



1951年五月十五日

# 怎樣從位事文藝修養

徐懋庸著

版字 43641

# 怎樣從事文藝修養目錄

一	高爾基和香菱	一
二	幾首詩的比較	九
三	一種基本的覺悟	一六
四	偶然做做或拚命去做	二三
五	李杜文章	二九
六	文藝和社會科學	三七
七	文藝和自然科學	四五
八	文藝和哲學	五四
九	文藝和一般藝術	六二
十	文學遺產	七〇
十一	找尋影響	七八
十二	『身邊文學』和『世界文學』	八七
十三	文藝家的人格修養	九六

十四	怎樣研究文藝理論·····	一〇三
十五	怎樣理解詩·····	一一一
十六	怎樣理解戲劇·····	一一九
十七	怎樣理解小品文·····	一二八
十八	怎樣理解小說·····	一三六
十九	怎樣理解文藝批評·····	一四三
二十	怎樣理解文學史·····	一五一
二十一	怎樣研究文藝思潮史·····	一五九

## 附 錄

高爾基的新人道主義·····	徐懋庸作·····	一
報告文學論·····	Pierre Merin 作 徐懋庸譯·····	一一
跟青年農民作家談文學·····	葉鱗士譯·····	二三

## 前記

我沒有進過高中或大學的文科，至今能有「滄海一粟」的文藝知識者，那完全是自學得來的，因這緣故，我在開頭，只是亂讀作品和短篇的論評，沒有閱讀講義式的「文學概論」的機會。到了後來，看到這類東西了，却又不愛它，嫌它「板板六十四」，枯燥平庸，因此愛讀的還是理論家們爲單一的問題而作的短篇論文，那裏面往往有獨到的意見，能引我入勝。韓侍桁先生輯譯的日本文藝論集，魯迅先生的壁下譯叢，這兩書中的論文，就是這一類，七八年前，它們曾給我很大的影響。近年以來，則是高爾基的「文學論」成了我的最大的恩物。通常在每個文藝雜誌中間，我所首先找看的，總是翻譯的論文。

法國有一個評論家，叫做 Alain，他能用輕鬆的散文，評論一切問題，在法國甚被讀者歡迎，許多雜誌上都有「亞蘭談話」(Propos d'Alain)這一欄，如新法蘭西雜誌(La Nouvelle-revue française)等。三年以前，胡愈之先生把他的散文介紹給我，我就常讀他的東西。一九三四年，



他出了一本「文藝論集」(Propos de littérature)，我讀了也很喜歡。雖然他的觀點我不能完全同意，但那文筆是很活潑，可以取法的。

我自己的寫作起通俗文藝論文來，可以說是愛讀上述那些文章的結果。

但在我之先，用通俗的文筆寫文學論文的，已有夏征農先生，他在一九三四年初，在申報流通圖書館的讀書指導部中工作，負責答覆關於文學的問題，因為問者大抵是初學的青年，所以他的答案非做得通俗不可，又因問者所出的題目，大抵是很具體的，所以他的指導也十分切實。他後來把那時的答案編成一冊，題曰「文學問答集」，這就是我的通俗的文學講話之前的珠玉。

夏先生的作法很合我的意思，但我起初却並沒有效顰的念頭。倒是新生周刊的編者艾寒松先生，有一回勸誘我，說我可以寫些這樣的文章給新生的讀者看看，我隨口答應了，便一禮拜一次的試寫起街頭文談來。

新生因「妨礙邦交」而被禁止之後，我的談文的「街頭」就移到生活知識上面去，但不

久就停止了，原因是自己沒有空。後來把這些文字和別的一些舊文湊起來，合成一本書，用的仍是「街頭文談」這題目——因為許多讀者是很愛這個題目的。

但我的文談實在只是些淺薄的常談，只因新生的讀者多半是自學的青年，所以原諒了它的淺薄，而愛好了它的淺近，謬加讚許，這就使我不知藏拙，後來在大衆生活上，就又用了「林矛」這筆名，寫起「文藝修養」來。

大衆生活也和新生一樣，遭了禁止——這回的理由我不知道是什麼——我的「文藝修養」自然也像「街頭文談」那樣的中斷了。先後只登了十二篇，比新生上登過的「街頭文談」是多了一篇了，但這並非表示着大衆生活的壽命比新生長，因為「街頭文談」是新生辦到中途時登起的，「文藝修養」則是和「大衆生活」一同開始的。

想起這些事情來，是感慨無窮的。近年的中國人，感到了末劫的迫近，所以求生的希望愈切，但求生者反易速死，爲生存的鬥爭真是苦矣。刊物也一樣，如「生活」、「新生」、「大衆生活」、「永生」……之類，都辦不長久，倒是不死不活的許多，却能不死不活地長存然而，不死不活者

總有一天也要死掉，即在現在亦實已等於無生。鬥爭者雖易滅亡，但只要繼起者不絕，鬥爭總有勝利的一天，自由的「新生」是可期待的。

對於大眾生活的滅亡，我要留個紀念，所以決心把「文藝修養」編成一本書，於了已經發表的十二篇之外，又新寫了九篇，並加上三篇附錄。附錄的最後一篇，是葉籟士先生所譯的加里寧的談話，承葉先生許我編入，這是很可感謝的。加氏雖不是文學家，但他的指示，對於初學的青年一定很有益，我相信。

當我寫最後幾篇的時候，中國的青年忽然失去了魯迅先生，這實在是一個莫大的損失。魯迅先生的價值有多方面，即在文藝的修養上，他也是一個最好的模範。他的學習方法，他的創作態度，是最正確，最上乘的。他並且時常對青年們的指導修養的途徑。三年以前，我曾寫信問他研究文藝理論，應從讀什麼書入手，他回信道：

「我是不研究理論的，所以應看什麼書，不能切要說。據我的私見，首先是改看歷史，日文的「世界史教程」（共六本，已出五本），我看了一點，才知道所謂英國，美國，猶如中

國之王孝穎而帶兵的國度，比年青時明白了。其次是看唯物論，日本最新的有永田廣志的唯物辯證法講話（白楊社版，一元三角）史的唯物論（ナウガ社版，三本，每本一元或八角。）文學史我說不出什麼來，其實是 G. Brandes 的「十九世紀文學的主要潮流」雖是人道主義的立場，却還很可看的，日本的「春秋文庫」中有譯本，已出六本（每本八角）（一）移民文學一本，（二）獨逸，浪漫派一本，（四）英國二於ケル自然主義，（六）青春獨逸派各二本，第（三）（五）都未出。至於理論，今年有一本「寫實主義論」（懋庸案：這就是現在出版的「海上述林」中的一部分。）係由編譯而成，是很好的，聞已排好，但恐此刻不敢出版了。所見的日文書，新近只有「社會主義的」レアリスムの問題」一本而缺字太多，看起來很喫力。

中國的書，亂罵唯物論之類的固然看不得，自己不懂而亂讀的也看不得，所以我以為最好先看一點基本書，庶不致為不負責任的論客所誤。」

魯迅先生的指導是如何懇切，從上文可以看出來。我那時正讀歷史，所以對於他的話更感

興味，而且更相信它的正確。我現在把這一段話抄在這裏，當作對於「文藝修養」的讀者的一種轉贈的禮物，想是受者所樂意的罷。

當「文藝修養」陸續在大眾生活上發表的時候，我曾接到許多讀者的來信，指正錯誤的，也有，貢獻新意的也有，都使我獲益不淺，我現在就在這裏一總表示謝意。

一九三六年十一月徐懋庸記

## 一 高爾基和香菱

我的一個兄弟，今年十四歲，剛在小學畢業，因為家裏沒有錢可以送他進中學，父親就叫他到我這裏來，要我替他想想法。

我一晌飄流在外，跟家人已有十來年不見面了。離家的時候，這個兄弟還只有四五歲，後來他的長大的情形如何，我毫不知道。現在既然碰在一起，我當然要考察考察他的體格，性情，能力，志趣和知識程度。有一天，我問他道：

『你想做個怎樣的人呢？』

他稍微想了一想，答道：

『我想做個跟你一樣的人。』

這答覆使我摸不着頭腦。跟我一樣？我是怎樣的一個人呢？連我自己也說不明白。他一個小孩子，況且跟我是初會，他的心目中的我，又是怎樣的一個人呢？

我就問他：

「據你看來，我是怎樣的一個人呢？」

他這回衝口而出的說道：

「聽別人說，你不是一個文學家麼？」

聽了這話，我纔明白過來了。原來，我是一個靠在雜誌上投稿過生活的人，雖然我的稿子很雜亂，有時寫篇『速寫』，有時寫篇『短論』，有時寫篇『書報批評』，有時也從外國報上翻譯幾篇文章，我是個『文化界的打雜者』，『打雜者』跟『文學家』是天差地遠的，但在文壇的外行人看來，以爲凡有文章發表的人，總是『文學家』，那麼我也該是『文學家』了。我的兄弟的話，多半是從這樣的外行人那裏聽來的。

對我的小兄弟，這種道理一時是說不清的，但我已經知道了他的志趣是想做文學家，所以我就對他說道：

「我呢，並不是個文學家。但是你想做文學家，倒也很好。你可知道，文學家是怎樣做成的麼？」

——不知道好。那麼，我給你一個榜樣看看。現在世界上最有名的文學家，是蘇聯的高爾基（M. Gorky）現在有一本書在這裏，你拿去看看，這裏面說着高爾基成爲偉大的文學家的種種道理。」

於是我就將鄒韜奮先生編譯的革命文豪高爾基這書從書架上檢出給他。  
我這小兄弟接了書，歡歡喜喜地去了。

三天之後，我的兄弟現着失望的神情，走來對我說道：

「哥哥，這書我不要看了。」

「爲什麼？」

「因爲它並沒有說起使高爾基做成文學家的種種道理，它只描寫着高爾基的不幸的生活，說他怎樣做鞋店的徒弟，做打樣師的徒弟，做輪船上的廚子的徒弟，又怎樣販賣神像，怎樣做鐵路的看夜人，做餅乾司務，麵包司務，又怎樣的過流浪生活……這有什麼意思呢？」

「哈哈！你要知道，這正是使高爾基做成文學家的最要緊的條件哩。」

「我不懂這意思。」我的兄弟搖搖頭說：「我也不相信。我聽國文教員王先生說過，做文學家，只要讀書多，學習勤就好。王先生還對我們講過香菱學詩的故事，我覺得很有意思。我就想照香菱一樣的學做新文學家。」

「你說的是紅樓夢上的香菱麼？」

「是的。香菱本是一個不會做詩的小丫頭，後來她要跟林黛玉學。黛玉就叫她先讀一百首王維的五律，一百二十首杜甫的七律，一二百首李白的七絕，肚子裏有了這三個人做了底子，然後再把陶淵明等的詩集一看，不用一年工夫，不愁不是詩翁了。」

「後來香菱照着黛玉的話去讀，沒有多少時候，就把黛玉指定的那些詩讀完了。於是黛玉以『月』爲題，叫香菱開始去做詩。做成了一首，黛玉說不好，香菱便用心想着再做，做成了第二首，又被黛玉說不好，她於是挖心搜膽，耳不旁聽，目不別視的再做起來。終於因爲她苦志學詩，精血誠聚，日間不能做出，却在夢中得了八句，大受黛玉的誇獎。從此以後，香菱便成了大觀園的一個詩人了。我現在也想請哥哥指定幾種好的小說給我讀，等我讀完了學着做。只要我肯用功，大

概是不難成功的。」

我的兄弟的話並不是沒有理由的。倘若只想做一個大觀園中的詩人，一味吟吟風，詠詠月，做些沒有內容的文字遊戲，那麼像香菱那樣的學法，自然已經很夠。最近有位嚴旣澄先生，寫信跟人論詩道：

「……不知何兄故重視作品中所表現之題材——題材在外國作品中，佔百分之五十之地位，而在中國舊文字上，則至多只能佔百分之二十而已。有時簡直是無足重輕。此東西文學之根本差別，言之甚長……」

這就是中國的文字遊戲家（我不願意稱之為文學家）的代表理論。他們以為只要把一批字眼，按着一定的規則，像益智圖似的拼湊起來，拼得好看，便成了文學作品；所以要成為文學家，也只要讀幾本書，知道許多字眼，用些功夫，學會拼湊的方法就行了。

但這畢竟是不懂文學的人的外行話（在這意義上，中國的許多舊文學家其實都是外行）。文學作品，是藉着具體的形象，表現人類的思想、感情、想像的一種東西。這思想、感情、想像，是人類

的意識對於現實的題材的反應。文學作品無論如何是不能離開題材的。

題材存在於現實世界之中。我們要得到豐富的題材，必須到現實世界中去找尋。要把一個題材表現得真切、生動，必須有正確深刻的觀察。「觀察」也只在接近現實世界，深入現實世界的時候方纔可能。現實世界是非常複雜的，大多數人只是佔據其中的一個小角落而生活着，他們所熟習的就只有一個小角落。但有些生活豐富的人，却經歷現實世界的多方面，見聞豐富，觀察週到。這樣的人要是談起話來，一定被聽衆所愛好；同樣，一個生活豐富的作家寫出來的作品，也一定爲讀者所愛好，因爲他們好像一個游歷家似的，能夠告訴我們許多新奇而現實的事物，告訴我們許多新鮮的真實的道理，灌輸我們一種新的智識，引起我們一種新的感情，喚起我們一種新的憧憬。而高爾基便是這樣的作家之一。高爾基在他的短篇小說秋夜的題目下，註解着道：「一個見得多的人的記錄。」這句話的意義很重要。我們可以說，高爾基的成功，就是「見得多」三個字。他的一切作品都是他親眼看見過的現實生活的記錄。高爾基的顛沛流離的生活是使他成爲當代大文豪的最要緊的條件，這是毫無疑義的。現時代的有志於文學的青

年，必須從充實生活，練習觀察入手。香菱那樣的詩人，正確地說來，不好算是詩人，她那種學習法，自然也是不行的了。

我把這樣的意思說給我的兄弟，但是他却反追問道：

「這樣說來，書本上的功夫，豈不是完全可以省了的麼？」

「書本上的功夫，省是也省不來的。有許多東西，還是要從書本上去學習。高爾基就是讀書極多的人。他若不讀書，也許不能把他的見聞寫出來，即使寫得出來，也許不會像現在似的美妙。但是，比較起來，總還是實際的生活經驗來得重要。高爾基自己曾經說過：他在書本裏所看到的觀念，很少不是他在實際生活中所已經經驗到的。實際生活和書本，對於他都有影響，這是無疑的。但是書本裏的知識究竟還是紙上空談，他從實際生活中所觀察的所經驗的事物，敘述起來自有其真確的活躍的特質。高爾基曾經遇見過一個警察，這個警察跟他談了一次話的結果，比他後來所讀的好幾本關於尼采的學說，影響還大。據有些文學批評家的意見，高爾基所著的關於漂泊生活的若干小說，竟似受有尼采學說的影響，就是爲此哩。」

我的兄弟聽了我的這番話，似乎已經有點相信。我想舉了作品做實例，對他再解釋一下。

## 二 幾首詩的比較

倘是真正的文藝作品，一定跟它的作者的生活有關係。紅樓夢裏的葬花詩，是一首好詩，因為從這首詩裏，我們可以看出它的作者林黛玉的思想、感情和想像；由此更可以知道她的生活環境。將花比喻自己的身世，這是一個生活不能自主的有閑階級的女性的想像。「儂今葬花人笑癡，他年葬儂知是誰？試看春殘花漸落，便是紅顏老死時。一朝春盡紅顏老，花落人亡兩不知。」這是一種絕望的感情。「天盡頭，何處有香塚？未若錦囊收豔骨，一抔淨土掩風流。質本潔來還潔去，不教污淖陷渠溝。」這是一種「甯爲玉碎，不爲瓦全」的個人主義的自尊思想。這樣看來，我們可以知道林黛玉是一個非常看重個人的價值的人，但是因為身爲女子，生活不能自主，雖然暫時過着有閑階級的生活，對於自己的前途的幸福，却毫無把握，所以常常感到絕望——我們查查紅樓夢裏所寫的林黛玉的歷史看，她果然是這樣的一個女子。

於是我們來看看香菱。香菱本是一個士人的女兒，幼年時候被拐子拐去，長大後被賣給一

個鄉宦的兒子做妾，後來又被一個貴族公子奪去做丫頭。（同時也就是小老婆）她的主人是  
一個很蠢俗粗暴的獸子，做他的丫頭的人，當然是有許多痛苦的。香菱是這樣一個人物，她應  
該有她的特殊的思想、感情和想像。她跟黛玉學做詩，如果能夠把她的思想、感情和想像表現在  
詩中，那麼她的詩一定能夠成爲真正的文藝作品。但是，我們看看她的詩罷。

先看她的詠『月』的第一首：

『月到中天夜色寒。清光皎皎影團圓。詩人助興常思玩，野客添愁不忍觀。翡翠樓邊懸  
玉鏡，珍珠簾外掛冰盤。良宵何用燒銀燭，晴彩輝煌映畫欄。』

黛玉對於這首詩的批評是：『意思却有，只是措詞不雅；皆因你看的詩少，被他縛住了。』我  
以爲這首詩的不成功處，並不在措詞的雅不雅，正在沒有意思——沒有中心思想。它只是說月  
亮有光有影，像鏡像盤，有人看了好玩，有人看了添愁，這有什麼意思呢？說到感情，也是絲毫沒有  
的。至於想像，只是說月亮像什麼，像什麼，平凡得很。所以這不能算是文藝作品。

再看第二首：

『非銀非水映牕寒，試看晴空護玉盤。淡淡梅花香欲染，絲絲柳帶露初乾。只疑殘粉塗金砌，恍若輕霜抹玉欄。夢醒西樓人跡絕，餘容猶可隔簾看。』

對於這一首，寶釵批評道：『不像吟月了。月字底下添一個「色」字，倒還使得。你看句句倒像是月色。』但是我以為即使把題目改作『月色』，還是不成其為詩的，因為和第一首同樣，這五十六個字中並有一點中心思想和感情，只是想出種種事物形容月色，想像雖像很豐，然而都是死板的比喻，不能構成一個活現的境界。所以這也不合文藝作品的條件。

現在要說到第三首了：

『精華欲掩料應難，影自娟娟魄自寒。一片砧敲千里白，半輪鷄唱五更殘。綠簑江上秋聞笛，紅袖樓頭夜倚欄。博得嫦娥應自問：何緣不使永團圓？』

這首詩，許多人的批評是『新巧有趣』。自然，比上面兩首是好得多了，因為『一片砧敲千里白，半輪鷄唱五更殘。綠簑江上秋聞笛，紅袖樓頭夜倚欄。』這四句，具體地表現着一個月下的境界，這是想像的進步處。『博得嫦娥應自問，何緣不使永團圓』這兩句，含着『好景不常』

的哀愁，略帶感情。但是，這畢竟還是不能算作文藝作品，爲什麼呢？因爲這裏面還是沒有一點思想的表現。

高爾基的作品就不同了，因爲上面所引的是詩，現在我們也引一首高爾基的詩——『海燕』來看看罷。但原詩太長，只好節錄：

『白濛濛的海面的上頭，風兒在收集着陰雲。在陰雲和海的中間，得意洋洋地掠過了  
海燕……

.....

海鷗在暴風雨前頭哼着，——哼着，在海面上竄着，願意把自己對於暴風雨的恐懼藏到海底裏去。

潛水鳥也在哼着——它們這些潛水鳥，夠不上享受生活的戰鬥的快樂！轟擊的雷聲就把它們嚇壞了。

蠢笨的企鵝，畏縮地在崖岸底下躲藏着肥胖的身體……

只有高傲的海燕，勇敢地，自由自在地，在這泛着白沫的海上飛掠着。

風吼着……雷響着……

——暴風雨！暴風雨快要爆發了！

那是勇猛的海燕在閃電中間，在怒吼的海的頭上，得意洋洋地飛掠着，這勝利的預言者叫了：

——讓暴風雨來得厲害些罷！

誰都看得出。這首詩裏表現着一種思想——革命的思想，推翻舊秩序，爭取自由的思想。誰都感得到，這首詩裏表現着一種感情——鬥爭的快感，暴風雨一般的熱情。誰都要驚嘆這首詩裏的確切，美妙的想像——把『暴風雨』想像作革命，把『海燕』想像作革命者，把『海鷗』想像作『潛水鳥』，『蠢笨的企鵝』想像作醉生夢死的市僧，神經脆弱的低能兒——那些十足的太

本主義者。

從這些地方，我們又可以看出高爾基本人就是個「海燕」。他一定親眼看見過自然界的「暴風雨」和「海燕」也親眼看見過社會上的「暴風雨」和「海燕」。他自己一定也在暴風雨中怒吼，飛掠過，能夠了解鬥爭的快感，確信「將來」的勝利的。

像這樣的詩，纔是真正的文藝作品，而且是偉大的文藝作品。它比葬花詩又好得多。因為葬花詩中所表現的思想，感情和想像，是個人主義的，消極地絕望的屈服的，使人生衰沉的，而這裏所表現的却是集團主義的，積極地希望的，戰鬥的，使人生高揚的。至於香菱的那種所謂「詩」，更不可同日而語了。

不過，有一件事情我們應該深加注意。就是香菱這個人的生活，本來也是可以產生好的詩的。她從小被拐誘，被標賣，被占領作奴隸，身世十分不幸。假若她有覺悟的思想，分明地感覺弱女子的苦痛，又知道文藝的表現方法，把她的痛苦和覺悟正確地表現出來，那麼，她做出來的詩一定會比林黛玉還好的。可惜她沒有這種覺悟，不以自己的奴隸地位為痛苦，反而看了那些貴族

小姐們的樣，要附庸風雅起來，學些『沒有骨骼的』文字，隨便拚拚湊湊，也算是做詩，這就和古今的假名士一樣，文學上固然不會有成就，人品也最爲可惜。

世間富於生活經驗的人很多，但並非個個都能成爲文學家。世間飽讀詩書的人也很多，但也並非個個都能成爲文學家。要成爲文學家，必須又富於生活經驗，又多讀書籍。但是單單具備了這兩個條件還是不能就成爲文學家，另外還有一個緊要的條件，就是對於人生社會的一種正確的『覺悟』。生活經驗和書本上的知識，是兩口箱子，『覺悟』是一把鑰匙。有了這把鑰匙，方纔能夠開箱，把裏面的東西拿出來受用。否則，滿箱的寶貝，藏着也是枉然。

對於人生社會的那種正確的『覺悟』，是怎樣養成的呢？

### 三 一種基本的覺悟

要對於人生的真理和社會的現實，有深切的覺悟，只在積了實際的生活的經驗之後，方纔可能。多讀書本，自然也有幫助，但是我們也可以把讀書所得當做一種間接的生活經驗，因為那是各人的生活經驗的紀錄。巴比塞覺悟帝國主義者的戰爭的無理，是在自己參加過歐洲大戰之後，王爾德認識人類的同情之可貴，是在自己進過牢獄以後。高爾基歌詠「鬥爭的歡喜」預言「將來的勝利」，是看見了現實的革命之故……這種例子，實在舉不完，但是我們再拿法國轉向作家紀德（AndreGide）的事情來說一說罷，那是很有興味的。

紀德本來是一個瞑想的個人主義的作家，他對於政治問題和社會問題本來是毫不關心的，在一九二三年的時候，他這樣寫道：

「政治問題並不比社會問題重大。然而，社會問題也沒有道德的問題那麼重大。換言之，比起被人所設立的东西來，人的本身纔是應該成爲問題的……」

但在兩年以後的一九二五年，紀德到法領的剛果（Congo）去旅行了一次，他就大變了。他出發的時候，本是想到剛果去追求『逸樂和忘却』，『自我之本能的滿足』，『詩的恍惚』：這類東西去的。但是到了剛果之後，這文明的法蘭西人紀德所得到的是什麼呢？那是吃驚，那是困憊，那是對於社會的不正義的憤懣。弱小民族怎樣被現代資本主義所榨取，所虐待，現代文明怎樣以暴力保持它的享樂的生存，紀德現在完全看明白了。因為正視了這個悲慘的現實，他就更切實地覺悟了個人的幸福之可恥，並且知道隨心所欲的幸福是不可能的。

從此以後，紀德就轉了向，成爲跟蘇聯作家一致的作家了。

照上面所說的話看來，那麼『覺悟』應該是生活經驗所直接產生的結果，並不是啓發生活經驗的另外一種東西。上回我們所說『覺悟』是『生活經驗』這個寶庫的鑰匙，這話似乎不對了。但是，我們要知道另有一種基本的覺悟，雖然也是生活經驗所決定的，但在經驗後來的生活時，它却常常居着鑰匙的地位。這把鑰匙的有無，關係很大，我們得詳細說明一下。

就從上面所舉的幾個例子上來說明罷。參加歐洲大戰，親眼看見戰爭的慘酷，親自受過戰

爭的痛苦的人，是非常之多的。但是像巴比塞那樣，能夠徹底看清帝國主義的戰爭的不合理的人，却並不多，有的人們到死還以為做這種戰爭的犧牲，是愛國男兒的光榮之事呢。這是為什麼？這是因為巴比塞有一種基本的覺悟，而別的人沒有的緣故。進過監獄的人也非常之多的，但是像王爾德那樣能夠從監獄生活體驗到同情之可貴的人，却也不多。有的囚徒，在監獄裏關得愈久，反而性情會變得愈加兇暴險惡。這是為什麼？這是因為王爾德有一種基本的覺悟，而別的人沒有的緣故。在革命的暴風雨之下，受影響的人們也是非常之多的，但是有的人遇着這種暴風雨，却害怕了，逃避了，絕望了，像高爾基那樣，分明能夠感到「鬥爭的歡喜」，相信「將來的勝利」的人，也並不很多。這也是因為高爾基有一基本的覺悟，而別的人沒有的緣故。最後，譬如紀德那樣的作家，本來和意大利的比蘭台羅，中國的「第三種人」之類一樣，是對於政治問題，社會問題毫不關心的自由主義者。但是紀德在剛果看到了資本主義的罪惡，被壓迫民族的不幸之後，他是成了社會主義者了。同樣地，比蘭台羅也看到了帝國主義的橫暴和弱小民族的遭難，但是他却反去做了帝國主義的宣傳員。同樣地中國的「第三種人」也看到了壓迫者的兇殘和被

壓迫者的痛苦，但是他們之中最要『自由』最『死抱住藝術不放的』的幾個，却直接間接的去做壓迫者的爪牙或幫手了。在這裏的分別，也是有無一種基本的覺悟與否的分別。

這種基本的覺悟是心的開眼。盲目的人，在森羅萬象之前，也絲毫沒有感覺，開眼的人纔有感覺。在一切生活現象之前，有這種覺悟的人方能理解種種深刻的意義，啓發別的種種覺悟。沒有這種覺悟的人始終是醉生夢死的。

所以這種基本的覺悟是生活經驗以外的另一種必要條件。譬如水的結冰，溫度須到零點，同時又須有空氣的振動。倘沒有這，則即使到了零點，也還是不結冰，這時空氣一振動，這纔突變而爲冰了。生活經驗的累積，好比溫度的低降，這種覺悟好比空氣的振動。在豐富的生活經驗之前，覺悟的心眼一開，人生社會的種種真實的意義，纔顯現在我們的面前了。

但是我們說了又說的這種『基本的覺悟』到底是怎樣的一種東西呢？有沒有方法說得具體些呢？

換句話說來，這裏的所謂『基本的覺悟』就是對於人生社會的幾種基本的信念。這些信

念，本來是很難嚴密的規定的，但是我們姑且根據舊說，定爲對於「真」「善」「美」三者的相信和愛好。

相信世上必定有真理存在，而且追求這真理，這是第一。像巴比塞那樣是追求真理的人。起初他因爲相信了帝國主義者所鼓吹的宣傳的理由是真理，所以去參戰；待到親自經歷了戰爭之後，這纔看出這種戰爭不合於真理，所以他要反對。倘是不相信有真理的人，那麼一定看得一切事情都是馬馬虎虎，沒有是非之見，雖然相信有真理，但若自己無意追求真理，那麼一定會把一切事情的意義輕輕放過，不信真理，不愛真理的人，對人生社會決不會有什麼發明，他自己也決不會有什麼創造。

相信世上有正義，而且尊重這正義，這是第二。像紀德那樣，是尊重正義的人。起初他因爲沒有看見資本主義榨取弱小民族的不正義，所以並不關心政治問題和社會問題。但是在剛果看見了不正義的現象之後，他的態度就轉變了。倘是不相信有正義的人，那麼一定看得一切事情都無可無不可，沒有善惡之辨。雖然相信有正義，但若自己並不擁護正義，那麼一定會把一切事

情的價值輕輕放過。不信正義，不愛正義的人，對人生社會決不會有什麼批評。他自己也決不會有什麼創造。

相信世上有美，而且愛好這美，這是第三。像高爾基那樣，是愛美的人。暴風雨中的戰鬥，是美的，勝利的將來，是美的。但是只有海燕似的他能從這種戰鬥感到歡喜，對這種勝利覺得得意。不相信美的『企鵝』和『潛水鳥』們，甯願醉生夢死地看，以為世界總歸一樣，沒有美醜之分。雖然相信有美，而不愛好美的人們，又甯願苟安於醜惡的世界，不願積極地為未來的世界而奮鬥。這類的人，對於人生社會決不會有什麼感應。他自己也決不會有什麼創造。

以上三點，假如要用一種精神來統一地表示，那就是『愛』。

愛『真』，愛『善』，愛『美』，愛『自由』，愛『平等』，愛『幸福』，愛『光明』，愛『和平』……（愛字決不能跟『虛偽』、『醜惡』、『黑暗』等名詞連接起來，世間只有習於『虛偽』的人，決沒有愛『虛偽』的人，只有耽於『醜惡』的人，決沒有愛『醜惡』的人……愛的可貴就在此。）因為愛這些，而社會上有人破壞這些，所以要憎恨那些破壞者，而起鬥爭，要保護這些，

創造這些。由愛的一念，人生社會纔使我們關心，對於我們有意義，使我們有所創造。

託爾斯泰會說：

「愛是人類唯一的理智的活動，愛是精神狀態中最合理的最光明的……愛，是解決人生一切矛盾的實際的善，至高的善。愛不但消滅死之恐怖，且使人類樂於爲他人而犧牲自己；因爲除了把自己的生命奉獻於所愛的人們以外，別無所謂愛，祇有自己犧牲，才不辱愛之名。並且，真正的愛，只在人們覺悟了獲得個人的幸福爲不可能這事以後，方能實現。」

這種愛。當然不是個人的自私的愛，是愛大众的真理，愛大众的正義，愛大众的美滿光明的愛，是新的（Proletariat）人道主義的愛。

一個青年，倘將這樣的愛懷在心裏，他的心眼就開了，他就有了「一種基本的覺悟了。將這種覺悟作爲鑰匙，去打開豐富的生活經驗的寶庫，那時他所見聞的一切，都成了有意義的材料，那時他要創造什麼便創造什麼，優美的文藝作品，自然也不難創造出來了。」

## 四 偶然做做或拚命去做

文壇上每年總產生若干新作家，他們的新銳的處女作往往一鳴驚人，比老作家的作品更出色，於是立刻成了名家。但是，許多的新作家，在成名之後，却往往不久就顯出故步自封，後難爲繼的樣子。有的簡直除了使他成名的那一篇作品之外，就沒有可看的東西，虎頭蛇尾，才情涸竭，得出奇的快。

這現象，有的人單純地就歸咎於作家們的不努力，其實是不對的。

我們來想想看：有一個青年，他在某種生活中，對於某種人事有很深的印象，很感興味，很爲熟悉，漸漸的構成一種獨到的見解，想出一種特別表現方法，於是心癢難熬，就以這爲題材，寫成一篇小說。但那時他毫無名氣，不能隨便把稿子投出去，所以仔細推敲，改了又改，經過長久的時日，改到自己認爲完全滿意爲止。像這樣，在一種非寫出來不可的創作衝動之下，用了充分的工夫，將一個非常熟悉的題材寫了出來，那結果，不消說，多半會是好作品的。

於是，我們再來想想看，這青年由於那一篇佳作得了名聲了。於是有許多編輯家拉起他的稿子來，他的小說很容易賣出去了，他可以靠賣稿過生活了。於是，他就離開了原來的生活，住到上海的亭子間裏，一天到晚的寫起小說來。但是，他所積蓄的生活經驗，原只有一點點；他所熟悉的題材，原只有一二個；而這些是早已寫過的了。此後便只好憑着貧乏的想像力，嚮壁虛造幾個故事，浮泛地描寫一通，匆匆地就送到編輯家的手裏來換稿費。像這樣，既空虛，又苟且，那裏能夠再產生好的作品呢？

許多作家的只像曇花一現的原因就在此——就是原來的生活經驗較富，修養較深的作家們，一到所熟悉的題材已經寫完，而生活並不供給新的資料時，他們也只好擱筆或亂湊了。

魯迅爲什麼在彷徨之後，不再寫小說了呢？我以爲原因是這樣的：他在五四時代以前的中國農村中所觀察到的幾個最主要的題材，是已經寫完了；他在五四與五卅之間的都市中所接觸到的幾個彷徨的知識分子的典型，也已經寫完了。這以後，他生活在另外種種的知識分子中間，他若還要寫，該寫這些新的人物了罷，但是他竟不寫。但是說他完全不寫也是不對的，我們試

翻一翻他的幾本雜感集看：正人君子，學者名流，洋場惡少，革命青年……種種人物的嘴臉和意識，依然被活生生地刻劃在那裏，不過形態並不像在小說中似的完整罷了。——不過，這十多年的教授和作家的生活，畢竟也可以說妨害了他，使他不能繼續寫出小說來。

再舉郁達夫來說說罷。他的描寫五四時代的知識分子，是極其出色的。但是五四時代過去了，社會續有極大的發展，而他自己的生活，却發展得很少，近幾年中，簡直停滯着，差不多完全成了一個舊式的名士。在這樣的生活之中，他雖然陸續還有作品發表，但那成績，當然是不容易超過五四時代的成就的。最近發表的中篇出奔，就證明着他對於一九二七年的革命，理解得很是膚淺。妨害了他的進步的，也是那種名作家的生活。

照這樣看來，固定的作家生活，換句話，職業的作家生活，對於一個作家，是非常不利的。尤其是在中國，雖是名家，也非大量生產不能生活，所以一個作家，結局往往在生活愈加貧乏而作品反而增加的情形之下，陷於不可挽救的失敗。蘇聯文學顧問會指出這毛病是在「性急」他們說：

『……有些初學寫作的人寫了一篇故事，或寫了幾首詩，便脫離工廠或集體農場，他們大半是很性急的。』

『他們做了作家，做了藝術作品的創作者，自與工廠一隔離，而竟然沒有印象，沒有材料，沒有他們所需要的觀察，沒有那人們和環境給與參加工作者的知識了。』

『青年文學家要明白，在機器下和在田野裏工作，同時也可以寫出十足完美的作品來。』

所以，一個青年，最好不要急急的想做作家。藝術作品的創作，不一定是專家的事業，也不是一種職業。他們在別種事業生活和職業生活中，偶然發生感興，得到材料，偶然做做，那倒常會有好作品產生。目前的『當做職業』（Professionalism）的作家活動，是必須克服的。馬格斯曾說，在未來社會中，『沒有所謂畫家——只有從事於繪畫的人們。』我以為在現在就應該有這樣的作者：不以創作爲專業，只是在業餘偶然做做的人們。古代的藝術作品，很多是人們在別種勞動之餘偶然做出來的好東西，那裏有什麼專門的畫家，詩人呢？項羽不喜學書，當然不會學過詩。

但在垓下之圍中，自然而然的吟出『力拔山兮……』的四句東西來，却就成爲好詩。

偶然做做之外，若要有好作品，那就得拚命去做。

所謂拚命去做，是把文藝當作自己的性命，把文藝和生活看作二而一。爲了發展自己的藝術，便拚命發展自己的生活。使生活發展到最高度，藝術也自然而然地發展到最高度。有的人們生活發展到了最高度，雖然沒有文章的表現，他的生活的本身却就成了偉大的藝術作品。日本作家島武郎稱這些是『以生命寫成的文章』他說：

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

『倘說是暗合罷，那現象却太特殊。這十分使人反省，我們的生活是怎樣像做戲，尤其

怎樣從事文藝修養

是像我以文筆爲生的大部分的人們！

## 五 李杜文章

唐朝的兩個詩人，李白和杜甫，是中國文學史上最偉大的作家，如韓愈所說：『李杜文章在，光燄萬丈長。』他們生當同時，而且齊名於後世，但是彼此的作風却大不相同。後人稱李白是『詩仙』，稱杜甫是『詩聖』。李白的詩，一氣呵成，杜甫的詩，經過苦心的經營；李詩富縹渺空靈之趣，杜詩極沈鬱頓挫之致；李詩是出世的，杜詩是世間的。據許多批評家說，他們的作風實在是異曲同工，殊途同歸，沒有優劣可分的。作風不同的原因，則由於二人性行的各異：李白富於天才，杜甫深於學力；前者是具有道骨的人，後者是具有儒風的人；一個喜歡隱逸放浪，一個喜歡悲歌慷慨；一個是盛於氣的人，一個是深於情的人。這種顯然的區別，我們可以從下面兩首詩裏看出來。

### 將進酒

李白

君不見黃河之水天上來，奔流到海不復回；  
又不見高堂明鏡悲白髮，朝如青絲暮成雪。

人生得意須盡歡，莫使金樽空對月。天生我材必有用，千金散盡還復來。烹羊宰牛且爲樂，會須一飲三百杯。岑夫子，丹邱生，進酒君莫停！與君歌一曲，請君爲我傾耳聽。鐘鼓饌玉不足貴，但願長醉不用醒。古來聖賢皆寂寞，唯有飲者留其名。陳王昔時宴平樂，斗酒十千恣歡譔。主人爲何言少錢，徑須沽酒對君酌。五花馬，千金裘，呼兒將出換美酒，與爾同銷萬古愁。

茅屋爲秋風所破歌

杜甫

八月秋高風怒號，卷我屋上三重茅。茅飛渡江灑江郊，高者掛罽長林梢，下者飄轉沈塘坳。南村羣童欺我老無力，忍能對面爲盜賊，公然抱茅入竹去，唇焦口燥呼不得。歸來倚杖自嘆息，俄頃風定雲墨色，秋天漠漠向昏黑，布衾多年冷似鐵，嬌兒惡臥踏裏裂，牀頭屋漏無乾處，雨脚如麻未斷絕。自經喪亂少睡眠，長夜沾溼何由徹。安得廣廈千萬間，大庇天下寒士俱歡顏，風雨不動安如山。嗚呼！何時眼前突兀見此屋，吾廬獨破受凍死亦足。

我們且來看看第一個詩人，他的現實生活是很享樂的，他和他的朋友們，時常烹羊宰牛，飲酒爲歡。但是他忽然想到黃河之水，到海不同，人生得意，不可永保，不免發生了憂愁，爲了排遣這

憂愁，他們就更多的用酒來麻醉。做些讚美享樂，想像遺世獨立羽化登仙的詩歌，也就是麻醉方法之一。他的思想，完全是個人主義的，他只希望個人能夠得意，他只追求個人的享樂，當他在世上不得意時，他以為這只是因為個人的命運不佳。當他對於社會覺得不滿時，他只想個人的逃避辦法。

第二個詩人就完全不同。他的現實生活很貧苦，住的本是茅屋，而屋上的茅又被秋風卷去，一家在風雨中受苦，在這樣的痛苦中，他卻能夠想到這痛苦並不是他個人所獨有，而是『天下寒士』所共有的。他並不希望只他個人能有一間舒服的屋子，他希望『廣廈千萬間，大庇天下寒士俱歡顏。』不但這樣而已，他還看得一己的幸福，比萬人的幸福為輕，『嗚呼何時眼前突兀見此屋，吾廬獨破受凍死亦是。』這是何等偉大的心胸！

神仙和聖賢的區別就在這裏。神仙只求個人的解脫，即使也想超度衆生，但必待自己成仙之後，才來超度；聖賢却努力想替衆人創造幸福，『先天下之憂而憂，後天下之樂而樂。』神仙到現世之外去尋極樂境界，聖賢則就要在現世建設大同世界。世外是沒有境界的，所以成仙的希

望只是一個空想，求仙的人，結果自己既不能解脫，當然更不能超度別人；現實世界是可變的，所以聖賢的事業，總有實際的結果；影響社會的進步，增進大眾的幸福。

李白說：『古來聖賢皆寂寞，唯有飲者留其名。』這話是欺人的。留名後世的，畢竟是那些聖賢——爲人類社會普遍的幸福而努力的人們。

這樣一比較，我們就不能說李杜二人，沒有優劣可分了。但誰優誰劣呢？這却不能一概而論。由個人主義者說來，當然李優於杜。由關心社會的人們說來，那當然是杜優於李了。

以上是從思想方面說的。至於藝術的技巧，則由於內容決定形式之故，當然也截然不同。李白那樣的思想，他所取的那種題材，自然宜於用那種縹緲空靈的文辭。抒寫杜甫那樣的思想，他所取的那種題材，自然宜於用那種沈鬱頓挫的作風來表現。用李白的技巧去寫杜甫的內容，用杜甫的技巧去寫李白的內容，都不合適。

後來的詩人，學杜甫而成功者很多，學李白而成功者却極少。有的人說，這是因爲李白是天才，他的風神是天成的，所以學不到。杜甫的詩，却出於學力，有法度可尋，所以容易學。

這種解釋其實是不對的。作風的近似，根本由於生活經驗的相類和思想的共通，單從技巧上着眼是學不到的。李白雖然是個極端的個人主義者，他却真的有遺世獨立之想，敝屣浮世的榮利，追求架空的美境，且多與自然接近，深得自然之趣。後來的人，大抵一樣的只顧個人，只求享樂，雖然也想學飄逸，閑適，心頭却充滿着勢利之念，雖然口稱山人，蹤跡却常在豪門貴家。這樣的人，那裏做得出李白那樣的詩來呢？至於像杜甫那樣，深入現實生活，從現實生活中體驗到人類的普遍的痛苦而發生深厚的同情的人，却是很多的。基於同樣的生活和思想去學杜甫的詩，那自然容易學像了——但後人學杜詩的成就，總只有五六分或七八分，那却還是因為他們的生  
活經驗不及杜甫的豐富，思想不及杜甫的深刻之故。

李白之後的大詩人白居易，在系統上，是和杜甫相近的。而且他的思想更明白，他的作風更通俗。他有意將社會的缺陷，民衆的痛苦，表現在『老嫗都解』的詩裏，使大眾可以傳唱而相警誡。杜甫的作詩的態度，畢端還是『爲藝術而藝術』的，白居易則簡直把藝術當做宣傳的工具了。所以他的許多詩叫做『諷諭詩』。他在『新樂府』的序言中說，那五十首新樂府，是『爲君

爲民爲臣爲物爲事而作，不爲文而作』的。且看他的那首暴露租稅的剝削之禍的『杜陵叟』

杜陵叟杜陵居，歲積薄田一頃餘。三月無雨旱風起，麥苗不秀多黃死。九月降霜秋早寒，禾穗未熟皆青乾。長吏明知不申破，急斂暴徵求考課。典桑賣地納官租，明年不食將何如。剝我身上帛，奪我口中粟，唐人害物卽豺狼，何必鉤爪踞牙食人肉。不知何人奏皇帝，帝心惻隱知人弊。白麻紙上書德音，京畿盡放今年稅。昨日吏胥方到門，手持尺牒榜鄉村，十家租稅九家畢，虛受吾君蠲免恩。

杜甫的尤其是白居易的詩，批評社會的缺陷，訴說民衆的痛苦，希望普遍的幸福，這可以說是社會詩。這些詩的作者，可以說是非個人主義的具有社會傾向的詩人，但是他們不可以算是社會主義的詩人，他們的詩也不可以算是社會主義的詩。

僅僅具有社會傾向的作家和社會主義的作家的分別在那裏呢？

我們細看杜甫和白居易，他們固然也和社會主義的作家一樣，批評着社會的缺陷，訴說着民衆的痛苦，希望着普遍的幸福，但是他們以爲所有的缺陷祇是某些惡人所造成；他們要彌補

種種缺陷，消除種種痛苦，却只知道諷刺勸告，希望作惡的人們覺悟，自動改善；他們只會嗚不平，絕無反抗的思想。他們不知道種種不良的社會現象，實係整個不良的社會制度所產生；他們不知道要改善人類的的生活，必須從改革整個的社會制度入手；他們不知道要改革社會，必須被壓迫者大家起來鬥爭。

社會主義的作家就不然。他們就知道人類的禍福，繫於社會組織的好壞；他們就知道反抗，知道鬥爭，知道革命，他們就認識大眾的力量。

我們，這無數的，淒慘的勞苦之一羣，

我們征服了海洋和大地底廣大的空間，

以我們所製造的太陽照耀着大的城市，

以反叛的猛火燃燒我們的靈魂。

.....

我們的臂膀，我們的筋肉，急需巨大的勞動，

在我們的胸中燃燒着創造的苦惱，

一致的，我們以我們的蜜去調潤一切的生活，地球也在我們的威嚴的命令下採取了新的軌道。

.....

像這樣的基里洛夫的詩，纔可以算是社會主義的詩了。

但是，杜甫和白居易那樣的偉大的詩人，爲什麼不能明白社會制度的本質，爲什麼想到革命呢？

## 六 文藝和社會科學

杜甫和白居易他們爲什麼不能成爲社會主義的詩人呢？那不消說得，是因爲在他們的那個時代裏，根本沒有『社會主義』這種思想的緣故。但是，那時候爲什麼會沒有『社會主義』的思想的呢？這原因，說起來可長了。

人類雖然向來自命爲『萬物之靈』，但是這種動物對於自己的命運，却想了好幾千年不會想明白。最初的人類，因爲受自然的限制很大，所以相信支配自己的命運的是自然力，或者是存在於冥冥不中的上帝，造物。因此，一覺得自己的生活之中有了什麼缺陷，總以爲是『天也！命也！』無法可以抵抗；一看到大眾的生活都陷於不幸，那也是『天數註定』，無法可以挽救的。至多，只能『怨天尤命』罷了。後來因爲社會生活進步，人力漸漸的征服了自然力，於是人類不相信自然力能夠支配自己的命運了。他們看出，支配自己們的命運的，原來是自己們中間的強有力的統治者。這些強有力的統治者，因爲同樣的是人，所以可好可壞，他們的行爲一好，大眾就幸

福了，他們的行爲一壞，大衆就受害了。但據統治者所創造的『天經地義』所規定，無論統治者的行爲是好是壞，被統治的人都得服從，不准反抗。即使要被皇帝冤枉地殺死了，還得說：『臣罪當誅兮，天皇聖明。』即使被官吏打爛了屁股，還得說：『大老爺，小的謝打。』積極的人們，看到了太黑暗的情形，也只能諷諫幾句，希望統治者能夠覺悟，改善。消極的人們，過不慣太不幸的生活，也只能做做逃出目前的生活另求極樂世界的幻夢。

直到最近一百多年來，人類纔知道自己的命運，並非天意所命定，也並非少數強有力的統治者所能絕對地支配，而是社會制度所決定的。社會制度本是人類共同創造成功的。但在過去，因爲創造得不好，所以發生許多弊害，被少數強有力者利用了壓迫大衆。大衆的不幸，根本原因不在於統治者們個人的行爲的不善，而在於社會制度的不良。因此，若要剷除社會的弊害，解救大衆的痛苦，單是諷勸，諫告，希望統治者的行爲的改良是不中用的，必須集合大衆的力量，根本改造社會制度，纔有結果。

這便是『社會主義』的思想。這種思想的發生，是最近的事，是『社會科學』進步的結果。

杜甫和白居易他們的時代，因為沒有這種剖明社會組織的社會科學，所以不會有社會主義的思想，所以這兩個詩人，雖然看出了社會的弊害，同情於大眾的痛苦，但他們的思想，却只能發展到那種地步就停止了。

時代限制了他們的思想的發展。但是他們的思想在他們的時代裏，畢竟是最前進的，所以他們不失為文學史上的偉大作家。假如是現代的詩人，觀察了目前的社會的弊害和大眾的痛苦，而仍然做出白居易式的詩來，那麼即使技巧上更完美些，也沒有多大的價值了。爲什麼呢？因爲現代的社會科學，已經告訴我們許多關於社會生活的新的真理。現代的青年，倘不接受這些新的真理，那在意識上就要算落後了。同樣，陶淵明的桃花源記，摩爾的烏託邦，因爲產生在他們的那個時代，所以都是極有意義的作品，但若在社會主義成爲普遍的真理的今日，再有人寫出這種徒託空想的理想鄉來，那是一定引不起讀者的興味的了。

從現在的社會科學產生出來的社會主義思想，好似一道X光，把社會生活的內部組織和它的病根，照得清清楚楚，跟前人所見的樣子大不相同了。新的作家，非從這新的光下，將新的所

見，表現出來不可，否則必致落入前人的舊套，而毫無價值可言。莫代爾有一節文章論繪畫的色調道：

「生活在十九世紀變爲明亮了。光線早已不從小窗射進室內，而是從大窗的高高的玻璃射入的了。瓦斯和電氣代替了蠟燭和洋燈的光。藝術家長久避忌着這些光度的奇蹟而懼怯地靜站着。他們爲了要儘量順應舊藝術藝在先前製作時所具備的光度，依然用人工的帷幕使製作所內的光度減弱，而在均等的光線中製作着。里波所畫海洋風景畫，是一種傑作，然而他所畫的船並不浮於大洋的藍色的波上，而浮於褐色的波上。古爾貝的「採石工」是描寫在白日的炎熱下的道路上勞動着的工人的，然而諸君看去，却像窺着黑暗的地窟一樣，因爲古爾貝使自己的畫帶着十七世紀的西班牙藝術家的色調。」（弗理契：藝術社會學。）

連畫家的用色調，也不可跟不上時代進步，何況一切文藝作品的思想呢。照這樣看來，作爲現代的文藝作家要描寫現代的社會生活，實在是有具備社會科學的基礎知識，接受這種科學

所教給的真理之必要的。

對於這一層，現在有一部分文學家是還不肯相信的。譬如梁實秋先生，他在『文學與社會科學』一文中，說文學作品本身的價值，只是藝術價值；文學的任務，在於描寫那普遍固定的人性，並不在記錄某一時代的生活狀態。因此，他以為『我們不應該從社會科學的立場批評文學，』作家當然不必顧到社會價值，也不必具備社會科學的知識了。他還這樣說道：

『人類生活現象物記錄，說明，研究，批評，是社會科學的職責。現在社會科學日趨精密，專門，所以文學家對於人生各種重要問題往往沒有置喙的餘地了。文學家（尤其是詩人）早已喪失了他從前在社會上的領導的地位。但是文學自有它的壁壘，它的對象是人的心理，人的情感，人的性格，人的理想。文學作品使我們深刻的了解人。至於文學因了文字的美或形式的美而給讀者以若干之愉快，那倒是一點附帶的功効。文學描寫人性便不能不以生活現象為材料，因此也時常不免反映了某一時的生活現象。所謂文學反映時代之說，那也只是文學的一種副作用罷了。』

「社會科學家因為缺乏資料而到文學範圍內來尋印證，我們站在文學的立場上並不反對。因為廣義的講，社會科學家所研究的是人，文學家所研究的也是人，對象既大體無殊，自然難免不有互相越界的地方。社會科學家縱然誤解了文學作品的意義，結果也是自陷於錯誤，與文學本身無損。不過一個研究文學的人他若努力在文學作品裏面尋求史料，想從文學裏面窺見當時的生活狀態，這種努力雖然是有益的並且是艱鉅的，但是我們可以說他是離開了文學的主要的立場，而是踏入社會科學的領域裏去了。」

這些話表明梁先生對於社會科學和文學都沒有正確的基礎知識。我們試問，什麼叫做「普遍固定的人性？」單單描寫人的心理、情感、性格、理想，又有什麼意思？我們知道人類的意識，是他的生活所決定的，是跟着生活的變動而變的。偉大的作家的描寫各種人物的性格，就是要表現出決定這些性格的生活狀態來，這表現，同時也就是對於這種生活的批評。舉個例說罷，中國的某一部譴責小說中，描寫一個客齋的人，在茶店裏吃芝蔴餅，因為有幾粒芝蔴落在桌上，他捨不得不拾起來吃，但又恐被別人看見了不雅，於是他假裝做用指頭蘸了唾液在桌上寫字，粘

起芝蔴來，然後又裝作去醮唾液，趁勢把它納入口裏。我們看了這小說，雖然覺得其中所寫的人物作假得很可笑，但是不覺得有什麼別的深意。這因為這書的作者，恰如梁實秋先生所說，只是要描寫出這樣可笑的一個性格，使讀者看了覺得好笑，並不想表現別的意義。但是果戈里就不同了，他在死魂靈中描寫一個吝嗇的地主寫名單的情形道：

「潑留希金坐在靠椅上，拿起筆來，把那紙片還在手指之間翻來覆去的轉了好一會；他在研究，是否還可以從這裏裁下一點來；然而終於知道做不到了；他這才把筆浸到墨水瓶裏去，那裏面裝着一種起了白花的液體，浮着許多蒼蠅，於是寫了起來；他把字母連得很密，極像曲譜的音符，還得制住那在紙上隨便揮洒開去的筆勢，他小心的一行一行寫下去，一面後悔着每行之間，總還是剩出一點空白來。」

這纔不但活現出一個無聊，猥瑣，卑微的性格，而且反映着造成這種性格的私有財產觀念之可怕。果戈里是完全以反映他那時代的生活狀態為目的，而描寫出種種性格來的，跟梁實秋先生的理論剛剛相反。

文藝作品，從頭就是各時代的社會生活的反映。尤其是近代的小說，把社會上的一切大問題，都活現地反映着。它不但記錄大衆的生活，並且表示大衆的希求和傾向，又能影響大衆的感情和觀念。因爲這樣，作家非從社會科學中獲得對於社會生活的正確的理解不可。

水滸傳是中國的一部偉大的文學作品，它暴露官僚制度的罪惡，盜匪的產生的必然性，它指出上梁山的人，並非由於性格的不良，實由於生活的逼迫。這幾點是很好的。但是因爲作者不明白社會變革的意義，心裏總存着一個『普天之下，莫非王土，率土之濱，莫非王臣』的觀念，不能理解梁山泊集團的革命意義，所以用了一個賢臣除寇，天下太平的幻夢作結局。

倘是現代的具備社會科學的智識的作家，就決不會做出這樣無聊的結局來了。

## 七 文藝和自然科學

張天翼先生有一篇題目叫做「蜜蜂」的小說，寫一個資本家，在某一鄉村養蜜蜂，他的蜜蜂是養成了，但是當地農民的稻漿却被吃光了，因此農民們動了公憤，羣起向縣政府請願。然而政府是跟資本家一鼻孔出氣的，請願的結果，倒是農民一方面吃了更大的虧。

這篇小說是寫得好的，但裏面有着一個不小的錯誤。最初指出這個錯誤的，是曹聚仁先生。曹先生在濤聲上說：「在張先生的蜜蜂中，一再提到意大利蜜蜂吃稻漿的話，並且說：「我恰巧就看田中，有許多蜜蜂，大頭鬼的蜜蜂又來吃我們的稻漿了。」我們看見許多蜜蜂了。田裏有許多蜜蜂，幾千幾萬！」往年只有黃蟲，現在倒有人養蜜蜂來吃稻漿，哪裏是吃稻漿，簡直是吃我們的血吃我們的肉。」蜜蜂吃稻漿之說，未免太離奇了；我只怕我自己的知識有錯誤，特地請教生物學專家，請教養蜜蜂專家，都說決無此事。大概張天翼先生並不知道稻花開的時候，正是椴子（烏柏）花開的時候，蜜蜂，夏天採糖，以椴子花爲主的事實，誤以爲風媒花的稻花，要受蜜蜂

的損失了。」

總而言之，蜜蜂吃稻漿的事實，照理是不會有的。

但後來魯迅先生發表意見，却以為蜜蜂的損害風媒花，也是可能的，他說：「昆蟲有助於蟲媒花的受精，非徒無害，而且有益，就是極簡略的生物學上也都這樣說，確是不錯的。但這是在常態時候的事。假使蜂多花少，情形可就不同了，蜜蜂爲了採粉或救飢，在一花上，可以有數匹甚至十餘匹一湧而入，因爲爭，將花瓣弄傷，因爲餓，將花心咬掉，聽說日本的果園，就有遭了這種傷害的。牠的到風媒花上去，也還是因爲飢餓的緣故。這時釀蜜已成次要，牠們是吃花粉去了。所以，我以為倘花的多少，足供蜜蜂的需求，就天下太平，否則，便會「反動。」譬如蟻是養護蚜蟲的，但倘將牠們關在一處，又不另給食物，蟻就會將蚜蟲吃掉；人是吃米或麥的，然而遇着飢饉，便吃草根樹皮了。」

魯迅先生的說明，根據特殊的自然現象，給一般的科學知識一個補充，但是我們却不能因此就承認張天翼先生所寫的事實並沒有錯誤。因爲在蜜蜂這小說中，張先生並沒有像魯迅先

生那樣，說明蜜蜂的吃稻漿，是蜂多而蟲媒花少的緣故。他的不說明，我們相信是他不懂這道理的緣故。假如他懂得這道理，那他是一定要在小說中說起的。你想，單是這一種道理，意義也何等深刻，一個要暴露養蜂事業的社會影響的小說家，會把它輕輕放過麼？從蜜蜂中所寫的那樣看來，張先生是相信蜜蜂本來就會吃稻漿的，那總歸是一個自然科學知識上的錯誤。

這個錯誤，對於整篇小說的價值，有什麼影響呢？我們當然不能用了對於生物學家教科書的態度，就說這篇小說荒唐得毫無價值。不過，我們也不能用了對於『黃河之水天上來』那種誇張的詩句的態度，說這錯誤於小說的價值毫無損害。文藝作品裏面描寫事物，有的地方應該誇張，有的地方不妨架空，有的地方，却須真實。張先生把應該真實地寫出的事情寫錯了，這一『失真』對於他的小說的價值是不無妨害的。

從這事實，我們可以看出，自然科學的基礎智識，在一個文藝作家，也是十分重要的。

自然和文藝，很早就發生了關係。古代的詩人表現思想、感情的最巧妙的方法，就是用自然界的景物來比喻，來象徵。要寫男女的戀愛之情，先借『關關雎鳩，在河之洲』的自然現象來發

端，以見異性相愛，是一件普遍而自然的事情。因此，文藝作家對於自然現象一向都很注意。孔子教門人學詩，說是從詩可以多識草木鳥獸之名，由這可見做詩的人首先得多識草木鳥獸之名。但是因為中國的自然科學不發達，幾千年來的文藝家，除了從類書上讀熟許多草木鳥獸的名目和故事，或極少的看到自然界的一些實際現象之外，並沒有充足的自然科學知識，因此「腐草化爲螢」，「螺贏負子」和一切被現代科學證明了是謬說的話，一直被當做一種正確的知識，而且被文藝家所沿用。

這種事情，發生在科學還未提供正確的知識的時代，那是怪不得的。至於在自然科學已經大有進步，許多錯誤的常識已經改正的現代，還有人主張一個文藝家仍然可以沒有天文學、地質學、植物學、動物學的基礎知識，單是憑着直覺，去觀察或想像事物就好，那是很荒謬的。譬如現代的一個作家，仍舊做出「蒼天如圓蓋，陸地如棋局」的詩來，不是一個大笑話麼？人類的一切正當的努力，無非是爲的接近真理，文藝家也是爲了接近真理而創作的，那麼，他爲什麼可以不接受那些已經成爲常識的真理呢？宋朝辛稼軒中秋飲酒達旦，用天問體作木蘭花慢詞送月，說

「可憐今夜月，向何處，去悠悠？是別有人間，那邊纔見，光景東頭。」王國維很稱讚他，說：「詞人想像，直悟月輪繞地之理，與科學家密合，可謂神悟。」辛稼軒本來是不懂月輪繞地的道理的，在他的那個時代，也能有這種想像，的確可以說是「神悟」；但若是一個略具現代天文知識的人，做出這種詩來，我們決不會說他的想像力好了。在輪船飛機不會發明的時代，說「蜀道之難難於上青天」，是難怪的，倘在現在來說這話，便不合了。可見現代的作家，倘不接受現代自然科學所教給的知識，那是必至成爲一個不合理的作家的。

自然科學進步，使人類的生活日益豐富，也使美學的內容日益豐富，文藝家要表現豐富的生活，豐富的美，不可不懂自然科學。對於光學、電學毫無知識的人，是不能正確地描寫出電燈的現象來的；對於力學毫無知識的人，是絕對表現不出機械的美來的。自然科學的進步，又使人類對於自然現象的觀念，不斷地在改進。如高爾基所說：「過去的詩人們，是農民和地主，是『自然之子』，在本質上是自然的奴隸，所以狂喜於自然的美和它的賜予。在對自然的詩的態度裏面，最普遍而且明顯地可以聽到的，是柔順和阿諛的聲音……對於自然的醜惡和暴行——例如

地震，洪水，颶風，旱魃，以及別的大量地毀滅數千人而且破壞他們的勞作的，盲目的自然力的各種爆發和狂奔——對於這些，詩人們却守口如瓶。」因為他們覺得自然的暴力是不可抗的。但是，現在的蘇聯的人民，却因為正當地利用了自然科學的發明，已經能夠征服自然，支配自然了。他們用自己的力量在自然中創造一分，並不是靠自然的賜給了。他們能夠剷防自然的醜惡，抵抗自然的暴行，所以用不到再向自然阿諛了。但是有許多歌頌自然的詩人，却還要對於「不毛之地和沼澤」表示妥協。高爾基對於這樣的詩人非常不滿，說他們「可憐」，「拙劣」。他們的這種「可憐」和「拙劣」的態度，是對於自然科學和它的力量沒有理解所致。至於高爾基主張，那是這樣的：

「科學，它的發現和勝利。它的工作者和英雄——這一切都必須成爲詩的所有物。人類的這一個活動領域——科學的領域——也許比任何領域都值得歡喜，驚異和奮激的。」

一九三五年英國特種圖書館協會月前在倫敦舉行年會。担任主席的著名科學家及自然(Nature)雜誌主輯格萊哥里爵士(Sir Richard Gregory)在開會詞上討論到文學，尤其是詩



跟科學的關係。他說：「文學和科學雖然代表着對於自然的兩樣態度，但也並不互相毀壞，却可以互相補助的。一般人在今日往往看輕維多利亞時代的詩了，但是說到在詩的目的上應用科學的真理，說到從關於自然的作用和法則的知識所發生的那些比喻的豐富，現在却沒有一個詩人比得上但尼生（Tennyson）」

「但尼生不但是對於自然現象的觀察者，他還熟悉着當時關於星象和太陽系的天文學知識。密爾頓（Milton）呢，從他的作品上看來，似乎也熟悉着當時的科學新知識，如伽利略（Galileo）對於月亮上的山的觀察以及星河的真實性質的發見等。」

在中國自然科學的研究和應用，都非常落後，要文藝家完全接受高爾基的那種主張，還嫌太早。我們只能希望從事文藝創作的人們，能夠儘量地接受自然科學的知識，增加他的作品內容的正確性和技巧的深刻性。現代的中國作家的本領大抵不能跟外國作家相比，這固然有許多原因，而自然科學知識的缺乏，却是最大的一個。外國的作家，因為所受的教育較好，科學知識比較豐富，無論寫景，敘事，表現人物的形狀和心理，都能做到正確而深刻。契訶夫在自傳裏寫

道：

「醫學的研究，對於我的文學作品有很大的影響，它比較擴大了些我觀察的範圍，它使我得到豐富的知識，這是只有當過醫生的作家纔寫得出來的；真的，她還有引導的力量，大約因為我與醫學接近，才能免去許多錯誤。」

「我總想與自然科學和科學方法接近，我想盡力與科學事件相合，如果辦不到，那我甯可不寫。」（老年）

契訶夫正因為這樣，所以能夠十分正確地描寫病態的徵象。譬如他在神經病這篇小說裏描寫神經病的狀態：

「華西里也能夠感受別人靈魂裏的痛苦。看見眼淚，他就要哭，坐在病人身旁，他就像自己得了病一樣，不住地哀哭號叫；看見暴戾的行爲，他就以為自己是犯罪的人，嚇得好像小孩子一樣，大呼求救。別人的痛苦使他的神經起了作用，使他吃驚使他瘋狂等等……」

「

現代的中國作家中，魯迅是極富於自然科學的知識的一個，他學過醫，學過開鑛，做過化學和生理學的教員，他的作品出色，和這一層是很有關係的。我們翻開他的小說集和雜感集來看，處處可以找出自然科學的影響。看他描寫人物那樣逼真，那樣深刻，實在很得力於生理學和心理學的知識。就是他在翻譯工作上的優勝，也受自然科學知識的幫助不少。小約翰那種作品，非對於生物學有素養的人，是譯不成的。別的翻譯者，多半因為科學知識跟原作者相差太遠，連譯一個病名，一株草名，一個器官名，都不免弄得糊裏糊塗。可見連翻譯文藝作品的人，也非有科學知識不可。這樣說下去，當然要歸結到：即使單是想欣賞文藝作品的人，也非具有基本的科學知識不可了。

## 八 文藝和哲學

……

略有機會接觸中國的舊文學的人，我想總要讀到蘇東坡的赤壁賦。讀過赤壁賦的人，總不會不說它是一篇好文章。但是，這篇文章的好處，是在那裏呢？

有人以為是在寫景之美，譬如：『清風徐來，水波不興，舉酒屬客，誦明月之詩，歌窈窕之章。少焉，月出於東山之上，徘徊於斗牛之間。白露橫江，水光接天，縱一葦之所如，凌萬頃之茫然……』這是多麼美麗的境界。有人以為是在音節之美，譬如描寫簫聲的幾句：『其聲嗚嗚然，如怨如慕，如泣如訴，餘音嫋嫋，不絕如縷，舞幽壑之潛蛟，泣孤舟之嫠婦。』使人恍惚真的聽見洞簫嗚咽之聲。

這兩種意見都不盡然。文藝作品固然要表現境界，有的文藝作品（如中國的詩詞的大部分）固然只表現了一種境界就算，但是單單表現了境界，畢竟不好算是完全的文藝作品。文藝作品固然要講究技巧，如音節之類，但是文藝作品的『靈魂』畢竟不在技巧上面。赤壁賦在上

述的兩段，固然也是好的，但它的最大的好處是在後面主客辯論的兩段。

客曰：『月明星稀，烏鵲南飛，』此非曹孟德之詩乎？西望夏口，東望武昌，山川相繆，鬱乎蒼蒼，此非孟德之困於周郎者乎？方其破荊州，下江陵，順流而東也，舳艫千里，旌旗蔽空，醜酒臨江，橫槊賦詩——固一世之雄也，而今安在哉！况吾與子漁樵於江渚之上，侶魚蝦而友麋鹿，駕一葉之扁舟，舉匏樽以相屬。寄蜉蝣於天地，渺滄海之一粟。哀吾生之須臾，羨長江之無窮，挾飛仙以遨遊，抱明月而長終——知不可乎驟得，託遺響於悲風。』

蘇子曰：『客亦知夫水與月乎？——逝者如斯，而未嘗往也，盈虛者如彼，而卒莫消長也。蓋將自其變者而觀之，則天地曾不能以一瞬；自其不變者而觀之，則物與我皆無盡也，而又何羨乎？且夫天地之間，物各有主，苟非吾之所有，雖一毫而莫取。唯江上之清風，與山間之明月，耳得之而成聲，目遇之而成色，取之無禁，用之不竭，是造物者之無盡藏也，而吾與子之所共適。』

這兩段文章之所以好，是因為裏面表現着一種深刻的思想。這種思想叫什麼名稱，我們且

不去管它。總之，它看得天地不仁，人生如夢，在無疆的空間裏面，人類是太渺小了；在無窮的時間中間，生命是太短促了。一切積極的作爲到頭總是成空，所以儘可不必。還是消極地不管身外和未來的一切，趁着可以享受的時候，痛痛快快地享樂一下的好。

原文裏面雖然寫得主客兩人的意見好像相反，其實這雙方都是蘇東坡一個人的意見，而且並不衝突。客所說的一番話，是對於人生和宇宙的認識，主人所說的一番話，是根據這種認識而決定的生活態度——合起來就是蘇東坡的人生觀和宇宙觀，就是他的哲學。

無論這種哲學的價值如何，但在某一時代的某一階層裏，這種哲學思想，是很普遍的。赤壁賦因爲表現着這種哲學，在某種限度上說，這篇作品是好的。返過來說，一篇作品，倘若毫無哲學意味，使讀者看出它的作者並沒有一貫的人生觀和宇宙觀，那是無論寫景如何美麗，寫事如何生動，總不能算是好作品。

爲什麼文藝作品裏面必須包含哲學思想呢？

好幾年前，瞿世英先生曾經解答過這個問題，他說：『哲學最重要的問題是人生問題和人

生與其環境的關係的問題。換言之，就是要研究人生，人生所生存的宇宙，和人生與宇宙的關係。而最要緊的還是人生，所以我以為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……文學所表現所批評的便是某種人生觀與世界觀。」因此，文藝創作必須具有哲學的內容。

盧那却爾斯基說：「所有的藝術家在其創造上都是對着最偉大的生與死的問題而立在一定的關係上的哲學者。藝術家，在想反映着最純粹的藝術的生活的上的特色。的東西。的那努力上，愈加高高地昂揚着，則他愈加近於哲學者，他與哲學的區別只在對於直觀底力與認識的那情緒的的色彩底優越。」

這些話都是對的。但是我們的有志於文藝的青年，倘若目前自己還沒有獲得一種指導原理，沒有一貫的人生觀和世界觀——沒有一種哲學，而想從哲學教科書裏面去學習哲學，那是很容易上當的，你將遇到許多神祕的術語，曖昧的理論，結果會弄得頭昏腦脹，你的思想反而更不能找到頭路。因為普通的哲學教科書裏面所講的，都是過去時代的種種哲學。那種哲學，都只

能滿足適合於它那時代的人們的利益。黑格爾說：『當時的哲學的某種形式是和人民的某種形式同時存在的，哲學在人民中和他們的國家的制度權利的形式，他們的幸福，他們的社會生活，社會生活的習慣風俗，他們的藝術和哲學中的經驗與勞動，他們的宗教，他們的軍事命運，以及一切外部的境遇，國家的死亡，都是同時相符合的。』因此，過去時代的哲學，不適用於現代，上層階級的哲學，不適用於下層階級。我們要獲得我們自己的哲學，應該從我們的現實生活裏面去追求。

舉例來說，蘇東坡的那種哲學，是特殊階級的消極哲學。他們享受夠了一切，但是貪心未足，還想永遠能夠享樂，却又知道不可能，於是發生了悲哀，終於又決定趁可以享樂的時候，儘量享樂。假如換了一個勞動者，他會發生這種想頭麼？在勞動者，努力工作是最現實的事情，工作就有飯吃，不工作就沒有飯吃。積極鬥爭是最要緊的事情，鬥爭就有自由的希望，不鬥爭就永遠要受壓迫。他們沒空替古人（曹孟德之類）發愁，也無心希望『挾飛仙以遨遊，抱明月而長終。』他們只想到應該在今天努力，創造明天的幸福。或者犧牲自己，替別人和後一代人創造幸福他們

知道，在私有制度的社會裏，不但一切生產品，『物各有主，』就是『江上之清風，與山間之明月，』也只有特殊階級纔能『共適。』一個勞動者，一天辛苦了十多個鐘頭，夜裏睡覺都睡不夠，那裏能夠『泛舟遊於赤壁之下』呢？這樣看來，特殊階級的哲學，是決不適合於勞動階級的。

再舉個例說。現在國難日亟，華北各省，在『防共自治』的招牌之下，已經不是中國的領土，而且整個中華民族的淪亡的危機，也迫近眉睫了。在這時候，一面是多數民衆的奮起，要求抵抗敵人，保衛民族。一面是少數人願做漢奸，將國家民族，出賣於敵人。這兩種人的態度的不同，就是因為彼此的利益不同。民衆的利益是跟國家民族共存亡的。固然，在維持現狀局面之下，多數民衆也不免受壓迫，但是讓帝國主義者來統治，那壓迫一定更重更慘，大衆將更陷於不幸。對於一切使大衆生活不幸的壓迫，都要反抗，對於帝國主義的侵略，自然要更廣大頑強地反抗了。但在漢奸們却因出賣了國家民族之後，他們暫時還有官做，雖然得向帝國主義者搖尾乞憐，但對於他的統治之下的民衆，還可以作威作福。因此他們不怕亡國，反而恐怕大衆的救國運動，會妨害他們目前的利益。他們爲了保持他們的目前的利益起見，自然而然地會信奉賣國哲學了。

說賣國哲學的創立者，是五代時候的桑維翰，他反對安重榮的抵抗契丹之議，力主投降，他就說過這樣意思的話：我們的投降，只是對敵人倒楣，對民衆可並沒有倒楣啊！

此外還有一種人則對於一切只裝做不聞不見。有一個現代的詩人，曾經做了一首『解放』的詞，結尾道：『國家事，管他娘，又又麻將。』這也是一種特殊階級，——在目前還有『麻將』可叉的。而且他也許相信亡國之後，也還有『麻將』可叉的。但是，我們假如問問他看：『倘若亡國之後，你沒有麻將可叉了，沒有姑娘可玩了，你完完全全成了一個不幸的奴隸了，那時你將怎樣想法呢？』如果他答應道：『那也管他娘！』這可要使我们佩服了，佩服他的奴隸哲學的澈底！於是他的詞後面又得加一句，成爲這樣：『國家事，管他娘，又又麻將。便做奴隸，又何妨！』這詞，也就成爲一首絕妙好辭了——表現奴隸哲學的絕妙好辭！

說到奴隸哲學，我又想起一個人來。古羅馬時代，有一個叫做埃比克塔特的哲學家——但也是一個奴隸。有一次，他的主人在賓客之前把他的手臂扭着玩，扭得很用力，快要斷了，於是這位哲學家提出警告道：『你若再扭過去，它要斷了。』他的主人果然再扭過去，果然斷了。但是我

們的哲學家並不現出痛苦之狀，反而自幸其言中，從從容容地對主人道：『我不是對你說過的麼？』

這樣的哲學家，我們現在也有着。一味的對敵人『敬告』，『敬告』，希望敵人『適可而止』，然而敵人可決不因此『適可而止』啊！

由於生活不同，各種人的哲學也不同，因此，各種人對於一切事情的看法都不同，對於國家大事的看法當然也不同，那麼，各種人寫起關於國家大事的作品來，樣子當然也不同了。在現在，我們就能看見許許多的關於國家大事的文學，有『國防文學』（Literature of National Defense），有『管他娘』的文學，有『亡給哥薩克，亡給普魯士，都可以，總該不至如此』的文學，還有準備先亡了國，然後送西施，滅夫差的文學……種種的文學，是從種種的哲學出發的。

想做一個前進的作家的青年，自然應該獲得一種前進的哲學了。這種前進的哲學如何可以獲得呢？一方面，應該從積極的鬥爭的現實生活中去體驗，一方面，應該學習辯證法的唯物論。

## 九 文藝和一般藝術

文學百題裏面，蔡元培先生論「文學和一般藝術」的關係道：

「藝術的種類，不外乎視覺的聽覺的兩大類；建築、雕刻、圖畫是屬於視覺的，舞蹈稍涉觸覺，而動的形式美，也是視覺的範圍。音樂是屬於聽覺的。只有文學是綜合視聽兩覺的，他的積字成句，積句成篇，是視覺的範圍。他的語調、節奏、協韻，是聽覺的範圍。文學可以離其他藝術而獨立，而其他藝術，常有賴於文學的助力。在文學上取材於建築的描寫，附益以插畫的映節，固然不爲無益，但若是沒有這些，文學上獨立的價值，還是存在。至於音樂因歌詞而增美，爲最易見的。造形美術，雖都可獨立觀賞，然而建築的美往往賴文學家的形容而讀者如身入其中；又如「畫中有詩，詩中有畫」爲中國文人畫家的標語，均足見文學與其他藝術關係的密切。凡綜合各種藝術的，如戲劇，如電影，均以脚本作靈魂，又無論何種藝術，均藉文學家的藝術史而不朽，這可見文學有統制其他藝術的能力了。」

蔡先生的話是有相當的道理的，但是我們倘若因此相信文學作品是藝術作品裏面最高級的一種，它能夠幫助其他藝術，而絕對不需要其他藝術的助力——這可大錯特錯了。

各種藝術，表現的手段雖各各不同——有的用聲音，有的用圖形，有的用文字——但是在本質和方法上，實有許多共同的處所。除了共同的處所之外，各種藝術的特殊性質和方法，對於別的藝術，也常會發生影響。『畫中有詩，詩中有畫』就是畫受了詩的影響，詩受了畫的影響，而一種藝術受了別種藝術的影響之後，它本身就會有新的發展，新的成就，內容、形式都能豐富起來。文藝也一樣。一個文藝作家，倘若一味從文藝作品裏面去研究文藝理論和創作方法，而絕不接觸別的藝術，那麼他的藝術修養是不能達到怎樣的精深的。中國古時的才子，於詩文之外，還要學學琴棋書畫，這決不單是爲了附庸風雅，實在因爲琴棋書畫之類的事情，能夠擴大他的藝術境界，增加他的藝術知識，開展他的藝術技巧，於詩文的製作，也很有益的緣故。

古今中外的大文豪，沒有一個是一味從文字裏揣摩出藝術手段來的。在一般的藝術裏面，要算音樂和繪畫兩種給文藝家的影響最大。許多文豪，若不是同時愛好音樂和繪畫至少接近

其中的一種。我們現在就舉出幾個例子來看看。

中國古時，詩詞和音樂的關係十分密切。詩人所做的詩詞，本來都可以「被之管弦」，使人歌唱，因此詩人本來必須懂得音樂。這種懂得音樂的中國詩人，是很多的，但是他們差不多都把音樂藝術和詩歌藝術作為享樂的玩意兒，價值不大，所以現在且不去舉他。按下中國的文學家，而說起外國的和音樂有關係文學家來，我們首先想起了法國的羅曼羅蘭。羅曼羅蘭的最偉大的著作，是尚·克利斯托夫（Jean Christophe），我們翻開這部著作一看，就覺得音樂的空氣十分濃厚。書中的主人公，便是一切偉大的音樂家的精華。作者把音樂史中的人物，表現在一個集合的寫照中。連這書的創作方法上，也常常使人想起音樂作曲家的作品。原來，羅曼羅蘭的音樂修養是很深的。年紀很小的時候，他的母親就教他奏鋼琴。他知道由琴的音調，替自己建造感覺無限的境界，他的思想之所以能夠超越民族間的界限，和音樂的影響也是有關的。羅曼羅蘭非常重視各種藝術的修養。他在託爾斯泰傳裏面，對於託爾斯泰的不懂音樂和繪畫，表示着不滿的意思。

其次，我們可以舉出蕭伯訥來。由於父母的遺傳，蕭伯訥的愛音樂，猶如鴨子愛水一樣。他在小孩的時代，就常被帶去聽歌劇，能夠用口嘯吹出歌劇的曲譜。在十三歲的時候，對於一切歌劇中的傑作，他已能從序曲到終曲，作完善的口嘯。音樂上的技術的教養，他是沒有受到多少。然而他在很小的時候，就已能用獨隻手指彈一種跳舞曲子。後來他也曾跟他母親在倫敦一個音樂會上擔任過合奏者的一份子；不過，他自始至終沒有想到要做一個職業的音樂家。繪畫也是很早吸引着蕭伯訥的，十五歲時，他不必看目錄，已能在杜伯林美術館內認出許多意大利畫家和法蘭特斯畫家。這些音樂和繪畫，給蕭伯訥的影響是很大的。他之所以能在文藝作品上達到勁健精鍊秀美嚴正的最高度，而無呆重或粗獷之弊，實在是從莫差特（Mozart）的樂曲中學習得來的。他曾對人說：「你知道麼？我的把繁難的事物很容易地說出來的這一種本領，是從誰學來的呢？從莫差特，現在，你可明白了。」

蘇聯的革命文豪高爾基，也是愛好音樂的。他會有男子高音的歌喉，而且靠這歌喉加入過一個歌唱隊，在當時，連後來在世界上著盛名的獨唱家謝利雅平，也敵他不過。（雖然後來因為

意外的跌傷，他的歌喉毀掉了。因此我們讀他的有些著作——例如折爾卡士——的時候，往往能夠分明地感覺出音樂的美來。

高爾基對於繪畫，也是很有興味的。他小時在一個繪圖師家裏做徒弟，畫的本是造屋子的圖樣，但是他的幻想使他忘其所以，他覺得屋子的正面圖怪討厭的，就竟畫蛇添足，在屋頂和簷板上畫着各種各色的鳥兒，在地上畫着屈着腿躲在傘下的人物，在全紙上畫着許多斜線當作雨絲。他的這種繪畫興味，竟使老闆娘爲着她自己的兒子，大發起醋勁來，她唯恐高爾基的成績好過她的兒子。

有的作家，當初本是想做畫家的，譬如俄國的阿爾志跋綏夫就是。他從小喜歡繪畫，後來進的也是繪畫學校，但是後來因爲貧窮，住在污穢的屋角裏而且挨餓，又缺錢去買最緊要的東西：顏料和畫布。他因爲生計，便做點文章賣錢，後來便成了小說家。但在他的小說的技巧裏，總是隨處顯現着畫家所特有的本領。

的確，在風景和人物的描寫上，文藝作家倘若得到繪畫修養的幫助，那是一定容易出色的。

「詩中有畫，畫中有詩」的藝術家王維，他的寫景詩的好處，就在於有畫意。「渡頭餘落日，墟里上孤烟。」「江流天地外，山色有無中。」這都是一個畫家的眼睛看出來的境界。人物典型的觀察和描寫，也得有漫畫家那樣的眼光和手段。屠格涅夫的小說裏面的風景和人物的描寫，都有圖畫的效果。他批評別人的作品時，常常用「繪畫的美」「畫家之筆」等話來讚美，他受繪畫的影響之深，是可想見的。

讀過死魂靈這部小說的，總知道俄國現實主義的開山祖師果戈里的描寫手段，如何高妙。果戈里的諷刺劇巡按（去年上海業餘劇人曾經公演過）也是許多人都知道的。果戈里寫完了巡按這劇本之後，曾經用鉛筆畫了一張驚奇的素描，描寫閉幕時劇中許多人物的神氣。這張畫常常附印在他的作品裏面，畫是畫得很好的，從這可以看出，果戈里對於繪畫，也是很有修養的。

於音樂和繪畫之外，在現代，電影藝術可供文藝作家們學習的地方也很多。現代的電影，綜合了各種藝術的特長，論技巧，是包含得最豐富的。譬如一般文學理論書上所說不清楚的「用

具體的形象來表現』這方法，只要去看一次電影，就立刻清清楚楚了。看銀幕上的許多鏡頭如何表現一件事情，這便是具體的形象的表現。我曾經舉出元人馬致遠的小令：

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

以爲這是『用具體的形象來表現』的最好的例子。不用一字的說明，完全借從景物的對照，表現出遊子的蒼茫的悲哀。我們讀到這首小令的時候，恍如在看電影，因爲電影的表現也是這樣的。蘇聯拉甫萊涅夫的作品，技巧方面很富於電影上所具有的異常的動力。我們讀他的第四十一，伊特勒共和國的時候，也恍如在看電影的樣子。因爲這樣，他的許多作品被製成了影片。

我的話說到這裏，恐怕將受許多讀者的非難了。他們要說道：『我們是窮人，能夠認得幾個字，學學寫文章，已經不容易了。叫我們到那裏再去學音樂，學繪畫？我們怎麼買得起鋼琴，顏料和畫布？叫我們去看戲，看電影，又那裏來的錢？照你這樣說來，我們不是根本不配學文藝了麼？』

對於這樣的非難，我的答覆是這樣的：音樂和繪畫的修養，不一定要買了鋼琴和畫布方才能够得到。對於沒錢的人們，以上也預備着不必化錢的音樂和繪畫的學校——自然界和大衆

生活裏面的種種聲音和形象，都可以訓練我們的耳目。我們的耳目應該時時刻刻在這些上面。吟味韻律，觀察形象，能夠從羣衆的口號中聽出節奏來，能夠從一個襤褸的工人身上看出純潔來，這樣的耳目就可以說具有音樂和繪畫的修養了。至於戲劇和電影，也不一定要到戲院裏去看，實生活中演出得更多，更逼真，只要我們能夠看好了。但是萬一遇到能夠享受鋼琴，畫布，舞台和銀幕的機會，那當然更好了，我們切不可輕易放棄這種機會——而且，我們還應該爲了使人人有這種機會而努力鬥爭。

## 十 文學遺產

現在的進步的青年，一見『遺產』兩字，是會得皺起眉頭來的。『遺產』『遺產』這東西不知造了多少罪孽！幾千年來，每個國家中，多多少少的人們，爲了替子孫積蓄遺產，曾經盡力榨取別人，剝削別人。多多少少的人們，因爲接受了祖先的遺產，就變做不成材的社會的蠹蟲。遺產使私有制度延長而鞏固；遺產是一切卑劣的人性的裝造者。遺產，遺產，將來的社會裏，不要再有遺產這東西罷！

私有制度裏面的遺產，實在是一種不祥的東西。所以，在近代，有些覺悟的人們，爲了要過合理的的生活，總是首先捨棄了自己所有的遺產。俄國的文豪託爾斯泰，便是捨棄過遺產的。

照這樣看來，似乎一切遺產都是不應該接受的了。

這是不對的。我們要知道，遺產之所以成爲罪孽的根源，是因爲它和私有制度相聯繫的緣故。遺產的私有，誠然是件不合理的事，但是，我們倘若拋開了私有制度，來看看，那就會知道，遺產

這東西是非接受不可的。

人類不是神話中的上帝。人類的生活的環境和資源，都不是憑空創造出來，而是自然所供給，前人所貽留的。一個人的本身的細胞，便是父母的遺產。嬰兒一出娘胎，就靠世間的各種遺產的供給，方能生長。人類的一生，便是接受了前人所貽留的遺產，而憑自己的勞動，使它翻新，增大，而更好更多的遺傳給後人——這樣一個過程，國家也一樣。譬如蘇聯，兩次的『五年計劃』運動，雖然是偉大的創造，但這創造，其實也只是開發未曾開發過的遺產，利用未曾利用過的遺產，改良從前利用得不好的遺產罷了。蘇俄的版圖，根本就是俄羅斯帝國的遺產哩。

所以，一切自然的遺產和加過人工的社會的遺產——不論物質的或精神的——我們都得接受，那是不成問題的問題。是在於如何的使一切遺產跟私有制度脫離關係，而且如何的甄別遺產，保留其中的好的部分，捨棄或改良其中的壞的部分，而且如何的把所接受的遺產翻新，增大一切遺產的質量的進步和處理方法的進步，便是文明的進步。

『文學遺產』的應該接受，當然也是不成問題的了。問題，只在乎接受許多文學遺產裏面

的那一部分，又如何一個接受法？

去年在巴黎舉行的「保護文化國際大會」席上，蘇聯作家盧波爾（I. Lurppol）曾經演說過蘇聯對於文學遺產的態度，他以為最好最有價值的文學遺產，是那些表現了當時代的社會生活的多方面與矛盾，而且有前進傾向的作品。不滿於當時社會生活制度的作品（批判的現實主義的作品）比純然客觀地描寫了當時社會生活的作品，自然價值高得多。而這些遺產是建設新文化的大眾所需要的材料。大眾並不把這些材料當作寶貝，當作古董，只把它們當作一種原料，拿來消化過，以增加他們的新的創造力量。又一種寶貴的遺產就是民間故事歌謠之類，這是古來的勞苦大眾集團的著作。

也是蘇聯作家的培里奧·左夫斯基，在蘇聯作家大會上演說到文學遺產問題，特別着重於技術的把握。他說：「通曉了過去的偉大的文學遺產，我們總有創造偉大不朽的文學的可能。過去的世界文學的巨匠們和現代最偉大的一人——高爾基——的藝術的高妙的技術，我們是非把握不可的。但是技術的把握，並非單是指模倣而言，問題是這樣的：過去的作家們在藝術

的形象中注入錯誤的、有害的思想的那種力量和藝術的說得力，我們把握了來，却將新的思想注入到藝術的形象那裏面去。」

這一點是非常重要的。過去中國文人對於文學遺產所犯的大錯誤，便是把它和盤接受過來，不但模仿前人的技術，同時也模仿前人的思想。譬如近兩年，許多人拚命找出晚明文人的作品來，當做唯一的文學典範，模仿到底。固然，晚明的有幾家散文，不是沒有可取之點，我們倘只取其一二優勝之點，作為參考，那當然是可以的。但是，我們的晚明文學崇拜者，却連思想和生活，也模仿起袁中郎來，只因袁中郎談道，他們也談道，只因袁中郎遊山，他們也遊山，這便像不長進的子孫，一面接受了父祖的田地金銀，同時也承襲了父祖的吃着賭嫖的習慣，不知道自謀積極的發展，這結果，不但自己變得不成材，連原有的遺產也要因此而毀滅了。

日本作家秋田雨雀說，接受文學遺產有兩個方向：「一是縱的，受取本國的古典文學；一是橫的，受取外國的古典文學。」他又說明：「我們向這兩種古典文學學取的，第一，是藝術創作的方法；第二，是那作家的技術的優秀。我們向莎士比亞，哥德，託爾斯泰……等——不拘他們的社

會觀——學取那優秀的創作方法和技術。再則，作爲創作活動之先行的條件的古典文學作者所具有的對於文學的熱情、修養、逼迫力、忍耐力等，也是可以學取的。還可以把古典文學所提供的各種問題，辯證法地承繼，將這當作發展了的形態，來作爲創作的主题。」

現在，我們就來看看我們本國的古典文學遺產，看有什麼可以接受的罷。——啊啊，不幸！中國文學的遺產裏面，可以給現代青年受用的，嚴格地說，只有五四時代以後的一部分，在這以前，簡直可以說是沒有！這個道理，文學三卷一號的『文學論壇』上，有一位風先生詳細說明着：

「我們的文字是單音字，個個四方一塊，整齊得很。我們的祖先應用這四方塊的文字「神而明之」，像變戲法似的曾經變出多種的花樣來。例如「詞」「曲」「四六」「迴文詩」乃至「八股文」，都是蓋世無雙的文字的遊戲。倘說這些文字的遊戲並不巧妙，那實在是冤枉了它。

「而這些文字的遊戲，也就是我們所有的一份文學的遺產。千百年來我們的文人互相傳授，繼續光大發揚，以有今日之洋洋大觀。倘使我們現在不講究什麼文學革命，那麼，我

們擁有此偌大的遺產，真可以閉關自守的。

『可是我們既然要想迎頭趕上世界潮流，既然要文學革命，那麼，這一份寶貴的遺產實在一錢不值！因為現代所謂文學和文字的遊戲是兩樣東西。文字的遊戲自然也有牠的技巧，然而這種技巧和文學的技巧截然不同，猶之變把戲人的技巧不是熟練工人的技巧，倘使一個不熟練的工人想從變把戲人學習技巧，那真所謂南轅而北轍。』

『我們的文學遺產中，自然也有一些可以稱爲文學而不是文字遊戲的東西，如水滸紅樓夢之類；但是數量之少，直等於零。這少數幾本書的滋養料，自然不能滿足我們的需要。況且這幾本書裏的技巧，也只是手工業式的技巧；例如水滸描寫人物個性算是好的，但它是寫了一個再寫一個的辦法，每個人物的個性只在專寫那個人物的幾章裏跟着故事作有機的發展，等到他的故事一完，他這個人物也就停滯了，以後別人的故事中再見此人物時，就毫無精彩。楊志這人物在『賣刀』在『押解生辰綱』的故事中，是活活潑潑在發展着的人物；魯智深在『拳打鎮關西』在『大相國寺管菜園』在『救林冲』的故事中，是

活活潑潑在發展着的人物；武松在『打虎』、『殺嫂』這一串的故事中也是活活潑潑在發展着的人物；但是到『青面獸雙奪寶珠寺』這一回裏，這三個人物合在一起了，却三個都是死板板地沒有精彩。這三個人物到這裏就停滯了！這種樣的技巧我們說它是手工業式的……我們嫌不夠，我們尚需要更複雜的，有機組織的，機器工業式的技巧！在這點上，我們就感到我們簡直沒有遺產。」

風先生的這番話並不過火。我們看『世界文庫』就可以知道，把『中國之部』去比『外國之部』那是多麼見得寒倉啊！讀了『中國之部』的東西，對於一個現在的文藝青年，有什麼好處呢？相信讀了『莊子』和『文選』會有好處的，只有『文字遊戲』家罷了。所以，風先生結論道：『我們現在談到文學遺產問題，我們的眼光不能只朝裏看，我們要朝外看。世界的文學名著也是我們寶貴的文學遺產。我們要向那邊學習。能夠直接讀原文，自然最好；否則，讀可靠的譯本也是比不讀好得多！』

眼前的事實就可以證明。現在民族危機日益深重，文藝青年都注意起『國防文藝』來了。

但是請向中國的古書裏去找找看，看有沒有什麼「國防文藝」的「遺產」？絕對沒有！使一般人當做「民族文藝」而引論着的，譬如岳飛的滿江紅詞之類，都只是一性的忠臣義士的單純的憤慨之聲。我們要找真正的「民族文藝」，得看波蘭等國的作品。我們要找真正的「國防文藝」，得看蘇聯的對馬，毀滅，鐵流，伊特勒共和國之類的作品。

總而言之，一個初學文藝的青年，首先應該從外國的文學遺產，現代中國文藝作品以及民間故事歌謠中去學習藝術的技巧。中國的古代文學，雖不是完全不足道的，但要接受這種遺產（這好比遺產之中的「小擺設」）必須在接受那種重要的基本的遺產之後。

## 十一 找尋影響

先前中國的文人，相信要成功一個偉大的作家，必須『行萬里路，讀萬卷書。』這兩件事，就是我們所說的充實生活和多讀書籍；可見這原是很通常的一個修養方法，但是，爲什麼行萬里路，讀萬卷書，會增益我們的修養呢？倘用一句簡單的話來解答，那是因爲這兩件事能夠給我們許多影響。

影響是非常重要的，我們的一切思想、感情、想像，都是我們的生活和記錄生活的書籍的影響所形成。我們多經一樁事，多讀一本書，就多受一分影響，我們的意識就多起一些變化。人不能避免影響的；頂頂拘謹，頂頂自封的人，也還感覺到影響的力量。要想像一個完全擺脫一切自然的和人事的影響的人，那是不可能的。

影響有兩類，一類是普通的，自然及到的。譬如整個家庭，一個階級，一個國家同時所受的影響就是。另一類是特別的，追求得來的，譬如各人由自己的行動，單獨地獲得的影響就是。

有一個資產階級的青年在這裏，他的生活所自然及到他的普遍的影響，大抵是奢侈和游惰，自私和驕妄。但是，他後來因為有機會看到了勞動階級的生活，覺得自己們跟勞動者們，一切太不平等，於是思索起來，因而又去找了許多社會主義的書籍來讀，於是，他追求到一種他的同階級的人所沒有受到的特殊的影響，於是他的思想起了轉變。

像這樣，第二類影響是比第一類可貴得多的。

影響的力量有強弱。通常，影響愈少，影響的力量便會變得愈強。譬如一個人生長在一個迷信神鬼的家庭裏，他所受的只有這種影響，那麼他就要成爲一個固執的迷信者了。但是，倘若許多的影響都具有同樣的意義，那麼這類的影響愈多，力量也就更強。譬如，一個人經歷了許多生活，每種生活都告訴他現代社會制度的缺陷，使他覺得有改革之必要，那麼他的革命意識就非常堅強了。

現代的人類，一出世就被種種狹隘的生活環境所囚閉，而自然地接受着種種的影響，這些影響裏面，多半是不良的，有許多竟是完全違反現實的謬誤觀念的陰影。因為生活環境的隔閡，

許多偉大的影響及不到我們，我們的意識範圍就永遠是狹隘的，因為不良影響的獨占，沒有別的許多現實的影響來比較；我們的意識就永遠是歪曲的。我們要突破這狹隘，糾正這歪曲，那就得多方面的接近現實生活，多讀書籍，從那裏受取豐富的影響。

紀德說：「我們只見那些偉大的思想家從不畏忌影響，但却是飢渴着——好比對於存在的飢渴，去找尋影響。」

找尋影響就是學習，從生活找影響，就是向生活學習，從書本找尋影響，就是向書本學習。我們的學習方法裏面，有一種叫做模倣，模倣是最深刻地接受一種影響的辦法。不過，在過去，有許多模倣家，往往只是對着單獨的一個模特兒，一味從形式上去模倣，結果只能製造出「仿古」的假古董，毫無價值，所以有的人以為模倣是一件要不得的事。但是，倘若我們在找尋到許多影響之後，從中發現一種自己最愛好，最傾慕的，而模倣它的特長之點，像這稱模倣，還是必要的。紀德曾經這樣說：

「真正的藝術家，渴求深刻的影響，俯身去就藝術品，竭力將它忘却而使自己更加深入。他

把完成的藝術品，看做一個站頭，一道邊界；我們要改過樣子才能更向前去或轉往別處。——真正的藝術家要在作品之後找尋作者，他所受教的也是作者。

「爽爽直直的模倣，合那種鬼鬼祟祟的剽竊的下作毫無關係。我們今日究竟由於怎樣的錯誤而不敢去模倣，這事說來話長……（但）偉大的藝術家從不害怕模倣。」

「米雪朗蟄（Michel-Ange）起初就決心模倣古代作品，竟至高興將他的一部分雕像，拿來當作發掘得來的石像……」

「蒙丹尼（Montaigne）涉獵古人的著作時，自比作那些蜜蜂，它們「這裏那裏探盜花草，」可是它們隨後拿這些花來釀蜜。「倒是完全成了它們的東西」——他說：這也不是什麼層形花，也不是什麼牛膝草了。」

「——不，這是蒙丹尼的東四，而這好極了。」（論文學上的影響）

而且在事實上，即使是怎樣特別，獨創的天才，也沒有絕對不模倣別人的。譬如，在俄羅斯文學者中間，杜思退益夫斯基可以說是頂特別，頂獨創的天才。這只要是親近過一通俄羅斯文學

的人，誰都會承認的。但是杜思退益夫斯基的作品，也不是從精赤的地上長出來，從天上掉落來的。他的作品的方法和那內容上的有些東西，都是已經被他們以前的文學者採取過的。杜思退益夫斯基不過將那內容和方法來擴大加強，發展成爲新的獨立的體式罷了。他曾經寫着：『我們都是從果戈里的外套出來的。』在這一句話裏，杜思遠益夫斯基就承認着和果戈里的血統關係。在作品的體式上，杜思退益夫斯基受果戈里的影響之處很多。日本岡澤秀虎所作果戈里和杜思退益夫斯基——中間關係底形式的內容的檢討一文中，舉出着許多例子，我們現在只引幾個比較短的來看看：

『在修辭的咏歎和申訴的寫法上，杜思退益夫斯基是盡量模倣果戈里的。杜思退益夫斯基有這樣的一段文章：

『萊爾夫人到底爲什麼沒有帽子這樣好法的東西呢？唉，諸位那裏去找比這更好的帽子呵！我是認認真真說的……喂，諸位自己仔細看一看，可有比這更好的帽子，仔細看一看！』

這幾行很像果戈里的兩個伊凡吵架的故事的冒頭：

『伊凡·伊瓦諾維支有一件出色的外套，真是再好沒有了！多少好的毛皮呵！我可以賭咒說，不論誰那裏有這樣的貨色都要看看的！請你看一看這樣出色的貨色——特別是伊凡·伊瓦諾維支同誰談話的時候，你從邊旁看一看。』

還有『揭過』的手法，杜思退益夫斯基也是學果戈里的。果戈里在他的處女作提卡甘附近農園的夜裏面常有下面那樣的寫法：

『我同諸位說罷……但是說什麼好呢？或是『是去年的事……其實我喋喋不休地說些什麼！』

和這同樣的手法，杜思退益斯基的弱心裏也有：

『必須預先聲明：他對於她是不中用的，是非常不中用的，有時……但這往後再說。』

有幾處地方，杜思退益夫斯基竟完全抄襲果戈里的文章。兩重人格裏有一段主人公果里亞托金在鐘前自己責備自己的話，像下面那樣，簡直就是死魂靈裏的乞乞科夫的話：

『唔，你是沒道理的廢物！——果里亞托金抓了抓自己的頭皮說，——你是沒道理的蠢東西。果里亞托加，你是沒道理的糊塗蟲！』

再如叔父的夢裏，侯爵在飯桌上的話，也差不多是轉述巡按的弗萊斯塔科夫的話——他在市長家裏吃飯，說自己是普式庚的知友的話——不過侯爵把個普式庚換了個貝多芬罷了：

『諸位想必不是貝多芬的知己罷？——喔，我同他極親密。那位先生老是吸烟呢，真是滑稽的角色。』

杜思退益夫斯基雖然在這幾點上模倣果戈里，但在別方面，他却是最富於獨創性的一個，就是模倣的地方，他經過他自己的擴大加強，發展而成新的獨立的體式。這樣的模倣，跟那種專門做裝假古董的模倣，當然是大不相同的。

在上回的講話裏，我們已經決定接受『文學遺產』了，我們的接受『文學遺產』也就是爲了找尋影響，就是學習，模倣其中的許多東西。在古今的作家裏，有許多是誰都不能忽略的，譬如沙士比亞、果戈里、巴爾扎克、高爾基等等，此外，則各人可以憑着各自的愛好和傾慕，去找各自

的最敬愛，最親密的作家，而深刻地加以研究。蒙丹尼所說的譬喻，最可供我們玩味：我們要爲一隻蜜蜂，到『文學遺產』的花園裏面去，『這裏那裏的採盜花草，』拿來釀蜜，結果這蜜仍然是我們獨創的東西。

我們曾經講起過，高爾基的有些作品裏，被人看出含有德國大哲學家尼采的影響，但是據高爾基說，他的尼采式的思想，並不是讀了尼采的著作得來的，却是一個卑微的警察的談話所教給的。此外，舊俄作家阿爾志跋綏夫，曾在給一個友人的信上說：『這裏的人個個以爲尼采對於我有很大的影響。這使我很驚奇，最簡單的理由便是我並不會讀過尼采，我對於這個顯赫的思想家不表同情，一半在他的思想，一半在他作品的浮誇的外表。我一開始讀他的書便不再讀下去。』

這兩件事很可玩味：一個厭棄尼采的作家，一個連尼采的姓名也未必知道的警察，在他們的作品和談話裏，都被人看出尼采的影響，這是什麼緣故呢？我們在現在看來，這很簡單，原來就是他們的生活的影響和尼采的生活影響有共同之處的緣故。

因此，到了最後，我們還要鄭重說明，當我們接受『文學遺產』從書本上找尋影響的時候，同時不可不擴大生活的範圍，去找尋現實的影響。清朝的南方詩人黃仲則，有兩句詩道：

『自憐詩少幽燕氣，故作冰天躍馬行。』

他要把去己的詩風變動剛勁，覺得單讀前人剛勁的詩還不夠，非到產生剛勁的詩風的北方去生活不可。

## 十二 「身邊文學」和「世界文學」

最使初學寫作者感覺麻煩的，要算是關於主題的問題，就是：什麼事情應當寫作，什麼事情不應當寫作的問題。對於這，蘇聯文學顧問會給初學寫作者的一封信裏面答覆着道：「只寫你所深知者！」

「一個初學寫作散文的人，坐在拉桑，不要寫關於庫頁島的事情，假如他不熟悉那地的話；而庫頁島的小品文作家，也不要描寫他所不知道的智利私賣商的生活。莫斯科電氣廠的工人，要從德皇路易十五的宮庭生活中寫一小說，殆難成功；同樣，巴拉克拉瓦（在黑海岸）的漁夫要描寫潘勝牧人的生活習慣，也是不能成功的。」

這些話當然都是正確的，但是太一般了，不能夠使初學寫作者滿足。E. Tardav 批評道：「一個初學寫作者可以問：那末，只寫自己的老婆，兒子，自然界，或者機器用具，只寫自己的工作，好麼？這個問題，有着很大的原則上的意義，但是該書沒有給以答案。」

『關於歷史的主題（又）怎麼辦呢？假定有一個工人或一個學生，極愛歷史上的革命的主題，他可以根據書籍和文件去研究時代。但是他讀了這封信以後，可作這樣一個結論：我既然遲生在一九〇五年，又不會發明時代的機器，那末最好我不要選擇歷史的主題了。』

Lardaw 所提出的兩個問題，的確很值得討論。我們這一回的談話，就以『身邊文學』和『世界文學』（這個名詞的定義且等後頭說明）做話題罷。

『只寫深知的事情』這原則，似乎很有使作者專寫『身邊瑣事』的危險。事實上，許許多多的作者，一因生活簡單，二因想像貧乏，而仍然要有寫作，於是不得不把老婆、兒子的細行碎話，做他的寫作的題材。這種專寫『身邊瑣事』的作品，有人叫它做『身邊文學』。會見一個小報上說，每種小報上登得很多的『隨筆』、『漫談』、『散記』之類，也是『身邊文學』。手頭恰有一份小報在這裏，我們就舉出幾則『隨筆』之類的東西來看看：

『邇來恆出入於小舞場，雖消費較省，但環境究惡劣：第一音樂短促，每舞剛入場而即

了，使人不能過其舞癡；第二空間太狹塞，人多脚衆，如遇跳華爾斯舞時，無轉迴盤旋之餘地，有人碰人之感；第三舞女之人選不整齊，妍醜長矮，羅列一堂，且有醜得如爛蕃薯，短得如蘿蔔頭者，見之易生憎感；第四小亭甚夥，亦在跳舞，偶一相碰，興波作浪，便可打架——一夜，余目擊有人在某小舞場與一小亭交關，結果則此小市民模樣者，購香烟兩聽以爲壽，始得寢事，不然則又須『找老朋友拉檯子』矣，爲娛樂而尋煩惱，殊不值得；第五外國之爛醉水兵，不時蒞至，亂撞亂跳，有擲啤酒瓶之可能；第六飲料與食物粗劣，卽肚餓亦無物堪以果腹；除夕余在某夜小舞場啖豬排一器，味苦而腥，尙不及尙潔廬弄堂中之排骨麵來得適口；有此六端，此而後我將視小跳舞場爲畏途矣，誠如×××兄所謂無此胃口。

『×××兄折柬相邀，謂於五日八時，備有茶點，以代春讌。論理，久疏談笑，自當赴約，但余之寓所，與×××兄之貴邸，相隔甚遠，雇車往返，勢非半天不可，僕僕長征，享受此一客茶點，在實際上說，殊非合算，故對於×××兄五日之約，祇得空領人情，望風感謝而已，想老友亦不至於責我也。』

『生活於都市中，常感時間之不敷支配，自晨至暮，冗務夢如，大有手足胼胝之慨，雖欲抽暇把卷，讀一二小時之書亦不可得，午夜自思，覺昏然不知何以忙逼至此，便思「偷得浮生半日閑」自問亦無此幸福。』

『××與我，年來屢爲法幣所困，於是仇視法幣之心理，油然而起，而我尤較××更爲深刻，凡錢到手，不罄無歸，故常以舞榭歌場賣愁地，然××則否，一生謹飭，從不肯作靡爛生活，卽有時強邀入舞榭，亦必道貌岸然，望之生敬，益覺××之可取也。』

像這樣的文字，要算是文藝作品，那到底不可以。像這樣的寫，寫得最好，也不過能夠記下一些文藝作品的素材罷了。近年有些文士所崇奉的晚明小品，多半也是這樣的『身邊瑣事』的記錄，而竟算是『文藝珍品』了，這實在很可笑。此外，有許多現代作者的散文或小說，也只寫些沒有意義的身邊瑣事，雖然體裁比較新穎些，辭句比較漂亮些，篇幅也長得多，但是內容上也和上面所引的文字差不多，所以畢竟也不成其爲文藝作品。

不過，一個作者倘能深知上述種種瑣事裏面所含的重大的社會的意義，而借從這些瑣事

表現出來，那倒自然是好的文藝作品。可惜，一般的『身邊瑣事』寫作者，看得瑣事只是瑣事，並不『深知』其中的意義，所以終於只能寫成無聊的日記罷了。

跟『身邊文學』相對的另一極端是『世界文學』。這裏所謂『世界文學』並不是『世界的文學』的意思，這是指以國際社會上所發生的人類的大問題為主題的文藝作品而言的。這類的文藝作品，我們可以舉出安特雷·馬爾洛的征服者，王道，人的條件，克勞思·曼的向北方的逃亡，布克夫人的大地，拉甫萊涅夫的伊特勒共和國等等來。

這裏面，如人的條件，寫的是一九二七年的中國革命的情形；向北方的逃亡寫的是國社黨統治之下的德國的情形；大地寫的是在過渡期的苦惱裏面喘息着的中國社會；伊特勒共和國寫的是大國壓迫弱小民族的狀況；都是國際社會的大事情。

這樣的『世界文學』又是由社會學的見地把握現實，在社會的根據上強調人類主義（Humanism）的，所以不但跟專寫身邊瑣事的『身邊文學』相反，同時也跟神經質的法國心理主義文學和沒有行動性的英國主知主義文學相反。

這種文藝作品，在現在是最健全的，最富於發展的可能性的，所以在近幾年來，它的波紋擴展得很大，獲得了許多的讀者，跟着國際社會的激烈的變化，『世界文學』是要漸漸移轉作者讀者們的對於『身邊文學』的興味的。

但是，以國際社會的事情做主題的『世界文學』也有着許多的危險，其中最重大的一種，那是容易變成浪漫失實的作品。祕密的中國的著者埃爾溫·濟希氏，去年在國際作家擁護文化大會上，曾經演說道：

「三個月前，我在錫蘭島游歷。在船上的時候，我曾讀過許多關於這島的文書——半官的指南書咧；各種的小冊子咧；文學家的遊記咧。把這類文書中所說的情形跟現實一對照，我不免發生了驚愕和反感。我在這島上從十月住到一月，不過三個月中間，就看到三萬以上的孩子，因瘡疾和營養不良而死亡。又見百分之八十的兒童，餓得沒有氣力走到學校裏去……

『但在許多記行的 Sketch 裏面，寫的是怎樣一種情形呢？那是，寫得珍珠島一般的

美麗有拍岸的濤聲，有永遠茂密的叢林，有古代王宮的廢墟，及其他種種關於自然之美和古代文化遺跡的敘述，至於可厭可怕的日常生活，則片言隻句都不會講到……」

從前意大利人馬哥李羅東遊中國，歸去著書，只是誇說中國的富麗；不肖生著留東外史，專講日本婦女的淫蕩，像這種作品，雖然寫的是國際社會的情形，但因為寫得不切實，所以也沒有價值。

為什麼會寫得不切實的呢？這也是因為知道得不深。要寫國際社會的大事情，也非「深知」那事情不可。馬爾洛寫中國的革命寫得成功，是因為他會實際接近過中國革命，換句話說，他雖然是一個法國人，但是因為實際接近過中國革命，所以深知中國革命情形，所以他的寫中國革命，也是像寫「身邊瑣事」那樣地寫的。

話說到這裏，我們忽然發現「身邊文學」和「世界文學」並不是對立的兩種東西。我們可以這樣想：寫老婆、兒女等瑣事的固然是「身邊文學」，但若是把親身經歷過國際社會的大事件作為主題，而寫出來的文藝作品，實在也可以說是「身邊文學」，因為那些大事件也是作

者身邊的事件。

因此，我們覺得，無條件地說描寫『身邊瑣事』的作品一定不偉大，那是不對的。『瑣事』是跟着人的身子所在的地方而不同的。我們只要問一個作者『置身何處？』就好。倘若作者的身子是老是在老婆、兒女的旁邊，那麼他身邊的瑣事就只有老婆、兒女們細行碎話，沒有多大的價值。但是，如果一個作者能夠置身於偉大的救國運動裏，那麼他的身邊瑣事，就都與救國有關，而有重大的意義的了。

但最重要的還是深知。假如有一作者，其實接近着一樁偉大的事件，然而他並不認識這事件的意義，看不清這事件的種種發展，那麼他還是不能正確地表現這事件的。所以，給初學寫作的一封信裏面所說的『只寫你所深知者』這一個原則，到底顛撲不破。至於歷史上的主題，要寫還是可以的，只要你博考文獻，又有相當的現代實際經驗可供參考，『深知』這個主題的內容就好。

我們敢於說，古今的偉大的文藝作品，寫的都是作者所深知的。身邊瑣事，只是因為那些大

作家的身子所接近的生活偉大，所以他身邊的那些瑣事，也具有偉大的價值。現代的文藝青年，倘有志於描寫偉大的主題，那麼就去接近偉大的生活罷。在目前，救國運動——民族解放運動，是最偉大的運動。要有把這運動的事變當做『身邊瑣事』的作者，這纔能夠產生出真正的國防文藝來！

## 十二 文藝家的人格修養

古時有一位波斯詩人曾說：「壞人不可以成爲詩人。」但是，在事實上，我們所看到的却常常是「文人無行。」

北齊顏之推在他的顏氏家訓中，檢討古時著名文人，就沒有有一個是沒有「過患」的，他說：「自古文人，多陷輕薄；屈原露才揚己，顯暴君過；宋玉體貌容冶，見遇俳優；東方曼倩滑稽不雅；司馬長卿竊貨無操；王褒過章僮約，揚雄德敗美新；李陵降辱夷虜；劉歆反覆莽世；傅毅黨附權門；班固盜竊父史；趙元叔抗竦過度；馮敬通浮華擯壓；馬季長佞媚獲諂；蔡伯喈同惡受誅；吳質詆訶鄉里；曹植悖慢犯法；杜篤乞假無厭；路粹隘狹已甚；陳琳實號禽疎；繁欽性無檢格；劉楨屈強輸作；王粲率躁見嫌；孔融、禰衡，誕傲致殞；楊修、丁廙，扇動取斃；阮籍無禮敗俗；嵇康凌物凶終；傅玄忿鬥免官；孫楚矜誇凌上；陸機犯順履險；潘岳乾沒取危；顏延年負氣摧折；謝靈運空疎亂紀；王元長凶賊自貽；謝玄暉悔慢見及……」

倘若一味用了這種求全責備的態度去挑剔，那麼古今中外的著名作家，人格完全的竟可以說一個也沒有。外國的文豪，如盧梭、拜倫、王爾德、波特萊爾……等等由於行爲上有違背世俗的道德之處，所以被指爲無行，不道德，那是不必說了，甚至將託爾斯泰那樣的人物，說是變節者，不正直者的，也很不少。

這種情形，可以牽連到關於文藝本身的性質的一個問題上去，就是文藝與道德的關係。但在這裏，我們且不談這個，我們現在只來討論，爲什麼「文人」總是「無行」的問題。

但這問題其實是可笑的，因爲「無行」的豈止「文人」？「三代以下無完人」這句話的另一面，即三代以前有文人，到底確不確，很是難說，但三代以下，却的確是沒有完人的。世人都不是完人，都有「過患」，那麼「文人無行」也是通常的事，爲什麼人們對文人的無行特別注意呢？我想，這大概是因爲文藝作品，往往表現着美善的精神，使人覺得十分崇高，所以作者的人格，倘和作品中所表現的精神不一致時，就使人覺得虛偽，特別不滿了。

不過，世俗所規定的道德標準，是並不公正的，我們時常看見被世俗說做「壞人」的人，實際

上却是好人。真正的壞人，大抵是殘忍、無感覺、自私、不義的人們，但是許多因反抗特殊的因襲而被稱爲「壞人」的人們，却不能和這些混爲一談。上面顏的推所舉的「輕薄」的文人之中的大半，以及盧梭、拜倫之類，都是反抗因襲勢力的人們，他們決不是壞人，小泉八雲（LaFadio Hearn）曾說：

「拜倫是被人們誤斷了。那些加於詩人的種種社會底和宗教底批判，你們是不可立刻就承認的。真實的事實是這樣：拜倫被人們誤解了，因此更惹得他往不道德的路上走去。實在地講，拜倫的內性是大量的，是同情的，當他觸到這種內性的靈感的時候，他顯示給我們他的最好的部分。我還可以指出許多詩人來，他們的舉動從表面上看來無論是如何的壞，但你仍能找出他們的許多好處。」

因此，小泉八雲承認波斯詩人的那句「壞人不可以成爲詩人」的話是正確而無例外。他說真正惡劣的壞人雖然也有享着詩人的盛名的，但在這種人的作品的根底裏，却是找不出真實的詩的。譬如，意大利文藝復興的時代，有一個叫做馬拉推斯他（Malatesta）的詩人，這是一個

十分殘忍惡劣的人。但他的詩却是被當時的人所敬仰的。不過，他的成績，只是把詩句羅列得最完整罷了，這就是說，他只是在技巧上很成功罷了，至於內容，却並不能說是真實的詩。三國時候的曹操，詩名很大，他的詩也是好詩，這不是壞人也可以成爲詩人的例子麼？但是曹操的壞，是三國演義和戲劇上的渲染，他本人其實並不是那樣的一個大奸大惡的花臉。

完全奸惡的人不能成爲偉大的文藝家，但文藝家的確往往不拘小節，不檢細行。所謂「文人無行」，大抵就是指小節細行的不周到而言。顏之推所舉出的許多「過患」如「露才揚己」、「滑稽不雅」、「浮華」、「悖慢」、「狹隘」、「龕疎」、「屈強」、「率躁」、「誕傲」、「無禮」、「凌物」、「矜誇」、「負氣」……就都是細行小節上的缺陷。的確，這些缺陷，是文人所最易犯的，尤其是「狹隘」、「誕傲」、「無禮」、「負氣」這幾種脾氣。由「狹隘」、「誕傲」而生的「文人相輕」的惡習，到現在竟成了文藝家的集體活動的最大的阻礙。

人類意識形態上的種種特質，無非社會關係的種種特質的反映。「無行」既是一般文人的通性，可知不關個人的氣質，定有生活上的共通的根源。我們知道，在舊日的社會裏，文藝家是

平時唯一對社會現狀表示不滿，對因襲勢力表示反抗的叛逆者，同時，文藝家又是意識的表現上的優秀者。屈原說：「衆人皆醉我獨醒，舉世皆濁我獨清。」當大多數人安於社會現狀，屈服於因襲勢力之下的時候，文藝家的確有獨清獨醒之概。他們的「狹隘」、「誕傲」就是這種獨清獨醒的自負所造成的脾氣，他們的「無禮」、「負氣」就是他們對於社會現狀和因襲勢力的反叛的表示。此外如滑稽玩世，粗疎誤事，也都是反叛的行爲。對於作品的尊重，對於聲名的愛慕，使文人更加自負，誠如顏之推所說：「文章之體，標舉與會，發引性靈，使人矜伐，故忽於持操，果於進取，今世文士，此患彌切。一事愜當，一句清巧，神厲九霄，志凌千載，自吟自賞，不覺更有旁人。」從前在文人生活中，誕傲無禮還算是一件漂亮的事情，因爲只有不同凡俗的高人雅士方能如此，所以有些人一做文人，本來雖然是並不誕傲無禮的，也要故意學成那樣，這叫做「附庸風雅」。

文人的這種脾氣，當然是不利於處世，容易受社會的迫害的，所以顏氏家訓，很不贊成，說是「砂礫所傷，慘於矛戟，諷刺之禍，速乎風塵。深宜防慮，以保元吉。」但是，像這樣的受迫害，却也和現在的革命者的受迫害一樣，能得世人的同情，算是一件光榮的事情，所以向來的文人，倒是認

不拘小節細行爲雅事的。甚至濫嫖狂飲，也算風雅，但變節、助惡、佞媚、凶賊等行爲，是不算的。

因此，我們對於舊日社會裏的偉大的文藝家們所常有的那種狹隘、傲誕、無禮、負氣的傾向，是不但應該原諒，並且應該相當加以敬重的。但是今日的文藝家，却不應該照樣保留這種傾向了，因爲，今日的社會生活已經大不相同，文藝家的工作和態度，也應該大大地改變了。

今日的社會生活，是各方面都組織化，集體化了的。文藝工作，在今日已不單是一種個人的「露才揚己」的活動，而是一種在集體的影響之下而且爲了集體的事業。文藝家在今日已不應該再是一個獨清獨醒的高士，而應該是參加集體的社會鬥爭的一個鬥士。因此，不但種種個人主義的缺點，應該克服，就是個人主義的行爲上的有些優點，也應該揚棄了。

這就是說，新的作家的人格修養的標準，不應當再以個人主義的完人爲標準，而當以一個集團主義的最好的鬥士爲標準了。

這樣的鬥士的人格的標準是怎樣的，而且怎樣可以修養成功呢？

積極的標準的細目，這裏不能一一列舉，我希望大家去讀高爾基的生活史和巴比塞

著的從一個人看一個新世界，高爾基和斯大林兩人所具有的那種品格，就是新的文藝家所應該具有的。至於舊日文人所有的種種缺點，如心地的狹窄，不顧大局的喜歡鬥爭，自以為是的感情，傲慢的性質，不接受一切批評的脾氣，無理論地逞詭辯，對於實際鬥爭的逃避……等等，却都得克服。

要有這樣的人格，必須認真地從事政治的修養。這一句會使舊日的文藝家吃驚的話，在文藝工作被確認為階級的實踐工作形態之一的今日，乃是每個文藝家所應該奉行的格言。但這所謂政治的修養，絕不是投入統治階級的官場去學習做官的手段的意思，這是指一切集體的生活而言的。譬如，在學校裏，在工廠裏，在商店裏，在無論什麼地方，集合若干愛好文藝的同志，組織一個團體，共同研究，共同創作，共同批評，遵守公定的規定，執行多數的決議，這樣子就是一種小規模的集體政治生活。至於積極地參加社會革命的大組織，投身民族革命的大戰線，原是一切前進青年的任務，文藝青年自然也應該負起這任務。在這種偉大的任務中，新的文藝家的人格纔能養成。

## 十四 怎樣研究文藝理論

一切理論，是人類對於各種現實的本質和它的發展的法則的解釋。由於經驗蓄積的多少，以及研究工具的優劣，人類的解釋現實，是漸漸地由誤解而接近正確的，譬如古代的人解釋天文現象，總是天圓地方，現在則根據了正確的觀察，人們已經解釋地球是圓的了。又由於生活的不同，需要的不同，人們常常有意曲解現實，創造一種於自己有利的理論，譬如現代科學已經證明人類是下等動物進化而成，但基督教會爲了維持宗教的勢力，仍然固執上帝創造人類之說，而目進化論爲邪說。又由於現實本身的變化發展，所以一時是正確的解釋，到另一時候就不見得正確，應該修正，譬如，資產階級的民主主義，在專制主義支配着的時候，是一種革命的主義，但對於社會主義，它却是一種阻礙進步的東西了。

因此，每一種現實，就有無數解釋的理論；各個時代有各個時代的理論，各個階級有各個階級的理論，各階級中又有各種流派，各種流派之中又有各個門戶，再加上各個個人的特殊的成

見……真是多得難以盡說。因此，許多人——尤其是向來缺乏理論修養的中國人，遇到理論問題就要頭痛，寧可「不求甚解」地馬虎過去。

就說文藝理論罷，如果把古今中外的一切理論羅列起來，真像一個大森林，不但多得可怕，而且彼此或大同小異，或小同大異，或似是而非，或似非而是。複雜已極，我們走了進去，要迷茫得找不出一條頭路。在這樣一座大森林中，我們有什麼方法可以認識真實的文藝的特質和它的發展的法則呢？

要研究理論，最好是先知道「思維術」，普通的思維術叫做邏輯 (Logic)。但邏輯有兩種，一種是形式邏輯，一種是辯證邏輯。形式邏輯將事物的概念和現實的事物分離開來，而把概念當作固定不變的東西而思維，譬如說：「帝國主義國家的政策都是含有侵略作用的，國防政策是帝國主義國家的政策之一，所以這也是侵略的政策。」這是把「國防」這個概念看死了，殊不知一切事物都是變化着的，所以我們的概念也是變化着的，「國防政策」在帝國主義國家是侵略的意義，但在被侵略的國家，却是正當的防衛的意義，所以我們要真正了解國防的意義。

必須從它的發展和變化的現實中去觀察，形式邏輯不是這樣，所以它的法則是不合現實的，虛妄的。我們應該學習的是辯證邏輯。

辯證邏輯的學習，是一種專門的功課，我們在這裏不能詳說。在這裏，我只將產生辯證邏輯世界觀——辯證法唯物論的基本原理數條抄錄下來，以作思維時的根據：（一）宇宙的存在，是存在於吾人以外，存在於吾人以前，並且並不依賴吾人而獨立的；換言之，宇宙是客觀上存在着的。（二）吾人的思維，是客觀的世界，物質，存在所決定的。（三）客觀的世界，物質，是可以認識的。（四）物質是處於經常的、不間斷的運動和變化過程中；這種運動和變化是由物體內在的矛盾所引起的，因之物質之內在的矛盾——對立體的鬥爭，是一切現象的發展和變動之根源；這就是說，物質之運動與變化是具着辯證性的。（五）在物質運動之不斷的奔流中，產生出物質各種特殊形式來，這些特殊的形式，各有其特殊的發生、活動和死亡的規律。（六）社會就是客觀存在之特殊形式，它的特殊的運動規律，是生產力的運動律，是人類加於自然界的積極作用的規律，也就是生產的規律。（七）思維是有組織的，有機體物質之特具的屬性。

根據這些一般的科學的方法論，我們去研究一切理論，就會得到正確的認識。研究文藝理論，自然也是從這種方法論出發的。

文藝是一個社會現象，是在經濟的基礎之上成長着的「上層建築」之一，它是表現階級的意識的。因此，我們要研究它的本質和發展，一方面固然應該從辯證法唯物論的一般原理出發，同時還得把文藝問題放到歷史的唯物論——也叫做「唯物史觀」——的光下去觀察——歷史的唯物論，就是辯證法唯物論應用到研究社會現象時的特殊方法。

但是，辯證法唯物論，歷史的唯物論，辯證邏輯……這乃是馬克斯主義所產的方法。在馬克思以前，是沒有這種方法的。到了現在，歷史的唯物論的方法，雖已普遍地被文學家所應用，但由舊方法所產生的舊的理論，還很多流行着，我們隨時可以接觸到。據法國伊珂維支（Marc L. Kowin）的研究，在文藝科學的歷史上，大概可以分出四種研究方法來，那就是觀念論的方法，社會學的方法，弗洛特的方法，馬克斯主義的方法。

我們現在就把前面三種研究方法簡單地介紹批判一下。

觀念論的見解的代表者，當推黑格爾（Hegel）的學說，他說藝術是我們所能感覺的形態下面的理想的表現，「藝術的目的，便是在把理想與形態的同一性，示之眼目與想像。藝術是現實的外觀與形態中的永遠、神聖與絕對的真理之表現。」由中國的「第三種人」蘇汶說來，所謂「永遠、神聖、絕對」的理想或真理，就是自由的、獨立的「藝術家的靈魂。」因此，觀念論者主張文藝是超脫人生，超脫社會，超脫宇宙的。他們以為藝術不是模倣人生，反之，人生却是模倣藝術的，他們又以為即使宇宙消滅了，藝術還是存在，藝術家即使死了，「靈魂」還是永生的。這種理論之荒唐無稽，在今日是誰都一見就會明白的。但當社會科學尚在搖籃中的時候，觀念論的見解，不但支配文藝的領域，即在歷史的領域中，它也有支配權。不過自從社會科學的見解主宰了一切之後，却證明了觀念論的見解對我們實在什麼都不能夠說明，因為這對於作為藝術開花的第一原因的集團生活和社會基礎，都閉着眼睛不管的緣故。

社會學的見解，則已一反觀念論的見解，這可以舉泰納（Taine）的學說做代表。泰納在英國文學史序文上說：決定藝術的生產的有種族、環境及時代三個因素，他又定出了藝術品生產

之社會學的法則道：「藝術作品是由周圍的風習與精神等一般的狀態之總體所決定的。」這種理論，對於觀念論是一大進步，觀念論者說文學是理想的表現，但是現在則說文學是社會環境的產物了。

但是，泰納的理論，還是有重大的缺點的。因為他沒有把人類進化的動力之一的社會階級的分裂，加以探究，所以他的理論是和築在沙上一樣的靠不住。他說藝術作品是社會的風習和精神的一般狀態的產物，固然不錯，但是風習和精神的一般狀態，是怎樣發生的呢？這是從天上掉下來的麼？關於這，泰納却什麼都沒有說明。他看出了產生藝術的社會環境，却沒有看出社會環境的經濟基礎。他可說是走到了歷史的唯物論的門口，却就退回了。

弗洛特是維也納大學的精神病學教授，他所發明的精神分析學，最初治愈了「歇斯的理」病和神經病，在普通心理學及病理學上顯露了光明，後來，因為屢有成功，於是在宗教、歷史、藝術、教育等方面，他的學說也被應用了起來。在文藝上，也就因這學說而形成一種理論。

精神分析學的內容很是複雜，但大概是這樣的人類的本能中本有一種極強的性慾——

弗洛特稱這爲 Libido——存在着，由於道德和周圍的事情的監督限制，這種性慾，平常是被壓抑在無意識的領域裏的，但這種被壓抑的性慾却時常用種種的方法來出現。在有些人，他的這種性慾，轉化爲神經病，在有些人，則於夢中得到這種性慾的滿足，在有的人，則這種性慾會得昇華成藝術。

弗洛特解釋藝術的產生的過程是這樣的：藝術家常被慾望所苦惱，因爲這種慾望不能在生活上得到實現，常須以檢察手段加以壓抑。於是他的慾望就只得在別方面求出路，即借着藝術作品的形態而外形化。日本文學家廚川白村根據這種學說，把文藝作品解釋做「苦悶的象徵。」他說：「在伏在心的深處的內底生活，即無意識心理的底裏是蓄積着極痛烈而且深刻的許多傷害的。一面經驗着這樣的苦悶，一面參與着悲慘的戰鬥，向人生的道路進行的時候，我們就或呻，或叫，或怨嗟，或號泣，而同時也常有自己陶醉在奏凱的歡樂和讚美裏的事。這發出來的聲音，便是文藝。」

這種理論，使我們能夠從藝術作品分析創作者的心靈，進入其無意識中，在那裏求得他的

慾望，希求和理想。但是，這種理論，只是從個人的基礎上去看文藝作品，對於社會的意義，却毫不顧到，所以它能解釋的只有一部分的真實。我們對於任何文藝作品，要在作家個人的「苦悶的象徵」之外，看出階級意識的形態，社會鬥爭的意義來，那是只有在歷史的唯物論的光下去看，方才可能的。

## 十五 怎樣理解詩

三年前，我自己曾經編過一個略帶文藝性質的刊物，那時我曾發現一件事實，就是所收到的投稿，以篇數論，竟有一大半是「詩」，而且，據我看來，這些詩裏面的百分之九十是不夠格的。後來我遇到別的文藝刊物的編輯說起來都遇見着同樣的事實。因此，我們可以知道，現在的初學寫作的青年，大抵是先從詩入手的。

難道是因為詩是「所有文學樣式中最高的事物」，所以大家先從高處入手麼？據我的觀察，並不是的。我以為原因有三個：第一是因為構成詩的字數少，使人覺得容易成就；第二是詩的作法似乎很簡單，只要把字面排得齊整，音韻配得調和就可以，這也是一種容易；第三是因為詩似乎只是個人的本能的情感的表現，不像別的作品，有賴豐富的學識和系統的思想之助，這又是一種容易。

「容易，」「容易，」「容易，」於是初學的青年都紛紛地去做詩了。結果是，許多奇奇怪怪

的詩和詩人產生出來了。

有一種詩人是專門講究押韻，此外就不管的，這可以俄國梭羅古勃的小說小鬼中的底西珂夫爲例：

……斯庫且夫送貝累陀諾夫到門口……回到底西珂夫身邊之後，斯庫且夫說：「人們對這個人下種種的惡評，那是不對的。」

「種種的惡評，也許件件是真情。」底西珂夫立刻答道……他其實並沒有聽清對方對他說的話，他只是隨便抓住了一句，照着它的語尾的韻另外湊上一句罷了。

「他並不壞，他是正直的青年，他對於飲酒很有心得。」斯庫且夫接着說，毫不注意底西珂夫所用的韻。

「說到飲酒的心得，他的確算得第一。」底西珂夫迅速地乾着杯說。

「至於他跟女人戀愛……那究竟是他自己的事情，」斯庫且夫繼續說。

「一切女人的床中，都充滿着和她們一樣大的臭蟲。」底西珂夫答道。

「誰在上帝之前敢說自己無罪呢？誰在皇帝之前敢說自己無罪呢。」

「我們都愛犯罪，因為我們都要戀愛。」

「而且他已經決定結婚以補救他的過失了。」

「今天剛結婚，明天變仇人。」

這樣的，底西珂夫對於跟他毫無關係的事情不斷地談論着。他要罵倒一切人，但是人們已經聽慣了，不再注意他的話……但在底西珂夫，人們的聽與不聽，是毫無關係的。他總歸要抓住人家一句話，和着韻湊上一句去。這種把戲他做得極熟練，和自動機械一般的正確。

另有一種，則只管字面的排列。舊詩裏面五言七言的排列已經呆板了，現在有些新詩人，却發明了一種更蠢笨的排列，例如下面這樣的一首詩：

秋夜的燈是苦忍者的伴，  
如有着心計

獨行者的心仍想着燈嗎，  
風意寒峻地

窗下乃開着客子心上的多關情的花

而長夜的燈遂成爲每個家室的暖意

這種牢什子的唯一的成爲詩的處所，恐怕就是形成着整整齊齊的陣圖這一點。除此以外，懂也懂不得，唸也唸不來，簡直和符呪一樣。但這種符呪，却很能迷惑好奇的青年，使他們相信這是什麼派——譬如意象派——的詩，而糊裏糊塗地去模仿它。

但詩到如此，真是入了邪路了。

一個初學的文藝青年，不但在習作上應該迴避這條邪路，並且在閱讀上，也應該捨棄這樣的詩，他應該先拿看起來有意思，吟咏起來很自然詩來欣賞。

最要緊的是對於詩先有正確的認識。

許多人以爲，詩是一切文學樣式中最高的東西，是與生活最相隔離的東西，也是最崇高的東西。詩人只是歌咏他的歡喜和悲哀，苦痛和快樂，愛和憎。他只把他的靈魂直接顯示給我們，把他的心坎完全開放給我們。在小說中有社會的反映，在演劇中，階級心理很占重要的地位，至於詩，則最重要的是創作者內心自我的激發，看起來這像是絕對不受社會的影響而完全是個人

的產物。——根據這種見解，於是有人主張詩人的修養必須「孤獨」，小泉八雲說：

「詩是一種特別需要孤獨的藝術。詩需要最多的時間，最多的靜思，最多的沉默工作以及唯人性中所有的真摯。一個詩人與社會生活接觸得愈少，對他的藝術也愈好；這種事實是在任何國家裏的人們都知道的。……詩的藝術需要作家孤獨地住在自己的房裏，像一個和尚似的。我並不是說一個詩人必要像一個隱士或者是其他類此的人，更不是說詩人絕對不准受家事的煩累。詩人是必須要有家庭的，並且他要想成爲一個好詩人，他還得要明白家庭生活的瑣碎。」

照這樣說來，詩人只應躲在自己的家庭裏，得和社會隔絕。因此，詩人所歌咏的主題，就非常之少，只有風花雪月（自然）才子佳人（戀愛）以及死的哀悼而已。

上述的那種見解，對於過去的個人主義的詩人，是一種真理，但到了現在，已不值一顧。原來，詩這東西，在前史時代，本是和生活密切相關，直接地反映着社會羣的集團的事績的。到了人類生活發達，階級分化，一切文化成了擁有財富的階級的享樂的工具之後，詩就部分地

與生活相分離，而成爲更微妙，更非物質的，專門歌咏自然，戀愛，和死的了。但真正的詩人，却總不能不感覺到社會的聲音，而表現集團的情緒和羣衆的情熱於他的詩裏。尤其是在十九世紀，由於社會的大大的動搖，「社會詩」盛極一時。至於現在，則社會主義的詩——革命詩，正在風起雲湧着。

要創作社會詩，革命詩，那麼詩人是決不能關閉在家庭生活裏面了。他應該知道社會生活的真實了，他應該積極地參加社會鬥爭了。現在是「詩人和革命家的意義已經不可分」了。

因此，詩人不能一味地鑽在前人的舊詩堆裏去修養了。他不但應該有一般的文藝的教養，並且還得有社會政治的教養。新的詩人，必須通曉革命的理論，否則，他的作詩的實踐是無從捉摸的，他將失了明確和透視。

蘇聯的蘇爾珂夫指出蘇聯的詩和過去的詩相區別的主要的特徵道：

第一特徵——是大衆性。突進到用火和劍把資本主義的醜惡全都掃清的讀者大衆裏去。馬雅科夫斯基的詩，這種特徵比誰都強有力地表現着。

第二特徵——是和人類前衛階級的公然直接的關係……我們的詩人把自己的運命與勝利的大衆公然地，直接地結合到一起。這是我們詩的力量，這才有行動的呢！

第三特徵——是在馬雅科夫斯基的詩裏可以見到的驚人的輝煌的躍進性——戰鬥的調子。

第四特徵——是和過去的悲觀主義神祕主義完全不同的，戰鬥的朝氣的樂天主義。我們的詩人用階級的堅強的脚步走在大地上：深信自己工作的正當，深信自己的勝利。連在馬雅科夫斯基的絕望的詩裏，在最沉重的時刻也突然跳出了希望的句子：「願同志們的一聲呼喊，大地會立時反轉。」——表明着集團主義對於個人主義的勝利。

詩人，在從前，如波特萊爾所說，是「雲端裏的君主。」

詩人，在今日，如蘇爾珂夫所說，是「偉大的革新者和勇敢的探尋者。」

我們且引匈牙利的大詩人裴托飛（Petöfi）的詩十九世紀的詩人的第一節作結

罷：

「沒有人能再輕飄飄的，  
彈奏着他的和諧的歌。

誰要是拿起了詩琴，誰就給  
自己負上了極重大的工作。

---

假如，心頭只能歌唱着  
自己的悲哀和自己的歡笑，  
世界並不需要你，還不如  
把你的詩琴一起摔掉。」

## 十六 怎樣理解戲劇

在一切文學的樣式裏面，對於人類，最有直接的影響，最能激動靈魂的深處的，要算戲劇。在恬靜的室中，明燈之下，讀着小說詩歌，或者看着那具有骨和肉的人們，在舞台上扮演戲劇時，我們都能同情於其中的人物的運命，隨着他們的喜怒哀樂而喜怒哀樂，但這其間的情形，却有些不同。在演劇時，感動我們的可不是觀念。從舞台上侵襲到全部觀衆的，乃是一種情熱。觀衆因了主人公對其慘酷的運命的鬥爭而有情感的變遷，或對他表示深的同情，或看了他的失敗而下淚。即如喜劇，在輕鬆的微笑或鬨堂的大笑之中，也常引起我們對主人公的共感。每逢戲幕一開，我們就不知不覺的移身於劇中的世界，從此以後，我們是完全置身於舞台之上了。所以高爾基在論蘇聯的文學一文中說：

「各種口頭的藝術創作中，影響人們最強烈的，首推戲劇（Drama）和喜劇（Comedy）。它們在舞台上以逼真的行動表現出主人公的情感與思想。」

在中國的傳說中，有這樣一個故事：有一個木匠，一次經過一處演社戲的舞台下，看見台上正演着下河東，奸臣歐陽方壓迫忠臣呼延壽廷無所不至。木匠看了，大爲不平，就闖上台去，把歐陽方一斧劈死了。

這種故事，在外國也很多。斯丹達爾在拉辛納與莎士比亞一書中，記着這樣的事實：「去年（一八二二年）八月，在巴爾底莫劇場的兵士，看到一齣悲劇的第五幕中，奧塞羅將要殺特斯特莫的時候，他高叫道：「我在這裏，難道能讓我尼格羅的惡徒殺死白種的女郎麼？」一面他就發槍射斷那扮奧塞羅的伶人的手。」法蓋在古代劇與近代劇一書中，記着：「荷蘭勃拉般特地方某小鎮，演着流血的戲。殺人的事繼續演了好幾次。在和平無事的演過二三次之後，良善的市民再也不能忍耐了，他們於是一下跨上舞台，叫着「流血的事太多了，」逼迫演劇停止。」斯太爾夫人在論日爾曼一書中記着：席勒的羣盜公演的結果，有幾個佩服盜魁的行動的人，決心模倣他的行動，竟因此背叛社會，爲了過盜賊的生活，隱身於山林之中。

戲劇的感人的力量之強，由這些故事，可以想見了。

別的艺术，觀衆是單獨的，無組織的；比方小說和詩歌，讀者儘可一個人坐在房子裏誦讀；繪畫，儘可一個人在展覽的場所欣賞。但是戲劇只有一個觀衆可不成。戲劇的觀衆決不是個人，而是一個羣衆集團。那許多個人當他們來看戲的時候，也許是各人懷着不同的情緒，但在戲劇的進展中，全場人的情緒就合成了一個大情緒，全場人的心就合成了一個大心。誰笑，大家都笑，誰憤怒，大家都憤怒。無論平日是怎樣「紳士」的人，到了劇場中，他也不能不捲進觀衆的情緒的浪潮裏去。

爲什麼他竟不能矜持呢？——問題是，爲什麼全場觀衆的情緒會統一在一個情緒之內呢？這也無非是戲劇所給的感動力所致。

具有這樣強的感人之力的戲劇，起源本來很早。原始民族，已經有默劇(Pantomime)的表演，格羅色在藝術的起源中描寫着澳洲野蠻民族的默劇道：

「默劇的表演，大抵在照着巨大火炬的森林曠地中，當着月光的下面。樂隊由大約百人的女子組成。觀衆的土人有五百光景。最初的場面，是爲尋食料而從森林中出來的一羣

動物。這是由黑人的優伶扮的，模仿得非常巧妙，關於各種動物的動作態度，具着滑稽的忠實。如或臥而食草，或立而用角觸其後腳，或則與其雌相親，還有以自己的頭與雌獸的頭相並，表示親暱的。牧歌的戀愛詩這樣繼續了片刻，於是開始第二場面。有一個黑人出現於舞台，此時，觀衆的土人莫不非常用心，大家走近那羣動物。當他們走得很近的時候，有兩隻動物中槍而倒，一時觀衆就陽氣的喝着采。」

從這裏，我們可以看出，演劇在原始時代是直接反映諸民族的經濟生活的。到後來文明進步，階級發生，戲劇首先是成了貴族階級的娛樂品，接着又被各時代的支配階級所利用，成爲一種娛樂的以及教育的（或麻醉民衆的）工具。直到近代，方才有大衆戲劇的產生。

中國過去所有的一切舊劇，都是封建意識的傳播器，形式也十分落後。近年來的話劇運動，則是提倡大衆戲劇的。自從日本帝國主義的侵略加緊，民族危機深刻化之後，中國的話劇運動，配合了救亡運動，而成了「國防戲劇」運動。以戲劇所特有的感人之力，來號召救亡運動，效果當然是很好的。

戲劇是在舞台上演出的，但劇本是劇作家所供給的，由於「國防戲劇」運動的開展，劇本的需要大了起來，所以新作家中從事於劇本的創作的也多了起來。但在過去，中國的劇作家不多，所以很少經驗可供參考。我們現在介紹一個蘇聯作家的作劇的基本原則看看罷。

這作家就是拉甫列涅夫，他本是一個小說家，其名著第四十一和伊特勒共和國，我國已有譯本。但他在一九二五年所寫的一部劇本叛變，也非常成功。他在我怎麼創作的一文中寫着他作劇的經驗道：

「那時把我引到戲曲路上來的有兩個原因。一個原因是屬於好久以前的：我差不多是在劇場裏長大的，至少在幼年和少年我天天都到劇場裏去，而且同牠的關係不僅是一個普通的觀者，而是一個接近劇場的人。當我初次提筆寫劇本的時候，引我注意的還有一件事情，即實際上劇場是文學活動的一種特殊形式。我們每個人在寫自己散文作品的時候，在想這些或那些主人公的時候，我們想像他們都是活人，都是有骨有肉的人。我們覺得這人應當有什麼外表，什麼聲調和什麼姿勢。但是，當這一切都注入到書裏邊而達到讀者面前的時候，我總有一種不快

之感，我覺得我所創造的留在字裏行間的活的人物們，沒有完全實現，沒有完全蘇生起來。劇場給一種愉快的可能去看見真正活的、能說能道的、具有人類的習慣和弱點的自己的人物。這很能引誘我，使我滿意，給一種可能把自己的、人物歸根究底的引到現實生活裏去。」

「現在把作為我的戲曲作品基礎的那些原則上的情況說兩句。」

「我在戲曲史上用了很多的工夫，我翻閱了很多的一切關於戲曲史的書籍，於是，結果我相信在我們這時代存在幾個無疑的原則上的情況，我把這些情況放到我的一切做戲曲的工作的基礎上。」

「首先，我以為劇場在持續的未來一定要成為寫實主義的劇場；這並不一定是這樣壞的。但這種情形並不是抹殺了我們的劇場將來要離開寫實主義的那種可能，因為現在在觀衆趣味發展的範圍裏，已經作了很大的工作。現在無論我們的讀者，無論我們的觀衆都發展着藝術的深刻的感受能力。經過相當的時期，到這種過程堅決的表現出來的時候，劇場就自然而然的走入一種新的，另一種道路上的。我不但在大劇場來，在職業劇場裏做過工作，我也在俱樂部式

的劇場作過工作，我很知道在這時觀衆起了一種很大的演化，因為現在出入俱樂部的觀衆絕不是一九二一年的，一九二三年甚至於一九二五年的那些觀衆。如果現在把一九二一年演的觀衆歡迎得好像什麼新發現似的劇本拿來排演，現在觀衆對於這劇本一定要以爲幼稚而不能滿意了。我再重復一遍，大概我們劇場和戲曲的路徑一定要離開到現在居統御地位的那種寫實主義的路綫。實在說，我們有兩三個劇場到現在對於寫實主義的設置還抱着一種不共戴天的敵意，比方莫斯科的加麥迺劇場和麥爾霍爾得劇場。但是，無論如何，都拿相反的事來說服我，我還以爲我們的劇場總有相當的時候一定是寫實主義的。由此就產生幾個前提：牠還應該是不十分深入於心理主義的劇場，原因是很明白的：我們的戲曲工作不是爲着數百高等觀衆作的，而是對於一般大衆作的，這些觀衆或者還沒有達到在劇場裏容受這些哲學的玄妙和心理深奧的程度，因此，過火的心理主義，內心的體驗的搜索在我們這時代都是弱點。」

「至於現代戲曲所應具的優點，我以爲首先是劇本的很大的情節旨趣，其次，是動作的豐富和緊張，末了，是劇本的流暢易曉的語言。在末的問題上——在語言上——我想略微詳細

的說一說。批評家常常斥責我，說我的劇本的語言是單純的，卑劣的。我不以此爲罪，而反以此爲功的。」

「不應當忘記，當我們給劇場和讀者寫作的時候，那結果我們不是給蘇聯作家協會寫作的，不是給對於文學形式有素養的人和對於曉得什麼是把握文學語言方法的人們寫的不，我們是同一般羣衆有關係的，同那天天在變化着的整千累萬的羣衆有關係的，他們有百分之九十在自己生活裏從來沒有同文學作法發生過關係。他們所欲求於戲曲的是活的，銳敏的達到他們跟前的思想，能吸引他們的，能鼓勵他們的，首先是容易了解的思想。如果用精美的，典雅的文字來寫劇本，那可以預先擔保百分之八十的觀衆不能感受這戲曲的。他們不能對於劇場的觀劇如同對於文學理論家一樣。他們是普通的觀衆。極深文周納的幽默，精深修煉的玩字眼，普通觀衆是不會感受的。」

「我以爲戲曲的語言到今天應當不能超過中等的純文言以上。牠應當是普通的，不能出乎普通聽衆理解範圍以外的語言。巴倍爾的劇本落日差不多要算一部無懈可擊的文學作

品（但是一部很壞的舞台作品）這正是因為這種形式的美食癖糟蹋了這部作品。這是劇作家的自己害自己。」

## 十七 怎樣理解小品文

從起源上說，小品文這種文體的確如林語堂一派所堅持的那樣，是以「自我中心」一個「人筆調」爲主的。

被稱爲西洋的小品文之祖的蒙丹泉 (M. E. de Montaigne) 在他的二卷 Essais (隨筆) 的前面，告訴讀者道：

「這是一部坦白的書，讀者。它開端便預告你，除了敘述自己的家常瑣事之外，我在這裏並沒有擬定什麼目的。我既沒有想及對於你的貢獻也沒有想及自己的榮譽。我的力量夠不上這樣的企圖。我只想把它留作我的親朋的慰藉，使他們失了我之後（這是不久就要成事實的，）可以在這裏找到我的性格和脾氣的痕跡，因而更懇摯更親切地懷念我。

「如果我希求世界的贊賞，我就會用心修飾我，仔細打扮了才和世界相見。我要人們在這裏看見我的平凡，純樸和天然的生活，無拘束亦無造作，因爲我所描畫的就是我自己。

我的弱點和我的本來面目，在公共禮法所容許的範圍內，都在這裏面盡情披露了。

「假如我幸而生在那些據說還逍遙於自然的最初律法的溫甜自由裏的國度，我擔保我必定毫不躊躇地把我整個赤裸裸地描畫出來。」

但蒙丹臬的三卷隨筆中所寫的，並不止他自己個人的「家常瑣事」，實在是對於全人類的思想行爲的批判，他其實是討論着真理——他所見的真理，即魯迅所說的「我以為」的真理。因此，他的小品文，雖然是「自我中心」的，「個人筆調」的，却不以「性靈」「閒適」為主。由此可知，「自我中心」，「個人筆調」，是不一定和「性靈」「閒適」相聯的。以自我爲中心，固然可以看得世界是閒適之境，但也可以看得社會是鬥爭之場；用了個人的筆調，固然可以發抒個人的性靈，但也可以表現時代的思想；這樣的小品文，可用以自我麻痺，但也可用以和社會戰鬥，這是因作者的世界觀而不同的。林語堂和周作人雖然都主張「自我中心」，「個人筆調」，但前者一味附庸風雅，後者却實在是關心道德，所以同而不同；周作人囿於個人主義的德謨克拉的思想，魯迅却已進步到社會主義，但作文都以「自我中心」，「個人筆調」爲主，所以

不同而同。

魯迅的批評社會現象的雜感，不但在思想上感人極深，就是在小品文的作風上，也影響很大。近幾年的「雜文」作家，筆調上多少總帶點魯迅式。但魯迅式的雜文，要做得好却很難，這是因為魯迅的雜文筆調，含着很多的古文的影響，遣辭造句，借助於文言成語極多，他的文章之所以言簡而意深，音調強而迫力足，原因多半在這上面。因此，凡受魯迅的影響的雜文作者，大抵也是讀過古書，作過文言文的。毫無文言文修養的青年，却難以學習，所以寫這類雜文的新的作者並不多。

到了現在，魯迅式的雜文，在刊物上漸漸的減少了。這減少的原因，不單在於作者的稀少——本來做慣這種雜文的作者，近來也少做了——，却在於社會現實的激變。原來，那種「自我中心」，「個人筆調」的雜文，作為戰鬥的武器，是只適於思想的啓蒙期，用以游擊似的破壞舊物的。但一到新思想已經確立的時候，與舊勢力的戰鬥到了集體化的決鬥的時候，則這種只是準對了細微的一點而諷刺的小品文，就欠有力。這時為讀者所需要的，是作正面的指導的，以集體

爲中心的，成爲體系的論文了。

但小品文並不因此就衰落，反之，另一種的小品文，却在大戰鬥的時期興盛起來了。

那另一種小品文是什麼呢？——就是增強集體的生活知識的「速寫」，也就是「報告文學」。

凡是進行偉大的工作或偉大的戰鬥的時候，這一種的小品文就成爲必需的教育資料和「輕騎隊」。在蘇聯的社會主義的建設中，這類的小品文是成爲廣大的潮流的，如高爾基所說：「詞的藝術，對於認識生活事業的服務，從沒有這樣熱心，這樣順利過。這，在小品文上尤爲明。顯小品文的成爲廣大潮流，此種現象，在我國的文藝界還是沒有看見過的。我國的重大的認識事業，其發展的迅速和順利，從未像我們今日所有者。凡是關於千百萬讀者大衆在蘇聯的廣大的幅員上面在工人階級創造生活的應用點上所創造的一切，『小品文作家』都說給他們了。」

在中國，則自救亡運動開始以來，就產生了許多描寫悲壯的救亡鬥爭的報告小品（報告

文學之中自然也有巨幅的，如辛克萊的石炭王屠場、約翰·里特的震動世界的十日之類，但多數總是小品，但這所謂小品，比之只在一千字左右的雜感，自然要「大」些。這些小品成了現在的讀者大眾所最愛讀的東西。

這種小品的作法，跟只抓一點小事情，根據個人的主觀，議論一通的「雜感」的作法，完全不同，這完全是真確而客觀的現實描寫，如高爾基在我們成就雜誌上所說：

「現實之真確描寫，國內所進行的過程之堅固邏輯之巧妙的說明，英勇的勝利的克服困難的鬥爭之動人的表白——小品文唯有用這些方法，方能完成它在這一鬥爭中的不小的作用。任何虛構，對生活本身所給予的事實之任何臆測，是決沒有的。」

這幾句簡單的話，也可說是一切報告文學的基本原則。

因為篇幅短小，取材自由，文藝青年在學習的時代最好自然是先行創作小品文。一般地說，這比從作詩入手要好。但是特殊的小品文的作法，却是沒有的，因此我們的學習小品文，應該從大處入手。我曾經寫過一篇文章，論及這一點，現在抄在這裏：

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

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

「我說這是一種弊病，的確是的。

「道理還從現成的譬喻上說起。

「有人把小品文譬作『小擺設』。小擺設原是有興趣的東西，刻着蘭亭序的方寸的象牙版啦，雕着『赤壁泛舟』的故事的桃核啦，真夠雅人的摩挲欣賞。然而，某一人家的客廳或書齋裏，假如淨是些小擺設，而沒有書畫，鏡屏，盆景之類的大型的陳設，那還成其為一個客廳或書齋麼？

「有人把小品文譬作輕便的武器。輕便的武器也原是有用的東西，黃天霸的金鏢，張

清的石子，頗能使敵人受傷致死。然而，黃天霸倘只能使鏢，張清倘只能擊石，那麼他們還成其為英雄好漢麼？

「有好的書畫，鏡屏而無小擺設，不失為一個漂亮的客廳書齋，僅有小擺設則不可能使長槍大戟而不能使鏢擊石，不失為能戰的大將，僅能使鏢擊石則不可。」

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

「袁中郎的小品文原是寫得好的，但他並非小品文專家，他還有別的作品在，他的小品文的作法和別的作品作法是一貫的。周作人的小品文也是寫得好的，但他也不是小品文專家，他還有別的作品在，他的小品文作法和他的別的作品作法是一貫的。小品文雖小，但必須有和寫大作品一樣的思想的體系，智識的基礎，技術的程度，獅子搏兔，牛刀割雞，小品文的作法有如是者。」

「小品文雖寫蒼蠅之微，但那不是孤立的蒼蠅，那是存在於宇宙的體系中而和整個

體系相聯繫的蒼蠅。所以，小品文雖從小處落筆，却是着眼在大處的。

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

## 十八 怎樣理解小說

「小說是（文藝的）最後出生的兒子，而今日的一切寵愛都集中於它。」

這是紀德的話。但這話其實不大切實。因為小說這東西，被「文藝」承認為自己的兒子的時候，雖然很遲，但它的產生，却要早得多，而且也老早被大多數人寵愛着。不過它好像一個私生子，被「文藝」的家庭所賤視，所遺棄，流落在外，成了野孩子。中國人叫它是「閑書」，西洋人當它是「無智賤民的玩物」。據說，寫了許多偉大的小說的俄國文豪屠格涅夫，曾經好幾次聽他的母親這樣勸告道：「此後不要再寫那樣的賤民愛讀的東西吧！」

當貴族階級的文藝家，築了「象牙之塔」，憑着「詩歌」和「戲劇」，處理着架空的理想的時候，「小說」就獨自在平民中間組織現實生活的經驗，教育着大衆。

像這樣，小說雖是一個野孩子，却因富於現實生活的經驗，所以造就倒很大。到了後來——在歐洲是十九世紀，在中國是二十世紀初的五四運動以後——「文藝」的家庭竟不得不承

認它是親子，並且還靠它光大了「文藝」的家門。

我們在文藝的發展史上，看出各時代有各時代的特殊的文藝樣式。所以，由荷馬的史詩伊利亞特和奧德賽所代表的希臘時代，可以說是敘事詩時代；被聖經所代表的希伯萊時代，可以說是預言的世紀；而由但丁所代表的文藝復興黎明期，可說是詩的世紀；由莎士比亞所代表的文藝復興期後期及高乃依、拉辛的時代，可說是戲劇或古典劇的世紀。代表十八世紀末至十九世紀初頭的文藝作品，是歌德的浮士德，所以這可以說是劇詩（dramatic poem）的世紀。到了十九世紀，偉大的文藝家們自雨果、弗羅貝爾、莫泊桑、左拉、屠格涅夫、託爾斯泰、陀斯妥益夫斯、基以至高爾基，都是小說的作者，所以十九世紀無疑地是小說的世紀了。

二十世紀呢？也還是小說的世紀。我們看到現在蘇聯的主要的文藝作品，也大半是小說。

這個原因，在於小說是最能表現社會現實的一種文藝樣式，而且對於社會的影響也最大。

如瓊乃（Johanne）所說：

「小說的方量到處可以深入。對於小說的魅力，人們是不能抵抗的。凡是形而上學，神

學或經濟學的論文所不能進去的鎖閉的地方，小說都能夠進去……人們因之而啓明或閉塞，而迷惑或醒悟。在這裏，他們對於自己更有理解，也在這裏，他們看到自己的厭惡與自己的夢想，他們因此而興奮，他們因此而受其影響。」

在今日，有着許多小說的名稱，如心理小說，社會小說，宗教小說，歷史小說，哲學小說，武俠小說，冒險小說，空想小說，等等。這些因題材而分的種類，是沒有意思的，因為一切題材，都是整個的社會生活的一面——連空想也是實際的社會生活的一種反映——小說的職能，原是在於從各方面表現社會生活的真實，但作者則各自選了自己所最熟習的一方面，而題材的種類極多，若一一分起類來，那就不勝其繁了。

普通，從篇幅上，小說被分作三種：長篇、中篇、短篇。

在法文中，長篇叫做 roman，中篇叫做 nouvelle，短篇叫做 conte。

長篇和中篇的區別，只在量的方面，而不在質的方面。這就是說，中篇和長篇，用的是同樣的手法，同樣的結構，同樣的觀察法，但中篇的人物之數較少，事件較為單純，分量較少。

十九世紀初期的作家，像雨果、巴爾札克等，很多是寫枝葉繁多，非常散漫的長篇的。但到二十世紀之後，因為人事繁忙，作家大抵縮寫中篇，長篇小說就不很有了。不過，近年來蘇聯的作家，却又大寫起長篇來了，這恐怕是因為在革新中的蘇聯，社會現實的變端過於豐富，所以作家們只有在長篇小說中方能容納他們的豐富的生活經驗。

短篇小說和長篇、中篇，則不但在量上大不相同，在取材、結構、描寫上也完全兩樣了。

美國短篇小說家愛倫坡（Edgar Allan Poe）曾在論霍桑的故事的一篇文章中，論長篇小說和短篇小說的區別道：

「（長篇小說）因為不能一氣讀完，所以由 *fidelity*（全的感受）而生的大的力量遂被放散，使人不能感得。中途停止閱讀，能使外間的不純的興趣混進鑑賞的興趣之中，而把作品的純粹的印象多多少少地變化了，抹消了。便是單只中止閱讀，已能破壞真的統一性的感得。至於短篇小說，則作者能夠充分把自己的意圖傳達給讀者，能使讀者的靈魂在閱讀時間中完全放在作家支配之下，免得受到由倦怠和中止閱讀而生的外來的，附帶

的影響。

「所以愛好巧緻的藝術家，乃創作短篇。他將以充分的熟慮，先打定要造出一個獨特的，單一的效果的主意，再想出事件——最有效的事件，並且把想念和事實混融起來。倘若開頭的文章便不像能夠完成企圖的效果，那末他第一步便失敗了。全結構中，有一句對於作家的企圖直接間接沒有貢獻的辭句就不行。要有這種手段，這種注意和技巧，才會有不凡的作品。短篇小說，大體說來便是這樣的東西；這個要求，長篇小說是不能滿足的。」

但是，作為時代的紀念碑，作為時代精神所居的大宮闕的小說，總歸是長篇。因此，我們讀了莫泊桑，契訶夫等的短篇小說，決不可不讀塞萬提斯的吉訶德先生傳，雨果的哀史，巴爾札克的人間喜劇，左拉的萌芽和大地，託爾斯泰的復活和戰爭與和平，屠格涅夫的六大名著，陀斯妥益夫斯基的罪與罰，高爾基的克林沙姆金的一生和母親，以及蘇聯的許多巨大的新著。

不過，一個初學寫作的青年，却以從寫作短篇入手為是。高爾基在與青年作家談話一文中，曾經指示着：「一開始便做起長篇小說的大作來——這是非常之壞的態度。在我國，出版着許

多言語的糟粕，原因就在此。我們必須像西歐和我國一切偉大作家們所做的一樣，先學習寫短小的短篇小說。短篇小說，教我們洗煉言語，邏輯地配列材料，構想的明確性和主題的明瞭性。但是，當我對一位頗有才能的作家，忠告他與其寫長篇小說不如寫短篇時，那位作家便答道：「不，短篇小說，是最難的形式。」這就是說製造大炮比製造短銃更容易了。」

一般地說來，短篇小說因為手法比較嚴格，所以的確較長篇難寫，但若是站在人的基礎上來考察作家的資格，那末長篇小說需要有心的健全性和終始一貫的堅忍性，解說觀念的忍耐力，並且需要廣汎的生活經驗，所以較短篇為難寫。

世界上有名的長篇小說，大抵是四十歲以上的作家的產物。例如，託爾斯泰的安娜小史是四十一歲時所完成，戰爭與和平，完成於四十八歲時；陀斯妥益夫斯基的罪與罰，成於四十四歲時，他着手卡拉馬卓夫兄弟時，已是五十七歲了。雨果的哀史的完成，已是六十歲的時候了。至於短篇小說，則二十幾歲或三十幾歲的少壯作家都能有傑出的成就，例如吉卜林，在十七歲時便已寫出了兩三篇佳作。

中國的舊的長篇小說中，如儒林外史，紅樓夢，也都是作者到了晚年的作品。五四以後的新作家，則因年齡到四五十以上的還不多，所以很少有長篇小說出現。茅盾的子夜，是數一數二的了。但寫得好的很少。

亞諾爾德有一句說梭福克利士的詩道：「銳角地並且整個地觀察了人生的人。」大體地說來，短篇小說的作家，是「銳角地」觀察了人生社會的部分的深處而加以表現的人，長篇小說的作家，則是「整個地」觀察了人生社會的全景而複雜地將它表現的人。一個作家擅長那一種的觀察，這不但關係於年齡，也關係於種種修養的。

## 十九 怎樣理解文藝批評

一篇新的小說出版了，於是我們去買了來，或者向圖書館或朋友處去借了來。

於是我們翻開來看，茫茫然的看懂了裏面寫的是怎樣一個故事，從此就算，好比儒林外史裏的馬二先生游西湖，茫茫然的跑了半天，只是不論好歹地大嚼了一頓食物而歸，全無會心。像這樣的讀作品，只是叫做「瀏覽」。

倘若看的時候，覺得有幾段文章很好，反覆讀它兩三遍，或者拿紅鉛筆在旁邊打上旁線，就算是讀後的所得，好比游西湖的時候，走到幾處風景較好的地方低徊流連一下子。這可以叫做「鑑賞」。

倘若從一篇作品裏面，找出它的主題所表現着的社會的意義，然後考察作者的表現，對於現實是正確的呢，還是歪曲的？於是更進一步，考察作者的世界觀是怎樣的，然後再看作者的創作方法是不是充分地完成了它所要表現的……這樣的一一觀察分析了，最後對這篇作品的

價值構成一種判斷，這樣好比游西湖時，不但低徊流連於一二佳處，並且從其地理、歷史、社會環境、風俗特徵……等等上面下一番觀察考證的工夫，得到一個綜合的評價。用這樣的態度處理作品，就是「批評」了。

只有鑑賞能力的人，不一定有批評能力，有批評能力的人，則一定有鑑賞能力，經過一度批評之後，可鑑賞的地方一定更多，而且它的鑑賞價值也一定更正確。至於只會「瀏覽」的人，則其實一無所得。

從前不把小說當作文藝作品看的時候，人們看小說，只知道看取小說中的故事，以當娛樂。譬如看水滸，結果只知道魯智深怎樣大鬧五台山，武行者如何醉奪快活林，覺得痛快而已。等到金聖歎的批本出，讀者才知道水滸裏頭也有許多文章上的好處可以欣賞，而且還有許多人生社會的問題可以研究。金聖歎的批評很多地方雖是不正確的，但有助於讀者的地方却也不少。我們現在舉出一個地方來看看。

水滸第六回中，寫林冲因他的娘子在東嶽廟被高衙內調戲，正把高衙內阻止住，「只見魯

智深提着鐵禪杖，引着那二三十個破落戶，大踏步搶入廟來。林冲見了，叫道：「師兄那裏去？」智深道：「我來幫你廝打。」林冲道：「原來是本管高太尉的衙內，不認得荆婦，故特無禮。林冲本待要痛打那廝一頓，太尉面上須不好看。自古道：不怕官，只怕管。林冲不合吃着他的請受，權且讓他這一次。」智深道：「你却怕他本官太尉，洒家怕他甚鳥！俺若撞見那撮鳥時，且教他吃洒家三百禪杖了去。」林冲見智深醉了，便道：「師兄說得是，林冲一時被衆人勸了，權且饒他」……

這一段文章，初着是很平常的，但金聖歎在最後一句的下面批着道：「本是林冲事，却將醉後魯達極力一寫，便反做了林冲勸魯達，真令人破涕爲笑。奇文，奇文！」這幾句批語，的確是能夠幫助粗心的讀者，使他們回頭去仔細吟味那一段文章的吟味的結果如何呢？有些讀者，一定也會像金聖歎那樣，覺得破涕爲笑，也說這是「奇文」；但是有些讀者，却更進一步，看出這短短的一段文章裏，實在表現着流氓無產階級意識和封建武士的意識的根本的矛盾。林冲是封建階級的武士，所以「不怕官，只怕管」；甚至他的封建主侵犯到他的妻小時，他還是「讓」。智深則這時已淪於流氓無產階級，根本不怕「甚鳥」，所以他要反抗高太尉的惡勢力。但是林冲爲

了維持他的階級關係，不得不阻止魯智深的反抗。這一社會的現實，被作者從魯達醉後林冲反勸的場面上具體地表現出來，十分正確，而且十分巧妙，成爲「奇文」。但是我們看了這段文章，却不能「破涕爲笑」，反而更深地同感於魯智深的忿怒，並且也更深地理解了林冲的悲哀，在我們心裏堅強地發生了否定封建勢力的力量。

蒲列哈諾夫說過，文藝批評的任務的第一步，是把藝術作品所表現的觀念，從藝術的言語翻譯成社會的言語，把那作家所提出的文學對象之社會的等價發現出來。第二步，則從那表現的程度上，去判斷作品的美學的價值。

批評家把作家的藝術的言語翻譯成社會的言語之後，那言語的形式自然完全兩樣，有時候，倘叫作者自己去看批評家對於他的作品分析，他倒要覺得不能承認。這不一定是批評家分析得不中肯的緣故，實在是因爲，有的作家表現他的題材的時候，本來只憑着形象——具體的現實而思索，並沒有想到理論上的問題，所以，他的作品裏雖然顯示了許多理論上的意義，他自己却還不會明白呢。

譬如，相傳有一次許多婦女們招待易卜生，代表者起來致謝他作了娜拉（即傀儡家庭）說他將女性的自覺解放這些事，給人心以新的啓示，那時候，易卜生却答道：「我寫那篇却並不是這意思，我不過是做詩。」

這樣的易卜生，假如看了後世的文藝批評家們更詳細地分析他的娜拉的論文，那是更要搖頭否認的罷。但是，他這劇本的宣傳着女性的自覺和解放，作為資產階級的女權論的先鋒，却是的確的事實。

因此，正確的文藝批評，常能夠發幽顯微，把作家所已經表現出而自己還不會分明意識到的真理闡明出來，使作品的效果更加擴大。

一個初學的文藝青年，大抵不會就有正確的批評能力，因此，當接受種種文藝作品之際，必須注意別人的對於這些作品的批評。文壇上有一種叫做「文藝批評家」的人們，專門從事於批評當代的文藝作品，他們的意見，是常被讀者和作者所參考的。

但是，所有批評家們的意見，不一定都是正確的，因為批評家的立場有種種，批評的標準有

種種，批評的方法也有種種。

我們一檢過去所有的文藝批評的種類，可以發現許許多多的名目，如主觀的批評，客觀的批評，鑑賞的批評，快樂的批評，形式的批評，審美的批評，創造的批評，表現的批評，歷史的批評，科學的批評，演繹的批評，歸納的批評……等等。

但大體分來，却只有觀念論的批評和辯證法唯物論的批評兩種。

上面所舉的種種批評，實際上都是屬於觀念論或根據觀念論的方法的。

譬如，所謂「客觀的批評」，乃是把亞里斯多德的詩學的原則，奉為一定的標準，據以批評一切作品的善惡。「主觀的批評」則不立什麼標準，極端置重於批評家本人的「印象」和「人格」，批評的價值，完全視批評家的「印象」的敏銳與否，「人格」的深淺如何而定。「鑑賞的批評」則批評家遠離了所謂事物的實際的觀察，對於心之所觸的一切現象，以隨着那觸及心所嚮往的方向前進，而使心成功所謂「心的自由遊戲」，完全離開了那關於批評的對象的，政治的，實際的考察。「快樂的批評」則將「快樂」或「美」作為批評的標準，凡是給予快

感美感的事物，是好的，否則，便是不好的……

像這樣，觀念論的批評，都是根本無視生活的現實，社會的基礎的，所以，批評的結果，好比「盲人瞎馬，」捉摸不到文藝作品的真實的意義和價值。

泰納的所謂「科學的批評，」雖然比一般的觀念論的批評進步了許多，主張從作者所屬的「種族，」「環境，」「時代」這三方面去研究作品，加以批評，但是他無視於作者的階級關係和作品中所表現的現實的經濟基礎，所以他的這種批評法，也不能觸到作品的真實。

辯證法唯物論的批評，則並不設定一個絕對的標準，也不聽從批評者的主觀，不從實際的作品之外作心的自由遊戲，也不從作品追求快感和美感。它的原則，由蒲列哈諾夫說來，乃是「科學的美學」的原則：

科學的美學對藝術並不說：「你非根據怎樣怎樣的定則和手法不可。」科學的美學，不過注視在種種歷史時代中各有其支配一時的藝術的定則和手法，這種定則和手法是如何發生的。科學的美學並不言藝術的永遠的法則。科學的美學是要發見藝術之歷史

的發展是受那一種永遠的法則的推動而前進的。科學的美學並不說：「法蘭西的古典悲劇是好的，而浪漫主義的戲曲是不中用的。」從科學的美學看來，一切藝術都各在其時代之內，適應各的時代，各有各的好處。科學的美學並不偏愛藝術上的某一個派別。

但是，當批評者根據這種原則，分析出各派的藝術的社會意義之後，他站在自己的階級的立場，當然也得在他的批評裏，決定藝術作品之中的那一些是應該親近的，那一些是可以忽視的，那一些是應該敵視的，批評不僅是認識的，反射的，同時也應該是創造的，戰鬥的。

## 二十 怎樣理解文學史

高爾基在「文學研究」裏面寫着道：

「新作家所必要的，是文學史的智識。」

我們爲什麼需要文學史的智識呢，這可以從兩方面來說明：

第一，這是接受「文學遺產」的門徑。我們在前面已經說過接受文學遺產的需要了，但在「浩如煙海」的全數古今中外的文學作品中，我們爲時間和能力所限，勢不能一一盡讀；在這裏面，我們所不可不讀的是那一些呢？這就得去請教文學史；還有，我們所沒法讀它的那另外許多作品，究竟是怎樣的呢？我們倘要大體上知道一點，也得去請教文學史。

第二，我們讀了文學史，就可以和文藝理論相印證，檢討某種文藝理論的正確與否。因爲文學史裏面所記述所說明的，是具體的文藝創作的發生和發展的過程，應該是最可相信的。

但是，由於作者的史觀的不正確或方法的不良。過去所有的文學史，却並不都是可信的。

我們所常見的文學史，往往只是記述在某某時代，有某某的作家，作了某些作品，某某的作品有怎樣的內容，得到怎樣的聲價——不過如此。這樣的東西，實在不能稱爲文學史，這不過是順着年代排列起來的，作家和作品的目錄罷了。

還有更惡劣的，則根據了主觀的解釋，不去客觀地正確地表現出文學的歷史的發展，而任意地去歪曲，捏造粉飾文學的歷史。

真正的文學史，其實也就是文藝批評。批評和文學史的區別，只是同一文藝科學在應用上的區別罷了。批評，是分析當時的文壇上的作品的，文學史，則是從歷史的遠景上去檢討文藝的發展的。但批評和文學史所根據的原則，所應用的方法，大體是相同的。像過去觀念論者所說的那樣「文學史是客觀的，批評是主觀的」這種話，是不正確的。

所以正確的文學史也和正確的文藝批評一樣，應該是站在歷史唯物論的觀點上的。

「唯物論的文學史」的方法的最初設定者，也是蒲列哈諾夫，他說，文學史家應該闡明的是：

「在某種程度上，文學表現着社會呢？並且，社會是永遠發展的，這種社會的發展在文學中是如何地反映出着呢？是什麼樣的文學的形態，與人類歷史發展的各階段相照應着呢？」

後來的菲理契，則不但在方法上也有新的貢獻，並且實踐了唯物論的文學史的編製。在中國已被譯出的他的歐洲文學發達史和二十世紀的歐洲文學，就是他的實踐的成績。我們現在要從中文找尋唯物論的世界文學史，除這兩書以外，就只有柯根教授的世界文學史綱了。

不過，在菲理契的方法史也有重大的缺點。既然菲理契的著作和中國的讀者關係很深，所以我們在這裏把他的缺點提出來在這裏說一說，以供讀他的文學史的人們參考。

菲理契把文學的過程完全理想成爲機械的過程。當他說出「設定一定的社會形態與一定的藝術形態之間的法則的關聯」這原則時，我們可以注意到，他只是把握到文學藝術之發展與社會之發展的簡單的對應的關係。在某種社會中有某種藝術之型對應着，其後，在另一種社會中又有另一種藝術之型，再其次……這樣地依次檢討下去，那麼，我們只了解了橫的關係，

縱的關係却是絕對不明瞭的。換句話說，文學現象自身的歷史的發展，是不能因此而明瞭的事實上，照了弗理契的方法，我們可以了解古典主義適應着十八世紀後半的德國社會，浪漫主義適應着十九世紀前半的德國社會，而十八世紀的古典主義經過如何的過程而發展到十九世紀的前半的浪漫主義，這文學現象的自身的發展過程，則不得而知了。

因此，嚴格的說來，弗理契的實踐，只足以說明在社會變革的基礎上的文藝思想的主潮的發展的過程，而不足以說明整個文藝現象的發展過程。

全然正確的唯物論的世界文學史的完成，尙待國際的馬克斯主義文藝學者的繼續的努力，我們在今日，却暫時只好批判的地讀弗理契、柯根等的著作，以爲滿足了。

關於中國文學，我們還沒有一部好的文學史，這是因爲中國社會史的研究，還沒有很好的結果的緣故。中國古代的社會史固然太不容易研究，因之中國古代文學史的研究，也是一件難事，但對五四運動以後的中國新文學史，至今也還沒有一部較好的，這却是中國文藝學者的怠工！

現有的中國文學史，多半是連文學的概念都沒有弄清楚的人所作，正確的觀點，科學的方法，自然更談不到。近年來所出的好幾部，如胡適鄭振鐸、劉大白等的著作，或以新資料的豐富，或以見解的獨到，已經進步得多，但是究竟未經唯物史觀的光的照明，終不能臻於正確。胡適寫了白話文學史上卷一書，很是努力，但是他的史觀根本就是浮泛而沒有基礎的，譬如他說：

「歷史的進化有兩種：一種是完全自然的演化；一種是順着自然的趨勢，加上人力的督促。前者可叫做演進，後者可叫做革命。演進是無意識的，很遲緩的，很不經濟的，難保不退化的。有時候，自然的演進到了一個時期，有少數人出來，認清了這個自然的趨勢，再加上一種有意的鼓吹，加上人工的促進，使這個自然進化的趨勢趕快實現，時間可以縮短十年百年，成效可以增加十倍百倍。因為成效忽然增加了，故表面上看去很像一個革命。其實革命不過是人力在那自然演進的緩步進行的歷程上，有意的加上了一鞭。白話文學的歷史也是如此。」

稍有社會科學知識的人，就能看出這種觀點是如何可笑。據胡適說來，白話文學的演化，完

全是它本身的一種趨勢，不受何種因素的決定。至於它的忽然盛行，則是「少數人」偶然「人工」地「加上了一鞭」的結果。那麼，白話文學——或任何事物——的發展與否，那命運豈不是完全操在偶然出現的「少數人」的手中的麼？像這樣，胡適的文學史觀，是陷在觀念論的最深的泥塘裏的。因為這樣，所以他要从數千年的不同的歷史階段裏，找出本質完全相同的白話文學來，而輕易斷定：

「白話文學史就是中國文學史的中心部分。中國文學史若去掉了白話文學的進化史，就不成中國文學史，只可叫做『古文傳統史』罷了。」

胡適完全抹殺了文學的時代的作用，所以即使是「古文」文學作為支配的文學的時代，他並不研究「古文」文學所以能夠支配的原因，却一口咬定它是「死文學」，沒有研究的價值，另外去找一些他心目中所愛的「白話」文學來誇張。這樣的態度，實在根本不是歷史的態度了。

不明白時代的作用的胡適，當然更不能明白階級意識的作用。在白話文學史的第三章的

開頭，他有一種「辛苦得來」的見地道：

「一切新文學的來源都在民間。民間的小兒女，村夫農婦，癡男怨女，歌童舞妓，彈唱的，說書的，都是文學上的新形式與新風格的創造者，這是文學史的通例，古今中外都逃不出這條通例。」

「國風來自民間，楚辭裏的九歌來自民間，漢魏六朝的樂府歌辭也來自民間。以後的詞是起於歌妓舞女的，元曲也是起於歌妓舞女的，彈詞起於街上的唱鼓詞的，小說起於街上說書講史的。——中國三千年的文學史上，那一樣新文學不是從民間來的。」

他所用的「民間」二字，倘若意思是和「朝廷」「學院」對立的，那是的確說得通的。但可惜「民間」所包括的社會羣實在太複雜了，這裏面有許多階級存在，我們不能夠把產生國風和九歌的民間，跟產生宋詞元曲的民間看作一個東西，我們也不能夠把紅樓夢和說書講史，是同一「民間」所產生的東西。這裏面大有分別，我們倘若不從社會的根源上去檢討，就沒法了解某時的「民間」爲什麼會產生國風，另一時候却產生了詞曲，我們也沒法知道「民間」

的講史，說書，爲什麼會變成了小說。

唯物論的中國文學史，正是目前所急切需要，却還沒有有的著作呢！

## 二一 怎樣研究文藝思潮史

決定一切文藝作品的思想的內容的，是作家的世界觀。各個作家雖然各有各的世界觀，但各人的世界觀，並不是先天發生孤獨形成而是有一定的社會基礎，派生於時代思潮所奔流的大河床的。浮士德不僅是歌德的作傑作，復活不僅是託爾斯泰的鉅著，實際上，都是他們的時代思潮的產物。各時代的作家的作品的形象和觀念，內容和形式，風格和樣式，都是被當代的文藝思潮所決定的。所以當我們接受豐富的世界文學遺產之際，要對各時代的文藝作品能有深刻的理解，不可不明白文藝思潮的流變。

歷代的文藝思潮的消張起伏，其迹象是顯而易見的。和海水的漲落，是日月的吸力所決定一樣，決定各時代的思潮的流變的，當然也有着一種根本的力量，但這力量是什麼呢？這是我們首先得解決的問題。對於這問題，過去有一種頗有權威的解答，我們必須先提出來說一說——那就是基督教思潮和異教思潮的鬥爭說。

關於這說，日本文學家廚川白村這樣地闡釋道：

「凡翻歐洲的文明史者，一定會覺得在其根底，顯然有以人間的本性為基礎的兩種相異的潮流。這兩種色調顯然不同的潮流，一盛一衰，一勝一敗，循環往復的爭鬪着的歷史，使人惹起極強的注意。這就是歷史家所謂人性之異教的基督教的二元論，英文曰 *Pagano-Christian dualism of our human nature* 而我議論的出發點，也就在此。

「從前埃及人嘗雕刻種種奇異怪狀的神體，如頭為犬貓及猿鱷之狀，而身則為人形。其中如女頭獅身的 *sphinx*，就是最著名的。此後希臘人也同樣的造出半人半獸的 *Centaur* 等。這果是表示什麼，含什麼意思呢？一般考古學者煩瑣的學說，茲暫置不論。原來這種半人半獸的像，在古代人的心胸，早就預示着靈肉的鬪爭，對神性與獸性的不調和問題等，有一種幼稚而原始的解決方法。我想這話，當不至有所牽強附會吧。

「靈與肉，聖明的神性與醜暗的獸性，精神生活與肉體生活，內的自己與外的自己，基於道德的社會生活與重自然本能的個人生活，這二者間的不調和，人類自有思索的事以

來，便是苦惱煩悶的原因。焦心苦慮要求怎樣才能得靈肉的調和，此蓋爲人類一般的本性，而亦是伏於今日人文發達史的根底的大問題。

「由這兩種能力的衝突，於是遂生出人生一切的悲劇。理想與現實，個人與社會，理性與感性，知識與信仰——還有肉與靈，在這些東西的衝突分裂上，便發生人生最慘淡的悲劇。而人生的真意，便就在這悲劇當中。」

「這個靈肉鬥爭的問題，在歐洲則爲重靈的基督教思想與貴肉的異教思想之爭。」  
 基督教思潮（也叫做「希伯萊主義」）和異教思潮（也叫做「希臘主義」）的不同之點如下列的對照表：

靈的，禁慾的……	肉的，本能的
要知道神……	爾當自知
絕對的服從……	個人的自覺
教權主義……	自由主義
天國，神本位……	現世，人間本位
基督教思潮	異教思潮

(希伯來思想)

利他主義……自我的滿足

(希臘思想)

超自然主義……自然主義

宗教的道德的……智識的藝術的

信仰的獨斷的……科學的實驗的

主觀的傾向……客觀的傾向

許多學者，以為歷代思潮的起伏消漲，不外是這兩大潮流的鬥爭的結果。歐洲的歷史上，這兩大思潮此起彼仆，循環往復，已有好幾次了。但到了將來，兩者必至匯合調和，而入於靈肉一致的「第三帝國」的理想境。

如上的這種理論，雖然在過去很有勢力，但它的缺點是很多的。譬如，它的區分時代，就十分籠統。照這種理論說來，上古希臘、羅馬時代，是希臘思教的支配的時代，中古時代，是希伯萊思潮勝利的時代，而自十五六世紀文藝復興期以來的所謂近代，則是希臘思潮復活的時代。這顯然是不正確的，我們知道，自文藝復興期以來，直到現在，文藝思潮的流變非常急劇，這其間由古典主義發展到浪漫主義，現實主義，自然主義，後來又有所謂「世紀末的文藝思潮」的唯美主義，

象徵主義，後來又發展到社會主義的現實主義。這許許多多的文藝思潮的內容，各各不同，要用希臘主義的內容加以統一，是不可能的。

再則，這種理論，對於兩種思潮的此起彼仆的原因，無法說明。廚川白村講到希臘思潮第一次被希伯萊思潮所替代的時候，只是這樣說：「當羅馬帝政的末年，人俱厭於肉的歡樂，生活亦疲勞，頹廢，糜爛到了極點，正渴求新事物的時候，在遠處東方的伯利恆，顯現了靈的曙光。」講到中世思潮嬗變到近代思潮的時候，也只是說：「從前嘗厭肉而求靈的，到了現在，反疲倦於中世寒冷的宗教生活。這樣的人心，當然要向於肉的現世的方面。於是想謀古代希臘文明的復興。」照這樣說來，思潮的變遷，只是由於人類的本能的「喜」「厭」而且喜厭的結果，只是鐘擺似的在兩個一定的思潮之間擺來擺去而已。這不但把決定的力量看得太空泛，並且完全抹殺了思想進化的事實。

我們曾經說過，一切文藝上的問題應該放到歷史的唯物論的光下去觀察，方能得到正確的理解。對於文藝思潮的動力問題，也得如此。

在太古生產技能極其幼稚，經濟生活極其困難的時候，人類直接地向自然爭取生活資源，並與天然的禍害阻礙相鬥爭。在那時候，人類的體力和意識的努力，都用以對付自然。所以現在我們現在所見的上古人類的藝術作品，都表現着征服自然，抵抗自然的意志。埃及雕刻中的獸頭人身的怪物，或人頭獅身的 *Sphinx*，古希臘人所創造的 *Pan* 或 *Centaur*，與其說是表示着靈肉的鬥爭，神性獸性的衝突，不如說是表示着當時人們的自然觀。在他們，自然界中的野獸，並不是我們今日所認識似的單純的下等動物，而也是「人」的一種，或簡直是比「人」還偉大的「神」，是他們生活上的大的敵人。生活使他們對於自然的現實作這樣的認識，所以他們在形象上就這樣的表現出來。所謂「靈」「肉」的問題，「神性」「獸性」的問題，在當時的簡單的生活裏，是還沒有有的。

待得生產力日漸發達，人類組織了私有財產的社會，建立了階級制度的時候，於是因生產和分配的不均而發生了人與人的鬥爭，即階級鬥爭。到這時候，人類的努力的一大部分，就用到這種鬥爭上去，意識當然也成了這種鬥爭的武器了。

各階級的鬥爭生活，形成了各階級的世界觀，這世界觀表現在文藝作品上，就是文藝思想。所以，形成文藝思潮者，原是社會的階級的基礎上的鬥爭生活。所謂希臘思潮，只是希臘貴族階級的意識形態。希伯萊思潮，只是中古時代封建主階級的意識形態。至於十四世紀商業資本時代以來的種種新起的思潮，則又是種種階級鬥爭生活的產物，絕對不是什麼希臘思想的復活。每一階級的鬥爭的過程，在起初，總是對於原先的支配階級的革命，等到革命成功，它自己成爲支配階級的時候，它就致力於自己的支配權的鞏固和擴大，最後，則對於新興階級的革命，作反動的掙扎。

每種文藝思潮的發展過程，也是如此。譬如浪漫主義，當它發生的時候，本是對於古典主義的揚棄，但當它確定地發展了之後，却終於被現實主義所揚棄了，現實主義的命運也是如此，這種發展，絕對不是鐘擺式的往復運動。

從社會進化的過程上去觀察文藝思潮的發展，不但根源最爲正確，而且脈絡也最分明。譬如從古典主義，浪漫主義，自然主義，現實主義直到象徵主義，表現主義，未來主義，達達主義……

等等，雖然都是資產階級的思潮，但各種這些思潮的發生，都可以根據資本主義的發展的各個階段的反應。這與泛稱文藝復興期以來的思潮爲希臘思潮的復活，顯然是大不相同的。

主張靈肉衝突說的學者們，以爲這種衝突，最後必將消融於靈肉合一的境地。現在我們知道自來各種文藝思潮是階級鬥爭的產物，那麼一旦到了無階級的社會主義社會的時候，一切階級的矛盾消解了的時候，過去各種文藝思潮，也必有一番在最高階段上的綜合，現在的蘇聯的文藝思想，就已經消解了歷代思潮中的矛盾，統一了歷代思潮中的最高理想，向着一種空前的偉大而美麗的境地而發展。

## 附錄

### 高爾基的新的人道主義

徐懋庸作

一九三三年的第一次蘇聯作家大會上，有好幾個人講到「新的人道主義」。譬如萊奧諾夫在他的演說「非立於新的人類的水準上不可」中說：

「將基於最高的社會主義的人道主義之社會的建設作為自己主要的任務……」

又如，西克洛夫斯基在他的演說「在新的人道主義的名下」中也說：

「我們是世界唯一的人道主義者，Proletariat的人道主義」。

「新的人道主義」——「社會主義的人道主義」——Proletariat的人道主義這用語，是高爾基所提出的。對於這用語的解釋，也以高爾基的最為詳細，他在論文化一文的末了，如下地區分着舊的（布爾喬亞的）人道主義和新的人道主義道：

「在這兩種人道主義之間，除了名稱外，絕無相似之點。名稱雖同，內容却互異。五百年前，這

人道主義，只是布爾喬亞反抗封建領主，反抗握在封建領主手中的，作爲他們的「精神的首領」的教會之自衛方法而已。說到人類平等這一層，那些富裕的工業家和商人們只想作是他們自己，和穿着騎士甲冑或主教袈裟的寄生封建者們之間的個人的平等。布爾喬亞的人道主義是和蓄養奴隸，買賣奴隸，「初夜權」，異教裁判，都路斯（Albigens of Toulouse）清教徒的大屠殺，喬達諾·勃魯諾（Giordano Bruno）約翰·赫斯（John Huss）及其他千千萬萬從聖經或福音書中發現了原始共產主義而表示了同情的無名的「異教徒」，「女巫」，工匠和農民之火刑……等等的事情，欣然攜手，共同工作的。

「布爾喬亞也會抗爭教會或封建領主的獸性麼？不，作爲一個階級，他是決不反抗這些的，雖然少數人曾作過這種抗爭，但布爾喬亞甚至將這少數人的抗爭加以撲滅。過去布爾喬亞的人道主義者熱心地幫助封建領主殲滅瓦特·台拉軍隊中的，法屬若克里的以及塔波拉的農民，恰如二十世紀的開明的資本家冷血地獸性地在維也納，阿姆斯特丹，柏林的街上，在西班牙，菲律賓，印度和中國屠殺工人一樣。我們必須舉出這些已爲萬衆所周知的卑劣的罪惡，去證明

那「作爲布爾喬亞文化之基礎的人道主義」已經從生活中斷根了麼？在今日，人們誰也不提它了，因爲人們深覺還去回憶所謂「人道主義」是太無恥了——當着天天在街上都有殺死飢餓的工人或監獄中充滿了他們的時候，當着戰士們被斬首或成千地被監禁的時候。

「總之，布爾喬亞除了利用那敗壞人類本性的『慈善事業』之外，便沒有想到改善工人的生活。事實上，布爾喬亞的人道主義正是作爲博愛——即作爲對被搾取者的『慈善』而表現着。他們對自己提供着一種極愚劣的詐欺的『教訓』——即『勿使汝之右手知左手何爲』是：因爲，這班『生活的主人們』在偷得了或千萬或百萬之後，才以些許小錢捐給學校，醫院和療養院等。他們的文學力說『給不幸者行慈善』可是，這些不幸者却恰是被那些資本家所搶掠過而跌倒在泥淖中的人們。

「倘若布爾喬亞的人道主義是真正慈悲，倘它在被奴化了的人類中真誠地努力於養育，發展人類價值的意義，人類集團力量的意識和作爲世界及自然力的組織者的人類的自覺，則布爾喬亞的人道主義不應該灌入所謂『苦惱不可避免』的這種卑下的觀念和受動的憐恤，

而應該養成對一切苦難——特別是因社會經濟的原因而起的苦難的——積極的反抗精神。生理的苦痛不外是某種有害的東西侵入日常身體常態的生活活動中時的軀體上的反應而已。身體的有機組織在痛苦中喊着：『保護自己，人類！』布爾喬亞人道主義教人憐恤，教人屈服於痛苦——即教人屈服於被認為永久不變的階級關係，和把人類分爲高等民族下等民族及白種貴族有色奴隸之類的屈辱的壓制所產生出來的侮辱的痛苦。這種區別阻礙了勞苦羣衆去認識他們的利益的一致性，而其用意也確是如此的。

「革命的新的人道主義是坦白真誠的。它不以圓滑的甜言蜜語敍說人類愛。它的目的是：從資本家卑賤的血腥的無意義的束縛中解放出來，是教人類不要把自己看做可以交易的貨物，看做爲寄生者生產金子和奢侈品的原料。資本主義像衰弱的老頭子強姦一個年青而健康的女子一樣地強姦了世界，可是，這只有加重地把它自身衰朽的疾病，傳給世界。新的人道主義的任務，並不需要愛底抒情的宣佈，但它要求每個人認清他的歷史的任務，把握住他的統治權，他們的力量，這，在資本家密謀着他的新戰爭的前夜，是尤其必要的。」

「新的人道主義需要對布爾喬亞們，資本家的權力，他們的走卒，『寄生者』，法西斯蒂工人的劊子手與出賣者，釀造痛苦的任何人和不顧幾萬萬人的苦楚而生活着的一切人們——切齒痛恨……」

根據這種解釋，我們去讀高爾基本人的作品，就知道他真的徹頭徹尾是一個新的人道主義者。我們知道，高爾基的作品，是有「初期為革命的浪漫主義的，後期為社會主義的現實主義的」這樣的區別的，但貫通他的全部作品，作為他的「革命的浪漫主義」和「社會主義的現實主義」的共同基礎者，則可以說就是新的人道主義。「人道主義」這名詞，被高爾基從資本主義的個人的 *Sentimental* 的愛的泥淖中提拔出來，賦以「社會主義的個性」，「集團的感情」，「國際的愛」之後，意義就完全不同了。在俄羅斯文學的發展上，從託爾斯泰到高爾基，就是從舊的人道主義到新的人道主義的推移。

柯根教授在高爾基論中這樣說：

「達到共產主義，是各人有各自的路的，高爾基出發到共產主義的路，是一個強烈的人類

的個性。他不將革命看作單是經濟關係和政治組織之整理——而以為革命底完成，乃是人類個性的，即從內部的人類的變革。在革命所戰爭的無數的戰線之中，他以為這戰線（個性變革）是專屬於藝術家的。」

「個性變革，」這「心的技師」（*L'ingénieur des âmes*）的工作，就是新的人道主義的發揚。

生藝術的胎是愛，是人道主義的愛，這是舊話，但也是真實。古今一切偉大的藝術家，都可以說是愛人生的人道主義者。只是由於歷史關係和社會關係所決定的世界觀的不同，種種人道主義的內容和形式也各不相同而已。託爾斯泰式的人道主義固然是人道主義，就是梭羅太勃式和阿爾志跋綏夫式的厭世主義也何嘗不是人道主義。厭世者，只是爲了愛世而覺得這世無可愛，所以厭的。厭由於愛，而由愛成厭，則是世界觀的緣故，歷史關係和社會關係的緣故。我記得阿爾志跋綏夫有一個叫做「幸福」的短篇，寫一個爛了鼻子的淪落的妓女，在雪地上供一個過客——一個色情狂的工廠的僕人——痛打，博取換食的盧布。從另一面說，是一個將自己的

勞力供別人作娛樂的資料的不幸的男子，在一個比自己更不幸的人的身上找尋殘酷的快樂。作者寫爲過客走後，妓女穿好了衣裳「她才攤開她捏着拳頭的手來。在血污的手掌中，金圓像火花一般燦爛。

「——五個，她想，她便抱了大的輕鬆的歡喜的感情了。她邁開發抖的腿向市上走去，金圓在捏緊的手中。衣服擦着身體，給她非常的痛楚。但她並不理會這件事。她的全存在已經充滿了幸福的感情，……噢，暖，安心和燒酒。不一刻，她早忘却，她方才被人毒打了。

「——現在好了，不這麼冷了——她喜孜孜的想，向狹路轉過彎去，在那裏是夜茶館的明燈，忽然在她面前輝煌起來了。」

阿爾志跋綏夫通過了他自己的世界觀，看得不幸的人們是這樣地自相殘害，而且見了「夜茶館的明燈在面前輝煌」便會忘却了雪地上的毒打，是這樣的卑賤！這使有血的他，欲愛而不能愛，便趨向厭世的和主我的了。

但是，同樣的人物被寫在高爾基的作品中便大不相同。我們只看一看高爾基在一八九五

年所作的「秋夜」罷。這裏面寫一個困苦的流浪者，在一個秋雨之夜，徬徨在海灘上。覓食，而遇着一個也被飢餓所迫的不幸的賣淫婦。由於共同的命運的聯繫，他們合作了一次竊案，偷得一些食物，然後回到一艘破船中過了一夜。在船中，流浪者發現了這卑微的賣淫婦雖然飽受社會的迫害，却不作感傷的哀訴，而且在她心中，蘊藏着要和生活鬭爭的決心，以及純真的人類愛；她自己處於最不幸的境况，却有援助別的不幸者的意志。這使得男子十分感動：

「她安慰我……她鼓勵我……」

「我是該被加倍詛咒的，這事情給我一個譏諷！想想看——這時候，我正關心着人類的命運，我夢想着社會組織的改造，政治革命。我讀過各種連著者自己有時也很費解的淵博的書籍。我竭力用種種方法，使自己成爲某種偉大的社會活動的一個力量，而且似乎我已經成就了我的工作的一部分了。在這時期，在我個人的活動中，我自以爲已經具有生存的特權，已有於生活必不可少的一種力量，而且自以爲完全能夠擔任歷史的事業了。」

「然而，我如今却取暖於一個出賣肉體的婦人，一個不幸的生物，完全被迫害的，一切被剝

奪的，在生活中沒有地位也沒有價值的。並且，在她來救助我之前，我還想不到去救助她……」

把這一篇和「幸福」一比較，就可以大略知道舊的人道主義和新的人道主義的區別了罷。

流浪漢出身的高爾基，看過無數的下層的人們，他們也爛醉，也放蕩，也偷東西，並且也收賄賂，也凌虐女子和孩子，因為爭奪住處而殺人，在暗中放火。這些人們，被布爾喬亞的人道主義者看到的時候，是只引起憐憫和絕望的，但由高爾基看來，却是「天才底的，充滿着力和未曾汲完的潛力」的。高爾基在給文學青年們的一封信中說道：

「在下層生活裏，和世界連給的人類的意識，是怎樣地正在炎上着；在渺小的人物中，開着廣大的生活的希求和對於自由的渴仰，是怎樣地正在成長着；將自己的清新的思想發表出來，以鼓起疲乏的親近者的勇氣，來愛撫悲涼的自己的大地的事，是怎樣地正在熱烈着。」

新的人道主義，就是從這樣的下層的生活中生長起來的。

現在的中國的文學青年，大抵是思想十分純正的。他們對於一切舊的事物，實在憎惡已極。

不久以前。我曾在一篇談文藝的通俗文中，提到新的人道主義的愛，因此接到許多讀者的信，以爲這是「觀念論」，是託爾斯泰的有毒的說教，叫我改正。我對於這許多朋友的本意，是十分感激的。但是我請他們注意新的人道主義的意義。我始終相信人類之所以要革命，要改革社會，無非出發於愛大衆的，憎惡一切生活上的不正的人道主義，就是高爾基所解釋而且具體地表現在他的作品裏的新的人道主義。這是大衆的一切運動之最高的解釋。

高爾基已經與世長逝了，但是他的一切作品不朽地長存着。現在和將來的文學青年，都是要接受他的文學遺產的。這一批豐富的遺產，將從何接受起呢？我以爲，我們首先應該接受的，是他的「新的人道主義」——「社會主義的人道主義。」——proletariat的人道主義。

# 報告文學論

Pierre Merin 作 徐懋庸譯

## 一 今日的報告文學者

無論那一個時代，反動勢力總是嫉視爲真理而戰的鬪士們的。無論那一個時代，凡是無情地將某一時期的真實暴露出來，使那事態因此竟成爲問題的人們，總是被迫害，被侮辱的。

服爾泰 (Voltaire) 的——爲保護卡拉 (Calas) 和希爾溫 (Sirven) 而反對教會中的封建的暴行的——關爭，左拉 (Zola) 的——在特萊孚思 (Dreyfus) 案中反對一個反動的軍閥集團的——關爭，與今日的爲被壓迫者而大聲疾呼的人們的關爭，實在是毫無分別的。

對於這類的真實，要賦予一個藝術的形式，有許多的手段。但最輕便，最直接，最迅速的，要算「報告文學」的方法。

跟他們的先輩完全一樣，採用這個方法的社會的代表們，也是被放逐着，被迫害着的：這些把資本主義的腐敗，軍事的陰謀，法庭的明知故犯的罪惡，社會上的壓迫和剝削……一一暴露

了出來的所謂「逐臭之夫」(Fouille-merde)。

現代的最熟練，最大膽的報告文學者之「斯沫特萊」(Agnes Smedley) 她自前(一九三五年——譯者)之所以在那和英國情報部及 *Guomintang* 的政治部密切合作着的日本帝國主義的注意之下受着迫害，決不是偶然的。在現代作家中，像她那樣的，懷着明白的責任觀念，將人類的痛苦，以及受着本國和外國的統治階級的壓迫的殖民地和半殖民地的災難，描寫了出來者，是不多的。

在數月之間，斯沫特萊徒步地走遍中國的南部，考察農民的生活；她遊歷廣東，研究絲綢工業破產的原因。她不是一個模倣着熱帶地方的時髦打扮，充滿着高等人種的驕傲的遊記作家。她甚至於也到死的區域裏去找真實。

約翰·里特 (John Reed) 的獲得種種使他能夠寫成現代報告文學的傑作震動世界的十日一書的材料，不是在哈佛大學，而是在墨西哥的草原上，跟班巧·維拉 (Pancho Villa) 手下的革命的土人以及紡織工人罷工會員會在一起的時候，是在美洲的各國。

辛克萊 (Upton Sinclair) 的許多報告文學的大著，並不是他充滿了想做救世主和州長的野心，想由階級間的和解來消滅社會的痛苦的時代所寫的。

報告文學者辛克萊的偉大的報告，驚人的暴露，是屠場內部的實錄（這些實錄，幾乎搗亂了芝加哥的做豬肉買賣的闊人們的好生意。）是關於自由的美國的教育機關以及自稱布爾喬亞報紙的造謠大本營的祕密。

倫特爾 (Albert Londres) 的作品中的那種居依央 (Guyanes) 的地獄的描寫，那種法蘭西帝國主義在剛果所施的野蠻行為的大膽而嚴酷的揭穿，永遠在外國旅行家和遠方探險家的旅行記中存在着。

在這種「社會的報告文學」的目標之下，那報告文學者基希 (Egon Erwin Kisch) 遊歷全世界，觀察偉大的社會鬭爭和各國各民族的日常生活的雙方情形，爲的要揭露他的時代的真相。奧地利的高等檢察官——此公和他的一切布爾喬亞同胞一樣，是不大喜歡真實的——竟判給基希一個監房，給他做考察世界的觀象台。然而，社會的報告文學者們都知道，要觀察世

界，不是站在一個高峯上所能做到的。以下是報告文學者基希所說過的話：

「報告文學者所描寫的地方和事象，他所嘗試的經驗，他所證明的歷史，他所探測的泉源，不應該一定要是遼遠的，稀有的，使人們難以接近的；在一個總是要想隱匿真相，因此總是找着謊話的世界裏，我們的作家，只要能夠靠得住他的對象就好。世上沒有比簡單的真實更奇異的，沒有比我們周圍的環境更富於異地風光的，也沒有比客觀的現象更美麗的事物。」

## 二 事實的暴露

倘若說，言語裏面包含着全部數千年來的人類思想的複雜成分及其基本的原素——形式和概念——那麼，事實或現實，就是言語和它的創造的出發點。

藝術作品，是空間和時間中的變動不居的現實的映現的反射。

表現現實的形象所取的形式，形象所依以構成的方法，這些都是跟各時代的社會發展的程度相適應的。一個杜雷(Direr)或一個望·諷克(Van Eyke)的傑作的產生，首先必須透

視法的知識已經發展到相當的程度，人們已知道用一個造形的空間去代替兩幅畫布的面積。透視法的理論，是根據自然科學的研究而來的。初生的資本主義要破壞了中世紀的哲學思想，而建設文藝復興（Renaissance）和人文主義（Humanisme）的自由意志和人格本位的哲學觀念，換言之，就是自由競爭和個人主義的哲學觀念。印刷術的發明，使意識的範圍大大的放寬；新聞雜誌是布爾喬亞所創造的；過去的報紙，就是集納主義（Journalisme）和報告文學的一種原始的形態，是布爾喬亞的意識所積聚的經驗的交換和傳播，同時也是布爾喬亞政權的一種工具。布爾喬亞的筆戰的文學，必須採取那種能夠立刻影響事實而且廣播各界的方法。像這樣，新聞雜誌的出版，不限於批評歷史，却變成了推進歷史的動力。

從十七世紀開始，寫實主義的作家，社會批評家，大抵與日報合作，或為編輯，或為通訊員，或為批評者，或為按期的論文的撰述者。（在這時期，一六三〇年的左右，莫斯泰特——Adrianen van Ostade——畫過一幅一個布爾喬亞讀報的圖。）

在他的 Provinciales 一書裏，巴斯卡（Blaise Pascal）這現代法國的先驅者，曾經對封建

制度和教會制度作戰。斯尉夫脫 (Jonathan Swift) 和艾迪遜 (Joseph Addison) 曾從進步主義的觀點，批評他們那時代的政治和社會的狀況。台謨林 (Camille Desmoulin) 是法蘭西大革命時代的一個諷刺的 Journaliste。萊沁 (Gottold Ephraim Lessing) 是 Voss 報——一個評論時事，研究學問的報紙的主筆。席勒 (Schiller) 是「教育娛樂新聞」的編輯。

在他的雜誌 Germania 裏面，克賴依斯忒 (Heinrich Von Kleist) 寫過一篇論文「法蘭西集納主義概論」。在這裏面我們讀到這樣的話：

『集納主義是一種使民衆信任政府的主張的藝術……它之所以存在，就是爲了擁護政府，反對一切的變革，它叫民衆在權力之下就範，安於無聲的屈服，不要受當前的各種誘惑……』

在這裏，克贈依斯忒已經指出了報紙的辨證法的作用，起初它本是進步的工具，但是當它被反過來使用的時候，它就成了愚民的工具了。

於是起了加伐爾尼 (Gavarni) 和陀米埃 (Daumier)，他們用了銳利的筆力，在近代報紙

中間，導入了圖畫的報告文學。

在許多年間，迭更斯 (Charles Dickens) 曾替 Morning Chronicle 和 The True sun 報寫過許多小說。海涅 (Heinrich Heine) 和 蒲恩 (Ludwig Boerne) 是德國古典的集納主義的模範。左拉 是近代報告文學的創始者。

十九世紀的技術方面，科學方面，社會方面的種種大變動，一定能夠在報告文學的方法中找到它們的表現。形象和聲音的傳達法，空間和時間的觀念上，速度和正確性的觀念上所起的變化，一定改變了世界上的藝術家的觀念，希臘人所寫的征服脫洛亞 (Troie) 的故事，跟林白 (Lin dberg) 長途飛行的故事完全不同，因為生產條件知識程度已跟着各時代而大變了。伊利亞特 是古代歷史的遲緩的敘事詩，現代飛行家的放射線照片，却能在駕駛者剛踏着另一大陸的土地的當兒，就通過大洋，到達各處，飛速傳播。在今日，新聞的反映和傳播之速，有如是者。

當然，這些時代的影響，不僅及於報告文學上而已，有意或無意地，它們也影響到現代的正式的小說。有許多小說家，也接受着報告文學的原素而加以利用。這些原素，攙在小說裏面的時

候，會使小說失去深刻性，如辛克萊的近作中所表現那樣；然而，它們也能使小說的現有的形式更加豐富，更加擴大，如愛倫堡（Ehrenbourg）馬爾洛（Malraux）和別的作家的作品所證明的那樣。

### 三 報告文學的藝術

聖·雷阿爾（Saint-Real）偶曾說過，小說是人們在馬路上凝望的一面鏡。這定義雖然包含着一部分真理，但不大充分。這面馬路上的活動的鏡子，比那種平面的自然主義的靜的形象（照那種自然主義說來，照相的圖形，視聽所及的表面現象的速記的報告，算是適合於我們的時代的現實的形式的。）更能保留全部生活的一大部分。

在報告文學中，事實，單獨的事變，現實的一斷片，都是觀察的對象。但那當然是跟周圍的世界相關聯的事實，那種事實和它的結果經過科學的系統的考察（而且，在可能範圍中，也根據統計，決定它的一般的價值）那種事實，限於社會事態中的具體的部分。

在古典藝術和古典科學中，雙方的基本方法是互相排斥的，雖然兩者都是致力於現實的

精神上的再生產的。

但是，像電影、無線電文學、Photomontage——當資本主義發展到物質生產力與生產條件相衝突而且成了生產條件的桎梏的時代所產生的這些藝術，是基於應用科學的成績而且藉着科學裝置的方法而實現的。報告文學，現代藝術部門中的這一種最舊的形式，它還介於藝術和科學這兩個領域之間。它在現實的描寫上，是非利用科學方法和藝術方法的綜合不可的。

當反對沒落期的漫浪派的小說的時候，當反對蘇（Eugene Sue）和喬治桑（George Sand）之流的時候（他們是這一派的後裔，對於他們，事實是不關緊要的，因為它已經過去了，他們認為要緊的只是理想。）左拉重新暴露了事實的世界，他創始了近代的報告文學。

從左拉到辛克萊，從約翰·里特到斯沫特萊，從倫特爾到梭爾溫（Jules Sauerwein），從克尼凱爾漢凱（Knikerboker）到基希（還有許多報告文學者如 Larissa Reissner, Ilya Ehrenbourg, Kolzov, Trejakov 他們都在這裏所不能研究的別種環境中工作者）觀察和表現的態度，不但因天才而異，因氣質和魄力而異，也因社會和文化的水準，感覺事實選擇事實

的限度，階級地位等等而不同的。一件事實的本身和它在社會上的反映之間的距離，相當於一個只限於攝取（入眼的）表面現象的報告員和一個深察事實，指出其社會的原因結果的報告文學者之間的距離。

「明顯得很，事實只是報告文學者的一個羅盤，」基希說，「在旅行中，他却還需要一架望遠鏡，邏輯的想像，（因為單純地觀看各個地方和現象，只聽關係人和證人的不相連絡的言語，捕風捉影的猜度，是永遠得不到事態的完全的形象的。）報告文學者應該自己創造一種事變的實驗主義（Pragmatisme），設定種種能夠找出結果的線索，他應該唯一地執着他那正確地通過所予的事實而進行的描寫的路線的軌跡。理想，則是報告文學者所畫的虛線，而與聯結各種事象的實線相密合的；一致的圖形，所遇諸點中可能性最大者的決定，這纔是所要達到的目的。（文學回聲卷二十，一九二八年）

報告文學者基希，這樣的把他的工作方法教給我們。同時又給我們指出了那通到認識真實的辯證法的道路：就是從實際的觀察，到抽象的思想，然後再轉到客觀的現實的實驗——這

一條在報告文學的模型中鑄成着的路。

革命的報告文學者，在他的世界描寫中，忽略那些奔赴眼前的各種事實的複雜的性質，應該避開某種次要的，多餘的，反足以妨害主要的真實的事實。

有些爲了擁護他們的反動的戰士而描寫世界的報告文學者——如梭爾溫和克尼凱爾漢凱——他們在一個細小的『客觀現象』上，把握住無數瑣碎的事實，而他們的唯一的目的，却是要暗暗的抹殺他們的時代裏的許多決定的真實。

在流行的報紙日趨墮落的時代裏，在統治階級的機關報成了愚民政策的工具的時代裏，在這些報紙的通訊員都成了謊話的傳播者的時代裏，社會的報告文學者的工作的責任是比平日更加重大了。

我們應該從左拉——這近代報告文學的創始者——應用在他的全部作品中的原則出發：我們只要說出真實，而且用使民衆能夠理解的方法來說出它，這真實，應該是達到現代社會科學知識的高度的，它應該由描寫世界的人們用全部社會的及藝術的精確手段畫了出來。人

們的描寫世界，不只是爲了說明它，同時也要因此促成它的變革。

(後記) 在「國防文學」的提倡中，「報告文學」的方法很被重視。「文學青年」雜誌所提供的許多「報告文學」作品，證明着青年作家在這方面的努力之。大關於「報告文學」的理論文字，我們所看到的還不多，這一篇見於去年三月十五出版的法國世界周刊(Mondo)原題是 *Les risques de la vérité* 現在就譯了出來，算作一種微末的貢獻。

譯者 五月十五

## 跟青年農民作家談文學

葉贛士譯

最近加里甯和十九個蘇聯的新進農民作家在冬宮舉行了一次兩小時的談話。這十九個青年作家剛剛讀畢蘇聯作家同盟組織委員會和農民新聞共同舉辦的「文學講習會」，他們除了歷述自己過去的工作，今後的抱負，集體農場和國營農場中文學大衆運動的發展之外，並感謝作家同盟給予他們的不少助力。最後，他們訴說專門文獻和良好的文學講義的缺乏，並申述了對於開始寫作者的個人指導的希望。聽了這些年輕人的講述後，加里甯老人作了如下的談話：

作家到底是從什麼出發的呢？首先，要有想說些什麼的要求。沒有這種要求，就決不會成功一個作家。自然，僅僅有這個要求是不夠的。非得要把想說的話出來不可。因此，一個作家第一應該懂得俄羅斯語。應該懂得本國語。不懂本國語會成功一個什麼作家呢？

文章——這是種特殊的職業，一種特殊形式的工作，而且是屬於最困難的種類的工作。諸

君訴說作品的不易被人刊登，難道諸君想一舉成名而「風靡世界」嗎？寫了一篇報告文學立刻希望可以發表，那不行。寫十篇，如果第十篇能發表已是很好的了。如果把所有已經寫成的作品全部印刷起來，紙是要不夠的呵。

希望成爲作家的人，可以讀讀巴爾扎克的傳記之類的東西。直到列身於大作家之羣，他是經過了怎樣的奮鬥的呵。諸君會說：巴爾扎克是個資產階層的作家。是的，自然，在資產階層的環境中，這種奮鬥需要許多痛苦和屈辱的。這在我們國內是沒有的。然而，在我們國內要成爲大作家却更加困難。爲什麼呢？因爲在我們國內，對於文學的愛慕高到不可計算的程度。因爲在文化上日益更進步的讀者，對於藝術作品的要求，總是一天多過一天的緣故。

諸君說了關於講義的話，但是，不論怎樣的講習會，要在那裏學會寫作是不會有的事。自然，這是能給予某種幫助的。諸君現在讀畢的講習會，也教授了許多東西，但是講習會只教我們方法：怎樣讀書，怎樣分析批評一本書，怎樣從這書中汲取必要的東西，等等。

那麼，怎樣去學習寫作呢。諸君說，以大作家來對於開始寫作者實行個人的指導，我想，這只

限於偶然某種方便的情形之下的一般地說來，作家是壞的教師。

要寫藝術作品，首先才能是必要的。沒有先天的才能，不能成爲藝術家的。我年輕的時候，也曾問過有經驗的人們——寫作怎樣學習的呢？要成爲作家應該怎樣呢？當時，有意識的勞動者非常少，一個有意識的勞動者的周圍站着一百個知識分子，企圖從旁來「幫助」他。（加里甯是旋盤工人出身）雖然如此，我還是得到了這樣的答覆——這是困難的。教授寫作小說的學校是沒有的，那樣的指導是不存在的。

各種各樣的作家，有着各種各樣的風格的。要成爲作家，就非得閱讀從風格的觀點看去是雄偉的作品不可。諸君非得從古典（譬如屠格涅夫）中去學習不可。譬如戈理，爲什麼他有那樣的「思想的鮮明」的呢？爲什麼古典作品會屢讀不厭的呢？現在我們國內，並無把自己的思想能夠那樣明白表現的精通語言的人。托爾斯泰雖然在語言上容許了若干單純化，但是也有從他多多學習的必要。

諸君請看蕭洛霍夫（M. Sholohov）吧！我覺得靜靜的頓河是部好的藝術作品。各個場面

都用了驚人的力來描寫的。那是在偏僻的哥薩克村落里寫成的，但是在語言上，他是怎樣多方熱心學習了的呵。我覺得決不是任何初學者的雜誌幫助了他的。如果對於我們的古典作品並無充分理解，我不相信他能寫出靜靜的頓河的。照他的外表看來，蕭洛霍夫是個非常單純而難看的人，然而我覺得他是從艱苦的學習中出來的，就是現在，恐怕也在發奮用功吧。

最初，也許會有古典的模倣的吧。但是不要怕！在開頭的時候，這也不是有害的。生活會造出自己固有的風格來的。對於諸君，古典是第一個階段。

對於作家的第二個條件——就是要知道寫些什麼。即使充分學得了形式，這還算不得能寫作。非得要知道寫些什麼，什麼使諸君奮發，什麼佔據了諸君的心不可。作家要寫他所最熟知的事，那是當然的事。

要寫文學作品，就有經常觀察所想寫的那個環境，注意性格的特徵以及自己愛好的表現法。並記入手冊的必要，以便隨時可以馬上利用。大作家們都有着許多這種手冊的。作家觀察並把握最典型的東西。讀偉大的作品時，時常在其中所描述的各種形象中，發見自己和自己的特

徵的。這都是在寫作前經過了非常的努力使然的。

其次，便是政治的領域。

學得了形式，精通了語言，觀察也行了，筆記手冊也不止一本了。於是問題就來了。怎樣把積蓄的材料來概括，怎樣把它具體化爲文學作品——在這裏，政治是必要的。把積蓄着的材料最善完地概括的，自然是卡爾主義者。在我們國內，「多數派」雖然非常多，但是有教養的卡爾主義者却非常少。「多數派」理解黨的綱領，執行黨的決定，稍稍知道一點卡爾主義的基礎。然而，在理解卡爾主義本身這一點上，是非常不夠的。現身於廣汎的大衆之前的作家，非得知道卡爾主義的哲學不可。作家對於卡爾主義知道得少，對於卡爾、伊里基、約瑟夫知道得少，他決不能寫出偉大的卡爾主義的作品的。真正是蘇聯作家，就得是卡爾主義者。

再則，作家應該是最文化的人中的一人。要是不怎樣，能成個什麼作家呢？要是他的文化水準比他周圍的人來得更低的話，他究竟能教誰，而且教些什麼呢？對於質的苛求會引起量的減少的——說這樣的話的同志的憂慮是無需的。青年生長着，非常多的人，懷着成爲作家的希望。

必要的是，不顧困難而指示必要的途徑，是從百萬人中出現偉大的人們。我希望，在諸君之中，就是一個也好，能成爲第一流的作家。或者，在諸君中沒有一個能跋涉得這樣遠，也說不定的。然而，對着這個方向努力，這事本身就是非常提高人類的文化的。

如果問頂懂得俄羅斯語的是誰，我可以答道：約瑟夫。諸君應該學習他的用語的簡潔，明瞭，和澄清性。不信，請把約瑟夫所說的什麼思想用更簡短的話來說說看。

臨別之際，我敬祝諸君的成功。然而，失望是不必的。尤其不要爲了作品不入選而失望。第一篇不行就第二篇，第三篇，要執拗地追求自己的目的，直到成功。那時才能寫作真正的作品，才能成爲真正的蘇聯作家。

〔譯者記〕 原文登在一九三四年日本文學評論九月號上，這還是兩年前的譯稿。在這裏怎樣了不得的東西是沒有的，但因出自並非作家或批評家的加里寧老人的嘴巴倒覺得很有意思。對於中國的青年作家，加里寧的話也不失爲一種鼓勵的吧。

# 怎樣從事文藝修養

全 一 冊

[ 有 著 作 權 ]

每 冊 實 價 六 角

(外埠每本另加郵費五分)

編 者 徐 懋 庸

三 江 書 店

上海愛而近路二七八號

丁 君 甸

大 公 報 代 辦 部

上海福州路四三六號

生 活 書 店

上海福州路三八四號

出 版 者

發 行 人

總 經 售

特 約 經 售

民 國 二 十 五 年 十 二 月 五 日 初 版

1936
12
8428

28940

10

