

文訊

1947. 7: 5. 6

學文今

海 東 著 跨

本 一 第 刊 畫

· 目 要 ·

孔另境主編·每月出版一本
 跨着東海(連載)……郭沫若
 記耐克拉克夫博物館……茅盾
 離散(小說)……碧野
 麗瑞倫特(小說)……艾蕪
 重逢(小說)……日·丹羽文雄
 六幢(小說)……艾蕪
 騙子(小說)……威克家
 曹老師(小說)……孔另境
 霧(連載)……西·烏拿莫諾

· 每本定價二萬元 ·

春明書店發行

地址：上海福州路春明里
 電話：九四八一二號

· 編主泉范 ·

文藝春秋

每月十五日出版，從未脫期
 每期售價一萬元，歡迎預定
 預定全年十二萬，半年六萬

目要說月一十期五卷五

最古的寶典……端木蕻良
 馬宜浪……王魯雨
 報復……程造之
 噩夢……戚克家
 激流中的泡沫……林莽
 關於「文學枝葉」……李廣田
 梅里美評傳……黎烈文

永祥印書館印行

上海：福州路三八〇號
 電話：九二二一三

全國唯一定期性詩叢刊

詩創造

每月出版一輯，自七月份創刊迄今，已出五輯，從未脫期，經常撰稿者有威克家、陳敬容、蘇金傘、方敬、戴望舒、袁水拍、任鈞、金克木、辛笛、青勃、唐湜、李白鳳、戈實權、李嘉諾詩人。內容充實，裝幀美觀，印刷精良，實為愛好新詩者的優良讀物。

帶路的人 第一輯·七月號
 丑角的世界 第二輯·八月號
 骷髏舞 第三輯·九月號
 饑餓的銀河 第四輯·十月號
 箭在弦上 第五輯·十一月號

每冊七千元，預訂先付三萬元以八折扣算

星詩出版公司

· 上海(12) 西門路六〇弄四三號 ·

· 編主泉范 ·

文藝

集一第刊叢

脚印

蕭九如：	鍾敬文：	范泉：	威克家：	艾蕪：	許燕：	李廣田：	茅盾：
戰後的日本文藝	脚印	脚印	懷遠	田園的憂鬱	自負與自卑	魯迅論婦女問題	論民間藝術形式

購函迎歡·元千五冊每

司公誌雜書圖國中：售經總

· 號四弄四八三路州福海上 ·

教育叢書

文盲字彙研究

本書首正「文盲」之意義，次綜合採用訪問、統計、比較諸法進行文盲字彙研究，計得出文盲基本單字一、五〇四個。此一、五〇四字，平均計佔一般讀物生字百分之九十三以上，較之以往各家研究結果之可靠性為高。洵為文盲識字教育之貴賓，最好參考著元。

經驗與教育

杜威原著
李相昂·阮春芳譯

杜威在本書內詳細說明經驗原理之教育，並敘述新舊教育之缺點。內容共分八章，即：（一）傳統的教育與進步的教育；（二）經驗原理的必要；（三）經驗的標準；（四）社會制約；（五）自由的本質；（六）目的意義；（七）教材的組織；（八）經驗教育的目的與工具。杜氏學說影響我國教育甚大。凡研究教育者，不可不細讀本書。定價三元。

兒童教育之經驗

蔡愛璧著

本書計分九章，第一章論教養兒童之基本原則，是為全書之總論；第二章從兒童本位教育之立場，申述尊重兒童人格之重要及方法；第三章討論如何維護兒童之健康，以為發展兒童體育之基礎；第四章至第七章討論如何訓練兒童服從、誠實、廉介、勇敢諸品格，以為發展兒童德育之基礎；第八章討論如何培養兒童好奇心，以為發展兒童智育之基礎；第九章針對目前學校之缺點，建議增進兒童學校生活樂趣之要項。全書多為著者教養其女孩之經驗實例，極為生動有趣。誠為一般父母及幼稚園與小學教師之良好讀物。定價三元五角。

心之修煉

王光漢著

本書目的在使讀者知精神生活之重要，及最高精神之境界，共分十三段分述，一、以心理去觀去聽；二、時間之重要；三、空間之重要；四、世界之過去現在未來；五、人生之目的；六、物無貴賤，事無好壞；七、物有貴賤，事有好壞；八、樂觀與悲觀；九、方法重要之原因；十、鬼神與魂魄之真義；十一、陽與陰之真義；十二、美與好之真原因；十三、聖人之真義及走向聖人之途徑。全書用佛永之例證，喻解高深之理論，處處有引人入勝之趣。定價二元七角。

永遠不結實的果實

王亞平著

這是一個老實人的坦白自敘。這裏有詩人的辛苦，有詩人的歡欣。你可從這裏領略詩人之寶貴的經驗，更可從這裏感染詩人對於創作的忠誠。這是一部詩生活的散文，也是一部散文的詩。

愛夢河

戴文著

本書為作者留英時所作散文之結集，內容有「愛夢河畔」、「橋劍的人物」等文字共十三篇，對於莎翁故鄉的景物，以及英國瑞士埃及等地之人情風俗，均有刻劃之描寫。筆調輕鬆，意味雋永，為欲瞭解歐西風土者必讀之書。

文通書局發行



啊！新聞報大公報！

永玉木刻

文訊

月刊

第七卷第五期
文藝專號

再談郁達夫

郭沫若 (三)

V·P·卡泰耶夫訪問記

茅盾 (三)

工餘隨筆

葉聖陶 (三)

論百讀不厭

朱自清 (三)

局部與整體

許傑 (三)

論果戈里 (A·葉果林)

呂熒 (三)

小家庭的風波

艾蕪 (三)

伙伴

劉北汜 (三)

水陽江的沉鬱

碧野 (三)

落魄

汪曾祺 (三)

霜天曉角

金克木

夏天的都市

方敬

一個斷手指的人

(桑特堡)

袁水拍

普希金晚年詩抄

戈寶權

明辨是非

唐弢

寓言

雪峯

雨

范泉

散文四題

陳敬容

大路上

(柴霍夫)

李健吾

評『故鄉』

勞辛

扉頁木刻 (永玉)

綴在末角 (編者)

再談郁達夫

郭沫若

關於達夫，我已經寫過一篇『論郁達夫』，收在『歷史人物』裏面了。

最近看見王任叔先生的『記郁達夫』（『人世間』第二卷第一期），有些地方提到我和達夫的關係，然而顯然有着錯誤，因此我想再來談談。

『是他，這郁達夫，在日本人名大字典上，地位比郭沫若還高。』郭沫若就是這樣妒忌我郁達夫的（達夫親自對我這麼說），誰還不知道郁達夫呢？

我可不相信郁達夫真果說過這樣的話，恐怕是王先生記錯了吧？

第一所謂『日本人名大字典』，我就不知道是什麼人著的，什麼書房出版的。第二在字典上的地位的高低，我也不懂這意義。既是字典，應該郁達夫是一項，郭沫若是一項。達夫的郁，照日本的漢讀是讀爲ヨシの，沫若的郭是讀爲カクの。如依羅馬字的順次排列，『在』之前，郁自然比郭會高。如依日本假名排列，無論依照『伊呂波歌』的順序或『五十音圖』的順序，郁字都排在郭字之前。再說，依漢文的筆畫吧，郁也當得在郭之前。我怎麼幼稚到那樣可憐，會因在字典上的地位的高低而『妒忌』達夫呢？達夫又何至於幼稚得那樣可憐，要說我因爲字典上的地位的高低而妒忌他呢？要嗎，除非那字典的編法，就和班固的『古今人表』的編法那樣，是分了上中下的等級的，不然這字典上的地位的高低，我實在有點不能理解。

或許是編字典的人在敘述我和達夫的項下，曾經爲我們較量過高低，而加以評鑑吧。這倒是可能的。事實上達夫是比我高，我向來都承認。關於這層，我比任第三者的日本人認識得更清楚，達夫也是認識得很清楚的。他的天資比我高，學識比我高，外國文和外國文學的修養比我高，中國舊詩的成就比我高，小說是他的專長，當然更比我高。這些我都是一向承認的，我有達夫這樣的朋友感覺過驕傲是實在，怎麼能說我『妒忌』他呢？要說別種意義上的『地位』，創造社根本就沒有過嚴密的組織，說不上誰高誰低。不過要拿學級來說，成仿吾要高我們一級，應該算他最高。達夫雖然和我同級，但他學的是經濟，大學三年畢業，我學的是醫學，四年畢業，我在中間爲創造社的建立，曾回國休學一年，因此達夫的大學學程是早我兩年畢業的，自然他就高過了我。創造社的各種刊物如創造季刊，創造週報，創造日，創造月刊，乃至洪水半月刊，流沙，文化批判，思想等等，我都沒有負過主編的名義。初期的幾種主要是達夫和仿吾負責的，如要以主編者來定高低的話，我也得承認，達夫和仿吾都高過我。但我何至於因爲這樣的高低而生『妒忌』呢？

所以我不能相信達夫會對任叔先生說過那樣的話，那一定是王先生記錯了。

自然，我和達夫，也有過一些齟齬的地方，那是無可諱言的。這是沒有辦法的事情，普通的『兄弟』不是都還要『悶牆』的嗎？但齟齬的動機也並不是出於『妒忌』，更說不上是因爲地位的高低。本來這些往事，我在有些機會上都是敘述過的，爲讀者的方便起見，

我不妨把來龍集在這兒。

第一次的齟齬：

這是一九二三年在編『創造日』的時候發生的。當時的政學會（即後來的政學系）有一個機關報在上海，叫『中華新報』，由張季鸞在主筆政。季鸞和我們都是大高同學會裏面的人（日本留學生畢業於帝國大學及各高等學校者合組為大高同學會），有一次就在同學會的聚餐上，季鸞向我提議，要創造社的朋友們替中華新報編一個副刊，我採取了慎重的態度，答應和大家商量。在我和達夫仿吾商量的時候，我是不贊成出的。我的理由是政學會的傾向有問題，中華新報報格不高（當時在上海只是三四等報，銷路百來份），我們也忙不過來（當時有季刊和週報）。但達夫和仿吾都贊成出，我也就退讓了。於是我們分工，我對週報更多負些責任，仿吾和達夫對『創造日』更多負些責任。但我得承認，我們在情趣上是有些齟齬的。不幸『創造日』只出一百期，由章士釗的來滬，而被報館方面提議停刊了。

第二次的齟齬：

這是在『創造日』創刊後不久的事。北大教授陳豹隱要赴蘇聯，他所擔任的統計學，一星期有兩個鐘點，他打電報來請達夫去担任，充北大的講師。這時我是不贊成達夫去的。達夫應該把他的使命放在文學上，何必去教統計？講師的地位不大冠冕，何必屈就？『創造日』剛創刊，達夫一走，如何維持？但達夫和仿吾都主張去，我也就退讓了。不過我也得承認，我是感覺着有點不舒服的。特別是達夫去後一直不替創造社的刊物寫文章，一時儼然把我們當成了路人一樣。

第三次的齟齬：

這是一九二四年四月創造週報辦了一週年要停刊的時候。達夫去北平後不寫稿子，仿吾已決定赴廣東大學任理科教授，我自己有意識上有了轉變，週報便決定停刊，我跑到日本去搞社會科學去了。而達夫在這時卻決計與太平洋社合作，由太平洋社與創造社合辦『現代評論』，這是使我最高感感情的一件事。太平洋社的主要人物就是王世杰，周鯨生，楊端六，皮宗石，陳源那一批大學教授，我認為和他們合不攏來，而且把文藝拿去作並不前進的政論的附庸分明是一種後退。然而達夫和仿吾商議的結果，便在週報上登出了合辦『現代評論』的預告，我在日本看見這預告時是傷心痛哭過的。結果達夫在『現代評論』的地位，後來自己認為是『小丑』，還惹起語絲社的誤解認為我們幫兇，我和仿吾都還捱過罵。實在是太不值得的一件事。

第四次的齟齬：

這是一九二七年在北伐期中的事。我那時在南昌，達夫辭去了廣州中山大學的教職回上海來專門負責經營創造社。他用『日歸』的筆名在洪水半月刊上發表了一篇『廣東事情』，盡量暴露廣東方面不滿人意的地方。我認為不妥當，曾經分別寫信與仿吾和達夫，表示意見。那時上海還在孫傳芳的管制下，廣東情形儘管不滿人意，總還是革命的大後方，不好在敵人的管制區域去加以揭露。何況創造社的朋友們那時都集中在廣州，而我又在前方，我們的步調這樣不一致，會弄得大家難處。但就以這封信為導線，後來竟惹得達夫登報聲明脫離創造社了。當然也還有別的原因。那時候達夫和上海新月社的人們太接近了，那些人們是在孫傳芳丁文江的羽翼下的，因此便還

了創造社小朋友們的反對。達夫對這，或許會有誤解，以為是出於我的策動。達夫在前多少有過一些偏見的，他總以為創造社的小朋友們多是我的私人，其實那完全是誤解，達夫後來也當然是覺察了的。

就這樣，齟齬又加齟齬，我們終於鬧到過絕交，這些都是事實。但決不是誰「妒忌」誰，也決不是誰的地位高低的問題。在達夫正式宣佈絕交後，他公開地寫過文章來罵過我，罵過仿吾，罵過創造社的其它的人，有達夫的文章可以覆案。我也忍受不過，曾經隱隱地回答過一下，大約是寫在「桌子的跳舞」裏面的吧。我們那時都還年青，感情彼此都不容易控制，是值得遺憾的事。但我始終對達夫是懷着尊重和婉惜的意思的。我尊重他的天才，尊重他的學殖，尊重他的創作成績，更尊重他的坦白直率，富於情誼，爲了朋友每每不顧一切，把自己置諸度外；但我可婉惜他有時候比我還更加輕率，做事往往太不思前想後，過於衝動，而且他往往過分自賤自卑，這在我看來有點類似於自暴自棄或不自愛不自重的程度的。可今天我得承認，這些都正是達夫的美德，他那樣容易忘我，實在是他的品格崇高的地方。我自己比起來，實在是庸俗得非常，我雖然也是一位衝動性的人，但比起他來，我要更矜持得多，更有打算得多了。我做一件事，每有點過分的思前想後，而採取保守。在表面看來，我好像是一位急進分子，而達夫傾向於消極，而在我們的氣質上，認真說，達夫實在比我更要積極進取得多。但他的積極進取性沒有得到充分的適當的展開，那是應該歸罪於時代和環境的。

然而達夫行事，儘管有時候過於輕率，有時候容易被利用，但他本質上是一位善良而無私的人，他只要一發覺他的輕率，被人利用，他便能立刻回頭，不致陷入太深。他和太平洋社的關係，和新月社的關係，都是這樣。但他和創造社的關係卻是恢復了的。我們幾位老朋友，儘管鬧翻過一次，結果還是言歸於好了。我們是和弟兄一樣，雖然十年反目，但把目再反過來，依然又是兄弟。我現在請說到他和我的復交吧。那是在一九三六年的年底，達夫曾經遊歷過一次日本，我那時候還住在日本千葉縣的一個鄉下市川，他親自到市川裏來訪我，我們是高興得無以復加的。那時的情緒我寫過一篇「達夫的來訪」，收在「歸去來」一個集子裏面了。

那一回達夫曾先後到鄉間三次，我因為他的關係，也被東京的日本文人們邀去參加過幾次歡迎他的燕會。達夫是十二月十七日離開東京的，我還曾趕到東京驛去送行，但正碰着車子開。達夫站在最後一節的頭等車的最後的涼台上，揮着帽在向車站上很多送行的人惜別。我跑去雜在那些人中間，他恐怕是沒有看見的（關於這層，後來見面後我也忘記問到），我跟着車子跑了一段，放開喉嚨喊了好幾聲「達夫」。這些情形彷彿還是昨天的一樣。

達夫那時是在福建省政府做事，他的到東京純粹是遊歷性質，但他遭到日本人的誤解倒是實在。那時候日本人正積極籌備着對於中國的大侵略，在經濟國策上在搞着所謂「戰時體制」，在政治上在搞着什麼「國體明徵」，又有什麼「社會新編制」，一句話歸總，法西斯體系的完成是在露骨地加緊。因此一般有關愛國情緒的中國留學生也是在被加緊監視中的。達夫在這樣的局勢下去遊歷，表面上雖然受着一些文人們的歡迎，而實質上却受着憲兵警察們的監視。在十二月五號，研究中國文學的一部分日本人士曾經邀請達夫在學士會館講演，講中國的詩，但在未開講之前便被警察禁止了。

第二年七月七日蘆溝橋事件爆發，我在七月二十七日便逃回到了中國來。我的回國的經過，在初日本人方面因為不明真相，是有過一番揣測的，他們以為是和達夫有密切的關係。達夫在半年前之來，就是負了這個使命。這種揣測很具體地表現在佐藤春夫的一篇小說

裏面，題目似乎是『亞細亞的兒子』，曾經在中央公論上發表，後來並且電影化了的。那就是把我的歸國拿來做了題材，而加以種種想像的成分，並說到我回國大感失望，後來又跑到股汝耕那邊去從事『大東亞和平運動』，做了一座大醫院的院長，於是大團圓。中間關於我回國，就把達夫的遊日連接上了，他把達夫寫成爲一個間諜，而且寫得很壞。這位佐藤春夫和我們並不生疏，他在介紹魯迅上更曾經被國內一部分的朋友們感覺着親暱的，但他事實上是日本軍閥的一個號筒，他是大日本主義的一位積極的鼓吹者。達夫遊歷東京時，對他曾經特別表示過敬意的，但沒想出在他的筆下竟被寫成了不可想像的反派。達夫爲這事曾經寫過文章來駁斥，那時我們同住武漢，是武漢還沒有陷落的時候。這篇文章將來總可以有方法查出吧。就是佐藤春夫的那篇小說，一定也可以查出的。在武漢時，最初看見那小說的是崔萬秋，因爲他在國際宣傳處服務，他們經過那種關係，是經常可以見到日本的報章和雜誌的。

我現在倒感悟到了。佐藤春夫的那篇小說，說不定和達夫的遇害有着密切的關係。他把達夫寫成間諜，而把我的回國歸到達夫的策動，這可能是代表着日本官憲的意見。即使不是奉命而寫，但經他一個人的想像那樣寫成之後，他是有很多的讀者的人，自然可以把那種誤解傳播得很廣，而使那種誤解也就成爲日本官憲的意見了。這真是一件萬分遺憾的事。日本人是極褻狹的，而且復仇心很頑強，達夫如被那樣誤解，日本憲兵要不甘心他，那真是近情近理的事了。是這樣，我們竟直可以說：佐藤春夫把達夫殺害了！

佐藤春夫的揣測，其實完全是誤解。這誤解傳播得似乎很廣，就在王任叔先生的文章裏面也說着這樣的話：

『而且，也是他，這達夫，曾經做過滿洲委員會的顧問，當過中央設計委員會的委員，而且還是他，抗戰的紅顏，去過日本，和許世英大使共同設計把郭沫若弄回中國來的。日本人一定是痛恨郭沫若死了的……』

這差不多就完全承受着佐藤春夫的揣測。其實關於我的回國，達夫雖然有着一些間接的關係但對於直接的策動是毫不相干的。我現在可以把我回國的經過，扼要地敘述出來，因爲現在是可以公開的時候了。

在蘆溝橋事變前兩三個月光景，達夫從福州突然給我一個電報，說當局對於我將有重用，要我趕快回國。我回電請他把詳細的情形告訴我，但他卻沒有回信。事情也就隱消下去了。

蘆溝橋事變發生後，直接幫助了我行動的是錢瘦鐵和金祖同。瘦鐵在王凡生的系統下做情報工作，他曾經把我的意思通知當時在國內的王凡生，得到了政府的同意，他便爲我負責進行購買船票等事項。祖同便奔走於東京與市川之間傳遞消息。當然大使館方面也是知道情形的。一切的準備停當了，我於七月二十五日破曉離開市川，在東京和瘦鐵祖同取齊，乘快車到神戶，改乘加拿大皇后號回國。祖同是一同跟着我回國的。在動身之前，我會關照大使館，請拍一電報通知達夫，因此我在七月二十七日到上海時，達夫竟從福州趕來迎接了我。當時我問了達夫，他打電報給我的經過，他只說是當時福建省主席陳公治先生要他打的，他也把我的回電給了陳公治，但以後卻沒有下文，一切經過的詳情他也不知道。他勸我往福州去，但我謝絕了。達夫就在當天下午便乘船回福州去了。

這，就是達夫對於我的回國所參預的全部，事實上他只做了一番間接又間接的傳達消息的工作，並不是他『和許世英大使共同設計』把我弄回中國來的。這真是把達夫冤枉死了。但爲什麼又選到達夫來和我通消息呢？這在後來我是弄清楚了，雖然也並不怎麼清楚，只是一個大略。

我回國後便住在上海，當局曾經要我到南京，我沒有去。一直到九月底，又由陳辭修先生的推挽，我終竟到了一次南京，見了一共最高當局，只兩三天工夫我又回上海來了。在回上海的前夕，我去訪問張岳軍先生並向他辭行。是他親自把底細告訴了我，我才把這個悶葫蘆擊破了。

原來四五月間，在廬山有重要的聚會，張岳軍先生和其他的一部份人，說到了我，認為可以讓我回來做些工作了。在當時我是受着通緝的，必須最高當局點一個頭，我才有回國的可能。岳軍先生住在一個機會上向最高當局提出了，也得到了允許，因此我的回國便不成問題了。但怎樣把這個消息來通知我呢？陳公洽先生那時也在廬山，便想到達夫和我的關係，所以就由他通知達夫，由達夫再通知我。這些經過，連達夫自己也是不知道的。

這裏順便我還想序述一點後來的事。

在上海成為孤島以後，我以十一月二十七日起香港，後來又到廣州。在第二年的正月六日我接到陳辭修先生的電報邀我到武漢。到了武漢，才知道有政治部的復活，由辭修任部長，周恩來和黃琪翔兩先生任副部長，要我担任第三廳，主持宣傳工作。我知道工作的困難，無心再作馮婦，在二月我逃到長沙去躲避了一個月，但終竟躲不掉，只好又回到武漢。籌備了一個月，在四月一日才勉強把三廳成立了，比其它的廳後了兩個多月。政治部的編制原本是一廳兩處，挨着次序，第三廳是只包含第五處和第六處的。第五處主管文字宣傳，由胡愈之擔任處長。第六處主管藝術宣傳，由田壽昌担任處長。但正籌備中又奉命添設一處第七處主管對敵宣傳，我便想請達夫主持。立即打電去福州邀請他。但因工作迫切，等不得他來，只得就近請范壽康担任了。因此等達夫到達武漢時，三廳的組織已經完全就緒，便只好聘他為設計委員了。有的人不了解這些經過，曾經責怪過我：認為我既把達夫請來，又不重視他，而給他一個閒差事。這完全是局外人的一種皮相的觀察。認真說，三廳的工作連我自己根本就不願意担任的。勉強担任下來了，受着種種的牽制，工作無法開展。稍微開展了一些，其他組織動員的工作又配合不上來，而且彼此做些相對消的事。那真是痛盡了頭。所以要說是閒，則三廳三處的工差差不多無一不閒。我倒著肯真的閒下來，倒可以減少些苛烈的責任感。當時三廳的人大家都是很苦悶的，這不是我一個人的牢騷。因此假如由得我自由，我就讓達夫來做廳長，我去做設計委員，倒也是甘心情願的。達夫在設計委員的地位，曾自由在地馳騁於台兒莊等戰區，在我們倒是豈羨不置的呢。

總之達夫的長才未盡，竟死難於異域，是可悲的事。而他的死可能還是因為曾經營救我而招致，那就更使我沒齒不能泯此哀思了。力量不足，生不能夠盡保護朋友的責任，死又不能夠表彰，實在是非常的遺憾。

然而達夫是完成了一個有光輝的特異的人格。魯迅先生的朝，一多先生的剛，達夫先生的卑己自牧，我認為是文壇的三絕。

一九四七年十月十八日。

V. P. 卡泰耶夫訪問記

茅盾

看到了他本人，覺得比照相上的他蒼老些。卡泰耶夫先生近來身體不好，很少出門；「因此也在戒酒」，——他笑着說這一句時却正在把葡萄酒倒在玻璃杯內。

少年時代，他生活在黑海邊的奧德薩；一九一五年，他離開當地的中學，就進了炮兵隊，這時候，東戰場的幾次「硬仗」正在進行，他受傷兩次，也中過毒氣。十月革命爆發了，他參加紅軍，直到一九二〇年，方才從南方到了莫斯科，從事於寫作。到現在為止，著作等身，主要是小說；「團的兒子」萬人傳誦，和法捷也夫的「青年近衛軍」同為最傑出的以衛國戰爭為背景，以兒童少年為主角的蘇維埃文學的代表之作。

他告訴我：寫「團的兒子」的時候，他和法捷也夫同住在那下，法捷也夫正在寫他的「青年近衛軍」，他們兩人時常彼此交換讀各人的原稿。

「您在「團的兒子」裏寫了個砲隊軍官，——葉拉吉耶夫上尉，這一位砲隊軍官太可愛了，跟九尼亞一樣的可愛，」我說。「不過，您之挑中了一個砲隊軍官作為這部小說的重要角色，是不是跟您青年時代之曾在砲隊服務有點關係呢？」

「這個，」他回答，「我倒沒有想起過。」然而他也承認一個人少年時的經驗，甚至只是一時的印象，常常會在寫作時忽然來了，——並不是你特地召它來，而且在它忽然來了以後你也還不得呢。他舉一個例：他在「我是勞動人民的兒子」這小說內用玉蜀黍來擬一個女子的牙齒，為什麼會忽然想到用這樣的比喻呢？當時自己也不知道。可是後來記起，這是他幼年時候的一個印象。

談話引到了寫作過程——構思，搜集材料等方面了。卡泰耶夫先生說他構思時也陸續記下大綱，「團的兒子」曾經先記了六段的筆記；至於材料來源，有的是從報紙得來，有的得之於人家的口述，再加之以訪問有關的人士，並親至當地觀察。他現在計劃中的新作就按照這樣的程序搜集了不少的

材料。新作的背景在奧德薩，故事是游擊戰，當地有不少岩洞，這就是游擊隊出沒的場所。

「南方本來是海底，後來變成高原，」卡泰耶夫先生說，「那些大隧道似的天然岩洞都是洪荒時代留下來的……」

我們這番談話是在卡泰耶夫的書房裏進行的。他這家所在的公寓住了不少的作家，所以也可稱為「作家之家」。書房是狹長的一條，僅一端有窗，和窗相對的另一端便是唯一進出的門。近窗擺一張書桌，書桌是正面對着窗的，窗與書桌之間的距離恰可放進一張小椅子。本來佔這地位的是一架小電爐，房內有水汀，但卡夫人還怕我們不夠暖，特地把小電爐挪到我們身邊而在原來擺電爐的地方塞進一把小椅子去，請翻譯史君坐。這樣，卡泰耶夫，我，翻譯史君，就以書桌為中心坐成了品字形。書桌靠牆的一端，擺着一個小小的兩格的架子，架上有本子，看樣子是平時作筆記用的。

我率直地請問他：平時有所見，所聞，所感，是不是像乞可夫似的隨時都記下來。而且，這些筆記在寫作時是否也有可作參考之處。

他說他也寫筆記，積有二十餘冊；可是，動手寫作的時候，這些筆記很少用到。他以為一切生活的經驗和日常的見聞印象在積蓄的時候固然是個別的片段的，然而，當其孕育而為題材的過程中，原來是個別的和片段的東西便綜合而交溶，成為新的東西了。他反問我的意見。

「我同意您的話。」我說，「不過，平常我是差不多不寫筆記的，只在構思一篇作品的時候，這才做起筆記來，——這實在就是那作品大綱了。大綱時時修改，最後的形式也許和最初的完全兩樣。」

這時候，卡夫人和我的太太圍着一張小圓桌形成了談話的又一組。葉洛非也夫先生自告奮勇給她們翻譯。兩位太太坐在靠牆擺的長沙發上，這沙發的一端就接近卡泰耶夫先生的坐椅，常常有愉快的笑聲吸引卡泰耶夫回過身去。不止一次，我看見葉洛非也夫兩手交握，像很要用力求有使不出動來的

苦惱。

「是不是翻不出來了？」我用英語對他說。

「你的太太」，葉洛非也夫大笑，却又用中國話回答，「她說的，不是中國話。」

「當然是中國話，」翻譯史君用俄語插進來說，「不過，那是中國南方的話。」

葉洛非也夫兩手一攤，表示了無能為力。卡泰耶夫先生的大約十二歲的女公子和他們的老媽子又送進咖啡和茶點來了。卡夫人預備了很多的茶點，和水菓，但因書桌和小圓桌上都擺不下，所以就像上菜似的輪流着來。每一次，卡夫人都親自送到客人面前。

「中國南部的話也有好多種，」我說，「我和我太太的家鄉在楊子三角洲，因此，我們的方言是屬於吳語區域的。」

這可引起了卡泰耶夫的好奇心。而且當他知道了使用這些不同而至於互不相懂的方言的人民原來是同一民族，他簡直是弄糊塗了。

「那麼，你們用什麼來寫作？」他問。

「用北方話，——或者，南腔北調的普通話。」

「那麼，一個南方的作家先得學會北方話然後可以寫作了？為什麼他不用自己的方言來寫作？」

這一問，接觸到許多問題了。詳細講呢，勢不可能。我只好把我們文壇上十多年來對於大衆化和方言文學的討論大略的說一說。

這當兒，進來了一個背着書包的七八歲的男孩子。他跑到卡泰耶夫跟前，很興奮地說話。卡泰耶夫愉快地笑着，叫他向我們行禮，說：「這是我的兒子。」

「接着，就用了父親們講起自己的兒女時常常會有的那種似乎嘲笑又似乎誇獎的口吻說道：『今天早上說是老師要考地理了，他清早起來，把書包包好，鉛筆削尖，一會兒要地球儀了，一會兒又要別的什麼了，人家到北極探險也不過這樣準備！』說着他就轉臉笑着問道：『喂，探險北極的英雄，發見了什麼新東西沒有？』」

「我們大家聽聽呀！」

可是這位「英雄」忽然怕羞起來，吃吃地笑着溜煙就跑去了一會。

兒以後，却又探頭在門口喊「媽媽」。我們也坐得久了，正想起身告辭，卡泰耶夫問到了梅蘭芳的近況。梅蘭芳劇團訪問莫斯科的時候，卡泰耶夫看過他的戲，很喜歡。而且又不知道他從那裏聽來的消息，說梅蘭芳不演戲了。他說：「那是很可惜的。我們這裏，有名的演員到了七八十歲，也還登台。」我告訴他：梅蘭芳現在仍然演戲，不過不是經常演；絕對不演是日本人控制了上海的時期，因為他和日本人是合作的。

從平劇，我們又談到了話劇。聽說西歐形式的話劇近十多年來在中國有很大的發展，他似乎有點驚奇。他細問我詳情。我却只能單略地說一說話劇在中國發展的經過，但是我舉了一大串的人名和劇本的名兒：郭沫若，田漢，歐陽予倩，洪深，曹禺，吳祖光，陳白塵，陽翰笙，宋之的，……他都在一張紙上一一記了下來。

說完以後，他似乎想了一想，提出一個問題：「是民族戲的觀衆多呢，還是話劇的多？」

「民族戲多些。」我回答。

他點頭，意思是：他猜想起來也是如此。

蘇聯的作家們對於民族形式是很重視的，而所以重視民族形式，因為他們是極端尊重民族文化的。可是我却不能不把我們對於民族戲的意見順便也說一說。我講到中國民族戲的優點與缺點，也講到現在的舊戲改革運動。

他用心聽着，末後說：「我預祝你們的努力一定能有燦爛的成績。」

在我們起身告辭的時候，他又請我轉向中國作家，中國讀者——他的譯本的讀者，中國人民，致誠懇的敬意。

卡泰耶夫先生的作品差不多大半都有中文譯本，這裏不必一一列舉了。他的全名是華倫丁·彼得羅維奇·卡泰耶夫，他生於俄歷一八九七年正月十六日，他的夫人比他小幾歲，看樣子，比他年青得多了。爲了他在文學上的貢獻，蘇聯政府給他「列寧勳章」，（還在蘇聯是最榮譽的勳章），蘇聯人民選舉他爲最高蘇維埃的議員。我們這一次的訪問是在一九四七年二月十五日。

工餘隨筆

葉聖陶

五十歲的那一年，曾經寫過一篇短短的文字，答謝朋友們的好意。其中說及自己的生活所入不深，癢癢的，像沒了氣的皮球，所以就爲人說，只能作個常人，就寫作說，只能寫些平庸的東西。接下去說，生也有涯，往後希望稍稍深入一些，不然就將白活一場，作不作文，作得好不好，倒在其次。

與深入相比並是廣博。我並不是不希望廣博，只因事實限制，要求生活的廣博往往不容易辦到。不做工，不務農，就沒法領會工人農人的生活。不通外國文，就沒法直接接觸外國人的思想學問等項。若不是對日抗戰，恐怕一輩子也不會跑到四川去，更不用說在那裏住上八年了。以上只是舉例罷了，如果一項一項的說起來，至少也得寫三張稿紙。當然，我可以去交接工人農人，與他們生活在一起；我可以去學習外國文，從字母的認識直接到名篇鉅著的通體理解；再說遊歷各地吧，目前交通情形雖然不怎麼好，究竟不到無路可走的地步，我要到什麼地方去總還有辦法。可是，身不能分處，心不能分用，而知也無涯，顧了這一頭，不免放了那一頭；比較的廣博固然可以努力做到，相當的廣博可就難說了。

拋開廣博不說，就眼前站定的地位，求其把握得着實一點，體認得精切一點，該是可以辦到的吧。具體的說，就是站在兒子的地位，盡其爲兒子；站在丈夫的地位，盡其爲丈夫；站在父親的地位，盡其爲父親；站在公民的地位，盡其爲公民；站在教師的地位，盡其爲教師；站在編輯的地位，盡其爲編輯。這豈但是可以辦到的，並且是非辦到不可的，不然何以爲人？何以處於人間？而辦到的時候，那就是深入了。有人提出『生活三度』的說法，三度是廣度，深度，密度。這兒所謂深入，大致與深度和密度相當，也就是深度密度之和。

曾經想過為什麼不能深入。恐怕還是所受的教育，說得更真切一點，所受的薰染的關係。既然作了中國人，而且是中國的知識分

子，不能不在儒家的空氣裏呼吸。本相的儒家原是不錯的，除了棲皇皇希望得君行道，就現代的眼光看來很不足取以外，那說仁說忠恕的部分總是好的。宋朝的理學雖然帶着玄學的氣息，可是就好的方面說，主敬主誠實在具有指教者的態度。清朝的顧李注重實踐，專求生活的充實，可謂腳踏實地。可是我們大都把這些東西挂在嘴上談談的事情，放在心裏思想的事情，却不把這些東西逼佈在血肉骨髓裏，才是真實的受用。

這種風氣從什麼時候起，以什麼原因起，我說不上；總之，談談想想是一回事，消化不來受用不着又是一回事，却是事實。此外，從老子方面學着了權變，從莊子方面學着了什麼都一樣，於是，玩世不恭，馬馬虎虎，於物無情，冷冷落落。明明各人有個生活，自己與生活原是分拆不開的，却彷彿那生活是站在路旁的破房子，自己不大樂意走進去的。這又怎麼能夠深入？直到臨命終時，還是說不出生活的真實情形，只好對着個疑問號閉上眼睛：那也是當然的事了。

洗滌這種薰染大概也不怎麼容易。在接觸到的人們身上，彷彿都嗅到了薰染的氣味。也常聽見自己批判似的話，生活不充實啊，經驗不精切啊，似乎確是反省的結論。但是說這些話只是『知』的方面的事，而且屬於消極的，若不改向積極的『行』，反省也是多事。至於把這些話挂在口頭隨便說說，對於何謂充實何謂精切還是一片朦朧，捉摸不着一個形象，那更是毫無干係，同於戲言罷了。洗滌薰染得從踐履開始。打個比方，薰染給我們的影響，教我們站在岸上學游泳；現在我們擺脫牠的影響，脫下衣服，一個猛子鑽進水裏去，鑽進生活的水裏去。這就是踐履。但願站在自己的地位，從踐履方面着力，以求稍稍深入一些。至於作不作文，作得好不好，倒在其次。

論百讀不厭

朱自清

前些日子參加了一個討論會，討論趙樹理先生的李有才板話。座中一位青年提出了一件事實：他讀了這本書覺得好，可是不想重讀一遍。大家費了一些時候討論這件事實。有人表示意見，說不想重讀一遍，未必減少這本書的好，未必減少它的價值。但是時間匆促，大家沒有達到明確的結論。一方面似乎大家也都沒有重讀過這本書，並且似乎從沒有想到重讀它。然而問題不但關於這一本書，而是關於一切文藝作品。為什麼一些作品有人「百讀不厭」，另一些卻有人不想讀第二遍呢？是作品的不同嗎？是讀的人不同嗎？如果是作品不同，「百讀不厭」是不是作品評價的一個標準呢？這些都值得我們思索一番。蘇東坡有送章惇秀才失解西歸詩，開頭兩句是：

舊學不厭百回讀，熟讀深思子自知。

「百讀不厭」這個成語就出在這裏。「舊書」指的是經典，所以要「熟讀深思」。三國魏志王肅傳注：

人有從（肅）學者，遇不責教，而云必當先讀百遍，百讀而意自見。

經典文字簡短，意思深長，要多讀，熟讀，仔細玩味，才能了解和體會。所謂「意自見」，「子自知」，着重自然而然的。這是不能着急的。這詩句原是安慰和勉勵那考試失敗的章惇秀才的話，勸他回家再去安心讀書，說「舊書」不嫌多讀，越讀越玩味越有意思。固然經典值得「百回讀」，但是這裏着重的還在「讀」的。簡化成「百讀不厭」這個成語，卻就着重在讀的書或作品了。這成語跟另一成語「愛不釋手」配合着，在讀的時候「愛不釋手」，讀過了以後「百讀不厭」。這是一種讀詞和評語，傳統上確乎是一個評價的標準。當然，「百讀」只是「重讀」「多讀」「屢讀」的意思，並不一定一遍接着一遍的讀下去。

經典給人知識，教給人怎樣做人，其中有許多語言的，歷史的，修養的課題，有許多註解，此外還有許多相關的考證，讀上百遍，也未必能夠處處貫通，教人多讀是有道理的。但是後來所謂「百讀不厭」，往往不指經典而指一些詩，一些文，以及一些小說；這些作品讀起來津津有味，重讀，屢讀也不膩味，所以說「不厭」；「不厭」不但是「不討厭」，並且是「不厭倦」。詩文和小說都是文藝作品，這裏面也有一些語言的和歷史的課題，詩文也有些註解和考證；小說方面呢，卻直到近代才有人注意這些課題，於是也有了種種考證。但是過去一般讀者只注意詩文的註解，不大留心那些課題，對於小說更其如此。他們集中在本文的吟誦或流覽上。這些人吟誦詩文是為了欣賞，甚至於為了消遣，流覽或閱讀小說更只是為了消遣，他們要求的是趣味，是快感。這跟誦讀經典不一樣。誦讀經典是為了知識，為了教訓，得認真，嚴肅，正襟危坐的讀，不像讀詩文和小說可以馬馬虎虎的，隨隨便便的，在牀上，在火車輪船上都成。這要麼還能夠教人「百讀不厭」，那些詩文和小說到底是靠了什麼呢？

在筆者看來，詩文主要是靠了聲調，小說主要是靠了情節。過去一般讀者大概都會吟誦，他們吟誦詩文，從那吟誦的聲調或吟誦的音樂得到趣味或快感，意義的關係很少；只要懂得字面，全篇的意義弄不清楚也不要緊的。梁啟超先生說過李義山的一些詩，雖然不懂得究竟是什麼意思，可是讀起來還是很有趣味（大意）。這種趣味大概一部分在那些字面兒的影像上，一部分就在那七言律詩的音樂上。字面兒的影像引起人們奇麗的感覺；這種影像所表示的往往是珍奇，華麗的景物，平常人不容易接觸到的，所謂「七寶樓臺」之類。民間文藝常常見到的「牙床」等等，也正是這種作用。民間流行的小調以音樂為主，而不注重詞句，欣賞也偏重在音樂上，跟吟誦詩文也正相同。感覺的享受似乎是直接的，本能的，即使是字面兒的影像所引起的感覺，也還多少有這種情形，至於小調和吟誦，更顯然直接訴諸聽覺，難怪容易喚起普遍的趣味和快感。至於意義的欣賞，得靠綜合諸感覺的想像力，這個得有長期的教養才成。然而就像教養很深的梁啟超先生，有時也還感覺領着走，足見感覺的力量之大。

小說的「百讀不厭」，主要的還是靠了故事或情節。人們在兒童時代就愛聽故事，尤其愛奇怪的故事。成人也還是愛故事，不過那情節得複雜些。這些故事大概是神仙，武俠，才子，佳人，經過種種悲歡離合，而以大團圓結局。悲歡離合總得不同尋常，那大團圓才足奇。小說本來起於民間，起於農民和小市民之間。在封建社會裏，農民和小市民是受着重重壓迫的，他們沒有多少自由，卻有做白日夢的自由。他們寄託他們的希望於超現實的神仙，神仙化的武俠，以及望之若神仙的上層社會的才子佳人；他們希望有朝一日自己會變成了這樣的人物。這自然是不不能實現的奇跡，可是能夠給他們安慰，趣味和快感。他們要大團圓，正因為他們一輩子是難得大團圓的，奇情也正是常情啊。他們同情故事中的「一腔身處地」的「替古人擔憂」，這也因為事奇人奇的原

故。過去的小說似乎始終沒有完全移交到士大夫的手裏。士大夫讀小說，只是看閒書，就是作小說，也只是遊戲文章，總而言之，消遣而已。他們得化裝為小市民來欣賞，來寫作；在他們看，小說奇於事實，只是一種玩藝兒，所以不能認真、嚴肅，只是消遣而已。

封建社會漸漸垮了，五四時代出現了個人，出現了自我，同時成立了新文學。新文學提高了文學的地位；文學也給人知識，也教給人怎樣做人，不是做別人的而是做自己的。可是這時寫作新文學和閱讀新文學的，只是那變了質的下降的士和那變了質的上升的農民和小市民混合成的知識階級，別的人不願來或不能來參加的。而新文學跟過去的詩文和小說不同之處，就在它是認真的負着使命的。早期的反封建也能，後來的反帝國主義也能，寫實的也能，浪漫的也能，感傷的也能，文學作品總是一本正經的在表現着並且批評着生活的。這要着文學拋棄了消遣的氣分，回到了嚴肅；古代貴族的文學如詩經，倒本來是嚴肅的。這負着嚴肅的使命的文學，自然不再注重「傳奇」，不再注重趣味和快感，讀起來也得正襟危坐，跟讀經典差不多，不能再那麼馬馬虎虎，隨便的。但是究竟是形象化的，訴諸情感的，跟經典以冰冷的抽象的理智的教訓為主不同，又是現代的白話，沒有那些語言的和歷史的問題，所以還能够吸引許多讀者自動去讀。不過教人「百讀不厭」甚至教人想去看一遍的作品，的確是很少了。

新詩或白話詩，和白話文，都脫離了那多步帶着人工的，音樂的聲調，而用着接近說話的聲調。喜歡古詩、律詩和駢文、古文的人失望了，他們尤其反對這不能吟誦的白話新詩；因為詩出於歌，一直不曾跟着音樂完全分家，他們是不願揚棄這個傳統的。然而詩終於轉到意識中心的階段了。古代的音樂是一種說話，所謂「樂語」，後來的音樂獨立發展，變成「好聽」為主了。現在的詩既負上自覺的使命，它得說出人心中所欲言而不能言的，自然就不注重音樂而注重意義了。一方面音樂大概也在漸漸注重意義，回到說話罷？字面兒的意義還是用得着，不過一般的看起來，形象本身，不論是鮮明的，朦朧的，可以獨立的訴諸感覺的，是不够吸引人了，形象如果必需得用，就要配合全詩的各部分完成那中心的意義，說出那要說的話。在這動亂時代，人們着急要說話，因為要說的話實在太多。小說也不注重故事或情節了，它的使命比詩更見分明。它可以不靠描寫，只靠對話，說出所要說的。這裏面神仙、武俠、才子、佳人，都不大出現了，偶然出現，也得打扮成平常人；是的，這時代的小說的人物，主要的是些平常人，這是平民世紀啊。至於文，長篇議論文發展了工具性，讓人們更加意的也更精密的說出他們的話，但是這已經成為訴諸理性的了。訴諸情感的是那發展在後的小品散文，就是那標榜「生活的藝術」，抒寫「身邊瑣事」的。這倒是回到趣味中心，企圖着教人「百讀不厭」的，確乎也風行過一時。然而時代太緊張了，不容許人們那麼悠閒；大家嫌小品文近乎所謂「軟性」，丟下了它去找那「硬性」的東西。

文藝作品的讀者變了質了，作品本身也變了質了，意義和使命壓下了趣味，認識和行動壓下了快感。這也許就是所謂「硬」的解釋。「硬性」的作品得一本正經的讀，自然就不容易讀了，「愛不釋手」「百讀不厭」。於是「百讀不厭」就不成其為評價的標準了，至少不成其為主要的標準了。但是文藝是欣賞的對象，它究竟是形象化的，訴諸情感的，怎麼「硬」也不能「硬」到和論文或公式一樣。詩雖然不必再講那帶幾分機械性的聲調，卻不能不講節奏，說話不也有輕重高低快慢嗎？節奏合式，才能集中，才能够高度集中。文也有文的節奏，配合着意義使意義集中。小說是不注重故事或情節了，但也總得有些爽利來表現生活和批評它；這些爽利得費心思去選擇和配合，才能够將那要說的話，要傳達的意義，完整的說出來，傳達出來。集中了的完整的意義，才見出情感，才接愛，「欣賞」就是「樂意接受」的意思。能够這樣讓人欣賞的作品是好的，是否「百讀不厭」，可以不論。在這種情形之下，筆者同意：李有才叔話即使沒有人想重讀一遍，也不減少它的價值，它的好。

但是在我們的現代文藝裏，讀人「百讀不厭」的作品也有。例如魯迅先生的阿Q正傳，茅盾先生的幻滅、動搖、追求，三部曲，筆者都讀過不止一回，想來讀過不止一回的人該不少罷。在筆者本人，大概是阿Q正傳裏的幽默和三部曲裏的幾個女性吸引了我。這幾個作品的好已經定論，它們的意義和使命大家也都熟悉，這裏說的只是它們讓筆者「百讀不厭」的因素。阿Q正傳主要的作用不在幽默，那三部曲的主要作用也不在鑄造幾個女性，但是這些卻能產生讀人「百讀不厭」的趣味。這種趣味雖然不是必要的，卻也可以增加作品的力量。不過這裏的幽默決不是油滑的，無聊的，也決不是為幽默而幽默，而女性也決不就是色情，這個界限是得弄清楚的。抗戰期中，文藝小說的流行就是這個要求的反應，因為篇幅長，故事就長，情節就多，趣味也就豐富了，這可以促進長篇小說的發展，倒是很好的。可是有些作者卻因為這樣的要求，忘記了自己的邊界，放縱到色情上，以及粗劣的笑料上，去吸引讀者，這只是迎合低級趣味。而讀者貪讀這一類低級的軟性的作品，也只是沈溺，說不上「百讀不厭」。「百讀不厭」究竟是個讀詞或評語，雖然以趣味為主，總要是純正的趣味才說得上的。

局部與整體

文藝欣賞論之三

許傑

首先，對於一篇文藝作品的欣賞，我們得從大處，從整個處，把握他的形象，又得從小處，從局部處體會他的精緻。一篇文藝作品，原是一個有機的組織，有生命的整體，不從整個的觀點，不從整體看，你就把握不到他的生命，體會不到他的精緻；但是，離開了局部，根本就沒有所謂整體，整體是由局部合成的，猶之沒有合成的分子，就沒有整個生命，因此，我們又得從局部，從局部的結合，才能看出他的整體，把握到整個的形象。

一篇或一部文藝作品，是由許多篇章段落組成的，這猶如每一個篇章段落，都由許多意象，許多形象，也即是說，由許多句子組成的一條。個別的意象，個別的形象，雖然都是個別的，但同時都是整體中的個別，又是整體的有機組織的一部份。如果沒有了整體，個體也就根本無所依附。一定要通過個別，方能顯出整個的整體，也一定要從整體的整體來看，才能看出整體中的個別。這好比花。葉。根。幹是整株樹木的個體，如果沒有花。葉。根。幹的存在與結合，也就顯不出整株樹木的存在。如果沒有整株樹木的存在，這花。葉。根。幹將依附什麼而存在呢？

從一篇或一部文藝作品上看來，局部與整體，個別與結合，他們之間的關係，應該有如下的兩個意義。即：(一)從文藝的形式上說，篇章段落，是構成整篇文章的個體，如果沒有一章一段的文章的組織與結合，也就沒有了整篇文章的文章。(二)從文藝的內容說，篇章段落所描寫所表現的個別的形象，是構成整篇文章作品內形象的要素；如果沒有篇章段落所描寫所表現的形象，文藝的整個形象，也就無從顯現出來。

同時，一篇或一部文藝作品所表現的主題，每每是抽象的，但這種抽象，又一定要靠具體的形象來顯現。因此，作家在篇章段落所描寫的個別的形象，如又一致的集中到整個的主題，為着顯現這個主題，作家才描寫這些個別的形象。

我們知道，在一切的事物當中，通過了現象的背後，便存在着事物的本質。沒有本質，這現象也就無所附屬，無從顯現；但如沒有了現象，則所謂本質，也就無所依托，甚至於根本都不存在。但是，本質是內在的，抽象的，而且是隱而不著的；因而每每不容易為我們所察覺得到。我們所能察覺得到的只是現象。而現象却是個別的，複雜的，零亂的；雖然他同時也是具體的，外現的。因此，一切的文藝作家，雖則也要利用現象的描寫，來表現他的本質。但他也不得不通過現象，提煉出一些必要的現象，來表現他的本質了。可是現象和本質間的關係，還不是這樣簡單的，如果現象與本質中間，根本只差着一個是具體的，一個是抽象的，一個是外現的，一個是內在的差異，這問題也就簡單了。可是，事實上却不是這樣。我們曉得，一切事物的現象，

原是非常複雜的，混亂的，變幻的，而且是複雜的，不容易明顯的顯出他的本質來的，因此，當一個作家，要描寫事物的現象，描寫個別的事物的現象，要描寫這些所描寫的個別事物的現象，來顯現事物的本質，當托作品的主题的時候，他就不得不有一番提煉，有一番藝術的選擇與經營了。

二

所謂藝術的選擇與經營，自然是為着整個的文藝作品，也是為着怎樣才能明確而統一的表现出作品的主題。換一句話說，一個文藝作家，他要從複雜的，混亂的，變幻的，或然的現象當中，選取有關主題表现的許多現象，個別的，但同時又是連續的，而且是有機關係的給他描寫表現出來。因此，他所描寫或表現的個別的形象，第一，他在現象與現象之間，雖則是個別的，却是連續的，而且是一致的。其次，在這許多個別的現象，和整個現象中間，也是有機關係的，統一的。再次，這些所有現象，和所有的形象，都共同趨向到一個目的，那就是整個主題的顯現。

一個文藝作家，在他的創作過程的時候，他的創作的動機，不外是如下的兩個。即：一，先有了主題，而後找尋了適當的人物，配合上適當的人事現象，於是給他安排一個適當的場所上，通過這些人物所表演，所運應的故事，才用一個個的形象，給他描寫出來，才把整個的主題顯現出來。其次，先有了人物和故事，再選這人物和他所發生，所運應的故事中，認取他的主題，配合上他的主題，自然選得最適當的人物和故事，故事的發展給他描寫出來。不過，在既成爲一篇或一部完整的作品的時候，這局部與整體，個別的形象與整個的形象，他們的關係，却已經統一起來，一致起來，而且已經形成了有機的關係，歸納到一個中心，一個主題上來了。

因此，我們就應該認取主題的統一性，和個別形象與個別形象之間的有機關係性。我們曉得，在複雜而且是多方面的現實人生當中，作者所要描寫，所要描寫，所要描寫，只是和他主題有關的一部份，而其目的，也不過要使他顯現到主題，同時又統一在主題裏面就是。同時，許多事物的現象，他所顯現在事物的外表的，每每不是明顯的事物的本質，因此，作者為了要明確的顯現事物的本質明確的表现出他的主題起見，或是不得不採取最適當的形象，要顯現最適當的形象，使得通過這些形象之後，主題，或是事物的本質，能够明確的顯現出來。

文藝作品，是作家的藝術的創造；他因為對於人生有所認識，有所批判，有所愛，有所憎，所以，他在寫作作品的時候，也就有所爲，有所不爲。因此，他在他的作品當中，就會自然而然的，把他的精神流露於其間，會自然而然的，把他對事物發生愛憎的感情，從他所描寫的個別的形象，或是整個的形象當中透露了出來。在這種地方