

我怎样写小说

老舍
著

老舍作品集（全二十一册）

21

舒乙
主编



译林出版社



凤凰出版传媒股份有限公司
PHOENIX PUBLISHING & MEDIA, INC.

上架建议：现代文学 / 作品集

ISBN 978-7-5447-2607-8



9 787544 726078 >



凤凰壹力
PHOENIX-POWER
0233

定价：31.80元

我怎样写小说

老舍
著

舒乙
主编

 译林出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

我怎样写小说 / 老舍著. — 南京: 译林出版社, 2012.5
(老舍作品集)

ISBN 978-7-5447-2607-8

I. ①我… II. ①老… III. ①老舍 (1899~1966) — 小说 — 创作方法 IV. ①I207.42

中国版本图书馆CIP数据核字 (2012) 第011196号

- | | |
|-------|---|
| 书 名 | 我怎样写小说 |
| 作 者 | 老 舍 |
| 责任编辑 | 陆元昶 |
| 特约编辑 | 邓 敏 |
| 出版发行 | 凤凰出版传媒集团
凤凰出版传媒股份有限公司
译林出版社 |
| 集团地址 | 南京市湖南路1号A楼, 邮编: 210009 |
| 集团网址 | http://www.ppm.cn |
| 出版社地址 | 南京市湖南路1号A楼, 邮编: 210009 |
| 电子信箱 | yilin@yilin.com |
| 出版社网址 | http://www.yilin.com |
| 经 销 | 凤凰出版传媒股份有限公司 |
| 印 刷 | 三河市华润印刷有限公司 |
| 开 本 | 889×1194毫米 1/32 |
| 印 张 | 14.75 |
| 插 页 | 2 |
| 字 数 | 320千字 |
| 版 次 | 2012年5月第1版 2012年5月第1次印刷 |
| 标准书号 | ISBN 978-7-5447-2607-8 |
| 定 价 | 31.80元 |

译林版图书若有印装错误可向承印厂调换



老舍小传

老舍（1899.2.3—1966.8.24），我国现代文豪，小说家，戏剧作家。原名舒庆春，字舍予，满族，北京人。出身寒苦，自幼丧父，北京师范学校毕业，早年任小学校长、劝学员。1924年赴英在伦敦大学东方学院教中文，开始写作，连续在《小说月报》上发表长篇小说《老张的哲学》、《赵子曰》、《二马》，成为我国现代长篇小说奠基人之一。归国后先后在齐鲁大学、山东大学任教，同时从事写作，其间代表作有长篇小说《猫城记》、《离婚》、《骆驼祥子》，中篇小说《月牙儿》、《我这一辈子》，短篇小说《微神》、《断魂枪》等。抗日战争爆发后到武汉和重庆组织中华全国文艺界抗敌协会，对内总理会务，对外代表“文协”。创作长篇小说《四世同堂》，并对现代曲艺进行改良。1946年赴美讲学，四年后回国，主要从事话剧剧本创作，代表作有《龙须沟》、《茶馆》，荣获“人民艺术家”称号，被誉为语言大师。曾任中国文学艺术界联合会副主席、中国作家协会副主席及北京市文联主席。1966年“文革”初受严重迫害后自沉于太平湖中。

目 录

我怎样写《老张的哲学》	1
我怎样写《赵子曰》	6
我怎样写《二马》	10
我怎样写《小坡的生日》	16
我怎样写《大明湖》	23
我怎样写《猫城记》	26
我怎样写《离婚》	31
关于《离婚》	35
我怎样写短篇小说	39
我怎样写《牛天赐传》	47
我怎样写《骆驼祥子》	51
闲话我的七个话剧	56
我怎样写通俗文艺	65
我怎样写《剑北篇》	70
我怎样写《火葬》	73
致劳埃德先生的信(1948. 4. 22)	
关于《四世同堂》	79
记写《残雾》	81
《国家至上》说明之一	85
谈《方珍珠》剧本	87

《龙须沟》写作经过	91
我怎样写《一家代表》	94
介绍《柳树井》	98
我怎么写的《春华秋实》剧本	101
《西望长安》作者的话	117
谈《茶馆》	119
答复有关《茶馆》的几个问题	121
从《女店员》谈起	124
我为什么写《全家福》	128
谈幽默	130
景物的描写	137
人物的描写	146
事实的运用	154
言语与风格	159
文学概论讲义	166
论创作	338
论文学的形式	343
小说里的景物	360
我的创作经验(讲演稿)	370
一个近代最伟大的境界与人格的创造者 ...	375
A、B 与 C	385
略谈人物描写	387
诗人	389
怎样写小说	392
《红楼梦》并不是梦	398
论悲剧	403

戏剧语言	407
关于文学的语言问题	423
谈叙述与描写	439
越短越难	444
谈读书	448
读与写	451

我怎样写《老张的哲学》

七月七刚过去，老牛破车的故事不知又被说过多少次；儿女们似睡非睡的听着；也许还没有听完，已经在梦里飞上天河去了；第二天晚上再听，自然还是怪美的。但是我这个老牛破车，却与“天河配”没什么关系，至多也不过是迎时当令的取个题目而已；即使说我贴“谎报”，我也犯不上生气。最合适的标题似乎应当是“创作的经验”，或是“创作十本”，因为我要说的都是关系过去几年中写作的经验，而截至今日，我恰恰发表过十本作品。是的，这俩题目都好。可是，比上老牛破车，它们显然的缺乏点儿诗意。再一说呢，所谓创作，经验，等等都比老牛多着一些“吹”；谦虚是不必要的，但好吹也总得算个毛病。那末，咱们还是老牛破车吧。

除了在学校里练习作文作诗，直到我发表《老张的哲学》以前，我没写过什么预备去发表的东西，也没有那份儿愿望。不错，我在南开中学教书的时候曾在校刊上发表过一篇小说；可是那不过是为充个数儿，连“国文教员当然会写一气”的骄傲也没有。我一向爱文学，要不然也当不上国文教员；但凭良心说，我教国文只为吃饭；教国文不过是且战且走，骑马找马；我的志愿是在作事——那时候我颇自信有些作事的能力，有机会也许能作作国务总理什么的。我爱文

学，正如我爱小猫小狗，并没有什么精到的研究，也不希望成为专家。设若我继续着教国文，说不定二年以后也许被学校辞退；这虽然不足使我伤心，可是万一当时补不上国务总理的缺，总该有点不方便。无论怎说吧，一直到我活了二十七岁的时候，我作梦也没想到我可以写点东西去发表。这也就是我到如今还不自居为“写家”的原因，现在我还希望去作事，哪怕先作几年部长呢，也能将就。

二十七岁出国。为学英文，所以念小说，可是还没想起来写作。到异乡的新鲜劲儿渐渐消失，半年后开始感觉寂寞，也就常常想家。从十四岁就不住在家里，此处所谓“想家”实在是想在国内所知道的一切。那些事既都是过去的，想起来便像一些图画，大概那色彩不甚浓厚的根本就想不起来了。这些图画常在心中来往，每每在读小说的时候使我忘了读的是什么，而呆呆的忆及自己的过去。小说中是些图画，记忆中也是些图画，为什么不可以把自己的图画用文字画下来呢？我想拿笔了。

但是，在拿笔以前，我总得有些画稿子呀。那时候我还不知道世上有小说作法这类的书，怎么办呢？对中国的小说我读过唐人小说和《儒林外史》什么的，对外国小说我才念了不多，而且是东一本西一本，有的是名家的著作，有的是女招待嫁皇太子的梦话。后来居上，新读过的自然有更大的势力，我决定不取中国小说的形式，可是对外国小说我知道的并不多，想选择也无从选择起。好吧，随便写吧，管它像样不像样，反正我又不想发表。况且呢，我刚读了 *Nicholas Nickleby*（《尼考拉斯·尼柯尔贝》）和 *Pickwick Papers*（《匹克威克外传》）等杂乱无章的作品，更足以使我大胆放

野；写就好，管它什么。这就决定了那想起便使我害羞的《老张的哲学》的形式。

形式是这样决定的；内容呢，在人物与事实上我想起什么就写什么，简直没有个中心；这是初买来摄影机的办法，到处照像，热闹就好，谁管它歪七扭八，哪叫作取光选景！浮在记忆上的那些有色彩的人与事都随手取来，没等把它们安置好，又去另拉一批，人挤着人，事挨着事，全喘不过气来。这一本中的人与事，假如搁在今天写，实在够写十本的。

在思想上，那时候我觉得自己很高明，所以毫不客气的叫作“哲学”。哲学！现在我认明白了自己：假如我有点长处的话，必定不在思想上。我的感情老走在理智前面，我能是个热心的朋友，而不能给人以高明的建议。感情使我的心跳得快，因而不加思索便把最普通的、浮浅的见解拿过来，作为我判断一切的准则。在一方面，这使我的笔下常常带些感情；在另一方面，我的见解总是平凡。自然，有许多人以为文艺中感情比理智更重要，可是感情不会给人以远见；它能使人落泪，眼泪可有时候是非常不值钱的。故意引人落泪只足招人讨厌。凭着一点浮浅的感情而大发议论，和醉鬼借着点酒力瞎叨叨大概差不很多。我吃了这个亏，但在十年前我并不这么想。

假若我专靠着感情，也许我能写出有相当伟大的悲剧，可是我不彻底；我一方面用感情咂摸世事的滋味，一方面我又管束着感情，不完全以自己的爱憎判断。这种矛盾是出于我个人的性格与环境。我自幼便是个穷人，在性格上又深受我母亲的影响——她是个愣挨饿也不肯求人的，同时对别人

又是很义气的女人。穷，使我好骂世；刚强，使我容易以个人的感情与主张去判断别人；义气，使我对别人有点同情心。有了这点分析，就很容易明白为什么我要笑骂，而又不赶尽杀绝。我失了讽刺，而得到幽默。据说，幽默中是有同情的。我恨坏人，可是坏人也有好处；我爱好人，而好人也有缺点。“穷人的狡猾也是正义”，还是我近来的发现；在十年前我只知道一半恨一半笑的去看世界。

有人说，《老张的哲学》并不幽默，而是讨厌。我不完全承认，也不完全否认，这个。有的人天生的不懂幽默；一个人一个脾气，无须再说什么。有的人急于救世救国救文学，痛恨幽默；这是师出有名，除了太专制一些，尚无大毛病。不过这两种人说我讨厌，我不便为自己辩护，可也不便马上抽自己几个嘴巴。有的人理会得幽默，而觉得我太过火，以至于讨厌。我承认这个。前面说过了，我初写小说，只为写着玩玩，并不懂何为技巧，哪叫控制。我信口开河，抓住一点，死不放手，夸大了还要夸大，而且津津自喜，以为自己的笔下跳脱畅肆。讨厌？当然的。

大概最讨厌的地方是那半白半文的文字。以文字耍俏本来是最容易流于耍贫嘴的，可是这个诱惑不易躲避；一个局面或事实可笑，自然而然在描写的时候便顺手加上了招笑的文字，以助成那夸张的陈述。适可而止，好不容易。在发表过两三本小说后，我才明白了真正有力的文字——即使是幽默的——并不在乎多说废话。虽然如此，在实际上我可是还不能完全除掉那个老毛病。写作是多么难的事呢，我只能说我还在练习；过勿惮改，或者能有些进益；拍着胸膛说，“我这是杰作呀！”我永远不敢，连想一想也不敢。“努力”

不过足以使自己少红两次脸而已。

够了，关于《老张的哲学》怎样成形的不要再说了。

写成此书，大概费了一年的工夫。闲着就写点，有事便把它放在一旁，所以漓漓拉拉的延长到一年；若是一气写下，本来不需要这么多的时间。写的时候是用三个便士一本的作文簿，钢笔横书，写得不甚整齐。这些小事足以证明我没有大吹大擂的通电全国——我在著作；还是那句话，我只是写着玩。写完了，许地山兄来到伦敦；一块儿谈得没有什么好题目了，我就掏出小本给他念两段。他没给我什么批评，只顾了笑。后来，他说寄到国内去吧。我倒还没有这个勇气；即使寄去，也得先修改一下。可是他既不告诉我哪点应当改正，我自然闻不见自己的脚臭；于是马马虎虎就寄给了郑西谛兄——并没挂号，就那么卷了一卷扔在邮局。两三个月后，《小说月报》居然把它登载出来，我到中国饭馆吃了顿“杂碎”，作为犒赏三军。欲知后事如何，且听下回分解。

我怎样写《赵子曰》

我只知道《老张的哲学》在《小说月报》上发表了，和登完之后由文学研究会出单行本。至于它得了什么样的批评，是好是坏，怎么好和怎么坏，我可是一点不晓得。朋友们来信有时提到它，只是提到而已，并非批评；就是有批评，也不过三言两语。写信问他们，见到什么批评没有，有的忘记回答这一点，有的说看到了一眼而未能把所见到的保存起来，更不要说给我寄来了。我完全是在黑暗中。

不过呢，自己的作品用铅字印出来总是件快事，我自然也觉得高兴。《赵子曰》便是这点高兴的结果，也可以说《赵子曰》是“老张”的尾巴。自然，这两本东西在结构上，人物上，事实上，都有显然的不同；可是在精神上实在是一贯的。没有“老张”，绝不会有“老赵”。“老张”给“老赵”开出了路子来。在当时，我既没有多少写作经验；又没有什么指导批评，我还没见到“老张”的许多短处。它既被印出来了，一定是很不错，我想。怎么不错呢？这很容易找出；找自己的好处还不容易么！我知道“老张”很可笑，很生动；好了，照样再写一本就是了。于是我就开始写《赵子曰》。

材料自然得换一换：“老张”是讲些中年人们，那么这次该换些年轻的了。写法可是不用改，把心中记得的人与事

编排到一处就行。“老张”是揭发社会上那些我所知道的人与事，“老赵”是描写一群学生。不管是谁与什么吧，反正要写得好笑好玩；一回吃出甜头，当然想再吃；所以这两本东西是同窝的一对小动物。

可是，这并不完全正确。怎么说呢？“老张”中的人多半是我亲眼看见的，其中的事多半是我亲身参加过的；因此，书中的人与事才那么拥挤纷乱；专凭想象是不会来得这么方便的。这自然不是说，此书中的人物都可以一一的指出，“老张”是谁谁，“老李”是某某。不，绝不是！所谓“真”，不过是大致的说，人与事都有个影子，而不是与我所写的完全一样。它是我记忆中的一个百货店，换了东家与字号，即使还卖那些旧货，也另经摆列过了。其中顶坏的角色也许长得像我所最敬爱的人；就是叫我自己去分析，恐怕也没法作到一个萝卜一个坑儿。不论怎样吧，为省事起见，我们暂且笼统的说“老张”中的人与事多半是真实的。赶到写《赵子曰》的时节，本想还照方抓一剂，可是材料并不这么方便了。所以只换换材料的话不完全正确。这就是说：在动机上相同，而在执行时因事实的困难使它们不一样了。

在写“老张”以前，我已作过六年事，接触的多半是与我年岁相同的中年人。我虽没想到去写小说，可是时机一到，这六年中的经验自然是极有用的。这成全了“老张”，但委屈了《赵子曰》，因为我在一方面离开学生生活已六七年，而在另一方面这六七年中的学生已和我作学生时候的情形大不相同了，即使我还清楚的记得自己的学校生活也无补于事。“五四”把我与“学生”隔开。我看见了五四运动，而没在这个运动里面，我已作了事。是的，我差不多老没和

教育事业断缘，可是到底对于这个大运动是个旁观者。看戏的无论如何也不能完全明白演戏的，所以《赵子曰》之所以为《赵子曰》，一半是因为我立意要幽默，一半是因为我是个看戏的。我在“招待学员”的公寓里住过，我也极同情于学生们的热烈与活动，可是我不能完全把自己当作个学生，于是我在解放与自由的声浪中，在严重而混乱的场面中，找到了笑料，看出了缝子。在今天想起来，我之立在五四运动外面使我的思想吃了极大的亏，《赵子曰》便是个明证，它不鼓舞，而在轻搔新人物的痒痒肉！

有了这点说明，就晓得这两本书的所以不同了。“老张”中事实多，想象少；《赵子曰》中想象多，事实少。“老张”中纵有极讨厌的地方，究竟是与真实相距不远；有时候把一件很好的事描写得不堪，那多半是文字的毛病；文字把我拉了走，我收不住脚。至于《赵子曰》，简直没多少事实，而只有些可笑的体态，像些滑稽舞。小学生看了能跳着脚笑，它的长处止于此！我并不是幽默完又后悔；真的，真正的幽默确不是这样，现在我知道了，虽然还是眼高手低。

此中的人物只有一两位有个真的影子，多数的是临时想起来的：好的坏的都是理想的，而且是个中年人的理想，虽然我那时候还未到三十岁。我自幼贫穷，作事又很早，我的理想永远不和目前的事实相距很远，假如使我设想一个地上乐园，大概也和那初民的满地流蜜，河里都是鲜鱼的梦差不多。贫人的空想大概离不开肉馅馒头，我就是如此。明乎此，才能明白我为什么有说有笑，好讽刺而并没有绝高的见解。因为穷，所以作事早；作事早，碰的钉子就特别的多；不久，就成了中年人的样子。不应当如此，但事实上已经如

此，除了酸笑还有什么办法呢?!

前面已经提过，在立意上，《赵子曰》与“老张”是鲁卫之政，所以《赵子曰》的文字还是——往好里说——很挺拔利落。往坏里说呢，“老张”所有的讨厌，“老赵”一点也没减少。可是，在结构上，从《赵子曰》起，一步一步的确是有了进步，因为我读的东西多了。《赵子曰》已比“老张”显着紧凑了许多。

这本书里只有一个女角，而且始终没露面。我怕写女人；平常日子见着女人也老觉得拘束。在我读书的时候，男女还不能同校；在我作事的时候，终日与些中年人在一处，自然要假装出稳重。我没机会交女友，也似乎以此为荣。在后来的作品中虽然有女角，大概都是我心中想出来的，而加上一些我所看到的女人的举动与姿态；设若有人问我：女子真是这样么？我没法不摇头，假如我不愿撒谎的话。《赵子曰》中的女子没露面，是我最诚实的地方。

这本书仍然是用极贱的“练习簿”写的，也经过差不多一年的工夫。写完，我交给宁恩承兄先读一遍，看看有什么错儿；他笑得把盐当作了糖，放到茶里，在吃早饭的时候。

我怎样写《二马》

《二马》中的细腻处是在《老张的哲学》与《赵子曰》里找不到的，“张”与“赵”中的泼辣恣肆处从《二马》以后可是也不多见了。人的思想不必一定随着年纪而往稳健里走，可是文字的风格差不多是“晚节渐于诗律细”的。读与作的经验增多，形式之美自然在心中添了分量，不管个人愿意这样与否。《二马》是我在国外的末一部作品：从“作”的方面说，已经有了些经验；从“读”的方面说，我不但读得多了，而且认识了英国当代作家的著作。心理分析与描写工细是当代文艺的特色；读了它们，不会不使我感到自己的粗劣，我开始决定往“细”里写。

《二马》在一开首便把故事最后的一幕提出来，就是这“求细”的证明：先有了结局，自然是对故事的全盘设计已有了个大概，不能再信口开河。可是这还不十分正确；我不仅打算细写，而且要非常的细，要像康拉德那样把故事看成一个球，从任何地方起始它总会滚动的。我本打算把故事的中段放在最前面，而后倒转回来补讲前文，而后再由这里接下去讲——讲马威逃走以后的事。这样，篇首的两节，现在看起来是像尾巴，在原来的计画中本是“腰眼儿”。为什么把腰眼儿变成了尾巴呢？有两个原因：第一个是我到底不能完全把幽默放下，而另换一个风格，于是由心理的分析又走

入了姿态上的取笑，笑出以后便没法再使文章萦回逗宕；无论是尾巴吧，还是腰眼吧，放在前面乃全无意义！第二个是时间上的关系：我应在一九二九年的六月离开英国，在动身以前必须把这本书写完寄出去，以免心中老存着块病。时候到了，我只写了那么多，马威逃走以后的事无论如何也赶不出来了，于是一狠心，就把腰眼当作了尾巴，硬行结束。那么，《二马》只是比较的“细”，并非和我的理想一致；到如今我还是没写出一部真正细腻的东西，这或者是天才的限制，没法勉强吧。

在文字上可是稍稍有了些变动。这不能不感激亡友白涤洲——他死去快一年了！已经说过，我在“老张”与《赵子曰》里往往把文言与白话夹裹在一处；文字不一致多少能帮助一些矛盾气，好使人发笑。涤洲是头一个指出这一个毛病，而且劝我不要这样讨巧。我当时还不以为然，我写信给他，说我这是想把文言溶解在白话里，以提高白话，使白话成为雅俗共赏的东西。可是不久我就明白过来，利用文言多少是有点偷懒；把文言与白话中容易用的，现成的，都拿过来，而毫不费力的作成公众讲演稿子一类的东西，不是偷懒么？所谓文艺创作不是兼思想与文字二者而言么？那么，在文字方面就必须努力，作出一种简单的，有力的，可读的，而且美好的文章，才算本事。在《二马》中我开始试验这个。请看看那些风景的描写就可以明白了。《红楼梦》的言语是多么漂亮，可是一提到风景便立刻改腔换调而有诗为证了；我试试看：一个洋车夫用自己的言语能否形容一个晚晴或雪景呢？假如他不能的话，让我代他来试试。什么“潺湲”咧，“凄凉”咧，“幽径”咧，“萧条”咧……我都不用，

而用顶俗浅的字另想主意。设若我能这样形容得出呢，那就是本事，反之则宁可不去描写。这样描写出来，才是真觉得了物境之美而由心中说出：用文言拼凑只是修辞而已。论味道，英国菜——就是所谓英法大菜的菜——可以算天下最难吃的了；什么几乎都是白水煮或愣烧。可是英国人有个说法——记得好像 George Gissing（乔治·吉辛）也这么说过——英国人烹调术的主旨是不假其他材料的帮助，而是把肉与蔬菜的原味，真正的香味，烧出来。我以为，用白话著作倒须用这个方法，把白话的真正香味烧出来；文言中的现成字与辞虽一时无法一概弃斥，可是用在白话文里究竟是有些像酱油与味之素什么的；放上去能使菜的色味俱佳，但不是真正的原味儿。

在材料方面，不用说，是我在国外四五年中慢慢积蓄下来的。可是像故事中那些人与事全是想象的，几乎没有一个人一件事曾在伦敦见过或发生过。写这本东西的动机不是由于某人某事的值得一写，而是在比较中国人与英国人的不同处，所以一切人差不多都代表着些什么；我不能完全忽略了他们的个性，可是我更注意他们所代表的民族性。因此，《二马》除了在文字上是没有多大的成功的。其中的人与事是对我所要比较的那点负责，而比较根本是种类似报告的东西。自然，报告能够新颖可喜，假若读者不晓得这些事；但它的取巧处只是这一点，它缺乏文艺的伟大与永久性，至好也不过是一种还不讨厌的报章文学而已。比较是件容易作的事，连个小孩也能看出洋人鼻子高，头发黄；因此也就很难不浮浅。注意在比较，便不能不多取些表面上的差异作资料，而由这些资料里提出判断。脸黄的就是野蛮，与头发卷

着的便文明，都是很容易说出而且说着怪高兴的；越是在北平住过一半天的越敢给北平下评语，许多污辱中国的电影，戏剧，与小说，差不多都是仅就表面的观察而后加以主观的判断。《二马》虽然没这样坏，可是究竟也算上了这个当。

老马代表老一派的中国人，小马代表晚一辈的，谁也能看出这个来。老马的描写有相当的成功：虽然他只代表了一种中国人，可是到底他是我所最熟识的；他不能普遍的代表老一辈的中国人，但我最熟识的老人确是他那个样子。他不好，也不怎么坏；他对过去的文化负责，所以自尊自傲，对将来他茫然，所以无从努力，也不想努力。他的希望是老年的舒服与有所依靠；若没有自己的子孙，世界是非常孤寂冷酷的。他背后有几千年的文化，面前只有个儿子。他不大爱思想，因为事事已有了准则。这使他很可爱，也很可恨；很安详，也很无聊。至于小马，我又失败了。前者我已经说过，五四运动时我是个旁观者；在写《二马》的时节，正赶上革命军北伐，我又远远的立在一旁，没机会参加。这两个大运动，我都立在外面，实在没有资格去描写比我小十岁的青年。我们在伦敦的一些朋友天天用针插在地图上：革命军前进了，我们狂喜；退却了，懊丧。虽然如此，我们的消息只来自新闻报，我们没亲眼看见血与肉的牺牲，没有听见枪炮的响声。更不明白的是国内青年们的思想。那时在国外读书的，身处异域，自然极爱祖国；再加上看着外国国民如何对国家的事尽职责，也自然使自己想作个好国民，好像一个中国人能像英国人那样作国民便是最高的理想了。个人的私事，如恋爱，如孝悌，都可以不管，自要能有益于国家，什么都可以放在一旁。这就是马威所要代表的。比这再高一点

的理想，我还没想到过。先不用管这个理想高明不高明吧，马威反正是这个理想的产儿。他是个空的，一点也不像个活人。他还有缺点，不尽合我的理想，于是另请出一位李子荣来作补充；所以李子荣更没劲！

对于英国人，我连半个有人性的也没写出来。他们的褊狭的爱国主义决定了他们的罪案，他们所表现的都是偏见与讨厌，没有别的。自然，猛一看过去，他们确是有这种讨厌而不自觉的地方，可是稍微再细看一看，他们到底还不这么狭小。我专注意了他们与国家的关系，而忽略了他们其他的部分。幸而我是用幽默的口气述说他们，不然他们简直是群可怜的半疯子了。幽默宽恕了他们，正如宽恕了马家父子，把褊狭与浮浅消解在笑声中，万幸！

最危险的地方是那些恋爱的穿插，它们极容易使《二马》成为《留东外史》一类的东西。可是我在一动笔时就留着神，设法使这些地方都成为揭露人物性格与民族成见的机会，不准恋爱情节自由的展动。这是我很会办的事，在我的作品中差不多老是把恋爱作为副笔，而把另一些东西摆在正面。这个办法的好处是把我从三角四角恋爱小说中救出来，它的坏处是使我老不敢放胆写这个人生最大的问题——两性间的问题。我一方面在思想上失之平凡，另一方面又在题材上不敢摸这个禁果，所以我的作品即使在结构上文字上有可观，可是总走不上那伟大之路。三角恋爱永不失为好题目，写得好还是好。像我这样一碰即走，对打八卦拳倒许是好办法，对写小说它使我轻浮，激不起心灵的震颤。

这本书的写成也差不多费了一年的工夫。写几段，我便对朋友们去朗读，请他们批评，最多的时候是找祝仲谨兄

去，他是北平人，自然更能听出句子的顺当与否，和字眼的是否妥当。全篇写完，我又托郇堃厚兄给看了一遍，他很细心的把错字都给挑出来。把它寄出去以后——仍是寄给《小说月报》——我便向伦敦说了“再见”。

我怎样写《小坡的生日》

离开伦敦，我到大陆上玩了三个月，多半的时间是在巴黎。在巴黎，我很想把马威调过来，以巴黎为背景续成《二马》的后半。只是想了想，可是：凭着几十天的经验而动笔写像巴黎那样复杂的一个城，我没那个胆气。我希望在那里找点事作，找不到；马威只好老在逃亡吧，我既没法在巴黎久住，他还能在那里立住脚么！

离开欧洲，两件事决定了我的去处：第一，钱只够到新加坡的；第二，我久想看看南洋。于是我就坐了三等舱到新加坡下船。为什么我想看看南洋呢？因为想找写小说的材料，像康拉德的小说中那些材料。不管康拉德有什么民族高下的偏见没有，他的著作中的主角多是白人；东方人是些配角，有时候只在那儿作点缀，以便增多一些颜色——景物的斑斓还不够，他还要各色的脸与服装，作成个“花花世界”。我也想写这样的小说，可是以中国人为主角，康拉德有时候把南洋写成白人的毒物——征服不了自然便被自然吞噬，我要写的恰与此相反，事实在那儿摆着呢：南洋的开发设若没有中国人行么？中国人能忍受最大的苦处，中国人能抵抗一切疾痛：毒蟒猛虎所盘据的荒林被中国人铲平，不毛之地被中国人种满了菜蔬。中国人不怕死，因为他晓得怎样应付环境，怎样活着。中国人不悲观，因为他懂得忍耐而不惜力

气。他坐着多么破的船也敢冲风破浪往海外去，赤着脚，空着拳，只凭那口气与那点天赋的聪明，若能再有点好运，他便能在几年之间成个财主。自然，他也有好多毛病与缺欠，可是南洋之所以为南洋，显然的大部分是中国人的成绩。国内人只知道在南洋容易挣钱，而华侨都是胖胖的财主，所以凡有点势力的人就派个代表在那儿募捐。只知道要钱，不晓得华侨所受的困苦，更想不到怎样去帮忙。另有一些人以为华侨是些在国内无法生存而到国外碰运气的，一伸手也许摸着个金矿，马上便成百万之富。这样的人是因为轻视自己所以也忽略了中国人能力的伟大。还有些人以为华侨漫无组织，所以今天暴富而富得不得其道，明天忽然失败又正自理当如此；说这样现成话的人是只看见了华侨的短处，而忘了国家对这些在海外冒险的人可曾有过帮助与指导没有。华侨的失败也就是国家的失败。无论怎样吧，我想写南洋，写中国人的伟大；即使仅能写成个罗曼司，南洋的颜色也正是艳丽无匹的。

可是，这三件必须预备的事：第一，得在城市中研究经济的情形。第二，到内地观察老华侨的生活，并探听他们的历史。第三，得学会广东话，福建话，与马来话。哎呀，这至少须花费几年的工夫呀！我恰巧花费不起这么多的工夫。我找不到相当的事作。只能在中学里去教书，而教书就把我拴在了一个地方，时间与金钱都不许我到各处去观察。我的心慢慢凉起来。我是在新加坡教书，假若我想到别的地方去看看，除非是我能在别处找到教书的机会，机会哪能那么容易得呢。即使有机会，还不是仍得教书，钱不够花而时间不属于我？我没办法。我的梦想眼看着将永成为梦想了。

打了个大大的折扣，我开始写《小坡的生日》。我爱小孩，我注意小孩子们的行动。在新加坡，我虽没工夫去看成人的活动，可是街上跑来跑去的小孩，各种各色的小孩，是很有意思的，可以随时看到的。下课之后，立在门口，就可以看到一两个中国的或马来的小儿在林边或路畔玩耍。好吧，我以小人儿们作主人翁来写出我所知道的南洋吧——恐怕是最小最小的那个南洋吧！

上半天完全消费在上课与改卷子上。下半天太热。非四点以后不能作什么。我只能在晚饭后写一点。一边写一边得驱逐蚊子，而老鼠与壁虎的捣乱也使我心中不甚太平，况且在热带的晚间独抱一灯，低着头写字，更仿佛有点说不过去：屋外的虫声，林中吹来的湿而微甜的晚风，道路上印度人的歌声，妇女们木板鞋的轻响，都使人觉得应到外边草地上去，卧看星天，永远不动一动。这地方的情调是热与软，它使人从心中觉到不应当作什么。我呢，一气写出一千字已极不容易，得把外间的一切都忘了才能把笔放在纸上。这需要极大的注意与努力，结果，写一千来字已是筋疲力尽，好似打过一次交手仗。朋友们稍微点点头，我就放下笔，随他们去到林边的一间门面的茶馆去喝咖啡了。从开始写直到离开此地，至少有四个整月，我一共才写成四万字，没法儿再快。这本东西通体有六万字，那末后两万是在上海郑西谛兄家中补成的。

以小孩为主人翁，不能算作童话。可是这本书的后半又全是描写小孩的梦境，让猫狗们也会说话，仿佛又是个童话。此书的形式因此极不完整：非大加删改不可。前半虽然是描写小孩，可是把许多不必要的实景加进去；后半虽是梦

境，但也时时对南洋的事情作小小的讽刺。总而言之，这是幻想与写实夹杂在一处，而成了个四不像了。这个毛病是因为我是脚踩两只船：既舍不得小孩的天真，又舍不得我心中那点不属于儿童世界的思想。我愿与小孩们一同玩耍，又忘不了我是大人。这就糟了。所谓不属于儿童世界的思想是什么呢？是联合世界上弱小民族共同奋斗。此书中有中国小孩，马来小孩，印度小孩，而没有一个白色民族的小孩。在事实上，真的，在新加坡住了半年，始终没见过一回白人的小孩与东方小孩在一块玩耍。这给我很大的刺激，所以我愿把东方小孩全拉到一处去玩，将来也许立在同一战线上去争战！同时，我也很明白广东与福建人中间的冲突与不合作，马来与印度人间的愚昧与散漫。这些实际上的缺欠，我都在小孩们一块玩耍时随手儿讽刺出。可是，写着写着我又似乎把这个忘掉，而沉醉在小孩的世界里，大概此书中最可喜的一些地方就是这当我忘了我是成人的时候。现在看来，我后悔那时候我是那么拿不定主意；可是我对这本小书仍然最满意，不是因为别的，是因为我深喜自己还未全失赤子之心——那时我已经三十多岁了。

最使我得意的地方是文字的浅明简确。有了《小坡的生日》，我才真明白了白话的力量；我敢用最简单的话，几乎是儿童的话，描写一切了。我没有算过，《小坡的生日》中一共到底用了多少字；可是它给我一点信心，就是用平民千字课的一千个字也能写出很好的文章。我相信这个，因而越来越恨“迷惘而苍凉的沙漠般的故城哟”这种句子。有人批评我，说我的文字缺乏书生气，太俗，太贫，近于车夫走卒的俗鄙；我一点也不以此为耻！

在上海写完了，就手儿便把它交给了西谛，还在《小说月报》发表。登完，单行本已打好底版，被“一·二八”的大火烧掉；所以在去年才又交给生活书店印出来。

希望还能再写一两本这样的小书，写这样的书使我觉得年轻，使我快活；我愿永远作“孩子头儿”。对过去的一切，我不十分敬重；历史中没有比我们正在创造的这一段更有价值的。我爱孩子，他们是光明，他们是历史的新页，印着我们所不知道的事儿——我们只能向那里望一望，可也就够痛快的了，那里是希望。

得补上一些。在到新加坡以前我还写过一本东西呢。在大陆上写了些，在由马赛到新加坡的船上写了些，一共写了四万多字。到了新加坡，我决定抛弃了它，书名是“大概如此”。

为什么中止了呢？慢慢的讲吧。这本书和《二马》差不多，也是写在伦敦的中国人。内容可是没有《二马》那么复杂，只有一男一女。男的穷而好学，女的富而遭了难。穷男人救了富女的，自然喽跟着就得恋爱。男的是真落于情海中，女的只拿爱作为一种应酬与报答，结果把男的毁了。文字写得并不错，可是我并不满意这个题旨。设若我还住在欧洲，这本书一定能写完。可是我来到新加坡，新加坡使我看不起这本书了。在新加坡，我是在一个中学里教几点钟国文。我教的学生差不多都是十五六岁的小人儿们。他们所说的，和他们在作文时所写的，使我惊异。他们在思想上的激进，和所要知道的问题，是我在国外的学校五年中所未遇到过的。不错，他们是很浮浅；但是他们的言语行动都使我不敢笑他们，而开始觉到新的思想是在东方，不是在西方。在

英国，我听过最激烈的讲演，也知道有专门售卖所谓带危险性书籍的铺子。但是大概的说来，这些激烈的言论与文字只是宣传，而且对普通人很少影响。学校里简直听不到这个。大学里特设讲座，讲授政治上经济上的最新学说与设施；可是这只限于讲授与研究，并没成为什么运动与主义；大多数的将来的硕士博士还是叼着烟袋谈“学生生活”，几乎不晓得世界上有什么毛病与缺欠。新加坡的中学生设若与伦敦大学的学生谈一谈，满可以把大学生说得瞪了眼，自然大学生可别刨根问底的细问。

有件小事很可以帮助说明我的意思：有一天，我到图书馆里去找本小说念，找到了本梅·辛克来（May Sinclair）^①的 *Arnold Waterlow*（《阿诺德·沃特洛》）。别的书都带着“图书馆气”，污七八黑的；只有这本是白白的，显然的没人借读过。我很纳闷，馆中为什么买这么一本书呢？我问了问，才晓得馆中原是去买大家所知道的那个辛克来（Upton Sinclair）^②的著作，而错把这位女写家的作品买来，所以谁也不注意它。我明白了！以文笔来讲，男辛克来的是低等的新闻文学，女辛克来的是热情与机智兼具的文艺。以内容言，男辛克来的是作有目的的宣传，而女辛克来只是空洞的反抗与破坏。女辛克来在西方很有个名声，而男辛克来在东方是圣人。东方人无暇管文艺，他们要炸弹与狂呼。西方的激烈思想似乎是些好玩的东西，东方才真以它为宝贝。新加

① 现通译梅·辛克莱（1870—1946），英国小说家，1924年著小说《阿诺德·沃特洛》。

② 现通译厄普顿·辛克莱（1878—1968），美国小说家。

坡的学生差不多都是家中很有几个钱的，可是他们想打倒父兄，他们捉住一些新思想就不再松手，甚至于写这样的句子：“自从母亲流产我以后”——他爱“流产”，而不惜用之于己身，虽然他已活了十六七岁。

在今日而想明白什么叫作革命，只有到东方来，因为东方民族是受着人类所有的一切压迫；从哪儿想，他都应当革命。这就无怪乎英国中等阶级的儿女根本不想天下大事，而新加坡中等阶级的儿女除了天下大事什么也不想了。虽然光想天下大事，而永远不肯交作文与算术演草簿的小人儿们也未必真有什么用处，可是这种现象到底是应该注意的。我一遇见他们，就没法不中止写“大概如此”了。一到新加坡，我的思想猛的前进了好几丈，不能再写爱情小说了！这个，也就使我决定赶快回国来看看了。

我怎样写《大明湖》

在上海把《小坡的生日》交出，就跑回北平；住了三四个月；什么也没写。

被约到济南去教书。到校后，忙着预备功课，也没工夫写什么。可是我每走在街上，看见西门与南门的炮眼，我便自然的想起“五三”惨案；我开始打听关于这件事的详情；不是那些报纸登载过的大事，而是实际上的屠杀与恐怖的情形。有好多人都能供给我材料，有的人还保存着许多像片，也借给我看。半年以后，济南既被走熟，而“五三”的情形也知道了个大概，我就想写《大明湖》了。

《大明湖》里没有一句幽默的话，因为想着“五三”。可是“五三”并不是正题，而是个副笔。设若全书都是描写那次的屠杀，我便不易把别的事项插进去了，而我深怕笔力与材料都不够写那么硬的东西。我需要个别的故事，而把战争与流血到相当的时机加进去，既不干枯，又显着越写越火炽。我很费了些时间去安置那些人物与事实：前半的本身已像个故事，而这故事里已暗示出济南的危险。后半还继续写故事，可是遇上了“五三”，故事与这惨案一同紧张起来。在形式上，这本书有些可取的地方。

故事的进展还是以爱情为联系，这里所谓爱情可并不是三角恋爱那一套。痛快着一点来说，我写的是性欲问题。在

女子方面，重要的人物是很穷的母女两个。母亲受着性欲与穷困的两重压迫，而扔下了女儿不再管。她交结过好几个男人，全没有所谓浪漫故事中的追求与迷恋，而是直截了当的讲肉与钱的获得。读书的青年男女好说自己如何苦闷，如何因失恋而想自杀，好像别人都没有这种问题，而只有他们自己的委屈很值钱似的。所以我故意的提出几个穷男女，说说他们的苦处与需求。在她所交结的几个男人中，有一个是非常精明而有思想的人。他虽不是故事中的主要人物，可是由他口中说出许多现在应当用××画出来的话语。这个女的最后跳了大明湖。她的女儿呢，没有人保护着，而且没有一个钱，也就走上她母亲所走的路——在《樱海集》所载的《月牙儿》便是这件事的变形。可是在《大明湖》里，这个孤苦的女儿到了也要跳湖的时候，被人救出而结了婚。救她的人是兄弟三个，老大老二是对双生的弟兄，也就是故事中的男主角。

在这一对男主角身上，爱情的穿插没有多少重要，主要的是在描写他俩的心理上的变动。他们是双生子，长得一样，而且极相爱，可是他们的性格极不相同。他们想尽方法去彼此明白与谅解，可是不能随心所欲；他们到底有个自己，这个自己不会因爱心与努力而溶解在另一个自己里。他俩在外表上是一模一样，而在内心上是背道而驰。老大表现着理智的能力，老二表现着感情的热烈。一冷一热，而又不肯公然冲突。这象征着“学问呢，还是革命呢？”的不易决定。老大是理智的，可是被疾病征服的时候，在梦里似的与那个孤女发生了关系，结果非要她不可——大团圆。

可是这个大团圆是个悲剧的——假如这句话可以说得

通——“五三”事件发生了，老三被杀。剩下老大老二，一个用脑，一个用心，领略着国破家亡的滋味。

由这点简要的述说可以看出来《大明湖》里实在包含着许多问题，在思想上似乎是有些进步。可是我并不满意这本作品，因为文字太老实。前面说过了：此书中没有一句幽默的话，而文字极其平淡无奇，念着很容易使人打盹儿。我是个爽快的人，当说起笑话来，我的想象便能充分的活动，随笔所至自自然然的就有趣味。教我哭丧着脸讲严重的问题与事件，我的心沉下去，我的话也不来了！

在暑假后把它写成，交给张西山兄看了一遍，还是寄给《小说月报》。因为刚登完了《小坡的生日》，所以西谛兄说留到过了年再登吧。过了年，稿子交到印工手里去，“一·二八”的火把它烧成了灰。没留副稿。我向来不留副稿。想好就写，写完一大段，看看，如要不得，便扯了另写；如能要，便只略修改几个字，不作更大的更动。所以我的稿子多数是写得很清楚。我雇不起书记给另抄一遍，也不愿旁人代写。稿子既须自己写，所以无论故事多么长，总是全篇写完才敢寄出去，没胆子写一点发表一点。全篇寄出去，所以要烧也就都烧完；好在还痛快！

有好几位朋友劝我再写《大明湖》，我打不起精神来。创作的那点快乐不能在默写中找到。再说呢，我实在不甚满意它，何必再写。况且现在写出，必须用许多××与……，更犯不着了。

到济南后，自己印了稿纸，张大格大，一张可写九百多字。用新稿纸写的第一部小说就遭了火劫，总算走“红”运！

我怎样写《猫城记》

自《老张的哲学》到《大明湖》，都是交《小说月报》发表，而后由商务印书馆印单行本。《大明湖》的稿子烧掉，《小坡的生日》的底版也殉了难；后者，经过许多日子，转让给生活书店承印。《小说月报》停刊。施蛰存兄主编的《现代》杂志为沪战后唯一的有起色的文艺月刊，他约我写个“长篇”，我答应下来；这是我给别的刊物——不是《小说月报》了——写稿子的开始。这次写的是《猫城记》。登完以后，由现代书局出书，这是我在别家书店——不是“商务”了——印书的开始。

《猫城记》，据我自己看，是本失败的作品。它毫不留情的揭显出我有块多么平凡的脑子。写到了一半，我就想收兵，可是事实不允许我这样作，硬把它凑完了！有人说，这本书不幽默，所以值得叫好，正如梅兰芳反串小生那样值得叫好。其实这只是因为讨厌了我的幽默，而不是这本书有何好处。吃厌了馒头，偶尔来碗粗米饭也觉得很香，并非是真香。说真的，《猫城记》根本应当幽默，因为它是篇讽刺文章：讽刺与幽默在分析时有显然的不同，但在应用上永远不能严格的分隔开。越是毒辣的讽刺，越当写得生动有趣，把假托的人与事全要精细的描写出，有声有色，有骨有肉，看起来头头是道，活像有此等人与此等事；把讽刺埋伏在这个

底下，而后才文情并懋，骂人才骂到家。它不怕是写三寸丁的小人国，还是写酸臭的君子之邦，它得先把所凭借的寓言写活，而后才能仿佛把人与事玩之股掌之上，细细的创造出，而后捏着骨缝儿狠狠的骂，使人哭不得笑不得。它得活跃，灵动，玲珑，和幽默。必须幽默。不要幽默也成，那得有更厉害的文笔，与极聪明的脑子，一个巴掌一个红印，一个闪一个雷。我没有这样厉害的手与脑，而又舍去我较有把握的幽默，《猫城记》就没法不爬在地上，像只折了翅的鸟儿。

在思想上，我没有积极的主张与建议。这大概是多数讽刺文字的弱点，不过好的讽刺文字是能一刀见血，指出人间的毛病的：虽然缺乏对思想的领导，究竟能找出病根，而使热心治病的人知道该下什么药。我呢，既不能有积极的领导，又不能精到的搜出病根，所以只有讽刺的弱点，而没得到它的正当效用。我所思虑的就是普通一般人所思虑的，本用不着我说，因为大家都知道。眼前的坏现象是我最关切的；为什么有这种恶劣现象呢？我回答不出。跟一般人相同，我拿“人心不古”——虽然没用这四个字——来敷衍。这只是对人与事的一种惋惜，一种规劝；惋惜与规劝，是“阴鹭文”的正当效用——其效用等于说废话。这连讽刺也够不上了。似是而非的主张，即使无补于事，也还能显出点讽刺家的聪明。我老老实实的谈常识，而美其名为讽刺，未免太荒唐了。把讽刺改为说教，越说便越腻得慌：敢去说教的人不是绝顶聪明的，便是傻瓜。我知道我不是顶聪明，也不肯承认是地道傻瓜；不过我既写了《猫城记》，也就没法不叫自己傻瓜了。

自然，我为什么要写这样一本不高明的东西也有些外来的原因。头一个就是对国事的失望，军事与外交种种的失败，使一个有些感情而没有多大见解的人，像我，容易由愤恨而失望。失望之后，这样的人想规劝，而规劝总是妇人之仁的。一个完全没有思想的人，能在粪堆上找到粮食；一个真有思想的人根本不将就这堆粪。只有半瓶子醋的人想维持这堆粪而去劝告苍蝇：“这儿不卫生！”我吃了亏，因为任着外来的刺激去支配我的“心”，而一时忘了我还有块“脑子”。我居然去劝告苍蝇了！

不错，一个没有什么思想的人，满能写出很不错的文章来；文学史上有许多这样的例子。可是，这样的专家，得有极大的写实本领，或是极大的情绪感诉能力。前者能将浮面的观感详实的写下来，虽然不像显微镜那么厉害，到底不失为好好的一面玻璃镜，映出个真的世界。后者能将普通的感触，强有力的道出，使人感动。可是我呢，我是写了篇讽刺。讽刺必须高超，而我不高超。讽刺要冷静，于是我不能大吹大擂，而扭扭捏捏。既未能悬起一面镜子，又不能向人心掷去炸弹，这就很可怜了。

失了讽刺而得到幽默，其实也还不错。讽刺与幽默虽然是不同的心态，可是都得有点聪明。运用这点聪明，即使不能高明，究竟能见出些性灵，至少是在文字上。我故意的禁止幽默，于是《猫城记》就一无可取了。《大明湖》失败在前，《猫城记》紧跟着又来了个第二次。朋友们常常劝我不要幽默了，我感谢，我也知道自己常因幽默而流于讨厌。可是经过这两次的失败，我才明白一条狗很难变成一只猫。我有时候很想努力改过，偶尔也能因努力而写出篇郑重、有点

模样的东西。但是这种东西总缺乏自然的情趣，像描眉擦粉的小脚娘。让我信口开河，我的讨厌是无可否认的，可是我的天真可爱处也在里边，Aristophanes（阿里斯多芬）的撒野正自不可及；我不想高攀，但也不必因谦虚而抹杀事实。

自然，这两篇东西——《大明湖》与《猫城记》——也并非对我全无好处：它们给我以练习的机会，练习怎样老老实实的写述，怎样瞪着眼说谎而说得怪起劲。虽然它们的本身是失败了，可是经过一番失败总多少增长些经验。

《猫城记》的体裁，不用说，是讽刺文章最容易用而曾经被文人们用熟了的。用个猫或人去冒险或游历，看见什么写什么就好了。冒险者到月球上去，或到地狱里去，都没什么关系。他是个批评家，也许是个伤感的新闻记者。《猫城记》的探险者分明是后一流的，他不善于批评，而有不少浮浅的感慨；他的报告于是显着像赴宴而没吃饱的老太婆那样回到家中瞎唠叨。

我早就知道这个体裁。说也可笑，我所以必用猫城，而不用狗城者，倒完全出于一件家庭间的小事实——我刚刚抱来个黄白花的小猫。威尔思的 *The First Man in the Moon*（《月亮上的第一个人》），把月亮上的社会生活与蚂蚁的分工合作相较，显然是有意的指出人类文明的另一途径。我的猫人之所以为猫人却出于偶然。设若那天我是抱来一只兔，大概猫人就变成兔人了：虽然猫人与兔人必是同样糟糕的。

猫人的糟糕是无可否认的。我之揭露他们的坏处原是出于爱他们也是无可否认的。可惜我没给他们想出办法来。我也糟糕！可是，我必须说出来：即使我给猫人出了最高明的主意，他们一定会把这个主意弄成个五光十色的大笑话；猫

人的糊涂与聪明是相等的。我爱他们，惭愧！我到底只能讽刺他们了！况且呢，我和猫人相处了那么些日子，我深知道我若是直言无隐的攻击他们，而后再给他们出好主意，他们很会把我偷偷的弄死。我的怯懦正足以暗示出猫人的勇敢，何等的勇敢！算了吧，不必再说什么了！

我怎样写《离婚》

也许这是个常有的经验吧：一个作家把他久想写的文章撂在心里，撂着，甚至于撂一辈子，而他所写出的那些倒是偶然想到的。有好几个故事在我心里已存放了六七年，而始终没能写出来；我一点也不晓得它们有没有能够出世的那一天。反之，我临时想到的倒多半在白纸上落了黑字。在写《离婚》以前，心中并没有过任何可以发展到这样一个故事的“心核”，它几乎是忽然来到而马上成了个“样儿”的。在事前，我本来没打算写个长篇，当然用不着去想什么。邀我写个长篇与我临阵磨刀去想主意正是同样的仓促。是这么回事：《猫城记》在《现代》杂志登完，说好了是由良友公司放入《良友文学丛书》里。我自己知道这本书没有什么好处，觉得它还没资格入这个《丛书》。可是朋友们既愿意这么办，便随它去吧，我就答应了照办。及至事到临期，现代书局又愿意印它了，而良友扑了个空。于是良友的“十万火急”来到，立索一本代替《猫城记》的。我冒了汗！可是我硬着头皮答应下来；知道拼命与灵感是一样有劲的。

这我才开始打主意。在没想起任何事情之前，我先决定了：这次要“返归幽默”。《大明湖》与《猫城记》的双双失败使我不得不这么办。附带的也决定了，这回还得求救于北平。北平是我的老家，一想起这两个字就立刻有几百尺“故

都景象”在心中开映。啊！我看见了北平，马上有了个“人”。我不认识他，可是在我廿岁至廿五岁之间我几乎天天看见他。他永远使我羡慕他的气度与服装，而且时时发现他的小小变化：这一天他提着条很讲究的手杖，那一天他骑上自行车——稳稳的溜着马路边儿，永远碰不了行人，也好似永远走不到目的地，太稳，稳得几乎像凡事在他身上都是一种生活趣味的展示。我不放手他了。这个便是“张大哥”。

叫他作什么呢？想来想去总在“人”的上面，我想出许多的人来。我得使“张大哥”统领着这一群人，这样才能走不了板，才不至于杂乱无章。他一定是个好媒人，我想；假如那些人又恰恰的害着通行的“苦闷病”呢？那就有了一切，而且是以各色人等揭显一件事的各种花样，我知道我捉住了个不错的东西。这与《猫城记》恰相反：《猫城记》是但丁的游“地狱”，看见什么说什么。不过是既没有但丁那样的诗人，又没有但丁那样的诗。《离婚》在决定人物时已打好主意：闹离婚的人才资格入选。一向我写东西总是冒险式的，随写随着发现新事实；即使有时候有个中心思想，也往往因人物或事实的趣味而唱荒了腔。这回我下了决心要把人物都拴在一个木桩上。

这样想好，写便容易了。从暑假前大考的时候写起，到七月十五，我写得了十二万字。原定在八月十五交卷，居然能早了一个月，这是生平最痛快的一件事。天气非常的热——济南的热法是至少可以和南京比一比的——我每天早晨七点动手，写到九点；九点以后便连喘气也很费事了。平均每日写两千字。所余的大后半天是一部分用在睡觉上，一部分用在思索第二天该写的二千来字上。这样，到如今想起

来，那个热天实在是最可喜的。能写入了迷是一种幸福，即使所写的一点也不高明。

在下笔之前，我已有了整个计划；写起来又能一气到底，没有间断，我的眼睛始终没离开我的手，当然写出来的能够整齐一致，不至于大嘟噜小块的。匀净是《离婚》的好处，假如没有别的可说的。我立意要它幽默，可是我这回把幽默看住了，不准它把我带了走。饶这么样，到底还有“滑”下去的地方，幽默这个东西——假如它是个东西——实在不易拿得稳，它似乎知道你不能老瞪着眼盯住它，它有机会就跑出去。可是从另一方面说呢，多数的幽默写家是免不了顺流而下以至野调无腔的。那么，要紧的似乎是这个：文艺，特别是幽默的，自要“底气”坚实，粗野一些倒不算什么。Dostoevsky（陀思妥夫斯基）的作品——还有许多这样伟大写家的作品——是很欠完整的，可是他的伟大处永不被这些缺欠遮蔽住。以今日中国文艺的情形来说，我倒希望有些顶硬顶粗莽顶不易消化的作品出来，粗野是一种力量，而精巧往往是种毛病。小脚是纤巧的美，也是种文化病，有了病的文化才承认这种不自然的现象，而且称之为美。文艺或者也如此。这么一想，我对《离婚》似乎又不能满意了，它太小巧，笑得带着点酸味！受过教育的与在生活上处处有些小讲究的人，因为生活安适平静，而且以为自己是风流蕴藉，往往提到幽默便立刻说：幽默是含着泪的微笑。其实据我看呢，微笑而且得含着泪正是“装蒜”之一种。哭就大哭，笑就狂笑，不但显出一点真挚的天性，就是在文学里也是很健康的。唯其不敢真哭真笑，所以才含泪微笑；也许这是件很难作到与很难表现的事，但不必就是非此不可。我真

希望我能写出些震天响的笑声，使人们真痛快一番，虽然我一点也不反对哭声震天的东西。说真的，哭与笑原是一事的两头儿；而含泪微笑却两头儿都不站。《离婚》的笑声太弱了。写过了六七本十万字左右的东西，我才明白了一点何谓技巧与控制。可是技巧与控制不见得就会使文艺伟大。《离婚》有了技巧，有了控制；伟大，还差得远呢！文艺真不是容易作的东西。我说这个，一半是恨自己的藐小，一半也是自励。

关于《离婚》^①

这部写于一九三三年夏的小说，是我出版的第七部长篇小说。

一九三三年初春，日本陆海军入侵上海。他们的侵略破坏行径之一就是把当时中国最重要的出版社——商务印书馆的东方图书馆焚烧了，而我的长篇小说《大明湖》的手稿正存于此，本来它要以连载的形式在《小说月报》上发表。图书馆连同我的小说都变为灰烬。

停战以后，我放弃了重写不走运的《大明湖》的计划，而转入讽刺小说《猫城记》的创作。这部小说也是以连载的形式发表的，但是刊载在另一个刊物上。我事先已答应良友公司出版它的单行本，但杂志的主办人再三说他有出单行本的优先权。为了避免教良友落空，便赶写《离婚》，只用了三个月即完成。那年夏天极热，可我的拼命精神终将暑热打败。

自这部小说起，我建立了自己的文字风格。中国当代文学是用白话表达的，这当然是一种新的尝试，没有人准确地

① 本篇由舒悦据英文翻译，胡允桓校阅。作者写此文为向美国出版界介绍自己的小说《离婚》，以抗衡伊文·金的歪曲译本，并希望促成作品的再次翻译出版。

知道如何将这种迄今为止还没有人研究过的大众语言的美用文字表达出来。在写《离婚》时，我决定抛弃陈腐的文言文，而尽量用接近生活的语言来表达。我极力思索：当一个苦力看到一个极美的落日，他将用什么样的语言来表达自己的情感。所有古代诗人表达落日余晖的诗句都是死的东西，我希望用一般平民百姓的语言去创造一种新的美感。我不清楚我这种观点和我的小说是不是无足轻重，但我希望人们能时时记起：我在《离婚》中所用的语言是第一个，也可能是最好的，文字简洁清新的典范。

“离婚”这个词及它的含义对中国人来讲还很陌生，从古代到民国初年，中国的法律只承认如果妻子不忠，对公婆不听话，或者没有生男孩，丈夫就有权同她离婚，要不然，这种婚姻关系是不可解体的，不管他们的婚姻生活是多么不幸与不协调。尽管法律允许有上述情况的夫妇离婚，但在实际生活中很少有人那样做，因为害怕家庭由此而分裂。即使一个不幸的家庭也比一个解体的家庭要好。

当西方人离婚的做法传到中国时，它对许多中国家庭来说，无疑等于一次地震。没有结婚的，开始反对几千年父母包办婚姻的做法。他们结婚时，希望像好莱坞电影中的人物那样充满罗曼蒂克。那些已经结了婚的，则对自己的婚姻生活很恼火，马上得出这样的结论：除非他们非常勇敢地同现在的太太离婚，娶一个现代的姑娘，否则他们的余生不会有任何幸福。很多家庭瓦解了，许多老式的太太们像旧报纸一样被扔掉了。眼泪、欢笑、烦恼、彷徨，一切悲喜剧的所有要素，全一起向男人们和女人们涌来，折磨着人们的心。

然而许多家庭在大震之后还是免于破碎。波动的感情被

几千年的文化与传统或多或少地抑制住了。看来，打碎文化枷锁要比打碎一个家庭难得多。另外，妻子的眼泪，父母的感情，朋友的劝告以及孩子们乞求的眼睛，有时足以使一副铁石心肠软下来。

在某种意义上讲，有一个像中国如此古老的文化传统，也真可称得上是一种福气。它能控制住人的感情，使它不致于跑得太野，而且还能使生活的烦恼趋于平静，使生活恢复到原来的平和轨道上去。但从另一个角度上讲，它是阻碍进步和革命的：一天走了三步，可第二天却倒退了六步。一天儒教或佛教的寺庙被统统推掉，可一星期以后它们又被重新修好。离婚只是这许多让人糊涂的，将中国置于欢笑和悲哀之中的矛盾里的一例。因为在古老的华夏文明中保存什么，从可怕的新世界中汲取什么，其取舍标准不可能在一天之内得到确定，所以进步进程必定缓慢。这就是我说《离婚》是讽刺剧的理由，它是含着泪的笑。

故 事 梗 概

张大哥，一个保守的、爽快的、能干的、有时有点傻的中年北京人，把为男女做媒当作自己最大的快乐和享受。自然，他极力反对离婚。对他来讲，一桩成功的包办婚姻是建立人间天堂的基础；另一方面，离婚在法律上应被禁止，每一个正派的男女都应唾弃它。

可在他的朋友中，老李夫妇、老吴夫妇、老邱夫妇，却正在准备撕毁神圣的婚姻誓约。

老李，一个腼腆、诚实、爱幻想的年轻人，有一位乡下

妻子和两个小孩子。张大哥劝说老李，并帮助他把太太从乡下接到北京，以免他们离婚。李太太，一位乡下妇人，有一双“改良”小脚，她对漂亮的衣着、时髦的发型，以及一切能让她被北京人所接受的事儿全都一窍不通。她同丈夫一样感到狼狈，家庭生活变成了地狱般的煎熬。

他们在马家租了几间房子，而马少爷本人在婚姻上也遇到了一些麻烦。他同一个年轻女人私奔，把年轻漂亮的妻子扔给了母亲。对老李来讲，马少奶奶是一首诗，他在她身上编织着爱的罗曼司。突然，马少爷回来了，小马夫妇平静地团圆了，竟然连大吵一通都没有，这使老李感到吃惊。老李的梦到此结束，他带着老婆孩子和行李永远地回到乡下。

吴先生是一个小官吏兼业余太极拳师，有一位脑袋像在石灰水中泡过多日的太太。自然，他要离婚。

邱先生也想离婚。他太太的胸脯平得像块木板，一点不像个结了婚的妇人。

老邱夫妇、老吴夫妇的麻烦事都有一大堆，天天吵架，女人的眼泪天天流。可是，他们谁也没离成婚。

与此同时，张大哥的儿子，一个被惯坏了的年轻人，没有像他父亲为他盘算的那样，娶个小媳妇安顿下来，反倒粗心而愚蠢地被抓进了牢狱。张大哥的女儿，一位年轻好看的姑娘，也有麻烦事，她错把恶棍当成情人，张大哥伤心透了。

左右为难，是《离婚》中人物的大问题。

载 1989 年《中国现代文学研究丛刊》第二期

我怎样写短篇小说

我最早的一篇短篇小说还是在南开中学教书时写的；纯为敷衍学校刊物的编辑者，没有别的用意。这是十二三年前的事了。这篇东西当然没有什么可取的地方，在我的写作经验里也没有一点重要，因为它并没引起我的写作兴趣。我的那一点点创作历史应由《老张的哲学》算起。

这可就有了文章：合起来，我在写长篇之前并没有写短篇的经验。我吃了亏。短篇想要见好，非拼命去作不可。长篇有偷手。写长篇，全篇中有几段好的，每段中有几句精彩的，便可以立得住。这自然不是理应如此，但事实上往往是这样；连读者仿佛对长篇——因为是长篇——也每每格外的原谅。世上允许很不完整的长篇存在，对短篇便不很客气。这样，我没有一点写短篇的经验，而硬写成五六本长的作品；从技巧上说，我的进步的迟慢是必然的。短篇小说是后起的文艺，最需要技巧，它差不多是仗着技巧而成为独立的一个体裁。可是我一上手使用长篇练习，很有点像练武的不习“弹腿”而开始便举“双石头”，不被石头压坏便算好事；而且就是能够力举千斤也是没有什么用处的笨劲。这点领悟是我在写了些短篇后才得到的。

上段末一句里的“些”字是有作用的。《赶集》与《樱海集》里所收的二十五篇，和最近所写的几篇——如《断魂

枪》与《新时代的旧悲剧》等——可以分为三组。第一组是《赶集》里的前四篇和后边的《马裤先生》与《抱孙》。第二组是自《大悲寺外》以后，《月牙儿》以前的那些篇。第三组是《月牙儿》，《断魂枪》，与《新时代的旧悲剧》等。第一组里那五六篇是我写着玩的：《五九》最早，是为给《齐大月刊》凑字数的。《热包子》是写给《益世报》的《语林》，因为不准写长，所以故意写了那么短。写这两篇的时候，心中还一点没有想到我是要练习短篇；“凑字儿”是它们唯一的功用。赶到“一·二八”以后，我才觉得非写短篇不可了，因为新起的刊物多了，大家都要稿子，短篇自然方便一些。是的，“方便”一些，只是“方便”一些；这时候我还有点看不起短篇，以为短篇不值得一写，所以就写了《抱孙》等笑话。随便写些笑话就是短篇，我心里这么想。随便写笑话，有了工夫还是写长篇；这是我当时的计划。可是，工夫不容易找到，而索要短篇的越来越多；我这才收起“写着玩”，不能老写笑话啊！《大悲寺外》与《微神》开始了第二组。

第二组里的《微神》与《黑白李》等篇都经过三次的修正；既不想再闹着玩，当然就得好好的干了。可是还有好些篇是一挥而就，乱七八糟的，因为真没工夫去修改。报酬少，少写不如多写；怕得罪朋友，有时候就得硬挤；这两桩决定了我的——也许还有别人——少而好不如多而坏的大批发卖。这不是政策，而是不得不如此。自己觉得很对不起文艺，可是钱与朋友也是不可得罪的。有一次有位姓王的编辑跟我要一篇东西，我随写随放弃，一共写了三万多字而始终没能成篇。为怕他不信，我把那些零块儿都给他寄去了。这

并不是表明我对写作是怎样郑重，而是说有过这么一回，而且只能有这么“一”回。假如每回这样，不累死也早饿死了。累死还倒干脆而光荣，饿死可难受而不体面。每写五千字，设若，必扔掉三万字；而五千字只得二十元钱或更少一些，不饿死等什么呢？不过，这个说得太多了。

第二组里十几篇东西的材料来源大概有四个：第一，我自己的经验或亲眼看见的人与事。第二，听人家说的故事。第三，摹仿别人的作品。第四，先有了个观念而后去撰构人与事。列个表吧：

第一类：《大悲寺外》《微神》《柳家大院》《眼镜》
《牺牲》《毛毛虫》《邻居们》

第二类：《也是三角》《上任》《柳屯的》《老年的浪漫》

第三类：《歪毛儿》

第四类：《黑白李》《铁牛和病鸭》《末一块钱》《善人》

第三类——摹仿别人的作品——的最少，所以先说它。《歪毛儿》是摹仿 J. D. Beresford^① 的 *The Hermit*^②。因为给学生讲小说，我把这篇奇幻的故事翻译出来，讲给他们听。经过好久，我老忘不了它，也老想写这样的一篇。可是我始终想不出旁的路儿来，结果是照样摹了一篇；虽然材料

① 约翰·戴维斯·贝雷斯福特（1873—1947），英国小说家。

② 贝雷斯福特的小说《隐者》。

是我自己的，但在意思上全是抄袭的。

第一类里的七篇，多数是亲眼看见的事实，只有一两篇是自己作过的事。这本没有什么可说的，假若不是《牺牲》那篇得到那么坏的批评。《牺牲》里的人与事是千真万确的，可凡是批评过我的短篇小说的全拿它开刀，甚至有的说这篇是非现实的。乍一看这种批评，我与一般人一样的拿这句话反抗：“这是真事呀！”及至我再去细看它，我明白了：它确是不好。它摇动，后边所描写的不完全帮助前面所立下的主意。它破碎，随写随补充，像用旧棉花作褥子似的，东补一块西补一块。真事原来靠不住，因为事实本身不就是小说，得看你怎么写。太信任材料就容易忽略了艺术。反之，在第二类中的几篇倒都平稳，虽然其中的事实都是我听朋友们讲的。正因为是听来的，所以我才分外的留神，小心是没有什么坏处的。同样，第四类中的几篇也有很像样子的，其实其中的人与事全是想象的，全是一个观念的子女。《黑白李》与《铁牛和病鸭》都是极清楚的由两个不同的人代表两个不同的意思。先想到意思，而后造人，所以人物的一切都有了范围与轨道；他们闹不出圈儿去。这比乱七八糟一大团好，我以为。经验丰富想象，想象确定经验。

这些篇的文字都比我长篇中的老实，有的是因为屡屡修改，有的是因为要赶快交卷；前者把火气扇（用“删”字也许行吧）去，后者根本就没劲。可是大致的说，我还始终保持着我的“俗”与“白”。对于修辞，我总是第一要清楚，而后再说别的。假若清楚是思想的结果，那么清楚也就是力量。我不知道自己的文字是否清楚而有力量，不过我想这么作就是了。

该说第三组的了。这一组里的几篇——如《月牙儿》，《阳光》，《断魂枪》，与《新时代的旧悲剧》——并没有什么特别的好处。一个事实，一点觉悟，使我把它们另作一组来说说。前面说过了，第一组的是写着玩的，坏是当然的，好也是碰巧劲。第二组的虽然是当回事儿似的写，可还有点轻视短篇，以为自己的才力是在写长篇。到了第三组，我的态度变了。事实逼得我不能不把长篇的材料写作短篇了，这是事实，因为索稿子的日多，而材料不那么方便了，于是把心中留着的长篇材料拿出来救急。不用说，这么由批发而改为零卖是有点难过。可是及至把十万字的材料写成五千字的一个短篇——像《断魂枪》——难过反倒变成了觉悟。经验真是可宝贵的东西！觉悟是这个：用长材料写短篇并不吃亏，因为要从够写十几万字的事实中提出一段来，当然是提出那最好的一段。这就是愣吃仙桃一口，不吃烂杏一筐了。再说呢，长篇虽也有个中心思想，但因事实的复杂与人物的繁多，究竟在描写与穿插上是多方面的。假如由这许多方面之中挑选出一方面来写，当然显着紧凑精到。长篇的各方面中的任何一方面都能成个很好的短篇，而这各方面散布在长篇中就不易显出任何一方面的精彩。长篇要匀调，短篇要集中。拿《月牙儿》说吧，它本是《大明湖》中的一片段。《大明湖》被焚之后。我把其他的情节都毫不可惜的忘弃，可是忘不了这一段。这一段是，不用说，《大明湖》中最有意思的一段。但是，它在《大明湖》里并不像《月牙儿》这样整齐，因为它是夹在别的一堆事情里，不许它独当一面。由现在看来，我愣愿要《月牙儿》而不要《大明湖》了。不是因它是何等了不得的短篇，而是因它比在《大明湖》里

“窝”着强。

《断魂枪》也是如此。它本是我所要写的“二拳师”中的一小块。“二拳师”是个——假如能写出来——武侠小说。我久想写它，可是谁知道写出来是什么样呢？写出来才算数，创作是不敢“预约”的。在《断魂枪》里，我表现了三个人，一桩事。这三个人与这一桩事是我由一大堆材料中选出来的，他们的一切都在我心中想过了许多回，所以他们都能立得住。那件事是我所要在长篇中表现的许多事实中之一，所以它很利落。拿这么一件小小的事，联系上三个人，所以全篇是从从容容的，不多不少正合适。这样，材料受了损失，而艺术占了便宜；五千字也许比十万字更好。文艺并非肥猪，块儿越大越好。不过呢，十万字可以得到三五百元，而这五千字只得了十九块钱，这恐怕也就是不敢老和艺术亲热的原因吧。为艺术而牺牲是很好听的，可是饿死谁也是不应当的，为什么一定先叫作家饿死呢？我就不明白！

设若没有《月牙儿》，《阳光》也许显着怪不错。有人说，《阳光》的失败在于题材。在我自己看，《阳光》所以被《月牙儿》比下去的原因是这个：《月牙儿》是由《大明湖》中抽出来而加以修改，所以一气到底，没有什么生硬勉强的地方；《阳光》呢，本也是写长篇的材料，可是没在心中储蓄过多久，所以虽然是在写短篇，而事实上是把临时想起的事全加进去，结果便显着生硬而不自然了。有长时间的培养，把一件复杂的事翻过来掉过去的调动。人也熟了，事也熟了，而后抽出一节来写个短篇，就必定成功，因为一下笔就是地方，准确产出调匀之美。写完《月牙儿》与《阳光》我得到这么点觉悟。附带着要说的，就是创作得有时间。这

也就是说，写家得有敢尽量花费时间的准备，才能写出好东西。这个准备就是最伟大的一个字——“饭”。我常听见人家喊：没有伟大的作品啊！每次听见这个呼声，我就想到在这样呼喊的人的心中，写家大概是只喝点露水的什么小生物吧？我知道自己没有多么高的才力，这一世恐怕没有写出伟大作品的希望了。但是我相信，给我时间与饭，我确能够写出较好的东西，不信咱们就试试！

《新时代的旧悲剧》有许多的缺点。最大的缺点是有许多人物都见首不见尾，没有“下回分解”。毛病是在“中篇”。我本来是想拿它写长篇的，一经改成中篇，我没法不把精神集注在一个人身上，同时又不能不把次要的人物搬运出来，因为我得凑上三万多字。设若我把它改成短篇，也许倒没有这点毛病了。我的原来长篇计划是把陈家父子三个与宋龙云都看成重要人物；陈老先生代表过去，廉伯代表七成旧三成新，廉仲代表半旧半新，龙云代表新时代。既改成中篇，我就减去了四分之三，而专去描写陈老先生一个人，别人就都成了影物，只帮着支起故事的架子，没有别的作用。这种办法是危险的，当然没有什么好结果。不过呢，陈老先生确是有个劲头；假如我真是写了长篇，我真不敢保他能这么硬梆。因此，我还是不后悔把长篇材料这样零卖出去，而反觉得武戏文唱是需要更大的本事的，其成就也绝非乱打乱闹可比。

这点小小的觉悟是以三十来个短篇的劳力换来的。不过，觉悟是一件事，能否实际改进是另一件事，将来的作品如何使我想到的便有点害怕。也许呢“老牛破车”是越走越起劲的，谁晓得。

在抗战中，因为忙，病，与生活不安定，很难写出长篇小说来。连短篇也不大写了，这是因为忙，病，与生活不安定之外，还有稍稍练习写话剧及诗等的缘故。从一九三八年到一九四三年，我只写了十几篇短篇小说，收入《火车集》与《贫血集》。《贫血集》这个名字起得很恰当，从一九四〇年冬到现在（一九四四年春），我始终患着贫血病。每年冬天只要稍一劳累，我便头昏；若不马上停止工作，就必由昏而晕，一抬头便天旋地转。天气暖和一点，我的头昏也减轻一点，于是就又拿起笔来写作。按理说，我应当拿出一年半载的时间，作个较长的休息。可是，在学习上，我不肯长期偷懒；在经济上，我又不肯以借债度日。因此，病好了一点，便写一点；病倒了，只好“高卧”。于是，身体越来越坏，作品也越写越不像话！在《火车》与《贫血》两集中，惭愧，简直找不出一篇像样子的东西！

既写不成样子，为什么还发表呢？这很容易回答。我一病倒，就连坏东西也写不出来哇！作品虽坏，到底是我的心血啊！病倒即停止工作；病稍好时所写的坏东西再不拿去换钱，我怎么生活下去呢？《火车》与《贫血》两集应作如是观。

我怎样写《牛天赐传》

《牛天赐传》，就是和我自己的其他作品比较起来，也没有什么可吹的地方。一篇东西的好坏，有许多使它好或使它坏的原因。在这许多原因里，作家当时的生活情形是很要紧的。《牛天赐传》吃亏在这个上不少。我记得，这本东西是在一九三四年三月廿三日动笔的，可是直到七月四日才写成两万多字。三个多月的工夫只写了这么点点，原因是在学校到六月尾才能放暑假，没有充足的工夫天天接着写。在我的经验里，我觉得今天写十来个字，明天再写十来个字，碰巧了隔一个星期再写十来个字，是最要命的事。这是向诗神伸手乞要小钱，不是创作。

七月四日以后，写得快了；七月十九日已有了五万多字。忽然快起来，因为已放了暑假。八月十号，我的日记上记着：“《牛天赐传》写完，匆匆赶出，无一是处！”

单是快，也还好。还有别的不得劲的事呢：自从一入七月门，济南就热起，那年简直热得出奇；那就是我“避暑床下”的那一回。早晨一睁眼，屋里——是屋里——就九十多度！小孩拒绝吃奶，专门哭号；大人不肯吃饭，立志喝水！可是我得赶文章，昏昏忽忽，半睡半醒，左手挥扇与打苍蝇，右手握笔疾写，汗顺着指背流到纸上。写累了，想走一走，可不敢出去，院里的墙能把人身炙得像叉烧肉——那廿

多天里，每天街上都热死行人！屋里到底强得多，忍着吧。自然，要是有个电扇，再有个冰箱，一定也能稍好一些。可是我的财力还离设置电扇与冰箱太远。一连十五天，我没敢出街门。要说在这个样的暑天里，能写出怪像回事儿的文章，我就有点不信。

天气是那么热，心里还有不痛快的事呢。我在老早就想放弃教书匠的生活，到这一年我得到了辞职的机会。六月廿九日我下了决心，就不再管学校里的事。不久，朋友们知道了我这点决定，信来了不少。在上海的朋友劝我到上海去，爽性以写作为业。在别处教书的朋友呢，劝我还是多少教点书，并且热心的给介绍事。我心中有点乱，乱就不痛快。辞事容易找事难，机会似乎不可都错过了。另一方面呢，且硬试试职业写家的味儿，倒也合脾味。生活，创作，二者在心中大战三百几十回合。寸心已成战场，可还要假装没事似的写《牛天赐传》，动中有静，好不容易。结果，我拒绝了好几位朋友的善意，决定到上海去看看。八月十九日动了身。在动身以前，必须写完《牛天赐传》，不然心中就老存着块病。这又是非快写不可的促动力。

热，乱，慌，是我写《牛天赐传》时生活情形的最合适的三个形容字。这三个字似乎都与创作时所需要的条件不大相合。“牛天赐”产生的时候不对，八字根本不够格局！

此外，还另有些使它不高明的原因。第一个是文字上的限制。它是《论语》半月刊的特约长篇，所以必须幽默一些。幽默与伟大不是不能相容的，我不必为幽默而感到不安；《吉诃德先生传》等名著译成中文也并没招出什么“打倒”来。我的困难是每一期只要四五千字，既要顾到故事的

连续，又须处处轻松招笑。为达到此目的，我只好抱住幽默死啃；不用说，死啃幽默总会有失去幽默的时候；到了幽默论斤卖的地步，讨厌是必不可免的。我的困难至此乃成为毛病。艺术作品最忌用不正当的手段取得效果，故意招笑与无病呻吟的罪过原是一样的。

每期只要四五千字，所以书中每个人，每件事，都不许信其自然的发展。设若一段之中我只详细的描写一个景或一个人，无疑的便会失去故事的趣味。我得使每期不落空，处处有些玩艺。因此，一期一期的读，它倒也怪热闹；及至把全书一气读完，它可就显出紧促慌乱，缺乏深厚的味道了。

书中的主人公——按老话儿说，应当叫作“书胆”——是个小孩儿。一点点的小孩儿没有什么思想，意志，与行为。这样的英雄全仗着别人来捧场，所以在最前的几章里我几乎有点和个小孩子开玩笑的嫌疑了。其实呢，我对小孩子是非常感觉趣味，而且最有同情心的。我的脾气是这样：不轻易交朋友，但是只要我看谁够个朋友，便完全以朋友相待。至于对小孩子，我就一律的看待，小孩子都可爱。世界上有千千万万的受压迫的人，其中的每一个都值得我们替他呼冤，代他想方法。可是小孩子就更可怜，不但是无衣无食的，就是那打扮得马褂帽头像小老头的也可怜。牛天赐是属于后者的，因为我要写得幽默，就不能拿个顶穷苦的孩子作书胆——那样便成了悲剧。自然，我也明知道照我那么写一定会有危险的——幽默一放手便会成为瞎胡闹与开玩笑。于此，我至今还觉得怪对不起牛天赐的！

就在这儿附带声明一下吧。前些日子，我与赵少侯兄商议好，合写“天书代存”——用书信体写《牛天赐续传》。

可是，这个暑假里，我俩的事情大概要有些变动，说不定也许不能再在一块儿了。合写一个长篇而不能常常见面商议就未免太困难了，所以我俩打了退堂鼓，虽然每人已经写了几千字。事实所迫，我们俩只好向牛天赐与喜爱他的人们道歉了！以后也许由我，也许由少侯兄，单独的去写；不过这是后话，顶好不提了。

我怎样写《骆驼祥子》

从何月何日起，我开始写《骆驼祥子》？已经想不起来了。我的抗战前的日记已随同我的书籍全在济南失落，此事恐永无对证矣。

这本书和我的写作生活有很重要的关系。在写它以前，我总是以教书为正职，写作为副业，从《老张的哲学》起到《牛天赐传》止，一直是如此。这就是说，在学校开课的时候，我便专心教书，等到学校放寒暑假，我才从事写作。我不甚满意这个办法。因为它使我既不能专心一志的写作，而又终年无一日休息，有损于健康。在我从国外回到北平的时候，我已经有了去作职业写家的心意；经好友们的谆谆劝告，我才就了齐鲁大学的教职。在齐大辞职后，我跑到上海去，主要的目的是在看看有没有作职业写家的可能。那时候，正是“一·二八”以后，书业不景气，文艺刊物很少，沪上的朋友告诉我不要冒险。于是，我就接了山东大学的聘书。我不喜欢教书，一来是我没有渊博的学识，时时感到不安；二来是即使我能胜任，教书也不能给我像写作那样的愉快。为了一家子的生活，我不敢独断独行的丢掉了月间可靠的收入，可是我的心里一时一刻也没忘掉尝一尝职业写家的滋味。

事有凑巧，在“山大”教过两年书之后，学校闹了风

潮，我便随着许多位同事辞了职。这回，我既不想到上海去看看风向，也没同任何人商议，便决定在青岛住下去，专凭写作的收入过日子。这是“七七”抗战的前一年。《骆驼祥子》是我作职业写家的第一炮。这一炮要放响了，我就可以放胆的作下去，每年预计着可以写出两部长篇小说来。不幸这一炮若是不过火，我便只好再去教书，也许因为扫兴而完全放弃了写作。所以我说，这本书和我的写作生活有很重要的关系。

记得是在一九三六年春天吧，“山大”的一位朋友跟我闲谈，随便的谈到他在北平时曾用过一个车夫。这个车夫自己买了车，又卖掉，如此三起三落，到末了还是受穷。听了这几句简单的叙述，我当时就说：“这颇可以写一篇小说。”紧跟着，朋友又说：有一个车夫被军队抓了去，哪知道，转祸为福，他乘着军队移动之际，偷偷的牵回三匹骆驼回来。

这两个车夫都姓什么？哪里的人？我都没问过。我只记住了车夫与骆驼。这便是骆驼祥子的故事的核心。

从春到夏，我心里老在盘算，怎样把那一点简单的故事扩大，成为一篇十多万字的小说。

不管用得着与否，我首先向齐铁恨先生打听骆驼的生活习惯。齐先生生长在北平的西山，山下有许多家养骆驼的。得到他的回信，我看出来，我须以车夫为主，骆驼不过是一点陪衬，因为假若以骆驼为主，恐怕我就须到“口外”去一趟，看看草原与骆驼的情景了。若以车夫为主呢，我就无须到口外去，而随时随处可以观察。这样，我便把骆驼与祥子结合到一处，而骆驼只负引出祥子的责任。

怎么写祥子呢？我先细想车夫有多少种，好给他一个确

定的地位。把他的地位确定了，我便可以把其余的各种车夫顺手儿叙述出来；以他为主，以他们为宾，既有中心人物，又有他的社会环境，他就可以活起来了。换言之，我的眼一时一刻也不离开祥子；写别的人正可以烘托他。

车夫们而外，我又去想，祥子应该租赁哪一车主的车，和拉过什么样的人。这样，我便把他的车夫社会扩大了，而把比他的地位高的人也能介绍进来。可是，这些比他高的人物，也还是因祥子而存在故事里，我决定不许任何人夺去祥子的主角地位。

有了人，事情是不难想到的。人既以祥子为主，事情当然也以拉车为主。只要我教一切的人都和车发生关系，我便能把祥子拴住，像把小羊拴在草地上的柳树下那样。

可是，人与人，事与事，虽以车为联系，我还感觉着不易写出车夫的全部生活来。于是，我还再去想：刮风天，车夫怎样？下雨天，车夫怎样？假若我能把这些细琐的遭遇写出来，我的主角便必定能成为一个最真确的人，不但吃的苦，喝的苦，连一阵风，一场雨，也给他的神经以无情的苦刑。

由这里，我又想到，一个车夫也应当和别人一样的有那些吃喝而外的问题。他也必定有志愿，有性欲，有家庭和儿女。对这些问题，他怎样解决呢？他是否能解决呢？这样一想，我所听来的简单的故事便马上变成了一个社会那么大。我所要观察的不仅是车夫的一点点的浮现在衣冠上的、表现在言语与姿态上的那些小事情了，而是要由车夫的内心状态观察到地狱究竟是什么样子。车夫的外表上的一切，都必有生活与生命上的根据。我必须找到这个根源，才能写出个劳苦社会。

由一九三六年春天到夏天，我入了迷似的去搜集材料，把祥子的生活与相貌变换过不知多少次——材料变了，人也就随着变。

到了夏天，我辞去了“山大”的教职，开始把祥子写在纸上。因为酝酿的时期相当的长，搜集的材料相当的多，拿起笔来的时候我并没感到多少阻碍。一九三七年一月，“祥子”开始在《宇宙风》上出现，作为长篇连载。当发表第一段的时候，全部还没有写完，可是通篇的故事与字数已大概的有了准谱儿，不会有很大的出入。假若没有这个把握，我是不敢一边写一边发表的。刚刚入夏，我将它写完，共二十四段，恰合《宇宙风》每月要两段，连载一年之用。

当我刚刚把它写完的时候，我就告诉了《宇宙风》的编辑：这是一本最使我自己满意的作品。后来，刊印单行本的时候，书店即以此语嵌入广告中。它使我满意的地方大概是：（一）故事在我心中酝酿得相当的长久，收集的材料也相当的多，所以一落笔便准确，不蔓不枝，没有什么敷衍的地方。（二）我开始专以写作为业，一天到晚心中老想着写作这一回事，所以虽然每天落在纸上的不过是一二千字，可是在我放下笔的时候，心中并没有休息，依然是在思索；思索的时候长，笔尖上便能滴出血与泪来。（三）在这故事刚一开头的时候，我就决定抛开幽默而正正经经的去写。在往常，每逢遇到可以幽默一下的机会，我就必抓住它不放手。有时候，事情本没什么可笑之处，我也要运用俏皮的言语，勉强的使它带上点幽默味道。这，往好里说，足以使文字活泼有趣；往坏里说，就往往招人讨厌。《祥子》里没有这个毛病。即使它还未能完全排除幽默，可是它的幽默是出自事

实本身的可笑，而不是由文字里硬挤出来的。这一决定，使我的作风略有改变，教我知道了只要材料丰富，心中有话可说，就不必一定非幽默不足叫好。（四）既决定了不利用幽默，也就自然的决定了文字要极平易，澄清如无波的湖水。因为要求平易，我就注意到如何在平易中而不死板。恰好，在这时候，好友顾石君先生供给了我许多北平口语中的字和词。在平日，我总以为这些词汇是有音无字的，所以往往因写不出而割爱。现在，有了顾先生的帮助，我的笔下就丰富了许多，而可以从容调动口语，给平易的文字添上些亲切，新鲜，恰当，活泼的味儿。因此，《祥子》可以朗诵。它的言语是活的。

《祥子》自然也有许多缺点。使我自己最不满意的是收尾收得太慌了一点。因为连载的关系，我必须整整齐齐的写成二十四段；事实上，我应当多写两三段才能从容不迫的刹住。这，可是没法补救了，因为我对已发表过的作品是不愿再加修改的。

《祥子》的运气不算很好：在《宇宙风》上登刊到一半就遇上“七七”抗战。《宇宙风》何时在沪停刊，我不知道；所以我也不知道，《祥子》全部登完过没有。后来，《宇宙风》社迁到广州，首先把《祥子》印成单行本。可是，据说刚刚印好，广州就沦陷了，《祥子》便落在敌人的手中。《宇宙风》又迁到桂林，《祥子》也又得到出版的机会，但因邮递不便，在渝蓉各地就很少见到它。后来，文化生活出版社把纸型买过来，它才在大后方稍稍活动开。

近来，《祥子》好像转了运，据友人报告，它已被译成俄文、日文与英文。

闲话我的七个话剧

当我开始写小说的时候，我并不明白什么是小说。同样的，当我开始写剧本的时候，我也并不晓得什么是戏剧。文艺这东西，从一方面说，好像是最神秘的，因为到今天为止，我已写过十好几本小说和七个剧本，可是还没有一本像样子的，而且我还不敢说已经懂得了何为小说，哪是剧本。从另一方面说呢，它又像毫不神秘——在我还一点也不明白何为小说与剧本的时节，我已经开始去写作了！近乎情理的解释恐怕应当是这样吧：文艺并不是神秘的，而是很难作得好的东西。因此，每一个写家似乎都该记住：自满自足是文艺生命的自杀！只吹腾自己有十年，廿年，或卅年的写作经验，并不足以保障果然能写出好东西来！在另一方面，毫无写作经验的人，也并无须气短，把文艺看成无可捉摸的什么魔怪，只要有了通顺的文字，与一些人生经验，谁都可以拿起笔来试一试。有些青年连普通的书信还写不通，连人生的常识还没有多少，便去练习创作，就未免又把文艺看得过低，转因而毫无所获，掉过头来复谓这过低的东西实在太神秘了！

是的，在我开始写小说的时候，我虽不知何谓小说，可是文字已相当的清顺，大致的能表达我所要说出的情感与思想。论年纪呢，我已廿七岁，在社会上已作过六年的事，多

少有了一点生活经验，尝着了一些人间的酸甜苦辣。所以，我用不着开口“呐喊”，闭口“怒吼”的去支持我的文字。我只须用自己的话，说自己的生活经验就够了。

到写剧本的时候，我已经四十岁了。在文字上，经过十多年的练习，多少熟练了一些；在生活经验上，也当然比从前更富裕了许多。仗着这两件工具——文字与生活经验——我就大胆的去尝试。我知道一定写不好，可是也知道害怕只足泄气，别无好处。同时，跟我初写小说一样，我并没有写成必须发表的野心，这就可以放胆去玩玩看了！不知对不对，我总以为“玩玩看”的态度比必定发表，必定成为杰作的态度来得更有趣一点，更谦恭一点，更有伸缩一点。一篇东西，在我手里，也许修改三遍五遍，此之谓“尽其在我”。及至拿去发表，我总是保留着——“不发表也没关系呀”！这样，我心里可以安适一点，因为我并没“强人所难”啊！发表之后，我还是以为这一篇不过是合了这一位编辑的心意，够上了这一刊物的水准；若以文艺的标准尺度来量一量，也许是不及格呀——发表了不就是立得住了。有此认识，乃能时时自策自励；虽然不一定第二篇比第一篇好得那么层层上升，可是心向往之，总可以免除狂傲；狂傲的自信原是自欺！

我的第一个剧本，《残雾》，只写了半个月，不会煮饭的人能煮得很快，因为饭还没熟就捞出来了！在那时候，我以为分幕就等于小说的分章；所以，写够一万字左右，我就闭幕，完全不考虑别的。我以为剧本就是长篇对话，只要有的话便说下去，而且在说话之中，我要带手儿表现人物的心理。这是小说的办法，而我并不知道小说与戏剧的分别。我

的眼睛完全注视着笔尖，丝毫也没感到还有舞台那么个东西。对故事的发展，我也没有顾虑到剧本与舞台的结合；我愿意有某件事，就发生某件事；我愿意教某人出来，就教他上场。假使我心中也有点警觉——现在是写剧本呀！——我心目中的戏剧多半儿是旧剧。旧剧中的人物可以一会儿出来，一会儿进去，并可以一道出来五六个，而只有一人开口，其余的全愣着。《残雾》里的人物出入，总而言之，是很自由的；上来就上来，下去就下去，用不着什么理由与说明。在用大场面的时候，我把许多人一下子都搬上台来，有的滔滔不绝的说着，有的一声不响的愣着。写戏是我的责任，把戏搬到舞台上却是导演者的责任，仿佛是。

听说戏剧中须有动作，我根本不懂动作是何物。我看过电影。恐怕那把瓶子砸在人家头上，或说着好好的话便忽然掏出手枪来，便是动作吧？好，赶到我要动作的时候，马上教剧中人掏手枪就是了！这就是《残雾》啊！

写完，我离开陪都六个月。临走的时候，我把剧稿交给了一位朋友，代为保存。当我又回到重庆的时节，它已被发表了，并且演出了，还有三百元的上演税在等着我。我管这点钱叫作“不义之财”，于是就拿它请了客，把剧团的全班人马请来，喝了一次酒：别人醉了与否，我不晓得，因为我自己已醉得不成样子了。这是我与戏剧界朋友有来往的开始。

剧本既能被演出，而且并没惨败，想必是于乱七八糟之中也多少有点好处。想来想去，想出两点来，以为敝帚千金的根据：（一）对话中有些地方颇具文艺性——不是板板的只支持故事的进行，而是时时露出一一点机智来。（二）人物

的性格相当的明显，因为我写过小说，对人物创造略知一二。

到今天，还有人劝我，把《残雾》好好的改正一遍，或者能成为一个相当好的剧本。可是我懒得动手，作品如出嫁的女儿，随它去吧。再说，原样不动，也许能保留着一点学习进程中的痕迹；到我八九十岁的时节若再拿起它来，或者能引起我狂笑一番吧？

因为《残雾》的演出。天真的马宗融兄封我为剧作家了。他一定教我给回教救国协会写一本宣传剧。我没有那么大的胆子，因为自己知道《残雾》的未遭惨败完全是瞎猫碰着了死耗子。说来说去，情不可却，我就拉出宋之的兄来合作。我们俩就写了《国家至上》。在宣传剧中，这是一本成功的东西，它有人物，有情节，有效果，又简单易演。这出戏在重庆演过两次，在昆明、成都、大理、兰州、西安、桂林、香港，甚至于西康，也都上演过。在重庆上演，由张瑞芳女士担任女主角；回教的朋友们看过戏之后，甚至把她唤作“我们的张瑞芳”了！

此剧的成功，当然应归功于宋之的兄，他有写剧的经验，我不过是个“小学生”。可是，我也很得意——不是欣喜剧本的成功，而是觉得抗战文艺能有这么一点成绩，的确可以堵住那些说文艺不应与抗战结合者的嘴，这真应浮之大白！去年，我到大理，一位八十多岁的回教老人，一定要看看《国家至上》的作者，而且求我给他写几个字，留作纪念。回汉一向隔膜，有了这么一出戏，就能发生这样的好感，谁说文艺不应当负起宣传的任务呢？

张自忠将军殉国后，军界的朋友托我写一本《张自忠》。

这回，我卖了很大的力气，全体改正过五次。可是，并没能写好。我还是不大明白舞台那个神秘东西。尽管我口中说：“要想着舞台呀，要立体的去思想呀。”可是我的本事还是不够。我老是以小说的方法去述说，而舞台上需要的是“打架”。我能创造性格，而老忘了“打架”。我能把小的穿插写得很动人（还是写小说的办法），而主要的事体却未能整出整人的掀动，冲突。结果呢，小的波痕颇有动荡之致，而主潮倒不能惊心动魄的巨浪接天。

这本剧，改过五次，吴组缃兄给我看过五次。也许是他读了五次，与戏本有了感情吧，他说这是一本好戏。他还有一套议论：“政府所办的剧团，应当不考虑生意经，而去大胆的试演抗战戏。这并不是说，抗战戏就一定赔钱，不抗战戏就一定赚钱；而是说，抗战戏若赔了钱，那些主张宣传与文艺分家的人便振振有辞，特别有劲的来破坏抗战文艺，而剧团乃加倍小心，硬演《茶花女》，也不演精忠报国的英雄！”好，我就把他的话不参加意见放在这里。

《面子问题》还是吃了不管舞台的亏，虽然改正过三次，而且是依着有舞台经验的朋友们的意见修改的，可是还未作到“有戏”的地步。我自己觉得它的对话很可爱，可是事情太简单，动作很少，那些好的对话绝不够支持起一本戏的。假若放在一个小舞台上，演员们从容的说，听众们细细的听，也许还相当的有趣，不幸而被摆在一个大戏院里，演员们扯着嗓子喊，而听众们既听不到，又看不见动作，就根本不像戏了。在重庆排演的时候，应云卫兄曾再三的问我，要排成喜剧，还是闹剧？我要前者。这是我的错误。剧情本来就单薄，又要郑重其事的板起面孔来演，结果是应有效果的

好台词都温柔的溜出去，什么效果也没有。假若按着闹剧去演，以人物的相貌服装举动及设景的有趣去烘托，或者还能补救故事的薄弱。在人物方面，我极用力的描写心理的变化，这也使演出的时候只能闻其声而不见其动。我忘了舞台上的夸大，夸大到十成，台下或仅感受到三成，而我故意使人物收敛，想要求听众像北平听二黄戏的老人那样，闭目静听，回味着一字一腔的滋味。这办不到。这本戏只能在客厅里朗诵，不宜搬上舞台。可是，各处都排演它，其原因或者在于人物少，服装道具简单，不费钱耳。在抗战中，人难财难，我以为戏剧应当写简单一点，以收广为扮演之效。若用人过多，用费太大，则一剧写成仅供三二大都市之用，剧本荒恐难解除矣。这是闲话，不信也罢。

《大地龙蛇》中的思想，颇费了我一些心血去思索。其结构则至为幼稚。这是东方文化协会托我写的，我可不盼着演出，因花钱太多，而无卖钱的把握也。最大的缺点是第三幕——既没有戏，又未能道出抗战后建设之艰苦；我的乐观未免过于幼稚。把它当作案头上的一本小书，读起来也许相当的有趣，放在舞台上，十之八九是要失败。我懒得去修改它，因而也只能消极的盼望它老在案头上。

以人物来讲，这本剧不如前面已讲过的那几本。在那几本中，我的人物是由故事中生长出来的，他们负着一些使故事发展的责任，但并不是傀儡。此剧中表现的都是抽象的东西——文化呀，伦理呀，等等——所以人物就差不多是为代表此种观念而设的傀儡了。简言之，这本戏不大高明。

最近写了两本戏，不妨在此作自我宣传，以便招些讥诮。一本定名为《归去来兮》——原来想叫作《新罕默列

特》，因恐被误认为阿司匹灵之类的东西，故换了一个与万应锭一样不着边际的《归去来兮》。再说呢，与《罕默列特》而不像，必定出丑，不如老实一些为妥。还有，剧中主角本应是新“罕默列特”，可是写来写去，却把别人写得比他更有劲，他倒退居副位了。那么，以他名剧，未免不大对题，《归去来兮》这名儿便无此弊。

按着原来的计划说，我失败了。原来既想写《罕默列特》，显然的应写出一个有头脑，多考虑，多怀疑，略带悲观而无行动的人。但是，神圣的抗战是不容许考虑与怀疑的。假如在今天而有人自居理想主义者，因爱和平而反对抗战，或怀疑抗战，从而发出悲观的论调，便是汉奸。我不能使剧中的青年主角成为这样的人物，尽管他的结局是死亡，也不大得体。有了这个考虑，我的计划便破灭了。是的，我还是教他有所顾虑，行动迟缓，可是他根本不是个怀疑抗战者；他不过是因看不上别人的行动，而略悲观颓丧而已。这个颓丧可也没有妨碍他去抗战。这样一变动，他的戏就少了许多，而且他的人格也似乎有点模糊不清了。写东西真不容易，尽管你先定好最完密的计划，及至你一动笔，不定在哪里你就离开了原路，而走到别处去。假若是写小说，这样的开岔道或者还容易绕个弯儿再走回来，而且还许不大露痕迹；写剧本可没有这么方便，一犹豫便出毛病，因为舞台上都是单摆浮搁的东西，不许你拿不定主意啊！

除了上述的毛病而外，这个剧本，在我自己看，是相当完整的，谁知道放在舞台上，它是什么样儿呢，单以一篇文艺作品说，我觉得它是我最好的东西。第一，这里的讽刺都是由人与人、事与事的对照而来的，不是像我以往的作品那

样专由言语上讨俏；这就似乎比较深刻了一些。第二，我写出一位可爱的老画家，和一位代替《罕默列特》里的鬼魂的疯妇人，我很喜欢他们两个。老画师的可爱是在其本人，疯妇的可爱是因她在此剧中的作用。前者，在我的小说里已经有过；后者，还是第一次的运用，在我的小说与剧本中都没有用过。她是个活人，而说着作者所要说的话，并且很自然，因为她有神经病。第三，文字相当的美丽，在末一幕还有几只短歌。将来有机会放在舞台上，它的成败如何，我不敢预言；不过，拿它当作一本案头剧去读着玩，我敢说它是颇有趣的。

《谁先到了重庆》是我最近写完的四幕剧。

这本剧与我从前写的那几本都不同。假若要分类的话，我可以把上述的六本东西，分作三类：第一类是《残雾》与《张自忠》——不管舞台上需要的是什麼，我只按照小说的写法写我的。我的写小说的一点本领，都在这二剧中显露出来，虽然不是好戏，而有些好的文章。它们几乎完全没有技巧。第二类是《面子问题》与《大地龙蛇》。它们都是小玩艺儿。我丝毫不顾及舞台，而只凭着一时的高兴把它们写成。第三类是《国家至上》与《归去来兮》。《国家至上》演出过了，已证明它颇完整，每一闭幕，都有点效果，每人下场都多少有点交待；它的确像一出戏。《归去来兮》还没有演出过，可是我自己觉得它是四平八稳，没有专顾文字而遗忘了技巧，虽然我也没太重视技巧。

总起来说，这六本戏中，技巧都不成为重要的东西。原因是：（一）我不明白舞台的诀窍，所以总耍不来那些戏剧的花样。（二）跟我写小说一样，我向来不跟着别人跑，我

的好处与坏处总是我自己的。无论是小说还是剧本，我一向没有采用过“祖国”和“原野”这类的字；我有意的躲着它们。这倒不是好奇立异，而是想但分能不摹仿，即不摹仿。对于戏剧，理当研究技巧，因为没有技巧便不足以使故事与舞台有巧妙的结合。可是，我以为，过重技巧则文字容易枯窘，把文字视为故事发展的支持物，如砌墙之砖，都平平正正，而无独立之美。我不愿摹仿别人，而失去自己的长处。而且，过重技巧，也足使效果纷来，而并不深刻，如旧戏中的“硬里子”，处处有板有眼，而无精彩之处。我不甚懂技巧，也就不重视技巧，为得为失，我也不大关心。

不过，《谁先到了重庆》这本戏，仿佛可拿出一点技巧来。是否技巧，我不敢说，反正我用了复壁，用了许多只手枪，要教舞台上热闹。这一回，我的眼睛是常常注意到舞台的，将来有机会演出的时候，果否能照预期的这样热闹，我不敢代它保险。我可是觉得，在人物方面，在对话方面，它都吃了点亏。我不懂技巧，而强耍技巧，多半是弄巧成拙，反把我的一点点长处丢失了，摹仿之弊大矣哉！剧本是多么难写的东西啊！动作少，失之呆滞；动作多，失之芜乱。文字好，话剧不真；文字劣，又不甘心。顾舞台，失了文艺性；顾文艺，丢了舞台。我看哪，还是去写小说吧，写剧太不痛快了！处处有限制，腕上如戴铁镣，简直是自找苦头吃！自然，我也并不后悔把时间与心血花在了几个不成剧本的剧本上，吃苦原来就是文艺修养中当然的条件啊！

我怎样写通俗文艺

在抗日战争以前，无论怎样，我绝对想不到我会去写鼓词与小调什么的。抗战改变了一切。我的生活与我的文章也都随着战斗的急潮而不能不变动了。“七七”抗战以后，济南失陷以前，我就已经注意到如何利用鼓词等宣传抗战这个问题。记得，我曾和好几位热心宣传工作的青年去见大鼓名手白云鹏与张小轩先生，向他们讨教鼓词的写法。后来，济南失陷，我逃到武汉，正赶上台儿庄大捷，文章下乡与文章入伍的口号既被文艺协会提出，而教育部，中宣部，政治部也都向文人们索要可以下乡入伍的文章。这时候，我遇到了田汉先生。他是极热心改革旧剧的，也鼓励我马上去试写。对于旧剧的形式与歌唱，我懂得一些，所以用不着去请导师。对于鼓词等，我可完全是外行，不能不去请教。于是，我就去找富少舫和董莲枝女士，讨教北平的大鼓书与山东大鼓书。同时，冯焕章将军收容了三四位由河南逃来唱坠子的，我也朝夕与他们在一道，学习一点坠子的唱法。冯将军还邀了几位画家，绘画抗战的“西湖景”，托我编歌词，以便一边现映画片，一边歌唱。同时，老向与何容先生正在编印《抗到底》月刊，专收浅易通俗的文字，我被邀为经常的撰稿者。

以上所述，就是我对通俗文艺发生兴趣与怎样学习的

经过。

我写了不少篇这类的东西，可是汇印起来的只有《三三一》——三篇鼓词，四出旧形式新内容的戏，与一篇小说。这以外的，全随写随弃，无从汇印，也不想汇印了。《三三一》有一篇小序，抄在这里：

“我这本小书里只有三篇大鼓书词，四出二黄戏，和一篇旧型的小说，故名之曰《三三一》。

“三篇鼓词里，我自己觉得《王小赶驴》还下得去。《张忠定计》不很实在。《打小日本》既无故事，段又太长，恐怕不能演唱，只能当小唱本念念而已。

“四出戏的好歹，全不晓得；非经演唱不能知道好在哪里，坏在何处。印出来权当参考，若要上演，必须大家修改；有愿排演者，请勿客气。

“旧型小说一篇，因忙，写得不十分像样儿。

“这八篇东西，都是用‘旧瓶装新酒’的办法写成的。‘旧瓶新酒’这问题的讨论已有不少，我不想再说什么。我只愿作出几篇，看看到底有无好处。不动手制作而专事讨论，恐怕问题就老悬在那里，而且也许还越说离题越远了。”

这篇小序太小了，未能道出个中甘苦，故再节录四十一年一月一日出版的《抗战文艺》中我的《三年写作自述》的一段，用作补充：

“我写了旧形式新内容的戏剧，写了大鼓书，写了

河南坠子，甚至于写了‘数来宝’。从表面上看起来，这是避重就轻——舍弃了创作，而去描红模子。就是那些肯接受这种东西的编辑者也大概取了聊备一格的态度，并不十分看得起他们；设若一经质问，编辑者多半是皱一皱眉头，而答以‘为了抗战’，是不得已也。但是从我学习的经验上看，这种东西并不容易作。第一是要写得对；要作得对，就必须先去学习。把旧的一套先学会，然后才能推陈出新。无论是旧戏，还是鼓词，虽然都是陈旧的东西，可是它们也还都活着。我们来写，就是要给这些活着的东西一些新的血液，使他们进步，使他们对抗战发生作用。这就难了。你须先学会那些套数，否则大海茫茫，无从落笔。然后，你须斟酌着旧的情形而加入新的成分。你须把它写得像个样子，而留神着你自己别迷陷在里面。你须把新的成分逐渐添进去，而使新旧谐调，无论从字汇上，还是技巧上，都不显出挂着辫子而戴大礼帽的蠢样子。为了抗战，你须教训；为了文艺，你须要美好。可是，在这里，你须用别人定好了的形式与言语去教训，去设法使之美好。你越研究，你越觉得有趣；那些别人规定的形式，用的语言，是那么精巧生动，恰好足以支持它自己的生命。然而到你自已一用这形式，这语言，你就感觉到喘不过气来。你若不割解开它，重新配置，你便丢失了你自己；你若剖析了它，而自出心裁的想把它整理好，啊！你根本就无法收拾它了！新的是新的，旧的是旧的，妥协就是投降！因此，在试验了不少篇鼓词之类的东西以后，我把它们放弃了。

“显然，我放弃了旧瓶装新酒这一套，可是我并不后悔；功夫是不欺人的。它教我明白了什么是民间的语言，什么是中国语言的自然的韵律。不错，它有许多已经陈腐了的东西，可是唯其明白了哪是陈腐的，才能明白什么是我们必须马上送给民众的。明乎此，知乎彼，庶几可以说民族形式矣。我感谢这个使我能学习的机会。

“就成绩而论，我写的那些旧剧与鼓词并不甚佳。毛病是因为我是在都市里学习来的，写出来的一则是模范所在，不肯离格，二则是循艺人的要求，生意相关，不能伤雅。于是，就离真正的民间文艺还很远很远。写这种东西，应当写家与演员相处一处，随写随演随改，在某地则用某地的形式与语言，或者可以收效；在都市里闭门造车，必难合辙。”

以上所引，是四一年初的话。从那以后，除有人特约，我很少自动的去写通俗的东西了，因为：“对于抗战的现实，我看今天无论哪一部门的作家都显着更熟悉了。换言之，就是大家已习惯了战时的生活。举个例说，在武汉的时候，有不少作家去写鼓词、唱本等通俗读物；到今天，已由个人或机关专去作这类的东西，而曾经努力于此道的许多作家中，有不少仍折回头去作新的小说，诗，戏剧等等。这因为什么？大概是因为在抗战初期，大家既不甚明白抗战的实际，又不肯不努力于抗战的宣传，于是就拾起旧的形式，空洞的，而不无相当宣传效果的，作出些救急的宣传品。渐渐的，大家对于战时生活更习惯了，对于抗战的一切更清楚

了，就自然会放弃那种空洞的宣传，而因更关切抗战的缘故，乃更关切文艺。那些以宣传为主，文艺为副的通俗读物，自然还有它的效用，就由专家或机关去作好了。至于抗战文艺的主流，便应跟着抗战的艰苦，生活的困难，而更加深刻，定非几句空洞的口号标语所能支持的了。我说，抗战的持久必加强了文艺的深度”。

我怎样写《剑北篇》

我没有什么了不起的天才，但对文艺的各种形式都愿试一试。小说，试过了，没有什么惊人的成绩。话剧，在抗战中才敢试一试，全无是处。通俗的鼓词与剧本，也试写过一些，感到十分的难写，除了得到“俗更难”一点真经验与教训外，别无可述。现在，我又搬起分量最重的东西来了——诗！我作过旧诗，不怎么高明，可是觉得怪有趣，而且格式管束着，也并不很难凑起那么一首两首的。志在多多学习，现在我要作的是新诗。新诗可真难：没有格式管着，我写着写着便失去自信，不由的向自己发问，这是诗吗？其次，我要写得俗，而没有地方去找到那么多有诗意的俗字，于是一来二去就变成“旧诗新写”或“中菜西吃”了。还有，一方面我找不到够用的有诗意的俗字，另一方面在描写风景事物的时候我又不能把自幼种下的审美观念一扫而光：我不能强迫自己变成洋人，不但眼珠是绿的，而且把红花也看成绿花！最后，新诗要韵不要，本不成为问题；我自己这回可是决定要韵（事实上是“辙”），而且仿照比较严整的鼓词用韵的办法，每行都用韵，以求读诵时响亮好听。这简直是跟自己过不去！韵不难找，贵在自然，也不是怎么越要自然，便越费力气！

有上述的困难，本来已当知难而退；却偏不！不但不

退，而且想写成一万行！扯下脸硬干并不算勇敢；再说，文艺贵精不贵多，臭的东西越多就越臭，我晓得。不过，我所要写的是游记，断非三言两语所能道尽，故须长到万行。这里，倒没有什么中国长诗甚少，故宜试作；或按照什么理论，非长不可；而纯粹出于要把长途旅行的见闻作成“有诗为证”。那么，也许有人要问：为什么不用散文写呢？回答是：行旅匆匆，未能作到每事必问，所以不敢一板一眼的细写。我所得的只是一些印象，以诗写出，或者较为合适。

是这么一回事：一九三九年夏天，我被中华全国文艺界抗敌协会理事会派遣参加北路慰问团，到西北去慰劳抗战将士。由夏而冬，整整走了五个多月，共二万里。路线是由渝而蓉，北出剑阁；到西安；而后入潼关到河南及湖北；再折回西安，到兰州，青海，绥远，榆林和宁夏。这些地方几乎都是我没有到过的，所以很想写出一点东西来，以作纪念。到处忙于看与走，事事未能详问，乃决定写长诗。

一九四〇年二月中动笔，至七月初，才得廿段，约二千五百行。七、八两月写《张自忠》剧本，诗暂停。人是不能独自活着的，因此，个人的决心往往被社会关系给打个很大的折扣。九、十两月复得七段，可是十一月由乡入城，事忙心乱，把诗又放在了一旁。时写时停，一年的功夫仅成廿七段，共三千行。所以余的材料，仅足再写十余段的，或可共得六千行。因句句有韵的关系，六千行中颇有长句，若拆散了重新排列，亦可足万行之数。

一九四一年春初，因贫血，患头昏病，一切工作都停顿下来。在专心写诗的时候，平均每天只能凑成一二十句。这一二十句中，我自己觉得，还必有几句根本不像诗的。几

次，我想停笔，不再受洋罪，可是又怕落个没有恒心毅力，对不起自己；虽然继续写下去也许更对不起新诗！头昏病好了以后，本想继续写诗，可是身体亏弱，写诗又极费力气，于是就含着泪把稿子放在一旁，不敢再正眼去看。停搁得久了心气越发壮不起来，乃终于落了个没有恒心毅力——一个写家须有像蚕一般的巧妙，吐出可以织成绸缎的丝来，同时，还须有和牛一样壮实的身体呀！到一九四一年年底，眼看把全诗写成是无望了，遂含羞带愧的把已成的廿八段交文奖会刊印成册。何时能将全诗补成，简直不敢说了！

草此诗时，文艺界对“民族形式”问题，讨论甚烈，故用韵设词，多取法旧规，为新旧相融的试验。诗中的音节，或有可取之处，词汇则嫌陈语过多，失去了不少新诗的气味。行行用韵，最为笨拙：为了韵，每每不能畅所欲言，时有呆滞之处；为了韵，乃写得很慢，费力而不讨好。句句行韵，弊已如此，而每段又一韵到底，更足使读者透不过气来；变化既少，自乏跌宕之致。

我怎样写《火葬》

在“七七”抗战那一年的前半年，我同时写两篇长篇小说。这两篇是两家刊物的“长篇连载”的特约稿，约定：每月各登万字，稿酬十元千字。这样，我每月就能有二百元的固定收入，可以作职业作家矣。两篇各得三万余字，暴敌即诡袭卢沟桥，遂不续写。两稿与书籍俱存在济南的齐鲁大学内，今已全失。十一月，我从济南逃出，直到去年^①夏天，始终没有写过长篇。为稍稍尽力于抗战的宣传，人家给我出什么题，我便写什么；好坏不管，只求尽力；于是，时间与精力零售，长篇不可得矣。还有，在抗战前写作，选定题旨，可以从容搜集材料，而后再从容的排列，从容的修改。抗战中，一天有一天的特有的生活，难得从容，乃不敢轻率从事长篇。再说，全面抗战，包罗万象，小题不屑于写，大题又写不上来，只好等等看。去年夏天到北碚，决定写个中篇小说。原因：（一）天气极热，不敢回渝；北碚亦暑，但较渝清静，故决留碚写作。（二）抗战中曾屡屡试写剧本，全不像样，友好多劝舍剧而返归小说。（三）荣誉军人萧君亦五在碚服务，关于军事者可随时打听。

天奇暑，乃五时起床，写至八时即止，每日可得千余

^① 指 1942 年。

字。本拟写中篇，但已得五六万字，仍难收笔，遂改作长篇。九月尾，已获八万余字，决于双十日完卷，回渝。十月四日入院割治盲肠，一切停顿。廿日出院，仍须卧床静养。时家属已由北平至宝鸡；心急而身不能动，心乃更急。赖友好多方协助，家属于十一月中旬抵碚。廿三日起缓缓补写小说；伤口平复，又患腹疾，日或仅成三五百字。十二月十一日写完全篇，约十一万字，是为《火葬》。

写完，从头读阅一遍，自下判语：要不得，有种种原因使此书失败：（一）五年多未写长篇，执笔即有畏心；越怕越慌，致失去自信。（二）天气奇暑，又多病痛，非极勉强的把自己机械化了，便没法写下去。可是，把身心都机械化了，是否能写出好作品呢？我不敢说。我的写作生活一向是有规律的，这就是说，我永远不昼夜不分的赶活，而天天把早半天划作写作的时间，写多写少都不管，反正过午即不再作，夜晚连信也不写。不过，这细水长流的办法也须在身体好，心境好的时候才能行得通。在身心全不舒服的时节，像去年夏天，就没法不过度的勉强，而过度的勉强每每使写作变成苦刑。我吸烟，喝茶，愣着，擦眼镜，在屋里乱转，着急，出汗，而找不到我所需要的字句。勉强得到几句，绝对不是由笔中流出来的，而是硬把文字堆砌起来的破砖乱瓦是没法修改的，最好的方法是把纸撕掉另写。另写么？我早已筋疲力尽！只好勉强的留下那些破烂儿吧。这不是文艺创作，而是由夹棍夹出来的血！（三）故事的地方背景文城。文城是地图上找不出的一个地方，这就是说，它并不存在，而是由我心里钻出来的。我要写一个被敌人侵占了的城市，可是抗战数年来，我并没有在任何沦陷区住过。只好瞎说

吧。这样一来，我的“地方”便失去读者连那里的味道都可以闻见的真切。我写了文城，可是写完再看，连我自己也不认识了它！这个方法要不得！

不过，上述的一些还不是致命伤。最要命的是我写任何一点都没有入骨。我要写的方面很多，可是我对任何一方面都不敢深入，因为我没有足以深入的知识与经验。我只画了个轮廓，而没能丝丝入扣的把里面填满。

抗战文艺，谈何容易！

有人说：战争是没有什么好写的，因为战争是丑恶的，破坏的。我以为这个意见未免太偏。假若社会上的一切都可以作为文艺材料，我不知道为何应当单单把战争除外。假若文艺是含有奖善惩恶的目的，那么战争正是善与恶的交锋，为什么不可以写呢？而且，今日战争是全面的，无分前方后方，无分老少男女，处处全都受着战争的影响。历史，在这一阶段，便以战争为主音。我们今天不写战争和战争的影响，便是闭着眼过日子，假充糊涂。不错，战争是丑恶的，破坏的；可是，只有我们能分析它，关心它，表现它，我们才能知道，而且使大家也知道，去如何消灭战争与建立和平，假使我们因厌恶战争而即闭口无言，那便是丢失了去面对现实与真理的勇气，而只好祷告菩萨赐给我们和平了。

今天的世界已极显明的分为两半：一半是侵略的，一半是抵抗的；一半是霸道的，一半是民主的。在侵略的那一半，他们也有强词夺理的一片道理好讲。因此，在抵抗暴力与建设民主政治的这一半，不但是须用全力赴战，打倒侵略，他们也必须阐扬他们的作战的目的，而压倒侵略者的愚弄与谎言。我们的笔也须作战，不是为提倡战争，颂扬战

争，而是为从战争中掘出真理，以消灭战争。我们既不能因冷淡战争，忽视战争，而能得到和平，那么我们就必须把握住现实，从战争中取得胜利；只有“我们”取得胜利，世界才有和平的曙光。我们要从丑恶中把美丽夺回，从破坏中再行建设。这是民主同盟中每一个公民应负起的责任，为什么作家单不喜欢这个调调儿呢？

这可就给作家们找来麻烦。战争是多么大的一件事呀！教作家们从何处说起呢？他们不知道战术与军队的生活，不认识攻击和防守的方法与武器，不晓得运输与统制，而且大概也不易明白后方一切准备与设施。他写什么呢？怎么写呢？于是，连博学的萧伯纳老人也皱了眉，而说战争是没有什么可写的了——我记得他似乎这么说过。于是，战时的出版物反倒让一个政治家或官吏的报告——像威尔基的《天下一家》与克鲁的《东京归来》——或一位新闻记者的冒险的经历，与一个战士的日记，风行一时了。不错，一本讲恋爱故事的剧本，或是有十个嫌疑犯的杀人案的侦探小说，也能风行一时，销售百万，可是无奈读者们的心中却有个分寸，他们会辨别哪个是天下大事，哪个是无聊的闲书。等到事过境迁，人们若想看看反映时代的东西，他们会翻阅《天下一家》，而不找藏在后花园里的福尔摩斯！而且他们会耻笑战时的文人是多么无聊，多么浅薄，多么懦弱！

从这一点来看，《火葬》是不可厚非的。它要关心战争，它要告诉人们，在战争中敷衍与怯懦怎么恰好是自取灭亡。可是，它的愿望并不能挽救它的失败。它的失败不在于它不应当写战争，或是战争并无可写，而是我对战争知道得太少。我的一点感情像浮在水上的一滴油，荡来荡去，始终不

能透入到水中去！我所知道的，别人也都知道，我没能给人们揭开一点什么新的东西。我想多方面的去写战争，可是我到处碰壁，大事不知，小事知而不详。战争不是不可写，而是不好写。

我晓得，我应当写自己的确知道的人与事。但是，我不能因此而便把抗战放在一旁，而只写我知道的猫儿狗儿。失败，我不怕。今天我不去试写我不知道的东西，我就永远不想知道它了。什么比战争更大呢？它使肥美的田亩变成荒地，使黄河改了道，使城市变为废墟，使弱女子变成健男儿，使书生变为战士，使肉体与钢铁相抗。最要紧的，它使理想与妄想成为死敌。我们不从这里学习，认识，我们算干吗的呢？写失败了一本书事小，让世界上最大的事轻轻溜过去才是大事。假若文艺作品的目的专是为给人娱乐，那么像《战争与和平》那样的作品便根本不应存在。我们似乎应当“取法乎上”吧？

有人说我写东西完全是碰，碰好，就好；碰坏，就坏，因为我写的有时候相当的好，有时候极坏。我承认我有时候写得极坏，但否认瞎碰。文艺不是能瞎碰出来的东西。作家以为好的，读者未必以为好，见仁见智，正自不易一致。不过，作者是否用了心，他自己却知道得很清楚。像《火葬》这样的作品，要是搁在抗战前，我一定会请它到字纸篓中去的。现在，我没有那样的勇气。这部十万多字的小说，一共用了四个多月的光阴。光阴即便是白用，可是饭食并不白来。十行纸——连写抄副本——用了四刀，约计一百元。墨一锭，一百廿元——有便宜一点的，但磨到底还是白的。笔每枝只能写一万上下字，十枝至少须用二百元。求人抄副本

共用了一千一百元。请问：下了这么大的本钱，我敢轻于去丢掉么？我知道它不好，可是没法子不厚颜去发表。我并没瞎碰，而是作家的生活碰倒了我！这一点声明，我并不为求人原谅我自己，而是为教大家注意一点作家的生活应当怎样改善。假若社会上还需要文艺，大家就须把文艺作家看成个也非吃饭喝茶不可的动物。抗战是艰苦的，文人比谁都晓得更清楚，但是在稿费比纸笔之费还要少的情形下，他们也只好去另找出路了。

致劳埃德先生的信（1948. 4. 22）

关于《四世同堂》

118 号，西 83 街
纽约市 24，纽约州
1948 年 4 月 22 日

亲爱的劳埃德先生：

非常感谢您 4 月 21 日的信。

关于继续出版我小说的英译本的问题，我唯一感兴趣的是目前我正和浦爱德小姐^①合译的一部长篇。这是一部长达一百万汉字的小説，前两部分已在上海出版，第三部分还在写，希望能在两个月内赶出来。书中讲的是八年抗战时期北平的事。就我个人而言，我自己非常喜欢这部小说，因为它是从事写作以来最长的，可能也是最好的一本书。至于出英文版，我觉得很有必要作一些删节，至少去掉二十万字。

虽然有一次阿穆森先生让我和雷诺先生签个合同，但到目前为止，我尚未和任何人为出版此书达成过协议。如果我们能找到其他人出版，我当然也很高兴。

① 浦爱德，即艾达·浦鲁依特，美国作家、社会活动家。曾在作者的帮助下将《四世同堂》译成英文。

浦爱德小姐出生在中国。她出版过两本拥有版权的关于中国的书^①。她看不懂中文，但听得懂。我把小说一段一段的念给她听，她可以马上译成英文，这是我很愿意与她一起工作的原因。

然而，她也有不足之处。比如，为了尽可能多的保持中国味儿，她常把英文弄得很不连贯。我给赫茨小姐看翻译稿的前十章时，她告诉我最好立刻停止和浦爱德小姐一起作。她认为浦爱德小姐的英文很怪，她说如果我继续和浦爱德小姐一起翻译下去，就有必要请第三者对文字再进行润饰。如果真是那样，事情就复杂了。这恐怕也是雷诺先生认为签约还为时过早的理由。

为了这件事，我征求过沃尔什夫人的意见。她看完前十章后，认为我还可以继续同浦爱德小姐一起工作。她还说她很喜欢这个故事，文字上的问题可以交给一位称职的编辑去处理。

这些是我眼下能告诉您的全部情况。希望我们能及早的面谈一次。

致以最美好的祝愿！

您忠诚的
舒舍予

^① 指《在中国的童年》和《殷老太太：北京生活回忆录》两书。

记写《残雾》

写剧本，我完全是个外行，小说，写不好，但是我敢写。小说，假若可以这么讲，好像一个古玩摊，有一两件好东西似乎就可以支持一气。文字好，或故事好，或结构好，或什么什么好，有一于此，都足以引人注意。当然喽，样样都好，无懈可击，是最理想的了；可是不幸而瑕瑜互见，仍能好歹成篇，将就着算数，小说的方面多，变化多；有胆子便可成篇；有功夫也能硬凑得不错。因此，我有时候觉得写小说比写一篇短文还容易。这自然绝对不是说小说可以胡乱炮制，瞎抹一回，而是说小说于难写之中，到底有很大的伸缩，给作者以相当的自由，使作者即使失败于此，仍能取胜于彼。世上有不少毛病显然而不失为伟大的小说。

诗，写不好，但是我也敢写。只要我把握得住文字，足以达情达意，我就能得到几行或几百行诗。诗的困难，据我看，多半在使稍纵即逝的感情从心中消散，不能及时的，精到的，把它生动馨香的画在纸上；或是心中有许多事，物，像丑陋的货物一样堆在栈里，而不能点石成金，使它们都成为声色兼美的宝物。一旦能突破上述的障碍，写诗实在是件最开心的事，音节自由，结构自由，长短自由，处处创造，前无古人。

写剧本，初一动手，仿佛比什么都容易：文字，不像诗

那么难；论描写，也用不着像小说那么细腻。头一幕简直毫不费力就写成了，而且自己觉得相当的好。噢，原来如此，这有什么了不得呢！

来到第二幕，坏了！一方面须和第一幕搭上碴，一方面还能给第三幕开开路。眉头皱得很紧，不往下写便是自认无能；往下写，怎么写呢？在这时候，我发现了剧本是另一种东西，绝不是小说诗歌的姊妹，而是另一家人。这一家人彼此的关系也许不是骨肉至亲，可是又没有一点不相关的地方；他们合起来是一部机器，分开来什么也不是。第二幕啊要命！一想第二幕，第一幕便露出许许多多的窟窿来；刚才所以为如行云流水者，而今变成百孔千疮。一边咬牙写第二幕，一边还得给第一幕贴膏药！

第二幕勉强得很，力量都用在如何以此幕支持第一幕上，如古屋之加支柱；支柱没有自己的生命，只不过帮忙不塌台而已！这是文艺？天知道！无论怎说吧，第二幕总算凑成，就该看第三幕的了。第三幕非精彩不可。第一幕因受第二幕的影响，已非行云流水；第二幕本身又是一根支柱，还能再放松第三幕吗？不可！绝对不能！在这一幕里，人物非极端活动不可。假若前两幕未能有戏即有动作，有动作即有故事与人格的发展，这一幕便非用全力补足不可。不，不但要补足，且须把第四幕的一切都打点停妥，以备最后的爆发。好，集中精神，努力写这生死关头的一幕！也不是怎么回事，人物老不肯动！给他们新事吧，怕与前二幕不合；教他们还敷衍前两幕那点事吧，就只有空话，而全呆若木鸡！假若我是在写小说，我可以再补充，补充够了，再加新事。可是剧中人物不能老独白或说梦话呀，假若我是在写诗歌，我

可以到水尽山穷的时节来一段漂亮的文字，专以音节图像之美支持一会儿，然后再想好主意。可是剧中人不能没事儿就哼哼诗。几乎是绝望！

我晓得，剧本不可把力量都使在前半，致后半无疾而终。我晓得，我确乎是留着力量给后半用。可是，前半平平，后半也不知怎么，就用不上劲了！我没法把绸子大衫改成西装，也没法使半部软软的剧本忽然变硬，或使松松的半部忽然滚成一团，文武带打。别的似乎还都容易，我就是没法子使人们都自自然然的在戏剧中活动发展，没有漏洞，没有敷衍，没有拼凑。

第四幕——我要写的是四幕剧——无疑的是要结束全剧了。故事本已定好，照计而行本当没有大错。可是，经过前三幕的发展，故事多少必与原来计划有些出入；而且要特别讨好，盼望得些比原来想到的更好些的东西。这样，简直没法落笔了。出奇制胜本是好办法，可是不能自天外飞来，全无根据。前面所布置下的要在此地结束，不是在此地忽然闹地震而同归于尽，虽然台上表演地震也许很热闹。

最没办法的是前面所有的人物本来都有些作用，赶到总结束的时节，也不知道怎么的，有好几个人没法下场。偷偷的溜下去，不像话；呆呆的陪绑，也怪难以为情；都有收场而各自为政，又显着乱七八糟。怪不得古代希腊悲剧中只有两三个角色——七八个人（不要再说多了）一齐上吊都相当的麻烦！我出的汗比写的字多着许多。

我整整的受了半个月的苦刑。事情是这样的：文协为筹点款而想演戏。大家说，这次写个讽刺剧吧，换换口味。谁写呢？大家看我。并不是因为我会写剧本，而是因为或者我

会讽刺。我觉得，第一，义不容辞；第二，拼命试写一次也不无好处。不晓得一位作家须要几分天才，几分功力。我只晓得努力必定没错。于是，我答应了半个月交出一本四幕剧来。虽然没写过剧本，可是听说过一个完好的剧本须要花两年的工夫写成。我要只用半个月，太不知好歹。不过，也有原因，文协愿将此剧在五月里演出，故非快不可。再说，有写剧与演戏经验的朋友们，如应云卫、章泯、宋之的、赵清阁、周伯勋诸先生都答应给我出主意，并改正。我就放大了胆，每天平均要写出三千多字来。“五四”大轰炸那天，我把它写完。

写完了，没法去找朋友们去讨论，大家正忙着疏散，上演，在最近更无从谈起。人防空壕，我老抱着这像块病似的剧本。它确是像块病；它有无可取之处？它的人物能否立起来？它的言语是否合适？它的穿插是否明显而有效？都不知道。不知它是盲肠炎，还是某种神经病。我只知道出了不少汗，和感到文上所提到的那些困难。出汗是光荣的事，可是在有机会试演以前，我决定不敢再写剧本，以免出完了汗，而老抱着块病也！剧本难写，剧本难写，在文艺的大圈儿里，改行也不容易呀！

载 1940 年 6 月 10 日《新演剧》第一期（复刊号）

《国家至上》说明之一

回教协会在去年请宋之的写个剧本。之的因参加作家战地访问团，入冬始回重庆，所以没能交卷。之的对回教习俗知道一些，而且有不少回教的朋友，故回教协会请他执笔。他未能交卷，就商请我来帮忙。我既不会写剧本，又非研究回教的专家，本不敢答应。可是朋友们以为我新从西北归来，必多知多懂；厚情难却，乃与之的合作；勇气本各具五分，合作乃凑足十分。

据说，内容决定形式不知真假。我们俩这次写剧，剧中的人物事实都决定于我俩的生活；回教协会并没给我们出题目，朋友们也没供给我们故事；我俩须先商编一个故事，想出几个人来。之的与我都是北方人，自幼就都与回教信徒为邻，同学，交朋友。因此，我们晓得回教人的一般的美德。他们勇敢，洁净，有信仰，有组织。其往往与教外人发生冲突者，实在不是因为谁好谁坏，而是因为彼此的生活习惯有好些不同的地方：不一致会产生误会，久而久之，这误会渐变成了必然之理，彼此理当互相轻视隔离。于是，在我们北方的城市或村落中，就时常看到回汉冲突的事实。更不幸，地方官吏没有高于平民的理能与识见，也以为回是回，汉是汉，天然的不能合作；从而遇事行断，率遵成见，而往往把小小的齟齬演成流血的风潮事变。

根据上述的一点理解，我们合编了一个故事。我起草，他修改，而后共同把它写成剧本。在这故事中，我就按着我们的理解，要表现出回胞美德，同时也想表现出怎样由习俗的不同而久已在回汉之间建起了一堵不相往来的无形墙壁。在抗战期间，（对不起，我们还是没离开抗战八股！）我们必须拆倒这堵不幸的墙壁。怎么拆倒？第一，须双方彼此尊敬，彼此认识；除去了那点不同的生活习惯，我们都是中国人，都是兄弟。第二，地方官须清楚的认识问题，同情的一视同仁，公平的判断，热诚的去团结。这是我们的八股。能将就着看得下去与否，还不敢说，因为我们俩的本领并不怎么高大。

在之的一个剧本中，有个生龙活虎的女子叫作果子。有些朋友看完戏，说：果子那样的女人，除了在戏剧中，是不会有。在我，一点也不觉得果子有什么奇怪；北方乡村里真有那样的女人。在我们这新剧本中，至少有一两个人物恐怕要遭受同样的批评，因为他们是北方人，又是北方回胞，而且是行侠作义的人；我想，一定有些人看着眼生。我们绝对不怕批评——我们欢迎批评——可是也不便听从没看见老虎的人告诉我们老虎应当是什么样儿。在青岛，在济南，我都有回教的拳师教我练拳，其中的一位还作过镖师。假若有人以为我们的剧中人太不像样的话，我希望在抗战胜利后到北方去看看。

载 1940 年 4 月 5 日《扫荡报》

谈《方珍珠》剧本

《方珍珠》剧本有好处，也有缺点。在这里，我愿说出它的好处与缺点何在，和为什么好，为什么坏。

先说好处：

（一）这剧本中有人物。为什么我能写出几个人物呢？因为我十几年来就常和艺人们在一处，彼此成为朋友。我不单知道他们的语言、举动与形象，而且知道他们的家事、心事。对他们的困难，我每每以朋友的资格去帮助克服；我自己有困难也去求他们帮忙。这样，当我开始写这个剧本的时候，我已的确知道我要写的是谁；他们已在我的心中活了不止一年半载，而是很长的时间。俗语说：知人知面不知心。创造人物可不能仅知面而不知心。

这并不是说，此剧中的人与事都是真人真事。一定不是那样。故事是假设的，人物也是虚拟的；不过，这想象的人与事却是由真事中孕育出来的。有真实打底子，然后才能去想象；专凭空想是写不出东西来的。

（二）这剧本中的对话相当流利。我是北京人，我应当用北京话，这没有什么新奇。要紧的倒是我不愿意摹仿自有话剧以来的大家惯用的“舞台语”。这种“舞台语”是写家们特制的语言，里面包括着蓝青官话，欧化的文法，新名词，跟由外国话翻译过来的字样……。这种话会传达思想，

但是缺乏感情，因为它不是一般人心中口中所有的。用这种话作成的剧中对话自然显得生硬，让人一听便知道它是台词，而不是来自生活中的；演员们也往往因为念这种台词而无从表现心中的感情；话不带劲，感情就低落。这种话也往往不合剧中人的身分，倒好像不管是谁，说话都该像中学生似的。在这里，我不是要讨论话剧应当用什么样的语言，我只是说，我避免了舞台语，而用了我知道的北京话。我的话，一方面使一部分演员感到困难，因为他们说不惯或说不好地道的北京话，另一方面却使演员们能从语言中找到剧中人的个性与感情，帮助他们把握到人格与心理。此剧中的人物所以能生动，一部分是受了活的语言的帮助。再说，活的语言也美好悦耳，使听众能因语言之美而去喜爱那说话的人。

我知道一些艺人们爱用的黑话，可是没有用在这剧本中。用它们，我晓得，是足以使角色们的职业与环境的特殊色彩更加明显的。可是，我怕听众们听不懂，所以不敢用。我描写的是艺人，可是戏是要演给大家听的，我的地道北京话恐怕已经不是任何人都能懂的，若再加上黑话，就更难懂了。

（三）我尽量的少用标语口号，而一心一意的把真的生活写出来，教生活表现标语口号的含义；用不着说，戏剧是具体的表现啊。

一点小事也比喊口号更有力量。或者，把小事调动好了，才能作到深入浅出。举个例说，剧中白花蛇的烟盒中有两种香烟：好烟“孝敬”贵人，贱烟自用。这点事实很小，可是它既具体，又酸痛！丁副官呢，当白花蛇敬烟的时候，

收起一支好烟，又拿一支贱的。这点事也很小，可是它却足以表现解放前作副宫的是怎么无耻，怎么欺负人到底。两支烟替我说明了一些旧社会的黑暗；口号是不能尽这个责任的。我管这种表现法叫作深入浅出，不知对否。

下面说《方珍珠》的缺点：

（一）此剧前三幕整齐，后二幕散碎。原因是：前三幕抱定一个线索，往下发展，而后二幕所谈的问题太多，失去故事发展的线索。前三幕以方珍珠为主角，为中心；后二幕抛开她，而去谈另一些问题。于是，前后不一致，至全剧闭幕时，没有一个总的、自然的、有力的效果，使观众失望。我为什么犯了这腰铡两截的毛病呢？我应当这样回答：我没掌握好对写实与浪漫的选择。

从全剧的统一上说，我理应始终看守住方珍珠这个角色，在最后两幕，教她见到光明，成为典型的人物。可是友人们嘱告我不要那样写，因为自北京解放后到如今，北京的女艺人们多数经过学习，有了进步，可是，北京还没有出现一个典型的女艺人。我接受了这个劝告。结果，方珍珠在后二幕即不再突出，而全剧失去中心人物，这是我不懂得怎么运用写实与浪漫的笔法的结果。我应当大胆的浪漫，不管实际上北京曲艺界中有无典型人物，而硬创造出一个。今日的艺术作品不当因效忠于写实而不敢浪漫，假若浪漫足以使作品有更完整的更有力的宣传效果。

因为要写实，我在后两幕里就提出许多问题，在今天北京曲艺界存在着的问题。不错，这些问题的提出，是对北京的艺人有教育价值的，可是由一本戏来看，这些问题却使人物软弱下来，使观众的注意不能再集中，于是最后的效果也

就没有力量了。写实是好的，思想教育也是好的，但须善为运用，选择，以免因写实而平板，因宣传思想而失去艺术效果。

（二）此剧原定共写四幕，后经友人劝告，须多写点解放后的光明，乃改为五幕。这又是后二幕单薄无力的一个原因。假若照原来计划，势必集中力量，力写解放后艺人们的狂喜；这么一来，或者全剧既显着完整，而效果亦佳。我很后悔没有维持原来计划——自然，我并不怪友人们多嘴，他们的建议是善意的，是为教我注意思想教育的。

此剧的缺欠并不止上述的两点，不过这两点是最大的，所以特意提出来说说。

《方珍珠》剧本的好处坏处有如上述，不过这是自我检讨，难免还有不确当的地方。我希望多多听到别人的批评。

载 1951 年 1 月 25 日《文艺报》第三卷第七期

《龙须沟》写作经过

在我的二十多年的写作经验中，写《龙须沟》是个最大的冒险。不错，在执笔以前，我阅读了一些参考资料，并且亲临其境去观察；可是，那都并没有帮助我满膛满馅的了解了龙须沟。

不过冒险有时候是由热忱激发出来的行动，不顾成败而勇往直前。我的冒险写《龙须沟》就是如此。看吧！龙须沟是北京有名的一条臭沟。沟的两岸住满了勤劳安分的人民，多少年来，反动政府视人民如草芥，不管沟水（其实，不是水，而是稠嘟嘟的泥浆）多么臭，多么脏，多么有害，向来没人过问。不单如此，贪官们还把人民捐献的修沟款项吞吃过不止一次。一九五〇年春，人民政府决定替人民修沟，在建设新北京的许多事项里，这是件特别值得歌颂的。因为第一，政府经济上并不宽裕，可是还决心为人民除污去害。第二，政府不像先前的反动统治者那么只管给达官贵人修路盖楼房，也不那么只管修整通衢大路，粉饰太平，而是先找最迫切的事情作。尽管龙须沟是在偏僻的地方，政府并不因它偏僻而忽视它。这是人民政府，所以真给人民服务。

这样，感激政府的岂止是龙须沟的人民呢，有人心的都应当在内啊！我受了感动，我要把这件事写出来，不管写得好与不好，我的感激政府的热诚使我敢去冒险。

可是，怎么写呢？我没法把臭沟搬到舞台上去；即使可能，那也不是叫座儿的好办法。我还得非写臭沟不可！假若我随便编造一个故事，并不与臭沟密切结合，便是只图剧情热闹，而很容易忘掉反映首都建设的责任；我不能那么办，我必须写那条沟。想来想去，我决定了：第一，这须是一本短剧，至多三幕，因为越长越难写；第二，它不一定有个故事，写一些印象就行。依着这些决定，我去思索，假如我能写出几个人物来，他们都与沟有关系，像沟的一些小支流，我不就可以由人物的口中与行动中把沟烘托出来了么？他们的语言与动作不必是一个故事的联系者，而是臭沟的说明者。

好！我开始想人物。戏既小，人物就不要多。我心中看到一个小杂院，紧挨着臭沟沿儿。几位老幼男女住在这个杂院里，一些事情发生在这小院里。好，这个小院就是臭沟沿上的一块小碑，说明臭沟的罪恶。是的，他们必定另有许多生活上的困难，我可是不能都管到。我的眼睛老看着他们与臭沟的关系。这样，我就抓住臭沟不放，达到我对人民政府为人民修沟的歌颂。至于其中缺乏故事性，和缺乏对人物在日常生活中的描写，就没法兼顾了。

这本戏很难写。多亏了人民艺术戏剧的领导者与工作者给了我许多鼓励与帮助，才能写成。他们要去初稿，并决定试排。我和他们又讨论了多次，把初稿加以补充与修改。在排演期间，演员们不断的到龙须沟——那里奇臭——去体验生活。剧院敢冒险的采用这不像戏的戏，和演员们的不避暑热，不怕脏臭，大概也都为了：有这样的政府而我们吝于歌颂，就是放弃了我们的责任。

焦菊隐先生抱着病来担任导演，并且代作者一字一句的推敲剧本，提供改善意见，极当感谢。假若这本戏在演出时，能够有相当好的效果，那一定是由于工作人员和演员们的工作认真与努力，和焦先生的点石成金的导演手法。

载 1951 年 2 月 4 日《人民日报》

我怎样写《一家代表》

《一家代表》是我今年夏天写的一本话剧。它有两幕，六场，一个景。借着这短短的话剧，我希望能尽一点扩大民主政治影响的宣传责任。民主政治是咱们新国家建国的基础，顶要紧，所以我明知难写，而不能不写。

北京的确有这样的事——一家的父母子女四口人都光荣的作了市人民代表会议的代表。但是我并没去照抄这件事；我要写的是剧本，不是新闻报导。我不肯教真人真事限制住我。我另想象出一家子人来。“我”的这一家人也是父母子女，因为二老二少，二男二女，配搭得很匀衬。他们的职业不完全与真人相同，可也有近似之处。至于他们的相貌，性格，思想等等，就都是我想出来的了。他们在我的剧本中的任务是作代表，为民主政治效力。我自己也是北京市人民代表会议的代表，所以我就把我的经验分配到他们四口人身上，仿佛是我的化身。虽然是化身，他们可都各有各的历史与性格，于是说话行事就各有特色，并不像四个傀儡。

四个主角之外，另有八个角色，全剧人物共十二人。十二个人，一个景，排演起来可以省事省钱。今年夏天，我在全国文工团工作会议上说过这样的话：“我们整个国家的经济建设，在现阶段中，要求我们无论作什么都须精打细算。我想，我们创作剧本的人也不应该是例外。”在我创作《一

家代表》的时候，我并没忘了自己说过的话。自然，事情重大，而人少景少，是不容易写的。可是，我不肯因此而放弃了自己的主张。有关人民代表会议的资料是很丰富的，我的任务是怎样把资料精打细算的组织起来。在这里，我体会出来：我们不要怕资料多；资料越多，我们才越能从容的选择。同时，我们也不要被资料给迷惑住，看哪件都怪好的，舍不得放下；那样，我们就没法子从错综复杂的现象与事实中提炼出一出戏来了。

《一家代表》的确是不好写的一个剧本。我若是把新民主主义的政治理论和人民代表会议的形形色色都写进去，那就一定耽误了人物的创造；一本话剧怎可以没有活生生的人物呢？可是，我若一心一意的创造人物，那就又容易教观众觉得这只是一家子人的私事儿，与民主政治没有多少关系。一家人都作了代表，的确是光荣的事。可是，我若只用力写他们的光荣，就解释不了到底什么是民主政治；民主政治是立国的基础，而不是只为给某几个人带来荣耀的。我得设法使人物的创造，与扩大民主政治影响这两件事平衡起来。这很不易平衡！

一方面我自己思索，一方面和朋友们商议，我慢慢的找到了办法：要使人物创造，与宣传民主政治二者平衡，必须教人物有为人民服务的基础；他们不是由于个人的愿望或特殊地位而当了代表的，他们之所以当选为代表，是因为他们给人民服了务。他们也必须渴望民主政治，然后见到了民主政治的实现，才能热情的拥护。他们必须由人民的需要与力量，找到他们自己的需要与力量。这样，他们才不是忽然自天而降的人物，他们当人民代表也不是为了个人的虚荣。这

样，我的人物应当是干什么的也就可以决定了。爸爸是教育工作者，在解放前，为了保护学生，为了参加反饥饿反迫害的运动，都感到非有民主政治不可，和没有民主政治是怎样的痛苦。妈妈是热心作救济事业的，因此她能在服务的时候体会到新社会中民主作风的办法如何优越。儿子是共产党员。女儿是热心服务的护士。我的“一家代表”们就这么产生了。

也许有人要问：为什么不写一家子都是工人或农民呢？回答是：北京只有我所知道的这么一家四口儿都作了代表。虽然我并没按照他们的实在生活情况去写，可是我不敢把他们都变成工人或农民。我是北京人，他们是北京人，写起来方便。他们的生活与我接近，写起来较有把握。我希望有人去写工人和农民对民主政治的贡献与努力，我自己可不敢那么冒险。我这本戏不过是抛砖引玉，希望有人更多的从各方面去写这件重要的事。再说：我这一家子，包括了教育，救济，学生，与护士四界的人，我不但可以就题发挥，因人及事的把这四界的改进情形写进去，而且还可以不言而喻的涉及到团结与统一战线。这样写，人物就也都有了生活，不至于空洞的说政治理论。

另外一个难题是这样：因为舞台上的限制，我没法子把足以扩大民主政治影响的具体事实，像二年来北京市人民政府给人民修好了龙须沟，各处的下水道和马路等等，都写进去。这些工作只有人民政府才办得出来，因为只有人民政府才是顺依着人民的要求与需要，为人民的福利，而去办事的。这些事才是民主政治的具体说明。可是，我没法子把它们都搬到舞台上去。于是，我这本戏就不能不显着话多于

事，议论多于行动。它没有充分的担当起扩大民主政治影响的责任。我盼望有人来用各种具体的设施写一出活报戏，补救我这本戏的缺欠。

同样的，我也没法子把人民代表会议开会的实况放在舞台上。开会最难在舞台上表现；话剧没有电影那么方便。事实上，人民代表会议怎样开会就是最动人的场面。我知道，有不少人因为参加会议，或去列席，而得到很大的教育。在人民代表会议上，工人农民部队和其他的各代表共聚一堂，讨论事情，是史无前例的。舞台的限制往往把剧作者憋个半死！

有前面的一些说明，我们就可以了解《一家代表》是怎样的一出戏了。北京人民艺术剧院已将剧本要去，看有没有排演的价值。一出戏必须受得住舞台上的考验，那么，我现在就无须再多说什么了。

载《老舍剧作全集》(4)，

1985年8月中国戏剧出版社初版

介绍《柳树井》

为了配合新婚姻法的宣传任务，在一九五一年的冬天，我写了《柳树井》小型歌剧，希望给北京的群众春节文艺活动增加了一个小节目。

从内容上说：《柳树井》的故事是由耳闻目睹的情形中想象出来的，并非丝毫不假的真人真事。婆婆大姑子欺负“媳妇”，在检查新婚姻法执行的状况以前，是相当普遍的事。我就以这为主题，捎带着谈到买卖婚姻、童养媳，和“小女婿”等等的流弊。故事中也有一对青年男女为了婚姻自由，进行斗争。这虽然是一个副笔，却可以说明：要打倒封建的婚姻制度，必须斗争。幸福与自由不是凭空掉下来的。

我要借着这个小故事启发群众，也启发某一些不认真执行婚姻法的干部们，所以描写了一位老村长，和一位妇联主任。老村长是个好村长，但是对婚姻问题的看法有点守旧。我很留神的描写他，怕把一个老干部丑化了。我把妇联主任写成正面人物，为的是形容出新社会的妇女怎样有了组织与力量。

从形式方面说：在一动笔的时候，我就决定了：歌剧应以歌唱为主，不应是“话剧加唱”，所以全剧中的话白很少。民间的戏剧和曲艺大半是以歌唱为主，外国的歌剧也是以音

乐歌唱为主的。

虽然我是要写一篇通俗的歌剧，可是我把旧戏里的可以删去的场面都删去了。在《柳树井》里，角色们出来就唱，没有念引子、念定场诗、自报姓名、叫板等等不必要的老套子。有了那些老套子，全剧就会枝冗不紧凑，损失些戏剧性。这，或者也可以算作“突破形式”吧。后来，我看到各处的演出，观众们并不因为没有那些老套子就摸不清楚剧情。这个小戏够演一个半钟头的。假若添上那些老套子，就会拉长到两个钟头或两个半钟头。时间拉长了，情节也许就显着很单薄，减少了感染力。文艺作品须精练，不要冗长。

为了剧中情节紧凑，用人少，容易排演，我把用人多的场面（像招弟在群众面前控诉婆婆大姑子）作为暗场，因为群众的场面是不容易处理的。听说：有的地方出演此剧，把暗场都补充上，使它成为一个较大的歌剧。我没有看见这样的演出，不知效果如何。我想：剧团若是有条件用很多的演员，有办法处理群众场面，这么作或者也无所不可。

从文字上说：我力求在通俗中还要流畅美丽，以期适用于评剧、快板剧与曲艺剧等形式中。评剧、快板剧等形式中的歌唱，是唱着说，说着唱，说唱密切的结合在一处的。要作到说唱结合，词句必须通俗流利。词句半文半白，生硬堆砌，虽用说唱的形式演唱，也不会有好效果。我虽力求文字通俗，可是通篇没有一个“面前存”，“把话云”之类的字样——这种滥调不是通俗文艺的特殊风格，而是它的疮疤。

全剧的句法都像鼓词，分上下句，下句押韵，并且注意到每句中音节的安排。这样，每句加减一两个字，就可以适用到各种调子上去。

北京城郊群众演出此剧，有的用各种流行的歌曲编凑起来；有的用二黄的腔调；有的改编为快板剧；甚至还有改为话剧的。其中以用曲艺形式的为最好，话剧与二黄不大好。用话剧形式的，剧情本就简单，又删去了音乐与歌唱，当然减色。用京戏形式的，因为拉腔过长，字音难免模糊，就失去了“说唱”的效果；听众听不懂唱的是什么，就对它失去兴趣。用曲艺形式演出的最好，因为用不同的曲牌子可以表现不同的感情，同时每一个都是群众听惯了的说唱曲调，不论换什么牌子，大家都可以听得懂。曲牌子可也有缺点，抑郁或潇洒的比较多，欢快或激壮的比较少。这应当由音乐家们试验，首先改造旧有的牌子，然后再逐渐的创造与曲牌子情调相近的新歌曲，以补旧牌子的不足。不要不给旧牌子加工，就鲁莽的把新的旧的随便掺合起来，那就不会调谐。在北京用曲艺演出的，还有一个缺点，就是在歌唱与歌唱之间，演员们动作的时候，没有找到适当的音乐陪衬。我想这也应当先挖掘老牌子，有好多老牌子已经快失传了！发掘出老牌子，或加工，或照原样，用以陪衬动作，或者是个好办法。因为情调既可一致，又可以保存了不少民间艺术的遗产。这样，曲剧就可以慢慢的成为一种新型的歌剧了。

载 1952 年 9 月 15 日《新民报》

我怎么写的《春华秋实》剧本

在排演以前，这个剧本已写过十次。每一次都是从头至尾写过一遍，不是零零碎碎的修改增减。枝枝节节的这儿添一点，那儿减一点，永远不如重新另写一回可靠。用碎布拼凑，不容易作出美丽的衣裳来。

写十次，一共花了十个月的时间。其中因病因忙，时有停顿；要不然，必不会拖延得这么久。一九五二年是个忙年，一个运动紧接另一个运动，一项重要的政治任务来了，又接上另一项。可是，在万忙中，我总抓紧时间，藕断丝连的写剧本。

我们应当忙，我们也应当写作。我们不该借口忙迫就搁笔不写。同时，我希望，领导上也该设法调整作家的的工作，不要教他们忙到不可能拿起笔来的程度。

剧本的初稿是在一九五二年二月后半月开始动笔的。那是北京的“五反”运动逐渐进入紧张阶段的时候。许多朋友说：我们应该写个剧本，纪念这个伟大运动。他们以为：这个运动既是史无前例的，又是极有关于今后的国家建设的；就是对于世界上正待解放的人民，也不无教育的价值——无论哪一处的人民，一旦得到解放与政权，而须与资产阶级合作，就必须警惕这阶级的进攻。这样，这就不是个简单易写的剧本。

我本想约集几位朋友，共同计划一个剧本提纲。可是，朋友们和我都正忙着参加“三反”或“五反”的工作，没有空闲，假若我等着大家都稍有空闲再共拟提纲，那就须一直等到两个运动结束了的时候。创作需有热情；在一个运动中间写这一运动，热情必高于事过境迁的时候。我明知道，运动结束了，我才能对这么伟大复杂的一个运动有全面的了解。可是，我又舍不得乘热打铁的好机会。

我决定不再等，而仅就个人所能理解到的独自起稿。这方法有缺点，即对整个运动发展的来龙去脉还没看清楚。它可也有点好处，好歹有个全稿，容易和朋友们商讨。大家凭空共议提纲不是件容易事，往往谈来谈去，莫知所从，乃至无结果而散。有了一个准稿子，大家就可以集中讨论了。

初稿草成，我把它交给北京人民艺术剧院的朋友们，说：“请给我看看吧！有可取之处，请提意见，我去另写一遍；若全无是处，请扔在字纸篓子里。”

虽然大家都正忙着“打虎”，可还抽空读了我的初稿。他们告诉我：内容欠充实，但有一两个人物。凭这一两个人物，值得再写。

这给了我很大的鼓励，一部文艺作品，找故事容易，写出人物困难。没有人物，不算创作。

我另写了一遍，再和大家讨论；然后，又写了两遍。这四次的稿子大致相同。在人物方面，集中力量描写资本家，而且写得相当生动。在故事方面，写的是“打虎”，因为在那时节，大家只知道“打虎”，还不大理解别的。剧名就叫《两面虎》。这是个描写运动本身的，类似活报戏的作品。

随着运动的发展，大家看出来第四稿的缺点——只见资

本家的猖狂，不见工人阶级打退进攻的力量。故事始终围绕着一两个资本家的身边发展，写到了他们的家属、朋友、亲信，和被他们收买了的干部，而没有一个与他们对立的工人队伍。这样，所有的斗争就仿佛都由感情和道德观念出发，而不是实打实的阶级斗争。虽然他们的儿女、老婆、朋友也喊“要彻底坦白”等等，可是总使人觉得假若资本家把心眼摆正一点，不口是心非，也就很过得去了。这样的“两面虎”，只是近似假冒伪善的一个伪君子，不能表现资产阶级的阶级本质。这是暴露某些资本家私生活的丑恶，离着“五反”运动的阶级斗争的主题还很远。不行，还得另写！

从前四稿中资本家的营业看，也得另写。剧本中的资本家是搞营造业的。在当时，营造业是检查的重点对象，所以我也就人云亦云。可是，一般的营造厂往往是有个漂亮的办公室就可以作生意，它只有店员与技术人员，没有生产工人。当然，店员们也是工人，也可以斗争资本家；但是，剧本中若只出现几个店员，总显着有些先天不足。况且，营造厂既不生产什么，也就很难用以说明政策中的斗争与团结的关系。

看出以上的缺点，大家决定：第一，须把资本家由家庭中搬到工厂里来，面对工人。第二，工人须在戏剧中占重要地位。第三，资本家须是产业工厂的主人，不是营造业的。第四，得有检查组上场，掌握政策。

这个变动相当的大，几乎是将第四稿全盘打烂。可是，我并没害怕，热情比害怕更有用。

我又写了两遍：资本家变成了私营铁工厂的厂主，有工人出来斗争他，有争取高级职员，有检查组登场；他的家属

只留下个小女儿，其余的人都删掉。这就是五、六两稿。

关于检查组的情形，不难知道。人民艺术剧院好多朋友都参加过这项工作，他们供给了用不完的资料。铁工厂的情形也不难了解；这时候，厂主们已受了教育，有了觉悟；他们肯将过去的错误说出来。难处是在描写工人。

这时候，人民艺术剧院的三十多位朋友到一个私营铁工厂去体验生活。于是剧稿就有机会读给工人们听，我自己也得到机会访问工人和资方，并且到劳资协商会议上旁听。这样，剧本中的工人的生活、语言，以及在“五反”运动中怎么活动，都逐渐的有了轮廓。

可是剧名还是《两面虎》，内容也还是“打虎”。这虽比以前的稿本内容充实了点，可依然是写运动本身的现象；有了斗争，斗争是为了什么却不十分明确。

已经到了夏天，北京的“五反”运动进入结束阶段。知道我正在写这个剧本的朋友们说：“五反”运动既已基本结束，就应当写得更全面一些，更深入一些。比如说：戏不由“五反”写起，而推到“五反”以前，写出资本家怎样施放五毒，以便道出“五反”运动的重要与必要。结尾呢，也不是把违法资本家送交法院，而是团结了他；教他明白：若能遵守共同纲领，规规矩矩的发展生产，他还能有生活，有用处。这不就有头有尾，真像完整的一段“五反”历史了么？由描写“打虎”的情况，进一步去写也团结也斗争的政策，不就深入了许多么？

我接受了这个好意见，决定加头添尾。

这又须把前稿全盘打烂。一个剧本不能中间不动，硬穿上靴戴上帽；更动一点全体都得更动。而且《两面虎》已有

四大幕，再加上头尾两幕，成为六幕大戏，演五小时，也不像话。还须重新另写。

为团结作准备，就须表现资本家的好坏两方面；光好不坏，就无须斗争，光坏不好，就没法团结。也只有这么好坏兼顾的描写，才能使人物深厚；也只有这么描写，才能符合政策——不是消灭资本家个人，而是肃清他的污毒。这样写，已经不再是《两面虎》中的“两面”了。那个“两面”，前面已经略略交代过，是伪君子的“两面”，口中甜蜜，心里虚伪。这一回的两面是由实际行动，表现出资产阶级的两面性。比如说，在解放后，工商界受到政府的种种照顾，大家的生意不但没有垮台，反倒更好作了。资本家们，一般的说，是真心的感激政府；是真的，不是耍嘴皮子。因此，他们对抗美援朝的爱国运动也的确热诚的参加，踊跃的捐献。他们懂得拥护政府，爱自己的国家。可是，在另一方面，只要有有机可乘，他们又会见钱眼开，不惜施放五毒。多赚钱，在他们看，是天经地义，他们想不到施放五毒是罪行。他们有不少这样的两面性。能抓住这类的“两面”，就差不多抓住了他们的阶级本质。能抓紧这一点，就可以用他们在作生意上的实际行动和“五反”运动紧紧结系起来，扣紧主题，不必旁生枝节。《两面虎》的六次稿本，至此一概撤销。

放弃了第六稿，我又重新写过三遍。第七至第九这三部稿子既须顾及运动的全面，就必须吸收更多的资料；专为组织再组织资料，也须至少再写三遍。同时，这三部稿子是企图由描写运动本身的情况改为通过政策写出“五反”的全部意义，所以也须重新组织资料。

第九稿写成了五幕十一场，大得可怕！

为参加几项重要政治任务，我日夜忙碌，一个半月没能写一个字。可是，每逢有一会儿休息时间，我就细细“咀嚼”第九稿中的人物。这样，那从第一稿到第九稿始终未被淘汰的人物已在我心中成长起来，那不太成熟的次要的人物也慢慢的得到照顾，我不断的盘算如何用三言五语使他站立起来。这对于我写第十稿大有好处。

同时，人民艺术剧院的朋友们也感觉到：这个剧本的写成，的确具有民主精神，大家的意见都包括了进去。可是，经过大家的讨论再讨论应当以什么为主题和学习再学习“五反”文件之后，大家觉得穿插那么琐碎，能否每一情节都对主题有所发扬，使主题明确呢？这一怀疑，使大家都冷静下来。以前，大家争先恐后的把参加检查组的实际经验，和在工厂里获得的体验，都要组织进剧本里去，唯恐内容不真实丰富。现在，大家冷静的看出来，剧本不应当是记录；为使主题明确，靠记录式的写法不会成功。

于是，大家开始按照第九稿另写提纲，把不必要的情节都删了去。等到我稍为空闲了点，他们把提纲拿来，跟我商议。他们拟就的提纲本身还是太长，虽较比剧稿简练了一些，可只能说是消了一点肿，还不像筋是筋骨是骨的健康样子。

大家的意见是：

（一）确定主题：又斗争又团结。

（二）我须按照第一稿的精神，参考着新提纲，重新写过。所谓第一稿的精神就是一气呵成，不蔓不枝。

（三）希望不要群众场面。舞台上人多并不一定足以表现力量，而且很难处理。

(四) 多描写资本家，因为“五反”运动斗的是资本家，不是别人；他应当是主角。提纲中虽已把运动初期工人們的欠团结，有顾虑等等删去，可是资本家的戏还太少，由我设法补充。观众要看的是资本家如何受教育，如何在思想上有顾虑，起变化，作斗争。多写工人们彼此间的小纠纷，反倒会冲淡了他们斗争资本家的力量。

(五) 不要教资本家出“洋相”——那是粗浅的暴露，没有什么教育价值。因为不教他出“洋相”，所以从前按照一般的“打虎”情形所描写的，什么你喊：“低下头去！”他嚷：“彻底坦白！”就都用不着了。我们须“武戏文唱”。

(六) 以前，费过许多工夫，描写工人和检查组怎么研究、核对违法行为的材料，真是人人精细，各显奇能，给资本家摆下天罗地网，教他无法逃脱。现在，大家既明白了主题所在，也就知道了费很多力气在台上查账，远不如多费力气检查思想。能够从思想上设下天罗地网，资本家才能明白政策，坦白罪行——这才是检查组的重要工作，再说，查账、对材料，也很难有戏。

这些意见都不是凭空想出来的，而是由研究九部剧稿，学习政策，与体验生活三方面中逐渐体会到的。这是企图由记录与报道绕了出来，去集中力量掌握主题。

我也有一些小意见：

(一) 我能按照大家的意见改善剧本，因为我已把人物一一重新想过多少遍，心中有了底。我若是能三言五语的描画出个人物来，就不必多绕着圈子用零碎的事儿去烘托。

(二) 我会狠心的删去不必要的情节，抓紧主题。

(三) 连最后的斗争大会也不要，省得满台都是人，挤

到一块没有戏作。这样也省得教观众一见台上站满了人，就准备戴上帽子。

很顺利的我写成了第十次稿本。全剧只有三幕七场：第一、二、三幕各两场，另外有个尾声。

以上是说写这剧本的经过。以下，说几个问题：

（一）或问：假若你等到“五反”运动结束以后，再动笔写这个剧本，大概就不会费这么多的事与时间了吧？

我说，因为我下手早，所以朋友们与我能随着运动的发展一步一步的发展剧本，欲罢不能。随着运动走，资料是活的；运动已过，再去回顾那么多资料，我就会望而生畏，没有胆量去写这么大的题目了。写作没有捷径，全靠功到自然成。写一遍有写一遍的好处，写十遍有写十遍的好处。一稿写十次并不算多。

（二）或问：剧中好多材料是间接得来的，并不都是你个人的经验，难道倚赖间接经验也能写出作品么？

我说，不应专靠间接经验。假如我自己参加过“五反”运动中的各项工作，而且长期下厂体验生活，我一定无须花那么多的时间才把剧本写成，也可能写得更好一些。直接去体验生活是必要的，吸收间接经验不足为法。

（三）或问：这样倚靠别人帮忙，写成的作品，能算你自己的创作吗？

我说，不算。这应算集体创作，由我执笔。此事，我已征求过人民艺术剧院领导人的意见，他们说：算了吧，由你个人出面发表吧。我很感谢他们的客气。不过，更要紧的倒是在这闹剧本荒的时节，大家——剧作家与导演、演员们——理应协力合作；大家要打成一片，共同讨论全剧的组

织与主题，有计划的去体验生活。这样，就可避免作家闭门造车，演员们盲目的去体验生活。

（四）或问：写这个剧本有什么心得？

我说，经过写稿十次，我悟出一点道理来：不论我们要描写什么新事物，因为它是新事物，我们一上手总会被事物中的技术问题或表面现象诱惑住。以“五反”运动来说，我们一上手总会十分注意检查的方法和斗争的方式。我们为写“五反”运动而到工厂去体验生活，也免不了首先要问工人们用什么方法“打虎”来着，和“老虎”用什么方法希图混过关去。这样，我们所了解的便是一些斗争过程中的方法与手段，不是深入的发掘根本思想。把这些手段与方法写出来，的确显着火炽。可是，这不过是表面上的火炽，骨子里未必有真东西。我们必须从这些表面现象中绕出来，抓住那足以支持全剧的主题思想，才能免得见树不见林。

这并非说，那些表面现象都值不得搜集。我们必须掌握它们，因为它们是那一段生活中的现象，是可以捉摸到的具体事实。我们应当多多搜集它们，越多越好。可是，到了最后，我们必须找到比它们更重要的东西——思想和政策——作为主要的提纲；用这条线串起那些现象，我们才知道何弃何取，不至于被小情节缠绕住，而忘了更重要的东西。感动人的戏不完全仗着几段漂亮话或一些巧妙的小手段支持着，激烈的思想斗争才能惊心动魄。

我们需广泛的搜集材料，从大处落笔。

前面说过，大家教我在写了九遍之后，再翻回头来，按照第一稿的精神再写一次。我照办了。但这不是又拾起来第一稿，添添减减，绝对不是！写过九次，我已经掌握了用不

完的资料，可以自由选择，不再把任何一个情节都看成宝贝，该留的留，该扔的扔，我必须变成资料的主人。这样，我才能按照第一稿的精神，集中力量描写怎么斗争和团结资本家；一切资料都须受这主题的控制。这样，知道的多，写的少，便能游刃有余。知道的多，交代的少，便能交代准确。

下厂体验生活的朋友们也掌握到了上述的精神。

我也体会到：狠心的删改是必要的。在前九稿里，每一稿都有些相当好的戏和漂亮的对话。可是，第十稿并非前九稿中所有的好戏与漂亮话的堆积。不管前九稿中有多么好的戏与对话，用不到第十稿中去的就一概抛弃，毫不留情。勉强留下来的情节与对话会变成作品的疮疗。好药也许有毒，假若用在了错地方。

戏剧不是平平的叙述事实。假若以叙述为主，一切事实就都可以放进去；结果是哪件事都可有可无，不会有戏剧性。第八、九两稿就吃了这个亏：讲到团结工人，就有三场戏；讲到不法资本家，就有好几位，各耍一套花样。这就犯了不分轻重宾主，有闻必录的毛病。为矫正此弊，第十稿只很简单的交代了工人的团结和如何争取高级职员，资本家也以一人为主，别人都听他的指挥。这就简练集中了。假若写得好，斗争一个资本家，也就是斗争一百个资本家，不必在一出戏里，东斗一个西斗一个；把“百家姓”都斗完了，并不见得能成为好戏。

这个剧本不能依照一般的戏剧发展的法则进行。按照平常的办法，剧本的第一幕总是介绍人物，主要的人物都须出来与观众见面。这个规矩，我就用不上。检查组组长是个重

要人物，但是他不能在第一幕露面。在“五反”运动中，检查组的人与被检查的人是毫无瓜葛，没有过来往的。我不能为了一般的戏剧法则就放弃了真实。

同样的，剧中第一幕出现的人物，如次要的资本家，与受贿的干部，到后来或因已入法院，或因正在交代贪污受贿的问题，不能再出现舞台上，我也就干脆不再管他们。

这样，人物有的出现得很迟，有的见头不见尾，都不合乎一般的剧本写法。但是，我就按照“五反”运动的实况，该怎样处理就怎样处理，没有给他们绕着弯子想办法。有些新事物是不受普通剧本写法的约束的，用不着作者多费心思。

这个剧本中的人物很多，有话可说的就是二十四个人。在八、九两稿里，对待人物取了平均主义，唯恐冷淡了任何人。于是，全剧的组织就零散琐碎；人物出来进去，不过是些“过场戏”。第十稿取了不同的态度，重要人物的戏多，次要人物的戏少，甚至没有戏。这样，主题才能通过重要人物继续发展，不至于被次要的情节给扰乱。起初，我想尽量多的“裁员”，可是只能由二十七八个减到二十四个人，不能再少。资本家既要施行有组织的进攻，既要订攻守同盟，就不能只出现一两个人；为了表现工人有组织的积极参加“五反”，也不能只出现一两个人；检查组是代表政府的，也不能太寒酸。这样，全剧用二十四个人（只算有戏词的）实在不算多。二十四个人可不能人人有戏——一出戏不能演八个钟头。好，没戏就没戏吧。主要人物老有戏一定比较次要人物喧宾夺主强。这个主意拿定，就减去了好多过场戏，举个例子说：在第八、九两稿里，为了人人有戏，描写了检查组工

作人员和工人怎么在一块儿画漫画，贴标语，连怎么打糨糊也没忘下。可是，后来细想了想，这有多么大的用处呢？有什么戏剧效果呢？不错，它确是能够烘托出一点运动中的生活来；可是，工人们和检查组都忙着画图，贴标语，打糨糊，并不足以有力的表现出他们的斗争力量；而且，处理得不好，倒减少了力量。这是因人设事，好教没机会说话的角色说几句话。这种场面很容易写，而容易写的也就往往是败笔，一个伟大的天才作家可以用许多场面表现生活的多方面，而还能产生总的戏剧效果。没有多少天才的人，像我自己，就顶好不冒险去铺张。抱定了主题，集中力量去写，还是保险的办法。

写了这么多字，倒好像是我宣传这个剧本怎么了不起。不是的。我只是要把这次写作的经过与心得交代出来，希望能作学习文艺写作的人们一些参考。至于我这剧本是好是坏，还须待演出时才能看得出来，假若部分不好，我准备再接受意见，修改再修改；假若通体都不好，就放弃了它。

我们应该立志写出优秀的作品来，可是要准备好，优秀的作品不专凭愿望就能产生，而是最多最大的劳动的果实。

写完前面的一大段话，北京市人民艺术剧院就按照第十稿试排此剧。因为剧本内容涉及的问题是那么重大，所以每当全剧连排的时候，剧院就邀请领导上和专家们来看，请求批评。他们不但随时提出大至有关原则的，小至一言一字的修正意见，而且有时候约去剧作者与导演详谈有关的问题。这使我感动，感激！在国民党统治时期，我写过剧本，我所遭遇的是禁演与打击。今天，我得到无微不至的鼓励和帮助！

有的首长甚至在看过排戏之后，约去某个演员，询问对所演的某一场戏是否觉得舒服。赶到回答是“别扭”，首长才委婉的告诉我：那一场戏恐怕有点毛病。首长们就是这样体贴作家，热爱艺术！

首长们不仅提供有关政策的意见，他们也注意到服装、布景、灯光、造型上的等等问题。他们并不因为能够掌握政策而忽略了作品的艺术性。这使我明白了：艺术性越高，宣传力才越大的道理。以前，我总多少抱着这个态度：一篇作品里，只要把政策交代明白，就差不多了。于是，我在写作的时候就束手束脚，唯恐出了毛病，连我的幽默感都藏起来，怕人家说我不严肃。这样写出的东西就只是一些什么的影子，而不是有血有肉，生气勃勃的艺术品。经过这次首长们的指导与鼓励，以后我写东西要放开胆子，不仅满足于交代明白政策，也须不委屈艺术。也只有这样，我才能写出像样子的东西来。

前面说过，这剧本最初的主题是“打虎”，后来进展为“又斗争又团结”。在排演中，领导上与专家们看出来：又斗争又团结是对的，但是还须表现出“五反”运动的胜利是工人阶级的胜利，否则剧本的结局必会落到大家一团和气，看不出为什么“五反”运动足以给国家的经济建设铺平了道路。顺着这个意见修改剧本，我必须作：

（一）再加强工人的戏，要使工人始终和资方交叉在一处，随时作对照，随时有斗争。第十稿的重点放在了描写资本家，对工人写得还不够。我须添写工人搞“五反”搞得那么起劲的原因，和他们得到什么胜利。这么写，全剧中工人的活动的来龙去脉才会和资方的由猖狂进攻而认罪悔过的始

末根由结系起来，“五反”运动才能不是灵机一动的偶然事件，而是事有必至的一个重大运动。因此，我须在第一幕的两场（都是资方的戏）之间，加一场工人的戏，使工人生活楔进资方的生活，好使劳资两方不同的生活作鲜明的对照。在这一场戏里，工人已感到资方有毛病，而不知道那些毛病造成的危害有多么大，因为这是“五反”以前。他们知道资方有毛病，可是他们自己团结得还不坚固，没有力量去斗资方。于是，他们切盼毛主席给出个好主意。这样，“五反”运动就有了它应有的根据，并不是忽然由天外飞来的。这样，工人们一听到毛主席的号召，就热烈的投入斗争中。这样，工人品质、性格和形象等等也都可以早些介绍出来。这是个很宝贵的建议，也是剧本中很重要的改动。

以前为什么没想起这么写呢？主要的原因是自己的生活欠丰富，而又急切的要交代政策，唯恐人家说：“这个‘老’作家不行啊，不懂政策！”于是，我忽略了政策原本是从生活中来的，而去抓住政策的尾巴，死不放手。写一段生活，用生活中的矛盾与斗争使人们体会到政策，才是骑在政策的背上，而不是扯着它的尾巴。这么写，才可能使作品既有艺术性，又有思想性，而不是面色苍白的宣传品。

前面我说过：“我们必须找到比它们（事实）更重要的东西——思想和政策——作为主要的提线；用这条线串起那些现象，我们才知道何弃何取，不至于被小情节缠绕住，而忘了更重要的东西。”现在想起来，这段话有些毛病，那就是：既想用思想与政策串起事实，就不能不时时刻刻惦记着它们，不能不一有机会，或甚至故意去造机会，交代它们。这必成为八股文章。这样的创作方法——也正是我三年来因

怕被指为不懂政策而采用的方法——是不大健全的。现在我明白过来：从现实生活中体会政策，以现实生活表现政策，才是更好的办法。这就是说，剧中的一切都是从生活出发，使观众看过之后能意味到政策，细细的去咂摸，由赞叹而受到感动，才能有余音绕梁的效果。所谓政策的尾巴，却正与此相反，它是把政策看成为生活而外的东西，随时被作者扯过来听用，结果是政策变成口号，剧中人成为喊口号用的喇叭。

（二）第三幕原有两场，并为一场。这是为：（1）给第一幕新加的一场匀出点地方，否则戏会太长。（2）两场合并可以使劳资两方再行接触；检查组不过是来执行政策，不必多抢劳资两方的戏。（3）在第十稿中，前面说过，我认为已逃出“五反”运动中的真情实况的束缚。事实上，第三幕仍然用的是自然主义的写法，未加提炼。为了描写逼真，我把资本家放在一间不体面的小屋里，一会儿进来一个人，一会儿进来两三个人，跟他讲理，交代政策。我忘了这么出来进去，像戏不像戏，也忘了场面好看不好看。不错，在这使人闷气的小屋里，的确交代明白了政策，可是怎看怎不像戏。它使观众的眼与耳都感到不舒服。改写之后，人物都活动开，台上也不再是那间不体面的小屋，连演员带观众都松了一口气。艺术要提炼，不是给百货公司照一张像片的事。舞台上要美，令人越看越入神，不可令人低头不敢仰视！

（三）末一场，尾声，最难办。只描写“五反”后劳资两方的一团和气是不够的，也不大对。第十稿的尾声是以一团和气为主，这必须改写。

在改写尾声的时候，想出两个不同的写法：一个是简单的写一段事，借着这段事表现“五反”后工厂的新气象；一

个是给“五反”运动作个简单的结论。前者的艺术性高，因为它是具体的表现，不至于只空说政策。可是，写什么样的一段具体事实呢？很难想出。的确，既是尾声，它可以不完全和前三幕的事情紧紧相连；可是，一弄不好，就容易写成另一故事的开端，没法闭上幕。还有，它可能需要新的人物登场，也不易处理。这样，明知道这会有较高的艺术性，我可是采取了第二个办法——给运动作结论。

怎么作这个结论呢？十分困难。既是尾声，就不应很长。那么，从篇幅长短来说，它就担不起作结论的责任。反之，只交代一部分问题吧，又嫌挂一漏万。而且，不管交代什么和交代多少，总是交代，不是戏！这是致命伤！前三幕因添一场，并两场，我又重新改写了两遍，写成第十二次的稿本。尾声又写了六遍，还是不很好，希望以后有工夫再改，就不在这里再多说了。

全剧大体上固定下来，还没有一个好剧名，这也费了不少心思。一直到剧院要去发公演的广告了，才决定用《春华秋实》。这不是个顶好的剧名，可是从大家供给的几十个名字中挑选，它还算不错，暂且将就着用吧，以后再改。

最后，我必须乘此机会向领导上和专家们，以及许多给我提过意见的朋友们致衷心的感谢！没有大家的帮助，这个不很好的作品一定不会有写成的希望！我也应当感谢北京市人民艺术剧院的朋友们，他们不但始终不懈地帮助我修改剧稿，随时供给资料，而且热诚的、毫不厌烦的，排演这改了又改，改了又改的剧本！

载 1953 年《剧本》5 月号

《西望长安》作者的话

骗子的故事往往是写讽刺剧的好材料。《西望长安》就是写一个骗子故事的讽刺剧。

一个骗子的“成功”，在一方面是仗着他的欺骗手段，在另一方面也仗着别人肯于受骗。这就大有文章了。假若甘心受骗的还是国家的干部，造成政治上的损失，问题可就严重了，实在应该讽刺鞭挞！

在这个剧本里，对骗子如何施展手段写得不多，而且他所施展的那几招也并不高明，正因为他的骗术并不高明，而居然一帆风顺，到处吃得开，才越显出受骗的一定更不高明。那些不高明的受骗者恰好是我们的干部，我们就不能不把他們当作讽刺的对象了。

那些受骗的干部并不是坏人。他们若是品质十分恶劣，有意的和骗子上下其手，就不会含有多少讽刺的意思了，而且也不符合现实——我们的干部基本上是忠实可靠的。他们不坏，但是作了错事。他们把骗子当作了真正的英雄，照顾他，培养他，甚至于帮助他解决婚事。他们的毛病在哪里呢？他们哪，麻痹大意，以为天下太平了，革命的警惕用不着了。他们对伪造的文件看也不看，拿起笔来就批，就签字。他们以为国家富强了，所以多发些补助金，多买两张飞机票，都用不着多加考虑。他们就这样马马虎虎的被骗子给

骗了。他们自己倒并没丢失了什么东西，可是造成了重大的政治上的损失。

骗子混了好几年，最后破案可是很快，只用了三天的时间，足见这个家伙一遇到有眼睛的人就立刻原形毕露，束手被擒。我们就是这样讽刺的批评了毫无警惕的干部，也表扬了警惕性强的干部。

载 1956 年中国青年艺术剧院演出说明书

谈《茶馆》

《茶馆》这出三幕话剧，叙述了三个时代的茶馆生活。头一幕说的是戊戌政变那一年的事。今年又是戊戌年了，距戏中的戊戌整整六十年。那是什么年月呢？一看《茶馆》的第一幕就也许能明白一点：那时候的政治黑暗，国弱民贫，洋人侵略势力越来越大，洋货源源而来（包括大量鸦片烟），弄得农村破产，卖儿卖女。有些知识分子见此情形，就想变变法，改改良，劝皇帝维新。也有的想办实业，富国裕民。可是，统治阶级中的顽固派不肯改良，反把维新派的头脑杀了几个，把改良的办法一概打倒。戏中的第一幕，正说的是顽固派得势以后，连太监都想娶老婆了，而乡下人依然卖儿卖女，特务们也更加厉害，随便抓人问罪。

第二幕还是那个茶馆，时代可是变了——到了民国军阀混战的时期。洋人为卖军火和扩张侵略，操纵军阀，叫他们今天我打你，明天你打他，打上没完。打仗需要枪炮，洋人就发了财。这么一来，可就苦了老百姓。这一幕里的事情虽不少，可是总起来说，那些事情的所以发生，都因为军阀乱战，民不聊生。

第三幕最惨，北京被日本军阀霸占了八年，老百姓非常痛苦，好不容易盼到胜利，又来了国民党，日子照样不好过，甚至连最善于应付的茶馆老掌柜也被逼得上了吊。什么都完

了，只盼着八路军来解放。

这样，这三幕共占了五十年的时间。这五十年中出了多少多少大变动，可是剧中只通过一个茶馆和下茶馆的一些小人物来反映，并没正面详述那些大事。这就是说，用这些小人物怎么活着和怎么死的，来说明那些年代的啼笑皆非的形形色色。看了《茶馆》就可以明白为什么我们今天的生活是幸福的，应当鼓起革命干劲，在一切的事业上工作上争取跃进，大跃进！

载 1958 年 4 月 4 日《中国青年报》

答复有关《茶馆》的几个问题

《茶馆》上演后，有劳不少朋友来信，打听这出戏是怎么写的等等。因忙，不能一一回信，就在此择要作简单的答复。

问：为什么要单单写一个茶馆呢？

答：茶馆是三教九流会面之处，可以多容纳各色人物。一个大茶馆就是一个小社会。这出戏虽只有三幕，可是写了五十多年的变迁。在这些变迁里，没法子躲开政治问题。可是，我不熟悉政治舞台上的高官大人，没法子正面描写他们的促进与促退。我也不十分懂政治。我只认识一些小人物，这些人物是经常下茶馆的。那么，我要是把他们集合到一个茶馆里，用他们生活上的变迁反映社会的变迁，不就侧面的透露出一些政治消息么？这样，我就决定了去写《茶馆》。

问：你怎么安排这些小人物与剧情的呢？

答：人物多，年代长，不易找到个中心故事。我采用了四个办法：（一）主要人物自壮到老，贯穿全剧。这样，故事虽然松散，而中心人物有些着落，就不至于说来说去，离题太远，不知所云了。此剧的写法是以人物带动故事，近似活报剧，又不是活报剧。此剧以人为主，而一般的活报剧往往以事为主。（二）次要的人物父子相承，父子都由同一演员扮演。这样也会帮助故事的联续。这是一种手法，不是在

理论上有何根据。在生活中，儿子不必继承父业；可是在舞台上，父子由同一演员扮演，就容易使观众看出故事是联贯下来的，虽然一幕与一幕之间相隔许多年。（三）我设法使每个角色都说他们自己的事，可是又与时代发生关系。这么一来，厨子就像厨子，说书的就像说书的了，因为他们说的是自己的事。同时，把他们自己的事又和时代结合起来，像名厨而落得去包办监狱的伙食，顺口说出这年月就是监狱里人多；说书的先生抱怨生意不好，也顺口说出这年头就是邪年头，真玩艺儿要失传……因此，人物虽各说各的，可是又都能帮助反映时代，就使观众既看见了各色的人，也顺带着看见了一点儿那个时代的面貌。这样的人物虽然也许只说了三五句话，可是的确交代了他们的命运。（四）无关紧要的人物一律招之即来，挥之即去，毫不客气。

这样安排了人物，剧情就好办了。有了人还怕无事可说吗？有人认为此剧的故事性不强，并且建议：用康顺子的遭遇和康大力的参加革命为主，去发展剧情，可能比我写的更像戏剧。我感谢这种建议，可是不能采用。因为那么一来，我的葬送三个时代的目的就难达到了。抱住一件事去发展，恐怕茶馆不等被人霸占就已垮台了。我的写法多少有点新的尝试，没完全叫老套子捆住。

问：请谈谈您的语言吧。

答：这没有多少可谈的。我只愿指出：没有生活，即没有活的语言。我有一些旧社会的生活经验，我认识茶馆里那些小人物。我知道他们作什么，所以也知道他们说什么。以此为基础，我再给这里夸大一些，那里润色一下，人物的台词即成为他们自己的，而又是我的。唐铁嘴说：“已断了大

烟，改抽白面了。”这的确是他自己的话。他是个无耻的人。下面的：“大英帝国的香烟，日本的白面，两大强国伺候我一个人，福气不小吧？”便是我叫他说的了。一个这么无耻的人可以说这么无耻的话，在情理中。同时，我叫他说出那时代帝国主义是多么狠毒，既拿走我们的钱，还要我们的命！

问：原谅我，再问一句：像剧中沈处长，出的台来，只说了几个“好”字，也有生活中的根据吗？

答：有！我看见过不少的国民党的军、政要人，他们的神气颇似“孤哀子”装模作样，一脸的官司。他们不屑与人家握手，而只用冰凉的手指（因为气亏，所以冰凉）摸人家的手一下。他们装腔作势，自命不凡，和同等的人说起下流话来，口若悬河，可是对下级说话就只由口中挤出那么一半个字来，强调个人的高贵身分。是的，那几个“好”字也有根据。没有生活，掌握不了语言。

载 1958 年《剧本》第五期

从《女店员》谈起

我写了一本话剧，叫作《女店员》，将在《人民文学》上发表。戏写的是好是歹，不在这里说。现在，我只说说为什么要写这出戏。

先说：为什么要写店员呢？这须由两方面来说。一方面是由店员来说。在整风以前，有些店员以为自己低人一头，是伺候人的，所以干劲不大，服务质量不高。整风以后，店员们明白了为谁服务的道理，伺候人的并不比别人低着一头。于是，干劲就大起来，真叫人感到处处是家，即使是买点小东西也觉得是在社会主义的春风里。这个变化真不小，值得表扬。另一方面，个别买东西的人不大尊重店员，使某些店员就感到自己果然低人一等，无须积极工作。

因此，我觉得店员应先看重自己的工作，因为零售工作是和人民生活有最密切的关系的。想想看，假若没人售卖豆腐白菜，没人卖药，没人卖百货，人民怎么过日子呢？一天也过不下去！售货员的工作是多么重要啊！这么想通，店员就不会再有自卑感，就看重自己的工作。同时，买东西的人要是也能与店员协作，不再拿出旧社会的那种“我是照顾主儿，你伺候人”的态度，店员们也就必定受到鼓舞，干劲更大了。

“女店员”这出戏就是想对店员们致敬，感谢店员们终

年为我们辛苦的劳动着。同时也批判了店员们自己的轻商思想，和某些顾客们看不起店员的态度。

为什么写“女”店员呢？因为女店员比男店员的困难更多些。首先在思想上，她们的轻商思想可能比男店员还更重一些。她们愿意出去服务，争取男女平等。可是一听说要去站柜台，卖东西，便觉得降低了身分，不好意思。她们没有明白，在社会主义社会里，作什么也不低，伺候人是体面的，不是可耻的。

妇女的思想打通了不见得就能解决问题。还须大家都打通思想。比如说：婆婆不肯协作，或是妈妈不赞成，或是丈夫不高兴，就都会造成困难。妇女解放是件大事，我们大家都应当鼓舞她们，帮助她们解决实际困难，而不该摆出婆婆与丈夫的老架子，禁止或阻碍她们出去。

在另一方面，有的干部也还看不起妇女，总说妇女的琐碎事多，力气小，不中用。这不对！干部应当帮助妇女解决困难。要知道，善于安排时间，拿出适当的措施，就连有六七个孩子的妈妈也能够出去工作——这有不少的实例。在整风后，干部们有了正确的认识，不再嫌妇女麻烦。又赶上全民大跃进，非发动妇女参加工作不可，于是妇女的重要与工作能力就越发明显，就业的越来越多了。这是极可喜的现象。

这里还要向买东西的顾客同志说几句话。咱们现在的顾客，一般都能以平等态度对待店员。可是也有少数人对店员确实不够尊重。这些同志须知道，在柜台后面伺候您买东西的店员，跟您正是一家人，像姐妹一样。您要是瞧不起她们，用不好的态度对待她们，那您就像是对自己的姐妹缺少

礼貌一样，很不应该。当然，有时候店员也有照顾不周到的地方，碰到这样情况，顾客同志也该谅解她们，提意见帮助她们。

彻底解放妇女是党的英明政策之一，已非一日。这是值得大书特书的。想想看，我国妇女的地位本来不甚高，可是在解放以后，她们处处事事都可以和男人较量了，难道这不是最值得骄傲的事么？在这一点上，我们远远胜过了西方国家。西方国家的妇女争取自由、平等运动比我们早着许多年，可是直到今天，西方的议会里可有几个妇女代表？很少。妇女担任独当一面的工作的有多少？不多。在工厂和机关里，妇女的待遇是否和男人平等？不是。我们的妇女呢，在党的领导下，不但在待遇上与男子平等，而且在福利上得到妇女应得的照顾。这是了不起的事，这好比是原先我们只用一条翅膀去飞行，而今天是用双翅齐飞了，男的飞，女的也飞！用不着说，用两条翅膀飞翔一定会飞得更高更远。

看吧，街上有了妇女商店，有了妇女粮店。一切都由妇女操持，把男人替换下来去搞工业生产。见此光景，我万分高兴，就想起写“女店员”来。一来是想纠正轻商思想，二来是为庆祝妇女的彻底解放！

我把《女店员》剧本中的一支《妇女解放曲》抄在这里，结束这篇小文：

“听吧，听吧，中国妇女在歌唱：

歌唱我们的自由，

歌唱我们的解放！

从前，连我们的脚也不许自由生长，

今天，海阔天空，任我们飞翔！
一定要把我们所有的聪明和力量，
献给伟大的祖国，伟大的党！
姐妹们和弟兄们一样：
各尽所能，当仁不让，
把壮丽伟大的中华，
建设成地上的天堂！”

载 1959 年 2 月 27 日《中国工人》第四期

我为什么写《全家福》

我们可敬爱的人民警察千真万确是人民的。他们与人民的亲切关系是我在解放前无法想象得到的。自从发表了《西望长安》，我就总想再写点什么表扬他们，感谢他们。在一九五八年的大跃进中，我得到了机会。人民警察一向热诚的帮助人民寻亲觅友，使亲友欢聚，并不始自大跃进。不过，在大跃进中，这项艰苦细致的工作在数量上与质量上作得更多更好了，使我得到用之不竭的写作资料。我就写了《全家福》这个剧本。

剧中情节是我由许多资料中选择出来，重新安排过的，以便集中。简述如下：十五年前王仁利为饥寒所迫，离京谋生。他托的那时候的一个铁路警察往家中捎钱，警察吞吃了钱，并告诉王家：王仁利已死在异乡。于是，一家人好像被一阵怪风忽然吹散，饱尝苦难。解放后，他们虽都得救，可是彼此思念，每每落泪。一九五八年，经人民警察耐心的调查、分析，终于找到了线索，使全家得以团圆。

我写的是新事，而涉及人民由旧社会带来的内心的痛苦。这种痛苦虽然没有阻碍他们在新社会里争取进步，可也有时候叫他们在暗中落泪。我们的人民警察不仅尽职的工作，而且解除了人民心中积存已久的隐痛。旧社会叫人民妻离子散，朝不保夕，新社会使人民不再含悲忍泪。这是多么

鲜明的对照啊！

人与人的关系的确起了令人赞叹不已的变化！这个剧本就是要写一写这种变化。尽管我的知识有限，我的热情却使我欲罢不能。是嘛，这种新的人与人的关系的发展，使我绝对相信我们的明天一定是更幸福的。至于杜勒斯之流说什么我们不要家庭了等等怪话，我倒不屑于用这个剧本作为答辩。无聊的怪话怎样遮掩住社会主义的阳光呢。

载 1959 年 8 月 9 日《北京日报》

谈 幽 默

“幽默”这个字在字典上有十来个不同的定义。还是把字典放下，让咱们随便谈吧。据我看，它首要的是一种心态。我们知道，有许多人是神经过敏的，每每以过度的感情看事，而不肯容人。这样人假若是文艺作家，他的作品中必含着强烈的刺激性，或牢骚，或伤感；他老看别人不顺眼，而愿使大家都随着他自己走，或是对自己的遭遇不满，而伤感的自怜。反之，幽默的人便不这样，他既不呼号叫骂，看别人都不是东西，也不顾影自怜，看自己如一活宝贝。他是由事事中看出可笑之点，而技巧的写出来。他自己看出人间的缺欠，也愿使别人看到。不但仅是看到，他还承认人类的缺欠；于是人人有可笑之处，他自己也非例外，再往大处一想，人寿百年，而企图无限，根本矛盾可笑。于是笑里带着同情，而幽默乃通于深奥。所以 Thackeray (萨克莱)^① 说：“幽默的作家是要唤醒与指导你的爱心，怜悯，善意——你的恨恶不实在，假装，作伪——你的同情与弱者，穷者，被压迫者，不快乐者。”

Walpole (沃波尔)^② 说：“幽默者‘看’事，悲剧家

① 现通译萨克雷 (1811—1863)，英国作家。

② 沃波尔 (1717—1797)，英国作家。

‘觉’之。”这句话更能补证上面的一段。我们细心“看”事物，总可以发现些缺欠可笑之处；及至钉着坑儿去咂摸，便要悲观了。

我们应再进一步的问，除了上面这点说明，能不能再清楚一些的认识幽默呢？好吧，我们先拿出几个与它相近，而且往往与它相关的几个字，与它比一比，或者可以稍微使我们清楚一点。反语（irony），讽刺（satire），机智（wit），滑稽剧（farce），奇趣（whimsicality），这几个字都和幽默有相当的关系。我们先说那个最难讲的——奇趣。这个字在应用上是很松泛的，无论什么样子的打趣与奇想都可以用这个字来表示，《西游记》的奇事，《镜花缘》中的冒险，《庄子》的寓言，都可以叫作奇趣。可是，在分析文艺品类的时候，往往以奇趣与幽默放在一处，如《现代小说的研究》的著者 Marble（马布尔）便把 whimsicality and humour（奇趣和幽默）作为一类。这大概是因为奇趣的范围很广，为方便起见，就把幽默也加了进去。一般的说，幻想的作品——即使是别有目的——不能不利用幽默，以便使文字生动有趣；所以这二者——奇趣与幽默——就往往成了一家人。这个，简直不但不能帮忙我们看明何为幽默，反倒使我更糊涂了。不过，有一点可是很清楚：就是文字要生动有趣，必须利用幽默。在这里，我们没弄清幽默是什么，可是明白幽默很重要的一个效用。假若干燥，晦涩，无趣，是文艺的致命伤；幽默便有了很大的重要；这就是它之所以成为文艺的因素之一的缘故吧。

至于反语，便和幽默有些不同了；虽然它俩还是可以联合在一处的东西。反语是暗示出一种冲突。这就是说，一句

中有两个相反的意思，所要说的真意却不在话内，而是暗示出来的。《史记》上载着这么回事：秦始皇要修个大园子，优旃对他说：“好哇，多多搜集飞禽走兽，等敌人从东方来的时候，就叫麋鹿去挡一阵，满好！”这个话，在表面上，是顺着始皇的意思说的。可是咱们和始皇都能听出其中的真意；不管咱们怎样吧，反正始皇就没再提造园的事。优旃的话便是反语。它比幽默要轻妙冷静一些。它也能引起我们的笑，可是得明白了它的真意以后才能笑。它在文艺中，特别是小品文中，是风格轻妙，引人微笑的助成者。据会古希腊语的说：这个字原意便是“说”，以别于“意”。因此，这个字还有个较实在的用处——在文艺中描写人生的矛盾与冲突，直以此字的含意用之人生上，而不只在文字上声东击西。在悲剧中，或小说中，聪明的人每每落在自己的陷阱里，聪明反被聪明误；这个，和与此相类的矛盾，普遍被称为 Sophoclean irony（索福克里斯的反语）。不过，这与幽默是没什么关系的。

现在说讽刺。讽刺必须幽默，但它比幽默厉害。它必须用极锐利的口吻说出来，给人一种极强烈的冷嘲；它不使我们痛快的笑，而是使我们淡淡的一笑，笑完因反省而面红过耳。讽刺家故意的使我们不同情于他所描写的人或事。在它的领域里，反语的应用似乎较多于幽默，因为反语也是冷静的。讽刺家的心态好似是看透了这个世界，而去极巧妙的攻击人类的短处，如《海外轩渠录》，如《镜花缘》中的一部分，都是这种心态的表现。幽默者的心是热的，讽刺家的心是冷的；因此，讽刺多是破坏的。马克·吐温（Mark Twain）可以被人形容作：“粗壮，心宽，有天赋的用字之

才，使我们一齐发笑。他以草原的野火与西方的泥土建设起他的真实的罗曼司，指示给我们，在一切重要之点上我们都是是一样的。”这是个幽默者。让咱们来看看讽刺家是什么样子吧。好，看看 Swift（斯威夫特）^① 这个家伙；当他赞美自己的作品时，他这么说：“好上帝。我写那本书的时候，我是何等的一个天才呀！”在他廿六岁的时候，他希望他的诗能够：“每一行会刺，会炸，像短刃与火。”是的，幽默与讽刺二者常常在一块儿露面，不易分划开；可是，幽默者与讽刺家的心态，大体上是有很清楚的区别的。幽默者有个热心肠儿，讽刺家则时常由婉刺而进为笑骂与嘲弄。在文艺的形式上也可以看出二者的区别来：作品可以整个的叫作讽刺，一出戏或一部小说都可以在书名下注明 a satire。幽默不能这样。“幽默的”至多不过是形容作品的可笑，并不足以说明内容的含意如何。“一个讽刺”——a satire——则分明是有计划的，整本大套的讥讽或嘲骂。一本讽刺的戏剧或小说，必有个道德的目的，以笑来矫正或诛伐。幽默的作品也能有道德的目的，但不必一定如此。讽刺因道德目的而必须毒辣不留情，幽默则宽泛一些，也就宽厚一些，它可以讽刺，也可以不讽刺，一高兴还可以什么也不为而只求和大家笑一场。

机智是什么呢？它是用极聪明的，极锐利的言语，来道出像格言似的东西，使人读了心跳。中国的老子庄子都有这种聪明。讽刺已经很厉害了，可到底要设法从旁面攻击；至于机智则是劈面一刀，登时见血。“圣人不死，大盗不止！”

① 斯威夫特（1667—1745），英国讽刺作家。

这才够味儿。不论这个道理如何，它的说法的锐敏就够使人跳起来的了。有机智的人大概是看出一条真理，便毫不含糊的写出来；幽默的人是看出可笑的事而技巧的写出来；前者纯用理智，后者则赖想象来帮忙。Chesterton（切斯特顿）^①说：“在事物中看出一贯的，是有机智的。在事物中看出不一贯的，是个幽默者。”这样，机智的应用，自然在讽刺中比在幽默中多，因为幽默者的心态较为温厚，而讽刺与机智则要显出个人思想的优越。

滑稽戏——farce——在中国的老话儿里应叫作“闹戏”，如《瞎子逛灯》之类。这种东西没有多少意思，不过是充分的作出可笑的局面，引人发笑。在影戏的短片中，什么把一套碟子都摔在头上，什么把汽车开进墙里去，就是这种东西。这是幽默发了疯；它抓住幽默的一点原理与技巧而充分的去发展，不管别的，只管逗笑，假若机智是感诉理智的，闹戏则仗着身体的摔打乱闹。喜剧批评生命，闹戏是故意招笑。假若幽默也可以分等的话，这是最下级的幽默。因为它要摔打乱闹的行动，所以在舞台上较易表现；在小说与诗中几乎没有什么地位。不过，在近代幽默短篇小说里往往只为逗笑，而忽略了——或根本缺乏——那“笑的哲人”的态度。这种作品使我们笑得肚痛，但是除了对读者的身体也许有点益处——笑为化食糖呀——而外，恐怕任什么也没有了。

有上面这一点粗略的分析，我们现在或者清楚一些了：反语是似是而非，借此说彼；幽默有时候也有弦外之音，但

① 切斯特顿（1874—1936），英国小说家，诗人。

不必老这个样子。讽刺是文艺的一格，诗，戏剧，小说，都可以整篇的被呼为 a satire；幽默在态度上没有讽刺这样厉害，在文体上也不这样严整。机智是将世事人心放在 X 光线下照透，幽默则不带这种超越的态度，而似乎把人都看成兄弟，大家都有短处。闹戏是幽默的一种，但不甚高明。

拿几句话作例子，也许就更能清楚一些：

今天贴了标语，明天中国就强起来——反语。

君子国的标语：“之乎者也”——讽刺。

标语是弱者的广告——机智。

张三把“提倡国货”的标语贴在坟上——滑稽；再加上些贴标语时怎样摔跟头等等招笑的行动，就成了闹戏。

张三把“打倒帝国主义走狗”贴成“走狗打倒帝国主义”——幽默；这个张三贴一天的标语也许才挣三毛小洋，贴错了当然要受罚；我们笑这种贴法，可是很可怜张三。

这几个例子摆在纸面上也许能帮助我们分别的认清它们，但在事实上是不易这样分划开的。从性质上说，机智与讽刺不易分开，讽刺也有时候要利用闹戏；至于幽默，就更难独立。从一篇文章上说，一篇幽默的文字也许利用各种方法，很难纯粹。我们简直可以把这些都包括在幽默之内，而把它们看成各种手法与情调。我们这样分析它们与其说是为从形式上分别得清楚，还不如说是为表明幽默——大概的说——有它特具的心态。

所谓幽默的心态就是一视同仁的好笑的心态。有这种心态的人虽不必是个艺术家，他还是能在行为上言语上思想上表现出这个幽默态度。这种态度是人生里很可宝贵的，因为它表现着心怀宽大。一个会笑，而且能笑自己的人，决不会

为件小事而急躁怀恨。往小了说，他决不会因为自己的孩子挨了邻儿一拳，而去打邻儿的爸爸。往大了说，他决不会因为战胜政敌而去请清兵。褊狭，自是，是“四海兄弟”这个理想的大障碍；幽默专治此病。嬉皮笑脸并非幽默；和颜悦色，心宽气朗，才是幽默。一个幽默作家对于世事，如入异国观光，事事有趣。他指出世人的愚笨可怜，也指出那可爱的小古怪地点。世上最伟大的人，最有理想的人，也许正是最愚而可笑的人，吉珂德先生^①即一好例。幽默的作家会同情于一个满街追帽子的大胖子，也同情——因为他明白——那攻打风磨的愚人的真诚与伟大。

① 现通译堂吉珂德，小说《堂吉珂德》的主人公。

景物的描写

在民间故事里，往往拿“有那么一回”起首，没有特定的景物。这类故事多数是纯朴可爱的，但显然是古代流传下来的，把故事中的人名地点与时间已全磨了去。近代小说就不同了，故事中的人物固然是独立的，它的背景也是特定的。背景的重要不只是写一些风景或东西，使故事更鲜明确定一点，而是它与人物故事都分不开，好似天然长在一处的。背景的范围也很广：社会，家庭，阶级，职业，时间等等都可以算在里边。把这些放在一个主题之下，便形成了特有的色彩。有了这个色彩，故事才能有骨有肉。到今日而仍写些某地某生者，就是没有明白这一点。

这不仅是随手描写一下而已，有时候也是写小说的动机。我没有详明的统计为证，只就读书的经验来说，回忆体的作品可真见到过不少。这种作品里也许是由于一人或一事的回忆，可是地方景况的追念至少也得算写作动机之一。“我们最美好的希望是我们最美好的记忆。”我们幼时所熟习的地方景物，即一木一石，当追想起来，都足以引起热烈的情感。正如莫泊桑在《回忆》中所言：

“你们记得那些在巴黎附近一带的浪游日子吗？我们的穷快活吗，我们在各处森林的新绿下面的散步吗，

我们在塞因河边的小酒店里的晴光沉醉吗，和我们那些极平凡而极隽美的爱情上的奇遇吗？”

许多好小说是由这种追忆而写成的；假若这里似乎缺乏一二实例来证明，那正是因为例子太容易找到的缘故。我们所最熟习的社会与地方，不管是多么平凡，总是最亲切的。亲切，所以能产生好的作品。到一个新的地方，我们很能得一些印象，得到一些能写成很好的旅记的材料。但印象终归是印象，至好不过能表现出我们观察力的精确与敏锐；而不能作到信笔写来，头头是道。至于我们所熟习的地方，特别是自幼生长在那里的地方，就不止于给我们一些印象了，而是它的一切都深印在我们的生活里，我们对于它能像对于自己分析得那么详细，连那里空气中所含的一点特别味道都能一闭眼还想象的闻到。所以，就是那富于想象力的迭更司^①与威尔斯，也时常在作品中写出他们少年时代的经历，因为只有这种追忆是准确的，特定的，亲切的，真能供给一种特别的境界。这个境界使全个故事带出独有的色彩，而不能用别的任何景物来代替。在有这种境界的作品里，换了背景，就几乎没了故事；哈代与康拉德^②都足以证明这个。在这二人的作品中，景物与人物的相关，是一种心理的，生理的，与哲理的解析，在某种地方与社会便非发生某种事实不可；人始终逃不出景物的毒手，正如蝇的不能逃出蛛网。这种悲观主义是否合理，暂且不去管；这样写法无疑的是可效法

① 现通译狄更斯（1812—1870），英国作家。

② 现通译康拉德。

的。这就是说，他们对于所要描写的景物是那么熟悉，简直的把它当作个有心灵的东西看待，处处是活的，处处是特定的，没有一点是空泛的。读了这样的作品，我们才能明白怎样去利用背景；即使我们不愿以背景辖束人生，至少我们知道了怎样去把景物与人生密切的联成一片。

至于神秘的故事，便更重视地点了，因为背景是神秘之所由来。这种背景也许是真的，也许是假的，但没有此背景便没有此故事。Algernon Blackwood（阿尔杰农·布莱克伍德）^① 是离不开山，水，风，火的，坡^②便喜欢由想象中创构出像 *The House of Usher*（《厄谢尔的房子》）那样的景物。在他们的作品中，背景的特质比人物的个性更重要得多。这是近代才有的写法，是整个的把故事容纳在艺术的布景中。

有了这种写法，就是那不专重背景的作品也会知道在描写人的动作之前，先去写些景物，并不为写景而写景，而是有意的这样布置，使感情加厚。像劳伦斯^③的《白孔雀》中的描写出殡，就是先以鸟啼引起妇人的哭声：“小山顶上又起啼声。”而后，一具白棺材，后面随着个高大不像样的妇人，高声的哭叫。小孩扯着她的裙，也哭。人的哭声吓飞了鸟儿。何等的凄凉！

康拉得就更厉害，使我们读了之后，不知是人力大，还是自然的力量更大。正如他说：“青春与海！好而壮的海，苦咸的海，能向你耳语，能向你吼叫，能把你打得不能呼

① 阿尔杰农·布莱克伍德（1869—1951），英国作家。

② 即爱伦·坡。

③ 现通译劳伦斯（1885—1930），英国小说家，1911年出版第一部长篇小说《白孔雀》。

吸。”是的，能耳语，近代描写的功夫能使景物对人耳语。写家不但使我们感觉到他所描写的，而且使我们领会到宇宙的秘密。他不仅是精详的去观察，也仿佛捉住天地间无所不在的一种灵气，从而给我们一点启示与解释。哈代的一阵风可以是：“一极大的悲苦的灵魂之叹息，与宇宙同阔，与历史同久。”

这样看来，我们写景不要以景物为静止的；不要前面有人，后面加上一些不相干的田园山水，作为装饰，像西洋中古的画像那样。我们在设想一个故事的全局时，便应打算好要什么背景。我们须想好要这背景干什么，否则不用去写。人物如花草的子粒，背景是园地，把这颗子粒种在这个园里，它便长成这个园里的一棵花。所谓特定的色彩，便是使故事有了园地。

有人说，古希腊与罗马文艺中，表现自然多注意它的实用的价值，而缺乏纯粹的审美。浪漫运动无疑的是在这个缺陷上予以很有力的矫正，把诗歌和自然的崇高与奥旨联结起来，在诗歌的节奏里感到宇宙的脉息。我们当然不便去摹拟古典文艺的只看加了人工的田园之美，可是不妨把“实用价值”换个说法，就是无论我们要写什么样的风景，人工的园林也好，荒山野海也好，我们必须预定好景物对作品的功用如何。真实的地方色彩，必须与人物的性格或地方的事实有关系，以助成故事的完美与真实。反之，主观的，想象的，背景，是为引起某种趣味与效果，如温室中的热气，专为培养出某种人与事，人与事只是为作足这背景的力量而设的。Pitkin（皮特金）说：“在司梯芬孙，自然常是那主要的女角；在康拉得，哈代，和多数以景物为主体的写家，自然是书中的恶人；在霍桑，它有时候是主角的黑影。”这是值得

玩味的話。

写景在浪漫的作品中足以增高美的分量，真的，差不多没有再比写景能使文字充分表现出美来的了。我们读了这种作品，其中有许多美好的诗意的描写，使我们欣喜，可是谁也有这个经验吧——读完了一本小說，只记得些散碎的事情，对于景物几乎一点也不记得。这个毛病就在于写得太空泛，只是些点缀，而与故事没有顶亲密的关系。天然之美是绝对的，不是比较的。一个风景有一个特别的美，永远独立。假若在作品中随便的写些风景，即使写得很美，也不能给读者以深刻的印象。还有，即使把特定的景物写得很美妙，而与故事没有多少关系，仍然不会有多少艺术的感诉力。我们永忘不了《块肉余生录》^①里 Ham（汉姆）下海救人那段描写，为什么？写得好自然是一个原因，可是主要的还是因为这段描写恰好足以增高故事中的戏剧的力量；时候，事情，全是特异的，再遇上这特异的景物，所以便永不会被人忘记。设若景阳岗上来的不是武二，而是武大，就是有一百条老虎也不会有什么惊人的地方。

为增高故事中的美的效力，当然要设法把景物写得更好了，但写景的目的不完全在审美上。美不美是次要的问题，最要紧的是在写出一个“景”来。我们一提到“景”这个字，仿佛就联想到“美景良辰”。其实写家的本事不完全在能把普通的地点美化了，而在乎他把任何地点都能整理得成一个独立的景。这个也许美，也许丑。假如我们要写下等妓女所居留的窄巷中，除非我们是《恶之花》的颓废人物，大

① 今通译《大卫·科波菲尔》。

概总不会发疯似的以臭为香。我们必须把这窄巷中的丑恶写出来，才能把它对人生的影响揭显得清楚。我们的责任就在于怎样使这丑恶成为一景。这就是说，我们当把这丑陋的景物扼要的，经济的，净炼的，提出，使它浮现在纸面上，以最有力的图像去感诉。把田园木石写美了是比较容易的，任何一个平凡的文人也会编造些“天朗气清，惠风和畅”这类的句子。把任何景物都能恰当的，简要的，准确的，写成一景，使人读到马上能似身入其境，就不大容易了。这也就是我们所应当注意的地方。

写景不必一定用很生的字眼去雕饰，但须简单的暗示出一种境地。诗的妙处不在它的用字生僻，“只在此山中，云深不知处”，是诗境的暗示，不用生字，更用不着细细的描画。小说中写景也可以取用此法。贪用生字与修辞是想以文字讨好，心中也许一无所有，而要专凭文字去骗人；许多写景的“赋”恐怕就是这种冤人的玩艺。真本事是在用几句浅显的话，写成一个景——不是以文字来敷衍，而是心中有物，且找到了最适当的文字。看莫泊桑的《归来》：

“海水用它那单调和轻短的浪花，拂着海岸。那些被大风推送的白云，飞鸟一般在蔚蓝的天空斜刺里跑也似的经过；那村子在向着大洋的山坡里，负着日光。”

一句话便把村子的位置说明白了，而且是多么雄厚有力：那村子在向着大洋的山坡里，负着日光。这是一整个的景，山，海，村，连太阳都在里边。我们最怕心中没有一种境地，而硬要配上几句，纵然用上许多漂亮的字眼，也无济

于事。心中有了一种境地，而不会扼住要点，枝节的去叙述，也不能讨好。这是写实的作家常爱犯的毛病。因为力求细腻，所以逐一描写，适足以招人厌烦——像巴尔扎克的《乡医》的开首那种描写。我们观察要详尽，不错；但是观察之后而找不出一些意义来，便没有什么用处。一个地方的邮差比谁知道的街道与住户也详细吧，可是他未必明白那个地方。详细的观察，而后精确的写述，只是一种报告而已。文艺中的描绘，须使读者身入其境的去“觉到”。我们不能只拿读者当作旁观者，有时候也应请读者分担故事中人物的感觉；这样，读者才能深受感动，才能领会到人在景物中的动作与感情。

“比拟”是足以给人以鲜明印象的。普通的比拟，可是适足以惹人讨厌，还不如简单的直说。要用比拟，便须惊人；不然，就干脆不用。空洞的修辞是最要不得的。在这里，我们应当提出“观察”这个字，加以解释。一般的总以为观察便是要写山就去观山，要写海便去看海。这自然是该有的事，可是这还不够，我们须更进一步，时时刻刻的留心，对什么也感到趣味；然后到写作的时候，才能把不相干的东西联想到一处，而创出顶好的比喻。夜间火山的一明一灭，与吕宋烟的烧燃，毫无关系。可是以烟头的燃烧，比拟夜间火山口的明灭，便非常的出色。吕宋烟头之小，火山之大，都在我们心中，才能到时候发生妙用。所谓观察便是无时无刻不在留心，而到描写的时候，随时有美妙的联想，把一切东西都写得活泼泼的，就好像一个健壮的人，全身的血脉都那么鲜净流畅。小说家的本事就在这里。辛克莱与其他的热心揭发人世黑暗的写家们，都犯了一个毛病：真下工

夫去观察所要揭发的事实，可是忘记了怎样去把它们写成文艺作品。他们的叙述是力求正确详细，可是只限于这一点，他们没能随手的表现出人生更大更广的经验。他们的好处是对于某一地一事的精确，他们的缺点是局面太小。设若托尔司太生在现时，也写《屠场》那类的东西，他一定不仅写成怪好的报告，而也能像《战争与和平》那样的真实与广大。《战争与和平》的伟大不在乎人多事多，穿插复杂，而在乎处处亲切活现，使人真想拿托尔司太当个会创造世界的一位神仙。最伟大的作家都是这样，他们在一个主题下贯串起来全部的人生经验。这并不是说，他们总是乌烟瘴气的把所知道的都写进去，不是！他们是在描写一景一事的时候，随时随地的运用着一切经验，使全部故事没有落空的地方。中国电影，因为资本小，人才少，所以总是那么简陋没劲。美国的电影，即使是瞎胡闹一回，每个镜头总有些花样，有些特别的布置，绝不空空洞洞。写小说也是如此，得每个镜头都不空。精确的比拟是最有力的小花样，处处有这种小花样，故事便会不单调，不空洞。写一件事需要一千件事作底子，因为一个人的鼻子可以像一头蒜，林中的小果在叶儿一动光儿一闪之际可以像个猛兽的眼睛，作家得上自绸缎，下至葱蒜，都预备好呀！

可是，有的人根本不会写景，怎么办呢？有一个办法，不写。狄福在《鲁滨逊漂流记》中自然是景物逼真了，可是他的别的作品往往是一直的说下去，并不细说景物，而故事也还很真切。他有个本事，能借人物的活动暗示出环境来，因而可以不大去管景物的描述。这个，说真的，可实在不易学。我们只须记住这个，不善写景就不必勉强，而应当多注

意到人物与事实上去；千万别拉扯上一些不相干的柳暗花明，或菊花时节什么的。

时间的利用，也和景物一样，因时间的不同，故事的气味也便不同了。有个确定的时间，故事一开首便有了特异的味道。在短篇小说里，这几乎比写景还重要。

故事中所需用的时间，长短是不拘的，一天也可以，十年也可以；这全依故事中的人物与事实而定。不过，时间越长，越须注意到季节描写的正确。据我个人的经验，想利用一个地点作背景，作者至少须在那里住过一年；我觉得把一地的四时冷暖都领略过，对于此地才能算有了相当的认识。地方的气候季节如个人的喜怒哀乐，知道了它的冷暖阴晴才摸到它的脾气。

对于一个特别的时间，也很好利用，如大跳舞会，赶集，庙会等，假使我们描写有钱有闲的社会，开首就利用大跳舞会，便很有力量。同样，描写农村而利用赶集，庙会，也是有不少便宜的。依此类推，一件事必当有个特别时间，唯有在此时间内事实能格外鲜明，如雨后的山景。还有，最好利用的是人们所忽视的时间，如天快亮了的时候。这时候，跳舞会完了，妇女们已疲倦得不得了，而仍狂吸着香烟。这时候，打牌的人们脸上已发绿，可把眼还瞪着那些小长方块。这时候，穷人们为避免巡警的监视，睡眼巴睁的去拾煤核儿。简单的说，这可以叫作时间的隙缝，在隙缝之间，人们把真形才显露出来。时间所给的感情，正如景物，夜间与白天不同，春天与秋天不同，雨天与晴天不同；这个不难利用。在这个之外，我们还须去找缝子，学校闹风潮，或绅士家里半夜三更的妻妾哭吵，是特别有价值的一刻。

人物的描写

按照旧说法，创作的中心是人物。凭空给世界增加了几个不朽的人物，如武松、黛玉等，才叫作创造。因此，小说的成败，是以人物为准，不仗着事实。世事万千，都转眼即逝，一时新颖，不久即归陈腐，只有人物足垂不朽。此所以十续《施公案》，反不如一个武松的价值也。

可是近代文艺受了两个无可避免的影响——科学与社会自觉。受着科学的影响，不要说文艺作品中的事实须精确详细了，就是人物也须合乎生理学心理学等等的原则。于是佳人才子与英雄巨人全渐次失去地盘，人物个性的表现成了人物个性的分析。这一方面使人物更真实更复杂，另一方面使创造受了些损失，因为分析不就是创造。至于社会自觉，因为文艺想多尽些社会的责任，简直的就顾不得人物的创造，而力求罗列事实以揭发社会的黑暗与指导大家对改进社会的责任。社会是整个的，复杂的，从其中要整理出一件事的系统，找出此事的意义，并提出改革的意见，已属不易；作者当然顾不得注意人物，而且觉得个人的志愿与命运似乎太轻微，远不及社会革命的重大了。报告式的揭发可以算作文艺；努力于人物的创造反被视为个人主义的余孽了。

说到将来呢，人类显然的是朝着普遍的平均的发展走去；英雄主义在此刻已到了末一站，将来的历史中恐怕不是

为英雄们预备的了。人类这样发展下去，必会有那么一天，各人有各人的工作，谁也不比谁高，谁也不比谁低，大家只是各尽所长，为全体的生存努力。到了这一天，志愿是没了用；人与人的冲突改为全人类对自然界的冲突。没争斗没戏剧，文艺大概就灭绝了。人物失去趣味，事情也用不着文艺来报告——电话电报电影等等不定发展到多么方便与巧妙呢。

我们既不能以过去的办法为金科玉律，而对将来的推测又如上述，那么对于小说中的人物似乎只好等着受淘汰，没有什么可说的了。这却又不尽然。第一，从现在到文艺灭绝的时期一定还有好多好多日子，我们似乎不必因此而马上搁笔。第二，现在的文艺虽然重事实而轻人物，但把人物的创造多留点意也并非吃亏的事，假若我们现在对荷马与莎士比亚等的人物还感觉趣味，那也就足以证明人物的感诉力确是比事实还厚大一些。说真的，假若不是为荷马与莎士比亚等那些人物，谁肯还去读那些野蛮荒唐的事儿呢？第三，文艺是具体的表现。真想不出怎样可以没有人物而能具体的表现出！文艺所要揭发的事实必须是人的事实，《封神榜》虽很热闹，无论如何也比不上好汉被迫上梁山的亲切有味。再说呢，文艺去揭发事实，无非是为提醒我们，指导我们；我们是人，所以文艺也得用人来感动我们。单有葬花，而无黛玉；或有黛玉而她是“世运”的得奖的女运动员，都似乎不能感人。赞颂个人的伟大与成功，于今似觉落伍；但茫茫一片事实，而寂无人在，似乎也差点劲儿。

那么，老话当作新话来说，对人物的描写还可以说上几句。

描写人物最难的地方是使人物能立得起来。我们都知道利用职业，阶级，民族等特色，帮助形成个特有的人格；可是，这些个东西并不一定能使人物活跃。反之，有的时候反因详细的介绍，而使人物更死板。我们应记住，要描写一个人必须知道此人的一切，但不要作相面式的全写在一处；我们须随时的用动作表现出他来。每一个动作中清楚的有力的表现出他一点来，他便越来越活泼，越实在。我们虽然详知他所代表的职业与地方等特色，可是我们仿佛更注意到他是个活人，并不专为代表一点什么而存在。这样，人物的感诉力才能深厚广大。比如说吧，对于一本俄国的名著，一个明白俄国情形的读者当然比一个还不晓得俄国在哪里的更能亲切的领略与欣赏。但是这本作品的伟大，并不在乎只供少数明白俄国情形的人欣赏，而是在乎它能使不明白俄国事的人也明白了俄国人也是人。再看《圣经》中那些出色的故事，和莎士比亚所借用的人物，差不多都不大管人物的背景，而也足以使千百年后的全人类受感动。反之，我们看 Anne Douglas Sedgwick (安妮·道格拉斯·塞奇威克)^① 的 *The Little French Girl* (《法国小姑娘》) 的描写法国女子与英国女子之不同；或“Elizabeth” (伊丽莎白)^② 的 *Caravaners* (《商队》) 之以德人比较英人；或 Margaret Kennedy (马格

① 安妮·道格拉斯·塞奇威克 (1873—1935)，女小说家，生在美国，长期居住在英法两国。1924 年出版小说《法国小姑娘》。

② 伊丽莎白 (1866—1941)，英国人，原名 Mary Annette Beauchamp。因嫁给德国贵族，故作品中能写英、德人之比较。

雷特·肯尼迪)^① 的 *The Constant Nymph* (《恒久的宁芙》) 之描写艺术家与普通人的差别；都是注意在揭发人物的某种特质。这些书都有相当的趣味与成功，但都够不上伟大。主旨既在表现人物的特色，于是人物便受他所要代表的那点东西的管辖。这样，人物与事实似乎由生命的中心移到生命的表面上去。这是揭发人的不同处，不是表现人类共同具有的欲望与理想；这是关于人的一些知识，不是人生中的根本问题。这种写法是想从枝节上了解人生，而忘了人类的可以共同奋斗的根源。这种写法假若对所描写的人没有深刻的了解，便很容易从社会上习俗上抓取一点特有的色彩去敷衍，而根本把人生忘掉。近年来西洋有许多描写中国人的小说，十之八九是要凭借一点知识来比较东西民族的不同；结果，中国人成为一种奇怪好笑的动物，好像不大是人似的。设若一个西洋作家忠诚的以描写人生的态度来描写中国人，即使背景上有些错误也不至于完全失败吧。

与此相反的，是不管风土人情，而写出一种超空间与时间的故事，只注意艺术的情调，不管现实的生活。这样的作品，在一个过着梦的生活的天才手里，的确也另有风味。可是它无论怎好，也缺乏着伟大真挚的感动力。至于才力不够，而专赖小小一些技巧，创制此等小玩艺，就更无可观了。在浪漫派与唯美派的小说里，分明的是以散文侵入诗的领域。但是我们须认清，小说在近代之所以战胜了诗艺，不仅是在它能以散文表现诗境，而是在它根本足以补充诗的短

① 马格雷特·肯尼迪 (1896—1967)，英国女作家。1926 年与他人合作改编她的小说为剧本《恒久的宁芙》。

处——小说能写诗所不能与不方便写的。Sir Walter Raleigh (i) gh (沃尔特·雷利爵士)^①说过：“一个大小小说家根本须是个幽默家，正如一个大罗曼司家根本必须是诗人。”这里所谓的幽默家，倒不必一定是写幽默文字的人，而是说他必洞悉世情，能捉住现实，成为文章。这里所谓的诗人，就是有幻想的，能于平凡的人世中建造起浪漫的空想的一个小世界。我们所应注意的是“大小小说家”必须能捉住现实。

人物的职业阶级等之外，相貌自然是要描写的，这需要充分的观察，且须精妙的道出，如某人的下巴光如脚踵，或某人的脖子如一根鸡腿……这种形容是一句便够，马上使人物从纸上跳出，而永存于读者记忆中。反之，若拖泥带水的形容一大片，而所以形容的可以应用到许多人身上去，则费力不讨好。人物的外表要处，足以烘托出一个单独的人格，不可泛泛的由帽子一直形容到鞋底；没有用的东西往往是人物的累赘：读者每因某项叙述而希冀一定的发展，设若只贪形容得周到，而一切并无用处，便使读者失望。我们不必一口气把一个人形容净尽，先有个大概，而后逐渐补充，使读者越来越知道得多些，如交友然，由生疏而亲密，倒觉有趣。也不必每逢介绍一人，力求有声有色，以便发生戏剧的效果，如大喝一声，闪出一员虎将……此等形容，虽刺激力大，可是在艺术上不如用一种浅淡的颜色，在此不十分明显的颜色中却包蕴着些能次第发展的人格与生命。

以言语，面貌，举动来烘托出人格，也不要过火的利用

^① 沃尔特·雷利爵士 (1552? —1618) 英国探险家、政治家、历史学家和诗人。

一点，如迭更司的次要人物全有一种固定的习惯与口头语——*Bleak House*（《阴暗的房子》）里的 Bagnet（巴格内特）永远用军队中的言语说话，而且脊背永远挺得笔直，即许多例子中的一个。这容易流于浮浅，有时候还显着讨厌。这在迭更司手中还可原谅，因为他是幽默的作家，翻来覆去的利用一语或一动作都足以招笑；设若我们不是要得幽默的效果，便不宜用这个方法。只凭一两句口头语或一二习惯作人物描写的主力，我们的人物便都有成为疯子的危险。我们应把此法扩大，使人物的一切都与职业的家庭的等等习惯相合；不过，这可就非有极深刻的了解与极细密的观察不可了。这个教训是要紧的：不冒险去写我们所不深知的人物！

还有个方法，与此不同，可也是偷手，似应避免：形容一男或一女，不指出固定的容貌来，而含糊其辞的使读者去猜。比如描写一个女郎，便说：正在青春，健康的脸色，金黄的发丝，带出金发女子所有的活泼与热烈……这种写法和没写一样：到底她是什么样子呢？谁知道！

在短篇小说中，须用简净的手段，给人物一个精妥的固定不移的面貌体格。在长篇里宜先有个轮廓，而后顺手的以种种行动来使外貌活动起来；此种活动适足以揭显人格，随手点染，使个性充实。譬如已形容过二人的口是一大一小，一厚一薄，及至述说二人同桌吃饭，便宜利用此机会写出二人口的动作之不同。这样，二人的相貌再现于读者眼前，而且是活动的再现，能于此动作中表现出二人个性的不同。每个小的动作都能显露出个性的一部分，这是应该注意的。

景物，事实，动作，都须与人打成一片。无论形容什么，总把人放在里面，才能显出火炽。形容二人谈话，应顺

手提到二人喝茶，及出汗——假若是在夏天。如此，则谈话而外，又用吃茶补充了二人的举动不同，且极自然的把天气写在里面。此种写法是十二分的用力，而恰好不露出用力的痕迹。

最足以帮忙揭显个性的恐怕是对话了。一个人有一个说话方法，一个人的话是随着他的思路而道出的。我们切不可因为有一段精彩的议论而整篇的放在人物口中，小说不是留声机片。我们须使人物自己说话。他的思路决不会像讲演稿子那么清楚有条理；我们须依着他心中的变动去写他的话语。言谈不但应合他的身分，且应合乎他当时的心态与环境。

以上的种种都是应用来以彰显人物的个性。有了个性，我们应随时给他机会与事实接触。人与事相遇，他才有用武之地。我们说一个人怎好或怎坏，不如给他一件事作作看。在应付事情的时节，我们不但能揭露他的个性，而且足以反映出人类的普遍性。每人都有一点特性，但在普遍的人情上大家是差不多的。当看一出悲剧的时候，大概大家都要受些感动，不过有的落泪，有的不落泪。那不落泪的未必不比别人受的感动更深。落泪与否是个性使然，而必受感动乃人之常情；怪人与傻子除外；自然我们不愿把人物都写成怪人与傻子。我们不要太着急，想一口气把人物作成顶合自己理想的；为我们的理想而牺牲了人情，是大不上算的事。比如说革命吧，青年们只要有点知识，有点血气，哪个甘于落后？可是，把一位革命青年写成一举一动全为革命，没有丝毫弱点，为革命而来，为革命而去，像一座雕像那么完美；好是好了，怎奈天下并没有这么完全的人！艺术的描写容许夸

大，但把一个人写成天使一般，一点都看不出他是由猴子变来的，便过于骗人了。我们必须首先把个性建树起来，使人物立得牢稳；而后再设法使之在普遍人情中立得住。个性引起对此人的趣味，普遍性引起普遍的同情。哭有多种，笑也不同，应依个人的特性与情形而定如何哭，如何笑；但此特有的哭笑须在人类的哭笑圈内。用张王李赵去代表几个抽象的观念是写寓言的方法，小说则首应注意把他们写活了，每个人都有自己的思想与感情，不是一些完全听人家调动的傀儡。

事实的运用

小说中的人与事是相互为用的。人物领导着事实前进是偏重人格与心理的描写，事实操纵着人物是注重故事的惊奇与趣味。因灵感而设计，重人或重事，必先决定，以免忽此忽彼。中心既定，若以人物为主，须知人物之所思所作均由个人身世而决定；反之，以事实为主，须注意人心在事实下如何反应。前者使事实由人心辐射出，后者使事实压迫着个人。若是，故事才会是心灵与事实的循环运动。事实是死的，没有人在里面不会有生气。最怕事实层出不穷，而全无联络，没有中心。一些零乱的事实不能成为小说。

大概我们平常看事，总以为它们是平面的，看过去就算了，此乃读新闻纸的习惯与态度。欲作个小说家，须把事实看成有宽广厚的东西，如律师之辩护，要把犯人在作案时的一切情感与刺激都引为免罪或减罪的证据。一点风一点雨也是与人物有关系的，即使此风此雨不足帮助事实的发展，亦至少对人物的心感有关。事实无所谓好坏，我们应拿它作人格的试金石。没有事情，人格不能显明；说一人勇敢，须在放炸弹时试试他。抓住人物与事实相关的那点趣味与意义，即见人生的哲理。在平凡的事中看出意义，是最要紧的。把事实只当作事实看，那么见了妓女便只见了争风吃醋，或虚情假义，如蝴蝶鸳鸯派作品中所报告者。由妓女的虚情假义

而看到社会的罪恶，便深进了一层；妓女的狡猾应由整个社会负责任，这便有了些意义。事实的新奇要在其次，第一须看出个中的深义。

我们若能这样看事实并找事实，就不怕事实不集中，因为我们已捉到事实的真义，自然会去合适的裁剪或补充。我们也不怕事实虚空了，因为这些事实有人在其中。不集中与空虚是两大弊病，必须避免。

小说，我们要记住了，是感情的记录，不是事实的重述。我们应先看出事实中的真意义，这是我们所要传达的思想；而后，把在此意义下的人与事都赋与一些感情，使事实成为爱，恶，仇恨，等等的结果或引导物；小说中的思想是要带着感情说出的。“快乐”，巴尔扎克说，“是没有历史的，‘他们很快乐’一语是爱情小说的收结。”

在古代与中古的故事里，对于感情的表现是比较微弱的，设若 Henry James（亨利·詹姆斯）的作品而放在古人们手里，也许只用“过了十年”一语便都包括了；他的作品总是在特别的一点感情下看一些小事实，不厌其细琐与平凡，只要写出由某件事所激起的感情如何。康拉德的小说中有许多新奇的事实，但是他决不为新奇而表现它们，他是要述说由事实所引起的感情，所以那些事实不止新奇，也使人感到亲切有趣。小说，十之八九，是到了后半便松懈了。为什么？多半是因为事实已不能再是感情的刺激与产物。一旦失去这个，故事便失去活跃的力量，而露出勉强堆砌的痕迹来。一下笔时不十分用力，以便有余力贯彻全体，不过是消极的办法；设若始终拿事实为感情起落的刺激物，便不怕有松懈的毛病了。康拉德之所以能忽前忽后的述说，就是因为

他先决定好了所要传达的感情为何，故事的秩序虽颠倒杂陈亦不显着混乱了。

所谓事实发展的关键，逗宕与顶点者，便是感情的冲突、波浪与结束。这是个自然的步骤。假若我们没有深厚的感情，而空泛的逗宕，适足以惹人讨厌，如八股文之起承转合然。

Arlo Bates（阿洛·贝茨）说：“我不相信小说构成的死规则。工作的方法必随个人的性情而异。我自己的办法据我看是最逻辑的，可是我知道这是每一作家自决的问题。以我自己说，我以为小说的大体有定好的必要，而且在未动手之前就知道结局是更要紧的。”

这段话使我们放胆去运用事实。实事是事实，是死的，怎样运用它是我们自己的事。Arnold Bennett（阿诺尔特·贝内特）在巴黎的一个饭馆里，看见一老妇，她的举止非常的可笑。他就设想她曾经有过美好的青春，由少艾而肥老，其间经过许多细小的不停的变化。于是他便决定写那《老妇们的故事》。但这本书当开始动笔的时候，主角可已不是那个老妇，因为她太老了，不足以惹起同情。杜思妥亦夫斯基^①的《罪与罚》是根据他自己的经验，但把故事放在都市里，因为都市生活的不安与犯罪空气的浓厚，更适宜于此题旨的表现。这样看，我们得到事实是随时的事，我们用什么是判断了许多事实之后的结果。真人真事不过是个起点，是个跳板。我们不仗着事实本身的好坏，而是仗着我们怎样去判断事实。这就是说，小说一开首的某件事实，已经

① 现通译陀思妥耶夫斯基（1821—1881），俄国作家。

是我们判断过的；在小说中，大家所见到的是事实的逐渐的发展，其实在作者心中，小说中的第一件事与第末一件事同样是预先决定好了的。自然，谁也不会把一部小说的每一段都预先想好，只等动笔一写，像填表格似的，不会。写出来才是作品，想得怎样高明不算一回事。但是，我们确能在写第一件事的时候，已经预备好末一件事，而且并不很难，因为即使我们不准知道那件是什么事，我们总会知道那是件什么样的事——我们所要传达的与激起的情绪是什么便替我们决定，替我们判断，所需要的是什么事。明乎此，在下笔的时候便能准确；我们要的是“怒”，便不会上手就去打哈哈。及至写完了，想改正，我们也知道了怎去改正——加强我们所要激起的感情，删削那阻碍或破坏此种情绪的激发的。

由事实中求得意义，予以解释，而后把此意义与解释在情绪的激动下写出来；这样，我们才敢以事实为生材料，不论是极平凡的，还是极惊奇的，都有经过锻炼的必要。我们最怕教事实给管束住：看见或听见一件奇事，我们想这必是好材料，而愿把它写出来。这有两个危险，第一是写了一堆东西，而毫无意义：第二是只顾了写事而忘记了去创造人。反之，我们知道材料是需要我们去锻炼炮制的，我们才敢大胆的自由的去运用它们，使它们成为我们手中的东西。小说中的事实所以能使人感到艺术的味道就是因为每一事实所给的效果与感力都是整个作品所要给的效果与感力的一部分，仿佛每一件事都是完全由作者调动好了的，什么事在他手下都能活动起来。硬插入一段事实，不管它本身是多么有趣，必定妨碍全体的整美。平匀是最不易作到的。要平匀，我们必须依着所要激动的情绪制造出一种空气，把一切材料都包

围起来。我们所要的是“怒”，那么便可以利用声音、光线、味道，种种去包围那些材料，使它们都在这种声音、光线、味道中有了活力，有了作用，有了感力。这样，我们才能使作品各部分平匀的供给刺激，全体像一气呵成的，在最后达到“怒”的高潮。所谓小说中的逗宕便是在物质上为逻辑的排列，在精神上是情绪的盘旋回荡。小说是些图画，都用感情联串起来。图画的鲜明或暗淡，或一明一暗，都凭所要激起的情感而决定。千峰万壑，色彩各异，有明有暗，有远有近，有高有低，但是在秋天，它们便都有秋的景色，连花草也是秋花秋草。小说的事实如千峰万壑，其中主要的感情便是季节的景色。

但是，我们千万莫取巧，去用小巧的手段引起虚浮的感情。电影片中每每用雷声闪光引起恐怖，可是我们并不受多少感动，而有时反觉得可笑可厌。暗示是个好方法，它能调剂写法，使不至处处都有强烈的描画，通体只有色而无影。它也能使描写显着细腻，比直接述说还更有力。一个小孩，当故意恐吓人的时候，也会想到一种比直陈事实更有力的方法——不说出什么事，而给一点暗示。他不说屋中有鬼，而说有两只红眼睛。小说中的暗示，给人一些希冀，使人动心。说屋中有些血迹，比直说那里杀了人更多些声势；说某人的衣服上有油污，比直说他不干净强。暗示既使人希冀，又使人与作者共同去猜想，分担了些故事发展的预测。但是这不可用得过火了，虚张声势而使读者受骗是不应该的。

言语与风格

小说是用散文写的，所以应当力求自然。诗中的装饰用在散文里不一定有好结果，因为诗中的文字和思想同是创造的。而散文的责任则在运用现成的言语把意思正确的传达出来。诗中的言语也是创造的，有时候把一个字放在那里，并无多少意思，而有些说不出来的美妙。散文不能这样，也不必这样。自然，假若我们高兴的话，我们很可以把小说中的每一段都写成一首散文诗。但是，文字之美不是小说的唯一的责任。专在修辞上讨好，有时倒误了正事。本此理，我们来讨论下面的几点：

（一）用字：弗罗贝^①说，每个字只有一个恰当的形容词。这在一方面是说选字须极谨慎，在另一方面似乎是说散文不能像诗中那样创造言语，所以我们须去找到那最自然最恰当最现成的字。在小说中，我们可以这样说，用字与其俏皮，不如正确：与其正确，不如生动。小说是要绘色绘声的写出来，故必须生动。借用一些诗中的装饰，适足以显出小气呆死，如蒙旦所言：“在衣冠上，如以一些特别的，异常的，式样以自别，是小气的表示。言语也如是，假若出于一种学究的或儿气的志愿而专去找那新词与奇字。”青年人穿

^① 即福楼拜。

戴起古代衣冠，适见其丑。我们应以佛罗贝的话当作找字的应有的努力，而以蒙旦的话为原则——努力去找现成的活字。在活字中求变化，求生动，文字自会活跃。

（二）比喻：约翰孙^①博士说：“司微夫特这个家伙永远不随使用个比喻。”这是句赞美的话。散文要清楚利落的叙述，不仗着多少“我好比”叫好。比喻在诗中是很重要的，但在散文中用得过多便失了叙述的力量与自然。看《红楼梦》中描写黛玉：“两湾似蹙非蹙笼烟眉，一双似喜非喜含情目。态生两靥之愁。娇袭一身之病。泪光点点。娇喘微微。闲静似娇花照水，行动如弱柳扶风。心较比干多一窍，病如西子胜三分。”这段形容犯了两个毛病：第一是用诗语破坏了描写的能力；念起来确有诗意，但是到底有肯定的描写没有？在诗中，像“泪光点点”，与“闲静似娇花照水”一路的句子是有效力的，因为诗中可以抽出一时间的印象为长时间的形容：有的时候她泪光点点，便可以用之来表现她一生的状态。在小说中，这种办法似欠妥当，因为我们要真实的表现，便非从一个人的各方面与各种情态下表现不可。她没有不泪光点点的时候么？她没有闹气而不闲静的时候么？第二，这一段全是修辞，未能由现成的言语中找出恰能形容出黛玉的字来。一个字只有一个形容词，我们应再给补充上：找不到这个形容词便不用也好。假若不适当的形容词应当省去，比喻就更不用说了。没有比一个精到的比喻更能给予深刻的印象的，也没有比一个可有可无的比喻更累赘的。我们不要去费力而不讨好。

① 即约翰逊。

比喻由表现的能力上说，可以分为表露的与装饰的。散文中宜用表露的——用个具体的比方，或者说得能更明白一些。庄子最善用这个方法，像庖丁以解牛喻见道便是一例，把抽象的哲理作成具体的比拟，深入浅出的把道理讲明。小说原是以具体的事实表现一些哲理，这自然是应有的手段。凡是可以拿事实或行动表现出的，便不宜整本大套的去讲道说教。至于装饰的比喻，在小说中是可以免去便免去的。散文并不能因为有些诗的装饰便有诗意。能直写，便直写，不必用比喻。比喻是不得已的办法。不错，比喻能把印象扩大增深，用两样东西的力量来揭发一件东西的形态或性质，使读者心中多了一些图像：人的闲静如娇花照水，我们心中便于人之外，又加了池畔娇花的一个可爱的景色。但是，真正有描写能力的不完全靠着这个，他能找到很好的比喻，也能直接的捉到事物的精髓，一语道破，不假装饰。比如说形容一个癞蛤蟆，而说它“谦卑的工作着”，便道尽了它的生活姿态，很足以使我们落下泪来：一个益虫，只因面貌丑陋，总被人看不起。这个，用不着什么比喻，更用不着装饰。我们本可以用勤苦的丑妇来形容它，但是用不着；这种直写法比什么也来得大方，有力量。至于说它丑若无盐，毫无曲线美，就更用不着了。

（三）句：短句足以表现迅速的动作，长句则善表现缠绵的情调。那最短的以一二字作成的句子足以助成戏剧的效果。自然，独立的一语有时不足以传达一完整的意念，但此一语的构成与所欲给予的效果是完全的，造句时应注意此点；设若句子的构造不能独立，即是失败。以律动言，没有单句的音节不响而能使全段的律动美好的。每句应有它独立

的价值，为造句的第一步。及至写成一段，当看那全段的律动如何，而增减各句的长短，说一件动作多而急速的事，句子必须多半短悍，一句完成一个动作，而后才能见出继续不断而又变化多端的情形。试看《水浒传》里的“血溅鸳鸯楼”：

“武松道：‘一不作，二不休！杀了一百个也只一死！’提了刀，下楼来。夫人问道：‘楼上怎地大惊小怪？’武松抢到房前。夫人见条大汉入来，兀自问道：‘是谁？’武松的刀早飞起，劈面门剁着，倒在房前声唤。武松按住，将去割头时，刀切不入。武松心疑，就月光下看那刀时，已自都砍缺了。武松道：‘可知割不下头来！’便抽身去厨房下拿取朴刀。丢了缺刀。翻身再入楼下来……”

这一段有多少动作？动作与动作之间相隔多少时间？设若都用长句，怎能表现得这样急速火炽呢！短句的效用如是，长句的效用自会想得出的。造句和选字一样，不是依着它们的本身的好坏定去取，而是应当就着所要表现的动作去决定。在一般的叙述中，长短相间总是有意思的，因它们足以使音节有变化，且使读者有缓一缓气的地方。短句太多，设无相当的事实与动作，便嫌紧促；长句太多，无论是说什么，总使人的注意力太吃苦，而且声调也缺乏抑扬之致。

在我们的言语中，既没有关系代名词，自然很难造出平匀美好的复句来。我们须记住这个，否则一味的把有关系代名词的短句全变成很长很长的形容词，一句中不知有多少个

“的”，使人没法读下去了。在作翻译的时候，或者不得不如此；创作既是要尽量的发挥本国语言之美，便不应借用外国句法而把文字弄得不自然了。“自然”是最要紧的。写出来而不能读的便是不自然。打算要自然，第一要维持言语本来美点，不作无谓的革新；第二不要多说废话及用套话，这是不作无聊的装饰。

写完几句，高声的读一遍，是最有益处的事。

（四）节段：一节是一句的扩大。在散文中，有时非一气读下七八句去不能得个清楚的观念。分节的功用，那么，就是在叙述程序中指明思路的变化。思想设若有形体，节段便是那个形体。分段清楚、合适，对于思想的明晰是大有帮助的。

在小说里，分节是比较容易的，因为既是叙述事实与行动，事实与行动本身便有起落首尾。难处是在一节的律动能否帮助这一段事实与行动，恰当的，生动的，使文字与所叙述的相得益彰，如有声电影中的配乐。严重的一段事实，而用了轻飘的一段文字，便是失败。一段文字的律动音节是能代事实道出感情的，如音乐然。

（五）对话：对话是小说中最自然的部分。在描写风景人物时，我们还可以有时候用些生字或造些复杂的句子；对话用不着这些。对话必须用日常生活中的言语；这是个怎样说的问題，要把顶平凡的话调动得生动有力。我们应当与小说中的人物十分熟识，要说什么必与时机相合，怎样说必与人格相合。顶聪明的句子用在不适当的时节，或出于不相合的人物口中，便是作者自己说话。顶普通的句子用在合适的地方，便足以显露出人格来。什么人说什么话，什么时候说

什么话，是最应注意的。老看着你的人物，记住他们的性格，好使他们有他们自己的话。学生说学生的话，先生说先生的话，什么样的学生与先生又说什么样的话。看着他的环境与动作，他在哪里和干些什么，好使他在某时某地说什么。对话是小说中许多图像的联接物，不是演说。对话不只是小说中应有这么一项而已，而是要在谈话里发出文学的效果；不仅要过得去，还要真实，对典型真实，对个人真实。

一般的说，对话须简短。一个人滔滔不绝的说，总缺乏戏剧的力量。即使非长篇大论的独唱不可，亦须以说话的神气，手势，及听者的神色等来调剂，使不至冗长沉闷。一个人说话，即使是很长，另一人时时插话或发问，也足以使人感到真像听着二人谈话，不至于像听留声机片。答话不必一定直答所问，或旁引，或反诘，都能使谈话略有变化。心中有事的人往往所答非所问，急于道出自己的忧虑，或不及说完一语而为感情所阻断。总之，对话须力求像日常谈话，于谈话中露出感情，不可一问一答，平板如文明戏的对口。

善于运用对话的，能将不必要的事在谈话中附带说出，不必另行叙述。这样往往比另作详细陈述更有力量，而且经济。形容一段事，能一半叙述，一半用对话说出，就显着有变化。譬若甲托乙去办一件事，乙办了之后，来对甲报告，反比另写乙办事的经过较为有力。事情由口中说出，能给事实一些强烈的感情与色彩。能利用这个，则可以免去许多无意味的描写，而且老教谈话有事实上的根据——要不说空话，必须使事实成为对话资料的一部分。

风格：风格是什么？暂且不提。小说当具怎样的风格？也很难规定。我们只提出几点，作为一般的参考：

(一) 无论说什么，必须真诚，不许为炫弄学问而说。典故与学识往往是文字的累赘。

(二) 晦涩是致命伤，小说的文字须于清浅中取得描写的力量。Meredith (梅瑞杞兹)^① 每每写出使人难解的句子，虽然他的天才在别的方面足以补救这个毛病，但究竟不是最好的办法。

(三) 风格不是由字句的堆砌而来的，它是心灵的音乐。叔本华说：“形容词是名词的仇敌。”是的，好的文字是由心中炼制出来的；多用些泛泛的形容字或生僻字去敷衍，不会有美好的风格。

(四) 风格的有无是绝对的，所以不应去摹仿别人。风格与其说是文字的特异，还不如说是思想的力量。思想清楚，才能有清楚的文字。逐字逐句的去摹写，只学了文字，而没有思想作基础，当然不会讨好。先求清楚，想得周密，写得明白；能清楚而天才不足以创出特异的风格，仍不失为清楚；不能清楚，便一切无望。

① 现通译梅瑞狄斯 (1828—1909)，英国诗人、小说家。

文学概论讲义

第一讲 引言

在现代，无论研究什么学问，对于研究的对象须先有明确的认识。而后才能有所获得，才能不误入歧途。比如一个人要研究中古的烧炼术吧，若是他明白烧炼术是粗形的化学、医药学和一些迷信妄想的混合物，他便会清清楚楚的挑剔出来：烧炼术中哪一些是有些科学道理的，哪一些完全是揣测虚诞，从而指出中古人对于化学等有什么偶然的发现，和他们的谬误之所在。这是以科学方法整理非科学时代的東西的正路。设若他不明白此理，他便不是走入迷信煮石成金的可能，而梦想发财，便是用烧炼术中一二合理之点，来诬蔑科学，说些“化学自古有之，不算稀奇”的话语。这样治学便是白费了自己的工夫，而且有害于学问的进展。

中国人，因为有这么长远的历史，最富于日常生活的经验；加以传统的思想势力很大，也最会苟简的利用这些经验；所以凡事都知其当然，不知所以然；只求实效，不去推理；只看片断，不求系统；因而发明的东西虽不少，而对于有系统的纯正的科学建树几乎等于零。文学研究也是如此。作文读文的方法是由师傅传授的，对于文学到底是什么，以

弄笔墨为事的小才子自然是不过问的，关心礼教以明道自任的又以“载道”呀，“明理”呀为文学的本质；于是在中国文论诗说里便找不出一条明白合理的文学界说。自然，文学界说是很难确定的，而且从文学的欣赏上说，它好似也不是必需的；但是我们既要研究文学，便要有个清楚的概念，以免随意拉扯，把文学罩上一层雾气。文学自然是与科学不同，我们不能把整个的一套科学方法施用在文学身上。这是不错的。但是，现代治学的趋向，无论是研究什么，“科学的”这一名词是不能不站在最前面的。文学研究的始祖亚里士多德便是科学的，他先分析比较了古代希腊的作品，而后提出些规法与原则。到了文艺复兴时期，人们抓住亚里士多德的理论来评量一切文学，便失了科学的态度；因为亚里士多德是就古代希腊文学而谈说文学，文艺复兴时代的文学自有它自己的历史与社会背景，自有它自己的生长与发展，怎好削足适履的以古断今呢？这不过是个浅显的例证，但颇足以说明科学的方法研究文学也是很重要的。它至少是许多方法中的一个。

也许有人说：“文以载道”，“诗骚者皆不遇者各系其志，发而为文”，等等，便是中国文学界说；不过现在受了西洋文说的影响，我们遂不复满于这些国货论调了；其实呢，我们何必一定尊视西人，而鄙视自己呢！要回答这个，我们应回到篇首所说的：我们是生在“现代”，我们治学便不许像前人那样褊狭。我们要读古籍古文；同时，我们要明白世界上最精确的学说，然后才能证辨出自家的价值何在。反之，我们依然抱着本《东莱博议》，说什么“一起起得雄伟，一落落得劲峭”，我们便永远不会明白文学，正如希望煮石成

金一样的愚笨可怜。生在后世的好处便是能比古人多见多闻一些，使一切学问更进步，更精确。我们不能勉强的使古物现代化，但是我们应当怀疑，思考，比较，评定古物的价值；这样，我们实在不是好与古人作难。再说，艺术是普遍的，无国界的，文学既是艺术的一支，我们怎能不看看世界上最精美的学说，而反倒自甘简陋呢？

文学是什么，我们要重新把古代文说整理一遍，然后与新的理论比证一下，以便得失分明，体认确当。先说中国人论文的毛病：

（一）以单字释辞：《易》曰：“物相杂，故曰文。”《说文》曰：“文错画也，象交文。”这一类的话是中国文人当谈到文学，最喜欢引用的。中国人对于“字”有莫大的信仰，《说文》等书是足以解决一切的。一提到文学，赶快去翻字典：啊，文，错画也。好了，一切全明白了。章太炎先生也不免此病：“文学者，以有文字著于竹帛，故谓之文；论其法式，谓之文学。”这前半句便是“文，错画也。”的说明；后半句为给“学”字找个地位，所以补上“论其法式”四个字。文学是借着文字表现的，不错；但是，单单找出一个“字”的意思，怎能拿它来解释一个“辞”呢！“文学”是一个辞。辞——不拘是由几个字拼成的——就好像是化学配合品，配合以后自成一物，分析开来，此物即不存在。文学便是文学，是整个的。单把“文”字的意思找出来，怎能明白什么是文学？果然凡有“文”的便是文学，那么铺户的牌匾，“天德堂”与“开市大吉，万事亨通”当然全是文学了！

再说，现在学术上的名辞多数是由外国文字译过来的，不明白译辞的原意，而勉强翻开中国字书，去找本来不是我

们所有的东西的定义，岂非费力不讨好。就以修辞学说吧，中国本来没有这么一种学问，而在西洋已有两千多年的历史，亚里士多德是第一个有系统而科学的写《修辞学》的。那么，我们打算明白什么是修辞学，是应当整个的研究自亚里士多德至近代西洋的修辞专书呢？还是应当只看《说文》中的“辞：说也，从鬲辛，鬲辛犹理辜也。修：饰也，从彡，攸声”？或是引证《易经》上的“修辞立其诚，所以居业也”，就足以明白“修辞学”呢？名不正则言不顺，用《易经》上的修辞二字来解释有两千多年历史的修辞学，是张冠李戴，怎能有是处呢？

有人从言语构成上立论：中国语言本是单音的，所以这种按字寻义是不错的。其实中国语言又何尝完全是单音的呢？我们每说一句话，是一字一字的往外挤吗？不是用许多的辞组织成一语吗？为求人家听得清楚，为语调的美好，为言语的丰富，由单字而成辞是必然的趋势。在白话中我们连“桌”、“椅”这类的字也变成“桌子”、“椅子”了；难道应解作“桌与儿子”、“椅与儿子”么？一个英国人和我学中国话，他把“可是”解作“可以是”，便是受了信中国话是纯粹单音的害处。经我告诉他：“可是”当“but”讲，他才开始用辞典；由字典而辞典便是一个大进步。认清了这个，然后须由历史上找出辞的来源；修辞学是亚里士多德首创的，便应当去由亚里士多德研究起；这才能免了误会与无中生有。

（二）摘取古语作证：中国人的思路多是向后走的，凡事不由逻辑法辨证，只求“有诗为证”便足了事。这种习惯使中国思想永远是转圆圈的，永远是混含的一贯，没有彻底

的认识。比如说，什么叫“革命”？中国人不去读革命史，不去研究革命理论；先到旧书里搜寻，找到了：“汤武革命”，啊！这原来是中国固有的东西哟！于是心满意足了；或者一高兴也许引经据典的作篇革命论。这样，对于革命怎能清楚的认识呢！

文学？赶快掀书！《论语》上说：“文学子游、子夏。”噫！文学有了出处，自然不要再去问文学到底是什么了。向后走的思路只问古人说过没有，不问对与不对，更不问古人所说的是否有明确的界说。古人怎能都说得对呢？都说得清楚呢？都能预知后事而预言一切呢？

段凌辰先生说得好：

“德行颜渊、闵子骞、冉伯牛、仲弓，言语宰我、子贡，政事冉有、季路，文学子游、子夏。”

“此所谓孔门四科也。文学与德行，言语，政事对举，殆泛指一切知识学问，与今日所谓文学者有别。故邢昺《论语疏》曰：‘文章博学，则有子游、子夏二人也。’此解可谓达其旨矣。更以游、夏二子之自身证之。据《论语·阳货篇》：‘子之武城，闻弦歌之声。’诗乐相通，子游似为文学之士。然乐本为儒家治世之具，其事亦无足怪。若证以《礼记·檀弓》，则子游实明礼之士耳。至于子夏，《论语·八佾》篇虽称其‘可与言诗’，然据《史记·仲尼弟子列传》：‘孔子既没，子夏居西河教授，为魏文侯师。’又汉代经师，多源出子夏，则子夏乃传经之士也。《论语》其他论文之处甚多，其义亦同于斯。如《学而篇》孔子曰：‘行有余力，则以

学文。’何晏《集解》引马融曰：‘文者，古之遗文。’邢昺《疏》曰：‘注言古之遗文者，则《诗》、《书》、《礼》、《乐》、《易》、《春秋》六经是也。’是则六经为文矣。……‘夫子之文章可得而闻也，夫子之言性与天道，不可得而闻也。’邢昺《疏》曰：‘子贡言夫子之述作威仪礼法，有文彩形质著名，可以耳听目视，依循学习，故可得而闻也。’朱熹《论语集注》亦曰：‘文章，德之见乎外者，威仪文辞皆是也。’是则所谓文章，又越乎述作文辞之外。与《八佾》篇称‘周监于二代，郁郁乎文哉。’《泰伯》篇称‘焕乎其有文章’。《子罕》篇称‘文王既没，文不在兹乎。’兼礼乐法度而言，其义相类。故《公冶长》篇子贡问曰：‘孔文子何以谓之文也？’孔子答曰：‘敏而好学，不耻下问，是以谓之文也。’足见孔氏于‘文’字之解释，固其广泛矣。……”（《中国文学概论》第二篇）

从上一段文字看，只拿古人一句话来解说学术的内涵是极欠妥当的，因为古人对于用字是有些随便的地方。

拿单字的意思解释辞的，弊在错谬的分析；以古语证近代学术者，病在断章取义，只求不违背古说，而忘了用自己的思想。

（三）求实效：中国人是最讲实利的，无论是不识字的乡民，还是博学之士，对事对物的态度是一样的——凡是一事一物必有它的用处。一个儒医的经验，和一个乡间大夫的，原来差不很多；所不同者是儒医能把阴阳五行也应用到医药上去。儒医便是个立在古书与经验之间求实利的一种不

生不熟的东西。专研究医理也好，专研究阴阳五行之说也好，前者是科学的，后者是玄学的；玄学也有它可供研究的价值与兴趣。但是中国人不这样办；医术是有用的，阴阳五行也非得有用不可；于是二者携手，成为一种糊涂东西。

文人也是如此，他们读书作文原为干禄或遣兴的，而他们一定要把那抽象的哲学名辞搬来应用——道啊，理啊等等总在笔尖上转。文学就不准是种无所为、无所求的艺术吗？不许。一件东西必定有用处，不然便不算一件东西；文学必须会干点什么，不拘是载道，还是说理，反正它得有用。

(1) 文以观人：《文中子》说：“文士之行可见，谢灵运小人哉！其文傲，君子则谨。”照这么说，在中国非君子便不许作文了。君子会作文不会，是个问题。可是中国人以为君子总是社会上的好人，为社会公益起见，“其文傲”的人是该驱逐出境的；这是为实利起见不得不如此的。

《诗史》曰：“诗之作也，穷通之分可观：王建诗寒碎，故仕终不显；李洞诗穷悴，故竟下第。”这又由社会转到个人身上来了；原来评判诗文还可以带着“相面”的！文学与别的东西一样，据中国人看，是有实用的，所以搀入相术以求证实是自然的，不算怎么奇怪。说穷话的必定倒楣，说大话的必定腾达显贵，像西洋那些大悲剧家便都应该穷困夭死的。那 No struggle, no drama^① 在中国人看，是故意与自家过不去的。白居易有“野火烧不尽，春风吹又生”之句，于是顾况便断定他在那米贵的长安也可以居住了：文章的用处莫非只为吃饭么？

① 英文，意为：没有斗争，便没有戏剧。

“文艺是纯然的生命的表现；是能够全然离了外界的压抑和强制，站在绝对自由的心境上，表现出个性来的唯一的世界。忘却名利，除去奴隶根性，从一切羁绊束缚解放下来，这才能成文艺上的创作。必须进到那与留心着报章上的批评，算计着稿费之类的全然两样的心境，这才能成真的文艺作品；因为能做到仅被在自己的心里烧着的感激和情热所动，像天地创造的曙神所做的一样程度的自己表现的世界，是只有文艺而已。”（《苦闷的象征》十三页）

拿这一段话和我们的穷通寿夭说比一比，我们要发生什么感想呢！

（2）文以载道明理：“《诗》三百，一言以蔽之，曰：思无邪！”这是中国文人读书的方法。无论读什么，读者必须假冒为善的声明：“我思无邪！”《诗》中之《风》本来是“出于里巷歌谣之作，男女相与咏歌，各言其情也。”（朱熹）它们的那点文学价值也就在这里。但是中国读诗的，非在男女之情以外，还加上些“刺美风化”，“诗以正言，义之用也”等不相干的话，不足以表示心思的正大。正像后世写淫书的人，也必在第一回叙说些劝善惩淫的话头，一样的没出息。有了这种心理，治文学的人自然忘了文学本身的欣赏，而看古文古诗中字字有深意、处处是训诫；于是一面忘了研究文学到底是什么，一面发了“若不仰范前哲，何以贻厥后来”的志愿。文以载道明理遂成了文人的信条。韩愈说：“愈之志在古道，又甚好其文辞”，就是因为崇古的缘故，把

自己也古代化了。周敦颐说：“文辞，艺也。道德，实也。”这有实用的道德真真把文艺毁苦了！这种论调与实行的结果，弄得中国文学：一，毫无生气，只是互相摹拟；文是古的好，道也是古的好。二，只有格体的区分，少主义的标树。把“道”放在不同的体格之下便算有了花样变化，主义——道——是一定不变的。三，戏剧小说发达的极晚，极不完善，因为它们不古，不古自然也不合乎道，于是就少有人注意它们。四，文学批评没有成为文艺的独立一支，因为文不过是载道之具，道有邪正，值得辩论；那对偶骈俪谀佞无实，便不足道了。

厨川白村说过：“每逢世间有事情，一说什么，便掏出藏在怀中的一种尺子来丈量。凡是不能恰恰相合的东西，便随便的排斥，这样轻佻浮薄的态度，就有首先改起的必要罢。”这一种尺子或者就是中国的“道”么？诚如是，丢开这尺子，让我们跑入文学的乐园，自由的呼吸那带花香的空气去吧！

以上是消极的指出中国文人评论文学所爱犯的毛病，也就是我们所应避免的。至于文学是什么，和一些文学上的重要问题，都在后面逐渐讨论；先知道了应当避免什么，或者足以使我们讨论文学的时候不再误入歧途。

第二讲 中国历代文说（上）

在第一讲里，我们略指出中国文士论文的错误，是横着摆列数条，没管它们在历史上的先后。现在我们再竖着看一看，把古今的重要文说略微讨论一下。

先秦文论：文学，不论中外，发达最早的是诗歌。像《诗序》里的“言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故咏歌之；咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”那样心有所感，发为歌咏，是在有文字之先，已有的事实。那么，我们先拿《诗经》来研究一下，似乎是当然的手续。《诗经》，据说是孔子删定的；这个传说的可靠与否，我们且不去管；孔子对于《诗经》很喜欢引用与谈论是个事实。

《诗》中的《风》本是“出于里巷歌谣之作，男女相与咏歌，各言其情也。”（朱熹）它们的文学价值也就在这里。可是孔子——一位注重礼乐、好谈政治的实利哲学家——对于《诗》的文学价值是不大注意的；他始终是说怎样利用它。他用“《诗》三百，一言以蔽之，曰：思无邪！”（《论语·为政篇》）定了读《诗》的方法；于是惹起后世注《诗》的人们对于《诗》的误解：“刺美风化”是他们替“思无邪”作辨证的工夫；对于《诗》本身的文学价值几乎完全忘却。这是在思想方面，他已把文学与道德搀合起来立论。再看他怎从其他方面利用《诗》：

“不学《诗》，无以言。”（《论语·季氏篇》）《诗》的用处是帮助修辞的。

“入其国，其教可知也。其为人也，温柔敦厚，诗教也。”（《礼记·经解篇》）这是以诗为政治的工具。

“小子何莫学夫诗？诗，可以兴，可以观，可以群，可以怨；迩之事父，远之事君；多识于鸟兽草木之名。”（《论语·阳货篇》）《诗》不但可以教给人们以事父事君之道，且可以当动植物辞典用！

这样，孔子既以《诗》为政治教育的工具，为一本有趣

的教科书，所以他引用诗句时，也不大管诗句的真意，而是曲为比附，以达己意，正如古希腊诡辩家的利用荷马。铃木虎雄说得好：

“孔子当解释诗，对于诗的原意特别注重把来安上一种政教上的特别的意义来应用。……例如述到逸诗：‘唐棣之华，偏其反而；岂不尔思，室是远而。’必评论说：‘未之思也夫！何远之有！’（《论语·子罕篇》）原篇虽是说男女相思，因居室远而相背的。对于这下一转语，可说是相思底程度不够，倘若真相思便没有所谓远这一回事的，恰如利用所谓：‘仁，远乎哉？我欲仁，斯仁至矣。’（《论语·述而篇》）的意义一样。政教下的谈话成了干燥无味（之谈，而）^①由此得救了。又在《大学》里引《诗》云：‘邦畿千里，惟民所止。’（《商颂·玄鸟》）《诗》云：‘缙蛮黄鸟，止于丘隅。’（《小雅·鱼藻之什缙蛮》）也说：‘于止，知其所知，可以人而不如鸟乎。’（《大学》）掇拾‘止’字以利用《大学》的‘止于至善。’……子夏问到《诗》里所说：‘巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮。’是怎样解释，孔子答以：‘绘事后素。’子夏遂说道：‘礼后乎？’（《论语·八佾篇》）孔子又说子夏是‘可与言诗’的。甚至称赞为‘起予者商也。’但这种问答诗底原意已被遗却，只是借诗以作为自己讲学上的说话而已。”（《中国古代文艺论史》第一编第四章）

① 括号中的字为校注者所加。

这“巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮”，是何等的美！可惜孔子不是个作家，不是个文学批评家，所以没有美的欣赏。有孔子这样引领在前，后世文人自然是忽略了文学本身的欣赏，而去看古文古诗中字字有深意，处处有训诫，于是文以载道明理便成了他们的信条。

周代诸子差不多都是自成一家之言。他们的文字虽然很好，像老子的简练，庄子的驰畅，可是他们很少谈到文学，而且有些藐视孔门的好古饰辞的，像“仲尼方且饰羽而画，从事华辞。”（《庄子·御寇篇》）之类。正是“老庄之作，管孟之流，盖以立意为宗，不以能文为本。”（《文选序》）只有孔子和他的几个门徒是以由考古传经而得致太平之术的，于是讨论诗文也成了他们的附带作业。他们是整理古著从而证明他们的哲学，对于文学的创作与认识是不大注意的。他们的功劳是保存了古礼古乐古诗，且加以研究；他们的坏处是把礼乐与文学全作了政治思想的牺牲品。“故正得失，动天地，感鬼神，莫近于诗。先王以是经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗。”（《关雎序》）诗的用处越来越扩大了！他们能作得出：

“日月忽其不淹兮，春与秋其代序；
惟草木之零落兮，恐美人之迟暮。
不抚壮而弃秽兮，何不改乎此度；
乘骐骥以驰骋兮，来吾道夫先路。”

（《离骚》）

那用“善鸟香草以配忠贞，恶禽臭物以比谗佞，灵修美人以媲于君，宓妃佚女以譬贤臣，虬龙鸾凤以托君子，飘风云霓以为小人。”（王逸《楚辞·章句·离骚序》）来解释《离骚》的，也是深受孔门说诗的毒——这点毒气至今也没扫除净尽！

汉魏六朝文论：汉代崇儒，能通一艺以上者，补文学掌故缺。六艺都是文学，失去独立的领域。这时候的传诗的人们，分头去宣传自家师说；《关雎》到底是说某夫人的事，《宛丘》到底是讽刺谁，是他们研究与争论的要点；《诗》已成了“经”，它的文学价值如何，没有什么人过问了。

这时代的文学作品要算赋最出风头。对于赋的批评有扬雄的：

“诗人之赋丽以则，辞人之赋丽以淫。”（扬子《法言·吾子篇》）

有司马相如的：

“合綦组以成文，列锦绣而为质，一经一纬，一官一商，此赋之迹也。赋家之心，包括宇宙，总揽人物，斯乃得之于内，不可得而传。”（《西京杂记》）

前者由作家把赋分为两等——诗人的与辞人的；后者把赋的形体和作者的资格提道一下；二者全没说到赋在文学上的价值如何。

班固便简直不承认赋的价值，他说：

“……其后宋玉、唐勒。汉兴枚乘、司马相如，下及扬子云，竟为侈丽闳衍之词，没其讽谕之义。”（《汉书·艺文志》）

赋本来是一种极笨重的东西，“竟为侈丽闳衍之词”的判断是不错的；但是以失古诗讽谕之义来打倒它，仍是以实效立论，没有什么重要的意义。所以铃木虎雄说：

“自孔子以来至汉末，都是不能离开道德以观文学的，而且一般的文学者单是以鼓吹道德底思想作为手段而承认其价值的。但到魏以后却不然，文学底自身是有价值底思想已经在这时期发生了。所以我以为魏底时代是中国文学史上的自觉时代。”（《中国古代文艺论史》第二编第一章）

那么，我们就看一看魏晋六朝的文说：

曹家父子有很高的文学天才，论文也有独到之处。在曹丕的《典论·论文》里，有三点可以叫我们注意的：

（一）他说：“夫文，本同而末异，盖奏议宜雅，书论宜理，铭诔尚实，诗赋欲丽。此四科不同，故能之者偏也；唯通才能备其体。”

这是清清楚楚指出文的内容不同，作法也就有别。说理的文自然以条理清楚为主，而诗赋便当写得美丽。他虽然没有说出为什么要如此，可是他真有了文学的欣赏，承认美是为文的要素之一。以前的人们是以体道而摹古，他现在是主

张爱美的了。

“魏之三祖，更尚文词。忽君子之大道，好雕虫之小艺。下之从上，有同影响，竞驰文华，遂成风俗。江左齐、梁，其弊弥甚：贵贱贤愚，唯矜吟咏。遂复遗理存异，寻虚逐微。竞一韵之奇，争一字之巧。连篇累牍，不出月露之行；积案盈箱，唯是风云之状。”（《隋书·李谔上书正文体》）这是后世守道明理者对“诗赋欲丽”的反攻，仍要把文学附属在道德之下，但适足以说明曹家父子对文学界的影响如何伟大了。

（二）《典论·论文》里又说：“年寿有时而尽，荣乐止乎其身。二者必至之常期，未若文章之无穷。是以古之作者，寄身于翰墨，见意于篇籍，不假良史之辞，不托飞驰之势，而声名自传于后。”

曹丕与王朗书里也说：“生有七尺之形，死惟一棺之土。惟立德扬名，可以不朽；其次莫如著篇籍。”

这些话虽然没有说出文学是认识生命、解释生命的，可是承认了为文学而生活是值得的。自然这里的名利计较还很深，但因求不朽之名以致力文章，实足以鼓舞起创作的兴趣与勇气。

（三）曹丕又说：“文以气为主。”气是什么？很难断定。但是我们至少可以从此语看出：为文的要件是由内心表现自己，不是为什么道什么理作宣传。这里至少是说文当以什么为主，不是文当说明什么；气必是在文内的，道理等是外来的。

以上三点虽仍未说明文学是什么，但是对于文学的认识，确已离开实效而专以文论文了。

以下讨论陆机的《文赋》：

陆机的《文赋》比近人的一开口便引“文，错画也”真

够高明的多了。他开口便是：

“伫中区以玄览，颐情志于典坟。遵四时以叹逝，瞻万物而思纷。悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春。心懔懔以怀霜，志眇眇而临云。”

这是说文是感物激情而发的，不是什么“文者务为有补于世”。有深刻的观察，有敏锐的情感，有触于内心，那创作欲便起了火焰，便欲罢不能的非写不可；那写出来的便是物我的联合。所以，

“其始也，皆收视反听，耽思傍讯，精骛八极，心游万仞。……谢朝华于已披，启夕秀于未振。观古今于须臾，抚四海于一瞬。”

心有所感，便若痴若狂。想象与思维的联合，使心灵荡漾在梦境里。那方寸之地，忽然与宇宙同样的广大，上帝似的在创造一切：忽然缩敛，像一丝花蕊般细嫩，在春风里吻着阳光。于是，

“笼天地于形内，挫万物于笔端。始踰躅于燥吻，终流离于濡翰。理扶质以立干，文垂条而结繁。信情貌之不差，故每变而在颜；思涉乐其必笑，方言哀而已叹。或操觚以率尔，或含毫而邈然。”

我们再看他对技术方面怎样说：

“诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮，碑披文以相质，诔缠绵而凄怆……”这是体格不同，当配以相当的文字。

“其为物也多姿，其为体也屡迁。其会意也尚巧，其遣言也贵妍。暨音声之迭代，若五色之相宣。”这是文辞音声应求妍美。

“或寄辞于瘁音，言徒靡而弗华；混妍蚩而成体，累良质而为瑕……”这是一些文病。

但是为文到底有一定的规则没有呢？他不肯武断的说。他只说：

“若夫丰约之裁，俯仰之形，因宜适变，曲有微情：或言拙而喻巧，或理朴而辞轻，或袭古而弥新，或沿浊而更清，或览之而必察，或研之而后精。”这似乎是说：文无定法，技有巧拙，要在审事达情，必求其适了。

统观全文，可以看出两个要点来：一，文学是心灵的产物，没有心情的激动便没有创造的可能。这个说法又比曹丕的以求不朽之名为创作的动机确切多了。二，作文的手段，如文字的配置，音声的调和等，是必要的，不如是，文章便不会美好。

发于心灵，终于技术，这是《文赋》的要义。陆机虽没能逐条详加说明（假如他不用赋体作这篇文章，他一定会解说的更透彻一些；自然，也许因为不用赋体，它便不会传流到现在），可是这些指示，对文学已有了相当的体认了解。我们可以替他下一条文学定义：

文学是以美好的文字为心灵的表现。

《后汉书》的著者范曄，主张“以意为主，以文传意”。（《范曄狱中与诸甥侄书》）同时他拿“性别宫商，识清浊，

斯自然也”去讲究音调。

以意为主是重在讲说什么，便是要分别什么是该说的与什么是不该说的：这比以情为主的文学欣赏又低落了许多，因为文学的成功以怎样写出为主，说什么是次要的。况且传达“意”的自有哲学与科学，不必一定靠着文学。但是不论是文以情为主，是以意为主，他们——陆机，范曄——都由作家的立场来说文的主干是什么，不是替别人宣传什么文学以外的东西了；他们也全以为音调的讲究为必要的。

音调的讲究渐渐成了文学的重要问题。在《南齐书·陆厥传》里说：

“永明末，盛为文章。吴兴沈约，陈郡谢朓，琅琊王融，以气类相推轂；汝南周顒，善识声韵。约等文皆用宫商，以平上去入为四声，以此制韵，不可增减，世呼为‘永明体’。”

沈约是四声八病的首创者，这种讲究看着虽然很纤巧，但是中国言语本是“声的言语”；声的调配实是叫文章美好的要件。当这“盛为文章”的时代，由主义而谈到技术上去，是当然的步骤。这四声八病的规定，虽叫文人只留意技术方面，可是这不能不算对言语的认识有了进步；文学本来是以言语为表现工具的，怎样利用工具的研究是应有的。沈约答陆厥书里说：“自古辞人，岂不知宫羽之殊，商征之别。虽知五音之异，而其中参差变动，殊昧实多。故鄙意所谓比秘未睹者也。以此而推，则知前世文士，便未悟此处。”这明明是说声韵的分析与利用是一种新的发现。

这技术上的讲求，自然不算什么了不得的事，但足以证明那时候文学确是成了独立的艺术，一字一声也不许随便用了。这正像乐器的改善足以帮助音乐进步，光线颜色的研究叫画家更足以充分的表现。自然，专修美工具是不能产生出伟大作品的，但这不能不算是艺术进展中必有的一步。

现在我们看萧统的文说：他是很爱读书的人，他并且把所见过的文章选出来，作一部模范读本——《文选》。这个工作的第一步自然是要决定：“什么是文”。他说：

“若夫姬公之籍，孔父之书，与日月俱悬，鬼神争奥，孝敬之准式，人伦之师友；岂可重以芟夷，加以剪裁！”（《文选序》）

他一面推崇姬、孔，一面暗示出这些经艺根本不能算作纯文学；于是托词不敢芟夷剪裁，轻轻的推在一边。

还有：“老庄之作，管孟之流，盖以立意为宗，不以能文为本。今之所撰，又以略诸。”说理讲哲学的著作，不是为爱好文学而作的，也就不取。（打倒了“以意为主”。）

“若贤人之美辞，忠臣之抗直，谋夫之话，辨士之端……盖乃事美一时，语流千载；概见坟籍，旁出子史。若斯之流，又亦繁博，虽传之简牍，而事异篇章。今之所集，亦所不取。”这是说事实虽美，毫无统系，而且不是文学上有意的创作品，也就放在一边。

“至于记事之史，系年之书，所以褒贬是非，纪别异同；方之篇翰，亦已不同。”史书是记载事实的，也不是纯粹文学作品，所以也不取。

那么，什么样的作品才合格呢？只有：

“事出于沉思，义归乎翰藻”的方能被选。这个大胆的择取，便把经，史，子，杂说，全驱到文学的华室之外，把六艺即文学的说法根本推翻。有想象的，有整个表现的，有辞藻的，才能算文；不如此的不算。这个规定把“文”与“非文”从古籍里分析开，使在历史上与文学上“文”与“非文”截然分立，差不多像砌了一堵长墙，墙上写着：这边是文学，那边是文学以外的作品！这个“清党工作”真是非常勇敢的，大有益于文学独立的。

下面我们谈《文心雕龙》：

我们一提到文学理论与批评，似乎便联想到《文心雕龙》了。不错，它确乎是很丰富、很少见的一部文学评论。看它的内容多么花哨：

关于说明文学体质的有《原道》、《征圣》、《宗经》、《正纬》等篇。

分论文体格式的有《辨骚》、《明诗》、《乐府》、《诠赋》、《颂赞》、《祝盟》、《铭箴》……

讨论修辞与作文法理的有《神思》、《体性》、《风骨》、《通变》、《定势》、《情采》……

但是，我们设若细心的读这些篇文章，便觉得刘勰只是总集前人之说，给他所知道的文章体格，一一的作了篇骈俪文章，并没有什么新颖的创见。看他在《原道篇》里说：

“傍及万品，动植皆文：龙凤以藻绘呈瑞，虎豹以炳蔚凝姿。云霞雕色，有逾画工之妙；草木贲华，无待锦匠之奇。”

这又是以“文”谈“文学”，根本没有明白他所要研究

的东西的对象。至于说：

“夫以无识之物，郁然有彩，有心之器，其无文欤！”便牵强得可笑！动植物有“纹”，所以人类便当有“文”；那么牛羊有角，我们便应有什么呢？

在《宗经》里：“‘经’也者，恒久之至道，不刊之鸿教也。故象天地，效鬼神，参物序，制人纪；洞性灵之奥区，极文章之骨髓者也。”

经是文章的骨髓，自然文士便不许发表自家的意见，只许依经阐道了——文学也便呜呼哀哉了！不怪他评论《离骚》那样伟大的作品也是：

“（故）其陈尧、舜之耿介，称汤、武之祇敬，典诰之体也；讥桀、纣之猖披，伤羿、浇之颠陨，规讽之旨也；虬龙以喻君子，云霓以譬谗邪，比兴之义也；每一顾而淹涕，叹君门之九重，忠怨之辞也：观兹四事，同于《风》、《雅》者也。”（《辨骚》）

这样以古断今，是根本不明白什么叫创作。《诗》是《诗》，《骚》是《骚》，何必非把新酒装在旧袋子里呢！

论到文章的体格，他先把字解释一下，如：“诗者持也”，“赋者铺也”，“颂者容也”等等。然后把作家混含的批评一句，如“孟坚《两都》，明绚以雅瞻。张衡《二京》，迅发以宏富。”等等。前者未曾论到文学的价值——赋到底是体物写志的好工具不是？后者批评作品混含无当，作者执笔为文时可以有一两个要义在心中为一篇的主旨；批评者便应多方面去立论，不能只拿一两句话断定好坏。

至于章表奏启本来是实用文字，史传诸子本是记事论理之文，它们的能作文学作品看，是因为它们合了文学的条件，不是它们必定都在文学范围之内。刘勰这样逐一说明，比萧统的把经史诸子放在文学范围之外的见识又低多了。

说到措辞与文章结构，这本来是没有一定义法的；修辞学不会叫人作出极漂亮的诗句，文章法则只足叫人多所顾忌因沿。法则永远是由经验中来的，经验当然是过去的，所以谈到“风骨”，他说：“若能确乎正式，使文明以健，则风清骨峻，篇体光华。”这“正式”是哪里来的？不是摹古么？说到“定势”，他便说：“旧练之才，则执正以驭奇，新学之锐，则逐奇而失正。势流不返，则文体遂弊。”这是说新学之锐，有所创立是极危险的。文学作品是个性的表现，每人有他自己的风格笔势，每篇文章自有独立的神情韵调；一定法程，便生弊病，所以《文心雕龙》的影响一定是害多利少的，因为它塞住了自由创造的大路。

总之，这本书有两大缺点：

一、刘勰的“道沿圣以垂文，圣因文而明道”是把文与道捏合在一处，是六朝文论的由盛而衰。

二、细分文体，而没认清文学的范围。空谈风神气势，并无深到的说明。

这么看，《文心雕龙》并不是真正的文学批评，而是一种文学源流、文学理论、修辞、作文法的混合物。它的好处是把秦汉以前至六朝的文说文体全收集来，作个总结。假如我们看清这一点，它便有了价值，因为它很可以供给我们一些研究古代文学的材料。假如拿它当作一本教科书，像欧洲早年那样读亚里士多德的《修辞学》与《诗学》，便很容易

断章取义，把文学讲到歧途上去。刘勰自己也说：“铨序一文为易，弥纶群言为难。”和“同之与异，不屑古今；擘肌分理，唯务折衷。”这弥纶群言，是他的功劳；虽然有时是费力不讨好。这唯务折衷，便失去了创立新说的勇气。

和《文心雕龙》的结构不同，而势力差不多相等的，有钟嵘的《诗品》。前者是包罗一切的，后者是专论诗家的源流，并定其品次。王世贞说：“吾览钟记室《诗品》，折衷情文，裁量时代，可谓允矣，词亦奕奕发之；第所推源，出于何者，恐未尽然。”诚然，钟嵘对于各家作品强求来源，如李陵必出于《楚辞》，班婕妤又必发于李陵等，何所据而云然？他说：“使味之者无极，闻之者动心，是诗之至也。”本来是极精到的话；可是他又说：“诗有三艺焉：一曰兴，二曰比，三曰赋。文已尽而意有余，兴也。因物喻志，比也。直书其事，寓言写物，赋也。宏斯三义，酌而用之，干之以风力，润之以丹彩，”然后“味之者无极，闻之者动心，是诗之至也。”（《诗品序》）这分明是说以古体为主，加以自家的精力，才能成好诗；于是每评一人，便非指出他的来源不可。而且是来源越古的，品次也就越高——上品都是源出国风、《楚辞》与古诗的。这个用合古与否作评断的标准，是忘却了文学是表现时代精神而随时进展的。

至于评论各家也不完全以诗为主眼，如提到李陵，他说：“陵名家子，有殊才；生命不谐，声颓身丧。使陵不遭辛苦，其文亦何能如此？”这并没有论到李陵的诗的好处何在。就是以诗立论的，也嫌太空泛，如说曹植的诗是“骨气奇高，词彩华茂，情兼雅怨，体披文质，粲溢古今，卓尔不群。”如说嵇康是“颇似魏文，过于峻切，讦直露才，伤渊

雅之致。然托喻清远，良有鉴裁，亦未失高流矣。”使我们对于这些诗人并没有什么深刻的了解，只觉得这是些泛泛的批语而已。本来一篇诗的成就不是很简单的事，作家的人格，作风，情趣，技术都混合在一处；那么，只拿几个字来评定一个诗家的作品是极难的事，就是勉强的写出来，也往往是空洞的。况且，从诗的欣赏上立论，我们读诗的时候，它只给我们心灵的激动，并不叫我们随读随想哪一点是诗人的人格，哪一点是诗人的感情，而且是一个“整个”的。正如喝柠檬水一样，如果半瓶是苏打水，半瓶是柠檬汁，并没有调匀在一处，又有什么好喝呢。所以，就是有精细的分析，把诗人的一切从诗中剥脱出来，恐怕剥完了的时候，那诗的作用一点也不存在了。

钟嵘也知道：“至乎吟咏情性，亦何贵于用事。‘思君如流水’即是即目。‘高台多悲风’亦惟所见。‘清晨登陇首’羌无故实。‘明月照积雪’，讷出经、史。观古今胜语，多非补假，皆由直寻。”（《诗品序》）如果他始终抱定这个“直寻”来批评，当然强寻源流的毛病便没有了，对于诗的欣赏也一定更深切了。

至于把诗人分成若干等级是极难妥当的事。设若不把什么是诗人先决定好，谁能公平的给诗人排列次序呢？同时，诗人所应具备的性格、能力与条件，又太多了，而且对这些条件又是一人一个看法，怎能规定出诗人到底是什么呢？就是找出诗人必备的条件，还有个难题，什么是诗呢？这是文学理论中最困难的两个问题；不试着解决这个，而凭个人的主张来评定诗人与诗艺的等次，是种很危险的把戏。

他对于声律的讲求，有很好的见解：

“余谓文制，本须讽读，不可蹇碍。但令清浊通流，口吻调利，斯为足矣。”（《诗品序》）

如果他抱定“直寻”和“口吻调利”来写一篇诗论，当比他这样一一评论，强定品次强得多了。以情性的自发，成为音调自然的作品，岂不是很好的理论么。

以上这些论调，无论怎样不圆满，至少叫我们看得出：自魏以后，文学的研究与解释已成了独立的，这不能不算是一个大进步。

第三讲 中国历代文说（下）

唐代文说：唐代是中国诗最发达的时代，有“诗中有画”的王维；有富于想象，从空飞来的李白；有纯任性灵，忠实描写的杜甫；有老妪皆解，名妓争唱的白居易；还有，嗽，太多了，好像唐代的人都是诗人似的！在这么灿烂的诗国里，按理说应有很好的诗说发现了，而事实上谈文学的还是主张文以载道；好像作诗只是一种娱乐，无关乎大道似的。那以圣贤自居的韩愈是如此，那最会作诗的白居易也如此，看他《与元微之论作文大旨书》里说：

“诗之豪者，世称李、杜。李之作，才矣，奇矣，人不逮矣，索其风雅比兴，十无一焉。……”

其实李白的好处，原在运用他自己的想象，不管什么风

雅比兴，孰知在这里却被贬为不明谕讽之道了！

他又说：“仆常痛诗道崩坏，忽忽愤发，或食辍哺，夜辍寝，不量才力，欲扶起之！”

这是表明他为诗的态度——不是要创造一家之言，而是志在补残葺颓。

他接着说：“及再来长安，又闻有军使高霞寓者，欲聘娼妓。妓大夸曰：‘我诵得白学士《长恨歌》，岂同他妓哉？’由是增价。又足下书云：到通州日，见江馆柱间有题仆诗者，复何人哉？又昨过汉南日，适遇主人集众乐娱他宾，诸妓见仆来，指而相顾曰：‘此是《秦中吟》、《长恨歌》主耳。’自长安抵江西，三四千里，凡乡校、佛寺、逆旅、行舟之中，往往有题仆诗者，士庶、僧徒、孀妇、处女之口，每每有咏仆诗者。此诚雕虫之戏，不足为多！然今时俗所重，正在此耳。”

他的诗这样受欢迎，本来足以自豪了，他却偏说：“雕虫之戏，不足为多。”那么，他志在什么呢？在这里：

“仆志在兼济，行在独善；奉而始终之则为道，言而发明之则为诗。谓之讽谕诗，兼济之志也；谓之闲适诗，独善之义也。故览仆诗，知仆之道焉。其余杂律诗，或诱于一时一物，发于一笑一吟，率然成章，非平生所尚者。”（白居易《与元微之论作文大旨书》）^①

兼济与独善是道德行为，何必一定用诗作工具呢。恐怕

① 即白居易《与元九书》。

那些在“士庶僧徒，孀妇处女之口”的，正是那发于一吟一笑的作品吧？

这个载道的运动，当然以“文起八代之衰，而道济天下之溺”的韩愈为主帅了。他的立论的基础是“道为内，文为外”。看他怎样告诉刘正夫：

“或问为文宜何师？必谨对曰：宜师古圣贤人。曰：古圣贤人所为书具存，辞皆不同，宜何师？必谨对曰：师其意，不师其辞。”（韩愈《答刘正夫书》）

这为文宜何师的口调，根本以文章为一种摹拟的玩艺，其结果当然是师古。所以他“学之二十余年矣，始者非三代两汉之书不敢观，非圣人之志不敢存。”这极端的崇古便非把自家的思想牺牲了不可。思想既有一定，那么文人还有什么把戏可耍呢？当然是师其意不师其辞了。把辞变换一下，不与古雷同，便算尽了创作的能事。其实，文章把思想部分除去，而只剩一些辞句——纵使极美——又有什么好处呢？

孔家的说诗，是以诗为教育政治的工具；到了韩愈，便直将文学与道德粘合在一处，成了不可分隔的，无道便无文学。

道到底是什么呢？由韩愈自己所下的定义看，是：“博爱之谓仁，行而宜之之谓义，由是而之焉之谓道。”（《原道》）他这个道不是怎么深奥的东西，如老子那无以名之的那一点。这个道是由仁与义的实行而获得的。这样，韩愈的思想根本不怎样深刻，又偏偏爱把这一些道德行为的责任交给文学，那怎能说得通呢！道德是伦理的，文学是艺术的，

道德是实际的，文学是要想象的。道德的目标在善，文艺的归宿是美；文学嫁给道德怎能生得出美丽的小孩呢。柏拉图（Plato）是以文学为政治工具的，可是还不能不退一步说：

“假如诗能作责任的利器，正如它为给愉快的利器，正义方面便能多有所获得。”

但是，诗是否能这样脚踩两只船呢？善与美是否能这样相安无事呢？——这真是个问题！

“文起八代之衰”的功劳是在乎提高了散文的地位，但是这个运动的坏处是使“文”包括住文学，而把诗降落在散文之下：因为“文”是载道的工具，而诗——就是韩愈自己也有极美艳的诗句——总是脱不了歌咏性情，自然便不能冠冕堂皇的作文学的主帅了。因为这样看轻了诗，所以词便被视为诗余，而戏曲也便没有什么重要的地位。诗与散文的分别，中国文论中很少说到的。这二者的区分既不清楚，而文以载道之说又始终未被打破，于是诗艺往往要向散文求些情面，像白居易那样的“奉而始终之则为道，言而明之则为诗”，以求诗艺与散文有同等的地位，这是很可怜的。

那最善于作小品文字的柳宗元的游记等文字是何等的清峭自然，可是，赶到一说文学，他也是志在明道。他说：

“及长，乃知文者以明道，是固不苟为炳炳烺烺，务彩色、夸声音而以为能也。凡吾所陈，皆自谓近道；而不知道之果近乎，远乎？吾子好道，而可吾文，或者其于道不远矣。……本之《书》以求其质，本之《诗》

以求其恒，本之《礼》以求其宜，本之《春秋》以求其断，本之《易》以求其动，此吾所以取道之原也。”（《答韦中立论师道书》）

有了取道之原，文章不美怎么办呢？他说：

“文有二道：辞令褒贬，本乎著述者也；导扬讽谕，本乎比兴者也。著述者流，盖出于《书》之谟、训，《易》之象、系，《春秋》之笔削；其要在于高壮广厚，词正而理备，谓宜藏于简册也。比兴者流，盖出于虞、夏之咏歌，殷、周之风雅；其要在于丽则清越，言畅而意美，谓宜流于谣诵也。兹二者，考其旨义，乖离不合。故秉笔之士，恒偏胜独得，而罕有兼者焉。”（《杨评事文集后序》）

这又似乎舍不得文采动听那一方面，而想要文质兼备，理词两存，纵然“道”是那么重要，到底他不敢把“美”完全弃掷不顾呀。

这种忸怩的论调实在不如司空图的完全以神韵说诗，看：

“俯拾即是，不取诸邻，俱道适往，著手成春。如逢花开，如瞻岁新。真与不夺，强得易贫。幽人空山，过雨采蘋。薄言情悟，悠悠天钧。”（《二十四诗品·自然》）

这是何等的境界！不要说什么道什么理了，这“情悟”已经够了。再看：

“娟娟群松，下有漪流。晴雪满汀，隔溪渔舟。可人如玉，步屐寻幽，载瞻载止，空碧悠悠。神出古异，淡不可收，如月之曙，如气之秋。”（《清奇》）

这种具体的写出诗境，不比泛讲道德义法强么？他不说诗体怎样，效用怎样；他只说诗的味道有雄浑，有高古等等，完全从神韵方面着眼。这自然不足以说明诗的一切，可是很灵巧的画出许多诗境的图画，叫人深思神往；这比李白的“大雅久不作，吾衰竟谁陈？……我志在删述，垂晖映千春。希圣如有立，绝笔于获麟。”的以作诗为希圣希贤的途要高尚多少倍呢！

宋代文说：宋朝词的发达，与白话的应用，都给文学开拓了新的途径；按理说这足以叫文人舍去道义，而创树新说了。可是，事实上作者仍是拿住“道”字不放手；那善于文词的欧阳修还是说：

“夫学者未始不为道，而至者鲜焉。非道之于人远也，学者有所溺焉尔。盖文之为言，难工而可喜，易悦而自足，世之学者，往往溺之；一有工焉，则曰：‘吾学足矣’。甚者至弃百事不关于心，曰：‘吾文士也，职于文而已’；此其所以至之鲜也。……圣人之文虽不可及，然大抵道胜者，文不难而自至也。”（《答吴充秀才书》）

“道胜，文不难自至”，真有些玄妙。文学是艺术的，怎能因为“道胜”便能成功呢？图画也是艺术的一支，谁敢说：“道胜，画遂不难而至”呢？

王安石便说得更妙了：“尝谓文者，礼教治政云耳。”“‘言之不文，行之不远’云者，徒谓‘辞之不可以已也；非圣人作文之本意也’。”（《上人书》）这简截的把辞推开，而所谓文者只是一种有骨无肉的死东西。“且所谓文者，务为有补于世而已矣。所谓辞者，犹器之有刻镂绘画也。诚使巧且华，不必适用。诚使适用，亦不必巧且华。”假如这个说法不错，那“心在水精域，衣霏春雨时”便根本不算好诗；因为在水精域里有什么好？衣被春雨霏湿，岂不又须费事去晒干？

还是论诗的严羽有些见解：

“大抵禅道惟在妙悟，诗道亦在妙悟。且孟襄阳学力下韩退之远甚，而其诗独出退之之上者，一味妙悟而已。惟悟乃为当行，乃为本色。……天下有可废之人，无可废之言。诗道如是也。……夫诗有别材，非关书也。诗有别趣，非关理也。然非多读书、多穷理，则不能极其至。所谓不涉理路、不落言筌者，上也。诗者，吟咏情性也。盛唐诸人惟在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处透彻玲珑，不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷。”（《沧浪诗话·诗辨》）

只这几句已足压倒一切，这才是对诗有了真正了解！“诗之道在妙悟”，是的；诗是心声，诗人的宇宙是妙悟出来的宇宙；由妙悟而发为吟咏，是心中的狂喜成为音乐。只有这种天才，有这种经验，便能成为好句，所以“有可废之人，无可废之言”；道德与诗是全不相干的。道德既放在一边了，学理呢？学理是求知的，是逻辑的；诗是求感动的，属于心灵的；所以“妙不关于学理”。诗人的真实是经过想象浸洗过的，所以像水中之月，镜中之象。由兴趣而想象是诗境的妙悟；这么说诗，诗便是艺术的了。司空图和严羽真是唐宋两代谈文学的光荣。他们是在诗的生命中找出原理，到了不容易说出来的时候——谈艺术往往是不易直接说出来的——他们会指出诗“像”什么，这是真有了了解之后，才能这样具体的指示出来。

宋代还有许多诗话的著作，但是没有像严羽这样切当的，在这里也就不多引用了。

元明清文说：元代的小说戏曲都很发达，可是对小说戏曲并没有怎么讨论过。王国维在他的《宋元戏曲史》里说：“元杂剧之为一代之绝作，元人未之知也。明之文人，始激赏之；至有以关汉卿比司马子长者。”至于小说，直至金圣叹才有正式的欣赏宣传。元代文人的论断文学多是从枝节问题上着眼，像陈绎曾的《文筌》与《文说》，徐师曾的《文体明辨》等，都没有讨论到文学的重要问题上去。

到了明代，论文的可分为两派：一派是注重格调的，一派是注重文章义法的。在前一派里，无论是论文是论诗，都是厌弃宋人的浅浮，而想复古，像李梦阳的诗宗盛唐，王世贞的“文必两汉，诗必盛唐”。他们的摹古方法是讲求格调，

力求形式上的高古堂皇。李梦阳说：

“诗至唐而古调亡矣。然自唐，调可歌咏，高者犹足被管弦。宋人主理不主调，于是唐调亦亡。黄陈师法杜甫，号大家；今其词艰涩不香色流动，如入神庙坐土木骸，即冠服与人等，谓之文可乎？夫诗比兴错杂，假物以神变者也。难言不测之妙，感触突发，流动情思，故其气柔厚，其声悠扬，其言切而不迫，故歌之心畅，而闻之者动也。宋人主理作理语，于是薄风云月露一切铲去不为。又作诗话教人，不复知诗矣。诗何尝无理，若专作理语何不作文而诗为耶？”（《缶音序》）

这段议论颇有些道理，末两句把诗与文的界分也说明了一点。设若他专从“难言不测之妙，感触突发……”上用工夫，他的作品当然是有可观的；可惜他只在形式上注意，并没有实行自家的理想，所以《四库总目·空同集提要》里说：“句拟字摹，食古不化，亦往往有之。”

他对于文以载道也有很好的见解，他说：“道，自道者也；有所为皆非也。”（梦阳《道录序》）又说：“古之文以行，今之文以葩；葩为词腹，行为道华。”（梦阳《文箴》）根据这个道理，他攻击宋人的“无美恶皆欲合道传志”。他不小看“道”，但他决不愿因“道”而破坏了文学。但是，他因此而骂：“宋儒兴，古之文废”，是他一方面攻击宋人，一方面又不敢大胆的去改造；只是一步跨过宋代，而向更古的古董取些形式上的模范；这是他的失败。

王慎中初谈秦汉，谓东京以下无可取。后来明白了欧曾

作文的方法，尽焚旧作，一意师仿。这是第二派——由极端的师古，变为退步的摹拟，把宋文也加在模范文之内。那极端复古的是专在格调上注意；这唐宋兼收的注重讲求文章的义法。茅坤的《八大家文钞》便把唐宋八家之文当作古文。归有光便是以五色圈点《史记》，以示义法。

这两派的毛病在摹古，虽然注意之点不同。所谓格调，所谓义法，全是枝节问题，未曾谈到文学的本身。《四库提要》里说得很到家：“自李梦阳《空同集》出，以字句摹秦汉，而秦汉为窠臼。自坤《白华楼稿》出，以机调摹仿唐宋，而唐宋又为窠臼。”

到了清代，论诗的有王士禛之主神韵，沈德潜的重格调，袁枚的主性灵。王的注重得意忘言，平淡静远，是忘了诗人的情感不一定永是恬静的。“空山不见人，但闻人语响”自然是幽妙之境了，可是杜甫的《兵车行》也还是好诗。诗中有画自是中国诗的妙处，可是往往因求这个境界而缺乏了情感，甚至于带出颓废的气象，正如袁枚说：“阮亭于气魄、性情，俱有所短。”（《诗话》卷四）

沈德潜是重格调的，字面力求合古，立言一归于温柔敦厚。他对于古体近体都有所模范，而轻视元和以下的作品。他也被袁枚驳倒：“诗有工拙，而无古今。”（《答沈大宗伯论诗书》）他更极有趣的说明：“子孙之貌，莫不本于祖父，然变而美者有之，变而丑者亦有之；若必禁其不变，则虽造物亦有所不能。先生许唐人之变汉、魏，而独不许宋人之变唐，惑也！”沈的主张温柔敦厚，袁枚也有很好的驳辩，他说：“艳诗宫体，自是诗家一格。孔子不删郑、卫之诗，而先生独删次回之诗，不已过乎！”又说：“夫《关雎》即艳诗

也，以求淑女之故，至于辗转反侧，使文生于今遇先生，危矣哉！”（《再答沈大宗伯书》）

袁枚可以算作中国最大的文学批评家。他对神韵说，只承认神韵是诗中的一格，但是不适宜于七言长篇等。对格调说，他不承认诗体是一成不变的。对诗有实用说，他便提出性灵来压倒实用。看他怎样主张性灵：

“诗者，人之性情也。近取诸身而足矣。”（《诗话·补遗》卷一）

“凡作诗者，各有身分，亦各有心胸。”（《诗话》卷四）

“凡作诗，写景易，言情难。何也？景从外来，目之所触，留心便得；情从心出，非有一种芬芳悱恻之怀，便不能哀感顽艳。然亦各人性之所近。”（《诗话》卷六）

他有了这种见解，所以他敢大胆的批评，把格调神韵等都看作片面的问题，不是诗的本体论。有了这种见解，他也就敢说：“诗有工拙，而无古今”的话了。这样的主张是空前的，打倒一切的；他只认定性灵，认定创造，那么，诗便是从心所欲而为言，无须摹仿，无须拘束；这样，诗才能自由，而文艺的独立完全告成了。

在论诗的方面有了袁枚，把一切不相干的东西扫除了去，可惜清代没有一个这样论文的人。一般文人还是舍不得“道”字，像姚鼐的“天地之道，阴阳刚柔而已。文者天地之精英，而阴阳刚柔之发也。”（《复鲁絜非书》）曾国藩的

“古之知道者，未有不明于文字者也。”（《与刘孟容书》）这类的话，我们已经听得太多，可以不再引了。总之，他们作文的目的还是为明道，作文的义法也取之古人；内容外表两有限制，自然产生不出伟大的作品。值得一介绍的，只有阮元和章学诚了。

阮元说：

“昭明所选，名之曰文，盖必文而后选也，非文则不选也。经也，子也，史也，皆不可专名之为文也。”（《书梁昭明太子文选序后》）这是照着昭明太子的主张，说明一下什么是文。他又说：

“为文章者，不务协音以成韵，修词以达远，使人易诵易记；而惟以单行之语，纵横恣肆，动辄千言万字；不知此乃古人所谓直言之言，论难之语，非言之有文者也，非孔子之所谓文也。《文言》数百字，几于字字用韵。孔子于此发明乾坤之蕴，铨释四德之名；几费修词之意，冀达意外之言。要使远近易诵，古今易传。……不但多用韵，抑且多用偶。……凡偶，皆文也。于物，两色相偶而交错之，乃得名曰文；文即象其形也。”（《文言说》）

这是说明文必须讲究辞藻对偶，不这样必是直言，不是文。自然非骈俪不算文，固属偏执；可是专以文为载道之具，忽略了文章的美好方面，也是个毛病。况且，设若美是文艺的要素，阮元的主张——虽然偏执——且较别家的只讲明理见道亲切一些了。

章学诚的攻击文病是非常有力的，看他讥笑归有光的以五色圈点《史记》：

“……五色标识，各为义例，不相混乱：若者为全篇结构，若者为逐段精采，若者为意度波澜，若者为精神气魄，以例分类，便于拳服揣摩，号为古文秘传。……夫立言之要，在于有物。古人著为文章，皆本于中之所见，初非好为炳炳烺烺，如锦工绣女之矜夸采色已也。富贵公子，虽醉梦中不能作寒酸求乞语；疼痛患难之人，虽置之丝竹华宴之场，不能易其呻吟而作欢笑；此声之所以肖其心，而文之所以不能彼此相易，各自成家者也。今舍己之所求，而摩古人之形似，是杞梁之妻善哭其夫，而西家偕老之妇，亦学其悲号；屈子之自沉汨罗，而同心一德之朝，其臣亦宜作楚怨也，不亦慎乎！”（《文史通义·文理》）

再看他攻击好用古字的人们：

“唐末五代之风诡矣！称人不名不姓，多为谐隐寓言。观者乍览其文，不知何许人也。如李曰‘陇西’，王标‘琅琊’，虽颇乖忤，犹曰著郡望也。庄姓则称漆园，牛姓乃称‘太牢’，则诙嘲谐剧，不复成文理矣！”（《文史通义·繁称》）

看他指摘文人的死守古典，而忘记了所写的是什么。

“文人固能文矣，文人所书之人，不必尽能文也。叙事之文，作者之言也；为文为质，惟其所欲，期如其事而已矣。记言之文，则非作者之言也；为文为质，期于适如其人之言，非作者所能自主也。……抑思善相夫者，何必尽识‘鹿车’‘鸿案’；善教子者，岂皆熟记‘画荻’‘丸熊’。自文人胸有成竹，遂致闺修皆如板印。与其文而失实，何如质以传真也！”（《文史通义·古文十弊》）

这些议论都是非常痛快，非常精到的。可惜，谈到文学本身，他还是很守旧的，如“战国之文皆源出于六艺”，又是牵强的找文学来源。“至战国而文章之变尽。至战国而后世之文体备”便是塞住文学的去路。他好像是十分明白摹古的弊病，而同时没有胆气去评断古代作品的真价值；这或者是因为受了传统思想的束缚，不敢叛经背道，所以只能极精切的指出后世文士的毛病，而不敢对文学本身有所主张。因此，他甚至连文集也视为不合于古：“呜呼！著作衰而有文集，典故穷而有类书。学者贪于简阅之易，而不知实学之衰；狃于易成之名，而不知大道之散。”（《文史通义·文集》）古无文集，后人就不应刊刻文集，未免太固执了；难道古人不会印刷术，今人也就得改用竹帛篆写吗？

最近的文说：新文学的运动，到如今已经有四五十年的历史，最显著而有成绩的是“五四”后的白话文学运动。白话文学运动，从这个名词上看，就知道这是文学革命的一个局部问题；是要废弃那古死的文字，而来利用活的言语，这是工具上的问题，不是讨论文学的本身。胡适先生在主张用

白话的时候，提出些具体的办法：

- 一、不作“言之无物”的文字。
- 二、不作“无病呻吟”的文字。
- 三、不用典。
- 四、不用套语烂调。
- 五、不讲究对仗。
- 六、不作不合文法的文字。
- 七、不摹仿古人。
- 八、不避俗语俗字。

这仍是因为提倡利用白话，而消极的把旧文学的弊病提示出来，指出新文学所应当避免的东西。中国文学经过这番革命，新诗，小说，小品文学，戏剧等才纷纷作建设的尝试。但是，设若我们细细考验这些作品，我们不能说新文学已把这“八不主义”作到；有许多新诗是不用中国典故了，可是，改用了许多古代希腊罗马神话中的故事与人物，还是用典，不过是换了典故的来源。“言之无物”与“无病呻吟”的作品也还很多，不合文法的文字也比比皆是。这种现象，在文学革命期间，或者是不可避免的；其重要原因，还是因为这个文学革命运动是局部的，是消极的，而没有在“文学是什么”上多多的思虑过。就是有一些讨论到文学本身的，也不过是把西洋现成的学说介绍一下，我们自己并没有很大的批评家出来评判指导，所以到现在伟大的作品还是要期之将来的。

最近有些人主张把“文学革命”变成“革命文学”，以

艺术为宣传主义的工具，以文学为革命的武器。这种主张是现代的文艺思潮。它的立脚点是一切唯物，以经济史观决定文学的起源与发展。俄国革命成功了，无产阶级握有政权，正在建设普罗列太里列^①的文化。文艺是文化中的一要事，所以该当扫除有产阶级的产物，而打着新旗号为第四阶级宣传。

这种手段并不是新鲜的，因为柏拉图在他的《理想国》中也是想以文艺放在政治之下，而替政治去工作。就是中国的“文以载道”也有这么一点意味，虽然中国人的“道”不是什么具体的政治主义，可是拿文艺为宣传的工具是在态度上相同的。这种办法，不管所宣传的主义是什么和好与不好，多少是叫文艺受损失的。以文学为工具，文艺便成为奴性的；以文艺为奴仆的，文艺也不会真诚的伺候他。亚里士多德是比柏拉图更科学一点，他便以文艺谈文艺；在这一点，谁也承认他战胜了柏拉图。普罗文艺中所宣传的主义也许是很精确的，但是假如它们不能成为文艺，岂非劳而无功？他们费了许多工夫证实文艺是社会的经济的产儿，但这只能以此写一本唯物文学史，和很有兴趣的搜求出原始文艺的起源；对于文学的创造又有什么关系呢？文艺作品的成功与否，在乎它有艺术的价值没有，它内容上的含蕴是次要的。因此，现在我们只听见一片呐喊，还没见到真正血红的普罗文艺作品，那就是说，他们有了题目而没有能交上卷子；因为他们太重视了“普罗”而忘了“文艺”。

① 无产阶级。

第四讲 文学的特质

这一讲本来应称为“什么是文学”。什么是文学？恐怕永远不会得到最后的答案。提出几个文学的特质，和文学中的重要问题，加以讨论，借以得着个较为清楚的概念，为认识与欣赏文学的基础，这较比着是更妥当的办法。这个进程也不是不科学的，因为打算捉住文学的构成原素必须经过逻辑的手段，从比较分析归纳等得到那一切文学作品所必具的条件。这是一个很大的志愿，其中需要的知识恐怕不是任何人在一生中所能集取得满足的；但是，消极的说，我们有“科学的”一词常常在目前，我们至少足以避免以一时代或一民族的文学为解决文学一切问题的钥匙。我们知道，整个文学是生长的活物的观念，也知道当怎样留神去下结论，更知道我们的知识是多么有限；有了这种种的警惕与小心，或者我们的错误是可以更少一点的。文学不是科学，正与宗教美学艺术论一样的有非科学所能解决之点，但是从另一方面看，科学的研究方法本来不是要使文学或宗教等变为科学，而是使它们增多一些更有根据的说明，使我们多一些更清楚的了解。科学的方法并不妨碍我们应用对于美学或宗教学所应有的常识的推理与精神上的经验及体会，研究文学也是如此：文学的欣赏是随着个人的爱好而不同的，但是被欣赏的条件与欣赏者的心理是可以由科学的方法而发现一些的。

在前两讲中我们看见许多问题，文学中的道德问题，思想问题，形式与内容的问题，诗与散文的问题；和许多文学特质的价值的估定，美的价值，情感的价值，想象的价值等

等。这些都是我们必须详细讨论的。但是，在讨论这些之前，我们要问一句，中国文学中有没有忽略了在世界文学里所视为重要的问题？这极为重要，因为不这么设问一下，我们便容易守着一些旧说而自满自足，不再去看那世界文学所共具的条件，因而也就不能公平的评断我们自家的文艺的真价值与成功何在。

中国没有艺术论。这使中国一切艺术吃了很大的亏。自然，艺术论永远不会代艺术解决了一切的问题，但是艺术上的主张与理论，无论是好与坏，总是可以引起对艺术的深厚趣味；足以划分开艺术的领域，从而给予各种艺术以适当的价值；足以为艺术的各支对美的、道德的等问题作个通体盘算的讨论。柏拉图与亚里士多德的文学理论，在今日看起来，是有许多错误的，可是他们都以艺术为起点来讨论文学。不管他们有多少错误，他们对文学的生长与功能全得到一个更高大更深远的来源与根据；他们看文学不像个飘萍，不是个寄生物，而是独立的一种艺术。以艺术为起点而说文学，就是柏拉图那样轻视艺术也不能不承认荷马的伟大与诗人的须受了神明的启示而后才作得出好文章来。中国没有艺术论，所以文学始终没找着个老家，也没有一些兄弟姐妹来陪伴着。“文以载道”是否合理？没有人能作有根据的驳辩，因为没有艺术论作后盾。文学这样的失去根据地，自然便容易被拉去作哲学和伦理的奴仆。文学因工具——文字——的关系托身于哲学还算幸事，中国的图画、雕刻与音乐便更可怜，它们只是自生自灭，没有高深透彻的理论与宣传为它们倡导激励。中国的文学、图画、雕刻、音乐往好里说全是足以“见道”，往坏里说都是“雕虫小技”：前者是把艺术完全

视为道德的附属物，后者是把它们视为消遣品。

设若以文学为艺术之一支便怎样呢？文学便会立刻除掉道德的或任何别种不相干的东西的鬼脸而露出它的真面目。文学的真面目是美的，善于表情的，聪明的，眉目口鼻无一处不调和的。这样的一个面目使人恋它爱它赞美它，使人看了还要看，甚至于如颠如狂的在梦中还记念着它。道德的鬼脸是否能使人这样？谁都能知道怎么回答这个问题。

这到了该说文学的特质的时候了，虽然我们还可以继续着指出中国文学中所缺乏的东西，如文学批评，如文学形式与内容的详细讨论，如以美学为观点的文学理论等等，但是这些个的所以缺乏，大概还是因为我们没有“艺术”这个观念。虽然我们有些类似文学评论的文章，可是文学批评没有成为独立的文艺，因为没有艺术这个观念，所以不能想到文学批评的本身应当是创造的文艺呢，还是只管随便的指摘出文学作品一些毛病。形式与内容的关系也是由讨论整个的艺术才能提出，因为在讨论图画雕刻与建筑之美的时候，形式问题是要首先解决的。有了形式问题的讨论，形式与内容的关系自然便出来了。对于美学，中国没有专论，这是没有艺术论的自然结果。但是我们还是先讨论文学的特质吧。

文学是干什么的呢？是为说明什么呢——如说明“道”——还是另有作用？从艺术上看，图画、雕刻、音乐的构成似乎都不能完全离开理智，就是音乐也是要表现一些思想。文学呢，因为工具的关系，是比任何艺术更多一些理智分子的。那么，理智是不是文学的特质呢？不是！从几方面看它不是：（一）假如理智是个文学特质，为什么那无理取闹的《西游记》与喜剧们也算文艺作品呢？为什么那有名

的诗，戏剧，小说，大半是说男女相悦之情，而还算最好的文艺呢？（二）讲理的有哲学，说明人生行为的有伦理学，为什么在这两种之外另要文学？假如理智是最要紧的东西；假如文学的责任也在说理，它又与哲学有何区别呢？（三）供给我们知识的自有科学，为什么必须要文学，假如文学的功用是在满足求知的欲望？要回答这些问题，我们不能不说理智不是文学的特质，虽然理智在文学中也是重要的分子。什么东西拦住理智的去路呢？情感。

为什么《西游记》使人爱读，至少是比韩愈的《原道》使人更爱读？因为它使人欣喜——使人欣喜是艺术的目的。为何男女相爱的事自最初的民歌直至近代的诗文总是最时兴的题目？因为这个题目足以感动心灵。陆机、袁枚等所主张的对的，判定文艺是该以能否感动为准的。理智不是坏物件，但是理智的分子越多，文学的感动力越少，因为“文学都是要传达力量，凡为发表知识的不是文学”。我们读文艺作品也要思索，但是思索什么？不是由文学所给的那点感动与趣味，而设身处地的思索作品中人物与事实的遭遇吗？假如不是思索这个，文学怎能使我们忽啼忽笑呢？不能使我们哭笑的作品能否算为文学的成功？理智是冷酷的，它会使人清醒，不会让人沉醉。自然，有些伟大的诗人敢大胆的以诗来谈科学与哲理，像 Lucretius^① 与但丁。但是我们读诗是否为求知呢？不是。这两位诗人的大胆与能力是可佩服的，但是我们只能佩服他们的能力与胆量，而不能因此就把科学与哲理的讨论作为诗艺的正当的题材。因为我们明知道，就

① 卢克莱修（公元前 98—公元前 55），古罗马哲学家、诗人。

以但丁说吧，《神曲》的伟大决不是因为他敢以科学作材料，而是在乎他能在此以外还有那千古不朽的惊心动魄的心灵的激动；因此，他是比 Lucretius 更伟大的诗人；Lucretius 只是把别人的思想铸成了诗句，这些思想只有一时的价值，没有文学的永久性。我们试看杜甫的《北征》里的“……学母无不为，晓妆随手抹；移时施朱铅，狼藉眉目阔^①。生还对童稚，似欲忘饥渴；问事竟挽须，谁能即嗔喝……”这里有什么高深的思想？为什么我们还爱读呢？因为其中有点不可磨灭的感情，在唐朝为父的是如此，到如今还是如此。自然，将来的人类果真能把家庭制度完全取消，真能保持社会的平和而使悲剧无由产生，这几句诗也会失了感动的能力。但是世界能否变成那样是个问题，而且无论怎样，这几句总比“衰荣无定在，彼此更共之。邵生瓜田中，宁似东陵时。寒暑有代谢，人道每如兹……”（陶潜）要留传得久远一些，因为杜甫的《北征》是人生的真经验，是带着感情写出的；陶潜的这几句是个哲学家把一段哲理装入诗的形式中，它自然不会使读者的心房跳跃。感情是否永久不变是不敢定的，可是感情是文学的特质是不可移易的，人们读文学为是求感情上的趣味也是万古不变的。我们可以想象到一个不动感情的人类（如 Aldous Huxley^② 在 *Brave New World*^③ 中所形容的），但是不能想象到一个与感情分家的文学；没有感情的文学便是不需要文学的表示，那便是文学该死的日子了。

① 据《唐诗别裁集》中杜甫《北征》诗为“狼藉画眉阔”。

② 奥尔德斯·赫胥黎（1894—1963），英国小说家。

③ 《美丽新世界》。

那么，假如有人以为感情不是不变的，而反对感情的永久性之说，他或者可以承认感情是总不能与文艺离婚的吧？

伟大的文艺自然须有伟大的思想和哲理，但是文艺中怎样表现这思想与哲理是比思想与哲理的本身价值还要大得多：设若没有这种限制，文艺便与哲学完全没有分别。怎样的表现是艺术的问题，陈说什么是思想的问题，有高深的思想而不能艺术的表现出来便不能算作文艺作品。反之，没有什么高深的思想，而表现得好，便还算作文艺，这便附带着说明了为什么有些无理取闹的游戏文字可以算作杰作，“幽默”之所以成为文艺的重要分子也因此解决。谈到思想，只有思想便好了；谈到文艺，思想而外还有许许多多东西应当加以思考的：风格，形式，组织，幽默……这些都足以把思想的重要推到次要的地位上去。风格，形式等等的作用是什么？帮助思想的清晰是其中的一点，而大部分还是为使文艺的力量更深厚，更足以打动人心。笔力脆弱的不能打动人心，所以须有一种有力的风格；乱七八糟的一片材料不能引人入胜，所以须有形式与组织。怎样表现便是怎样使人更觉得舒适，更感到了深厚的情感。这便是 Longinus^① 所谓的 Sublime^②，他说：“天才的作品不是要说服，而是使人狂悦——或是说使读者忘形。那奇妙之点是不管它在哪里与在何时发现，它总使我们惊讶；它能在那要说服的或悦耳的失败之处得胜；因信服与否大半是我们自己可以作主的，但是对于天才的权威是无法反抗的。天才把它那无可抵御的意志

① 朗吉努斯（生卒年不详），古希腊作家。

② 崇高。

压在我们一切人的头上。”这点能力不是思想所能有的。思想是文艺中的重要东西，但是怎样引导与表现思想是艺术的，是更重要的。

我们读了文学作品可以得到一些知识，不错；但是得到的是什么知识？当然不是科学所给的知识。文学与别的艺术品一样，是解释人生的。文学家也许是写自己的经历，像杜甫与 Wordsworth^①，也许是写一种天外飞来的幻想，像那些乌托邦的梦想者，但是无论他们写什么，他们是给人生一种写照与解释。他们写的也许是极平常的事，而在这平凡事实中提到一些人生的意义，这便是他们的哲理，这便是他们给我们的知识。他们的哲理是用带着血肉的人生烘托出来的，他们的知识是以人情人心为起点，所以他们的哲理也许不很深，而且有时候也许受不住科学的分析，但是这点不高深的哲理在具体的表现中能把我们带到天外去，我们到了他们所设的境界中自然能体会出人生的真意义。我们读文艺作品不是为引起一种哲学的驳难，而是随着文人所设下的事实而体会人生；文人能否把我们引入另一境界，能否给我们一种满意的结局，便是文人的要务。科学家们是分头的研究而后报告他们的获得，文学家是具体的创造一切。因为文学是创造的，所以其中所含的感情是比知识更重要更真切的。知识是个人的事，个人有知识把它发表出就完了，别人接受它与否是别人的事。感情便不止于此了，它至少有三方面：作家的感情，作品中人物的感情，和读者的感情。这三者怎样的运用与调和不是个容易的事。作者自己的感情太多了，作

① 威廉·华兹华斯（1770—1850），英国诗人。

品便失于浮浅或颓丧或过度的浪漫；作品中人物的感情如何，与能引起读者的感情与否，是作者首先要注意的。使人物的感情有圆满适宜的发泄，而后使读者同情于书中人物，这需要艺术的才力与人生的知识。读者于文学作品中所获得的知识因此也是关于人生的；这便是文学所以为必要的，而不只是一种消遣品。

以上是讲文学中的感情与思想的问题，其结论是：感情是文学的特质之一；思想与知识是重要的，但不是文学的特质，因为这二者并不专靠文学为它们宣传。

道德的目的是不是文学的特质之一呢？有美在这里等着它。美是不偏不倚，无利害的，因而也就没有道德的标准。美是一切艺术的要素，文学自然不能抛弃了它；有它在这里，道德的目的便无法上前。道德是有所为的，美是超出利害的，这二者的能否调和，似乎还没有这二者谁应作主的问题更为重要，因为有许多很美的作品也含有道德的教训，而我们所要问的是到底道德算不算与美平行的文学特性？

在第二、三两讲中，我们看见许多文人谈论“道”的问题，有的以“道”为哲学，这在前面已讨论过，不要再说；有的以“道”为实际的道德，如“且所谓文者，务为有补于世而已矣。”我们便由这里讨论起。

我们先引一小段几乎人人熟悉的文字：“枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马，夕阳西下，断肠人在天涯！”这是不是公认的最美妙的一段？可是，这有补于世与否？我们无须等个回答。这已经把“务为有补于世”的“务”字给打下去。那么，像白居易的《折臂翁》（戍边功也），和他那些新乐府（为君为臣为民为物为事而作，不为文而作也），

虽都是有道德的目的，可是有些是非常的美丽真挚，又算不算最好的诗艺呢？还有近代的主张为人生而艺术的也是以文艺为一种人生苦痛的呼声，是不是为“有补于世”作证呢？

在回答这个以前，我们再提出反面的问题：不道德的文艺，可是很美，又算不算好的文艺呢？

美即真实，真实即美，是人人知道的。W. Blake^①也说：“不揭示出赤裸裸的美，艺术即永不存在。”这是说美须摘了道德的鬼脸。由这个主张看，似乎美与道德不能并立。那主张为艺术而艺术的便完全把道德放在一边。那唯美主义的末流便甚至拿那淫丑的东西当作美的。这样的主张也似乎不承认那有道德的教训而不失为美好的作品，可是我们公平的看来，像白居易的新乐府，纵然不都是，至少也有几首是很好的文艺作品。这怎么办呢？假如我们只说，这个问题要依对艺术的主张而异，便始终不会得个决定的论断，那便与我们的要提出文学特质的原意相背。

主张往往是有成见的，我们似乎没有法子使柏拉图与王尔德的意见调和起来，我们还是从文学作品本身看吧。我们看见过多少作品——而且是顶好的作品——并没有道德目的；为何它们成为顶好的作品呢？因为它们顶美。再看，有许多作品是有道德的教训的，可是还不失为文艺作品，为什么呢？因为其中仍有美的成分。再看，有些作品没有道德的目的，而不成为文艺品，为什么呢？因为不美，或者是以故意不道德的淫丑当作了美。这三种的例子是人人可以自己去找到的。在这里，我们看清楚了，凡是好的文艺作品必须有

① 威廉·布莱克（1757—1827），英国诗人、版画家。

美，而不一定有道德的目的。就是那不道德的作品，假如真美，也还不失为文艺的；而且这道德与不道德的判定不是绝对的，有许多一时被禁的文学书后来成了公认的杰作——美的价值是比道德的价值更久远的。那有道德教训而不失为文艺作品的东西是因为合了美的条件而存在，正如有的哲学与历史的文字也可以被认为文学：不是因为它们的道理与事实，而是因为它们的文章合了文学的条件。专讲道德而没有美永不会成为文学作品。在文学中，道德须趋就美，美不能俯就道德，美到底是绝对的；道德来向美投降，可以成为文艺，可是也许还不能成为最高的文艺；以白居易说，他的传诵最广的诗恐怕不是那新乐府。自然，文学作品的动机是有种种，也许是美的，也许是道德的，也许是感情的……假如它是个道德的，它必须要设法去迎接美与感情，不然它只好放下它要成为文学作品的志愿。文学的责任是艺术的，这几乎要把道德完全排斥开了。艺术的，是使人忘形的；道德的，立刻使心灵坠落在尘土上。

“去创造一朵小花是多少世纪的工作。诗的天才是真的人物。”（Blake）美是文学的特质之一。

文人怎样把他的感情传达出来呢？寡妇夜哭是极悲惨的事，但是只凭这一哭，自然不能成为文学。假如一个文人要代一个寡妇传达出她的悲苦，他应当怎么办呢？

文人怎样将美传达出来呢？

这便须谈到想象了。凡是艺术品，它的构成必不能短了想象。经验与事实是重要的，但是人人有些经验与事实，为什么不都是文人呢？就是讲一个故事或笑话，在那会说话的人口中，便能引起更有力的反应，为什么？因为他的想象力

能想到怎样去使听众更注意，怎样给听众一些出其不备的刺激与惊异；这个，往大了说，便是想象的排列法。艺术作品的成功大半仗着这个排列法。艺术家不是只把事实照样描写下来，而是把事实重新排列一回，使一段事实成为一个独立的单位，每一部分必与全体恰好有适当的联属，每一穿插恰好是有助于最后的印象的力量。于是，文学的形式之美便像一朵鲜花：拆开来，每一蕊一瓣也是朵独立的小花；合起来，还是香色俱美的大花。文艺里没有绝对的写实；写实只是与浪漫相对的名词。绝对的写实便是照像，照像不是艺术。文艺作品不论是多么短或多么长，必须成个独立的单位，不是可以随便添减的东西。一首短诗，一出五幕剧，一部长小说，全须费过多少心血去排列得像个完好的东西。作品中的事实也许是出于臆造，也许来自真的经验，但是它的构成必须是想象的。自然，世界上有许多事实可以不用改造便成个很好的故事；但是这种事实只能给文人一点启示，借这个事实而写成的故事，必不是报纸上的新闻，而是经过想象陶炼的艺术品。这不仅是文艺该有的方法，而且只有这样的文艺才配称为生命的解释者。这就是说，以科学研究人生是部分的，有的研究生理，有的研究社会，有的研究心理；只有文艺是整个的表现，是能采取宇宙间的一些事实而表现出人生至理：除了想象没有第二个方法能使文学作到这一步。以感情说吧，文人听见一个寡妇夜哭，他必须有相当的想象力，他才能替那寡妇伤心；他必须有很大的想象力才能代她作出个极悲苦的故事，或是代她宣传她的哭声到天边地角去；他必须有极大的想象力才能使他的读者读了而同情于这寡妇。

亚里士多德已注意到这一点。他说：“一个历史家与一个诗人……的不同处是：一个是说已过去的事实，一个是说或者有过的。”拿韵文写历史并不见得就是诗，因为它没有想象；以四六文写小说，如没有想象，还是不算小说。亚里士多德也提到“比喻”的重要，比喻是观念的联合；这便说到文艺中的细节目也需要想象了。文艺作品不但在结构上事实上要有想象，它的一切都需要想象。文艺作品必须有许多许多的极鲜明的图画，对于人，物，风景，都要成为立得起来的图画；因为它是要具体的表现。哪里去寻这么多鲜明的立得起来的图画？文艺是以文字为工具的，就是能寻到一些图画，怎么能用文字表现出呢？非有想象不可了。“想象是永生之物的代表。”一切东西自然的存在着，我们怎能凭空的把它的美妙捉住？文字既非颜色，怎能将自然中的色彩画出来？事实本不都是有趣的，有感力的，我们怎么使它们有趣有感力？一篇作品是个整个的想象排列，其中的各部分，就是小至一个字或一句话或一个景象，还是想象的描画。最显然的自然比喻：因为多数的景象是不易直接写出的，所以拿个恰好相合的另一景象把它加重的烘托出；这样，文艺中的图画便都有了鲜明的颜色。《饮中八仙歌》里说：“宗之潇洒美少年”，怎样的美呢？“皎如玉树临风前”。这一个以物比人的景象便给那美少年画了一张极简单极生动的像。可是，这种想象还是容易的，而且这在才力微弱一点的文人手里往往只作出一些“试想”，而不能简劲有力的画出。中国的赋里最多这种毛病：用了许多“如”这个，“似”那个，可是不能极有力的描画出。文艺中的想象不限于比喻，凡是有力的描画，不管是直接的或间接的，不管是悲惨

的或幽默的，都必是想象的作用。还拿《饮中八仙歌》说吧：“饮如长鲸吸百川”固然是夸大的比拟，可是“知章骑马似乘船，眼花落井水底眠”便不仅是观念的联合，以一物喻另一物了，而是给贺知章一个想象的人格与想象的世界；这是杜甫“诗眼”中的感觉。杜甫的所以伟大便在此，因为他不但只用比拟，而是把眼前一切人物景色全放在想象的炉火中炼出些千古不灭的图画：“想象是永生之物的代表”。“山雪河冰野萧瑟，青是烽烟白人骨”（《悲青坂》）是何等的阴惨的景象！这自然也许是他的真经验，但是当他身临其地的时候，他所见的未必只是这些，那个地方——和旁的一切的地方一样——并没给他预备好这么两句，而是他把那一切景色，用想象的炮制，锻炼出这么两句来，这两句便是真实，便是永生。“江头宫殿锁千门，细柳新蒲为谁绿？”（《哀江头》）人人经过那里可以看见闭锁的宫殿，与那细柳新蒲，但是“为谁绿”这一问，便把静物与静物之间添上一段深挚的感情，引起一些历史上的慨叹。这是想象。只这两句便可以抵得一篇《芜城赋》！

想象，它是文人的心深入于人心、世故、自然，去把真理捉住。他的作品形式是个想象中炼成的一单位，便是上帝造万物的计划；作品中的各部各节是想象中炼成的花的瓣，水的波；作品中的字句是想象中炼成的鸚鵡的羽彩，晚霞的光色。这便叫作想象的结构，想象的处置，与想象的表现。完成这三步才能成为伟大的文艺作品。

感情与美是文艺的一对翅膀，想象是使它们飞起来的那点能力；文学是必须能飞起的东西。使人欣悦是文学的目的，把人带起来与它一同飞翔才能使人欣喜。感情，美，想

象，（结构，处置，表现）是文学的三个特质。

知道了文学特质，便知道怎样认识文学了。文学须有道德的目的与文学是使人欣悦的问题争斗了多少世纪了，到底谁战胜了？看看文学的特质自然会晓得的。文学的批评拿什么作基础？不论是批评一个文艺作品，还是决定一个作家是否有天才，都要拿这些特质作裁判的根本条件。文学的功能是什么？是载道？是教训？是解释人生？拿文学特质来决定，自然会得到妥当的答案的。文学中的问题多得很，从任何方面看都可以引起一些辩论：形式，风格，幽默，思想，结构……都是我们应当注意的，可是讨论这些问题都不能离开文学特质；抽出文艺问题中的一点而去凭空的发议论，便是离开文学而谈文学；文艺是一个，凡是文艺必须与文学特质相合。批评一个作品必须看作者在这作品中完成了文学的目的没有；建设一个文学理论必须由多少文艺作品找出文学必具的条件，这是认识文学的正路。

要认识或欣赏文艺，必须由文艺本身为起点，因为只有文艺本身是文学特质的真正说明者。文艺的社会背景，作家的历史，都足以帮助我们更多认识一些作品的价值，但是这并不是最重要的，因为即使没有这一层工作，文艺本身的价值并不减少。设若我们专追求文艺的历史与社会背景，而不看文艺的本身，其危险便足以使人忘了文学而谈些不相干的事。胡适之先生的《红楼梦考》是有价值的，因为它能增加我们对《红楼梦》的欣赏。但是，这只是对于读者而言，至于《红楼梦》本身的价值，它并不因此而增多一些；有些人专从文学眼光读《红楼梦》，他们所得到的未必不比胡适之先生所得到的更多。至于蔡元培先生的《石头记索隐》便

是猜谜的工作了，是专由文艺本身所没说到的事去设想；设若文人的心血都花费在制造谜语，文人未免太愚了。文人要说什么便在作品中说出来，说得漂亮与否，美满与否，笔尖带着感情与否，这是我们要注意的。文人美满的说出来他所要说的，便是他的成功；他若缺乏艺术的才干，便不能圆满而动人的说出，便是失败。文学本身是文学特质的唯一的寄存处。

第五讲 文学的创造

柏拉图为追求正义与至善，所以拿社会的所需规定艺术的价值：凡对社会道德有帮助的便是好的，反之就不好。他注意艺术只因艺术能改善公民的品德。艺术不是什么独立的创造，而是摹拟；有许多东西是美丽的，可是绝对的美只有一个。这个绝对的美只能在心中体认，不能用什么代表出来；表现美的东西只是艺术家的摹仿，不是美的本体。因此，艺术的创造是不能有的事。

但是，艺术家怎样摹仿？柏拉图说：

“诗人是个轻而有翼的神物，非到了受了启示，忘了自己的心觉，不能有所发明；非到了这忘形的地步，他是毫无力量，不能说出他的灵咒。”（*Ion*）^①

这岂不是说创造时的喜悦使人若疯若痴么？创造家被创

① 《伊安篇》。

造欲逼迫得绕床狂走，或捋掉了吟髭，不是常有的事么？柏拉图设若抱定这个说法，他必不难窥透创造时的心情，而承认创造是生活的动力。W. Blake 说：“柏拉图假苏格拉底司之口，说诗人与预言家并不知道或明白他们所写的说的；这是个不近情理的错误。假如他们不明白，难道比他们低卑的人可以叫作明白的吗？”

但是柏拉图太看重他的哲学：虽然艺术家受了神的启示能忘了自己，但是他只能摹拟那最高最完全最美的一些影子。我们不能佩服这个说法。试看一个野蛮人画一个东西，他自然不会画得很正确，但是他在这不很正确的表现中添上一点东西——他自己对于物的觉得。不论他画得多么不好，他这个图画必定比原照像多着一点东西，照像是机械的，而图画是人对物之特点特质的直觉，或者说“妙悟”；它必不完全是摹仿。画家在纸上表现的东西并不是真东西，画上的苹果不能作食品；它是把心中对苹果的直觉或妙悟画了出来，那个苹果便表现着光，色，形式的美。这个光，色，形式的总合是不是美的整个？是不是创造力的表现？不假借一些东西，艺术家无从表现他的心感；但是东西只能给他一些启示；他的作品是心灵与外物的合一，没有内心的光明，没有艺术化的东西。艺术品并非某事某物的本象，是艺术家使某事某物再生再现；事物的再生再现是超乎本体的，是具体的创造。“使观察放宽门路，检阅人类自中国到秘鲁”（Johnson^①）。是的，艺术家是要下观察的工夫。但是艺术

① 塞缪尔·约翰逊（1709—1784），英国文学评论家、诗人。

如果不只是抄写一切，这里还需要像 Dryden^① 的批评莎士比亚：“他不要书籍去认识自然；他的内心有，他在那里找到了她。”观察与想象必须是创造进程的两端：“鸡虫得失无了时”是观察来的经验；但是“注目寒江倚山阁”（杜甫《缚鸡行》）是诗人的所以为诗人。诗人必须有渗透事物之心的心，然后才能创造出一个有心有血的活世界。谁没见过苹果？为什么单的爱看画家的那个苹果？看了还要看？因为那个苹果不仅是个果子，而且是个静的世界；苹果之所以为苹果，和人心中的苹果，全表现在那里；它比树上的真苹果还多着一些生命，一些心血。艺术家不只观察事物，而且要深入事物的心中，为事物找出感情，美，与有力的表现来。要不是这么着，我们将永不能明白那“愁心极杨柳，一种乱如丝。”（孟浩然《春怨》）或“平畴交远风，良苗亦怀新。”（陶潜《癸卯岁始春怀古田舍》）或“觉来眄庭前，一鸟花间鸣，借问此何时，春风语流莺。”（李白《春日醉起言志》）到底有什么好处。我们似乎容易理解那“绿树村边合，青山郭外斜。”（孟浩然《过故人庄》）与“寂寥天地暮，心与广川闲。”（王维《登河北城楼作》）因为前者是个简单的写景，后者是个简单的写情。至于那“良苗亦怀新”与“春风语流莺”便不这样简单了，它们是诗人心中的世界，一个幻象中的真实，我们非随着诗人进入他所创造的世界，我们便不易了解他到底说些什么。诗人用他独具的慧眼看见“黄河之水天上来”，或是“黄河如丝天际来”，或是“舞影歌声教渌池，空馀汴水东流海。”（均李白句）假如我们不能明白诗人

① 约翰·德莱顿（1631—1700），英国诗人、剧作家。

的伟大磅礴的想象，我们便不是以这些句子为一种夸大之词，便是批评它们不合理。我们容易明白那描写自然与人生的，而文艺不只在乎描写，它还要解释自然与人生；在它解释自然的时候，它必须有个一切全是活着的世界。在这世界里，春风是可以语流莺的，黄河之水是可以自天上来的。在它解释人生的时候，便能像预言家似的为千秋万代写下一种真理：“古时丧乱皆可知，人世悲欢暂相遣。”（杜甫《清明》）

那么，创造和摹拟不是一回事了。

由历史上看，当一派的诗艺或图画固定的成了一派时，它便渐渐由盛而衰，好像等着一个新的运动来替换它似的。为什么？因为创作与自由发展必是并肩而行的；及至文艺成了一派，人们专看形式，专摹仿皮面上一点技巧，这便是文艺寿终之日了。当一派正在兴起之时，它的产品是时代的动力的表现，不仅由时代产生作品，也由作品产生新时代。这样的作品是心的奔驰，思想的远射。到了以摹仿为事的时节，这内心的驰骋几乎完全停止，只由眼与手的灵巧作些假的古物，怎能有生命呢？古典主义之后有浪漫主义，这浪漫主义便恢复了心的自由，打破了形式的拘束。有光荣的文学史就是心灵解放的革命史。心灵自由之期，文艺的进行线便突然高升；形式义法得胜之时，那进行线便渐渐弛缓而低落。这似乎是驳难中国文人的文艺主张了，与柏拉图已无关系。柏拉图的摹仿说是为一切艺术而发的，是种哲理，他并没有指给我们怎样去摹仿。中国人有详细的办法：“为诗要穷源溯流，先辨诸家之派，如何者为曹刘，何者为沈宋，何者为陶谢……析入毫芒，学焉而得其性之所近。不然，胡引乱窜，必入魔道！”（《燃灯记闻》）这个办法也许是有益于初

学的，但以此而设文艺便是个大错误。何者为曹刘，何者为沈宋，是否意在看清他们的时代的思想、问题等等？是否意在看清他们的个性？是否意在看清他们的所长与所短？假如意不在此，便是盲从，便是把文艺看成死物。不怪有个英人（忘其姓名）说，中国人的悲感，从诗中看，都是一样的：不病也要吃点药，醉了便写几句诗，得不到官作便喝点酒……是的，中国多数写诗的人连感情都是假的，因为他们为摹拟字句而忘了钻入社会的深处，忘了细看看自己的心，怎能有深刻之感呢？“读书破万卷，下笔如有神”是他们的口号；但是他们也许该记得“尽信书则不如无书”吧！

说到这里，我们要问了：到底人们为何要创作呢？回答是简单的：为满足个人。

凡是人必须工作，这不需要多少解释。“不劳无食”的主张只是要把工作的质量变动增减一些而已，其实无论在何种社会组织之下，人总不能甘心闲着的；有闲阶级自有消闲的办法。在工作里，除非纯粹机械的，没有人不想表现他自己的（所谓机械的不必是用机器造物，为金字塔或长城搬运石头的人大概比用机器的工人还苦得多）。凡是经过人手制作的東西，他的个人也必在里面。这种表现力是与生俱来的，是促动人类作事的原力。表现的程度不同，要表现自己是一样的。表现的方法不同，由表现得来的满足是一样。因为这样，所以表现个人的范围并不限于个人。表现力大的人，以个人的表现代作那千千万万人所要表现的；为满足自己，也满足了别人。别人为什么也能觉得满足呢？因为他们也有表现欲，所以因为自己的要表现而能喜爱别人的创作物。人类自有史以来至今日，虽没有很大的进步，可是没有

一时不在改变中，因为工作的满足不只是呆板的摹仿。当欧洲在信仰时代中，一个城市要建筑个礼拜堂，于是瓦匠、石匠、木匠、雕刻家、画家、建筑家便全来了，全拿出最好的技能献给上帝。这个教堂便是一时代艺术的代表。一教堂如此，一个社会，一个世界也是如此，个人都须拿出最好的表现，献给生命。不如是，生命便停止，社会便成了一堆死灰。萧伯纳说过：只有母亲生小孩是真正的生产。我们也可以说，只有艺术品是真正的生产。艺术家遇到启示，便好像怀了孕，到时候非生产不可；生产下来虽另一物，可是还有它自己在内；所以艺术品是个性的表现，是美与真理的再生。

创造与摹拟的分别也在这里，创造是被这表现力催促着前进，非到极精不能满足自己。心灵里燃烧着，生命在艺术境域中活着，为要满足自己把宇宙擒在手里，深了还要深，美了还要美，非登峰造极不足消减渴望。摹拟呢，它的满足是有限的，貌似便好，以模范为标准，没有个人的努力；丢失了个人，还能有活气么？《日知录》里说：

“一代之文，沿袭已久，不容人人皆道其语。今且千数百年矣，而犹取古人之陈言一一而摹仿之，以是为诗可乎？故不似则失其所以为诗，似则失其所以为我。李杜之诗所以高出于唐人者，以其未尝不似而未尝似也。”

只求似不似，有些留声机片便可成音乐家了。

“所谓作家的生命者，换句话，也就是那人所有的个性、

人格。再讲得仔细些，则说是那人的内底经验的总量，就可以吧。”

艺术即：“表现出真的个性，捕捉了自然人生的姿态，将这些在作品上给予生命而写出的。艺术和别的一切的人类活动不同之点，就是在艺术是纯然的个人底的活动。”

这是厨川白村的话，颇足以证明个性与艺术的关系。《饮冰室》里说得好：“月上柳梢头，人约黄昏后。”与“杜宇声声不忍闻，欲黄昏，雨打梨花深闭门。”同一黄昏也，而一为欢憨，一为愁惨，其境绝异。……“舳舻千里，旌旗蔽空。酹酒临江，横槊赋诗。”与“浔阳江头夜送客，枫叶荻花秋瑟瑟。主人下马客在船，举酒欲饮无管弦。”同一江也，同一舟也，同一酒也，而一为雄壮，一为冷落，其境绝异。然则天下岂有物境哉，但有心境而已。

容我打个比喻：假设文学家的心是甲，外物是乙，外物与心的接触所得的印象是丙，怎样具体的写出这印象便是丁。丁不仅是乙的缩影，而是经过甲的认识而先成为丙，然后成为丁——文艺作品。假如没有甲，便一切都不会发生。再具体一点的说，甲是厨子的心，乙是鱼和其他材料，丙是厨子对鱼与其他材料的设计；丁是作好的红烧鱼。鱼与其他材料是固定的，而红烧鱼之成功便全在厨子的怎样设计与烹调。我们看见一尾鱼时，便会想到：“鱼我所欲也”；但是我们与鱼之间总是茫然，红烧鱼在我们脑中只是个理想；只有厨子替我们作好，我们才能享受。以粗喻深，文学也是这样，人们全时时刻刻在那里试验着表现，可是终于是等别人作出来我们才恍然觉悟：啊，原来这就是我所要表现而没有办到的那一些。假如我们都能与物直接交通，艺术家便没有

用了；艺术家的所以可贵，便是他能把自然与人生的秘密赤裸裸的为我们揭示开。

那么，“只有心境”与艺术为自我表现，是否与文学是生命的解释相合呢？没有冲突。所谓自我表现是艺术的起点，表现什么自然不会使艺术落了空。人是社会的动物，艺术家也不能离开社会。社会的正义何在？人生的价值何在？艺术家不但是不比别人少一些关切，而是永远站在人类最前面的；他要从社会中取材，那么，我们就可以相信他的心感决不会比常人迟钝，他必会提到常人还未看见的问题，而且会表现大家要嚷而不知怎样嚷出的感情。所谓满足自己不仅是抱着一朵假花落泪，或者是为有闲阶级作几句瞥儿词，而是要替自然与人生作出些有力的解释。偏巧社会永远是不完全的，人生永远是离不开苦恼的，这便使文人时时刻刻的问人生是什么？这样，他不由得便成了预言家。文学是时代的呼声，正因为文人是要满足自己；一个不看社会，不看自然，而专作些有韵的句子或平稳的故事的人，根本不是文人；他所得的满足正如一个不会唱而哼哼的人；哼哼不会使他成个唱家。所谓个性的表现不是把个人一些细小的经验或低卑的感情写出来便算文学作品。个性的表现是指着创造说的。个人对自然与人生怎样的感觉，个人怎样写作，这是个性的表现。没有一个伟大的文人不是自我表现的，也没有一个伟大的文人不是自我而打动千万人的热情的。创造是最纯洁高尚的自我活动，自我辐射出的光，能把社会上无谓的纷乱，无意识的生活，都比得太藐小了，太污浊了，从而社会才能认识了自己，才有社会的自觉。创造欲是在社会的血脉里紧张着；它是社会上永生的唯一的心房。艺术的心是不会

死的，它在什么时代与社会，便替什么时代与社会说话；文学革命也好，革命文学也好，没有这颗心总不会有文艺。

培养这颗心的条件太多了；我们应先有培养这颗心的志愿。为满足你自己，你便可以冲破四围的黑暗，像上帝似的为自然与人生放些光明。

“红波翻屋春风起，先生默坐春风里，浮空眼纔散云霞，无数心花发桃李。”（苏轼《独觉》）

第六讲 文学的起源

有三种人喜欢讨论文学的起源：（一）研究院的学者，（二）历史家，（三）艺术论的作者。

（一）研究院的学者对于研究文学的起源及衍变，是比要明白或欣赏文艺更关切的。解剖与分析是他们的手段，统计与报告是他们的成绩；艺术之神当然是不住在研究院里的。

（二）历史家的态度是拿一切当作史料看的，正好像昆虫学家拿一切昆虫，无论多么美或多么丑，都看成一些拉丁学名。历史家一听到“文学”一词，便立刻去读文学史，然后一直的上溯文字的起源，以便给文学找出个严整固定的系统。

（三）作艺术论的人必须找出历史上的根据为自家理论作证。文学是干什么的？是他所要回答的。为回答这个，他便要从原始的艺术中找出艺术的作用，从历史上找出艺术革

命的因果；他必须是科学的，不然他自己的脚步便立不稳。

这三种人的态度是一样的，虽然他们所讨论的范围是不同的大。他们都想用科学的态度去研究文学，这是他们的好处。可是他们也想把研究的结果作得像统计表一样的固定，这是他们的错误。文学根本是一种有生命的东西，是随时生长的。用科学方法研究它正是要合理的证明出它怎么生长，而不是要在这样证明了以后便不许它再继续生长。把文学看成科学便是不科学的，因为文学不是个一成不变的死物；况且就是科学也是时时在那里生长改进。只捉住一些由科学方法所得来的文学起源的事实而去说文学，往往发生许多的错误。柏拉图的艺术理论是不对的，自然这可以归罪于他的方法，因为他的理论是基于玄学的而不是科学的。我们也可以同样的原谅或处罚托尔斯泰。但是，近代的以科学方法制造的艺术论，又是否足以为艺术解决一切呢？需要是艺术的要素，这足以证实艺术的普遍性。是的，我们承认这比柏拉图、托尔斯泰都更切实得多了。为什么需要是艺术的要素呢？因为原始的艺术都是有实用的。这在近代的人学民俗学中可以得到多少多少证据。野蛮人的跳舞是打猎的练习，歌唱是为媚神，短诗是为死者祈祷，雕刻刀柄木棍是为慑服敌人，彩画门外的标杆是为恐吓禽兽，……都很有理。但是拿这个原始人类的实用艺术解说今日的艺术，是不是跳得太远呢？是的，今日的艺术太颓败了，我们须要重新捉住“实用”，使一切艺术恢复了它们的本色，使它们成为与生命有确切的关系的。但是，今日的社会是否原始的社会？今日的跳舞是否与初民的跳舞有一样的作用？假如今日的跳舞是为有闲阶级预备的，因而失了跳舞的真意，那么，将来人人成

为无闲阶级的，又将怎么办呢？是不是恢复古代跳舞？

说到这里，我们看出来这种以艺术的起源说明艺术的错误。他们只顾找材料证实艺术的作用，而忘了推求艺术中所具的条件，所以他们的研究材料与结论相距的太远。初民的装饰，跳舞，音乐，确是有实用的目的，人学等所搜集的事实是难以推翻的，但是，初民的装饰，跳舞，音乐，是否也有美与感情在其中呢？假如没有这两要素，初民的艺术是否可以再进一步而扩大感情与美的表现呢？今日的交际舞确是既失了社会的作用，又没有美之可言，可是那艺术的跳舞不是非常的美么？这种跳舞不是要表现一点意义么？而且这点意义决不是初民所能了解的么？这样看，这种舞的存在是因为它美，设若需要是艺术的要素，必是因为艺术中美的力量而然；不然，今日的社会既不需要人人打猎，人人作武士，便用不着由练习打猎打仗而起的跳舞。古代的史诗是要由歌者唱诵的，抒情诗是要合着音乐歌唱的，这在古代社会组织之下是必要的。可是近代的诗只是供人们读诵的，因为今日的社会与古代的不同了。社会组织改变了，而诗仍是一种需要，因为人们需要诗中的感情与美；设若一定说这是因为文学的起源是实用的，所以人们需要诗艺，难道近代的人不听歌者唱读史诗，不随着音乐歌唱抒情诗，便完全不需要诗艺了么？总之，需要是艺术的要素真是有意思的话，但是需要须随着社会进化而变其内容；不然，那便似乎说只有初民实用的艺术算艺术，而后代的一切艺术作品，便不及格了。真理，美，想象，情感，由这几种所来的需要必是最有力的条件；不然，我们便没法子理解为什么孔子闻《韶》就三月不知肉味，因为孔子既不是野蛮人，又不是犯了胃病。

文学的起源确是个有趣味的追讨，但是它的价值只在乎说明文学的起源，以它为说明文艺的根据是有危险的。社会的进化往往使一事的发展失去了它原来的意义，以穿衣服说吧，最古的时候人们必是因为寒冷而穿衣服。但是到了后代，不论天气是寒是暑，人们总要穿着点衣服了。这一部分是道德的需要，一部分是美的需要。道德的部分是可以打倒的；可是，在打倒羞耻的时代，人们在暑日还穿衣与否呢？或者因为要打倒羞耻，人们才越发穿得更讲究更美丽。筋肉与曲线美是有诱惑力的，但人人不能长得那么好看；即使人人发达得美满，皮肤到底没有各种颜色，打算要花枝招展还要布帛的光彩与颜色，况且衣服的构造足以使体格之美更多一些飘洒与苗条。那么，穿衣服的出于实用上的需要可以推翻，而为增加美感是使在打倒羞耻时期还讲究穿衣服的根本条件。把这比喻扩大，我们可以想出多少美在人生中的重要，可以想出为什么有许多艺术已失其原始的作用而仍继续存在着。这样推想，我们才会悟透艺术的所以是永生的。艺术的起源出于实际的需要只能说明原始社会物质上的所需，不能圆满的解说后代的在精神上非有艺术不可。假如原始人民因实用而唱歌，画图，雕刻，跳舞，他们在唱歌与画图时能不能完全没有感情与审美的作用？假如他们也有感情与爱好的作用，后代艺术的发展便有了路径可遵。反之，社会已不是渔猎的社会，为什么还要这些东西呢？我们可以找出许多证据证明出农村间的演剧，跳舞，是古代的遗风。但是这些历史的证明只足以满足理智上的追求，不足以说明为什么农民们一定要守着这些古代遗风。他们去演剧与跳舞的时候或者不先读一本民俗学，以便明白其中的历史，而是要演

剧，要跳舞，因为这些给他们一些享受。

因原始艺术是实用的，所以需要是艺术的要素。这是近代由科学的方法而得到的新理论。这确比以前的摹仿说，游戏冲动说等高明了许多。摹仿说的不妥在第五讲里已谈过一些，不用再说。游戏冲动说也可以简单的借用一段话来推翻：

“艺术是游戏以上的一种东西。游戏的目的，在活力的过剩费了时，或其游戏底本能终结了时的遂行时，即被达到。然而艺术的机能，却不仅以其制作的动作为限。正当意味的艺术，不论怎样的表现及形式，在一种东西已经造成，及一种东西已经失却其形式之后，也都残存着。在事实上，有一种形式，如跳舞，演技的效果，是同时被创造出，同时被破坏的。然而其效果，却永远残存在那跳舞者努力的旋律之中，那跳舞的观客的记忆之中。……所以，把那为艺术品的特色的美、旋律等的艺术底性质，解释为游戏冲动的结果，是很不妥的。”（希伦，引自章锡琛译本间久雄的《文学概论》）

艺术是要创造的，所以摹仿说立不住。游戏冲动说又把艺术看成了消遣品。只有因实用而证明艺术出于人类的需要，艺术的普遍性才立得牢。但是这只是就艺术的起源而言，拿这个理论作艺术论的基石而谈艺术便生了时代的错误。艺术是生命的必需品，而生命不只限于物质的。莎士比亚与歌德并不给我们什么物质的帮助，而主张艺术出于实用的人也还要赞美这两个文豪的作品，因他们的作品能叫生命

丰满，虽然它并不赠给我们一些可捉摸到的东西。有了科学的文学起源说，我们便明白了文学起源的究竟；没有文学起源说，文学的价值依然是那么大；人类的价值并不因证明了人类祖先是猴子而减少，或人们应仍都变成猴子。

与文学起源论有同样弊病的，是以现代的文学趋向否认过去文艺的价值，前者是由始而终的，后者是由终而始的下笼统的评断，其弊病都是想证实文艺构成的物质部分，以便说明文学的发展是唯物的。可惜，文学的成形并不这样简单。无论谁费些时间都可以从历史上找出些材料来证明某书与某写家的历史与社会背景，作我们唯物论的根据；但是，谁能肯定的说清楚一本书的所以成功，或一写家的所以是个天才？时代与社会背景可以说明一些书中的思想与感情，传记与家族可以说明一些写家的性格与嗜好，这是研究文学应当注意的事。但是，一书的艺术的结构与想象的处置是应当由艺术的立场去看呢？还是由历史上去搜寻？天才之所以为天才，是由他的作品中所含的艺术成分而定呢，还是由研究他的家谱而定？由历史上能找出一些文艺结构与形式的所以成形，由作家个人历史能找出一些习性与遗传，不错，但这只是一小部分，不足以明白作品与作家的一切。我们一点也不反对主张唯物观者的从物质上搜求证据，正如我们不反对那追寻文艺起源的人；可是我们须小心一些，不要上了他们的欺骗，我们准知道文学的认识不只限于证实了文艺的时代与社会背景，我们准知道印象的批评与欣赏的批评等也是认识文学的路子。况且，思想，感情，甚至于审美，都可以由时代与社会而证实一些它们的所以如此如彼；对于解释自然怕就难以找时代与社会的关系吧？谁能证实了“及时小雨放

桐叶，无赖余寒开楝花。”（陆游）的历史与社会背景呢？设若只说这一定不会在戈壁沙漠里作的，便太近于打诨逗笑。诗文里这样解释自然的地方是很多的，而且是文艺中的最精彩处。难道我们不应当注意它们吗？

诗歌是最初的文学，在有文字以前便有了诗歌。最初的诗歌，与故事一样，是民众共同的作品，没有私人著作权。关于艺术的各支是由诗歌衍变出来的，以后在讲“文学形式”时再说。

第七讲 文学的风格

按着创造的兴趣说，有一篇文章便有一个形式，因为内容与形式本是在创造者心中联成的“一个”。姜白石《诗说》云：“载始末曰引，体如行书曰行，放情曰歌，兼之曰歌行^①。悲如蛩蛩曰吟，通乎俚俗曰谣，委曲尽情曰曲。”这是以实质和形式并提，较比专从形式方面区分种类的妥当一些。但是，如依着这些例子再去细分，文学作品的形式恐怕要无穷无尽了。

可是，从另一方面看，文学作品确有形式可寻：抒情诗的形式如此，史诗的形式如彼，五言律诗是这样，七言绝句是那样。一个作者的一首七绝，从精神上说，自是他独有的七绝，因为世界上不会再有与这完全相同的一首。但从形式上看，他这首七绝，也和别人的一样，是四句，每句有七个字。苏东坡的七绝里有个苏东坡存在；同时，他这首七绝的

① “兼之曰歌行”，作者引文原无此句，校注者补入。

字数平仄等正和陆放翁的一样。那么，我们到底怎样看文学的形式呢？顶好这样办：把个人所具的风格，和普通的形式，分开来说。现在先讲风格，下一讲讨论形式。

风格是什么呢？在《文心雕龙·体性篇》里有这么几句：

“夫情动而言形，理发而文见；盖沿隐以至显，因内而符外者也。然才有庸俊，气有刚柔，学有浅深，习有雅郑；并情性所铄，陶染所凝，是以笔区云譎，文苑波诡者矣。故辞理庸俊，莫能翻其才；风趣刚柔，宁或改其气；事义浅深，未闻乖其学；体式雅郑，鲜有反其习；各师成心，其异如面。若总其归涂，则数穷八体：一曰典雅，二曰远奥，三曰精约，四曰显附，五曰繁缛，六曰壮丽，七曰新奇，八曰轻靡。”

这里，在“各师成心，其异如面”等句里，似乎已经埋藏着“人是风格”的意味；在所举的“八体”里，似乎又难离开这个意旨，而说风格是有一定的了。那还不如简单的用“人是风格”一语来回答风格是什么的较为简妥了。风格便是人格的表现，无论在什么文学形式之下，这点人格是与文艺分不开的。

佛郎士（Anatole France）^①说：“每一个小说，严格的说，都是作家的自传。”（*The Adventure of the Soul*^②）我

① 现通译阿纳托尔·法朗士（1844—1924），法国作家、文艺评论家。

② 《心灵的探险》。

们读一本好小说时，我们不但觉得其中人物是活泼泼的，还看得出在他们背后有个写家。读了《红楼梦》和《儿女英雄传》，就可以看出那两个作家的人格是多么不一样。正如胡适先生所说：“曹雪芹写的是他的家庭的影子；文铁仙写的是他的家庭的反面，”和“《儿女英雄传》的作者自己，正是《儒林外史》要刻画形容的人物；而《儿女英雄传》的大部分真可叫作一部不自觉的《儒林外史》。”这种有意或无意的显现自己是自然而然的，因为文学是自我的表现，他无论是说什么，他不能把他的人格放在作品外边。凡当我们说：这篇文章和某篇一样的时候，我们便是读了篇没有个性的作品，它只能和某篇相似，不会独立。叔本华说：“风格是心的形态，它为个性的，且较妥于为面貌的索隐。去摹拟别人的风格如戴假面具，无论怎样好，不久即引起厌恶，因它是没生命的；所以最丑的‘活’脸且优于此。”（*On Style*^①）这个即使丑陋（自要有生气），也比死而美的好一点的东西，是不会叫修辞与义法所拘束住的；它是一个写家怎样看，怎样感觉，怎样道出的实在力量。客观的描写是应有的手段：只写书中人物的性格与行为，而作家始终不露面。但是这个描写手段，仍不能妨碍作家的表现自己。所谓个性的表现本来是指创造而言，并不在乎写家在作品中露面与否，也不在乎他在作品中发表了什么意见与议论与否。作品中的人物是作家的创造物，他给予他们一切，这便不能不也表现着他自己。有人不大承认文艺作品都是写家自己的经验的叙述，因为据他们看，写家的想象是比经验更大的。但是这并没有什

① 《论风格》。

么重要；写述自家经验也好，写述自家想象也好，他怎样写出是首要的事，怎样的写出是个人的事，是风格的所由来。

美国的褒劳 (John Burroughs)^① 说：“在纯正的文学，我们的兴味，常在于作者其人——其人的性质，人格，见解——这是真理。我们有时以为我们的兴味在他的材料也说不定。然而真正的文学者所以能够使任何材料成为对于我们有趣的东西，是靠了他的处理法，即注入那处理法里面的他的人格底要素。我们只埋头在那材料——即其中的事实、讨论、报告——里面是决不能获得严格的意味的文学的。文学所以为文学，并不在于作者所以告诉我们的东西，乃在于作者怎样告诉我们的告诉法。换一句话，是在于作者注入那作品里面的独自的性质或魔力到若干的程度；这个他的独自的性质或魔力，是他自己的灵的赐物，不能从作品离开的一种东西，是像鸟羽的光泽、花瓣的纹理一般的根本的一种东西。蜜蜂从花里所得来的，并不是蜜，只是一种甜汁；蜜蜂必须把它自己的少量的分泌物即所谓蚁酸者注入在这甜汁里。就是把这单是甜的汁改造为蜜的，是蜜蜂的特殊的人格底寄予。在文学者作品里面的日常生活的事实和经验，也是被用了与这同样的方法改变而且高尚化的。”（依章锡琛译文，见章译本间久雄《文学概论》第一编第四章）

“怎样告诉”便是风格的特点。这怎样告诉并不仅是字面上的，而是怎样思想的结果；就是作者的全部人格伏在里面。那古典派的写家总是选择高尚的材料，用整洁调和的手段去写述。那自然派的便从任何事物中取材，无贵无贱，一

① 现通译约翰·伯罗斯 (1837—1921)，美国科学家、作家。

视同仁。可是，这不同的手段的成功与否，全凭写家自己的人格怎样去催动他所用的材料：使高贵的，或平凡的人物事实能成为不朽的，是作者个人的本领，是个人人格的表现。他们的社会时代哲学尽可充分不同，可是他们的成功与否要看他们是否能艺术的自己表现；换句话说：无论他们的社会时代哲学怎样不同，他们的表现能力必是由这“怎样告诉”而定。

这样，我们颇可以从风格上判定什么是文学，什么不是文学。比如我们读报纸上的新闻吧，我们看不出记者的人格来，而只注意于事实的真确与否，因为记者的责任是真诚的报告，不容他自由运用他的想象——自然，有许多好的报纸对于文章的好坏也是注意的。反之，我们读——就说杜甫的诗吧，我们于那风景人物之外，不由的想到杜甫的人格。他的人格，说也玄妙，在字句之间随时发现，好像一字一句莫非杜甫心中的一动一颤。那“无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来”的下面还伏着个“无边”、“不尽”的诗人的心。那森严广大的景物，是那伟大心灵的外展；有这伟大的心，才有这伟大的景物之觉得，才有这伟大的笔调。心，那么，是不可少的；独自在自然中采取材料，采来之后，慢慢修正，从字面到心觉，从心觉到字面；所以写出来的是文字，也是灵魂。这就是 Longinus 所谓“文学中的思想与言语是为互相环抱的。”（*De Sublimitate* 30. 1^①）也就是所谓言语为灵魂的化身之意。

① 《论崇高》第 30 章第 1 页。

据 Croce^① 的哲学：艺术无非是直觉，或者说是印象的发表。心是老在那里构成直觉，经精神促迫它，它便变成艺术。这个论调虽有些偏于玄学的，可是却足以说明艺术以心灵为原动力，及个人风格之所以为独立不倚的。因为天才与个性的不同，表现的力量与方向也便不同，所以像刘勰所说：“贾生俊发，故文洁而体清；长卿傲诞，故理侈而辞溢；子云沉寂，故志隐而味深；子政简易，故趣昭而事博……”（《文心雕龙·体性篇》）自有一些道理。那浪漫派作品与自然派作品，也是心的倾向不同，因而手段也就有别。偏于理想的，他的心灵每向上飞，自然显出浪漫；偏于求实的，他的心灵每向下看，作品自然是写实的。以柏拉图、亚里士多德为代表的两种人——好理想的及求实的——恐怕是自有人类以来，直至人类灭毁之日，永远是对面立着，谁也不佩服谁的吧？那么，因为写家的个性不同，作品也就永远会有什么正统异派之别吧？

风格，或者有许多人这么想，不过是文学上的修饰，精细的表现而已。其实不是：风格是以个性为出发点，不仅是文字技巧上的那点小巧。不错，有人是主张“美的是艰苦的”，像 Flaubert^② 的：“无论你要说什么一件事，那里只有一个名词去代表它，只有一个动词去活动它，只有一个形容词去限制它。最重要的是找这个名词，这个动词，这个形容词，直到找着为止，而且这找到的是比别的一切都满意的。”但是，这决不是说：去掀开字典由头至尾去找一遍，而是那

① 本内德托·克罗齐（1866—1952），意大利哲学家、美学家。

② 居斯塔夫·福楼拜（1821—1880），法国小说家。

文人心灵的运用，把最好的思想用最好的言语传达出来。设若有两个文人同时对同一事物作这样的工作，他们所找到的也许完全不相同吧？普通的事物本来有普通的字代表，可是文学家由他自己的心灵，把文字另炼造一番，这普通的字便也有了文学的气味。言语的本身并不能够有力量，活泼，正确；而是要待文学家给它这些个好处的构成力。那“山高月小，水落石出”原是八个极普通的字，可是作成多么伟大的一幅图画！只有能觉得这简素而伟大之美的苏东坡才能这样写出，不是个个人都能办到的。那构思十稔而作成《三都赋》的左太冲，恐怕只是苦心搜求字眼，而心中实无所有吧？看他的“树则有木兰桢桂杞櫟桐棕桎楔枏”等等，字是找了不少，可是到底能给我们一个美好的图画，像“山高月小，水落石出”那样的美妙吗？这砌墙似的堆字，不能产生出活文学来，足以反证出风格不只是以修辞为能事的。那么，风格是什么呢？我们看瑞得（Herbert Read）^①怎么说：

“一切修辞的技术都是个人的，它们基于写家的特异的本能与心性的习惯。”他又说：“一个惯语是个人所特有的，正如言语中之惯语是某种言语所特有的。正如一言语之惯语不能译成别种言语之惯语而无损于本意，一写家的惯语亦然，也是他个人所有的，不能被别个写家所抄袭或偷取去的。”（*English Prose Style*^②）这里所谓的惯语，就是写家个人所爱用的言语；人与人的感情不同，思路不同，所以每

① 现通译赫伯特·里德（1893—1968），英国诗人、文艺批评家。

② 《英国散文风格》。

人都有他自己的一种言语。这几句话更能把风格之所以为特异的说得清楚一些。

说到这里，我们要问：风格到底应当怎样才算好呢？我们已看到刘勰所提出的八条：典雅，远奥，精约，显附，繁缛，壮丽，新奇，轻靡。除了对“轻靡”他说：“浮文弱植，缥渺附俗者也。”似乎是要不得的，其余的七条都是可取的。但是这可取的七种就足以包括一切吗？不能！就是司空图的《二十四诗品》恐怕也还没有把诗的风格说尽吧？那么，我们应当怎样认识风格？怎样分析它？怎样得个标准的风格呢？请不要费这个事吧！给风格立标准，便根本与“人是风格”相反；因为“各师成心，其异若面”是不容有一种标准风格的。我们只能说文章有风格，或没有风格，这是绝对的，不是相对的。有风格的是文学，没有风格的不成文学，“风格都是降服读者的唯一工具”。一个写家的人格是自己的，他的时代社会等也是他自己的，他的风格只能被我们觉到与欣赏，而是不能与别人比较的，所以汪师韩的《诗学纂闻》里说：“一人有一人之诗，一时有一时之诗，故诵其诗可以知其人论其世也。”这样，以古人的风格特点为我们摹拟的便利，是丢失了个人，同时也忘了历史的观念。曹丕说过：“文以气为主。气之清浊有体，不可力强而致。譬诸音乐，曲度虽均，节奏同检；至于引气不齐，巧拙有素，虽在父兄，不能以移子弟。”（《典论·论文》）风格也是如此：虽有父兄，不能以移子弟。

风格从何处得来呢？在前面引的一段里，刘勰提出才，气，学，习四项。对于“才”呢，我们没有什么可说的，因为文学家必须有才；才的不同，所以作品的风格也不一样。

关于“气”呢，刘勰说：“气以实志，志以定言；吐纳英华，莫非情性。”（《文心雕龙·体性篇》）这似乎是指“气质”而言。气质不同，风格便成为独有的，特异的，正与瑞得所说的相合。至于“习”，也与气质差不多，不过气质是自内而外的，习是由外而内的，二者的作用是相同的。对于“学”，我们应当讨论一下。

“学”是没人反对的；但是“学”是否有关于风格呢？莎士比亚是没有什么学问的，而有极好的风格；但丁是很有学问的，也有风格；Saintsbury^①是很有学问的，而没有风格。这样的例子还有许多，叫我们怎样决定这问题呢？这里，我们应该把“学”字分析一下：第一，“学”解作“学问”；第二，“学”是学习的意思。对于第一个解释，我们已提出莎士比亚与但丁等为例，是个不好解决的问题。我们再进一步把这个再分为两层：“学问”与学文学的关系，和学问与风格的关系。我们对这两层先引几句话来看看，在《师友诗传录》里有这么一段，郎廷槐问：

“问作诗，学力与性情，必兼具而后愉快。愚意以为学力深，始能见性情；若不多读书，多贯穿，而遽言性情，则开后学油腔滑调，信口成章之恶习矣。近时风气颓波，惟夫子一言，以为砥柱。”

王阮亭答：

① 圣茨伯里（1845—1933），英国文学史家、文艺批评家。

“司空表圣云：不著一字，尽得风流，此性情之说也。杨子云云：读千赋则能赋。此学问之说也。二者相辅而行，不可偏废。若无性情而侈言学问，则昔人有讥点鬼簿、獭祭鱼者矣。学力深，始能见性情，此一语是造微破的之论。”

张历友答：

“严羽《沧浪》有云：‘诗有别才，非关学也。诗有别趣，非关理也。’此得于先天者，才性也。‘读书破万卷，下笔如有神’，‘贯穿百万众，出入由咫尺’，此得于后天者，学力也。非才无以广学，非学无以运才；两者均不可废……”

他们的主张都是才与学要兼备。他们为何要“学”？是要会作诗作赋。可是，会作诗作赋与诗赋中有风格没有是两件事。会作诗赋的人很多，而有风格的并不多见。中国自古至今有许多文人没有把这个弄清，他们往往以为作成有韵有律的东西便可以算作诗，殊不知这样的诗与“创作”的意思还离得很远很远。因为他们没明白了这一点，所以他们作诗作文必要学问，为是叫他们多知道多记得一些古的东西，好叫他们的作品显着典雅。这种预备对于学文学是很要紧的，但是一个明白文学的人未必能成个文艺创作家。学问是给我们知识的，风格是自己的表现。自然，有了学问能影响于风格；但这种影响是好是坏，还是个问题。据亚里士多德看，文学的用语应该自然，他说：“那自然的能引人入胜，那雕

饰的不能这样。……尤瑞皮地司首开此风：从普通言语中选择字句，而使技术巧妙的藏伏其中。”（*Rhetoric*，Ⅲ．ii. 5—6^①）但是，一个有学问的人往往不能自己的要显露他的学识；而这显露学识不但不足帮助他的文章，反足以破坏自然的美好；这在许多文章中是可以见到的。“读书破万卷，下笔如有神”是中国文人最喜引用的；这里实在埋伏着“作文即是摹古”的危险；说到风格，反是“诗有别才，非关学也”近乎真理。

至于“学力深始能见性情”更是与事实不合。我们就拿《诗经》中的“风”说吧，有许多是具深厚感情的，而它们原是里巷之歌，无关学问。再看文人的杰作，差不多越是好文章，它的能力越是诉诸感情的。我们试随手翻开杜甫、白居易和其他大诗人的集子便可证明感情是感情，学力是学力，二者是不大有关系的。自然，我们若把性情解作“习好”，学力深了，习好也能随着变一些，如文人的好书籍与古玩等，这是不错的。但是这高雅的习好能否影响个人的风格，是不容易决定的。如果这个习好真能影响于风格，使文人力求古雅远奥，这未必能使风格更好一点，因为古雅远奥有时是很有碍于文字的感诉力的。

我们现在说“学”是“学习”的意思这一层。风格是不可学而能的，前面已经说过。“学习”是摹仿，自然是使不得的。在这里，“学习”至多是像姬本（Edward Gibbon）^②所说的：“著者的风格须是他的心之形象，但是言语的选择

① 《修辞学》第3章第2节第5—6段。

② 现通译爱德华·吉本（1737—1794），英国历史学家。

与应用是实习的结果。”（*Autobiography*^①）这是说风格是独有的，但在技术上也需要些练习。这是我们可以承认的，我们从许多的作家的作品全体上看，可以找出他幼年时代的作品是不老到，不能自成一家，及至有了相当训练之后，才掷弃这种练习簿上的东西而露出自家的真面目。这是文学修养上的一个步骤，而不是永远追随别人的意思。曾国藩的“以脱胎之法教初学，以不蹈袭教成人。”正是这个意思。不过，我们应更加上一句：这样的学习，能否得到一种风格，还是不能决定的。

现在我们可以作个结论：风格的有无是绝对的。风格是个性——包括天才与习性——的表现。风格是不能由摹仿而致的，但是练习是应有的工夫。

我们引唐顺之几句话作个结束：

“今有两人：其一人心地超然，所谓具千古只眼人也；即使未尝操纸笔呻吟学为文章，但直据胸臆，信手写出，如写家书，虽或疏卤，然绝无烟火酸馅习气，便是宇宙间一样绝好文字。其一人，犹然尘中人也，虽其专文学为文章，其于所谓绳墨布置，则尽是矣；然翻来覆去，不过是这几句婆子舌头语，索其所谓真精神，与千古不可磨灭之见，绝无有也；则文虽工而不免为下格。此文章本色也。即如以诗为喻：陶彭泽未尝较声律，雕句文，但信手写出，便是宇宙间第一等好诗。何则？其本色高也。自有诗以来，其较声律，雕句文，用

① 《自传》。

心最苦而立说最严者，无如沈约，苦却一生精力，使人读其诗，只见其捆缚齷齪，满卷累牍竟不曾道出一两句好话。何则？其本色卑也。”（《与茅鹿门论文书》）^①

第八讲 诗与散文的分别

“……诏高力士潜搜外官，得弘农杨元琰女于寿邸，即笄矣，鬓发膩理，纤秣中度，举止闲冶，如汉武帝李夫人。别疏汤泉，诏赐澡莹。既出水，体弱力微，若不任罗绮！光彩焕发，转动照人。上甚悦。进见之日，奏《霓裳羽衣》以导之……”

“汉皇重色思倾国，御宇多年求不得。杨家有女初长成，养在深闺人未识。天生丽质难自弃，一朝选在君王侧。回眸一笑百媚生，六宫粉黛无颜色。春寒赐浴华清池，温泉水滑洗凝脂。侍儿扶起娇无力，始是新承恩泽时……”

“想当初，庆皇唐，太平天下，访丽色，把蛾眉选刷。有佳人，生长在弘农杨氏家，深闺内，端的玉无瑕。那君王一见了，欢无那！把钿盒金钗亲纳，评拔作昭阳第一花。”

^① 《荆川先生文集》中标题为《答茅鹿门知县》。

上列的三段：第一段是《长恨歌传》的一部分，第二段是《长恨歌》的首段，第三段是《长生殿》中《弹词》的第三转。这三段全是描写杨贵妃入选的事，事实上没有多少出入。可是，无论谁读了这三段，便觉得出：第一段与后两段有些不同。这点不同的地方好像只能觉得，而不易简当的说出所以然来。以事实说，同是一件事。以文字说，都是用心之作，都用着些妙丽的字眼。可是，说也奇怪，读了它们之后，总觉得出那些“不同”的存在。到底是怎么一回事呢？为回答这个，我们不能不搬出一个带玄幻色彩的词——“律动”。

我们往往用“余音绕梁，三日不绝”来作形容。这个“绕梁三日不绝”的“余音”从何而来呢？自然，牛马的吼叫决不会有这个余音；它一定是好音乐与歌唱的。这余音是真的呢，还是心境一种现象呢？一定是心象。为什么好的音乐或歌唱能给人这种心象呢？律动！律动好像小石击水所起的波颤，石虽入水，而波颤不已。这点波颤在心中荡漾着，便足使人沉醉，三月不知肉味。音乐如是，跳舞也如是。跳过之后，心中还被那肢体的律动催促着兴奋。手脚虽已停止运动，可是那律动的余波还在心中动作。

广泛着说，宇宙间一切有规则的激动，那就是说有一定的时间的间隔，都是律动。像波纹的递进，唧唧的虫鸣，都是有规律的，故而都带着些催眠的力量。从文学上说，律动便是文字间的时间律转，好像音乐似的，有一定的抑扬顿挫，所以人们说音乐和诗词是时间的艺术，便是这个道理。音乐是完全以音的调和与时间的间隔为主。诗词是以文字的

平仄长短来调配，虽没有乐器辅助，而所得的结果正与音乐相似。所不同者，诗词在这音乐的律动之内，还有文字的意义可寻，不像音乐那样完全以音节感诉。所以，巧妙着一点说，诗词是奏着音乐的哲学。

明白了律动是什么，我们可以重新去念上边所引的三段；念完，便可以明白为什么第一段与后两段不同。它们的不同不在乎事实的描述，是在律动不一样。至于文字呢，第一段里的“纤秾中度，举止闲冶”与“光彩焕发，转动照人”也都是很漂亮的，单独的念起来，也很有些声调。可是读过之后，再读第二段，便觉出精粗不同，而明明的认出一个是散文，一个是诗。那么，我们可以说，散文与诗之分，就在乎文字的摆列整齐与否吗？不然。试看第三段，文字的排列比第一段更不规则，可是读起来（唱起来便更好了），也显然的比第一段好听。为说明这一点，我们且借几句话看一看：

Arthur Symons^① 说：Coleridge^② 这样规定：散文是“有美好排列的文字”，诗是“顶好的文字有顶好的排列”。但是，这并不能说明为什么散文不可以是顶好的文字有顶好的排列。只有律动，一定而再现的律动，可以分别散文与诗。……散文，在粗具形体之期，只是一种记录下来的言语；但是，因为一个人终身用散文说话而或不自觉，所以那自觉的诗体（就是：言语简变为有规则的，并且成为有些音乐性质的）或是有更早的起源。在人们想到普通言语是值得

① 阿瑟·西蒙斯（1865—1945），英国诗人、批评家。

② 塞缪尔·泰勒·柯勒律治（1772—1834），英国诗人、评论家。

存记起来的以前，人们一定已经有了一种文明。诗是比散文易于记诵的，因为它有重复的节拍，人们想某事值得记存下来，或为它的美好（如歌或圣诗），或因它有用（像律法），便自然的把它作成韵文。诗，不是散文，或者是文艺存在的先声。把诗写下来，直到今日，差不多只是诗的物质化；但是散文的存在不过文书而已。……在它的起源，散文不带着艺术的味道。严格的说，它永远没有过，也永远不能像韵文、音乐、图画那样变为艺术。它渐渐的发现了它的能力；它发现了怎样将它的实用之点炼化成“美”的；也学到怎样去管束它的野性，远远的随着韵文一些规则。慢慢的它发展了自己的法则，可是因它本身的特质，这些法则不像韵文那样固定，那样有特别的体裁……。

“只有一件事散文不会作：它不会唱。散文与韵文有个分别……后者的文字被律动所辖，如音乐之音节，有的时候差不多只有音乐的意思。依 Joubert（如贝）^① 说：在诗调里，每字颤旋如美好的琴音，曲罢遗有无数的波动。”文字可以相同，并不奇异；结构可以相同，或喜其更简单一些；但是，当律动一来，里边便有一些东西，虽似原自音乐，而实非音乐。那可以叫作境地，可以叫作魔力；还用如贝的话吧：“美的韵文是发出似声音或香味的东西。”我们永不能解释清楚，虽然我们能稍微分别那点变化——使散文极奇妙的变成韵文。

“又是如贝说得永远那么高妙：‘没有诗不是使人狂

① 现通译乔塞夫·茹贝尔（1754—1824），法国作家。

悦的；琴，从一种意义上看，是带着翅膀的乐器。’散文固然可以使我们惊喜，但不像韵文是必须这样的。况且，散文的喜悦似乎叫我们落在尘埃上，因为散文的域区虽广，可是没有翅儿。……”（*The Romantic Movement in English Poetry*^①）。

Symons 这段话说得很漂亮，把韵文叫作带着翅的，可以唱的；更从这一点上去分别散文与韵文的不同——能飞起与能吟唱都在乎其中所含的那点律动，没有这点奇妙律动的便是散文。

但是，我们要问一句：散文与韵文的律动，到底有什么绝对的分别没有呢？假如我们不能回答这一点，前面所引的那些话，虽然很美好，还是不能算作圆满；因为我们分别两件东西，一定要指出二者的绝对不同之点；不然，便无从分别起。我们再引几句话看看吧：

“分别散文与诗有两条路，一条是外表的与机械的：诗是一种表现，严格的与音律相关联；散文是一种表现，不求音乐的规则，但从事于极有变化的律动。但是，以诗立论，这种分别显然的只足以说明‘韵语’，而韵语不必是诗，是人人知道的——韵语实在只是一种形式，是，也许不是，曾受了诗感的启示。所以韵语并不是根本问题；它不过是律动的一种类而已，抽象的说，它只是个死板的、学院的规法。这种规法永没有为

① 《英国诗歌中的浪漫主义运动》。

散文设立过；所以，散文与韵文没有确定的不同。我们不能不追求‘诗’字的更重要的意义。

“……诗与散文之分永远不能是定形的。无论怎样分析与规定韵律音节，无论怎样解释声调音量，也永远不会把诗与散文的种种变化分入对立的两个营幕里去。我们至多也只不过能说散文永不遵从一定的音律，但这是消极的理由而没有实在的价值……

“诗与散文的分别也是个物质的；那就是说，因为我们是讨论心灵上的东西，这个分别是心理的。诗是一种心灵活动的表现，散文是另一种。

“诗是创造的表现；散文是构成的表现……

“创造在此地是独创的意思。在诗里，文字是在思想的动作中产生出或再生。这些文字是，用个柏格森^①的字，‘蜕化’；文字的发展和思想的发展是同等的。在文字与思想之间没有时间的停隔。思想便是文字，文字便是思想，思想与文字全是诗。

“‘构成的’是现成的东西，文字在建筑者的四围，预备着被采用。散文是把现成的文字结构起来。它的创造功能限于筹画与设计——诗中自然也有这个，但是在诗中这个是创造功能的辅助物。”（Herbet Read: *English Prose Style*）

律动的不同是我们从诗与散文中可以看得出的，但是这个不同不能清清楚楚的对立，因而诗与散文的分别便不能像

① 亨利·柏格森（1859—1941），法国哲学家。

Symons 那么专拿律动作界碑了。亚里士多德在《诗学》里也说过：“诗是比历史更郑重更哲理的，因为诗是言普遍真理的，不是述说琐事的。”他也说：“诗人应为神话的制作者，不是韵律的制作者。”这都足以证明，诗是创造的，不专以排列音韵为能事。这样的看法有几样好处：

一、因为我们知道诗的成功在乎它的思想、音律；而且这音律与思想是分不开的，我们便容易看出什么是诗，什么不是诗。设若诗中的音律不是艺术化的，而只是按一定的格式填成的，那便不是诗，虽然它有诗的形式。试看“无室无官苦莫论，周旋好事赖洪恩。人能步步存阴德，福禄绵绵及子孙。”（《今古奇观·裴普公义还原配》）便不能引起我们诗的狂喜；其实这首诗的平仄字数也并没有什么缺欠；若只就律动说，这里分明有平仄抑扬。为什么它还是不能成为诗呢？这便是韵语与诗之分了：凡有音律的都可以叫作韵语，但韵语不都是诗；诗中的律动是必要的，但是这个律动决不是指格式而言，而且诗中的律动必须与诗的实质同时的自然的一齐流荡出来。好诗不仅仗着美好的律动，思想与文字必须全是诗。诗的一切是创造的；韵语只是机械的填砌。

在前面，我们用律动说明了所引的《长恨歌》等三段的所以不同。现在，我们明白了用律动分别诗与散文还不是绝对的。那么，我们试再读那三段看看。不错，我们还觉得它们的律动不同；但是我们不能不承认那一段散文也有它的律动。况且，我们如再去读别的散文，便觉得散文的律动是千变万化，而永远不会像诗那样固定；所以，不如说这散文与诗的分别是心理上的，而律动只是一部分的事实而已。同时我们也看得出：散文不论怎样美好，它的文字是现成的，决

不会像诗中的那样新颖，那样表现着创造独有的味道。

二、我们这样说明诗与韵语之别，便可以免去许多无谓的争执——如诗的格式应如何，诗是否应用韵等。照前面的道理看，诗的成立并不在乎遵守格式与否，而是在能创造与否。诗的进展是时时在那里求解放。以中国诗说，四言诗后有五言，五言后有七言，七言后有长短句，最近又有白话诗，这便是打破格式的进展。白话诗也是诗，不是白话文；有格体音律的诗有些并不能算是诗；这全凭合乎创造的条件与否。好的律诗与好的白话诗的所以美好可以用这一条原则评定，而不在于格律的相同与否。诗人的责任是在乎表现，怎样表现是仗着他的创造力而全有自由，格律是不能拘束他的，我们随便拿两首诗来看看：

“黄河远上白云间，一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。”（王之涣《凉州词》）

这自然是很美了，但是像：

“帘外雨潺潺，春意阑珊。罗衾不耐五更寒。梦里不知身是客，一晌贪欢。

“独自莫凭栏，无限关山。别时容易见时难。流水落花春去也，天上人间！”（李煜《浪淘沙·感旧》）

也是非常美的，而且所表现的神情，或者不是七言五言诗所能写得出的。我们即承认词的好处（因为我们承认了它在创造上的价值，而忘了它破坏律诗体的罪过），我们便没

法去阻止那更进一步的改革——把格律押韵一齐除掉——白话诗。看看：

“窗外的闲月，紧恋着窗内蜜也似的相思。相思都恼了。一抽身就没了。月倒没了，相思倒觉着舍不得了。”（康白情《窗外》）

这里的字句没有一定，平仄也不规则，用字也不典雅，可是读起来恰恰合前面“思想与文字全是诗”的原理。我们不能因为它也不合于旧诗的格律而否认它。我们只求把思想感情唱出来，不管怎样唱出来。给诗人这个自由，诗便更发达、更自然。

三、据以上的理由说，诗的言语与思想是互相紫抱的，诗之所以为言语的结晶也就在此。在散文中差不多以风格自然为最要紧的，要风格自然便不能在文字上充分的推敲，因为辞足达意是比辞胜于意还好一些的。诗中便不然了，它的文字与思想同属于创造的；所以它的感诉力比散文要强烈得多。设若我们说：“战事无已呀，希望家中快来信！”这本来是人人能有的心情，是真实的；可是只这样一说，说过了也便罢了。但是，当我们一读到杜甫的“国破山河在，城春草木深。感时花溅泪，恨别鸟惊心！烽火连三月，家书抵万金！”我们便不觉泪下了。这“烽火连三月，家书抵万金！”还不就是“战事无已呀，希望家中快来信！”的意思吗？为什么偏偏念了这两句才落泪？这便是诗中的真情真理与言语合而为一，那感情是泪是血，那文字也是泪是血；这两重泪血合起来，便把我们的泪唤出来了。诗人作诗的时候已把思

想与言语打成一片，二者不能分离；因为如此，所以它的感诉力是直接的，极快的，不容我们思想，泪已经下来。中国的祭文往往是用韵的，字句也有规则，或者便是应用这个道理吧。至于散文，无论如何，是没有这种能力的；它的文字是传达思想的，读者往往因体会它的思想而把文字忘了。读散文的能记住内容也就够了；读诗的便非记住文字不可。谁能把“剪不断，理还乱，是离愁；别是一番滋味在心头”的意思记住，而忘了文字？就是真有人只把这个意思记住，他所记住的决不会是完全的清楚的，因为只有这些字才足以表现这些意思，不多不少恰恰相等；字没了意思也便没了。

四、言语和思想既是分不开的，诗的形体也便随着言语与思想的不同而分异。先说言语方面。一种言语有一种特质，因此特质，诗的体格与构成也便是特异的。希腊拉丁的诗，显然以字音的长短为音律排列的标准；英国诗则以字的“音重”为主；中国诗则以平仄成调；这都是言语的特质使然。中国的古诗多四言五言，也是因为中国言语，在平常说话中即可看出，本来是简短的。七言长句是较后的发展，因为这是文士的创造，已失去古代民间歌谣的意味。就是七言诗，仅以七个音成一句，比之西国的诗也就算很短了。这样，诗既是言语的结晶，便当依着言语的特质去表出自然的音乐，勉强去学异国的诗格，便多失败。因此，就说译诗是一种不可能的事也不为过甚；言语的特质与神味是不能翻译的；丢失了言语之美，诗便死了一大半。

从思想上说呢，那描写眼前一刻的景物印象自然以短峭为是，那述讲一件史事自然以畅利为宜。诗人得到不同的情感，自然会找出一个适当的形式发表出来。所以：

“夕殿下珠帘，流萤飞复息。长夜缝罗衣，思君此何极！”（谢朓《玉阶怨》）

是一段思恋的幽情，也便用简短的形式发表出来。那《长恨歌》中的事实复杂，也便非用长句不足以描写得痛快淋漓。

不过一首诗的写成，其启示是由于思想，还是由于形式呢？这在下一讲里再讨论。

就以上几点看，文学与非文学是在乎创造与否。表现之中有创造的与构成的区别——诗与散文。诗与散文只能这样区别；在形式上格律上是永不会有确切的分界的。

第九讲 文学的形式

我们曾经夸奖过萧统的选文方法，因为它给文与非文划出一条界限。但是，我们不满意他的分类法。他把所选的文章分成：赋，诗，骚，七，诏，册，令，教，表，上书，启，弹事，笺，奏记，书，檄，对问，设论，辞，序，烦，赞，符命，史论，史述赞，论，连珠，箴，铭，诔，哀，碑文，墓志，行状，吊文，祭文等类。这样的分类法是要给“随时变改，难以详悉”的文艺作品一个清楚的界划，逐类列文，以便后学对各体都有所本。但是，诗，七，赋等，因为有一定的形式，可以提出些模范作品；至于序，史论，论等，是没有一定结构与形式的，怎能和诗、七等对立呢？设若不论是诗赋，是序论，全以内容的好坏为入选的标准，不

管它们的形式，那就无须分这么多类。可是不分类吧，诗赋等不但是内容不同，形式也是显然的有分别，而且忽略了这形式之美即失去许多对它们的欣赏。这个混乱从何而起呢？因为根本没弄清诗与散文的分别。不弄清这个分别永远不能弄清文学的形式。文学的形式只能应用于诗，因为诗是在音节上，长短上，有一定的结构的。泛言诗艺，诗的内容与形式便全该注意；严格的谈诗的组织便有诗形学（Prosody）。诗形学不足以使人明白了诗，但它确是独立的一种知识。散文中可有与诗形学相等的东西没有呢？没有。那就是说，诗与散文遇到一处的时候，诗可以列阵以待，而散文总是一盘散沙。那么，在形式上散文既不能整起队伍来，而要强把它像诗一样的排好，怎能不混乱呢？

后来，姚鼐的《古文辞类纂》，把文章分为十三类：论辩，词赋，序跋，诏令，奏议，书说，哀祭，传志，杂记，赠序，颂赞，铭箴，碑志。这虽然比萧统的分法简单了，知道以总题包括细目：可是又免不了脱落的毛病，如林语堂先生所说：“……姚鼐想要替文学分十三体类，而专在箴铭赞颂奏议序跋钻营，却忘记了最富于个性的书札，及一切想象的文学（小说戏曲等）。”（《新的文评序》）不过，林先生所挑剔的正是这种分类法必然的结果：强把没有一定形式的东西插上标签，怎能不发生错误呢？再退一步讲，就是这种分类不是专顾形式，而以内容为主，也还免不了混乱：到底文艺作品的内容只限于所选的这些题目呢，还是不止于此？况且这十三类中分明有词赋一类，词赋是有定形的。

曾国藩更比姚鼐的分类法简单些，他把文艺分成三门十一类。他对于选择文章确有点见识，虽与萧统相反，而各有

所见。萧是大胆的把经史抛开；曾是把经史中具有文学价值的东西拉出去交给文学——《经史百家杂钞》。他似乎也看到韵文与散文的分别，不过没有彻底的明白。对论著类他说：著作之无韵者。对词赋类他说：著作之有韵者。以有韵无韵分划，似乎有形式可寻，但这形式是属于一方面的，以无形式对有形式——以词赋对论著。但是无论怎么说吧，他似乎是想到了形式方面。至于到了序跋类，他便没法维持这有韵与无韵的说法，而说：他人之著作序述其意者。这是由形式改为内容了。以内容分类可真有点琐碎了：传志类是所以记人者，叙记类是所以记事者，典志类是所以记政典者……那么，那记人记事兼记政典者又该分列在哪里呢？有一万篇文章便有一万个内容，怎能把文艺分成一万类呢？况且以内容分类是把那有形式的诗赋也牵扯在泥塘里，不拿抒情诗史诗等分别，而拿内容来区划，这连诗形学也附带着拆毁了。

那么，以文人的观点为主，把文学分为主观的与客观的，妥当不妥当呢？像：

（主观的）

散文——议论文

韵文——抒情诗

（客观的）

叙记文

叙事诗

（主观的客观的）

小说

戏剧

这还是行不通。主观与客观的在文章里不能永远分划得很清楚的，在抒情诗里也有时候叙述，在戏剧里也有抒情的部分——这在古代希腊戏剧与元曲中都是很显明的。况且，这还是以散文与韵文对立，我们在前面已说过散文在形式上是没有与韵文对立的资格。

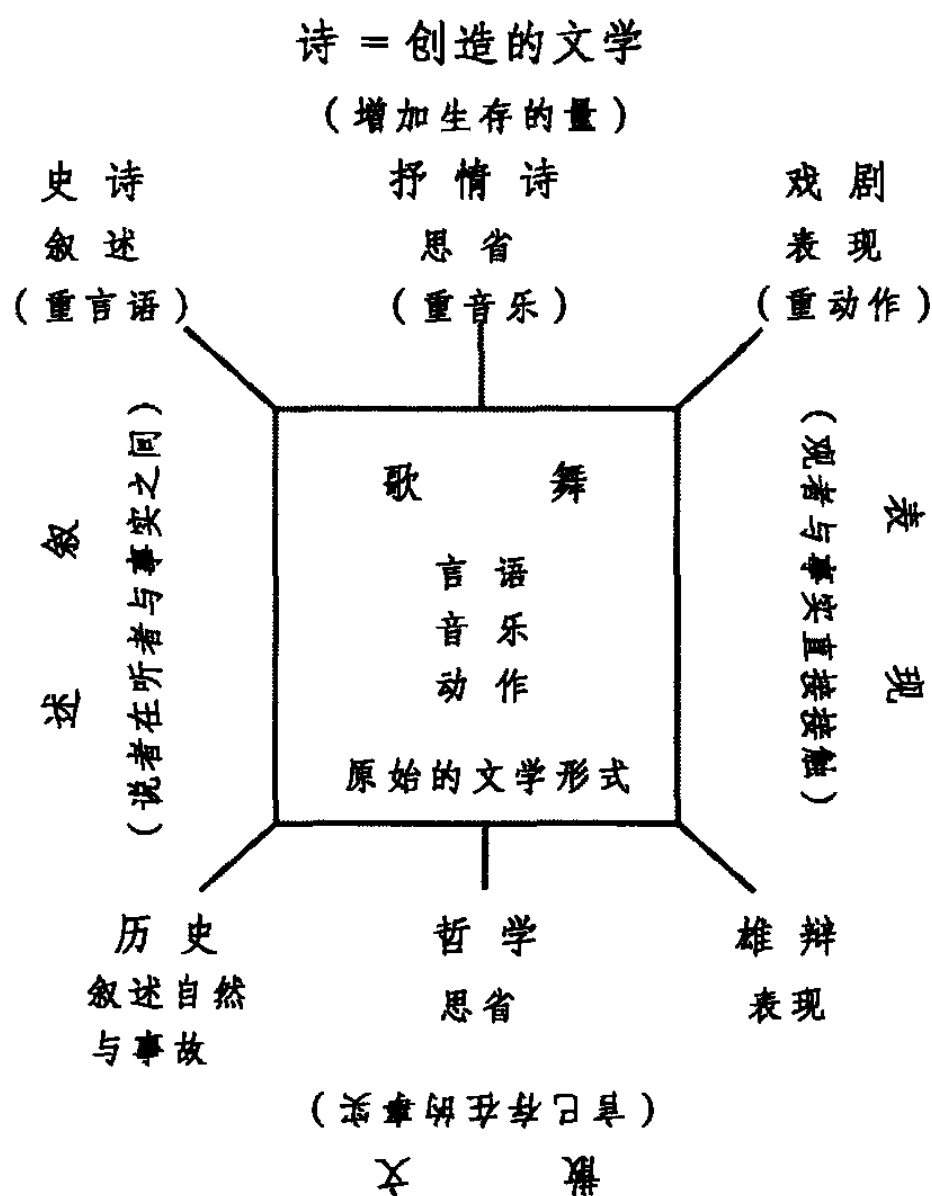
有人又以言情，说理，记事等统系各体，如诗歌颂赞哀祭等是属于言情的，议论奏议序跋等是属于说理的，传志叙记等是属于记事的。这还是把诗歌与散文搀混在一处说，势必再把诗歌分成言情，说理，记事的。这样越分越多，而且一定越糊涂。

那么，我们应当怎样研究文学的形式呢？这很简单，诗形学是专研究诗的形式，由它可以认识诗的形式，它是诗形的科学。散文呢？没有一定的形式，无从研究起。自然小说与戏剧的结构比别种散文作品较为固定，但是，它们的形式仍永远不会像诗那样严整，永远不会有绝对的标准（此处所说的戏剧是近代的，不是诗剧）。

我们为什么一定要研究形式呢？有的人愿对于这个作一种研究。但是这不足说明它的重要。我们应提出研究形式对于认识文学有什么重要：

一、文学形式的研究足以有助于看明文学的进展。请看 Richard Green Moulton^① 的最有意思的表解（见下）。

① 理查德·格林·莫尔顿（1849—1924）美国学者。



由上表我们看出文学的起源是歌舞，其余的文艺品都是由此分化出来的。这足以使我们看清文艺各支的功能在哪里：戏剧是重动作的，抒情诗是重音乐的……而且还足以说明文学形式虽不同，可是并非界划极严，因为文艺都是一母所生的儿女，互有关联，不能纯一。

二、由文学形式可以认识文艺作品。Moulton 说：清楚的明白外形是深入一切文艺内容与精神的最重要的事。他又说：假如一个人读一本戏剧，而他以为是念一篇文章，一定是要走入迷阵的。他并且举出证据，说明文艺形式的割裂足以损失内容的含义，如《圣经》中的主祷文，原来的形

式是：

我们在天上的父：
愿人尊你的名为圣，
愿你的国降临，
愿你的旨意实现，
在地上如同在天上。

可是在英译本中，“在地上如同在天上”只与“愿你的旨意实现”联结起来。这样割裂了原来的形式，意思也就大不同了。按着原来的形式，这最后的一句原是总承上三句的。

我们因此可以想到，不按着词的形式而读词要出多少笑话。

三、形式有时是创造的启示。形式在一种意义之下是抒情诗，史诗，诗剧等的意思。在创造的时候，心中当然有个理想的形式，是要写一首抒情诗呢，还是一出戏剧？这个理想的形式往往是一种启示。只有内容永远不能成为诗，诗的思想，精神，音乐，故事，必须装入（化入或炼入较好一些）诗的形式中，没有诗的形式便没有诗；只记住诗的内容而谈诗总不会谈到好处的。因此，要把思想、故事等化入什么形式中，有时是诗人的先决问题。东坡的摹陶，白居易的乐府，和其余的大诗人的拟古，便多半受了形式的启示。诗的体裁格架不是诗的一切，但是它确有足以使某种思想故事在某种体格之下更合适更妥当的好处。我们不能因为旧的形式而限制新形式的发展。但是新也好，旧也好，诗艺必须有形式。胡适之先生的新诗是显然由词变化出来的，就是那完

全与旧形式无关属的新诗，也到底是有诗的形式，不然便不能算作诗。新诗的形式是作新诗的一种启示。新诗可以不要韵，不管平仄的规矩，但是总得要音乐，总得要文字的精美排列；这样，在写作之前，诗人必先决定诗的形式，不然，作出来的便不成为诗。他可以自己创造一种形式，可是不能不要形式。反对新诗的是不明白形式不是死定的，他们多半以诗形当作了诗艺。新诗人呢，为打破旧的形式而往往忽略了创造美好的新形式，因而他们的作品每缺乏了音乐与美好排列之美。这不是说要求新诗人们共同决定一种新的格律，是说形式之美是缺乏不得的。

四、形式与内容的关系。什么是内容？诗中的事实。什么是形式？诗的怎样表现。这样看，诗人的文字便是形式。

另有一种看法：事实的怎样排列是形式，诗人的字句是内容。这是把上一段的说法颠倒了一下。在上一段里，以《长恨歌》说吧，《长恨歌》的事实是内容，白居易的文字是形式。这里说，白居易的文字是内容，《长恨歌》的排列方法是形式。前者是要说明事实是现成的，唐明皇与杨玉环的事实是人人知道的，而白居易怎样诉说这件故事，给这件事一个诗的形式。后者是要说明诗人怎样把事实排列成一个系统，一个艺术的单位，便是诗的形式。假如他未能艺术的把事实排列好，东边多着一块，西边短着一块，头太大或脚太小，便是破坏了形式之美。前者是注重表现，后者是注重排列。后者似乎以诗完全当作形式，和看雕刻的法子差不多了。

这两种看法在应用于文学批评的时候似乎有些不易调和，因为一个是偏重表现的字句，一个偏重故事的穿插。但是它们都足以说明形式的重要，并且都足以说明形式不仅是

体格规律，而且应由诗人自由设计；怎样说，怎样排列，是诗人首当注意的。格式是死的，在这死板的格式中怎样述说，怎样安排，是专凭诗人的技能。格式不错而没有独创的表现与艺术的排列还不能成为诗。

可是，这两种看法好似都有点危险：重表现的好似以为内容是不大重要的，随便挑选哪个事实都可以，只要看表现得美好与否。这好似不注重诗的感情与思想。重穿插的好似以为文字是不大要紧的，只要把事实摆列得完美便好了。这好似不注重诗的表现力。在这里我们应当再提到诗是创造的；文字与内容是分不开的，专看内容而抛弃了文字是买椟还珠，专看文字不看内容也是如此。诗形学是一种研究工夫；要明白诗必须形式与内容并重：音乐，文字，思想，感情，美，合起来才成一首诗。

我们决不是提倡恢复旧诗的格式，我们根本没有把形式只解释作格式；我们是要说明形式的重要，而引起新诗人对于它的注意。专研究形式是与文艺创作无关的；知道注重形式是足以使诗更发展得美好一些的。新的形式在哪里？从文字上，从音节上，从事实的排列上，都可以找到的。这样找到的不是死板的格式，是诗的形式。今日新诗的缺点不在乎没格式，而在乎多数的作品是没形式——不知道怎样的表现，不知道怎样的安排，不知道怎样的有音节。我们不要以为创作的时候，形式与内容是两个不相同的进程：美不是这二者的黏合者。“自然的一切形象与一些心象相交，这种心

象的描写只能由以自然的形象为其图画。”(Emerson^①) 在一切美中必有个形式，这个形式永远是心感的表现。无表现力的感情，无形式之美的心境，是野蛮人的；打磨光滑而无情感的韵语是艺术的渣滓！形式之美离了活力便不存在。艺术是以形式表现精神的，但拿什么形式来表现？是凭美的怎样与心相感应。形式与内容是分不开的。形式成为死板的格式便无精力，精神找不到形式不能成为艺术的表现。

第十讲 文学的倾向（上）

这一讲本来可以叫作“文学的派别”，但是“派别”二字不甚妥当，所以改为“倾向”。“派别”为什么不妥当呢？因为文艺的分歧原是个人的风格与时代的特色形成的，是一种发展，不是要树立派别，从而限制住发展的途径。文学家要充分运用天才与技术的自由，而时代与思想又是继续变进的，因而文学的变迁是必然的。研究文学史的能告诉我们文学怎样的进展变化，研究文艺思潮的能告诉我们文学为什么变化，但是他们都不许偏袒某派的长处而去禁止文学的进展与变化。他们是由作家与作家的时代精神去研究这个进展变化的路线与其所以然，那么，他们便是追求文学的倾向；这文学倾向的移动是很有意思的研究。反之，看见一种倾向已经成形，便去逐字逐句的摹拟，美其名曰某派的拥护者，某大家的嫡传者，文艺便会失了活气，与时代精神隔离，以至

^① 拉尔夫·沃尔多·爱默生（1803—1882），美国思想家、散文作家、诗人。

于衰死。所以看文学的倾向才能真明白文学在历史上的发展，而将某时代的作品还给某时代；既明白了文学史的真义，也便不至有混合不清的批评了。专以派别为研究的对象，就是分析得很清楚，也往往有专求形式上的区分而忽略了文学生命的进展的弊病。作家的个性是重要的，但是他不能脱离他的时代；时代色彩在他的作品中是不自觉而然的；有时候是不由他不如此的；明白了这个才能明白文艺的形式下所埋藏的那点精神。举个例子说：在欧洲文艺复兴的时候，人们把埋了千来年的古代希腊拉丁的文艺复活起来，这是历史上的一件美事。人们在此时有了使古代文艺复活的功劳，可是他们同时铸成了一个大错误，便是由发现古物而变为崇拜古物，凡事以古为主，而成了新古典主义。这新古典派的人们专从古代作品中找规则，从而拿这些规则来衡量当代的作品。他们并没有问，为什么古代作品必须如此呢？因为他们不这样问，所以他们只看了古代文艺的形式，而没有追问那形式下所含蕴的精神。其实希腊作品的所以静美匀调，是希腊人的精神的表现。新古典派的人们只顾了看形式，而忽略了这一点，于是处处摹拟古人而忘了他们自己生在什么地方，什么时代。这是个极大的错误，因为他们的历史观错了，所以把文学也弄个半死。设若他们再深入一步，由形式看到精神，他们自然会看出文学为什么倾向某方去，也便明白了文学是有生命的，到时候就会变动的。希腊人们是爱美的，但是，他们并不完全允许思想自由，梭格拉底^①

① 现通译苏格拉底（公元前 469—公元前 399），古希腊哲学家。

的死，与阿里司陶风内司^①的嘲笑梭格拉底和尤瑞皮底司^②，便是很好的证据。以雕刻说吧，希腊的雕刻是极静美的，但是这也因为希腊雕刻是要受大众的评判的；一件作品和群众的喜好不同便不能陈列出去。希腊人的天性是爱平匀静好之美的，所以大家也便以此批评艺术；于是作家也便不能不这样来表现。他们不喜极端，因而也不许艺术品极端的表现。这样，在古代希腊艺术作品的平匀静好之下还藏这段爱平匀静好的精神；我们怎能专以形式来明白一时代的作品呢？那么，在这里我们用“倾向”，不用“派别”，实在有些理由了。

再说，一派的作品与另一派的比较起来，设若他们都是立得住的作品，便都有文学特质上相同之点；严格的分派是不可能的。就是一个作品之中有时也含着不同的分子，我们又怎样去细分呢？

派别的夸示是摹拟的掩饰，以某派某家自号的必不是伟大的创作家。那真能倡立一家之说，独成一派的人们，是要以他们的作品为断；不能因为他们喊些口号便能创设一派。

在中国文学史上虽然也可以看出些文学的变迁，但是谈到文艺思潮便没有欧洲那样的显明。自从汉代尊经崇儒，思想上已然有了死化的趋势，直到明清，文人们还未曾把“经”与“道”由文学内分出去，所以，对于纯文艺纵然能欣赏，可是不敢公然倡导；对于谈文学原理的书，像《文心雕龙》，真是不可多得的；虽然《文心雕龙》也还张口便谈

① 现通译阿里斯托芬（约公元前 446—公元前 385），古希腊戏剧家。

② 现通译欧里庇得斯（约公元前 480—约公元前 406），古希腊戏剧家。

“原道”“宗经”。对于文学批评多是谈自家的与指摘文艺作品的错误与毛病，有条理的主张是不多见的。至于文学背后的思想，如艺术论，美的学说，便更少了；没有这些来帮助文学的了解，是不容易推倒“宗经”与“原道”的信仰的。有这些原因，所以文艺的变迁多是些小的波动，没有像西洋的浪漫主义打倒古典主义那样的热烈的革命；因此，谈中国文学的倾向是件极不容易的事。

我们可以勉强的把中国文学倾向分作三个大潮：第一个是秦汉以先的，这可以叫作正潮。因为秦汉以先的作品，全是自由发展的，各人都有特色，言语思想也都不同；虽然伟大的作品不多，但确是文艺发展的正轨。虽然这时候还没有文学主义的标树，甚至于连文学的认识还不清楚（看第二讲），可是创造者都能尽量发表心中所蕴，不相因袭。在散文与诗上都有相当的成绩，如庄子的寓言，屈原的骚怨，都是很不幸的没有被后人胜过去。设若秦汉以后还继续着这种精神自由的前进，中国文学当不似我们所知道的那么死板。可怜秦代不许人们思想，汉代又只许大家一样的思想，于是这个潮还没到了风起云涌，已经退去，只剩下一些断藻蛤蜊给后人捡拾了！

第二个潮流是自秦汉直至清代末日，这个长而不猛的潮可以叫作退潮。因为只是摹古，没有多少新的建设。“文以载道”之说渐渐成了天经地义，文艺就渐渐屈服于玄学之下，失去它的独立。纵然有些小的波澜，如主格调与主神韵之争，主义法与主辞藻之争，虽然主张不同，其实还都是以古为准。那主张格调的是取法汉魏，那主张神韵的是取法王维、孟浩然。摹拟的人物不同，其为摹拟则一。在散文上，

有的非上拟秦汉不可，有的唐宋也好取法。无论是摹拟哪家哪派，在工具上都是用死文字，于是一代一代的下来，不但思想与言语是死定的，就是感情也好似划一了——无病呻吟。

在这个死水里，好似凡是过去的时代与死去的人便可以成一派，派别分得真不少：以文章言，便有西京体，东京体，建安体，正始体，太康体，永嘉体，永明体，初唐体，开元天宝体，元和长庆体，晚唐体……有的便提出一、二人为领袖，如二陆，两潘，韩柳等。诗也是这样，看《沧浪诗话》里说：

“以诗而论，则有：建安体，黄初体，正始体，太康体，元嘉体，永明体……。以人而论，则有：苏李体（苏武、李陵），……陶体（渊明），……元白体（微之、乐天）……”

按着我们的意思看，这种分派法本来有些道理：文艺是自由的，有一人便有一体，岂不很好？但是这样分派别体的人并不这样想，他们以为凡是成功的写家，便是后学的师傅，有了祖师才能有所宗依。这样的分派也并不是因为死去的人立了什么新的主义，新的解释；只是他们在文字运用上与别人稍有不同；所以这不是文学有了什么新倾向，是摹古的人们又多了一种新模范。这个潮流自始至终可以说是受了古典主义的管辖，一代又一代，只在那里讲些修辞法，文章结构等；并没在心灵表现上领悟文学。这个潮退到以八股取仕便已成了一坑死水，渐渐的发起臭来。

第三个潮流是个暗潮，因为它直到清朝末年还没被正统的作家承认。词，戏曲，小说，在那摹古的潮下暗中活动，它们的价值直到今日才充分的显露出来。几百年中这些自由发展的真文艺埋藏在那残退的摹古潮下，人们爱它们而不敢替它们鼓吹。就是那大胆的金圣叹，还只是用批判旧文学的义法来评《水浒传》等，并没明白这活文学的妙处在哪里。那些作家，虽然产生了这些作品，可是并没作主义上的宣传，没作文学革命的倡导。从事实上看，只有这些作品可以代表这些时代文学的倾向，可是从历史上看，它们确是暗中活动，并没能推翻那腐旧的东西代而有之。本来这个暗流可以看成是浪漫主义打倒古典主义，好像西洋文学倾向的转移。但是这浪漫主义始终没有正当的有力的主张与评论来帮忙，自来自去，随生随灭，没能和古典主义正式宣战。这或者因为科举制度给陈死的文学一种绝对的势力，决不容文学革命吧？

这三股大潮里，第一个是有气力而没得充分发展，所以成绩不多。第二个是大锣大鼓的干而始终唱那出老戏。第三个是不言不语的自行发展，有好成绩而缺乏主张，非常娇好而终居妾位。在这里很难看出文学的倾向，因为那正统的公认的文学是一股死水，而新的活流只是在下边暗暗活动，没有公然的革命；虽然现在我们可以把这暗潮作为文学进展的正轨，可是由历史上看确不是这样；承认小说与戏剧的价值不是晚近的事么？因四言五言诗太呆板狭促才有七言诗，因七言诗仍有拘束才有词；但是词被称为“诗余”，这便是没有能够代替了诗。中国文学的大革命恐怕要以前几年的白话文学运动为第一遭了。

现在，差不多人人谈着什么古典主义、写实主义；要明白这一些，我们不能不去看西洋文学的倾向，因为由我们自家的文学史中是看不见的。

古典主义：古典主义这个名称是后人给古代希腊拉丁作品起的，古代希腊罗马的作家并不知道这个。希腊文明在欧洲历史上的重要是人人知道的。希腊人的精神是现实的，爱美的。因为现实，他们的宗教中也带着点游戏的意味，神是人性的，带着一切人的情感。因为爱美，他们处处求调和匀静之美，不许用极端的表现破坏形式的调和。在希腊全盛时期所产生的艺术品，雕刻，戏剧，诗文，处处表现着这生活欲与美的调节的特色。这些产品是空前的，有些也是绝后的，所以希腊虽衰败，它的艺术之神的领域反而更扩大了。到了亚历山大^①四处征讨，希腊的文明便传遍了地中海四岸。后来罗马兴盛起来，以武力征服那时所知道的世界，可是在精神方面反作了希腊艺术的皈依者。希腊的雕刻，戏曲，诗文，哲学，都足以使雄悍的罗马人醉倒；于是由希腊掇去的俘虏反作了罗马人子弟的师保。罗马文学家以希腊文艺为模范，为稿本，正如郝瑞司（Horace）^②所说：“永别叫希腊的范本离开手”。罗马的作品也有很好的，所以后世便把希腊罗马的作品叫作古典主义的。

我们须知道：欧洲文明的来源是有两个。希腊是一个，希伯来也是一个。希腊的精神是现世的，爱美的，已如上述；希伯来的正和这相反，它是重来世的，尊神权而贱人事

① 即亚历山大。

② 现通译贺拉斯（公元前 65—公元前 8），古罗马诗人。

的，上帝的正义高于一切。上面说过罗马如何接受希腊的精神，可是这希伯来思想也没老实着。罗马的现世观叫肉欲荒淫十分的表现着，于是那捐身奉一神，贱现世而求永生的基督教便在下面把罗马帝国盗空了。罗马后来分为两个帝国：东罗马帝国虽立基督教为国教，可是教权终在政权之下。在西罗马帝国呢，罗马的教皇利用北方蛮族的侵入，扩大教权，作成人与神的总代表，他的势力高过一切。基督教胜利了，现世的精神自然是低落了，艺术品差不多被视为是肉欲的，有罪的，这便是欧洲的黑暗时代。但是在东罗马帝国研究古代学问的风气还未曾断绝，于是希腊文艺渐渐传到西利亚与阿拉伯去，而被译成东方言语。后来，这阿拉伯文的译本，又由东而西的到了西班牙而传及全欧；最重要的是亚里士多德的《逻辑学》。这时候西欧对古希腊的知识全是这样间接得到的，没有什么能读希腊原文书籍的人；自然，这枝枝节节得到的也不会叫他们真实了解希腊的学问。僧侣们——只有僧侣们知道读书——更利用这滴滴点点的知识来证释神学，他们要的是逻辑法，不求真明白希腊思想。拉丁文是必须学的，但是，用这死文字来传达思想，自然不会产生什么伟大的文艺。这时候所谓文学者只是修辞学与文法，那最可爱的古代文艺全埋在黑暗之下，没人过问了。

太黑暗了，来一些光明吧！芙劳兰思（Florence）^① 的但丁（Dante Alighieri 1265—1321）作了《神圣的喜剧》^②。他不用拉丁文，而用俗语，所以名之为喜剧，以示不庄严之

① 现通译佛罗伦萨，意大利中部城市。

② 现通译《神曲》。

意。这出喜剧中形容了天堂地狱和净业界 (Purgatory^①), 并且将那时所知道的神学, 哲学, 天文, 地理, 全加在里面。在内容方面可以说这是中古的总结账, 在艺术方面立了新文学的基础。但丁极佩服罗马文学黄金时代的窝儿基禄 (Virgil)^②, 他极大胆的用当时的方言作了足以媲美希腊拉丁杰作的喜剧。在文字方面他另有一本书, (*De Vulgari Eloquentia*^③), 来说明方言所以比拉丁文好。这样, 他给意大利的文学打下基础, 也开了文艺复兴的先声。

邛特阿克 (Petrarch 1304—1374)^④ 除从事著作之外, 也搜罗拉丁文艺的稿本, 作直接的研究, 不像从前那样从译文或从书中引用之语零碎的得到古代知识了。到了一四五五年, 东罗马帝国都城失陷, 学士纷纷西来, 带着希腊文艺稿本, 意大利便成了唯一的希腊文明的承受者。在米兰开始有古代希腊著作的印行, 于是希腊原文的书籍便传遍了欧洲。人们也开始学习希腊言语, 以便研究希腊文艺。所谓文艺复兴便是希腊精神的复活。此时人们开始抬起头来, 看这光华灿烂的世界, 不复埋在中古的坟墓中了。意大利开端, 继之以法英各国。法国的阿毕累 (Rabelais)^⑤ 教给世人只有幽默与笑能使世界清洁与安全。孟特因 (Montaigne)^⑥ 便说: “噢, 上帝, 你如愿意, 你可以救我; 你如愿意, 你可以毁

① 又译炼狱。

② 现通译维吉尔 (公元前 70—公元前 19), 古罗马诗人。

③ 《俗语论》。

④ 现通译彼特拉克 (1304—1374), 意大利诗人。

⑤ 现通译拉伯雷 (1494—1533), 法国小说家。

⑥ 现通译蒙田 (1533—1592), 法国散文家。

灭我；但无论如何，我将永远把直了我的舵。”这是文艺复兴的精神。在西班牙，司万提（Cervantes）^①把中古的武士主义送了终。

文艺复兴是与宗教革命互相为用的。文艺复兴是打倒中古的来世主义，而恢复了古希腊的现世主义。在宗教上呢，人们也开始打倒教皇的威权，而自己去研究《圣经》，以自己的良心去信仰上帝。但是，关于这一层我们不要多说，还是说文艺复兴后新古典主义怎样的成立吧。

前面已经说过，希腊古代作品本来是以平衡，有秩序，有节制，为美的表现。一旦这些作品被人们发现，那就是说，这埋了千来年的宝物经文艺复兴的运动者所发现；自然他们首先注意这形式之美；于是由崇拜而迷信，以为文艺的形式与规则全被古人发现净尽，只要随着这些规则走便不会发生错误的。因此，亚里士多德与郝瑞司的《诗学》^②又成了金科玉律。从而“三一律”、“自然的规则化”等名词都成了极要紧的口号。“避免极端；躲着那些好太少或太多的弊病”，是他们的态度。不错，避免极端是显然可以由古代作品中看得出的，但那是由于希腊民性如此，前面已经说过。本着自家的特色来表现，纵有缺欠，不失创造的本色。现在新古典主义者本不生希腊，没有古代的环境，没有地中海岸上的温美，而生要拿希腊的形式之美为标准，怎能得其神髓呢？怪不得他们只就规则上注意，专注意怎样用字用典，而不敢充分的表现自己了。这样，文艺复兴一方面解放了欧

① 现通译塞万提斯（1547—1616），西班牙小说家。

② 贺拉斯的著作，现通译《诗艺》。

洲的思想，一方面又在文艺上自己加上一套新刑具。故古典主义的好处是发现了古代文艺的规则，它的错误是迷信这些规则而限制住文学的自由发展。

果桑 (Victor Cousin)^① 说：“形式不能只是形式，它必是一个东西的形式。所以体物的美是内部的美的标记，即精神的与道德的美，在这里我们找到了美的基础，主旨，与全体。”古代作品是美的，毫无疑义，但是新古典派的忘却自己而专摹古代作品的形式，便是失了自我；假如古代作品是静美的，新古典派的便是呆死的了。

“噢，梭格拉底……人当有怎样说不出来的福气，假如他能去思省绝对的美，纯洁而简单，不复披覆着肉与人的色彩与必毁灭的不实在的装饰，而是面对面的看见美的真形，那神圣的美。” (Symposium^②) 这是古希腊人的美之理想，虽然未能——也不能——实现，但是借此颇可以看出古希腊艺术所表现的是什么。拿这个与新古典主义的：

“那些个规条，是古人发现的，不是传授来的，
还是自然，不过是自然而方法化了。” (Pope)^③

两相比较，这二者的距离就相差很远了。

浪漫主义：给浪漫主义下个简单的定义是很不容易的。

① 现通译库辛 (1792—1867)，法国哲学家。

② 《会饮篇》。

③ 亚历山大·蒲柏 (1688—1744)，英国诗人。

从 Romance^① 这个字看，它是在黑暗世纪以前和以后一种文章曾用这种言语写成的。从它的材料上的来源看，它是北方新兴民族的以散文或诗写成的故事，经过文艺复兴而成为后代小说与史诗的本源。这新兴民族的故事与古代的在形式上内容上都有不同。北方民族从古代作品得了文字文法的训练，开始作自家的故事。故事的内容是基督教的圣僧事迹，北方民族的伟人传说，和从红十字军东征带回来的东方故事。这些故事虽不同，可是都带着基督教色彩，叫我们看到武士的尊崇妇女，保护老弱，仗义冒险，以尽宗教武士的天职。基督教本来是隐身奉主，弃世养心的，到了这些武士身上便变为以刀马护教，发扬侠烈的精神；这种精神在沙力曼大帝及阿撒王手下的武士故事中都充分的表现着。从政治方面看，由这些故事中我们见到封建制度的色彩，故事中总是叙述着贵族儿女的恋爱，或贵族与平民间的冲突。在民族性上看，我们看出北方民族的勇于冒险：杀龙降怪以解民困，跋山渡海以张武功。这是内容方面。从形式看呢？古代作品以方法为重，浪漫的故事以力量为主。前者以趣味合一为本，后者以趣味复杂为事。一是求规律之美，一是舍规律而爱新奇、热情。古典派的作品纵有热情也用方法拘束住，浪漫故事便任其狂驰而不管形式的静美了。

但是，这只是浪漫故事的特色，并没有标树学说，直接与古典主义宣战，像“破坏古典主义主要效果之一，便是解放个人。使个人反于本来面目及自由，正如古代诡辩派之

① 罗曼史，“浪漫主义”一词由此演化而来。

言：以个人做万物的尺度”（Brunetiere^①，依谢六逸译文）还要等一个号炮；放这号炮的便是卢梭。

卢梭（Rousseau 1712—1778）^② 的思想态度与成功，可以说是浪漫主义运动的先锋。他并不是单向文艺挑战，而是和社会的一切过不去。他要的是个人的自由权，不只是艺术的解放。他的风格给法国文艺创了一个新体，自由，感动，浪漫。他向一切挑战：政治，宗教，法律，习俗都要改革。这样的一个人理智的彗星，就引起法国的大革命，同时开始文学的浪漫运动，可谓一举两得。有了这个号炮，德国的青年文士首先抓住那北方的民间故事与传说，来代替古典文艺中的神话。他们对卢梭与莎士比亚有同样的狂热，同时讥笑法国的新古典派。这样，那中古浪漫故事开始有了学说的辅翼，成了一种运动，直接与新古典主义交战。这新兴文艺是“狂飙突起”，充分的表现情感而破坏一切成法。后来法国英国的文士也同样的由新古典主义的势力解放出来，于是在十九世纪西欧的文艺便灿烂起来。

设若新古典主义的缺点在偏重形式之美，而缺乏自我的精力，浪漫主义又太重自我，而失之夸大无当。卢梭的极端自由，是不能不走入“返于自然”的；但完全返于自然，则个人的自由是充分了，同时人群与兽类的群居有何不同呢？这个充分的自由，其弊病已见之于法国的大革命——为争自由使人的兽性毕露，而酿成惨杀主义与恐怖时代。在文艺里也如是，个人充分的表现，至于故作惊奇，以引起浮浅的感

① 费迪南·布吕纳介（1849—1906），法国作家、文艺批评家。

② 卢梭，法国启蒙思想家、哲学家、教育学家、文学家。

情。这个弊病在浪漫运动初期已显露出来，及至这个运动成功了，人们便专在结构惊奇上用力，充其极便成了无聊的侦探小说，只凭穿插热闹引人入胜，而实无高尚的主旨与深刻的情感。再说，因为浪漫，作品的内容一定要新奇不凡，于是英雄美人成了必要的角色；这在一方面足以满足人们的好奇心与想象，但在另一方面，文艺渐渐成为茶余酒后的消遣品，忘了真的社会；于是便不能不让位给写实派了。

严格的说，古典主义与浪漫主义不是绝对的对立；在这里，“倾向”又能帮助我们了。古典主义是注意生命的旁观，而浪漫主义运动是把艺术的中心移到个人的特点上去；两相比较，便看出这是心理倾向的结果。这新运动是心理的变动；若是纯以文艺作品比较是很容易使人迷惑的。在英国的伊丽莎白时代的戏剧显然的是极浪漫的，为什么浪漫运动必归之于十九世纪的开始呢？这里有个分别，十九世纪的浪漫运动纵与伊丽莎白时代的相同，但不是一回事。十九世纪的新运动有法国的大革命作背景，这个革命是空前的事实。于此我们看到个人思想的解放。再就文艺内容说，新古典主义的作品与伊丽莎白时代的作品好用希腊拉丁的典故，浪漫派的作品取材也是取之过去时代的，这岂不是一样的好古吗？这里又有不同之点：浪漫派的特点之一是富于想象，他们取材于过去，正是因为他们发现了中古的故事——那惊奇玄妙的故事——而以想象使这些惊奇的精神复活。他们不是只得一些呆死的典故，而是发现了一个奇异的世界，在那里他们可以自由的运用他的想象。这又是个心理的作用。

这样，我们明白了古典主义的所以有那调和匀静之美，与浪漫主义的所以舍去形式而求自我的表现——二者都是心

理的不同，因而表现的也不同。至于新古典主义的所以既不能像古代希腊的古典作品那样美好，又不能像浪漫作品这样活泼有生趣，便是因为作者缺乏了这表现心神向往的精神，摹拟是不要多少创造力的。

第十一讲 文学的倾向（下）

写实主义：十九世纪的中叶，世界又改变了样子：政治上，中等阶级代替了贵族执有政权。学问上，科学成了解决宇宙之谜的总钥匙。社会上，资本家与劳动者成了仇敌。宗教上，旧的势力已消失殆尽，新的信仰也没有成立。惊人的学说日有所闻，新的发明日进一日；今天有所发明，明日便有许多失业的工人。这个世界人人在惊疑变动之中，正如左拉的僧人弗劳孟对宗教、科学、哲学、道德、正义，都起了疑惑，而不知所从。这样的人一睁眼便看到了社会，那只供人消遣的文艺不足以再满足他们。他们生在社会上，他们便要解决社会问题，至少也要写社会的实况。他们的社会不复是几个人操持一切，不复是僧侣握着人们的灵魂。在浪漫主义兴起的时候，人们得到了解放的学说与求自由的启示，并不知道这个新的思潮将有什么结果。到了现在，政治虽然改革了，而自由还是没有充分的实现，浪漫派的运动者得有自由的启示，用想象充分表现自我；现在，这个梦境过去了，人们开始看现实与社会。他们所看到的有美也有丑，有明也有暗，有道德也有兽欲。这丑的暗的与兽欲也正是应该注意的，应该解决的。那选择自然之中美点而使自然更美的说法已不能满足他们。他们看见了缺欠，不是用美来掩饰住它，

而以这缺欠为最值得写的一点。他们至小的志愿是要写点当代的实况。那完美无疵的美人，那勇武俊美的青年贵族，不能再使他们感觉兴趣。他们所要的不是谁与谁发生恋爱和怎样的相爱，而是为什么男女必定相求，这里便不是恋爱神圣了，而是性的丑恶也显露出来。他们不问谁代替了谁执了政权，而问为什么要这样的政治。这是科学万能时代的态度。

这一派的主要人物是法国的巴尔扎克（Balzac 1779—1850）与福祿贝（Flaubert 1821—1880）^① 等。巴尔扎克创立写实主义，他最注重的是真实，他的作品便取材于日常生活及普通的情感。他的人物是——与浪漫作品不同——现代的男女活动于现代的世界，他的天才叫他描写不美与恶劣的人物事实比好的与鲜明的更为得力。福祿贝是个大写实者，同时也是个浪漫的作家，但是，他的写实作品影响于法国的文艺极大，他的《包娃荔夫人》（*Madame Bovary*）^② 是写实的杰作，佐拉（Zola）^③，都德（Daudet）^④，莫泊桑（Maupassant）^⑤ 等都是他的信徒。他们这些人的作品都毫无顾忌的写实，写日常的生活，不替贵族伟人吹嘘；写社会的罪恶，不论怎样的黑暗丑恶。我们在他们的作品中看出，人们好像机器，受着命运支配，无论怎样也逃不出那天然律。他们的好人与恶人不是一种代表人物，而是真的人；那就是说，好人也有坏处，坏人也有好处，正如杜思妥亦夫斯

① 即福楼拜。

② 现通译《包法利夫人》。

③ 现通译左拉（1840—1902），法国作家。

④ 阿尔丰斯·都德（1840—1897），法国小说家。

⑤ 莫泊桑（1850—1893），法国作家。

基 (Dostoevsky) 说：“大概的说，就是坏人也比我们所设想的直爽而简单的多。” (*The Brothers Karamazoff*)^① 这种以深刻的观察而依实描写，英国的作家虽然有意于此，但终不免浪漫的气习，像迭更司那样的天才与经验，终不免用想象破坏了真实。真能写实的，要属于俄国十九世纪的那些大作家了。

写实主义的好处是抛开幻想，而直接的看社会。这也是时代精神的鼓动，叫为艺术而艺术改成为生命而艺术。这样，在内容上它比浪漫主义更亲切，更接近生命。在文艺上它是更需要天才与深刻观察的，因为它是大胆的揭破黑暗，不求以甜蜜的材料引人入胜，从而它必须有极大的描写力量才足以使人信服。同时，它的缺点也就在用力过猛，而破坏了调和之美。本内特 (Arnold Bennett)^② 评论屠格涅夫 (Turgeneff)^③ 与杜思妥亦夫斯基说：“屠格涅夫是个伟大艺术家，也是个完全的艺术家。”对于杜思妥亦夫斯基：“在 *The Brothers Karamazoff* 开首，写那老僧人的一幕，他用了最高美的英雄的态度。在英国与法国的散文文艺中没有能与它比较的。我实在不是夸大其词！在杜思妥亦夫斯基之外，俄国文艺中也没有与它相等的。据我看，它只能与《罪恶与惩罚》^④ 中的醉翁在酒店述说他的女儿的羞辱相比。这两节是独立无匹的。它们达到了小说家所能及的最高与最可

① 《卡拉马佐夫兄弟》。

② 现通译阿诺德·本涅特 (1867—1931)，英国小说家、剧作家、新闻记者。

③ 屠格涅夫 (1818—1883)，俄国作家。

④ 现通译《罪与罚》。

怕的感情。假如写家的名誉在爱美的人们中专凭他的片断的成功，杜思妥亦夫斯基便可以压倒一切写家，假如不是一切诗人。但是不然。杜思妥亦夫斯基的作品——一切作品——都有大毛病。它们最大的毛病是不完全，这个毛病是屠格涅夫与福祿贝所避免的。”(*Books Persons*)^① 是的，写实派的写家热心于社会往往忘了他是个艺术家。古典主义的作品是无处忘了美，浪漫主义的往往因好奇而破坏了美，写实主义的是常因求实而不顾形式。况且，写实家要处处真实，因而往往故意的搜求人类的丑恶；他的目的在给人一个完整的图画，可是他失败了，因为他只写了黑暗那方面。我们在佐拉的作品便可看到，他的人物是坏人，强盗，妓女，醉汉，等等；而没有一个伟大的人与高尚的灵魂，没有一件可喜的事，这是实在的情形吗？还有一层，专看社会，社会既是不完善的，作家便不由的想改造；既想改造，便很容易由冷酷的写真，走入改造的宣传与训诲。这样，作者便由客观的描写改为主观的鼓吹，因而浮浅的感情与哲学搀入作品之中，而失了深刻的感动力，这是很不上算的事。能完全写实而不用刺激的方法，没有一笔离开真实，没有一笔是夸大的，真是不容易的事；俄国的柴霍甫(Tchekhoff)^② 似乎已作到这一步，但是，他就算绝对的写实家吗？他的态度，据本内特看，是：“我看生命是好的。我不要改变它。我将它照样写下来。”但是，有几个写实家这么驯顺呢？

严格的说，完全写实是作不到的事。写实家之所以成为

① 原书名为“*Books and Persons*”，译为《作品与作家》。

② 现通译契诃夫(1860—1904)，俄国作家。

写实家，因他能有深刻的观察，与革命的理想，他才能才敢写实；这需要极伟大的天才与思想；有些小才干的便能写个浪漫的故事；像俄国那几个大写实家是全世界上有数的人物。既然写实家必须有天才与思想，他的天才与思想便往往使他飞入浪漫的境界中，使他由客观的变为主观的。杜思妥亦夫斯基的杰作《罪恶与惩罚》，是写实的，但处处故作惊人之笔，使人得到似读侦探小说的刺激。而且这本书中的人物——在 *The Brothers Karamazoff* 中亦然——有几个是很有诗意的；他的人物所负的使命，他们自己未必这样明了，而是在他的心目中如此，因为他是极有思想的人，他们便是他的思想的代表者与化身。创造者给他的人物以灵魂与生力，这灵魂与生力多是理想的。反过来说，浪漫派的作品也要基于真实，因为没有真实便不能使人信服，感动。那么，就是说浪漫与写实的分别只是程度上的，不是种类上的，也无所不可吧。Lafcadio Hearn (小泉八云)^① 说：“自然派是死了；只有佐拉还活着，他活着因为他个人的天才——并不是‘自然’的。” (*Life and Literature*)^② 这是很有见识与趣味的话。

写实作品还有一个危险，就是专求写真而忽略了文艺的永久性。凡伟大的艺术品是不易被时间杀死的。写实作品呢，目的在写当时社会的真象，但是时代变了，这些当时以为最有趣的事与最新的思想便成了陈死物，不再惹人注意。

① 拉夫卡迪奥·赫恩 (1850—1904)，美国作家，1890 年加入日本籍，取名小泉八云。

② 《生活与文学》。

在这一点上，写实作品——假如专靠写实——反不如浪漫作品的生命那样久远了，因为想象与热情总是比琐屑事实更有感动力。小泉八云说：“佐拉的名望，在一八七五与一八九五年之间最为显赫，但现在已经残败了……这个低落是在情理中的，因为他所表现的事与用语的大部分已成了历史的。法国在第二帝国的政治黑暗已与我们无关；自然科学也不复为神圣的；遗传律也不像他所想象的那样不能克服了；社会的罪恶也不是那样黑暗，他所以为罪恶的也不尽是罪恶；他所想的救济方法也不见得真那么有效……”（*European Literature in the Nineteenth Century*）^① 在这里，我们得到了一个警告。

对于写实主义的攻击，我们再引几句话：

“这个自然主义的运动，在浪漫主义稍微走到极端，它的脚跟逐渐将离开地上去，猛然抬起头来了……这个运动，无妨说是将近代的内部生活，由一个极端转移到一个极端的。即是从溺惑个性，转向拜倒环境的……这种倾向也有短处。第一是：自然主义所主张的纯客观的立场，这是人所做不到的事……。那里无论如何会生出不容其有地质学者对于一个岩石所能持的态度似的客观态度的。研究社会的现象时，固可以说易为（例如社会学，法理学，政治学之类），可是一旦向其锋尖于一个人的心的动作时，第一，对象就成了非常特殊的东西，所以就要生出难点。这么一来，和前面所说的自然科学

① 《十九世纪欧洲文学》。

的根本方针，就不得不弄出矛盾来了。像福禄贝和莫泊桑，都是被视为自然主义文学者的巨头的人，但是拿起两者的作品来一看，也许任何人都能够分别彼此各人所带的味儿似的的东西吧。可以看出十分的差异，叫你想到：若将莫泊桑所表现的，给福禄贝去表现，也许不那么表现吧！……其次，自然主义的第二短处是：（上面也稍微提过似的）把人的生活断定为宿命的，视人的生活为一个现象（固然实际上在某种意思，不错是这样），而犹之乎别的现象，一切尽皆依自然律存在着，人也跑不出那支配万有的自然律——这样断定。自然主义却在这里丢失了一件重要的事，那是什么呢？就是：人类。和别种人生不同，发达着所谓自觉的特殊机能……人类依靠这个机能，不但意识自己的存在，并且会自觉。即，除了知道自己的存在是由环境的诸条件成立着外，还知道是由什么一种内部的要求成立着。恐怕特地显著地出现于人类的所谓自觉机能，是把人类区别自其他的生物，而使一跃而立于地球上一切存在的最高位的吧。这种见解，则从科学的说，也是可以成立的……”（有岛武郎《生活与文艺》，张我军译）

这一段话是以生命为对象的，我们再就艺术上说。艺术是创作的，假如完全抄写自然而一点差别没有，那与蜡制的模型有什么分别呢？在蜡人身上找不到生命，因而我们看得出它是假的，虽然在一切外表上是很齐全的。那么，假如艺术家的作品只是抄写，艺术还有什么可谈的价值呢！

在这个科学万能时代，批评家也自然免不了应用科学原

理来批评文艺，像法国的泰纳便是一个。泰纳（Taine 1828—1893）^① 以为批评家是个科学家而具有艺术目的者。他以为文艺是环境、民族及时代的产物。他批评一家的作品，必须先知道作家个人；得到了这个“人”，才好明白了他的作品；因人是社会的。对于这科学方法的批评，我们引道顿（E. Dowden）^② 几句话证明它是否健全：

“……世上没有纯粹的种族，至少没有纯粹种族能成一民族，建造一文明国家，产生文艺与艺术。而且如泰纳所说，一民族的心智的特性能代代遗传不变，也是不确的话。遗传势力之影响于个人品性极为渺茫不定；我们可以承认他作为一种假定，但在文学之历史的研究，这是不行的假定，只能发生纠纷，引入迷途。至于环境，我们也可以承认他的影响极其显而易见，但是这种游移不定的影响能否作科学研究的对象？艺术家能随意脱离环境，自己造出与品性相合的小环境；或者他会顽抗起来，对于社会环境，生出反抗。不然，何以解释同一时期可以有极不同极相反的作家？Pascal^③ 与 Saint Simon^④ 岂不是在同时同地完全发展他们的天才？Aristophanes^⑤ 与 Euripides^⑥ 岂不是这样么？其实，一种

① 一译丹纳，法国文艺理论家、史学家。

② 爱德华·道顿（1843—1913），爱尔兰批评家。

③ 布莱斯·帕斯卡尔（1623—1662），法国科学家、思想家、散文作家。

④ 应指路易·德·鲁大鲁亚·圣西门（1675—1755），法国作家。

⑤ 即阿里斯托芬。

⑥ 即欧里庇得斯。

艺术或文学愈昌明，环境的影响也愈减退。人已学会适应环境使与自己相合，而保存他个人的气力；在一般发达的社会，各种各样的人都能找到与他需要嗜好相宜的居所及社会。而且，生活滋长的原则也不尽在适应环境；生活也是‘一种反抗，摆脱，或者说一种自卫的适应，与外来的势力相抵抗’；岁月愈久，自卫的机制也愈精巧、复杂而愈成功。泰纳所举各种势力自然存在而发生效力，但是他的作用极隐晦而不定。”（《法国文评》，林语堂译）

写实主义既有缺欠，而科学万能之说，又渐次失去势力，于是文学的倾向又不能不转移了。

但是，在这里我们应说明写实主义与自然主义的分别，因为前面因引用书籍，把这两个名词似乎嫌用得乱一些。

这两个名词的意义本来没有多少分别，所以一般人也就往往随便的用。不过佐拉在说明他的作品主旨时揭出“自然主义”这个词，并且陈说他是要以遗传和境遇的研究，用科学方法叙述那所以然的原因。自然主义是决定主义，不准有一点自写家而来的穿插，一切穿插是事实的必然的结果。Fielding^①与 Diskens^②的作品有与自然主义相合之处，但是他们往往以自己的感情而把故事的结局的悲惨或喜悦改变了，这在自然主义者看是不真实的。自然主义作品的结局是由自然给决定的，是不可幸免的。在今日看，天然律并不这

① 亨利·菲尔丁（1707—1754），英国作家。

② 即狄更斯。

样严密，自然主义也就失去了力量。

新浪漫主义：我们略把新浪漫主义的特点写几句：

一、从历史上看，新浪漫主义是经写实主义浸洗过的。它既是发生在写实主义衰败之后，不由它不存留着写实主义一些未死的精神。浪漫主义的缺点是因充分自我而往往为夸大的表现。新浪漫主义对于此点是会矫正的，它要表现个人，同时也能顾及实在。

二、从哲学上看，近代对于直觉的解说足以打倒以科学解决的论调。主直觉的以为内心的领悟与进展也是促人类进步的势力之一。这并不与科学背驰，而且还能把物质与心智打成一气。在哲学上有了这样的论调，文学自然会感到专凭客观的缺欠，而掉回头来运用心灵。有的呢便想打倒科学，完全唯心，因而走入神秘主义。

三、新心理学的影响：近代变态心理与性欲心理的研究，似乎已有拿心理解决人生之谜的野心。性欲的压迫几乎成为人生苦痛之源，下意识所藏的伤痕正是叫人们行止失常的动力。拿这个来解释文艺作品，自然有时是很可笑的，特别是当以文艺作品为作者性欲表现的时候；但是这个说法，既科学而又浪漫，确足引起欣赏，文人自然会拾起这件宝贝，来揭破人类心中的隐痛。浪漫主义作品中，差不多是以行动为材料，借行动来表现人格，所以不由的便写成冠冕堂皇或绮彩细腻；但是他们不肯把人心所藏的污浊与兽性直说出来。写实主义敢大胆的揭破丑陋，但是没有这新心理学帮忙，说得究竟未能到家。那么，难怪这新浪漫主义者惊喜若狂的利用这新的发现了。他们利用这个，能写得比浪漫作品

更浪漫，因为那浪漫主义者须取材于过去，以使人脱离现在，而另入一个玄美的世界；新浪漫主义便直接在人心中可取到无限错综奇怪的材料，“心”便是个浪漫世界！同时，他们能比写实主义还实在，因为他们是依具科学根据的刀剪，去解剖人的心灵。但是，他们的超越往往毁坏了他们的作品的调和之美；他们能充分的浪漫，也能充分的写实，这两极端的试探往往不是艺术家所能降服的。

四、对科学的态度：科学太有系统，太整齐了，太一致了；在这处处利用科学的社会里，事事也渐呈一致的现象，凡事是定形的，不许有任何变换。这种生活不是文人所能忍受的，于是他们反抗了，他们要走到另一端去。他们的作品是想起什么便写什么，是心潮涨落之痕，不叫什么结构章法管束着。这是反抗科学的整齐一致的表示。他们对文艺的态度多是表现印象，而印象之来是没有什么秩序的。他们也喊着心灵的解放与自由，有的甚至想复古，因为古代社会纵有缺点，可是并不像现代这样死板无生气。乔治·莫尔这样的喊：“还我古代，连它的惨忍与奴隶制度一齐来！”（George Moore: *The Confession of a Young Man*^①）

五、对社会的态度：写实派的作者是要看社会，写问题，有时也要解决问题。这新浪漫主义产生的时代，正是科学万能已经失去威权的时代，那写实派所信为足以救世的办法，并不完全灵验。加以社会的变动极快，今日以为是者，明日以为非，人们对道德，宗教，政治，全视为不可靠的东西。欧洲大战更足以促成这颓丧的心理。于是文士们一方面

① 乔治·穆尔：《一个年轻人的忏悔》。

不再想解决问题，因为没法解决；一方面又不能不找出些东西来解释生命。这点东西自然不是科学所能供给的，也不是宗教道德中所能得来的；它是些超乎一切，有些神秘性的；新浪漫主义可以说是找寻这些不可知的东西。

象征主义：从“象征”这个字看，它是文艺中一种修辞似的东西，在诗与散文中常常见到。它是用标号表现出对于事物的觉得。这样的写法是有诗意的，因为拿具体的景象带出实物，是使读者的感情要渗透过两层的。但是，这是在古今诗文中常常见到的却不是象征主义。

要明白象征主义，必须看明新浪漫主义是什么。新浪漫主义有一方面是带有神秘性的，是求知那不可知的；这个神秘性的发展便成为象征主义，因神秘与象征是分不开的。这个由求知那个不可知的东西而走入神秘，不仅是文艺的一个修辞法，而且是一种心智的倾向。这个倾向是以某人某记号象征某事，不是像《天路历程》那种寓言，因为这些都是指定一些标号，使人看出它们背后的含义，这不是什么难作的事。现在的象征主义不是一种幻想，不是一种寓言：它是一种心觉，把这种心觉写画出来。这种心觉似乎觉到一种伟大的无限的神秘的东西；在这个心觉中，心与物似乎联成一气，而心会给物思想，物也会给心思想。在这种心境之下，音乐也可以有颜色，而颜色也可以有音调。有这种的心觉，才能写出极有情调的作品。这极有情调的作品是与心与物的神秘的联合，而不只是隐示——隐示只是说明象征，不能说明象征主义的全体。

至于神秘主义，在浪漫派与象征主义作品中往往看到神

秘的倾向。在浪漫派作品中神秘足以增加它的奇诡，在象征主义作品中神秘有时候是一种动机；神秘主义自身并不成一种很大的文学倾向。

唯美主义：唯美运动是依顺浪漫主义而特别注意在美的一方面。十九世纪初的浪漫运动已把“求美”列为文艺重要条件之一，奇次（Keats）^① 已有“美是永久的欣悦”，和“美即真，真即美”的话。这对美的注意，经过先拉非尔派（Pre-Raphaelites）^② 画家的鼓吹〔这些画家有的也是大文学家，如罗色蒂（Rossetti）^③ 就是最著名的〕，在文艺上也成了一派。看唯美派，在文艺的表现上，不如在文艺的内容思想上，更为有趣，因为他们的思想与人生全沉醉于美的追求，就是在社会改革上也忘不了美的建设，像莫理司（W. Morris）^④ 在理想的社会中非常注意建筑之美（看他的 *News from Nowhere*）^⑤。到了丕特（Walter Pater）^⑥ 便开始提倡审美的批评，他是把美和生命联成了一气。在他论华兹华斯（Wordsworth）的文章里说：“用艺术的精神对待生命，则能使生命之法程与归宿结合而为一。”这足以表明他们的对人生的态度及美的功用；他们不只是在文艺上表现美，而是要像古代希腊人的生在美的空气中。但是，这个世

① 现通译济慈（1795—1821），英国诗人。

② 应为“拉斐尔前派”，十九世纪中叶出现于英国的一画派。

③ 现通译罗塞蒂（1828—1882），英国诗人、画家。

④ 现通译威廉·莫里斯（1834—1896），英国作家。

⑤ 《乌有乡消息》。

⑥ 现通译沃尔特·佩特（1839—1894），英国作家、批评家。

界不能美好，因为太机械了，所以这唯美派的人们要把文艺作成纯美的，不受机械压制的；文艺不是为教训，而是使人的思想能暂时离开机械的生活。这种追求美好的精神很容易走到享乐主义上去，王尔德（Oscar Wilde）^① 便是个好证据。据他看，艺术家的生命观是唯一的，清教徒是有趣的，因为他们的服装有趣，并不是因为他们的信仰怎样。这样的生命观，是不能不以享乐为主。因此，他们便把社会视为怪物，而往往受着压迫。在文艺上，因为他的人生态度是如此，也就主张为艺术而艺术，而嫌与现实的生活相距太远了。

理想主义：这在文艺上根本不成立。因为无论是在古典派，浪漫派，写实派，唯美派，都不能没有理想；除了写侦探小说的大概是满意现代，不问事的对不对，只描写事的因果，几乎没有文艺作品是满意于目前一切的。乌托邦的写实者自然是具体的表示：对现世不满，而想另建理想国；但是那浪漫派的与唯美派的作品又何尝不是想脱离现代呢？所以，这个主义便不能成立（在文艺上），或者说它在文艺上太重要了，短了它文艺便不能成立，所以不应使它另成一个主义。我们且引几句话作证：

“有人说，文艺的社会使命有两方面。其一是那时代和社会的诚实的反映，别一方面是由于那未来的预言底使命。前者大抵是现实主义的作品，后者是理想主义

① 奥斯卡·王尔德（1854—1900），英国作家、诗人。

或罗曼主义的作品。但是从我的《创作论》的立脚地说，则这样的区别几乎不足以成问题。文艺只要能够对于那时代那社会尽量地极深地穿掘进去，描写出来，连潜伏在时代意识社会意识里的无意识心理都把握住，则这里自然会暗示着对于未来的要求和欲望。离了现在，未来是不存在的。如果能描写现在，深深的彻到内核，达到了常人凡俗的目所不及的深处，这同时也就是对于未来的大启示的预言……我想，倘说单写现实，然而不尽他过于未来的预言底使命的作品，毕竟是证明这作品为艺术品是并不伟大的，也未必是过分的话。”（厨川白村《苦闷的象征》，鲁迅译）

这很足以说明理想的重要，也暗示着理想不必成为理想主义，而是应在一切文艺之中；那么，我们无须再加什么多余的解释了。

这两讲是抱定不只说派别的历史，而是以文艺倾向的思想背景，来说明文学主义上的变迁的所以然。这样，我们可以明白文艺是有机的，是社会时代的命脉，因而它必不能停止生长发展。设若我们抱定了派别的口号，而去从事摹拟，那就是错认了文学，足以使文学死亡的。

普罗文学的鼓吹是今日文艺的一大思潮，但是它的理论的好坏，因为是发现在今日，很难以公平的判断，所以这里不便讲它。我们现在已觉到一些新的风向，我们应当注意；这个风到底能把文艺吹到何处去，我们还无从预告。

第十二讲 文学的批评

所谓文学批评者，就是文学讨论它自身。普通的人读书，只说我爱这本书，不爱那本书，为什么呢？因为这本书对我是有趣的，那本书没有趣。但是，为什么有趣呢？普通的人便不深究了。另有一些人，他们不但是读书，而且要真明白它；于是他们便要找出个主旨来，用以说明他们为什么爱这本书，不爱那本书。这样，研究文学的人也必须是文学批评者，他不只说我爱这本书，而且也要问：为什么它可爱？它是应当可爱吗？为回答这个问题，他必须从许多文学作品中，找出个主旨来，好帮助他批评某个文艺作品——文学批评便于此形成了。

文学批评有许多种，我们为省事起见，就用莫尔顿(R. G. Moulton)的方法，把文学批评分为四大类——理论的批评，归纳的批评，判断的批评，与主观的批评。在我们说明这四类以前，应当对中国的文艺批评家，如刘勰、袁枚等致歉，因为他们的批评理论虽有相当的价值，但是没有多少人去应和他们。所以在中国，文学批评并没有在文学中成为很显明的一支，对于批评这个词也没有确切的说明。因此，我们还是用西洋的理论较为清晰。现在我们依次说明这四大类：

一、理论的批评：理论的批评好似文学中的哲学，它是讲文学原理的。在最初的两个批评家——柏拉图和亚里士多德——便有显然相反的学说，因为他们对文学的基本原理的假设是不同的。柏拉图是以文学应为哲学的，他把哲理放在

文学以上。亚里士多德是以文学为艺术的，他把文学的怎样表现放在真理以上。在柏拉图的《理想国》第十卷里，梭格拉底说：

“……以诗表现的艺术对于听者是极有害的……自我幼时，我对荷马即极敬爱，至今犹不愿畅所欲言，因为他是那美的悲剧作者们的大首领与教师；但是，我还得说出来，因为人不应受超过真理的尊崇。”

梭格拉底开始证明艺术是摹仿，离真理甚远，因此他问：“哥老肯，你想一想，假如荷马真能教训与改善人类——假如他有真识而不只是个摹仿者——你能想到，我说，他能没有许多门徒，而被他们尊爱吗？”这样，他证明荷马不是个人类的大师，因为他不明真理。因他不明真理，所以他描写些不应当说给人们听的东西；有这样的诗人是国家的幸，而应当驱逐出境的！这里，我们看出来柏拉图是要使文学家成为哲学家，而文艺的构成必依着理想国的理想。

亚里士多德便不这样了。他说，历史与诗的分别：“一个是叙说已过去的事实，一个是叙说或者有过的事实。所以诗比历史是更哲学的，更超越的。因为诗是要说普遍的，历史是特别的。”（《诗学》九章）

这里，我们看见正与柏拉图相反的论调。他们的不同是：

“柏拉图是个理想者，他的批评是在以研究人生所

得的原理来考验文学与艺术。亚里士多德是个实际者，他的批评是立于他面前所有的文学材料的考虑上。柏拉图以为艺术与文学之产生，以批评的目的看，是纯为传达哲学真理的工具。批评的意义他以为是从事于检定诗与艺术所传达的合于哲学所传达的到了什么程度……亚里士多德的批评，在另一方面，对任何伦理的动机是独立的；在他的计划之下，批评是另一种探讨。艺术，他在《伦理学》中说，是‘创造机能与理智的联合’的产品。在《诗学》里，他看到：创造机能的本源是表现的最初动力，他也指明：这样解释艺术所得的结果，一定与任何专凭理智的努力所得到的结果不同。”（Worsfold: *The Principles of Criticism*^①）

于此，我们看明这两位大圣人的批评的不同源于他们的主旨不同。后世有许多这样的批评理论，有的用心理去说明想象，而以想象说明文学，像英国的爱迪森（Addison）^②。有的以表现所用的工具不同，由美学说到文学，像德国的莱辛（Lessing）^③ 与法国的果桑（Victor Cousin）。他们所要说明的，都是文学上的问题，如诗与别种艺术是用不同的工具表现真实，如诗与艺术是自然的经过选择、洗炼，而后成为艺术等等学说。这些学说自然未必尽善，而且有时候离开了文学，但是它们对于文学的了解极有帮助。中国所以缺乏

① 沃斯福尔德，《批评的原理》。

② 现通译乔瑟夫·艾迪生（1672—1719），英国文学评论家。

③ 戈特霍尔德·埃夫赖姆·莱辛（1729—1781），德国剧作家、文艺理论家。

文学批评的文艺当然不止一个原因，但是因为缺乏美学的讨论，与用心理作用说明文学的功能与构成，至少可以算一个重大的原因。

这理论的批评往往是文学革命的宣传者。这种宣传足以打倒固定的爱好，而唤起新的欣赏。文学批评自然是要先有文艺作品，而后才有寄托的；但是，只有新的文艺作品而没有理论来辅佐，革命的进展与成功是很慢的，而且有时候完全被旧的标准给压服下去。中国的词，小说，与戏曲的发展，都是文艺革命的产品，但是没有理论来辅助，终不能使革命完全成功。文学理论陈旧了便成了一种锁镣，限制住文艺自由的发展。但是，当它是崭新的时候，它实足以指导人们，使人们用新眼光看新作品。英国的浪漫主义运动便是很得力于华兹华斯的理论，他是主张“天才是把新分子介绍理智的宇宙”的；他的作品是新创造的，他便需要新的欣赏；新的作品与新的欣赏全要创造出来的。

二、归纳的批评：这个是从很多的材料归纳成一个批评的标准，它是要分析文学，看文学到底是什么，因观察而到解释上去。它是用科学方法来观察文学的。有的批评家这样作，只是仔细研究分析作品的内容，而不去判定价值；有的是研究作品与其环境，好与其他的作品比较，而断定它的位置。这二者都极有趣，但都容易发生错误。那细细分析内容的便是要替作品作个解释，这样很容易把作品中原来没有的东西作为解释的线索，像中古的猜测《圣经》，和中国的《西游记》的评注等都是如此。还有呢，这种分析法本来是要科学的，但是批评家的思想设若比作者的聪明，他便以他自己的思想来解释作品，像中国学者的解释《诗经》——本

来是男女相悦之歌，倒成了规讽的文章了。那以环境时代来解释文学的，往往太注重作者，而忽略了文学的本身。总之，这样细细分析文学总免不了太机械的毛病，因为创造机能是带些神秘性的，是整个的；除了作者自己是不容易说得周到的；这种批评往往是很聪明的，而很少是完全的；它能增高欣赏，但有时是错误的；它的目的是公道的指出文艺是什么，但是，它有时候便失了这公平的态度。

对于归纳批评的好处，我们引莫尔顿——他以归纳批评为解释的批评——几句话：

“解释的批评是极清楚的去规定，它是与判断批评相反的。心智在检讨与解释有结果之前，不能开首就去评判；‘应当怎样’的意见是检验东西的真象的一大障碍；心中有固定的爱好对于扩大的爱好是不利的；我们不能同时维持标准以反抗革新，又能留心于新文学的进行；我们不能同时使文学趋就我们的思想，又能使我们的思想趋就文学：总之，我们不能同时是判断的，又是归纳的。好像油与水，这两种批评各有价值；像油与水，这两样不能搀合……如批评，依着遗传下来的看法，是与判断相同，则文学史当是文艺胜过批评的。现代对文学的态度并不把估量与判断除外。但是它承认判断的批评必须有极自由的归纳的检查为先驱；若是，归纳的批评实为批评的基本要件。”（Moulton: *The Modern Study of Literature*^①）

① 莫尔顿，《文学的现代研究》。

这一段话里指明：归纳批评，假如能作得好，是极公正的，没有阻止文学发展的毛病。同时也暗示出（在末一句里）：理论的批评也是由归纳的手续提出原理；那就是说，批评必基于分析观察以便解释，而后才能有文学理论的形成。

三、判断的批评：判断的批评便是批评者自居于审官的地位而给作品下的评判。要这样作，批评者必须有一个估量价值的标准。因此，在历史上，理论批评便往往变成文学的法典，批评者用这个法典去裁判一切。理论的批评原是由观察文学而提出原理，这种原理是为解释文学的，不是为指点毛病的。以亚里士多德说，他从古代希腊文艺中找出原理，是极大的贡献；他并没叫后人都从着他。假如他生在后代，所见的不只是希腊文艺，他的文学原理一定不会那样狭窄。不幸，在文艺复兴后，文士拿这一时代的原理，一种文艺的现象，作为是给一切时代、一切文艺所下的规法。于是文艺批评便只在估定价值上用力，而其范围便缩小到指点好坏与合规则与否，这是文艺批评的一个厄运。

指点毛病是很容易的事，越是没有经验的人越敢下断语，这在事实上确是如此。指点毛病必须对同情加以限制，但是，了解文学不能只以狠心的判断为手段；对文学的了解似乎应由同情起，应对它有友谊的喜爱，而后才能欣赏。自然，在文学批评中“客气”是没有必要的，因为没有坏处也显不出好处来，就是极伟大的作品也不能完全——世界上哪有一本完全的作品呢？但是，这指点毛病，就是公平，也不是批评的正轨；因为这样的批评者是以一种规法为准，而不

能充分的尽批评的责任：对欣赏上，他不能由成见改为是否他自己——不管规法标准——爱某个文艺作品。对学理上，他限制住文学创作的自由。

指出判断批评的缺欠正足以证明理论的与归纳的批评之优越。塞因司布瑞^①在论新古典派与浪漫派交替时代的文学批评指出来：美学的研究与观察历史为浪漫派胜过古典派的两点。对美学的研究，他说：

“以更宽广的更抽象的美学探讨来重新组织批评，其利益与重要是很显然的……。美学普通理论之组成——对各种艺术及一种艺术的枝别的探讨无论如何偏畸，或如何奇幻——它不能不（无论如何间接的，无论怎样与本意相反）把已成的意见及理论给动摇了，有时候且打碎了。‘为什么’和‘为什么不’一定会不断的来找这样的研究者；已经说过两三次了，这‘为什么’与‘为什么不’是攻击一切成见的批评的利器……”

对于历史的研究，他说：

“文学史的研究大体的，比较文学史的研究绝对的是，一个新东西……。历史是批评的——和几乎是一切的——材料的根源。要评判必先要知道——不但必须知道所谓想过的、做过的、写过的之最好的（假如你不知道其余的，怎能知它是最好的？），而要把那活动的变化

^① 即圣茨伯里。

的动物，所谓人者的所写过的、做过的、想过的全取过来，或全部的一样取一些。他的活动和他的变化还要与你要坏招数，因你永不能知道极广；但是，你越知道广些，那错误的区域越狭窄一些。我们所知的最完善的批评作品——亚里士多德的和郎吉纳司的——其好处是由于作者对他们所见到的作品有精详的知识；其实有缺欠也不能完全是由于他们未能看见一切。”（Saintsbury: *A History of English Criticism*, Interchapter IV^①）

理论的批评的理论必须由归纳法而来，它的目的不是在规定法则，而是陈述研究的结果，从事于指导。归纳的批评是公平的检查，为理论的批评的基础。这二者是与时间俱进的，不是一成不变的，因为他们是要看得多，知道得广，随着历史进行的。判断的批评只是在批评史上有讲述的必要，实在不是批评应有的态度。判断的批评不接受新的作品，不看新的学说，也没有历史观，所以它是极褊狭的，而且很有碍于文学发展的。

四、主观的批评：判断的批评是指出对不对多于爱不爱，对不对是以一定的法则衡量作品的自然结果，爱不爱是个人的，不管法则标准。爱不爱是批评中的事实，而主观的批评便基于此。这种批评是以批评者为主，于是批评者成了一个作家，他的批评作品成为文艺作品。这种作品纵在批评上没有什么贡献，但是它的文字是美好的，使人不因它的内容而藐视它的文学价值。

① 圣茨伯里：《英国批评史》，附加第四章。

因近代好自由的精神，这种批评颇风行一时。严格的说起来它并不是批评，而是个人借着批评来发表心中所蕴。佛朗士（Anatole France）^① 说得很有趣：

“批评，据我看，正如哲学与历史，是一种小说，借以表现精细与好奇的心智。凡小说，正确的明白了，都是自传。好的批评家是个借杰作以述说他心灵的探险者。

“客观的批评，没有这么一回事，正如没有客观的艺术。那夸示将自己置于作品之外的是最虚假的欺人。真理是这样：人不能离开他自己。这是我们的最大烦恼……。要打算真诚爽直，批评家应当说：‘先生们，我要说我自己对于莎士比亚，或阿辛（Racine）^②，或巴司克尔（Pascal）^③，或歌德——这些题目供给我很美的机会。’”（*The Adventure of the Soul*）

克尔（Alfred Kerr）^④ 说：“作一个批评者，假如只限于此，是个笨营业。演义的道理比早晨的烧饼还陈腐得快。我相信，那有价值的是批评的自身也成为艺术，就是当它的内容已经陈腐，还能使人爱读。批评应当视为与创造同类……。什么是生产的批评？批评者还没有生过一个诗人！生产的批评在批评中创造出一艺术品。别的一切解释全是空

① 即法朗士。

② 现通译拉辛（1639—1699），法国悲剧诗人。

③ 即帕斯卡尔。

④ 阿尔弗雷德·克尔（1867—1948），德国戏剧批评家、政论家。

的。只有批评家中的诗人才有评论诗人的权利……。将来的批评者必均坚持此理：去建设一个系统只能引起迷惘；能持久的必是叙说得好的。”（*Das Neue Drama*）^①

这种印象派或欣赏派的主张是有趣的，刺激的，而且含有只有艺术家才能明白艺术，和爱文学而不爱文学的规法的意思。但是，这种批评不是全无危险的：从批评者说，批评者应当拿什么作他的主旨？自然还是归之于多读多看，而后才能提出主旨。假如批评者完全自主，以产生文艺为目的，而以批评作为次要的，批评的自身便极危险了；因为这样主张的人可以不下工夫多读多看，而一任兴之所至发为文章，这岂不是把批评的原旨失了么？批评必须比较，设若只以爱与不爱立言，便无须比较，因为爱这个便不爱那个，用不着比较了。这主观的批评是自己承认不是科学的，可是不用科学方法怎能公平精到呢？再从读者方面说：

“这样的批评有三个危险：但不是主观批评的，是现代读者对于这种批评的态度的。第一是容易以这种批评与别种批评相混。读批评文字，不注意讨论，而专看它的结论怎样出来。这是两重的不公道。对文学本身不公道，因为不看它的诚实的解释，而易以现成的宣言——纵即使是出于最大的注释家的。对于如约翰孙^②、剖蒲^③，爱迪森^④等人也是不公道的，以他们的文学意

① 德文，即《新戏剧》。

② 即约翰逊。

③ 即蒲柏。

④ 即艾迪生。

见估量他们——他们的文学意见一部分是他们的时代产物——而不看他们使那意见立得住的力量……；第二是多量的批评文学对于文学研究的通病是应该负责的，因为人们只读关于文学的作品，而不去读文学本身……；第三是带点理论性质的。据我看，注重主观的批评使文学研究从对诗的艺术的要点移到细小之点上去了……现在的普通批评文学很少注意于考拉瑞芝^①所谓诗的‘全部的欣赏’，而多注意于‘组成部分的美好’。”

从上面的四种批评的短长，我们看出来，批评有两个原素：哲学的与历史的。我们还是引莫尔顿的话吧。哲学的与历史的是：

“一个是打算得到文学的原理；一个是批评文学的继续。哲学的批评是有基本的重要；批评史的重要首先在能帮助文学的哲学。”

由这两句话我们看到，文学的哲理是把部分和全体联络起来；那么，批评的任务必是由检考文学、由特别的而达到普遍的。这样，批评史所记载的批评意见只是历史上的演进，把这些进行的方向分划出来，也是文学的哲学的一部分工作；那就是说，用历代的批评学说作我们的哲学的参考；专研究一时代的批评作品的历史是不很重要的。它们的重要只是因为它是文学原理的一支，借着它们可以看到理论的全

^① 即柯勒律治。

体。这样，我们明白了文学批评与文学批评史的分别，批评史对文学批评的重要，不在乎历史，而是在文学方面。文学批评，那么，是解释文学的，是理论的。由此我们可以提到文学批评的功能的另一方面了。

因为文学批评是解释文学的，所以它也可以由解释文艺到解释生命上去。这并不是说以道德的标准去批评文艺，而是以文艺和文艺时代的生活相印证。这是阿瑙德（Matthew Arnold）^①的主旨。他不但批评文学，也批评生命；他批评文艺，也批评批评者。他以为文化的意义便借求知而进于完善，求知便能分辨好坏善恶，这便是批评。因此批评的事务是“要知道世界上所知所想过的最好的，然后介绍出去，以创出一个真的新的思潮。”批评的根本性是要公平无私。这样，批评家是有所为的：社会有了好的知识与文化，才能欣赏文艺而帮助文艺发展，批评家必须给文艺造一个环境与空气。批评者是制造这空气的，也就是社会改造者。我们看多数的批评作品是解析文学的，于此我们又看见一个解析批评者的。批评者，据他看，好像是施洗的约翰，给一个更大的人物预备道路。在这里，我们晓得文学批评的功能，在它本身是要作成文学的哲理，在它的宣传是要指导文学与社会；它并不是指点错误和挑毛病的意思。中国的文学很吃没有用这整个的理论来批评和指导的亏，而养成公平无私的批评尤为今日之急需。

“唯有批评，不承认有不易的定理，不肯为任何教

① 现通译马修·阿诺德（1822—1888），英国诗人、评论家。

门派别的肤浅陈腐之谈所束缚，能养成那沉静哲学心境，能为真理而爱真理，虽明知真理不易达到，也一样的爱她。”（王尔德《批评家即艺术家》，林语堂译）

谁是批评者呢？在批评史上我们看见许多创造者也是批评家，也有许多批评家不是创造者。我们也常听到批评家指摘创作家的短处，和创造者的诟骂批评家。到底谁应当作批评者呢？这几乎永远不能规定，我们只能就事实上说。那就是说，在事实上，艺术家自己明白自家艺术的底细，自然，他假如乐意，会写出最有价值的批评来，因为他是内行。但是，艺术是广泛的，创造家不易多才多艺，他所会的他自然可以说明了，但是他不能都会，不能件件精通；于是他便不能不把批评的事业让给一些专门的批评家。况且，一个文艺作品创造出来，是要交给别人读的，而读者是要对它说话的人。自然，一个公平的科学的批评者是要从文艺本身下手，设身处地的为那创造者设想，但是他所见的设若是很广，他一定会指出创造品的缺欠，或是发表与创造者相反的意见；要使创造者与批评者完全气味相投，毫无抵触，是极难的事；创作家的自傲，与批评者的示威，往往是不易调处的。但是，无论怎说，艺术家既不能全兼作批评家，批评家还是很重要的。况且，批评家的成功，不单在他的意见上，而是须有文学天才的帮助；他的批评文字假如也是文艺，这是无疑的文艺界的幸运。

谁是批评者似乎是在艺术家与批评家的争执中不易解决的；我们只能说，艺术家而能作批评的事业是极好的；但事实上不能人人如此，那么，批评家便产生了，这在事实上是

必然的，而且是很好的事。我们现在说怎样成为批评家，和批评家当有的态度：

要成个批评家必须有天才和像王尔德所谓的“一种有锐敏感觉美及美所给予我们的印象的性情”，是无须多说的；他也必须有相当的训练，塞因司布瑞对于爱迪森的批评作品说：“……真的，他的三四十篇文章里，继续增加对于何为批评的了解……。批评是，从一方面说，一种艺术，其中很少见到可靠的简单节要——它比一切的创作艺术都需要更多的读书与知识——而且头一件是在作对过以前，必须有许多错误，也许没有一个有地位的批评家，不是在作完了比初作时更好的。”这是个很显然的事实，不必多说。至于他应有的态度，他第一应当站在创造者的地位去观察：

“艺术家可以比作一个探看荒林的探险者，自家去开出一条路。批评者像第一个检查者去考察这条路。他看见这条路在丛荒之中开过去；他判断这筑路的材料如何坚实，和作的时候费了多少力。他也许愿意有些地方应当改换方向，指出如何可避免某个险坡，某个急转，某个不必要而没道理的桥。但是，这并无关紧要，这路已这样修好，他只好随着它走；他必须估定的路的价值，在它已成为通衢大道，四围的榛莽已被剪除，已成为繁华的、普通的以前。假如他来得太晚了，这路已成了通用的大路，他必须把后来加添的东西除去，用心眼去设想它的原形，想出那荒林还在路的两旁时的光景。”
(Scott-James: *The Making of Literature*, Chapter, 29^①)

① 即司各特-詹姆斯，《文学的创造》第29章。

这样，便合了以我就文艺的道理，而不至于武断。这种态度才能真实的去看文艺，而把文艺所带着的注解和陈腐无谓的东西都放在一边。这种态度能叫批评者对新的旧的作品都一视同仁，不拿成见硬下判断。这样，他不但只是了解文艺，他也一定要明白文艺中所含的生命是怎样，那就是说，他必明了人生，才能明白文艺所表现的是什么。这样，批评家所具的天才，所忍受的苦，所有的道德，才能与艺术家媲美，而批评便成了一种艺术，而是“诗只能被诗人摩抚”。艺术家是比批评家多一些自由的，批评家的难能可贵也就是因为他能真了解艺术家；他决不是随便批评几句便可成功的。

批评家也必须对创造家表同情；批评不只是挑毛病。没有同情，便不会真诚，因为他以批评为对作家示威的举动。“对于青年人我须这样说，以缺点判断任何作品永远是不智慧的：第一个尝试应当是去发现良美之点。”（Coleridge^①）这是句极有意思的话。

天才，审美心，训练，知识，公平，精细，忍耐，同情，真诚……这么些个条件才能作成个批评家！

第十三讲 诗

在第六讲与第九讲里，我们谈过诗是文艺各支的母亲。在第八讲里，我们看清了诗与散文的分别。现在应讲：

① 科尔·里奇（1772—1834），英国诗人。

(一) 诗与其他文艺的区别，这是补充第八讲。(二) 诗的分类。(三) 诗的用语。

一、诗与其他文艺的区别：在第八讲里，我们看到诗与散文的所以不同。因为这么一划分，往往引起一些误会：诗的内容是否应与戏剧小说等根本两样呢？现代的文艺差不多是以小说为主帅；诗好像只是为一些老人，或受过特种教育的有闲阶级预备着的。一提到诗，人们好似觉得有些迷惘：诗的形式是那么整齐，诗的内容也必定是一种不可了解的东西。可是，我们试掀开一本诗集，不论是古代的还是当代的，便立刻看到一些极不一致的题目：游仙曲，酒后，马，村舍；假如是近代的，还能看到：爱，运动场，洋车夫，汽车……；这又是怎回事呢？游仙曲与汽车似乎相距太远了，而且据一般不常与诗亲近的人推测，汽车必不能入诗。及至我们读一读汽车这首诗，我们所希冀的也许是像小说中的一段形容，或舞台上的布景；可是，诗中的汽车并不是这样，十之八九它是使我们莫名其妙。这真是个难题：诗与戏剧小说或别种文艺在内容上根本须不同吧，这诗集里分明有“汽车”这么一首；说它应与别种文艺相同吧，这首汽车诗又显然这么神秘！怎么办呢？

诗的内容与别种文艺的并没有分别，凡是散文里可以用的材料，都可以用在诗里。诗不必非有高大的题目不可。那么，诗与散文的区别在哪里呢？在第八讲里说过，那是心理的不同。诗是感情的激发，是感情激动到了最高点。戏剧与小说里自然也有感情，可是，戏剧小说里不必处处是感情的狂驰。戏剧小说里有许多别的分子应加以注意，人物，故事，地点，时间，等等都在写家的眼前等调遣，所以，戏剧

家小说家必须比诗人更实际一些，更清醒一些。他们有求于诗，而不能处处是诗。“一朝春尽红颜老，花落人亡两不知！”《红楼梦》的作者是可以写首长诗补救散文之不足的。至于诗人呢，他必须有点疯狂：“诗要求一个有特别天才的人，或有点疯狂的人；前者自易于具备那必要的心情，后者真能因情感而忘形。”（亚里士多德《诗学》十七）诗人的感情使他忘形，他便走入另一世界，难怪那重实际的现代的侦探小说读者对诗有些茫然。诗是以感情为起点，从而找到一种文字，一种象征，来表现他的感情。他不像戏剧家小说家那样清楚的述说，而是要把文字或象征炼在感情一处，成了一种幻象。只有诗才配称字字是血，字字是泪。

诗人的思想也是如此，他能在一粒沙中看见整个的宇宙，一秒钟里理会了永生。他的思想使他“别有世界非人间”，正如他的感情能被一朵小花、一滴露水而忘形。“身无彩凤双飞翼，心有灵犀一点通。”（李商隐《无题》）他的思想也许是不科学的，但“神女生涯原是梦”是诗的真实；诗自有诗的逻辑。况且诗是不容把感情，思想，与文字分开来化验的。诗人的象征便是诗人的感情与思想的果实，他所要传达出的思想是在象征里活着，如灵魂之于肉体，不能一切两半的。他的象征即是一个世界，不需什么注解。诗也许有些道德的目的，但是诗不都如此，诗是多注意于怎样传达表现一个感情或一思想，目的何在是不十分重要的；诗人第一是要写一首“诗”。诗多注重怎么说出，而别种文艺便不能不注意于说些什么。

这样，我们才能明白为什么诗能使我们狂喜，因为它是感情找到了思想，而思想找到了文字。它说什么是没有大关

系的，马，汽车，游仙曲，都是题目；只要它真是由感情为起点，而能用精美的文字表现出，便能成功。因此，我们也可以看清楚了，为什么诗是生命与自然的解释者，因为它是诗人由宇宙一切中，在狂悦的一刹那间所窥透的真实。诗人把真理提到、放在一个象征中，便给宇宙添增了一个新生命。坡说：诗是与科学相反的。诗的立竿见影的目的是在愉快，不在真实。诗与浪漫故事是相反的。诗的目标在无限的愉快，而故事是有限的。音乐与愉快的思想相联结，便是诗。我们不是要提出诗的定义，我们只就这几句话来证明为什么诗能使生命调和。因为诗的欣悦是无限的，是在自然与生命与美中讨生活的，这是诗之所以为生命的必需品。“诗的力量是它那解释的力量；这不是说它能黑白分明的写出宇宙之谜的说明，而是说它能处置事物，因而唤醒我们与事物之间奇妙、美满、新颖的感觉，与物我之间的关系。物我间这样的感觉一经提醒，我们便觉得我们自己与万物的根性相接触，不再觉得纷乱与苦闷了，而洞晓物的秘密，并与它们调和起来；没有别的感觉能这样使我们安静与满足。”（Matthew Arnold）醒着，我们是在永生里活着；睡倒，我们是住在时间里。诗便是在永生里活着的仙酿与甘露。雪莱赠给云、叶、风与草木永生的心性；他们那不自觉的美变为清醒的可知的，从而与我们人类调和起来。在诗人的宇宙中没有一件东西不带着感情，没有一件东西没有思想，没有一件东西单独的为自己而存在。“二年鱼鸟浑相识，三月莺花付与公。”（苏轼）这是诗人的世界，这是唯有诗人才能拿得出的一份礼物。

我们不愿提出诗的定义，也不愿提出诗的功用，但是，

在前边的一段话中，或者可以体会出什么是诗，与诗的功用在哪里了。

二、诗的分类：这是个形式的问题。在西洋，提到诗的分类，大概是以抒情诗，史诗，诗剧为标准的。亚里士多德的《诗学》差不多只是讨论诗剧，因为谈到诗剧便也包括了抒情诗与史诗。史诗，抒情诗，诗剧是古代希腊诗艺发展的自然界划。这三种在古代希腊是三种公众的娱乐品。在近代呢，这三种已失去古代的社会作用，这种分类法成为历史的、书本上的，所以也就没有多少意义。就是以这三种为诗艺的单位，它们的区划也不十分严密。史诗是要有对话的，可是好的史诗中能否缺乏戏剧的局势？抒情诗有时候也叙事。诗剧里也有抒情的部分。这样看，这三种的区别只是大体上的，不能极严密。

对于诗的分类还有一种看法，诗的格式。这对于中国人是特别有趣的。中国人对于史诗，抒情诗，戏剧的分别，向来未加以注意。伟大的史诗在中国是没有的。戏剧呢，虽然昌盛一时，可是没有人将它与诗合在一处讨论。抒情诗是一切。因此提起诗的分类，中国人立刻想到五绝、七绝、五律、七律、五古、七古、乐府与一些词曲的调子来。就是对于戏剧也是免不了以它为一些曲子的联结而中间加上些对话，有的人就直接的减去对话，专作散曲。大概的说起来呢，五古、七古是多用于叙述的，五绝、七绝是多用于抒情的；律诗与词里便多是以抒情兼叙事了。诗的格式本是足以帮助表现的。有相当的格式更足以把思想感情故事表现得完美一些。但是，专看格式，往往把格式看成一种死的形式，而忘了艺术的单位这一观念。中国人心中没有抒情诗与叙事

诗之别，所以在诗中，特别是在律诗里，往往是东一句西一句的拼凑；一气呵成的律诗是很少见的，因为作诗的人的眼中只有一些格式，而没有想到他是要把这格式中所说的成个艺术的单位。这个缺点就是伟大诗人也不能永远避免。试看陆游的“利欲驱人万火牛，江湖浪迹一沙鸥，日长似岁闲方觉，事大如山醉亦休。”是多么自然，多么畅快，一点对仗的痕迹也看不出，因为他的思想是一个整的，是顺流而下一泻千里的。但是，再看这首的下一半：“衣杵相望深巷月，井桐摇落故园秋。欲舒老眼无高处，安得元龙百尺楼？”这便与前四句截然两事了：前四句是一个思想，一个感情，虽然是放在一定的格式中，而觉不出丝毫的拘束。这后四句呢，两句是由感情而变为平凡的叙述，两句是无聊的感慨。这样，这首《秋思》的前半是诗，而后半是韵语——只为凑成七言八句，并没有其他的作用。这并不是说，一首七律中不许由抒情而叙述，而是说只看格式的毛病足以使人忽略了艺术单位的希企：只顾填满格式，而不能将感情与文字打成一片，因而露出格式的原形，把诗弄成一种几何图解似的東西了。

再说，把诗看成格式的寄生物，诗人便往往失去作诗的真誠。而随手填上一些文字便称之为诗。看苏轼的《祥符寺九曲观灯》：“纱笼擎烛迎门入，银叶烧香见客邀。金鼎转丹光吐夜，宝珠穿蚁闹连朝。波翻焰里元相激，鱼舞汤中不畏焦。明日酒醒空想象，清吟半逐梦魂销。”这是诗么？这是任何人所能说出的，不过是常人述说灯景不用韵语而已。诗不仅是韵语。可见，把格式看成诗的构成原素，便可以把一些没感情，没思想的东西放在格式里而美其名曰诗。灯景不

是个坏题目，但是诗人不能给灯景一个奇妙的观感，便根本无须作诗。

由上面的两段看出，以诗艺单位而分类的，不能把诗分得很清楚。但是有种好处，这样分类可以使诗人心中有个理想的形式，他是要作一首什么，一首抒情的，还是一首叙事的；他可以因此而去设法安排他的材料。以诗的格式分类的容易把格式看成一切，只顾格式而忘了诗之所以为诗。研究格式是有用的，因为它能使我们认识诗艺中的技巧，但是，以诗而言诗，格式的技巧不是诗的最要紧的部分。

再进一步说，诗形的研究是先有了作品而后发生的。诗的活力能产生新格式，格式的研究不能限制住诗的发展。自然，诗的格式对于写家永远有种诱惑力，次韵与摹古是不易避免的引诱，但是，记住五六百词调的人未必是个词家。这样，我们可以不必把诗的格式一一写在这里，虽然研究诗形也是种有趣的工作。研究诗形能帮助我们明白一些诗的变迁与形式内容相互的关系，但这是偏于历史方面的；就是以历史的观点看诗艺，它的发展也不只是机械的形体变迁；时代的感情，思想，与事实或者是诗艺变迁更大的原动力。

三、诗的用语：刘禹锡作诗不敢用“糕”字，因它不典雅。现代一位文人把“尿”字用在诗中，而自夸为创见。诗的用语到底有没有标准呢？这是个许久未能解决的问题。在大诗人中，但丁是主张用字须精美，Wordsworth 是主张宜就日常生活的言语用字。欧·亨利^①幽默的提出这个问题，

① 欧·亨利（1862—1910），美国短篇小说家。

而未能加以判断（看 *Proof of the Pudding*^①）。我们应怎样解决呢？

由文字的本身看，文字都是一样有用的，文字自己并没有天然的就分为两类：诗的字与非诗的字。文字正像色，会用色的人才会画图，颜色本身并不是图画。文字自己并没有诗意，是在诗人手里才成为诗的组成分子。这样看，诗人用字应当精细的选择。他必须选择出正好足以传达他的思想与感情的字——美的是艰苦的。这是无可推翻的道理。专顾典雅与否是看字的历史而规定去取，这与自我创造的精神相背，难免受“刘郎不肯题糕字，虚负诗中一代豪”的讥诮。主张随使用字的人，像 Wordsworth 以为好诗是有力的情感之自然流泻，只有感情是重要的，文字可以随便一些。只雕饰文字而没有真挚的感情是个大错误。但是，有了感情而能呕尽心血去找出最适当的、最有力的字，岂不更好？这样，我们便由用什么字的问题变为怎样用字的问题了。用什么字是无关重要的，字本来都是一样的，典雅的也好，俗浅的也好，只要用的适当而富有表现力。作诗一定要选字；不是以俗雅为标准，而是对诗的思想与感情而言。诗是言语的结晶，文字不好便把诗毁了一半；创造是兼心思与文字而言的。空浮的一片言语，不管典雅还是俗浅，都不能算作诗。中国的旧诗人太好用典了；用典未必不足以传达思想，但是，以用典为表示学识便是错误。有许多杰作是没有一个典故的。中国的新诗人主张不用典，这是为矫正旧诗人的毛病，可是他们又太随便了，他们以为随便联串上一些字便可

① 《空谈不如试验》。

以成诗。诗不是那么容易的东西。白话是种有力的表现工具，但是，诗人得抓住白话那“有力”之点；能捉住言语的精华不是一般人所能作到的，就是诗人也要几许工夫而后才能完全把言语克服了。“红杏枝头春意闹”的“闹”字，“云破月来花弄影”的“弄”字，都是俗字，可是这两个俗字要比用两个典故难得多了。王安石的“春风又绿江南岸”中“绿”字原是“到”字，后改为“过”字，又觉不好而改为“入”字，最后定为“绿”字。这些字全是俗字，为何要改了又改，而且最后改定的确比别的字好？天才的自然流露是确有其事，但是，“自昔词人琢磨之苦，至有一字穷岁月，十年成一赋者。白乐天诗词疑皆冲口而成，及见今人所藏遗稿，涂窜甚多。”（《春渚纪闻》）这足以给新诗人一些警戒。用白话写的与用典故写的都不能算诗，假如写的人只是写了一段白话，或写了一堆典故；美的是艰苦的。

诗的体裁也与用字有关系：“诗庄词媚，其体元别。”自非确当的话，但是一首七古与一首词间所表现的自然有些不同。《琵琶行》不能改入《虞美人》和《玉阶怨》，因为体裁不同，所表现的内容也便不同。因此，找到适当的格式，还要找相当的文字，才能作足这形式之美。自然，一个格式也可以容纳许多不同的思想感情，但有的格式是只能表现某一些思想的，绝句与多数的词调的容纳量是比律诗窄狭得多。诗虽未必都“庄”，而许多小令是必须“媚”的。新诗的发展还正在徘徊歧路的时期，在形式上有许多人试用西洋诗体，这个尝试是应小心一点的：专拿来一种格式，而不管它适于表现什么，和它应当用什么文字，当然会出毛病的。

第十四讲 戏剧

孔尚任在《桃花扇传奇》的序言里说：

“传奇虽小道，凡诗赋、词曲、四六、小说家，无体不备；至于摹写须眉，点染景物，乃兼画苑矣。其旨趣实本于三百篇，而义则《春秋》，用笔行文，又《左》、《国》、太史公也。于以警世易俗，赞圣道而辅文化，最近且切。今之乐，犹古之乐，岂不信哉？”

这段话对于戏剧的解释，在结构上只看了文学方面，在宗旨上是本于“文以载道”，而忽略了艺术上的功能。戏剧之与别种文艺不同，不仅限于它在文体上的完备，而是在它必须在舞台上表现。因为它必须表演于大众目前，所以它差不多利用一切艺术来完成它的美；同时，它的表现成功与否，便不在乎道德的含义与教训怎样，而在乎能感动人心与否。所以亚里士多德在《诗学》里指出：“因为人类有摹仿的本能，所以产生了艺术。戏剧便是用行为来摹仿。依了诗人自己的性格的严肃与轻佻，他可以摹仿高尚的人物和其行为，或是卑低的人物与其行为。前者便是悲剧的作者，后者是喜剧的作者。悲剧中有六个要素：结构，性格，措辞，情感，场面，音乐。悲剧的目的在唤起怜悯与恐惧以发散心中的情感。这样，亚里士多德把戏剧的起源与功能全放在艺术之下，而且指出它是个更复杂和必须表演的艺术。它不是要印出来给人念的，而是要在舞台上给人们看生命的真实。因

此，戏剧是文艺中最难的。世界上一整个世纪也许不产生一个戏剧家，因为戏剧家的天才，不仅限于明白人生和文艺，而且还须明白舞台上的诀窍。一出戏放在舞台上，必须有多方面的联合：布景与音乐的陪衬，导演者的指导，演员的解释，最后是观众的判断。它的效力是当时的，当时不引起观众的趣味，便是失败。读一本剧和看一本剧的表演是不同的：看书时的想象可以多方的逐渐的集合，而看戏时的想象是集中在目前，不容游移的。”

“假如在文艺中内部的分子是重要的，在戏剧里，外部的分子也该同样的注意。戏剧有他种文艺没有的舞台上的表演；这一点——以真的表现真的——使戏剧成为艺术的另一枝。但是这以真的表现真的并不与日常生活完全相同……。真实，并非实现，是戏剧的命脉，是以集中把实现提高和加深，使之不少于，而是多于实现。”（Worsfold: *The Drama*^①）

戏剧是多于生命的。

拿这个道理方可判断与解释戏剧。古代与近代的戏剧不同，西洋与中国的戏剧不同，但是，它们的同与不同并不重要，我们应首先注意它们合于这个原理与否。拿这个原理去衡量戏剧能使我们看出它们为何不同，因为既要表演，时代与环境的不同便叫表演的方法不一样，希腊古代的戏剧是那样的古怪，然而在当时是非那样表演不可的。元曲的一人

① 沃斯福尔德：《戏剧》。

唱，旁人只答几句话，是不足以充分表现真实的，虽然它们的抒情诗部分是非常的美好；抒情诗在古代希腊戏剧中也有，但不像元曲中那样多，也不那么重要；况且舞台上的表演是不能专依靠抒情的。明清的戏剧，人物穿插较比火炽了，可是唱的部分还是很多，而且多是以歌来道出行动和事实，不是表现给观众；至于像《长生殿》中的《弹词》与《闻铃》那类的东西，是史诗与抒情诗的吟唱，不是戏剧的表现，可以算作好诗，而非戏剧。多数的中国戏是诗与音乐的成分超过戏剧的。

拿古代希腊和中国的戏剧与现代的比较，我们看出来它们的不同是在表现真实的程度不一样。无论什么戏，只要它是戏，便须表现生活的真实，因为刺激情感是它的起源。但是，这表现真实的方法是越来越真切的，所以古代希腊与中国的旧剧便不能与西洋现代的戏剧比了。古代希腊的戏剧是由民间的歌唱，进而为有音乐的表现，而后又加入故事。有这样的进展程序，所以它的诗的分子很重要。表演的时候，是在极大的露天戏园，能容纳两三万人，于是，演员必须穿着五六寸高的厚鞋，戴着面具，表演只能用手式与受过训练的声音慢诵戏文，以使听众全能看得见听得见。这个方法在事实上能给观众一些感动，假如观众是在那个场面之前。中国戏剧是显然由歌唱故事而来，所以，它的组成分子是诗与音乐多于行动的，它的趋向是述说的，如角色的自道姓名和环境，和吟唱眼中所见景色与人物，和一件事反复的陈说；在武剧中事实总是很简单的，它的表现全在歌舞与杂技上。毛西河《词话》里说：

“古歌舞不相合，歌者不舞，舞者不歌；即舞曲中词，亦不必与舞者搬演照应，……宋末，有安定郡王赵令畴者，始作‘商调鼓子词’，谱《西厢》传奇，则纯以事实谱词曲间，然犹无演白也。至金章宗朝，董解元，不知何人，实作‘西厢掐弹词’，则有白有曲，专以一人掐弹并念唱之。

“嗣后金作清乐，仿辽时大乐之制，有所谓‘连厢词’者，则带唱带演，以司唱一人，琵琶一人，笙一人，笛一人，列坐唱词；而复以男名末泥，女名旦儿者，并杂色人等入勾栏扮演，随唱词作举止，如‘参了菩萨’，则末泥祇揖；‘只将花笑撚’，则旦儿捻花类，北人至今谓之连厢，曰‘打连厢’，‘唱连厢’，又曰‘连厢搬演’……

“至元人造曲，则歌者舞者合作一人……然其时司唱犹属一人，仿连厢之法，不能遽变。”

有这样的来源，所以，就是到了后来的昆曲与皮黄戏，还是以唱舞为重要分子，而不能充分的表现。观众，在古代希腊，是一面看剧，一面敬神，因为演剧是一种宗教行为；在中国，这宗教成分不多，而是去听一种歌，看一种舞，歌舞的形式是已熟知的，不过是看看专门演员对这歌舞的技术如何，从而得点愉快。依着这歌舞的发展，一切神奇的事全可以设法加入，可能的与不可能的全用方法象征或代表出来，于是，中国戏剧便日甚一日的成为讲歌舞技术的东西，而不问表现真实到了什么程度。有的剧本实在很好，但是被规则与成法拘束住，还是不能充分的表现。这样，希腊剧被

环境与设施上限制住，发展到“一种”歌舞剧上去。设若我们拿西洋现代戏剧和他们比较，我们立刻发现了现代戏剧的发展是在表现真实方面。

先从结构上说：亚里士多德说：“每个悲剧有两部分，进展与结局。重要行为之外的，和有时在其中的，穿插，作成进展部分；此外的是结局。”这样看起来，希腊古代戏剧的结构与西洋的五幕剧的，和中国的四折或多于四折剧的，并没有多少差别；因为五幕剧的进行与中国四折剧的进行，也是依着起始、发展与结果的次序。不过希腊剧受表演设备的限制，角色只有三人，而西洋与中国剧的角色便没有数目上的限制。这样希腊剧的重点就不能不在于给整个的印象而忽略了细小的节目，而后代的戏剧，因为穿插复杂，角色无定数，便注意到细小节目；于是它的重点便移到部分上去，而更显着真切。中国剧的幕数划分虽甚整齐，而在一折之中，人物的出来进去很多，不能在极恰当的时候换场，而且就是换场的时候，也没有开幕闭幕的举动，可是对于细节的注意也有显然的进步。在许多由昆曲改造的京戏中可以看出对于穿插的改善，使事实的表演更近于真实。这趋进写真的倾向——因为戏剧是要表现真实的——是剧本进步的一个动力。

古代戏剧多取材于伟人的故事，而且把结局看成顶要紧的东西。近代戏剧的结构的取材多是平凡的事实，而结构的重要似乎移到性格的表现上去。古代是以结构中的穿插来管着角色，近代是以性格的表现带领着行为。中国的戏剧差不多是取材于历史的，可是历史人物的表现几乎永远与平凡人物相似；在元曲中结构很有些像古代希腊的，是以结构为

主，而人物个性有时不能充分发展。近代的中国剧，虽然结构的重要还在人物性格之上，可是在穿插上显然的较比活泼，而且有的时候给次要的人物以很好机会来表现个性：假如《西厢记》按着古代希腊结构的组成，它的重要人物一定只是莺莺、张生与老夫人；可是王实甫的作品中，红娘成为极活泼而重要的角色，差不多把莺莺们完全压倒。这注重人物的趋向，也是受了求真的影响。事实人物不厌其平凡，其要点全在怎样表现他们，这似乎是近代戏剧的趋势。虽然有人，像阿瑙德，以为事实必须伟大高尚，但是依着文学进展的趋向看起来，文学日甚一日的注意在怎样表现，这是不能强为矫正的。据我看，结构与人物的高尚与否似乎不成问题，所当注意的是结构与人物的如何处理。尤瑞皮底司已经把历史人物作为真人物似的而充分表现他们的个性与讨论他们的问题，时代精神是往往叫历史的人物与事实改变颜色的。结构在古人手里是定形的，把些人物放在这结构下活动着；现代是以结构为戏剧发展的自然程序，我们引莫尔顿一段话看看：

“假如结构为对于人生范围中的扩大设计，为经验之丝所织成规则的图案，正如许多色的线之织入一匹布，则此观念之表现必带出它的真正尊严。此外还有何种像这样秩序的排列为科学与艺术的会合点？科学是检讨那美丽而混杂的天体的律动，或将那自然表面的幻变复杂，列成有系统的类别与良好的生命秩序。同样，艺术继续着创造的工作，从事物的混乱实况中作出理想的排列。这样，那生命的迷网，带着许多相反的企图，错

综与曲折的相反心意，和全人类的争斗或合作，在这里，没有两个人完全相同，也没有一个对别人能完全独立——这个曾经多少的劳力，被科学的历史家研究而作成一调和的方式，名曰‘天演’。但是，历史家看出来，戏剧家早已看到这一步。戏剧家曾经检讨罪恶，并且看出来它与‘报应’相联，曾把欲望改为深情，曾接受真实中没有定形的事实而使成为有秩序的经济的图形。这个把定形加于生命之上就是结构……。”（Moulton: *Shakespeare as a Dramatic Artist*^①）

这样，我们明白了什么是结构，它是极经济的从人生的混乱中捉住真实。它即是这样的一个东西，它的重要便多在于表现真实，而真实是多于生命的。那希腊古代戏剧的特重结构，与结构的事实必须是高贵尊严的，便不能限制住后代戏剧的注重人物与行为的细微处，也不能限制住把人物的表现改为一个主义或问题的表现，因为无论注重哪点，结构的形成是根本含有哲学性的。这哲学性便使时代的心神加入戏剧里边去，从而戏剧总是表现人生的真实的，而不是只表现一些日常的事实。

在这里，我们就可以想到戏剧创造的困难在何处。它第一要在进展上使节目与全部相合，一点冗弱与无关的情节也不能要，这样，才能成为一有系统、有目的之计划，才能使观者的思想集中而受感动。第二，它要由进展而达到一个顶点。这比第一层又难多了，而且是多数戏剧失败的原因。叔

① 莫尔顿：《戏剧艺术家莎士比亚》。

本华说：

“第一步，也是最普通的一步，戏剧不过是有趣味……。第二步，戏剧变为情感的。戏剧的人物激起我们的同情，即间接的与我们自己同情……。第三步，到了顶点，这是难的地方。在这里，戏剧的目的是要成为悲剧的。在我们眼前，我们看到生活的大痛苦与风波；其结局是指示出一切人类努力的虚幻。

“常言，开首是难的。在戏剧中恰得其反；它的难关永在结局，……这个困难的原因，一部分是因为把事物纳入阵网之中是比怎样再把它提出来容易的；一部分是在开首的时候，我们许多著者完全随便去作，及至到了最后，我们要和他要求一定的结果。”（Schopenhauer: *On Some Forms of Literature*^①）

这个困难是事实中的，因为结构的意义既如上述，它的结局必须要满足观众的要求，那就是说由看事实而归到明白人生的真实，由表现人生走到解释人生。希腊古代的戏剧多数是依着当时的宗教与人生观，使命运的难逃结束一切。中国的戏剧多数是依着诗的正义而以赏善罚恶为结局。这两种对生命的看法对不对是另一问题，但是，人生的哲学及观感是限于这两种的，因而戏剧中所表现的精神也便不同。近代的思想与信仰是差不多极难统一的，这足以使戏剧家由给一定的解释与哲学，改为只是客观的表现，或表现一个问题

① 叔本华：《论文学的几种形式》。

而不下结论；这样，近代的戏剧结构便较比古代的散漫一些，但在真实上更亲切一些：可是，它的结局决不能像古代的所给的印象与刺激那样的一致。近代的戏剧差不多是由解释真实而变为使观者再解释戏剧，这是很危险的，但也许是不可避免的事实。

再从言语上说，戏剧中言语的演变也是以表现真实为主。古代的希腊戏剧是用韵文的——诗剧。所以，在亚里士多德的《诗学》里，他差不多完全是讨论悲剧，因为史诗与抒情诗是包括在悲剧中的，悲剧是诗的演进到极完美的东西。但是，尤瑞皮底司已然大胆的用日常的言语去表现：“日常生活与事情”。莎士比亚的戏剧中，是韵语与散文并用的；大概是在打趣与平凡的思想他使用散文。这便足以证明散文是比韵语更能表现真实。于是，后代便连无韵诗也不用，而完全用散文；因为人是不用韵语讲话的。中国戏剧的言语，除了最近的新剧，总是歌曲与宾白相兼，但是，近代的皮黄戏中歌曲的词句，虽然勉强着用韵，而事实上实在不能算是诗，或者连韵语也够不上；而且演员有自由改定词句的权利，所改正的有时远不及原文，但是，在声调上更悦耳，听者也不去管它像话不像话，而专以好听为主。今日的新剧提倡者，对于戏剧应用何种言语还在讨论，其实，这是无须多讨论的——表现什么便应用什么言语，一个学者与一个车夫的言语是不相同的，便应当用学者与车夫所用的言语去表现，这便能真确有趣。京腔大戏中的言语是已经成形，不管它是好是坏，它对于国语的推广确是极有力的。新剧的言语自然应该利用国语，但是为提倡新剧，就是全用方言，也无所不可。旧剧中的尖团字是一成不变的，是伶人的

一种很重要的训练，尖团颠倒便遭“怯口”之诮，其实伶人自己也并不晓得为何必须如是。新剧的演员未必都能说国语，而且没有遵守尖团字的必要，所以在各地方演剧——除非是为国语运动——满可以用方言，以免去那不自然的背诵官话；——不自然便损坏真实。

至于舞台的布景与行动，中国旧剧中的实在有改革的必要。那自道姓名，与向台下的听众讲话，是极不合表现真实的原理。自然，在西洋古代戏剧中也有与这类似的举动，但是已经改掉了，而把舞台视成另一世界，以幕界为一堵厚壁，完全与台下隔开。这并不难改掉，只要有好剧本，而且演员能忠于剧本，这些毛病自然能免去。这个问题系于皮黄剧的是否有成立的价值，或是否能改善。这是个大问题。假如我们承认皮黄戏是“一种”歌舞剧，有保存的价值——以现在民众的观剧程度说，它确有保存的必要——那么去改善它，把它的音乐与歌舞更美化一些，把剧本修改得更近于情理，便真可把它看成“一种”歌舞剧，而与真正的新剧分途前进，也未不可。这样，旧戏的改善便可专从美的方面下手改善，而把真实的表现让给新剧去从事工作，因为在旧剧的壳壳中决不能完全适用真正戏剧的原理。在新剧中呢，那舞台上的不近情理的举动，与自道姓名等，自然会在写剧本时便除去；那文明剧中的由旧戏得来的毛病是该一律扫清的。至于布景，在改善的旧戏与创作的新剧有同样的困难。戏剧是表现真实的，也是艺术的，它的布景是必须利用各种艺术而完成一个美的总集。在旧戏中，以手作推势便算开门，以鞭虚指，便又是一村，这自然是太不近于真实，但是，这也比那文明戏中的七拼八凑的弄几张油画来敷衍强得多；这虽

不真实，究竟手势比破油画在强烈的煤油灯光下还少一些丑恶。在这里，新剧感着同样困难。舞台上布置的各项人材是极感缺乏的。旧戏的改善在一方面，在今日的情形之下，或只能消极的去避除那丑恶之点，如在舞台上表现杀人洒血等，在美的表现上，似乎得等着新剧的设施有成绩之后，它才能想起采用，采用的得当与否，要视旧剧改善者的审美的程度而定。这样，新剧家的只努力于剧本——现在的情形是如此——是决不足以使新剧推展得圆满的，他们必须注意到这全体之美的设施，不然，他们的剧本在舞台上一定比旧戏还更丑劣。自然，舞台上的真实永远不能避免人为的气味，所以，现代西洋戏剧有灭除这种不自然的表演之趋势；但是，在现在的中国，戏剧到底是要含有教育的目的，我们不能不拿较比真实的打倒无理取闹。对于观众有了相当美的训练，我们才能更进一步去减除这不自然的布景等。

至于演员与戏剧的关系，设若戏剧能达到以艺术表现真实的地步，是最有趣的。那就是说，演员在忠实于剧本之中，而将身心融化在剧旨里去解释它，去表演它。这样，演员决不仅是背过了剧本到台上去背诵，或是随意参加自己意见与言语，而是演员本人也是个艺术家，用他的人格与剧本中的人格的联合而使戏剧表演得格外生动有力。有许多人以为表演不算是艺术，这是错误的。一个演员的天才、经验与真诚，是不能比别的艺术家少的。诚然，他的职务是表演，不是创作，但是，设若他没有艺术的天才与经验，他决不会真能明白艺术作品而表演到好处。戏剧的进展既依表现真实为准，演员的困难便日见增加。中国或古代希腊的伶人决不会把近代的剧本能演到好处，因为他们的舞台经验是极有限

的，极死板的，极不自然的；近代戏剧是赤裸裸的表现人生，不假一切假作的事情，如画脸，如台步等等来帮助他们作成伶人，而是用自己的天才与人格来使剧中人物充分表现出来。他们不是由脸谱与台步等作成自己的名誉，而是替创造家来解释来表演真实。他的一切举动都要恰合真实，这不是件容易作到的事。中国戏剧的改良，要打算成功，对于培养这样的演员是极当注意的，这样的演员除了自己的天才外，必须受过很好的教育。

第十五讲 小说

好听故事是人类天性之一，可是小说是文艺的后起之秀。不但中国的学者，像纪昀那样的以为：

“班固称‘小说家者流盖出于稗官’，如淳注谓‘王者欲知闾巷风俗，故立稗官，使称说之’。然则博采旁搜，是亦古制，固不必以冗杂废矣……”（《四库全书总目提要》）

就是西洋的大文学家，如阿瑙德（Matthew Arnold）也以为托尔斯泰的 *Anna Karenina*^① 不能算个艺术作品，而是生命的一片断。自然，这种否认小说为艺术品有许多理由，而它是后起的文艺，大概是造成这个成见很有力的原因。当英国的菲尔丁（Fielding）写小说的时候，他说：“实

① 《安娜·卡列尼娜》。

际上，我是文艺的新省分的建设者，所以我有立法的自由。”这分明是自觉的以小说为一种新尝试，故须争取自由权以抵抗成见。

那么，小说究竟算得了艺术作品么？我们先拿一段话看看：

“近代小说将抽象的思想变为有生命的模型；它给予思想，它增加信仰的能力，它传布比实在世界中所见的更高之道德；它管领怜悯、钦仰与恐怖的深感；它引起并继持同情；它是普遍的教师；它是读众所愿读的唯一书籍；它是人们能晓得别的男女的情形唯一的途径；它能慰人寂寥，给人心以思想、欲望、知识，甚至于志愿；它教给人们言谈，供给妙句、故事、事例，以使谈料丰富。它是亿万人的欣喜之活泉，幸而人们不太吹毛求疵。为此，从公众图书馆书架上取下的，五分之四是小说，而所买入的书籍，十分之九是小说。”（Sir Walter Besant: *Art of Fiction*^①）

这一段话没有过火的地方：小说是文艺的后起之秀，现在它已压倒一切别的艺术了。但是，这一段只说了小说的功能，而并未能指出由艺术上看小说是否有价值。依上面所说的，我们颇可引叔本华（Schopenhauer）的话，而轻看小说了——“小说家的事业不是述说重大事实，而是使小事有趣。”（*On Some Forms of Literature*）但是，小说决不限于

① 沃尔特·贝赞特爵士：《小说的艺术》。

缕述琐事，更不是因为日常琐事而使人喜读；托尔斯泰的《战争与和平》和一些历史小说可以作证。那么，小说究竟算艺术品不算？和为什么可以算艺术品呢？我们的回答，第一，小说是艺术。因为，第二，有下列的种种理由：

有人把小说唤作“袖珍戏园”，这真是有趣的名词。但是小说的长处，不仅是放在口袋里面拿着方便，而是它能补戏剧与诗中的缺欠。戏剧的进展显然是日求真实，但是，无论怎样求实，它既要在舞台上表现，它便有作不到的事。亚里士多德已经提到：如若在戏剧中表现荷马诗中的阿奇力(Achilleus)^① 追赶海克特(Hector)^② 便极不合宜。再说，戏剧仗着对话发表思想，而所发表的思想是依着故事而规定好了的；戏台上不能表现单独的思想，除非是用自白或旁语，这些自然是不合于真实的；戏台上更不能表现怎样思想。诗自然能补这个短处，但是，近代的诗又太偏于描写风景与心象，而没有什么动作。小说呢，它既能像史诗似的陈说一个故事，同时，又能像抒情诗似的有诗意，又能像戏剧那样活现，而且，凡戏剧所不能作的它都能作到；此外，它还能像希腊古代戏剧中的合唱，道出内容的真意或陈述一点意见。这样，小说是诗与史的合体，它在运用上实在比剧方便得多。小说的兴盛是近代社会自觉的表示，这个自觉是不能在戏剧与诗中充分表现出来的。社会自觉是含有重视个人的意义；个人之所以能引起兴趣，在乎他的生命内部的活动；这个内部生活的表现不是戏剧所能办到的。诗虽比戏剧

① 现通译阿基琉斯，荷马史诗《伊利亚特》中的英雄。

② 现通译赫克托尔，《伊利亚特》中的特洛伊主将。

方便，可是限于用语，还是不如小说那样能随便选择适当的言语去表现各样的事物。这个社会自觉是人类历史的演进，而小说的兴起正是时代的需要。这就表现的限制上说，由人类历史的演进上说，都显然的看出小说的优越；艺术既是无定形的，不是一成不变的，这些优越之点果能用艺术的手段利用，小说便是新的艺术，不能因为它的新颖而被摒斥。

在形式上说，它似乎没有戏剧那样完整，没有诗艺那样规矩，所以，有些人便不承认它有艺术的形式。诚然，它的形式是没有什么一定的，但是，这正是它的优越之点；它可以千变万化的用种种形式来组成，而批评者便应看这些形式的怎样组成，不应当拿一定的形式来限制。设若我们就个个形式去看，我们可以在近代小说中，特别是短篇的，如柴霍甫，莫泊桑等的作品，看到极完美的形式，就是只看它们的形式也足以给我们一种喜悦。短篇小说的始祖爱兰坡^①便是极力主张为艺术而艺术的人，这个主张对与不对是另一问题，但它证明小说决不是全不顾及形式的。不错，在长篇中往往有不匀调的地方，但是这个缺点决不能掩蔽它们的伟大。总之，我们宜就个个小说去看它的形式，这才能发现新的欣赏，而且这样看，几乎在任何有价值的作品中，都可以找到一种艺术的形式，它可以没有精细的结构，但是形式是必定有的；而且有时候越是因为它的结构简单，它的形式越可喜，它有时候像散文诗或小品文字，有种毫无技巧的朴美，这在诗艺中是很少见的。什么是小说的形式，永不能有圆满的回答；小说有形式，而且形式是极自由的，是较好的看

① 现通译爱伦·坡（1809—1849），美国小说家。

法。小说的形式是自由的，它差不多可以取一切文艺的形式来运用：传记，日记，笔记，忏悔录，游记，通信，报告，什么也可以。它在内容上也是如此；它在情态上，可以浪漫，写实，神秘；它在材料上，可以叙述一切生命与自然中的事物。它可以叙述一件极小的事，也可以陈说许多重要的事；它可描写多少人的遭遇，也可以只说一个心象的境界，它能采取一切形式，因而它打破了一切形式。

那么，小说之所以能为艺术品者，只仗着这些优越之点吗？当然不是。小说的发达是社会自觉的表示，上面已经提到。社会自觉含有极大的哲学意味。每个有价值的小说一定含有一种哲学。这种哲学暗示出，如梅瑞地兹（Meredith）所谓：哲学告诉我们，我们并不美如玫瑰之红艳，亦非丑如污浊之灰暗；反之，哲学使我们看到我们的光景是美好，下得去的，有结果的，因而最后得到欣悦。又如杜思妥亦夫斯基所谓：大概说，人们，即使是恶劣的，是比我们所设想的更天真更简单一些。我们自己也是这样。这样的暗示，我们可以找到许多，因为一个没有哲学的故事是没有骨头的模特儿。但是，有哲学是应当的，哲理的形成也不算极难的事，小说之所以为艺术，是使读者自己看见，而并不告诉他怎样去看；它从一开首便使人看清其中的人物，使他们活现于读者的面前，然后一步一步使读者完全认识他们，由认识他们而同情于他们，由同情于他们而体认人生；这是用立得起来的人物来说明人生，来解释人生；这是哲学而带着音乐与图画样的感动；能作到这一步，便是艺术，小说的目的便在此。

戏剧与诗也能如此，但是，上面所指出的小说的优越之

点，使小说在此处比戏剧与诗更周到更生动。戏剧中如过重思想，人物便易成为观念的代表，而失其个性；若欲保持个性，无论如何也不如小说那样能刻骨入微的描画。诗艺中是能以一语之妙而深入人心，但是，它不能永远用合适的言语传达一切，它的美好的保持往往限制住它的畅所欲言；而高深的哲理往往出自凡夫俗子之口，小说于此处便胜过了诗艺。这样，小说必须有它的哲学，而且是用艺术手段来具体的表现它，假若能达到此点，它便不能不算艺术。

从哪里得到哲学？要观察人生与自然。怎能具体的表现出这个哲学？要观察人生与自然。观察人生与自然，从而以相当的工具去表现人生与自然，不是一切艺术的根本条件么？小说家既也须懂得人生与自然，小说家便不是容易作到的。阿瑙德以为托尔斯泰的作品是一片真实，不错，小说几乎都是真实的一片段，但是，这一片段真实从何而来？不是由生命的观察与体认么？这一段的组成，不是许多不同的心象的织成么？这分明是说：这些是生命，容我以艺术表现之。就是那极端写实的写家，随便拾起任何人物，随便拾起任何事实，随便拾起任何时间，似乎无所求于艺术了；但是，敢这样大胆的取材的人，必是对于人生与自然有极深的了解与心得，他根本的必须是个艺术家。俄国的写实作家有时只给我们一些报告似的东西，没有多少含义，没有什么最后的印象，然而这究竟不是报告，而是艺术家眼中的一片真实，也照原样使我们看一看；能使别人看到我们自己所看到的，便不是件容易的事。这样写作的态度是怎样看到便怎样写出，而在一写的时候，写家已经像那些事物的上帝似的那样明白它们。况且，他们所要写的多是人类的心感；托尔斯

泰以为能传达感情是艺术唯一的目的。由观察人生，认识人生，从而使人生的内部活现于一切人的面前，应以小说是最合适的工具，因此，小说根本是艺术的。乔治·伊利亚特 (George Eliot)^① 说：

“我真愿意再多看人类生命；人在世上只有这么几年，怎能看够了呢？但是，我是说，现在我正在用诗艺的自由与深刻的意味检讨我最远的过去，有许多步骤必须走过，然后，我才能艺术的运用我现在所得的任何材料。” (J. W. Cross: *George Eliot's Life*^②)

这是一个有名的写家的自述，这里指给我们：生命的观察是一件事，观察以后能艺术的应用又是一件事；那就是说，经验与想象是艺术组成的两端。设若一个人不能设身处地的，像被别人的灵魂附了体的样子，他必不会给他的一切人物以生命及个性。这个外物与内心的联合是产生艺术的仙火。人生与自然经过想象，人生与自然才能属于作者；作品的特色便是想象的颜色。假如戏剧与诗艺是以思想装入形式，小说是以想象变化形式；戏剧与诗艺也要想象，但在形式上远不及小说能充分自由。Worsfold 说：

“以想象的运用而解释自然，是小说的本色——提出目前生活的一个理想的表现——决无缺欠。它完全凭

① 现通译乔治·艾略特 (1819—1880)，英国女作家。

② 约翰·沃尔特·克罗斯，《乔治·艾略特的生平》。

着字的力量，而不需韵文的音乐，也不要戏剧的实现，而是以自由与完整来补这两个缺乏。与一旁的创造文艺相比较，小说对于这个工具，言语，有绝对的支配权能，而言语是艺术能影响于想象的最有力的工具。”
(*The Novel*^①)

这样，小说家的想象天才辅以善于打动想象的工具，小说之能感动人心是自然结果；同时，想象天才与打动想象是艺术的基本条件。

由上面的几段我们看出，小说的长处和在思想上艺术上的基础，我们不能不承认小说在艺术上占有很高的地位。自然，因为小说的发达而有许多作品确是很坏，这是无可掩饰的事实，但这决不能用以判断小说的本身，也不能用以限制小说的发展。小说的将来是否也能像诗与戏剧那样有衰颓之一日是难说的，但是，就它的特点来看，它在表现真实与解释人生上是和诗与戏剧相同的，而在表现的方法上它比诗与戏剧更少限制，更能自由变化，更多一些弹性，恐怕它的发展还是正在青春时期，一时还不能见到它衰老的气象。

小说一名词在外国有许多字，如英语的 tale, story, novel, fiction 及 short story 等。法语的 roman, nouvelle conte 等。此处略将此数字加以解释：tale 与 story 二字相近，二者都是故事的意思，没有什么特别的意义。广泛着说，凡是小说都须有个故事；但是，故事的意思显然的与小说略有不同，那就是说，凡是一个故事，不论有小说的艺术

① 《长篇小说》。

结构与否，也是个故事；小说的内容必是个故事，而故事不必是小说。我们读过一个小说，往往说，这是很好的一个故事；但这不过信口一说，其实，读小说的兴趣与听说个没有艺术结构的故事的兴趣，至少也有程度上的不同。由习惯上说，tale 似乎比 story 更简单一些，形式上更随便一些，所以由戏剧与诗艺中抽绎出来的故事，往往称为 tale，如 *Tales from Shakespeare*^① 与 *Tales from Chaucer*^② 等。自然，*Tale of Two Cities*^③ 是个长篇小说而也用此字，此字在此处的意思是与 story 相近的。至于坡用 tale 代表法语 conte 是显然不合适的，因为后者是短篇小说的意思，而短篇小说实与随便一个故事大不相同。此点容后面细说。Novel 与 fiction 二字好似 novel 近于中国史的稗史，既含新奇之意，又有非正史的暗示，此字似极适当于解释近代的小说，fiction 的意思比 novel 又广泛一些，它是泛指一切想象的创作，而指明出一类文艺，在这一类文艺下的不必一定是小说；自然由习惯上，戏剧与诗艺是自成一类的，其实以性质言，它们也似乎应在 fiction 之下。

以篇幅长短言，英国的 novel 似等于法国的 roman，是长篇小说。英国的 novelette 等于法国的 nouvelle，是中篇小说。所谓长篇与中篇者不过是指篇幅的短长而言，并没有一定的界限。在小说初发达的时候，差不多小说都是很长的，近代的则较短，可是最近又有写长篇的趋向。以艺术观

① 《莎士比亚故事集》。

② 《乔叟故事集》。

③ 《双城记》。

点看，这篇幅稍长稍短并没有什么重要；不过篇幅有时较短在印刷上与定价上有关系，所以不能不区分一下。

近代的短篇小说确是另成一格，而决非篇幅简短的作品便是短篇小说。短篇小说是文艺上的术语，不是字少篇短的意思。短小的故事来源甚古，而短篇小说的成形与发展是近代的事。有许多人想给短篇小说下个定义，自然，给艺术品下定义是不容易圆满的，不过，这很足以表示人们的重视短篇小说，和它的自成一体而不是随便可以改成长篇，或由长篇随便缩短的。长篇小说既没有什么定义，而长篇与短篇的艺术条件又有相同之处，那么，单给短篇下个定义也不甚妥当。我们顶好把它的特点说一下，借以看出它与长篇的不同处。至于它与长篇艺术上相同条件（为解释人生，用想象表现真实等）便不用再说了。

一、短篇小说是一个完整的单位，增一分则太长，减一分则太短。在时间上、空间上、事实上是完好的一片断，由这一片断的真实的表现，反映出人生和艺术上的解释与运用。它不是个 tale，tale 是可长可短，而没有艺术的结构。

二、因为它是一个单位，所以须用最经济的手段写出，要在这简短的篇幅中，写得极简洁，极精彩，极美好，用不着的事自然是不能放在里面，就是用不着的一语一字也不能容纳。比长篇还要难写的多，因为长篇在不得已的时候可以敷衍一笔，或材料多可以从容布置。而短篇是要极紧凑的像行云流水那样美好，不容稍微的敷衍一下。

三、长篇小说自然是有个主要之点，从而建设起一切的穿插，但是究以材料多，领域广，可以任意发挥，而往往以

副笔引起兴趣。短篇则不然，它必须自始至终朝着一点走，全篇没有一处不是向着这一点走来，而到篇终能给一个单独的印象；这由事实上说，是件极不容易的事，因为这样给一个单独的印象，必须把思想、事实、艺术、感情，完全打成一片，而后才能使人用几分钟的工夫得到一个事实、一个哲理、一个感情、一个美。长篇是可以用穿插衬起联合的，而短篇的难处便在用联合限制住穿插；这是非有极好的天才与极丰富的经验不能作到的。

论 创 作

要创作当先解除一切旧势力的束缚。文章义法及一切旧说，在创作之光里全没有存在的可能。

对于旧的文艺，应有相当的认识，不错，因为它们自有它们的价值。但是不可由认识古物而走入迷古；事事以古代的为准则，便是因沿，便是消失了自身。即使摹古有所似，究是替古人宣传。即使考古有所获，究是文学以外之物，不是文学的本身。

托尔斯泰说：“每人都有他的特性，和他独有的，个人的，奇异的，复杂的疾病。这点疾病是医学中所不知道的，它不是医书中所载之肺病，肝病，皮肤病，心脏病，神经病；它是由这各种机关的不调和而成的。这个道理是医生所不能晓得的。”这段话很好拿来说明文学的认识：好考证的，好研究文章义法的，好研究诗词格律的，好考究作家历史的，好玩弄版本沿革的，都足以著书立论，都足以作研究文学的辅助；但这些东西都不是文学的本身，文学的本身是高于这一切，而不是这些专家所能懂的。

在旧书中讨生活的可以作学者，作好教授；但是往往流于祖古，心灵便滞塞了；往往抱着述而不作的态度，这个态度便是文学衰死的先兆。

抱着“松花”是不会孵出小鸡的。想孵出小鸡，顶好找

几个活卵。

读一本伟大的创作，便胜于读一百本关于文学的书。读过几段《红楼梦》，便胜于读十几篇红楼考证的文字。文学是生命的诠释，不是考古家的玩艺儿。

文学的批评不是一字一句的考证，是欣赏，是估定文学的价值。我们“真”读了杜甫，便不再称他为“诗圣”，因为还要拿他与世界上的大诗人比一比，以便看出他到底怎么高明。这样看出短长，我们便不复盲从，不再迷信自家古物。承认杜甫没有莎士比亚伟大，决不是污蔑杜甫，我们要知道的是世界上最好的作品；世界！抱着几本黄纸线装书便不能满足我们了！

孔子说：读诗可以迓之事父，远之事君，多识于鸟兽草木之名。在文学史中，这些话便是好材料。从文学上看，孔子对于诗根本是外行。真要多识鸟兽草木之名，动植物教科书岂不更有用，何必读诗？我们今日还拿孔子的话说诗，便是糊涂。以孔子的话还给孔子，以我们自己的眼光认识文学，才真能有所了解。

不因沿才有活气，志在创作才有生命。

我们的《红楼梦》节翻成英文，我们的《三国志演义》也全部译成外国语，对于外国文学有什么影响？毫无影响！再看看俄国诸大家的作品，一经翻译，便震动了全世界！不要自馁，我们的好著作叫人家比下去，不是还有我们吗？努力创作，只有创作是发扬国光，而利泽施于全世的。

我们自有感情，何必因李白、白居易酒后牢骚，我们就牢骚。我们自有观察力，何必拿“盈盈宝靥，红酣春晓之花；浅浅蛾眉，黛画初三之月”等等敷衍。我们自有判断，

何须借重古句古书。因袭偷巧是我们的大毛病，这么一个古国，这么多的书籍，真有过人思想，妙美描写的，可有几部？真诚是为文第一要件，借风花雪月写我们的心情，要使读者，读了文字，也读心情，看不出文字与心灵的分歧处。文字是工具，是符号；思想感情是个人的，是内心的。文字通过心灵的锻炼，便成了个人的。风花雪月是外面的，经过心灵的浸洗，便是由心灵吹出来的风花月雪的现象，使读者看见，同时也闻到花的香，听到风的响，还似醉非醉，似梦非梦的迷恋在这诗境之中，这便是文学作品的成功。

批评家可以不会创作，而没有一个创作家不会批评的。在他下笔之前，对于生命自然已有了极详细的视察，极严格的批评，然后才下笔写东西。读文者是由认识而批评而指导，正如作者之由认识而批评而指导。

反之，作者是抄袭摹拟，读者是挑剔字句的毛病，这作者读者便该捆在一处，各打四十大板。

对于生命与自然由认识批评指导，才能言之有物。批评不是专为挑剔毛病，要在指导。胡适先生批评旧文字的弊病，同时他指导出新文字的应用，于是这几年来文学界中才有一些生气。指导是积极的，对于文学的发展，效力最大。

文字的限制是中国文学不伟大的一因。文字呆板，加以因袭的毛病，文学便成了少数人的玩艺，而全无生气。抄袭旧辞，调弄平仄是瓦匠砌墙，不是大建筑家的计划。现在好了，文字的束缚除解了许多，我们可以用活文字写东西了。可是毛病还有：第一，白话的本身是很穷窘的，句的结构太少变化，字的太少伸缩，文法的太简单，用字的简少，都足以妨碍思想发表的自由。但是这文字本身的恶劣，我们既不

打算采用某种外国语来代替，也就只好努力利用这不漂亮的国货。第二，白话已是成形的东西，可是白话文学还在萌芽期中，这便是我们的责任来创筑一座新的金塔。我们最大的毛病便是不肯吃苦，每当形容景物，便感觉到白话的简陋不够用，而去偷几个古字来撑门面。有的更聪明一点，便把偷来的辞句添上个“吗”，“呢”，“哟”来冒充自造。这便是二荤铺添女招待，原来卖得还是那些菜。

有思想自是作文最重要的事，但是不要忘了文学是艺术中的一个星球，美也是最要的成分。假如我们只有好思想，而不千锤百炼的写出来，那便是报告，而不是文艺。文学的真实，是真实受了文学炼洗的；文学家怎样利用真实比是不是真实还要紧。在文字上不下一番工夫，作品便不会高贵。我们应有作八股文的态度，字字句句要细心配对，我们的作品，要成为文字的结晶，要使读者不再想引用古句，而引用我们自己的话。我们不能改变过去，但将来的历史是由我们造成的！使将来的人们忘了《离骚》，诸子，而引据我们，是我们应有的野心。有人说：兴会所至，下笔万言，不增删一字。这或者是事实，可是我不敢这样信，更不敢这样办。“他永远是作文章，点，冒号，分号，惊叹号，问号永远在他的眼前。”这是乔治姆耳称赞沃路特儿拍特儿的话，也是我们当遵从的。

要看问题：凡是一件事的发生，不会被喊打倒的打倒，也不会因有喊万岁而万岁。文学家的态度是细细看问题，然后去指导。没有问题，文学便渐成了消闲解闷之品；见着问题而乱嚷打倒或万岁，便只有标语而失掉文学的感动力。伟大的创作，由感动渐次的宣传了主义。粗劣的宣传，由标语

而毀坏了主义。

创作：抛开旧势力的重负，抱着批评的态度，有了自己的思想，用着活的文字，看着一切问题，我们的国家已经破产，我们还甘于同别人一块儿做梦吗？我们忠诚于生命，便不能不写了。在最近二三十年我们受了多少耻辱，多少变动，多少痛苦，为什么始终没有一本伟大的著作？不是文人只求玩弄文字，而精神上与别人一样麻木吗？我们不许再麻木下去，我们且少掀两回《说文解字》，而去看看社会，看看民间，看看枪炮一天打杀多少你的同胞，看看贪官污吏在那里耍什么害人的把戏。看生命，领略生命，解释生命，你的作品才有生命。看，看便起了心灵的感应，这个感应便是生命的呼声。看，看别人，也看自己；看外面，也用直觉；这样便有了创作的训练。

创作！不要浮浅，不要投机，不计利害。活的文学，以生命为根，真实作干，开着爱美之花。

载 1930 年 10 月 10 日《齐大月刊》创刊号

论文学的形式^①

按着创造的兴趣说，有一篇文章便有一个形式，因为内容与形式本是在创造者心中联成的“一个”；这样去找形式，不就太多了吗？从另一方面看，文学作品，无论东西，确有形式可寻，抒情诗的形式如此，史诗的形式如彼；五言律诗是这样，七言绝句是那样。作者的七绝，从精神上说，自有他独有的七绝，因为世上不会再有这样一首七绝。从形式上看，他这首七绝，也和别人的一样，是四小句，每句有七个字。苏东坡的七绝里有个苏东坡存在；同时，他这首七绝的字数平仄等正和陆放翁的一样，那样，我们到底怎样看文学的形式呢？我们顶好这样办：把个人所具的那点风格，和普通的形式，分开来说。前者可以叫作文调，后者可以叫作形式。

文调是什么东西呢？就是每个作家，不论他用的是什么形式，独有的那点作风。内容是他自己的，情调也是他自己的；于是他“怎样想”与别人不同，跟着“怎样写”也便与众不同有异。这点内容与风趣特异之点，便是文调。苏东坡与陆放翁同作七言绝句，而苏是苏的，陆是陆的，便是因为文调不同的缘故。

① 本篇发表时署名“舍予”。

文调是人格的表现，无论在什么文形之下，这点人格是与文章分不开的。所以简单的答复什么是文调，也可以应用一句成语：“人是文调”。这似乎比说：“文中宜有人在”，或“诗中须有我”，还牢靠一些。佛朗士 Anatole France 说：“每一个小说，严格的说，都是作家的自传”。Jules Lemalte^① 说：“……我相信一本书的真正美处是一些亲切的深刻的东西，这些东西不会叫破坏成法，修词规则与细俗所损伤；一个写家的价值最要的是他怎样看，怎样感觉，怎样说出；全是他自家的而后乃能超众。”所以我们读一本好小说时，我们不但觉得其中人物是活泼泼的，还看出他们背后有个写家。读了《红楼梦》和《儿女英雄传》，就看出那两个作家的人格是多么不一样。正如胡适先生所说：“曹雪芹写的是他的家庭的影子；文铁仙写的是他的家庭的反面，”和“《儿女英雄传》的作者自己正是《儒林外史》要刻画形容的人物；而《儿女英雄传》的大部分真可叫作一部不自觉的《儒林外史》。”这种有意或无意的显现自己是自然而然的，因为文学既是自我的表现，作者越忠诚于表现，他的人格便越显著。凡当我们说：这篇文章和某篇一样的时候，我们便是读了篇没有个性的作品，它只能和某篇一样，不会独立。

美国的褒劳 John Burroughs^② 说：“在纯正的文学，我们的兴味，常在于作者其人——其人的性质、人格、见解——这是真理。我们有时以为我们的兴味在他的材料也说

① 勒梅特（1853—1914），法国作家和批评家。

② 即约翰·伯劳斯。

不定。然而真正的文学者所以能够把任何材料成为对于我们
有兴味的东西，是靠了他的处理法，即注入于那处理法里面的
他的人格底要素。我们只埋头在那材料——即其中的事实、
议论、报告——里面是决不能味得严格的意味的文学的。
文学的所以为文学，并不在于作者所以告诉我们的东西，
乃在于作者怎样告诉我们的告诉法。换一句话，是在于作者
注入在那作品里面的独自的性质或魔力到若干的程度；这个
他的独自的性质或魔力，是他自己的灵魂的赐物，不能从作
品离开的一种东西，是像鸟羽的光泽，花瓣的纹理一般的根
本底一种东西。蜜蜂从花里所得来的，并不是蜜，只是一种
甜汁；蜜蜂必须把他自己的少量的分泌物即所谓蚁酸者注
入在这甜汁里。就是，把这单是甜的汁改造为蜜的，是蜜
蜂的特殊人格底寄与，在文学者作品里面的日常生活的事
实和经验，也是被用了与这同样的方法改变而且高尚化的。”
(依章锡琛译文。)

“怎样告诉”便是文调的特点，这怎样告诉并不仅是告
诉，而是怎样觉得，思想的结果；那就是说作者的全个人格
伏在里面。那古典派的写家画家总是选择极高尚的材料，来
帮助他的技术，叫人们看了，因材料的高贵而欣赏及技术。
自然派的便从任何事务中取材，全以自己的人格催动材料。
他个人是在社会里，所以社会一切便都是好材料，无贵无
贱，不管美丑，一视同仁。可是描写或绘画这日常所习见
的人物时，全凭怎样告诉的手段，而使这平凡的人物成为艺
术中不朽的人物，这便是作者个人的本领，个人人格的表现。

这样，我们颇可以从文调上，判定什么是文学，什么不
是文学。比如我们读报纸上的新闻吧，我们看不出记者的人

格来，而只注意于新闻的真确与否，因为记者的责任便是真诚的报告，而不容他的想象自由运用。反之，我们读，就说杜甫的诗吧，我们于那风景人物之外，不觉的想到杜甫的人格；他的人格，说起来也玄妙，在字句之中也显现出来；好像那一字一句便是杜甫心中的一颤一动；那“无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来”的下边还伏着一个“无边”“不尽”的诗人之心；那森严广大的景物，是那伟大心灵的外展；有这伟大的心，才有这伟大的笔调。心，那么，是不可少的；自己在那里显示图样结构；而后慢慢修正，从字面到心觉，从部分到全体；所以写出来的是文字，也是灵魂。据克鲁司Croce^①的哲学：艺术无非是直觉，或者说印象的发表。心是老在那里构成直觉，经精神促迫它，它便变成艺术。这个论调虽然有些玄妙，可是确足以说明艺术以心灵为原动力，而个人文调之所以为独立不倚的。因为天才的不同，表现的力量与方向也便不同，所以像刘勰所说：“贾生俊发，故文洁而体清；长卿傲诞，故理侈而词溢”等等也有一些道理。能作诗而不善于散文的，工于散文而不会为诗的，也是如此。就是那浪漫派作品，与自然派作品，也是心的倾向不同，因而手段也就有别。偏于理想的，他的心灵每向上飞，作品自然显出浪漫；偏于求实的，他的心灵每向下看，作品自然是写实的。以柏拉图、亚里士多德为代表的两种人——好理想的及求实的——恐怕是自有人类以来，直至人类灭毁之日，永远是对面立着，谁也不佩服谁的吧？那么，因着写家的天性不同，作品也就永远不会有什么正统异派之别吧？

① 即克罗齐。

文调，或者有许多人想，不过是文字上的修饰，精细的表现而已。其实不是，文调是由创造欲的激发而来的，不是文字技术上的那点小巧。心中有点所得，便这个那个，如此如彼的，把这一点加到无数无名的心象之上，几经试拟，而后得到一个最适当的字来表现这一点。像弗罗贝说：“无论你要说什么一件事，那里只有一个名词去代表它，只有一个动字去活动它，只有一个形容字去限制它，最重要的是去找这个名词，这个动字，这个形容字，直到找着为止，而且找着的是比别的东西都满意的。”但是，这决不是说，去掀开字典由“一”部到“龜”部去找字，而是那文艺家心灵的运用，把最好的思想用最好的言语传达出来。普通的事本来有普通的字去代表，可是文学家由他自己美的生活中，把文字另炼造了一回，适足以发表他自己的思想。所以言语的本身并不能够有力量，活泼、漂亮、正确；而是文学家在言语之下给了它这些好处的构成力。那“山高月小，水落石出”本是八个极普通的字，可是作成多么伟大的一幅图画，多么正确的一个美的印象！只有能觉得这简素而伟大之美的苏东坡能写出，不是个个人都能办到的。那构思十稔而作成《三都赋》的左太冲，恐怕只是苦心搜求字句，而心实无物吧。看他的“树则有木兰桢桂杞櫟桐棕枒楔枏”等等，字是找了不少，可是到底能给我们一个美好的图画，像山高月小，水落石出，那么简单正确美丽吗？这砌墙似的堆字，不能产出活文学，也足以反证文调是个人人格的表现，不单以修辞为事了。总之，从文字上所看起来的美，决不是文字的本身，而是由特殊情绪中所发生的美之感动而达诸笔端；这美的感动的深浅，便是文学作品高下的标准。我们在新闻纸上也可以

得到使我们喜怒的材料，可是那全因为我们由道德上、实利上看某件事，判断某件事；不是文字的感动，是事实的切己。当我们读诗的时候，我们便不这样了，我们是陶然若醉的，被文字的催眠，而飞入别一世界。其实诗中所用的字，与新闻纸上的字，在字典上全是一样的，只因为诗人独有的那点文调使我们几乎不敢承认诗中的字也正是新闻纸上的字了；我们疑心：诗人或另有一部字典吧？是的，诗人是另有一部字典，——那熔炼文字的心。

现在我们知道了文调的要紧，以下说文学普遍的形式。

“……诏高力士潜搜外官，得弘农杨元琰女于寿邸，既笄矣，鬓发膩理，纤秣中度，举止闲冶，如汉武帝李夫人。别疏汤泉，诏赐澡莹。既出水，体弱力微，若不任罗绮！光彩焕发，转动照人。上甚悦。进见之日，奏《霓裳羽衣》以导之……”

“汉皇重色思倾国，御宇多年求不得。杨家有女初长成，养在深闺人未识。天生丽质难自弃，一朝选在君王侧。回眸一笑百媚生，六宫粉黛无颜色。春寒赐浴华清池，温泉水滑洗凝脂。侍儿扶起娇无力，始是新承恩泽时……”

“想当初，庆皇唐，太平天下，访丽色，把蛾眉选刷。有佳人，生长在弘农杨氏家，深闺内，端的玉无瑕。那君王一见了，欢无那！把钿盒金钗亲纳，评拔作昭阳第一花。”

上列的三段，第一段是《长恨歌传》的一部分，第二段是《长恨歌》的首段，第三段是《长生殿》中弹词的第三转。这三段全是描写杨贵妃入选的事，事实上没有多少出入。可是，无论谁读过这三段，便觉得出第一段与后两段有些不同的地方。这些不同的地方好像只能觉得，而不易简当的说出来。以事实说吧，同是说的一件事。以文字说吧，都是用心之作，都用着些妙丽的字眼；可是，说也奇怪，读过之后，总觉得出那些“不同”的存在。——到底是怎一回事呢？为回答这个，我们不能不搬出一个带玄幻色彩的字——“律动”。

我们往往用“余音绕梁，三日不绝”来作形容。这个绕梁三日不绝的余音，是什么音呢？是火车轮船上汽笛的呜呜么？是牛或驴的吼叫么？不是！那些声音听一下就够了，三日不绝在耳旁噪吵一定会叫人疯了的。那么，这余音必是好的音乐的，歌唱的？是，可是为何单独这点余音叫人颠倒若是呢？这余音到底是什么东西呢？啊，律动！是律动在那里像小石击水的波颤，石虽入水，而波颤不已。这点波颤在心中荡漾着、敲击着，便使人忘记了一切，而沉醉于其中。音乐如是，跳舞也如此。跳过之后，心中还被那音乐与肢体的律动催促着兴奋。手脚虽已停止运动，可是那律动的余波还在心里动作。那汽笛与牛吼之所以过去便忘也就是它们缺乏这个律动。

律动又是什么东西呢？广泛着一点说，宇宙间一切有规则的激动，那就是说有一定的时间的间隔，都是律动。像波纹的递进，唧唧的虫鸣，都是有规律的，因而带着些催眠力

的。从文学上说呢，便是文字间的时间的律转，好像音乐似的，有一定的抑扬顿挫，所以人们说音乐和诗词是时间的艺术，便是这个道理。音乐是完全以音的调和与时间的间隔为主，诗词是以文字的平仄长短来调配，虽没有乐器帮助，而所得的结果正与音乐相同。所不同者，诗词在这音乐律动之下，还有文字的意义可寻，不像音乐完全以音节为主，旁无附丽。所以巧妙着一点说，诗词可以说是奏着音乐的哲学。律动总是带着点魔力的，细细分解开来原是一个音一个音的某种排列，可是总合起来，这种排列便不甚分明，而使人感到一种说不出的快乐；不但心弦跳动，手足也随而舞之蹈之了。那嗒嗒的钟声，不足以使人奋兴，强烈的音声，不足使人快乐，因为这种律动是缺乏艺术化的，艺术中的律动才足以使人欣悦，使人沉醉，就是雕刻与画图那样的死物，也自然有一种调和的律动使我们觉得雕刻的人物，图中的风景，像要跳出来走动似的。原人用身体的动作和呼声，表示他的快感与苦痛，这种动作与呼声，渐渐经过律动的规定，便成了跳舞与歌唱，那就是说有了律动才有原始的艺术，有了律动才能精神与肉体联合起来动作。

明白了律动是什么，我们可以重新去念上边引的三段，念完，便可以明白为什么第一段与后两段不同。它们的不同不是在文字的工不工，不在乎事实的描述不同；是在律动的不一样。第一段的“纤秾中度，举止闲冶”，和“光彩焕发，转动照人”，也都是很漂亮的，单独念起来，也很抑扬有趣。可是，读过之后，再读白居易的那篇，我们便觉出精粗的不同，而明明分辨出：一个是散文，一个是诗，那么，我们可以说：散文与诗之分，就在乎文字的摆列整齐与否吗？不

然。试看第三段，文字的排置比第一段还不规则，可是读起来，（唱起来便好了。）也显然的比第一段好听。为说明这一点，我们且借几句话来，或者比我们自己更能说得透彻：

英国的阿塞儿·西门司说：“考拉儿瑞支 Coleridge^① 这样规定：散文是‘有美好排列的文字’，诗是‘有顶好排列的文字’。但是，并没有理由说明为什么散文不可以是有顶好排列的文字。只有律动，一定而再现的律动，可以分别散文与诗。……散文，在粗具形体之期，只是一种言语的记录；但是，一个人用散文说话，或终身不自觉，所以或者有自觉的诗体（就是：言语简变为有规则的，并且被认为有些音乐的特质。）是较比的有更早的起源。在人们想到，普通言语是值得存记起来的以前，人们一定已经有了一种文明。诗是比散文易于记诵的，因为它有重复的节拍，人们想某事值得记忆起来，或是为它的美好（像歌或圣诗），或因它有用（像律法），便自然的把它作成韵文。诗，不是散文，是文章存在的先声。诗的写出来，直到今日，差不多只是诗的物质化身；但是散文的单存只是写下来的文书而已。

“在它的起源，散文不带着艺术的味道，严格的说它永远没有，也永远不能像韵文、音乐、图画，那样变为艺术。它慢慢的发现了它的能力；它觉悟出它将怎么有用处可以炼化到‘美’那里去，它渐渐学巧了，怎么限制它那些无可限制的，远远的随着韵文的一些规则。更慢慢的发展了它自己的法则，可是，因为它本身的特质，这些法则不像韵文那样一定，那样有特别的体裁。凡与文学接触者正如文学之影响

① 即柯勒律治。

于散文，现在散文已据有所谓文学的大半了。

“依如贝说：‘在诗调里每个字颤旋像美好之琴音，曲罢遗有无数的波动。’文字或是一样的，并不奇异；结构或也一样，或偏于简单，但是，当律动一来，里边便有一些东西，虽然或像音乐之发生，但并非音乐。管那些东西叫作境地，叫作魔力；仍如如贝所说：‘美的韵文是发出似音声或香味的东西的’；我们永不能解释清楚，虽然我们能稍微分别，那点变化——使散文极奇妙的变成韵文。

“又是如贝说得永远那么高妙：‘没有诗不是使人狂悦的：琴，从一种意义看，是带着翅膀的乐器。’散文固然可以使我们惊喜，但不像韵文是必须这样的。况且，散文的喜悦似乎叫我们落在地上，因为散文，域区虽广，可是没有翅膀儿。……”

韵文是带着翅儿的，是可以唱的，能飞起与能吟唱都在乎其中所含的那点律动，没有这点奇妙律动的便是散文。所以散文韵文之分，不在乎事实的差异，是在把一件事怎样写出来，用散文写杨贵妃的故事，和用韵文写是同样可以使她的事迹明了的，可是二者的感化力便不同了：散文的杨贵妃故事能极详细的述说她的一切，但只限于述说，无论文字怎样美。韵文的同一故事，便不但述说她的事，而且叫我们在得到事实以外，还要读了再读；不但是读，而且要唱、要听；好的散文虽也足以有些音乐的味道，但永远不会像韵文那样完好。严格的说，散文和韵文的分别，只在这点不易形容的律动。有人以为备有韵文的格式韵律才能算诗，那不完备而具有那魔力律动的也不能不算是诗。诗的进步是显然的在那里解除格式规则，同时也是求律动的自由。四言诗后有

五言，五言后有七言，最近又有无韵的白话诗，这便是打破格式的进展。可是白话诗是诗，不是白话文，因为它的律动显然与散文有异的。看：

“黄河远上白云间，一片孤城万仞山，羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。”（王之涣，《凉洲词》）自然是很美了，再看胡适之的《鸽子》：

“云淡天高，好一片晚秋天气！
有一群鸽子，在空中游戏。
看他们三三两两，
回环来往，
夷犹如意，——
忽地里，翻身映日，
白羽衬青天，
鲜明无比！”

字句没有一定，平仄也没有规则，用字也不生涩，可是也很好听；就是因为内中的律动还是音乐的，诗的；有了这个，形式满可自由，或者因为形式自由，律动也更自然，更多一些感动力。反之，形式是诗的，像：

“无宝无官苦莫论，周旋好事赖洪恩，人能步步存阴德，福禄绵绵及子孙。”（见《今古奇观》，《裴晋公义还原配》）便不能使我起诗的狂喜，不是因为形式有什么缺欠，是因为内中的韵律根本不是艺术化的。只有字数的按格填写，没有文字外的那点音乐。正如中国戏的锣鼓，节拍也是很严密的，可是终不是音乐，只叫人头晕，不叫人快乐。诗与音乐

的所以为诗为音乐正在这一些不可形容，捉摸不住的律动。明白了这个，文言诗，格体诗，与白话诗之争也就可以休止了；有好的律动的便是好诗，反之便不是诗；为诗与否根本不在形式，而在这神秘的律动。这并不是说诗中可以全无意义，便只求好听美丽；不是，但我们应当注意：诗是言语的结晶，言语的自然乐音是必要的；专求意高理邃，而忘了这音声之美，便根本不能算诗。假如诗的存在是立于音声与真理之上，那么，音声部分必是最要的。设若我们说：“战事无已呀！希望家中快来封信！”这是人人有的心情，是真实的；可是这样一说，说过也便罢了；就是每天这样说，也还是非常的平淡；纵然盼家信心切，而这两句话似乎是缺欠点东西——叫我们落泪的东西，赶到我们一读：

“国破山河在，城春草木深，感时花溅泪，恨别鸟惊心！烽火连三月，家书抵万金！白发搔更短，浑欲不胜簪！”我们便不觉得泪下了。这里所说的“烽火连三月，家书抵万金”，还不就是“战事无已呀！希望家中快来封信！”吗？为什么偏偏念了这两句才落泪？杜甫的真理并不比别人高明，他的悲痛，正是我们所经验的；这不是因为那点催人落泪的音乐使人反复哀吟，随以涕泣吗？大概谁都经验过：遇到大喜欢、大悲痛的时候，并不要说出自家的喜欢与悲痛，而是去找两句相当的诗句来吟念着。因为诗中的真情真理与真言语合而为一，那言语的音乐使真情真理自然的唱出；这样唱出便比细道琐屑详陈事实还具体，还痛快。诗人作诗的时候已把思想言语合成一片，那些思想离不开那些言语，好像美人的眼，长在美人身上，分开来使人也不美，眼也难看了。

言语和思想既是分不开的，诗的形体也便随着言语的特

质而分异了。希腊拉丁的诗中，显然的以字音的长短为音调排列的标准，而英文诗中则以字之“音重”为主，中国诗以平仄成调，便是言语特质的使然。中国的古诗多四言五言，也是因为中国言语，在普通说话的时候即可看出来，本来是简短的，字音是简短的，句子也是简短的。为易于记忆，易于歌唱，这诗句的简短是自然而然的。七言长句是较后的发展，并且只是文士的创立体格，民间的歌谣还是多用较短的句法。那七言或九言的鼓词便要以歌唱为业的人们去记忆了。这样，诗既是言语的结晶，便当依着言语的特质去表出自然的音乐，勉强去学仿异国诗格，便多失败。因此，就说翻译是一种不可能的事也不为过甚。只能翻出意思，言语的特质与味道是不能翻译的；而丢失了言语之美，诗便死了一大半！

思想上也足以使诗文的形式分异，那描写眼前一刻的景物印象自然是以短峭为是，那述说一件史事自然以畅快为宜。诗人得到不同的情感，自然找一个适当的形式发表出来，所以：

“夕殿下珠帘，流萤飞复息。长夜缝罗衣，思君此何极。”（谢朓，《玉阶怨》）是一段思恋的幽情，也使用简短的形式发表出来。那《长恨歌》中的事实复杂，也便非用长句不足以描述到痛快淋漓。

诗是如此，散文也是如此。描写景物的小品文字，便要行云流水的美好简丽，述说史事的便要详密整炼。严格的说，文的形式是言语之特质，与思想之构成，自然而来的结果，有一篇东西便有一个特异的形式，用不着强分多少体、多少格。更严格一点说，只有诗可以算文学作品，无论多么好的散文，不能把言语的特别美好之点尽量表现出来。自

然，散文因为不十分讲求形式，可以自由的运用，更适于应用；可是因为求实用便不能不损失了言语的最精彩处。在外国文学中往往把诗分成抒情诗、故事诗、叙事诗等。散文也分成记述文、形容文、讨论文、批评文等。其实这不过是为分别方便，就已有的形式稍为类划；严格的说，文学中只有诗与散文之别，也就够了。

但是这个说法，决不足以服中国文人的心，因为他们最好把那些古东西，翻过来，倒过去的分类，而且颇自傲中国文学的形式比外国复杂完备。我们，因此，也不能不看看他们到底是怎么个分类法。

先看《昭明文选》吧，萧统是个很会作目录的，你看他把文类分立以后，还逐类的附以文章内容的标题，如：赋中有京都、郊祀、耕籍、畋猎、纪行、游览、宫殿、江海，物色鸟兽、志、哀伤、论文、音乐、情，等。诗类是也这样，叫人们一望而知所属的文章的内容是什么，是一种很好的排列法。但是他的分类法可有些太繁琐了，他把所选的文分成：

赋、诗、骚、七、诏、册、令、教、文、表、上书、启、弹事、笺、奏记、书、檄、对问、设论、辞、序、颂、赞、符命、史论、史述赞、论、连珠、箴、铭、诔、哀、碑文、墓志、行状、吊文、祭文等类。设若把这些类名专当作分目看，像赋中之分京都、郊祀等，未尝不是很好的事。若是拿它们当文的形格看，便太稚气了。为何不简单的分成应用文，文中的附目有诏、令、教、表等；议论文中附史论、论等，岂不较为清楚？本来这些都是散文，不过是用处不同，故形式笔法亦稍有不同；如果照这样严格的分起来，岂

不是还要分得更细，以至一文一格。以至无穷吗？

后来，姚鼐的《古文辞类纂》，把文形分为十三类：论辩、词赋、序跋、诏令、奏议、书说、哀祭、传志、杂记、赠序、颂赞、铭箴、碑志。虽然比萧氏的分法简单多了，知道以总题包括细目。可是，这样简化了，便有脱落的毛病，正如林语堂先生所说：“……姚鼐想要替文学分十三体类，而专在箴颂赞铭颂奏议序跋钻营，却忘记最富于个性的书札，及一切想象的文学（小说戏曲等）。”再说，这样的分类原为使人按类得着模范，以便摹仿，可是一类中的同样文字便具有不同的形式，又该何取何舍呢？以祭文说吧，《祭田横墓文》和《祭十二郎文》，同是韩愈作的，同是祭文；可是一篇是有韵的，一篇是极好的散文，这又当何所从呢？

曾国藩更把姚氏分类法缩减，成为三门，十一类。他对于选文章确有点卓见，他正和萧统相反，而各有所见。萧是大胆的把不是文学的经史抛开；曾是把经史中具有文学意味的东西提出交给文学。可是他的分类法依然是不巧妙；对论著类他说：著作之无韵者。对词赋类他说：著作之有韵者。这本来是很清楚的，可是到了序跋类，他又不提有韵无韵了，而说：他人之著作序述其意者。以有韵无韵分别，颇有严正的区别；忽然出来个序述其意者，便不是由形式看，而是由内容上看了。这便不一致。他说：传志类是所以记人者，叙记类是所以记事者，典志类是所以记政典者，同是论述文字，而必分清记人记事与记政典之别，分明是叫人便于摹拟，其实凡记述文字都当以清楚详细为主，何必强为界划呢！他的分类法是：

记载门：传志、杂记、叙记、典志。

告语门：奏议、书牒、诏令、哀祭。

著述门：论著、词赋、序跋。

这与姚氏所定，差不多少，而混含不清的毛病是一样的。

我们既不满于这由文章的标题而强为分划的办法，那么，以文人的观点为主，把文学分为主观的、客观的，像：

（主观的）	（客观的）	（主观的客观的）
散文——议论文	叙记文	小说
韵文——抒情诗	叙事诗	戏曲

是不是合适呢？我们在前面曾经说过：文学是个性的表现，描写事务，并不是把事物照下像来，而是把事物在心灵中炼洗过，成为写家自己的产物。这样，完全客观的写物，几乎是不可能的。无论怎样写实，要成为文学，那实在的材料便不能不变为文艺化的。观察自可全任客观，构成时便不觉的成为主观；完全写实，像统计表，算术演草，化学公式，实是实了，怎奈不是文学，这样分别又似乎不妥。

有人又以言情、说理、记事等统领各体，如：诗歌、颂赞、哀祭是属于言情的。议论、奏议、序跋等是属于说理的。传志、叙记等是属于记事的，这岂不是又须把诗歌之下，再分为言情的，记事的等等吗？这似乎又太繁琐了。

这些的分法，不是失之太繁，便是失之太简，求繁简适当，包括一切，差不多是不可能的事。倒是六朝时文笔之分

有些道理，因为正合我们前者所说散文与韵文之分。《文心雕龙·总述篇》里说：（虽然刘勰不赞成这个说法）

“今之常言，有文有笔，以为无韵者笔也。有韵者文也。”这似乎倒简当明白，因为散文与韵文是最易区别，而根本有不同之处。散文与韵文之下，任凭你随便分为多少门，多少类都可以；反之，根本不去管类别，而散文韵文之分总是存在的。总之，分类总是先有了创作物，而后好事的人才能按照不同的形式来区分，从而谈论各形式的长短优劣。看了汉高祖的《大风歌》，便说古人有三句之歌。看了荆卿的《易水歌》，便又添多了一个例子，说古人有两句之歌。这样去找例子，越找越多，结果也不过是能向人报告！古人有一句、两句、三句、四句……一百句之歌；这种报告与文学有什么关系呢？有什么好处呢？至多，也不过指出两句的简峭，三句的高壮；这种说法，人人能看出，又何必你来指出呢？

看形式，研究形式，所得的结果出不去形式；形式总不是最要的东西。形式的美，离了活力便不存在。建筑的美是完全表现于形式上的。可是建筑物是最不经济最笨重的美的表现。中国文学（西洋文学也往往有此病）的死板无生气，恐怕是受了这专顾形式的害处，把花草种在精巧的盆子里，然后随手折拗剪裁，怎能得到天然之美呢。中国的图画最不拘形式，最有诗意；而文学却偏最不自由，最重形式，也是个奇怪的现象，解放了粽子形的金莲，或者脚的美才能实现吧？那么，文学也似乎要个“放足”运动吧！

载 1931 年 1 月 10 日《齐大月刊》第一卷第四期

小说里的景物

在民间故事里，往往拿“有那么一回”开首，没有特别指定的景物。这类故事多数是很可爱的，但显然是古代流传下来的，把故事中独有的姓氏地点全磨去了。近代小说则异于是，故事中的人物固然是独立的，它的背景也是特异的，不但是特异而已，背景在近代小说中实占极重要的地位。它的重要不只是写一些风景东西，使故事更鲜明一些，而是和人物故事分不开的。背景的范围也很广：社会、家庭、村市、时间……都可以算在里边。社会、家庭等等都可放在一个题目之下，形成个地方的色彩。有这个色彩才足以使故事有骨有血，才足以使时代与社会有显明的表现，才足以使故事成为写实的。高果儿 Gogol^① 的所以为俄国小说的初祖便因为他开始把社会的原素引入俄国文学中。《儒林外史》之所以高于一切旧小说，也正因它有这个鲜明的彩色。到今日而仍写某地某生体的故事者，便是没有明白这一点。

这个地方色彩不仅是随手描写一下，有时候竟自是作小说的动机。试读中国现代短篇小说，最多的是回忆体的作品。他们写作的动机，自然也许是因为对于一个人或一件事的回忆，可是地方与社会家庭景况的追念至少是动机之一。

① 现通译果戈里（1809—1852），俄国作家。

人们幼时所熟习的地方景物，即一木一石，当追忆起来，都引起热烈的情感，都含有浪漫的意味，是一种苦而甜的追想。正如莫泊桑在《回忆》中说：“你们记得那些在巴黎附近一带的浪游日子吗？我们的穷快活吗，我们在各处森林的新绿下面散步吗，我们在塞因河边的小酒店里的暗光沉醉吗，和我们那些极平凡而极隽美的爱情上的奇遇吗？”（李青崖译）特别在现代，地方的变动很大：二十年前是个僻静的庄村，今日已成为繁华的城市；人们对这种改变，印象特别的深，所谓沧桑之感者是也。许多好的小说是由这种追忆而成的，本内特 Annold Bennett 的 *The Old Wives' Tale* 和 *Tales of the Five Towns*^① 便是以追忆为动机的产品。就是那最会创作的迭更司与魏尔斯 H. G. Wells，也时常在作品中写出他们少年的经历。就是不完全以此为动机，对于某个地方社会熟习，也就脱不了利用这些作背景。像 D. H. Lawrence 的用 nothing ham；^② Joseph Conrad^③ 的用地中海与中国海；这种熟习的地方，不但是便于采用，而且真能给一种境界，特别的境界。这个境界叫全个故事都带出特有的色彩，而不能用别的景物来代替。可以说，换了背景，故事也就得改换了；决不是某地某生体作品随便可以改头换面的可比。近来最以地方色彩描写成功的是哈代 Thomas Hardy^④，他的著作都附有详细的地图，指示 Wessex 一切地点。

① 阿诺德·本涅特的作品：《老妇人的故事》和《五镇的故事》。

② 即大卫·赫伯特·劳伦斯；下文意为“无过火之处”。

③ 康拉德（1857—1924），英国小说家，作品多以航海为题材。

④ 哈代（1840—1928），英国小说家和诗人，作品多以其家乡韦塞克斯为背景。

他的风景与人物的相关——正如 Conrad——全是心理上的，往往以地方决定人的运命。在某种地方与社会，便非发生某种事实不可，是不可幸免的，几乎是一种衰颓的哲学论断；因此这种故事便能抓住读者的心灵，叫你随着这个地方景物走，而看到人事的变迁——人始终逃不出这个背景的毒恶，正如蝇之不能逃出蛛网。

至于神秘派的作家，便更重视地点了，因为背景是神秘之所由来。这种背景也许是真的，也许是假的，但是没有这个背景便没有这个小说。Algernon Blackwood^① 是离不开山、火、风……的。*Bleak House*^②（虽然不是神秘小说）便必须有个 Bleak House。这种背景有时候显着不很自然，像爱伦·坡^③的，可是那正因为背景重要的缘故。人物是有个性的，地点也是有个性。这差不多是近代小说中最明显的一个特点。背景の利用不但是为使故事真切，而是心理的、哲学的、艺术的。

我们看近代小说，往往在形容人事之前，先写些风景；这决不是为写景而写景，差不多是一种人事的象征，至少也是要特别加重感情，叫人物与四围的东西合起来，作成个完整的境界。像劳伦斯的《白孔雀》中的描写出殡，先以鸟啼引起妇人的哭啼：“小山顶上又起了啼声。”然后看见一个白棺，后面走着个高大不像样的妇人，她高声的哭，小孩子扯着她的裙，也哭。人的哭声吓飞了鸟儿，何等的凄凉！

① 即阿尔赫农·布莱克伍德。

② 《荒凉山庄》，狄更斯的一部小说。

③ 即爱伦·坡。

Conrod 的写法便更伟大了，叫我们读了，不知道是人力大，还是自然的力量更大。正如他说：“青年与海，好而壮的海，苦咸的海，能向你耳语，能向你吼叫，能把你打得不能呼吸。”是的，能耳语，近代描写的工夫能使环境向你耳语！

这样看来，我们写景，不要以为风景是静止的。前面有活人，后面加上一些死静的山川，只作装饰，像中古的画像，是太不时兴了。我们在作结构时，便应当定好要什么背景。我们要这背景干什么，找不出这“干什么”便不用写。人物像花草的子粒，背景是园地，把这颗子粒种在这园里，它便长成“这园”里的一棵花。所谓地方的色彩，便是叫故事有了园地，叫全故事有了特别的味道。某地某生体的故事也许很有趣，但终是桌上花瓶中的假花；我们所要的是园中的真花。就是随便的一件事，比如说阴天吧，也要与故事相关。同是一个阴天，而阴天下的人的感情是不同的；有的以为阴天正好吃点酒，有的便落泪了。故事所要给的印象是什么？决定了这个，而后去写阴天，阴天对多数人是显着苦闷的，而我偏因为故事中的人物要“过”阴天，而写成阴天是不苦闷的，是可喜的。这样写实在不易，可是唯其如是，才显出本领。环境足以支配人生与否是哲学问题，我们不一定抱着这个道理写；我们只要把环境与人生写成一片；不如是便是敷衍。

写景在浪漫作品中足以增加美的成分，真的，差不多没有再比写景能使文章充分表现美的。但是，我们读了浪漫派的作品，里面有许多好的诗句和描写风景的散文，可是这些

地方每每叫我们读过就忘掉；大概谁也有这个经验——读完了一本小说，只记得些散碎的事情；对于景物一点也不记得。这个毛病在哪？在写得太普通了，太成了点缀品了，几乎成了皮黄戏中的“出得门来好天气也”一类的套话了。我们应当知道：天然的美是绝对的，不是比较的。一个风景有一个特别的美，是永远独立的。但这个独立的美只能被艺术家看出；普通的人看泰山也正等于看别的山；在作品中随意的写些风景，不是作者没有艺术的熏陶，便是太不忠诚；那就无怪不能给读者以深刻的印象了。我们永远不会忘了《老残游记》中的“黄河打冰”那段描写，忘不了《块肉余生录》Ham 下海救人的那段海景。为什么？因为这都不是泛泛的点缀，而是到了那种时候，遇上那样事情与景物，时候事情景物全是特别的，所以写出来便永不会被人忘记。所以与其多写景物，不如少写而集中精力于特别的一点。

在写实作品中，对于景物的真象，不管是美是丑全要照样描写；它的目的在多写环境，而不专求自然之美来帮助美化。但是这样写，设若与人事无关，便近于逐臭。我们应当诚实的写，而尤当注意，这丑恶景物对人生的影响。在那下等妓女所居住的窄巷中，在烟煤充满的码头上，要写出人来，不然便是空虚的。更进一步说，文学是要美的，就是描写丑恶，未常不可以美，试看近代的大写实作家，特别是俄国的，他们虽然描写丑恶，而文章依然是美好的。他们能变换方法，使丑恶的景物由艺术的手腕下表现出来。我们一掀开柴霍甫的小说集，便知道他是仇恨工厂的，可是看他在《医生的访问》里，他却利用夜间观察一个工厂，工厂不错

是丑的，可是经他写出来，是何等的丑而美！丑而美似乎不通，让咱们看看原文吧：“外面是凉快的；已经快天亮了，那五所房子，带着高烟筒、栈房、堆房，清清楚楚在那潮空气中立着，因为是放假的日子，没人作工，窗子都是黑的，只有一处房里火炉还烧着，那里的两个窗子是紫色的；火和烟时时的从烟筒冒出来，院外很远的地方，有些蛙叫，夜莺也正唱着。”

写景不必一定用很生的字眼，而在能暗示出一种境地。诗的妙处不在它的用字生僻，而在乎写得具体而真实；简单而有弦外之音。写景是最宜追拟诗境的。“只在此山中，云深不知处。”是诗境的暗示，不用生字，更用不着细细的写。写景既不是作赋，更不是工程师的建造图。我们要用几句话，几句浅显的话，画成一幅图画。看莫泊桑的《归来》：

“那海水用它那单调和轻短的浪花，拂着海岸。那些被大风推送的白云，飞鸟一般在蔚蓝的天空斜刺里跑也似的经过；那村子在那向着大洋的山坡里，负着日光。”

再看他的《圣米奢屿的传说》：

“等得我到了阿物即市，又望见它正对着夕阳。那片沙滩的广阔幅员是红的，那天空是红的，那个不可度量的海湾也整个儿是红的，仅仅只有这座远隔大陆的古寺，它那些险峻得像一堆想象上的楼阁，奇诞得像一所

幻境里的宫殿，对着落日的霞光，几乎全是黑的。”

这是多么有味，真而且美的描写！我们最怕心中没有一种境地，而生要配上几句，纵然多用些字眼，也无济于事。而且就是真有了一种境地，而不会扼住要点，也还是枝节的叙述，不能见好。因为只求细腻，逐一描写，而没有把它炼成最简美的图画，是适足以招人厌恶的——像 Balzac 的 *Country Doctor*^① 的开首那种描写。我们观察要详尽，不错；但是设若我们于观察后找不出最精妙的地方，便是和普通人所见一样，不是艺术的。一个邮差知道的地方够多么详细，然而他未必能描写得出那地方的风景。我们不但要进到风景里边去看，也要在外边看。村中一株老树，在村里看，也许一点意思都没有；可是立在村外高处看，这株老树正足以作这村全景的中心；没有它，或者这村景便不会那样峭拔，也未可知。我们要在景物里面看、闻、觉；而后在外边去望；这样，或者才会得到一幅整的图画，一个境地。

Conrad 给我们一种新方法：他不但叫我们看见景物，也叫我们跟着故事中的人物一同动作，像在 *The Lojoon* 里：

“掌舵的把桨插入水中，以硬的臂用力摇，他的身子前俯。水高声的碎叫；忽然的那长直岸好像转了轴，树林转了个半圆圈，落日的斜光像火闲照到木船的一边，把摇船的人们的细长而破散的影儿投在河面的各色

① 巴尔扎克《人间喜剧》中的小说《乡村医生》。

光浪上。那个白人转过来，向前看。船已经改了方向，和河身成了直角，那船头上雕刻的龙首现在正对着岸上短丛的一个缺口，它慢慢渡进去，碰着上面悬着的树枝，不见了，好像个轻巧的两栖动物离开水，回到在林中的窝巢似的。”

河并没有动，岸树也没有动，是故事中的人把船换了方向，而觉得河转了，树也转了。这个感觉只有船上的人能感到，就这么写出来，叫读者身入其境的去“觉”；这不是旁观了，而是读者与故事中的人物合为一体了。这是不以读者方面为定点，而以故事中的人物为定点来感觉四围的景物。这才能深入，才能叫读者分担故事中人物的感觉。

至于以读者为观察的起点，“比拟”是最足以给显明的印象的，但是普通的比拟，适足以叫人讨厌，不如简单的直说较为更有力量。要用比拟，便要惊人。是万不得已而想出来的惊奇的比喻，像以大吕宋烟头的燃烧，比夜间火山口的明灭，才值得一用。一个清楚简单的写景，就是不好，也比勉强求助于修辞强。四六文中的勉强成联作对是不会写出真与美的。

我们还要知道：不善写景，不写也可以成为好的作品。狄福在《鲁滨孙漂流记》中自然是景物逼真了，可是他的别的小说，往往是一直的陈述，并不细说景物，而故事还很真切。他有一种能力，能叫人物的活动，暗中指示出环境来，因之可以不去管环境的描写。这自然是不易学的，但我们应当记住：不善写景，千万不要勉强拉扯上一些死东西作点缀

品，善于述说故事的人，专凭事实，不管别的，也能说得很火炽。*Gil Blas*^①对写景也不甚注意，而故事的真切也足使我们爱不释手，并不觉得缺乏什么。

至于时间，或者比景物更重要，因为叙述一事，有时可以不说环境，而总要有个时间。时间的利用，也和景物一样，因时间的不同，故事的气味也便不同了。特别是在短篇小说里，一定要有个清晰的时间，以增高所要给的印象的力量。有了确定的时间，故事一开首便有了特异的味道，这特异的味道是很要紧的。

故事内所用的时间，长短是不拘的，一天也可以，一年也可以，十年也可以，这全凭故事中的人物与事实而定。不过，时间越长，时间的正确，越须注意。说一个延至几年的故事，而总是春天、冬天，没有夏天，便是很大的缺点。所以利用一个地点，而只在那个地点，住过一季，是不中用的，假如这个地点是被用作长时间的描写的。至少要一年，才能有一个完整的印象。

对于一个特别的时间，也很好利用，像是大跳舞会、赶集、庙会，都是很好应用的。假设我们描写上等社会的人们，开首即利用大跳舞会，便很有势力。反之，描写乡村，而利用庙会，也有同样的力量，依这个道理推测，则一个故事必当有个特别时间来陪衬得更显明有力。对于时间，还可以利用不常见的，比如跳舞会完了，人们已经疲乏，妇人面上的粉也掉了，已经困得不得了，而仍狂吸着香烟，这便很

① 《吉尔·布拉斯》，法国作家勒萨日（1668—1747）的流浪汉小说。

足以反衬起人们的放荡行为，而特别有力。形容一个学生的行为，不必是在上课时，而顶好在课后。简单的说，这可以叫作时间的隙缝。在隙缝之间，人们的真象更显露得清楚。

时间的支配，不必一定一天一天的，也可以跳过去，只说一声冬天，或过了二年，便可以。这样很足以帮助我们只述说重要的事，而不迟疑，不作无谓的述说。假如我要述说两个人的结婚和结婚后有子女的困苦，我便说了结婚，而后说过了五年，他们已有两个小孩，不必结结巴巴的说其中的经过。设若不如此，我们有时很感觉困难。

时间所给的情感，正如风景，夜间与白天不同，春天与秋天不同，这个利用，是很好的，而且不难。说一个贫民，自然是夏天与冬天，比春天好。说一件恋爱故事，自然是春天最好了。这虽然没有一定的规定，而大致可以想到怎样是更巧妙一点的。

载 1931 年 10 月 10 日《齐大月刊》第二卷第一期

我的创作经验（讲演稿）

好吧，假如我要有别的可说，我一定不说这个题目。

我敬爱学问，可是学问老不自动的搬到我的脑子里来住；科学实验室，哼，没进去过。我只好说经验。不管好坏，经验是我自己的，我要不说，别人就不知道；这或者也许有点趣味。

创作的经验，这也得解释一下。创作出什么，与创作得怎样，自然是两回事。格外的自谦是用不着的，可是板着脸吹腾自己也怪难以为情。我希望只说“什么”，不说“怎样”。不过万一我说走了嘴，而谈到我的创作怎样的好，请你别忘了这个——“不信也罢！”

在我幼年时候，我自己并没发现，别人也没看出，我有点作文的本事。真的，为作不好文章而挨竹板子倒是不短遇到的事。可是我不能不说我比一般的小学生多念背几篇古文，因为在学堂——那时候确是叫作学堂——下课后，我还到私塾去读《古文观止》。《诗经》我也读过，一点也不瞎吹——那时候我就很穷（不知道为什么），可是私塾的先生并不要我的钱。

我的中学是师范学校。师范学校的功课虽与中学差不多，可是多少偏重教育与国文。我对几何代数和英文好像天生有仇。别人演题或记单字的时节，我总是读古文。我也读

诗，而且学着作诗，甚至于作赋。我记了不少的典故。可惜我那些诗都丢了。要是还存着的话，我一定把它们印出来！看谁不顺眼，或者谁看我不顺眼，就送谁一本，好把他气死。诗这种东西是可以使人飞起来，也可以把人气死的。除了诗文，我喜欢植物学。这并非是对这种科学有兴趣，而是因为对花草的爱好；到如今我还爱花。

我的脾气是与家境有关系的。因为穷，我很孤高，特别是在十七八岁的时候。一个孤高的人或者爱独自沉思，而每每引起悲观。自十七八到二十五岁，我是个悲观者。我不喜欢跟着大家走，大家所走的路似乎不永远高明，可是不许人说这个路不高明，我只好冷笑。赶到岁数大了一些，我觉得这冷笑也未必对，于是连自己也看不起了。这个，可以说是我的幽默态度的形成——我要笑，可并不把自己除外。

“五四”运动，我并没有在里面。那时候我已作事。那时候所出的书，我可都买来看。直到二十五岁我到南开中学去教书，才写过一篇小说，登在校刊上。这篇东西我没留着，不能告诉诸位它的内容与文笔怎样。它只有点历史的价值，我的第一篇东西——用白话写的。

二十七岁，我到英国去。设若我始终在国内，我不会成了个小说家——虽然是第一百二十等的小说家。到了英国，我就拼命的念小说，拿它作学习英文的课本。念了一些，我的手痒痒了。离开家乡自然时常想家，也自然想起过去几年的生活经验，为什么不写写呢？怎样写，一点也不知道，反正晚上有工夫，就写吧，想起什么就写什么，这便是《老张的哲学》。文字呢，还没有脱开旧文艺的拘束。这样，在故事上没有完整的设计，在文字上没有新的建树，乱七八糟便

是《老张的哲学》。抓住一件有趣的事便拼命的挤它，直到讨厌了为止，是处女作的通病，《老张的哲学》便是这样的一个病鬼。现在一想到就要脸红。可是它也有个好处，而且这个好处不容易再找到。它是个初出山的老虎，什么也不懂，什么也不怕。现在稍有些经验了，反倒怕起来。它没有使人读了再读的力量，可是能给暂时的警异与刺激。我不希望再写这种东西，或者想写也写不出了。长了几岁，精力到底差了一点。

《赵子曰》是第二部，结构上稍比《老张》强了些，可是文字的讨厌与叙述的夸张还是那样。这两部书的主旨是揭发事实，实在与《黑幕大观》相去不远。其中的理论也不过是些常识，时时发出臭味！

《二马》是在英国的末一年写的。因为已读过许多小说了，所以这本书的结构与描写都长进了一些。文字上也有了进步：不再借助于文言，而想完全用白话写。它的缺点是：第一，没有写完便收束了，因为在离开英国以前必须交卷；本来是要写到二十万字的。第二，立意太浅：写它的动机是在比较中英两国国民性的不同；这至多不过是种报告，能够有趣，可很难伟大。再说呢，书中的人差不多都是中等阶级的，也嫌狭窄一点。

《小坡的生日》，在文字上，是值得得意的：我已把白话拿定了，能以最简单的言语写一切东西了。这本小说在文字上给我回国以后的作品打定了基础，我不再怕白话了；我明白了点白话的力量。这本书是在新加坡写成四分之三，在上海写完的。里面那些写实的地方，我以为，总应该删去，可是到如今也没工夫去删改。

《大明湖》是在济南写的，幸而在“一·二八”被烧掉，因为内容非常的没有意思。文字有几段很好，可是光仗着文字之美是不行的。我没有留底稿，现在也不想再写它了。《猫城记》是《大明湖》的妹妹，也没多大劲。

《离婚》比较的好点，虽然幽默，可与《老张》大不相同了；我明白了怎样控制自己。

至于短篇，不过是最近两年来的试验。我知道我写不过别人，可是没法不写；大家都向我索稿，怎能一一报之以长篇呢，我又不是个打字机。这些东西——一大部分收在《赶集》里——连一篇好的也没有，勉强着写，写完了又没工夫修改，怎能好得了！希望发笔财，可以专去写东西，不教书，不必发愁衣食住，专心去写，写，写！“穷而后工”，有此一说，我不大相信。

《牛天赐传》是今年夏天赶出来的，既然是“赶办”，当然没好货；现在还在继续的刊露，我不便骂它太厉害了；何必跟自己死过不去呢。

八九年的工夫，我只有这么点成绩。在质上，在量上，都没有什么可以自满的。从各方的批评中看，有的人说我好，有的人说我不好。我的好处——据我自己看——比坏处少，所以我很愿意看人家批评我；人家说我不好，我多少得点益处。有时候我明知自己犯了毛病，可是没工夫去修正——还是得独得五十万哪！

我写的不多，也不好，可是力气卖得不少。这几本书都是在课外写的。这就是说：教书，办事之外，我还得写作。于是，年假暑假向来不休息，已经有七年了！我不能把功课或事情放在一边而光顾自己的写作，这么办对不起人。可我

也不能干脆不写。那么，只好有点工夫就写；这差不多是“玩命”。我自幼身体就不强壮，快四十了还没有胖过一回；我不能胖，一年到头不休息，怎能长肉呢？可是“瘦”似乎是个警告，一照镜子便想起：谨慎点！所以我老是早睡早起，不敢随便。每天至多写两千多字，不多写；多写便得多吃烟，我不愿使肺黑得和煤一样！几时我能有三个月不写一个字，那一定比当皇上还美！

写两千多字，不多写：这可只是大概的说，有时候三天连一个字也写不出！我不知道天下还有比这更难受的事没有。我看着纸，纸看着我，彼此不发生关系！有时候呢，很顺畅，字来得很快。可是一天不能把想起来的都写下来，于是心里老想着这点事，虽然一天只准自己写两千多字，但是心并没闲着，吃饭时也想，喝茶时也想——累人！就是写完一篇的时候，心中痛快一下，可是这点痛快抵不过那些苦处。说到这里，我不想劝别人也写小说了！是的，我是卖了力气。这就应了卖艺人的话了：“玩艺是假的，力气是真的！”就此打住。

载 1934 年 12 月 15 日《刁斗》第一卷第四期

一个近代最伟大的境界 与人格的创造者

——我最爱的作家——康拉德

对约瑟·康拉德^①（Joseph Conrad 一八五七——一九二四年）的个人历史，我知道的不多，也就不想多说什么。圣佩韦的方法——要明白一本作品须先明白那个著者——在这里是不便利用的；我根本不想批评这近代小说界中的怪杰。我只是要就我所知道的，不完全的，几乎是随便的，把他介绍一下罢了。

谁都知道，康拉德是个波兰人，原名 Feodor Josef Conrad Korzeniowski；当十六岁的时候才仅晓得六个英国字；在写过 *Lord Jim*^②（一九〇〇）以后还不懂得 cad 这个字的意思（我记得仿佛是 Arnold Bennett^③ 这么说过）。可是他竟自给乔叟，莎士比亚，迭更司们的国家增加许多不朽的著作。这岂止是件不容易的事呢！从他的文字里，我们也看得出，他对于创作是多么严重热烈，字字要推敲，句句要思索；写了再改，改了还不满意；有时候甚至于绝望。他不拿

① 即约瑟夫·康拉德。

② 小说《吉姆爷》。

③ 即阿诺德·本涅特。

写作当种游戏。“我所要成就的工作是，借着文字的力量，使你听到，使你觉到——首要的是使你看到。”是的，他的材料都在他的经验中，但是从他的作品的结构中可以窥见：他是把材料翻过来掉过去的布置排列，一切都在他的心中，而一切需要整理染制，使它们成为艺术的形式。他差不多是殉了艺术，就是这么累死的。文字上的困难使他不能不严重，不感觉艰难，可是严重到底胜过了艰难。虽然语法家与修辞家还能指出他的许多错误来，但是那些错误，即使是无可原谅的，也不足以掩遮住他的伟大。英国人若是只拿他在文法上与句子结构上的错误来取笑他，那只是英国人的藐小。他无须请求他们原谅，他应得的是感谢。

他是个海船上的船员船长，这也是大家都知道的。这个决定了他的作品内容。海与康拉德是分不开的。我们很可以想象到：这位海上的诗人，到处详细的观察，而后把所观察的集成多少组，像海上星星的列岛。从漂浮着一个枯枝，到那无限的大洋，他提取出他的世界，而给予一些浪漫的精气，使现实的一切都立起来，呼吸着海上的空气。Peyrol 在 *The Rover*^① 里，把从海上劫取的金钱偷偷缝在帆布的背心里；康拉德把海上的一切偷来，装在心里。也正像 Peyrol，海陆上所能发生的奇事都不足以使他惊异；他不慌不忙的，细细品味所见到听到的奇闻怪事，而后极冷静的把它们逼真的描写下来；他的写实手段有时候近于残酷。可是他不只是个冷酷的观察者，他有自己的道德标准与人生哲理，在写实的背景后有个生命的解释与对于海上一切的认识。他

① 康拉德的小说《漂泊者》。

不仅描写，他也解释；要不然，有过航海经验的固不止他一个人呀。

关于他的个人历史，我只想提出上面这两点；这都给我们一些教训：“美是艰苦的”，与“诗是情感的自然流露”，常常在文学的主张上碰了头，而不愿退让。前者作到极端便把文学变成文学的推敲，而忽略了更大的企图；后者作到极端便信笔一挥即成文章，即使显出点聪明，也是华而不实的。在我们的文学遗产里，八股匠与所谓的才子便是这二者的好例证。在白话文学兴起以后，正有点像西欧的浪漫运动，一方面打破了文艺的义法与拘束，自然便在另一方面提倡灵感与情感的自然流露。这个，使浪漫运动产生了伟大的作品，也产生了随生转灭，毫无价值的作品。我们的白话文学运动显然的也吃着这个亏，大家觉得创作容易，因而就不慎重，假如不是不想努力。白话的运用在我们手里，不像文言那样准确，处处有轨可循；它还是个待炼制的东西。虽然我们用白话没有像一个波兰人用英文那么多的困难，可是我们应当，应当知道怎样的小心与努力。这个，就是我爱康拉得的一个原因；他使我明白了什么叫严重。每逢我读他的作品，我总好像看见了他，一个受着苦刑的诗人，和艺术拼命！至于材料方面，我在佩服他的时候感到自己的空虚；想象只是一股火力，经验——像金子——须是先搜集来的。无疑的，康拉得是个最有本事的说故事者。可是他似乎不敢离开海与海的势力圈。他也曾写过不完全以海为背景的故事，他的艺术在此等故事中也许更精到。可是他的名誉到底不建筑在这样的故事上。一遇到海和在南洋的冒险，他便没有敌手。我不敢说康拉得是个大思想家；他绝不是那种寓言家，

先有了要宣传的哲理，而后去找与这哲理平行的故事。他是由故事，由他的记忆中的经验，找到一个结论。这结论也许是错误的，可是他的故事永远活跃的立在我们面前。于此，我们知道怎样培养我们自己的想象，怎样先去丰富我们自己的经验，而后以我们的作品来丰富别人的经验，精神的和物质的。

关于他的作品，我没都读过；就是所知道的八九本也都记不甚清了，因为那都是在七八年前读的。对于别人的著作，我也是随读随忘；但忘记的程度是不同的，我记得康拉得的人物与境地比别的作家的都多一些，都比较的清楚一些。他不但使我闭上眼就看见那在风暴里的船，与南洋各色各样的人，而且因着他的影响我才想到南洋去。他的笔上魔术使我渴想闻到那咸的海，与从海岛上浮来的花香；使我渴想亲眼看到他所写的一切。别人的小说没能使我这样。我并不想去冒险，海也不是我的爱人——我更爱山——我的梦想是一种传染，由康拉得得来的。我真的到了南洋，可是，啊！我写出了什么呢？！失望使我加倍的佩服了那《台风》与《海的镜》的作家。我看到了他所写的一部分，证明了些他的正确与逼真，可是他不准我摹仿；他是海王！

可是康拉得在把我送到南洋以前，我已经想从这位诗人偷学一些招数。在我写《二马》以前，我读了他几篇小说。他的结构方法迷惑住了我。我也想试用他的方法。这在《二马》里留下一点——只是那么一点——痕迹。我把故事的尾巴摆在第一页，而后倒退着叙说。我只学了这么一点；在倒退着叙述的部分里，我没敢再试用那忽前忽后的办法。到现在，我看出他的方法并不是顶聪明的，也不再想学他。可是

在《二马》里所试学的那一点，并非没有益处。康拉得使我明白了怎样先看到最后的一页，而后再动笔写最前的一页。在他自己的作品里，我们看到：每一个小小的细节都似乎是在事前准备好，所以他的叙述法虽然显着破碎，可是他不至陷在自己所设的迷阵里。我虽然不愿说这是个有效的方法，可是也不能不承认这种预备的工夫足以使作者对故事的全体能准确的把握住，不至于把力量全用在开首，而后半落了空。自然，我没能完全把这个方法放在纸上，可是我总不肯忘记它，因而也就老忘不了康拉得。

郑西谛说我的短篇每每有传奇的气味！无论题材如何，总设法把它写成个“故事”。这个话——无论他是警告我，还是夸奖我——我以为是正确的。在这一点上，还是因为我老忘不了康拉得——最会说故事的人。说真的，我不信自己在文艺创作上有个伟大的将来；至好也只不过能成个下得去的故事制造者。就是连这点希冀也还只是个希冀。不过，假设这能成为事实呢，我将永忘不了康拉得的恩惠。

刚才提到康拉得的方法，那么就再接着说一点吧。

现在我已不再被康拉得的方法迷惑着。他的方法有一时的诱惑力，正如它使人有时候觉得迷乱。它的方法不过能帮助他给他的作品一些特别的味道，或者在描写心理时能增加一些恍惚迷离的现象，此外并没有多少好处，而且有时候是费力不讨好的。康拉得的伟大不寄在他那点方法上。

他在结构上惯使两个方法：第一个是按着古代说故事的老法子，故事是由口中说出的。但是在用这个方法的时候，

他使一个 Marlow^①，或一个 Davidson^② 述说，可也把他自己放在里面。据我看，他满可以去掉一个，而专由一人负述说的责任；因为两个人或两个人以上述说一个故事，述说者还得互相形容，并与故事无关，而破坏了故事的完整。况且像在 *Victory*^③ 里面，述说者 Davidson 有时不见了，而“我”——作者——也没一步不离的跟随着故事中的人物，于是只好改为直接的描写了。其实，这个故事颇可以通体用直接的描写法，“我”与 Davidson 都没有多少用处。因为用这个方法，他常常去绕弯，这是不合算的。第二个方法是他将故事的进行程序割裂，而忽前忽后的叙说。他往往先提出一个人或一件事，而后退回去解析他或它为何是这样的远因；然后再回来继续着第一次提出的人与事叙说，然后又绕回去。因此，他的故事可以由尾而头，或由中间而首尾的叙述。这个办法加重了故事的曲折，在相当的程度上也能给一些神秘的色彩。可是这样写成的故事也未必一定比由头至尾直着叙述的更有力量。像 *Youth*^④ 和 *Typhoon*^⑤ 那样的直述也还是极有力量的。

在描写上，我常常怀疑康拉德是否从电影中得到许多新的方法。不管是否如此吧，他这种描写方法是可喜的。他的景物变动得很快，如电影那样的变换。在风暴中的船手用尽

① 马罗，康拉德一些小说如《吉姆爷》、《青春》、《黑暗的心灵》、《机遇》中的故事叙述人。

② 达维德逊，康拉德小说《胜利》中的故事叙述人。

③ 康拉德的小说《胜利》。

④ 康拉德的小说《青春》。

⑤ 康拉德的小说《台风》。

力量想从风浪中保住性命时；忽然康拉得的笔画出他们的家来，他们的妻室子女，他们在陆地上的情形。这样，一方面缓和了故事的紧张，使读者缓一口气；另一方面，他毫不费力的，轻松的，引出读者的泪——这群流氓似的海狗也是人哪！他们不是只在水上漂流的一群没人关心的灵魂啊。他用这个方法，把海与陆联上，把一个人的老年与青春联上，世界与生命都成了整的。时间与空间的距离在他的笔下任意的被戏耍着。

这便更像电影了：“掌舵的把桨插入水中，以硬臂用力的摇，身子前俯。水高声的碎叫；忽然那长直岸好像转了轴，树木转了个圆圈，落日的斜光像火闪照到木船的一边，把摇船的人们的细长而破散的影儿投在河上各色光浪上。那个白人转过来，向前看。船已改了方向，和河身成了直角，船头上雕刻的龙首现在正对着岸上短丛的一个缺口。”（*The Lagoon*^①）其实呢，河岸并没有动，树木也没有动；是人把船换了方向，而觉得河身与树木都转了。这个感觉只有船上的人能感到，可是就这么写出来，使读者也身入其境的去感觉；读者由旁观者变为故事中的人物了。

无论对人物对风景，康拉得的描写能力是惊人的。他的人物，正像南洋的码头，是民族的展览会。他有东方与西方的各样人物，而且不仅仅描写了他们的面貌与服装，也把他们的志愿，习惯，道德……都写出来。自然，他的欧洲人被船与南洋给限制住，他的东方人也因与白人对照而没完全得到公平的待遇。可是在他的经验范围里，他是无敌的；而且

① 康拉德的小说《环礁湖》。

无论如何也比 Kipling^① 少着一点成见。

对于景物，他的严重的态度使他不仅描写，而时时加以解释。这个解释使他把人与环境打成了一片，而显出些神秘气味。就我所知道的，他的白人大概可以分为两类：成功的与失败的。所谓成功，并不是财富或事业上的，而是由责任心上所起的勇敢与沉毅。他们都不是出奇的人才，没有超人的智慧，他们可是至死不放松他们的责任。他们敢和台风怒海抵抗，敢始终不离开要沉落的船，海员的道德使他们成为英雄，而大自然的残酷行为也就对他们无可如何了。他们都认识那“好而壮的海，苦咸的海。能向你耳语，能向你吼叫，能把你打得不能呼吸”。可是他们不怕。Beard 船长，Mao Whirr 船长，Allistoun 船长，都是这样的人。有这样的人，才能与海相平衡。他的景物都有灵魂，因为它们是与英雄们为友或为敌的。Beard 船长到船已烧起，不能不离开的时候才恋恋不舍的下了船，所以船的烧起来是这样的：

“在天地黑暗之间，她（船）在被血红火舌的游戏射成的一圈紫海上猛烈的烧着；在闪耀而不祥的一圈水上。一高而清亮的火苗，一极大而孤寂的火苗，从海上升起，黑烟在尖顶上继续的向天上灌注。她狂烈的烧着；悲哀而壮观像夜间烧起的葬火，四面是水，星星在上面看着。一个庄严的死来到，像给这只老船的奔忙的末日一个恩宠，一个礼物，一个报酬。把她的疲倦了的灵魂交托给星与海去看管，其动心正如看一光荣的凯旋。桅杆倒下来正在天亮之前，一刻中火

① 吉卜林（1865—1936），英国作家。作品大多描述英国殖民者在印度的生活，有种族主义偏见。

星乱飞，好似给忍耐而静观的夜充满了飞火，那在海上静卧的大夜。在晨光中她仅剩了焦的空壳，带着一堆有亮的煤，还冒着烟浮动。”

类似这样的文字还能找到许多，不过有此一段已足略微窥见他怎样把浪漫的气息吹入写实里面去。他不能不这样，这被焚的老船并非独自在那里烧着，她的船员们都在远处看着呢。康拉得的景物多是带着感情的。

在那些失败者的四围，景物的力量更为显明：“在康拉得，哈代，和多数以景物为主体的写作，‘自然’是画中的恶人。”是的，他手中那些白人，经商的，投机的，冒险的，差不多一经失败，便无法逃出——简直可以这么说吧——“自然”给予的病态。山川的精灵似乎捉着了他们，把他们像草似的腐在那里。*Victory* 里的主角 Heyst 是“群岛的漂流者，嗜爱静寂，好几年了他满意的得到。那些岛们是很安静。它们星列着，穿着木叶的深色衣裳，在银与翠蓝的大静默里；那里，海不发一声，与天相接，成个有魔力的静寂之圈。一种含笑的睡意包覆着它们；人们就是出声也是温软而低敛的，好像怕破坏了什么护身的神咒。”Heyst 永远没有逃出这个静寂的魔咒，结果是落了个不可避免的“空虚”（nothing）。

Nothing，常常成为康拉得的故事的结局。不管人有多么大的志愿与生力，不管行为好坏，一旦走入这个魔咒的势力圈中，便很难逃出。在这种故事中，康拉得是由个航员而变为哲学家。那些成功的人物多半是他自己的写照，爱海，爱冒险，知道困难在前而不退缩。意志与纪律有时也可以胜天。反之，对这些失败的人物，他好像是看到或听到他们的

历史，而点首微笑的叹息：“你们胜过不了所在的地方。”他并没有什么伟大的思想，也没想去教训人；他写的是一种情调，这情调的主音是虚幻。他的人物不尽是被环境锁住而不得不堕落的，他们有的很纯洁很高尚；可是即使这样，他们的胜利还是海阔天空的胜利，nothing。

由这两种人——成功的与失败的——的描写中，我们看到康拉得的两方面：一方面是白人的冒险精神与责任心，一方面是东方与西方相遇的由志愿而转入梦幻。在这两方面，“自然”都占据了重要的地位，他的景物也是人。他的伟大不在乎他认识这种人与景物的关系，而是在对这种关系中诗意的感得，与有力的表现。真的，假如他的感觉不是那么精微，假如他的表现不是那么有力，恐怕他的虚幻的神秘的世界只是些浮浅的伤感而已。他的严重不许他浮浅。像 *The Nigger of the “Narcissus”*^① 那样的材料，假若放在 W. W. Jacobs^② 手里，那将成为何等可笑的事呢。可是康拉得保持着他的严重，他会使那个假装病的黑水手由恐怖而真的死去。

可是这个严重态度也有它的弊病：因为太热心给予艺术的刺激，他不惜用尽方法去创作出境界与效力，于是有时候他利用那些人为的不自然的手段。我记得，他常常在人物争斗极紧张的时节利用电闪，像电影中的助成恐怖。自然，除去这小小的毛病，他无疑的是近代最伟大的境界与人格的创造者。

载 1935 年 11 月 10 日上海《文学时代》月刊创刊号

① 康拉德的小说《白水仙号上的黑水手》。

② 威廉·W. 雅各布斯（1863—1943），英国短篇小说家。

A、B 与 C

粗粗的，我可以把十年来写小说的经验划成三个阶段。

(A) 女子若是不先学了养小孩而后出嫁，大概写家们也很少先熟读了什么什么法程与入门而后创作。写作的动机，在我们的经验里，与其说是由于照猫画虎的把材料填入一定的格式之内，还不如说是由于材料逼着脑子把它落在白纸上。不写，心里痒痒。于是就写起活来。自然是乱七八糟。这时候，材料是一切，凡是可以拉进来的全用上，越多越热闹。譬若：描写一面龙旗，便不管它在整段之中有何作用。而抱定它死啃，把龙鳞一个个的描画，直到筋疲力尽，还找补着细说一番龙尾巴。这一段谈龙的自身也许是很好的文字，怎奈它与全体无关；可是，在那时候，自己专为这一段得意；写完龙鳞，赶紧去抓凤眼，又是与谁也不相干的一大段。龙鳞凤眼都写得很好，可是连自己也忘了到底说的是什么了。想了一会儿，噢，原来正题是讲张王李的三角恋爱呀。龙凤与此全无关系。但是已经写好，怎能再改，况且那龙与凤都很够样儿呀。于是然而一大转，硬把龙凤放下，而拾起三角恋爱。就是这么东补西拼。我写成了一两本小说。

(B) 工夫不骗人，一两本小说写成，自然长了经验：知道了怎样管着自己了。无论怎样好的材料，不能随便拉它上来。我懂了什么叫中心思想。即使难于割舍，也得咬牙，

不三不四的材料全得放在一旁。这可就难多了！清一色的材料还真不大容易往一块凑呢。这才知道写作的难处，再也不说下笔万言，倚马可待了。在（A）阶段里，什么东西都是好的，口上总念道着：这个事有趣，等我把它写进去。现在，什么东西都要画上个“？”了，口中念道着：这是写小说呀，不是编一张花花绿绿的新闻纸！这时候，才稍能欣赏那平稳停匀的作品，不以乌烟瘴气为贵了。

（C）闹中心思想又过去了，现在最感困难的是怎能处处切实。有了中心思想，也有了由此而来的穿插，好了，就该动笔写吧。哼，一动笔就碰钉子，就苦恼，就要骂街，甚至于想去跳井！是呀，该用的材料都预备好了，可就是写不出。譬如说吧，题目是三角恋爱，我把三角之所以成为三角，三角人，三角地，三角吻，三角起打，和舞场，电影院，一切的一切，都预备好了。及至一提笔，想说春天的晚上；坏了，我没预备好春天的暮色是什么样。我只要简单的两三句话，而极生动的写出这个景色，使人一看便动心，就自己也要闹恋爱去，好吧，这两三句话够想一天的，而且未必想得起来。缺乏经验呀，观察的不够呀！这个三角恋爱的故事不知道需要多少多少经验，才能句句不空；上自天文，下至跳舞，都须晓得，而且真正内行，每句是个小图画，每句都说到了家，不但到了家。而且还又碰回来，当当儿的响。单有了中心思想单有了好的结构，才算不了一回事呢！

到了（C）这块儿，我很想把以前的作品全烧掉，从此搁笔改行，假如有人能白给我五十万块钱的话。

载 1937 年 2 月《文学》第八卷第二号

略谈人物描写

对于人物的描写，我看到过三种：第一种，我管它叫作工笔画的。这就是说，它如工笔画的人物，一眼一手都须描上多少多少笔，细中加细，一笔不苟，死下工夫。我不喜欢此法。因一眼一手并不足代表全人，设为一眼而写万字，则是浪费笔墨，使人只见一眼，而失其人。且欲求人物之生动，不全在相貌的特殊，而多赖性格与行动的揭露与显示。性格与处境相值，逼出行动；行动乃内心的面貌。以此面貌与眉目口鼻相映，则全人毕显矣。反之，若极求外貌描写之精详，而无法使之活动，是解剖工作，非创造矣。且艺术作品中之描写，要在以经济的手段，扼要提出，使读者一目了然，且得深刻印象。若尽意刻画一眼一鼻，以至全身衣冠带履，而失其全人生活力量，是小女儿精心刺绣，纵极工致，不能成为艺术作品。

第二种是偏重心理的描写，把人的内心活动，肆意揭发。人之独白，人之幻想，人之呓语，无不细细写出，以洞见其肺肝。此种描写，得心理之助，亦不无可取之处。但过于偏重，往往因人骨三分，致陷于纤弱细巧——只有神经，而无骨骼。且致力于此者，最易追求人的隐私，而忘人生与社会的关系。“食色性也”，欲揭破人心之秘，势必先追求“性也”之私，因而往往堕于淫秽琐碎。此种写法，以剖析

为手段，视繁琐为重大，自难健康。且出发点在“心”，则设计遣材势必随此而定，细巧轻微的末屑，尽成宝贵的材料；忘去社会，乃为必然——可以博得少数人的欣赏，殊难给人生以重大的训教与指导。

第三种，我管它叫作戏剧的描写法。写戏剧的人应当把剧中人物预先想好，人物的家世，性格，职业，习惯，……都想了再想，一闭目便能有全人立于眼前。然后，他才能使这些人遇到什么样的事件，便立刻起决定的反应。所以，戏剧虽仅有对话，而无一语不恰好的配备着内心的与身体上的动作。写小说，虽较戏剧方便，可以随时描写人物的一切，可是我以为最好是采取戏剧的写法，把人物预先想好，以最精到简洁的手段，写出人物的形貌，以呈露其性格与心态。这样，人物的描写既不繁琐——如第一种，复无病态——如第二种；而是能康健的，正确的，写出人与事之联结，外貌与内心的一致或相反。健康的作品中，其人物的描写或多用此法。

载 1941 年 3 月 20 日《抗战文艺》第七卷

第二、三期合刊

诗 人

设若有人问我：什么是诗？我知道我是回答不出的。把诗放在一旁，而论诗人，犹之不讲英雄事业，而论英雄其人，虽为二事，但密切相关，而且也许能说得更热闹一些，故论诗人。

好像记得古人说过，诗人是中了魔的人。什么魔？什么是魔？我都不晓得。由我的揣猜大概有两点可注意的：（一）诗人在举动上是有异于常人的，最容易看到的是诗人囚首垢面，有的爱花或爱猫狗如命，有的登高长啸，有的海畔行吟，有的老在闹恋爱或失恋，有的挥金如土，有的狂醉悲歌……在常人的眼中，这些行动都是有失正统的，故每每呼诗人为怪人、为狂士、为败家子。可是，这些狂士（或什么什么怪物）却能写出标准公民与正人君子所不能写的诗歌。怪物也许倾家败产，冻饿而死，但是他的诗歌永远存在，为国家民族的珍宝。这是怎一回事呢？

一位英国的作家仿佛这样说过：写家应该是有女性的人。这句话对不对？我不敢说。我只能猜到，也许本着这位写家自己的经验，他希望写家们要心细如发，像女人们那样精细。我之所以这样猜想者，也许表示了我自己也愿写家们对事物的观察特别详密。诗人的心细，只是诗人应具备的条件之一。不过，仅就这一个条件来说，也许就大有出入，不

可不辨。诗人要怎样的心细呢？是不是像看财奴一样，到临死的时候还不放心床畔的油灯是点着一根灯草呢，还是两根？多费一根灯草，足使看财奴伤心落泪，不算奇怪。假若一个诗人也这样办呢？呵，我想天下大概没有这样的诗人！一个人的才力是长于此，则短于彼的。一手打着算盘，一手写着诗，大概是不可能。诗人——也许因为体质的与众不同，也许因天才与常人有异，也许因为所注意的不是油盐酱醋之类的东西——总有所长，也有所短，有的地方极注意，有的地方极不注意。有人说，诗人是长着四只眼的，所以他能在一团飞絮看成了老翁，能在一粒砂中看见个世界。至于这种眼睛能否辨别钞票的真假，便没有听见说过了。他的眼要看真理，要看山川之美；他的心要世界进步，要人人幸福。他的居心与圣哲相同，恐怕就不屑于，或来不及，再管衣衫的破烂，或见人必须作揖问好了。所以他被称为狂士、为疯子。这狂士对那些小小的举动可以因无关宏旨而忽略，叫大事可就一点也不放松，在别人正兴高采烈，歌舞升平的时节，他会极不得人心的来警告大家。人家笑得正欢，他会痛哭流涕。及至社会上真有了祸患，他会以身谏，他投水，他殉难！正如他平日的那些小举动被视为疯狂，他的这种舍身救世的大节也还是被认为疯狂的表现而结果。即使他没有舍身全节的机会，他也会因不为五斗米而折腰，或不肯赞谀什么权要，而死于贫困。他什么也没有，只有一些诗。诗，救不了他的饥寒，却使整个的民族有些永远不灭的光荣。诗人以饥寒为苦么？那倒也未必，他是中了魔的人！

说不定，我们也许能发现一个诗人，他既爱财如命，也还能写出诗来。这就可以提出第（二）来了：诗人在创作的

时候确实有点发狂的样子。所谓灵感者也许就是中魔的意思吧。看，当诗人中了魔，（或者有了灵感）他或碰倒醋瓮，或绕床疾走，或到庙门口去试试应当用“推”还是“敲”，或喝上斗酒，真是天翻地覆。他喝茶也吟，睡眠也唱，能够几天几夜，忘寝废食。这时候，他把全部精力全拿出来，每一道神经都在颤动。他忘了钱——假使他平日爱钱。忘了饮食、忘了一切，而把意识中，连下意识中的那最崇高的、最善美的，都拿了出来！把最好的字，最悦耳的音，都配备上去。假使他平日爱钱，到这时节便顾不得钱了！在这时候而有人跟他来算账，他的诗兴便立刻消逝，没法挽回。当作诗的时候，诗人能把他的最喜爱的东西推到一边去，什么贵重的东西也比不上诗。诗是他自己的，别的都是外来之物。诗人与看财奴势不两立，至于忘了洗脸，或忘了应酬，就更在情理中了。所以，诗人在平时就有点像疯子；在他作诗的时候，即使平日不疯，也必变成疯子——最快活、最苦痛、最天真、最崇高、最可爱、最伟大的疯子！

皮毛的去学诗人的囚首垢面，或破鞋敝衣，是容易的，没什么意义的。要成为诗人须中魔啊。要掉了头，牺牲了命，而必求真理至善之阐明，与美丽幸福之揭示，才是诗人啊。眼光如豆，心小如鼠，算了吧，你将永远是向诗人投掷石头的，还要作诗么？——写于诗人节

载 1941 年 5 月 30 日《新蜀报》

怎样写小说

小说并没有一定的写法。我的话至多不过是供参考而已。

大多数的小说里都有一个故事，所以我们想要写小说，似乎也该先找个故事。找什么样子的故事呢？从我们读过的小说来看，什么故事都可以用。恋爱的故事，冒险的故事固然可以利用，就是说鬼说狐也可以。故事多得很，我们无须发愁。不过，在说鬼狐的故事里，自古至今都是把鬼狐处理得像活人；即使专以恐怖为目的，作者所想要恐吓的也还是人。假若有人写一本书，专说狐的生长与习惯，而与人无关，那便成为狐的研究报告，而成不了说狐的故事了。由此可见，小说是人类对自己的关心，是人类社会的自觉，是人类生活经验的记录。那么，当我们选择故事的时候，就应当估计这故事在人生上有什么价值，有什么启示；也就很显然的应把说鬼说狐先放在一边——即使要利用鬼狐。发为寓言，也须晓得寓言与现实是很难得谐调的，不如由正面去写人生才更恳切动人。

依着上述的原则去选择故事，我们应该选择复杂惊奇的故事呢，还是简单平凡的呢？据我看，应当先选取简单平凡的。故事简单，人物自然不会很多，把一两个人物写好，当然是比写二三十个人而没有一个成功的强多了。写一篇小

说，假如写者不善描写风景，就满可以不写风景，不长于写对话，就满可以少写对话；可是人物是必不可缺少的，没有人便没有事，也就没有了小说。创造人物是小说家的第一项任务。把一件复杂热闹的事写得很清楚，而没有创造出人来，那至多也不过是一篇优秀的报告，并不能成为小说。因此，我说，应当先写简单的故事，好多注意到人物的创造。试看，世界上要属英国狄更司的小说的穿插最复杂了吧，可是有谁读过之后能记得那些勾心斗角的故事呢？狄更司到今天还有很多的读者，还被推崇为伟大的作家，难道是因为他的故事复杂吗？不！他创造出许多的人哪！他的人物正如同我们的李逵、武松、黛玉、宝钗，都成为永远不朽的了。注意到人物的创造是件最上算的事。

为什么要选取平凡的故事呢？故事的惊奇是一种炫弄，往往使人专注意故事本身的刺激性，而忽略了故事与人生的关系。这样的故事在一时也许很好玩，可是过一会儿便索然无味了。试看，在英美一年要出多少本侦探小说，哪一本里没有个惊心动魄的故事呢？可是有几本这样的小说成为真正的文艺的作品呢？这种惊心动魄是大锣大鼓的刺激，而不是使人三月不知肉味的感动。小说是要感动，不要虚浮的刺激。因此，第一：故事的惊奇，不如人与事的亲切；第二：故事的出奇，不如深长的意味。假若我们能由一件平凡的故事中，看出他特有的意义，则人同此心，心同此理，它便具有很大的感动力，能引起普遍的同情心。小说是对人生的解释，只有这解释才能使小说成为社会的指导者。也只有这解释才能把小说从低级趣味中解救出来。所谓《黑幕大观》一类的东西，其目的只在揭发丑恶，而并没有抓住丑恶的成

因，虽能使读者快意一时，但未必不发生世事原来如此，大可一笑置之的犬儒态度。更要不得的是那类嫖经赌术的东西，作者只在嫖赌中有些经验，并没有从这些经验中去追求更深的意义，所以他们的文字只导淫劝赌，而绝对不会使人崇高。所以我说，我们应先选取平凡的故事，因为这足以使我们对事事注意，而养成对事事都探求其隐藏着真理的习惯。有了这个习惯，我们既可以不愁没有东西好写，而且可以免除了低级趣味。客观事实只是事实，其本身并不就是小说，详密的观察了那些事实，而后加以主观的判断，才是我们对人生的解释，才是我们对社会的指导，才是小说。对复杂与惊奇的故事应取保留的态度，假若我们在复杂之中找不出必然的一贯的道理，于惊奇中找不出近情合理的解释，我们最好不要动手，因为一存以热闹惊奇见胜的心，我们的趣味便低级了。再说，就是老手名家也往往吃亏在故事的穿插太乱、人物太多；即使部分上有极成功的地方，可是全体的不匀调，顾此失彼，还是劳而无功。

在前面，我说写小说应先选择个故事。这也许小小的有点语病，因为在事实上，我们写小说的动机，有时候不是源于有个故事，而是有一个或几个人。我们倘然遇到一个有趣的人，很可能的便想以此人为主而写一篇小说。不过，不论是先有故事，还是先有人物，人与事总是分不开的。世界上大概很少没有人的事，和没有事的人。我们一想到故事，恐怕也就想到了人，一想到人，也就想到了事。我看，问题倒似乎不在于人与事来到的先后，而在于怎样以事配人，和以人配事。换句话说，人与事都不过是我们的参考资料，须由我们调动运用之后才成为小说。比方说，我们今天听到了一

个故事，其中的主人翁是一个青年人。可是经我们考虑过后，我们觉得设若主人翁是个老年人，或者就能给这故事以更大的感动力；那么，我们就不妨替它改动一番。以此类推，我们可以任意改变故事或人物的一切。这就仿佛是说，那足以引起我们注意，以至想去写小说的故事或人物，不过是我们主要的参考材料。有了这点参考之后，我们须把毕生的经验都拿出来作为参考，千方百计的来使那主要的参考丰富起来，像培植一粒种子似的，我们要把水份、温度、阳光……都极细心的调处得适当，使他发芽，长叶开花。总而言之，我们须以艺术家自居，一切的资料是由我们支配的；我们要写的东西不是报告，而是艺术品——艺术品是用我们整个的生命、生活写出来的，不是随便的给某事某物照了个四寸或八寸的像片。我们的责任是在创作：假借一件事或一个人所要传达的思想，所要发生的情感与情调，都由我们自己决定，自己执行，自己作到。我们并不是任何事任何人的奴隶，而是一切的主人。

遇到一个故事，我们须亲自在那件事里旅行一次不要急着忙着去写。旅行过了，我们就能发现它有许多不圆满的地方，须由我们补充。同时，我们也感觉到其中有许多事情是我们不熟悉或不知道的。我们要述说一个英雄，却未必不教英雄的一把手枪给难住。那就该赶紧去设法明白手枪，别无办法。一个小说家是人生经验的百货店，货越充实，生意才越兴旺。

旅行之后，看出哪里该添补，哪里该打听，我们还要再进一步，去认真的扮作故事中的人，设身处地的去想象每个人的一切。是的，我们所要写的也许是短短的一段事实。但

是假若我们不能详知一切，我们要写的这一段便不能真切生动。在我们心中，已经替某人说过一千句话了，或者落笔时才能正确的用他的一句话代表出他来。有了极丰富的资料，深刻的认识，才能说到剪裁。我们知道十分，才能写出相当好的一分。小说是酒精，不是搀了水的酒。大至历史、民族、社会、文化，小至职业、相貌、习惯，都须想过，我们对一个人的描画才能简单而精确的写出，我们写的事必然是我们要写的人所能担负得起的，我们要写的人正是我们要写的事的必然的当事人。这样，我们的小说才能皮裹着肉，肉撑着皮，自然的相联，看不出虚构的痕迹。小说要完美如一朵鲜花，不要像二黄行头戏里的“富贵衣”。

对于说话、风景，也都是如此。小说中人物的话语要一方面负着故事发展的责任，另一方面也是人格的表现——某个人遇到某种事必说某种话。这样，我们不必要什么惊奇的言语，而自然能动人。因为故事中的对话是本着我们自己的及我们对人的精密观察的，再加上我们对这故事中人物的多方面想象的结晶。我们替他说一句话，正像社会上某种人遇到某种事必然说的那一句。这样的一句话，有时候是极平凡的，而永远是动人的。

我们写风景也并不是专为了美，而是为加重故事的情调，风景是故事的衣装，正好似寡妇穿青衣，少女穿红裤，我们的风景要与故事人物相配备——使悲欢离合各得其动心的场所。小说中一草一木一虫一鸟都须有它的存在的意义。一个迷信神鬼的人，听了一声鸦啼，便要不快。一个多感的人看见一片落叶，便要落泪。明乎此，我们才能随时随地的搜取材料，准备应用。当描写的时候，才能大至人生的意

义，小至一虫一蝶，随手拾来，皆成妙趣。

以上所言，系对小说中故事、人物、风景等作个笼统的报告，以时间的限制不能分项详陈。设若有人问我，照你所讲，小说似乎很难写了？我要回答也许不是件极难的事，但是总不大容易吧！

载 1941 年 8 月 15 日《文史杂志》第一卷第八期

《红楼梦》并不是梦

我只读过《红楼梦》，而没作过《红楼梦》的研究工作。

很自然的，在这里我只能以一个小小的作家身分来谈谈这部伟大的古典著作。

我写过一些小说。我的确知道一点，创造人物是多么困难的事。我也知道：不面对人生，无爱无憎，无是无非，是创造不出人物来的。

在一部长篇小说里，我若是写出来一两个站得住的人物，我就喜欢得要跳起来。

我知道创造人物的困难，所以每逢在给小说设计的时候，总要警告自己：人物不要太多，以免贪多嚼不烂。

看看《红楼梦》吧！它有那么多的人物，而且是多么活生活现、有血有肉的人物啊！它不能不是伟大的作品；它创造出人物，那么多那么好的人物！它不仅是中国的，而且也是世界的，一部伟大的作品！在世界名著中，一部书里能有这么多有性格有形象的人物的实在不多见！

对这么多的人物，作者的爱憎是分明的。他关切人生，认识人生，因而就不能无是无非。他给所爱的和所憎的男女老少都安排下适当的事情，使他们行动起来。借着他们的行动，他反映出当时的社会现实。这是一部伟大的现实主义作品，而绝对不是一场大梦！

我们都应当为有这么一部杰作而骄傲！

对于运用语言，特别是口语，我有一点心得。我知道这不是一件容易的事。

首先要知道：有生活才能有语言。文学作品中的语言必须是由生活里学习来的，提炼出来的。我的生活并不很丰富，所以我的语言也还不够丰富。

其次，作品中的人物各有各的性格、思想和感情。因此，人物就不能都说同样的话。虽然在事实上，作者包写大家的语言，可是他必须一会儿是张三，一会儿又是李四。这就是说，他必须和他的人物共同啼笑，共同思索，共同呼吸。只有这样，他才能为每个人物写出应该那么说的话来。若是他平日不深入的了解人生，不同情谁，也不憎恶谁，不辨好坏是非，而光仗着自己的一套语言，他便写不出人物和人物的语言，不管他自己的语言有多么漂亮。

看看《红楼梦》吧！它有多么丰富、生动、出色的语言哪！专凭语言来说，它已是一部了不起的著作。

它的人物各有各的语言。它不仅教我们听到一些话语，而且教我们听明白人物的心思、感情；听出每个人的声调、语气；看见人物说话的神情。书中的对话使人物从纸上走出来，立在咱们的前面。它能教咱们一念到对话，不必介绍，就知道那是谁说的。这不仅是天才的表现，也是作者经常关切一切接触到的人，有爱有憎的结果。

这样，《红楼梦》就一定不是空中楼阁，一定不是什么游戏笔墨。

以上是由我自己的写作经验体会出《红楼梦》的如何伟大。以下，我还是按照写作经验提出一些意见：

一、我反对《红楼梦》是空中楼阁，无关现实的看法：

我写过小说，我知道小说中不可能不宣传一些什么。小说中的人物必须有反有正，否则毫无冲突，即无写成一部小说的可能。这是创作的入门常识。既要有正有反，就必有爱有憎。通过对人物的爱憎，作者就表示出他拥护什么，反对什么，也就必然的宣传了一些什么。不这样，万难写出任何足以感动人的东西来。谁能把无是无非，不黑不白的一件事体写成感动人的小说呢？《红楼梦》有是有非，有爱有憎，使千千万万男女落过泪。那么，它就不可能是无关现实，四大皆空的作品。

二、我反对“无中生有”的考证方法：一部文学作品中的思想、人物和其他的一切，都清楚的写在作品里。作品中写了多少人物，就有多少人物，别人不应硬给添上一个，或用考证的幻术硬给减少一个。作品里的张三，就是张三，不许别人硬改为李四。同样的，作品中的思想是什么，也不准别人代为诡辩，说什么那本是指东说西，根本是另一种思想，更不许强词夺理说它没有任何思想。

一个尊重古典作品的考据家的责任是：以唯物的辩证方法，就作品本身去研究、分析和考证，从而把作品的真正价值与社会意义介绍出来，使人民更了解、更珍爱民族遗产，增高欣赏能力。谁都绝对不该顺着自己的趣味，去“证明”作品是另一个东西，作品中的一切都是假的，只有考证者所考证出来的才是真的。这是破坏民族遗产！这么考来考去，势必最后说出：作品原是一个谜，永远猜它不透！想想看，一部伟大的作品，像《红楼梦》，竟自变成了一个谜！荒唐！

我没有写成过任何伟大的作品，但是我决不甘心教别人抹杀我的劳动，管我的作品叫作谜！我更不甘心教我们的古典作品被贬斥为谜！

三、我反对《红楼梦》是作者的自传的看法：我写过小说，我知道无论我写什么，总有我自己在内；我写的东西嘛，怎能把自己除外呢？可是，小说中的哪个人是我自己？哪个人的某一部分是我？哪个人物的一言一行是我自己的？我说不清楚。创作是极其复杂的事。人物创造是极其复杂的综合，不是机械的拼凑。创作永远离不开想象。

我的人物的模特儿必定多少和我有点关系。我没法子描写我没看见过的人。可是，你若问：某个人物到底是谁？或某个人物的哪一部分是真的？我也不容易说清楚。当我进入创造的紧张阶段中，我是随着人物走，而不是人物随着我走。我变成他，而不是他变成我，或我的某个朋友。不错，我自己和我的某些熟人都可能在我的小说里，可是，我既写的不是我，也不是我的某些朋友。我写的是小说。因为它是小说，我就须按照创作规律去创造人物，既不给我写自传，也不给某个友人写传记。你若问我：你的小说的人物是谁？我只能回答：就是小说中的人物。

我的作品的成功与否，在于我写出人物与否，不在于人物有什么“底版”。

假若我要写我自己，我就写自传，不必写小说。即使我写自传，我写的也不会跟我的一切完全一样，我也必须给自己的全部生活加以选择，剪裁。艺术不是照像。

有的“考证家”忘了，或不晓得，创作的规律，所以认为《红楼梦》是自传，从而拼命去找作者与作品中人物的关系，而把《红楼梦》中的人物与人物的关系忘掉，也就忘了从艺术创作上看它如何伟大，一来二去竟自称之为不可解之谜。这不是考证，而是唯心的夹缠。这种“考证”方法不但使“考证家”忘了他的研究对象是什么，而且会使某些读者

钻到牛犄角里去——只问《红楼梦》的作者有多少女友，谁是他的太太，而忘了《红楼梦》的社会意义。这是个罪过！

是的，研究作家的历史是有好处的。正如前面提过的，作家在创作的时候，不可能把自己放在作品外边。我们明白了作家的历史，也自然会更了解他的作品。

可是，历史包括着作家个人的生活和他的时代生活。我们不应把作家个人的生活从他的时代生活割开，只单纯的剩下他个人的身世。专研究个人的身世，而忘记他的时代，就必出毛病。从个人身世出发，就必然会认为个人的一切都是遗世孤立，与社会现实无关的。这么一来，个人身世中的琐细就都成为奇珍异宝，当作了考证的第一手资料。于是，作家爱吸烟，就被当作确切不移的证据——作品中的某人物不也爱吸烟么？这还不是作家自己么？这就使考证陷于支离破碎，剥夺了作品的社会意义。

过去的这种繁琐考证方法，就这么把研究《红楼梦》本身的重要，转移到摸索曹雪芹的个人身边琐事上边去。一来二去，曹雪芹个人的每一生活细节都变成了无价之宝，只落得《红楼梦》是谜，曹雪芹个人的小事是谜底。我反对这种解剖死人的把戏。我要明白的是《红楼梦》反映了什么现实意义，创造了何等的人物等等，而不是曹雪芹身上长着几颗痣。

是时候了，我们的专家应该马上放弃那些猜谜的把戏，下决心去严肃的以马列主义治学的精神学习《红楼梦》和其他的古典文学作品。

载 1954 年《人民文学》12 月号

论 悲 剧

近二三年来，我们的讽刺剧的运气比悲剧的好一些。苏联曾供给了我们一些讽刺剧的理论和作品实例，我们自己也写了一些讽刺剧。从观众的反应来看，大家是喜爱讽刺剧的。可是也有人不大喜爱它：有的呢是因为讽刺的对象和自己有些相似，心中难免不大舒服；有的呢虽然不把毛病往自己身上拉，可是讽刺的对象是他的同行，为了同行的义气，他不能不声明：在我们这一行里，没有那样的人，也没有那样的事；还有的呢以为讽刺就是暴露，积极性不够，所以讽刺剧，甚至于连相声，都该取缔，不准再浪费笔墨。

不管怎样吧，我们到底有了讽刺剧和对它的争论。它的运气总算不错，即不在话下。

至于悲剧呢，可真有点可悲。没人去写，也没人讨论过应当怎么写，和可以不可以写。

是不是悲剧还可以照老套子去写，不用讨论了呢？我看不是。世界上最古的悲剧总是表现命运怎么捉弄人，摆布人；天意如此，无可逃脱。我们今天已不相信这套宿命论，自然也不会照着这个老调儿去创作悲剧。后代的悲剧主要的是表现人物（并不是坏人）与环境或时代的不能合拍，或人与人在性格上或志愿上的彼此不能相容，从而必不可免的闹成悲剧。今天我们是可以用这个办法写悲剧呢，还是不可

以呢？我们还没有讨论过。这只是未曾讨论，不是无可讨论。

是不是我们今天的社会里已经没有了悲剧现实，自然也就无从产生悲剧作品，不必多此一举去讨论呢？我看也不是。在我们的社会里，因为人民生活的逐渐改善和社会主义的建设等等，悲剧事实的确减少了许多，可是不能说已经完全不见了。在我们的报纸上，我们还看得到悲剧事例的报道。

是不是我们在生活中虽然还有悲剧，可是人民已经不喜欢看苦戏，所以我们就无须供应呢？也不是。我们天天有不少人到戏园去，为梁山伯与祝英台掉些眼泪。是不是人民只爱为古人落泪，而不喜为今人落泪呢？这我就知道了，因为我们还没有演出过新悲剧。《雷雨》很叫座儿，但它已二十多岁了。

不错，我们的确写出了《刘胡兰》、《董存瑞》等作品，可是，用传统的悲剧定义来看，这些作品大概不能算作悲剧。这些作品是歌颂杀身成仁，视死如归的英雄人物。这些人物光明磊落，死得光荣，虽然牺牲了性命，而流芳千古，不是悲剧。假若这些作品也该算作悲剧，悲剧的范围即当扩大。我们也没讨论过。

上述的“传统”是西洋的传统。我们不必事事遵循西洋，可以独创一格。可是，这一格应当是什么样子呢？我们还不知道。在我们的民间戏曲里，有不少出戏是一开头很像悲剧，可是到末尾总来一个大团圆。是不是这种先悲后喜的戏应当算作我们的悲剧情式呢？这也没有讨论过。

为什么我们对悲剧这么冷淡呢？

我并不想提倡悲剧，它用不着我来提倡。二千多年来它一向是文学中的一个重要形式。它描写人在生死关头的矛盾与冲突，它关心人的命运。它郑重严肃，要求自己具有惊心动魄的感动力量。因此，它虽用不着我来提倡，我却因看不见它而有些不安。是的，这么强有力的一种文学形式而被打入冷宫，的确令人难解，特别是在号召百花齐放的今天。

我们反对过无冲突论。可是，我们仍然不敢去写足以容纳最大的冲突的作品，悲剧。是不是我们反对无冲突论不够彻底，因而在创作上采取了适可而止与报喜不报忧的态度呢？假若这是真情，那么，谁叫我们采取了那个态度呢？我弄不清楚。

我们可以不可以把这样的事——一个心地并不坏的干部而把好事作坏，以致激起民愤，闹出乱子，写成悲剧呢？或者，我们可以不可以把干部不关心子女，以至子女犯了罪，写成悲剧呢？

我并不偏爱悲剧，也不要求谁为写悲剧而去写悲剧，以使聊备一格，古代有过的东西，不必今天也有。我可是知道悲剧的确有很大的教育力量。假若我现在要写一部关于干部不关心子女的悲剧，我的动机是热爱我们的第二代，是要教育干部怎样尽到作父母的责任。我取用悲剧形式是为加强说服力，得到更大的教育效果。我既不是攻击干部，也不是不满意社会主义制度；反之，我是要热诚的保卫我们的第二代，社会主义建设的接班人。鉴于过去几年来我们对于悲剧的冷淡，我怀疑我的愿望能否实现。

也许有人说：民主生活越多，悲剧就越少，悲剧本身不久即将死亡，何须多事讨论！对，也许是这样。不过，不幸

今天在我们的可爱的社会里而仍然发生了悲剧，那岂不更可痛心，更值得一写，使大家受到教育吗？

这几天，毛主席教训我们应当怎样处理人民内部矛盾。这是治国安邦的大道理。我们作家都应当遵照主席的指示，在作品中尽到宣传教育的责任。可是，是不是就有人会说：描写人民内部矛盾不可用悲剧形式，因为虽然悲剧中不一定把人物写死，可是究竟有些“赶尽杀绝”的味道。这个说法对不对呢？我一时想不清楚这些问题，所以诚心的请求大家指教！

载 1957 年 3 月 18 日《人民日报》

戏剧语言

——在话剧、歌剧创作座谈会上的发言

这次我来参加会议，实在是为向青年剧作家们学习。这并不是说，我不愿意向老剧作家们学习。事实是这样：对老剧作家们和他们的作品，我已略知一二，得到过教益与启发；今后还应当继续向他们学习。对青年剧作家呢，或相识较晚，或请益乏缘，理应乘此机会取经学艺。是呀，近年来的剧坛上主要是仗着他们的努力而活跃，深入工农兵生活的多半是他们，接触创作问题较多的也是他们。不向他们学习，便不易摸清楚问题所在，也就难以学到解决问题的办法。是的，我是抱着这种学习热情而来的。那么，叫我也作个报告，我就不能不感到惶恐！不过，礼尚往来，不容推却。好吧，既来取经，理应献曝，就谈一谈戏剧语言上的一知半解吧。

我没有上过大学，文化水平不高，对经典文学没有作过有系统的钻研。因此，执笔为文，我无从作到出经入史，典雅富丽。可是，我也有一个长处：我的爱好是多方面的。因为我知道自己学疏才浅，所以我要学习旧体诗歌，也要学习鼓词。我没有什么成见，不偏重这个，轻视那个。这与其说是学习方法问题，还不如说是学习态度问题。心中若先有成见，只要这个，不要那个，便把学习的范围缩小，也许是一

种损失。

我没有诗才，既没有写成惊人的诗歌，也没有生产过出色的鼓词。可是，诗歌的格律限制叫我懂了一些造句遣词应如何严谨，这就大有助于我在写散文的时候也试求精简，不厌推敲。我没有写出好的诗歌，可是学会一点把写诗的方法运用到写散文中来。我不是为学诗而学诗，我把学诗看成文字练习的一种基本功夫。习写散文，文字须在我脑中转一个圈儿或几个圈儿；习写诗歌，每个字都须转十个圈儿或几十个圈儿。并不因为多转圈儿就生产绝妙好诗，但是学会多转圈儿的确有好处。一位文人起码应当学会脑子多转圈儿。习惯了脑子多转圈儿，笔下便会精致一些。

习写鼓词，也给我不少好处。鼓词既有韵语的形式限制，在文字上又须雅俗共赏，文俚结合。白话的散文并不排斥文言中的用语，但必须巧为运用，善于结合，天衣无缝。习写鼓词，会教给我们这种善于结合的方法。习写戏曲的唱词，也有同样的益处。

我也习写相声。一段出色的相声须至少写两三个月。我没有那么多的时间。因此，我没有写出过一段反复加工，值得保留下来的相声。但是，作为语言运用的练习，这给了我不少好处。相声的语言非极精练、极生动不可。它的每一句都须起承前启后的作用，以便发生前后呼应的效果。不这样，便会前言不搭后语，枝冗啰唆，不能成为相声。写别篇文章，可以从容不迫的叙述，到适当的地方拿出一二警句，振动全段，画龙点睛。相声不满足于此。它是遍体长满了大大小小眼睛的龙，要求每一句都有些风趣。这样，尽管我没写出过完美的相声段子，我可是得到一个写文章的好方法：

句句要打埋伏。这就是说：我要求自己用字造句都眼观六路，耳听八方，不单纯的、孤立的去用一字、造一句，而是力求前呼后应，血脉流通，字与字，句与句全挂上钩，如下棋之布子。这样，我就能够写得较比简练。意思贯串，前后呼应，就能说的少，而包括的多。这样，前面所说的，是为后面打埋伏，到时候就必有效果，使人发笑。是的，写相声的时候，往往是先想好一个包袱，而用一些话把它引出来，这就是好比先有了第五句，而后去想前四句，巧妙的把第五句逗出来。这样写，前后便必定联贯，叫人家到什么时候发笑，就得发笑。写相声，说笑话，以至写喜剧，都用得着这个办法。先想好包袱，而后设法用几句话把它引逗出来，便能有效果。反之，先把底亮了出来，而后再解释：您听明白没有？这句非常可笑啊！怎么？您不笑？好吧，我再给您细讲讲！恐怕呀，越讲越不会招笑了！喜剧不就是相声，但在语言的运用上不无相通之处。

明白了作文要前呼后应，脉络相通，才不厌修改，不怕删减。狠心的修改、删减，正是为叫部分服从全体。假若有那么一句，单独的看起来非常精美，而对全段并没有什么好处，我们就该删掉它，切莫心疼。我自己是有这个狠心的。倒是有时候因朋友的劝阻，而耳软起来，把删去的又添上，费不少的事叫上下贯串，结果还是不大妥当。与其这样，还不如干脆删去！

我并非在这里推销旧体诗、鼓词，或相声。我是想说明一个问题：语言练习不专仗着写剧本或某一种文体，而是需要全面学习。在写戏写小说之外，还须练基本功，诗词歌赋都拿得起来。郭老、田汉老的散文好，诗歌好，所以戏剧台

词也好。他们的基本功结实，所以在语言文字上无往不利。相反的，某剧作家或小说家，既富生活经验，又有创作天才，可是缺乏语言的基本功，他的作品便只能在内容上充实，而在表达上缺少文艺性，不能情文并茂，使人爱不释手。优秀的文学作品必须是内容既充实，语言又精美，缺一不可。缺乏基本功的，理应设法补课。

说到这里，我必须郑重声明：我不提倡专考究语言，而允许言之无物。

我们须从两方面来看问题：一方面是，近几年来，我们似乎有些不大重视文学语言的偏向，力求思想正确，而默认语言可以差不多就行。这不大妥当。高深的思想与精辟的语言应当是互为表里，相得益彰的。假若我们把关汉卿与曹雪芹的语言都扔掉，我们还怎么去了解他们呢？在文学作品里，思想内容与语言是血之与肉，分割不开的。没有高度的语言艺术，表达不出高深的思想。

在另一方面，过于偏重语言，以至专以语言支持作品，也是不对的。我自己就往往犯这个毛病，特别是在写喜剧的时候。这是因为我的生活经验贫乏，不能不求救于语言，而作品势必轻飘飘的，有时候不过是游戏文章而已。不错，写写游戏文章，乃至编写灯谜与诗钟，也是一种语言练习；不过，把喜剧的分量减轻到只有笔墨，全无内容，便是个很大的偏差。我应当在新的生活方面去补课。轻视语言，正如轻视思想内容，都是不对的。

这样交代清楚，我才敢往下说，而不至于心中老藏着个小鬼了。

我没有写出过出色的小说，但是我写过小说。这对于我

创造（请原谅我的言过其实！）戏剧中的人物大有帮助。从写小说的经验中，我得到两条有用的办法：第一是作者的眼睛要老盯住书中人物，不因事而忘了人；事无大小，都是为人物服务的。第二是到了适当的地方必须叫人物开口说话；对话是人物性格最有力的说明书。

我把这两条办法运用到剧本写作中来。当然，小说与剧本有不同之处：在小说中，介绍人物较比方便，可以从服装、面貌、职业、阶级各方面描写。戏剧无此方便。假若小说中人物可以逐渐渲染烘托，戏剧中的人物就一出来已经打扮停妥，五官俱全，用不着再介绍。我们的任务是要看住他。这一点却与写小说相同，从始至终，不许人物离开我们的眼睛，包括着他不在台上的时候。能够紧紧的盯住人物，我们便不会受情节的引诱，而忘了主持情节的人。故事重情节，小说与戏剧既要故事，更重人物。

前面提到，在小说中，应在适当的时机利用对话，揭示人物性格。这是作者一边叙述，一边加上人物的对话，双管齐下，容易叫好。剧本通体是对话，没有作者插口的地方。这就比写小说多些困难了。假若小说家须老盯住人物，使人物的性格越来越鲜明，剧作者则须在人物头一次开口，便显出他的性格来。这很不容易。剧作者必须知道他的人物的全部生活，才能三言五语便使人物站立起来，闻其声，知其人。不错，小说家在动笔之前也顶好是已知人物的全貌，但是，既是小说，作者总可以从容叙述，前面没写足，后面可再补充。戏剧的篇幅既较短，而且要在短短的表演时间内看出人物的发展，故不能不在人物一露面便性格鲜明，以便给他留有发展的余地。假若一个人物出现了好大半天还没有确

定不移的性格，他可怎么发展、变化呢？有的人物须隐藏起真面貌，说假话。这很不易写。我们似乎应当适时的给他机会，叫他说出庐山真面目来，否则很容易始终被情节所驱使，而看不清他是何许人也。在以情节见胜的剧本里，往往有此毛病。

我们几乎无从避免借着对话说明问题或交代情节。可是，正是这种地方，我们才应设尽方法写好对话，使说明与交代具有足以表现人物性格的能力。这个人物必须有这个独特的说明问题与交代情节的办法与说法。这样，尽管他说的是“今天天气，哈哈哈”，也能开口就响，说明他的性格。根据剧情，他说的虽是一时一地的话，我们可是从他的生活全貌考虑这点话的。在《茶馆》的第一幕里，我一下子介绍出二十几个人。这一幕并不长，不许每个人说很多的话。可是据说在上演时，这一幕的效果相当好。相反的，在我的最失败的戏《青年突击队》里，我叫男女工人都说了不少的话，可是似乎一共没有几句足以感动听众的。人物都说了不少话，听众可是没见到一个工人。原因所在，就是我的确认识《茶馆》里的那些人，好像我给他们都批过“八字儿”与婚书，还知道他们的家谱。因此，他们在《茶馆》里那几十分钟里所说的那几句话都是从生命与生活的根源流出来的。反之，在《青年突击队》里，人物所说的差不多都是我临时在工地上借来的，我并没给他们批过“八字儿”。那些话只是话，没有生命的话，没有性格的话。以这种话拼凑成的话剧大概是“话锯”——话是由干木头上锯下来的，而后用以锯听众的耳朵！听众是聪明而和善的，在听到我由工地上借来的话语便轻声的说：老舍有两下子，准到工地去过两三

次！是的，正因为是借来的语言，我们才越爱卖弄它们，结果呢，我们的作品就肉少而香菜、胡椒等等很多。孤立的去搜集语言分明是不大妥当的。这样得到的语言里，不可避免的包含着一些杂质，若不加以提炼，一定有害于语言的纯洁。文字的口语化不等于怎么听来的就怎么使，用不着再加工。

对话不能性格化，人物便变成剧作者的广播员。萧伯纳就是突出的一例。

那么，萧伯纳为什么还成为一代名家呢？这使我们更看清楚语言的重要性。以我个人来说，我是喜爱有人物、有性格化语言的剧作的。虽然如此，我可也无法否认萧伯纳的语言的魅力。不错，他的人物似乎是他的化身，都替他传播他的见解。可是，每个人物口中都是那么喜怒笑骂皆成文章，就使我无法不因佩服萧伯纳而也承认他的化身的存在了。不管我们赞成他的意见与否，我们几乎无法否认他的才华。我们不一定看重他的哲理，但是不能不佩服他的说法。一般的说来，我们的戏剧中的语言似乎有些平庸，仿佛不敢露出我们的才华。我们的语言往往既少含蓄，又无锋芒。

为什么少含蓄呢？据我看，也许有两个原因吧：第一，我们不用写诗的态度来写剧本的对话。莎士比亚是善于塑造人物的。可是，他写的是诗。他的确使人物按照自己的性格去说话，可是那些诗的对话总是莎士比亚写出来的。在日常生活中，那些人物并不出口成章，一天到晚老吟诗。莎士比亚是依据人物的性格，使他们说出提炼过的语言，呕尽心血的诗句。直到今天，英国人写文章、说话，还常常引用莎士比亚的名言妙语。我们写出不少的相当好的剧本，可惜没有

留下多少足以传诵的名句。我们不必勉强去写诗剧（当然，试一试也没有什么坏处），可是应以写诗的态度去写对话。我们的剧本往往是结结实实，而看起来缺少些空灵之感，叫人觉得好像是逛了北海公园，而没有看见那矗立晴空의 白塔。这与剧情、导演、演员都有关系，可是语言缺乏诗意恐怕也是原因之一。带有诗意的语言能够给听众以弦外之音，好像给舞台上留出一些空隙，耐人寻味。戏曲中的开打，若始终打的风雨不透，而没有美妙的亮相儿，便见不出武松或穆桂英的气概与风度。亮相儿时演员立定不动。这个静止给舞台上一些空隙，使听众更深刻的看到英雄形象。我想，话剧对话在一定的時候能够提出惊人的词句，也会发生亮相儿的效果，使听众深思默虑，想到些舞台以外的东西。我管这个叫“空灵”，不知妥当与否。

缺少含蓄的第二个原因，恐怕是我们以为人民的语言必是直言无隐，一泄无余的。不错，人民的语言若是和学生腔比一比，的确是干脆嘹亮，不别别扭扭。可是，我们还没忘记在五八年大跃进中，人民写的那些民歌吧？那也是人民的语言，可并不只是干脆直爽。那些语言里有很高的想象与诗情画意。那些民歌使我们的一些诗人吓了一跳，而且愿意向它们学习。可惜，戏剧语言却似乎没有受到多少影响；即使受了些影响，也只在干脆痛快这一方面，而没有充分注意到人民的想象力与诗才如何丰富，从而使戏剧语言提高一步，不只记录人民的语言，而且要创造性的运用。

所谓锋芒，即是显露才华。在我们的剧本中，我们似乎只求平平妥妥，不敢出奇制胜。我们只求说的对，而不要求说的既正确又精彩。这若是因为我们的本领不够，我们就应

该下苦工夫，使自己得心应手，能够以精辟的语言道出深湛的思想和真挚深厚的感情。若是因为有什么顾虑呢，我们便该去多读毛主席的诗词与散文。看，毛主席的文笔何等光彩，何等豪迈，真是光芒万丈，横扫千军！我们为什么不向毛主席学呢？怕有人说我们锋芒太外露吗？我们应当告诉他：剧本是文学作品，它的语言应当铿锵作金石声。写剧本不是打报告。毛主席说：“数风流人物，还看今朝。”风流人物怎可以语言乏味，不见才华与智慧呢？是的，的确有人对我说过：“老哥，你的语言太夸张了，一般人不那样说话。”是呀，一般人可也并不写喜剧！剧本的语言应是语言的精华，不是日常生活中你一言我一语的录音。一点不错，我们应当学习人民的语言，没有一位语言艺术大师是脱离群众的。但是，我们知道，也没有一位这样的大师只记录人民语言，而不给它加工的。

朋友们，我们多么幸福，能够作毛泽东时代的剧作家！我们有责任提高语言，以今日的关汉卿、王实甫自许，精骛八极，心游万仞，使语言艺术发出异彩！

我们缺乏喜剧。也和别种剧作一样，喜剧并不专靠着语言支持。可也不能想象，没有精彩的语言，而能成为优秀的喜剧。据我个人的体会，逗笑的语言已不易写，既逗笑而又“有味儿”就更难了。

亲切充实会使语言有些味道。在适当的地方利用一二歇后语或谚语，能够发生亲切之感。但是，这是利用现成的话，用的过多就反而可厌。我们应当向评书与相声学习，不是学习它们的现成的话，而是学习它们的深入生活，无所不知的办法。在评书和相声里，状物绘声无不力求细致。艺人

们知道的事情真多。多知多懂，语汇自然丰富，说起来便丝丝入扣，使人感到亲切充实。我们写的喜剧，往往是搭起个不错的架子，而没有足够的语言把它充实起来，叫人一看就看出我们的生活知识不多，语汇贫乏。别人没看到的，我们看到了，一说就会引人入胜。可是，事实上，我们看到的实在太少。于是，我们就不能不以泛泛的语言，勉强逗笑，效果定难圆满。我们必须扩大生活体验的范围。三教九流，五行八作，无所不知，像评书及相声演员那样，我们才能够应付裕如，有什么情节，就有什么语言来支持。没有一套现成的喜剧语言在图书馆里存放着，等待我们去借阅。喜剧作者自己须有极其渊博的生活知识，创造自己的喜剧语言。我们写的是一时一地的一件事，我们的语言资料却须从各方面得来，上至绸缎，下至葱蒜，包罗万象。当然，写别的戏也须有此准备，不过喜剧特别要如此。假若别种剧的语言像单响的爆竹，喜剧的语言就必须是双响的“二踢脚”，地上响过，又飞起来响入云霄。作者的想象必须能将山南联系到海北，才能出语惊人。生活知识不丰富，便很难运用想象。没有想象，语言都爬伏在地，老老实实，死刻板板，恐怕难以发生喜剧效果。

喜剧的语言必须有味道，令人越咂摸越有意思，越有趣。这样的语言在我们的喜剧中似乎还不很多。我们须再加一把力！怎么才能有味道的呢？我回答不出。我自己就还没写出这样的语言来。我只能在这里说说我的一些想法，不知有没有用处没有。我们应当设想自己是个哲学家，尽我们的思想水平之所能及。去思索我们的话语。聪明俏皮的话不是俯拾即是，我们要苦心焦思把它们想出来。得到一句有些道理的

话，而不俏皮漂亮，就须从新想过，如何使之深入浅出。作到了深入浅出，才能够既容易得到笑的效果，而又耐人寻味。喜剧语言之难，就难在这里。我们先设想自己是哲学家，而后还得变成幽默的语言艺术家，我们才能够找到有味道的喜剧语言——想的深而说得俏。想的不深，则语言泛泛，可有可无。想的深而说得不俏，则语言笨拙，无从得到幽默与讽刺的效果。喜剧的语言若是钢，这个钢便是由含有哲理、幽默与讽刺的才能等等的铁提炼出来的。

在京戏里，有不少丑角的小戏。其中有一部分只能叫作闹戏，不能算作喜剧。这些闹戏里的语言往往是起哄瞎吵，分明是为招笑而招笑。因此，这些戏能够引起哄堂大笑，可是笑完就完，没有回味。在我自己写的喜剧里，虽然在语言上也许比那些闹戏文明一些，可是也常常犯为招笑而招笑的毛病。我知道滑稽幽默不应是目的，可是因为思想的贫乏，不能不乱耍贫嘴，往往使人生厌。我们要避免为招笑而招笑，而以幽默的哲人与艺术家自期，在谈笑之中，道出深刻的道理，叫幽默的语言发出智慧与真理的火花来。这很不容易作到，但是取法乎上，还怕仅得其中，难道我们还该甘居下游吗？

语言，特别在喜剧里，是不大容易调动的。语言的来历不同，就给我们带来不少麻烦。从地域上说，一句山东的俏皮话，山西人听了也许根本不懂。从时间上说，二十年前的一段相声，今天已经不那么招笑了，因为那些曾经流行一时的话已经死去。从行业上说，某一句话会叫木匠师傅哈哈大笑，而厨师傅听了莫名其妙。我是北京人。六十年来，北京话有很大很大的变化。老的词儿不断死去，新的词儿不断产

生。最近，小学生们很喜欢用“根本”。问他们什么，他们光答以“根本”，不知是根本肯定，还是根本否定。这类的例子恐怕到处都有，过些日子就又被放弃，另发明新的。我们怎么办呢？

据我看，为了使喜剧的语言生动活泼，我们几乎无法完全不用具有地方性与时间性限制的语汇与说法。不过，更要紧的是我们怎样作语言的主人。这有两层意思：一是假若具有地方性或时间性限制的语言而确能帮助我们，使我们的笔下增加一些色彩与味道，我们就不妨采用一些；二是最有味道的词句应是由我们自己创造出来的。这种创造可以用普通话作为基础。普通话是大家都知道的，用它来创造出最精彩的词句，便具有更多的光彩，不受地方与时间的限制。我是喜用地方土语的，但在推广普通话运动展开之后，我就开始尽量少用土语，而以普通话去写喜剧。这个尝试并没有因为不用土语而减少了幽默感与表现力。我觉得，具有创造性的语言，带着智慧与艺术的光彩，是要比借用些一时一地一行的俏皮话儿高超的多的。看看“李白斗酒诗百篇，长安市上酒家眠，天子呼来不上船，自称臣是酒中仙”这几句吧，里边没有用任何土语与当时流行的俏皮话，而全是到今天还人人能懂的普通话，可是多么幽默，多么生动，多么简练！只是这么四句，便刻画出一位诗仙来了。这叫创造，这叫语言的主人！不借助于典故，也不倚赖土语、行话，而只凭那么一些人人都懂的俗字，经过锤炼琢磨，便成为精金美玉。这虽然是诗，可是颇足以使我们明白些创造喜剧语言的道理。所谓语言的创造并不是自己闭门造车，硬造出只有自己能懂的一套语言，而是用普通的话，经过千锤百炼，使语言得到

新的生命，新的光芒。就像人造丝那样，用的是极为平常的材料，而出来的是光泽柔美的丝。我们应当有点石成金的愿望，叫语言一经过我们的手就变了样儿，谁都能懂，谁又都感到惊异，拍案叫绝。特别是喜剧语言，它必须深刻，同时又要轻松明快，使大家容易明白，而又不忍忘掉，听的时候发笑，日后还咂着滋味发笑。喜剧的语言万不可成为听众的负担，有的地方听不懂，有的地方虽然听懂，而觉得别扭。听完喜剧而闹一肚子别扭，才不上算！喜剧语言必须馅儿多而皮薄，一咬即破，而味道无穷。相声演员懂得这个道理，应当跟他们多讨教。附带着说，相声演员在近几年来，也抛弃了不少地方土语，而力求以普通话逗哏。这不仅使更多的人能够欣赏相声，而且使演员不再专倚赖土语。这就使他们非多想不可，用尽方法使普通话成为可笑可爱的语言，给一般的语言加多思想性与艺术性。

现在，让我们谈谈语言的音乐性。

用文言写的散文讲究经得起朗诵。四五十年前，学生学习唐宋八大家的文章都是唱着念，唱着背诵的。我们写的白话散文，往往不能琅琅上口，这是个缺点。一般的散文不能上口，问题或者还不太大。话剧中的对话是要拿到舞台上，通过演员的口，送到听众的耳中去的。由口到耳，必涉及语言的音乐性。古体诗文的作者十分注意这个问题。他们都摇头晃脑的吟诗、作文章。他们用一个字，造一句，既考虑文字的意象，又顾到声音之美。他们把每个方块儿字都解剖得极为细致。意思合适而声音不美，不行，必须另换一个。旧体诗文之所以难写，就因为作者唯恐对不起“文字解剖学”。到了咱们这一代，似乎又嫌过于笼统了，用字有些平均主

义，拍拍脑袋就算一个。我们往往似乎忘了方块儿字是有四声或更多的声的。字声的安排不妥，不幸，句子就听起来不大顺耳，有时候甚至念不出。解剖文字是知识，我们应该有这样的知识。怎样利用这点知识是实践，我们应当经常动笔，于写小说、剧本之外，还要写写诗，编编对联等等。我们要从语言学习中找出乐趣来。不要以为郭老编对联，田汉老作诗，是他们的爱好，与咱们无关。咱们都是同行，都是语言艺术的学习者与运用者。他们的乐趣也该成为咱们的乐趣。慢慢的，熟能生巧，我们也就习惯于将文字的意、形、音三者联合运用，一齐考虑，增长本领。我们应当全面利用语言，把语言的潜力都挖掘出来，听候使用。这样，文字才能既有意思，又有响声，还有光彩。

朗读自己的文稿，有很大的好处。词达意确，可以看出来。音调美好与否，必须念出来才晓得。朗读给自己听，不如朗读给别人听。文章是自己的好，自念自听容易给打五分。念给别人听，即使听者是最客气的人，也会在不易懂、不悦耳的地方皱皱眉。这大概也就是该加工的地方。当然，一个人有一个人的写作方法，我们并不强迫人人练习朗诵。有的人也许越不出声，越能写的声调铿锵，即不在话下。

我们的语汇似乎也有些贫乏。以我自己来说，病源有三：一个是写作虽勤，而往往把读书时间挤掉。这是很大的损失。久而久之，心中只剩下自己最熟识的那么一小撮语汇，像受了旱灾的庄稼那么枯窘可怜。在这种时候，我若是拿起一本伟大的古典作品读一读，就好似大旱之遇甘霖，胸中开阔了许多。即使我记不住那些文章中的词藻，我也会得到一些启发，要求自己露出些才华，时而万马奔腾，时而

幽琴独奏，别老翻过来调过去耍弄那一小撮儿语汇。这么一来，说也奇怪，那些忘掉的字眼儿就又回来一些，叫笔下富裕了一些。特别是在心里干枯得像烧干了的锅的时候，字找不到，句子造不成，我就拿起古诗来朗读一番。这往往有奇效。诗中的警句使我狂悦。好，尽管我写的是散文，我也要写出有总结性的句子来，一针见血，像诗那样一说就说到家。所谓总结性的句子就是像“山高月小，水落石出”那样用八个字就画出一幅山水来，像“欲穷千里目，更上一层楼”那样用字不多，而道出要立得高，看得远的愿望来。这样的句子不是泛泛的叙述，而是叫大家以最少的代价，得到最珍贵的和最多的享受。我们不能叫剧本中的每一句话都是这样的明珠，但是应当在适当的地方这么献一献宝。

我的语汇不丰富的第二个原因是近几年来经常习写剧本，而没有写小说。写小说，我须描绘一切，人的相貌、服装，屋中的陈设，以及山川的景色等等。用不着说，描写什么就需要什么语汇。相反的，剧本只需要对话，即使交代地点与人物的景色与衣冠，也不过是三言五语。于是，我的语汇就越来越少，越贫乏了。近来，我正在写小说，受罪不小，要什么字都须想好久。这是我个人的经验，别人也许并不这样。不过，假若有人也有此情况，我愿建议：别老写剧本，也该练习练习别的文体，以写剧为主，而以写别种文体为副，也许不无好处。

第三，我的生活知识与艺术知识都太少，所以笔下枯涩。思想起来，好不伤心：音乐，不懂；绘画，不懂；芭蕾舞，不懂；对日常生活中不懂的事就更多了，没法在这儿报账。于是，形容个悦耳的声音，只能说“音乐似的”。什么

音乐？不敢说具体了啊！万一说错了呢？只举此一例，已足见笔墨之枯窘，不须多说，以免泪如雨下！作一个剧作家，必须多知多懂。语言的丰富来自生活经验和知识的丰富。

朋友们，我的话已说了不少，不愿再多耽误大家的时间。请大家指教！

关于文学的语言问题^①

我想谈一谈文学语言的问题。

我觉得在我们的文学创作上相当普遍的存着一个缺点，就是语言不很好。

语言是文学创作的工具，我们应该掌握这个工具。我并不是技术主义者，主张只要语言写好，一切就都不成问题了。要是那么把语言孤立起来看，我们的作品岂不都变成八股文了么？过去的学究们写八股文就是只求文字好，而不大关心别的。我们不是那样。我是说：我们既然搞写作，就必须掌握语言技术。这并非偏重，而是应当的。一个画家而不会用颜色，一个木匠而不会用刨子，都是不可想象的。

我们看一部小说、一个剧本或一部电影片子，我们是把它的语言好坏，算在整个作品的评价中的。就整个作品来讲，它应该有好的，而不是有坏的，语言。语言不好，就妨碍了读者接受这个作品。读者会说：啰里啰唆的，说些什么呀？这就减少了作品的感染力，作品就吃了亏！

在世界文学名著中，也有语言不大好的，但是不多。一般的来说，我们总是一提到作品，也就想到它的美丽的语

^① 本篇是作者 1954 年底在中国作家协会和电影局举办的电影剧本创作讲习会上所作的报告记录。

言。我们几乎没法子赞美杜甫与莎士比亚而不引用他们的原文为证。所以，语言是我们作品好坏的一个部分，而且是一个重要部分。我们有责任把语言写好！

我们的最好的思想，最深厚的感情，只能被最美妙的语言表达出来。若是表达不出，谁能知道那思想与感情怎样的好呢？这是无可分离的、统一的东西。

要把语言写好，不只是“说什么”的问题，而也是“怎么说”的问题。创作是个人的工作，“怎么说”就表现了个人的风格与语言创造力。我这么说，说的与众不同，特别好，就表现了我的独特风格与语言创造力。艺术作品都是这样。十个画家给我画像，画出来的都是我，但又各有不同。每一个里都有画家自己的风格与创造。他们各个人从各个不同的风格与创造把我表现出来。写文章也如此，尽管是写同一题材，可也十个人写十个样。从语言上，我们可以看出来作家们的不同的性格，一看就知道是谁写的。莎士比亚是莎士比亚，但丁是但丁。文学作品不能用机器制造，每篇都一样，尺寸相同。翻开《红楼梦》看看，那绝对是《红楼梦》，绝对不能和《儒林外史》调换调换。不像我们，大家的写法都差不多，看来都像报纸上的通讯报导。甚至于写一篇讲演稿子，也不说自己的话，看不出是谁说的。看看爱伦堡的政论是有好处的。他谈论政治问题，还保持着他的独特风格，教人一看就看出那是一位文学家的手笔。他谈什么都有他独特的风格，不“人云亦云”，正像我们所说：“文如其人”。

不幸，有的人写了一辈子东西，而始终没有自己的风格。这就吃了亏。也许他写的事情很重要，但是因为语言不好，没有风格，大家不喜欢看；或者当时大家看他的东西，

而不久便被忘掉，不能为文学事业积累财富。传之久远的作品，一方面是因为它有好的思想内容，一方面也因为它有好的风格和语言。

这么说，是不是我们都须标奇立异，放下现成的语言不用，而专找些奇怪的，以便显出自己的风格呢？不是的！我们的本领就在用现成的、普通的语言，写出风格来。不是标奇立异，写的使人不懂。“啊，这篇文章写的深，没人能懂！”并不是称赞！没人能懂有什么好处呢？那难道不是糊涂文章么？有人把“白日依山尽……更上一层楼”改成“……更上一层楼板”，因为楼必有楼板。大家都说“楼”，这位先生非说“板”不可，难道这算独特的风格么？

同是用普通的语言，怎么有人写的好，有人写的坏呢？这是因为有的人的普通言语不是泛泛的写出来的，而是用很深的思想、感情写出来的，是从心里掏出来的，所以就写的好。别人说不出，他说出来了，这就显出他的本领。为什么好文章不能改，只改几个字就不像样子了呢？就是因为它是那么有骨有肉，思想、感情、文字三者全分不开，结成了有机的整体；动哪里，哪里就会受伤。所以说，好文章不能增减一字。特别是诗，必须照原样念出来，不能略述大意，（若说：那首诗好极了，说的是木兰从军，原句子我可忘了！这便等于废话！）也不能把“楼”改成“板”。好的散文也是如此。

运用语言不单纯的是语言问题。你要描写一个好人，就须热爱他，钻到他心里去，和他同感受，同呼吸，然后你就能够替他说话了。这样写出的语言，才能是真实的，生动的。普通的话，在适当的时间、地点、情景中说出来，就能

变成有文艺性的话了。不要只在语言上打圈子，而忘了与语言血肉相关的东西——生活。字典上有一切的字。但是，只抱着一本字典是写不出东西来的。

我劝大家写东西不要贪多。大家写东西往往喜贪长，没经过很好的思索，没有对人与事发生感情就去写，结果写得又臭又长，自己还觉得挺美——“我又写了八万字！”八万字又怎么样呢？假若都是废话，还远不如写八百个有用的字好。好多古诗，都是十几二十个字，而流传到现在，那不比八万字好么？世界上最好的文字，就是最亲切的文字。所谓亲切，就是普通的话，大家这么说，我也这么说，不是用了一大车大家不了解的词汇字汇。世界上最好的文字，也是最精练的文字，哪怕只几个字，别人可是说不出来。简单、经济、亲切的文字，才是有生命的文字。

下面我谈一些办法，是针对青年同志最爱犯的毛病说的。

第一，写东西，要一句是一句。这个问题看来是很幼稚的，怎么会一句不是一句呢？我们现在写文章，往往一直写下去，半篇还没一个句点。这样一直写下去，连作者自己也不知道写到哪里去了，结果一定是糊涂文章。要先想好了句子，看站得稳否，一句站住了再往下写第二句。必须一句是一句，结结实实的不摇摇摆摆。我自己写文章，总希望七八个字一句，或十个字一句，不要太长的句子。每写一句时，我都想好了，这一句到底说明什么，表现什么感情，我希望每一句话都站得住。当我写了一个较长的句子，我就想法子把它分成几段，断开了就好念了，别人愿意念下去；断开了也好听了，别人也容易懂。读者是很厉害的，你稍微写得难

懂，他就不答应你。

同时，一句与一句之间的联系应该是逻辑的、有机的联系，就跟咱们周身的血脉一样，是一贯相通的。我们有些人写东西，不大注意这一点。一句一句不清楚，不知道说到哪里去了，句与句之间没有逻辑的联系，上下不相照应。读者的心里是这样的，你上一句用了这么一个字，他就希望你下一句说什么。例如你说“今天天阴了”，大家看了，就希望你顺着阴天往下说。你的下句要是说“大家都高兴极了”，这就联不上。阴天了还高兴什么呢？你要说“今天阴天了，我心里更难过了。”这就联上了。大家都喜欢晴天，阴天当然就容易不高兴。当然，农民需要雨的时候一定喜欢阴天。我们写文章要一句是一句，上下联贯，切不可错用一个字。每逢用一个字，你就要考虑到它会起什么作用，人家会往哪里想。写文章的难处，就在这里。

我的文章写的那样白，那样俗，好像毫不费力。实际上，那不定改了多少遍！有时候一千多字要写两三天。看有些青年同志们写的东西，往往吓我一跳。他下笔万言，一笔到底，很少句点，不知道在哪里才算完，看起来让人喘不过气来。

第二，写东西时，用字、造句必须先要求清楚明白。用字造句不清楚、不明白、不正确的例子是很多的。例如“那个长得像驴脸的人”，这个句子就不清楚、不明确。这是说那个人的整个身子长得像驴脸呢，还是怎么的？难道那个人没胳膊没腿，全身长得像一张驴脸吗，要是这样，怎么还像人呢？当然，本意是说：那个人的脸长得像驴脸。

所以我的意见是：要老老实实先把话写清楚了，然后再

求生动。要少用修辞，非到不用不可的时候才用。在一篇文章里你用了个“伟大的”，如“伟大的毛主席”，就对了；要是这个也伟大，那个也伟大，那就没有力量，不发生作用了。乱用比喻，那个人的耳朵像什么，眼睛像什么……就使文章单调无力。要知道：不用任何形容，只是清清楚楚写下来的文章，而且写的好，就是最大的本事，真正的功夫。如果你真正明白了你所要写的东西，你就可以不用那些无聊的修辞与形容，而能直截了当、开门见山的写出来。我们拿几句古诗来看看。像王维的“隔牖风惊竹”吧，就是说早上起来，听到窗子外面竹子响了。听到竹子响后，当然要打开门看看，这一看，下一句就惊人了，“开门雪满山”！这没有任何形容，就那么直接说出来了。没有形容雪，可使我们看到了雪的全景。若是写他打开门就“哟！伟大的雪呀！”“多白的雪呀！”便不会惊人。我们再看看韩愈写雪的诗吧。他是个大文学家，但是他写雪就没有王维写的有气魄。他这么写：“随车翻缟带，逐马散银杯。”他是说车子在雪地里走，雪随着车轮的转动翻起两条白带子；马蹄踏到雪上，留了一个一个的银杯子。这是很用心写的，用心形容的。但是形容的好不好呢？不好！王维是一语把整个的自然景象都写出来，成为名句。而韩愈的这一联，只是琐碎的刻画，没有多少诗意。再如我们常念的诗句“山雨欲来风满楼”。这么说就够了，用不着什么形容。像“满城风雨近重阳”这一句诗，是抄着总根来的，没有枝节琐碎的形容，而把整个“重阳”季节的形色都写了出来。所以我以为：在你写东西的时候，要要求清楚，少用那些乱七八糟的修辞。你要是真看明白了一件事，你就能一针见血的把它写出来，写得简练

有力！

我还有个意见：就是要少用“然而”、“所以”、“但是”，不要老用这些字转来转去。你要是一会儿“然而”，一会儿“但是”，一会儿“所以”，老那么绕弯子，不但减弱了文章的力量，读者还要问你：“你到底要怎么样？你能不能直截了当的说话！？”不是有这样一个故事吗？我们的大文学家王勃写了两句最得意的话：“落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色。”传说，后来他在水里淹死了，死后还不忘这两句，天天在水上闹鬼，反复念着这两句。后来有一个人由此经过，听见了就说：“你这两句话还不算太好。要把‘与’字和‘共’字删去，改成‘落霞孤鹜齐飞，秋水长天一色’，不是更挺拔更好吗？”据说，从此就不闹鬼了。这把鬼说服了。所以文章里的虚字，只要能去的尽量把它去了，要不然死后想闹鬼也闹不成，总有人会指出你的毛病来的。

第三，我们应向人民学习。人民的语言是那样简练、干脆。我们写东西呢，仿佛总是要表现自己：我是知识分子呀，必得用点不常用的修辞，让人吓了一跳啊。所以人家说我们写的是学生腔。我劝大家有空的时候找几首古诗念念，学习他们那种简练清楚，很有好处。你别看一首诗只有几句，甚至只有十几个字，说不定作者想了多少天才写成那么一首。我写文章总是改了又改，只要写出一句话不现成，不响亮，不像口头说的那样，我就换一句更明白、更俗的，务期接近人民口语中的话。所以在我的文章中，很少看到“愤怒的葡萄”、“原野”、“熊熊的火光”……这类的东西。而且我还不是仅就着字面改，像把“土”字换成“地”字，把“母亲”改成“娘”，而是要从整个的句子和句与句之间总的意

思上来考虑。所以我写一句话要想半天。比方写一个长辈看到自己的一个晚辈有出息，当了干部回家来了，他拍着晚辈的肩说：“小伙子，‘搞’的不错呀！”这地方我就用“搞”，若不相信，你试用“作”，用“干”，准保没有用“搞”字恰当、亲切。假如是一个长辈夸奖他的子侄说：“这小伙子，作事认真。”在这里我就用“作”字，你总不能说，“这小伙子，‘搞’事认真。”要是看见一个小伙子在那里劳动的非常卖力气，我就写：“这小伙子，真认真干。”这就用上了“干”字。像这三个字：“搞”、“干”、“作”都是现成的，并不谁比谁更通俗，只看你把它搁在哪里最恰当、最合适就是了。

第四，我写文章，不仅要考虑每一个字的意义，还要考虑到每个字的声音。不仅写文章是这样，写报告也是这样。我总希望我的报告可以一字不改的拿来念，大家都能听得明白。虽然我的报告作的不好，但是念起来很好听，句子现成。比方我的报告当中，上句末一个字用了一个仄声字，如“他去了”。下句我就要用个平声字。如“你也去吗？”让句子念起来叮当的响。好文章让人家愿意念，也愿意听。

好文章不仅让人愿意念，还要让人念了，觉得口腔是舒服的。随便你拿李白或杜甫的诗来念，你都会觉得口腔是舒服的，因为在用哪一个字时，他们便抓住了那个字的声音之美。以杜甫的“烽火连三月，家书抵万金”来说吧，“连三”两字，舌头不用更换位置就念下去了，很舒服。在“家书抵万金”里，假如你把“抵”字换成“值”字，那就别扭了。字有平仄——也许将来没有了，但那是将来的事，我们是谈现在。像北京话，现在至少有四声，这就有关于我们的语言

之美。为什么不该把平仄调配的好一些呢？当然，散文不是诗，但是要能写得让人听、念、看都舒服，不更好吗？有些同志不注意这些，以为既是白话文，一写就是好几万字，用不着细细推敲，他们吃亏也就在这里。

第五，我们写话剧、写电影的同志，要注意这个问题：我们写的语言，往往是干巴巴的交代问题。譬如：惟恐怕台下听不懂，上句是“你走吗？”下句一定是“我走啦！”既然是为交代问题，就可以不用真感情，不用最美的语言。所以我很怕听电影上的对话，不现成，不美。

我们写文章，应当连一个标点也不放松。文学家嘛，写文艺作品怎么能把标点搞错了呢？所以写东西不容易，不是马马虎虎就能写出来的。所以我们写东西第一要要求能念。我写完了，总是先自己念念看，然后再念给朋友听。文章要完全用口语，是不易作到的，但要努力接近口语化。

第六，中国的语言，是最简练的语言。你看我们的诗吧，就用四言、五言、七言，最长的是九言。当然我说的是老诗，新诗不同一些。但是哪怕是新诗，大概一百二十个字一行也不行。为什么中国古诗只发展到九个字一句呢？这就是我们文字的本质决定下来的。我们应该明白我们语言文字的本质。要真掌握了它，我们说话就不会绕弯子了。我们现在似乎爱说绕弯子的话，如“对他这种说法，我不同意！”为什么不说：“我不同意他的话”呢？为什么要白添那么些字？又如“他所说的，那是废话。”咱们一般的都说：“他说的是废话。”为什么不这样说呢？到底是哪一种说法有劲呢？

这种绕弯子说话，当然是受了“五四”以来欧化语法的影响。弄的好嘛，当然可以。像说理的文章，往往是要改换

一下中国语法。至于一般的话语为什么不按我们自己的习惯说呢？

第七，说到这里，我就要讲到一个很重要的问题，就是深入浅出的问题。提到深入，我们总以为要用深奥的、不好懂的语言才能说出很深的道理。其实，文艺工作者的本事就是用浅显的话，说出很深的道理来。这就得想办法。必定把一个问题想得透彻了，然后才能用普通的、浅显的话说出很深的道理。我们开国时，毛主席说：“中国人民站起来了。”中国经过了多少年艰苦的革命过程，现在人民才真正当家作主。这一句说出了真理，而且说得那么简单、明了、深入浅出。

第八，我们要说明一下，口语不是照抄的，而是从生活中提炼出来的。举一个例子：唐诗有这么两句：“大漠孤烟直，长河落日圆。”这都没有一个生字。可是仔细一想，真了不起，它把大沙漠上的景致真实的概括的写出来了。沙漠上的空气干燥，气压高，所以烟一直往上升。住的人家少，所以是孤烟。大河上，落日显得特别大，特别圆。作者用极简单的现成的语言，把沙漠全景都表现出来了。没有看过大沙漠，没有观察力的人，是写不出来的。语言就是这样提炼的。有的人到工厂，每天拿个小本记工人的语言，这是很笨的办法。照抄别人的语言是笨事，我们不要拼凑语言，而是从生活中提炼语言。

语言须配合内容：我们要描写一个个性强的人，就用强烈的文字写，不是写什么都是那一套，没有一点变化，也就不能感动人。《红楼梦》中写到什么情景就用什么文字。文字是工具，要它干什么就干什么，不能老是那一套。《水浒》

中武松大闹鸳鸯楼那一场，都用很强烈的短句，使人感到那种英雄气概与敏捷的动作。要像画家那样，用暗淡的颜色表现阴暗的气氛，用鲜明的色彩表现明朗的景色。

其次，谈谈对话。对话很重要，是文学创作中最有艺术性的部分。对话不只是交代情节用的，而要看是什么人说的，为什么说的，在什么环境中说的，怎么说的。这样，对话才能表现人物的性格、思想、感情。想对话时要全面的、“立体”的去想，看见一个人在那儿斗争，就想这人该怎么说话。有时只说一个字就够了，有时要说一大段话。你要深入人物心中去，找到生活中必定如此说的那些话。沉默也有效果，有时比说话更有力量。譬如一个人在办公室接到电话，知道自己的小孩死了，当时是说不出话来的。又譬如一个人老远的回家，看到父亲死了，他只能喊出一声“爹”，就哭起来。他决不会说：“伟大的爸爸，你怎么今天死了！”没有人会这样说，通常是喊一声就哭，说多了就不对。无论写什么，没有彻底了解，就写不出。不同那人共同生活，共同哭笑，共同呼吸，就描写不好那个人。

我们常常谈到民族风格。我认为民族风格主要表现在语言上。除了语言，还有什么别的地方可以表现它呢？你说短文章是我们的民族风格吗？外国也有。你说长文章是我们民族风格吗？外国也有。主要是表现在语言上，外国人不讲中国话。用我们自己的语言表现的东西有民族风格，一本中国书译成外文就变了样，只能把内容翻译出来，语言的神情很难全盘译出。民族风格主要表现在语言文字上，希望大家多用工夫学习语言文字。

第二部分：回答问题。

我不想用专家的身分回答问题，我不是语言学家。对我们语言发展上的很多问题，不是我能回答的。我只能以一个写过一点东西的人的资格来回答。

第一个问题：怎样从群众语言中提炼出文学语言？这我刚才已大致说过，学习群众的语言不是照抄，我们要根据创作中写什么人，写什么事，去运用从群众中学来的语言。一件事情也许普通人嘴里要说十句，我们要设法精简到三四句。这是作家应尽的责任，把语言精华拿出来。连造句也是一样，按一般人的习惯要二十个字，我们应设法用十个字就说明白。这是可能的。有时一个字两个字都能表达不少的意思。你得设法调动语言。你描述一个情节的发展，若是能够选用文字，比一般的话更简练、更生动，就是本事。有时候你用一个“看”字或“来”字就能省下一句话，那就比一般人嘴里的话精简多了。要调动你的语言，把一个字放在前边或放在后边，就可以省很多字。两句改成一长一短，又可以省很多字。要按照人物的性格，用很少的话把他的思想感情表达出来，而不要照抄群众语言。先要学习群众语言，掌握群众语言，然后创作性的运用它。

第二个问题：南方朋友提出，不会说北方话怎么办呢？这的确是个问题！有的南方人学了一点北方话就用上，什么都用“压根儿”，以为这就是北方话。这不行！还是要集中思考你所写的人物要干什么，说什么。从这一点出发，尽管语言不纯粹，仍可以写出相当清顺的文字。不要卖弄刚学会的几句北方话！有意卖弄，你的话会成为四不像了。如果顺着人物的思想感情写，即使语言不漂亮，也能把人物的心情写出来。

我看是这样，没有掌握北方话，可以一面揣摩人情事理，一面学话，这么学比死记词汇强。要从活人活事里学话，不要死背“压根儿”、“真棒”……。南方人写北方话当然有困难，但这问题并非不能解决，否则沈雁冰先生、叶圣陶先生就写不出东西了。他们是南方人，但他们的语言不仅顺畅，而且有风格。

第三个问题：词汇贫乏怎么办？我希望大家多写短文，用最普通的文字写。是不是这样就会词汇贫乏，写不生动呢？这样写当然词汇用的少，但是还能写出好文章来。我在写作时，拼命想这个人物是怎么思想的，他有什么感情，他该说什么话，这样，我就可以少用词汇。我主要是表达思想感情，不孤立的贪图多用词汇。我们平时嘴里的词汇并不多，在三反五反时，斗争多么激烈，谁也没顾得去找词汇，可是斗争仍是那么激烈，可见人人都会说话，都想一句话把对方说低了头。这些话未见得会有丰富的词汇，但是能深刻的表达思想感情。

我写东西总是尽量少用字，不乱形容，不乱用修辞，从现成话里掏东西。一般人的社会接触面小，词汇当然贫乏。我觉得很奇怪，许多写作者连普通花名都不知道，都不注意，这就损失了很多词汇。我们的生活若是局限于小圈子里，对生活的各方面不感趣味，当然词汇少。作家若以为音乐、图画、雕塑、养花等等与自己无关，是不对的。对什么都不感兴趣，哪里来的词汇？你接触了画家，他就会告诉你很多东西，那就丰富了词汇。我不懂音乐，我就只好不说；对养花、鸟、鱼，我感觉兴趣，就多得了一些词汇。丰富生活，就能丰富词汇。这需要慢慢积蓄。你接触到一些京戏演

员，就多听到一些行话，如“马前”“马后”等。这不一定马上有用，可是当你写一篇文章，形容到一个演员的时候，就用上了。每一行业的行话都有很好的东西，我们接触多了就会知道。不管什么时候用，总得预备下，像百货公司一样，什么东西都预备下，从留声机到钢笔头。我们的毛病就是整天在图书馆中抱着书本。要对生活各方面都有兴趣；买一盆花，和卖花的人聊聊，就会得到许多好处。

第四个问题：地方土语如何运用？

语言发展的趋势总是日渐统一的。现在的广播、教科书都以官话为主。但这里有一个矛盾，即“一般化的语言”不那么生动，比较死板。所以，有生动的方言，也可以用。如果怕读者不懂，可以加一个注解。我同情广东、福建朋友，他们说官话是有困难，但大势所趋，没有办法，只好学习。方言中名词不同，还不要紧，北京叫白薯，山东叫地瓜，四川叫红苕，没什么关系；现在可以互注一下，以后总会有个标准名词。动词就难了，地方话和北方话相差很多，动词又很重要，只好用“一般语”，不用地方话了。形容词也好办，北方形容浅绿色说“绿阴阴”的，也许广东人另有说法，不过反正有一个“绿”字，读者大致会猜到。主要在动词，动词不明白，行动就都乱了。我在一本小说中写一个人“从凳子上‘出溜’下去了”，意思是这人突然病了，从凳上滑了下去，一位广东读者来信问：“这人溜出去了，怎么还在屋子里？”我现在逐渐少用北京土语，偶尔用一个也加上注解。这问题牵涉到文字的改革，我就不多谈了。

第五个问题：写对话用口语还容易，描写时用口语就困难了。

我想情况是这样，对话用口语，因为没有办法不用。但描写时也可以试一试用口语，下笔以前先出声的念一念再写。比如描写一个人“身量很高，脸红扑扑的”，还是可以用口语的。别认为描写必须另用一套文字，可以试试嘴里怎么说就怎么写。

第六个问题：“五四”运动以后的作品——包括许多有名作家的作品在内——一般工农看不懂、不习惯，这问题怎么看？

我觉得“五四”运动对语言问题上是有偏差的。那时有些人以为中国语言不够细致。他们都会一种或几种外国语；念惯了西洋书，爱慕外国语言，有些瞧不起中国话，认为中国话简陋。其实中国话是世界上最进步的。很明显，有些外国话中的“桌子椅子”还有阴性、阳性之别，这没什么道理。中国话就没有这些啰里啰唆的东西。

但“五四”传统有它好的一面，它吸收了外国的语法，丰富了我们语法，使语言结构上复杂一些，使说理的文字更精密一些。如今天的报纸的社论和一般的政治报告，就多少采用了这种语法。

我们写作，不能不用人民的语言。“五四”传统好的一面，在写理论文字时，可以采用。创作还是应该以老百姓的话为主。我们应该重视自己的语言，从人民口头中，学习简练、干净的语言，不应当多用欧化的语法。

有人说农民不懂“五四”以来的文学，这说法不一定正确。以前农民不认识字，怎么能懂呢？可是也有虽然识字而仍不懂，连今天的作品也还看不懂。从前中国作家协会开会请工人提意见，他们就提出某些作品的语言不好，看不懂，

这是值得警惕的，这是由于我们还没有更好的学习人民的语言。

第七个问题：应当如何用文学语言影响和丰富人民语言？

我在三十年前也这样想过：要用我的语言来影响人民的语言，用白话文言夹七夹八的合在一起，可是问题并未解决。现在，我看还是老老实实让人民语言丰富我们的语言，先别贪图用自己的语言影响人民的语言吧。

第八个问题：如何用歇后语。

我看用得好就可以用。歇后语、俗语，都可以用，但用得太多就没意思。《春风吹到诺敏河》中，每人都说歇后语，好像一个村子都是歇后语专家，那就过火了。

谈叙述与描写

——对北京大学中文系学生的讲话摘要

写文章须善于叙述。不论文章大小，在动笔之前，须先决定给人家的总印象是什么。这就是说，一篇文章里以什么为主导，以便妥善安排。定好何者为主，何者为副，便不会东一句西一句，杂乱无章。比如以西山为题，即须先决定，是写西山的地质，还是植物，或是专写风景。写地质即以地质为主导，写植物即以植物为主导，在适当的地方，略道岩石或花木之美，但不使喧宾夺主。这样，既能给人家以清晰的印象，又能显出文笔，不至全篇干巴巴的。这样，也就容易安排资料 and 陈述的层次了。要不然，西山可写的东西很多，从何落笔呢？

若是写风景，则与前面所说的相反，应以写景为主，写出诗情画意，而不妨于适当的地方写点实物，如岩石与植物，以免过于空洞。

是的，写实物，即以实物为主，而略加抒情的描写，使文章生动空灵一些。写诗情画意呢，要略加实物，以期虚中有实。

作文章有如绘画，要先安排好，以什么为主体，以什么烘托，使它有实有虚，实而不板，虚而不空。叙述必先设计，而如何设计即看要给人家的主要印象是什么。

叙述一事一景，须知其全貌。心中无数，便写不下去。知其全貌，便写几句之后即能总结一下，使人极清楚的看到事物的本质。比如说我们叙述北京春天的大风，在写了几句如何刮法之后，便说出：北京的春风似乎不是把春天送来，而是狂暴的要把春天吹跑。这个小的总结便容易使人记住，知道了北京的春风的特点。这样的句子是知其全貌才能写出来的。若无此种结论式的句子，则说的很多，而不着边际，使人厌烦。又比如：《赤壁赋》中的“山高月小，水落石出”这八个字，便是完整的画出一幅画来，有许多画家以此为题去作画。有了这八个字，我们便看到某一地方的全景，也正是因为作者对这一地方知其全貌。这才能给人以不可磨灭的印象。这才能够写得简练精彩。

山高月小，水落石出这八个字，连小学生也认识。可是，它们又是那么了不起的八个字。这是作者真认识了山川全貌的结果。我们在动笔之前，应当全盘想过，到底对我们所要写的知道多少，提得出提不出一些带总结性的句子来。若是知道的太少，心中无数，我们便叙述不好。叙述不是枝枝节节的随便说，而是把事物的本质说出来，使人得到确实的知识。

或问：叙述宜细，还是宜简？细写不算不对。但容易流于冗长。为矫此弊，细写须要拿得起，推得开。古人说，写文章要精骛八极，心游万仞。这是什么意思呢？就是作者观察事物，无微不入，而后在叙述的时候，又善于调配，使小事大事都能联系到一处，一笔写下狂风由沙漠而来，天昏地暗，一笔又写到连屋中熬着的豆汁也当中翻着白浪，而锅边上浮动着一圈黑沫。大开大合，大起大落，便不至于冗细拖

拉。这就是说，叙述不怕细致，而怕不生动。在细致处，要显出才华。文笔如放风筝，要飞起来，不可爬伏在地上。要自己有想象，而且使读者的想象也活跃起来。

内容决定形式，但形式亦足左右内容。同一内容，用此形式去写就得此效果，而另一形式去写则效果即异。前几天，我写了一篇《敬悼郝寿臣老先生》短文。我所用的那点资料，和写郝老先生生平事迹的相同。可是，我是要写一篇悼文，所以我就通过群众的眼睛来看老先生的一生。这便亲切。从群众眼中看出他如何认真严肃的演剧，如何成名之后，还孜孜不息，排演新戏。这就写出了他是人民的演员。因为是写悼文，我就不必用写生平事迹所必用的某些资料，而选用了与群众有关的那一些。这就加强了悼文的效果。形式不同，资料的选取与安排便也不同，而效果亦异。

叙述与描写本不易分开。现在我把它们分开，为了说着方便。下面谈描写。

描写也首先决定于要求什么效果，是喜剧的，还是正面的？假若是要喜剧效果，就应放手描写，夸张一些。比如介绍老张，头一句就说老张的鼻子天下第一。若是正面描写，就不该用此法。我们往往描写的不生动，不明确，原因之一即由于事先没有决定要什么效果，所以选材不合适，安排欠妥当。描写的方法是依效果而定。决定要喜剧效果，则利用夸张等手法，取得此效果。反之，要介绍一位正面人物或严肃的事体，则须取严肃的描写方法。语言文字是要配合文章情调的，使人发笑或肃然起敬。

在一篇小说中，有不少的人，不少的事。都要先想好：哪个人滑稽，哪个人严肃，哪件事可笑，哪件事可悲，而后

依此决定，进行描写。还要看主导是什么，是喜剧，则少写悲的；是悲剧，则少写喜的。

一篇作品中若有好几个人，描写他们的方法要各有不同，不要都先介绍履历，而后模样，而后衣冠。有的人可以先介绍模样，有的人可以先介绍他正在作些什么，把他的性格烘托出来——此法在剧本中更适用，在短篇小说中也常见，因为舞台上的人物一出来已打扮停妥，用不着描写，那么叫他先作点什么，便能显露他的性格；短篇小说篇幅有限，不能详细介绍衣冠相貌，那么，就先叫他作点事情，顺手儿简单的描写他的形象，有那么几句就差不多了。

练习描写人物，似应先用写小说的办法，音容衣帽与精神面貌可以双管齐下，都写下来。这么练习了之后，要再学习戏剧中的人物描写方法，即用动作、语言，表现出人物的特点与性格来。这比写小说中人物要难的多了。我们不妨这么练习：先把人物的内心与外貌都详细的写出来，像写小说那样；而后，再写一段对话，要凭着这段对话表现出人物的精神面貌来，像写剧本那样。这么练习，对写小说与剧本都有益处。

这也是知其全貌的办法。我们先知道了这个人的一生，而后在描写时，才能由小见大，用一句话或一个动作，表现出他的性格来。一个老实人，在划火柴点烟而没点燃的时节，便会说：“唉！真没用，连根烟也点不着！”一个性情暴躁的人呢，就不是这样，而也许高叫：“他妈的！”这样，知其全貌，我们就能用三言五语写出个人物来。

写景的方法很多，可以从古今的诗与散文中学习，描写人物较难，故不多谈写景。

描写人物要注意他的四围，把时间地点等跟人物合在一处。要有人，还有画面。《水浒传》中的林冲去沽酒，既有 人物，又有雪景，非常出色。武松打虎也有景阳岗作背景。《红楼梦》中的公子小姐们，连居住的地方，如潇湘馆等，都暗示出人物的性格。一切须为 人物服务，使人物突出。

一篇小说中有好多人物，要分别主宾，有的细写，有的简写。虽然是简写，也要活生活现，这须用剧本中塑造人物的方法，三言五语就描画出个人物来。我们平时要经常仔细观察人，且不断的把他们记下来。

在描写时，不能不设喻。但设喻必须精到。不精到，不必设喻。要切忌泛泛的比喻。生活经验不丰富，知识不广博，不易写出精彩的比喻来。

以上所说的，都不大具体，因为要具体的说，就很难不讲些修辞学中的道理。而同学们的修辞学知识比我还更丰富，故无须我再说。我所说的这一些，也并不都正确，请批评指正！

越短越难

怎么写短篇小说，的确是个很难回答的问题。我自己就没写出来过像样子的短篇小说。这并不是说我的长篇小说都写得很好，不是的。不过，根据我的写作经验来看：只要我有足够的资料，我就能够写成一部长篇小说。它也许相当的好，也许无一是处。可是，好吧坏吧，我总把它写出来了。至于短篇小说，我有多少多少次想写而写不成。这是怎么一回事呢？

我仔细想过了，找出一些原因：

先从结构上说吧：一部文学作品须有严整的结构，不能像一盘散沙。可是，长篇小说因为篇幅长，即使有的地方不够严密，也还可以将就。短篇呢，只有几千字的地方，绝对不许这里太长，那里太短，不集中，不停匀，不严紧。

这样看来，短篇小说并不因篇幅短就容易写。反之，正因为它短，才很难写。

从文字上看也是如此。长篇小说多写几句，少写几句，似乎没有太大的关系。短篇只有几千字，多写几句和少写几句就大有关系，叫人一眼就会看出：这里太多，那里不够！写短篇必须作到字斟句酌，一点不能含糊。当然，写长篇也不该马马虎虎，信笔一挥。不过，长篇中有些不合适的地方，究竟容易被精彩的地方给遮掩过去，而短篇无此便利。

短篇应是一小块精金美玉，没有一句废话。我自己喜写长篇，因为我的幽默感使我会说废话。我会抓住一些可笑的事，不管它和故事的发展有无密切关系，就痛痛快快发挥一阵。按道理说，这大不应该。可是，只要写的够幽默，我便舍不得删去它（这是我的毛病），读者也往往不事苛责。当我写短篇的时候，我就不敢那么办。于是，我总感到束手束脚，不能畅所欲言。信口开河可能写成长篇（文学史上有例可查），而绝对不能写成短篇。短篇需要最高度的艺术控制。浩浩荡荡的文字，用之于长篇，可能成为一种风格。短篇里浩荡不开。

同时，若是为了控制，而写得干干巴巴，就又使读者难过。好的短篇，虽仅三五千字，叫人看来却感到从从容容，舒舒服服。这是真本领。哪里去找这种本领呢？从我个人的经验来说，最要紧的是知道的多，写的少。有够写十万字的资料，而去写一万字，我们就会从容选择，只要精华，尽去糟粕。资料多才易于调动。反之，只有够写五千字的资料，也就想去写五千字，那就非弄到声嘶力竭不可。

我常常接到文艺爱好者的信，说：我有许多小说资料，但是写不出来。

其中，有的人连信还写不明白。对这样的朋友，我答以先努力进修语文，把文字写通顺了，有了表现能力，再谈创作。

有的来信写的很明白，但是信中所说的未必正确。所谓小说资料是不是一大堆事情呢？一大堆事情不等于小说资料。所谓小说资料者，据我看，是我们把一件事已经咂摸透，看出其中的深刻意义——借着这点事情可以说明生活中

的和时代中的某一问题。这样摸着了底，我们就会把类似的事情收揽进来，补我们原有的资料的不足。这样，一件小说资料可能一来二去的包括着许多类似的事情。也只有这样，当我们写作的时候，才能左右逢源，从容不迫，不会写了一点就无话可说了。反之，记忆中只有一堆事情，而找不出一条线索，看不出有何意义，这堆事情便始终是一堆事情而已。即使我们记得它们发生的次序，循序写来，写来写去也就会写不下去了——写这些干什么呢！所谓一堆事情，乍一看起来，仿佛是五光十色，的确不少。及至一摸底，才知道值得写下来的东西并不多。本来嘛，上茅房也值得写吗？值不得！可是，在生活中的确有上茅房这类的事。把一大堆事情剥一剥皮，即把上茅房这类的事都剥去，剩下的核儿可就很小很小了。所以，我奉劝心中只有一堆事情的朋友们别再以为那就是小说资料，应当先想一想，给事情剥剥皮，看看核儿究竟有多么大。要不然，您总以为心中有一写就能写五十万言的积蓄，及至一落笔便又有空空如也之感。同时，我也愿意奉劝：别以为有了一件似有若无的很单薄的故事，便是有了写短篇小说的内容。那不行。短篇小说并不因为篇幅短，即应先天不足！恰相反，正是因为它短，它才需要又深又厚。您所知道的必须比要写的多得多。

是的，上面所说的也适用于人物的描写。在长篇小说里，我们可以从容介绍人物，详细描写他们的性格、模样与服装等等。短篇小说里没有那么多的地方容纳这些形容。短篇小说介绍人物的手法似乎与话剧中所用的手法相近——一些动作，几句话，人物就活生生的出现在我们眼前。当然，短篇小说并不禁止人物的形容。可是，形容一多，就必然显

着冗长无力。我以为：用话剧的手法介绍人物，而在必要时点染上一点色彩，是短篇小说描绘人物的好办法。

除非我们对一个人物极为熟悉，我们没法子用三言两语把他形容出来。在短篇小说里，我们只能叫他作一两件事，可是我们必须作到：只有这样的一个人才会作这一两件事，而不是这样的一个人偶然的作了这一两件事，更不是随便哪个人都能作这一两件事。即使我们故意叫他偶然的作了一件事，那也必须是只有这个人才会遇到这件偶然的事，只有这个人才会那么处理这件偶然的事。还是那句话：知道的多，写的少。短篇小说的篇幅小，我们不能叫人物作过多的事。我们叫他作一件事也好，两件事也好，可是这点事必是人物全部生活与性格的有力说明，不是他一辈子只作了这么一点点事。只有知道了孔明和司马懿的终生，才能写出《空城计》。假若事出偶然，恐怕孔明就会束手被擒，万一司马懿闯进空城去呢！

风景的描写也可应用上述的道理。人物的形容和风景的描写都不应是点缀。没有必要，不写；话很多，找最要紧的写，少写。

这样，即使我们还不能把短篇小说写好，可也不会一写就写成长的短篇小说，废话太多的短篇小说了。

以上，是我这两天想起来的话，也许对，也许不对；前面不是说过吗，我不大会写短篇小说呀。

谈 读 书

我有个很大的毛病：读书不求甚解。

从前看过的书，十之八九都不记得；我每每归过于记忆力不强，其实是因为阅读时马马虎虎，自然随看随忘。这叫我吃了亏——光翻动了书页，而没吸收到应得的营养，好似把好食品用凉水冲下去，没有细细咀嚼。因此，有人问我读过某部好书没有，我虽读过，也不敢点头，怕人家追问下去，无辞以答。这是个毛病，应当矫正！丢脸倒是小事，白费了时光实在可惜！

矫正之法有二：一曰随读随作笔记。这不仅大有助于记忆，而且是自己考试自己，看看到底有何心得。我曾这么办过，确有帮助。不管自己的了解正确与否，意见成熟与否，反正写过笔记必得到较深的印象。及至日子长了，读书多了，再翻翻旧笔记看一看，就能发现昔非而今是，看法不同，有了进步。可惜，我没有坚持下去，所以有许多读过的著作都忘得一干二净。既然忘掉，当然说不上什么心得与收获，浪费了时间！

第二个办法是：读了一本文艺作品，或同一作家的几本作品，最好找些有关于这些作品的研究、评论等著述来读。也应读一读这个作家的传记。这实在有好处。这会使我们把文艺作品和文艺理论结合起来，把作品与作家结合起来，引

起研究兴趣，尽管我们并不想作专家。有了这点兴趣，用不着说，会使我们对那些作品与那个作家得到更深刻的了解，吸取更多的营养。孤立的读一本作品，我们多半是凭个人的喜恶去评断，自己所喜则捧入云霄，自己所恶则弃如粪土。事实上，这未必正确。及至读了有关这本作品的一些著述，我们就会发现自己的错误。这并不是说我们应该采取人云亦云的态度，不便自作主张。不是的。这是说，我们看了别人的意见，会重新去想一想。这么再想一想便大有好处。至少它会使我们不完全凭感情去判断，减少了偏见。去掉偏见，我们才能够吸取营养，扔掉糟粕——个人感情上所喜爱的那些未必不正是糟粕。

在我年轻的时候，我极喜读英国大小说家迭更司的作品，爱不释手。我初习写作，也有些效仿他。他的伟大究竟在哪里？我不知道。我只学来些耍字眼儿，故意逗笑等等“窍门”，扬扬得意。后来，读了些狄更斯研究之类的著作，我才晓得原来我所摹拟的正是那个大作家的短处。他之所以不朽并不在乎他会故意逗笑——假若他能够控制自己，减少些绕着弯子逗笑儿，他会更伟大！特别使我高兴的是近几年来看到些以马克思主义文艺观点写成的评论。这些评论是以科学的分析方法把迭更司和别的名家安放在文学史中最合适的地位，既说明他们的所以伟大，也指出他们的局限与缺点。他们仍然是些了不起的巨人，但不再是完美无缺的神像。这使我不再迷信，多么好啊！是的，有关于大作家的著作有很多，我们读不过来，其中某些旧作读了也不见得有什么好处。读那些新的吧。

真的，假若（还暂以迭更司为例）我们选读了他的两三

本代表作，又去读一本或两本他的传记，又去读几篇近年来发表的对他的评论，我们对于他一定会得到些正确的了解，从而取精去粕的吸收营养。这样，我们的学习便较比深入、细致，逐渐丰富我们的文学修养。这当然需要时间，可是细嚼烂咽总比囫囵吞枣强得多。

此外，我想因地制宜，各处都成立几个人的读书小组，约定时间举行座谈，交换意见，必有好处。我们必须多读书，可是工作又很忙，不易博览群书。假若有读书小组呢，就可以各将所得，告诉别人；或同读一书，各抒己见；或一人读《红楼梦》，另一人读《曹雪芹传》，另一人读《红楼梦研究》，而后座谈，献宝取经。我想这该是个不错的方法，何妨试试呢。

读 与 写

——卅二年三月四日在文化会堂讲演

今天要谈的是读书与写作。我只是就自己读了些什么书来谈谈，供诸位的参考，并不想勉强别人照我一样来读书。至于写作，我也是有自己的方法，不希望别人也应照我这样写。而且我很知道自己所写的这些东西都不大好，决不敢在这儿向诸位作自我鼓吹，说我写的都是文艺杰作。

首先，我想提到读和写的关系。无论我们写小说或戏剧，恐怕最困难的一点就是不容易找到一个决定的形式。譬如我要写一篇小说，可以用第三身来写，说他怎样怎样，也可以用通信的方式来写，还可以用自传的方式来写。这些便是形式。假如一个人没有读很多书，那么要想写出一篇小说，尽管有极好的材料，因为难想到一个合适的形式，终使着这篇小说减色。如果说你只念过《少年维特之烦恼》，于是你便照着这本书的形式来写，或者你只念过《鲁宾逊漂流记》，就照这本书的形式来写，并不想你这篇小说的内容与这种形式适合不适合，这实在是一件很吃亏的事。要是你书念得多，不用人家告诉你，自己便可清楚，心中这些材料，用何种方式表现得最恰当。

你现在要想写一篇描写自己心理的小说，你顶好用第一身，说我怎样怎样，若是你要描写第二人或第三人的心理，

那你就该把你自己不放在里面，而用客观方式详细的来分析他们。这虽是一个浅显的比方，可是除非你书念得多，你就许作不到。书一念多啦，心中有这样一个故事，这样一些思想，马上就能找到一个最好表现的形式。

有人说，自从有新文学以来，并没有见到多少具有很好形式的小说，如郁达夫先生写了某种形式的小说，马上有许多人都写郁达夫式的小说，夏衍写了某一形式的剧本，立刻就有许多人写夏衍式的剧本。这种事实我们不否认，其所以有这样的事实，正因为他们书念得少，只好模仿人家的形式，把自己的内容装进去，两者不能相合，结果自然失败。

所以多念书是养成自己判断能力必要的条件，不管新书也好，旧书也好，它总有一贯的道理。从古至今，一本文艺作品流传下来，当然不是偶然的事，我们可以从一本二千年前流传下来的书，来帮助我们判断最近出的一本书。西洋有一句话说：“你可看到一本新书出版时，可拿一本老书去念。”这种方法不一定对，假如这样，岂不新书店都得关门？不过这里面也自有一部分真理，就是这些老书里面有它不变的道理存在。譬如美，美的观念是随时代地方而变的，我可在前数十年以小脚妇女为美，现在我们再看见小脚，就觉得那是不美了。美虽然变，然而美是不灭的。从最古的书一直到现在的书，能够流传，必定具有美的因素，若说一本书的文理不通，组织乱七八糟，而能流传五千年，乃是绝对没有的事。

其次，人情是不变的。社会关系变了，人情也变了，比如武松李逵，是英雄豪杰，随便杀人，无半点同情心，在现在的我们看来，便觉得不大人道，我们现在写的小说中的人

物不会像《水浒传》中那些人一样，所以人情是随历史社会而变，虽然如此，但这种变化很慢，在五千年前，爸爸爱儿子，给儿子抽大烟，因为抽大烟就很老实，躺在烟床上不出去乱跑，现在我们再没有爱儿子给他抽大烟的人了，只是父亲爱儿子，再过一万两万年，这种心理就是有变化，也变得极慢。

我们看看《书经》，这是一部很古的书，读下去便容易判断这不是一本文艺书，里面没有人情，没有写尧怎样爱他的儿子，舜怎样爱他的弟弟，别的书如《史记》，那就不同，虽则太史公写的《史记》中有的是报告，还有一些年表，可是有的地方写得非常生动活泼，像鸿门宴，及霸王之霸与汉高祖怎样对功臣，都是栩栩如生，能使人感动，都是由于有人情之故。所以人情虽随时代而变，文艺作品中不能缺乏人情，则是一定不变的道理。

思想变得更快，比感情尤甚。孔子时代的思想不是诸葛亮的思想，诸葛亮时的思想又不是现在的思想，二千年一千年前的《四书》中的思想绝不适用于今日，可是我们还高兴去念它，就因书中有它的美和人情，叫你觉得那时候，应当那样思想，就不觉得陈旧。所以汉朝有汉朝的文字，唐朝有唐朝的文字，今日有今日的文字，文字虽在不断的变，所不变的是那一朝代所留下的东西，其文字最足以表现那一时代所要说的话。因此我们知道唐朝有韩愈这些人，宋朝有苏东坡这些人，便在于他们是那时代中最能用文字表现出他们的思想者，这是一定不变的道理。

我们知道了文学的条件，必须有美，有感情，有思想和好文字，则我们越多念书，越能判断什么是好作品，什么是

坏的作品，一篇作品能流传，非具有这四类条件，至少具有此四者之大部分条件不可。根据这一意义，我们就可以知道何以古代流传下来的书，没有多少的原因，也可以判断今日作品的价值。

我很惋惜在我国社会中文艺的空气太不浓厚，不如欧西各国一样，在欧西各国，每逢出了一本新书，不但报纸杂志上有批评，就是在茶馆里，在一般人家中，大家也都热烈的批评和讨论最近出版的书籍。在我国则不同，遇到某人问他对一本新的著作有何意见，他只能告诉你这本书很好，究竟怎样好，都说不出来，所以今日一本极坏的书，没人批评，销路居然很好。要是大家读的书多，自然造成了一种批评的空气，大家敢于批评判断，文艺也才能走上发展的途径。

第三，我们读理论书永远不如读真正的作品，要知道凡是一种理论，都是由作品里面提出来。我们读十本书，书中用“然而”都是这种用法，故我们就知道凡“然而”必这样用，这即是理论。或者我先有一个主见，我是研究社会学的，可以从社会学的观点，来讨论文艺，或你是学美术的，可以从书中去找，以证实他的理论，其实这都是空的，理论好像是开的药方，若想以药方焙成灰，用开水喝下去，便可治愈，当然不可能，必须按方配药才成，作品就是药。现在社会上很多青年吃了这种药，他们就要先问理论是什么，自己并没有念过几本书，而高谈理论和作文章的方法，正等于焙药方治病一般。我最头痛的就是遇见青年问我什么叫浪漫主义，什么叫写实主义？我就是花上十点钟来解释，又能有什么用？如果问的人把浪漫派的代表作和写实派的代表作各念了十本，自然可以明白。所以我们应当先念作品，然后再

去谈理论。

上面是随便谈谈读与写的关系，现在再说我是怎样去读和怎样去写的一点经过，供各位参考。

在最初我并没有想到自己要写小说，那时候因为念英文，在街上买了些二角钱一本的英文小说来念，念了后自己也想写点小说，这是写和我的第一次关系。当时所读的是些什么，现在已不大记得，大概都是如傻爱人等第二三等的小说。因为念的是这种英文，没有给我害怕，我也就敢于有勇气来写，写时当然顾不到形式和技巧。好在英文比中文流畅，句子完美复杂生动，所以我写的东西也在使其活泼就够了！《老张的哲学》即为这一时期的产物。

这本书在现在看来，非常给我惭愧，书的内容好像是有点神经病的人写的似的，要怎样就怎样，没有精密的结构。文字有的地方流畅，有的地方则讨厌，事实内容也是这样，尽管把自己所想到的搁进去，而不加选择。由这本书我得到两个相反的观念：第一，写东西不要急求发表。假如《老张的哲学》能搁一二年再拿出来，便可大大修改一遍，使它不致像现在样子令我脸红。第二，少年时应该有多写的勇气，不然年纪一大，书念多了，就会不敢下笔。这两种相反的意见凑合折衷起来，便是青年人念了几本书，可以不管好坏的写，但是写完了不可立刻想发表，应当多搁一搁，等读的书多，慢慢修改好它，再拿出去。

在这以后，我念书还是没有系统，但因自己外国文能力高一点，所读的书便也较高深，外国的经典文学都有自己的便宜版本，来便利大家阅读。我选择了这些作品来读，颇有点迷乱，因为它们都是出自各时代大家的手笔，有的是信笔

写成，有的则经过详细的计划，有的是极端浪漫，有的则绝对的写实。叫我怎样来判断其好坏？自己没法来调和，只好随自己的兴致，爱什么就什么，因为我是一个急性人，永远不能订好详细的计划再动手，故对于那些勾心斗角，有多少波折，多少离合的小说，或如布局的精密，情节奇异的侦探小说，都不是我所能学的，像这类小说，我就把它们搁在一边，还有描写男女间极端浪漫的小说，或将一件很小的事，把它写得天样大，这都是我所作不到的。我自己是一个穷人，小时候就被衣食钱财迫着老在地上站着，我想入非非，飞到云里去，我不会，也只好把这类小说放在一边，因为我一天到晚总是在现实生活上，只会写与现实有关的东西。

这时候我特别注意念迭更司的《块肉余生录》，《双城记》等，由他的作品中，我就发现了他初期的作品是乱七八糟，写到第三部小说，便找到了一条路线，文句相当完整，也有适当的形式，以后越写越精密，使我理解到写作有进步，必会注意形式。在此时期，我还念了几本法国小说的英译本如《茶花女》等，感到法国文学与英国文学迥然不同，英国人所写的东西，好像一个人穿的衣服不十分整洁，也许有一扣子没有扣，或者什么地方破了一块，但总显得飘飘洒洒，法国人的作品则像一个美女要到跳舞场，连一个指甲都修饰得漂漂亮亮。所以法国的作品虽写得平常，因为讲究形式，总是写得四平八稳，好像杨小楼的戏一样。那些英国二三等小说，则好似海派的戏剧，以四十个旋子，六十个跟头见长。

我有了这样的认识，便决定我不能学的东西就是不读，且知道每一本小说中必定有活生生的人，不是先空空洞洞描述一件事，第三，明白形式的重要。于是我就开始写《赵子

曰》，这本书的坏不说，无论如何形式上是稍微完整一点，前后有一点呼应，自己在开始写的时候，便已想到最末一段，这实在是一个最有把握的写法，因为有了这种计划，前后尽管会有曲折，也不会抵触得很远。这也就是说明多读书的结果，迟早必受影响。

我国的文学作品实在太不发达了，几百年来所产生的好小说极少，有一部《聊斋志异》，便出了许多什么什么志异，有一部唐人小说，也就出了些什么人什么人小说，有一部《红楼梦》，就接着出现《青楼梦》等，仅是这样的模仿，自然是黄鼠狼下刺猬，越下越不对。倘若我们能多读些外国作品，眼界一宽，或可免去模仿《聊斋》等之弊了。

写完《赵子曰》，就稍有系统点念书，决定了一个计划，大概有二年都是如此，就是一方面念文学，一方面念历史，从古代史开头，念哪一时代就同时念那时代的文学作品，如念古希腊历史，便同时念古希腊的文学，当然我都是用英文译本来念。这种方法我愿介绍给各位先生，因为我采用这种方法，第一我知道了希腊罗马时代和欧洲中古时代的文艺是什么样，无须再去买一本文学史来念，也就知道文学在历史上的地位是什么。历史虽是死的，只能告诉你某一时期怎样怎样，而且所告诉的不过一个简单的结论，文学则不然，他从容的把那一时期的生活方式都写出来告诉你，这样，使你不仅深刻的明白了历史的内容，也知道那一时代文学形式为什么那样的原因。所以现在大学里面只教学生念些世界文学史，英国文学史，法国文学史，结果四年毕业，没有念多少外国文学作品，乃是一种不妥当的方法，必须学生多念些外国原著，才不致流于空洞。我觉得历史好像是一棵树，文学

是树上的花，文学史则是树上的一枝，我们仅仅从一节树枝来观察整个树，当然所见不完全，正如我们仅知道杏花是蔷薇科一样，是没有什么用的。

我到英国第五年，也就是末了一年，念的多是英国最近的作品，每一大文学家，不能都读完他的作品，也起码挑一两本来念。同时我也开始写第三部小说《二马》。念英国最近文学作品，有这样一种觉悟，即是那时正在欧战以后，欧洲出了不知多少文学上的派别。譬如我们今日大家在文化会堂相聚，我想创一派就叫文化派，在座的五十位同志跟我来创造这一派的小说，只求好奇立异，不一定有很好的东西。他们每一派的兴起，差不多就是这样，究竟他们能否在将来立得住脚？谁也不敢说。文学史上告诉过我们，当浪漫派兴起时，一年不知出了多少本小说和剧本，到现在究竟留下来的有几本？由此可知大多数的都是被牺牲和受淘汰了！在欧战结束后不久的欧洲，什么样的小说都有，有的不写人，光写人的眉毛，写了几万字，有的没有字，只有划和点，各自逞奇立异，也各有他的理论，然而今日都不再存在。这即是刚才所说的，文艺不断在变，但各自有不变的东西，缺少这些不变的东西，不成其为真正的文学作品。所以到这次世界大战前，欧洲文艺慢慢又恢复了原状，再没人花几万字去描写眉毛，而回到注重形式，有人物，有思想感情的路上去。要是我们看见文学上某一派兴起，就学某一派，则过了十年这派不再存在，我们也就随着没有了。

在《二马》这书中，自己也是上当，因为念到欧战以后的文艺，里面有几本是描写中国，我便写一个中国人怎样在伦敦，结果就变成了一种报告。要知道，报告这种东西，很

难成为一种很好的文艺作品。假如你存心要报告某件事，是以为别人不知道。文艺则最好是写谁都知道的事，这才是本事。例如我的家在北方沦陷区，正盼着家书，到晚上想家时一定念出杜甫的“烽火连三月，家书抵万金”的句子，就因这种句子所含的感情为人人所具有。我们写报告，因为这事只有自己知道，乃是轻看了人家的感情思念。其实在文艺上越奇怪的事越不感动人，如在一次空难中，日本轰炸机不投炸弹，投下了许多豆沙包子，或者有一天在都邮街天空忽然投下一辆汽车，这种事固然新奇，可是我们报告出来，终不过新奇而已！我们描写空袭，是要道出每一人民内心的愤恨，这才是真正有价值。《二马》的失败，便在报告两个中国人在伦敦住着，闹了些什么笑话，立意根本不高，不过这书也有一个特点，即是文字上有了变化，在《老张的哲学》和《赵子曰》两书中，我往往用旧文字来修辞，以为文言白话搁在一起很优美和生动俏皮，到《二马》一书中，因当时北平国语运动盛行，有几位干这运动的朋友写信劝我不要再那样写，要尽量将白话的美，提炼到文字中。因此在《二马》中我极力避免用旧字句，能够有这种成绩，这不能不感谢那几位提倡白话的朋友！同时我还得感谢一位英国先生，他是一位教阿拉伯文学的老教授，一天问我英文书念了哪一些，我老实的告诉了他，他又问我《阿丽丝梦游奇境记》念过没有？这本书是著名的童话，在英国无人不读，我当时还不知道这书，便说我没念过，他就说“那你还叫念英文吗”？回到家中我问房东，这位房东的学问也很好，通法文西班牙文等，他说这是一本童话，问应不应念，他说极应念，因为这是最好的英文。可见文字之好并不要掉书袋用典故，于是

我明白一篇作品用最浅显的白话文字写出来与用深涩的文字写出来，两者相较，一定是白话文好，而且也很难。我国的四六文章，任何人下点工夫都可以写出来，反正只要把典故用上就得。但是，用浅显的白话来形容一件事，一处风景，可就难了。以远山如黛四个字可描写出遥远的山景，用洋车夫说的话来描写这种景致，便不容易。在英文作品中最好的文字，首推英文《圣经》，（与德文拉丁文《圣经》同为世界三大名译），英文《圣经》的好处就在通顺流畅，英国传统的大作家的文字，也都如此。最近林语堂先生在美国这样红，主要的就是他的英文精简活泼。可惜我们许多青年朋友不大注意这些，现成的白话不用，一开头就原野，祖国，写得莫名其妙，我从写《二马》起，便对这方面努力，凡想到一句文言，必定同时想这句的白话，要是白话想不出，宁肯另外作一种说法，总求能够用白话来表达意思，什么祖国原野等名词决不用，您要是发现我在书中有一个，我可给您一块钱！您想想看，我们现在又不是在新加坡，在美国，自己脚踏在自己的国土上，为什么还要叫祖国，这可见是不通。所以我要告诉各位，写文艺时最要注意用白话，那些生硬的文言字句决不能有什么帮助你。

写完《二马》，我回国了，本来还可以在英国住下去，这次回来却侥幸得很，要不然，我仍在英国，会永远照《二马》的形式写下去，越写越没出息，因为什么，因为那时的英国很太平，我们国内则正是北伐时候，我一到新加坡，即感觉东西洋的空气不同，自己究竟对自己的国家隔阂了，当时国内新文艺已发展到一个高潮，好多作家都用他们的笔来写国家社会的各方面，写的或者不大好，而立意很高，除了

一两个专写三角四角恋爱的小说以外，大多数都是想利用自己的文字对世界对国家对社会有点好处，以前我以为只要照英国二三流作家那样，写一点小故事，教大家愉快就可以，一回到新加坡，才明白自己观念的错误，可见读书尽管是读书，生活还更要紧，离开了现实的生活，读多少书也是没有用。

在新加坡停留了一个时期，想写一本华侨千辛万苦开辟南洋的小说，可是因为生活不够，没写成，第一在那边言语隔阂，华侨不是广东人即是福建人，他们说的都是家乡话，本地土人说的是马来话，言语不通，无法多接近，材料也搜集不到，因此便把原来的计划放弃，改写了《小坡的生日》，这是一个小童话，自己满意之点是继《二马》之后，把文字写得更加浅明，至于像一个童话不像，我就不敢说了。

随后我回到国内，写了一本《猫城记》，这是最失败的一篇东西，目的想讽刺，大概天下最难写的便是讽刺，小小的几句讽刺或者很容易，长篇大套可就费力不讨好。在我国的旧小说中，《镜花缘》是一本不坏的讽刺小说，我这本《猫城记》糟糕得很，本来写讽刺小说除非你是当代第一流作家才能下笔。因为这是需要最高的智慧和最敏锐的思想。我对这些都不够格，当然写得失败了！

写完了《猫城记》，又写《离婚》，用的文字差不多有了定型，结构也比较自然，看去相当有趣味。我看到国内的翻译小说以俄国的为最多，如契诃夫^①，安得烈夫的形式极完整，有时看去几乎没有形式的痕迹，非有很大的功夫看不出来。我这篇《离婚》虽不是学俄国文学，许是多少总受了点

① 即契诃夫。

影响。俄国文学不仅形式好，描写也极深刻，如托尔斯泰，他的作品深度为其他各国作家所没有。英国作家描写一个人，只要描写得漂漂亮亮就差不多，俄国作家则描写得把他的灵魂也表现了出来。我回国后看了不少俄国小说，觉得自己所写的东西分量太轻，虽说这种深度没方法可学到，它是一方面有关于个人的教养，一方面更是有关于民族性。我不妨以他们的作品作一个借鉴。

接着我写《骆驼祥子》，把所知道的一个拉洋车的人的情形写出，结果也没写到多少深，这是由于天才修养的不够，但还可勉强过得关，我也希望能长此保持这种方向往前走，那就是说我的小说给人家一种消遣不算错误，如果能把读者的灵魂感动，那是更好。

到“一·二八”以后，我开始写短篇小说，到如今也写不好。我曾念过不少短篇小说，轮到自己写，却还是感到抓不住要如何才能写好，这是我前面说过的自己没有很细腻的思想，第二，我的文字修养不够，长篇大论还可应付下去，短篇就控制不住。

到了抗战后，我也学着作一点诗，诗是作得根本不成东西，仅仅因为有点机会，我作了比较长的几篇诗。以后不想再写。我在外国读英文诗很少，加以我幼时颇喜欢旧诗，现在作新诗便脱不掉旧诗味。不过写旧诗的文字训练，有相当好处，我希望作新诗的朋友们，也不妨试一试旧诗，因为旧诗可以告诉你用字行文上一些技巧。您有新诗的天才，加上旧诗的锻炼，那么，您的诗必定可写得好。

末了，要谈到剧本。我写剧本不完全是学习的意思，将来我若出一本全集，或者不应把现在所写的剧本收入，我自

己从来少念剧本，即使念得多，也不会写好，因为剧本与舞台关系太深，我缺少舞台的经验，写出的剧本只能放在桌上念，不能适用到舞台上，当然不算好剧本，舞台的一切设备，是一个综合的艺术，不懂得此综合的艺术，剧本自亦无法写好，我希望今后能对舞台艺术多加研究，能多和演戏的朋友接触，同时多读些剧本。则我再写剧本，怕仍会成为小说式的剧本，十之八九上演就不行。小说的伸缩性本来很大，可以东边说几句，西边扯几句，后头再找补几笔。剧本不然，上来就是戏，时时紧张，不能说演完一幕教观众打瞌睡，再开始有戏，观众早就要退票了。小说的内容好不好，只要思想成，文字美，也可通融，剧本没有这一套，你不能说咱们这戏本并没有戏，只是文字不坏。

学写剧本有一样好处，就是能使自己对文字练得紧凑，通常写小说的常患拉长说废话的毛病，经过写剧本虽没赚到什么，也没有增加好名誉，但没白费事，得了这样点好处。

还有近年写了点通俗文字。如旧戏大鼓书之类，这也都是练习写作，真正说起来，多少人（连我在内）所写的通俗文字，全不通俗，现在的大鼓书等都已都市化文人化了，真正的通俗文字是茶馆里说评书唱金钱板，或者北平天桥的相声等，才是真正的民间文艺，这些文字才是活的，虽然粗俗，可是极有力量。关于这点，我还希望到抗战结束后能多下点工夫，写出点真正的民间东西。

今天诸位很踊跃的来听我乱讲一气，我非常感谢，各位要是打算学学文学，请记住多读多写多生活这三位一体的东西。

载 1943 年 4 月 20 日《文艺先锋》第二卷第三期

Images have been losslessly embedded. Information about the original file can be found in PDF attachments. Some stats (more in the PDF attachments):

```
{
  "before_pdg2pic_conversion": {
    "filename": "5oiR5oCO5qC35YaZ5bCP6K+0XzEzMjg0MzY2LnppcA==",
    "filename_decoded": "\u6211\u600e\u6837\u5199\u5c0f\u8bf4_13284366.zip",
    "filesize": 15879212,
    "md5": "a93d86120adc851dfa7af1401dde4b04",
    "header_md5": "2aa12cd9ae4e6f5cd1c6f47a1a0e1309",
    "sha1": "1c4352babf3a5f8c14dad023de42b0424109736f",
    "sha256": "49cdf8cbb1c92b3ebe8ad4741d50349549b98024729c989ccb041b90bf8d53ec",
    "crc32": 2772168895,
    "zip_password": "",
    "uncompressed_size": 16075869,
    "pdg_dir_name": "\u256c\u2565\u2558\u2321\u2564\u2219\u2568\u2524\u2568\u00ed\u2566\u2561_13284366",
    "pdg_main_pages_found": 463,
    "pdg_main_pages_max": 463,
    "total_pages": 472,
    "total_pixels": 10270416
  },
  "after_pdg2pic_conversion": {
    "filename": "5oiR5oCO5qC35YaZ5bCP6K+0XzEzMjg0MzY2LnppcA==",
    "filename_decoded": "\u6211\u600e\u6837\u5199\u5c0f\u8bf4_13284366.zip",
    "filesize": 26307449,
    "md5": "3a189ec7eeb95e5201ec527964ee7a69",
    "header_md5": "9505508c09bba6e8200efdd334b767f0",
    "sha1": "fd18f49dbf45c4dd11ff3246b9254f62829472aa",
    "sha256": "01ae81781bb05fcec7443e3ca041c84bcd58cd5378c84cd0f1a41d0c8f8bc68",
    "crc32": 868208519,
    "zip_password": "",
    "uncompressed_size": 27322441,
    "pdg_dir_name": "",
    "pdg_main_pages_found": 463,
    "pdg_main_pages_max": 463,
    "total_pages": 472,
    "total_pixels": 1607874576
  },
  "pdf_generation_missing_pages": false
}
```