

小說月報叢刊第十三種

創作討論

上海商務印書館發行

論 討 作 創

1924

目次

新文學與創作·····	愈之(一)
創作與哲學·····	瞿世英(九)
創作的要素·····	葉紹鈞(一六)
社會背景與創作·····	郎損(二一)
創作的我見·····	廬隱(二七)
平凡與纖巧·····	鄭振鐸(三一)
怎樣去創作·····	王世瑛(三四)
創作底三寶和鑑賞底四依·····	許地山(三八)
我對於創作家的希望·····	陳承澤(四四)
創作的前途·····	沈雁冰(五一)
文藝的真實性·····	佩弦(五七)
誠實的自己的話·····	葉聖陶(七四)

新文學與創作

愈之

自然的方法和終局，
是上帝一手造成的；

技巧和藝術

顯出上帝的心……

你的藝術在後邊緊緊跟着，

正像一個弟子跟着先生；

所以你的藝術便是上帝的兒孫。

——Inferno, Canto XI, 99——

這是意大利大詩人檀德 (Dante) 所作地獄詩的一節。他明明說：上帝是創

造者，藝術家是上帝的弟子，所以也是創造者；上帝創造自然，藝術家卻是創造藝術。十七世紀著作家勃洛音（Thomas Browne）也說：『自然造了一個世界，藝術造了又一個世界』（Nature hath made one world, and art another.）這樣看來，藝術家便是第二個上帝，上帝的權威是創作，藝術家的權威也是創作。

我們都知道：人只能發明、能製造，卻絕對的不能創造。人能夠築成幾萬里的鐵道，也能夠建成幾萬噸的輪舶，但不能夠創造出一粒的砂石，一滴的清水。竭全人類的才智能力，要想創造出些許的新事物，替宇宙增加些許的質量，是做不到的。從物質的創作看來，人類委實是不中用；但講到精神方面，可又不然了。人用了藝術創造出精神的世界；像從古以來的建築、雕刻、圖畫、音樂、戲劇、文學裏邊所表現的藝術精神，都是人類的創作。而且這種精神的世界——藝術家創造的世界——比起物質的世界——上帝創造的世界——來，亦無遜色。所以說人是創作

的動物，委實不錯呵！

現在單從文學方面講。文學家創造出詩的世界、想像的世界，把想像的人物、想像的事情安插進去。這種世界是物質的世界的補足，（complement），我們對於物質世界有所不滿時，可以在想像的世界中，尋得慰安之物。人在物質世界常覺得煩悶，覺得狹隘；但在精神世界卻覺得光明，覺得寬裕。我們讀了好的詩、好的小說戲曲，常有超越現實世界的感想。人的生活本來是有二種：第一種是物質生活，是受造物的支配的；第二種是精神生活，是受藝術家文學家的支配的。第一種生活是動物一般的生活；第二種生活卻是人類特有的。精神生活比物質生活，更為可貴。人類的進化，大半可說是精神文明的力量。一篇偉大的詩，一部不朽的文學著作，從人類文化的立點看來，確要比萬里長城或巴拿馬運河更有價值。英國人寧願拋棄印度，卻不肯失掉莎士比亞，也就是這緣故罷。

文學的真實價值到底是什麼呢？自來批評家各執一說，再也說不清楚的。但我們可以武斷的說一句：文學的價值，全在於創作；一切專事模擬沒有創造精神的東西，都不好算做文學的作品。因為一切的藝術，都是以創作的效能 (Creative faculty) 為基礎的。

我們現在都知道中國文學非徹底革新不可了。但這個當然不是變文言為白話的問題，也不單是從古典主義變到理想主義寫實主義的問題，實在講來，乃是文學的價值問題。中國舊文學太缺乏創作的精神，所以他本身已失卻文學的價值了。舊文學中，韻文一部分，像詩詞曲本等除極少數的幾種外，餘的大都專事擬古，既缺乏豐富的情緒，又沒有高遠的理想。散文一部分呢，小說和劇本是向來不曾發展，只有敘述的 (descriptive) 文學，沒有表現的文學，兩年來的新文學運動，可算有聲有色了。數千年來牢守着的文體，居然改變了；受過許多年束縛的思

想，也逐漸解放了。但是我們總不能滿意：因為這幾年大吹大擂的提倡新文學，可是真實的文學創作，仍舊不多。在文藝思想蛻變期，照歷史慣例，應該有幾部驚天動地的偉大創作。像十五世紀意大利「文藝復興期」(Renaissance) 出一部全世界著名的神曲 (Divine Comedy) 十八世紀德國的 “Sturm und Drang” 時代，有浮斯德 (Faust) 盜賊 (Die Räuber) 這幾部大著；法國一八三〇年的新文學運動，又有囂俄高推 (The. Gautier) 大仲馬巴爾扎克 (Balzac) 散喬治 (George Sand) 這許多人的創作。像這樣的文學作品，現在我國，不用說，連半部都沒有。大多數的作品，不過把文體改爲語體罷了；結構 (structure) 風格 (style) 題材 (subject matter) 還是守着刻版的老規例，擺脫不了。有時雖然也有很好的思想，因爲缺乏藝術手段，不能夠顯明活潑的表現出來，便變了不成熟的作品。但便是這種不成熟的作品也不多見，完美的創作，更是絕對沒有了。(新體的詩

和小說，也有經過適度的藝術製練的，我們自然不該一律抹煞，像新詩中很有幾首好的，但真真不愧為創作的，實在很少。）

翻譯外國文學在目前自然也是一樁要事；但我們不要忘了：翻譯不過是過渡期的辦法，文藝運動的終極，卻在於創作。沒有翻譯，中國文學和世界文學，也許永不發生干係；但沒有創作，中國文學在世界文學中，終不會爭得相當位置的。文學是國民性的反映，所以一國的文學，都有一國的特點；像我們那樣偉大的民族，更應該有一種獨特的文學。因此我們盼望現在除一部分人專事翻譯外，應該有另一部分，努力創作，給我國文學立一個根腳纔好呵。

那麼怎樣創作呢？這個問題，不是本文所應該說的，也不是我所能說的。但也不妨講個大概。我以為凡是真實的文學創作，至少應當具有二個條件：（一）天才，（二）適度的藝術製作。天才可以說是具有較大的創作力（creative power）的

人。天才是只給與少數人的。只有偉大的天才，纔能產出偉大的創作，這自然不錯。但像我們這樣的大民族，不該沒有幾個創作天才；而且我國過去的文化，已經證明中華民族的創作力，不在他民族之下。只因為幾千年來，和歐洲中世紀一般，我國思想界受了傳統主義的束縛，不能自由，所以有了幾個天才，大都潛伏在民衆底下，不能出頭。此外更有一個原因，便是藝術手段的缺乏。藝術手段也是創作的必要條件。我們只看自然所創造的世界，安排得何等齊整，配合得何等玲瓏！文學家所創造的世界，也是這樣：要是沒有適度的藝術製煉，就算有了天才，也不會完成創作。但這一層，本文卻不及討論了。

總而言之，創作的價值，非常重大！我們可以說：近代德意志是哥德（Goethe）、席勞（Schiller）創造出來的；近代法蘭西是盧騷、費俄、佛羅貝爾（Flaubert）、法郎士（Anatole France）、羅曼羅蘭（Romain Rolland）等人創造出來的；近

雜作討論

代俄羅斯是屠格涅夫、杜斯退益夫斯奇、託爾斯泰和其餘的人創造出來的。但不知道創造未來新中國的人，又有誰來中國的創作家呵，不要看低了你們自己！

創作與哲學

瞿世英

一

我知道我這篇文章的題目一定會引起許多讀者的懷疑；以爲創作與哲學怎樣會相提並論呢？因此我必要先將我所謂「創作」與「哲學」的界說講清楚。我所謂創作便是具有文學的特質的創造的 (creative) 作品。包含詩、小說、劇本和其他文學的散文。若簡而言之自然就是文學的作品了。哲學這種東西，自有哲學以來便不會有好好的界說。但是據我的意見，無論他說到怎樣天翻地覆，講什麼宇宙本體，知識來源，而哲學最重要的問題便是人生問題和人生與其環境的關係的問題。換言之就是要研究人生，人所生存的宇宙，和人生與宇宙的關係。而最要緊的還是人生；所以我以爲哲學便是要解答這人生問題與宇宙問題的

世界觀與人生觀。

文學的對象是人生，他的作用是批評人生、表現人生。哲學的對象也是人生。所以創作與哲學同論並不奇怪。

文學（依莫爾頓教授的主張）是思想藝術與文字的一種作用。我們研究創作與哲學，最要緊的便是「思想」這一部分。思想是文學的本質。沒有好本質，雖有好藝術，亦無可表現。我們既然承認文學是人生的表現，是人生的批評。那麼文學的本質便是人生。所以我說文學的本質應當是哲學。文學所表現所批評的便是某種人生觀與世界觀。歷來的文學家的文學作品沒有不是包含着一種人生觀與世界觀的。簡言之就是創作應當以哲學為本質。

二

古往今來的文學家，他們的創作所以能歷久不磨的緣故，就是他們對於人

生的批評和表現是從他們的人格裏濡浸過纔寫出來的。決不是任意塗抹胡亂做來的。是根本着他們的人生觀與世界觀的。是顯示或解釋他們的人生觀與世界觀的。這是真的。否則就是假的。因為是真的所以纔能那樣親切誠摯，給人一種印象；纔能具有永久性與普遍性。這些都是文學的特質，不可或缺的。但假的却不行。

易卜生的創作決不是般生的；高斯倭綏的戲劇決不是王爾德的佐拉與巴爾扎克雖同爲寫實派而創作却一看就分別出來。托爾斯泰說「愛」杜思退益夫斯基也談「愛」安特列夫也主張愛人道梅脫靈也講「愛」太戈爾也談「愛」更加上一切現代主張人道主義的文學家說的話大致一樣，但決不是一樣。爲什麼緣故？他們的哲學多少不同。世界沒有兩個絕對一樣的創作家，但創作家却每時代都有。便是這個緣故。而他們所以創作成功，便祇在有確定的人生觀與世界觀。

所以從創作家一方面說，一篇創作必要有極好的本質，這本質便是哲學——他的哲學。但是一個人的哲學，若是沒有確定，朝信夕更，茫無所適便也不能有好創作。譬如易卜生的「傀儡之家」中的挪拉，若是易卜生沒有確定的人生觀時，則挪拉的人格也決不確定的，若挪拉的人格不確定則這本劇就算完了。所以我主張必要有了你自己的人生觀與世界觀，纔能有好創作。現在中國的作者最大的毛病，便是沒有確定的人生觀，這自然沒有好創作了。至於那些專堆濫調，專寫情書，專做歪詩的人物，不要說他自己沒有確定的人生觀，便是作品中的人物也是做到那裏算那裏的，更不用談起了。

還有一層。凡是那些一種描寫自身的作品，都比別的作品好。因為他是寫他自己的哲學，所以格外真。「真」是創作的一個必要的條件。至於創作之翻譯一層，我以為翻譯某人的作品必須要略略知道他的哲學才行，否則恐怕完全失了

原作的本意。然而無論怎樣好的翻譯，亦未必就能「絲絲入扣」呵。

三

前面的話說得極寬泛，似乎還不夠。我前面說過創作包含詩、小說、劇本和其
他。現在且分別開來略說一說。

我們且先說詩。亞利士多德說「詩是一切作品中最哲學的。」他這句話雖
是太泛，然而已將「詩與哲學」的問題提出來了。其實文學是人生的表現，詩是文
學中之一部分，比較的注意想像和感情的。所以詩便是想像與感情中得來的人
生的批評。凡是好詩都是如此。詩的好處是他有他的顯現的能力。詩能將人生
宇宙中的美、精神的意義等，凡我們所不能得見的顯現出來。這樣詩與人生是極
有關係的。所以安諾德（Matthew Arnold）說道詩根本上就是人生的批評；詩
人之所以偉大者，即以其能將理想很有力的很美的應用到人生上去。去答復這

「怎樣生活」的問題。幸勒律己（Coleridge）說沒有一個人可以作大詩人而不是一位大哲學家的。從這句話推論便可以說詩若不包含一種哲學便不能算好詩。因此若要創作好詩，必須要研究哲學。要「哲學的詩」纔算好詩。太戈爾便是一個好例。

四

其次便談小說和戲劇。一種小說必有一種主意，而小說中的人物便各人有各人的見解，這便是哲學。無論那一種小說都表示一種人生觀和人生的問題。小說是直接表現人生的。不論是那個小說家，是那一種小說，所敘述、所想像的都是人生的一部或全部。講的是人與人的關係、人們的思想、人們的感情、人們的行動、以及人們的喜怒哀樂，和人們的成功與失敗。這樣說來，可見小說家決不能沒有確定的人生觀與世界觀了。況且一部小說不論是事實與否，或者是假設的事實，

或者竟完全是象徵，或是提出一種問題的解答都不能不有自己的主意。換句話說自己必有個見解——這便是哲學。戲劇呢也和小說一般。差不多可以說是作者心目中的人生與社會的縮影——他的人生觀與世界觀。

現代的小說家和戲劇作家如梅脫靈、夏芝、威爾士（H. G. Wells）高斯倭綏等的作品，沒有一種不是直接間接發表他們的哲學的。所以要創作好小說和戲劇，亦必要有哲學做這種作品的本質。沒有哲學，決不能創作好小說和戲劇。

五

從上面四段，可歸納得下列之結論。

- （一）哲學是文學的創作的本質。要「哲學的」創作纔是真創作。
- （二）所謂哲學便是人生觀與世界觀。而文學家必須要有他的確定的人

生觀與世界觀纔有好創作。

(二) 無論是詩、小說、劇本都是一樣的。

現在的創作家呵，我勸你們趕快創造你們的哲學，確定你們的人生觀與世界觀，來創造「真的文學。」

創作的要素

葉紹鈞

現在的創作家，人生觀在水平線以上的，撰著的作品可以說有一個一致的普遍的傾向，就是對於黑暗勢力的反抗。最多見的是寫出家庭的慘狀，社會的悲劇，和兵亂的災難，而表示反抗的意思。這確是現時非常急需和重要的，創作家將這副重擔子挑上自己的肩，至少是將來的樂觀的一絲兒萌芽。但是有些情形覺得不很壓足我的期望，隨筆寫出來供大家討論。

有許多作品，所描寫的誠屬一種黑暗的情形，但是（一）採取的材料非常隨便，沒有抉擇取舍的意思存乎其間；（二）或者專描事情的外相，而不能表現出內在的實際；（三）或者意思雖能表出，而質和形都是非常單調。凡屬於這等情形的，就要減損作品自身的深切動人的效力。

試想天下的事物，人類的情思，是何等地繁多，即單就黑暗方面的而言，也是不可數計。在這不可數計之中，取出一件事物一個情思來，著爲文字，要使人人都能感動，隨着文字裏的笑啼歌哭而笑啼歌哭，當然要選擇其中最精警最扼要的，一件一個，更從其中選擇最精警最扼要的一段或數段，才能滿足這個願望。否則越是連篇累牘地書寫不休，越使人家的感受性趨於滯鈍，至多不過使人家從文字裏知道些怎麼怎麼的事實罷了。而文學的目的那裏在使人家知道些事實呢？

作品單幕外相的，無論如何工緻精密，不過如照相片一樣，終不能成爲具有生命的東西。這個理由極爲簡單：性格的表現於畫幅，在於將最能傳神的部分充分揮寫，而不重要的部分竟可棄去不寫，這並非疏略，正以見創造的藝術手腕，所以能成其爲具有生命的畫幅。照相則纖屑靡遺，無論是極不重要的地方也是死板板地留下痕跡，而最能傳神的地方又事同一例，並不特地爲他表出內面的精

神。大家說這是極肖似的一個照相，誠然。但肖似的原止是外面的浮影，內在的真。際在那裏呢？單寫事情的外相的文學作品，就有與這個同樣的情形。更有一類，於細屑不重要的地方也支離破碎地描寫，其實是不需要的，不但不見增益全篇的完美，反而破壞了全篇的渾凝——離析渾凝的而為各各判離的。欲知其得失，也可以繪事相喻：一篇文學作品無異一幅精神完足的畫，現在彷彿止畫了多幅剖面圖和斷面圖，縱極精密，怎能引起人家和賞鑑精神完足的畫時同樣的情緒呢？

要表顯出一個情意，須要適度的材料。要使這個材料具有生命，入人之心，須要用最適切於表現這個材料的一個方式。有些創作裏，往往有材料不足之嫌。譬如如果實，還沒充實，已遭采擷，使吃的人不滿所欲，非常惋惜。有些納種種事物情思於同一方式之中，或者襲用古來的近時的本土的異域的方式範圍自己的材料，間接以限制自己的情意。譬如行路，明明有寬濶的大道，却受一種勢力的牽引，竟

入了逼仄的狹巷，就難免有形或無形的損害。

綜觀以上的意思，知現時的創作家須注意的是：（一）要取精當的材料；（二）要表現一切的內在的實際；（三）要使質和形都是和諧的自由。

惟其於上述幾端不盡能做到，所以所描寫所表現的黑暗止是一隅，止是末端，所以新興文學對於中國民族沒有什麼影響。到了盡能做到的時候，文學就有一種神異的力，他一定能寫出全民族的普遍的深潛的黑暗，使酣睡不願醒的大羣也會跳將起來。達到這個時候的遲早，全視創作家的努力如何，創作家努力！

我以為從積極方面表示一種理想，這是我們所願欲而且可能的，也未嘗不可。他一樣也反抗黑暗，他的真誠和希望一樣可以感人。且創作家倘不拘拘於主義和派別，則理想和現實亦將兩忘，止記有人生而已。我寫這文話沒有精當的意思，和不能自己實行做到都是我的慚愧。但供人討論和於此努力却是我的願欲。

社會背景與創作

郎 損

中國有幾句古話：『治世之音安以樂……亂世之音怨以怒……亡國之音哀以思……』這就是說，什麼樣的社會背景便會產出什麼樣的文學來；這幾句話的觀察本來是不錯的，但一向的人都以為「安以樂」「怨以怒」「哀以思」的「音」是「治世」「亂世」「亡國」之「兆」，却未免錯了！我們可說正因為是亂世。所以文學的色調要成了怨以怒。是怨以怒的社會背景產生出怨以怒的文學，不是先有了怨以怒的文學然後造成怨以怒的社會背景！我們又該知道：在亂世的文學作品而能怨以怒的，正是極合理的事，正證明當時的文學家能夠盡他的職務！

上面說的那段理由如果用批評文學上的話頭來做註解。就是：凡被迫害的民族的文學總是多表現殘酷怨怒等等病理的思想。這也不是沒有證據的；只看

俄國匈牙利波蘭猶太的現代文學便可以明白。俄國文人自郭哥里（Gogol）以至現代作家，沒有一個人的作品不是描寫黑暗專制，同情於被損害者的文學；波蘭和猶太因為處境更不如俄國人，連祖國都沒有了，天天受強民族的魚肉，所以他的文學更有一種特別的色彩。顯克微支的著作裏表現本國人的愚魯正直，他國人的橫暴狡詐，於同情於被損害者外，把人類共同的弱點也抉露出來了。猶太作家如潘萊士（Peretz）和林奈士基（Linetzki）的作品都於失望中還作希望；賓斯奇（Pinski）的作品裏的意思更爲廣濶，他把全人類的弱點表暴出來，所著短篇劇本一塊錢諷刺人類全體的獸性的行爲，真是深刻極了。短篇集誘惑也是同一的色彩。阿胥（Asch）的復讐之神和摩西老人把宗教上果報的意思用寫實主義的方法描寫，對於爲惡的人們的憐憫，使讀者得起異樣的同情。匈牙利似乎是例外不同一點，懷念祖國的古代文化和愛國主義的思想充滿在孚洛斯

麥底 (M. Vörös. Marty) 裴都菲 (A. Petöf) 亞拉奈 (J. Arany) 的詩歌裏，蓋過了同情於被損害者的思想；然而這也是匈牙利的特別國情有以致之。匈牙利自從受土耳其侵掠以至現代，沒有一天不在他民族侵害之下，保存宗教，保存祖國，保存國風，是匈牙利人全部精神之所寄，他們的仇敵，只是一個——來征服他們的強民族；——他們不像俄國人，要在國內向自己的暴君爭自由，也不像波蘭和猶太，沒有自己的祖國；所以祖國主義的思想，特別占勢。這也是從社會背景自然產生的結果，正可作「文學是時代反映」的強硬證據了。

上面說了那許多廢話，只想表明「怨以怒」的文學正是亂世文學的正宗，而真的文學也只是反映時代的文學。我們現在的社會背景是怎樣的社會背景？應該產生怎樣的創作？由淺處看來，現在社會內兵荒屢見，人人感着生活不安的苦痛，真可以說是「亂世」了，反映這時代的創作應該怎樣的悲慘動人呵！如再進一

層觀察，頑固守舊的老人和向新進取的青年，思想上衝突極利害，應該有易卜生的少年社會黨和屠格涅夫的父與子一樣的作品來表現他；遲緩而惰性的國民性應該有龔察洛甫（A. Gontcharov）的“Obломov”一般的小說來表現他；教育界的蠹蟲就應該有像梭羅古勃的小鬼裏的披雷道諾夫來描寫他；鄉民的愚拙正直可憐和「壞秀才」的舞文橫霸，就應該有像顯克微支的炭畫一樣的小說來描寫……這樣的反映時代的創作現在還不能看見。不特大成功的沒有，便連試作這企圖的作品也少概見；在這一點上看來，似乎現在的創作家太忽略了眼前的社會背景了。中國新文學只在醞釀時代，在勢不能便有怎樣成功的創作，這時期的關係，固然是一個原因；但最大的原因還是創作家自身的環境。國內創作小說的人大都是念書研究學問的人，未曾在第四階級社會內有過經驗，像高爾基之做過餅師，杜斯退益夫斯基之流過西伯利亞。印象既然不深，描寫如

何能真？所以反映痛苦的社會背景的小說不能出現了。此外尚有一個原因——雖不是很重要的原因——即中國古來文人對於文學作品祇視為抒情敘意的東西；這歷史的重擔直到現在還有餘威，雖然近年來創作家力矯斯弊，倒底還不能完全泯滅痕跡，無形之中，也把創作家的才能束縛了不少呢。

話雖如此說了，倒底不便一筆抹殺，說現在創作界內竟完全沒有表現生活的作品；描寫社會生活之一角的小說，現在見過很多，只不過沒有描寫點廣闊氣魄深厚的作品罷了。在那些描寫社會生活一角的小說中，最多見的是戀愛小說；而描寫婚姻不自由的小說，又占了大部分。婚姻問題的確是青年們目前的一大問題，文學上多描寫，豈得謂過？但這樣的把他看作全部生命中最重要的一部分也不嫌輕重失當麼？而且許多的婚姻描寫創作中又只是一般面目——就是甲男乙女，由父母作主自小訂婚，甲男長大後別有戀愛，向父母要求取消婚約……

——不也嫌無味麼？這也是我所不滿意的啊。

• 總之，我覺得表現社會生活的文學是真文學，是於人類有關係的文學，在被迫害的國裏更應該注意這社會背景，所以提出一點淺近的意見，以備創作家參考。

創作的我見

廬隱女士

甚麼是創作？人云亦云的街談巷議；過去的歷史記述，摹倣昔人的陳套，鈔襲名著的雜湊；而名之曰『創作』，這固是今日——過渡時代欺人的創作，在中國乃多如『恆河沙數』。不過稍具文學知識的人，對此不免『齒冷』了。

足稱創作的作品，唯一不可缺的就是個性——藝術的結晶，便是主觀——個性的情感，這種情感絕不是萬人一律的，縱使『英雄所見略同』，也不過是『略同』，絕不是竟同，因個性的不同，所以甲乙二人同時觀察一件事物，其所得的結果必各據一面，對於其所得的某點，發生一種強烈聯想，和熱情，遂形成一種文藝，這種文藝使人看了，能發生同情和刺激，就便是真正的創作。

宇宙間的森羅萬象，幽玄神妙——常人耳目所不易聞見，和觀察不到的也

方，創作家都能逐點的把他輕描淺抹的表現出來，無形之中，使人類受到極大的感化，所以創作家的作品，是人類的精神的糧——創作家的價值於此可見。

創作家的可貴既如上述，但因其有絕大的影響力，所以他所負的責任也非常大。故我對於創作的意見，不能不略說一二——

創作家的作品，完全是藝術的表現，但是藝術有兩種：就是所謂人生的藝術 (arts for life's sake) 和藝術的藝術 (arts for art's sake) 這兩者的爭論，紛紛莫衷一是；我個人的意見對於兩者亦正無偏向。創作者當時的感情的衝動，異常神祕，此時即就其本色描寫出來，因感情的節調，而成一種和諧的美，這種作品，雖說是為藝術的藝術，但其價值是萬不容否認的了。

今更進而論內容的趨向。人類社會，各種現象，固是千差萬別，但總而言之，其所演成者，不外悲劇喜劇二種而已。喜劇的描寫，易使人笑樂，但印象不深，瞬息即

杳，因喜樂的事，其性不普遍，故感人不切，難引起人的同情。至於悲劇的描寫，則多沉痛哀戚，而舉世的人，上而貴族，下而平民，慘悽苦痛的事情則無人無之，所以這種作品至易感人，而能引起人們的反省。況今日的世界，天災人禍，相繼而來，社會上但見愁雲慘霧，瀰漫空際，民不聊生，人多樂死；但一部分人又酣歌醉酒，昏沉終日，貧富不均，階級森嚴，人們但感苦悶，終至日趨頹唐，不知求所以苦悶的原因，從黑暗中尋覓光明，遂致苦上加苦，生趣毫無，自殺的青年一天增加一天，其愁慘真不忍細說！所以創作家對於這種社會的悲劇，應用熱烈的同情，沉痛的語調描寫出來，使身受痛苦的人，一方面得到同情絕大的慰藉，一方面引起其自覺心，努力奮鬥從黑暗中得到光明——增加生趣，方不負創作家的責任。

不過人們當苦痛到極點的時候，悲劇描寫的同情固可以慰藉他，但作品之中不可過趨向絕望的一途，因為青年人往往感『一生的苦悶』，極易受示唆，若描

寫過於使人喪膽短氣，必弄成唆使人們自殺的結果，所以必於悲苦之中寓生路——這是我對於創作內容傾向的意見。

平凡與纖巧

鄭振鐸

現在中國文學界的成績還一點沒有呢！做創作的人雖然不少；但是成功的，卻沒有什麼人。把現在已發表的創作大概看了一看，覺得他們的弊病很多。第一是思想與題材太淺薄太單調了。大部分的創作，都是說家庭的痛苦，或是對勞動者表同情，或是敘戀愛的事實；千篇一律，不惟思想有些相同，就是事實也限於極小的範圍。並且情緒也不深沉；讀者看了以後，只覺得平凡，只覺得淺薄；無餘味；沒有深刻的印象留在腦中。第二是描寫的藝術太差了。他們描寫的手段，都極粗淺；只從表面上去描摹，而不能表現所描寫的人與事物的個性，內心與精神。用字也陳陳相因；布局也陳陳相因。聚許多不同的人的作品在一起而讀之，並不覺得是不同的人所做的。在藝術方面講，現在的作家實在太沒有獨創的精神了。有幾

個人藝術很好；卻又病於纖巧；似乎有些專注意於文字的修飾而忘了創作的本意的毛病。總之，缺乏個性，與思想單調，實是現在作者的通病。

單用了寫實主義，新浪漫主義的名辭來號召，實不能起他們的沈疴。因為思想與情緒與藝術是文學的根本元素。無論是寫實派也好，是象徵派也好，是印象派也好，如果他們的思想不高超，情緒不深沈，藝術不精微美麗，那末，他們的作品，都是不配稱為文學的。所以，在現在的時候，崇奉什麼主義，還是第二件要緊的事；開宗明義第一章還是要從根本上着力。

藝術的好壞是必須「學而後能」的。思想與情緒的深刻與否，就有些天才的關係了。思想囿於平凡之域的，情緒不大深沈的，藝術雖極佳，只能使他的作品成爲很精緻的平凡的雕斲品而已。如果思想與情緒能高超而深入，藝術就是差些也是不要緊的。因爲這終是可學而能的。所以現在的時候，要求粗枝大葉的創

作，似較纖巧的創作為尤甚。

我們不立刻求我們的創作，能美麗如屠格涅甫，能精巧如莎士比亞；祇求其能不落平凡，祇求其能以自己的哭聲與淚珠，引起讀者的哭聲與淚珠而已。

平凡與淺薄是現在創作界的致命傷。從事創作的人應該於此極端注意。

怎樣去創作

王世瑛女士

在現在中國新文學剛剛萌芽的時代，各種文藝創作作品中，短篇小說算最盛。偶而看到一兩篇很滿意底小說，覺得他們所寫底景真情摯，使人悲歌讚嘆，如身入其境；卻都是眼前淺近事實，我們耳目所及，感想得到底；不過他們先得我心，把他實寫出來罷了。人人都有經驗，都有感想，祇要筆墨寫得出來，便是小說；那麼，小說創作不是不難了？可是實際不然；現在把我的感想寫一點在下面罷：

一篇小說的可貴，不在實在事實底描寫可以動人。非常底事實，起非常底情感，拿非常底筆墨表現出來，固然不難使讀者也動強烈底情感。但是這種非常事實，不是人生常態；有時也容易受人注意，用不着描寫底工夫。最好是就平常生活中取材——常人所注意不到底，經文藝寫出，卻都有至情至理發現出來——這

種描寫最容易平淡，容易沒有精采，不能感動人。然而也唯是這種的小說方才近情近理，村嫗都懂；而又耐人深味。

敘述許多事實，成爲一篇小說，要使讀者起或種情感，像我們自己所感底，必定我們自己對於這件事實，先有濃厚真摯底同情，很自然地表現出來，才能深入人心。但是，我們感情狀態是變化不居底，往往臨事發感，事過情遷；對於某種事實，起某種情感——那時候底心理狀態，和生理狀態如何——追憶起來，很難保其不變之度。那麼，怎樣能夠在文藝上再現，使字裏行間無形地流露出來呢？許多小說，關於這種描寫，有時太過——譬如事實原來平常，而所發情感太激烈了——有時不及——很動感底事實，卻平淡置之——自然都不算是好小說！非得精心體會，鄭重下筆不可。

做小說很要緊的是一「想像」，「想像」是真實底設想，和幻想迥然不同，所以

想像還是根據事實。倘若作者對於社會情形不熟悉，寫來與實際相差太遠，縱使極細微地方，也要失去文藝上真的價值。所以憑空虛構底小說，還是不能不根據事實；小說家不明白社會真相，是不成功的！

一篇小說，總有作者本意所在；不過爲寫時助興，不能不有餘意。往往下筆寫時，在文字或意思上，所生底餘意太複雜了——自然而然聯想來底——作者不覺，信手寫來，不忍割愛；使意義散漫，讀者祇覺得是囉叨，是廢話，祇覺得乾燥無味罷了！這是在於作者沒有剔洗精煉的工夫。

我對於小說，沒有什麼經驗。以上諸點，文藝家看來雖然不成問題；但是在我自己，已經足夠使我擱筆不敢做小說了！我想初學作者——有嗜好於斯，而工夫沒到底——也許有同感？那麼，出醜不如藏拙；也省得污辱了神聖底文藝，我們還是努力先用一番研究底工夫罷！

研究也不是一朝一夕可期底。我想：第一要有文學的修養——叫自我底精神與宇宙同化，與萬物表同情——第二要了解人生意義——知道人生價值所在，隨在都可發揮——第三要留心社會各方面底考察，揭出他底真相。第四要直接慎重於文章修飾底工夫，合於美底方式。

不過，有一種心理上底病態：我們興之所至，成功一篇著作，當時多半自覺滿意，很少能夠察出壞處——雖然過後也許明白——又加以人們都有愛發表底通性——既然做出，好像都很願意給人看看——所以終久都發表出來了，白費許多筆墨和紙，來冒充新文學；實在可痛心而無可奈何底！因此不能不希望於忠心底批評家，把他具體的批評出來，希望他慢慢進步——這種間接的貢獻於文藝界，功用更大，實在很重要底！

創作底三寶和鑑賞底四依

許地山

雁冰、聖陶、振鐸諸君發起創作討論，叫我也加入。我知道凡關於創作底理論，他們一定說得很周到，不必我再提起，我對於這個討論只能用個人如豆的眼光寫些少出來。

現代文學界雖有理想主義 (Idealism) 和寫實主義 (Realism) 兩大傾向，但不論如何，在創作者這方面寫出來底文字總要具有「創作三寶」纔能參得文壇底上禪。創作底三寶不是佛、法、僧；乃是與此佛法僧同一範疇底智慧、人生、和美麗。所謂創作三寶不是我底創意。從前歐西的文學家也曾主張過。我很贊許創作有這三種寶貝，所以要略略地將自己底見解陳述一下。

(一) 智慧寶 創作者個人的經驗，是他的作品底無上根基。他要受經驗底

暗示，然後所創作底方能有感力達到鑑賞者那方面。他底經驗，不論是由直接方面得來，或是由間接方面得來，只要從他理性的評度，選出那最玄妙的段落——就是個人特殊的經驗有裨益於智慧或識見底片段——描寫出來。這就是創作底第一寶。

(二) 人生寶 創作者底生活和經驗既是人間的，所以他底作品需含有人生的原素。人間生活不能離開道德的形式；創作者所描寫底縱然是一種不道德的事實，但他底筆力要使鑑賞者有「見不肖而內自省」底反感，纔能算為佳作。即使他是一位神祕派、象徵派或唯美派底作家，他也需將所描那些虛無縹渺的，或超越人間生活的事情化為人間的，使之和現實或理想的道德生活相表裏。這就是創作底第二寶。

(三) 美麗寶 美麗本是不能獨立的，他要有所附麗纔能充分地表現出來。

所以要有樂器、歌喉，纔能表現聲音美；要有光闇、油彩，纔能表現顏色美；要有綺語、麗詞，纔能表現思想美。若是沒有樂器、光闇、言文等，那所謂美就無着落，也就不能存在。單純的文藝創作——如小說、詩歌之類——底審美限度只在文字底組織上頭；至於戲劇，非得具有上述三種美麗不可。因為美有附麗的性質，故此，列他為創作底第三寶。

雖然，這三寶也是不能彼此分離底。一篇作品，若缺乏第二、第三寶，必定成爲一種哲學或科學底記載；若是只有第二寶，便成爲勸善文；只有第三寶，便成爲一種六朝式的文章。所以我說這三寶是三是一，不能分離。換句話，這就是創作界底三位一體。

已經說完創作底三寶，那鑑賞底四依是什麼呢？佛教古德說過一句話，『心如工畫師，善畫諸世間。』文藝的創作就是用心描畫諸世間底事物。冷熱諸色，在

畫片上本是一樣地好看，一樣地當用，不論什麼派底畫家，有等擅於用熱色，喜歡用熱色；有等擅於用冷色，喜歡用冷色，設若鑑賞者是喜歡熱色底，他自然不能賞識那愛用冷色底畫家底作品。他要批評（批評就是鑑賞後底自感）時，必需了解那主觀方面底習性、用意和手法纔成。對於文藝底鑑賞，亦復如是。

現在有些人還有那種批評的剛愎性，他們對於一種作品若不了解，或不合自己意見時，不說自己不懂，或說不符我見，便爾下一個強烈的否定，說這個不好，那個不妙。這等人物，鑑賞還夠不上，自然不能有什麼好批評。我對於鑑賞方面，很久就想發表些鄙見，現在因為講起創作，就聯到這問題上頭。不過這裏篇幅有限，不能容盡量陳說，只能將那常存在我心裏底鑑賞四依提出些少便了。

佛家底四依是：『依義不依語；依法不依人；依智不依識；依了義經不依不了義經。』鑑賞家底四依也和這個差不多。現時就在每依之下說一兩句話——

(一) 依義 對於一種作品，不筭他是用什麼方言，篇內有什麼方言參雜在內，只要令人了解或感受作者所要標明底義諦，便可以過得去。鑑賞者不必指摘這句是土話，那句不雅馴，當知真理有時會從土話裏表現出來。

(二) 依法 須要明了主觀——作者——方面底世界觀和人生觀，看他能夠在藝術作品上充分地表現出來不能。他底思想在作品上是否有系統。至於個人感情需要暫時擱開，凡有褒貶不及人，不受感情底轉移。

(三) 依智 凡有描寫不外是人間的生活，而生活底一段一落，難保沒有約莫相同之點，鑑賞者不能因其相像而遂說他是落了舊者底窠臼。約莫相同的事物很多，不過看創作者怎樣把他們表現出來，譬如一件很平常的事情，在常人視若無足輕重，然而一到創作者眼裏便能將自己底觀念和那事情融化；經他一番地洗染，便成爲新奇動聽的創作，所以鑑賞創作，要依智慧，不要依賴一般識見，

(四)依了義 有時創作者底表現力過於超邁或所記情節出乎鑑賞者經驗之外，那麼，鑑賞者須在細心推究之後纔可以下批評。不然，就不妨自謙一點，說『不知所謂，不敢強解。』對於一種作品，若是自己還不大懂得，那所批評底，怎能徹底的論斷呢？

總之，批評是一種專門工夫，我也不大在行，不過隨緣訴說幾句罷了。有的人用批八股文或才子書底方法來批評創作，甚至毀譽於作者自身，若是了解鑑賞四依，那會釀成許多筆墨官司！

我對於創作家的希望

陳承澤

我對於文學是個門外漢，我以下所說的，要請讀者下一嚴重的審查；因為我的見解不一定是靠得住的。

我國近來爲世界文學潮流所衝盪，要想做創作家的人，也大大的增加起來了，——創作家要思想和藝術方面都有價值的，我是傾向人生藝術說的人，所以如此主張，而且世界和我國人最近的傾向，也是如此——所發表的創作，也自不少；這是很好的現象，我極歡迎，而且這般要想做創作家的人，他的志向大概是爲着反抗黑暗社會，他思想的出發點也是不差。其中思想方面已經到達成熟的程度，而且了解藝術的手段而能運用得巧妙的人自然也還不少，所以我對這一般新文學家，不免有好幾層的希望。

第一層，要曉得我們不是把文學來訴自己的苦，（文學中悲劇爲多，而在今日之中國，尤爲需要，故我專就這方面說。）也不是專拿來替自己以外的個人訴苦；不過文學是要具體的表現，不得不取材於個人的事件罷了。假如我們做個小說，或者劇本，是一定要拿一兩個特定的人來做主人翁。所敘述的固然是個人的事實，但作者眼光同時要注到社會的全體，而且要注到自然界的全體，不過拿個人做社會全體及自然界全體的代罷了。譬如做戀愛小說，願力所在，是要替普天下男女打抱不平，更進幾層，說是要揭破自然界（廣義）一部的無謂糾紛，不是替一兩個懷春的士女出相互占有不遂的氣；什麼叫做戀愛神聖，不外說戀愛的自由化和高尚化最有價值罷了。人類全般舉動，都要自由化高尚化，戀愛不過人類舉動中之一事。我們就拿此事狠狠的發揮一下，其實我們眼光是要注到人類舉動全般的自由化和高尚化；所以他們的戀愛行爲有害於他們別的更重大之

職務——即他種更重要行爲之高尙化和自由化時，斷斷不得叫做神聖。近來頗有一部分關於戀愛的創作，他所代表的思想還未脫十八世紀前的舊思想的窠臼，還是代表一派偏狹的快樂主義，和最近的思潮，還有隔膜；從今以後，如果個個創作家都能夠把新文化的燒點認清，就可不至有此等目的錯誤的現象了。

第二層，我們中國創作家的終極的目的，和世界創作家自然也是一樣。但是我們要曉得我們所擔任的是中國一部分，要將中國社會的黑暗腐敗的實情，描寫得格外深切，是以作品的內容要係多數人所能感受的苦痛，和刺激較深關係較大的苦痛；譬如非殺主義的文學，專描寫動物被虐的苦，在他們社會文明程度較高而且宗教觀念較豐富的人，自然很受刺激，若是在我們拿人身做買賣凌虐婢僕的事到處都有的社會，那裏能夠說得上對於虐待動物的同情呢？若是拿此等事實做創作的材料，恐怕有許多人總是漠然，甚且目爲迂闊。又如家族的黑

暗在他們已脫離大家族時代的社會，只要揭破小家族的黑幕便夠了，我們社會尚有許多地方未脫離大家族生活，所以我們創作家兼要搜集大家族專制黑暗的資料，藉以催促那受大家族束縛的人之猛省。以上所述是就創作物應該注重的標題內容而言，至於敘述的情節和描寫的方法，何處宜濃、何處宜淡、何事宜繁、何事宜簡，除拿藝術的眼光做取捨標準外，別須具一副深通國情的眼光。這並不是要文學家去迎合社會心理，乃是請文學家去注意社會的需要。

第三層，我們所要創作的，是平民文學，不是貴族文學；我們既是平民之友，所以要使作品適合於多數人的理解力。因此，我們對於所用的工具不能不費一番的苦心。近來的創作品中，有一部分於使用工具固然頗極巧妙，但其所用之工具，似乎尚要考究。第一事，就是新術語務要少用。我們社會對於科學的常識，還是貧乏，比不得他們較進步的社會，已將此等術語當作尋常茶飯的作物中如使用此

等術語太多，結果必至使讀者不能卒讀；而且有時過於多用，頗有害於作品內容之確實性。譬如敘一個工人的談話中間，夾了許多「義務」「責任」「犧牲」等術語，和實際工人談話的內容口氣，差得太遠，如何能夠引起讀者快感呢？即從文學本身的價值言，似亦未免有損。第二事，敘述的語法，不宜過於歐化；我不是反對歐化文的，而且我相信將來通行語言的組織可有一大部分趨於歐化，但是此時尙說不上這裏，而且也沒有全然歐化的必要。有的人說外來的思想有非歐化文不能達出的；而且敘述上用了歐化文，有時可以格外敘述得簡鍊深刻。這話自然也有理由，但我卻不以爲便是全面的真理。因爲一個創作物中直接輸入外來思想者止占一小部分，而且此一小部分也不見得全屬非用歐化文便達不出的；至於敘述方面純用歐化文，固然是可表現一種的美——也許這種的美是在文學上是最美——兩害相權，取其輕者，我意此時似不能略把主張歐化文的見解犧牲

些以求適合於社會。外來小說或劇本，翻譯的方面，我對直譯說雖不能不表相當的同情，至於創作，我以為歐化文主義是不易貫徹，而且不宜貫徹的。

以上三件的希望，說來是很容易，但要做到，恐怕須痛下一番工夫。除了感情的鍛鍊修正和藝術力的涵養之外，實際社會是不能不投身考察的。文學（廣義）中之文法語法方面，是不能不分心研究的。舊來之語體小說，是不能不參考的。新聞紙第三面的紀事，是不能不多看的。而且街談巷議和許多外行人的議論，也是不能不虛心聽受的。（虛心聽受，非即捨己從人之謂。）凡要想做創作家而且自己承認有多少文學天才的人，只要能於決定方針之後做了這番準備工夫，選擇與自己方針發展上相宜的環境，在在留心考察，對於黑暗社會的——中國的社會——觀察力，自然會一天深刻一天，對於黑暗社會——中國社會——的同情，自然會一天熱烈一天；見的真切，感的真切，自然會寫的真切！那麼對於材料的選

擇和工具的運用，自然能遊刃有餘，面面俱到，結果自然能夠成個創作家。創作家難做，在中國要成個創作家尤不容易。我的意見如此。

創作的前途

沈雁冰

如果我們假定文學是時代的反映，社會背景的圖畫，那麼，在中國現在社會情形底下，怎樣的創作是我們應當有而又必然要有的？

再如果假定文學雖是時代的反映，社會背景的圖畫，然而或隱或顯必然含有對於當時代罪惡反抗的意思和對於未來光明的信仰；那麼，在中國現在社會情形之下，怎樣的創作是我們應當有而又必需有的？

中國現在社會的背景是什麼？從表面上看來，像經濟困難、內政竄敗、兵禍、天災……等，大概都可以用「痛苦」兩個字來包括。再揭開表面去看，覺得「混亂」與「煩悶」也大概可以包括了現社會之內的生活。現社會中的人，似乎可分爲三流：（A）絲毫不曾受著西方文化影響的純粹中國式的老百姓，是一流；（B）受著西

方文化影響，主張勇敢進取的，又是一流；（C）介乎兩者之間的，不主張反古而又不主張激烈的新主義的，又是一流；這三條對角線的伸縮就形成了現在中國社會思想之外殼，中國社會情形將來要變成什麼式子，也全恃乎這三條對角線伸縮的程度誰強誰弱而定。粗說一句，一方面描寫這三條對角線的現象，一方面又隱隱指出未來的希望，把新理想新信仰灌到人心，這便是當今作家最重大的職務。細說起來，作家很應該把上述形成社會的三流人們的思想行事，細細描寫，在各方面都創出偉大的著作來。例如（A）流的人，就應該有幾部大著作來描寫他們。因為他們的思想很可以代表一部分中國式的思想。他們是完全不觸着西方文化的，所以他們有他們自己的信仰，有他們自己的理想；一言以蔽之，有他們自己的人生觀和宇宙觀。他們的心志是穩定的，他們的慾望是簡短的，他們的心是潔白而良善的；他們好「舊」，因為他們覺得在他們周圍的「舊」並不見得

不好。他們是退讓的、無抵抗的；如果現代的世界不是現在那麼樣的，卻是「葛天」
「無懷」的時代；則他們那樣的生活路子和思想型式，原是極好的。不幸不是，所以
他們是比較的不適宜於環境的了。中國描寫此流人的生活 and 思想的小說，本來
有過不少，只可惜都描寫壞了！把忠厚善良的老百姓，都描寫成愚騃可厭的蠢物，
令人誹笑，不令人起同情。嚴格說來，簡直沒有一部描寫中國式老百姓的小說，配
得上稱爲真的文學作品。如果這些本來的中國式的思想，是對於人類內全體
精神生活毫無關係的，而且對於中國民族精神將來的發展也是毫無關係，那自
然沒有偉大的文學著作來描寫他也罷；如果不然，而且覺得借此可以促進人類
情感相互間之了解的，那麼這一流小說的發生，真是不容緩了。

新舊思想的衝突，確是現在重大而耐人焦慮的問題。現在創作中描寫新舊
思想衝突的作品，雖都是短篇的，卻也已經不少。尤其是描寫新舊人物對於婚姻

問題女子求學問題的小說，居其多數，但尚沒有一本小說把新舊思想不同的要點，及其衝突的根本原因，用極警人的文字，赤裸裸地描寫出來，像屠格涅甫的父與子一般，這似乎也是個缺點。其次，現在青年的煩悶已到了極點。煩悶的原因：一方是因為舊勢力的迫壓太重，社會的惰性太深，使人覺得前途絕少光明，因而悲觀；一方是因為他們自己的思想迷亂。思想迷亂的原因：（一）是因為對於新思想不很澈底了解，以為新思想中頗多自相衝突的理論，因而懷疑，信仰不堅；（二）呢，或因信仰過甚，欲舉一切問題都請新思想來解決，因而對於新思想的「能力」懷疑——這二者都使人思想迷亂。既迷亂了，未有不煩悶的，由煩悶產生的惡果，一是厭世主義，一是享樂主義——這是兩個極端。介乎兩極端之中的，便是平凡的麻木生活。厭世是反常的，享樂是本能的；我們青年煩悶的結果，到底是趨於厭世呢，或趨於享樂呢？現在誰也不敢預斷。照現在表面上的現象看來似乎厭世享樂

已經都有一點，但我敢說將來恐怕還是趨向於享樂的方面多。享樂主義的潛勢力正在一天一天增加；我們試看主張自由結婚者的言論都以自由能得快樂爲第一義，而毫不講到人格獨立問題，似乎覺得青年的見解已經不能深遠，而能引起他們的活動力的，也只有快樂罷了。

青年的煩悶，煩悶後的趨向，趨向的先兆……都是現在重大的問題，應該在文學作品中表現出來的；而且不僅是表現罷了，應該把光明的路，指導給煩悶者，使新信仰與新理想重復在他們心中震盪起來。現時真應該有一部小說描寫出在「水深火熱」之下的青年，不惟不因受了挫折而致頹喪，反把他的意志愈煉愈堅，信仰愈磨愈固，拿不求近功信託真理的精神，去和黑暗奮鬥；有如俄國現代文學家猶希克維基（S. Yushkevitch）所做的餓者與鎮中（皆劇本）寫餓到要死的人還是竭力要保持他的奮鬥精神，不露一絲倦態，一毫失望！這樣的著作，真

是黑暗中的一道光明，我們所渴望的呵！

我們覺得文學的使命是聲訴現代人的煩悶，幫助人們擺脫幾千年來歷史遺傳的人類共有的偏心與弱點，使那無形中還受著歷史束縛的現代人的情感能夠互相溝通，使人與人中間的無形的界線漸漸泯滅；文學的背景是全人類的背景，所訴的情感自是全人類共通的情感。只因現在世界的人們還不能是純然世界的人，多少總帶着一點祖國的氣味，所以文學創作品中難免都要帶一點本國的情調，反映的背景也難免要多偏在本國了。但一方面總要使作品中的情感，總是世界之人大家能理會得的；這怕也是現在作家要注意的了。

我覺得現在對於創作界上個積極的條陳，無論如何總有點參考，所以就我一時的感想寫下來了。

文藝的真實性

佩弦

我們所要求的文藝，是作者真實的話，但怎樣纔是真實的話呢？我以為不能籠統的回答；因為文藝的真實性是有種別的，有等級的。

從「再現」的立場說，文藝沒有完全真實的。因為感覺與感情都不能久存，而文藝的抒寫，又必在感覺消失了，感情冷靜着的時候，所以便難把捉了。感覺是極快的，感覺當時，只是感覺，不容作別的事。到了抒寫的時候，祇能憑着記憶，敘述那早已過去的感覺。感情也是極快的，在牠熱烈的時候，感者的全人格都沒入了，那裏有從容抒寫之暇？——一有了抒寫的動機，感情早已冷卻大半，只剩虛虛的輪廓了。所以正經抒寫的時候，也祇能憑着記憶。從記憶裏鈔下的感覺與感情，祇是生活的意思，而非當時的生活；與當時的感覺感情，自然不能一致的。不能一致，就

不是完全真實了——雖然有大部分是真實的。

在大部分真實的文藝裏，又可分爲數等。自敘傳性質的作品，比較的最是真實，是第一等。雖然自古哲人說自知是最難的，雖然現在的心理學家說內省是靠不住的，研究自己的行爲和研究別人的行爲同其困難，但那是尋根究柢的話；在普通的意義上，一個人知道自己，總比知道別人多些，敘述自己的經驗，總容易切實而詳密些。近代文學裏，自敘傳性質的作品一日一日的興盛，主觀的傾向一日一日的濃厚；法朗士甚至說，一切文藝都是些自敘傳。這些大約就因爲力求逼近真實的緣故。作者唯恐說得不能入微，故祇揀取自己的經驗爲題材。讀者也覺作者爲別人說話，到底隔膜一層，不如說自己的話親切有味。這可叫做求誠之心。欣賞力發達了，求誠之心也便更覺堅強了。

敘述別人的事不能如敘述自己的事之確實，是顯然的，爲第二等。所謂敘述

別人的事，與第三身的敘述稍有不同。敘別人的事，有時也可用第一身；而用第三身敘自己的事，更是常例。這正和自敘傳性質的作品與第一身的敘述不同一樣。在敘述別人的事的時候，我們所得而憑藉的，祇有記憶中的感覺，與當事人自己的話，與別人關於當事人的敘述或解釋。——這所謂當事人，自然祇是些「榜樣」(Model)。將這些材料加以整理，仔仔細細下一番推勘的工夫，體貼的工夫，纔能寫出種種心情和關係；至於顯明性格或腳色，更需要塑造的工夫。這些心情、關係和性格，都是推論所得的意思；而推論或體貼與塑造，是以自己為標準的。人性雖有大齊，細端末節，卻是千差萬殊，這叫做個性。人生的豐富的趣味，正在這細端末節的千差萬殊裏。能顯明這千差萬殊的個性的文藝，纔是活潑的、真實的文藝。自敘傳性質的作品，確能做到一大部分；敘述別人的事，卻就難了。因為我們的敘述，無論如何，是以自己為標準的；離不了自己，那裏會有別人呢？以自己為標準所敘

別人的心情、關係、性格，至多祇能得其輪廓，得其形似而已。自敘憑着記憶，已是間接；這裏又加上了推論，便間接而又間接了；愈間接，去當時當事者的生活便愈遠了，真實性便愈減少了。但是因爲人性究竟是有大齊的，甲所知於別人的固然是浮面的，乙丙丁……所知於別人的也不見得有多大的差異；因此大家相忘於無形，對於「別人」的敘述之真實性的減少，並不覺有空虛之感。我們在文人敘述別人的文字裏，往往能覺着真實的別人，而且覺着相當的滿足，就爲此故。——這實是我們的自騙罷了。

想像的抒寫，從「再現」的立場看，祇有第三等的真實性。想像的再現力是很微薄的。牠只是些凌雜的端緒（Fragments），凌雜的影子。牠是許多模糊的影子，依着人們隨意餽起的骨架，構成的一團雲霧似的東西。和普通所謂實際，相差自然極遠極遠了。影子已經靠不住了，何況又是模糊的、凌雜的呢？何況又是照着人意重

行結構的呢？雖然想像的程度也有不同，但性質總是類似的。無論是想像的事實，是想像的奇蹟，總只是些雲霧，不過有濃有淡罷了。無論這些想像是從事實來的，是從別人的文字來的，也正是一樣。牠們的真實性，總是很薄弱的。我們若要剝頭髮一樣的做法，也還能將這種真實性再分爲幾等；但這種剖析，極難「銖兩悉稱」非我的力量所能及。所以祇好在此籠統地說，想像的抒寫，只有第三等的真實性。

*

*

*

*

*

*

從「再現」的立場所見的文藝的真實性，不是充足的真實性；這令我們不能滿意。我們且再從「表現」的立場看。我們說，創作的文藝全是真實的。感覺與感情是創作的材料；而想像卻是創作的骨髓。這和前面所說大異了。「創作」的意義決不是再現一種生活於文字裏，而是另造一種新的生活。因爲說生活的再現，則再現的生活決不能與當時的生活等值，必是低一等或薄一層的。況說生活再現於

文字裏，將文字與生活分開，則主要的是文字，不是生活；這實是再現生活的「文字」，而非再現的「生活」了。這裏文藝之於生活，價值何其小呢？說創作但不如此。我前面解釋創作，說是另造新生活；這所謂「另造」驟然看來，似乎有能造與所造，又有方造與既造。但在當事的創作者，卻毫不起這種了別。說能造是作者，所造是表現生活的文字，或文字裏表現的生活；說方造是歷程，既造是成就；這都是旁觀者事後的分析，創作者是不覺得的。這種分析另有牠的價值，但決不是創作的價值。創作者的創作，只覺是一段生活，只覺是「生活着」。「我」固然是這段生活的一部，文字也是這段生活的一部；「我」與文字合一，便有了這一段生活。這一段生活繼續進行，有牠自然的結束；這便是一個歷程。在歷程當中，生活的激動性很大；劇烈的不安引起創作者不歇的努力。歷程終結了，那激動性暫時歸於平衡的狀態；於是創作者如釋了重負，得到一種舒服。但這段生活之價值卻不僅在牠的

結束。創作者并不急急地盼望結束的到臨；他在繼續的不安中，也欣賞着一步步的成功——一步步實現他的生活。這樣，歷程中的每一點，都於他有價值了。所以方造與既造的辨別，在他是不必要的；他自然不會感着了。總之，創作只是渾然的一段生活，這其間不容任何的了別的。至於創作的材料：則因生活是連續的，而創作也是一段生活，所以仍免不了取給於記憶中所留着的過去生活的影象。但這種影象在創作者的眼中，并不是過去的生活之模糊的副本，而是現在的生活之一部——記憶也是現在的生活；所以是十分真實的。這樣，便將記憶的價值增高了。再則，創作既是另造新生活，則運用現有的材料，自然有自由改變之權，不必保持原狀；現有的材料，存於記憶中的，對於創作，祇是些媒介罷了。這和再現便不同了。創作的主要材料，便是，創作者唯一的向導——這是想像。想像就現有的記憶材料，加以刪汰、補充、聯絡，使新的生活得以完滿地實現。所以寬一些說，創作的歷

程裏，實祇有想像一件事；其餘感覺，感情等，已都融冶於其中了。想像在創作中第一重要，和在再現中居末位的大不相同。這樣，創作中雖含有現在生活的一部，即記憶中過去生活的影象，而牠的價值卻不在此；牠的價值在於向未來的生活開展的力量，即想像的力量。開展就是生活；生活的真實性，是不必懷疑的。所以創作的真實性，也不必懷疑的。所以我說，從表現的立場看，創作的文藝全是真實的。

至於自敘或敘別人，在創作裏似乎不覺有這樣分別。因為創作既不分「能」，「所」，當然也不分「人」「我」了。「我」的過去生活的影象與「人」的過去生活的影象，同存於記憶之內，同為創作的材料；價值是相等的，在創作時，只覺由一個中心而擴大，其間更無界劃。這個中心或者可說是「我」；但這個「我」實無顯明的封域，與平常人所執着的我廣狹不同。憑着這個意義的「我」，我們說一切文藝都是自敘傳，也未嘗不可。而所謂近代自敘傳性質的作品增多，或有一大部分指着這

一意義的自敘傳，也未可知。——我想，至少十九世紀末期及二十世紀的文藝是如此。在創作時，只覺得擴大一件事。擴大的歷程是不能預料的；惟其不能預料，纔成其爲創造，纔成其爲生活。我們寫第一句詩，斷不知第二句之爲何——誰能知道「滿城風雨近重陽」的下一句是什麼呢？就是潘大臨自己，也必不曉得的。這時何暇且何能，斤斤斟酌於「人」「我」之間，而細爲剖辨呢？只任情而動罷了。事後你說牠自敘也好，說牠敘別人也好，總無傷於牠全全的真實性。胡適的「應該」俞平伯的「在鷓鴣聲裏的」事後看來，都是敘別人的。從「再現」方面看，誠然或有不完全真實的地方。但從「創作」方面看，則渾然如一，有如滿月，那有絲毫罅隙，容得不真實的性質溜進去呢？總之，創作實在是另闢一世界，一個不關心的安息的世界。便是血與淚的文學，所關的也仍是這個世界。（此層不能在此評論）在這個世界裏，物我交融，但有竊然的嚮往，但有沛然的流轉；暫脫人寰，遂得安息。至於創

作的因緣，則或由事實，或由文字。但一經創作的心的鎔鑄，就當等量齊觀，不宜妄生分別。俗見以爲由文字而生之情力弱，由事實而生之情力強，我以爲不然。這就因爲事實與文字同是人生之故。卽如前舉俞平伯「在鷓鴣聲裏的」一詩，就是讀了康白情的「天亮了」，觸動宿懷，有感而作。那首詩誰能說是弱呢？這可見文字感人之力，又可見文字與事實之易相牽引了。上來所說，都足證創作只是渾然的真實的生活；所以我說，創造的文藝全是真實的。

從「表現」的立場看，沒有所謂「再現」；「再現」是不可能的。創作只是一現而已。就是號稱如實描寫客觀事象的作品，也是一現的創作，而不是再現；因所描寫的是「描寫當時」新生的心境（記憶），而不是「描寫以前」舊有的事實。這層意思，前已說明。所以「再現」不是與「創作」相對待的。在「表現」的立場裏，和「創作」相對待的，是「模擬」及「撒謊」。模擬是照別人的樣子去製作。「擬古」、「擬陶」、「擬謝」

「擬某某篇」、「效某某體」、「擬陸士衡擬古」、「學韓」、「學歐」……都是模擬，都是將自己揆在他人的型裏。模擬的動機，或由好古，或由趨時，這是一方面；或由欽慕，或由愛好，這是另一方面。欽慕是欽慕其人，愛好是愛好其文。雖然從程度上論，愛好比欽慕較為真實，好古與趨時更是浮泛；但就性質說，總是學人生活，而非自營生活。他們懸了一些標準，或選了一些定型，竭力以求似，竭力以求合。他們的製作，自然不能自由擴展了。撒謊也可叫做「捏造」，指在實事的敘述中間，插入一些不諧和的虛構的敘述；這些敘述與前後情節是不一致的，或者相衝突的。從「再現」的立場說，文藝裏有許多可以說是撒謊的；甚至說，文藝都是撒謊的。因為文藝總不能完全與實事相合。在這裏，浪漫的作品，大部分可以說完全是謊話了。歷史小說，雖大體無背於事實，但在詳細的節目上，也是撒謊了。便是寫實的作品，謊話誠然是極少極少，但也還免不了。不過這些謊話全體是很諧和的，成爲一個有機體，

使人不覺其謊。而作者也并無故意撒謊之心。假使他們說的真是謊話，這個謊話是自由的，無所爲的。因此，在「表現」的立場裏，我們寧願承認這些是真實的。然則我們現在所謂「撒謊」的，是些什麼呢？這種撒謊是狹義的，專指在實事的敘述裏，不諧和的、故意的撒謊而言。這種撒謊是有所爲的；爲了求合於某種標準而撒謊。這種標準或者是道德的，或者是文學的。章實齋文史通義古文十弊篇裏有三個例，可以說明這一種撒謊的意義。我現在鈔兩個給諸君看：

(一)「有名士投其母行述……敘其母之節孝則謂乃祖衰年病廢，臥牀，溲便無時；家無次丁，乃母不避穢褻，躬親薰濯。其事既已美矣，又述乃祖於時蹙然不安，乃母肅然對曰：『婦年五十，今事八十老翁，何嫌何疑？』節母既明大義，定知無是言也。此公無故自生嫌疑，特添注以斡旋其事，方自以謂得體，而不知適如冰雪肌膚，剜成瘡痂，不免愈濯愈痕癢矣。」

(二)「嘗見名士爲人撰誌。其人蓋有朋友氣誼；誌文乃倣韓昌黎之誌柳州也。——一步一趨，惟恐其或失也。中間感嘆世情反復，已覺無病費呻吟矣；末敘喪費出於貴人，及內親竭勞其事，詢之其家，則貴人贈賻稍厚，非能任喪費也；而內親則僅一臨穴而已，亦並未任其事也。且其子俱長成，非若柳州之幼子孤露，必待人爲經理者也。詰其何爲失實至此，則曰：倣韓誌終篇有云……今誌欲似之耳……臨文摹古，遷就輕重，又往往似之矣。」

第一例是因求合於某種道德標準（所謂「得體」）而捏造事實，第二例是因求似於韓文而附會事實；雖然作者都係「名士」，撒謊卻都現了狐狸尾巴！這兩文的漏洞（即衝突之處）及作者的有意撒謊，章實齋都很痛快的揭出來了。看了這種文字，我想誰也要覺着多少不舒服的。這種作者，全然犧牲了自己的自由，以求合於別人的定型。他們的作品雖然也是他們生活的一部，但這種生活是怎樣的

局促而空虛啣！

上面第一例祇是撒謊；第二例是模擬而撒謊，撒謊是模擬的果。爲什麼只將牠作爲撒謊的例呢？這裏也有緣故。我所謂模擬，只指意境、情調、風格、詞句四項而言；模擬而至於模擬實事，我以爲不是模擬了。因爲實事不能模擬，只能捏造或附會；模擬實事，實在是不通的話。所以說模擬實事，不如說撒謊。上面第二例，形式雖是模擬而實質卻全是撒謊；我說模擬而撒謊，原且一兼就形質兩方面論。再明白些說，我所謂模擬有兩種：第一種，表面的事實，必是虛構的，且諧和的，以求生出所模擬之作品的意境、情調。第二種，事實是實有的，只仿效別人的風格與字句。至於在應該敘實事的作品裏，因爲模擬的緣故，故意將所有事實變更或附會，這便不在模擬的範圍之內，而變成撒謊了。因爲實事是無所謂模擬的。至於不因模擬，而於敘實事的作品裏插入一些捏造的事實，那當然更是撒謊，不成問題的。這是模

擬與撒謊的分別。一般人說模擬也是撒謊。但我覺得模擬只是自動的「從人」，撒謊卻兼且被動的「背己」。因為模擬時多少總有些嚮往之誠，所以說是自動的；因為嚮往的結果是「依樣葫蘆」，而非「任性自表」，所以說是「從人」。但這種「從人」不至「背己」。何以故？從人的意境、字句，可以自圓其說，成功獨立的一段生活，而無衝突之處。這是無所謂「背己」的；因為雖是學人生活，但究竟是自己的一段完成的生活。——卻不是充足的、自由的生活。至於從人的風格、情調，似乎會「背己」了，其實也不然。因為風格與情調本是多方面的、易變化的。況且一切文藝裏的情調、風格，總有其大齊的。所以設身處地去體會他人的情調而發抒之，是可能的。并且所模倣的，雖不盡與「我」合，但總是性之所近的。因此，在這種作品裏，雖不能自由發抒，但要諧和而無衝突，是甚容易的。至於撒謊，如前第一例，求合於某種道德標準，只是根於一種畏懼、掩飾之心；毫無甚麼誠意。——連模擬時所具的一種傾慕

心，也沒有了。因此，便被動的背了自己的心瞎說了。明明記着某人或自己是沒有這些事的，但偏偏不顧是非的說有；這如何能諧和呢？這只將矛盾顯示於人罷了。第二例自然不同，那是以某一篇文的作法爲標準的。在這裏作者雖有嚮往之誠，可惜取徑太笨了，竟至全然犧牲了自己；因爲他悍然的違背了他的記憶，關於那個死者的。因此，弄巧反拙，成了不誠的話了。總之，模擬與撒謊，性質上沒有多大的不同，祇是程度相差卻甚遠了。我在這裏將捏造實事的所謂模擬不算作模擬，而列入撒謊之內，是與普通的見解不同的；但我相信如此較合理些。由以上的看法，我們可以說，在表現的立場裏，模擬祇有低等的真實性，而撒謊全然沒有真實性——撒謊是不真實的、虛偽的。

我們要有真實而自由的生活，要有真實而自由的文藝，須得創作去；祇有創作是真實的。不過創作兼包精粗而言，並非凡創作的都是好的。這已涉及另一問

題，非本篇所能詳了。

附注：本篇內容的完成，頗承俞平伯君的啓示，在這裏謝謝他。

一九二三，十一，十七。

誠實的自己的話

葉聖陶

我們試問著自己，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。我們有時受人家的託付，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很容易的。語言的發生本是爲着要在大羣中表白自我，或者要鳴出內心的感興。順著這兩個傾向的，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，本來不必鼓動脣舌的。本來不必而出以勉強，興趣當然不同了。

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，並不根據着所以要寫作的心理的基本。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，卻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，用着牠，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，作者自己並不曾拿出什麼來。不曾拿出什麼來，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？於有意模仿的人想到寫作的本意，爲寶愛這種工具起見，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曾經這樣那

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。牠是獨立的；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；因為牠自有獨立性，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，卻無礙自己的獨立。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，都是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，一樣地吟詠風月，描繪山水，會有不相雷同而各極其妙的文字，就是很顯明的例子。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了的，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，則必須合於事理的真際，切乎生活的實況；假若有所感興，這當是不傾吐不舒快的，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，將會有什麼事情發生？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，浮盪無着的偶感，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，總希望牠確是美好的。

虛偽浮夸玩戲都是與誠字正相反對的。在有些人的文字裏，卻犯着虛偽、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，便成爲虛偽或浮夸了。又譬如抒情，爲素養所拘，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，希望淆惑人家的聽聞，便趨於虛偽；諛墓獻壽，必須彰善頌美，便涉於浮夸；作書侔利，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着以下的意思：從原料講，要是真實的、深厚的，不說那些不可徵驗，浮游無着的話；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。

我們作文，要寫出誠實的、自己的話。

The Short Stories Magazine Series
 Discussions on Story Writing
 The Commercial Press, Limited
 All rights reserved

中華民國十四年一月初版

此書
 有著
 作權
 翻印
 必究

回 (小說月報叢刊) 創作討論一册
 (每册定價大洋壹角)
 (外埠酌加運費匯費)

編輯者 小說月報社

發行者 商務印書館

印刷所 上海北河南路北首寶山路
 商務印書館

總發行所 上海棋盤街中市
 商務印書館

分售處 商務印書館分館

- 北京 天津 保定 奉天 吉林 龍江
- 濟南 太原 開封 鄭州 西安 南京
- 杭州 蘭谿 安慶 蕪湖 南昌 漢口
- 長沙 常德 衡州 成都 重慶 瀘縣
- 福州 廣州 潮州 香港 梧州 雲南
- 貴陽 張家口 新嘉坡