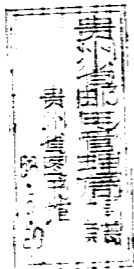


# 創作論

李廣田著



J  
10(6)  
6

新著圖書  
中文書  
第

九州帝國大學  
創作論

著 田廣李



九州帝國大學  
漢文新書  
第

開明書店

開  
明  
書  
局

新  
書

## 序

「創作論」十篇，是「文學論」裏的一枝。一九四四年九月二十一日起十三日止，寫於昆明。「文學論」中有「文學的創作」一章，其中第一節爲「現」，第二節爲「創作的過程」。這裏的第一篇「思想與創作的關係」，第二篇「創作是怎麼一回事」，就是根據那兩節縮寫而成，這兩篇可以算作本書的總論。以下爲兩部分：從「一論創作過程」到「四論創作過程」，共四篇，都是根據前兩章舉例解釋，並作了一個簡單的結論；從「論情調」至「論語言」，可以算是四篇分論，大致與前文互相貫通。最後一篇「論語言」，其實是最早的一篇，一九四〇年七月寫於四川羅江，先發表於靳以在重慶主編的「文藝」，一九四二年二月改寫後又發表於「國文月刊」，現在又刪改了一些，放在這裏，似乎還合適。十篇之中我自己覺得最不愉快的是「論傷感」一篇。在當時，青年朋友們的作品中往往有所謂「傷感」的情形，而那時候我又正讀着瑞恰慈的著作，爲了和青年朋友們討論這個問題，便特別寫了這麼一章，我所舉的

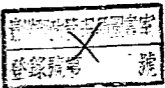
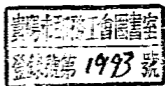


幾個例子都是自己朋友的作品，因此，也就不願意廢棄這篇東西。整理完了這些文字，與其說是愉快，毋寧說是感到了一種痛苦，因為我的意見實在太平凡，我沒有什麼新鮮意見告訴人；大概正因為這樣，所以我偏重舉例，每一篇都充滿了實例，假如這樣能比較「徒託空言」稍好一些，也可以算是一點安慰，然而我又怎麼敢這麼妄想。我的意見既然平凡，甚至笨拙，文字之淺陋，也就是當然的了，好在歷來如此，也並非今次爲甚，這是無可如何的事。從最初屬稿，到今天編定，中間過了這麼長的時間，我的意見自然也有些改變，尤其最近兩年來，許多看法都與前不同，本想把近來寫的幾篇東西附在後邊，以略示前後的變化，但終於覺得不調和，且多少破壞了這十篇文字的連貫性，所以作罷了。這幾年來，我隨時都在修改這十篇東西，但所能改者也只是小地方，若想把全局改起，恐怕還不如重寫一次，現在也就只好這樣交付出去。但願高明的讀者，批評家，能痛下針砭，指示明路，那我是十分感激的。至於這十篇文字所從出的那個本體——「文學論」，寫作的時期當然更早些，可是直到現在我還沒有要拿出去的意思，原因也很簡單，就是因爲我還要補充，還要改。

# 目錄

序

思想與創作的關係	八
創作是怎麼一回事	一
一論創作過程：愛命·坡的「李奇亞」	一五
二論創作過程：果戈里的「外套」	二六
三論創作過程：紀德的「浪子回家」	三二
四論創作過程：一個結論	三九
論情調	六七
論傷感	八九
論描寫	一〇九
論語言	一二九



## 思想與創作的關係

整個的人類生活都是文學的材料，也就是說，文學的世界與人類生活同其廣而豐富。文學作品中當然要以人爲本位，然而人也不能單獨存在，所以人與人，人與物，以及一切事物的存在關係，都可以作爲寫作的對象。以時間而論，一個作者應該把現在，在，但也不妨回顧過去，或在過去事物中吹入一種新的生命，而最要緊的還是要把現在推向將來，那最好的作品是要叫人嚮往着最好的將來的。總之，世界是廣大的，現象是複雜的，在這廣大而複雜的世界中，作者將如何攝取材料，攝取了材料將如何表現，這是我們所要解答的問題。

當然的，每一個作家都應當使自己認識一個廣大的世界，然後纔能寫出最寬闊，最深刻的，最富有生活意義的作品。然而各人都有各人的限制：知識與經驗的限制是其一，能力的限制又是其一，而二者也許是互爲影響的。譬如有人只能讓自己在一個極其狹小的世界裏，於是他的寫作範圍就是一草一木，一蟲一魚，自己在剎那間的一點感



覺，一點模糊的幻想，或自己小小的哀愁喜樂，與身邊的瑣瑣私事。所以，作家的取材，首先是爲他的生活所決定的。但是在同樣的情形之下，不同的作家雖然取了相同的材料，等作家把材料製成作品的時候，那作品卻依然是以不同的面目而出現的。因爲作者的人格不同，因爲一切材料既由作者的實際生活來決定其選擇去取，又由於在作者的特殊人格中染上了不同的調子的緣故。所以有人說文學創作正如蜜蜂釀蜜，蜜蜂所採的是花的甜汁，但當牠造蜜的時候卻必須注入自己的一種分泌物，這種分泌物就是所謂蟻酸。創作者個人的人格或情調，也就是一種蟻酸之類的東西。

然而這種所謂人格或情調，卻是一種頗爲含糊，頗爲不易說明的東西，而且在這些之上，還有那作爲更根本的東西，那就是作者的思想，也就是作者的人生觀，世界觀。不同的作家對於同一事件也會有不同的看法，於是也就有不同的寫法。譬如同樣是一個民主運動，有人會爲了這運動而獻身，而犧牲一切，甚至犧牲了自己的生命，但同時也就有人認爲這是叛逆，這是作亂，應當剷平而誅滅之。這表現在作品中當然也就成爲兩種絕不相同的作品。不但對於人事，對於社會現象有如此不同的看法，即對於自然現象亦然。譬如「落花」一個自然現象，就可以舉出以下種種不同的表現：

一片花飛減卻春，風飄萬點正愁人。（杜甫）

淚眼問花花不語，亂紅飛過秋千去。（歐陽修）

花落春仍在。（俞樾）

臨斷岸新綠生時，是落紅帶愁流處。（史邦卿）

而紀德(A. Gide)在「新的糧食」中卻又說：

明日的喜悅惟有待今日的喜悅讓位了纔可以獲得，每一個波浪的曲線美全繫於前一個波浪的引退，每一朵花該為果子而凋謝，果子若不落地，不死，就不能準備新花，是以春天也依仗冬天的喪息。

同樣是自然現象，為什麼會有這麼多不同的看法呢？因為思想不同，認識互異的緣故。

作者既是一個在連續的歷史上，在相關的人羣中生存着的人，他對於人生世事就不能不有一種看法，不能不有一種認識，這種認識是貫串着他的全作品，主宰着他的全作品，就連那取材的角度也是由作者的認識所決定，雖然作者自己有時也是並不意識的。因此我們可以說，任何作品都是以作者的思想為基礎的，於是在任何作品中，我們也就可以看出那作者的思想。



作品中之所以有思想內容，是因為作者自己思想。思想有好有壞，所以作品也有優有劣，作者要作出好的作品，當然非有好的思想不可。這就如羅斯金（John Ruskin）所說的：「少女能夠就她所失去了的愛情而歌唱，而守財奴卻不能就他失去了的金錢而歌唱。」這是因為什麼呢？因為比較起來，前者的思想是好的，後者的思想是壞的。若是就作者時代的需要來說，一個作者的思想之或好或壞，尤其容易指明。所以蒲列哈諾夫在他的「藝術與社會生活」中說：

沒有思想的內容，藝術是不能存在的。但倘若藝術家看不見那時代的最重要的社會潮流，那麼，由他在那作品中所表現出來的思想的性質，在那內容的價值上，就顯著的低下了。而且因此，那作品也必定蒙害了。

一般的作品且不必論，就以托爾斯泰的「復活」為例，這自然算是偉大的作品了，然而盧那卡爾斯基在他的「文學與批評」中卻說：

對於絲毫也沒有改良人類的基督和福音書，以及最初的使徒們，托爾斯泰為什麼崇拜到這樣的地步呢？這只好說是古怪。到現在為止，大約已經過了兩千年的歲月，然而人類到底怎樣呢？借了托爾斯泰自己的話說起來，則依然犯罪，不遜，沈痾於一切罪惡之中。所以縱然托爾斯泰

再來宣說他的教義兩千年，我們還能期待什麼大事件？比托爾斯泰相信基督的那種力量還要更強的東西尚且不可能的事，怎麼能用別的力量做到地上的改造呢！

這就是說，以藝術家的思想而論，托爾斯泰的思想是那不合時宜的，空虛的思想。因此，作為世界傑作的小說「復活」，也就難免受到進步的批評家的責備。

作者要有好思想，然後纔可以產生好作品。當這種思想被讀者接受的時候，這作品就發生了宣傳思想的效果。然而文學終是文學，詩終是詩，而不是宣傳。那麼區別在什麼地方呢？恩格斯在給哈克納斯女士的信裏曾說：

我絕不責備你，怪你沒有寫一部純粹社會主義的小說，像我們德國人所謂「傾向小說」那樣作者歌頌自己社會的及政治的思想。我完全不過麼想。在藝術作品中，作者的思想，愈是不露鋒就愈好。我所認為的現實主義，是不管作者的觀點怎樣，而始終是要表現出來的。

而他在給敏納·考茨基的信裏說得更具體，他說：

我以為傾向不可明指，而必須從狀態與行動中流露出來。

這就是說，思想要在具體表現中見出，而不應當明說，或用以教訓。作者誠然應當把握那最好的思想，他不應當不意識，而是應當清楚地意識他的思想，但他的創作卻是由生

活出發，他在實際生活中，在種種經驗中，他接觸了千千萬萬的形象，這些形象譬如一些種子，這些種子在作者的生命中結合，融化，終至於萌芽，生長，而又形成一個新的，完整的藝術形象，到了他不得不表現的時候就表現了出來，這就是藝術作品的產生，而不是宣傳或說教的開始。當然，這藝術作品也還是以那作者的思想為血脈的，正如恩格斯所說：「不管作者的觀點如何，而始終是要表現出來的。」

茅盾先生在一篇題作「公式化的克服」的小文中曾經講過一個故事，他說：

有一個老笑話，秀才作文，苦思不能落筆，秀才太太在旁歎曰：「你做文章和我們女人生孩子一樣的難！」秀才苦着脸回答道：「哪裏的話，比你們生孩子要難得多呢！你們是肚子裏已經有了的，我們是肚子裏沒有的！」

這笑話是挖苦「肚子裏沒有」的秀才，我們卻要糾正它：單是肚子裏有了還不成，須待十月滿足，即「成熟」了，方不難產，而且產下來的，纔是健全白胖的嬰孩。

這所謂「肚子裏沒有」，是說作者沒有思想，或沒有可以表現思想的形象，自然是不能產生的，有了而尚未成熟也還是難產，產出來也不健康。至於抱了人家的孩子來當作自己的，以人家的思想作為自己的思想，或爲了宣傳思想而去硬找形象，去強治半死不活

的形象，也同樣不中用。一個作者，他應當在實際行動中收穫，在自己生命的土壤中培養，不要「揠苗助長」，直到成熟了，不但瓜熟自落，而且落下來還是甜的。在這裏，文學之於道德，之於政治等問題，也就同樣得到了解決，因為，道德或政治都是思想問題。文學與道德、政治當然有關係，問題也只在於：要區別好的道德思想與壞的道德思想，要區別好的政治思想與壞的政治思想；而且要著，作者在其創作的過程中，是在宣傳說教呢，還是作有生命的形象表現？

## 創作是怎麼一回事

我想用上帝的創造天地作爲比喻，來說明創作是怎麼一回事。因爲，假如我們相信上帝的話，上帝實在是一個偉大的創作者，是一個大詩人。「創世紀」第一章說：

起初上帝創造天地。地是空虛混沌，淵面黑暗，上帝的靈運行在水上。上帝說，要有光，就有了光。上帝看光是好的，就把光暗分開了，上帝稱光爲晝，稱暗爲夜，有晚上，有早晨，這是頭一日。

就這樣子，於是日月麗於空，江河行於地，鸞飛戾天，魚躍於淵，草木昆蟲，各從其類，……是之謂「大塊文章」，這乃是上帝的作品。

一個詩人，作家，當他創作作品的時候，也是如此。作者在實際人生巾行動，所見者不過是「空虛混沌，淵面黑暗」，一些雜亂無章的現象，一些破碎的生活經驗，經過了創造的過程，到了最後，就是一個「完整的世界」。就這個「完整的世界」本身說，它是一切俱足，無事旁求的，它既不能再有所加，也不能再有所減，即令只是一首短

詩，一支小曲，也都是如此完整的，至於百萬言的長篇鉅製，就更是如此，這可以說是  
一切好作品的必具的條件。

文學創作的目的是造成一個「完整的世界」。但這個世界到底是怎樣造成呢？首先，  
我們應該知道，這個世界並不是用文字造成的，因為文字不過是一些符號。在未用筆寫  
下文字以前，這個完整的天地乃是用種種生活經驗造成的，而這些經驗是作者在實際生  
活中獲得的。這些經驗往往是雜亂的，繁複的，破碎的，等到作者創造的時候，經過了  
作者思想的調理與感情的涵孕，它們就成了一體，成了一個完整的世界。所以墨雷（*M. Murry*）曾在「純詩」中說：「我曾竭力主張，詩歌不是像有一些人所主張的一樣，  
只是情緒的傳達，或只是思想的傳達。詩歌乃是一種整個經驗的傳達。」艾略特（*T. S. Eliot*）在「傳統與個人的才能」中也說：「詩是許多經驗的集中，集中後所發生的新  
東西。而這些經驗在實際的一般人看來就不會是什麼經驗……」這些最後集中起來的經  
驗，不但是種種樣樣，不但是錯綜複雜，有時甚至是可以互相矛盾的，就像雷達（*Ray  
Port Read*）在「論純詩」中所說的：「詩的真正不可思議之處，是在許多互相矛盾的東  
西皆集合起來，把它組成。」複雜的，甚至矛盾的經驗，終於會在創造中集成一個字

宙，作者就必須先覺識這個宇宙。梵樂希(Paul Valéry)在「論詩」中說：「所謂一個宇宙的覺識者，就是說，詩境是由於一個新世界煥然地覺醒而發生的。」對於一個新世界的煥然地覺醒，這就是創造的最重要的一頃刻，這就是「上帝說要有光，就有了光」的那一頃刻，這一頃刻中閃在作者慧眼中的是一個光燦燦的新世界，這個新世界的母親就是作者自己。

我們說這個完整的新世界是由經驗集中而形成的，但是，經驗爲什麼會集中呢？經驗了什麼而集中呢？這可能有種種不同的回答。在心理分析學派的學者如 Sigmund Freud 看來，就以爲是潛意識作用，也就是說創作和作夢相似。近代的大批評家瑞恰慈(T. A. Richards)又以爲那集合了種種經驗的是作者頭腦中有一種磁石的作用。T. S. 艾略特則又以爲是一種彷彿白金絲的作用。他說：

我所用的比喻，是化學上的接觸作用。當養氣和二氧化硫兩種氣體混合在一起，加上一條白金絲的時候，它們就化成硫酸。這個化合作用只有在加上白金絲的時候纔會發生。……詩人的心靈就是一條白金絲，它可以部分地或整個地在詩人本身的經驗上起作用。……

然而這所謂磁石，所謂白金絲，到底是什麼呢？不是別的，那就是想像力。因此，曾有

人給創作下一個定義，說：

創造的定義可以說是：根據已有的意象做材料，把它們加以剪裁綜合，成一種新形式。

創造的想像就是這種綜合作用所必須的心靈活動。

想像把經驗集合而溶化之，終於造成一個新世界，當這一個完整的新世界「煥然地覺醒」的時候，像梵樂希所說，那就是所謂「靈感」之一閃。而想像力最好的人，也就是靈感最富的人，也就是所謂「天才」。「天才」與「靈感」並不是什麼神祕的東西。任何大作家也不能只憑了天才與靈感就可以創作，假如他生活貧乏而思想淺陋的話。何況，天才與靈感又是可以由努力與涵養而成，或是可以由努力與涵養而增進的，也就是說，想像力有先天的優越與低下之分，然努力與涵養也可以補先天之不足。

在種種修養之中，最重要的當然是多體驗生活，多思索，多讀與多寫。但只有這些工夫還不夠，還須有一種更重要的工夫，就是忍耐。作者在種種生活中取得經驗，像柏林斯基（V. G. Bolinsky）所說的，把這經驗「焦灼而難堪的懷在自己感情的神祕聖堂中，有似母親將她的幼子懷在自己的子宮裏一樣」。一個作者也正該如此，他不能躁急，他必須忍耐，等待那個嬰兒的成長。大詩人里爾克（R. M. Rilke）在「給青年詩人



## 「十封信」中也曾說：

不能算計時間，年月都無效，就是十年有時也等於虛無。藝術家是不算，不數；像樹木似地成熟，不勉強擠它的汁液，勇敢地立在春日的暴風中，也不怕後邊沒有夏天來到。夏天終歸是會來的。但它只向着忍耐的人們走來；他們在這裏，好像「永恆」總在他們面前，寂靜，廣大。我天天學習，在我所感謝的痛苦之下學習：「忍耐」是一切！

爲什麼有些作者創造不出一個「完整的世界」，而只寫出了八股、公式、宣言、傳單或勸世文呢？一方面，因爲他們的創作往往只由觀念出發，而不從形象開始，強拉形象，硬裂形象，終於不是一個血肉與靈魂一致的完整形象，而最不可恕的，還是他們不能忍耐，他們心急，他們生摘瓜，他們用人工過早的催生，他們是拿起筆來工作，而不是用生命創作，不是在提筆以前已經把新天地建立完成。柏林斯基在「論果戈里的小說」一文中，對於果戈里推崇備至。他把創作與工作視爲判然二事，他說果戈里的好處在於其正是創作，而非工作。他以爲創作的情形是這樣的：

當藝術家的創作對於一切人還只是一個祕密，當他自己還沒有拿起筆桿的時候，他已經很清楚地看見他們（他們，指作品中的人物），已經可以數清他們衣服上的褶皺，數清他們前額上表

示出熱情與痛苦的紋路了。他之認識他們，比你對於自己的父親、兄弟、朋友，對於自己的母親、姊妹或者愛人，認識得更好。而且他還知道他們將怎樣說話與行動，看到整個事件的線索，這線索是將他們相互間維繫起來的。……因此，他們所創造的人物是那麼真實，那麼平常，又那麼持久；因此，他那小說或戲劇的結構，結局，情節與經過是那麼自然，逼真與自由；因此，當你讀到他的創作時，就彷彿置身於一個美麗而和諧的世界中，好像神的世界一樣；更因此，你能那樣好的領會它，那樣深刻地瞭解它，而且在自己的記憶中能那樣堅固地保持着它。這裏沒有矛盾，沒有虛偽與造作，因為這裏並不會計算到真實性，並沒有思考，沒有多方面的顧慮；因為這作品並不是做成的，而是在藝術家的精神中，像受了某種最高的神祕的感動而創造出來的，這力量存在於他自身之中，同時又存在於外界；因為在這種關係上說來，他本人像是一塊土壤，承受着某一支不可知之手所撒播下來的豐美的種子，於是就發芽滋長，直到成一棵多枝多葉的大樹。……所以，無論是何種作品，理想的也好，寫實的也好，它總是真實的。

由此，我們也可以知道，純粹寫實的既難成爲很好的作品，純粹理想的也不大可能。一切藝術都生根於實際生活，就連那最高的理想也是，在這一點上說，一切藝術都是寫實的；然而無論什麼材料都必須經過作者生命之鍛鍊而成爲一種全新的東西，在這一點上

說，一切藝術也都是理想的。而那最好的作品，就是那既把握了現實生活而寫作，卻又超越了現實生活而導出一種理想生活的作品，在這種作品中，作者也仍須以其正確的思想為基礎。但無論如何，作者總要在現實生活中行動，由於經驗的集中，由於作者的忍耐，而最後終須創造「一個美而和諧的世界」，這世界「好像神的世界一樣」。

這樣的，就是文學的創造。這樣的，就當得起「創造」之名，像上帝憑了「空虛混沌，淵面黑暗」而創造了光華燦爛的天地一樣。

## 一論創作過程：愛倫·坡的「李奇亞」

我們曾一再地說過：一件作品，是一個完整的世界，在這個世界裏，抽象的觀念與具體的形象之渾然無間，正如靈魂之與肉體之渾然無間一樣。我們又曾經指出，沒有思想，便不能有創作，但只有思想還不夠，必須是用具體的形象來表現這一種思想纔行。有些作品之終於只是入股、公式、宣言、傳單、標語、口號或勸世文，就因為只是從觀念出發，而不從形象開始，強拉形象，硬裂形象，因之，血肉與靈魂就不能一致。關於這一點，我們要用實際的例子，作為說明。我們將舉出幾種不同的作品，說明這些作品的創造過程之不同，以及其價值之不同。

第一種就是從觀念出發的創造過程。

所謂從觀念出發者，就是作者相信一種思想，一種道理，於是想用一件作品來表現這思想，來證明這思想，作者的工作就是要創造人物，編製故事。例如美國作家愛倫·坡 (Edgar Allan Poe 1809-1849) 的短篇小說「李奇亞」(Ligien) 就是這樣寫成的。(Ta-

glen-Tales By E. A. Poe 中文一冊，Edited by John H. Ingram, Bernhard Tauchnitz, 1840.) 在哈米爾頓 (Clayton Hamilton) 的 "Materials and Methods of Fiction" (華林一譯作「小說法程」，商務出版) 中，曾經把這篇小說作了一番分析。據哈米爾頓說，作者寫這篇小說的動機，是起因於英國十七世紀道德家格蘭維爾 (Joseph Glanvill 1636—1680) 的幾句話，作者相信這幾句話，想用小說來證明這幾句話，不但把這幾句話冠之於篇首，並在小說中引用過三次。格蘭維爾的話是說：

人之意志，永存不死，然人鮮有能知意志之靈神，意志之毅力。上帝無他，意志而已，堅強不折，臣服萬物。惟人意志柔弱，故屈於神，而制於死，非然者，雖神與死，其必無如吾何。

(用華林一譯文。原文如下： And the will therein lieth, which dieth not. Who knoweth the mysteries of the will its vigour? For God is but a great will pervading all things by nature of its Intentness, Man does not yield himself to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his foolish will.)

愛命·坡在這小說中的目的，就是要寫一個具有堅強意志的人物，這人物憑了它的意志，它的愛，可以不死，可以復活。一般說來，女子的意志總是薄弱的，所以作者故意用一

個女子作小說的主人，這個女子就是李奇亞。但只有中心人物是不夠的，還必須有第二個人物，第二個人且必須是一個普通人，這樣，就可以和主要人物對稱，而且一切事情均須由第二人口中說出，以見出事情之真實。這第二個人一定是和主要人物有密切關係的，於是作者就決定是李奇亞的丈夫。人物既定，然後就進行故事。作者想證明李奇亞因意志堅強死而復活，所以必須以李奇亞之死為故事的中心，故事的進展也就分為兩部分，一部分寫李奇亞死前，一部分寫李奇亞死後。這樣就決定了小說的結構。在前半部分，作者主要的工作是描寫李奇亞之為人，以便使讀者相信有此一人，且對此人有深切之認識。而就在這些形貌性行的描寫中，讀者也就可以感到這個女人的將來了。例如作者寫李奇亞的行動時說道：

有一個很寶貴的話題，關於這一點，那無論如何我是不會忘記的。那就是李奇亞的形貌。以身材來說，她是高高的，而且有點兒細長，等到她臨終的那些日子裏，她簡直是完全消瘦了。我想我恐怕沒有方法可以試着描繪她行動的莊嚴與從容，以及她那腳步之不可思議的輕捷與彈性。她來來去去有如一個影子。當她走進我的陽着門的書齋中來時我簡直從未覺察過，除非由她那輕柔悅耳的音樂般的語聲，或者當她的玉手放到了我肩頭的時候。

這是一個影子般的女人，只從這一點，我們就可以感覺得到，這一定是一個演悲劇的人物，這立刻使我們想到死亡，想到靈魂，因為作者的目的實在是要想寫一個鬼怪的故事。以下當作者在描寫李奇亞的美貌的時候，他又特別描寫了她的眼睛：

她那一雙眼睛，我確實相信，是比我們這一民族的一般人的眼睛要大得很多。……那一雙眸子的色澤是黑色中最明亮的，而且在眼睛上面高高地橫着兩道很長很長的黑睫毛。那兩道眼眉，輪廓是有點斜高的，也是同樣的顏色。……唉，李奇亞一雙眼睛的表情纔真是難以形容。我會經費了多少時間來思量它！我會如何地度過一個中夏的長夜去殫精竭思地度量它！那將何以名之呢——那恐怕比德謨克勒塔司的井還要更其淵深，（希臘哲學家 Democritus 記元前四六〇——三六一。相傳德謨克勒塔司，因窮心學問，乃自殘其目，以免為外物所擾，或云用功過度，因以失明，此所云井，不知是否即指其深目，待考。）它那樣深邃地橫在我愛的雙眸之中？你能說它像什麼嗎？我真是爲了要發掘這神祕的一種癡情而感到迷惑了。是那樣的——雙眼呀！那麼大大的，那麼閃光的，那麼神聖的矚仁！它們對於我簡直成了藍翅的雙星，（藍翅 *Leda* 是斯巴達王 *Tyndareus* 之后，是 *Oenone*, *Pollux*, *Clytemnestra* 和絕世美人 *Helena* 的母親。）而我對於它們就是最虔誠的卜星家。

作者之所以如此用力描寫李奇亞的眼睛，是爲了兩種目的，一方面是爲了與將來要出現

的另一人物作爲對照，作爲故事變化發展的樞紐；另一方面，而且是更重要的一面，乃是用李奇亞的眼睛來描寫李奇亞的性格，特別是她那種堅不可拔的意志力。這可以說是文章的主要部分。所以作者接着寫道：

在心理研究的種種不可思議的奇蹟之中，再沒有比這一事實爲更其驚人的了——我相信學校的課程中是永不會注意到這一點的——就是，在我們努力要追憶起某種久已忘懷的事物時，我們常常發現我們只是在記憶的最邊緣上，卻不能記上心來。因此，在我盡力思索李奇亞的眼睛的時候，我雖自以爲已經接近於它們的表情已全部瞭解了——只是以爲接近而已——但依然毫無把握——於是也就立刻化爲無有了！而且，（奇怪，唉，真是一切神祕中之最奇怪者！）在宇宙間最平常的事物之中，我發現了一連串和這種表現相似的東西。我的意思是說，當李奇亞的美已經融入於我的靈魂之後，她的美佳在我的靈魂中猶如供奉於神龕之中，從物質世界的種種存在裏邊，在我的內心，我得到了一種時常在我周遭可以感到的情感，而這種情感也就是來自她那又大又亮的雙眸。不過我依然不能說明這種情感，也不能分析它，甚至也不能切切實實地觀察它。請讓我重複一遍，我只是有時體會到它，譬如我在觀賞一枝怒生的葡萄藤，或者我在對着一個蛾子，一個蝴蝶，一個鴉子，或一川流水，而沈思的時候。我會經感覺到它，在海洋上，在流星的殞落中。我會經感覺到它，在某種異乎尋常的老人的隱視中。在天空有兩個星



宿（特別是那一個，第六等光度的那一個，成雙的，而且，變化不定的，在天琴星座的大星旁邊就可以看得見它），當在望遠鏡中觀察它的時候我就更體會了這種感覺。此外，我也曾充滿過這種感覺，由於絃樂器的某種聲音，也常常由於書卷中的某些段落。

就這樣，於是他由眼睛描寫而扣到了本題，緊接着是：

在無數的例子中，我清楚地記得格蘭維爾著作中的一段，這一段（也許只是由於它的離奇古怪——這誰又能說定呢？）總是引起我這種情感：「人之意志，永存不死，然人鮮有能知意志之蘊神，意志之毅力。上帝無他，意志而已，堅強不折，臣服萬物。惟人意志柔弱，故屈於神，而制於死，非然者，殲神與死，其必無如吾何。」

具有那樣的眼睛的人就有這樣的意志。她乃是這樣的一個女人：

在我所知道的一切女人之中，她，這外表安詳而又永久鎖定的李奇亞，卻是毫無顧惜地，寧願犧牲於兇禽般的熱情的人。對於這樣的熱情，我是無法給以估價的，除非憑藉了她那一雙既使我喜悅又使我驚駭的眼睛之不可思議地張大，憑了她那魔術一般的好音，她那最低音的婉轉，清晰與堅定，或憑了她那慣於爆發出來的潑野語言之狂悖。（由於和她那說話的態度之恰好相反而表現出了雙倍的效果。）

到此為止，作者差不多已經把這個女子寫成了，——然而，不管愛倫·坡的小說寫得多

麼好，我們不能不承認，他所創造的人物完全是空的，將近一半的篇幅就是這種描寫，這裏沒有事件，沒有行動，只是用空氣來烘托出一個人，這原因也就是因為作者是從觀念出發的，不是從具體的形象出發的。這以下，事件來了，動作也有了，因為作者必須把李奇亞置之死地，而所謂死者，就是說她必須同她丈夫作永久的訣別，這是一件極可悲痛的事，尤其在李奇亞這樣的女子。然而李奇亞有堅強的意志，她不肯死，她熱切地戀着生活，於是這個「陰影」一般的女子就不得不在病中與死的陰影相爭執，作者寫道：

最使我驚訝的是，這個熱情的女子之掙扎，甚至比我自己的掙扎還更兇。在她那堅毅的性格之中本來有足以使我相信：死之降臨對於她該是無懼無恐的，不料卻並不如此。她用以和死的「陰影」相奮爭的那種堅持的強力，簡直不是言語可以說明的。而對着這種可憐的景象，我只是在疲憊之中呻吟。我應當安慰她，我應當勸解她；但是對於她那種爲了生命——爲了生命——只是爲了生命——的慾望之強烈，安慰與勸解都等於無比的糊塗。尙未等到最後彌留之際，在她那狂暴靈魂的極端痙攣痛苦之中，她的行動的外在凝靜已經萎謝了。她的聲音變得更溫柔——變得更低——然而我已經不願意她那靜靜地說出來的語言中所含的證骨的意義了。我的頭腦已經暈眩，當我諦聽，並迷感於一種非人間的諧音，——在人間從未聽過的證語和呼吸。

她終於死了，當她還在清醒的時候，她呼喊上帝，她默誦格蘭維爾的那一段意志不死的

話，她已經奄奄一息了，她還在喃喃不已，她的丈夫把耳朵伏在她的口邊，她所喃喃的還是格蘭維爾那一段話。這就是小說的前半部分。只就這前半部分而論，雖說作者的描寫大半是空的，但仍不能不說是很好的描寫，我們還感到一些真實的東西。李奇亞這個人物自然是爲了格蘭維爾那一段話，爲了那一個觀念而創造出來的，但我們也許可以相信，在作者的生活經驗中可能遇到過這樣的女子，或與此相似的女子。然而以後的問題就來了，一個最難處理的問題擺在面前，就是：作者既已使李奇亞死了，當然也得埋葬，但如何能使之復生呢？假如不能復生，又如何證明格蘭維爾那段話？於是小說中就出現了第三個人物。李奇亞的丈夫以後在一座古老荒廢，鬼氣森森的寺院裏住了下來，而且同另一個女子結了婚，這個女子就是曲萊美婦·羅雯娜，這是一個美髮藍眼的女子，與李奇亞的黑髮黑眼是完全不同的。而且這又是一個普通女子，他並不怎麼愛她，卻時常因爲她而想起李奇亞，他甚至靜夜中高呼李奇亞的名字，即使在白天，他散步於蔭蔽的幽谷之中，由於他對於死者的思念之殷切，他也可以在她當年走過的一條小徑上看見她的歸來。於是「無巧不成書」，曲萊美婦病了，在她病重的時候，她見神見鬼，她聽見有一種聲音，她看見有人在暗處行走，後來丈夫也聽到了聲音，也看見了「影子」，

一個影子——一個模糊不清的天使似的影子——叫人想像到只是一個影子的陰影。就在這一點上，也可以說是作者在小說中埋伏下的一條線索，他最初描寫李奇亞像一個「影子」，李奇亞病中與死的「影子」掙扎，現在，曲萊美婦臨死的時候，那影子又出現了。他甚至聽到有腳步聲在地板上行動了，甚至當曲萊美婦舉起酒杯要啜飲的時候，他看見有三四滴紅色光亮的液體，似乎從一個不可見的泉裏落入曲萊美婦的酒杯。當曲萊美婦臨死時他又想起李奇亞，當她死後停在牀上時他又想起了李奇亞，等他從死者的脣間聽到歎息，並看到死者的面上又忽然現出紅暈，他又一再地想起李奇亞。最後，曲萊美婦終於復活了，但活起來的已經不是曲萊美婦而變成了李奇亞。作者在最後一段中寫道：

我並沒有發抖——也沒有移動——因為有一團和眼前這個已經物故的人物的態度、身材、行動等相關聯的無可說明的幻想，倏然地閃過了我的頭腦，把我驚呆了，把我凝成了化石。我依然不動——我只是注視着這個妖祟。在我的思想中是一團瘋狂的紊亂——一種無法平靜的騷擾。難道這真是，真是活着的羅曼娜在我的面前？難道這確乎是羅曼娜——美髮而藍眼睛的曲萊美婦，羅曼娜·楚勒凡妮昂？為什麼？為什麼我還要疑惑？胡帶緊緊地蓋在她的嘴上——然而這難道該不是那還在呼吸着的曲萊美婦的嘴？還有這兩頰——這裏是她的正當青春的紅顏，是的，

這當然該是那活潑的曲萊美婦的紅頰。還有那下頰，帶着兩個笑窩就如她健康時一樣，這難道該不是她的？——然而，莫非自從她病過之後的身材又長高了嗎？這種莫明其妙的怪思想真把我弄糊塗了，只一跳，我就跳到了她的面前！由於我的接觸，她忽而退縮了一下，她護她那蒙頭的壽衣從頭上滑脫了，於是在這房間中的突變的空氣中，流散開了她那濃密而披散的長髮；那是太黑了，黑得比夜神的翅翼還更深！現在站在我面前的那個形體的眼睛傻傻張開了。「唉呀，無論如何，」我高聲驚叫起來，「我總不會——我總不會是看錯了吧！——這乃是那一雙圓而黑的，野而不羈的眼睛——是我失去了的愛人——是夫人——是夫人李奇亞的！」

故事就這樣結束了，已死的曲萊美婦復活起來卻變成了李奇亞，最顯著的變化是眼睛，藍眼變成了黑眼，作者在前文中加力描寫李奇亞的眼睛，就是爲了這一點，不但要顯示其人格，並預備作這一個大轉變。但轉變的還不只眼睛，還有頭髮，而且連身材也變長了。「我總不會——我總不會是看錯了吧！——這乃是那一雙圓而黑的，野而不羈的眼睛——是我失去了的愛人——是夫人——是夫人李奇亞的！」這是小說的最後一句話，然而我們也可以說，這是小說的第一句話，因爲作者在開始寫這小說的時候，就先想到了這結果，他是要用這結果來證明格蘭維爾的。這以後的事情自然不必寫了，因爲目的

已經達到了。然而我們卻要切實追問一句：作者的目的是真的達到了嗎？第一，我們就絕不會相信，一個人的靈魂可以和他的軀殼分離，我們更不會相信這種「借屍還魂」的可能性。這種思想，和我們的科學觀念是恰相反背的。假如作者是在寫一個寓言（如「伊索寓言」中的「驢蒙虎皮」「老鼠開會」「龜兔競走」等），以及近於寓言的東西（如「育珂·摩爾 Mor Jokai 的「鞋匠」之類，或如大衛·卡爾奈特的「女人變狐狸」 David Garnett: *Lady into Fox*），我們都知道那些事是不可能的，不必有的，然而我們卻相信那些道理是真實的。「李奇亞」，這當然不是寓言，這是作者所要顯示的人生，他使故事中的男子用第一人稱在回憶中口述，是爲了叫我們相信這件事，可惜我們卻不能相信。我們只能說愛命·坡在寫一個鬼怪故事，至於格蘭維爾的話，他自然懂得，但也不妨說他弄錯了，意志不死，本來是真的，但不是「借屍還魂」，而是活在未死者的心裏，或永存於某種事業裏（或如「蝴蝶夢」"Rebecca" 倒未始不可算是一個好例），假如換一個寫法，也許真可以給格蘭維爾一個證明，但是愛命·坡的寫法卻不對，他反而把格蘭維爾糟蹋了。

## 二論創作過程：果戈里的「外套」

有一種創作過程，是由於作者聽到了或經驗了一件真實的事件，作者便利用了這事件而寫成他的作品，然而他的作品卻已經換了面目，和那件原來的事實完全不同了。那件真實的事件只是一點酵母，而作者的思想，經驗，就是那等待發酵的麩塊。那些麩塊本有發酵的可能，但非等加入那一點酵母不可。果戈里 (Gogol, Nikolay Vasilovich 1809—1852) 的「外套」，便是這樣寫成的。在萬墨賽耶夫 (V. Voronov) 的「果戈里怎樣寫作的」(孟十還譯)一書中，作者說，「外套」的故事是由於果戈里聽了 P. V. 安寧可夫所講的一件真事而寫成的。那事情是這樣的：

有一次在果戈里面前講到一段公務員的逸話，是說一個貧窮的小官吏，他喜歡打鳥，又特別儉省，而且不疲倦地，盡心竭力地做着職務上的工作，終於積足了夠買一校價值二百盧布的很好的獵槍的錢。在第一次，當他乘着自己的小船游到芬斯基河灣去尋找目的物的時候，他把獵槍放在自己面前，照他個人的說法，他忽然墜入一種夢境裏去了，等他清醒過來，朝面前一看，

不見自己的新買的東西了。那枝槍是在他通過的地方，被深厚的蘆葦掛掉到水裏了，於是他用盡全力地搜尋它，但是枉然。小官吏回到家裏就一頭倒在牀上，再也起不來了。他得了寒熱病。他的朋友們知道了這樁事，便來發起募捐，給他買了一枝新槍，這纔救回了他的命。但這樁可怕的事件，無論什麼時候他一想起來，就不免在臉上現出死人一般的灰白。……所有的人都笑這個具有真實的來歷的逸話，果戈里卻例外，他沈思地聽着它，低了頭。這個逸話便成了他的小說「外套」底初步的思想，並且這篇小說在那一天的晚間就在他的心裏生根了。

事實是如此，但到了果戈里的筆下便完全不同了，果戈里完全把它重新創造過。像書名所表示的，代替了事件中的烏槍，卻變成了「外套」。由於這一個改變，故事的一切也就不不同了。作者爲甚麼不寫「烏槍」而寫「外套」呢？關於這問題的回答，大概只有向作品的主題和作者的生活體驗中去追尋。而且當他一聽到安寧可夫講那事件時，他就有一種特殊的認識在心裏，他不同別人，他有另一種感觸，不是好笑的，而是悲憫的；他也就有另一種思想，不是個人的問題，像只是一個人愛好打獵之類，而成了一個嚴重的社會問題，像「外套」的主人翁所遭遇的，像故事的最後所顯示的。也正因爲這些感觸與思想，一言以蔽之，因爲了這一新內容，就非改成「外套」不可，因爲，如果仍是



「烏槍」，那就無法，或不容易達到這個目的了。

「外套」的主人翁——當然不再是那個喜歡烏槍的人——當安寧可夫告訴那件事時，不見得就描寫了那人的面貌，即使描寫了，也不見得就是果戈里筆下的人物，爲了適合人物的性格，爲了適合於這人物所演的悲劇，果戈里筆下的人物是：

身體矮小，臉有些麻，頭髮微紅，兩眼看來甚至有些眯瞇，額頭上光了一小塊，兩頰有皺紋，臉上有那種令人呼爲痔瘻的顏色……有什麼辦法呢——彼得堡氣候的過錯。

就在這簡單的描寫中，我們也可以預感到我們這位主人翁的命運了。關於他的名字，作者寫道：

他姓巴什瑪金，這個姓顯然是來自「巴什瑪克」（意即輕皮鞋）；但是在什麼時候，是哪一點鐘，怎樣來自「巴什瑪克」，這一層是一點也不清楚。父親，祖父，甚至內兄弟，以及所有姓巴什瑪金的全穿長皮靴，一年不過換兩三次前掌。他的名字是阿加克，阿加克維奇……

意即輕皮鞋的姓氏，這就彷彿法定了一些事物，但這是無可如何的，至於名字，那卻是經過了他的母親、教父、教母再三選擇的結果。當這樣的名字定下來了，作者說：

他們給孩子施洗，他因此哭了，並且做出這樣的苦臉，好像已經預感到他將是九品官似的。

他當然是作了九品官，他在一個司裏作了書記官，而且永無升遷，永無變化。

作者接着說：

於是，大家便確信了，顯然他生就是預備穿制服，光着頂的。司裏對他不曾表示任何敬意。看大門的不僅是不從位子上立起來，當他出入的時候，並連瞧他一眼也不瞧，好像從會客廳飛過一個尋常的蒼蠅似的。……

年暫的官吏們，盡其公事房的小聰明嘲笑奚落他，當他面就述說各種編造關於他的故事；關於他的女房東，七十歲的老奶奶，說她打他，大家問他們什麼時候結婚，向他頭上亂撒些碎紙，說這是雪。……不過要是鬧出太受不了的玩藝，當打亂他的工作，掣他的肘的時候，他開口說道：「莫動我，你爲什麼欺侮我？」並且在他發出言語的腔調裏，好像有什麼奇異的東西似的。

作者說，在這樣的言語中，是有一種動人憐憫的意味的，在這刺人肺腑的話裏似乎響動着一種最謙卑的哀告：「我是你的兄弟。」他是一切人的兄弟，他願在任何人面前低首，即使稍稍反抗，也還是自卑的，屈辱的。

像這樣的一個人，在他的生活中還有什麼可說的呢？他終日埋首抄寫，他在抄寫中有無限快樂，像其他人在他輝煌的事業裏有快樂一樣。每當他抄寫的時候，「享樂的神

情現在他的臉上；有幾個字母是他心愛的，倘如遇到這些字，那他簡直樂得忘形；又是笑，又是眨眼，又是動起嘴唇，因此似乎在他的臉上可以讀出他的筆下所運行的每個字母。可憐的人！在他的卑微的生存中，也還開着一些花朵，一些希望，無奈這卻只是幾個心愛的字母！而他也就安於這些，當他的上司看他熱心服務，命令他改變一下工作，不再抄寫，而作「等因奉此」之類的工作時，他卻流着汗，拭着額頭，終於說道：「不行，不如給我抄寫一些什麼倒強些。」他就一直這樣作下去，而且，不但在辦公時間切實服務，回家之後，還「抄寫帶到家裏的公文。倘使沒有這些事，那他為着自己的快活，便故意替自己抄個底，尤其是倘如這公文不是為着風格華麗而出色，卻是為着致什麼新的或闊的人物的姓名住址。」他以全生命工作，他的生命和工作簡直融而為一。「他寫夠了便睡覺，想到第二日，明天上帝派他寫什麼東西，就微微含笑。」這樣的好人，這樣盡忠職守，這樣不存任何奢望的人物，然而，他卻沒有方法不受彼得堡的寒冷的侵襲，「當連辦上等差使的人前額都凍得發痛，珠淚滿眶的時節，可憐的九品官們還毫無防禦呢。」

這以下，故事就開始了，他先是請求裁縫給他修理破「外套」，然而那已是太破了，

破得不可救藥了，當他聽說必須縫製新外套的時候，他兩眼發黑，而且屋中所有的一切，在他面前顛倒錯亂了，因為他沒有八十盧布——這是他估計的最低價錢，實際上裁縫討價是一百五十盧布。在這裏，爲了進一步地發掘人性，作者寫道：

但是，究竟從哪裏拿這八十盧布呢？一半也許還可以得到！一半我得到，或者甚至再多一點，但是在哪裏找到別的半數呢？……但是讀者要知道第一個半數他是從哪裏拿來的。

阿加克·阿加克維奇有兩種習慣，每花一盧布，便放一個格羅斯（合兩個戈貝克，即兩分），在蓋上帶有投錢孔的，被鎖住的小箱子裏。經過每半年他要查查聚集下的總數，將它換成小銀幣。他好久就這樣做，以此，繼續幾年，聚下的總數，有四十多盧布。那麼，一半已經是在手頭；但是從哪裏拿另一半呢？從哪裏拿另外四十盧布呢？阿加克·阿加克維奇想了又想，決定要得減少平常的花費，雖設最低限度得繼續一年：每晚不用茶，每晚不點蠟燭，假如有什麼要做，往主姑屋子裏，在她的燭光之下做活；走到街上，腳步盡力放輕，而且小心地踏在磚石上，差不多用腳尖子走，爲的不致很快地就穿壞了靴前掌；汗衫能夠對付就不交給洗衣服的人洗，至於想不致穿破，他每一次剛一到家，就把它脫下，光穿一件斜紋布的長衫，這長衫已經細心地保存好久了。老實說，他起初對於這些限制是有些難於習慣，但是以後已經弄慣，就很合適，——他甚至每晚學會了換飯；不過在意思之中，卻含着將來的外套的永久觀念，作精

神的營養。從這時起連他個人的生存也好像豐滿些，他好像結了婚，好像另有個人和他在一起，好像他不是一個人，倒像有一位生活上的快樂伴侶願意和他同走着生活的道路，——這位伴侶不是別人，正是那填滿厚棉絮，有穿不破的結實裏子的外套。他彷彿變得活躍些，連性子也堅定些，有如那自己已經確定了目標的人似的。從他的面孔以及行為上自然而然地消滅了遲疑不決，一句話——所有搖蕩不定的痕跡。在他的兩眼裏時常出現火光，腦海中甚至閃動着極果敢和奮勇的思想，莫非真是貂鼠皮放在領子上？這思想幾乎使他心不在焉。有一次，當抄寫公文的時候，他幾乎快要弄出了錯，所以幾乎高聲叫出「哦！」手畫十字。

啊，上帝！這真是人生中最好的時候了，年青人在向一個美麗的少女求愛，操必勝之心的將軍正要赴敵，一個偉大的建築正要立起，一個大帝國正要完成，一朵花正要開放，整個世界擺在一個人的面前，而我們的好人，一件外套就要完成了，這生活中最高的理想，最大的歡悅，而事有湊巧，司長給他的賞錢不是四十，也不是四十五，倒是六十盧布，多出來二十盧布，「這一來事情進行得快了，再略為餓上兩三個月」，阿加克·阿加克維奇一生中「最莊嚴的一日」終於到了。他穿上新外套，他心裏暢快極了。作者寫道：

他每一瞬間都覺得在他的肩上有新外套，並且甚至為心裏的滿足笑了幾次。實在不錯，有兩粒

利益：一種是暖利，另一種是美好。

偉大的作家，奇異的作家，他寫出了這麼平凡的句子，平凡得這麼出奇，這麼可怕呀，會有那因久於飢渴而忘記了飯是可以充飢的，水是可以解渴的人嗎？這樣的人他將體會出這話的意義！到此為止，在人性的顯示上，果戈里的工程已經完成了。這以下，就是故事的突轉，春天正在繁盛，花開得正好，秋天來了，冬天來了，陰暗來了，寒冷與死亡來了。從個人的，到社會的，從生活的，到政治的，從「現在」的，到「將來」的，於是作者把畫面展開了。

阿加克·阿加克維奇，穿了新外套到司裏去，人們的嘲弄，祝賀，使他難於爲情，當大家一齊圍上他，說要喝新外套的喜酒，並且至少他應該給大家招個晚會的時候，阿加克·阿加克維奇完全糊塗了，他滿臉通紅，說道：「這完全不是新外套，這只是一件舊的。」「終之，有一位副書記長，似乎想表示他爲人一點不傲慢，而且和下等官員要好，說道：那麼，就這樣吧，我來替阿加克·阿加克維奇招個晚會，今天我請大家到那邊喝盅茶：今天適逢是我的命名日。」到了晚上，阿加克·阿加克維奇自然是參加了的，他剛到的時候，大家還圍着他的外套研究了一陣，但以後，「不消說，大家連他，

連外套都拋下了，仍舊轉向指定玩牌戲的桌子。」他覺得無聊，便偷偷溜開，「他輕輕地從屋裏溜出來，在外間找到了外套，看見很可惜的躺在地上，將它抖一抖，從上面摘下了每個小灰毛，套在身上，順着樓梯走到街上去了。」外套被丟在地下，這也許就是那即將到來的不幸之預兆吧，他回家的路是遙遠的，而且夜已深深，當他走過一個荒涼的廣場時，他就遇着了那些滿臉生着鬍鬚的人們，——「究竟是哪種人，連他也分辨不清楚。他竟兩眼發黑，心頭亂跳起來。『這豈不是我的外套！』他們之間有一個抓住了他的領子，大聲說道。阿加克·阿加克維奇已經想喊『守衛』，恰好另一個人正對着他的嘴伸出一隻拳頭，大得有如官吏的腦袋一般，說了：『只要你一喊！』阿加克·阿加克維奇僅只覺得他們從他身上剝下外套，給他一膝蓋，於是他跌在雪上，仰着，別的再也不覺得了。」

他回家之後第二天清晨，爲了要找回他的外套，他去見一位署長。這時，當時俄國的官僚們便搬上了舞臺。清早，他就到署長那裏去，但是說署長在睡覺；他趕十點鐘來，——又說：「在睡覺」，他趕十一點鐘來，——說：「署長不在家」；他趕吃午飯的時候——但是在前廳裏的書記不准他進去。終於見到署長了，署長「不注意事的要點、

卻問阿加克·阿加克維奇：他爲什麼回來得這麼晚？他順便到不正當的人家去了沒有？」他的請求反而換來了責備。他這一天，生平第一次未到司裏去，第二天去辦公，他的不幸卻又換來了嘲笑，雖然有些人同情他，甚至想給他募捐，「但是集的太少了，因爲沒有這事，官吏們訂司長像片和一本什麼書，依科長的提議，他是著者的朋友，已經花費了許多；這樣，所以集款的總數極不中用。」以後，他又去見一位「閹老」。這位閹老，也許可以作爲一般官僚的代表，他一切照極嚴厲的規矩行事：十四品官要報告十二品官，十二品官要報告九品官，或其他合適的人，這樣事情纔到了他的面前。……閹老的派調習慣沈着森嚴……他的法制的重大基本是嚴。「嚴，嚴，而且——嚴，」他同屬員的通常談話聲色嚴厲，多半是這一句：「你怎麼敢？你可知道你同誰說話？明白不明白誰站在你面前？」阿加克·阿加克維奇去請求這位閹老的結果是顯然的，起初是撞了壁，等了很久，見到了，閹老罵他不懂辦事的規矩，罵他「你們青年人對長官真是放肆得太過分了！」殊不知他已是五十開外的人了。他在歸途中迷了路，他「大張了一下嘴，在偏街鳴鳴響響的暴風雪中向前走；風，照彼得堡的老例，從四面八方，從所有的小巷裏向他吹來。轉眼之間給他的嗓子吹起喉嚨病，臨他摸到家的時候，連一句話也不能



說了。喉嚨全腫起來了，躺在牀上。一頓好責罵有時是這樣厲害！」第二天他發了大熱。當醫生看過之後，轉臉向房東主婦說：「你好，媽媽，你不要白費了工夫，現在就給他定一口松木棺材，因為橡樹的於他是太貴了。」這期間，病人還在不住的說着昏話。「一會他看見了裁縫，向他定做帶捉賊陷阱的外套，因為他覺得賊們不斷地在他牀下；並且他甚至時時叫主婦從他的被窩裏拖賊；一會他問，他有新的外套，為什麼在他的面前掛起舊的外套來；一會他覺得他立在一個將軍面前，聽着一陣好責罵，於是哀告道：有罪，大人！終之，竟烏七八糟臭罵起來，說出極可怕的話，這樣，所以連老主婦也畫起十字，她有生以來沒有聽他說過那類的話，尤其這些話是跟在「大人」兩字的後面。……」「終之，阿加克·阿加克維奇斷了氣。他房間裏的東西都沒有封起來，因為第一是沒有繼承人，第二呢，遺下的繼承物很少，就是：一把鵝毛管，一帖公家的素紙，三雙襪子，從椅子上落落來的兩三個鈕扣，和讀者已經曉得的破外套。……」「司裏知道了阿加克·阿加克維奇的死，第二天在他的位子上已經坐着一位新的官吏，體幹要高得多，寫的筆道已經不用那樣直筆道，卻要斜曲得多了。」

寫到這裏，「外套」的故事已經完了，然而果戈里的創造還沒有完，果戈里還繼續

寫下去，寫得更遠，更深，更荒唐也更真實，而且把歷史的預言也寫在這裏了。果戈里是最善於利用傳說、迷信、時間等等，與最深的人性，與社會的政治的大問題攪在一起的，像「鼻子」（魯迅譯），像「魏」（孟十還譯），像初期寫烏克蘭的作品：是滑稽的，然而也是最莊嚴的；是可笑的，然而也是極可怕的；是沒有道理的，然而又是多麼的令人深思啊！他接着寫道：

但是有誰能想像這裏不真個是阿加克·阿加克維奇的結場，他卻命定的在死後要哄動幾天，好像報答他從來不為任何人所注意的一生？……語言忽然傳遍了彼得堡全城，說轟加鄰金樞旁和鄰近較遠的地方，夜間死人出現，像找尋被搶去的外套的官吏，並且藉口是被搶去的外套，他不分職業和品級，從肩上剝去各人的外套，無論是：貓皮，海獺皮，棉花，樹狸皮，狐皮，熊皮，——一句話，人們為着護身而想到的各類毛皮。……警察已下令捉屍，不論死活，嚴重處罰，作別個榜樣，連這也幾乎辦成了。就是，某地段的崗警，在克留什金小巷裏，已經一把抓住了死人的領子，正在作惡的地方，圖謀剝下一位卸職的樂師身上的呢外套。一把抓住了死人的領子，他便叫來另外兩個同事，託他們抓着他，他自己費不過一刻鐘工夫往長靴裏去摸，想從那裏掏出樣皮鼻煙盒，略為清醒清醒自己凍得不得了鼻子；但鼻煙實在這這一類的，連死人也受不了。崗警用手指閉住自己的右鼻孔，還沒有來得及把半盒鼻煙送入左鼻孔，死人一

噴嚏打得這麼凶，噴得他們所有三個人滿眼都是。當他們拿起傘來抗阻的時候，死人的蹤影都不見了，所以連他們都不知道，以前他是不是真正在他們手裏。從此以後，崗警們對於死人恐怕到這樣，甚至連活的也怕得，僅僅從考遠喊起：「喂，您，走你的路吧！」死官吏居然在加鄰金橋那面出現，引起一般膽怯的人非同小可的畏懼。

寫到這裏，應該是結束了吧，然而還不，作者還要把另一個線索拾起來，「但是，我們完全把某一位闊老拋下了，」於是他寫那位闊老，他，自從責罵了阿加克·阿加克維奇，這個小官吏的影子差不多每天現到他心上來，等聽說這個可憐蟲已經暴死了的時候，他甚至「傾聽着良心的譴責，而且整天心神不安。」關於這，我們必須相信，闊老的良心實在只是作者的希望罷了，作者要懲罰這些闊老們，所以這樣說了，而且還使那闊老也遭了厄運。他從一個晚會出來，要到他的德國女姘頭那裏去，——我們當不會忘記，署長曾責問阿加克·阿加克維奇：「你爲什麼回來得這麼晚？你是不是到什麼不正經的人家去過？」——在風雪中，死人出現了，向他噓出可怕的墳墓的氣息，說道：「哈，這竟是你呀！到底我把你的領子抓住了！我也要你的外套。我的你不操心，並且還責罵我——現在把你自己的交給我吧！」他嚇得趕快就把自己的外套脫下來，向車夫喊

道：「快快跑回家！」說也奇怪，從此以後，死官吏便完全中止出現了：

顯見得將軍的外套很適合他的肩膊，至少已經在任何處也聽不見有這樣的事情，誰從誰身上剝下外套了。不過有許多就心好事之徒，怎樣也不想安靖，說在僻遠的城區死官吏依然出現。並且是真的，有一位珂羅維地方的崗警親眼看見鬼魂從一家住戶後面怎樣出現；但是因為自己體質不強……所以沒敢使他停下，僅在黑暗裏追隨着，直到終之鬼魂猛然回頭一望，停下問道：「你想要什麼？」而且顯出這樣的拳頭，在活人身上也找不着的。崗警說道：「沒有什麼，」並且立時轉回去了。可是鬼魂的體量高得多了，留着很大的鬍子，並且，他的腳步，顯然是向阿布禾夫橋上走去，完全隱沒在夜的黑暗中了。

小說就這樣作了結束。這結束使我們作何感想呢？首先，有幾個特殊的印象將永久留在我們的記憶中：當阿加克·阿加克維奇被劫的時候，作者說那強盜的拳頭之大，有如官吏的腦袋一般。大老爺們吃得腦滿腸肥，腦袋自然是很大的，然而作者的意思毋寧是說：那肥大的腦袋卻是當作了巨大拳頭，這拳頭是專向窮人們的臉上打來，這一打是專爲了劫奪可憐的同類的。當那位闊老自己也造出了鬼怪，自己把外套扔丟之後，作者寫道：「從此以後，死官吏完全中止出現了：顯見得將軍的外套很適合他的肩膊……」

是的，又有什麼不合適的呢？受壓迫者的寒冷正是爲了壓迫者的溫暖，讓溫暖得太久的應當嘗一嘗寒冷，讓寒冷得太久的應當也得到溫暖，這個世界實在應該倒置一下，改造一下。所以作者最後說，警察的力量太小，而且也太膽怯，因爲到處有鬼，而且，鬼魂的體量高得多了……。鬼的增高與長大是象徵着什麼呢？說得遠一些，說果戈里也作了那大改造的預言也許並不怎麼過分吧。從這樣看，如說果戈里是不懂得俄羅斯的生活，說他沒有思想，——像某些批評家所說的——當然那是不見得全對的。至於這是不是一個鬼怪故事，——像愛倫·坡的「李奇亞」那樣——當然也不成問題。作者說：「警察已下令捉屍，不論死活，嚴重處罰，」這真是再好也沒有了。可能，正當其時，社會上也許正傳說這樣一個鬼的故事，這裏的荒唐可笑是多麼令人相信，令人可怕，而「李奇亞」的借屍還魂，雖然愛倫·坡在嚇我們，我們不怕，雖然他在逼我們相信，我們卻不相信他。在這裏，兩種作品，兩種創作過程，孰優孰劣，可以明明白白了。

但是，最後，我們也許還記得那「烏槍」的事實。然而那有什麼關係呢？沒有關係，那只是一粒種子，一個火星而已，假如作者寫的小說是「烏槍」，而不是「外套」，我們將看見什麼呢？那末，作者是憑了什麼本領而創造的呢？難道他真遇到過這樣的事

嗎？沒有的，像萬壘賽耶夫所說的，他是憑了一種「推測別人的能力」而創造的。他自己也承認他有這樣的本領，他說：「我是一個鑑賞家，如果靈魂有一點兒露到外面來，它就逃不開我了，當沒有開口說話的時候，我便先在臉上看見它了。」他又說：「上帝把聽取靈魂的美麗的感覺放在我的靈魂裏了。」他在一封寫給柏林斯基的但沒有發表的信裏也說到存在於他身上的這種「慧眼的天才」。這誠然是一種天才。但什麼是天才呢？像我們曾經講過的，天才者，就是那靈感最富的人，就是那想像力最高的人，而所謂創作經驗的集中而終之造成一個全新的世界，而經驗之集中是憑了想像力的。我們可以說，「外套」所表現的這一切都是新的，因為它是作者的創造，但也可以說都是舊的，因為它必是早已含在作者的生活裏，藏在作者的生命裏，這些東西，像一些可燃的東西，但必須等那一點火星——「烏槍」的事實——來點燃它，一經點燃了，於是就灼了起來，而且灼起來成爲一團火。我們可以相信，當果戈里聽安寧可夫說那「烏槍」的事時，他的生命一定受了震蕩，就在那一頃刻，他就受了孕，由於他對於人生世事之體察入微，瞭解深切，由於他的文學修養，他的想像力之強，可能在那談話的當時就已經有一個「完整的世界」在「煥然地覺醒」了，那就是所謂靈感之一閃。但也不一定，也

許他懷孕較久，他當時也許並未完成那個「完整的世界」，他再思索，再體察，也許不知又隔了多少時候，他終於懷胎十月而生產了。這樣的創造過程是絕不同於愛命·坡的「李奇亞」之創造過程的。他不從觀念出發，卻從事實出發，任何事實之中都有「人性」，都有「意義」，都有「道理」，然而作者並不用這事實，甚至不用這人物，這意義，這道理；他生發開去，拓展開去，加深下去，由於他的生活、思想、情感，總之，由於他自己的看法，他創造了新的東西。

### 三論創作過程：紀德的「浪子回家」

有一種創作過程，是從寓言或故事出發的，這和由事實出發者不一樣。事實是已經有過的真實事件，而寓言或故事卻是不必有其事，只是有人說出來或寫出來，用以闡發一個觀念，或一個道理的。和果戈里因聽了「烏槍」的事實而寫「外套」相似，有的作家也可以由一個寓言或故事而創造為另一作品，作品成功之後，內容的事件不同了，而其中所含的意義也與原來的故事或寓言完全異樣了，A·紀德的「浪子回家」(André Gide: *Le Retour de L'Enfant Prodigue*, 1907)，就是這樣寫成的。

「浪子回家」的根據是紐約「路加福音」第十五章 *The Prodigal Son* 的寓言，自第一節始，至章末止。原文如下：

耶穌又說：一個人有兩個兒子，小兒子對父親說：「父親，請你把我應得的家業分給我。」父親就把產業分給他們。過了不多日子，小兒子就把他一切所有的，都收拾起來，往遠方去了，在那裏任意放蕩，浪費資財，既耗盡了一切所有的，又遇着那地方大遭饑荒，就窮苦起來，於



是去投靠那地方的一個人。那人打發他到田裏去放豬，他恨不得拿豬所吃的豆莢充飢，也沒有  
人給他。他醒悟過來，就說，我父親有多少個僱工，口糧有餘，我倒在這裏餓死嗎？我要起  
來，到我父親那兒去，向他說：父親，我得罪了天，又得罪了你，從今以後，我不配稱爲你的  
兒子，把我當作一個僱工吧。於是起來往他父親那裏去。相離不遠，他父親看見，就動了慈  
心，跑去抱着他的頸項，連連與他親嘴。兒子說：「父親，我得罪了天，又得罪了你，從今以  
後我不配稱爲你的兒子。」父親卻吩咐僕人說：「把那上好的袍子快拿出來給他穿，把戒指帶  
在他指頭上，把鞋穿在他腳上，把那肥牛犢牽來宰了，我們可以吃喝快樂，因爲我這個兒子，  
是死而復活，失而又得的。」他們就快樂起來。那時，大兒子正在田裏，他回來離家不遠，聽  
見作樂跳舞的聲音，便叫過一個僕人來，問是什麼事。僕人說：「你兄弟回來了，你父親，因  
爲得他無病無災回來，把肥牛犢宰了。」大兒子卻生氣，不肯進去。他父親就出來勸他。他對  
父親說：「我服侍你這多年，從來沒有違背過你的命，你並沒有給我一隻山羊羔，叫我和朋友  
一同快樂。但你這個兒子，和娼妓吞盡了你的產業，他一來了，你却爲他宰了肥牛犢。」父親  
對他說：「兒呀，你常和我同在，我一切所有的，都是你的。只是你這個兄弟，是死而復活，  
失而又得的，所以我們理當歡喜快樂。」

這是一篇很有名的故事，論短篇小說的起源與結構的，都常常引用這故事爲例，因

爲它雖是寫於千百年前，卻實已具備了現代短篇小說的特色：在人物的配合上，故事的發展與文字的經濟上。至於這故事的意義，是非常清楚的，因爲在這一章經文的開頭所講的就是「主接待罪人」。經文說：

衆稅吏和罪人，都挨近耶穌要聽他講道。法利賽人和文士，私下議論說，這個人接待罪人，又同他們吃飯。耶穌就用比喻說，你們中間誰有一百隻羊，失去一隻，不把這九十九隻撇在曠野，去找那失去的羊直到找到呢？找到了，就歡歡喜喜地扛在肩上，回到家裏，就請朋友鄰舍來，對他們說，我失去的羊已經找着了，你們一同和我歡喜吧。我告訴你們，一個罪人悔改，在天上也要這樣爲他歡喜，比較爲九十九個不用悔改的義人，歡喜更大。或是一個婦人，有十塊錢，若失落一塊，豈不點上燈，打掃屋子，細細地找，直到找到嗎？找着了，就請朋友鄰舍來，對他們說，我失落的那塊錢已經找着了，你們一同和我歡喜吧。我告訴你們，一個罪人悔改，在上帝的使者面前，也是這樣爲他歡喜。

要接待罪人，也就是希望罪人悔改，這就是「浪子的比喻」的意義。但這故事到了紀德的手中就完全不同了。在紀德的小說裏——毋寧說是詩裏，因爲這實在是一種詩的寫法，一切寓言也都是詩的寫法，——除卻父親、浪子、大兒子這三個原有的人物外，

又添了母親和小弟弟。爲什麼呢？並不只是爲了故事的複雜化，——自然已是複雜化了——卻是由於主題的改變，超越了原有的主題，紀德用這個寓言表現了他的新主題、新思想、新哲學，因此，人物多了，結構也不同了。它的結構是這樣的：除了開首一個短短的引子，本文共分爲五章，就是「浪子」、「父親的責備」、「哥哥的責備」、「母親」、「和弟弟的談話」。

在第一章，「浪子」的開首，作者寫道：

久別以後，厭倦了幻想，厭棄了自己，浪子在這種自尋的貧困中沈淪，想起了父親的面孔，想起了那個並不小的房間，從前母親常常遷依在他的牀頭的；想起了那個流水灌注的園子，終年的緊閉，從前老想逃出來的；想起了從來不愛的，節儉的哥哥，他倒把浪子不能揮霍的那部分財產還保留了下來呢——浪子自認他並未找到幸福，甚至於也無法再延長這種在幸福以外追尋的陶醉。

這以下，一直說到那位大哥，他板起一副生氣的面孔來參加宴會，「他之所以肯出席，那是因爲，看在弟弟的面上，且給他一夜的快樂，那是因爲父母已經答應他明天申斥浪子，他自己也預備好好地教訓他一頓。」中間的事情是和聖經上大致相同的。所不

同者，只是添了一個特殊的，而且非常重要的尾巴：

火炬燃天，食事完畢了。僕人打掃過了。現在，在沒有半絲兒風起的夜裏，園宅疲倦了，一個個都睡去了。然而，在浪子隔壁的房間裏，我知道有一個孩子，浪子的弟弟，一夜到天亮，總是睡不着。

在這一章中，所有的人物都出現了，而且，把故事的根已埋在這裏，把故事的結果——一個沒有結果的結果——也在這裏含了蓓蕾，因為，紀德的新的主題，是完全寄託在這個不能安睡的孩子身上的。

第二章是「父親的責備」。從父親的責備開始，這以下完全是用對話寫成的。下面是父親和浪子的主要對話：

「孩子，你當初爲什麼離開我？」

「我當真離開過你嗎？父親，你不是到處都在嗎？我始終愛你，從沒有忘掉過你啊。」

「別強辯。我有家安置你。爲了你建立的家。爲了讓你的靈魂得到託庇，得到合式的逸樂，得到安適，得到正務，一代代辛苦下來了。你是後嗣，你是兒子，你爲何逃出家呢？」

「因爲家關住我。家，不是你，父親。」

就在這簡單的回答裏，紀德的哲學作了發端。接着，當父親責備他把所有帶走的財產都已胡亂浪費了的時候，他卻說：

「我把你的黃金換歡樂，把你的教訓換幻想，把我的純潔換詩，把我的端嚴換欲望。」

而當父親又問他：「那末是貧困把你逼上我這兒來了？」他卻說：

「我不知道；我不知道。可是在沙漠的乾燥中我最愛口渴呢。」

這一章的結束是父親說：

「如果你覺得沒有氣力了，你自然可以回來了。現在去吧；到我給你預備的房間裏去吧。今天够了；你休息吧；明天跟你的哥哥再談。」

第三章就是「哥哥的責備」。作大哥的，認為自己是合乎常道的，弟弟則是不合常道的，因此，他勸弟弟要「持守你所有的，」「免得人奪去你的冠冕。」「你所有的就是你的冠冕。」「持守吧，弟弟！持守吧。」他這麼說。但當他問浪子「是什麼東西引你離家」的時候，浪子的回答卻是：

「我老覺得『家』不是全宇宙。我自己呢，我並不是完全如你所盼望的那樣一種人。我不由自主地想像另外的文化，另外的地方，想到許多路可以走，許多路沒有人踩過；我想像我身上覺

得有一個新生命跳出來了。我就逃走了。」

他們的談話是不會得出什麼一致的結論來的，最後是哥哥說：

「那麼，祝願你的疲倦！現在去睡覺吧。明天母親跟你再談。」

第四章是「母親」。在這裏，和在「父親的責備」中相似，對話的調子是相當柔緩的。當母親問浪子，從前他離開家所追尋的是不是「幸福」的時候，他說：「我並不想追尋幸福。」這「幸福」二字是母親眼裏的幸福，當然並非浪子的幸福。而當母親又問他：「你追尋什麼呢？」他的回答是：

「我追尋……我是誰。」

母親代他回答：「啊！你是你父母的兒子，你弟兄的弟兄。」這當然更不是浪子的所謂「我是誰」。他們又談到了弟兄。以下是關於那個「太好讀書，又不常讀好書……常常爬到花園裏最高的地方，從那兒……望過牆頭去，望得見四鄉」的弟弟：

「聽我說；現在有一個孩子，你早就可以管管了。」

「你說什麼，你講誰呢？」

「講你的弟弟，你離家的時候他還不滿十歲，你不大認識他了，他卻……」

「講吧，母親；你爲什麼不安呢，現在？」

「在他身上你卻可以認出你自己來。因爲他和你離家的時候完全一樣。」

「像我？」

「像你從前一樣，我對你說，可惜，唉！還不像你現在一樣變過來。」

「願他將也變過來。」

「但願馬上叫他變過來。你跟他談談去：他一定會聽你的，你這浪子。好好地告訴他路上有多少的艱難；免了他……」

最後，浪子答應去勸弟弟，母親吻了他，像小時候臨睡前吻他一樣，並說：「去睡覺吧。我去給你們祈禱一下。」

第五章是「和弟弟的談話」。像他的大哥哥對待他一樣，他去對待他的弟弟，他要勸弟弟「持守」，他也罵弟弟「狂妄之至」，可是他失敗了，其實他也是成功的，因爲他把希望交給了弟弟，終於鼓舞了弟弟，讓弟弟出走了。弟弟談到他歸來的那一晚，說道：

「你回來那一晚，我睡不成覺。整夜我想着：我另外還有一個哥哥，我卻不知道……就爲了這一個，我的心纔那麼厲害的跳着，當我在院子裏看見你走進來，滿身罩滿了光彩。」

「唉，我那時候是單着破衣服呀！」

「是的，我看見的；可是早就光彩奕奕了。我又看見父親在做什麼了：他給你帶一隻戒指，大哥哥有的戒指。我不想向誰問你的底細；我只知道你是從很遠的地方來，你的眼睛，在酒筵上……」

當浪子有意勸說弟弟，說自己：「我從前也希望過。看我的腳能帶我多遠，我就走多遠，像掃羅尋他的驢子，我尋我的欲望，可是他找到了王國，我卻尋到了苦難。然而……」弟弟卻問他：

「莫非你迷了路了？」

「我是一直向前走的。」浪子說。

「你敢自信嗎？然而還有旁的王國，還有無王的國土，你可以發現呢。」

「誰告訴你的？」

「我知道的。我感覺到的。我彷彿早已在那兒說過了。」

以後，當浪子告訴弟弟，說他已懷疑一切，自己也鬧不清在沙漠中所尋找的是什麼



東西的時候，就漸漸地引到了寓言的頂點。弟弟說：

「你站起來吧。看牀頭桌子上，那邊，那本撕破的書旁邊。」

「我看見一隻開了口的石榴。」

「這是那一晚牧豬人帶給我的，那一次他出去了三天。」

「對了，這是一隻野石榴。」

「我知道；它是酸得有點兒可怕的，然而我覺得，如果我渴極了，我會咬它吃的。」

「啊！現在我可以告訴你了：我在沙漠裏就是找這種口渴。」

「這種口渴非吃這種不甜的水果不能解……」

「不；越吃越喜歡這種口渴。」

最後，弟弟終於說：

「聽我說；你知道我今晚爲什麼等你？不等今夜完了我就要出去呢。今夜；今夜，不等發白了……我已經束好腰了，今夜我已經藏好草鞋了。」

「什麼！我不能幹的，你倒要幹了？……」

「你給我開了路，想到你，我就會有勇氣。」

「我應該敬佩你；你倒應當忘掉我。你帶什麼東西呢？」

「你知道的，我是小兒子，沒有什麼家產承繼的。我出去，什麼也不帶。」

「倒是這樣好。」

「你從窗口看到什麼了？」

「我們先人睡在那兒的園子。」

「哥哥……」（孩子從牀上站起來，用了變得和聲音一樣溫柔的肢體，圍住浪子的頸子。）「跟我一塊兒走吧。」

「留下我吧！留下我吧！留下我來安慰母親吧。沒有我，你一定更勇敢。現在是時候了。天發白了。一聲不響地走吧。來！吻我一吻吧，弟弟：你帶走了我一切的希望。勇敢點；忘掉我們；忘掉我。但願你不至於回來……慢慢的走下去。我拿燈……」

「啊，握我的手，一直到大門。」

「留心石階……」

這個小弟弟的新生活的開始，就是這篇小說的結束，這結束，在文章的開始，在第一章的末尾就已經埋伏了，在浪子第一天回家的夜裏，「浪子的弟弟，一夜到天亮，總是睡不着。」從弟弟的「不安」，到弟弟的出走，作者表現了他的新思想，新哲學。這是一種什麼哲學呢？要回答這問題，與其用我們的話來說，也許還不如用作者自己的話

來說更好些。在後於「浪子回家」的「新的糧食」（一九三五）中，作者寫道：

啊，新的不安！種種還沒有揭出的問題！昨日的苦惱使我厭倦了：我已經嘗盡了它的苦味；我不再相信它；我俯瞰未來的深淵已經不感覺頭暈了。深淵的風啊！帶我去。

新的不安——這就是那弟弟的不安，弟弟的睡不着的原因，這就是他在置了破爛衣服浪子身上看見「滿身罩了光彩」的那原因。要進一步說明這道理，我們必須再說明紀德的一種人生觀念，這種觀念我們可以稱之為「渴思飲」的哲學。在「浪子回家」的第二章中，浪子對父親說：「倒是在沙漠的乾燥中我最愛口渴呢。」在第五章「和弟弟的談話」中談到那隻野石榴，浪子說：「我在沙漠中就是找這種口渴。」這種思想，早在「浪子回家」以前，在一八九七年出版的「地糧」中，就一再地開發過了，在「石榴之歌」以及其他幾篇裏，作者一再地說：

我感官中最溫馨的快樂，  
曾是渴時得飲。

在「我一切欲望之旋曲」中說：

我不知道那晚我會夢到什麼。

當我醒來時我的一切欲望都感到焦渴。

好像在睡眠中，它們曾穿盡了沙漠。

這人生中的渴望，這種生命的力量，永遠渴，永遠向上，永遠追求新的，朝向無窮的希望，是永不能滿足的，雖然作者在「地糧」卷六的開首說：

地上湧出的水源遠超出我們的口渴所需要的水滴。

不斷的更新的水；天空的水氣重又落到地上。

但是可惜：

神的誠條，你們曾使我靈魂刺痛。

神的誠條，你們將是十誠或二十誠？

你們的限制將緊縮到何種境地？

你們將教人以永遠有着更多被禁的事物？

對人間我將認為最美的事物的渴求又該加以新的懲罰？

神的誠條，你們曾使我靈魂得病。

你們用高牆圍禁起能使我解渴的惟一水源。

這所謂神的誠條，這所謂圍禁起那能使人解渴的水源的高牆，表現在「浪子回家」

中的，便是「家」，所以在第二章中，父親問浪子當初爲什麼逃出去，浪子說，「因爲家關住我……」所以在第四章中，這個曾經是「父母的兒子，弟兄的弟兄」的浪子，他說他在外面所追求的，乃是「我是誰」。他在這個「家」裏邊，在「圍牆」內，在神的，父兄的種種誡條中，他已不知道他是誰，他的生命枯竭，因爲沒有新的水源。於是他必須逃開。這在「新的糧食」中，就表現爲如下的詩章：

……別滿足於觀看：要觀察。

那時候你就會注意到凡是年輕的都是柔嫩的；那一個芽不是包了多少層苞衣呢！可是原先是保護柔嫩的胚芽的一切都妨礙它了，一等到芽已經萌發了；而任何生長都是不可能的，除非先裂開苞衣，原先包紮它的東西。

人類珍惜自己的襁褓；可是只有會解說它，纔長得大。斷了奶的孩子並不是忘恩的，如果他推開母親的乳房。他所需要的已經不是奶了。你不會再同意，同志，向人類蒸餾過，濾過的傳統的奶裏找養料了。你的牙齒長在那裏是爲了咬，爲了嚼的，你該在現實裏找食物。赤裸裸的站起來，勇敢的；裂開苞衣；撤開保護人；爲了筆直地長起來，你現在只需要你的樹液的衝動，太陽的召喚了。

你會注意到一切植物都拋棄自己的種子；或者就是種子，渾身包裹了美味，誘引了飛鳥的食

慾，把它們帶到否則自己到不了的地方；或者裝上了螺旋槳，茸毛，委諸飄游的風騷。因為，把同一植物飼養了太久，土壤就貧瘠了，中毒了，新的一代不會跟第一代一樣的在原處找到養料。別想法重新吃你的祖先已經消化過的東西。看看楓木或者青櫟生翅的種子為何飄飛吧，它們就彷彿懂得親蔭只會給它們消滅與萎縮。

而這也就是浪子為什麼逃走的原因，也就是浪子歸來後對哥哥所說的，「我老覺得家不是全宇宙……我不由自主地想到另外的文化，另外的地方，想到許多路可以走，許多路沒有人踩過；我想我身上覺得有一個新的生命跳出來了。我就逃走了。」這道理，不但適用於一個人，也適用於整個的文化，不但適用於感官上的焦渴，也適用於人類生活的向上追求。從「感官中最溫馨的快樂」，到人類文化的發展，這是紀德的思想的道路，也是人類歷史的法則。這是無窮無盡的進步，目標永遠在前邊，正如紀德在「新的糧食」中所說：「可移動的天際就做我的界限；在斜射的陽光下，你退得更遠了，你渺茫了，你發藍了。」這也就是為什麼，哥哥回來了，而弟弟又必須出走，而這個弟弟也將有無數的小弟弟，每一個弟弟都比哥哥更好，更進步，而每個回來的也就對那個新人說，如「新的糧食」中所說，「我活過了；現在該輪到你了，今後是在你身上延長我的

青春了。我把職權移交你。如果我感到你繼承我，我將甘心情願的死了。我把我的希望傳給你。」這也就是浪子在送弟弟上路時所說的：「你帶走了我一切的希望。勇敢點，忘掉我們，忘掉我。但願你不至於回來……」哥哥對弟弟，前代對後代，也並不是沒有幫助的，那就是，在黑暗中拿一盞燈，牽着手送到大門，並警告說：「留心石階。」那末，爲什麼浪子一定要回來呢？這只要看看歷史，凡是衰老的文化，其最清楚的表現，每每是復古的，是留下安慰母親的，是留下看守先人睡在那兒的園子的，是崇拜偶像的，也就可以明白了。

但是，談到這裏，我們早已經把「路加福音」中那個浪子的寓言完全忘懷了，因爲它們實在完全兩樣，雖然這是從那裏發生出來的。不過它們中間也還有相同的地方，那就是，同是寓言，同是詩。這和果戈里的「外套」不同；「外套」使我們相信有其事，「浪子回家」並不一定要我們相信有其事，我們卻相信這真理。這和愛倫·坡的「李奇亞」當然也不同，我們既不能相信李奇亞的借屍還魂，結果把格蘭維爾的「意志不滅論」也弄得不像樣了。

## 四論創作過程：一個結論

除卻以上三種——由觀念出發的，由事實出發的，由寓言或故事出發的——創造過程之外，是不是還有其他的創造過程呢？嚴格地說起來，可以說是沒有的，但事實上不但有，而且可能還是最多的，那就是根據事實，加以剪裁生發而成的作品。所謂根據事實，是和由事實出發不同的。由事實出發，如果戈里的「外套」，那「事實」只成爲一個引子——其實和那寓言故事之作爲引子一樣——作者寫成之後，已經完全或差不多與原來的引子沒有關係，而根據事實的則只是把那事實本身寫下來。我們經過一件事，遇見一件事，或聽說一件事，覺得這件事可以成爲一件作品的材料，於是要把它寫下來。但一件客觀的事實，並不等於一件作品，當作者創造的時候，還必須有所剪裁，有所生發，而且，最重要的，就是同一件事實，由於作者的思想不同，就可能有種種不同的寫法，這一點，當我們論「思想與創作的關係」時，已經說過了。既然如此，所以我們說嚴格地說起來，實在沒有完全把事實寫出來便成爲作品的，即使有一種偶然的機



會，那客觀的事實之直接寫照，就成爲一件佳作，這也是不足爲訓的，何況，這樣的機會到底太少了。不過和以前那三種寫作過程相對而言，我們也可以承認這也是寫作過程之一種。

關於這種根據事實而成的作品，我想勉強以 A·托爾斯泰的「保衛察里津」（原名爲「糧食」，或譯爲「麪包」，察里津卽今斯大林格勒。）爲例。A·托爾斯泰是「蘇聯最優秀和最有聲望的作家之一」（莫洛托夫語），「保衛察里津」也是一部有名的大著。這小說寫於一九三五至一九三七，它和「十八年」及「陰暗的早晨」，合稱爲「在苦難裏進行」三部曲，並曾於一九四二年獲得斯大林第一等文藝獎金。曹靖華先生在「譯者序」裏說：

「保衛察里津」，按它的性質說來，這是一部歷史小說。它的主要任務，是要把俄國革命的歷史，活生生地表現到文學裏，把民衆的鬪爭、憤怒和豐功偉業的場面，表現到文學作品裏。這是蘇聯文學中寫國內戰爭的一通紀念碑。這是寫國內戰爭最生動的一個階段——一九一八年春季和夏季，那時德國侵略者佔領了烏克蘭，暴動了的捷克軍隊，把西伯利亞的產糧區和蘇聯革命的心臟——彼得堡和莫斯科隔斷了，而反革命的哥薩克將領克拉斯諾夫，仗着德國軍隊的協

助，占領了產糧區的頓河流域，威脅着全部沃瓦河下游，察里津的失守，可以使德國侵略者和白黨軍隊聯合起來，向莫斯科發動總攻。保衛察里津，就是封閉敵人向莫斯科進攻的道路，就是給陷於饑荒的兩大都會，開闢了補給線，把革命的心臟從饑荒的死神手中救出來。這是革命的生死關頭。是決定蘇聯命運的一戰。這一個名城的光輝英勇的保衛戰，是A.托爾斯泰這部著作的主題。

這是一部歷史小說，當然是根據事實的，事件是真實的，人物也是真實的，然而真人真事之中也依然有虛構的人物與事件，如其中的伊凡·戈拉和亞麗萍等。然而這部名著卻意外地遭受了讀者的責難，所以在作者的自傳中也說：

關於這一個中篇，我聽到了好多責難，責難這部作品乾枯無味，和事務氣太重。我能聲辯的只有一點，「殺食」（「麵包」原名）是用藝術的手段，來處理精確的歷史材料的嘗試；因此，無疑的要受幻想的拘束。（曹譯如此，疑為「無疑的想像要受拘束」）可是，這樣的嘗試，有時或許對人有用呢。

從作者這坦誠的自白裏，我們也可以知道，太重事實，便難免枯燥無味，事務氣太重，主要的原因是想像受了拘束，便不能很自在地創作，這往往是造成創作失敗的一個原因。從另一方面說，事實固然重要，而創造的想像尤其重要，只有用了高揚的想像力去

表現真實性（不限於事實），纔是最好的辦法，因為一個作家所從事的是藝術工作，而非歷史工作，如果寫歷史，自然就只有照事實寫了。傳記文學的問題也是如此。有人提出問題：傳記，到底是文學呢？還是歷史？如果是歷史，當然要老老實實地寫，頂多也不過是用了文學的描寫、結構與形式，寫出嚴格的史實，使寫出的人物老虎有生氣而又恰恰正是那個人（如司馬遷的「史記」）。所以近代英國的大傳記作家 Lytton Stowchey 在他的「維多利亞王朝名人傳」(Eminent Victorians) 序文中引了別人的話說：「我沒有加進什麼，也不提示什麼，我只揭露。」(To quote the words of a master: Je n'impose rien; je ne propose rien: j'expose.) 至於如茂魯瓦 (Andre Maurois) 的傳記，有人就以爲那簡直不是傳記，而是小說一般的自由創作，甚至是自我表現了。這也可以看出，在文藝作品中，並不以根據事實爲貴，而完全根據事實，也實在不容易寫得好，因爲文藝根本和歷史是不相同的。

把以上四種創造過程總合起來觀察，我們可以看出以下的情形：

第一種從觀念出發的，和第四種根據事實的是兩個極端；因爲第一種完全是空的，

第四種完全是實的；第一種如果稱之爲理想的，第四種就可以稱之爲寫實的。介乎二者之間的是第二種和第三種，第二種從事實出發的與第四種根據事實的接近，第三種從寓言故事出發的與第一種從觀念出發的接近，因爲寓言或故事之中顯然先有一種道理，一種觀念，作者創作成功之後也仍是如此，如紀德的「浪子回家」就是這樣。所以，我們未嘗不可以把四種簡稱爲兩種，即理想的與寫實的。寫實的好處是：材料現成，彷彿可以省力，而且，它既是客觀世界中的存在，它本身當然就表現一個真理，代表一種社會意義，或揭示一種人生問題。然而它有它的短處，就是，事實既已現成，有些地方就不易割愛，有些事物又不易補充，而且當作者寫作的時候，他不能不爲那件事實所籠罩，不能不受它的壓迫，因之，他的想像力就受了束縛，他容易變成了那件事實的奴隸，自己的思想，情感，以及文字，都不能達到非常靈動的境地，如 A. 托爾斯泰的「保衛察里津」。在另一方面，理想的就有它的好處，而惟一的好處就是作者可以自由運用他的想像，他不受任何壓迫與拘束，他可以任意飛翔，他的天地無限。而它的短處則爲既無現成材料就必須費力製造，製造的結果就往往不真實，往往有漏洞，往往血肉與靈魂不一致，不能渾然無間，如愛倫·坡的「李奇亞」。

那末，到底應當怎麼辦呢？

要回答這問題，我們就必須回到我們一再說過的那段話，就是：作者總要在現實生活中行動，由於作者的忍耐，由於經驗的集中，而最後終須創造一個完整的，美而和諧的世界，這個世界像神的世界一樣。忍耐是最要緊的，我們曾一再說過。忍耐並非懶惰。在忍耐中工作：假如你有一種理想，一種觀念，你必須切實生活，切實觀察，切實體驗，多思索，多回憶，忍耐着，等到有一些血肉，人物，事件，恰可以表現那觀念，那靈魂的時候，等到經驗已集中完畢，一個新世界煥然覺醒的時候，你纔可以動手去寫。這種寫法實在最困難，最需要長時間，作者須在生命中有一個長途的旅行。同樣是在忍耐中工作：假如已經有了一個事實，但是你不要馬上就寫它，你要把它放在你的生命中，它和你的生命同時生長，這時間，你作事，你旅行，你聽人談話，你讀種種書籍，你作一切事，而一切事情都將與之有關；你可能先以為這件事的中心在此，而以後你卻以為在彼，先以為要用它表現這種思想，而以後又以為這宜於表現另一思想，先以為你要用這個人物，以後卻又覺得須用另一人物；你先以為應當先從這裏開始，而以後卻又覺得這宜於放在中間或最後，你先以為要用這個背景，以後卻又換了一個，先以為

這個人必須說這句話，而最後卻斷定這句話不很要緊，不能表示什麼，……最後，也許有一個時候你把一切都忘了——里爾克就說過「忘掉」是很要緊的，他說：「單有經驗的記憶還不夠，還要能夠忘掉它們，當它們太擁擠的時候。」——但忘掉並非死亡，有朝一日，這一日是不能預知的，你將忽然遇到，遇到甚麼呢？那更不可預測：一片陽光，一滴雨，一陣花香，一個人影，一閃窗之間，一舉足之間，……經驗集中了，靈感來了，一個新鮮的，與那事實不同的，完美的世界煥然地覺醒了，於是你創造，你提筆寫。這寫法可能是較容易些的，其成功的機會也較多，比較起前一種來。這樣，兩種不同的創作過程，其實也只變成了一種，就是，都必須達到那最後階段，必須等那個新世界的煥然覺醒，到那時候，既不只是觀念，也不只是事實，一切都是新的創造，都是由自己生命中孵化出來的。在這時候，你不得不寫，正如懷胎十月者不得不生，正如果子成熟者不得不落，正如魯迅所說的「彷彿心裏有鬼似的」，正如果戈里所說的「腦子裏好像被叫醒了的蜂羣」。這樣，你開始寫作，就不至於如完全寫事實者之爲事實所束縛，你的想像就可以飛翔；這樣，就不至於只是空的觀念的證明，就不至於不真實，不至於血肉與靈魂不成一體。而這樣的，就是創造的最好的道路，最保險的道路。

然而，從以前所說的看來，最重要的是什麼呢？忍耐只是一種德行，而經驗與思想纔是資本。經驗與思想都是從生活——自然也包括讀書在內——得來的，所以說生活第一，生活越現實，越勇敢，越充滿，越堅實，越寬闊，就越好。一切經驗既必須在作者頭腦中集中，而成爲全新的，假如你所有的不是那正確的思想又如何能行呢？我們要求每一個作者都有那最好的思想，最好的認識，因爲我們相信，文學既不是一種玩物，也不是無所爲的，它是爲了人類的生活，爲了更合理的將來，爲了大家同心協力創造最好的世界，而纔被創造，被接受，被估定爲最高價值的，這就是我們先談了思想與創作的關係，以爲思想最要緊的那原因。

最後，也許是並不必說明的吧：我們所說的這種創造過程，自然並不是只指小說而言的，雖然我們在前面只舉了小說的例子。一切文學作品，小說、詩、散文、戲劇……都應如此，並不因其體裁不同而有異樣。至於現在所謂年青的文學，如報告文學之類，那自然都是非常現實的，自然也應當這樣創造，但由於這類作品都有其最高的時間性，作者往往在當前，在最短的時間內寫成，而且要儘快地發表出來，那是無可如何的，它自然有它的藝術價值，然而那卻是一種不同的價值了。

## 論情調

要清楚而具體地說明情調，似乎還頗不容易。假如把和情調相近的名字舉出來，也許還可以比較容易說明些，那就是一篇作品中的滋味、雰圍以及風格等等。離開作品，我們拿其他事物來說明，也許尤其容易瞭解。譬如舉行婚禮的禮堂，無論我們原來的心情如何，但當我們一走入那禮堂時，便爲那禮堂的空氣所籠罩，我們立時會感到喜悅；又如一個舉行追悼會的場所，我們也就立刻感到悲哀，且不管那死者與我們有無關係；這喜悅與悲哀，都是一種情調，同樣的，當我們一接觸到一件充滿了情調的作品時，也是如此，而當我們讀或看一齣喜劇或悲劇時，就尤其清楚。有些作品不能捉住讀者的心，有些作品不能使讀者一氣讀下，除其他種種原因之外，沒有情調，或情調不和諧，也是一大原因。

我們爲什麼不講滋味，雰圍，或風格，而只講情調呢？這因爲我們所講的，都是希望它是從創作者的立場出發。其實，任何一件素材，一個故事，一個事件，一個人物，



其中本來就有一種情調。但我們並不重視素材，比素材更重要而為我們所看重的，乃是作品的內容。內容與素材不同。素材是完全客觀的存在，而內容是素材之經過了作者的思想，情感，鍛鑄而成為作者生命中一部分的東西。等到素材變成了作品內容，它就已經和那與內容相應的形式分不開了。因為一旦醞釀成爲內容的時候，它就已決定了表現的形式。所以我們說，那素材本身中雖也有一種自在的情調，但我們所要說的情調，都是那當尙未執筆之前即已存在於作者生命中的情調，那情調不但爲那即將表現的內容所決定，也爲作者的人格所決定。這樣來解釋情調，就是站在創作過程上來解釋，像我們所作過的其他解釋一樣，也只有這樣解釋纔有積極的意義。爲了使自己作品中充滿了情調，爲了使情調諧和，爲了使讀者在接觸作品的頃刻之間就能感到靈魂的震盪，作者應盡可能的多體驗，多思索，盡可能的使作品懷孕的時間充分而不致粗製濫造。而且，爲了加強某種情調，作者的想像要在長時間裏活動，他要用想像創造種種事物以爲幫助。最顯著的例子，莫過於「自然界」的運用，一個作者總會想到：是把這事件，或這人物，放在晴朗的天空下呢，還是放在黑暗之中呢，抑或把它放在一場暴風雨之中與風暴同時進行呢？這些，都不見得是那素材中所必有的分子，然而到了作者創造的時候，這

種分子便自然地出現了。

又如戲劇的布景與效果。這不但是爲了人物的行動而設置的，也是爲了創造一種情調的方便。更進一步，有些劇作者，卽如曹禺，甚至在他的劇本前面，當他在說明舞臺布景應如何安排時，他也寫入了很多與實際的布景無關，許多無景可布的東西在裏邊，他簡直像寫小說一樣，像寫詩一樣，在那裏大事描寫與渲染。以戲劇演出而論，這也許可以說是多餘的工作，然而不然，因爲這正表明，當作者在創作他的劇本時，他自己的生命中已經充滿了情調，他把這種情調記了下來，他自然也把它含蘊在整個劇本之中，他這樣作，在演員一方面說，演員們應當先把把握這情調，然後纔能演得好，在讀者或觀者方面說，能先把把握這情調也可以得到更好的瞭解。然而無論如何，這種辦法終於還難免多事之讖。那最好的作品，自然還是不必假借這種正文以外的說明，這種如寫小說如寫詩的渲染；而只用了作品本身，用了那戲劇的表演，那對話，甚至是剛一開幕的若干節目中，便已使讀者陷入某一特定的情調之中了。譬如莎士比亞的「漢姆萊特」(Hamlet)，在第一幕第一景中的幾節對話：

馬：什麼，那東西又出現了嗎？

勃：我還會看見什麼。

馬：赫拉西歐說這只是我們的怪想，

決意不肯令我們所看見了兩次的

那一幕可怖的景象改變他的信念：

所以我特意請他來與我們

一同看守這夜晚的這個時辰；

如果那個怪物又出現了，他可以

不但證實我們所見，並且還想同它攀談。

赫：胡說，胡說，它絕不會出現的。

勃：且坐下一會，

讓我們再向你陳述一番，你的兩耳

防禦得那般堅固完全不肯容納

我們在兩晚上親見的事實。

赫：好，好，我們且坐下，

讓我再聽勃而納多談談這個。

勃：就在昨晚，

當那一顆大星從北極向西方

徐徐移動，重照著那一片天宇的時候，

似現在這樣，馬細流士與我，

大鐘正敲一點，——

馬：停，不要作聲；你看它又出來了！

（陰魂上，全身武裝）

勃：你看它，與死去的老王一模一樣。

馬：你是個讀書人；過去同它說話，赫拉西歐。

勃：你看它不像老王嗎？你注意看，赫拉西歐。

赫：真是像：——它將我充滿了驚異與恐懼。

勃：它像是在等人與它談話。

馬：過去問它，赫拉西歐。

赫：你是個什麼東西，竟敢盤踞着黑夜的

這個時辰，披著我們那已葬的丹麥老王

他的美麗而威武的甲冑，在這個時候

來此橫行？老天在上，我命令你，快說！

馬：它惱怒了，

勃： 你看它邁大步走了！

赫：站著！快說，快說！我命令你，快說。（陰魂下）

馬：它走了，終不肯發言。

勃：怎麼，怎麼，赫拉西歐！你為何發抖，面色青白：

這個東西是否比怪想更為真實？

你認為怎樣？

（中略：他們談到戰爭，謠言，惡兆。）

赫：輕聲，輕聲，你看！看，它又出來了！（陰魂又上）

我得攔住它，不管它怎樣嚴肅對我。

站住，陰魂！

如果你也有聲音，知道怎樣運用語言，

告訴我：

如果有甚麼善事可以做，  
可以使你安適，使我光榮，

告訴我！

如果你暗知了你國家的大運，  
這個或者，先知便可以避免，

啊！告訴我！

或者還是在生前儲藏了一大批  
不正當的金銀，在大地的懷裏，

人們說你們這種鬼魂死後還常是爲了這個出來遊行，（雜唱）

你告訴我；站住，快說！

攔住它，馬細流士。

馬：我可以用長槍打它嗎？

赫：它不站住，你就打它。

勃： 在這裏！

赫： 在這裏！

馬：它走了。（陰魂下）

我們對它太魯莽了，他那般尊嚴，

我們竟向它舉止無禮；

因為它們原是與空氣一般不能受傷，

我們無益的逐打祇是惡意的自嘲而已。

勃：它纔要說話，雞就鳴了。

赫：這時它就像是一個犯罪的人聽見了

可怕的傳喚一樣。我聽人說

那雄雞乃是清晨的號聲，乃是它

用了那高亢與尖銳的喉嚨來喚醒

那白日之大神：祇要聽見它這一聲警告

無論是在海上抑在火裏，在地上抑在天空，

那些放肆的與犯罪的幽魂就立刻都

急急的奔回它們的墓穴，就爲了這個事實，

這面前的陰魂纔匆忙的閃避。

（曹未風譯）

全劇五幕，第一幕有五景，我們這裏所選的也不過第一景的三分之一，然而只從這少數的對話中，雖然這裏還不會表現出那戲劇的本身，還不會看見那故事的端倪，而全劇之爲悲劇，悲劇所應有的情調，在這裏已經完全創造成功了，不管讀者是否已經知道這悲劇的本身是什麼，但一開首他就已經爲這特定的情調所把握了，這是很好的，很重要的辦法，尤其在開首。一件作品的開首，在作者說總是比較困難的，然而一個好的開首又是多麼的重要！在作品的開首，作者應當努力的地方很多，而努力於製造一種情調，一種氛圍，譬如與人相見的第一印象，譬如與人說話的第一腔調，也許是很重要的。莎士比亞的「漢姆萊特」，可能有多少不同的開端呢？這不是我們所能知道的，然而他只取了這一個開端，這固然是結構的問題，但也是決定情調的問題，尤其在戲劇的表演上說，一開場便使觀衆的感情上起一個很大的變化，這對於以下的表演將發生什麼樣的效果該是很明顯的。即以創造過程而論，雖然我們不能起莎翁於地下而請他證明，也沒有什麼文件可爲佐證，但我們相信，這開首的情節，這些情節中的情調，一定是在他的生命中，在他的情感中，醞釀得最久，動蕩得最強，而這也是充滿了他的全創作過程的。



小說與戲劇，在各方面都不相同，而在創造情調上也當然不一樣。像戲劇之借助於布景或效果，小說中往往借助於「自然」，如原野、森林、風雨、月夜等等而造成特殊的情調，這已是周知的最普遍的事實，因此我們不想在這一方面多加說明。我們將舉出另一些情形。而最顯著的一種情形就是貫徹在作品發展中的節奏，相當於詩歌中的旋律或音節。Bonamy Dobree在他的“Modern Prose Style” (Oxford, 1934)中，當他論到想像描寫(Imaginative description)的時候，曾經論到了「氛圍」的創造(The creation of atmosphere)，而這所謂氛圍的創造，也就是我們這裏所說的情調的創造。他以為節奏是創造氛圍的決定因素之一，因為節奏可以交替地撫慰讀者並把讀者有力地引到容易感受的心情之適當狀態中。(……for here again the rhythm is really the decisive factor, a rhythm which alternately soothes and jolts the reader in to the right state of receptive consciousness.)這樣的作品，我們可以魯迅的「風波」為例。

「風波」的第一段是：

臨河的土場上，太陽漸漸收了它通黃的光線了。場邊靠河的烏桕樹葉，乾巴巴的穢喘過氣來，幾個花腳蚊子在下面哼着飛舞。面河的農家的煙突裏，逐漸減少了炊煙，女人孩子們都在自己

門口的土場上灑些水，放下小桌子和矮凳：人知道，這已經是晚飯的時候了。

這就是故事的場所，故事的背景，這裏也用了「自然」的描寫，這裏也有一種特殊情調，而這情調當然也是和小說的本質相適應的。然而我們這裏要注意的不是這個，而是以下的若干段落：

九斤老太太正在大怒，拿破芭蕉扇敲着凳腳說：「我活到七十九了，活够了，不願意眼見這些敗家相，——還是死的好。立刻就要吃飯了，還吃炒豆子，吃窮一家子！」

伊的曾孫女兒捏着一把豆，見這情形，便直奔河邊，藏在烏桕樹後，伸出雙角的小丫頭，大聲說：「這老不死的一！」

九斤老太太雖然高壽，耳朵卻還不很聾，但也沒有聽到孩子的話，仍舊自己說，「這真是一代不如一代！」

九斤老太太自從祝了五十大壽以後，便漸漸地變了不平家，常說伊年青的時候，天氣沒有現在這般熱，豆子也沒有現在這般硬：總之現在的時勢是不對了。何況六斤比伊的曾祖少了三斤，比伊的父親七斤，又少了一斤，這真是顛撲不破的實例。所以伊又用勁說，「這真是一代不如一代！」（以下，當兒媳七斤嫂子向她抗議，說「六斤是六斤五兩，你家的秤又是私秤，十八兩」的時候，她還是說「一代不如一代！」）

以下的故事是：七斤從城裏回來了，六斤叫爹爹，他沒有應。九斤老太太說，「一代不如一代！」七斤說：「皇帝坐龍庭了。」但是他沒有辮子。趙老太爺來了，說長毛時候留髮不留頭，留頭不留髮，九斤老太趁機會又是「一代不如一代！」並對趙七爺說：「現在的長毛，只是剪人家的辮子，僧不僧，道不道的。從前的長毛，這樣的麼？我活到七十九歲了，活夠了，從前的長毛是——整匹的紅緞子裹頭，拖下去，拖下去，一直拖到腳跟；王爺是黃緞子，拖下去，黃緞子，紅緞子，黃緞子——我活夠了，七十九歲了。」……後來七斤嫂罵了七斤爲什麼當初剪辮子，指着女孩六斤罵了說閒話的八斤嫂寡婦，七斤嫂打六斤，六斤打了筮，又挨了七斤的打。九斤老太太拉了小孩的手，連說道「一代不如一代」，走了。第二天，七斤依舊撐船從魯鎮進城，並釘了破筮。晚上回來說，缺口大，須十六個釘，三文一個，共四十八文小錢。九斤老太太就很高興：「一代不如一代！我是活夠了。三文錢一個釘；從前的釘是這樣的麼？從前的釘是……我活了七十九歲了，——」以後七斤也還照例進城，但皇帝坐龍庭的消息卻沒有了。

### 最後一節是：

現在的七斤，是七斤嫂和村人又都早給他相當的尊敬，相當的待遇了。（因爲他進城經多見

廣，報告很多消息。一到夏天，他們仍舊在自家門口的土場上吃飯；大家見了，都笑嘻嘻的招呼。九斤老太太早已做過八十大壽，仍然不平而且康健。六斤的雙丫角，已經變成一支大辮子；伊雖然新近裹腳，卻還幫同七斤嫂做事，捧着十六個銅釘的大盤，在土場上一溜一拐的往來。

看到這最後一段，我們自然就想開首的一段。從第一段，到這最後一段，中間經過了一段頗長的時間，——至少是一年，然而這裏有什麼變化呢？也許可以說，老年人變得更老了，小孩子長大了，然而這能算是變化嗎？真正稱得起變的，也許可以說只是六斤的飯盤，從前沒有銅釘，如今卻有了十六個銅釘，再就是她已經纏腳了，像她的母親，祖母……，到了該纏腳的時候就要纏腳是一樣的，結果只有那十六個銅釘，可以算是一場變即所謂一場「風波」的痕跡，此外一切照舊。而這場「風波」是由於一次很劇烈的政治變化而引起的，這一次政治上的大變化，在這落後的鄉村中所能引起的風波就是這樣過去的，而整個小說所表現的也就是新舊交替時代中落後鄉村人民的意識，這就是這小說的主題，這也就是這小說的整個「情調」之所託，貫串於整個作品，用以把握並表現這種情調的，是九斤老太太，是九斤老太的「我已經活夠了」，「真是一代不如一代！」九斤老太一再地用了這類話出現——大概將近十次之多吧，——這很顯然的，作

了全文情調的節奏。沒有這些重複的節奏，文章的主題與情調，是一樣可以表現的，但有了這些奏節，那情調就表現得更強，就更容易為讀者所感到，這正如一片水，在水上沒有層層湧進的波紋時，人們就幾乎忘記那是一片水，或只以為那是一片死水，而文字中的這種用以表現情調的節奏，就正如水上的波浪，一起一伏，一層推湧着一層而前進，我們就清楚地意識到水的存在，而且覺得那是活水了。在魯迅的小說中，這樣的作法彷彿不少；另一個最顯著的例子是「示衆」，在「示衆」中，那個胖小孩賣包子的呼聲，也就與這裏的「一代不如一代」有同樣的作用。

以上，我們是就一個整篇的節奏而論，如果只取一段有節奏的文字為例，也許可以更清楚些，譬如葛洛斯基的長篇「人民不朽」（有茅盾譯本與林陵譯本）中的一段城市的描寫，我們且不說整個小說所講的是什麼，也不必說這一段是在什麼場合中寫出的，就只切離這一段來看吧，作者寫道：

睡着的城市……，是住着幾萬老人、老婦、兒童、婦女的城市，是生長了九百年的城市，是三百年前建築了神學院和白色天主教堂的城市，是住着快樂的學生和熟練的工匠的城市，曾經有長長的牛車運輸隊經過城市，長鬍子的筏夫在這城市的白屋面前盪漾過去，注視着教堂的圓

頂虔誠地畫着十字；這是曾經迫使稠密的森林退卻的光榮城市，這是一世紀一世紀以來高明的銅匠、紅木匠、皮革匠、點心司務、裁縫、漆匠、石匠，在這裏勞動的城市。……

當我們讀過這段文字之後，我們會感到一種什麼情調呢？這裏，對於這城市的敬重，對於這城市的親愛，都在對於這城市的痛惜感情中呼叫了出來，簡直等於招魂的呼聲，城市的人民在爲他們的城市招魂，因爲這城市正在遭難，正在受敵機的夜襲，這一段的第一句，原是「睡着的城市站立在照明火箭的白光中」，它的末一句是「住在河畔的這座美麗的古城在八月的暗星夜裏，被火箭的化學光亮照着。」如不是把這一段切離下來，而是在原書中讀過，它所表現的情調當然也更清楚些。於此，我們也可以瞭解，爲什麼詩是特別注重節奏，特別因節奏而發生作用的了，因爲詩，比較散文，它是更要表現情調的。

除了上面所說的以外，還有一種最能夠表現情調的寫法，那就是，幾乎是整個文章，所有字句、語氣、內容與形式，都在一種「一致」中寫出來。其實這也可以叫做一種文字的節奏，不過和上面所說的不同罷了。譬如老舍的「火車」便是一個好例。這小說中所寫的是舊曆除夕夜裏的一列火車，車上的人們，乘客、司機、茶房、以及各站服

務人，由於年夜工作的情緒不對，於是由於吃煙、喝酒、爆竹、疲乏、荒唐胡塗、煩惱……而釀成了大禍，整列火車燒了起來。我們且舉以下數段為例：

快去過年，還不到家，快去過年，還不到家！輪聲這樣催動。可是跑得很慢。星天起伏，山樹村墳集團的望後急退，衝開一片黑暗，奔入另一片黑暗；上面灰燼火星急燥的冒出，後退；下面六點白氣流落，落在後邊；跑，跑，不喘氣，飛馳。一片黑，黑得複雜，過去了；一片黑，黑得空洞，過去了。一片積雪，一列小山，明一下，暗一下，過去了。但是，還慢，還慢，快去過年，還不到家！車上，燈明，氣暖，人焦燥，沒有睡意，快去過年，還不到家！辭歲，祭神，拜祖，春聯，爆竹，餃子，雜拌兒，美酒佳肴，在心裏，在口中，在耳旁，在鼻端，剛要笑，轉成愁，身在車上，快去過年，還不到家！車外，黑暗，黑影，星天起伏，積雪高低，沒有人聲，沒有車馬，全無所見，一片退不完、走不盡的黑影，抱着扯着一列燈明氣暖的車，似永不撒手，快去過年，還不到家……（頁十二）

快去過年，還不到家！輪聲在張先生耳中響得特別快，輪聲快，心跳得快，忽然嘯——頭在空中繞彎，如繩子盤空，到處紅亮，心與物一色，成了個紅圈。忽然嘯聲收斂，心盤旋落身內，徽敢睜眼，膽子稍壯，假裝沒事，胖手取火柴，點着已滅了的香煙。火柴順手拋去。忽然，桌上酒氣極盛，盞，瓶，几上，都發綠光，纏繞，活動，漸高，四散。喬先生驚醒，手中煙捲已

成火鏡。拋出煙捲，急撲几上，瓶倒，盤傾，紙包吐火苗各色。張先生臉上已滿是火，火苗旋轉，如舞火球。喬先生想跑，几上火隨紙灰上騰，架上紙包彷彿探手取火，火苗聯成一片。他自己成火人；火至眉，眉焦；火至髮，髮燬；火至唇，唇上酒燒起，如吐火判官。（頁十五）小崔不能動，張先生醉得不知道動，喬先生狂奔，荀先生狂奔，排長狂奔，營長狂奔，營附跪椅上長號。火及全車，硫磺氣重，紙與布已漸隨爆竹聲殘滅，聲斂，煙濃，火災，煙寒，奔者倒，跪者聲竭，煙更濃，火入木器，車疾走，風呼呼，煙中吐火鏡，四處尋出路。火更明，煙更白，火舌吐窗外，全車透亮，空明多姿，火舌長曳，如懸百十火把。（頁十六）

火找到新殖民地，物多人多，如狂喜，一舌吐出，一舌遠擲，一舌半隱煙中，一舌突挺窗外，一舌徘徊，一舌左右聯捷，姿態萬端，百舌齊舞；漸成一團，為火球，為流星，或滾或飛，又成一片，為紅為綠，忽暗忽明，隨煙爬行，突裂成鏡，急流如驚浪；吱吱作響，炙人肉，燒頭髮，響聲漸雜，物落人嘆，呼呼借風成火陣；全車燒起，煙濃火烈，為最慘的火葬！（頁十七）

讀過以上數節，我們就彷彿聽到了火車的輪聲，火車在急進，而且在大火中急進，這真成了火的車，整篇文章中所寫的是「火」車前進的情調，也就是「火」車前進的節奏。

如果把以上所舉的例子綜合起來看看，我們將更清楚的感覺到，這些例子是完全不同的，它們的作者不相同，它們的主題，題材，自然都不相同，它們的情調也就迥異。



這種情調的不同，以既成作品的文字而言，我們通常就說這是文字的風格不同，如站在創作者的立場上說，我們就說這是情調之不同，因為一個作者，當他要動筆寫作某作品時，是必須先在自己生命中充滿了那情調，必須自己先感到了那情調，譬如寫「火車」的老舍，當他寫作之前，當他寫作着的時候，他的耳朵裏一定是聽到了那火車急進的聲音，他的全心靈都為那火車急進的節奏所震動，不然，他就寫不出這樣的文字來。我們在一開始已經說過了：情調、滋味、氛圍、風格等，都是很相近的，我們之所以不說風格，而只說情調，其原因，在這裏也可以更進一步的明白了，一個專門在文字技巧上追求風格的作家，反而沒有什麼真正的風格，甚至連他自己也喪失了；相反，並不專在文字琢磨上追求風格，而只在創作以前或正在寫作時感覺得極透徹，沒潤得極澆甜，他和那所要寫的東西成爲一個生命，他只是誠實地寫，誠實於自己，也誠實於所要表現的那個天地，等寫出來了，文章中自然充滿了情調，也就自然有了特殊的風格，自然，也就是有了特殊的氛圍與滋味。說到這裏，我們的話又要回到前邊，回到我們所說的創造過程上去了。一個作者，怎樣纔能在自己生命中充滿某種情調，然後，在作品中也充滿這種情調而成爲一種特殊風格呢？不是別的，就是，一個作者多經驗，多體察，多思

案，多感覺，最重要的，在寫作上說，還是要多忍耐，忍耐是寫作的第一德行，不急於執筆，不草率從事，必須等到那個新世界的煥然覺醒，完成，以至誕生。我剛纔所說的「感覺得極透徹，浸潤得極濃酣」，就是說要透徹地感到這個新世界，濃酣地浸在這個新世界裏。

我們有進一步再談談風格的必要。談到風格，我們就想到：這個作家的風格，和那個作家的風格之不同。我們也會想到：同一個作家的這一篇和他的另一篇文章的風格也不盡同，那就是說，不同的作家固然有不同的情調，一個作家在不同的場合也會有不同的情調。但每一個作家都是一個「人」，他是一個完整的人格，縱然他自己可以自相矛盾，然而那矛盾的也還是他自己，也還是屬於他整個的人格，所以一個作家總有自己一貫的情調與風格。因之，一個作家的整個風格，和他的某一件作品的風格實在是一事，而且是同樣完成的，只要作家是永久誠實的，誠實於自己，誠實於自己所要表現的那個新天地。在過去的大作家中，風格最不相同的莫過於托爾斯泰 (Leo Tolstoy) 和杜斯托依夫斯基 (Fyodor Dostoyevsky)，尤其不同的是他們的大作品，前者的「戰爭與和平」，後者的「卡拉瑪左夫兄弟們」(The Brothers Karamzov) 在 Percy Lubbock 所

當托爾斯泰安排一條街或一個牧區的景物時，比較別人所能感覺到的，他顯然是毫不猶豫地在進行創造他自己的世界。日光，好像從他的字裏行間湧現了出來，而且立刻籠罩了他所描寫的人物；從他們的生活，從他們的環境，以及從他們附近的事物中，一切的陰暗立刻消失了，於是把他們留在一片空闊的天空之下。在所有小說之中，沒有任何景色像托爾斯泰的一般，能這樣繼續為共同的，完全對我們自由的一種空氣所滲透。……有人會設想，那充滿以無限距離無限速的地面所啓示的，俄羅斯風景的單純廣漠，也許是幫助了托爾斯泰。……至少，乍看起來彷彿如此，假如沒有杜斯托依夫斯基的小說恰好可以作為托爾斯泰的顯然對照。在「戰爭與和平」中，那種無往而不輝煌的晴朗普照的日光，和包圍在「卡拉馬左夫兄弟們」的不祥境域周圍的陰暗，——正好是極端的反照。杜斯托依夫斯基不需要明徹的景物環境繞着他那些奇怪的人物；他所尋求的只是在他們意識的特殊表現中的偶一閃爍。他把正常的，白日的，任何一滴微光都關閉起來，以加強那陰暗中的一閃。落在他那字裏行間的光亮就像是爐口火光的一耀；它（這一耀）發掘在他的戲劇中扮演的那內在的掙扎與騷亂的根柢，並用了劇烈而虛偽的陰影以解除它。這就是它所需要的，因此，黑暗的幔子常是在他那世界的外面沉重地垂掛下來。誰能夠知道：在杜斯托依夫斯基那陰暗的城市景物中，在荷的葉頭究竟有些什麼，而

在另一角落裏又埋伏着什麼呢？夜遮蔽了一切——而夜又寧是不平常的，非人間的夜，不過只是一陣忽然而來的陰暗，一陣迷霧，既不能看得清，也不能令人呼吸的。而在托爾斯泰的作品中，則沒有人會懷疑其中有無限的景色展開在各個方面。它甚至是並未寫出的，但他的男角或女角們卻只要擡起眼睛來就看得見。

以下，當 *Tubbook* 論到托爾斯泰爲什麼創造了他的特殊天地，爲什麼他的作品中總是充滿着無限的陽光與空間的時候，他自己的回答是：「也許可以說，托爾斯泰的人物，在書的限制之外，有他們自己的顯著的生活，那是因爲他這麼詳細地瞭解他們，知道他們，因爲他們對於他是如此『真實』，因爲他們以及所有他們的境遇是如此顯豁地擺在他的想像之前；然而只這麼說也還是不夠的。」那麼怎麼說纔夠呢？於是他最後又說：「他的經驗如同我們的一樣來自那同一的領域；是因爲他如此更用心地關注它（經驗），而且因爲它（經驗）完全被他吸入了他那偉大而多變的（Plastic）想像之中，因之，它看起來是這麼新鮮。所以，他的人物在本質上是如此親切而又如此明瞭，我們很容易把他們的生活引到任何方向，除了作者用了那麼多話所告訴我們的以外，假如我們對於這些人物想知道得更多一些，我們也不致於因此而爲困難所阻礙。」這就是 *Tubbook* 所

說的，一個作者，他之所以創造了「屬於他自己的世界」的原因，其實，這不是別的，這還是我們關於創作過程的那些老話。是這樣做成的作品，它有情調，也有風格。是這樣的作家，他有他自己的情調，也有他自己的風格。一個作者應有自己的風格。這也就是我們先講情調而又講到風格的理由。至於一個作者之不能專以模仿為能事，尤其是只在文字上模仿，那似乎是不必多說的了，因為模仿者必無所謂情調，亦無所謂風格。

## 論傷感

在「論情調」一章中，我們曾經談到「加強作品情調」的問題。然而如果只把這一句話從整個見解中切離出來看，只在這一句話上着力，那將是很危險的，因為，這很容易走到「傷感」的道路去。因此，我們於論過「情調」之後，接着論「傷感」，這可以說是非常適宜的場合。

“sentimental”譯為「傷感」，本來很不妥當，多年前曾經有人譯為「生的悶脫」，這倒頗有些道理，這不但是音譯，而且也譯出了相去並不太遠的意義。然而一看到「生的悶脫」——意思自然是生命中的苦悶之解脫——便容易以為這是文學作品中應當讚美的東西，那又是錯誤的。照瑞恰慈(L. A. Richards)的說法，所謂「傷感」，從前和「愚蠢」(silly)幾乎是同義語，現在已經成了最惱人的咒罵語了，如說某人是「傷感的廢物」(sentimental rubbish)簡直比普通罵人的話還更厲害，那無異於罵人：「要命的胡說」(damn nonsense)。

那麼，到底什麼是「傷感」呢？回答這問題，我們將把瑞恰慈的研究作一介紹。

瑞恰慈有一本書，叫做「實驗批評——文學批評的一種研究」(Practical Criticism—A Study of Literary Judgement, London, 1935)，他所批評的完全是詩。他的方法是：先把許多不寫出作者姓名的詩印發給很多讀者，讀者讀過之後就把意見寫下來再繳還他，他根據了很多讀者的意見作為他研究文學批評的材料。他一共舉出了十三首詩。第四章的題目是「傷感與禁制」(Sentimentality and Inhibition)。在這一章中他所用的例子是十三首詩中的第四首和第八首。

第四首詩是選自 Moro Rough Rhymes of Podre, by the Rev. G. A. Studdert Kennedy (“Woodbine Willie”)意譯如下..

在早晨有春天的狂歡，

當我們在林中互訴愛戀。

因為你就是我心裏的春天啊，親愛的少年，

我發誓我的生命是非常的美滿。

但一到夜晚就成了冬天，  
有慘淡的陰雲在頭上盤旋，  
煙突裏的晚風正在哀號，  
我發誓，我的生命已在死裏長眠。

草地上會照臨陽光，  
野薔薇將在道旁開放，  
但我的園裏卻只有雜草啊，少年郎，  
雜草因雨而日漸滋長。

我惟一的安慰，甜蜜而又微茫，  
因為它在歲月的颶風中流蕩，  
一聲低語說春日是最後的真實，  
而這種勝利將從眼淚中生降。



(There was rapture of spring in the morning  
When we told our love in the wood,

For you were the spring in my heart, dear lad,

And I vowed that my life was good.

But there is winter now in the evening,

And lowering clouds overhead,

There is wailing of wind in the chimney nook,

And I vow that my life lies dead.

For the sun may shine on the meadow ends,

And the dog-rose bloom in the lanes,

But I have only weeds in my garden, lad,

Wild weeds that are rank with the rains.

One solace there is for me sweet but faint,  
 As it floats on the wind of yours,  
 A whisper that spring is the last true thing,  
 And that triumph is born of tears.)

關於這詩的批評，我們舉出以下諸條：

(1) 這詩是虛偽的。是在最傷感的寧靜中回憶出來的傷感。假如這個女子的生命真是在死中長眠了，她就不會這樣寫了。因為，她完全是在享樂她自己——比我享受的還更多。全詩中無一滴淚。它是假的，它裝樣，它毫無價值。偽造，低劣，模仿，廢話。

(2) 像這樣可憐的廢話簡直不值得批評。韻律是無意義的呆板，……隱喻是取了最陳腐的，「自然」的，最平凡的形式，像第三節那樣，簡直用得不恰當。傷感代替了真情，最後一節落入了可笑的窠臼，這真是惡濫雜誌的腔調。

(3) 毫無意義，且無音樂價值，只是丁丁東東的押韻而已，用字亦極欠斟酌。「生命在死裏長眠」(Life lies dead)，真是胡說。

(4) 再沒有比這種表現於太容易的眼淚中的廉價情感為最令人討厭的了。第四節

中，「勝利將從眼淚中生降」，很清楚地是想表現一種長期痛苦的掙扎。勝利，眼淚，過去的歲月之所以連接在一起，不知是否只是爲了一眼看起來會有一種動人哀憐的大作用，和一種模糊不清的，詩意的，浪漫蒂克的效果，（當然還有「春天的狂歡」，「林中的愛戀」，發誓，慘淡的陰雲，悲號的風，野薔薇和滋長的野草，都是一些俗濫不堪的門面話和戀愛故事的口頭禪。）第四節除了可鄙之外毫無可言。……第十五行中的「真實」(true thing)，除了和「春日」(spring) 叶韻之外全無意義。最後那種最不費力的對偶——春天與冬天，薔薇與雜草等等，對於詩中的任何一滴真實感情簡直是一種致命傷，然而既無真實也就不成其爲詩。

(5) 傳達給我們的是一種徹頭徹尾偽造的印象——既沒有適當的音量以造成一種適當的情感，也沒有適當的節奏以表現一種深刻的情感，那結果就是假裝有所傳達。……把「傷感」誤認爲「一往情深」，一個人實在不會在如此敷衍潦草的方式中說什麼「我發誓，我的生命已在死裏長眠。」

(6) 落入單純的傷感之中，而「少年郎」(lad) 在如此嚴肅的場合中簡直離了調，「雜草因雨而日漸滋長」(The woods rank with the rains) 恰好可以放在一堆廢物上，

卻不該放在作品裏。

(7) 作者好像是要傳達一種真實而有價值的情感，但是完全失敗了。無論他在字面上寫得多麼成功，但也只能公平地與以「醜陋」而「傷感」的批評。

用字並未精選，隱喻更是庸俗而無力。第一節裏的「春天」和第三節裏的「雜草」便是例證。

最後的印象只有討厭。

(8) 整首詩都是傷感的廢話。若想給以更詳細的批評是愚蠢而無益的。……我永不愿再讀它。

另一個例子，第八首詩是 *Piano* by D. H. Lawrence, *From Collected Poems*, 1923.

意譯如下：

輕輕地，在黃昏中，一個女人對我歌唱，

她的歌聲使我引起了童年的回想，

我彷彿看見一個小孩坐在琴下，在琴聲丁東的隆隆中，

坐在母親那放平了的繢小的腳上，母親正笑着發出歌聲。

不管我怎樣，陰險的歌的魔力，

卻把我引到了昔往，以至我的心在哭泣，

爲了要回到在家裏所過的那些古老的禮拜夜晚，外面是冬天，  
而舒服的客廳裏卻唱着讚美詩，丁東的琴聲是我的指南。

現在已經徒然，即使那歌聲爆發成呼嘯，

伴着那多情的黑色大鋼琴的音調。

童年的魔力已使我迷惑，我的成年已漂遠

在記憶之流中，我像一個小孩似地哭泣爲了那逝去的時光。

*(Softly, in the dusk, a woman is singing to me;*

*Take me back down the vista of years, till I see,*

*A child sitting under the piano, in the boom of tinkling strings,*

*And pressing the small, polished foot of a mother who smiles as she sings.*

In spite of myself the insidious tinsley of song,  
 Betrays me back, till the heart of me weeps to belong  
 To the old Sunday evenings at home, with winter outside,  
 And hymn in the cosy parlour, the thumping piano our guide.

So now it is vain for the singer to burst into clamour,  
 With the great black piano appassionato. The glamour  
 Of childish days is upon me, my manhood is cast  
 Down in the flood of remembrance, I weep like a child for the past.)

關於這首詩的批評，我們舉出以下諸條：

(1) 假如更進一步的觀察，能夠證明這還不是愚蠢、脆弱而傷感的嘆語，那末我就算沒有讀懂。我以為就是這樣，因為我很討厭它，這不過是爲了感情本身的一種感情上的放縱。簡直是十足的令人作嘔。我最不以為然的是，既用「舒服」(cosy)和「東」(ting-

ling)描寫鋼琴，那麼另一方面說它是隆隆(boom)與多情(passionato)就是乖謬。假如這也叫做詩，還不如給我散文。

(2)與其當作詩毋寧當作傷感的韻文，雖然它還不是真正令人作嘔的那一種。……它之所以不致令人作嘔是因為它太薄弱，還沒有令人作嘔的力量。

(3)我認爲這首詩令人厭惡已極。其感情之瑣屑一如其寫作方法的幼稚——第一節第三行就是例證。詩人對於音樂的態度是討厭的，這態度充分地集中於「陰險的歌的魔力」一句中。他不以音樂爲藝術，卻只當作一種低級的情感的刺激。……Sir H. Hadow曾經把參加音樂會的大部分人分成兩類，一種人把音樂當作悅耳的糖食，另一種則把他們的智力交給了鐘表店，他們之來是爲了擦洗他們的靈魂。然而這個詩人卻不滿足於只是擦洗，他是沒頭沒腦完全翻滾在一種充滿了肥皂一樣的情感熱澡中。

(4)我們常常因每途想及童年時的一種令人作嘔的傷感。

(5)讀過三遍，我纔決定了是不喜歡這首詩。它簡直使我生氣……我覺得對它起了反應，而又絕不喜歡這種反應，我由於這些聲勢浩大的冗長詩行而被催眠了。當我清醒過來之後，我纔看出詩的聲調和內容完全不相稱。只是一堆無所爲而激起的情感。作者

似乎很喜歡爲了他的童年而感歎，並且以想到他是天字第一號的可憐蟲而自慰。我對於「陰險」與「多情」(insidious and appassionato)之類的字眼實在受不了。至於「童年時代的星期夜晚」(childhood's Sunday evenings)和「多情的成年」(passionato manhood)等比方也一文不值，一則因爲來得太容易，再則對於童年和成年也欠公平。我猜我已是氣得無法批評它的價值了。

再讀一遍。

假如不是因爲太懶，我就要把它扔到屋角裏去。

(6)這首詩惟一可說的只有傷感，……作者無時不在設法獲得一種效果，這種努力明明白白的擺得很可憐。……

(7)在情感最熱烈的時候寫作反而造成無情的冰冷。以詩的風格而論，同樣，看起來也未免太過火。

(8)它犯了傷感的最可怕的危險。

(9)明明白白的是「傷感」，(我不知道有什麼真正理由，一個成人，會讓自己有這麼多眼淚的浪費。……)在韻律方面，第一節第二行是一個弱點，我不能使它叶韻，



第二節中「丁東的琴聲是我們的指南」，我認爲「指南」是一個壞字，這顯然是爲了叶韻用的。

瑞恰慈所選的這兩首詩誠然不見得是好詩，而這些批評者也不見得是高明的批評者，然而衆口一辭地說這兩首詩是「傷感」的，於此也就可以看出「傷感」之爲「傷感」了。什麼是傷感呢？如以上那些批評者所指出的，那就是：虛僞，裝樣，模仿，陳腐的比喻，不恰當的比喻，門面話，口頭禪，無聊的對偶，聲調與內容不相稱，勉強的押韻，表現的幼稚，可笑的通套，太容易的眼淚，不值錢的感情，感情的放縱，感情的瑣碎，泛泛的感情，無所爲的感情，最熱情時候的寫作，過火，自以爲是「天字第一號」的可憐蟲，沒頭沒腦滾在充滿了肥皂的感情的熱澡中，等等，這都是傷感的表現。瑞恰慈就根據了這些來加以綜合與分析，而作爲傷感的解釋。

他說傷感有三種意義。第一種是，當一個人的感情在彈簧上顯得太輕，太容易激動的時候，他就被人家稱爲傷感。酗酒者當其在感情最脆弱的時候是最顯著的「傷感主義者」，便是一例。傷感的第二種意義，是指一種固執的情感而言，如實際情況已變，而感情仍不變，或情況未變而感情則已大變。譬如一個校長，當他已經不足輕重，甚至是

一個已經被人忽略了的人物，這就是實際情況已變了，然而我們見了他仍感到一種威脅的力量。相反的，客觀的事物並沒有變，譬如當年因「大戰」而受苦的人們，僅僅十年之後，他們對於大戰的感情卻變成了「那並不壞」，他們會說那是他們一生中最幸福的日子，猶如一個中年人津津樂道其可憐的學生時代。這種過分固執的情感，這種應變不變，或不應變而變的感情便是傷感。傷感的第三種意義，是和情況不相當的感情反應，在某種情況之下，一個人的反應不是只偏於某一方面，就是代以一種虛構的情況。譬如辛棄疾「減字木蘭花」的前半闕，「少年不識愁滋味，愛上層樓，愛上層樓，爲賦新詞強說愁。」「強說愁」便是傷感的；後半闕「而今識得愁滋味，欲說還休，欲說還休，卻道天涼好個秋。」便不是傷感的了。又如某青年詩人的一首「紅山頌」，其實際情況不過是在戰時的大後方，他每天早晨拿了書到一個小丘上去閱讀，它的前兩節是：

每個破曉的清晨，

東方剛透出曙光一線，

我就想「上哪兒？」

「還是紅山。」

挾了書本，

踏上崗來，

站在山的最高處，

我盡情的跳叫，

我盡情的歌唱。

以下寫太陽光，金光，紅光，又聽到遠處的軍隊操練聲，於是想到將來在這小山上作戰，想到勝利。最後是：

來吧，來接受一次光榮的洗禮吧，

戰神在向你招手，

迎上去，迎上去，

向着明天，向着太陽。

那該是多麼壯觀的圖畫呀——

當彈花在你上面交織成火網，

到處彌漫着火藥濃煙，

強盜們的屍體將填平你荒家間的空隙。

……

紅山，紅山，

——紅山，

你是人類進步的象徵，

你是人類康樂的指標。

在那樣的情況下而有如此的反應，當然是不恰當的，是假的，是人為的，是過分的，所以是傷感的。又如一言故鄉，便說鄉愁；語及歲月，必傷老大；燃一火柴，即曰憤怒之火；破一小指，每謂流血犧牲；無須歎息者歎息，止能歎息者流淚甚至號咷大哭……都是傷感的。從以上三種解釋，再看瑞恰茲所引用的那兩首詩，其所以為傷感的

作品，主要的就在於作者的感情反應都不是那種情況下所應有的。所以瑞恰慈又提出三點可以避免傷感的辦法，就是：一、情況要十分具體，二、要和我們十分接近，三、要十分連貫。(Concrete enough, near enough to us, coherent enough.) 假如作者能夠給予那情況以充分的具體、接近與連貫，並因此足以支持且控制那繼之而起的反應，便可免於傷感。而不具體，不接近，不連貫，也正是一般壞作品的通病，譬如某青年朋友的一首「贈」：

蓮心是苦的，

爲了她的心苦，

纔有

蓮子的甜，

蓮花的美麗。

流浪人的心情是痛苦的，  
爲了他有痛苦的心情，

種有

火的憤怒，

熱血的沸騰。

這火，燃遍祖國的郊原，

這庫，流遍祖國的脈搏。

這首詩之爲傷感的——尤其是最後兩行，也就是很顯然的了。

瑞恰慈關於「傷感」的研究，大致如上。以下他所談的是與傷感有密切關係的禁制 (inhibition)。他的大意是說：情感的固執與扭曲大都是禁制所造成的結果。譬如有人一想到童年便以爲那是失去了的天堂，那是因爲他沒有想到其他方面的原故；又如有人回憶起大戰的時候，每每說那是「最好的日子」，也正因爲他是規避了某些別的回憶之故。「儒林外史」寫范進中舉以後因喜而狂，阿Q對於尼姑的怪念頭與侮辱行動，不嫁的女子永遠固執於母愛，以及現在大家對於政治情況的傷感性，都是「禁制」的結果。在另一方面說，禁制又是必須的，沒有禁制，也許就不會有適當的秩序或比例的存在。

了。所以說，如果以為禁制是絕對的壞，那自然又是言過其實。不過，最可怕的，是把它不當禁制的各種活動也都禁制起來，那結果就是造成心病態；而傷感，當其最顯著的時候，也就是病態心理的表現之一。

因此，瑞恰慈最後下一結論說：

傷感者，並不是因為他們有太多的感情可以支配，而是因為他們太少，也就是說他們在不當禁制的方面遭了禁制，他們只在一種太特別的樣式中看生活，而又太狹隘的反應生活。所謂「傷感主義者」，一言以蔽之，他們並不是在十分充裕的情形中去分配他們的興趣，而是在太少的形式中去分配。

瑞恰慈這一結論，比較他所提出的具體、接近、連貫三點，實在更為切實，更為重要，因為這樣就把問題推到了最後，掘到了深處，就是由寫作問題到了作者的生活問題。

要避免傷感，要讓讀者罵為「愚蠢」，罵為「要命的胡說」，罵為「傷感的廢物」，像瑞恰慈所說的那些，文字上的推求恐仍不甚濟事，而最重要的當然是要從生活改造起來纔行。使生活的領域擴大，使生活的經驗豐富，使生活勇敢而有力，使心理的

活動，如同身體的活動，在不應當禁制的方面都得到自由，而且，作爲一個活人，一個激辣堅實的生命，應當有意識地去打破這些外來的以及自身的禁制與壓迫，能如此，無論在何種情況之下，自可免於狹小的，片面的，或過火的反應。

把問題回到創造過程上去，我們還應當說到「忍耐」，所謂「忍耐」者，是說「在時間中試鍊」的意思。時間過去了，你當時的情感也許就沈澱了下去，也許就成了結晶體，也許由熱而冷，由冷而死，但也許死而復生，終成爲新的內容。在當初你認爲是一種了不得的情感，覺得偉大而崇高，覺得非表現出來不可，但時間過去了，你也許覺得那成了好笑的，淺薄的，無聊的，沒有再寫的的必要。但在另一方面，當時你也許覺得不重要的，不怎麼好的情感，你自然不理會它，但時間過去了，它一現再現，它在生活的進展擴大中得了新的色澤與新的意義，終於也許可以表現爲一件很好的作品。忍耐，在時間中試鍊，自然，這也還與前述所說的生活改造是一事，這樣，就可以免於傷感。而這也就是瑞恰慈文中所舉第八首詩的批評中所說的，「在感情最熱烈的時候寫作反而造成無情的冰冷」，所謂「無情的冰冷」者，乃是說「空虛無物」的意思，當自己在不正常的情形中覺得那是最熱烈的，而在一個正常的人看起來卻只是虛偽不實的，所以好笑，



所以說「愚蠢」，而這就是傷感。又當瑞恰慈論到「不連貫」乃是一切壞詩的通病時，他說，「只有詩人的想像力在強有力地集中起來的時候纔可以避免」這種毛病；又說，如果詩人能夠把那些危險成分——那些不連貫的，不適當的，不調和的東西——鑄入一種「完整的反應」時，這種完整的反應就可以完成並解救這些危險成分。這所謂想像力的強有力的集中，這所謂完整的反應，也使我們很自然想到，當我們講到創造過程時所說的想像之集中以及一個完整的新世界之煥然覺醒。

## 論描寫

前面「論傷感」一章，就已經啓示了我們關於描寫的意見。在瑞恰慈所得的材料中，指責「傷感」者有很多條，其中與描寫關係最密切的，是以下種種寫法：

(一) 虛偽的，模仿的，裝模作樣的。

(二) 陳腐的比喻，庸俗的比喻，不恰當的比喻。

(三) 門面話，口頭禪，可笑的通套，借用的裝飾。

(四) 無聊的對偶，勉強的押韻，聲調與內容的不相稱，幼稚的表現，等等。

這些不同的責備，我們可以給它們一句總的責備，那就是「非創造的」。那末與此相對的，好的方面，就是「創造的」。這「創造的」與「非創造的」，也就是好的描寫與壞的描寫的分別。

我們將完全用實例來說明，並先從非創造的說起。

譬如對夜的描寫，十之八九，總是用以下這些通套：

「黑色的巨掌」，

「黑色的卷」，

「黑暗之神」，

「黑暗的翅膀」，

「夜之幕」，等等。

而當太陽將落，夜尙未至的時候，大概又是：

「太陽做完了它一天的工作」，

「太陽作完了普照大地的工作」，

「太陽向人間揮着告別的纖手」，

「黃昏之神又降臨了」，等等。

假如說回憶起了什麼事物，總不外是：

「記憶之幕揭開了」，

「一連串的悲慘的鏡頭開映了」，

「一幕一幕的影子在我的腦膜上閃過去了」，等等。

寫一個被人欺侮或遭逢不幸的人，就是：

「他像一隻無辜的羔羊」，

「他好像被秋風摧折下來的落葉」。

寫社會就是：

「雜色的大染缸」，

「無情的大密爐」。

寫羣衆行動，總免不了：

「他們像巨大的洪流」，

「復仇的火燄」，

「火山的爆發」，等等。

寫童年一定是：

「失去的天堂」，

「黃金色的童年」。

假如寫一個人心中悵惘，如有所失，就說是：

「他感到好像失去了一件寶貝似的」，

「他彷彿丟了無價之寶」，等等。

此外，如「沙漠的綠洲」，「倦遊的旅人」，「哀愁的女郎」，「漂泊者」，「流浪者」，則更是隨處可見。又如寫戰場，也總是這樣的對仗：

「火的憤怒，

血的沸騰，

這火，燃遍了祖國的郊原，

這血，流遍了祖國的脈搏。」

或：

「一堆堆傷亡者的死屍，

一攤攤滴不盡的流血。」

或：

「受難的大地，

喘息的原野。」等等。

以上這些例子，我們說它們都不是由作者的生命中，由作者的體驗中創造出來的。陳腐的，庸俗的比喻，當然不愜當。用人家現成的，而且是已經用得濫俗了的，就是模仿，就是虛偽；而一切通套，一切借用的裝飾，用之既濫，自然就是口頭禪，門面話；無聊的對偶，則往往爲了對偶，以致不詞，自然成爲幼稚的表現。在舊小說中描寫女人的通套是「沈魚落雁」，「閉月羞花」，「如花似玉」或「弱不勝衣」；描寫男子是「天庭飽滿」，「地閣方圓」，「龍行虎步」或「虎背熊腰」；這些描寫最初何嘗不是「創造的」，但我們現在描寫人物都不肯再用了，因爲現在這些東西已經成了陳套，而且如今的男女也不是從前的男女，新的人，新的生活，新的感覺，應當有新的描寫方法，而且，每個作家應當有自己的描寫方法，因爲描寫應當是創造的，應當從生命中，從體驗中得來。至於他人的描寫也並非絕對不可用，只要你用了來還能有新的色澤，新的氣息，只要能適應你的情況就可以。

以下，我們再舉例說明「創造的」描寫。

在萬壘賽耶夫的「果戈里是怎樣寫作的」一書裏，當論到果戈里如何描寫烏克蘭之

夜的時候，他說：

這使人想起柴霍甫的「海鷗」裏有一個新起的作家談到小說家特里哥林的話：「在他手裏，那打碎的瓶子墮在土壁上閃着光，水車輪子射出黑影來，——月夜就完成了。而在我手裏呢，閃動着的光，星星的靜靜的微光，和遙遠的鋼琴的聲音，消失在幽靜的，芳香的空氣裏……這是怎樣的煩瑣啊！」

其實，這不但「煩瑣」，而且難免陳俗，難免太一般，而特里哥林的描寫卻完全是他自己的，新鮮的，創造的。

在「論傷感」中，我們看到，受責難最多的是作者所用的比喻。不用比喻而從事於描寫的固然很多，然而比喻成爲描寫的主要成分也是事實。作者之受責難並不在於用譬太多，（其實用譬太多，像一個人滿身是裝飾品一樣，也就極其令人討厭。）而在於懶，在於不肯創造新的譬喻，而只用那些現成的，陳俗的，所以也往往是不適當的。

在德國人魯多夫·賓汀 (Rudolf Binding 1867—1933) 的「犧牲行」裏，寫男主角阿爾布瑞德和他的妻韋達維亞住在丈人家裏，某天夜晚，他在河上划船，忽然有一個年青女子攀住了他的船在游泳。回家之後，他的妻子說那是悅娃，並說她每天早晨騎馬出

遊。他於是也每早騎馬出遊，他陪她騎馬，七時回家，各自分手。在這情形中，男女兩方面都感到有一種愛力，然而既不能讓別人知道，連他本人也總不願有任何更清楚的表示。兩人回家分別之際，作者寫道：

在她的匆遽裏並沒有強硬，他只覺得有一些溫柔的毫不吝惜，和太陽的不吝惜相類似，太陽柔和而不可抵抗的從一所和愛的屋子上退去，可是太陽曾經這樣溫柔地溫暖過它，向它笑過。

這太陽從屋子上退去的比喻是多麼平常，然而又多麼新鮮，我們讀到這裏，也就有那太陽從屋上退去之後的陰暗淒冷的感覺，而這也就是那在心裏偷偷愛着的兩人在分手時的感覺。

以下作者又寫道：

自從她（倪娃）走進他的生活裏，阿爾布瑞德好像是變了。他用一種快樂的熱情做他的工作……（他在著書）「這個完全的幸福的華美，」他向自己說，「停留在我的心的暗處，好像一粒鑽石在一座無光的櫃廚裏。但是太陽幾乎沒有落到它的身上，它就在一切的火中閃爍，並且用不消學習照耀與放光。」（姚可樞譯）

假如我們知道阿爾布瑞德的處境，我們就可以瞭解這個鑽石藏在暗櫃裏的比喻是多麼鮮



明，又多麼貼切。阿爾布瑞德結婚不久，他自然愛他的妻子。然而他的天性所需要的是熱力，是大海的澎湃，他的妻子卻極冷靜，卻無異於冰雪，現在他遇到了悅娃，悅娃正是他所需要的，於是他的一切都燃燒了起來，他的靈魂發了光，但是，這一切都在暗中。用什麼比喻能描寫這種情形呢？作者的比喻是最好的創造，也許還有更好的吧，然而我們想不出。

又如魯迅在「故鄉」中描寫一個女人：（小說中的主人翁原是同娃子宏兒談着搬家坐車坐船的事，忽然——）

「哈——這樣樣子——鬚子這麼長了！」一種尖利的怪聲突然大叫起來。

我吃了一嚇，趕快擡起頭，卻是一個突顯骨，薄嘴唇，五十歲上下的女人站在面前，兩手搭在臂間，沒有繫裙，張着兩腳，正像一個畫圓儀器裏細腳伶仃的圓規。

我愕然了。

「不認識了麼？我還抱你咧！」

這「細腳伶仃的圓規」真活活地畫出了那個楊二嫂。

和比喻相似，最容易落入俗套的還有「擬人的」描寫，像前邊我們所舉的「太陽作

完了它一天的工作」，「太陽向人們揮着告別的纖手」等，都是。和這樣通套的描寫作爲對照，我們且看看下面的例子：

在一個青年詩人的作品中曾有以下一節：

有一個貧窮家庭，

它整個命運我看得絲毫無餘，

那小屋是孤獨地築在菜花田中，

只有菜花和突出在江岸的岩石

是它的鄰居，

那屋舍是用船上的竹篷搭成的，

高高的太陽再也屈不下身，

走進它的裏邊。

這樣的小屋子，住在裏面的人不能見陽光是當然的，而作者說太陽彎不下身，鑽不進去，彷彿那太陽光也受了委屈似的，令人感到無可如何。

又如茅盾先生在「秋收」中寫乾了的河底：

一輪血紅的太陽正從天邊探出頭來。稻場前那差不多乾到底的小河長滿了一身的野草。

在「當舖前」裏，茅盾先生所寫的是鄉下人對於輪船的敵意：因為河身太狹，輪船經過時捲起了兩股巨浪，衝擊河沿的「田橫埂」，因此鄉下人都叫苦連天，有時竟用泥石打輪船，而區公所竟因此捕人，船上也架起了洋槍。作者寫那輪船的汽笛聲道：

天像有點霧，沒有風，那慘厲的汽笛聲落在村莊上，就同跌了一交似的儘在那裏打滾。又像一個笨重的輪子似的，格格地碾過那些沈睡的人們的靈魂。

這擬人的寫法自然很好，但別人不能借用，不能模仿，因為「情況」不同，這描寫只有在這裏的人們的心理上反應出來纔是如此，所以在這裏就是創造的。

至於正面地描寫人物，那方法自然也隨「情況」而異，其實，主要的還是由於各人都是真正在創造，自然也沒有一定的寫法。只有低能而又懶意的作者纔只以成法爲法實，只以抄襲爲能事。

蘆焚在「巨人」的開始寫：

在那裏永遠計算着小錢度日，被一條無形的鎖鍊糾纏住，人是苦惱的。要發洩化不開的積鬱，於是互相毆打，父與子，夫與妻，同兄弟，同鄰居，同不相干的人；腦袋流了血，捲創口上一

把盤絲：這是我的家鄉。我不喜歡我的家鄉；可是懷念着那廣大的原野。有時也想，假如一直「打開」在那方小天地，現在人會變成怎樣。這時面前卻出現了那個長工，他叫狐。

你看到最後，纔知道前面的文字乃完全是爲了一個人物：他叫狐。這個狐，就帶着那個地方的色彩而出現。假如把次序顛倒一下，文章的力量就將大大地減弱。

作者又寫道：

狐原是個快活的孩子，頗有點野性。夏天給牲口割草，瓜田裏嚇嚇烏鴉；秋季燃起野火燒白薯；暮春則從老屋的牆洞裏取出鴿雛，雀兒，養在籠裏；打架，吹哨，唱路戲，衝進遠處的小河洗個野澡，一看見鬼子便一片鼓噪，邪許聲震盪原野：這樣他不安地送走了童年。

一交上青春，表面是老實，心裏可更不穩靜；走路唱着小曲，聲音激越的打着顫，心裏的鳥兒開了叫。這根「沒羽箭」拋棄了雀兒，丟開了鴿雛，一心去覓能言鳥。打得的鳥兒是一個素來相識的姑娘，而且火熱的愛上了。心下自然甜蜜蜜又酸溜溜，說不盡的味道，弄得人不曉得是笑好，是哭好，只想生出翅膀飛上青天。覺得睡不成；偷偷將被窩向莊稼裏一丟，便趁着黑夜去打野。

這當然是寫狐之爲人，然而這裏都用了鳥來描寫：烏鴉，鴿雛，雀兒，斑鳩，能言鳥，

生出翅膀飛上天。

老舍在「火車」中寫道：

老五（茶役）心中微微有些不放心那些爆竹，（是軍人帶上車來的，而且很多。）又溜回來。營副已然臥倒，似乎極疲乏，手槍放在小几上。排長還不敢臥倒，只摘了灰帽，拚命的抓頭皮。老五沒敢驚動營副，老五就向排長發笑：「那什麼，我把這些炮放在上面好不好？」

「幹嗎？」排長正把頭皮抓到歪着嘴吸氣的程度。

「怕敵人給碰了，」老五縮着脖子說。

「誰敢碰？幹嗎碰？」排長的單眼皮的眼瞪得極大而並不威風。

「沒關係，」老五像頭上壓了塊極大的石頭，笑得臉都扁了，「沒關係，你這是上哪兒？」

「我揍！」排長心中極空澗，而覺得應當發脾氣。

老五知道沒有我揍的必要，輕輕地退到張先生（乘客）這邊：

「這就查票了，您哪。」

這簡直是一幅圖畫，簡直是一幕戲。這裏的對話、動作、表情、情況，一切都恰到好處，而無處不是畫出活的人物，不是表現人物性格：排長的小氣派，老五的小世故，

都如聞如見。而且，這一切都是在一個整個的事件中，在相關中，在比較中，把握了人物本質的典型的寫法。

除人物描寫而外，「自然」的描寫也是文學作品——尤其是小說的一種重要成分。然而懶惰的作者在「自然」的描寫上也很容易專事抄襲，落入俗套。以描寫「自然」始，以描寫「自然」終，這已是一種用濫了的方法，至於要做到一草一木都與作品的本質息息相關，就更其困難。我們會舉了特里哥林描寫月夜的例，現在我們再看葛洛斯基在「人民是不朽的」中所用的寫法。敵人要來了，自己的軍隊要退卻，面前的一切，從射擊團指揮員密爾察洛夫眼裏看來，是這樣的：

他昇登丘陵之上，環視一下卻在他面前的天與地的空間。沒有刺的小麥騷動着，喧嘩着，風吹動它，折彎它的腰，成熟的黃色麥穗低下頭去，給眼睛展開麥莖的蒼白的身體。整個田地都變了顏色：黃黃的琥珀色變成蒼白的綠色了。於是覺得，死灰色的蒼白在小麥身上跑過，好似活的血從臉上流下，田地好似俄軍的退走而嚇得臉色蒼白了。田野叫嚷着，請求着，伏地跪拜着，一會面色蒼白，一會又搖起菲薄的稈子，由於被太陽烤過的全部酸腐便又變得鮮紅了。密爾察洛夫看看田野，看看三三兩兩地閃着白光的女人的白頭巾，看看遠處的火磨，看看在這處

發着光亮的小村裏的小舍。

他看看天——從小就認識的，褪色的，淡藍色的，夏日的曠陽天，雲在天上走着，細小的，摺皺的，不明亮的，透明的，可以穿過它而看得見藍天。這巨大的田野和這巨大的暑熱的天空，在莫大的苦悶中呼籲着，向那炎熱的大路上揚起塵灰的軍隊請求援助。雲從西方推向東方，好像是一個無形的人，在被德人奪去的俄羅斯天空驅趕着——一大羣白羊。

它們（雲——羊）隨着在塵埃中退去的軍隊走着，它們要趕到沒有德機尖利的鐵翅割殺它們的地方去。小麥喧嘩着，俯伏在紅軍戰鬪員的腳下。請求着，它自己也不知道請求些什麼。

「唉，要用血來哭！」密爾察洛夫說。「用鹹的血，而不是眼淚！」一個赤腳的老婦，駝背上背着半空的旅行袋，和跟她同走的大眼睛的男孩子默默地看着退卻的軍隊。在他們悲哀的，凝視的眼鬚裏的責難是難於形容的可怕，——老婦的眼鬚是那樣稚氣的無力，孩子的眼鬚是那樣蒼老的疲倦。他們，迷失在廣大田野的他們，就這樣站立着。這是一個艱重的日子！密爾察洛夫永久不會忘記這一天。……

這些，當然也可以當作背景看，也是用了「自然」來寫人，寫人的心理或感情，然而超乎這些以上，這裏的天、地、雲彩、小麥等，也都像「人」一樣出現了，人在「自然」中行動，「自然」也在人中行動，人是主，自然也是主，這就造成了一種更強的力量。

其中最後一段，寫一個老婦和一個男孩，這當然不屬於「自然」描寫，然而，當我們從前文讀到這一節時，卻不能不驚歎，「物猶如此，人何以堪！」而且，這一個老婦和一個男孩，豈不也是俄羅斯土地上生長的一棵老樹和一棵小草？而前邊所寫的天地雲彩小麥等豈不也都是俄羅斯的精魂？抄襲的作者只可抄襲那些不關緊要的東西，這樣的創造的描寫卻恐怕是連抄襲也無法抄襲了。

非創造的描寫之不能真實有力，像我們前邊所舉出的例子，是很顯然的，也是當然的。而和抄襲、模仿、假借最無緣的乃是「深刻」。創造的描寫也許有不深刻的，然而非創造的描寫卻絕無深刻之可能。深刻，從深處出，作含蓄不盡的表現，正是創造的描寫之最好的特徵。譬如馮至的「伍子胥」，當伍子胥過了昭關，坐了漁父的船在過江時，作者寫道：

他再看那漁父，有時擡頭望遠方，有時低下頭看看江水。他是水上生的，水上長的，將來還要在水上死去，他只知道水裏什麼地方有礁石，卻不知人世什麼地方艱險。子胥在他眼前裏是怎樣一個人呢？一個不知從何處來，又不知走向那裏去的遠方的行人罷了。他絕不會感到，子胥抱着多麼沉重的一個心；如果他感到一些，他的船在水上就不會這樣葉子一般的輕飄了……



在文字表面上是這麼平易自然，這麼簡單明朗，這裏看不出作者的着力處，也不見什麼斧鑿痕跡，也不見什麼假借或譬喻，然而，伍子胥的心情，那種難言的深深的感觸，就在這樣的描寫中令人思索不盡。

另有一種特殊的描寫，——這應當叫做什麼樣的描寫呢？這樣的描寫，有時看起來簡直是不合理的，有時簡直是瞎胡鬧，因此那些懶惰的作者就沒有這種寫法，因為他們不敢這樣，而只有天才的創造者纔能這樣作，這也就是創造與非創造之間的另一種測驗。譬如郁達夫在「離散之前」寫道：

斯教的家裏，一貧如洗，這一回，他自東京回國來過暑假，半月前暑假滿出來再赴日本的時  
候，他把家裏所有的全部財產完全賣了，只得了六十塊錢作東渡的旅費。一個賣不了的年老的  
寡母，他把她寄在親戚家裏。

茅盾在「當舖前」描寫小孩：

這時候，她（王阿大的老婆，王阿大到當舖去了。）方纔覺到自己的沒有乳汁的乳頭被餓狼似  
的孩子吃得作痛。她緊緊地抱住那孩子，覺得暖些，她惘然，看着孩子的瘦臉，那小小額角上  
的嫩皮起了皺紋，像個老太婆。

老舍在「火車」中引用亞里士多德：

「x，誰不是一年到頭窮忙！」小崔（乘客，有勢力的煙鬼煙販。）想道出自己的苦處，給老五（茶房，抱怨年除夕仍須跟車。）一點機會抒發抒放心中的怨恨，像亞里士多德所說的悲劇的效果那樣：「我還不是這樣？大年三十還得跑這麼一趟！這還不提，明天，大年初一，媽的還得去看小紅去，人家初一出門朝着財神爺走，咱去找那個臭x，x！」綠嘴唇開，露出幾個烏牙；綠嘴唇併上，鼓起，一口唾液，吐在地上。

又如前邊引用過的魯迅的「故鄉」，當他聽見那「細腳伶仃的圓規」說當年曾經抱過他的時候，作者寫道：

我愈加愕然了。幸而我的母親也就進來，從旁說：「他多年出門，就忘卻了。你該記得罷？」便向着我說，「這是斜對門的楊二嫂，……開豆腐店的。」

哦，我記得了。我孩子時候，在斜對門的豆腐店裏確乎終日坐着一個楊二嫂，人都叫伊「豆腐西施」。但是擦着白粉，頸骨沒有這麼高，嘴唇也沒有這麼薄，而且終日坐著，我也從沒有見過這圓規的姿勢。那時人說：因為伊，這豆腐店的買賣非常好。但這大約因為年齡的關係，我卻並未蒙着一毫感化，所以完全忘卻了。然而「圓規」很不平，顯出鄙夷的神色，彷彿是笑法

國人不知道拿破崙，美國人不知道華盛頓似的，冷笑說：「忘了？這真是貴人眼高。……」

又如萬曼賽耶夫在「果戈里是怎樣寫作的」一書中所舉出的果戈里的誇張寫法，他說：

果戈里手下的這些誇張，一到那莊重的嚴肅拋棄了作者和當他的眼睛裏燃燒着笑的時候，便成了無疵的適切時境的東西了。「僕人敏捷地旋轉着一隻茶盤，茶盤上托着那樣多的茶杯，好像落在海上的雀鳥。」「伊萬·尼基佛洛未奇有一條那樣的大褶的褲子，如果吹脹了它，在裏面可以裝下連倉庫帶房屋的整個院子。」「另一個有着參謀總部的圓門那樣的嘴，但，啾啾，午飯時只吃了一點馬鈴薯就夠了。」這裏，好像上了魔術，都活潑了，和肖像似的了。沒有一點陳腐的形跡，兩三筆觸，那個人和他的所有的性格上的特徵就俱備了。

萬曼賽耶夫說這裏「沒有一點陳腐的形跡」，不錯，這完全是新鮮的，爲什麼呢？因爲這些都是作者自己的創造，而且幾乎可以說是大膽的，荒唐的創造。

蘆焚在「巨人」中寫一個人的臉面：

這個人瘦臉子，突出的下巴，沒有鬚鬚；額骨在眉梢那地方特別稜起，眉毛也只有稀疏的幾根；小眼睛，看不出什麼靈光，可是挺有力，不倦的射出生命的火花。那一臉坎坷的肌肉，凝固的倔強執着，全部像一顆燧石。

那時這顆飛石已是五十歲上下的人，飽嘗了人情的冷峻，經歷過世事的大小變遷，但歲月沒有衰老這個人，馴服這個人。他工作，腳手全同年青人一個樣輕便，聽聽不出聲息。一身的邪精力，充溢着野性的鋒芒，好像時光也怕他，不惹他，只好偷偷躲避開從身邊溜過。

「坎珂」是形容道路，世路，或一個人的命運的，然而這裏卻是用以形容面孔。又說那全都面孔像一顆燧石。這些字眼——尤其是「坎珂」——的用法也許可以說是不合理的吧，然而作者卻居然這麼借用了，而且用得很好，不但恰當，而且有力，而且有新鮮的意義，於是這看起來似乎不合理的借用或比喻也成了一種創造的描寫。

要舉出這樣的例子真是舉不勝舉，因為每一個稱得起創造者的描寫都是創造的，而每一個不同的「情況」就有不同的創造，所以，論到描寫，沒有什麼類別可言，只有創造的與非創造的，好的與壞的之不同。以上我們所舉的例子都是好的，然而如果有人以為這個可以抄襲，可以模仿，那就將徒勞無益，而且有害。但是，如果說絕對不可借用，也不盡然，那就看你是如何用法，那就看你用了之後是否仍不失為創造的。這就是 Bonamy Dobree 在他的「現代散文風格」(Modern Prose Style, 1934)一書中所說的：

字，句，比喻，以及接近事物的方法，都全因久用而成俗濫；它們像錢一樣會慢慢地磨光以致看不出錢面上是些什麼……因此，好的作家就永遠在做着鑄造新幣的工作。當然，他也許不能發現多少新字，甚至連一個也不能。但他卻可以把那些字用了新的方法加以安排，加以組合，不是由於懶惰的重複，而是由於直接的觀察體會，選其新鮮與精確之處而用之；他力避那些因時間而空虛了的表現，以及那些已無所傳達了的形容詞。

他又說：

「關於用字的問題，總之，乃是全屬於心力（*mind*）的事，而心力，我們知道，又只是人格（*personality*）的一部分。」

像瑞恰慈論「傷感」而終於把問題推到生活一樣，*Dobson* 論用字也把問題推到了生活，推到了整個作者的「人」的問題。因為，字，句，比喻，總之是描寫，也是造成一個作家的風格的因素，而風格乃是由人格所決定的，而人格又是綜合了他的社會階層，他的行為，思想，情感等因素而形成的。這一作者受另一作者的影響，固然是很自然的事，然而往往由於羨慕他人的風格，於是只在他人的用字，造句，以及比喻等描寫方法上死力模仿，而終至於不成為創造，其失敗就因為昧於風格與人格的關係。

## 論語言

### 一

語言是文藝作品的主要工具，然而這是一種很難運用的工具。曾經有過寫作經驗的人，只要他是一個嚴肅的工作者，不感到語言困難的人大概很少。「世界上的痛苦沒有比語言的痛苦更甚的了！」有人會這樣說過。語言的貧乏，選擇之不易恰當，以致表現得不能恰如其分，不能活潑生動，如聞如見，這不知使認真的作家費了多少苦思，盡力地向腦子裏搜索，搖了多少次筆尖，不敢向紙上落，落下了又提起來，寫成了又塗改過。然而，這種「在適當地點的最適當的語言」，是不是可以從作者的腦子裏硬找得出來，是不是可以從作者的筆尖上硬搖得出來呢？

在作品中的任何人物，都是說着一樣的語言，——無論是農民、工人、商人、官吏、知識分子，都是在作品中用着作者所慣用的一種語言說話，甚至一個不識字的農民

也是滿口的新名詞，舊典故，或極其曲折的歐化句法之類的情形，在我們的一般作品中是常常見到的。在這種情形之下，作者所要傳達給讀者的東西，不知已被損傷了若干，假如一篇文學作品的功能只在告訴讀者一件簡單的事情或一種抽象的思想，這樣的作品也許是可以的，然而所謂一件作品的真實性與藝術性就相當地減弱了，沒有真實性，沒有藝術性，也就不成爲一件藝術品。無乃我們的作者與讀者卻大多在一種習而不察的情形中作着，讀着；實在，這也與用死的古文寫活的事情，或想由一篇死文字裏認識活的事實是一樣的不近情理。

在敘述中，在描寫中，作者必須去尋求那最適當的語言，去敘述或描寫他們所見所聞或所感到的一切，這已是很不容易的事了，而在對話的語言中，則更爲困難，因爲在對話中必須用語言本身表現出整個活的人物來，這就是說，不但要把作品中人物所要說的意思傳達出來，而且還須藉了對話本身，表現出人物的性格，身分，他的社會階層，言語所代表的社會意義，甚至他的地方色彩，以及時代精神，而且還須是活鮮鮮地真實地表現出來。這種活的語言，是最困難的了，因爲它已不是作者自己所慣用的那一種呆板的單純的語言，而是各種各樣的，多方面的語言。

這種「什麼人說什麼話」的意見，從前的人也會經有過的。譬如章學誠在「古文十弊」中論求文之弊，就曾說：「文人固能文矣，文人所書之人，不必盡能文也，敘事之文，作者之言也，爲文爲質，惟其所欲，期如其事而已矣。記言之文，則非作者之言也，爲文爲質，期於適如其人之言，非作者所能自主也。……與其文而失實，何如質以傳真也。」他所說的記言之文，也就是我們所說的對話用語；而「適如其人之言」，也就是說作品中的人物須說他自己適如其分的語言。什麼人有什麼樣的口吻，什麼人有什麼樣的語彙。一個作家要寫出一個農民，或寫出一個村學究，只瞭解他們的行爲和他們的思想還不夠，還必須獲得他們所用的語言，這樣，纔能寫出一個活的農民和活的村學究，尤其在寫他們直接對話的時候。那麼，這些語言要向哪裏去尋求呢？苦搜你的腦子也往往不濟事，就是讀那些優秀的作品也只能告訴你一點點，假如你自己不曾到那些「活的語言」的倉庫中去過。那倉庫不在書裏，不在腦子裏，而是在活着的社會生活中，在你所要寫的人物口頭上。

要寫一個農民，你就要向農民學習，要去同農民共同生活，然後你將瞭解他們的生活，你將驚訝於他們的語言之豐富與綺麗，你將用那些活的語言寫出一個活的農民



來。普式庚不單曾向他的乳母學習語言，而且旅行到奧林堡的郊外，在那裏學習語言。高爾基是從下層生活中生長起來的，他在作品中活用着下層語言。這自然都可以作為作家們的先例。但我們在這裏不妨大膽地假設一下：假如有這麼一天，——這一天當然還非常遙遠，假如有一天農民也能提筆寫他們自己的生活，那又將是如何的作品呢？童年時代生活在鄉裏，有機會聽到善於講話的農人講故事，那種言談的魔力，不會在讀任何小說時再感到過，可惜他們多少世代以來，被剝奪掉了使用文字的權利，雖然他們之中也有很多是有文學天才的人。

## 二

抗戰以來，隨着各部門的進步，文藝也在進步中，而且已經有很多好作品擺在我們面前了，而作品中語言的進步也是很顯著的，尤其是「活的語言」之運用。這主要的原由，在於作者大多從實際裏跑了出來，不但把生活的視野擴大了，而且能夠實際地和作者所要寫的對象過着共同的生活了。

在姚雪垠先生的小說「差半車麥稈」中，有這樣的一段：

……有時候牽牛車麥稻並不想念他的女人和孩子，他用一種抱怨的口氣望着地裏說：

「你看這地裏的草呀，唉！」他大大地吸了一口煙，然後再把下邊的話和着煙霧吐出來：「平幾年頭，人能安安穩穩地做活，好好的地裏哪能會長出這麼深的草！」

他拭出了兩大眼睛上的白色排洩物，向前挪了幾步，從地裏捏起來一小塊垃圾，用大姆指和食指把垃圾捻碎，細細地看一看，拿近鼻尖聞一聞，再放了點到舌頭尖上品品滋味，然後把頭垂下去輕輕地點幾點，喃喃地說道：

「這是一腳踩出油的好地！……」

農民是生在土地裏，靠土地而生存的，他懂得土地，愛惜土地，土地就是他的生命。惡草是妨礙着禾苗的，他痛惡惡草，無論生在誰家地裏的惡草他都痛惡，他看見地裏生了惡草，就不能不歎息，而且正如採礦家之試驗礦質一樣，正如美食家之品味食品一樣，用眼睛，用鼻子，用舌頭，他可以鑑定出土壤的肥瘠。這些都是一個農民所應有的感情和知能。因了這些，「這是一腳踩出油的好地！」這一句話纔說得出來，纔極其有力，而深深地表達出了惋惜之情。而且，這是多麼活潑真實而又深刻的一句話呀！這不是從任何書裏邊可以找得出來的，更不是任何作家可以從腦子裏造得出來或偶然從作

者筆尖上滑了下來。這是真正的最好的「活的語言」。這可以說是一句農民的詩。這也不是差半車麥稽一個人的創作。這是農民階級的一句成語。這句成語是怎樣造成的呢？它大概是從多少年代以前傳下來的，它在時間的變遷中變化着，從這地方傳到那地方，從這個農民的口上傳到那個農民的口上，它最初不一定是這個說法，但傳到某一時代在某一個地方就完成了這句話的形式，就成了成語，成爲一句農民的詩了，這就像一切殘歌斷曲俚語俗諺一樣，是歷史的，民族的語言之成果，這雖然只是短短的一句話，卻未嘗不可把它看成一篇具有真實內容的詩章。那麼，是不是真有這種可以一腳踩出油的好地呢？當然沒有，然而這句話可也並不顯得怎樣虛張聲勢，它是一句有形象性的，有真實感情的活的語言，而用在差半車麥稽的場合，又是最適宜不過的。

在「七月」第四集第四期中，孔厥寫一個「農民會長」，雖是短短的一封信，然而把一個老農民真寫得活龍活現了。秋收工作團到了柳林子，農民會長去通知住在窩洞裏的莊稼人。作者寫道：

可是晚上，他卻到一家家窩洞去通知了：「公家來幫着割莊稼啦，開會開會！」據說老砂眼望出去，月亮疊有三個，滿天星斗都生角，而他的黑形還曲折地拖上石級，山腰裏張家和李家那

兩個瞎眼似的窟洞也得到了通知。有些莊稼人還被他的鬚髯觸得耳朵癢癢的，聽到低聲的囁語：「甕上來過人了……」

「有些莊稼人還被他的鬚髯觸得耳朵癢癢的，聽到低聲的囁語……」在這短短的敘述中，我們看見了那個老農民會長如何地去傳達消息，並聽到了他的耳語。而要緊的，我們還是要注意作品中的對話。在文章中間有這麼一段：

「地！地！地荒了，有糧無米！我就納了二十幾年空糧，好容易纔到府裏去花了幾筆費把它推掉了呢！哦，你該有數了吧？」

「那你沒有地，怎麼過活呢？」

「這種地呀！種城裏李老……」繪了個爺字，「嘿，姓李的地！」於是講到佃租，講到一年四十五塊錢的捐：「米家底都刮得乾乾淨淨，我們就光着屁股啃南瓜的皮！」

這些用語都極其簡單而明瞭，同時也極其正確而生動，尤其是最後一句，這是老農人用自己的語言說自己的生活了，在這簡單的二十幾個字裏所包含的內容，不知能不能用另一種描寫或敘述傳達出來，即使是用了幾百字，或幾千字。

請再看文章的最後一段：

這半天他硬要我們休息，千方百計去尋些輕工作來給我們做，我們便和他一齊坐在密洞外的空地上摘豆莢，剝芋麻。密洞外是土牆圍成的院落。豬在槽裏飲水，發出啾啾的大聲。豬子把鼻子沒在黑水潭裏，頑皮地拱。一隻毛驢站在一邊。伏在角落裏的老牛已經睜眼朦朧了，還努着嘴。大羣的白雞來去的角逐着，血色的雞冠東倒西歪，有的蹣跚一隻腳，斜一隻金邊眼睛向我們驚望……。牠們的主人，時常歇下手，捧着個在家裏織用的水煙袋，悠閒地抽煙。

「老漢今年六十三了，」他沈思的說：「上三十，好驕氣，中三十，好嘔氣，如今下三十了，世界已經社會了。」

兒子長壽懂得「社會」兩字的誤用，卸下背上的燈籠，對他白了一眼，對我們笑笑。

這裏的敘述都能恰到好處，而最後由農民會長說出的這一段則尤妙。第一，我們先感到這裏的特殊語調，我們知道農民們都是喜歡唱歌的，喜歡把話說得整齊有韻，凡農民口中一切俚諺俗語也都有着歌謠的形式，而在這短短的言語中，我們也感到了它的節奏。第二，是這言語中所代表的社會意義。活的藝術語言都應當有它的社會意義的。高爾基在「和青年們談話」中說：「語言雖不是蜜，卻黏着萬物。言語是一切事實，一切思維的衣服。而事實裏邊又藏着它的社會意義。」那麼，這裏的社會意義是什麼呢？這

裏表示着社會的改造和「人」的改造，而活了六十三歲的老農民，也由於社會的改造而被改造了，他是正在改造過程中的人物。在他的世界觀或人生觀中，還留着部分的宿命論，當他說這句話的時候，他大概還回憶起他的母親或祖母曾經給他請瞎子算過命，他反顧了一番過去六十年來在無意識中過的快樂或痛苦的生活，但是現在一切都變了，連他自己的生活和思想也都變了，他親眼看見了「人」的力量，羣衆的力量，而他自己，也是貢獻出了力量的一人，他自己也享受了一分鬭爭的成果，因為現在世界已經「社會」了，這兩個字的誤用是這言語中的主要內容，假如換一換其他字眼都不對，譬如說，「世界已經改變了」，或者說，「世界已經實行社會主義了」等等，都不對，因為這些言語都不能代表這個活的農民，不能代表他所屬的階層與時代，不能說明他正是在「意識」與「無意識」之間，不能說明他正在新的社會中學習，他正在進步，正在發展。秋收工作團的人們自然不會說這樣的言語，而他的兒子懂得他的誤用就向他白了一眼，因為這些年青人是比較走到了前邊的。至於我們呢，我們讀了這篇文章就認識了這個老農人，就愛上了這個老農人，並認識了這個正在變革中的社會。

什麼人在什麼情景中一定要說什麼樣的話，他的話可以代表他整個的人格。作者要

表現出一個真實的人物，就必須先選取那人物所用的語言。這種例子，不但在新作品中可以看到，假如我們回顧一下舊的作品，當作者在某種特殊場合要特別把人物寫得生動活潑時，也同樣是運用了足以表現出那人物的活的語言或與活的語言相去不遠的語言。這情形在近代的小說中如「水滸」「紅樓夢」「儒林外史」等尤其顯著。譬如「水滸傳」中寫閻婆媳抓住了宋江和梁山泊強盜勾結的證據時，她說：「今日也撞在我手裏……且不要慌，老娘慢慢地消遣你！」這裏的口調，尤其是「消遣」兩個字的用法，就活活地畫出了一個陰狠毒辣的女人。而最好的例子還是二十三章寫潘金蓮的一段：

……武松勸哥哥嫂嫂吃酒，那婦人只顧把眼來睜武松。武松只顧吃酒，酒至五巡，武松討個勸杯，叫士兵篩了一杯酒，拿在手裏，看着武大道：「大哥在上，今日武二蒙知縣相公差往東京幹事，明日便要起程，多是四個月，少是四五十日便回，有句話，特來和你說知。你從來爲人懦弱，我不在家，恐怕被外人來欺負，假如你每日賣十扇籬炊餅，你從明日起，只做五扇籬出去賣，每日遲出早歸，不要和人吃酒，歸到家裏便下了籬子，早閉上門，省了多少是非口舌，如若有人欺負你，不要和他爭執，待我回來自和他理論，大哥依我時滿飲此杯。」武大接了酒道：「我兄弟見得是，我都依你說。」吃過了一杯酒，武松再篩第二杯酒，對那婦人說道。

「嫂嫂是個精細的人，不用我武松多說，我哥哥爲人質樸，全靠嫂嫂作主看顧他，常言道，表壯不如裏壯，嫂嫂把得家定，我哥哥煩惱做什麼？豈不聞古人言：『寧寧犬不入。』」那婦人被武松說了這一篇，一點紅從耳根邊起，紫漲了面皮，指着武大便罵道：「你這個腦髓混沌，有什麼言語在外人處說來，欺負老娘。我是一個不戴頭巾男子漢，叮叮噹噹響的婆娘，拳頭上立得人，胳膊上走得馬，人面上行得人，不是那等搨不出的龜老婆。自從嫁了武大，真個螻蛄也不敢入屋裏來，有什麼麻包不牢，大兒鑽得進來。你胡言亂語，一句句都要下落，丟個磚頭瓦兒，一個個要着地。」

我們真得佩服施耐庵的本領，他運用語言運用得這樣好，我們看了潘金蓮這一段，也就看見了她的模樣，聽到了她的聲音，認識了她的爲人，而且連武大郎的家庭情況也完全看得出來了。

上邊所舉出的例子，我想已經可以說明「活的語言」在文學作品中的地位了，但是如何纔能獲得這種語言呢？高爾基在「和青年們談話」中繼續說道：「文學者們是從日常生活的自然狀態中，嚴選了正確、恰當、適切的語言，把事實中的社會意義，在其一切重要性、完全性和明瞭性上描寫出來，便是藝術作品。」



## 三

語言之選擇與運用，誠然是困難的，而「活的語言」之運用則尤不易。但我們也未嘗不可以說是容易的，只要作家不是永遠把自己閉在書齋裏，只要作者肯跑到現實生活中去生活一遭，好的語言也是俯拾即是。

是春天，我們坐着包車，須用整整一日的時間，從省城趕回我們所住的那個縣城。因為多日不雨，天氣已經非常燥熱，馬路上的塵土為車馬行人所翻揚，令人張不得口，開不得眼睛。車夫們滿身是汗，氣喘噓噓地走着，然而在氣喘噓噓之中，他們總不斷地講着笑話。他們熟悉於種種社會，他們懂得各種人物，而他們的肚子裏又滿是好故事。天色已經晚了，而我們的目的地還看不見影兒，我們以為他們已經很疲乏了，應當少講話，然而不然，他們的故事是講不完的，我們惟恐不能趕到家，自然有點不高興。其中一個車夫忽然高聲叫道：

「媽的，老子三天不見你，你就跑了？老子要打你！」

這卻叫我們吃了一驚，「你！」「你」是誰呢？我倒要看看這個被「老子」罵了而

且將要挨打的「你」。正在左顧右盼百思莫解的當兒，小城卻已經隱隱在望了，原來「你」就是那座城。

你看，這就是我們的勞動者的風趣，拉了一天車，太陽下山了，而目的地也到了，前面就是旅店，就是洗腳水，就是工錢和休息，於是對了這座石頭城——這曾經彷彿是跑了的，彷彿是故意躲閃着的，三日不見的城——像責備自己的老婆孩子似的責罵起來了。

是插秧時節，駐在當地的軍隊都分班到城外幫助農人插秧。「我們軍民要合作……」的歌聲，水車聲，溪流聲，響徹了原野，當工作完了的時候，一個只穿着短褲的「武裝同志」，從水塘裏拔出了兩條泥腿，霍霍地湯着水，等一腳踏在岸上，一腳尙在塘中時，他嘻開了滿嘴大牙喊道：

「嗨！曬滾？咱們是自家洗自家的還是砸搗？」

接着是笑聲，罵聲，潑水聲，光腳板在田上的拍擊聲。在這短短的一語中傳達了什麼感情呢？這裏表示出了我們的軍士的什麼情趣呢？暫時放下了槍桿，離開了軍營和操場，彷彿一匹脫了韁的野馬一樣，雖然是辛苦的工作，然而這又是多麼高興的工作呀！

自己本來也是農人的，自己也是熟悉水田的帶臭的氣息與綠秧的甜絲絲的氣息的，於是這又是多麼親切的工作呀！雖然一隻沈甸甸的槍桿也已像鏟刀一樣的熟手了，而此刻，則更像是回到了自己的家鄉一樣的工作着，也許自己還騷於於既能打鬼子，又能種莊稼，從前軍隊欺負老百姓，如今抗戰了，軍隊幫助老百姓努力生產，一旦工作完了，於是快樂的衝激使他發出這樣的歡呼：「媽賣皮的鬼兒子喲，不自己洗自己的腿呢還是怎樣？這話的回答是可以想像得到的：「媽賣皮的鬼兒子喲，不自己洗自己的還有誰抱着你洗嗎？」是啊，是那樣粗壯硬朗的小伙子啊，你看那腿，那腿上的肉疙瘩，像一窩蛤蟆一樣跳躡着，腿上的毛，像樹根一樣滋長着，誰還能抱着你的腿去給你洗呢？

像以上所舉的例子，只要你肯留心，真是隨時隨地都可以聽到。

又如姚雪垠先生在「我怎樣學習語言」中會說：

大概是一九三四年的夏天，我因為沈重的吐血病離開了北平，路上輾轉耽誤，到秋末纔回到故鄉。在故鄉的七八個月中，我既不能寫作，也不能讀書，天天只有睡覺和吃飯。無聊的時候，我隨便讀一讀世界語，或把故鄉的口語記錄下來。日子久了，搜集的語彙多起來了，便按着編辭的方法把所搜集的語彙總寫在筆記本上，題名為「南陽語彙」。這工作雖然沒有做完，但

卻得了極大益處。我從此真正地認識了口語的文學美。那美是在它所具有的深刻性、趣味性，以及它的恰實、真切、素樸與生動。一位朋友曾對我說，外國的農民語言往往豐富於幽默性，而我也從故鄉的農民語言裏發現了濃厚的幽默趣味。我讀過托爾斯泰的傳記，這位偉大作家對於故鄉農民語言的種種讚美，我全可以借用來讚美我的父母之邦。且不說我所知道的許多「嵌子」（即歇後語），如今我只隨便舉幾個例子醜態。在口語中形容一個走路很慢的人便說他是「肉豬」，說他「一步挪四指」，（在我的故鄉山東東部卻說「一步挪不得四指」，——李。）或「一腳踩死一個螞蟻」，（我們那兒卻說「一腳踩不死一個米羊」，米羊即螞蟻，——李。）形容一個性情麻木的人便說他「沒血沒汗」，或說他「扎一百錐子不流血」。形容一個小心怕事的人說，「走樹下怕樹葉打頭」，（我們那兒卻說「怕掉下樹葉來砸破腦袋」，——李。）形容一個刻薄的人便說是「刀子」，倘若這個人是嘴上刻薄而心田良善，便說他是「刀子嘴豆腐心」，相反的人被形容為「嘴甜心苦」。鄉下女人逢年節又黑又粗糙的臉上擦了很多厚一層粉，便有一個絕妙的形容語：「驅糞蛋兒上下糞了」，（我們那兒卻說「驅糞蛋上掛糞雪」，——李。）諸如此類的美妙口語，只要稍留心去搜集，真正取之不盡，用之不竭。在過去的新文學中，除掉老舍張天翼等少數的幾位作家之外，我很難看到那一位作者不在蒼白貧血的「白話」裏打圈子。口語之所以有如此豐富的寶貴遺產，是因為凡好的口語都不是被抽過風

的，在新文人筆下傳播的所謂「白話」。它是無數人在千百年中集體創作的，是依據無數次的  
生活經驗，經過無數錘鍊，無數淘汰，纔成功的活語言，所以它恰到好處，在嘴裏咀嚼時有滋  
味，寫在文章裏發生光輝。這纔是真正的和活的國粹，流露着民族的，大眾的，幾世紀以來的  
生活、習慣、思想和情趣。這些口語裏滲透着無數的無名天才的心血，這裏邊也帶有寶貴的啓  
示，啓示一個文學家應該怎樣去創造語言，形容事物。

爲了證明我所說的美妙的口語真是俯拾即是，我引用了姚雪垠先生所說的這些例  
子。但這樣的語言雖說是俯拾即是，卻不見得樣樣都可拾，還需要加以批判，知所取  
捨，也正如高爾基所說，是必須經過嚴選的，尤須特別注意其完全性與明瞭性。潘菲洛  
夫在其「論革命的語言」中也曾說：「……我們明白知道，民衆的語言中有許多好的，  
如果把民衆語和貴族語放在天平秤上，在價值上，美麗上，民衆語要優勝得多。但在民  
衆語中，也有許多必須丟棄的渣滓和垃圾。……」怎樣丟棄，怎樣拾取，或怎樣加以改  
造而成爲創作的語言，那自然因人而異，也因所寫的場合與人物而有不同。

#### 四

曾經有朋友向我歎息道：「我是一個沒有故鄉的人，我丟掉了我的故鄉，也丟掉了故鄉的語言，我幾乎不能說一句純粹的鄉土話了。」言下表現出無限哀愁。從事於寫作的朋友們，我想該有很多是來自鄉村的吧，我們都曾經說着自己的鄉土語言，聽過用自己的鄉土語言所編織成的那些豐富而美麗的謠曲與故事，而那些語言之中，都是充溢着我們民族的特色，人民的生活經驗與智慧的。但我們的文化卻都在少數都市中，我們拋棄了鄉村，而走向城市，於是我們和大衆隔離起來，我們忘記了他們的語言，也隔離了他們的生活，於是我們所寫的是我們的小世界，而一些能讀的，也只是少數人，於是文學成了少數人的私產。落後的鄉村，廣大的羣衆，就根本沒有分兒了。爲了教育大衆，爲了喚醒大衆起來參加鬪爭，參加我們的民族解放事業，「通俗文藝」、「文藝大衆化」等運動，以及「民族形式」的討論等等，已經有了相當的時日了，所謂「新鮮活潑的，爲中國老百姓所喜聞樂見的中國作風與中國氣派」，應當怎樣地去努力發揚並完成呢？這自然是多方面的很困難的工作，而我們的作者，要深入現實中，要和老百姓們親近，要和他們在一起生活一道，要瞭解他們，教育他們，並向他們學習，這應該是很重要的吧，而向大衆學習活的語言，也該是重要課程之一。更進一步，我們不妨把我們的夢做

得更遠一點，也更美一點，不知道須經過多少艱難困苦的精闢道路，使人民大眾的文化水準提高起來，使農民、工人、士兵……不但能讀，能欣賞，而且讓他們之中的天才也能寫，能創作，也可以產生出他們自己的作家來，可以用他們自己的語言寫出他們自己的生活，寫出他們自己的痛苦與快樂，寫出他們自己的理想與哲學，那纔真正是「民衆的文學」，那纔可以成爲他們自己的教育工具，他們自己的戰鬪武器，他們自己生活的安慰與滋養。然而，擺在我們面前的道路還是多麼悠長啊！

論 作 劇

版初月九年七十三國民

印刷者

開明書店

發行者

上海福州路  
開明書店  
代表人范滄人

著作者

李 廣 田

印願准不\*權作著才

劇(76P.)K

(1.50)





[1.71]