

810
53

廣文川華光


論 般 一 藝 文

譯 明 高



960.1





光華小文庫
文藝一般論
高明譯

上海四馬路
光華書局印行
1933

光華
文庫

文藝一般論

每册實價大洋一角五分
外埠另加郵費一分半

譯者 高明譯

發行者 光華書局

印刷者

上海山濠關路南興坊
聯華印刷所
電話：三二〇八七



中華民國二十二年四月出版

(一)——二〇〇〇册

總發行所

上海光華書局

地址：四馬路中
電話：九二六八

光華小文庫

文藝一般論 芥川龍之介著	高明譯
文學研究入門(上)	郁達夫等
文學研究入門(下)	趙景深等
創作指導集	何丹仁等
到創作成功之路	張資平等
現代中國作家自傳(第一輯)	柳亞子等
新聞學入門	黃天鵬著
讀書經驗談	余楠秋等
「九一八」與「一二八」	柳亞子等
祈禱 芥川綺尼子著	華蒂譯

每冊實價一角五分

文藝一般論

芥川龍之介作
高明譯

我們現在要盡力平易地來對文藝下一番考察。我們這裏所說的「盡力平易地」，便是改作「盡力通俗地」也不要緊。總之我們不用科學的方法來考察牠。當然，不用我這樣的方法，而用科學的方法，也并非不能考察文藝。否；諸家所講的文學論，其實都是站在這科學方法上面的。或者，理應非站在這上面不可。文學論的目的，當然，是在於闡明文藝上的美和文藝的本質，所以文學論——站在科學方法上面的文學論，不得不是美學各論之

一；而這樣的大工作，乃是我們的力量所不及的。不但如此，而且於「文藝講座」的目的，也離得太遠，所以我們就要照我們前面所說的，做一番極其通俗的考察，看一看文藝究竟是什麼東西。順便我們還要交代一句，便是，因為我們的立場不是科學的立場，所以我們的考察方法不免要傾向於直觀。因此有些地方或者只可以算作我一個人的獨斷。因為這篇議論的性質關係，這實是沒有辦法的事，要請大家原諒才好。

一 言語和文字

文藝有種種形式，如小說，抒情詩，戲曲等是。但是不論是

那一種文藝，都非使用言語不可。就是不用言語本身，也非使用表現那言語的符號——文字不可。雖然一些禪宗的和尙有「不立文字」之類的话，但是無論是怎樣的高僧，不用言語或文字便不能作一發句，總是千真萬確的事。但是當然這也并不是說只要把言語或文字排列起來，便統通可以成爲文藝。不管怎樣排列言語或文字，「二等邊三角形的頂角的二等分線二等分底線」之類的文句之非文藝，總是極其明顯的事。不過，無論怎麼，這總是事實，便是：不使用言語或文字的文藝是不存在的。那末，什麼叫做文藝？我想我們或者可以這樣說：「文藝是以言語或文字爲表現手段的藝術。」

我們在前面也曾說過，排列言語或文字，不一定全部都能夠

成爲文藝。我們可以把文藝比作一個人：言語或文字便和肉體相當，不管肉體是怎麼完備，沒有魂魄鑽在裏面，到了還是一個死屍。所以，同樣，不管怎樣排列了言語或文字，倘若沒有使文藝成其爲文藝的東西內在着，那末是不能將它稱爲文藝的。因此，我們最好是能夠把「使文藝成其爲文藝的東西」把握住，再去求「什麼是文藝？」的解答。但是「使文藝成爲文藝的東西」，正和我們前面所說的魂魄一樣，很不容易捕捉它。魂魄不在肉體之中，却又不在肉體之外，它只專門靠着肉體而顯示着它的正體。而「使文藝成其爲文藝的東西」，也和魂魄一樣。只有相信幽靈的心靈學者，才在肉體之外求魂魄；同樣，只有相信和幽靈相似着的一類東西的神祕主義者，才在言語或文字之外求「使文藝成

其爲文藝的東西」。但是不幸我是一個只懂常識的人，所以爲便利起見，要先來考察一下和肉體相當着的言語或文字。

我們前面說的是「言語或文字」，但是我們暫時要先專門來考察一下言語。因爲言語原來是爲疏通人與人間的意志而發明的，所以它一定具備着一種意義。雖然也有人說像「啊」「哦」之類的間投詞是沒有意義的，但是其實它們的意義雖然沒有別的名詞動詞之類來得那樣分明，但是各自的用法總具備着。（你們只要看誰都不以『哦，真悲哀！』的話去代替『啊，真悲哀！』）——而且我以爲，即使說是各自具備着一種意義也不妨。其次，因爲言語是利用着我們口裏發出的聲音的東西，所以它一定具備着一個音。那末你們或許要問我：『盲啞學校裏的啞學生的言語

爲什麼却不然呢？』但是你們要曉得，那只是作爲言語的代用的姿態，并不能算是真正的言語。真正的言語，第一應當有一種意義，第二應當有一個音。——這雖無疑地是不用多講的事；但是於我的議論的進行上，却是有相當的幫助的。

話要重新說回頭去：不使用言語或文字的文藝，是不存在的；文藝是以言語或文字爲表現手段的藝術。所以，文藝在具備一種意義之外，一定也具備着一種音。譬如拿坐電車來打個比方吧。我們要坐電車，便須付錢買票。這個，不論是坐電車到洋行裏去，還是坐電車到茶館裏去，還是坐電車去旅行，都是不能奔避的運命。而言語也便和這個一樣。只要使用言語，具備了一種意義，那末必然地便具備着一種音。也便是，一首歌，一方面既具

備着一種意義，同時也具備着一種音（這裏的所謂「音」，也便是所謂「音調」，或「調兒」）。這在小說和戲曲，當然也是一樣的。不管什麼文藝，照規矩都具備着意義和音的兩面。（至於這意義和音的關係，我們要到後面去講它。）它們所不同的，只在有的文藝形式比較的不像別的文藝形式那樣注意音，或者更正確地說，比較的不像別的文藝形式那樣注重聽覺的效果而已。比較的不注重聽覺的效果的形式（即前者），我們普通把它喚做散文，比較的重聽覺的效果的形式（即後者），我們普通把它喚做韻文。但是散文和韻文的差別，也只是比較的而已；至於它們的境界，却不免是曖昧模糊的。固然，把小說和短歌比較起來，前者顯而易見地是散文，後者顯而易見地是韻文；但是其所以這樣一顯而

易見」，却是因爲你所比較的乃散文和韻文的兩極。倘若你拿位在兩者中間的作品——卽韻文的散文和散文的韻文比較一下，那末你一定會被弄得「糝裏糝糊」，說不清那一邊是那一邊非。

但是我在前面也曾說過，文藝乃以言語或文字爲表現手段的藝術。所以既然考察了言語，那末文字也不得不考察一下。文字本來是表示言語的符號。所以我們即使說言語卽文字，也是不妨的。它不但有意義，音也完備着。因爲是一種符號，所以文字自身是不會發出音來的。倘若它發出音來，那末它將不能算是符號，而應算是妖怪的變化了。那末言語和文字是否完全是一樣的呢？這却不然，文字具備着言語所沒有的外形。這個外形，從來是被忽視着；但是其實却絕對不當把它當作和文藝沒有關係的東西。

文字和言語同是表現的手段。倘若先把言語的意義和音看得太重，而文字的外形則毫不考慮到，這是無論怎麼講都講不過去的。

但是文字的外形從來被忽視，却不一定是一件偶然的事。我們前面曾經講過，文字乃表示言語的符號。但是倘若仔細考究起來，却不能說都是表示言語的符號。中國字那樣的象形文字（中國字細細區別起來，雖不止象形一種；但是我們沒有「指事」會意「地」一區別的必要，所以用「象形文字」這四個字代表了它），固然是「一字一義」；但是西洋的音標文字（Alphabet），都祇是一字一音（譬如A讀作「愛」，B讀作「比」……）。所以和中國的象形文字不同，并不是表示言語的符號。所以西洋的言語，除了少數的例外（比方說英文的O那樣的間投詞），都是集兩個以上的

文字而成的。這種集合文字而成的言語，並沒有分明的形式。

然A是有A的形式，B是有B的形式的；但是以一個Word看來，因為它的裏面是包含着共通於各個Word的各個文字，所以它那Word的外形——外形上的個性却不免是朦朧的。因此從來西洋人是忽視着文字的外形。不過西洋人我們暫且可以不管，至於像我們這樣在「假名」之類的音標文字之外還使用着中國字的國民（註），却總像是不把它忽視了才好。而實際一般民衆，也是沒有忽視的；雖然那些講「文學論」的學者是這樣沒有把它看在眼裏。因為我們誰都會不滿意似地說過「這個字的字面總覺不好！」之類的话；而所謂字面的好壞，也便指那文字的外形，或那文字給我們視覺的效果而言。

中國字之富於視覺的效果，是不待論的。可以使用着中國文的文藝——尤其是完全使用着中國字的中國文藝，在言語的意義和音之外，還注意着文字的外形。比方，你們可以看看袁隨園的『江水二千里，家書十五行；行行無別語，只道早還鄉。』袁隨園在這首詩裏像用了許多筆劃少的字：這個，在襯托出這淡淡的話的地句的含味的點上，是有很大的效力的。固然，這文字的外形也許不能和言語的意義和音一樣算是支配文藝的生命的問題，但是便是日本的文藝，也多少帶着看重文字外形的傾向——這總是無可置疑的事實。

最後我們還要重新說一遍，文藝乃以言語或文字為表現手段的藝術；更詳細地說來，便是藉着（一）言語的意義，（二）言語的

音，（三）文字的外形這三個要素而傳示着它的生命的藝術。那末，這三個要素相互間的關係到底是怎樣呢？

（註）大家都知道，日文是假名（他們的 Alphabet）之外還使用着中文字。現在在他們國裏雖有許多人主張着廢除中國字，但照我看來，或者竟是永遠辦不到的，除非有一次「翻天覆地」的改革。潛種運命，是當初早已注就了的。——高明。

二 內容和形式

我們前面說過，文藝乃藉着（一）言語的意義，（二）言語的音，（三）文字的外形這三個要素而傳示它的生命的藝術。倘若重新把藝術比方作一個人，那末這三個要素便正和骨頭，筋肉，皮

膚相當。骨頭筋肉和皮膚，並不是骨頭是骨頭，筋肉是筋肉，皮膚是皮膚地獨立着起作用的。它們無論那一個，都唯有合同在一體的時候起作用。倘若骨頭動而筋肉皮膚不動，那末那個人說他是殘廢還便宜了他，或者竟應當稱他是一個如生如死的怪物。言語的意義，言語的音，和文字的外形這三個要素，也和這個一樣，它們是常合同成爲一體而活動的。第三個要素（即文字的外形），因爲主要是中國文藝的事情，所以暫時可以不講。但是言語的意義和言語的音，絕非常是合同成爲一體而活動不可；倘若不合同成爲一體而活動，便再也莫想談到傳示生命。其中最顯而易見的是詩歌；在那裏，一種意義和一種音微妙地結合着。譬如我們可以右一石李白的「夜思」：『牀前明月光，疑是地上霜；

舉頭望明月，低頭思故鄉。」——這個淒涼的情景，沒有這淒涼的調子來襯托它，是不會現出的。並且我們還可以這樣講，便是，這一首詩給我們的感覺——極其淒涼的感覺，唯有情景和調子合而為一的時候，才會產生出來。雖然像散文那樣的比較的不注重聽覺的效果的形式借重言語的音的地方是沒有詩歌那樣的，但是就是夏日漱石的「哥兒」和「我們是貓」也已足以使我們相信總是有借重的；因為在那裏，輕妙的文章的調子在發揮輕妙的作品效果的點上，是表示着很大的作用。所以我們應當說，在散文和在詩歌一樣，言語的意義和言語的音合成的「全體」也是存在的。而我名為「內容」的，也不外乎是指着這個「全體」而言。

固然，「內容」這兩個字由來是各種意思地解釋着。譬如有的

一些人，便把所謂內容解釋成了一篇小說的情節，或是一首詩的大意。所以倘若見了上面所舉的李白的詩，那末這種人便會單把『牀面前的月光，令我疑心它是地上的霜；我抬起頭來看月亮，低下頭去想故鄉的事情』當做這首詩的內容。但是內容其實却並不是這麼一回事；所謂內容，乃指內包的全體而言；所以把一篇小說的情節或一首詩的大旨喚做內容，未免有些滑稽。倘若能把這個當做內容，那末也非說一個活人即一具死屍不可了。至於還有些人呢，則把所謂內容當做了一篇作品所包含的思想或道德（這多半是在散文的場合）。所以倘若見了前面所說的「哥兒」，那末這種人便會單把「世界上再沒有像偽善者那樣討厭的人的了。所以誰都應當給偽善者以相當的裁制」當做這篇東西的內

容。而這個也是和「內容乃內包的全體」的話不相符合的。酒精雖是從酒裏面提出來的，但是我相信決不會有人說酒即酒精吧？固然也有些吃酒的人對人講着「因為昨晚喝了些酒精，所以今朝腦袋有些疼」的話，但那僅祇是一種戲言而已，是不能夠成爲值得考慮的問題的。——此外，「內容」這兩個字一定還有許多解釋。但是這些人普通所說的內容，都不是我所說的內容。我所說的內容，我們在前面已經講過，乃言語的意義和言語的音合成的全體。

有人也許要問我，說，你既然這樣規定了內容，那末它和文藝本身是否就是一件東西呢？實際講來，內容和文藝本來是沒有多大差別的。但是至於說是完全一樣，却也不見得。文藝是以言語

或文字爲表現手段的藝術。但是文藝上的作品，普通總是靠着幾個 Word 而成立着。單靠一個 Word 而成立的作品，簡直可以說沒有。因此組成那個作品的幾個 Word 的排列方法，也便成了被忽視的事。固然，倘若將「把書拿來」之類的幾個字胡亂地排列起來——譬如說，照「來書把拿」的樣子排列起來，是會令他人莫明其妙的；但是，我們所說的排列方法，却不是指這個而言。我們所說的，乃是考察還是應當說是「鳥飛千山絕，人蹤萬徑滅」呢，還是應當說是一千山絕鳥飛，萬徑滅人蹤」呢，還是應當說是「千山鳥飛絕，萬徑人蹤滅」的時候的排列方法。也便是，不是辭之達與不達的排列方法，而是生命的能被傳示與不能被傳示時的排列方法。而且，幾個 Word 的排列方法，既不能夠付之

不問，那末無疑地靠着幾個 Word 而成立的一句一節一章的排列方法，也是不能夠付之不問的。否，倘若考察一下三部作的長篇小說，那末我們一定會相信，靠着幾個句子而成立的一節，和靠着幾節而成立的一章，和靠着幾章而成立的一篇，它們的排列方法都是不能夠付之不問的。這也便是說，文藝上的作品，小自短短的歌曲，大至幾千句，幾百節，幾十章，洋洋數十萬言的長篇，都遵守着一種排列方法——或是支配那作品的某種構成上的原則。倘若不遵守這構成上的原則，那末無論內容如何，都將被一脚踢翻，而不能成爲文藝上的作品。單單的內容，缺乏着這構成上的原則的內容，結果總只會弄得「不三不四」，和不像一張桌子的桌子，不像一把椅子的椅子一樣。這也便是說，文藝上

的作品，一方面既應當有內容，同時也應當有給那內容以一定的外形的某種構成上的原則才是。而我所說的形式，也便是指這構成上的原則而言。

如我們上面所說，內容是絕對需要形式的。而同時，沒有內容的形式，也不能存在。我曾經說過，『缺乏着形式的內容，便和不成一張桌子的樣子的桌子，不成一把椅子的樣子的椅子一樣。』而缺乏着內容的形式，也便是可以說是和不成一張桌子底桌子的形式，不成一把椅子底椅子的形式無二。這個，當然並且是連設想都不能夠設想的。所以內容和形式，事實上或者簡直可以說是不能分離的。你們可以看一看你們前面所舉的李白的「靜夜思」，那淒涼的內容沒有那形式，是絕對不能夠存在的。而從

另外一方面講起來，那形式沒有那淒涼的內容，也不能存在。即使存在，也只能是極無力的東西而已。所以我們前面雖是把內容和形式分開着討論了（並且此後我還是要照這個樣子討論下去），但是這祇是爲討論便利起見而已。你們應當記得，事實上，這兩個冤家是絕對不容分離的。

「形式」這兩個字，普通是被各種意思解釋着。譬如我在前章論韻文和散文的差別的時候，用了比較的注重聽覺的效果的形式，比較的不注重聽覺的效果的形式等字樣。至於還有些人，則在「七律」「五言」之類的排列方法上，也使用「形式」這兩個字。但是這種意思的形式，都只能說是狹義的形式，這使和我們把炭火單單喚做「火」一樣。固然，炭火是火；但是廣義的火，

却還包含着洋燈的火，着火時的火之類。廣義的形式——即內容形式時的形式，和廣義的火一樣，乃是超越了狹義的形式底几百文藝上的形式。和廣義的形式比較起來，狹義的形式或者簡單可以說是一種約束。

（譯者附註）本章的引例原來都是日本的，爲適於中國情形起見，我把它們完全改用了中國的例；說法也略爲改動了一下。——高士。

三 內容

我在前面曾經說過，內容乃言語的音和言語的意合成的「全體」。例如『牀明明月光，疑是地上霜；舉頭望明月，低頭思故鄉』這一首詩的內容，乃是它給我們的某種感覺的全體。所以倘若

考察一下這個內容，我們一定可以把它大體分爲下面這兩方面。便是：第一，像『牀前明月光，疑是地上霜；舉頭望明月，低頭思故鄉』那樣敘述一種情景的；第二，從一種情景感得某種情緒的。這種分類，不僅詩歌上能適用；無論小說，戲曲，以及凡百文藝上的作品上，都是通用的。譬如倘若考察一下近松門左衛門的「大經師昔歷」，那末我們一定可以把它的内容分爲敘述茂兵衛的悲劇的生涯和感得那悲劇的生活的悲哀的兩方面——即認識的方面和情緒的方面。所以所謂文藝的內容，也可以說是具有這兩方面時才開始。事實上，這兩方面固然並不分得這樣清楚；但是爲便利起見把它們分做兩個來考察，却也似乎並不是不能夠的。

我們前面曾經說過，「二等邊三角形的頂角的二等分線二等

分底邊」，並不是文藝。因為這個完全缺乏着訴之於我們的情緒的方面。而不論是一個情景還是一個事實，總之在「敘述」這一方面，不論它是怎麼訴之於情緒，倘使它是完全不成其爲言語的，那末，也非退離於文藝圈外不可。譬如非靠音或色不能傳示的情緒，便是如此。固然，近代文藝自法國的象徵主義運動以來，表現主義和踏踏主義（Dadaism）成功於從來的文藝所絕望的情緒的捕捉；但是我們前面說過好幾次，文藝乃以言語或文字爲表現手段的藝術，所以，倘若這個限制是不可越過的，那末我們便非承認有不能成爲文藝的內容的情緒不可。比方說康丁斯基的題名「卽興」的一幅圖，僅是什麼東西也不像的各種顏色的集合；所以要用言語爲手段把它表現出來，恐怕無論那一個

踏踏派詩人也不能辦到。固然他們自己可以吹說表現了它，但是在這一點至少總是難於相信的。不，不必拉牢着康丁斯基作證，便是比方說「Nouko」的飯碗給我們的情緒，也是在文藝圈外的，我們在對某件事物感得佩服的時候，常時說出「實在妙不可言」的話來：那，並不僅是我們的歡聲，其實也是文藝本身的歡聲。

我們前面曾經說過，文藝的內容應當具有認識的方面和情緒的方面；而因為文藝的種類的不同，這兩方面也就自然而然的生出變化來。比方說短歌抒情詩，便是情緒的方面較佔優勢的文藝，而同時也最近於像音樂那樣的純情緒的藝術。法國的詩人魏爾倫（Verlaine）在他有名的「作詩術」那首「裏說」，「頂要緊的，

便是把音樂（來習得）。』這種要求，當然只有對抒情詩才行。（短歌或者尙日不能應這個要求。）至於小說和戲曲之類，則是認識的方面較佔優勢的文藝，而同時，也是最近於濠哲學那樣的專司認識的學問底文藝。我們剛才拉魏爾倫做了證人，現在要再拉一個西洋人作證。大家都知道，提出問題劇的口號，而集中世人的視聽的，乃是諾威的戲劇家易卜生（Ibsen）。這種口號，當然也只有對戲曲小說才能提出；譬如要叫一個詩人做一首問題短歌，恐怕就要他的命了。即使做得出來，那也僅能和道歌比美而已。現在我們倘若認爲小說戲曲之類是位於文藝的右端而知歌抒情詩之類是位於文藝的左端的，那末其他各種文藝，便該說是在它們的中間燦然地排列着。因爲一一舉例乃無用之舉，所以我就想不

這樣做了；但是總之排列在它們的中間的門類的多種多樣，總是事實。固然，文藝的內容領域，上邊是被「*Non-fo*」的飯碗給我們的情緒所界限着；下邊是被「二等邊三角形的頂角的二等分線二等分底邊」給我們的認識所界限着；但是就是這般大的地面上，叶芽開花的各個作品的內容也已經足夠了。從前的希臘人，把詩的女神限於九個 *Muse*，——而且其中還夾雜着天文學的女神和歷史的女神；倘若要叫現代的我們製造起詩之女神來，那末我們一定不止製造上九個十個，而將製造上許許多多的女神——譬如說，詞之女神，問題劇之女神，心理描寫之女神，象徵主義之女神，第一人稱小說之女神，踏踏主義之女神，……之類。

文藝的內容的複雜，我們上面已經講過了；這個，單考察文

藝的一個種類——比方說小說，也是一樣的。固然，小說也許和戲曲之類一樣，要算是文藝上的極右黨——便是認識方面較佔優勢的東西；但是在它的認識的要素的多寡上（或者反過來說便是，情緒的要素的濃淡上），却還有無數的差別。例如菊池寬的小說使非常富於認識的要素；比方說他的「忠直鄉行狀記」和「思離之彼方」，哲學氣都是帶得很重的。至於佐藤春夫的小說，則是這種要素少而情緒的要素多。比方說他的「過於寂寞了」和「阿娟和她的兄弟」，簡直不妨說它是散文的抒情詩。但是這兩者却都是真貨色；誰也不能說它們那一個是冒牌的（也許有那種先生說是「能夠的」，但是我却不以為是）。這兩者，我以為都有存在的權利。——那末爲什麼有這種權利呢？這便是因爲，如我們前

面所說，文藝這樣東西是能夠抱擁上以「Nonko」的飯碗給我們的情緒爲界限，下以「二等邊三角形的頂角的二等分線二等分底邊」給我們的認識爲界限的各種各樣的內容的。

把這一點說得更清楚一點起見，我們要掉過頭去看一看我們前面所講的文藝的定義（雖然這個所謂定義是很馬虎的）。我們前面說過，文藝乃以言語或文字爲表現手段的藝術。而言語第一有意義，第二有音。音，我們暫且可以不管；它既然是有意義的，那末當然它便決不能脫去認識的要素。固然，爲音樂的表現手段的音和繪圖的表現手段的色沒有這個要素也可以成立（不過實際講來，繪畫中也是有這種要素的；因爲在畫一個人，或一匹馬，或一棵樹的時候，非認人爲人，馬爲馬，樹爲樹不可）；但

是言語，則說「山」的時候，不管對「山」這件東西感到怎樣的情緒，總之是非認定「山」這件東西不可。固然，像「哦」「啊」之類的間投詞是只傳示情緒的，但是光是一個「哦」或一個「啊」，總是不能形成一個發句的。譬如說是「松島呀，啊，松島呀松島呀！」「哦，開滿着花的杏野山！」的時候，「松島」「開滿着花的杏野山」是無論如何都不能少去的。（雖然這兩句東西都是很俗的。）因為文藝是以這言語為表現手段的，所以它無論如何也不能棄去認識的方面。否，文藝或者簡直可以說是以比其他藝術為富於認識的要素這一點做着特色。倘若可以把繪畫和音樂比作金和銀，那末文藝便可以比作鐵。鐵比金和銀都要來得硬：這是它的特色。我們的祖先利用這個特色，而製造了劍和矛，

並且利用文藝的特色——富於認識的要素這一點而作出了敘事詩和小說（前者是比較早昔的事，後者是比較晚近的事）。因此，小說因所包含的認識的要素的多寡而生出各種各樣的差別，也不得不說是當然之事。鋼鐵和軟鐵固然不同，但是「鐵」這一點總是一樣的。你們倘若對軟鐵說，「因為你是軟的，所以不能算是鐵」，那末它老先生一定也會莫明其妙起來吧？所以，無論它是軟鐵也好，鋼鐵也好，只要它是具備着鐵的特色，便應該一視同仁地把它們當做鐵來對付。當然，文藝之中，你們喜歡那一種，乃是你們的自由；但是至於要說「非那一個不成功」——比方說是「非抒情詩不是文藝」「非自然主義的小說不是文藝」，那是很費解的。尤其是在文藝上劃出狹小的區別，要算得費解之極。

還有，認識的方面和情緒的方面不僅在文藝身上着着色，在縱的方面也着着色。——這個意思便是說，因為時代不同。文藝有時候會帶起更豐富的認識的要素，有時候會帶起更豐富的情緒的要素，十九世紀前半發生的浪漫主義的文藝，便是富於（簡直過於豐富了）這情緒的要素的文藝。至於作為它的反動而在世紀末（所謂世紀末，是指十九世紀末而言）發生的自然主義的文藝，則較富於認識的要素。我們前面講過的諾威的戲曲家易卜生和英國的戲曲家蕭百訥（Bernard Shaw），乃是其中的健將。蕭百訥在他的「易卜生主義的真髓」裏說：『在戲曲之中插入議論，乃新時代的戲曲家的特色。』并且他也在他自己的戲曲的卷首，添上了很長很長的論文。這個，據他說：『從來一般人都說藝

術家是不可以說明他所描寫的東西的。照他們的意思，這便和畫一隻鷄寫上「這是一隻鷄」一樣的傻氣。但是這並不是說因為說明，所以是很傻氣的。你們可以到美術學會的展覽會裏去看看；在那裏，每一個畫家都是在他自己的畫上寫着「山景」「少女像」之類的標題的。『固然，我們不知道蕭百訥的這種議論是否能夠替在戲曲中添上論文這件事作辯護；但是這不過是不相關的事。還有，這各時代的文藝的變化，不一定是單靠認識的方面的多寡——或情緒的方面的濃淡才能被討論的，此外，還有各種看法；而且有許多地方非參酌各種看法不能說明；這也是當然的。』

文藝所以能有各種各樣的內容——換句話講，便是各種各樣的文藝所以全有存在的理由，這個，我們前面已經講過了，所以

現在可以不再談。現在我們要開始去討論別的問題；而最先要把通俗小說的問題說一說。同我「浪漫主義的文藝是好的，自然主義的文藝也是好的；那末通俗小說是不是也是好的呢？」的人，也許是沒有吧？不過我們在這裏要假設它是有的，而且這個問題考察一下。通俗小說這件東西，在西洋也是存在的。英國的小說家本內特（Arnold Bennett）之類雖然把自己的通俗小說喚做了「空想小說」，而給了它一個漂亮的名目；但是通俗小說之爲通俗小說，總是不變的。至於要問這通俗小說和普通的小說究竟不同到什麼程度，則很難回答。當然，倘若把報紙上的帶插畫的小說當作通俗小說，問題是很簡單的。但是倘若要進一步來考察它，那末簡直可以說是沒有什麼分明的區別。與其空說費話，不如來

把手頭的事實考察一下。法國的小說家雨果（Victor Hugo）有一部小說叫做「苦人」（Les Misérables）。我們看，像那樣的作品，倘若把它弄成日本的報紙上的帶插畫的小說，那末是否能變為通俗小說呢？倘若不能，那當然沒有問題；但是事實上黑岩淚香（黑岩淚香是日本明治時代的一個有名的新聞記者；他會林琴南式地譯了許多西洋小說。——高明註）的「苦人」的譯文「噫無情」，是博得了一世的喝采，而最近久米正雄的譯文「此悲慘」，也受了同樣的歡迎。所以我們不得不說，像「苦人」那樣的作品，即使把它當作通俗小說，也是很成功的。而從這裏我們也可以看出，通俗小說和普通的小說，是並沒有多大差別。倘若它是和普通的小說有差別的，那末那一定不是是否文藝的問

題，而是文藝的價值多寡的問題——也便是說，那一定不是質的問題，而是量的問題。而即使把它當作量的問題，寫成通俗小說的作品也不能一定說是文藝的價值較少。倘若要說通俗，那末施耐庵的「水滸傳」和曹雪芹的「紅樓夢」都是通俗的呢！

(譯者附註)不瞞諸位說，這一章的最後一句中的水滸傳和紅樓夢，全是譯者移上去的。——高明。

四 餘論

做定了內容論之後，要講和可以講的問題還有許多；不幸，「文藝講座」要終結了，而且我也不願受「鄉下人的裹腳帶，又長又臭」之譏，所以想就此打住了。乘着這一次的機會，我要把

上面所講的來套在實際上的問題上試試。我們雖說「把上面所講的」，但是主要也止是「把內容論」而已。

實際上的問題——究竟要套在那一種的實際上的問題上才是呢？這是很難選擇的。我們要先把技巧問題拿來看看。技巧這件東西，在文壇上是沒有好印象的。而據我看來，「技巧」這兩個字裏面已經帶着壞的意思，便和在那裏告訴着人說「它是壞的」「它是令人討厭的」一般。這便和「鎮關西」（見水滸傳）。原文作「甲野乙吉」，因不適用於中國情形，故改去。——高明註）這個名字在告訴着人說那人是不安分的，是個壞人一樣。譬如像「水滸傳」那樣，說明了爲什麼「鎮關西」是個壞人，固然還說得過去；若使光只糊糊塗塗的把他當作了一個壞人，當作了一個不安分的人，那末

「鎮關西」先生本人一定會惱怒起來吧？至於技巧，也是一樣的；技巧本身固然不會鳴冤，但是被說是技巧出色的作家——譬如里見淳那樣，一定會很不舒服的。那末，技巧到底是什麼東西呢？倘若我們不打算用壞人的意思說它是一種不足稱的小道，或是後來接上去的東西，那末便非把它當作表現一個內容的技術不可。內容，如我們前面所說，並不是包藏在一篇作品裏的思想或是貫透着一篇作品的情節，而是包括這所有的東西的全體。而全體這件東西和形式，乃是不可分離的。因為技巧是表現一個內容的技術——即給我們這形式底技術；所以倘使要忽視它，那是很費解的。托爾斯泰（Tolstoj）有一次聽見有人讀着普希金（Pushkin）的短篇，說：『是的，短篇小說便應當像這個樣子

「開頭便把讀者吸住才好。」（因為現在我正是在旅途中，沒有帶參考書，所以與原來的說法也許有些出入。）我以為，像這一種的技巧是不妨愈巧妙愈好；而據我所相信，「安娜·卡雷尼娜」的第一章（固然，「安娜·卡雷尼娜」是一篇長篇小說）便如實地表現着我們上面舉出的托爾斯泰的話。

其次，我們要把和技巧沒有什麼關係的包藏在一個文藝作品中的思想的問題拿來看看。這個在文壇上，也常常受着不當的非難。比方說倘使有一個作品是表現着性善的思想，那末普通便會受到這種非難，便是：那個思想孟子都會有過，那個作品真是無聊已極。但是我們要曉得，包藏在一個作品中的一個思想的哲學的價值，不一定是和那作品的文藝的價值相同的。倘使專門去考

察包藏在一個作品中的一個思想的哲學的價值，那末即使是歌德 (Goethe) 和莎士比亞 (Shakespeare) 恐怕都要減色不少。譬如蕭百訥那樣，便把莎士比亞的思想，看得不值一笑。雖然幸而詩人莎士比亞，還沒有因為這個原故被看得不值一笑。我們前面說過，內容界有認識的要素和情緒的要素這兩方面。而一個作品所特有的思想，也是由這認識的要素進化而來；所以那思想的哲學的價值，也不得不認為和所有的認識的要素一樣地支配着那作品的文藝的價值。但是不管一個作品的問題的元素是怎樣平凡，那作品的文藝的價值是否會連同平凡起來，却是問題。固然，一個作品爲此以前人未發的思想，那作品也許便會震駭一世；但是成爲文藝上問題的，却不是包藏的是怎樣的的思想，而是怎

樣地表現着那思想——便是，作為文藝的全體，是發生着怎樣一種感覺。比方說，你們可以看一看易卜生的「傀儡家庭」（一名「娜拉」）。「傀儡家庭」在前世紀的末梢，曾以具戲曲的完成和思想的新穎，而轟動了世界。但是到後來，它的思想失了它的新穎性；因此，作為前次的過度的褒獎的反動，現在是受了過度的貶斥。我所說的這種傾向，起碼日本文壇上總是有。但是因為在那娜拉悲劇之中是燃燒着生命之火，「傀儡家庭」的文藝的價值，大概總自會在世界的文藝的天上佔一星座的，否，或者已經佔據了一個星座也未可知。而所謂一個作品成了古典，或者有了古典的價值，也便是指着這佔了一個星座——即那作品的文藝的價值是被正當地認識了而言。

照這樣子套下去，費話本來還可以講得很多；但是我想餘下的不如讓你們自己適用去。至於本文上面有些沒有談到的問題，則非等到「文藝講座」重新開始時再去講不可。我的「文藝一般論」，暫時就要在這裏宣告完結了。

一九三一年四月廿九日譯完

（譯者附註）本篇原文是爲文藝春秋社發行的「文藝講座」而作，所以才有「於文藝講座的目的」之類句話。而且，因爲原文本來就是爲給日本讀者讀的，所以裏面完全引用着日本的例。爲便利中國讀者起見，我大部分用中國的例代替了它們。倘若萬一有「牛頭不對馬嘴」的地方，請完全是譯者個人淺學所致，要請讀者諸君子以原諒才好。

原
书
空
白

文藝與人生

武者小路實篤作
高 明譯

關於文藝所以存在於此世的理由，我們有種種方法去說明它。但是要之不外乎是由於人的求知的本能和發表的本能。

我們一個人的經驗，是很有限的。倘若要人類有進步，那末我們應該把於人家有用的經驗和內面生活無遺地向大家發表，并且一方面去知道人家所經驗的事，所知道的事，所想着的事，所感得的事，使自己的生活的豐富起來，進步起來，正確起來，不去

做那人家曾經做錯了的事，而從人家那裏學習於自己有用的事。

——這個，是人類對個人的要求。

換句話說，便是我們人的心，并不是孤立的，人家的內面生活和自己的內面生活，是有所共通的，知道人家的內面生活，足以使自己的內面生活豐富，有力，正確。

隨便拿一件和文藝沒有關係的事來說說吧。比方說有一個人曾經經驗到，吃鰻魚足以致死；那末第二個人即使沒有吃鰻魚，也會知道吃鰻魚足以致死。但是倘若又有一個人出來說，鰻魚只要洗得乾淨，將毒弄去了，那末即使吃了也不至於出毛病：那末另外的人知道了這個事實，只要照着那個人所說的做去就是了。所以，是絕對沒有由自己去吃死一次試試而學得「食鰻魚致死」

的事的必要了。將人家的經驗，人家的知識收歸已有——這是人類的本能。人類，能夠不專靠自己去一一經驗，而將人家的經驗收歸已有，並且將自己所經驗的事傳給人家——即配用，是極其微妙的經驗。人類既有這種本能，那末竭力想完全——這是這種本能，當然不能不說是一件極其自然的事。

表現這種本能的，一方面是宗教及學問，一方面便是文藝。文藝和別的東西的不同，便在文藝竭力使觀賞它的人開心這一點。簡單地說來，文藝乃精神上的美食。當然這個也可以是大米飯，但是總之要者得很好吃才行。至於宗教，學問之類，則可以不必如此，只要足以裨益人類的生活就可以了。但是文藝却非是令人開心的不可。藝術不應當是藥一樣的東西，叫人家本心不願

意吃它，却因為它能夠治病，所以非吃它不可。這樣的東西，不是藝術。

那末，是不是只要有趣就行了呢？是不是有趣的新聞記事，或是通俗小說和講談（註一），就可以算是文藝呢？

固然，一篇東西，即使派頭是通俗小說或講談的派頭，有時候也可以是文藝；但是嚴密地講來，文藝沒有當作精神上的糧食的實質，是不可以的。內容空虛，或是專門打動人家的好奇心而不能打動人家的真心，或是打動人家的心打動得太淺薄，都是不行的。

講談之類，讀時很有趣，過後便會覺得討厭。這是因為它只能打動人的心的一部分。所以，文藝上固然也不是絕對不可以利

用好奇心，但是總之應當打動人家的心的全部才是。

譬如有人講，畫的花沒有香味。但是不管有沒有香味，沒有心，總之不能夠成爲藝術。造花所以不能算是藝術，便是因爲沒有心的緣故。倘若加上了匠人的心，那末即使是造花，也能成爲藝術。

這就是說，文藝不可以是假造的東西。雖然是人工的也行，但是總要加進作者的精神，和心的感動才行。

比方說，漂流人的談話之類所以不能算是藝術，便是因爲對於事實底感覺淺薄的緣故。倘若更往深處掘去，能夠掘出些什麼來，而從那裏開始敘述，那末也是能夠成爲藝術的。

便是說，我們吃了東西，肚子便會飽起來。但是倘若東西餓

不少，却都是空虛的，那是很討厭的。光給我們吃不能成爲精神上的糧食的東西，不能算是藝術。偶然的事件的羅列，也不能算是藝術。這時候，我們的心會光是感得空虛。心的表皮是被摘動了，心的深處却没有被摘動，——這種藝術，便是通俗小說和講談之類。雨果（Hugo）的「苦人」（Les Misérables）有一種搖動心的深處的力，所以我尊敬它。

不管形式是怎樣完整，倘若沒有力量去打動翫賞的人的心的深處，便不能算是好的文藝。所以文藝的特色，是在於它是一種有充實翫賞的人的心的力量的糧食。倘若讀了令人感得空虛，即便不能算是上乘的東西。不管描寫的是悲慘的事實也好，只要能使讀者的心躍動，充實，並且給他們以翫味那作品的一點餘地，

那便要算是一部好作品。

比方說，即使愛第浦斯剝出了自己的眼睛（註二），只要看的人心上能夠受到大大的感動，只要能有一種悲壯感，那便可以。

即使是殘酷，也能成爲藝術。但是這要看處理它的人的心如何而定。要和整個地打動自己的心的，不能避免的運命揪起來；並不是表面上的揪打，而是本心的揪打。這時候，作者只要能不耽溺於他的作品裏，那末便能成爲藝術。

藝術是心的糧食。人生倘若能以空虛去滿足，那末藝術將一點價值也沒有。人生倘若需要滋潤，和溫暖，或是充實的瞬間，和歡喜，那末爲滿足這個而存在的藝術，便有它的價值了。

由此可見，不能成爲心的糧食的東西，是不能算是文藝的。不論你怎樣裝鬼臉，豎蜻蜓，吶喊，評理，倘若這些和那人的人生或別人的人生沒有關係，那是沒有用處的。這個也許有什麼存在的理由；因爲要把戲令人看得很有趣，這是事實。但是這却不能說是藝術。

藝術有種種。就光是文學，也有很多種類。最普通，我們可以把它分做詩與散文兩種：詩需要心的動搖，是當然的。就是散文，也不可以是事實的報告。事實的報告，是不能夠算藝術的；要寫出人在各式各樣的事件中謀全部地生活底姿態，才能成爲藝術。要做到這一步，沒有那人出全力謀生活底事實，是不行的。

比方說，被岩見重太郎和荒木右衛門那樣的人像瓜和蘿蔔一樣地砍死的人，你譬如寫得好，也可以成爲藝術。但是要辦到這一層，一定要以那個人的心爲心，變成那個人而砍殺，將被殺當做不能避免的運命來寫才行。描寫而沒有同感，是不能成爲藝術的。又倘若描寫的是偶然碰到而被殺的人，那末便應當寫出他的死影響到別人的生命，在那裏表現出一個人的生命，並且叫讀的人能夠同感。

當然，讀者不一定要完全化作那個人，光是在旁邊看着，也是可以的。這時候，總之要令人看得充分地動心才行。並且，讀了之後，要留下不快之感，不叫人家的心依舊空虛着。就是說，作者要在旁邊看着，充分地動着心，抓着癢處地行文，絲毫也不

欺蒙讀者。若有欺蒙讀者的地方，和空虛的地方，皆因成見而使心的活動走進了歧途，或是在某個地方善住了，那末便會在讀者心裏留下沒有滿足的感覺。而不待說，文藝是應當不在讀者心裏留下沒有滿足的感覺的。

(註一) 講談，是日本的說書。從前本來是用嘴說的，現在變得多用筆寫了。

復仇，悲戀，……之類，都是它的最好的材料。——高明

(註二) 出典於希臘神話。故事是這樣：西浦斯王萊亞斯，受德爾法伊的神託，說將來會被他的兒子愛第浦斯殺死，他害怕起來，便拜託一個牧者，叫他把愛第浦斯弄死，牧者不忍將他弄死，便把他拋在山裏了。後來有一個農夫將他抱回家去，撫養成人。到後來愛第浦斯到德爾法伊去，路上碰到了萊亞斯，不知道他是就自己的父親，和他打了起來，把他殺

死了，後來因掃除西浦斯市的女怪斯芬克斯有功，便做了國王，出於不知，和自己同母親覺卡斯塔結了婚，把他立做了王后。後來西浦斯市發生惡疫和飢饉，諸路神託，愛第浦斯的罪業遂暴露了出來：王后自殺了，愛第浦斯也發起狂來，剜出了自己的眼睛，由他的幾個女兒幫忙，拾作乞丐，漂游四方。幾年之後，窮死於德辰斯立傍的珂羅那斯。希臘悲劇詩人梭福克雷斯(Sophocles)曾有兩種戲劇，描寫這件事。——高明

一一

所以，文藝是和人的心有關係的東西，而不是和肉體有關係

的東西，這是極其明顯的。固然，有人也許要說，既然和心關係着，當然間接也和肉體關係着；對於這個，我不想提出反對的意見。并且，即使有人說人的心也不過是物質，我都不想反對。我們的心倘若由細胞形成的，那末文藝也可說是適當地刺戟細胞的東西。總而言之，我們的心，是有能和人家的心共鳴的東西的；而利用那共鳴的東西巧妙地把自己的心的顫動傳之於他人的心的，那便是文藝。我以為，在用自己動心的事情去打動人家的心的東西之中，最能夠以某種形式給人家以快感的，便是文藝。要給人家以肉感的快樂，和肉體的快樂，那另外有比較適當的東西在。至於要給人家以精神上的快樂，則恐怕再沒有比文藝強的東西了。（因為事實上，文藝也是因為這個緣故才產生的。）而愈是好的文藝，

也愈是能夠深刻地，有力地，和微妙地打動翫賞的人的心，純粹地打動翫賞的人的心；文藝要利用神經而在人的心上發生作用。利用聽覺和視覺而悅樂人心的東西，不待說是足稱藝術而無愧的。

有很多人 是輕蔑有文藝，但是這種人大都是不懂得心上的快樂的。有些人也許可以直接和人家的 心接觸而感得快樂，或是直接和自然接觸而感得快樂，或是專門凝思於宗教學問上面而不需 要別的東西；但是這是例外。但是總之有時候，即使是不靠文藝而靠別的東西感得心之快樂的人，也非把那快樂傳諸他人，不能死心塌地。倘若能夠巧妙地把他的感覺傳諸他人，那人便是一個藝術家。

巧妙地傳示（照本來的樣子，不打折扣地傳示）——這是文

藝的特色。在那裏，是需要着特別的才能。不管自己是怎樣能夠感覺，倘若不能夠將那感覺傳諸他人，那人便不能夠說是藝術家。

那末，文藝的價值就僅在給人以純粹的心之快樂嗎？

我以為，這確實是文藝的最高而最純粹的目的。但是這有着種種的副作用。關於這最高目的，是難講得很。但是雖是「難講」，我以為說一說它的副作用，已多少可以給文藝對人生有怎樣的用這件事以一個說明。

第一，靠翫味文藝，人可以知道「人」這樣東西，知道自己以外的他人，知道人的心，知道人的本音。告訴我們以人類社會上的事件的，有歷史，新聞記事，和記錄。可是這些都并不是照

原樣地描寫人類的內面生活的東西。事件發生的動機和人物，固然寫着有，但是那些人的本音，却沒有寫着。倘若要一一寫出登場的人物的本音，那末歷史將無從寫起。固然歷史有時候也可以帶着文學的派頭；但是純粹的歷史，却不能夠寫出個人的生活，心理，和本音。因為，人家的心，是無從知道。怕造謠怕鬧笑話的人，是不能夠寫歷史上出現的人的心的狀態的。就是新聞記事，也是這樣；倘若連各種心理的個所都寫出來，那末敢保全誰沒有一句話是對的。因為人家的事，是無從知道。

人到底是怎樣的東西？要根本地懂得這個，捨文學莫由。文學雖然不能夠把各式各樣的人的心絕對無訛地寫出來，一個人的事却是能夠寫出的。就是說，作者的心，是表現在他的作品上

面。我們讀了他的作品，便可以知道作者對於人類，對於人生，對於自然，或者對於各種事件，是抱着怎樣的態度；或是理解到什麼程度；見解真實到什麼程度；他的心是怎樣地在動着。

一個作者儘管是描寫着這樣那樣的人物，却總不能超出他所能同感的範圍之外。但是，作者的心的真相却露骨地表現了出來。

所以，看各式各樣的人的作品，便可以知道各式各樣的人。并且一方面，還可以知道「人」到底是怎樣一件東西，把自己所見到的世界和他們所見到的世界比較比較，看一看自己的見解是對的還是不足。并且還可以靠着這樣做而使自己生長起來。

擴大自己的人生觀社會觀，鍛鍊自己的人生觀社會觀，足以

使自己的世界擴大起來，明瞭起來；這是做人最要緊的事情。

我在學生時代，從一個教德文的先生聽到了歌德說的一句話，便是：『學習外國語，就是占領那個國家的文明。』也許是我記錯了，但是我總覺得這句話是對的，不管說這句話的究竟是什麼人。

同樣，我覺得『理解人家的作品，就是領有那個人的內面生活』這句話也是講得來的。我們一個人的壽命是很短的，經驗的範圍也很小。就是和十許多人交朋友，肯吐出本音來的人還是很少。因此人家心裏藏着什麼，我們是無從知道。但是倘若讀一讀那個人的作品，却立刻可以明白——那個人的痛苦，那個人的快事，那個人的經驗，那個人所見到的世界，都可以立刻明

白。

就是要真地知道外國人的事情，也是捨文藝莫由。他們的文明雖然可以知道，但是他們的人情和事件，却無從懂得。但是倘若能夠讀一讀他們的文學作品，那末我們便可以知道，他們也是一個人，並不是人以外的東西。而同時，我們還可以根本地懂得他們是過着怎樣的生活。

知道世上是存在着怎樣的人，他們是思想着，感覺着什麼事，悅樂着，悲傷着什麼事，——決不是什麼沒有意義的事。獲得能使自己的人生豐富完美底材料，決不是什麼沒有意義的事。知道人的隱藏着的方面的事情，和人生存而苦鬥着的情形，也決不是什麼沒有意義的事。

知道人，尤其是人情和人心，於人生實是一件很重要的事情。

三

還有，知道人與人的關係，人和自然，人和運命，被放在生死之間的人，男女的關係，……等等，以及各式各樣的人對於自己親自遇到，而正在考慮着，戰鬥着，苦悶着，之類的事實所抱的態度，和他們的解釋法，他們的吟味法，他們的戰鬥法，也是親炙文藝的一個利益。還有，人究竟要怎樣生活下去才好？怎樣便要破滅？當這時候要怎麼辦才是？——懂得這些事，於人生，

不是什麼沒有意義的事。

對於什麼事都會圖安全的人，以及把和平築在虛偽上面的人，文藝會成爲一種可怕的力。但是在想懂得真正的事情，真地懂得人生，而在那上面好好地發展自己的人，我以爲知道文藝是很有益處的。

就拿我自己的事來講吧，新村(註)在開頭一年半年的時候，情形弄得很糟，就是那些抱着決心來的一些人，也漸漸動搖起來；所以有些人就說出了「人是不能信用的」的話。但是我是弄文學的，所以一點也沒有吃驚。我知道，人終於是人，預期是不會錯的；我早就看透了「人」這樣東西，所以這時候我倒反沒有知道世間有可以信用的人那樣地吃驚。比我吃過更多的苦頭來的

人也許很多，但是他們却沒有能根本地懂得「人」這樣東西。這可以說是因為他們沒有多讀文學的緣故。一些學者看人的時候，是由外形看起；但是文藝人看人的時候，却是由原形看起。所以他們不要求人做超人的事情。而在另一方面，因為他們知道人是忿怒着什麼東西，所以懂得消除那原因的必要。

還有，弄文藝的人，是不會把自己的事情收起來不管的；所以他們能夠寬恕人家的罪過和缺點。知道人的弱點和強處，和它們的原因，乃是文藝的效能之一。對於自己，他們是非常不信任的。

有些少年人，生吞活剝地讀了些文藝作品，便在那裏揚揚自得，這種人，誠足令人掩鼻。但是我以為，凡是精神的要求強烈

倘青年，真想知道人類，真想知道地展開自己的生命，當都是愛好文藝的人。對不感得人心上，精神上，的飢餓的少年人，是不能加以多大期待的。

不待說，文藝能夠愈加把一個人化成他本人。還有，有的文藝，足以使人變成享樂的。但是講到把人化為快樂的奴隸，那末文藝之外，還有更直接的方法在。唯有抱有真摯的心的要求的人才享受文藝。文藝，由它的性質上說來，乃是悅樂精神的東西，而不是悅樂肉慾的東西。倘若刺戟肉慾的作用比悅樂精神的作用還要來得大，那便不是紙料的文藝。

當然，文藝的範圍是很廣的；肉慾雖不一定是壞的東西，但是我却不相說文藝都是有益而無害的。但是，害處即使有一點，

——不過這也要看人來的。——從本來的性質上說來，文藝總是人的生活上不能沒有的東西。因為，不用說，人不能夠像動物般或機器般地生活着便心滿意足了。

(註)新村是法國的空想的社會主義者傅利葉(Hourreir)所主張的逃避現世的理想境，公然當作一種計畫唱導了的。武者小路實篤曾仿照它建設了一個日向新村。——高明

四

有些人，喜歡把人家的生命不當作生命，而將它利用在別種事物上面；因為國家，因為社會，甚至於因為自己賺錢的緣故，

不喜歡人家的精神和思想獨立，只希望他們像機器一樣地，一句不平的話也不講地服從。對於這一種人，文藝是有害而無益的。第一，在這些人看來，人生本身就不過是一件奢靡的東西。在因為人非機器的緣故而感得不快的人看來，文藝說是無意義還不夠。因為，文藝能給人以自意識，給人以自覺，增大自己的生命，并且不叫人家滿足於虛偽。它告訴人家社會是這樣這樣的東西，人生是這樣這樣的東西，以及前面所講的一種人所沒有告訴他們的那些事情。它告訴人家人本來的姿態。

它告訴人家人的自然性，自己有的東西人家也有這一點。

從前退避着躲藏着的本能的要求，現在是懷着自覺醒了過來。和虛偽戰鬥！一般人現在是開始知道一次兩次地去懷疑違反

生命的要求的事物了。他們並且懂得了人的精神和心在什麼時候才該真正快樂起來。現在，人開始在義理人情之爭上聽從了內心的要求，而忿慨那錯誤的義理。義理若是對的，便尊敬那重義理的人；從那裏若是發生了悲劇，便要懷疑起來。

人愛正義，愛真實，愛眷顧，愛尊敬人家生命的人，愛勇於赴仁的人，而憎恨妨礙這些的事物。

思慮不足，會立刻被發見出來。愛坦白的人，而憎恨虛偽的偽善家。

增恨疊起腐朽的東西而保住的和平，隱藏犧牲者而假裝的寧平。人的自然性是毫無顧忌地覺醒了。他們會敬那思慮深慎，當心那該當心的事情的人，而不滿足那虛偽的放心。

文藝所以能領導人類，便是因為它表現着人類的意志，人的生命的本來面目的緣故。

它能夠做人的心的糧食，並且使人快樂。不懂得人的心的人，虛偽和欺蒙都是通用的。並且，我以為，即使是不出於某種主義以外的東西，人也會滿足。但是人的心是不會被欺蒙的。倘若有什麼比較真實的事物出現，心便會被吸去那一方。偽飾的東西，是不滿足的，不能滿足人心的文藝，即使可以存為文藝以外的東西，也是不能夠稱之為文藝的。

但是這裏所說的真實，却不是說非把日常慣見的事物寫出不可。比方說，音樂雖然處理着日常不能有的音，但是打動人家的心這一點却是真實的。所以，只要打動人家的心這一點是真實

的，便行了。

不管你寫的是多麼平常的事，倘若作者描寫的時候並沒有真實地動心，那末也就不能真實地打動人家的心。不待說，這也并不是說只要心動而描寫，便怎麼都可以。因為，統御着心而描寫，也是一件很要緊的事；倘若把「無」寫成了「有」，那還是不中用的。

自己對那件事本來一點興趣也沒有，却要寫出來叫人家感覺興趣，是很無理的。同時，你所描寫的事物倘若過於偏重你一個人的趣味，那末人家便不會懂得，——這也是很明白的。比方說，你隨便問一個人說：「你還是喜歡提琴還是喜歡鋼琴？」而他回答你說：「我喜歡鋼琴比什麼都喜歡得利害，不管什麼音，

只要是鋼琴的，都能使我陶醉！」那末，除「哦！」地這麼之外，你還能對他講什麼呢？

把自己感得的事情照原來的樣子不打折扣地傳示給人家，這是一件很要緊的事。要辦到這一層，應當取一種最有效的手段才行。至於方法，則不管什麼都可以，只要能適合目的。倘若不能適合目的，那末無論取什麼形式，都是不中用的。

所以，想表現的動機若是無聊的，那末便不會產生出好的作品來。

還有，若是讀着看着，它能把自己的心帶到深處去，那便是無聊的作品。要有能夠發覺地打動人的心的力——這在文藝，是一件很要緊的事。若是令人兩着只一時候感得興趣，那遠不能算

是好作品。

但是這裏有「美」這樣東西要顧到。其實在文藝固然很緊要，但是美也是同樣的要緊的。

五

我的說明的方法很糟，所以像是有些雜亂無章。若要明明白白地講一句，那末就是：文藝是人的精神的糧食，那糧食的特色，便是味美。不叫人家起精神上的食慾的，不是文藝。

文藝并且不是事件的報告，也不是人家消閒的娛樂。這些雖然也可以配合，却不可不顧進這以上的東西，即人的精神。空虛是不行的。沒有人心這件東西是不行的。還有，作品的完全的心

的搖動，是需要着。這個不一定要露骨地寫出。此外，還應當勿過於偏重自己的趣味，要是一般的才是；不過，要因為這個緣故它在自己的心的搖動上作假，却是不行的。

在這世上，講要如實地懂得人類的心，捨文藝莫由。別的東西，不是太抽象，便是太偏重於一方面。并且在現實社會，人是太隱藏本音了。而唯有本音，才能使人家動心。所以愛真實，飢餓着人心的人，勢必至於走上文藝之道。

文藝因為需要根本動撼人家的心，所以不得不是真實的。起碼作者在描寫的時候，總應當真實地動心才是。只有作者描寫它的時候的心的動撼，才能在讀者心上引起反響。

所以不論描寫的是殺人的事實也好，作者倘若感得殺人這件

事有趣而描寫了它，那末讀者在讀它的時候便也會感得有趣；作者倘若感得痛快而描寫了它，那末讀者在讀它的時候便也會感得痛快；作者倘若真地感得那是一件壞事而描寫了它，那末讀者在讀它的時候也會感得那是一件壞事；作者倘若感得害怕而描寫了它，那末讀者在讀它的時候便也會感得害怕。即使處理那同一事件，看作者的心相如何，讀者的心動撼也會是非常不同。即使描寫着同一靜物，因描寫的人不同，看的人所得的感覺也會是大相徑庭。所以，描寫的人的趣味性，和心的深刻心，是很要緊的。

所以，文藝上雖有各種主義，但是在我們看來，唯有它們最能使我們動心的時候，才有它們的價值。沒有興致或是打不起精

神來描寫日常生活上不能有的事件的人，當然會變成一個自然主義者。但是，日常生活却很容易被展開。想展開事物，一個作家會禁不住要變成一個浪漫主義者，埋首在階級鬥爭裏的人，會不願意去描寫不能幫助階級鬥爭的事物。

但是人類的心，却不是可以聽使一個人的自由要怎樣便怎樣的，也不是可以聽便一個國家，一個階級，或一個政府的自由要怎樣的。人類的心，是以存在着的原來的樣子存在着。雖然在一個時候它可以被改變成另外一個樣子，但是倘若碰見了自己喜歡的東西，它便會無忌憚地拿起來吃去。這時候，它便會打破從來的束縛。在人的心裏，是有包含一切主義以上的東西的。

讓我們詛咒那想無理地把人的心帶去自己心想的地方去的人

的傲慢吧。倘若世上有有支配人類的心、的力量、的東西，那便是真理和美，人類的意志生命的本來的形態。

六

支配文藝的東西，便是心與心底融合，想把自己的心傳示給人家，從人家那裏學習對自己有用的東西、底本能。

因為有這個本能，人類才會把過去人類的經驗，事業，和文藝，收歸己有。因為有這個本能，人類才會從古今中外的人所產生出來的東西裏儘量地檢取那對自己的生命有用的東西。這是人類好玩的地方。這個本能給文藝以存在的資格；這我們前面已經講過了，並且我以為這也是不待說的。

但是，若細細檢討起來，一個文藝作品裏當然可以發見出許多令人感得滿足的方面；但是人類却有一種忘去未被給與的方面而翫味被給與的方面的天性。比方說，他們光翫味能夠聽見的音樂，而忘懷着不能夠聽見的音樂；光翫味吃着的味道，而忘懷着別的味道。而「美」這樣東西，是持有着一種不能被別的東西壓倒的力，光靠它就能滿足的性質。

一個美不能替代別的美。各式各種的美能同時存在。

倘若文藝而沒有美，便將成爲新聞記事 and 雜錄派頭的東西；這個，不是藝術。這美是由何而生，我們雖然不能夠知道；但是它却有一種能在人的心裏煽起純粹的愛的力量。形式的整齊，調子的完美，文章的佳妙——這些，足以在人的心上給以一種美

感。

「美」本身雖然是一件很難說明的東西，但是不美的東西却是容易說明的。思慮不足，見解偏頗，足以引起人一種不滿足的情緒。不滿足的情緒，不是美。美應當令人開心才是，應當抓着癢處才是。當然，雖說是開心，簡單的開心也是不行的。不過要令人心上担着風險，一直到終了都繼續着不滿足的情緒，也是不行的。

單調，也不是美。無聊，也不是美。情性，也不是美。空虛，也不是美。木上接竹般的胡謔，也不是美。米裏夾砂般的東西，也不是美。死的東西，和蠢動着的東西，也不是美。

那末，什麼是美？美便是那確實地動撼我們的心的東西，保

持着調和的東西，常作新鮮的感覺的東西，生動的東西，沒有冗贅的東西，沒有不純的東西的東西，……之類；便是悅樂我們心的東西，超越了個人的利害，不禁令人愛好的東西。

有很多人，是輕蔑着美而生活着，但是不受美的力量的支配的，却是很少。

托爾斯泰在二十七八歲的時候曾經寫過一本小說名叫「路契侖」，寫一些愛錢如命嘴頭成天喊着「錢！」「錢！」的有錢人，不惜犧牲金錢和時間，趕去瑞士國路契侖地去聽一個街頭音樂家的音樂。請問，這是爲什麼來呢？還有，他們在街旁邊一站就要站半點多鐘；請問，那金錢的力量能夠叫他們如此嗎？——所以，人即使沒有意識，他們總常是追求着美。而美，也便可以

說是人照這個樣子離開了利害打算而無意識地追求着的東西。

許多人愛好文藝，其說是因為讀之有益，不如說是因為讀之有趣。因為他們想陶醉在那裏。它的原因，固然也許是在好奇心，或別的事件的發展，和性慾的刺戟；但是照這樣子，我們的心是不夠真正美化的。驛進這些東西以上的東西，而純粹地悅樂我們的心，乃是美。又，唯美能把文藝的力量不斷地新鮮化。

一齣戲，翻來覆去去演，人家也是不覺得討厭，這就是因為有美的緣故。幾百年，何千年的文學和美術若有價值，也就是因為有美的緣故。

因此，即使是用作宣傳的文學，只要裏面是含有美，那末

達到宣傳目的之後，也還可以有存在的價值。倘若沒有美，那末用作宣傳的文學在達到目的的時候，就會立刻失去了它的價值。好奇心在人是需要的。它對文學也有用；但是一部作品倘若目的專是爲要滿足人家的好奇心的，那末好奇心一滿之後，便令人不想再讀了。文藝需要宣傳以上的東西，好奇心以上的東西：這是明明白白的事。

價值高的文藝，一定要遵守美的法則。固然，我並不以爲有人真地知道那美的法則，但是從美的性質上說來，我們可以知道細緻固然是好的，小氣却是不好的。象牙細工那樣的感覺，是很壞的。

又，調子自由固然是好的，變成了散漫却是不好的。調子并

且不應當過於呆板。要有巧御神駿的派頭才好。還有，靜穩地統御着內面的脹裂的力，也是美的。但是內面的力倘若是貧弱的，却不行了。

有許多人不知道文藝是由心的要求而產生的東西。文藝是提供人的心最真正地要求着的東西底東西。倘若忽略了人的心的本來的姿態，硬要給人以人的心並沒有要求的東西，也是沒有的道理。不管是怎樣的暴君，不管是怎樣的獨裁政治家和宣傳家，也不能夠把人的心改造一過。講要讓人的心的一部分畸形地發達起來，一時的固然也并非不能辦到，但是人的心是不會就這樣滿足的。流行思想之所以不能繼續長久，便是因為它讓人的心一方面畸形地發達而讓別的方面餓了起來的緣故。人的心是希望健全地

發達的。

而要讓人的心健全地發達，是需要着真，需要着美，善和道德，在足以使一般人的心健全地發達的時候，也是有價值的。

所以，想叫人不自然地發達起來的人，以及想把人置於奴隸狀態的人，是不喜歡文藝的。不喜歡所有的人有健全時像樣的心的人，會把文藝視爲敵人。因爲文藝是給人的本心的要求以滋養分，即使它生長的。

政治家說，爲了國家的緣故，人可以統統死去；而文藝家却說：『我可不願死去。我要想法子活着。』文藝即使描寫爲國捐軀的人，也是不取政治所希望的那樣的形式。一定，連國家這樣東西的解釋都不同。文藝是從人的本心上產生的東西，而不是

從別的東西上產生的東西。無論描寫是怎樣命觀，也不會隨隨便便地觀察事實；或是把人當做了機器，把人當做了玩偶，即一定要其真實的姿態表現出來，而在表現的時候，它要採取那最能合人的本心上引起反省的方法。

不管怎樣描寫着生活難，文藝總想把人和運命是怎樣關係着，一個人山心是怎樣影響有他的一生，描寫出來。描寫和人的心一點關係也沒有的東西時，不是文藝。文藝之所以有各種主義各種形式，是因為一個人要照本來的樣子把本心不能不描寫的事物描寫出來，而不是因為別的。

我不打算在這裏說明寫文藝作品究竟要採用什麼主義，什麼形式，以及它的利害得失。因為我想，說明這個，另外有一些人

還要比我適當些。但是照我看來，一個人究竟要採用什麼主義，什麼形式，總要由那個人的生活，體質，氣質來決定才是，總要由那個人的個性來決定才是。所以，一個作家只要能採用那自己最能專心致志地表現的形式就是；即要緊的乃是創作出自己的本心來，自己最愛好的文藝來，使自己的藝術的良心整個地作用起來而創作。

可能地強烈地搖動人的本心：這是文藝之士的願望。要可能地廣泛地包容人的本心的愛，一點不純粹的東西也沒有地。

文藝能夠以一切形式而存在，却不能無人的心，的音而存在。并且應當不勉強人家讀他們所討厭的東西。月評家的工作所以沒有趣味，便在讀那自己所不願讀的東西。唯有在渴的時候，

水的價值才會被懂得。本來已經喝飽了水，却還一定要喝；這時候，水的價值當然不會被了解的。

文藝是應當在想讀得了不得的時候讀的東西。文藝有令人陶醉，令人怡情，令人淫蕩的力；文藝是應當屬於暇升天的東西，與其整天地埋首在文藝裏面，不如在日常生活閒暇時光讀它。固然它也可以在腦袋最好的時候讀，但是在十七歲至二十三歲這幾年中拚命讀，則我以為也是好的。這時候若是多讀，那心便會自然而地變得豐富起來。倘若以為只要把學校裏的功課弄好了就行，是很錯誤的。

有很多人是非難着文藝；但是請問，非難了人的本心的要求，非難了人生，那末倒是有什麼東西應當獎勵？

是不是人被低價地處理，是應當獎勵的呢？是不是醉生夢死，是應當獎勵的呢？是不是變成一架沒有生命的能率提高了的機器，是應當獎勵的呢？是不是動武器，是應當獎勵的呢？否！否！感得做人沒趣的人，唯有靠着文藝才能發見知己。

碰到和自己持有同樣的心的人。

碰到想着自己暗暗想着的事的人。

碰到同志。碰到人。接觸到人的心、人的精神。

若說這是人生不需要的東西，那一定是不懂得人的本心的人。

只要愛能夠愛的文藝就可以，懂得真正能夠愛的文藝，是人的心的一個最大的純粹的快樂。

七

我的說明很糟，所以你們也許不能夠完全懂得我說的意思。所以我要再簡單地說明一遍：

文藝是從人的本心的要求產生出來的東西。展開人的想展開而不能夠在日常生活上展開的本心，這是文藝的任務。

翫味文藝，也是因為要展開自己的本心。文藝是從人想以本來的姿態生活的要求，產生出來。

文藝上寫着社會的缺點，和人們的缺點，並不是因為是認這個的緣故，而是不能就那樣滿足的精神底表現。雖然是無意識地。

文藝是直接間接照本來的樣子表現人的本心的姿態的東西。所以願意照着自己的本心而生活的人，愛好文藝。充滿着利慾觀念的人，文藝是沒有用的。在撲滅了人的本心而生活着的人，文藝是沒有用的。但是在願意照本來的樣子做一個人的人，文藝却是最好的味道。

所以倘若不能滿足這些要求，或者滿足得很少的文藝，其價值是很少的。

所以文藝應當充滿着生命，意識應當週到，而不致讓人以心偏向那一面。觀察現實，也是需要的；懂得人的心的要求，更是需要。

濫做着壞菜的廚子，是蹩腳廚子。

懶寫着讀了令人頭痛的東西的藝術家，是蹩腳的藝術家。

廚子應當給人家以滋養分，這是不待說的，然也應當給人家以好吃的東西，讓人家很開心地裝滿肚子。留下空虛之感是不行的。創作文藝的人，也應當創作好的作品，讓人家很開心地讀它，並且滿足他們的心。

(一九三一，七，九，譯完。)