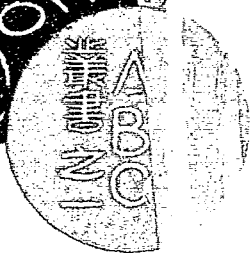
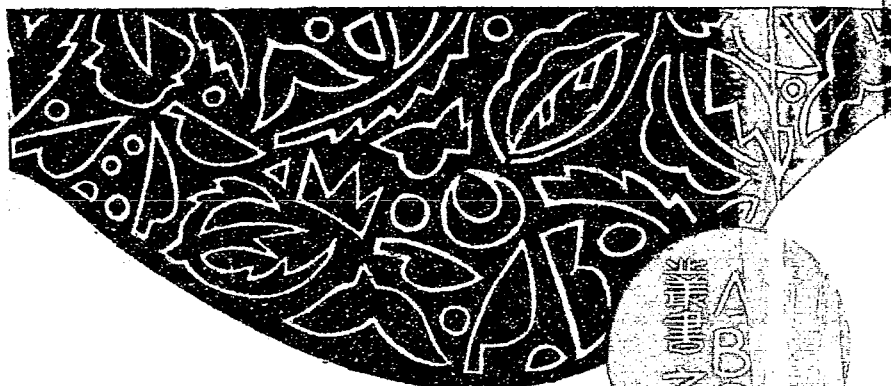




家作創作書給寫



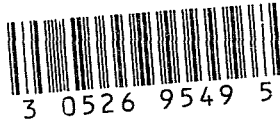
編清叔戴

行印局書藝文海上

一之書叢CBA家作年青

家作創年青給寫

編清叔戴



海 上

行 印 局 書 藝 文

1 9 3 2

青年作家ABC叢書

編輯例言

一 本叢書編輯的目的，主要的有下列五項：（1）使青年創作家知道應該怎樣的去修養；（2）使青年創作家了解文學上的最基本最主要的原理；（3）為青年創作家說明文學創作上的主要方法，一般的，以及詩歌，小說，戲劇的；（4）提供青年創作家以一些優秀的短的文學範作，俾能細加研究；（5）供給青年創作家以必要的關於文學的參考用的一些辭典性質的書

籍。

二 所以，關於第一項，我們編了『寫給青年創作家』；關於第二項，我們編了『文學原理簡論』；第三項，有『文學方法總論』兩冊；第四項，有『語體文學讀本』三冊；第五項，有『文學描寫手冊』，『文學術語辭典』，『文學家人名辭典』三冊；對於意想從事文學的青年，以及正在開始學習文學的青年作家，這些小書至少是能給以相當的入門的幫助的，雖然在這一部叢書內，所能完成的，祇是關於文學輪廓的指示。

三 也就因為這個原故，青年的創作家對於這部叢書的認

識，應該了解它的『入門』的性質，不能作爲『文學百科全書』來看；應該在讀完了本叢書而後，進一步的去選讀其他的專門研究的書籍，關於作家修養的，關於文學原理的，關於文學方法的，以及其他參考用書，文學名著；因爲學問浩如烟海，必得這樣，對於文學的研究，纔能日漸深入。

四 關於本叢書的編輯，在名義上雖是由編者一人擔負，實際上可說幾個人的合作；全書除一二本是最近編輯的而外，大部分都是根據編者和友人章伯愚，王逸塵，兩君的過去在各中學所編輯的講義改作，尤其是章伯愚君，他是盡力獨多的，

編者謹向他們表示最多的謝意；至許多既成作家文字的引用（很多的沒有一一的註明），文藝書局主人幫助刊行，那也是永遠使編者銘感的。

810.7
212

『但是，我近來漸漸的被某種不安所襲往了。這也不是別的，就是我將來果有做作家立身的充分的天才嗎？這便是我感到的不安。』

以上的話，是從日本的自然主義作家菊池寬的處女作『一個無名作家的日記』裏鈔出的，『一個無名作家的日記』，是一篇專門表現青年的無名作家的苦悶的創作。在這裏面，是跳動着許多青年作家的憤慨和不安，以及他們的高傲和自信，以及爲他們的出身而苦鬥的情形。

青年的創作家諸君！這一種苦悶的情形，我想，不僅是活躍在『一個無名作家的日記』的主人公的心裏，就是在你們的內心，多少也會成爲一個很糾紛的問

題吧。『我將來果有做作家立身的充分的天才嗎？』這該也是你們自己常常自己反問的話吧。

『你究竟能否成爲一個作家，或者一個天才的作家』的問題，這是誰也不能肯定的爲你解答的問題；因爲作家的成功，是要具有許多的複雜的條件的。但是，在這裏，我們是可以向你們提出一個更基本一些的問題，那就是：不管你是否能成爲一個作家，或者一個天才的作家，你首先必得了解怎樣纔能成爲作家的修養的方法。即使你具有着創作的天才，而事實上不會修養，這賦予你的天才是無用的，即使你沒有充分的天才，若果你能刻苦的訓練自己，也未必不能成爲作家。

總之，無論你是否具有詩人的天才，但『作家的修養的方法』，對於天才的以及非天才的作家，都是十二分必要的。

所以，在這一本小書裏，作爲它的主要的任務的，就是在說明希望成爲作家的青年，應該怎樣去修養——去訓練自己的問題。

二

德國的偉大的詩人歌德(Goethe)，在他的積六十年的力量而成的『浮士德』裏，曾經借着瓦格納的口，唱出如次的詩句。

他說：

『啊，假使人只這般的囚在書齋，
每逢年時歲節纔偶而出外，
對於外界只是從老光鏡的遙瞻，』

『怎能夠用言說來指導世界？』

這裏，歌德是很顯明的說出了，一個作家要想有大的成就，單只依賴着讀書是不夠的，若僅只依靠着讀書，那結果，充其量，也不過是成爲一個『書呆子』而已。

那麼，在『讀書』之外，究竟還要依靠着什麼呢？

再看歌德的詩吧：

『取材不在遠，

只消在

充實的人生之中，

『只消在充實的人生之中』——這是一個經典。這是一個作家的更重要的任務，這就是說，你要成爲一個作家，首先，你就要去生活，使你的生活充實，這

樣，你的作品纔會有力量，你纔會有偉大的創作上的成就。

所以，我現在要首先告訴你們的，就是——

『你們要與生活接觸，要鍛鍊你們的人格。』

爲什麼要與生活接觸，要首先的來鍛鍊自己的人格，在創作上纔會有成就呢？

讓莫爾頓 (O.S. Marden) 來解釋吧。

莫爾頓 在『生活和著作』篇裏寫着：

史篤甫女士 (Harriet Beecher Stowe) 著的 Uncle Tom's Cabin，會風行一世。

後來印刷家再徵求她的新著，她就做一篇講到淒慘池沿的故事，叫做『特賽特』 (Dred)。當時有幾位機警的批評家說：『史女士 著『Uncle Tom's Cabin』，不過要發抒她的抱負，但是她寫『特賽特』，是因爲她不得不著書的緣故。』自古以來，

有的因為要表白自己而著作，有的因為不得不著作而著作；目的不同，趨向就各別了，但是無意識的事物，是永不會歷久的；未成熟的作品，是永不會不朽的。這是應當明白。

青年的創作家啊，你們不是要想感動讀者麼？但是倘若你們懷著靜止的，沈默的心理，那麼我可斷定你們永不能撥動讀者的心弦了，你們只能使讀者的心，發生一種相對的，類似你們的情感；因為原動力和反動力，是相等的。所以作者要將自己不會經歷的東西，胡亂介紹給讀者領受，是一件不可能的事。無審美，無生趣的，淺薄的東西，斷不受人歡迎的。作品中主要的品性是圓滿，美感，和人生的興趣，——這幾種品性，只有你自己可以注入的，而且所注入的，必須是你自己的；要是不然，那作品一定是淡漠的東西了。

人格——個性——是最足感人的東西。處現在活動的世界，大家對於事實，

經驗，和人類的競爭，是很有興趣的。作家必須經常接觸生活競爭的大戰場，專事理論是不行的，個性必須發展才是。

編輯先生們常常說：作品最大的缺點，是少活動，因為這個緣故，所以缺少興趣，精神，美感，和引人入勝的魔力，一篇中的詞句，有的是很條直，很清楚，很工整，很精緻的，但是還沒有生活衝動的表現呢。所以若要想做不朽的著作，你自己先須培養神氣。青年的創作家啊，你不是要形成你的所有的，要發表你個性的著作麼？但是，你已經根據你所有的經驗，設計描寫了沒有？在落筆以前，須用一番沈潛的思索，使得這活潑的思潮，湧躍紙上，像生龍活虎一般；因為文章含有一貫的血脈，文字的組織，也有感應的作用，同電氣一樣。

諾利司說。(Frank Norris)『我不願做文學的東西，我却是喜歡寫生活的作品。』自然，生活確是非常的需要；但是有許多青年作家，却做着文學的工作，

這不是背道而馳麼？要之，凡是能佔優勢的作品，總是能控制意志的東西。意志的動機，須依人生的熱血而震動；否則這本書，或這篇文，必定是冷酷的，機械的，無生氣的東西了。有許多作品，是沒有色澤，德性，興趣，和特殊的背影的，所以不受人家的歡迎。Owlk k Ibace一班創作家，他們不會受過學校教育，又不是胸羅萬卷，爲什麼著作會亙古不朽呢？這是因爲他們寫實的緣故。思潮湧沸於內，著作發表於外，是極自然的，極有力的，去表現極真實的事物，并不斤斤於字句上的琢磨的。假使他要「不朽的事業，而拘拘於文學的形式，那麼，南轅北轍，作品自然是不會流傳了。」

普通的心理，常注意於極大的事物，——事物之遼遠而反常的；——而於近在目前的東西，反多疏忽，好像這幾種單純的東西，不能夠引我們的思維力似的。譬如星宿，是夜夜所見的，極普通的，而大部分人，還不明白星宿到底是什

麼呢。青年的創作家，常採用特別的題目去立論，這是一個大的錯誤！要曉得普通人，是歡喜普通事物的，即事物之屬於日常生活者，凡日常的經驗，和常識，能動人興趣的，——像友誼，相愛，痛苦，競爭，勝利，人類的歡樂諸端，——最爲相宜。如果作者能夠效法施各德（Scott）愛謀遜（Emerson）一流人物，用日常生活中慣見習聞的事，在普通中提出特殊的論點，去著書立論，方能成功。這是因爲惟有生活的思想，是有感化，撥動的作用，好像用鐵質攪入讀者的血脈裏，使他們的精神都抖擻起來。

凡心中所無者，決不能形諸其外。大半作者的作品，乾燥而乏興趣，這是因爲他們沒有合理生活的緣故。他的作品，好像疴瘠的病夫，却大言不慚來講體育；無論他論旨怎樣，單說他的形貌，已是極惡劣的證據了。所以能有充實的生活，然後有美滿的著作，留美滿的印象。安琪兒（Angel）有不朽的精神，然後有

不朽的畫片；辣菲兒 (Raphael) 有偉大的人格，然後有不朽的令名。因爲天然的作品是同生活上血性有關的。當他落筆的時候，他可說是描寫自己，好像雕刻家臨摹他自己的肖像，在縱橫一幅之中，現實他的理想，情緒，經驗等等。所以人非有偉大的人格，難成不朽之作；非竭畢生之力，難期感人之處，人必發揮真我，否則，其作品不過是虛僞不全的片段罷了。

從前我聽過牧師佈道，名儒講學，他們都有流利淵雅的口才，然而我總是不信；這無非因爲談鋒之後，沒有人格去輔佐他們。我想對於作者亦然。我們當誦讀作品時，總覺得提示中，缺少特性。

偉大的人格是作者惟一的柱石；大作家，在他的筆底，有極大的人格去輔佐他，否則，我可斷定他的作品是無足重輕的；

倘若你要將著作去鼓舞讀者，那麼你的意志，須用嚴格的訓練；你的興趣，

須。經。切。實。的。培。養。你。的。靈。台。上，須。預。藏。那。豐。富，審。美。的。東。西，好。像。一。個。電。池，會。有。感。受。的。作。用。的。編。輯。者，當。他。過。目。惡。劣。的。作。品。時，常。對。自。己。說：可。憐。人。呀，他。已。經。走。錯。了。路。呢；他。頭。腦。中。有。很。多。塵。埃。哩！他。對。於。世。界，並。沒。有。什。麼。使。命。呢！他。硬。要。做。文。章，其。實。是。沒。有。什。麼。的。他。並。沒。有。不。可。復。還。的。思。潮，不。可。節。制。的。情。緒，和。確。切。不。移。的。觀。念；他。不。過。無。病。呻。吟，出。口。風。頭。罷。了！

有。經。驗。的。讀。者，能。從。書。本。上，看。到。作。者。底。人。格。他。指。出。作。者。的。游。蹤，經。驗，教。育，環。境，尚。夜。種。種，因。為。作。者。所。寫。的，不。過。把。他。所。有。的。形。成。罷。了。作。品。是。作。者。個。性。的。表。現，所。以。讀。了。作。品，就。明。白。作。者。的。人。格。了。青。年。的。們，你。們。須。同。生。活。多。多。接。觸，將。個。性。切。實。培。養，在。落。筆。之。前，須。得。慎。之。又。慎！

莫爾頓是如此的解釋了『生活』和『著作』的關係，他從各方面的理論與事實之中，指出了青年的創作家，如果要產生偉大的作品，必得和『生活』多多的接觸，

必得要刻苦的鍛鍊自己的人格理論。

青年的創作家諸君！爲什麼要这么多的與生活接觸，爲什

充實你們的生活，並鍛鍊自己的人格呢？現在，你們是大概可以

所以——

青年的創作家諸君！若果要希望有偉大的成就的話，他們必須產生偉大優秀的作品，作品的偉大與優秀，完全是以作家的人格作爲唯一的礎石，以作家的生活是否充實而定的；這樣，每一個作家，在創作之先，就要鍛鍊他們的人格，就要充實他們的生活，那是毫無疑問的事了。

這一點，我可以再用歌德的話來充實。

他在『少年維特的煩惱』裏曾經寫着：

『——我讀書的機會少了，所以非真合我的興味的我不讀。有種作家是我頂

荒：這種藝

先

愛。的。我。能。在。他。的。作。品。中。發。現。出。我。的。世。界。來。如。像。我。周。圍。的。境。地。一。樣。這。種。作。品。我。是。非。常。喜。歡。非。常。合。意。就。如。像。我。自。己。的。家。庭。生。活。一。樣。雖。然。不。是。個。樂。園。但。是。總。是。一。個。不。可。言。說。的。幸。福。的。源。泉。』

在。這。裏。我。們。是。可。以。更。進。一。步。的。證。明。一。個。作。家。在。作。品。裏。所。描。寫。的。生。活。如。果。那。作。品。是。優。秀。的。話。必。然。是。整。個。的。社。會。生。活。的。縮。寫。而。不。僅。只。是。作。家。個。人。生。活。的。反。映。這。樣。作。家。的。脈。搏。與。讀。者。的。脈。搏。才。能。相。契。作。家。纔。能。作。為。一。代。社。會。的。代。言。人。

關於『生活』這一點，是應該再加說明的。

從這一點我們也可以發展的看到：

真。正。創。作。家。的。創。作。之。力。決。不。僅。在。水。平。的。人。生。上。揮。舞。

——也可以說是自己——的靈魂裏，然後慢慢地拔取。

人。生。
——即。

寫給青年創作家

靈。魂。之。血；使。讀。者。吸。其。血。以。加。增。生。命。之。力。量；救。濟。靈。魂。之。醇。化。的。藝。術，才。能。夠。與。我。們。的。生。活。保。持。最。親。密。的。關。係。

砥，纔是。

總之一

「不。同。生。活。接。觸，
不。能。為。生。活。的。著。作；
不。鍛。鍊。自。己。的。人。格，
無。由。產。生。偉。大。的。作。品。」

這應該是最後寫下的結論。

※

三

『文學家應該造成自我，應該做公平的，真誠的人，應該使道德盡量的發展，應該會看，會聽，應該用自己獨有的話語，表現自己心中的呼聲。』

在俄國的萬雷薩夫的『甚麼是文學家必須的條件』裏，我發現了上面的一句話。

這句話的最主要的部分，就是說，每一個作家應該努力的表現自我。

爲什麼要表現自我呢？

表現自我又應該作怎樣的解釋呢？

這就是在與生活接觸而外，我想告訴你們的主要的話。

『青年的作家應該努力的表現自我』

爲什麼我們對青年的作家有這樣的要求，要求他們表現自我，來完成他們

的創作上的任務呢？

葉聖陶是如次的答覆了問題。

他在『讀者的話』裏寫着：

尊貴的作家，我是個讀者，我要誠摯而爽直地向你們說幾句話。

如其你們並不願意我認識你們的心靈，你們的心靈的動盪，如雲氣的自由卷舒，如波瀾的隨意生滅，不爲什麼，當然更不是爲我；那麼，請你們把這些卷舒生滅之跡深深地藏在心裏，不用寫出來，更不用給我看見。

如其你們興會忽來，想把這些痕跡留在紙面上，如小孩子畫一個從頰頰生出手足來的人在牆上，學生寫無數不連屬的單字在課本的封面一樣，這也是你們的自由；但是你們自始至終不曾想到我，就沒有給我看見的必要，還是請你們把這些痕跡關在你們的抽屜裏罷。

如其你們曾經想起我，曾經想起要把你們的工作給我看見，那麼你們與我便發生了關係，我就有這權利對你們陳述我的要求：

我。要。求。你。們。的。工。作。完。全。表。現。你。們。自。己。，。不。僅。是。一。種。意。見。一。個。主。張。，。要。是。你。們。自。己。的。，。便。是。細。到。像。游。絲。的。一。縷。情。懷。，。低。到。像。落。葉。的。一。聲。歎。息。，。也。要。讓。我。認。得。出。是。你。們。的。而。不。是。旁。的。人。的。，。這。樣。，。我。與。你。們。認。識。了。，。我。認。識。你。們。的。心。了。；。我。欣。喜。我。的。進。入。你。們。的。世。界。，。你。們。也。欣。喜。你。們。的。世。界。中。多。了。一。個。我。，。在。我。呢。，。當。然。是。感。激。着。你。們。的。豐。美。的。贈。遺。；。而。你。們。自。己。嘗。得。到。這。種。欣。喜。的。美。味。，。也。正。是。超。於。尋。常。的。驕。傲。，。我。不。希。望。你。們。說。人。家。說。爛。了。的。應。酬。話。，。我。不。希。望。你。們。說。不。會。弄。清。楚。的。勉。強。話。；。我。更。不。希。望。你。們。全。不。由。己。純。受。暗。示。而。說。這。樣。那。樣。的。話。，。如。其。如。此。，。我。所。領。受。的。只。是。話。語。的。公。式。，。是。離。散。的。語。言。文。字。，。是。別。人。家。的。話。語。，。而。不。是。你。們。的。心。的。獨。特。的。體。相。，。於。是。乎。我。大。失。望。了。，。像。忽。然。一。交。跌。入。一。個。無。窮。大。的。虛。空。裏。去。一。樣。

我又要求你們的工作能使我的心動一動，就是細微像秋雨的滴入倦客的懷裏也就好了！能使我嘗到一點滋味，就是淡薄像水酒的沾上渴者的舌端也就好了，能使我受到一點感覺，就是輕淺像小而薄的指爪在背上搔着也就好了。這樣我就滿足了。所以要讀你們的東西的願望，我覺得我的生活是充實，是有味，是不枯燥——雖然充實着的是喜樂還是悲苦，滋味是甘甜還是酸苦，感覺是痛快還是難受，尚都不能說定，而我總覺得這是比較的好生活了。你們賞與我的這樣的優厚，我常常感激你們，至於心裏酸酸的，眼眶裏的眼淚幾欲跑出來，我不希望你們的工作使我漠然無動，像對着一座一白無他的牆頭，我不希望你們的工作使我毫不覺得有什麼味道，像喝着一盞白水，我更不希望你們的工作全不觸着我，像正當奇癢而終於不曾舉起手指來。如其如此，至少在一個當兒，我要覺我的生活是空虛，是乏味，是枯燥，一切都不是我所有的了。於是乎我大失望了，又

像忽然一交，跌入一個無窮大的虛空裏去一樣。

尊貴的作家！我要問你們要求的還有許多，只是太零碎了，就只說了上面的兩端罷。其實這兩端還只是一物，那有出於你們的心靈的東西而不能使我感動的？那有足以感動我的東西是表現不出你們自己的？你們應當怎樣努力，從我這微薄的意思裏，也就可以得一點消息了。

這以上所說的讀者的要求，可說是讀者的一般的要求，在事實上也就是作者，青年的作家的主要的任務，就是說，作爲作家最主要的努力的，是表現作家的自我。

能表現出作家自我的作品，纔是偉大的，有力量的，作家所特有的，有價值的作品；只有這樣的作品纔能感動人，纔能獲得讀者的心，纔能引起多數人的共鳴。

所以——

對於青年的創作家，我們要求他們去生活，去鍛鍊人格，同時，在他們創作的時候，我們是更進一步的要求他們，要求他們努力的表現自我，深刻的使讀者感動！

說到了『自我表現』，必然的要聯帶的說到『觀察』，二者是不可離開的；因為深刻的自我表現，是建築在深刻的觀察之中，必得先有深刻的觀察，然後纔會有深刻的自我表現。

這就有介紹莫爾頓另一篇標題做『觀察和自我表現』文的必要了。

莫爾頓說：

我們在我們的自我表現中，把我們的生活經驗放射出來，而這種表現的豐滿和有力，或枯窘和荏弱，是依據我們的生活豐富或枯窘為準則的。我們不過把所

享受的和所遺傳的發抒出來罷了。但是遺傳得來的是很少的，假使同那從生活經驗中吸收得來的，從心和心中間的摩擦得來的東西比較起來。

有力的作者。須從小訓練的，使他觀察事物的真相。阿格雪(Agassiz)教授常使一班學生費了一小時去觀察一片單純的魚鱗，然後詳問每個學生所見的東西。這是訓練觀察的方法。

假使作者拈個不熟悉的題目，寫篇故事，那麼這故事一定沒有正確，生氣，所描寫的是機械，沒有生活和真理的，——這種生活和真理，祇可從個人的觀察得來；除非這作者是個銳利的觀察者，除非他受過嚴重的訓練，有正確的眼光，能真實的描寫事物，他的著作一定是枯燥無味的；他一定不能把他的頭腦超乎主觀事物之外，除非他會有豐富的經驗；這種經驗是外來的，是從生活上仔細觀察得來的。魯思金(Ruskin)是個仔細的觀察的，在自然界極單純的事物之中，察出

千萬驚人的美處。道旁的莠草，不是習見而單純的麼？他能從這里看出美麗的景緻和花紋，這種景緻和花紋，能把天仙的靈魂迷惑的，有許多事物，在常人視之，不以爲奇，而在他的眼光之中，却都是公開的書本。這種不能勾引常人的事物，都能在他的多思的心腸之中，發現一種極大的回應的。青年的創作家啊，你們的觀察要這樣才好。

創記的習慣，把含有深意的，反常的事物貯藏起來，是增進觀察力最好的方法。當讀書的時候，我們很奇怪地想：作者怎樣能把許多有趣的事攙入進去！其實他們能夠這樣，不是一朝一夕的功夫，他們時常觀察事物，搜求材料的。假使事物發現的時候，不去理會他，那麼這事物就永遠地去了。青年的創作家啊，請你自省一下，你會失掉多少奇怪有趣的事呵！

有些作者往往疎忽那精緻的意境，這種意境之來，出乎意料之外，譬之電光

石火，一閃即滅的，這是清新的，從創造的機能中流露出來的思潮，假使你乘這個時候，用劊記的工夫，將他記錄，以備隨時參考，那麼既錯過這個機會，那活潑清新的思潮，就不會再來了，這是作者極大的損失呀！

很多作者，在他的行篋之中，從不帶記事簿的。所以那很好的思想，很希奇的意境，在他們不知不覺之中流露的時候，竟同閃爍的電光，一瞥就過了。這種思想和意境，有的從那不覺的無意的組合中起來，而暗示他們的；有的因為暗示，從那不知不覺的狀態中喚起來的，而這種暗示的來源，無可追跡的；但是那產生這意境的組合和情形，只有一瞥，以後就不可復得了。所以當這意境曳漏的時候，你須把無論什麼工作暫時停止，先使這意境成爲永久的東西，這是很要緊的。這樣，你可引起人家的注意了。

即使你不是作者，這種劊記的習慣，也很能使你的生活豐滿，使你成爲很圓

滿的，有價值的人生。所以作者須從小時，對於觀察和自我表現的方法，有很好的訓練，他須受着一種訓練，使他用極活潑的方法，去形成，或繪摩他的思想和觀念，使他覺得自我表現極端的重要；至於他的想像力，自然，也須從小鼓勵和教導的。

當讀書的時候，我們每很奇怪地想：作者用什麼方法才有那許多意外的思路和各種經驗。其實這種智識的大部分是從作者觀察的才能中得的。他對於一事物，不但是要看，還要細細地考察的，並且從這個考察上，推理至盡，而得最後的結論。

這是莫爾頓的『觀察與自我表現』論。

關於創作中的『自我表現』的問題，合葉聖陶和莫爾頓二人的意見，可以說已經顯示了這問題的全部，他們是由淺入深的給予了這問題以適當的處理，再不需

要添加任何的註腳了。

於此，我們可以看到——

觀察和自我表現，對於作家，青年的創作家，是非常重要的；不從深刻的觀察中去發現作家的自我，然後把這自我的特色，再精密的描寫出來，表現出來，作品是不能稱為有生命的，作品是不會深深的感動人的。

我們也可以說——

即使你，青年的創作家，已經是生活了，而且是充實的，生活了，如果你對於你的生活，以及你所生活着的周圍的社會的生活，只是模糊的認識，泛泛的理解，這於你的創作是沒有幫



助的，你是不能算充實了生活的。

所以——

青年的創作家不但要充實自己的生活，也要理解自己的生活。這就是說，要深刻的觀察你自己和你周圍的社會的生活，要理解這生活的一切，要從這一切中去發現你的自我，而把它表現在紙上。這樣，纔能產生優秀而偉大的創作。僅僅依靠着生活的充實，而希望成爲優秀的作家，在事實上是不可可能。

『自我表現』對於青年創作家的重要，這可以算作一個『總結』。

四



青年的創作家諸君！

你們已經了解得生活的重要了，已經了解得自我表現的必要了，但是，對於一個作家的修養，這還是充分不夠的，所以，在這裏我想再提出關於作家修養的第三個主要點。

那就是——

『青年的創作家應該努力的讀書：』

關於讀書的問題，就是爲什麼要讀書的問題，德國的哲人尼采 (Nietzsche) 解釋得是最簡明恰當的。

他說：

『一切人都可以學讀書，這是在進行上不僅影響於著作，並且影響於思索。』

寫給青年創作家

他不僅說明了讀書對於創作的影響，也說明了讀書對於思索的關係。在這之外，他又指出了讀書的應有的態度。

在『讀書與創作』篇裏，他寫着：

『一切著作之中，我只愛那作者是用自己的心血寫的。用心血去寫：要這樣，你可以知道，心血便是精神。要了解他人的心血，那不是容易的事情，我恨的是讀書的消閒者。』

在這幾行字裏，尼采是把讀書的必要和方法說盡了。一定要有這樣的認識，纔會收讀書的正確的效果。

不然，是徒勞無益的。

『究竟爲什麼要讀書呢？』

青年的創作家諸君，我們把這個問題再討論一下吧。

孫俚工論文藝作家的讀書說：讀書也是一種經驗。世界上許多著作家，他們不是統統都實地經過農夫，或樵子的生活，但也有能把農人或樵子的生活描寫得極完備極生色的，這就靠讀書爲他們幫助了。因爲書是人生的縮圖，一切過去的人間閱歷，都在書中覺得出來。所以讀書是幫助我們間接地了解人間，經歷事物的，讀書愈多，所得的人間的閱歷也愈多，這是一定的道理。

他說明了文藝作家讀書的重要。本來讀書與創作是離不開的；所以歷來的文藝家都是一面努力的創作，一面努力的讀書。我們可以舉一事爲例。蘇軾『東坡志林』裏有一段『記六一語』說：

『頃歲，孫莘老識歐陽文忠公，嘗承間以文字問之，云：無它術，唯勤讀書而多爲之自工。世人患作文字少，又懶讀書。每一篇出，卽求過人；如此，少者。疵病不必待人指摘，多作自能見之。此公以其嘗試者告人，故尤有味。』

這短短地一篇隨筆，實說明了創作家不可不讀書的奧意。創作家讀書，我們覺得有很多的利益的：第一，多與偉大的作家的心靈接近，可以養成自身心靈的偉大。第二，多讀大作家的著作，領略技術的神秘，可以提高自身的技術。第三，多讀書可以增加豐富的生活經驗。第四，可以借讀書所得，幫助自身解決一切的藝術及其他問題。與千百年來的著作家，晤對一室，聽他們的指導和批評，讀書的趣味還能說是不濃厚麼？

『讀書』——這一件事對於作家，青年的創作家，是怎樣的必要，怎樣的可以幫助他們的成功，其理可說是易明了。

所以說——

青年的創作家必須讀書，這是他們的主要的修養方法。

正如胡適在『讀書』篇裏所說：

理想中的學者，既能博大，又能精深。精深的方面，是他的專門學問。博大的方面，是他的旁搜博覽。博大要幾乎無所不知，精深要幾乎惟他獨著，無人能及。他用他的專門學問做中心，次及於直接相關的各種學問，次及於間接相關的各種學問，次及於不很相關的各種學問，以次及毫不相關的各種泛覽。這樣的學者，也有一比，比埃及的金字三角塔。那金字塔高四百八十英尺，底邊各邊長七百六十四英尺。塔的最高度代表最精深的專門學問；從此點以次遞減，代表那旁搜博覽的各種相關或不相關的學問。塔底的面積代表博大範圍，精深的造詣，博大的同情心。這樣的人對社會是極有用的人才，對自己也能充分享受人生的趣味。宋儒程顥說的好：

須是大其心使開闊，譬如爲九層之台，須大做脚始得。

博學正所以「大其心使開闊」。我會把這番意思編成兩句精淺的口號，現在拿出來貢獻給諸位朋友，作為讀書的目標！

為學要如金字塔，

要能廣大要能高。

胡適的話是更進一步的充實了上面的理論，那就是說，青年的創作家，不僅要讀文學書，也要讀與文學有關的各科的書，以至於不相關的書，這是必要的。要有淵深的學問，纔能成為博大的學者，這是當然的道理。

我們就拿「文學」一科說吧。固然，我們要讀創作，要讀國內外的，過往的以及現在的創作，同時我們也得讀文學史，文學批評，以及一般的文學原理書，以及作家的個別的研究與傳記等等，它的門類是非常的多，而且對於作家也是非常的必要的。

總之，青年的創作家，一定要讀書！

爲着讀書，青年創作家的欣賞力，必須養成！

爲什麼要養成欣賞力呢？

請讀如次的引文吧：

欣賞力的必須養成，實已是不用說明瞭了。湖山的晨光與暮靄，舟子同樵夫的色彩，只聽見一陣繁喧的音響。一定要有個機會，得將整個的心對着湖山繪畫樂曲等等，而且深入它們的底裏。像蜂吻的深入花心一樣。於是第一口的蜜就嘗到了。一次的嘗到，往往引起難捨的密戀，因而更益去尋覓，更益去吸取。譬如蜂兒，好花遍野，蜜亦無窮，就永永以蜜爲生了。

所以這個機會最重要。它若來時，隨後的反復修練，漸進高深，實與水流云

行一樣是自然的事。最壞的是始終沒有這個機會；譬如無根之草，又怎能加什麼培養之功呢！任你怎樣好的藝術陳列在面前，總彷彿隔着一幅無形的黑幃，止有彼此全不相干罷了。

可是這個機會並不是純任因緣的，我們自己能夠做七八分兒的主，只要我們拿出整個的心來對待湖山等等，同時我們就得到機會了。什麼事情權柄在自己手裏，總不用憂慮。現在就文藝一端說，我們且不要斥着作家的太不顧人家，且不要恨批評家的不給人引路；我們還是使用固有的權柄，來養成自己的欣賞力能。如其我們存着玩戲的心來對一切的文藝，我們就劫奪了自己的幸福了。玩戲的心只是一種殘餘的如灰的微力，只能飄浮在空際，附着表面而不能深入一切的底裏。更就實際生活裏去看，豈有莊嚴地誠懇地做一件事情纔做得好。假若是玩戲的態度，便不能夠寫好一張字，畫好一幅畫，踢好一場球，種好一簇花，甚至

不能夠講好一個笑話。對於文藝，當然終於不會欣賞了。我們應以教士跪在祭臺前面的虔意，情人伏在所歡懷裏的熱誠，來對所讀的文藝。這時候不知有別的東西，只有我們的心與所讀的文藝正通着電流，更進一步，我們不復知有心與文藝，只覺即心即文藝，渾和不分了。於是我們可以聽到作者低細的歎息，可以感到作者微妙的愉快；就是這聽到這感到，我們便彷彿有了全世界。於是我們嘗到第一口的蜜了。

如其我所存着求得的心來對一切的文藝，我們就杜絕了精美的體味了。求得的心總要聯帶着伸出一隻無形的手來，彷彿說給我一點什麼。心在手上，便不能再在對象上；即使在對象上還留着一點兒。總不能整個的注在上邊了。如是，我們要求的是甲，而文藝又並不給我們甲，我們要求的是乙，而文藝又並不給我們乙；我們只覺得文藝是個吝嗇不過的東西，不得不與它疏遠了。其實，我們先不

該。向。文。藝。求。得。什。麼。東。西，我。們。不。要。希。望。從。它。那。裏。得。到。一。點。智。識，學。會。一。些。智。慧，我。們。又。不。一。定。要。從。它。那。裏。曉。得。什。麼。偉。大。的。事。情，但。也。不。一。定。要。曉。得。什。麼。微。細。的。生。活；我。們。應。當。絕。無。要。求，讀。文。藝。就。只。是。讀。文。藝。這。時。候。我。們。的。心。如。明。鏡。一。般，而。且。比。明。鏡。還。要。澄。澈，不。僅。僅。照。得。見。一。片。的。表。面。而。我。們。固。有。的。智。識，智。慧，感。情，經。驗，與。文。藝。裏。邊。的。情。事，境。界。發。生。感。應。時，就。使。我。們。陶。然。如。醉，悅。然。如。悟，入。於。一。種。難。以。言。說。的。快。適。的。心。態。於。是。我。們。嘗。到。第。二。口。的。蜜。了。

我。們。是。讀。者，不。要。被。玩。戲。的。心。求。得。的。心。使。着。魔。法，把。我。們。第。一。口。的。蜜。藏。過。了。

這。是。葉。紹。鈞。的。文。藝。的。賞。鑑。論。這。裏。所。指。出。的，是。讀。文。學。書。應。有。的。態。度。他。所。說。的。是，我。們。應。當。不。懷。着。得。着。什。麼。的。心。去。讀。文。藝。這。樣，我。們。自。然。會。容。易。的。有。所。領。悟。

— 這。個。解。釋。是。應。該。加。以。訂。正。並。補。充。的，就。是。我。們。雖。不。懷。着。什。麼。固。執。的。要。求。去。讀。

文學的書，但我們一定要知道，文學是社會生活的反映，我們是一定要從每一篇作品中去把握，在某一時代的社會的生活形態的，因為這，是全部的反映在作品裏面。一定要這樣的去欣賞，纔能有所得。

這也可以說是對葉說的訂正。

要讀書，一定要先養成欣賞力！

總之

爲了娛樂而讀書，這是錯了。人若有了這種習慣，則適足以遲鈍他的能力，混雜他的頭腦，而勇往忍耐之力，也因此日趨貧弱。

讀書，也一定要讀最良好的東西。

寫給青年創作家

九月

寫給青年個作家

三八

讀書，要確定它的價值，是要讀兩次三次纔能定的。

這是青年創作家必得把握的。

五

在上面，是已經接觸到文藝的賞鑑的問題了，而且是原則的指出文學鑑賞的主要的任務；這裏，就把文藝的研究和鑑賞，作為主要的研究對象，指示一些必須注意之點。

在研究並鑑賞文學作品的時候，那一些地方是值得我們注意，或應當認識的呢？

第一，應該是文學和人生的關係的認識。

這一點，在前面，是已經論到了。作爲它的主要的原理的，是因爲偉大的著作，都是直接從人生產生出來的，我們讀文學著作，就是同人生發生密切的巨大的關係，本來所謂文學，就是人們在生活裏所目見的，所經驗的，以及對於那些得令我們大家都發生最直最持久的趣味的景象所思想，所感覺的，一種活的紀錄，因此，文學根本上就是一種以文字爲媒介的人生表現，文學是倚賴它所連合爲一體的人生而存在的。青年的創作家，文學的研究者，首先，就應該把握得這一意義，然後纔能在欣賞文學時，獲得作品的真正的生命，纔能對文學作品有正確的估價。

第二，是應該理解每一作品的創作的動機。

爲什麼要理解文學的創作的動機呢？因爲文學既然是直接從人生產生出，那麼要找文學的泉源，也就得向人生本體裏去找，我們一定要在這本體內去找出創

作的動機。這就是所說的「創作的動機」。這「創作的動機」實際的分析起來，有四點好說：第一點，是自我表現的願望；第二點，是對於人們及他們的行動的興趣；第三點，是對於我們在裏面生活的真實世界，以及我們所希冀實現的理想世界的興趣；第四，是格式的喜悅。就因着這四種的動機，產生了無限的寶貴的作品，我們一定要把握住這些動機，然後纔能更深入一層的了解得作品。

第三，是應該更進一步的理解題材的來源。

說到題材，我們當然可以說，是從人生之中攝取來的，不過這似乎太抽象，因此，這裏再分五點，來說明文學題材的來源。文學的題材的來源的第一點，可說是各個人的自己的經驗，在日常生活以及內心生活的兩方的經驗；第二點，是人類共通的生活經驗，一種高出於個人的命運之上的經驗；第三點，是人與人的關係，就是全社會的活動，以及作為社會的主要問題的事實；第四點，是人和自

然界的關係，第五點，是人在各種文學及藝術的領域內對於創作的盡力。這可以說是前一項的發展的說明與研究。

第四，是作品裏的個性的研究。

一本偉大的作品，是它的作者的腦和心所產生的，作者是把他的心放在書的每一頁上面，這書的每一頁都具有着作家的生命，都同他的個性相感。因此，我們最先要研究的，就是那書中的人物的偉大的個性。我們要認它是一個人，用簡單的，直接的，人的方法，去同書發生個人的交際。首先，我們應該求成一個好的讀者。在要求成爲一個好的作者之先，我們要了解一本偉大的著作，它的偉大是建立在那作爲偉大的人物的個性上面的。一個人的著作，就是一個人的說話。這創作家自己，對於他在那書中所說的那些人生的景象，是曾經很接近的，他曾經用他自己的眼睛看見過這些景象，他曾經應用他的銳敏的觀察力考察過這些事

情。然後，他把那作爲他書中的偉大的主人的人物，用他特殊的技術表現出來。文學的研究者，應該深入的了解這一點，應該深入的開放全個的性質，去吸收這種偉大的精神，讓那作品的偉大性，那偉大的個性，能以很自由的流進我們的血管。

第五，是認識書裏的人物。

這可以說是上項的發展的說明。我所說研究文學，最簡單的方法，是當我們取得一部文學的偉大的著作的時候，我們要盡力地深深地透進它的個性的生命裏，我們要竭力的將閱讀這本書當作我們和作者當中的交際的事情。我們要注意的聽他對我們說些什麼話，我們很科學的研究他的思想和感覺。我們很注意的去考察他是怎樣的在考察人生，考察他在人生裏找着了一些什麼東西，從人生那裏帶了些什麼回來，我們要把握經驗是怎樣的印象了他，他是怎樣的依着他

的個性給予了解釋。歸根結底一句話，就是在我們讀文學書的時候，我們首先要認識，要了解書裏的人物——他的性格，他的思想，他的生活，以及他的階級性等等，這就是說，要了解人物的全姿態。

第六，是作者的研究。

我們僅止了解得書裏的人物還是不夠的，進一步，我們還得理解書的作家。我們由作品中人物的研究，進而研究作家，這是很自然的歷程。在前面已經說過，我們的最初目的，是同作品裏的人物建立個人的關係。這一步達到以後，我們是要進一步研究他的作家。應該怎樣的去研究一個作家呢？那就是要讀他的其他的著作，所有的著作，研究這些著作的關係，以及這些著作同那作家本身，同他的心的生長，思想，及性情的關係，捉住每一個作家作品產生的在作家方面的根據——以及作品的社會根據。

第七，應該是作品的風格的研究。

風格的研究，對於文學的研究者，也是非常的切要的。風格是什麼呢？那毫無問題的，就是思想的衣服。每個人的思想不同，每個人的風格，也是各異的。譬如我們偶爾看見一段文字，並未註明它的著者是誰，但我們能自然的喊道，『這是某某人所作的啊！』像這樣的情形，可說是不是由於思想的激刺而認識，而是對於每一個作家的表現思想的方法的理解。這幾行字，似乎有一種特殊的鳴聲，好像所熟習的聲音一樣，不論它的意思怎樣平凡，通俗，我們就會覺得沒有別人能寫出這樣的形式，一切關於字的選擇，句的構造，以及音韻和聲調，都表現了一種特殊性——都和作者的個性奇怪的感應着，甚至和一代的社會生活相應着。深入於這樣的研究，就是作品的風格的研究，歸結的說，就是作品的風格的研究。作為它的主要的目的，是關於作者風格的特殊性的研究，以及那種風

格產生的社會生活的根據的探討。作品的風格，是和作家的個性，以及一代的社會生活的特徵，是有着特殊的聯繫的。

以上七點，是關於文學的鑑賞與研究的最主要，最簡單，最值得注意的地方。青年的創作家，文藝研究者，可依照着這些順序，開始關於文藝研究的工
作，自然可以避免漫無頭緒，以及毫無所得的現象。

爲着幫助青年的創作家，文學的研究者的更深入的理解，再補說關於研究的兩點，一是大文學的特質的問題，二是關於文學與生活的關係的補充。

先說大文學的特質——

真值得敬畏的大文藝，與真值得敬畏的大人物一樣：初次見着它時，覺得也沒有什麼出奇；必定要支付精神的注意，那麼，纔能感知其真價。這裏所要說的就是偉大的文藝作品的特質，和對它的必有的注意。

因為不理解某作品就把它捨棄，這樣人永久難以和傑出的作家成知己；如果認真的和它接觸，那是決不會捨棄的——遇着名作而不能動起像豫期那樣的興味時，最好的方法，就是先要懷着一個『爲世人所公認的傑出的作家的作品，何故單只我自己看着沒有興味？』的感想。

伯奈特會答覆這個疑問，據他說：這是因為突然接近比自己更高尚，更進步的心境，所以不能理解。設一個譬喻，假定諸君和自己的心境更貧弱更幼稚的人講話，彼等對於諸君認爲重要的事情，覺得沒有重要；而諸君以爲非常可以捧腹的時候，彼等却一點也不發笑。反之，彼等以爲有趣味的事，在諸君看着，實在沒趣；彼等眼中的頂天立地的事物，映入諸君眼裏，却不值半文，彼等說是真理，諸君說是平凡。這個緣故，就是彼等的認識不及諸君精緻。而使諸君所以不能像豫期那樣感得某種傑作的興味和價值者，是必有甚麼東西在裏面——心境——

——障礙住了。

倘若比諸君心境幼稚的人，知道到底不及諸君而努力要聽諸君的話，了解諸君的心境，那麼諸君必想着這可以同他說話了；而他的心境也因之漸漸地進展了。反過來講：他絕不注意而且不承認自己心境的幼稚，一味地傲然自大，那麼諸君定以爲這人冥頑不靈；可不理他；並且覺得他是比自己還不幸的人。

披讀傑作時，也有這兩樣的態度。後者，卽自以那作品沒有興味便把它斷做惡作而捨棄不願的人，這於研究文藝是不適當的。前者，是縱然不解那個作品而却能虛心領教的人，文學的寶庫，便在這種人的面前展開。

要之：接觸偉大的文藝作品最要的條件：第一，知道自己心境的幼稚而把自己身置於幼稚的地位；第二，捨去一切的疑團，脫出現在的境地而努力向上。

我們要是知道傑出的作家比自己聰明，比自己偉大，那麼對於「美」的眼睛，

自然會睜開了。我們應用手擋住耳朵而一些不漏地去聽那在遙遠的地方所發的大作家的魂的美妙的音響！不可因不理解而蹉跎：

當捕捉微妙的音響時，必須把耳朵立起來；與這同樣地在真正認識傑作時，是必須要使用精細的注意力而慎重地去閱讀。

再說一個淺近的比喻：傑作好像真正的美人，決不是女優，妓女似濃粧豔抹出來的美人。一見雖不怎麼樣惹人的眼，可是她實具有越看越不厭看的天成的麗質，的確是有給我們做戀之對象的價值的。原來真正偉大的藝術品的味道，是溫雅的，精妙的，絕沒含着給人以強烈的快樂的成分。畢竟心思粗野的人，是嗜好強烈的味道的，而從偉大的藝術品中去尋覓它，是斷乎尋不着的。所謂強烈，就是過於誇張，即從單只着力於一面而閒却它一面之處而生出來的。但可以說是偉大的藝術品的共通的特長的，便是不過於誇張；因為大藝術家的心，是常常保持

着均衡，所以是不會做那樣的誇張的事情。——有一件要注意的事：就是一時很合時代的嗜好而銷場極佳的作品，確具有極強烈極誇張的成分；但這些作品能否成爲真正偉大的藝術品而傳諸永久，乃是疑問。

認識真正的藝術品是極不容易的事，既如上述；而文藝批評的必要，也就在這裏生出來了。

想藉作品和作家做知己，因爲交涉是間接的，固然或有比與實際的人相對還容易的事；而通常是極其難的。所以對於作品，沒有預備知識是不必說了；就是有預備知識，感得那作品的興味越是多多地涉獵評論而潛入那作家之心魂裏以捉住他的生命，這纔算是畢了文藝研究的能事。

在應參考的評論中，有着重鑑賞的：如果是優秀的，大可以教給我們以不注意的事，或是把我們注意而不能說明的事適確地對我們說，使我們受好多益處；

只是要切記的，就是先讀愛好的作品，後看那鑑賞的批評，不然恐怕心中貫進先入之見妨礙吸收作品的滋味。

有合作家的傳記及作品併評的評論。想和作家做神交，這種評論是極其重要的；讀了許多作家的傳記的評論之後，對於作品必能得着深奧的理解。

但是全部信賴批評，也很危險：『盡信書則不如無書』的古話，到如今仍然沒有生出一些黴菌哩。只要會活用批評，那麼向以一個人用十年功夫研究所得地位進行，或僅數日，便可達到；並且能夠發見別人一生也不能尋着的境域。

其次。是。文。藝。與。實。生。活。的。交。涉。的。補。充。

這裏應說的一個要件，就是文藝與實生活的交涉，換言之，是研究文藝的人怎樣能夠得着文藝的恩惠的問題，更約言之，是對於文藝研究應樹立的標的。

樹立這種標的，雖不是容易之事；但大概出不了次舉的條件之反面的範圍；

當讀文藝書時如果是：——

(一)對於生我並使我覺得最美麗的情緒的大自然——即天，地，山，川，日，月——而不具特殊的親愛；

(二)對於以種種形式表現出來的美而不去留心；

(三)對於隣人及飼育的動物而不起特別的愛與好奇心；

(四)對於在亂紛紛地進化着的諸種事象之中含有不能分裂的統一的成分並不注意；

(五)不論甚麼時候總是帶着癡氣，沒有元氣而且除不掉嫉妬心；

(六)對於新生活前途的光明，意義一點也看不出。

這種人縱然讀破多少名典而有鋼鐵似的記憶，而在實際上也不能享受文藝給與他的恩惠。

我們要想不朽的名著是怎樣地產出？這決不是偶然的事，乃是從某一點非常優秀的人的精髓裏絞出來的，換言之，就是那作者生命和生活的表現。所以讀者對於自己的生活，在從表現的本體感受何等影響——即把作者置於生活的活要素融化到自己的生活中——之前，這算是還沒有窺見文藝研究的堂奧。

着實言之：大文藝，是讀它的人的生命的輪轉機！原來人類的進步，是理性與本能的鬭爭——即理性由慢慢地征服本能而進步。這鬭爭的最有力的武器，便是文學。由某意味說起來，生命是意念和情緒所構成的，而文學乃是那最高貴的意念，情緒的最大的倉庫。如果沒有這個倉庫，則除少數的天才以外，大多數人的理智，情緒馬上就陷於狹隘淺陋的境域，換言之，大多數人的人生，將不免次第墮落。有一個人行高雅的生活，便有幾千，幾萬人效法他行高雅的生活，而使別人效法的最有力的原動力，第一就要數着文藝。

偉大的作家在著作裏裝入他的全生命，而把信仰，或勇氣，或幻影，或高貴的情熱，或好奇心，或愛，或美供給我們。

我們於日常遭遇的雜多事件，雜多情景，可以想出嘗讀或正在讀的文藝裏所包含的情緒，想念而活用它，換言之，那些事件和情景，因想出的事而愛及美的感覺就更加銳敏了。

要是不照以上所說那樣，從文藝得着與實生活相涉的感化，便應當慎重地考慮其原因；概括言之：不一定書物都是壞的，大半是讀法的錯誤。

最要緊的，就是常常思念讀過的書物；隨隨便便地盲讀，決乎難以得着作物的妙味。換言之，不能攝取著者出全力貫入作物的生命，至少當用與讀一冊書所費的同等的時間作為讀後默想之需；而把綜錯起來的雜多的想念一一整理，可捨的捨，可留的留，而認為有特別重要的意義的，縱然離開那書，也可以留到自

腦中反覆思考而培養它。要是嫌這種辦法疲勞知情而惜乎努力，那麼他的讀書生活，除了消耗時間以外是沒有何等用處的。

在頭腦裏加上哲學的訓練，這也是使讀書生活有意義的最上方法。好多人們讀書不是哲學的；因此所收得的盡是缺乏統一和聯絡的稀薄的印象，不會發生相互的感銘和知識的結合。所以讀書生活至少要養成在雜多的知識裏使保住內的關係的一貫的見識。

培養哲學的思索，不一定要讀哲學書；可是最妙之法是讀哲學書，自不待言了。——從哲學與文藝的實質上想起來，兩者之間實有重大的關係；因此知道哲學的比較不知道的更能夠理解文藝的深味，批評家奧乃耶說：『文藝與哲學之間，有自然的接近。所謂大文藝時代正是思想的時代，思想未必限定要取哲學的形式；但必定含有哲學的實質。真正地文藝旺盛的時代，沒有是反哲學時代的理

由。』美國的韓特也說：『最高的哲學不能說就是文藝的模型；可是最高的文藝，大概都具有哲學的模型。』

這補充的兩點，是更深刻的指示了青年的創作家，文藝研究者，以研究和鑑賞文學的最深刻的方法，指示他們以接近偉大的作家和偉大的作品的捷徑，這是應該特別注意的。

關於『文藝的研究與鑑賞』，主要的是如上所說，這是我要向你們說明的第四點。

總之——

文學的研究與鑑賞者也是一種創作家，要知道這個道理，須先明白創作與鑑賞的關係。

這是必然的認識。

六

青年的創作家諸君！

爲着文學的學習，你們應該去多多的生活，應該多多的讀書，這是不需要再說的了，然而這依然是不夠的，依然不是修養成一個作家的完備的條件。

所以，在第五要點，我想告訴你們——

『青年的創作家應該多多的旅行：』

青年的創作家爲什麼要多多的旅行呢？旅行對於青年的創作家有什麼影響呢？旅行對於青年創作家的創作有什麼關係呢？

這些問題，在這裏應加研究。

日本的文藝評論家廚川白村，有一篇標題做「作家的外遊」的文字，把旅行對於作家的關係，說的至爲關透。

下面徵引出來作爲說明：

對於以純粹創造，自己表現爲天職的藝術家，外遊——卽外國旅行——是極其必要的；而且與幹別項職業者的外遊相比，是具有特殊的意義的。

作家的遊歷方法，乃是漫遊。把行方不定的旅次的假睡裏面的自由生活的滋味慢慢地咀嚼一番，這對於作家是比甚麼都可寶貴的。渴望新奇的生活？景慕不曾見過的國土的放浪慾之滿足，在近代文藝上是怎樣重大的要素？這裏也不待說了，因爲那老早就成作家希求內的生活之自由解放之唯一的手段了。

作家所以要變化環境之故，質言之，爲的是要發見新的自我。比方一種食

料，用同一方法烹調，其味是常常不會變化的；久而久之，便覺得它沒有甚麼味道了；再更換一種烹調方法，於是同一的食料裏面，遂生出新滋味來了。作家當深深地挖掘自我的時候，大概都是照着一個礦脈挖掘的；但是無論怎樣豐富的礦山，要是單止挖掘一個礦脈，恐怕甚麼時候，就有挖掘淨盡——成了廢坑——之一日罷。因境地的變遷，發見從來還沒有挖掘過的新的礦脈，由是而更踏出躍進第二期之第一步，乃是作家最完全地表現自己的全生命的得當之道，換一句俗話，是作家的返老還童法——或者是不老長生術。

在暫且置身的變換的環境而更新自己，從自己裏面發見新的礦脈之間，不一定要做甚麼工作。實際照我們的經驗想起來，旅行的心境，不是能夠產出會心之著作的。做一個天涯放浪的孤客，於旅舍之一室，權且按下身心，而加以思索的事情，以及卸腰於公園的草地而貪戀西洋人所說的「甜美的無爲」的事情，正是對

於藝術家的意味深長的事情。不是實業家的視察，也不是學者的調查，更不是像一般人的只知遊覽名地，勝跡之無用的徒勞，乃是要觀察以與自己的國土全然不同的自然爲背景的種種物象。

在往昔交通極不便的時代，歐洲諸邦的詩人，俱都景仰南歐意大利的清朗的天空，紛紛地向米呢文的歌所稱道的琪特羅蘭的花開之國攜杖而行時的意味，與如今我們東方的藝術家往西歐諸國旅行時的意味是類似的。歌德及漢尼的意大利旅行，所以貢獻於世界文學者，就是其中顯着的例子。又，英吉利這個國，是人們所說那樣地，國民性在實際的，常識的方面，雖然有點嫌缺乏純藝術的氣味，而它也能夠完成優秀的文學之故，全是因為受了南歐極顯著的影響。這影響決不是藉作物或譯品而能得到的。自詩祖確薩爲起頭，不知道因旅行意大利而培製了多少天才。再從近世的喜耶里，基茲，柏朗寧諸人的生活裏頭除去意大利生活，

怕要失去他們作品之最好的部分哩。我不是以往昔詩人之例，直比擬現代作家的。但是在包有異鄉之好多之藝術的空氣之社會，國家，一時地安置住身子，必能夠給作家的修養裏面，加上新的甚麼東西，這是不容懷疑的。

爲純粹創造，自己表現的——若是不把洋溢於內面的東西表現出來心臟便要破裂的——作家，在現世，不論那一國，都不很多。不是拿起筆來，不顧世評或讀者的中意而表現沒有虛偽的真的自己之人，那拔乎其萃的作品，是決不能產生的。只是作家創作之動機，許多都是外部的種種事由——如出版業者和雜誌業者的囑託以及甚麼金錢關係。就連杜斯陀益夫司基那樣的作家，據他的思想錄所記：某時候因爲迫於貧苦而預借了稿費，遂不得不繼續工作，留心着郵車開，到的鐘點，分回執筆。二十世紀之今日，還在轟動世界的他那偉大的作品，實在是爲區區稿費而寫出來的。像往昔的抒情詩人一般，鳥歌似的單止活動自然的純粹

的內的欲求，事不能夠了。固然一經面向稿紙，就是真切的自己表現；但在這以前，有種種外部的事情強迫著作家，是不待言的。

不單如此：純受外部事情之驅使而專以製造墮落的娛樂一類的東西爲本位之作家，世上也不在少數。那是零賣可寶貴的自我的；是同淫業婦賣人生的最美的純粹創造生活之戀愛一樣的。我們看見單止爲書業者所左右而肆意濫作的人，和看見把從自己的血肉裏分出來的姑娘賣給娼寮的人是同樣的替他傷心。更換言之，把自己的靈魂賣給市井的惡魔，乃是自己破壞自己。

英雄失敗，常回想其功名盛時的事情；而在藝術之園裏成了一世的流行兒的人們，是必要深自警戒哩。運命之孽障，是有從何處迫來，撒播毀滅自己的藝術之種子的時候的。一到那時，可以通的，不能通了；可以進的，不能進了；因爲新境開拓的道路，被阻止住了。胸府的一個礦脈，只緣不斷地挖掘，而積得的反

省，深思靜養的餘裕，盡被外部的魔障奪去，弄成廢坑，弄成活屍，這是對於藝術家自身再悲慘沒有的事。不必說，藝術家不是吸霞光而生活的仙人。所以爲麵包而執筆，原是優秀的職業，神聖的勞働；尤其是沒有甚麼囑託，甚麼不得不工作的外的事由，畢竟容易流於懶惰，這也是人之常情。照此想來，從外部迫來的強制，不是可詛咒的，卻是可感謝的。只是在保守自我，培養自我之用意欠缺的時候，這外的事情之強制力，是有毀傷作家，卒至絕其生命之可能的。我們試看古今文藝之野裏，這樣地死屍累累的狀況，則操文筆生涯的人們，誰也不能不慄慄然而危懼罷。

當今之世界，實在是可怕的世界。詩，戀愛，美，藝術，個性，都毫無條件地爲資本主義的機械齒車捻碎了。

做作家的，要避免這個悲運之最好的法子，乃是在自己的創作歷史裏面，造

幾張白頁——即爲爲挖掘新的礦脈，爲更新自我而暫且把創作之筆擱起。但是在自己國內乃至自己家裏，是難辦到的。要是能夠因一年或二年的外國旅行而在造出白頁之後，更從生活之新章起筆，這豈不是作家爲保守內的自我，培養內的自我的一個賢明的方法麼？——在創作之歷史裏，造出白頁，自然不限定於外遊；不過外遊是造出白頁的方法就是了。

希臘神話說比古梅利文(Pygmalion)造一個女像，起名加拉特亞，那像會活了。造像者遂同它結婚了。自古以來加了種種潤飾的這個故事，算是把藝術創造的眞消息道破了。把自己的個性放射到客觀界的生命之藝術，是必須要把它弄成作者自己的戀人哩。不是像那樣的注入靈魂之作，眞的藝術品，是不能成就的。

西洋有一句常談：「人，自然和書物。」這三件東西，便是作家最好的培補身心的滋養料。能夠銳敏感性，加深靈智，常常不忘，從這三個東西裏頭攝取養

料的努力，那內面的自我，是難以涸竭的。書物自然可以在自己的書室閱讀。而面接異人與自然，這是再沒有勝過外遊的。排除身邊的糾纏，立時置身於北馬南船的旅客之大室裏，作無目的之汗漫遊，這是作家何等的快樂事呵！

一度的外國旅行，不一定就會把自己弄偉大，忽然便產生大作，這同行十天，二十天的溫泉療法，不一定便忽然成了健康體是一樣的。須知就是機械事，也有不時休養而施行掃除，磨鍊之必要。所謂生活史裏的白頁，即作家留着作爲洗刷自己用的。

西洋的拔羣的作家，從處女作到晚期作，其間的年數，非常之長，經過四十年，五十年的例子，也不算稀罕。因此，文學史家常把彼等作品的年代次序分作第一期至第四期。像確薩，但丁，莎士比亞，歌德這些大的作家，不必說了；就是近代的易卜生，託爾斯泰以下的許多作家的作品，處女作時代的與晚期的

比較，看着簡直不是一個人作的。要之，這不外乎是他們在自己胸府的樣樣礦脈裏，都下過挖掘功夫罷了。

外遊除直接人與自然以外，仍不可拋棄書物。本來作家的修養，閱讀當不如思索或凝視；但與是其思索相觀照，是必須藉閱讀爲幫助，這也是不待言的。

厨川白村把旅行，作家的外遊，對於作家的關係在這一篇短論裏，是已經加了詳細的說明。雖然他所說的旅行是指的國外旅行，但我們是不能這樣機械的看的，就是異鄉的旅行，它對於青年的創作家的影響也是相等的。

青年的創作家必然的要常常的出外旅行，來改變自己的生活，來發掘新的自我，來建立他的偉大的創作的基礎石！

所謂旅行，作家的外遊，它的意義，是不限於自然的接近，廣大的人羣社會的接近，也是主要的目的之一。

總之——

『青年的創作家必得常常的去旅行；
世界上的一件至愉快的事情是旅行！』
這是必有的理解。

七

因為說到旅行，聯帶的已經說到了作家對於自然的接近的必要。所以，在第六個主要點，就以對於自然接近，作為主要的研究對象。

『青年的創作家要常常的接近自然！』

『人，自然，和書物』——接近自然的必要，在西洋的這句俗諺裏，是已經顯示了它的對於青年創作家的重要性了。

說到接近自然，首先令我想起的，是歌德的詩。

歌德在『浮士德』裏寫着：

你如能解釋羣星的天路，

解釋得自然的教諭，

你的靈力會從胸中醒來，

如精靈與精靈對語。

憑靠這枯燥的感官，

解不透這宇宙的深意。

在這裏，歌德是說明了自然對於人類，青年的創作家，偉大的影響與力量。

在另一處，他又寫着：

自然空自纏長絲，

百世不易地在紡錘頭上運轉，

萬彙祇是喧囂嘈雜，

百無聊賴地相互擊攢。

是誰區分出這平勻的節文，

永恆生動着一絲不亂？

是誰喚集萬散而成一如，

調和音雅的鳴彈？

是誰使狂風暴雨驚叫怒號？

是誰使落日斜暉散成綺照？

是誰投美麗的春花，

於彼情人並步的中道？

是誰織彼無心的碧葉，

而成榮譽之冠冠彼人豪？

是誰奠定峨嶺普司之山聚集神祇？

人生之力，全由我們詩人啓示。

在歌德詩的這兩個片段裏，是充分的說明了自然的力量，以及詩人具有怎樣的解釋自然的天才，自然對於人生，究竟具有若何的影響。於此，也可以看到人生的見解，與自然的謎，是一致的。青年的創作家，若能了解得自然，也就能了解人生；能了解人生，也就能了解自然。自然與人生是分不開來。

所以，青年的創作家，爲着幫助他自己的成長，他必得獲得對於自然的理

解。

讓我引證一首詩來印證吧。

這是徐志摩的『滬杭道中』：

『匆匆，催催催！

一捲烟，一片山，幾點雲影，

一道水，一條橋，一枝橈聲，

一林松，一叢竹，紅葉紛紛。』

『艷色的田野，艷色的秋景，

夢境似的分明，模糊，消隱，——

催催催，是車輪還是光陰？

催老了秋容，催老了人生！』

只要着這幾行詩作證，我們就可以理解，人生和自然是怎樣的分不開。自然的景物，人生的反映，作者的情緒，是揉雜調和在全詩之中。從作者對於自然的理解，可以看到他對人生的把握。

青年創作家對於自然接觸的必要，於此可以想見。

再引用一篇短文吧。

那是會仲鳴的『藝術與自然』——

藝術家對於自己的藝術的表現，不能不有一定的目的。這種目的往往隨時代的思想，和社會的環境而變遷。當十九世紀初葉，古典主義極盛的時代，一般藝術家爭以摹擬古時整齊的，嚴肅的作品爲目的。追浪漫主義興，一般藝術家的目的，亦隨之而轉移，他們的作品乃竭力爲顏色濃艷，情意溫柔的表現。繼此以後，科學發達，藝術界的思想大受影響，藝術家的目的，又隨之而轉移。他們知

道求美之外，尚須求真，「真美合一」之說，大為近代藝術家所提倡。他們研究「美以傳真」，他們又覺得「真纔能美」，他們以為美而不真，則必失於空泛，真而不美，則必失於枯澀。然則欲達到「真美合一」的目的，要什麼樣呢？要達到此目的的條件，固然複雜，其最重要的，就不能不從「觀察自然」始。先則觀察自然的真，從自然的真之中，便可以觀察自然的美。

但。觀。察。自。然。亦。非。易。事。第。一。步。要。肯。觀。察。第。二。步。是。要。會。觀。察。

什麼叫做肯觀察呢？就是人人所忽視，隨便放過的，他肯去注意。自然中，森羅萬象，吾人目中常常見的，如漂渺的遠山，浩曠的蒼海，荒野落日，深林新月，以至於幽徑裏的殘花，小溪畔的衰草，在常人處之絕不肯留心，只看作尋常的山海日月光草而已。但藝術家對之，却有無限的興味，生無限的情趣，一定細加觀察，忠實的，宛轉的，將山的縹渺，海的浩曠，月新出的情景，日下落的狀

態，及乎花草的衰殘，都一一摹寫出來。

什麼叫做會觀察呢？就是在常人所不能表現出來的萬物萬象，藝術家却會觀察而表現出來。譬如一顆鮮潤的蘋果，常人見之，一定就生美味的想像，一樹繁開的海棠，常人見之，一定就生採摘的願望，但藝術家見之，便會觀察，表現出艷麗絕倫的圖畫，或吟成「綠如春水初生日，紅似朝霞欲上時。」和「朱脣得酒暈生臉，翠袖捲紗紅映肉」的詩句。又如一個裸體的美人，若立在庸夫俗子的面前，他們必大為所動，而起肉慾的邪念，但藝術家見之，則用冷淡的態度，熱烈精神，去觀察而傳達其美。法國大畫家黑那黎會說道，「裸體的美人有股乳的曲線，使我生最美的感受，所以要沉靜的去觀察表現出來。」故我們可以說常人與藝術家不同之處，純在於會不會觀察自然。

現在總結一句，藝術家的目的，是在乎求美求真。欲達到此目的，則不能不

觀察自然。這種主張，並非我個人的意思，遠如希臘的亞士里多德曾說過：「藝術家須模倣自然。」近如羅丹也曾說過：「我畫色彩，要像到自然爲止。」許多的藝術家，也都以爲曉得觀察去描寫自然，便曉得創作呢……

在這篇短文裏，是非常簡明的說明了自然描寫的重要，和對於人生，對於藝術的關係，要在藝術上有一點成就，那是非從觀察自然，描寫自然開始不可。——這意義，在這引文裏，是充分的被表現了。

總之——

藝術家之於自然，完全認爲是自己生命的寄托。他們去欣賞，他們能從欣賞方面尋出他們自己的生命，他們欣賞的終結就是描寫，在他們所描寫的自然現象之中，誰都可以找到他們的活躍的生命。誠然是描寫自然，但自然的現象已經被他們的情緒所滲透，描寫的正是他們自己。所以，自然描寫也就是作家的自我表

現，是自然與自我複雜的總和。

總之——

宇宙是一個謎，一個猜不透的謎。同時他又是一個大哲學家大藝術家。在無窮大的宇宙裏，任你觀察那一部分和一本哲學，一部文學相似。所以，古往今來的哲學者，文學者，大都是自然的兒子，偷竊他們父親財產的一部分去揮霍！——創作他們永久不朽的創作。

同時我們，也可以說：『自然是人類生命的解釋者！』人類把它變化的狀態，當作心之模型，將它的全體看作生命，將它所表現的一切看作解釋生命的方。法，更可覺悟得它感化力的偉大，可以引起人類的興味，可以促進一切事業的成。功，一切疑難問題的解答，自然的力真是偉大的。

自然的胸襟非常的開拓，它沒有絲毫自私的念頭，它所有的都呈現在人類的

面前，供人們去欣賞，猜度，但它不自動的去替人類解釋。這其間最爲它努力的要算詩人。詩人的一生很多的时间陶醉在自然裏，自然若沒有詩人，也將失其偉大，詩人有了自然，他們的作品才不至有粗雜之病；不然，他們的記述，將不能正確，他們的材料，也不能充分；而沒有高山大川當前，以涵養他們的人格，則所表現的人生也就不能免去自私等等的弊病，使詩思格外的清新。

其次要算畫家，畫家對於自然真實，還超過詩人。他們忠實而精細，替自然寫生而不厭其煩。詩人寫的是意境的，他們却偏於直觀。或者我們說：他們寫的。都是自然界心境變遷的現象。單說秋夜罷。他們寫了月明風清的秋夜，淒涼寂寞的秋夜，颼風的秋夜，濃霜蛩鳴的秋夜，這表現是多麼的健全。但情緒的描寫，詩人却較爲容易，讀者也較易領略。畫家詩人雖同爲自然的兒子，他們的技能却各有所長，而不相同。

歌德說：『我今後祇有皈依自然，只有自然是無窮的豐富，祇有自然能造就偉大的創作家。』我們要修養成創作家，一個偉大的創作家，皈依自然實在是特殊重要的一點，自然的環境給予作家的影響是特大的。

所以，青年的創作家，必須接近自然。

羅丹 (Rodin) 說——

『要把「自然」做你們唯一的主神。』

這應該是你們的座右銘語。

青年的創作家諸君！

『你們要從自然的接近中，
去了解人生的偉大意義。』

寫給青年創作家

這是說明青年的創作家接近自然的必要。

八

到這裏，我想回到關於文學的鑑賞，再發展的說幾句話——發展的來把論題轉向『近代文學的鑑賞的順序』的方面。

所謂近代文學的鑑賞的順序，應該怎樣呢？

本間久雄曾寫過如次的短論：

『所謂近代文學，不消說，不單是說英國或法國的文學，是歐洲各國的近代文學的通稱。把近代文學從國別看起來，由於國民性的不同，和國民的環境的不同，所以英國文學是英國文學，法國文學是法國文學，有不能混的特質上的不同

的。但是從傾向上看起來，都相互影響着，相互之間可以找到一個系統的，例如德國的霍甫特曼，蘇德曼，英國的蕭伯納，德國的百里安等，都同是延易卜生的系統的，就是所謂易卜生系統的作品。英國的唯美主義者王爾德，是沿波特來爾之流的；法國的自然主義，和俄國的屠格涅夫之間，是有密接的關係的，這不過是一個例罷了。從傾上來看的各國文學，怎樣相互作用着，合着，也可以曉得了。

因此，所謂近代文學比各國的文學有更複雜的關係，只這一點，那研究法也更複雜，是當然的事了。我們對於近代文學，要用怎樣的研究法？對於這問題，英國人諾爾遜做的「英文學研究法」這書，可以做我們現在的參考的。這書，雖則像表題所表示的那樣，是說英文學的研究法的；實在，這不單是英文學，一般的文學研究也很可以應用的。諾爾遜在這書裏所舉的文學的實地研究上須注意的事

項之中，像下面這五條，是我們現在最須注意的事項：

- (一) 先須曉得文學史的大勢。
- (二) 須曉得傑作和產生傑作的時代思潮。
- (三) 研究英文學和同時代的大陸文學的思潮的關係。
- (四) 須注意而且研究創造文學上的新形式的作家和興起文學上的新運動的作家。
- (五) 須用比較研究法。

這五條裏，像二，四，五，不消說，是所謂近代文學研究上最多效果，而且最有興味的研究對象。

須怎樣研究某傾向的先覺者乃至代表者？對於這問題，諾爾遜推賞法國大批評家聖包佛 (Sainte Beuve) 的研究法。聖包佛的研究法，是下面那樣的：

(一)先研究作家的一部作品，漸次及於全體。

(二)其次研究作家這人。

(三)其次研究作家的家庭。

(四)其次研究作家的友人和同時代的許多作家。

(五)其次研究作家的墮落或轉化到邪惡的時機。

(六)調查作家的崇拜者和反對者的言論。

(七)最後，研究那結果，就是記述這作家的特殊的才能的適當的斷案。

這聖包佛的研究法，真是極微細的，當作作家研究的順序是近於完全的了吧。

關於近代文學的鑑賞方法，主要的是如上所說，總之，我們一定要有計劃的，有步驟的，來進行文學研究的工作，這是必要的。

我想補充的，關於文學的賞鑑，祇是如此。

青年的創作家諸君！

在這以外，我還能告訴你們什麼呢？根據你們的需要，是還有話可說的。還有很多的話是非向你們說不可的。

作為第七個要點，我想向你們說的，是——

『關於作文的基礎智識的問題！』

青年的創作家諸君！我們應該怎樣的作文呢？應該用怎樣的態度作文呢？在文字技術方面應該怎樣呢？

這一些問題是需要給予解答的。

那麼，我們就揭開作文的基本條件的研究，寫出關於作文的態度與技術的總論吧。

究竟應該怎樣的作文呢？

作文的方法是應該這樣的——

我們試問着自己，最愛說的是那一類的話？這可以立刻回答，我們愛說必要說的與歡喜說的話。我們有時受人家的付託，代替傳述一句話，或者爲事勢所牽，不得不同人家勉強敷衍幾句，固然也一樣地能夠說，然而興趣差得遠了。要解釋這個經驗的由來是很容易的。語言的發生本是爲着要在大眾中表白自我，或者要鳴出內心的感興。順着這兩個傾向的，自然會不容自遏地高興地說。至於傳述與敷衍，既不是表白，又無關感興，本來不必鼓動唇舌的，本來不必而出以勉強與趣當然不同了。

作文與說話本是同一目的，只是所用的工具不同而已。所以在這關於說話的經驗裏，可以得到關於作文的啓示。倘若沒有什麼想要表白，沒有什麼發生感

興，就不感到必要與歡喜，就不用寫什麼文字。一定要有所寫，才動手去寫。從反面說，若不是爲着必要與歡喜，而勉強去寫，這就是一種無聊又無益的事。

勉強寫作的事，確然是有的。這或由於作者的不自覺；或由於別有利用的心思，並不根據着所以寫作的心理的基本。作者受着別人的影響，多讀了幾篇別人的文字，似乎覺得頗欲有所寫了。但是寫下來的時候，却與別人的文字沒有兩樣。至於存着利用的心思的，他一定要寫作一些文字，才得達某種目的。可是自己沒有什麼可寫，不得不去採取人家的資料。像這樣無意的與有意的勉強寫作，所犯的弊病是相同的，就是模仿。我們這樣說，在無意而模仿的人，固然要出來申辯，說這所寫的確然出於必要與歡喜；而有意模仿的人，或許也要不承認自己的模仿。但是，有一種尺度在這裏，用着它，模仿與否將不辯而自明，就是「這文字裏的表白與感興是否確實是作者自己的？」從這種尺度的衡量，就可見前者

與後者都只是複製了人家現成的東西，作者自己並不會拿出什麼來。不會拿出什麼來，模仿的譏評當然不能免了。至此，無意而模仿的人就會爽然自失，感到這必要並非真的必要，歡喜其實無可歡喜，又何必定要寫作呢？而有意模仿的人想到寫作的本意，爲葆愛這種工具起見，也將遏抑了利用的心思。直到他們確實有自己的表白與感興的時候，才動手去寫作。

像那些著述的文字，作者潛心研修，竭盡畢生的精力，獲得了一種見解，創成了一種藝術，然後寫下來的，自然是所謂寫出自己的東西，但是人間的思想，情感，往往不甚相懸；現在定要寫出自己的東西，似乎他人既已說過的，就得避去不說，而要去找人家沒有說過的來說。這樣，在一般人豈不是可說的話很少了麼？其實寫出自己的東西並不是這樣講的；按諸實際，又決不能像這個樣子。我們說話，作文，無非使用那些通用的言詞；至於質料方面，也免不了古人與今

人會經這樣那樣運用過了的，雖然不能說決沒有創新，而也不會全部是創新。但是要注意，我們所以要說這席話，寫這篇文，自有我們的內面的根源，並不是完全被動地受了別人的影響，也不是想利用着達到某種不好的目的。這內面的根源就與著述家所獲得的見解，創成的藝術有同等的價值。它是獨立的；即使表達出來時恰巧與別人的雷同，或且有意地採用了別人的東西，都不受模仿的譏評；因為它自有獨立性，正如兩人面貌相同，性情相同，無礙彼此的獨立，或如生物吸收了種種東西營養自己，却無礙自己的獨立。所以我們只須自問有沒有話要說，不用問這話會不會經人家說過。果真確有要說的話，用以作文，就是寫出自己的東西了。

更進一步說，人間的思想，情感誠然不甚相懸，但也決不會全然一致。先天的遺傳，後天的教育，師友的薰染，時代的影響，都釀成大同中的小異的原因。

原因這麼繁複，又是參伍錯綜地來的，就成各人小異的思想，情感。那麼，所寫的東西，如果是自己的，只要是自己的，實在很難得遇到與人家雷同的情形。試看許多的文家一樣地吟咏風月描繪山水，會有不相雷同而各極其妙的文字，就是很顯明的例了。原來他們不去依傍別的，只把自己的心去對着雲月山水；他們又絕對不肯勉強，必須有所寫時才寫；主觀的情思與客觀的景物揉和，組織的方式千變萬殊，自然每有所作，都成獨創了。雖然他們所用的大部分也只是通用的言詞，也只是古今人這樣那樣運用過的，而這些文字的生命是由作者給與的，終竟是唯一的獨創的東西。

討究到這裏，可以知道寫出自己的東西是什麼意義了。

既然要寫出自己的東西，就會聯帶地要求所寫的必須是美好的；假若有所表白，這當是有關於人間事情的，則必須合於事理的實際，切乎生活的實況；假若

有所感與，這當不似吐不舒快的，則必須本於內心的鬱積，發乎情性的自然。這種要求可以稱爲「求誠」。試想假如只知寫出自己的東西而不知求誠，將有何麼事情發生？那時候，臆斷的表白與浮淺的感興，因爲無由檢驗，也將雜出於我們的筆下而不自覺知。如其終於不覺，徒然多了這番寫作，得不到一點效果，已是很可憐憫的。如其隨後覺知了，更將引起深深的悔恨，以爲背於事理的見解，怎能夠表白於人間，貽人以謬誤，浮盪無著的偶感，怎值得表現爲定形，耗己之勞思呢。人不願陷於可憐的境地，也不願事後有什麼悔恨，所以對於自己所寫的文字，總希望它確是美好的。

虛僞，浮夸，玩戲，都是與誠字正相對的。在有些人的文字裏，却犯著虛僞，浮夸，玩戲的弊病。這個原因同前面所說的一樣，有無意的，也有有意的。譬如論事，爲才力所限，自以爲竭盡智能，還是得不到真際。就此寫下來，便成

爲虛僞或浮夸了。又譬如抒情，爲素套所拘，自以爲很有價值，但其實近於惡趣。就此寫下來，便成爲玩戲了。這所謂無意的，都因有所蒙蔽，遂犯了弊病。至於所謂有意的，當然也是懷着利用的心思，藉以達某種的目的。如故意顛倒是非，希望迷惑人家的聽聞，便趨於虛僞；諛慕，獻壽，必須彰善頌美，便涉於浮夸；作書侷利，迎合人們的弱點，便流於玩戲。無論無意或有意犯着這些弊病，都是學行上的缺失，生活上的污點。如其他們能想一想是誰作文，作文應當是怎樣的，便將汗流被面，無地自容，不願再擔負這種缺失與污點了。

我們從正面與反面看，便可知作文上的求誠實含有以下的意思：從原料講，要是真實的，深厚的，不說那些不可徵驗，浮游無著的話；從態度講，要是誠懇的，嚴肅的，不取那些油滑，輕薄，十分卑鄙的樣子。

要說出誠實的自己的話。

青年的創作家諸君！這就是關於作文的，你門應有的，一種基本的態度，基本的認識，你們必得要把這這一意義。

法國的波特萊爾在『作文的方法』裏說：

『想寫得快，要多多思索，——將一個題目裝在自己心中，在散步，在澡堂，在餐館，幾乎在情人家裏亦想着。』

這話雖也可說是雋永有味，也實在是至理名言，是青年創作家修養的要訓。

九

關於文學上的基本的技術上應得注意的問題，除上面所述而外，還有值得注

意的幾點，就是關於「情緒」，「構造」，「和文體」的問題。

這三個問題，都是小泉八云的「文學講義」中所涉及的問題。因此，在這裏，就特別的介紹他的意見，來作為正確的說明。

所以，作為第八個主要點的是：

『情緒，構造，和文體的問題。』

這也是關於作文的應該基本認識的問題。

以下就是從「文章論略」中所選出的片段：

第一。情緒。

文學是情的發表：那末情的價值，其他性質等略述一二。

感覺(Sensation)從五官而來的，是情緒(Emotion)與感情(Feeling)、這裏的

異點應該牢記。說起感覺，像是照相一類的東西。情緒並非淚與悲哀的那種意味，譬如見了人面，就生出好惡之感？對於無生物木石之類，也有感興；詩人文人就是這一流。以「木」爲題，做文章的時候，許多人將先人說過的攤出，同樣的事中寫出異樣的事，無論如何讀了感服的；第二次有寫這「木」的人，其人捉住了「木」的特質，其人便是文學家，其人不用先人的思想與言語。用自己簡單的像孩子一樣的言語。

有像小兒一樣的本能，（因幾百萬年遺傳而得的也是不因教育習慣而遲鈍的本能直覺）立刻表出好惡的小兒一樣的本能，這是文學家應該有的至寶。教育將文學上最重要的原始的本能的感情，使牠遲鈍了；所以有人受過教育無論怎樣深怎樣大，尚還保存像以前小兒時的心（Mind）與情（Heart），這種人有做文學上大傑作的資格。

最高的描寫，捉住一切事物的特質，這是必要也是很難的事。

這樣的感情。忽然起了。忽然又消失了，所以熱心的人必定將此記述好的，爲要復活這種感情。記述夢想是很難的，但在這時候也該記述的；記述的方法什麼都好，於是會成種成芽成花了。

聚集這種的雜記簿，做文章的時候各種的記憶再起了，成了四五倍或十倍；讀過一二遍覺得沒甚意思；第三次讀了思想與言語上也覺得表不出怎樣好的感情；第四五次讀了便覺得有種可驚的變化；到這裏感到一種必要是不必要的，覺察了必要的事還沒做出。幾次重複了後，於是新思想也來了，全體也完備了，成了強烈而簡單的，感情也表出了，自己也信得過了。但這種感情還信不過，不好就去印刷；至少放一個月然後再讀，發見了弱點，更經過二三次增損，期以完善；自己感服了，別人也要同樣的感服，像捉住望遠鏡的焦點一般，距離很遠。

的。這不能說明白。文學家對於言語的苦心思不多如此的。這種煩惱是沒法的，丁尼孫與 Keats 輩都是這樣子的；久遠經驗的人們，都是這樣苦心的。

不用這個方法，也有基於事實不用說明 (Explain)，用暗示 (Suggest) 的方法。所謂客觀的方法 (Impersonal method)，於某種散文上或可用的。無論何種文章，不可不用幾分暗示的。這種方法以全部暗示的，不能表出作者自己的感情，但在讀者讀了這種事實，不得不起感情。這種方法最成功的作者，是莫泊桑。這樣的判斷，非在富於經驗的中年人之手不可；青年人不必勸以此方法。雖然不但經驗，而且不可不有高遠的見識。莫泊桑以外，(arnea 等名著的作者 Merimee 及都德等也是這一流的。都德參加個人的精神以說明的。Merimee 與莫泊桑全不是主觀的說明，在會話中不過處於第三者的地位，攤出了全部的事實；這種事實就會深深地感動讀者的心。

不依這二種方法，也有茫然使讀者感動，有一夜寫出的，自己要對着寫的東西說：「那不是文學，是一種新聞(Journalism)，速成的東西總不是好東西。」在阿拉伯關於美的言語很多，一回看見，其後又看見了，無論怎樣所現的美是第一的美。第一次見了很好，第二次見了沒有那樣好是第二的美。第三第四第五第六第七以下，種種缺點一一加上了；新聞雜誌的文學與真傑作的區別，便是這樣的。真的傑作愈讀愈感動讀者，到了千百年後，就是所謂 Classic 一種完全的製作 Workmanship。

第二構造。

怎樣起筆呢？

不必決定如何起筆纔好。

寫給青年創作家

往昔無論那一部分，有了那種規則，其發端也說是有這種規則的：若說發端祇在這個場所，其次祇有這們規則，說不定是哲學或其他論文上所必要的。在詩歌小說等的感情文學上是不必要的。Inspiration 一時來了是不能決定的，在寫的時候次第來的；起初來的東西必不成發端，而成中段或結束的東西。

在京都看見席畫，一個老練的畫家畫馬的時候，從尾巴畫起的。在西洋從頭畫起的，但不論從頭畫起從尾畫起，而畫成了馬是一樣的。文章也是這樣的，在疑惑從何起筆時，聯想到畫馬時從頭起筆還是從尾起筆，那是他的技藝還沒成熟。如果成熟了，說不定從尾起筆的。就是所謂寫小說也說不定從末段起筆呢。得到第二的思想之先，充分地展開既得的第一的思想與感情；於是從事第一的思想時，而第二的思想自然湧起了；第三四的思想也湧起了。若是起初沒甚困難，那末應該選擇其中最大的東西。

對於多數的青年文學者要想這們說：「詩歌小說的中段結末發端在那一點，從最容易極少抵抗的一點起筆纔好。」如果各方面分別發達去，有這樣可驚的事實這等事與起初考慮的不一樣的。便是發見了所謂優點的相集的一種事實。假使決定只從發端起筆而成的，不會得到從構造上起的一種 *Inspiration*。就是小說詩歌在自成的形式上做去，尙未達大成之境就這樣做去，是不對的。傑作並非作者作成的，自然而然的成就的。將要達到大成之境的時候，自始至終刻刻更變。有起初想像不到的構造的一種作品，纔是傑作。

這樣實際的方面之規則，與學校中所教的規則適成反對。學生教以從發端起筆，而文學家不從發端起筆的；無論從何處都可起筆的。畫馬時尾起也好，足起也好，頭起也好，總之任作者的意興而起筆。

說到構造的一層不過如此，我們還應該知道習慣與本能，如果不明白習慣與

本能，決不會明白文法與修辭學的。

第三文體

文體就是性格的一種意味。

用一定的方法寫一定的文章，這就可說是文體。所以一時代的文章，是一樣的，十七世紀末十八世紀初有逼真從前Classico的傾向，於是有文章的各部分，措辭的位置，以及其他一切規則。那末當時的文章成同樣的了。在法國最盛，有幾位作者，他們寫出同樣的文章，但是這種古典的文章，大同中也有小異的。這種小異便根於個人性格的異樣而來的。有人以爲古典文章有這樣規則，別的文章當然也有規則的；Macaulay, Ruskin, Arnold, 三人的文體說來，自有特種的規則，說他們是同一作風，這是誤會的。文體全不從一定的規則而來的，從性格的區別

而來的；照現在的話講下，所謂性格是怎樣的？

從性格的不同而來的文體，其主要處有三點可看出。

一 作者特有的詩形。

二 一種可辨的，音口調等言語之音樂的價值。

三 一種以力，色，特別的印象的言語之選擇。

上舉的例雖不能說明，或在某種程度上可以說明的。像 *Saintsbury* 這種人，將聖經或其他的文章，可以指示出 *Accent* 與 *major* 的。或如美國學者 *Lanier* 以文章用音樂去考察，也有味的。不過關係文學家的言語文字，要去定義或說明，這是不可能的。文字因安排法而變色的，有二個文學家用同樣的措辭，述同樣的思想，這不過是安排，而會現出優劣的，措辭的配當與安排，是極重要的。這種選擇並非規則，由於文學家的本能及感情而致此的，這是難說明的。

研究近世英文學者的文體很麻煩的；日本人要區別外國的文體也是很困難的。明白萬種言語，而 Rhythm accent 色口調等完全明白了，庶幾明白文體的。但是只要錯綜的意味上了解文體也不妨的，並且也可明白作者的性格。

爲了完成自己的作品，要達於完善，其所努力的結果，就是真的意味，就是文體。這裏其人的性格表出了，其人固有的（並非他人）性格表出了；努力少所表出的也少。所以沒意思的人們所做的是差不多的。真的用力艱苦的作品，一定與別人異樣的。就是一文體由勞力努力而表出的性格之結果。一無論何國，所謂文體都是這樣的。

文體相同的時代，文學的進步也沒有，大作也沒有。英國十八世紀的文學，與中世時代的 Scholastic 文學都在此例。反一反文體不同了，個人特有的文體發達時，大文學也出現了，新思想新機軸也興起了，處處看出文學的進步，今日

(十九世紀末)的英文學與十八世紀初的那種文體一樣了，這是英文學的惡傾向。本月出版的一百種小說中，放出異彩的文體一種沒有。Ruskin例外的，不必說。小說一類像有一定的模型，寫小說與論文不成美術，而成商店的了。吉柏林是例外的，他生長於印度，助成他的天才；他有時使用俗語，有時使用莊重的言語，在必要的時候有使用方言。Emerson說：「市井的言語，比斯文的 Academy 言語更有力呢。」

小泉八雲對於『情緒』，『構造』，和『文體』的三個問題，在他的論文的三個片段裏，已經給予了充分的解答。他不僅解釋了這些問題的本身，也涉及了創作的各方面的問題——終至於發展到怎樣的產生優秀的創作的問題。

一〇

青年的創作家諸君！

關於文學的創作的技術形式上的問題，已經說了不少了，雖然這些祇限於原則的討論。

然而，這裏還有問題留下的。

那就是關於文學的技術形式上的——

「鍊字與簡潔與風格的三個問題。」

青年的創作家諸君！

我們爲什麼要『鍊字』呢？『字』又應該怎樣的去『鍊』呢？『鍊字』又有些什麼效

果呢？

這一切，在這裏，給予你解答。

有位著名作家正在同他的朋友步行的時候，忽然叫道：『找着了！』他的朋友問他找着什麼，他就回答道：『一個字呀，這個字我搜索好久了！』

羅善 (Lutchen) 會說：『字是具有手足的動物；』而佛蘭赤 (Frenoh) 的論字，很足徵明『字』不僅是思想底符號，並且是一種有生命的東西。』愛慕遜 (Frenon) 說：『字是殭石的歷史。』一個特殊的觀念，只有一個正確的字是可用的；旁的字也有近似的，但是不能把真實的思想，完全表現出來的。人能特別注意於練字遣詞，並且把字義分析得剴然釐然，那麼可成著作家了。大作家的用字，同美術的着色一樣的。字之不能適合思想的，是有損於大作家的風格的；恰如用綠色去替代所需的藍色，是有損於美術家的風格的。所以大作家往往在他的文稿中，留

個空白，費了好久沈潛的思索，纔得一個正確的字，去表現他的思想。從前吉潑林 (Kipling) 得不着一個相當的字，他沒法想，就杜造一個。這個字是很能達意的，所以就變成語言中新增的字了。

有許多學者的吐辭，還是逃不出儉腹的弊病，這是因為缺少讀書練習的緣故。我會見有位很有天才的人，只是因為腹儉。以致不能有所成就。他常繼續構思，而不能把他的觀念，用清新有力的文字表現出來，這不過是儉腹罷了。『凡字都有各別的滋味，并且不單是文辭上機械的堆積物。又是思想通流的液體。』這是許多大文豪所公認的例。

白利 (Barrie) 繪摹湯密 (Tommy) 沈思練字的情況，叫做『多感的湯密』

(Santimental Tommy。) 這幅畫不是言過其實的。當時湯密初試敗績，再應覆試，須用所命的題目，做一篇最好的文章。湯密的朋友都預料他能中式，因為他

的書翰的文名，是很大的。湯密也喜不自勝。他於是揮毫構思。下筆不能自休，寫了幾頁，才擱筆深思，搜求一蘇格蘭俗字，去表現他的觀念。他想了好久，終不得一個相當的字。這個字好像很熟悉的，但是不能記憶了。他立志要想出這個字，以致把考試一切的事都忘却了。後來主試者來收卷，他才如夢初覺！但是他沒有完卷呀！怎能與賽呢，其實，牠倘用一個勉強的字，把這個沈思的時間完卷，他一定能超逸絕塵的。但是他却不然，不得相當的字，是永不滿意的。後來被斥，他就閉戶練思，去利用他的天才！

疎忽的作者，懶惰是成性，達詞練字，都草草過去，不管他的字句否能夠傳達他的思想。這種作者，沒有成名的希望了。但是有許多報章雜的作者，還是這般人呢！再有許多廣銷的書籍，經過文壇的介紹和賞鑑，還是有幾處不確切不適合的字哩！

腓立伯 (Phillips) 說：『民族的命運，繫乎一個單純的字。』他是美國著名的演說家，而他的盛名，都當歸功於他的高尚的準則。他的吐辭能現實他的思想；句語適中，並且是很均衡的。所以文人多他的表現他思想，用單純曉暢的辭句，——用字能適合他的觀念——既不能多，又不少——那是很好的了。

以上是略論『鍊字』。『字』的重要，以及它對於作家的關係，從這些說明，與史的事實裏，是說得非常的明白了。

像這樣的例，在中國的文學史上也很多。

於此，可以看到——

『鍊字』對於青年的創作家是如何的切要了。

其次，要特殊提出的，是文學技術方面的所謂『簡潔』的問題。

行文的簡潔，是偉大意志的特性。意志弱者的用字，要比意志強者，多至一。

倍。

大半著作，倘把他縮短到他所佔地位十分之一，也不會支離他的主意。

有幾位文人，同歡喜閑談者一樣。他饅舌了許久，沒有說出什麼一回事。他們的抽思，是無蹙足的，等到他們的讀都沒精打采，厭惡起來。還有幾位作者的敘言，彷彿提醒人家有個人要跳浜，在離這浜很遠的地位起腳。等他跑近這浜，他已經是很疲倦的了，不能跳過了。往往讀者尚未閱完這篇敘言，他已經是昏昏欲睡的了，所以青年的創作家不特應當用簡潔爲目的，還是要試作短字，短句，短段，短文，短編，將句語縮短到不可再縮的地位。

我以爲青年的創作家試作廣告文，是很有價值的。這是一種諫習簡潔，明確的良法；從此可知刪去蕪詞，細心選字的道理。

還有一件事，足爲青年創作家的練習，就是通信記者的經驗。通信記者須和

事物實地接觸；他的報告，不是理論，却是一事的實地寫生。這樣一來，他可同生活接觸。冗語支詞，是為主筆先生所不容的，於是他纔知道純粹主意的要——觀察的單純和正確。從此他才知他不但要看，并且要仔細的看。大報館的編輯室裏，有個格言，叫做『簡潔，正確，雅潔。』現在是人事繁隨的時代，沒有地位去容冗長的作者！沒有地位去容疎散的作者；這直捷是現時代的座右銘。

要曉得現在是積極的情陰時代，人事很繁，哪有餘暇做高飛遠轉的勾當。假使青年的創作家能自始即以減省讀者的時間和精力為志，將詞句盡量地刪削，那麼，不特他於作文一事，得着極有力的訓練，并且他的文字還能博讀者賞鑑呢。所以熱中的文人，最好有這種習慣，先將他的觀念，簡短的發表出來，把這稿子收拾，然後仔細地思量，把所得的新意，再將這稿重寫，簡短到無可簡短的地位。

有許多青年創作家的成名，都在他們的第一次著作，因為這時候他們很懷疑讀者是否將賞鑑他們的著作，所以他們慎之又慎，簡了又簡，寫了又重寫，刪去浮辭，標出真諦。後來他們文名漸起，印刷家都來徵求著作，他們就胡亂地寫了幾種，以為讀者一定會歡迎的；直到後來，他們才知道這種急就文章，人家都不要買的。所以文人的心理，以為人家總會賞鑑他的作品，是文人盛名上的大累。

吾人呼吸的空氣，倘把彼凝聚起來，會有炸裂的大力，并且能將堅石碎為細粉。尋常的思潮，在心中流過，不留沈澱的；思潮須擊之搏之，使他有氣勢像瀑布一般，那麼思潮銳入，無堅不摧了。單調的句語，是沒有價值的；但是激烈的意境，流利的思路，是同黃金一樣可貴的。總之，行文須簡潔了當；簡潔是智慧和機警的靈魂。

這是論『簡潔』。文章的第一個要點，就是應當簡潔；能做到『樸素老鍊』的

境。地。是。最。擅。長。做。文。章。的。人。若。一。味。堆。砌。專。講。修。詞。那。結。果。必。然。是。外。表。美。麗。內。容。空。空。毫。不。足。道。

『行文力求簡潔。』——這是特殊值得注意的。

又其次，是風格——

作者每於風格不甚注意，他們以為作者惟一的使命，是把他的思想，觀念，或情感，在他的作品中完全表現出來；至於表現的方法和形式，是無須深究的。這類作者一般人相像的；這般人以為注意服飾是無謂的，不是同那實物比較的，而且以為耗費時間於服飾一項是無價值的；這豈不同藐視風格的作者一樣麼？實在講起來，風格是作品的靈魂哩。這個不僅僅為裝飾，點染，和假偽，其中有極高品性哩。風格之於文章，比那裝飾之於人生，要有價值得多。假使作者以為風格卑之無甚高論，那麼他一定要失去美感和氣勢了。你只要一看拙劣文詞

中失去多少能力和天才，那就可知這句話是對的了。假使作者缺乏美術的意識，和專攻文學的大志，那麼無論這位作者怎樣去描寫事物的方法，總是不中用的。但是從他方面講，也有幾位作者，過分講究格調，以致他們的文章中現出一種裝腔做勢，不自然的姿態來。這種作者的屬辭遺意太講次序，而他們的文章未免過於明銳。柔順和清新，是缺少的。譬如你過分講究容貌上的美，那麼你的容貌反要變爲惡劣了。我會見一位婦人在照相的時候；矯揉造作的裝打伊底容貌，自以爲極美的了，哪里知道伊的照片上，反而現出一個極可怕的影像。所以自覺是作者極大的仇敵。因爲這個自覺性能使作者不自然的，自覺的人是常在惶惑之中；假使他是個作者，那麼他就要時時想那句話的勢力，時時想及人家對於他著作的意見了。所以我們做極大的事情，不當依據自覺的。題旨中的吸引力，和自覺的性質是作者應知的事。

當音樂家不自知的時候，他樂中的音節，能提醒聽者的靈魂，而遺送聽者到理想的極樂世界上去。然美術家不自知的時候，他底畫片能有不朽的精神，而每一筆畫，都是顯示出一種不可形容的美。當著作家不自知的時候，他的筆錄已完全能控制他的心志和個性。——這個時候，偉大的著作就成功了。

極端的懇切是作者極大的品性。這是同那風格的美，用字的廣，辭句的均衡，無關的。假使作者缺乏懇切的品性，吸引的能力。假使作者是空心的，假裝的，那麼讀者一定能覺得的。有許多作者，因為要求機調圓轉的緣故，竟把他們的意思都犧牲掉了。因為這條剪太多，琢磨太久的緣故，他們的陳述的力，表現的勢都沒有了。因此，他的作品中就沒有個性。

表現的靈巧是最難得的事物。真正的藝術，是隱匿藝術的偉大的戲子，所有。一種超人的技藝，這種技藝，無跡象可尋的。在登場的時候，他差不多用全神注

在。所。扮。的。人。物。了。作。者。也。應。當。從。恆。久。的。經。濟。中，得。着。一。種。有。力。的。筆。陣，使。讀。者。看。不。見。工。作。的。痕。跡，他。的。風。格。和。辭。句，須。同。呼。聲。一。樣。的。自。然，一。樣。的。輕。易。

這是說作品的風格。風格對於每一個作家的重要，是等於衣服與人的關係。有充實的作品的内容是不夠的，一定要有和内容合致的優秀的外衣，這樣，纔能很好的配合起來。

所以，一味的專門講求内容，而忽略作品的形式——風格，這是不正確的。青年的創作家，應該充分的了解這一點。

關於文學技術方面的另外三個問題——『鍊字』，『簡潔』，和『風格』——的重要性，是已經相當的闡明了。青年的創作家，對這幾點是絕對的不能忽略。一定要能把握得它們的重要性，然後纔會有優秀的作品產生出來。

青年的創作家諸君！

我於這裏要說的話，是已經完了，總結起來，那就是——

『要。鍊。字。』

要。求。簡。潔。』

要。創。造。獨。特。的。風。格。』

這是主要的原則。

一一一

青年的創作家諸君！

要成爲優秀的作家的必要的修養，在『生活做人』的一面，在『讀書外遊』的一

面，在『技術形式』的一面，我都已相當的和你們討論過了。

在這最後，我還想加上一點，這也是你們必得以全力來注意的事，那就是關於工作習慣的一個問題。

我想把這作為青年作家修養的第十個要點：

『刻苦的工作習慣的養成』

在一部舊籍裏，我曾經發現得一則記事。

那內容說——

『昔戴逵常畫佛像，而自隱於帳中，有所臧否，輒竊聽而隨改之，積數年而就。』

這一段小小的記事，告訴了我們什麼呢？

這裏告訴我們的，是一個作家的工作的精神，是偉大的藝術家成功的秘訣，

是一個作家的謙虛的偉大！

所以，羅丹(Rodin)告訴青年藝術家說：

『你們要埋頭工作！』

至於歌德的『浮士德』，是積六十年的力量所完成，托爾斯泰(Tolstoy)百數十萬字的『戰爭與和平』，曾經七次寫稿，這一切，也都是明明白白的在告訴我們，一部偉大的作品的成功，是作家的一種苦的成就，決非性率的事情。

青年的創作家不能把握得這種偉大的力量，一種雖能可貴的精神，那必然是毫無成就！

青年創作家諸君！

你們必須刻苦耐勞的學習！

你們必須繼續不斷的學習！——

你們一定要養成始終如一的工作習慣！

這就是你們成功的捷徑！

創造的歷程，是鍛鍊意志的東西，吾人倘能每日抽出若干小時，為沈潛的思索，將理想的勢力，為集中的思維，再將此種思想，在口頭或筆下用有力的表現，那麼，這種習慣很能促進思路的，行之既久，還要得一種極滿意的感覺呢，繼續的練習，是達到靈巧，自由的一個階梯。這種藝術——靈巧，自由，——能把文境溶化得和諧的，沒有痕跡的。要是沒有這幾種藝術，那麼，這種殘缺的作品，定是很生硬的，而且定多露筋露骨的地方的。

常人往往趁他們高興的時候，做他們的工作，這是很不經濟的。假使意志的發展，每日有一定的時間，那麼，意志能於這定時內構思，不必再等候機會而失時了。從前有位著作家，曾一度為無規則的塗抹；因為他有種怪脾氣，必須靜候

適當的惰性，才能著筆的。有時他竟費了幾週的光陰，去幹這靜候惰性的事！後來他麻煩夠了，方才想個方法，去替代這無規則的生活。他規定日中一定的時間。去幹這筆墨的事，不管他這時的興會怎樣，不管他這時的思想怎樣。過了幾月，他覺得在這定時內，漸能利用惰性了；而且他的集中力，慢慢地隨着這有規則的習慣增加起來了。從前他有時須乘惰性之來，日夜走筆，因恐惰性一失，不可復得；但是這種不規則的生活，是很有影響於健康的。後來他有一定工作的習慣，就不致力過度了。

通常講起來，健全的頭腦，能實現所希望的東西。譬如作者能於定時內用腦構思，那麼，既有這合理的習慣，他的意志，就會應其所求，很熟誠的，很有希望的。就實際上去說，用受過切實訓練的意志，去治事，著書，或作畫，都是最快樂，最適意的一種循規練習。

這是第一，青年創作家的工作，一定要科學化，要克服工作上的浪漫的習慣。

其次是——

少年年的執筆，是很不經意的，有的以為執筆之事是偶然的，是達到別項事

業的階石，這是個極大的錯誤。『擇業』是個先決的問題，要做著作家的須先解決

他是否配做這種工作，因為作者是先天的，不是人為的。假使你不喜歡這項工

作，無論這項工作不適合你的意志，你就不配做這項工作，無論這項工作怎樣有

益，你須得去而之他。假使你對於一種工作沒有特別的興趣，你對於這種工作就

一定不能成功。著作事業也是這樣的，假使你對於這項事業沒有熱誠，沒有急切

的鍾愛，你就是沒有這執筆的天才的了。假使你傾心於這種著作，勤勞地工作，

向那成功的目標前進，那麼，你必能成功的；但是假使你勉強做這種事業，那麼

這兒是「浪漫的習慣」在母親的
肚腹裏，而不是著作
的天才呼喚？

一定不能成功的；這是很淺顯的道理。青年的創作家，往往並沒有多大的實習；就要將他們的著作發表，而且很願見他們的著作作用頭號大字印出，末後著上他們的大名。你看他們有忍耐心麼：要曉得無論何種藝術的成功，都是需要歷久的，忍受的練習的。從前法國有位戲子，要在舞台上扮個屠夫，於是天天清晨入市，去觀察那分肉的屠夫。後來他上台了，看客都很驚奇，因為他所演的和那真實的屠夫相同的。其實他底技藝都是從清晨觀察屠夫的經驗得來的。

這是第二，青年創作家對於創作的事業，一定要感到興趣，這樣，纔能有所成就。

下面發展已經提到耐苦的學習吧——

凡百正當專業的開始，都是很厭悶的，很困難的，而且有許多煩惱哩；因為每件事都是沒有試過的。你看古代作者怎樣忍勞耐苦呀！他們的著作不是爲金錢

的，現在的作者哪里及他們的忍性呢？有幾家雜誌的編輯，得了一百件投稿，竟要退回九十九件。作者竟是莫明其妙。因為據他們的意思，他們的作品是都很圓滿的，很均衡的。而且他們的好意思，都能用審美的方法表現出來的。但是那有經驗的主筆，却能洞揚作者的缺點：經驗不廣啊，思路不充啊，文詞不美啊，都是普通弊病的所在。他能夠看出作者如何缺少溶歷的經驗，如何不懂那人生哲學。要之那般作者的作品，沒有主意的，而且缺少個性的，每行中都能看出作者的沒有能力。

還有許多文章，意思是很好的，可惜材料底排列，不依邏輯的方法，所以一貫的思想往往截斷，以致全篇都變為枯窘軟弱的了，須知一篇的段落，譬之顏色、須調和的。顏色不調和，那麼一邊紅。一邊綠，還有什麼美感呢？這樣的作者，要使他的作品為大家所賞識，那一定是不可能的。有力的作者須具有美術的

才能。作者須有比例和邏輯次序的意識；作者須有畫家描寫遠景的觀念，這樣，就不致把主意和副意的次序混合了。

這是第三，青年的創作家，要克服速成的希望，要作長久的練習，要在各方面不斷的修養——鍛鍊自己。

最後一點是——

很少的作者情願付出一種代價，這種代價是那大著作家從此得名的，——就是多年的教導和練習，無限的忍耐去貫注那藝術的綱紀。大半作者還是想：在他們沒有通習作文定規以前，就把他們底作品印刷起來。

蒲芬 (Bustan) 每易稿至十五次，才把他底作品發表。莫泊桑 (Delaunpassant) 於未成名時，從一位法國文學家習了七年。在那時他所做的文稿，都被他的教授撕去；後來莫氏竟成那短篇小說的作者，站在大作家的前面。這可見作者的忍受

了。而且作家幾無不有這種同樣挫折的；但是從這挫折之中，他才明白用怎樣方法，把他的作品貢獻讀者，所以這種挫折，是作者極大的教訓哩！青年的創作家啊，你們切勿因為投稿退回而灰心；有許多名人的投稿，也會被退回的。惠爾柯克司 (Ella Wheeler Wilcox) 說過，「在伊始爲作者的時候，伊曾把一篇文章寄給十九位編輯先生。在這篇文章取錄之前」。這是大作家成功者底經驗啊。

這是第四，青年的創作家，一定要刻苦的鍛鍊自己，忍受一切的失敗，養成永久前進的工作的習慣，這樣，自然會有大的成就。

所以，在羅丹看來，一個藝術家的成功，是——

『祇有堅忍』

他說：

『藝術家的資格，祇有智慧，注意，誠實，和意志力。』

他主張青年的藝術家——

『要像忠心的勞働者那樣，把你們的工作做完結！』

一一一

青年的創作家諸君！

我要向你們說的話，大體是已經寫完了，那就是要你們多多的與生活接觸，好好的鍛鍊你們的人格，在作品中要表現自我的精神，要有方法有計劃的去讀書——研究以及欣賞，要常常的外遊以接近自然，要在形式技術方面多加注意，最後說到了你們要有堅苦耐勞的工作習慣。

總之，青年的創作家諸君，一定要有這樣的認識——

第一，真的藝術家，他的偉大的心情，與其說是表現在他的作品，無甯說是表現在他的生活；而且他的作品，每不過是他的生活之糟粕。真的藝術家，所以要養成偉大的心情，是爲他的生活，而不是爲他的作品；實在也要有偉大的心情，使他的生活偉大，才能有偉大的心情流貫於他的作品。第二，真的藝術家只是低頭於美，他的信件是美即真即善。他所希求的是永遠，他所努力的是偉大。名利不能動他的心，更不足引他去追逐。

第三，偉大的藝術家，莫不嫉視世間的虛偽，然而他們決不是遁世者流，他們更極高興備嘗人生的苦樂。他們偉大的心。

情。樂。時。要。比。一。般。人。更。歡。喜。苦。時。也。要。比。一。般。人。更。悲。痛。他。們。樂。時。是。爲。全。人。類。樂。苦。時。也。是。爲。全。人。類。苦。他。們。決。不。忍。獨。善。其。樂。棄。社。會。而。他。去。

這是青年創作家必有的理解。

青年的創作家諸君！

我要向你們說的話，已經是全部的完結了，在這最後，我請再抄下羅丹的一句話，來作爲全書的總結吧。

羅丹的話是：

「——緊。要。之。點。要。有。感。動。要。有。愛。；。要。有。希。望。要。有。顛。慄。要。有。生。命。做。藝。術。家。之。前。先。要。做。人。」

甚麼是作文學家必須的條件

俄國萬雷薩夫著

(一)

甚麼是作文學必須的條件。

最初必須天才，這是沒有什麼可講的，也不用爲着這個特地做一篇文章。學做文學家是不能夠的，——必須生來就是配做文學家的纔好。(Poetal non fiunt *se-1 nasuntur*)——詩人不是做成的，却是生成的，——這句話很確當呢。

這個自然是很對的，最初必須天才。但是天才是自然的，——不過是佳好植物的種子。爲着使這種子茂繁地發達，爲着開出鮮明的，芬香的花，必須要有許多順利的條件。

寫給青年創作家

起初必須具有相當的外部條件。試看十九世紀光明燦爛的俄國文學，引出全世界的驚奇和歡迎，但是同時可以看出這種文學差不多專特是爲俄國人民的上流優秀階級——貴族和中產的智識階級——所造成的。至于民衆方面對於這種文學却差不多毫無所給與。爲什麼緣故，這是很顯然的。不認識字的農人，雖終身生活在僻靜的鄉村裏，黑暗的工廠織工，雖受長久的，艱苦的，並且不康健的勞動的折苦，也能具有偉大的藝術的天才。但是怎樣，並且在什麼地方他們能夠表現這種天才呢？不但是一切周圍的人，就是他們自己也不疑惑那在他們心裏燃熱的天才是偉大的人生的寶物，而稱之爲奇妙，爲放縱。於是天才墮落了，彷彿種子掉在乾燥的踏污的田地上面。對於這一點，也不必多講——這個完全是很明白的，我願意講的也不在這一點上。我所要講的，是關於文學家自身的內部原因，這種原因可以妨害他在所有力和美上開展自己的天才。

如果我引出幾位俄國大詩家的詩篇的片斷，不指出作者的名字來，那末無論何人，祇要對於俄國詩的面目大概有些相識的，就可以毫不疑遲，一下子決定那每個斷片的著作家是誰。

我愛你，在我的心靈裏，

愛情也許還沒有消滅呢；

可是讓他不要再來驚擾你罷，——

我無論如何不願意使你悲愁呢。

我愛你，既無所希冀，又一無言語，

卑怯和妒忌時常過來逆襲。

我愛你這樣誠懇，這樣甜蜜，

最好讓別人也這樣愛你罷。

寫給青年創作家

讀者，這首詩是何等平常，何等自然呢。彷彿一個人坐在桌傍，不加思索的
一下子寫信給曾經被他愛過的婦人；並且很難想出，再用別種話語來寫出這番情
感。並且那有何等的壓伏情感的力量呀，何等的美感呀！這種奇怪的平常，這種
詩的諸調和水晶般的明瞭，這種情緒的感染的力量，可以十分無疑的明示與我
們：這個自然是普希金（Pushkin）的詩。

但是人類的幫助，你須信我，

我實不願意得着。……我好比

曠野的野獸，永遠隔絕着人世；

即使一分鐘的呼喊使我變心，——

我可起誓，老人啊，

我必割掉我軟弱的舌根。

詩裏有這種堅決的，簡短的，所謂「丈夫氣」的韻節，這種勇敢的言語的毅力
和這種戰劍的響聲。……讀者一定要說：這自然是芮蒙託夫（Lermontof）的詩。

有全宇宙靜默的時光。

在顯靈蹟的時候

宇宙間活的車馬

極開展的馳騁在天空上面。

那時候夜色濃密了，彷彿水中的小島，

「無憶」彷彿阿脫拉司神一般，壓住大地，

祇是姆司（Muso）神童真的心靈，

在預言者的夢中受驚慌了。

是一種奇怪的，很難明白的，——同時又是神祕的，偉大的，用那種祕密的

意思驚擾着心靈。正彷彿古代白髮的預言人在半月的深夜絮說一種恐怖的預言。

這個你一定要說：那是瞿德柴夫 (Tutcheff) 的詩。

從快樂的，舒閒的，亂說的人那里，

從在血裏染紅雙手的人那里，

爲「愛」的大事業上，

把我趕到受損害的人之國裏去罷！

凡人的生命無端受摧折了的，

還能夠一死以證明，

他的不膽怯的心擊動着呢，

他會愛呢。……

深沉的，粗拙的音調，悲愁的，煩惱的懺悔，服務被損害人類的激烈的心

緒，受撫亂的良心的悲歌。……自然這是涅克拉騷夫(Hekrasoj)的詩。

對於散文的著作家也是這樣。看了郭克里，托爾斯泰，陀思妥以夫斯基，或柴霍甫的小說中的十行，你就可以決定誰是這十行的著者。

這是什麼緣故呢？爲什麼在好幾萬首印就的詩中，在幾千本散文的著作中，你從幾句詩或幾行話裏就一下子容易知道這些詩文的著作人呢？因爲他們每人都有自己的極容易表現的個性，各有自己的特殊的精神的面目，諸位祇要一看見他，決不會和任何別人混和在一起。藝術家的特色可以在他的思想，情緒，和經歷的性質裏，在他的格調裏，在他說話的音質韻格裏表現出來。

這種每個真正的藝術家的獨創的性質具有什麼條件纔能發生呢？第一：他過的生活是有趣味的，特別的，內在的生活；第二：他在無論什麼東西都顯出自我來，就是：都做成自我。

關於第一個條件，無論什麼人實際都是又特別，又有趣味的。祇是表面的人抱怨「有越」的人的不存在罷了。柏司卡里 (P. Schiller) 說：「人越具有理性，越能找到特別的人；羣衆的人不能夠看見人們中間的區別來。」實在你看，那些會看並且會愛自己周圍的生活的人何等珍重每個人的心靈呢！德國大文學家哥德 (Goethe) 在一首詩自覺裏說道：——

無論你是什麼人，——這裏毫無區別！——

你——總是一個人。請不要自賤，

看一看自己，——你自己要說，不錯，

對於你的命運並非怎樣的吝吝呢！

有的是許多快樂，有的是不少悲愁，

你一人自己負擔着罷，

你的生活已經完全不這樣畸形了。……

你怎麼能不感謝命運呢？

再看以下一首美國大詩家惠特曼（W. Whitman）的詩，人類的心靈引出詩人何等的快樂呢：——

無論你是怎樣，我總攔手在你的肩上。

無論何人不會對你行公道的，你自己

對自己也是這樣。

祇是我一人不對你放什麼領主和上帝：

臨藉你的，祇是那隱匿在你自身的人。

你雖偉大，你不知自我，你自己沉睡，

你所做的一切都回頭向你，彷彿在那里笑你。

寫給青年創作家

但是所笑的——不是你。

在那最深的裏面却藏着真的「你」。

我看見你在別人不看見你的地方。

你平凡的妝束，無狀的姿勢，酗酒和色慾，

還有早年的死亡，——在我都棄之不顧！

別人所有的才能，你都不會沒有，——

無論怎樣，你到破口上去，要求一遭罷！

東西方的奢華——同你一樣成爲無事的人，

無限的平原，無邊的河流，——你也彷彿和

平原和河流一樣，無限無邊。

你依着權利是憂愁，嗜慾和死亡的主人！

腳鍊從你的腿上脫下來了，你一看：萬物都極佳美！

無論老少，男女，粗魯，卑賤和有世人所輕視的人，

無論是什麼人，——

從悲愁，損失，恥辱和煩悶裏，開展了你真我的道路。

米塞說道：「我用小杯喝酒。但是這個杯子是我的。」最要緊的一點，就是自己的酒杯。如果你那裏有這個酒杯，如果祇有你自己自己的小酒杯，那末你就是藝術家，你就有權利坐在桌子上面，和執着自己的大酒杯的胡美，埃司喜爾，但丁，莎士比亞，哥德，普希金，托爾斯泰，易卜生等人同坐暢飲了。

但是要緊的是第二個條件——就是做成自我。

你說：『做成自我？這個有什麼困難的呢？困難的是做成別人。至於做成自我——那是極容易的事情。』不對，這倒是一件最難的事情。德國的無政府主義

者和個人主義者瑪克司·施提涅爾 (Max Stirner) 說道：『在無論什麼時候我們可以做所有我們能做的事情，可是不應該做較大些的人。』如果用這種自足的意義去了解上項規則，那末將他實現自然不是難事。易卜生作品中的彼爾，龔特一生用這種意義做了自我，但是將老死的時候他成爲『沒有扣子的鈕兒了』，成爲連地獄都不夠進去，彷彿完全無個性的人了。他命運裏注定了蒲郭維慈尼克的捕獲品，以便把他另鑄成新模。那時候他自己就明白：——

我並非做成了自我，

却祇滿足了自我。……

彼爾，龔特着急的時候問道：『做成自我是什麼意思呢？』不吉的蒲郭維慈尼克對他講解道：——

……做成自我——那就是

否定你自己，

殺死你心內的自己或自「我」

但是這種講解你總不明白。

且聽着：做成自己——那就是

永遠用自己表現

那主人願意用你表現的事情。——

所謂生命的偉大「主人」，那就是宇宙，命運和上帝。做成自我——那就是發展你內心裏預定着的，並且被環境，教育，親友的勢力，和自己對於心靈的獨立性的恐懼，所壓止，所剝損了的能力。

這個問題很大很複雜，在這裡不便盡量發揮。我祇說他與文藝上有關係的一層。

什麼東西妨礙文學家——尤其是無經驗，最初從事的文學家——做成自我呢？

頭一件的妨礙就是他信任自己，——不信任自己的經歷和情緒，以及他所看見，聽見，所引他表現的事物。他以爲：『一定這不過是我這樣感覺，因爲我是這樣愚傻，奇怪或不好的人；這樣的事情我至今無論在什麼地方都沒有讀過。』當真是這樣麼？不，這是不能的。真正的藝術家決不會害羞自己。譬如，以前怎樣描寫戰爭呢？膽怯的人抖索着，藏到小溝裏去，勇敢的人却帶着如火的眼光，騎在驍悍的馬上，跑在騎兵中尉的前邊，發狂似的奔向敵人核心去了。可以托爾斯泰一出，他自身親歷戰事，在高加索，杜拿兩地方作戰，防守着著名的塞凡司托泊爾的圍城，在那裏以勇將著名於世，可是他描寫戰事完全用新的樣子。在他的書裏膽怯的人可以做勇敢的人，而勇敢的人有時却彷彿兔子一般，抖索起

來，悄悄地在軍服底裏禱告。我們一讀，不由得很受感動，說道：『這真對啦！這是應該這樣的呢！』托爾斯泰所以能如此，就因為他毫無懼怕的寫下來，並且實在感出和見出這種情形，——總而言之，他能作成自我。

關於語法，模樣，比喻，和形容都是這樣。真正的藝術家照着他親眼看見的去寫，却不照書籍和談話教他看見的去寫。托爾斯泰的作品有「藍色的馬」一語；又在柏拉東，加拉他夫的脚傍睡着「蓮花色的馬」。柴霍甫的作品裏你可以讀到一句話：「暮星閃耀在綠天上」。綠的天麼？如果你在六月裏天氣晴朗的薄暮時候，在太陽落後，向明亮的西方看去，你一定可以看見天色是綠的。又譬如，在胡美（Homer）的伊里耶特一詩裏也可以找到這樣的例子；希臘人爲了被格克托爾所殺死的伯特洛克爾的屍身，同脫洛人打仗，雅典女神走到美男勒前面，責備他膽怯，一面激勵他重行作戰，當時他的心——胡美說——『充滿了蒼蠅的勇氣。』蒼

蠅的勇氣？是，是，蒼蠅的勇氣！你不是一定要說「獅子的勇氣」麼？這個一定美麗些並且大方些。好。但是請問你曾有一次觀察過獅子表現勇氣的時候麼？你曾看見過獅子麼？是，你在獸戲場中，囚籠裏看見過的。但是他在那里能表現出怎樣的勇氣呢？當守獅奴把肉塊放在豬籠上面從柵欄底下塞進去的時候，獅子自然要向他吼叫，但是就是膽怯的鬻狗處在這個地位也要吼叫。至於蒼蠅的勇氣我們時常能夠加以觀察。在盛夏的夏天蒼蠅坐落在你的汗手上很堅實並且很賴皮的樣子。你趕掉他，——他又落下來了；幾乎要把他捉住，他却又從你指頭中間滑逃了，——又坐在原位上面。如果發生這樣的情形，就是獅子恐怕也要曳尾而逃。你看：這種比喻把阿海人的勇氣描寫得如此確當呢；脫洛央人驅逐他們離開屍身，——可是他們又奔過去了，——正彷彿蒼蠅一樣。我們從胡美的著作裏，可以看出一種活潑的形狀。如果你說了「獅子的勇氣，」那末就不成爲活潑的形狀，

却祇是字的集合物，和那因為長久使用喪失的明晰的鉛版了。

妨礙初起的作家做成自我的還有偉大的形式的勢力。他們總喜歡使他們的作品完全和他們所敬愛的文學家一樣。記得在三十年以前，俄國社會正盛行拿特遜的文學，一個學生對我（指著者）讀了一首詩，請我猜一猜這是誰的詩。我說：『自然是拿特遜的詩。』那個學生喜歡得跳躍起來，帶着一種驕傲的態度，低頭說道：『這是我的詩呢。』

他驕傲的緣故，就是他的詩現在可以稱做拿特遜的詩了。其實這個正也無所用其驕傲。模倣別人家已成的形式，並不很難，——對於這個能做能幹的鸚鵡，也已足夠了。詩人的驕傲却正在他的作品不能和別人的混雜的一點呢。

極偉大的文學家亦以模倣為始。許多人一生都不能夠脫去迷耀他的模型的勢力。在上世紀初代，擺倫引起各國的文壇一種很長久，很強烈的影響，他使許多

衰弱的藝術個性降伏在他的脚下。即使是強壯的人也很難同他爭鬪。

讀者大概可以知道在意大利初期文藝復興的時代，有兩個大著作家——彼得拉爾開和鮑卜基渥。如果問：這兩個人以何著名，現在每人都要回答：『彼得拉爾開以頌揚勞拉的曲譜和詩曲著名，鮑卡基渥則以台卡美龍 (Dekameron)——描寫當代意大利生活的小說集——著名。』這都是他們最好，最貴重的作品。但是作者的態度却完全不是這樣。他們認復興古羅馬的詩文爲自己的使命，用拉丁文寫下許多難懂的史詩，模倣萬爾基里和司塔齊耶。對於上述的作品他們都反加以充分的輕視，稱之爲『兒戲』，爲『無用的東西』。彼得拉爾開和鮑卡基渥兩人交情十分親密，據同時人所形容，『他們是兩個身體一個心靈。』晚年彼得拉爾開得到鮑卡基渥的信，說自己所著的台卡美龍一書他簡直不去讀他，僅祇翻翻罷了。鮑卡基渥在自己對勞拉的一首曲裏明言：『初時我還用國語爲文，不知最高的目

的，祇爲消遣和慰藉而寫的。——他們兩人被古羅馬的文學形式的偉大所壓迫，使用自己「高尚的目的」極力模倣萬爾基里的古藝術，不肯抒寫自己的東西。

可是現在他們的拉丁史詩早就被世人忘掉了，却永遠保留着他們爲「兒戲」，爲「消遣和慰藉」所寫的東西，換言之，就是因爲自由的，內在的需要忘掉了「一切偉大模型所寫成的作品」。

所以如果相當的情緒一生，那末就可以忘掉一切的著作，一切的教師，爲自己纔從事創作，一氣寫下，決不會顧到讀者，——不但不顧，並且還要決定永遠不公布在世上。在這種情形下寫下的東西，這纔成爲最好的作品。

但是於此不會引出一種結論來，就是著作家願意保存自己作品的童真的清潔和真實，便應該避去成功的著作的研究，應該完全獨立開展自己獨有的道路麼？不，這種結論是不正當的，——正彷彿願意保存自己智識的獨立的人，決定不讀

關於智識的書，並且避免同有智識的人談話一樣的不正當。文學家應該知道他前輩的著作家所達到的東西，讓有他，鎔化他，成爲自己的血肉——那時候就忘掉他，自由的往前走，不必回顧自己的教師。弗勞貝說：『必須吞下一洋的書籍，然後再往回棄掉。』

還有妨礙著作家做成自我的——那就是爲自己解釋藝術的問題，——藝術是什麼，應該具有怎樣的目的，應該使用怎樣的用法。人既然有思想，自然不能不在原則上注意到關於自己所貴重的事業上的問題。但是他既是文學家，便應該在着手從事工作的時候，完全忘掉一切這些問題。哥德歌者詩上的話可以當做這段話的目標：

『我唱歌彷彿禽鳥一般，——
生息在樹枝之間。』

文學家應該和禽鳥一樣，在無意識的傾向的自由裏，表現他心靈裏所充滿的東西，不加什麼「何爲創作」「創作的任務爲何」的問題。學理總是狹窄的，具有一定制約的；藝術却是寬闊的，多面的。

還在不久的時候俄國藝術界裏有兩種潮流互相爭鬪，——就是所謂「民衆的藝術」和「純粹的藝術」的爭鬪有些人以爲藝術應該服務當代的生活，描寫他的缺點和窘狀，着手向這個目的奮鬪。有些人却反對，說這是政論家的事情，藝術是自己獨立的，可以與「永遠的珍寶」有關係，各種臨時的，現代的事情，可以捨棄不顧。

涅克拉騷夫說，詩人引爲羞的是

在憂愁的時代，

盛唱海天的美，

寫給青年創作家

和戀人的親呢。

自然如果你正被周圍的憂愁所包圍，使你不能想起自然和戀人，——你也不應該加以盛唱，——即使你自己願意，也有所不能呢。但是如果你在喜悅的時候溜望着海景，如果和你的情人面頰相偎，而你 unwilling 用藝術的手段宣洩自己的情感，祇因為「羞」的緣故，——那末你必不是詩人了。

普希金却相反，他在詩裏說

「不爲着生活的驚擾，

不爲着利慾，更不爲着戰鬥，

我們生來爲着靈化，

爲着甜蜜的聲音和禱詞。」

但是如果「生活的驚擾」或「戰鬥」激動你創作的反響，那末詩人怎麼能夠拒絕

這種反響，祇因為他彷彿不爲着這個生成的緣故呢？並且誰能知道他是爲着什麼生的呢？千古不磨的藝術的教師，古代的希臘人，完全沒有這種藝術的限制。最好的抒情詩人，——阿喜洛，克拉亭，阿爾開，費涅尼特，賓達爾，——很自由的批評使他們驚擾的最大的現代事情；這樣的批評我們可以在希臘的悲劇裏任意指出。但丁的詩與當時的時代，政治上，社會上的事件具有極密切的關係。並且誰也知道普希金自己對於生活的驚擾和戰鬪都生很明顯的反響。

一次在聖彼得堡陳列波留洛夫的一幅圖畫『十字架』，供羣衆展覽。爲維持秩序起見，設了兩個警察，並且禁止賤民進內，免得使清潔的羣衆受擠。竭力主張平民藝術的人都不見得能找出這個事情值得當作詩材，——這不過是件瑣粹的事情，在報紙新聞上隨便發洩幾句，鳴個不平罷了。可是請看，真正的詩人像普希金這樣平素主張詩人不值得對於『生活的驚擾』去如何反響的，現在對於這個小小

的事件是如何的譏評：——

當偉大的祭儀舉行的時候，

神在十字架上折苦死了，

在蘇醒的樹傍站着兩個婦人，

正沉淪在無限的悲哀裏。

但是現今在純潔的十字架的脚下，

彷彿在總督府的臺階底下，

我們看見持槍帶帽的兩個威嚴的警察，

代替了神聖的婦人的位置。

告訴我，守衛有什麼用處？

或者十字架是官物，

你怕小賊或惡鼠。

或者想給王中之王裝成威嚴？

或者要用武裝的保護，

把戴着荆棘花冠的天主，

把犧牲自己肉體的耶穌，

從惡人的皮條，鐵釘和矛槍裏救出？

或者恐怕平民沖犯了

用苦刑贖出亞當全族的人，

並爲不使遊玩的先生們受擠起見，

便不放普通的人民進去？

根據了這段瑣碎的事實詩人竟表現出一種虛偽的社會的絕妙的境象，藉此看

出社會上階級的不平和藝術的貴族化。同時也就顯出間隔純一的藝術爲兩種：所謂平民藝術和非平民藝術的牆壁，實是無用而且僞假的呢。

盛行一時的古典主義在文學裏轉變爲浪漫主義，浪漫主義變爲寫實主義，寫實主義變爲象徵主義。在文學批評家一方面這種變換對於觀察，理論和駁戰可以開展出很大的陣地。但是文學家却祇能用客體的性質參加，或者作文學理論家作戰的一種材料。文學家從內心裏創作出來，祇須顧着一樣，——就是確實而且充分表現他心靈所有的東西，至於把他置諸何派之內，生出何種趨勢，——那就不是他的事情了。柴霍甫在海鷗一劇裏借書中一個人物的口吻說道：「是的，我總相信事情並不在於舊的新的形式，却在於人毫不想什麼形式時寫下來，他寫下來因爲這是很自由從他的心靈裏滲出來的緣故。」

所以，對於文學的根本的要求，他真誠和必須的先決條件，——那就是做成

自我。伯訥曾作一文，題爲三天造成偉大文學家的技術，裏面說道：『你取了幾張紙，在三天以內寫起來，——却不要有什麼虛僞和掩飾！——寫你一切走進頭腦的事情。寫你想自己，想你的妻子，土耳其戰爭，哥德和你的長官，——過了三天你自己看你所寫的東西，必要驚奇怎麼你會有那樣新的，從來聽聞的意思呢。這就是三天造成偉大文學家的技術。』

(11)

這個實在是對於一切著作家——文學家亦在其內，——最正確的道路。但是這種毫無回顧的表現自己的自由，所要求於文學家者，比尋常生活的真實，和開誠公布想什麼說什麼的能力，複雜得多，油膩得多呢。

文學創造的歷程是一種很複雜的東西。這是一種很特別的歷程，和平常智識事業很少符合。文學的工作一大部分發生在人類心靈的深密的，下意識的範圍

裏，所表現的就是這種人類的下意識的人生，——他對於人生和宇宙的根本的，內在的關係，——這種關係時常在人類自身不大明瞭，並且完全不合他腦筋裏的見解和信念，所以有時連偉大的文學家不但不講解自己的作品，並且自己都不明白他的意義。這種藝術創作的特色，蘇格拉底也會注意。他說：『我走到詩人那里，問他們，什麼是他們願意的。差不多所有參加的人都能夠講解那些詩人所做的東西，比他們自己講解得好些。他們並不用智慧創造他們所創造的東西，却用一種生來的能力，並且用在無意中和精神恍惚裏，彷彿預言者一般。』

很少偉大的藝術家，他們的意識能和他們無意識的實體兩相符合，或多少得些影響，譬如哥德在幾處就是這樣。大半偉大的文學家的精神上的兩方面都生活在完全的失調裏，他們並不知道所創造的東西。

試以俄國的兩部傑作爲例，——陀思妥以夫斯基的罪與罰和託爾斯泰的安娜

喀林尼納。

罪與罰的理想是怎樣的呢？愛幻想的大學學生決定造福人類；爲取得對於個必須經費起見，他殺死了放利債的老婦；他的良心喚醒了，他忍受不住良心的苦痛，便承認自己的罪惡，受徒刑以贖已罪，這部小說的理想，——就是不應用不純潔的方法去趨向純潔的目的，最高的道德的責罰用良心的苦痛罰人，這種良心的苦痛是對於所成的犯罪最殘酷的刑罰。讀者一看這部書的題目，自然也這樣了解他的意義，即使讀他也帶着那種預備用一定意義了解他的成見。就是這部小說和陀思妥以夫斯基自己也是這樣了解，對於這個可靠的根據。但是如果你細心讀這本書，不挾什麼成見，就不難看出書裏簡直沒有這種基督教理想的痕迹，而且這是一部俄國文學裏魔鬼似的品作。最使陀氏在他失諧並且擾亂的心靈祕密的深處遲疑難決的問題——那就是『自我意志』的問題，——人類的心靈完全自由

的問題，具有大膽侵犯社會一切法則和道德的權利的問題。在這部小說裏，我們可以看出人類爲自己這種高尚的權利劇烈爭鬪的圖畫。拉司闊里尼闊夫說道：『我並不爲着做成人類的好人，所以纔殺死人。這是胡話？我簡直的殺了；爲我自己殺的，爲自己一人。……我應該知道，我是虱子呢，還是人？我能夠踰過，或是不能？我是戰索的動物或者還有權利？』結果——便成爲戰索的動物了！因爲自己的軟弱，他對於自己很輕視，很蔑視，所以投到法律裁判的手裏，自己說這是『因爲下賤和無能力纔這樣決定的。』陀思妥以夫斯基又說拉司闊里尼闊夫在徒刑的地方並不懺悔自己的罪，他承認自己的罪僅在於不能忍受這種罪，而卽以自首。

現在說第二部小說：安娜喀林尼納。這部小說有一句箴頭語：『對我復仇，上帝當回報。』初次觀察，這部小說的理想又同罪與罰一樣：道德法則的違反不可避免的引罪人於死，但是人不能夠做這種罪罰和罪犯的裁判官；最高的道德法

則自會對於罪人嚴加懲罰的。安娜離開自己所不愛的性情不相投合的丈夫，同情人聯合，——但是這個有什麼罪呢？爲什麼要加罰呢？不過如果我們對於這部小說細心讀去，可以看出一種極大極深之點，——又看出託爾斯泰心靈的實體的影響，——他不可動搖的信仰：他信人生依他的實體是光明並且喜悅的，還用堅硬的手引導人類到幸福和諧調裏去，人類如果不從人生的招呼，那是他自己的錯誤。安娜和喀林尼的結婚，祇是做了母親，並沒有做了妻子。他並沒有愛情，却交給喀林尼一切祇在有愛情時稱爲光明，快樂和誠潔的東西，因爲沒有愛情所以都變成污穢，虛僞和恥辱了。活的人生忍受不住這樣情形。彷彿有一種與安娜無關的力量，——她自己也這樣感覺，——使她從畸形的生活裏拔身出來，而迎出新的愛情。如果安娜很純粹並且清潔的利用這個力量，在他的前面可以開展出一種新的，整的生活。但是安娜懼怕起來，——因爲對於人間裁判和自己在世上地

位的喪失發生恐怖，所以懼怕起來。於是又深又明顯的情感被虛偽所污了。變成禁止的快樂，並且成爲瑣碎和暗昧的情感了。安娜僅祇逃到愛情裏去，做成了情人，彷彿以前祇做成了母親一般。她虛幻地試着生活在自己那違反自然的空花夢幻的愛情裏。對於這個活的人生，也是不能忍受的。於是那被人罵詈的人生就毫不客氣地殺死了安娜的靈魂了。

但是連託爾斯泰自己——這是我仍確實知道的，——在自己的小說裏，却看不出這一點來。他不過表現一個婦人爲個人的幸福，放棄家庭的責任，離開她所不愛的丈夫而逃走的一段故事罷了。

舉出以上兩個作品做例，我們可以看出文學家無意識的創作比那有意識的目
的寬深得多呢。他能用自己還不知道的道路，有時還違背自己的智慧，開展出自
己的人生觀和宇宙觀的最深的基本來。現在譬如說，陀思妥以夫斯基或託爾斯泰

親自把自己的小說讀給一個細心的，聰明的，却沒有握住連作者自身都不明白的作品的根本精神底能力的批評家聽。當時那個批評家用顛撲不破的論理的方法，給文學家證明作品的何處何處完全和作者所要說的相反，——而文學家不能不贊成這個意思，而且絲毫不能有什麼反對，現在如果文學家既贊成批評家的意思，在自己的作品裏修正一切相反和不和的地方，而由開展文學家全個心靈的深的作品一變而為一種瑣小的，平淡的，却因此並不違反論理律，且不和作者所設有意識的目的相反，這是很明白的，真實的文學家無論如何不這樣做的。無論是論理律，無論是極可靠的證據，都不會消滅他內部藝術自由的需要和完全表現自我的趨向，雖在自己經歷的各種矛盾和不明裏。對於批評家的指示文學家，可以用哥德所回答的回答他：

我自己實在不知道，

寫給青年創作家

在這裡是我或非我；

總之，我總確認：

我是這樣的心靈！

他有時使我歡悅，

有時提起恐怖，

在無數的字裏行間，

重又尋出他的固執。

現在讀者總可以明白這種高尙的，心靈的自由對於文學家是何等的重要，同時實現這種自由的任務又是何等困難，何等負有重責。自然因為嚴守這種自由的緣故，其弊也會流到不成功的，實在矛盾的，並且藝術上不完全的缺點上去。所以祇是偉大的，藝術上的純潔和對於藝術上良心的聲音嚴密的注意，能夠在兩種

危險中間，——對於自己不足的信仰和無可動搖的自足心，——引出文學家達於康泰之境。

表現自我，——表現神祕的，文學家自身時常不明白的實體和那純一的個性，——這就是藝術上唯一的，真實的任務，也就是創作的一切秘密。

所以文學家應該做成自我，——別種向真正藝術的道路是沒有的。你或者反對道：『但是我並不喜歡我的「自己」，我反對我的內心，——做什麼我要在衆人面前反轉他過來呢？』但是在這裏是無所用其選擇的。你願意做文學家，——就做成自我；不願意做成自我，——就不做文學家罷。如果你是真的文學家。你總不能夠隱藏你的內心的。惠特曼說道。『在你的著作裏不能有一點不是在你自我裏有的。如果你是惡的，或是道德低卑的，這也不能夠隱瞞着任何人，如果你愛在吃飯的時候在你桌傍站着僕人，這個可以在你的著作裏顯出來。如果你是對

於事物不滿意的人，或是愛妒忌的人，或者卑視婦女，那末這種情形還在你的靜默裏，還在你不寫作的時際，顯將出來。』所於如果你害羞，不願意把你以上的習慣和行爲顯將出來，儘可以自己改掉。使役僕人的習慣和對於婦女的觀念都是可以變更的。哥德曾向文學家提出一種奇怪的要求，就是他應該不斷的做道德上完成和生長的功夫：人類和真正的藝術是互相不斷的發生關係的。讀者於此總可看出他這種要求的意義了。

哥德又有一詩，說道：——

我們的嬰孩四圍看着，——

在前面是相識的父母之屋。

生來他慣聽着的是

完全編成的言語。

他的眼光投向近處，——
人家給他講的是遠處。——
生長着，——不給他休息，
指示着向善去的修成的道路；
這都是——很好，
這又是——很壞，還極罪孽。
他自己應該做些什麼。
必須怎樣生活，創作並且用愛，——
這都早就寫定，
書裏都給我們指明。
於是我們的少年人

祇得站在那裏彷徨歧路。

一切都替他預先決定：

以前別人走的，

纔是他前面應走的道路。

我們在小孩子的時代還保存着童真和不因襲的性質，還會用自己不印版的情感去感覺，會用自己的眼睛觀看事物，會用自己的言語說話。越長得大，前途越定得確實，被包圍在羣衆的中間，一切都看得和周圍的人們所看的一樣，還慣着說普通的，淡而無味的話語。我們正有許多要在小孩子們那里學的呢。

如今且以言語爲例。小孩在剛會說話的時候，不斷的創造言語，獨立地找出新的字，新的字的連續和新的口氣。這種話都是活潑潑地，含有無限的生機。每逢小孩說出一句新的話來，我們大人不由得笑了，便教給他們「現在的話」應該是

怎樣說的。漸漸兒小孩學了我們這種無味的，暮氣的話，便把自己含生機的話忘掉了。所以言語的活潑的創造我們僅祇能夠在小孩裏——有時在平民裏——觀察出來。託爾斯泰幻想要使自己的著作譯成「俄國話」他致妻信中有話道：『同教授們交際——便是許多很艱難的，不明白的字句；同鄉人們交際——便是簡樸，音格的美麗和明瞭。』

我們實在已把一切過去的話語深印在腦筋裏，不許自己重造新的字句，誰要是偶然造一兩句，大家就笑他。所以人類活潑的，時常變更的言語，相沿至今，竟成爲呆板的，死氣沉沉的東西了。那種情形對於文學上的話語實顯極大的危機。

言語如此，其他亦復類是。

現在總括一句話：文學家應該造成自我，應該做公平的，真誠的人，應該使道德盡量發展，應該會看，會聽，應該用自己獨有的話語表現自己心中的呼

聲。

這就是做文學家必須的條件。

——本文歐濟之譯，『小說月報』轉載。

留給青年藝術家們的幾句話

法國 羅丹 遺稿

想做『美』之司祭的青年諸君！這裏有幾句長久經驗的歸結語，想必是諸君所樂聞的罷。

對於你們前輩的大家須得傾心愛慕。

在腓提阿史(Phidias)和米開郎羅路(Mich.angelo)之前要低首拜服。對於前者近聖的明淨，後者森烈的慘痛要讚美。讚美是對於崇高精神的一種醇酒。

但是你們要警戒不要模倣你們的前輩。一方面固然要尊重傳說，但一方面須識別得出傳說裏含有永久性的分子。這就是『自然之愛』和『誠實』的分子。這是天才者的兩種熾烈的情熱。天才者都崇拜自然，而又決不虛謊。如此，傳說方能給與你們經固定繩墨裏擺脫出來時一個得力的鑰匙。傳說自身不停的催促你們去窺看『現實』，防止你們去盲目的服任那一個大家。

要把『自然』做你們唯一的主神。

要對他抱絕對的信。要確信他是決不會有醜的。并且把你們的野心制服。忠實的對他。

一切對於藝術家都是美的。怎麼說呢。因為在一切的生及一切的物上，他的

富於洞察力的炯眼可以發見到那個「性格」——就是在形體下面透明着的內在的真實——的緣故。而這個真實就是美之自身。要有了信仰去研究。你們決不會找尋不着美之所在。因為你們碰得着真實。

要埋頭的工作！

雕刻家諸君！要在你們的內心強調着一種進深（相當於英語的 depth——「譯者」的感情。精神是很難很難和這個觀念相親接的。只把表面弄清了，還是不能在心目上描現出對像來的。藉着進深去描現形體是一種大難事。但無論如何這是諸君的任務。

最初第一步，要把你們所要雕刻的人物全面規定得極清晰。你們要把體軀的諸部分，頭，肩，骨盤，腳等所給與的方向強調到極度。藝術要有果斷。只隨了

線之好生追求着的幽深，你們才能沒入於空間而把捉到深味。你們的面若然決定了，那個時候才有其餘的工作可言。那時你們的雕刻就已生立在那裏。至於細處，那末等它湧現到來再行按擺去。潤肉的時候不要照平表面(Surface)的想，要照浮凸面(Relief)的想。

要把你們的精神養成去看凡是在上面的都是從後面把它推現出來的量之一端的那種習慣。要把形體這個東西，想成時向你們射出在那裏的。一切的生都從一個中心湧起。不一會兒發出芽來向外開花。同樣，在美麗的雕刻裏面。終感得到一種強烈的衝動。那是古代藝術的祕訣。

畫家諸君！也把現實照着進深(depth)去觀察它。舉個例，請看拉發歐爾(Raffaello)所畫的肖像。這是大家把一個人物從正面畫起的時候，把胸膛斜度的含


蓄得飽飽的。如此之後，他給人一種第三縱立面 (dimension) 的幻覺。

凡是偉大的畫家都探求空間。只是厚味的觀念之中藏蓄着他們的力量。

不要忘記這個：相貌這個東西是沒有的，只有量的那件事。素描的時候決不要分心於外圍線上，只想着浮凸面 (relief) 好了。那個浮凸是支配外圍線的。

要不休息的精研。非於手法的熟巧上訓練不可。

藝術不外乎感情。但是沒有量，比例，色彩等的知識，沒有手法的熟巧，那末極銳利的感情也要麻痺了的。即使是極偉大的詩人，但是若在言論不通的外國，有何如呢。在新時代的藝術家中間不幸有許多拒絕學言語的詩人。他們也除非口吃之外沒有旁的。



只有堅忍！不要依靠神來。(Inspiration) 世上並沒有那個的存在。藝術家的資格只有知惠，注意，誠實和意志力如是而已。要像忠心的勞動者那樣把你們的工作做完結。

年青的各位，要真實！但這不是說要平凡的正確那種意思。世上有一種低級的正確。照相或是石膏像那些的。藝術須有了內面的真實才行。把諸君一切的形體，一切的色彩使它們譯出感情來。

滿足於欺蒙眼睛的事，或是拘泥於極無謂的細部而表現的藝術家，決不能成爲大家。你們如果曾經訪問過意大利隨便什麼地方的墓地的話，你們一定會留意到經事於那墓標裝飾的雕刻家是何等的孩子氣，專在雕刻中的刺繡，或是花邊，

或是頭髮等配合上面用心思的罷。他們大概是正確罷。可不是真實。因為不向着靈魂說話。

差不多吾國（法國）大多的雕刻家使人聯想到那伊大利的墓地雕刻家。在吾國街頭廣場邊的種種紀念像上，容易着眼的只有禮服，桌子、賣椅子，機械，瓶，電信機，全沒有內的真實。所以沒有藝術。要畏懼這些粗雜的傢貨。

要做到深刻，極可怕的說真實的人。在表現自己所感到的時候，決不要躊躇。就是在知道了和公定的思想成反對的時候也要這樣。也許最初諸君不會得到了解。但是不要害怕孤立。同感之士不久會到諸君那裏去。爲什麼呢；在一個人靈魂裏是深刻真實的事，在一切的人的靈魂裏也是同樣的緣故。

但是妝眉做眼可是不成的。爲要惹人注目去鑿蹙了臉子可是不成的。單純，率直！

。 最美的主題是在諸君的眼面前。爲什麼呢，那些事物方是諸君最最熟悉之故

我所最愛而最偉大的有壬，珈利歐（Eugene Anatole Carrière 1849—1906 法之名畫家。）雖是那麼的早世。他把他的妻，他的小孩們畫了，就表示出了他的天才。爲了要表示崇高，他把母親的愛，用畫來頌讚了，他已表示得十足。大家這個名稱是說把一切世人所看到的，用自己眼睛去看，再能夠看取太平凡了不起人們注意的事物中的美的那種人。

惡劣的藝術家總是戴着別人的眼鏡。

緊要之點要有感動，要有愛，要有希望，要有戰慄，要有生命。做藝術家以前，先要做人！真的雄辯對於雄辯生梅蔑，柏斯加爾（Pascau）曾這樣說過。真的藝術對於藝術生梅蔑。我在這裏仍引有壬，珈利歐的例。在展覽會中間大匈奴的畫只不過是繪畫。他的畫在別的畫中間宛如向着人生而開的窗戶。

要接受正當的批評。你們應該承認這個的罷。關於包圍你們的疑問上使你們得到確信的就是那些東西。不要給你們良心所不容的批評傷害了。

不要害怕不正當的批評。這些可使你們的朋友們激動。對於你們抱着的同情得到了反省，在更深切的識別到了動機的時候，他們會把那個同情更明白的表白出來罷。

如果你們的才能極新的話，那末最初你們只能得到僅少的贊同者，而且有羣衆的敵人。不要失掉勇氣。前者會占勝的。爲什麼呢，他們知道爲什麼愛你們，而後者是不知道爲什麼嫌你們的緣故。前者對於真實有情熱又不斷的召集同志，而後者對於自己錯誤的意見不表固持到底的精神。前者是頑固，而後者是隨風逐浪。真實之可占勝利是無疑的。

不要爲了世俗的，或是政治關係的結托等事耗費你們的時間！你們不是看見有你們好許多的同僚用策略而得到光榮，又攬得資產的事麼。這不是真正的藝術家。其中的若干却又有極豐富的智巧，如果你們在他的地段內和他起爭執，那末你們要消耗和他們相等的時間，就是你們的全存在也要消耗淨盡罷。結局你們要

得不到做藝術家的一分間罷。

要懷着情熱去愛護你們的使命呀！並沒有比此更甚的美舉。你們的使命比之凡俗所想的還要高超。

藝術家給人以偉大的模範。

他崇拜自己職務。他的最尊貴的報償是好生工作的歡忻。現今呢，唉！世人驅勞動者至於嫌惡工作，使他們故意怠惰工作，陷他們於不幸。世界不到一切的人們有了藝術家的靈魂時候是不會幸福的。就是說一切人們不到對於他們的課業上不起感興的時候。

藝術又是誠實的一大教訓。

真的藝術家終是就使冒了紊亂已成的一切定說的偏見，也要表現自己的所感。

他如此做後，教別的人知道正實之爲何物。

但是人類之間有了絕對的真實性君臨了，不知要有怎樣的進步，就會實現到眼前呢，你們想像一下罷！

唉！這個社會把自己所認到的過處和醜劣趕快除掉了，不知要有怎樣的速力成就我們地上的樂園呢！

——本文，徐祖正譯，『語絲』所載。

給青年文學家的商量話

法國 波特萊爾 著

今人去讀的下面的箴言是經驗的果實；經驗含有某一分錯誤；人人都犯有錯誤，——或多或少必有的，——我希望我的經驗由人人的而證實。

所以這些箴言除講自用以外別無希冀，除為坦率與忠誠的禮文外別無用處。——廣漠的用處！設想為這是由一位有聰慧溫良的心的華郎士〔註〕寫出的禮儀的條文，由一位慈母教授的便利的穿戴的藝術！——於是在獻給青年文學家的這些箴言中帶給一種全是友愛的情款。

【註】 華郎士男爵夫人(M^{me}. de Warens 1703—1763)是盧騷的教養人。我們可以說，若沒有她，盧騷早已死亡，或如常人之碌碌一生，斷不能像我們今日所稱讚的盧騷。關於他們兩人的事實

「懺悔錄」有很興趣與很詳細的記載。

一 開始時的幸福與厄運

那些青年作家，談一位青年同業，雜以羨慕的聲氣，說道：「這是美好的開始，他有了一種驕人的幸福！」的，沒有細想凡開始都常前有與為其他二十次他們所不知的開始的結果。

我不曉得，在合名的事體上，像響雷般的一擊是否從沒有過；我較相信一種成功是在一種算學的或形學的比例中，照作家的能力，乃從前常為肉眼所不見的許多成功的結果。世間有種種微分細小成功的緩慢集台；但神奇與自生的產生，則永沒有。

那些這樣說的：「我有厄運」，是那些尚未有充分的成功與不曉得成功的人。我置身於無數的環境，這些環境包圍人類的志願與在牠們自己卽有牠們的合

法原因：牠們是一個圓周，在裏邊關住這個志願；但這個圓周是動的，生的，轉的，與在一切日，一切分，一切秒變換自己的周圍與自己的中心的。於是，爲牠所引領，一切限在其間的人類志願刻刻變化他的相互交換的把戲，而這就構成所謂自由。

自由與宿命是兩相反：自遠與自近者，這不過是單獨一個志願。

就是這個緣故，無所謂厄運。如果你有厄運，這是你缺少事物；這些事物，要認識牠，又要研究那些鄰近志願的把戲爲更便利於移動這個圓周。

千百中的一個例。那些我敬愛與尊重的其中幾位因現在的流俗性而生憤懣，——行爲上的不解的謎；但這些流俗人的才能，雖則輕微，非不存在，而我的朋友的情怒則不存在，或特存在而幾於無，——因憤怒是空消費的時間，世上最不值得的事。這種問題不在曉得誠心或法式的文學是否優於時俗流行的文學。這事

實是過於真，至少在我自己。但這事僅一半是公道，爲你沒有這許多的才能於你願創設的種類中等於歐真尼師【註】在他的種類中所有的。燃着等量的興趣以種種新的法子；得：一種相反的意義中相等與優勝的勢力；二倍，三倍，四倍分量！直至有相等的濃度，而你遂將再無權以咎罵平民，因平民將附合於你。至此則被戰勝者的災禍了！（Vano Vadius）因爲沒有什麼比力更真的，力量無上的公道。

【註】歐真尼，師（Eugénie Sue 1804—1857）是法國的小說家，著有「巴黎的神祕」等，雖則藝術有些缺點，但想像豐富，易於表現。他是有社會思想的人。曾一度爲革命時代立法會議的會員，後出走，不久逝世。

一一 報酬

無論一個如何美麗的房子，在一切之先，——在牠的美顯出之先，——牠是這麼多米突高合於這麼多米突闊的東西。——文學也一樣，牠是最不能估價的事

物，——在一切之先是一種圓柱的填充；其文學的建築家，其中單有名字是沒有金錢的機會的，應於無論什麼價錢都出售。

有許多青年這樣說；「既是這事僅值得如此之微，爲什麼要費這麼大的辛苦！」他們或將放棄最好的作品；而在這種情形中，他們或僅爲現實的必然，爲自然的法律所偷，他們被自己偷了自己，——報酬不公，他們或可於此找得榮譽；報酬不公，他們被自己將榮譽喪失。

我總括一切我對於此事可以寫的話，在這一句我從我對於一切的哲學家，一切的歷史家與一切的事務的人的玄想得來的無上格言：僅由這些美的情感，人方能達到富貴！

這些這樣說的：「爲什麼因如此之微法去壓死這老鼠；」是那些，遲一點，——想賣他們的書二百佛郎一大張「誌」的，而被拒絕，後天又來將書奉上而爲一

百佛郎的損失的人。

【註】普通法國報紙皆有文學的或科學的論文登在某一葉的下面，所佔面積約全張的四分之一，這裏所說的一大張，即指這種佔全張四分之一的一張。

有理智的人是那一個這樣說的。「我相信這種值得許多，因我有天才；但如要我讓些，我亦願爲，爲有這得歸於你們的榮譽。」

三 同情與敵意

在愛情與在文學一樣，同情是自然而然的；雖然如此，牠們有被證實的需要，與理智於此亦有外界的部分。

那些真的同情是良美的，因牠們是一中的二——那些假的是可厭的，因牠們僅是一，減於原始的冷淡，比怨恨爲較值，怨恨是欺騙與揭破黑幕的必然的相續而來的。

就是這個緣故我承認與我讚美朋誼，在牠根於理性與氣質的根本關係上時。牠是自然界的一種神聖表現，亦這句神聖諺語的無數用處之一：團結成強力。

坦白與真率的同樣法則施行那些敵意，但有許多人，粗莽的自己製造種種怨恨像種種讚美一樣。這事太不審慎，這是自己使其為一個仇人——無用處與無利益。不中的，擊在你要下這一擊的敵手心中的傷損並不減少，且不計這一擊或移至左方或右方而傷及決鬪時的證人之一。

一天，當擊劍的功課時，一個債主來攪我；我趕他在梯樓間以劍擊，當我回來，劍師，一位和平的巨漢，他按我在地而睡我，對我說：「你這樣亂用你的敵意！一位詩人！一位哲學家！吓！」——我喪失了練習兩路的時間，我喘氣，羞愧，與更為一個人所輕視，——那位債主，對於他我沒有為什麼大傷損。

總是，怨恨是一種珍貴的飲料，一種比波羽亞(Botz)的更貴的毒藥，——

因爲牠是以我們的血，我們的康健，我們的睡眠與我們三分二的愛做的！要貪戀牠！

四 尖刻批評

尖刻批評只應施於那些錯誤的保護人。如果你是強，這對於一位強的人，是失掉你同於攻擊你；你當於某幾點有異人處，則於某種機緣中，這將常爲你的。

有兩種尖刻批評法：用曲線的，與用直線的，這是最捷的路徑。

人能充分的找出用曲線的例在耶雷【註】的報紙的論文中。曲線法快樂走廊間的人，但不能啓迪他們。

【註】耶雷(J. J. Rey, 1801-1877)法國的戲劇批評家與小說家。

直線法現爲英國新聞家應用得很成功：在巴黎，牠已變爲過時貨；卽如萊納【註】自己在我似已忘記了牠。牠是這樣說的：「X君是一位欺詐不信的人，更甚

於一個傻子，這就要我去證明的。」——而證明他！第一，第二，第三，——等等……我勸一切那些有理性的信仰與堅強手腕的人們用這個法子。

【註】 加塞納(Crim cor de Cassene 1816-1880 法國政論家與政治家。

不對的尖刻批評是一種很可哀的意外事，這是一枝倒轉來的矢，或至少於發出時剝你的手的皮的，一個彈子，於射出時可以殺死你的。

五 作文的方法

現在，要產生許多；——所以要來得快；——所以要慢慢的趕緊；所以要一切の捶擊都中，與沒有一下是無用的。

想寫得快，要多多思索，——將一個題目裝在自己心中，在散步，在澡堂，在餐館，幾乎在情人家裏亦想着，德拉克羅亞【註】有一天對我說：「美術是一種這樣理想與這樣飛逝的東西，那些工具從沒有十分適當的，那些方法也沒有充分

便利的。』在文學上也一樣；——所以我不是塗抹改削文字的黨人；擾亂思想的鏡面。

【註】德拉克羅亞(L. Delacroix 1796-1863)法國十九世紀大畫家，浪漫派的首領。

有些人，甚有名的，甚明亮的，——例如歐利押【註】——起手擺着許多紙；他們叫這事爲遮覆畫布。——這一種混亂的做作在以絲毫不失掉爲目的。繼而，在每一次他們重抄時，他們將無用的枝葉削去。結果或是良好，這是亂用自己的時間與自己的才能。遮覆畫布不是塗上顏色，是用淺淡色料輕描，是放下輕淺與透明的色度的分子。——畫布要當遮覆——在精神上——當作者拿筆寫題目的名字時。

【註】歐利押(L. Courier 1813-1848)法國小說家與政論家。

人說巴爾扎克【註】安置他的抄本與印成待改的書以一種離奇與凌的款式。一

寫給青年創作家

本小說，爲一類叢書之一的，不單散亂句語的和一，而且凌雜作品的全部。當然就是這種不良方法常使文體有種我不知是怎樣的雜亂，擠擠與糊塗，——爲這位大歷史家的唯一缺點。

【註】巴爾扎克 (H. de Balzac 1799—1850) 法國十九世紀的大小說家，可以說是現代法國小說之祖。

六 日常工作與神來

寫作豐富不是神來的姊妹：我們既割斷這種修汰的親誼。快捷的強力做作與有些美好資質的微弱即足以證明這個成見的不對。

一種堅實的，而規則的營養物是滋饒作家的唯一需要的東西。神來決然是日常工作工作的姊妹。這兩個相反東西不相排斥像組成自然界的一切相反東西一樣。神來服從，像飢餓，像消化，像睡眠。當然在人心有一類天體機械學，這不須慚

愧，而像醫生一樣，從肉體的機械學抽出這最光榮的部分來。如果有人願生活在將來作品的一種堅定不搖的靜觀中，日常工作將供應神來，——像有一種明白可讀的字體以使人明瞭，與像有一種穩靜與有力的思想以使寫得的明白可讀一樣；因為寫糊塗字體的時期已經過去。

七 詩

關於那些對於詩很成功的做作或已做作的人，我勸他們永遠不要放棄牠。詩是能帶得最多東西的藝術之一；但這是一類營業，到很遲人方能獲利的。——反過來，所得定很豐富。

我藐視那些羨慕者向我引毀壞一位發行人的那些好詩。

從道德的觀點，詩在第一級的人心與第二級的人心間建立一條鴻溝，而使最平常的民衆不能逃過這種專橫的影響。我認識那些不讀哥地哀〔註〕的詩文的人，因

爲他做了死的喜劇；當然他們不感到這篇作品的一切溫媚，但他們亦曉得他是一位詩人。

【註】哥地哀(Th. Gautier)法國的詩人，與波特來爾同時，且是很好的朋友。

外則有什麼奇怪，既是身體很好的人可以兩天內不食，——詩呢，永不至嗎？

滿足最強烈的需要的藝術將常是最榮譽的藝術。

八 債主

定然還能使你記起這一篇喜劇，題着：凌亂與天才的。或凌亂時伴着天才，這事僅證明天才是可怕的強壯；可惜這個題目表現在許多的青年，不是一種意外，乃是一種必然。

我很疑惑哥德【註一】有債主；哈夫曼本人【註二】，這位凌亂無序的哈夫曼，

爲至常來的必需所包圍，不斷的費盡氣力去跳出，而且他死了，當一個更大的生活許他的天才以一種更激烈的進展的時候。

【註一】哥德(Goethe, 1749—1832)德國的大詩人。

【註二】哈夫曼(Hoffmann 1776—1822)德國的小說家，音樂家。

永不要有債主；如你願意，且爲似乎有的樣子，這就是一切我可以交給你的，

九 所歡

如果我願觀察到反照的定律，統治精神方面與形質方面的，我逼而要在所謂危險於文人的婦人的羣中列入「老實婦人」(Femme honnête)，炫博的女作家，女伶；——「老實婦人」，因爲她必需的屬於兩個男子與她是爲一位詩人的一種專橫心靈的一種庸常草料；炫博的女作家，因爲這是一個有些缺失男子；——女伶，

因她磨捺於文學與她慣談土語，——簡言之，這不是一個女子之完全「女子」這字的意義的，——在她，羣衆比愛情爲一件更珍貴的東西。

你試描想一位戀愛自己的婦人的詩人而強逼要自己看演一幕她喬裝的戲爲怎樣？在我以爲他應尙舞台放火。

你試描想這位詩人逼而要爲他的沒有才能的婦人寫一幕戲劇爲怎樣？

又這別一種辛苦，則由對放前座的羣衆的短諷刺文，使其成爲苦痛，這種苦痛是這個羣衆對他在這個最親愛的人兒爲的，——這個人兒在東方人則關在三重鎖鑰之下，在他們要求巴黎研究法學之前的；這因爲一切真的文學家在某一時候皆有對於文學的恐怖，而我只於他們，——自由與尊傲的心靈，困倦的人心，常有休息他們的第七日的需要的，——統允許有這兩種可以的女人：未嫁的女兒與姦婦人，愛情或俗物。——兄弟們，這還需要解釋其中的理由嗎？

——本文，伏察譯，「京報副刊」所載。

戴叔清主編

青年作家ABC叢書

(全十冊)

寫給青年創作家

這可以說是一個青年作家ABC全書的一個結論，也可以說是一個重要的關於青年作家修養的書。這一部書的主要任務，是指導青年，告誡青年怎樣能修養成優秀作家的方法。作者用非常簡明的語句，出淺入深的說了一些要緊的說明。你要成爲一個作家麼？你要知道怎樣才能修養成一個作家麼？那麼？請你務必讀這一本書。

文學原理簡論

你已經知道怎樣才能成一個青年作家了。你已經知道文學原理的了解了。重要了。這一本書就是進一步的專門的爲你解釋主要的文學原理的書。這一本書是極力的避開了煩瑣難解的，簡單明瞭的介紹了主要的文學原理的書。你一定會像讀那些令你頭痛而難解的文學原理書結一樣的無興味。你既然很容易的就會懂得文學原理的主要原則。

文學方法總論 (上)

在介紹了文學的理論書之外，進一步再介紹兩本關於文學方法描寫、這第一本所涉及的，是一般的作文的方法。從這句章節談起，一直談到描寫、這取材料、佈局、以及文章的一般例。一切有關於文學的基本的描寫技術，是全部論到了。是一部「論作文」的入門書。

文學方法總論 (下)

這二本，內容分爲三部分。第一部分，論詩歌寫作的技術。第二部分，論小說寫作的技術。第三部分，論戲劇的把捉到各方面的描寫技術。論寫作的各方面基本方法。青年作家可以很經濟的把握到各方面的描寫技術之路。

語體文學讀本 (上)

僅止於理解得文學上的理論，文學上的方法、依舊是不夠的。一定要從許多供給青年作家學習。這一冊裏，選的都是最簡短、最淺顯、而又最這三冊讀本。最適宜於高小及初中一、二冊裏，以及開始學習文學的青年作家的閱讀。每篇爲末，有編者的詳細的介紹與說明。

語體文學讀本(中)

這一本的選材，在程度上，比之第一本要深入，在門類上也較為繁複。若果說，第一本適宜於開始學習文學的作家，以及初中一及高小學生的閱讀，那這一本給予青年作家以及初中學生閱讀，是最相宜不過的了。

語體文學讀本(下)

這一部文學讀本的編製，在內容的淺深上是採取漸進法的。第一本側重國內作品的選輯；這第二本則側重國外的名著了。本冊適宜於中學三年生及青年的作品閱讀。全書編輯的順序是採取教本的方式，無論作為教本，抑課外讀物，均極適宜。

文學描寫手冊

這一部手冊是具有辭典性質的書。全書分為三篇：第一篇，描寫總論；第二篇，描寫文範；第三篇，描寫特輯。在這一小冊裏，作為它的三大主要任務的，是把描寫的方法，和優秀的文範。

文學術語辭典

在原理，方法，總作之外，還有幾部幫助青年作家的書。「文學術語辭典」就是一種。這一部辭典，是專門的解釋文學上重要術語的書。對於辭典的選擇與說明，竭力的求適合於青年作家的需要與理解。在讀書時，有這一部辭典，定然可以減少許多的困難。

文學家人名辭典

這一部辭典，和「文學術語辭典」是相輔的讀物。不過「術語辭典」專門是說明關於文學上的術語，而這一部辭典，則專門介紹世界各國的文學家的生平。坊間所出「文學辭典」往往收了術語和人名混編，對於檢查上時感困難，本書和「術語」分開編製，完全免除了這一種弊病。

全書十冊用上等厚報紙精印。三十二開本。每冊實價大洋五角。全部實價大洋五元。並加贈精美錦匣一只。

上海四馬路中市五四九號
文藝書局出版
一九三二新刊

大文學家托爾斯泰最偉大的名著

戰爭與和平

郭沫若譯

△全書約二百餘萬言，分訂十冊。

△用道林紙精印 每冊實價大洋 平裝一元四角 精裝二元

△用厚報紙精印 普及本每冊實價大洋一元三角

「戰爭與和平」(War and Peace)這一部小說，不但是托爾斯泰(Tolstoy)的最偉大的名著，也是全世界文學中希有的珍寶，無論在那一個國度裏，都已早有了譯本，惟有中國，因為卷帙的浩繁，竟沒有人敢做這一個嘗試。

這一部小說，是拿破崙世界的著作，內容寫的，是拿破崙攻掠俄國的事。出於這作品裏的人物是非常的多，背景也非常複雜。有的部分寫的是悲壯的戰事生活，有的部分是寫爐火熾紅家人聚談的恬靜生活，有的部分是弘宮偉殿，有的部分描寫廢瓦頹垣，有的部分又寫農村草舍：無論寫到那一方面，都是精采異常。他的夫人就曾為他把這部書的原稿手抄了七次。這部書的原稿，首先是在雜誌上發表的，一直管轄了六年，纔告結束。

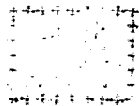
這一部書的價值，實在是無話可以形容，若不把他翻譯過來，真是一件非常缺陷的事。所以，本局特約郭沫若先生來擔任這一偉大的工作，把全書譯成中文，來供獻給中國的文壇。郭先生的文章事業，早為國人所深知，無須本局的介紹，以他的偉大的天才，來翻譯這一部名著，那真是最適合不過的事。

全書現已陸續付排。因為全書近二百萬字，為着一般的讀者的經濟力的關係，特分冊發賣，並分精印本普及本兩種。

國立北平圖書館
NATIONAL LIBRARY OF PEIPING
PEIPING

登記號 00311 書號 8107
Acc. No. Call No. 212

DEC 1934



中華民國二十年四月二十日初版
中華民國二十一年三月一日再版

— 版 權 所 有 翻 印 必 究 —

總發行所
本埠特約所

上海四馬路中
五四九號大和坊
上海四馬路中
五四九號大和坊

文藝書局
文藝書局
啓明書局

【注意】本叢書總目列後

△青年作家ABC叢書之一▽
寫給青年創作家

全書十册實價大洋五角
每册另售實價大洋五角

編者 戴叔清

發行者 文藝書局

印刷者 文藝書局

