過是拾來的街談巷語，何能登大雅之堂！可是我們不要小看牠，這才是民間的純文學呢！

何謂民間文學呢？

民間文學範圍很廣，包括歌謠，謎語，時調，笑話，傳記，神話……等。那末民間文學便可說是合攏這許多文學的文學，不過「文學」普通所指的，是書本上的文學，是只給文人和學士們研究與鑑賞的文學，民間文學是從民間來的一種民族共有的口述文學；牠的取材，是民衆社會；牠的形式，是絕對自由樸習的；牠的韻律，是自然協和；牠的作者和鑑賞者，

是全民衆。

二 民間文學的特質

其實，民間文學與文學，二者的價值和地位，是相等的，並沒有牠獨自的特質可言，因為文學的價值，在於具着永久性，普遍性，靈感性，及批評性，而民間文學也包含上面四個要素，民間文學傳到現在不知多少年了，同時傳誦也廣大極了，在鄉下無論什麼時候，很容易聽到村童的歌謠，農人的山歌和笑話，所以民間文學，也和文人文學一樣，是含有永久性和普遍性的，再者，我們聽了新奇傳說，往往會感到一種快慰，這就是因為民間文學，也具有靈感性的原故，同時民間文學裏面的小調，如梁山伯，孟姜女，都是描寫當時社會的慘劇，淋漓盡致，可歌可泣，可憤可嘆，那末，民間文學，不是和他種文學一樣也含有批評性麼？但是仔細從性質和形式上看來，除掉上面四個要素外，牠却仍有獨到之處。驕然自存！下面所舉便是民間文學的特質：

(A) 口述——民間文學的作品，如傳說寓言等等，大都是靠着口傳流下來的，以別於寫述的文學。

(B) 大眾化——民間文學是一班民衆共同創造的，既成之後，經過悠久的歷史，代代相傳，經過不少人的修飾和增損。所以牠是普遍的屬於羣衆的作品，不像文人文學，是某個人或某少數人的私產。

(C) 樸素——民間文學原是一種「途謳而巷歌」的文學，無論田夫野老，村媪灶婢，都能歌唱傳誦吟詠述說；樸素無華，不像文人文學作品，祇能供少數貴族或學者欣賞罷了。

(D) 自然——民間文學是真情流露，所以感人最深，牠能啓發智力，抒情悅性，不用雕琢來文飾。却用樸實的真諦來寫情，既不受格律的拘束，也不被體裁的限制，所以牠的句子非常自然，音調非常叶和，詞義也極淺近，好像一塊天然的美玉沒有經過人工的雕琢一樣。

三 民間文學的領域

民間文學包括故事，歌謠，唱本和雜俎，每項的分類列表如下：

民間文學：

甲故事——1 趣話 2 寓言地方傳說 3 傳說 神話

乙歌謠——1 滑稽歌 2 生活歌 3 山歌 兒歌 4 情歌 敘事歌

丙唱本——1 唱曲 2 唱詞

丁雜俎——1 綽號 2 俗諺 3 謎語

四 民間文學的來源及流變

文學原來就是民間的產物，文學底起源，實在是於有文字之先，章太炎說：「古者文學未興，口耳之傳，漸則忘失，綴以韻，斯便吟咏而易記憶」，是則文人「文學未興」之時，便有「口耳之傳」的民間文學了。

上古時代，人民思想能力有限，見自然界有這麼許多奧妙，以爲冥冥之中，必有一造物的主宰。這種思想，表現在文學上，便成了神祕幻想的歌謠和故事，即所謂「神話」。如我國盤古開天闢地的故事，西國舊約書創世紀的記述，都是當時所流傳下來的神話。

民間文學是怎樣演進的呢？

文學起源於詩，詩起源於歌謠，這歌謠大抵是最早的民間文學了，自然那時歌謠的題材，多關於神的方面，稍後明晰的言語確立，於是便有關於神的幻想的故事，「神話」因此

產生了。

此後人類漸進步，有相當的團結，有各個的部落，因此生活日趨複雜，思想也漸豐富了，因為這樣，民間文學的內容，便擴大了，戀愛，田獵，戰爭，悼亡，都做了民間文學的題材，故事神話外，又有所謂「傳說」，是記述古代英雄的戰爭，與冒險的故事，這些故事，經文人有系統的記載下來，便是所謂史詩。

到了正式國家成立的時候，人民生活較為複雜，在傳說方面，便有勞力者在生活艱難壓迫之下呼聲，媳婦在他們公婆淫威之下的感嘆，而在另一方面呢，便有男女愛情的流露，互相傾慕的「情歌」，田野間抒情遣性的「山歌」，成人們為講給兒童聽而編造的「童話」。

人類智力愈來愈發達，於是比較聰明些的人，便造出種種詼諧百出的奇言怪話，引人發笑，而有所謂「趣話」。還有造出一種含着道德教訓，借物隱喻的故事，這便是「寓言」。至於牠們的題材，大略可說，笑話多取材於人事，寓言多取材於事物或禽獸，那時「佛曲」亦相隨而生，可是不十分普遍。

「彈詞」起源於宋，大成於元，彈詞祇有曲代白，由一人自彈自唱，為後來劇本的雛型，

當時彈詞一定很流行，不過戲曲繼興，彈詞便被文人忽視了。

其次如「謎語」，「時調」，「唱曲」，及「花鼓」，也相繼而起，民間很通行。

這類文學，都爲歷代人類生活的表現，具有極大的價值，經過多年的傳流，逐漸經人刪改，後來才用文字寫出。這種例子，最顯明的，便是詩經，原來「古有采詩之官，王者所以觀風俗，知得失，目考正也」，其中的詩，都是民間的歌謠，加以整理，用文字寫在紙上，收集以後，訂成專冊。自然，當時不止三百篇，春秋時，給孔子刪去許多「淫聲」，「取可施禮義者」，然後成了現在的詩經，——孔子是否刪詩，至今尚無定論，此地不過就普通一班人的主張而言。

文學有訴於人底情感之力，所引起讀者的共鳴。而其媒介，最初爲語言，及後進爲文字；但文字也以語言爲基礎，須得把文學愈逼近實際的語言，才能普及民間，西歐各國的採用近代語，廢止拉丁字，日文之逐漸語體化，減少漢字，都是爲此。中國文學以前都鎖在古典文藝中，所用文字，以愈古愈奧妙，大家搬弄文字，隋朝李諤說得好：「競一韻之奇，爭一字之巧，連篇累牘，不出月露之形，積案盈箱，惟是風雲之狀」。左大冲作三都賦，十年之間

「門庭藩閫，皆著紙筆」。可謂用心之極了，但是只有少數特殊階級領略得來，一班老百姓。那裏够得上欣賞。直到民國初年，有志之士，欲打破民衆與文學間的隔閡，而有五四運動，胡適等提倡文學革命，作白話文學運動，使文學通俗化，讓民衆也嘗嘗文學的味道。近年提倡民間文學聲浪，更甚於前，寫作都用俗語，描寫內容多是民間的真實情況，而有所謂「普羅文學」。最近五年以前政府方面，有教育部，及個人方面，林語堂等之提倡俗字簡寫，以便減少文字本身的困難，而間接的也可把文學大衆化。希望將來民衆不僅可以欣賞文學，同時還可創造他們自己所需要的文學，尤其渴望今勝乎昔，那才有真實的價值！

五 民間文學的價值

一國的文明程度，都在文學裏反映出來，尤其是民間文學，牠是大衆的產物，一班人民的結晶，更足代表全國一班人民文明溫度高下，其價值以視人文學，只有過而無不及的，詳細分析，可以有以下的價值：

(A) 補助教育——我們最初受教育，便是在家庭，家庭教育的材料，就是民間文學，例如利用神話，訓練小孩子講故事，用童謠告訴他們唱歌，謎語啓發人的思想，趣語引起人

的興趣，傳說足以寓教，寓言可爲訓懲。在小學校，正式課本以外，便是民間文學，在教育上的效力，實比課本來得大，牠迎合兒童的心理，順應兒童的要求。還有我國大多數的民衆，是沒有受過相當的教育，但對於民間文學的作品，却能欣賞得來。是則民間文學，間接給他們以教育了。

(B) 補助學術——民間文學散在各地，十足地帶着鄉土風味，所以要研究各處的方音，民間文學實在是很好的參考，同樣研究各地風土人情及民衆心理，都可以藉資民間文學。所以他對於研究學術上，又給我們不少參考的資料。

(C) 調劑生活——民間文學是一班民衆的娛樂品，牠能引起生活上的興趣，使我們不感人生的無聊與枯寂。民間文學領域裏有不少悅耳的歌曲，有不少動人的故事，在不知不覺中，給予人們很大的安慰。我們在夏天晚上，總可以看見許多的人，一方面乘涼，一方面圍着聽瞎子唱彈詞，或者聽賣唱的曲子，在田野間農人疲乏了。便不自意的唱幾曲山歌，許多人在其茶餘酒後，互相說些傳說故事或笑話，都是調劑民衆生活的最好工具。

民間文學有如許的價值，對於個人的娛樂，民衆教育上的補助，學術上的研究，都有的幫助，那末我們應當如何的保護牠，尊重牠，切不可加以鄙夷和厭棄哩！

泛論傳奇文學

海萍

傳奇的筆調像玉盤裏的珍珠，又精湛，又玲瓏，怪可愛的。

這可愛的理由在那裏呢？我們不妨在這裏詳細的陳述一下。

音樂的旋律，是聲韻的宛轉悠揚，畫面的美觀，是綫條襯映，藝術的意境，是誰都能夠領略的吧！不然，爲什麼一支小小的歌曲，一首短短的詩詞，會流傳人間，頌揚不衰呢？

中國的傳奇文學，正合乎這一個藝術的意境。

傳奇是中國古代演劇的脚本，一個細小的動作，都註解得異常清晰，裏面更分着生且淨丑等等身分而賦於一種動作，這和現在流行的劇本一樣。

傳奇本身已經形成了獨創一格的文學。它也用得到詞牌曲譜，以至樂音的配合，都有一定的規律。

直觀的文字本來很難博得讀者的愛好，但是，傳奇却沒有這個弊病，因爲直觀的文字被

曲折的情節掩蔽住了。就拿盡人皆知的西廂記而論。西廂記是一部傳記文學的代表作品，這裏面的詞句，是多麼輕快流利，可是情節又那麼曲折，張生的琴挑，活畫出相思的鏡頭，母女被^在困在僧寺裏的時候，又顯出了張生的仗義救母女的丈夫氣，這兩個意境的襯映，就顯^現出作者的手法的高超。其他許多細膩的地方，都是讀者們心靈寄托的所在。

詩的情調，被格律限制的太嚴謹，於是有詞的出現，詞的格律又太玄妙了，於是有曲的產生，曲是有普遍性的通俗文學，傳奇的成功，就因為是這三樣東西的結晶。

至於傳奇這個名詞的解說，那是很簡單而可以意會得到的。流傳一樁奇事，情節一定要很曲折的，像燕子箋，桃花扇之類，它的布局，都是異常的輕鬆，一點沒有沉滯之弊。讀者往往一翻就讀完，這可以證明傳奇的動人和流傳的普遍。

劇本的結構，僅僅依靠單純事物的記錄，那是絕對不夠的，而細微的動作的描摹，有時讀者會感覺到更有興趣的。這好像一篇傳記裏面偶而插入一節戀愛的故事，一樣的可愛，傳奇文學的令人愛好，也在這裏。

流傳普遍的文學作品，文字的通俗化也是一個重要的因素。在傳奇裏很少有冷僻的字

面，像桃花扇第五齣裏有這樣的幾句：

『一帶板橋長，閒指點，茶寮酒舫，聲聲賣花忙，穿過了條條深巷，插一枝帶露柳嬌黃。』
這短短幾句，情味是異常的深切，怪輕鬆地，像芙蕖的芬芳，像雲翼的輕鬆。

本事的悲歡離合，情節的曲折離奇，音樂的旋律，畫面的襯映，構成了傳奇文學的特色，這無怪於世人都很愛好它。

遊仙文學

點元

一個人對於現實世界抱不滿的時候，而又沒有改良現實世界的勇氣和能力，那時的人生觀，總是抱着一種厭世觀。抱這厭世觀的，却多分走着兩條路：一條路是打眼前得樂且樂主義，沉湎於醇酒美人，而流於頹廢；一條路是要求踏進理想的樂園，來解脫現實的苦悶。這種理想的樂園，是宗教家所創造，在基督教有天國，在佛教有極樂國土，在我中國的道教，近乎天國和極樂國土的理想境地，就是洞天福地的仙界。

道教的仙界，是春秋時老莊一派思想的副產品。列仙傳一類的神仙傳說，和那老莊一派的思想，從表面上看來，雖似一點沒有關係，其實把老莊一派的思想，來具體化，通俗化，浪漫化，就有神仙傳說的出現。在魏晉六朝人的詩歌中，渴慕老莊的精神，隨處可以看出，而在這時，因就產生了不少以神仙傳說為材料的文學。這種文學，可以假定的給牠一個專名，叫做遊仙文學。

遊仙文學的思想，是紹述莊子和屈原的汎神思想而興。莊子『逍遙遊』：『藐姑射之

山，有神人居焉，不食五穀，吸風飲露，乘雲氣，御飛龍。」這幾句話，足以表出仙界的一般。這種文學的高蹈精神，就是長生的欲求，所以在楚辭中有「與赤松結友兮，比王喬而爲偶」一套的話。魏晉六朝的人，由於生活的苦悶感，才吸取了這種思想，作爲解脫煩悶的寄托；而所謂遊仙文學，在這時流傳極盛。他們發揮純粹中國的傳說，使神仙的思想，在藝術上留一永久的價值，而在文學的園地裏，呈現出一種異樣的花朵。

遊仙文學的特色，是在把一切奇異的放誕的神祕的傳說，湊合起來，造成一個美的縹緲的世界，由於這種象徵的暗示性，引誘讀者入幻想虛無之境。如讀陸機的「前緩聲歌」，在想像到崑崙山下幽僻的場所，會集羣仙女神和古代的樂師，陶醉在音樂中；會集既畢，羣仙便乘霞而去，那是一首遊仙的讚歌。又讀鮑照的「升天行」，在言求長生，學煉丹，從羣仙逍遙於天上。讀郭璞的「遊仙詩」，顯現出對於塵土的厭煩，對於仙境的讚美，長生的欲求。他如傅咸，沈約，謝靈運，顏延年輩所作的詩，也多是對於仙界的讚美和欲求。到了後世，更有「後遊仙」，「新遊仙」，「夢遊仙」等許多作品。這種思想，直到如今，還是很普遍的深入人心。在現代文學園地裏，依然佔有一角的位置。

論 翻 譯

李霽明

我們從主觀的立場方面看，翻譯真比創作困難，翻譯東西大部是給不懂外國語文的人讀的，那末對於原文的意思，譯者當然須有澈底了解以後，再從事工作，才能使讀者理會。另一方面，外國文學的時代背景與社會制度，與我國迥然不同，要使讀者易於明瞭，譯者先有詳晰的印象而再加以透澈的翻譯，這也是必要的。

從客觀方面講，譯文中的外國人名，地名，及其他專門名詞先使人看了厭煩，更何況那種異乎我們的風俗習慣呢？

在譯作中，我認爲詩是最難翻譯的，因爲除了和翻譯文章一樣不能將原作者的情緒及描寫的藝術忽視外，還須注意原詩的神韻，實際上講，有許多詩簡直是只能意會，而不能譯，雖則亦可勉強湊成中國文字，語句，標點，可是要把原作的神韻全然烘托出來，委實是件難事，所以一般譯者，多認爲譯詩難滿意，而又是件出力不討好的工作。

我原認爲譯筆生澀是多年來翻譯界不良現象，亦是使人失望而不喜歡譯品的最大原因。

翻譯文藝作品本是翻譯中最不容易的事，這裏有三種方法可以注意：

(一)直譯法 據說，有的譯者在對原文未有深刻了解之先，便貿然動筆，竟一面查字典，而一面翻譯的，甚至原文連譯者自己還未曾弄清楚，便毫無頭緒地寫在紙上了，因此每易造成直譯的弊病。可是也有個例外，就是在修辭相同與章句相同的情形之下，直譯是可能部份的應用，假若讀者是曾經譯過日本文學作品的話那末就可深深體味到我這話的意義了。

(二)意譯法 不論從那方面講，意譯是比直譯進步得多，翻譯界出版的意譯東西亦比較受讀者的歡迎，因爲譯筆流利，不像直譯那麼生澀，使讀者看了格格不入，可是意譯仍然有它的缺點，那就是譯者在不知不覺之間會加入自己的主觀見解，便使原作者的情緒與描寫的藝術減低，而滲入譯者自己的意思，這無異是創作，所以有人以爲好的意譯文正像是一篇好的創作。

(三)間接譯法 我國翻譯界比起外國，簡直落伍得多，有許多文豪傑作，在國外已經是瘋迷了千萬讀者，但多再經過相當時期後，才能由譯者由他國文字譯本轉譯過來，變爲中

國文字。照說，這種譯法固然是比較省事，可是毛病亦就出在這裏。因為轉譯的文字，是根據國外譯者的譯文，而不是根據原文，所以設原譯有錯誤，便會連帶再譯，這種情形在我國翻譯界最普遍的是由日文轉譯。原因是中日兩國文字，共通的地方很多，譯者既嫌原文的麻煩，便不得不有間接譯法的趨向了。

總觀以上三點，翻譯着實是可爲而又不可爲的事，譯者是要始終抱着嚴肅態度，認譯作要比創作困難，不使譯文的語句生硬，使讀者看譯文如看原文一般地流暢，在兩種不同文字之間，使原作者的思想，情緒，風格，整個的表現出來，方能稱得起好的譯文。事實上要做到盡善盡美的地步原是很難，然而歸納起來，譯者仍然是應當負最大的責任的。

論
翻
譯

藝
術
之
部

聽了悲多汶的「英雄交響曲」

南容

羅曼羅蘭是一個富有多方面嗜好的人，對不論什麼學問都有研究，藝術當然是他的嗜好中的最強烈而最有成就者。羅氏尤深諳音樂，音樂家中，最爲他愛好的是悲多汶。他曾爲之作傳，羅氏的「悲多汶傳」，在世界傳記文學中，佔得極高的地位，是有數之作（楊晦譯）。

羅氏的所以愛好悲多汶，豈非因爲悲多汶是「音樂的英雄」，而羅氏也是崇尚着英雄主義的人物麼？讀者諸君要知道，羅氏的英雄主義，並不是如一般人所理想的，居高位，掌大權，叱咤風雲，不可一世的英雄美人的英雄，他的所謂英雄，乃是不屈於人生的，爲正義的生命與生存作戰，至死不肯降伏的英雄。悲多汶的爲他所愛好，無非因爲悲多汶實具有這種性格，而這種性格表現在悲多汶的每一支樂曲裏。

上海工部局絃樂隊，在音樂的演奏上本是很出色的，有一些未回國的，現在改組成爲上海交響樂團。我是一個音樂的愛好者，可惜我懂得太少，但對於悲多汶的樂曲，聽來每使我

聽了悲多汶的「英雄交響曲」

感動，原因是悲氏的樂曲，都是用非常堅實的步伐，用他自己的個性，在音樂裏表現出他的生命與生活，是能震撼你的人生。悲氏的樂曲，我從前聽過他的「命運交響曲」。現在這一次一月十日，在蘭心聽他的「英雄交響曲」，上來第一章是青春與熱情的奔放，要追求生之憧憬，那種尖音急調的跳動，狂呼，奔撲，多麼有熱情和勇氣。到第二章，是「喪葬進行曲」了，人生好像受了突然的打擊，音調緩慢，衰弱無力的似弔其已故友人之死，傷懷往事，追悼消逝了的情愛，用各種傷心撫歎之聲來表達他的胸懷。第三章，悲哀之後，他又引我們到鄉村，原野，充滿着牧歌情調的地方去逍遙一陣，那裏是充滿了諧謔與快樂的場面。終曲時，悲氏對人生是不肯屈伏的，他要求着勝利，在音樂中，說明了人生有了收穫，高傲地透澈地呼嘯，人間與自然顯得莊嚴與和諧，正義的人生，終於得到成功。

在悲氏的樂曲間，他在一陣狂放之後，總要常常爲痛苦與艱難所磨鍊，他就和痛苦艱難扭住了搏戰，這時，在音裏所顯示的煩躁，苦悶，用身衝，用頭撞，甚至扭住了對方面自己在地上亂滾，一面掙扎，一面吃力地嘶叫，在難過得沒有辦法時，又狂熱地大叫幾聲，却又給阻力壓住了，於是又苦鬥，又扭作一團，再大叫，再扭住，總要經過多次的困鬥。於是人

入了中年，對世界人生寬大些，到自然之野去逍遙一回；再引到人生場中時，便宏大，莊嚴，諧和而成熟了，人間與自然統一了，正義的英雄便勝利了。

聽悲氏的樂曲，使我聽得非常的吃力，他在搖撼我，我好像看見一番在生命之場上的爭戰。

有些尋愉快的人是反對我這種欣賞法的，但聽悲氏的音樂不得不如此，尤其是「命運」和「英雄」的兩個交響曲。他的「田樂交響曲」，想來要不同一些，我却沒有聽過。

看過悲多汶照片的人，總感得他的不肯屈伏的力量，他的臉相是不討人喜歡的，和他的說話一樣，他敢說敢言，不避忌諱，他的反對當時貴族社會的論調，常引起政府的注意與監視。他的「英雄交響曲」本是要獻給拿破崙的，後來拿氏稱帝，他就大怒，將曲譜撕成碎片，經朋友的勸告，改名為「英雄交響曲」，傳諸後世，現在我們纔得微幸的聽到了。

他這位音樂的英雄，是不屬於任何一個時代或某一個社會，某一個人的，他是屬於「萬世人間」，他是屬於「他自己的」，也屬於「人羣」的。因此，他的交響樂，現在演奏出來，依然生氣勃勃，充滿着「活啊，鬥爭，不屈，正義，勝利」的調子。

聽了悲多汶的「英雄交響曲」

關於話劇的配音

江 沅

目下上海各話劇的演出而配以音樂的有藝光劇社，上海藝術劇團，明光劇社等三家，僅中中劇社是沒有的。上海藝術劇團關於話劇演出配以音樂方面可算是開路先鋒，而藝光和光明不過是追隨者而已。

音樂對於話劇演出的幫助是極顯著的，它不但能使觀眾們有一個美感，同時，還能幫助戲劇的擴展，強調劇情的氣氛，而且，更能直接地把劇情深深地刻在觀眾的腦海中。一齣好的戲配上了音樂，會使戲在演出上得到一個更好的效果。一齣不好的戲配上了音樂，可以藉音樂的力量把這齣戲的缺點彌補起來。可是，話又得說明白，並不是一般幼稚低陋的音樂能有這樣大的力量，要有這種力量發生，那末就得有正確善良的音樂。

因此，戲劇的演出不配音樂則已，要配則千萬不能配以一些幼稚的或是與劇情不切合的音樂，因為這些壞音樂，簡直可以把整個戲劇的一切破壞淨盡。戲劇的演出當然是最好配以

音樂，不過，對於音樂能否配合而發生效果的問題，更須審慎考慮。

當初，上海藝術劇團，在「楊貴妃」和「鐘樓怪人」等戲中的配音，的確能發揮了音樂在戲劇上的功能。但是，現在呢？却不知那位配音者在幹些什麼，尤其是「秋海棠」中的配音，更是完全不能盡他配音的職責，對於該戲劇乃是一個贅瘤。

光明劇社在「霓裳曲」裏的插曲，也沒有良好的成績，祇覺平凡，不用這種配音，似乎亦無不可。

藝光這次演「春閨風月」，也配以音樂，爲了這事，所以特地趕去聽聽所配的音樂怎樣，聽完，我覺得這次的配音雖然不能說是如何如何的成功，不過，總比上述的那些配音強得多。

戲劇配音，按其性質，大致可分爲「情調配音」與「節奏配音」。「情調配音」，作者須深深地體味到戲劇的情感，將自己的情感融化在劇情中，然後，照着當時的那種情緒寫出適合的樂曲來加強戲劇的氣氛，這種配音方法，大致採用於悲劇，而在悲劇中更能顯出它的能力。

「節奏配音」，乃是注重於戲劇進行的節奏，即「輕、重、疾、徐」的問題。用樂曲來描摹劇中人物的動作，用不同的節奏，音色來刻劃其個性，而完成戲劇更大的效果，這種配音方法，大致用於喜劇，尤其是鬧劇。

譬如拿「春閨風月」來說吧。在配音上，這兩種配音方法都有採用，配音的成績亦能完成配音的功能。第一幕，當每一個人匆匆地趕着到潘醫生家裏的時候，用短促的旋律襯托出每一個人心情的焦急和行動的匆促。當這樣，很能強調喜劇的氣氛。潘醫生從外面回來，問佩妮有什麼事的時候，配以一小段「有人對我說，你有了愛人。」的旋律，暗暗地顯出潘醫生愛上了司徒太太。這樣，給觀眾們的印象，不但不覺其庸俗，反而覺得非常的天真可愛。對於演員動作上也配以特殊的音樂，強調喜劇動作的力量，這種動作上的配音，在悲劇的演出上，當然是不需要，不過在喜劇的演出上，却是絕對的需要。每當劇中人情感轉移或擴展的當兒，都得以主題旋律反覆地襯托出來。這樣，更容易使觀眾有一個明瞭和深刻的印象。

總之，我們不能以為戲劇的演出，祇要配以音樂就算完事。我們不但要在戲劇上配以音樂，而且要配以對於該戲劇演出上的效果有幫助的音樂。

由「大馬戲團」引起的觀感

南 容

一種藝術的出現，印出來的書，演出來的戲，都是要攤開來給人羣看，在人羣面前表現的。因此，這藝術裏面所表現的人物，思想，說話，行爲，便非得受時代與地方環境的限制不可。

像在目前上海的環境裏，要寫一篇討人喜歡的小說，演一齣使人滿意的話劇，確實是一件不容易的事。所以批評家若然以過高的要求來說話，祇能說些夢話而已。

在目前上海地方，戲裏面有一點狂狷人物出現，——照孔子的說法，——狂者進取，狷者有所不爲——已經是一件好事。對渾天糊塗的上海人給他們一點刺激，「非生卽死」，倒也是一點有意思的事。

因此，在目前上海演出的劇本，至多祇能演到強烈的浪漫主義。像馬戲班主婦蓋三爺的不能安於平凡生活，她的人生，舉動，裝束，似一杯極濃烈的酒。生和死對她都不在乎，並

由「大馬戲團」引起的觀感

不是縮攏了頭頸單想活一條賤命的人。她瘋狂地鑽入火中而死，對於這種婦人是最適合不過的下場，除此而外，各樣的死法，對她都不相宜。

小銃也能勇敢地用藥酒將得不到手的所愛的女子翠寶毒死，來一個大家都沒有；並且自己也吃了毒藥的餘杯，將自己毀滅。「我要殺人，我要放火」，就是對不能忍耐的生活發出的呼號，並且毀滅對手與自己。浪漫主義雖是不健康的，但它還有勇氣，即使是盲目的勇氣，也可以做出一點驚人的不平凡的事情，將奄奄一息的生活衝破，改變了人的昏昏然的意識。使在奄奄欲殆的生活裏，看見幾個七孔流血的死屍，一片耀目的火光。

至於裏面感動人的地方，那小女孩子銀鈕兒的死，一個可憐的孤女，受盡虐待，自己想逃亡，在火車下碾死了，伸直了兩隻小胖，滿面鮮血，給回回抱進來的時候，脆弱心腸的觀客，眼睛便不免要潤溼，流下幾點同情之淚。水蜜桃的哭泣，嘮嘮叨叨，尖尖哀哀，帶哭帶說着傷心話，哭得來像平常中國婦女的哭泣，哭得好，哭得更使觀眾傷心。我所以要提出，「哭得來像平常中國婦女的哭泣」這句話，因為有許多中國影片和話劇裏，哭起來總是定睛想了一回，忽然把兩手遮臉，突然把頭向檯上或沙發裏一磕，然後兩肩不住的聳落，我告訴

中國的導演，這種是外國女人的哭法，中國女人不是這樣哭的。又女人看見了恐怖的事物，兩隻手向肩膀平舉，手掌向外，這也是外國女人的做法。中國影片和話劇，至今沒有改善這一點，大約上流社會的婦女，因為看慣了這一套，在實際生活中，也許已竟會這樣做了，而中國一般婦女，則還沒有學會這個舉動。現在「大馬戲團」裏水蜜桃哭銀鈕兒，已經稍稍改革了這一點。

佈景不換，毫不覺得疲倦；以及最後一場象鹿之舞和鬥牛表演，都是編劇和導演的智慧和高明之處。銀鈕兒死屍抱回來後，小銃吃了毒酒後，甲乙丙三個團員沒有表演，像石人一樣在角落裏，無動於中，導演最好給他們表現一點什麼才好。石揮在劇中自是一個重要角色，裝束，舉止都很好，但說話，大概因為演得太熟了，我嫌他說得太流利了，太流利，便使觀眾生出「他在背劇本，他在做戲」的感覺，人的說話，除了有說話天才特殊人物之外，不會句句熟練，有時也難免有些生硬，說錯，再改正，倒反使近於人情自然了。

演員與觀眾

南容

唱戲的唱得不好，不能集中聽衆的注意力，以致聽衆目顧左右，交頭接耳，談天說地，場子裏起了一片喧嚷之聲，這是唱戲的藝術能力不佳而引起的結果。但也有唱戲的唱得很好，聽衆鑒賞的能力太差，並且不遵守靜聽的公共道德，以致於場內雜亂的談話聲，妨害了臺上藝員的演唱，這類情形，也比比皆是。

海派的聽衆，大部份愛「勁頭」和「噱頭」，對於純粹藝術能了解和鑒賞的是很少。所以往往有墨守舊規的京朝角兒，一到上海，爲討好聽衆，而致染上海派氣息，這在上海是受到了歡迎，但在藝術本質上却大大的受了損害。

幾個識戲的人，要看名角的戲，就要看三娘教子，四郎探母，玉堂春，捉放曹，空城計等十足老戲，而不願聽天女散花，霸王別姬之類，因爲古典戲——京劇，經千錘萬鍊，已成一種典型，經過許多作家和伶人自己的修改和補充，真是一種提鍊出來的純金，精品，絕非

目前所編新戲用新異的排場，討觀眾的歡喜可比。

所以，真正藝術性的東西，在目前要在上海站得住，是很困難的。因此，要向良好方面發展的藝術團體和人員，却失去了觀眾的支持和培養，不能得到發育滋長，而相反的，在這種環境裏，更要推他們非向惡劣方面發展去才有生路。

即以一個很微小地方的現象來說，譬如我這次去聽白雲鵬的大鼓。方紅寶唱的，勁頭足，大家便覺好。謝瑞芝也不差，白雲鵬自然比方紅寶高上不知多少，聲音的和諧，給人的美妙與快感，確是好的。可是那些聽衆，都紛紛立起來走了，他們這班人喜歡一高一低，火噴噴的東西。我看看那些走出去的，恕我要在此得罪他們了，他們大概是做生意的，看見了藝術，也許在展覽會裏出幾千幾百元定一幅畫，也許會對這張畫贊幾聲好，但他們的嘴唇皮很厚，面頰上吃得很肥和有垂下的肉，肉上有些紅紅的疤刺之類，和他們談什麼是藝術，什麼是音樂，這是很難的了。有些聽衆，是纏過脚而却穿了皮鞋的太太，有些是老爺和奶奶拖了一大羣孩子，有些是跳舞場裏剛出來，一個梳着光滑頭髮的帶了一個蓬頭髮的紅嘴唇女郎，有的是店內或工廠裏剛拆了花紅的店夥，有些是點心店裏的老闆，這些人，怎麼能叫他們

賞識真正的藝術呢？他們都中途走了出去，嘔，反而好了，場裏賸下比較能欣賞的人，嘈雜的講話聲也沒有了，唱的人精神也可以好些，聽的人注意力也不被分散，聽也聽得清楚了。

但是，戲院裏那些茶房，在不斷的跑來跑去，收拾排位置的凳子，ㄟㄟㄟ，砰砰碰碰，這便是國人辦的戲院。

國人還有一種壞脾氣，尤其是那些大老們，定好了位置，要到最好緊張的當兒纔來，於是在臺上演戲唱得最好的時候，被他們起了一次一次的紛擾，來了一大羣，觀衆立起來，讓他們軋進去，茶房的侍奉奔走，他們不把今天去看戲，當作一件應尊重的正經事情看的。

名家音樂的演奏，名劇的演出，對於不了解的如兒童之類，加以年齡上的限制。但在上海，是做不到的。聽說蘭心所演的「晚宴」，很有藝術價值，但爲上海的觀衆所忽略了。

「不惜歌者苦，祇爲知音稀！」好的藝術，也要有真能鑒賞的觀衆。這個，擴大而言，却是一個國民文化水準提高的問題，並且這個問題的一面，却又是安放在藝術工作者的肩上的。

漫談「秋海棠」

明仁

一件平常的悲劇，在舞台的效果上能緊緊地抓住觀眾，流出幾許同情之淚，無疑地是導演處理的技巧，與演員的凝鍊，努力。

對於秋海棠的演出我便有如上的觀感，秋海棠的故事是用秦瘦鷗的小說改編的，敘述在軍閥時代一個淒慘的故事。袁鎮守使的姨太太戀了一個演旦角的紅伶秋海棠，一個小生命在他倆快樂的時期誕生了。那是翠寶。終於鎮守使的馬弁因敲詐不遂而告發了，結果在秋海棠的面部用刺刀劃下了深深的十字，攆他走了。他帶着他們的孩子，遷居在鄉村裏，終於因戰禍的蔓延，而逼迫他逃到上海，爲了他的醜臉，他不願給過去的戀人知道，他淪落了，做了舊戲院可憐的武行，他的女兒翠寶也長大了，變得容光煥發，她賣唱，却不願父親受這生活的磨折，一個偶然的機會，終於母子相會了。帶她去見可憐的父親，這秋海棠的醜臉在他戀人的擁抱中才重和觀眾相見。

我忘不了秋海棠的醜臉——石揮精湛的演技。他說：「這不是人格的美，這是生命的美，」是的在魔手的刺刀下犧牲的醜臉，他咬緊牙關，經過十幾年的歲月，終於重和世人相見。這是一個「時間」的報復。結果魔手是消滅，而他的醜臉却驕傲地出現於人前，這一個「時間」的報復是如何深刻，有力。

無論如何，秋海棠劇本在現實的意義上較之秦瘦鷗的原著是有過之無不及的。它強調了秋海棠的醜臉——這一個不能抗拒的魔手犧牲下的生命的美，我們望着秋海棠受刑的一刹那，他沒有眼淚，有的只是憤怒之火，這的確是一個燕趙慷慨悲歌之士，從這裏我個人得到一個啓示，便是對於歷史劇和舊說部的改編至少應強調一些現實的意義。

其次，秋海棠在演出的效果上是因爲能大衆化，第五幕後台的穿插完全是現實的故事，而這些人物，又和我們的觀衆是那麼接近。它暴露了舊式戲院的黑幕，讓這一些可憐的吳三喜一類的人物在我們觀衆的同情的淚光下出現了。

演員方面，石揮演秋海棠的暮年潦倒的情況是最成功的，他的顫抖的聲音，洗鍊的演技，深深地感動了觀衆。英子的翠寶也很合她的身分。其次張伐的袁鎮守使，史原的趙玉崑

雖稍嫌過火，却也栩栩有神。沈敏的羅湘綺，和秋海棠定情的一幕最好。母女相會的時代湘綺的年齡則裝扮得似太年輕了。

但秋海棠究竟是值得一觀的戲劇，他告訴我們一個醜臉者在環境的磨折中，遂不失生命之美，這是一個警惕。在一九四三年的新劇壇中是值得一個戲劇工作者警惕的。

談「連環圖畫」

汀鷗

連環圖畫是指一般小書攤上，所陳列的那些圖文並列的小冊子而言。拙劣古怪的圖畫之外，再用簡單的文字，對於圖畫表示的內容加以說明，圖畫是連環性的，一張接一張，一本接一本，目下最流行的畫集，接連不斷出至三四十冊了。

連環圖畫孩子婦女最愛閱看，所以別名「小人書」，「奶奶經」，牠的流毒社會，結成文化之瘤，不在形式而在內容，試往街頭小書攤巡禮，則所陳列的畫集，五光十色，琳琅滿目，從封神榜，西遊記，濟公活佛，雍正劍俠，崑崙奇俠，火燒紅蓮寺，白蛇傳，雙金錠，雙珠鳳……以致電影劇本夜半歌聲，化身姑娘，話劇雷雨，日出，繙繹小說野人記，泰山人猿……，一體採爲題材。

內容若加分類，不外劍客武俠與色情戀愛，神怪荒唐和海外奇談，劍客武俠全是飛刀飛劍口吐白光的荒誕故事。戀愛色情多半是肉感的描繪，男女苟合的陰私。神怪荒唐，跳不出

天仙地神僵屍鬼怪。海外奇談，更胡亂穿插，向壁虛構。上述的描繪，從小學生以至販夫走卒一知半解的婦女，全可沉溺在古怪離奇的幻想裏，色情的引誘，青春發育期的男女更易入魔。電影列「第八藝術」，稱普及教育利器，連環圖畫看似卑劣不足道，難與電影相提並論，實則牠的潛勢力，反有時比活動的膠片利害咧。

連環圖畫之所以如此流行，如果把它看作偶然的現象，那便錯誤了，須知它是有客觀原因的，大凡注意兒童心理的人，都可以知道這種情形，一般兒童是具有着熱烈的好奇心，在他們這種好奇心的背後，更潛意識的存在着求知慾的要求，他們對於周遭的自然和社會，對於發生在他們身邊的許多事情，他們時刻想去領略它的神祕，明白其中的奧妙。

我們的教育當局和文化出版界，如果能在枯燥呆板的「兒童經」——教科書——之外，給他們預備一些精神上的食糧，——適當的讀物——也未嘗不可滿足他們的慾求。可是，我們的教育當局，對於這個問題，彷彿向來就沒有多大關心，我們的文化出版界也未會貢獻這樣為兒童需要的糧食，而且即使出版界有這樣的貢獻學校裏一般教師們，只忙着往學生們腦子裏灌輸定理公式詞語，對於學生課外讀物，從來便沒有加以注意，自然更談不到指導學

生，去讀那些有益的讀物，教他們在紛雜的讀物中加以選擇，結果怎樣呢？有着熱烈的好奇心，在那好奇心背後，又潛意識存在着求知慾的青年兒童們，無法滿足那燃燒着的慾求，祇好暗中摸索了。

暗中摸索，也許可以摸到有益的東西，有人會這樣說，不過，那是僥倖的，一般說來，暗中摸索是盲目的，兒童們摸到什麼，便吃什麼，用那摸到的東西去滿足他們的慾求，對於他們所摸到的東西，要他們去加以理智的判斷是不可能的，唯一的決定他們取捨的條件是趣味，合乎他們趣味的，便能引起好奇的注意。

而且越是低級的趣味，所具的引誘力也越大，他們只嚐到那包在外面的糖衣，至於裏面是否有毒，他們是不管的，別小覷這一層糖衣，已够使兒童們滿足，那些荒誕乖謬古怪神奇肉感香豔的毒素，開始在他們的脾胃裏醞釀起來，發作起來，造成種種卑劣的惡果，這時候他們已經受毒，鑒賞力也受了戕害，他們的好奇心成了一種有毒的偏見，你再拿有益的，良好讀物去給他，他一定感覺到索然寡味不願接受了。

連環圖畫的影響如此大，流毒這樣深，教育當局與文化界，不可閃避責任，應響應「救救孩子」口號，提出「連環圖畫清潔運動」才好。

談連環圖畫的表現方法

清代

連環圖畫，在中國目前確是非常發達，它在坊間流行之廣，影響之大，——尤其是在較大的城市，是比任何民間藝術，任何通俗讀物更加有力量。因此繪製新的連環圖畫，灌輸讀衆以新的知識，新的人生觀和新的社會觀，早已成爲新美術運動具體工作的一部門。可是到目前爲止，新的連環圖畫的創造，——除了許多一向在這方面工作的連環圖畫家們，已經自己力圖改進，部分地反映了有意識的題材之外；而我們許多努力於新美術運動的畫家們，在他們所繪製的一部分連環圖畫中，還有着很多缺點，是值得討論的。

第一個值得討論的問題，就是連環圖畫所表現的故事，它是和小說所表現的故事是相同的，有一定的人物，一定的中心事件，和事件所發生的環境背景，以及故事的結構和發展。它的表現方法，就是將人物，事件，環境背景用圖畫的具體形象描繪出來，運用電影表現手法的「織接」，將故事的發展，推移，給與每幅平面的圖畫以活動的過程，這樣它就無異於是一部紙畫的電影，一部由人們自己去翻閱的卡通。所以它能令人看得津津有味。

它能充分地把握了故事發展的連續性，和圖畫中人物行動的有機性，使人能看到一件事件中人物的一切活動，看了一部連環圖畫，就如讀了一部小說，這些都是坊間連環圖畫的優點。

而許多新畫家繪的連環圖畫呢！就正是缺少了坊間連環圖畫的這些優點，因此他們的畫中沒有一定的人物，縱然有這些人物的行動也是非常單純，不能表現出他行動的過程，只是表現出畫中人眼前做什麼一幅孤立的畫面。——這個問題，有許多畫家討論過，認為新連環圖畫，每幅畫仍然需要連續，但每幅畫面所表現的意義也可以獨立。我們當然不反對這種意見，但從「連」「續」這兩個字來說，我們更需要的是發揮它的連環性。因為要表現人物，故事的發展過程，主要的是要表現出故事怎樣地發展，人物「怎樣地行動」！做「怎樣做」的過程；所以僅僅是表現他眼前環「做什麼」的孤立畫面，他不能深深地感動人，而閱讀者所要知道的，就是畫中人「怎樣做的過程」坊間連續圖畫就在這裏緊緊地把握住了讀者。充分發揮了它連續性和變動性，就謂故事的緊張，曲折，離奇，都從這連續性的不間斷演繹出來的，因而連續性，帶正是能充分地表現出「怎樣做」的過程，可是許多新連環圖畫，就忽視了這點，不然的話，就是許多新連環圖畫家們還沒有運用小說或電影的表現手法，來組織題

材的能力，因此連環圖畫，雖然是一幅一幅的連續圖畫，但連續的中心是事的發展，人物的行動，連環圖畫的畫家要深深地考慮的是這裏，從這裏找到連續的線索之後，再回到每幅具體的畫面形象構圖上去。因此連環圖畫富有小說、電影和戲劇性的，連環畫家們要從這方面來學習和找尋合作。同時，已經有的好小說，原戲劇，也可以把他畫成連環畫。到目前為止，「阿Q正傳」還沒有一本較通俗的連環圖畫，歌果里的「巡按」畫成連環圖畫，我想大眾也是歡迎的。

第二個問題，連環圖畫的中心線索是故事人物，那麼在表現人物的生活和行動的時候，人物的性格，同連環圖畫中是不是可以表現出典型性來呢？我想是可能的，而且連環圖畫的人物是有典型性的。就目前坊間所流行的連環圖畫，所表的人物的生活行動，他是代表着許多舊的封建的觀念而出現而活動的；如舊的善惡果報觀念，舊的倫理觀念，舊的禮教思想，都是通過連環圖畫中的人物表達出來。因此坊間連環圖畫中所表現的人物，雖或不能具體地表現出那充滿着這種觀念的典型，但不能否認的他們是充分地表現出具有這些舊觀念人物類型的。這也就提示我們，連環圖畫也和小說，戲劇，電影，敘事詩，一樣的可以表現出人物

的典型，因此，連環圖畫是有着它更高藝術價值的。在馬賽萊的連環木刻中，如「光明的追求」，也很生動地表現出一個有着良心與熱情，懷着正義感，而窘窒在都市重壓中，追求光明的青年知識份子的典型，而他的表現方法，除了表現這人物的相貌，姿態的特徵外，主要的是表現在這個知識份子人物的生活和他的行動上，這更給我們證明連環圖畫是可以表現人物的典型。

說到這裏有人問，葉淺予所畫的連環圖畫「王先生」，是不是創造出了一個典型人物呢？我想，這不能算是典型的人物。固然「王先生」是表現出一部小市民的生活形態，王先生，小陳，王師母，這些漫畫人物的面貌姿態的特徵，是畫出了許多小市民的臉譜，令人不能忘記，——這是在描繪典型人物的姿態的表現上是成功的。但另一方面描繪王先生這些人物的生活和行動時，這失去典型的真實性了。原因是畫家想用王先生這幾個人物，來諷刺上海這都市的一切市民生活，所以在畫家筆下的王先生和小陳，有時是洋場惡少，有時又是大亨，猛人，有時到農村去，有時又上寫字樓，沐猴而冠七十二變，雖然是笑料百出，千奇百怪，但這樣一來，使王先生和小陳成了庸俗的丑角，也就破壞了這個較成功漫畫人物典型的統一

性和真實性了。因為表現出來的行動有多少是不合於王先生這個人物的身份的。是對於人物典型的創造問題，沒有從他的階層性來處理，以為一切市民的生活特徵集中起來，就可造成典型，這是一種圖畫式的典型論的錯誤的了解，正好像今天在許多文學作品中一樣，把許多人們生活的特徵集中來表現在一個人物身上，以為這樣就是典型，結果這些特徵和這人物的身份，好像粘在樹枝上的紙花一樣，是毫不發生連繫，結果這種堆砌，反而成為贅瘤，破壞了人物性格的真理。至於王堯所畫的「牛鼻子」，一時可以變成外國人，一時又變成中國人，那是更庸俗的連環圖畫了。

在於新的連環圖畫正在發展的今日用連環圖畫來刻劃人物的典型是可能的，爲了提高連環圖畫的藝術價值，而且是必要的。但除了在構圖中對人物的面貌，姿態特徵給以生動的描繪，以表現出人物典型的生活風貌之外，更重要的是研究描繪出這個典型人物的行動，這就是這人物「做什麼」，「怎樣做」的問題。而這典型人物創造方法，是和文學的方法共通的，所不同的，連環圖畫，就是從他的連續性和用具體的形象的畫面來表現發展的過程。這點，我想是值得連環圖畫的工作者共同來研究的。

關於「雕刻」

農 滿

在現代中國美術界，彫刻和繪畫比較，顯然是落後得許多，但據考古學者在中國所發現的原始時代彫刻，如各種石器，及動物骨片上的浮彫等等，都是非常精工的。原始人類爲什麼要彫刻呢？這是因爲原始人類以獲得食物爲唯一意志，所以可以幫助他們獲得食物的工具，他們都非常寶貴與愛好，因此在罐頭上刻着水紋，武器上刻着活潑的獸類及人形。

及至周代，有了鐘器，既有此器，就不能沒有裝飾，臬陶謨之敵，鄭康成注：「狀如伏虎，背有刻。」這種都是上古的彫刻，但已可親見彫刻藝術的上乘，及證明中國彫刻歷史的悠久。

但爲什麼現在沒有像繪畫那樣普遍呢？一來因爲材料缺少，不像希臘及意大利到處都有出產大理石的山及鹽脈，而且又是很好的質地，適用於彫刻，（既不像埃及花崗石那樣堅硬，又不像亞細亞黏土那樣柔軟。）因此中國的彫刻漸少，二來因爲歐美街上及主要場所如

戲院公園等都有英雄及動物的彫刻，和建築物並行着。

所謂彫刻究竟是怎樣的藝術呢？繪畫的空間祇有一面，是在平面上收容我們視覺上所看到的現象，而彫刻的空間，並非是繪畫那樣平面的，而且是立體的，它有着三種面（Three Dimensions）即高，大，厚。它的主體是人體，所以對於「形態」比諸任何為重要，人類以外的各種動物，鳥虫都可以作為題材，但像繪畫上的山嶽，樹木，田野，雲雨等自然物體却不能彫刻，雖則也有和繪畫混合了的浮彫，但究竟不是偉大彫刻家的本意。

偉大彫刻家如潑來薛克塞台爾斯（Praxiteles）彌蓋朗洪羅（Michelagnio）羅丹等都少有浮彫的作品。

為西洋美術淵源的希臘彫刻，固然以人體為主體（簡直可稱裸體）而中國古來的彫刻含有佛教意味，——如山西大同雲岡居庸關等石刻——及為紀念王族，及忠臣的彫刻，這種彫刻都是以人體為基本。

人種的筋肉，骨骼，依內部的感情和力的轉變，而不絕地在有機的生動着，彫刻家對於這種姿態，動作，觸覺等表現，都該牢牢的捕住宅，收容在自己作品上，所以彫刻品家有研

究人體構造的必要。

彫刻是須在一種光線上表達出來的，強烈的光線使彫刻各部表現着種種明暗的程度，突出的地方有強烈的光線，凹進的地方有深色的陰影，二者之間更有一種半調色，這和繪畫有一樣的明暗階調，在這一凹一凸的東西上，我們可以看出彫刻家的技倆。所以彫刻上若敷上一層色彩，往往會使彫刻上線和面混濁不分，而削弱了彫刻的價值。

彫刻既是以人體爲本位，不消說以模特兒爲因素，古代希臘彫刻，完全從人體的寫實上觀察研究，即使細微的動作，都靜靜地注意，不過造型的美，是在彫刻家自己如何地驅使模特兒。

彌蓋朗琪羅的偉大彫刻，完全表現出力，思想，感情，寫實的表現，達到極點，這種偉大的製作，使我們感到力和重。

羅丹(Auguste Rodin)的觀察人體，即使極小部份也不輕易放鬆，而摘取這小部份的人體的血，放在自己的作品上，他是一個極端的寫實家，有着浪漫的傾向。

至於我們怎樣鑑賞(Appreciation)呢？鑑賞力自有高低的程度，也有好惡的不同，有

的認爲某種作品是傑作，有人認爲是一無可取的，鑑賞力的不足與缺乏，有由於修養不足的，有由於先天不能的，所以鑑賞力也有因知識的根底不同而差異的。不過我們得注意，鑑賞最壞的二點是，一、附從人家的批評，輿論說好與壞，美或醜，人云亦云，自己就表同情以輿論爲標準尺度來下判斷。一、是太依自己的趣味，往往基於個人的偏見而下判斷，這也是不對的。前者是客觀的批評（Object. ve Criticism），後者爲主觀批評（Subjective Criticism）。

但是既不能客觀的批評，又不能主觀的批評，那麼究竟應該怎樣呢？我以爲欲鑑賞彫刻（其實繪畫，文學何獨不然）須常常彫刻製作，及體驗社會上形形色式，使自己經驗豐富，再要瞭解作者個性及該時代的社會動態。因爲一具偉大作品，是雕刻者心和血的結晶，這上面有作者的靈魂在，我們不可因一時的好惡而漫下武斷，也不可因人云亦云，以他人的好惡爲標準。

唐人木刻

宜康

唐代是中國文化史上一個光華燦爛的時代。僅就藝術說，文藝，音樂，歌舞，繪畫，雕塑，建築各方面，在同一水準上，湊成繽紛奇詭的大觀，各到絢爛成熟的境界。近理舊時讀書節記，有從唐人說部錄下關於唐人木刻的許多條。當然原文不免有誇大的地方，不過唐人對於木刻方面有很高度的進步，有很普遍的興趣，甚至於殉葬用的俑，無論是石刻木刻，都很精緻，却是事實。

刻木爲人形，唐人有此絕技的不少。張鷟「朝野僉載」裏說：

「洛州殷元亮曾爲縣令，性巧，好酒。刻木爲人，衣以繪綵，酌酒行觴，皆有次第。又作妓女，唱歌吹笙，皆能應節。飲不盡，卽木小兒不肯把；飲未竟，則木妓女歌管連催。此亦莫測其神妙也。」

不知道果有這樣的事嗎？如果有，那就真是「莫測其神妙」了。只怕和「列子」上所說

的偃師那個故事一樣，是寓言，或是謊話。至於王仁裕「開元天寶遺事」所載：

「睿王宮中，每夜於帳前羅列木雕矮婢。飾以彩繪，各執華燈，自昏達旦，故目之爲燈婢。」

這倒似乎可靠，因爲這種木刻燈婢不像上文所講木刻侍者歌妓一樣，能够自由動作，宛如生人。又「朝野僉載」裏說：

「大匠楊務廉甚有巧思，常於杭州市內刻木作僧，手執一碗，自能行乞。碗中錢滿，關鍵忽發，自然作聲，行施布。市人競觀，欲其作聲，施者日盈數千。」

這個木和尚也做得巧，我總疑當時還做不出。同書又載：

「郴州刺史王琚刻木爲獺，沈於水中，取魚引首而出。蓋獺口中安餌爲轉關，以石繩之則沈，魚取其餌，關卽發，口合則啣魚，石發則浮出。」

這樣的木獺，當時做得出來，我們並不詫異。同書還載：

「則天如意中，海州進一匠，造十二辰車，迴轆正南則午門開，馬頭人出。四方迴轉，不爽毫厘。又作木火通鐵盞盛灰，輾轉不翻。」

這一段記載不甚明白，十二辰車大概是如今的時鐘之類吧！此外，薛用弱「集異記」裏說：

「玄宗好鬥雞，貴臣外戚皆尚之，貧者或弄木雞。」

在唐人說部裏，還記着有弄木麒麟的，有弄木老人的。總之，傀儡戲在唐代最爲流行。相傳玄宗做太上皇的時候，被李國輔迫搬西內，他有「傀儡吟」一詩道：

「刻木牽絲作老翁，雞皮鶴髮與真同，須臾弄罷寂無事，還似人生一夢中。」

其他，唐人關於傀儡的記載，這裏不能詳引。不過，我們談到唐人木刻，木刻的傀儡也不能不略略提到。假使當時木刻技術不是到了相當程度，像那樣的傀儡戲也不會有了。

至於今人所說的木刻，大都是屬於版畫。這在蘇聯與歐西各國的藝術家，已從社會建設人的觀點出發，展開了光明偉大的前途。

有人說，版畫這東西，也以我國出世的最早，又最完美。如「十竹齋」的木刊彩印，可稱爲人類文化史上稀有的傑作。此外，如元明戲曲小說一類書上的插圖也很精美，約當於歐洲文藝復興初期，中國就有這種技巧進步的藝術，當然值得誇耀。只可惜這個文明古國到了如

今，老不長進。雖說以前中國古物也會在倫敦出過風頭，徐悲鴻教授的畫也會在蘇聯獲得了成功，載譽歸來，究竟這些能不能代表目前這個民族，這個社會，而表現其光明與偉大呢？不錯，在歷史上，我們有過大漢的光榮，又有過大唐的光榮，如今我們自稱「漢人」，人家稱我們爲「唐人」，拿古朝代的名字加在我們的頭上，我們並不慚愧。我們更相信我們也會有光明與偉大的前途，這前途是歷史上所沒有的。我們的藝術家呵！藝術的創造還在其次！

清代木刻

汀鷗

木刻這項古茂樸實的藝術，國內作家近年努力奏刀，不少珍異收穫，我們不擅刀筆只善毛筆抒情的文士，研究木刻的演變，推考源流的遺緒，散見報章雜誌，一鱗半爪很多；現在筆者不驚其遠，單把旁人未及的清代木刻，擇其近者來談談。

清初木刻繼晚明作風，享名最盛者，有陳老蓮，蕭尺木，刻工黃肇初，王建中，劉榮，湯尚章，也很馳譽一時。鄭振鐸對清初木刻略有微詞說：

「旁驚清代木刻畫畫籍，然不甚重視之，萬壽盛典圖，避暑山莊圖，耕織圖，南巡盛典皇清職供圖，泛槎圖等，雖亦精工；然頗嫌其匠氣頗重！」

魯迅在「木刻版畫」序中說：

「清尚樸學，兼斥紛華，而此道於是凌替：光緒初，吳友如爲「點石齋小說」作繪像，以西法印行，全像之書，頗復騰踊，然繡梓遂愈少，僅在新年花紙與日用信箋中，保持其殘

喘而已。」

清代中葉，印刷術漸漸傳入，木刻受時代影響，爰無前朝絢爛，這是有它主因的。不過，道咸之間，版畫一度推廣，呈中興氣象，別下齋刊陰陽文圖，畫出費道手，意匠甚工；至於紅樓夢圖，任鵠之列女傳，劍俠傳，都有仇什洲，陳老蓮畫意，刻工也極精良。顧沅所刊吳郡五百名賢圖贊，也不失前代典型，又沈心友所刊芥子園畫譜，能於十竹齋外，別出手腕，山水畫於藍帶紫，頗具闊大氣象，花草翎毛亦粗豪有力，都是不可埋沒的作品。

木刻版年畫，清代獨盛，蘇州「桃花塢」，爲蘇州板年畫大本營。這種不爲人重的民間藝術，日本學者收藏很多，關心中國版畫藝術的黑田源次博士，便有萬年橋圖，閭門圖，瓶花圖，迎喜圖，得勝封侯圖，附刊「姑蘇桃花塢仁和軒」，「桃花塢張聚星發刊」題識，年代雖不久遠，亦頗值珍異。

北方「楊柳青」，也是刊印木刻年畫的著名地域，另有作風，先刻成簡單的線條，印成輪廓，有的純用墨的濃淡塗抹，有的用彩色，譬如美女面目，全賴描畫烘染工夫，該處婦女世傳此項特技，迄今仍於歲尾製造批售，點綴年景。

至於木刻的信箋，故都文人學士，互誇風雅，紛紛自印詩箋。光緒末年，畫師李鍾豫，劉錫玲，朱良材，王振聲等，常爲箋扇莊作畫，意在諧俗，反墮魔道。後來林琴南獨取玉田，夢窗詞意，製爲山水箋，才清趣盎然，不同凡響。姚茫父繼起效顰，作唐畫磚箋，西域古蹟箋，雖祇仿古，不同創作，但亦自成一派。近三十年來，北派作家，人才輩出，粗枝大葉，隨筆渲染，氣象雄渾，並世無兩，惜祇供文士玩賞，未能普及民間。純藝術的前代木刻，終成尾聲絕響了。

談盛丙云竹刻

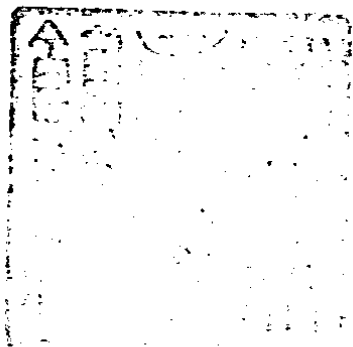
玉龍

竹刻一道，仿於宋詹成之雕刻龍禽，元季中衰，至明而大盛。若濮仲謙以淺刻勝，朱氏祖孫（松麟小松三松）以實雕勝。然以畫法入刀筆，殊以清初周芷巖爲最。逮清中葉，競以纖巧取媚，方治庵善刻人物，細若毫髮，蔡蓉莊周子和馳譽江浙間，所作亦不弱，然與昔賢相較，顯呈衰退之象。現代名家，猶多承清代作風，錫山張楫如精入鬼工，稱爲絕藝，皖中譚一民刻古泉石經，陽湖張簡齋刻化度寺碑，亦各克享藝名，今則均已先後歸道山。武塘盛丙云（秉筠）以天賦聰明，兼富於學力，潛心金石經史，二十年來，寒暑無間，鏤金切玉，高古純樸，於刻竹寢饋尤深，其作品淺刻深入，波瀾老練，直非匠人所可髣髴。畫師吳湖帆盛稱道之，其言曰：盛君十年精力，窮其奧妙，具濮仲謙之絕藝，承張希黃之神工，三百年後，斯道重顯，此非余一人之言，觀盛君作品者之公言也。其激賞之忱，可以概見。余嘗於硯雲山館人處，見其手刻筆海，爲江君寒汀繪畫，做北宋斧劈石法，作拳石，背以枯木數

談盛丙云竹刻

一一八

株，幽篁一叢，陰陽均實，墨暈淺深，有非筆墨所能曲盡其妙者。又石園居士畫祕閣一事，撫玉山樵青卜隱居，全圖叢密作披靡皴，於亂雜中見清麗。坡公云：「千柯萬枝更相映，一」皆可尋其源。」恰是此等光景。



室書圖聯中

號數 $\frac{820.7}{880}$

1183

Handwritten text inside a rectangular box:
A 1
44709

Handwritten scribbles and lines, possibly representing a signature or additional markings.

Large handwritten number: 4475