

論短藝

著 叔 任 王

版 出 **店 書 林 珠** 海 上

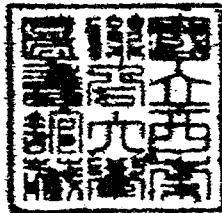
文 藝 短 論

王 任 叔 著

1 9 3 9

上 海 珠 林 書 店 印 行

1265



目次

人，作品與批評

*

*

*

論文學作品中之定命論思想

從懷古談起

(附錄)懷古談

作家與世界觀

(附錄)對於現實主義的理解

一

五

二

五

二〇

二六

什麼是諷刺文學 三

★

★

★

作品中底心理描寫 四

典型的寫出 四

小說的發展過程 五

論果戈理的描寫方法 五

(附錄) 果戈理關於描寫人物的話 六

★

★

★

自然描寫 六

困窮與觀察 六二

* * *

✓ 論詩 六八

水災與文學 九二

Boileau 論詩 100

* * *

「鄉長先生」校後記 105

後記 111

弁言

收在這裏十五篇東西，大都是隨便寫下，發表在自由談及青光上的。有的是讀書的札記；有的是隨感錄；有的，則是讀了別人文章後的感應的紀錄，文字極其散漫，沒有理論的系統，但不知道中心思想是否一貫，那要待讀者指正了。

自然，現在不是暢所欲言的時代。文章發表時，編輯先生爲慎重起見，常常會把我中間有些句子刪去。現在可想不起來了，也無法補上。轉灣抹角的說話，成爲現代說話的必需技術。有許多地方，即自己下筆時，也有所顧慮，不會完全說出自己要說的話。那真是抱憾的事。

收在這裏的，有三篇附錄，張庚先生和辜定先生的二篇，因爲是引起我寫那些文章的根源。小皎先生的一篇，則可以補我的作家與世界觀那篇的不足。所以也一併收在這裏，讓讀者讀了

更明白一點。但得在這裏向原作者表示謝意。

人，作品與批評

作品是人造的。所以每一篇作品，除却公文程式似的八股文外，沒有不滲透作者底人格的。作者底人格在作品裏越滲透得越深切，那作品便也越使人感動。同時，那作者底人格底社會性越大，那麼，被其人格所滲透的作品底價值也越高。所以，我以為如其一個頂好的批評家，必能從其作品中把握作者底人格。評書，即所以評其人。實無搜羅作者無關緊要的私生活，加以中傷的攻擊底必要。

固然，人格不免有分裂的時候。所以在世間常常可以看到有兩重人格的人。

形成一個人的人格底要素，大概也就是所謂「言」和「行」吧。但比較確實的說，是「思想」和「行為」。有了某一種思想，於是以某一種行為表現出其思想；那就是那個人知行合一

之處，也就是那個人人格統一之處。反之，有了某一種思想，却因為社會的阻礙，使那人不能，而且不敢給表現在行爲上；甚或自暴自棄地與世浮沉，以求苟全。那便是知行不能合一，人格分裂的人。也就是所謂兩重人格的人。

在他方面，社會亦有其最高標準的特定的道德與思想，在某一特定的社會裏，常常會責求生活在這社會裏的人們，秉有其特定的道德與思想。但另抱有別一種的道德與思想的人，每每跟這特定社會不相融和；但是那特定的道德與思想底壓力太大了，使他又不得不在形式上表示屈服。這種人從特定社會的視角來看，無疑是人格分裂了的兩重人格的人。同時，自己根本沒有理想的；生在這個特定社會裏，就以其特定的道德思想爲自己底道德思想。如其這個特定社會改變過來了，他便也跟着改變。這種人，從這特定社會的視角來看，無疑是人格完整的。在歷史上給判定爲奸雄的曹操，其所作短歌行諸樂府，我們至今讀之，尙能把握其分裂了的人格底可愛的一面。

「明明如月，何時可掇；憂從中來，不可斷絕。」

總屬頗近人情的話。同樣，從特定的封建社會底視角看來，十足地表現了他那忠心主人的完整人格的陳孔璋，其檄豫州文，也就因為它發揮了封建道德與思想底最高的標準，所以直到今日，還流傳下來；萬人傳誦。但「父嵩乞匍攜養，竊盜鼎司，操鰲闔遺醜，本無懿德……」云云，在我們看來，實未足為曹操罪。所以，人格分裂了的人，不一定沒有好作品；人格完整的人，不一定會有好作品。但其中也有個限度，即人格分裂了的人，是指那時時能在自我檢閱中而意識到其分裂的痛苦的人。往古不少文學家，怕有不少人在這一種痛苦中產生其偉大作品的。

而且，更進一步說，一篇作品，既已用鉛字排了出來，出現在大眾面前；那作品本身，已經作為一個社會的存在而存在着了。這不特是那些滲透了作者的人格底作品如此，即如公文程式似的八股文，也可看作為一種「社會的存在」。我們讀者，皆能透過這作品，找出其產生的社會的根據。這種藝術底社會根據，雖然在複雜多態的社會裏，也可很正確而客觀地把握到。中國現在小品文底發展的社會根據，即存在於社會的政治的不安日益深化，與其寄思於小說而從事著作，不若取直接表達思索的方式，更為痛快，這一個原因上。批評者，如果能在其作品中，指出社會

的根據時，早已更深入地給予作者一個致命的打擊了。實無再進一步攻訐作者私生活的必要。能少引起些無謂的爭端，在作品本身中指摘出傾向藉此以改進文壇的批評家，我以為，是中國現階段需要的批評家。而且我希望着這樣的批評家底出現！

論文學作品中之定命論思想

閱報，見艾登完成東游使命，返抵倫敦，其答記者詢以最近是否尙擬赴法時的話說：「此層爲余所不知，余當先向內閣同僚報告此行結果，總之一切均當憑天命而已。」讀了後，覺得艾登這話，全不像政治家風度，而頗帶些文藝家口氣。固然，在艾登這口氣中，足見歐洲風雲。正未可預料；和平希望，僅不斷如絲而已。但這口氣似乎不是一個造時勢的政治家所應有的。

但自己回過來一想，就是這種口氣，——聽天由命的口氣，也不一定是文藝家所應專有的。事實上，叱咤風雲的項羽，一到垓下被圍之時，也不免歎聲：「此天之亡我，非戰之罪也。」所以不僅僅是文藝家，就是造時勢的英雄，也不免要陷在定命論裏，歎了口大氣，放下肩仔來的。這是自古已然的事。不過文藝家是人類中最多感而且也最怯弱的人，更容易陷入定命論裏吧了。

但歷來的批評家，對於文藝家抱定命論思想，却未有不大讚美特讚美的。太史公批評屈原的離騷說：

「離騷者，離憂也。夫天者，人之始也；父母者，人之本也。人窮則反本，故勞苦倦極，未嘗不呼天也；疾痛慘怛，未嘗不呼父母也。屈平正道直行，竭忠盡智，以事其君，讒人間之，可謂窮矣。信而見疑，忠而被謗，能無怨乎？屈平之作離騷，蓋自怨生也。國風好色而不淫，小雅怨誹而不亂，若離騷者，可謂兼之矣……」

這裏所謂呼天，呼父母，怨誹而不亂，就是說明屈平深得中庸之道。中庸之道，便是聽天由命。太史公不說屈平有點過於偏執，而偏說他怨而不亂，深合中庸之道，足見太史公對於屈平詩人，是很誇獎他能在一定範圍內安命立言的。幾千年來，文藝批評家，沒有不以此種溫厚敦籍的詩人風度，來獎勵一切文藝作者的。✓

但這種趨向，自然也有其社會原因。因為中國社會，直到現在還沒有擺脫了封建形態。在農業的，封建的，社會裏，藝術是每每跟宗教合致，用一種宗教的儀式出現，而扶助這封建社會之鞏固的，故毛詩正義序裏說：

「夫詩者，論功頌德之歌，止僻防邪之訓，雖無爲而自發，乃有益於生靈。六情靜於中，百物盪於外，情緣物動，物感情遷。若政遇醇和，則歡娛被於朝野；時當慘黷，亦怨刺形於詠歌。作者之所以暢懷舒憤，聞之者，足以塞違從正。發諸性情，諧於律呂。故曰：感天地，動鬼神，莫近於詩。此詩之爲用其利大矣哉。」

所以詩教是中國歷來政治的一大端。而一切詩人，文藝家，也祇能在「美」「刺」二種意義下做工夫。其甚者，却又僅知美頌，忘却諷刺。於是詩人與文藝家所走的路，越弄越狹，自然祇好安於命運。於是文藝作品中，定命論的色彩，也益發濃厚起來。

但中國文學史裏，除却這一類定命論的廟堂文學之外，還有消極的定命論的山野文學。那就是從陶淵明開始的一派隱士文學。

這一派隱士文學，定命論思想，更發揮得淋漓盡致。在其出發點上說，也許是因為不滿於當時政治和一切不平等現象，以文字作爲逃避。如明末的山人文學，就有這個趨勢。因爲他們處在一切不自由的環境裏，自己生爲文人，手無縛雞之力。旣不能執干戈，對於社會國家有所改造；又不敢身嘗斧鉞，將赤血與白骨填上歷史的空白。祇好發爲詩歌，寄情於花草蟲鳥，以及一切自然美景。初則強顏爲笑，勉作達觀之語；繼則追跡莊老佛氏，竟入化我之境；以清淨無爲的思想，洗練自己文字，自命清高。

但此種文學，自有其社會根據，即欲剷除，亦非一時所能奏效。我早已說過，中國社會直到現在，尙未脫却農業的封建社會這個形態。在這個社會裏，一切生產工具，大都祇能作爲「利用自然」之用，而尙難用以「克服自然」。生產工具尙未進入「克服自然」這一階段，則反映到人類精神生活裏，定命論思想無就法擺脫。老莊的一任自然的哲學，即立足在這個社會結構的弱

點上。故一批最初不滿現實的人，一到處處碰壁，路路不通的時候，自己出生的社會，就叫他們回到老莊的門下，在老莊的手掌上大翻其筋斗，而自己猶不之知，以為「咱們是天高皇帝遠，不過自己白嚼蛆吧了。」實際上，老莊之「無為」，正也為的「而治」。「無為而治」與「有為而治」，其為治則一也。這二派文學家——依照周作人先生說法，前者即是載道派後者即是言志派——實則是殊途而同歸。天下未有以半斤為多於八兩者，亦未有以八兩足驕傲於半斤者。中國歷來文藝作家總全籠入在定命論這一思想下，現在儘可不必各捧偶像，相互「打棚」也。

但文藝作家其有可以擺脫定命論的思想者乎。我說：「有，」我又說「可以。」正和中國社會一步步向前嬗變一樣，在歷史演進的鐵則下，中國社會決不能老停留在封建形態裏，中國文藝作家因之也就有擺脫定命論思想的「可能。」在此「可能性」下，中國文藝作家又可預知歷史的動向；並以此動向為準繩，把眼前的現實，給以準確的測量，全盤地描繪出來，使讀者透過這幅圖畫，知道什麼是應該消滅，什麼將會芽生。決定自己前趨步調。那時候，中國的文藝作家，決不是個定命論者，而是個時代的先知了。文藝家而作為時代的先知的，在歐洲是不乏先例。但在

中國似乎還沒有。這就因中國社會沒有像歐洲社會這麼地起過絕大的變化。法國資本主義社會開花的前夜，有福祿特爾、盧騷輩的說教，這決不是偶然的事。這是「時勢造英雄」，在任何變動的時代中，必然會有傑出的人才出現，充作時代的號手。——這是歷史的必然。然而為歷史說教的，却決不是定命論者，因為他已預知歷史的動向，能克服一切阻礙歷史演進的壞風氣與壞思想。先知與定命論者的分別，一個是開車的司機，一個是鐵道上的枕木。定命論者的作用，最大的估量，不過給歷史作爲一條枕木而已。

所以總結一句：我們現在所需要的文學作品，既非載道，又非言志，是取反定命論思想的態度，抱有科學宇宙觀的作品。

從懷古談起

文學上底懷古主義者，他必定是個藝術至上主義者。因為他是承認文學藝術有絕對的永久的價值。但文學藝術真的有絕對永久的價值嗎？這問題，是值得討論的。

五六年前，日本曾經因平林初之輔一篇「政治的價值與藝術的價值」底文章，引起了藝術價值的論戰。平林是主張藝術有永久的本身的價值的；但同時，也承認藝術上也可有政治的價值（後改稱為社會的價值），但勝本清一郎却祇承認藝術有社會價值，沒有什麼本身的價值的。於是引起了對方的反擊，為什麼沙士比亞和但丁的作品，到現在還有人傳頌呢。新派評論家藏原惟人，就出來說明，藝術上底價值，是祇有社會價值的。但藝術作品，附麗有藝術性。這藝術性是有永久性的。現在的人，歡喜讀古人作品，就由於作品中藝術性底感動。

這場爭論，和任何爭論一樣，還是沒有好的結果。兩方都沒有正確的見解與說明。而且有時，且顯得有點幼稚。我以為這問題的解決，是不很困難的。但同時對於立足在歧路上的中國評論家——即以馬赫主義哲學為基礎的理論家——却是很重要的。

這問題，還當從懷古談起。即為什麼古典作品，現在的人還那麼歡喜傳誦呢？如其文學藝術祇有社會價值，那麼古人作品，對於現社會未必有什麼價值了吧，這就可返過來說，古典作品自有它藝術價值存在的緣故。

實際上這話是不能籠統概括的。古典作品中，固然有的作品直到現在尚被歡迎，但未必是全體作品都被歡迎，却是事實。但問題，就在這裏發生。這因為任何社會，必有它發展的三個過程。即出生，成長，衰亡。在這社會的每一階段裏就有每一種不同的「氣象」。這氣象反映到人們裏，便成爲「情調」。作品中也有其「情調」，不管各時代裏各個作品，其意識如何不同，但情調有相同的可能。後人歡喜讀古典作品，這原因就在於那古典作品中所具的情調，與後人的心裏的情調，有社會的相適應之處。即在兩個社會趨向成長衰亡的氣象下所反映的情調的一致。舉

例說吧。明末山人文學，爲什麼現在行了運，大受一般風雅名士之贊賞與推荐呢？這就因爲明末的社會底不安與政治底紊亂，使一般文人，既不敢不避斧鉞，作英勇的鬥爭；又不忍民生之疾苦，流連失所。所以祇好獨善其身，以文字爲逋逃藪，將社會的不安現象，淡化爲山林清趣。而現在一般文人，剛和明末文人處在同樣心情底下。所以他們也曾有過「大荒」也曾有過「談龍」「談虎」。然而現在却祇好「公安」「竟陵」「袁中郎」了。但「袁中郎」在另一批人裏如明末的復社中堅決些的分子，却沒有其存在了。而黃黎洲張蒼水却在現在的另一羣青年中有他們底影子。這是說明什麼？這就是明末的社會底喜氣，深中在袁中郎那些人的心裏，和中了現在社會底暮氣者底心，有相應應的情調。而在社會底衰老期中，却必然孕有新興的胚芽。這就成爲英勇的青年們底出現底另一原因。這是一。

其次，同一古典作品，在那些人裏是那樣看法；在另一羣人裏又有另一樣看法。在同一個人裏，也有時歡喜讀這一種古典作品，另一時，歡喜讀那一種。比如詩經一書，在封建君主的政權沒有打倒以前，許多人是作爲教育的寶典的。故有所謂「詩教」之說。但現在的人，却從其中描出

的社會底不安現象有其感應了。同一個人，在青年的時候，歡喜讀楚辭（如其能懂的話），因為其中濃郁的情緒，芬芳的詞句，和青年的方剛的血氣有其共鳴之處。但年老時，却歡喜讀陶詩，因為陶詩中所表現的退嬰主義的情調與年老時暮氣相適應。更其明顯的例，王爾德在獄中，就歡喜讀但丁的地獄。在這裏藝術底價值底高下，將從何而判斷呢？在這裏，我們知道藝術價值必然發生於作品之社會的或個人的適應上。如其某種古典作品，無相同於它底發生的社會的或個人的適應，亦即無其價值了。這是二。

、再次，在藝術的歷史上看來，藝術的樣式，永遠是理想主義的樣式與寫實主義的樣式之往復。藝術社會學的著者佛理契，曾在其藝術中之理想主義的樣式與寫實主義的樣式中，有很好的說明。他以為狩獵社會的藝術樣式是寫實的。神官的農業社會的藝術樣式，是理想的。商業資本主義的社會的藝術樣式又是寫實的。資本主義社會初興時，藝術樣式，又是理想的。但到資本主義移到穩定時，藝術樣式又是寫實的了。在這種藝術樣式的二種典型裏，就各有它相應應的程度。在寫實主義盛行的現在，一般談接受遺產的，不是盧梭，蓋俄，而是巴爾札克，左拉，沙士比亞。

但在五四底當初，盧梭却成爲那時思想的導星，今年連黨俄底紀念，似乎也被人忘却了。這是三、綜上三點看來，所謂藝術的價值，是或存在，或不存在，或隱或現，是相對的。但也無所謂永久不永久的。藝術底價值，是要看它發生的社會，與後來社會底適應程度如何？而且隨時隨地隨人在變易的。但又統一於相適應的社會裏的。換句話，藝術是憑感應而擴大它底社會作用的。它底價值，祇有它所適應的各個社會底各個價值。但它給予所屬的社會底影響，却又可歷史地予以估定，但這歷史的價值，又是相對的，不是絕對的，且也不是永久的。迷信藝術文學有絕對的永久性的人，或根本否認它那適應某一特定社會的本身價值的人，就是他不明白上述的藝術文學與社會底複雜錯綜的關係。

懷古談（附錄）

據說中國人特別愛懷古，到底是否事實，因爲不大知道外國情形，無從比較，但懷古這事，頗有人加以非議，我們在這里用這個做題目，倒也不是想評論是非，不過是想看看這究竟是怎麼一回事而已。

王國維先生有過一個意見，認為古雅也是美的形態之一，可與渾幽美鼎足而三。這意見正確與否，自有美學家去評判，本人既缺少美學知識，只好不談。不過有時看到詩詞曲調以及散文之中，懷古之作的確數見不鮮，因而想到「古」這東西，跟文藝似有何種淵源。

有些文學史家說，英國文學史上幾個大時代，如莎士比亞時代跟拜倫時代，都因大發懷古之幽思，所以才文風鼎盛的。再說歐洲的文藝復興，也是源於懷古。這樣看去，懷古竟是文學的動因之一了。

上面這種話，如果當作一個結論，究竟有些言之過甚的嫌疑。因為這些時代中文學之所以能發達，自有別的主因在，懷古，那不過一種現象而已。據我想，懷古可以說是一種情調，或者簡直是聯想而來也說不定。吳梅邨「鷺湖曲」中有一段，我們可以假來做個例子。

「我來倚棹向湖邊，烟雨台空倍惘然，芳草乍疑歌扇綠，落英錯認舞衣鮮。人生苦樂皆陳蹟，年去年來堪嘆惜……」

芳草疑爲歌扇，落英錯作舞衣，想來少不了有聯想作用在其中。一個普普通通的小水池，就說它有

遍地芳草和落英，也想像不到歌扇等上去的。正因為從前有過這麼一回事，而現在沒有了，想起來才有些奇異之感，不由得不發出一種近乎哲學的思想，於是乎人生苦樂等話就流出筆尖來了。

元喬吉有「遊越福王府」一小令云：

「笙歌夢斷蕤鬋沙，羅綺香餘野菜花。亂老雲樹夕陽下，飛燕休尋王謝家。恨與亡，怒殺鳴蛙。鋪錦池，埋荒鬢。流杯亭，堆破瓦。何處也繁華。」

人也有些怪，正因在這些殘磚破瓦的荒場上，對着夕陽，耳聽蛙鳴，這才百感交集，講起詩來，要是這福王府依舊金碧輝煌，詩人也許就不高興走進去了。即算偶爾走進去了，也未見得能哼出什麼來的罷。所以「故宮」如果不生「禾黍」，於懷古前途亦是一種不利。

在去古日遠的今日，懷古精神也漸有淪亡之感，即或有少數的「有心」人以事提倡，欲挽頹風，也往往不知懷古三昧，殊堪浩嘆。如「秦縣通訊」云。

「秦縣附近以城南松林菴內有古松一株，翠蓋參天，形勢雄壯，巍然兀立，勢若矯龍。該菴俗僧對於古松保存之法絲毫不加注意，屋宇充滿四周，空氣之阻塞殊有礙樹木之生長。此事曾經召集地方士紳會議，將該菴屋宇全部遷去，即就古松四圍改築迴廊，四角各築小亭一座，外圍短牆，遍植各種花木，園林勝地，斯方稱保存古跡之道，亦點綴風景之一法。」

聽說那古松是六朝時代遺物，其貴重當可與漢苑隋堤等。目下所謂隋堤柳者既已不復存在了，這六朝古松之貴重自然不用說它了。秦縣士紳的雅致總算是極可欽佩。但是驅走俗僧，折去房屋，另造園林，是否真算達了保存古跡之意呢？這却是一個問題。我們既專談懷古之事，對於人口太密，是否有防樹的呼吸，這生物學問題可以置而不論，一論到這種問題，就有「未能免俗」之嫌，也不可不避。現在專說要把古松四周弄得那麼漂亮，我絕對的不贊成，祇因這樣一來，古蹟已近完全，「古宮」無復「禾黍」。闖入墨客一旦走進那四四方方的圍牆，於四角小亭中俯賞名花之後，再仰視古松之時，懷古之思，定是逃得無影無蹤了。這豈非一大損失？

依愚見，真正保存之法，驅走俗僧當然必要。至於四周房屋，可任其自然，日後塵封戶牖，簷下蛛絲累

累，風侵雨蝕之後，倒的倒，歪的歪，那時再有什麼人前往憑弔，一面破蛛網，一面踐瓦礫，此情此景，雖泛舟赤壁，懷古金陵亦無過之也。

近來看見報紙上重修古跡，重建什麼的新聞，日必數條，心中輒生古道淪胥之感。爰發數語，聊以警惕國人云。

——張庚

作家與世界觀

近來文壇上對於作家有兩種呼聲，一種是「忠實於主觀」一種是「忠實於現實」（客觀）「這兩種呼聲恰恰相反，且都強調着獨自一面的意見，發為議論。前者，蘇汶先生在星火上發表的「作家的主觀與社會的客觀」一文可作代表。後者，孟式鈞在雜文里所發表的「現實主義的基礎」一文可作代表。現在為使讀者明白這兩方面對立的意見，先把他們文章里主觀原則地給寫了下來，然後再來談談我們底意見。

蘇汶先生底文章大意如下：

- (一) 文藝作品，是作家借用了社會的客觀事實，來表現自己底主觀的故。
- (二) 作家的靈魂，纔是使作品成為藝術品的要素。有些批評家理論家，預先肯定某一種

本質的認識是對的，然後向文藝作品要求合他所預定的，這是不准作家有自己的人生觀或宇宙觀，也就是鼓勵藝術家喪失自己底靈魂。但藝術家的靈魂，無論如何，應該是獨立的自由的。

(三) 不過藝術家的靈魂——作家的主觀本身，也就是社會的客觀底產物，是他接觸到
的客觀人生的總和所不知不覺地形成的。而他選擇的題材，也很自然的，是那些形成他的宇宙
觀人生觀等等的人生的總和。故作家的主觀本身，即為跟客觀結合着的真實的存在，在真實的
主觀里，纔有真實的客觀。

(四) 但社會的客觀，不是單純的東西；它本身就是複雜錯綜的。故作家的主觀，也同樣是
複雜，錯綜的，不同的。「每一個文藝作家的主觀，就各自供給了一個不同的觀察的角度，而這
種根據不同角度的觀察，那才是整個社會最近於真實的可能的表現。」

孟式鈞先生底意見如下：

(一) 從作品底生成的過程來看，任何作品，一定要將所表現的事象通過作者底世界觀
的曲折一一解釋，通過作者底表現技能，才能完成的。但曲折這事象的，是作者的世界觀；而將這

件曲折過了的事象組成爲作品的形態的，是作者的表現；當然這兩種東西，在創作的實踐的活動上是統一着的。

(二) 這種從現實的認識到藝術的表現底創作的實際過程，就叫做創作方法。但創作方法，應該顧到藝術創作的複雜性，不能還元於單純的世界觀問題，看成了一個脫離現實的思辯過程。無論學者或藝術家，都必須對現實作實踐的研究，才可以捉住那還未被捉住的東西。也祇有在這實踐的研究上，現實性自會將你既成的世界觀消弱，壓潰而教給你和你的意見不同的東西。

(三) 故過去現實主義的作家，如巴爾札克在政治上是正統派，在作品上却鮮明地描寫了小市民的邪惡的污醜；果戈理是非教化主義者，是反動主義者，在擁護尼古拉一世的目的下，寫了的「巡按」和「死魂靈」却成了全尼古拉的現實之批判的武器。

(四) 現實主義不但是現實之真實的描寫方法，而且也是領導我們達到正確的世界觀去的一個道路。

以上這二方面的意見，大要如此。這兩方面意見的根本的不同點是：蘇汶先生把作者的主觀與社會的客觀，在靜態里給形式地揉合起來；他的作品底生長過程是這樣的：客觀↓主觀↓作品。而孟式鈞先生，則把世界觀（即作者的主觀）和現實（即社會的客觀）在動態里給對演地統一起來。所以一方面的結論，是世上決沒有表現社會的全體的作品，祇有個別的主觀的真實，表現出社會的真實之一方面，或一部分；並由這各部分各方面的文藝作品的總量，來共同擔負起表現社會的全體的責任。另一面，則是作家能在現實主義下學習，正確地描寫出當時社會的發展的動向是可能的。（所謂社會的客觀的真實，我以為決不是不同角度的觀察的總和，而是社會的發展的動向底本質的把握。）

我們的意見自然和後者更為接近。蘇汶先生底本質的錯誤，固然是在他把主觀和客觀在靜態里給形式地揉合起來這一點。但我們還想把他從這本質的錯誤上所發生的枝節的錯誤，寫幾條在下面。

第一，他錯把作家，作為一種特殊的人類來看了。在他底意見中，可看出他是肯定着一個作

家，即生活在這社會裏，也決不能忘却自己是個作家，作家必須如蜜蜂一般爲了採蜜才來這花叢（社會）中廝混的。故說：文藝作品，是借用社會的客觀，來表現自己主觀的。正和蜜蜂採蜜一般。他不知道作家這個名字，是後起的，是人在生活的實踐後有所感應而表現於作品，並以此作品作爲社會的存在時，才成立的。即人在完成其創作過程，最後一階段且將此作品與世人發生共感作用時，才有所謂作家出現。如果有人處處戴着作家的有色眼鏡，來參加人間生活，吸收寫作材料；那最後的結果，當然是以作家的狹隘的主觀（甚至於不合歷史法則的）作爲衡量一切現實的尺度——那自然要喊出「忠實主觀」的呼聲來了。

我們的意見，以爲作爲作家的人，和生活着的人，在生活底實踐里是統一的；即蘇汶先生底「在真實的主觀里，纔有真實的客觀。」這個命題，必須倒過來說，「在客觀的真實性下，才產生主觀的真實性。」

第二，他雖然也承認作家的主觀本身，是社會的客觀的產物。但他祇在單一的形式里，來理解主觀底客觀的社會根據，與主觀和客觀的糾結。他是忽略了主觀和客觀底複雜的對演的法

則。即他不明白作家在生活底實踐的研究中，現實會消弱或變更你現成的主觀，而產生新的主觀；直到新的主觀形成爲一定的範疇時，那主觀馬上便作爲一社會的客觀而存在，成爲現實的一個細胞；加強了現實底複雜性，再來消弱或變更你既成的新的主觀，這種主觀與現實底對演作用，即造成社會的歷史的動態，（即時間與空間的對演的演進。）所以在創作的過程中，不僅是作家藉那種生活實踐中所得的認識，來導引題材，題材也能導引作家的認識。契訶夫本想把「可愛的人」里的女主人底不真的行爲，給她諷刺一下的。可是結果恰恰反乎他底主觀，真的把那女主人寫成個可愛的人了。這原因，是在於契訶夫那種生物學的主觀，限制他發現那題材底本質的真實的一面（即社會學的一面）；但題材本身却不客氣地把真實性暴露了。使人覺得在這種困難的處境下的一個女人，雖然嫁了不少的丈夫，但在她對每一個丈夫那種忠實與溫柔的女性底偉大處，却給人以可愛的印象了。所以忠於主觀，却不一定即忠於客觀的。而每一個人的主觀與每一時的社會的客觀，決不是靜止不變的；它們是時時在改進，在變動，在相互對演。

第三，蘇汶先生以爲社會的客觀不是單純的東西；它是複雜，錯綜，多方面，各方面像是充滿了矛盾而實際互相結合着的，所以作家主觀當然也是不同的。但這裏蘇汶先生忘却了社會的客觀，除此複雜錯綜諸性質外，還是有它一定的動向的。而這動向，又有統一性的。某一特定社會，其將來的動向如何，我們不必說。我們祇要回顧這社會過去的歷史就可證明這動向的統一性的。所以，一代的人傑，能脈溯這歷史的動向，參酌眼前的現實，而預言未來。所謂文藝作品是未來的啓示這一個意義，却決不是在個別的事件上，忠實於各個主觀的作家所能做到的。

總之，蘇汶先生是過分機械地形式地把作家的主觀和社會的客觀對稱起來，而又在單一的靜態里把主觀和客觀結合起來，完全忘却了社會的進化之對演的法則了。

同樣，如其我們把一切文藝的理論，不僅看作爲作品之評價與分析，且看作爲創作的指導的那麼，我們的批評家或文藝理論家，決不能忘却『此時此地』四個字。所以我對於過分忽略了作者世界觀底重要性的話，我覺得有跟孟式鈞先生提出一點意見，來商量一下的必要。

在原則上，我承認作者世界觀的獲得與改變，是在實踐的研究中。同樣，我也承認藝術創作，

決不能完全看成個是脫離現實的思辯過程。但我以為在從現實的認識到藝術的表現這一個創作的實際過程里，我們還須有一種抽象的思辯過程——即抽象的理論的學習。亦即一種抽象的，然而客觀地可能存在的，世界觀之把握。如果我們相信歷史的運動的法則，是有其偉大的真實性的，那麼我們對於藝術的學徒，要求有一番對於這法則的學習，似乎還是必要的。我們決不能把特殊的天才作家巴爾札克和果戈理的世界觀與作品表現底矛盾，作為一般的例子，將作家底世界觀底重要性，全面地給忽略了。且過分強調了這一面，是會把藝術的創作過程，看成了潛意識的行動，或看成為全由題材導引作者的盲目的行動。這無疑是忘却了主觀和客觀對演的統一作用。也是不正確的說法。我們應知道一代的天才不過是某一社會環境里幸運的偶然。在此幸運的偶然下，還必須有歷史的必然物做基礎。偉大的巴爾札克的產生，自有作為他產生的基地的。當時的法國社會——而當時法國社會中一般的文藝作品怕還是他文藝之花的一部分滋養料。故培植文藝園地的基地的工作是須要的。我們文藝理論，因之不能特地為天才而創設，我們更應當把我們理論的目的，放在一般作家的身上。同樣，別人家國度里文藝理論

的發展，已經到了忽視作家的世界觀這一過程；但別人家國度里的社會的政治的步驟，却正也闖入於建設的境界裏。我們固然沒有重走他們已經被清算了的錯路的必要；但我們底文藝理論家，却不能忽視「此時此地」的社會的現實性，也是事實。

而且一種理論，或一種世界觀，既作成體系寫在書上，供人研究時，雖然牠是屬於抽象的，思辯的；但它已是一種社會的客觀存在了。理論固從實踐中獲得，實踐却又須理論予以印證。在這意義上說，作品底創作實踐，是應在現實主義下將方法與世界觀統一起來。

對於現實主義的理解（附錄）

讀了青光上王任叔先生的作家與世界觀以後，我就想起一般人對於現實主義的理解的不充分，所以草此短文，希望提起人們的注意。自然，對王任叔先生的意見，我是沒有什麼異議的。

孟式鈞先生認為巴爾扎克這一代作家也是現實主義作家，而且說現實主義不但是現實之真實的描寫方法，而且也是領導我們達到正確的世界觀去的一個道路。（孟先生的全篇文章我不曾看過，

這裏只是根據王任叔先生的摘錄抄下的，不過，會不會斷章取義，這於本文實在沒有關係，因為本文主旨不甚專注於孟先生的現實主義基礎一文的評論，只是想提出對現實主義有個正確的理解的這個問題，何況除孟先生以外對現實主義之作如上的解釋的是非常普遍的。這句話，平常粗心一看是很容易忽略過去的。

最大的原因，是因於巴爾扎克是個自然主義的作家，自然主義和現實主義平常總是被人們混而為一的，實際上，自然主義與現實主義却是完全兩樣的東西。自然主義的文學者雖然也主張不隱瞞自己，勇敢地描寫現實，這信條，他們的確曾經實踐過。然而文學史可以作證，他們究竟能夠達到怎樣的地步呢？

自然主義文學者所理解的現實是不會發展的。且沒有一定的方向的，他們以為現實本身就是一個靜止的東西，於是他們無論怎樣在現實上說長說短，他們只能夠產生不符現實之發展的藝術發展。而決不能夠帶來真正的藝術發展，事實上，現實是會發展的，現實是有一定的方向的。依照現實的各種的關係看起來，現實可以明白地具體地認為是社會的階層的現實，也就因此，才有對立之發展的運動與方向的存在。所以，一個現實主義的文學者，非要對於現實表示着切切的關心，探究，理解不可。這也就

是現實主義作者別於自然主義作者的地方。

次之，「現實主義不但是現實之真實的描寫方法，而且也是領導我們走到正確的世界觀去的一個道路。」這話好像從前也有人相仿地說過。什麼：「去描寫現實，那末我們在這過程中就可以着成長起來。」這些話確是正當的，我認爲，因爲人們的認識是隨現實的發展而發展的，並且只有在實踐的過程中，而創作又是作家的主要的實踐，但是，我們還要注意到如下的事情：

「我們不要以爲我們的認識，是受動底地反映現實，或者是無差別地照出我們視野內的一切對象的照相鏡。人類的認識，是當作一種契機，包含在多方面的社會實踐中的能動底過程。在生產與階級層活動的當中，人類的認識是當作一種能動底地作用的契機出現，而參加着世界的改造。」

然而現今議論着現實主義的人們的理論及其作品，對於現實的這種受動性及無差別性的傾向不是很濃厚的嗎？倘若是如此，那末，關於現實主義的主張，則豈非僅僅是一個簡單的手法的問題，是對於離開着現實之本質的表現，抽象的藝術性的完成的努力，因爲，今日的社會現實，已經完全喪失了自

然主義文學在某種程度得以表現現實之本質的那時代的歷史界限了。

所以，現實主義的問題，倘若不立脚於對現實作上述那樣的正確的理解的努力，和人們的認識是一種能夠過程的這兩點，則無論是藝術理論或是創作，都不能夠期待它有正當的發展。

——小皎

什麼是諷刺文學

一 諷刺文學之起原與其意義

諷刺文學在文學底生長過程上，它該是後起的。不論文學起源於勞動過程，或起源於兩性求戀；但「日出而作，日入而息；鑿井而飲，耕田而食，帝力何有於我哉！」和「青青子衿，悠悠我心，縱我不往，子寧不嗣音。」或「明月光，星光欲墮，欲來不來早語我。」都不能算爲諷刺文學。毛詩論風，謂：「上以風化下，以下風刺上，主文而譎諫，言之者無罪，聞之者足以戒，故曰風。」這是非常錯誤的解釋，詩經的國風，全是些各地的民歌；決無諷刺文學的意味。反之，從大體上說，楚辭却在其本質上帶上諷刺文學的意味的。

德國詩人席拉（Friedrich von Schiller）在他那『素朴的文學與傷感的文學』

（Ueber naive und Sentimentalische Dichtung）一書裏，把古代人對於自然底興味，和近代人對於自然底興味的不同之點，分舉出來；分文學者爲素朴的詩人和傷感的詩人兩種。在他以爲兩者雖然對自然共有興味，但其方法是不同的。希臘人是站在自然內自然地感到的。近代人則站在自然外感到自然的。前者是所有自然的，後者是探索自然的。詩人在任何場合，是自然之守護者；但在其描出存在的態度上，有兩種區別。即一種是將存在「原本地」描出的，一種是將存在「應該這樣地」描寫的；前者是描寫現實的，後者是描出理想的。希臘人多半屬於前者。這一種人，席拉就叫他素朴的詩人。另一種叫感傷的詩人。實際上，這兩種區別，不僅在方法上，即對材料的處理，也是不同的。古人從他那美麗的環境內直接挹取其表現的對象；近人則必須從他理想的立場來看包圍在他們四周之不調和的世界。所以古人是取冷淡而孤立的態度，他所處理的，祇是一個觀念——即現實。祇要能忠實地把這現實描寫出來就好了。所以他那描寫出來的東西，是渾然的。近代人關於材料是省察的，他們所處理的是兩個相抗爭的觀念——即處

理理想與現實的。理想本來是難以達到的，但他們的努力接近理想。同時他們在這現實與理想間，着眼也有所偏重的，偏重於現實時，那詩便是「諷刺的」。如其着重於理想而以理想為「愛好的」對象的，那詩便是「哀歌的」；着重於理想，而以理想為「喜悅的」對象的，那詩便是「牧歌的」。

在以上的大略的說明裏，席拉也是以諷刺文學為近世的產物。不論他全篇立論是否正確，但他於說明諷刺文學是後起的，這一點，是可以相信的。

其實，諷刺文學，是羅馬文學底一產物。希臘文學裏比較少。所謂諷刺這個名詞（Satire）是從拉丁文 *Lanus Satira* 這個字衍化出來的。本來的意思，指盛置各種各色的果實器皿而言。在此，也有那種盛有種種內容的混合文的意義。在詩方面說，是指那些活潑地描寫着雜多材料的，其後推移下來，却是指那種嘲笑時代或社會底缺陷、惡德、愚蠢等事，促人猛省的文學了。却從處理雜多的材料，轉變過來，成為人生之批判的描述了。但就諷刺文學底本質的意義說來，道德的說教般的陰鬱的調子，和過度滑稽的調子，是真的諷刺文學所嫌忌的。

所以諷刺文學並不是和一般所謂的文學不同其範疇的。而是文學底表現上——包括內容與形式——的一種特徵。正和席拉把文學分爲『素朴的文學』和『傷感的文學』一樣，並不是文學裏兩種對立的範疇。而是文學演變史上一種變色的徵象。在原始時代，或近於原始時代，可以有老子那種無所爲而爲的生活態度；但在人文開展的順序上，已經從自然而開展到文化與理想（理想即通過文化而得到的第二自然。此項人文開展底三個階段的分類法，亦依照席拉的主張）的階段時，那「素朴的文學」即很難產生。故席拉在其論素朴的詩裏也說：

這種素朴的詩人，在和自然離了人工的時代裏，已經沒有他的立腳的地方了。……他們在這時代的殘破的影響下，除非有很好的命運安全地保護他們以外，他們便不得實際存在的。

在這裏，雖然，席拉對於近代素朴詩人底不出世，覺得非常惋惜。但從社會學觀點上說，在現

代的我們，毋寧致力於創造第二自然，更適合自然底演變法則。諷刺文學的精神，也就存在在這一點上。有人說過，哲學者是說明自然的，我們是變革自然的。作爲傷感文學之一部門的諷刺文學，席拉雖然沒有給牠以較高的估價；但在沒有方法使社會返樸還真地回到原始時代，而且必
要從這一階段向那一階段推進的前提下，我們實在沒有勇氣來壓低諷刺文學的社會價值。

二 席拉論諷刺文學

「詩人如其以捉住事物與自然之離隔，或捉住理想與現實底矛盾，而作爲詩底對象的，那麼，那詩人是諷刺的。然而在他停止於意志底領域裏，或悟性的範圍裏時，有以嚴肅而且感動的筆調描寫其對象的，有以笑談的而且快活的態度敘述其對象的。前者是懲罰的或莊重的諷刺，後者是諧謔的諷刺。」

「要是嚴密地想一想，詩人底目的，不消說，和懲罰的調子，是不相調和的；和喜笑的調

子，也不相一致的。懲罰的調子，比之於「遊嬉」（這裏席拉是指那種孩子似的無關心的能動精神）是非常嚴肅的。而詩必須有那「無所爲」的遊嬉精神。喜笑的調子，比之於嚴肅，是很輕浮的。然而嚴肅的精神，却又存在於詩底根底裏的。道德上底矛盾，必然地惹起我們的關心，因此，我們心裏自由便被剝奪了。但我們必須從詩的感動上，把一切的關心——換句話兒，對於某種慾求的一切關心，放逐出去。反之，悟性的矛盾，却是無關心的。然而詩人又必須以處理最高的關心——即自然與理想——爲對象的。故在莊重的諷刺詩裏，不損傷詩的形式，這事對於詩人，決非瑣屑之任務。因爲詩的形式底本質，存在於遊嬉底自由處。在諧謔的諷刺詩裏，不失詩的內容，這事對於詩人，也決非些細的任務。因爲詩的內容，常是無限的。這任務，祇有唯一的方法得以解決。即懲罰的諷刺，得藉向「崇高」推移，才能收得詩的自由。喜笑的諷刺，得藉以審美態度處理其對象，而接受詩的實質。

在諷刺詩裏，是因爲現實有缺陷，使和最高的實在理想對立起來的。但不必在詩裏明白地說出那理想。詩人祇要在讀者心裏喚起那種理想的憧憬好了。這一點，是詩人必須做

到的。否則，他便不能完全給與詩的效果。故在此場合，現實是個嫌惡的對象。然而在此最重要的，是這嫌惡的本身，也是從對立於現在的理想中發生的。這嫌惡僅有一個單純的感性的原因也未可知，是在和現實衝突的慾求中有它的基礎，也未可知。但我們可以相信：在我們底好尚和世界抗爭使我們憤恨的場合，自己對世界感到道德的不快，這事常常可以碰到，但這樣的物質底關心，正是發生卑俗的諷刺家的原因……

「從這個源泉出來的 *Pathos*（指物質的關心悲哀）是和詩底藝術不相稱的。詩文藝術，是由於單純的觀念使我們感動，取通過理性再闖入我們心裏來的那條路。這不純的物質的 *Pathos* 常因苦惱感過重，苦痛地捉住我們底心，這事也很顯然的……*Pathos* 底諷刺，祇有適合崇高的心，才能成功；嘲笑諷刺，也只有具有美的心才能成功……」

以上是席拉對於諷刺詩——亦即對於諷刺文學的主要意見，但因為文字的組織系統不同，我們讀者也許不能從這譯文裏，得到明確的概念。我們不主要是發生於現實與理想的衝突，

事物與自然的分惜費詞，在此再來一個概括。席拉以爲諷刺文學離。而以兩種形式表現出來，其一，是懲的罰；另一是譏笑的。但前者要力避道德教訓，後者應力避輕浮。因其是懲罰的，不免過重於嚴肅，須以詩底形式之渾然的本質補其缺；因其是譏笑的，難免疎空，須有詩的實質補其缺。但其最招忌的，却還是從那種個人主義的物質的關心中發出的諷刺。這是個人的不滿，沒有廣大的理想的基礎。也就是說，諷刺文學，最忌的是把它作爲個人的報復手段，無論那手段是對個人，或對社會的。

三 產生諷刺文學的社會根據

照席拉那種文學的分類法——素朴的文學和傷感的文學——實際上是不很確切的。作爲文學底兩種表現的樣式，那是祇有象徵的理想主義的樣式和寫實主義的樣式。而這兩種樣式，在人類底藝術史中，是往返地重複着的。大致在社會的安定或建設期間，藝術的樣式，是寫實主義的。社會在其變革或推移期間，藝術的樣式，是象徵的理想主義的。比如在文明之最低階段

裏狩獵團體，其藝術樣式，是寫實主義的。在狩獵社會裏狩獵者征服外界是必要的。因此，他必須深切地注意並研究外界——那和狩獵者物質的存在有關係的範圍內的外界；由於現實的追求，他便抱了非宗教的態度，以征服自然，所有自然爲其惟一目的。作爲藝術家，則是個寫實主義者。——這似乎有點近於席拉所說的素朴的詩人。同時，一到物質的存在之主要的根源狩獵衰退了，那作爲藝術的特色——寫實主義的樣式也從藝術裏消滅。這因爲『從狩獵向農業推移，一方面帶來了外部感覺的減退，即視覺，嗅覺，觸覺的萎縮。另一方面那另一種的「力」(Energie)』

精神的性質，及爲了使物質的生存合理化而起來的有益的智的活動，也跟着發達了。』(霍善因旦的話)表現在藝術上，也自然成爲理想主義的樣式——這一樣式，也似乎有點近於席拉所說的傷感的文學。據此，我們也可斷定諷刺文學大都是產生在某一特定社會向另一特定社會推移的時候。換一句話說，在某一特定的社會正向上發展的時候，它底現實，雖然是複雜多端的；但有它一個相互聯系的統一。這時候，諷刺文學除作爲排擊屬於前一社會的舊觀念之渣滓外，却沒有負起藝術領域裏主要的任務來。反之，在某一特定社會向下發展時，社會諸

現象已失却它統一的聯繫性，諷刺文學由於這社會諸現象之相互矛盾，衝突，搬演到藝術舞臺上來，自然成爲表現現實之真實性的唯一主角了。這時候，藝術底主要任務，惟有諷刺文學能完成之，但在這某一特定社會正向下發展，到了某一階段，另一特定社會底雛形已從其間誕生，將要向另一個統一的整個的頂點發展去的時候，諷刺文學這時却又作爲目前的現實之排擊，未來的理想之誘發，實行它文學底社會的一部分的任務了。

在此，所謂諷刺文學有它三種社會的產生根據，同時也有它本質不同的三種任務。在其表出的樣式上，自然也應該有三種不同的樣式。第一種，應是譏笑的，——站在現存的新的現實之前，作爲排擊舊觀念之用的，第二種，應是現實的——投入在現實裏，現實地給它表現出來的。第三種，應是懲罰的，——站在可實現的理想之前，作爲抹殺崩潰的眼前的現實之用的。舉例來說，十二把椅子的作者，伊理甫和彼得洛夫，應該是屬於第一種的。果戈理和契訶夫應是屬於第二種的。高爾基底一部分著作，如母親，在其本質上，從給予舊社會一個反擊這一點說，也可說是屬於第三種的諷刺文學。

但我們以為諷刺文學底本質的任務，是在捉住現實與現實之矛盾，撞着，而予以暴露。生活在現實裏的人們，未必都能發現這矛盾之處，且大都為現實的複雜的現象所搖亂，或者為現實的矛盾現象所支配，不容易發現這矛盾之處，一經暴露，才豁然醒目知道自己所處的社會，是個如何可笑的滑稽的社會。於是進一步，想來如何改善它的念頭也起來了。這種現實地暴露，實在比一切懲罰的，或譏笑的更能給讀者以深切的印象。實在更能做到藝術創造第二自然的任務。但這種諷刺文學成其為諷刺文學的，並不是作者以最高實在的理想，使與現實的缺陷對立起來的緣故；而是社會的現實的本身。作者不過將其矛盾，撞着處，從其現象的表面與本質上，掘發出來，給予以排列而已。果戈理底「死魂靈」，不特給俄國那些猥蕙，鄙吝，狡猾，蠢笨的地主，寫出了一幅最逼真的圖畫，就是今日中國城市鄉村，也還充滿了這一類人物。魯迅底「阿Q正傳」，不特畫出了辛亥革命那時的農民典型，即在現在中國也還有這種人物。這就因為革命前的俄國社會和中國現在社會有部分的相同，而辛亥革命那時的中國社會和現在，本質上也還沒有什麼變革的緣故。

故我以為諷刺文學，不一定取理想主義的樣式，有它主觀的決定，如席拉所說。反之，諷刺文學却自然地發生於一切現實主義的作家底手裏。成其為諷刺文學的，不是作者的主觀，而是社會的現實本身。這樣的諷刺文學，才是最高的文學形式。

作品中的心理描寫

作品中底心理描寫，從其手法上說，大約有三種樣式。其一，是作者在寫出一個人物之前後，由作者加以講義式的說明。其二，是作者在描出一個人物之時，一路敘述其行動，一路反映其心理。其三，便是作者很客觀地刻畫出一個人物，使這人物渾然地站在讀者眼前。作者並未着墨於描寫心理，而人物之心理已顯明地理會於讀者心裏。這三種樣式，要找例子來說明，是並不困難的。但在這短文裏，我們祇能提一提頭，不能把目前作家底文字大篇的引來作證。

大概第一種手法，新作家作品裏已不很多見。這是一種最偷懶的老舊的手法。啼笑姻緣的作者，在他每天必需寫上五六千字的著作生活中，是專門用這手法，來拉長篇幅的。所以這手法有時反成了一篇文章底累贅。

第二種手法，是最新穎的，在這種描寫裏，全篇祇看到人物的跳動，作者底面目，絕不在篇幅中顯露。張天翼先生對於這個手法，運用得非常熟練而且巧妙。他底「蜜蜂」和「定命論與算命論」是最好的例子。

第三種手法，雖然「古已有之」。但運用得恰到好處，要算彷徨和吶喊的作者，在「彷徨」和吶喊二冊小說裏的不少典型人物，全是活現的，各有各的特性。作者無意於心理描寫，而實際却深入於心理描寫的境地。在這一手法裏，作者並不黏着於人物之心理的說明，而能在人物與人物之關涉上作一個對比，或作一反映。紅樓夢有一段賈蓉向王熙鳳借玻璃炕屏的描寫，真是一段很好的心理描寫。直到賈蓉已經借得了風屏，「這王熙鳳又想起一件事來，便向窗外叫：「蓉兒回來，」外面幾個人接聲說：「蓉大爺快回來」……垂手侍立，聽何指示。那鳳姐只管慢慢的吃茶，出了半日神方笑道：「罷了，你且去吧。」……」這可謂把王熙鳳歡喜賈蓉的心理活活描出了。

但這三種心理描寫的手法，是為各個作家創作的方法所決定的。大抵第一種作者，多半是

立足於唯心論哲學基礎上的，想在文學裏，由於個人底心理的解剖，進而理解社會心理的。第二種作者，未嘗不認識作品中人物之社會關係，但每每把人物底社會關係單純化了。結果，人物個性，表現得非常活躍，而掩沒了個性底發育的基礎。無疑地作者是從現實觀點出發，又走到心理路上去了。祇有第三種作者，是有他正確的社會觀的。雖然他那『書中之人物，乃用以示例，而非注重個性。』雖然「彼等之價值，不在與同境遇之其他人物相異，乃在與之相同，即在其共性，而非在其特性。」但「示例」亦必須有其「典型性」，「共性」亦必須與另一「共性」作一個明白的對比；而顯示其特性。祇有這樣作品中人物，是能表現得更現實的，更有生命的。

典型的寫出

所謂典型人物，並不是特殊人物。恰恰相反，是個頂平常的習見的人物。這種人物，在現實社會裏，一方面因為是太平常了，太習見了，每每被人忘却，不再在腦子裏給記了起來；另一方面，他確實具有了他自己所屬的社會層底一切特性。可是被寫出，給無論是同社會層或不同的社會層底人們讀了，恍然覺到這書中有自己底或習見的一個真實面影。這是作者從現實社會裏，抽象出來，做一個結論似的給他具象化了的寫法。——這一種寫法姑且叫做『歸納的』寫法。如魯迅的阿Q便是。阿Q正傳一出世，便哄動了中國社會；在這富有農民性的讀者羣裏，恍然見到了早被忘却的這樣一個人物。

但社會現象是時時刻刻在變化的，而且是複雜多端的在變化的。粗看一下，真是萬花撩亂，

莫測底蘊。但仔細觀察起來，每個現象，不特相互關聯，不可劃分，且歸趨於同一方面，或沒落，或興起，爲同一個目的而動。天才的作家，能在這現象的動態中，把握到其發展的必然性，塑鑄出秉有一種可能發生的性格的人物來。這種人物，一送出眼前的現實社會，也許會給讀者看做特殊人物，使讀者不信世界上竟會有這樣人物。但時間在必然的法則下，把那些叫人發生懷疑這人物底存在的條件淘汰了，這個被塑製的人物一步近一步的生動起來，終於在這現實的社會裏，充滿了同這塑鑄的一個樣兒的現實人物來。於是，人們才如夢初醒，不禁大叫道：『真有那樣的人呵！』——而這被塑鑄的人物底典型性，也益發擴大了。——這種寫法，也姑且叫做『演繹的』寫法。如屠格涅夫底巴札洛夫是，巴札洛夫底出現，是使俄國當時讀者社會大大地感到不滿的，以爲社會上沒有這種人物。但幾年後，事實却證明了巴札洛夫底存在。巴札洛夫底出現，是屠格涅夫從當時俄國智識階級的一般性格裏，探出了它那發展的動向，而給它形象化了的。

以上我們所說的「歸納的」寫法，和「演繹的」寫法，不過是從人物底形成的程序上說的。不是概括作家創造人物時的一切的思辯過程。作家創造人物時那思辯過程是非常複雜的。

他必須把思辯的範圍，擴大到社會的全體，至少也得發生對這典型人物的了解。這有賴於作家本身對於現實的實踐底程度如何，又不僅僅是思辯問題了。

這裏，我們不想詳論。但無論人物底形成的程序如何，作家在創造典型人物時，有個主要的工作必需做到：那便是竭力省去其不必要的鋪排，而使那人物僅可能的凸形的現出來，換一句話，作家要寫出一個典型的人物，必須有一大羣未被寫出的人物在心裏頭時時在做這典型底對比，使這典型人物底性格，十分明顯起來。

近來看到契訶夫作的一個短篇，題目叫「奇特的人」，實際上這被契訶夫描出的人，並不是奇特的人，却是個典型的人。那故事非常簡單，是寫個名叫郭亞夫的紳士到產婆馬雅那裏去，請她爲他妻子接生，開口便非常嚴肅的自己介紹。

「我是專門學校的助教，我名叫郭亞夫。我請你替我的妻接生，請你趕快去吧。」

果然，那產婆趕快預備妥當要出發了。他又說要把價錢先講定。產婆說隨便給好了。他却冷冷的堅定的看着產婆說了一大套：「不，我不歡喜那個樣子。最好先把價錢講好。我不想佔你的便宜，你也不想佔我的便宜，我們還是先把價錢講好，免得後來麻煩。」他又說：「我自己做工，也尊重別人的工作。我不歡喜待人苛刻的，我給你太少，我自己也不願意，你如果要得太多，我又要問你的行價多少。」於是兩人議起價目來，他祇肯出兩盧布。產婆不答應，他索性跑了出去，不請她去了，可是半點鐘後，他終於又回來了，出了三個盧布，請她去，還說了句「價錢講好以後，不許另外索錢。」可是產婆到了家，接了生，向他道喜說：「好了，謝謝上帝，世界上又多一個人了！」那時，他却依舊保持着無情的呆臉說道：「很好。不過，反過來說，兒子多也要錢多。小孩一生，就只穿衣吃飯！」這一來，使產婆看到他就發抖。最後她看到他站在小學讀書的兒子對面平穩的說：「你知道怎樣喝也應當知道怎樣作工。你方纔吞了一口，却不想想一口值多少錢，都是作工得來的呀，你一面吃，一面也要想想……」這麼着那產婆嚇得錢都不敢要就跑了……

在這短短的三千字不到的小說裏，用筆非常經濟，可說沒一筆疏懈，沒一筆不集中那郭亞

夫性格底塑造上——一個商人氣質的紳士性格底塑造。這雖是俄國人物，但像這個論斤估兩的人，却也是中國社會裏習見的。這就成其爲典型人物。

但在典型人物底寫出中，最易變爲心理主義的人物底寫出。即把人物底從普遍性中抽象出來的特殊性，儘量的發展下去，甚至把這特殊性孤立起來，寫成爲真正的奇特的人（如封神傳裏出現的人物。那却不能算作是典型，而是「怪物」了。）其流弊所至，是使讀者對於作品中人物底好惡，成爲個人底好惡，而忘却那典型人物所發生的社會底根源。藝術底社會價值，在此便失却其存在。且使作品成爲人身攻擊似的東西了。所以在這裏，典型人物底寫出，却還是有賴於個性之社會學的發見。而個性之社會學的發見必須注意到以下兩點：個性之社會化，和從普遍性中抽象出來的特殊性底映出。

小說的發展過程

大概有創作經驗的人，一定知道在一篇作品未下筆之先，必需煞費苦心的經過一番思考：作品中人物的個性，如何描出；背景如何配備；故事如何發展；……直等到那作品已經在作者心中有了充分的安排，於是才下筆寫去。那樣寫來，至少對於自己能得到某種程度的滿足。對於讀者 and 社會的影響如何，那當然不是作者所能計及的。這要看作者本身之社會的現實底理解與把握如何而決定的。而作者要正確地把握並理解社會的現實，那又非屬於創作範圍的事；那是屬於作者做人方面的事。茲姑不論。

但有時，作者雖然一切都已安排妥當，一等到下筆寫去，竟把原來計劃，全部地或部分地給以推翻。甚至來了個相反的結果。連作者自己也預料不到；不得不隨着筆跑野馬。這情形，我想有

創作經驗的人，一定也經過過的。最好的例，便是法捷耶夫底創作經驗中的一段自白；他說：

「我寫毀滅時，初次遇到從前所構思的，有好多未曾納入作品中，我遇到在工作過程中出現了新的要素，那是從前所未想過的。例如根據我原來的計劃，梅齊克結果要自殺，但在開始寫這一典型時，我逐漸地相信，他不能以自殺告終，也不應當如此。」

「在草就主人公的行爲、心理、外觀、表情等等大綱以後，隨着小說的發展，這個或那個主人公，便好像自己來改正原來的設計了，在典型的發展中好像出現了自身的邏輯。試舉個例子來說：梅齊克住在軍用醫院裏，住在森林裏，這是一回事；他好了後，加入隊伍，這又是一回事。我竭力想像他是怎樣，在新的情勢下動作的，因此又得到一個結果，作品的主人公，假使藝術家深知他的話，他本人就在某種程度上領導着自己的。」

這一段話，真是見血之談。不會嘗到過創作的甘苦的人，決不能說出這麼個透澈的話。但我

們雖然相信法捷耶夫說的話：小說發展到某一階段中，小說中人物，即能領導作者，向適合他本人的音容的面貌方面走。不過我們還可進一步說：這都是關涉作者本人的意識問題。即如以毀滅中的梅齊克做例來說。作者，是預計給他自殺了結的。當然梅齊克在作者的構思中，決不願給予肯定的估價，所以用自殺來否定了他行動的價值。但小說發展到某一階段時，作者正確的意識，在不時的自我檢閱中，覺得用自殺來結束梅齊克，反而在某程度上會感到這梅齊克的可愛處了。索性讓他逃亡了吧。梅齊克一逃亡，莫羅斯基的流氓性，在另一方面增高了價值；而全部毀滅中的人物，也更其有力了。這在表面上看去，好像確是作品中主人公在領導作者。在本質來說，還是從作者正確的意識，領導着自己的。換句話說，作者是從用自殺來否定梅齊克行動價值這一前提上，發現了自殺這一否定沒有力量；且或引起讀者給予自殺者以同情。故更有力地用逃亡來否定梅齊克的行動價值。但作者對梅齊克給以否定的估價，這一個本質的計劃，還是沒有變更的。

初期的中國的新文學作者，常以「靈感」二字作為創作者惟一的正當的態度。所以那時

候的小說，大半是帶隨感錄的形式的。對於一篇作品，是不需有什麼發展過程的預先安排的。他們大都說自己文章是「搖筆而來」「一揮即就」的。無疑地這一個創作態度，現在是早給否定了。如其現在作者，尚有那麼自豪的，那倒不是顯示他創作天才的發皇，而是自白了他那自我主義的狂放而已。接着，來了一個相反的提倡，那就是所謂作品的意識問題。而所謂意識，常以籠統的「正確」與「不正確」作為估價，於是有了正確意識的標語口號文學興盛起來了。使那時期作品成為乾燥無味的東西。現在自然有許多作者改正了這個不正的傾向。但也有人主張作品不一定要注意其發展過程的。這似乎也有商量的餘地。

把現實原形地一段一段的接續寫下去，在各片段間，固然也隱隱約約地有其社會的有機的聯系；但這種小說在我以為僅做到素材的陳列底第一步工夫。即如，我們讀到某作家的有些小說，使我們常常會想起肉枕上一塊塊血淋的肉來。在其表出上，自然也有部分的逼真處，然而決不是生動的。這在作者，固然是經過了一種主觀的選擇的；但沒有意識地給予有機的聯繫。換句話說，作者這一種手法，是忽略了每一現象的因果的追求。

每一篇小說，不一定要有完整的故事。每一篇作品，非注重它發展的過程不可。而且這發展過程，決不能一片段一片段地漫無連繫。必需在其發展過程中，注意其因果性，給予以肯定或否定的估價。

（附語）題材領導作者的事，那是可能的。但在這裏，我所要說明的是：即使作者為題材所領導，但在他最初把握現實時，還須有正確的世界觀為他基礎的，那才是正常的法則。固然也有作者不會意識到給題材領導去的。

論果戈理的描寫方法

讀了二十一日自由談上辜定君底「果戈理的關於描寫人物的話」那篇文章，使我也有一樣的感想。確實的，果戈理介紹人物出場時，那種「小說作法」似的意見，是會使作品的完整和統一受到相當的影響的。然而，奇怪的，却是我們讀到外套、鼻子和死魂靈時，却並不覺得他底作品，因此而支離破碎，反而覺得因此增加了他那人物更廣大的社會性的氣分。這確是值得我們深深地思索一番的。

本來舊寫實主義的文學裏，這種把人物描寫了一會以後，或把人物抬出場的當兒，由作者自己拋頭露面來說話的寫法，是很普遍的。比如紅樓夢一開頭便說，「此開卷第一回也。」接着又把這書的產生原因，說了一大套；又如唐吉訶德傳和阿Q正傳第一章裏，就全是一套是

真非真的閒話。作書的人多像說書的人似的，坐在高椅子上，靠着一張桌子，把警木拍了一下，哩哩哆哆說了下去，那麼個態度和神氣。有時，且如中國舊通俗小說，在故事進展到中途，來一套「看官們什麼什麼」的閒話。——那些閒話，大都是作者底感想或議論——在我讀到這些個地方，常是用那種舊寫實主義的特徵：所謂故事的平面的發展，場面的靜態的開展，來作解答的。而這種舊寫實主義的特徵和手法，又似乎可追溯到一切小說演義之類，從封建社會裏的口頭流傳與演述，到印刷業發達時搬上書本裏來，這一個嬗變上。所以它無論怎麼脫離不了那種說書人的態度來從事寫作。一到寫小說的人離開那個口頭演述的時代漸漸遠了（雖然在社會裏還存在着說書的人，比如像中國說大鼓書之類），文學作品也漸漸成爲非通俗的讀物了，作品的嚴肅性就一點點增加起來，作品中的人物底出現，和場面底展開，就由作品的本身來活動，作者全隱在書本後面，不露絲毫面目。這手法是很容易捉住讀者，使他融合在作品裏面，跟作品中人物同其悲哀與快樂。這在文學作品的演進史上，是中外一例的。果戈理作品中，由自己出面作個插話，大致也有這一個因素在裏面。但他那些插話，和他作品那麼地調和融合，那又涉及他

底作風問題了。

就我所讀過的果戈理底作品講：如巡按外套和鼻子，那大都可說是屬於諷刺文學這一類裏的。但他底諷刺文學，又和其他諷刺文學不同。一般的諷刺文學作者善於在文字中裝飾着尖銳的針刺，樣子是露骨的：很容易使被諷刺者，皮肉受傷。果戈理的諷刺，却把作品的本身和諷刺合致起來。整個作品就是一把劍與刀，一枝板槍與匕首。比如拿鼻子來說吧！吃麵包吃出了鼻子來！七等文官找鼻子竟找到坐在馬車上三等文官身上去。又如拿巡按來說吧，迎接一個巡按，竟把旅店裏一個旅客迎接了來，且把自己女兒賠貼了出去。就故事講，真可謂荒唐極了。真可謂不合理極了。然而透過這荒唐的故事，透過這不合理的描寫，却使讀者見到極其真實的一面。而終於把一柄冰冷的匕首，深深地放進讀者的心裏：使讀者怎麼也抵受不住，哭笑不得。果戈理的作品，一直到現在，還那麼地受讀者歡迎，這裏就存在着他的原因。因為真實乃是一切文學的生命。我們在果戈理作品中，是看到了將要沒落的地主階級（如他那「老式地主」中所描寫的）和爛腐的貴族階級底活生生的死魂靈了。

可是事實上果戈理本人，又是屬於貴族的地主階級的。他對於自己的這一階級裏的人物，雖然十分憎惡，但他也無法使他自己擺脫這一階級的本質的氣分，（比如他在「老式地主」中所描寫的，完全以十分憐憫與同情的態度，來描寫阿弗奈西公公和伯利海理亞媽媽底死亡。）而他要將這些可憎惡的人物描寫出來時，他於是不得不用曲筆，來避免事實上的麻煩。因之，他造出了極其荒誕不經的故事，來掩閉現實的真面目。（實際上，現實的真面目，越因他這巧妙的掩閉法，越透出光芒來。）故事既那麼地荒誕不經了，那麼在文體的發展上，也就不得不用出格的手法：他是特地把自己扮做小丑，鼻子上抹一條白粉，說出套悲涼的笑話來的。所以我們看外套和死魂靈時，雖然他不時地插上一大段一大段的閒話，而我們還覺得那作品是融和的，統一的，整個的。那就在於他出格的手法——形式——與荒誕的故事——內容——十分合致的緣故。

在今日的中國似乎頗需要有能運用像果戈理那樣手法的作者，因為我們面對着的現實，是個非常艱難的時代。我寫下這一篇短文，雖然動機是為了解答辜定君的沒有結果的思索，而

意思却在告訴中國的現實主義的作家們，在那無法下筆的時候，來學一學果戈理的乖！

果戈理關於描寫人物的話（附錄）

果戈理的外套，在寫到那主人翁阿克維奇以外的一個人物的時候，他忽然插入這樣一段話：

「關於這位裁縫，自然倒不必多說，但是既已提到他，爲使小說中每位人物的性格完全，寫得清楚起見，沒法，只好也在這裏來談談他罷。」

他把這裁縫介紹了幾句之后，寫到裁縫的妻子時，又說：

「我們既已扯到他的妻，關於她也得說兩句。」

道，曾經使我大大的思索了一番。因為我讀了的當時，似乎發生了這樣的一個感想：這篇作品無疑地是好的；但一篇作品中，在介紹人物時是否好這樣插入作者的「小說作法」之類似的意見，是否會因這樣而使作品的完整受到影響？自然，果戈理的年代離我們遠了，也許他在當時有所感觸，有使他不得不那樣寫的原因；但現在的我們讀起來，總覺得有研究的必要。思索了一番之後，結果在似乎沒有甚麼結果；不過，因此倒使我得到另一方面的啓示：就是果戈理那對於寫作時說的寶貴意見。現在讀到他的死魂靈，那意見更使我們得到一個非常清楚的輪廓。在「第二章」的開頭，他寫到主人翁乞乞科夫的家丁時這樣說：

「就在這裏把我們的大角色的兩個家丁，給讀者來介紹一下，大約也不算多事的罷。當然，他們倆並不是什麼重要人物，僅僅是所謂第二流或者第三流的人們，而且這史詩的骨幹和顯著的展開，也和他們無關，至多也不過碰一下，或者帶一筆；但作者是什麼事都喜歡精細的……」

因此，使我想到大多數初學寫作的時候，常常容易犯這樣的毛病：就是在作品中沒有能把每個人

物——無論重要的或不重要的——的面貌和性格或詳或簡地描寫出來；常常總是性急地只顧到故事的飛速發展，以致有許多人物只是寫出一個名字來就完事。那結果，當然容易使人發生是在讀著一篇新聞紀事似的感覺，而不是藝術品。醫治這毛病，我覺得果戈理的這些話，確是一劑對症的良藥。

這還不算，果戈理在死魂靈中還更進一步給我們以切實的提示：

「瑪尼羅夫便引他的朋友到屋裏去。從大門走過前廳，走過食堂，雖然快得很，但我們却想利用了這極短的時間，成不成自然說不定，來講講關於這主人的幾句話。不過作者應該聲明，這樣的計劃是很困難的。還是用大排場，來照寫一個性格的容易。這裏只好就是這樣的把顏料抹上畫布去——發閃的黑眼睛，濃密的眉毛，深的額上的皺紋，嚴然的搭在肩頭的烏黑或是血紅的外套——小照畫好了；然而這樣的到處皆是，的外觀上非常相像的紳士，是因為看慣了罷，却大概都有甚麼微妙的，很難捉摸的特徵的——這些人的小照就很難畫。倘要這微妙的，若有若無的特徵擺在眼前，就必須格外的留心，還得將那用鑒識人物所練就的眼光，很深的射進人的精神的底裏去。」

這一段最后的那幾句，更是非常的重要。他畫了一個人物給我們看，但他立刻又指明，這是不夠的。重要的是要把那微妙的，若有若無的特徵擺在眼面前，「還得將那用鑒識人物所練就的眼光，很深的射進人的精神的底裏去。」

——
幸 定

自 然 描 寫

在文學作品里，自然描寫，歷來是看作很重要的。古人所謂：「山林皐壤！實文思之奧府。」就是這個意思。但爲什麼在文學作品里一定要有自然描寫呢？那理由也早有人說過：

「春秋代序，陰陽慘舒，物色之動，心亦搖焉。蓋陽氣萌而元駒步，陰律凝而丹鳥羞，微蟲猶或入感，四時之動物深矣。若夫珪璋挺其惠心，英華秀其清氣，物色相召，人誰獲安？是以獻歲發春，悅豫之情暢；滔滔孟夏，鬱陶之心凝；天高氣清，陰沉之志遠；霰雪無垠，矜肅之慮深。歲有其物，物有其容；情以物遷，辭以情發。一葉且或迎意，蟲聲有足引心。况清風與明月同夜，白日與春林共朝哉。是以詩人感物，聯類不窮；流連萬象之際，沈吟視聽之區，寫氣圖貌，既隨物以宛轉；屬采附聲，亦與心而徘徊……」

這就是說人生活在自然里，時時要受自然的感應。文學是人們感情的抒發；故無論如何，免不了自然的描寫。但在這裏有兩點，值得注意。其一，是屬於人與自然的關係。其二，是自然描寫的方法。即人對於自然的關係，是人隸屬於自然的；是自然的奴隸，是隨自然之變動而變動的。至自然描寫的方法，則是使自然有情化。歷來文人，對於自然的態度和表現的方法，差不多都站在這種同一的立場上。

人與自然的關係，大概有好幾個時期。最初是混混噩噩與自然渾同的；是屈服於自然的。接着，鑽木取火，構穴爲巢，才知道了利用自然，克服自然。但自工具日益精進以來，人就知道進而創造自然。本來，人類的幸福，全應建築在創造自然上。人類的歷史底終極目的，是叫人們羣趨於與自然鬥爭的目標下。但歷來文人，都是不事生產的寄生蟲，所以他們不但不能發揮克服自然創造自然的力量，且還不能在自己身上——人類的能力上——發現有這種力量。所以文人就成爲人類中最軟弱的人；黃仲則詩：

「仙佛茫茫兩未成，

祇知獨夜不平鳴；

風篷飄盡悲歌氣，

柳絮沾來薄倖名；

十有九人堪白眼，

百無一用是書生；

莫因詩卷愁成讖，

春鳥秋蟲自作聲。」

可說寫盡文人的無能了。尤其以春鳥秋蟲，比喻文人，更為確當。

自然對於詩人的襲擊，詩人是永遠不敢回手的，而且也無法回手。所以連詛咒之聲也沒有聽到。自然在詩人面前是無限的偉大，神秘。自然即是神。本來在自然經濟時代，農民們雖然能利用自然，部分地克服自然，改變自然，但一到自然發揮其最大的權力的時候（如風暴與水旱等等），却也祇能興仰屋之歎，而莫可如何了。拜物教存在於農民社會里，那是無足為奇的。屈原的

九歌，據說是楚國民間用以祀神的歌謠，不過經屈原潤澤過而流傳下來的。統觀這「九歌」所表現的，全是贊美自然的靈異與神秘，帶有拜物教的思想的。如山鬼中云：

「若有人兮山之阿，被薜荔兮帶女蘿。既含睇兮又凝笑，子慕予兮善窈窕。乘赤豹兮從文狸，辛夷車兮結桂旗；被石蘭兮帶杜衡，折芳馨兮遺所思。」又颺起如少司命云：

「荷衣兮蕙帶，倏而來兮忽而逝。夕宿兮帝郊，君誰須兮雲之際。與汝遊兮九河，衡兮水揚波；與汝沐兮咸池，晞汝髮兮陽之河。」又如湘夫人云：

「聞佳人兮召予，將騰駕兮借遊。築室兮水中，葺之兮荷蓋；荃壁兮紫壇，播芳椒兮成堂；桂棟兮蘭橈，辛夷楣兮藥房。罔薛荔兮爲帷，擗蕙櫛兮旣張。白玉兮爲鎮，疏石蘭兮爲芳。芷葺兮荷屋，繚之兮杜衡。合百草兮實庭，建芳馨兮廡門；九嶷繽兮完迎，靈之來兮如雲。」

這些都是極意雕塑自然的神靈與偉大的，並將宇宙間最美麗的事物，掇擷攏來，以形容自然的人格之高潔與芬芳。在其根底里，實存有拜物教的思想，且還十分濃厚。

人在自然前面，既感到自己能力的渺小，於是發生了崇拜自然的思想。崇拜自然的結果，便

想學一學自然，以求其闊大。返真歸璞的道教思想，在這裏有了根底。但道教所求的闊大，祇是一種精神勝利，不是實際的闊大。他們想脫離了人間，循「自然的法則」孤獨地在這自然裏活下去，與自然永存。雖然活得下去，活不下去，是一個問題，但人叫這類人是神仙，或仙人。也許有的人這麼地活不下去，悄悄地餓死了。但偏有人叫他成仙了。且還有人作了詩贊美他，追慕他；詩曰：

「翡翠戲蘭苕，容色更相鮮。

綠蘿結高林，蒙籠蓋一山。

中有冥寂士，靜嘯撫清絃。

放情陵霄外，嚼藥挹飛泉。

赤松臨上遊，駕鴻乘紫烟，

左挹浮丘袖，右拍洪崖肩；

借問蜉蝣輩，寧知龜鶴年，

六龍安可頓，運流有代謝。

時交感人思，已秋復願夏。

淮海變微禽，吾生獨不化。

雖欲勝丹竈，雲螭非我駕。

愧無魯陽德，迴日向三舍。

臨川哀年邁，撫心獨悲叱。（郭漢「遊仙詩」）

在這裏所謂學仙的人，實際上，就是學自然的人。學自然的人，據說他的死是不叫做死的，是叫做物化。因為他是自然的一枝一節，自然有其變易；他的死，便是自然之變易而已。並非真的是死了。因為形骸的存在與否，不能作為生死的定則。所謂「塵垢糝糠」亦可以「陶鑄堯舜」的，惟有學「藐姑射之山之神人，不食五穀，吸風飲露，乘雲氣，御飛龍，而遊乎四海之外，其神凝，使物不疵癘……大浸稽天而不溺，大旱金石流，土山焦而不熱」才是辦法。才是他們所企求的自然與人的統一的人格。自然崇拜者的最高目標，便是追求這種統一的人格。

然而，按實際說，所謂統一，決不是這一方向另一方投降，完全消滅這一方的個性，而依歸於

另一方的個性裏。自然崇拜者所追求的統一的人格，毋寧說是消滅自己的人格而依歸在自然的支配下。這不是統一，而是毀滅。真正的統一，必然是在人與自然的英勇的鬥爭裏。易經之所謂革，便是這個意思。象曰：「水火相息，二女同居，其志不得，曰革。革而信之，文明以說，大亨以正。革而當，其悔乃亡。天地革而四時成。湯武革命，順乎天而應乎人。革之時大矣哉。」因為革，就是對立的統一，就是演變！自然有它自身的對立的統一，演變爲四時；人與自然又有其對立的統一，這統一完成於革命中。自然崇拜者，在其本質上，是忘却了自己的存在，從沒有跟自然建立一個正確的關係。從而反映到文學上來，必然充滿了泛神論的精神。文學裏自然描寫的泛神論的精神，不特中國文學里甚爲明顯，即十九世紀的歐洲文學裏，也非常興盛。我們隨便揀一個人來說，便可明白。

譬如英國湖畔詩人華滋渥斯（Wordsworth）在他抒情詩集裏，差不多全是歌詠自然的。虹，黃水仙，雲雀，胡蝶，郭公，岩上櫻草，噴泉，追胡蝶的知更鳥等等，所歌詠都是自然界的一事一物，且都寄托贊美的感情，和中國田園詩人陶潛差不多。柯立里治（Coleridge）說，他和華滋渥

斯一共住着的第一年，他們是常常以詩底兩大要素爲談話的題材的，即確實地描出自然底真實，使讀者同情，和藉想象之變化的色彩，喚起奇異的興味。這是他們詩裏二種力，他又說：「在華滋渥斯，是喚起在習慣的麻醉下的人底注意，叫人對着這個在我們面前的世界底美與不可思議，而感到日常事物之珍奇，引起一種類似超自然的感覺，這是他作詩的目的」（見 Coleridge: *Biographia Literaria* 中）這裏所謂超自然的感覺，就是神的觀念。可看見他對自然的態度，是泛神論的了。他底短詩虹，就是那麼的說着：

吾見天上虹，

吾心爲急跳；

幼時見此虹，

與今同美好；

吾老吾或死，

惟虹永不消；

時序忽推移，

孩提旋作父；

爲有自然之憐恤，

我願韶光日日相繫住。

又如「早春之歌」里：

當我偃臥在森林中，

我聽到千種交錯的音調：

在那甘美的氣分里，我心中，

快樂的想頭把憂愁帶來了。

自然將它美麗的造物，

跟流過我胸頭的人類靈魂結合，

叫我想起了世人底作爲，

我的心頭發了強烈的歎息。
在那綠架下櫻草叢中，
雁來紅底花藤蔓延，
我知道那每一朵花兒，
在快樂地吸着空氣！
周圍有小鳥翩翩而嬉，
他們底思念，我不能測憶：
但即使他們微微的一轉，
猶得彷彿爲快樂之震顛。
新茁的小枝展成一扇，
兜攔那風兒吹來；
這叫我不得不起，

這兒是充滿了快樂歡喜。

如果這信念是上天送來，

如果這是自然底神聖意志。

那人類所做的一切，

我有何理由爲之歎息。

從這些詩里。自然與神與永恆，已經是三位一體了；惟有人是渺小的，霎那的。但人果然是渺小的，霎那的嗎？不，人類歷史所昭示的，人，決不如詩人所想像的那樣軟弱無能。在許多地方，反而顯出人是自然的主宰者，自然底創造者。將自然中的電力，導入正當的用途，是人。將自然中的光與熱，予以適當的調節，是人。祇有能勇敢地直視人間的人，他也能正確地理解自然，正確地建立人與自然的關係。所以雖然不是生在人力可以勝天的時代里，要是他是個人生的歌者，他也決不屈服於自然，拜倒於自然之前的。唐代詩人杜甫，無論他經過如何苦難，在他詩里，却沒有把自然作爲神來敬仰。因爲他不願逃避人世，到自然的懷里去求自然的慰撫，固毋庸神化自然了。他

詩里所描寫的自然，都是給放在人力之下。如：

岱宗夫如何，齊魯青未了。

造化鍾神秀，陰陽割昏曉。

盪胸生層雲，決眇入歸鳥。

會當凌絕頂，一覽衆山小。

這就表示了即以自然之神奇而人力亦足以戰勝之的那種氣度。即不然，他寫自然，也是因人因事，作爲一種背景而描寫的。如「羌村」一首云：

崢嶸赤雲西，日脚下平地。

柴門烏雀噪，歸客千里至。

妻孥怪我在，驚定還拭淚。

世亂遭飄蕩，生還偶然逢。

鄰人滿牆頭，感歎亦獻歎。

夜闌更秉燭，相對如夢寐。

又如白沙渡：

畏途隨長江，渡口下絕岸。

差池上舟楫，杳窅入雲漢。

天寒荒野外，日暮中流半。

我馬向北嘶，山猿飲相喚。

水清石礚礚，沙白灘漫漫。

迥然洗愁辛，多病一疏散。

高壁抵巖峯，洪濤越凌亂。

臨風猶回首，攬轡復三歎。

都沒有神化自然之處。如「白沙渡」且在其中顯示出人與自然的鬥爭的姿勢。再不然，他

也把自然還他一個本來面目。如野望詩：

清秋望不極，迢遞起曾陰。
 遠水兼天淨，孤城隱霧深。
 葉稀風更落，山迴日初沈。
 獨鶴歸何晚，昏鴉已滿林。

在這些詩里所表現的自然，都是正當的。這就是通過杜甫的全人格，着眼於人事者多，着眼於自然者少。自然不過作為人事底與比而搬上作品里來的。所以可免去那種泛神論的色彩。

但有的作者在自然的描寫上，並不企圖神化自然。不過為想把自然描寫得更生動，將自然有情化了，不期然的露出了泛神論的影子。因為要使自然有情化，必須將自然予以擬人的寫法，使自然有了一定的人格。又因過分誇大的結果，其人格必然成爲無限的偉大。在此自然又與神相合一了。理裴台夫，批評蕭洛霍夫的開拓的處女地說：

「蕭洛霍夫在我國許多作家中露頭角的原因，是他有能用豐富的才能美麗地描寫自然的技倆，頓河邊曠野上獨有的美麗的風景，住在那里的人們底一切複雜的聲音底合

奏，極其纖細有味的陰影，南方天空上豐富的色彩的變化——這些一切，都在蕭洛霍夫作品中表現出來。作者揮着極大的手腕叫讀者感到，在夏天強烈的陽光下曠野里勞動者之呻吟，感到置身於冬夜般的寂靜……在「開拓的處女地」里，自然描寫，也形成優美的詩的篇幅。這些一切描寫，更正確的說，移上在這作品中的作者底自然觀，是貫徹了偉大的灼熱的，對於無盡的生活底愛情。在蕭洛霍夫的場合，自然不是對立的無關係的權力。自然，它是千變萬化的，戰勝生活底一切障害。自然之生命與人類底生命相一致。人類底活動，現實，在自然的滾滾無盡的生的能力中，有其反響與根據。自然不是依於抽象的合理主義的美而美化了的，是依於深刻的感覺的美而美化的。……人類與自然相合，且造出一種與它相共的充滿了無盡的生命的原態，……在靜靜的頓河，自然與人間底這種統一與結合，到處帶着獨自的泛神論的陰影。自然與人類底關係，是超越了普通的當然的觀念，帶有什麼或物的存在。無論什麼時候，總表現着近於自然崇拜的態度。這在說明人類與土地的關係時，特別可以感到。土地對於蕭洛霍夫彷彿帶有什麼某種的牽引力。人類與自然如同網似

的結着。大地如有所招呼，人類即應其招呼而去。他能捨棄一切的工作暫忘了侵軋，先使大地肥壯起來……在開拓的處，女地里便沒有這種汎神論調子了。大地仍看如一塊土地般。人類與土地的關係是單純的，執着明白的性質。這是非常好的。土地和一切自然同樣，因此一點也不失却它的魅力。藝術的說服力量，敘事的詩的風格，祇在其蔭底下，有點要落入於人道主義的，生物主義的自然觀……」

這可見即秉有新的世界觀的作者，在描寫自然時，也不免因熱愛自然給予人類的福利，而帶上了泛神論的陰影。雖然無妨於作品之偉大，但也是應校正的一種傾向。至高爾基則又更進一步，要詩人們來向人類呼喊：跟自然鬥爭呀！支配自然呀！他在他那「論詩的主題」一文里說：

「過去的詩人們，是作爲農民和地主，作爲自然之子，在本質上作爲自然底奴隸，而狂喜於自然之美與賜物里的。在對於自然的詩底態度里面，最普遍而且明顯地可以聽到的，是那柔順和阿諛的聲音。便是現在也還可以聽到。其實，對自然的讚詞，就是對暴君底讚詞。在那調子里，幾乎老叫人想起祈禱來的。對於自然底醜惡的暴行——例如地震，洪水，颶風，

早魃，以及毀滅數千人並破壞他們一手的勞作的盲目的自然力底種種暴虐和瘋狂，詩人們則像相互約定，禁口不說了。曾經想「用言語來燃燒人們的心情」（這並不會有什麼成功）或想在人們中喚醒「善良的感情」的（這終於沒有成功過）詩人們，從未曾向人類呼喊出：跟自然鬥爭呀！支配自然呀！有時對於兩足的專制主雖然也憤激過來，但對於盲目暴君，卻沒有憤激的事了。……」

在這里，高爾基的意思是明白的。詩人們對於自然，決不應僅僅致其贊美與愛好就算。詩人必需喚起人們，叫人們知道自己有戰勝自然的力量。在此，詩人首先應對於那作為文化底根本支柱的人類勞動，給以詩化。詩人首先應對於集團地組織起來，理性的自然底原始力之鬥爭，給以詩的領域。換句話說，詩人首先應對於憑其意志，理性和想像的精力來創造「第二自然」的人類的方法，給予以詩的鼓勵。所以作家們必須先建立了這樣的正確的自然觀，那麼在他描寫自然時，才不致落於泛神論的泥沼里。

窮困與觀察

——讀巴爾札克的批判札記——

在馬利波爾 (Marie) 著的巴爾札克的批判一書里，開頭就有那樣一段話：

「在給法基諾·卡南的巧妙的序文里，巴爾札克洩露了他那創作的秘密。——他是超越了自己，與世界之雜多的生活相同化的。看如次一節吧，這是一種告白。

「那時候，我住在某條小街里。讀者怕不很知道吧，那是叫做萊台岸爾街的。面對巴斯丟廣場旁邊的泉水，從聖旦特街開頭，至斯理遂街爲止。求智識的心，把我投入於某家屋頂的房間里。我在這里用功。白天到相近的謨西圖圖書館消磨時間。我過着粗衣粗食的生活。甘心於度那工作者必不可缺的僧院生活之一切條件。無論怎麼上好天氣，到布魯東大街去

散步的日子，可說是沒有的。祇有一次爲某種熱情所吸引，把我從研究的習慣中引開了，走出戶外。但是，就是怎樣，可不是研究嗎？我得觀察到僻陋的街道上的風俗，住着的人們，和人們的性格。他們和工人們同樣骯髒，且同樣不講究禮節。他們對於周圍，可說一點也沒有警戒的。我混在他們中間，看他們商量着賣買，離開工作時相互的爭噪。我底觀察，已經是直覺的。是深入其人的靈魂的。但也並沒疏忽身體外部的表現。這寧可說是：首先緊緊攔住外面所表現的坦然分部，而馬上突入其內面去的。這樣的觀察，給予我一種生活於被觀察者底生活中去的能力。正像「天方夜談」中所出現的回教僧侶，不唸什麼符咒，把人底肉與魂，都能奪了去一般，我和被觀察者交融着了。

「例如，有一夜，在十一時和十二時之間，我碰到了從恩畢克·柯米克劇場出來的職工和他的老婆。我記得從龐·特蕭大街至波買爾西大街，緊跟在他們後面。最初那一對老實人，說着關於看到的戲劇的話。但話頭從這個移到那個，漸漸說到自己的事了。老婆全不會聽到孩子哆哆嗦嗦說話，儘管拉着孩子走路。他們兩夫婦計算着明天進帳，想以二十種

各不相同的方法，來使用這筆錢。他們首先仔細地說着安排生計的話：什麼馬鈴薯的價值非常的高啦，冬天長起來啦，燒柴騰貴起來啦。以及關於向麵包店借錢的意見啦，他們全都相互敘述着。他們的議論非常熱烈，二個人各有各不同的性格，在他們說話中確實是很好地給發揮出來了，聽到那樣人的話，我就成了他們的生活中的一份子，我彷彿在自己背上感到他們的襁褓，兩腳像穿上他們開了破洞的鞋在走。他們底欲求與希望，一切闖進到我底靈魂里來。也許我的靈魂已經和他們的靈魂相通着了。這是開着眼睛者底夢。工場的主人虐待他們，流氓惡棍不給他們錢，白跑了不知多少趟。這些話叫我聽了，全跟他們一起憤慨着，棄去了各自的積習，從精神作用的陶醉中，把自己掩沒，耽溺於這麼個遊戲里，這是我的安慰，誰允許我有那樣的才能，有那樣的透視力？這怕是濫用到後來終於會發狂的一種性質吧。這麼樣能力底由來的原因，我決不去探求它。我祇說我有這種能力，能用這種能力而已。我從那時起，便着手分析所謂民衆這名詞下的不均齊的羣集之各種要素。我得評價他們善的性質或惡的性質，來從事分析羣衆。想給讀者知道的，也僅止於此。僻陋的街道，於我

有什麼效用呢？從那時起，我才恍然知道了：僻陋的街道，它是各種變革的養成所。在此，英雄發明家，實利的學者，無賴漢，極惡無道的惡人，有德的人，惡棍地痞等等，一切都為窮乏所困壓，喘息於逼迫下，溺於酒，以強烈的飲料，使身心疲弊而埋葬一生……。

不停滯於外觀與事物的表面，却能突入於規定其事物的生命的根底里，成為周圍生活之偉大的啓示者，這樣，才是天才的觀察家的本質。他有在現實中看社會的勇氣，他能在猛烈的攻擊中描寫這個社會。他能用不腐敗的美麗的眼光突入深處，叫出為許多權力所推進的法律與宗教底真實任務。由此，他對於能認識自己活着的這個世界的人，給予不可測知的贈物。他對那些人說教，他以為世界任何事物沒有不相互關連着。一切事物，在其自身中含有意義，祇是知道分別這意義，却成為問題。他就是從各種事實中，常常抽出深切而且新穎的教訓給人。因此，在向自覺的思想前進着去的人類底偉大的教師們中間，他的地位，是很高的。……」

這一段話，想來於從事創作的人是很有用的。我在另一地方，說過作家僅憑觀察，很容易將

現實的真實，給作家的主觀歪曲了。弄得作品中所出現的人，像被拉到故事中來似的。但像巴爾札克所說那樣，作為生活之實踐的觀察，那自然又不同了。因為他不是站在一旁，作冷靜的觀察，而是生活於被觀察者的生活里。這原因，正如馬利波爾在另一處所說：「他對於時代環境及其決定的條件之本質的諸點，有銳利的感覺。他在那里發見車輪的輻輳。」但養成他的銳利的感覺，是什麼呢？「他是知道社會之可怖的鬥爭，在與金錢的世界作白鐵戰之中，以極煩重的苦惱，次第形成了自己。這是使他的作品，那麼活生生地成為奇蹟的原因，這也是使他有突入世界的核心的本質的可能的原因。他在不斷的窮乏的鞭子下，全面地而且強烈地抓住他的時代。」

所以窮苦給予巴爾札克的是：叫他強硬而勇敢地，為了逃避這世界壓在他身上的過重的負擔，應於必要，燃起了他創作的火。但這又是使他一日的苦惱，轉化為壯麗的放射的一種解放。他說：「也祇有工作的時候，叫我忘了自己的苦痛。工作可救了我了。」就是最好的說明。同樣也由於窮困，他知道了社會生活總體中經濟條件的重要性。在他作品中，可以看到那些不能適應生活及經濟的社會的構造中那種過渡期的新的必然性的人，是漸漸沒落下去了。「全時代，就

以迫人的現實性，通過他那偉大的明鏡之前，叫人認識了那時代里，那跟着工業商業之強力的發達而產生的布爾階級權力之上升，那向勝利的布爾喬亞的貴族的運動，那覆沒生活的舊形態，在一切領域里，拿出自己的生活形態的新的階級的確立……等等。」

在此，我們也可以說：僻陋的街，它是各種變革的養成所。而窮苦的生活，它是策勵天才發揮其最大的才力的鞭子，他既為在苦惱中滲澈這社會的真實，又得在苦惱中作壯麗的內放射。將內心要求的必然性與從客觀的觀察而來的必然性，統一起來，這就成為巴爾札克偉大的原因了。

論 詩

讀到江寄萍先生底論詩一文，使我想起中學時代的一樁事。

那時候，我們底歷史教員，是慈谿洪佛矢先生。據說洪先生是詩壇斲輪老手。同學間因之有向洪先生請教詩之作法的。矮而且胖的洪先生一聽這話，便把繫在屁股和臍下的那條長袍上的汗巾提了一提，吸吸地笑出，搖着頭說：

「詩——詩是可以不必學的。詩有別腸，非關學也。古人也那麼說過。因為詩有詩的意境。詩的意境，可不是學得到的。全憑個人的天才和性靈。」

「譬如說吧。唐詩裏有詩：「上山問童子，言師採藥去，只在此山中，雲深不知處。」那詩自有它渾然的意境。這意境是說破不得的。一說破，便覺無味了。但現在我們俗人，要是套那調調兒，做

一首詩說：「門房問先生，言師上課去，只在此城中，校多不知處。」便不成其爲詩了。又如唐人詩裏，有「二十四橋明月夜，玉人何處教吹簫。」改爲「陸殿橋邊明月夜（因我們學校鄰近該橋，）學生何處彈風琴。」便不成其爲詩了……」

洪先生這麼說了，當然又洩出了幾聲低笑。但這一席幽默話對於我底印象可非常深切。因爲我那時正在拚命讀杜詩，總覺得洪先生底話未必十分盡然。細釋洪先生那席話的主意，便是一切切現實的材料，是不准放在詩裏的。所謂詩底意境，卽在於虛無飄渺之間，夢想追懷之中。否則，便覺意境肅然。再明白點說，詩是需要更多量的想像的。江寄萍先生之所謂「發癡」亦卽想像作用之別名。不過江先生却更注重於技巧上的「發癡」而已。

這一種對於詩的傳統的理解，確然到現在還存在一般詩人們心中。現代派的詩——所謂印象派詩，雖然多少裝點些現代都市底色情字眼。但在其手法與意境上，還是保留這種傳統的情調。——所謂意境上的發癡，手法上的「不格」。印象派的詩，居然在中國也能風行一時，在這里便可找到了歷史的社會根據。

但據我個人底經驗，讀到這些發癡的詩時，確然也能得到些微的喜悅。然而印象可不很深刻的。反之，有一種詩，開首讀時，覺得並不是詩，可是一掩卷時，詩中各種印象都奔集腦間。有時，且能在現實社會中看到這首詩底真實性。使人不覺脫口而叫：「怎麼真有這樣一會事呀！」最好的例子，便是杜甫底北征。

北征底開頭，是：「皇帝二載秋，閏八月初吉，杜子將北征，蒼茫問家室。」平鋪直敘的句子，確不是有詩意的。可是越寫到後來，越來的有勁了。「况我墮胡塵，及歸盡華髮；經年至茆屋，妻子衣百結。慟哭松聲迴，悲泉共幽咽。平生所嬌兒，顏色白勝雪；見爺背面啼，垢膩脚不襪；牀前兩小女，補綻才過鄰；海圖折波濤，舊繡移曲折，天吳及紫鳳，顛倒在短褐。……」

這是如何生動真實的一幅圖畫。可是這里沒有發癡的地方，也沒有虛無飄渺的想頭。但給讀者的印象，却比任何詩都深刻。這就因作者並不想搬弄詞句，玩那一套巧妙的戲法，使你眼花撩亂；而肯老老實實地對你說幾句真心話。

所以在我以為詩，不一定要有什麼詩意之類，主要還是真實，正和其他文學一樣。不過在其

表出的手法上，須用最簡勁的形式，撮敘現象的頂點，加以音樂的調子。沙汀底若干篇小說，本寫上可說是散文詩。讀了他小說以後，我們可以想像今後的新詩，應向那一方面走。但首先還須打破一般人對於詩底傳統觀念。

水災與文學

日來無意中讀了兩首詩，一首是孫毓棠先生底洪水，一首是八指頭陀底鄭州河決歌。讀了後，我覺得有個顯著的對比。雖然前一首是白話詩，後一詩是文言詩，但我們還能從他們底技巧與內容底現實性上來對比一下。

孫先生詩開頭就把這一次洪水的原因推給老天。當然，現代的詩人，決不會真的是老天的崇奉者，不過表示他無可奈何之情而已。他寫着道：

「是誰冒犯了上蒼，誰造的孽，

教長河大江氾濫出洪流？怎麼這

白茫茫一片莽蒼遮沒了大野，

滾滾的濤花教地連了天？

誰狠心決了天河潑出這無垠

無量無盡的水看老天千萬層黑灰

也包不住上蒼懲罰的沉重——是誰

違叛了這至高唯一的撼不動的意志？

這雖然是詩人無可奈何之情，但宿命論的思想是濃厚的。詩人自己還一向在平和自然的生活，中過去，沒有想克服自然那份勇氣也是顯然的。從這出發，詩人不但詛咒這洪水，反從它「奇譎的美」上，騁着想像，鋪張詞藻起來。使讀者絕不感到大水的悲慘，反而覺得這大水的雄偉。

「白浪的浪峯推着浪谷，像凝雪的
雲濤飛堆上半天，又像是千軍萬馬，
掃蕩過一帶大荒原——誰敢來阻擋？
像剛破曉時分大海上吹颯風，
這一片水連了雲天，天蓋住水：
湮沒了大野，森林，埋了邱山，
塞了幽谷：你分不清山野何處有凹凸，
只億萬里波濤抖動了捲花的浪，
歡笑和着滂沱的大雨笑得猖狂！
這里只有水天的交合，一片沒顏色的
混沌——上蒼要責罰也給世界
一個宇宙中單純奇譎的美！」

這一來，水災所給與我們的創痛，全給撫摩平了。雖然我們的詩人以下還轉到：「田園，綠竹，閭里，疏花，百代的安樂，文物薈萃的城郭，」甚至於「鈎去了牛馬羊的靈魂，收羅盡燕雀鶯鷹，」并涉及「老弱嬰兒，流屍……」但詩人却作了個歸結，說道：

「是誰造的孽，誰開罪了蒼天

蒼天狠住心教洪水來刷洗，洗盡了

國門與鄉爭，人慾的饕餮，和一切

歡喜，憂愁，愛，憎，和嫉妒……

啊蒼天！

至於詩人自己呢，他不求孤舟，即鴻毛也還重過他的生命。如果茫茫是生，他生不如不生，他

祇求在旋浪里有一刻喘息：

「向億萬生靈滴兩滴清淚。」

這感情又如何脆弱。我們在這詩里，確實看到了我們詩人想像底豐富，技巧底圓熟；但同時也看出了我們詩人底軟弱無力！我們底詩人祇是個宿命論者，是祇看到自然，而沒看到了人事與自己！

但在他底立身處世上理應是個宿命論者的八指頭陀，是怎麼寫他底歌呢？我們不妨把全詩抄下來看：

「嗚呼，聖人千載不復生，
 黃河之水何時清？
 濁浪排空倒山嶽，
 須臾淪沒七十城，
 蛟龍吐霧蔽天黑，
 不聞哭聲聞水聲。
 天子宵衣起長歎，
 詔起師臣商防捍，
 帑金萬鎰填洪流，
 黃河之工

猶未半。精衛含愁河伯怒，桃花春泛益汗漫。明廷下詔罪有司，有司椎胸向天悲！吁嗟！時事艱難乃如此，余獨何心惜一死，捨身願入黃流中，抗濤速使河成功！」

在這里，第一，八指頭陀，是把水災歸結到人事上的。第二，他還把治河者們的罪惡，隱約的指出。天子責有司，有司悲天，而人事終不之盡。八指頭陀於現實是有他相當的把握的。和我們新詩人底詩比較，前者是力求文字之工，僅注意於技巧的成功，而忽略了現實的把握，後者是滲透了現實，不禁有感而發；技巧僅作為表情達意的工具而已。故前者成為應景文字，而後者却可說是血淚的叫喊。前者是向自然屈服，後者是想克服自然。前者祇求：

「向億萬生靈滴兩滴清淚。」

而後者却

「捨身願入黃流中，抗濤速使河成功！」

詩人態度之軟弱與頑強，亦可作一很明顯的對比。

也許有人以爲我這些話不足爲訓。洪水一詩，寫的並不是現在中國今日的水災，而是聖經中「出埃及記」底複製，不過剛巧出現於水災偏地的現在的大公報文藝副刊上而已。同時，也許會更進一步的譏笑：爲百萬生靈滴淚倒是實在的，而捨身抗濤，不過是效杜工部「安得廣廈千萬間，大庇天下寒士俱歡顏」句，是一種感情的誇張。這種不兌現的支票，誰又不能出呢。

其實這話也似是而非。我們祇要返問我們底詩人，爲什麼不可以把題材從太古拖到現在，從西歐拖到中國來呢？我們的詩人爲什麼不放眼到現實上去呢？至於捨身抗濤，說是感情的誇張，實際上，細釋原詩，詩人之意却在反擊人事不當。詩人不是說過「時事艱難乃如此」嗎？何況「同情」是文學底最大的生命。藝術至上主義者王爾德也說過：「俄國作品是好的，因爲它富

有同情。」如其我們的詩人，不想把自己作品在象牙塔里當作祭品，應該立刻放棄技巧的雕琢，跑到十字街頭，在現實底實踐中，擴大同情。無同情，即無文學。

水災已瀰滿了中國，我們底詩人和文學家到哪里去了呢？

Boileau論詩

近來讀到一冊日譯本法國十七世紀詩人鮑羅的詩學，覺得頗有些警關的處所。本來，這是一冊羅亞里斯多德的詩學而產生的名著，這裏所謂頗有些警關的處所，不免有點失敬。但我的意思，是因為那裏有些話，大可以作現代中國新詩的針砭，說的非常警關。大概任何古典書籍，叫人讀了歡喜，一定有二個原因。其一是：「深獲我心。」其二是：它能替讀者向「時風」刺謬。我歡喜這冊詩學，就是第二個原因。詩學里所表現的鮑羅的思想，日譯本解說裏有一段很好的說明，現在節譯如下：

這書一共有四篇。一半是論一般的教訓（第一篇，論文學的教訓，第四篇論道德的教訓。）

一半是詩的樣式論。(第三篇論敘事詩，悲劇，喜劇三大樣式。第二篇論各種短形的詩)除可作全篇的序論看的第一篇最初兩節論述天才外，全體貫徹着一個精神。這一種精神是什麼呢？曰：理性之尊重。先從第一篇看，全篇兩百餘行的着眼處，即是如此兩行詩句，「……愛理性呵！諸君的著作應該常常從理性借得它的光輝與面目纔好。」(第三節)這以下約七十行(到十節止)都是敷陳他的理性的教條。避免搜求珍奇的思想，避免陷於冗漫，避免文體的單調，尊重溫雅的趣味，注意詩的形態；這些，是他的大要。……可是到底鮑羅所說的理性(也可叫良識)是怎麼一個東西呢，在此我們應該想到笛卡爾底哲學及於鮑羅底美學的影響。例和鮑羅常常說「真之外無美。」這就全是笛卡爾的想法。因為笛卡爾說過美是非個人的理性之一形式。然而鮑羅的理性，不是笛卡爾般純粹的理性。這是笛卡爾的理性與文藝復興以來傳統的胆怯的古代尊重思想相混和的。……本來不過是一個有潔癖的市民鮑羅，像笛卡爾那麼個崇高的理性與精神的獨立性，是不得有的。他的理性，多少是疑慮的謙遜的。他是與其愛奔放的詩風與幽玄的詩美，寧可愛典雅而端正的詩品的。……鮑羅把理性別名良識(即很好的判斷力的意思)也正如

笛卡爾一般以良識爲「世上頂好的分配者」在這良識的名義下，他力說藝術之自然與素樸，完美與勻整，力說古代的模倣。這說法是全佛蘭西古典主義的說法。他底功績，是在把文藝思想與笛卡爾的學說相結合，給予它哲學的根底，再加強古典主義的基礎，以便於傳播這一點上。……

這一節說明，給我們兩個印象。鮑羅在文藝內容上是要求理性的充實的。在其形式上，又是個古典主義者。這樣的一冊詩論，一定會被人看作太方巾氣了的。也許有人會說他是洋載道派。但實際上呢，我在看不懂近人所作那種印象派的詩的時候，却也情願唸唸載道派如杜甫等人的古詩。除却形式不講，我覺得就是內容也比較來的結實。至少那些人是很深切地歷練過人生的。我是不大懂得靈感的。如其靈感可解作爲詩人對於事物的感應，那麼詩人總當有個去感應事物的個性。個性大概是意識（也許可說是理性）的表現吧。那麼鮑羅的話，也有着落了。而他的话對於主張作飄飄然的新詩的詩人，也不無補益吧。他說：「無論你採有趣的詩題，崇高的詩

題或任何詩題，務使良識常與韻相協和。這兩者看來雖相互排他的，但韻是從僕。……在理性之軀下，韻即唯唯諾諾屈身了。……諸君愛理性，呵！諸君之著作，要常從理性借取他的光輝與面目纔好。許多世人，全因為長着一分沒分別的血氣，常與正識相遠的彼方求自己詩思。在那怪奇的詩中所盛的思想，若說是他人想得到的思想，他們便以為是損失自己名譽的。我們可不要陷入這般的極端的外道哪。」他又說：「恐怕一種缺點，反而陷入大缺點里，那是常常會有的事。比如爲了某一句力量太弱，反而弄得生硬，爲避冗長，反而文意不明。」這些雖則都是十分普通的常識，但也是最不易做到的事。同時，他還說到作詩須大衆化。在第七節里，他說：「要是希望大衆愛好呢，寫東西時，應把那調子不時予以變化。詩體過於平板，或常是單調的，它雖如何燦爛，也還是沒有用的。」一定會叫讀者入眠的。」他又說：「在詩中，能以輕和之聲從嚴肅移行到優和，從滑稽移行到緩嚴那樣的詩人，是有幸的。那樣人的著作，是爲天所愛，也爲讀者所愛的。」他頂討厭那些以作詩爲遊戲的人。他說：「無論寫什麼東西，千萬不要陷於下品。就是卑俗的風體詩，也還有相當的品格。祇有厚臉的戲作者，他蔑視良識，首先是敷衍別人眼睛，以珍奇而玩世。此後，世人

祇見卑野的插譚，詩作上所特許的文法的破格，也已經完全沒有限制了。」他在這裏是將矯揉造作與卑野同視的。他要求於詩人的是合理。合理的，便是真實的。他在第三篇，第五節里說：「不實在的事物，決不能爲觀客所看到的。固然，有時，真實的事，看來像不真實的場合也有。但是不合理的奇怪事，對我總沒有什麼魄力的。人是不會對那連自己也不以爲實在的事理而感動的。」

統觀他底詩論，大至總不出以下幾點。一，詩須從理性出發，守道德教訓，毋教人爲惡。如第四篇，他叫着：「作家諸君呀，請聽予之垂訓。諸君如以豐富的想像力寫出作品。欲叫人人愛讀，則諸君之詩應富有很好的教訓，常常把堅實有用與愉快相伴。」「在作品中所描出的諸君的心與行爲，應表現出諸君品格高尚的姿態呵。如在詩里不知羞恥，沒却名譽，罪惡深重地寫着違反善德的事，使讀者起了親近惡德的心情，那種危險的作家余全不重視。」故即對於詩中的靈感，他也以爲必須有良識與讀書爲根底的。（見第三篇二十六節）其二，詩須有整然的形式，鏗鏘的音節。他在第二篇裏，完全是論詩的形式。同時他還說：「巧妙地選擇諧調的單語，不是不可能的。任何充實的詩句，高尚的詩思，不能悅耳的，總不討人歡喜。」其三，在詩作的氣分上，他是主張

與其憂鬱的，寧可快活的。他說：「作品中的一切，要有陽氣呵！做那莊嚴的，同時而又快活的詩，是不可能的。我對於無論如何崇高，但到處顯出抑鬱苦重的詩，是討厭的。」

這些論議，雖然已經是十分舊了的，但我總覺得對於現在中國過分炫奇耀新以平凡爲可恥的詩作，却可當作公正的批評看的。我們再聽一聽他的話作結吧：「放胆的詩人底的心，儘有陶然彷徨於夢幻恍惚之境的時候，自己不禁打破了煩襟的格律，然而出了格却教諸君再很好地入格的，實在是如上所述的批評家呢。」

「鄉長先生」校後記

校完了「鄉長先生」覺得又想說幾句話。本來，一個虔誠的藝術學徒，緘默是要緊的。他的主要的工作，是創作的實踐。在實踐後，接受一切批評家的批評，再來自己下個估量。雖然自己也許有話要說，但他是在改正或保持自己的創作態度中，來作實際的答復的。但我不能那麼嚴正，既然想說，還是坦白地寫下幾句來吧！

最近跟一個朋友談起，一篇作品的形成，大抵有三條路子：第一，是親身體驗過的生活的記述。當然，其間也經過斟酌，伸縮，添加，插穿，針對一個主題前進，並不是原原本本寫下來的。但也因為是親身體驗過的，這作者就很容易在回憶中，喚起當日舊有的感情，跟着感情跑，或把現實歪曲了，或祇把握了現實的半面，而誤認為整個的趨勢。這因為在這畸形的社會里，我們的生活無

法使之正確；因而，我們的感情也未必全然可相信。所以在這裏，一個作者在利用他體驗過的生活之前，應如何把自己頭腦冷靜下來，將這生活作為一客觀的社會現象，予以分析，整理，並與別的社會現象作個對比，靜靜地一筆一筆地給它描畫下來的客觀態度是必要了。雖然跟着回憶，跟着感情寫下去，也許這作品的感人的力量較為廣泛。日本的某批評家說德水直的沒有太陽的街，島木健作的獄，所以能獲得大多數讀者，使作品更富通俗性，原因是在作品中有個我可以看到。彷彿也就是這個意思。但我覺得這畢竟是一個自然主義的作者不同於現實主義作者的態度。第二，是觀察的路。便是一個作者，爲了要發揮他主觀的某一種主題，於是去搜集材料，彷彿考據家搜集例證似的，或在現實社會里，或在歷史的古籍里搜集材料。這危險是不難明瞭的。那便是過分的強調了主觀。在這里，主觀的正確性，既有相商餘地；而在其表出上，也必然露出所有人物或場面，是被拉到故事里來的痕跡，人物既非典型的活動，場面亦少有有機的展開，所謂作品的形象性，將在這里失却了位置。這，我以爲，同樣是理想主義的作者不同於現實主義的作者的態度。波格達諾夫的火星在藝術價值的估量上，顯然是低下的。第三，是什麼的路呢，我在這裏

說不出一個適當的名詞，但作品的形成是這樣的：作者在生活的實踐中，從社會現象的底里，把握到牠最本質的東西。這東西叫作者在生活中，時時會跟眼前的人物、事件、場面，作個明顯的對比，因而引起了憎它，或愛它的正義感，叫作者抑遏不住的不得不拿起筆來抒寫描畫。有時，也許作者爲了環境的關係有意的把這最本質的東西，放在極不相稱的表面的形象里——如把精神勝利的士大夫精神，放在雇農的阿Q身上，用以側面諷刺辛亥革命，在表面上是非常不相稱的。但作者却以極高的藝術手腕，在精神勝利與農民性型的相同點上，將阿Q統一起來了！而士大夫者流絕對可厭，阿Q還有時不免可愛，（至少阿Q那付「慧大精神」是可愛的）也在那小說分明地反映出來——但一般的作者，總是把這最本質的東西，通過相稱的形象，極有力量表現出來的。這條路，則是現實主義作者不同於自然主義與理想主義作者的。

不幸，在這里所收的十一篇東西，我都不能照第三條路走。所以很少有深入的東西。舉例來說，還鄉、一夜逆轉，可說是我一部分的生活的體驗，這是無所用其隱諱的。（雖然整個的故事，是自己虛構的。）但在這里，我個人的失敗的情緒，通過了作品，成爲非常感傷的了。不論這里主題

的傾向如何，但用這樣灰色人物去觸動讀者心靈，總是一樁錯誤！其次，如血手友誼、仇視、災、彷彿又是走的第二條路。血手那種概念式的表現，這是任何人一讀都明白的。友誼、仇視、災，也不過同樣要闡明一個主題，這麼做的。尤其是「友誼」我記得做那篇文章的動機，是在看了大公報文藝副刊上登載的楊振聲先生的一篇仇恨（？）之後。因為楊先生那篇文章的主題，是說明人間的仇恨，能在患難相助上解消。但我覺得世上事情決沒有那樣單純。在人與人之間那種結合關係沒有合理化之前，要消滅仇恨是困難的。在這里，那種不切實際的人道主義者所高喊着「愛」，是失其效用了。我爲了要表明這社會上的人與人間的本質的仇恨的起因，便利用我的經驗，造出二個好朋友——董小二和徐三——如何在某種必然的情形下拋棄了友誼。所以我那篇文章原來也是寄大公報文藝副刊的，後由沈從文先生轉國聞、周報上發表。但用以支持這篇東西的質素，却是我對於那方面較爲豐富的經驗——本來是想把牠寫成一篇長篇的，却給縮壓成短篇的一部分經驗。

此外如牛市與追剿，是我在都市生活中精力剩餘時一種對於鄉村風習趣味的憧憬與

回憶。鄉長先生，却是繼族長的悲哀的另一面發展。春光發刊的時候，編者寫信來要稿，我抓住封建勢力的變質——舊的沒落，新的却以另一種面目抬起頭來——的現象，用族長和村長來個對比，而付同情於能以力量與自然鬥爭的族長的兒子。可是那文章還沒有發表，我回鄉一次，我又看到另一面整個鄉村的崩潰，在帝國主義的積極侵略與準備世界第二次大戰的情形下，連新的封建勢力也無法抬頭，却是與帝國主義的先鋒買辦者稍通脈絡的商人身分，反而得利用舊勢力，保持他的地位。作鄉長的馮文，必須聽從紳商的大生，便是鄉間某些地方的實際情形。

杜甫說：「文章千古事，得失寸心知。」這是一個文人的悲涼語。我知道我寫東西的心太急，大都因工作關係，在一個夜里趕成，且又缺少一份藝術手腕，沒有把這冊素樸的題材，好好給它畫出，祇黏住現象的發展，沒留心個性的深入與刻劃。我寫下這些話，用以告罪於讀者，且求教於批評者。

後記

右文藝短論十四篇，原名「常識以下」，一九三六年四月十日，由多樣社出版，初印一千五百部，已售罄無存書。出版者因無力再版，將紙版交給我，算作報酬，藏虹口故居，現在想已燬去了。日昨從去內地的友人的書堆中，得見此書，舐犢情深，不覺又有重印的念頭，謀商仲持兄，慨允由珠林出版，歡快無已。

近來不知怎的，對於自己的東西，有點珍惜起來了。但舊習始終未改，任何稿子，總是隨寫隨棄，剪貼保存之舉，總感到沒有興趣。原因也還簡單，沒有「藏之名山傳之其人」的野心，也就「他媽的」任它去了。這冊裏幾篇短文的集成，還全憑可感的友情的賜予。

民國二十四年的春天，據說我是煞星高照了，雖然在南京交通部裏做着「小官僚」，也還

安分守己，但總免不了兩個月的牢獄之災。獲得自由之後，索性連那費三百萬元造成的「皇宮」也不想再跨進去了。大大的解放了自己一回，然後將婦挈雛的回到上海來。要活自然還得買文。「自由談」成了我的「生命線」。一個月換二十來元生活費。已是「上上大吉」。初來上海居塘山路三益邨。這在虹口一帶，是一座頗為闊綽的房子，但闊不下去，友人莊啓東叫我搬到東體育會路去住。模範邨對面，一座小洋房樓上。有好空氣，既城市，亦鄉野，鬧中取靜，讀書寫文，最適宜不過了。啓東住莊家宅，相距不五百步，時相過從，我也不寂寞了。但討厭的事還是有，去啓東家，得經漢奸劉炳鷗的公園坊。這裏住着一大羣出色文人，我深怕出入撞見，總揀夜裏到啓東家去。

之後，多樣社要出書，啓東要我來一脚，但我交不出稿子，啓東就把他剪下的我的文章交給我，這樣，我就略爲編次一下。成交了。任編排校對之責的，是方士人兄。士人那時正爲光明書局譯威爾斯傳記。計一千字一元，譯得頗爲忙碌，但還抽空爲這書校對，這一種盛情，祇有感激無已，自然不能以一千字一元計算的了。

書並不好。文章多爲稻粱謀，敏感的讀者一定能在這裏聞出「冷飯」的氣息。然而在我是，

故交星散，舊藉蕩然無存，雪泥鴻爪，也還可戀念的了。啓東遠處重慶，土人杳無消息。我住過的那條馬路，踏遍了胡騎鐵蹄，那所房子，怕也已化了灰塵。而這書，這友情的紀念物，竟又來入我手，我怎能讓它淹沒在灰塵堆裏呢。便是一株小草，也要答復敵人的殘暴：「炸吧，我還要從地上長出來。」我對自己文章的珍惜，怕多半於由敵人對我們的文化的無情的摧毀！

啓東將紙版交給我時說：『書的銷路並不壞，祇是書名有點「那個」。』人總自願成個學者，「常識」已經要不得，何況「以下」改名爲「文藝短論」吧。我相信給中學生看看，還有點用處的。』

也還是尊重友人的意見，這回重印，就把書名改爲「文藝短論」。但並非如我們的仇家，將劣貨改頭換面，冒充國貨，向讀者實行經濟侵略。

三月卅一日 王任叔

中華民國二十八年六月八日初版

版權
所有

文 藝 短 論

著者 王 任 叔

出版者

上海 怡 濱 路
人 安 里 十 六 號
珠 林 書 店

發行者 楊 克 齋

◆定價每冊二角◆

101-2



\$0.20