

许 杰著：

冬至集文

中国现代文学史参考资料

上 海 书 店



許 傑 著

冬 至 集 文

新紀元出版社印行

冬 至 集 文

版權所有 (●) 不准翻印

著 者 許 傑

發 行 人 王 亢 元

發 行 者 新紀元出版社

上海北京西路六六〇號

印 刷 者 新紀元印製廠

上海愚園路六七弄一四號

民國三十七年十一月初版

每冊實價 元

目次

文藝欣賞論	一
文藝批評的本質	一六
論文藝創作的深度	二七
論文藝中的偶然與必然	四一
文藝批評的共信	四八
作家和批評家之間	五四
入的道路	六三
論生活實踐與寫作實踐	六六
論文藝創作的實踐	六九
雜談批評與批評的混亂	七四
紅樓夢研究的新階段	七九
新桃花扇序	八九
從傳記文學看士士菁的魯迅傳	九六

講唱文學·····	一〇八
聽過聲音以後·····	一一二
皮鞋匠論·····	一一七
批評問題一二雜感·····	一二五
批評者的態度·····	一二八
文藝節書懷·····	一三一
筆談兩個文藝雜誌·····	一三五
文藝新軍的培養問題·····	一四〇
題記·····	一四六

文藝欣賞論

我們平時在閱讀一種文藝作品，我們時常懷儻於文藝作品的情境的美妙，故事的動人，人物創造的深刻，……每每到了一種歷久不忘的境界，而不涉及是非價值的批判的，這個可以說是一種文藝欣賞。

文藝欣賞，似乎應該不同於文藝研究。因為照平常說來，文藝研究的出發點，是理智的，而文藝欣賞，却是感情的；文藝研究，是分析的，而文藝欣賞却是綜合的；文藝研究，是客觀的，而文藝欣賞却是主觀的。但是，這話也非常的難說。在普通的情形之下，譬如這是一處有名的風景，這山水，這雲樹，這自然的創造的神奇，我們如果去欣賞他，我們固然可以用感情的綜合的主觀的眼光去欣賞，并且領略他，使他「心與神會」，方能理會到他的妙處。如果一涉到理智的，分析的，客觀的態度，我們似乎便會把這自然的勝景支解了的。因為我們會研究他的形成的原因，分析他構成的原理，甚至探問到他的存在的物質的價值。這樣一來，就似乎近於庸俗，破壞了自然美的和諧了。但在文藝作品，當你在欣賞他的時候，却似乎不能這樣。而且，就是以自然風景來說，比方我們看到了一處萬馬奔騰的瀑布，我們在欣賞這小流的沖激，水花的飛濺，和水珠的溶漾，固然是一種藝術欣賞，但我們之中，如果有一個物理學家，他要估計一下這水流之馬力，他要在這裏計劃一下，建設一個水力發電廠；這究竟可算是破壞了自然的美呢？又，我們對於這一位物理學家的觀感，是否就可說他是一個庸俗的實利的人物，根本就不懂得什麼叫做自然的美，什麼叫做藝術欣賞呢？這種地方，也就發生了問題。再說，這個地方的瀑布，我們說他是世界聞名，或是全國聞名；我們從老遠的地方，跋涉到了這裏，要來瞻仰這自然創造的壯觀，造化的神奇，固然是有話可說；但如永久生長在這山地的鄉民，在他們的腦子裏，根本就沒有世界、全國這種字眼，也不曉得什麼叫做自然的創造，造化的神奇。——他們覺得，這水從高坡上下來，當然如此，有什麼稀奇？他們覺得，我們每日都在這裏看到，這又有什麼大的了不起？這又是一種看法。我們是否將說他是不懂得美，不懂得藝術呢？還是說他習以為常，竟然無視了這神奇的境界呢？這些事情

，從舊的美學的觀點說來，對於那一位物理學家 是會肯定的批判了他，說他是庸俗的實利的，不懂得什麼叫做美；而對於那個鄉民也可以肯定的說，他是不懂什麼叫做美，而他的原因，也根本在於庸俗和無知。是的，從某一個觀點說，我們正可以如此說，而且，現代也有許多所謂美學家或藝術家，竟然也在如此說；但是，這種說法，究竟是否對的呢？對於一個不懂得瀑布之美的鄉民，我們已經有了庸俗和無知的批評。如果我們反問，所謂無知也者，究竟是指的什麼？我們如能把這鄉民，教育成我們一樣的知識學力與見解，那麼，他之能欣賞這瀑布，懂得這瀑布的美之所在，當沒有什麼問題了吧！至於庸俗，在有些美學家或藝術家的見地，總以為這是個人所秉的天生的氣質，是無可奈何的事，但在我們，却也認為和他的知識學養有關，如果這個人的學養有素，知識程度也相當的到家，那末，這庸俗的見解，是否會廓清了去？至於那一位物理學家，他的知識學養，總也和我們差不了多少的吧，但他的腦子，為什麼還有我們的認為庸俗和實利的見解留存呢？是的，如果有人用這個理由反駁，那就連上面所說學養知識；都會被否定了去的。但是，我們如果有機會把我們自己的腦子洗鍊一下，在我們的腦子中，我們所有的美感觀念，根本就不不是那一套舊美學的舊體系，我們也有現代美、機械美的認識，我們又將怎樣說法呢？

說文藝欣賞，似乎不同於文藝研究，話也可以這樣說；但說文藝欣賞是感情的，綜合的，主觀的，而文藝研究却是理性的，分析的，客觀的，一定要給他們截然分開來，而且對立起來，却也不見得很對。康德一派的哲學家，總是認美感觀念是先天的；他們既認為是先天的，就以爲和後天的學養無關，知識無關，而且也與客觀的分析的研究無關。但據我們看來，所謂美感觀念，却並不是先天的，他也和一個人的知識學養有着相互的關係。所以，文藝欣賞，固然可以和文藝研究，截然分爲兩途；但從認識方面，從美感觀念方面看去，從他的欣賞與研究的過程看去，他們却是到處發生着聯繫的。欣賞雖然有賴於主觀的感情，却也不能無關於客觀的認識；至於分析綜合，則不管在文藝研究或文藝欣賞方面來說，那是更加含糊，難得界劃分明的。

而且，文藝欣賞，不同於普通的藝術欣賞，也不同於自然欣賞。我們對於自然風景的欣賞，平常總想，這是自然的實在，你去看是這個樣子，他去看看也是這個樣子，絕不會因為看的人的不同，就會受到什麼限制

，發生什麼變化；但事實上却也時常因為欣賞的人所備的主觀的條件的不同，而形成不同的反映，發生了極大的差異。譬如上文所說，觀賞瀑布，就是例子。我們知道，從嚴格的觀點說起來，自然的實在物，或是自然風景，不能稱為藝術品。因為所謂藝術品也者，無論怎樣模仿自然，逼近自然，但他總是人為的，通過自然，對於自然加過工的創造，人類的心靈的創製，是完全不同於自然的實在物的。不過，就以人類的心靈的創造一點來說，因為各種的藝術部門，他所用以表現，并且完成藝術的構成因素的不同，因而他所完成的藝術品也就顯得不同。譬如雕刻，圖畫，與音樂，雖然同是表現一個題材，但他所完成的藝術，却完全局限於他的表現因素，而顯出絕大的不同來。這種地方，你如要欣賞這雕刻，這圖畫，和這音樂的美質，你就非得對藝術欣賞有認識有素養不可，一個不懂音樂的人，他來欣賞音樂，雖然也和懂得音樂的人一樣，同樣的用耳朵直接去聽，但在不懂音樂的人聽來，則不過是聲歌絃管之會而已，什麼音色音力，情緒的起伏，節奏的迴環，却是無論如何也不能了解的。試問這究竟是憑着什麼呢？一句話，還不是憑着欣賞者的學力與素養如何而定的？至於文藝，則更加和這種藝術不同。文藝所用來做表現工具的工具，是文字語言這一類的抽象符號。我們對於語言，固然也可以直接的用耳朵去聽，但對於文字的理解，却非經過一度文字教育的陶冶，是無法接受的。而且，文藝的表現工具，雖然是語言文字這一種抽象符號，但他的不朽的生命，還寄托在形象的上面。所以一個文藝閱讀或是文藝欣賞者，他必須具有從抽象的文字符號還原於現實的形象的能力；才能欣賞理解這文藝的美質，不然，如果一個不能從文字的抽象符號還原到現實的形象的人，是無論怎樣，也不能而且也不配欣賞文藝的。

所以文藝欣賞根本就與文字語言的教育知識聯繫了起來。他如果沒有這種學力，這種認識，根本就談不上什麼叫做文藝欣賞。這種地方，可知文藝欣賞，也不能忽略了理知與認識，是不能截然的和文藝研究劃分開來的。反之，文藝欣賞倒也如文藝研究一樣，他是一定要被決定於欣賞者的知識學養與理解能力。再從感情這一方面來說，依舊的美學家的說法，人類的感情的秉賦，是完全一樣的，感情並沒有什麼高低之分，而只有強烈與不強烈之別。因此，他們認為美的總是美的，無論欣賞者的知識程度有了什麼高低，但他對於美的感覺，大家都是一樣。其實，這一種見解，也是不正確的。要知人類的美感觀念的形成，也正如人類的意識觀念，思維

領域一樣，都有他的歷史性的限制，隨着文化發展的各階段，知識範圍的擴大，認識方法的改變而在不斷的改變的。原始人類的審美觀念和文明人類的審美觀念的不同，相應於封建社會意識形態，從唯心哲學出發的美感觀念，和現代的出發於實證哲學的美感觀念的各異，就可以證明。據達爾文的報告，野蠻民族的唯一的喜歡的東西，是一塊紅布，至於他們的文身，他們的耳環鼻環和各種裝飾，則更是由許多民俗學家證明，完全是出於他們的美感觀念的。這種情形，我們且不必把他拿來和巴黎倫敦的女性裝飾相比擬，我們只要閉目一想，這野蠻民族之所謂美者，在我們的心目中，又將是一些什麼東西？唯心哲學所謂純粹美感，以為美感觀念是絕對的先天的，這又將怎樣的說法？原來，從唯心哲學出發，非但美感觀念，就是關於知識的或是認識的一部門，他們也認承有一個絕對的觀念世界的存在；但在如今，我們的認識方法，我們的知識領域，却早已證明這絕對的觀念世界之不存在了。

我們生活在現實世界當中，我們不斷的在和現實世界中的各種事物接觸。我們由感覺感知了客觀現實世界的存在，這就成為我們的思維內容和思維活動。我們又根據着這種思維內容和思維活動，在實踐中去認識世界，擴大世界。我們就在這樣的交互關係的認識的過程中，建立了人類的文化，而且也不斷的改進了人類的文化，一直到了今日。過去的心理學的研究者，以為人類的心靈活動，感情與理知，是截然的分開的，因此，他們認為人類的認識方面的事，無關於人類的審美觀念。其實，我們的感覺在第一步感知世界，感知客觀的實在物的存在的時候，他就同時陪伴着認識與美感的兩種心靈活動。比方我們看到一樹桃花，當我們認識這是桃花的時候，我們已同時感到了這桃花的美色。如果我們這時對桃花這一概念，已經有了許多的認識，那末，我們在看了這桃花以後，也就可以引起許多關於桃花的聯想，如同人面桃花，桃花命薄，暮春三月等等情緒，就自然的黏附上去。因此，當我們在看到桃花時，我們心中由桃花所引起的美感觀念，又與單純的看到桃花時完全不同了。如果這時，我們個人之間，對於這種桃花，過去曾經有過特殊的遭際，那末，你這時對於桃花所引起的情感，又當不同了。所以，所謂美感觀念，原來就與客觀認識伴和着，而且和他同來的，如果你對於這種客觀的實在，根本就沒有什麼認識，或是你根本沒有接觸到的機會，那就連美感觀念，也是無法想像的。

一切的環繞在我們四週的客觀事物，我們之所以能够感知他，當作我們的心靈活動的內在的因素，都是因爲我們曾經接觸到他感知到他的緣故。不過，在有些時候，我們在感知了以後，我們在心中留着的，只是一個抽象的概念，有些時候，我們在感知了以後，就在心中湧漾着這具體的實象。這種時候，我們便稱抽象的概念的留存，以及這種樣子的心靈活動，爲認識過程，知識觀念；而稱具體的形象的浮現，爲欣賞過程，或美感觀念而已。但從實質上說來，這兩種心靈活動，還是結合着的。

文藝是現實的反映，是人們對於現實的反映的加工的創造。而這裏所說的現實，那些環繞在我們四週的自然物與自然現象，以及一切由人類自己所創造的文化現象，文化成果，都包括在內的。而且，除了這些以外，特別是環繞在我們四週的人生現象，和我們自己的現實的生活，更加是文藝所反映的重要部份。別的藝術，固然也描寫人生，反映人生，甚至於表現人生，但總沒有文藝這一種藝術，用來描寫，反映，甚至於表現，更爲適合。

我們的整個人生，是客觀現實的一部份，而同時，又是客觀現實的主體；要是我們在客觀現實當中，抽去了人生，和人生的各種活動，試問這客觀現實，將成功爲一種什麼樣子？所以，我們說，我們對於客觀現象在不斷的接觸，是我們在和客觀現實不斷的接觸的意思；我們在感知事物，理解事物，或是欣賞事物，也是因爲有我們在感知，在理解，而且在欣賞的緣故。如果沒有了這個我們，就是有了客觀事物的存在，也是沒有人去感知理解或欣賞的。反之，我們自身，也就是客觀事物的一部份，我們固然在感知，理解，欣賞別人，但我們同時亦爲別人所感知，理解，與欣賞。我們人類在客觀現實中的關係，原來是這樣的。

所以，我們生活在客觀現實當中，我們在感知客觀的自然，人類自己創造的文化與建設，以及和我們共同生活着的別的人生，別人的生活形態，我們也感知了自己的人生，和自己的生活形態。我們欣賞了自然的美景，藝術的製作，人生的各種現象，也欣賞了自己的心靈的祕奧。對於夕陽殘照，雲霓變幻，或是月明林下，石上清泉等等自然的美景，我們在理解他，同時也在欣賞他。對於建築，雕刻，或圖畫，音樂，我們也在理解他，在欣賞他。對於別的人生，自己的人生，我們也在理解他，並且欣賞他。而對於自己在怎樣的欣賞自然

理解自然。欣賞藝術，理解藝術，以及別人在怎樣的看人，怎樣的看自然，也就在某一種機會，要去欣賞他，去理解他了。不過，這裏所說的欣賞與理解，在表面上看來，好像也有程度或者性質的差別，但在事實上，欣賞與理解，理解與欣賞，還是聯繫得非常緊密的。

文藝是一種對於自然加過工的藝術的創造，他在一面，對於自然的美質，加以一種人工的複製，使他比真更真，比美更美；使欣賞客觀的實在的美的人，可以不從客觀的實在，而從人爲的藝術入手，而達到欣賞自然的美的境地。同時，對於人生，我們固然也可以從現實的人生中，理解并且欣賞他，但從文藝作品入手，却又每每比現實的人生，更能把提到人生的精髓。因爲現實的人生，只是現實的人生，而文藝作品的人生，却是經過文藝作家的一度心靈的意匠，加工的創造，每每比現實的人生更加凸化，更加形象的緣故。

所以，在自然現象中，我們欣賞自然的美，在藝術作品中，我們通過了藝術的美，欣賞了藝術的美，也就欣賞了自然的美。藝術是一種「自然」的复制，藝術的美，原來根據自然的美，離開了自然，就根本無所謂藝術的美；同時，也因爲藝術是一種自然的「复制」，所以藝術的美，就有了人爲的复制的特點，爲自然之美所不具的美存在。因爲這樣，所以我們以欣賞自然的美的眼光，在藝術作品中欣賞自然。一面可以同樣的發現自然的美，一面又可以發現到比自然更美的美。

同樣的理由，我們也在文藝作品中欣賞了自然，也欣賞了人生。因爲離開了人生，也就幾乎沒有文藝；而文藝則同樣的是人生复制，是作家對於人生的加過工的心靈的創造。我們在現實的人生中，固然也在認識人生，欣賞人生，但在文藝作品中，我們也同樣的在認識人生，欣賞人生。而且，離開了現實的人生，我們就不能理解作品中的人生，欣賞作品中的人生。而在文藝作品中欣賞人生，一面則可以欣賞現實的人生，一面却又欣賞了現實人生中所不具有的人生。

所以，我們可以說，藝術欣賞，是一種現實欣賞，自然欣賞；而文藝欣賞，則也是一種現實欣賞，人生欣賞，而同時，又是超現實，超人生的欣賞；因爲我們的欣賞藝術，欣賞文藝，一切都以現實的自然與人生爲準則，爲依歸的。

在文藝作品當中，有時作者把現實的自然與人生寫了出來，這就是所謂「寫境」，是現實主義者的手法；有時作者在筆下所寫的不一定是實有的自然與人生，這便是所謂「造境」，是理想主義者手法。不過，無論這作者所採取的是現實主義的手法，理想主義的手法，或是現實與理想雜糅起來的手法，但他所給予人們的映象，是一種具體的形象。王國維論詞，先提出境界二字，而後再說境界有隔與不隔之分，這話似也可以應用之於一切的文藝作品。他說，「境非獨謂景物也，喜怒哀樂亦人心中之一境界，故能寫真景，真感情者，謂之有境界，否則謂之無境界。」至於說到隔與不隔之分，他雖然沒有什麼說明，只舉出幾個實例，但如果依我們的推測，則他的所謂隔者，大概是文藝作家筆下所寫的，雖則是真景物，真感情，但他的形象還不甚鮮明，主題還不甚明確，因而使讀者看了，尚有隔霧看花的景象，這就成為他之所謂隔。至於不隔也者，作者在筆下寫的，自然是真景物真感情，而此種真景物真感情的描寫，却又的確有此實感，無論何人何地，都能喚起同一的心理的期待與感應，而形象鮮明，主題確定，這境界也就明確的顯現出來了。

其實，文藝作品中的境界，雖說是真景物真感情的描繪，但真景物真感情不一定就成為一種境界，他之所以能成為一種境界者，只因通過文藝家的心境而又能够把他描繪成爲一種文藝作品的緣故。我們說「大江東去」，是一種宏壯的境界，「風乍起，吹縐一池春水」，是一種纖巧的境界。但這多無與於客觀的實境。因爲這客觀的實境，雖然也是客觀的存在，而接觸到這種客觀實境的，也不止蘇東坡或是馮正中一人；但我們今日之所以能從「大江東去」，或「風乍起，吹縐一池春水」這兩個客觀的實境中，體會到宏壯與纖巧的境界，則是通過蘇東坡與馮正中的心靈創造與把握的緣故。而且，從真正的藝術的見地說來，真實的「大江東去」，或是「風乍起，吹縐一池春水」這一實境，不能稱爲藝術，稱爲文藝，而却只有從這「大江東去」和「風乍起，吹縐一池春水」的抽象文字符號所能還原的形象當中，才能欣賞到這客觀的實境。又如「生年不滿百，常懷千歲憂」，是一種境界，而「人苦傷心，鏡裏顏非昨」，又是一種境界。但此種人生的實境，雖然我們在現實生活中，偶時也有此種模糊的感覺，但我們要欣賞人生，理解人生，却須得在作家寫出這種實感以後。而在作家沒有理會到這一種實感，而且寫出這種實感時，我們是不大容易理會到這種境界的。

一個文藝作家，他自己本身，就是現實的人生，他在自然中生活，在人類社會中生活，他用他的欣賞文藝的眼光，來欣賞自然，欣賞人生，他又把他的欣賞自然，欣賞人生的結果，通過文字的形象，而後給他表現出來。一個文藝作家，如果他沒有欣賞自然欣賞人生的能力，他就無法欣賞自然，欣賞人生；同時他就使有欣賞自然，欣賞人生的能力，但不能把握住這種真景物真感情，而後給他描繪出來，也不能使人通過他的文字的形象來欣賞這種真景物與真感情。所以，文藝欣賞固然就是自然欣賞與人生欣賞，但同時也是自然理解與人生理解。如果你不懂得自然之可以欣賞，人生之可以欣賞，你就不會欣賞。如果你只能懂得一部份的自然和人生，你便只能理解欣賞你所能懂得的一部份的自然和人生。譬如登山，你的立腳點不高，自然你所看到的也就不遠。你越是登得高，越是看得遠，你的眼界，也就非常的遼闊，一直到了廓然太空，天與地接。不然，你自己以為看到了盡處了的，而別人却以為你仍舊局限於某一部份，終於有所蔽有所隔的。

又，王國維論詞，說詞「有有我之境，無我之境。淚眼問花花不語，亂紅飛過秋千去，可堪孤館閉春寒，杜鵑聲裏斜陽暮，有我之境也。采菊東籬下，悠然見南山，寒波澹澹起，白鳥悠悠下，無我之境也。有我之境，以我觀物，故物皆著我之色彩；無我之境，以物觀物，故不知何者為我，何者為物。古人為詞，寫有我之境者為多，然未始不能寫無我之境，此在豪傑之士能自樹立耳。」這裏所說的以我觀物的有我之境，和以物觀物的無我之境，依王氏所論，似乎也有高下之分。其實，這種有我無我的境界，事實上也只是人生的境界，人生的見解，學養與生活態度的反映。在我們初初看來，或者會感覺到淚眼問花花不語，倒比悠然見南山，更顯得感情，更顯得形象似的，而悠然見南山，究竟又有什麼感覺呢？但是，我們的學養見解甚至人生態度，如果也到了，或者逼近了陶淵明的境界，我們却又覺到淚眼問花花不語，倒反有所執着，有所蔽障，心胸也不能毫無芥蒂，到了遼廓無雲的境地了。

所以，同是一種客觀自然，客觀人生，但因為欣賞的人的理解程度的不同，學養見解以及他的人生態度的不同，因此，這自然，這人生也就可以顯出不同的觀照來。固然，他有時以我觀物，而以我觀物，就自然的著上這個我的主觀的色彩，即使有時他竟以物觀物，但這以物觀物，也得通過以物觀物者主觀的境界，於是也就

不得不受以物觀物者的主觀心理的一些限制。我們如果打這樣一個比方，說以我觀物，是主觀通過客觀的反映，和「寫意畫」有些相像，以物觀物，是客觀自然的再現，寫實畫或是照相攝影有些近似。那末，這由主觀通過客觀的反映的寫意畫，固然有作者所寫的意的柔和，而客觀自然的再現的寫實畫，却也不能不受這寫實者，甚至這攝影者的角度視野的限制。所以，我們也可以說，所有的藝術作品或是文藝作品，都是作者對於自然，對於人生，通過了他的學養見解和人生態度的表現。「文體如人」，文章的風格，就是作者個人的風格，在這種地方，是很可以得到說明的。從這裏推論，客觀的實在，是客觀存在的，只因爲作者個人的學養見解與人生態度的不同，——他對於自然人生的理解與欣賞的程度不同，因而在他筆下所顯現出來的客觀的實在，也就有了不同。而這種不同，却是由作者的學養見解與人生態度決定的，是作者的理解并且欣賞自然與人生的表白。因此，作者的學養見解有高下，作者的人生態度有不同，這自然與人生在他心中在他筆下所反映所描繪出來的境界，也就有高下的不同了。

同時，同是一篇文藝作品，——當他經過作家的創作過程以及到了創作完成的時候，這已經成爲一種客觀實在物，是和另外的客觀實在物，同樣的在客觀的現實世界中存在的。——因爲閱讀或欣賞的人的學養見解的不同，人生態度的各異，便形成了各種不同的心理的反映。這比方中國的一部紅樓夢，他現在已被爲中國文化的偉大的成果，也是一個客觀的存在。在現在，紅樓夢這部著作，是定型了的，不變了的；但在看紅樓夢的、們心中，由這紅樓夢所引起的反映，卻是跟着各人的學養見解與人生態度，而發生出不同的反映來。有許多人，以爲紅樓夢是誦淫的，青年男女：自然不應讀得；而有些青年男女，也因爲自己的學力見解不到家，每每只看到男女戀愛的事，於是在思想行爲方面，反是造成了一種病態的表徵。而另外有一些人，又以爲紅樓夢是寄寓着民族思想的，這裏面就有了反清復明的意義，因而也就把他當做宣傳反清的工具了。而王國維，則說紅樓夢是寄寓着人生哲學的最高意境的，林黛玉的死亡，賈寶玉的出家，却正是人生心靈的最高洗鍊，是一種意志的創造。爲什麼同是一部紅樓夢，會有這許多的反映，這許多的見解的呢？紅樓夢的本身，還是一部紅樓夢，而且也是一種客觀存在。客觀的存在，是並不因看的人的不同，而有所改變的。但在事實上，凡是一個看紅

樓夢的人，在看了紅樓夢之後，都可發生或多或少的不同的印象，這就從許多部關於紅樓夢研究的著作，就可以看得出來。至於我們每一個人看了這書的印象，我們雖然無法統計，但在許多人的談話中，他們的注意的詳略，興趣的轉移，却時常可從談話中聽得出來。這種情形，我們有一個比喻。這裏有一株古松，但在一個畫家，一個木匠，一個樵子，一個牧童，或是一個過路的眼中看來，他們的觀感是否都是相同的呢？對於紅樓夢，我們又何嘗不是如此？大家都是用他心中原有的知識原有的認識，當作感知他理解他欣賞他的基點，因而他的結果，也就發生出各種不同感應來了。不過，這些通過欣賞者自己的主觀的認識而後得出來的不同的感應，却是不能等量齊觀的。比方以紅樓夢來說，這許多的不同的感應，也就有了程度高下的不同。這種不同，我們或者可以借用王國維所說的境界。因為境界不同，所以感應也就不同了。

不過，王國維所說的境界，在事實上，也覺非常的空洞，他只說有境界無境界，有有我之境，無我之境，說來也比較的虛玄，未免難於捉摸。近來馮友蘭講人生哲學，時常也應用境界二字，並且把境界分爲自然境界，功利境界，道德境界，天地境界等四等，似乎比較具體。對於文藝欣賞，我倒頗想應用這種說法。不過，馮氏所說四等境界，如自然境界與天地境界，似乎也不容易劃分。特別是他所說的天地境界，用力的在強調着中國的玄學的精神，大有復古的傾向，似乎也不見得正確。但是，無論如何，他從人生的見解學力以及態度，即所謂人生觀方面，來分開人生的各種等級，却是比王國維又進了一步的。

在文藝領域當中，悠然見南山的境界，可以說是自然的境界，又是天地的境界。但這種精神，只是東方哲學，特別是道家精神的反映，這雖也不失其爲一種人生態度，但這種態度是超然的，出世的。我們也可以講天地的境界，但我們以爲天地的境界，應當就是理想社會的境界，社會進化的必然的境界。因爲人類社會，原來就是天地自然的一部份，而天地自然，却是在依着天理，或是社會進化的必然在那裏不斷的演進的。我們一個小我，生存在這人類社會當中，我們要以識社會進化的自然的法則，盡在我的加以人力的推進，使這社會加速的走上理想社會的大道。我們如果有這種認識，而且根據了這種認識，在人生行爲上予以實踐，這就成了人生的最高的理想的境界。因爲這一種認識，這一種實踐，是根據社會進化的準則（也即是所謂天理天道），

而且與社會進化相合一的。同時，也因為這一種認識，這一種實踐，是可以加速的推進人類社會走上理想的最高境界的。

這樣的一種認識，一種實踐，我們可以說是人生的最高境界。你說他是天地境界也吧，聖人的境界也吧，這都是無所謂的事。但這中間，却在真確的認識，與真確的實踐，使得認識與實踐吻合而無間，行乎其所以，止乎其所以，以我觀物，以物觀物，到處都覺得自然自在，而毫沒有一點勉強的痕跡。對於事理的觀察，是非的批判，到處洞若觀火，從心所至，並不離開一個最高的軌範。這種境界，我們可說是人生修養及學力上的最高境界。這是從新的人生觀社會觀出發的，但老實說起來，却不是中國哲學中的儒家哲學或道家哲學的見地，而是有新的以科學為出發的哲學的成果。陶淵明說的悠然見南山，程子的萬物靜觀皆自得，以及朱子的天光雲影共徘徊等句，固然在理學家的修養上，儼然也可以說是達到了「與天地參」或「贊天地之化育」的境界，但這都是靜態的靜觀的，而且有些近於玄學的。世界是一個變動的世界，人生也是不住的在變動的人生，在靜態世界觀的體系中，我們可以相信靜的世界觀是一種最高人生的境界，但在我們這一個時代，我們的認識，我們人類社會的歷史的演進，和歷史演進所給予我們的教訓，我們是無論如何，也不能承認這一種靜觀的人生境界，是一種最高的人生境界了。

我們說，文藝欣賞，實在就是通過了文藝的形象的人生欣賞和自然欣賞，特別是人生欣賞。我們要有我們對於人生和自然的欣賞的本質的把握，我們才能通過文藝的形象，而後對人生與自然，有所欣賞，方能欣賞。原來，實在的人生與自然的欣賞，我們出發於我們的心靈，根據我們的認識，是以心接物的事；你如果心地不清明，到處為物慾為私利所拘囿，你就有所蔽，有所隔，你不能欣賞自然，也不能欣賞人生。而文藝中的人生與自然，則是文藝作品，原來就是作家的心靈的加過工的創造；我們來欣賞文藝，固然也同樣的出發於我們的心靈，但在此時，我們却一面是以心接心，一面又是以心接物了。以心接物，我們要根據我們的認識，而以心接心，則更加要根據我們的認識，整個的心靈活動，與人生態度的。認識有高低，人生態度有不同。但人生態度的高低，却與認識及行為實踐的高低有着正確的相關度。要我對於作劇，曾說一般的羣衆，要的是行動，責

婦人們，要的是感情，而詩人哲學家，則要的是思想，和哲理。這種不同，則是因爲一般的羣衆，貴婦人，和詩人哲學家的認識與學養的不同的緣故。在現實生活中，一般的羣衆，總喜歡看看打架或是什麼新奇的事。有關的貴婦人們，則覺得在街頭看人打架頗乎有失體統，而且也沒有什麼趣味，倒不如坐在家里和女伴們談談某先生與某女士的戀愛，或是看看戀愛小說來得够味。至於詩人和哲學家呢，和朋友們談別人的戀愛，固然覺得無聊，即是看看什麼熱情的戀愛故事，他的興趣，也不見得就能鑒足。這裏如果說有什麼高低可說，那末，羣衆的欣賞的能力，自然最爲低級，而貴婦人們則較進一個境界，詩人與哲學家則爲更高的境界。我們說境界有如登山，這也可以說是眼界；這是客觀的，而且是很客觀的。因爲這有一個客觀的標準，並不能憑空來生造，來硬湊的。你登山登得高了，自然所見者遠，便是物質支配着一切，這是無可勉強的。你說登東山而小魯，是的，你如果不登上東山，你就不能有小魯的眼界。——也可以說是境界。你在沒有登過東山時，你聽見人家登過東山以後的話，你可以不相信；你說魯國是很大的，怎麼可以小得了？但一等到你自己登上了東山，於是你的確有此實感；你才相信別人的說話，你也相信了自己的實感。但在此時，你如果沒有登過泰山，作與你對於登泰山而小天下的話，總覺得有些懷疑。你想，天下可多麼大呀，那怎麼可以小得了的？但如一日，你真的也登上泰山了，呀，你的眼界何等的遼闊，你的心境何等的開展？因此，你也就相信了登泰山而小天下的話了。不過，登山的話，只是一個事實的比方，你的眼界的廣狹，境界的高低，可完全決定於你的立腳點的高下；你的立腳點的高下，則又決定於登山的功力。以此類推，則人生的境界，亦復如此。你的智識學養，決定了你的認識思維，你的認識思維，決定了你的人生態度，人生境界，如是而已！這也是鐵硬的事，是一點也不能勉強的。春風又到江南岸，這到字也未始不好，但一改用綠字，則意境確似更進一步；先生之德，山高水長，這也不能說錯；但若把德字改作風字，似乎境界又進了一步。這雖然是一兩個用字問題，但也有關於學問的功力，功力不到，一點也就不能勉強，所謂一字之師也者，事實上也只是差那麼一點點。王國維論詞，說「紅杏枝頭春意闌，着一闌字，而境界全出。雲破月來花弄影，着一弄字，而境界全出矣！」可知他的所謂境界，也只是作者的用字的功力，使之切合於某一種的心理的實感。無此學力，無此體驗者，心理就無此實感；無此實