

未写成的诗

诗是抒发感情的，感情出自人心，感情之来，不知其所从来，最飘忽也最真实。古今诗人的作品是写成的诗。但有无数人的心曲，眼泪，欢笑，在古往今来无尽的岁月中随着生命而消逝于无形。这些珍贵的真诚的“心声”，也许从没有表现的机会，也许永不被人注意，但是它本质却是“诗的”，只是未写成的诗罢了。写成的诗与未写成的诗比较起来，在本质上，不能说有高下的分别，不过正因为诗之未具有的形式，所以它反而更是真实的，更有诗的意味，也是诗的源头。

未写成的诗，它是人类的心声，它是天籁。与日月风云的变幻有同样的清新，渊妙，与宇宙同样的富有，悠久，未写成的诗，是无声的，没有文藻的，而它却是诗人笔下音节和谐，文藻富丽的根源。它冥冥，默默，与天地同流。

未写成的诗，照定义来衡量，可以说它不是诗。诗一定要用文字写成，不论是那一种文字，一定要有节奏的美，不管是语言的节奏或是乐章的节奏。总之，一定是眼与耳所能接触的对象。未写成的诗，虽不曾具有这些条件，但也可以说它更是“诗的”，因为文字写成的诗，不应该只是文字的堆砌，更基本的是文字的背后有它所代表的意义存在。意义却不是耳可闻目可见的字句，意义是人的内心的感受与了解。如果说，诗要靠

文字表现，应当更清楚地说，它是靠有意义的文字所构成。诗有了意义，更足以说明人类的内心活动和性情的流露。诗要有节奏，节奏是乐章上的拍子，还是语言上的顿挫？

节奏，它是“心声”的起伏明灭。

未写成的诗，它蕴有悲欢离合，喜怒哀乐，即便不成为诗。好诗没有一首不是有真性情的。凡是敷衍成篇的，言不由衷的，陈言滥调的，都不是诗，纵然它有着诗的形式。反过来，也就是说诗，是必须有真情的，必须是说自己的话的。那末，诗的好坏，并不尽在技巧，形式，组织，而是在这些以外别有其不可缺少的，更重要的因素——真的性情，也就是诗的本质。真的性情，人人都有，每人的心里都有其用不尽的诗的宝库。也可以说，每人都有其圆满无亏的“文心”，芸芸众生所有的，并不少于陶潜、杜甫、歌德、雪莱所有的。只是众人的“文心”只限于“文心”，而陶潜、杜甫、歌德、雪莱是有“文心”而“雕龙”的。

未写成的诗，是超时代的，也是超地域的。写成的好诗，在于能够把握时代与地域的特点而发抒其真性情。所以悲欢离合，尽管是悲欢离合，只因其时代改变，地域有别，而所表现的也不同（如《马赛进行曲》与《兵车行》）。正因为时代与地域的限制，才使诗人与诗篇“各有千秋”。时代与地域使诗的描述对象限于固定的一种情形，所以才能使它分别的各尽其能的深刻化。否则，将使千篇成为一律，诗早已死了。虽然诗的好处，在于能把握时代与地域的特点，今日我们飞机场挥手的送别不再是古人霸桥折柳的送别，而人的“黯然销魂”的情绪则一。并不因时代与地域有所不同。

未写成的诗，是超乎每个诗人的风格的。而诗人必须具有

自己独出的风格，才能使其诗自成一派。如人论诗，说工部的“沉郁”，太白的“飘逸”，香山的“平易”，昌黎的“古拗”，李义山的“缠绵晦涩”，杜牧之的“俊逸风流”。李杜、韩白、杜牧之与李义山，是同时，而诗的风格迥乎不同。其实，就同一诗人来说，他的诗篇也有不尽相同的格调。正因为这样的原故，才使诗坛显得星光灿烂，诗的领域才能无所局限，使任何读者，都能从他所爱好的作品，得到满足。但这种种不同的风格或格调，只是未写成的诗的一部分，而不是其全部，不免总是得此失彼的。“沉郁”的一定不再是“飘逸”的，“缠绵晦涩”的不可能同时是“俊逸风流”的。未能写成的诗，应该是不具有任何特殊的风格而超乎一切风格的。

未写成的诗，超乎人类的语言文字。写成的诗，一定要靠语言文字为媒介，才使人能够互相了解。各民族各有其语言文字，因而各有特殊的诗。语言文字的修养不够，足以限制人类感情的互通，造成民族间的隔阂。但未写成的诗，完全不着痕迹。自然不受这种限制的约束。比如我们读翻译的诗，尽管有人说是味同嚼饭与人，失其真味，但是它的本质，它所表现的人心并未减少。我们料想到一切语言文字的隔阂，将来有一天完全化除，而归于大同。而且目前已有这种化除隔阂的趋势，所以能寄希望于此的，即是因为人类有他们共同的心声。语言文字背后的意义，并没有隔阂；不但没有隔阂，而且相通；不仅相通，且个人的心就是人类的心。

未写成的诗，在人人的心中，在人人的生活里。如此说来，人人都有诗的境，人人都是诗人。写成的诗，要用媒介来传达，要藉着人的修养与技巧。一般人缺少这些训练，所以不能尽是诗人。而诗人也只是在人生的诗的宝库中掇取了一鳞半

爪。心声，是众灵之全，人人所同。而诗人所捕捉到的，只是完美的点滴。心声的喜怒哀乐可以同蕴而不相冲突，而诗人的喜怒哀乐，在同一诗中，总不免成于此而亏于彼。举一簌而遗万簌，严格地说，没有一个人是诗人。在诗的仓库中果真能得到一鳞半爪，用以自珍自娱固无不可，以此自炫自足，就大可不必。与未写成的诗比较起来，的确是渺小不足道了。

未写成的诗，它没有音调节奏，但它是音调节奏的标准，它没有文字词藻的美，但它为文字词藻的凭依。它没有时代地域的特点，而表现时代地域的特点的深入人心的创作，却以它为范本。未写成的诗，不属于喜怒哀乐中任何一种感情，但诗的喜怒哀乐的任何一种感情，都是说出它的一部分。未写成的诗，虽没有诗“体”，但却有诗“魂”。就诗论诗的诗家，不会是头等的诗人，就诗论诗的批评家，毕竟隔了一层，不能切中肯綮。因为诗的本质，不是写成的诗，而是未写成的诗。

1947年 2月 17— 24日

词字与造句

从原则上说，造句只是把适当的字或词安排在一句中适当的地位。安排得恰妥，即是文从字顺的句子。（自然，要使得文字排纂有力，或故意使文句佶屈聱牙的作家，又当别论。）可是，如何才算是安排得恰妥？这是颇费思量的。并且我们可以问，假如词或字安排得不适当，其结果若何？只是影响到句子的不美呢？还是可以影响到句子的意义？如果仅属于前者倒无关重要，因为句子虽不美，它毕竟还能说出作家的意思。如果是后者的情形，即是说遣词用字的失当而使整个句意改变了。这却是值得讨论的重要问题。

先从下面的例子来看：

（一）他生活都顾不来，孩子又多，他最近不大用心研究学问了。

（二）他最近不大用心研究学问了，他生活都顾不来，孩子又多。

（三）脸也不曾洗，饭也不曾吃，他坐下来写他的文章。

（四）他坐下来写他的文章，脸也不曾洗，饭也不曾吃。

例子（一）、（二）是一组，（三）、（四）是一组。我们可以看得出，（一）与（二），（三）与（四）所用的字是一样的而意义不同。例（一）主要的意思是在说明他的生活艰难。例

(二)是说明他最近不大研究学问的情形。例(三)表示他的匆忙或勤苦。例(四)表示他写文章以前，不曾经过洗脸和吃饭的手续。这样看来，一样的字或词，何以安放在不同的地位，意义也就变了？朝三暮四，暮四朝三，不是一样吗？

文字是出自语言的。字句的问题，也应当是个语言的问题。在语言的习惯上，我们总喜欢把着重的字或词放在一句的开首，或前半段。两个字以上的词，发音时，常是随着重音念出才能被人了解。比如：“砚盒”，“小说”，“月亮”这些词，都是前一个字音读得重，后一个字音读得轻。一词中有后两字读音并重的也有，通常是后一字是上声的时候，如“稿纸”、“钢笔”、“墨水”。如果三个字或三个以上的字所组成的词，它的重音一定是在第一个字，如“藤茶几”，“邮政局”“开明读本”。但是，在发音的习惯上，还没有前轻后重的例子。

一个词如此，一句话也是如此，一定是重要的词，放在一句话的开端。那末，所要表达的主要的意思，才不致为人误会或轻易疏忽。再从下面的例子来看：

(一)谁作的这首《沁园春》？

(二)这首《沁园春》是谁作的？

第(一)句，所包涵的意义，在于知道《沁园春》的作者是什么人(谁)，是张三，还是李四。回答这问题似应当说：“是我作的”，表示不是别人作的。第二句所包涵的意义在于知道这首《沁园春》是谁作的，并不是问的那首《采桑子》，也不是另一首《临江仙》。至于作者是谁，在这句话里，倒是次要的。回答这问题似乎应当说：“这首《沁园春》是我作的。”(其他的词我不知道。)

由这两句回答，更可以明白词、字在语句中的地位的重要

性。造句时，为了意思明确，使人知道作者着重之点，那末，就应当把着重的词或字放在句子的开端。这样语句即可收到加强力量的效果。如杜诗的“绿垂风折笋，红绽雨肥梅”。这两句诗，文学欣赏家如何解释，笺注家又是如何解释，我们暂可不管，现在仅就本文的立场（词、字在句中的位置与意义的关联）来说，这两句诗的表现方法，很合乎我们上面所说的造句的原则。诗人的第一个印象，是一堆下垂的翠绿，和一簇新绽的灼红。再凝神细看，才知道这一堆下垂的翠绿，原来是被风吹折的嫩竹，这一簇如火如锦的灼红，原来是经过春雨滋润新绽的梅花。这种清新明丽的印象，它本身就是“诗”的，诗人为了不使这种印象消失，并且要读者追踪他的印象因而把“绿垂”写在“风折笋”的前面，“红绽”写在“雨肥梅”的前面。诗人把握着印象最忠实的描写，给予读者一个完美的感觉，倒不是杜甫故作惊人之笔，特意地倒装句子，而是照理把最重要的词字，放在一句的起首。

又如元人小令，《天净沙》“枯藤、老树、昏鸦，小桥、流水、人家”古今赞述的很多，我们现在仍只就句子的构造上来评论它的长短。这种两句一顿的句法，虽不是一句，可是读起来，在语言的习惯上，却有一个相当长的间歇。这间歇，实际上使每二字都有一句的功效。使读者于无形中觉得是上句的结尾和下句的开始，使人对每两个字加强了注意，不致轻轻读过，至于它引起的印象，也不再会随便滑过。因而每一字的分量加强了很多很多。这样一连串加强了分量的词、字，使人也随着发生一连串的强有力的印象在心目中跳跃，于是作者的目的达到了。

本文所论，只在说明词字在句中的位置的关系。至于每一

篇文章中，句与句的关系，段落的组织，另有法则，非本文所能概括，兹从略。

1947年 4月 14日

言 与 意

第一，语言乃是意思的抽象化，固定化了的有声音的符号。文字是意思抽象化，固定化了的有形状的符号。语言也就是文字，所以 languages 一词，即包括语言及文字二者的两重意义。文字等于语言。语言也就是文字，这是无可争论的。至于语言文字与意思的关系，便不能如此。因为前者是抽象的，后者是具体的。语言或文字所表示的苦、乐、善、美、红、绿、山河、人物以及说不尽的名字或名词，都不等于任何的具体的东西。如说苦，不是药的苦，不是苦瓜的苦，或不是泻盐的苦，如说红，也不是红花，红叶，红墨，红旗……的红。至于美恶，山河，人物等名词，莫不如此。语言与文字所代表的乃是意思的翻版，或重铸，与原来的意思已不能尽合。

第二，意思的发生，在程序上是比语言文字在先。一定先有了意思，才有语言，先有具体的，特殊的事例的红花，红叶，红墨，红旗，红的一些东西，然后才归纳得“红”的概念，而成为“红”这个语言。有了语言，才有记录语言的符号—文字。如果没有红的意象，没有见过红的东西的存在的事实，则不会发生红的概念。也根本不可能有“红”这个语言。至于文字更在语言之后，自不消说。所以不会说话的婴儿，以及不能说话的哑巴，虽没有语言，但他们一样有苦乐之感，爱

恶之情，一样有意思存在。

第三，由于第一点，可知语言文字与意思在性质上是不同的，由于第二点可知语言文字与意思，在发生程序上是有先后的，因此，在内容的广狭也有所不同。意（思）的内容广而语言文字所包含的内容较狭。

由以上三点来看，语言文字与意思之不能相合，已甚明显。在文学理论上，如《文心雕龙·神思篇》云：“意翻空而易奇，言征实而难巧。”表示言与意之间是有距离的。意的内容所含拥的比言为广，而且意思是流动的、变化的，言是固定的、停滞的。所以魏晋人的言意之辨，也是在说明言不能尽意，言只是达意的符号。如果得到了“意”则可以忘“言”。我们所谓的意，不即是思想。思想是有条理性的，思想的特点，是有思想的形式，其前后必有意义的关连。思想的对象是道理，事理，法则，条理。意，是意思，所含摄的不止是思想，同时包括了意志，心理的趣向，向往，也包括人心灵的感受，如痛苦，怅惘，以及人生因离合聚散所引起的喜怒哀乐，所以感情所包括的是错综复杂的，是不可分的，是直接的一团“意思”。思想则是分析的，清楚明白，成为条理的“思想”。

现在有些人主张，语言没有不能表述意思的。如果不能，则是因为意思尚未成熟，也有人，如行为派的心理学家，说思想是喉舌的活动，这种见解，如果只用到思想与语言方面，问题尚小，（当然也有问题）如果用到文学上，便有了困难。

文学与文章的涵义，是不同的，（早在六朝时，已有文笔之分）文章应包括叙述、议论，其目的在能引起读者的明白了解；文学作品所包括的内容，则应是发抒感情的，目的在能引起读者的感情的共鸣。所以读完了《原道》，我们知道韩文公所说的

是什么意思，就够了。《原道》的功用也止于此。但是，读了义山的“锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年。庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃。沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟。此情可待成追忆，只是当时已惘然。”若按字推求，可以说他是“不知所云”。有人以为这种诗的意思不够明白，便不是好诗，也不尽合理。文章要层次清楚，文学则不必拘于这种形式的清楚；文章的目的，原是要使读者明白；文学的目的，原是发抒感情，并使读者起同感。如果说文章是思想的活动，用文字写成的思想，是文章，这话是正确的。思想是抽象的，文字也是抽象的，两者之间并没有内容的广狭的不同。假如韩愈要说明《原道》的道理，说了半天，别人还不懂，那么，就是一篇失败的文章。因为文章所要说明的乃是思想，思想的本质是条理清晰的，分析的，是可以说明的。如果以为李义山的诗不明白，不清楚，无条理，也未尝不可，但因此而说他不是好诗，就错了。因为义山的诗，是文学，不是文章。文学是发抒感情的，感情原是端绪纷纭，不可分析的。文学如其他的艺术一样，不是抽象的概念，而是具体的意象的组合，是综合错杂的，是直接感受，其所要表示的，不仅是感情的喜好、厌恶，而且有感觉、感受等等复杂的成分。如说一块糖的“甜”，这是一种感受，这种感受，只有直接尝到的人，才真正的明白，如果告诉人，听的人需要唤起他已往的吃糖的感觉的记忆（即是经验）来印证，知道是“甜”的。所以古人说实有所感，“如人饮水，冷暖自知”。至于思想便不同了。二加二等于四，可以清楚的告诉别人，别人也可以不折不扣的清楚了解。韩愈的《原道》，是属于这类的，这是文章，而李义山的《锦瑟》，是文学。

现在，再问言以尽意。如果以为意是指的思想，言是可以

尽意的，若不能尽意，则是文字的技巧不够，或是思想尚未成熟。如果以为意是指的意思（感情也包括在内），那末，言是不足以尽意的，且永远不能尽意。如《诗经》的：“昔我往矣，杨柳依依；今我来斯，雨雪霏霏。”单照字面上讲，或是把它翻成英文，可能是索然无味的两句话。但是毫无问题的，谁也不能否认这两句诗，是有文学价值的。它所表示的绝不是两张日历所表示的：一张是春天时我去了，一张是冬天时我来了。再以上例来看，义山的诗，它予人的是一种迷离，怅惘，空虚，淡淡而悠长的悲哀，轻如游丝，细若烟雾，捉之则无形，挥之又不去。如果使读者也能发生这种感情，那末李义山的诗算是成功了。因为感情不同于思想，它本身便不是清楚的，分析的，文学的目的乃在发抒自己的感情而使读者与作者同“感”与“见”，原是不同的。

文学既有上述的特点，它是无分新旧的，因为人类的感情也不外是心灵的喜怒哀乐，人生的悲欢离合。但是，用以表示这种感情的工具（语言、文字），有时因为时间空间的限制而不能远达工具的任务。在这种情形下，文学便不得不以新工具来表现。这不是文学的死亡，乃是工具的死亡。也正如本文所说的，不是“意”的死亡，乃是言不能尽意。相对的，言不能尽意，乃是文学上的事实，言若能尽意，抽象的语言能完全代表具体的感情（意思），这原是很困难的。大文学家，千百年不一遇，也是这个原因。如果绝对的言不能尽意。这便是死文学，不是文学了。

1948年 3月 2日

读《红楼梦》第六十三回

《红楼梦》第六十三回的上半回，回目是“寿怡红群芳开夜宴”。本文所要提出讨论的，是开夜宴时的座次问题。书上说：“话说宝玉回到房中，洗了手，因与袭人商议晚间吃酒，大家取乐，不可拘泥，如今吃什么好，早说给他们备办去。袭人笑道：‘你放心，我和晴雯、麝月、秋纹四个人，每人五钱银子，共是二两；芳官、碧痕、春燕、四儿四个人，每人三钱银子，……早已交给了柳嫂子预备……替你过生日’。”可见替宝玉过生日的丫头共是八人，此外还有一些客人。“宝玉道：‘没趣，不好，咱们占花名儿好。’……袭人道：‘这个玩意儿虽好，人少了没趣。’春燕笑道：‘依我说，咱们竟悄悄的把宝姑娘、云姑娘、林姑娘请了来。……’宝玉道：‘……咱们三姑娘也吃酒，再请他一声才好，还有琴姑娘。’……因想不请李纨，倘或被他知道了倒不好，便命翠墨同了春燕也再三的请了李纨和宝琴二人。袭人又死活拉了香菱来。”

请来的客人有黛玉、宝钗、宝琴、湘云、探春、李纨、香菱等七人，连宝玉也是八个人，主客共十六位。这十六人的座位的次序，书上未曾提及，只知道：“宝玉忙说：‘林妹妹怕冷，过这边靠板壁坐。’袭人等都端了椅子在炕沿下陪着。”宝玉既说“过这边坐”，可见黛玉是坐在宝玉附近，袭人等八个

丫头照规矩是不能在炕上与主子并坐的，所以她们“在炕沿下陪着”。现在从他们掷骰子的点数推算，试求其主客十六人的座次：“晴雯取过骰子……，摇了一摇，揭开一看，里面是六点，数至宝钗。”可知晴雯与宝钗之间隔了四个人。“宝钗又掷了一个十六点，数到探春。”全座十六个人，如果数到探春是十六，探春正坐在宝钗的左边，他两人相邻，宝钗与晴雯之间的四个人中有一个是探春。“湘云拿着他（探春）的手强掷了个十九点出来，便该李氏（李纨）。”照次序数来，李纨是坐在宝钗的右边，也是与宝钗相邻的，探春、宝钗、李纨三人顺序相邻。“李氏摇了一摇……注云：‘自饮一杯，下家掷骰’，……将骰过给黛玉。”黛玉则是坐在李纨的右边的。“黛玉一掷是十八点，便该湘云掣。……注云：‘掣此签者不便饮酒，只令上下两家各饮一杯。’……恰好黛玉是上家，宝玉便是下家。”黛玉的右边是湘云，湘云的右边是宝玉。《红楼梦》的作者说到黛玉与宝玉时，用“恰好”二字，正是唤起读者的注意，所以书中又说黛玉将手中酒乘人不注意倒在漱盂内，宝玉将吃了一半，趁人不见递给芳官。从这里看出两件事：第一，黛玉与宝玉“恰好”该饮双盂，而两人都未曾饮，已暗示婚姻不谐。第二，宝玉将吃剩了的半盂酒递给芳官，并不是他自己不能喝，而是故意与芳官表示亲昵，猜想芳官的座位应当与宝玉相去不远，或者是相邻。但据下文，与宝玉相邻的，左边是湘云，右边是袭人，可见芳官与宝玉之间，还隔了袭人。芳官吃宝玉的残酒，别人或可以看不见，袭人一定是瞒不过的，后来芳官被逐，这可能是原因之一。如上所说两点，虽然是小事，是可以看出《红楼梦》作者细心处。

“湘云便抓起骰子来一掷个九点，数去该麝月。”

这一次，是书上的错误。如果照次序，从湘云数九点，应该是晴雯的位子。或是作者一时疏忽，错算了一点，实际上只数了八点，但这样，我们可知麝月是坐在晴雯的左边的。“麝月一掷个十点，该香菱。”

比较尊贵的客人，共七位，到现在为止，只有香菱与宝琴的位子，尚未被指出，但可以推知的，香菱与宝琴是相邻的，因为其他的客人及宝玉的席位都已分别指明，其中并无虚席，只有探春的位子在左边，有两个位子，应该是他们两人的。以香菱在薛家的地位，只是薛蟠的侍妾，似不能坐在宝琴的上首，所以他应当坐在下面，与怡红院的丫头们为邻。同时，依麝月所掷的十点数去，正是湘云的位子，而不是香菱，可见是书上的一点错误。此地应当作四点。十与四声相近，可能引起错误。而且改正之后，前后他们所掷骰子的次序便完全正确。所以下文说：“香菱便又掷了个六点，该黛玉。”

这样算来，香菱的右边，是宝琴。宝琴的抽签掷骰子时在书中虽未出现，根据出现的诸人，知道所剩下来的唯一的位子就是宝琴的。“黛玉便掷了个二十点，该着袭人。”

从黛玉数二十点，到袭人，可知道袭人的位次是靠近宝玉，而在宝玉与芳官之间的。书中除了有两处错误处，都是对的。曹雪芹当年写这回书时，面前也许有一张图，看着他们的次序，决不是信笔胡写的。可惜不见初稿，上述的两小错误，不能断定是否他自己写错的，还是后来刻书时弄错了的。他们主客十六人的席次，如果从炕沿上的一排丫头数起，应当是袭人、芳官、春燕、四儿、碧痕、麝月、晴雯、秋纹。他们八人一排占了拼起的炕桌的一面。炕上共坐八人。自香菱数起，他们的次序是宝琴、探春、宝钗、李纨、黛玉、湘云、宝玉。这

八人占了炕桌的三面。香菱与宝琴在桌子的右首，探春、宝钗、李纨、黛玉四人在方桌的正面；湘云与宝玉在方桌的左首。在书中所不能十分确定的座次，只有春燕、四儿、碧痕、秋纹四人。虽然我们不能确切知道此四人某人邻近某人，却可以推知他们四人中，一定有一个是坐在香菱与晴雯之间的，另外三个是坐在芳官与麝月之间的。芳官与春燕、四儿、碧痕同系怡红院中所谓“小丫头”一流的，她们年龄小些，小孩子往往喜欢与最相熟的挤坐在一起。那末，春燕、四儿、碧痕，是一排相邻而坐于芳官与麝月之间的。麝月、晴雯、秋纹是相邻而坐的。至于春燕、四儿、碧痕三人的座次，究竟谁靠近芳官，谁靠近麝月，在书中找不到线索，也就无法推定了。

1948年 4月 6日

论杜诗的用字

古人说文章有阳刚之美与阴柔之美，如果不再予以详细分类，大体上是可以说只有这两种美的尺度，也就是现在我们所说的幽美与壮美。

因为天地间的美的事物，以及我们的生活，大体上说，是可以分作这两方面的。人们对于清风、朗月、朝霞、春花，觉得它美；同时对于高山、怒潮、奔雷、暴雨，也觉得它美。不过，前者使人有幽静、愉悦、恬淡、明丽的感觉；后者有沉郁、雄浑、悲壮、奔放的感觉罢了。这两者既然是天地间美的事物的两方面，自然不能有优劣高下的分别。“细雨鱼儿出，微风燕子斜”，不见得比不上“落日照大旗，马鸣风萧萧”；而“星垂平野阔，月涌大江流”，又何尝比不上“水流心不竞，云在意俱迟”？

文学作品固然可按上述的两类来分，但是文学作家却不能也分为“幽美的作家”或“壮美的作家”。因为作品是作家的产品，凡是产品都是定型的。在同一作品之内，它既是幽美的，它就不可能同时又是壮美的；具有阴柔之美，则不可能兼有阳刚之美。在朝霞春花中，很难使人有沉郁、奔放的感觉；在奔雷暴雨中，也很难给人以幽静、明丽的感觉。所以说，一个作品中，不能兼有二者之长。至于文学作家，是有他的创造