

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

朱自清 禅家的语言



禅家的语言

读《湖畔》诗集

《湖畔》是潘漠华、冯雪峰、应修人、汪静之四君底诗选集，由他们的湖畔诗社出版。

作者中有三个和我相识；其余一位，我也知道。所以他们的生活和性格，我都有些明白。所以我读他们的作品，能感到很深的趣味。

现在将我读了《湖畔》以后所感到的写些出来，或可供已读者底印证，引未读者底注意。但我所能说的只是些直觉、私见，不能算做正式的批评，这也得声明在先。

大体说来，《湖畔》里的作品都带着些清新和缠绵底风格；少年的气氛充满在这些作品里。这因作者都是二十上下的少年，都还留着些烂漫的童心；他们住在世界里，正如住在晨光来时的薄雾里。他们究竟不曾和现实相肉搏，所以还不至十分颓唐，还能保留着多少清新的意态。就令有悲哀底景闪过他们的眼前，他们坦率的心情也能将他融和，使他再没有回肠荡气底力量；所以他们便只有感伤而无愤激了。——就诗而论，便只见委婉缠绵的叹息而无激昂慷慨的歌声了。但这正是他们之所以为他们，《湖畔》之所以为《湖畔》。有了“成人之心”的朋友们或许不能完全了解他们的生活，但在人生底旅路上走乏了的，却可以从他们的作品里得着很有力的安慰；仿佛幽忧的人们看到活泼泼的小孩而得着无上的喜悦一般。

就题材而论，《湖畔》里的诗大部是咏自然；其余便是漠华、雪峰二君底表现“人间的悲与爱”的作品。咏自然的大都宛转秀逸，颇耐人思，和专事描摹的不同。且随意举几首短的为例：

修人君底《豆花》：

豆花，
洁白的豆花，
睡在茶树底嫩枝上，
——萎了！
去问问，歧路上的姊妹们
决心舍弃了田间不曾？

静之君底《小诗·二》：

风吹皱了的水，
没来由地波呀，波呀。

雪峰君底《清明日》：

清明日，
我沉沉地到街上去跑：
插在门上的柳枝下，
仿佛看见簪豆花的小妹妹底影子。

咏人间的悲哀的，大概是凄婉之音，所谓“幽咽的哭的”便是了。这种诗漠

华君最多，且举他的《撒却》底第一节：

凉风抹过水面，
划船的老人低着头儿想了。
流着泪儿，
尽力掉着桨儿，
水花四溅起，
他撒却他底悲哀了！

咏人间的爱的以对于被损害者和弱小者的同情为主，读了可兴起人们的“胞与之怀”，如雪峰君底《小朋友》：

在杭州最寂静的那条街上，
我有个不相识的小朋友。
一天我走过那里，
他立在他底门口，
看着我，一笑。
我问他，“你是那个？”
他说，“我就是我呵。”
我又问他，“你姓甚？”
他说，“我忘却了。”
我想再问他，
他却回头走了。
后来，我常常去寻他，
却再也寻不到了。
但他总逃不掉是我底
不相识的小朋友呵！

和上一种题材相联的，是对于母性的爱慕；漠华君这种诗很多，雪峰、修人二君也各有一首。这些作品最教我感动；因为我是有母而不能爱的人！且举漠华君底《游子》代表罢：

破落的茅舍里，
母亲坐在柴堆上缝衣——
哥哥摔荡摔荡的手，
弟弟沿着桌圈儿跑的脚步，
父亲看顾着的微笑，
都缕缕抽出快乐的丝来了，
穿在母亲缝衣底针上。
浮浪无定的游子，
在门前草地上息息力，
徐徐起身抹着眼泪走过去；
父亲干枯的眼睛，
母亲没奈何的空安慰，

兄弟姊妹底对哭，
那人儿底湿遍泪的青衫袖，
一切，一切在迷漠的记忆里
葬着的悲哀的影，
都在他深沉而冰冷的心坎里
滚成晶莹的圆珠，
穿在那缝衣妇人底线上。

就艺术而论，我觉漠华君最是稳练、缜密，静之君也还平正，雪峰君以自然、流利胜，但有时不免粗疏与松散，如《厨司们》、《城外纪游》两首便是。修人君以轻倩、真朴胜，但有时不免纤巧与浮浅，如《柳》、《心爱的》两首便是。

倘使我有说错底地方，好在有原书在，请他给我向读者更正罢。

1922年5月18日，杭州。

《水上》

《水上》是一册新诗集，我不久才读了的。署名的是“沙剌”；内容是诗文两辑，而诗的一辑更有意思。我现在只论这一辑。

《水上》里的诗有两个特色：它们的题材全是恋爱；它们的背景全是西湖。这是很大胆的办法！一般的说起来，这册诗必很单调，使人厌倦，不能终卷；但实际并不如此——我曾费了半天的工夫，一气将它读完了。可知它必有一种吸引的力量，超乎“单调”以上的。这就是它的作者的纯一的心！

现在的新诗集很多很多，我得寓目的却是甚少。以我所见的而论，它们最容易犯的一个毛病就是“浅薄”。印在纸上，好像没有神气，念在嘴边，也像没有斤两；这就是没味。有味的便不同：譬如，有浓浓的颜色，有清清的音响，便是有味了。味在题材的深处，须细意寻探，才可得着；得着了味，题材的范围与性质却不成问题了。味是什么？粗一点说，便是真的生活，纯化的生活！便是个性，便是自我！现在一班诗作家，不能体会这一层，只将他们小范围的特殊的生活反复的写个不休，干燥而平板，自然使人觉得十二分的单调！有人说，这是生活的量范围太小之故，我说这是生活的质太疏之故。证据便是《水上》！

《水上》的取材真是最单调了：恋爱与西湖这两项，竟能写成一册诗！但它的每首诗有每首诗的意境，引起相似而微微不同的趣味，使人时时得些新鲜的东西，以防止疲倦的来临。诗不算伟大，但写景写情的活泼天真，音调的谐婉，都显示着一个清新隽逸而富于爱情的“自我”；那春花轻放般的爱情，便是作者的真的生活！因了题材的单一，不但不使作者的情感陷入单调，且反加增它纯化的程度；我们因此更易接触着他那纯一的心了！若问如何可以把捉这个“自我”，这个“味”（自然不是限于恋爱的），我想还是去向自己的生活上打主意——培养深厚的同情，丰富的生活。

可惜《水上》不在手边，不能引一些来证明以上的话！

1924年10月1日，《春晖》第33期。

《山野掇拾》

我最爱读游记。现在是初夏了；在游记里却可以看见烂漫的春花，舞秋风的落叶……——都是我惦记着，盼望着的！这儿是白马湖读游记的时候，我却能到神圣庄严的罗马城，纯朴幽静的 Loisiejx 村——都是我羡慕着，想象着的！游记里满是梦：“后梦赶走了前梦，前梦又赶走了大前梦。”这样地来了又去，来了又去；像树梢的新月，像山后的晚霞，像田间的萤火，像水上的箫声，像隔座的茶香，像记忆中的少女，这种种都是梦。我在中学时，便读了康更牲的《欧洲十一国游记》，——实在只有（？）意大利游记——当时做了许多好梦，滂卑古城最是我低徊留恋而不忍去的！那时柳子厚的山水诸记，也常常引我入胜。后来得见《洛阳伽蓝记》，记诸寺的繁华壮丽，令我神往；又得见《水经注》所记奇山异水，或令我惊心动魄，或让我游目骋怀。（我所谓“游记”，意义较通用者稍广，故将后两种也算在内）。这些或记风土人情，或记山川胜迹，或记“美好的昔日”，或记美好的今天，都有或浓或淡的彩色，或工或泼的风致。而我近来读《山野掇拾》，和这些又是不同：在这本书里，写着的只是“大陆的一角”，“法国的一区”，并非特著的胜地，脍炙人口的名所；所以一空依傍，所有的好处都只是作者自己的发见！前举几种中，只有柳子厚的诸作也是如此写出的；但柳氏仅记风物，此书却兼记文化——如 Vicard 序中所言。所谓“文化”，也并非在我们平日意想中的庞然巨物，只是人情之美；而书中写 Loisiejx 村的文化，实较风物为更多：这又有以异乎人。而书中写 Loisiejx 村的文化，实在也非写 Loisiejx 村的文化，只是作者孙福熙先生暗暗地巧巧地告诉我们他的哲学，他的人生哲学。所以写的是“法国的一区”，写的也就是他自己！他自己说得好：

我本想尽量掇拾山野风味的，不知不觉的掇拾了许多掇拾者自己。（原书二六一页。）

但可爱的正是这个“自己”，可贵的也正是这个“自己”！

孙先生自己说这本书是记述“人类的大生命分配于他的式样”的，我们且来看看他的生命究竟是什么式样？世界上原有两种人：一种是大刀阔斧的人，一种是细针密线的人。前一种人真是一把“刀”，一把斩乱麻的快刀！什么纠纷，什么葛藤，到了他手里，都是一刀两断！——正眼也不去瞧，不用说靠他理纷解结了！他行事只看准几条大干，其余的万千枝叶，都一扫个精光；所谓“擒贼必擒王”，也所谓“以不了了之”！英雄豪杰是如此办法：他们所图远大，是不屑也无暇顾念那些琐细的节目！蠢汉笨伯也是如此办法：他们却只图省事！他们的思力不足，不足剖析入微，鞭辟入里；如两个小儿争闹，做父亲的更不思索，便照例每人给一个耳光！这真是“不亦快哉”！但你我若既不能为英雄豪杰，又不甘做蠢汉笨伯，便自然而然只能企图做后一种人。这种人凡事要问底细，“打破沙缸问到底！还要问沙缸从哪里起？”他们于一言一动之微，一沙一石之细，都不轻轻放过！从前人将桃核雕成一

孙福熙作。

唐俟先生诗句。

序中语。

系我们的土话。

只船，船上有苏东坡，黄鲁直，佛印等；或于元旦在一粒芝麻上写“天下太平”四字，以验目力：便是这种脾气的一面。他们不注重一千一万，而注意一毫一厘；他们觉得这一毫一厘便是那一千一万的具体而微——只要将这一毫一厘看得透彻，正和照相的放大一样，其余也可想见了。他们所以于每事每物，必要拆开来看，拆穿来看；无论锱铢之别，淄澠之辨，总要看出而后已，正如显微镜一样。这样可以辨出许多新异的滋味，乃是他们独得的秘密！总之，他们对于怎样微妙的事物，都觉吃惊；而常人则熟视无睹！故他们是常人而又有以异乎常人。这两种人——孙先生，画家，若容我用中国画来比，我将说前者是“泼笔”，后者是“工笔”。孙先生自己是“工笔”，是后一种人。他的朋友号他为“细磨细琢的春台”，真不错，他的全部都在这儿了！他纪念他的姑母和父亲，他说他们以细磨细琢的工夫传授给他，然而他远不如他们了。从他的父亲那里，他“知道一句话中，除字面上的意思之外，还有别的话在这里边，只听字面，还远不能听懂说话者的意思哩”。这本书的长处，也就在“别的话”这一点；乍看岂不是淡淡的？缓缓咀嚼一番，便会有浓密的滋味从口角流出！你若看过灏灏的朝露，皱皱的水波，茫茫的冷月，薄薄的女衫，你若吃过上好的皮丝，鲜嫩的毛笋新制的龙井茶：你一定懂得我的话。

我最觉得有味的是孙先生的机智。孙先生收藏的本领真好！他收藏着怎样的虽微末却珍异的材料，就如慈母收藏果饵一样；偶然拈出一两件来，令人惊异他的富有！其实东西本不稀奇，经他一收拾，便觉不凡了。他于人们忽略的地方，加倍地描写，使你于平常身历之境，也会有惊异之感。他的选择的工夫又高明；那分析的描写与精彩的对话，足以显出他敏锐的观察力。所以他的书既富于自己的个性，一面也富于他人的个性，无怪乎他自己也会觉得他的富有了。他的分析的描写含有论理的美，就是精严与圆密；像一个扎缚停当的少年武士，英姿飒爽而又妩媚可人！又像医生用的小解剖刀，银光一闪，骨肉判然！你或者觉得太琐屑了，太腻烦了；但这不是腻烦和琐屑，这乃是悠闲（Idle）。悠闲也是人生的一面，其必要正和不悠闲一样！他的对话的精彩，也正在悠闲这一面！这才真是 Loisiejx 村人的话，因为真的乡村生活是悠闲的。他在这些对话中，介绍我们面晤一个个活泼泼的 Loisiejx 村人！总之，我们读这本书，往往能由几个字或一句话里，窥见事的全部，人的全性；这便是我所谓“孙先生的机智”了。孙先生是画家。他从前有过一篇游记，以“画”名文，题为《赴法途中漫画》；篇首有说明，深以作文不能如作画为恨。其实他只是自谦；他的文几乎全是画，他的作文便是以文字作画！他叙事，抒情，写景，固然是画；就是说理，也还是画。人家说“诗中有画”，孙先生是文中有画；不但文中有画，画中还有诗，诗中还有哲学。

我说过孙先生的画工，现在再来说他的诗意——画本是“无声诗”呀。他这本书是写民间乐趣的；但他有些什么乐趣呢？采葡萄的落后是一；画风柳，纸为风吹，画瀑布，纸为水溅是二；与绿的蚱蜢，黑的蚂蚁等“合画”是三。这些是他已经说出的，但重要的是那未经说出的“别的话”；他爱村人的性格，那纯朴，温厚，乐天，勤劳的性格。他们“反直不想与人相打”；他们不畏缩，不鄙夷，爱人而又自私，藏匿而又坦白；他们只是作工，只是

太作工，“真的不要自己的性命！”——非为衣食，也非不为衣食，只是浑然的一种趣味。这些正都是他们健全的地方！你或者要笑他们没有理想，如书中R君夫妇之笑他们雇来的工人；但“没有理想”的可笑，不见得比“有理想”的可笑更甚——在现在的我们，“原始的”与“文化的”实觉得一般可爱。而这也并非全为了对比的趣味，“原始的”实是更近于我们所常读的诗，实是“别有系人心处”！譬如我读这本书，就常常觉得是在读面熟得很的诗！“村人的性格”还有一个“联号”，便是“自然的风物”。孙先生是画家，他之爱自然的风物，是不用说的；而自然的风物便是自然的诗，也似乎不用说的。孙先生是画家，他更爱自然的动象，说也是一种社会的变幻。他爱风吹不绝的柳树，他爱水珠飞溅的瀑布，他爱绿的蚱蜢，黑的蚂蚁，赭褐的六足四翼不曾相识的东西；它们虽怎样地困苦他，但却是活的画，生命的诗！——在人们里，他最爱老年人和小孩子。他敬爱辛苦一生至今扶杖也不能行了的老年人，他更羡慕见火车而抖的小孩子。是的，老年人如已熟的果树，满垂着沉沉的果实，任你去摘了吃；你只要眼睛亮，手法好，必能果腹而回！小孩子则如刚打朵儿的花，蕴藏着无穷的允许：这其间有红的，绿的，有浓的，淡的，有小的，大的，有单瓣的，重瓣的，有香的，有不香的，有努力开花的，有努力结实的——结女人脸的苹果，黄金的梨子，珠子般的红樱桃，瓔珞般的紫葡萄……而小姑娘尤为可爱！——读了这本书的，谁不爱那叫喊尖利“啊”的小姑娘呢？其实胸怀润朗的人，什么于他都是朋友：他觉得一切东西里都有些意思，在习俗的衣裳底下，躲藏着新鲜的身体。凭着这点意思去发展自己的生活，便是诗的生活。“孙先生的诗意”，也便在这儿。

在这种生活的河里伏流着的，便是孙先生的哲学了。他是个含忍与自制的人，是个中和的（Moderate）人；他不能脱离自己，同时却也理会他人。他要“尽量的理会他人的苦乐，——或苦中之乐，或乐中之苦，——免得眼睛生在额上的鄙夷他人，或胁肩谄笑的阿谀他人”。因此他论城市与乡村，男子与女子，团体与个人，都能寻出他们各自的长处与短处。但他也非一味宽容的人，像“烂面糊盆”一样；他是不要阶级的，他同情于一切——便是牛也非例外！他说：

我们住在宇宙的大乡土中，一切孩儿都在我们的心中；没有一个乡土不是我的乡土，没有一个孩儿不是我的孩儿！

这是最大的“宽容”，但是只有一条路的“宽容”——其实已不能叫做“宽容”了。在这“未完的草稿”的世界之中，他虽还免不了疑虑与鄙夷，他虽鄙夷人间的争闹，以为和三个小虫的权利问题一样；但他到底能从他的“泪珠的镜中照见自己以至于一切大千世界的将来的笑影了”。他相信大生命是

原书 124 页。

原书 128 页。

原书 253 页。

原书 265 页。

原书 139 页。

原书 159—160 页。

有希望的；他相信便是那“没有果实，也没有花”的老苹果树，那“只有折断而且曾经枯萎的老干上所生的稀少的枝叶”的老苹果树，“也预备来年开得比以前更繁荣的花，结得更香美的果！”在他的头脑里，世界是不会陈旧的，因为他能够常常从新做起；他并不长嘘短叹，叫着不足，他只尽他的力做就是了。他教中国人不必自馁；真的，他真是个不自馁的人！他写出这本书是不自馁，他别的生活也必能不自馁的！或者有人说他的思想近乎“圆通”，但他的本意只是“中和”，并无容得下“调和”的余地；他既“从来不会做所谓漂亮及出风头的事”，自然只能这样缓缓地锲而不舍地去开垦他的乐土！这和他的画笔，诗情，同为他的“细磨细琢的功夫”的表现。

书中有孙先生的几幅画。我最爱《在夕阳的抚弄中的湖景》一幅；那是色彩的世界！而本书的装饰与安排，正如湖景之因夕阳抚弄而可爱，也因孙先生抚弄（若我猜得不错）而可爱！在这些里，我们又可以看见“细磨细琢的春台”呢。

1925年6月。

原书 228 页。

原书 51—52 页。

原书 60 页。

《吴稚晖先生文存》

在《现代评论》一卷二十三期里，西滢先生曾说：

吴先生的著作最有趣的自然是散见于各报各杂志的杂文，其次便是他的书函。我总觉得奇怪，现在什么人都出文存，文录，文集，演讲集，没有人——连孜孜为利的书贾都没有！想到把吴先生的文字收集起来。我的话也许提醒了什么人，……

那时我看了西滢先生的话，很觉合意，因为我也是爱读吴先生的文字的。但我同时想到收集吴先生的文字真是一件难之又难的事！他的历史不算短，他的笔又健，写的又多，而报章，杂志又是极易散失的东西——这个月印行的，下个月也许就找不着了；特别是在中国！至于书函，大部分都在私人（他的朋友们）手里，那更难收集了！记得在《新教育》杂志上，有人引美国人的话：谁若能搜齐了杜威的作品，他便该得着博士的学位；我想搜集吴先生的作品，大约也有同样的艰难——虽然该得博士与否，我还不致妄断。这是五月底的事，不料到了七月（？）初，上海报登着封面广告，说是《吴稚晖先生文存》出版了，定价一元五角，照码七折，在医学书局发行。我看了报之后，且喜且惊！喜者，我们渴望吴先生有文存饱我们的眼福，现在居然如愿以偿！惊者，西滢先生的豫言竟于两个月间中了彩！——我不敢断言文存编者周云青先生就是被西滢先生提醒了的“什么人”，故只得小心地说。我那时住在白马湖，买书不便，不得先睹为快，真为着急！报纸上天天有封面广告，更令我不耐烦！但广告中文字忽然改变，将“定价——七折”云云改为“实洋一元零五分”，我想，这很滑稽，但又爽快，不能不说是带着些“吴老头儿”的味儿！后来好不容易转了两个弯，才到手了一部，确乎是《吴稚晖先生文存》！这是蓝面儿的薄薄儿的两本东西。我于是转第一个念头，吴先生三四十年的文章，只剩了这区区两小册，还抵不上《胡适文存》的一半，这却是何道理？或者周先生的手眼太高，去取太严了吧？于是打开来看，全书是四号字印的，看来更是区区了：开首自然是一篇《序》；这篇《序》在抱着闷葫芦的我自然是不能放过的，且看他说：

云青既喜读先生文，时时搜集，先后得若干篇，尚不及十之一二也。一日，吾乡大律师钱季常先生……瞥见余案头置吴先生所著之《溥仪先生！》一首，且读且击节，读一小时而毕。……季常先生曰：“吴先生如此妙文，在无锡者，皆未能一见；即星期六会同志，皆吴先生之老友，见者亦不过一二人，岂非奇事！盍付诸手民，以广流传！”云青即将篋衍中所存吴先生文，尽付铅印，以冀世之爱读先生文……者，莫不先睹为快；非敢意为去取也。然先生著作日富，广登京沪各报，余小子益当穷搜博摭。他日将续辑二三四编，无锡后学周云青谨识。

序文实在重要不过，而且语妙天下，故不能割爱，逶逶迤迤引了这么长的一段！从这篇序里，我第一知道我的猜想不对；他既没“尽付铅印”，又说“非敢意为去取也”，可知决不会“太严”了！我第二知道自“钱大律师”乃至“后学”周先生诸公大约都是不常看报章杂志的，至少是不博览报章杂志的！你看“钱大律师”看了“一首”《溥仪先生！》要“一小时而毕”，可以想见他老先生读报的艰难！（他要报章当古文读，自然便觉艰难！）他老先生说“见〔此文〕者亦不过一二人，岂非奇事！”真的，岂非奇事！

《溥仪先生！》曾登《民国日报》，并非隐僻的记载呀！而周先生“时时搜集”的结果，终于只印成了这区区的薄薄的两本，也是不“常看”或“不博览”的确证的。好吧，事已如此，我们且看这两本的内容如何？兵在精而不在多；倒也不可小觑的！于是乎我看目录。

无论著书，编书，总该有个体例！古人是不写出来的，后人却总写出来，便是所谓“凡例”。写自然比不写好；许慎作《说文解字》时，若写下他的“凡例”来，王筠等人就不必费九牛二虎之力去做《说文释例》一类书了！你看，我话说得太远了，真是小题大做！我的本旨，只是要说周先生编这部《文存》，不著“凡例”，累我多用脑筋，是大大的不方便！我既不能依赖“凡例”去估定这书的轻重，只得自己动手去找；幸而，不要紧，目录只有四页，可以一分钟“而毕”，尽可多翻几次。我翻了不知多少次，——对不起，我不能用数字告诉你——我的脑筋实在太笨，终于不曾发见出一条——唉！一条也好——“通例”来，“岂非奇事”！在我的笨脑筋里，编《文存》的体例不外“编年”，“分类”，“分体”三种；或只用“编年”，或用他二种之一为经，“编年”为纬，都可以的。但我将这几个方格儿画在周先生的目录上，竟没有一个合式！唉！倒楣极了！“苦矣”！“怎样办呢？”我没有法子，只好再去乞灵于序文；《序》中有曰，“先生……真近世……神工鬼斧之大文豪也！”我想或者周先生是以文章的好坏来编次的吧？但仔细一想（因为《文存》里大部分的文章是见过的，所以只要想，不要翻），觉得也不像，也不合式；我决不能枉口拔舌，诬载人家！但是我立刻又找到了“尽付铅印”一句，大约周先生是“将篋衍中所存吴先生文”照着在篋衍中叠着的顺序，“尽付铅印”的吧？我想这总该“不中不远”了，因为在我的笨脑筋里，另外实在没有什么“可能”了！但这不能算是“例”，奈何？唉！只好由他去吧。

周先生既没有“例”，这《文存》便真成了“断烂朝报”，我们读者毫不觉着有什么意义与趣味！我很怀疑，这样的《吴稚晖先生文存》，真有编纂的必要么？真有“莫不先睹为快”的必要么？其实就是放开体例不说，周先生所编也还有个大大的漏洞，就是真正的“挂一漏万”！吴先生三四十年来的文章，若只有这区区的薄薄的两册，那也不成其为吴先生了！虽然周先生也曾说，“他日将续辑二三四编”，但吴先生的文章已可覆批，何必再切下来零买呢？我就不懂周先生何以要急急地“挂一漏万”地出版这部书，何不发一大愿，需以时日，作求全之计？若将一编和二三四编并出，我想或者不会糟到现在这样！因为材料多了，也许会想到了体例，还有，我每想到编吴先生《文存》，总有“患材多”之感；而周先生似乎倒“患材少”，所以南菁书院的几篇课艺也放了进去，已成书数年的《拙鑫客座谈话》也抄了一部分进去！我想幸而泰东书局主人自己良心有愧；（看《现代评论》一卷二十三期《闲话》）不然，要和周先生打起版权官司来，倒是件麻烦的事？《拙鑫客座谈话》既可抄，《上下古今谈》等又何尝不可抄，则吴先生文存之厚，可指日而待矣！而或者曰文存里所印的《拙鑫客座谈话》，或者是存在周先生篋衍中的；泰东印行的全部，周先生或者还未知呢。这也许是合于实际的推测，但周先生真正这样不闻理乱么？

我写此文，只是想说明编《文存》的不易，给别人编《文存》，更是不易！一面也实在是佩服吴先生的文章，觉得让周先生这么一编，再加上那篇“有意为文”，半亨不亨的序，真是辱没了他老先生和他老先生的“如此妙

文”！语有之，“点金成铁”，殆此之谓欤？我不敢说周先生是轻举妄动，但总佩服他的胆大！我希望总还有胆小的人，仔仔细细，谨谨慎慎地多破些工夫将吴先生的文章重行收集，拣择，编次一番，成为一部足以称为“吴稚晖先生文存”的《吴稚晖先生文存》，那就是我们的福气了！

再，此书出版后，曾见过两篇批评的文字，他们都是就吴先生的文章立论的，不曾说及编纂的人；我却以为这种书最要紧的还是编纂的人！“予岂好辩哉？予不得已也！”

1925年9月在北京

《白采的诗》

《羸疾者的爱》

爱伦坡说没有长诗这样东西；所谓长诗，只是许多短诗的集合罢了。因为人的情绪只有很短的生命，不能持续太久，在长诗里要体验着一贯的情绪是不可能的。这里说的长诗，大约指荷马史诗，弥尔登《失乐园》一类作品而言；那些诚哉是洋洋巨篇。不过长诗之长原无一定，其与短诗的分别只在结构的铺张一点上。在铺张的结构里，我们固然失去了短诗中所有的“单纯”和“紧凑”，但却新得着了“繁复”和“恢廓”。至于情绪之不能持续着一致的程度，那是必然；但让它起起伏伏，有方方面面的转折——以许多小生命合成一大生命流，也正是一种意义呀。爱伦坡似乎仅见其分，未见其合，故有无长诗之论。实则一篇长诗，固可说由许多短篇集成，但所以集成之者，于各短篇之外，仍必有物：那就是长诗之所以为长诗。

在中国诗里，像荷马、弥尔登诸人之作是没有的；便是较为铺张的东西，似乎也不多。新诗兴起以后，也正是如此。可以称引的长篇，真是寥寥可数。长篇是不容易写的；所谓铺张，也不专指横的一面，如中国所谓“赋”也者；是兼指纵的进展而言的。而且总要深美的思想做血肉才行。以这样的见地来看长篇的新诗，去年出版的《白采的诗》是比较的能使我们满意的。《白采的诗》实在只是《羸疾者的爱》一篇诗。这是主人公“羸疾者”和四个人的对话：在这些对话里，作者建筑了一段故事；在这段故事里，作者将他对于现在世界的诅咒和对于将来世界的憧憬，放下去做两块基石。这两块基石是从人迹罕到的僻远的山角落里来的，所以那故事的建筑也不像这世间所有；使我们不免要吃一惊，在乍一寓目的时候。主人公“羸疾者”是生于现在世界而做着将来世界的人的；他献身于生之尊严，而不妥协地没落下去。说是狂人也好，匪徒也好，妖怪也好，他实在是个最诚实的情人！他的“爱”别看轻了是“羸疾者的”，实在是脱离了现世间一切爱的方式而独立的；这是最纯洁，最深切的，无我的爱，而且不只是对于个人的爱——将来世界的憧憬也便在这里。主人公虽是“羸疾者”，但你看他的理想是怎样健全，他的言语又怎样明白，清楚。他的见解即使是“过求艰深”，如他的朋友所说；他的言语却决不“太茫昧”而“晦涩难解”，如他的朋友所说。这种深入显出的功夫，使这样奇异的主人公能与我们亲近，让我们逐渐地了解他，原谅他，敬重他，最后和他作同声之应。他是个会说话的人，用了我们平常的语言，叙述他自己特殊的理想，使我们不由不信他；他的可爱的地方，也就在这里。

故事是这样的：主人公“羸疾者”本来是爱这个世界的；但他“用情太过度了”，“采得的只有嘲笑的果子”。他失望了，他厌倦了，他不能随俗委蛇，他的枯冷的心里只想着自己的毁灭！正在这个当儿，他从漂泊的途中偶然经过了一个快乐的村庄，“遇见那慈祥的老人，同他的一个美丽的孤女”。他们都把爱给他；他因自己已是一个羸疾者，不配享受人的爱，便一一谢绝。本篇的开场，正是那老人最后向主人公表明他的付托，她的倾慕；老人说得舌敝唇焦，他终于固执自己的意见，告别而去。她却不对他说半句话，只出着眼泪。但他早声明了，他是不能用他的手拭干她的眼泪的。“这怪诞的少年”回去见了他的母亲和伙伴，告诉他们他那“不能忘记的”，“只有一次”

的奇遇，以及他的疑惧和忧虑。但他们都是属于“中庸”的类型的人；所以母亲劝他“弥缝”，伙伴劝他“諛诡，隐忍”。但这又有何用呢？爱他的那“孤女”撇下了垂老的父亲，不辞穹远地跋涉而来；他却终于说，“我不敢用我残碎的爱爱你了！”他说他将求得“毁灭”的完成，偿足他“羸疾者”的缺憾。他这样了结了他的故事，给我们留下了永不解决的一幕悲剧，也便是他所谓“永久的悲哀”。

这篇诗原是主人公“羸疾者”和那慈祥的老人，他的母亲，他的伙伴，那美丽的孤女，四个人的对话。在这些对话里他放下理想的基石，建筑起一段奇异的故事。我已说过了。他建筑的方术颇是巧妙：开场时全以对话人的气象暗示事件的发展，不用一些叙述的句子；却使我们鸟瞰了过去，寻思着将来。这可见他弥满的精力。到第二节对话中，他才将往事的全部告诉我们，我们以为这就是所有的节目了。但第三节对话里，他又将全部的往事说给我们，这却另是许多新的节目；这才是所有的节目了。其实我们读第一节时，已知道了这件事的首尾，并不觉得缺少；到第三节时，虽增加了许多节目，却也并不觉得繁多——而且无重复之感，只很自然地跟着作者走。我想这是一件有趣的事，作者将那“慈祥的老人”和“美丽的孤女”分置在首尾两端，而在第一节里不让她说半句话。这固然有多少体制的关系，却也是天然的安排；若没有这一局，那“可爱的人”的爱未免太廉价，主人公的悲哀也决不会如彼深切的——那未免要减少了那悲剧的价值之一部或全部呢。至于作者的理想，原是灌注在全个故事里的，但也有特别鲜明的处所，那便是主人公在对话里尽力发抒己见的地方。这里主人公说的话虽也有议论的成分在内，但他有火热的情感，和凭着冰冷的理智说教的不同。他的议论是诗的，和散文的不同。他说的又那么从容，老实，没有大声疾呼的宣传的意味。他只是寻常的谈话罢了。但他的谈话却能够应机立说；只是浑然的一个理想，他和老人说时是一番话，和母亲说时又是一番话，和伙伴，和那“孤女”，又各有一番话。各人的话都贴切各人的身分，小异而有大同；相异的地方实就是相成的地方。本篇之能呵成一气，中边俱彻，全有赖于这种地方。本篇的人物共有五个，但只有两个类型；主人公独属于“全或无”的类型，其余四人共属于“中庸”的类型。四人属于一型，自然没有明了的性格；性格明了的只主人公一人而已。本篇原是抒情诗，虽然有叙事的形式和说理的句子；所以重在主人公自己的抒写，别的人物只是道具罢了。这样才可绝断众流，独立纲维，将主人公自己整个儿一丝不剩地捧给我们看。

本篇是抒情诗，主人公便是作者的自托，是不用说的。作者是个深于世故的人：他本沉溺于这个世界里的，但一度尽量地泄露以后，只得着许多失望。他觉着他是“向恶人去寻求他们所没有的”，于是开始厌倦这残酷的世间。他说：

“我在这猥琐的世上，一切的见闻，
丝毫都觉不出新异；
只见人们同样的蠢动罢了。”

而人间的关系，他也看得十二分透彻；他露骨地说：

“人们除了相贼，

便是相需着玩偶罢了。”

所以

“ 我是不愿意那相贼的敌视我，
但也不愿利用的俳优蓄我；
人生旅路上这凛凛的针棘，
我只愿做这村里的一个生客。”

看得世态太透的人，往往易流于玩世不恭，用冷眼旁观一切；但作者是一个火热的人，那样不痛不痒的光景，他是不能忍耐的。他一面厌倦现在这世界，一面却又舍不得它，希望它有好日子；他自己虽将求得“毁灭”的完成，但相信好日子终于会到来的，只要那些未衰的少年明白自己的责任。这似乎是一个思想的矛盾，但作者既自承为“羸疾者”“颠狂者”，却也没有什么了。他所以既于现世间深切地憎恶着，又不住地为它担忧，你看他说：

“ 我固然知道许多青年，
受了现代的苦闷，
更倾向肉感的世界！
但这漫无节制的泛滥过后，
我却怀着不堪隐忧；
——纵驰！
——衰败！
这便是我不能不呼号的了。”

这种话或者太质直了，多少带有宣传的意味，和篇中别的一部分不同；但话里面却有重量，值得我们几番地凝想。我们可以说这寥寥的几行实为全篇的核心，而且作诗的缘起也在这里了。这不仅我据全诗推论是如此，我还可请作者自己为我作证。我曾见过这篇诗的原稿，他在第一页的边上写出全篇的大旨，短短的只一行多些，正是这一番意思。我们不能忽视这一番意思，因为从这里我们可以看出他实在是真能爱这世界的，他实在是真能认识“生之尊严”的。

他说：

“ 但人类求生是为的相乐，
不是相响相濡的苟活着。
既然恶魔所给我们精神感受的痛苦已多，
更该一方去求得神赐我们本能的享乐。
然而我是重视本能的受伤之鸟，
我便在实生活上甘心落伍了！”

他以为“本能的享乐尤重过种族的繁殖”；人固要有“灵的扩张”，也要“补充灵的实质”。他以为

“ 这生活的两面，
我们所能实感着的，有时更有价值！ ”

但一般人不能明白这“本能的享乐”的意味，只“各人求着宴安”，“结果快乐更增进了衰弱”，而

“ 羸弱是百罪之源，
阴霾常潜在不健全的心里。 ”

所以他有时宁可说：

“ 生命的事实，
在我们所能感觉得到的，
我终觉比灵魂更重要呢。 ”

他既然如此地“拥护生之尊严”，他的理想国自然是在地上；他想会有一种超人出现在这地上，创造人间的天国。他想只有理会得“本能的享乐”的人，才能够彼此相乐，才能够彼此相爱；因为在“健全”的心里是没有阴霾的潜在的。只有这班人，能够从魔王手里夺回我们的世界。作者的思想是受了尼采的影响的；他说“本能的享乐”，说“离开现实便没有神秘”，说“健全的人格”，我们可以说都是从尼采“超人就是地的意义”一语蜕化而出。但作者的超人——他用“健全的人格”的名词——究竟是怎样一种人格呢？我让他自己说：

“ 你须向武士去找健全的人格；
你须向壮硕像婴儿一般的去认识纯真的美。
你莫接近狂人，会使你也受了病的心理；
你莫过信那日夜思想的哲学者，
他们只会制造些诈伪的辩语。 ”

这是他的超人观的正负两面。他又说：

“ 我们所要创造的，不可使有丝毫不全；
真和美便是善，不是亏蚀的。 ”

这却是另一面了。他因为盼望超人的出现，所以主张“人母”的新责任：

“ 这些‘新生’，正仗着你们慈爱的选择；
这庄严无上的权威，正在你们丰腴的手里。 ”

但他的超人观似乎是以民族为出发点的，这却和尼采大大不同了！

作者虽盼望着超人的出现，但他自己只想做尼采所说的“桥梁”，只企图着尼采所说的“过渡和没落”。因为

“我所有的不幸，无可救药！
我是——
心灵的被创者，
体力的受病者，
放荡不事生产者，
时间的浪费者；
——所有弱者一切的悲哀，
都灌满了我的全生命！”

而且

“我的罪恶如同黑影，
它是永远不离我的！
痛苦便是我的血，
一点一点滴污了我的天真。”

他一面受着“世俗的夹拶”，一面受着“生存”的抽打和警告，他知道了怎样尊重他自己，完全他自己。

“自示孱弱的人，
反常想胜过了一切强者。”

他所以坚牢地执着自己，不肯让他慈爱的母亲和那美丽的孤女一步。我最爱他这一节话：

“既不完全，
便宁可毁灭；
不能升腾，
便甘心沉溺；
美锦伤了蠹穴，
先把他焚裂；
钝的宝刀，
不如断折；
母亲：
我是不望超拔的了！”

他是不望超拔的了；他所以不需要怜悯，不需要一切，只向着一条路上走。

“除了自己毁灭。”
“便算不了完善。”

他所求的便是“毁灭”的完成，这是他的一切。所谓“毁灭”，尼采是给了“没落”的名字，尼采曾借了查拉图斯特拉的口说：

“我是爱那不知道没落以外有别条生路的人；因为那是想要超越的人。”

作者思想的价值，可以从这几句话里估定它。我说那主人公生于现在世界而做着将来世界的人，也便以这一点为立场。这自然也是尼采的影响。关于作者受了尼采的影响，我曾于读本篇原稿后和一个朋友说及。他后来写信告诉作者，据说他是甚愿承认的。

篇中那老人对主人公说：

“你的思想是何等剽疾不驯，
你的话语是何等刻核？”

这两句话用来批评全诗，是很适当的。作者是有深锐的理性和远到的眼光的人；他能觉察到人所不能觉察的。他的题材你或许会以为奇僻，或许会感着不习惯；但这都不要紧，你自然会渐渐觉到它的重量的。作者的选材，多少是站在“优生”的立场上。“优生”的概念是早就有了的，但作者将它情意化了，比人更深入一层，便另有一番声色。又加上尼采的超人观，价值就更见扩大了。在这一点上，作者是超出了一般人，是超出了这个时代。但他的理性的力量虽引导着他绝尘而驰，他的情意却不能跟随着他。你看他说：

“但我有透骨髓的奇哀至痛，
——却不在我所说的言语里！”

其实便是在他的言语里，那种一往情深缠绵无已的哀痛之意。也灼然可见。那无可奈何的光景，是很值得我们低徊留恋的。虽然他“常想胜过了一切强者”，虽然他怎样的嘴硬，但中干的气象，荏弱的情调，是显然不曾能避免了的。因袭的网实在罩得太密了，凭你倔强，也总不能一下就全然挣脱了的。我们到底都是时代的儿子呀！我们以这样的见地来论作者，我想是很公平的。

1926年8月27日。

近来的几篇小说

近来在《小说月报》里读了几篇小说，觉得是一种新倾向，想来说几句话。

一 茅盾先生的《幻灭》

《月报》八号最后一页里说：

“下期的创作有茅盾君的中篇小说《幻灭》，主人翁是一个神经质的女子，她在现在这不寻常的时代里，要求个安身立命之所，因留下种种可以感动的痕迹。”

这便是本篇的大旨。作者虽说以那“神经质的女子”为主人翁，但用意实在描写，分析“现在这不寻常的时代”；所谓“主人翁”，只是一个暗示的线索吧了。我们以这种眼光来读这篇小说，那头绪的纷繁，人物的复杂，便都有了辩解。我们与其说是一个女子生活的片段，不如说这是一个时代生活的缩影。

这篇小说里的人物实在很多：有“神经质的女子”，有“刚毅”，“猖傲”，“玩弄男性”的女子，有“一口上海白”，“浑名包打听”的女子；有“受着什么‘帅坐’津贴的暗探”，有“把世间一切事都作为小说看的”“理性人”，有“忠实的政治的看热闹者”，有“为了自己享乐才上战场去的”“少年军官”。这些是多么热闹的节目！你读这篇小说，就像看一幕幕的戏。从前人说描写要生动，须有戏剧性。所谓戏剧性，原不包括人物多而言；但本篇所写人物虽多，却大都有鲜明的个性，活泼的生气，所以我们读了，才能像看戏一般——这便是戏剧性了。至于本篇所写的地方，是上海，武汉，牯岑三处。上海，武汉，是这时代生活的中心，在这两处才有那些人物；做了本篇的背景，是当然的。牯岑却是个如在“世外”的地方。作者在篇末将那“神经质的女子”和那以打仗为享乐的少年军官，一对圆满（？）的夫妇，送到那“太高”的地方去；这样似有意，似无意地将动和静的两极端对比着，真是一件有趣的事；是的，至少是一件有趣的事，若我们不愿仓卒地断定作者另有深意存于其间。

我以为在描写与分析上，作者是成功的。他的人物，大半都有分明的轮廓。我对于这篇小说，只读过一遍，翻过一遍，但几个重要人物的性格，我都已熟悉；若你来考问考问我，我相信自己是不会错了答案的。他们像都已成了我每天见面，每天谈话的人。这是由于作者“选择”的工夫，我想。他有时用了极详尽的心理描写来暗示一个人的历史，这样写出他的为人，如第四节里写慧女士，便是如此。这还不算很好，也不算很难。但他有时用了极简单的一句话，也能活画出一个人。在第四节里，他写那“把世间一切事都作为小说看的短小精悍的李克”：

“抱素每次侃侃而谈的时候，听得这个短小的人儿冷冷地说了一句‘我又听完一篇小说的朗诵了’，总是背背一阵冷；他觉得他的对手简直是一个鬼，不分日夜的跟踪自己，侦察着，知道他的一切秘密，一切诡计。”

一句话写出了怎样冷的一个“理性人”！他又用了类似的笔锋，借了别人的口，暗示着他的严肃的讽刺的气氛。第十节里写的那场试，真令人又可笑，又可哀，真是一篇精悍的短剧。同节里叙慧女士的请客：

“‘某夫人用中央票收买夏布，好打算呵！’坐在静右首的一位对一个短须的人说。”

“‘这笔货，也不过围着瞧罢了。’一个光头人回答。”

淡淡的两句话尽够暗示一个“腐化”的倾向了。从以上两个例，我们看出作者是个会写对话的人。

但这篇小说究竟还不能算是尽善尽美的作品，这因它没有一个统一的结构。分开来看，虽然好的地方多，合起来看却大觉得散漫无归了。本来在这样一个篇幅里，要安插下这许多人物，这许多头绪，实在只有让他们这样散漫着的；我是说，这样多的材料，还是写长篇合适些。作者在各段的描写里，颇有选择的工夫，我已说过；但在全体的结构上，他却没有能用这样选择的工夫，我们觉得很可惜。他写这时代，似乎将他所有的材料全搬了来杂乱地运用着；他虽有一个做线索的“主人翁”，但却没有一个真正的“主人翁”。我们只能从他得些零碎的印象，不能得着一个总印象。我们说得出篇中这个人，那个人是怎样，但说不出他们一伙儿到底是怎样。

因此篇中颇有些前后不能一贯的地方：最明显的是李克这个人。第四节里既然将他写成那样一个玩世派，第十节里却又写得他那样热心国事，还力劝静女士到汉口去。这已是参差了。而静女士到了汉口，竟不曾看见李克的影子——下文竟不提李克只字。这不是更奇么？既如此，第十节里那番话，又何必让他来说？还有，结束的地方，我看实在是“不了了之”。说是了，原也可以；但说是不曾了，或者更确当些。这不是一个有机的收场。自然，这与全篇结构是连带着的；全体松懈，这儿便也收束不住。尤其是那“少年军官”的重行从军，与其说是一个故事的终局，还不如说是另一个故事的开始。从全篇的情调说，这或者是必要的，“幻灭”之终于是“幻灭”，或就在此。但从文字说，这只是另生枝节；——索性延长些，让那少年军官战死，倒许好些。那才是真的“幻灭”。我并且觉得那“神经质的女子”和那“少年军官”暂时的团圆，也可不必的；那样，“幻灭”的力量，当更充足些。不过作者在这里或者参加了本人的乐观与希望，也未可知。这个是我们可以同情的；只就文论文，终觉不安吧了。此外，篇中叙述用的称呼不一致，也是小疵，如静女士，时而称章女士，时而称静之类。

据说本篇还是作者的处女作，所给与我们的已是不少；我想以后他会给我们更多的。

二 桂山先生的《夜》

这是上海的一件党案；但没有一个字是直接叙述这件党案的。

一个晚上，一位老妇人独自抚慰着哭叫“妈妈呀……妈妈呀……”的她的外孙；一壁等候着阿弟的关于她女儿的信息。阿弟回来了，说出一个“弟兄”带着他在黑暗里到野外去认了他的甥女甥婿的棺木的号数的事。他一面报告，一面想着适才可怕的经验。自然，这些可怕的经验，他是不能说给她姊姊的。可是老妇人已经非常激愤了；她是初次听到凶信，就不时地愤激着

的。她并不懂得做教员的、她的女儿女婿的事，只是觉得他们不该“那个”吧了。结局是阿弟拿出他俩托那“弟兄”转交的一个字条，念给她听：说“无所恨，请善视大男”——他们的孩子，老妇人在抱着的。妇人也看了字条，虽然她不识字。她找着了新路；她“决定勇敢地再担负一回母亲的责任”。这便是她今后的一切。

我所转述的，只算是没有肉的骨架；但也可窥见一斑了。我说这真可称得完美的短篇小说。布局是这样错综，却又这样经济：作者借了老妇人、阿弟、“弟兄”三个人，隐隐绰绰，零零碎碎，只写出这件故事的一半儿，但我们已经知道了这件故事的首尾，并且知道了那一批，一大批的党案全部的轮廓；而人情的自然的亲疏，我们也可深切地感着。

作者巧妙地用了回想与对话暗示着一切。从老妇人的回想里，我们觉得“那个”了的她的女儿女婿，真是怎样可爱的一对，而竟“那个”了，又怎样地可惜。最使老妇人难堪的，是那孩子的哭，当他叫着“妈妈呀……妈妈呀……”的时候：

“这样的哭最使老妇人伤心又害怕。伤心的是一声就如一针，针针刺着自己的心。害怕的是屋墙很单薄，左右邻舍留心一听就会起疑念。然而给他医治却不容易；一句明知无效的‘妈妈就会来的’，战兢兢地说了再说，只使大男哭得更响一点，而且张大了水汪汪的眼睛四望，看妈从那里来。”

这一节分析老妇人的心理，甚是细密。混合着伤心与害怕两重打击；她既想象着死者的惨状，又担心着这一块肉的运命——至于她自己，我想倒是在她度外了吧——这是令人发抖的日子！所以“妈妈就会来的”一句话，她只有“战兢兢地”说；在这一句话里，蕴藏着无限委曲与悲哀。而她怕邻舍的“疑念”，并教孩子将说熟了的“姓张”改为“姓孙”的“新功课”，显示着一种深广的恐怖的气氛；似乎这种气氛并非属于老妇人一个，而是属于同时同地一般社会的。这就暗示着那一大批的事件的全部轮廓了。篇中所叙老妇人的回想，大都是这种精密的分析；所举一节只是一个显著的例子。

老妇人与阿弟的对话，阿弟的回想，却都是借以叙事的。阿弟的心理并不繁复，无所用其描写；而老妇人与阿弟的对话，照情节自然的转变，也只要叙述事实，更来不及说别的。所以在这里追叙一切，并不觉突兀或拥挤；与前文仍是相称的。至于老妇人那一段很长的愤激的话，就中补叙了女儿女婿的年世；原是一个重要的关键，却闲闲写来，若无其事一般。这也是作者用笔巧的地方。又在阿弟转述那“弟兄”的话里，如：

“完了的人也多得很。”

“况且棺木是不让去认的。”

也是暗示着一般的空气的。

老妇人整个心，整个生命寄托在女儿女婿身上，只有他们，没有别的——若有，也只有“就是他们”的他们的孩子。阿弟便不然了：他有“感服”那“弟兄”的馀暇，他有“矜夸的声调”和“真实的笑”，在一个紧张而悲惨的叙述中，他最后还有一些轻蔑他的甥女甥婿的意思，隐藏在他的心里。阿弟是一个平常的商人，他也关切甥女甥婿的事，也多少同情于他们的不幸；

但甥女甥婿到底是甥女甥婿，他不能像他姊姊将整个心交给他们，所以便有这些闲想头了。这原是人之情，无所谓好坏；只作者能写出来，可见其用笔之细。同样，他写那“弟兄”，又比阿弟冷静得多。他一半可怜，一半可笑地叙述他们处治一对夫妇的事；一壁还悠然地吸着烟呢。然而这一段描写，却也是分析心理的；作者曲折地写出不怕杀人的人也有怕杀人的时候，那时候他们心里也有一种为难。这正是人性的一面，值得显示出来的。下文湿地里暗夜中认棺木的一段描写，也很动人，因为森森有鬼气。

另外，作者穿插的手法，是很老练的；特别是中间各节，那样的叙述，能够不凌乱，不畸轻畸重，是不容易的。

三 鲁彦先生的《一个危险的人物》

本篇写一个叫“子平”的浪漫的人物，暑假中回到离开八年的故乡林家塘去。他和他的乡人相隔太久了，也太远了，他的种种毫无顾忌的浪漫行为，他们是不能领略的，而且不能谅解的。他们由猜疑而鄙视，子平终于成了他们间唯一的注意人物了。恰巧子平有两个在县党部里的朋友来看过他一次，不久便有县党部、县农民协会租谷打七折的“告示”贴到林家塘来；而林家塘的人“原是做生意的人最多”，这种办法是全村极大的损失。他们觉得这是子平唆使的，因而鄙视之余，又加以仇恨；子平从此便又成了“一个危险的人物”了。况且“几百年不曾看见过的”扫帚星恰巧又于这时“出现在林家塘”，这所照的，大家明白，自然是子平无疑了。这时候城里回来的人说起清党的事：租谷打七折“是共产党做的事”；共产党是“共人家的钱，共人家妻子”的！大家于是一则以喜，一则以惧；“危险人物”是更其觉得“危险”了。于是有些人便去讽示子平的叔叔，林家塘的大绅士“惠明先生”。“惠明先生”晚上叫子平，去问他知道共产党否？回答是，“书上讲得很详细”。这使“惠明先生”失望、愤怒、恐惧。而子平又是没有父母，兄弟，姊妹而却有一份产业的人。于是“惠明先生”当夜邀了几个地位较高的人密议一番，便差人往县里报告，请兵。第二天清早，子平在树林里打拳，兵来了；林家塘人说他有手枪。兵便先下手，开枪将他打倒。搜查的结果，“证据是一柄剑”！他抬到县里“已不会说话，官长命令……”

我们第一得知道作者并不是在写一个先驱者与群众思想冲突的悲剧。子平只是一个浪漫的人物，似乎只是一个人主义者。没有丝毫“危险”在他身上。他的“危险”是从林家塘人的幼稚，狭隘，与残酷里生出来的。“莫须有”三字送了子平的命；作者所要写的悲剧当在这一点上。但是这样写出一幕悲剧，究竟给了些什么呢？在我是觉得奇异的气氛比严肃的气氛多。老实说，我觉得这样发展的事情，实际上怕是不会有。子平这样的人会有，“惠明先生”等人也会有；但其余的乡人，那样的乡人，我觉得怕不会有。我们看，鲁迅先生所写的乡人性格，与鲁彦先生所写的，何其不同呢？在我，前者觉得熟悉，后者觉得生疏，生疏到奇异的程度。因为鲁彦先生所写的乡人，似乎都是神经过敏的。幼稚，狭隘，与残酷，我承认，确是乡人的性格；但写得过了份，便成了神经过敏。作者描写子平的性格，是成功的；但他不知不觉又将某种浪漫的气氛加在林家塘的人身上去，这便不真切了。我想这或者由于他描写林家塘的人的地方太简略与平直，因此便觉得有些夸张，夸张多少带来了滑稽的意味，大足减少悲剧的力量。而“几百年不曾见过的”

扫帚星之出现，也太嫌传奇气，颇有旧小说里“无巧不成书”之概，这也要减轻事件的重量。至于不知道舞剑，打拳，不知道西服，而却知道手枪，也是小小的矛盾——虽然关于舞剑、打拳的林家塘人见解，可用恐惧的心清（神经过敏）来解释，但究竟是勉强的。

至于用笔一面，作者不为不细心。他记出各个乡人的身份（或职业）；各个乡人确没有个别的性格（在这里原也是不必要的），但与“惠明先生”等一般绅士的不同，是显然的。此外穿插与联络，详写与略写或明写与暗写，作者都颇注意。但我觉得这样平列的写法，集合许多零碎的印象而成为一个总印象，究嫌单调些，散漫些；虽然其间还有时间的先后做一个线索，但终觉平直。作者似乎也虑到单调一层，所以他的角色有男有女，而职业没有一个相同，不用说，这样是表明全林家塘的愚蠢。但人太多了，每个人只能随便简略地叙述着。确然每个人情形似乎不同，但稍一留心，便觉有许多实是重复的。这样以全示全，实不及以偏示全；那样可以从容，可以多变化，可以深刻些。——篇中写景诸节，俱能自然地写出一种清幽的境略，却是很好的句子。如：

“新的思想随着他（惠明先生）的烟上来，他有了办法了。”

“证据是一柄剑”。

都很峭拔。但冗弱的句子却很多。如结末：

“不复记得曾有一个青年凄惨的倒在那里流着鲜红的血”。说得太详细、太明白，反无馀味了。接着是最后的一语：

“呵，多么美丽的乡村？”

意思甚好，句子也嫌板滞些。——本篇的收场，笔调，实在是不甚圆熟的。

从以上三篇小说里，无论它们的工拙如何，可以看出一种新趋势。这就是，以这时代的生活为题材，描写这时代的某几方面；前乎此似乎是没有的。这时代是一个“动摇”的时代，是力的发展的时代。在这时代里，不用说，发现了生活的种种新样式，同时也发现了种种新毛病。这种新样式与新毛病，若在文艺里反映出来，便可让我们得着一种新了解，新趣味；因而会走向新生活的路上去，也未可知。在另一面，文艺的力量使这些样式与毛病，简要的，深刻地印在人心上，对于一般的发展，间接也有益的。我并不想以功利来作文艺批评的标准，但这种自然会发生的副效用，我们也不妨预想着的。这三篇原都不曾触着这时代的中心，它们写的只是侧面；但在我，已觉得是一种值得注意的新开展了。就中《幻灭》一篇，最近于正面的描写，但只分析了这时代的角色的一两部分之精神与态度而止，这似乎还觉着不够的；我们还不能看出全部的进行来。《夜》的用意，原只要一面；即便一面，作者写得很是圆满。有人说，有些婆婆妈妈气；这或者不错。但我们知道，这是过渡的时代，旧时代的气氛到底难以摆脱；我说这正是时代的一种特色呢。

《一个危险的人物》虽也涉及时代的事情，但其中实是旧时代的人物——连主人翁也是——在动作；涉及这时代的地方，只是偶然，只是以之为空的骨架而已。而因描写的不真切，亦不能给多少影响于人。只因既然涉及了这时

代，便也稍加叙述罢了。

载 1928 年 2 月 17 日至 3 月 30 日《清华周刊》
第 29 卷第 2、5、8 期。

《老张的哲学》与《赵子曰》

《老张的哲学》，为一长篇小说，叙述一班北平闲民的可笑的生活，以一个叫“老张”的故事为主，复以一对青年的恋爱问题穿插之。在故事的本身，已极有味，又加以著者讽刺的情调，轻松的文笔，使本书成为一本现代不可多得之佳作，研究文学者固宜一读，即一般的人们亦宜换口味，来阅看这本新鲜的作品。

《赵子曰》这部作品的描写对象是学生的生活。以轻松微妙的文笔，写北平学生生活，写北平公寓生活，非常逼真而动人，把赵子曰等几个人的个性活活的浮现在我们读者的面前。后半部却入于严肃的叙述，不复有前半部的幽默，然文笔是同样的活跃。且其以一个伟大的牺牲者的故事作结，很使我们有无穷的感喟。这部书使我们始而发笑，继而感动，终于悲愤了。（十七年十月《时事新报》）。

这是商务印书馆的广告。虽然是广告，说得很是切实，可作两条短评看。从这里知道这两部书的特色是“讽刺的情调”和“轻松的文笔”。

讽刺小说，我们早就有了《儒林外史》，并不是“新鲜”的东西。《儒林外史》的讽刺，“戚而能谐，婉而多讽”（鲁迅《中国小说史略》二十三篇），以“含蓄蕴酿”为贵。后来所谓“谴责小说”，虽出于《儒林外史》，而“辞气浮露，笔无藏锋”，“描写失之张皇，时或伤于溢恶，言违真实，则感人之力顿微”（《中国小说史略》二十八篇）。这是讽刺的艺术的差异。前者本于自然的真实，而以精细的观察与微妙的机智为用。后者是在观察的事实上，加上一层夸饰，使事实失去原来的轮廓。这正和上海游戏场里的“哈哈镜”一样，人在镜中看见扁而短或细而长的自己的影子，满足了好奇心而暂时地愉快了。但只是“暂时的”愉快罢了，不能深深地印入人心坎中。这种讽刺的手法与一般人小说的观念是有联带关系的，从前人读小说只是消遣，作小说只是游戏。“谴责小说”与一切小说一样，都是戏作。所谓“谴责”或讽刺，虽说是本于愤世嫉俗的心情，但就文论文，实在是嘲弄的喜剧味比哀矜的悲剧味多得多。这种小说总是杂集“话柄”；“联缀此等，以成类书”（《中国小说史略》二十八篇）。“话柄”固人人所难免，但一人所行，决无全是“话柄”之理。如李伯元《官场现形记》，只叙此种，仿佛书中人物只有“话柄”而没有别的生活一样，而所叙又加增饰。这样，便将书中人全写成变态的了。《儒林外史》有时也不免如此，但就大体说，文笔较为平实和婉曲，与此固不能并论。小说既系戏作，由《儒林外史》变为“谴责小说”，却也是自然的趋势。至于不涉游戏的严肃的讽刺，直到近来才有；鲁迅先生的《阿Q正传》，可为代表。这部书是类型的描写；沈雁冰先生说得好：中国没有这样“一个”人，但这是一切中国人的“谱”（大意）。我们大家都分得阿Q的一部分。将阿Q当作“一个”人看，这部书确是夸饰，但将他当作我们国民性的化身看，便只觉亲切可味了。而文笔的严冷隐隐地蕴藏着哀矜的情调，那更是从前的讽刺或谴责小说所没有。这是讽刺的态度的差异。

这两部书里的“讽刺的情调”是属于那一种呢？这不是可以简单回答的。

《赵子曰》的广告里称赞作者个性的描写。不错，两部书里各人的个性确很分明。在这一点上，它们是近于《儒林外史》的；因为《官场现形记》和《阿

老舍作。

老舍作。

Q 正传》等都不描写个性。但两书中所描写的个性，却未必全能“逼真而动人”。从文笔论，与其说近于《儒林外史》，还不如说近于“谴责小说”。即如两位主人公，老张与赵子曰：老舍先生写老张的“钱本位”的哲学，确乎是酣畅淋漓，阐扬尽致；但似乎将“钱本位”这个特点太扩大了些，或说太尽致了些。我们固然觉得“可笑”，但谁也未必信世界上真有这样“可笑”的人。老舍先生或者将老张写成一个“太”聪明的人，但我们想老张若真这样，那就未免“太”傻了；傻得近于疯狂了。如第十五节云：

他（老张）只不住的往水里看，小鱼一上一下的把水拨成小圆圈，他总以为有人从城墙上往河里扔铜元，打得河水一圈一圈的。以老张的聪明，自然不久的明白那是小鱼们游戏，虽然，仍屡屡回头望也！

这自然是“钱本位”的描写；是太聪明？是太傻？我想不用我说。至于赵子曰，他的名字便是一个玩笑；你想得出谁曾有这样一个怪名字？世上是有不识不知的人，但大学生的赵子曰不会那样昏聩糊涂，和白痴相去不远，却有些出人意表！其余的角色如《老张的哲学》中的龙树古，蓝小山，《赵子曰》中的周少濂，武端，莫大年，欧阳天风，也都有写得过火的地方。这两部书与“谴责小说”不同的，它们不是杂集话柄而是性格的扩大描写。在这一点上，又有些像《阿Q正传》。但《正传》写的是类型，不妨用扩大的方法；这两部书写的是个性，用这种方法便不适宜。这两部书还有一点可以注意：它们没有一贯的态度。它们都有一个严肃的悲惨的收场，但上文却都有不少的游戏的调子；《赵子曰》更其如此。广告中说“这部书使我们始而发笑，继而感动，终于悲愤了”。“发笑”与“悲愤”这两种情调，足以相消，而不足以相成。这两部书若用一贯的情调或态度写成，我想力量一定大得多。然而有这样严肃的收场，便已异于“谴责小说”而为现代作品了。

两部书中的人物，除《老张的哲学》中的老张，南飞生，蓝小山，《赵子曰》中的欧阳天风外，大都是可爱的。他们各有缺点和优点。只有《赵子曰》中的李景纯，似乎没有什么缺点；正和老张等之没有什么优点一样。李景纯是这两部书中唯一的英雄；他热心苦口，领导着赵子曰去做好人；他忍受欧阳天风的辱骂，不屑与他辩论；他尽心竭力保护王女士，而毫无所求；他“为民间除害”而牺牲了自己。老舍先生写李景纯，始终是严肃的；在这里我们看见作者的理想的光辉。这两部书若可说是描写“钱本位”与人本位的思想的交战的，那么李景纯是后者的代表而老张不用说是前者的代表——欧阳天风也是的。其余的人大抵挣扎于两者之间，如龙树古，武端都是的。在《老张的哲学》里，人本位是无声无臭地失败了。在《赵子曰》里，人本位虽也照常失败，但却留下光荣的影响：莫大年，武端，赵子曰先后受了李景纯的感化，知道怎样努力做人。前书只有绝望，后书却有了希望；这或许与我们的时代有关，书中有好几处说到革命，可为佐证。在这一点上，《赵子曰》的力量，胜过《老张的哲学》。可是书中人物的思想都是很浅薄的；《老张的哲学》里的不用说，便是李景纯，那学哲学的，也不过如此。大约有深一些的思想的人，也插不进这两部书里去罢？至于两书中最写得恰当的人，我以为要算《老张的哲学》里的赵姑父赵姑母。这是一对可爱的老人。如第十三节云：

王德、李应买菜回来，姑母一面批评，一面烹调。批评的太过，至于把醋当了酱油，整匙的往烹锅里下。忽然发觉了自己的错误，于是停住批评，坐在小凳上笑得眼泪一个挤着一个往下滴。

……

赵姑母不等别人说话，先告诉他丈夫，她把醋当作了酱油。

赵姑父听了，也笑得流泪，他把鼻子淹了一大块。

这里写赵姑母的唠叨和龙钟，惟妙惟肖；老夫妇情好之笃，也由此可见。这是一段充满了生活趣味的描写。两书中除李景纯和这一对老夫妇外，其余的人物描写，大抵是不免多少“张皇”的。——这也可以说是不一贯的地方。

这两部书的结构，大体是紧凑的。《老张的哲学》里时间，约莫一年；《赵子曰》里的，只是由冬而复的三季。时间的短促，有时可以帮助结构。《老张的哲学》里主角颇多，穿插甚难恰到好处；老舍先生布置各节，似乎很苦心。《赵子曰》是顺次的叙述，每章都有主人公在内，自然比较容易。又《赵子曰》共二十七章，除八，九，十三章叙赵子曰在天津的事以外，别的都以北京为背景；《老张的哲学》却忽而乡，忽而城，错综不一，这又比较难些。《老张的哲学》里没有不关紧要的叙述，《赵子曰》里却有：第二章第四节叙赵子曰加入足球队，实在可有可无；又八，九，十三章，也似乎太详些——主角在北京，天津的情形，不妨少叙些。《老张的哲学》以两个女子为全篇枢纽，她们都出面；《赵子曰》以一个王女士为枢纽，却不出面。虽不出面，但书中人却常常提到她；虽提到她，却总未说破，她是怎样的人。像闷葫芦一样，直到末章才揭开了，由她给李景纯的信里，叙出她的身世。这样达到了“极点”，一切都有了着落。这种布置确比《老张的哲学》巧些。两书结尾都有毛病：《老张的哲学》末尾找补书中未死各人的结局，散漫无归；《赵子曰》末一段赵子曰向莫大年，武端说的话，意思不大明显，不能将全篇收住。又两书中作者现身解释的地方太多，这是“辞气浮露”的一因。而一章或一节的开端，往往有很长的解释或议论，似乎是旧小说开端的滥调，往往很杀风景的。又两书描写有类似的地方，似乎也不大好：《老张的哲学》里的孙八常说“多辛苦”一句话，《赵子曰》里的武端也常说“你猜怎么着”，这未免有些单调；为什么每部书里总该有这样一个人？至于“轻松的文笔”，那是不错的。老舍先生的白话没有旧小说白话的熟，可是也不生；只可惜虽“轻松”，却不甚隽妙。可称为隽妙的，除赵姑父赵姑母的描写及其一二处外，便只有写景了；写景是老舍先生的拿手戏，差不多都好。现在举一节我最喜欢的：

那粉团似的蜀菊，衬着嫩绿的叶儿，迎着风儿一阵阵抿着嘴儿笑。那长长的柳条，像美女披散着头发，一条一条的慢慢摆动，把南风都摆动得软了，没有力气了。那高峻的城墙长着歪着脖子的小树，绿叶底下，青枝上面，藏着那么一朵半朵的小红牵牛花。那娇嫩刚变好的小蜻蜓，也有黄的，也有绿的，从净业湖而后海而什刹海而北海而南海，一路弯着小尾巴在水皮儿上一点一点；好像北京是一首诗，他们在绿波上点着诗的句读。净业湖畔的深绿肥大的蒲子，拔着金黄色的蒲棒儿，迎着风一摇一摇的替浪声击着拍节。什刹海中的嫩荷叶，卷着一些幽情，放开的像给诗人托出一小碟子诗料。北海的渔船在白石栏的下面，或是湖心亭的旁边，和小野鸭们挤来挤去的浮荡着；时时的小野鸭们噗喇噗喇擦着水皮儿飞，好像替渔人的歌唱打着锣鼓似的：“五月来呀南风吹”噗喇噗喇，“湖中的鱼儿”噗喇，“嫩又肥”噗喇噗喇。……那白

色的塔，蓝色的天，塔与天的中间飞着那么几只灰野鸽：一上一下，一左一右，诗人的心随着小灰鸽飞到天外去了。……（《赵子曰》第十六章第一节。）
这是不多不少的一首诗。

1929年2月。

叶圣陶的短篇小说

圣陶谈到他作小说的态度，常喜欢说：我只是如实地写。这是作者的自白，我们应该相信。但他初期的创作，在“如实地”取材与描写之外，确还有些别的，我们称为理想，这种理想有相当的一致，不能逃过细心的读者的眼目。后来经历渐渐多了，思想渐渐结实了，手法也渐渐老练了，这才有真个“如实地写”的作品。仿佛有人说过，法国的写实主义到俄国就变了味，这就是加进了理想的色彩。假使这句话不错，圣陶初期的作风可以说是近于俄国的，而后期可以说是近于法国的。

圣陶的身世和对于艺术的见解，顾颉刚先生在《隔膜》序里说得极详。我所见他的生活，也已具于另一文。这里只须指出他是生长在一个古风的城市——苏州——中的人，后来又在一个乡镇——角直——里住了四五年，一径是做着小学教师；最后才到中国工商业中心的上海市，做商务印书馆的编辑，直至现在。这二十年来时代的大变动，自然也给他不少的影响：辛亥革命，他在苏州；五四运动，他在角直；五卅运动与国民革命，却是他在上海亲见亲闻的。这几行简短的历史，暗示着他思想变迁的轨迹，他小说里所表现的思想变迁的轨迹。

因为是“如实地写”，所以是客观的。他的小说取材于自己及家庭的极少，又不大用第一身，笔锋也不常带情感。但他有他的理想，在人物的对话及作者关于人物或事件的解释里，往往出现，特别在初期的作品中。《不快之感》或《啼声》是两个极端的例子。这是理智的表现。圣陶的静默，是我们朋友里所仅有；他的“爱智”，不是偶然的。

爱与自由的理想是他初期小说的两块基石。这正是新文化运动开始时的思潮；但他能用艺术表现，便较一般人为深入。他从母爱性爱一直写到儿童送一个小蚬回家，真算得博大周详。母爱的力量在牺牲自己；顾颉刚先生最爱读的《潜隐的爱》（见顾先生《火灾》序），是一篇极好的代表。一个孤独的蠢笨的乡下妇人用她全部的心与力，偷偷摸摸去爱一个邻家的孩子。这是透过一层的表现。性爱的理想似乎是夫妇一体，《隔膜》与《未厌集》中两篇《小病》，可以算相当的实例。但这个理想是不容易达到的；有时不免来点儿“说谎的艺术”（看《火灾》中《云翳》篇），有时母爱分了性爱的力量，不免觉得“两样”；夫妇不能一体时，有时更免不了离婚。离婚是近年常有的现象。但圣陶在《双影》里所写的是女的和男的离了婚，另嫁了一个气味相投的人；后来却又舍不得那男的。这是一个怪思想，是对夫妇一体论的嘲笑。圣陶在这问题上，也许终于是个“怀疑派”罢？至于广泛地爱人爱动物，圣陶以为只有孩子们行；成人是只有隔膜与冷酷罢了。《隔膜》，《游泳》（《线下》中），《晨》便写的这一类情形。他又写了些没有爱的人的苦闷，如《归宿》里的青年，《春光不是她的了》里被离弃的妇人，《孤独》里的“老先生”都是的。而《被忘却的》（《火灾》中）里田女士与童女士的同性爱，也正是这种苦闷的另一写法。

自由的一面是解放，还有一面是尊重个性。圣陶特别着眼在妇女与儿童身上。他写出被压迫的妇女，如农妇，童养媳，歌女，妓女等的悲哀；《隔膜》第一篇《一生》便是写一个农妇的。对于中等家庭的主妇的服从与苦辛，他也有哀矜之意。《春游》（《隔膜》中）里已透露出一些反抗的消息；《两封回信》里说得更是明白：女子不是“笼子里的画眉，花盆里的蕙兰”，也

不是“超人”；她“只是和一切人类平等的一个人””。他后来在《未厌集》里还有两篇小说《遗腹子》，《小妹妹》），写重男轻女的传统对于女子压迫的力量。圣陶做过多年小学教师，他最懂得儿童，也最关心儿童。他以为儿童不是供我们游戏和消遣的，也不是给我们防老的，他们应有他们自己的地位。他们有他们的权利与生活，我们不应嫌恶他们，也不应将他们当作我们的具体而微看。《啼声》（《火灾》中）是用了一个女婴口吻的激烈的抗议；在圣陶的作品中，这是一篇仅见的激昂的文字。但写得好的是《低能儿》，《一课》，《义儿》，《风潮》等篇；前两篇写儿童的爱好自然，后两篇写教师以成人看待儿童，以致有种种的不幸。其中《低能儿》是早经著名的。此外，他还写了些被榨取着的农人，那些都是被田租的重负压得不能喘气的。他憧憬着“艺术的生活”，艺术的生活是自由的，发展个性的；而现在我们的生活，却都被揪在些一定的模型或方式里。圣陶极厌恶这些模型或方式；在这些方式之下，他“只觉一个虚幻的自己包围在广大的虚幻里”（见《隔膜》中《不快之感》）。

圣陶小说的另一面是理想与现实的冲突。假如上文所举各例大体上可说是理想的正面或负面的单纯表现，这种便是复杂的纠纷的表现。如《祖母的心》（《火灾》中）写亲子之爱与礼教的冲突，结果那一对新人物妥协了；这是现代一个极普遍极葛藤的现象。《平常的故事》里，理想被现实所蚕食，几至一些无余；这正是理想主义者烦闷的表白。《前途》与此篇调子相类，但写的是另一面。《城中》写腐败社会对于一个理想主义者的疑忌与阴谋；而他是还在准备抗争。《校长》与《搭班子》里两个校长正在高高兴兴地计划他们的新事业，却来了旧势力的侵蚀；一个妥协了，一个却似乎准备抗争一下。但《城中》与《搭班子》只说到“准备”而止，以后怎样呢？是成功？失败？还是终于妥协呢？据作品里的空气推测，成功是不会的；《城中》的主人公大概要失败，《搭班子》里的大概会妥协吧？圣陶在这里只指出这种冲突的存在与自然的进展，并没有暗示解决的方法或者出路。到写《桥上》与《抗争》，他似乎才进一步地追求了。《桥上》还不免是个人的“浪漫”的行动，作者没有告诉我们全部的故事；《抗争》却有“集团”的意义，但结果是失败了，那领导者做了祭坛前的牺牲。圣陶所显示给我们的，至此而止。还有《在民间》是冲突的别一式。

圣陶后期作品（大概可以说从《线下》后半部起）的一个重要的特色，便是写实主义手法的完成。别人论这些作品，总侧重在题材方面；他们称赞他的“对于城市小资产阶级的描写”。这是并不错的。圣陶的生活与时代都在变动着，他的眼从村镇转到城市，从儿童与女人转到战争与革命的侧面的一些事件了。他写城市中失业的知识工人（《城中》里的《病夫》）和教师的苦闷；他写战争时“城市的小资产阶级”与一部分村镇人物的利己主义，提心吊胆，琐屑等（如茅盾先生最爱的《潘先生在难中》，及《外国旗》）。他又写战争时兵士的生活（《金耳环》）；又写“白色的恐怖”（如《夜》，《冥世别》——《大江月刊》三期）和“目前政治的黑暗”（如《某城纪事》）。他还有一篇写“工人阶级的生活”的《夏夜》（《未厌集》）（看钱杏邨先生《叶绍钧的创作的考察》，见《现代中国文学作家》第二卷）。他这样“描写了广阔的世间”；茅盾先生说他作《倪焕之》时才“第一次描写了广阔的世间”，似乎是不对的（看《读倪焕之》，附录在《倪焕之》后面）。他诚然“长于表现城市小资产阶级”（钱语），但他并不是只长于这一种表

现，更不是专表现这一种人物，或侧重于表现这一种人物，即使在他后期的作品里。这时期圣陶的一贯的态度，似乎只是“如实地写”一点；他的取材只是选择他所熟悉的，与一般写实主义者一样，并没有显明的“有意的”目的。他的长篇作品《倪焕之》，茅盾先生论为“有意为之的小说”，我也有同感；但他在《作者自记》里还说：“每一个人物，我都用严正的态度如实地写”，这可见他所信守的是什么了。这时期中的作品，大抵都有着充分的客观的冷静（初期作品如《饭》也如此，但不多），文字也越发精炼，写实主义的手法至此才成熟了；《晨》这一篇最可代表，是我所最爱的。——只有《冥世别》是个例外；但正如鲁迅先生写不好《不周山》一样，圣陶是不适于那种表现法的。日本藏原惟人《到新写实主义之路》（林伯脩译）里说写实主义有三种。圣陶的应属于第二种，所谓“小布尔乔亚写实主义”；在这一点上说他是小资产阶级的作家，我可以承认。

我们的短篇小说，“即兴”而成的最多，注意结构的实在没有几个人；鲁迅先生与圣陶便是其中最重要的。他们的作品都很多，但大部分都有谨严而不单调的布局。圣陶的后期作品更胜于初期的。初期里有些别体，《隔膜》自颇紧凑，但《不快之感》及《啼声》，就没有多少精彩；又《晓行》，《旅路的伴侣》两篇（《火灾》中），虽穿插颇费苦心，究竟嫌破碎些（《悲哀的重载》却较好）。这些时候，圣陶爱用抽象观念的比喻，如“失望之渊”，“烦闷之渊”等，在现在看来，似乎有些陈旧或浮浅了。他又爱用骈句，有时使文字失去自然的风味。而各篇中作者出面解释的地方，往往太正经，又太多。如《苦菜》（《隔膜》中）固是第一身的叙述，但后面那一个公式与其说明，也太煞风景了。圣陶写对话似不顶擅长。各篇中对话往往嫌平板，有时说教气太重；这便在后期作品中也不免。圣陶写作最快，但决非不经心；他在《倪焕之》的《自记》里说：“斟酌字句的癖习越来越深”，我们可以知道他平日的态度。他最擅长的是结尾，他的作品的结尾，几乎没有一篇不波俏的。他自己曾戏以此自诩；钱杏邨先生也说他的小说，“往往在收束的地方，使人有悠然不尽之感。”

1930年7月，北平清华园。

茅盾的近作——《三人行》、《路》

若将茅盾的创作分为三期，这两部中篇小说属于第二期。第一期代表是《蚀》，那著名的三部曲，描写一些知识分子的幻灭动摇和追求——他们都没有出路。《虹》是过渡的东西，细磨细琢的描写还和《蚀》一样，只是女主人公有出路，意识形态便显明多了。不过这部书没有写完，而且像是在给一个女人作传，不免有些个人主义英雄主义的色彩。第三期包括他最近的作品，如《林家铺子》（《申报月刊》一）《春蚕》（《现代杂志》二，一）和长篇《子夜》的片断（《文学月报》一与二）。这里写江浙农村的破产，暴露上海金融界的内幕。前一种不但取材切实，且语简意多，因果历历分明，而又不是说尽。后一种材料也切实，但还只见一鳞一爪，无从评论，这两种作品里用的文字也向着“大众化”走，与以前不同。

《三人行》与《路》写的还是知识分子，而且是些学生，与《幻灭》的前半和《虹》的取材一样。茅盾君大约对于十六年前后的青年学生的思想行动非常熟悉，所以在他作品里常遇着这些青年人。他在这两部书里都暗示着出路，书名字便可见。虽然像画龙点睛似地，路刚在我们眼前一闪，书就“打住”了，仿佛故意卖关子，但意义是有的。意义简单明了，不像《虹》，读了也许会只看他怎样热热闹闹在写那女主人。据《路》的“校后记”，虽然印行在《三人行》之后，写成却似乎在前；作风也与旧作相近些。《三人行》以三个人代表现代三种青年的型式，虽不是新手法，而在作者却是新用。这样三一三十一，作为一个中篇，自然不能再用细磨细琢的工夫。假如《蚀》与《虹》是大幅的油画，这只是小张的素描罢了。

《路》写的是一幕学校风潮的斗争。事情是反对教务长。学校在武昌；风潮发生正在反共的当儿。那教务长卑劣极了，也阴险极了；一面利诱校内“魔王团”的学生，一面借了反共的名字，捕去那些为首的“秀才派”的学生。他胜利了，可是学生们还是“持久战”。书中主人公叫火薪传，也是“秀才派”。他从怀疑主义转入虚无主义，终于脚踏实地走上了路。主人公的转变写得很自然。恋爱是本书另一大关目。收场几乎全写的这个，似乎有些轻重倒置。出面的女子有三个，写得分明的只有杜若。她是《蚀》里孙舞阳章秋柳一流人，但远不及她们有声有色。这部书里不少热闹场面，可是读的时候老觉得冷清清的。也许是取材太狭了，太单调了；也许是叙述太繁了，太松泛了。结构是不坏的，以火薪传的出路始，以他的出路终；中间穿插照应也颇费了些苦心。书中有一个“雷”，是真能苦干的人，他影响了火薪传。书中写他的周侧面影，闪闪烁烁的，像故意将现实神秘化，反倒觉得不大亲切似的。

《三人行》比《路》写得好，因为比《路》用笔经济些。三人是“许”“云”“惠”。“许”本是个运命主义者，后来转入侠义主义，成了“中国式的吉诃德”。他想浪漫地独力去抵抗恶势力，结果牺牲在恶势力底下。“惠”是个虚无主义者。他“只觉得一切都应当改造，但谁也不能被委托去执行”；他的其实是“等待主义”。他是要自己毒死自己的。只有“云”，那看准了“实际的需要”的人，他有“确信”，克服着自己，走上了他的路。这本书里也有恋爱，可是只有一个女人，一个跟着物质的引诱走的女人。“许”与“惠”都爱她，但是都失败了。“阔少爷张”和“足球李”是醉生梦死的家伙，仅仅用来做配角而已。还有一个“柯”，是有正确的见解的。书里说“那样的

人并不是凤毛麟角，现在到处都有那样的人”，这便是写实，与《路》里写“雷”不同了。书中借了“惠”的父亲暗示一般商业的衰颓与苛捐杂税，又借了“云”的父亲暗示一般农村的破产。而以“许”的找出路起手，与无路走的“惠”与在路上的“云”对照着收场，可见作者眼睛看在那里。茅盾君最近在《华汉地泉》的读后感里说：“一部作品在产生时必须具备两个必要条件：（一）社会现象的全部的（非片面的）认识，（二）感情地去影响读者的艺术手腕”。这两层他自己总算是做到了。这部书虽不及他那三部曲的充实，但作为小品看，确是成功的。

1933年1月23日，天津《大公报·文学副刊》第264期。

《三秋草》

这一本彼俏的小书，共诗十八首，都是去年八月至十月间所作，多一半登过《新月》。

《新月诗选》里有卞君的诗四首。其中《望》《黄昏》《魔鬼夜歌》，幽玄美丽的境界固然不坏；但像古代的歌声，黄昏的山影，隐隐约约，可望而不可见《寒夜》便不同，你和我都在里头，一块儿领略那种味道。那味道平常极了，你和我都熟悉，可是抓住了写来的是作者。前三首还免不了多少的铿锵，这一首便是说家常话，一点不装腔作势。

《三秋草》里的诗是《寒夜》那一类。陈梦家君在《新月诗选》序言里说作者的诗“常常在平淡中出奇”，这一集里才真是如此。十八首里爱情诗极少；假如有，《一块破船片》与《白石上》也许是的。爱情诗实在多，太多，看这本书至少可以换换口味。《一块破船片》用笔真像《发影》，旧比喻，新安排，说得少，留得可不少。不哭不喊不唠叨，干脆。《白石上》乏些，不免拖泥带水；但他在跳，这个念头跳到那个念头；或远或近，反正拐弯抹角总带点儿亲。不用平铺直叙，也不用低徊往复，只跳来跳去的；别的诗也往往这样写，如《西长安街》《几个人》。

作者的出奇是跳得远的时候，一般总不会那么跳的。虽是跳得远，这念头和那念头在笔下还都清清楚楚；只有它们间的桥却拆了。这不是含糊，是省笔。《西长安街》还嫌话多些，看《几个人》最后几行：

矮叫化子痴看着自己的长影子，
当一个年轻人在荒街上沉思：
有些人捧着一碗饭叹气，
有些人半夜里听到人的梦话，
有些人白发上戴一朵红花，
像雪野的边缘上托一轮落日……

不必去找什么线索，每一行是一个境界，诗的境界，这就够了。

因为联想“出奇”，所以比喻也用得别致。《朋友和烟卷》里问“白金龙”“上口像不像回忆”，又说箫声是“轻轻又懒懒的青烟。”这个所谓“感觉的交错”，也是跳得远的好。至于《海愁》的怀乡，不但没有桥，连原来的岸也没有了；只是一个联想。这似乎与象征不一样，因为没有那朦胧的调子。只可惜第三节太华丽，要是像其余三节一般朴质就好了。书里的比喻不但别致，有时还曲曲折折的，如《白石上》里说那“白石”仿佛“一方素绢”，却用九行诗描写这“一方素绢”；其中有变化，所以不觉唠叨。作者最活泼最贴切的描写是《路过居》，车夫聚会的一家小茶馆。这种却以尽致胜。作者观察世态颇仔细，有时极小的角落里，他也会追寻进去；《工作的笑》里有精微的道理，他用的是现代人尖锐的眼。

1933年5月22日，天津《大公报·文学副刊》第281期。

《新诗歌》旬刊

这个旬刊的目的在提倡一种新的诗歌运动；尤其努力的是诗歌的大众化。《创刊号》有一篇《发刊诗》，里面说，

我们要捉住现实，
歌唱新世纪的意识。

又说，

我们要用俗言俚语，
把这种矛盾写成民谣小调鼓词儿歌，
我们要使我们的诗歌成为大众歌调，
我们自己也成为大众中的一个。

但他们并不专用大众文学的旧形式，他们也要创造新的。这个旬刊最近情形不知如何，我只看到第一、第二、第四期，就这三期说，他们利用旧形式要比创造新的，成绩好些。那些用民谣、小调儿歌的形式写出来的东西虽然还不免肤泛，散漫的毛病，但按歌谣（包括俗曲）的标准说，也不比流行的坏。况且总还有调子，要是真歌唱起来，调子是很重要的。这类作品里，觉得第二期里的《新谱小放牛》比较好。那是对山歌。对山歌离不了重叠与连锁两种表现法，结构容易紧密，意思不用很多，作者当然可以取巧些。至于那些用新形式写的，除了分行外，实在便无形式；于是又回到白话诗初期的自由诗派。这些诗里，也许确有“新世纪的意识”，但与所有的新诗一样，都是写给一些受过欧化的教育的人看的，与大众相去万里。他们提倡朗读；可是这种诗即使怎么会朗读的人，怕也不能教大众听懂。举一个题目罢，“回忆之塔”，（见第二期）你说，要费多少气力才能向大众解释清楚？他们谁又耐烦听你！《文学月报》中蓬子君的诗似乎也是新意识，却写得很好，可是说到普及也还是不成。

去年 JK 君在《文学月报》上提出“大众文艺问题”，引起许多讨论；北斗还特地用这个题目征过一回文。那些文里有两个顶重要的意见：一是要文学大众化，先得生活大众化；所谓“自己也成为大众的一个”。二是在大众中培养作家。这是根本办法；不然，大众文艺问题，终于是纸上谈兵而已。不过那些还未“化”或者简直“化”不了的人也当睁眼看看这个时势，不要尽唱爱唱穷，唱卑微，唱老大。这都是自我中心，甚至于自我狂。要知道个人的价值，已一天天在跌下去；刺刺不休，徒讨人厌罢了。再则无论中外，大作品决不是自叙传，至少决不仅仅是自叙传。还有从前人喜欢引用的“文章千古事，得失寸心知”，也正是自我狂之一种。文章的得失，若真是只有“寸心知”，那实在可以不必写。就算这指的是那精致的技巧，但技巧精微至此，也就无甚价值可言。诗的大众化是文学大众化的一个分题，自然也可用同样原则处置，可是诗以述情为主，要用比喻，没有小说戏剧那样明白，又比较简练些，接近大众较难。（叙事诗却就不同）所以大众化起来，怕要多费些事。《新诗歌》中对于这一层似乎还未论到。第二期里有《关于写作新诗歌的一点意见》一文，论到新诗歌的题材，列举九项，都可采用；此外

足以表现时代的材料想来还有。总之，最好撇开个人；但并非不许有个性在文章里。材料的选择，安排与表现，与文章感染力相关甚大。这多半靠个人的才性与功夫；所谓个性，便指的这些。

《关于写作新诗歌的一点意见》里也论到新诗歌的形式，他们分列四项，大概不外利用旧的与创造新的。旧的指歌谣的形式。照我的意见，歌谣应包括徒歌与俗曲（小曲，小调，唱本等）；徒歌又分为可歌可诵两类，七言四句的山歌属于前者，长短参差的歌语属于后者。歌谣的组织，有三个重要的成分：一是重叠，二是韵脚，三是整齐。只要有一种便可成歌谣，也有些歌谣三种都有。当然，俗曲还得加上乐调一个成分，极要紧的成分。不过那已在文学以外了。周作人先生想“中国小调的流行，是音乐的而非文学的”，“以音调为重而意义为轻”，所以辞句幼稚粗疏的多。（见《自己的园地诗的效用》篇）这是个很有意思的推想。徒歌可诵的一类无一定形式可言。可唱的一类以七言四句一节为主要的形式，有时可重叠到许多节。节不限于四句，但七言总是主要的句法；俗曲中的句法也以七言为主。七言外有时加些衬字，叠字，虚腔，但基本形式总看得出。至于北平的“弦子书”，有时长到十九字一句，也只唱七拍子，与七言同，那却带着乐调的关系了。俗曲中还有一种十字句，分三三四，共三读；大鼓书里有时用它，皮黄里简直以它为主。俗曲的篇法却无定，则因为要跟着乐调走。这些组织与形式，都可试验。但各种形式全带韵脚，韵脚总是重读。虽有无韵句间隔而太少；篇幅短还行，长了就未免单调。这层多换韵也许可以补救一些。还有一层，韵句多了，令人有头轻脚重之感；这个可不容易补救，只有将篇幅剪裁得短些，实在短不了的，便须用新形式。创造呢，不知如何下手，姑不论；英国诗里的“无韵体”，却似乎可以采用。近年来新诗人试验的外国诗体很多，成绩以徐志摩君为最。他用“无韵体”，结果不算坏。这种体似乎最能传出说话曲折的神气。我们不一定照英国规矩，但每行得有相仿的音数与同数的重音，才能整齐，才能在我们的语言里成功一首歌。至于中国语里有轻音的现象。胡适之先生《谈新诗》里早已说过了。这种歌虽不可唱而可诵。《新诗歌》里主张朗读，这种诗体是最相宜的。

1933年7月1日。

《春蚕》

这是茅盾君第二个短篇小说集，共收小说八篇；排列似乎是按性质而不按写作的时日。其中《春蚕》一篇，已经排成电影。本书最大的贡献，在描写乡村生活。《林家铺子》《春蚕》《秋收》《小巫》四篇都是的。作者在跋里说《林家铺子》是他“描写乡村生活的第一次尝试。”他这种尝试是成功了，只除了《小巫》。《林家铺子》最好；不但在这部书里，在他所有的作品里，也是如此。这篇里写南方乡镇上一家洋广货店的故事。那林老板“是个好人，一点嗜好都没有，做生意很巴结认真”，但“一年一年亏空”，挣扎着，挣扎着，到底倒闭了铺子，自己逃走。原来“内地全靠乡庄生意，乡下人太穷，真是没有法子”。这正是“九一八”以后，“一二八”前一些日子，上海的经济非常不景气，内地也被波及。乡下人的收获只够孝敬地主们和高利贷的债主们，没有一点一滴剩的。所以虽在过新年的时候，他们也不能买什么东西。加上捐税重，开销大，同业的倾轧，局长党委的敲诈，凭林老板怎样抠心挖胆，剜肉补疮，到底关门大吉，还连累了一个寡妇和一个老婆子。她们丢了存款，如丢了性命一样。这期间写林老板的挣扎，一层层地展开，一层层地逼紧，极为交互错综；他试验了每一条可能的路，但未了只能走上他万分不愿意的那条路。写他矛盾的心理，要现款，亏本卖，生意好他自然乐意，可是也就越心疼，这是一。一面对付外场，一面不愿让老婆和女儿知道真实情形，这是二。这些都写得无孔不入，教人觉得林老板是这样一个人；更可怜的是，他简直“不知道坑害他到这地步的，究竟是谁”。但作者所着眼的却是事，不是人。

《春蚕》《秋收》同一用意而穿插不同。都写一二八以后南方的农村，都以农人“老通宝”为线索。他生平只崇拜财神菩萨与健康的身子。辛苦了四五十年，好容易挣下了一份家当；又有儿，又有孙。可是近年来不成了，他自己田地没了，反欠人三百元的债务，所以一心一意只盼望恢复他家原来样子，凭着运气与力气。他十分相信这两样东西；情愿借了高利贷的钱来“看蚕”，来灌田。结果茧子出得特别多，米的收成也大好。可是茧厂多数不开门，米价也惨跌下去。有东西卖不出钱。“白辛苦了一阵子，还欠债！”原因自然多得很。一般的不景气，人造丝与洋米的输入，苟捐杂税等等。可是“老通宝”不会想到这些。春蚕后他大病一场，秋收后他死了。他的大儿子“阿四”与儿媳“四大娘”不像他固执，却也没主见，只随着众人脚跟走。他的二儿子“多多头”倒有些见解，知道单靠勤俭工作是不能“翻身”的。但他也不能想得怎样明白，乡村里不外这三种人，第二种最多。

新文学里的乡村描写，第一个自然是鲁迅君，其次还有王鲁彦君。有《柚子》《黄金》两书。鲁迅君所描写的是封建的农村，里面都是些“老中国的儿女”。王鲁彦君所描写的，据说是西方物质文明侵入后的农村；但他作品中太多过火的话，大概不是观察，是幻想。茅盾所写的却是快给经济的大轮子碾碎了的农村。这种农村因为靠近交通的中枢不能不受外边的影响；它已成为经济连索中的一个小小圈圈儿了。这种村人的性格也多少改变了些，“多多头”那类人，《呐喊》里就还没有。《呐喊》里的乡村比较单纯，这三篇里的便复杂得多。这三篇写得都细密，《林家铺子》已在上文论及。《春蚕》中“看蚕”的经过情形，说来娓娓入情，而且富于地方色彩，教人一新耳目。篇中又多用陪衬之笔，如《林家铺子》中的林大娘林小姐，《春蚕》中的“荷

花”“六宝”两个女人，《秋收》中的“小宝”“黄道士”等。或用以开场，或用以点缀场面，或用以醒脾胃。好处在全文打成一片，不松散，不喧宾夺主。甚至于像《秋收》中“抢米囤”风潮一节，虽然有声有色，却只从侧面写，也并不妨碍全篇的统一。作者颇善用幽默，知道怎样用来调剂严重的形势，而不流于轻薄一路。

书中其余五篇都非成功之作。《小巫》像流水账，题名也太晦。《右第二章》叙两件事，不集中。《喜剧》全靠空想，有些不近情理。《光明到来的时候》满是泛泛的议论。《神的灭亡》太简单，太平静，力量还欠深厚。作者在《跋》里说，他的短篇小说实在有点像缩紧了的中篇——尤其是《林家铺子》。的确，作者的短篇，都嫌规模大，没有那种单纯与紧凑，所谓“最经济的文学手段的”。他的第一个短篇小说集《野蔷薇》也是一样。那本书里只有《创造》与《一个女性》是成功的，别的三篇都不算好。作者在本书的“跋”里又说他是那么写惯了，一时还改不过来；他的短篇失败的多，这大概是一个主要的原因吧。他的长篇气魄却大，就现在而论，似乎还没有人赶得上；失于彼者得于此，就他自己说，就读者说，都不坏。因为短篇作家有希望的还有几个，长篇作家现在却只有他一个。但严格地说，他的长篇的力量也还不十分充足。就以近作《子夜》而论，主要的部分写得确是淋漓尽致，陪衬的部分就没能顾到，太嫌轻描淡写了。他现在的笔力写《林家铺子》那样的中篇最合适，最是恢恢有馀，所以这一篇东西写得最好。但相信他的将来是无限的。

1933年7月3日，天津《大公报·文学副刊》第287期。

《谈美》

朱先生有《给青年的十二封信》，这是第十三封信。书前有朱自清先生《序》，介绍本书的重要之处。“开场话”中说明著书旨趣，在研究如何“脱俗”；著者坚信，要洗刷人心并非几句道德家言所可了事，一定要从怡情养性做起，而要求人心净化，先要求人生美化。讲学问或是做事业的人都要抱有一副无所为而为的精神，不斤斤于利害得失，才可以有一番真正的成就。末章专论“人生的艺术化”，说人生就是一种较广义的艺术，过一世生活好比做一篇文章，要谐和完整才是艺术的生活，艺术化的人生，严肃与豁达都恰到好处。就广义说，善就是一种美，恶就是一种丑。关于艺术本身，他举出许多流行已久的理论，如美感与快感，考据批评与欣赏，自然美与艺术美，写实主义与理想主义，主观的与客观的等等，根据意大利克罗齐（Benedetto Croce）的学说，详加辨析，力破成见。他主张“欣赏之中都寓有创造，创造之中也都寓有欣赏”，而“美感起于形相的直觉”。克罗齐的学说在现代欧洲也是显学，虽与国内正在流行的物观的艺术论不合，但相信至少可以帮助培养一般人的欣赏力。朱先生这本书只是采用克罗齐的说法，与生吞活剥的抄袭不同。他加上他的心理学的知识，又加上那些中国例子。他懂得透彻，说得透彻圆满，几乎是自己的创作一般。又那么能近取譬，娓娓不倦，教读者容易消化下去，变成自己的东西。真是介绍外国学说的一个好榜样。关于克罗齐派的主张，林语堂先生译的《新的文评》（北新书局出版）可以参看。

1933年8月7日，天津《大公报·文学副刊》第292期。

《行云流水》

本书系自记游历欧洲（以德国为主）描写风土之作。以苏曼殊有“行云流水一孤僧”之句，故取为书名。全书分五卷。第一卷纪游，最多。第三卷小说次之。第二卷随笔。第四卷欧游杂咏。第五卷译诗。大部分曾经发表。书中附印各地的风景图片最丰富，有些是作者自己或他的朋友摄影的。《自序》里着重纪游诸作，说是“缀集起来，作为摄影集一样的一种玩好”。又说，“希望读者也不必以批评艺术的眼光来读他，只视为一种印象记，则庶几近之了”。这些话是很率真的。书中散文，似乎都非苦心经营之作，只是兴到笔随，也如行云流水一般；取材不十分严，用笔也不十分密。纪游，小说，随笔都只用一种写法，一口气写下去，颇有些报章气；好处在于自然，无论文言、白话，“笔锋常带情感。”《莱茵纪游》中叙“萝磊莱爱岩”的传说是最好的例子。“纪游”一卷为主；他能写得忠实而亲切，虽然有时嫌简略些。忠实不难，亲切难。作者记异域风土而能充分利用中文写景方法，绝不生砌一语，又时时引中国诗为证，所以我们读时亲切有味。也许外国人看法不同，但并无妨碍，这部书原是中国人给中国人写的。不过诸文中往往有重复的景语，也是一病。读“纪游”卷中第二章以下各文，佐以景图，令人有清新之感。小说叙作者的恋爱故事，都是亲身经历，所以真切入情；但没有结构，不能集中力量。随笔贵含蓄精警，似非作者所长。

1933年8月7日，天津《大公报·文学副刊》第292期。

《解放者》

这是一个短篇小说集，包括小说八篇，独幕剧一篇；前有作者《自序》。落花生是许地山先生的笔名。他在《自序》里说：“他只用生活经验来做材料”；“只求当时底哀鸣立刻能够得着同情者”，“只希望能为着那环境幽暗者作灯明，为那觉根害病求方药，为那心意烦闷者解苦恼”。但他所用的“生活经验”，有些是奇特的例子，如《东野先生》，有些似乎只是些传闻之类；其中有几处实在太巧。“奇特”本所以济“平凡”之穷；但是奇特的题材，得慢慢将读者引进去，让他不觉得隔膜才成。“无巧不成书”是旧小说的办法。许先生过去的小说受旧小说的影响颇大，这一集里虽采取了新态度，但不免还留着一些旧痕迹。这几篇小说可分三类：（一）讽刺那些金迷纸醉，作伪心劳的男女；他们自鸣得意，其实是可怜的人。（二）写那些兵乱贫穷所压迫的男女，走上死路；（三）另一类表现两个忠于恋爱的男女；这些也是可怜的人。我们能懂得作者的用意，但不能领会他那感情的力量。

1933年9月4日，天津《大公报·文学副刊》第296期。

《这时代》

这是王先生 第二本新诗集。分两辑，据《自序》里说，思路显有不同。集中的诗，不外人生的苦闷与自然的耽悦两种境界。表现人生的苦闷又走两条路：（一）是哲学味的沉思，如“黑影”的袭来，青春的逝去等，正是一个中年人淡淡的哀愁。他借自然现象为喻，来表现他的情绪，这与他好带一点神秘味耽悦自然有关，都是从现实逃避开去。这正是初期新诗的做法，虽然他有时候比较说得鲜明些，细密些。（二）另一路是同情于被压迫者，但观察与体验似乎不足，未能逼视现实，不免有叫嚣气。如《石堆前的幻梦》，太不重组织，真是拉拉杂杂的乱梦。《铁匠肆中》仍借前喻，较好，第一节云，“一个星，两个星，无数明丽的火星。一锤影，两锤影，无数速重的锤影。来呀，大家齐用力，咱们要使这铁火碰动？”《自序》里说“经过了不 少，现实的时代的痛苦”；在这几行里可以看出他在苦痛中的憧憬如何。第二辑中这类诗多些，但第一辑里也有；两辑的不同只是程度之差罢了。

1933年9月4日，天津《大公报·文学副刊》第296期。

《中国新文学大系》诗集导言

—

胡适之氏是第一个“尝试”新诗的人，起手是民国五年七月。新诗第一次出现在《新青年》四卷一号上，作者三人，胡氏之外，有沈尹默、刘半农二氏；诗九首，胡氏作四首，第一首便是他的《鸽子》。这时是七年正月。他的《尝试集》，我们第一部新诗集，出版是在九年三月。

清末夏曾佑、谭嗣同诸人已经有“诗界革命”的志愿，他们所作“新诗”，却不过检些新名词以自表异。只有黄遵宪走得远些，他一面主张用俗语作诗——所谓“我手写我口”——，一面试用新思想和新材料——所谓“古人未有之物，未辟之境”——入诗。这回“革命”虽然失败了，但对于民七的新诗运动，在观念上，不在方法上，却给予很大的影响。

不过最大的影响是外国的影响。梁实秋氏说外国的影响是白话文运动的导火线：他指出美国印象主义者六戒条里也有不用典，不用陈腐的套语；新式标点和诗的分段分行，也是模仿外国；而外国文学的翻译，更是明证。胡氏自己说《关不住了》一首是他的新诗成立的纪元，而这首诗却是译的，正是一个重要的例子。

新诗运动从诗体解放下手；胡氏以为诗体解放了，“丰富的材料，精密的观察，高深的理想，复杂的感情，方才能跑到诗里去。”这四项其实只是泛论。他具体的主张见于《谈新诗》。消极的不作无病之呻吟，积极的以乐观主义入诗。他提倡说理的诗。音节，他说全靠：一、语气的自然节奏，二、每句内部所用字的自然和谐，平仄是不重要的。用韵，他说有三种自由：一、用现代的韵，二、平仄互押，三、有韵固然好，没有韵也不妨。方法，他说须要用具体的做法。这些主张大体上似乎为《新青年》诗人所共信；《新潮》、《少年中国》、《星期评论》，以及文学研究会诸作者，大体上也这般作他们的诗。《谈新诗》差不多成为诗的创造和批评的金科玉律了。

那正是“五四”之后，刚在开始一个解放的时代。《谈新诗》切实指出解放后的路子，彷徨着的自然都走上去。乐观主义，旧诗中极罕见；胡氏也许受了外来影响，但总算是新境界；同调的却只有康白情氏一人。说理的诗可成了风气，那原也是外国影响。直到民十五止，这个风气才渐渐的衰下去；但在徐志摩氏的诗里，还可寻着多少遗迹。“说理”是这时期诗的一大特色。照周启明氏看法，这是古典主义的影响，却太晶莹透澈了，缺少了一种馥香与回味。

《胡适文存》一，《尝试集·自序》。

《胡适文存》二，《五十年来中国之文学》。

《浪漫的与古典的》六——一二面。

《胡适文存》一，《尝试集·再版自序》。

《胡适文存》一。

同上。

《谈新诗》作于一九一九年十月。

《尝试集·自序》。

《扬鞭集·序》。

民七以来，周氏提倡人道主义的文学；所谓人道主义，指“个人主义的
人间本位主义”而言。这也是时代的声音，至今还为新诗特色之一。胡适之
氏《人力车夫》、《你莫忘记》也正是这种思想，不过未加提倡罢了。——
胡氏后来却提倡“诗的经验主义”，可以代表当时一般作诗的态度。那便是
以描写实生活为主题，而不重想象，中国诗的传统原本如此。因此有人称这
时期的诗为自然主义。这时期写景诗特别发达，也是这个缘故。写景诗却
是新进步；胡氏《谈新诗》里的例可见。

自然音节和诗可无韵的说法，似乎也是外国“自由诗”的影响。但给诗
找一种新语言，决非容易，况且旧势力也太大。多数作者急切里无法丢掉旧
诗词的调子；但是有死用活用之别。胡氏好容易造成自己的调子；变化可太
少。康白情氏解放算彻底的，他能找出我们语言的一些好音节，《送客黄浦》
便是；但集中名为诗而实是散文的却多。只有鲁迅氏兄弟全然摆脱了旧镣铐，
周启明氏简直不大用韵。他们另走上欧化一路。走欧化一路的后来越过越多。
——这说的欧化，是在文法上。

“具体的做法”不过用比喻说理，可还是缺少馥香与回味的多，能够浑
融些或精悍些的便好。像周启明氏的《小河》长诗，便融景入情，融情入理。
至于有意的讲究用比喻，怕要到李金发氏的时候。

这时期作诗最重自由。梁实秋氏主张有些字不能入诗，周启明氏不以为
然，引起一场有趣的争辩。但商务印书馆主人却非将《将来之花园》中“小
便”删去不可。另一个理想是平民化，当时只俞平伯氏坚持，他“要恢复诗
的共和国”；康白情氏和周启明氏都说诗是贵族的。诗到底怕是贵族的。

这时期康白情氏以写景胜，梁实秋氏称为“设色的妙手”；写情如《窗
外》拟人法的细腻，《一封没写完的信》那样质朴自然，也都是新的。又《鸭
绿江以东》、《别少年中国》，悲歌慷慨，令人奋兴。——只可惜有些诗作
的太自由些。俞平伯氏能融旧诗的音节入白话，如《凄然》；又能利用旧诗
里的情境表现新意，如《小劫》；写景也以清新著，如《孤山听雨》。《呖
语》中有说理浑融之作；《乐谱中之一行》颇作超脱想。《忆》是有趣的尝
试，童心的探求，时而一中，教人欢喜赞叹。

中国缺少情诗，有的只是“忆内”“寄内”，或曲喻隐指之作；坦率的
告白恋爱者绝少，为爱情而歌咏爱情的更是没有。这时期新诗做到了“告白”
的一步。《尝试集》的《应该》最有影响，可是一半的趣味怕在文字的缴绕
上。康白情氏《窗外》却好。但真正专心致志做情诗的，是“湖畔”的四个
年轻人。他们那时候差不多可以说生活在诗里。潘漠华氏最凄苦，不胜掩抑
之致；冯雪峰氏明快多了，笑中可也有泪；汪静之氏一味天真的稚气；应修
人氏却嫌味儿淡些。

《新青年》五卷六号《人的文学》。

《尝试集》四版《梦与诗跋》。

《诗歌》（在日本出版）创刊号。

余冠英《论新诗》（清华大学毕业论文）。

一九二二年五月及六月《晨报副刊》。

《冬夜草儿评论》。

钱钟书“On Old Chinese Poetry”.The China Critic, Vol.VI, No.50。

周启明氏民十翻译了日本的短歌和俳句。说这种体裁适于写一地的景色，一时的情调，是真实简炼的诗。到处作者甚众。但只剩了短小的形式：不能把捉那刹那的感觉，也不讲字句的经济，只图容易，失了那曲包的馀味。周氏自己的翻译，实在是创作；别的只能举《论小诗》里两三个例，和何植三氏《农家的草紫》一小部分。也在那一年，冰心女士发表了《繁星》，第二年又出了《春水》，她自己说是读泰戈尔而有作；一半也是衔接着那以诗说理的风气。民十二宗白华氏的《行云》小诗也是如此。这是所谓哲理诗，小诗的又一派。两派也都是外国影响，不过来自东方罢了。《行云》出后，小诗渐渐完事，新诗跟着也中衰。

白采的《羸疾者的爱》一首长诗，是这一路诗的押阵大将。他不靠复沓来维持它的结构，却用了一个故事的形式。是取巧的地方，也是聪明的地方。虽然没有持续的想象，虽然没有奇丽的比喻，但那质朴，那单纯，教它有力量。只可惜他那“优生”的理在诗里出现，还嫌太早，一般社会总看得淡淡的远远的，与自己水米无干似的。他读了尼采的翻译，多少受了他一点影响。

和小诗运动差不多同时，一支异军突起于日本留学界中，这便是郭沫若氏。他主张诗的本职专在抒情，在自我表现，诗人的利器只有纯粹的直观；他最厌恶形式，而以自然流露为上乘，说“诗不是‘做’出来的，只是‘写’出来的”。他说：

只要是我们心中的诗意诗境底纯真的表现，命泉中流出来的 Strain，心琴上弹出来的 Melody，生底颤动，灵底喊叫，那便是真诗，好诗，便是我们人类底欢乐底源泉，陶醉的美酿，慰安的天国。

“诗是写出来的”一句话，后来让许多人误解了，生出许多恶果来；但于郭氏是无损的。他的诗有两样新东西，都是我们传统里没有的：——不但诗里没有——泛神论，与二十世纪的动的和反抗的精神。中国缺乏冥想诗。诗人虽然多是人本主义者，却没有去摸索人生根本问题的。而对于自然，起初是不懂得理会；渐渐懂得了，又只是观山玩水，写入诗只当背景用。看自然作神，作朋友，郭氏诗是第一回。至于动的和反抗的精神，在静的忍耐的文明里，不用说更是没有过的。不过这些也都是外国影响。——有人说浪漫主义与感伤主义是创造社的特色，郭氏的诗正是一个代表。

二

十五年四月一日，北京《晨报诗镌》出世。这是闻一多、徐志摩、朱湘、

《小说月报》十二卷五号。

《论小诗》。

《晨报副刊》。

一九二五年四月出版。

《女神》，一九二一年八月出版。

以上分见《三叶集》四五、一三三、一七、六、七各面。

《创造周报》四号。

一九二二年五月及六月《晨报副刊》。

饶孟侃、刘梦苇、于赓虞诸氏主办的。他们要“创格”，要发见“新格式与新音节”。闻一多氏的理论最为详明，他主张“节的匀称”，“句的均齐”，主张“音尺”，重音，韵脚。他说诗该具有音乐的美，绘画的美，建筑的美；音乐的美指音节，绘画的美指词藻，建筑的美指章句。他们真研究，真实验；每周有诗会，或讨论，或诵读。梁实秋氏说，“这是第一次一伙人聚集起来诚心诚意的试验作新诗”。虽然只出了十一号，留下的影响却很大——那时大家都作格律诗；有些从前极不顾形式的，也上起规矩来了。“方块诗”“豆腐干块”等等名字，可看出这时期的风气。

新诗形式运动的观念，刘半农氏早就有。他那时主张：一、“破坏旧韵，重造新韵”，二、“增多诗体”。“增多诗体”又分自造，输入他种诗体，有韵诗外别增无韵诗三项，后来的局势恰如他所想。“重造新韵”主张以北平音为标准，由长于北平语者造一新谱。后来也有赵元任氏作了《国音新诗韵》。出版时是十二年十一月，正赶上新诗就是中衰的时候，又书中举例，与其说是诗，不如说是幽默；所以没有引起多少注意。但分韵颇妥贴，论轻重音字也好，应用起来倒很方便的。

第一个有意实验种种体制，想创新格律的，是陆志韦氏。他的《渡河》问世在十二年七月。他相信长短句是最能表情的作诗的利器；他主张舍平仄而取抑扬，主张“有节奏的自由诗”和“无韵体”。那时《国音新诗韵》还没出，他根据王璞氏的《京音字汇》，将北平音并为二十三韵。这种努力其实值得钦敬，他的诗也别有一种清淡风味；但也许时候不好吧，却被人忽略过去。

《诗镌》里闻一多氏影响最大。徐志摩氏虽在努力于“体制的输入与试验”，却只顾了自家，没有想到用理论来领导别人。闻氏才是“最有兴味探讨诗的艺术和艺术的”；徐氏说他们几个写诗的朋友多少都受到《死水》作者的影响。《死水》前还有《红烛》，讲究用比喻，又喜欢用别的新诗人用不到的中国典故，最为繁丽，真教人有艺术至上之感。《死水》转向幽玄，更为严谨；他作诗有点像李贺的雕镂而出，是靠理智的控制比情感的驱遣多些。但他的诗不失其为情诗。另一面他又是个爱国诗人，而且几乎可以说是唯一的爱国诗人。

但作为诗人论，徐氏更为世所知。他没有闻氏那样精密，但也没有他那样冷静。他是跳着溅着不舍昼夜的一道生命水。他尝试的体制最多，也译诗；最讲究用比喻——他让你觉着世上一切都是活泼的，鲜明的。陈西滢氏评他的诗，所谓不是平常的欧化，按说就是这个。又说他的诗的音调多近羯鼓铙钹，很少提琴洞箫等抑扬缠绵的风趣，那正是他老在跳着溅着的缘故。他的

《诗刊·弁言》。

《诗镌》七号，又《诗刊》创刊号梁实秋文。音尺即节，二字的为二音尺，三字的为三音尺。闻主张每诗各行音尺数目，应求一律。

《诗刊》创刊号。

《新青年》三卷三号。

以上均见《渡河·自序》。

均见《猛虎集》序文。

均见《猛虎集》序文。

《西滢闲话》三四二——三四三面。

情诗，为爱情而咏爱情；不一定是实生活的表现，只是想象着自己保举自己作情人，如西方诗家一样。但这完全是新东西，历史的根基太浅，成就自然不大——一般读者看起来也不容易顺眼。闻氏作情诗，态度也相同；他们都深受英国影响，不但在试验英国诗体，艺术上也大半模仿近代英国诗。梁实秋氏说他们要试验的是用中文来创造外国诗的格律，装进外国式的诗意。这也许不是他们的本心，他们要创造中国的新诗，但不知不觉写成西洋诗了。这种情形直到现在，似乎还免不了。他也写人道主义的诗。

留法的李金发氏又是一支异军；他民九就作诗，但《微雨》出版已经是十四年十一月。“导言”里说不顾全诗的体裁，“苟能表现一切”；他要表现的是“对于生命欲揶揄的神秘及悲哀的美丽”。讲究用比喻，有“诗怪”之称；但不将那些比喻放在明白的间架里。他的诗没有寻常的章法，一部分一部分可以懂，合起来却没有意思。他要表现的不是意思而是感觉或情感；仿佛大大小小红红绿绿一串珠子，他却藏起那串儿，你得自己穿着瞧。这就是法国象征诗人的手法；李氏是第一个人介绍它到中国诗里。许多人抱怨看不懂，许多人却在模仿着。他的诗不缺乏想象力，但不知是创造新语言的心太切，还是母舌太生疏，句法过分欧化，教人像读着翻译；又夹杂着些文言里的叹词语助词，更加不像——虽然也可以说是自由诗体制。他也译了许多诗。

后期创造社三个诗人，也是倾向于法国象征派的。但王独清氏所作，还是拜伦式的雨果式的为多；就是他自认为仿象征派的诗，也似乎豪胜于幽，显胜于晦。穆木天氏托情于幽微远渺之中，音节也颇求整齐，却不致力于表现色彩感。冯乃超氏利用铿锵的音节，得到催眠一般的力量，歌咏的是颓废、阴影、梦幻、仙乡。他诗中的色彩感是丰富的。

戴望舒氏也取法象征派。他译过这一派的诗。他也注重整齐的音节，但不是铿锵的而是轻清的；也找一点朦胧的气氛，但让人可以看得懂；也有颜色，但不像冯乃超氏那样浓。他是要把捉那幽微的精妙的去处。姚蓬子氏也属于这一派；他却用自由诗体制。在感觉的敏锐和情调的朦胧上，他有时超过别的几个人。——从李金发氏到此，写的多一半是情诗。他们和《诗镌》诸作者相同的是，都讲究用比喻，几乎当作诗的艺术的全部；不同的是，不再歌咏人道主义了。

若要强立名目，这十年来的诗坛就不妨分为三派：自由诗派，格律诗派，象征诗派。

1935年8月11日，写毕于北平清华园。

附：编选凡例

Harold Acton, Contemporary Chinese Poetry, Poetry Vol.XLVI, No.1.

《诗刊》创刊号。

《诗刊》创刊号。

一九二五年十二月十二日《晨报副刊》刘梦苇文。

《美育杂志》二期黄参岛文。

《美育杂志》二期黄参岛文。

一、本集所收，以抒情诗为主，也选叙事诗；拟作的歌谣不录。

二、新诗别集很多，搜集完全，颇为困难。本集所收三十三家，五十一种（目另见，其中五种，诗文兼载），只是就所能见到的凭主观去取。这期间自然免不了偏见，但总盼望取的是那些影响较广或情景较新的。其中也有两家，是先在《诗》和《晨报诗镌》选了他们的诗，再去翻集子的。

三、所收别集，以其中的诗作于民国十七年以前的为准，不以集子出版的时日为准。集子里若有十六年以后作品，不录。如集中的诗全没有年月，而从序文或其他方面可以确知其作于十七年以前的，也加选录。像《集外集》今年出，但那些诗中最早的，出现在《新青年》四卷五号上，是七年五月。又《我的记忆》十八年出，但照杜衡氏《望舒草序》，这里面的诗有民国十一年作的；而《我的记忆》一首作于十六年，足见其前各诗都是可选的。又初版《志摩的诗》，从《现代评论》广告知道出版在十四年九月。又《银铃》，十八年出，序中有“沉默已三年了”的话，因而推知那些诗作于十五六年的时候。又《死水》，十七年出，照常理说，里面当然是十七年以前之作。又《花一般的罪恶》，十七年五月出，其中既收《天堂与五月》（十六年）的作品，而最后《花一般的罪恶》一首见于十七年一月五日出的《一般》（四卷一号）上，当然也是十六年作的。

四、新诗总集收《新诗年选》、《分类白话诗选》、《湖畔》、《雪朝》、《春的歌集》、《星海》六种。《湖畔》以下三种是合集，非选本；《星海》兼载各种文字。

五、期刊繁多，搜集更不易，只收《诗》和《晨报诗镌》。又因田汉氏《江户之春》不可得，《少年中国》曾选集中的诗，故录二期。

六、作家以诗的时日为序。别集以第一集中所记最早的时日为准。不记时日的，以作序时日为准。没有序或有序而无时日的，设法查考；无从查考的，以集子出版时日为准。总集如《年选》、《诗选》、《星海》，选出的作家有集子的以集子为准；但所录的诗若在前，当以诗为准。没有集子而诗后记时日的，以所记为准；不记的以总集出版时日为准。又，从《湖畔》、《雪朝》、《春的歌集》选出的作家，有集的用上例，无集的用别集例。《诗》和《晨报诗镌》，用《年选》、《诗选》例。——田汉氏所作，以《江户之春》出版年（民国十一年）为准。

七、作家序列，照上条，在同年同月内，以有日数的居前；在同年内，以有月份的居前。诗的序列，照原集或原刊物。

八、诗话以引述为主；但所引述的大致是编者所能相信的，刊于导言之后。

附言编选时承周启明先生惠借诗集多种，又承汪静之先生寄来《湖畔》和《春的歌集》，赵家璧先生寄来《玄庐文存》和《分类白话诗选》，谨此致谢！

选诗杂记

民国十年和叶圣陶同在杭州教书。有一晚，谈起新诗之盛，觉得该有人出来选汰一下，印一本诗选，作一般年轻创作家的榜样。我们理想的人，是周启明先生。那时新诗已有两种选本，一是《新诗选》，一是《分类白话诗选》（一名《新诗五百首》），但我们都不知道。这回选诗，承赵家璧先生觅寄，方才得见。这两种选本，大约只是杂凑而成，说不上“选”字；难怪当时没人提及。十一年八月，北社的《新诗年选》出版，就像样得多了。书中专选民八的诗；每篇注明出处，并时有评语按语。按语只署“编者”，评语却有粟如、溟冷、愚庵三个名字。据胡适之先生评《草儿》文，愚庵当是康白情先生（文中引康先生评他的诗“自具一种有以异乎人的美”，即《年选》里愚庵评语）。

《年选》后有《一九一九年诗坛略纪》，署名“编者”，其中有云：

戊戌以来，文学革命的呼声渐起。至胡适登高一呼，四远响应，而新诗在文学上的正统以立。所谓识时务者为俊杰，可不是么？

又云：

最初自誓要作白话诗的是胡适，在一九一六年，当时还不成什么体裁。第一首散文诗而具备新诗的美德的是沈尹默的《月夜》，在一九一七年。继而周作人随刘复作散文诗之后而作《小河》，新诗乃正式成立。最初登载新诗的杂志是《新青年》。《新潮》、《每周评论》继之。及到五四运动以后，新诗便风行于海内外的报章杂志了。

所记尚翔实。《月夜》见《新青年》四卷一号，诗云：

霜风呼呼的吹着，
月光明明的照着，
我和一株顶高的树并排立着，
却没有靠着。

愚庵评“其妙处可以意会而不可以言传”；但是我吟味不出。第三行也许说自己的渺小，第四行就不明白。若说的是遗世独立之概，未免不充分——况且只有四行诗，要表现两个主要意思也难。因此这回没有选这首诗。——《年选》所录，在当时算谨严的：他们有时还删节原作。

《年选》以后的新诗选本，还有《时代新声》，那是在民十七了。编者卢冀野先生论新诗的普遍缺点有六：一，不讲求音节，二，无章法，三，不选择字句，四，格式单调，五，材料枯窘，六，修辞掺杂。又说他所谓“新声”的标准云：

求其成诵，求其动人，有情感，有想象，有美之形式，蜕化诗之沉着处，词之空灵处，曲之委婉处，以至歌谣鼓词弹词，有可取处，无不采其精华。

这可算得旧诗为体，新诗为用了。这时候新诗已冷落下来，以后便没有选本了；圣陶和我理想的周启明先生也终于不曾动手。

这回《新文学大系》的诗选，会轮到我了，实在出乎意外。从前虽然也写过一些诗，民十五《诗镌》出来后，早就洗了手了。郑振铎兄大约因为我曾教过文学研究的功课吧，却让赵家璧先生非将这件事放在我手里不可；甚至说找个人多多帮些忙也成。我想帮忙更是缠夹，还是硬着头皮自己动起手来试试看。本来想春假里弄出些眉目的，可是春假真是一眨眼就过去了；直挨到暑假，两只手又来了个“化学烧”，动不得，耽误了十多天。真正起手在七月半；八月十三日全稿成，经过约一个月。

《大系》样本里需要一点编选感想，又要像片。时间很匆促，便草草将“感想”写出，却未誊清；想着只是排印罢了，想不到会作铅版的。不用说，我的手稿最糟，添注涂改，样样有。像片没有最近单照的，起初未寄；后来也终于寄了，民国十九年的。像片里那条领带早已破了，眼镜也已换了三年整了。“感想”里先说早期新诗理胜于情的多，形式是自由的，所谓“自然的音节”。次说：

我们现在编选第一期的诗，大半由于历史的兴趣：我们要看看我们启蒙期诗人努力的痕迹。他们怎样从旧镣铐里解放出来，怎样学习新语言，怎样寻找新世界。

只是“历史的兴趣”而已，说不上什么榜样了。复次说：

为了表现时代起见，我们只能选录那些多多少少有点儿新东西的诗。

“新东西”，新材料也是的，新看法也是的，新说法也是的；总之，是旧诗里没有的，至少不大有的。动手的时候并不忘记自己说过的话；假如不曾作到相当地步，那是力不从心，无可奈何的。——最先也是最后的鼓励，是四月间南方来的一封信。那信是一位写过诗的人写的。他送诗集给我，和我商量选录的事；他似乎很看重选诗的工作，这是可感谢的。

原先拟的规模大得多。想着有集子的都得看；期刊中《小说月报》、《创造季刊》、《周报月刊》、《诗》、《每周评论》、《星期评论》、《晨报副刊》、《时事新报·学灯》、《民国日报·觉悟》，也都想看。那时生怕最早的《晨报副刊》得不着，我爱那上面圣陶北行时念家的两首小诗亲切有味。圣陶本来有这副刊，在上海时让我弄散失了；虽是十五年前的事，想起来还怪可惜的。《觉悟》在北平也很难得，自己倒有一份，却尘封在白马湖一间屋顶上。很想借此南行，将那一箱破书取回来；但路费太大，又不能教出版家认账，只算胡思乱想罢了。《每周评论》我原也有，不知那一年给谁借走了，一直没回来。暑中去看周启明先生，他却有一份全的；他说适之先生也有一份。第三份大约就找不出了。我的《星期评论》也在南方，但前年在冷摊上买着了半份，还可对付着。

清华大学图书馆收的新诗集真不少，我全借了出来。又查《开明》上载过的诗蠹所作新诗集目录和别人所补的，加上开明版《全国出版物总目录》里所载的；凡清华未收各集，都想买来看看。但是看见周启明先生的时候，他说他选散文，不能遍读各刊物；他想那么办非得一年，至少一年。那天周先生借给我许多新诗集；又答应借《每周评论》、《晨报副刊》，——自己拿不了，说定派人去取。但是回来一核计，照我原拟的规模，至少也得三五个个月，那显然不成。况且诗集怕也搜不齐；《觉悟》虽由赵家璧先生代借了

一些，但太少。——赵先生寄的《玄庐文存》、《新诗选》、《分类白话诗选》，却是我未见过的书。《新诗选》我没有用，别的都用了。有了《新诗年选》和《分类白话诗选》，《新青年》、《新潮》和《少年中国》里没有集子的作者，如沈尹默先生等，便不致遗漏了；像《三弦》等诗，是不该遗漏的。凭着这两本书和我那“新文学纲要”的破讲义，我变更了计划。

我决定用我那破讲义作底子，扩大范围，凭主观选出若干集子来看，期刊却只用《诗》月刊和《晨报诗镌》。这么着大刀阔斧一来，《诗集》才选成了；要不然的话，咳，等着瞧吧！就这么着，那一两本手边没有的新诗集，买起来也够别扭的。譬如于赓虞先生的《骷髅上的蔷薇》，我托了两家书店，自己也走了几处；好容易一家书店才在景山书社找着了，据说只有这一本了。所好者新书店不敲竹杠，虽然孤本，还只卖原价，两毛来钱——大约按新书说，这种孤本，不打折扣卖出，就算赚了吧，最奇怪的，新月版《志摩的诗》也买不着！但更奇怪的，我教新文学研究，怎么会连这本书也没有呢？其实我有；现代评论社版我也有，可是借的别人的，长久不还，便归自己了。这两本书却让一个人先后借去；后来问起他，直摇头笑着说“没借”。他书是丢了，事情是忘了，只有摇头和笑是确实的。按现代版那本说，算是“悖而入者亦悖而出”；按新月版那本说，只好算是“人弓人得”了。但是我要用是真的，还亏闻一多兄在他的“书桌”上找到了一本；我原想看看它与现代版的文字异同。但一看，一样，满一样；自己笑自己，真是白费事。还有邵洵美先生的《天堂与五月》，到底没有找着。赵家璧先生来信说上海也没有。清华有，丢了。我托李健吾先生问过沈从文先生，同时自己写信去；他写过“我们怎样去读新诗”，该有这本书，我想——有是有的，可是，早让谁拿走了。所好的《花一般的罪恶》里还存着《天堂与五月》的诗。这样选出了三十一家，五十种集子（也有看而未选的）；连两种期刊里所录的，共五十九家，诗四百八首。

这两种期刊里，《晨报诗镌》人人知道，不用说；《诗》月刊怕早被人忘了。这是刘延陵、俞平伯、圣陶和我几个人办的；承左舜生先生的帮助，中华书局给我们印行。那时大约也销到一千外。刘梦苇和冯文炳（废名）二位先生都投过稿。几个人里最热心的是延陵，他费的心思和工夫最多。这刊物原用“中国新诗社”名义，时在民国十一年，后来改为“文学研究会刊物之一”，因为我们四个人都是文学研究会会员。刊物办到七期为止；结束的情形却记不甚清了。从周启明先生《论小诗》一文，和这刊物里，我注意了何植三先生。他《农家的草紫》中的小诗，别有风味，我说是小诗里我最爱的。

这回选诗，采取编年办法，详细条例另见。略感困难的是各家集中不一定编年排列，并且有全不记年月的。这里颇用了些工夫作小小的考证；也许小题大做，我却只是行其心之所安吧了。《大系》各集例有导言，我先写的是诗话。为的是自己对于诗学判断力还不足，多引些别人，也许妥当些。写导言的时候，怕空话多，不敢放手，只写了五千来字就打住，但要说的已尽于此，并无遗憾。这其间参考了些旧材料；其中也有自己《论新诗》一文，看看辞繁意少，真有悔其少作之意。也有“草川未雨”的《中国新诗坛的昨日今日和明日》，那么厚一本书，我却用不上只字。倒是 Poetry 杂志中 Acton 论中国现代诗文中有些评徐志摩先生的话很好。说也凑巧，林庚先生将那本杂志送给王了一先生，王先生借给我，就用上了。——这回所选的诗，也有

作家已经删去的。如适之先生的《一念》，虽然浅显，却清新可爱，旧诗里没这种，他虽删，我却选了。

1935年9月8日。

抗战与诗

抗战以来的新诗，我读的不多。前些日子从朋友处借了些来看，并见到了《文艺月刊》七月号里的《四年来的新诗》一篇论文（论文题目大概如此，作者的名字已经记不起了），自己也有些意见。现在写在这里。

抗战以来的新诗的一个趋势，似乎是散文化。抗战以前新诗的发展可以说是从散文化逐渐走向纯诗化的路。为方便起见，用我在《新文学大系·诗集》《导言》里假定的名称来说明。自由诗派注重写景和说理，而一般的写景又只是铺叙而止，加上自由的形式，诗里的散文成分实在很多。格律诗派才注重抒情，而且是理想的抒情，不是写实的抒情。他们又努力创造“新格式”；他们的诗要有“音乐的美”“绘画的美”和“建筑的美”——诗行是整齐的。象征诗派倒不在乎格式，只要“表现一切”；他们虽用文字，却朦胧了文字的意义，用暗示来表现情调。后来卞之琳先生、何其芳先生虽然以敏锐的感觉为题材，又不相同，但是借暗示表现情调，却可以说是一致的。从格律诗以后，诗以抒情为主，回到了它的老家。从象征诗以后，诗只是抒情，纯粹的抒情，可以说钻进了它的老家。可是这个时代是个散文的时代，中国如此，世界也如此。诗钻进了老家，访问的就少了。抗战以来的诗又走到了散文化的路上，也是自然的。

从新诗开始的时候起，多少作者都在努力发现或创造新形式，足以替代五七言和词曲那些旧形式的。这种努力从胡适之先生所谓“自然的音节”起手。胡先生教人注意诗篇里词句的组织 and 安排，要达到“自然的和谐”的地步。他自己虽还不能摆脱旧诗词曲的腔调，但一般青年作者却都在试验白话的音节。一般新诗的形式确不是五七言诗，不是词曲，不是歌谣，而已是不成形式的新形式了。这就渐渐进展到格律诗。格律运动虽然当时好像失败了，但它的势力潜存着，延续着。象征诗开始时用自由的形式，可是后来也就多用格律了。

抗战以来的诗，注重明白晓畅，暂时偏向自由的形式。这是为了诉诸大众，为了诗的普及。抗战以来，一切文艺形式为了配合抗战的需要，都朝普及的方向走，诗作者也就从象牙塔里走上十字街头。他们可也用格律；就是用自由的形式，一般诗行也比自由诗派来得整齐些。他们的新的努力是在组织和词句方面容纳了许多散文成分。艾青先生和臧克家先生的长诗最容易见出。就连卞之琳先生的《慰劳信集》，何其芳先生的近诗，也都表示这种倾向。这时代诗里的散文成分是有意为之，不像初期自由诗派的只是自然的趋势。而这时代的诗采用的散文成分比自由诗派的似乎规模还要大些。这也可以说是民间化的趋势。抗战以来文坛上对于利用民间旧形式有过热烈的讨论。整个儿利用似乎已经证明不成，但是民间化这个意念却发生了很广大的影响。民间化自然得注重明白和流畅，散文化是必然的。而朗诵诗的提倡更是诗的散文化的一个显著的节目。不过话说回来，民间形式暗示格律的需要，朗诵诗虽在散文化，但为了便于朗诵，也多少需要格律。所以散文化民间化同时还促进了格律的发展。这正是所谓矛盾的发展。

诗的民间化还有两个现象：一是复沓多，二是铺叙多。复沓是歌谣的生命。歌谣的组织整个儿靠复沓，韵并不是必然的。歌谣的单纯就建筑在复沓上，现在的诗多用复沓，却只取其接近歌谣，取其是民间熟悉的表现法，因而可以教诗和大众接近些。还有，散文化的诗里用了重叠，便散中有整，也

是一种调剂的技巧。详尽的铺叙是民间文艺里常见的，为的是明白易解而能引起大众的注意。简短的含蓄的写出，是难于诉诸大众的。现在的诗着意铺叙的，可以举柯仲平先生《平汉铁路工人破坏大队的产生》和老舍先生的《剑北篇》做例子。柯先生铺叙故事的节目，老舍先生铺叙景物的节目，可是他们有意在使诗民间化是一样的。《剑北篇》试用大鼓调，更为显然。因为民间化，这两篇长诗都有着整齐的形式。

抗战以来的新诗的另一个趋势是胜利的展望。这是全民族的情绪，诗以这个情绪为表现的中心，也是当然的，但是诗作者直接描写前线描写战争的却似乎很少。一般诗作者描写抗战，大都从侧面着笔。如我军的英勇，敌伪的懦弱或残暴，都从士兵或民众的口中叙出。这大概是经验使然。一般诗作者所熟悉的，努力的，是在大众的和内地的发现。他们发现大众的力量，是我们抗战建国的基础。他们发现内地的广博和美丽，增强我们的爱国心和自信心。像艾青先生的《火把》和《向太阳》，可以代表前者；臧克家先生的《东线归来》以及《淮上吟》，可以代表后者。《剑北篇》也属于后者。

《火把》跟《向太阳》的写法不同。如一位朋友所说，艾青先生有时还用象征的表现，《向太阳》就是的。《火把》却近乎铺叙了。这篇诗描写火把游行，正是大众的力量表现，而以恋爱的故事结尾，在结构上也许欠匀称些。可是指示私生活的公众化一个倾向，而又不至于公式化，却是值得特别注意的。臧先生在创造新鲜的隐喻上见出他的本领，但是纪行体的诗有时不免散漫，《淮上吟》似乎就如此。《剑北篇》的铺叙也许有人会觉得太零碎些，逐行用韵也许有人会觉得太铿锵些。但我曾请老舍先生自己朗读给我听；他只按语气的自然节奏读下去，并不重读韵脚。这也就觉得能够联贯一气，不让韵隔成一小片儿一小段儿的了。可见诗的朗读确是很重要的。

1941年。

今天的诗——介绍何达的诗集《我们开会》

多少年来大家常在讨论诗的道路，甚至于出路。讨论出路，多少是在担心诗没有出路，其实诗何至于没有出路呢？抗战以后，诗又像五四时代流行起来了，出路似乎可以不必担心了，但是什么道路呢？什么方向呢？大家却还看不准。抗战结束了，开始了一个更其动乱的时代。这时代需要诗，更其需要朗诵诗。三年了，生活越来越尖锐化，诗也越来越尖锐化。不论你伤脑筋与否，你可以看出今天的诗是以朗诵诗为主调的，作者主要的是青年代。所谓以朗诵诗为主调，不是说只有朗诵诗，或诗都能朗诵，我们不希望诗的道路那么窄。这只是说朗诵以外的诗，除掉不为了朗诵，不适于朗诵之外，态度和朗诵诗是一致的，这却也不是说这些诗都是从朗诵诗蜕变的，它们和朗诵诗起先平行发展，后来就归到一条路上来了，因为大家的生活渐渐归到一条路上来了。

闻一多先生在《文学的历史动向》里论到“新诗的前途”，说“至少让它多像点小说戏剧，少像点诗”。现在的朗诵诗有时候需要化妆，确乎是戏剧化。这种大概是讽刺诗，摹仿口气也就需要摹仿神气，所以宜于化妆。但是更多的朗诵诗是在要求行动，指导行动，那就需要散文化，杂文化，说话化，也就不像传统的诗。根本的不同在于传统诗的中心是“我”，朗诵诗没有“我”，有“我们”，没有中心，有集团。这是诗的革命，也可以说是革命的诗。本集的作者何达同学指出今天青年代的诗都在发展这个“我们”而扬弃那个“我”，不管朗诵不朗诵，他的话大概是不错的。这也可以说是由量变到质变的路。田间先生最先走上这条路。后来像绿原先生《童话》里《这一次》一首里：

我们召唤
……
我们将有
一次像潮水的集合

像鲁藜先生《醒来的时候》里《青春曲》一首里：

春天呀，
你烧灼着太行山，
你烧灼着我们青春的胸部呀！

也都表示着这种进展。

近来青勃先生《号角在哭泣》里有一首《叩》，第二段是：

人民越来越多
紧闭的门外
人民的愤怒
一秒钟比一秒钟高扬
人民的力量
一秒钟比一秒钟壮大

等他们
在门外爆炸
一片宫殿便会变成旷场

作者是在这“人民”之中的，“人民”其实就等于“我们”了。传统诗有“我”，所以强调孤立的个性，强调独特的生活，所以有了贵族性的诗人。青年代却要扬弃这种诗人。何达在《我们不是“诗人”》里说：

“诗人”们啊
你们的灵魂发酸了
你们玩弄着自己的思想
别人玩弄着你们的语言
闲着两只手
什么也不做
——滚你们的蛋吧！

诗人做了诗人，就有一个诗人的圈子将他圈在里头。不论他歌唱的是打倒礼教，人道主义，爱和死，享乐和敏感，或是折磨和信仰，却总是划在一道圈子里，躲在一个角落里，不能打开了自己，不能像何达说的“火一样地公开了自己”（《无题》）。这种诗人的感兴和主题往往是从读书甚至于读诗来的。读书或读诗固然也是生活，但是和衣、食、住的现实生活究竟隔了一层。目下大家得在现实生活里挣扎和战斗。所以何达说：

我们的诗
只是铁匠的
“榔头”
木匠的
“锯”
农人的
“锄头”
士兵的
“枪”（《我们不是“诗人”》）

这样抹掉了“诗人”的圈子，走到人民的队伍里，用诗做工具和武器去参加那集体的生活的斗争，是现在的青年代。

“我们”替代了“我”，“我们”的语言也替代了“我”的语言。传统的诗人要创造自己的语言，用奇幻的联想创造比喻或形象，用复杂而曲折的组织传达情意，结果是了解和欣赏诗的越来越少。所以现在的诗的语言第一是要回到朴素，回到自然。这却并不是回到传统的民间形式，那往往是落后的贫乏而浮夸的语言。这只是回到自己口头的语言，自己的集团里的说话。有时候从生活的接触里学习了熟悉了别的集团的说话，也在适当的机会里使用着。总而言之，诗是一种说话，照着嘴里说得出的，至少说起来不太别扭的写出来，大概没有错儿。新鲜的形象还是要的，经济的组织也还是要的，不然就容易成为庸俗的散漫的东西。但是要以自己的说话做标准，要念起来

不老是结结巴巴的，至少还要自己的集团里的人听起来一听就懂。换句话说，诗的语言总要念得上口才成。许多青年人的诗已经向着这个方向走。这就是朴素和自然。但是诗既然分了行，到底是诗，自然尽管自然，匀称还是要匀称的，不过不可机械化就是了。自然和朴素使得诗行简短，容易集中些，容易完整些。民间形式里的重叠，若是活泼的变化的应用，也有同样的效果。何达有一首《我们的话》，是简短而“干脆”的话，同时是简短而“干脆”的形象化的诗。

我们要说一种话
干脆得
像机关枪在打靶
一个字一个字
就是那一颗颗
 火红的曳光弹
瞄得好准

今天的诗既然以朗诵诗为主调，歌唱的主题自然是差不多的。朗诵诗的主题可以说有讽刺、控诉和行动三个，而强调的是第一个第三个。其他的诗却似乎在强调着第一个第二个。这也是很自然的。朗诵诗诉诸群众，控诉和行动是一拍就合的。其他的诗不能如此，所以就偏向前两个主题上去了。讽刺诗容易夸张而不真切，无论朗诵或默读，往往会弄到只博得人们的一笑，不给留下回味。要能够恰如其分的严肃就好。控诉诗现在似乎集中在农民或农村的纪实——这种苦难和迫害的纪实，实在是些控诉的言词，控诉那帮制造苦难和施行迫害的人，提醒大家对于他们的憎恨。给都市的被压迫者控诉的诗却还不多。本集里的《兵士们的家信》、《黄包车夫》、《一个少女的经历》提供了一些例子。闻一多先生要让诗“多像点小说戏剧”，这种纪实的控诉的诗，不正有点像小说么？他的预言是不错的。

行动诗在一两年来大学生的各种诗刊里常见，大概都是为了朗诵做的，朗诵诗的作用在讽刺或说教，说服或打气，它诉诸听觉，不容人们停下来多想，所以不宜于多用形象，碎用形象，也不宜于比较平静的纪实。同样的理由，它要求说尽，要求沉着痛快。可是，假如讽刺流于谩骂，夸张到了过火，一发无余，留给听众做的工作就未免太少，也许倒会引起懒惰和疲倦来的。朗诵诗以外其他的诗，那些形象诗和纪实诗是供人默读的，主要的还得诉诸视觉，它们得有新鲜的形象，比朗诵诗更经济的组织，来暗示，让读者有机会来运用想象力。本集里的《我们开会》一首行动诗，朗诵起来效果大概不大，因为不够动的，不够劲的，可是不失为一首好的形象诗，因为表现出来“团结就是力量”。

我们开会
我们的视线
像车辐
 集中在一个轴心

我们开会

我们的背
都向外
砌成一座堡垒

我们开会
我们的灵魂
紧紧地
拧成一根巨绳

面对着
共同的命运
我们开着会
就变成一个巨人

“团结就是力量”。何达在《我们不是“诗人”》的结尾说：

我们
要求着
“工作”
热爱着
“工作”
需要诗
我们才写诗
需要生命
就交出
我们的生命

“工作”就是团结，为了团结“交出”“生命”，青年代是有着这样自负的。
青勃先生说：

要死
死在敌人的枪弹下
把胸膛给兄弟们作桥板（《生死篇》）

鲁藜先生也说：

把自己当作泥土吧
让众人把你踩成一条道路（《泥土》，《泥土》第一辑）

本集里的《无题》也许可以综合的说明今天的诗：

对于这个时代
我
是一个“人证”
我的诗

是“物证”

这个“我”只是“我们”的代言人。的确，诗是跟着时代，又领着时代的。

1947年。

论白话——读《南北极》与《小彼得》的感想

读完《南北极》与《小彼得》，有些缠夹的感想，现在写在这里。

当年胡适之先生和他的朋友们提倡白话文学，说文言是死的，白话是活的。什么叫做“活的”？大家似乎全明白，可是谁怕也没有仔细想过。是活在人人嘴上的？这种话现在虽已有人试记下来，可是不能通行；而且将来也不准能通行（后详）。后来白话升了格叫做“国语”。国语据说就是“蓝青官话”，一人一个说法，大致有一个不成文的谱。这可以说是相当的“活的”。但是写在纸上的国语并非蓝青官话；它有比较划一的体裁，不能够像蓝青官话那样随随便便。这种体裁是旧小说，文言，语录夹杂在一块儿。是在清末的小说家手里写定的。它比文言近于现在中国大部分人的口语，可是并非真正的口语，换句话说，这是不大活的。胡适之先生称赞的《侠隐记》的文字和他自己的便都是如此。

周作人先生的“直译”，实在创造了一种新白话，也可以说新文体。翻译方面学他的极多，像样的却极少；“直译”到一点不能懂的有的是。其实这些只能叫做“硬译”“死译”，不是“直译”。写作方面周先生的新白话可大大地流行，所谓“欧化”的白话文的便是。这是在中文里参进西文的语法；在相当的限度内，确能一新语言的面目。流弊所至，写出“三株们的红们的牡丹花们”一类句子。那自然不行。这种新白话本来只是白话“文”，不能上口说。流行既久，有些句法也就跑进口语里，但不多。周先生自己的散文不用说用这种新白话写；可是他不但欧化，还有点儿日化，像那些长长的软软的形容句子。学这种的人就几乎没有。因为欧化文的流行一半也靠着懂英文的多，容易得窍儿；懂日文的却太少了。

创造社对于语言的努力，据成仿吾先生说，有三个方针：“一、极力求合于文法；二、极力采用成语，增进语汇；三、试用复杂的构造。”（见《从文学革命到革命文学》）他们虽说试用复杂的构造，却并不大采用西文语法。增造语汇这一层做到了，白话文在他们手里确是丰富了不少。但最重要的是他们笔锋上的情感，那像狂风骤雨的情感。我们的白话作品，不论老的新的，从没有过这个。那正是“个性的发现”的时代，一般读者，特别是青年们，正感着心中有苦说不出，念了他们的创作，爱好欲狂，他们的虽也还是白话文，可是比前一期的欧化文离口语要近些了；郁达夫先生的尤其如此，所以仿效他的也最多。

陈西滢先生的《闲话》平淡而冷静，论事明澈，有点像报章文字。他的思想细密，所以显得文字也好。他的近于口语的程度和适之先生的差不多。徐志摩先生的诗和散文虽然繁密，“浓得化不开”，他却有意做白话。他竭力在摹效北平的口吻，有时是成功的，如《志摩的诗》中《太平景象》一诗。又如《一条金色的光痕》，摹效他家乡硖石的口吻，也是成功的。他的好处在那股活劲儿。有意用一个地方的活语言来做诗做文，他算是我们第一个人；至于他的情思不能为一般民众所了解，那是另一问题，姑且不论。

有一位署名“蜂子”的先生写过些真正的白话诗，登在前几年的《大公报》上。他将这些诗叫做“民间写真”，写的大概是农村腐败的情形和被压

穆时英作。

张天翼作。

迫的老百姓。用的是干脆的北平话，押韵非常自然。可惜只登了没有几首，所以极少注意的人。李健吾先生的《一个兵和他的老婆》（现收入《坛子》中）是一个理想的故事，可是生动极了。全篇是一个兵的自述，用的也是北平话，充分地表现着喜剧的气分，徐志摩先生的《太平景象》等诗乃至蜂子先生的“民间写真”都还只是小规模，他的可是整本儿。他将国语语助字全改作北平语语助字，话便容易活起来。我们知道国语语助字有些已经差不多光剩了一种形式，只能上纸，不能上口了。

赵元任先生改译的《最后五分钟》剧本，用的是道地北平语，语助字满都仔仔细细改了，一字一句都能上口说。这才真是白话。不过他的用意在于研究北平的语助辞，在打一个戏谱，不在创造一种新文体。那个怕也不会成为一种新文体；因为有些分别太细微了，太琐碎了，看起来作起来都不大方便。

国语体（即胡适之，陈西滢诸先生的文体）是我们白话文的基调。欧化体和创造体曾经风靡一时；现在却差点儿势。用活的方言作文还只有几个人试验，没有成为风气；但成绩都还不坏。近年来可有一种新运动，向着另一方向去。这所谓旧瓶里装新酒。用时调，山歌，弹词，宣卷，鼓词等旧有的民间文体的体裁来说新的东西。上海这种印本大概不少。但我没有见，无从评论，这些体裁里面照例夹带着好些文言，并不全是白话；那是因为歌词要将就音乐，本与常语要不同些。这种运动用意似乎在广播新思想，而不注重文字；与前举几位的态度大不一样；只有与蜂子先生还相近些。

最近宋阳先生在《文学月报》里提出“大众文艺的问题”，引起许多讨论。关于“用什么话写”一层，宋阳先生主张用“最浅近的新兴阶级的普通话”，而这“又不是官僚的所谓国语”。但止敬先生在同报第二期里指出这种普通话“还不够文学描写上的使用”。又有一位寒生先生在《北斗杂志》上主张用“大众日常所说的绝对白话”，就是“大多数工农大众所说的普通话”。这种大多数工农大众的普通话，其实是没的。工人间还有那不够描写用的普通话，农人各处一乡，不与异乡人接触，那儿来的这个？其实国语区域倒是广，用国语虽不是大多数工农大众所说的普通话，可是相差不远，而且比较丰富够用。止敬先生主张，“还不能不用通行的白话”，便是为此。但我的意思，不妨尽量地采用活的北平话，和我们的国音现在采用北平话一样。不过都要像赵元任先生的戏谱那样，可太麻烦；我想有些读音的轻重和语助词的念法不妨留给读者自己去辨别，我们只多多采用北平话的句法和成语（可以望文生义的）就行了。若说这么着南几省人就不能懂，我觉得不然。他们若是识过字，读过国语文或白话文，这是不成什么问题的。不识字，或识字太少，那就什么书也不能读；得从头做起，让他们先识够了字。

* * *

《南北极》和《小彼得》两部书都尽量采用活的北平话，念起来虎虎有生气。《小彼得》写工人，兵，讲恋爱的青年，和动摇的投机的青年。作者写某一种人便加进某一种特别的语汇，所以口吻很像。《稀松的恋爱故事》写现在恋爱方式的无聊，《猪肠子的悲哀》写一个在观望在堕落的小资产阶级，《皮带》写一个患得患失的谋差使的人，都透彻极了。《面包线》写一件抢米的故事；篇中空气渐渐紧张起来，你忿忿了，然后痛快地解决了。《二十一个》写得不大结实些；别的都不坏。《南北极》只写工人，海盗，渔人，都是所谓“流浪汉”，干脆得多，不像《小彼得》里有时还免不了多少欧化的痕迹。《南北极》那一篇自然最酣畅淋漓，写一个流浪汉对于上层阶级的

轻蔑与仇恨。这种轻蔑与仇恨是全书的中心思想。其中三篇只表这个思想和对于将来的确信。《咱们的世界》写海盗，表面上虽也还是《水浒》式的英雄；骨子里他们却不仅是反抗贪官污吏，替天行道，而是对于整个儿的上层社会轻蔑与仇恨。他们相信，“这世界多早晚总是咱们穷人的”。《生活在海上的人们》便写这班穷人的动作。虽然暂时失败了，可是他们“还要来一次的”。这一篇写集团的行为，头绪太繁了，真不容易。但和前几年的“标语口号文学”相比，这里面有了技术；所以写出来也就相当地有效力了。书中只《手指》一篇太简略些。这里五篇有一个特色，就是都用第一人称的口气；这第一人称无论是多数还是单数，总是代表着一个集团的。《小彼得》中写小资产阶级的几篇也有一个特色，就是在个性的描写里暗示着类型。这种手法表现着一种新意识，从前还不多见。这两部书最重要的是其中对于社会的新态度；虽还不能算是新兴文学的最进步的样子，但这个过渡时代，在现有的作家中，这些怕也算得是很不坏的努力了。这已出了本题的范围，还是不论罢。

《子夜》

这几年我们的长篇小说，渐渐多起来了；但真能表现时代的只有茅盾的《蚀》和《子夜》。《蚀》写一九二七年的武汉与一九二八年的上海，写的是“青年在革命壮潮中所经过的三个时期”。能利用这种材料的不止茅君一个，可是相当地成功的只有他一个。他笔下是些有血有肉能说能做的人，不是些扁平的人形，模糊的影子。《子夜》写一九三〇年的上海，写的是民族资本主义的发展与崩溃的缩影。与《蚀》都是大规模的分析的描写，范围却小些，只侧重在“工业的金融的上海市”，而经过只有两个多月。不过这回作者观察得更有系统，分析得也更精细；前一本是作者经历了人生而写的，这一本是为了写而去经验人生的，听说他的亲戚颇多在交易所里混的；他自己也去过交易所多次。他这本书是细心研究的结果，并非“写意”的创作。《蚀》包含三个中篇，字数还没有这一本多，便是为此。看小说消遣的人看了也许觉得烦琐，腻味；那是他自己太“写意”了，怨不得作者。“子夜”的意思是“黎明之前”；作者相信一个新时代是要到来的。

这本书有主角，与《蚀》不同。主角是吴荪甫。他曾经游历欧美，抱着发展中国民族工业的雄图，是个有作为的人。他在故乡双桥镇办了一个发电厂，打算以此为基础，建筑起一个模范镇；又在上海开了一爿大丝厂。不想双桥镇给“农匪”破坏了，他心血算白费了。丝厂因为竞争不过日本丝和人造丝，渐渐不景气起来，只好在工人身上打主意，扣减她们的工钱。于是酝酿着工潮，劳资的冲突一天天尖锐化。那正是内战大爆发的时候，内地的现银向上海集中。金融界却只晓得做地皮，金子，公债，毫无企业的眼光。荪甫的姊丈杜竹斋便是一个，而且是胆子最小最贪近利的一个。荪甫自然反对这种态度。他和孙吉人、王和甫顶下了益中信托公司，打算大规模地办实业。他们一气兼并了八个制造日用品的小工厂，想将它们扩充起来，让那些新从日本移植到上海来的同部门的厂受到一个致命伤。荪甫有了这种大计划，便觉得双桥镇无用武之地，破坏了也不是深惜了。

但这是个最宜于做公债的年头；战事常常变化，投机家正可上下其手。荪甫本不赞成投机，而为迅速的扩充他们的资本，便也钻到公债里去。这明明是一个矛盾；时势如此，他无法避免。他们的企业的基础，因此便在风雨飘摇之中。这当儿他们的对头赵伯韬来了。他是美国资本家的“掮客”，代理他们来吞并刚在萌芽的民族工业的。那时杜竹斋早拆了信托公司的股；荪甫他们一面做公债，一面办厂，便周转不及；加上内战时货运阻滞，新收的八个厂的出品围着销不出去。赵伯韬使用经济封锁政策压迫他们的公司，又在公债上与他们斗法。他们两边儿都不仅“在商言商”；荪甫接近那以实现民主政治标榜的政派，正是企业家的本色。赵伯韬是相对峙的一派，也是“掮客”的本色。他们又都代办军火；都做外力与封建军阀间媒介。他们做公债时，所想所行，却也不一定忠实于他们的政派。总之，矛盾非常多。荪甫他们做公债失败了，便压榨那八个厂的工人，但还是维持不下去。荪甫这时候气馁了，他只想顾全那二十万的血本，便投降赵伯韬也行。但孙、王两人不甘心，他们终于将那些厂直接顶给英、日的商人。现在他们用全力做公债了，荪甫将自己的厂和住房都押掉了，和赵伯韬作孤注一掷。他力劝杜竹斋和他们“打公司”；但结果杜竹斋反收了渔翁之利而去。荪甫这一下全完了。他几乎要自杀，后来却决定到庐山歇夏去。

这便是上文所谓“民族资本主义的发展与崩溃的缩影”。若觉得说得这么郑重，有些滑稽，那是因为我们的民族资本主义的进程本来滑稽得可怜。有人说这本书的要点只是公债、工潮。这不错，只要从这两项描写所占的篇幅就知道。但作者为什么这样写？他决不仅要找些新花样，给读者换口味。这期间有一番道理。书中朱吟秋说：

从去年以来，上海一埠是现银过剩。银根并不要紧。然而金融界只晓得做公债，做地皮，一千万，两千万，手面阔得很！碰到我们厂家一时周转不来，想去做十万八万的押款呀，那就简直像是要了他们的性命；条件的苛刻，真叫人生气。（四三面。）

这并不是金融界人的善恶的问题而是时势使然。孙吉人说得好：

我们这次办厂就坏在时局不太平，然而这样的时局，做公债倒是好机会。（五三四面。）

内战破坏了一切，只增长了赌博或投机的心理。虽像吴荪甫那样有大志有作为的企业家，也到处碰壁，终于还是钻入公债里去。这是我们民族资本主义崩溃的大关键，作者所以写益中公司的八个厂只用侧笔而以全力写公债者，便为的这个。至于写冯云卿等三人作公债而失败，那不过点缀点缀，取其与吴、赵两巨头相映成趣，觉得热闹些。但内战之外，外国资本的压迫也是中国民族工业的致命伤。这一点作者并未忽略；他只用陪笔，如赵伯韬所代理的托辣司，益中公司将八个厂顶给英、日商家，周仲伟将火柴厂顶给日本商家之类。这是作者善于用短，好腾出篇幅来专写他熟悉的那一方面。——民族资本主义在这两重压迫之下，自然会走向崩溃的路上去。

然而工厂主人起初还挣扎着，他们压榨工人。于是劳资关系渐趋尖锐化。这也可以成为促进资本主义崩溃的一个原因。但书中只写厂方如何利用工人，以及黄色工会中人的倾轧。也写工人运动，但他们的力量似乎很薄弱，一次次都失败了，不足以摇动大局。或者有人觉得作者笔下的工人太软弱些，但他也许不愿意铺张扬厉。他在《我们这文坛》一文（《东方杂志》三十卷一号）里说：

我们也唾弃那些，印板式的“新偶像主义”——对于群众行动的盲目而无批评的赞颂与崇拜。

他大约只愿意照眼睛所看的实在情形写；也只有这样才教人相信，才教人细想。书中写吴荪甫的丝厂里一次怠工，一次罢工；怠工从旁面着笔，罢工才从正面着笔。他写吴荪甫的愤怒，工厂管理人屠维岳的阴贼险恶，工会里的暗斗，工人的骚动，共产党的指挥，军警的捕捉，——罢工的各方面的姿态，在他笔底下总算有声有色。接着叙周仲伟火柴厂的工人到他家要求不停工的故事。这是一幕悲喜剧；无论如何，那轻快的进行让读者松一口气，作为一个陪笔是颇巧妙的。

书中以“父与子”的冲突开始，便是封建道德与资本主义的道德的冲突。但作者将吴荪甫的老太爷，写得那么不经事，一到上海，便让上海给气死了，未免干脆得不近情理。再则这第一章的主旨所谓“父与子”的冲突与全书也无甚关涉。揣想作者所以如此开端，大约只是为了结构的方便，接着便可以

借着吴太爷的大脸好同时介绍全书各方面的人物。这未免太取巧了些。但如冯云卿利用女儿事，写封建道德的破产，却好。书中有一章专写农民的骚动；写冯云卿的时候，也间接地概括地说到这种情形以及地主威权的动摇。这些都暗示封建农村的势力在崩溃着。但那些封建的军阀在书中还是活跃着的。作者在《我们的文坛》里说将来的文艺该是“批判”的：“严密的分析”，“严格的批评”。他自己现在显然已向着这条路走。

吴荪甫的家庭和来往的青年男女客人，也是书中重要的点缀，东一鳞西一爪的。这些人大抵很闲，做诗，做爱，高谈政治经济，唱歌，打牌，甚至练镖，看《太上感应篇》等等，就像天底下一切无事似的。而吴荪甫却老是紧张地出入于几条火线当中。他们真像在两个世界里。作者写这些人，也都各具面目。但太简单了，好像只钩了个轮廓就算了，如吴少奶奶，她的妹妹，四小姐，阿萱，杜学诗，李玉亭等。诗人范博文却形容太甚，仿佛只是一个笑话，杜新箴写得也过火些。至于吴芝生，却又太不清楚。作者在后记里也承认书里有几个小结构，因为夏天他身体不大好，没有充分地发展开去，这实在很可惜。人物写得好的，如吴荪甫，屠维岳的刚强自信，赵伯韬的狠辣，杜竹斋的胆小贪利。可是吴、屠两人写得太英雄气概了，吴尤其如此，因此引起一部分读者对于他们的同情与偏爱，这怕是作者始料所不及罢。而屠维岳，似乎并没有受过新教育的人，向吴荪甫说的话那样欧化，也是不确当的。作者擅长描写女人，但这本书里却没有怎样出色的，大约非意所专注之故。

作者描写农村的本领，在不在描写都市之下。《林家铺子》（收在《春蚕》中），写一个小镇上一家洋广货店的故事，层层剖析，不漏一点儿，而又委曲人情，真可算得“严密的分析”。私意这是他最佳之作。还有《春蚕》，《秋收》两短篇（均在《春蚕》中），也“分析”得细。我们现代的小说，正该如此取材，才有出路。

读《心病》

从前看惯旧小说的人总觉得新小说无头无尾，捉摸起来费劲儿。后来习惯渐渐改变，受过教育的中年少年读众，看那些斩头去尾的作品，虽费点劲儿，却已乐意为之。不过他们还只知道着重故事。直到近两年，才有不以故事为主而专门描写心理的，像施蛰存先生的《石秀》诸篇便是；读众的反应似乎也不坏。这自然是一个进展。但施先生只写了些短篇；长篇要算这本《心病》是第一部。施先生的描写还依着逻辑的顺序，李先生的却有些处只是意识流的纪录；这是一种新手法，李先生自己说是受了吴尔芙夫人等的影响。

《新月》四卷一号上有吴尔芙夫人《墙上一点痕迹》的译文。译者叶公超先生的识语里说：

所以，一个简单意识的印象可以引起无穷下意识的回想。这种幻影的回想未必有逻辑的连贯，每段也未必都完全，竟可以随到随止，转入与激动幻想的原物似乎毫无关系的途径。

若许我粗率地打个比方，这有点像电影里的回忆，朦朦胧胧的，渺渺茫茫的。

《心病》里有几处最可以看出向这方面的努力。如穷鬼变成旧皮袍（十六面），电门变成母亲（二零九面），秦太太路中的思想（中卷第一章），刘妈洗衣服时的回想（一九八面）。但全书的描写，大体上还是有“逻辑的连贯”的。

书中几个重要人物都是些平常人；大学生，小官僚，官亲，旧式太太小姐。这些除秦绣英外都是不幸的人；自然以陈蔚成为最。他精神上受的压迫最多，自己叙得很详细（三二五至三二七面），因此颇有些“痴”，颇有些怪脾气；不说话，爱舅母的小脚，是显著的例子。他舅母（洪太太）是个“有识有为的妇人”，可是那份儿良心的责备也够她挣扎的。舅舅怯懦得出奇。陈蔚成的丈母（秦太太）受了丈夫的气，一心寄托在女儿和菩萨身上，看见一个穷叫化婆子，会那么惦记着，她兄弟（吴子青）会那么“死心眼儿”，她大女儿（绣云）出嫁前会那么“心烦”，也怪。其实细心读了全书，觉得满是必然，一点不奇怪；只是穷叫化婆子一件，线索的确不清楚些。我们平常总不仔细地去分析人的心理，乍看本书的描写，觉得有些生疏，反常，静静去想，却觉得入情入理。

这几个人除秦绣英外，又都是压在礼教底下的人。陈蔚成知道舅舅舅母的罪恶，却“只有以一死了之”。他丈母与妻子（秦绣云）不用说是遵守礼教的。就是吴子青无理取闹，也仗着礼教做护符；就是洪太太，一劲儿怕人说闲话，也见出礼教的力量。他们都没有自己；这正是我们旧时代的遗影。除此以外，书中似乎还暗示着一种超人的力量。从头起就描写恐怖，超人的，人的：女鬼，结婚戒指忽然不见，胡方山的妻的死，陈蔚成中电，他的形体，他的白手套，尘封了的他住过的屋子。而且以谈鬼始，以谈鬼终。读完了这本书，真阴森森的有鬼气，似乎“运命”在这儿伸了一双手。但这个“运命”是有点神秘的，不是近代的“运命”观念，也许是爱伦坡的影响（作者写过一篇《影》，自己说受了这个人的影响），但在全书里是谐和的。

性格最分明的，陈蔚成之外要数洪太太，吴子青；这三个人在我们眼前活着。别人我们只知道一枝一节，好像传闻没有见面。中卷第二章写秦绣云

姊儿俩在等妈从洪家回去的一下午。写绣云暗地里心焦，她妹子绣英却老逗着她玩儿。两个少女的心情，曲曲折折地传达出来，恰到好处。别处还免不了有堆砌的地方，这里没有。上卷胡方山占的篇幅太多了，有些臃肿的样子；特别是第九章，太平常的学生生活的一幕，与全书不称。书中所写，不过一个多月的事。上卷是陈蔚成自记，写洪家；中卷写秦家；下卷先写洪家，次写秦家，接着又是陈蔚成自记，写婚后——最后写秦绣云接到他的遗书。第一身与第三身错综地用着，不但不乱，却反觉得“合之则两美”，为的是两种口气各各用得在情在理，教读者觉得非用不可。全书虽只涉及小小的世界，在那小世界里，却处处关联着，几乎可以说是不漏一滴水，这儿见出智慧的力量。举一个最精密的例子；上面说过的中卷第二章里叙张妈问秦绣云（那时她正在暗地里心焦等妈回来）她嫁衣的料子——

也不知道为什么，她忽然多起心来。她的多心使她烦躁。

——等太太回来吧，这些事情真麻烦！

她的意思在衣料，然而不知道为什么却用了个多数，好像“这些”能掩饰住她的自觉心。

多数与单数的效用，一般人是不会这么辨别的。书中不少的幽默，读的时候像珠子似地滚过我们的眼。

历史在战斗中——评冯雪峰《乡风与市风》（作家书屋）

雪峰先生最早在《湖畔》中以诗人与我们相见，后来给我们翻译文学理论，现在是给我们新的杂文了。《乡风与市风》是杂文的新作风，是他的创作：这充分的展开了杂文的新机能，讽刺以外的批评机能，也就是展开了散文的新的机能。我们的白话散文，小说除外，最早发展的是长篇议论文和随感录，随感录其实就是杂文的一种型。长篇议论文批判了旧文化，建设起新文化；它在这二十多年中，由明快而达到精确，发展着理智的分析机能。随感录讽刺着种种旧传统，那尖锐的笔锋足以教人啼笑皆非。接着却来了小品文，虽说“天地之大，苍蝇之微”，无所不有，然而基础是打在“身边琐事”上。这只是个人特殊的好恶，表现在玩世哲学的光影里。从讽刺的深恶痛疾到玩世的无可无可，本只相去一间；时代的混乱和个性的放弛成就了小品文的一时之盛，然而盛极则衰，时代的路向渐渐分明，集体的要求渐渐强大，现实的力量渐渐逼紧；于是杂文便成了春天第一只燕子。杂文从尖锐的讽刺个别的事件起手，逐渐放开尺度，严肃的讨论到人生的种种相，笔锋所及越见深广，影响也越见久远了。《乡风与市风》可以说正是这种新作风的代表。

“乡风”是农民和下层社会妇女的生活的表现，“市风”是大都会知识者生活的表现。前者似乎比较单纯些，一面保守着传统，一面期待着变。后者就复杂得多，拥抱过去，憧憬将来，腐蚀现在，各走各的路，并且各说各的理。传统是历史，过去是历史，那期待，那憧憬，甚至那腐蚀，也是历史孕育出来的，所谓矛盾的发展。雪峰先生教人们将种种历史的责任“放在自己的肩上”，“因为这个历史到底是我们自己的历史”；这样才能够“走上自觉的战斗的路”。这是现在的战斗，实际的战斗；必须整个社会都走上这条路，而且“必须把战线伸展到生活和思想的所有的角落去”。这战斗一面对抗着历史，一面领导着历史。人们在战斗中，历史也在战斗中。可是“乡风”也好，“市风”也好，现在都还没有自觉的向战斗的路上吹，本书著者所以委曲的加以“分析，批判，以至否定”，来指明这条路。

乡风的主角农民和妇女，大抵是单纯的。他们相信还好主义，相信烈女节妇，似乎都是弱者的表现；可是也会说“世界是总要变一变的”。有时更“不惜自己的血”去反抗敌人，像书中所记浙东的种种情形，“这便是弱者在变成强者”了。单纯得善良，也单纯得勇敢，真是的。根柢在“对于现实生活的执着”。书中论一个死了丈夫或死了儿子的乡下女人的啼哭，说这个道理，最为鞭辟入里：

但最主要的，是她在这样的据点上，用以和人生结合的是她的劳动和她的生命，和丈夫或儿子谋共同生活，共同抵抗一切患难与灾害，对一切都以自己的劳动和生命去突击，于是，单纯而坚实的爱就从为了生活的战斗中产生。唯其以自己的劳动和生命向着“利害的”，“经济的”生活突击，于是超“利害的”，超“经济的”爱和爱的力就又那样的强毅，那样地浑然而朴真。（也正是在这上面，消费阶层的人们立即显出了自私和薄情了。）而在生活的重压下，却不仅这爱和爱的力不能不表现为一切的坚忍，集中于对于现实生活的执着，并且因此就更粘住那据点，更和据点胶结得紧了：——这又是生活限制了他们，使他们不能走得更远一点。于是，一到所粘住的据点失去，便不能不被无边际的朦胧所压迫，被空虚所侵，而感到无可挽救似的凄哀。（一一六至一一七面）

这种单纯的执着，固然是由历史在支配着，可是这种执着的力量，若有一天伴随上“改进自己的地位的要求”，却能够转变历史；过去如此，现在也如此。即便是“市风”的主角知识者，如今也生活在“混乱”中。“这正是旧的生活观念的那一向还巩固的物质基础，也被实际生活的冲击而动摇着了罢？”不错的，于是有些人将注子压在“老大”上，做着复古的梦，但是“老大”“只作为造成历史的矛盾的地盘而有用”，“历史的矛盾”就是历史在战斗中，“老大”该只是战斗的经验多的意思才有道理。除了这样看，那就老大也罢，古久也罢，反正过去了，永远过去了，永远死亡了——一个梦，一个影子，抓不住的。又有些“自赏”着美丽的理想。而这也只是“对于永远过去了的白昼的没有现实根据的梦想，以对于黄昏的依恋及其残存的微光，注向于黑黑的午夜，仿佛有那么一支发着苍白的光的蜡烛，奄奄一息地在黑影里朦胧地摇晃。”“这样的理想主义当然是所谓苍白的，而拥抱它的人也自然是苍白无力的人；这一拥抱就是他的消失！”那拥抱过去的人虽不一定“苍白无力”，可也不免外强中干——外强是自大，中干是自卑。总之，这两种人都是空虚的：

如果我们是因为空虚，则无论拥抱过去时代，无论拥抱将来的美的世界，都依然是空虚的罢。假如我们的空虚是从我们现在而来的，那么我们便会真实的觉得：过去时代像是灰白的尸体，而美的将来也简直是纸糊的美人。（一三五面）

重节操的人似乎算是强者了。然而至多只做到了有所不为的地步；其次由于“胆小而虚伪的历史观察和对于人生实践的迂拙而消极的态度”，更只止于洁身自好，真是落到了“为节而节”的末路；又其次“终于将这德行还附上了庸俗的和矫揉造作以至钓名沽誉的虚伪的面目。”一向士大夫所以自立，所以自傲的这德行，终于在著者的书页里见得悲哀，空虚，甚至于虚无了。他在《谈士节兼论周作人》一文的结尾道：“我们是到了新的时代；历史的悲哀和空虚将结束于伟大的叛逆，也将告终于连这样的空虚和悲哀也不可能了的时代”。这末尾一语简直将节操否定得无影无踪；可是细心读了那上文委曲的分析，切实的批判，便知这否定决非感情用事，而不由人不相信。这篇文字论士节这般深透，我还是初见，或许是书中最应该细心读的。还有，悲观主义也由空虚而来。这是“像浮云一般的东西，既多变化，而又轻如天鹅绒似的”。在悲观者本人“也只是一种兴奋剂，很难成为一种动力，对于人也至多有一点轻尘似的拂扰之感，很少有引起行为的影响”。但是如愤世者所说，“现在是连悲观也悲观不起来也”。悲观者自己是疲劳了，疲劳到极点了，于是随波逐流，行尸走肉，只是混下去。这就比悲观主义更危险，更悲哀。

著者特别指出这样一种人：

用厌烦的心情去看可厌烦的世界，可并不会因此引起对于世界的绝望或反抗，却满足于自己的厌烦，得意着他那已经浸入到灵魂深底里去的一些文化上的垃圾，于是对一切都冷淡，使自己完全游泛在自私的市侩主义里。……这种人是一种混杂体……蒙盖在厌世的个人主义下面，实质上是市侩主义和赤精的利己主义。（一二九面）

这里指的就是三十年来流行世界的玩世主义，也正是空虚或虚无的表

现。著者认为绝对的虚无主义就是绝对的利己主义；因为“人虚无到绝对的时候，实在就非利己到绝对不可，那时，就连虚无主义也并非必要的了。反之，如果要利己到绝对，也就非虚无到绝对不可”。他认为市侩主义正是一种虚无主义，所以也就是一种利己主义了。这利己主义到了“惟利是逐”的地步，“却是非空虚到极点不可。现在人都以‘心目中无国家民族’一句话，咒骂并不以惟利是逐，或利己主义为羞了的人们，殊不知在他们的心底的深处，是在感到连他们自己都快要不存在了。”这种种都是腐蚀现在的人。

这种种“市风”其实都是历史在战斗中的曲折的阵势，历史在开辟着那自觉的路。著者曾指出“老人”也可以有用；又说“还有那在黎明以前产生的理想主义”，是会成为现实主义的；又说悲观主义者也会变成战士。这些也都在那曲折的阵势或“历史的矛盾”中。有了这些，那自觉的战斗的路便渐渐分明了。“人总是主动的”，“必须去担当社会矛盾的裂口和榨轧；去领受一种力似抵抗另一种相反的力”。这里“人”指人民也指个人。

大概，人原是将脚站在实地上才觉得自己存在的罢，也原是以自己的站，自己的脚力，去占领世界的罢。……人怎能不从世界得到生活的实践的力，又怎能不从自己的实践去归入到世界的呢？（一六六至一六八面）

这就是“相信自己有力量”，就是“自信”。这里说到世界。著者认为“高度的民族文化是向着更广泛的高度的人类价值的发展；而在战斗的革命的民族，这就是民族之高度的革命性的表现”。

说到战斗，自然想到仇恨，许多人特别强调这仇恨。著者自然承认这仇恨的存在，但他说“爱与同情心之类，在现在，其实大半是由仇恨与仇恨的斗争所促成的。”他说：

人类的悠久的生活斗争的历史，在人类精神上的最大的产物是理性和对同类的爱，但这两者都是从利害的相同的自觉上而发生，而发展起来的。人们在相互之间追寻着同情和同类的爱者，主要地是受理性指使，起因于相互的利害关系，也归结于相互的利害关系。（一五三面）

然而“人在社会的利害关系中不仅从社会赋予了个人，同时也时时在从个人向社会突进着，赋予着的。而这种赋予的关系及其力量，在为共同利害的斗争上，就特别表现得明白并发展到高度。”于是“在共同利害的关系中便发生超利害的关系，在为共同利害的斗争中便产生超利害的伟大的精神。——人类的出路就在这里。”著者特别强调“战友之间的爱”，认为“即使完全不提到那战斗的目的和理想，单抽出那已经由共同战斗而结成的友爱的情感和方式来看，都已经比一般友爱更坚实，也更逼近一步理性和艺术所要求的人类爱了。”这种爱的强调给人喜悦和力量。

这些可以说是著者所认为的“科学的历史方法和历史真理”。这种历史方法和历史真理自然并非著者的发见，然而他根据自己经验的“乡风与市风”，经过自己的切实的思索，铸造自己严密的语言，便跟机械的公式化的说教大相径庭，而成就了他的创作。书中文字虽然并没有什么系统似的，可是其中的思想却是严密的，一贯的。而弥漫着那思想的还有那一贯的信心，著者在确信他所说的每一句话。你也许觉得他太功利些：他说的“怀古之情也是一种古的情感”，他说的对于将来的“做梦似的幻想”，他说的“虚无

的‘超利害’的幻想”不免严酷了些；他攻击那“厌世的个人主义”或玩世主义，也不免过火了些。可是你觉得他有他的一贯的道理，他在全力的执着这道理，而凭了这本书，你就简直挑不出他的错儿。于是你不得不徬徨着，苦闷着。这就见出这本书的影响，的力量。著者所用的语言，其实也只是常识的语言，但经过他的铸造，便见得曲折、深透，而且亲切。著者是个诗人，能够经济他的语言，所以差不多每句话都有分量；他读的时候不容跳过一句两句，你引的时候也很难省掉一句两句。文中偶然用比喻，也新鲜活泼，见出诗人的本色来。本文所以多引原书，就因为原书的话才可以表现著者的新作风，因而也更可以表现著者的真自己。这种新作风不像小品文的轻松、幽默，可是保持着亲切；没有讽刺文的尖锐，可是保持着深刻，而加上温暖；不像长篇议论文的明快，可是不让它的广大和精确。这本书确是创作，确在充分的展开了杂文的新机能；但是一般习惯了明快的文字的人，也许需要相当大的耐心，才能够读进这本书去。

《梅花》后记

这一卷诗稿的运气真坏！我为它碰过好几回壁，几乎已经绝望。现在承开明书店主人的好意，答应将它印行，让我尽了对于亡友的责任，真是感激不尽！

偶然翻阅卷前的序，后面记着一九二四年二月；算来已是四年前的事了。而无隅的死更在前一年。这篇序写成后，曾载在《时事新报》的《文学旬刊》上。那时即使有人看过，现在也该早已忘怀了吧？无隅的棺木听说还停在上海某处；但日月去的这样快，五年来人事代谢，即在无隅的亲友，他的名字也已有点模糊了吧？想到此，颇有些莫名的寂寞了。

我与无隅末次聚会，是在上海西门三德里（？）一个楼上。那时他在美术专门学校学西洋画，住着万年桥附近小衡堂里一个亭子间。我是先到了那里，再和他同去三德里的。那一暑假，我从温州到上海来玩儿；因为他春间交给我的这诗稿还未改好，所以一面访问，一面也给他个信。见面时，他那瘦黑的，微笑的脸，还和春间一样；从我认识他时，他的脸就是这样。我怎么也想不到，隔了不久的日子，他会突然离我们而去！——但我在温州得信很晚，记得仿佛已在他死后一两个月；那时我还忙着改这诗稿，打算寄给他呢。

他似乎没有什么亲戚朋友，至少在上海是如此。他的病情和死期，没人能说得清楚，我至今也还有些茫然；只知道病来得极猛，而又没钱好好医治而已。后事据说是几个同乡的学生凑了钱办的。他们大抵也没钱，想来只能草草收殓罢了。棺木是寄在某处。他家里想运回去，苦于没有这笔钱——虽然不过几十元。他父亲与他朋友林醒民君都指望这诗稿能卖得一点钱。不幸碰了四回壁，还留在我手里；四个年头已飞也似地过去了。自然，这期间我也得负多少因循的责任。直到现在，卖是卖了，想起无隅的那薄薄的棺木，在南方的潮湿里，在数年的尘封里，还不知是什么样子！其实呢，一堆腐骨，原无足惜；但人究竟是人，明知是迷执，打破却也不易的。

无隅的父亲到温州找过我，那大约是一九二二年的春天吧。一望而知，这是一个老实的内地人。他很愁苦地说，为了无隅读书，家里已用了不少钱。谁知道会这样呢？他说，现在无隅还有一房家眷要养活，运棺木的费，实在想不出法。听说他有什么稿子，请可怜可怜，给他想想办法吧！我当时答应下来，谁知道一耽搁就是这些年头，后来他还转托了一位与我不相识的人写信问我。我那时已离开温州，因事情尚无头绪，一时忘了作复，从此也就没有音信。现在想来，实在是很不安的。

我在序里略略提过林醒民君，他真是值得敬爱的朋友！最热心无隅的事的是他；四年中不断地督促我的是他。我在温州的时候，他特地为了无隅的事，从家乡玉环来看我。又将我删改过的这诗稿，端端正正的抄了一遍，给编了目录，就是现在付印的稿本了。我去温州，他也到汉口宁波各地做事；常有信给我，信里总殷殷问起这诗稿。去年他到南洋去，临行还特地来信催我。他说无隅死了好几年了，仅存的一卷诗稿，还未能付印，真是一件难以放下的心事；请再给向什么地方试试，怎样？他到南洋后，至今尚无消息，海天远隔，我也不知他在何处。现在想寄信由他家里转，让他知道这诗稿已能付印；他定非常高兴的。古语说，“一死一生，乃见交情；”他之于无隅，这五年以来，有如一日，真是人所难能的！

关心这诗稿的，还有白采与周了因两位先生。白先生有一篇小说，叫《作诗的儿子》，是纪念无隅的，里面说到这诗稿。那时我还在温州。他将这篇小说由平伯转寄给我，附了一信，催促我设法付印。他和平伯，和我，都不相识；因这一来，便与平伯常常通信，后来与我也常通信了。这也算很巧的一段因缘。我又告诉醒民，醒民也和他写了几回信。据醒民说，他曾经一度打算出资印这诗稿；后来因印自己的诗，力量来不及，只好罢了。可惜这诗稿现在行将付印，而 he 已死了三年，竟不能见着了！周了因先生，据醒民说，也是无隅的好友。醒民说他要给这诗稿写一篇序，又要写一篇无隅的传。但又说他老是东西飘泊着，没有准儿；只要有将机会将这诗稿付印，也就不必等他的文章了。我知道他现在也在南洋什么地方；路是这般远，我也只好不等他了。

春余夏始，是北京最好的日子。我重繙这诗稿，温寻着旧梦，心上倒像有几分秋意似的。

1928年5月，国耻纪念日。

《背影》序

胡适之先生在一九二二年三月，写了一篇《五十年来中国之文学》；篇末论到白话文学的成绩，第三项说：

白话散文很进步了。长篇议论文的进步，那是显而易见的，可以不论。这几年来，散文方面最可注意的发展，乃是周作人等提倡的“小品散文”。这一类的小品，用平淡的谈话，包藏着深刻的意味；有时很像笨拙，其实却是滑稽。这一类作品的成功，就可彻底打破那“美文不能用白话”的迷信了。

胡先生共举了四项。第一项白话诗，他说“可以算是上了成功的路了”；第二项短篇小说，他说“也渐渐的成立了”；第四项戏剧与长篇小说，他说“成绩最坏”。他没有说那一种成绩最好；但从语气上看，小品散文的至少不比白话诗和短篇小说的坏。现在是六年以后了，情形已是不同：白话诗虽也有多少的进展，如采用西洋诗的格律，但是太需缓了；文坛上对于它，已迥非先前的热闹可比。胡先生那时预言，“十年之内的中国诗界，定有大放光明的一个时期”；现在看看，似乎丝毫没有把握。短篇小说的情形，比前为好，长篇差不多和从前一样。戏剧的演作两面，却已有可注意的成绩，这令人高兴。最发达的，要算是小品散文。三四年来风起云涌的种种刊物，都有意或无意地发表了许多散文，近一年这种刊物更多。各书店出的散文集也不少。

《东方杂志》从二十二卷（一九二五）起，增辟“新语林”一栏，也载有许多小品散文。夏丏尊，刘薰宇两先生编的《文章作法》，于记事文，叙事文，说明文，议论文而外，有小品文的专章。去年《小说月报》的“创作号”（七号），也特辟小品一栏。小品散文，于是乎极一时之盛。东亚病夫在今年三月“复胡适的信”（《真美善》一卷十二号）里，论这几年文学的成绩说：“第一是小品文字，含讽刺的，析心理的，写自然的，往往着墨不多，而余味曲包。第二是短篇小说。……第三是诗。……”这个观察大致不错。

但有举出“懒惰”与“欲速”，说是小品文和短篇小说发达的原因，那却是不够的。现在姑且丢开短篇小说而论小品文：所谓“懒惰”与“欲速”，只是它的本质的原因之一面；它的历史的原因，其实更来得重要些。我们知道，中国文学向来大抵以散文学为正宗；散文的发达，正是顺势。而小品散文的体制，旧来的散文学里也尽有；只精神面目，颇不相同罢了。试以姚鼐的十三类为准，如序跋，书牘，赠序，传状，碑志，杂记，哀祭七类中，都有许多小品文字；陈天定选的《古今小品》，甚至还将诏令，箴铭列入，那就未免太广泛了。我说历史的原因，只是历史的背景之意，并非指出现代散文的源头所在。胡先生说，周先生等提倡的小品散文，“可以打破‘美文不能用白话’的迷信”。他说的那种“迷信”的正面，自然是“美文只能用文言了”；这也就是说，美文古已有之，只周先生等才提倡用白话去做罢了。周先生自己在《杂拌儿》序里说：

……明代的文艺美术比较地稍有活气，文学上颇有革新气象，公安派的人能够无视古文的正统，以抒情的态度作一切的文章，虽然后代批评家贬斥它为浅率空疏，实际却是真实的

个性的表现，其价值在竟陵派之上。以前的文人对于著作的态度，可以说是二元的，而他们则是一元的，在这一点上与现代写文章的人正是一致，……以前的人以为文是“以载道”的东西，但此外另有一种文章却是可以写了来消遣的；现在则又把它统一了，去写或读可以说是本于消遣，但同时也就传了道了，或是闻了道。……这也可以说是与明代的新文学家的意思相差不远的。在这个情形之下，现代的文学——现在只就散文说——与明代的有些相象，正是不足怪的，虽然并没有去模仿，或者也还很少有人去读明文，又因时代的关系在文字上很有欧化的地方，思想上也自然要比四百年前有了明显的改变。

这一节话论现代散文的历史背景，颇为扼要，且极明通。明朝那些名士派的文章，在旧来的散文学里，确是最与现代散文相近的。但我们得知道，现代散文所受的直接的影响，还是外国的影响，这一层周先生不曾明说。我们看，周先生自己的书，如《泽泻集》等，里面的文章，无论从思想说，从表现说，岂是那些名士派的文章里找得出的？——至多“情趣”有一些相似罢了。我宁可说，他所受的“外国的影响”比中国的多，而其余的作家，外国的影响有时还要多些，像鲁迅先生，徐志摩先生。历史的背景只指给我们一个趋势，详细节目，原要由各人自定；所以说外国的影响，历史的背景并不因此抹杀的。但你要问，散文既有那样历史的优势，为什么新文学的初期，倒是诗，短篇小说和戏剧盛行呢？我想那也许是一种反动。这反动原是好的，但历史的力量究竟太大了，你看，它们支持了几年，终于懈弛下来，让散文恢复了原有的位置。这种现象却又是不健全的；要明白此层，就要说到本质的原因了。

分别文学的体制，而论其价值的高下，例如亚里士多德在《诗学》里所做的，那是一件批评的大业，包孕着种种议论和冲突；浅学的我，不敢赞一辞。我只觉得体制的分别有时虽然很难确定，但从一般见地说，各体实在有着个别的特性；这种特性有着不同的价值。抒情的散文和纯文学的诗，小说，戏剧相比，便可见出这种分别。我们可以说，前者是自由些，后者是谨严些：诗的字句，音节，小说的描写，结构，戏剧的剪裁与对话，都有种种规律（广义的，不限于古典派的），必须精心结撰，方能有成。散文就不同了，选材与表现，比较可随便些；所谓“闲话”，在一种意义里，便是它的很好的诠释。它不能算作纯艺术品，与诗，小说，戏剧，有高下之别。但对于“懒惰”与“欲速”的人，它确是一种较为相宜的体制。这便是它的发达的另一原因了。我以为真正的文学发展，还当从纯文学下手，单有散文学是不够的；所以说，现在的现象是不健全的。——希望这只是暂时的过渡期，不久纯文学便会重新发展起来，至少和散文学一样！但就散文论散文，这三四年的发展，确是绚烂极了：有种种的样式，种种的流派，表现着，批评着，解释着人生的各面，迁流曼衍，日新月异：有中国名士风，有外国绅士风，有隐士，有叛徒，在思想上是如此。或描写，或讽刺，或委曲，或缜密，或劲健，或绮丽，或洗炼，或流动，或含蓄，在表现上是如此。

我是大时代中一名小卒，是个平凡不过的人。才力的单薄是不用说的，所以一向写不出什么好东西。我写过诗，写过小说，写过散文。二十五岁以前，喜欢写诗；近几年诗情枯竭，搁笔已久。前年一个朋友看了我偶然写下的《战争》，说我不能做抒情诗，只能做史诗；这其实就是说我不能做诗。我自己也有些觉得如此，便越发懒怠起来。短篇小说是写过两篇。现在翻过来看，《笑的历史》只是庸俗主义的东西，材料的拥挤，像一个大肚皮的掌

柜；《别》的用字造句，那样扭扭捏捏的，像半身不遂的病人，读着真怪不好受的。我觉得小说非常地难写；不用说长篇，就是短篇，那种经济的，严密的结构，我一辈子也学不来！我不知道怎样处置我的材料，使它们各得其所。至于戏剧，我更是始终不敢染指。我所写的大抵还是散文多。既不能运用纯文学的那些规律，而又不免有话要说，便只好随便一点说着；凭你说“懒惰”也罢，“欲速”也罢，我是自然而然采用了这种体制。这本小书里，便是四年来所写的散文。其中有两篇，也许有些像小说；但你最好只当作散文看，那是彼此有益的。至于分作两辑，是因为两辑的文字，风格有些不同；怎样不同，我想看了便会知道。关于这两类文章，我的朋友们有相反的意见。郢看过《旅行杂记》，来信说，他不大喜欢我做这种文章，因为是在模仿着什么人；而模仿是要不得的。这其实有些冤枉，我实在没有一点意思要模仿什么人。他后来看了《飘零》，又来信说，这与《背影》是我的另一面，他是喜欢的。但火就不如此。他看完《踪迹》，说只喜欢《航船中的文明》一篇；那正是《旅行杂记》一类的东西。这是一个很有趣的对照。我自己是没有什么定见的，只当时觉得要怎样写，便怎样写了。我意在表现自己，尽了自己的力便行；仁智之见，是在读者。

北平诗——《北望集》序

离开北平上六年了，朋友们谈天老爱说到北平这个那个的，可是自个儿总不得闲好好的想北平一回。今天下午读了马君玠先生这本诗集，不由的悠然想起来了。这一下午自己几乎忘了是在什么地方，跟着马先生的诗，朦朦胧胧的好像已经在北平的这儿那儿，过着前些年的日子，那些红墙黄瓦的宫苑带着人到画里去，梦里去。那儿黯淡，幽寂，可是自己融化在那黯淡和幽寂里，仿佛无边无际的大。北平也真大：

长城是衣领，围护在苍白的颊边，
永定河是一条绣花带子，在它腰际蜿蜒。

（《行军吟》之五）

城圈儿大，可是城圈儿外更大：那圆明园，那颐和园，可不都在城圈儿外？东西长安街够大的。可是那些小胡同也够大的：

巷内
有卖硬面饽饽的，
跟随着一曲胡琴，
踱过熟习的深巷。

（《秋兴》之八）

久住在北平的人便知道这是另一个天地，自己也会融化在里头的。——北平的大尤其在天高气爽的秋季和人踪稀少的深夜；这巷内其实是无边无际的静。马先生和我都曾是清华园的住客，他也带着我到了那儿：

路边的草长得高与人齐，
遮没年年开了又谢的百合花。
屋子里生长着灰绿色的霉，有谁坐在
圈椅里度曲，看帘外的疏雨湿丁香。

（《清华园》）

这一下午，我算是在北平过的；其实是在马先生的诗里过的。

从前也读过马先生一些诗。他能够在日常的小事物上分出层层的光影。头发一般细的心思和暗泉一般涩的节奏带着人穿透事物的外层到深处去，那儿所见所闻都是新鲜而不平常的。他有兴趣向平常的事物里发见那不平常的。这不是颓废，也不是厌倦；说是寂寞倒有点儿，可是这是一个现代人对于寂寞的吟味。他似乎最赏爱秋天，雨天，黄昏与夜，从平淡和幽静里发见甜与香。那带点文言调子的诗行多少引着人离开现实，可是那些诗行还能有足够的弹性钻进现实的里层去。不过这究竟只在人生的一角上，而且我们只看见马先生一个人；诗里倒并不缺乏温暖，不过他到底太寂寞了。

这本集子便不同了，抗战是我们的生死关头，一个敏感的诗人怎么会不焦虑着呢？这本诗其实大部分是抗战的记录。马先生写着沦陷后的北平；出现在他诗里的有游击队，敌兵，苦难的民众，醉生梦死的汉奸。他写着我们

的大后方；出现在他诗里的有英勇的战士，英勇的工人，英勇的民众。而沦陷后的北平是他亲见亲闻的，他更给我们许多生动的细节；《走》那篇长诗里安排的这种细节最多。他这样想网罗全中国和全中国的人到他的诗里去。但他不是个大声疾呼的人，他只能平淡的写出他所见所闻所想的。平淡里有着我们所共有而分担着的苦痛和希望。平淡的语言却不至于将我们压住；让我们有机会想起整套的背景，不死钉在一点一线一面上。北平在他笔下只是抗战的一张幕，可是这张幕上有些处细描细画，这就勾起了我们一番追忆。可是我还是跟着他的诗回到抗战的大后方来了。大声疾呼，我们现在似乎并不缺乏，缺乏的正是平淡的歌咏；因为我们已经到了该多想想的时候了。马先生现在也该不再那么寂寞了罢？

1943年

《冬夜》序

在才有三四年生命的新诗里，能有平伯君《冬夜》里这样作品，我们也稍稍可以自慰了。

从五四以来，作新诗的风发云涌，极一时之盛。就中虽有郑重将事，不苟制作的；而信手拈来，随笔涂出，潦草敷衍的，也真不少。所以虽是一时之“盛”，却也只有“一时”之盛；到现在——到现在呢，诗炉久已灰冷了，诗坛久已沉寂了！太沉寂了，也不大好罢？我们固不希望再有那虚浮的热闹，却不能不希望有些坚韧的东西，支持我们的坛站，鼓舞我们的兴趣。出集子正是很好的办法。去年只有《尝试集》和《女神》，未免太孤零了；今年《草儿》，《冬夜》先后出版，极是可喜。而我于《冬夜》里的作品和他们的作者格外熟悉些，所以特别关心这部书，于他的印行，也更为欣悦！

平伯三年来做的新诗，十之八九都已收在这部集子里；只有很少的几首，在编辑时被他自己删掉了。平伯底诗，有些人以为艰深难解，有些人以为神秘；我却不曾觉得这些。我仔细地读过《冬夜》里每一首诗，实在嗅不出什么神秘的气味；况且作者也极反对神秘的作品，曾向我面述。或者因他的诗艺术上精炼些，表现得经济些，有弹性些，匆匆看去，不容易领解，便有人觉得如此么？那至多也只能说是“艰深难解”罢了。但平伯底诗果然“艰深难解”么？据我的经验，只要沉心研索，似也容易了然；作者底“艰深”，或竟由于读者底疏忽哩。这个见解也许因为我性情底偏好？但便是偏好也好，在《冬夜》发刊之始，由我略略说明所以偏好之故，于本书底性质，或者不无有些阐发罢。所以我在下面，便大胆地“贡其一得”之愚了。

我心目中的平伯底诗，有这三种特色：一，精炼的词句和音律；二，多方面的风格；三，迫切的人的情感。

攻击新诗的常说他的词句沓冗而参差，又无铿锵入耳的音律，所以不美。关于后一层，已颇有人抗辩；而留心前一层的似乎还少。沓冗和参差底反面自然是简炼和整齐。这两件是言语里天然的性质：文言也好，白话也好，总缺不了他们；断不至因文言改为白话而就有所损失。平伯底诗可以作我们的佐证。他诗里有种特异的修词法，就是偶句。偶句用得适当时，很足以帮助意境和音律底凝炼。平伯诗里用偶句极多，也极好。如：

“

是平着的水？
是露着的沙？
平的将被陂了，
露的将被淹了。
.....”

(《潮歌》)

“

白漫漫云飞了；
皱叠叠波起了；
花喇喇枝儿摆，叶儿掉了。
.....”

(《风底话》)

“
由着他，想呵，
恍惚惚一个她。
不由他，睡罢，
清楚楚一个我。
..... ”

(《仅有的伴侣》)

“
云——他真闲呵！
上下这堤塘，浮着人哄哄的响。
水——他真悄呵！
视野分际，疏朗朗的那帆樯。 ”

(《潮歌》)

“
我走我的路，
你，你的。
..... ”

(《风底话》)

密织就的罗纹，
乱拖着的花痕，
..... ”

(《仅有的伴侣》)

说新诗不能有整齐的格调的，看了这些，也可以释然了。这种整齐的格调确是平伯诗底一个特色。至于简炼的词句，在他的诗中，更是随在而有。姑随便举两个例：

“ 呀！霜挂着高枝，
雪上了蓑衣，
远远行来仿佛是。
一簇儿，一堆儿，
齐整整都拜倒风姨裙下——拜了风姨。
好没骨气！
呸！芦儿白了头。

是游丝？素些；雪珠儿？细些。
迷离——不定东西，让人家送你。
怎没主意？
看哪！芦公脱了衣。 ”

(《芦》)

天外的白云，
窗面前绿洗过的梧桐树；
云尽悠悠的游着，
梧桐呢，自然摇摇摆摆的笑啊！
这关着些什么？且正远着呢！
是的，原不关些什么！
……………”

（《乐观》第一节）

这两节里，任一行都经捶炼而成，所以言简意多，不丰不啬，极摄敛，蕴蓄之能事；前人说，“纳须弥于芥子”，又说，“尺幅有千里之势”，这两节庶乎仿佛了。至于音律，平伯更有特长。新诗底音律是自然的，铿锵的音律是人工的；人工的简直，感人浅；自然的委细，感人深：这似乎已不用详说的。所谓“自然”，便是“宣之于口而顺，听之于耳而调”底意思。但这里的“顺”与“调”也还有个繁简，粗细之殊，不可一概而论。平伯诗底音律似乎已到了繁与细底地步；所以凝炼，幽深，绵密，有“不可把捉的风韵”。如《风底话》，《黄鹄》，《春里人底寂寥》底首章末节等。而用韵底自然，也是平伯底一绝。他诗里用韵底处所，多能因其天然，不露痕迹；很少有“生硬”，“叠响”（韵促相逗，叫作叠响），“单调”等弊病。如《小劫》，《凄然》，《归路》等。今举《小劫》首节为例：

“云皎洁，我的衣，
霞烂缦，我的裙裾；
终古去翱翔，
随着苍苍的大气。
为什么要低头呢？
哀哀我们的无俦侣。
去低头，低头看——看下方；
看下方啊，吾心震荡；
看下方啊，
撕碎吾身荷芰底芳香。”

看这啾缓舒美的音律是怎样地婉转动人啊。平伯用韵，所以这样自然，因为他不以韵为音律底唯一要素，而能于韵以外求得全部词句底顺调。平伯这种音律底艺术，大概从旧诗和词曲中得来，他在北京大学时看旧诗，词，曲很多；后来便就他们的腔调去短取长，重以己竟熔铸一番，成了他自己的独特的音律。我们现在要建设新诗底音律，固然应该参考外国诗歌，却更不能丢了旧诗，词，曲。旧诗，词，曲底音律底美妙处，易为我们领解，采用；而外国诗歌因为语言底睽异，就艰难得多了。这层道理，我们读了平伯底诗，当更了然。

平伯诗底第二种特色是风格底变化。风格是诗文里作者个性底透映。个性是多方面的，风格也该是多方面的。但因作者环境，情思和表现力底偏畸的发展，风格受了限制：所以一个作家很少有多样的风格在他的作品里。这

个风格底专一，好处在有一方面的更深广的发展，坏处便是“单调”。我一年前读泰戈尔底《偈坛伽利》，一气读了二十余首，便觉有些厌倦。泰戈尔底诗何尝不好？只是这二十余首风格太相同了，不能引起复杂的刺激，所以便觉乏味。平伯底诗却多少能战胜这乏味；她们有十余种相异的风格。约略说来，《冬夜之公园》，《春水船》等有质实的风格；《仅有的伴侣》，《哭声》等有委婉，周至的风格；《潮歌》，《孤山听雨》等有活泼，美妙的风格；《破晓》，《鸱鸢吹醒了的》等有激越的风格；《凄然》有缠绵悱恻的风格；《黄鹄》，《小劫》，《归路》有哀惋，飘逸的风格；《愿你》有曲折的风格；《一勺水啊》，《最后的洪炉》等有单纯的风格；《打铁》有真挚，普遍的风格。在五六十首诗里，有这些种相异的风格，自然便有繁复，丰富的趣味。我喜欢读平伯底诗，这正是一个缘故。

选《金藏集》(Golden Treasury)的巴尔格来夫(Pal-grave)说抒情诗底主要成分是“人的热情底色彩”(Color of Human passion)。在我们的新诗里，正需要这个“人的热情底色彩”。平伯底诗，这色彩颇浓厚。他虽作过几首纯写景诗，但近来很反对这种诗，他说纯写景诗正如摄影，没有作者底性情流露在里面，所以不好。其实景致写到诗里，便已通过了作者底性格，与摄影底全由物理作用不同；不过没有迫切的人的情感罢了。平伯要求这迫切的人的情感，所以主张作写景诗，必用情景相融的写法；《凄然》便是一个成功的例子。也因了这“人的情感”，平伯他极同情于一般被损害者；从《鸱鸢吹醒了的》，《无名的哀诗》，《哭声》诸诗里，可以深挚地感到这种热情。这是平伯诗底第三种特色。

以上是我个人的一孔之见，有无误解或误估底处所，还待作者和读者底判定。但有一层，得加说明。我虽佩服平伯底诗，却不敢说《冬夜》便是止境。因为就他自己说，这只是第一诗集；他将来的作品必胜于现在，必要进步。就诗坛全部说，我们也得要求比他的诗还要好的诗。所以我于钦佩之余，还希望平伯继续地努力，更希望诗坛全部协同地努力！

然而现在，现在呢，在新诗才诞生了三四年以后，能有《冬夜》里这样作品，我们也总可以稍稍自慰了！

1922年1月23日，扬州南门禾稼巷。

《蕙的风》序

约莫七八个月前，汪君静之抄了他的十余首诗给我看。我从来不知道他能诗，看了那些作品，颇自惊喜赞叹。以后他常常作诗。去年十月间，我在上海闲住。他从杭州写信给我，说诗已编成一集，叫《蕙的风》。我很歆羡他创作底敏捷和成绩底丰富！他说就将印行，教我做一篇序，就他全集底作品略略解释。我颇乐意做这事；但怕所说的未必便能与他的意思符合哩。

静之的诗颇有些像康白情君。他有诗歌底天才；他的诗艺术虽有工拙，但多是性灵底流露。他说自己“是一个小孩子”；他确是二十岁的一个活泼泼的小孩子。这一句自白很可以帮助我们了解他的人格和作品。小孩子天真烂漫，少经人间世底波折，自然只有“无关心”的热情弥漫在他的胸怀里。所以他的诗多是赞颂自然，咏歌恋爱。所赞颂的又只是清新，美丽的自然，而非神秘，伟大的自然；所咏歌的又只是质直，单纯的恋爱，而非缠绵，委曲的恋爱。

这才是孩子们洁白的心声，坦率的少年的气度！而表现法底简单，明了，少宏深，幽渺之致，也正显出作者底本色。他不用捶炼底工夫，所以无那精细的艺术。但若有了那精细的艺术，他还能保留孩子底心情么？

我们现在需要最切的，自然是血与泪底文学，不是美与爱底文学；是呼吁与诅咒底文学，不是赞颂与咏歌底文学。可是从原则上立论，前者固有与后者并存底价值。因为人生要求血与泪，也要求美与爱，要求呼吁与诅咒，也要求赞叹与咏歌：二者原不能偏废。但在现势下，前者被需要底比例大些，所以我们便迫切感着，认为“先务之急”了。虽是“先务之急”，却非“只此一家”，所以后一种的文学也正有自由发展底余地。这或足为静之以美与爱为中心意义的诗，向现在的文坛稍稍辩解了。况文人创作，固受时代和周围底影响，他的年龄也不免为一个重要关系。静之是个孩子，美与爱是他生活底核心；赞颂与咏叹，在他正是极自然而适当的事。他似乎不曾经历着那些应该呼吁与诅咒的情景，所以写不出血与泪底作品。若教他勉强效颦，结果必是虚浮与矫饰；在我们是无所得，在他却已有所失，那又何取呢！所以我们当客观地容许，领解静之底诗，还他们本来的价值；不可仅凭成见，论定是非：这样，就不辜负他的一番心力了。

1922年2月1日，扬州南门禾稼巷。

《梅花》的序

平平的生，不如无生。

你看那无知的海潮，

他们至少也要留此痕迹在岸上呢！ 《一夜》

正如海潮留了痕迹在沙滩上，李无隅君留下这一卷诗在人间，当海潮还是一日两度的来着，李君却一去不复返了！这一卷诗是他二十年来仅剩的痕迹。我们睹物怀人，怎不兴无穷之感呢。李君本是我在杭州第一师范时的学生，去年我来温州教书，他从故乡平阳出来，将他的诗集叫《梅花》的交给我删改。我因事忙，隔了许多日子，还未动手。而他已于八月间得了不知名的急病，于一二日内死在上海！我不能早些将他的诗修改，致他常悬悬于此，而终不得一见，实是我的罪过，虽悔莫追的！现在我已将他的全稿整理一番；共删去二十四首，改了若干处——便是这一卷了。我删改的时候，总以多存原作为主；因作者已死，无可商量，但凭己见，恐有偏蔽的地方。

李君的身世，我原是不甚详悉的。他死后我才从他的朋友处晓得一些。他家从前还富裕的，后来不知因何中落。故他在外求学，经济总是很窘急的。他又因病及其他的缘故，不能安心在一处读书。我们给他计算，五年之中，共转了五个学校！他的徬徨而无所归的光景，也就可想而知了。在这辗转徬徨中，他却有一种锲而不舍的努力，这就是求爱。他八年前曾爱过一个故乡的女子。因为她家贫，没有成功。这是他所极伤心的。他的求爱，便起于那时，后来他家给他娶了妻；他也爱她，但总不十分满足，所以仍努力的求爱。在徬徨的几年中，他也曾碰着几个女子，有的和他很好，但因种种缘故，终于也没有结局！有的却拒绝他，将他的事传为笑柄！总而言之，这都是些悲剧，在求爱若渴的他，这都是些致命伤！他于是觉着人生的空虚了。

现在我们可以论李君的诗了。从作品的年月里，我们知道他是 1921 年 1 月起才作新诗的。并且他的两年半的诗，大部分是在上海写的。上海本是个“狭的笼”，满装着人生的悲剧；经济的巨钳，“人生的帘幕”，在上海比在别处是分外显明的。李君恰巧又是那样的窘急，不安定，又怀着一腔如火的热诚，自然十二分容易失望的！他沉沦于烦闷之深渊了。但他还在挣扎着，还在呻吟着；于是有了这些诗。故他的诗多是批评人生的；流连景物之作，极少极少。只在回到故乡，情思略觉宽松的时候，偶有一二篇；但也是融情入景，并非纯摹自然，这可见他的心时有所系了。他的诗的质地，只是紧张的悲哀；有时掺入一些纤徐，愉悦的空气，却是极稀薄的，他实在被现代缠绕得苦了。

现代呀，我底朋友！

当我澄心静虑的神游于光明之国的时候，

你切勿跟着我背后，

而且露出你的脸来！

你不知你的脸是黑灰色的，

你口中所吐出的气，是能变成瘴雾的么？

那像黎明般的希望之光，

恐怕要被你弄成地狱般的黯淡了！

（《现代的脸之二》）

现代虽怎样的缠绕他，他起先何尝甘心屈服呢？他虽然觉着人间有种种隔膜，虽然“走遍天涯地角，找不到一些谅解”，但他总“愿把人生一重重的帘幕揭开，给他们嗅一些爱的空气，尝一些美的滋味”，他明知“时间天天引他到日暮里去，年年引他到死国里去”，但“有爱的网笼住了他”，他便依恋着而不觉了。他勉自慰藉着，“假装着不看见的样子对着人说，世界还灿烂的很呢”，因此他固不愿和这世界撒手，也不愿袖手旁观这“颠颠倒倒的人生，浑浑噩噩的世界”；这便成就了她的“看得破，忍不过”了。就此点而论，他的态度是积极的，那时他对于现状，颇有激烈的抗议，显出勇者的精神，我最爱读他的革命，那是一篇力的诗。

他豢养资本家，
来压迫我们的贫乏，
他豢养强暴者，
来征服我们的无力，
他又豢养智慧者，
来玩弄我们的愚拙；
财产，军政，学术——
所有的一切，
无一不是杀天下杀后世的啊！
我们虽贫乏，
但荒田里还有些收获；
我们虽无力，
但还有几颗头颅，万根怒发；
我们虽愚拙，
但破晓的明星还能在眼前照着；
我们还有这许多的所恃，
怎么不起来和他一决？
我们要大布革命的宣言了：
“推倒他底资本家，
推倒他底强暴者，
推倒他底智慧者！”
我们于是给他哀的美敦书道：
“我们来讨你了！
我们来讨你了！”（《革命之二》）

他的革命是彻底的；但他对于将来，却没有分明的见解。他希望光明，希望春天，希望赤子之心；这便是他所谓“生命底正路”。虽然这条正路未免太简单些，但都是他如饥似渴的希望。他的这种强硬的抗议，热烈的希望，却又隐隐的奠基于性爱；我们从种种的对比可以推知。那时他的爱似乎已有所寄托，只还有一些些隔膜就是了。他很高兴的说：

使我能够快活地做我底工作的，
都是伊给我安慰啊，
不然，我的心定要脱却禁锢而逃了。（《安慰》）
她翱翔于太清之上，
可望而不可即，
人间是尘土的家乡，
你不敢要她下降，
因为她的身是洁白的一颗玉。（《她之四》）

但他求爱的努力终于成为徒然了！他俩“虽各有幻想的双翼，但怎能飞得出这个现实的牢宠？”他俩“的爱情将永远藏在梦幻的境界里了。”而他“为她心碎，她怎么知道呢？”于是他觉着“住在灰色圈儿内”的他，离爱情实在太远了！到这时候，他不能再承认世界是灿烂的了；他觉得他是“错误”了！

我一时错误了，把满盈盈的爱带给人间，
却兑来人间底痛苦，而且还要负着他直到于老死。
……
……
我将拚却我底一身给痛苦压碎了！
我只得伛偻着我底背，踉跄着我底两脚，
一步一步地，
把他负着向不可捉摸的“死之宫”里去了。（《错误》）

他这时觉得“人间只有乞儿和强盗”；“他们能握得住人间的一切，所以就骄傲非常了”。在这种世界里，虽有花和光，但人们怎能得着呢？他们只能“握着一片墓场底黑暗”！他满腔蕴积着爱与憎，仍和从前一样；但从前的爱与憎使他奋发，现在的却只能使他绝望。他看见了，“人生最后的光明”，“分明是一盏鬼灯！”“现实给人生以安慰的，不过只有个梦罢！”但一般人都“喝了智者的醇酒”，“昏昏大醉了”，那里肯挣破他们的梦呢？他于是急切的，哀矜的问着：“什么时候，他们才会觉醒呢？”他这时真寂寞极了，“只有个灰色的影子是他唯一的伴侣”，他的灵魂耐不住了，便“展开了梦的双翼，开始了他的寻觅。”他徬徨了几个所在，最后到了一处；“幽玄而沉默，没有半点死底残留和生底记忆”。他如失了自己了；他仿佛说，“他的灵魂将在这儿安居了”，这就是说，他将逃避于空虚了！接着他就死了。他的死仿佛是诗的完成似的，这也奇了。

我勉力用李君自己的话解释他的诗，我希望我不至于太穿凿了。他的表现自然而率真，故平易近人，虽不见得十分精深，但却有厚大的魄力。它们表现一种爱与生活的纠纷，我想必能引起青年们的同情的。李君留下这样的痕迹，他的死虽是十分可惜，但也不全是徒然了。还有，他自己对于自己的作品，也有些重要的意见，我们也不容忽略。他起初相信“创造的生命是无限的”。去年上半年他寄给我的一封信说：

我总觉得中国人缺少创作的胆量。近几年来从胡适之先生直到汪静之君，我都很佩服。

虽不能勉强说他们是成功，但是这种精神——勇气和力量——实在是可取的！我明知自己底诗未曾成熟，而我却深信这种妄思创造的念头总是对的。……

这种创造的勇气大概与他求爱的努力是相伴而行的，所以觉得是无限的。但“微弱的诗人歌哭声，人们那里听见呢？”他渐渐的因失望而愤愤了。

你看这时候大家正在发痴，作狂，
而且有些长醉着，
他们岂能听见我的弱小的呼声呢？

（《觉醒后的悲语》）

那时他已决定，将逃遁于空虚了，他否定一切；便是他以为“无限生命”的文学，他也要否定了。

朋友们！
我到现在才知道：
“文学真是没用，
除非天天催人去死里”？
文学始终是生底挽歌啊；
但是我们总是天天在这儿苦唱着。

（《觉醒后的悲语》）

他的否定究竟不曾成功，因为他还不免“天天在那儿苦唱着”。他虽昌言“觉醒”，而实在不愿意“觉醒”；我们从这里可以体会他的苦心了！

抄录这一卷诗，给它编了目录，又供给我许多关于李君身世的材料，我感谢林醒民君！他是一个最忠诚的朋友！

1924年2月23日，于温州。

《忆》跋

小燕子其实也无所爱，
只是沉浸在朦胧而飘忽的夏夜梦里罢了。

——《忆》第三十五首——

人生若真如一场大梦，这个梦倒也很有趣的。在这个大梦里，一定还有长长短短，深深浅浅，肥肥瘦瘦，甜甜苦苦，无数无数的小梦。有些已经随着日影飞去；有些还远着哩。飞去的梦便是飞去的生命，所以常常留下十二分的惋惜，在人们心里。人们往往从“现在的梦”里走出，追寻旧梦的踪迹，正如追寻旧日的恋人一样；他越过了千重山，万重水，一直地追寻去。这便是“忆的路”。“忆的路”是愈过愈广阔的，是愈过愈平坦的；曲曲折折的路旁，隐现着几多的驿站，是行客们休止的地方。最后的驿站，在白板上写着朱红的大字：“儿时”。这便是“忆的路”的起点，平伯君所徘徊而不忍去的。

飞去的梦因为飞去的缘故，一例是甜蜜蜜而又酸溜溜的。这便合成了别一种滋味，就是所谓惆怅。而“儿时的梦”和现在差了一世界，那酝酿着的惆怅的味儿，更其肥腴得可以，真腻得人没法儿！你想那颗一丝不挂欲又爱着一切的童心，眼见得在那隐约的朝雾里，凭你怎样招着你的手儿，总是不回到腔子里来；这是多么“缺”呢？于是平伯君觉着闷得慌，便老老实实在地，像春日的轻风在绿树间微语一般，低低地，密密地将他的可忆而不可捉的“儿时”诉给你。他虽然不能长住在那“儿时”里，但若得多招呼几个伴侣去徘徊几番，也可略减他的空虚之感，那惆怅的味儿，便不至老在他的舌本上腻着了。这是他的聊以解嘲的法门，我们都多少能默喻的。

在朦胧的他儿时的梦里，有像红蜡烛的光一跳一跳的，便是爱。他爱故事讲得好的姊姊，他爱唱沙软而重的眠歌的乳母，他爱流苏帽儿的她。他也爱翠竹丛里一万的金点子和小枕头边一双小红橘子；也爱红绿色的蜡泪和爸爸的顶大的斗篷；也爱翦啊翦啊的燕子和躲在杨柳里的月亮……他有着纯真的，烂漫的心；凡和他接触的，他都与他们稔熟，亲密——他一例地拥抱了他们。所以他是自然（人也在内）的真朋友！

他所爱的还有一件，也得给你提明的，便是黄昏与夜。他说他将像小燕子一样，沉浸在夏夜梦里，便是分明的自白。在他的“忆的路”上，在他的“儿时”里，满布着黄昏与夜的颜色。夏夜是银白色的，带着栀子花儿的香；秋夜是铁灰色的，有青色的油盏火的微芒；春夜最热闹的是上灯节，有各色灯的辉煌，小烛的摇荡；冬夜是数除夕了，红的，绿的，淡黄的颜色，便是年的衣裳。在这些夜里，他那生活的模样儿啊，短短儿的身材，肥肥儿的个儿，甜甜儿的面孔，有着浅浅的笑涡；这就是他的梦，也正是多么可爱的一个孩子！至于那黄昏，都笼罩着银红衫儿，流苏帽儿的她的朦胧影，自然也是可爱的！——但是，他为甚么爱夜呢？聪明的你得问了。我说夜是浑融的，夜是神秘的，夜张开了她无长不长的两臂，拥抱着所有的所有的，但你却瞅

俞平伯作

此节和下节中的形容词，多从作者原诗中刺取，一一加起引号，觉着繁琐，所以在此总说一句。

不着她的面目，摸不着她的下巴；这便因可惊而觉着十三分的可爱。堂堂的白日，界画分明的白日，分割了爱的白日，岂能如她的系着孩子的心呢？夜之国，梦之国，正是孩子的国呀，正是那时的平伯君的国呀！

平伯君说他的忆中所有的即使是薄薄的影，只要它们历历而可画，他便摇动了那风魔了的眷念。他说“历历而可画”，原是一句绮语；谁知后来真为他“历历画出”的子恺君呢？他说“薄薄的影”，自是谦的话；但这一个“影”字却是以实道实，确切可靠的。子恺君便在影子上着了颜色——若根据平伯君的话推演起来，子恺君可说是厚其所薄了。影子上着了颜色，确乎格外分明——我们不但能用我们的心眼看见平伯君的梦，更能用我们的肉眼看见那些梦，于是更摇动了平伯君以外的我们的风魔了的眷念了。而梦的颜色加添了梦的滋味；便是平伯君自己，因这一画啊，只怕也要重落到那闷人的，腻腻的惆怅之中而难以自解了！至于我，我呢，在这双美之前，只能重复我的那句老话：“我的光荣啊，我若有光荣啊！”

我的儿时现在真只剩了“薄薄的影”。我的“忆的路”几乎是直如矢的；像被大水洗了一般，寂寞到可惊的程度！这大约因为我的儿时实在太单调了；沙漠般展伸着，自然没有我的“依恋”回翔的余地了。平伯君有他的好时光，而以不能重行占领为恨；我是并没有好时光，说不上占领，我的空虚之感是两重的！但人生毕竟是可以相通的；平伯君诉给我们他的“儿时”，子恺君又画出了它的轮廓，我们深深领受的时候，就当是我们自己所有的好了。“你的就是我的，我的就是你的”，岂止“慰情聊胜无”呢？培根说：“读书使人充实”；在另一意义上，你容我说吧，这本小小的书确已使我充实了！

1924年8月17日，温州。

《子恺画集》跋

子恺将画集的稿本寄给我，让我先睹为快，并让我选择一番。这是很感谢的！

这一集和第一集，显然的不同，便是不见了诗词句图，而只留着生活的速写。诗词句图，子恺所作，尽有好的；但比起他那些生活的速写来，似乎较有逊色。第一集出世后，颇见到听到一些评论，大概都如此说。本集索性专载生活的速写，却觉得精彩更多。还有一个重要的不同，便是本集里有了工笔的作品。子恺告我，这是“摹虹儿”的。虹儿是日本的画家，有工笔的漫画集；子恺所摹，只是他的笔法，题材等等还是他自己的。这是一种新鲜的趣味！落落不羁的子恺，也会得如此细腻风流，想起来真怪有意思的！集中几幅工笔画，我说没有一幅不妙。

集中所写，儿童和女子为多。我们知道子恺最善也最爱画杨柳与燕子；朋友平伯君甚至要送他“丰柳燕”的徽号。我猜这是因为他欢喜春天，所以紧紧地挽着她；至少不让她从他的笔底下溜过去。在春天里，他要开辟他的艺术的国土。最宜于艺术的国土的，物中有杨柳与燕子，人中便有儿童和女子。所以他自然而然地将他们收入笔端了。

第一集里，如《花生米不满足》，《阿宝赤膊》，《穿了爸爸的衣服》，都是很好的儿童描写。但那些还只是神气好，还只是描写。本集所收，却能为儿童另行创造一个世界。《瞻瞻的脚踏车》，《阿宝两只脚，凳子四只脚》，才小试其锋而已；至于《瞻瞻的四梦》简直是“再团，再炼，再调和，好依着你我的意思重新造过”了。我为了儿童，也为了自己，张开两臂，欢迎这个新世界！另有《憧憬》一幅，虽是味儿不同，也是象征着新世界的。在那《虹的桥梁》里，有着无穷无穷的美丽的国，我们是不会知道的！

《三年前的花瓣》，《泪的伴侣》，似乎和第一集里《第三张笺》属于一类的，都很好。但《挑荠菜》，《春雨》，《断线鹞》，《卖花女》，《春昼》便自不同；这些是莫之为而为，无所为而为的一种静境，诗词中所有的。第一集中，只有《翠拂行人首》一幅，可以相比。我说这些简直是纯粹的诗。就中《断线鹞》一幅里倚楼的那女子，和那《卖花女》，最惹人梦思。我指前者给平伯君说，这是南方的女人。别一个朋友也指着后者告我，北方是看不见这种卖花的女郎的。

《东洋与西洋》便是现在的中国，真宽大的中国！《教育》，教育怎样呢？

方光焘君真像。《明日的讲义》是刘心如君。他老是从从容容的；第一集里的《编辑者》，瞧那神儿！但是，《明日的讲义》可就苦了他也！我和他俩又好久不见了，看了画更惦着了。

想起写第一集的《代序》，现在已是一年零九天，真快哪！

1926年11月10日，在北京。

《子恺漫画》 代序

子恺兄：

知道你的漫画将出版，正中下怀，满心欢喜。

你总该记得，有一个黄昏，白马湖上的黄昏，在你那间天花板要压到头上来的，一颗骰子似的客厅里，你和我读着竹久梦二的漫画集。你告诉我那篇序做得有趣，并将其大意译给我听。我对于画，你最明白，彻头彻尾是一条门外汉。但对于漫画，却常常要像煞有介事地点头或摇头；而点头的时候总比摇头的时候多——虽没有统计，我肚里有数。那一天我自然也乱点了一回头。

点头之余，我想起初看到一本漫画，也是日本人画的。里面有一幅，题目似乎是《子爵の泪》（上两字已忘记），画着一个微侧的半身像：他严肃的脸上戴着眼镜，有三五颗双钩的泪珠儿，滴滴搭搭历历落地从眼睛里掉下来。我同时感到伟大的压迫和轻松的愉悦，一个奇怪的矛盾！梦二的画有一幅——大约就是那画集里的第一幅——也使我有类似的感觉。那幅的题目和内容，我的记性真不争气，已经模糊得很。只记得画幅下方的左角或右角里，并排地画着极粗极肥又极短的一个“！”和一个“？”。可惜我不记得他们哥儿俩谁站在上风，谁站在下风。我明白（自己要脸）他们俩就是整个儿的人生的谜；同时又觉着像是那儿常常见着的两个胖孩子。我心眼里又是糖浆，又是姜汁，说不上是什么味儿。无论如何，我总得惊异；涂呀抹的几笔，便造起个小世界，使你又要叹气又要笑。叹气虽是轻轻的，笑虽是微微的，似一把锋利的裁纸刀，戳到喉咙里去，便可要你的命。而且同时要笑又要叹气，真是不当人子，闹着玩儿！

话说远了。现在只问老兄，那一天我和你说什么来着？——你觉得这句话有些儿来势汹汹，不易招架么？不要紧，且看下文——我说：“你可和梦二一样，将来也印一本。”你大约不曾说什么；是的，你老是不说什么的。我之说这句话，也并非信口开河，我是真的那么盼望着的。况且那时你的小客厅里，互相垂直的两壁上，早已排满了那小眼睛似的漫画的稿；微风穿过它们间时，几乎可以听出飒飒的声音。我说的话，便更有把握。现在将要出版的《子恺漫画》，他可以证明我不曾说谎话。

你这本集子里的画，我猜想十有八九是我见过的。我在南方和北方与几个朋友空口白嚼的时候，有时也嚼到你的漫画。我们都爱你的漫画有诗意；一幅幅的漫画，就如一首首的小诗——带核儿的小诗。你将诗的世界东一鳞西一爪地揭露出来，我们这就像吃橄榄似的，老觉着那味儿。《花生米不满足》使我们回到惫懒的儿时，《黄昏》使我们沉入悠然的静默。你到上海后的画，却又不同。你那和平愉悦的诗意，不免要搀上了胡椒末；在你的小小的画幅里，便有了人生的鞭痕。我看了《病车》，叹气比笑更多，正和那天看梦二的画时一样。但是，老兄，真有你的，上海到底不曾太委屈你，瞧你那《买粽子》的劲儿！你的画里也有我不爱的：如那幅《楼上黄昏，马上黄昏》，楼上与马上的实在隔得太近了。你画过的《忆》里的小孩子，他也不赞成。

今晚起了大风。北方的风可不比南方的风，使我心里扰乱；我不再写下

去了。

11月2日，北京。

《粤东之风》序

从民国六年，北京大学征集歌谣以来，歌谣的搜集成为一种风气，直到现在。梁实秋先生说，这是我们现今中国文学趋于浪漫的一个凭据。他说：

歌谣在文学里并不占最高的位置。中国现今有人极热心的搜集歌谣，这是对中国历来因袭的文学一个反抗，也是……“皈依自然”的精神的表现。（《浪漫的与古典的》三十七页。）

我想，不管他的论旨如何，他说的是实在情形；看了下面刘半农先生的话，便可明白：

我以为若然文艺可以比作花的香，那么民歌的文艺，就可以比作野花的香。要是有时候，我们被纤丽的芝兰的香味熏得有些腻了，或者尤其不幸，被戴春林的香粉香，或者是 Coty 公司的香水香，熏得头痛得可以，那么，且让我们走到野外去，吸一点永远清新的野花香来醒醒神罢。（《瓦釜集》八十九页。）

这不但说明了那“反抗”是怎样的，并且将歌谣的文学的价值，也具体地估计出来。我们现在说起歌谣，是容易联想到新诗上去。这两者的关系，我想不宜夸张地说；刘先生的话，固然很有分寸，但周启明先生的所论，似乎更具体些：他以为歌谣“可以供诗的变迁的研究，或做新诗创作的参考”——从文艺方面看。

严格地说，我以为在文艺方面，歌谣只可以“供诗的变迁的研究”；我们将它看作原始的诗而加以衡量，是最公平的办法。因为是原始的“幼稚的文体”，“缺乏细腻的表现力”，如周先生在另一文里所说，所以“做新诗创作的参考”，我以为还当附带相当的条件才行。歌谣以声音的表现为主，意义的表现是不大重要的，所以除了曾经文人润色的以外，真正的民歌，字句大致很单调，描写也极简略，直致，若不用耳朵去听而用眼睛去看，有些竟是浅薄无聊之至。固然用耳朵去听，也只是那一套靡靡的调子，但究竟是一件完成的东西；从文字上看，却有时竟粗糙得不成东西。我也承认歌谣流行中有民众的修正，但这是没计划，没把握的；我也承认歌谣也有本来精练的，但这也只是偶然一见，不能常常如此。歌谣的好处却有一桩，就是率真，就是自然。这个境界，是诗里所不易有；即有，也已加过一番烹炼，与此只相近而不相同。刘半农先生比作“野花的香”，很是确当。但他说的“清新”，应是对诗而言，因为歌谣的自然是在诗中所无，故说是“清新”；就歌谣的本身说，“清”是有的，“新”却很难说，——我宁可说，它的材料与思想，大都是有一定的类型的。

在浅陋的我看来，“念”过的歌谣里，北京的和客家的，艺术上比较要精美些。北京歌谣的风格是爽快简炼，念起来脆生生的；客家歌谣的风格是缠绵曲折，念起来袅袅有余情，这自然只是大体的区别。其他各处的未免松懈或平庸，无甚特色；就是吴歌，佳处也怕在声音而不在文字。

不过歌谣的研究，文艺只是一方面，此外还有民俗学，言语学，教育，音乐等方面。我所以单从文艺方面说，只是性之所近的缘故。歌谣在文艺里，诚然“不占最高的位置”，如梁先生所说；但并不因此失去研究的价值。在学术里，只要可以研究，喜欢研究的东西，我们不妨随便选择；若必计较高

低，估量大小，那未免是势利的见解。从研究方面论，学术总应是平等的；这是我的相信。所以歌谣无论如何，该有它独立的价值，只要不夸张地，恰如其分地看去便好。

这册《粤东之风》，是罗香林先生几年来搜集的结果，便是上文说过的客家歌谣。近年来搜集客家歌谣的很多，罗先生的比较是最后的，最完备的，只看他《前经采集的成绩》一节，便可知道。他是歌谣流行最少的兴宁地方的人，居然有这样成绩，真是难能可贵。他除排比歌谣之外，还做了一个系统的研究。他将客家歌谣的各方面，一一论到；虽然其中有些处还待补充材料，但规模已具。就中论客家歌谣的背景，及其与客家诗人的关系，最可注意；《前经采集的成绩》一节里罗列的书目，也颇有用。

就书中所录的歌谣看来，约有二种特色：一是比体极多，二是谐音的双关语极多。这两种都是六朝时“吴声歌曲”的风格，当时是很普遍的。现在吴歌里却少此种，反盛行于客家歌谣里，正是可以研究的事。“吴声歌曲”的“缠绵宛转”是我们所共赏；客家歌谣的妙处，也正在此。这种风格，在恋歌里尤多，——其实歌谣里，恋歌总是占大多数——也与“吴声歌曲”一样。这与北京歌谣之多用赋体，措语洒落，恰是一个很好的对比，各有各的胜境。

歌谣的研究，历史甚短。这种研究的范围，虽不算大，但要作总括的，贯通的处理，却也不是目前的事。现在只有先搜集材料随时作局部的整理。搜集的方法有两种：一是分地，二是分题；分题的如“看见她”。分地之中，京语，吴语，粤语的最为重要，因为这三种方言，各有其特异之处，而产生的文学也很多。（说本胡适之先生）所以罗先生的工作，是极有分量的。这才是第一集，我盼望他继续做下去。

1928年5月31日晚，北京清华园。

给《一个兵和他的老婆》的作者——李健吾先生

我已经念完了《一个兵和他的老婆》的故事。我说，健吾，真有你的！

我说，这个兵够人味儿。他是个粗透了顶的粗人，可是他又是机灵不过的人。瞧那位店东家两回想揭穿他俩的事儿，他怎么对付来着！还有，他奉了营长的命令，去敲那位章老头儿——就是他的丈人了——去敲他的竹杠的时候，恰巧他亲家说他将女儿玉子窝藏起来了，他俩正闹得不得开交哪。你瞧，他会做得面面儿光；竹杠是敲上了，却不是他丈人章老头儿！张冠李戴，才有趣哪。他有这么多的心眼儿，加上他那个当兵的大胆子，——真想不到——他敢带了逃出来的章玉子，他的老婆，“重入家门”。这么着，他俩才成就了美满的姻缘；不然，后来怎样，只有天知道啦。可是，顶要紧的，他是个有良心的人。要是他在马房里第一回看见他老婆的时候，也像他那三个弟兄得性儿，那可不什么都完啦；压根儿这本书也就甭写啦。所以我说这个兵够人味儿。他有一个健康的身子，还有一颗健康的心。可是，健吾，咱们真有过这么胆儿大，心儿细，性儿好的兵？你相信？不论你怎么回答，我觉得这不是现在真有的人；这是你笔底下造出来的英雄。他没有兵们的坏处，只有他们的好处；不但有他们的好处，还有咱们的——干脆说你的——好处。这么凑合起来，他才是个可爱的人。至于章玉子，他的老婆，那女的多少有点儿古怪。但是她的天真烂漫，也可爱的；做他那样子的人的老婆，她倒也合式。

他的说话虽然还不全像一个兵，但是，也够干脆得啦。咱们的作家们，说起话来，老是斯斯文文的，慢声慢气的；有的更是扭扭捏捏，怪声怪气的。至少也得比平常人多绕上几个弯儿。这么着也有这么着的好处，可是你也这一套，我也这一套，叫人腻得慌。像他那么大刀阔斧，砍一下儿是一下儿的，似乎还很少哪。他不多说一句话，也不乱说一句话；句句话从他心坎儿上出来，句句话打在咱们心坎儿上——句句话紧紧得凑合着，不让漏一丝缝儿。好比船上的布篷，灌满了风，到处都急绷绷的。他的话虽说有五段儿，好像是一口气说完了似的；他不许你想你自己的，忘了他的。可是你说他真的着忙？不不！他闲着哪。他老是那么带玩带笑得。你说他真得有什么，说什么，像一个没有底儿得布袋？不不！他老忘不了叫你着急，叫你担心，那位店东家两回得吓诈。且甭提，只提“他们头一宵的恩爱”那一段，那女的三回说到嘴边又瞒过了的那句话，你能不纳闷儿？再说，“他老婆重入家门”那一段，先说他带了“一位没有走过世面的弟兄”，上他丈人家去。你想到，这位护兵会变成他的老婆哪？可惜临了儿他那位丈人拐了一个不大圆的弯儿；我不信那个老头儿真会那么着崇拜“先王的礼法”！要让他换个样子，另拐上一个弯儿，就好了。就是这收梢，不大得劲似的。除了这一处，健吾，我敢保这本书没有错儿！

1928年12月4日。

《燕知草》序

“想当年”一例是要有多少感慨或惋惜的，这本书也正如此。《燕知草》的名字是从作者的诗句“而今陌上花开日，应有将雏旧燕知”而来；这两句话以平淡的面目，遮掩着那一往的深情，明眼人自会看出。书中所写，全是杭州的事；你若到过杭州，只看了目录，也便可约略知道的。

杭州是历史上的名都，西湖更为古今中外所称道；画意诗情，差不多俯拾即是。所以这本书若可以说有多少的诗味，那也是很自然的。西湖这地方，春夏秋冬，阴晴雨雪，风晨月夜，各有各的样子，各有各的味儿，取之不竭，受用不穷；加上绵延起伏的群山，错落隐现的胜迹，足够教你流连忘返。难怪平伯会在大洋里想着，会在睡梦里惦着！但“杭州城里”，在我们看，除了吴山，竟没有一毫可留恋的地方。像清河坊，城站，终日是喧阗的市声，想起来只会头晕罢了；居然也能引出平伯的那样怅惘的文字来，乍看真有些不可思议似的。

其实也并不奇，你若细味全书，便知他处处在写杭州，而所着眼的处处不是杭州。不错，他惦着杭州；但为什么与众不同地那样粘着地惦着？他在《清河坊》中也曾约略说起；这正因杭州而外，他意中还有几个人在——大半因了这几个人，杭州才觉可爱的。好风景固然可以打动人心，但若得几个情投意合的人，相与徜徉其间，那才真有味，这时候风景觉得更好。——老实说，就是风景不大好或竟是不好的地方，只要一度有过同心人的踪迹，他们也会老那么惦记着的。他们还能出人意表地说出这种地方的好处；像书中《杭州城站》，《清河坊》一类文字，便是如此。再说我在杭州，也待了不少日子，和平伯差不多同时，他去过的地方，我大半也去过；现在就只有淡淡的影象，没有他那迷劲儿。这自然有许多因由，但最重要的，怕还是同在的人的不同吧？这种人并不在多，也不会多。你看这书里所写的，几乎只是和平伯有着几重亲的H君的一家人——平伯夫人也在内；就这几个人，给他一种温暖浓郁的氛围气。他依恋杭州的根源在此，他写这本书的感兴，其实也在此。就是那《塔砖歌》与《陀罗尼经歌》，虽像在发挥着“历史癖与考据癖”，也还是以H君为中心的。

近来有人和我论起平伯，说他的性情行径，有些像明朝人。我知道所谓“明朝人”，是指明末张岱，王思任等一派名士而言。这一派人的特征，我惭愧还不大弄得清楚；借了现在流行的话，大约可以说是“以趣味为主”的吧？他们只要自己好好地受用，什么礼法，什么世故，是满不在乎的。他们的文字也如其人，有着“洒脱”的气息。平伯究竟像这班明朝人不像，我虽不甚知道，但有几件事可以给他说明，你看《梦游》的跋里，岂不是说有两位先生猜那篇文像明朝人做的？平伯的高兴，从字里行间露出。这是自画的供招，可为铁证。标点《陶庵梦忆》，及在那篇跋里对于张岱的向往，可为旁证。而周启明先生《杂拌儿》序里，将现在散文与明朝人的文章，相提并论，也是有力的参考。但我知道平伯并不曾着意去模仿那些人，只是性习有些相近，便尔暗合罢了；他自己起初是并未以此自期的；若先存了模仿的心，便只有因袭的气分，没有真情的流露，那倒又不像明朝人了。至于这种名士风是好是坏，合时宜不合时宜，要看你如何着眼；所谓见仁见智，各有不同

——像《冬晚的别》，《卖信纸》，我就觉得太“感伤”些。平伯原不管那些，我们也不必管；只从这点的上去了解他的为人，他的文字，尤其是这本书便好。

这本书有诗，有谣，有曲，有散文，可称五光十色。一个人在一个题目上，这样用了各体的文字抒写，怕还是第一遭吧？我见过一本《水上》，是以西湖为题材的新诗集，但只是新诗一体罢了；这本书才是古怪的综合呢。书中文字颇有浓淡之别。《雪晚归船》以后之作，和《湖楼小撷》、《芝田留梦记》等，显然是两个境界。平伯有描写的才力，但向不重视描写。虽不重视，却也不至厌倦，所以还有《湖楼小撷》一类文字。近年来他觉得描写太板滞，太繁缛，太矜持，简直厌倦起来了；他说他要素朴的趣味。《雪晚归船》一类东西便是以这种意态写下来的。这种“夹叙夹议”的体制，却并没有堕入理障中去；因为说得干脆，说得亲切，既不“隔靴搔痒”，又非“悬空八只脚”。这种说理，实也是抒情的一法；我们知道，“抽象”，“具体”的标准，有时是不够用的。至于我的欢喜，倒颇难确说，用杭州的事打个比方罢：书中前一类文字，好像昭贤寺的玉佛，雕琢工细，光润洁白；后一类呢，恕我拟不于伦，像吴山四景园驰名的油酥饼——那饼是入口即化，不留渣滓的，而那茶店，据说是“明朝”就有的。

《重过西园码头》这一篇，大约可以当得“奇文”之名。平伯虽是我的老朋友，而赵心馥却决不是，所以无从知其为人。他的文真是“下笔千言离题万里”。所好者，能从万里外一个筋斗翻了回来；“赵”之与“孙”，相去只一间，这倒不足为奇的。所奇者，他的文笔，竟和平伯一样；别是他的私淑弟子罢？其实不但“一样”，他那洞达名理，委曲述怀的地方，有时竟是出蓝胜蓝呢。最奇者，他那些经历，有多少也和平伯雷同！这的的括括可以说是天地间的“无独有偶”了。呜呼！我们怎能起赵君于九原而细细地问他呢？

1928年12月19日晚，北平清华园。

《文艺心理学》序

八年前我有幸读孟实先生《无言之美》初稿，爱它说理的透彻。那篇讲稿后来印在《民铎》里，好些朋友都说好。现在想不到又有幸读这部《文艺心理学》的原稿，真是缘份。这八年中孟实先生是更广更深了，此稿便是最好的见证；我读完了，自然也感到更大的欣悦。

美学大约还得算是年轻的学问，给一般读者说法的书几乎没有；这可窘住了中国翻译介绍的人。据我所知，我们现有的几部关于艺术或美学的书，大抵以日文书为底本；往往薄得可怜，用语文又太将就原作，像是西洋人说中国话，总不能够让我们十二分听进去。再则这类书里，只有哲学的话头，很少心理的解释，不用说生理的。像“高头讲章”一般，美学差不多变成丑学了。奇怪的是“美育代宗教说”提倡在十来年前，到如今才有这部头头是道，醅醅有味的谈美的书。

“美育代宗教说”只是一回讲演；多少年来虽然不时有人提起，但专心致志去提倡的人并没有。本来这时代宗教是在“打倒”之列了，“代替”也许说不上；不过“美育”总还有它存在的理由。江绍原先生和周岂明先生先后提倡过“生活之艺术”；孟实先生也主张“人生的艺术化”。他在《谈美》的末章专论此事：他说，“过一世生活好比做一篇文章”；又说，“艺术的创造之中都必寓有欣赏，生活也是如此”；又说，“生活上的艺术家也不但能认真，而且能摆脱。在认真时见出他的严肃，在摆脱时见出他的豁达”；又说，“不但善与美是一体，真与美也无隔阂”。——关于这句抽象的结论，他有透彻的说明，不仅仅搬弄文字。这种艺术的态度便是“美育”的目标所在。

话是远去了，简截不绕弯地说罢。你总该不只一回念过诗，看过书画，听过音乐，看过戏，（西洋的也好，中国的也好，）至少你总该不只一回见过“真山真水”，至少你也该见过乡村郊野。你若真不留一点意，也就罢了；若你觉得“美”而在领略之余还要好奇地念着“这是怎么回事”，我介绍你这部书。人人都应有念诗看书画等等权利与能力，这便是“美育”；事实上不能如此，那当别论。美学是“美育”的“百尺竿头更进一步”，或者说是拆穿“美”的后台的。有人想，这种寻根究底的追求已入理知境界，不独不能增进“美”的欣赏，怕还要打消情意的力量，使人索然兴尽。所谓“七宝楼台，拆碎不成片段”，正可用作此解。但这里是一个争论；世间另有人觉得明白了欣赏和创造的过程可以得着更准确的力量，因为也明白了走向“美”的分歧的路。至于知识的受用，还有它独立的价值，自然不消说的。何况这部《文艺心理学》写来自具一种“美”，不是“高头讲章”，不是教科书，不是咬文嚼字或繁征博引的推理与考据；它步步引你入胜，断不会教你索然释手。

这是一部介绍西洋近代美学的书。作者虽时下断语，大概是比较各家学说的同异短长，加以折衷或引申。他不想在这里建立自己的系统，只简截了当地分析重要的纲领，公公道道地指出一些比较平坦的大路。这正是眼前需要的基础工作。我们可以用它作一面镜子，来照自己的面孔，也许会发现新的光彩。书中虽以西方文艺为论据，但作者并未忘记中国；他不断地指点出来，关于中国文艺的新见解是可能的。所以此书并不是专写给念过西洋诗，看过西洋画的人读的。他这书虽然并不忽略重要的哲人的学说，可是以“美

感经验”开宗明义，逐步解释种种关联的心理的，以及相伴的生理的作用，自是科学的态度。在这个领域内介绍这个态度的，中国似乎还无先例；一般读者将乐于知道直到他们自己的时代止的对于美的事物的看法。孟实先生的选择是煞费苦心的；他并不将一大堆人名与书名向你头顶上直压下来，教你望而却步或者皱着眉头走上去，直到掉到梦里而后已。他只举出一些继往开来的学说，为一般读者所必需知道的。所以你念下去时，熟人渐多，作者这样腾出地位给每一家学说足够的说明和例证，你这样也便于捉摸，记忆。

但是这部书并不是材料书，孟实先生是有主张的。他以他所主张的为取舍衡量的标准；折衷和引申都从这里发脚。有他自己在里面，便与教科书或类书不同。他可是并不偏狭，相反的理论在书中有同样充分的地位；这样的比较其实更可阐明他所主张的学说——这便是“形象的直觉”。孟实先生说：“凡美感经验都是形象的直觉。……形象属于物，……直觉属于我，……在美感经验中，我所以接物者是直觉而不是寻常的知觉和抽象的思考；物所以对我者是形象而不是实质成因和效用。”（第一章）他在这第一章里说明美感的态度与实用的及科学的态度怎样不同，美感与快感怎样不同，美感的态度又与批评的态度怎样不同。末了他说明美感经验与历史的知识的关系；他说作者的史迹就了解说非常重要，而了解与欣赏虽是两件事，却不可缺一。这种持平之论，真是片言居要，足以解释许多对于考据家与心解家的争执。

全书文字像行云流水，自在极了。他像谈话似的，一层层领着你走进高深和复杂里去。他这里给你来一个比喻，那里给你来一段故事，有时正经，有时诙谐；你不知不觉地跟着他走，不知不觉地“到了家”。他的句子，译名，译文都痛痛快快的，不扭捏一下子，也不尽绕弯儿。这种“能近取譬”、“深入显出”的本领是孟实先生的特长。可是轻易不能做到这地步；他在《谈美》中说写此书时“要先看几十部书才敢下笔写一章”，这是谨严切实的功夫。他却不露一些费力的痕迹，那是功夫到了家。他让你念这部书只觉得他是你自己的朋友，不是长面孔的教师，宽袍大袖的学者，也不是海角天涯的外国人。书里有不少的中国例子，其中有不少有趣的新颖的解释：譬如“文气”、“生气”、“即景生情，因情生景”，岂不都已成了烂熟的套语？但孟实先生说文气是“一种肌肉的技巧”（第八章），生气就是“自由的活动”（第六章），“即景生情，因情生景”的“生”就是“创造”（第三章）。最有意思的以“意象的旁通”说明吴道子画壁何以得力于斐旻的舞剑，以“模仿一种特殊的肌肉活动”说明王羲之观鹅掌拨水，张旭观公孙大娘舞剑而悟书法（第十三章），又据佛兰斐尔的学说，论王静安先生《人间词话》中所谓“有我之境”实是无我之境，所谓“无我之境”倒是有我之境（第三章）。（作者注：这一段已移到《诗论》里去了。）这些都是入情入理的解释，非一味立异可比。更重要的是从近代艺术反写实主义的立场为中国艺术辩护（第二章）。他是在这里指示一个大问题；近年来国内也渐渐有人论及，此书可助他们张目。东汉时蔡邕得着王充《论衡》，资为谈助；《论衡》自有它的价值，决不仅是谈助。此书性质与《论衡》迥不相类，而兼具两美则同：你想得知识固可读它，你想得一些情趣或谈资也可读它；如入宝山，你决不会空手回去的。

1932年4月，伦敦。

《谈美》序

新文化运动以来，文艺理论的介绍，各新杂志上常常看见；就中自以关于文学的为主，别的偶然一现而已。同时各杂志的插图却不断地复印西洋名画，不分时代，不论派别，大都凭编辑人或他们朋友的嗜好。也有选印雕像的，但比较少。他们有时给这些名作来一点儿说明，但不说明的时候多。青年们往往将杂志当水火，当饭菜；他们从这里得着美学的知识，正如从这里得着许多别的知识一样。他们也往往应用这点知识去欣赏，去批评别人的作品，去创造自己的。不少的诗文和绘画就如此形成。但这种东鳞西爪积累起来的知识只是“杂拌儿”；——还赶不上“杂拌儿”，因为“杂拌儿”总算应有尽有，而这种知识不然。应用起来自然是够苦的，够张罗的。

从这种凌乱的知识里，得不着清清楚楚的美感观念。徘徊于美感与快感之间，考据批评与欣赏之间，自然美与艺术美之间，常使自己冲突，自己烦恼，而不知道怎样去解那连环。又如写实主义与理想主义就像是难分难解的一对冤家，公说公有理，婆说婆有理，各有一套天花乱坠的话。你有时乐意听这一造的，有时乐意听那一造的，好教你左右做人难！还有近年来习用的“主观的”“客观的”两个名字，也不只一回“缠夹二先生”。因此许多青年腻味了，索性一切不管，只抱着一条道理，“有文艺的嗜好就可以谈文艺”。这是“以不了了之”，究竟“谈”不出什么来。留心文艺的青年，除这等难处外，怕更有一个切身的问题等着解决的。新文化是“外国的影响”，自然不错；但说一般青年不留余地的鄙弃旧的文学艺术，却非真理。他们觉得单是旧的“注”“话”“评”“品”等不够透彻，必须放在新的光里看才行。但他们的力量不够应用新知识到旧材料上去，于是只好搁浅，并非他们愿意如此。

这部小书便是帮助你走出这些迷路的。它让你将那些杂牌军队改编为正式军队；裁汰冗弱，补充械弹，所谓“兵在精而不在多”。其次指给你一些简截不绕弯的道路让你走上前去，不至于徬徨在大野里，也不至于徬徨在牛角尖里。其次它告诉你怎样在咱们的旧环境中应用新战术；它自然只能给你一两个例子看，让你可以举一反三。它矫正你的错误，针砭你的缺失，鼓励你走向前去。作者是你的熟人，他曾写给你《十二封信》；他的态度的亲切和谈话的风趣，你是不会忘记的。在这书里他的希望是很大的，他说

悠悠的过去只是一片漆黑的天空，我们所以还能认识出来这漆黑的天空者，全赖思想家和艺术家所散布的几点星光。朋友，让我们珍重这几点星光！让我们也努力散布几点星光去照耀和那过去一般漆黑的未来。（第一章）

这却不是大而无当，远不可及的例话；他散布希望在每一个心里，让你相信你所能做的比你想你能做的多。他告诉你美并不是天上掉下来的；它一半在物，一半在你，在你的手里。“一首诗的生命不是作者一个人所能维持住，也要读者帮忙才行。读者的想象和情感是生生不息的，一首诗的生命也就是生生不息的，它并非是一成不变的”。（第九章）“情感是生生不息的。意象也是生生不息的。……即景可以生情，因情也可以生景。所以诗是

做不尽的。……诗是生命的表现。说诗已经做穷了，就不啻说生命已到了末日”。（第十一章）这便是“欣赏之中都寓有创造，创造之中也都寓有欣赏”（第九章）；是精粹的理解，同时结结实实地鼓励你。

孟实先生还写了一部大书，《文艺心理学》。但这本小册子并非节略；它自成一个完整的有机体，有些处是那部大书所不详的，有些是那里面没有的。——《人生的艺术化》一章是著明的例子；这是孟实先生自己最重要的理论。他分人生为广狭两义：艺术虽与“实际人生”有距离，与“整个人生”却并无隔阂；“因为艺术是情趣的表现，而情趣的根源就在人生。反之，离开艺术也便无所谓人生；因为凡是创造和欣赏都是艺术的活动。”他说：“生活上的艺术家也不但能认真而且能摆脱。在认真时见出他的严肃，在摆脱时见出他的豁达。”又引西方哲人之说：“至高的美在无所为而为之玩索”，以为这“还是一种美”。又说：“一切哲学系统也都只能常作艺术作品去看。”又说：“真理在离开实用而成为情趣中心时，就已经是美感的对象；……所以科学的活动也还是一种艺术的活动。”这样真善美便成了三位一体了。孟实先生引读者由艺术走入人生，又将人生纳入艺术之中。这种“宏远的眼界和豁达的胸襟”，值得学者深思。文艺理论当有以观其会通；局于一方一隅，是不会有真知灼见的。

1932年4月，伦敦。

《文心》序

记得在中学校的时候，偶然买到一部《姜园课蒙草》，一部彪蒙书室的《论说入门》，非常高兴。因为这两部书都指示写作的方法。那时的国文教师对我们帮助很少，大家只茫然地读，茫然地写；有了指点方法的书，仿佛夜行有了电棒。后来才知道那两部书并不怎样高明，可是当时确得了些好处。——论读法的著作，却不曾见，便吃亏不少。按照老看法，这类书至多只能指示童蒙，不登大雅。所以真配写的人都不肯写；流行的很少像样的，童蒙也就难得到实惠。

新文学运动以来，这一关总算打破了。作法读法的书多起来了；大家也看重起来了。自然真好的还是少，因为这些新书——尤其是论作法的——往往泛而不切；假如那些旧的是馇飧琐屑，束缚性灵，这些新的又未免太无边际，大而化之了——这当然也难收实效的。再说论到读法的也太少；作法的偏畸的发展，容易使年轻人误解，以为只要晓得些作法就成，用不着多读别的书。这实在不是正路。

丐尊、圣陶写下《文心》这本“读写的故事”，确是一件功德。书中将读法与作法打成一片，而又能近取譬，切实易行。不但指点方法，并且着重训练；徒法不能自行，没有训练，怎么好的方法也是白说。书中将教学也打成一片，师生亲切的合作才可达到教学的目的。这些年颇出了些中学教学法的书，有一两本确是积多年的经验与思考而成。但往往失之琐碎，又侧重督责一面，与本书不同。本书里的国文教师王先生不但认真，而且亲切。他那慈祥和蔼的态度，教学生不由地勤奋起来，彼此亲亲昵昵地讨论着，没有一些浮嚣之气。这也许稍稍理想化一点，但并非不可能的。所以这本书不独是中学生的书，也是中学教师的书。再则本书是一篇故事，故事的穿插，一些不缺少；自然比那些论文式纲举目张的著作容易教人记住——换句话说，收效自然大些。至少在这一件上，这是一部空前的书。丐尊、圣陶都做过多少年的教师，他们都是能感化学生的教师，所以才写得出这样的书。丐尊与刘薰宇先生合写过《文章作法》，圣陶写过《作文论》。这两种在同类的著作里是出色的，但现在这一种却是他们的新发展。

自己也在中学里教过五年国文，觉得有三种大困难。第一，无论是读是作，学生不容易感到实际的需要。第二，读的方面，往往只注重思想的获得而忽略语汇的扩展，字句的修饰，篇章的组织，声调的变化等。第三，作的方面总想创作，又急于发表。不感到实际的需要，读和作都只是为人，都只是奉行功令；自然免不了敷衍，游戏。只注重思想而忽略训练，所获得的思想必是浮光掠影。因为思想也就存在语汇，字句，篇章，声调里；中学生读书而只取其思想，那便是将书里的话用他们自己原有的语汇等等重记下来，一定是相去很远的变形。这种变形必失去原来思想的精彩而只存其轮廓，没有甚么用处。总想创作，最容易浮夸，失望；没有忍耐而求近功，实在是苟且的心理。——这似乎是实际的需要，细想却决非“实际的”。本书对于这三件都已见到；除读的一面引起学生实际的需要，还是暂无办法外（第一章，周枚叔论“编中学国文教本之不易”），其余都结实地分析，讨论，有了补救的路子（如第三章论“作文是生活中间的一个项目”，第九章朱志青论“文病”，第十四章王先生论“读文声调”，第十七章论“语汇与语感”，第二十九章论“习作创作与应用”）。此外，本书中的议论也大都正而不奇，平

而不倚，无畸新畸旧之嫌，最宜于年轻人。譬如第十四章论“读文声调”，第十六章论“现代的习字”，乍看仿佛复古，细想便知这两件事实在是基本的训练，不当废而不讲。又如第十五章论“无别择地迷恋古书之非”，也是应有之论，以免学生钻入牛角尖里去。

最后想说说关于本书的故事。本书写了三分之二的时候，丐尊、圣陶做了儿女亲家。他们俩决定将本书送给孩子们做礼物。丐尊的令媛满姑娘，圣陶的令郎小墨君，都和我相识；满更是我亲眼看见长大的。孩子都是好孩子，这才配得上这件好礼物。我这篇序也就算两个小朋友的订婚纪念罢。

1934年5月17日，北平清华园。

《闻一多全集》编后记

我敬佩闻一多先生的学问，也爱好他的手稿。从前在大学读书的时候，听说黄季刚先生拜了刘申叔先生的门，因此得到了刘先生的手稿。这是很可羡慕的。但是又听说刘先生的手稿，字迹非常难辨认。本来他老先生的字写得够糟的，加上一而再再而三的添注涂改，一塌糊涂，势所必然。这可教人头痛。闻先生的稿子却总是百分之九十九的工楷，差不多一笔不苟，无论整篇整段，或一句两句。不说别的，看了先就悦目。他常说抄稿子词时也练了字，他的字有些进步，就靠了抄稿子。

再说，别人总将自己的稿子当作宝贝，轻易不肯给人看，更不用说借给人。闻先生却满不在乎，谁认识他就可以看他的稿子。有一回，西南联大他的班上有一个学生借他的《诗经长编》手稿四大本。他并不知道这学生的姓名，但是借给了他。接着放了寒假，稿子一直没有消息。后来开学了，那学生才还给他，说是带回外县去抄了。他后来谈起这件事，只说稿子没有消息的时候，他很担心，却没有一句话怪那学生。

三十年我和闻先生全家，还有几位同事，都住在昆明龙泉镇司家营的清华文科研究所里，一住两年多。我老是说要细读他的全部手稿，他自然答应。可是我老以为这些稿子就在眼前，就在手边，什么时候读都成；不想就这样一直耽搁到我们分别搬回昆明市，到底没有好好的读下去。后来他参加民主运动，事情忙了，家里成天有客，我也不好去借稿子麻烦他。去年春间有一天，因为文学史上一个问题要参考他的稿子，一清早去看他。那知他已经出去开会去了。我得了闻太太的允许，翻看他的稿子；越看越有意思，不知不觉间将他的大部分的手稿都翻了。闻太太去做她的事，由我一个人在屋里翻了两点多钟。闻先生还没有回，我满意的向闻太太告辞。

想不到隔了不到半年，我竟自来编辑他的遗稿了！他去年七月还不满四十八岁，精力又饱满，在那一方面都是无可限量的，然而竟自遭了最卑鄙的毒手！这损失是没法计算的！他在《诗经》和《楚辞》上用功最久，差不多有了二十年。在文科研究所住着的第二年，他重新开始研究《庄子》，说打算用五年工夫在这部书上。古文字的研究可以说是和《诗经》《楚辞》同时开始的。他研究古文字，常像来不及似的；说甲骨文金文的材料究竟不太多，一松劲儿就会落在人家后边了。他研究《周易》，是二十六年在南岳开始；住到昆明司家营以后，转到伏羲的神话上。记得那时汤用彤先生也住在司家营，常来和他讨论《周易》里的问题，等到他专研究伏羲了，才中止了他们的讨论。他研究乐府诗，似乎是到昆明后开始。不论开始的早晚，他都有了成绩，而且可以说都有了贡献。

闻先生是个集中的人，他的专心致志，很少人赶得上。研究学术如此，领导行动也如此。他在云南蒙自的时候，住在歌胪士洋行的楼上，终日在做研究工作，一刻不放松，除上课外，绝少下楼。当时有几位同事送他一个别号，叫做“何妨一下楼斋主人”，能这么集中，才能成就这么多。半年来我读他的稿子，觉得见解固然精，方面也真广，不折不扣超人一等！对着这作得好抄得好的一堆堆手稿，真有些不敢下手。可惜的是从昆明运来的他的第一批稿子，因为箱子进了水，有些霉得揭不开；我们赶紧请专门的人来揭，有的揭破了些，有些幸而不破，也斑斑点点的。幸而重要的稿子都还完整，就是那有点儿破损的，也还不致妨碍我们的编辑工作。

稿子陆续到齐。去年十一月清华大学梅贻琦校长聘请了雷海宗、潘光旦、吴晗、浦江清、许维遹、余冠英六位先生，连我七人，组成“整理闻一多先生遗著委员会”，指定我作召集人。家属主张编全集，我们接受了。我拟了一个目，在委员会开会的时候给大家看了。委员会的意思，这个全集交给家属去印，委员会不必列名；委员会的工作先集中在整编那几种未完成的巨著上。于是决定请许维遹先生负责《周易》和《诗经》，浦江清先生负责《庄子》和《楚辞》，陈梦家先生负责文字学和古史，余冠英先生负责乐府和唐诗，而我负总责任。但是这几种稿子整编完毕，大概得两三年。我得赶着先将全集编出来。

全集拟目请吴晗先生交给天津《大公报》、上海《文汇报》发表。这里收的著作并不全是完整的，但是大体上都可以算是完整的了。这里有些文篇是我们手里没有的，我们盼望读者抄给我们，或者告诉我们那里去抄。至于没有列入的文篇，我们或者忘了，或者不知道，也盼望读者告知。结果得到的来信虽然不算多，可是加进的文篇不算少，这是我们很感谢的。一方面我们托了同事何善周先生，也是闻先生的学生，他专管找人抄稿。我们大家都很忙，所以工作不能够太快；我们只能做到在闻先生被难的周年祭以前，将《全集》抄好交给家属去印。抄写也承各位抄写人帮忙，因为我们钱少，报酬少。全集约一百万字，抄写费前后花了靠近一百五十万元。最初请清华大学津贴一些，后来请家属支付一半，用遗稿稿费支付一半；这稿费也算是家属的钱。

《全集》已经由家属和开明书店订了合同，由他们印。惭愧的是我这负责编辑的人，因为时期究竟迫促，不能处处细心照顾。抄写的人很多，或用毛笔，或用钢笔，有工楷，也有带草的。格式各照原稿，也不一律。闻先生虽然用心抄他的稿子，但是他做梦也没想到四十八岁就要编《全集》，格式不一律，也是当然。抄来的稿子，承清华大学中国文学系各位同人好几次帮忙分别校正，这是很感谢的！

拟目分为八类，是我的私见，但是“神话与诗”和“诗与批评”两个类目都是闻先生用过的演讲题，“唐诗杂论”也是他原定的书名。文稿的排列按性质不按年代，也是我的私见。这些都是可以改动的。拟目里有郭沫若先生序，是吴晗先生和郭先生约定的；还有年谱，同事季镇淮先生编的，季先生也是闻先生的学生。

还想转载《联大八年》里那篇《闻一多先生事略》。还有史靖先生的《闻一多的道路》一书，已经单行了。去年在成都李、闻追悼会里也见到一篇小传，叙到闻先生的童年，似乎是比较详细些。我猜是马哲民先生写的，马先生跟闻先生小时是同学，那天也在场，可惜当时没有机会和他谈一下。全集付印的时候，还想加上闻先生照像，一些手稿和刻印，这样可以使读者更亲切的如见其人。

1947年。

论青年读书风气

《大公报》图书副刊的编者在“卷头语”里慨叹近二十几年来中国书籍出版之少。这是不错的。但他只就量说，没说到质上去。一般人所感到的怕倒是近些年来书籍出版之滥；有鉴别力的自然知所去取，苦的是寻常的大学生中学生，他们往往是并蓄兼收的。文史方面的书似乎更滥些；一个人只要能读一点古文，能读一点外国文（英文或日文），能写一点白话文，几乎就有资格写这一类书，而且很快的写成。这样写成的书当然不能太长，太详尽，所以左一本右一本总是这些“概论”“大纲”“小史”，看起来倒也热热闹闹的。

供给由于需要；这个需要大约起于五四运动之后。那时青年开始发现自我，急求扩而充之，野心不小。他们求知识像狂病；无论介绍西洋文学哲学的历史及理论，或者整理国故，都是新文化，都不迟疑地一口吞下去。他们起初拚命读杂志，后来觉得杂志太零碎，要求系统的东西；“概论”等等便渐渐地应运而生。杨荫深先生《编辑 中国文学大纲 的意义》（见《先秦文学大纲》）里说得最明白：

在这样浩繁的文学书籍之中，试问我们是不是全部都去研究它，如果我们是个欢喜研究中国文学的话。那自然是不可能的，从时间上，与经济上，我们都不可能的。然而在另一方面说来，我们终究非把它全部研究一下不可，因为非如此，不足以满我们的欲望。于是其中便有聪明人出来了，他们用了简要的方法，把全部的中国文学做了一个简要的叙述，这通常便是所谓“文学史”。（杨先生说这种文学史往往是“点鬼簿”，他自己的书要“把中国文学稍详细的叙述，而成有一个系统与一个次序”。）

青年系统的趣味与有限的经济时间使他们只愿意只能够读这类“架子书”。说是架子书，因为这种书至多只是搭着的一副空架子，而且十有九是歪曲的架子。青年有了这副架子，除知识欲满足以外，还可以靠在这架子上作文，演说，教书。这便成了求学谋生的一条捷径。有人说从前读书人只知道一本一本念古书，常苦于没有系统；现在的青年系统却又太多，所有的精力都花在系统上，系统以外便没有别的。但这些架子是不能支持长久的；没有东西填进去，晃晃荡荡的，总有一天会倒下来。

从前人著述，非常谨慎。有许多大学者终生不敢著书，只写点札记就算了。印书不易，版权也不能卖钱。自然是一部分的原因；但他们学问的良心关系最大。他们穷年累月孜孜兀兀地干下去，知道的越多，胆子便越小，决不愿拾人牙慧，决不愿蹈空立说。他们也许有矫枉过正的地方，但这种认真的精神值得我们学习。现在我们印书方便了，版权也能卖钱了，出书不能像旧时代那样谨严，怕倒是势所必至；但像近些年来这样滥，总不是正当的发展。早先坊间也有“大全”“指南”一类书，印行全为赚钱；但通常不将这些书看作正经玩意儿，所以流弊还少，现在的“概论”“大纲”“小史”等等，却被青年当作学问的宝库，以为有了这些就可以上下古今，毫无窒碍。这个流弊就大了，他们将永不知道学问为何物。曾听见某先生说，一个学生学了“哲学概论”，一定学不好哲学。他指的还是大学里一年的课程；至于坊间的薄薄的哲学概论书，自然更不在话下。平心而论，就一般人看，学一个概论的课程，未尝无益；就是读一本像样的概论书，也有些好处。但现在

坊间却未必有这种像样的东西。

说“概论”“大纲”“小史”，取其便于标举；有些虽用这类名字却不是这类书，也有些确不用这类名字而却是这类书——如某某研究，某某小丛书之类。这种书大概篇幅少，取其价廉，容易看毕；可是系统全，各方面都说到一点儿，看完了仿佛什么都知道。编这种书只消抄录与排比两种工夫，所以略有文字训练的人都能动手。抄录与排比也有几等几样，这里所要的是最简便最快当的办法。譬如编全唐诗研究罢，不必去看全唐诗，更不必看全唐文，唐代其他著述，以及唐以前的诗，只要找几本中国文学史，加上几种有评选的选本，抄抄编编，改头换面，好歹成一个系统（其实只是条理）就行了。若要表现时代精神，还可以随便检几句流行的评论插进去。这种转了好几道手的玩意，好像掺了好几道水的酒，淡而无味，自不用说；最坏的是让读者既得不着实在的东西，又失去了接近原著的机会，还养成求近功抄小路的脾气。再加上编者照例的匆忙，事实，年代，书名，篇名，句读，字，免不了这儿颠倒那儿错，那是更误人了。其实“概论”“大纲”“小史”也可以做得好。一是自己有心得，有主张，在大著作之前或之后，写出来的小书；二是融会贯通，博观约取的著作；虽无创见，却能要言不繁，节省一般读者的精力。这两种可都得让学有专长的人做去，而且并非仓卒可成。

1934年1月29日。

买书

买书也是我的嗜好，和抽烟一样。但这两件事我其实都不在行，尤其是买书。在北平这地方，像我那样买，像我买的那些书，说出来真寒尘死人；不过本文所要说的既非诀窍，也算不得经验，只是些小小的故事，想来也无妨的。

在家乡中学时候，家里每月给零用一元。大部分都报效了一家广益书局，取回些杂志及新书。那老板姓张，有点儿抽肩膀，老是捧着水烟袋；可是人好，我们不觉得他有市侩气。他肯给我们这班孩子记账。每到节下，我总欠他一元多钱。他催得并不怎么紧；向家里商量商量，先还个一元也就成了。那时候最爱读的一本《佛学易解》（贾丰臻著，中华书局印行）就是从张手里买的。那时候不买旧书，因为家里有。只有一回，不知那儿来检《文心雕龙》的名字，急着想看，便去旧书铺访求：有一家拿出一部广州套版的，要一元钱，买不起；后来另买到一部，书品也还好，纸墨差些，却只花了小洋三角。这部书还在，两三年前给换上了磁青纸的皮儿，却显得配不上。

到北平来上学入了哲学系，还是喜欢找佛学书看。那时候佛经流通处在西城卧佛寺街鹫峰寺。在街口下了车，一直走，快到城根儿了，才看见那个寺。那是个阴沉沉的秋天下午，街上只有我一个人。到寺里买了《因明入正理论疏》、《百法明门论疏》、《翻译名义集》等。这股傻劲儿回味起来颇有意思；正像那回从天坛出来，挨着城根，独自个儿，探险似地穿过许多没人走的碱地去访陶然亭一样。在毕业的那年，到琉璃厂华洋书庄去，看见新版韦伯斯特大字典，定价才十四元。可是十四元并不容易找。想来想去，只好硬了心肠将结婚时候父亲给做的一件紫毛（猫皮）水獭领大氅亲手拿着，走到后门一家当铺里去，说当十四元钱。柜上人似乎没有什么留难就答应了。这件大氅是布面子，土式样，领子小而毛杂——原是用了两副“马蹄袖”拼凑起来的。父亲给做这件衣服，可很费了点张罗。拿去当的时候，也踌躇了一下，却终于舍不得那本字典。想着将来准赎出来就是了。想不到竟不能赎出来，这是直到现在翻那本字典时常引为遗憾的。

重来北平之后，有一年忽然想搜集一些杜诗。一家小书铺叫文雅堂的给找了不少，都不算贵；那伙计是个麻子，一脸笑，是铺子里少掌柜的。铺子靠他父亲支持，并没有什么好书；去年他父亲死了，他本人不大内行，让伙计吃了，现在长远不来了，他不知怎么样。说起杜诗，有一回，一家书铺送来高丽本《杜律分韵》，两本书，索价三百元。书极不相干而索价如此之高，荒谬之至，况且书面上原购者明明写着“以银二两得之”。第二天另一家送来一样的书，只要二元钱，我立刻买下。北平的书价，离奇有如此者。

旧历正月里厂甸的书摊值得看；有些人天天巡礼去。我住的远，每年只去一个下午——上午摊儿少。土地祠内外人山人海摩肩接踵地来往。也买过些零碎东西；其中有一本是《伦敦竹枝词》，花了三毛钱。买来以后，恰好《论语》要稿子，选抄了些寄去，加上一点说明，居然得着五元稿费。这是仅有的一次，买的书赚了钱。

在伦敦的时候，从寓所出来，走过近旁小街。有一家小书店门口摆着一架旧书。上前去徘徊了一下，看见一本《牛津书话选》（The Book Lovers' Anthology），烫花布面，装订不马虎，四百多面，本子也不小，准有七八成新，才一先令六便士，那时合中国一元三毛钱，比东安市场旧洋书还贱些。

这选本节录许多名家诗文，说到书的各方面的；性质有点像叶德辉氏《书林清话》，但不像《清话》有系统；他们旨趣原是一样的。因为买这本书，结识了那掌柜的；他以后给我找了不少便宜的旧书。有一种书，他找不到旧的，便和我说，他们批购新书按七五扣，他愿意少赚一扣，按九扣卖给我。我没有要他这么办，但是很感谢他的好意。

1935年 1月 10日。

文物·旧书·毛笔

这几个月，北平的报纸上除了战事、杀人案、教育危机等等消息以外，旧书的危机也是一个热闹的新闻题目。此外，北平的文物，主要的是古建筑，一向受人重视，政府设了一个北平文物整理委员会，并且拨过几回不算少的款项来修理这些文物。二月初，这个委员会还开了一次会议，决定为适应北平这个陪都的百年大计，请求政府“核发本年上半年经费”，并“加强管理使用文物建筑，以维护古迹”。至于毛笔，多少年前教育部就规定学生作国文以及用国文回答考试题目，都得用毛笔。但是事实上学生用毛笔的时候很少，尤其是在大都市里。这个问题现在似乎还是悬案。在笔者看来，文物、旧书、毛笔，正是一套，都是些遗产、历史、旧文化。主张保存这些东西的人，不免都带些“思古之幽情”，一方面更不免多多少少有些“保存国粹”的意思。“保存国粹”现在好像已成了一句坏话，等于“抱残守阙”，“食古不化”，“迷恋骸骨”，“让死的拉住活的”。笔者也知道今天主张保存这些旧东西的人大多数是些五四时代的人物，不至于再有这种顽固的思想，并且笔者自己也多多少少分有他们的情感，自问也还不至于顽固到那地步。不过细心分析这种主张的理由，除了“思古之幽情”以外，似乎还只能说是“保存国粹”；因为这些东西是我们先民的优良的成绩，所以才值得保存，也才会引起我们的思念。我们跟老辈不同的，应该是保存只是保存而止，让这些东西像化石一样，不再妄想它们复活起来。应该过去的总是要过去的，我们明白这个道理。

关于拨用巨款修理和油漆北平的古建筑，有一家报纸上曾经有过微词，好像说在这个战乱和饥饿的时代，不该忙着办这些事来粉饰太平。本来呢，若是真太平的话，这一番修饰也许还可以招揽些外国游客，得些外汇来使用。现在这年头，那辉煌的景象却只是战乱和饥饿的现实的一个强烈的对比，强烈的讽刺，的确叫人有些触目惊心。这自然是功利的看法，可是这年头无衣无食的人太多了，功利的看法也是自然的。不过话说回来，现在公家用钱，并没有什么通盘的计划，这笔钱不用在这儿，大概也不会用在那些无衣无食的人的身上，并且也许还会用在一些不相干的事上去。那么，用来保存古物就也还不算坏。若是真能通盘计划，分别轻重，这种事大概是该缓办的。笔者虽然也赞成保存古物，却并无抢救的意思。照道理衣食足再来保存古物不算晚；万一晚了也只好遗憾，衣食总是根本。笔者不同意过分的强调保存古物，过分的强调北平这个文化城，但是“加强管理使用文物建筑，以维护古迹”，并不用多花钱，却是对的。

旧书的危机指的是木版书，特别是大部头的。一年来旧书业大不景气，有些铺子将大部头的木版书论斤的卖出去造还魂纸。这自然很可惜，并且有点儿惨。因此有些读书人出来呼吁抢救。现在教育部已经拨了十亿元收买这种旧书，抢救已经开始，自然很好。但是笔者要指出旧书的危机潜伏已经很久，并非突如其来。清末就通行石印本的古书，携带便利，价钱公道。这实在是旧书的危机的开始。但是当时石印本是不登大雅之堂的；说是错字多，固然，主要的还在缺少那古色古香。因此大人先生不屑照顾。不过究竟公道，便利，又不占书架的地位，一般读书人，尤其青年，却是乐意买的。民国以来又有了影印本，大部头的如《四部丛刊》，底本差不多都是善本，影印不至于有错字，也不缺少古色古香。这个影响旧书的买卖就更大。后来《四部

丛刊》又有缩印本，古气虽然较少，便利却又加多。还有排印本的古书，如《四部备要》、《万有文库》等，也是方便公道。又如《国学基本丛书》，照有些石印本办法，书中点了句，方便更大。抗战前又有所谓“一折八扣书”，排印的错误并不太多，极便宜，大量流通，青年学生照顾的不少。比照抗战期中的土纸本，这种一折八扣书现在已经成了好版了。现在的青年学生往往宁愿要这种排印本，不要木刻本；他们要方便，不在乎那古色古香。买大部书的人既然可以买影印本或排印本，买单部书的人更多乐意买排印本或石印本，技术的革新就注定了旧书的没落的命运！将来显微影片本的书发达了，现在的影印本排印本大概也会没落的罢？

至于毛笔，命运似乎更坏。跟“水笔”相比，它的不便更其显然。用水笔就得用砚台和墨，至少得用墨盒或墨船（上海有这东西，形如小船，不知叫什么名字，用墨膏，装在牙膏似的筒子里，用时挤出），总不如水笔方便，又不能将笔挂在襟上或插在袋里。更重要的，毛笔写字比水笔慢得多，这是毛笔的致命伤。说到价钱，毛笔连上附属品，再算上用的时期的短，并不见得比水笔便宜好多。好的舶来水笔自然很贵，但是好的毛笔也不贱，最近有人在北平戴月轩就看到定价一千多万元的笔。自然，水笔需要外汇，就是本国做的，材料也得从外国买来，毛笔却是国产；但是我们得努力让水笔也变成国产才好。至于过去教育部规定学生用毛笔，似乎只着眼在“保存国粹”或“本位文化”上；学生可并不理会这一套，用水笔的反而越来越多。现代生活需要水笔，势有必至，理有固然，“本位文化”的空名字是抵挡不住的。毛笔应该保存，让少数的书画家去保存就够了，勉强大家都来用，是行不通的。至于现在学生写的字不好，那是没有认真训练的原故，跟不用毛笔无关。学生的字，清楚整齐就算好，用水笔和毛笔都一样。

学生不爱讲究写字，也不爱读古文古书——虽然有购买排印本古书的，可是并不太多。他们的功课多，事情忙，不能够领略书法的艺术，甚至连写字的作用都忽略了，只图快，写得不清不楚的叫人认不真。古文古书因为文字难，不好懂，他们也觉着不值得费那么多功夫去读。根本上还是由于他们已经不重视历史和旧文化。这也是必经的过程，我们无须惊叹。不过我们得让青年人写字做到清楚整齐的地步，满足写字的基本作用，一方面得努力好好的编出些言文对照详细注解的古书，让青年人读。历史和旧文化，我们应该批判的接受，作为创造新文化的素材的一部，一笔抹煞是不对的。其实青年人也并非真的一笔抹煞古文古书，只看《古文观止》已经有了八种言文对照本，《唐诗三百首》已经有了三种（虽然只各有一种比较好），就知道这种书的需要还是很大——而买主大概还是青年人多。所以我们应该知道努力的方向。至于书法的艺术和古文古书的专门研究，留给有兴趣的少数人好了，这种人大学或独立学院里是应该培养的。

连带着想到了国画和平剧的改良，这两种工作现在都有人在努力。日前一位青年同事和我谈到这两个问题，他觉得国画和平剧都已经有了充分的发展，成了定型，用不着改良，也无从改良；勉强去改良，恐怕只会出现一些不今不古不新不旧的东西，结果未必良好。他觉得民间艺术本来幼稚，没有得着发展，我们倒也许可以促进它们的发展；像国画和平剧已经到了最高峰，是该下降，该过去的时候了，拉着它们恐怕是终于吃力不讨好的。照笔者的意见，我们的新文化新艺术的创造，得批判的采取旧文化旧艺术，士大夫的和民间的都用得着，外国的也用得着，但是得以这个时代和这个国家为主。

改良恐怕不免让旧时代拉着，走不远，也许压根儿走不动也未可知。还是另起炉灶的好，旧料却可以选择了用。应该过去的总是要过去的。

1948年。

《熬波图》

近来读了元朝陈椿的《熬波图》。这是一本有趣的书，记着那时松江一带煎盐的生活。

这本书现在印入罗振玉氏《吉石斋丛书初集》，系珂罗版影印。但《熬波图诗》却早已载入《两浙盐法志艺文类》；罗氏《雪堂丛刻》中也有《熬波图咏》，诗前的“说”，一并录载。罗氏记云：

元陈椿《熬波图》一卷，《四库》著录，乃馆臣就《永乐大典》辑录，中缺五图；其书盖久佚矣。今年春，有以此图二巨册乞售者，乃定邸旧藏。图至精细；前冠《提要》，后署“焦秉贞恭绘”款。《提要》成于乾隆中叶以后，焦秉贞则圣祖时已待诏画院；无出自秉贞之理。殆嘉庆朝画院诸臣就《大典》本临摹，后人妄增焦款也念此书藏于“中秘”，人间不得而窥，而宋元间人记述制盐之书，绝无传者；因录其题咏，付之手民——其图精细，不能摹写付印，为可憾也！宣统甲寅六月。

但两年后这本“精细”的图便印出来了，这使现在读着的我们很高兴的！

《提要》云：

《熬波图》，元陈椿撰。椿，天台人，始末未详。此书乃元统中椿为下砂场盐司，因前提干旧图而补成者也。自《各团灶座》至《起运散盐》，为图四十有七。图各有说，后系以诗。凡晒灰，打卤之方，运薪，试蓬之细，纤悉必具。亦楼《耕织图》，曾之谨《农器谱》之流亚也。

序言地有瞿氏，唐氏，为盐场提干；讳守仁而佚其姓。考云间旧志，瞿氏实下砂望族。……然作是图者，不知为谁。至唐氏，则旧志不载，无可考见矣。诸图绘画颇工，《永乐大典》所载，已经传摹，尚存矩度。惟原缺五图，世无别本，不可复补。……盖原本已佚脱也。

《提要》说陈椿“因前提干旧图而补成”此图，这是据陈自序。事情是这样的：

浙之西，华亭东，百里，实为下砂；滨大海，枕黄浦，距大塘，襟带吴淞，扬子二江；直走东南，皆斥卤之地——煮海作盐，其来尚矣。宋建炎中，始立盐监。地有瞿氏，唐氏之祖，为监场，为提干者。至元丙子，又为土著，相副“管勾”官，皆无其任者也。

提干讳守仁，号乐山；弟守义，号鹤山。……鹤山尤为温克，端有古人风度，……授忠显校尉，海道运粮千户。深知煮海渊源，风土异同，法度终始；命工绘为长卷，命曰《熬波图》。将使后人知煎盐之法，工役之劳，而垂于无穷也。惜乎辞世之急！

仆曩吏下砂场盐司，暇日访其子，讳天禧，号敬斋，于众绿园堂（《两浙盐法志》所载

本文所引各盐法志，均据清嘉庆朝重修本。

定亲王永璜，乾隆长子。

元顺帝年号。

以石蓬试卤咸淡之法；详见书中《淋灰取卤》图说。

《文献通考·经籍考》著录。《提要》中无此书；大约已亡佚了。

宋高宗年号。

元世祖至元十三年。

无“堂”字)出示其父所图草卷,披览之余,了然在目,如示诸掌。呜呼,信知仁民之心,如其大乎!

……

今观斯图,真可谓得其情,备而详矣。然而浙东竹盘之殊,改法立仓之异,犹未及焉。敬斋慨然属椿而言曰:“成先君之功者,子也;子其为我全其帙而成其美”云。椿辞不获已,敬为略者详之,缺者补之。

图几成而敬斋下世。至顺庚午,始得大备;行饬诸梓,垂于不朽。……有意于爱民者,将有感于斯图,必能出长策以苏民力;于国家之治政,未必无小补云。

细看此篇所叙,图是提干的兄弟命工绘画,与提干是无关系的。《提要》中“因前提干旧图而补成”一语,似有错误。这位原作者鹤山,我们现在还无法知道他的姓氏,实为遗憾。续作者陈椿,自然更是要紧。鹤山的图,只是“草卷”,到他手里,才成完书。但我们也不能知道他的全部的历史。《提要》里说的,全据他的自序,于我们毫无帮助;此外只有元朝陈旅(此人颇有文名)作的《运司同知睢阳赵公(知章)德政碑记》(《两浙盐法志·艺文》三)里有“民感之(赵)不忘,……属寓士陈椿来征予文纪之”一语。这时是元顺帝至元中,已在《熬波图》成书后好几年了。赵知章是松江分司;可知陈椿那时还在松江(华亭)住着呢。

现在我将书中四十七图分为十组;让我们看看“熬波”这一件事里,共包含几个程序:

一、盖造房舍计《各团灶舍》,《筑垒围墙》,《起盖灶舍》,《团内便仓》四图。

二、裹筑灰淋及池井计《裹筑灰淋》,《筑垒池井》,《盖池井屋》三图。

三、引入海水计《开河通海》,《坝堰蓄水》,《就海引潮》,《筑护海岸》,《车接海潮》,《疏浚潮沟》六图。

四、辟治摊场计《开辟摊场》,《车水耕平》,《敲泥拾草》,《海潮浸灌》,《削土取平》,《棹水泼水》六图。

五、晒灰淋卤计《担灰摊晒》,《筱灰取匀》,《筛水晒灰》,《扒扫聚灰》,《担灰入淋》,《淋灰取卤》六图。六、载卤入团计《卤船盐船》,《打卤入船》,《担载运盐》,《打卤入团》四图。

七、斫柴运柴计《樵斫柴薪》,《束缚柴薪》,《砍斫柴生》,《塌车车》,《人车运柴》,《车运柴》六图。

八、冶制铁盘计《铁盘模样》,《铸造铁样(同“盘”)》,《砌柱承样》,《排凑盘面》,《炼灯草灰》,《装泥样缝》六图。

九、煎盐计《上卤煎盐》,《捞洒撩盐》,《乾样起盐》,《出扒生灰》四图。

煎盐之盘,浙东以竹编之;详见书中《铁盘模样》图说。

元文宗至顺元年。

煎盐之所。

灰淋乃淋卤之土窟;池井则所以贮卤者也。

煎盐之盘,用数铁块拼成。

未经淋卤之新灰也;旧灰必须时有新灰掺入,方能保存其性。

十、收盐运盐计《日收散盐》，《起运散盐》二图。书中《筑垒围墙》和《起运散盐》二图互舛，不知是何时弄错的。

又以书中所载与《两浙盐法志》较，《盐法志》有诗无说，前经述及；但在《熬波图诗》之前，却多《题熬波图》一诗，与前者并题为陈椿作。这首诗说他作书之旨，与自序所说相通，是很重要的。诗云：

钱塘江水限吴越，三十四场分两浙：五十万引课重难，九千六百户 优劣。火伏 上中下三则，煎连春夏秋九月，程严赋足在恤民，盐是土人口下血！

这一本《熬波图》有三种价值，我们可从三方面论之：

一是政治的，二是学术的，三是艺术的。《提要》列入“史部”“政书类”，是着重它政治的一面。

陈椿序中述鹤山命工作图之意，“将使后人知煎盐之法，工役之劳。”他自己则希望：“有意于爱民者，将有感于斯图，必能出长策以苏民力；于国家之治政，未必无小补云。”他们俩的意思其实是相同的：一面存典制以备后人实施和改良之参考；一面写出工役劳苦的详情，俾在上者览之——盖亦讽谏之意。明彭韶《上盐场图诗略》说：

自古圣帝明王，莫不以稼穡艰难为念；忠臣贤士，亦莫不以敷陈民事为先。故有书《豳风》，《无逸》以进者，有进《农桑耕织图》者，有献《流民图》者；要之，期于深宫之中，寓目动心，不至视民如草芥矣。

然庶民之中，灶户尤苦。惜乎古今未有图咏。……（按：彭当是未见此图。）

这一节话说讽谏的意思最明白，可借作陈序的注脚。原来元代两浙盐赋最重，而且有加靡已（至顺帝至正三年，始有减去一十万引之事）。前引陈旅《赵公德政碑记》里说：

昔至元 盐筴之榷于两浙也，以引计，凡四万耳；后寢溢至四十八万。而松江之额，十有奇；民其得无瘵乎！（按：与《元史》及《新元史·食货志》稍有出入。）

你看，不及百年，增赋已至十二倍之多！两浙赋额既重，而松江赋额又在两浙中最重，其民自然困悴不堪！陈序所谓“仁民之心”，所谓“爱民”，当系确有所感而发，不得作寻常门面语看。只是这种居高临下，为民请命的怜愍态度，在现在已无多少价值可言罢了。

罗振玉氏说：“念此书藏于‘中秘’，人间不得而窥，而宋元间人记述制盐之书，绝无传者；因录其题咏，付之手民。”他的话有两层意思：一是

煎盐民户，谓之灶户；灶户有定额，是一种官役；岁有定课，不容规避。

火之起伏也；一火伏出盐若干，有定额。上中下则，系指旺月（如阴历六月）、淡月而言。

见《长芦盐法志·附编·援证》九。

宋楼 。

宋郑侠。

据元潘嘉《运司堂卿李公政绩碑记》《两浙盐法志·艺文》三）。

元世祖年号。

此书乃难见之奇书，足备藏书家之一格。二是此书乃研究元代制盐方法仅存之书。此书的难见，大约不仅清代为然；由前引彭韶的话，可推至明代也已流行极少。不过明初尚见刻本，故《永乐大典》得据以传摹。现在刻本固绝不可见，《大典》又经散失，其载有此书之卷帙，亦不知存佚如何（袁同礼先生的《永乐大典现存卷目》中无此）。罗氏所藏本，要算仅存的硕果了。我们所得见者，虽只是这第四手的，不全的本子（《大典》所载原已不全，见上文），也要算很有眼福了。此书既为元人记述制盐方法仅存之书，自甚有关于史学；而有图佐说，尤为可贵之至。郑樵《通志·图谱略·索象篇》说：

见书不见图，闻其声不见其形；见图不见书，见其人不闻其语。图至约也，书至博也；即图而求易，即书而求难。

《明用篇》又说：

善为学者，如持军治狱；若无部伍之法，何以得书之纪？若无核实之法，何以得书之情？

可见要治“实学”，非有图谱不行，虚文无济于事。郑氏所举图谱之学凡十六种，所称“无图有书不可用”者，盐法也正是如此。要明白当世的盐法，已须靠图为用；要明白前代的盐法，图自然更不可少。

艺术的一面，最值得注意的，自然是那些图的画工。《提要》说，“诸图绘画颇工，《永乐大典》所载，尚存矩度。”罗振玉氏说，“图至精细”，“殆嘉庆朝画院诸臣就《大典》本临摹。”本书绘画的工细，确是可爱。工细而能生动，所以才好；若笔下板滞，虽工细也无味了。本书中便是“界画”，也鲜明有致；其余画工作则确是正在工作，画休息则确是正在休息。我且举一两个例：如《团内便仓》图中，一人在地上，双手捧一叠瓦，两足离立，仰望屋上人，回声作势；瓦几欲脱手而出。屋上人则两足一前一后，弓着腰，向下摊开双手；只等着接那一叠瓦。又如《车水耕平》中，一老一少在水车旁石上对坐。老者右胫横加于左股上，以两手抱着；少者右手据石，左手拿着蒲葵扇，向老者指点着，张口似有所语。这每一图里，两人间的神情，均能密合无间；但眼光尚未能相属，是一小疵。又如《樵斫柴薪》中，一人释镰刀于地，蹲着，两手高举长的茶瓶，仰首就饮，渴态可笑。旁一人也蹲着，就砺石上磨镰刀，却又极为从容，相形之下，更觉可笑了。至于驼背龙钟的老翁，望之俨然的“北军”，画来也都维妙维肖。

最有趣的，各图都能“于百忙中着些闲笔”。每幅上端，往往有些远景；或写乱山，或写烟水，又以小桥村舍，杂树飞禽，点缀其间。每幅中间，灶丁们工作之外，又往往插入些闲人闲事：如老翁负小儿，指点工作，少妇门内看闲，儿童画地着棋，或倚栏垂钓；乃至群鸡觅食，两狗相扑等等。而所画人物，所布景色，位置和情形，又无一幅有重复处。这样，每幅图都是一个新鲜的境界，使人神往，愿厕身其间。作图本意，原要使后人知“工役之劳”；但这一点似乎失败了。我们只觉得灶丁们家人父子，融融泄泄；一味勤勤恳恳地工作，毫不计较似的。即有“北军”在旁监视，他们仍是自得其

乐，无一些踟躇之态。我们明知实际上未必如此，但图中确是如此。本图使我们只觉着“熬波”生活之可乐，而不见其苦处，使我们超乎实际的苦乐之上而“无关心”。也许创意作图者或临摹者泽于“温柔敦厚”的诗教者甚深，不愿露骨地画出，却留待阅者自去深思熟味，亦未可知。还有一事，我们现在所见的图的底本，大约是“嘉庆朝画院诸臣就《大典》本临摹”；我所论即以此临摹、影印之图为据。至于《大典》的图与原书的图，和现在所存，有同异否，有精粗之别否，我一概不知。若但凭猜想，原书之图或竟不如临摹之本，亦未可定。因为原作图者只是画工，临摹者却大约都是画院诸臣，且传刻总要失真，当不如手绘者之奕奕有神采的。

图咏多五言，也有杂言的。图咏本以补图与说之不及，而实侧重在陈说灶户的疾苦，冀人“寓目动心”；与白居易的《秦中吟》，《新乐府》旨趣略同。但诗过质实，自不能及白。其中记叙，说明诸语，往往如《盖池井屋》图咏云，“固非人所居，但防天雨雨”之类，殆同歌诀，殊无深致。然如：《筱灰取匀》云，“一片灰场几经手，壮者尪羸肥者瘠。”《担载运盐》云，“日西比及到团前，牛却长叹人无言。”《砍斫柴生》云，“黄茅斫尽盐未足，官司熬熬催火伏；有钱可买邻场柴，无钱之家守盐哭。”《捞洒撩盐》云，“人面如灰汗如血，终朝彻夜不得歇。”诸语叙事，却颇有筋力。至于代述灶户情意处，更多精警可喜。此类语极多，几乎每诗皆有；教训之意，不显于图者，乃显于咏。如《裹筑灰淋》云，“作劳口舌干，咸水觉有味；早知作农夫，岂不太容易！”《疏浚潮沟》云，“但得朝朝水满沟，一生甘作泥中鳅！”《敲泥拾草》云，“十指尽皴痂，那复问肩背！”都语婉意长，耐人寻味。其余议论语如：《上卤煎盐》云，“烹煎不顾寒与暑，半是灶丁流汗雨！”讽谕语，如《砌柱承样》云，“满盘白雪积如山，不比金茎但承露。”景语，如：《车运柴》云，“空车晚归去，牛背载寒鸦。”《铸造铁样》云，“间看炉鞴弃荒郊，当时闹热今如水。”或片言居要，或委曲有情致，也都可诵。

以上只是摘句，现在举全篇精警者，如《车接海潮》云：

翻翻联联，莘莘确确，东海巨蛇才脱壳。滔滔车腹水逆行，辘辘车声雷大作，能消几部
旱龙骨，翻得阳侯波欲涸！谁家少妇急工程？径上车头泥两脚！（按：今图中实无少妇。）

此诗写水车的形状，功用，活泼得神，可称状物之工。而末二语笔弄余妍，似不经意，却有无限隐恫存于言外。少妇何必“急工程”，“急工程”者自有人在；而偏说少妇者，所谓“风人之旨”。如此说法，并非求之太深；其实便是顺文直解，着此二语于本诗之末，也尽有风致的。又如《担灰摊晒》云：

海天无风云色开，相呼上场早晒灰。满场大堆仍小堆，前担未了后担催。少妇勤作亦可哀，草间冬日眠婴孩；正苦饥腹鸣如雷，转头馐妇从西来。（按：今图中无少妇，有婴孩在西；作者或“想当然耳”。）

此诗虽不及前作，但写婴孩冬日眠草间，“工役之劳”自见，又“馐妇”即“少妇”，“勤作”即指“馐”而言，章法颇曲。又如《干样起盐》云：

大样未冷火初歇，轻轻划拌休划铁。有如昨夜未完月，妖蟆食破圆还阙；又如水晶三角片，又如蒸饼十字裂。正愁天上多苦雾，却喜海滨有咸雪！

此诗虽甚朴质，但写样的形状却像极，且甚有趣；故不觉其粗俗。“正愁”一句，语意双关；与明彭韶《放盐图诗》中“谁念味中苦，搔首空踟躇”略同。

诸咏虽一再力陈灶户的疾苦，但丝毫不带着不平的气氛，这正是时代使然。他们是很安分的，所要求的只是一些怜悯，一些仁政而已。灶户这样想，陈椿等也为他们这样想；反映在那些诗里的，便都是些“怨而不怒”，低首下心的哀诉了。他们的理想，取诗中三语，便可包括罄尽：所谓“公私亦利”是一，“但愿天公平，无水亦无旱！”是二；而后者尤重，这也就是全部图咏的精神了。

图咏与说，皆楷书，字体在欧、赵之间，极秀整有致。说中偶有夹注，大抵解释名义。其中数见“未详”字样，足证此项注文系后人所加；但不知加于何时。

周作人先生在《儿童的书》一文中，论及中国儿童画之少；他说道，“如焦秉贞的《耕织图》却颇适用，把他翻印出来，可以供少年男女的翻阅。”焦秉贞的图，不知是不是临摹楼é的；两种图我都未见过，无从悬揣。我想这本《熬波图》性质与《耕织图》相类（《提要》说），也多“线画”，图咏与说又浅显易解，而咏尤可诵。若作为“儿童的书”，或者也适用的。只是无单行本，而《吉石龠丛书》印得既少，价钱又贵，一般人不易得着；这是很可惜的。与本书类似的材料，我现在所能知道的，尚有下列三种：

一、元盛或《耙盐词》。盛或是元末人，与本书作者差不多同时；其说自可供参考之用。词云：

朝耙滩上泥，暮煮釜中雪。妾身煎盐不辞苦，恐郎耙泥筋力竭！君不见东家阿娇红粉媚，不识把锄巧梳髻；昨日典金钗，愁杀官盐价高贵！

此诗文采自然是好，局格亦佳；但似不及本书诸咏的真切感人。

二、明彭韶《两浙盐场图咏》。明夏时正序云：

公继是奉有整理两浙盐法之命。逮竣，还，乃法《无逸》，《豳风》，采摭两浙盐场景物事情，分为八节：曰盐场，曰山场，曰草荡，曰淋卤，曰煎盐，曰征盐，曰放盐，曰追盐。绘为八图；图各有序，复系以诗。诗咏其情，序叙其事，图写其状。即之以观，则灶丁之贫难困苦，一展舒可得之。……亦既进呈。……[两浙都转运使，西蜀]晏君……于是取图之副，刻梓以传。

此书未经《四库》著录，恐已亡佚；但图咏尚存《两浙盐法志·艺文类》中，

《自己的园地》146页。

《自己的园地》146页。

《图书集成·经济汇编·食货典·盐法部·艺文》四。

《两浙盐法志·艺文》二。

题为《恤灶图八咏》（第八咏题《追赔图》，亦与前引彭上《盐场图诗略》不同）。诗甚妥贴。《盐场图》有云：

薪桂与炊玉，晨昏增感怆。敝屋栖寒芦，新畚倚孤嶂。怀土思依依，承家如草创。

末二语写灶户虽已穷困到“无以为家”，但仍恋恋故土，不忍远去。为上文“感怆”二字下一注脚，甚委曲有致。又《煎盐图》云：

一勺尽倾泻，万灶俱焚。沈沈红雾收，蹙蹙晴波竭。敛之白盈箕，凝华粲如雪。

此数语气象甚佳。又《征盐图》云：

儋石四面至，仓庾一朝盈；盐官唱簿历，“折阅”频呼声。

描写盐官的贪酷，可称淋漓尽致了。

三、《两淮盐法志》卷四《图说》上。本卷共二十八图：除文汇，文宗两阁外，“淮南之盐法十六，淮北之盐法十。”淮南的图，起于《引荡刈草》，终于《子盐开江》；淮北的图，起于《筑井铺池》，终于《乌沙河开行》。诸图兼括制盐、运盐二事，甚为简略；与《熬波图》之只重制盐，不厌求详者不同。图尚工细，间亦有景物点缀，但不及《熬波图》的讲究与多变化；且经传刻，究觉板滞多了。

1926年12月22日完。

《歧路灯》

《歧路灯》是中国旧来仅有的两部可以称为真正“长篇”的小说之一；另一部便是谁也知道《红楼梦》。本书现在才出了第一册，但回目已全有了；依据这一册的材料，我们可以将全书考量一番。

本书出版以后，有过两篇介绍批评的文字：一是郭绍虞先生的《介绍 歧路灯》，见《文学周报》五卷二十五号；一是《大公报·文学副刊》里的一篇。郭先生所论极为详细；他从各方面估量本书的价值。他的话都很精当，实在是一篇好的文学批评，虽然他只题为“介绍”。我希望读《歧路灯》的人，在读前或读后，都去读一读那篇“介绍”文。

我对于本书的意见，差不多完全与郭先生相同。现在所要说的，只是就他的意见加以引申。因为本书略后于《儒林外史》，而与《红楼梦》同时，郭先生文中便拿这三部小说来相比，我也想用这种办法。先论题材。《歧路灯》的题材，简单地说，只是“败子回头”。但这个败子，本来并非败子，他父亲竭尽心力，原想他成为一个克家的令子；而他自己也时时在理欲交战中。他父亲死了，他结交了“匪类”；因为习染的关系，便让欲将理战胜了。“东扯西捞，果然弄的家败人亡”。后来受够了“贫苦熬煎”，经历了人世险诈，加以族人，父执，义仆等的规劝，这才“改志换骨”，重新让理将欲战胜了。这个理欲不断的战争和得失，便是本书的教训，或说是理想。原序里所谓彝常伦类间的发明，便是这个；《歧路灯》之名，也便指此。中国近世小说都有一个教训或理想；像《红楼梦》的人生如幻梦，《儒林外史》的讽刺功名热，都是的。这种教训或理想若能渗透在全书内，具体地写出来，使人不觉其为教训或理想，便是高手。这非对于所表达的教训或理想，先有一番真诚的透辟的体味不可。若只是在开篇，结尾，或书中各处，泛泛地抽象地发些不痛不痒的议论，那是一些影响没有；读者但觉得是讨厌的滥调罢了。《歧路灯》比起《红楼梦》和《儒林外史》，抽象的理学话确是多些，但作者却仍能一样地将自己的理想渗透于全书内；因为书中理学话究竟也并不太多。冯友兰先生的序里，说此书道学气虽重，但所写大部分是道学的反面，所以不至陈腐。这种对照的取材，正是容易入人的，表达理想的法子。而那些理学话，又都是作者阅历有得之言，说得鞭辟入里，不枝不蔓；虽是抽象的，却不是泛泛的；所以另有一种力量，不至与老生常谈相等。至于我们现在赞同与否，自当别论。

次论结构。《儒林外史》现在虽号为长篇小说，但实在还是杂记小说；因为它是一段一段的零星记载联缀起来的。《红楼梦》在我们知有《歧路灯》以前，确是中国旧来唯一的真正长篇小说，可惜没有完；高鹗续作，也未能尽如人意。且此书头绪纷繁，不免时有照顾不到之处；因此结构上有松懈的地方。至于《歧路灯》，虽也“记载一家的盛衰”，与《红楼梦》同，如郭先生所说；但节目却少得多。这因书中人物不多之故，检回目可知。人物不多，作者便可从容穿插，使它的情节有机地发展；所以全书滴水不漏，圆如转环，无臃肿和断续的毛病。譬如开卷第一回，“念先泽千里伸孝思，虑后裔一掌寓慈情”，说谭孝移——主人公谭绍闻的父亲——从祥符到丹徒去修

家谱，祭祖茔，存问宗族，看见那边子弟都用功读书，回来时便忧虑着自己孩子的教育，这样引起了全书。这一回的题材，与书名一样，实是太迂腐些；看了教人昏昏欲睡。我初读此书，翻阅第一回，觉得没味，便掠在一旁；隔了多日，偶然再翻第二回，却觉得渐入佳境，后来竟至不能释手。本书至今不为人注意，我想它对于读者的第一印象不大好，是一大原因；一定有些人看了书名或翻了前数页，就不愿再看下去。但这一回文字在结构上，却是极有意义的：它不但很自然地引出全书，并且为后面一个大转机的伏线；末四卷（共二十卷）全由这一回生出。那败子所以能回头，固有其内心上的变化，但到了“上天无路，入地无门”的地步，若没有人援引一下，也无从上进的；这个援引的人，便在第一回里伏了根。这样大开大阖而又精细的结构，可以见出作者的笔力和文心。他处处使他的情节自然地有机地发展，不屑用“无巧不成书”的观念甚至于声明，来作他的藉口；那是旧小说家常依赖的老套子。所以单论结构，不独《儒林外史》不能和本书相比，就是《红楼梦》，也还较逊一筹；我们可以说，在结构上它是中国旧来唯一的真正长篇小说。

次论描写。本书不但能写出各式人，并且能各如其分。《儒林外史》的描写，有时不免带有滑稽性的夸张，本书似乎没有。本书尤能在同一种人里，写出他们各别的个性；这个至少不比写出各色人容易。如他写娄潜斋，侯中肴，惠养明同在谭家做过教读先生，但心地，行止是怎样悬殊！又如谭绍闻，王隆吉，盛希侨都是好人家子弟，质地都是好的，都是浮荡少年；这样的相同，而度量，脾气又是怎样差异！作者阅世甚深，极有描写的才力，可惜并没有尽其所长。他写道学的反面，原只作为映衬之用。他并不不要也不肯淋漓尽致或委曲详尽地写出来；所谓“劝百而讽一”，想他是深以为戒的。但是他写得虽简，却能处处扼要，针针见血。这种用几根有力的线条，画出鲜明的轮廓的办法，有时比那些烦琐细腻到使人迷惑的描写，反要直捷些，动人些。但以与《红楼梦》的活泼，《儒林外史》的刻画相比，却到底是不如的；因而熏染的力量也就不及它们了。本书之所以未能行远，这怕也是一个原因吧。至于作者自己，他对于那些描写法，大约实在有些不屑；看原序中痛诋《三国志》，《水浒》，《西游记》，《金瓶梅》四书，便可知道。这原不大高明；可是他的书既从反面取材，终于也就不能不多少运用一些描写的本领了。

若让我估量本书的总价值，我以为只逊于《红楼梦》一筹，与《儒林外史》是可以并驾齐驱的。

1928年11月22日毕。

《伦敦竹枝词》

“春节”时逛厂甸，在书摊上买到《伦敦竹枝词》一小本。署“局中门外汉戏草”，“观自得斋”刻。惭愧自己太陋，简直没遇见过这两个名字，只好待考。诗百首，除首尾两首外，都有注。后有作者识语，署光绪甲申（一八八四）；而书刻于光绪戊子（一八八八）。但有一诗咏维多利亚女王登极五十年纪念，是年应为光绪丁亥（一八八七）；那么便不应作于甲申了。这层也只好待考。

书后有署穉甫的《跋》云：

……一诗一事，自国政以逮民俗，罔不形诸歌咏。有时杂以英语，“雅鲁”“娶隅”，诙谐入妙。虽持论间涉愤激，然如医院大政，亦未尝没有立法之美，殆所谓憎而知其善者欤？……

这几句话说得很公道。“局中门外汉”无论如何是五十年前的人物了，他对于异邦风土的愤激怪诞是不足奇的。如邮筒、电话、电灯、照相，都觉新异，以之入诗，便是一例。所奇的是他的宽容、他的公道。如《咏西画》云：

家家都爱挂春宫，道是春宫却不同：只有横陈娇小态，绝无淫褻丑形容。

注云：

凡画美人者，无论着色墨笔，皆寸丝不挂，惟蔽其下体而已，听事书室皆悬之，毫不为怪。

诗的前半似乎有些愤激，但后半的见解就算不错，比现在遗老遗少高明得多。作者身在伦敦，又懂点英语（由诗中译音之多知之），所以多少能够了解西化。又其诗所记都是亲见亲闻，与尤个《外国竹枝词》等类作品只是纸上谈兵不同，所以真切有味。诗中所说的情形大体上还和现在的伦敦相仿佛；曾到伦敦或将到伦敦的人看这本书一定觉着更好玩儿。

诸诗时杂英语，所译的音，与平常迥乎不同，所以穉甫《跋》里说他“诙谐入妙”。现在选抄若干首，凡懂点英语的人，看了定会发笑的。但解释译语，只摘录原注，不代注原文，盖所以存幽默也。

风来阵阵乳花香，鸟语高冠时样妆。结伴来游大巴克，见人低唤“克门郎”。握手相逢“姑莫林”，喃喃私语怕人听。订期后会郎休误，临别开司剧有声。

往来蹀躞捧盘盂，白帽青衣绰约如。一笑低声问住客，这回生代好同车。

十五盈盈世寡俦，相随握算更持筹。金钱笑把春葱接，赢得一声“坦克尤”。

销魂最是亚魁林，粉黛如梭看不清。一盏槐痕遍款曲，低声温磬索黄金。

原注：巴克，译言花园也。克门郎，译言来同行也。

原注：姑莫林，译言早上好也。开司，译言接吻也。

原注：生代，译言礼拜日也。

原注：坦克尤，译言谢谢你也。

原注：亚魁林，译言水旅园也。槐痕，译言酒也。英人谓一为温。

红草绒冠黑布裙，摆摊终日“戏园”门。自知和气生财道，口口声声“迈大林”。
相约今宵踏月行，抬头克落克分明；一杯浊酒黄昏后，哈甫怕司到乃恩。
一队儿童拍手嬉，高呼“请请菜尼斯。”童谣自古皆天意，要“请”天兵靖岛夷。

1933年4月16日。

原注：迈大林，译言我的宝贝也。

原注：英人谓钟曰克落克，谓半曰哈甫，谓已过曰怕司，谓九曰乃恩：哈甫怕司乃恩者，九点半钟已过也。

原注：英人呼中国人曰菜尼斯。凡中国人上街，遇群小儿，必皆拍掌高唱曰，“请请菜厄斯”，不知其何谓也。（按：这一首实在太可笑了。“请”是“菜尼斯”的破音，是英国人骂中国人的话。）

读书笔记

一 《元曲三百首》与《荡气回肠曲》

前一书任中敏先生主编，民智书局出版，后一书任夫人王悠然女士编，大江书铺出版。都是散曲选本。《三百首》中写离别的曲子最为笔酣墨饱。言志的却都说想归隐山林，各篇一律，不免落了熟套。但和一般诗人笔底下写的归田的念头又微有不同，诗人的“归田”，大概是说说罢了，心里总还想着作官的。所谓“身在江湖，心存魏阙”，正可描写这种人，这种诗。这也可以说是儒家思想作底子，道家思想作幌子。散曲家身分本不甚高，无甚远志；他们只图个自己快活，说想归隐，倒是真的。

散曲这东西似乎只够写写儿女之情，用来言志，总觉得有种俳谐气而不切挚。宋词除苏、辛一派外，似乎也是如此。这大概因为还未脱去民间文学骨子的缘故。词到了清代中叶以后，一般作者才有意识的加以推尊，争辟新境，使它可以作正正经经言志的工具，但是词这个体裁似乎根本上并不宜于言志，所以许多作者的努力，成功并不怎样大。散曲方面，却连作这种偷梁换柱工夫的人也没有；近代作散曲的人也比作词的少得多。

《荡气回肠曲》专取私情之作，以尖新为主；与《三百首》取气势灏瀚的迥乎不同。这倒是当行出色，但在礼教高压的时代，读了痛快淋漓的；现在时移世易，却也觉得有点辽远了。

二 《杨荷集》

这是邵瑞彭先生的词集，刻本。集中令词，境界苍老，像诗中的宋诗。其中《生查子》数首，格调颇新。如：

娟娟陌上花，皎皎机中素，袅袅翠楼人，夜夜啼秋雨。遥遥青海头，去去黄尘暮；恻恻坎侯吟，怅怅公无渡。

又如：

名士悦倾城，欢爱诚无匹。譬彼芎苢枝，终古依松柏。凉风一以吹，河汉遥相隔。桥首望青陵，泪堕山头石。

这些简直以诗为词，寓刚健于婀娜，前所少有。其余《玉楼春》、《菩萨蛮》、《蝶恋花》诸调，也独有深趣，不同空架子。《文心雕龙》论诗，有“清刚”“隽上”的话，可以移作本集令词评语。又有《南歌子》一首云：

电掣灵蛇走，云开怪蜃沈；烛天星汉压潮音，十万灯船摇荡火珠林。蜚羽迎风转，颓轮掠海深，叩舷慷慨发高吟，疑有蛟宫泉客夜弹琴。

咏的是轮船，想象颇奇，似李贺诗的境界。

慢词多生僻的调子，却能圆转自然；可是情不深，只以辞胜。豪放和婉约两体，倒是都有；不过典故太多，虽然华丽，真意反让辞藻埋没了。写景

物常教人觉得“隔”着一层。往往读完一篇，不知他的用意所在。虽然章句的安排组织，煞费苦心，却不免觉得是空架子。大概作者慢词功力很深，技巧很熟，而未能去陈言；因此也许就深入而不能显出了。集中诸作较见真性情的，只《洞仙歌》一首，哀他六岁的殇儿的。

愁鸦声里，满重城寒雨；滚滚浑河背人去。把青箱世业，玄草年光，空换了一片斜阳荒土。“重泉犹此世”，啼笑都难，珍重牵衣旧时语。泪眼看中原，如此江山，也值得长眠如汝。算今生负我一锹来，免较短论长，蟋蟀朝暮。

1936年2月。

王安石《明妃曲》

王安石《明妃曲》二首，颇受人攻击，说诗中“人生失意无南北”“汉恩自浅胡自深”两句有伤忠爱之道。第一首云：

明妃初出汉宫对，泪湿春风鬓脚垂，
低徊顾影无颜色，尚得君王不自持。
归来却怪丹青手，入眼平生几曾有。
意态由来画不成，当时枉杀毛延寿。
一去心知更不归，可怜著尽汉宫衣。
寄声欲问塞南事，只有年年鸿雁飞。
家人万里传消息：好在毡城莫相忆。
君不见，咫尺长门闭阿娇，
人生失意无南北。

黄山谷引王深父的话，说：“孔子曰，‘夷狄之有君，不如诸夏之亡也。’‘人生失意’句非是。”这是说，无论怎样，中国总比夷狄好，南总比北好，打在冷宫的阿娇也总比在毡城作阏氏的明妃好；诗中将南北等量齐观，是不对的。山谷却辩道：孔子居九夷，可见夷狄也未尝无可取之处，诗语并不算错。

这种辩论似乎有点小题大做；所以有人说王安石只是要翻新出奇罢了，是不必深求的。但细读这首诗，王安石笔下的明妃本人，并未离开那“怨而不怒”的旧谱儿；不过“家人”给她抱不平，口气却有点儿“怒”了。“家人”怒，而身当其境的明妃并没有怒，正见其忠厚之极。这里“一去”两句说她久而不忘汉朝，“寄声”两句说这么久了，也托人问汉朝消息，汉朝却绝无消息——年年有雁来，元帝却没给她一个字。在国内几年未承恩幸，出宫时虽“得君王不自持”，又杀了毛延寿，而到塞外几年，却也未承眷念；她只算白等着。家里的消息却是有的，教她别痴想了，汉朝的恩是很薄的，当年阿娇近在咫尺，也打下冷宫来着，你惦记汉朝，即便你在汉朝，也还不是失意？——该失意的在南在北都一样，别老惦记“塞南”罢。这是决绝辞，也可说是恰如其分的安慰语；不过这只是“家人”说说罢了。

第二首云：

明妃初嫁与胡儿，毡车百辆皆胡姬。
含情欲说独无处，传与琵琶心自知。
黄金捍拨春风手，弹看飞鸿劝胡酒。
汉宫侍女暗垂泪，沙上行人却回首：
“汉恩自浅胡自深，人生乐在相知心。”
可怜青冢已芜没，尚有哀弦留至今。

李璧注引范冲对高宗云：“诗人多作《明妃曲》，以失身胡虏为无穷之恨；安石则曰，‘汉恩自浅胡自深，人生乐在相知心。’然则刘豫不是罪过，汉恩浅而虏恩深也。……孟子曰，‘无父无君是禽兽也。’以胡虏有恩而遂忘君父，非禽兽而何！”这以诗中明妃与汉奸刘豫相比，骂她是禽兽，其实

范冲真要骂的是王安石。骂王安石，与诗无甚关系，且不必论。就诗论诗，全篇只是以琵琶的悲怨见出明妃的悲怨：初嫁时不用说，含情无处诉，只借琵琶自写心曲。后来虽然弹琵琶劝酒，可是眼看飞鸿，心不在胡而在汉。飞鸿有三义：句子以嵇康《赠秀才入军》诗“目送归鸿，手挥五弦”来，意思却牵涉到孟子的“一心以为鸿鹄将至”，又带着盼飞鸿捎来消息。这心事“汉宫侍女”知道，只不便明言安慰，惟有暗地垂泪。“沙上行人”听着琵琶的哀响，却不禁回首，自语道：汉朝对你的恩浅，胡人对你的恩深，古语说得好，乐莫乐兮新相知，你何必老惦着汉朝呢？在胡言胡，这也是恰如其分的安慰语。这决不是明妃的嘀咕，也不是王安石自己的议论，已有人说过，只是沙上行人自言自语罢了。但是青塚芜没之后，哀弦留传不绝，可见后世人所见的还只是个悲怨可怜的明妃；明妃并未变心可知。王深父范冲之说，都只是断章取义，不顾全局，最是解诗大病。今写此短文，意不在给诗中的明妃及作者王安石辩护，只在说明读诗解诗的方法，藉着这两首诗作个例子吧了。

1936年11月20日

文学的美——读 Puffer 的《美之心理学》

美的媒介是常常变化的，但它的作用是常常一样的。美的目的只是创造一种“圆满的刹那”；在这刹那中，“我”自己圆满了，“我”与人，与自然，与宇宙，融合为一了，“我”在鼓舞，奋兴之中安息了。(Parfeet moment of unity and self compleieness and repose in excitement) 我们用种种方法，种种媒介，去达这个目的：或用视觉的材料，或用听觉的材料……文学也可说是用听觉的材料；但这里所谓“听觉”，有特殊的意义，是从“文字”听受的，不是从“声音”听受的。这也是美的媒介之一，以下将评论之。

—

文学的材料是什么呢？是文字？文字的本身是没有什么的，只是印在纸上的形，听在耳里的音罢了。它的效用，在它所表示的“思想”。我们读一句文，看一行字时，所真正经验到的是先后相承的，繁复异常的，许多视觉的或其他感觉的影象 (Image)，许多观念，情感，论理的关系——这些一一涌现于意识流中。这些东西与日常的经验或不甚相符，但总也是“人生”，总也是“人生的网”。文字以它的轻重疾徐，长短高下，调节这张“人生的网”，使它紧张，使它松弛，使它起伏或平静。但最重要的还是“思想”——默喻的经验；那是文学的材料。

现在我们可以晓得，文字只是“意义” (meaning)；意义是可以了解，可以体验 (Liude through) 的。我们说“文字的意义”，其实还不妥当；应该说“文字所引起的心态”才对。因为文学的表面的解说是很薄弱的，近似的；文字所引起的经验才是整个的，活跃的。文字能引起这种完全的经验在人心里，所以才有效用；但在这时候，它自己只是一个机缘，一个关捩而已。文学是“文字的艺术” (Axt of words)；而它的材料实是那“思想的流”，换句话说，实是那“活的人生”。所以 S-tevenson 说，文学是人生的语言 (Dialect of Life)。

有人说，“人生的语言”，又何独文学呢？眼所见的诸相，也正是“人生的语言”。我们由所见而得了解，由了解而得生活；见相的重要，是很显然的。一条曲线，一个音调，都足以传无言的消息；为什么图画与音乐便不能做传达经验——思想——的工具，便不能叫出人生的意义，而只系于视与听呢？持这种见解的人，实在没有知道言语的历史与价值。要知道我们的视与听是在我们的理解 (Understanding) 之先的，不待我们的理解而始成立的；我们常为视与听所左右而不自知，我们对于视与听的反应，常常是不自觉的。而且，当我们理解我们所见时，我们实已无见了；当我们理解我们所闻时，我们实已无闻了；因为这时是只有意义而无感觉了。虽然意义也须凭着残留的感觉的断片而显现，但究非感觉自身了。意义原是行动的关捩，但许多行动却无需这个关捩；有许多熟练的，敏速的行动，是直接反应感觉，简截不必经过思量的。如弹批亚娜，击剑，打弹子，那些神乎其技的，挥手应节，其密如水，其捷如电，他们何尝不用视与听，他们何尝用一毫思量呢？他们又那里来得及思量呢？他们的视与听，不曾供给他们以意义。视与听若有意义，它们已不是纯正的视与听，而变成了或种趣味了。表示这种意义或趣味

的便是言语；言语是弥补视与听的缺憾的。我们创造言语，使我们心的经验有所托以表出；言语便是表出我们心的经验的工具了。从言语进而为文字，工具更完备了。言语文字只是种种意义所构成；它的本质在于“互喻”。视与听比较的另有独立的存在，由它们所成的艺术也便大部分不须凭借乎意义，就是，有许多是无“意义”的，价值在“意义”以外的。文字的艺术便不然了，它只是“意义”的艺术，“人的经验”的艺术。

还有一层，若一切艺术总须叫出人生的意义，那么，艺术将以所含人生的意义的多寡而区为高下。音乐与建筑是不含什么“意义”的，和深锐，宏伟的文学比较起来，将沦为低等艺术了？然而事实决不如是，艺术是没有阶级的！我们不能说天坛不如《离骚》，因为它俩各有各的价值，是无从相比的。因此知道，各种艺术自有其特殊的材料，决不是同一的，强以人生的意义为标准，是不合式的。音乐与建筑的胜场，决不在人生的意义上。但各种艺术都有其材料，由此材料以达美的目的，这一点却是相同的。图画的材料是线，形，色；以此线线，形形，色色，将种种见相融为一种迷人的力，便是美了。这里美的是一种力，使人从眼里受迷惑，以渐达于“圆满的刹那”。至于文学，则有“一切的思想，一切的热情，一切的欣喜”作材料，以融成它的迷人的力。文学里的美也是一种力，用了“人生的语言”，使人从心眼里受迷惑，以达到那“圆满的刹那”。

二

由上观之，文字的艺术，材料便是“人生”。论文学的风格的当从此着眼。凡字句章节之所以佳胜，全因它们能表达情思，委曲以赴之，无微不至。斯宾塞论风格哲学(Philosophy of style),有所谓“注意的经济”(Economy of Attention),便指这种“文词的曲达”而言；文词能够曲达，注意便能集中了。裴德(Pater)也说，一切佳作之所以成为佳作，就在它们能够将人的种种心理曲曲达出；用了文词，凭了联想的力，将这些恰如其真的达出。凡用文词，若能尽意，使人如接触其所指示之实在，便是对的，便是美的。指示简单感觉的字，容易尽意，如说“红”花，“白”水，使我们有浑然的“红”感，“白”感，便是尽意了。复杂的心态，却没有这样容易指示的。所以莫泊桑论弗老贝尔说，在世界上所有的话 Expressions 之中，在所有的说话的方式和调子之中，只有“一种”——一种方式，一种调子——可以表出我所要说的。他又说，在许多许多的字之中，选择“一个”恰好的字以表示“一个”东西，“一个”思想；风格便在这些地方。是的，凡是“一个”心态或心象，只有“一”字，“一”句，“一”节，“一”篇，或“一”曲，最足以表达它。

文字里的思想是文学的实质。文学之所以佳胜，正在它们所含的思想。但思想非文字不存，所以可以说，文字就是思想。这就是说，文字带着“暗示之端绪”(Fringe of Suggestion),使人的流动的思想有所附着，以成其佳胜。文字好比月亮，暗示的端绪——即种种暗示之意——好比月的晕；晕比月大，暗示也比文字的本义大。如“江南”一词，本意只是“一带地方”；但是我们见此二字，所想到的决不止“一带地方，在长江之南”而已，我们想到“草长莺飞”的江南，我们想到“落花时节”的江南，我们或不胜其愉悦，或不胜其怅惘。——我们有许多历史的联想，环境的联想与江南一词相

附着，以成其佳胜。言语的历史告诉我们，言语的性质一直是如此的。言语之初成，自然是由摹仿力（Imitative Power）而来的。泰奴（Talne）说得好：人们初与各物相接，他们便模仿他们的声音；他们撮唇，拥鼻，或发粗音，或发滑音，或长，或短，或作急响，或打胡哨。或翕张其胸膛，总求声音之毕肖。

文字的这种原始的摹仿力，在所谓摹声字（Onomatopoeic words）里还遗存着；摹声字的目的只在重现自然界的聲音。此外还有一种摹仿，是由感觉的联络（Association of sensations）而成。各种感觉，听觉，视觉，嗅觉，触觉，运动感觉，有机感觉，有许多公共的性质，与他种更复杂的经验也相同。这些公共的性质可分几方面说：以力量论，有强的，有弱的；以情感论，有粗暴的，有甜美的。……如清楚而平滑的韵，可以给人轻捷和精美的印象（仙，翩，旋，尖，飞，微等字是）；开阔的韵可以给人提高与扩展的印象（大，豪，茫，邈，张，王等字是）。又如难读的声母常常表示努力，震动，猛烈，艰难，严重等（刚，劲，崩，敌，窘，争等字是）；易读的声母常常表示平易，平滑，流动，温和，轻隽等（伶俐，富，平，嫵，婷，郎，变，娘等字是）。

以上列举各种声音的性质，我们要注意，这些性质之不同，实由发音机关动作之互异。凡言语文字的声音，听者或读者必默诵一次，将那些声音发出的动作重演一次——这种默诵，重演是不自觉的。在重演发音动作时，那些动作本来带着的情调，或平易，或艰难，或粗暴，或甜美，同时也被觉着了。这种“觉着”，是由于一种同情的感应（Sympathetic induction），是由许多感觉联络而成，非任一感觉所专主；发音机关的动作也只是些引端而已。和摹声只系于外面的听觉的，繁简过殊。但这两种方法有时有联合为一，如“吼”字，一面是直接摹声，一面引起筋肉的活动，暗示“吼”动作之延扩的能力。

文字只老老实实指示一事一物，毫无色彩，像代数符号一般；这个时期实际上是没有的。无论如何，一个字在它的历史与变迁里，总已积累着一种暗示的端绪了，如一支船积累着螺蛳一样。瓦特劳来（Water Raleigh）在他的风格论里说，文字载着它们所曾含的一切意义以行；无论普遍说话里，无论特别讲演里，无论一个微细的学术的含义，无论一个不甚流行的古义，凡一个字所曾含的，它都保留着，以发生丰富而繁复的作用。一个字的含义与暗示，往往是多样的。且举以“褐色”（Gray）一词为题的佚名论文为例，这篇文是很有趣的！

褐色是白画的东西的宁静的颜色，但是凡褐色的东西，总有一种不同的甚至奇异的感动力。褐色是毛的颜色，魁克派（Quaker 教派名）长袍的颜色，鸠的胸脯的颜色，褐色的日子的颜色，贵妇人头发的颜色；而许多马一定是褐色的。……褐色的又是眼睛，女巫的眼睛，里面有绿光，和许多邪恶。褐色的眼睛或者和蓝眼睛一般温柔，谦让而真实！荡女必定有褐色的眼睛的。

文字没“有”意义，它们因了直接的暗示力和感应力而“是”意义。它们就是它们所指示的东西。不独字有此力，文句，诗节（Verse）皆有此力；风格所论，便在这些地方，有字短而音峭的句，有音响繁然的句，有声调圆润的句。这些句形与句义都是一致的。至于韵律，节拍，皆以调节声音，与

意义所关也甚巨，此地不容详论。还有“变声”(Breaks)和“语调”(Variations)的表现的力量，也是值得注意的。“变声”疑是句中声音突然变强或变弱处；“语调”疑是同字之轻重异读。此两词是音乐的术语；我不懂音乐，姑如是解，待后改正。

1925年3月30日。

《现代英吉利谣俗及谣俗学》

谣俗与谣俗学都是英国字 Folklore 的译名。这个字普通翻作民俗学，江绍原先生说是“从日译”。他说“日本人所谓民俗，虽有时是民间——俗间的意思，移植到中国来，却颇有被误解为民间风俗之危险”；（三六面）所以他始则提议改为谣俗学（谣俗二字连用），江先生据刘向《上山海经》表及王充《论衡·四讳》篇（见十五面），再则提议改为民学。《说文》云，“民，暝也，盲也，盖皆愚昧无知之义”，吴稚晖所谓“昏百姓”便是。“民学之民，正取此义”。（三二四面）“民学者，研究文化虽已升至较高的平面然不是普及于一切分子之社会，其中民阶级之生活状况法则及其物质的经济的基础，观念形态情感表现……，及此等事实之来源，变迁和影响者也。”（十八面、二七六面）这条略说是编者的主要意见。

本书以英国谣俗学会会长瑞爱德（A·R·Wright）所著《现代英吉利谣俗》的译本为主文，加上八个附录，附录只比主文少五十面光景。译者序里说：“主文各章为一种富于趣味的谈料和研究英吉利民族现状之一助外，当能引起国人对于我们自己前后左右的活谣俗发生……兴趣，于是相帮把它们记下来以供国内外学人研究；后面的附录……则在系统的谣俗学通论出与国人相见之先，必值得留心此学的全般面目及其由来和现状者拿起一读也。”说得非常明白。主文分九章。附录一，英国谣俗学的新领土，即瑞爱德就职演说。附录二，谣俗学的由来和分部，译十三版大英百科全书。附录三，晚近谣俗学研究的趋势，译十四版大英百科全书。附录四，各辞典中的谣俗学论。附录五，书目拾遗。附录六，谣俗学诸次国际大会。附录七，关于 Folklore, Volkskunde 和民学的讨论。附录八，关于民间文学的改造和“幸福连索”等等。这些附录，实在比主文重要得多。

中国谈谣俗学（从前称民俗学）也有十五六年了，却还没有正正经经的关于谣俗学（不是谣俗）的介绍与讨论，不要说“系统的谣俗学通论”了。江先生说，“对于西洋各国民俗学的范围和旨趣做较广的考察和试探确定中国学人应采取的民学新界说和应担任的新任务”，是始于本书所收的各附录。（三三九面）这是公道话，上文说附录重要，便是为此。所谓民学应担任的新任务，江先生在序里指出五种，他说至少也该有人做这五种工作。前四种是初步，包括搜集与介绍种种资料；末一种是“分析和考定层次的工作”，是“科学工作”，民学之能成为学，便靠这个。附录四里有编者的按语，将前四个附录里的教训分条举出讨论，最为有用。附录七也多编者自己的意见。

江先生所定民学的界说，范围较 Folklore 原义为宽。Folklore 本义为“民众旧传”（三面），一八四六年间 W·J·Thoms 所创。“用以包举文明国中未受文化陶养的诸阶级之成说成规，风俗和迷信（二二四面）以及野蛮人的风俗和信念，但除外民间各种美术和技艺的研究。”（一九二面）后来大陆上研究这种学问的人觉得僵死的信念、成规等遗留物之外，还有活的近代的谣俗。再则民众的信念，心灵精神等等之外，还有他们的生活的实际状况，就是他们的物质生活，不应存而不论。——据编者的意思，离开后者，就不能了解前者。所以民众美术与民众技艺等正该包括到谣俗学里去。英国渐渐也接受这种影响。这样谣俗学的范围便广了。但包括野蛮人的风俗、信念一层，还有不同的意见。英国谣俗学前辈 G·L·Combe 说这种材料只可供比较之用，不应包入谣俗学内，这原该归入类学的。（二四八面）编者也说，

民学的“民”既只指“民阶级”，“这阶级在野蛮社会中尚未完全形成，则我们大可以说有些野蛮民族是几乎没有 Folklore 供人研究。”（二五九面）这一点编者的意见比 Comme 更进一步。相信与中国一般人关于谣俗学的见解相左，其他是对的，他不反对野蛮社会的资料作参考，但“民学的焦点，民学的始点和终点，既不是文化的胚胎，也不是文化的花果，而是民阶级所能有的文化或非文化——民阶级自身。”（二六八面）

关于“现代英吉利谣俗”，编者说英国谣俗学已决计扩充而新添了“艺术”与“活谣俗”两种货物，本书便是第二种新货的头一批货样。（二四四面）编者颇重视现代谣俗研究，他说这种研究“能促进将文化普及于群众中之必要感，以及帮助普及文化者知道应该从何处下手和在哪方面多用力。”（二六一面）这个指示极值得注意。

1933年5月15日。

《中国诗词曲之轻重律》

这本小册子原是著者在德国杂志上发表的论文，经著者译出，并参照中国读者情形，增减了一些材料。但读了总还觉得是为外国人写的。书中说中国诗歌的轻重律，与近代西洋诗歌相同，都属于“质的轻重律”；著者以为中国字的平仄，就是轻重。为便于外国人了解而如此说则可，若论实在情形，似乎就不能这样轻易下断语。刘复先生《四声实验录》里说四声是高低所造成，但这种高低常是复合的，不是简单的。（意思说一声往往是两个以上的音复合而成，而由此音移入彼音是滑的，不是跳的，故常人只觉得是一个音）固然，四声的问题与平仄的问题有分别；可是这两个问题需要实验是一样的。没有足够的实验而下断语，到底难教人信服。书中又论男性句尾与女性句尾与平仄韵作用相同，似乎也还特证。但著者提出的问题，——何以五律七律七绝几乎全用平韵，而五绝却可参用仄韵？——却很有价值。书中分析诗经以至元曲的轻重律，各举一二例，挂一漏万，无甚意义可言。诗经的声律牵涉问题太多，不用说这种分析是无结果的。古体举李白《春日醉起言志》、《采莲诗》两首和木兰诗。著者太巧妙地说明李白这两首诗的声调，教人疑心他是故意选择了这两个偶尔的例子。我曾随便分析了几首李白的古风，没有一首与这两首有相类的现象。木兰诗の説明，也嫌根据太薄弱。近体诗声调，清代颇有研究的人，有些结果颇可信，著者全未提及。只引“一三五不论”之说；此说实有毛病，王渔洋曾屡屡说及（见《然灯纪闻及渔洋诗问》）。论词只是泛语，且只举令词，未举慢词。论曲说歌唱与吟诵（指衬字）并用，颇为有见；分析的结果却也无甚说的。这种分析平仄的方法，未尝不可试用，但须规模大些才行，就一两个例子下手是无用的。还有，平仄只是诗声调的一个重要的原素，此外音质（如双声叠韵开合洪细等）的关系也很大，唐钺先生《音韵之隐微的文学功用》一文（见《国故新探》）论之最详，（书中也有一段似论音质，但语欠明晰，参看二十六面）而中情思的关系也很大（书中论涨缩律，即此意）。所以声调是个极复杂的東西。至于词曲声调，与音乐关系较多，似乎应当分别研究。书中偶尔涉及中国诗与音乐的比较，却颇有警语。如论韵似音乐中之“基音”（Tonic），转韵似音乐中之“转调”，及涨缩律，便是。著者音乐的造诣甚高，自然能有好意见。总之，本书就全体论，原来既为外国人作，便不免只以他们的了解为标准，中国读者的不满意是当然的。

1933年8月7日。

诗与建国

一九二九年《诗人宝库》(Poet Lore)杂志第四十卷中有金赫罗(Harold King)一文,题目是《现代史诗——一个悬想》。他说史诗体久已死去,弥尔顿和史班塞想恢复它,前者勉强有些成就,后者却无所成。史诗的死去,有人说是文明不同的缘故,现在已经不是英雄时代,一般人对于制造神话也已不发生兴趣了。真的,我们已经渐渐不注重个人英雄而注重群体了。如上次大战,得名的往往是某队士兵,而不是他们的将领。但像林肯、俾士麦、拿破仑等人,确是出群之才,现代也还有列宁;这等人也还有人给他们制造神话。我们说这些人是天才,不是英雄。现代的英雄是制度而不是人。还有,有些以人为英雄的,主张英雄须代表文明,破坏者、革命者不算英雄。不过现代人复杂而变化,所谓人的英雄,势难归纳在一种类型里。史诗要的是简约的类型;没有简约的类型就不成其为史诗。照金氏的看法,群体才是真英雄;歌咏群体英雄的便是现代的史诗。所谓群体又有两类。一类是已经成就而无生长的,如火车站;这不足供史诗歌咏。足供史诗歌咏的,是还未成就,还在生长的群体——制度;金氏以为工厂和银行是合式的。他又说现代生活太复杂了,韵文恐怕不够用,现代史诗体将是近于散文的。散文久经应用,变化繁多,可以补救韵文的短处。但是史诗该有那种质朴的味道,宜简不宜繁;只要举大端,不必叙细节。按这个标准看,电影表现现代生活,直截爽快,不铺张,也许比小说还近于史诗些。金氏又举纽约最繁华的第五街中夜的景象,说那也是“现代史诗”的一例。直到现在,金氏所谓“现代史诗”,还只是“一个悬想”,但不失为一个有趣的悬想;而照现代商工业的加速的大规模的发展,这也未必不是一个可能实现的悬想。不必远求,我们的新诗里就有具体而微的,这种表现现代生活的诗。我们可以举孙大雨先生的《纽约城》:

纽约城纽约城纽约城
白天在阳光里叠一层又叠一层
入夜来点得千千万万盏灯
无数的车轮无数的车轮
卷过石青的大道早一阵晚一阵
那地道里那高架上的不是潮声
打雷却没有这般律吕这般匀整
不论晴天雨天清早黄昏
永远是无休无止的进行
有千斤的大铁椎令出如神
有锁天的巨练有银铛的铁棍
辘轳盘着辘轳摩达赶着引擎
电火在铜器上没命的飞一飞一飞奔
有时候魔鬼要卖弄他险恶的灵魂
在那塔尖上挂起青青的烟雾一层

(《朝报》副刊,《辰星》第三期,十七年十月二日)

这里写的虽然不是那第五街的中夜,但纽约城全体足以作现代的英雄而为“现

代史诗”的一例，是无疑的；这首短诗正可当“现代史诗”的一个雏形看。

我们现在在抗战，同时也在建国；建国的主要目标是现代化，也就是工业化。目前我们已经有许多制度，许多群体日在成长中。各种各样规模不等的工厂散布在大后方，都是抗战后新建设的——其中一部分是从长江下游迁来的，但也经过一番重新建设，才能工作。其次是许多工程艰巨的公路，都在短期中通车；而滇缅公路的工程和贡献更大。而我们的新铁路，我们的新火车站，也在生长，距离成就还有日子。其次是都市建设，最显明的例子是我们的陪都重庆；市区的展拓，几次大轰炸后市容的重整，防空洞的挖造，都是有计划的。这些制度，这些群体，正是我们现代的英雄。我们可以想到，抗战胜利后，我们这种群体的英雄会更多，也更伟大。这些英雄值得诗人歌咏；相信将来会有歌咏这种英雄的中国“现代史诗”出现。不过现在注意这方面的诗人还少。他们集中力量在歌咏抗战；试写长诗，叙事诗，也就是史诗的，倒不少，都只限在抗战有关的题材上。建国的成绩似乎还没有能够吸引诗人的注意，虽然他们也会相信“建国必成”。但现在是时候了，我们迫切的需要建国的歌手。我们需要促进中国现代化的诗。有了歌咏现代化的诗，便表示我们一般生活也在现代化；那么，现代化才是一个谐和，才可加速的进展。另一方面，我们也需要中国诗的现代化，新诗的现代化；这将使新诗更丰厚些。“现代史诗”一时也许不容易成熟，但是该有一些人努力向这方面做栽培的工作。有一位朋友指给我一首诗，至少可以表示已经有人向这方面努力着，这是个好消息。他指给我的是杜运燮先生的《滇缅公路》，上文曾提到这条路的工程和贡献的伟大，它实在需要也值得一篇“现代史诗”；但是现在还只有这首短歌。这首诗就全体而论，也许还可以紧凑些，诗行也许长些，参差些。现在先将中间一段（原不分段）抄在这里：

看它，风一样有力，航过绿色的田野，
蛇一样轻灵，从茂密的草木间
盘上高山的背脊，飘行在云流中，
而又鹰一般敏捷，画几个优美的圆弧，
降落下箕形的溪谷，倾听村落里
安息前欢愉的匆促，轻烟的朦胧中
溢着亲密的呼唤，人性的温暖；
有些更懒散，沿着水流缓缓走向城市，
而就在粗糙的寒夜里，荒冷
而空洞，也一样负着全民族的
食粮，载重车的黄眼满山搜索，
搜索着跑向人民的渴望；
沉重的橡皮轮不绝滚动着
人民兴奋的脉搏，每一块石子
一样觉得为胜利尽忠而骄傲：
微笑了，在满足的微笑着的星月下面，
微笑了，在豪华的凯旋日子的好梦里。

这里不缺少“诗素”，不缺少“温暖”，不缺少爱国心。

说到工程和贡献，诗里道：

……你们该起来歌颂：就是他们，
（营养不足，半裸体，挣扎在死亡的边沿）
就是他们，冒着饥寒与疟蚊的袭击，
每天不让太阳占先，从匆促搭盖的
土穴草窠里出来，挥动起原始的
锹锤，不惜仅有的血汗，一厘一分地
为民族争取平坦，争取自由的呼吸。

而路呢，

看，那就是，那就是他们不朽的化身：
穿过高寿的森林，经过万千年风霜
与期待的山岭，蛮横如野兽的激流，
以及神秘如地狱的疟蚊的大本营……
就用勇敢而善良的血汗与忍耐
穿过一切阻挡，走出来，走出来，
给战斗疲倦的中国送鲜美的海风，
送热烈的鼓励，送血，送一切，于是
这坚韧的民族更英勇，开始欢笑：
“我起来了，我起来了，我已经自由！”

这里表现忍耐的勇敢，真切的欢乐，表现我们“全民族”。但更“该起来歌颂”的也许是：

滇缅公路得万物朝气的鼓励，
狂欢地引负远方来的货物，
上峰顶看雾，看山坡上的日出，
修路工人在露草上打欠伸，“好早啊！”
早啊，好早啊，路上的尘土还没有
大群地起来追逐，辛勤的农夫
因为太疲劳，肌肉还需要松弛，
牧羊的小童正在纯洁的忘却中，
城里人还在重复他们枯燥的旧梦，
而它，就引着成群的各种形状的影子
在荒废多年的森林草丛间飞奔：
一切在飞奔，不准许任何人停留啊！
远方的星球被转下地平线，
拥挤着房屋的城市已到面前，
可是它，不能停，还要走，还要走，
整个民族在等待，需要它的负载。

（《文聚》，一卷一期）

“不能停”好像指“载重车”似的；说的是“路”，“不许停”或者清楚些。

评郭绍虞《中国文学批评史》上卷

系统的自觉的文学批评著作，中国只有钟嵘的《诗品》；刘勰的《文心雕龙》，现在虽也认为重要的批评典籍，可是他当时的用意还是在论述各体的源流利病与属文的方法，批评不过附及罢了。这两部书以外，所有的都是零星的，片断的材料。这些材料却很早就有，例如《尚书·尧典》里“诗言志”一节（《伪孔传》此节在《舜典》中），及《论语》、《孟子》中论《诗》的话；可是并不曾成为独立的学问。就是《诗品》与《文心雕龙》，在《隋书·经籍志》里，也还附列在集部的总集中间。直到宋王尧臣等的《崇文总目》，才在集部里立了文史一类，来安插这些书。郑樵《通志》却分为文史、诗评两类，明焦竑《国史经籍志》又合为诗文评类，清《四库全书提要》从之。但这种分类也不甚确定。再则，目录学上虽划分了独立的一类，而在一般学人心目中，这个还只是小道，算不得学问的。这一类书里也不尽是文学批评的材料；有些是文学史史料，有些是文学方法论。反过来说，别类书里倒蕴藏着不少的文学批评的材料，如诗文集、笔记、史书等。

现在写中国文学批评史有两大困难。第一，这完全是件新工作，差不多要白手成家，得自己向那浩如烟海的书籍里披沙拣金去。第二，得让大家相信文学批评是一门独立的学问，并非无根的游谈。换句话说，得建立起一个新的系统来。这比第一件实在还困难。郭君的书出版前七年，已经有人写过一本《中国文学批评史》。那似乎随手掇拾而成，并非精心结撰。取材只是人所熟知的一些东西，说解也只是顺文敷衍，毫无新意，所以不为人所重。郭君这部书，虽然只是上卷，我们却知道他已费了七八年工夫，所得自然不同。他的书虽不是同类中的第一部，可还得算是开创之作；因为他的材料与方法都是自己的。

这卷书所叙述的从周秦到北宋，分期的理由见《自序》（一至二面）。取材的范围广大，不限于诗文评，也不限于人所熟知的“论文集要”一类书，而采用到史书文苑传或文学传序，笔记，论诗等；也不限于文学方面，郭君相信“文学批评又常与学术思想发生相互连带的关系，因此中国的文学批评，即在陈陈相因的老生常谈中，也足以看出其社会思想的背景”（一至二面），所以随时引证思想方面的事件。这已不止于取材而兼是方法了。用这个方法为基本，他建立起全书的系统来。《自序》里说“此书编例，各时期中不一致，有的以家分，有的以人分，有的以时代分，有的以文体分，更有的以问题分”（三面），关键全在思想背景的不同。思想影响文学批评之大，像北宋的道学，人人皆知；但像儒道两家的“神”“气”说，就少有注意到的。书中叙入此种，才是探原立论。郭君还有一个基本的方法，就是分析意义，他的书的成功，至少有一半是在这里。例如“文学”、“神”、“气”、“文笔”、“道”、“贯道”、“载道”这些个重要术语，最是缠夹不清；书中都按着它们在各个时代或各家学说里的关系，仔细辨析它们的意义。懂得这些个术语的意义，才懂得一时代或一家的学说。他的分析也许还有未尽透彻的地方，如“情文”的分类（一二面）等，但大体是有结果的。

“文学批评”一语不用说是舶来的。现在学术界的趋势，往往以西方观念（如“文学批评”）为范围去选择中国的问题；姑无论将来是好是坏，这已经是不可避免的事实。但进一步，直用西方的分类来安插中国材料，却很审慎。书中用到西方分类的地方并不多，如真善美三分法（六三、一八九面），

各类批评的名称（一 三面）偶尔涉及，无庸深论；只有纯文学、杂文学二分法，用得最多，却可商榷。“纯文学”、“杂文学”是日本的名词，大约从 De Quincey 的“力的文学”与“知的文学”而来，前者的作用在“感”，后者的作用在“教”。这种分法，将“知”的作用看得太简单（知与情往往不能相离），未必切合实际情形。况所谓纯文学包括诗歌、小说、戏剧而言。中国小说、戏剧发达得很晚；宋以前得称为纯文学的只有诗歌，幅员未免过窄。而且这里还有一个问题，汉赋算不算纯文学呢？再则，书中说南北朝以后“文”“笔”不分（一四一面），那么，纯与杂又将何所附丽呢？书中明说各时代文学观念不同，最好各还其本来面目，才能得着亲切的了解；以纯文学、杂文学的观念介乎其间，反多一番纠葛。又书中以魏晋南北朝的文学观念与我们的相同（三面），称为“离开传统思想而趋于正确”（八面）。这里前半截没有甚么问题，后半截以我们自己的标准，衡量古人，似乎不大公道。各时代的环境决定各时代的正确标准，我们也是各还其本来面目的好。

此外可以商榷的还有几处。如《诗》六义中“赋”、“比”、“兴”三者影响后世诗论极大，而“比兴”更是历代评诗的金科玉律；甚至清代词人也用此标准。书中《经学家之论诗见解》一章未详说此层，仅云：“汉人解诗之失只在泥于王道”，似乎是不够的。又论“八病”以为沈约所谓“轻”“重”，刘勰所谓“飞”“沈”即后世所谓“平”“侧”；按阮元《揅经室续集·文韵说》，邹汉勋《遗书·五均论》（《五音二十五论》之三）及胡小石君《中国文学史》中都有此说，可资引证。又唐人选唐诗中如《河岳英灵》、《中兴闲气》诸集，多有叙文或评语，足供钩稽。这些人论诗、选诗，自成一派（参看朱东润《司空图诗论综述》，见《武汉大学文哲季刊》三卷二号），似当列一专章论之。又书中有几节专载书目提要，颇伤体例，再版时似可删去。又书中分期，以南宋、金、元直至现代为“文学批评完成期”。“完成”一语，暗示止境，不如改“集成期”好些。这未了两层郭君在《自序》中已提起一些了。

1934年10月。

陶诗的深度——评古直《陶靖节诗笺定本》 (《层冰堂五种》之三)

注陶诗的南宋汤汉是第一人。他因为《述酒》诗“直吐忠愤”，而“乱以庾诗，千载之下，读者不省为何语”，故加笺释。“及他篇有可发明者，亦并注之”。所以《述酒》之外，注的极为简略。后来有李公焕的《笺注》，比较详些；但不止笺注，还采录评语。这个本子通行甚久；直到清代陶澍的《靖节先生集》止，各家注陶，都跳不出李公焕的圈子。陶澍的《靖节先生年谱考异》，却是他自力的工作。历来注家大约总以为陶诗除《述酒》等二三首外，文字都平易可解，用不着再费力去作注；一面趣味便移到字句的批评上去，所以收了不少评语。评语不是没有用，但夹杂在注里，实在有伤体例；仇兆鳌《杜诗详注》为人诟病，也在此。注以洋密为贵；密就是密切，切合的意思。从前为诗文集作注，多只重在举出处，所谓“事”；但用“事”的目的，所谓“义”，也当同样看重。只重“事”，便只知找最初的出处，不管与当句当篇切合与否；兼重“义”才知道要找那些切合的。有些人看诗文，反对找出处；特别像陶诗，似乎那样平易，给找了出处倒损了它的天然。钟嵘也曾从作者方面说过这样的话；但在作者方面也许可以这么说，从读者的了解或欣赏方面说，找出作品字句篇章的来历，却一面教人觉得作品意味丰富些，一面也教人可以看出那些才是作者的独创。固然所能找到的来历，即使切合，也还未必是作者有意引用；但一个人读书受用，有时候却便在无意的浸淫里。作者引用前人，自己尽可不觉得；可是读者得给搜寻出来，才能有充分的领会。古先生《陶靖节诗笺定本》用昔人注经的方法注陶，用力极勤；读了他的书才觉得陶诗并不如一般人所想的那么平易，平易里有的是“多义”。但“多义”当以切合为准，古先生书却也未必全能如此，详见下。

从《古笺定本》引书切合的各条看，陶诗用事，《庄子》最多，共四十九次，《论语》第二，共三十七次，《列子》第三，共二十一次。用吴瞻泰《陶诗汇注》及陶澍注本比看，本书所引为两家所无者，共《庄子》三十八条，《列子》十九条；至于引《论语》处两家全未注出，当时大约因为这是人人必读书，所以从略。这里可以看出古先生爬罗剔抉的工夫；而《列子》书向不及《庄子》煊赫，陶诗引《列子》竟有这么多条，尤为意料所不及。沈德潜说：“晋人诗旷达者征引《老庄》，繁缛者征引班杨，而陶公专用《论语》。汉人以下宋人以前，可推圣门弟子者渊明也。”照本书以引，单是《庄子》便已比《论语》多；再算上《列子》，两共七十次，超过《论语》一倍有余。那么，沈氏的话便有问题了。历代论陶，大约六朝到北宋，多以为“隐逸诗人之宗”，南宋以后，他的“忠愤”的人格才扩大了。本来《宋书》本传已说他“耻复屈身异代”等等。经了真德秀诸人重为品题。加上汤汉的注本，渊明的二元的人格才确立了。但是渊明的思想究竟受道家影响多，还是受儒家影响多，似乎还值得讨论。沈德潜以多引《论语》为言。考渊明引

以上引语均见汤序注。

《腊日诗》及《杂诗》第十二都极难解。

《古诗源》九。

拙著《陶渊明年谱中之问题》中有辩，见《清华学报》九卷二期。

参看真德秀《跋黄瀛甫拟陶诗》，见《文集》三十六。

用《论语》诸处，除了字句的胎袭，不外“游好在《六经》”、“忧道不忧贫”两个意思。这里《六经》自是儒家典籍，固穷也是儒家精神，只是“道”是什么呢？渊明两次说：“道丧向千载”。但如何才叫做“道丧”，我们可以看《饮酒》诗第二十云：“羲农去我久，举世少复真。汲汲鲁中叟，弥缝使其淳”。“真”与“淳”都不见于《论语》，什么叫“真”呢？我们可以看《庄子·渔父》篇云：

真者，所以受于天也。自然不可易也。故圣人法天贵真，不拘于俗。

“真”就是自然。“淳”呢？《老子》五十八章，“其政闷闷，其民淳淳”，王弼注云：

言善治政者无形无名，无事无政可举，闷闷然卒至于大治，故曰“其政闷闷”也。其民无所争竞，宽大淳淳，故曰“其民淳淳”也。

陶《劝农》诗云：“悠悠上古，厥初生民，傲然自足，抱朴含真。”《感士不遇赋》云：“……抱朴守静，君子之笃素。自真风告逝，大伪斯兴……”。“抱朴”也是老子的话，也就是“淳”的一面。“真”和“淳”都是道家的观念，而渊明却将“复真”“还淳”的使命加在孔子身上；此所谓孔子学说的道家化，正是当时的趋势。所以陶诗里主要思想实在还是道家。又查慎行《诗评》论《归园田居》诗第四云：“先生精于释理，但不入社耳。”此指“人生似幻化，终当归空无”二语。但本书引《列子》《淮南子》解“幻化”“归空无”甚确。陶诗里实在也看不出佛教影响。

陶诗里可以确指为“忠愤”之作者，大约只有《述酒》诗和《拟古》诗第九。《述酒》诗“瘦词”太多，古先生所笺可以说十得六七，但还有不尽可信的地方，——比汤注自然详密得远了。《拟古》诗第九怕只是泛说，本书以为“追痛司马休之之败”，却未免穿凿。至于《拟古》诗第三，第七，《杂诗》第九，第十一，《读山海经》诗第九，本书也都以史事比附，文外悬谈，毫不切合，难以起信。大约以“忠愤”论陶的，《述酒》诗外，总以《咏荆轲》，《咏三良》及《拟古》诗，《杂诗》助成其说。汤汉说：“三良与主同死，荆轲为主报仇，皆托古以自见”。其实“三良”与“荆轲”都是诗人的熟题目：曹植有《三良诗》，王粲《咏史》诗也咏“三良”；阮瑀有《咏史》诗二首，咏“三良”及荆轲事。渊明作此二诗，不过老实咏史，未必别有深意。真德秀、汤汉又以《拟古》诗第八“首阳”“易水”为说；但还只是偶尔断章取义。刘履作《选诗补注》乃云：“凡靖节退休后所作之诗，类多悼国伤时托讽之词。然不欲显斥，故以‘拟古’‘杂诗’等目名其题”，二十一篇诗就全变成“忠愤”之作了。到了古先生，更以史事枝节傅会，所谓变本加厉。固然这也有所本《毛诗传郑笺》可以说便是如此；但毛

《饮酒》诗第十六及《癸卯始春怀古田舍诗》第二。

《示周掾祖谢》及《饮酒》诗第三。

据日本森本角藏《四书索引》。

十九章，“见素抱朴，少私寡欲”。

冯友兰《中国哲学史》下册六 二至六 四面。

郑所引史实大部分岂不也是不切合的！以上这些诗，连《述酒》在内，历来并不认为渊明的好诗。朱熹虽评《咏荆轲》诗“豪放”，但他总论陶诗，只说：“平淡出于自然”，他所重的还是“萧散冲澹之趣”，便是那些田园诗里所表现的。田园诗才是渊明的独创；他到底还是“隐逸诗人之宗”，钟嵘的评语没有错。朱熹又说：“陶欲有为而不能者也”，这却有些对的。《杂诗》第五云：“忆我少壮时，无乐自欣豫。猛志逸四海，骞翮思远翥”。《饮酒》诗等十六及《荣木》诗也以“无成”“无闻”为恨。但这似乎只是少壮时偶有的空想，他究竟是“少无通俗韵，性本爱丘山”的人。

钟嵘说陶诗“源出于应璩，又协左思风力”。应璩诗存者太少，无可参证。游国恩先生曾经想在陶诗字句里找出左思的影响。他所找出的共有七联，其中《招隐》诗，“杖策招隐士，荒涂横古今”，确可定为《和刘柴桑》诗“山泽久见招”、“荒途无归人”二语所本，“聊欲投吾簪”确可定为《和郭主簿》诗第一“聊用忘华簪”所本。本书所举却还有左思《咏史》诗“寂寂扬子宅”（为渊明《饮酒》诗“寂寂无行迹”所本），“寥寥空宇中”（为渊明《癸卯岁十二月中作》“萧索空宇中”所本），“遗烈光篇籍”（同上“历览千载书，时时见遗烈”所本），及《杂诗》“高志局四海”（为渊明《杂诗》“猛志逸四海”所本）四句。不过从本书里看，左思的影响并不顶大；陶诗意境及字句脱胎于《古诗十九首》的共十五处，字句脱胎于嵇康讨赋的八处，脱胎于阮籍《咏怀》诗的共九处。那么，《诗品》的话就未免不赅不备了。但就全诗而论，胎袭前人的地方究竟不多；他用散文化的笔调，却能不像“道德论”而合乎自然，才是特长。这与他的哲学一致。像“结庐在人境，而无车马喧”，“人生归有道，衣食固其端。孰是都不营，而以求自安”。都是从前诗里不曾有过的句法；虽然他是并不讲什么句法的。

本书颇多胜解。如《命子》诗，“既见其生，实欲其可”的“可”字，注家多忽略过去，本书却证明“题目入以‘可’字，乃晋人之常”。《和刘柴桑》诗，题下引《隋书·经籍志·注》，“梁有‘晋’柴桑令《刘遗民集》五卷，《录》一卷”。证“刘柴桑”即“刘遗民”。此事向来只据李公焕注，得此确证，可为定论。又“弱女虽非男，慰情良胜无”，或以为比酒之醜薄，或以为赋，都无证据。本书解为比，引《魏书·徐邈传》及《世说》，以见“魏晋人每好为酒品目，靖节亦复尔”。《还旧居》诗“常恐大化尽，气方不及衰”，次句向无人能解；本书引《礼记·王制》“五十始衰”，及《檀弓·郑注》，才知“常恐……不及衰”，即常恐活不到五十岁之意。《饮酒》诗第十六“孟公不在兹，终以翳吾情”，旧注都以“孟公”为投辖的陈遵，实与本诗不切；本书据诗中境地定为刘龚，确当不易。又第十八前以杨子云自比，后复以柳下惠自比。这二人间的关系，向来无人能说；本书却引《法

参看《朱子语类》卷百四十。

述学社《国学月报汇刊》第一集一三九，一四 画。

《庚戌岁九月于西田获早稻》诗。

卷一，十四页。

卷二，十二页。

卷三，五页，六页。

卷三，十二页。

言》及他书证明“子云以柳下惠自比，故靖节以柳下惠比之”。又如《杂诗》第六起四句云：“昔闻长老言，掩耳每不喜；奈何五十年，忽已亲此事！”诸家注都不知“此事”是何事。本书引陆机《叹逝赋序》“昔每闻长老追计平生同时亲故；或凋落已尽；或仅有存者……”，乃知指的是亲故凋零。

但书中也不免有疏漏的地方。如《停云》诗“岂无他人”，本书引《诗·唐风·杕杜》，实不如引《郑风·褰裳》切合些。《命子》诗“寄迹风云，冥兹愠喜”，下句本书引《庄子》为解，不如引《论语》公冶长“令尹子文三仕为令尹，无喜色；三已之，无愠色”。《归园田居》诗第二“常恐霜霰至，零落同草莽”，上句无注，似可引《诗·小雅·頍弁》“如彼雨雪，先集维霰”，及《楚辞·九辩》“霜露惨凄而交下兮，心尚其弗济。霰雪雰糅其增加兮，乃知遭命之将至”。这两句诗是所谓赋而比的。怨诗《楚调示庞主簿邓治中》末云：“慷慨独悲歌，钟期信为贤”，“钟期”明指庞邓，意谓只有你们懂得我，不必引古诗为解。《答庞参军诗序》，“杨公所叹，岂惟常悲”；李公焕注，“杨公，杨朱也”。本书引《淮南子》杨子哭歧路故事，但未申其“义”。按《文选》有晋孙楚《征西官属送于陟阳侯作》诗，起四句云：“晨风飘歧路，零雨被秋草。倾城远追送，饯我千里道”；这里的“歧路”只是各自东西的歧路，而不是那“可以南可以北”的了。可见这时候“歧路”一词，已有了新的引申义；渊明所用便是这个新义。“杨公所叹”只是“歧路”的代语，“叹”字的意思是不着重的。《和郭主簿》诗第一末云：“遥遥望白云，怀古一何深”。本书解云：“遥遥望白云”即“富贵非吾愿，帝乡不可期”也。这原是何焯的话，富贵二语见《归去来辞》。但怀古与白云或帝乡究竟怎样关联呢？按《庄子·天地》篇，“华封人谓尧曰：‘失圣人孰居而毂饮，鸟行而无章。天下有道，与物皆昌。千岁厌世，去而上仙。乘彼白云，至于帝乡。三患莫至，身无常殃，则何辱之有！’”《怀古》也许怀的是这种乘白云至帝乡的古圣人。又第二末云：“检素不获展，厌厌竟良月”，本书所解甚曲。“检素”即简素，就是书信；“检素不获展”就是接不着你的信。《饮酒》诗第十三“规规一何愚”，引《庄子·秋水》“适适然惊，规规然自失也”，不切，不如引下文“子乃规规然而求之以察，索之以辩。”《止酒》诗每句藏一“止”字，当系俳谐体。以前及当时诸作，虽无可供参考，但宋以后此等诗体大盛，建除、数名、县名、姓名、药名、卦名之类，不一而足，必有所受之。逆推而上，此体当早已存在，但现存的只《止酒》一首，便觉得莫名其妙了。本书引《庄子》“惟止能止众止”颇切；但此体源流未说及。

古先生有《陶靖节诗笺》，于民国十五年印行，已经很详尽。丁福保先生《陶渊明诗注》引用极多。《定本》又加了好些材料，删改处也有；虽然所删的有时并不应删，就如《停云》诗“搔首延伫”一句，原引《诗经·静女》“爱而不见，搔首踟蹰”和阮籍《咏怀》“感时兴思，企首延伫”，《定本》却将阮籍诗一条删去了。我们知道陶渊明常用阮诗，他那句话兼用《静女》及《咏怀》或从《静女》及《咏怀》脱胎，是很可能的；古先生这条注

卷三，十三页。

卷四，六页。

原作《小雅》误。

卷二，十三页。

实在很切合。《定本》所改却有好的，如《饮酒》诗第十八的注便是（详上文）。《诗笺》中四言诗注未用十分力，《定本》这一卷里却几乎加了篇幅一半。

什么是宋诗的精华——评石遗老人（陈衍）评点《宋诗精华录》 （商务印书馆出版）

本书仿严羽高棅的办法，分宋诗为初盛中晚四期，每期的诗为一卷。第一卷选诗三十九家，一百十七首，其中近体九十六首。第二卷选诗十八家，二百三十九首，其中近体一百六十四首。第三卷选诗三十二家，二百十二首，其中近体一百八十六首。第四卷选诗四十家，一百二十二首，其中近体一百零二首。全书共选诗一百二十九家，六百九十首，其中近体五百四十八首，占百分之七十九强，可见本书重心所在。《自序》云：

如近贤之祧唐宗宋，祈响徐仲车、薛浪语诸家，在八音率多土木，甚且有土木而无丝竹金革。焉得命为“律和声”“八音克谐”哉！故本鄙见以录宋诗，窃谓宋诗精华乃在此而不在彼也。

开宗明义，便以近体为主。所谓“宋诗精华在此而不在彼”，可以就音律而言，也可以就宋诗全体而言。照前说，老人的意见似乎和傅玉露相近；傅氏为张景星等《宋诗百一钞》（《宋诗别裁》）作序，有云：“宫商协畅，何贵乎腐木湿鼓！”不过傅氏就宋诗论宋诗，老人却要矫近贤之弊，用意各不相同罢了。照后一说，便有可商榷处。从前翁方纲选宋人七律，以为宋人七律登峰造极。本书所录七绝最多，七律次之；多选七律，也许与翁氏见解相同。多选七绝，却是老人的创举。他说过：

今人习于沈归愚先生各别裁集之说，以为七言绝句必如王龙标、李供奉一路，方为正宗；以老杜绝句在盛唐为独创一格，变体也。……沈归愚墨守明人议论故耳。（《石遗室诗话》，商务本，卷三，八页。）

老人此说，也有所本。近人是宋湘，老人已自言之（即在引文中，文繁，从略）。再远还有叶燮，他在《原诗》中说：

杜七绝轮囷奇矫，不可名状，在杜集中另是一格，宋人大概学之。宋人七绝，大约学杜者十六七，学商隐者十三四。

又说：

宋人七绝，种族各别，然出奇入幽，不可端倪处，竟有轶驾唐人者。若必曰唐，曰供奉，曰龙标以律之，则失之矣。

看了这些话，老人的多选七绝也就不足怪了。

可是若说宋诗精华专在近体，古体又怎样呢？王士禛古诗选录五古以选体为主，唐代只收陈、李、韦、柳而不收杜，似乎还是明人见解。七古却以为自杜以后，尽态极妍，蔚为大国，所收直到元代的虞集、吴渊颖为止。可是所选的诗似乎偏重妥帖敷衍一种，排鼻者颇少。这是《宋诗钞·序》所谓“近唐调”者。选宋人七古而求其“近唐调”，那么，选也可，不选也可。但是宋人古体的长处似乎别有所在，所谓“妥帖”“排鼻”，大概得之。五

七古多如此，而七古尤然。这自然从杜韩出，但五言回旋之地太少，不及七言能尽其所长，所以七古比五古为胜。我们可以说这些诗都在散文化，或说“以文为诗。”不过诗的意义，似乎不该一成不变，当跟着作品的变化而渐渐扩展。“温柔敦厚”固是诗，“沉着痛快”也是诗。《宋诗钞》似乎只选后一种，致为翁方纲所诋。他在《石洲诗话》中说，《宋诗钞》所选古诗实足见宋诗真面目，虽然不免有粗犷的。石遗老人论古诗，重在结想“高妙”（《诗话》十二页）。本书所选，侧重在立意新妙，合于所论。但工于形容，工于用事，工于组织，都是宋人古体诗长处，似乎也难抹煞不论。宋人近体自“江西派”以来，有意讲求句律，也许较古体精进些；可是古体也能发挥光大，自辟门户，若以精华专归近体，似乎不是公平的议论。我想老人论古诗语，原依白石《诗说》立言，并非盱衡全局。至于选录宋诗，原是偏主近体之音律谐畅者，以矫时贤之弊；古体篇幅太繁，若面面顾到，怕将成为庞然巨帙，所以只从结想“高妙”者着手。序中“精华”云云，想是只就近体说，一时兴到，未及深思，便成歧义了。

本书分期，颇为妥帖自然。向来论宋诗的，已经约略有此界画，老人不过水到渠成，代为拈出罢了。至于选录标准，可于评点及圈点中见出。本书评点扼要，于标示宗旨和指导初学，都甚方便。大抵首重吐属大方。此事关系修养，不尽在诗功深浅上。如评钱惟演《对竹思鹤》云：“有身分，是第一流人语。”（一·一）陈与义《次韵乐文卿北园》云：“五六濡染大笔，百读不厌。”（三·一）苏轼《和子由踏青》云：“不甚高妙景物，名大家能写得恰如分际，小名家则非雅事不肯落笔矣。”（二·二）这都说的是胸襟广阔，能见其大。又评黄鲁直《宿旧彭泽怀陶令》云：“古人命名，未尝非用意有在。但专就名字上着笔，终近小巧。”（二·二三）《题竹石牧牛》云：“用太白《独漉篇》调甚妙，但须少加以理耳。”（二·二六）按此处语太简略，其详见《诗话》十七（一页），以为如诗语“何其厚于竹而厚于石”，未免巧而伤理了。又评陈师道《妾薄命》云：“二诗比拟，终嫌不伦。”（二·二九）《放歌行》第一首云：“终嫌炫玉。”（二·三）所谓“不伦”，当是说得太亲昵，失了身分之意。又评乐雷发《送丁少卿自桂帅移镇西蜀》云：“如用‘瑞露’等字，终嫌小方。”又评文同《此君庵》云：“谚所谓‘巧言不如直道’，这是墨守明人议论的所不敢说的。”老人不甚喜欢禅语。评饶节云：“诗多禅语，非浅尝者比，然兹所不录。”（三·八）又评苏轼《百步洪》云：“坡公喜以禅语作达，数见无味。此诗就眼前篙眼指点出，真非钝根人所及矣。”（二·一四）老人能够领略非浅尝的禅语而不喜东坡以禅语作达，大约也是觉得他太以此自炫了。至于不选饶节禅语之作，或因禅太多而诗太少之故。不过禅学影响于诗甚大，有人说黄山谷的新境界全是禅学本领。这层似尚值得详论。大方不但指思想，也指才力。书中评严羽云：“沧浪有诗话，论诗甚高，以禅为喻。而所造不过如此。专宗王孟者，囿于思想，短于才力也。”（四·六）老人论诗，所以不主一格。他说过：“知同体之善，忘异量之美，皆未尝出此。”（《诗话》十二，一页）评秦观《春日五首》之一云：“遗山讥‘有情’二语为‘女郎诗’。诗者，劳人思妇公共之言，岂能有雅颂而无国风，绝不许女郎作诗耶？”（二·三三）

大方而外，真挚与兴趣也是本书选录的标准。评苏舜钦《哭曼卿》云：“归来句是实在沉痛语”（一·一一）。评梅尧臣《悼亡》之三云：“情之

所钟，不免质言，虽过当，无伤也。”（一·一三）《殇小女穉穉》之二云：“末十字苦情写得出”（一·一六）。评黄鲁直《次韵吴宣义三径怀友》云：“末四句沉痛”（二·二四）。《次韵文潜》云：“沉痛语一二敌人千百”（二·二八）。评陈师道《妾薄命》之一云：“沉痛语，可以长接顾长康之于桓宣武”（二·二九）。评陆游《沈氏小园》等作云：“古今断肠之作，无如此前后三首者”（三·二八）。这都是真挚之作。语不真挚而入选者也有，那必是别有可取处。评王安石《寄阙下诸父兄兼示平甫兄弟》云：“虽非由衷之言，而说来故自动听”（二·四）。黄鲁直《次韵子瞻武昌西山》云：“并子瞻于次山，付诸一慨，此时境地同也。”（二·二五）评尤袤《送吴待制守襄阳》云：“酬应之作，然三四六语有分寸”（三·一三）都可见。评黄鲁直《题伯时画严子陵钓滩》云：“此兴到语耳。”（二·二五）《病起荆江亭即事》十首之一云：“兴会之作”（二·二六）。老人并不特别看重伧兴之作，《诗话》三有评说（四页），所以此二诗评语也只轻描淡写出之。但于蔡襄、欧阳修、苏轼、陆游梦中四诗（一·六；一·九；二·一一；三·二七），却极端推重，以为“如有神助”，甚至说“四诗之高妙为四君生平所未曾有。”（三·二七）欧作确奇，而一句一意，没有多少组织的工夫。陆作贴切便利，“自然”可喜。苏作可称“兴会”。蔡作句奇意不奇。老人推许似乎太过了些。这和他论王安石诗，以“柳叶鸣蜩暗绿”二首压卷（二·六），同是难解。又评穆修《贵侯园》云：“善戏谑兮，不为虐兮。”（一·八）孔武仲《瓜步阻风》云：“第二句甚趣。”（二·三七）杨万里《题钟家村石崖》云：“末七字使人失笑。”（三·二一）诗杂诙谐，杜甫晚年作品实开风气（胡适之先生《白话文学史》说）。宋人颇会学他，老人也赏识这一种的。

自来论诗文，都重模拟。死的模拟，所谓画死人坐像，不足重；重在能变化，能以故为新，所谓脱胎换骨的便是。本书评语往往指出诗句蓝本；其按而不断者都是能变化的。这种评语不但有助于诗的多义，兼能指点初学的人。有时也指出死模拟的句子，告诉人不可学。评陈师道《赠欧阳叔弼》云：“末二句学杜而得其皮者，切不可学”（三·三 至三一）。但评陈与义《再登岳阳楼感赋》云：“五六学杜而得其骨者”（三·二）。得皮是死，得骨便活了，避熟就生也是活法，也是变。评苏舜钦《中秋夜吴江亭上对月怀前宰张子野及寄君谟蔡大》云：“望月怀人语数见不鲜矣，此作颇能避熟就生。”（一·一一）变化其实也是创新；纯粹的创新是可遇而不可求的。评王安石《壬辰寒食》云：“起十字无穷生清新。”（二·四）苏轼《题西林壁》云：“此诗有新思想，似未经人道过。”（二·一三）杨万里《池口移舟入江再泊十里头潘家湾阻风不止》云：“写逆风全就江水西流着想，惊人语乃未经人道矣。”（三·一九至二）诚斋诗中，新境较多，但时流于巧；巧就不大方了。老人评徐照《柳叶词》云：“新巧而已”，也不满意于那巧味。书中于用字，造句，押韵，也偶然评及。用字如陈师道《和李使君九日登戏马台》云：“三四加‘堪’字‘更’字，便不陈旧”（二·三二）。这也是变。又如文同《北斋雨后》云：“‘占’字‘寻’字下得切”（二·三六）。造句如黄鲁直《宿旧彭泽怀陶令》云：“铸词有极工处”（二·二三）。唐庚、张求诗云：“工于造句”（三·一）。押韵如楼钥《求仲抑招游山归途遇雨》云：“押‘及’韵如抛砖落地，从《左氏传》‘师何及’句来”（三·五）。都颇精当。只有辩黄鲁直《醇遂得蛤蜊复索舜泉》诗中“前”字韵诸语（二·二

二至二三），未免牵强附会。其实那“前”字与“边”字同意，并无趁韵之嫌；“世人藉口”，未知何指，似不足辩。书中尤重章句组织。评古诗常有“辞费”之语。如梅尧臣名作《范饶州坐中客语食河豚鱼》云：“此诗绝佳者，实只首四句，余皆辞费。然所谓探骊得珠，其余鳞爪之物，听之而已”（一·一二）。组织工者曰“健”，就是“经济的”之意。句健易，全诗健难。老人评苏轼《王维吴道子画》云：“大凡名大家诗，每篇必有一二惊人名句，全篇方镇压得住；其鳞爪之处，亦不处处用全力也”（二·八）。这是为名大家辩护，实在是组织不容易。近体也如此，所以古今诗话，摘句者多，录全篇者少。《石遗室诗话》中论此最精云：

作近体诗，患在意不足。如七律诗八句，奈无八句之意，则空滑搪塞，无所不至矣。但果是作手，尚张罗得来，八句中有两三句三四句可味，余亦可观耳。意有余，而后如截奔马，如临水送将归，非施手段善含蓄不可。意仅足，则剡溪归棹，故作从容，故有余地，工于作态而已。（《诗话》十一页）

书中评近体诸作，不大说及组织，实因全美的少，一一指疵，未免太烦。只有组织特别者才有说明。评郑文宝《阙题》云：“案此诗首句一顿，下三句连作一气说，体格独创。唐人中唯太白‘越王勾践破吴归’一首，前三句一气连说，末句一扫而空之。此诗异曲同工，善于变化”（一·二）。陈师道《春怀示邻里》云：“此诗另是一种结构，似两绝句接成一律”（二·三二）。杨万里《题沈子寿旁观录》云：“倒戟而入作法”（三·一九）。这三首诗若不细加吟味，是会囫囵看过的。

书中选录的诗甚有别裁，而且宋人诗话中称道的，和有关诗家掌故的作品，大抵也都在选中。读此书如在大街上走，常常看见熟人。评论诗家，如王安石（二·六）、苏轼（二·一六）、黄鲁直（二·二四）、朱熹（三·一二）、陆游（三·二九）、刘克庄（四·一一）等人，语虽简短而能扼要，绝非兴到振笔者可比。至于说诗，更是老人的长处。如说王安石《元丰行》（二·一），《明妃曲》（二·二），抉出用意，鞭辟入里，古今人所未道及。又如黄鲁直《戏作林夫人欸乃歌》之一（二·二三），时序先后，颇不易明，老人一语点破，便觉豁然。评语中也间有附会处，上文论押韵，已举一条。他如评王安石《歌元丰》云：“微有杨子幼‘豆落为萁’意”（二·四）。细味原诗，却绝无此意。与《元丰行》《后元丰行》不同，只“南山”二字，涉想过远，才有此评；但他自己也不深信，所以只说“微有”。不过书中如此附会处极少。评语中间论改诗。欧阳修《丰乐亭小饮》云：“第五句以太守而说游女丑，似未得体，当有以易之”（一·九）。原诗云：“看花游女不知丑，古妆野态争花红”，这是诙谐语，与苏轼《于潜女》貌异心同；重在游女之朴真，不在品题美丑。再说诗并非作给游女看，也不是作给州民看，乃是给朋友们看的；既非宣教，何苦以体统相绳呢？又《招许主客》诗五六句云：“更扫广庭宽百亩，少容明月放清光”；评云：“‘少容’若作‘多容’，更佳。”明月清光何限？即“横扫广庭宽百亩”，岂能尽容其放开来？说“少容”，是比较的多之意，意曲而趣；改“多容”就未免太“直道”了。

诗文评的发展——评罗根泽《中国文学批评史》第一、二、三分册：《周秦两汉文学批评史》、《魏晋六朝文学批评史》、《隋唐文学批评史》（商务印书馆）与朱东润《中国文学批评史大纲》（开明书店）

“文学批评”是一个译名。我们称为“诗文评”的，与文学批评可以相当，虽然未必完全一致。我们的诗文评有它自己的发展；现在通称为“文学批评”，因为这个名词清楚些，确切些，尤其郑重些。但论到发展，还不能抹杀那个老名字。老名字代表一个附庸的地位和一个轻蔑的声音——“诗文评”在目录里只是集部的尾巴。原来诗文本就有些人看作雕虫小技，那么，诗文的评更是小中之小，不足深论。一面从《文心雕龙》和《诗品》以后，批评的精力分散在选本和诗话以及文集里，绝少系统的专书，因而也就难以快快的提高自己身分。再说有许多人以为诗文贵在能作，评者往往不是作手，所评无非费话，至多也只是闲话。不过唐宋以来，诗文评确还在继承从前的传统发展着，各家文集里论文论诗之作，各家诗话，以及选本、评选本、评点本，加上词话、曲品等，数量着实惊人。诗文评虽在附庸地位，却能独成一类，便因为目录学家不得不承认这种发展的情势。但它究竟还在附庸地位，若没有“文学批评”这个新意念新名字输入，若不是一般人已经能够郑重的接受这个新意念，目下是还谈不到任何中国文学批评史的。

清末我们开始有了中国文学史。“文学史”虽也是输入的意念，但在我们的传统中却早就有了根苗。六朝时沈约、刘勰都论到“变”，指的正是文学的史的发展，所以这些年里文学史出的不算少，虽然只有三四本值得读的。中国文学批评史的出现，却得等到五四运动以后，人们确求种种新意念新评价的时候。这时候人们对文学取了严肃的态度，因而对文学批评也取了郑重的态度，这就提高了在中国的文学批评——诗文评——的地位。二十年来我们已经有了至少五种中国文学批评史，进展算是快的，在西方，贵创作而贱批评的人也不少，他们虽有很多文学批评的著作，但文学批评史一类著作似乎还是比文学史少的多。我们这二十来年里，文学批评史却差不多要追上了文学史。这也许因为我们正在开始一个新的批评时代，一个从新估定一切价值的时代，要从新估定一切价值，就得认识传统里的种种价值，以及种种评价的标准；于是乎研究中国文学的人有些就将兴趣和精力放在文学批评史上。再说我们对现代中国文学所用的评价标准，起初虽然是普遍的——其实是借用西方的——后来就渐渐参用本国的传统的，如所谓“言志派”和“载道派”——其实不如说是“载道派”和“缘情派”。文学批评史不止可以阐明过去，并且可以阐明现在，指引将来的路；这也增高了它的趣味与地位。还有，所谓文学遗产问题，解决起来，不但用得着文学史，也得用得着文学批评史。中国文学批评史发展得相当快，这些情形恐怕都有影响。

第一个人大规模搜集材料来写中国文学批评史的，得推郭绍虞先生。他搜集的诗话，我曾见过目录，那丰富恐怕还很少有人赶得上的。他写过许多单篇的文字，分析了中国文学批评里的一些重要的意念，启发我们很多。可惜他那部《中国文学批评史》只出了上册，又因为写的时期比较早些，不免受到不能割爱之处，加上这种书还算在草创中，体例自然难得谨严些。罗先生的书，情形就不相同了。编制便渐渐匀称了，论断也渐渐公平了。这原也是自然之势。罗先生这部书写到五代为止，比郭先生写到北宋的包括的时期短些，可是详尽些。这原是一部书，因为战时印刷困难，分四册出版，但第

四册还没有出。就已出的三册而论，这是一部值得细心研读的《中国文学批评史》。“文学批评”原是外来的意念，我们的诗文评虽与文学批评相当，却有它自己的发展，上文已经提及。写中国文学批评史，就难在将这两样比较得恰到好处，教我们能以靠了文学批评这把明镜，照清楚诗文评的面目。诗文评里有一部分与文学批评无干，得清算出去；这是将文学批评还给文学批评，是第一步。还得将中国还给中国，一时代还给一时代。按这方向走，才能将我们的材料跟那外来意念打成一片，才能处处抓住要领；抓住要领以后，才值得详细探索起去。罗先生的书除绪言（第一册）似乎稍繁以外，只翻看目录，就教人耳目清新，就是因为他抓得住的原故。他说要兼揽编年、纪事本末、纪传三体之长，创立一种“综合体”。有时也不必拘泥体例：如就一般的文学批评而言，隋唐显与魏晋南北朝不同，所以分为两期。但唐初的音律说，则传南北朝衣钵，便附叙于南北朝的音律说后。他要做到章学诚所谓“尽其天而不益以人”的客观态度（一册三六至三八面）。能够这样才真能将一时代还给一时代。《隋唐文学批评史》（三册）开宗明义是两章“诗的对偶及作法”上下。乍看目录，也许觉得这种琐屑的题目不值得专章讨论，更不值得占去两章那么重要的地位；可是仔细读下去，才知道它的重要性比“音律说”（在二册中占两章）有过之无不及，著者特别提出，不厌求详，正是他的独见；而这也正是切实的将中国还给中国的态度。

《绪言》里指出“西洋的文学批评偏于文学裁判及批评理论，中国的文学批评偏于文学理论”。“中国的批评，大都是作家的反串，并没有多少批评专家。作家的反串，当然要侧重理论的建设，不侧重文学作品的批评”。又说中国的“批评不是创作的裁判，而是创作的领导”（一册一四、一五面）。他以为这是因为中国文化“尚用重于尚知，求好重于求真”（一册一六至一七面）。这里指出的事实大体是不错的；说是“尚用重于尚知”，也有一部分真理。但是说作家反串地“就当然侧重理论”，以及“求好重于求真”，似乎都还可以商榷。即如曹丕、曹植都是作家，前者说文人“各以所长，相轻所短”（《曲论论文》），后者更说“常好人讥弹其文，有不善者应时改定”（《与杨德祖书》），都并不侧重理论。罗先生称这些为“鉴赏论”（二册七八至七九面），鉴赏不就是创作的批评或裁判么？照罗先生的意思，这正是求真；照曹植的话看，这也明明是求好——曹丕所谓长短，也是好与不好的别名。而西方的文学裁判或作家作品的批评，一面固然是求真，一面也还是求好。至于中国的文学理论，如载道说，却与其说是重在求好，不如说是重在求真还贴切些。总之，在文学批评里，理论也罢，裁判也罢，似乎都在一面求真，同时求好。我们可以不必在两类之间强分轻重。至于中国缺少作家作品的系统的批评，儒家尚用而不尚知，固然是一个因子，道家尚玄而不尚实，关系也许更大。原来我们的“求好”的艺术论渊源于道家，而道家不信赖语言，以为“言不尽意”，所以崇尚“无端崖之辞”。批评到作家和作品、便不免着实，成了“小言”有端崖之辞，或禅宗所谓死话头。所以这种批评多少带一点“陋”；陋就是见小不见大。中国文学批评就此没有得着充分的发展；它所以不能成为专业而与创作分途并进，也由于此。至于现代西方人主张“创作必寓批评”“批评必寓创作”，如书中所引朱光潜先生的话，却又因为分业太过，不免重枝节而轻根本，所以百尺竿头，更进一步。这一步为的矫正那偏重的情形，促进批评的更健全的发展。但那批评和创作分业的现象，还要继续存在，因为这是一个分业的世界。中国对作家和作品

的批评，钟嵘《诗品》自然是最早的一部系统的著作，刘勰《文心雕龙》也系统的论到作家，这些个大家都知道。但是大家都忽略了清代几部书。陈祚明的《古诗选》，对入选作家依次批评，以辞与情为主，很多精到的意思。

《四库全书总目提要》集部各条，从一方面看，也不失为系统的文学批评，这里纪昀的意见为多。还有赵翼的《瓠北诗话》分列十家，家各一卷，朱东润先生说是“语长而意尽，为诗画中创格”（《批评史大纲》三六八面），也算得系统的著作。此外就都是零碎的材料了。罗先生提到“制艺选家的眉批总评”，以为毫无价值（一册一六面，参看八面）。这种选家可称为评点家。评点大概创始于南宋时代，为的是给应考的士子揣摩；这种选本一向认为陋书，这种评点也一向认为陋见。可是这种书渐渐扩大了范围，也扩大了影响，有的无疑的能够代表甚至领导一时创作的风气，前者如宋末方回的《瀛奎律髓》，后者如明末钟惺、谭元春的《古唐诗归》。文学批评史似乎也应该给予这种批评相当的地位，才是客观的态度。其实选本或总集里批评作家或作品的片段的话，是和选本或总集同时开始的。王逸的《楚辞章句》，该算是我们第一部总集或选本，里面就有了驳班固论《离骚》的话。班氏批评屈原和《离骚》，王氏又批评他的批评，这已经发展到二重批评的阶段了。原来我们对集部的工作，大致有两个方向。一是笺注，是求真；里面也偶有批评，却只算作笺注的一部分。《楚辞章句》里论《离骚》，似乎属于这一类。又如《文选》里左思《魏都赋》张载注，论到如何描写鸟将飞之势，如何描写台榭的高，比较各赋里相似的句子，指出同异，显明优劣，那更清楚的属于这一类。二是选录，是求好；选录旨趣大概见于序跋或总论里，有时更分别批评作家以至于作品。晋代挚虞的《文章流别》和李充的《翰林论》是开山祖师，他们已经在批评作家和作品了。选本的数量似乎远在注本之上，但是其中文学批评的材料并不多，完整的更少，原因上文已经论及。别集里又有论诗文等的书札和诗，其中也少批评到作家和作品；序跋常说到作家了，不过敷衍的多，批评的少，批评到作品的更是罕见。诗话文话等，倒以论作家和作品为主，可是太零碎；摘句鉴赏，尤其琐屑。史书文苑传或文学传里有些批评作家的话，往往根据墓志等等。墓志等等有时也批评到作品，最显著的例子是元稹作的杜甫的《墓志铭》，推尊杜甫的排律，引起至今争议莫决的李杜优劣论。从以上所说，可见所谓文学裁判，在中国虽然没有得着充分的发展，却也有着古久的渊源和广远的分布。这似乎是不容忽视的。

但是罗先生这部书的确能够借了“文学批评”的意念的光将我们的诗文评的本来面目看得更清楚了。他在《魏晋六朝文学批评史》里特立专章阐述“文体类”的理论（二四至四一面）。从前写文学史及文学批评史的人都觉得这种文体论琐屑而凌乱，没有给予充分的注意。可是读了罗先生的叙述和分析，我们能以看出那种种文体论正是作品的批评。不是个别的，而是综合的；这些理论指示人们如何创作如何鉴赏各体文字。这不但见出人们如何开始了文学的自觉，并见出六朝时那新的“净化”的文学概念如何形成。这是失掉的一环，现在才算找着了，连上了。这一分册里《文学概念》一章（一至一七面），叙述也更得要领，其中“萧纲的鼓吹郑邦文学”和“徐陵的编辑丽人艳歌”，各占了一个独立的节目。还有上文提过的第三分册的头两章《诗的对偶及作法》，跟“文体类”有同样的作用，见出律诗是如何发展的，也见出“元稹、白居易的社会诗论”的背景的一面来。再说魏晋时代开始了文学的自觉以后，除文体论外，各种的批评还不少。这些批评，以前只归到

时代或作家批评家的名下，本书却分立“创作论”和“鉴赏论”两章来阐述（二册七至八一面），面目也更清楚了。《周秦两汉文学批评史》里还提到“古经中的辞令论”（五三面），这也是失掉的一环。春秋是“诗”和“辞”的时代；那时“诗”也当作“辞”用，那么，也可以说春秋是“辞”的时代。战国还是“辞”的时代。辞令和说辞如何演变为种种文体，这里不能讨论（章学诚《文史通义·诗教篇》曾触及这问题，但他还未认清“辞”的面目）；现在只想指出孔子的“辞达而已矣”那句话和《易传》里“修辞立其诚”那句话，对后世文论影响极大，而这些原都是论“辞”的。从这里可见“辞令论”的重要性。可是向来都将“文”和“辞”混为一谈，又以为“辞”同于后世所谓的“文辞”，因此就只见其流，不见其源了。《文选》序曾提出战国的“辞”，但没有人注意。清代阮元那么推重《文选》，他读那篇序时，却也将这一点忽略了。罗先生现在注意到“古经中的辞令论”，自然是难得的，只可惜他仅仅提了一下没有发挥下去。第三分册里叙述史学家的文论，特立“文学史观”一个节目（八九至九一面）；这是六朝以来一种新的发展，是跟着文学的自觉和文学概念的转变来的。前面说过“文学史”的意念在我们的传统中早就有了根苗，正是指此。以前的文学史等，却从没有这么清楚的标目，因此就隐蔽了我们传统中这个重要的意念。这一分册叙述“古文论”（一三至一五一面），也很充实，关于韩愈，特别列出“不平则鸣”与“文穷益工”一目（一三三至一三四面），这是韩愈的重要的文学见解，不在“惟陈言之务去”以下，但是向来没有得着应得的地位。本书《绪言》中说到“解释的方法”，有“辨似”一项，就是分析词语的意义，在研究文学批评是极重要的。文学批评里的许多术语沿用日久，像滚雪球似的，意义越来越多。沿用的人有时取这个意义，有时取那个意义，或依照一般习惯，或依照行文方面，极其错综复杂。要明白这种词语的确切的意义，必须加以精密的分析才成。书中如辨汉代所谓“文”并不专指诗赋（一册九八面），又如论到辞赋的独特价值就是在不同于诗，而汉人将辞赋看作诗，“辞赋的本身品性，当然被他们埋没不少，辞赋的当时地位，却赖他们提高好多”（一册一二面），都是用心分析的结果，这才能辨明那些疑似之处。

朱先生的《中国文学批评史大纲》，《自序》里说“这本书的叙述特别注重近代的批评家”（四面）；他的书大部分以个别的批评家标目，直到清代《白雨斋词话》的著者徐廷焯为止。他的“远略近详”的叙述，恰好供给我们的需要，弥补我们的缺憾。这还是第一部简要的中国文学批评全史，我们读来有滋味的。这原是讲义稿，不是“详密的中国文学批评史”，《自序》里说得明白。我们只能当它“大纲”读着；有人希望书里叙述得详备些，但那就不是“大纲”了。《自序》中还说这本书是两次稿本凑合成的，现在却只留下一处痕迹，第三十七章里说：“东坡少游于柳词皆不满，语见前”（一九六面），前面并不见；这总算不错了。作为“大纲”，本书以批评家标目，倒是很相宜的；因为如《自序》所说，“这里所看到的，常常是整个的批评家”（四面）。朱先生关于中国文学批评的著作很多，《读诗四论》（商务）之外，还有许多研究历代批评家的论文，曾载在武汉大学的《文哲学报》上，现在听说已集成一书，由上海开明书店印行了。《读诗四论》和那些论文都能够精详的，创见不少。他取的是客观的分析的态度。《大纲》的《自序》里提到有人“认为这本书不完全是史实的叙述，而有时不免加以主观的判断”。朱先生承认这一点，他提出“史观的问题”，说“作史的人总有他自己的立

场”（五面）。本书倒是有夹叙夹议的，读来活泼有味，这正是一因。但是朱先生的史观或立场，似乎也只是所谓“释古”，以文学批评还给文学批评，中国还给中国，一时代还给一时代。这似乎是现代的我们一般的立场，不见其特别是朱先生主观的地方。例如书中叙“盛唐”以后论诗大都可分二派：“为艺术而艺术，如殷璠、高仲武、司空图等”，“为人生而艺术，如元结、白居易、元稹等”（九三至九四面）。两派的存在得着外来的意念来比较而益彰。又如论袁枚为王次回辩护道：“次回《疑雨集》，与《随园诗话》所举随园、香亭兄弟之诗论之，非特与男女性情之得其正者无当，即赠勺采兰，亦不若是之绘画裸陈也。……若因风趣二字，遂使次回一派，以孽子而为大宗，固不可矣。”（三六三面）这可以说是“雅正”的传统，不过是这时代已经批评的接受了的，和上例那一对外来的传统的意念的地位一般。这些判断都反映着我们的时代，与其说是主观的，不如说是客观的，可是全书以陈廷焯作殿军，在这末一章里却先叙庄棫谭献道：“清人之词，至庄谭而局势大定，庄谭论词无完书，故以亦峰（廷焯字亦峰）之说终焉”。（三九六面）这个判断是客观的，但标目不列代表的批评家庄谭，只举出受庄氏影响的陈氏，未免有些偏畸或疏忽。然而这种小节是不足以定主客观之辨的。

《大纲》以个别的批评家标目，这些批评家可以说都是代表一个时代，一个派别或一种理论的批评家，著者的长处在于能够根据客观的态度选出了一些前人未曾注意的代表批评家。如南宋反对“江西派”的张戒（三十章），清代论诗重变的叶燮（六十一章），第一个有文学批评史的自觉的纪昀（六十七章），创诗话新格的赵翼（七十章），他们的文学批评，一般的文学史，似乎都不大提及，有些简直是著者第一次介绍和我们相见。此外如金人瑞和李渔各自占了一章的地位（六十三，六十四章），而袁宏道一章（五十章）中也特别指出他推重小说戏曲的话（二六面），这些都表现着现代的客观态度。这种客观的态度，虽然是一般的，但如何应用这种态度，还得靠著者的学力和识力而定，并不是现代的套子，随意就可以套在事实上。论金人瑞批评到他的评点（三三七，三四面），并征引他的《西厢记》评语（三三八面），论钟惺、谭元春一章（五十一章），也征引《诗归》里的评语；论到近代批评，是不能不给予评点公平的地位的。因此想到宋元间的评点家刘辰翁，他评点了许多书，似乎也应该在这本书里占个地位。书中论曹丕兄弟优劣，引王夫之《姜斋诗话》：“曹子建之于子桓，有仙凡之隔，而人称子建，不知子桓，俗论大抵如此”。以为“此言若就文学批评方面论之，殆不可废”（二五面，参看二七面），最是公平的断语。又评钟嵘持论“归于雅正”（六八面）；向来只说钟氏专重“自然英旨”，似乎还未达一间。至于论严羽：“吾国文学批评家，大抵身为作家，至于批判古今，不过视为余事。求之宋代，独严羽一人，自负识力，此则专以批评名家者”（一八四面）。这确是独到之见。两宋诗话的发达，培养出这种自觉心，也是理有固然，只是从来没人指出罢了。其他如论元稹“持论虽与白居易大旨相同，而所见之范围较大，作诗之母题较多，故其对人之批评，亦不若居易之苛”（九九面）。论柳冕“好言文章与道之关系，与韩愈同，然有根本不同者，愈之所重在文，而冕之所重在道”（一六面）。似乎也都未经人说及。书中又指出陆机兄弟“重在新绮”，而皇甫谧和左思的《三都赋序》持“质实”之说（三二面）；人们一向却只注意到齐代裴子野的《雕虫论》。明初高棅的《唐诗品汇》列杜甫为大家，好像推尊之至，但书中指出他不肯当杜甫是“正宗”（二二三

面)。韩愈的文统——文统说虽到明代茅坤才明白主张(二四七至二四八面),但韩愈已有此意,这里依郭绍虞先生的意见——五经而下,列举左氏、庄、《骚》、太史公、司马相如、刘向、扬雄(《进学解》,《答刘正夫书》)。本书指出明代王世贞又以庄、列、淮南、左氏为“古四大家”(二三八面),这种异同该是很有意义的。又如引曾国藩日记“古文之道,与骈体相通”,说“此为曾氏持论一大特点,故其论文,每每从字句声色间求之”(三九二面)。这也关系一时代一派别的风气。以上各例,都可见出一种慎思明辨的分析态度。

中国文的三种型——评郭绍虞编著的《语文通论》与《学文示例》（开明书店版）

这两部书出版虽然已经有好几年，但是抗战结束后我们才见到前一部书和后一部书的下册，所以还算是新书。《语文通论》收集关于语文的文章九篇，著者当作《学文示例》的序。《学文示例》虽然题为“大学国文教本”，却与一般国文教本大不相同。前一部书里讨论到中国语文的特性和演变，对于现阶段的白话诗文的发展关系很大，后一部书虽然未必是适用的教本，却也是很有用的参考书。

《语文通论》里《中国语词之弹性作用》，《中国文字型与语言型的文学之演变》，《新文艺运动应走的新途径》，《新诗的前途》，这四篇是中心。《文笔再辨》分析“六朝”时代的文学的意念，精详确切，但是和现阶段的发展关系比较少。这里讨论，以那中心的四篇为主。郭先生的课题可以说有三个。一是语词，二是文体，三是音节。语词包括单音词和连语。郭先生“觉得中国语词的流动性很大，可以为单音同时也可以为复音，随宜而施，初无一定，这即是我们所谓弹性作用”（二面）。他分“语词伸缩”，“语词分合”，“语词变化”，“语词颠倒”四项，举例证明这种弹性作用。那些例子丰富而显明，足够证明他的理论。笔者尤其注意所谓“单音语词演化为复音的倾向”（四面）。笔者觉得中国语还是单音为主，先有单音词，后来才一部分“演化为复音”，商朝的卜辞里绝少连语，可以为证。但是这种复音化的倾向开始很早，卜辞里连语虽然不多，却已经有“往来”一类连语或词。《诗经》里更有了大量的叠字词与双声叠韵词。连语似乎以叠字与双声叠韵为最多，和六书里以形声字为最多相似。笔者颇疑心双声叠韵词本来只是单音词的延长。声的延长成为双声，如《说文》只有“𠄎”字，后来却成为“蟋蟀”；韵的延长成为叠韵，如“消摇”，也许本来只说“消”一个音。书中所举的“玄黄”、“犹与”等双声连语可以自由分用（二三面），似乎就是从这种情形来的。

但是复音化的语词似乎限于物名和形况字，这些我们现在称为名词、形容词和副词；还有后世的代词和联结词（词类名称，用王了一先生在《中国现代语法》里所定的）。别的如动词等，却很少复音化的。这个现象的原因还待研究，但是已经可以见出中国语还是单音为主。本书说“复音语词以二字连缀者为最多，其次则三字四字”（三面）。双声叠韵词就都是“二字连缀”的。三字连缀似乎该以上一下二为通例。书中举《离骚》的“饨郁邑余侘傺兮”，并指出“饨与郁邑同义”（一八面），正是这种通例。这种复音语词《楚辞》里才见，也最多，似乎原是楚语。后来五七言诗里常用它。我们现在的口语里也还用着它，如“乱哄哄”之类。四字连缀以上二下二为主，书里举的马融的《长笛赋》“安翔骀荡，从容阐缓”等，虽然都是两个连语合成，但是这些合成的连语，意义都相近或相同，合成之后差不多成了一个连语。书里指出“辞赋中颇多此种手法”（二面），笔者颇疑心这是辞赋家在用着当时口语。现代口语里也还有跟这些相近的，如“死气白赖”、“慢条斯理”之类。不过就整个中国语看，究竟是单音为主，二音连语为辅，三四音的语词只是点缀罢了。

郭先生将中国文体分为三个典型，就是“文字型，语言型，与文字化的语言型”（六六面）。他根据文体的典型的演变划分中国文学史的时代。“春

秋”以前为诗乐时代，“这是语言与文字比较接近的时代”。文字“组织不必尽同于口头的语言”，却还是经过改造的口语”；“虽与寻常所说的不必尽同，然仍是人人所共晓的语言”。这时代的文学是“近于语言型的文学”（六八至六九面）。古代言文的分合，主张不一；这里说的似乎最近情理。“战国”至两汉为辞赋时代，这是“渐离语言型而从文学型演进的时代，同时也可称是语言文字分离的时代”。郭先生说：

这是中国文学史上一个极重要的时代，因为是语文变化最显著的时代。此种变化，分为两途：其一，是本于以前寡其词协其音，改造语言的倾向以逐渐进行，终于发见单音文字的特点，于是在文学中发挥文字之特长，以完成辞赋的体制，使文学逐渐走上文字型的途径；于是始与语言型的文学不相一致。其又一，是借统一文字以统一语言，易言之，即借古语以统一今语，于是其结果成为以古语为文辞，而语体与文言遂趋于分途。前一种确定所谓骈文的体制，以司马相如的功绩为多；后一种又确定所谓古文的体制，以司马迁的功绩为多。（六九至七面）

“以古语为文辞，即所谓文字化的语言型”（七一面）。这里指出两路的变化，的确是极扼要的。魏晋南北朝是骈文时代，“这才是充分发挥文字特点的时代”，“是以文字为工具而演进的时代”（七二面）。

“文字型的文学既演进到极端，于是起一个反动而成为古文时代”，隋唐至北宋为古文时代。书中说这是“托古的革新”。“古文古诗是准语体的文学，与骈文律诗之纯粹利用文字的特点者不同”。南宋至现代为语体时代，“充分发挥语言的特点”，“语录体的流行，小说戏曲的发展，都在这一个时代，甚至方言的文学亦以此时为盛。”这“也可说是文学以语言为工具而演进的时代”（七三至七四面）。语体时代从南宋算起，确是郭先生的特见。他觉得：

有些文学史之重在文言文方面者，每忽视小说与戏曲的地位；而其偏重在白话文方面者，又抹煞了辞赋与骈文的价值。前者之误，在以文言的余波为主潮；后者之误，又在强以白话的伏流为主潮。（七四面）

这是公道的评论。他又说“中国文学的遗产自有可以接受的地方（辞赋与骈文），不得仅以文字的游戏视之”，而“现在的白话文过度的欧化也有可以商榷的地方，至少也应带些土气息，合些大众的脾胃”。他要白话文“做到不是哑巴的文学”（七五面）。书中不止一回提到这两点，很是强调，归结可以说是在音节的课题上。他以为“运用音节的词，又可以限制句式之过度欧化”（一一二面），这样“才能使白话文显其应用性”（一一七面）。他希望白话文“早从文艺的路走上应用的路”，“代替文言文应用的能力”，并“顾到通俗教育之推行”（八九面）。笔者也愿意强调白话文“走上应用的路”。但是郭先生在本书自序的末了说：

我以为施于平民教育，则以纯粹口语为宜；用于大学的国文教学，则不妨参用文言文的长处；若是纯文艺的作品，那么即使稍偏欧化也未为不可。（《自序》四面）

这篇序写在三十年。照现在的趋势看，白话文似乎已经减少了欧化而趋向口

语，就是郭先生说的“活语言”，“真语言”（一九面），文言的成分是少而又少了。那么，这种辨别雅俗的三分法，似乎是并不需要的。

郭先生特别强调“中国音乐性”，同意一般人的见解，以为欧化的白话文是“哑巴文学”。他对中国文学的音乐性是确有所见的。书中指出古人作文不知道标点分段，所以只有在音节上求得句读和段落的分明；骈文和古文甚至戏剧里的道白和语录都如此，骈文的匀整和对偶，古文句子的长短，主要的都是为了达成这个目的。而这种句读和段落的分明，是从诵读中觉出（三八至三九面，又《自序》二至三面）。但是照晋朝以来的记载，如《世说新语》等，我们知道诵读又是一种享受，是代替唱歌的。郭先生虽没有明说，显然也分到这种情感。他在本书自序里主张“于文言取其音节，于白话取其气势，而音节也正所以为气势之助”（三面），这就是“参用文言文的长处”。书中称赞小品散文，不反对所谓“语录体”，正因为“文言白话无所不可”（一四至一八面），又主张白话诗“容纳旧诗词而仍成新格”（一三二面），都是所谓“参用文言文的长处。”但是小品文和语录体都过去了，白话诗白话文也已经不是“哑巴文学”了。自序中说“于白话取其气势”，在笔者看来，气势不是别的，就是音节，不过不是骈文的铿锵和古文的吞吐作态罢了。朗诵的发展使我们认识白话的音节，并且渐渐知道如何将音节和意义配合起来，达成完整的表现。现在的青年代已经能够直接从自己唱和大家唱里享受音乐，他们将音乐和语言分开，让语言更能尽它的职责，这是一种进步。至于文言，如书中说的，骈文“难懂”，古文“只适宜于表达简单的意义”（三九面）；“在通篇的组织上，又自有比较固定的方法，遂也不易容纳复杂的思想”（《自序》三面）。而古诗可以用古文做标准，律诗可以用骈文做标准。那么，文言的终于被扬弃，恐怕也是必然的罢。

《语文通论》里有一篇道地的《学文示例·序》，说这部书“以技巧训练为主而以思想训练为辅”，“重在文学之训练”，兼选文言和白话，散文和韵文，“其编制以例为纲而不以体分类”，“示人以行文之变化”（一四五至一四九面）。全书共分五例：

一、评改例，分摘谬、修正二目，其要在去文章之病……。二、拟袭例，分摹拟、借袭二目，摹拟重在规范体貌，借袭重在点窜成言，故又为根据旧作以成新制之例。三、变翻例，分译辞、翻体二目，或译古语，或彙括成文，这又是改变旧作以成新制之例。四、申驳例，分续广、驳难二目，续广以申前文未尽之意，驳难以正昔人未惬之见，这又重在立意方面，是补正旧作以成新制之例。五、熔裁例，此则为学文最后工夫，是摹拟而异其形迹，出因袭而自生变化，或同一题材而异其结构，或异其题材而合其神情，……这又是比较旧作以启迪新知之例。（一四九至一五五面）

郭先生编《学文示例》这部书，搜采的范围很博，选择的作品很精，类别的体例很严，值得我们佩服。书中白话的例极少，这是限于现有的材料，倒不是郭先生一定要偏重文言；不过结果却成了以训练文言为主。所选的例子大多数出于大家和名家之手，精诚然是精，可是给一般大学生“示例”，要他们从这里学习文言的技巧，恐怕是太高太难了。至于现在的大学生有几个乐意学习这种文言的，姑且可以不论。不过这部书确是“一种新的编制，新的方法”，如郭先生序里说的。近代陈曾则先生编有《古文比》，选录同体的和同题的作品，并略有评语。这还是“班马异同评”一类书的老套子，不免

简单些。战前郑奠先生在北京大学任教，编出《文镜》的目录，同题之外，更分别体制，并加上评改一类，但是也不及本书的完备与变化。这《学文示例》确是一部独创的书。若是用来启发人们对于古文学的欣赏的兴趣，并培养他们欣赏的能力，这是很有用的一部参考书。

《清华学报》

禅家的语言

我们知道禅家是“离言说”的，他们要将嘴挂在墙上。但是禅家却最能够活用语言。正像道家以及后来的清谈家一样，他们都否定语言，可是都能识得语言的弹性，把握着，运用着，达成他们的活泼无碍的说教。不过道家以及清谈家只说到“得意忘言”，“言不尽意”，还只是部分的否定语言，禅家却彻底的否定了它。《古尊宿语录》卷二记百丈怀海禅师答僧问“祖宗密语”说：

无有密语，如来无有秘密藏。但有语句，尽属法之尘垢。但有语句，尽属烦恼边收。但有语句，尽属不了义教。但有语句，尽不许也，了义教俱非也。更讨什么密语！
这里完全否定了语句，可是同卷又记着他的话：

但是一切言教只如治病，为病不同，药亦不同。所以有时说有佛，有时说无佛。实语治病，病若得瘥，个个是实语，病若不瘥，个个是虚妄语。实语是虚妄语，生见故。虚妄是实语，断众生颠倒故。为病是虚妄，只有虚妄药相治。

又说：

世间譬喻是顺喻，不了义教是顺喻。了义教是逆喻，舍头目髓脑是逆喻，如今不爱佛菩提等法是逆喻。

虚实顺逆却都是活用语言。否定是站在语言的高头，活用是站在语言的中间；层次不同，说不到矛盾。明白了这个道理，才知道如何活用语言。

北平《世间解》月刊第五期上有顾随先生的《揣龠录》，第五节题为《是不是》，中间提到“如何是（达摩）祖师西来意”一问，提到许多答语，说只是些“不是，不是！”这确是一语道着，斩断葛藤。但是“不是，不是！”也有各色各样。顾先生提到赵州和尚，这里且看看他的一手。《古尊宿语录》卷十三记学人问他：

问：“如何是赵州一句？”

师云：“半句也无。”

学云：“岂无和尚在？”

师云：“老僧不是一句。”

卷十四又记：

问：“如何是一句？”

师云：“道什么？”

问：“如何是一句？”

师云：“两句。”

同卷还有：

问：“如何是目前一句？”

师云：“老僧不如你！”

这都是在否定“一句”，“一句”“密语”。第一个答语，否定自明。第二次答“两句”，“两句”不是“一句”，牛头不对马嘴，还是个否定。第三个答语似乎更不相干，却在说：不知道，没有“目前一句”，你要，你自己悟去。

同样，他否定了“祖师西来意”那问语。同书卷十三记学人问“如何是祖师西来意”？

师云：“庭前柏树子。”

卷十四记着同一问语：

师云：“床脚是。”

云：“莫便是也无？”（就是这个吗？）

师云：“是即脱取去。”（是就拿下带了去。）

还有一次答话：

师云：“东壁上挂葫芦，多少时也！”

“即心即佛”，“非心非佛”，“祖师西来意”是不可说的。这里却说了，说得很具体。但是“柏树子”，“床脚”，“葫芦”，这些用来指点的眼前景物，可以说都和“西来意”了不相干，所谓“逆喻”，是用肯定来否定，说了还跟没有说一样。但是同卷又记着：

问：“柏树子还有佛性也无？”

师云：“有。”

云：“几时成佛？”

师云：“待虚空落地。”

云：“虚空几时落地？”

师云：“待柏树子成佛。”

既是“虚空”，何能“落地”？这句话否定了它自己，现在我们称为无意义的话。“待柏树子成佛”是兜圈子，也等于没有说，我们称为丐词。这些也都是用肯定来否定的。但是柏树子有佛性，前面那些答话就又不是了不相干了。这正是活用，我们称为多义的话。

同卷紧接着的一段：

问：“如何是西来意？”

师云：“因什么向院里骂老僧！”

云：“学人有何过？”

师云：“老僧不能就院里骂得闍黎。”

(阇黎=师)

又记着：

问：“如何是西来意？”

师云：“板齿生毛。”

这里前两句答话也是了不相干，但是不是眼前有的景物，而是眼前没有的事；没有的事是没有，是否定。但是“骂老僧”，“骂僧黎”就是不认得僧，不认得师，因而这一问也就是不认得祖师。这也是两面儿话，或说是两可的话。末一句答话说板牙上长毛，也是没有的事，并且是不可能的事；“西来意”是不可能说的。同卷还有两句答话：

师云：“如你不唤作祖师，意犹未在。”

这是说没有“祖师”，也没有“意”。

师云：“什么处得者消息来！”

意思是跟上句一样。这都是直接否定了问句，比较简单好懂。顾先生说“庭前柏树子”一句“流传宇宙，震铄古今”，就因为那答话里是个常物，却出乎常情，却又不出乎禅家“无多子”的常理。这需要活泼无碍的运用想象，活泼无碍的运用语言。这就是所谓“机锋”。“机锋”也有路数，本文各例可见一斑。

《世间解》月刊。

解诗

今年上半年，有好些位先生讨论诗的传达问题。有些说诗应该明白清楚，有些说，诗有时候不能也不必像散文一样明白清楚。关于这问题，朱孟实先生《心理上个别的差异与诗的欣赏》（二十五年十一月一日《大公报·文艺》）确是持平之论。但我所注意的是他们举过的传达的例子。诗的传达，和比喻及组织关系甚大。诗人的譬喻要新创，至少变故为新，组织也总要新，要变。因此就觉得不习惯，难懂了。其实大部分的诗，细心看几遍，也便可明白的。

譬如灵雨先生在《自由评论》十六期所举林徽音女士《别丢掉》一诗（原诗见二十五年三月十五日天津《大公报》）：

别丢掉
这一把过往的热情，
现在流水似的，
轻轻
在幽冷的山泉底，
在黑夜，在松林，
叹息似的渺茫，
你仍要保存着那真！
一样是月明，
一样是隔山灯火，
满天的星，
只有人不见，
梦似的挂起，
你问黑夜要回
那一句话——
你仍得相信
山谷中留着
有那回音！

这是一首理想的爱情诗，托为当事人的一造向另一造的说话；说你“别丢掉”“过往的热情”，那热情“现在”虽然“渺茫”了，可是“你仍要保存着那真”。三行至七行是一个显喻，以“流水”的“轻轻”“叹息”比“热情”的“渺茫”；但诗里“渺茫”似乎是形容词。下文说“月明”（明月），“隔山灯火”，“满天的星”，和往日两人同有时还是“一样”，只是你却不在，这“月”，这些“灯火”，这些“星”，只“梦似的挂起”而已。你当时说过“我爱你”这一句话，虽没第三人听见，却有“黑夜”听见；你想“要回那一句话”，你可以“问黑夜要回那一句话”。但是“黑夜”肯了，“山谷中留着有那回音”，你的话还是要不回的。总而言之，我还恋着你。“黑夜”可以听话，是一个隐喻。第一二行和第八行本来是一句话的两种说法，只因“流水”那个长比喻，又带着转了个弯儿，便容易把读者绕住了。“梦似的挂起”本来指明月灯火和星，却插了“只有‘人’不见”一语，也容易教读者看错了主词。但这一点技巧的运用，作者是应该有权利的。

邵洵美先生在《人言周刊》三卷二号里举过的《距离的组织》一首诗，

最可见出上文说的经济的组织方法。这是卞之琳先生《鱼目集》中的一篇。
《鱼目集》里有几篇诗的确难懂，像《圆宝盒》，曾经刘西渭先生和卞先生
往复讨论，我大胆说，那首诗表现的怕不充分。至于《距离的组织》，却想
试为解说，因为这实在是个合适的例子。

想独上高楼读一遍“罗马兴亡史”，
忽有罗马灭亡星出现在报上。
报纸落。地图开，因想起远人的嘱咐。
寄来的风景也暮色苍茫了。
(醒来天欲暮，无聊，一访友人罢。)
灰色的天。灰色的海。灰色的路。
哪儿了？我又不会向灯下验一把土。
忽听得一千重门外有自己的名字。
好累呵！我的盆舟没有人戏弄吗？
友人带来了雪意和五点钟。

这诗所叙的事只是午梦。平常想着中国情形有点像罗马衰亡的时候，一般人都醉生梦死的；看报，报上记着罗马灭亡时的星，星光现在才传到地球上(原有注)。睡着了，报纸落在地下，梦中好像在打开“远”方的罗马地图来看，忽然想起“远”方(外国)友人来了，想起他的信来了。他的信附寄着风景片，是“灰色的天，灰色的海，灰色的路”的暮色图；这时候自己模模糊糊的好像就在那“灰色的天，灰色的海，灰色的路”里走着。天黑了，不知到了哪儿，却又没有《大公报》所记王同春的本事，只消抓一把土向灯一瞧就知道什么地方(原有注)。忽然听见有人叫自己名字，由远而近，这一来可醒了。好累呵，却不觉得是梦，好像自己施展了法术，在短时间渡了大海来着；这就想起了《聊斋志异》里记白莲教徒的事，那人出门时将草舟放在水盆里，门人戏弄了一下，他回来就责备门人，说过海时翻了船(原有注)。这里说：太累了，别是过海时费力驶船之故罢。等醒定了，才知道有朋友来访。这朋友也午睡来着，“醒来天欲暮，无聊，一访友人罢。”这就来访问了。来了就叫自己的名字，叫醒了自己。“醒来天欲暮”一行在括弧里，表明是另一人，也就是未行那“友人”。插在第四六两行间，见出自己直睡到“天欲暮”，而风景片中也正好像“欲暮”的“天”，这样梦与真实便融成一片；再说这一行是就醒了的缘由，插在此处，所谓蛛丝马迹。醒时是五点钟，要下雪似的，还是和梦中景色，也就是远人寄来的风景片一样。这篇诗是零乱的诗境，可又是一个复杂的有机体，将时间空间的远距离用联想组织在短短的午梦和小小的篇幅里。这是一种解放，一种自由，同时又是一种情思的操练，是艺术给我们的。

(二十五年)

诗与感觉

诗也许比别的文艺形式更依靠想象；所谓远，所谓深，所谓近，所谓妙，都是就想象的范围和程度而言。想象的素材是感觉，怎样玲珑飘渺的空中楼阁都建筑在感觉上。感觉人人有，可是或敏锐，或迟钝，因而有精粗之别。而各个感觉间交互错综的关系，千变万化，不容易把捉，这些往往是稍纵即逝的。偶尔把捉着了，要将这些组织起来，成功一种可以给人看的样式，又得有一番工夫，一副本领。这里所谓可以给人看的样式便是诗。

从这个立场看新诗，初期的作者似乎只在大自然和人生的悲剧里去寻找诗的感觉。大自然和人生的悲剧是诗的丰富的泉源，而且一向如此，传统如此。这些是无尽藏，只要眼明手快，随时可以得到新东西。但是花和光固然是诗，花和光以外也还有诗，那阴暗，潮湿，甚至霉腐的角落儿上，正有着许多未发现的诗。实际的爱固然是诗，假设的爱也是诗。山水田野里固然有诗，灯红酒酹里固然有诗，任一些颜色，一些声音，一些香气，一些味觉，一些触觉，也都可以有诗。惊心动魄的生活里固然有诗，平淡的日常生活里也有诗。发现这些未发现的诗，第一步得靠敏锐的感觉，诗人的触角得穿透熟悉的表面向未经人到的底里去。那儿有的是新鲜的东西。闻一多、徐志摩、李金发、姚蓬子、冯乃超、戴望舒各位先生都曾分别向这方面努力。而卞之琳、冯至两位先生更专向这方面发展；他们走得更远些。

假如我们说冯先生是在平淡的日常生活里发现了诗，我们可以说卞先生是在微细的琐屑的事物里发现了诗。他的《十年诗草》里处处都是例子，但这里只能举一两首。

淘气的孩子，有办法：
叫游鱼啮你的素足，
叫黄鹂啄你的指甲，
野蔷薇牵你的衣角……

白蝴蝶最懂色香味，
寻访你午睡的口脂。

我窥候你渴饮泉水，
取笑你吻了你自己。

我这八阵图好不好？
你笑笑，可有点不妙，
我知道你还有花样！

哈哈！到底算谁胜利？
你在我对面的墙上
写下了“我真是淘气”。

（《淘气》，《装饰集》）

这是十四行诗。三四段里活泼的调子。这变换了一般十四行诗的严肃，却有

它的新鲜处。这是情诗，蕴藏在“淘气”这件微琐的事里。游鱼的啮，黄鹂的啄，野蔷薇的牵，白蝴蝶的寻访，“你吻了你自己”，便是所谓“八阵图”；而游鱼，黄鹂，野蔷薇，白蝴蝶都是“我”“叫”它们去做这样那样的，“你吻了你自己”，也是“我”在“窥候”着的，“我这八阵图”便是治“淘气的孩子”——“你”——的“办法”了。那“啮”，那“啄”，那“牵”，那“寻访”，甚至于那“吻”，都是那“我”有意安排的，那“我”其实在分享着这些感觉。陶渊明《闲情赋》里道：

愿在丝而为履，附素足以周旋；
悲行止之有节，空委弃于床前。
愿在昼而为影，常依形而西东；
悲高树之多阴，慨有时而不同。

感觉也够敏锐的。那亲近的愿心其实跟本诗一样，不过一个来得迫切，一个来得从容罢了。“你吻了你自己”也就是“你的影子吻了你”；游鱼、黄莺、野蔷薇、白蝴蝶也都是那“你”的影子。凭着从游鱼等等得到的感觉去想象“你”；或从“你”得到的感觉叫“我”想象游鱼等等；而“我”又“叫”游鱼等等去做这个那个，“我”便也分享这个那个。这已经是高度的交互错综，而“我”还分享着“淘气”。“你”“写下了”“我真是淘气”，是“你”“真是淘气”，可是“我对面”读这句话，便成了“‘我’真是淘气”了。那治“淘气的孩子”——“你”——的“八阵图”，到底也治了“我”自己。“到底算谁胜利？”瞧“我”为了“你”这么颠颠倒倒的！这一个回环复沓不是钟摆似的来往，而是螺旋似的钻进人心里。

《白螺壳》诗（《装饰集》）里的“你”“我”也是交互错综的一例。

空灵的白螺壳，你，
孔眼里不留纤尘，
漏到了我的手里，
却有一千种感情：
掌心里波涛汹涌，
我感叹你的神工，
你的慧心啊，大海，
你细到可以穿珠！
可是我也禁不住：
你这个洁癖啊，唉！

（第一段）

玲珑，白螺壳，我？
大海送我到海滩，
万一落到人掌握，
愿得原始人喜欢，
换一只山羊还差
三十分之二十八；
倒是值一只蟠桃。

怕给多思者捡起，
空灵的白螺壳，你
卷起了我的愁潮！

(第三段)

这是理想的人生（爱情也在其中），蕴藏在一个微琐的白螺壳里。“空灵的白螺壳”“却有一千种感情”，象征着那理想的人生——“你”。“你的神工”，“你的慧心”的“你”是“大海”，“你细到可以穿珠”的“你”又是“慧心”；而这些又同时就是那“你”。“我”？“大海送我到海滩”的“我”，是代白螺壳自称，还是那“你”。最愿老是在海滩上；“万一落到人掌握”，也只“愿得原始人喜欢”，因为自己一点用处没有——换山羊不成，“值一只蟠桃”，只是说一点用处没有。原始人有那股劲儿，不让现实纠缠着，所以不在乎这个。只“怕给多思者捡起”，怕落到那“我的手里”。可是那“多思者”的“我”“捡起”来了，于是乎只有叹息：“你卷起了我的愁潮！”“愁潮”是现实和理想的冲突；而“潮”原是属于“大海”的。

请看这一湖烟雨
水一样把我浸透，
像浸透一片鸟羽。
我仿佛一所小楼
风穿过，柳絮穿过，
燕子穿过像穿梭，
楼中也许有珍本，
书页给银鱼穿织
从爱字通到哀字——
出脱空华不成就！

(第二段)

我梦见你的阑珊：
檐溜滴穿的石阶，
绳子锯缺的井栏……
时间磨透于忍耐！
黄色还诸小鸡雏，
青色还诸小碧梧，
玫瑰色还诸玫瑰，
可是你回顾道旁，
柔嫩的蔷薇刺上
还挂着你的宿泪。

(第四段完)

从“波涛汹涌”的“大海”想到“一湖烟雨”，太容易“浸透”的是那“一片鸟羽”。从“一湖烟雨”想到“一所小楼”，从“穿珠”想到“风穿过，柳絮穿过，燕子穿过像穿梭”，以及“书页给银鱼穿织”；而“珍本”又是从藏书楼想到的。“从爱字通到哀字”，“一片鸟羽”也罢，“一所小

楼”也罢，“楼中也许有”的“珍本”也罢，“出脱空华（花）”，一场春梦！虽然“时间磨透于忍耐”，还只“梦见你的阑珊”。于是“黄色还诸小鸡雏……”，“你”是“你”，现实是现实，一切还是一切。可是“柔嫩的蔷薇刺上”带着宿雨，那是“你的宿泪”。“你”“有一千种感情”，只落得一副眼泪；这又有什么用呢？那“宿泪”终于会干枯的。这首诗和前一首都不显示从感觉生想象的痕迹，看去只是想象中一些感觉，安排成功复杂的样式。——“黄色还诸小鸡雏”等三行可以和冯至先生的

铜炉在向往深山的矿苗，
瓷壶在向往江边的陶泥，
它们都像风雨中的飞鸟
各自东西。

（《十四行集》，二一）

对照着看，很有意思。

《白螺壳》诗共四段，每段十行，每行一个单音节，三个双音节，共四个音节。这和前一首都是所谓“匀称”“均齐”的形式。卞先生是最努力创造并输入诗的形式的人，《十年诗草》里存着的自由诗很少，大部分是种种形式的试验，他的试验可以说是成功的。他的自由诗也写得紧凑，不太参差，也见出感觉的敏锐来，《距离的组织》便是一例。他的《三秋草》里还有一首《过路居》，描写北平一间人力车夫的茶馆，也是自由诗，那些短而精悍的诗行由会话组成，见出平淡的生活里蕴藏着的悲喜剧。那是近乎人道主义的诗。

（三十二年）

诗与哲理

新诗的初期，说理是主调之一。新诗的开创人胡适之先生就提倡以诗说理，《尝试集》里说理诗似乎不少。俞平伯先生也爱在诗里说理；胡先生评他的诗，说他想兼差作哲学家。郭沫若先生歌颂大爱。歌颂“动的精神”，也带哲学的意味；不过他的强烈的情感能够将理融化在他的笔下，是他的独到之处。那时似乎只有康白情先生是个比较纯粹的抒情诗人。一般青年以诗说理的也不少，大概不出胡先生和郭先生的型式。

那时是个解放的时代。解放从思想起头，人人对于一切传统都有意见，都爱议论，作文如此，作诗也如此。他们关心人生，大自然，以及被损害的人。关心人生，便阐发自我的价值；关心大自然，便阐发泛神论；关心被损害的人，便阐发人道主义。泛神论似乎只见于诗；别的两项，诗文是一致的。但是文的表现是抽象的，诗的表现似乎应该和文不一样。胡先生指出诗应该是具体的。他在《谈新诗》里举了些例子，说只是抽象的议论，是文不是诗。当时在诗里发议论的确是不少，差不多成了风气。胡先生所提倡的“具体的写法”固然指出一条好路。可是他的诗里所用具体的譬喻似乎太明白，譬喻和理分成两橛，不能打成一片；因此，缺乏暗示的力量，看起来好像是为了那理硬找一套譬喻配上去似的。别的作者也多不免如此。

民国十四年以来，诗才专向抒情方面发展。那里面“理想的爱情”的主题，在中国诗实在是个新的创造；可是对于一般读者不免生疏些。一般读者容易了解经验的爱情；理想的爱情要沉思，不耐沉思的人不免隔一层。后来诗又在感觉方面发展，以敏锐的感觉为抒情的骨子，一般读者只在常识里兜圈子，更不免有隔雾看花之憾。抗战以后的诗又回到议论和具体的譬喻，也不是没有理由的。当然，这时代诗里的议论比较精切，譬喻也比较浑融，比较二十年前进步了；不过趋势还是大体相同的。

另一方面，也有从敏锐的感觉出发，在日常的境界里体味出精微的哲理的诗人。在日常的境界里体味哲理，比从大自然体味哲理更进一步。因为日常的境界太为人们所熟悉了，也太琐屑了，它们的意义容易被忽略过去；只有具着敏锐的手眼的诗人才能把捉得住这些。这种体味和大自然的体味并无优劣之分，但确乎是进了一步。我心里想着的是冯至先生的《十四行集》。这是冯先生去年一年中的诗，全用十四行体，就是商籁体，写成。十四行是外国诗体，从前总觉得这诗体太严密，恐怕不适于中国语言。但近年读了些十四行，觉得似乎已经渐渐圆熟；这诗体还是值得尝试的。冯先生的集子里，生硬的诗行便很少；但更引起我注意的还是他诗里耐人沉思的理，和情景融成一片的理。

这里举两首作例。

我们常常度过一个亲密的夜
在一间生疏的房里，它白昼时
是什么模样，我们都无从认识，
更不必说它的过去未来。原野

一望无边地在我们窗外展开，
我们只依稀地记得在黄昏时

来的道路，便算是对它的认识，
明天走后，我们也不再回来。

闭上眼罢！让那些亲密的夜
和生疏的地方织在我们心里：
我们的生命像那窗外的原野，

我们在朦胧的原野上认出来
一棵树，一闪湖光；它一望无际
藏着忘却的过去，隐约的将来。

(一八)

旅店的一夜是平常的境界。可是亲密的，生疏的，“织在我们心里”。房间有它的过去未来，我们不知道。“来的道路”是过去，只记得一点儿；“明天走”是未来，又能知道多少？我们的生命像那“一望无边的”“朦胧的”原野，“忘却的过去”，“隐约的将来”，谁能“认识”得清楚呢？——但人生的值得玩味，也就在这里。

我们听着狂风里的暴雨
我们在灯光下这样孤单，
我们在这小小的茅屋里
就是和我们用具的中间

也生了千里万里的距离：
铜炉在向往深山的矿苗，
瓷壶在向往江边的陶泥，
它们都像风雨中的飞鸟

各自东西。我们紧紧抱住，
好像自身也都不能自主。
狂风把一切都吹入高空

暴雨把一切又淋入泥土。
只剩下这点微弱的灯红
在证实我们生命的暂住。

(二一)

茅屋里风雨的晚上也只是平常的境界。可是自然的狂暴映衬出人们的孤单和微弱；极平常的用具铜炉和瓷壶，也都“向往”它们的老家，“像风雨中的飞鸟，各自东西”。这样“孤单”，却是由敏锐的感觉体味出来的，得从沉思里去领略——不然，恐怕只会觉得怪诞罢。闻一多先生说我们的新诗好像尽是些青年，也得有一些中年才好。

冯先生这一集大概可以算是中年了。

(三十二年)

诗与幽默

旧诗里向不缺少幽默。南宋黄彻《溪诗话》云：

子建称孔北海文章多杂以嘲戏；子美亦“戏效俳谐体”，退之亦有“寄诗杂诙俳”，不独文举为然。自东方生而下，祢处士、张长史、颜延年辈往往多滑稽语。大体材力豪迈有余而用之不尽，自然如此。……《坡集》类此不可胜数。《寄蕲簪与蒲传正》云，“东坡病叟长羁旅，冻卧饥吟似饥鼠。倚赖东风洗破衾，一夜雪寒披故絮。”《黄州》云，“自惭无补丝毫事，尚费官家压酒囊。”《将之湖州》云，“吴儿脍缕薄欲飞，未去先说谗涎垂。”又，“寻花不论命，爱雪长忍冻。天公非不怜，听饱即喧哄。”……皆斡旋其章而弄之，信恢刃有余，与手指汗颜者异矣。

这里所谓滑稽语就是幽默。近来读到张骏祥先生《喜剧的导演》一文（《学术季刊》文哲号），其中论幽默很简明：“幽默既须理知，亦须情感。幽默对于所笑的人，不是绝对的无情；反之，如西万提斯之于吉诃德先生，实在含有无限的同情。因为说到底，幽默所笑的不是第三者，而是我们自己。……幽默是温和的好意的笑。”黄彻举的东坡诗句，都在嘲弄自己，正是幽默的例子。

新文学的小说、散文、戏剧各项作品里也不缺少幽默，不论是会话体与否；会话体也许更便于幽默些。旧诗里幽默却不多。我想这大概有两个缘由。一是一般将诗看得太严重了，不敢幽默，怕亵渎了诗的女神。二是小说、散文、戏剧的语言虽然需要创造，却还有些旧白话文，多少可以凭借；只有诗的语言得整个儿从头创造起来。诗作者的才力集中在这上头，也就不容易有余暇创造幽默。这一层只要诗的新语言的传统建立起来，自然会改变的。新诗已经有了二十多年的历史，看现在的作品，这个传统建立的时间大概快过来了。至于第一层，将诗看得那么严重，倒将它看窄了。诗只是人生的一种表现和批评；同时也是一种语言，不过是精神的语言。人生里短不了幽默，语言里短不了幽默，诗里也该不短幽默，才是自然之理。黄彻指出的情形，正是诗的自然现象。

新诗里纯粹的幽默的例子，我只能举出闻一多先生的《闻一多先生的书桌》一首：

忽然一切的静物都讲话了，
忽然书桌上怨声腾沸：
墨盒呻吟道“我渴得要死！”
字典喊雨水渍湿了他的背；

信笺忙叫道弯了他的腰；
钢笔说烟灰闭塞了他的嘴，
毛笔讲火柴燃秃了他的须，
铅笔抱怨牙刷压了他的腿；

香炉咕哝着“这些野蛮的书
早晚定规要把你挤倒了！”

大钢表叹息快睡锈了骨头；
“风来了！风来了！”稿纸都叫了；

笔洗说他分明是盛水的，
怎么吃得惯臭辣的雪茄灰；
桌子怨一年洗不上两回澡，
墨水壶说“我两天给你洗一回”。

“什么主人？谁是我们的主人？”
一切的静物都同声骂道。
“生活若果是这般的狼狈，
倒还不如没有生活的好！”

主人咬着烟斗迷迷的笑，
“一切的众生应该各安其位。
我何曾有意的糟蹋你们，
秩序不在我的能力之内。”

《死水》

这里将静物拟人，而且使书桌上的这些静物“都讲话”：有的是直接的话，有的是间接的话，互相映衬着。这够热闹的。而不止一次的矛盾的对照更能引人笑。墨盒“渴得要死”，字典却让雨水湿了背；笔洗不盛水，偏吃雪茄灰；桌子怨“一年洗不上两回澡”，墨水壶却偏说两天就给他洗一回。“书桌上怨声腾沸”，“一切的静物都同声骂”，主人却偏“迷迷的笑”；他说“一切的众生应该各安其位”，可又缩回去说“秩序不在我的能力之内”。这些都是矛盾的存在，而最后一个矛盾更是全诗的极峰。热闹，好笑，主人嘲弄自己，是的；可是“一切的众生应该各安其位”，见出他的抱负，他的身分——他不是一个小丑。

俞平伯先生的《忆》，都是追忆儿时心理的诗。亏他居然能和成年的自己隔离，回到儿时去。这里面有好些幽默。我选出两首：

有了两个橘子，
一个是我底，
一个是我姊姊底。
把有麻子的给了我，
把光脸的她自有了。

“弟弟你底好，
绣花的呢？”
真不错！
好橘子，我吃了你罢。
真正是个好橘子啊！

(第一)

亮汪汪的两根灯草的油盏，
摊开一本《礼记》，
且当它山歌般的唱。

乍听间壁又是说又是笑的，
“她来了罢？”
《礼记》中尽是些她了。
“娘，我书已读熟了。”

(第二十二)

这里也是矛盾的和谐。第一首中“有麻子的”却变成“绣花的”；“绣花的”的“好”是看的“好”，“好橘子”和“好橘子”的“好”却是可吃的“好”和吃了的“好”，次一首中《礼记》却“当它山歌般唱”，而且后来“《礼记》中尽是些她了”；“当它山歌般唱”，却说“娘，我书已读熟了”。笑就蕴藏在这些别人的，自己的，别人和自己的矛盾里。但儿童自己觉得这些只是自然而然，矛盾是从成人的眼中看出的。所以更重要的，笑是蕴藏在儿童和成人的矛盾里。这种幽默是将儿童（儿时的自己和别的儿童）当作笑的对象，跟一般的幽默不一样；但不失为健康的。《忆》里的诗都用简短的口语，儿童的话原是如此；成人却更容易从这种口语里找出幽默来。

用口语或会话写成的幽默的诗，还可举出赵元任先生贺胡适之先生四岁生日的一首：

适之说不要过生日，
生日偏又到了。
我们一般爱起哄的，
又来跟你闹了。
今年你有四十岁了都，
我们有的要叫你老前辈了都：
天天听见你提倡这样，提倡那样，
觉得你真有点儿对了都！

你是提倡物质文明的咯，
所以我们就来吃你的面；
你是提倡整理国故的咯，
所以我们都进了研究院；
你是提倡白话诗人的咯，
所以我们就罗罗唆唆写上了一大片。

我们且别说带笑带吵的话，
我们且别说胡闹胡搞的话，
我们并不会说很巧妙的话，
我们更不会说“倚少卖老”的话；
但说些祝颂你们健康的话——
就是送给你们一家子大大小小的话。

(《北平晨报》，十九，十二，十八)

全诗用的是纯粳的会话；像“都”字（读音像“兜”字）的三行只在会话里有（“今年你有四十岁了都”就是“今年你都有四十岁了”，余类推）。头二段是仿胡先生的“了”字韵；头两行又是仿胡先生的

我本不要儿子，
儿子自来了。

那两行诗。三四段的“多字韵”（胡先生称为“长脚韵”）也可以说是“了”字韵的引申。因为后者是前者的一例。全诗的游戏味也许重些，但说的都是正经话，不至于成为过分夸张的打油诗。胡先生在《尝试集》自序里引过他自己的白话游戏诗，说“虽是游戏诗，也有几段庄重的议论”；赵先生的诗，虽带游戏味，意思却很庄重，所以不是游戏诗。

赵先生是长于滑稽的人，他的《国语留声机片课本》，《国音新诗韵》，还有翻译的《阿丽斯漫游奇境记》，都可以见出。张骏祥先生文中说滑稽可分为有意的和无意的两类，幽默属于前者。赵先生似乎更长于后者，《奇境记》真不愧为“魂译”（丁西林先生评语，见《现代评论》）。记得《新诗韵》里有一个“多字韵”的例子：

你看见十个和尚没有？
他们坐在破锣上没有？

无意义，却不缺少趣味。无意的滑稽也是人生的一面，语言的一端，歌谣里最多，特别是儿歌里。——歌谣里幽默却很少，有的是诙谐和讽刺。这两项也属于有意的滑稽。张先生文中说我们通常所谓话说得俏皮，大概就指诙谐。“诙谐是个无情的东西，”“多半伤人；因为诙谐所引起的笑，其对象不是说者而是第三者。”讽刺是“冷酷，毫不留情面”，“不只揆伐个人，有时也攻击社会。”我们很容易想起许多嘲笑残废的歌谣和“娶了媳妇忘了娘”一类的歌谣，这便是歌谣里诙谐和讽刺多的证据。

(三十二年)

诗的趋势

一九三九年六月份的《大西洋月刊》载有现代诗人麦克里希 (Archibald Macleish) 《诗与公众世界》一文。这篇文曾经我译出，登在香港《大公报》的文艺副刊里。文中说：

如果我们作为社会分子的生活——那就是我们的公众生活，那就是我们的政治生活——已经变成了一种生活，可以引起我们私人的厌恶，可以引起我们私人的畏惧，也可以引起我们私人的希望；那么，我们就没有法子，只得说，对于这种生活的我们的经验，是有强烈的私人的感情的经验了。如果对于这种生活的我们的经验，是有强烈的、私人的感情的经验，那么，这些经验便是诗所能使人认识的经验了——也许只有诗才能使人认识它们呢。

又说：

要用归依和凭依的态度将我们这样的经验写出来，使人认识，必须那种负责任的，担危险的语言，那种表示接受和信仰的语言。

而他论到滂德 (Ezra Pound) 说：

他夜间做梦，总梦见些削去修饰的词儿，那修饰是使它们陈旧的；总梦见些光面儿没油漆的词儿，那油漆曾将它们涂在金黄色的柚木上；总梦见些反剥在白松木上、带着白松香气的词儿。

他所谓“我们自己时代的真诗”，所用的经验是怎样，所用的语言是怎样，这儿都具体的说了。他还说，在英美青年诗人的作品里，已经可以看出，那真诗的时代是近了。

近来得见一本英国现代诗选，题为《再别怕了》(FearNoMore)。似乎可以印证麦克里希的话。这本诗选分题作《为现时代选的生存的英国诗人的诗集》，一九四一年剑桥大学出版部印行的。各位选者和各篇诗的作者都不署名。《给读者》里这样说：

……但可以看到[这么办]于本书有好处。虽然一切诗人都力求达到完美的地步，但没有诗人达到那地步。不署名见出诗的公共的财富；并且使人较易秉公读一切好诗。

集中许多诗曾在别处发表，都是有署名的。全书却也有一个署名，那是当代英国桂冠诗人约翰·买司斐尔德 (John Mase-field) 的题辞，这本书是献给他的。题辞道：

在危险的时期，群众的心有权力。只有个人的心能创造有价值的东西，这时候却不看重了。人靠着群众的心抵抗敌人；靠着个人的心征服“死亡”。作这本有意思的书的人们知道这一层，他们告诉我们，“再别怕了”。

集中的诗差不多都是一九四一年前五年内写的。选录有两个条件：一是够好的，一是够近的。为了够好，先请各位诗人选送自己的诗，各位选者再加

精择；末了儿将全稿让几位送稿的诗人看，请他们再删一次。至于“够近的”这条件，是全书的目的和特性所在，《给读者》里有详尽的说明：

“过去五年时运压人，是些黑暗而烦恼的年头；可是比私人的或个人的幸福更远的幸福却在造就中。凡沉思[的人]是不能不顾到这些烦恼的。人不再是上帝的玩意了：眼见他的命运归他自己管了——一种新责任，新体验到的危险。”这本书的名字取自买司斐尔德的题辞；原拟的名字是“人对着自己”（Man Facing Himself）。“这句话写出战争，也写出了诗。……虽然时势紧急，使我们去做大规模的，拚性命的动作，可是我们中没有一个因此就免掉沉想的义务。这战争我们得‘想’到底；这一回战争对于思想家相关[之切]，是别的战争所从不曾有过的。……著述人，政治家，记者，宣教师，广播员，都赞同这个意见……诗的重要不在特殊的结论而在鼓励沉思。……人要诗，如饥者之于食，不为避开环境，是为抓住环境。因为诗是生活的路子的一个例子。人要的是例子；不是诗人写下的聪明话，是他们沉思的路子；更不是别的旧诗选本，是切于现时代的事例和实证——这事例和实证表显人类用来测量并维持那些精神标准的权力。本书原不代表一切写着诗的英国诗人；可是只要诗人同是活着的人，本书也可以代表他们，并可以代表人类。因为时代的诗是人类的声音。这种诗没有劝告，没有标语；只有自觉的路子。诗人在写作的时候，他们是自己的一帖解药，可以解掉群众心理[的影响]；他们将孤注押在自己这个人身上，这个自觉的人身上，这个面对自己的人身上。这样做时，他们就表显怎样为人类作战”。——这一番话和麦克里希的话是可以互相映发的。

现在选译本集的诗二首，作为例证。

冬鸳鸯菊

簇着，小小的仿佛一口气，
不是颗花儿，倒是一群人；
好像在用心头较热的力，
造他们心头自己的气温。
他们活着：不怨载他们的
地土，也不怨他们的出世。
他们跟大地最是亲近的，
他们懂得大地怎么回事；
这儿冬天用枯枝的指头
将我们拘入我们的门槛，
他们却承受一年最冷流，
建筑他们的家园在中间。

一九三九年九月三日

吃着苹果，摘下来从英国树，
脚底下是秋季，我们在战争。
战氛的星球上许害了病症，
眼睛里能见到一切的据凭——

黄蜂猛攫着梅子，像我们一流，
但他们聪明些，有分际——四方
都到成熟期，除我们一帮
无季节，无理性，有死而不自由。
话有何用。我们本然的地位
是本然的自我。人能依赖的
希望还是人，虽然人类遭了劫。
希望会将恨来划破了大地
和人的脸；但若尽力于无害的，
我们，这最后的亚当，未必最劣。

麦克里希文中论到爱略忒(T.S.Eliot)曾说道，“冷讽是勇敢而可以不负责任的语言，否定是聪明而可以不担危险的态度。”冷讽和否定是称为“近代”或“当代”的诗的一个特色。可是到这两首诗就不同了。前一首没有冷讽和否定，不避开环境而能够抓住环境，正是“负责任的，担危险的语言”。那鸳鸯菊耐寒不怨，还能够“用心头较热的力，造他们心头自己的气温”，正是我们“生活的路子的一个例子”。后一首第一节虽由冷讽和否定组织而成，第二节却是“表示接受和信仰的语言”——跟前节对照，更见出经验的强烈来。这正是“面对着自己”，正是“自觉的路子”。“话有何用”；重要的是力行。“但若尽力于无害的，我们，这最后的亚当，未必最劣。”“无害的”对战争的有害而言；这确见出远大的幸福在造就中。苹果是秋季的符号，也是亚当的符号；亚当吃了苹果，才开始了苦难。“我们这最后的亚当”也是自作自受，苦难重重。可是我们接受苦难，信仰自己，负起责任，担起危险，未必不能征服死亡，胜过前辈的亚当。这两首诗的作者虽然“将孤注押在自己这个人身上”，可是“自己这个人”是“作为社会分子”而生活着；所以诗中用的是“他们”“我们”两个复数词。作为社会分子而生活就是“公众生活”，就是“政治生活”；对于这种生活的经验，就是“怎样为人类作战”。这种诗似乎可以当得麦克里希所谓“能做现在所必需做的新的建设工作的诗”。这两首诗里用的都是些“削去修饰的词儿”。译文里也可见出。这跟一般称为“近代”或“当代”的诗是不同的。近来还看到一本英国诗选，题为《明日诗人》(Poets of Tomorrow)(第三集)，去年出版。从这本书知道近年的诗人已经不爱“晦涩”，不迷恋文字和技巧，而要求无修饰的平淡的实在感，要求明确的直截的诗。还有人以为诗不是专门的艺术而是家庭的艺术；以为该使平常人不怕诗，并且觉着自己是个潜在的诗人(分见各诗人小传)。那么，这两首的平淡也是近年一般的倾向了。

我国诗人现在是和这些英国诗人在同一战争中，而且在同一战线上，我国抗战以来的诗，似乎侧重“群众的心”而忽略了“个人的心”，不免有过分散文化的地方。《再别怕了》这本诗选也许是一面很好的借镜。

(三十二年)

诗的形式

二十多年来写新诗的和谈新诗的都放不下形式的问题，直到现在，新诗的主张从破坏旧诗词的形式下手。胡适之先生提倡自由诗，主张“自然的音节”。但那时的新诗并不能完全脱离旧诗词的调子，还有些利用小调的音节的。完全用白话调的自然不少，诗行多长短不齐，有时长到二十几个字，又多不押韵。这就很近乎散文了。那时刘半农先生已经提议“增多诗体”，他主张创造与输入双管齐下。不过没有什么人注意。十二年陆志韦先生的《渡河》出版，他试验了许多外国诗体，有相当的成功；有一篇《我的诗的躯壳》，说明他试验的情形。他似乎很注意押韵，但还是觉得长短句最好。那时正在盛行“小诗”——自由诗的极端——他的试验也没有什么人注意。这里得特别提到郭沫若先生，他的诗多押韵，诗行也相当整齐。他的诗影响很大，但似乎只在那泛神论的意境上，而不在形式上。

“自然的音节”近于散文而没有标准——除了比散文句子短些，紧凑些。一般人，不但是反对新诗的人，似乎总愿意诗距离散文远些，有它自己的面目。十四年北平《晨报·诗刊》提倡的格律诗能够风行一时，便是为此。《诗刊》主张努力于“新形式与新音节的发现”（《诗刊》弁言），代表人是徐志摩、闻一多两位先生。徐先生试验各种外国诗体，他的才气足以驾驭这些形式，所以成绩斐然。而“无韵体”的运用更能达到自然的地步。这一体可以说已经成立在中国诗里。但新理论的建立得靠闻先生。他在《诗的格律》一文里主张诗要有“建筑的美”；这包括“节的匀称”“句的均齐”。要达到这种匀称和均齐，便得讲究格式、音尺、平仄、韵脚等。如他的《死水》诗的两头行：

这是 一沟 绝望的 死水，
清风吹不起 半点 漪沦。

两行都由三个“二音尺”和一个“三音尺”组成，而安排不同。这便是“句的均齐”的一例。他也试验种种外国诗体，成绩也很好。后来又翻译白朗宁夫人十四行诗几十首，发表在《新月杂志》上；他给这种形式以“商籁体”的新译名。他是第一个使人注意“商籁”的人。

闻、徐两位先生虽然似乎只是输入外国诗体和外国诗的格律说，可是同时在创造中国新诗体，指示中国诗的新道路。他们主张的格律不像旧诗词的格律这样呆板；他们主张“相体裁衣”，多创格式。那时的诗便多向“匀称”、“均齐”一路走。但一般似乎只注重诗行的相等的字数而忽略了音尺等，驾驭文字的力量也还不足；因此引起“方块诗”甚至“豆腐干诗”等嘲笑的名字。一方面有些诗行还是太长。这当儿李金发先生等的象征诗兴起了。他们不注重形式而注重词的色彩与声音。他们要充分发挥词的暗示的力量；一面创造新鲜的隐喻，一面参用文言的虚字，使读者不致滑过一个词去。他们是在向精细的地方发展。这种作风表面上似乎回到自由诗，其实不然；可是规律运动却暂时像衰歇了似的。一般的印象好像诗只须“相体裁衣”，讲格律是徒然。

但格律运动实在已经留下了不灭的影响。只看抗战以来的诗，一面虽然趋向散文化，一面却也注意“匀称”和“均齐”，不过并不一定使各行的字

数相等罢了。艾青和臧克家两位先生的诗都可作例；前者似乎多注意在“匀称”上，后者却兼注意在“均齐”上。而去年出版的卞之琳先生的《十年诗草》，更使我们知道这些年里诗的格律一直有人在试验着。从陆志韦先生起始，有志试验外国种种诗体的，徐、闻两先生外，还该提到梁宗岱先生，卞先生是第五个人。他试验过的诗体大概不比徐志摩先生少。而因为有前头的人做镜子，他更能融会那些诗体来写自己的诗。第六个人是冯至先生，他的《十四行集》也在去年出版；这集子可以说建立了中国十四行的基础，使得向来怀疑这诗体的人也相信它可以在中国诗里活下去。无韵体和十四行（或商籁）值得继续发展；别种外国诗体也将融化在中国诗里。这是摹仿，同时是创造，到了头都会变成我们自己的。

无论是试验外国诗体或创造“新格式与新音节”，主要的是在求得适当的“匀称”和“均齐”。自由诗只能作为诗的一体而存在，不能代替“匀称”“均齐”的诗体，也不能占到比后者更重要的地位。外国诗如此，中国诗不会是例外。这个为的是让诗和散文距离远些。原来诗和散文的分界，说到底并不显明；像牟雷（Murry）甚至于说这两者并没有根本的区别（见《风格问题》一书。）不过诗大概总写得比较强烈些；它比散文经济些，一方面却也比散文复沓多些。经济和复沓好像相反，其实相成。复沓是诗的节奏的主要的成分，诗歌起源时就如此，从现在的歌谣和《诗经》的《国风》都可看出。韵脚跟双声叠韵也都是复沓的表现。诗的特性似乎就在回环复沓，所谓兜圈子；说来说去，只说那一点儿。复沓不是为了要说得少，是为了要说得少而强烈些。诗随时代发展，外在的形式的复沓渐减，内在的意义的复沓渐增，于是乎讲求经济的表现——还是为了说得少而强烈些。但外在的和内在的复沓，比例尽管变化，却相依为用，相得益彰。要得到强烈的表现，复沓的形式是有力的帮手。就是写自由诗，诗行也得短些，紧凑些，而且不宜过分参差，跟散文相混。短些，紧凑些，总可以让内在的复沓多些。

新诗的初期重在旧形式的破坏，那些白话调都趋向于散文化。陆志韦先生虽然主张用韵，但还觉得长短句最好，也可见当时的风气。其实就中外的诗体（包括词曲）而论，长短句都不是主要的形式；就一般人的诗感而论，也是如此。现在新诗已经发展到一个程度，使我们感觉到“匀称”和“均齐”还是诗的主要的条件；这些正是外在的复沓的形式。但所谓“匀称”和“均齐”并不要像旧诗——尤其是律诗——那样凝成定型。写诗只须注意形式上的几个原则，尽可“相体裁衣”，而且必须“相体裁衣”。

归纳各位作家试验的成果，所谓原则也还不外乎“段的匀称”和“行的均齐”两目。段的匀称并不一定要各段形式相同。尽可甲段和丙段相同，乙段和丁段相同；或甲乙丙段依次跟丁戊己段相同。但间隔三段的复沓（就是甲乙丙丁段依次跟戊己庚辛段相同）便似乎太远或太琐碎些。所谓相同，指的是各段的行数，各行的长短，和韵脚的位置等。行的均齐主要在音节（就是音尺）。中国语在文言里似乎以单音节和双音节为主，在白话里似乎以双音节和三音节为主。顾亭林说过，古诗句最长不过十个字，据卞之琳先生的经验，新诗每行也只该到十个字左右，每行最多五个音节。我读过不少新诗，也觉得这是诗行最适当的长度，再长就拗口了。这里得注重轻音字，如“我的”的“的”字，“鸟儿”的“儿”字等。这种字不妨作为半个音，可以调整音节和诗行；行里有轻音字，就不妨多一个两个字的。点号却多少有些相反的作用；行里有点号，不妨少一两个字。这样，各行就不会像刀切的一般

齐了。各行音节的数目，当然并不必相同，但得匀称的安排着。一行至少似乎得有两个音节。韵脚的安排有种种式样，但不外连韵和间韵两大类，这里不能详论。此外句中韵（内韵），双声叠韵，阴声阳声，开齐合撮四呼等，如能注意，自然更多帮助。这些也不难分辨。一般人难分辨的是平仄声；但平仄声的分别在新诗里并不占什么地位。

新诗的白话，跟白话文的白话一样，并不全合于口语，而且多少趋向欧化或现代化。本来文字也不能全合于口语，不过现在的白话诗文跟口语的距离比一般文字跟口语的距离确是远些；因为我们的国语正在创造中。文字不全合于口语，可以使文字有独立的地位，自己的尊严。现在的白话诗文已经有了这种地位，这种尊严。象征诗的训练，使人不放松每一个词语，帮助增进了这种地位和尊严。但象征诗为要得到幽涩的调子，往往参用文言虚字，现在却似乎不必要了。当然用文言的虚字，还可以得到一些古色古香；写诗的人还可以这样做的。有些诗纯用口语，可以得着活泼亲切的效果；徐志摩先生的无韵体就能做到这地步。自由诗却并不见得更宜于口语。不过短小的自由诗不然。苏联玛耶可夫斯基的一些诗，就是这一类，从译文里也见出那精悍处。田间先生的《中国农村的故事》以至“诗传单”和“街头诗”也有这种意味。因为整个儿短小的诗形便于运用内在的复沓，比较容易成功经济的强烈的表现。

诗韵

新诗开始的时候，以解放相号召，一般作者都不去理会那些旧形式。押韵不押韵自然也是自由的。不过押韵的并不少。到现在通盘看起来，似乎新诗押韵的并不比不押韵的少得很多。再说旧诗词曲的形式保存在新诗里的，除少数句调还见于初期新诗里以外，就没有别的，只有韵脚。这值得注意。新诗独独的接受了这一宗遗产，足见中国诗还在需要韵，而且可以说中国诗总在需要韵。原始的中国诗歌也许不押韵，但是自从押了韵以后，就不能完全甩开它似的。韵是有它的存在的理由的。

韵是一种复沓，可以帮助情感的强调和意义的集中。至于带音乐性，方便记忆，还是次要的作用。从前往往过分重视这种次要的作用，有时会让音乐淹没了意义，反觉得浮滑而不真切。即如中国读诗重读韵脚，有时也会模糊了全句；近体律绝声调铿锵，更容易如此。幸而一般总是隔句押韵，重读的韵脚不至于句句碰头。句句碰头的像“柏梁体”的七言古诗，逐句押韵，一韵到底，虽然是强调，却不免单调。所以这一体不为人所重。新诗不应该再重读韵脚，但习惯不容易改，相信许多人都还免不了这个毛病。我读老舍先生的《剑北篇》，就因为重读韵脚的原故，失去了许多意味；等听到他自己按着全句的意义朗读，只将韵脚自然的带过去，这才找补了那些意味。——不过这首诗每行押韵，一韵又有许多行，似乎也嫌密些。

有人觉得韵总不免有些浮滑，而且不自然。新诗不再为了悦耳；它重在意义，得采用说话的声调，不必押韵。这也言之成理。不过全是说话的声调也就全是说话，未必是诗。英国约翰·德林瓦特（John Drinkwater）曾在《论读诗》的一张留声机片中说全用说话调读诗，诗便跑了。是的，诗该采用说话的调子，但诗的自然究竟不是说话的自然，它得加减点儿，夸张点儿，像电影里特别镜头一般，它用的是提炼的说话的调子。既是提炼而得自然，押韵也就不至于妨碍这种自然。不过押韵的样式得多多变化，不可太密，不可太板，不可太响。

押韵不可太密，上文已举“柏梁体”为例。就是隔句押韵，有些人还恐怕单调，于是乎有转韵的办法；这用在古诗里，特别是七古里。五古转韵，因为句子短，隔韵近，转韵求变化，道理明白。但七古句子长，韵隔远，为甚么转韵的反而多呢？这有特别的理由。原来六朝到唐代七古多用谐调，平仄铿锵，带音乐性已经很多，转韵为的是怕音乐性过多。后来宋人作七古，多用散文化的句调，却怕音乐性过少，便常一韵到底，不换韵。所以韵的作用，归根结底，还是随着意义变的；我们就韵论韵，只是一种方便，得其大概罢了，并没有甚么铁律可言。词的句调比较近于说话，变化多，转韵也多。可是词又出于乐歌，带着很多的音乐性，所以一般的看，用韵比较密。它以转韵调剂密韵，显明的例子如《河传》。还有一种平仄通押（如贺铸《水调歌头》）“南国本潇洒，六代竞豪奢”一首，见《东山寓声乐府》也是转韵；变化虽然不及一般转韵的大，却能保存着那一韵到底的一贯的气势，是这一体的长处。曲的句调也近于说话，但以明快为主，并因乐调的配合，都是到底一韵。不过平仄通押是有的。

词的押韵的样式最多，它还有间韵。如温庭筠的《酒泉子》道：

楚女不归，

楼枕小河春水。
月孤明，风又起，
杏花稀。

玉钗斜 云鬢髻，
裙上镂金凤。
八行书，千里梦，
雁南飞。

（据《词律》卷三）

这里间隔的错综的押着三个韵，很像新诗；而那“稀”和“飞”两韵，简直就是新诗的“章韵”。又如苏轼的《水调歌头》的前半阙道：

明月几时有？把酒问青天。
不知天上宫阙今夕是何年！
我欲乘风归去，
又恐琼楼玉宇
高处不胜寒。
起舞弄清影，何似在人间！

（据任二北先生《词学研究法》，与《词律》异）

这也是间隔着押两个韵。这些都是转韵，不过是新样式罢了。

诗里早有人试过间韵。晚唐章碣有所谓“变体”律诗，平仄各一韵，就是这个：

东南路尽吴江畔，
正是穷愁暮雨天。
鸥鹭不嫌斜两岸，
波涛欺得顺风船。
偶逢岛寺停帆看，
深羨渔翁下钓眠。
今古若论英达算，
鸱夷高兴固无边。

（《全唐诗》四函一册）

章碣“变体”只存这一首，也不见别人仿作，可见并未发生影响。他的试验是失败了。失败的原因，我想是在太板太密。新诗里常押这种间韵，但是诗行节奏的变化多，行又长，就没有甚么毛病了。间韵还可以跨句。如上举《酒泉子》的“起”韵，《水调》的“宇”韵，都不在意义停顿的地方，得跟下面那个不同韵的韵句合成一个意义单位。这是减轻韵脚的重量，增加意义的重量，可以称为跨句韵。这个样式也从诗里来，鲍照是创始的人。如他的《梅花落》诗道：

中庭杂树多，偏为梅咨嗟。问君何独然？念其霜中能作花，霜中能作实。摇荡春风媚春

日，念尔零落逐寒风，徒有霜华无霜质。！

“实”韵正是跨句韵；但这首诗只是转韵，不是间韵。现在新诗里用间韵很多，用这种跨句韵也不少。

任二北先生在《词学研究法》里论“谐于吟讽之律”，以为押韵“连者密者为谐”。他以为《酒泉子》那样押韵嫌“隔”而不连，《西平乐》后半阙“十六句只三叶韵”，嫌“疏”而不密。他说这些“于歌唱之时，容或成为别调，若于吟讽之间，则皆无取焉”。他虽只论词，但喜欢连韵和密韵，却代表着传统的一般的意见。我们一向以高响的说话和歌唱为“好听”（见王了一先生《什么话好听》一文，《国文月刊》），所以才有这个意见。但是现在的生活和外国的影响磨锐了我们的感觉；我们尤其知道诗重在意义，不只是为了悦耳。那首《酒泉子》的韵倒显得新鲜而不平凡，那《西平乐》一调的疏韵也别有一种“谐”处。《词律拾遗》卷六收吴文英的《西平乐》一首，后半阙十六句中有十三个四字短句。这种句式的整齐复沓也是一种“谐”，可以减少韵的负担。所以“十六句三叶韵”并不为少。

这种疏韵除利用句式的整齐复沓外，还可与句中韵（内韵）和双声叠韵等合作，得到新鲜的和谐。疏韵和间韵都有点儿“哑”，但在哑的严肃里，意义显出了重量。新诗逐行押韵的比较少，大概总是隔行押韵或押间韵。新诗行长，这就见得韵隔远，押韵疏了。间韵能够互相调谐，从十四行体的流行可知；隔行押韵，也许加点儿花样更和谐些。新诗这样减轻了韵脚的分量，只是我们有时还不免重读韵脚的老脾气。这得靠朗读运动来矫正。新诗对于韵的态度，是现代生活和外国诗的影响，前已提及。但这新种子，如本篇所叙，也曾我们的泥土里滋长过，只不算欣欣向荣罢了。所以这究竟也是自然的发展。

作旧诗词曲讲究选韵。这就是按着意义选择合宜的韵——指韵部，不指韵脚。周济《宋四家词选》叙论中说到各韵部的音色，就是为的选韵。他道：

“东”“真”韵宽平，“支”“先”韵细腻，“鱼”“歌”韵缠绵，“萧”“尤”韵感慨，各具声响，莫草草乱用。

这只是大概的说法，有时很得用，但不可拘执不化。因为组成意义的分子很多，韵只居其一，不可给予太多的分量。韵部的音色固然可以帮助意义的表现，韵部的通押也有这种作用，而后者还容易运用些。作新诗不宜全押本韵，全押本韵嫌太谐太响。参用通押，可以哑些，所谓“不谐之谐（现代音乐里也参用不谐的乐句，正同一理）；而且通押时供选择的韵字也增多。不过现在的新诗作者，押韵并不查诗韵，只以自己的蓝青官话为据，又常平仄通押，倒是不谐而谐的多。不过“谐韵”也用得着。这里得提到教育部制定的《中华新韵》。这是一部标准的国音韵书，里面注明通韵；要谐，押本韵，要不谐，押通韵。有本韵书查查，比自己想韵方便得多。作方言诗自然可用方音押韵，也很新鲜别致的。新诗又常用“多字韵”或带轻音字的韵，有一种轻快利落的意味；这也在减少韵脚的重量。胡适之先生的“了字韵”创始于新诗的“多字韵”，但他似乎用得太多。

现在举卞之琳先生《傍晚》这首短诗，显示一些不平常的押韵的样式。

倚着西山的夕阳
和呆立着的庙墙
对望着：想要说什么呢？
又怎么不说呢？

驮着老汉的瘦驴
匆忙的赶回家去，
忒忒的，足蹄鼓着道儿——
枯涩的调儿！

半空里哇的一声
一只乌鸦从树顶
飞起来，可是没有话了，
依旧息下了。

按《中华新韵》，这首诗用的全是本韵。但“驴”与“去”，“声”与“顶”是平仄通押；“阳”“墙”“驴”“顶”都是跨句韵，“么呢”“说呢”，“道儿”“调儿”，“话了”“下了”，都是“多字韵”。而“去”与“下”是轻音字，和非轻音字相押，为的顺应全诗的说话调。轻音字通常只作“多字韵”的韵尾，不宜与非轻音字押韵；但在要求轻快流利的说话的效用时，也不妨有例外。编后记

受天津人民出版社之托，我编选了这本《朱自清书话》。在一般世人印象中，朱自清先生是位散文家、诗人，但其实不尽然。朱自清先生也是一位学者，而且是一位极具个人特色的学者。他写的学术论文，除了具有学者的严谨风格外，更有着文士摇曳的风姿，读他的学术论文，是一种享受，我们不会被那种学究气所束缚、所折磨，相反，在他那平实的叙述中，我们感到充实，感到有无数无尽的问题需要重新认识，当然，读到精彩之处，甚至会让人感到有一只温暖滋润的纤手，在触摸着你的神经，让人久久不能忘怀。

说到学问，我以为可以有多种多样，但总的可以分为两种，一种是让人正襟危坐式的，一种是性致所至、随意而谈式的。朱先生关涉学问的文章，包容了这两种形式，收入这本集子中的文章，理所当然，包括这两部分内容，以及一些评析当时新出版的学术著作的书评；另一部分，则是一些读书笔记、点评作品的文章。由于朱先生同时兼具学者和文士的特殊身份，因此，他的书评范围相当广，其中相当一部分涉及文学和文学教学。从他的书评内容出发，我将本集分为四部分，即对现代作家作品的评论；给自己及别人文集所作的序跋、后记等；与读书生活有关的杂谈；对学术著作及论文的评论。

最后需要感谢的是，朱乔森先生在版权联系上，多次给予了帮助；天津师大的高恒文同志的热情促成了本书的出版。

杨扬
1997年9月于上海

