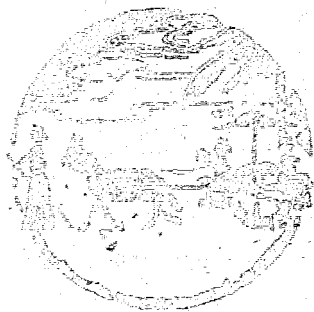


民族文藝學

胡秋原著

文風書局重慶分局贈



文風書局印行

貴州省圖書館
中文舊書
第 號

J
10(5)
5

胡秋原著

民族文學論

文風書局印行

民族文學論

目錄

自序

- 一、論美與藝術……………七
- 二、論文學與民族……………三〇
- 文學與民族之概念……………三〇
- 民族與文學之相互影響……………三三
- 文學與民族之起源……………三七
- 現代國家之成長與國民文學……………四一
- 中國民族與文學之發展……………五一
- 將來之民族與文學……………六八
- 三、論新國民文學之創造……………七〇

新文學之任務	七〇
民族形式	七三
民族語言	七六
民族體裁	七九
民族內容	八五
民族題材	八七
民族語言	九一
民族文學之傳統性	九三
民族文學之世界性	九七
新古典主義	一〇一
四、論中國語文	一〇五
五、論偉大作家	一二〇
六、論偉大作品	一三〇

附錄：論新文學答傅桁雪巖兩先生

「民族文學論」自序

這小著所收五篇文章，（一）（三）（四）三篇是主要部份，（五）（六）兩篇只是一種附錄性質，所談都是關於文學的。文學是藝術的一部分，不能不觸及若干基本問題，所以上加第二篇。全體說來，近乎一本新的文藝概論。

「論美與藝術」是作者正在寫作中的「哲學本論」中關於美學的一部分或摘要。此處並未涉及美與藝術所有的問題，只是注意文學藝術和美的關係而已。我以爲美成是一種想像的快感，藝術是一種想像的創造。美的快感開始於感性的快感，形成於意識的聯想，擴張於社會的善悅。美表示社會生活的興趣，民族生活的驕望，而藝術則爲其現美的意識的表現手段。其中以文字語言爲其現之符號者，卽是文學。文學是最間接表現美的意識的，因此，也是最高的藝術。

「論民族與文學」是本書之基本理論，雖然只是粗枝大葉。我所要說明的，並非如若干極端派所企圖，將一切文學現象還原到所謂民族性，如另一極端派將一切文學現象還原到階級性一樣。反之，對於若干人心目中的一種固定的先天的所謂民族性階級性，我毋庸是不認其存在的。我只是從歷史的見地，說明文學和民族有如何關係，在過去

文學與民族曾經發生什麼關係，而目的在說明，在現在，中國的文學和民族，應該發生什麼關係。結論是：文學與民族以語言文字發生不可分離的關係，兩者同時起源，平行發達。隨民族國家的成立，也就有民族的文學，即是國語的和國民的文學。

「論新國民文學之創造」是應用前文的理論，提出中國新文學建設之目標。五四以來，我們有新文學運動。此所謂新文學，即指白話文學。但僅僅白話還不足成爲新文學的。唐宋以來我們就有白話文學。也有人以爲倣效西方形式，或宣傳「普羅」思想，即是新文學。但這些文學未爲廣大民衆所愛好，未對國民生活發生重大影響，是很顯然的。文學是一種社會現象，也應有社會力量。我們今天沒有一本像三國演義那樣一本教化人民的書。卽此一點，也足說明我們的新文學還未成年。我們的舊文學是很完備的。近世各國亦無不有可以自豪的作家。我們還沒有足以與古人乃至并世大作比肩的新文學。今天我們要建國，也要建立自己新文化和新文學。什麼是我們需要的新文學呢？由歷史的觀點看來，今天文學運動的任務，便是創造我們的「新國民文學」。更具體的說，我們要創造合乎當前民族需要和世界水準的新國民文學，也可以叫做新民族文學。中國今天的革命，是國民革命亦卽民族革命，在政治上，我們要建立新的民族國家；經濟上，我們要建立新的國民經濟。在文化和藝術上，也就是要建立一種獨立的，現代的，國民的或民族的文化藝術。誠然，我們要抗戰文學。但抗戰實是建國的一部分。例如：

我們要建立國民經濟體制，自必須抵抗敵人的侵略和進攻，而只要我們在建立國民經濟體系的工作中前進一步，也必然有利於抗戰。同樣的，我們今天在國民文學上一切真摯的努力，也必然是抗戰的文學，另一方面，一切有利於抗戰的事業，也必然是建國的基礎。而今日足以表現和推進抗戰的作品，也必然是國民文學之精華。根據這一原則，作者對當前文學具體問題，提出了若干意見，以供商討。

「論中國語文」是討論中國語文之改進問題的。語文是民族與文學之主要連繫，而如文藝之所以爲文藝在其形式，語文又是形式的決定因素。新的文學需要新的語文。但作者相信羅馬化了是不通之路，而方言文學是倒車。今天的問題是統一的標準國語文之創造。我所說的止於原則，這原則，還有待於將來之補充和實驗。

最後一文，是寫給志在文學之青年的。

以上是此冊內容要點。其中一部分最近發表時，曾引起若干口頭或文字的批評，這些批評不一定都需要答復。但有幾點想願便在此一說。

批評之中最多是關於新詩的，雖然書中只有幾行關於詩。許多人誤會我是反對新詩的。其實我明白的說過，新詩有前途，不過現在的狀況需要重新出發。唯其詩是一種最高的藝術，新詩人宜乎謹慎從事，否則將令人懷疑新詩，而安於舊體。至於音韻爲詩之必備要素，中國之平仄，等於西詩之輕重音，我想，是不應該成問題的。

還有關於方言文學的問題。有莫明其妙之流，以為不贊成方言運動就是反對「大眾語」，就是不要工廠參加抗戰建國云。「大眾語」一詞，本很費解。如他指普通話，意義是很好懂的。如果說中國工廠另有一套「大眾語」，我實在沒有聽見這個東西。須知今日語言最大的區別，是地方的，而不是階級的。寧波廈門鄉下人的話，湖北鄉下人不懂，但寧波廈門的紳商官僚是懂得的。上海馬車夫的話，洋行大班的話，以及「三六九」老板與堂倌的話，在我耳中也不能有大衆與不大衆之區別。一種東西既然未必存在，還用得着反對麼？但如果指方言，那種是我所不贊成的。而二十世紀大概也沒有任何國家有所謂方言文學。此外，關於拉丁化，當「中國語文」發表之時，有很多的非難，不過很少對我提出的根本論點作有力反攻的，所以只將原文稍加補充收在這裏。（最近有人企圖假借一二人主張拉丁化之言，對不主張拉丁化者作歇斯底里的謾罵，以為拉丁化眼目。但我相信，一切主張到了惡得非墮落到依仗下流的冷箭不可，也就可以不必談於理性之倫了。十一月七日補記）

還有對文中所舉的事實提出商討的。例如有人以三百篇是當時白話，懷疑中國新詩無傳統之說。其實豈僅三百篇是當時白話，楚真禹貢也是當時白話。但當時白話後來漸漸不是白話了。我所說的新詩傳統是指現在白話標準之傳統。水滸普通人看得懂，但三百篇也好，樂府也好，子夜吳歌也好，老嫗體解的白居易詩，并水滸能歌的柳永詞也好

，現在到底不是白話。就是元曲，除了「白」以外，到底不是現在的體。也有人提到，文中所說的西廂和宣和遺事，並非最早的劇和小說，並謂西廂要指出哪一本。這是不待說的。我所舉者只是作爲代表例證，不是講中國文學史。至於西廂，如不特別註明，一定是王實甫的西廂，不會是董解元的絳索西廂。猶之說到三國，如不特別註明，總指經其中的三國志演義，不會是平話三國志。

此書之主要目的，在對中國新文學（包括新詩）運動提出一個新的方向。「周雖舊邦其命維新。」我們要建新的國家，新的文學。但是直至今日爲止，我們的新文學還未成年，一如我們新政治新經濟尙未成年。這原因，我想一半在歷史，一半在方針和人力。中國新文學業已萌芽，甚至含苞破蕊，但要開花結實，還需要天才之心血培植。我想對於從來新文學，應有三個態度。第一，在老大的中國，我們對於一切新的運動，包括新詩運動在內，應有一種歡迎態度，促使其發展。我們不能以其目前之幼稚而否定其成長。愛好舊文學的人須知創造真正的新文學，是發揚舊文學的最好方法。第二，一切運動和事物，亦不能以其爲新而溺愛之，或拒絕批評，自限其成長。一切新的事物，倘有存在及發展之理由，決不會如此脆弱，耐不住批評。而第三，對於過去新文學的成績，不宣廢，亦不宜驕。要中國新文學有壯大之前途，除了天才之努力外，必在堅實之基礎上建造，在正確之方向下前進。

「江山代有才人出」，後來是可居上的。新中國之新文學有無限將來。但我們有重新檢討之必要。我們有重新出發之必要。這一本小著，即是當作這一目的之建議而寫的。我現在當然相信我所見是對的，然也願意傾聽不同的意見。不過要對任何問題達到一個圓滿結論，必須討論的人能作獨立的思想。凡由獨立思想之商量，都是可喜的。

最後，侍桁兄幫助此冊出版，特誌謝意。

三十二年十月二十五日苦雨中，胡秋原謹。

此書將付印時，有機會讀到侍桁雪峯兩兄對書中已發表的一部份之批評，因為是如此坦白鄭重，我不能不作一較詳細的答復。覆文已作附錄，故不另及。十一月六日，又記。

論美與藝術

(一)

美學所討論的問題有三：一是何以為美（即美感之心理狀態）；二是何者為美（即美之本質）；三是如何為美（即藝術創作問題）。一般美學多半研究前兩者，其實第三個問題才是美學的根本問題。風景美女入美的問題說比較簡單，一幅畫美，一首詩美，問題就比較複雜。

從家的美學，在將藝術與自然對立。此所謂自然，不僅指天地山河，虫魚草木，而且指人類和社會。西方所謂自然，固有人為的意義，固不是人所創造的，都屬自然。又從來的美學，以為藝術之美是由自然之美來的。所以亞理士多德以泰，以為藝術是自然之摹仿。一直到羅丹，也以自然為美。藝術家之責任，就是去臨摹自然。如法國古與讓安格爾所說，像一個個子和奴才去臨摹而已。黑格爾之所以非爾不奈，即在其首先指出藝術之美，比自然之美為更高階段。

但這還不夠。新的美學，應該將三種東西區別并且貫通；此即自然，人生和藝術。

有自然的美，有生活的美，有藝術的美。春花秋月，美景良辰，是自然美。英雄美人，國泰民安，是人生的美。而古今的偉大藝術，屬於藝術之美。

作者曾在「哲學本論」中詳細分析，美感是一種想像的快感，一種使情緒發生運動的快感。所謂快感，要不外合乎生命之活動的狀態，無論是快感之增加，或者是不快之感之減輕，都足以增進人生之興味，生命之活力。美的快感之特點，在其同時具備生理的，心理的，社會的愉快，而以想像作用為樞紐。一種現象訴諸感官，引起快感，此種快感經想像作用，與理性的意志的快感結合，作用於情緒，同時，不僅引起一人之感興，而能引起社會人的感興者，即是美的。

所謂美，有三個主要特點：第一、在形式上有「複雜之統一」，第二、在內容上引起愉快之聯想，第三、形式愈與內容調和，愈使人感覺愉快。所謂形式與內容調和者，即是事物或事件本性之充實。因此，凡是正當健全而有生意的景象，都是美的。反之，凡是單調而凌亂，使人生不快之聯想，而形式和容不相調和，亦即畸形衰弱而有害於生者，都是醜的。凡此一切，是自然之美，生活之美以及藝術之美三者之所同。我在此處，想指出藝術對自然和生活之關係，并說明藝術美之來源及其特點。

人類關於美的觀念，不是由自然獲得的。一個很顯然的證據，就是描寫自然，在中國和西方都是較晚的事。陶淵明以前，中國沒有獨立的山水詩。歐洲文藝復興期，沒有

人看得起風景畫。十八世紀，雖有蒲桑詩人注意自然，感嘆憂傷，無獨立意義。到十九世紀，才有盧梭等與巴比宗派畫家在巴黎近郊的風景中，看到前人所未知的快感。且露風雲的本身，是無所謂美的。人類在一定情況之下，在其中感覺生活興趣之時，才是美的。美的觀念，亦不在精神之中。黑格爾以為絕對精神表現於感性材料之時，即是美。但這種「絕對精神」，不是生來就有的，而是人類在生活經驗中抽象的產物。

美的觀念，發生於人類生活之中，發生於人類與環境之複雜交涉之中。而此種觀念，因人類生活之條件及變動而變形，并受複雜觀念之影響。美不是純感性的。雖然最初之美，無疑是感覺之愉快。這快感在意識特別是想像作用中洗鍊提高，并且和其他要素結合，日益複雜化。物象因對感官之適當刺激成爲快感，快感因情緒的運動獲得美的價值，而因智性之提鍊更爲精純，因意志之調和增其強度。我們在生活中遇見的人物，事件、情節、動作，其對生命及生活能增加愉快興趣和喜悅，同時能和緩人類苦痛和愁悶者，都是美的。我說增加與和緩，表示美之功能的限度。直接對生活給以愉快或除去苦痛，需要生產和戰鬥行爲，這是智和力之本務。而美和藝術只是一個補助工具。亡國之恨，不會因美而解除；勝利之樂，亦不因沒有美而消失。

總之，人類在生活中對於引起愉快喜悅的東西發生美感。美者，生活之希望與興趣也。生趣是美之核心。人類在自然中看見增加生活希望和安慰的東西，以及顯乎生活之

美的東西，乃有自然美的印象。如見深山可禱處俗，望棉花如對美人是也。但生活和自然中不都是美的。於是，人類在藝術中創造美，以濟自然和生活之美之窮。

托爾斯泰以為，藝術是一種特殊快感，而藝術却是傳達感情的媒介，與此，藝術與美無關，而藝術目的亦不在美。托氏之說，對於真正所謂純藝術論及唯美主義者流，不無意義，但其錯誤，在未明白美的快感的特點。如果藝術美與快感是一種想像的快感，情緒迷惘的快感，而所謂快感乃預想生活之愉快與希望，則所謂情緒傳達正與愉快不可分，而愉快正因他人之共感而增其價值。另一方面，對於生活無意義的東西就是不美的。也就是沒有傳達價值的。

居友以美感為意識中的感覺之擴大或交感，根本是一種社會性的感情；而藝術恰恰是利用感覺，引誘美感之意識生活之手段。他的結論和托氏類似，但關於美與藝術關係的見解，是更為正確的。

對藝術而言，自然和生活且合稱為現實。藝術對現實即自然與生活的關係，是怎樣的呢？簡言之，藝術是現實之再現。其次，藝術是現實之修飾。由前者而論，藝術是假的，由後者而論，藝術比實際更真。即藝術將不完全的現實理想化，變為更完全的。人類在藝術上將現實加以表現。不過在表現中，人類有一種選擇，合併修正，誇張或縮小，使更合我們的意。縱使是寫實的藝術，未有不在藝術中多少暗示一種希望和理想的。

所以，藝術之美，較現實的美更高級更完全。

在自然和生活中，我們直接接觸美感。凡在形式上適合於感官而在聯想上引起我們所需要之印象者，即是美的。藝術品都具有美的形式，但遠不遜她一種點綴性的花紋，只是幫助我們接受那種藝術品的。而藝術之內容，亦非直接刺激我們的聯想，而是藉想像作用，以形象構成一種意境，而這種形象意境，又喚起我們的想像，使我們自動的在聯想中再構成形象和意境而經驗快感。換言之，自然之美，以形式為主。藝術之美，以內容為主。自然之美，是類直觀的；而藝術之美，則是經過智性之判斷的。藝術始於感性，然不止於感性。

因此，藝術之美較自然之美更為深刻。凡間接的工作，其效果較直接的為強。我們直接舉重，不如用一個槓桿間接舉重。人類使用機械，也是間接工作。就是我們直接看一個美人，也不如間接。在雲霧之中看山，意趣更為雋永。因此，藝術的美感經驗較自然之美更為永隸而且強深。

再者，在自然與人生中，美是自然及人生之本身，可說只有美的欣賞而沒有美的創造。藝術則是一個從創造到欣賞的過程，在這個過程中，人類精神有更廣大的聯帶關係，使藝術成為人類精神之媒介。

這是現實的美與藝術的美在程度上的不同。

因此，自然及生活的美醜與藝術之美醜在性質上也有不同之處。藝術不單是將自然中的美醜反映下來就完畢。果真如此，自然之美，即是藝術之美，自然之醜即是藝術之醜。我們對照像可以如此說，即美人照出來美，醜人照出來醜，但也不能完全如此說，因為我們還可以問到這個相照得好不好。相好不好為美的問題，而照得好不好是一藝術問題。

藝術是一種構造。作者在藝術中製造一個東西。以畫而論，我們所要問的，不是一畫的一東西美不美，而是他「畫得」美不美。故藝術之美醜不是題材之本身，而是藝術家所表現之「體」。我們評定藝術的美醜，大抵看這幾個標準：

第一、他所寫所畫的東西，是否逼真？換言之，他能否將真相特點生動的表現出來？

第二、他在表現中所用的形式，能否引起我們的美感，換言之，在生理上心理上能否有強而且深的刺激力量？

第三、他所表現的內容，能否引起我們的聯想？換言之，在他所描寫的東西中，能否使我們經驗想像的快感，暗示一種更高的意境？

第四、全體說來，他的創作是否合乎藝術的價值？換言之，能否提高人生之意義與價值？有無廣大而永久的社會意義？

第五、他的創造和編譯創後寫作。

關於(二)(三)(四)(五)諸點，藝術的美與自然的美，及生活的藝術平行的性質。只有第一個及第五個問題還要加以討論。表現之是否逼真及獨創性是什麼意思？且與美之一種原理有何關係？

表現之逼真之所以為美，即是因為在此際，創造和欣賞，都能發生想像之最大快感。亦即情緒運動之最大快感。為什麼呢？

第一、創造的本身有一種快感。勞動、生產、思慮、事業，以及創作，在本身就有了一種快感，雖然伴着一定的痛苦。因為都使生命緊張延長而且提高也。人類在藝術中再發現這種一種意識，這時候，他是感到他所有的精力，轉移於一種精神的創造，完成一種企願，於是有一種飄渺的快感。

第二、他在勞動中同時表現自己，有一種快感。許多心理學家以為人類有一種自我表現的本能，也有美學家將藝術起源歸於這種本能。這固無不可過於誇張，使人類無為賦性動物，把一百種社會的熱情，鼓勵，一面也希冀自己的活動，擴張為社會的活動。藝術家在創作之中，要將自己的才性和精氣，帶入其作品之中，同時他的作品得到他人的欣賞。於是，感覺精神之愉快。

第三、創造和表現的行為中其有快感，借血所云，但藝術還有一步。逼真才是藝術

。這真云者，他所表現的和他所要表現的一致。這藝術作品而論，是形式與內容之調和，亦即想像之一貫。就作者而論，是主觀與客觀之統一，亦即想像和手法，整個開闢。我們要寫一個英雄，結果是一個英雄，此際形式與內容一致，客觀與主觀一致，一個藝術家以自己的才能達到自己的目的了。如果他的英雄是一個傻子，那麼形式與內容不一致，則作品戲畫化了。然如他本本目的是要寫這個英雄戲畫化，那麼，情形自又不同。又如我們畫一少女，結果成爲老婦，或畫一老婦，結果成爲少女，都是形式內容不調，都是表現之失敗。克羅宋之畫學醫不足取，但有一點是中肯的，即他說美是成功的表現，醜是不成功的表現（他又說不成功的，不是表現）。這句話在藝術上是可以成立的。我們說一件藝術品好與不好，就是他表現成功與否。

但成功的表現，不僅是逼真而已，單單將現實和實表現出來，可以爲美，亦可以爲醜，而藝術是不作真醜的。藝術美之秘密，在其創意，在其想像力，在其意象暗示一種人生所希望的環境中。藝術所表現暗示的境界，適合於人生之希望，益增人生之興趣，便愈具有美的價值。而這美更因其形式之美增加其強烈之味。倘若藝術是荷荷美滿，則形式之作用等於燈光之杯。

許多藝術家將老，醜殘缺的形象表現於藝術，如莫里耶的戲劇，和桑斯選夫基之小說，羅丹的彫刻，林希則和列平的繪畫，都是描寫醜人以及慘事的。但是這些東西仍然美。

，仍能給我們以快感。這原因何在呢？羅丹常自負藝術家有點金術和仙方，能夠化醜爲美。這「化」的過程是什麼呢？

在我看來，這化醜爲美，不在醜之本身，而在藝術作用之本身。藝術是現實之再現與修正。世界有美亦有醜。不表現醜，猶如諱疾忌醫。繪藝術之功，不是承認醜陋，反之在其對醜惡加以救濟之努力中。藝術家對於醜有兩種態度，一是悲劇態度，即是同情態度。二是戲劇態度，即是嘲諷態度。前者有提高人類的同情心的快感，後者有懲罰拙劣的快感。例如老人本不美，但表現老人之慈祥孤苦，使我們同情之成績大，則其中有美。兩個搖籃的乞丐在風箏中翩翩登壇，不是美的，然因此使人念及人生之苦、難，他是美的。一片結縵之草，弱盛旋，不是美的。然能刺激人類好生之意，也就是美的。又如樵夫人和假裝者不美，但表現他們的愚笨，使人覺得不如他才好，是美的。所以不是藝術將醜美化，而是藝術家將人間萬象都表現出來，同時創造一種意境，啓發人類之愛與同情，將人類情感提高於更高優美之處，因而使人類的生活在真和善之外，得到一種欣慰和鼓勵。

最後一問題，即藝術獨創性問題，是比較容易解決的。一切美感，即快感之刺激，如其值容刺激一樣，如無新鮮性，即將使人感覺厭倦。如不能使人類想像力作更深遠的活動，即將使人感覺平庸。但是，要是平常的東西；因其藝術家所求發，仍能化朽爲

亦或因其所付意義之豐富，可得不變之得。天才能將他擔任，也是真的。

總之，生活之愉快與痛苦，是與生活之豐富與貧乏，而並非與生活之貧乏與豐富。

和感。生活之愉快與痛苦，是與生活之豐富與貧乏，而並非與生活之貧乏與豐富。

愉快之味，雖係在感育的愉快，或感思之愉快中，同時啓發精神之愉快，則其或相得益

彰。精神之愉快，或感思之愉快，在生活中的愉快，其目的在於精神之愉快，而在感育中

愉快之味，雖係在感育的愉快，或感思之愉快中，同時啓發精神之愉快，則其或相得益

彰。精神之愉快，或感思之愉快，在生活中的愉快，其目的在於精神之愉快，而在感育中

愉快之味，雖係在感育的愉快，或感思之愉快中，同時啓發精神之愉快，則其或相得益

彰。精神之愉快，或感思之愉快，在生活中的愉快，其目的在於精神之愉快，而在感育中

愉快之味，雖係在感育的愉快，或感思之愉快中，同時啓發精神之愉快，則其或相得益

彰。精神之愉快，或感思之愉快，在生活中的愉快，其目的在於精神之愉快，而在感育中

愉快之味，雖係在感育的愉快，或感思之愉快中，同時啓發精神之愉快，則其或相得益

彰。精神之愉快，或感思之愉快，在生活中的愉快，其目的在於精神之愉快，而在感育中

愉快之味，雖係在感育的愉快，或感思之愉快中，同時啓發精神之愉快，則其或相得益

彰。精神之愉快，或感思之愉快，在生活中的愉快，其目的在於精神之愉快，而在感育中

愉快之味，雖係在感育的愉快，或感思之愉快中，同時啓發精神之愉快，則其或相得益

彰。精神之愉快，或感思之愉快，在生活中的愉快，其目的在於精神之愉快，而在感育中

愉快之味，雖係在感育的愉快，或感思之愉快中，同時啓發精神之愉快，則其或相得益

彰。精神之愉快，或感思之愉快，在生活中的愉快，其目的在於精神之愉快，而在感育中

愉快之味，雖係在感育的愉快，或感思之愉快中，同時啓發精神之愉快，則其或相得益

彰。精神之愉快，或感思之愉快，在生活中的愉快，其目的在於精神之愉快，而在感育中

趨於集中於野政的表現。中世是基督教世界，於是中世之美的觀念，也就集中於對天國之嚮往中。近代義大利首先重新發現現世生活之可樂，乃復活希臘人的作風。十七世紀之荷蘭，在日常生活中看其美的存在。十八世紀法國因其極盛奢榮，故其美的觀念，集中於豪華婉約。而一民族在其各盛時期所表現的美的觀念，都在生活上成爲一民族之珍貴經驗之一部之故，恆影響其國民的趣味，成爲一種傳統。所以，我們由一國民美的傾向，以及他們在藝術中表現出來的觀念中，可以看出一國民精神的狀態和趨向。自然，一國民美的趨向，其歷史地位而變化，因其政治經濟的內在對立而不同，但畢竟都是民族生活之表現。假使如此，就建築藝術的範圍，各民族在門戶，並講藝術和獨立。我們的美，一定是合於城門精神以及獨立和追求觀念的。假使我們的藝術未能如此，一方面由於我們的精神還未普遍醒覺，另一方面藝術家的發表不無落後而已。由此可得這樣的結論：

- 一、美是由想像作用，引起愉快之情的東西和特點，由於感性，終於理性。
- 二、人類在生活中體驗美。其次在自然中看現象美。最後，在藝術中創美。
- 三、生活之美高於自然之美，藝術之美高於現實的美。
- 四、現實的美的標準是：提高精神之狀態，增進人生之興趣。
- 五、藝術之美，在現象創造一種環境，以提高人類之快感及人生之興趣。而其趨

現在表現之逼真，在形式與內容之調和，在創意之深遠在作家之獨創性。

六、沒有形式，沒有藝術。但形式之作用，只在其能將內容充分表出。離開內容，形式亦無獨立之意義。

七、離開生活，無所謂藝術。生活是目的，美及藝術是爲生活之興趣而存在的。

八、最足以增加人類愉快之情者，莫如愛與同情，故偉大的藝術以增進人羣之愛與同情爲目的。

九、民族是人類社會生活之自然組織。美的源泉在社會生活，亦即在民族生活。

凡引起一民族興奮的東西是美的，藝術應將此民族之興趣表現出來。而我們的藝術應該是戰鬥和自由的觀念之表現。

(11)

從來關於藝術和文學之定義，是不可勝數了。一一引過，徒使我們無所適從。如梁藝術是人類的一種精神活動，我想由這各方面研究這個問題：第一，這種精神活動有何特點；第二，這種活動，經如何過程。最後，述及藝術之分類。

科學（包括哲學在內）與藝術同爲人類精神創造之兩大成績。比較兩者之同異，必

須使我們對藝術之性質有較充分的了解。

科學與藝術之目的，是完全相同的。兩者都是表現真理，博進有益於人類的知識，以促進人羣之幸福，提高人生之意義與價值的。

或者有人以爲藝術與真理及知識無關。因爲詩是「言志」的。如果你的志只是個人的憂喜，自然說不上真理。如果你的志是天下萬人之志，他便是真理。藝術所表現的是世事人情，而世事人情，也統包含知識。孔子說「詩可以興，可以觀，可以羣，可以怨，詩之事父，遠之事君，多識於鳥獸草木之名」，實在對藝術之功能作了一個極好的解釋。典章對事物之興趣，觀是對事物之觀察，羣是團結，怨是諷刺，事父事君是（當簡）道德，草木之名是生物學。而真理與知識，都是爲了人生之幸福和價值的。

然而科學所使用的方法，是完全不同的。科學用抽象的概念推理，以求一個較新較完整的定律，其過程是論證和判斷，是論理學的。藝術則用具體的形象（或感覺）表現，以暗示一個較新的境界，其過程是描寫和想像，是美學的。

科學思想的細胞是概念。每一個概念都是事物性狀之抽象，而其表現的符號是語言。我們說「二加二等於四」，或說「物極則漲冷則縮」，都是以較單純概念，表現事物之關係。所謂藝術活動，其基本工具是意象，即具體事物情節之映於腦者。我們發一輛「武陵色」，像一首「漁家逐水愛山青，兩岸桃花夾去津」，或者寫一盤「晉太原中……」後

毫無間諱者」，乃至於將這一情調，變成樂曲，無給我們所用的符號是色彩、人物、語言以及文字，我們腦中一定有一個換人，小溪，小船，棉花以及白髮鬚髮等等的人物和狀態的意象，並且將這一串意象聯貫起來，構成一種情景。科學以概念、原理和論證，完全以文字為符號；藝術以意象想像和表現，其符號則用色彩、聲音、形體（如圖畫和大理石）以及文字。科學的方式是判斷的，而藝術則是暗示的。藝術總有一定的判斷，而他又是叫你自己去審，自己去想的。

因此，兩者之內容和作用亦大同小異。

藝術與科學能以傳達真理知識為目的，所以內容都是自然與人生，都是社會生活。然「方法不同，取材稍有區別。科學所注意的，是事物的因果關係。而藝術所注意的，則是人類社會之實際情景。科學以發現通則為目的，在特殊中求一般，藝術以發人深省為目的，在一般中取出特殊的乃至偶然的事件。

科學與藝術都根據生活經驗，認識世界。因此，均以觀察開始。不過科學在觀察過程中論證和思辯，由部分到全體；藝術在觀察過程中想像和體貼，由全體到部分。在論證之際，必須盡量客觀。所謂體貼，即是體身處地，主觀的意見愛惡自在其中。科學家是將一切（包括人在內）看作物，而藝術家是將一切（包括物在內）看做人的。

科學與藝術之基本材料，都是感覺經驗。但科學論證，比較是理性的。科學之目的

審觀，亦即是理性的。藝術最後亦許講理性，但他必須通過直覺。藝術之所謂主觀，亦即是情緒。但這只是比較而言。沒有藝術能夠脫離理智的作用，而科學亦不能與情緒絕緣，因人類精神原是一個整體。但畢竟有主從之分。我們說科學以理性作用為主，藝術以情緒作用為主，是不錯的。

因此，藝術所需要人智，當然較科學為少。科學要判斷，必知是「爲什麼」，藝術只是表現，知道「是什麼」即行。所以科學需要專門的知識，而藝術天賦上是常識的。然藝術亦有科學不及之功。科學所重視的，是事物之必然法則；而藝術則能將看來不重要而實在不可忽略之事，刻畫於人類之前。松巴特甚至於說，「爲觀察經濟學，應閱讀左拉。我們叫他此，不過一技之長的人」。

科學藝術同樣服務於人生，然他的功能，有性質之不同，亦有程度之不同。科學求真，所謂真，就是自然與社會之必然法則。他是積極的指導。藝術造美，所謂美，就是使生活愉快的境界。人類沒有科學，生活將不可能。然無藝術，生活是不可能的，不過沒有真會而已。在這意義上，科學是父性的，而藝術是母性的。不特此也。高深的科學，只能訴諸較少數的人，而藝術是普遍的，故能爲大眾所了解。所以藝術是一種雅俗共賞的東西，成爲通俗教育的手段。最後，科學如斯賓諾莎所說，不笑不哭，只是去了解。而藝術適當之暗示的方法，表現一種願望，一種社會的願望，而因爲這種願望爲大眾所

同，所以藝術有一種魔術的力量；即由感動自己進而感動他人的力量；而也就如托爾斯泰所說，成爲結合人類精神的一種手段。

因此，科學和藝術價值雖有高低，但兩者有合作必要。而科學藝術愈能合作，必使人生愈爲美滿。

藝術有創作和欣賞的兩面，兩者合而爲藝術之過程。欣賞自然與生活之美和欣賞藝術之美雖程度有精粗，而爲欣賞則一。有欣賞實力者不一定創作，但能創作的人一定是能夠欣賞，並且創作也必由欣賞開始。

一個作家對於一定事象發生感興之時，他以想像作用，即意象之聯想構成一種境界，於是他用各種材料和符號，將他心目中的意象境界表達出來，此之謂創造。而觀者由材料和符號所表現的意象，再造一種意境，由這種經驗情緒運動之快感。這便是藝術之過程。

但藝術家在創作之前，亦須經一欣賞階段。列諾維茲 (Renouvier) 謂藝術家須先在客觀地位觀照自己，才可將自己描寫出來。所以生率激烈的快感，並無藝術之意義。而欣賞者由藝術品想象實際的境界，幾乎一種精神的翻譯作用。我們可將創作欣賞兩者之過程可簡列於下：

事象之觀賞——作者之感動——想像（意象之構成）——表現為藝術。

藝術之觀賞——想像（意象之再構成）——觀者之感動。

作者將自己的印象經過想像以符號表現出來，而使他人由這些符號獲得同樣的體驗。所以藝術之欣賞是一創作的過程。兩者不同者，只是表現之才能而已。所以此處所說，暫以創作為主。

費德勤 (Ferdinand) 著「藝術活動之起源」，研究造型藝術家的活動。他指出創作不單是感覺之繼續或精細的直覺而已，此在非藝術家亦有此二種能力。必在直覺終止之後且將直覺所得直接表現出來，始有藝術。他指出藝術對自然之認識，較科學之用概念者更為豐富。費氏吾觀表出，是正確的。不過，當一個優伶表現劇作之時，他和作家，仍有才性之高下。

文德 (Wandl) 認為藝術家最初獲得作品的全體概念時，有恰如閃電之靈感者在。藝術創作都基於想像的活動，而此種活動對於藝術之全體印象，不是逐漸堆積起來，而是一種頓悟。赫特 (Hertel) 則認為藝術過程中有技巧之計劃，材料之運用，而作品亦必有一個目的。所以藝術創作決非一靈感而已。

德索 (Desros) 分藝術創作為四段。第一為所謂陶醉 (Verzückung) 狀態，乃內而精神之興奮狀態，近於所謂靈感。第二是作品根本觀念之構想。第三為除寫。第四是

觀念之完成。他也不會認藝術家有一般的詳細觀察，認為藝術家之生活是全體之直觀。無目的之直觀。在藝術家之觀念中最初是一個模糊觀念，然後逐漸加以修飾。這大體上是不錯的。不過藝術家雖以直觀開始，但必經智性的活動，始能完成。所以，克羅夫認為藝術作用只是一種智性的直觀，美即藝術，知識即欣賞，表達與否，是一物理行為，無關重要；是我們不能同意的。

我想將藝術過程，分為三個階段。

藝術過程之第一步，可說是對於人生之興趣或對一定事象之感觸。如對人生無愛無感，他不會感動，他不會有藝術。所以，真正的作家，不會是真正厭世者。倘其厭世，彼際士可也，自殺可也，何必藝術？一個人對一定事象感動，情動於中不能自己。沒有藝術才能的人，或者將他的情感告訴和他接近的人，或者放在自己心中，或者表現於動作。而有藝術才能者，為希望表現於藝術，以增加保持擴大他的快感，或者發洩以及緩和他的苦悶。這種希望，你叫情感也好，或藝術衝動也好，是藝術行為的第一步。

第二步是想像，即是意象之活動。當一個作家對一定事象發生感興之時，尚有一生動向象和觀念，但這印象和觀念是非常零碎的。各種情感出現如其心中，有如夢境之浮動，火光之閃耀。他必須將這些印象加以整理和修飾，變為明確的意象，成熟的思想，構成一定意境。這時就是想像之工作。想像與藝術之互機。科學亦要想像，然藝術以

以假爲真。科白之想像甚爲定論，而藝術之想像是否定的，即以假爲真的作家必與對科學的人物描寫有細微的區別，和他人物描寫相異，使其立象樹節如也。

所謂想像即將對象不同心化，亦即是氣化之感。想像或時間論有二種，一是記憶，二是推想。就空間論也有二種，一是分析相結合，或將一對象分爲各的要素，或將許多對象合併起來。一方面有想像之小巧與綜合，另一方面有同想及推想，再經過前種的聯想作用可以想像無窮複雜而且擴大。這就是所謂「創造的想像」。藝術上的想像，都是創造想像的產物。所經過這種複雜想像，就變成一種意境，一個人物的姿態，一篇畫的景緻，一曲樂的俯韻，一首詩的情趣，一篇小說的情節。

第三步就是表達之手法了。

當作將對他想表現的東西有一個具體經過想像而變成一種意境之時，他已經有藝術之內容。但過必其獲得形體，才算藝術。由假像到表現，有兩步過程。第一步是一成竹在胸。昔東坡節交與可畫竹胸有成竹。成竹在心，自然下筆有神。所謂成竹，即是一定意象之格局，相互的聯繫，以及各個的特性，固著於心；同時，全體的觀念已經成熟；於是他在心中已有一種明確的圖畫。第二，就是他表現的才德。所謂表現才德有兩個意思：一是他對寫一種表現技術的操縱能力和熟練程度，如用刀用筆以及詩歌之格律聲韻等。第二，是他對於一定技術之特殊能力，此即所謂作風。如一切技術一樣，表現的技術

需要一定時期的學習練習和研究，才能純熟，並且熟中生巧的。

表現的技巧一般稱為手法。從來大藝術家都有特殊的不可企及之手法。手法是什麼東西呢？這在從前，尚抵看作是天授非人力。而近代行爲派以爲一切行爲都是筋肉的运动。前者不免神祕，而後者未免太機械了。一切技術都是手、腦、并用之產物。藝術之精湛技術，可分爲兩個系統，一是用手的，如畫刻之類。二是用腦的，如詩文之類，然就其用手的，亦必須心中有充分的熟悉，而手能聽腦的驅使，所謂「得心應手」者是。而用腦的根本說不上筋肉的動作，只是整個意識之活動，且需要極大的智力之運用。此亦詩文藝術高出其他藝術之原因。

說到藝術之創造，不能離開藝術家。從來以天才或靈感形容藝術家之創造力。居友云：文藝之天才，是其感性與社會性非常強度之形式。天才是一種靈力。這是不錯的。但一切科學的事業的天才，都是對於人在社會執着的強度生命力，不獨文藝作者爲然。藝術家的第三個特點，在其放盪而特殊之想象力與想像力。世人之所感靈感，不外是想像對於其想像者精神活動發生深切影響之利那。科學家亦有靈感。如牛頓看見蘋果落地，瓦特看見水壺衝蓋之時。所不同者，科學家以思辯發展其靈感，藝術家以想像發展其靈感而已。而最後，藝術家第三個特點，在以材料表現的才能。科學家不僅工藝或文章寫得不好，沒有關係，而一個藝術家沒有表現的才能，是不成功的，他必須是如在科

學領域全科學與工程師而為一的人。

這一種天才，或天才之力，是如何獲得的呢？一切天才都是時代和社會的產物，即使他作時代和社會的反抗者，也還是如此。天才必有其存在和給以刺激的社會。一個天才不僅是他的時代和社會思想中最深刻的領會者，而天才之成長，需要社會之鼓勵。韓愈云，千里馬常有而伯樂不常有。伯樂不是一二相公之流，而是廣大的社會。世人每謂才難，須知一個冷血而麻木的社會，難於產生天才，正如沙漠之中，難於產生喬木。但是，天才不單是迎合社會的人，亦須是開創風氣的人。天才表現時代的精神，他將時代精神提高到更高的階段。不能如此，說不上是天才。天才必由社會的花汁，釀成鮮美之蜜，如居友所說：「天才是一定環境出發之新環境之創造者，或舊環境之改造者」。最後，天才必是勤者和勇者。無論理解舊環境創造新環境，必須在傳統和奮鬥之中，發展他的才能。必須有強大的意志力，去實現他的理想。而這種力量之來源，即在天才與時代之交感中。

所謂藝術，一般用以指包含引起，想像和情緒的快感之物象與行為。廣義言之，藝術可分為三種：一為工作的藝術，如所謂政治的藝術，戰爭的藝術，此實際上與技術同義，而目的在乎善。二為實用藝術，如家具和日用品之裝飾，以實用為目的。三為自由

藝術，即以美爲主要目的者，通稱美術，亦即狹義的藝術。不過美術不包括美文在內。一般所謂藝術，乃美術及美文之合稱。

關於藝術之分類，即繪畫、彫刻、建築、和音樂詩歌有顯然的不同，自黑格爾以來，即有時間藝術或感覺藝術，空間藝術或視覺藝術之有名分類。費赫納 (Fechner)，分爲動態藝術和靜態藝術，文復分爲造型藝術及音樂藝術，德索分爲模範藝術和自由藝術。立普司 (Lippis) 有兩種分類：以對象分，分爲抽象藝術（音樂、裝飾、建築、工藝、雕刻）和其體藝術（雕刻、繪畫）。以方法分，有間接描出（史詩）直接描出（劇詩、雕刻、繪畫）。此外關於跳舞和戲劇，多稱爲綜合藝術。在中國，書法成爲藝術。在現代，照相與電影也成爲藝術之新種。

我以爲藝術種類之不同，在其所用之材料，及因此而生尚表現方式。故就第一標準而言，味樂詩色繪藝術（繪畫），物體藝術（彫刻），語文藝術（詩文），聲音藝術（音樂）以及人體藝術（跳舞）。而就第二標準而論，可分爲三種：

- (一) 造象藝術——彫刻、繪畫。
- (二) 表意藝術——音樂、詩歌。

- (三) 綜合藝術——韻律、短劇、戲劇。

所謂綜合藝術，或者是彫刻繪畫之綜合，或者是音樂詩歌之綜合，或者是造象表意

兩者之綜合。綜合藝術不一定是高級藝術，如編舞和建築，但當是較佳的東西。

在一切藝術之中，詩文（包括詩劇美文戲劇等）站最高位置。這便是因為詩文之創作和欣賞之符號是文字語言。一個畫家以意象思想，但他畫出就進行了。但文學家不是白紙黑字可以了事的，他要用文字表出一種意象，通過意象表現一種境界，在創造者和欣賞者雙方，都需莫大的想象力和思想力。彫刻繪畫音樂多少用自然的材料，而文字則是人類知覺的產物。因聲音樂只用視覺和聽覺，詩文雖然可聽可看，但在聽了以後，還要翻譯為形象，而用心之眼和心之耳去看去聽，所以是一種最間接的藝術。

因為語言文字最富於民族的性質，所以，音樂繪畫雕塑題材而有民族的性質，但不如詩文之特殊的語言之為一民族日常生活中之累積而成，更富於民族的性質。

因為詩文最富於思想的性質，所以他是藝術和科學的中介。個人的思想，民族的精神，也較之其他藝術更明顯的表現于其中。

真美善都以自由為歸宿。而想像作用是一種最自由的精神活動，所以藝術和詩，是一種最自由的創造。

論民族與文學

(一) 論文學與民族之概念

首先，我們對民族與文學之概念加以分析。

先說文學。古今中外關於文學之定義，即以最著名者而論，也可以舉出三四十條之多。此處似無須加以介紹。一種文學作品，如加以分析，可分為數種成分。一是他的內容。一切文學都是人類思想與感情之表現，無論為詩為小說，如果是有價值的，一定說一點什麼東西，即所謂「言之有物」。這言之有物之「物」，無非是感情與思想。但所謂感情與思想者，不僅是個人的感情與思想，一定是能夠或希望使其能夠使他人同以同思的，換言之，即是社會的感情與思想。所謂「社會的」者，包括國家的，民族的，階級的，職業的，以及其他人羣集團的。而一種思想能引起社會的同情共感，一定是某種思想與感情對於這個社會有很大的價值。換言之，這個作家成爲他的社會之精神上的代表和代言人。一個作家可以爲他個人的遭遇。然如果他所寫的沒有社會的意義，那麼這也值得去看他。而縱使是個人的悲劇，可是足以代表多數人的悲劇，那麼，人人由他的

作品看見自己，而他的作品也成是社會的。第二，一切作品中思想感情之表現，是用有組織的語言文字做工具的。離開語言文字沒有文學。但僅僅文字著於竹帛，不一定就是文學。人人有思想有感情，但將其所思想所感照樣寫下來，不一定是文學。如果將一個老太婆的話速記下來，很難說是文學。文學的文字，只要經過一番組織。所謂組織，包括文字之格局，韻律和聲韻之節奏等。文學之文，即有組織有條理以及有韻律之意。但是第三，文字有組織，內容有思想，這不一定是文學，或真正的文學。文學有他的寫法和說法。有組織的文字可以是科學論文，可以是新聞記事，可是寫帳，這些東西，雖有其價值，仍與文學有別。文學有他的表現的方法。這方法一般可稱為藝術的方法，什麼是藝術的方法呢？或是再現人物及其動作的方法，亦即創造意象的方法。一般人以為科學是理智的，藝術是感情的。這只是比較而言。理智與藝術，也不是截然可分的。科學與藝術之別，與其說在內容，不如說在方法。科學用抽象的概念，及推理的方法，求去現思想。藝術則以可成的（即可預可聽的）音容，象聲以及再現人物及其動作，來表達感情與思想的。簡言之，藝術藉想像作用以具體的意象，及體感的方法，假造思想。這定義可以適用於一切音樂、彫刻、和繪畫。其他藝術的結構，是虛構的人和物之形象，文學之材料，則是語言文字；用語言文字喚起可成的形象，構成一種意境，發生藝術的作用。在這意義上，文學可稱為假造的藝術（因此，是假造藝術）。昔人評「王德詩序

有益，竟中有詩」。其實這正是文學之公格。文學者，文字之圖書也。不造圖書之材料是色和紙，文學之材料是文字與語言。

次說民族。民族之性質，至今尚有很多問題待於研究。但簡單的說我們也可將民族分解為三種要素：（一）是一定的人羣（二）是一定的地域。沒有人和地，是無所謂民族的。每一地域之人羣之成爲一個民族，必有其共同之特點，這點點可稱爲（三）民族性。「民族性」是什麼東西呢？首先是共同的語言和文字。雖然，說到民族性，一定首先提到血統。血統是民族之根源，而語言是血統的主要標誌，同文未必同種，然同種必然同文。語言和文字是人類得以結合的工具。世間決無兩個言語不通的人能夠相知的。而語言和文字，又是保持共同記憶的工具。於是發生民族性之第二要素，卽是共同的歷史傳統。民族鬥爭中大變和苦鬥的回憶，是一個民族團結的三合土。而在共同歷史之中，又形成共同的文化。然而共同歷史與文化之鞏固及發達，又不能不靠語言和文字。語言文字不僅是造成人羣結合的工具，而且是保持此種結合的工具。第三，就是共同利害，特別是經濟的利害了。語言相同的人羣能互相團結，能使團結得於久遠。所謂共同生活，最初卽是共同的勞動，後來擴大而爲共同的生產關係或經濟關係，以及共同的戰鬥行動。共同生活既久，自然利害密切。利害之中最切身的，莫如經濟。經濟的利害，是鞏固民族團結之天的強有力的紐帶。經濟利害的相同，可以促進民族的統一，而經濟利

書衝突的時候，相同的民族也可以分次或同時學的。爲保持及增進共同利益而組織起來的民族成爲國家。

試將上述簡單化，我們可以看出：

文學：語言文字——感情思想——象徵與再現

民族：語言文字——共同歷史文化——共同利益之維持

民族與文學之關係，於此一目瞭然。首先，語言文字是文學之基本材料，也是民族之共同基礎。由於這一共同基礎，使文學與民族發生密切的關係，而文學之民族的性質，首先由語言文字而生。其次，所謂感情與思想，是在共同的歷史，共同的文化 and 共同利害中表現出來的。而所謂共同的歷史文化和利害，也自然形成共同的思想與感情。所以，文學天然就是民族思想感情之表現，一篇文學才能表現民族的思想感情，一定是該民族的語言，也一定是該民族的工具，是民族所以爲民族的語言，所以文學意識是同一民族的語言，也一定是該民族的工具。

(二) 民族與文學之相互影響

由上述談來，似乎文學只是民族的一部分，文學總是民族的文學，而文學是民族意識的表現。

然而這只在有限的意義上是正確的。我們爲了明白民族與文學之關係起見，必須研究其相互影響。

首先我們必須指出一種似是而非的論調，以爲某一民族均有其特殊的民族性，各有其特殊的天才，而文學卽其民族性的表現。這種理論，是由種族理論出發的。自然種族的關係能增進民族觀念，然民族並非是種族。語言文字最初是民族的記號，但亦不能完全根據音判定其民族。（這問題處處不能多談）至於所謂民族特性，往往是宣傳不是科學。有人說：「英國有愛自由的特點，法國有思想的清晰，德國人勤儉而服從，義大利有美術的天才。此外，芬蘭有急進的民治，波蘭有音樂與美術，波希米亞有宗教的獨立，塞爾維亞有熱烈的詩情，希臘有精巧與好古的天性，保加利亞有堅忍和勇氣，亞美尼亞有好進步的熱忱。」其中的謬誤，就在其誇張和過度的一般化。誰也知道，歌德時代德國的民族性，不同於希特勒時代德國的民族性。現代義大利人的美術天才，也決不在法國之上。其實世間決無一成不變的民族特性。而各民族的美德，也往往在各民族所共有的。所謂民族特性者，決非與生俱來，而是一時代一民族文化之總和。如果文學只是民族特性的表現，文學不會有發展，而這一國的文學，亦難爲另一國所欣賞了。

但文學之民族性是存在的。不過所謂民族性，不是所謂天賦特性，而是民族色彩。

彩色彩便是民族的語言文字，民族的歷史文化，民族的利害，以及某一時期一民族當前的問題之表現，一民族的環境生活，希望和悲歎的表現。這才是民族性之科學解釋。而這種「民族性」，正是文學之生命與靈魂，文學之中心情調。

然而除了這種民族色彩而外，文學以及其藝術，還有其他的色彩：

一是個人的色彩，或所謂個性。文學之多種多樣，由於作家的生理心理以及才能感興，各有不同。李白與杜甫，歌德與拜勒，各人有各人的人格與作風。所謂「文如其人」，即是此意。即使社會現象是相同，作家之精神機構不同，感應自有不同。

二是集體的色彩。所謂集體時色彩者，有身份的色彩，如貴族文學，平民文學，有階級的色彩，如有產者文學，無產者文學；有職業以及性別和年齡的色彩，如農民文學，婦女文學，兒童文學等等。

三是人類的色彩，也可說是國際性或人性。人類之情思，畢竟有共同之點。故雖民族各殊，這一國的文學，能為他國所欣賞，而一國的文學潮流，也常與他國以影響，特別是一國的歷史的運動與另一國家有相似意義之時。

四是自然的色彩。山川景物，也與文學以影響。小而言之，有所謂地方色彩，如柳宗元之遊記，徐鉉之繪畫中表現者。遠而言之，有所謂異國情調。

五是時代的色彩，即一般所謂時代精神。時代精神最發奮之，就是一個時代最主要

的領導思想，而此思想之所由生，亦由於一時代人羣生活之迫切需要。如中世歐洲之騎士精神，今日中國之抗戰精神與主權神是也。

由此觀之我們在文學上，除了民族的色彩之外，尚有個人，集團，自然以及時代之種種色彩。由此可知，用一種因素來解釋文學，是何等概括。但我們亦須知道一切的色彩，都是民族色彩的一部分；就是國粹的色彩，也是通過民族的需要和形式的。因為無論個人和集團，自然和時代，都要在民族生活中作最後的決算。我們無論看任何民族的文學，即不知作者姓名，也一定可以感測這是那一國的作品。

一切文學現象之發生，簡單說來，不外兩個作用。一是社會或人羣的生活，一是作家的感興。所謂社會或人羣的生活狀態，首先和那一個民族不能分開。惟其和那一民族不能分開，所以用那一民族語言寫出之時，即為其國民所接受。

這就是說，一個民族的生活狀態，是其文學之主要背景。

但另一方面，一民族之文學，也直接影響一民族的生活。首先，文學是民族團結的工具。文學表現共同生活共同歷史共同情思，就能團結民族的意識。而閱讀流傳的範圍愈廣，團結的效力也愈大。在一種程度上，文學還有民族同化的功能。中國過去許多外族，如西域人滿洲人，都經過中國文學而漢化。

其次，文學是民族教育的工具。一偉偉大的文學都有教育的意義，這有時是道德的

，有時是理智的，有時是情感的。而最終，也是教育一國人民，說話作文的數本。於是，一個民族的思想感情以及生活語言，必深受文學的洗滌，陶冶和敷造，於不定型的，變為有型的。無論其意識，覺識，其志與意必因民族共同了解的媒介，傳達於全民族，而統一民族的思想感情。

這意思是說，一個民族的文學，是固有一個民族思想感情以及生活和文化的工具。

(三) 文學與民族之源起

文學與民族其發生是同時的，不，他們有共同的萌芽，那便是語言。

我們雖不知最早的文學是什麼，但我們可以推測那多半是極簡單的有節奏的歌聲。今日原始民族的勞動歌，猶可供我們的想像。這原始的歌唱，不是獨白，是大家唱，和唱給大家聽的。此處所謂「大家」，也就是民族的胚胎。民族形成一政治團體（即國家）以及民族主義，是近代現象；但民族的萌芽，是極古的。初民的部落，就是民族的細胞。初民的部落聯合起來而形成一中心權力之群，即民族之始。民族有興衰，有生滅，有廣大和沉淪，有同化和被同化，自然不是固定的。但我們可說，當一羣人類，使用同一語言，尊愛共同歷史，有共同生活利害，因而自別於其他民族之時，他們便是一個民族。（以後，語言歷史利害相近的民族，自然常合併而同化。）而在他們有共同言語的

時候，也一定發生文學。而其文學也就是將他們語言傳播而固定之的非正式的教科書。所以，民族——語言——文學，在最初，是三位體的。語言的範圍，便是民族的範圍。語言通用的範圍擴大，民族的範圍也就擴大了。

民族最初的生活是狩獵。最初的文學，是人類與自然鬥爭的表現，集體勞動共同鬥爭中的呼聲，例如巴西森林民族中之歌：

我們今天打獵得好，

我們打死一隻獾了。

我們現在有好東西吃，

肉是好東西，

酒是好東西。

除此以外，據原始藝術史家格羅塞之綜合報告，初民詩歌還有兩個重要特點：第一，音樂的性質是主體，竟詞是次要的東西，故多為單純情感字句之反覆。第二，當作人羣結合手段之原始詩歌，其範圍是很狹小的。因為原始種族各部落之語言，各不相同，因此，各個部落，只留意自己部落之語言的詩歌。原始民族詩歌缺乏擴展其情感於隣近人羣之力量，然這不礙其作為本部落之團結手段，且教育其子孫。

以後，語言血統接近的部落結成民族，民族生活中最主要的學實，是民族與民族之

觀。這就有各民族文學史上英雄的史詩時代。民族的傳說，不僅固定了民族的意識，而且鞏固了民族的團結。共同的信仰，共同奮鬥的經驗，共同的榮榮的回憶，奠定了後來民族國家的形成和國民文學的出發。古代希臘的「伊里亞德」，羅馬人的「愛德尼」，中世法國西荷「羅蘭之歌」，日耳曼人的「尼貝龍吉歌」，英格蘭人的「亞瑟王」，以及羅斯人的 Beowulf (古代斯拉夫英雄故事)，斯堪的那維亞人之「愛德尼」(Hrólfr saga)，這些半英雄半神話的史詩，是民族祖先戰鬥生活之回憶和想象。這些史詩之流傳成爲各民族團結和鬥爭的口令，共同語言的範本。並由各民族的作家，不斷加以潤色和補充。自此以後，人類生活更趨複雜。文學的題材，逐漸移到生產，戀愛和政治方面。而文學的形式，也逐漸趨於完成。有國語的民族，也就有國語的文學。

大體說來，如俄國批評家柏林斯其所說，文學之歷史，可分爲三個時期。第一是用口時期，即說和唱的時期。這些東西逐漸併入後來神話和傳說之中，其原來面目，除了參考今天原始民族的文學，猶可想象以外，本來面目是無法察原了。第二是筆寫時期，而早在文字發明以後。講文學史的人，大概由英雄的史詩講起。其實英雄史詩還不是最早的文學，而已經是文學由用口的時期到了用筆的時期，即由唱的時期到寫的時期之產物。英雄的史詩，如其他各民族傳說所表現的，是逐漸擴大，修改和演變而成的。當初是一地的傳說，許多無名的作家輾轉講述歌唱，後來經過一個或多數的天才加以綜合，

成爲較完整的形式，這時修書寫技術已發明，便記錄下來，成爲今天的東西。然史詩者，是民族的產物，不是個人的產物。各國史詩均不詳作者，就是荷馬，也只能看作一個集體的名稱。第三是藝術的文學時期。到了書寫更便利的時代，特別是印刷發明以後，才有個人的天才，歌頌民族的聲音，開闢國民文學的時代。而這在政治上也就是民族國家的時代。正如民族國家常自一二帝王開國，一國的國民文學，也由一二天份天才開山。

這一理論可以解釋一個問題，卽何以中國文學上沒有英雄史詩。中國沒有英雄史詩的原因，便是因爲中國民族最初形成時代和魯英發明時代相繼較遠。希臘和現代歐洲各民族，當他們結成民族的時期，有一種便利，卽由其他民族借用書寫之術。如前者之於埃及和腓尼基人，後者之於羅馬人。在最初，書寫是一寶貴而神祕的技術，只用於記述國家大事；必須過一段時間才及民間之益，才將歌頌的史詩記憶下來。中國書寫發明很早，但完全是自己發明，而並非一些借發明之益，中國之歌頌的英雄的史詩時代早已過去，中國民族已進入農耕時代了。所以，中國最早記述國家的文學，最可信賴的資料，只有詩經。這在內容上雖不爲英雄史詩之形態，但在形式上，是更成熟的詩了。所以，不爲英雄史詩，而是中國史詩，又有這理由。

總之：民族和文學由語言之共同要素而表現。民族生活造成一民族前文學，而文學

第一民族之萌芽。而在最初，一民族之萌芽，也就是其文學的發軔。

到了民族國家成立的時候，也就是「一國國民文學」形成的時代。而這一文學對於民族之「一和內爭」都有極大的作用。

（四）現代國家之成長與國民文學

當一民族發達為一文化組織的時候，民族成為民族國家。當是現代國家設立的時期。所謂民族發達由來發達，和這平行的，就是國民文化和文學的興起。所謂國民文學，實質也可稱為民族文學。當一國民族在政治上統一起來形成民族國家的時候，在經濟上就有國民經濟，在語言上有國語，在文學上，有國民文學了。這是歐洲十四世紀以來的一段情形。我國的歷史稍有不同。但不妨先對歐洲的事實作一概觀，因為這對於我們的歷史及當前任務可供借鏡。

西方在現代國家成立以前，人類生活於城市，於地方，於家族，於教堂之中。這時候只有城市主義，鄉黨主義，家族主義，宗派主義。例如，古代希臘人，只知道於雅典或斯巴達。羅馬雖建立一大帝國，但羅馬人只知道如何維持其「七山之城」的霸權，而各地人民，亦只知道其地方和教堂。這時候沒有民族國家，雖有忠於本國的愛國主義，亦有高度之文化與文學，然在其缺乏各民族主義一點上，有與現代民族主義，民族的文化或文

學不固者在。在中世紀，歐洲各族人民，事實上受治於四分五裂之小部，名義上均在「基督教王國」之下，少數識字者，使用共同之拉丁文或希臘文，蘭竇教父之著作，不感各族民族有何不同。一般民衆或老死不相往來，或足跡限於狹小之範圍。此時無所謂民族國家與民族文學。

到了十四五世紀，各民族之語言（即別於拉丁文之方言）和各民族之國家，同時開始形成。羅馬帝國之解體及現代國籍之誕生，應溯源於十字軍之東征（十一——十三世紀）。十字軍之真正動機，不是宗教的而是經濟的。因手工業及商業之發達，商業路線的地方也有和他們使用同一語言的人羣，必有和他們使用不同語言的人羣。同族的團結心和異族的敵愾心，便由此發達。語言是人類交接的工具。雙方談得起來，自然也就團結起來。在這民族鬥爭之中，語言成爲畫分戰線的旗幟。研究民族主義的英國歷史家海士（Hobbes）指出，語言是民族的代表。使用各種不同語言的商人間之競爭，實爲發展民族意識之有力原因。而地方階級的混戰，使語言相同者站在一邊。也如海士所說，由於戰爭之結果，君主領土之範圍，漸與居住使用同一語言人民之地域，同其大小。英法百年戰爭（一三三七——一四五二），將英人逐出大陸，使英國限於英語之人民，并使法王統治大部法語之人民。總而言之，共同之語言，是畫分民族的最初標誌。以後，經

語言改造的力量，促進了民族國家之形成與其發展。但文學與宗教也起了重大作用。國語文學，破壞了當時通用的拉丁文，使各民族的語言普遍化而趨於統一，並且將民族意識表現於文學之中。國家宗教及宗教戰爭，一面促進了基督教的國際組織，另一方面，刺激了民族鬥爭的熱帶。

在中世歐洲，有知識者有一種「世界語」，即拉丁文和國文。這便是因為有知識者最習慣，而拉丁文是西方天主教的文字，希臘文是東方正教的文字。自然各民族間都有其民族的「白話」和文字，這些白話，有的歷史比拉丁文還早，如 *Basque, Celtic, Ar. India, Gaelic*，還有的是由拉丁文變來的，如義大利文，法蘭西文，西班牙文；有的是由野蠻雜糅出來的，如條頓文，斯拉夫文，芬蘭文，匈牙利文；還有法文及條頓文的混合物，即英文。在最初，各民族的民間作者用他們的白話口頭歌唱他們的傳說和戀歌，白話著作初限於宗教方面。漸漸的也有少數學者不用拉丁古文而用方言著作，但多少帶點遊戲性質。這都還不是國民文學。一直到民族的國家的雛型出現，有知識的人用最普遍的口語即白話，寫出能夠反映一民族的生活和精神的作品之時，才有國民的文學，亦即國語的文學。

國民文學的時代，也就是作家知名的時代。史詩和戀歌，作者誰也不知，他是民族的共同產物。一國個別作者出名的時期，即其文學開始的時期。到了天才的作家，以

一己的知慧，表現出民族精神的全面；綜合民族的文學財產，表現出民族的情思和願望的時候，他創造出國民文學的紀念碑了。最初的國民文學出現於義大利。這便是因為他是歐洲第一個先進的國家。十四世紀丹弟就以義大利白話創作不朽的「神曲」這是中古到現代的橋樑。英國的喬叟（Chaucer）受了義大利的影響，也用英國的白話著作。以後各民族在白話成爲各民族文學的工具。其間一度人文派用舊韻裝入新韻，每以拉丁文表現新的思想，不次拉丁文因其煩重，限於宗教和理論的著作。十五世紀以後，各民族均以自己的國語，爲民族的語言，寫出自己高尚而獨立的文章。

兩種東西促成了民族文學和民族國家的發達。第一，是十五世紀印刷術發明。這使白話文學極端化并流布於羣衆之中。文學愈流傳，愈啓發人民的智識，大的作家也就愈容易由民間脫穎而出。而民族觀念和民族精神也由這些文學的流傳而煥發。有印刷術，才有文藝復興和宗教改革。而馬夏羅里的散文，塔索的詩，塞凡蒂斯的小說，路德的文章以及莎士比亞的戲曲，才在英民族回發生偉大的影響。德國、法國和西班牙也都有這一番「近代各民族之文學時代，都與印刷發明時代同時開拓。即是說各民族在印刷術發達的方法，他是民族意識各種表現集中而發露」。然則在印刷發明以前，各民族可以也有他們的「國民文學」呢？要知道，古代希臘人是以公開的演說或時代著作的。他們在戲院中，講台上，街頭和阿哥羅克中，對民衆宣讀自己的作品。因此希臘羅馬文學

也能多少成爲國民生活之集中表現。

其次，宗教對於民族關係和民族主義也起了鼓舞的力量，而聖經之翻譯，尤與國民文學之形成有關。在中世，教堂分爲三部。不過在東部，教會早爲君主支配。因此，教會與君主專制合流，因此，各民族教堂，用其本國文字。但西歐中世，則教堂保持帝國的特性，因此，民族君主常與教會爭取財富能力的統治權。於是發生新教改革及天主教自身改革，而這也促進民族主義的發展。教會之分裂，便是民族國家之成長。路德教德國人的信，加爾文教法國人的信，諾克斯教蘇格蘭人的信，都是民族主義的標記。于六十七世紀之宗教戰爭，不是思想戰爭而是民族戰爭。加爾文的宗教，促進荷蘭對西班牙革命，也使比利時與荷蘭分離。新教首先在英國開始採以民族的形式，民族君主以新教爲國教。十六世紀西英戰爭，亦以宗教爲旗幟，而比次之勝利成爲英國將領繼續之中心。後來，英國民族主義者克倫威爾及斯圖爾頓之活動中，宗教是他們的旗幟。另一方面，反對英國統治的愛爾蘭，則以天主教爲其民族主義的象徵。宗教改革與國民文學的關係不僅在宗教的政治意義中，尤其在聖經之翻譯中。威克利夫以俾撒譯英語，不僅是高了英語的威權，而且使英語普通化和標準化，否則，宗教改革無民族基礎了。所以威克利夫被稱爲第一個清教徒不是偶然的。路德之譯聖經爲德文，意義正是相同。

國民文學和宗教改革是促進現代民族國家的兩大力量，但兩者還沒有鞏固民族國家

。由手工業發達造成之都市，以及發生於民族鬥爭中之專制王政，為民族國家之獨骨與本體。逐漸發達之商品經濟，需要統一之市場；而一般人民，為民族之統一獨立，為反對地方貴族及教會之不法，以及為民族之統一，願擁護一制君主為其領袖。而君主為個人之權勢及民族利益，必努力於使國家制度統一，並轉移民族之愛國心，此即現代的民族主義；即對於自己的民族之忠愛，對於自己民族政治組織之愛護。而且，帶有全民的以及超越其他任何一切的性質，這是與古代及中世之鄉土教育之忠愛不同的，以後，隨工業之發達，中產階級要自為國家之主人，要限制以前專制君主之神力了，此即所謂民主主義運動。但民主主義並非民族主義之反對，毋寧是其延長。

民族主義對內要求統一，對外要求獨立。一民族國民文學，代表一民族精神之成熟，對內表現為民族一致的理想和風氣；而對外表現一民族精神之自立。所以，一國國民文學亦即一國民族主義的反映。而一國國民文學時代，必是該民族在世界的精神生產中能作一主角的時代。反之，當一民族不作對世界文化有特殊貢獻之時，縱有文學，也還不能構成自己的國民文學。

三大體說來，在西歐，國民文學時代在幾個國家是與文藝復興與宗教改革同時開始的。然因各國政治經濟的轉化，最初開花的國家，不一定是結實最大的國家。而各國國民文學最先發達時代，各異特殊的情況，表現不同的作風。最初丹麥是新時代的泰燕，而路

德亦爲新時代的戰士。義大利後來沒有塔索。但到十六世紀以後，德義重新陷於分裂，兩歐文學主角，是莎士比亞他英國，塞凡蒂斯的西班牙，乃至卡莫恩（Camões）的葡萄牙。法國在十六世紀，有拉布萊（Rabelais）和蒙丹（Montaigne）開路，但到十七世紀，才有自己偉大的國民文學的代表人拉辛，科連和莫里耶等。路德以後德國有長期的晦澀，隨着魯士之興起，有克洛卜施托克（Klopstock）和萊辛（Lessing）的著作，但直到十八世紀的歌德和拜勒，才創造出德國國民文學的紀念碑。而十九世紀初，東歐的俄國才以普希金、戈里和柏林斯基，建立其國民文學。

由此看來，在歐洲，至少在近代史中經中樞之西歐，語言的區分是和民族的區分平行的；文學的發達，是和民族的發達并行的；民族的文學區分，是和民族的政治區分，即自主的民族國家之建立，相輔並進的。民族文學之建立，是和一國一般精神之成熟，一般思想之發展相輔並進的；並且，是和一國在世界上的平等地位同時的。

民族的語言，民族的歷史，生活，傳說，思想和願望，民族的意識和獨立的能力，精神才之筆，造成各國的國民文學。而各國國民文學則表現了民族的生活和思想，也較固爲團結民族的工具，陶冶國民精神的工具。他所描寫的事實和人物，既使其同胞感到親切，他在作品中描寫的人情和世事，表現的思想和感情，也就使其同胞作爲生活的導師。他鼓舞了民族的美德和特點，也就激發了各民族自尊的意識。他使各民族結合予以

同的傳統傳統和願望之中，也就設定了各民族對自己祖國之忠誠與熱愛。所以國民文學對於國民生活，第一是養了團結的作用，第二是教員的價值，而第三，便是愛國思想的灌輸和鼓舞。馬其爾里的說論固不待說，莎士比亞也是民族主義的歌手。如歐茨格爾云：

「路討王之寶座，惟有王節之為嶺，

臨菲亞之半世，戰時之所居，

既地上之天紫，人間之樂土

此天然之嬌盛，城嶺

齊天之峻路，外人之觀覽；

此幸禍之民族，此小世界，

應變於戰場中之明瞭。」

國民文學一方面對於各民族起了團結教化與鼓勵的作用，同時也就為各民族文學的發展，普遍的發達。國民文學發達於一民族成熟，鬥爭和繁榮的時代，在文學史上則化歸於他種新文學的發生與發展。如說說，故學，融貫於文學，為至心語，作了一個選擇了資料一定而道法時時在內街上時道其樂每術法作及也理時其就，為這上其效的入為，作其效時時時，在形式上，給這一民族的語言作了極豐富的應用，發達民族的

文學體裁，作了最圓滿的運用，編法和創造。其重要的，將這一民族的思想 and 世界觀，作了最深透的表現。各民族時代代表作家，他們的創作，是本國的；然而他們也領受了外，是常有的，再說了，因此，他自然為民族意識所影響而傳播於廣文民族之間，揭此說教育了他的民族，使他們無論在實際和理想都把他當成本。並且，他對國民的思想以及對人生及世界之觀念，發生深遠的變化而作用了。國民文學的作家，是國民語言文學的教師，也是他們生活和思想，開發和啟蒙的教師；而更不待說，是紅燈作家的教師。

各國國民文學是以發聲母為起點。在國民文學時代，一民族文學最具有全民的性質，總言之，他代表全民族共通的情感思想知意志。而自此以後，各國文學則大抵因社會之分化而分化，代表各部分人民不同的情調了。

論西歐文學史的人，自文藝復興以後，每以復古主義，浪漫主義，寫實主義，以及新浪漫主義為發源文學潮流的進化。其實這些潮流在各國各有不同的內容。在各國，其時代亦有先後，而各國文學的國民文學時代，是可以和各種非風結合的。例如法國國民文學時代，是在古典主義時期，德國在浪漫主義時期，而俄國在寫實主義時期。這些文學潮流，在不同的國家，其作為愛國的民族主義之宣揚，或作為民主主義和對政府抗議之手段。而最大抵由各國中產階級的地位而定，因為，他們是現代世界歷史之主角。

在社會還是貴族支配的時代，貴族作家演自己的悲劇，發展了古典主義；而市民則

有感傷主義和悲喜劇。到了中產階級毛羽豐滿的時代，也發展古真主義，即在古代希臘羅馬愛國和英雄的事跡中，鏡照自己爲其繼承人。法國革命及美洲獨立的領袖，都是古典主義者。法國革命以後，浪漫主義勃興，這在兩歐原是與中世崇拜的情緒結合的。而在德國，成爲一種民族主義的衝動，在法國，成爲共和主義者的旗幟，或爲市民悲劇的作風，而在英國，成爲愛國主義及對金權主義抗議之合奏。及工業革命機械發達以後，寫實主義興起。這或者表現爲工業社會的史詩，或者表現爲勞動者不平的宣言，或者表現爲市井人物平凡人物之不平凡之悲劇，而在帝俄，則表現爲對專制社會之諷刺與抗議。到了第一次歐戰前後，因世界之紛亂，有世紀末的悲哀，而文學表現各種悲歎和絕望，無乃至色情的傾向。而此時電影出現，文學又生一新種了。

各國國民文學都有不同的色調，但有一點值得注意的，即一國精神成熟時代國民文學的作風，常與他國的影響，但亦因國情不同而生變種。自義大利西班牙衰落以後，代表歐洲的，是英法德三國。英國在查理第一以前，模倣義大利。十八世紀英國的感傷主義使全歐受其影響，特別是法國的啓蒙派。十七八世紀，法國天才輩出，英國文學亦受其古典主義的影響（如頗普之於巴羅）。莎士比亞供給德國浪漫主義以典型，但德國的浪漫主義，又鼓勵了英國的浪漫主義，乃有司各特拜倫拜萊乃至拉爾斯爾派的運動。而由英法開始的寫實主義，却在德國得到最驚人的成就。這些事實說明兩點：先進國家富

給後進國家以精神的種子，但一國在其智慧成熟之時，每能培植進修種子甚出此區域更大的碩果。

今天世界在轉運期間，文學也在轉運期間。將來的趨勢雖不可知，然有一點無疑的，即此次戰爭之中念總言激及履行自由而戰爭之意義與使命的民族，一定舉戰後在世界上領導世界的民族。而愈能在新時代達到其精神成熟的民族，一定能完成後居居上的成霸。

(五)中國民族與文學之發展問題

以上所說是西歐的形勢。中國的事實，自有不同；但進化之一般趨勢應該面也。那裏能夠給我們以認識自己的線索。

中國民族與文學發展之歷史有三個主要的特點：第一，中國民族是最同質的，語言文字均成一特殊系統；第二，中國民族造成與文學發達極早，然進化甚遲；第三，在現代，中國尚沒有完成自己統一獨立的國家和文化，其文學在衰落中，所謂新文學還是零星的。這三點互有密切關係，為便利起見，逐一加以說明：

中國雖然地大人多，民族大體是同質的。除極少數例外以外，言語是相同的。假使說不通，是方言之差異，不是語言的差異，語言不同，不傷於音系統不同，重要的是

文法系統不同。至於方言不單，不過發音有偏云，文法系統是相同的。

由此可以答復三個問題。第一是文言使用問題。有人以為文言幫助了中國民族之統一，否則，不同的方言一定將中國變成許多民族。按有人將文言比拉丁文，將方言比各國國語，認文言為死文學，白話為活文學，結論雖殊，是同一看法。總都是不對的。文言在某種程度上幫助了民族之統一，確是事實，但他阻礙了國民文學之發達也是事實（說見後）。我們須知，幫助中國統一的，是中國文字，白話將能消這種文字，不一定要文言。並且我們須知，不是文言文或我們的文學造成民族之統一，而是民族因語言之同質，才使文言能夠起作用原因之一，並且也是我們的文字能夠通行的原因，否則，語言不同，縱有共同之符號，那文言文也是不行的。例如，日本人用漢字，但日本的文言與我們的文言不同。其次，文言之於白話，亦不等於拉丁文之與各國國語。拉丁文與各國國語文法系統不盡相同，而文言之與白話，不過同一民族古今語法文體之不同而已。拉丁文其所以是死的，在於說拉丁文的民族死了。然文言文，雖然吾人已去，中國民族健在。今日之白話，是由文言（即古人之白話）逐漸變來的。文言正在白話中不斷新

生。

第三是音標與意標問題。許多人看見外國文字都是拼音，唯有漢字不同，遂自樹于方塊字，以為非拼音化不可。那是一孔之見。中國文字中非無拼音系統，如篆籀古文是

道。何以過去我們沒有覺得自漸形壞，而要馬歐洲文字拼音譯讀漢不語呢？須知世界文字各有巧妙不同，文字之成壞，總是適應語言之特點的。中國之聲音化語言，祇需要寫譯文字。我們不必奇怪何以自己竟壞，正該他處不必奇怪何以他們譯壞。至於以為這樣困難，因而影響文化普及與國勢盛衰，亦小兒之見。試觀文拼音之交互反多於漢族，印度未因拼音而強，日本未因漢字而弱，即可知問題決不在此。漢字乃漢族語言必然之產物，而他對於民族之統一盡了很大的作用，而今後對於國民文學之建立，還要更大的作用。

第三是方言與國語問題。有人以為中國文字不僅應該音化而且應該方言化，其方言包拉丁化之。反對者以為這能使中國分裂，一如歐洲近世各民族然。我們須知，國語之成立，一如其他有共同現象和文化現象，是由合而分并由分而合的。起初同一的語言分裂為各種方言，而隨國民經濟之發達，最有勢力的方言吸攷其他方言成為國語。所謂有勢力的方言，大都是政治經濟文化的中心。例如英法德的國語，其基礎和根據，是倫敦巴黎柏林的方言，不能傳入國語的方言一定隨經濟之發達而逐漸消滅而且國語總缺。再如現在全天下能將長發音的國語，方言中不能發音消滅。試知書寫英語和相當發音的半書英語，皆有偏遠，而和音發音的英語之然。隨其消滅，最後書寫英語消滅，而隨書寫消滅，實流於人民。民族語言之統一，是必然的趨勢。再如十四五世紀以來

國民文學形成的過程，就是各地方言消滅國語形成的過程，而由文學加以固定化。我們今天的歷史任務，是創造國語，不是維持方言。所以拉丁化運動是一反歷史的運動。這些人之不願歷史及語學常識至此，真可驚異。但反對拉丁化者以爲它將分裂民族，也是過甚之詞，因爲本來同質的中國民族不會因方言而分裂的，而這一運動也絕對不會成功的。

其次，說第二個特點。我國民族之形成，與近代歐洲各國不同者，卽西歐各國是由羅馬帝國分裂出來，中國是獨立成長的。中國民族最初組織者傳爲黃帝，以後商周只是中國民族的中心政權，秦始皇統一諸侯，車同軌書同文，廢封建，立郡縣，可說是中國民族國家的雛型。這是秦始皇的歷史意義。秦爲漢滅，他的使命實由漢完成。故至今日，我仍稱爲漢族，不是偶然的。由秦漢到清，中國社會并無根本的變化，這二千五百年間中國的進步，是比西歐各國七八百年的進步，還慢了一二百年。中國民族結成甚早，而於先天之民族同質的原因；然民族國家迄未鞏固且時時分裂者，則由經濟力最尙未充分發展足以統一此廣大之市場。實在非有工業經濟亦不能統一中國之廣大市場也。至於中國工業過去未發達之原因，我想主要由於三點：一是中國之孤立；二，地居溫帶大陸，宜於農業，地面廣大，各地多能自給，土地勉強可供生存，生產物亦缺乏極，故墾殖的貿易不易發生，而對衛生力量技術的要求也不熱烈。經濟上無巨大變動，

生活也變成慢性的了。進步起於需要，既能夠自給，自不求進步。所以，保守主義不是原因而是結果。三，周圍多蠻族之不斷侵入，也耽誤了中國之前進，因為一部分的精力費於復原與同化之中。於是，中國民族國家雖然早具規模，但內容迄未充實。換言之，國民經濟體制迄未確立。這是與西方各國不同的。

在文學上也有同樣的情形。中國的文字，是自己發明的，與希臘人借用腓尼基的文字，及近世歐洲各國借用拉丁希臘文字不同。這一事實，使中國文學開發較早而文學之發達亦相當的早，但較之近世歐洲各民族在其民族生活的早期，即能記下其早期的生活者，也可說是比較的遲。中國最早的藝術文學有兩大來源，一是北方的詩經，一是南方的楚詞。秦辭書說，這兩大潮流在漢代匯合，獲得了民族的性質；當時文學的種類是辭賦，和樂府與五言詩。這是中國國民文學之萌芽。然而不過萌芽而已。以後迄唐宋元明，中國文學有相當進步。五言七言的作絕，對詞曲，傳奇話本平話和章回小說，文學的形式均充實了，這自然受了印刷發明之賜。特別是白話文學自宋元以來，日益發達。我們有許多巨製。戲曲方面如西廂，如長生殿，如桃花扇，小說如水滸三國紅樓儒林，七俠五義，無不如今古奇觀，及聊齋中之若干篇，都是雅俗共賞的東西，在民族的團結與教化上起了很大的作用，但這只是國民文學的先驅，不是國民文學的紀念碑。從曹子建到陳三立，從王實甫到皮黃，從施耐庵到劉鐵筆，都是國民文學的遺產，但都沒有劃

造出典型的國民文學。具體言之，我們還沒有一個莎士比亞。我們有時得有錫得尼，也有馬羅（Marlowe），然而無莎士比亞。何以說沒有莎士比亞呢？即是沒有以莎士比亞爲準，用國語描寫民族生活之全景，並將全民族的理想和信念，溶解於其全部作品中的作家。莎士比亞將詩，歷史，哲學融於一爐，我們還很少這種東西。我們的社會，即在鴉片戰爭以前，并未落後於十六世紀的英國，何以我們還沒有莎士比亞呢？我所能作的解釋有二：

一、國民文學是一民族生活普遍而平均成熟時候才完成的。中國在鴉片戰前有的地方，其進步超過十六世紀的歐洲，但地面廣大，發展不平均，平均說來，民族生活不及十六世紀英國之豐富繁榮。因此，雖然中國有產生莎士比亞的力量，也有不亞於莎士比亞的天才，但其內容終不及莎士比亞。例如元曲之中，有極好的作品，但或爲史事，或爲諷刺，或爲人情世態，終不若莎士比亞以一人之力盡出當時生活之全貌。又如水滸和樓閣林，都描寫了一定社會，但都還沒有在其所寫的社會中，攝入當時生活之全貌。而更重要的是，就是在這些作品之中，很少全民族共同一致而深刻的思想和理想。特別是文詞和思想，結語均流於第一流者，不可多得。這原因實是整個民族生活未能打成一片，士大夫和平民生活隔離，因而各民族的英國利害不能變爲的表現於國語文學的紀念碑中。國民文學的內容是平民生活，但必處於高深致趣者之手。過去中國士大夫非無深湛之思，但以

白話著作，多少帶點藝術的滋味和性質。中國過去沒有白話著作，只是其藝術之作。但清代的白話書和鼓詞，也是其藝術之作。而和郭氏之類，其心直刺透其民族生活是不諱的。

二、便是文辭之分歧了。而這也是由第一個原因而來的。本來，各國既的與寫的，沒有真正二致的。寫的字與說的字不信一致，不僅中國文字爲然，拼音字母也不一致與發音一致。（一致的只有人熟的世界語）。同樣：文之所以爲文，總是將口語加以整理和整理的。但中國文與中國語距離之遠，確是最大。這是什麼原故？是否由於中國方塊字呢？不是的。因爲從斷然的，自宋以來，已有大批白話文學，而還是用的同一的方塊字。有人以爲漢字太難寫，所以寫的時候力求簡單，因而力求近古，這只是想當然耳。事實上寫文言難，寫白話亦不易，要文字簡潔，多半要寫兩次以上。如果僅僅是想着力氣，根本不會有文學之產生。中國言文之分離，原因是社會的，經濟的，技術的。何以唐宋以前沒有白話文學而唐宋以後有白話文學呢？這純是因爲唐宋以後，社會當力增加，文化程度普及，印刷術之發明了。我們看唐宋以前的作家，很少真正的布衣，如同馬遷，如同馬和如，如鮑參七等，如六朝時的女人，只要有名字的，大概都是貴族。而魏府歌詞作者名字無名。有之，是上層文人擬作的。再則是一過渡時代，有以以二、平民作家疏多了起來，白居易且力求通俗。宋朝詩書的原因是平民，而大家詞的實是貴族。

女作的。然元曲的作者，和施耐安羅貫中的身世，還是很晦澀的。揆言之，多是平民。這與我們所說的問題有什麼關係呢？關係是很大的。這便是中國士大夫文學與民族文學。雖在唐宋以後有接近的趨勢，距離迄未消滅，而口語的文學迄未成爲文學的正宗，大部分的士大夫不願認真從事白話的著作。知識份子存詠懷，飲酒，贈答，傷春，悲秋，感遇，惜遊，作詩序，寫祭文；而民間的作家，在唱蓮花落，讀賣油郎，說蔡中郎，饒舜重泊。於是，善者用文言作五古七絕，而後者則用戲曲和小說的方式。文學之興成之源泉是人民。然不可否認，民衆語言或初期民間作者的文學，是素朴而甚至俚俗的；文人之作是比較優美的，然也不可否認，如他們不能在民衆生活中汲取靈感，結果一定貧血。所謂國民文學非他，固是民間文學和文人作品之化合與提煉。民間文學多是口說的，必頗高深敦養的人加以修鍊。然知識份子與人民的隔絕，使文言與白話分離；而文言與白話的距離愈遠，使雙方的成就都趨於貧困。我們要知道，羣衆之於天才，是水殼船高的。一般的水準提高，天才的頭角也愈崢嶸；否則縱使獨秀於羣衆之中，其成就亦必有限。一般人民的知識愈低，啓發國民的優秀作品愈沒有，天才大作之產生也愈爲困難。明乎此理，不僅可以知道文言白話的分離是我們文學之一大障礙，也可知道文學之目的，不僅在迎合羣衆，還要提高羣衆。因此，我們今天要緊的事之一，便是要填補文言與口語間的鴻溝。宋元以來許多很好的民間文學之出現，以及許多文人之嘗試民間作

品，本可填補這個空虛，但這個政治上的反動，又使這距離擴大了，這真是八說。於是丈夫的文學任務歸諸於而長制的文學仍在翻新的狀態之中。因此，中國民族的文學沒有產生出奇異的現象來。

第三、要談到我們文學的現狀。我們在過去，對於社會生活之選殺，沒有產生完成統一的民族國家和國民文化。西方的勢力來了。這時候我們民族的命運有二：一是國家殖民地化，生活上現代化；創造我們新經濟新政治新文學，以適應現代環境，一是國家殖民地化，生活上精神主爲人附庸，舊文化成爲古董，新文化安於穩態。我們實際的情形，是在這兩條道的掙扎中。因此，在文學上也必然看見兩種情形，即是我們有新文學之萌芽，同時有無結果之遺蹟。此外，舊的文學維持其殘喘。

但中國民族在奮鬥中。中國新的文學運動是中國民族運動的結果。在清末，老殘游記官場現形記乃至二十年目睹怪現狀，已表示中國進入一個不同的時代。但首先提倡及嘗試新文學者，當推黃遵憲譚嗣同梁啟超。他們已主張「詩界革命」和「小說界革命」。然不過舊瓶新酒而已。而隨辛亥革命之流產，只有南社之詩，鴛鴦黑幕，遺學桐城。第二次軍閥起於民國六年。這一年胡適提出「文學改良芻議」，主張以白話爲正宗，提出八不主義。這是關於文學形式的主張。接石陵胡秀發表「文學革命論」，主張「推倒陳腐的阿諛的貴族文學，建設平易的抒情的國民文學；推倒陳腐的鋪張的古典文學

建設新傑的文藝的寫實文學，這雖個過時的變遷的古典文學，愈發明顯的通俗的社會文學。一如是不以例言說，這幾個主張其體上是不錯的，不過對於當時民族的危機這深深刻的變遷而已。於是引證以後何適等發表了他們的白話詩，論述寫了狂人日記和阿Q証傳。

五四以後，白話文雖感格謹立，西洋文學也大量輸入了。自是以來，我們有許多白話不說不詩頌和讚劇，歌泣哀不待說了。我們有許多文學團體，作家主義和口號。在這二十六年之中，無疑我們有許多可喜的嘗試，可貴的成就。但是，這些成就，不足自滿是不待言的。一個很顯然的證據，就是若干年前，一直到最近，連最自豪的作家也不能不問何以沒有偉大作品的產生。換那些警察，或歸咎於作資質或歸咎於言論之不自由，以及批評家過於嚴格等等。這自然不無原因，但這些事情在其他國家並未阻礙偉大作品之出世，稍知文學史者也是很明白的。百年以來，或二三十年來，我們民族的憂慮是如磨深切，而今在這樣大的戰鬥之中，何以我們沒有偉大作品的產生呢？

所謂沒有偉大作品的產生者，是說我們在新文學運動中還沒有偉大作品的產生。而不是說，中國從無偉大作品。在我看來，不獨我們還沒有新的偉大作品，而且我們的新文學就還未成熟。我們的新文學還未成立，自然無怪沒有偉大作品的產生。

我說新文學還未成立，不是否定新文學的存在，而是說，他還在萌芽，但現在萌芽

成年。他有偉大的前途，但現在還未成年。必須在正當的訓練之中，才能迅速的成長。批評新文學的狂妄不滿於我的說法。但我想這是事實。二十幾年來的新文學雖然有幾大進步，但並未對廣大民衆發生深刻的影響爲民衆所歡迎，一本新的作品平均不過幾千份讀者，而且限於知識份子，仍是一個顯赫的事實。文學不比科學，不能爲民衆欣賞，還是失敗。新詩至今還流傳於新詩作者之中，小說所寫的，多是十夫。過去舊小說，寫才子佳人，現在許多全是才子佳人。就是普通文學的人，也還沒有寫出一大水滸。坐坐戲園算最有成績，但大部份也不過少數仕女之消遣品而已。新文學還沒有以新的形式，將各民之所思所感表現出來。他或者是舊士大夫慷慨的餘韻流風，或者是西方文學之摹擬程度的填做。但這還說不上自己的新文學。許多人談新文藝。如意思是指白話文學，與白話文學不是行已有之麼？如是新歐化文學，那麼，我們不應有自己的文學麼？理應與填做是必然而必要的，然而是不夠的。總之，我不是說，新文學沒有個性的天才和力作，但整體說來，我們還沒有真正成熟的新文藝，我們沒有創作的合於世界水準的國民文學的代表作品。這是我們要深切認識的。

這原因何在呢？第一、是客觀的原因，即社會的或國際的原因。如上所說，我們的民族國家早具雛型，但成長遲緩。而在我們的民族國家還未成立的時候，殺肉祖國現狀國際的舞台。在這舞台上，我們做了失敗者，並被束縛不得發展其兩方。一個國家要發

自立，總要有一個有力的社會督持國家之命運，或有一種制度培養國力而集中之。而我們在過去國際形勢之下，沒有形成。而且不幸的，我們於失去自信後得無主之時，乃習於操縱守缺及追遠而做。第二，我們的思想家及作家不能深刻的獨立的思索，以自己的忠誠和智慧來完成自己的任務，我們沒有根據自己的尺度和需要創作，天天研究國家裏面家數，甚至作兩自給，也是主觀上的弱點。而這些不健文學為然。一個國家的國民文學的時代，總是一個國家凝為一體表現其強大生命力的時代，而一國文學在世界上的地位，必是一國在智慧生活上能夠對世界人類有所貢獻的時代。而我們過去——我說過去——沒有達到這一點，因此，我們的新文學，就沒有成長，也就沒有偉大。

這種情形，不獨我國為然。一個例子是美國。美國雖在一七七六年獨立，而在獨立戰中有富蘭克林這樣的天才，但在藝術和學問上的獨立，還是十九世紀中葉的事。如果伊爾文是美國文學的先驅，那麼，劉意特曼，愛倫坡，特別是馬克吐溫，美國才能說有自己的國民文學，而這是在南北戰爭時代以後的事。自是以來，美國才算完成其國格。

一切落後的國家如此。例如日本的新文學，也許我國有人認為成績很高。但一個日本批評家平林初之輔曾經說：「日本之國民實在還沒有值得稱為國民的古典文學這樣名字的作家。紅葉，露伴，逍遙，蘆花，漱石，獨步——這些作家中說就是代表近代日本作家的恐怕沒有。原因固由日本尚無天才之出現，亦由日本中產階級未經十分革命之願

們，如與封建勢力妥協而顯其危險以成長。」可見日本人中還有自知之明的。

前說的，過去的俄國亦然。大抵評索伯絲斯基對於俄國文學，有極深切的批評與教訓。我想他的話多算一點是此，因為對於我國文學多鼓勵之處。

柏氏將文章分爲三個階段，一是民間的「口談」二是文字的「記載」，最後才是藝術的「文學」。民衆的詩，還沒有思想，有之，只是思想的預感。因此，民衆的作品不能達到藝術的形式。思想必待成熟的思想，才能現於藝術的形式中，假使民衆生活之內存，缺乏全人類的意識，則這民族不得不否定自己的民族性及其歷史發展，而人工的接受那代表人類的各民族之文明，否則他不能成爲具有歷史意義的民族，這種民族的民衆文學也不能發展爲藝術。同時，民衆的歌詞，又是簡單的財富，而在外來的成分尚未與其民族的成分融會貫通之時，因而尚不能發生獨立的文學時，他的知識份子只能創造一種模倣的文學。此時民間作品會引起知識份子之注意，不過，從這裏不會得出多少的精華，俄國民間文學的命運即如此。他又說：由口談變爲文學，固有賴於印刷術之發明，然亦只能發生於領導人類的民族，且必在其歷史上最有活力之時期。而只有靠自己權利生存，具有獨立精神，具有歷史意識的民族，才有自己的文學。

由這根本理論，他分析了古希臘羅馬文學與其民族生活關係以及現代英法德三大國與國家之國民文學特點。說到俄國文學，當時俄國文壇喜歡說某人是俄國的拉辛，某人

是俄國的拉封登。但柏氏認爲這是幼稚的誇大狂。另一方面又有可笑的懷疑論，「有俄國文學這種東西嗎？」柏氏認爲兩者都有益處，但都是錯誤的。在去世（一八四八）之前他撰著「俄國文學批評史」，指示俄國文學之發展與前途。在序論中說：

「直譯孟諾索夫至普希金的俄國文學，都是極傲的，其必然結果，是極重條詞；自普希金至目前爲止，俄國文學內容很缺乏，大部分由外國思想構成。俄國文學數量甚少，讀者羣衆爲數甚微，而這少數讀者，還細分爲許多派別。文學之高等讀者，還是作家自己，他們人數甚少，亦分爲許多完全無關的派別——雖然俄國的這一切缺點，俄國文學畢竟是存在的。俄國文學之起源與發展是很特殊的。文學是自己民族生活的表現，而文學史與民族史是密切相聯的。俄國文學過去和現在還沒有世界的意義，俄羅斯民族也只在初步發展中，沒有充分的成長。我們能信其有偉大前途，但現在應拒絕將俄國文學與法德英文學比配的企圖。」

「俄國文學與其他國文學不同之點即在其不是由民族生活土壤中直接產生，而是人工移植的果實。因此，其開始是極做造作，內容貧乏而枯燥。假使永遠如此，那不成爲文學了。幸而大彼得的改革，促進了民族的生命力，文學方面亦然。只要將羅孟諾索夫（Lomonosov）與普希金，封維敏（Фонвизин）與戈戈里一比即知。由境傲的，堆砌的，學院的與書本的詩，到獨立的，藝術的，生動的大衆化的詩，是一逐漸完成的過程。」

柏氏歷數俄國新文學的幾個奠基作家之後，說到普希金：

「他是一個詩人，他將俄國的語言改變而且完成，使其有高度的藝術性——有了普希金，俄國文學中才有值得稱為藝術的詩。在普希金之作品中，有俄國美學之總和。在他未成為獨立的國民的文豪之前，他是前俄羅斯人之學習者，他取長捨短，得到他們所有的成就。普希金以前，俄國文學亦步亦趨模倣外國，學習他們文字的表現法，以後，開始去獲得歐洲各國國民性的要素。這過程現在繼續着，將來也還要繼續下去。俄國民族特性之一，就是有吸收外來物的能力。俄國人還不會開始生活，他在蒐集生活資料，那麼，假使他需要這樣大量資料，他將來生活一定是很豐富的了。」（「論文學」）

他在論「自然主義者」一文中說到戈里里：

「我們的文學以這做始。然并不止於此，而繼續努力成為獨立的，民族的，努力的，偉大的變為單純而自然的。這傾向是文學史的精髓。這傾向的成功，沒有比戈里里更大的。只有不受一切理想的束縛，使藝術合於現實，才能達到此目的。這就是戈里里偉大的功績。」

又在「論俄國小說與戈里里」一文中說：

「我們俄國至今還不會有過小說。……以詩為人生的目的，以詩學為人生之止境，以小說是一種於作者必要而絕對的文章，若巴爾扎克及莎士比亞者，才算是詩人。若以詩

人爲職業或他做詩人，財不是詩人。這樣我們現在作家中卻無比戈戈里更配稱爲詩人了。一

在普希金戈戈里以前，自十八世紀至十九世紀初，俄國有許多作家，如Lomonosov, Novyizin, Derzhavin, Ozarov, Dmitriev, Krylov, Karamzin, Zolotovskiy, Balushnikov, Pusodin, Polivoli, 都對俄國語文的改革，密言與詩的創作，西洋形式之介紹及模倣；雖道一手二足之勞，然柏林斯基承認普戈二人爲作家。爲什麼，他們融合了民間文學的藝術文學，由形式主義及修詞主義解放，獲得自己的生命性獨立性和藝術性，成爲自己社會生活的表現，造出俄國民族的紀念碑，並啓發俄國的愚昧，作爲人類思想的先驅，在世界上獲得其地位。柏氏承認俄國現在尚談話但保證其將來可以獲得世界意義。茲孟托夫，塔介涅夫和索斯退夫斯基均由柏氏的賞識發表文章，經他們和以後的托爾斯泰高爾基安得列夫等巨匠之手，俄國文學不僅獲得民族的意義，而且獲得世界的意義，這正合柏氏的預言。

一個偉大批評家之所以偉大，不在其能作審維與非薄，或輕視外來的著作，作不相干的公式，而在根據一民族歷史任務，指示創作的道路。柏氏是一個批評主義者，除了評定一書，我之特別鄭重致引他，正因爲我們現在的境形，和百年前俄國的境形頗相似。我國也有人比能其人爲我國之外國某人，然毫無疑義，我們直到今日，還沒有普希金

，戈戈里自然也說不上高爾基。我們還沒有國民文學的作品。我們還在學步。這是必經的階段，但不可安於此。我們要吸收學習和生活；創造獨立的民族文學！

一國的國民文學，可由兩種方式形成。一是自然形成的。自己的作家，藉藝術的文學和民間的文學融合起來，創造新的全民的文學。二是吸收外來影響形成的。落後的國家在國際環境中不能不從他人學習。他模倣，吸收，學習，練習，逐漸消化以後，創造出自己的東西。但兩者需要一個共同的條件，建立一新的統一的國民的國家之時，亦即自己在生活和精神上能夠自立而且成熟，因而有創造的精神和能力之時。

這個時代，是業已到了。如果中國過去還沒有完成世界上先進國家在十六世紀所成就的水準，今天便要在二十世紀的水準上建設我們新的國家和文化以及文學。換言之，我們要在最短期間完成他們四百年的事業。這便是我們革命建國的意義。這一艱鉅的任務，我們在抗戰中進行着。在此次抗日戰中，我們完成了空前的統一，特別是以自己的血，抵自己的敵人，以自己的汗，建設自己的工業，而在鐵血的戰爭中，爭取了初步的平等；並在全人類的戰鬥中成爲領導力量之一。我們已在政治上年成。我們的痛苦垂今而極，而民族的生命力亦從無今日之熱烈豐富而堅強。我們已具備了建立新的民族的現代國家而產生偉大國民文學的條件。在一切創作上，當是接應於大器晚成的。中國民族產生偉大的文學。在世界上證實中國的地位。我們等待天才之勃發和努力。假如

有人說，千里馬常有，而伯樂不常有。我說，在政治經濟上容易受剝削成定律支配，但在學藝之王国，是違背文定律支配的。當戈戈里出現時，受到強烈的不滿和輕微的同情。但不滿立刻消失。只真是有生命的作品，一定會得到最後成功的。（七月二十七日）

（六） 將來之民族與文學

最後，說兩句關於世界文學之將來的推測。

過去一切國家及其文學，是與其語言的發展平行的。我想過索的會形，也可由如論證。

法國洛里哀在其「比較文學史」之末章，指出各國民族對其傳統及語言之自覺必及其主要特點之後，提出兩個趨勢。其一，西京文化必互相接近；其二，現在進行語言之中，必有一種將來勢力無限膨脹。此外，必有一部分民族逐漸發達壓倒其他，而少數民族，亦努力使其文化與語言，能夠支配世界。他雖然相信世界將來一定以歐羅巴主義為中心思想，但也指出一個重要事實，即各民族無不力求發充其語言和文學通行的範圍：「在歐洲各民族爭雄競爭中，其主要特徵，即以語言文學為競爭利器，而其成功程度，頗不相等。由數量論，英語西班牙語比德語法語為優。……而由質論，則不能與俄語中國語相比。」

一個民族有興衰。一民族的興衰有兩個主要力量：一是物質力，首先自是生產力和戰鬥力。二是精神力，首先是其科學和文藝，而工具則為語言。凡能代表世界歷史趨勢的民族，其語言文學必然擴大其影響。中國民族要在世界上佔一主要地位，一方面固必須提高自己的生產力和戰鬥力，使其足保生存，並適應世界水準；另一方面要保潔和潔充我們語言文字的範圍，並使那用中國語言文字之文學的科學的著作，能對世界更發生重大的影響。當一國作品在世界上嶄出的時候，即是一國的精神力量將大的時候。我們的天才應用自己可愛的語言文字，寫出偉大的作品，完成我們的國民文學，教育國內的人民，提高國民的思想；而假如我們的思想和國家的力量值得為其他國家人民領受而影響世界的時候，也就是中國文學成為世界文學的時候。我們要在政治上成為一個獨立統一的世界強國，也要在文化上成為一個參加世界思想運動的強國。而這是我們的學者和作家所當共同的最重任務。而國家和社會之發達變遷，也是非常必要的。民主政治的發設，更是必要的。民族文學是全民文學，民主政治是全民政治。在民族戰爭以後，穩之以民主政治，必更穩築固民族之統一，普遍發揚國民的智慧和生命力，因而完成偉大的國民文學。而不待言，我們的文學亦必須成為我們民族獨立，民主政治和民族工業之武器，亦即三民主義之武器。（十月二十日）

論新國民文學之創造

新文學之任務

我們要建設新的國家，也要創造新的文學。我們的新文學應該是什麼性質的文學呢？

由比較歷史的眼光，我認爲今天中國文學之歷史任務，是創造新的國民文學或民族文學。這和建立民衆國家，民主政治國民經濟是平行的。惟有確定了歷史的任務，我們才不致迷途，而工作也能事半功倍。

近世歐洲各國由十四世紀以來，先後建立了自己的民族國家和國民經濟；逐漸完成了自己的國語和國民文學。大體說來，在所謂文藝復興期，歐洲最先進的國家，發展了統一的國民的國家，國民的文化以及國民的文學。這所謂國民文學，一面運用和促成一國統一和標準的語言，一面反映一國統一的願望，同時也表現一國思想的成熟，並爲以後文學發展的基本。比較落後的國家，後來也以不同的內容經過這一階段。例如德國的歌德運動，俄國普希金哥爾基所完成的任務，也就是丹第在義大利，莎士比亞在英國所

完成的。

中國的歷史因爲語言和民族的關係，和歐亞各國的常形自有不同。我們在秦漢時代，可說就開始了民族國家和國民文化的規模。但是，因爲中國社會生活之迂緩，他的內容，迄未充實。因此，我們可以說，我們還沒有我們的莎士比亞，換言之，沒有作我們新文學中發點的基本典型。今天我們爲國是要建立中國的民族國家和國民文化。但這不是說我們要完成歐洲在十六世紀所完成的，而是要在三世紀國際條件之下，完成我們過去所未完成的基本政治的文學的典型。我們還沒有完成我們的國民文化和國民文學，馬上轉入現在的工業時代的國際環境之中了。我們過去沒有十六世紀的莎士比亞，而現在要求廿世紀的莎士比亞了。

各國的國民文學是自然產生的。不是先有人提出國民文學之理論，而是先有這種國民文學之一般事實。然我們有這一認識，足以幫助落後的我們確定目標，迎頭趕上。各國國民文學，是各國民族建國期的文學，亦即獨立統一和成熟期的產物。不過我們今天的建國，今天的統一獨立和成熟，將有比他們過去更豐富的内容，所以我們的國民文學創造堅強，一定成就更大。中國政治的獨立和富強，一定產生我們獨立的富強的民族文學。我們加強這一文學運動，也足以幫助祖國社會和文化之提高。

一國國民文學的大師，一定是推動開端的人物，同時是最博學深思而熱忱的人物。

這一定在其作品中將當代生活深刻描寫出來，並將當時人類的思想信仰和世界觀作極顯著的表現。而他對於其所寫者是如此熟悉，如此富于同情，使讀者均為其熱忱所感動。在文體上，他一定是一集大成者，將一國所有的文學財產都加以選擇運用和增殖。此外，他一定是一開創者，無論在形式上內容上，能有新的東西傳後人的崇敬。

國民文學者，是一國統一和智力成熟時代之文學，是一民族思想感情和意識之集中藝術的表現。當一國完成獨立統一，而國民生活打成一片的時候，一定產生國民的文學；而國民的文學也一定有助於國民生活之團結與進步。國民文學即是全民文學。他是爲全體人民所了解所愛好而又於他們有益的東西。他至少有幾個條件：

第一，他必須是全體民衆所能夠了解，至少易于了解的。首先，他應是一般人民所熟悉的語言，所熟悉的格式，所熟悉的情節和人物。熟悉是感情的根據。陌生的事，偶然的舉，不普通的事，是不能使人生興趣的。一個外國人未必能看完「三國演義」，而一個普通的中國讀者，如不憚西洋歷史，也不容易看完「吉阿德老爺」。

第二，他必須是爲民衆所愛好，必須爲一般人所同思同感并共同希望的東西。必須大家關切的，才能使大家注意。全民族所思想所見而沒人發表出來的，有人發表出來，才能爲一民族精神之代交者。一個作品要捉住全民族的靈魂，必須作者的靈魂和全民族的靈魂連在一起。必須作者對自己的同胞有深沈的愛，尤其必須對於自己民族必絲而

且可願望的歷史前途，有熱忱，遠見與確信。

第三，但迎合低級趣味，陳腐平凡的形式，流行事件之記述，也不會成爲文學。藝術之魔力在干化朽腐爲神奇，而藝術的價值，在其發與教育的作用。有人說藝術是宣傳。正確的說，藝術是教育。藝術的語言是民衆的語言，但他要說得更好。藝術的內容是人民的生活，藝術需要表現一般生活中的特點及理想，並使人生活得更有價值。藝術之，藝術之功能，在藝術現實，因此，他是現實的，而也是超現實的。

有這三種特點，並要有充分的藝術才能，有美學的價值，才是偉大的國民文學。否則，他可以是社會，是教科書，不一定是文學。

總而言之，簡單的說，國民文學者，內容是民族的，形式是民族的，而標準是現代的，即非世紀的申蘭之「曹然」且「愼然」的。現在對民族形式與民族內容加以分析。

民族形式

文學無其自然發展的過程，自然是民族的。我們常以此爲問題者，無非因爲我們的文字，是後天創造的，而非自己創造的。

然而何以會這樣呢？因爲我們需要新形式而且已還沒有創造出來。我們有舊的形式，舊的文字。而舊形式是與舊內容配合的。今天我們的民族置身於一個新的環境之中，

我們舊的言語，舊的形式，用來表現現代生活，現代情調，當然不稱。而這時候，有外國形式之輸入。五四以來，我們的文學大部份是照西方形式製造的。不僅形式而已，內容也多半是模倣西洋的。例如我們的新詩，先受惠特曼和泰戈爾的影響，後來則有人模倣象徵派乃至未來派。我們的小說，其先模倣英法作品，後來模倣日本和俄國。不僅內容和結構模倣，甚至用語也常模倣。所以我們的新文學，嚴格說來是西文學。這與洋火洋房西菜西裝一樣。有人叫西式門面爲新式房屋。但必須用中國材料，中國人工，自己設計造出，應用現代技術，完全合乎中國新需要的房屋，才能說是新式。

一國文學沒有不受他國影響的。受影響與模倣之不同，不在受影響的程度，尤在自無自己基本的風格，以及能否有自己創作的能力。我們的舊文學，自必須學習西方文學。但亦必須在本國生根，使自己的成就有他人之長，才是新文學的成功。

民族形式與舊形式，以及民間形式不同。舊形式與民間形式可以是民族形式。然我們要的民族形式不限于此，而且必在此以上。新舊形式是我們的遺產。但我們還要加以增進。以詩而論，五言七言的律絕自非全不可用，但新詩我們的詩眼于此境，就不行了。民族形式必須是配合現在活的口語，合乎世界現代之標準，而又自出心裁自有巧妙的新形式。

民間形式或通俗形式當然有他的價值，尤以今日爲然。一篇抗戰大鼓，一篇抗戰五

更顯，有極的價值。但如以此即民族形式，則是誤解。因為民族形式不僅要有更高度的，且要表現複雜內容的形式，而且也是要求我們現代的作家自己創造出來更能反映現實，發達國民的形式。

文學之所以為文學在其形式。新的文學，必有新的民族形式，即是自己的現代形式。所謂新民族形式好有一比：在我們的市場上有三種貨色：一曰土貨，此舊形式也。二曰洋貨，此外國貨，即翻譯也。三曰國貨，即新形式。但現在的國貨式樣太體只是「西式」，即做造洋貨。我們很少獨立的不遜于人的國貨。以紙為例，土紙是舊形式，珂羅紙是洋貨，所謂土報紙嘉樂紙是西式。現在的講堂報紙，可說是新形式之開始。但機器還是人家的，品質也不大行。必須用自已的機器原料設備工人造出和瑞典紙同等品質的國貨，才是新形式，才是民族形式。我們的荷文學，大概就在嘉樂紙和龍章紙之間。換言之，我們的新形式在開始製造，尙未成功。民族形式不是土式，不是西式，而是自己創造而適合于一般現代水準的形式。

民族形式一定是繼往開來的。一方面他必須是過去所有形式之提煉；另一方面，他一定能充分表達一民族現代的情思。因此，他成爲未來發展的出發點。他要接受過去及同時代的經驗，然必須通過自己的心血和手腕，成爲獨創的東西，花皆不遜于任何國家的成績，而深根在民族之歷史中，所以，愈是獨創的，也愈是民族的。

文學之形式，分析起來，有兩個基本部分：一是語言；二是體裁。而語言實在形勢之決定因素。下分論之。

民族語文

文學的主要材料是語言文字。這是使人了解的符號，而語言的特色，也決定其他形式，如聲，韻，乃至體裁或結構等。新文學不僅要使用民族的語文，而且要創造新民族的語文。即民族之標準文體。我們知道，丹弟和塔索對於標準義大利文的創造，荷邁和莎士比亞對於標準英文的創造，盡了偉大的任務。各國國民語文之創造，一般按三種努力。第一，是古典文獻之翻譯，例如各國之譯聖經。第二，是標準字典文法之編訂。而第三，是最重要的，是偉大國民文學之創作。這是人人能看，易於流傳而且實習的活詞辭源，語言之寶庫；文章之楷模。偉大的作品等於國民的教科書。因此，諸子羣經的翻譯（自然不是隨便的翻譯，而是大學者大文豪的工作）標準文法辭典的創著（自然也不是速成抄襲的著作）固然重要，而最希罕的，是天才的作家，發揮中國語文的優美，寫下全民族欣賞感激的大作，傳誦垂遠，成為藝術的語言之紀念碑。他的著作不僅是藝術，而且是文法，是字典，是辭章之海。一字一句必有來歷，又必新鮮，且親切而包含豐富。世之社稷趁藉之作，不僅不是文學，而也不成語了。

許多民族的語言不是天降來的，而是推陳出新的。民族語言的純粹，是民族的口譯。祖宗的語言文字還有同時代一切人的語言，連我的與你的亦在其內。這原料是到處有的。但要天才的帶裏面去，文字百鍊成鋼，以發簡潔的文字，發揮最大的表現力。有此才能者，才異天才之所以爲天才，而面在途途發覺，無繁瑣的，繁瑣的，一定受覆滅。有書多作筆，以爲多繁瑣而索他類的，一復是民族形式，那是粗率的讀解。

有人說，到此處，必須指出，每個嚴重親鄰。若字異略知西文，便以爲中國語言文字落後。有人說，在張發止，漢字新提，倡羅馬花籃字花。這是爭殖民地思想，不備缺乏民族自信心。有人說，歐戰之語學知識，世界各國的作業文字，沒有中間不尊重本國語言文字。哥德謨美德文，芬蘭，赫爾塔塔外，涅夫，讀與俄文，其他有名作家，無不對其母舌作莊嚴的讀解，發覺爲絕無僅有。只有中國作家，多自已謙虛，其質如蘇曼殊所說，文章精造，各自含英。各國文字均有其特點，各國作家，各讚美其本國語言者，這不僅是正當愛國心，也是由於他最能操縱其本國語言。種種語言，固還是作家第一個本領。蔑視本國國語者，大概是不善其使用的人。若其新師國的隨文，照舊不消後，在若其方面，母語是世界上最進步的語言。許多人感到國文不識外國文的困難，尤以翻譯外國的時候爲然。他不知道，用外國文譯中國文時候，同樣地可感到適當向法的困難。例如，「子曰，學而時習之，不亦悅乎」。我們看來，排常非常，但譯爲西文，是一個複句。許多人每感外國許多新名詞，無適當譯語。但這是

而在中國語言的特殊性，根本無併音化之可能。

還有人提倡方言文學及「大眾語」。各國由方言而國語，是自然進化，將方言固定，逐次違反歷史的，所謂大眾語即方言者，其有價值的，當然要為國語之要素，但自然趨勢，必定漸漸消滅。現文學的語言，必定與方言保持一定的距離，如謂現在的語體還不夠白，還不夠老百姓所懂，然甲地老百姓所懂者，未必乙地老百姓可懂，而要全國老百姓都懂，必須比他們日常口語更進一點。又有人以為文者是封建的，語體是資產的，大眾語是無產的，這只是無味的調笑。一九二九年，大概比較大眾，她是哪一階級的？我們新文學的語言，自不該是文者語，但也不是什麼大眾語，而是以現在的普通話為基礎，更加洗練豐富，而標準化的文體。

我們要創造新的國民文學，首先要創造新的語言，新的詞藻與句法。我們是由過去的白話和文言，現在的口語和方言，做材料，創造更高雅堂潔而有表現力的語法和句法。

民族體裁

形式的第二問題，是體裁。第一問題是聲韻。這是詩歌系列之文學品類（詩，詞，劇曲）特有的形式要素。在小說，話劇或其他散文中，雖然也有聲韻要素，但已不是重要的問題。

詩體的詩體極豐富，但無論士大夫的律絕詞曲以至民間歌謠皮黃鼓詞以及五更調，雖也儘舊翻新，但時至今日似乎已經不易充分發現現代更複雜的內容。清末黃遵憲曾經開始一個新形式的運動，然而沒有完成。五四以後，有新詩運動，但幾乎人各有體，有的換做商韻體，有的做意象詩。有的趁尾韻，有的只是分行一寫，什麼也不管了。其中有許多當然表現詩人，也不乏可喜的嘗試，然很顯然的離我們的希望很遠，即較之黃遵憲的成就，也還不如舊詩體之聲。無過於今退了。現在新詩之流行無他，舊詩無以自立而已。

五五體的詩體，其意義極不深。

詩體不能隨意不能預定。一個新形式要詩人摸索，而是要有大作出來，供給活的模範。但我們詩的性質和歷史，並沒有幾點趨勢是可以肯定的。第一，詩的體必合乎一般詩的形狀條件；第二，其他必須和中國舊詩及民間形式，變化而來；第三，他必須合乎以及運用中國語言與文字向前發展。第四，他必須有他的特點。詩之所以為詩，在其是文，是而並非詩。第五，他必須是美的。第六，他必須是美的。第七，他必須是美的。第八，他必須是美的。第九，他必須是美的。第十，他必須是美的。第十一，他必須是美的。第十二，他必須是美的。第十三，他必須是美的。第十四，他必須是美的。第十五，他必須是美的。第十六，他必須是美的。第十七，他必須是美的。第十八，他必須是美的。第十九，他必須是美的。第二十，他必須是美的。第二十一，他必須是美的。第二十二，他必須是美的。第二十三，他必須是美的。第二十四，他必須是美的。第二十五，他必須是美的。第二十六，他必須是美的。第二十七，他必須是美的。第二十八，他必須是美的。第二十九，他必須是美的。第三十，他必須是美的。第三十一，他必須是美的。第三十二，他必須是美的。第三十三，他必須是美的。第三十四，他必須是美的。第三十五，他必須是美的。第三十六，他必須是美的。第三十七，他必須是美的。第三十八，他必須是美的。第三十九，他必須是美的。第四十，他必須是美的。第四十一，他必須是美的。第四十二，他必須是美的。第四十三，他必須是美的。第四十四，他必須是美的。第四十五，他必須是美的。第四十六，他必須是美的。第四十七，他必須是美的。第四十八，他必須是美的。第四十九，他必須是美的。第五十，他必須是美的。第五十一，他必須是美的。第五十二，他必須是美的。第五十三，他必須是美的。第五十四，他必須是美的。第五十五，他必須是美的。第五十六，他必須是美的。第五十七，他必須是美的。第五十八，他必須是美的。第五十九，他必須是美的。第六十，他必須是美的。第六十一，他必須是美的。第六十二，他必須是美的。第六十三，他必須是美的。第六十四，他必須是美的。第六十五，他必須是美的。第六十六，他必須是美的。第六十七，他必須是美的。第六十八，他必須是美的。第六十九，他必須是美的。第七十，他必須是美的。第七十一，他必須是美的。第七十二，他必須是美的。第七十三，他必須是美的。第七十四，他必須是美的。第七十五，他必須是美的。第七十六，他必須是美的。第七十七，他必須是美的。第七十八，他必須是美的。第七十九，他必須是美的。第八十，他必須是美的。第八十一，他必須是美的。第八十二，他必須是美的。第八十三，他必須是美的。第八十四，他必須是美的。第八十五，他必須是美的。第八十六，他必須是美的。第八十七，他必須是美的。第八十八，他必須是美的。第八十九，他必須是美的。第九十，他必須是美的。第九十一，他必須是美的。第九十二，他必須是美的。第九十三，他必須是美的。第九十四，他必須是美的。第九十五，他必須是美的。第九十六，他必須是美的。第九十七，他必須是美的。第九十八，他必須是美的。第九十九，他必須是美的。第一百，他必須是美的。

中國語文因聲音化的特點，有四聲五聲乃至於九聲，比西文複雜，更重平仄。韻更是詩的必備條件。詩韻之美，本不限於脚。查格羅薩克遜之詩無頭韻，且以聲壓韻（有如雙聲）。中國傳統的詩，似乎只壓脚韻，但詩經中除頭韻外還有中間壓韻的，即所謂間韻。後來古詩壓韻方法，亦比較近體詩複雜得多。我以為我們所有的體式都可研究，加以試驗，創造新的壓韻方法。

古人作詩雖然講韻，無標準韻。標準韻始於隋陸法言之切韻。到了宋朝國定禮部韻略，爲羣子的標準韻。後經平水劉澗加以增補成爲以後元明清韻書的藍本。但時代有變異，今日作詩仍用宋朝平水之韻，自不合理。而古韻今韻均通者，現在還要分開（如東冬蒸腫），亦未免作繭自縛。前年教育部根據北平音規定「中華新韻」可說是一種時代要求。但要此韻通行，要有大的作品加以適用，（不過新韻三張四聲通歷，及將兒韻分爲尤類亦有可商榷餘地）。而在實踐之後，也應該不是不能修改的。我還主張，古音不通今音協韻者，固當通用；今音不協而古音可通者，亦宜酌量適用。

其次是結構問題。例如四言五言七言，律體與絕體，詞曲的長短句法及套數等等。由韻言而五言七言而長短句，本來是一解放。但宋元以後，即無新體，古人可以創新體，我們有何不可？例如原來四句的絕句改爲八句，原來八句的七律，擴爲十句十二句似無不可。甚至各種長句講義也未始不可試驗。長短句本來是逐漸創造出來的。只要可

乃至於可讀，變化亦無窮盡。還有再說，各國詩體，亦不妨參考，且宜按其音節韻脚與行數詳察，才能據我們的資本，否則不是詩。不過，我們可以創造，不可濫造。中國詩體，各有所長，如絕句之優適，七律之莊嚴，均視題材而定。長短句亦非設無限制。偶見三字一行七字一行之或隨便分行一寫，以為是詩，是不可獎勵的。至於長篇絕句，儘可無體不包，但也要各成體系。在變化之中保持統一，這是美學的基本法則。至於戲曲，因要適應舞台演出，尤其要成片兩。元曲之結構整然，也是這個原故。

此外，還有聲聲疊韻以及對仗，這在外國詩中並非絕無，但也是中國語文的一大特色，而也能增加美的趣味。不過絕對硬對亦能弄句成拙。我以為在新的行式中，這應應在研究之內，不能抹煞……。

律式之於詩，猶如律隊形之於軍隊。詩之所以行遠有力，便在其是最有訓練的文藝軍。我們的新文學，可以創造格律，但不可無視格律。自然，紀律隊形有礙作戰之時，儘可不必受其拘束，例如以杜老之才，常以格律而損其詩，而很守規矩的密爾頓，時不受格律之束縛。但是，這不是說不要格律的虛無主義和官僚主義都是詩之障礙，時不有合理的法治，治國如此，作詩亦如此。但創造格律不是批評家的事，是作家的事，批評家只能提供意見，必須大的作家拿出活的模範，才能樹立一種詩體。例如，有了杜老，才完成七律的體裁。而要創造新格律，必須開辦一切格律，古人的，民間的乃至外國

讀者得而攜手，自滿成章。讀之我所能說者，一定神妙參差。

再說說微文的體制。第一是小說。小說有銀槍異技，中國過去的荷籍書，廣東傳奇，以三神齊誌與平均說來，成就不是很高的。這都是文人業餘之傑。長篇有章回體。這是民間形式。本來是爲耳聽不是爲目讀的，所以時有不甚簡練的毛病。「却說」與「且聽下回分解」，是說齣口氣。何回前幾句類乎前回提要，也是這個原故。中國小說與西洋小說不同。如多直敘而不倒敘，除背景而詳人物，對人物服飾容儀及動作常有公式的描寫，也就是因爲原是爲聽而不是爲看的。但現在的西式小說，每多刻意寫風景，刻畫倒敘。然這種新體裁如離一般趣味太遠一定失敗的。我想今天我們所需要的形式，或在舊式和西式之間。例如，採用章回形式，而將不必要的重複和公式主義省略，就是辦法之一。至於短篇，爲了廣於流傳，與共近於西式，也毋庸暫時近於舊式。但西方簡練描摩的寫法，是應該學的。於是乎我們就可進而創造我們全新的形式。

散文文學之中還有三種：一是歷史文學，二是話劇，三是議論文及小品文等。歷史與詩是文學的兩大柱石。作者必須是文學家，而歷史文學影響於文學與國民思想，實在太重大了。太史公是史學之父，亦千古文章之宗，而吾國之歷史，也是英文之模範。假使有一個文學家，用穩麗之筆寫一部抗戰史，真是千秋之業。

話劇在中國是最新的東西。這除了舞台技術之外，需要對話的手腕。除了藝術天才

之外，需要語言的天才。換言之，作者必須是一個詩人兼小說家。在這一方面，我們已有着若干希臘的開始。幸不爲帝僧主義所污耳。

短文在中國有很長傳統。中國所謂古文選本上的短文，外國很少類似的東西（所謂「古文選本」也不完全相同）。因此，小品文在新文學運動中似乎是最有成績的。但這也是在極限制的意義如此。短文的生命是思想，沒有健全的思想，不會有好的小品文。僅諷刺與幽默，也決不夠。除了思想之外，主要的是一個文字問題。作者最好是一詩人兼思想家。

沒有美麗的白話體裁，不會有美麗的散文文學。外國只訓練白話體兩個東西，一是講演，特別是社會的發言。二是學校的散文文學（包括報紙記事）。必須一般的散文水準提高，才能使詩歌典雅。反過來，好詩可以美化散文，而散文可以美化口語。我們現在的文體除了所謂做「大衆語」及做古文者以外有兩種流行的體裁。一是普通流行的體裁，二是階級化的文意或文言化的體裁，例如報紙記事文字。這都是自然的趨勢。我相信，最後兩種文體必定都趨發展，而最後互相接近。許多人因爲主張白話看見了一個之字便以爲不可。其實寫到紙上的白話斷不能全是口頭的白話。

三民民族形式必須融合三種界線，或說三種邊溝。第一，是地方的界線。例如粵語是「好文學」但不是民族形式。而另一方面，各地方優秀的特點，以及自有表現力的方言一定是糞糞入新形式中。第二，是出大夫與民間之距離。必須真雅然不失於貧血，生動然不

英於選俗。而第三，是我們不如外國人的地方。我們有的他們不妨沒有，但他們有的形式我們雖不必一定有，至少要有可以抵得過的。

總之，所謂民族形式，不是舊的，也不是外國的，也不完全是老百姓的。而是在自己的國土有根，在現代國民生活中，由自己的天才所創出，無論在言語文字上，聲韻形體上，將自己固有形式更加提高，能夠雅俗共賞的東西；而與同時代外國形式比較起來，確有不同，可是又毫無遜色的東西。

民族內容

在藝術中，文學佔最高位置。所以然者，即因其包含有最多的內容。藝術以形式為特點，然世間斷無純形式的藝術，有之，那就是圖案。文學更不徒形式而已。文學必書之有物，此所謂物，即是內容。

文學是現實之理想化。他一面表現現實，但這現實透過作家之心靈，必然將作者所觀帶入文學之中。因此，文學必然有意的或無意的，明白的或隱晦的，表現其理想。世人所謂意境者，無非就是理想。文學通過現實，透露意境。文學上有理想主義與現實主義的區別。其實，兩者是有法子分開的。

文學是一民族生活之表現，是其物質生活和精神生活之表現。我們可由一國文學看

出一國政治的經濟的社會的狀況；亦可以看出一民族的喜怒哀樂，他的希望，他的理想和他的精神。

亞理士多德曾云：詩比歷史更是哲學的。其意即曰：文學比歷史更為真實。時至今日，我們每每時時常見西國社會生活，正如我們可由荷馬和索福克看見當時希臘生活。在一種意識上，詩藝較之書籍，更給我們當時生活之生動的圖畫。而希臘文學也供給我們由希臘多特魯不列的東西。同樣的，我們可由福祿特爾的坦白少年，看出十八世紀的歐洲生活；我們也可由儒林外史看出清初士大夫的風氣。歷史給我們的是綜合的敘述，文學所給我們的是個別的描寫。唯偉大的歷史，則兼有歷史和文學的價值。此太史公之所以為千古文章之宗。

一個作家真實的表現一個時代的生活，一時代人類的思想，他也必然的表現了一個時代的精神或一個時代的理想。所謂必然的者，第一，一時代生活的現在，必然暗示其將來。這將來之便包含一定理想。第二，一時代大多數的思想 and 情感，亦即這時代代表的思想和情感。而第三，一個作家，無論如何客觀，假定真正是一個作家，他不能不對於當時現實表現一定意見。而他的意見，愈能表現當時大多數人的輿論，愈能代表一民族歷史意識的觀念，即是在當時順乎天而應乎人的觀念，也即愈表現了時代的精神。因此文學是民族生活之反映，亦民族生活之批評。至於這批評能否發生實際的效果；自

然要看社會條件而定。例如，在南宋，雖有陸放翁替寫民族的悲憤，然多數士大夫苟安語醉打坐填詞，也就表示國運之難於挽回。在十九世紀末，大多數俄國作家，写出了俄國人民深沉的痛苦辛酸和憧憬，也就預言了十月革命的風暴。

文學是一民族精神之反映，我們可以由此知民情，也可由此知世運。一個作家愈能表現一個民族的生活和理想，愈表示一個作家的偉大，也表示一個民族前途的光明。反之，如果一個時代的作品沒有內容，或者其內容沒有價值，這表示作者的平凡，也顯示一個民族的氣衰力微。而這時也就需要大的作家鼓吹新的氣運。

梅林斯基曾在論文學一文中說，文學是民族意識在一民族（智慧和想象所產生的）文辭作品中的表現，而民族意識又是民族生活的最高表現。而生活不僅是生死飲食，亦指思想與知識。這是不錯的。所謂民族的內容非他，亦即民族生活，和民族的思想。在文學上，民族生活即是題材，民族思想和意識，即是題旨。民族的生活和思想，通過作家想像，賦以一定的形式，成為作品的題材和題旨。茲分論之。

民族題材

所謂民族生活，自指當時生活。一個作家寫歷史小說，也是由古代看當代，換言之，托古改制的。因為文學總是屬於當代同胞的。所謂歲之名山，乃是寂寞的嘆息。

但所謂生活，都是人造的。故文學題材的中心，就是人物；即使寓言，描寫禽獸，也是擬人化的。文學的題材主要的不外人物及其動作。不錯，還有自然。但自然在文學中，總是耗費次物或象徵人物的。

文學中的人物，總是我們所認識的。更正確的說，是世界上最能夠有的人，現在和過去能夠有的人。阿Q固然灰仰，魯智深杜少卿乃至孫行者和豬八戒也不陌生。換言之，他們代表社會中一種典型。豬八戒和李逵，還公孫和杜少卿都是一種真型。真型云者，是這類人物的特點之集成的表現。但是，魯智深乃至杜少卿雖然似曾相識，在實際上不一定有其人。世界上有多少多少魯智深或杜少卿，而在作家筆下，將他們的特點集中起來變為一個代表人物。

文學中的人物是典型的，也是個性的。魯智深與李逵權勿用和杜少卿各有各的個性，每一個人的語言動作思想表情，各有各的特點。文學上的人物，將社會上各種人物的個性抽象出來，成為典型的人物。同時又賦與典型人物以個性使其具體化。所以文學的人物正是社會人物之「具體化的抽象」。而文學的人物愈有真型性，典型人物愈有個性，即愈能使讀者生強烈的印象。而這種人物的構成，就要作者的匠心。

社會上的人物是不可以都作為文學的模特兒呢？是的，也不是。任何一個平凡的入都可以成為文學的人物。但必須此人經過作家的煅煉以後，能代表社會生活的某一方面

英雄豪傑之著者名人，工人農民，官僚政客，黃油郎和賣菜婦，猶太人和大腹賈，抗戰將士，貧苦民衆，乃至強盜騙子，摩登小姐，妓女流氓，無不可入文學，但是必須與他的生活以及行爲，能夠代表時代生活的一面，亦即我們能由他看見世相之一角，並且與最大的人民有聯。但是，作家之所以選定一種人物而寫，決不儼如佛羅貝特所云，當作一條魚來解剖而已，我們必須暗示一點，他屬於東西，即所謂題目者，將於下節論之。

在今天這個亂時代，五卅如大砲揮在江河之中，將其中魚鱗蝦蟹都拋動起來，有兇殘的敵人，有英雄的將士，有背出鐵血刀騎農民的，有團籍居奇的官兵，有勤毅的盟友，有貧國的漢奸，有淪落的書生，有暴發的商賈，有慘淡經營的實業家，有勤奮時代一切的壯烈，如蘇倫，莊嚴，恐懼，軼安與湯稜……今天小說事件，儒林外史的人物，太多了。但要在手腕的藝術家，將他們加以製造，選出典型的人物，表現時代的特徵。

文學與歷史之不同，否德在表現的方法，尤其在題材。歷史敘述大的事件，文學則每每軍旅的長官小事中，看出與大事平行之所在。亦即在特殊之中，看出一般。自然，文學也不是要故意描寫小事，萬非不可描寫大事，但重要的，是要作家用其觀察與想象，寫出一種人本不注意的東西，而他的本身，實在是象徵時代的。

文學上的人物，因爲是典型的，所以無論是好惡不肯，他本身必須調和。文學上的人物，本體總可分爲三類，一是我們所喜歡的。二是我們所不喜歡的。除此以外，大抵

是可愛而有缺點，或有缺點而不失其可愛的人。而因為文學不是單純記事，常包含某種理想，而此種理想，必由其中的人物具象，所以文學中的主人公，總必有若干理想主義氣質，而他的理想，也必須有代表中國某種優良的傳統，才使我們感覺親切。我想保持中國者，實繫若干有名和無名的代表中國民族最優秀傳統的文物。我們的文學，要表現和發現這些人物。

要避過公式化和機械和淺薄，要定一個極高去找題材，而他不知道在世態之中去獲得作品之內容者，即不免於公式化。不能到實際觀察材料只知道描寫身處瑣事者，即是狹隘。而未能運用形象體貼入微者，即不免於淺薄。但同時也要避過瑣屑的描寫，細微末節的描寫縱使工緻，對像不確抓住要點，說不能代表意義，亦必索然寡味。沒有個性的典型，終有千篇一律之弊；而沒有典型意義的個性，也就容易雜亂無章。

今天一個作家要盡其任務，必須在還空前的抗戰建國的大鬥爭中，深入時代的生活，表現民族的感性和意志，必須在抗戰所造成的生活中找出最有意義的題材。但還不足盡作家之能事。在今天萬象陸離之中，有兩點是一切作家所不能忽視的。第一，是我民族所在此次大戰中所經歷的深刻慘烈的磨難。我不知道世界上還有比中國老百姓更痛苦的人類。第二在這樣大的饑餓之中，國民性確在改變。也許，一部分的人正在墮落，但大部分的國民確在飢餓，死亡，悲慘和戰鬥之中，獲得新的形態。我們要描寫舊的中國

風俗不願忘語在於懸懸乃至懸懸之中。我看歷歷歷的新生。我也不知這除了我算和增強老
百姓外，中國還有更堅實的希望。一句話：均民衆，以及和他們有應的東西。

民族題旨

所謂題旨，即古泉所謂命脈。日本丸譯爲主題者。一篇文章不是宣言，不是通電。
想不是標語和講演，直接提出一個主張；而是透過人物和意象，暗示一個主張。其暗示
乃愈隱愈所暗示的蘊含着普遍性和普遍性，則愈爲不朽。

題旨即是民族的思想，民族的精魂。此亦即一個作家之生命，作品之靈魂。或者有
人以爲交與真誠美，不談思想在近代西洋也有人如此想法但這是錯誤的，沒有一篇未作
品沒有思想的。古人說：詩言志。文以載道。道是思想，志又何嘗不是思想？也有
人說：科學講思想。文藝的內容是感情。其實離開思想，無所謂感情。有之，只是本能
的反應，不是藝術的傳感。

文學的思想其體化於題材中。一篇文學所寫者，無非是一民族的人民之生活情況和
事實，在這事實之中，包含着這民族的人民之思想，行動和希望，人民之趣味，風尚和
習俗，他們的人生觀，和世界觀。所謂民族精神者，不是先天的東西，而是一定民族在
一定時代之智慧 and 道德的總和。其生活思想所訓練的氣質。

一、科學。並非一切思想均可入於文學之宮。斷片的、模糊的、生硬尚未成熟的思想，固不待說。而個人的空想無涉於大衆者，也不足成爲文學的思想。文學的思想必須是民族的。文學之於民族，猶舞臺之於觀衆。作家在生活之表現中，流離了民族的思想感情和意志，自然得不到全民族的共鳴和感激。一個作家的思想，必須有民族思想價值之詩，卽爲國民思想之代言人之時，並能得到民族的愛護，成爲民族的財富，和國民的文學。

但是，並非一切民族的社會的思想就可成爲題目。升官發財的思想，酒肉神仙的思想，以得難成爲文學。就是江湖奇談的思想，才子佳人的思想，除了屬小孩外，也不能感動任何忠厚誠實的慮廣的思想是不行的。文學的思想，必是奮鬥的進步的真實的思想。祇是爲民族謀幸福求進步的思想；祇是代表一民族美德的思想；一民族有歷史意義的世界觀；亦即顧平天而應垂危的思想，爲祖國爲養生的思想。從叢世衆的大作，而解纜是表現人間苦和人間愛。總是充滿人道精神，民衆精神。然這精神在不同民族有不同時代特殊化。許多思想家將民族的思想精神看作一種固定不變的先天存在的東西。如黑格爾乃至柏林斯基也以爲這是與生俱來的。其實民族思想，種子是生活，土壤是民族，而氣候是時代是歷史。一個有活力的民族，在一定時代，一定有其歷史意義的思想不純思想去和現在以及將來全民族所需要的思想。就過去而論，祇是中國民族藉以維

持和發展的優良傳統，例如忠厚勤勞的性格，以及堅貞奮鬥的氣節。就今日而論，自由平等的精神，亦即三民主義。三民主義之所以偉大，不僅是淵源於中國的傳統思想，而且適合全民的現代需要世界自由民治的潮流。新文學之內容是民族的，也就是民主的。總而言之，文學的思想，必須是使各民族生興趣且能發展而提高他們生活的思想。在今天的祖國戰和世界戰中，必須是祖國觀念，同胞觀念，三民主義，自由民主思想。必須是正義公理的宣揚，和對於敵人暴力敵類的深惡痛絕。一個大的作家必對民生疾苦祖國安危有深切的熱誠，對於人渣正義有熱烈的愛惡，否則，他不會造出有價值的文學。但是，不弄赤裸裸的將思想裝進作品中硬爲了事。近年來我們聽入一個口號，「主題積極性」。如果要說，文學應着重有價值的思想之傳達，是不錯的。但不可時沒有成熟和未結晶於題材之中的思想堆在紙上。我們更反對三民主義思想。但如果在文學中抄幾段三民主義，便毫無意義。過去所謂普羅文學之失敗，不僅由於他們思想不合民族事實和需要，亦由其方法生硬而矯揉造作。文學有文學的方法，即是鼓吹命意的方法，表現的，暗示的方法；此外，不可忽視，他還必有獨到的觀察和獨創的風格。

民族文學之傳統性

國民文學是現代民族生活之表現，同時也是過去文學之發展。民間的文學之內容形

式可以沒有關係，但國民學者，則是一民族生活與文學有機發展的結果。無論在內容上形式上，他是民族歷史之綜合和昇華。在歷史中無深根者，是不會長大的。我們如說到國民文學之淵源，首先便是我個過去文學創作之成績。這原是不成問題的。然有的國家有人會一時否定所有過去的文學，廢然思返，才研究「文學遺產」。於是我國也有人講遺產的重要。

但不是過去一切文學，都能做新文學之起點的。我們對於先人的遺產，應先作一番整理和研究的工作。一方面研究他的結構，用語，修詞，和表現的方法，以及題材的轉變（這是歷史的考證的工作）；另一方面，要研究中國文學中的傳統精神。自然，我們應有一番選擇；我們應該接受，改造以及發揚我們優秀的傳統，填補我們文學的財富。國民文學必須是口語文學。過去白話文學是我們最近的遺產。在各種文學品類中，我們有最悠久的傳統者，是小說。自官和遺事以來，有許多短篇和長篇。其次在戲曲方面，四部以來，有許多傳奇；不過語調則無前例，而這是與小說有關的。然白話詩歌，我們是沒有傳統的。民間的詩歌，沒有形成藝術的形式，而文人之作，多少帶點遊戲的或消遣的性質。黃遵憲所開創的新的詩體，與其說是新詩的開頭，毋寧是舊詩的解放。可惜這起無成，於是我們就飛躍到「嘗試集」。但嘗試集畢竟是嘗試。這嘗試離成功還遠得很。小說有傳統而新詩無傳統，這也是我們新詩成績不如小說和散文的一個主要原因。

我們對於過去小說的用語和描寫方法，應做一番認真的研究。中國舊小說關於人物之描寫和對話之巧妙，有許多不朽的造形。不過一個普通的缺點，都是過度的典型化和公式化。戲曲尤其如此。關於題材，一部分業已陳腐了，但許多著名的歷史題材，我們不應該利用，而且應該加以改造。

在新形式創造中一個最困難的任務，是詩。如上所述，我們沒有口語詩之現成範本。但是，我們在舊詩之豐富遺產。不過，要將詩體，五言七言律絕，詞，曲，和民間歌詩融合，乃至採取西洋詩的特點，創出真正新的詩體，實在需要真正的博學與天才。而第一步，恐怕還得由舊詩學習，由黃遵憲學習。我不是說，新詩人要用舊詩人來做。但是，倘對舊詩完全外行的人，斷不會創出好的新詩，是無疑的。因此，雖其我們尊重新詩，從事新詩的人，似乎愈多學習愈少發表愈好。為什麼？愈覺祖襲的新詩，將愈使人懷疑新詩可能而安於舊形式之故，因而愈是以阻礙真正新詩之嚴肅的創造之故。

除了對於形式及題材之研究以外，每一個作家總不忽視這點，即中國文學之傳統精神，是人生的，經世的。

文學是一民族精神生活的表現。自然，中國歷史上的民族精神，有不同的表現。我們有忠誠正直勤勞的美德，也有虛偽荒淫的時代。然歷史上不朽的作品，都包含中國民族賴以不朽的光榮。自然，從來對文學有兩種不同的觀點。一認為是經國之大業，一認

爲倡優滑稽之部事。在中國文學家中我們常看見兩種傾向：馮驩和司馬相如，陶潛和謝靈運，杜甫和李白，以至陸游和蘇軾，表現兩種不同的精神，一方面是人性的社會的傾向，一方面是享樂的自我的傾向。馮驩以才筆寫下民族社會的情形，而相如則爲宮廷的田園，不是宮廷的郊園。他的山水詩，不是王維的詩，也不是孟浩然詩，更不是樂天自己的詩。陶潛首先歌詠自然，但這是對當時貴族篡臣之抗議，他的田園，是平民的田園，不是宮廷的郊園。他的山水詩，不是王維的詩，也不是孟浩然的詩，更不是樂天自己的詩。杜甫李白更是一個顯明的對照。一個描寫國家憂患民生疾苦，而下之的月露風雲之狀。杜甫李白更是一個顯明的對照。一個描寫國家憂患民生疾苦，而一個則現在希求富貴，末世要做神仙。李杜都叫窮，然杜甫在破屋之中希望「安得廣廈千萬間，得庇天下寒士盡歡顏，風雨不動安如山」！他所感歎的，是人類之憂樂，不是一己的得失。而今朝有酒今朝醉的李白，爲了一飲三百杯，以馬與裘，換裘買酒而已。同樣的，舊賦尋章摘句，一旦失意，以爲自己聰明過甚。而陸遊則一片忠心義骨，爲民族之憂患，父老的泣離悲憤，而對於自己之窮困老病，付之一笑而已。所以，應該知道，杜甫陸遊的精神，才是中國文學中的民族精神，這是剛健的奮鬥的樂觀的創造的淑世的精神。我們的作家應該效法杜甫，效法李蘇，更不要說徒有李蘇之行而無其才之流了。許多人以爲非酒色不成其爲名士風流，其實真正的作家，一定是嚴肅生活的！

不獨中國文人的文學充滿積極的人生精神，就是從來民間白話文學，亦以忠義思想爲特色。水滸之得以流傳，不勝是其技術之不凡，也是描寫了草澤英雄的忠義，亂刺了

王孫公子的墮落。三國演義也是以同一忠義精神，在社會上發生極大的影響，教育了廣大民間。下至七俠五義，雖技術平常，教訓一般人民以忠義之風。文學不是作道德說教的，然偉大的文學，一定是有道德的價值。

要記得，必須保持中國文學家的先風亮節，及其愛國愛民精神，才能說是先賢的繼承者。同時，要學他們「苦用心」，並藉通他們操縱文字的才能，才能後來居上。

民族文學世界性

民族的內容民族的形式而以藝術方法組織之者，即是所謂國民文學。這是否排除民族文學之國際意義呢？否。如果民族文學無國際價值，我們無須研究外國文學了。真正的民族文學，一定有國際的價值，人類的價值。而民族文學必須具有國際意義，才能完成其民族意義。我們常聽說人類的文學，國際的文學，但是，沒有抽象的國際文學，也沒有抽象的人類文學，一篇文學獲得了充分的民族價值，一定具有世界價值，而其世界價值之大小，則隨此民族在世界上之實際影響力而定。

一國的國民文學，如何而且應該如何，成爲世界的文學呢？

第一，世界是各國之和；一民族精神成熟和獨立思想創作的時候，才能有自己的民族文學，一民族之文學成爲一民族的財產的時候，自成爲世界財產之一部分。在一民族

生命力量旺盛的時期，一民族的思想，結晶于文學之中。這一民族的思想，合於一民族的需要，亦必或多或少合乎全人類的需求。但是，這文學必須是自己的創作，且達到藝術的水準。柏林斯基云：

「欲文字成爲一民族之意識之表現，必須其文學與民族歷史有密切關係，使文學現象爲歷史所解釋，方能發揚文學自己的歷史。否則不管一民族出版書籍如何多，不過表示其在印刷術和印刷生意很好而且不能證明已有文學。其所以只有不在經驗上存在且在道德上精神上存在的民族，只有以自己的生活發揮了全人類精神某一方面之民族，即悲憫自己的權利生存，在歷史上出現是必然而非偶然的民族，才有自己的文學。」（論文學）

第二，因爲一國民族文學成立於其思想成熟和活力躍進的時代，而在國際生活中，這一民族一定能成爲國際生活中之一角色。換言之，一民族的生活思想在世界上論與人類命運以影響之時，才能獲得世界的意義。黑格爾及柏林斯基等以爲一個民族的精神必須能代表世界歷史發展之一階段之時，才能有世界的歷史意義。此言雖似玄虛，但如我們說，一個民族爲履自己的歷史使命，因而對於世界的趨勢有代表和推進力量之時，則一民族思想即成爲世界的思潮，是一點也不錯的。柏氏又云：「如民族思想是全人類所共知，則那民族愈能以自己的生活代表人類。而且一民族思想對人類的命運愈大，則該民

族的文學也愈合乎文學的普遍性，其地位愈加崇高，愈加重要。柏氏曾歷舉東方西方古代文學，及現代英法德文學爲證，其所說雖頗多偏枯之處，列理本觀察，是正確的。

不特思想如此，形式亦是如此。各國民族文學的形式，莫不適合其語言特質，銜接其文學傳統，但一民族文學之完美形式，能增益全人類文化之寶庫，貢獻其獨特的光輝。一國文學愈能發揮其語文的特質，表現一民族的趣味和莊嚴，創造獨特的作風，亦必愈能爲其他民族所效法。

因此，要一國文學成爲世界文學，不是譯爲外國文字就行的。這至多不過被人當作異國情調來欣賞而已。所謂文章出國，不是將豆腐字譯爲蠻行字就行的。必須能代表一國的精神，而該國的精神能代表人類之新的命運，才能發生實際的影響。換言之，必一作家固能代表一民族的思想而有民族價值，一民族固能代表人類思想而有世界價值。第三，文學上輸出之國，常爲政治上經濟上先進之國。一民族文學影響世界，不一定在于文學之內容形式和技巧之類，而在于一民族生活方式之實力。一民族有影響世界之力，其文學亦有影響世界之力。然要一民族有影響世界之力，必須這一民族至少有生存自衛之力。在這裏，文學家責任，實不僅于文學本身，且必須爲民族服務了。

以西方的歷史而論，過去埃及希臘羅馬諸民族，近世義大利西班牙荷英諸民族，皆爲歐洲之領導國家，也發爲文藝上之輸出國家。其在東方，中國長期爲東亞的先進國和

文化之輸出國。但在這裏可以發生兩個問題：第一，十八世紀以後，英美是經濟上乃至政治上的領導國家，然文學藝術並未出人頭地。有許多學者以為工業有一種限制文藝的附素在。也有人認為，工業發生一種合目的性的新文藝，而這權已在美國首先表現出來。我以為兩者都有一部分理由，和未涉及問題之核心。我想，現代工業國文藝之無特殊表現，一在其強健為殖民制度所閉塞；其次，工業之發生，在社會上是早空前變革，適應于工業制度之文藝，現在剛剛萌芽，然其成熟尚有待于今後。第二，然則弱小民族的文學，例如顯克微支等，有無國際的意義呢？我以為，雖僅表現民族痛苦的文學，他的價值，只能限于民族的範圍，但如該民族的鬥爭在世界民族解放上有決定的意義，則反映這種種情況的文學，自然有世界的意義。

總之，民族的文學，在其發展上最後是世界的文學。一民族之偉大代價，也自然成為人類的教師。自然，文學之有世界意義，只是其高度成功，不是一種必需屬性。有些文學并無世界意義，但亦不礙其有自己的歷史，和民族的意義。不過，一個民族的活動必在世界上發生決定作用，才算充分完成其使命；一個文學亦必在世界文學上獲得其地位，才是其民族意義的完成。

中國古代文學在人類文學財富中佔有一定的地位。現代中國很久以來在世界上沒有地位，因此文學在世界也沒有地位。今天中國六年血戰震世界之安危，中國之民族文學

之形成，以及中國文學之獲得世界歷史意義均將奠基于此日，試拭目以俟之。但我們還必須知道，中國作家如要在世界上享受盛名，需要自己的天才之努力，也還要自己祖國之強大。一個沒有地位的國家，頭等的天才可能埋沒，其姓名為世界所知者，亦未必是頭等天才。但一個頭等國家，就是二三流的作家，亦能介紹到世界上。因此，要忠於事業，還要忠於祖國。

新古典主義

假使一國古典文學是一國文學發達的出發點，則我們所應創造的新國民文學，也當從古典主義開始。

文學上所謂古典主義，浪漫主義，寫實主義，即在西方，有種種解釋，亦多學文生識之處，尤以吾我國為然。甚至有人以為古典就是陳腐，浪漫就是熱情，而寫實就是科學，云云。其實，古典主義起於法國，這一種作風之特點，乃以希臘羅馬文學為範本，以荷馬羅馬故事為題材，並尊重古希臘羅馬文學之格律。在古典主義以前，法國文學模倣義大利及西班牙，極力在字面上求機巧奇特，隨便用字，無所謂文法。到了古典主義以後，文字才真正有一定典型，而第一流作品的基本特徵，才算具備。各國的古典主義在歷史上有不同的使命。最初，貴族階級以古代英雄的繼承者自命，在古代人物悲歡中

看出自己的興衰。但各國中產階級抬頭之時，也在古羅馬共和主義之戰鬥中，看見自己的先驅。各國古典文學創造了一個標準的，整潔的莊嚴貴華的文體。法國啓蒙派以及革命時代的文學，都是古典主義的。於是，一個新運動在德國開始，反對法國革命的精髓和文體，這就是浪漫主義。浪漫主義者首先研究中世紀俗語的「浪漫司」詩——此為浪漫主義之語源。他們在中世紀，即各民族英雄史詩時代汲其靈感。他們歌詠中世紀的一切，追求不平凡的事物，神證傳奇式的英雄乃至上帝。他們厭理性之平淡，「發思古今幽憤」。他們在歷史上也表現不同的作用，或者歌頌本國的帝制，或者，歌詠自由的紅神，或者，以憤世疾俗之情，對新興的中產階級之庸俗抗議。在反抗現狀這一點上，浪漫主義有革命精神；在歌頌民族光榮之時，革命與反動參半；而在反對理性這一點上，成爲反動的夢囈。到了十九世紀中葉，隨工業科學之發達，中產者勢力之穩定，由英國法國發生了寫實主義的作風。寫實主義非他，乃是中產者社會之史詩。贊成這社會也反對這社會也好，他們以普通男女的日常生活爲題材。又，古典作品以劇爲主，浪漫

作品以詩與小說爲主，而寫實作品以小說和活劇爲主。
中古興到寫實，反映一民族精神之成長。他們最初以希臘羅馬爲理想，表示他雖不獨立的意思，但在精神上還沒有創造的能力。後來，在本國的現世生活中，發現自己的淵源和特點，但他們還不能在自己所依存的社會層面時和美。說到寫實主義才

自己的社會以及自己周圍人物爲主人公。在過去，文學是英雄之歌，而現在，酒店老嫗以及鄉下姑娘，都進文學之宮。

新文學運動以來，我們有人提倡寫實主義的，也有人提倡浪漫主義，但這都是貌似而已。十年以前，有人輸入所謂唯物辯證法的創作方法。但因為這口號是不通的，所以在製造之國，也迅速無聲。後來，有所謂社會主義的寫實主義。這口號在蘇聯有他的價值。因為他們要建設社會主義社會。但假使我們沒有社會主義或不要社會主義，則隨着他人或社會主義的寫實主義，豈不荒唐之至！近年來有人講浪漫主義。但浪漫主義有他的反對的對象，有他存在的社會背景，否則也是一句空話。

我們必須了解，我們的新文學還在開步志的時期，或者還要重新開步志。我們一切基本問題還沒有解決。在我看來，與其講浪漫主義和寫實主義，不如講古典主義。但我們的古典主義不真要以希臘羅馬的歷史爲題材，以希臘羅馬文學的佳品爲範本。我們有自己的人文歷史。過去的文章可供選擇的歷史上的英雄烈士，可供表現。而這種題材，可爲大眾所了解。近來歷史劇的盛行，也暗示這一點。但我們在形式上還是一張白紙，我們當一面由自己的遺傳學習，一面由西方古典文學學習，建設我們新的古典。

我不是反對浪漫主義和寫實主義，但我必須指出我沒有浪漫主義的實績，而寫實主義不是容易的事。無疑抗戰建國是寫實主義的最餘題材，偉大的作家能夠寫出抗戰

建國的全景，無疑是千秋之業。但我不再重複一句，這不是容易的事。一個作家必在他最熟悉的事情中獲得靈感。抗戰建國是我們熟悉的事。但亦如古人所說，不識廬山真面目，只緣身在此山中。身歷其境的人不如隔着一定距離者看得更為真切。這或者也是在歷史上偉大鬥爭時代不一定有同等文學出現的原因。反之，歷史上的事蹟，則經過不斷的發掘，供給後人許多便利。例如有三國演義，對於寫劇類作品的人，就有許多便利。所以我們的作家，如以抗戰建國為背景，而以歷史事蹟為題材，而在用詞造句結構成篇方面，造成成熟的型式：這便是我所說的新古典主義。

我們的文學，不是到此為止，亦決不限於古典主義。我亦無意提倡古典主義。我不過指出，由歷史觀點看來，在我們創作新國民文學時期，新的古典主義——偉大的歷史的題材，民族鬥爭的題目，以及雄渾嚴整雅潔的形式與文體，是最適宜的作風。不過這古典主義不是懷古的擬古主義，而必合於現代的標準：美化現在活的口語，充滿自由，獨立，和平民的精粹。

用這種作風，描寫我們民族的艱苦和偉大，針對自身的弱點和愚昧，透露自由的意志，民主的光明，這是我們作家最重要而適宜的任務。

論中國語文

文學是語言文字的藝術。江欲善其事，必先利其器；要創造新的文學，不獨要熟諳我們的語文，而且要磨鍊，豐富和革新我們的語文，是不成問題的。中國文語分途很久。文言文自其有意義，價值，美麗，深沈和含蓄，然因久不爲人所口說，自然已失去其新鮮活潑和明確，且不能爲大眾所欣賞。唐宋以來，隨印刷之發明，白語文學慢慢發達，但直到五四以後，才取得支配的勢力。這是必然的。而因生活之豐富，以及外來的影響，今日之白話，也不是宋元以來之白話了。白話文學運動，無疑是中國文學之一大革命。這改革自然尚未完成。我們應該何處去呢？五四以後，有國語運動，即統一的標準語運動，這也是一個必然的進步的現象。這運動還未完成。然同時，也有人提出新的問題，即是廢止漢字運動。先有注意字母以及羅馬字方案。不久，有拉丁化。而拉丁化主義者不僅主張漢字拉丁化，而且主張方言拉丁化，而稱之爲「大衆語」。談到中國語文問題，首先不能不對羅馬化拉丁化的主張加以考慮。

(一) 羅馬化拉丁化理由之不成立

在我看來，中國語文需要改革是事實。但目前所謂羅馬化以及拉丁化是不通之論。

因此提倡至今，雖有少數人以顯見熱心，究竟還有許多人不能放棄其成見，畢竟是浪費精力。所謂羅馬化拉丁化運動者，雖然他們的動機未必完全不好，但他們是由一種不正確的邏輯出發的。他們以為，中國被侵略，由於大眾無知識，而大眾無知識，由於漢字之困難。果然如此，救國倒很容易。他們以為，羅馬化拉丁化運動二月甚至於幾天就能識字和書寫，所以只要推行它們，於是全國就很快沒有文盲。果然如此，雜種贊成。其實這都是相當荒謬。

第五，中國之被侵略，由於技術落後，不是漢字困難。識字雖然難，但一個學均高小學生對漢字不會發生困難，如中國成爲一個國家，每人能夠而且應該受高小及初中教育，這是每一個現代國民應有機會。一個很明白的例子，日寇用漢字，但日寇並未因漢字而受侵略，所謂「漢字不死，中國必亡」云云，決非誇詞，而是愚妄。而要提高民智，必須爭取民族獨立，工業發達，將國弱歸於文字，是時怪誕怪僻的。

第六，以爲羅馬化拉丁化二三月可以使人識字書寫，也非事實。我們知道，現代各國，如號最文明的英美，也有文盲。爲什麼，因爲寫讀不是知道二十六個字母就能解決問題的。過去沙俄文盲多，今日蘇俄文盲少，可見文盲並不一定因爲文字之難易。況且中國人因向無拼音及拼音字環境，教他們拼音，學會拼音，更不是一件容易的事（古人就好多弄不清反切）。以爲學會拼音就解決文盲問題的人，是將事情太容易了。

所以，羅馬化拉丁化論者的論據是不正確的。

但他們會說，新舊字此漢字總容易認識。這是事實，因此他們會說，如果進行新舊字之寫法使民眾得到和歐羅巴國知識，不是有利於抗日麼？但他們想沒有想到，歐羅巴國更比着拉丁化之類容易。我們可不可以用羅漢代替文字呢？應該知道，文字有文字的功能。文字要有兩個條件：（一）凡一民族的思想情感，一切人智的複雜創造（如科學知識）他都能表現出來。（二）以這一種文字所記述的文獻，能為全國所普遍了解。羅馬拉丁化有無這兩個資格呢？我有一個熱心於拉丁化而同時又是一個馬克斯主義者的朋友，我請他用拉丁化翻一段「資本論」給我，然後將資本論關好，再將他的「拉丁化」譯為漢字。他不得不敬謝不敏。如果說用羅馬字拉丁字幫助識字，我決不反對。如想用羅馬字拉丁化來代替漢字；是毫無根據之幻想。但要幫助識字，我則以為羅馬化不及注意符號，而拉丁化不如羅馬化。第一，老百姓可以用破毛筆，決不寫得到，也不慣於鋼筆和墨水。以為他們寫洋字很容易者，只是派克主義者「何不食肉糜」的見解。第二，羅馬化分四聲的方法，不及注意符號，更合中國方法。至於拉丁化根本不辨四聲，如何能幫助識字呢？

所以，主張羅馬化拉丁化的理由根本是不能成立的。

(二)中國語文為世界最進步語文之一

羅馬化拉丁化者多少有一種錯誤觀點，以為中國語言文字是落後的，他們或時如西文，或根本受了西方蹩腳漢學家的愚弄。他們不知道中國文字語言是世界最進步的一種。他們以為世界文字由象形進化而為拼音，而中國文字至今獨不脫象形，所以是落伍。他們看見西洋文字文法嚴密，而中國文法鬆懈，於是也「自慙形穢」。不知道文字之進化與否不是這樣分的。文字並非由意標進為音標的。文字從來就有兩大系統，一是中國式的意標，二是非中國式的音標，我稱為埃及式，所有歐洲文字都是埃及式的。爾若的起源尚難久遠。許多人以為古埃及文是象形字，其實古埃及文字是拼音文字。難道我們今日比古埃及人還落後嗎？十九世紀初葉以前，歐洲人以為中國文字落後，而甚至「野蠻」，但十九世紀後半以來許多有知識的德國語言學家特別是格魯白（W. Grube）開始認識中國語言之進步性，到了最近，如瑞奧之高本漢（Karsten），英國之耶司貝生（Jespersen），一致認識中國文字之進步性。何所據而云然？

(一) 文法上的證據。知道英文以外西歐文字文法的人，都知道德俄文法比英文複雜，首先，他們有表格語尾變化 (Inflections)。這是他們文法的第一章。現在俄文有六格 (加呼格為七格)。德文有四格，中文只有一格。如「人」字無論用於主格，目的格，所有格，都無變化。但是，英文只有一格半，即是名詞不以其他格而變語尾，惟所有格加's，但一大部分以of代之，相當於我國之「的」，究竟何者進步呢？我們看古英

海，即與格羅克港，即與漢文相同。而此外古者漢文六格，拉丁文四格，今日西漢譯六格，黑龍江譯通古斯譯六格。可見表格語尾之簡單化是一進步現象。不獨如此，據高家漢研究，中國古代譯是譯音的。在左傳語錄之中，「晉」，「蒙」因所在之格而異其用，而譯三字之字樣，並無音思的變化，時的感覺，總有音譯的現象，這可見格與音譯之字樣格，是進花而不退化。但一說文字而然表格語尾，這使文字表譯，除 Urao 外必須注意一種東西，即文字之遞進次序。在英文德文世界語乃至於日文。我吃飯，飯吃我，吃飯我都說得通；但中文以及英文只有一個說法，我第一，吃第二，飯第三，而這是這現象之自然次序。

(二) 發音上的證據。許多人以為中國字是單音語，因此最後。這種陳腐的見解已不合今日科學了。第一，由複音而單音是進步不是退步。例如，誰也承認法文發音是進步的，但法文的這趨勢很明白，許多法文字母今日都不讀音，例如佛郎 (Franc) 古文譯作「佛郎克」。而今日法國人讀為「方」，三音變為一音了。英文的例子很多。例如騎士 (Knight)，今日讀為「乃特」，然古英文是讀如「克內特」的。Know 以及類似的字，K 字不發音，而 Hispania 變為 España 以至於 Spain 了。此外，今天英國的 What 說成爲 Wat，而 the Air 的尾音幾乎聽不見也亦示同一趨勢。然我中國古音，並非一音一音的。今日所廣之入聲字，遺留其痕迹。例如「孫逸仙」之「逸」，

「蔣介石」之「石」西文拼爲 Yuh shah。從前我很奇怪，但我到過廣東及教書之後，才深切了解這譯得對；如是必須讀到 T K 二音而不發音，才得到其真正爲音之師範。然則我們今日一字一音不嘗自察麼？所以，中國語之不獨不是落後的語文，而是早熟的語文。

有許多人說，何以希臘以新文字啓發落後民族之成績呢，何以土耳其採用新文字呢！

他們要知道，俄國有許多民族是無文字的民族，他們是一張白紙，他們採用新文字，等於黑人讀英文，我們難道是無文字之野蠻人麼？說到土耳其，情形也不相同。土耳其文原有拼音文字。不過字母是阿拉伯文。其源出於敘里亞，與今日斐文近似，字母很難寫，其拉丁化，顯乎我們改數字爲羅馬楷書，這是很容易的。其次，凱末爾爲傾向西化之人，他要與回教奮鬥，而阿拉伯文與回教有深切關係。不了這些原因就摸倣別人，是太勇於捨己從人了。又俄文也很難寫，但他們自己並不拉丁化。

爲什麼不能捨己從人？因爲語言文字系統不同，世界主要語言大略可分爲三大系統，一爲印歐系統；一爲中國系統（西藏，暹羅屬之），而我們漢族語文又另外自成一個系統；還有一個系統不明的，就是過去所謂烏拉阿爾泰系，而現在馬來語日本語亦可屬之；其特點在以動詞，即日語之所謂「天齋乎派」者表格，（順便說一句，中國與日本

既不同文，又不同種。至於世界文字本有音標意標兩大統系。即中國系統和埃及系統。系統既不同，就無法外化。尤其是一個系統固定化以後。

如萬本漢所說，中國語言有幾個重要特點：一、單音制，二、無變形，三、缺少子音羣，四、腔尾僕音甚少。這些特點，自然發生第五個重要特點，即以字的次序表示格的變化，以副詞表示時間的變化，以及第六個重要特點，即以一字四聲以及更多的聲（英文所謂 Musical Tone）來表示音級的複雜性（北平語音級只有四百二十多個）。這些特點，至少在紀元前二千年，即中國開始文字之時，即已固定。而這樣一種語言，其採用意標符號，實在是當然的事。有人說，我們以複合字代替單音，即可羅馬拉丁化。但複合字是自然的要求，爲了便於拼音，將本來不複合的也去複合，真所謂蛇添足削足適履。何況二字三字的複合，同音者將還是很多呢？

方言運動更無理。方音之國語化是近代國家特色之一。一國政權統一，交通發達，統一國語自然可以形成。中世的歐洲，英法方言比中國今日方言還要特別，但他們逐漸統一起來。羅馬化者懂得這點，可借拉丁化者只知道中國有方言，却不知方言有統一可能與必要，而主張以拉丁化將方言固定化。這不特違反民族的要求，也，又語言進化的法則。而我們在這裏還要設別漢字；整了他，過去使我民族統一起來，而將來還要幫助我民族之統一。

在今日抗戰建國過程中，我們要提高民族自信心自尊心，雖然自信自尊不是自滿，我們要取人之長。但取是取我們最需要的，取他人之精神，而這就是一「法治」，「工業」和「科學」，而不是他們的字母，猶之不是他們的曲髮藍眼一樣。

我曾在拙著中國文化復興論中說：

「中國之語言文字，自成系統，在很早的時候，就演變為單音，而簡單合理之文法，在歐洲文字中惟有英文足以相比。」——中國審俊者，在於發音，不在語言。反之，中國簡單合理之語法，是我們最貴自蒙的創造」。

(三) 創造統一的標準的新的國語國文

然我們的語言文字應該改革，使其更能適應新的需要。我以為這改革應有兩大目標：一是統一化和標準化；二是現代化。我們要創造統一的標準的新的國語國文。我們的語言不統一，增加了國家統一的困難；而現代的語體和語體文，也還在不定型的狀態中。隨交通文化之進步，語文是必然統一化標準化的，但我們還要促進之。其次，中國語文固甚豐富，但無論語法用法，必須能充分表現現代科學和人智的內容，而遠除了翻譯之外，猶有創制之必要。我們應該做一些什麼事情呢？在我看來，(一) 統一的國語之普及，(二) 語法文法系統之整理，(三) 標準文之傳播，(四) 辭名之統之及譯文之標準化，(五) 詞彙語彙之整理與創造，(六) 標準字之採用及簡體字之標準化等。這

些事才是堅實的改革。

統一國語運動業已有年，這還要繼續下去。一國統一的國音自然應以最普通而最有傳播性的一種方言爲主，並採其他方言之長才能成立。現在所定國音雖以北平音系爲主，也採有其他地方方言。不過，北平的成分是過於濃厚，例如「瑞」「學」「鞋」等音，和普通話相去太遠，因此聽起來也很難聽。我覺得現在的國音，還有更「普通化」一點的必要。

確定了發音，還要整理文法。一國語言文字運用之妙存乎一心，不是先有文法後有說法，而是先有說法，才有文法的。但一國語言總要有一個基本的說法。文言文是已有一定的法則了，但現在的口語，是非常流動的。過去也有許多國語文法，但不一定有很大的實用價值，因爲大多是模倣英文文法做的，而英文和國文文法系統不相同。各國詞品不同，如希臘文有 *κατακλιση*，日本文有「天爾乎波」。我們既沒有語尾變化，又不能從八品詞講起。古人分實字虛字，不是沒有道理的。我想中國字應別結構，機能加以區別。一個詞可以是名詞，也可以是動詞與形容詞，結構不同，功能不一樣。其次，我們的複合語，接頭語，接尾語特別的多，應該特別注重。而第三，最重要的，中國語因無語尾變化，表格助詞亦不明確，其特點亦即最困難之點，即在詞之羅輯次序。即古人所謂「文在字順」者也。近來有很多人向這一方面研究（如王力先生及國文雜誌），

我們應根據中國語文的特點，編著新的文法和修詞學，並不斷補充之。

所謂標準詞之傳播，即是我們通過關於學校教科書以及爲了指導創作，應就在形式及內容方面，有標準的詞彙，加以編訂。這是一種規範，使詞之學科，有原則和發揚。我們看許多詩學只談做若干不可少而亦不可多的文字，愈求愈怪，可知此事重要了。

我們許多新名詞術語，大部分是由翻譯來的。這在現在是很混亂的。外國人名地名應參照原來讀法及權威譯法加以統一。其次，科學術語，以及外國來的名詞，亦應儘可能統一。譯有音譯義譯二種，我以爲應以義譯爲主。所謂統一，不是說不能再譯，但再譯宜於確有特長。此外，對於外國文一種固定結構，我們也宜有一種類似的結構翻譯之（自然也不是絕對的），使翻譯和實而且變爲中國的東西。

語詞之整理也是很重要的。我們應對固有之字，詞以及新字新詞作一個大規模的整理工作，最好的方法，是編一部大詞典。我與許多朋友談及，應有這樣一本字典，就每一字形音義三者之歷史行變，加以系統的考釋。同時，就每一字與他字所連成之詞，加以嚴密的蒐輯，選釋，解釋。此正名之功，對於以後之創造是一大便利。

最後，就是標準字之採用及簡證之標準化了。說文九千多字，康熙字典四萬字，但因新陳代謝，大部分已成廢字了。今天常用的字，即加上新造的字，五千多字總很夠用

d 這些字又有各種不同寫法。我們宜將帶有生命的字加以選定之後，並就已有的簡體，加以決定。近來許多人提倡簡體和簡筆。我們需要簡單，但如每一字都有簡體，反而不簡。簡而簡也要簡得有道理，否則別人也不願採用了。一旦決定以後，我們印書，也即用簡體，而得體一概稱為古體，只好用於詩中。

以上我以為是創造新語文的基不工作。這是專家學者的事，一方面要詞典家文法學者集體的努力；另一方面，要普通國語國文教本的人，有高等的語學文學修養，慎重去取。但這只是準備。而最後，還要我們的文學家，社會交通，並且獨運匠心，創造新的口語術語，新的語法，以及新的詞藻了。

本這創造不是杜撰。他必須注意三個標準：第一、他必須合乎中國語文以及文法的基本法則。他必須有根據。第二、要能確實反映最新的現實。而第三、他本身已是藝術，即是一種新的美，有新的修詞之美。以迴證而論，也就是所謂「信，達，雅」了。過去印度文化輸入中國，曾在中國語文和文學上發生過大的影響，然而中國並沒有印度化，只是攝取他人資料，更豐富了自己的財源。英國人受拉丁文法國文的影响，然英語還是盎格撒歐克遜的。因為我們對宗教，股股方有創造力，英國人有股股方有創造力。不能吸收的創造是空虛，不能吸收的創造是盲目。我們有豐富的語文財源，而又有接濟世之長之機會，只要我們志願創新，求新求宏，我們不會有最豐富的語文，而且將因其他方面

創造的成績，蹟大中國語文對此界的影響。有人或以爲中國文學，外國人恐難學好。但如看見外國人精通中國語文之多，卽知其不然了。

以上所說，僅就漢文而言。但中國語文中，包括蒙回藏苗苗苗苗。蒙回藏語系與漢文不同，並已有他們的文字。今後對於蒙回苗苗苗苗，除了推行國語國文以外，應該保持他們的文字，並促進漢蒙回文學的互譯工作。西藏與中國語接近，不遇文字不同，將來的藏蒙文，是很可採用混合體的（如日本文）。至於苗苗，尙無固定文字，而語言質與漢語相同，可以直接推行國語國文教育的。而道亦將使我們的國語國文更加豐富。因不在本題之內，亦暫止於此。

補記

此文（除第三段付印時稍有補充外）曾刊於二十八年三月二十二日時事新報。時頗有誤評，但均無理由。後轉載「祖國」，有一段筆記，頗詳於此。

第一，我抄這段高本健先生的話（他是世界知名的中國語言專家）而且，在「世界」雜誌家中，他和 Anderson, Ladler, Kishi 都是最愛中國的。他決沒有較強者的成見。他在「科學」雜誌中也有極高權威。

「歐洲人必定要發生一個疑問：中國人爲何不廢除免了中國奇形怪狀的文字，採取歐式簡潔實用的字母呢？他們猝然問的問答，就以爲：假使中國人文字方面不把自己弄

高擡了西洋那幾條臭的地位，那末，無疑的，中國人必定是保守，不切實際的民族。

對於一個問題，沒有熟悉了內中的情形，就輕率的下了判斷，可也想不到別的例子，這要比這樣再危險的，要把中國文字替做西洋字母，這樣一個改革，究竟對於中國人有什麼利益？有什麼損失？

利益所在可以包括做這樣說：中國的學童將因此節省了一二年的苦工。中國普通跡別不過四千多，我們說過，一個語詞就有了一個文字來代表，那末，普通的文字也不過四千多。中國最完全的字莫所錄字數，固然比較這樣要多了幾倍，但是，其中大多數是他字特別的異體，也有許多字是在古代文書上偶然的見詞，以偏遇私的時候，可以查考。即使中國很博雅的人，所當煩記，大致也不過六千字。如我們所說的四千字，是普通一個很廣的數目，有了三千字，也就可以得着進境了。這樣字數對於額外的學童，實在是極輕易的工作；一個外國的成人，經過了一年的學習，要熟二千到三千的字數，並不覺得有如何困難。

爲了省去這種勞力，究竟要付什麼代價呢？第一點，中國人因爲要採用字母的文字，就不得不廢棄了中國四千年來的文字，因此而廢棄了中國全部文化的骨幹。所以致此的原因，是因爲中國的文書已經譯成了井標文字，就變爲絕對的不能瞭解了；我們曉得，原書上無論那一課，總有幾十個同音的單純語詞，如：十；等。中國的文書，卷帙繁

多，爲世界最，誰想這種嚴密的建議，說中人須把這些文書翻成爲俗語，（又是那一種俗語呢？）要擔負的工作呢？而且，所謂譯的工作是完全不能實行的。

第三點，這四大國裏，各處地方都能彼此結合，是由於中國的文書，一種書寫上的世界語，失了障礙。工具，假使採取音標文字，這種雜繫的能力就要摧殘了。例如，北京人用音標文字根據北京的方言寫成了一件公文，對於廣東人或其他中國各地方的居民，都是不明瞭的。至於現在，中國人有了種交通工具，可以通行各個地域；這種工具是很巧妙的，很得用的；歷代以來，中國所以能保存政治上的統一，大部分也不得不歸功於這種文書統一勢力。

中國人果不願廢棄這種時期的文字，以採用西洋的字母，那決不是由於笨拙頑固的保守主義所致。中國的文字和中國的語言情形，非常適合，所以是不可少的；中國人一旦把這種文字廢棄了，就是把中國文化實際的基礎險伏於人了。（張世璠譯：中國語與中國文）

又說：「我們很可以假定說，現在單音綴與無語尾變化的中國語，久已脫離原始的境地，而爲一種進步的與極簡易的語言代表」（賀昌羣譯：中國語言研究）

這不是中國話的阿好，而是比較言語學的結論。雖不是完全正確的。

第二，拉丁化的問題還小，重要的是統一國語的創造。胡以魯先生有國語學草創，

我想這關於中國國語言電說著作中最優秀的一部，最包羅最發達的一部。他不主張以平音爲國語，而主張以湖非語爲國語（章太炎先生亦同此見）。我希望關心中國語文問題的人莫錯過這本開荒的著作。

第三，但要統一國語除了政治產步以外，主要靠統一國語作品。丹第統一義大利語，爲塞莎氏統一且登富英語，此種知文與史者所知。如高本漢所說，語言文學不是幾個專家所能提倡出來的？須有偉大的思想家對於前代的國民發出最有價值的議論，和描寫之國家偉巨師之故，而變爲「口碑」。又云：

「中國無論何時何地，常有偉大作家。當此國難之時，中國文學必有一日爲荒漠中之金字塔，光射光芒具有新生之力與美。凡知中國過去之光華者，此復何疑？」

第四，許多人還不大知道方言與語言之差別，甚至以文法語尾變化和讀音愈備愈進化之說是我的杜撰，假使可能，我希望他們至少能看：

Jespersen, *The Philosophy of Grammar, Language, Its Nature, Development and Origin.*

沈步洲先生言語學概論（是一本最好的入門書）

高本漢先生著作，譯爲中文者已有中國語及中國文，中國語言研究，左傳真僞考，漢語字類，其字典類云亦有翻印，還有兩本小冊未譯出，名字忘記了。

論偉大作家

我們需要大政治家大軍事家大實業家，也需要大思想家，大文學家。這五種人是人類的菁英，社會和文明進步的動力。我在前篇，提出目前文學的任務。但沒有偉大的作家，原選原則也是空話。許多人要求偉大作品。我們的民族，我們的時代，是夠偉大了。所以偉大作品的問題，實在靠偉大作家。然要有偉大作家，不僅在個人之努力，也在於全體的 effort。一切天才與英雄，是個人與社會交互作用以及相扶並進的產物。所謂天才與英雄，乃是集體體現和實行社會的智識和意志的人。天才足社會之福。但也必須社會有產生天才的土壤和溫度，始能結實開花。如果一個社會過於貧弱，就難產生天才。沙漠之中，是長不出什麼的。即有一二傑出之人，其成就亦必有限。所謂窮中無大將，糜化作先鋒者是也。所以，偉大作家一面要作家自己發芽，一面要社會培植。是說第一點。

(一)

一切偉大人物，都有百鍊成鋼條件，即忠於人生，忠於工作。偉大作家之忠於工作，忠於人生，忠於文藝而已。因此，世之「爲人生而藝術」「爲藝術而藝術」之談話，亦

可以稱。柏森納海管說哥奇里「他是一個詩人，一個真實生活的人」。所謂真實生活的人，不啻飲食男女，不惟普通人生，而是爲人生於天下爲生民而忘榮華工作的人。究歸於人生，卽以自己的心思才力，發揮人生之意義與價值，獲取人類之幸福與博識方益之意，卽將自己的生活理想打成一片之意，亦卽忠於正義真理忠於祖國與人民之意。打恭作揖的生活，虛偽浮薄的生活，不會有偉大的文學。一切偉大作品都是真誠堅強之呼聲。

若干人以爲文學家既是名士才子，多少要有點不幹細行，卽世俗之所謂浪漫者。其實古今第一流大的作家斷無不是君子之士，而名士才子，大抵爲二三流作家之病態表現。至於酒館加娼店，更決不足爲震感之源泉。自然這不是說，天才的生活一定是清教徒的生活。因爲不見得文學家均出身寺院之中。大人物之持身謹嚴，非以自苦爲高。人類愈有在精神之國享樂之體力，對於感性之享樂興趣自低。顏子之飲水陋巷不幫其樂，不是矯情，亦非欲以窮世，而是自有其樂，無待他求而已。是故文窮而後工之言，亦非可據。蓋如窮到沒有思想之餘裕，無論社會個人論，都是最不幸的。不過大的作家，不將個人之窮放在心上而已。窮而後工之窮，如作命運之窮通解，始有意義。

世亦有人以爲必須生活經驗豐富，才有偉大文學。此亦不盡然。從前美國有一富豪欲子爲文學家。問道於某文豪。那人答道，給他一百萬讓他去經驗生活罷。但這也不過

開玩笑之言。銀行家乃至吉卜西人並未出過多少作案。左拉謂文學爲人生之實錄，爲了知道礦工，也深入礦穴。這自然可以效法的。然文學家勢無法事事親驗。他可以讀書，研究和想像，補經驗之不足。並且也不是經驗豐富就有偉大作品的。太史公南游江淮，文惠益進。但世界的車夫永手之中，可曾出了幾個太史公？

所謂偉大的生活者，乃是忠於生活的人，肯定人生熱愛人生而堅強生活的人。文學之秘密核心，乃至一切偉大人物之基本動力，是對人生之執着，對人類的信心。唯有肯定熱愛人類，對人類福利與光明之深切的關心，他的作品才有人間的情趣，和強烈的感染力。唯有相信人類，也必能相信人類一分子的自己。唯有能堅強自信，才能堅強生活。唯有堅強生活，才能作生活之主人，而其作品才有光芒與力量。世界上縱有悲觀的作家，也是在人生戰場上負傷將士之痛激呼聲，與賭博沒機失敗而尋短見者，不可并論。所謂悲劇者，乃是堅強人格之產物。苟且生存或不戰而敗，是沒有悲劇可言的。

一切天才和偉大作家因忠於生活，必表現真的面目，真的性情。所謂真正情非必哭哭啼啼，瘋癲顛倒，而是真純的人格，無偽的面目。僞由于弱。因爲強，無庸僞。我們不能向偉大作家要求完整的人格，如對思想家所要求的一樣。但第一流的作家，一定是最堅強的人格和個代表一時代偉大的良心。例如，在十九世紀末葉歐洲墜落時代，一個左拉真是黑暗中閃耀的靈光。如居友所云，道德表示生命力的餘裕。一切天才和偉大作家，

大抵有強大的生命力。因為如此，他才能愛人類觀察人類關心人類。一切偉大作家一定是人本主義者和人道主義者。人道主義於社會而論，是個人而論，都是文化和生命力的餘格的產物。偉大的作家所以能愛人類關心人類而表現其真面目者，就是由於他的強大的生命力。

一個偉大的作家必須忠於其事，他的事是創作，他必須忠於他的創作。他必以心血經營他的創作，如商人之爭奪營利。政治經濟可以靠幸運投機乃至靠父親遺產太太靠朋友成功，唯有學問和藝術，是民主的，必須靠自己的心血成功的。

首先，大作家是熱心和細心研究人生，觀察人生的入。許多事在常人眼光中飛過去了，但思想家，文學家捕捉之。不過文學家研究人生，其方法不是邏輯而是想像；觀察人生，其工具不是顯微鏡而是體驗。而他爲了研究和觀察，必須讀書，而且必須運用他的心思。許多人以為文學可恃聰明，無須學問，這是絕大錯誤。沒有豐富的知識，深刻的思想，其作品不過油腔滑調而已。而他爲了表現他的思想，要熟練表現的才能，以及駕馭文學之技術。這更是窮年累月之功夫，學習歷練的結果。而最後，在他的作品中，從觀察到文體，必須有自己的人格，即自己的獨創性。

一個忠於其事者，必對於其所作，有極高的興趣與了解，而在工作之際，必以盡美盡善爲目標。到底是否盡美盡善，是另一問題，但必全心全力以志之。他必的能有真知

灼見才寫，必有真誠的感動真正的了解才寫。無病呻吟道聽塗說是寫不出好東西來的。他必傾其全生命力於其寫作，專心致志，不斷的訓練他的才能，並以畢生的精力從事。馬馬胡胡，是不會有好作品的；自命不凡不求進益，也是不會有好作品的。杜甫云：「語不驚人死不休」，這便是忠於藝術的精神。

世界上最值得尊敬，而每一個人也都能夠得到這種尊敬的，不是聰明和機會，乃至從俗之所謂成功，而是功夫。所謂功夫就是生命力支出之過程。以其生命力生存，以其生命力求創作，以求達者的虔敬心，向人生之光明跋涉；為祖國及蒼生的進步竭其精誠，傾其心血，這便是偉大的作家。

END

再說第三點。

美納爾文學為民族環境和時代的產物，加萊爾以英雄為歷史創造者。這都只看到一隅。文學上的偉大作家，和軍事上政治上的至偉業的天才一樣，是時勢的產物，也是創造時勢的人。唐文啓云，天才是環境之模倣者亦是其革新者，正是一箇意思。一般說來，天才與時代的關係，可要約於以下五點：

一、一時代一社會的需要，指示天才努力的方向。一切天才成功之祕籍，在他的代表性；在他的感情思想和志業，代表一時代的需要。偉大的作家是人民時代的發言人。一般

人所要說的話，由他說沒說出來，由他美妙的說出來，此其所以不朽。但尚須補充一句，一個時代一個社會，有其特殊的傾向，也有不同的色彩。十九世紀俄國的作家都傾向於民主主義，然有的主張國粹，有的主張歐化；有的表現悲觀情緒，有的表現戰鬥精神。各種不同的人羣，欣賞到自己所愛的作家，不過最能表現一個社會最進步趨向者，才是偉大的思想家作家。六國言之，一國民族每在一個時期表現其才情的成熟，而執筆傾吐其感情者，一時代必有一國最偉大的一國最偉大的思想家作家。十六世紀莎士比亞完成了A的任務，十八世紀伏爾泰完成了B的任務，十九世紀歌德完成了C的任務，二十世紀托爾斯泰完成了D的任務，但最偉大表現一民族之歷史精神，而為民族靈魂能代表世界歷史潮流者，便是最偉大的作家。天才非他，他感而勇於擔任其使命者而已。偉大的作家非他，最成功的表現一民族之有歷史意義的世界與者而已。

二、偉大作家是同時最優秀的代表者。一切作家都在某種程度上反映一時代的思想和感情，好尚和趣味。但在同一時代，有各種不同的傾向；而同一傾向之中，表現的才力有等差。在十七世紀的詩人，偉大詩人，和稍次的詩人，也不僅加爾略一人。加爾略之所稱為天才，即在其以天才的才力所表現的才力。在莎士比亞，在曹植及曹丕以及周勃，北方有魏之三才而曹植最備。與之，每

一時代總有無數作家以類似手法，表現類似意境。所謂大作家者，只是其中最成功者而已。因此，以為歷史是一二少數天才之產物，不是事實。孤掌難鳴。政治上軍事上每一運動每一藝術不是偶然的，文學上每一個潮流每一個運動不是偶然的，而是一種社會的歷史的現象。每一個偉大的名字，不過是一個歷史運動之人格化。不過，在天才之心弦，歷史的調子最初譜出最宏亮之歌曲而已。一時代有一時代之風氣，天才只是得風氣之先，乃至和風氣之正者而已。

三、一時代政治經濟，化水準，限制天才的高度。天才不過是運動場中的選手，他的成就不能不受環境之限制，他不能也不會離開羣衆太遠。在迷信社會，不會有牛頓，有之，也不會爲人重視。在農業社會，因沒有發明創造的需要，縱有瓦特，其蒸汽機也不會被重視。前時代的遺產和當代的需要配合，才能使天才受胎。首先，前時代的知識蓄積，以及同時代的文化水準，是天才之準備。沒有加利略，不會有牛頓。沒有陰何，也沒有杜甫。其次，一種新的運動必須其社會條件成熟，才能成功。五四以後，因為產業進步教育普及，世界潮流震動，所以白話文學二人倡之，千萬人和之。然倘在十年前，如陳獨秀所說：「只要林琴南章士釗一駁就完了。最後，如果一般的文化水準低落，」二天才也只有寂寞之感，或者其成就亦甚有限。我們常聽說沒有大的作家，其實又何嘗有大的讀者呢？當大家欣賞黑幕江湖寫鴉糊蝶以及「我失戀了」「我要暴動」

之時，欣賞新舊八股之時，卽一般趣味低下之時，又如能期待大作家的產生呢？

四、天才之發展，需要社會之鼓勵。何世不生才，何才不貧世？一個社會總不乏天才，然如不得社會之鼓勵，也是不易發展的。中外不少偉大的作家當時困憊，身後才顯其盛名，這是天才之安慰，也是社會的不幸。一個社會之無出息，莫過於對於同時代的人才不知尊重。一個社會在衰頹之時，在布滿小氣，陰私和冷酷之時，表示一個社會沒有生命力。天才是生命力剩餘的人。在整個無生命力的社會，是產生不出生命力的人物；有之，他亦將爲陰冷的社會所凍結乃至迫害，除非是最強烈的熱力者，是不易生存於一個滯悶社會的。迫害之方法有三：一是物質的。陳后山黃仲則王仲履之窮困，就是例子。二是政治的。遠如屈原丹弟，近世之例尤多。三是社會的冷遇，而冷遇之類，尤有過於公開的迫害。如斯賓諾莎之被人看作「死狗」，左拉之被輿論譏諷，而排擠傾軋，尤爲末世長技，古已有之，於今尤烈。對於一個知識份子，飢寒事小，而黃鐘毀棄，瓦釜雷鳴，是不易忍受的。大抵大的作家，不能消聲，不能閉世。故歷史上大作家的出現，需要兩種後盾。在工商業發達以前就靠保護者，卽所謂「官宦」，如文藝復興時代之光華，麥地西家功不可沒。而在工商時代，靠讀者市場，而這市場靠經濟文化政治文化水準之一般水準。約翰生正代表一個過渡時代。今日我們如問何以沒有大作家之產生，我首先要說是社會之薄弱，社會之物質的精神的一般貧困和小氣。要充實這社會，需要作

家努力，他需要思想，批評家努力。要思想家和批評家指示作家創作的方向，並推崇和鼓勵新中作家。沒有柏登詩基，哥爾里和索斯退夫斯若不會很快的見重於世，而甚至難免為世譏殺。然而作家和批評家不適合作麼？我們需要大的批評家，實不下於大作家了。而最後，要政治家努力，要政治家領導政治和工業，提高一般經濟文化的水準。

但是，第五，而也是最重要的，天才時是代產物，然超越時代之上。偉大的天才每因突進，常不易為當時社會所了解。在晚年，乃至身後，才漸受世人的尊敬。一個著名的例子是中山先生。四十年前，他被稱為國賊，四十年後，被稱為國父了。一個偉大的學生蔡濟楚，嘉年詩賦動江關，亦此之謂。至於終身賤賤，首數七年後姓字日彰者，亦不知凡幾。毛綸山即一著例。天才是先驅者。先驅者不是成功者，更非幸福者。然一個偉大的作家決不以此動其心。如上所述，天才是有利於社會命力的人。他不只關心自己，而且關心天下。因此，他不謹代表一時代的趨勢，而且一定要改變一時代的現狀。天才之所以為天才，在他雖與萬人同其心聲，然要求得更遠大，更強烈。因此，他必須對世界創造一點新的東西，如前章所云，必對世界給與新的觀念和情感。他必須嚮往而且將來，他必須創造新的時空有所增加。因此，他必須以其創造，對社會今日或明日的進步有所裨益，他必須能將時代推進一步。天才不是歷史創造者，但是歷史推動者。歷史的命運非一二人所能改變，但能因一二人之方而迅速的到他應到的地方。

因此，大才和大的作家一定要有幾分理想狂瀾之氣質。僅僅歡迎合潮流成功成名，決非偉大的標誌。一個大的作家要善於體會一時代人心的趨向，而更重要的，要對大衆鑒發其新的覺悟。偉大作家是教師。他了解兒童，但要善導兒童。偉大的作家是戰士。他要爲羣衆爲戰，但必要之時，也要有反抗社會的勇氣，乃至對於社會作惡的勇氣。因抵禦社會的作家必有幾分頑強。他要能忍耐艱苦，傲視淫惡。馬下生不辭以國爲公敵自居，說多數黨是錯的，孤立者爲最善者，此不定爲真理，但這種英雄氣概是少不得的，否則，隨時有陷溺潰敗之可能了。但是，我們不能流於玩世愜世。積世嫉俗，肥遯自甘，乃至進一步玩弄人民，不特有傷忠厚，將使世風更爲醜惡。社會發酸了，我們要選高格。社會會醜惡了，要忠告而善道之；社會太冷酷陰暗了，要輻射自己內燃之熱和光溫暖他。要安以自己之強，補社會之弱。因此，大作家也要有著隱懣憤。菩薩有憤怒，也對衆生下同情之淚，但不會爲自己之遭遇，失其心理的平衡；因他有最強大生命力。

赫翁就最說：偉大的作家和社會的進步是相扶並進的。我們要有其偉大的作家，諸君自己強大而豐富的生命力，發傾其生命力，觀音和行寫；他的現實和願望，推進民族的自由民主和進步；另一方面，我們必須在政治上文化上經濟上一般的「高社」的水準，以使他更偉大的作家之產生。而在這二者之間的關係，實在政治家和思想家的手上。有民治，人民和作家才能成爲自由人；有自由，才易於產生才質。

論偉大作品

（此為對幾個想辦文學刊物的朋友之講話）

各位有意於創作，想辦一文藝刊物要說幾句話。對於各位的志願，我不願贊成，亦不願反對。不願贊成者，大家知道，此道是不可謀生的。在外國，一個作家可與王者同樂，而中國較是最高精費，也很難生活。這不一定由於社會虐待天才，或書價刻薄作家，實由於中國不是一個資本主義社會。人民太窮，讀者太少。一本叢書銷路三五千本，就不能給他吃飯。何以我不反對呢？人各有志，行行也出狀元。各位似乎不想蓋文學吃飯，並且今天文章難以吃飯，將來不是不可以的。但要我講幾句關於寫作的話，我必須說是一個外行。這並非客氣。我雖拿筆，但所寫者，與文藝是兩道。我沒有也不能做詩或小說。但我亦不以此為恥，猶如我不能燒肉，或不能觀察日蝕一樣也。不過，我雖不能寫文學的作品，但看過一點，雖然近十年來，看得較少。諺云：雖未吃豬肉，看見過豬走。盛意不可却，就說幾句外行話罷。

我想各位有志創作，一定是有志做一個大作家，寫出大作品，不是做一個空頭作家，或寫幾行吶啊啊了事的。凡寫總要做到盡美盡善。要寫，總要做一個大作家，寫出

大作品，沒有這抱負，不如做其他的事。縱使心長力短，也不可取法乎上。然或想，入伙也可成爲大作家寫出大作品，正如人人可成爲大科，大專業家一樣。古今之作家作品多矣，然只有偉大作品，能與日月齊光，與歷史而其不朽。

怎樣才是偉大的作品呢？一言以蔽之，他必須有歷史的價值。他必須充分代表一時代的人心，啓發這一時代的人完成其歷史的使命；這所謂歷史價值不是曇華一現就完的，能繼往者一定開來，能夠代表一代的精神之作品，也一定能使其精神成爲後世靈魂之淵源。因此，作品愈能代表一時代的精神，而這種精神愈有世界歷史的意義，則此作品，愈爲不朽。如何才能有歷史的意義呢？這有兩個根本條件：第一，這作品必須有民族的價值。他必須能將一時代民族的生活，民族的行爲，民族的思想感情和世界觀，廣大而深刻的表現出來。歷史不是抽象的，而是民族具體的精神和物質活動之總和。民族是歷史總發條。一個偉大的作品，不僅要描寫這個發條，而且要成爲這發條的鑰匙，通過民族的精神，策動這發條的運動。第二，這作品必有獨立的價值。一個偉大的作品是時代和民族的肖像，同時也有作者自己的肖像。時代的精神民族的理想結晶於作家的精神之深處，由作者將他心之深處之聲光表現出來。而作者對於民族和歷史的運動之體察愈爲深刻，而作者對這運動愈有真興，他的作品的力量也就愈爲強烈。當作者的人格代表民族的精神，而此民族精神代表歷史的趨勢的時候，則他的作品，便不能不是偉大的作

品。而對於一個民族乃至整個人類歷史不生關係或不發生影響之作品，他便是可有可無的作品。

然則應該怎樣寫呢？

首先，我想一個作家必有偉大的志氣和同情心。這是一切工作之根本。所謂大志氣，就要決心做一個大作家，決心以他的文章有益於天下，有益於國。應亭林說，學問所以明道，所以淑世，認為文非國六經之旨，當世之務，一切不爲。（所謂六經之旨，在今天而論，就是真理與科學）楊獻廷說，「人苟不能幹旋氣運，則濟天下，徒以知能爲一身家之謀，則不能謂之人」。無倫從事學問或創作，均應時記於心中。作家大小之區別即在志願或在天下國家，或在身家妻子。而凡有大志者，一定有大大的同情心和正義感。國家如此貧弱，民生如此疾苦，所以大作家之著作，都有太公救民于水火之心。文學者，是民族生活之表現。如果我對於民族同胞沒有真實的愛與同情，甚至對其苦難無所動心，則寫出來，不會有深刻的觀察，也不會動人的。有志氣和同情心，才能使我們看得遠，看得深。

其次，文學既是民族生活之表現，要寫作，必須深刻了解生活，了解人性，換言之，文的作家必有深刻的學問和豐富的經驗。第一，必須多讀。不獨要讀古今中外文學作品，而且要讀歷史，地理，自然科學和傳記。大作家和所謂「才子」分量之不同，不在

在人格之深淺，也在學問的厚薄。世人以為作家不必學問，此是大誤。司馬澹遠文西就平是當時百科全書，莎士比亞是大歷史家，歌德是科學家也是哲學家。杜市遊海也是史學家。第二，要多經驗。書是前人的經驗，生活是自己的經驗。法國實原小說派注重實地考察。不久以前，雷諾克（海陸軍）所以轟動一時，也因為其實生活的記錄。我們寫戰爭，如對兵器軍事以及作戰沒有經驗，辭藻虛造，一定不免隔靴搔癢。但多讀書多經驗還不夠。第三，還要不助的觀察和思想。到處是文學的礦苗，但要作家去開採。而作家研究世相，尙必經過自己頭腦的思想與經驗，才能成爲自己生命之一部。假如寫一木賊時生活的小說，必須到處留心社會現象，捕捉其中重要的東西，觀察社會上各種人物，研究他們性格和行動。又如要寫一本描寫近年來中國社會的作品，我們除了根據自己見聞博採史料，實地考察之外，還要用一番研究工夫，發掘這百年來代表人物性行的根源特點，以及這百年的歷史的關說。想想托爾斯泰的戰爭與和平。這不是浮光掠影所能寫出來，而是經過數十年觀察研究的結果，在其中有俄國民族戰爭之英雄時代各種人物之圖畫，而且有對於戰爭，對於人性，對於愛情與家庭，對於生命和死亡之深思。這是詩，是史，也是善。作家不一定要善於作詩的作家，而善於作詩。其也應達到一個問題的結論。但是，如作家沒有深遠的思想力，是不會認識一些偉大的真相，也就不會得到一個健全的總旨——他作品中之中心觀念的。但這不夠，第四，也是

最重要的，是想像。我們知道體驗的重要。但不能說要寫死人自己也將死去；要寫漢奸，自己去當漢奸，我們可以想像補經驗之不足。不獨此也。文學不是報紙記事，而是要將實生活加一番編輯和點綴。少年詩，是歌德自己和耶路撒冷兩人合起來的。我們寫典型人物，大抵這一個人做基本模型，而摹擬人物特點行為加上去。在這裏，也要想像。不獨此也。凡屬藝術都是想像的創造。我們要將一個題材構成一個全景，再現出來，將半真半假的事配合起來，構成一貫的情節，靠想像的經營。所謂想像作用，就是普通所謂體貼入微，入情入理，所謂體貼，就是要自己設身處地，而且代他人設身處地。我們同主人共同呼吸，同其悲歡，於是自己感動，也感動他人。而這設身處地，應合乎一般事情人性之邏輯，即是合乎情理。我們可寫奇怪事情，但不可不自然，不可「不可想像。」我們可寫莫須有的事，例如西游記，然因為在其本身邏輯上是入情入理的，也就幾乎可信爲真了。丹蒂的神曲，記錄自己遊歷地獄和天國的見聞。這不是事實，可是歷歷如繪。一切偉大的作品，都是作者前遊人世之記錄，作者之想像力深入人心之隱微，世界之悲歡的報告。作者的感情和思想藉其想像創造的意象表現出來，使讀者也經過想像，發生同樣的感情與思想。

但這還沒有作品。一個作家將自己的感情和思想在一定的題材中表現出來，必須經過想像的創造，賦以文學的形式，他必先熟習這種寫作的技術。無論寫小說寫戲劇，寫

諳諳，必須懂得這些東西的基本格律，教之打仗，總要懂得一點基本的典範令。文學基本原委是語言文字，作家必有操縱語言的技術。他必須研究文法修詞結構語彙以及辭韻。你必須熟練從選字到布局之整個過程中的一套東西。許多作家不屑於去研究這些，是錯誤的。應該如何研究呢？由古今中外的大作家學習，由社會由民衆學習，由鑑賞他人及批評自己學習。應該一面學習，一面練習。而要緊的，必須貫通體會之後，自去心裁。你斷不可懶做和抄襲。福祿特說，第一個以花比女人的是天才，第二個就是蠢才。文學倘無獨創性，就不足觀了。我在這裏願特別奉勸大家一句，要知道珍重中國的語言文字。我學過一點外國文，我念多學一點外國文，愈感覺中國語文的美妙豐富以及富於彈性。這是中國天才一大創造。許多人以為自己的語言文字簡單笨重，實在由於自己不去好好運用他豐富他而已。世間有兩種東西是無窮的，一是學問之高深，一是語言之巧妙。文學不僅是一種文字的技術，但必須充分熟練語言的運用，來表現深遠的哲思，才能有好的文章。

在開始寫的時候，首先我要說，寫你所最熟悉和最感興趣的東西。千萬不要寫你不懂的東西，或用你不懂的字句。寫糊塗是寫不好的。必須自己對所寫的東西透熟，才能說得頭頭是道。而且，要你感覺興奮之時，即你有一種寫作衝動之時，寫得才能生動。否則亂寫和硬寫。假使你不能全備，那麼，儘多少就寫多少。而如果你有寫才能

，而對一件事情確有所見，你一定有寫的衝動。如果寫得沒有興致，就不如停下來。這是第一個要點。其次，寫要寫要緊的東西。不要將不相干的事實字句放在文章之內。大家就是描寫瑣事，也是襯托其中心題旨或題材的。再次，不要寫得露骨，即必須含蓄。你有一個見解和感想，要用旁敲側擊的方法，使讀者自己去體會。閉門見山是沒有意思的。這要你想得遠，想得深，同時，你能充分運用具體人物的性狀云爲去暗示。

至此大概你的作品業已完成了。最後請注意三件事：第一，再寫乃至再三寫。大作品不是寫成的，而是再寫成的。選文西作畫，打過許多草稿。莫泊三死後家中未用的文稿盈室，而我國詩人一字之推敲，常費數日之時間，此類故事是很多的。你得全盤全段全句以及每一個字都一再斟酌一下。第二，要經濟。斯賓塞云，最好文章是最經濟的文章。不相干的這思字句形容詞，不妨割愛，要使全文字數減至無可再減。而第一，要新穎典雅。陳言爛調以至惡俗生硬的字句，務必去掉。而當可失之平正，不可弄巧反拙。能夠如此，我想寫出來的東西，總算出色。總而言之，文學與其他任何事業一樣，務要偉大，要煞費苦心，煞費經營。所謂文章千古事，得失寸心知，即是此意。一切文學作品，就其難易而論，似可分爲兩種典型。一是仙型，一般人謂李白爲詩仙，指其神來之筆，天衣無縫。二是理型，一般人謂杜甫爲詩聖，指其功力超倫，千鍊百鍊。莎士比亞近於前者，拜爾斯泰近於後者。似乎後者是可學而能，前者不是純由人力的。其實

，嚴格寫作，也便是功夫的結果。不過在題材比較單薄的時候，易見間斷；而在題材比較複雜的時候，需要有大膽精力。但和一切是苦行僧的作家不同。我們要有敏捷和練習，是不容易有偉大作品的。

這也是老生常談。幾何學中無御路，文學中也是無捷徑的。許多書介紹外國的口號，販賣創作金丹，這些東西自然開卷有益，但一切未經自己深思之判斷即當摺臂接受，也會成爲糊塗一世之可憐虫。近年來許多作家誤用精力，不少由於舍正路而不由，甘受舶來和杜撰的公式拘束。真正的成功決於志趣、毅力和恆心，真誠堅實的工夫。中國今天需要偉大的作家，而希望老實說，也鑒於新人和未成名的作家。我們看見許多有希望的人，不久也就過去了。這一方面由於缺乏真正的批評家加以指導和鼓勵，另一方面也往往由於自驕和自餒，就懈怠下來。我想，不從事創作則已，有志在文藝，第一要立志爲一偉大作家，第二要配當代世界上的巨人去比，不要以爲有幾本書出版，即可自足。我們的作品，必須配合同家在世界上的地位，而且應該發揮中國的精神，使中國的文學家能夠領袖世界。這是每一作家應該有的抱負。

哥哥里會說：

「能運用我們自己落後的國語，號令這全國的語言，會我學俄羅斯的靈魂、廣遠的人，在何處呢？能在所有的深處上，通曉我精神中的一切力量和才智，用神通的一眨眼，

就帶我們到最高生活去的人是誰呢？俄國人會用如何的愛與淚來感激他啊！然一世紀一世紀逝去了。我們的男女，沈淪在不成材的青年之無恥的喜情與夢想的舉動中；而上帝豈未曾給我們會說這全能的語言的人！——（死魂）

豈不可以將俄羅斯改爲中華，而自負這種神聖使命，用我們崇高的國語，發揚我中華祖國之靈魂嗎？（完）

（本叢第（三）（五）（六）三篇，均曾發表於拾遺附刊，茲稍加修正收入特向該刊及編者誌謝。作者。）

附錄

論新文學答侍桁雪峯兩先生

(一)

最近我發表的一篇舊作「民族文學與新文學之前途」(案：卽「論民族與文學」之四、五兩節)，所誌不適廣言庸理，不料引起侍桁雪峯兩先生之非難，而侍桁兄甚至於「憤慨」了。

所以然者，不外兩個原因，第一，我那篇文章，只是最近預備出版的「民族文學論」中第二章之兩節，全部思想沒有完全在其中表示出來，自易引起誤會。第二，我的措詞或許尚有斟酌之餘地，而侍桁雪峯先生并非無成見的。但我細讀了兩位老友大作之後，在基本意見上，我並不以為相隔很遠。因此，他們的非難，多少不免無的放矢的。

(二)

我先答覆傅桁兄的所謂「態度」問題。他說我對於五國以後的新文學，並未根本否定，不過感到雖然的不足，要「加修正」，他這話並不能算錯。我的態度，已在「論新國民文學之創造」一稿有發揮。所謂漠然不識及要求轉向，姑無論其詞是否完全恰當，至少與傅桁兄在同文中所謂「微溫的否定」「斥責新文學」，總是相隔很遠的。我不願諱言我的政治見解，自然更不會諱言我的文學見解。倘若我要否認新文學，我一定明白否當之，無須轉灣抹角的。但我在拙文中說得極清楚，如：

「我不是否定新文學的存在。而是說，他正在萌芽，但現在尚未成年。他有偉大的前程，但現在還未成年。」

我所否定者，至多只是新文學運動中自己阻礙自己發展的若干偏見而已。批評中國不是否定中國，傅桁兄批評我的文章，也決不是微溫的否定我的一切。

我說「新文學尚未對於廣大民衆」發生深刻影響，傅桁兄認爲「深刻」二字或不免深文周納。但他所舉的反證，也未必十分動人。我所謂沒有發生深刻影響者，例如，在中國任何一個三家村，總有人曉得每句舊詩，而每小說中的典型人物，孫悟空，李逵，張飛，在人民心目中，還是極活潑的。我們的詩除了幾首有名的氣魄歌以外，很少有流傳的佳句。而除了阿Q以外，在作家筆下的人物，一般人也很陌生。這不是一件小事，也不能完全歸咎於政治背景和士大夫階級對新文學之不利態度。傅桁兄所說寫新詩或

小說的人到處道人白眼，甚至失去書公署員資格的事實，我想也未必是普遍現象，尤非新文學不能發展的主要原因。雷履格遺夫寫小說的時候，他的母親都看不起小說，然而何礙此處有此雷兒呢？新文學讀者之少（至少對雷文學而言）也不是一件小事。問題不在一時之少，而是廿五年之間，還是如此之少。柏林斯基以他當時「我國文學之高等讀者」迄今仍是文學家自己」，爲無可疑的缺點。侍桁兄說到問題不在量，並以西醫爲例。但很顯然中國的新醫還不夠代替舊醫。中國的新文學需要改進，也正這新文學一樣。

我說新詩需要重新出發，決非說非五言七律不可。猶之我說新醫需要革新，亦非恭維舊醫一樣。全部問題就在這裏：侍桁兄之意，以爲批評新文學即是或即將爲舊文學張目，卽是可爲更偏頑固者所利用。但是，我們能否認，因不要爲張簡齋先生發快心，對於今日市上的西醫西藥之中，若干草率不法的現象，就必須閉口不談呢？須知每一新運動開始以後，其最危險的敵人不是舊力量，而是新力量本身之失策與無能。

我說「過去舊小說寫才子佳人，現在還多半是才子佳人」。「多半」二存或「過火」。但侍桁兄說是以耳代目，而甚至是「醒覺」，尤不免「一筆抹煞」。此處如我同樣除去人名和書名。五四以後一時的家庭戀愛小說，大多是才子佳人。不久，上海的「浪漫主義運動」的作品，是不是多半是新才子佳人？不久，以一九二五——二七年事變爲

背景的小說，以及初期革命文學，是不是多是新才子佳人之不久，有普羅文學運動。這運動爲得爲失是另一問題，但他不流於身流領袖，企圖在羣衆生活中尋覓資料，有其幾分縱使如此，是否就完全沒有才子佳人呢？自一九三四年初起，我有四年漂流異國，而最近六年，我的興趣，也確不在文學。但侍桁兄不可以爲十年來我一對文壇隔膜，就可以大話嚇我。抗戰前夜數年中，文學界有描寫東北和邊省的作品。抗戰以來，更有許多描寫抗戰除奸的作品。但抗戰作品中除若干可喜嘗試以外，多數或少數還僅於報告文學的性質，而新才子佳人的調調，不是不存在的。誠然，在初期作品中，例如魯迅先生的作品中，並無才子佳人，但要說近十年來就沒有了才子佳人，這話也就很難說了。我要談談「才子佳人」了。侍桁兄以爲才子佳人就是鴛鴦蝴蝶，是對新文學之大不敬，但這四個字我是比喻的應用的，不一定指張生和鶯鶯。在資本主義以前的社會，知識的青年男女，大概可以才子佳人稱之（是否真才真佳，是另一問題），他們縱使沒有紅娘傳箋，也並不進京會試，而甚至於幹革命，丟炸彈，然他們的思想觀念習慣，總使我有才子佳人之感。屠介涅夫小說中的青年男女很多，可不是才子佳人；這沒有別的原因，只意因爲大彼得早一點向西方開窗而已。我們社會遺落後，知識份子的出路，和過去一樣狹隘，因此，也不容易深入到民衆的生活中，而所謂歐化，是發動的。換言之，我們沒有發展爲獨立的民族資本主義，而歐化總入口的上海作家，無論舊的和新的，不少帶點

洋場才子氣質。洋場才子之風不草，無論寫什麼，也是洋場才子的。君不聞「文如其人」乎？所以才子佳人的話，並無卑視之意，反之，他是難於避免的。但請侍桁兄放心，洋場才子並不包括老兄在內。吾輩是鄉下人，縱使也會爾身洋場，總是不免土氣的。我引用了平林初之輔談日本文學的一段，侍桁兄以為並不高明，說日本文學之未成長，是以後作家及日本政治應負責的。但侍桁兄之言並未能否定平林之論斷，且平林本無人詆譭國民的古典作家。平心而論，平林所舉諸人，是日本作家中最有良心者，如他們不配了其餘不足數了。

侍桁兄說我引柏林斯基的話，也並不適用於我國，因柏氏所批評的，是偽古典派云云。然而不然。柏氏所說的，是當時俄國新文學運動，雖有大模仿西方之文學，但在普希金前還沒有獨立成熟的天才，這是不可避免的，但不可就此為止。俄國新文學必由俄國民族的本體出發，而吸收創造，獲得世界的意義；然他對於普希金以前的作家，並不是一筆抹煞，而承認他們有準備的意義。這引用來說明中國情形，我以為是很相似的。

答復侍桁兄的話，至此為止（關於歐化意見，我想說在下節）。總之，侍桁兄「憤慨」的理由，是認為有人在迫脅新文學，而我，雖對新文學尚懷「決戀」，可是有「懷疑否宅」河文學的嫌疑。侍桁兄沒有一段俏皮的幽默，但我所自信者，我雖不是職業

的文學家，站在一般文化的見地，今日對新文學的熱學，並不減於十年以前。而時間確老久，也不會使我倦於凝視將來。不過我認爲新文學如要發展，還得重新檢討。待桁是爲其辯護的熱情，是值得同情的，然感情用字，也不免自相矛盾。如他一面說中國文學已達國際水準，一面又說迎魯迅先生也未完成。我相信文學是一傳達真理之工具。一切工具自然愈新愈好，這是無問題的。我們舊工具早來夠用，新工具也還不夠用。舊之木船不行，而我們的輪船也常出事。我說，我們的輪船要改進。待桁另語，他已經很好，船學的輪船並不能代表舊船，你對於該政不免隔膜。要知道勃蘭克斯說過，淺船和領江，要花多少心血呀！你真不是受了木船主義者的運動麼？我們之爭論，大概如此。

(III)

雪峯兄在其公函信中，是要在原則上指出我的「錯誤」。

他說我是要將文學來適合我的「一套理論」，這話我並不完全否認，不過想修正一句：我是有「一套理論」，應用到文學上便是如此。這且不管，我有一些什麼錯誤呢？

第一，他說我將民族國家成立時代的民族主義以及民主主義和帝國主義混爲一談。

第二，中國民族的地位，與歐洲歷史發展階段基本相同之點，即民主主義拾頭的一段，而且帶有現代的特徵（意指國際主義的特徵），中國文學之主潮起於五四以後，反

歐戰前民主主義的要求，因此，如中國舊文學及歐戰前直隸該初級文學地都不同。

以上兩點是安樂兄的根本論點，而這兩點，據乎是很重要的。老實說，這已經是一致地都哲學的問題，二何故爭理論點，說要新長了。不過我簡簡單單答覆一句，雖然應用名詞術語不同，以我我們分析方式不同，甚至於其上的偏愛不同，在基本分析上，似乎並沒有大的區別。「錯誤」之點，只在我能理解安樂兄所說，而安樂兄沒有理解我之所說而已。因此，我不得不將我的會題前約為兩三百字，重新提出一次。

歐戰的歷史指出，在一民族結成統一國家之時，有統一國籍運動，也產生統一的國民文學。這種國民文學代表一民族精神成熟的創造，也就成為一國的古典。歐洲各國文學有先後，但主要國家上抵在一傳統一統時代，產生大的國民作家，雖然作風不同，其代表一民族精神之獨立感舉則無二。丹麥荷兵乃至拉辛歌德普希金雖然時代不同，內容不同，其為各國現代文學開山意義則一。但是，（請注意這但是）中國民族成長的歷史與歐戰不同，不能直接比較。但是，（第二個但是）歷史之主要使命是一樣的：中國國籍各種原因，民族國家之雛型早於成立，首先是他的內容，迄未充實。中國沒有由自己轉歷史產生自己的國民文學。而不能等到這一步，中國被迫加入十九二十世紀的國際新舞台，並且，因為其後，成為一個半殖民地了。中國不能不由他人學習，事實上也在學習，但我們不能限於模仿，必須在充實自己之後從事創造，創造新國家新文學。今天中

國應該有自己獨立統一的民族國家，然不是十五十六十七十八世紀的，必須合於二十世紀的國際水準。因此，我說過去我們沒有十六世紀的莎士比亞，而現在，必須產生二十世紀的莎士比亞（其意即曰，現在十六世紀的莎士比亞也是不行的）。何謂二十世紀的莎士比亞？他必須有莎士比亞的天才，而能使中國文學包羅自十六世紀到二十世紀所有社會文化的基本的內容。（假使說羅介涅夫托爾斯泰是俄國十九世紀的莎士比亞，則這話的意義更爲具體。）

假使將這一段話和雪峯兄所說比較，能夠說我的錯誤，而雪峯兄的「正確」麼？我所謂民族文學非即民族主義文學。我未談到民族主義與帝國主義同異。如雪峯兄所要加區別而我未加區別者，那不過因爲未及題外。所不同者，雪峯兄特別着重民主，並以爲中國革命就是民主革命。但不應忘記中國是半殖民地，且正在作民族戰爭。而如果在西方民族與民主可以對立，在中國，最民族的必是最民主的，而最民主的亦必是最民族的。不可因爲民族可引而不決意的聯想便變爲民族的虛無主義。雪峯兄又說到中國革命必向國際主義發展。這我也能了解。不過，僅僅所謂國際主義，倒是供「匪統」的東南。

第三、根據其前提，雪峯兄說我無親了新文學的「主導勢力」。雪峯兄與侍桁兄不同之點，在侍桁兄以爲凡新文學都很好，而雪峯兄認爲除了新文學的「主導勢力」以外，雜學沒有什麼，揆言之，我的批評也不過爾。可是，如果一支軍隊除了主力以外，其

魯不靠作爲，則這文壇不也有點光輝的孤立麼？而就是魯弟兄所謂主事努力者，是否就完成了魯弟兄所說「反映民族生活的新的文學方法和世界觀」而毫無遺憾呢？如果是的，則魯弟兄不圖承認他「還沒有成年」；假使「還沒有成年」，那麼，就不能否認我的意見，不能否認需要大大的長進。

魯弟兄說，魯不瞭解文學的人，魯是以要求偉大作家爲口實。儘管如此，我們不能說不要偉大作家。過去帝國主義者每每藉口中國政治不良而有廢取舉。雖然如此，我們說不可自暴自棄，或說中國政治已經很好。其次，魯弟兄說，天才之不出，原因在社會。這是我所否認的，但作爲作家，却不能將一切責任都放在社會之上。否則，十九世紀政治上最無望的俄國，其彗星輩出，時爲一不可解的謎了。魯弟兄說，今天一切都「談不上」，其意若曰，就是老兄的文章又有什麼高明呢？我知所奮勉。固不是抄書，但也不是空辯。我們的題目是寫文章。假使我們批評貪污，貪污說，你的文章有什麼好？又如我說親的孝子奉養得不好，而趨回敬道，先生的頭髮也像茅草一樣。如是乎，大家只好相親而笑，莫道爲然，鬧起門來作揖，以類等天才，政治家，最偉大的易牙互相添油了。不要開玩笑。我們主要的不同在一點：即魯弟兄認爲我們的「新文學書」已爲「落空」，而「某種已經頗爲堅固」，而我所想的民族的或國民的文學需要「落空」。而我呢，認爲新文學雖然已有二十五年的基礎，但這基礎，還很不堅固；還要民族的或國民的

巨石壓築，好在上而無造孽的宮殿。如果我們的作家甘於抱殘守缺，甘於漠視他人，甘於目前成績，豈僅我的「草窠」落空，國家也將不保了。而如果我们以充分信心，努力學習，開進創造，由自己出發，而造他人之長，則是決不落空的——這是歷史的道路。

雪峯兄還提出幾個問題。一是他所謂「方塊字的拜物教式的態度」，他雖然「不談」，而意思是很明白的。但「拜物教式」的隱喻是無根的。假如我說「拉丁化拜物教式的態度」不是一樣嗎？我以為新文學「主導勢力」其他意見，都可商量，唯有拉丁化之崇拜，則成見之絕無迴避者。我已在另一文中說及。其次，雪峯兄說我以為新文學可由次游紅樓發展而來，而他以為新文學是其「對立物」。我沒有說過這個話，但如謂新文學是他們的對立物，也是過甚之詞。他們是遺產。遺產云者，縱不是我們新財富之出發點，如何反而是對立物呢？雪峯兄說遺產對新文學的修養有幫助，既有幫助，也不是對立物了。至於民間文學不足為新文學之出發點，那是我們共同的想法，暫且不說。而我們又有不同者，就是關於「移植」以及待析兄所說的「歐化」問題，這倒需要多說幾句話。因為這是雪峯兄中根本意見之所在。

我同意雪峯兄所說，中國民族革命是由外國資本主義的侵入而國民受了歐洲民治與科學的刺激而引起的。但這決不是說，沒有兩力之東漸，中國永遠不會進步。兩力只是

促成這進步，並增加這進步之複雜性而已。我也同意岑峯兄所說，新文學運動是受民族革命要求和歐洲民主思想的刺激引起的。但這決不是說，我們的新文學只有永遠發移植成功。我相信中國應向西方學習，這學習愈深刻，愈有利於中國之進步。但在雪峯兄看來，只要我們移植歐洲民主主義，就是「創造」，「就一定生根」；換言之，移植來的只要「和我們革命現實相結合」，「必作爲自己的創造物而出現」。這在邏輯上事實上卻是說不過去的。我們的文學必以移植始，但不能止於此。這是我的根本見解。說到移植，我們必須理解幾個重要問題：第一、一切移植的東西必須適合中國民族的現實需要，這包括雪峯兄所說的民主主義，然而也不限於此。第二、我們移植的東西應區別成成品，工具和方法三種。就難易和自然次序而論，先是成品，最後是方法，然必須到移植方法而不是移植成品，才是移植之目的。以工業而論，如僅於推銷洋貨，只是自設。我們必須進而輸入機器，而最後，要能利用他人的技術，自造機器，並以自己的原料人工，造出自己全新而且不遜於人的國貨。文學也是一樣。我們要由翻譯進而用現代的方法創作。新的文學，且比之他人，有過無不及。第三、我們對於所移植者不可有崇拜的態度，而且必須超過他。如果西方比我們高明，由於進化之遲，不是人智之高下。他們的率領，是可學而能的。然一旦發生崇拜觀念，精神上即爲人所屈，也是不會進步的。因此，我不大使用「歐化」一詞。在十九世紀英國，只要歐化便是進步的。因此是一篇

立國家。中國尚未獨立，且備於積威，只好說「現代化」，不好談歐化。孟印皮安南亦是歐化也。我們學得他人長處，用來改造自己，是完全可信的。我們無須隔閡憂慮，而當退而諮詢。信如是，誠如雪峯兄所云，趙士比亞也是可鑑的。第四、最後，要緊的是而移殖到創造，而敢做到自由犧牲，由借債到還債，由片面移入到輸出，即是互相交換。這是溝通他人長技以後的必然結果，必須如此，才能保證自己的成功，保證中國文學在世界文化史上的地位。我全文的主意，即在於此。然在雪峯兄看來，人家的東西只要合乎我們需要，就必然是自己的。這豈不太如還算盤也太吃現成飯麼？

最後，雪峯兄提到兩三年前關於民族形式的討論。我以為所謂中國黨派中國作風云云，也是那勞之甚，也有墮入庸俗主義的危險。我記得我們曾經談及，認為「形式是民族的，內容也是民族的，方法是現代的」。我覺得如此提法才是正確而圓通的，而這似乎可作這討論的一個結論。

(四)

我的答復可止於此，我想爲了新文學及中國一般文化之進步，還可補充幾點，以足未盡之意。

第一、我們必須確認，舊文學是不夠的，新文學是必成的。我們不能停於舊文學

將新文學看得如此脆弱，有人卑視，就難發展。新文學與其他一切新文化一樣，是當然發展的。但新文學不是排斥舊文學，而是統一之，高揚之，且予以發生生命的。因此，愛好舊文學的人毋庸對新文學敵視，因為真正發展新文學正是保有了舊文學的精華；新文學不是新文學家之事，是整個新中國之事。而從事新文學者，也要研究舊文學如研究外國文學一樣，而他也是人人可得而討論，不是新文學家一部分人之事。不過，要知道，新文學與中國其他一切新運動一樣，只是開始，還未成功。

第二、因此，新文學要力求進步，不要以爲業已很好。但要進步，如政治上一樣，要自我檢討，容納批評。說到這裏，不能不使我感到新文學家（自然是「新大，不同」的門戶之見甚深！）這不是新東西，恰是中國士大夫一般最可厭的老脾氣之一。今天各種保守派，包括文學上的保守派在內，誠不大有忠恕之美德。待桁雲等兩兄都感到新文學受壓迫，但可曾想到新文學家中許多人也不很大方麼？第一、新文學家辨他性是很淺薄的。隨便舉一例子。張恨水先生在新文學顯光中，幾乎不能存在，就是待桁雲文中提到他，也決無同情的口氣，但費顯一言，不能否認張恨水先生是一獨作家。又如最近若干人對林澍堂先生的態度，也不是很忠恕的。第二、新文學家似乎不大願意不同的意見。例如雲等兄對我說「反對新文學的人用不着人去鼓勵，而從新文學的人大抵不大會看你的文章。」（他說這是「淺視法」！）我所自信者，不看我的文章有什麼關係，但猶

失者不是我。而許多人甚至於，一聽到不同的意見，例如關於拉丁化，大眾語之類，往往不看旁人的論點，即感覺憤怒懷疑，並由疑憤而使用其他戰術。教人者人恆敬之。我們無論在文學上政治上，都不可缺乏一點寬容精神。寬容不獨是民主的實質，而也是強者的態度。第三、新文學家海過於崇拜自己的「一套」，不尊敬旁人的「一套」。而對於自己的一套，亦每不求甚解，或刻舟求劍。但條件大略是北京，世界上套數是很多的。而就是自己的一套，也要自己去鍛鍊，發展，不能以為有一套就是萬應靈藥。總之，我們要建立獨立自由的國家，也必須有獨立自由的思想。就自己而論，要運用自己的思想；而對人呢，應如福祿壽所說，「我一點也不贊成你的話，但充分承認你有說這話的權利」。這話不是專對文學家說的，是對一切的人說的。讓那鈍者頑鈍罷；必須有自由與寬容之美德，才有權自稱新的人物，而中國才有光明進步之可能。否則，那是很可怕的；彷彿魯迅先生也曾說過，要跳下這可怕的文壇。魯迅兄說，我「也被新文學所扔出了」，（準上句之前提是不成立的）我想我有我自己的圍牆，無意在文壇插足。是拉不遠來，也就無從扔出去了。

而第三，但我關心新文學，尤願見其盛大，因為這將是新中國靈魂之一部分。我同魯迅兄說，我們應為有系統的作家辯護，加以援助；並願補充一句，為之表揚。我也希望我們當該的一件事，即大量翻譯外國優秀作品，對新文學為有系統的收集，批

聲和推崇，儘因大家之努力，成爲事實。老實說，雖其新文學尚在萌芽，我們對於有童蒙的幼苗，都有愛護的義務，使其正當成長，成爲民族的驕傲。而另一方面，我們也決不能溺愛，耽誤他的前程。我們許多作家，其對於過分之誇獎者，尙致於冷遇者正同。這不單是一文學問題，是一政治社會問題。但要使中國迅速光顯而溫暖，首先應由學術界——包括文學界做起。從事新文學者，其自待當不如舊時代之所謂文人；而應自視爲民族精神之發現者。大家忠於國家，忠於學術，而同時，養成一種光明厚重的風氣，來鼓舞這民族之新生。做一句新的聖詩罷！

唯有愛，真愛與辛勤，

是才賦之方的源泉！

一顆巨人，偉業，大作的根本。

（三二年十一月四日）

中華民國三十三年八月初版

民族文學論

定價國幣陸拾伍元正
(外埠酌加郵費)

著者 胡秋原

發行者 鄒傑夫

印行者 文風書局

版權所有
翻印必究

總局：重慶中一路二〇〇號

分局：貴陽中華路四二〇號

重慶市圖書館藏書全圖字第一四〇九號



裝幀：洪流

\$ 65.00

重慶市圖書館藏書全圖字第一四〇九號