

李長之著

夢兩集

——又名文藝批評與文藝教育——

商務印書館印行

李長之著

夢

雨

集

——又名文藝批評與文藝教育——
商務印書館印行

序

一春夢雨常邊瓦，

盤日靈風不滿旗。

——李商隱重過聖女祠

自編好苦霧寒到現在，恰恰有兩年了。把這兩年內的文字選輯了一下，一共得了三十三篇，仍從李商隱的詩裏摘取了兩字，以爲集名，這就是：夢雨。

這詩句，我原十分愛好。現在一提起，還可立即浮現出童年初讀這兩句詩時的喜悅來。據說，夢雨並不是夢中聽見的雨聲，却是唐朝人指所謂小雨。現在我也顧不了這許多訓詁考證了，我只覺得「夢雨」頗有愜然的詩意，雨而可了飄起瓦來，更讓人有一些遐想，加上彷彿有着靈怪神鬼的風，鎮日把旗子吹動得搖搖不定，令人越發勾起森森然地恐怖中的幽趣，這就夠了。

說真話，我現在才體會到了席勒所謂爲大自然所遺棄，因而向大自然有所追慕的傷感。平凡的現實生活，越來越束縛了自己的心靈，童幻的夢越來越稀少，于是我更不能不有所渴求，于是我更不能不「懷念一株紅臘梅花在那一岸」，不能不「懷念万才的漂灑細雨」了！——我

于是更要寫詩，甚而妄想寫小說，而且不能不以「夢雨」名集了！

「夢雨」和「苦霧」也似乎巧合地若有關連，集子的編製也一樣：仍以不甚概括的「文藝批評與文藝教育」一文的題目作爲這書的副題；偏于理論的文字，仍編入論文上，偏于批評的文字，仍編入論文下；仍要暴露自己的弱點或底蘊，編上了散文和詩。——所缺的，只是雜感；因而只有着四輯而已了。

有些已經歸入成書的文字，如「德國的古典精神」（東方書社版），「迎中國的文藝復興」（商務版），如「北歐文學」（商務版），以及將要寫成單書的文字，如「文學概論」，如「中國文學批評史」，如「抒情詩人司馬遷之悲劇」等，雖然也有一部分在這兩年內草成，却以不收入爲原則。

這集子中也有略覺出了文學範圍以外的，但我認爲並非絕不相干。既談到文藝與科學的距離及其關涉，所以索性收人一篇「科學對於人生的啓示」，以代表目前對於科學的認識；既談到文藝批評與文藝教育，便又收人一篇記念五四和蔡先生的文章，以說明我自己的大學教育理想。至于「論中國過去學者治學之失」，是一向營在心裏的一些觀感，大部份也在治中國文學批評史時所蓄積；「論德國學者治學之得失與德國命運」，則可作爲我一向愛好德國文藝科學，然而到了現在所不期然而然的一點反省。此外，是三篇論繪畫的散文，就中國傳統言，繪事與文藝相通，就西洋批評（Criticism）的字義言，原也兼指文學與藝術的得失的指出。因

此，我自己便也認爲都有理由收爲一集了。

書評的文字，我自知是費力不討好的。因爲，說出一個作家的長處罷，往往使另一些人不舒服；說到一個作家的缺點呢，那個作家本人就先覺得有些愠意了。——這是在一個把人情和學問不能分開的國度裏所不能避免的。然而這也就是批評在中國不能發達的根本因。然而——仍然「然而」——也就正是我要堅持地工作下去的。書評也不以被評的書爲限，評紅樓夢研究，同時也就寫出了我對紅樓夢的看法。看慣我的書評的，大概曉得我這種寫法。知我罪我，是在所不計了。

費成武先生答應給我作一個封面，假若印刷不太困難，是一定讓本書生色不少的，在這裏先謹致謝意！

三十三年六月三日長之配于渝郊

目次

序

第一輯 論文上 (十一篇)

正確的文學觀念之樹立.....一

釋文藝批評.....一四

文藝與科學的距離及其關涉.....二四

文藝批評與文藝教育.....二六

關於散文.....三六

論中國人美感之特質.....三六

論中國過去學者治學之失.....四〇

「德國的古典精神」序.....四三

論德國學者治學之得失與德國命運.....四七

科學對於人生的啓示.....五二

五四——蔡子民——大學教育.....六六

369893

第二輯 論文下 (八篇)

十六世紀末的中國之「狂飆運動」——湯顯祖及其牡丹亭……………七三

「陸放翁之思想及其藝術」序……………八七

評朱光潛先生著的三本關於文藝理論的書……………九〇

評郭沫若「屈原」……………一〇二

評郭若沫：「棠隸之花」……………一〇九

評吳祖光：「正氣歌」……………一一五

評孫伏園：「魯迅先生二三事」……………一二九

評李辰冬：「紅樓夢研究」……………一二五

第二輯 散文 (五篇)

李太白故里的巡禮……………一三三

居室記……………一四三

呂斯百先生的畫室……………一四七

陳之佛教授的花卉畫……………一五三

中國美術學院籌備期一屆美展參觀記……………一五九

第四輯 詩（九首）

女復再歌……………	一六五
肖像……………	一六七
一朵永在的花影……………	一六九
飛鳥……………	一七一
夜乘馬車經小龍坎歸來……………	一七三
馬車夫與馬……………	一七四
美麗的火山……………	一七五
春之來……………	一七六
梅花……………	一七八

夢雨集

第一輯 論文上（十一篇）

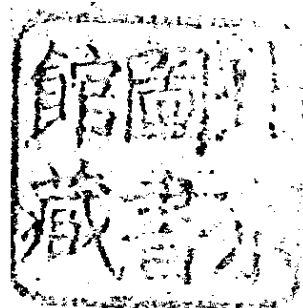
正確的文學觀念之樹立

一 澄清文學概念之必要

一種科學的進步，首先係之于它所探討的對象的概念之確定。中國的文學理論或文學批評，何以數千年來沒有太大的成績？最大的原因在對於「文學」這個概念並沒有弄清楚。

爲使今後創作納入正軌，爲使後來的文藝理論走上大道，爲使一般人對於中國過去的理論與批評有一種堅定確切的整理眼光與方法，我們有對於「文學」這個概念加以正本清源的必要。

普通人談到文學這個概念，往往只是拉扯一些古書了事。這個態度，我是不贊成的。第一，



任何學術上的概念，其歷史上的意義與體系上的意義，是完全兩回事。歷史上的意義是在演化中的，隨着學術的進步，那些字義已漸歸淘汰，假若還拘拘于此，學問的進展，就將寸步難行了。中國過去吃這個虧太大了，現在萬不能再穿這種小鞋小體系上的意義則不然，體系上的意義乃是一種學術進步到了某種狀況，由于種種研究的結果，為大家所共同承認的一種結論。凡成爲一種科學性的學術無不如此，例如：生物學上所謂的『種』，物理上所謂的『質量』，『密度』，化學上所謂的『原子量』，『原子價』都差不多有一種為大家所共同承認的定義。這種定義是相當堅定確切而不遊移的，因此才能使大家共同使用這些術語，以便學術上的進一步的探討。文學的研究，雖然還沒有進步到像化學，物理，生物那樣嚴密的地步，但在近代歐洲的研究狀況上，業已相當地走向科學大道。所以我們有文學科學(Literaturwissenschaft)或文藝科學(Literarwissenschaft)之稱。在這種趨勢中，我們對於『文學』這個概念，也就必須採取其體系上的意義，而不能採取其歷史上的意義了。既採取其體系上的意義，當然不能只以拉扯古書爲滿足。

第二，學術的進步是後來居上的，其中的概念也是由混沌而入于清晰，由模糊而入於確切，由散漫而入于統一的。我們只可以站在最進步的立場去看原始狀態，決不能站在原始的狀態來限制現在。我向來不贊成心理學上以低級心靈現象(如憑觀察動物或兒童所得)來解釋人類繁複的精神活動，我也不贊成人類學上以初民生活來解釋最進步的文明社會，我尤不贊成研究

文學而拿在尙未成立爲一種科學的時代的觀念來束縛現在。假若以鍊丹術（所謂古化學 Alchemy）的觀念來限制現在的化學，試問化學還可以有進步麼？不講文化，不講學術則已，假若講，我們只能站在一種居高臨下的地位而後可。站在最高處，則下者是非得失自明，站在最新最進步處，則一切舊的原始的東西的優劣自然呈現。李白說：『霓裳曳廣帶，飄拂昇天行，俯視洛陽川，茫茫走胡兵。』只因為他能站在華山頂上，所以纔能俯視胡兵。王之渙說：『欲窮千里目，更上一層樓』，站得不高，如何能遠望？

中國的文學理論與文學批評，荒蕪得太久了，國人囿于成見，始終不以爲文學也是一種學，一種專門之學，一種應該成爲有體系，有原則，有確切概念的學。這是大可哀的！文學，是國民的精神糧食，是民族文化命脈的寄託，是人類進于和平與幸福之境的必要途徑，但這都需要健康正確的理論作爲基礎。爲俯視，爲遠望，我們有從學理的體系上重新釐定『文學』概念的必要。

二 一點歷史的回顧及其評價

不拘束于歷史的的意義，但並不是不管歷史上的意義。假若不知道這些歷史上的意義之廣泛，模糊，遊移，無學術根據，也許便感覺不到體系上的意義之確切，充實，清晰，和科學性了。因此，我們要先說一說歷史上的意義。我們分中西兩方面而論。先說中國。

中國古代所謂文，可說有四個混同的名詞：一是文，二是文章，三是文學，四是詩。

文的意義最廣泛，至少有這幾樣：（一）最物質的說法，文是指錯雜的花紋，易繫下傳上說：『物相雜，故曰文』；考工記上說：『畫纘之舉，青與赤謂之文』；說文上說：『文，錯畫也，象交文』；這是這層意思，大概這是最原始的一種意義，同時也是古代人所最一般承認的意義。（二）引伸下去，文是一切裝飾，凡是和本質對待的，都是文，這意義在古代也相當普遍。例如論語上有：『文質彬彬然後君子』（雍也章）；莊子有：『文滅質，博溺心』（繕性篇）；韓非子有：『文爲質飾者也』（解老）；魏張揖廣雅上也說：『文，飾也。』（釋詁二）。（三）因爲在中國古代，禮與法是不大分的，因此所謂文，在古人也常常是指禮法而言，如國語上有：『有不享則修文』（周語），書大傳上有：『周人之教以文』；荀子上有：『乳母，飲食之者也，而三月，慈母，衣被之者也，而九月，君曲備之者也，三年，畢乎哉？得之則治，失之則亂，文之至也』（禮論），又有：『人道莫不有辨，辨莫大于分，分莫大于禮，禮莫大于聖王。聖王有日，吾執法焉！曰（上有一故字，依王念孫說，刪）：文久而滅（原作息，依王改），節族久而絕；守法數之有司（王先謙謂法即禮也，法數即禮數也，守法數之有司，即榮辱篇所謂不知其義，謹守其數之官人百吏也），極（從愈極說，刪一禮字）而概。故曰欲觀聖王之跡，則于其燦然者矣，後王是也』（非相篇）；就是論語上所謂：『文王既沒，文不在茲乎』（子罕），都是這種意義。（四）文指道藝，論語上：『行有餘力，則以學』

文』(學而)便是。(五)又因為中國古人很重視一個人的風度，這就是所謂威儀，文也就常指威儀而言，賈子容經上說：『有儀而可象謂之文』而淮南子詮言中的『止成文』高誘註，荀子富國篇中的『禮節將甚文』楊倞註，也都是解作威儀。古代人既把文與質對待，文就等於表現，因而政治的表現——禮法——既是文，而人格的表現——威儀——當然也是文了。(六)最哲學的說法，是左傳昭公三十八年傳文中的『經緯天地曰文』，這在古代人也頗通用，那末文就似乎是宇宙的一種秩序了。(七)文指文字而且指單個字，例如左傳昭公元年傳文：『於文皿蟲爲蠱』。說文序：『倉頡之初，作書，蓋依類象形，故謂之文。』唐封演聞見記也說：『依類象形，故謂之文』。(八)文指的文章，論語上：『文獻不足故也』(八佾)，『博我以文』(子罕)，在呈侃的義疏便均解作文章。(九)只要寫出來，就是文，王充在論衡的超奇篇和書說篇，都說：『集札爲文』，封氏聞見記也說：『著于竹帛爲文史』，一直到丁近代章太炎還持這種見解，所以他說：『文學者以有文字著于竹帛，故謂之文；論其法式，謂之文學』，(國故論衡)。(十)文心雕龍總術上說：『今之常言，有文有筆，以爲無韻者筆也，有韻者文也。』則可知六朝人又以文別於筆，這在當時是很普遍的，清代阮元承襲了這個說法，作文言說，文不但要用韻，而且要用偶；那末，所謂文，便又限制到美化的辭文上去。

總觀中國人所謂文，最物質處，說到文不過是花紋，最哲學處，文可以是宇宙的秩序，或

者政治倫理的表現；廣泛的極端，著於竹帛就行；嚴格的極端，又非用韻不可，非對偶不可。一方面，我們感覺到中國人所謂文的含義之豐富，但同時却又多未混同，遂離，而不確切！

文之外，中國又有所謂文章。但文章最初的意義，也只是政治的和倫理的。『大哉堯之爲君也，煥乎其有文章』（論語泰伯），這意義是政治的，指典章制度。『夫子之文章，可得而聞也』（論語公冶長）這意義是倫理的，指威儀。只有到了漢朝，史記上有說當時的書詔『文章爾雅，訓詞深厚』（儒林列傳）的話，漢書上有『文章則司馬遷相如』（公孫弘傳贊）的話，這才開始指着後人所謂文章。

至於所謂文學，在初用時，如論語上『文學子游子夏』（先進），雖然好像是指文才，因而後世有『孔子在位，聽訟文詞，有可與人共者，弗獨有也，至於爲春秋，筆則筆，削則削，子夏之徒，不能贊一詞』（史記孔子世家）的話，然而在魏晉以前，文學多半指博學，循重智識，而不是指的文藝創作。魏晉乃是中國文學的自覺期，於是觀念一變。梁蕭子顯作南齊書，特立文學傳，那意義才和後世差不多了。不過他們所注意的，仍只是詞藻，也就是文選序上所謂：『事出於沈思，義歸於翰藻』，對於文學的本質，却還是很少觸及。

獨獨關於詩的意義，在中國古代却已經好像很高明。『詩言志』這句話，在中國古代是常常普遍的。一則『詩言志，歌永言』已見於今文尚書的堯典（現在則在分出來的禘爲舜典的一篇中），二則『詩以道志』見於莊子天下篇，三則『詩言是其志也』見於荀子儒效篇，四則

『詩以言志』見於左傳襄公二十七年傳文，五則『詩者志之所之也』見於毛詩序，大概最低限度這也是晚周所公認的一種觀念了。不過在中國古代常常拿誦字代詩，所以詩經上有『家父作誦，以究王訥』。（小雅節南山），『吉甫作誦，其詩孔碩』（大雅崧高），『吉甫作誦，穆如清風』（大雅蒸氏）楚詞上也有『道思作誦，聊以自救兮』（抽思）。後來却又常以文概詩，所以杜甫春日懷李白有『何時一尊酒，重與細論文』之句。詩也好，誦也好，文也好，但那一點路覺高明的意見却並未見好好地繼續發揮。即在中國古代所謂詩以言志，也幾乎變成賦人家的詩，以代陳自己的志了，這是一看春秋時，國際宴會席上的賦詩便明白，這也是孔子所謂：『誦詩三百，使于四方，不能專對，雖多，亦奚以爲？』（論語子路章）的一句話真正的背境。詩言志的話雖有，但那真意義何嘗有人曉得？而且在秦漢的經師間，因爲有『溫柔敦厚詩教也』（見禮記經解）的一種相傳的見解，于是詩被上了倫理的枷鎖；更因爲到了六朝，陸機（二六一——三〇三）提出了『詩緣情而綺靡』（見文賦）的旗幟，于是詩被嵌入了堆垛的閘架，因而兩千年來，文學的理論不過在這圈子裏兜來兜去，文學的創作也不過在這小天地裏東撞西撞了。孔子說：『必也正名乎』，孟子說：『邪說者，不得作，作于其心，害于其事』，文學觀念之不正確，正不知害了多少事！

我們再說西洋。現在英文中的 Literature，法文中的 Littérature，德文中的 Literatur，都是源于拉丁文 *Litēra* 或者 *Litēra*，本是字母的意思。拉丁文這個字，則源于梵文 *Līṭera*。

梵文此字則由三部構成，「𑖀」的意思是盡，是寫，i是結連的母音，𑖀𑖀是語尾。這就是西洋所謂「文學」一名詞的由來。這意思頗與中國關於「文」之最物質的意義——說文上所謂錯畫——以及左傳上所指單字的意義，有些相當。

在西洋，另一個頗為概括的字，就是詩，所謂 Poem，或 Poëma。這是從希臘文 Poïma 和 Pōima 變來的。這希臘文的原意却是製造。

就西洋文字中之文學或詩的原始意義看，又何嘗高明？至于有些人所偶而給詩所下的定義，例如亞里斯多德所謂：「詩較歷史為更哲學的，更高超的一件東西；因為詩所欲表現的乃是普遍的，而歷史則是特殊的」；西德尼(Sidney)所謂「詩是語言的圖畫；其效用在教訓與愉快」；培根所謂「詩是假的歷史」；約翰孫所謂「詩是把快樂與真理混在一起的藝術，其方法是以想像幫助理性」；雪萊所謂「詩人是一隻夜鶯，藏在暗處，以美妙的聲音歌唱，以鼓舞他自己的寂寥；讀他詩的人，就如同是聽一個隱着的音樂家，只覺其聲調醉人，但不知何自而來，何為而來」；或者如阿諾德所謂「詩是人生的批評」；就單句話看，也未嘗沒有意義，但是就構成一個鞏固的學統系統講則殊嫌不足了。

中國關於文學的觀念，既那樣碎亂，繁混，西洋在文藝科學成立以前的文學觀念也這樣一偏一隅，可見執古以馭今的辦法，中外都是絕對走不通的了。我們所以陳說這些歷史的舊迹者，只是要人知道正確的文學概念之確立之急需而已。

三 在體系的研究下之文學概念

體系的研究下之文學概念，乃是科學的文學概念，那說法將是這樣的：

文學是以語言或文字為表現工具的藝術，它是憑藉語言或文字而把內在的不得不表現到藝術形式的體驗表現給讀者或觀衆，並使讀者或觀衆也獲有同樣體驗的。

這句話的意義，需要加以闡明：

第一。文學既是一種「藝術」，它便有了和其他藝術所共具的性質。藝術所共具的性質是什末呢？這就是，它是一種特殊的精神活動，它不屬知識的領域，也不屬倫理的領域，更不屬實用的領域，它所屬的乃是第四個領域，亦即所謂純粹直觀的領域。藝術與科學異，科學所處理的是抽象符號，藝術所處理的則是直觀的具體形象。其次，藝術家創造一種藝術品，目的就在藝術品，其他目的，都是次要的。我們並不是說，我們不能在藝術品裏得到知識，我們不能在藝術品裏得到教訓，我們不能在藝術品裏得到實用價值；我們乃是說，藝術家決不從以上這三者之中任一點出發。藝術家只在表現出他的直觀，而且彷彿有種力量迫使他不得不表現出來，在表現出來以後，于是很快樂，這就夠了。事實上奇怪的是，他越不顧及那三種價值，却反而越可以具有那三種價值。「無用為大用」，中國老莊懂得這個道理！

第二，文學究竟和其他藝術不同，這不同在什末地方？這就是在它所用的表現工具是語言

或文字的這一點上。我說語言或文字，因為有些文學，還只是口傳的，還沒有被記錄成文字。何以說因為表現工具是語言或文字之故，就構成了文學和其他藝術的不同呢？原來有種藝術的表現工具的特點是彼此相靠的，如顏色或石頭，因此它所表現的是空間，這就是所謂造型藝術，繪畫及雕刻屬之。這種藝術所訴之于的，乃是感官，它的特點是偏于優美。和空間藝術相對待，又有種藝術的表現工具的特點是前後相續的，這就是旋律或音符，因此它所表現的是時間，這種藝術是音樂，它所訴之于的，乃是心靈，它的特點是偏于激發或壯美。至于文學呢，則因為表現工具是語言或文字，而語言或文字乃是兼有空間和時間兩種性質的（就語言文字所代表的實物的印象看，它有似於繪畫或雕刻的工具；就語言文字之聲音看，它又有似於音樂所用的音符），因此文學的特質乃在兼具造型與音樂兩種藝術之長。有人說文學要形象化，這固然是對的；有人說文學要音樂化，這也是對的！

第三，文學的表現工具是語言文字，這一點很重要，因為凡是不借助於語言文字而借助於其他表現工具的，都不足以稱為文學之主要的藝術效應所在。例如文學不同於演說，就因為演說有時借助於姿態，而所謂姿態者，乃是在語言文字之外的。有些詩歌，太重音樂了，而詞的方面並不高明，這就不足以成為文學上的上品；有些戲劇，只以舞台的技術取勝，這也便是文學中的外道；所以然者，這些成分都是語言文字以外的表現工具，不足以構成文學的特別性質故。

第四，因為語言文字是文學的表現工具，所以文學是有民族性的。這是因為語言文字根本是有民族性的。語言文字往往是一個民族的精神之化身，它幾乎可以成爲一個單位，一個體系，爲其他民族所絕對不同者。宏保耳特說：「一種語言代表一種世界觀」，這話深有意味！因此，文學作品天然有它最合適的觀衆，這就是他的整個民族。吉訶德先生傳翻譯成了別國文字，不知損失了多少美，紅樓夢假若用別種文字傳達，究竟能表現幾分也是頗可致疑的事。文學在根抵上是有民族性的，卽有如歌德或施勒格所謂世界文學，但事實上也仍不過是許多民族文學之合稱，這從語言文字爲表現工具的一點上是可以推出來的。

第五，因為語言文字是文學的表現工具之故，所以作家縱然有任何自由，但這惟一的委屈却必須忍受，這就是必須服從所使用的語言文字的文法，這在中國現在，尤其不能不特別提出，雖然這個要求似乎是起碼的。

第六，我們在定義中，用了表現一詞，而不用傳達，這是有意義的。所謂表現，在英文是 Expression，在德文是 Ausdruck，它的本意乃是向外壓出，擠出。這意義包含有一種自我，有一種個性，而且有一種不得不。不過這種不得不，乃是自發的，由內至外的，却並非外來的。這就是上文所謂「把內在的不得不表現到藝術形式的體驗表現給讀者或觀衆」。表現也可以，不表現也可以，這便不是真正的文藝創作。受命自外，並非自發，更不是真正的文藝創作了。

第七，所謂內在的強迫性，這一點也非常重要，就強迫一方面言，詩人之著筆簡直像被動的，甚而像毫不自主，又毫不自覺似的，所以我們有所謂靈感，有所謂天才，有所謂「下筆如有神」。反之，就詩人之被迫（被自己的創作慾所迫）言，所以我們又有所謂創作的痛苦。在某一種意義上說，創作是個人的，因為它只聽命自己而動筆；但在另一種意義上，創作也是最不個人的，因為創作家本人也不能自主，他是代言人，他是象徵，他是人類精神心靈的進展之軌迹。

第八，定義中所謂體驗乃是在中國為一般人所不甚熟悉的術語。體驗並不是經驗，如果那樣，我們就索性用經驗好了。體驗乃是文學科學上的專門字，原文是 *Erfahrung*，這是指一種情勢，一種感覺，一種經驗的過程，其強度可以產生文學上的孕育作用（*Dichtersche Konzeption*）者。什末是文學上的孕育作用呢？這裏又不能不略加解釋。孕育作用，簡言之，就是文學上的受胎。詳言之，乃是創作過程中之一剎那，在那體驗中，而被動的，忽然的發生者，使那整個文藝作品有着決定的容貌者。這在文賦上所謂「情瞳矇而彌鮮，物昭晰而互進」，就恰是形容這一剎那的。所謂體驗，也並不是人人能接受的，乃是只有天才纔能承擔的。體驗不限り真正發生在外界，有時即發生在內心，在想像中，也屬之。這也就是和普遍經驗不同處。因為不限り真正發生在外界，所以我們研究文藝作品，不能只從外在環境上推之。因此創作過程的研究的重要，便產生了，而一個作家的精神的特性的研究的重要，也便在此了。

第九。在我們的定義中說，文學不但在把內在的不得不表現到藝術形式的體驗表現給讀者或觀衆，並且須使讀者或觀衆也不得不獲有同樣體驗，後一句就是所謂文學之藝術效應的真義。假若一篇東西不能使讀者或觀衆獲有同樣體驗，這就是失敗作品，假若讀者或觀衆之獲得這種體驗，並非不得不，那末他的技術也就還是不到家。至於作者何以能造成這一步？這神祕仍繫之於語言，並仍繫之於作者之駕馭語言的能力。成功的作品，往往藉語言文字構成一種情緒（Stimmung），在這種情調之中，乃使讀者勾起幻想力的馳騁，於是暫時目前現實生活中退出，而得到作者原來的同樣體驗了，歸根到底，文學還是以語言或文字為表現工具的藝術！這是一切的核心。

三十一年五月二十四日

釋文藝批評

一 溯源

批評兩個字連起來用，在中國是很晚的。據我們現在所知，或者是起自明朝。茅坤在他的唐宋八大家文抄總序上說：『予于是乎手授韓公愈，柳公宗元，歐陽公修，蘇公洵，軾，轍，曾公鞏，王公安石之文，而稍批評之，以爲操觚者之券，題之曰八大家文鈔』。這是十五世紀的事。背景是八股。文學批評四字連起來用，在新文學連連以前，可說簡直沒有。

不用說，文學批評是 *Criticism* 的翻譯。英文稱 *Criticism*，德文稱 *Kritik*。這兩個字都源于希臘文 *Kritain*，是分別，決定的意思。所以在一專的轉變決定點上。到現在也還用和這個字同一來源的 *Critic*。

批評的原意不過是判斷和決定。但演化到現在，就專指文學或藝術上的優點並缺點的指出

了。
文學批評已是一門專業，從專于這種活動的人稱之爲批評家。批評家的特點是，他須有被感與被鼓舞的體驗能力，亦即想像的設身處地的能力，此其一；他又須有把他的直觀和見地納

入于一種原理或公式的能力，此其一也。並且，在批評之際，他即有一種要達到某種成效的旨的，此其二。最後一點，就是一個批評家和文學史家所不同處。

參著 Hans Röhl, *Wörterbuch zur deutschen Literatur* 頁一三四一——三五頁

Lempicki, *Literarische Kritik* (見 *Merker und Stammler, Reallexikon derde*

utschen Literaturgeschichte 卷二，頁一四五——一五八)

Powers, *The Pocket Oxford Dictionary*

Reyses, *Wörterbuch*

二 批評在文學中之地位

從事文學的人，大概分二條路，一是創作，一是研究。這兩條路是絕然不同的。前者側重在實際人生的體驗，從事的人的生活內容須豐富，須變化，須有波折，而且最重要的，他不要受理論的束縛，不管這理論是聽來的或者杜撰的。創作家最可寶貴的，就是情感深厚和真誠，就是精神上的最自由狀態，就是駕馭語言文字的本領。

研究則不然，一切的一切，須老老實實的作圖書館裏的刻苦的工作。他需要廣博的知識，所以他的生活不能夠太有波折。他需要的是理論，所以他須吸收理論，消化理論，並創造理論。當然，研究也要天才，猶之乎創作要天才。性格不近于文學的人，最好走別的路（什末路不是一樣寶

對於人類社會。性格近于文學了，就要自問到底是近乎創作還是研究？把一個創作家桎梏在一堆書本裏，或把一個對文學在學術研究的人趕到鬧市裏，而要他們成功，這同是南轅北轍的事。

如果研究，就要講方法，在根本上，方法應該分二種。一是歷史的，這就是文學史的工作，歷史所問的是在成串的彼此影響，彼此作用，彼此連繫的尋實中之有演化意義的東西。另一是體系的，也就是哲學的。這是文藝體系學(Literary Systematik)所有事。文藝體系學也就是文藝美學(Literarästhetik)，其中包括詩學(Poetik)，或稱為文學原理(但中國不幸的名詞是文學概論！)以及文藝中各種成分的專門研究。體系學所問的不是演化意義了，而是絕對價值。在文藝體系學之下，其應用即文學批評，文學批評而普及化，就是文藝教育(Literarpädagogik)。

文學批評是在走研究的路子的人之偏于體系學方面的原理與應用間之物，這就是文學批評在文學中的地位。

參考 Mahrholz, *Literargeschichte und Literarwissenschaft* 第四章第一節

三 文學史與文學批評

文學史與文學批評有什麼不同？這是

第一、二者所應用的範疇不同。文學史是歷史學的範疇的應用，文學批評是美學的範疇的應

用。例如同是音樂一詞，在歷史上與在美學上者完全為二事。歷史上所問的是發生在某時某地的一段事，美學上所問的是一種精神。運用一般的歷史上的範疇，如因果，盛衰，影響，繼承等，是文學史的工作。探討文學作品中之可歸諸法則或典型的關係，是文學批評的工作。文學史的最後目的，是把全體的事實當作出現一次之物而置之於全體演化的次序之中，文學批評之最後目的則不然，乃是把整個材料加以體系的安排。文學史所追求的是如何變成這樣或那樣，文學批評追求的是如何曾經是這樣或那樣。文學史注意一種風格之如何目擊到完成，文學批評則只就一種既經完成之風格而論定之。

第二，二者的對象不同。照約翰納斯·考恩(Johann Colln)說，作品的美學價值都是獨立的，絕緣的，它對於史的關係根本是抗拒的，也可說是超歷史的，然而這並非說一切的文學作品不能加以歷史的處理，只是成功的大作品是不大受歷史束縛而已。同時，却又有一種大可注意的現象，就是常有當時重而後世不重的作品，如白居易詩之老嫗皆解，如柳耆卿詞之凡有井水處即有人歌唱，如萊辛之少年喜劇，但現在人的估價却都沒有當時那樣重了；反之，又有當時不重而後世重的作品，如杜甫的詩，莎士比亞的劇，薛德林抒情之作，在當時却並不知何煥赫。爲了解這種現象，爲解決上面所謂成功的大作品對於歷史的抗拒（這是風格史的難題），我們有把作品分爲兩種的必要。一種我們稱之爲文學(Literature)，它可以爲時代所賞，它可以受歷史的處理，一種我們稱之爲純文藝(Dichtung)，它可以超出時代，它可以抗拒歷史

的束縛。詳言之，文學與純文藝的不同是這樣的：文學是生活各方面的反映，純文藝是一時代（Epoch）之最深的本質的象徵，一個是表現偶然的，稍縱即逝的，有限的事件，一個是陳說不變的，必然的，無限之物；文學之表現，即是表現而已，時代之好的方面，壞的方面都表現；純文藝則不然，乃是把一時代中之有永恆性者置之於直接的直觀之中，把一時代之努力與欲求歸之于最後的單純形式之上，而且從而反映了在任何時代中之有所作用的，永久而純粹的人性之不變的面目；文學既是隨時代而浮沉的，所以是在變動的浪潮之中，凡與時代有關之物，像政治，社會，道德等，文學都和它有因果關係，因而也便是可以為社會學者，甚而馬克思派所可以解釋的，反之，純文藝抓到的既是永恆，于是超時代，于是無變動不居可言，要它探索的只是人類對自己，對環境，對自然，對文化，對最後之物，對神之最後的關涉；文學不一定有獨特面目，它只是時代的意識之沉澱物，只是人類和時代潮流的關係之結果，娜拉和少年維特都是這一類，純文藝則由時代而探求到了人類生存本身，正是大歷史家樂克（Lanke）所謂『歷史中的任何時代都可以直接和神相通』（Jede Epoche in der Geschichte ist unmittelbar Gott），浮士德可說是這一類。文學與純文藝有這樣不同，然而却也並非全然劃分，因為一切的文學都以成為純文藝為目標，二者是相續的，然而這量的不同，至極了途也變為質的相遠。文學史的對象是文學，文學批評的對象則是純文藝。

第三，二者的先後不同。文學批評往往在先，文學史往往在後。文學批評家往往是文學史家

的先驅，並開路人。史却必須在一種藝術的活動經過變遷演化而澄清下了來時，才會成立。批評常是創作的產婆，批評常參加在藝術活動正旺盛之際。批評是創作的照顧人。因此，批評每每有一種預存的目的和效應在內，文學史却是只作客觀的研究。中國過去的文學批評也許沒有十分盡到這種職務，那是因為過去的批評家太懶了些，而且因為在方法上沒和文學史劃分清斷而已。

第四，二者又有假設與例證之不同。這種不同，却使二者可以互為補充。文學批評給文學史以假設，文學史給文學批評以例證。批評在求深，但它的例證必須廣。史在求廣，但它的根據必須遠大。

二者不惟互為補充，而且二者也需要一種共同的才能，這就是設身處地的，跳入作者世界中的深透的體驗能力！不這樣，不足以言史，也不足以言批評。

四 文藝美學與文學批評之課題綱領

文學批評與文藝美學是相連擊的，所以其中的課題應放在一起。什末限度是美學的領域？什末限度是批評的領域？這兒全是比較的。

就形式上着，文學批評的問題不過四項：一是看一個作品說的是什麼？這是一個哲學的問題。因為假若不把一個作家的思想體系把握到，是難了解他在作品裏說的是什末的。爲了

解一個作家的思想體系，又非了解當時整個的思想潮流不可，這使又牽扯到人類根本的思想問題，所以我說這方面的問題是哲學的。事實上，由哲學而批評到作家的，往往是這一類。在這裏，不光牽涉哲學的智識，而且牽涉哲學的運思的訓練，因為無前者即了解上不能深透，無後者則在技術上不能立刻抓到作者的思想中心而再現出來。一是有一個作家表現成功沒有？一個作家的中心思想儘管有，但是常不能完全表現出來。批評家就有時要像一個成人對一個小孩子一樣，要在那不完全的語句中窺探出完全的意思來，而且衡量他表現了幾分，以判斷它的技巧。這是一個美學和語言學的問題。通常所謂唯美派的批評，表現主義的批評往往是解答這一方面的問題的。但這一方面的批評，必須以第一方面的問題為基礎，否則『巧囀豈能無本意』，不知其本意，又如何可以知道作者的巧囀是成功還是失敗？二是看一個作者該不該那樣說？這是倫理方面的問題。偏狹的道德觀雖不容于藝術世界，但最深刻最根本的道德問題，還是在所必問。在過去，人文主義派的批評是想致力於這方面的，雖然結果還是太短淺。四是看一個作者為什麼表現這樣而不表現那樣？這是社會學的問題，心理學的問題，人類學的問題。作者之為什麼表現如此而不如此，關係他的個性，遺傳，教養，生活，和社會背景。社會背景中包括他的種族和階層。蘇聯的文學批評是解答了這一方面的問題的一部分的。過去任何派的批評，可說都在這四方面有所貢獻，但都不完全。完全的批評，則必須這四方面的問題同時解答。我們承認過去各派批評都有它的地位，但我們仍要求有健全的批評的體系之建立。這是就形式上看，批

評的問題是這樣的。

就實質上看，批評的問題可分八組：

第一組，關於形上問題者（一）內容與形式之根本關係如何？（二）文藝之最後動力為何？（三）人類精神活動之根本分野（亞波羅式與地奧尼細式，淳樸與傷感，古典與浪漫，文藝復興與奧巴洛克，高特式與希臘式，自由與形式，完成與進展不已，進化與文明等等），（四）文化姿態何去何從（壯美與優美，悲劇的抑史詩的，戰鬥抑和平，英雄抑聖徒，混沌抑澄清，不安抑諧和，隱微抑顯出）？（五）價值之性質，關係，與成立；（六）生命現象之一般法則；（七）精神界之一般法則。

第二組，關於美的問題者：（一）美之根本性質；（二）美在人生中之地位；（三）美之範疇；（四）美之概念在人類思想藝術中居何地？（五）審美之心理狀態；（六）藝術美與自然美；（七）技巧原理；（八）風格與人類根本性質有何關係？（九）時代精神對風格有何作用？（十）最高藝術為何等？

第三組，關於文藝作品本身者：（一）文藝作品與其他藝術之不同者何在？（二）文藝作品中之真實性與科學上之真實性何以不同？（三）文藝作品中之善與倫理上之善有何關係？（四）文藝作品之有機的意義；（五）文藝作品之文化的意義；（六）文藝作品之可能的類屬；（七）文學史與一般歷史不同者何在？（八）文藝鑑裁之成住壞空觀；（九）文藝演進之

劃期問題；（十）文藝演進之動力學的原則；（十一）文藝作品之材料，內容，形式如何互為影響，而構成風格？（十二）何種文藝最有永久性？

第四組，關於作家者：（一）一般的創作家之特點（與常人有何不同？）（二）某一作家之特點（其先驗的人格為何等？其體驗能力之特點何在？其人格之關係乎遺傳，教育，生活者又何等？與其他文人之關係又如何？）（三）就某一作家之某一方面的研究；

第五組，關於作家與其作品之關係者：（一）實生活與創作有何關係？一作家之根本體驗有何背景？其作品中之實生活經過如何之化裝？（二）作家對其作品之看法；（三）作家之理論與其實踐的距離。

第六組，關於產生作品之事項者：（一）作品與社會——個人與社會之關係，如何互相干涉，有何限度？作品之個性，時代性，永久性，民族性，世界性，階級性；文藝何以成爲集體意志之物？文藝形式與道德範疇，美學範疇，社會學範疇，有何相當之點；（二）文藝與心理學——人類心理之幽深處爲如何狀態？一入人格轉變時之作用點究爲何等？創作過程與夢，與生育之比較。

第七組，關於批評自身之問題者：（一）批評何以可能？（二）批評爲科學抑爲藝術？（三）批評靠體驗抑靠智識？（四）批評之法則爲先驗的抑爲經驗的；（五）批評之標準何在（在內抑在外）？純文學的觀點與文藝以外的觀點二者孰優？標準爲絕對的抑相對的？（六）批評

中之主觀成分與客觀成分；（七）情感在批評中有益抑有害？（八）批評的方法論；（九）批評家之特點，與普通讀者不同處何在？與作家不同處何在？與文學史家不同處何在？何者爲批評家之專門領域？（十）批評在文化中之關係，地位，與作用；（十一）批評與創作；（十二）批評與文學史；（十三）批評與其他學識之相關涉與其限度。

第八組，關於文藝教育者：（一）文藝教育之可能性的探討；（二）文藝與大眾有何影響？（三）文藝教育應採何種方式？（四）文藝教育與他種教育應如何相配合？

以上的課題凡八組，共五十四項，由此，大概可以見出批評的全領域。同時，批評所需要的學識（包括專門常識和輔助學識），也可以籍此瞭然了，最重要的當然是語言學，心理學，社會學，和哲學。哲學中最重要的是美學。一個批評家，更須在四方面有所建立，這就是：（一）是形上問題；（二）是入生理想；（三）是社會理想；（四）是藝術理想。所以，一個偉大的批評家，其實是一個偉大的思想家！所不同者，是他更多有一種戰鬥精神。

三十二年十月三十日作

文藝與科學的距離及其關係

我承認文藝與科學有距離，但也有它們的關係。距離是，文藝從感覺出發，所見者皆具體；科學從理性出發，所見者皆抽象。但這是籠統的說法，說細了其中就又有不同的分寸；科學中之最近純理的，如數學、物理，那是純粹理性產物，其性質誠然抽象；科學中之偏於觀察的，如地質、生物，就仍然靠感官，它的收斂固有抽象的成分，却大部免不掉具體的描述。反之，文藝中不惟無實與創作不同，批評與鑑賞又不同，文藝科學與批評也不同，即同是創作之中，詩和科學的距離最大，但一細推理物須行樂，何用浮名絆此身」，仍然好像歸納而得的抽象結論；戲劇和科學的距離次之，小說和科學的距離便最小。近代的寫實小說，幾乎都成了遺傳學變態心理學的（例如弗格乙德所謂伊底帕斯情慾綜，表現於「塊肉餘生述」中大衛之志願其後文）註脚。左拉的「實驗小說論」，宛然是科學家的宣言。

就實質的方面說，固如此，就文藝的另一要素說，是幻想，幻想似乎是文藝的特有的事物了，然而也不然。最奇怪的是，科學中之偏於理智，最歸於抽象如數學、物理等，那最高的成就，反而往往正是得自像詩人的靈感性的幻想。

我說這話，並不是故意混淆二者的界限，我的意思只是指明二者的關係並不簡單，二者均

跟睡有，然而中間並不是平行的一條公路，却是犬牙交錯，有的地方若比鄰，有的地方却使人懷抱，又有的地方却確是判若霄壤。像一門老親戚一樣，雙方的族人都很多，加之親上加親，遂至輩行十分錯綜，來往疏密，也十分歧異了。

然而無論如何，創作文藝的人有點科學訓練，只有好處而無壞處。歌德研究過醫，研究過色彩，研究過人類學，對他只有助益。丹麥的小說家亞考伯遜原是一個植物學家，後來也寫了小說。魯迅和郭沫若都以生物和醫藥顯示了他們的優越。說起來，這也並非偶然，科學讓人觀察細密，讓人分析深刻，施之於人生，也就更切實，更能中要害。有人以為科學破壞美，這是不然的。科學無寧是擴大了美，只看一棵花固然美，然而作成切片，放在顯微鏡下，看那花片的細胞組織也更有一種美。推開顯微鏡，科學家也並非不能欣賞整個的花，天文和地質尤其擴大了人的視野，那也是詩：一個寫了宇宙之大，一個寫了宇宙之久。現在的中國詩人一寫起人生來，飄浮而粗糙，除了破碎的現實的執着外一點宇宙情調也沒有，未始不是缺少科學的興趣和訓練所致。

創作之外，我們再看理論和批評。在這方面，我只想說兩點，一是就過去說，大批評家多能採取科學精神以研究文藝。例如勃蘭兌斯就說：「對某一個時期的典型的各種變形順序給以考察的文藝批評家是如從各種不同的動物種類的變形過程其根本構造的科學者一樣」（十九世紀的文學思潮，卷一，第七章）這話說得明細一點，就是文藝中有一種形態學的觀點和方法。

法。勃蘭兌斯不是說空話的人，他那名著「十九世紀的文學主潮」的確實行了他的宣言。他的確像一個植物學者一樣，研究一種類屬（例如他研究少年維持這一類屬的文藝）之侵入各國的情形，那宛如研究槐樹這一種屬的樹之種在歐洲亞洲而產生什麼變異一般。這種研究，我稱爲是利用科學方法的文藝研究。至於像泰恩之用種族，環境，氣候，舍洛（Wilhelm Scherer）之用教育，生活，遺傳，而研究文學者，我稱爲是用科學智識的文藝研究。這些都已經過去了，雖然我們中國還沒趕上。二是就將來說，我認爲單單利用科學方法和利用科學智識仍然不夠，我們要使文學研究本身成爲一種科學才行。所謂本身成爲一種科學，就是它須自有體系，自有律則，自有術語，有公共的是非，而無一家的偏見。物理上的熱脹冷縮，沒有人反對罷。這就已是一種公共的是非，並非張三說如此，李四說不如此了。文學而成爲科學，也要成爲這樣才行。

文學究竟能不能成爲科學？我們就又要指出我們題目中之所謂距離和關涉了：距離有，關涉也有。距離有者，就是文學即使成爲科學，也仍有與其他科學的距離；就是被大家共認的科學——生物和物理，其科學性也何嘗沒有差別？關涉也有者，我們倘就其在可以拿科學來處理的，現象的範圍內論，我們仍可以成立我們的科學——便文學研究本身成爲科學。

不要光看距離而不看關涉，不要光看大距離而忽略了小距離；創作和研究，其中都有科學的靈魂和影子！

三十二年九月二十八日作

文藝批評與文藝教育

一般人對於文藝批評很有種誤會，以為批評總是挑剔，殊不知批評也有一種建設性。批評之建設性的任務就是教育。

很奇怪地，從來的批評家無不熱心於教育。宏保耳保 (Wilhelm von Humboldt) 身為教育部長，創辦柏林大學，不必說，近代的馬爾霍茲 (Werner Mahholz) 也獻身過民衆教育運動，盧那卡爾斯基曾當過蘇聯的人民教育委員會主席，克羅采雖未親身主持教育，但他的嫡傳弟子甄提耳 (Gentile) 却當了意大利的教育大臣，至於英國的阿諾德當過十五年的督學，助成英國文法學校必須加授古典的制度，拉斯金也力倡藝術教育，主張教育的任務在養成學生的身體之強與美。這些事是偶然的嗎？並不是。批評和教育本有一種血緣。

教育是一種喚醒的工作，中國所謂「求放心」，希臘所謂「回憶說」，教育的根本哲學是承認人的性善。但是批評也正是同一出發點，批評也是承認審美能力 (Geschmack; Taste) 為先驗的，批評家的使命也是喚醒而已。著之于書，就是批評，發揮於事業，就是教育。

不過這就大處說。就小處說，批評家的工作，自有他專門的一方面。這專門的一方面，簡直專門到和一般人在表面好上像不發生步驟關係的地步，例如文學史上的週期律 (Period

epitome)，一種問題(issues)之比較研究，或者一個著作家的手稿之辨認及版本之演化，和一個人有什麼相干？所以我常說批評家的專門論文，不是為一般讀者，也不是為作家，乃是為那個專門的批評家。

然而我剛才說這是表面上如此。因為，假若再轉過幾道手，和大眾還是有關。因為要使一個大作家的精神和一般人發生連繫，勢必要對一個大作家作精確而深入的研究，因為要作精確而深入的研究，就不能不在學理上有一種鑽研，在技術上有一種探求，這學理上的鑽研和技術上的探求，就是批評家的專門領域。由此而大作家的真相大白了，由此而大作家的真價值掘發了，因而使一般人可以有所汲取。這就是和一般人生發生連繫處。這和一般人發生連繫處，就是文藝教育(Literary Education)。文藝教育是批評之建設性的任務。

文藝教育根據於文藝批評，文藝批評根據於文藝美學(Literary Aesthetics)。這是一定而不可移的三步驟。

中國的文藝美學，還沒有好好的建設。一般人還不知道此中的世界，甚而不知道這末一個世界。所以批評都是建在沙灘上。讀後感不是批評，詩話不是批評，廣告或攻擊不是批評，宣傳不是批評，指定一個大綱而不待不如此或如彼不是批評，批評不健全，就無所謂文藝教育！中國的專家太少了，學術的園地太荒蕪了，一般人對於專家的尊重和信賴也太不夠了。所以無論我們民族有多末偉大的作家，在民族的精神教養上還是不發生影響。舉眼前的例子說，風

原的眞精神有沒有被人認識？陶潛的眞面目有沒有被人發掘？杜甫的倫理價值有沒有變成一般人的血與肉？在一般沒受教育的人不必說，即在中小學裏，試問有多少人不是覺得屈原只是一姓的奴材，而且怯懦？有多少人不是覺得陶潛只是逃避責任的隱者？有多少人不是覺得杜甫不是一個無能的迂儒？有誰知道屈原是『終剛強兮無不可凌』的堅貞勇兒？有誰知道陶潛是『物朝與仁義生，夕死復何求』的道義勇士？有誰知道杜甫是一生要作『致君堯舜上，再使風俗淳』的像諸葛武侯一樣的國家棟樑？至於李白一類的大才，大家還不是覺得只是一個有才氣的瘋子而已嗎？誰知道他的灑脫，熱烈，以及『爲倉生而一起』的抱負？無怪乎朱子說，今人開口言李杜，何嘗摸得他腳板？中國的偉大天才無負於中國，我們却太有負於這些偉大的天才了！

我們對於這些精神食糧的寶庫漠視如此，不顧心如此，這個民族如何能得精神之救濟，或滋養呢？沒有他們倒也能了，有而不知採取，太可惜了！

一時要矯正過來，當然是很難的。但我們希望有人注意於此。理論的工作刻不容緩。先要配一副遠大的眼光，有一套可靠的技術。這些大作家的精神，應一一爲之作定性和足量的分析。次之，把這些專科工作所得的結果通俗化；或則寫一個好好的傳記（不必擺上許多生硬的炫學的註，也不必引中說）說，而自己一無所說，或則活活做的一一種通俗文字的翻譯（在別國，古代的文字，也不是一般人所能懂的，也是靠現代文的轉述），或則把他們的生括

編成劇本，或電影，或則用一種簡單而不歪曲的敘述放進教課書，或則常舉行深入而淺出的演講，或則請畫家多畫幾幅幫助瞭解的圖片，……只有這樣，才可以救國民精神上的貧弱，才可以對得起那些已往的天才。

批評家對於現代的作品，不是不該注意，可是這究竟是只在提高創作的水準，只在給作家一些助益，但經久的事業究竟在彼而不在此。而且假若一般人的精神內容豐富了，一般人的趣味純正而且提高了，對於時行的作品的淘汰和選擇，其作用尤為根本。

在過去，我們猶且有插闕的千字詩，猶且有包含文學家的故事的三字經，猶且有想給『錦秀才子』以文藝教育的金聖歎，難道現在，反而不如二三百年前了麼？

『善政不如善教之得民』，『仁政不如仁聲之入人深』，這是中國古代政治哲學的精華。所以中國古代有樂教。西洋的理想政治領袖是哲學家（柏拉圖所謂哲學王），中國的理想政治領袖則為藝術家。這是我們的高明處。然而起碼的工作必須作到，這就是從文藝批評到文藝教育。

批評家而多半從事於教育，也不過是文藝教育的擴大。或謂孔子曰：『子奚不為政？』子曰：『書云孝乎！惟孝友於兄弟，施於有政，是亦為政，奚其為為政？』批評家就是不主持教育，而作點根本的文藝教育的工作，也便可以奇託他熱心教育的志事了！本不必實際主持教育。

在爭一切的學術自由之中，爲批評家的工作的方便計，我們尤其爲批評家的自由呼籲。這
就是：少以傳統的成見壓他，尊重批評是一種專門之學，不必以外行人的眼光而要他這樣或那
樣！

三十二年一月十六日，晨

關於寫散文

如何寫散文？這在我就是一個難題，因為我自己的散文一向寫不好。——自然，這不是說我寫的詩更強些。

先說散文是什麼？往廣處說，散文是和韻文對待的，相當于英文的 Prose。在習慣上，小說遊記論文也包括在內。我沒寫過小說，我雖夢想這件事，可是覺得很難。夢想之切，也和畏難之甚差不多。我曾經發過狠，『不寫小說，也得寫自傳』，於是一氣寫過十萬多字的自傳，可是白招了一些罵，自己看着也不滿意。我的朋友吳組緝先生看見了那第一章後，就說：『寫得太不具體。就像那寫的兩個丫頭吧，假若他寫，一定寫得胖瘦很清楚，叫人一合上書就記得。我承認這話，寫不具體，就不能寫小說。他又說，像我寫的義和拳一段，就很生動，那是聽人家告訴的，為什麼自己親眼見的，反而寫不出呢？』他問得我很窘。可見並不是我的筆不行，而是天資上有問題。到現在我仍然很想寫小說，說不定有一天用個假名寫一部出來，倒要瞧瞧有沒有這副本領呢。

雖然手生，可是眼高。普通的作品，我看不上眼。我有一個偏見，小說裏一定要有幽默。這不是因為看了使人笑笑，更根本的原因是藝術製作須多少站在對人生有與一種原動力。本誌

近，不會成爲藝術。同時，既成爲一個藝術品，就要有點智慧（先不要說是智慧！），機智加上同情，又站在某種距離上，這就構成幽默。大小說家都有這種本領。法國的佛樓拜耳，英國的戈德史密斯，不必說了，就是西遊記，水滸傳，紅樓夢的作者，也何嘗缺少幽默？在這點上，我又想起魯迅的代表作阿Q正傳來。也就因此，茅盾的子夜雖然是部無可否認的鉅著，可是在這點上究竟是缺格。幽默不是油腔滑調，是同情和嚴肅，再說穿了，簡直要有點裏心裏的悲痛才行。老舍的駱駝祥子，可以算是一個好例子。我不能寫小說，可是想到寫小說，一定要這樣。結構也是要緊的，尤其是長篇。假若說阿Q正傳有點毛病，結構上差就是毛病。露俄的作品，結構好，高爾基就不如了。

還有些人覺得寫小說總有點用意的呵，不點明了，讀者看不出來，豈不可惜？說一次，還怕讀者不注意，於是反覆申說。更怕讀者在讀完了後，只是享樂而去，就把這種叮囑置之卷尾。其實這些辦法都太不聰明。讀者哪有這樣笨？畫蛇添足的結果，一部好小說也因此貶了價。我的手生是事實，可是，假若我能寫的話，一定設法避免這些毛病。

小說之外，散文的另一種是遊記。我對於遊記也是有些怕。我從來沒寫過一篇滿意的遊記。今年春天，因爲到了彰明青連場，寫過一篇李太白故里的巡禮，可是寫得粗糙了！我不是不能欣賞風景，可是總寫不好遊記。原因恐怕也在我的根性太過于抽象的理解了，創作就不適宜。創作一定要具體的感印的而後可。我一寫遊記，就是那樣的枯燥，空洞，而近於雜感。中

國人的遊記中，我很愛鄧以蟄先生（最近才知道他在故都仍過着一種歲寒然後知松柏的生活）的西班牙遊記。在西洋人中，法國馬里美的遊記也是叫我五體投地的。

說到論文，我比較有一點自信，但是在戰前戰後所寫的二百多萬字的文字中真正能使自己適意的，不過一二篇。戰前寫的楊丙辰先生論（現在收入批評精神一書的附錄中），戰時寫的孔子與屈原（收人苦霧集中），我比較能忍耐地重讀下去。以字數論，不過我寫過的文字中百分之一而已。我寫論文，有一個特點，就是視如創作。我一定等待靈感來時，好像一氣可以把握整個文字的面貌——內容和形式——了時，才激動着寫下來。這種文字往往有好幾年的醞釀。孔子與屈原是孕育了七年，可是寫去只有一萬多字，費時間有三日，寫完像患了一次惡性瘧疾，渾身無力，面色發白。寫文字並不是件容易事，寫文字簡直等于輸血。我有時灰心，我們費了這些心血，未必有人看，看了也未必有共鳴。反倒有些說風涼話的畜生，簡直是畜生，一看見文字發表，就替你計算金錢的代價。你這裏說什麼人道，理性，自由，他更理不着。——比請馬吃酒還難！

寫論文要像寫創作，這是我的第一個要求。其次是，我把風格看得很重。所謂風格，就是這一篇東西，放在別人的作品中，可以立刻令人辨認出來。風格有消極積極兩意義。消極是，它不同於流俗，積極是，它要顯示它自己。風格要純，要一貫。風格就是個性。

假若把散文的範圍縮小，就不能泛指小說，遊記，論文等等了，却是專指英文所謂

Essay。這裏所謂散文，乃是指十七世紀愛迭生在旁觀報上所寫的一類文字而言。這特別是英國的產物。這類散文，主要是像家常話，並帶個人色彩。中國一度稱之為隨筆，好像郁達夫寫過這類頗好的文章。這種散文的內容是不拘的，却必須親切。寫不好，就流于油滑，瑣碎，散漫。假若這方面沒有好的成就，真誠是第一，陳言之務去也很重要，而且要多讀英國人的好作品。中國過去的文集中，假若定性分析，原以這類散文為多，可惜上乘的太少了。

三十二年八月三十日

論中國人底美感之特質

我常想，美感是有普遍性的，但也有民族性。普遍性是關於立法方面的，民族性則是歷史的，地域的，文化的因素使然。就後者論，中國人的美感有她的特點。

第一個特點是，中國人的美感大半是偏於壯美。所謂壯美並不一定是指豪壯大，壯美的主要意義乃是高貴和單純。關於這方面，我已詳細發揮在「中國畫論體系及其批評」（獨立出版社出版）一書裏了。簡單地說，中國藝術中之要求老年的（反對稚氣），要求男性的（反對閹氣），要求有教養的以藝術為餘事的士大夫味（反對繁瑣的匠氣），統統以壯美為歸趨。——但同時却也就限制在這裏了！

第二個特點是，中國人的美感大半是古典的。換言之，中國人的美感大多很重道德立場。不惟文章講載道，就是繪畫也講據道、立德、依仁、遊藝。或者說為鑑戒，或者說為人倫，用意大抵是一樣的。這樣的結果，純粹藝術的價值，向來便難被承認了。

第三個特點是，中國人的美感的類屬較西洋人為多。西洋人講美感，主要的是優美與壯美，總總再分下去，也不過悲劇性與喜劇性，諷刺與幽默等，總相當簡單。中國則不然，司空圖的詩品已標舉二十四種境界，以後更有比這還要多的。假若專就這方面論，也許中國人的

美感的西洋人所分別的更爲微細。

第四個特點是，中國人常以奇稱美。如陶潛說：「奇文共欣賞」，如蘇轍說：「故詩文最難有奇氣」。從前我百思不得其解，後來想大概是因爲中國社會太平凡了，稍微得到一點藝術美的慰藉，就是「奇」了。

第五個特點是，中國人的美感以抽象化爲歸宿。文章講氣，繪畫講神品逸品，都是一種超脫的境界。中國的一切藝術，幾乎都以純粹形式美的書法爲目標。所謂純粹形式美就是不問內容只問形式，但在形式中已顯示了內在的意義。例如天地玄黃本是沒有什麼大意義的，但是如果用趙子昂寫，或顏真卿寫，就有一種特殊的意義。這不是「純粹形式美」嗎？中國的文章也是如此，「水由地中行，江淮河漢是也」，意思是簡單極了，可是形式上却代表了孟子之高爽健朗的性格。從這個觀點看，我們不能輕易責罵古文家空疏無物。我們應當分別看，有的確係無物，有的則是一物一不在內容而在形式。如果西洋的一切藝術，都憧憬於音樂的話，則中國的一切藝術，都憧憬於書法。

第六個特點是，中國人在美感上講等級，這就是所謂「品」，西洋人很少講。這等級自然和中國的官制和考試有關。中國的官制有九命或九品，中國的考試要分甲乙等，所以在藝術也就分出上中下的品來了。後來美感發達了，知道藝術是平等的，於是分上中下，而講神逸妙能。然而就中國人的美感之空靈化的傾向看來，神逸是在妙能之上的。這就仍有一種等級在

內。

第七個特點是，在形式上，中國人的美感特別講對稱。對聯，駢文，不必說是特別代表中國人對稱美感的藝術了，另外如水滸傳中的魯智深大鬧五台山時，拿狗腿去讓左邊的神僧吃一下，又讓右邊的神僧吃一下，也無非是一種對稱之美的表現手法而已。

第八個特點是，中國還有一種特殊的對稱美感，這就是襯托。什麼是襯托？襯托就是一種不平衡的對稱。例如紅樓夢中有一個黛玉，就有一個晴雯；有一個寶釵，就有一個襲人；她們的性格幾乎是成爲一對的，但不是平衡的。在從前的批評家就說晴雯乃是黛玉的影子，襲人乃是寶釵的影子。影子一名很好，影子原來是本身的形象之加濃，在中國藝術中確乎有這種手法。這又可以證之於崑曲。崑曲中的單刀會，周倉實是關公的影子，凡是關公的英勇和威風，全由周倉表演出來了，不過加濃並更露骨些了而已。晴雯與襲人的作用也是如此，至於爲什麼有這種手法？這大概仍是因中國過專制的日子慣了，不知不覺間遂有一種君臣的關係在意識着。像剛才所舉的例，其中實在有身分的關係在。主人公是不能那末淺露的，所以不能不用一個配角，以陪襯之。由是而主人公的身分既不失，而性格的特點乃益顯。

第九個特點是，中國人的美感中，特別注重人格美的欣賞。從前所謂聖賢氣象，所謂威儀，所謂「夫子之文章可得而聞也」的文章，統統是這事。這方面的重視，是西洋人所稀有的。

第十個特點是，中國人的美感，在視覺聽覺外，更及於觸覺。中國之愛玉，就是一種觸覺美感。這在世界上也是很稀有的。在這一點上，美國人福開森已在著作裏提出過了。西洋人每每以為感官有高級低級之分，觸覺彷彿不足為美感的表現之用似的，但是由中國這種特殊美感看來，將來西洋人的美學也要有所修正了！

第十一個特點是，中國人的美感較西洋人為普遍，字畫的懸掛幾乎十分普遍，讀書人之憶一點金石書畫更是常事。在西洋人動不動就抬出專家，即以藝術欣賞而論，也往往和一般人無緣。中國在這方面比他們高明了！西洋人講美育，沒有中國這樣實踐。

第十二個特點是，中國人的美感較西洋人為傳統。中國人的美感向來是很少變化。最顯著的是建築。凡是一種母題或式樣往往是十數世紀以上的事。一方面說，這是好處，因為代表中國美感在很早以前已經有很高度的進步，但另一方面說，却是中國人的美感太單調了。

第十三個特點是，中國人的美感能把理論與實踐合而為一。換言之，即中國的藝術家與美學家，是可以一個人兼的，而且大半兼着，董其昌便是一例。西洋不然，藝術家很少談起理論，理論家則很少能畫能寫作，甚而鑑賞即已不一定很豐富，康德便是一例。鄧叔存先生能寫能畫能刻圖章，這恐怕是中國式的美學家之最後代表了！

美感的民族性是有歷史的，地域的，文化的因素在內，所以大都得失參半。但就中國論，却很幸運，得的地方多，失的地方少！

三十二年十二月十五日

論中國過去學者治學之失

在大時代中我們應該有創造，也應該有反省。單就治學論，我們前幾處不少，但粗疏與不
必諱言。

第一是，我們對於任何不同的學說，往往從「同一」的觀點出發，而缺少「異」的觀點的辨
析。儒墨道法明明是四家，截然不同，而學說，我們常常引成一片。受了中國傳統精神深一些的
老先生，尤其喜歡如此。明明易經是儒家精神的，他們偏偏拿公講老子。在儒家之中，孟荀本是
各成而自的兩派，他們總喜歡說其實是一樣。更進一步，由外也沒有分別。所以有人拿印度思
想來講中國物論。

一個這個求同的觀點，最普遍，也最危險。說他普遍，是因為他貫串于中國人思想的各部門。
相而和堪與可以相通，版上也有四海五嶽，及龍卷脈。在地理教河以相通，于是中國有禹錫道
德。老子百花過，一個廟裏有渡菩薩，也有中國周公。說他危險，因為凡是思想上混淆
就是精神混淆。我們見過幾位朋友，有拿物理學來比附人生的，有拿無極電來說鬼的。精神
大都不很健全。長遠這樣下去，中國將沒留在任何真確的思想上，更不會有創造（何必創造，
反正某某思想已為我所包括），也沒有真正的了解，吾為此懼。

第二是，中國人之言學，沒有到專家化。在過去，往往一人兼詩人，兼歷史家，兼古學家，兼書畫家，兼而圖平天下。我並非反對通才，如宋真正近于通才的也罷了，事實上乃是中人之才，活一樣過怕沒成就，能通什末？所謂通，不過是混雜。不專家化，就不能細，不細就不能深。

第三是，中國學者之間缺少繼續研的精神。彷彿運動場上吧，我們缺少的是接力賽。一個學者的工作過了，就成了絕學，後來的人往往只好另起爐灶。也有情形是，後來的學者本可以繼續研究的，但他們決不肯跟在別人後面，我們試看中國的古史，有哪一樣是繼續發展到三代以上的？普通往往是父子二人，或者師徒二人而止而已。中國的數學，天文，工業，美學，特別吃這種虧。名物訓詁和語言文字或者是例外。但這種例外太少了！

第四是，中國人不注重表現。當然，有些學問的顯不需要表現，例如人生修養之類。但是純粹的知識，一定要有表現的意欲，才有表現工具的發展。所謂表現工具就是術語，和著作體例。中國人因不注重表現，術語是貧乏而不確切，體例是散漫而不成系統。這樣縱然一人很有心得，很會造詣，後人如何能繼續發展？人生體驗可以用語錄的方式，可以用札記的方式，可以用通信、歌、戲的方式，但是真正著作就未免太不適宜了！無形之中，我們的學術進步不知因此打多少折扣。

第五是，中國的學問與人際問題每每不分。了解孔子吧，每每以「聖人而能如是乎」阻礙

了真相的發掘。一個人的人格如果稍有破綻，大家對他的學術造詣也就不問了。這在重視道德上，當然是民族的一個好處，但無形中也歪曲了許多真相，抹殺了許多心血。況且囿于一時的風氣，那鄉愿式的評判，也未必時時可靠。以人爲輕重的事也太多了！

第六是，中國人重歷史而輕個人創造。明明創造的東西，必須託之古人。明明不同的時風，必須說是出自某派某家。求同是一個橫的混淆，求歷史根據就造成一種縱的混淆。因爲個人創造，中國的學術界很少大波瀾，反對奇技淫巧，反對玩物喪志，什麼溫柔敦厚，什麼窮理盡性，什末文以載道，什末詩有六義，什末畫有六法，統統是千百年以前就如此，後來却很少變化。難道不太單調麼？我常覺得政治應該定于一，人事應該單純，獨獨學問之事，應該有波瀾變化，然而我們偏偏相反！

第七是，中國缺少純粹治學問的真興趣。過去的中國學者很少不做官，一人的壽命有多久？一人的精力有好大限度？浪費于人事應付，人事磨擦，案牘勞形，柴米操心，天聰明，也難比得上一個平常人之終身致力罷。中國的學者很少有不想用世的，他們的治學時期往往佔得極短極短。這樣如何能與人家競爭？

第八是，中國學者的治學大多偏于享受。治學是苦事，治學而表現出來，傳給後人，尤爲苦事，但這和中國人一般的生活態度相刺謬。自己享受就算了！

新中國應該有學風，我們希望改弦更張！

三十二年十二月十五日

「德國的古典精神」序

我常說，我有三個向往的時代和三個不能妥協的思想。這三個向往的時代：一是古代的希臘，二是中國虛周主，三是德國的古典時代。那三個不能妥協的思想：一是唯物主義，二是宿命主義，三是虛無主義。

唯物主義的毛病是不承認（至少是低估了）人的價值，宿命主義的毛病是放棄了自已的責任，虛無主義的毛病是關閉了理想的通路，所以我都不能妥協。至于出之任何方式，那倒是次要的事。從樸素的唯物主義如俗諺所謂「人窮志短，毛瘦毛長」、到馬克思以精確的經濟學為基礎的唯物史觀，我一律不能妥協。從魏晉時代所偽託的楊朱思想所謂「久生奚為，五情好惡，古猶今也，四體安危，古猶今也。世之苦樂，古猶今也，變易治亂，古猶今也，既聞之矣，既見之矣，既更之矣，百年猶厭其多，況今生之苦也乎」、到禪宗所謂「原是臭骨頭，何為立功過」（壇經），到俄國在革命前的宿命主義和虛無主義，我一律反對。唯物，宿命，虛無，三者往往相鄰，我也不管是今人，是古人，是外人，是國人，是上智是下愚，凡是這種思想，我就一律憎惡。

而且不但我憎惡，就是那些主張者本人，也有時會憎惡。我從來沒見過一個真能始終自圓其

說的唯物論者，宿命論者，虛無論者。他們往往漏出一些破綻。但那漏了破綻的地方，却也往往就是那唯一有價值的處方。黑暗是掩不住光明的。從邏輯上看，全篇否定的句子幾乎都含有矛盾。例如說：一切的話都是靠不住的，則假若這句話可靠，就可見還有可靠的話，假若這句話本身不可靠，那就更可見有許多話會可靠了。消極的思想之難于維持其立場，是正如否定的話之難免矛盾然。

理想主義則不然。理想主義往往自圓其說。世界上的大思想系統，很少是唯物論，宿命論，虛無論，却往往是理想主義。我所謂的三个可向往的時代：希臘，周秦，古典的德國，尤其是三個時代中的正統思想，可說都是理想主義。人和豬狗不同，人總想有明天。人生究竟是材料，人生的價值乃是這些材料背後的思想。這就是理想主義的根據。

希臘，周秦，古典的德國，在思想上有許多契合處。最顯著的是：都是企求超人，都提高人的地位，同時那些思想家本人都是一些有生氣的活人。關於希臘，周秦，我想實另有機會寫出我的傾慕。現在所呈獻給讀者的，只是古典的德國。我承認，這裏介紹的並不完全，但是借助于那些古典人物的光芒，也許在這裏仍能得其彷彿。在這裏，一共是六篇正文，和一篇附錄。六篇正文之中，有三篇是譯文。我愛這譯文，也許還在我自己的作品之上。溫克耳曼是德國古典主義的建立者，所以置之於卷首。任興趣和坦率是溫克耳曼的性格，友情和藝術品是溫克耳曼的生命。但是奇怪的是，溫克耳曼反而主張由理智去把握美。這就可見古典人物都是

考求就全般的立場出發，也無怪乎他們以完人為理想了。這其間為歌德所向往，因而更增加了他往古典人物中的重要性。又一例應該敘述的人物是影響席勒很大其康士女所以緊接著就介紹了康德。對於康德的介紹很難說所以就索性用了康德自己的大篇文字。這篇文字與許深所見的康德文字迥乎不同，一點也不枯燥，乃是優美而富詩詞韻的。可以令人恍然覺察到他與席勒無席勒的一樣及他與席勒人性之優美以尊威姓，這也無怪乎德國古典精神與一開基石——來提高丁人的地位，像有所謂少年歌德之稱似的，我們也不妨在這裏稱之為少年康德。少年康德，是有深淵的廣闊的影子的，正如歌德那裏的虛影影子然，從這也可以看出德國古典人物在思想上的血緣。

溫克耳曼和康德敘後，就要敘到古典人物兩大領袖與席勒了，關於歌德，我所根據的是考爾夫的著作『歌德之生活觀念』，我明知道這不是一部詳盡的著作，然而我所以取用正是藉此以便見出現在學者對於歌德的公論；關於席勒，則是譯了一篇已經成為古典丁的宏休耳德的論文。在歌德那裏，使我們知道如何是青年氣，人生之意義和解答是何等，以及歌德的人之主義的來源去脈是怎樣；在席勒那裏，則讓人知道席勒是一個具有多少特殊的堅固的精神的人物。宏休耳特的論文是太深切動人了，他告訴我們席勒的內心動力是一種較詩更高的境界，超過一切零碎碎的各別的活動而上之，乃是較有力，最著威震撼一切血肉之軀的一種境界，單憑為自由是不夠的，只可稱對全然作出的超一切的能力和後而。歌德所給人的是深廣。

席勒所給人的是高峻。人生之極峯與人生之深度，可說全都在這兩個古典大師的身上發現了。

寫席勒寫得那樣好的宏保耳特本人也是一個人的熾赫古典人物，所以繼之以介紹宏保耳特。宏保耳特本人是一個完人，生活極其嚴肅；但是也十分了解美，他的世界是：語言學，歷史學，政治學，美學，和教育。古典精神的寄託是人本主義，宏保耳特也可以說正是人本主義的化身。

宏保耳特也許太嚴肅了，乃毀之以熱狂的詩人薛德林。薛德林是在古典主義與浪漫主義的邊沿上，雖然二者本不水火。薛德林仍然向往希臘，這裏依然是溫克耳曼和席勒的影子。那籠罩了薛德林的熱狂的，也可說是一種盧騷的精神，正是這同一精神，籠罩過歌德，也籠罩過康德。附錄的一篇是介紹「五十年來的德國學術」一書的，這似乎與古典無關，但其中有我對於德國學術的一般了解，這了解却正以得自古典者精神者為出發。也許有人說為什麼沒寫海爾德？我的答覆是：也算寫了，這就是散見在溫克耳曼的一文裏，和席勒的一文裏的。再說他們的精是一個，所以也不必沾沾于某甲某乙了。人本的，熱狂的，藝術的，完人，活人；這就是一切。

假若精神上沒有共鳴，原無所謂了解。因此，我並不期望人人能向往這個古典時代！

三十一年八月十六日

論德國學者治學之得失與德國命運

其對 現在的德國是已經走到失敗的邊沿上了，在我們日常對於德國學術有着一點愛好的人，對此頗有些感觸。

像我們對於任何民族一樣，我們決不說德國人的全體是像他們某一時的統治者那樣殘惡，奸險，和瘋狂。反之，我們認為每個民族都有她的優長。德國人的優長，便是他們的學術。可是我們細推究下去，德國的人之所以淪於如此的地步，她的學術上的作風，也要負一部份責。在這裏，我們一方面看出文化的整個性，一髮之細，往往牽動全局，一方面也看出所謂學術上的作風也無非是一個民族的性格的表現之一端而已，希臘大哲赫拉克里塔斯所謂：「人的性格，就是他的命運。」大概也可以應用於一個整個民族罷。

德國的命運的確是繫之於她的性格了！這可以在她的學者的治學精神上證之。

德國人是生長在森林裏的，森林就是他們的生命，誠如著「德國民族性」的德國學者黎耳(W. H. Riehl)所說。森林給他們的感印是幽深。幽深表現在學術上就是哲學的興趣。不過這種哲學的興趣，與其說是偏于思辯的，不如說是偏于一種形上的衝動的。再沒有比德國學者更喜歡哲學化的了，任何方面都有一套哲學。講語言則有維耳海耳姆·封·宏保耳特的語言哲

學，他曾說一種語言代表一種世界觀；講藝術則有溫克耳曼的藝術哲學，他曾說最高的美學在上帝那裏；此外，詩文藝，則有艾爾瑪廷格爾的文藝科學之哲學；講生物也有赫克耳的一元哲學，或杜里舒的生機主義的哲學。

他們不惟喜歡哲學，也容易接受哲學。因此，任何一派哲學出來（在本國），或進來（自外國），往往在他們學術的各部門都有着影子和變化。例如康德以後的德國學術界，哪個不隱隱約約的分別「物自體」和現象！黑格耳以後的德國學術界，哪個不多多少少採取他的辯證的發展的觀點！柏格森起來，德國的新浪漫主義形成了。東方的思想輸入，萊茲尼茲的哲學面目確立了！德國人的心靈像有一種特殊的機構，偏偏容易對哲學有有共鳴。

這樣的好處便是他們在任何方面可以走得深入些。雖然他們無中生有，白晝見鬼的時候也有，然而却對任何問題容易把握核心，透過表面現象而把握其內在的（！）意義。

又因為有一種哲學的興趣，他們容易放一個大系統。不要說第一流的大哲如康德，黑格耳，其系統之大是柏拉圖，亞里斯多德以後罕有其匹的，就是像馮德，邁爾泰等人，他們的規模也已經可驚。馮德的民族心理學，一寫就是十九大本，邁爾泰的全集，主要的是所謂精神科學的著作，在生前也已經出到第十厚冊。通常我們所說的「感情移入」一個問題吧，在我們覺得三言兩語也就完了，但是那個創此學說的德人李普斯，乃是著了三大本專著。

深入是思想，系統是體大，體大思想是他們的長處。但毛病也同時來了！因為體大，往

往一個觀念，跟着全體也就錯。德國不乏被外人看為絕頂荒謬的思想家，例如叔本華，尼采，都是要使「健全的常識」的人吃驚不小，為求系統，他們往往不惜把一個觀點貫串於任何角落。即如變態心理學家的弗洛伊德，阿德勒，哪個不想囊括宇宙？這種精神單單表現在藝術裏，如詩，表現在政治上，尤其是國際政治上，就是征服一切的氣魄。太剛必折，德國的命運，難道還待着下麼？德國人又好講全體性，所謂全體性也。這是一篇哲學觀點。完形心理派出現任德國不是偶然。他們處處有一個「格式塔」的看法，覺得部分之單獨存在即無意義。你想這還不是毒菌式的純粹思想的天然培養液麼？

因為思想，結果是不和諧。關於這一點，德國的學者如馮特很發覺自己意識到了。這是當然的。思想就不能平均注意。德國的學術著作，很少有全然精彩，一無雜質的，正如很少有全然廢話，一無可取的。就一本書論，書往往是偏於某幾點的；就一個學問論，他的學問也往往偏於某些方面。生活的乖僻，不和諧，更不必說。就整個德國的人文或科學，則學者更大多不問政治，不懂政治。於是很容易被流氓式的政客所操持並利用（採李因光先生之說）。總之，因為他們太注意于一方面了，就太忽略另些方面，具體地說，是偏，是缺少通才。一個民族，如果人人以通才自命，固然危險，但是通才太缺少了，也決非國家之福。

照我所了解，德國人又是非常情感的。學問雖為理智之導，但德國人之哲學，往往基於一種強烈的熱情而從事者。那個作為近代考古學的紀元，發掘了特洛亞城的施利曼，還不是因為

幼年在酒店裏當酒保常聽到一個背荷馬詩的客人，而下淚，而立下了決心的嗎？基於情感，是使他們容易走入一偏的另一個原因。——自然，也是使他們容易有成就，容易深入的另一個原因。

照我所了解，德國人天生有種澈底的愛好。那作為德國人性格的象徵的歌德，在他的幼年，曾因為一個成人的贊賞，而把家裏所有的磁碗都摔在街上，又曾因為屋壞不能寧居，新到一個城市，為了解這城市，便率領一羣小孩子，而把這個城市的建築街道都走遍，幾乎一無遺漏。這確是德國人精神——澈底一方面是盡，一方面是極。德國人不荒謬則已，一荒謬必至荒謬絕頂。德國人不失敗則已，一失敗必至一敗塗地。

「澈底」表現在學問上的一端就是精確。這似乎和德國人之愛幽深不同，但實為一事。「澈底」而表現在對主觀的思索上，則為幽深，「澈底」而表現在對客觀的探研上，則為精確。因為精確，近代的實驗科學，往往發軔于德，例如實驗心理學，實驗美學（費希諾，魏伯等），都是。因為精確，德國有高度的工業文明。這本是造福人類社會的事，但不幸因為他們的學者不能注意世界政治，於是實驗科學和高度工業都成就了他們統治者所「為所欲為」的「國防」。

假若有的民族是偏于繪畫的，有的民族是偏于音樂的，則我敢說德國是後者而不是前者。悲多汶，巴赫，莫扎爾特，叔勃爾特，的確是德國人呵！偏于繪畫的民族，是喜歡向外看的，

喜歡音樂的民族，就太喜歡向裏看了！太喜歡向裏看的結果，是太集中於自己，而和外界隔膜。德國人缺少英國人那樣分析，缺少法國人那樣明白清楚，缺少中國人那樣從容欣賞的閒雅。太硬性，太男性，創造性大，而靈敏性也不小。不過我們對於世界各個民族都沒有仇憎之意，只是希望互採所長；德國學者在戰後應該有所覺悟，再不要被統治者牽了鼻子走，就好了！至於我們自己，也不無可以借鑑之處，那是不用說的。

三十二年十二月十四日，夜

科學對人生的啓示

一 歷史的回顧

差不多在二十年前，中國的思想界曾起過一場以滿洲關的大戰，這就是有名的『科學與人生觀』的大爭論。

那次的壓軸戲是吳稚暉先生的一個新信仰的宇宙觀及人生觀，他的宣言是：

我以為動物植物根本無感覺，皆止有其質力交推，有其輻射反應，如是而已。譬之於人，其質構而為如是之神經系，即其力生如是之反應。所謂感覺，思想，意志等等，就種種反應而強為之名，美其名曰心理，神其事曰靈魂，質直言之曰感覺，其實統不過質力之相感而已。

更乾凜地說：

人便是外面止肢兩隻脚，却得到了兩隻手，內面有三斤三兩腦髓，五千零四十八根腦筋，比較占有巨額神經質的動物。

生者，質之爲也，如是云爾。

所謂人相，便是用筆用腹的一種動物，輪到宇宙或戰場的傳談或京兆五萬世早幕，正在那裏出台唱戲。

這篇文章很得胡適之先生的稱道，認為這纔是真的論戰的開始。只是可惜這篇文章之真，反倒沒有繼續辯難的聲響。直到胡適之先生給那次論戰作一個結集的序文時，纔提出了個新人生的輪廓：

(一) 根據於天文學和物理學的知識，叫人知道空間的無窮之大。

(二) 根據於地質學及古生物學的知識，叫人知道時間的無窮之長。

(三) 根據於一切科學，叫人知道宇宙及其萬物的運行變遷皆是自然的，非自己如此的，非非用不着什麼超自然的主宰或造物者。

(四) 根據於生物的科學的知識，叫人知道生物外的生存競爭的浪費與慘酷，並因此，叫人更可以明白那『有好生之德』的主宰的假設是不能成立。

(五) 根據於生物學、生理學、心理學的知識，叫人知道人不過是動物的一種，他和別種動物只有程度的差異，並無種類的區別。

(六) 根據於生物的科學及人類學、人種學的、社會學的知識，叫人知道生物及人類社會演進的歷史和演進的原因。

(七) 根據於生物的及心理的科學，叫人知道一切心理的現象都是有因的。

(八)根據於生物學及社會學的知識，叫人知道道德禮教是變遷的，而變遷的原因都是可以科學方法尋求出來的。

(九)根據於新的物理化學的知識，叫人知道物質不是死的，是活的；不是靜的，是動的。

(十)根據於生物學及社會學的知識，叫人知道個人——小我——是要死滅的，而人類——大我——是不死的，不朽的；叫人知道『為全種萬世而生活』就是宗教，就是最高的宗教；而那些替個人謀死後的『天堂』，『淨土』的宗教，乃是自私自利的宗教。

胡先生這篇文章作於一九三二年的冬天。此後國內的思想界對此問題都覺寂然，不復過問了。這其間雖然有此次中日大戰的前一二年張君勳先生又發表了的一篇科學與人生觀的論戰之回顧（收在他的民族復興之學術基礎一書中），但也並沒攪起什末新波瀾來，大概一般人是覺得真的不必再討論了！

二 真，美，善之合一

我並不完全同意吳先生和胡先生的話。什末是科學？我也無寧覺得張君勳先生的認識為更深入些。因為民族語言的不同，文化傳統的相異，英美人所用的科學 (Science) 一字並不完全相當於德國人所謂 *Wissenschaft*。胡先生的用字，是偏於英美人的所謂科學的，所以重在大胆

的假設，小心的求證，重在實驗精神，而且似乎限制在自然科學，張先生的用字，則偏於德國人的所謂科學，所以重在體系，重在體大思精的結構，並不以自然科學爲限。我自己的認識，也是寧近於張先生這一方面的。

因爲對於科學的觀念的不同，這便是上次論戰不容易得到結果的一個大原因。

科學所給人生的指示，真是像吳稚暉先生所說那樣『人欲橫流』，『黑漆一團』的人生觀麼？我看並不一定。

科學所能給人生的導率，果然只像胡適之先生所說，除了叫人知道爲大我服役就是最高的宗教，並知道空間的無窮之大，時間的無窮之長以外，只是叫人知道演進的原因，以及人和別種動物只有程度的差異並無種類的差異麼？我看也不盡然。

科學的世界豐富極了，美麗極了，嚴肅極了，也幽深極了！它本身雖然不以教育人類爲專。（假若那樣，那就失却了科學的價值和尊嚴了，）然而它給人生的啓示是太多了。我們在受科學厚賜的現代，不可不有一個反省。

在一切之先，我要說的，是科學並不背於倫理和藝術。分而觀之，科學在求真，倫理在求善，藝術在求美。但就最高的境界看，三者是溝通的。最高的真，最高的善，最高的美，應該是一個東西。

我常覺得，最偉大的藝術品是平等的，最偉大的思想是一致的，最偉大的人格的表现是沒

有兩樣的。『東方有聖人出，此心同，此理同；西方有聖人出，此心同，此理同。』這話是再親切也沒有了！

宇宙是完整的，人生是完整的。何必去妄自分割；又何必在去妄自分割了以後，更拘拘自限？學也好，倫理也好，藝術也好，在沒達到某種境界以前，是有分別的，是有高下的，是可以比較的，只要達到某種境界以後，却就是平等的，絕對的，一致的了。

人類文化的真正最高點，就是在對於真，善，美的企求。其他的一切一切，和這相較，都可棄如敝屣。

在這種認識上，可以談科學。

三 人的地位之提高

科學的大貢獻，是提高人的地位，揭示了人類的榮譽和尊嚴。

人類真是一個不可測度的東西啊！他揭穿了許多東西，宇宙的奧秘，他一層一層地去剝解了，就是到了現在，他也毫無疲勞和休憩。

他不但深知道了自己過去的生活，而且和道沒有人類歷史以前的故事是怎樣的，他更發見了世界上動植物的系列，簡直就好像搜尋出了造物者設計的圖樣似的！

這是什末樣的神秘呢！從蚯蚓，魚，蛙，貓等的神經構造，可以找出一個進化的線索來。

在植物形態學裏，在比較解剖學裏，可以找出生物界的一種秩序來。原來宇宙是這樣有條理的。誰能再說它還是混沌呢！

從前人囿於一鄉一地的，現在不惟證實了這個圓圓的大球是可以走來走去，任何人可以在一生裏繞地走好些遭，而且又知道這個地球乃是星系裏多末渺小的一分子。我們的眼界擴充了多少！我們的心胸解放了多少！

物質是怎樣構造的？這祕密也人類揭穿了好些層了，九十多種原質的週期律發明得有多末驚人！電子和量子的說法，又讓我們窺探了宇宙的好些內景。

數學本來只是純理的推算的，誰知道歐克里得幾何和非歐克里得幾何先後幫助着發現了這宇宙近似的間架。

天地間最該隱藏的道理，當是生命一事的本身。然而人類把原生質的成分也分析出來了！生物的進化，被人發見了，還不出奇。而生物進化的真正原因，由於宇宙放射線（Cosmic rays）的研究，也眼看要逼近謎底了！

我不要再知道宇宙的神祕有沒有完全被人類揭破的一天，然而至少這神祕是一天一天被揭開的多了。

大家試閉目一想罷：雖說人類也是動物之一，然而這個動物能知道這些事情，這不是大可驚異，也大可驕傲的麼？有人說科學發達以來，使人類的地位降低了，我們試從這面去想，又

何嘗如此？正是相反！科學纔給了人類信心，纔給了人類勇氣。能窺探宇宙之神祕的人類呀！有這樣的能力，何事不可爲？要說建造一個永久和平，永久幸福的社會，又有什麼不能？

從前小說家所想像的齊天大聖，在天空裏大鬧一陣，最後要與玉皇大帝平等起來。現在的人類，是的確有這樣資格了。人類就是上帝！人性的崇高與尊嚴，就是宗教。就單個人看，也許智愚不同，渾渾噩噩的，觸目皆是；但就整個人類看，却的確可以令人讚歎無窮。

在道德家所要苦口婆心地肯定的，就是要人知道自己的榮譽與尊嚴。現在的科學却給證實了！所以我說真和善的最高境界原是合一的。

提高了人的地位，這就是科學的第一個大貢獻！

四 反功利的人格之樹立

科學對於人生的第二個重大啓示，則是樹立了反功利的偉大人格。

孔子說：「君子喻於義，小人喻於利」。孟子說：「亦有仁義而已矣，何必曰利？」董仲舒說，「正其誼，不謀其利；明其道，不計其功。」康德對於道德的定義，也認爲是在以人格爲目的，不以人格爲手段。

功利主義，是人類所有一切高尚理想的大敵。荀子所謂：「大天而思之，孰與物畜而制之，從天而應之，孰與制天命而用之；望時而待之，孰與應時使之？」，這種制物用物，使物

雖然比愚昧的迷信思想高一等，但這決不是科學家的真正精神（荀子比孔孟總不如者，就在這種地方，道家和墨家比儒家總低一格者，也在這種地方！）。

科學家的真精神，就在以真理為第一義！亞里斯多德說：『吾愛吾師，但吾尤愛真理！』孔子說：『當不仁讓於師！』這纔是真正科學家的精神。

所謂第一義是什麼意思呢？就是同一切其他事件比起來，其他一切事件都落入次要的意思。有人以為面子問題重要，然而科學家覺得不然，真理高過於面子；有人以為生活問題重要；然而科學家覺得不然，真理比生活還重要；有人以為生命最重要了，然而科學家也仍以為不然，為真理，即犧牲生命，也在所不惜。因此，為主張科學上的真理，有不惜放棄自己的地位的，有不惜遭了放逐的。有不惜為火燒死的。即在風浪平靜的生活中。也儘有忘了寢食，或者甘願過孤寂的一生的。為什麼？為真理！

科學家之純粹為真理的生活，之反功利的精神，又可於其絕對客觀的態度見之。他屏除一切的私見，成見，他保有最大的耐心，只受真理的導引。真正大科學家，不惟不預定結論，甚而決不求早些獲得結論。只問耕耘，不問收穫（曾國藩語）的堅毅態度，吾於大科學家見之。我們試看達爾文之發表進化論，是準備了多少年的時光？孟得爾之發表遺傳律，又是消耗了多少長久的歲月？

絕對客觀，絕對虛心，絕對有耐性，真理高於一切。因為高於一切，他如何忍得把它來利

由？像在納粹國家所流行的證明自己民族是最優秀的人類學，像在日本所流行的把別國國土也劃歸自己的地理學，這都是人類的污點！

為科學而科學，為真理而真理，這是科學家的信條和紀律，這是科學家之樹立偉大的反功利的性格處。中國人在過去正缺少這種精神（在倫理的領域或者還有反功利的主張的，在學術的領域却就微弱得太可憐了！），所以中國的哲學不發達（馮友蘭中國哲學史中曾指出來），史學也進步太慢（梁任公中國歷史研究法中曾及之），甚而堅甲利兵的軍工業也屢興屢廢（翁文灝指錐集中曾有痛切的說明）。現在我們可以覺悟了，沒有科學的根本精神，是沒法享受科學的厚賜的！短淺的功利之見，必須排除，我們纔可以談復興和建設。

真正科學家之反功利的求真的精神，是和道德家之求善，藝術家之求美，一般無二的。這種崇高，純潔，熱烈的生活，值得憧憬！

我附帶不能不說一聲的，是科學並非不能利用厚生，也並非不應該利用厚生，只是它必須通過一種非功利的過程，纔能發揮這功利的用處。我也並非否認國家之急需科學，只是如何使科學真正發揮了最大的效能，却必須通過這忘了它是有多少效能的一步。『無用為大用』，老莊是道得這個道理的！

五 最大的同情

科學對於人生的第三個啓示，是擴大了人的同情心，讓人多了解些，於是也就多原諒些，因而人與人間不必妥的壓迫和衝突也就減少些。

例如由於精神分析的進步，我們知道有某些原因可以造成精神上的病態，那末，我們便應該方憐憫之不暇了，又如何能加以深責呢？

又如由於社會科學的知識，我們知道在某種社會類型之下，往往是構成某種類型的意識的，那末，除了例外，像『無恆產而有恆心者唯士為能』的，我們也就不能不多原諒一些了。更如由於遺傳學，生理學的研究，也讓我們知道某些行爲是人所不能自己作主的，我們除了在那根源上，盡可能範圍以內，去加以治療或補救外，也有什末可說呢？

人類學的知識發達了，民俗學的知識發達了，生物學心理學的知識發達了，我們了解的範圍就更擴大些。因爲了解的範圍擴大些，我們當然寬容得多些，我們對於不同的人種再不要歧視了，因爲在某一種進化階段上，我們也是『過來人』；體質上，或精神上的不健全者，也再不要加以奚落了，因爲他們也仍是我們的兄弟姊妹，他們之所以致此，都有他們的可解釋的原因在，原來『易地則皆然』！

這樣的話，世界上『被侮辱與被損害的』（朵斯道益夫斯基的名詞）是多着呢，我們只有憐憫和同情，設法解救他們！積極的社會建設是刻不容緩的，古今來志士仁人所夢寐以求的大同理想是對的。喚起人類的同情心，減少不必要的衝突和壓迫，是科學對於人生的第三個大貢

獻。

六 生活的紀律

以上是就大處，說明科學對於人生的啓示的。假若要細說明科學對於人生的啓示，恐怕事實有所不能。現在只好再就瑣屑處，看科學對於日常生活的指示：

從進化論上看，人類既進化到直立的地步，由四肢攀緣的生活，進而空出兩手來，那末我們就應該充分利用這兩手的勞動。勤奮的勞動，可說是人類生活的天經地義，游手好閑，袖手旁觀，都是可恥，可悲的，此其一。

從拉馬克的用進廢退的學說看，我們真應該健強我們的體魄。否則讓全身的機能一件件地消逝，讓全身的器管一件件地變成廢物，那就太傻了。此其二。

從完形派的心理學看，我們高等動物的長處，究竟是在智慧 (Intelligence)。猿猴尚且見到兩個竹竿，會接起來取東西。我們的精細複雜的腦筋，豈可不運用？我們要充分用我們的智慧！本能和衝動的生活，不該是我們的藉口。此其三。

從行為派的心理學看，我們許多經驗的獲得，都是由試行錯誤得來的。因此，孟子所謂「人恆過，然後能改」，歌德所謂「人在努力時，總會有錯妄」(浮士德)，是一個事實。這個事實使我們增加了前進的勇氣。不必怕失敗！人類歧途中，只要努力，總會「止於至善」的。此

其四。

從能力不減，物質不減的基本大法上，讓我們知道，人類的努力不會落空。宇宙是實在的，有變化，但不會毀滅。因此，我們不必張皇，懷疑，猶豫。此其五。

從生存競爭的道理看，我們必須時時有戰鬥的資格。不過所謂戰鬥，我們不要只以個人為出發點。只注意個人的戰鬥，「羣」就會戰敗了。羣被戰敗，個人也就被消滅。克魯泡特金的互助論，說動物的生存競爭乃是集合起來以抗共同的敵人的，例如寒帶的鳥便是集體行動，以抗禦天然的壓迫。這確可以補充達爾文的見解。因此，在現階段的世界文明中，我們仍要以全民族作為一個戰鬥體。我們必須造成一個有戰鬥的質格的單位，雖然不必以侵略為事。此其六。

從文化科學的認識看，文化是累積的，人類不但有體質的遺傳，而且有文化的遺傳。我們既已叨前人的厚賜，我們就不但不應該把文化中斷，而且應當繼續加添上什末去。這是我們的權利，也是我們的義務。此其七。

從習慣的研究看，好習慣不是不可以養成，壞習慣不是不可以除掉。我們要時時有所警惕，我們要時時培養我們的意志。制約反應的道理，是可以應用在這裏的。此其八。

從動物的進化看，越高等的動物越有表情的能力。而人類最奇特的一件事，是人類有精密美的語言。這件事，我們不應該放過。口齒不清，文章不美，是辜負我們高等動物的資格的。哲學，文藝，是人類獨有的成績，應該極力發揚。其他一切表現的藝術，如音樂，雕刻，

繪畫，也同是人類在表情的進化上最高的造就。應當珍視它，發揮它。此其九。

從科學之一的訓練上看，貫徹了一切科學的精神的，是精確和不苟。這也值得作為我們人生的準繩。此其十。

總之，科學讓我們肯定了宇宙，肯定了人生，肯定了羣。科學是人類戰勝黑暗的武器！科學所指示人生的，是積極，擴充，發揚！

七 結論

有人覺得科學是超乎道德的。我不信。科學的活動中，就含有最高的道德。

有人覺得科學是破壞美的。我不信。不唯天文學是一首宇宙的長的讚歌，地質學何嘗不是寫悠久的時光的美麗的大篇幅的詩篇？顯微鏡下的世界，不惟不是美的世界之破壞，而且是美的世界之開闢。

只這偏狹小樣的科學家就不能看到真，美，善之合一了。安特列夫有一個劇本是「往星中」，他寫一個天文家，聽到兒子的死耗了，先不以為意，覺得不過像一個星球毀滅了罷了，但到了棺材抬進實驗室的時候，却悲痛得發了狂。這樣的科學家，自然是偏枯的，但大科學家並不如此。

在太就於理智工作的科學家，我們自然希望他有一點高尚的性情的陶冶，以為調濟；但就

中國一般青年說，我願意以一百二十萬分的熱狂，勸大家多接受一些科學的訓練。這不只是爲知識，而且爲修養。什麼是人生的正鵠？不必問菩薩，弄虛玄，科學就可以給一個正確的解答。我慚愧我是科學工作隊裏的一個逃兵，現在寫出此文，作爲一個誠實的懺悔！

三十一年二月二十五日

五四——蔡子民——大學教育

一 五四之啓蒙的性質之再檢討

五四運動在文化上的意義是一種啓蒙運動，而不是文藝復興，這意見到現在我仍主之。不過我現在想進一步推求它的原因。爲什末一種基于民族情感的運動，想和自己的文化傳統絕緣？爲什末一種發動自少年熱情的運動，它表現在文化上乃是貧血底，淺薄的理智底？

表面上看，似乎不可解，試加以分析，却也見其有勢所必至者：第一。有歷史的原因。自從十七世紀十八世紀以來，中國的思想界已受有西方的洗禮（從戴震焦循起），那特色是實證底，並懷疑底，對於中國傳統文化，根本已在「陽奉陰違」了。寢假而至康有爲，梁啓超，疑古的方面，尤有勇氣。後來變本加厲，顧頡剛錢玄同不過把那精神發揮到極端而已。

第二，有對外關係的原因。中國積弱了這許多年，已從自尊到了自卑，所以在文化上，也一點自信都提不起來了。第三智識不夠。所謂智識不夠，是不惟對中國自己的文化的知識不夠，對西方的文化的智識也不夠。對於自己的智識既不夠，已經不足以有所自信，對於人家的智識

也不夠，則更無從比較而見出自己的真正短長，自信便也無從而建。這種智識不夠的階段，到現在也還沒有過去。例如無論左派也好，右派也好，中國是不是真有幾個瞭解十分深澈而誰也打不倒的馬克思派的經濟學權威或黑格耳派的哲學權威呢？第四，時間不夠。我們的智識不夠，也並非全然是學者之咎。歷史要走一個圈子，是有一定的路數的，時間不夠，一種文化面貌也便無從形成。在五四時代，在時間上也還沒到能夠瞭解自己文化的時代，文藝復興，能復興些什麼？大家茫茫然。所以只好到啓蒙運動而止了。第五，在反面，那時一般提倡中國文化的，又實在叫人看不上眼。軍閥們下台就念佛，人們對於佛就輕視了，軍閥們上台就倡讀經，人們對於經以及一切典經有關的東西，自然也不願意觸及了。魏晉時一般有血性的人，氣憤得到了非周孔薄禮法的地步，不是無故的。五四時代，人家看見有所謂神童者，註解四書。有自稱爲聖人者，大談孔子，誰還肯再把珠混在魚目裏邊？於是豪傑之士，只有喊着打倒孔家店，以自樹立了！這是永遠讓那想提倡或搶救一種美好的事物的人所警惕的！

五四之啓蒙的性質，其來歷既如此，於是也就決定這種啓蒙自有一種不同於歷史上其他啓蒙運動者。這就是——它仍有少年精神。它底清淺理智色彩是幼稚，而不是衰老；它之反對中國文化傳統是有所激而然，是能力問題，而不是本心；在骨子裏，未嘗不期待傳統文化上的發掘與自信的樹立，可是時間還沒成熟。因爲如此，這種啓蒙式的五四也未嘗不孕育着一種文藝

復興！

作為這樣一個象徵着的人物，就是蔡子民。

二 蔡子民在五四中之真正地位

蔡子民對五四好像無赫赫之功，但是，無論如何；他是一個關鍵，——重要的關鍵。

這關鍵，在從前有一種誤解。這誤解，我也曾共鳴過。不記得是那一年了，反正在抗戰以前，天津有一家的報紙的社論上說蔡先生是五四運動的功之首，罪之魁。大意是，蔡先生是精於黃老的人，對事只是順水推舟，起初不加以明顯的反對，也不加似明顯的贊成，待大勢已成，成敗已定，他就出來推波助瀾，因而成為功首。五四運動假若不遺在他的手裏，也許早就加以遏止了，他不遏止，所以他是功之首；但假若入於別人的手裏，如果那人是贊成的，就恐怕更使其深刻化，澈底化，不會這樣淺薄，因而他又是罪之魁。當初看了這論調，也覺得入木三分，很以為然。

但我現在覺得大錯了，因為這是根本不瞭解蔡先生的為人故。我覺得在近年紀念幾個死的，紀念得最有意義——讓在紀念中而對於死者的人格分外清晰了的，只有張季鸞和蔡子民。在他們生前，我們或對他們人格不甚了了，但由於紀念之故，我們綜合各種文字和傳說，已可十分清晰地把握其人格。

在蔡先生生前，我只有兩次機會見到他：一是在北大復校時，北大同學在二院會議廳歡迎他，一是在北平圖書館成立時，他去講演。兩次所得的印象都是一樣，誠樸，恂恂然長者。我以後又問過許多人關於他的印象，我却從來沒聽見任何人說過一句壞話（這在中國是不經見的！）我覺得他的人格是一個謎！然而自從他死後，我們漸漸曉得他少年時有些迂拘（但却也十分有才情），後來是時刻在前進着，始終不變的是他那剛毅，寬大，不苟；甚而有稜角，和反抗性！

老子說：「大方無隅」；表面上看，蔡先生固為恂恂然長者，但實則他並不是和光同塵的好好先生。他不惟在政治上的大節，有不合則退的操守，即在小事上也不含糊。在這裏，我可以補充一個故事，那是一般的記述中還沒有的。這是宗白華先生告訴我的，據說在蔡先生有一次到柏林的時候，留德同學在歡迎他，有人問他次日是不是到慕尼黑？假若見到王光祈，請他轉告不要在國內發表暴露留德學生的私生活的文章。蔡先生立刻變色道：「慕尼黑是要去的，王光祈也可以見到，但是諸君的話，我不能傳達。因為他的文章並沒寫錯！」於是不終席而去。這豈是長於黃老之術的人的作風？證之以他在愛國女學時領導學生製炸藥，在北大時為學生不守繳費的紀律而對要打的學生聲言單獨決鬪，最後在彌留之前還能作反侵略的滿江紅詞，中間屢屢因不合辭職，以及晚年屏絕一切荐信和題字，這都見他多末不苟，多末有稜角，多末有反抗性！

因為他是這樣的一個人物，所以他對五四不會是顯不推升，坐觀成敗，我們以前所看到的那種社論實在是一種謬誤，我很慚愧，也竟上了當！帶有一種革命性，少年氣的五四運動，正是和蔡先生的精神相吻合的。他之在表面上似無赫赫之功者，只是因為他比較深沈些而已。

在另一方面，他又自超過五四運動的精神者在。我們覺得五四運動在文化的意義上之不滿意處是缺少哲學精神，太表面，太理智（而且是短淺的），太注重實證，太注重懷疑和破壞，太和中國的文化傳統絕緣，然而蔡先生呢，就是有哲學頭腦，看清哲學價值的，他不以皮毛的實證主義為都滿足，更進而提倡世界觀和美學的教育（他自己並且親自在北大講了不少次的美學），他有他的建設，他能把西方文化看出和中國傳統哲學的溝通處（如以義說自由，以恕說平等，以仁說博愛，非常精！）這都是多末可貴的！以五四時代之一般的缺點的原因相比照，他之能夠如此，也同樣並非偶然：他本來早年獻身革命，民族意識很強，所以他並沒失却對自己民族的自信；他受的哲學教育本深，他先後留德五年以上，受着德國價值哲學（倫理和美學）的啓發，比單單從杜威詹姆期而來者自然高明，加之，他養育于中國文化傳統者尤久而且通徹，所以他不會一味的只作快意的破壞之論。

這超出這五四精神的地方，却也就是應該養育於五四之中，而作為進一步的發展的。——五四雖不是文藝復興，但却含了萌芽。這萌芽即寄託在蔡先生身上。

五四的毛病是淺。思想和學術上都淺。可是到了蔡先生過六十五歲的生辰的時候，國內學

者奉獻給他的論文紀念冊，其中的水準已不知高出五四多少倍！這不啻是說明在蔡先生的發護之中，學術界已慢慢超越五四了！

如何才能完成文藝復興的大業？這就不能不求之於與蔡先生一生為因緣的大學教育。

三 大學教育之質的提高為由五四而至文藝復興的大路

蔡子民在「我在教育界的經驗」一文裏，說他和范靜生互持一種相對的循環論。范靜生說沒有好小學，就沒有好中學，沒有好中學，就沒有好大學，因此第一步應該先辦小學。蔡子民則說沒有好大學，就沒有好中學師資，沒有好中學，就沒有好的小學先生，所以第一步是先要把大學整頓好。蔡先生雖然謙恭地說，二人的意見是應該合起來的，但我的私意則覺得還是偏重大學對。

所以然者，大學教育的用意和小學是不同的。小學不過是一種普通教育，讓一般國民都健全而已。大學教育則負一種建國，建文化，發揚民族的優長的責任。就文化的意義說，大學的重要性，確在小學之上。

五四的毛病既在淺，次一步的文化運動就該深。深不能不從思想學術中求之，那末，除了大學負這個使命以外，又能把責任落在那裏？

我常覺得大學教育的首要目的，在造就一種棟樑之材，說得再具體點，就要是像從前那樣

能夠作宰相的才具的人。這並非說使人人有這種政治野心，乃是說要使人人有這種政治能力。這種能力包括學與識，識就是眼光！圓通而深澈，哲學教養是必要的。在這點上，我們佩服蔡先生之世界觀的教育。棟樑之材，自然不容易多得，其次是專家。專家也並非只是機械的守於一隅而已，他需要取精用宏，在博之中，有他的約。

無論是棟樑之材的那樣才具也好，專家的獨當一面的專長也好，非用自由的學術空氣是培養不出來的。大政治家要有權衡，要可以應變，要設計久遠，如果沒有一種自由活動其腦筋的習慣，如何能應付大局面？專家要能設計，要能創造，要能發明，要能博中取約，那末，也豈能株守於一定的科條？從前玩猴戲的人，據說是讓猴子們頂着磚，主人出去了，便看看那些始終頂磚的，落選不用，用的却是那些主人去後就把磚放下，主人來了就又把磚頂着的。因為只有後者才可以教它做戲！這故事雖不足為訓，然而創造和自由的關係，却可以令人深長思之，蔡先生在大學教育上，力主自由學術的風氣。不能不算是遠大。

中國現在的人才太少了！以國家如此之大，歷史如此之久，幾個死去了的先覺，應該繼起者無數才是，然而事實上，記者中能如張季鸞者幾人？大學校長中能如蔡子民者幾人！這還不夠警惕麼？所以大學教育之質的提高，大學教育之必須有自由研究的培植，便又不止關係次一步的文藝復興的文化運動而已了。

三十三年五月三日，午。

第二輯 論文下（八篇）

十六世紀末的中國之「狂飆運動」——湯顯祖及其牡丹亭

一 狂飆運動之意義

和發生在十八世紀末的德國的文壇上者相似，中國在十六世紀之末，也發生過一次「狂飆運動」(Sturm und Drang)。德國的狂飆運動是一個青年運動——從事的人大半是二十歲到三十歲的青年。中國這一次運動也是一個青年運動，雖然從事的人不一定是青年。那精神是太相似了：同樣主張情感的爆發，同樣承認情感的力量。

德國的狂飆運動是對於啓蒙精神的反動，是情感在理智的桎梏中的解放，中國這一次運動也是對於「理」的權威的反叛，也是重新估定「情感」的價值和永恆。德國的狂飆運動是受了一個大思想家的啓發，這是盧騷（一七二二——一七七八）；中國這一次運動，也是導源於一個大思想家，這是王明陽（一四七二——一五二八）。參加這個運動的分子同有一種反理性

(Irrationalism)的色彩，同重天才的獨創性，同輕視權威，同憤惡形式。中國在這次運動中最熾赫的代表人物，批評家方面是李卓吾（一五二七——一六〇二），創作家方面就是湯顯祖（一五五〇——一六一七）。

二 湯顯祖

湯顯祖字若士，江西臨川人。他生時陽明先生已逝世二十二年，李卓吾方二十三歲。他年少時，就很有名氣。當時張居正想自己的兒子在科場中一顯身手，於是選訪名師，就找到了湯顯祖，但他拒絕了。他自己已是到三十三歲才成了進士的。這一年王陽明的大弟子王畿（一四九八——一五八三）逝世了。這一年的前一年，張居正也物化了。湯顯祖是瞧不起張居正的，說他『剛而多欲』。

在顯祖四十歲時，明神宗因為有星變，說是言官欺蔽所至，於是大加責難，並停俸一年。這本是很可笑的，因而顯祖會上書力爭。其中有這樣的話：『言官豈盡不肖？蓋陛下威福之柄，潛為輔臣所竊，故言官向背之情，亦為默移。……臣謂陛下可惜者四：朝廷以爵祿植善類，今直為私門蔭桃李，是爵祿可惜也。羣臣風靡，罔識廉恥，是人才可惜也。輔臣不越例，予人富貴，不見為恩，是成憲可惜也。陛下御天下二十年，前十年之政，張居正剛而多欲，以羣私人，翫然懷之；後十年之政，時行柔而多欲，以羣私人，靡然懷之，此聖政可惜也。乞立

斥文學，汝寧，誠諭輔臣，省愆悔過！』真是慷慨陳詞了，忠直之氣，溢於言表。不過皇帝看了，大怒，把他謫放到廣東海南島的對岸徐聞縣，當一名典史。此後却又改爲浙江遂昌縣的知縣。

他終於因得罪當局，罷官歸家，這時他四十八歲了。就在這一年（一五九八），他產生了他的不朽鉅著牡丹亭。他的時代是一個柔靡的時代，但他有剛性的人格。他給朋友的信曾說，『此時男子多化爲婦人，側行俛立，好語巧笑，乃得立於時，不然，則如海母目蝦，隨人浮沉，都無眉目，方稱盛德。想自古如斯，非今獨撫靡矣。；；一丘一壑。乃可著吾輩耳。』所以他與人不合。此後十九年，都是過的窮苦蹣跚的生活。他住的地方叫玉茗堂，其中文史狼藉，俯仰自得。一六一七年，他死去，年六十有七。他的戲曲除牡丹亭外，還有邯鄲夢，南柯記，紫釵記，通稱爲臨川四夢。最膾炙人口者，自推牡丹亭。

三 青年精神

牡丹亭雖然作於湯顯祖四十八歲之際，然而充滿了青年精神。自然，是那時候的中國式的青年精神。

書中的主人公杜麗娘才出場時只有十六歲，次要的人物，即柳夢梅才二十歲。中間的故事經過了三年，杜麗娘也不過十九歲，柳夢梅也不過二十三歲。以現在的舉齡比，他們不過是高中

學生的模樣。所以他們所表現的，也就是像現在高中學生那樣青春的情緒，那樣『耀如白日，出照屋梁』的美妙而鮮豔的朝氣，並那樣純潔質樸而富有夢幻性的生活。

『如花美眷』，是他們的憧憬；『似水流年』，是他們的感傷。

在這個時期，『情緒就是一切』(Gottlieb Allos)，正如浮士德對於甘淚琳的自白。上下左右，處處都是情緒充滿着，瀟灑着，蕩漾着。這樣的一個象徵人物就是十六歲的杜麗娘。自來的創作家，寫少年情緒，往往主人公是男孩。湯顯祖却不然，專寫少女。他寫的這一位少女的輕盈活潑鮮豔多情，令人馬上想到最近郭沫若劇本中所創的嬋娟（『屈原』中），潘家安（『棠棣之花』中），侯生的女兒（『虎符』中），那是同樣純潔而有詩意的、然而畢竟郭劇中那些可愛的女孩還是居於配角，而在牡丹亭中則是主角。一部牡丹亭，可說就是這樣一個女孩的心靈寫真，就是這樣一個女孩和腐朽的理智——象徵人物卽塾師陳繼祖——爭鬪的記錄，也就是這樣一個女孩和一個無情的權威——象徵人物是她的父親杜太守——抗拒的軌迹。杜麗娘是終於勝利了，不惟戰勝了腐朽的理智和無情的權威，而且戰勝了社會，戰勝了生死。到了戰勝生死的時候，這是情感的權威高於一切的時候，這是浪漫精神的極致，這是『狂飈運動』的最高峯！我們民族有這樣一部著作，我們民族真是光榮的！

四 情感是一切！

全書完全浸潤在情緒中——而且這種情緒的特點是一種含苞未放的青春的情緒。像一個豐盛的花園一樣，只要春光一照，便爭奇鬪豔地衆卉齊放起來了。

當杜麗娘老關在閨房裏，倒也——，一旦遊園，看見『姪紫媽紅開徧』，和『荼蘼外煙絲醉軟』，又聽見『生生燕語明如剪，嚶嚶鶯歌溜的圓』，真有無可奈何之感，無怪乎叫道：『似這般都付與斷井頽垣；良辰美景奈何天，賞心樂事誰家院！』而且對那些不知欣賞的人，覺得太可惜了，所以說：『朝飛暮卷，雲霞翠軒，雨絲風片，煙波畫船，錦屏人忒看的這韶光賤！』這裏明有一種生命的解放的呼求在！——要在書齋的生活中解放而——，要向大自然的懷抱傾倒着。同樣的，浮士德不也是厭棄太多的書齋生活麼？書齋是什麼？書齋就是生命的桎梏，就是不生產的瑣屑理智之堆垛！

這情緒不覺醒則已，一覺醒就實在不耐了，『沒亂裏春情難遣，霧地裏懷人幽怨』，可說是那實況。此後的日子則是：『經曲夢迴人杳，闌深瓊冷魂消。似霧縈花，如雲漏月，一點幽情動早。』終於：『春歸恁寒月，都來幾日意懶心喬。竟妝成熏香獨坐無聊。逍遙。怎刻盡助愁芳草？甚法兒點活心苗？真情強笑爲誰嬌？淚花兒打迸着夢魂飄！』

情感的力量到了極點，可以否定生命，破壞生命。少年維特是終於自殺了，少女麗娘却也終於折磨而死。在『恨苦穹，妬花風雨，偏在月明中』的淒慘然的空氣下，麗娘暫時自這世界裏退休了！

她所贖給人間的，是只有悵惘的情懷。這情懷由她的最知心的女伴春香之口道出：『小姐，再不叫咱把領頭香心字燒；再不叫咱把剔花燈紅淚傲；再不叫咱拈花側眼調歌鳥；再不叫咱轉鏡移肩點絳桃。——想着你夜深深放剪刀，曉清清臨畫稿！』多末活潑的一幅追憶的少女肖像呵！如今只有悵然了！

五 情感的永恆

情感之極點，雖然可以破壞生命，否定生命，但是就在此破壞與否定之中，就可以有新的生命鍛鍊而出。這個道理，湯顯祖是懂得的，所以他的題詞中說：『生者可以死，死可以生。生而不可與死，死而不可復生者，皆非情之至也。』這其中有一種哲學。

那意義是這樣的：第一，情感是一種創造的原動力。情感本可以創造新生命。在一個人沒得到愛情以前，和既得到愛情以後，可以判若兩人。真正的愛情，是讓一個缺陷的人格得到完整的，正如柏拉圖在筵話(Symposium)篇中所說，人本來是兩個人合成的，現在每一個人只是一半，因此他或她便總要尋求那另一半。一旦尋求到了，那才是完人。就這新人格的產生說，何嘗不是先有一個舊人格的否定？所以，就一個象徵的意義看，情感實在包含超過某一種死而得到某一種生。第二，就實際上說，愛情在人類生活上的力量之大，常常可以轉換一個人的人格。例如化身為維特的歌德吧，雖然沒有真的自戕，但精神上舊歌德實在死了，新歌德乃

是維廉師父小說中之維廉，乃是浮士德劇中之浮士德。感情的歌德，已經死掉，新生的乃是事業的歌德了；浪漫的狂瀾的歌德，已經自殺掉，古典的諧和的歌德乃取而代之了。但那轉換點，就是達到了極點的愛情，也就是湯顯祖所謂『情之至』。第三，最高的情感是永恆的，因為永恆，所以超時空，超生死，當然也就可以生，可以死了，於是無所謂人鬼之隔。

在第一種意義上，可以說代表希臘人的愛情觀；在第二種意義上，可以說代表近代歐洲人的愛情觀；在第三種意義上，則是獨特地代表湯顯祖的『時代精神』的！

凡是思想都是有機的，這就是說，它不只限於一部分而止。以上這三種愛情觀實在都是當時人生觀，甚而是世界觀之一支。我曾說，中國十六世紀末的『狂瀾運動』是導源於大思想家王陽明。陽明便有這樣的話：『充天塞地，中間只有這個靈明。人只爲形體自間隔了。我的靈明，便是天地鬼神的主宰。天地鬼神萬物，離却我的靈明，便沒有天地鬼神萬物了。我的靈明，離却天地鬼神萬物，亦沒有我的靈明。如此便是一氣流通的，如何與他間隔得？』所謂靈明，就是人的心性，既爲天地鬼神的主宰，這就是已經把它的地位提高到極點，而且普遍到各處了。心性已偏於指整個的生命，而不專指理智了。這思想再進一步，完全代之以情感，不就是湯顯祖所寫的可以生，可以死的至情了麼？

事實上不必到湯顯祖，陽明的大弟子王畿，即王龍溪，已經說人可以超生死，用他的名詞，也就是超輪迴，因爲：『人之有生死輪迴，念與識爲之累也』（新安斗山書院會語），所

以『夫念根於心，至人無心則念息，無輪迴；識變爲知，至人無知則識空，自無生死。』不過這種超生死輪迴之說終究因爲是出諸哲學家之口，是空虛而消極的，假若一批富有青年熱情的詩人以高於一切的情感填充於其中，認爲情感就是超生死輪迴的，難道不是自然的麼？這正如康德的既提出一個不可說的物自體，雖懸若禁果，黑格耳自然可以說明之以理性，叔本華說明之以意志了。

思想的解放運動是一步一步完成的。宋人講『理』，陽明則自理中解放而講『心』，湯顯祖乃專發揮『情』。到了當湯顯祖卒年，那個已經十三歲的哲學家陳乾初（一六〇四——一六七七），後來便講『欲』了。他曾大膽地說：『人心本無所謂天理，天理從人欲中見，人欲恰好處即天理也。向無人欲，則亦無天理矣』（見黃黎州與陳乾初書引）。

在湯顯祖的時代，情感高於一切，實在是一個時代精神。杜麗娘自認爲『前日爲柳郎而死，今日爲柳郎而生』（冥誓）。不獨小說戲曲中的人物如此，實際的文人生活也很近之。例如大畫家唐寅因爲愛慕華虹山學士家的婢女，於是情願扮作僕人去娶她，而華虹山發覺了，也並不以爲怪，反而贈以嫁裝，成爲親戚往來。這在另一個時代的人看，或者以爲放誕的吧。但是在『狂瀾時代』是認爲應當的。

六生命價值之極端肯定

這種以情感高於一切的態度，是不是還有更內在一些的意義呢？不，這就是對於生命的重視。重情感，其實是重生生命本身。

生命是不能關在書齋裏的，圍坐一齣完全是代表站在生命的立場上對於智識的反抗。在香港極反對囊螢趁月的讀書法，她說：『待映月，耀蟾蜍眼花，待囊螢，把虫蟻兒活支煞。』虫蟻也是生命呵，豈可以因為追求枯燥的知識之故而犧牲這些小生命麼？至於一聽見賣花聲，就『把讀書聲差』，這更是表現生命的情調之誘惑，是不會為白紙黑字的桎梏所能代替的了。

這種對於生命的重視與愛好，尤其表現在杜麗娘的死後，一個靈魂而無聲無臭是決不肯心的，她看見石道姑率領衆尼爲她設的道場的殘迹，她一定要表現一下他的生命的權威。他一則說『俺向這地拆裏梅根迸幾程，透出些兒影』，再則說『一弄兒繡旛飄迴，則這幾點落花風是俺杜麗娘身後影。』這裏表示的是什麼？可說是『生之意志』的顯現。

牡丹亭雖然講超生死，却並不是在生死之外，乃是生的要求之極端延長。乃是對於人間之極端愛戀。你看當杜麗娘還沒有得到再生以前，以魂的資格和柳夢梅的談話：『咨哩你爲人爲徹，俺砌龍棺勾有三尺疊，你點鋼鋏和俺一謎掘。就裏陰風瀉瀉，則隔的陽世些些。』（內雞鳴介）咳！長眠人一向眠長夜，則道雞鳴枕空設。今夜呵，夢回遠塞荒雞咽，覺人間風味別。曉風明滅，子規聲容易吹殘月。三分話，才做一分說。』她求生之切爲何如！

因此，我們可以說，牡丹亭所代表的精神，徹頭徹尾是人間的。構成高於一切的意義，就是生命高於一切，人間高於一切。感情的永恆，其實是說生命的永恆，人間的可珍。杜麗娘乃是青春生命之象徵！

七 反形式

生命本身自有一種表現的力，它不受任何束縛，它反抗任何形式！

就這一點着，我們對於牡丹亭之寫杜麗娘死而再生，可得另一解。因為生死者，究竟也還是一種形式，所以必須超過之。

理智也是一種形式，因而湯顯祖對理智採一種諷嘲，你看他對那急於要謀爲小姐教書的位置的腐儒陳最良，挖苦到極點。說他那奔走這一門館的原因：鄉邦好說話，一也；通關節，二也。插太歲，三也；穿他門子管家，改竄文卷，四也；別處吹噓進身，五也；下頭官兒怕他，六也；家裏驕人，七也。這可以代表歌德或尼采所攻擊的鄉愿（Prigling）的真面目。就是這種人冒充維持禮教，冒充維持風化，講道德，說仁義，你說可氣不可氣？所以只好把他卡通化，而寫入劇本，作爲一種笑料而已了。

書中對僵化了的禮教的反叛是非常顯然的。在尋夢中，春香說，『請過貓兒師父，不許老鼠放光。』又說：『繞倖毛詩感動，小姐吉日辰良，拖帶春香道悶，後花園裏遊芳。』你看，

『僥倖毛詩感動』，真的，中國的經書中幸而有毛詩，然而也可惜被陳最良一流的人遺踏了！也可知中國的古典文化原也是有血有肉，有人味的，只是假若不以青春的生命如杜麗娘者去迎接，是難得有共鳴而已。在冥冥中，杜麗娘說到地獄裏的陰冷，『凍的俺七魂三魄，僵做了三貞七烈。』這哪裏是地獄？其實是中國社會！所謂貞烈，原來有那末一段陰冷的背境！真讓人不寒而慄了。

形式的束縛既到了沒有人性的地步，於是牡丹亭在情感的發揮上遂極其大膽和坦率。——當然，是限於夢中，限於鬼魂，限於說向最親暱的女伴！因為是在中國呵！

湯顯祖在睡夢文集序中說：『以山川爲氣質，以烟霞爲想似，以玄釋爲飲食，以笑歎爲事業，從橫俯仰，概不由人。道與文新，文隨道真，情智所發，旁薄獨絕；肆入微妙；有永廢而常存者』。這態度真超曠極了！這和牡丹亭中所表現的是同一精神，湯顯祖最恨習氣，最恨形式，他在合奇序裏說：『夫使筆墨不靈，聖賢減色，皆浮沉習氣爲之魔；士有志於千秋，寧爲狂狷、毋爲鄉愿。』

就作者之重生命，重情感，而超脫一切玻璃的理智的束縛上說，他代表一種極端的反理性主義（Irrationalism）。牡丹亭的序上有這樣的話：『嗟夫人世之事，非人世所可盡。自非通人，不以理相格耳。第云理之所必無，安知情之所必有耶？』這是最明顯的反理性的標語。談理者以爲理有必然性，殊不知情也有必然性，而且前者有時可以不通，後者却更可靠更鞏固；

以更可靠更鞏固的『情』的必然性，以打倒有時而不通的『理』的必然性，這是狂飆運動的真精神，這是牡丹亭的真意義。

生命本身就是表現的，不必人爲的形式。你看那青春的生命象徵杜麗娘要遊園時，穿插好了以後，就在屋內且走且說：『步香閣怎便把全身現！』可知生命的力量就是在湧溢着，鼓動着，要自內表揚而出。『可知我常一生兒愛好是天然』，何必人爲的形式？生命的表現，是自內向外的，它自有形式；人爲的形式，却是自外加諸內的，豈末嘗乎生命的原則？

就這個觀點看，牡丹亭之不求合乎韻律，不問『初折天下人嗓子』（答孫侯居），又有什麼奇怪的？所謂『詞之爲詞，九調四聲而已』！還有比這更對的話麼？他更說得妙：『不佞牡丹亭記，大受名玉繩改竄，示便吳歎。不佞啞然笑曰：昔有人嫌孽結之冬芭蕉，割蕉加梅，冬則冬矣，然非王摩詰冬景也。』（答凌初成）他堅決地主張：『歌詩者自然而然』！要表現，要自然，這也是狂飆精神！

八 中國式

湯顯祖所代表的精神，雖爲一種狂飆運動，然終究是中國的。這是：

第一，其中對於情感的重視，雖與西洋的狂飆運動同，不過西洋人重在情感的追求，而中國重在情感的享受。具體地說，西洋人的情感是戀人的情感，中國人的情感是夫婦的情感。

部牡丹亭不是寫杜麗娘與柳夢梅婚前的追逐，而是寫他們夢中結合以後的夫婦的情懷。『鶯好是一夜夫妻，有的是三生話說』（冥誓），這可以概括牡丹亭，這是中國式的！

第二，狂飆運動自然是一種青年運動，在同是青年的精神反映中，中國青年則更表現了一種優柔的愛美精神。你看杜麗娘臨死，還忽然想起一件事來：『我那春容，題詩在上，外觀不雅，葬我之後，盛着紫檀匣兒，藏在太湖石底。』美的要求，是無時或已的。西洋的青年，就比中國粗獷得多了。當我們『驚夢的演唱時，更可以立刻感到那是多未美化的詩的世界！這也是中國式的。

第三，尤其代表中國式的，則是因為中國文化傳統之故，雖重視情感，重視生命，但還有一種更高的境界，超乎此情感，超乎此生命。這一點在湯顯祖的牡丹亭中雖不明顯，但在他的其他文字中，則流露極爲清楚。如邯鄲夢題中有：『岸谷滄桑，亦豈常醒之物耶？第概云如夢，則醒復何存，所知者知夢遊醒，必非枕孔中所能辯耳』；又如南柯夢題詞：『天上有入焉，其視下而笑也，亦若是而已矣。……夢了爲覺，情了爲佛，境有廣狹，力有強劣而已。』所謂『無服之喪，無聲之哭，時時有之，更在世情之外』。人超情並不是無情，乃是情的純化。這一點只有魏晉人懂得，不想湯顯祖也和這文化傳統遙相相應，真真難得了。

凡此三點，都是十六世紀末的中國之狂飆運動的特點。湯顯祖和牡丹亭是不朽的！最後，牡丹亭的作者雖不講形式，但是這部不朽的鉅著的結構之佳（關鍵是爲真），之寫

情調（造成一種情感的氛圍）之妙都可說前無古人，後無來者。不過比起本書的精神來是次要的事，所以暫且從略了。

三十一年十二月六日

「陸放翁之思想及其藝術」序

在靖康之恥（一一二六）的前一年，中國產生了一個大愛國詩人，在他死後七十年，（一二七九），南宋的命運告終了。他八十幾歲的高齡，完全度在國仇和憂患之中。然而因為性格和教養，在抒憤寄慨之外，卻又留下不少親切而平淡的篇什，這人就是陸游。

一般的說，我對於宋詩沒有什麼好感。因為假若就作詩的技術說，也許宋詩給我們了一些法門，就詩境說，也許宋詩給我們了一些新天地，可是我終於覺得「詩」的藝術之宮，已經給唐人裝璜得太美了，後人實在難乎其繼。一種藝術原有一種藝術的壽命，周銅漢玉，希臘雕刻，晉人書法，過了就是過了，上帝也難以讓它起死回生！所以，說什末，我也是覺得宋詩淡而無味，詩的生命遠不如唐代之茁壯，充實。

不過陸游總算是豪傑之士。以人論，他時刻有一種國家之感，而且是出於至誠，在那種黨爭的局面之下，他沒滾入漩渦，在那種道學的氣儀之中，他也無所依附，這都是讓我們一打開那一個時代的歷史就覺得他之過人處。以詩論，我的感覺是勤快和親切。古今來寫詩的，恐怕再沒有放翁那樣產量之大的了，這是勤快。讀到他的詩，就讓我們宛然過一種淳樸，平靜，卻又偶而激起壯志凌雲的夢的老年似的生活，這是親切。他的詩裏，最多的是衰老之感，可是這

種衰老之感，讓我們讀了，覺得並不是做作，所以很少讓我們生厭。

然而我是不能完全對放翁五體投地的。他的生命力不夠充實。生活的波瀾儘多，似乎不該給他太大的轉變。他的生活可以入蜀九年（一一七〇—一一七八）為一個大關鍵。四十六歲以前，過的是漂泊，五十四歲以後，時而留戀的是家園，壯志的夢是發揮在這九年裏，但也幻滅在這九年裏。他之自名為放翁，就是他五十一歲居蜀的時候開始的。可是我們終究看不出他前後太大的差異，四五十歲時，也時有衰老的流露，七八十歲時，也沒忘下壯夢。生活的感觸，在他似乎太不夠深刻了！他時時感覺寂寞，可是他不夠倔強，抗拒這寂寞，像陶潛的『請息交以絕遊』，他又不夠熱情，深深的體味這寂寞之苦，像李白的『我本不棄世，世人自棄我。』『你若他：『泥乾我亦思來客，未暇移書廣絕交』（喜晴），『豈是平生少親友，豈無人肯訪孤村』（秋思），生命力是多末貧乏與空虛，太不夠味了！

陸游自稱放翁，可是我看他不夠『放』，時時免不了拘謹，迂腐，他說：『從今父子見太平，花前飲水勿飲酒』（喜小輩到行在），這和杜甫聽見官軍收河南河北時的詩所謂『漫卷詩書喜欲狂』，所謂『白日放歌須縱酒』，豈不太不相同了麼？我總感覺他既不敢痛哭，也不敢狂歡，哪裏夠叫『放』呢？

他也缺少一種民胞物與的胸襟，你看他說『一杯無與同，敲門喚隣叟』（月下小酌）。其實何必等到『一杯無與同』的時候，才去喚人家？可見他和一般平民，還是有着距離，還是忘

不了士大夫的尊嚴。這和李白與村人汪倫或者釀酒紀叟的交情也大不能比了！

至於他的詩，勤快固是一長，但是不免有以詩爲業之嫌。簡直有點『詩匠』了！『頹然卻自嫌疏放，旋了生涯一首詩』（午寢），這是以詩作爲消磨時光的玩意兒了；如何能寫得出上乘之作？放翁自己大概對於這種生活也有所厭倦吧，所以又有時吟出『題詩本是閑中趣，卻爲吟哦占卻閑』我欲從今焚筆硯，興來隨分看青山』（村居閑甚戲作），簡直自己也不耐煩那種詩匠生活（！）而要解脫了；真是何苦來！

因爲這樣，所以我對於陸游不能估價太高。可是這無礙於一部寫得很雄渾堅實而有系統的陸游評傳之出現。郭銀田先生這部稿子，我從頭看到尾，連一個標點的討論，我也沒有放過。我看到他這種成績，是欽羨，也是安慰。他的讀書時代的教育，他沒有辜負。我特別感覺興趣的，是他對於放翁的思想的分析，是他對於放翁詩的結論，是他對於放翁之慣好用紅綠二種顏色的襯發與闡說。自然，他像一般富有青年活力的著作而長處一樣，也有一般富有青年活力的著作的短處。這就是他太不肯節省他的才華，賣得氣力太大，於是乎有前半幅的精采，但也有後半幅的疲乏（但是結論仍然太好了）。有時因爲過於分析，不免炙枯燥，他又對於所寫的人物的心腸太仁慈，不肯刺他幾刀，這就不免姑息。所以我勸他：大膽的奔放，慷慨的割愛，筆再從容些，心再狠些！因爲對着自己的學生，所以我說得這樣不客氣。書卻仍然是一部益得懣勞的書！

三十二年二月十一日於滄郊

評朱光潛先生著的三本關於文藝理論的書

談美 開明版

文藝心理學 開明版

孟實文鈔 良友版

照我現在所知道的，朱光潛先生的著作有六種：變態心理學，談美，文藝心理學，孟實文鈔，詩學（未出版），和The Psychology of Tragedy（英文）。後二種未見，頭一種是另一個範圍，現在只論中間三種關於文藝理論或美學的。

就中國現在文藝理論的成果論，朱先生的著作乃是最堅實，最公正，最思辨，及最優美的，三書的思想差不多，「文藝心理學」是一本專門書，「談美」可說是它的通俗化的導言，「孟實文鈔」則是它的餘波或補充。

「談美」雖然用了一種親切到像談家常的體裁，但是並不失其為一個美學課本的系統。全書一共十五篇小文，每篇都選擇了一個有趣的標題。頭三篇是對於美感經驗的分析，說明美感是

形相的直覺，以及美感的構成需要心理上的距離，並移情作用的意義等，次三篇關美感之誤解，說明它與快感不同，與聯想可離，與考證批評也有分，再次兩篇則論到什末是美，一則是分析「美」之主觀成分與客觀成分，二則是指出寫實主義與理想主義的錯誤。更次六篇則論藝術創作，由藝術與遊戲的共同點說起，分析到創作中的想像，情感，和格律，又談到摹仿，靈感。最後一篇，是論的藝術與人生，以人生的藝術化作結。

它的結構和「文藝心理學」十分相似，有些結詞完全相同，有些例證和措詞甚而有些重複。它沒論到的，是「文藝心理學」的最後三章：剛性美與柔性美，悲劇的喜感，笑與喜劇。它說得太簡略的，是「文藝心理學」中論到文藝與道德的兩章。它只輕輕的提了一下的，是「文藝心理學」中對於克羅采的學說的批評。至於為「文藝心理學」中所沒有的，則只有人生的藝術化一篇：為「文藝心理學」所略的，則亦只有創造與情感，創造與格律二篇而已。

「談美」中最精采的當推「依樣畫葫蘆」（論寫實主義和理想主義的錯誤），「超以象外得其環中」（論創造與情感）和「慢慢走欣賞呵」（論人生的藝術化）三文，後者教育價值尤大。

全書的警句甚多；如：「人要有出世精神才可以作入世的事業」（頁八）；「生命是與活動同義的；活動愈自由，生命也就愈有意義。在無所為而為的活動中，人是自己心靈的主宰」（頁一二）；「所謂美感，其實不過聚精會神之中我的情趣和物的情趣往復迴流而已」

（頁二八）；「讀詩就是再作詩。沒有創造都不能有欣賞」（頁七七）；「主觀的藝術家在創造時也要能超以象外，客觀的藝術家在創造時也要能得其環中」（頁九六）；「我們把實際生活看作整個人之中的一段，所以在肯定藝術與實際人生的距離時，並非肯定藝術與整個人生的隔閡」（頁一二七）。「藝術的生活就是本色的生活。世界上有兩種人的生活最不藝術。一種是俗人，一種是偽君子，俗人根本就缺乏本色，偽君子則竭力遮蓋本色。他們都是生活的苟且者，都缺乏藝術家在創造時所應有的良心」（頁一三〇）；「我們主張人生的藝術化，就是主張對於人生的嚴肅主義。藝術家不但能認真，而且能擺脫，在認真時見出他的嚴肅，在擺脫時見出他的豁達。晉代清流大半只知道豁達而不知道嚴肅，宋朝理學又大半只知道嚴肅而不知道豁達」（頁一三二——一三三）。這些話都富有生命，富有智慧，「都有我在裏面」（借用「孟實文鈔」序中語）。

難得的是他的書的背後是一套系統的知識，然而寫來那樣活潑，生動，委婉，而優美。他的用語都相當確切，這不是一般寫通俗書的人所能的；他的連用學識都真能作到深入淺出的地步，這尤其是寫講義慣了的人之所難。恕我說句唐突的話，它那富有情趣和縱筆自如處，簡直超過「文藝心理學」。現在我要修正我開場時所說的一句語了，它不是「文藝心理學」的通俗化，它是「文藝心理學」的提煉化。但這是在末讀過「文藝心理學」，或讀過而不是和「談美」同時讀的人所不容易覺察的。

不過「談美」一書裏也有許多地方可以商榷，例如：

(一)在第一篇「對於一棵古松的三種態度」裏，列為：實用的，科學的，美感的。並說，「實用的態度以善為最高目的」(頁一〇)，其實善何嘗為實用的態度之最高目的？實用的最高目的是有用，倫理的才是善，作者在這裏大概一方面拘於真美善的三分法，一方面又要給實用以地位，故安排得如此不妥貼。我看不如採取克羅采的四分法，即倫理的領域，科學的領域，經濟的領域，和美感的領域。藝術原是屬於所謂「第四領域」的(瑪爾霍茲「文藝史學與文藝科學」也就這樣說，見原書頁五四)。

(二)在第四篇「希臘女神雕像和血色鮮麗的英國姑娘」裏，為低等感官不能得美感辯，舉的是「客三茶香餘舌本」，「冰肌玉骨，自清涼無汗」(頁二六)，實則這種美感究竟低下，而且其所以構成美感，也並不是原來的茶香肌骨，却是已經織成文字，經過藝術化的感官經驗了。以感官之高低，定美感快感之別，太單純是不可否認的，然而並不能抹殺其部分的無實。

(三)在第六篇「靈魂在傑作中的冒險」裏，說「批評的態度是冷靜的，不雜情感的，其實就是我們在開一小時所說的科學的態度；欣賞的態度則注重我的情感和物的姿態的交流。批評的態度用反省的理解，欣賞的態度則全憑直覺。批評的態度預存有一種美醜的標準。把我放在作品之外去評判它的美醜；欣賞的態度則忌雜有任何成見，把我放在作品裏面去分享它的生命。如果始終持批評的態度，則我是我而作品是作品，我不絕沈醉在作品裏面，永遠得不到真

正的美感的經驗」(頁五六)。這話頗有些似是而非，批評和欣賞並不這樣相遠。批評固然須用反省的理解，但須要直覺，也須要體驗能力(Erfolgsfähigkeit)。批評家的本領正是「把我放在作品裏去分享它的生命」，他的真正標準也有時正是求之作品本身。也許有人覺得我所謂批評只是一派的學說，實則不然，我覺得正確的批評只有一種，無所謂派。欣賞和批評的不同，我們不妨認為是傳作者所說遊戲和創作的不同，無非在批評(一)有社會性；(二)要有批評文字；(三)要考慮到傳達出來的技術而已。

(四)在十三篇「不似則失其所以為詩」裏，引用顧亭林這話，以為這是說藝術的應當摹仿，而認為「似則失其所以為我」乃是說藝術終歸創造，所以又不能全似古人。恐怕這話有誤解。亭林所謂詩是指模仿詩，所以說不似則失其所以為詩。因為這種詩是沒有個性的，所以又說似則失其所以為我。亭林的意思，恐怕始終站在反對模仿一面的。

(五)在第十五篇「慢慢走欣賞呵」裏，說「晉代清談大半只知道豁達而不知道嚴肅，宋朝理學又大半只知道嚴肅而不知道豁達」，我一方面很欣賞這句話，但覺得分寸上尚有斟酌。下句說理學是可以的，上句說清談就不盡然。晉人的精神實在也還是很嚴肅的，尤其有藝術意味上的嚴肅，他們的真相也還待發掘，決不容這樣輕輕概括。

有些書有用，有些書有益。「談美」是屬於後者的。我這幾天正為一點情感的問題纏繞，重讀「談美」，就讓我爽然了不少。單為這，我也應該感激它！

「文藝心理學」是一本專門的書，但基本觀念却已含蓄在「談美」之中。它一共有十七章，自第一章至第四章，是美感經驗的分析，除指出形相的直覺，心理的距離，移情作用外，內模仿說（美感與生理）也佔了一章。第五章論美感經驗的誤解，第六章論美感與聯想。第七章和第八章論文藝與道德，前者為歷史的回溯，後者為理論的建設。第九章講自然主義與理想主義的錯誤，第十章講什麼叫做美，第十一章是批評克羅采的，第十二章論藝術與遊戲，第十三和第十四章論藝術創造，討論的仍是靈感和天才。第十五章論剛性美，和柔性美，第十六章論悲劇，第十七章論喜劇。正文止於此。另有三章附錄，介紹近代實驗美學，分顏色美，形體美，和聲音美。在最近的第三版中，又加上了一個簡單的參考書目。

文字的生動，親切，不減「談美」，這可說是講義似的書中之僅見者。可是思辯的成分加強了，引用的書籍也都註出了來源。最精采的一章，我認為是第八章，關於文藝與道德問題之理論的建設，其推理的緻密與圓通為全書之冠。書中關於實驗美學的批評，則似乎不如「談美」中明快而確切些。「談美」中的話是這樣的：「獨立的顏色和畫中的顏色本來不可相提並論，在藝術上部分之和並不等於全體，而且最易引起快感的東西也不一定就美。他們的錯誤是很顯然的」（頁四〇）。我認為實驗美學的錯誤在以低級推高級，以單純推複雜，這都是有害於精

神現象的原則。國人每每震於新奇，又昧於實驗科學之名，所以常稱道這種途徑，現在作者獨能不為所囿，這就是可喜的地方。

真的，全書之佳，即在各章於敘述各家意見之後，總有一個自己折衷的心得。作者又善於選用材料，例如他把中國許多音樂的詩都當作實驗報告看（頁八五）就是。因此，這就更增加了全書的趣味，更豐富了全書的內容。

作者有破世人之惑處，即如對於大時代而無大作品一事的眼光。他認為環境並不大可算，美國獨立和法國大革命何嘗不是大時代？可是沒有大作品。而歌德席勒出現的時代也極平常（頁一二六）——這些地方都很可稱道，因為他不肯作媚俗之論。

作者反對實驗美學，我也反對實驗美學，這是我們的相同處。但實驗美學的對頭是哲學的美學。關於哲學的美學，我們的態度却非常相遠。我認為美學是價值之學，原是哲學之一部，不講美學則已，倘講美學，只有講哲學的美學。作者則不然，對哲學殊無好感，你看他一則說：

哲學家討論問題，往往離開事實，架空立論，使人如墮五里霧中。我們常人雖無法辯駁他們，心裏却很知道自己的實際經驗，並不像他們所說的那末回事。——（頁一五二）

二期說：

從哲學出發，去研究悲劇，要推德國學者為最起勁。法格，杜博，波克諸人的學說已

經很光怪陸離，赫格爾，叔本華，尼采諸人的奇思幻想更令人耳昏目眩了。——頁二五七）
三則說：

但是一般人誰能憑視宇宙的眼光去看悲劇？——（頁二五九）

那見他和哲學的美學格格不入處，作者動輒拿「事實」，「常人」，「一般人」作陣營，實則藝術理論猶如藝術創作，創作既可以天才為標準，理論為何又必須根據「常人」，「一般人」？限於常人，一般人，根本無學可談，限於事實，就無理可論。

也就因為作者對於純粹理論的不感興趣如此，使他的書不能更深入些。對於較深的理論也不能欣取（如 Hegel 的學說，見頁四八者）。這是從分所限，也是時代所限。——五四以來，一般入本反對太思辨的哲學！

「文藝心理學」一書在小地方可謂新的，則有以下幾點：

（一）在第十一章「克羅采派美學的批評——傳達與價值問題」中，有這樣的話：「絕對價值論其實根本否認價值的存在，因為價值是長短高下善惡美醜等等程度上的估計，必定有比較才能見出」（頁一六六）。這樣說，價值標準變成多元的了，評論任何作品便須說用什麼作品比才是如何如何了。其實何嘗如此？在藝術世界中，天然有一個「第一流作品」的界限，越此以上，作品都是平等的，在此以下都是可比較的，而比較的標準，歸於「第一流作品」，在這裏也就是絕對價值所在。孟子述說孔子的話：「道，仁與不仁而已矣。」到了仁，就是平等

的。在仁以下，可以有比較，可以有比較者，則此是屬於不仁之世界。美和醜的分野也如此。美是純粹的，美是絕對的。美以下就是醜，醜始可以有比較。完整的作品是不可比較的，只有失敗之作可以比較。

(二)在第十四章「藝術的創造(二)天才與人力」中，是說創作在天才之外，還要借助人力，他的結語有：「藝術家一方面要有匠人的手腕，一方面又要有詩人的心靈」(頁二三一)，這話本極圓通。就整個說，這一章的意思是夠了的，但是他既臆舉出借助於人力者之三端；(一)蓄積關於媒介的知識，(二)模仿傳達的技巧，(三)作品的鍛鍊；則反而令人覺得沒有說完全了。例如最重要的體驗人生難道不是屬於人力嗎？何以反而不提呢？

(三)同章中說到古文的「氣」只是一種筋肉技巧，他舉出劉海峯，姚姬傳，曾文正諸人的話為證。在我們看，像劉姚這般人已經是藝術上墮落期的匠人，他們的話殊不能令人心服。「氣」也有高下之別，高的乃是風格，原非可一語道盡；低的則是腔調，只有這才可以說是一種筋肉技巧。

(四)又同章中說到作家所需要的關於語言文字的知識時，曾舉出：音韻學，訓詁學，音律學，文法學，修詞學，和美學等(頁二二〇)。實則這仍是以要求於一個學者者而又要求於一個作家而已。作家要這些爾雅設作什麼？創作與研究本來殊途，我從來不曾見一個作家去讀文法和修詞。作者這種話，假若讓一個老作家讀了，只有失笑，笑其迂闊，假若讓一個未來的作

家讀了，便不免誤入歧途，割裂了靈魂了。

(五)仍是同章中，說文藝多由不自覺轉入自覺，由自然流露轉入有意刻劃，因而反對以古人之已然，責後人以必然(頁二二一)。我覺得這也不見得，否則何以海爾德仍勸歌德學民歌，而且成效非常可觀？

三

現在說到「孟實文鈔」。這是作者在「作正路工作時」所流露的一些情趣和感想。全書包括十五篇長短不一的散文。有些和他的「文藝心理學」有關，如：「從生理學觀點談詩的氣勢與神韻」(頁五二——六一)，即與文藝心理學中第四章「美感與生理」有關，但他更有他的發明和開闢，他認為氣勢與神韻相當於壯美與優美，前者由於生理的變化多而速，後者由於生理的變化少而緩；如：「悲劇與人生的距離」(頁六二——六七)，即與「文藝心理學」中第十六章「悲劇的喜感」有關，二者的歸結統是距離；如：「從距離說辨護中國藝術」(頁六八——八〇)即和「文藝心理學」第三章「心理的距離」有關，他在那書中也罵反對中國畫者都是一些 Phisistines (頁三三)。

介紹批評家的有「小泉八雲」和「安諾德」二文；介紹批評學說的有「柏臘圖的詩人罪狀」和「近代美學與文學批評」二文，後二者篇幅都相當長。他介紹的部分雖都娓娓動聽，但

他批評的部分，都可惜大半已吸入於他的「文藝心理學」中，所以令我們不能有新的趣味。

其餘還有八篇文字：「論小品文」，可以見出對於當時的一個風氣的反抗；「詩人的孤寂」，則是一篇頗美的抒情散文；「我與文學」和「談學文藝的甘苦」，則可以看見作者的性情，同時又有一種對文學研究要予以科學的基礎的嚮求在；這四篇當然是沒有可議的。

另外四篇却都有討論的餘地：在「談趣味」中一方面說趣味之標準和主觀性的官司打不清（頁一七），但結論又說「文藝標準是修養出來的純正的趣味」（頁二二），這有些矛盾，而結論雖大致不差，但也有些似是而非，實則標準仍是客觀的，先驗的。修養不過喚醒工作而已；在「談讀詩與趣味的培養」中，說「藝術與欣賞藝術的趣味都與濫調是死對頭」（頁二九），並說原因是由於在心理上已養成習慣反應故，但這也是似是而非的話，濫調之可惡實在其濫，而在其不真；在「論詩的隱與顯」中，把王靜安的「有我之境」和「無我之境」改爲「超物之境」與「同物之境」，實在沒有什麼必要，而且說超物之境隱而深，同物之境顯而淺（頁三八），更說因爲才的等差，李不如杜，杜不如陶，辛不如蘇，蘇不如後主（頁四一），實則藝術世界在最高處是平等的，所舉諸人，根本無可軒輊，作風不同，尤沒罪過可言；在「詩的主觀與客觀」中，說主觀與客觀乃一村俗的分別（頁四九），我們的意見不是這樣，因爲這種分別只是一種範疇，用以說明一詩人之特點而已，與事實上作品之不能只有客觀成分，即主觀成分並不相違。

總之，就文字論「孟實文鈔」仍是可讀的，就內容論，不如「談美」，「文藝的理學」充實而鞏固，也缺乏那兩書的新鮮，尤其在人已讀過那兩書之後更容易生此感了。美學的對象雖是美，但是既已成為「學」，它有它的硬性。朱先生的著作夠美了，但硬性還似乎缺少些——它像一個審美的對象，而不像一部研究審美對象的學說，在這裏是它的可愛處，卻也是不足處。

三十一年九月十四日

評郭沫若：「屈原」

文林出版社發行 價四元

三十一年三月初版

一

也許從來沒有像給郭沫若先生慶祝他五十生辰並創作二十五週年紀念這樣有意義的了，因為，在慶祝之後，郭先生果然重振了他的青春，給我們不止一篇的富有活力的文藝的創作了，郭先生創作力之旺盛，這是我們首先應當覺得欣慰的。

在那富有活力的文藝創作之中之一，就是歷史劇屈原。在說全劇的長短之先，內容是這樣的：全劇一共五幕，敘述屈原在三十歲左右的某一日裏的遭遇。因為是創作，原不必與真正的歷史相符，甚而即便與郭先生自己在作學術工作時所得的結果不一致也沒有什麼關係。所以在劇中，子蘭成爲鄭袖的兒子，鄭詹尹成了鄭袖的父親，宋玉是變節了，子蘭是跛腳了，女嬃的名字改爲嬋娟，而且成爲屈原的侍女了。

第一幕敘述屈原在橘園裏，以一橘頌以授宋玉，訓話頗長，但因接之以靳尚和屈原的談

話，子蘭和嬋娟的調情，那嚴肅的空氣遂終為輕鬆所沖淡，却讓人並不覺得沈悶。

第二幕敘述屈原去見了南后鄭袖，正在那裏看排演九歌，但看到「禮魂」的歌舞的時候，忽然鄭袖詐言頭暈，要屈原來扶，屈原剛一扶，給楚王張儀令尹子椒恰恰進來撞見了，於是鄭袖立刻改嘴說屈原失禮，楚王遂大怒，因而硬說屈原是瘋子，革了職。讓屈原不得不急而且憤地說：「你陷害了的不是我一個人，是我們整個的楚國！」（頁五二）這應該是全劇的最高點，以後數幕中則慢慢由這高峯平緩下去。

第三幕是寫屈原披頭散髮的回宮，這時宋玉已經變節，他把「橘頌」轉贈了嬋娟。因為有些羣衆要來看瘋子，靳尚（他也趕來了）借機會又宣傳了屈原的失禮。他們都喧騰在屈原的外宅，屈原氣得不出來。後來令尹子椒提議給屈原招魂。正當民衆給屈原招魂的時候，屈原出來了，他說：「誰要你們替我招魂，你們這些沒靈魂的！」（頁七八）羣衆一哄而散，以為真瘋子出來了！至於對屈原同情的，却只有嬋娟一人而已。

第四幕寫屈原出走，這時已是當天黃昏，嬋娟尋至江畔，有釣者向他說明當時屈原實是被誣，因為這個釣者就是排演九歌時之扮河伯的。一會果然屈原也來了，奇裝異服，帶着花圈，而鄭袖，楚王，張儀也偶而到了橋頭。鄭袖仍然要耍弄屈原，而嬋娟則侃侃抗辯，鄭袖一定要她說出窺破這次詭計的人，嬋娟却死也不肯說出，於是那釣者奔來自承：「是我！是我呵！」結果屈原，嬋娟，釣者，先後被抓入城了。

第五分二景，第一景是嬋娟感動了衛士，衛士把她放了，衛士把一個更夫臨時弄得氣喘。取衣給嬋娟穿上，他們兩人便一同去尋屈原。第二景則屈原因在太乙廟，大風雨，鄭屠尹奉命以藥酒毒他，但他未飲。嬋娟至，屈原以其口渴，不知而飲，嬋娟便死了。衛士知道此其底細，先已把鄭屠尹刺殺，待向屈原說明，但已經晚了，嬋娟的身上找出了『符頌』，屈原穿上了嬋娟所穿的更夫衣服，由衛士作了他的永久的『僕夫』，他討便逃向漢北而去。這已是當日的夜深，幕落，裏面再唱起『哀魂』之歌。

這是全劇的梗概。下面再將全劇優劣，分別言之。

二

全劇相當的有戲劇性，屈原也的確沒有寫成漫無目的。這方面是成功的，最活潑的是第一幕的後半，最有力的是第五幕第二景開頭，最緊張的是第一幕的屈原之被毒。

劇，雖然透露了作者一貫的詩人的人格。他寫屈原要爆炸（頁三六）他寫屈原在太乙廟裏向風和雷電呼喊：

風！你咆哮吧！咆哮吧！盡力的咆哮吧！在這暗的時候，一切都睡著了，都沉在夢裏，都死了的時候，正是你應該咆哮的時候，應該盡力的咆哮時候……

……呵，我思念那洞庭湖，我思念那長江，我思念那東海，那浩浩蕩蕩的無邊際的波

濤呀：那浩浩蕩蕩無邊無際的偉大的海呀！那是自由，是跳躍，是音樂，是詩！

呵！這宇宙中的偉大的詩！你們風，你們雷，你們電，你們在這黑暗中咆哮着的，閃爍着的一切的一切，你們都是詩，都是音樂，都是跳躍！你們宇宙中偉大的藝人們呀！盡量發揮你們的力量吧。發洩出無邊無際的怒火，把這黑暗的宇宙，陰慘的宇宙，爆炸了吧，爆炸了吧！

……阿！電！你這宇宙中最犀利的劍呀！我的長劍是被人拔去了，但是你，你能拔去我有形的長劍，你不能拔去我無形的長劍呀，電！你這宇宙中的劍，也正是我心中的劍，你劈吧，劈吧！劈吧！把這比鐵還堅固的黑暗劈開，劈開，劈開，雖然你劈它如同劈水一樣，你抽掉了，它又合攏了來，但至少你能使那光明得到暫時間的一綫的顯現，哦，那多燦爛，多末該目的光明呀！頁一二八——一三〇

這使我們恍然憶起「女神」中的調子，詩人郭沫若的青春原來依然存在着！單就這點，讓我們欣慰，也讓我們歡羨！

可是郭先生終究是較「女神」時代又經過三十年左右的時代了，他在本質地強有力的生命之外，又多了一層智慧，體驗，以及對於青春的追慕，對於青年的愛護。這些都見之於他向宋玉的訓話，他說認真好強是學好的動機，但因為一般人不同意努力吃苦，便假充強者，並陷害真正強者。他說這就是虛偽，這就是罪惡，這就是墮落（頁十）。這透露了他在人生裏一種深

入的體驗？他又說：「我們的年紀大了。閱歷一多了，詩便老了。……所以我盡力的在想向你們年青人學，盡力的在向那真純，樸實的老百姓們學，我要盡力保持着我年青時代的新鮮，純粹，素樸」（頁十一）他更談到自己不能脫離舊形式時，於是說：「這就像奴隸們頭上的烙印一樣，雖然奴籍解除了，而烙印始終是除不掉。到了你們這一代就不同了，你們根本就沒有受過烙印，所以你們的詩，澈內澈外，都是自己在工作主人。這些地方是使我羨慕你們這一代的」（頁十二——十三）這些話則又真摯而親切！

總之，他這本「屈原」裏，不止有力量，而且罩上一層澄澈和慈祥。這是在他以前的作品裏所沒有的。此外，劇裏頗有調侃，如張儀說：「文章家總該專門做文章不好來干預政事」（頁一〇正），又如嬋娟說宋玉：「你簡直是沒有骨氣的文人」（頁一二三）。這都是有益的針砭。「生要生得光陽，死要死得磊落」這剛健的音調，更在全劇裏貫穿着！

三

不過就全劇着，或就部分着，也不是沒有缺點：

第一個感覺，是覺得全劇終有一點草率，沒有把屈原那個人格的深處盡量掘發出來。全劇只寫出了屈原愛國，強有力（而且偏於于祖暴），和人醉獨醒的痛苦，缺少那「哀民生之多艱」的悲天憫人的胸襟，以及「雖九死其猶未悔」的剛強的氣魄。

劇雖然不必與歷史相符。但必須與自身相符。屈原在全劇中既然是三十歲左右的壯年人物，似乎開頭不該有那樣老態。如對宋玉說：「你們年青人有起早的習慣，更能夠時時把筋骨勤勞一下，是很好的事」（頁四），聽來像七八十老太婆一樣了！反之，宋玉又似乎太小，不像十七八歲的青年。

對話在全劇中尤其是一個致命傷，我覺得太文了，太硬了。例如像以下這些：

南后 「機事不密則害成」，（頁三八）

屈原 究竟要我做些什末業務？

張儀 公卿大夫，農工商賈，早隸官與，蠻夷戎狄……（頁五四）

靳尚 嫫母有所美……（頁七三）

宋玉 說得來却是若合符契。（頁八一）

恐怕一般觀眾聽不懂，演員也不好演。

再以禮魂唱得太多（一共四次！），而第三幕中靳尚因為要說屈原的壞話便喊起一二三，讓百姓唱起禮魂來，尤覺有一種贅餘的惡趣。「禮魂」在全劇中是沒有這樣重複的必要的，它和全劇的精神並不大密切。這似乎是點睛吧，但全劇不是需要這樣點睛的一條龍！

至於子蘭跌倒，嬖媮去扶，鄭袖要倒，騶屈原去扶，未免太類同；靳尚之向屈原說話，那樣流利橫發，向鄭袖則那樣遲鈍冗拙，不似一人；招屈原之魂的提議，不出之老百姓而出之令

尹子椒的口，有點不合情理，未免與子椒一般人又寫成有人心的了；招魂而說到小黃狗，則有點滑稽；屈原忽然承認對於鄭袖的戀愛，有些離奇；屈原對鄭詹尹說想追求大智若愚，有點不倫；這六點也都是微瑕！

本來，戲劇是不必多末細緻的，它和小說不同，和詩更不同，只要有力量，有動人的情節和好的結構就行，然而細處太不注意了，那整個的機構也會不穩。

總之我們對於這個劇本的估價，是在欣慰于郭先生之創作力的旺盛處，超過于它那本身的藝術的。它的藝術，雖有力，然而粗！

三十一年四月十三日

〔附注〕 因無錢觀劇，此劇只就書本上論之，當然有點「紙上談兵」了！

長之配

評郭沫若：「棠棣之花」

當代文藝叢書 三十一年七月初版 作家書局總經售

我在批評郭沫若先生的劇本「屈原」時曾說：「我們對於這個劇本的估價，是在欣慰於郭先生之創作力的旺盛處，超過於它那本身的藝術的。它的藝術，雖有力，然而粗！」（三十一）年五月二十五日大公報戰線）可是對於現在這「棠棣之花」的估價却不同了，我不能不衝口而出：這不惟是郭先生的第一部創作，而且也是中國劇壇稀有的收穫了！

這是一個經過了二十二年（從民國九年到現在）的改作的藝術品，其中包括了作者無數次的人生體驗，無數次回詩的衝動，無數次的舞台的技術的斟酌，所以結果能那樣美滿，劇的效能能那樣強大。

我首先感到的，是其中的理想人物之多。不惟蕭政是一個決不貪生怕死的人，「只要有利於人，有利於中原，而使用我這條生命，那我這條生命，也就增加了它的價值了」（頁四七）他素來主張抗拒秦國，不用說；就是嚴仲子也是一個反對分晉而立志抗秦的志士（頁四一），甚而那酒家女的母親也肯允許把女兒陪着油婆一同去死（頁一一〇），衛士甲乙也都瞭然於蕭政的舉動的正當（頁一二一），羣羣衆也感應了有良心的人應該把這些好人的屍首抬到清靜的山

下去的號召（頁一四三）全劇的倫理空氣是那樣的完整而且充足的！

本來，聶政的故事就已經動人。然而歷史上的聶政不過還是報知己之感，嚴仲子也不過是立場，由個人恩怨變而為反侵略的大義了，這都是顯明的『理想化』處。也許，中國的文藝是要有一個大轉變了，說不定會不久從就寫實的清淺的理智色彩中解放而出，渡到熱情的理想境界去。——那算是我們馨香禱祝的！假若真是這樣，郭先生這創作，便可以代表一個消息，而這消息是太值得的了！真的，曹禺的『北京人』代表一種理想，吳祖光的『正氣歌』也代表一種理想，這才是真正的文藝創作，文藝創作原不只暴露黑暗，而且更重要的，乃是創造光明！

在『棠棣之花』許多創造的理想人物中，尤其可愛的是酒家女。酒家女春姑可以說是青春和熱情的象徵。她的精神是純粹，新鮮，勇敢，和活潑！她鍾情於聶政，由畏怯而大膽，在聶政要就道時，送給他桃花。她關心聶政的安全，她希望他平安歸來，她見他走了，是那樣的慌心亂（匆匆跑入廚舍，又匆匆走出，最後倚壁掩泣（頁五四））。她是一個生長在出身不明的家庭之中的女孩，母親雖是一個賢母，但春姑十八歲了，並不知道父親是誰（頁一〇六）。她的身世之可憐，却並沒防礙了她的新鮮，活潑，和堅貞。她決不肯聽從聶婆的勸告，受那一千金的賞格，縱然一樣為聶政揚名，而且錢還可以供養媽媽。她却怨懣地回答聶婆說：『姐姐，你以為你妹妹有領受那不義之財的意思嗎？你以你妹妹肯把哥哥拿去做買賣的嗎？同是做買賣，我要

學那賣唱的瞎子老人，我要把我哥哥姐姐的故事編成曲子，一路賣唱，一路回去，我的盤費是不愁不夠的呢」（頁一三〇）——這可以說是全書倫理的情感的頂點，也是倫理的人格之樹立的頂點。不過春姑究竟沒有賣唱回家，在聶婆自殺了後，她也被捉，已經疲勞，面無血色，終於向衛士和羣衆說出聶政姊弟的事業大端，掩伏在聶政的肩頭，氣絕了。她的感情傾注在聶政，雖然聶政並不一定知道。她是爲理想殉節了！這一個可敬可愛的少女，宛然是「屈原」劇中的嬋娟，宛然是「浮士德」中的甘淚卿。用歌德的話說，這是一個永恆的女性，引人類上昇的。這是一個青春和熱情的象徵，這是點燃詩人的創作的源頭的，這是詩人的創作力之旺盛的化身。嬋娟，酒家女，生在詩人郭沫若之青春而熱情的心靈深處！就本劇論，酒家女自不能算是第一個主角，但就詩人的生命論，她是在佔最大的比重的於吧。

全劇是浸潤在濃摯的情感之中。這情感特別表現於聶婆的手足之情上。你聽她一則說：是的，他就是顧慮着我了！我是知道的，他就是顧慮着我，所以才那樣殘酷地把自己毀壞了。……他的面容和我相同，他是怕人家畫出圖形來，找尋出了他的姐姐。啊，我難道還要苟全性命，使我的兄弟永遠沒有人知道嗎？——啊，兄弟，兄弟呀，我英勇而可憐的兄弟呀！你姐姐跟着你來了，你姐姐陪你了！（頁一〇三）

二則說：

噯，我怕死的終竟是我的兄弟罷，我的兄弟像我，所以他們見了我來便疑是我兄弟的魂魄

了。啊，我真是我兄弟的魂魄呀，我兄弟一離開了我，我就成遊魂一樣了。（頁一二四）

三則說：

我怎末不會知道呀，他就是沒有全屍，只要留着一個指頭，我也是知道的呀！不僅他全身的身材，全身的骨格，我是知道，就是他全身的肌皮上的紋路，我也是知道的呀！啊，我的天，我的天！你怎末使我的兄弟這樣地慘死呢？……啊，你怕你的姐姐陪你死，你怕你的姐姐怕死，你怕你的姐姐活在世上還想嫁人的嗎？啊，弟弟，弟弟呀！你沒有知道你姐姐的心，你姐姐沒有你連一刻時候也是不能活在世上的呀。我們生來是形影不離的，我就和你的影子一樣，可我不是鏡子裏面的影子呀！弟弟，我的弟弟呀，你等着我，等着我，我來陪伴你了！（頁一二五）

這些話都是令人驚心動魄，表露一種至情的！

作者表現情感，又似乎用了一種類似反射的方法，彷彿用許多鏡子擺在這裏，每個鏡子都反射着對面的鏡子一樣。因此，那情感的濃度便更增加了。例如聶政的母子之情，在酒家女離開母親時已是一種反射了，但這反射却又再反射於賣唱歌的盲叟的眼裏（頁一一一）。後來那母親太痛苦了，願意把盲叟的孫女留下，當作自己的女兒，於是盲叟的回陷着的兩眼，也流下淚來（頁一一三）！依這些個觀點看，酒家女之設真是不可缺的，因為他真是反射聶政的情感鏡子呢！在這地方，我不止感動于劇情了，還佩服作者的技巧。

全劇的場面之豐富，也是不能不令人贊歎的。這裏有賣酒的，有賣唱的，有侯王，有使臣，有刺客，有藏人，有治遊男女，還有一般羣衆。

劇中也偶爾流露社會意識，例如嚴仲子所說古今淫風的不同，古代是受慕，現在是金錢，並說：『她們這些女子受了金錢的魔力，挨着肉體上的煎熬，他們的精神大部都隨着她們的肉體腐爛了。她們毫無活法可言』（頁二九）！又如聶嫫所說：『媽媽，你要曉得，就是這饅頭在做怪，有錢的人吃了饅頭沒事做，沒錢的人不買自己的女兒便吃不成饅頭，這幾年我們中原隨處都鬧成這樣子了』（頁九一）

全劇的長處說完，請讓我喘一口氣，略說一說劇情，和一些小缺瑕，全劇一共五幕。第一幕是『聶母墓前』，聶政別母，他誦對歌。第二幕是『濮陽橋畔』，聶政在酒店會到嚴仲子和食客韓山堅，酒家女偷聽他們的大事，鍾情聶政，聶政却走上征途。第三幕『東孟之會』，分二場，一場為韓相俠累和山堅相會，山堅是聶政的引線，聶政即住在他家。一場即聶政刺韓相俠累，兼中韓侯，韓侯先死，韓山堅被衛士殺死，聶政自殺。第四幕與第二幕同，又是『濮陽橋畔』。聶嫫為尋弟，亦來酒店，適有賣唱盲叟至，先唱豫讓歌，後說出聶政行刺新聞，於是聶嫫決意去殉弟，酒家女也決意陪之。第五幕是『十字街到』，是陳看聶政屍的地方，聶政和酒家女都先後死在屍前，最後為有良心的羣衆把這三個好人的屍首都抬到山上。于是幕閉，合唱聲：『去吧，兄弟呀！去吧，兄弟呀！我望你鮮紅的血液，並發成自由之花，開遍中華，開遍中

華。這個歌聲，也便是時常在劇中重複着的。這就是全劇的梗概。

要說毛病的話，我以為在對話不夠完美。『硬是不肯去』（頁三九），『請轉來罷』（頁五〇），『到外鄉去討口』（頁八一），這都是川語，已不如國語的流行說法；至于不說『想不到你就來了』而說『想不出你就到了』，不說『再說這兒的人太不好了』（頁八一），而說『加以這兒的人太不好了』更覺生硬。

其次則是俠累臨死時，乃忽然說出『那刺客的話……一點也不錯。是我……是我把晉國害了，也把中原害了』（頁七五）。和俠累的性格太不相合了，未免陷于滑稽。這一點白璧微瑕，要比對話之不圓熟還有損害些。這第三幕最好另換一種收場。

聶嬰何必和聶政是雙生？聶嬰也何必未嫁？這些地方似無固執的必要。或者作者覺得雙生更增加了兩人的相似，未嫁更增加了聶嬰的完美，實則太似則有點巧，巧即失真，失真即減弱劇的效應；而女子的嫁與不嫁，也關係『美滿』（用郭先生的名詞，見『我怎樣寫棠棣之花』）很小，假若嫁了，而聶政才放手去作大舉，豈不更合理？假如嫁了，而仍肯去認屍，人格豈不更偉大，劇情豈不更深化？

最後，我不能不說：印得太壞了，未免辜負這富有青春和熱情的力作！自然，這是作品身外之軀，就是我指出的那些可議之點，也終不足以動搖這部優異的鍊製的價值的絲毫！這劇本是值得予以最高的贊許的！

三十一年八月二十三日

評吳祖光：正氣歌

一看書名，就知道這是一部以文天祥的事蹟爲題材的創作。全書是劇本，一共四幕，第一幕寫賈似道當權和文天祥初欲問事時的事；第二幕寫文天祥看見事不可爲，隱居在家裏，待命出山，距第一幕已有兩年了；第三幕則寫隔了一年餘，文天祥應詔勤王後，又受命爲右丞相兼區密使都督天下軍馬，親赴元營，爲人拘留，復乘機逃脫，繼續奮鬥；第四幕乃是再度被執，居燕京兵馬司監獄已有三年，始終不屈，終于就義，于是全劇告終。

在第一幕之前，還有一個「序幕」，是由一個老人向一個孩子述說全劇的；在第三幕與第四幕之間，又插入一個「楔子」，仍是這個老人和兩個小孩，利用光圈中的形像，以補述缺略了的故事。由於這個序幕和楔子，使全劇遂又多了一個層次。固然，序幕之有，劇的教育力量增加了；楔子之有，略過的史實可以補充了，然而我不贊成多設這一個層次。理由是，劇須有現實性，讓人如身入其境，才有力量的，而多這一個層次的結果則不管把人又自劇境中喚出，這是減弱了劇的效果的。至於序幕的教育作用，只要全劇精彩，自會作到，不必專靠這樣「點明」，楔子中的補述，也自可在以後的對話中說出，甚而另加一幕也未始不可，用那些光圈，不免令人有海派戲劇的佈景之感，很破壞了全劇的藝術之美。劇本應以性格和對話爲主要表現

工具，而且在這一點上本劇又是相當成功的，我不懂爲什麼反而在此處又不惜示弱！序幕楔子，假若肯割愛，全劇當更完整得多。

我說本劇在性格和對話上相當成功，但以性格與對話比，我覺得在寫性格上固可謂毫無遺憾，而對話上則時有不滿，這不滿是因爲有些舊劇化。例如在第二幕中，有一賓客說過「文大人，我的看法不同」，文天祥就跟着說：「有請請講」（頁八七），在第三幕第二場中，文天祥見了伯顏元帥，劈頭即說：「久仰元帥英名，今天相見，是我三生有幸」（頁一五六），是不是太舊劇化？我不反對吸取舊劇之長，但是舊劇的精神在典型化，有時不免入於印板，這和話劇的寫實精神却相違，在這地方總還是儘量避免的好。——舊勢力的一切，是時常會乘機而入，或化裝而出的，不能不望新時代的文藝戰士能夠提防！

我對於本劇雖這樣挑剔，但我對於它的估價依然很高。主要的，就是因爲它的用意很正大，寫的理想人物很足色，並有些見出巧妙的匠心處。因爲這，我不能不說這是近來出版的優異的歷史劇本之一了。我們可以一一論之：

我說它的用意很正大，是指書中很強調「老百姓是好的」，這一點。在文天祥把呂師孟斬了之後，民衆歡聲雷動，於是文天祥感歎自語：「我們的好百姓！」（頁一二一）；在伯顏元帥稱贊文天祥之後，文的答語也是：「我是不足道的，好在我們還有無數的不願亡國的好百姓」（頁一三〇）；在文天祥從元營出走之後，當地農民和船夫都死力相助，文天祥又感歎

了：「大家記得。這樣無效的人民是我們最好的幫手！我認永遠不能夠離開他們，有這末多的好百姓，我們一定有成功的。」（頁一九四）；後來這話又重複在杜詩的口裏（頁一七八）。真的，我們這次抗——還不是因為有許多好的老百姓！文天祥誠然偉大，但他周圍的人是同樣偉大的；文天祥固然有的是正氣，但周圍同樣有的是正氣。正氣歌不只是文天祥的，而是全民族的！假若用時髦的話說，作者的意識在這點上，是非常正確的！

諸雖如此，但作者並沒忘了寫幾個理想人物，而且寫得很足色。不用說，第一名理想人物，是文天祥。作者寫得有胆識，有度量，有威風，又有涵養。在他一出場時，而斥賣似道，買似道命人拿下，但他一喝「誰敢」！衆衛士即行却步了，這是他的威嚴（頁五三）。當他受命作右丞相兼樞密使都督天下軍馬時，欽差說是恭喜，吳堅（老丞相）說是決不是喜事，杜詩畏惡地說是太難了，然而他始則沉思，終則毅然挺胸受命，這是他的氣度（頁一一一）。文天祥一受命，馬上就把呂師孟正法，可見他決不是一個書生（頁一一九）。他在比馬相豬圈還要簡的牢裏住了三年，既毫無怨尤或隱弱之態，當女伶薛素素見他時，薛已不禁流淚，但他反而說「不要哭」，更從容問她：「告訴我，你怎麼來的？」這可看到文天祥在人格上的鍛鍊（頁一九四）。在文天祥和伯顏獄中見面，終不肯寫勸百姓的書時，他說出「人生自古誰無死，留取丹心照汗青」（頁一九〇）；當薛伶在獄中說到他白髮時，他說出「白髮三千丈，丹心百鍊鋼」（頁一九五），時地都選擇得那樣好，於是更增加了這幾句詩的氣魄。最後他就盡了，

是大風的晦晝，門外有聲音喊着：『萬歲有旨，請文丞相歸天』——文天祥挺身等待，像一座鐵像，於是幕落。這分量都恰到好處。文天祥之外，寫江萬里老丞相和農民余元慶也都很足色。就像足色的金子一樣，沒有一點假！

我爲什麼遠說有好些見出作者巧妙的匠心的地方呢？這就是例如翁應龍本銜賈似道之命來探刺文天祥在隱居時有什麼舉動，不想正在得意要索取薛素素之際，江萬里却來報告賈似道被人殺却了，並且還有聖旨重懲餘黨，翁應龍恰在處斬之列（頁八二）把賈似道的消息按在這裏，是很巧妙的。又如劇的後半寫李茂終於耐不住計較個人的榮辱，他說：『壞人享福，好人受罪，這還不是冤枉嗎』（頁一七〇），因而背棄文天祥而去。他只想作自了漢，吃一碗太平飯，（一七五），但最後却覺悟這並不可能，只因受着良心的責罰，不敢見文天祥的面，却只在暗中照顧着獄中的文丞相。這脆弱的性格，正是剛毅的文天祥的對照，這悽然的懺悔，更增加了劇情的濃度。這就不只巧妙了，而且有着人性的透視，於是更有着深度！

強調好百姓的價值，寫足文天祥的人格，把李茂放在暗影裏，這都是全劇大可稱道處。在不滿足的方面除了序幕和楔子之贅餘，對話之有時流于舊劇化外，似乎那『兩架隔牆花，早晚成連理』的屢見的調子在觀衆中恐不能引起太明析的觀念，而『正氣歌』的原文文化而爲對話也似乎令人印象淡薄些；再則作者應該有一個序跋，說明那些地方是有史實的根據，那些地方是自己的創作，這樣或可以更讓人容易知道作者的苦心經營，而不致埋沒。

三十一年八月二十二日作

評孫伏園：魯迅先生二三事

三十一年四月初版

(一)

這是魯迅先生死後一本稀有的關於魯迅生活寫照的書。現在關於魯迅的研究，已經漸入於八股的境界，無論就深處和廣處，都很少有新的創見。看光景，總是像炒『子曰』的陳飯一樣。假若魯迅死而有知，怕會又要氣得跳到半空裏，而且覺得悲涼的罷。這原因，不外在於執筆的人不真實：一方面和魯迅並沒有深切的接觸，單單從字面上捉風捕影，自然很容易陷在單調和平板的窠臼；另一方面就是即在那字面的探索中，也仍缺乏統一而深入的透視，結果遂使魯迅先生在生前既在詆蔑中，在死後也仍埋在莖根堆裏；然而更重要的，則在這些研究者對於魯迅並不真的愛好或崇敬，只是或則震於權威，或者牽於流俗，或則幕於勢利，言不由衷，當然不會有好文章了。

魯迅先生二三事這本小冊子則不然，這裏雖然沒有十分統一而深入的透視，但是它確是由一個和魯迅有長久的接觸的人，老老實實，從衷心裏下着筆的。這就可貴。因為接觸久，書

中點點滴滴的敘述，都覺得真切動人；因為是衷心，所以那讚歎或神往，即使過火，也仍然有分量。

二

全書一供十篇，有七篇是發表過，有二篇是爲了出書，才加上去的。這三篇是：『孔乙己』，『臘葉』，和『楊貴妃』。我認爲全書中最精彩的有四篇。除了這加上去的『臘葉』，『楊貴妃』外，便是『往事』，和『魯迅先生的少年時代』。所謂精彩，不是指文字，因為著者根本不會有意去寫文章，指的乃是：更有內容些。

全書的貢獻，可說有不可磨滅的兩點：一是讓我們對於魯迅的性格更有一種認識，二是讓我們對於魯迅的作品更有一種了解。在這兩方面，他都給我們了珍貴而忠實的材料，爲我們在別處所不曾，也不能，得到的。

先說第一點。在這書裏，讓我們知道：魯迅究竟是一個有真性情的文人，此外一切的一切，或使一個人獲有一時的聲名和榮華，但都是次要的，終究是身外之物，並不足以使作品和人格有什麼不朽。在伏園先生所保存的信札中，我們看到魯迅的兩個誠條，『一者不再與新認識的人往來，二者不再與陌生人認識』（頁八三〇），他認爲否則就要多了些應酬和牽掛，足以構成天下多事，遂總不如『銷聲匿迹』之爲愈。這就是代表魯迅先生的真性情處。真性情的

表現方式本不止一端，任何別人也沒有服兩這層個誠條的義務。然而這種當真，忠實，不偽，不苟的精神，却是一個人人格的試金石。假若沒有這一點，就不會對人類有任何同情，即使聲言革命或文化，也不過是謊語了。孫伏園說魯迅：

不驚虛名，也不願有虛應酬，有時別人以為還在虛應酬的階段，他却早把別人當成眞朋友了，於是乎有苦惱，於是乎有憤怒。——頁八四

也許有人覺得這苦惱和憤怒是情感和精力的浪費的罷，但這正是魯迅之可貴處。

在『楊貴妃』一文裏，不惟讓我們知道魯迅也曾想寫劇本，而且讓我們知道劇本終於沒有寫成之故。這和他的不願意和新認識的人往還不和，陌生人認識有些相關：他太容易幻滅了，他似乎有一種自衛的本能似的，這就是逃避。不幸而與實生活接觸，這就只有苦痛和空虛了。他要寫楊貴妃，只因爲到西安看了實際的背境，而幻滅了，於是擱筆，正如他那渴望一嘗的鴉片，終於發覺幻滅了，有些苦！孫先生說他：少與實際社會往還，也少與真正自然接近，許多印像都從白紙黑字得來，見（頁二九）從前我在『魯迅批判』裏說他是內傾的，指爲不能寫大量的小說的原因之一，在這裏也得到了印證。

魯迅在情感上具真，在工作上則是勤。爲了工作，他寧願睡硬床，蓋薄被，穿單褲。他說：『生活太安逸了，工作就被生活所累了』（頁八），他甚而即使住在家裏，也時時像一個旅客，以便隨時可以就道。希臘人單純的生活，高尚的思想，可說實現在這裏了。

就學而到了愛好孤寂，勤奮而到了甘於自苦，這就是魯迅。

除此之外，這本書又給我們了許多傳記上的材料，如魯迅的祖父是周福清，父系親屬住於紹興城內都昌坊口，母系親屬住於紹興東鄉安橋頭，他的母親說話也有魯迅之風（頁十二），他的學醫由於牙痛（頁六七一），他的知交有陳儀將軍，他也偶有當『營棍子』之想，他每爲學生打行李，也有爲便於復仇的只用紙套着的匕首，他有在北平的寫作之室『老虎尾巴』。

當我們一合上書時，彷彿我們眼前就有很清楚的魯迅的影子：一個大學生模樣的人，灰布長衫，單西服褲，爲了便於穿脫的東方式的沒有帶的皮鞋，大有所感時是沒有表示，毫無所感時也是沒有表示，手裏則常拿着阿Q所謂的哭喪棒。

書雖小，可是使我們對於魯迅的性格和狀貌更清楚了，這就是本書的成功。

（三）

在對於魯迅作品的了解上，這書也告訴了我們不少：

『樂山裏的夏瑜是秋瑾，那殉難的地方也就是紹興古軒亭口。

孔乙己是實有其人，姓却是孟姓，咸亨酒店也就是真的，就在紹興城內都昌坊口。魯鎮是一種創造，是父系親屬所在地與母系親屬所在地的混合。

『臘葉』裏的臘葉是指自己，愛惜臘葉的人則指許廣平。

我對於這些材料都非常感興味，乃是任何研究魯迅作品的人必須的參考資料。在從前，我覺得魯迅成功的作品在從容，這意思也曾寫入我的『魯迅批判』，現在我們知道魯迅對於自己不滿的作品例如『藥』，也稱爲『氣急海墮』，——氣急海墮是紹興土語，意思是窘迫，正是從容的反面。

(四)

書的筆調也有點像魯迅，只是略嫌弱一點。『藥』一篇的第五節，議論太多，有些蛇足，似乎可以刪除。這樣，恐怕更完整些。

全書的態度，既在『減少先烈們的神性，却增加他們的人性』（頁五六），所以無論如何，這書是可稱道的。其中所傳的魯迅最本色，文字的本身也最本色。

下面這話更頗有意義：『但或有未見作品而加以攻擊的，亦有未見作品而加以崇拜的，魯迅先生是最覺得悵惘而不知所可的了』（頁七五）。虛偽的熱鬧原更增加寂寞，魯迅生前即相當的寂寞，死後似乎不應該再叫他過熱鬧中的寂寞了！

我們希望孫先生有功夫時還可寫得更詳細些，即使碎亂也沒有關係，假若像高爾基所作的託爾斯泰回憶錄似的那就更好了。

最後，我不免把日常埋在心裏的小問題也提出一二：

「逝」一篇的涓生是不是魯迅自己？這一篇有沒有事實的背境？

魯鎮雜經指出是創造，但魯是他母親的姓，我總疑心魯鎮就是紹興東鄉安橋頭，不知道可否讓我們更確切的追問一下，在那裏果然不會有過魯鎮這一個名稱麼？

「故鄉」中所寫的，是不是實錄？

魯迅和周作人的不和的關係，到底有什末更內在更確切的原因？

魯迅在一九二九左右的轉變，到底以什末動力為最大？

這自然並不是命題作文，却只是想藉此重新提起孫先生的真致，檢方便說的請再說給我們
一些！

三十一年五月十八日

評李辰冬：紅樓夢研究

三十一年一月正中書局版

(一)

假若不像中國過去把文學的使命放在阿諛死人或和活着的高官貴人相關答，而放在表現人生並導率人生上時，『紅樓夢』這部永遠令人驚訝的傑作自應在中國文學史上站一個頂點的地位。在床上躺着，隨便消閑式的翻閱的時代應該過去了，我們需要對它有一種嚴肅的研究。國人向來對外國的創作過有些虛心，對本國的小說，便總不免囿於傳統的成見，這是應該糾正的。我們應該恢復我們的味覺，破除我們的奴性！況且，正如本書作者所說，中國社會正處一個變局，以後對於紅樓夢的了解，怕要難上加難（頁八二），現在便正是加以好好的研究的惟一機會。本書就是這樣應運而生的。

據我們所知，作者之研究紅樓夢，已經是很早的緣。遠在八九年前，因為我自己正在寫『紅樓夢批判』未完，便有一位我們的共同友人以李先生的著作大綱見示。那時李先生還沒有從法國回來，聽說他的博士論文就是紅樓夢研究。他歸國後，也會發表了中文的一部分，登在

當時的『因因週報』，現在這印版冊子的『紅樓夢研究』應該就是那些舊稿的擴大和撮錄，或補充。作者在序上說，他的母親就是喜愛，也最熟悉紅樓夢的，父親也是紅樓夢迷，弟妹也很熱心。總之，他有一個研究紅樓夢的氛圍的家。凡是研究一部作品，假若不是在生命上有種共鳴和經久地浸潤於其中時，是不會深切的。就這點上說，作者有寫出很好的研究的資格。

作者是留學法國的，受泰恩的影響頗深。但他又是研究美學的，所以，在審美的欣賞上，也有着不可掩的優長。

(二)

我說他受泰恩的影響頗深，是一種廣泛的說法，泰恩的批評，重在闡明時代，環境，種族，但作者更進了一步，却更重在經濟關係。

在著者另一本書『文學與青年』(其實不如稱爲『文學與社會』，因為全書實在是文學與社會的關係)裏，有這樣的話：

各種學說綜合起來才是真理的整體。然能綜合各種學說之總學說，以當今知識進步的程度論，只有從經濟的見地(原文作底，下同)，從此見地可以解決一切問題，且不與別的學說衝突。——頁七九

這是他的根本態度。『紅樓夢研究』可說是他這根本態度的應用而已。從這個根本態度來

檢討他的『紅樓夢研究』，我們將發生如次的一串問題：

第一：經濟的見地是否可以概括『真理的整體』？我們只就文學而論，經濟的見地就似乎不能解釋每種文學體裁的生長與消滅之共同點。例如唐詩有初盛中晚的變化，由粗大而變為纖巧，何以宋詞也有類似的情形？更何以希臘的雕刻亦然（參看溫克耳曼對於希臘雕刻的風格劃分）？這就不能不讓人覺得藝術的演化，有它內在的必然的動力了。正如人類，少時好色，壯時好鬪，老年好財，這自有生理的必然的根由在，與經濟無關。其次，一種作品之價值，似乎不能專看它是否表現了某種社會意識。照作者說，陶淵明之由沒有文學史的地位而一躍為第一流作家，完全因為他表現的是農業社會意識，遂巧中國社會進步很慢，農業社會又始終佔最大勢力故（『文學與青年』頁七三）。這樣說，中國四萬萬五千萬同胞，應該大多數是第一流作家了，然而何以不然？詩人之所以為詩人，究竟在人格，為什末這一點倒不考慮上，却只說『作品表現之社會意識為暫時或永久，能決定作者地位之暫時或永久』？

第二：即使經濟的見地可以概括真理的整體，作者所對中國社會史的六分法：封建時代（詩經），絕對主義時代（自秦至魏），農業資產社會時代（阮藉至陶潛），紳士社會時代（唐以科舉取士所造成），資產社會時代（表現於宋代說話人），後期紳士社會時代（紅樓夢，聊齋），是否站得住？我們覺得這些名詞不全是經濟學的範疇。名詞不確切，就恐怕難以把握那一時代之主要的經濟特徵了。照常識講，封建時代是沒有問題的，絕對主義時代就有些含混，

假若指經濟，則秦漢大一統，仍然是農業經濟，那統一的言境就因為和農業經濟密切相關的水利是有全國性的。假若指政治，則中國合久必分，分久必合，合的時代，都是絕對主義時代，何必限於兩漢？至於農業資產社會何以孤伶伶地站在晉代，紳士社會何以出現兩次（倘若由科舉，則科舉自漢以後，歷代皆有），資產社會何以獨獨伏在宋代說話人身上，都不無可疑。

第三：即使這六分法是站得住的，是否能在文學上找出相應之點呢？就作者所給的例證看，我們覺得不充分。例如作者認為戀愛為紳士時代（唐）之物，唐以前真講男女愛情者為數頗少（本書頁五六，註五；『文學與青年』，頁二〇），但是請問何以解於司馬相如和文君呢？何以解於那些子夜歌呢？又如作者認為三國演義中的正義是資產社會（宋代的產物，『文學與青年』，頁三），但這樣則何以解於管仲鮑叔呢，何以解於張耳陳餘呢，何以解於李陵司馬遷呢？至於因為『西遊』產生在資產社會時代，而資產社會時代的作風是寫實的，所以認為『西遊』也採了寫實的手法（頁一四）；又認語體文因資產階級作家的興起而被採用（頁二〇〇）；更認水滸傳所表現的社會是資產階級（頁五八）；並認曹雪片與其他資產階級作家一樣，不知從那裏找到那末多的俗語俗典（頁一〇四）；更難以讓人首肯了。

第四：就作者經濟的觀點去解剖紅樓夢，是占抱那時的經濟機構的意義完全窺探出來了呢？他說可惜曹雪片沒寫賈府之生產手段與交換關係，寫的只是賈府衰敗的原因（頁八〇）。我們覺得恐怕不然，鳳姐就是一個放高利貸的人，劉姥姥就是依附於一種經濟上的主子而過活

的人，大觀園的組合不啻是當時一個經濟單位的代表，薛蟠的活動也不啻是當時社會之經濟關係上的一個重要剖面，何以說曹雪芹沒去寫呢？假若以衰敗爲『經濟』（第四章第十節的標題）那就只如普通說話中『經濟困難』一詞所謂的經濟而止了，如何可以稱爲『綜合各種學說之總學說』呢？

（三）

爲本書主旨的經濟上的闡明，雖然不十分鞏固，但它附帶的流露的一方面却是頗爲成功的，這就是，審美的考察。

首先，作者肯定曹雪芹是像沙士比亞一樣的客觀詩人（頁四九），並且說：『鑑別小說家之偉大與否，以他創造人物的多寡和人物是古有自己的面目爲定；而創造人物又以他的移情本能大小爲定，這種本能愈大，他創造特殊面目的人物愈多。由此而論，曹雪芹的確是一位聖手』（頁四九）

在紅樓夢的結構上，他尤其有深入地欣賞和讚歎，他屢屢用波濤來比。一則說：『讀紅樓夢的，因其結構的週密，錯綜的繁雜，好像跳入大海一般，前後左右，波濤澎湃；且前起後擁，大浪伏小浪，小浪變大浪，也不知起於何地，止於何時，不禁與茫茫滄海無邊際之歎，又好像入海潮盛時的海水浴一般，每次波浪，都帶來一種撫慰與快感；且此浪未發，他浪繼起，

使讀者欲罷不能，非至筋疲力倦而後已』（頁九三），再則說『如果曾注意過海水怎樣漲潮，那就知道曹雪芹怎樣推演他的故事。海潮每漲一次，必定有許多小浪在那裏推動着；可是海潮退（原文作進）了以後，必定力量分散，而化為無數的小浪。如是起伏相繼，成了一部無邊無際無線可尋的紅樓夢』（頁九六）；三則說：『好像海的波濤一樣，任其澎湃氾濫，一點也不約束，一點也不領導；然每個波濤，沒有不連結的，各個波濤，沒有不相關的。古人用「白馬奔騰」四個字來形容海面波濤的兇猛與不平，紅樓夢的海面，却也是同樣的光景』（頁九九），這形容都非常切，而且美。

作者更特別抓到了紅樓夢技巧的特點，他說：『凡是此書的精彩處，都用人物與人物間之衝突來表現。其次，這部書描寫的地方很少一個人的性格與行爲，能給我們一種印象的，都由他們的言談。所以與其說紅樓夢是一部小說，不如說是一篇戲劇』（頁三九）；又說：『至於曹雪芹對其人物之外表描寫，好像也很注意，然不如現代寫實作家之甚；他還在靈魂之直接表現』（同）；這都是作者審美能力之優越處。

關於紅樓夢之寫情感，作者尤其傾倒：『以寫實主義的態度去表現意象，似乎還比較容易，因為只要冷靜地去觀察，冷靜地去描寫就可辦到。而情感這東西根本是熱烈的，瞬間的，如閃電一般，異常難以捉摸。能在同一故事裏表現數種情感而各自獨立，真不能不稱曹雪芹爲神手了』（頁一一一）。這傾倒也完全不是過分的。

更難得的，是作者用來比較的作品非常多，這不但包括中國的古代小說，而且也涉及了世界的名著，這樣，遂使我們對於曹雪芹的天才的面貌更確切了，全書一共分五章，末一章是『紅樓夢的藝術價值』，這是全書最精彩的部分。在第三章紅樓夢重要人物的分析裏，論到紅樓夢之技巧的地方也頗不少（嚴格的講，這些部分應該劃歸末章），同樣是像金光閃爍着一般。

（四）

作者在『文學與青年』裏說：『以前談美學者，大都從哲學出發。哲學爲專門學者的東西，無怪愈論愈使人莫明其妙，現在應當將藝術交還給大衆，從大衆意識的立場來講藝術』（頁一三）。可見作者有一種反哲學的態度。大概也就是因此，使他的觀點不能更深入些。

在本書裏，雖然沒像在『文學與青年』裏反對用觀念的標題或虛構的人名（頁二七），但是對於整個紅樓夢之內在的精神並不會探求。除了藝術的欣賞外，他似乎沒能超脫經濟的觀點。

一個作家的思想，當然寄託在主人公上。紅樓夢的主人公，當然是賈寶玉。賈寶玉是否是世界上的真實人物？當然不是。這裏有作者的理想在。這理想就是情感高於一切，反對一切功利主義。就這一點論，紅樓夢又何嘗是『絕對的寫實主義』？在我們看，這乃是中國浪漫主義的最高峯。當然，他有寫實的手腕，但只是手腕而已，不是著者的根本精神。

同時，紅樓夢的著者是有兩個世界的，一是形上的，這就是寶生還沒有走入紅塵時的世界，一是現世的，這就是榮華富貴，一場空幻的世界。這兩個世界的關係如何，是紅樓夢的哲學。人生是必須由形上界而至現實界，又復歸形上界的，用紅樓夢的話，就是必須到紅塵走一遭，然後各自銷案，這是它對於人生的啓示。用現代的話講，這種人生態度是審美的，也是辨證的。紅樓夢的主旨只在『因空見色，由色生情，轉情入色，自色悟空』，這是紅樓夢的著者所認為的人生必須經過的幾個階段。紅樓夢裏不但有人生體驗，而且有人生智慧。

其次，紅樓夢是一部情感教育的書，其中對於愛，有豐富的指示。這些都可深長思之。然而紅樓夢的著者的動機，終於在抒情。『假作真時真亦假，無為有處有還無』，這是在記憶中一種清晰而又渺茫的痛苦。試和浮士德的獻詞一比：

我目前所有的，已自遙遙隱照，

那久已消失的，又來為我現形。

——用郭譯

那意思非常明顯。總之，那『因空見色，由色生情，轉情入色，自色悟空』十六個字，和這十四個字，是一把解紅樓夢的鑰匙。不觸及於此，就好像沒觸及核心。

友人牟宗三先生從前也寫有『紅樓夢之悲劇構成』一文，其中却富有哲學意味，我們很望有機會也能印成書。

三十一年六月十七日

第三輯 散文（五篇）

李太白故里的巡禮

所謂「李太白故里的巡禮」這題目，說來雖這樣堂皇，其實我之去，還是在一個次要的意義之下而得着這種機緣的。半月多的僕僕風塵，主要的乃是爲省母。我母親住在綿陽。

這是在二月四號，廢年的除夕，我決定了去一次的。這夜裏，我實在睡不着，覺得周圍的空氣又這樣冷，我先是想母親，後來就轉而想到母親想我了。我惱恨爲什末遠遠地在外飄流，像浮萍一樣飄流！不知道她老人家過年是什末滋味！我在外邊，我二弟也在外邊，只有小弟弟在跟前。我恨不得立刻就飛到她那兒去才好。

可是，囊中空空，就並沒有我的翅膀，——抗戰以來，我漸漸沉痛地曉得天倫之樂也變得有「物質基礎」了！幸而在二月十號，我那「苦霧集」的銷售結算來了，恰有一點小收入，可以助我往返一行，我心想校中學生的考試和註冊，恰給我半月的餘暇，但又愁一時沒有車子。感謝交通部的朋友的幫忙，我在十二號進城，十四號的早晨就成行了。

因為是剛剛過年不久，沿路都很有『年味兒』。十四號當天快到榮昌的時候，已經夜色蒼茫了，可愛的是路的兩旁有很多『燈桿』。——遠望過去，宛然是像寶塔似的，每一層都是燈亮。其實是只有一個桿子，橫攏着許多竹竿，吊着一層一層燃着的燈碗而已。因為矗立在漆黑的夜幕裏，玲瓏燦爛，所以越發顯得美。第二天經過安福鎮的時候，又看到那街上的掛燈也特別美，幾乎每一家都在獨出心裁。——我想起鄧以甄先生所寫的『西班牙遊記』中西班牙人那樣會玩了。

車子是敬車，因為是雨後，一點灰塵也沒有，我們可以舒舒服服地飽覽風景。同車的有金女大的幾個學生，她們也很愛好文藝和話劇，我向她們宣傳了一下『安魂曲』，她們都以在重慶沒來得及看為懊喪。

是第三天二十六號，我到了成都。因為急于到綿，次早即又登車北開。拿着一位老友送我的雲腿，在下午兩點多鐘，到了家，我有兩年沒有見母親和小弟弟了，他們正在吃飯，喜出望外地見我進來，母親的頭髮更白了，牙齒更有一些脫落，眼有一點深陷，不用說，是更有一些老態，可是精神還是很健旺。我小弟弟則身體越發好了，他的手和腳都特別大，他好像積蓄了一串的知識上的問題要等着問我。他愛好畫漫畫，演戲，打籃球。

這裏有一個國立中學，師生都多半是從家鄉搬來的。我白天即抽空去看幾位舊日的師長和老友，晚上就早熄了油燈，和母親，弟弟，躺在床上擦天。母親的興致很好，她白天常常自己

錢錫了籃子，買鱸魚什樣的回來。又知道我寫作時不免吸點紙煙，她就仍然簡直對我有點溺愛地有時給我帶回紙煙來了。我知道在老家的日子很短，當然無所寫作，單單修改平本『魯迅批判』，一天就翻不了幾頁。

綿陽是相當大的一個城。路也相當寬，是洋灰的，很整潔，還有點發亮。這裏的文化雖不很商，但書店也有五六家。除了代賣商務，正中，開明，……的書及新雜誌的幾家以外。還有一個『五桂堂』，是刻木板書的，五桂即是一個刻工的名字，姓唐。他很有一些經驗，可惜現在是『英雄無用武之地』了！他那裏也沒有幾本書，有一部不全的史記，蠅子已經吃成了許多孔，他很寶愛，他會把那墨色和刻字的精美指點給我着過。這裏還有一個民衆教育館，書不多，但如胡適之的哲學史，謝朓的文學史之類，也還找得着。舊區『藏書樓』三字是俞曲園的手筆，很遒硬挺拔。我每在吃過中飯後，就去一次，爲看報。這裏的銀行比文化機關神氣得多，中央銀行和中國農民銀行都是洋房，門口都有兩個黑制服的崗兵。

我在家裏住的頭四五天，沒到什末地方玩。是二月二十一號，我約了一位研究歷史的老友，去訪太白故里。太白故里在現在彰明縣的清蓮場。彰明縣是綿陽的鄰縣，清蓮場去綿陽正北六十五華里。我們早上八點就出發。因爲打算早去早歸，於是借了兩輛自行車，以爲正午以前準可以到，下午四五時就可以回來了。

我有六七年沒有騎車——抗戰以來就沒摸過車把。騎上滿不對勁兒。我想我的身體何以壞

到這樣，剛走過十里以外，就渾身是汗了。我的車子座太高，我的朋友的車子把太沾。不得已而取其次，於是換了車騎。一換倒好了，我的車子頃刻間已經很遠，也不像以前那樣吃力。可是回看我的同伴，一等不來，二等不來，來了以後，原來是把車子推着騎的。原來那輛車根本不能騎！兩人只有一輛車可用，結果我也要推着車走。推車比單走還要吃力，因為常有上坡。這樣的結果，到了青蓮場，已經下午。我說無論如何，先要看太白祠。

太白祠在遠處已經望到紅牆。它所臨的江即涪江，這個渡口僻為漫波渡。地方非常清秀。水清得很，山不高，可是配合起水，竹，天空來，我們覺得有一種空靈而清新的境界。太白祠的舊殿只剩下一座了，這裏要設國民學校，已經起了好幾座新屋。正殿有太白的塑像，並有「唐學士李諱白青蓮先生位」的牌位。廟中的碑碣並不多，也沒有十分準的。比較準一點的東面是嘉慶七年（一八〇二）時的一個碑。有嘉慶十八年（一八一三）的，「重修太白祠山門題」，「重」字知道這個祠是「歷宋迄明」的，並且應該還有石刻的太白像，可是現在總覓不著。祠前垂輝千春」的匾一個，是何紹基寫的。

很奇怪的是祠堂中還有一個神位，乃是「唐李白妹月圓神位」。李白何曾有妹？怕是由他的女兒明月奴的名字附會而起的。罷又聽說有圓月墓，一時間不到要領，於是又趕回街市。那天已經要黑了，我很想急乎回家。一則怕母親不放心，不知道她這廿夜如何睡得下，一定以為我們在外闖到什麼禍事了；二則覺得共總在家住不了十天半月，還要再扣除兩天麼？回去的

孩子只有坐洋車。可是幾處議價，那些車夫都大模大樣地說：『你們不是有洋馬嗎？』這是指的我們的自行車。而且他們說今晚決趕不到綿陽，只可以宿在中途。我們想，與其在中途住，又不如就住在這裏。于是決意住一晚。可是因爲有『洋馬』，旅店都在對我們譏諷着；仍是：『你們不是有洋馬嗎？』好容易才有一家又小又僻的旅館許我們容身。青蓮場是一個小鎮，我們先在街上逛了一逛，看看還有太白的遺跡沒有。土人的說法半多一知半解，迷里迷糊，我們又聽了他的指點，當晚要去看太白妹月圓墓，準備次早一起身就好回來。可是當我們又跑到太白祠的時候，夜色已經四起了，那些指點的人也料不確定敢說墓在何方。我胆小，怕生意外，主張趕快回旅館，再早明說。

我們總以爲還別有所謂太白故里，真有故宅的遺址之類，于是又尋覓了一番，但終于枉然。後來查綿陽縣志，見有金舉（明正德辛未進士）十六世祖之物的『彰明縣李太白祠堂記』，其中有這樣的話：

邑之嗜老言，弘治初年，方伯洪公至邑，夢袍笏綬簡距公連誤者三，既寤，詢邑俗黃編曰：邑曾有先達名賢耶？對曰：無之，惟唐李白，其故址爲浮圖居，餘地蕪沒，爲佃民漁種。乃惻然埋其舊址，歸後地，爲祠以祀之。

才知道太白祠就是太白的故居。照這文字上說來，『考祀宇前爲牌坊，大門，儀門，有庭，有廡，有堂』。那末現在的樣子，也決非舊觀了。此記並有關於太白的傳說二則，雖然無稽之

談，都也有趣，一併錄下。

嘗見去思碑，述李白爲廬城令，三月政成，鄒邑則之。公簡之井，味清苦，白嘗之，笑曰：此符吾志也。汲之不改。後泉遂變味，復甘美。蠡邱館東三柳，白往來憩之，去後邑人勿剪，以存甘棠，則傳之所載，固有未備者。——綿陽縣志卷七，頁十四

假若這傳說是真的，固然可以代表李白的另一方面（李白本有澄清天下之志，故慕謝安魯仲連諸人），否則也可見民間對這位大詩人的愛慕，想把他造成箭垛式的完人了。清蓮場一帶的人，都多半稱太白先生，而不冠姓，這位大詩人在死後不是也算不太被冷落了嗎？

我們當天晚上無事可作，吃茶談天。我的朋友，向我談他治的中國歷史的分期，以農奴的制度之改變爲線索。我受益不淺。

次早訪月圓墓，因爲是早晨，那太白祠一帶的景緻更好了！周遭都是雲海一般，疏疏落落的樹，一堆一堆地點綴在白霧之中，陽光一出，則江水更加明澈，我們宛然置身神仙世界了。我們背着陽光，向亂墳裏走去。土人說有一個大墳，白色的，才是。我們認定一個目標便過去，可是墳都差不多一般大，也沒有特別白色的。有的墳特別有一道半圓的圍牆，心想一定是了，但是並不是，真是某某知縣一大族人。我們一氣跑到山頭，忽然看見山那邊有一座很堂皇的墳，旁邊還有茅舍，似乎有香火。我們高興的跑過去，近處一看，墳更好了，不但大，而且石碑，有小祠堂。可是一間，却是蘇夫人的墓，乃是現存軍火楊森的妹妹的。

幸好那守墳的人要去拾糞，他說他知道月圓墓，他又帶我們直翻過山頭，就在一個很普通的墳前停下了，說這就是！我們怎末也不信。月圓的墓豈可以沒有碑？可是仔細搜尋的結果，原來有一個斷碑，正面還剩「之墓」二字，「圓」字是只有最下面的橫劃而已，其他什末也沒有。背面幸而有許多小字，也不全，其中却有李白的字樣好幾處，才知確是無疑。我們抽出鉛筆來，在正面也注了一下，不管能保存幾天，大概短期以內的人來訪是比較容易些了罷。月圓的墓，是臨近洪姓的墓的。與其先找月圓的墓，不如找洪姓的墓，洪姓的墓下面就是月圓墓。就是這洪姓的墓，也比月圓墓大得多！

月圓墓既已訪得，就打算回來。爲迅速起見，那匹活把的「洋馬」，由我的同伴騎，他有課，讓他先行。我則坐了一輛洋車，把那騎不動的「洋馬」攪在懷裏，一路壓得渾身酸痛。下午五時才到了家。——這叫做「有車之累」！

爲訪太白故里，差不多兩天的功夫去掉了。回來這一天是二十二號。因爲二十四號早晨升旗典禮時要向國立六中的學生演講，校方怕我趕不到，二十三號的晚間即請我宿于校中，這一晚又沒得在家伴着母親。

二十四號演講完了，就又爲六中的老友陪去看子雲亭。亭中有揚雄的塑像，旁邊的對聯是：「守大漢衣冠言爲世法，有真儒氣象地以人傳」。子雲亭的不遠有隋代的造像，其中文字可辨的有：「大業六年（六一〇），太歲庚午，十二月二十八日，三洞道士黃法敏奉爲存亡二

世，敬造天尊像一龕供養」。又有一個較大的洞，十分完好，菩薩像有四尺左右，很莊嚴端。這個地方的舊名應該即是仙雲觀，是明朝道士李意期修仙的所在。現在還有一個小水池，這是從前的玉女泉。子雲亭在縣治西北，離學校很近。

這一天的下午，又同六中的另一位朋友去逛李杜祠。李杜祠在縣治東北。這地方就是東津，是杜甫作『東津打魚歌』的所在。因為屢次駐兵，院子裏十分凌亂。正廳裏是幾個詩人（李白，杜甫，黃山谷，歐陽修，陸遊等）的牌位。有一個花廳，上書『尋棕問漁之舫』。有一亭子，即所謂『春酣亭』。亭中有『杜工部東津觀打魚處』碑一。又有一個石刻的畫像，上書『漢涪翁像』是一個漁翁，據說是智慧的隱者。東津的妙處，也許在出來李杜祠時才覺得。門外是芙蓉溪，綠油油的水田，那末靜，那末明朗，和太白祠所在的漫波波之空，飄渺者又十分不同了。李杜祠不是很早的東西，據吳朝品的碑記，是光緒庚子（一九〇〇）竣工的。還沒有五十年，可是已經很殘壞了。

我們由李杜祠出來，又到了富樂山。據說這也是李意期修真的地方。不過地方之所以得名，乃是因為劉璋延劉備于此，劉備曾說：『富哉今日之樂也！』『遊』『遊東山詩』，也就是指此。有唐麟德二年（六六五）的造像，不過已經模糊不清了。寺廟是宋代建的，燬于外。現在的廟則是同治三年（一八六四）重修的，山後有保哲元將軍墓。山壁間又有清光緒間姚姓磨刻的吳道子刻像一幀，畫中常有賣的，很飽滿豐美。

高懸山和李杜祠都在芙蓉溪的東岸。芙蓉溪的西岸，則有一個『大通遺像閣』。閣是漢國無幾，現遺剩有『漢平』兩個餘字。大概是『漢平陽閣』。因為大半埋在地裏，露在地面的像兩個書箱似的，所以土人叫做『書箱石』。這像則是六朝時加上去的，明顯的佛龕則有大通三年（五二九）字樣。這像不什末清楚了，漢代飛動的石刻是更加模糊。這是我在綿陽看到的最滿意的東西，但也是最可惜的東西！

看過書箱石後，我們去訪漁父村。據說這就是漢涪翁的故里。這地方已經為袁朗如先生建了『柳溪別墅』，地方是很秀麗的，一片青竹。我們在這裏吃了幾杯茶，薄暮歸家。

幾天的玩，有點疲乏，于是在家觀王維詩，得到王維因喪妻學佛確證，十分高興。休息了兩天，二十七號因為要對六中學生作二次講演，乃順便看了看蔣琬墓。土人說蔣琬怕要比孫震的威名還大，要不，爲什末墓上有石人石馬？蔣墓上的碑是『漢大司馬蔣恭侯墓』，時間則是道光廿九年（一八四九）立。但石人石馬都很古拙，有點奇怪！

廿八號同友人至縣署訪六一堂舊址。歐陽修的父親在綿陽作過推官，歐陽修即生于此。但是我們很失望，一點遺跡也沒有，逢巧縣署裏有一位叫『劉毅堂』的科長，以爲我們是找人，出來了。而『六一堂』則渺然！又到了專員公署，其中却有一個『求生堂』的匾，倒是紀念歐陽修的父親的。那末，說不定六一堂就在不遠呢。

次日是三月一號，我離開了家，我原不讓我母親送我的，但她在快開車的時候終於趕來

了，她望着我，說我又瘦了！眼圈一紅，她的淚落下來，我趕快叫弟弟扶着她回去。可是我却噙了四五次，才喊出聲來。我于是也在啜泣中，又離開了家。

三十三年四月六日

居室記

常到我家裏來的朋友，當然就知導我的房子是怎末樣了，現在却是寫給沒來過的朋友看的。

丁A人們常常是不滿於現實的，但我很知足。一衆鳥欣有託，吾亦愛吾廬。一對！

先說地方，我雖非智者，然而喜歡水。我又喜歡吃水產，特別是鮮魚。我這房子就坐落在一條幽靜的溪旁。後門就是河，我可以垂釣，孩子們則可以游泳。

前門呢，却是大街，大街是柏油路，公共汽車站非常近，買東西，特別是書籍文物之類，尤其方便。舊書店也很多，我最得意的，就是也不知道幾年之金多少，只在舊書店中却往往留連忘返，迨到歸來時，手裏的書是到了不能再抱的地步了，而囊中也到了分文不剩的地步，於是飄飄然。

我的妻，不用說，是一位賢妻，她決不爲我這些快意而拂眉倒豎，或者勃怒相加。她知道一個文人，原是千金散去還復來的，她樂觀，而不必愁苦。家庭的和樂，在她就是至上。

我生平厭惡樓房，因爲在樓下固然聽到樓上的聲響而煩痛，在樓上聽到沿了梯子的脚步也有時半日不寧。幸而我這住房却好，是平房。

院子我要大，可是四合院沒道理，我既不當佛爺，又不做和尚，要那樣廊廟式的房做啥子？現在這房子合我的理想的又一端，就是院子大，而非四合院。院子是在周圍，滿植花草樹木，住房在中央。樹不是松柏，因為那就像邱墓了，也不是脆弱的楊柳，却是棕櫚，巍然而亭亭的棕櫚。花是菜花、美人蕉、芍藥、牡丹之類，因為一開時，都是大朵，而且一大片，佔大半個院子，這才痛快，不像梅花或者丁香之類，小眉小樣的。

院牆當然有，高的院牆則有拒人於千里之感，我所不取。我的這院牆，都是鐵欄杆，週邊的人可以望見我們的花木，倘是夜間，便又可看見我們的燈火。

房子呢，是一個長條，或者正確地說，是十字形。在靠近溪邊的一頭，是我的讀書室。裏邊儘情地築，但我自己會知道哪一本書在什末地方，以及哪篇稿子在什末角落，別人沒法來整理。我也不要別人來整理。這間房子是任何人不能進來的，我寫作的時候，穿着工作衣，像工人，也像醫生。把門平關，四大皆空。天塌下來，我也理不着了。周圍都是玻璃窗，可是隔音。

從這寫作間往前走，是藏書室。共計六間。書籍專取實用，是經史子集的大部頭。不過不限中外，世界上的典籍，我都儘量地購置了。藏書室有一把最舒適的椅子，我一坐下，可以忘倦，一册在手，可以忘憂，並忘世。藏書室也是不歡迎普通人進來的。室很幽暗，電燈長明。通過藏書室，是一間飯廳。其中有沙發，有新到的中西雜誌，或友人寄贈的新作。這間房子，

極其明淨整潔，完全是我太太的功勞。飯後，便可以家人聚談，或可以親朋作樂了。這間房子乃是一個「十字路口」。向前是一間客房，留朋友下榻。客房向前，就是衝着柏油馬路了。飯廳通左是臥室，其中有縫衣機，是太太工作的地方。我們實行男耕女織的制度，我是筆耕，妻則縫紉。她在我工作時，便也自己工作。臥室再過去是走廊，廊的頂端是廚房，下房和廁所，這些地方可以從室內過去，也可以從室外過去。飯廳的右方却也有一間屋子，是孩子們用功的地方，其中並有他們的玩具。他們並且睡在那兒。從小，他們就養成一種不怕黑暗或孤獨的習慣了。朝這間房子的一個角落，是小運動場。

我們的僕人並不多，只有一個老廚子和個一老媽子。老廚子有時送給送送信或者上街。媽子管室內的事。聽電話是她。電話在飯廳裏。因為男女僕都是老人，因而我們出外時，十分放心。這個家庭的歷史，他們也十分曉得，什末朋友來，他們也曉得如何應付。

來的朋友呢，以老友爲多。我們沒有客套，來時却一定留飯。我在工作時，向來不特別去招待，他們也不感覺冷淡。但是談得興致高了，往往澈夜，那是必須盡歡而後已。

臥室內是素樸的，衣被都是白色。書齋內也沒有字畫。只有客房和飯廳裏掛着幾幅字或者水墨山水。但那不是名人，却是二三知己的遺興之筆。唯一的遊藝之具是圍棋。室內和樂，常有笑聲，但不嘈雜。

我寫這書，有位朋友進來，他說：「怎末我沒見過你這房子呢？」什末時候進來的？」

我說：「我也沒見過。難道貧無立椎的人，就不能想想麼？」我忽然想到鄭板橋的詩，「可憐以貧眼，能早起」，因為可以省下一頓粥呵！我一陣酸楚，一切幻想便雲消霧散了！

三十三年五月二十五日

魯斯百先生的畫室

是一個雨後的早晨，三月二十九號，我正在和幾個朋友談着，大家預備解決的是學生間一段公案，忽然宗白華先生來了，他挾着手杖和雨傘，戴着樸素的白氈帽，笑嘻嘻地說：「斯百約你去看畫，並請你吃中飯呢」。我說：「宗先生當然也一定去了。現在是什麼時候？」他說：「現在時候到了」。我說：「咱們一道去罷」。

我覺得頓然解放，高興地出了門。外面的空氣十分清新，一切景象都是濕潤潤的。順了馬路走，我們海闊天空地談着從司馬遷談到老子和尼采。

正說得高興，「哎呀」恐怕過不了！宗先生說。我們都前後地張望了一下。他用手杖指了指。說：「還是前面對」。我們就又走了過去。

在一個泥滑的土階路上，登了上去。這就是所謂鳳凰山，略一轉灣，是一個羊舍。我們向牧羊的人問了問路，他說：「沒有好遠，上面有人的便是」。

我們再往上走，就有了轉身望見對山的眼福。原來這平常走過的地方，只因爲常是在下面的馬路上走着，所以沒有留心到也是氣象萬千！山色深淺既很繁複，草木也蒼鬱一片。天空則是水氣飽和着，含蓄而有遠意。我們不禁連連喝了幾聲彩。

這時已經看見山上豎着的石雕了，是一對有名的漢奸跪像，又有兩個浮羅，是傾臥的軍人，却大概是忠貞壯士將士。我直覺地曉得這一定是藝術家的住處了。轉過石雕，剛要招呼，已有三只大小不一的黑犬奔來，向我們吠着。

這時一位穿着灰棉制服，又帶着小鬍鬚的人迎出來了，這是宣夫。

我們被讓到斯百先生的工作室裏。這是一大間，對門是窗子，頂上有一個三四尺長的方窗手，不過不能開，全是亮瓦，下面却有一個可以放下或提上的窗帘，這樣，室內的光線便可以操縱了。我們一進屋子，眼光很撩亂，斯百先生正在忙着做框子，四面全是重疊的油畫，一時拿不定主意先看那一幅。

「有好些畫我自己不以為好，這是宣夫給發現的呢！」斯百搓着手，立着說。

宣夫就說：「可不是？就如那張桃花，給宗先生，長之他們瞧瞧！」

斯百從別房裏拿來了一張春天的景物，桃花盛開，有一些如姻如雲的畫面，確是一幅效外春色圖，不過我還不十分動心。

這時我慢慢可以定下神了，發現桌上有一幅小小的吳稚老的畫像，非常慈祥和悅，而有着絲的幽默，眼睛裏又透着智慧的光。令我十分神往。在這幅附近，是幅洗衣婦，人只有一個，給人印象頂深的，是水那末藍，顯出一種僻靜的幽趣。在這面牆上左角上，是一大幅「豈與蠶豆」，首是斜着的，蠶豆有一部分在盤裏，那是剝好的，盤外的一堆則帶着豆莢。和蒿蒿

繪，是一個褐色的直立的酒瓶。筆力沈着，色澤調和，韻味在局勻稱而有變化。我在心裏暗暗稱贊。在這面牆的右角上，則是一幅「兔」，是獵得的野味，色澤是綠在那兒的。這幅的顏色很黯，可是黯得好。

轉過身，畫架上尚有一幅大畫，是半裸的美人，因為用一點深色的衣角襯着，畫面上是憂鬱，而沒有輕淡之感。這面牆上，一瞥就看見了我熟悉的一幅畫，叫作「庭院」的。我早就有很好的印象。是一個農家的庭院子，晒着米，有一個小孩子。最叫人注目的是欄杆上的晾的紅色衣服，這把全幅的畫面給振起精神來了，而且生出一些溫暖。後來斯百給拿了一幅「折花者」來，那是一個郊外的風景，全然是茂密的綠野，但有一個穿紅衣服的兒童在俯首折花，其結構是有異曲同工之妙。

藏在牆邊，有一幅非常健壯的人像，上面全是溫暖和活力，題目是「四川一農夫」。

「螃蟹」——「好」——「好」！宗先生和官夫的稱讚把我從沈醉中叫醒，猛回過頭來，原來是斯百畫着一幅寫生的螃蟹。這一幅，我却不能不動心了！怦怦然。蟹一共兩隻，都有一尺來大，畫得色，一隻在盤內，整向着我們，像一把大剪，真肥；另一隻在盤外，整背着我們，也整面地突出畫面。這是好酒餚，令人垂涎欲滴。更精細！後面恰是又畫了一個古雅的酒瓶，真真叫人難以爲情了！畫面的樸素，越增加了蟹子的堂皇和威風。

向主人眼睛的是：「春之江畔」，滿是柑黃的棠花。使我想起了前幾天自己作的「春之

來「詩的前一段。

是那里？有這般清麗

婉轉的

百樣鳥唱？

看脚下

耀眼的

菜花

一片銀亮的黃，

整個兒綠野

像雨洗過的新裝

百般鳥唱裏

有菜花兒的幽香。

宛然是這畫的題詞了！

另一幅精彩的是「油菜菜花」，油菜是深沈的鐵綠色，肥肥的一大棵，菜花是斜放着，後面一個褐色的鉢子，前面一條淡紅的胡蘿蔔，我說「人們都說面有菜色，有這樣菜色還不錯呢」；宣夫笑着：「那是說像我們現在吃的碗裏的菜啊！」

和這張「油菜菜花」相對照的是「苦瓜與茄」。盤內是青茄，盤外有一紫茄。苦瓜與尚未成熟的番茄是在一邊。那苦瓜最寫實，上面的突起和低陷的筋紋都一絲不苟。假若我感覺得不錯，這輕裝淡抹的一種，才應該是呂先生的本來風格。它不給人以刺激，它不用強烈的對照，却那末輕盈，瀟灑，又很寫實。更有一種情調，似乎悠然自足地，流動在紙上。宣夫和宗先生都說他的畫是詩，這話真不錯。

屬於同樣作風，而讓人徘徊流連的，是「橋柑」。蓬鬆而空靈的一簇野菊佔了大半幅，於是越發增高了這幅畫的清妙。

人物像中，「頭陀」和「繆夫」，我都喜愛不已。「頭陀」富有宗教的情緒，這在油畫中不經見。「繆夫」只有一個人頭，那生活的烙印却已經瞧出，本不必畫出繩索和船。像作者的顏色不取太刺激性的一樣，他的人物大都是愉快的（雖然不是淺薄的愉快）。有苦味，也比較淡些。

為我們讀畫方便起見，斯百遞給了一張目錄。可是我不好意思一一去查對，因為那就又連累得主人翻箱倒篋了。我貪婪地把自己喜愛的畫又多看了幾眼，同時知道題名「讀」的一幅乃是斯百的紀念畫，那是他學畫的紀程碑，到現在已經十四年！

為證明宣夫發現起見，宣夫又讓斯百拿出了一張「辛夷」，可是我心裏的想法是不同一點，我覺得太滿了，背景的紅褐和水盂的深綠都有些充塞之感。同樣的「羣牛」，我覺得

亂。

這樣就到了午飯的時候了，我們都到斯百的另一間屋子裏。原來他牆上又藏有一幅好畫，「桃與法幣」，都很新豔，這也是合乎他那輕裝淡抹的作風的。我覺得在斯百的畫裏是春，是江南，是詩，是詞，而不是戲劇，更不是夏與嚴冬。

飯罷，我們又參觀了宣夫的近作。

宣夫和斯百等都感到重慶沒有好的展覽地方的苦惱。這時斯百又有客人來了，我和宗先生就告辭出來。在下山路上又看了一番這裏的氣象。遂緩緩地下來這鳳凰山——我們戲稱之為「藝術家們的堡壘」了。

三十三年三月三十一日追寫

陳之佛教授的花卉畫

一

就中國畫的演進上看，花卉是後起，而且向來有一錯誤的偏見，不被重視（至少不像山水畫那樣被重視），這可由中國畫論之數量的分配上見之。余紹宋在「畫法要錄」二編的例言中，曾這樣說：

前編僅山水一端，而采錄已如是繁富，是編所含多至十種（一曰人物，二曰傳神，三曰宮室，四曰畜獸，五曰翎毛，花蟲附焉，六曰花木，蔬果附焉，七曰墨竹，八曰墨蘭，九曰墨梅），而采錄所得，尚不逮山水一端者何耶？蓋工山水者多文人學士，恆藉以陶習性情，發抒胸臆，故偶有所得，或有所寄託，恆著于篇。茲編除墨竹外，著論者極少。夫爲類之繁如彼，采輯之寬如此，而所得僅此，真無可如何之事矣。

因爲如此，我覺得花卉畫却是格外值得提倡的，中國畫的意境，畫來畫去，或者都畫濫了，現在如何去發掘這蹤迹還少的新園地？中國已往的畫，我們都感覺取境太狹，太單調，上焉者自然可以在筆墨中見本領，下焉者就只是一味模仿抄襲而已了。陳之佛先生的畫，却有許

多地方是新的，例如他的畫樹幹便是全然超出前人的蹊徑的。『暗香疏影』一幅，很可以作這純粹新的作風的代表。他慣于用細線條，又因為造詣于圖案畫者之深，他的樹幹故意寫作平面之形，精細到連木紋也看得出來了，這是令人感到很有趣的地方。

或者有人說他的畫像陳老蓮，自然，像也許有點像的。然而却有一點不同，這就是老蓮是偏于流動雄渾的一派，陳之佛先生則偏于工細精巧的一派。

或者有人以為畫不是應該畫成立體的麼？爲什麼要畫成平面呢？我覺得這可由兩點答覆：第一，畫中的作風本來是很多的，這種只注重立體的畫法，不過是風格中的一種，殊不必限制其另一種，埃及的畫，就幾乎就一律是畫作平面的，人物畫一律採作側面，然而美極了！我就最神往於這種畫。第二，假若畫家要畫作立體，而畫不成立體，使人看成平面，這當然是失敗；反之，本來想畫成平面，結果使人欣賞平面的美，却是成功。陳先生的畫，當然是後者，而不是前者。

在花卉中開闢了這樣嶄新的作風，把埃及的異國情調吸取來了，這是使人歡欣鼓舞的！我盼望陳先生充分發揮它，千萬不要惑於流俗而放鬆它。藝術是有征服性的，但新的作風必須以堅強的意志爲後盾。

近代的國畫界，特別是畫花卉的，有兩個風氣，是該糾正：一是想以簡單取巧；筆沒有筆，墨沒有墨，只想以駢橫枯窘的霸氣取勝，這真是惡趣。鄭板橋有言：「不知寫意二字，誤多少事，欺人瞞自己，再不求進，皆坐此病，必極工而後能寫意，非不工而遂能寫意也。」我常常覺得西畫假若不從素描入手，中畫假若不從寫字入手，是決沒有成就的。這種基礎工夫不作，難道藝術的王國是懶人可進的麼？在這一點上，陳先生的畫風，值得稱道，因為他的畫可以說夠上不苟。你看他有幀「母愛」，是畫着一隻老雞底護着許多小雞的，那老雞的羽毛，一一可數，就是那瓜上的皮紋，也歷歷可辨。這種精神，應該提倡。我們不反對寫意畫，但最好是能工筆而後談寫意。從前的寫意畫是雅，現在的寫意畫，却是俗。

二是中西畫法之交揉，而且交揉得糟，變成惡札。清代進朗「繪事瑣言」中說：

宋元畫花與葉，皆先用墨鈎，次用澱花，依中筋雙染一過，後用綠水灑滿，老嫩既分，亦臻濃厚，背襯石綠，面帶青染，或半或全，愈顯刻實。近世學徐熙黃筌，純用沒骨，或兩葉相交處，定出一線，或相接處，漬出分界，亦皆有法。學之者宜分宗派，不可于一幅中，濶雜兼用。如學秦漢印，而濶雜入宋元印，未免爲有識者所笑。

宋元人和徐熙黃筌尙且不能濶雜兼用，中西的畫法如何可生硬地治爲一鑊？我記得從前見一個畫家畫魯智深醉打山門，結果畫得像一個運動員一樣，真正不倫不類，這惡札的印象，至今難忘。藝術要調和，這雖是一句老話，却是天經地儀。現在話劇中之趨于典型，逃不出且淨丑末

的窠臼，舊劇之利用佈景，又兼採寫實的手法，這統是藝術的墮落！——陳先生却不爲流俗所動，雖有埃及畫的平面之意，但只是「意」而已，是已經化入中國畫的手法之內了，這也是令人敬佩的！

三

中國傳統的花卉畫，有一個絕大的特點，就是它是象徵的，象徵什麼呢？往淺近處說，象徵的是美人，往高深處說，象徵乃是一種德性。像中國的一切藝術一樣，中國的花卉畫並不寫原始的體驗，却把體驗組織化，綜合化，復以象徵的手腕出之。中國沒有西洋那末些聖母像，但並非不追求這種「永恆的女性」（歌德的名詞），却是把這種理想，寄託于花卉畫之中。試看下面的話，便可明白：

花伎欲動，其勢在葉，嬌紅掩映，重綠交加，如婢擁夫人，夫人所之，婢必先起。夫紙上之花如何能使之搖動，惟以葉助其帶露迎風之勢，則花如飛燕，自飄飄欲飛矣。——

王概芥子園畫傳二集。

虞美人乃卉草之極麗者，其花有光，有態，有韻，因風拂舞，乍低乍揚，若語若笑，予見作者能工矣，輒不能似，似矣輒不能佳，蓋色光態韻，在形似之外，故得之者鮮也。

——惲壽平南田題畫詩跋

畫秋海棠，不難於綽約妖冶之態，而難於矯拔有挺立意，惟能挺立而綽約妖冶以爲容，斯可以況美人之貞而極麗者。——同

這種長處，我覺得似乎可以盡可能地去保持。

同樣的，是中國畫在過去也未嘗沒有寫實精神。在宋羅大經的鶴林玉露上，有這樣一段記載：

曾雲巢無疑之畫草蟲，年邁愈精，余嘗問其有所傳乎？無疑笑曰：是豈有法可傳哉？某自少時取草蟲籠而觀之，窮晝夜不厭。凡恐其神之不完也，復就草地之間觀之，於是始得其天。方其落筆之際，不知我之爲草蟲也，草蟲之爲我也，此與造化生物之機械，蓋無以異，豈有可傳之法哉？

此外像董源，黃公望，易元吉的故事還很多。他們寫實的態度和方法，縱或和西洋人不同，但這要求都是一般無二的。

以組織過的經驗人畫，又不失却寫實精神，這是中國傳統的花卉畫的好處。陳先生的畫，正是很能接受這種傳統的。

四

陳先生的畫，又以色調對照見長。我們試看『榴花鴿子』，『細柳鳴蟬』（畫中也有鮮豔

色的石榴），『寒枝羣棲』（是紅梅，和三隻灰楊色的小雀）等幅，是很見的。

有些畫，典雅得好，像『秋色』（有紅白菊花），『花梅寒雀』都是。有些畫，又富麗得好，象『蓮塘佳偶』，『鸚鵡桃花』，都是。前者像陶詩，後者像溫飛卿的詞。

此外像『竹篋試羽』，『秋情』（畫長莢初肥，佈局絕佳），『槐蔭雙鳩』，『羅浮真夢』（柴茶花和梅花），『叢竹羣雀』，以及冊葉中的『紫薇』，『野塘秋色』，都令人百看不厭。

我覺得白璧微瑕者，只是『秋晨鳴喜』，和『真朝喜訊』兩幅喜鵲，用昭明太子的話講：『惜哉無是可也』。我之索性把不喜歡的也說出來者，不過是表明我上邊所喜歡的，也是真的而已。這兩幅爲什末不好？似乎是筆墨太死，而且和陳先生雍容和平，清淡工細的作風不稱故。說得對不對，都還要請陳先生和讀者指教了！

三十一年二月二十七日

中國美術學院籌備期一屆美展參觀記

一

一般地說，中國美術界在現在很有了一些進步。這便是：在西畫方面，不大見怪頭怪腦的什未未來派立體派了。——未求派立體派本身好壞是一問題，其產生自有近代西洋科學文化的背景在，而中國漫漫然去效顰就又是一問題了；在中畫方面，也不大見粗眉橫眼不中不西的似寫意非寫意的「東洋式」(?!)的畫面了。

我總覺得，藝術是一件最艱苦的工作，捷徑取巧，只有南轅北轍。西洋畫不作素描的苦工，中國畫不作書法的鍛鍊，恐怕決沒有成功之望。

現在似乎國人有了這個覺悟，我們慢慢看到真正的西洋畫。這次像費成武先生的青城寫生十二幅，都是不矜才，不使氣，老老實實的西洋畫。「常道蘇繇樹」一幅，尤見沈着切實。我們爲中國的西洋畫前途慰！以前我們在重慶二屆全國美展時看到秦宣夫先生和吳作人先生的畫，即已有此感。

同樣可稱道的，是這次陳曉南先生的「霧重慶」，「常道觀後」，孫宗蔚先生的「塞上

行」，「青海塔爾寺廟會速寫」，李瑞年先生的兩幅「靜物」，張蔭英先生的「古玩」，「早點」。陳先生的「霧重慶」，很能抓住重慶的氣象，很恢闊，很雄奇。別人畫常道觀，都是正面，他獨以後面寫之，用青翠襯出紅簷，別是一美。孫先生的「塞上行」，是自畫像，大筆是黑色，氣宇軒昂之極，他的「塔爾寺廟會」則會中人物多是紅色，有熾熱的活力。我看到「霧重慶」，想到英國的武爾諾，我看到「塞上行」和「廟會」，想到荷蘭的朗布蘭！

二

中國畫在近代，取巧的海派畫雖漸歛迹，但寫實者多，而抒情者少。

在現代中國畫中能真正抒情的，其悲鴻徐氏乎！我們每每看到他的畫，就覺得有一種情調，呼之欲出，同時我們也彷彿有一種情調，與之相共鳴。

我們看他的「會師東京」一幅，三個大獅子在一旁，二小一大又在一旁，我們真有躊躇滿意之感；我們看他的在二次湘北大戰之前的「奔馬」一幅，便真又有戒懼而不得放決奔逸之勢。我們看了那題着「參天將焉用，廣被復無能，四顧焉所託，真成孤竹君」的一幅墨竹，便確有一種帶有抱負而又特立獨行的感覺。「獅吼」的獅子是那樣的智深勇沈（史記中贊田光語），「紫氣東來」的老子是那樣智慧而有着幽默，「侍坐」的孔子及其弟子，却又十分健朗而雍容。其中都有一種情調在！

徐先生曾有一次對我說，他要畫一個人物時，每每久不著筆，直待夢寐中彷彿剎那過之，以為確是合乎那種意思了，然後才畫出來。這的確是創作家的態度！莊子所謂「以神遇」，大概就是這樣了。

總之，我印象頂深刻的，就是覺得他的畫能抒情，——我們不只看到形象。

三

中國過去的畫家，其中富有寫實精神的，固然不少，但大部份還是和實生活遊離着，——這本是士大夫的生活使然。

現在一個好現象，就是畫家大部又要和實生活取得連繫。過去每講「讀萬卷書，行千里路」，但事實上行路者少，讀書者多。就像朱晦菴一般宋儒一樣，雖然說格物窮理，結果却仍然是圈點一些書本了之。直接的經驗少，間接的體驗多。因為這樣相習成風，畫家也每每不肯畫現代人的實際生活了。近代自從趙望雲沈逸千等旅行畫家出現，於是風氣一變。

在這次畫展中，張安治先生的「織鞋婦」，也是代表這種趨勢的。「織鞋婦」相當好，那鄉樞的嘴角最能表現苦人的生活煥印。

現代的文明能不能入畫呢？在傳統的士大夫眼裏是一定覺得刺目的，可是人類之向上的進取的意向，却就應該表現于機輪摩托之中。這次畫展中，馮法麟先生的「鍛鍊」，「拉鋼版

「裕」，黃養輝先生的「黔桂鐵路工程水彩寫生」六幅，全是代表這方面的。我相信這一方面將來還一定大有發展。

能和實生活取得連繫，也可說是這次畫展的共同特色。

四

欽仰表過，下面是一點吹求：

黃養輝先生的畫像，似乎都比原來的人胖了一些。

張安治先生的國畫，似乎優于水彩。但「古銀杏樹」一幅，似不如費成武先生同一題材之作。

李瑞年先生畫中的人物不如風景，風景不如靜物。人物的形象，我們希望再明確些。

陳曉南先生的國畫「漁洋詩境」不減西畫之佳作，但他作似未能稱是。「嘉陵江繹夫」一幅，頗似有意用直線以表示繹夫之勞苦者，可是我們希望索性再僵直些，或者給人印象更深。好像德國別克林有一幅畫基督臨訣時的畫，即以僵直的線條勝。——但也許我心中先存了這末個影子，所以才覺得不滿足吧。

徐悲鴻先生的畫，「國殤」不如「山鬼」。「山鬼」還有情調可尋，「國殤」未免像普通的宣傳畫。前面三個大的人像很好，後面一些人的像就有點雷同，而過度緊張。記念友情的一

幅，似乎其中的松樹不太和諧，巖翁鬱，茂盛，可是有些虛而不實。「零丁」一幅，其中襯託美人的竹子，兩大株就覺得過一點，假若改爲一粗一細，或者更生色罷。

不過一年左右，中國美術學院的出品已經有如許佳作，我們貪饒地等待着下一次！

三十三年二月十七日（參觀預展後的第二天）

第四輯：（詩九首）

女嬃再歌（註）

你從前說過：

中庸無真理，

妥協是罪惡！

可是你爲什末

又把高貴的熱情揮霍？

懷王和子蘭，

何嘗是芳草？

屈平，你太理想化了，

幻滅的痛苦如何可逃？

你熱情的傾注太易，
你沒想到奔騰的飛馬易發難止！
芳草縱然終于是蕭艾，
可是你已止不住那熾熱的情懷。

我寧願讓你的心腸再冷些，

你的熱情再吝嗇些，

你的精神再硬朗些！

人格的謙卑和情感的浪費，

原都是不可挽回的罪惡：

你還該再保重些你的健康，

再珍視些你的工作，

爲多艱的民生，爲無人的楚國！

（註）我原曾寫過女嬰之歌一首，見苦澀集。

三十一年五月十七日

肖像

曾有一幅名畫，

作者是大自然；

那是一幅女孩的肖像，

——苗條而細長。

是她的亮晶晶的深深的眼，

把我的心射穿；

是她的像奏樂樣的聲音，

在我週遭飄蕩，迴旋；

把我心上的冰雪溶了，

是她那溫和的輕盈的容顏！

讓我的生命力歸來了，

讓我重得到春天，

啊，現在

這書

不在我眼前

然而剎那間的「既經存在」，

也就是永不可毀掉的永恆！

我願意緊緊地佔有那剎那啊！

我不管誰說我是「壽橫」！

三十一十月十三日，夜

一朵永在的花影

一朵

帶着血紅的花蕊的
百合花兒的影，

花蕊是那樣芬芳，
花身是那樣亭亭，

清晰地印映在

一個深深的水潭；

——那水潭

黑

有點兒藍。

這簡直是一幅名畫！

一朵永在的花影

作者可是那布蘭(Rembrandt)！
那水上的花影是印得這樣深，
風吹不走，
雨沖不散，

那布蘭風的畫呵！

一棵帶着血紅的花蕊的
百合花兒的影，

印在

黑

亮

有點兒藍的
深深的水潭。

三十一年十月十三日，夜

飛鳥

埃及那兒有一隻飛鳥

願意一飛飛到希臘維納斯的身邊。

看她是在用心地寫詩，

還是在做針線；

看她是在獨自陶醉地讀書。

還是在溫和地教人；

看她是凭窗小立，

還是沈思入神；

看她有沒有想到這隻飛鳥的來臨？

這隻鳥——

在冷的氣流裏飛得太久了，

它願意到一個人家裏

暖一暖自己的翅身；

夢雨集

它急切地

何時可以飛到呢？

它好寄存一顆溫熱的心。

三

三十一年十月二十九日

夜乘馬車經小龍坎歸來

陰黑的夜！

（黑得像漆）

淹沒

岸上的一切，

却有燈火點點，

像飄蕩着千萬隻

金蝴蝶。

聽馬車上鈴聲，

悠然如夢，

懷念方寸的濛濛細雨

浸潤我的心靈。

馬車夫與我

三十二年十一月二十九日

馬車夫與馬

馬夫：你還不快走嗎？

這畜生！

（立刻又抖了一下）

馬：你也是奴隸，

憑什麼把我欺凌？

（仍然抖擻着鈴聲）

馬夫：有什麼臭得意，

反正你今輩子做了馬！

（鞭子揚起，可是沒打）

馬：對不起！機械的生活！

我有我的音樂。

（鈴聲越發悠揚）

三十二年十一月二十九日

美魔的火山

是驟然的爆發呵，

雖然我沒聽得響，

只見微上微下的火燄

像鉅太的瀑布而黃，

從天而降

熊熊然

紅而亮，

驟激的磷磺屑一陣陣送香。

我的心靈像朵朵火花，

我的血液沸了，蒸騰着，

蒸騰着，

恨不得蒸騰到滾熱的鎔漿。

三十三年二月二十一日

春之來

是哪里？有這般清麗，

婉轉的

百樣鳥唱？

看脚下

耀眼的

菜花

一片銀亮的黃，

整個兒綠野

像剛洗過的新裝，

百般鳥唱裏

有菜花兒的幽香。

我忽然憶起

我曾經驟然
把雙袂盪揚，

是一個美麗的笑着的仙子
帶我

在夜裏

渡過鬧市

人羣的浪；

千萬盞燈火

如白晝之明亮。

我卻看不見人間，

聽不見萬有，

我只聽見她給我的仙樂；

我只覺得

是在她給我的光明裏，

因而有自己健明的步伐，

因而有快樂，

因而能安祥的思索。

春之來

梅花

我在靜悄悄地懷念，

懷念

一株紅臘梅花在那一岸。

那不是嬌豔，

那是深熱的心。

放射出溫暖

有着朝霞般的新鮮。

我幻想

在佳美的清夜

那紅色的臘梅花在那一岸

會淡寫着疏影

把幽香飄散，

又絮絮地向我陳說
那是她真誠的喜和怒，
真好聽！
像輕靈的燕。

我靜悄悄地懷念，
懷念

一株新鮮的紅臘梅花在那一岸，
不要有風吹，
不要有雨打，
但願我時常見到她
是這樣深摯，新鮮，而康健！

我明知道
一獨處陰見少，
江水夜聞多，

梅花

這裏哪有佳美的清夜！
可是那紅梅的清香在那一岸，
我禁不住貪婪地懷念。
我禁不住頂也永互地在

飄散！

飄散！

飄散在大門！

三十三年二月八日

中華民國三十四年八月初版

(* S4123 繪手)

夢 雨 集 一 冊

渝版手工紙

定價國幣貳元貳角

印刷地點外另加運費

版 權 所 有
翻 印 必 究

著 者 李 長 之

重慶白象街

發 行 人 王 雲 五

印 刷 所 商 務 印 書 館

各 地 商 務 印 書 館

