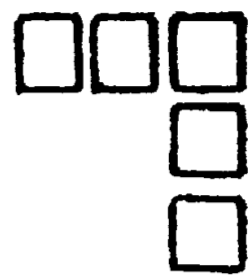


加此

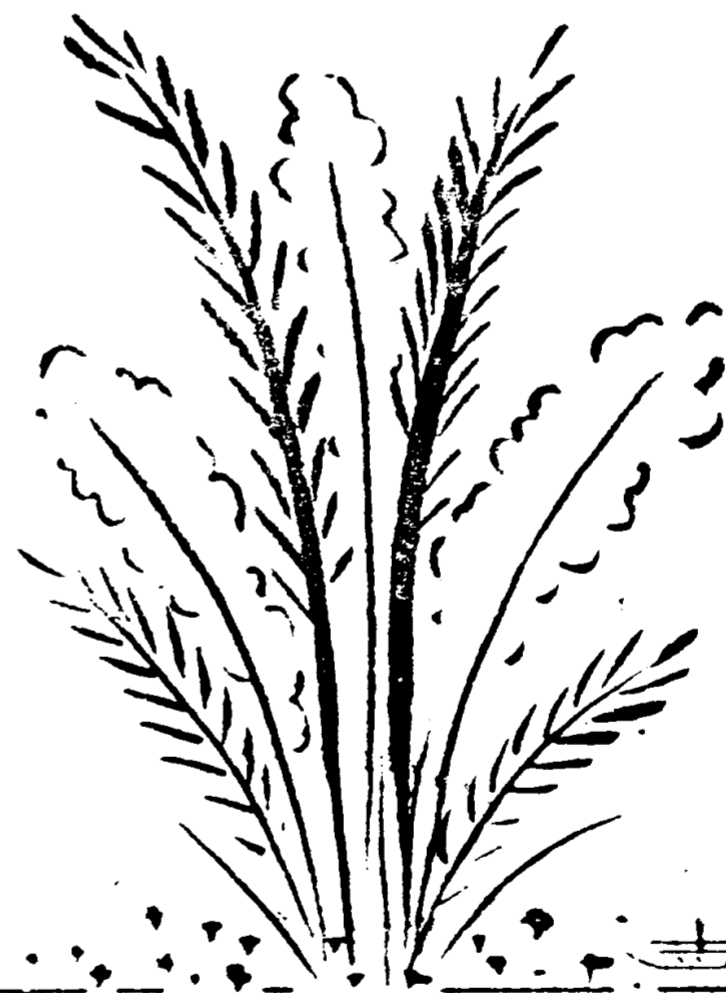
于獨清居

新鐘書局 發行



如此

王獨清著



● 新鐘
創作叢刊

新鐘書局出版

前 記

因爲自己對於一向寫的文字並不怎樣愛惜，而特別是應時寫出來的雜文更是不願存稿，所以，出這一類的文集，總是在請朋友替我編纂的。

這書不消說也是這樣。

將朋友集攏來的這些文字看了一遍，照例是自己看自己底舊作的老毛病，覺得不過如此。

但是，既沒有辦法從新寫過，卻也只好隨牠如此了。

獨清。

目次

前記

帝俄時代底社會學之社會背境.....	1
創造社與中國文化過程.....	15
要製作大衆文藝.....	29
我與法郎士的會晤.....	32
“自選集”序.....	39
“貂蟬”世界語譯本序.....	44
因梅蘭芳想到鄧肯.....	47

關於詩人的秋瑾	52
歌德在自然科學上的貢獻	56
說創作不振	63
文齊底生平	67
談喬治桑	86
說大衆語	92
我和魏爾冷	98
關於但丁“新生”	104
記摩南	108
一筆賬	119
意大利現代文學解剖	127
我曾經怎樣創作詩歌	143
自述	148
另起爐竈	152

帝俄時代底社會學之社會背境

(講 演)

今天我是被拖着來演講的。我被派的講題是“帝俄時代底社會學之社會背境”，可是這卻只能簡單地講。

在俄國帝政時代，首先把法國與英國底自由思想導入俄國社會的，不能不算加德林二世。這位文明的專制女王曾以嗜好法國“百科辭書派”(Encyclopediste)自命，她甚至還要把狄德婁(Dide.

rot) 聘至俄國。這便給當時俄國底智識青年開了風氣：一般對於西歐思想底輸入，便幾乎成了瘋狂的狀態。除了法國與英國底自由思想以外，德國底理想主義還成了俄國上層社會精神上的時髦裝飾。這結果是有了空前的結社運動。當時在莫斯科，出名的人物是諾維哥夫，他創作了俄國最初的民衆文學同時又建立了教育民衆的學校。而這時底新聞雜誌也是非常盛行，這可以說是俄國輿論的開端，同時是“開了歐洲窗子”後智的活動的黃金時代。

然而這時代卻不久便悲劇地完給了。因為法國大革命底浪潮引起了俄國民衆底叛亂，使得倡導自由思想的加德林二世一旦不能不改變她底態度。她突然設置了嚴厲的檢查官，許多雜誌著作都被禁止。並且連她自己著的“訓示”(“Nakazy”——內容完全是孟德斯鳩底“法意”的複寫)也都在被禁止之列。諾維哥夫被捕入獄，所有的結社都被解散。萊狄雪夫本是加德林御用的自由思想的

宣傳者，但是因爲著了“從莫斯科到彼德堡之紀行”一書，中間對於當時行政加了猛烈的非難，也遂遭了逮捕，還被放逐到西伯利亞。

爲了辯護這種行政上的變化，加德林曾發表了她底俄國人民特性的理論。她申說着俄國有特殊的地理氣候和特殊的地理環境，只有專制政治纔可以使國家繁榮。但是這理論並沒有得到人民底信服，在社會下層卻不斷地發生着一些主張極相反的團體。一直到十二月黨運動出現，纔算是人民終於把他們對於專制的態度明白地表示了出來。

十二月黨是一八二五年十二月尼古拉一世即位時所起的軍隊底叛亂。十二月黨主要的人物大部分都是軍隊階級，他們多是因爲參加拿破崙戰爭而親炙了法國自由思想的人，其中最大的思想家便是著“俄國及俄國人”的尼哥賴杜克涅夫。

尼哥賴杜克涅夫對於社會組織的見解可以說完全是私淑孟德斯鳩和亞丹士密斯的。不過他不是一個單純的理論家而是一個接近實際觀點的政

論者。他主張廢除農奴，改良裁判制度，進行代議制的地方政治以確立國民的憲法。在十二月黨中他算是起領導作用的重要份子之一，叛亂失敗後遂被長期放逐。

當時俄國人民所希望的是立憲政治底實現。亞歷山大一世也曾經唱過這樣的高調，但是因為起了拿破崙戰爭和所謂“神聖同盟”的成立，遂永遠失掉了下文。十二月黨起事的主要目的就是爲了這個。可是一經過這次的事變，尼古拉一世卻越發拿出鐵血主義的面孔來了。從此自由主義便連影子也被追放出俄國底領域以外：全國是實施起了更進一步的出版物檢查制度，就是官吏及大學教授也都要受極端嚴厲的言論上的箝制。

不消說知識階級是被逐出了實際的政治生活，不可能再有一步的自由活動了。這遂逼得一般前進份子相率埋頭於文學和哲學的創作與研究之中。當時莫斯科大學便成了學術的中心，思辯的精神籠罩了所有新的學術的討論和集會。德國底浪

漫主義哲學在這時享着一種極優越的頂禮。

於是，在這樣學術的空氣中，便發生了斯拉夫主義和西歐主義的兩種派別。

斯拉夫主義底產生便是在莫斯科大學，當時莫斯科是新生的國家主義底發源地，這一精神的刻印便蓋在了學術底身上來。所謂斯拉夫主義，實際還是德國浪漫主義哲學底支派，但是牠底理論卻又以“排外”為主要的前提。這一派別顯然是和當時拿破崙戰爭後的國民意識有着血統的聯繫，不成問題是帶着有狹義的民族誇大的色彩的。但是在另一方面，仍然是在莫斯科哲學家底集團裏面，又有一種相反的傾向：那便是認為西歐底文化是有着不可磨滅的偉績，俄國應當盡量地挹取纔可以使本身底文化走向新的前途。這個便是所謂西歐主義。和斯拉夫主義一樣，最初的西歐主義僅僅是非政治的學術上的主張，可是到後來卻走上了政治，與斯拉夫主義的國家主義者作着不可調解的鬥爭。

斯拉夫主義可以說是黑格爾與希林格(Schelling)底直系弟子。斯拉夫主義者採取了黑格爾辯證的方法和黑格爾絕對理性的概念，但是不消說對於黑格爾所謂“世界精神”(Weltgeist)卻是不能得到同一的結論的。誇耀着本國民族把歐洲從拿破崙手中解放出來的這般哲學家，他們眼光中的西歐人民已經是著了不真實的顏色：他們認為西歐是已入了頹廢的狀態，所謂“世界精神”，所謂從希臘羅馬傳來的進化路程——如黑格爾所解釋——已到了盡頭，非從新轉移方向不可。而他們所謂轉移方向又正是指的俄國底斯拉夫民族，就是說，人類再生的啓蒙是要由斯拉夫人去掌握這一命運的。

就這樣創出了“西歐破滅論”，斯拉夫主義者誇張地說“科學藝術宗教的勝利正在西歐底廢墟之上等待着”他們。於是他們便搜求着俄國特有的事物以備可以轉換人類底生命。這種事物終於被他們搜求出來了。那便是俄國人底“希臘正教”“獨

裁政治”“農民間教會區底公產團體”。這三種特有的事物所得的解釋是：希臘正教不主重儀式，出於精神的結合，是人類唯一的宗教；獨裁政治產生於西歐政治的鬥爭以後（這是指拿破崙戰爭後“神聖同盟”所恢復的專制政治），是歷史的自然產物；教會區公產團體即是西歐底社會主義理想之實現。於是，這兒言外的結論是：人類必需宗教，立憲政治無用，革命是不必要的。

但是我們卻不能否認斯拉夫主義者之羣中也出了不少的人物。在尼古拉一世時斯拉夫主義確是供奉着形而上學的裸母，可是到了後來新斯拉夫主義出現，便一改了從前的態度。新斯拉夫主義者曾試用社會學與自然科學作為他們學說的基礎，企圖有一個新的發展。達尼來夫斯基便是其中代表的學者。

不過這學說一反映到政治上時便是極端的保守主義，同時也作了當時國家主義的保鏢。當時尼古拉一世底忠僕烏窪羅夫伯爵便將斯拉夫主義者

所尊重的俄國底三特點更變通爲另一形式。他在一八三三年發表的政見中曾說道：“我們底任務便是把自己所有的正教精神，獨裁主義精神以及國家主義精神統一起來以建設國民教育。”——這真是俄帝國主義底三位一體！但這還不算當時最反動的人物，當時著名的反動主義者卻還是波比杜諾切夫（一八二七——一九〇七）。他是亞歷山大二世底皇師，尼古拉二世即位時的反動宣言便是由他起草的。

西歐主義底理論便恰是斯拉夫主義的一個南極。西歐主義者首先反對的便是俄國底神權政治，關於宗教的主張，他們是提倡奉行西歐底羅馬舊教，——這在當時算是一種進步的主張。他們本身也並不是羅馬底舊教徒，他們所以要這樣提倡的，是因為在他們看來，法國底文化便是舊教底產兒，爲了接收那產兒，便不能不和那母親結婚。主張這個最早的是加達耶夫，這算是三十年代西歐主義底代表者。

到了著名的柏林斯基，對於西歐思想的解釋卻就變了方向。他從文明的形而上學的解釋到了社會的實證論。他認為智識級階底第一任務是要先把民衆從悲慘狀態和愚昧狀態中解放出來。這結論是：當時底社會組織及政治組織都應當根本推翻。從這兒便產生出他底名言：“鬥爭是生命的必要條件，沒有鬥爭便沒有生命。”這影響了以後許多前進的智識份子，像赫爾慘，巴古寧，都是承繼這一思想的實行家。

尼古拉一世底極端專制主義終於從內部發生了崩潰。促成這一崩潰的事變便是與所謂“歐洲病夫”（尼古拉錫土耳其的綽號）以軍事相見的克里米亞的戰爭（Crimean War）。這失敗的結果便是亞歷山大二世即位時所發的“根本改革”的政見。

“解放”的聲浪突然普遍起來了。農民從農奴制度中解放，國民從國家中解放，婦人從家長權中解放，思想從傳統中解放……一切都得解放，解

放!——這聲浪激起了民衆對於政治上,社會上,經濟上,宗教上,凡百不合理的制度的鬥爭。於是便開展了一個新的時代。在這新的時代中,各派的社會學都以實證科學的原則而出現。其中主觀派是最占優勢的一種,而與此派對立的又有穩和的自由論以及主張準備走向空想的社會主義的漸進的改良論等等。但是終於政府被覺醒的輿論威脅得無可如何了,亞歷山大二世遂不能不於一八六一年二月十九日署名於“解放條令”之上。這條令便是著名的解放五千二百萬農奴的條令。

然而這結果卻只給民衆底笑容上投了一層暗雲:解放的條件只是使大地主把土地讓給農民時得以提出不正當的高價而已。到頭這個著名的條令不過是維持大地主利益的護符。

農民是就這樣永遠陷於貧窮的命運,這必然地會引起反抗的運動的。赫爾慘本是當“解放條令”頒布的時候,曾在雜誌“鐘”上向皇帝說過“啊,基督喇,陛下是勝利了!”然而到這時也不能

不在外國首先發出反對的呼聲。巴古寧則更直接喚起了農民革命，車尼雪夫斯基也指導着國內智識階級開始政治鬥爭的工作。

這時便有所謂“大俄羅斯”秘密結社底出現。這結社是由勞働者，軍人以及在農民中宣傳的男女大學生組合而成的。比較“大俄羅斯”運動更急進的則有“土地與自由”秘密結社，這便是與一八六三年波蘭底叛亂有着直接關係的團體。這種活動——秘密結社——約分爲兩種派別：第一種是專作教育上的宣傳，第二種則主重直接行動。前者組織於一八六五年，手段是首先籌備公開的公共事業，如星期教育，自由圖畫館，公產結社等等。後者是由僑居外國的巴古寧以及在國內的一位流氓智識份子叫作奈蓋夫的所指導。這不成問題政府是會出以壓迫政策的，特別是學生卡拉作夫暗殺皇帝的計劃（一八六六年四月十六日）失敗以後更引起了政府底憤怒，許多的秘密結社都被破壞。

在這樣騷然的時代，車尼雪夫斯基不待說並

不是雅各賓主義的信仰者，但是卻也遭了犧牲。繼承他以指導俄國青年的便是虛無主義者的比沙賴夫。這是一個否定理想主義的哲學人物，他也雖然早死，但影響卻很不小。

繼承比沙賴夫的是拉喔羅夫。這便是有名的“黨底綱領”的起草者。所謂黨底綱領，即是他主張的鬥爭之三大原則：第一，對於神學的，形而上學的，宗教的人生觀的鬥爭；第二，對於勞働者的不勞消費的鬥爭。拉喔羅夫是一個戰士，但是也和巴古寧一樣，只是以破壞為唯一的目的而不主重戰略的運用，結果是民衆付了犧牲的代價而革命終遭了極悲慘的失敗。

直接行動的急進運動算是以一八八一年三月十三日亞歷山大二世之被暗殺為頂點。奈蓋夫於一八七〇年又再起作革命運動，他組織了名叫“民衆裁判”(Narodnaya Rasprava)的團體，以歷行極端的雅各賓主義為綱領。但因指導的態度失體，領導的地位成了問題，革命計劃也遂消滅得無影

無踪了。

通過了一八四七年克魯泡特金等所組織的“車尼雪夫斯基團”底“到民間去”的運動一直到一八七九年南俄“人民意志”黨底成立，這中間的社會狀態始終是被混亂掩蓋着的。爲了恐怖主義底蔓延，革命團體常在起着分化。一八七九年“土地與自由”黨分裂出了“分配黑土”黨時，纔像是有了些革命理論的眉目。蒲賴哈諾夫便是這個“分配黑土”黨組織人之一。

這以後便可以用以下的公式來敘述：六十年代與七十年代可以說是社會運動停滯的期間，俄國政治的表面是維持了二十五年間的“太平天下”，革命者都陸續地逃亡到了外國。一八八三年蒲賴哈諾夫著了他區別社會主義中兩派別的名著。一九〇三年俄國社會民主黨成立。……

我講到這兒真可以打住了。我知道我講的是簡略得狠，但這是沒有辦法的事。但願諸君能在我這篇“流水賬”中尋出一點系統去再作分析的研

究，那一定會得到更有趣味的知識的。

創造社與中國文化過程

—

(答文藝新聞社問)

創造社，在中國文化的過程中，是有特殊的歷史地位。雖然有人因為派別的關係，一直到現在還在想着方法罵牠，但是事實總是事實，幾句話是罵不倒的。要聽我說創造社底歷史地位，首先就得把派別的著色眼鏡取下。不然，我便還是不要說的好。

要估量創造社在中國文化過程的意義，必須先要考察中國近代文化過程的幾個大段落，然後纔能根據這時代底背景去探求創造社本身底過程。我以為中國近代文化底過程是有兩個大的時期的：由戊戌變政期間康有爲等底民族主義運動到五四運動期間“新青年”底“新文化運動”算是一個時期，一九二八年創造社底文化運動又算是一個時期。

戊戌變政是五四運動底一個序幕，而五四運動則為戊戌變政這一運動底 Symphonie。我們看：康有爲等所採取的改良主義正和法蘭西大革命前夜底一般政治家一樣，並且他們確是給中國近代初步的文化打了一個芻形。有了這種對封建政治的反抗運動，纔有當時“立憲”與“革命”的辯論，這結果是使當時產生了“權利收回”的民族的狂潮。不消說康有爲等底改良主義卻是無論如何和當時直接革命的集團對抗着的，自然等到辛亥革命一起來時他們便只有落沒。不過，當時市民階

級是纔脫離了吃奶的時期，革命儘管是爆發了，但是幼稚的行動卻不能不使自己跌幾個筋斗。這失敗算是一直到了五四運動纔補救轉來了。我們看：戊戌變政時底維持孔教，到五四運動便一變而為徹底地反對孔教。同時，戊戌變政時連夢也沒有夢見的“科學”與“民主”的口號到五四運動竟正式地喊了出來。這個承繼戊戌變政的 *Symphonie* 真的給了整個傳統的局面一次有力的震撼，到頭竟使中國更換了政治底形式。——這樣，第一時期底文化運動就完成了牠底使命。

一九二八年創造社底活動，那卻是另起的一種新的勢力。

爲甚麼創造社在一九二八年要發生新的文化運動呢？要解答這個問題決不是一兩句話的事體。簡單地說：一九二七年底大革命給了一般民衆許多教訓，前進的智識份子便露了一個對過去革命檢討的企圖。不過要達到這層目的，卻非先有一個基本理論的建設不可。這樣一來，便必然地產生了

文化運動。——這便是一九二八年創造社文化運動底意義。要是撇開了這個意義，那便對創造社這次的活動沒有辦法能夠說明。所以，這個文化運動底任務本應該是：先用新的方法去做一番全部的批判，然後再對現實給一個積極的分析，更從檢討過去而建起實踐的理論。可惜創造社卻沒有做完這個工作底 Alpha 與 Omega。牠是僅僅做了第一步的工作，甚至還沒有做得充分，便遭了種種的變故。於是，這一運動也就變成演了一齣“前奏”的一個序幕的形式了。

但是，創造社總是發動了中國近代第二時期的文化運動。

在中國，一切底轉變是異常的迅速。創造社開始是浪漫主義的運動，那是不用說的。一切都跟着社會變革的行程前進，創造社也是不能例外。以追隨五四運動而興起的創造社（浪漫主義運動的創造社）竟能作代表另一種新傾向的活動，並且，創造社中的份子除了幾個不前進的而外，主要份子

底轉換方向也實在是可驚。這原因便是資本主義到中國來時已是在歐洲最高發展的以後，中國底社會不能不發生這樣急劇的變化。

不久的將來，一定還會來一個文化運動的。那將是承繼一九二八年的一個 Symphonie，並且，帶來的歷史的重大意義也將和戊戌變政底 Symphonie 的五四運動一樣。——這個，我可以堅決地預言。

二五，五月，一九三一。

二

安人先生：

你指摘我的話其實都是用不着來辯駁的。

我講創造社，從來就沒有像創造社其他的主要份子那樣誇大。然而我不能因為我曾經充當過創造社底主要份子，便故意避免無聊的人對我的瞎猜，而不去照實地說明這個團體過去的成績。要

是有人真的在假裝不理解，罵我是在廣告自己，那也只好隨他。我不是那種處處在顧慮着毀譽的“君子”，所以也就管不了許多了。

創造社本身底活動，無論怎樣應該分作三期來看：第一期是代表市民階級的文學運動，第二期是轉變為小市民傾向的文學運動，第三期便是一九二八年的不僅僅限於文學的文化運動。從創造社這三期末活動也就可以看出中國在本世紀整個的二十年代中所演的社會的活劇。五四運動給了創造社第一期活動的時運，五卅事件使創造社第二期活動有了正確的方向，而一九二七年的大革命又教會了創造社第三期活動的智識。這都是歷史的事實，不是我隨便捏造的。

像成仿吾在“從文學革命到革命文學”中那樣敘述創造社第一期活動的經過，那自然是有些誇大。因為他只是一味地表揚創造社底功勞，卻完全在迴避說明創造社第一期所代表的社會傾向。但是像魯迅那樣只打算抹煞創造社，不消說卻完全

是意氣用事。創造社第三期活動的意義，照魯迅說來，那不過是“仍如舊日的無聊的文人，文人的無聊一模一樣”（見“醉眼中的朦朧”）。——這話自然一直到現在還有人在相信着的。但是，這能夠說明一個甚麼呢？

誇大和意氣用事都是沒用處的。我沒有誇大，我希望要和我討論的人也不要意氣用事。

一，六月，一九一三。

三

N.先生：

關於創造社，我實在不願意多說了。因為我一開口，別人就要罵我。我固然不怕人罵，但是常常這樣，我卻有些厭煩。你現在又來問我創造社底事體，我真不知道應該是回答的好，還是不回答的好。

不過我終於還是提起筆來了。這並不是因為

我又愛來談這樣的問題，而是因爲你底態度太過誠懇，使我不能不照你底要求來做。

講到創造社與文學研究會，事實上當這兩個團體在打架的時候，我是因爲在歐洲，根本便沒有參加。自然，我們狠客觀地來說，當時兩方面除了正當的爭執而外，以後都不免有了意氣。至於，這兩個團體所代表的傾向，就我看來，那在當時卻都是一樣的。爲甚麼呢？因爲，文學研究會固然是代表市民階級的智識份子的集合，但是創造社在當時卻也明明是由五四運動的時代潮流中所產生出來的浪漫主義運動的團體（這是在說的第一期的創造社）。我們決不能像成仿吾在“從文學革命到革命文學”中那樣的說法，把浪漫主義全推到小市民底身上以抬高創造社底革命性。固然創造社一開始小市民底氣分就在顯露着的，但是這決不能改變了浪漫主義底總的意義。——自然，成仿吾並沒有正式這樣說，他只說是浪漫主義是小市民“特有的性根”，但是這個“特有”，就根本說錯了。

(成仿吾還把感傷主義也拿去作為小市民底“特有”，他就不曉得謬塞曾經一輩子都在感傷，同時就忽然忘記了他自己常常提起的郭沫若翻譯的那部歌德底“少年維特之煩惱”!)我們只能說：創造社在第一期的浪漫主義運動中，便早已有表現小市民思想的份子。這情形各國都是有過的，譬如法國底雨果，德國底海涅，以及創造社當時曾移譯過的英國底雪萊，都是浪漫主義運動中代表小市民集團的角色。還有，在東方半殖民地的國度中，小市民底思想更特別發達，就是文學研究會中間也有這樣的份子的。所以，就我看來，在當時這兩個團體所代表的傾向，實在不能說有甚麼不同的地方。

我們若能虛心地先承認了上面的話，然後纔能談到文學研究會提倡寫實主義而並沒有像創造社那樣留下許多創作的的原因。現在還有文學研究會中的份子在提起這個史實，說當時文學研究會既能提倡寫實主義，可見老早便比較創造社是進

步的。這口氣，我卻以爲是和成仿吾故意要把浪漫主義全推給小市民以表示創造社每個份子都是前進的那種口氣一樣。這決不能夠說明問題。不錯，寫實主義在文學進展的過程上比較浪漫主義要算是更進一步的。不過，在中國五四運動以後的當時，那卻是只能有安插浪漫主義暴風雨的空間。因爲，過去寫實主義底產生，必然要在市民階級支配穩定的時候。寫實主義這一文學的方式，不但所採取的材料是市民社會底各方面，而且所運用的手法也是要把隨市民勢力同來的科學當作主要的原素。這在五四運動後市民剛抬頭的期間當然是不可能的。所以，創造社當時指摘文學研究會沒有好的創作，不消說只是一種表面茫然的看法。恰相反的，創造社因爲以浪漫主義的“風颳”出現到社會上來，正是市民剛抬頭的時代所需要的力量，創作自然會留下一些成績。最明顯的是創造社主要的創作是詩歌與歷史劇，這正就表示了浪漫主義底特色。

要說明問題，首先不消說是不應該有成見，其次，便是不要簡單地只看到事實底一面。記得李初黎做他那篇唯一的大文——“怎樣建設革命文學？”——的時候，曾想用輕描淡寫的方法把我壓倒（這是他向別個口頭表示過的），所以在把他所選定的創造社前期份子郭沫若和成仿吾捧了以後，便把我推到“最後的三個詩人”裏面，而且加上說創造社前期遂“已完全地失了牠革命的意義”。這樣講固然是乾脆得狠，但是可惜他根本卻就沒有認清楚我。我明明也是在浪漫主義中游泳過的人，我底作品中明明到處都流露着我在不安定的時代中的追求和動搖，然而，李初黎卻是不肯去留心的。海涅（注意！我只是舉例，並不是把自己去比海涅。）曾經一面作極端個人抒情的歌手，一面又吹起自由的喇叭，像這樣二重的傾向，若是由李初黎來批評，恐怕也要故意抬起前一種去打倒後一種的罷。我並不是想從李初黎底筆下掘出我過去的名譽，不過就這件事便可以證明只簡單地看

事實的一面是不能得到正確的結論的。再譬如成仿吾，在第一次批評魯迅（見“創造季刊”）時，曾說魯迅底小說是寫實主義的，這也犯了只看一面的毛病。魯迅始終是一個諷刺家 (Satirist)，在市民階級興起的初期必然會有這樣的作家出現的。這樣的作家，他本身會是由古典主義轉變而來，他底作品底作用就是在能把封建的圖形給一種戲擬和漫畫。但是，那卻決不是寫實主義。

誇大和意氣用事都會使自己底眼光變小。成仿吾在“從文學革命到革命文學”中說五四運動期間的“新文化運動”沒有“收得應有的效果”是因為從事於文化運動的人“對於舊思想的否定不完全，而對於新思想的介紹更不負責”，這種說明真是等於不說。他就沒有明白中國市民階級本身便是脆弱的，所謂文化運動也只能做到那種地步。在成仿吾底意思，本是為要這樣陪襯出創造社底功績，然而卻竟說出了忘記中國社會的話。這個，正和最近魯迅所發的一點言論是一樣錯誤的。魯迅

在“上海文藝之一瞥”中爲要抹煞創造社，故意說創造社一開始便是“爲藝術而藝術的”團體，這也就是根本忘記了當時的社會。因爲，在市民文化剛纔開展的時期，純然爲藝術而藝術的文學就沒有發生的可能。在浪漫主義的文學中自然有一部分會是感傷的，然而那怎樣也不能被認爲是純然的爲藝術而藝術的文學。像我，算從前創造社裏面最容易被認爲是爲藝術而藝術的嫌疑犯的，但是，我有這樣色彩的作品和我偶爾發表的接近這方面的意見，卻可以說都是在浪漫主義暴風雨過了以後的時期，不然，也便是我個人生活（住在歐洲的生活）的特殊傾向，決不能代表整個的創造社。

好了，我爲了要詳細回答你，竟說了許多你所問的問題以外的話。再說下去，便更要收不住，還是趕緊停止在這兒罷。不過，對不起的很，我卻忍不住還要說幾句在你看來怕是更不相干的話。

近來常接到一些隱名的信件，在很客氣地問着我許多問題，可是等到我回答了以後，甚麼刊物

上就會出現一篇對我明罵或暗罵的文字，其中即刻便引用上了我底回信裏面的話，而且還加上一層惡意的改竄。這法子自然是很妙的：第一，只用隨便的一封信便可以得到罵我的材料，而且材料還是由我直接供給的，自然更是痛快；第二，只根據不發表的我底回信，可以隨便塗改我底意思，然而我又不能出來否認我沒有回信；還有第三；英雄是充當了，同時只用一點郵費的本錢便可以賺得一筆稿費。這種情形，不消說，並不會使我就根本不回答外面的來信，不過，人總是人，我卻禁不住對外面的來信，特別是隱名的，不能不有幾分寒心了。

我並不是因為你底信是隱名的，便來這樣疑心你，而是事實逼得我非說一下不可，我始終鄙視着這種人的：一面對我做出笑迷迷的面孔，一面卻在我身後舉起拳頭。法子儘管是狠妙，然而我卻認為連做我敵人的資格也還夠不上。

一，九月，一九三一。

要製作大眾文藝

(答“大眾文藝”社問)

“大眾文藝”的解釋，我個人以為是很簡單的。

文藝底作用本是促社會底自覺，當然而且必須要走向大眾裏面去。不過應該注意，這兒所謂的“大眾”，並不是××！所謂“大眾”，應該是我們底大眾，——新社會層底大眾。“大眾文藝”這個名目，應該很正當地解作“代表我們大眾的文藝”。

若是要把大衆解作人類中之多數的話，那也只有新社會層纔算得大衆。因爲牠底本身便是多數者的社會，和牠相對立的恰是舊社會層底少數的特權者。所以“大衆文藝”，也可以簡截地說是“我們底文藝”。反一句話，也只有我們底文藝纔算得“大衆文藝”。

大衆文藝底任務是甚麼呢？那便是結合新社會層底感情，意志，思想，更予以發揚，光大，使得以加增牠本身實際的力量，同時，再推動一般能與新社會層聯合的份子。

所以，要充分地達到真正大衆文藝的任務，主要的還在於大衆文藝的製作！

舉一個具體的例罷。像現在，這種重大的時期，我們知道世界第二次大戰底形勢已經明顯地露了出來，我們便應該正確地，熱誠地，作一番非戰文藝的努力。

這種努力表現出來的文藝便是代表新社會層大衆的文藝。

所以我說：要充分地達到真正大眾文藝的任務，主要的還在大眾文藝的製作！

我與法郎士的會晤

事情是已經過了幾乎要十多年了。一次。我先在別處會見了法朗士，認識了那位“拉丁最後之花”以後，便直接去訪他。

所謂“拉丁最後之花”，真是兩鬢如雪。但他那很小的眼睛，却閃着精力飽滿的光芒，談話的聲音也非常宏亮，不像是一個上了年紀的人。

照例帶着他那土耳其式的軟帽，穿着一件法文叫做“遮灰”的罩衣，他用一隻手扶在鬢間，坐在

他的書齋中靠窗的一個圈椅上邊。他是在誠懇地招待着我。

書齋很是明淨。幾架高大的書架擺在那兒，但與其說是爲的放書，無寧說是爲的放古董，因爲那四五個書架中，就有兩個書架是放着東方底磁器，同時其他幾個放着書的書架，也加放着一些中國底碟子盤子之類，靠門的壁衣旁邊，有一大盆法國所謂“茶玫瑰”，香氣充滿在四圍。

我們第一次的談話，就在這種情形之下舉行了。

他先說：“我見你，我很高興。你法文講得很好，我見過的中國人法文講得好的很不少，有些簡直可以講巴黎底‘暗話’，真是難得。”

我說：“這沒有甚麼，因爲中國最近留學的人很多，在外國住久了，當然外國話便可以講。”

“是的，”他接着道，“中國現在到確有一點像俄國革命前的情形，大批大批的留學生到歐洲來求學……不錯，這怕也就是中國革命前的現象

罷。”

“麥歇，我要請教你：你一切都懷疑，那麼你對於俄國目前的情形是甚麼意見？”

“唔？”他突然地站了起來，他底小眼睛睜得好像要吃人的一樣，“難道你不曉得我是一個贊助革命的人嗎？難道你不曉得我是一個共產黨員嗎？難道你不曉得……”

起初我很吃驚，但即刻我便明白這老頭兒是在發瘋。於是我便截住說：

“對不住，麥歇，我曉得你是一個始終前進的人，不過據我底直覺，懷疑和革命有着絕大的衝突，特別是像現代俄國底革命。我并不是不知道你，我只是想知道你自己對於這個衝突的解釋。”

“哦，這樣嗎？”他又坐下去說，“但是我覺得那並沒有甚麼衝突！革命只是一種手段，這一時代底革命，到那一時代便變了形式。我們可以說，世界上甚麼都是夢，革命也不能除外，不過牠是一個美麗的夢罷了，然而總是夢！所以這和懷疑並不衝

突！”

“但是，麥歇，你覺得這樣懷疑是快樂嗎？”

“是的，懷疑是母親，人睡在她底懷裏去看世界上的事物，那是再舒服沒有的。”

“不過我覺得享受這種快樂的人怕革命不會了解他。——麥歇，你看見有些雜誌上在罵你嗎？”

“或者，但這一點也不損害我底快樂，並且一點也不妨害我去了解革命！”

“我很明白你，麥歇，但是我要問你：你對於世界上的事體，統統是這樣既不完全肯定也不完全否定嗎？”

“這要看情形，但是大致總是這樣。”

我們底話談到這兒，那位老太婆的女管家進來了。牠拿來了咖啡，一面把咖啡放在案上，一面狠狠地瞅我一眼，意思好像是要我就走。

喝着咖啡，順便又談到中國底茶上去，由茶談到長城，由長城談到孔子，由孔子談到李太白。“拉丁最後之花”關於中國的知識畢竟有限，所談的還

不過是歐洲人一般常談的一些東西。

然而終於又由李太白談到中國底政治上，前面談的問題遂又繼續下去了。

“那麼，”我問，“你以為中國也同俄國一樣嗎？”

“我看是這樣。”

“你以為俄國革命是人類必經的革命嗎？”

“當然。不然，我也不會做共產黨員。”

“但是你並沒有參加他們底實際工作呀！”

“那不要緊，有能做實際工作的人去做，我只是贊助這種革命。”

“那麼你對於和俄國相反的意大利又是甚麼意見？”

“哦，意大利，這是一個問題！我對於意大利古代表示極端尊敬，但是現代的情形是不喜歡的。”

“你不是一切都懷疑嗎？”

“這卻沒有關係，懷疑固然是懷疑……墨索利尼自然是一個民族熱愛家，但是他把民族愛錯了。

我覺得就政治來論政治——雖然我還是懷疑——
意大利會被他……”

“那麼你怎麼不著些文章來表示你底態度
呢？”

“我已經做了表示的工作了。我著了許多社會
主義的作品，這便是我底意見。”

“你不能在你所承認的真理上更進一步去做
一番活動嗎？”

“我是老了，但我很願意能殼這樣。”

他像是再怕我囉嗦下去，便急忙從書架上拿
下一本法文譯的“論語”翻到“知其不可而爲之”
這一句話，指給我道：

“你看，孔子這種態度，我很佩服，這纔是真正
的懷疑大家！”

“但是，”我說道：“這並沒有懷疑的意思呀！”

“沒有？‘知其不可’還不是懷疑是甚麼？”

老太婆的女管家又進來了。這次是收咖啡杯
子，這顯然是在下逐客令。

我於是只得站了起來。出了房門，我還聞到玫瑰刺人的香氣。

一九三三年法郎士死日。

“自選集”序

書局方面要出我底“自選集”，並且要我做一篇序文，說明我文學生活的經過。近來常常應別個底要求，已經寫了好些千篇一律的敘述自己的文字，現在實在不願意再多寫了。不過，爲了出版處主人底好意，只好又再來一次。現在且簡單地作一個“回顧”罷。

我在很小的時候，便有把自家底幻想塗在紙上的習慣。這原因是由於家庭的環境。我底家庭是

破落的官僚家庭，古色古香的文學空氣非常濃厚，這便影響了我。我九歲時便開始做詩，我覺得能夠把單字綴成有韻的句子是一件最快樂的事體。同時，我又做着許多舊體裁的文學作品。不消說那些是談不上甚麼，不過這表明了我是在幼年時代便已經和文學接觸了。

我把自己寫的東西公開到社會上去，這是開始於我在本省報上的投稿。那時我是十六歲，爲了學費的中斷，想由這種方法去找一點學費。起初我在寫着一些筆記式的雜文，以後又做着政治的文章。但是我底目的沒有達到，因爲當時投稿可以得到報酬的事幾乎是連聽也沒有聽見人說過。不但錢的報酬得不到，就連一份登着自己文章的報紙也得不到。不過我不灰心，還是繼續做了下去。結果，一家報館請我去當了總編輯。

在那不值錢的總編輯的生活中，我把多半的時間都用去做了政治的文章或編了新聞。這生活繼續了不久，報館便被當局封閉，而我也就以亡命

者的資格離開了故鄉，接着又離開了故國。

在日本的幾年中，可以說是我和外國文學開始真正見面的時期。這時我纔知道了外國文學的好處。在這時以前，我固然是讀過一些外國文學作品的譯本，但是那卻沒有使我感到一點甚麼。

從日本回到上海，又從事於報館事業。同時又作着工會的活動，所以每天寫的文字都是社會運動的文字。當時中國是“五四運動”的時期，我幾乎把我整個的時間都用去參加實際的運動。不過這時我已經露出想在文學方面發展的企圖了。只是沒有專心從事寫作。算是一直到我又離開了中國，浪遊在歐洲的時候，這纔真把身子浸在了創作裏面。

在歐洲所以能開始了文學生涯，那一面是時代的關係，一面是自家生活的關係。那在中國算是“風飈時代”，算是中國資產階級思想革命（“五四運動”）後浪漫運動興起的時期，我文學生涯底開始便使我成爲這一運動中之一員。但是因爲自己

又住在歐洲，就是說，處在大戰後資本主義破產的現象最顯明的地方，所以便又即刻染上傷感主義底色彩。——這個，便是我前期作品底二重性的原因。

在歐洲，我本是先研究着科學，但是後來卻用全力去吸吮文學的空氣。和我當時的生活一樣複雜，我盡我能力所及在去認識歐洲底各樣文學。

歸國後，時間又被實際的活動佔領了大半，但是我卻是甦醒過來了。這幾年在中國的行逕，大概朋友們都是知道的，也用不着再在這兒多說。不過有一點卻是應該說明：一九二八年創造社底文化運動是中國現代文化史上的一個新的紀元，這運動卻只是個序幕，將來的交響曲一定還會來的。我過去是這運動主要參加者之一，將來的志願也還是要這樣去努力（若果在中途不發生意外的話）。自從創造社分化以後，過去共事的朋友和變節的後輩雖然都在聯合着罵我和傾陷我，但是我卻還沒有死掉！只要我不死，我一定總是走在鬥爭的路

上。我相信，歷史底浪潮會把我面前的壓迫除去，也會把一般“Pseudo 革命者”淘汰淨盡！

以上簡單地“回顧”完了，我但願我以後能有一個更前進的飛躍。

六月，一九三三。

“貂蟬”世界語譯本序

Y. L. 先生把我底“貂蟬”譯成了世界語，在把譯稿拿給我看了以後，便要我在譯本前面寫幾句當作序文的話。我非常高興我這個劇本能走到中國以外的人們底面前，寫幾句話自然是很願意的。

這個劇本，可以說是我在轉變創作態度中間的過渡期底作品。當時好像有一種目的，總想拖住過去舊的材料來硬做成現在新的東西。所以，這個

作品有一點特殊的地方，就是牠雖然是一本歷史劇，但是在劇情上卻很少受到歷史底束縛。我是幾乎把中國歷史上的貂蟬完全給改換了面目了。我不知道別人底歷史劇裏面改換歷史上人物底面目時，有沒有我這樣的大膽和我這樣的任意，但是，我卻是不怕人責難地照我所想的做了。

不消說這個作品底本質，卻還是浪漫主義的。我自己本是中國浪漫主義運動的時會中之一人，在跟着中國社會變革的高潮向前轉變的期間，創作上還留着有浪漫主義底色素，也是必然的事體。不過，我相信，這個作品在某種觀點上，卻也還不是退後的。

這個劇本，在中國實在並不會受到好的待遇。記得牠纔出版了不久，便有一位自負有“權威”的作家在一處演說，公然宣言道：“王獨清既用貂蟬作劇本，所以是不革命的。”接着便是聽這位作家指揮的一位批評家出來做了一篇應聲的文字，卻指摘這個劇本中的用語太不“細膩”。這正就說明

了中國文人所要求的作品是些甚麼。一面要“革命”，一面又要“細膩”，這種作品真是太難做了。但是，我卻直到目前，還沒有發現我在這個劇本中所運用的思想有可以使我背不革命的惡名的地方，同時，恰相反地，我卻正嫌這個劇本中的用語太“文”，以為上演時怕總要稍微更動一下纔行的。中國人派別的成見會使好的作品變成最不好的，這實在是沒有辦法的事。我自然不敢誇這個劇本是怎樣好的作品，可是我敢說到現在為止，在中國新文學中的歷史劇裏面，像這個劇本這樣劇情複雜和結構巨大的，卻還找不出第二種來。

在這個劇本以前，我曾經寫了差不多同一性質的“楊貴妃之死”的歷史劇，那倒是沒有受過像這個劇本所受的待遇的，但是，我認為滿意的，卻還是這個劇本。我不知道牠走到中國以外的人們底面前時牠底命運是怎樣，這倒使我狠有些耽心。

十，二月，一九三三。

因梅蘭芳想到鄧肯

最近梅蘭芳赴蘇聯的問題好像是在惹起了許多人底討論，可是，就在這個時候，我却想起了那位名震歐洲的鄧肯 (Isadora Duncan)。

這連想不是沒有理由的。第一，鄧肯在歐洲的聲名實在有些像梅蘭芳之在中國，同時也是曾經到過俄國的。第二，我和這位天才的舞女曾經有過一面的緣分：時間是在十多年以前，那時節也正是像現在這樣的一個酷熱的天氣。

說鄧肯在歐洲像梅蘭芳在中國，這實在太唐突了鄧肯。不過這兒所指的只是在社會上的魔力而已。至於鄧肯所代表的藝術和她已有的貢獻，那自然和我們底梅郎沒有一點相同的地方。

我和鄧肯的會見是在巴黎鄉間一位瑞士人家中的消暑會裏面。那天蒞臨的人客很多，鄧肯好像是一位不速之客。她底裝束是非常簡單。在許多人底包圍中，她縱聲談笑。無疑地，一望而知她是一個非凡的藝術家。我和她僅僅握了兩次手，交談的話也只有兩句，或者只有一句半也說不定，但是，她授給人的那種磊落而有獨立氣概的印象使我怎樣也磨滅不掉。

這位有奇才的女子所以能震動人心的固然一方面是由於她底藝術，一方面却也是由於她勇邁的革命精神。她底敢作敢為，對於真理的擁護，漫說是現代的女子，就是在男子中也是不可多得。在她一生中不可勝舉的事蹟中間，幾乎十有九都是有革命精神的。最為人傳頌的如她在柏林街上被

大學生包圍，要求她演說，她竟指着街上帝王的雕像破口大罵，說那不是美術，應該毀掉。再如意大利軍國主義詩人達能秋 (D' Annunzio) 要和她結交，她竟當他夜半來時，把房中佈置成喪事的場面，使詩人睡在牀上，像供奉死人一樣的給他四圍點起白燭，她則步着蕭賓底“出喪曲”一面跳舞，一面把燭光吹熄，結果是達能秋恐怖得叫了一聲，踉蹌地逃走了。這前一件事可以看出她是怎樣的一個厭惡專制與戰爭的人物，後一件事則更是妙到不可言狀，她是給軍國主義的詩人做了一場送死的“道場”。

不消說像這種行徑，不要說我們變男爲女的梅郎是連夢也不會夢到，就是歐洲其他同樣的藝術家也從來沒有過這樣的魄力。

鄧肯解放了婦女底服裝，開創了現代的舞術，犧牲了所有的一切去辦學校，結果是窮愁萬狀。她抱着很大的計劃，想成立一個她理想中的跳舞團，然而事與願違。她在要赴俄的時候，簡直高興得發

狂，連衣裳也不願帶走，以爲從此可以和“舊世界”絕緣，那料後來仍不能如她所想像，反而還發生了和詩人葉賽寧的悲慘故事。晚年寂寞的她，在法國南方妮市因汽車壓住了圍巾，竟被絞死。她終於齋志以歿。

白爾納兒 (Bernhardt)，我是沒有見過；杜翠 (Duse)，我僅見過她一次表演，但却沒有“親炙”過。不過，這些對於我都沒有甚麼遺憾，最遺憾的却是我只和鄧肯見了那麼一面，而竟然不曾看見過她一次表演。

她底“My Life.” (中國已有譯本)一書可以說是一部最有趣味的文學作品。我們讀她這本書，真是“如見其人”。像書中敘述她和那位漂亮而有錢的丈夫的結合是爲了她底失戀，但那位丈夫對她却第一次便給了一個庸俗的感受。她在問他平日做的甚麼，而他底回答却是：“我藏了不少十八世紀底鼻烟壺”。又像敘述和她另一位財主的丈夫同居，使她感到極端的痛苦。她不斷地向他講她生

活底意義，反惹起他底恐怖。她給他誦惠德莽底名詩，他却嫌惡地叫了起來。

總之她底自傳，簡直是一串動人的故事，我希望人人都能去讀牠。

本來不應該把梅蘭芳儘管和鄧肯拉在一起的，但因為有梅蘭芳底赴俄纔連想到鄧肯，所以不由不再發一點對比的疑問：鄧肯到俄國以後，的確是有過很大的貢獻，但是我們變男為女的梅郎到俄國去能做甚麼，這倒是我們應當想到的事體。

十，七月，一九三四。

關於詩人的秋瑾

秋瑾本是一位詩人，然而她底詩人的地位，卻爲他底事業所掩。我們只要把秋瑾一生的行逕加以解剖時，便可以看出她是無處不流露着詩人底氣分的。她底好俠，她底慷慨悲歌，她底不安於她原來的身世……都證明她具有浪漫諦克的詩人本質。不消說她受犧牲時那段遺話，那段用“秋雨秋風愁煞人”一句詩來代替口供的遺話，更把她詩人的生命充分地顯示了出來。

秋瑾生值滿清末葉，她底時代正是帝國主義開始伸手到中國的時候，也正是中國民族思想開始睜眼的時候。他底時代中一串的事變是：中日戰爭——戊戌變政——庚子之亂。這必然地使她敏感到非起來推翻統治階級不可。而身處辛亥革命前夜的她，更受了當時實際運動底推動，愈是要起來作“救亡”的工作。這樣，便形成了她底革命生活，同時也就產生了她詩歌上的絕唱。

她底詩在中國一向少數的女詩人中可以說是特出又特出的。我們只要一翻閱她底遺集，便可以發現在她底詩詞之中，除了前期不多的幾首是純咏個人底傷感以外，其他大部分的詩詞都是溢滿着革命的熱潮。她底詩歌的美錦大體是由兩種思想所織成：第一種是民族思想，第二種是女權思想。——而這兩種思想也就正是她底時代中的最偉大的產物。

我以為要談秋瑾底詩時，必須要說明她詩中所包含的這兩種思想。因為，這纔是秋瑾底真價

值，纔是秋瑾之所以爲秋瑾。

可惜手頭沒有她底遺集，只能憑記憶把她底名句集出一些如下：

(一)關於民族思想的

馳驅戎馬中原夢， 破碎河山故國羞。

領海無權悲索寞， 鑿刃有日快恩仇。

怕看圖畫移顏色， 忍使江山付劫灰。

瓜分慘禍依眉睫， 呼告徒勞費齒牙。

祖國陸沉人有責， 天涯飄泊我無家。

頭顱肯使閑中老， 祖國寧甘劫後灰。

陸沉危局憑誰挽， 莫向東風倚斷欄。

(二)關於女權思想的

身不得，男兒列；

心卻比，男兒烈；

嘆平生肝膽，因人常熱。

飢饉塵寰，問幾個男兒英哲？

算只有蛾眉隊裏，時聞傑出：

良玉英名襟上淚，雲英事業心頭血。

仗燦花蓮舌，啓聵振聵，

喚起大千姊妹，一聽五更鐘。

一九三四年秋瑾就義日。

歌德在自然科學上的貢獻

Y. H. 君：

你來信問到“歌德在自然科學上到底貢獻了些什麼？”不錯，前年歌德百年紀念，我們一些靠“歌德”這個名字出風頭拿稿費的人也曾做了許多文章，有些教授們還出了一本甚麼書。但是那些先生們除了只知道抄一抄外國淺薄的雜誌而外實在不見得是澈底的認識了歌德，且不要說對於歌德的思想文學種種不會用新的觀點給一個有意義的

批判，就只是介紹也不會見有一篇充分的。像你提出的這個問題，我就沒有看到誰曾切實的做過一篇文章談論過。

關於歌德在自然科學上的貢獻，最重要的便是骨學與植物學。在骨學上他發見了顎間骨和“頭蓋的脊椎變形說”，在植物學上他也提出了“植物的變形論”。

顎間骨是嵌入於上顎以支持門齒之骨。此骨早經證明凡哺乳獸都有的，當時有名的解剖學者如卡姆貝(Camper)等都已承認猿類亦有此骨，但却都否認此骨存在於人類身上，並且還以這個爲人與猿的分點。歌德對於人與哺乳獸構造不同這一事實根本懷疑，他以爲人既有門齒，何以能沒有支持門齒的骨頭？於是他便努力研究，終於發見了“人類底顎間骨”(Os intermaxillare)。他用了廣泛的比較研究，結果完成了他科學上的第一篇論文，那論文叫作“論在上顎之間骨爲人類與他動物所共有”(“Versuch aus der vergleichenden Kn-

ochenlehre, dass der ZwischenKnochen der oberen Kinnlade dem Menschen mit den übrigen Tieren gemein sei”。這功績是：打破人獸骨學的區別，樹起比較解剖學的方法。

“頭蓋的脊椎變形說”(Wirbeltheorie des Schädels) 是闡明複雜構造的頭蓋骨不過是脊椎骨之變形。道理卻和他底“植物變形”是一個原則。意思是說頭蓋底後頭骨及前後兩楔狀骨俱為脊椎骨變形而成者。一七九〇年歌德在麗朵島(意大利威尼市)拾得了羊底頭蓋，觀察所得，除後頭骨及前後楔狀骨而外，又看出三個變形脊椎骨。那便是：口蓋骨，上顎骨及顎間骨。這個學說一出，在當時激起了很大的影響：一八四七年利查德溫(Richard Owen)研究的結果，贊成了歌德。一八五八年霍克斯萊(Huxley) 又由精密研究反駁了利查德溫。霍克斯萊否認了頭骨是真正的脊椎骨之說，但却承認了頭骨有類似脊椎骨這一事實。實際說來，頭蓋底構造甚是複雜，在其每個組成部分上證

明脊椎骨之原形確是一個難題，但頭蓋係由個別的“節”(Metameren)而成立者，歌德之根本思想却是駁不倒的。

“植物變形論”底大旨是說植物底幹與莖以外的部分，即側部器官，為葉之變形。歌德所取的材料只是顯花植物，並且只限於出現於地上的部分，即是說，植物底根的部分完全在他底範圍以外。為證明植物側部器官係葉之變形，他使用“移行形”來說明。這個“移行形”便是存在於長成之葉和其側部器官之間。從這個“移行形”而生的變化可分三種：第一，正規變形(Normale Metamorphose)；第二，不正變形或退化變形(Unregelmässige Oder Regressive Metamorphose)第三，偶然變形(Zufällige Metamorphose)。第一是“移行形”最顯明而依常規者，第二第三則是病態的和特殊的。歌德根據這個原則去說明他底“植物變形”的主張。他先從子葉說明起，然後移到花的說明上。他說子葉展開時便是完全的葉片，若收縮時便可

成爲花萼，再展開時便成爲花冠，更收縮時又可形成花蕊，最後復展開時便成爲果實。這樣，在側部器官底形成上發生展開與收縮的要素便可立一假說，那便是：植物成長時液汁從植物體中的液道中瀘過之時便漸次發生變化。因爲液汁之變化，故葉底形成也就起了變動，於是便有花冠花蕊之形成。其實這種說法正是後來植物生理學上所說的新陳代謝作用，不過歌德能在那時發現這個道理也算是很不容易了。

最值得我們注意的是歌德說明使動物界形態變化之動力是“內因”與“外因”兩種：內因即動物自身內部的努力，因此便產生種種的變種(Varietät)；外因則由於動物棲息的環境(Milieu)所致。這是和植物底形態與日光空氣土地等有直接關係一樣，動物之形體也因“適應於事變”(Durch Umstände Für Umstände)而成立。這種論據無論如何是和後來的進化論有吻合的地方。還有，歌德當時的植物學正是林奈體系獨擅的期間，林

奈體系是把每種植物只由其表面的特徵而一一分類並主張其一成不變，歌德之“植物變形”的學說正是打破這一系統的先鋒。

關於“動物變形”和“植物變形”文學上的文獻，有一八〇六歌德底“Die Metamorphose der Tiere”和一七九〇年底“Die Metamorphose der Pflanzen”二詩，是可以一讀的。此外歌德在色彩學上也有很大的努力。他分色彩現象爲“生理色”“理學色”“化學色”三種。他由“生理色”推論而定“理學色”“化學色”，這是他底錯誤，但關於“生理色”一項確有不可磨滅的功績。最重要的是他發見“對照色”是網膜的生理作用，以及他“連續對照”“同時對照”的見解，都是和輓近的學說相同之處。

歌德“在自然科學上的貢獻”大致如此，可惜這兒不能詳細的論列，不過只這一點也可以看出他大略中之大略了罷？

對於科學，我是一個逃荒的人，對於歌德，我也從來很少湊過熱鬧，不過經你底一問，倒反引起了

我些興會。關於歌德自然科學上的見解，有些還應該用批判的方法來說，這個也只好再等下次的機會了。

二〇，八月，一九三四。

說創作不振

××先生：

你要我來也說幾句人家已經說了許多的“創作不振之原因”，爲了你底好意，我只得就我能想到的來說幾句。

本來所謂“不振”這含意就狠含糊。我不知道提出這問題的人意思是怎樣？不過就表面上看來，這大概是指目前創作稀少的現象而言。若是這樣，據我看來，答案是並不難的。

就過去歷史上的事實看來，凡是創作蓬勃的時期，都是因為有一種文學運動。就一般的來說，像歐洲底文藝復興時期，像各國底浪漫運動時期，創作都有驚人的紀錄。在中國，像五四運動後的文學運動和創造社底浪漫運動，再像一九二八年創造社底文學運動，都是曾經產生過多量的創作的時期，並且，我們可以說，一直到現在，新文學中所有的一些成績幾乎都是這兩個時期底遺產。這都證明創作底“振”與“不振”並不是完全由於作家底努力與不努力，而是由於有沒有推動作家的社會力量。一句話：我們目前創作不振是因為我們沒有一種文學運動。

有些人以為文學絕對地是在一切社會運動停滯了以後纔會發生；有些人又以為文學是絕對地和政治同時進展，幾乎一刻鐘也不會太早或太遲；還有一般染了藝術至上主義傾向的人更以為文學絕對地是社會運動的前趨。其實這些都是不對的。文學底產生是要社會上有某種相當安全的條件，

這是事實；但是，在我們目前經濟鬥爭的社會之中，文學以光燄熊熊的姿態出現到我們面前的卻總是在一個社會變革的動亂期間。然而因為牠底產生需要着社會上某種相當安全的條件，故每一個文學運動底發生不是在動亂底前夜便是在動亂後的某種時期。所以，文學決不是憑空掉下來的甚麼社會運動的前趨，但是同時也不是和實際政治行動底脚步那樣一刻鐘也不多不少的恰好相合。這都是過去歷史事實告訴給我們的知識，我相信，在人類還沒有踏進另一種經濟制度的社會期間，這種現象總依然會繼續地演着。

不過這兒所證明的卻只有一點：創作蓬勃的時期必然是有着文學運動，而所謂文學運動又必然是社會變革的產物。向後退的社會層常常在組織文學集團而終不能發展出一個運動，便是這個道理。所以要說明中國目前創作不振之原因，第一步須先說明中國底社會。

在這兒，我希望有人能用心看一看我從前在

報上發表的一篇“中國文化運動史的攷察”的演講（在大夏大學講，“時事新報”發表。），那結論便可以說明和這問題有關的一切。我們要是希望創作振興，那我們只有希望一個文學運動到來。但是這個也還在我們去爭取，決不是從空中可以掉下來的東西。

文齊底生平

(Leonardo da Vinci)

(講 演)

今天真算是巧極了。大家約我到這兒來講“文齊底生平”，而今天恰恰又是文齊底忌辰。今天是一九三四年五月二日，這位巨人就死於四百十五年前的今天，我這個講演正好作為紀念這個 Festival 的敬禮。

在座的都是藝術家，我想關於文齊底藝術用

不着我來多說，並且大家已經把題目給我出好了，所以我只能簡單地就他底“生平”來講，就是說，我要盡可能地使我底話不要“出題”。

在佛勞倫市與比薩之間，有一個很小的村鎮，距今四百八十二年前，那個村鎮上有一個酒店，裏面住着有一位無家可歸的姑娘。一位佛勞倫市底青年來和這位姑娘相愛了，可是他們並沒有結婚，只維持着情人的關係。青年底名字叫作皮埃婁 (Piero di ser Antonio)，家中歷代都是給地方上的法庭服務，他們相愛的結果便是生了一個私生子。這個私生子，就是我們現在要講的文齊。

在歷史上總找不出這個私生子底生日，我們只知道他出生的那年是一四五二。他底青年父親和他底母親斷絕了關係，把他領到佛勞倫市的時候，他已經是十三歲了。他十三歲以前，到底是跟着他那薄命的母親在酒店中漸混，還是被寄養在另外的人家，我們簡直都無從查攷。他被領到

佛勞倫市以後，不久就做了魏羅寇（Andrea del Verrochio）底弟子。魏羅寇是當時出名的畫家，雕刻家，建築家，不消說這是指導他成功的第一個人。

在魏羅寇底門下，和他前後同學的名人很多，爲一般最熟知的像葛賴狄（Lorenzo di Credi），波諦采里（Sandro Botticelli），米哥里亞羅諦（Atalante dei Migliarotti）等都是這一時期的俊傑。在這一羣中和他最要好的朋友是米哥里亞羅諦，這位藝術家後來是成了豎琴的名手。

他“學生”時代的事蹟，在歷史上也幾乎找不出來。窪撒里（Vasari）給他做的傳記上雖然曾經敘述了一些，但也只是些傳說。不過有一件事卻是有可能的：那便是魏羅寇底“基督洗禮”名作中一部分的天使是他所描。這算是已經得了許多研究家底承認，那畫中左傍陰暗之中的明的部分有兩個天使確實是文齊底筆法。這傳說說明了文齊雖然成就於魏羅寇底門下，但是老早卻已經突出了

老師畫室中的空氣了。我們在葛賴狄底畫中固然很明顯地可以看見魏羅蔻底面目，但是在波諦采里底出名的線條中又何嘗看不出魏羅蔻底陰影？然而只有在文齊底一些重要的作品中卻總是看不見一點這位老師底遺迹，就是被認為在魏羅蔻畫室中的作品，像“報告聖胎”（盧福宮中所藏）等，其中就非常昭著地顯示出飛躍的傾向，老師底暗雲是眼看要被他的晴光隱蓋住了。

二十九歲的前後，他都是滯居在佛勞倫市。裴德（Walter Pater）在“文藝復興論”（“The Renaissance”）中說：“他具有私生子常有的銳敏而強烈的性格，幼年以其美貌惑衆，能音樂又能唱歌，遊於佛勞倫市街上時，買鳥籠戲放飛鳥，並喜奇特彩色的服裝與活潑的好馬。”這大概總是真的。

這時期雖然他底思想與藝術還沒有達到完全成熟，但是他卻已經沒頭於自然科學的研究了。魏羅蔻本是熱心於透視畫法的藝術家，這不消說影響到了徒弟底身上。不過，事實決不止這一點。當

時意大利底藝術家幾乎都在認定科學是藝術創造的必然條件。隨便舉幾個人，譬如白露奈賴斯哥 (Brunellesco) 研攻數學，法郎采斯哥 (P. della Francesco) 學習幾何學，阿爾擺狄 (L. B. Alberti) 編著“Lundi Matematici”……這時代的新潮就這樣在迷漫着文齊底四周，使他不能不也在其中游泳着前進。他於是研究植物，礦物，天文，地質等等專科，而當時佛勞倫市最發達的解剖學尤其是他研究的中心。

他向自然睜開眼睛了。他認識了自然機械的法則，並且以揭開這種神秘爲他努力的方向。他知道了他所追求的“美”，除了從知識中去發掘，便再沒有另外的寶庫。

大概在一四八三年的時光，在佛勞倫市忽然失掉了文齊底蹤跡，但是卻在米蘭城中發見了他。他是接受了米蘭公爵盧多維哥斯拂沙 (Ludovico Sforza) 底招聘，到那最繁榮的區域（當時米蘭真是繁榮到極點！）顯示他底才能去了。關於他到

米蘭去的事蹟，傳說不一，一般都說是他底聲名震動了那位不可一世的公爵，特遣了使者到佛勞倫市把他招致到米蘭的。但是文齊自己卻給我們留下了一個文獻，那便是他上給米蘭公爵的自薦狀。在那個文獻中，我們可以看出他對於工程的專門能力。他向米蘭公爵申述他能造橋梁，能造野砲，能造戰艦……那種萬能的本領，真可以把人嚇倒！當時米蘭那位不可一世的公爵正以“右手有和平而左手有戰爭”的信條支持自己底權力，文齊底自薦狀恰恰就適應這種需要。這個，我想大概便是他能到米蘭去享受榮譽的最大原因罷？

他在米蘭的十六年間，完成了許多偉大的工作。像“最後晚餐”及“巖窟中的聖母”等傑作都是這時期的出品。而他最大的功績還是組織了他那出名的“文齊學會”（“Academia Leonardi Vinci”或“Leonardus Vinci Academia”）。這學會在名義上雖然只是以研究繪畫相號召，但是實際上卻並不限於這樣的範圍。當時米蘭底詩人，文學家，

科學家，都在這學會中作着集會。像社交團體一樣，像自由講座一樣，像學術聚樂部一樣，這學會遂成了當時的文化中心。不消說，文齊自身遂一躍而爲米蘭文化的領導者了。

在學會中爲了教導學生，他給我們留下了那爲後來研究家所珍貴的關於美術理論的“草稿”（“Manuscripts”），其中以他講基本畫法的那部“繪畫論”（“Trattato della pittura”）爲最著名。

他離開米蘭是由於政治上起了變化。他所依靠的公爵遭了很悲慘的失敗以後，他遂不能不跟着一般受宮廷供養的藝人去度亡命的生活。“幸福是逃走了”（他筆記中的話），他底可羨慕的光陰也就從此完結。這時他底年紀是四十八歲，他開始向各地轉徙，一變而成了一個流浪的人。

他流浪到威尼市，有時又回到故鄉佛勞蘭市。這時期他底事蹟，我們所知道的是他曾出入伊薩白拉戴斯德（Isabella d' Este）女公底宮廷，並曾爲她畫了素描的肖像，此外是從事於極複雜的科

學研究以及擬了阿諾（Arno）河治水的方案等等。

這時那位名叫凱撒包夏（Caesare Borgia）的瓦朗狄大公（這便是雨果用來做過戲劇的那位以善毒人出名的美人Lucrezia Borgia底哥哥）住在米蘭，忽然要聘請文齊作自己底軍事機械技師。這位震動全意大利的人物，是法王路易十二底同盟者，可以說簡直是文齊底敵人的，但是，他卻接受了那個聘請。於是，他又一躍而為官家底要人。這職務使他遊了許多地方：爲了調查各處底城砦，他歷遍烏木布利亞（Ombria）諸城鎮，並且還旅行到羅馬尼亞。現在藏在倫敦的“聖安那”畫稿便是作於這個時期。

他第二次回到了佛勞倫市，有一件歷史上出名的事體：那便是他和青年藝術家米格郎結羅的競技。米格郎結羅這時纔二十七歲，卻和文齊同應了市政廳命令，平分着會議堂（Palazzo Vecchio）壁畫的工作。（這時拉飛爾纔十九歲，第一次來到

佛勞倫市看見了他們底製作。)壁畫是以十五世紀佛勞倫市戰爭的事件爲題材，文齊所畫的是兵士爭軍旗的一段，名叫“旗之戰爭”。不過這件出名的事體，結果榮譽卻不屬於文齊。他廢了幾乎十閱月的時間完成了他底畫稿，可是等到放在壁上一用心調和油彩的時候他卻完全失敗了。米格郎結羅罵他的話算是證實了（米格郎結羅在街上遇見了文齊，曾當面罵着說：“……但是從來你便沒有做完過工作，你還是在你慚愧和不名譽之中避開了罷。”），他不能不丟下他臨時的畫筆，又飄然離開了他底故鄉，旅行到羅馬去。

但是我們不要忘記，這個時期他卻有一個重要的傑作出世。那是甚麼呢？就是他從前的愛人，現在喬工朵(Francesco del Giocondo)底夫人，名字叫作麗沙(Lisa)的那位貴婦人底肖像。

以後他底踪跡大部分都是在佛勞倫市，米蘭，羅馬三個地方。當時米蘭還是爲法王路易十二所占據，但是文齊卻同這位侵略者關係弄得很好。他

甚至就打算在米蘭長住下去，反而把佛勞倫市好像看成了敵人底所在了。

但是他底打算終是一場空夢，不久米蘭又來了新的政變，使他又不能不倉皇地出走。政變的原因是前米蘭公爵底遺子引兵復讐，用一種突然襲擊的情勢，使米蘭立刻陷於混亂的狀態。這雖然算是意大利人在恢復自己底土地，然而對於文齊卻只給了一個惡的命運，就恰和從前爲法國軍隊占據米蘭而逃亡的一樣，他現在又爲意大利軍隊恢復米蘭而逃亡了。

於是他又到了羅馬，在教皇萊奧十世底保護之下，算是度了兩年多的平靜生活。

再下去便是他離開意大利的時期。他接受了法王法蘭西斯一世底聘請，以六十四歲的高齡出發到了法國，在出名的開廬宮(Château de Cloux)中住了三年多的時光，終於在一五一九年五月二日溘然長逝。

他晚年對於科學真是潛心到絕頂，他研究化

學，醫學，光學，並且努力於飛行機的製造。關於藝術，他曾給阿牟薄市 (Amboise) 底宮殿設計，在去世的前年還完成了現在藏在盧福宮中的那幅“聖安那”的名作。

以上算是把“文齊底生平”簡單又簡單地講了一遍。在未講以前，已經有人給我暗示過，說只要直敘，不要加任何批評，我自信我是“遵命”了。不過這樣的講法，實在問心有些過不去，無論如何總得再說幾句話纔行。

文藝復興是近代市民躍起的歷史絕景，這種商業資本主義底展開反映在文化上有兩種主要的傾向：第一，藝術上個人主義的增大，第二，政治上集權主義的興盛。藝術家在以前本只是職工，甚至是奴隸，及至這跟着商業資本的個人主義增大了以後，藝術家纔變為現代底藝術家；而跟着商業資本的集權政體出現了以後，藝術家纔又去過那種和以前兩樣的受王宮保護的生活（不是從前在王

宮作奴隸的生活)。這只要我們把文藝復興前和文藝復興期內的藝術家生活一比較便可以明白。文齊到底代表甚麼呢？他就是代表這種轉變期向上飛躍的藝術家的典型。稍較他前一點的那些文藝復興曙光期底藝術家，如他底老師魏羅寇等，都不能像他那樣作一時代底寵兒便是這個道理。就藝術上來講，魏羅寇畫中所以充塞着暗的陰鬱，而文齊則能一洗這些影子，用開朗的色彩作他作品的基調，這都不是偶然，而是從他們底社會的心理上出發而來的。文齊個人底行爲處處都表現着他底這種社會心理。最明顯的是他屢次受王宮底保護，但卻不專是爲給帝王製作裝飾的美術品而去的，他甚至有時還一任自己不完成他底作品，他把一半精力卻用去放在製造那些保護集權政體的軍器上面。在米蘭他創設那個冠着他底名字的學會，意義也就是在表現藝術家個人主義的獨立傾向。

照這樣來說明文齊，我相信總不會有多大的錯誤。我敢說要研究文齊，無論如何，必須要抓住

這一點纔不至於胡說。

現在，真的是講完了。不過還有一個文齊簡略的年譜，這是我應了大家底要求擬出來的。就是這個：

文齊年譜

一四五二年 生於Vinci村。

五三年(一歲)

——不明。

一四六五年(十三歲) 移居佛勞倫市父親皮埃
婁家中。

六六年(十四歲)

六七年(十五歲)入畫家魏羅寇門為徒。

——不明。

一四七二年(二十歲) 入佛勞倫市畫家工會。

七三年(二十一歲) 處女作“阿爾布斯風景”
出世。

——不明。

七八年(二十六歲) 一月一日得佛勞倫市當

局之許可描繪聖白爾納爾教堂之祭壇。

十九年(二十七歲) 十二月繪巴隆采里(Baroncelli) 死刑圖。——此爲奉梅狄西太守之命而繪者。巴隆采里爲殺死太守次子之刺客，被處死刑。當時習慣，凡處死刑者須繪圖示衆。

一四八〇年(二十八歲)

八一年(二十九歲) 三月，聖多那陀修道院請作祭壇。作“東方聖者尊敬圖”。

八二年(三十歲) 從二十一歲到三十歲這整十年間，除了上面的作品，還有許多年代不明的製作。現在傳世的有：“美都煞之頭”“報告

- 聖胎”“聖傑羅姆”等。
- 八三年(三十一歲) 到米蘭。時當伊爾莫羅
(Il moro 卽L. Sforza)
卽位之第四年。
但有人謂並未到米蘭，
更有人謂到東方旅行。
- 八四年(三十二歲) 着手作斯拂沙騎馬像。
- 八七年(三十五歲) 爲米蘭寺院作圓天井模
型。
- 八八年(三十六歲)
- 八九年(三十七歲) 二月，爲伊爾莫羅之姪
結婚之儀彩設計。
- 八四九〇年(三十八歲) 遊巴維亞(Pavia)
爲聖法蘭西斯哥寺院作
“巖窟中的聖母”。
- 九一年(三十九歲) 爲伊爾莫羅之義子作演
武服裝之圖案。

九七年(四十五歲) 爲開拉碣寺院 (Chiesa delle Grazie) 作“最後晚餐”。

九八年(四十六歲)

九九年(四十七歲) 米蘭政變，法國軍隊入城。

在米蘭 十餘年的這個時期，遺作有油畫，素描，圖案，設計圖等，而“草稿”中之“繪畫論”即成於此時。

一五〇〇年(四十八歲) 伊爾莫羅被投入獄中，宮廷悉被蹂躪，文齊之作品多被毀滅。

逃往威尼市。

作伊薩白拉戴斯德素描之肖像。

- 一年(四十九歲) 歸佛勞倫市。
四月，成“聖安那”畫稿。
- 二年(五十歲) 八月，接受凱撒包夏軍事機械技師之聘。視察各地，旅行至羅馬尼亞。
- 三年(五十一歲) 歸佛勞倫市。
- 四年(五十二歲) 四月，着手作壁畫“旗之戰爭”。
- 五年(五十三歲) 成“麗沙夫人”(“Monna Lisa”)名作。赴羅馬。
- 六年(五十四歲) 到米蘭。
從○一年起，此期間尚有“賴達”(“Leda”)油畫，但年代不詳。
- 七年(五十五歲) 九月，歸佛勞倫市。
- 八年(五十六歲) 到米蘭作久居計。
伊爾莫羅死於獄中。
- 九年(五十七歲) 五月，法王路易十二入

- 一五一〇年(五十八歲) 米蘭與路易十二會晤。
為米蘭寺院唱歌團設計。
- 一一年(五十九歲)
- 一二年(六十歲) 十二月，故伊爾莫羅之遺子引兵攻米蘭。
- 一三年(六十一歲) 九月，離米蘭，赴羅馬。
- 一四年(六十二歲) 赴巴爾馬 (Parma)。不久，仍返羅馬。
- 一五年(六十三歲) 路易十二逝世，法蘭西斯一世即位。
十二月，教皇萊奧與法蘭西斯在波羅納 (Bologna) 會見，文齊亦列席。
從一三年到羅馬時起，此兩年多的時期中研究光學，醫學，化學，飛行機等。

- 一六年(六十四歲) 一月，到法國居開廬宮中。得痺瘋症。
- 一七年(六十五歲) 成“聖安那”油畫（現藏於盧福宮中者）。
- 一八年(六十六歲) 爲阿牟薄市之宮殿設計。
- 一九年(六十七歲) 五月二日死。——葬儀於八月二日舉行，葬於阿牟薄市。

談喬治桑

在世界各國過去的婦女作家中要想找到一位始終在離叛現實的偉大作家時，那我便以為只有法國底喬治桑是可以當選的。

過去的婦女作家大概不外兩種：第一是貴族或宮庭底附庸，第二是娼妓賣唱式的人物。歷史上給予婦女的地位使得她們除了做這兩種“才人”而外是很難有其他方面的發展的。不過，我們却不否認，也有一二例外。那一二例外的角色常常是由於

社會變革期間的某種條件而產生，並且其特出的地方每每還會比較同時代有作為的男子更為可驚。這層，對於那般不懂歷史性的科學家所唱導的女子先天不及男子的學說，正是一種有力的事實的反攻。現在我要來說的偉大的喬治桑，也就是這樣特出的角色中的一個。

一向做文學史的人總把喬治桑簡單地列入浪漫主義文學裏面，對於她底真價值都一概抹煞不提。像法國比較進步的名文學史家朗松 (Lanson) 講到她時便稱她底小說為浪漫主義的“抒情小說”。但是，喬治桑果真僅僅是一個浪漫主義的抒情小說家嗎？我敢說不是，絕對不是。我們應該很正確地認識這位偉大的女作家，應該把她從霧瘴中救拔出來。

喬治桑本是出身貴族，她是地主杜般 (Dupin) 底女兒，男爵杜德岡 (Dudevant) 底妻子，但是，她却離開了她底環境，而走到完全和她底出身極相反的路上。他拋棄了她底丈夫，隻身到巴黎用叛逆

的筆寫出多量反抗當時社會制度的作品。當時在法國，正是一八四八年七月革命醞釀的時間，這種社會變革的激潮把血管中流着有貴族血液的市民階級中之善良者推上飛躍的前途，喬治桑便這樣出現到我們底面前了。

她初期的作品如“萊麗亞”(“Lélia”)“加克”(“Jacques”)等，文學史家都稱爲“言情小說”，其實，完全不是這麼一回事。那些小說主重的只是性愛問題和婚姻問題而決不是簡單的“言情”。在喬治桑底意思，以爲結婚必須要有戀愛，戀愛可以使婚姻不至成爲庸俗或悲劇，並且婚姻要有絕對的自由纔得化爲神聖，就是說，夫妻間感情一破裂時便得自由離婚，不能有絲毫虛偽的遷就。這種理論在現在看來固然沒有甚麼新奇，但在當時歐洲却是反貴族婚姻制度的急先鋒。喬治桑用她小說中的主人公來說明了這一切，她底態度同她本身底行爲一樣，是異常的堅定而不含糊的。

但是，她埋頭的問題却不止於此。在她把性愛

和婚姻問題這樣發表了意見以後，便又着手於一般的社會問題。像“安基卜底磨房主人”(Le Men-
nier d' Angibault") 與“安段訥先生之罪”(“Le
Péché de monsieur Antoine") 等小說便是她第
二步的工作。在前一部中她理想着女地主願與
工人結婚；在後一部中她理想着地主願死後將自
己底財產送給別個作為組織新社會之用。她幾乎
是無情地在攻擊着家產制度，她造出了許多人物
在代表她來發言。我們可以說，她初期的作品是她
對於人類家庭問題的提供，而第二步的社會小說
却是從人類生理的解決達到人類經濟的解決了。
不待說她所理想的社會並不是一種真正可以實現
的社會，但這個是另一問題，她底本身終不失為偉
大。

她後期的作品是完全傾向於農民的，這意義
在一向的文學史上也沒有說明。這自然也不是偶
然的事體。喬治桑根本理想的社會是要人類能得
到生理上和經濟上的自由，同時她也認明白了要

得到這種自由須對於壓在人民頭上的一切都予以否定。與勒羅(Pierre Leroux)爲友而共同發行過對革命有貢獻的刊物的她，和當時勞動運動中的許多名人都有了往還。她在追求她底理想，希望一八四八年底革命能給她以理想社會的實現。然而，事實上七月革命以後，並沒有照她所想像的那樣給予她甚麼。不消說這使她非常失望。而這失望的結果，便使她逃回到她少女時代的農村中去。在這後期的作品中，像“小發特蒂”(La Petite Faddett)和“棄兒佛朗絲窪”(François le Champi)等都是描寫農民的事跡。不過她始終沒有放棄她底主張：她把肯定的筆鋒都揮到貧農和勞苦的農民上面，而對於地主等却總是出之以否定的筆鋒的。

人都知道喬治桑和詩人謬塞(Musset)戀愛的事，都知道喬治桑後來是遺棄了謬塞，然而卻始終沒有人解釋過這段流傳千古的文壇佳話中所含的社會意義。據我看來，喬治桑所以終於不能和

謬塞偕老的就是因為他們本身思想不能一致的緣故。謬塞是沒落貴族的代表者，他曾歡迎過拿破崙，還對於殺路易非里布的罪犯加以毀罵，並且無理由地在非難着服爾德。像這樣一位反動的詩人，無論如何是很難和人民主義者的喬治桑打成一片的。在這段佳話中，我們正可以證明當時貴族階級分裂後的兩個代表者的冰炭。

我再說一遍：喬治桑是一個偉大的作家。不過我這兒所說的“偉大”，却和一向文學史上說她是偉大的那個“偉大”是不同的。要用新的觀點去研究她，纔可以明白我說她是偉大的這個“偉大”的意義。

一九三四年，喬治桑死日。

說大眾語

啓東：

關於大眾語問題的討論，已經發表在各種刊物上的真是夠多了。像我，像一句話可以在人前化爲洪水或者一個字可以在人前變爲猛獸的我，鑒於這種問題的討論始終是站得遠遠的。並不是我不想開口，實在是人在避我，我也在避人，爲了免發生無謂的麻煩，所以寧可自己學乖一點，沉默些的好。

因為你不避我，所以我也很願意對你說出我底意見。

一 我雖沒有很周到地看完所有關於大眾語問題討論的文章，但是我總覺得有一點好像大家沒有切實注意到。那便是：目前的文字“為特殊階級的獨占工具，和一般民衆并不發生關涉，”這實在不僅僅是文字中用話的問題，而還關係於整個社會的問題。不信就請你現在盡可能地用各種方言去寫你底文章，甚至盡可能地把出版物都改成羅馬字拼音，可是到頭一定還是你“獨占的工具”。為甚麼呢？因為在這樣的社會中，大眾根本便沒有機會和文字接近，能和文字接近的總還只是一部分的特殊階級而已。

二 這樣，也就答復了“新文人隱隱都有復古的傾向”的這個問題中之問題。五四運動時特殊階級提倡口語文的動機，實在只是為便利自己（自然客觀上有這種需要），並不是為了大

衆。到現在，你以爲他們不怕這種比較便利的工具“成爲大衆的工具”嗎？

三 無論如何，漢字決不是大衆底字。要使大衆語文真正成爲大衆底工具，將來只有羅馬字拼音之一法。這自然不是現在所能做到的，但是我們卻很能夠爲這一目的作種種準備。

四 說“將來只有羅馬字拼音之一法”，這“將來”，須要從上面所說的社會問題上去理解。因爲，據我所知道的，像安南便已經實行了羅馬字拼音的辦法，不過那卻是爲了另外的作用（帝國主義爲變化殖民地語言的過渡方法），而不是爲了大衆語文的問題。這是首先要明白的事體。

五 有人爲了大衆語而希望“文學死”，這真不知道在說的甚麼。這意思就等於說大衆語不能製作文學，也就等於說大衆根本便不能和文學發生關係。其實，要推行大衆語文時，

首先就非借仗於文學不可：製作大眾語的小說詩歌作為大眾語文的教本，或是把已有的前進文學作品翻譯成大眾語給大眾去看，這都是必然要做的。

六 我們應該明瞭推行大眾語文底目的是：爲了大眾能普遍地獲得智識上的素養，爲了大眾能普遍地獲得文字的工具，爲了大眾的語言能夠統一。所以，大眾語文的構成并不能去遷就大眾，而應該有改進的意義。若果忽略了最高的目的而簡單地只主張迎合大眾，那便是“庸俗的大眾語萬歲論”。

七 有些人雖不主張“文學死”，但很機械地以爲現在要有文學作品就非絕對地用一種幾乎寫不出來的話去創作不可，不然便是反對大眾語。這不消說只是極左派的空話。我們對於目前的文學作家，只希望他們盡可能地使大眾了解；此外的苛求不但無用，反而會使作家停筆。作家能用真正的所謂“下層社會底用

語或方言寫作”自然是最好，不過事實上在目前這是不可能的。只要作家能創作出前進的作品，雖然牠本身不能夠走到大眾面前，但是那也沒有妨礙。因為，我們有翻譯這一方法之應用。

八 我們絕對不能忘記：語言是跟着智識進步的。大眾只要獲得了智識，他們一樣可以講現在特殊階級所講的話，自然自己會廢棄不相干的方言。所以，推行大眾語文主要的還是在教育的作用上。關於大眾語文的作品，除了最初步的而外，應該在使大眾懂得的條件下，逐漸地加入新句法，甚至必然要學的外國字。中國原有的字太不夠用，句法也太過簡單，在這上面應該有一番特別的注意。

以上便是我底意見。自然這只是幾條簡單的大綱，不過我相信更具體的意見也可以在這裏面找得出來。我總覺得雖然討論大眾語問題的熱心家很多，但是多數卻忽略了推行大眾語文的目的

這一主要的認識，這樣，不但不能解決問題，並且還會有不好的結果的。

七，八月，一九三四。

我和魏爾冷

(講演)

昨天接到大家底信，說是今天是魏爾冷底“三十週年祭日”，要我來對這位“象徵主義的詩人”做一番講演。老實說，這卻使我吃了一驚。因為我真沒有料到大家會來紀念這個人的。要不是大家提起他底三十週年，我簡直就記不起有這一回事。

來為“祭日”講演，這當然就等於讀祭文。大家底信中說是要我講演的原因是爲了我是“最早介

紹魏爾冷到中國'的人。這固然不錯，但是，我“介紹魏爾冷”，是十多年以前的事，現在，我這個人卻變心了。真對不起他，這篇祭文我真有點不高興做。

我“介紹魏爾冷”的時期，正是我在歐洲流浪的時期。現在想來，我所以對魏爾冷發生感情，並不是看重魏爾冷本身，而是因為魏爾冷底生活以及藝術的態度恰恰和我自己的接近，所以，結果還是爲了看重自己的。

這聽去似乎可笑，然而卻是事實。

穆木天在“王獨清及其詩歌”中說我前期創作的生活道：

“都市生活，一天一天地，使獨清小資產階級化，而使他認真地成爲流浪的人了。他哀愁，他絕望。沒落的貴族底情緒中混着頹廢的小市民底失望，越法地陶醉（剎那間享樂的陶醉），越法地使他自覺到是一個要失了故國的人了。”

這倒是對的。這正就說明了我那時爲甚麼要

拖住魏爾冷的原因。

魏爾冷可以說是一個典型的 Bohème，他底生活正是代表着所謂世紀末底悲苦。從他那種個人主義的行爲中便產生出了他底象徵主義底抒情詩。他用反社會的孤獨的氣慨在社會之中心——都市——浮浪，終於犧牲在享樂的酒場生涯裏面。他進過牢獄，但是那卻不是爲了他對於公衆的和政治的活動，而是由於他底個人主義碰碎在舊有的社會秩序上的緣故。

象徵主義的詩人只是生在資本主義穩定同時卻又露出了矛盾的這樣的時期中的。這種詩人本身底傾向便是兩種性，一面在厭惡着他們所謂“俗人”的有產階級，一面卻極端要避免所有實際的社會的鬥爭。這兩重性的傾向使他們不能不沉溺到絕望中去，而胡亂地用病態的享樂以麻醉自己。和魏爾冷同時代的詩人，像蘭卜 (Rimbaud)，馬拉梅 (Mallarmé)，生活都幾乎是一致的。不消說，魏爾冷更是徹底地完成了這種詩人底生活了。

從這樣的生活中走出來的藝術，那自然首先是離開社會的課題的藝術。不過詩人們卻都是以孤立的態度寄生在社會中的，這理由便又使作品中自然填滿了假意快樂的傷感。因為要達到和現實不發生關係的目的，詩人們遂盡可能地去探求纖細的感覺所能把握的東西。但是這樣的感覺中最容易被解作和現實隔離而又很方便適用在詩歌中的是色彩感覺和音的感覺，於是，詩人們遂倡言要主重色彩和音樂。我們知道蘭卜是要喚起五個母音的色彩的觀念，而魏爾冷則是高叫着“音樂先於一切”（“De la musique avant toute chose...”）的。

魏爾冷所以要特別把音樂作為詩歌的主要條件，這正是代表象徵主義底最高的心向。音樂是最能起那種使人一瞥間忘卻眼前現實的作用的，同時，又最適宜於傳達“不明瞭”的或“朦朧”的心理狀態。這便使象徵主義底藝術獲得了理想的成功。在魏爾冷看來，詩歌並不一定要有充實的內容，若

是一定要有時，那麼 Nuance 便是真正的內容了。

總之，象徵主義只是——這應該學幾個正確的研究家所說的話——神經的藝術。魏爾冷所以成爲這藝術的領導者，就因爲他底生活根本便是個人的神經的生活。

在中國，象徵主義底抒情詩，特別是傾向到音樂的，也曾登過唱台。這卻是我自己也不能否認的，我便是那個的擔當者中間的一個人，或者還是擔當者中間的一個主要的代表者。說來是很有意思的，中國社會底特殊的發展使文學上浪漫主義剛一抬頭，不久就來了象徵主義底哀歌。我這個不知道是主角還是配角的人，也遂注定了畸形的命運，一面爲浪漫主義吶喊，一面卻又去“介紹魏爾冷”，並且還作了中國魏爾冷派底藝術的奉行的人了。

說來說去，總離不了自己。這倒不像給魏爾冷讀祭文，卻像給我自己讀祭文了。還是快把話收

住，再不要扯下去了罷。

八，一月，一九三五。

關於但丁“新生”

石越先生：

前天由別處展轉接到你底信以後，我又翻出了去年十二月四日“大晚報”底“火炬”，把你底文章讀了一遍。現在我就來答復你。

先說你對於我“新生”註釋“疑惑”的一項。“新生”中最末一首詩底起首兩行，確有些註釋家以爲是指“第一動天”，即所謂“九層天底第一層天”，但這是不對的。“淨火天”意大利原文爲“Empireo”，

即英文之“Empyrean”，原出希臘“Epyros”一字，古代天文家俱以爲是諸天底盡頭。但丁則更將此天作爲九天以上的第十天，認爲是最高最廣的理想的世界。在但丁著作中以“寬廣的境界”這樣的字眼來代“淨火天”的地方甚多，即如“神曲”之“地獄”篇第二歌中由維琪爾口中說出貝德麗采底來處道：

Ma dimmi la cagion che non ti guardi
Dello scender quaggiuso in questo centro
Dall' ampio loco ove tornar tu ardi.

(但請告我，何以你竟能不心膽兢兢，
從你要熱中歸去的那寬廣的勝境
降臨到這個如此低下的中心一層?)

但丁底宇宙形體的觀察本來自杜賴米 (Ptolemaios) 之“地心說”，即地居於諸天之中，諸天是一重大過一重，至最高之天則既寬且廣。此天既爲但丁理想的境界，故貝德麗采即居於此。“新生”中最末一首詩便是指的這個，我底註釋是沒有錯

的。

其次，你信中所問的“新生”版本的問題，我只能借這兒就我所知道的供給你一點。“新生”在意大利舊的版本約有以下數種：

- (一) Giuntina版本，一五二七。——這是最老的版本，可以研究這書中文字底原始形式以及往日詩歌韻脚和後來版本的不同之處。
- (二) 佛勞倫市 Bartolomeo Sermatelli 版本，附有卜伽丘“但丁傳”，一五七六。
- (三) 佛勞倫市 Tartini e Franchi 版本，一七二三。——這是由教士 Biscioni 印行的。
- (四) 威尼市 Antonio Zatta 版本，但丁全集第四冊，一七五八。
- (五) 米蘭 Pogliani 版本，一八二七。——這是由克羅斯佳學院 (Accademia

della Crusca)印行的。

- (六) 白薩洛(Pesaro) Tipographia Nobili 版本,書面底題名是:“Vita nova di Dante Alighieri, secondo la lezione di un Codice inedito del Secol. XV; Colle variante dell'edizioni piu accreditate.”

至於英文譯本有比較完善註釋的,據我所見過的怕還要算是羅塞蒂底譯本罷。此外美國肯斯(Oscar Kuhns)對於“新生”註釋很做了些成績,也值得參攷。

一七,一月,一九三五。

記 摩 南

我初次聽見摩南 (Paul Monin) 這個名字，還是我到巴黎不久的時候。一次，一個安南學生這樣告訴我：

“我們雖然是這樣受着法國底壓迫，但是法國卻也有真心幫助我們革命的同志，像摩南便是這樣的人……”

我便問摩南是做甚麼的，那回答卻是：

“當律師的，然而卻是革命家！”

這使我很詫異，我想不到當律師的法國人還能夠幫助安南底革命。但是，我卻從此便牢牢地記住了這個名字了。

好像過了三年多的光景，在里昂我赴一個法國朋友底晚餐會，主人把我介紹給一位穿着旅行服裝的客人，說那是纔從東方回到法國的摩南律師。“就是這個人嗎？”我心中不禁這樣驚問了一下。他對於我並沒有喚起如我所想像的那種“革命家”底樣子，我只覺得他是一個很有禮貌的紳士，甚至是一個典型的法國底紳士罷了。我故意在問他安南底事情，但是他卻總把話轉到另外的問題上去，不肯好好地答復我。我只記得幾乎有三四遍他在說着這樣的一句話：“這事情談起來太複雜了！”這意思明明就是叫我把口封住，不要再囉嗦他。當時我真是不但失望，而且生氣。分手時我心中恨着說：“律師到底是律師，充甚麼他媽的革命家呢！”

其實我所以對這位“革命家”不信任，主要的

還是因為知道了他是在西貢執行着律師事務的緣故。我根本就懷疑那種挾着裝滿自家帝國主義法律的皮包到殖民地去兜賣生意的人。在我想來，所謂幫助安南革命的這位摩南，一定總是“浪人”或者流氓一類的貨色。

於是我便決計再不記這個名字了。

但是不料有一次我在看一種甚麼刊物，忽然發現摩南底一篇論文，這卻又引起了我的注意。那篇論文就是講安南的，他在狠動人地描寫着安南人底生活，並且還用諷刺的筆調在攻擊着法國對安南種種的壓迫政策。文字是流暢得狠，我看完了幾乎要跳了起來。

“這那里是甚麼他媽的律師啣！這明明白白是一個革命家，一個革命家……”

於是我又狠狠地把自己罵了幾句。

這樣，我遂又從新留心起了摩南這個名字。每當我在翻閱法國新出版的刊物，只要是態度左傾的，或是主重東方問題的，我總在留心，想在那上

面尋出他底大作。

這計劃沒有使我失望。我知道了他不但是在常寫着政治方面的論文，而且還在常寫着文學的批評。同時我也知道了他雖然是在當着律師，但卻不寫法律方面的論文的。

一直到我動身回國爲止，我讀過的他底文字大概總在十篇上下。

在馬賽上船的一天，我自己還在說：“經過西貢時，我一定要去會一會這位摩南，要問一問他爲甚麼那次對我不肯痛痛快快地發表意見……”但是，不知道怎樣，當到船到了西貢，臨時我底不愛訪問的癖性卻又擡起頭來。我寧可在西貢玩了整整的兩天，而始終卻沒有去會他。或者我是因爲看見了法國人在那兒的那種絕對主人的氣慨，遂又隱隱然對他起了連帶的不信任的心理，也說不定的。

然而這卻是我怎樣也沒有料到的事，回國後在廣東卻會見了他了。

大概是我到廣東纔兩個月的光景，一天，忽然

當時廣東底要人之一的林××先生來對我說，有一位法國底革命家到廣東來了，革命政府本來打算聘作外交方面的顧問的，但是因為目前情勢有些變化，只能請到廣東大學擔任特別講師，大概一兩天內就會來見我，要我特別地招呼一下。

果然，第三天那位法國底革命家便來見我了。他卻原來就是摩南。

“啊，怎麼纔是你呀！……我們是認得的，認得的……他們只說是要我見王先生，那曉得纔是你呀！……”

他首先便這樣斷續地叫了起來。

不消說我底驚訝是比他還要厲害的。

他依然穿着旅行的服裝，但是態度卻好像是變了。現在從他身上似乎再看不見十足的紳士習氣，只看見他是在狠熱誠地發表着他底意見，一點也不裝腔作勢了。他對於中國情形雖然不大熟悉，然而卻狠知道留意。他照他底意思解剖着中國當時的政治，有些觀點居然也狠正確。他底眼睛是閃

着聰明的但卻是鎮定的光芒，從他那浮着淺笑的口中傳出來的聲音是狠不含糊地把一種抑揚而有力量調子擲到了對方底面前，他確是一個能夠吸引人的。

他到廣東，大概是負着一種革命期間安南和中國溝通的政治上的使命。可是他到廣東不久，便是所謂×月××底事變，他準備接頭的幾個要人都離開了廣東，他底政治的活動好像是就這樣停頓了下來。這便是那位林先生對我說的“目前情勢有些變化”的原因。

從此他便在廣東大學擔任特別講師了。

他底講演一星期只有一次。他先講的題目是關於哲學和經濟史的，但是不知道是翻譯的不好，還是有甚麼其他的原因，聽講的人卻簡直是少得太過不下去了。一天，他帶着自嘲的神氣來對我說：

“我看廣東對於我是太不適宜了，我還是回到西貢去的好……”

我再三地安慰他，給他解釋說，在廣東大學裏面，那種情形是狠平常的，他儘可不必管這些事。然而他還是不能夠釋然。最後，他提出來要改講法國文學，問我可以不可以。

可以當然是可以的，但是這一下卻給我弄上了麻煩。消息一傳了出去，文學院底學生便要求我當翻譯。這是沒有辦法可以推託的。於是，摩南忙碌的日子也便成了我忙碌的日子。在我那種只傳達大意的翻譯之下，他是講了一次拉馬丁和一次謬塞。然而聽講的人卻是出乎意料之外的擁擠。

我們漸漸地親密起來，他幾乎隔兩天便要來看我。他完全不是第一次在里昂和我見面時的他了，我問他安南底事情，他都一一詳細地說了出來。我曾經這樣笑過他：

“你第一次對我的態度真使我生氣。你可知道我那時把你看成了個甚麼人嗎？”

“那倒不知道。不過你要曉得我那時又怎麼能夠知道你是個甚麼人呢！”

他這樣敏捷的回答，倒使我對我自己好笑了起來。

他就這樣在廣東住了幾個月（大概不到三個月罷），終於不願再住下去了。他走的原因不消說是有政治的關係的，但是廣東大學底那種特別講師對他不能發生甚麼興會，卻也怕是一個很小的原因。問題就在他講演時的翻譯：我是一天一天地忙起來了，後來竟至抽不出時間去作這項工作。爲了代替我，我狠鄭重地給他另外找了一位翻譯，但是，聽講的人卻又漸漸地少了下去，最後還好像幾乎沒有人去聽了。這自然使他想走也不能不走。

他臨走時很是淒然。他對我說：

“我到廣東來也決不是空跑，我認識了很多的同志和朋友。不過我還是惦念着我狠熟悉的安南，我要繼續爲那兒去服務……”

我也曾極力地挽留他，但是總敵不住他那堅決的意向。

他一回到西貢，便寫信給我報告他底近狀。但是我還沒有來得及復他時，他底第二信卻又來了。他說他找到了一個住在西貢的中國人，狠懂得中國文學，要我寄幾本我和我底朋友底作品給他，他想借那個中國人底助力對於中國現代的文學作一番研究。我是照他所要求的做了。但是過了兩個多月，我忽然收到一捲“新聞紙類”，打開一看，卻是一本法文雜誌和一份法文報紙。原來那上面都有摩南底文章。雜誌上的一篇是介紹我的，報紙上的一篇是介紹我和郭沫若的。文章裏面所引的我底詩句和郭沫若底詩句都翻譯得正確而且出色。

我寫信去致謝他，他底回信說，那並不算是他底作工，他底工作卻還是他正在翻譯中的我底“楊貴妃之死”，並且說等到翻譯好了，還要我用法文寫一篇序文寄給他。可是就自從這封信以後，我便再沒有接過他底信了。

我寫過兩封信去探問他，但卻始終沒有一點消息回來。

一直到一九三一年底冬天，當我在極不自由而又受着各方攻擊的時候，一位纔由西貢回到上海的朋友來看我，我問起摩南底情形，卻不料得到的報告是：

“一年前就病死了！”

這簡直使我半晌都講不出話來。

據說他底病是腸室扶斯，先前本是由他底一個朋友給他醫治的，已經都有了起色了，可是不知道爲了甚麼，他忽然又轉到西貢法國政府設立的醫院中去療養，從此病勢就反而加重，竟至到了不治的地步。

這情形若果是真的，我想，怕總不會沒有政治上的陰謀。雖然我到現在還不能完全確定摩南到底是怎樣的一類革命家，但是照他底言論和行動看來，他想要使安南有獨立的運動，卻總是不會錯的。這樣的一個法國人，誰也不能担保他不受法國在安南的政府底猜忌……

晚間一個人坐在少有朋友來往的寓所裏面，

回憶着往日底舊事，看着自己特意掛在桌前的一張摩南底遺照，又檢出他給我的幾封信扎，只覺得異常的淒涼。幾年來世界底黑潮不知道捲去了多少可追念的戰士，像這位摩南，便是我所能知道的一個了。而我自己，也是正休息在這黑潮底邊上，我底命運，怕也不會比他能安穩多少罷。

一，二月，一九三五。

一筆賬

常子兄：

你來信提到幾年來我所受的各方面底毀罵，使我心頭忽然的沉重起來。你是知道的，我從來便對於社會上的虐待不十分理會，以為歷史總會代我判別曲直，可是就因為我太過不理會了，大家反認為我是個膽怯的人，遂更從毀罵變到用種種卑污的手段。這幾年來我所得的教訓真是再多也沒有了。

其實毀罵我倒不要緊，我最看不起的是那種無聊的陰謀和那種附和別人來誣陷我以表示自己英勇的行爲。這種人，我始終可以說，還沒有做我敵人底資格的。

記得一九二八年底時光，罵我的人就風起雲擁起來。那時罵我的中心口號是“投機”和“太革命”。許多刊物都在這種口號下面給我出着“專號”。最有意思的是一位編副刊的先生把他給我出的每日專號不記名寄給我，想要我做文章去答復他。那些每日專號上罵我真算是罵得淋漓盡致：罵我底“聖母像前”是廢紙，罵我底“楊貴妃之死”是文明戲，罵我底“埃及人”是無意識的瞎叫，甚至於罵我本人是等於“朽木”……不過，我卻並沒有做答復的文章。罵了我，又要我給他去揚名，我雖然傻，還不會這樣的聽話。

從一九三〇年起，罵我的口號卻由“太革命”而轉變爲“不革命”。這新的口號自然是一批新的罵我的人提出來的，但是爲了統一口號起見，舊的

罵我的人也只有跟着轉變。然而這一下卻就把口號弄成了謎樣的難解，從前“投機”的口號也就轉變為“太不投機”了。

這時對於罵我，就好像日前談阮玲玉自殺一樣，是一件最時髦的事體。只要有些甚麼可以拉得上作為罵我的材料的，便決不放過。最爲人所知的，像上海藝術大學被封，因為我在裏面擔任了兩次所謂特別講座，罵我的人便指定是我告密。爲了這個，我發表了一篇“給上海藝術大學學生的公開狀”，但是有趣味的是罵我的刊物上即刻便出現了一篇“答復詩人王獨清”的文字，署名的是“上海藝術大學同學馬來哉等”，上面舉出我的罪狀是：

“校長周××的倚重你，你願意和周××打成一片，表現得十分的顯明。你有課的日子，周××早早候在校中，等你來，好多受些教訓。你同他談話，娓娓不倦，動輒好久，並且在小房裏，旁無他人，很有些鬼祟祟的樣子。”

於是，這便成了我底鐵案了。

一天，“革命作家”華漢來看我，第一句話便是：“王先生，你爲甚麼不印全集呢？”接着又說：

“田漢算是甚麼！他都在印戲曲集，你怎麼不可以印呢！”然而第二天，某種刊物上便登了消息，說是我在攻擊田漢底戲曲集。可是這還不算，再等幾天，另外的刊物上又有了消息，說是我寫信給印田漢戲曲集的書店，要求停止該書的出版，最後還加了一句道：“王獨清之不革命一至於此！”

造謠造到這樣，真算是盡造謠之能事了。這種風氣的所至，便是一般青年爲了要表示自己底革命，便先得罵幾句“王獨清”，然而因爲材料太少，於是便去造謠，並且好像越造成任何人不會相信的謠便越是可以表示自己底革命。

這種風氣算是一直繼續了兩年，以後罵我的人大概因爲看見廢了很大的力氣造了謠言，對於我也還並沒有怎樣，在隱隱之間好像是承認了自家底失敗，於是又悄悄地休息去了。但是罵卻總還

是有的，只要我一提筆，便會有人喝一聲“不准動！”記得“文藝新聞”要我發表了一篇關於滿洲事件的意見，即刻便有人出來說我底意見和我“砰砰碎碎的心臟病一樣”。這自然是狠巧妙而且“幽默”的，我做文章的確說過我有“心臟病”，而“砰砰碎碎”也的確是我底“II DEC.”中所用過的字，但是我就不懂，爲甚麼這樣連起來便可以抹煞我那個意見。

後來罵我的人又像是變了計劃了，大概覺得罵也沒有用，還是用消極的方法對付我比較來得省事些，那便是盡可能地不提到我，寧可以使自己無以自解，但是不要我底名字出頭。這也可以舉出很多的事實來的。

一次，“榴花詩刊”要我底稿子，我把我那首“滾開罷，白俄！”交給了他們，但是不料被那位從前要我印全集的“革命作家”看到了，便再三地阻止那個代我送稿子的朋友，叫他不要送去。那個朋友便問他是爲甚麼，並且說那首詩底內容分明是

革命的，應該不會受“革命作家”底厭惡。而那位“革命作家”卻答復道：“就是不要王獨清革命！”

一二八事變，上海底著作家發表了抗日的宣言，有人提出要我籤名，可是罵我的人便鼓動我底一位從前的朋友何畏出來反對，理由是：“王獨清只能做朋友，有了他底名字，我們這個宣言便沒有意義了！”

此外，我還要說一件可笑的事。鄭伯奇從前在創造社本是不十分重要的人，“創造月刊”出世時一向便沒有他底文字。算是一直到我由廣東回到上海，從郁達夫手中接過“創造月刊”來編輯的時候，纔由我去約他撰稿。他還再三不肯，說成仿吾和郁達夫一向便不約他，忽然當我編輯的時候他跳了出來，怕會引起各方面的不好的。結果是我再三地慫恿，他纔寫了一篇戲劇。這是有證據的，他底名字在“創造月刊”上出現是在第一卷第七期，而這期有我底“編輯餘談”，說郁達夫生病，此後編輯由我擔任。並且我在“編輯餘談”底煞尾還因為

要掩飾鄭伯奇名字底突如其來，曾說：“伯奇一向忙於實際工作，無暇執筆，這次也努力寫了一篇獨幕劇。”但是，最近鄭伯奇在寫他底“創作經驗”，卻說他給“創造月刊”撰稿是因為郁達夫擔任編輯，他纔開始的。這固然是件小事，當大家都要把我壓在水底下的現在，我底這位“老鄉”爲了自己底名譽和飯碗，說幾句改竄歷史的話也沒有甚麼要緊，不過，這就恰證明了大家對於我是怎樣的一個態度，同時，也可以看出我們這個時代說假話面不改色的風尚了。

我並不是想來清這一筆糊塗賬，只是因爲提起了幾年來我所受的毀罵，便忍不住說了許多。將來有機會時，我或者把這些掌故更詳細地寫出。若能成一本書，那倒是很有趣的事。

我最不高興的是那般用大帽子壓人的人。我知道我在暴露別個對我的陰謀，一定會有人指謫我是個人主義的。但是拿這種大帽子的人本身怕就帶着假道學的面具。我就從來不信奉這種“無抵

抗”的教條！我固然對於社會上的虐待不十分理會，但是却也還沒有那種“君子”的修養，對於向我開刀的人竟連手都不肯去回一下。

但是我“不革命”的程度到底到了怎樣的一個情形呢？這個，我却要借一家書店給我登的廣告來答復的。去年樂華圖書公司因為要抵制我追索版稅，於二月十二日在“申報”上登了一個啓事如下：

“王獨清君鑒：逕啓者，尊著“獨清自選集”在廣州被沒收，在汕頭被罰款，在郵局被扣留，現悉為中央正式查禁，本書現已即日停止發賣，但敝公司為此書損失重大，須與台端清算，請在三天內面洽為要。

上海樂華圖書公司啓”

十五，二月，一九三五。

意大利現代文學解剖

(爲文學社寫)

一

我們知道在前世紀底末期，歐洲各國底文學都有一種共同的傾向，便是唯美主義底抬頭。這在意大利也沒有兩樣。政治上立憲君主制度底穩定，上層一般的所謂美學的世界態度底建立，文學是必然地向這方面推移着來了。這在一九〇七年死去的卡都齊 (Giosue Carducci) 已經早染上了這樣的色彩。這位著名的詩人是被一般評定爲古典

派與浪漫派的，但是實際上他却是愈到最後的著作愈在追求着形式的運用。無論如何，他是給現代意大利文學開創了形式藝術的人。

到了達能秋(Gabriele d'Annunzio)，——這是我們最熟悉的軍國主義的詩人了。——纔算是徹底地給意大利底文學上建起了一座唯美主義的高塔。

在十八歲便出了詩集“初吟”(“Primo Vere”)的這位達能秋，曾經拜謁到卡都齊底門下。用他底“新歌”(“Canto Nove”)和“易索德奧”(“Isot-teo”)驚動了世人以後，又以名為“天海地及英雄之頌歌”(“Laudi del Cielo, del Mare, della Terra e degli Eroi”)的四册詩集獲得了最大的聲譽，於是他成爲我們要談現代意大利文學時不能不首先提到的一個人物了。

在他那些詩集中所表現出來的，是詩人感覺底異常。在那兒可以看出美及快樂是被認爲人生最崇高的歸宿。而就爲了追尋這樣的目的，詩人遂

主張解放已經征服了的慾望，而把極端的官能主義昭示了出來。於是，讚美戀愛底情熱和肉體底耽樂便成了他精神底光輝。同時，就根據了這層，他在過去的歷史中去找他理想中的那些事件，想用他空想的美去化爲英雄的聖蹟。這樣，遂又成立了他底英雄主義的基調，所以，他是一個“感覺的享樂者”，又是一個所謂愛國主義的歌手。

達能秋又是一個小說的作家。在他前期底幾種小說中可以看出他是經過一些意識上的動搖來的：在短篇集“處女地”（“Terra Vergine”）中顯明地在運用着寫實的手法，而“伯斯加拉底新聞”（“Novelle della Pescara”）中更有可以尋出和莫泊桑聯繫的地方。其次，像長篇“約翰耶畢斯科波”（“Giovanni Episcopo”）則又是完全受着托爾斯泰和陀斯妥夫斯基底影響。

大概經過了這樣的動搖以後，詩人的達能秋終於把他詩歌上所表現的理想也運用到小說方面來了。他底長篇三部作——“玫瑰集”（“I Roman-

zi della Rosa”),“百合集”(“I Romanzi del Giglio”),“柘榴集”(“I Romanzi del Melograno”)。——便是以道德的否定與肉感的美化爲主題。特別是，第一部中的“死之勝利”(“Il Trionfo della Morte”),那簡直是官能主義最高的創作。

作爲一個戲劇家的達能秋，也是把官能主義做了唯一的骨幹。“春朝夢”(“Sogno d’un Mattino di primavera”)與“秋夕夢”(“Sogno d’un tramonto d’autunno”)即是宣傳這種快樂的詩的感興。而到了“死了的都市”(“La Citta Morta”)與“喬工鬪”(“La Gioconda”)底出現，以一個詩人(前者底主人公)和一個雕刻家(後者底主人公)來宣明了藝術家底生活是要用所有的人作自己活樂的手段時，作者遂一點不含糊地成爲一個色情主義的說教者了。

這位達能秋，我們可以用這樣的公式來判定他：由卡都齊底弟子一變而爲卡都齊底繼承者，再將卡都齊底民主形式的國家主義代換爲帝國主義

的國家主義，而就由這一點出發他和未來派連成了一氣，同時他也把色情主義和他底國家主義——這在實際上也並不是衝突的——連成了一氣，而最後再把自己本身昇為現代侵略者的意大利政府下豢養的貴族。

二

達能秋底藝術——依文學史家克賴藐 (Cromieux) 所說——已經成為博物院中的古董，再沒有一點活氣與現代底生命，這是不待講的。不過，他却也有他底影響，至少，在戲劇方面，他有了一個時期的一羣後繼者。在那一羣裏面，我們可以舉出一位著名的人物白奈里 (Sem Benelli) 來。

以優美的科白和古典式的詞藻表現着官能的象徵主義，同時又以單純的動作去聯繫劇中崇高的內容：白奈里底幾種傑作不外是如此。“蒲魯杜斯之面具” (“La Maschera di Bruto”)，笑談之晚餐 (“La cena delle beffe”) 以及神聖的春日 (“La santa primavera”) 等，都是他用同類的手

法創作出來的達能秋式的作品。但是，有一點他却高出於達能秋的，他能夠洗去了達能秋那種人物過分的詩意化，而却注意到人性底活現，這無疑地是他作品中的特色。

不過，這也是沒有辦法的事，這位戲劇家和達能秋一模一樣，是一個不折不扣的愛國主義者。他先在用他那種所謂優美，所謂崇高，以及所謂象徵主義掩飾着他底本來面目，及至到名為“三王之愛”(“L' amore dei tre re”)的一篇戲劇寫成以後，他給我們證明了古典式的作家底必然的下場，高倡戰爭成了他唯一的主題了。

這種裝飾資本主義的貴族的戲劇走向沒落，也是必然的。以後對這種戲劇取而代之的便是號稱為滑稽派 (Crotisque) 的戲劇運動。

所謂滑稽派的戲劇，其實只是寫實派底一支。所以能得這樣的名稱的是因為一九一六年創始者賈賴利(Luigi Chiarelli)在羅馬演他底“面具和面孔”(“La Maschera e il Volta”)時，自己加上了

Grotesque 這個法文的標題，於是以後這類的戲劇，便被人這樣叫了起來。這類新劇之所以發生是大戰後的一部分小市民覺醒的表現。那便是，在披上滑稽的外衣，而內容却是曝露着現社會虛偽的道德以及不合理的組織等等。觀衆所以歡迎這類的戲劇，表面上雖然是在爲的霎時的哄笑，而實際却是因爲暗合了大家對於混亂的現實所起的叛逆心理的緣故。

具有小市民傾向的賈賴利，在他底作品中創造了反資本主義的調子，同時對於傷感的浪漫戲劇加以否定。他底“面具和面孔”底內容是：主人公遺走了有外遇的妻子而向人誇張着說自己已經殺掉了她，審判官和朋友們都在一致地贊美他底英勇，竟使他看穿了眼前的社會而又去和他底妻子和好了。在煞尾，主人公偕同妻子要逃往外國，臨走時很明顯地喊出了要和自己接觸的社會，朋友，法律都一齊訣別。——這不用說是剝掉社會面具的有力的作品，牠能夠搖動人心自是當然的結果。

我們可以說，滑稽派的戲劇和易卜生，蕭伯納，都有着姻緣的關係。不過，在引取觀衆底與會方面這類劇作家却沒有易卜生傳統的痕跡。同時，他們也不像蕭伯納那樣顯明地表出自己底立場，而却是盡可能用更隱暗的諷刺味去掩蓋他們要說的一切。這種情形在和賈賴利同名的安妥耐利 (Luigi Antonelli)底作品‘和自家碰頭的人’(“L’uomo incontri se stesso”)裏面就更其露骨：那篇戲劇——劇情是一個人因蠢而幾乎致死，但被救後仍然做從前一樣的那樣蠢事。——幾乎成了徹頭徹尾的真的所謂滑稽劇，對於人生的曝露處遂被過分可笑的場面弄成徒然是命運論的發揮了。

三

現在要來說一下未來派的運動。

一句話：未來派只是工業都市的速寫文學。

在資本主義長足發展的現世紀的都市中，當未來派還未曾睜眼的時候，已經養出了許多的文學作品。至少我們早已看見德國底“大都市抒情

詩”(Grosstadtlysik) 一類的著作,至少我們已經看見法國詩人雨伯爾(P. Hubert)底“在都市燃燒的心臟中”(“Au Coeur ardent de la Cité”)一類的詩集了。不過,敲着鑼在把這樣的主題搬出來的,那却要算是未來派。

未來派底產生是由於我們已經熟悉了的那位馬利奈狄(Filippo Tommaso Marinetti)當一九〇九年在巴黎發出一篇宣言。在那篇宣言中,未來派的詩人們猛烈地攻擊了一切過去的文化,而把發狂似的禮讚放在了速力,爆音,戰爭,以及一切動的事物上邊。在他們說來,一切舊的都是壞的,威尼市是已經成了“沒有用的城市”,只有兵工廠的夜晚纔有詩意,只有噴吐煤煙的火車站纔能給人以藝術的感受。這解釋是:“自從偉大的科學出世以來,人類底感覺便爲之一新,未來派底基礎便是建設在這上面的。”

馬利奈狄把未來派底觀念綜合起來這樣的排列着:“爆着的藝術和生命,苦悶的意大利氣味,反

博物館，反文化，反學院，反論理，反溫和，反傷感，反古舊的都市，——現代化，新創的速律的的宗教，不平等主義，——創造的直覺與潛意識，——幾何學底美，機械底美學，——藝術與生命中的英雄主義與滑稽主義，——咖啡店底音樂會，物理病與未來派之夜，——造句法毀棄，沒有連貫的想像，愛幾何學與數字，發音自由字，自由，要點，色彩繪畫與文字，要點飛躍的誇大，——印象主義底確定，形式與色彩綜合，在畫底中心的觀看者，成形的運動力學，心靈底形態，線，力，物理至高主義，聲，躁音，味，重量與不可捉摸的力量的抽象畫……”

我們很懂得這是怎麼一回事。不過，我們作難的是很難得找出來未來派底代表作品。馬利奈狄和他同派的詩人巴拉采斯基 (Aldo Palazzeschi) 等所著的詩都是用一些毫無連貫的單字和數學的記號再和一些信號式的拼音字所構成。那令我們看了以後，只感覺到些些無意義的——簡直可以這樣說——甚麼膽錄，完全感覺不出藝術上價值

的創造。無疑地那些作品是給自由詩開闢了無畏的前程，不過那些作品底本身却未必是詩。我們不否認馬利奈狄文字上的知識和技巧，但是我們也不能承認他可以在讀者底心中起甚麼反應。——此外，未來派所有的便只是一大堆的宣言。或者，那些也可以說是他們底作品罷？

我們知道同時代底法國被逐的詩人紀爾卜 (H. Gilbeaux) 便是一個都會與機械的歌頌者，還有俄國已死的詩人馬雅可夫斯基 也是馳聘於未來派中的人物（雖然他底作品並不和馬利奈狄的一樣），但是，這兩個作家却都走上了社會主義的前途。意大利底未來派詩人們便不是這樣。他們是鼓吹着戰爭，煽動着機關槍和衝鋒的出現。在一九一〇年馬利奈狄當自己底勢力還沒有十分擴張的時候，便已經在奧國特里耶斯德 (Triest) 地方底一處劇場底舞台上借了演說未來派詩的理論的題目去宣傳他底意大利統一的政治觀念。當時和他同演說的兩位詩人，巴拉采斯基與馬彩 (Armando

Mazzei), 後來都是舊意大利領土恢復的積極主張者。在用冒險與狂熱的奔走團結起了未來派的信仰者以後, 馬利奈狄算是達到了他沙弗納羅拉 (Savonarola) —— 我們不妨這樣來比一下 —— 式的目的, 於是, 一九一五年的時光, 他便領導着他那新藝術家一羣 —— 薄巧尼 (Umberto Boccioni), 婁索洛 (Luigi Lussolo), 達爾白 (Auro d'Arba), 蘇非齊 (Ardeng Soffici) 等。—— 實際地參加了愛國主義的戰爭。

儘管馬利奈狄在敵視着達能秋, 然而無論如何, 達能秋却總和他有些血統的連繫。在文學的歌頌上, 他認為最高對向的航空術, 却早已被達能秋在小說“或是或不是” (“Forse Che si, forse che no”) 中追求過, 而作為中心活動的他底意大利帝國主義的推進工作, 却也還是步着達能秋底後塵, 這是怎樣也不能否認的。

我們還應該說: 在意大利都會上還在集會的一般馬利奈狄黨徒, 實在在藝術上已經失掉了原

來的光輝了，他們所以存在的理由只是因為在作着那兒掘坑的鋤手。

四

在市民文化極度的發展中。小市民的智識份子必然在分裂成幾種傾向：一派積極地踏到前進的隊列中去，一派則沉到遊戲的和絕望的生活狀態，而中派却會以逃避為唯一的出路。——這些，在意大利現代文學中都有有着代表的人物。

在一九二二年死了的寫實主義者魏爾加(Giovanni Verga)，便是由都市逃到農村的一個。在初期，他本是以描寫着社會間悲慘的人類為職志的，從他底筆下已經湧出了不少的痛苦的故事。而到他回到故鄉以後，發現他所說的“一個造帆工人底可驚的事蹟”，纔又把他底藝術放在西亞里島底農民生活上。我們由他底小說中知道了西亞里底農民是怎樣的屈服在飢荒和寒熱病的不幸之下，又怎樣的和地主發生着暗無天日的相互關係。他底認識是：虛偽便是文明底代價，而所謂都市底新

社會便是發揚那種代價的地方。農民之不能征服他們底不幸，也正是那種代價底間接影響。但是惟其不能征服他們底不幸，農民所以纔是可愛的階級。因之，他自己也便堅決地拒絕了都市底新社會而永遠和可愛的農民爲伍了。

魏爾加這種思想之正當承繼者，便是女作家黛列達(Grazia Delledda)。

一樣懷着對現代都市的厭倦，黛列達從魏爾加學到了逃避的方法。她也用她所信奉的寫實手法描寫着她身邊的故鄉沙地尼亞(Sardinia) 島底風俗，習慣，宗教，傳統等等。她並不像魏爾加那樣顯露的和農民擁抱，但却也同樣的是在用農民底樸質去說明都市中的虛偽。我們在她任何一種作品中都可以這樣指出：當她借他明晰的單純的作風以活現農民生活底片段時，總是在把一種肯定的調子圈在那些主人公底周圍的。

最後我們要講一講在目前享着盛名的皮蘭德婁(Luigi Pirandello)。

皮蘭德婁恰是代表着右傾的小市民傾向。他是一個諧談主義者，但是實際上却又是一個悲觀主義者。他底作品表面都是用一種古怪的姿態去招引觀者不安寧的哄笑，而在內容上却是把瘋與死的絕望滿滿地充塞着。爲了要掩藏他底絕望，他盡可能地在迴避着一切直接表現的手法，而把無限的空想用去作了裝飾。但是我們若果透過他那種假的罩幕時，那我們即刻便可以發見他是用宿命主義者底眼光看着人類的。奮鬥與反抗在他底意識中沒緣，依他說來，社會只是永遠的不平衡，——如此而已。

皮蘭德婁底骨子裏是被虛無主義占據着的。他固然也有他底科學的基調（至少有佛洛易德底潛意識論的基調），但是他始終是一個二元論者。他底精神將永遠是陷於闇淡的狀態而不能有解脫的一日。

作爲一個小市民的皮蘭德婁，在表面上有時和目前意大利底政治好像是相當的乖離着。但是，

右傾的流動論(Mobilism)却在纏着他，他並不是沒有和目前意大利底政治相結合的可能的。

二一，六月，一九二五

我曾經怎樣創作詩歌

(爲“創作月刊”寫)

我開始創作詩歌的情形，說起來是很有趣的。或者因爲我不是才子，所以依我自己底經驗，我是根本便不相信創作不用艱苦的工夫而可以得到相當成功的那種奇蹟。或者有不少的詩人在說過他們創作時是不需要受苦的，但是，那卻未必便是真話。至少我便不是那樣。

儘管創作對於我是一件有興會的工作，可是

一開始我便感受到一種嚴肅的責任。我愛詩歌，我狠想在詩歌中建立我所感覺的世界，於是，首先我便認真去尋求我認爲是詩的字彙和那些表現特殊律動的詞句。我幾乎常常整天地爲一個句子塗鴉得不停，甚至，爲一個字眼想不出來，自己賭氣不去吃飯也不去睡覺。時候正是十年前我流浪在巴黎的期間，法國底詩歌最先便成了我接觸的對象。用一種饕餮的形勢我去消化着拉馬丁，謬塞，包特萊爾，魏爾冷等底藝術。但是，我完全是爲自己底創作而去讀他們的。我並不是要去模倣，而是要從他們那兒去借字彙和詞句。常常，自己做好一首詩時，便翻出他們某幾首和自己意思相同的詩來比較，要是自己的簡直差得太遠，就狠命地撕掉，從新再做。我就這樣在過着我底日子。

穆木天在“王獨清及其詩歌”中說我是“完全拋棄了舊的詞曲的調子”。這話若是真的，我可以說出我當時做這層工夫的經過。常常，我備着一本 note-book，凡是和朋友談話時聽到的特別的句

子，或是看書時碰到的有意思的句子，還有自己偶然想起的新奇的句子，都一一錄在上面。那便是我創作時的辭彙。特殊是，我把平常偶然得到的韻腳以及從外國詩歌中譯出來的中文中少有的字眼和詩歌中應當用的外國字都記了下來。這種蒐集的工作對於我確是給了不少的幫助，我底語彙就靠這種方法豐富起來，而對於“調子”的創造也纔得以有了新的配合。

還有，常常我寫成一個句子時，自己要是覺得有些不順，便喜歡去問別個。那目的是爲要使人看得明白，甚至可以打動人，同時又不至於有甚麼歧義。我想凡是和我接近過的朋友，大概多半都受過我這種麻煩。我過去詩歌中的許多句子都是經過這樣的試驗的。這習慣一直到現在我還沒有完全改掉。

爲了詩歌底形式，我曾經費了莫大的苦心。我在努力想給中國底詩歌創出一些複雜的，多樣的形式。我創作了自由詩，創作了散文和韻文的混合

詩，又創作了有韻的散文詩，而對於韻文詩中的限制字數更是用了不少的工夫。這說來好像是有些誇張，其實，事實卻完全是如此的。字數的限制，爲的只是Nuance的完成。我是一點也不厭倦地埋頭在這上面。色彩和律動，也是我搜求的中心。我悟會出了甚麼是Klangmalerei，甚麼是rabachage的藝術，我像發狂一般的去抓拿這一切。而就是爲了這個，我又特意去涉獵了繪畫與音樂上的知識。

這說來或者會受才子們底鄙薄，不過，沒有辦法，我過去創作的活動是這樣的情形。直到現在，我還是相信所謂創作只是不斷的追求和勞作。我自己還不敢斷定我真的算留下有甚麼創作的成績，然而，我卻敢說，我假定不是那樣，決不會有那些詩歌出世的。

有一個祕密。當時我曾在我底一張照片上寫着這樣的一句話：“三十歲以前，創作上若沒有相當成就，當自殺！”——這照片直到現在還存在着。可笑自然是可笑，但是卻恰就表示了我當時底態

度。創作是如此的對於我竟成了一種嚴肅到絕頂的問題。

不消說現在否定着我底過去，就是真有一點成就，也得要用自殺的決心去揚棄牠。不過，我那種工作的方式怕卻是還可以適用到任何更前進的Thema的創作上面。

十，九月，一九三五。

自述

(爲光華書局寫)

我底母親是一個妾侍，我底家庭是一個守舊的官僚家庭，我生長的地方是交通閉塞的陝西長安。

從一八九八年出生到父親母親同死的一九一〇年爲止，這其間我都過着一種所謂“少爺”的生活。父親死後，接着便是中國底大事變。我也跟着生活上起了變動，脫離了家庭教育而開始去受學

校教育。我一開始便進中學，中學沒有畢業，又進農業學校，後來又學“法政”，但是始終沒有畢業。

爲了學費的中斷，我便給本省底報館投稿，這卻把我引到著作和鬥爭的路上。投稿投多了，長安城中的幾家報館都知道了我，於是便被一家報館聘去作總編輯。這報叫作“秦鏡報”，在當時是“民黨”機關報。我那時是十六歲，一面當了總編輯，一面卻還進着學校。

當時陝西底督軍是陳樹藩，這是“民黨”以及在野政客反對的中心。“秦鏡報”便作了這個炮火中的犧牲。一天，憲兵包圍了報館，經理被捉了去。我由後門跑掉，變成了亡命的人。

陝西終於不能住下去了，得了朋友底幫助，纔出了陝西，到了日本。

日本住了三年多不到四年，“五四運動”發生了。留日學生全體回國的狂潮又把我捲到上海。我又從事於報館的生涯，那便是留日學生所辦的“救國日報”。在這時，我又從事於工會事業，所謂“中

華工業協會”，便是由我作了負責人之一。在那兒，我倡導了在中國第一次的 May day 的示威運動。在這個運動中，陳仲甫是參加的一個，戴××也是一個。並且有一篇好像是運動的對外宣言還是我和戴××共同起草的。此外，我又屢次參加了當時學生聯合會和各界聯合會領導的民衆大會。這時我幾乎每天都寫着社會運動的文字。

留學的運動布滿了全國，我又加入了這種運動。我得了只夠路費的兩百塊錢，坐了法國船底四等艙又離開了上海。

在歐洲住了七八年，研究生物學，研究哲學，作工，與文人往還，浪遊，失戀……過了許多複雜的生活。終於被“五卅”事件震醒了過來，於是我又收拾回國。

我底文學生涯可以說是在歐洲時開始的。創造社第一期的運動，我僅是寄稿和通信的關係。回國後，便到廣東。在廣東，任教授，主特文學院，一直到受人反對，纔又轉回上海。

一九二八年創造社的文化運動，我是主要負責之一人，雖然在這一運動過後和我共同作事的人回頭又聯合罵我。

現在，我是三十多歲，若沒有意外，或者不會立刻就死。罵我的人 and 設法陷葬我的人固然很多，然而我卻還在活着！三年前我創辦了“展開雜誌”，但是已經被禁止了。我目前自然是受着幾重的壓迫，不過，只要我繼續能活下去，我想總不會永遠這樣罷？

過去的創作，有些講起來自己連不滿意三個字也不願說，有些卻也還是求進步的作品，不過我既在活着，我總希望能努力。

近來“自述”寫的次數太多了，自己也覺得厭棄。書店方面既要我寫，一寫又寫了許多。但是像這樣沒有餘地作社會的檢討，只是個人歷史的簡單敘述，我希望這是最後一次。

另起爐竈

(致“大眾詩歌”)

石榆：

我最近沒有好的詩抄給你，現在先借這個機會來說一點我對於詩的意見罷。

我以為，“五四運動”以來的新詩運動到現在已經走到了絕路。從新詩運動開始時的反舊體的解放一直到後來走向章句法的形式主義，那恰是反映了市民社會進展的姿態。而到最近，詩壇退回

到封建時代去，也恰就說明了“五四運動”帶來的新詩運動已經完成了牠底使命，再沒有前進的出路了。若果不明白這層，單只講新詩壇底消沉，那是怎樣也講不通的。

這情形在歐洲也是一樣：浪漫主義的詩歌是給市民吹了喇叭，唯美主義的詩歌便是給市民唱了輓歌，而這以後卻都是走的倒退的步法。我們只要一窮究爲甚麼象徵主義把宗教的讚美當作了尾巴而同時還出現了其他追求原始用語的派別，便可以瞭然。不過歐洲和中國不一樣的便是歐洲因爲資本主義長期的穩定以及市民統治之堅強化的結果，所以另一方面在所謂純藝術的形式派以後又產生了未來派及其同類的詩歌，這在中國卻是始終不曾抬起頭來。而特別是，中國市民社會進展底暫短與貧弱，不能肅清舊時代濃厚的殘餘，所以代表這個社會層的詩歌一爆完了牠奪人的火花以後，便簡直沒有一點掩飾地倒退着走了。這正是中國這種半殖民地命運底真實的反映。

現在，並不是“復興”新詩壇的問題，而是“新生”新詩壇的問題了。

我們要認清“五四運動”帶來的新詩運動已經沒有復興的可能，須得“另起爐竈”纔行。這倒不僅僅是指詩底內容，而是兼指詩底形式和用語。目前許多青年詩人儘有一些代表新社會層的詩歌，但是卻總好像叫不響亮。這依我看來，便是因為內容雖然是新的而形式和用語卻還是承繼了過去詩歌底形式和用語的緣故。要救濟這種缺點，我以為詩人們須得認真地下“另起爐竈”的決心，先作一番基本的工作。那便是：盡量地去發掘下層社會底用語。我相信，若是沒有真正的大眾詩歌起來，那將沒有辦法可以摧毀詩壇上的封建骷髏。

真正的大眾詩歌，將是未來新詩壇底礎石。新詩人必須要從這上面努力，纔可以有新的生命。

老實說，我自己便是一個“五四運動”底新詩運動中的喇叭手，同時也是把形式主義擔在肩上的這時期底收場人，並且，製作更新的社會層的詩

歌而不曾尋取更新的形式，我也是一個，——我由我這些經驗得來的直感，覺得目前除了“另起爐竈”，實在再沒有方法能夠使詩壇生煙了。

不過，這工作卻是艱苦的。要做這樣的新詩人，怕不會是我們一向所理想的那種“才子”罷？

三，一月，一九三六。

寫在後面

這本雜文集要出版了，朋友來說有一兩篇像
鬧個人意見，怕引起甚麼誤會。但是書已經印好
了，沒有辦法可以抽出。不過我要聲明一句：我決
不鬧個人意見，但是歷史事實卻是尊重的。但願讀
者不要戴着色眼鏡。

一九三六年二月十二日記。

新鐘創作叢刊

第一輯

第一冊

如此

1936. 4. 25. 初版

1 ——— 1500

版權所有

不准翻印

平裝 每冊 四角
精裝 每冊 六角

著者 王獨清

發行人 李雄

上海三馬路同安里

發行所 新鐘書局

上海三馬路同安里

印刷者 新鐘印刷所

