

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

朱先潜 谈读书



编后记

天津高恒文兄要我编一本《朱光潜书话》，因为安徽教育出版社已经有《朱光潜全集》，挑出“书话”类文章略事编排，实在算不得什么劳动，很快完工了。但恒文兄又打来电话，限期交一篇“编后记”，这却让我犯难了。朱先生的文章俱在，何必我来妄加嗤点？实在无话可说，只好讲讲自己读朱先生书的经过，和远远望去的印象，凑成一篇书话的书话。

朱先生一生文字，无非文学与美学。大致说来，建国以前是亦文学，亦美学，建国以后则纯以美学为主。像他那样的大才，自限于谈文论艺之区，走专家学者的道路，未知出于自愿否，但也绝非偶然。不求兼通各艺，只期精于一门，这是许多“五四”以后的第二代人文知识分子共同所趋，不同的是光潜先生选择了当时属于冷门恐怕谁也不会想到后来会一热再热的美学为主业，孜孜矻矻，卓然成为众矢所集的权威，从而以一种学问，折射出几代知识分子的性格与命运。

在中国，“美学”往往既乏哲学地基与思想的突击之力，也不像文学批评那样贴近创作。它介乎哲学和批评之间，厚实（有“学问”）却不厚重，灵活（允许一定的“形象思维”）却并非灵性的充分发挥。要用一个词来形容，它实际是颇为“闲适”的。五十、八十年代两次“美学热”，都不是因为民丰物阜，可以悠然谈美，而美学居然一度成为全民的热点，不可思议也。九十年代，“小康”的呼声越来越响亮，美学据说却是沉寂了。看来这门古怪的学科确乎蕴涵着一种民族性，即仓廩实而未必知礼节，饿得发慌或风声很紧的时候，“精神文明”（审美的神经）却挺然翘然，出奇地发达。

光潜先生及其同好同道们，便是在这种背景下建构现代形态的美学。他们的美学，看似一块飞地，实则源于钦定。有理论癖思索癖的头脑，上无缘升坐威严的哲学宫殿，下不能和活跃的文学创作自由结合，剩余的智慧无处可泻，只“形象思维”一题勉强能够优容，但个中要义是：就在这儿，“形象思维”吧，可别“形象”得轻狂起来。

余生也晚，没有赶上 50 年代骤然而起骤然而落的美学大讨论，无幸得见光潜先生彼时颇有丰采的委屈和重重委屈中的不失丰采——窃以为那样才更能于语言文字之表领略“美学”的真谛——现在无论怎样总觉隔了一层。和今天 30 上下的人有关的，是 80 年代初美学热的卷土重来。记得刚上大学中文系，因为上大学即中秀才的幸福意识还相当浓郁，沉痛孤愤的鲁迅是不会亲近的，沈从文之外，就是耽读朱先生的书了。沈让我透过文字，触摸到山川民情的葱茏妩媚，朱先生的美学文章，则让我懵懵懂懂欣赏到现代汉语阐情说理的胜任愉快。后来因为久居钢筋水泥的丛林，性灵渐灭，羞对湘西山水了，但光潜先生的文章还是迷惑了很长一段时间。

渐渐感到，这迷惑是带有几分不安的。

沈从文的文采得山川之助，光潜先生的笔墨则更多由中西方浩瀚的典籍之海流溢而出。读沈从文，可留连山水，虽然《边城》式的清醇的旁边，陈列着粗犷拙直，但那身在旷野的逍遥，却是沈从文的好友、身为当年“京派”另一主将的光潜先生所不能提供的。读朱先生的书，是从这本书到那本书的跋涉。他追求的是对书中之理的抽绎，编织，条贯，一生在书中过活。他读了那么多书，又那么有耐心——向我们介绍这些书中密如蛛网而且常常晦莫如深的思想线索，真让人不得不佩服。

那时简直拿他当大儒看了。后来读鲁迅《题未定草》关于“曲终人不见，江

上数峰青”的严肃的调侃，一边是拔地而起不多不少的自然之文，一边是朱先生的明显造作堆砌的强为说理，对比太强烈了。再想到自己疏隔沈从文而耽读朱先生的无奈（沈从文已成过去，朱先生则属于当前），以及这无奈中日日失去的东西，模模糊糊的似乎明白了在现代中国，所谓理论有时实在不过是和世界隔离以后徒然用文字做一些自我欣赏的渲染。说穿了，是精神上一种自我哄骗。我对朱先生的敬仰忽然减去许多。佩服还是佩服的，但多半是在他辛苦编织的理论之外了。

光潜先生理论以外的文字确实另有一种气象。他和宗白华先生一样，都提倡“不通一艺莫谈艺”，对文学尤多会心，又曾是现代“京派”的中坚，倘若卸去理论的华壳，他还是一个过硬的词章家，不像后来的“美学工作者”，除几条半通不通的理论外，谈到文学艺术，简直要隔到十万八千里。光潜先生的文章，尽管有时轻于变化，不能持论，但济之以学识，增之以藻采，从容不迫，明白晓畅，又实在是一个优点。娓娓道来，诲人不倦的风度，我觉得还在其次，因为那容易令人想到一个长者或许可以避免的愚阔和软弱。

早期《悲剧心理学》和《诗论》之外，最让人爱重的，恐怕还是翻译。朱先生做翻译，似乎比自己立论更见神采，文辞也更自由。虽然译别人的书，却多少揉进了自己的个性与理想。别的不说，他所译的黑格尔《美学》给人的印象就极深。据博学之士称，朱先生的译文是包含了“创造”的，可尽管如此，至少美学家的黑格尔仍然属于“朱记”，此外别无分店。这种印象，即使看了王造时、贺麟诸先生对黑格尔其他著作的翻译，恐怕也还无法湔洗。

说理之书，由西洋输入中土，一名之立，也要“踟蹰旬月”，而朱先生在自己艰难的理论挣扎中，为中国读者包括许多理论上的对手以及根本称不上对手的胡搅蛮缠者翻译的西方美学著作，就有柏拉图、歌德、黑格尔、克罗齐、维哥、莱辛等人的数百万言，这需要多少西绪福斯式的推石上山的蛮力！

我绝不敢看轻光潜先生的著作而独重其翻译。光潜先生的理论自有专家去总结，我只想谈，好的翻译，实在比一般所谓的创造更为难得。国人译述西学，有“翻译机器”，即自己不加研究，拿来就翻，翻必求多求快，似乎成果累累，实则灾祸祸李。另有述而不译，得意忘言者，专著层出不穷，却极少乃至全无翻译。后者又可分为两类，一类以翻译为稗贩之学，机械劳动，为人作嫁，故不屑为，不愿为；一类因翻译难以藏拙，暴露语学程度之浅尚属小事，更可怕的是要显出母语方面的无能，故不能为，不敢为。以现代汉语翻译西书，根本的考验是如何发挥母语的极限，以传达异域文情的实际。这种考验，盖远甚于在母语内部的写作之难，所以真正的译才非卓有成就的文体家不可。朱先生的译著确实有鲜明的文体个性，这和他早年慕习桐城派古文肯定有关系，但那蕴涵宏富的译笔，又岂是桐城所能范围的。朱先生实在是全身心地扑到翻译中去了。他也研究，也翻译，翻译是有研究的翻译，研究有翻译的研究，这只要看他所译之书不离一生所系的美学即可知。他是异常勤勉的人，轻易不对西书说三道四，用寥寥数百言向国人介绍一本自己不准翻译过来的外文著作，此等“书话”，他很少去做。他要介绍，就花大气力进行研究基础上的翻译，因为横说竖说，不如自己做“舌人”，让高鼻深目者通过自己的嘴巴而有所说。在介绍西书这一点上，翻译胜过浅尝辄止鸣高猎奇的“书话”不知多少倍。极而言之，对于外文著作，一定要写“书话”，翻译才是真正的“书话”。光潜先生这方面有数的几篇“书话”，确实都是为自己的译作而写的序和跋。

笔者做大学生时因为喜欢光潜先生的译文，生出理论兴趣和偶尔弄笔的冲

动，毕业后一气读了六年的理论，可惜终于一事无成。这倒不能全怪客观上没有从事理论的条件，仔细想想，当时所谓理论兴趣，或许仅仅是对朱先生的译文的兴趣。作为这种误会的痕迹，是至今还常常不自量力，业余翻译不辍，并多少做点和翻译有关的理论思考，虽然“字典不离手，冷汗不离身”，但竹头木屑，也皆可慰情。这一则是见猎心喜，并相信翻译是创作之外锤炼母语的最佳手段，一则是不忍遽然自弃往昔所好，但主要还是想通过直接面对西书，善养其肃然求知的本分。这自以为不坏的习惯，当然要深谢光潜先生的所赐。

犹忆本科二年级时一个阴雨的下午，因为在哪本书上读到朱先生所译黑格尔美学的大段引文，很想一睹全豹，急吼吼地跑到图书馆，终于将三卷四册的《美学》找齐了，按捺不住的高兴。正办借阅手续时，旁边有一老者几乎看不出地摇了摇头，用几分怜惜的口气说：“唉，又是‘美学’，年轻人真会赶时髦。”始终猜不出这位老先生究竟是何方神圣。骄傲啊，都不肯向那冷言冷语发出的一角转过头去。他或许是和美学甚有因缘的学者，或许是因为美学而翻过筋斗的过来人？当时哪管这些，面孔有点涨红，但多半是不服，并就这不服中顶住不知是谁的摇头和叹息，像曹操的挟天子以令诸侯，抱着黑格尔昂然走开了。少年豪情，而今安在哉。

郜元宝

1997年10月23日

朱光潜谈读书

《雨天的书》

周先生在《自序》里说：“今年冬天特别的多雨。……想要做点正经的工作，心思散漫，好像是出了气的烧酒，一点味道都没有，只好随便写一两行，并无别的意思，聊以对付这雨天的气闷光阴罢了。”这是《雨天的书》命名所由来。从这番解释看来，“书”与“雨”像是偶然的凑合；但是实际上这并非偶然，除着《雨天的书》，这本短文集找不出更惬当的名目了。

这书的特质，第一是清，第二是冷，第三是简洁，你在雨天拿这本书看过，把雨所生的情感和书所生的情感两相比较，你大概寻不出分别，除非雨的阴沉和雨的缠绵。这两种讨人嫌的雨性幸而还没渗透到《雨天的书》里来。

在《苍蝇》篇里，作者引了小林一茶的一句诗：“不要打啊，苍蝇搓他的手，搓他的脚呢。”他接着说：“我读这一句常常想起自己的诗觉得惭愧，不过我的心情总不能达到那一步，所以也是无法。”在《自序》里，谈到这个缺憾，他归咎于气质境地说：“我近来作文极慕平淡自然的境地。但是看古代或外国文学才有此种作品，自己还梦想不到有能做的一天，因为这有气质境地与年龄的关系，不可勉强。像我这样褊急的脾气的人，生在中国这个时代，实在难望能够从容镇静地做出平和冲淡的文章来。”丁敬礼说：“文之工拙，吾自知之，后世谁相知定吾文者！”我们读周先生这一番话，固然不敢插嘴，但是总嫌他过于谦虚，小林一茶的那种闲情逸趣，周先生虽还不能比拟，而在现代中国作者中，周先生而外，很难找得第二个人能够做得清淡的小品文字。他究竟是有些年纪的人，还能领略闲中清趣。如今天下文人学者都在那儿著书或整理演讲集，谁有心思去理会苍蝇搓手搓脚！然而在读过装模做样的新诗或形容词堆砌成的小说（应该说“创作”）以后，让我们同周先生坐在一块，一口一口的啜着清茗，看着院子里花条虾蟆戏水，听他谈“故乡的野菜”，“北京的茶食”，二十年前的江南水师学堂，和清波门外的杨三姑一类的事，却是一大解脱。

周先生自己说是绍兴人，没有脱去“师爷气”。他和鲁迅是弟兄，所以作风很相近。但是作人先生是师爷派的诗人，鲁迅先生是师爷派的小说家，所以师爷气在《雨天的书》里只是冷，在《华盖集》里便不免冷而酷了。《雨天的书》里谈主义和批评社会习惯的文字露出师爷气最鲜明，——尤其是从《我们的敌人》至《沉默》（95页至196页）二十几篇。这二十几篇文章未尝不好，但在全书中，未免稍逊一筹。作者的谐趣在本书前半表现得最好。比方《死之默想》篇中有一段说：

苦痛比死还可怕，这是实在的事。十多年前，有一个远房伯母，十分困苦，在十二月底想投河寻死，（我们乡间的河是经冬不冻的，）但是投了下去，她随即走了上来，说是因为水太冷了。

这就是我所谓“冷”。他是准备发笑的，可是笑到喉头就忍住了。有时候他也忍不住，要流露在面孔上来，比方他批评反对泰戈尔来华的人说：

这位梵志泰翁无论怎么样了不得，我想未必能及释迦文佛，要说他的演讲于将来中国的生活会有什么影响，我实在不能附和，——我悬揣这个结果，不过送一个名字，刊几

篇文章，先农场真光剧场看几回热闹，素菜馆洋书铺多一点生意罢了，随后大家送他上车完事，与罗素、杜威（杜里舒不必提了）走后一样。然而目下那些热心的人急急皇皇奔走呼号，好像是大难临头，不知到底怕的是什么。

这里他虽然好奇似的动了一动，却是还保存着一种轻视的冷静。

作者的心情很清淡闲散，所以文字也十分简洁。听说周先生平时也主张国语文欧化，可是《雨天的书》里面绝少欧化的痕迹。我对于国语文欧化颇甚怀疑。近代大批评学者圣伯夫（Sainte Beuve）说《罗马帝国衰亡史》著者吉本（Gibbon）的文字受法国的影响太深，所以减色不少。英、法文构造相似，法文化的英文犹且有毛病。中文与西文悬殊太远，要想国语文欧化，恐不免削足适履。我并非说中文绝对不可参以欧化，我以为欧化的分量不可过重，重则佶偃不自然。想改良国语，还要从研究中国文言文中习惯语气入手。想做好白话文，读若干上品的文言文或且十分必要。现在白话文的作者当推胡适之、吴稚晖、周作人、鲁迅诸先生，而这几位先生的白话文都有得力于古文的处所（他们自己也许不承认）。我们姑且在《雨天的书》中择几段出来：

我从小知道“病从口入祸从口出”的古训，后来又想溷迹于绅士淑女之林，更努力学习为周慎。无如旧性难移，燕尾之服终不能掩羊脚，检阅旧书，满口柴胡，殊少敦厚温和之气。呜呼，我其终为“师爷派”矣乎？虽然，此亦属没有法子，我不必因自以为越人而故意如此，亦不必自因其为学士大夫所不喜而故意不如此。我有志为京兆人，而自然乃不容我不为浙人，则我亦随便而已耳。——《雨天的书》第5页。

妻同我商量，若子的兄姊十岁的时候，都花过十来块钱，分给佣人并吃点东西当作纪念，去年因为筹不出这笔款，所以没有这样办，这回病好之后，须得设法来补做，并以祝贺病愈，她听懂了这会话的意思，便反对说，“这样办不好。倘若今年做了十岁，那么明年岂不是十一岁么？”我们听了，不禁破颜一笑。——第33页。

喝茶当于瓦屋纸窗之下，清泉绿茶，用素雅的陶瓷茶具，同二三人共饮，得半日之闲，可抵十年的尘梦。喝茶之后，再去继续修各人的胜业，无论为名为利，都无可不可，但偶然间片刻优游乃正亦断不可少，中国喝茶时多吃瓜子，我觉得不甚适宜；喝茶时可吃的东西应当是清淡的茶食。……江南茶馆中有一种干丝，用豆腐干切成细丝，加姜丝酱油，重汤嫩热，上浇麻油，出以供客，其利益为堂馆所独有。豆腐干中本有一种茶干，今变而为丝，亦颇与茶相宜。——73页至74页。

稍读旧书的人大约都觉得这种笔调，似旧相识。第一例虽以拟古开玩笑，然自亦有其特殊风味？吴稚晖的散文的有趣，即不外乎此。现在不必评论是非，我们只说这种清淡的文章比较装模做样佶偃聱牙的欧化文容易引起兴味些。任凭新文学家们如何称赞他们的“创作”，我们普通的读者只能敬谢不敏的央求道：“你们那样装模做样堆字积句的文章固然是美，只是我们读来有些头痛。你们不能说简单明了些么？”

文学家们也许笑我们浅陋，顽固，但是我们都不管，我们有许多简朴的古代伟大作者，最近我们有《雨天的书》，——虽然这只是一小品。

原载《一般》第1卷第3期，1926年11月，据《朱光潜全集》（8）

替诗的音律辩护——读胡适的《白话文学史》后的意见（作者附记）

作史都不能无取舍，胡适之先生的《白话文学史》像他的《词选》一样，所以使我们惊讶的不在其所取而在其所裁。我们不惊讶他拿一章来讲王梵志和寒山子，而惊讶他没有一字提及许多重要诗人，如陈子昂，李东川，李长吉之类；我们不惊讶他以全书五分之一对付《佛教的翻译文字》，而惊讶他讲韵文把汉魏六朝的赋一概抹煞，连《北山移文》《荡妇秋思赋》《闲情赋》《归去来兮辞》一类的作品，都被列于僵死的文学；我们不惊讶他用二十页来考证《孔雀东南飞》，而惊讶他只以几句话了结《古诗十九首》，而没有一句话提及中国诗歌之源是《诗经》。但是如果我们能接收他的根本原则，采取他的观点，他的这部书却是中国文学史的有价值的贡献。他把民间文学影响文人诗词的痕迹用着颜色的笔勾出来了。尽管有许多人不同意这部书，这一点特色就够使它活一些年代了。但是我们看，他的根本原则是错误的。他的根本原则是什么呢？一言以蔽之，“做诗如说话”。这个口号不仅是《白话文学史》的出发点，也是近来新诗运动的出发点。《白话文学史》不过是白话诗运动中的一个重要事件！就许多事件说，做诗决不如说话。在这篇文章里我把“做诗不如说话”的理由说出来，以就教于胡先生和一般讲诗学者。

——选自《诗论》1984年7月三联书店版

读《委曲求全》

在这个年头，写戏和演戏都是同样的费力不讨好。写了戏不一定有人去排演，排演了不一定有人去看，就是有人去看，也不一定有人能欣赏。这都不能不叫从事新剧运动的人们扫兴。

原因本来很简单，任何一种文艺上的新趣味，如果要在民众中间长得根深蒂固，都得有长时期的培养。话剧的爱好在目前中国不能不算是一种新趣味。作戏者和演戏者不但要创造他们的作品，还要创造能欣赏作品的群众。就现势看，这种群众的产生还似乎遥遥无期。一般人看不起新剧固不用说，就是从研究易卜生萧伯纳而养成戏剧趣味的人们也往往还在留恋皮黄和昆曲，宁愿花两三块钱去听程砚秋或是韩世昌，不肯花六毛钱去看小剧社或是旅行剧团的表演。他们总觉得旧戏的趣味比较浓厚。有一般人看到这种情形，便替新剧的前途抱悲观，甚至以为旧戏不打倒，新剧就永不能抬头。其实这都是过虑。拿西方的歌剧与话剧比较看，我们相信话剧比歌剧得到较大的听众，不但是可能，而且是于理应然。我们并不必菲薄旧戏，它和话剧的着重点本来不同，正有如西方的歌剧和话剧的着重点不同一样。现在一般人欢喜听旧剧而不欢喜看新戏，是因为旧戏有较悠久的历史做后台，而新戏却还在开荒。在开荒工作未完成以前，话剧的作者和演者还得站“在一种相当的寂寞里”，像李健吾先生所抱怨的。

这种寂寞终久是会打破的。单说表演，我相信在经过同样的训练之后，中国人的能力决不在西方人之下。十年前我在上海看过洪深先生所导演的《少奶奶的扇子》，比后来我在伦敦所看到的原文表演，还来得更淋漓尽致。当时上海的听众也非常踊跃，买不着座位的人往往求人说情，让他们进去站着看。即此一端，可以证明话剧在中国不一定没有前途。我方才说，话剧的嗜好还没有成为一种普遍的趣味，所以它不能流行，其实稍加思索，这还是不成为理由。老实说，新剧经过十几年的提倡而没有可满意的成绩，错处并不在听众而在作者与演者。目前根本没有几个人在写话剧，写话剧者之中懂得剧艺的技巧而又肯埋头苦干，不苟合社会而求速成者更是寥寥。几部较受欢迎的话剧大半是从外国文改译过来的。比如我近来接连两夜去看旅行剧团的表演，四部戏之中——《梅萝香》，《买卖》，《妒》，《千方百计》——就有三部是从外国改译过来的。戏剧——尤其是喜剧——是不容易从某一国度搬到另一国度的，一则因为社会背景不同，二则因为各民族各社会的幽默意识不同。以外国观众为对象的戏剧，无论改译得如何成功，到底不免是隔着一层。它不是本地风光，总难得叫你亲热。

王文显先生的《委曲求全》在今日中国话剧之中总算是一种可惊赞的成就。它也是从外国文移译过来的，但是作者是一个道地的中国人，所描写的也是道地的中国社会。乍看起来，它似乎带着很浓厚的外国风味，也许有人觉得作者对于中国社会，像是用外国人的眼光去观察，用外国人的幽默去嘲笑，甚至于主要的角色如王太太也带有几分西方女性的狡黠。但是如果你细心体会，就会佩服他的观察老练而真切，他的嘲笑冷俏而酷毒。把它看浅一点，它没有深文奥义，没有书卷气，凡是走街过路的人都可以陪作者笑一个痛快；把它看深一点，它没有过于村俗的玩笑，没有浅薄的道德教训，只是很客观的而且很文雅的把社会内幕揭开给你看。写喜剧做到这种雅俗共赏的地步已经就很不容易了。

《委曲求全》最耐人寻味的是它的技巧。先说它的结构。它共分三幕，每幕都在一种极紧张的局面闭幕，每一个紧张的局面都叫人提心吊胆的预料到某种事件会发生，而结果都恰与预料相反。剧情本很简单。主角王太太因为要保全她丈夫——成达大学的会计——的饭碗，始而向要撤换她丈夫的顾校长卖弄风骚，继而她和顾校长所做的一种可疑的姿势成为仇家攻击顾校长的资料，她又向查办顾校长的张董事卖弄风骚，结果那两位老奸巨滑——顾校长和张董事——都先后被她软化，而她丈夫仍然铁稳江山的做他的大学会计。这是《委曲求全》的命名所由来。在这种极寻常的情境中，作者加以穿插，于是情节转变，就离奇百出了。原来和王会计同在将被撤差之列的还有注册员宋先生。王会计为人太忠厚，不能帮助顾校长报虚账；宋注册员则浑身是一个大混蛋，卖试题，勾结教员，勾结学生，勾结听差，什么坏事都肯做，而且都做得挺到家。“老实人都是傻子，聪明人全是光棍”，但是无论是傻子，是光棍，既然不能做顾校长的走狗，他们都只得卷被包滚蛋，至少在顾校长是这样想。但是事情不是这样简单。宋先生有觊觎校长位置的关教授可利用，又有因为不买猪肝牛奶喂狗的校长听差陆海可利用，只要有隙可乘，将卷被包滚蛋的或许不是他老宋而是顾校长自己。恰巧在宋先生和陆海商议找把柄来拿顾校长的讹头时，王太太来访问顾校长，请求把她丈夫的续聘书提早发下，使她好安心添盖一间房屋。顾校长吞吞吐吐的把撤差的风声露出，王太太始而肆口大哭大骂，继而因为顾校长极力向她表同情，用右手环抱她的肩臂，她便捧起他的左手向他甜蜜地微笑说：“你待我这样好！”在这个当儿，陆海猛然地推开门把宋先生引了进来。第一幕就闭在这四个人面面相觑不知所措的神情中。这个风声一传出，顾校长的仇人关教授自然就立刻活动起来。顾和关的胜负于是成为兴趣的中心。第二幕就描写他们俩互斗鬼蜮伎俩。顾王纠葛的当场证人是宋先生和陆海，谁能买通他们，就是谁操胜券。这个道理顾校长和关教授都很明白，顾校长的报酬是位置，是金钱，是实惠，关教授所能拿得出来的只是一种渺茫的希望和虚声恫吓，于是宋先生和陆海都倒在顾校长那一边去了。他们答应一口咬住在顾王相会的早晨，从八点到十二点，他们都在学校池边钓鱼，还有新被加薪的园丁可作证。这一手总算很狡黠，但是关教授的应付来得更加狡黠。他说他自己在那天早晨也在池边钓鱼，并没有看见宋先生和陆海的影儿，如果要见证，他可以立刻拉出两个学生来。钓鱼的串套既行不通，顾校长只得召紧急秘密会议，另筹掩饰嫌疑的办法。大家正在勾心斗角之际，会议厅里书架后面猛然钻出一个人来，很从容地说：“我听见许多奇怪的新闻，是不是我在梦里头？”窗外一位年轻人便随声答道：“我靠着窗子的乱草后面念书哪。我也听到了许多奇怪的新闻，你没有做梦。”原来这位装做梦听新闻的便是关教授，年轻人是他买通的学生。这么一来，关教授不但能证明顾校长和王太太确有嫌疑，而且能证明顾校长心虚胆怯，做尽串套来掩饰这种嫌疑。在第三幕中校董会收到控告顾校长的呈文，关教授的后台老板张董事经过几番运动，被派为查办员，调查顾校长和王太太是否有暧昧嫌疑。被审问的人——宋注册员，陆海和花匠——都出乎意料之外，招认受顾校长的利诱威迫，帮助他撒谎做假见证。最后被查询的就是王太太。她的脸上扑满了粉，唇上染满了胭脂，身上洒满了香水，满面春风地飘进屋子来。出乎她的意料之外，张董事那样大官员在漂亮女人面前也还不过是一个人。她把女人所有的勾魂术都搬了出来，张董事也把男子所有的丑态都尽量现出。他把审问的公事轻巧推开，让

她的朱唇在他的左右两颊上印上两个很鲜明的红斑。后来他在大会中报告他查询的结果，很庄严地宣告道：“对于王太太和顾先生的控告，说他们的行为有失检点，我敢高高兴兴地告诉大家，是毫无根据，绝对不能成为理由的。”大家自然都很高兴，只有关教授白欢喜了一场，白忙碌了一场。他唯一的报复就是当着大众向张董事提议说：“张先生，现在你既然把人人都洗刷干净，请准我提醒你一声，去把你自己的脸也洗个干净。”大家于是把视线都集中到张董事两颊上的红斑，又很庄严地装作没有瞧见什么，这一部喜剧就这样收了场。

写戏剧难在布局，布局难在于每幕之中造成一种紧张空气，把听众的注意和兴趣引起而又抓住。就这一点说，《委曲求全》几乎是无瑕可指。也许有人嫌第一幕稍沉闷一点，但是这是不易避免的。戏剧第一幕的任命向来是在埋伏线索和介绍角色，免不着一些比较沉闷的解释。第一幕的成功和失败不在剧情的转变是否生动，而在所埋伏的线索能否酝酿出生动的剧情来。一部戏好比个问题和它的答案，第一幕的职务就在把问题引出来。如观众看到第一幕闭幕时，一方面很具体地瞧见一个有趣味的局面，一方面还提心吊胆的等待下文，第一幕就算尽了它的责任。《委曲求全》的第一幕成功，就因为到它闭幕时我们站在一种极紧张的空气中，想知道顾校长和王太太所做的那副可疑的姿势在下文究竟如何分解。第一幕不仅要引出问题，最要紧的是要埋伏一些线索，让观众自己替问题找一个答案，换句话说，它应该引起一种预料。戏剧能否引起趣味，就看它能否不断地引起预料；它能否引起快感，就看它能否不断地跳出观众的预料之外。《委曲求全》的第二幕和第三幕就是这样地不断地戏弄我们的预料。宋先生和陆海抓住把柄，我们预料他们一定会串通关教授去倒顾校长，可是他们却帮顾校长去做掩饰嫌疑的串套。宋陆既然钓鱼，我们预料关教授无隙可乘，顾校长也可以安然无事了，可是钓鱼的串套终被拆穿，而顾校长的秘密会议反成为陷害他自己的铁证。关教授既有人证，又有张董事做靠山，当然会赶去顾校长取而代之了，可是结果使他扫兴的偏偏是这位张董事。从第一幕以后，《委曲求全》的剧情转变是那样离奇而却又那样自然，从头到尾，一气贯串下来，没有一丝儿裂缝，没有一刻儿松懈，这样紧张完密的结构是最能引起一般观众叫好的。

就性格说，《委曲求全》的主要角色都是一个模子托出来的。他们无论是男是女，是主是奴，全是一群坏蛋。严格地说，他们只能算是一个性格在不同的身分中现出不同的花样，根本很少个性。他们都会阿谀逢迎，都好欺骗吓诈，都惯拿别人做自己的工具，目的都在争饭碗或是保全饭碗。“委曲求全”者并不只是王太太，从顾校长关教授张董事以至于陆海马三，都是如此。王先生是唯一的例外。他是成达大学的唯一正经人，可是也是唯一的大傻瓜。我们只见过他两次面，他每次都是很寒酸地争风吃醋，一点也不知趣，但是每次都被他的太太提醒他的位置要紧，很勉强地忍气吞声，到底他也还是一个“委曲求全”者。“天下乌鸦一般黑”，《委曲求全》的世界仿佛令人起这样的感想，但是正因为这一层，它的颜色似乎单调一点。

《委曲求全》的人物不但缺乏个性，而且也没有生展的痕迹。他们都是福斯特（E.M.Forster）所说的“平滑性格”（flat character），出娘胎时是什么样，到老时也还是那样。你想不到站在张董事面前的王太太和站在顾校长面前的王太太是两样的人，你也想不到陆海或马三在另一情境中会现出另一样的面目。他们的性格生下来就固定了，剧情的转变好比一面转动的镜

子，把这种固定的性格的各方面逐渐显现出来。有一两个人的性格似乎只很轻微的在这镜子前面拂过，现得很模糊。丁秘书就是如此。假如不是要他在第一幕中做一个傀儡，他的存在简直是可有可无。就剧情说，马三和丁秘书是同样的不必要，但是谁舍得丢开马三？丢开马三就是丢开第三幕的大部分精采！假如丁秘书和马三一样的生动灵活，我们相信第一幕必定更加圆满。

不过这番话似近于吹毛求疵。缺乏个性和生展都不能说是《委曲求全》的角色的缺点，因为喜剧中的角色往往如此，而且《委曲求全》之所以为喜剧不在它的角色而在它的情境。单说角色，王太太，马三和张董事都是很有趣的人物，叫你见过一面之后，一辈子也忘不了的。

喜剧的最大功用在于引起观众对于社会上种种丑拙加以嗤笑。但是笑的方法不同，笑的用意也不一致。《委曲求全》出现于美国舞台时，波士顿的报纸的评语中有这样的一段话：“这里笑着一种柔和恶嘲的微笑，自然是王文显先生在那里微笑，这是法国人最得意的舞台笔墨，然而这里来得更漂亮。”我觉得这话有些欠斟酌。纤巧化的轻妙而酷毒的法兰西式的微笑似乎并不是《委曲求全》的特色。《委曲求全》的作者的幽默似乎与英美人的幽默比较接近。他的对话俏皮直爽，有时令人想到谢里丹和王尔德。最难得的是他那一副冷静的客观的态度。他只躲在后台笑，不向任何人表示同情或嫌恶，不宣传任何道德的或政治的主张。你看完他的戏之后，也只是笑一个饱，不会惦念到什么问题上去。在听腻了萧伯纳式的教训之后，我们觉得《委曲求全》是一种康健的调剂。写戏时免不着有时要想到观众。《委曲求全》原用英文写成的，作者心目中的观众大概是英美人，——至少是受过英美式教育的人。因此它的幽默或许容易被一般中国观众忽略过去。比如王太太和顾校长讨论狗好还是孩子好的一段对话，在中国观众看来，或许嫌其对于动作加以不必要的停滞，但是这恰是西方的观众所惯于欣赏的。

译书往往比著书难，译戏剧尤其难。我们庆贺王文显先生的成功，不能不附带的庆贺他的译者李健吾先生。近来译戏最成功的要算洪深先生，但是他实在不是翻译而是改造。李健吾先生很忠实地在翻译，而同时他的行文语气全依中国习惯，叫你忘记他是翻译。尤其可贵的他是在译戏而不只在译书。他的译文句句能表现剧情，句句可拿上舞台去演。这种译法是值得翻译家们揣摩的。

原载天津《大公报》《文艺副刊》138期，1935年2月10日，据《朱光潜全集》（8）

说“曲终人不见，江上数峰青”——答夏丐尊先生

记不清在哪一部书里见过一句关于英国诗人 Keats 的话，大意是说谛视一个佳句像谛视一个爱人似的。这句话很有意思，不过一个佳句往往比一个爱人更可以使人留恋。一个爱人的好处总难免有一日使你感到“山穷水尽”，一个佳句的意蕴却永远新鲜，永远带有几分不可捉摸的神秘性。谁不懂得“采菊东篱下，悠然见南山”？但是谁能说，“我看透这两句诗的佳妙了，它在这一点，在那一点，此外便别无所所有？”

中国诗中的佳句有好些对于我是若即若离的。风晨雨夕，热闹场，苦恼场，它们常是我的佳侣。我常常嘴里在和人谈应酬话，心里还在玩味陶渊明或是李长吉的诗句。它们是那么亲切，但同时又那么辽远！钱起的“曲终人不见，江上数峰青”两句对我也是如此。它在我心里往返起伏也足有廿多年了，许多迷梦都醒了过来，只有它还是那么清新可爱。

这两句诗的佳妙究竟何在呢？我在拙著《谈美》里曾这样说过：

情感是综合的要素，许多本来不相关的意象如果在情感上能调协，便可形成完整的有机体。比如李太白的《长相思》收尾两句“相思黄叶落，白露点青苔”，钱起的《湘灵鼓瑟》收尾两句“曲终人不见，江上数峰青”，温飞卿的《菩萨蛮》前阕“水晶帘里颇黎枕，暖香惹梦鸳鸯锦，江上柳如烟，雁飞残月天”，秦少游的《踏莎行》前阕“雾失楼台，月迷津渡，桃源望断无寻处，可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”，这里加点的字句所传出的意象都是物景，而这些诗词全体原来都是着重人事。我们仔细玩味这些诗词时，并不觉得人事之中猛然插入物景为不伦不类，反而觉得它们天生成地联络在一起，互相烘托，益见其美，这就由于它们在情感上是谐和的。单拿“曲终人不见，江上数峰青”来说，曲终人杳虽然与江上峰青不相干，但是这两个意象都可以传出一种凄清冷静的情感，所以它们可以调和，如果只说“曲终人不见”而无“江上数峰青”，或是说“江上数峰青”而无“曲终人不见”，意味便索然了。

这是三年前的话，前几天接得丐尊先生的信说：“近来颇有志于文章鉴赏法。昨与友人谈起‘曲终人不见，江上数峰青’，这两句大家都觉得好。究竟好在何处？有什么理由可说：苦思一夜，未获解答。”

这封信引起我重新思索，觉得在《谈美》里所说的话尚有不圆满处。我始终相信“欣赏一首诗，就是再造一首诗”，各人各时各地的经验，学问和心性不同，对于某一首诗所见到的也自然不能一致。这就是说，欣赏大半是主观的，创造的。我现在姑且把我在此时此地所见到的写下来就正于丐尊先生以及一般爱诗者。

我爱这两句诗，多少是因为它对于我启示了一种哲学的意蕴。“曲终人不见”所表现的是消逝，“江上数峰青”所表现的是永恒。可爱的乐声和奏乐者虽然消逝了，而青山却巍然如旧，永远可以让我们把心情寄托在它上面。人到底是怕凄凉的，要求伴侣的。曲终了，人去了，我们一霎时以前所游目骋怀的世界，猛然间好像从脚底倒塌去了。这是人生最难堪的一件事，但是一转眼间我们看到江上青峰，好像又找到另一个可亲的伴侣，另一个可托足的世界，而且它永远是在那里的。“山穷水尽疑无路，柳暗花明又一村”，此种风味似之。不仅如此，人和曲果真消逝了么；这一曲缠绵悱恻的音乐没有惊动山灵？它没有传出江上青峰的妩媚和严肃？它没有深深地印在这妩媚和严肃里面？反正青山和湘灵的瑟声已发生这么一回的因缘，青山永在，瑟声和鼓瑟的人也就永在了。

写到这里，猛然想起英国诗人华兹华斯的《独刈女》。凑巧得很，这首诗的第二节末二行也把音乐和山水凑在一起，

Breaking the silence of the seas

Among the farthest Hebrides.

传到那顶远顶远的希伯里第司

打破那群岛中的海面的沉寂。

华兹华斯在游苏格兰西北高原，听到一个孤独的割麦的女郎在唱歌，就做了这首诗。希伯里第司群岛在苏格兰西北海中，离那位女郎唱歌的地方还有很远的路。华兹华斯要传出那歌声的清脆和曼长，于是描写它在很远很远的海面所引起的回声。这两行诗作一气读，而且里面的字大半是开口的长音，读时一定很慢很清脆，恰好借字音来传出那歌声的曼长清脆的意味。我们读这句诗时，印象和读“曲终人不见，江上数峰青”两句诗很相似，都仿佛见到消逝者到底还是永恒。

玩味一首诗，最要紧的是抓住它的情趣。有些诗的情趣是一见就能了然的，有些诗的情趣却迷茫隐约，不易捉摸。本来是愁苦，我们可以误认为快乐，本来是快乐，我们也可以误认为愁苦；本来是诙谐，我们可以误认为沉痛，本来是沉痛，我们也可以误认为诙谐。我从前读“曲终人不见，江上数峰青”，以为它所表现的是一种凄凉寂寞的情感，所以把它拿来和“相思黄叶落，白露点青苔”，“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”诸例相比。现在我觉得这是大错。如果把这两句诗看成表现凄凉寂寞的情感，那就根本没有见到它的佳妙了。艺术的最高境界都不在热烈。就诗人之所以为人而论，他所感到的欢喜和愁苦也许比常人所感到的更加热烈。就诗人之所以为诗人而论，热烈的欢喜或热烈的愁苦经过诗表现出来以后，都好比黄酒经过长久年代的储藏，失去它的辣性，只剩一味醇朴。我在别的文章里曾经说过这一段话：“懂得这个道理，我们可以明白古希腊人何以把和平静穆看作诗的极境，把诗神阿波罗摆在蔚蓝的山巅，俯瞰众生扰攘，而眉宇间却常如作甜蜜梦，不露一丝被扰动的神色？”这里所谓“静穆”（serenity）自然只是一种最高理想，不是在一般诗里所能找得到的，古希腊——尤其是古希腊的造形艺术——常使我们觉到这种“静穆”的风味。“静穆”是一种豁然大悟，得到归依的心情。它好比低眉默想的观音大士，超一切忧喜，同时你也可说它泯化一切忧喜。这种境界在中国诗里不多见。屈原、阮籍、李白、杜甫都不免有些像金刚怒目，愤愤不平的样子。陶潜浑身是“静穆”，所以他伟大。

如果在“曲终人不见，江上数峰青”两句诗中见出“消逝之中有永恒”的道理，它所表现的情感就决不只是凄凉寂寞，就只有“静穆”两字可形容了。凄凉寂寞的意味固然也还在那里，但是尤其要紧的是那一片得到归依似的愉悦。这两种貌似相反的情趣都沉浸在“静穆”的风味里。

江上这几排青山和它们所托根的大地不是一切生灵的慈母么？在人的原始意识中大地和慈母是一样亲切的。“来自灰尘，归于灰尘”也还是一种不朽。到了最后，人散了，曲终了，我们还可以寄怀于江上那几排青山，在它们所显示的永恒生命之流里安息。

十月十四日北平

原载《中学生》第60期，1935年12月，据《朱光潜全集》卷8

小泉八云

歌德曾经说过，作品的价值大小，要看它所唤起热情的浓薄。小泉八云（Lafcadio Hearn）值得我们注意，就在他对于人生和文艺，都是一个强烈的热情者。他所倾向的虽然是一种偏而且狭的浪漫主义，他的批评虽不免有时近于野狐禅，可是你读他的书札，他的演讲，他描写日本生活的小品文字，你总得被他的魔力诱惑。你读他以后，别的不说，你对于文学兴趣至少也要加倍浓厚些。他是第一个西方人，能了解东方的人情美。他是最善于教授文学的，能先看透东方学生的心孔，然后把西方文学一点一滴地灌输进去。初学西方文学的人以小泉八云为向导，虽非走正路，却是取捷径。在文艺方面，学者第一需要是兴趣，而兴趣恰是小泉八云所能给我们的。

我说小泉八云是一个西方人，严格说起，这句话不甚精确。他的文学兴趣是超国界的，他的行踪是飘泊无定的，他的世系也是东西合璧的。论他的生平，他生在希腊，长在爱尔兰、法国、美国和西印度，最后娶了日本妇人，入了日本籍。论他的血统，他是一个混种之混种。他的父亲名为爱尔兰人，而祖先据说是罗马（Roman）人和由埃及浪游到欧陆的一种野人（gypsy）的后裔。他的母亲名为希腊人，据说在血缘方面与阿拉伯人有关系。要明白小泉八云的个性，不可不记着他的血统。希腊人的锐敏的审美力，拉丁人的强烈的感官欲与飘忽的情绪，爱尔兰人的诙诡的癖性，东方民族的迷离梦幻的直觉，四者熔铸于一炉，其结果乃有小泉八云的天才和魔力。他的著作中有一种异域（exotic）情调，在纯粹的英国人、法国人或任何国人的著作中都不易寻出的。

小泉八云的父亲是一个下级军官，驻扎在希腊的英属岛，因而娶下希腊女子。小泉八云出世未久，就随父母还爱尔兰。到了爱尔兰以后，刚离襁褓的小泉八云就落下生命苦海，飘泊终身了。他的家庭中遭遇种种惨变，父另娶，母再醮，他寄养在一个亲房叔祖母家，和他的父母就从此永远诀别了。他的亲属都是天主教徒，所以他自幼就受严厉的天主教的教育。他先进了一个英国天主教学校，据说因为好闹事，被学校斥退了。他在学校就以英文作文驰名。同学们因为他为人特别奇异，都喜欢同他顽。他的眼睛瞎了一个，就是在学校和同学们游戏打瞎的。后来他又转入法国天主教学校，所以他的法文很有根底。他生来是一个唯美主义者，对于宗教，始终格格不入。他在书札中曾提起幼时一段故事：

我做小孩时，须得照例去向神父自白罪过。我的自白总是老实不客气的。有一天，我向神父说：“据说厉鬼变成美人引诱沙漠中的虔修者，我应该自白，我希望厉鬼也应该变成美人来引诱我，我想我决定受这引诱的。”神父本来是一位道貌堂堂的人，不轻于动气。那一次，他可怒极了。他站起来说：“我警告你，我警告你永远莫想那些事，你不知道你将来会后悔的！”神父那样严肃，使我又惊又喜。因为我想他既然这样郑重其词，也许我所希望的引诱果然会实现罢！但是俏丽的女魔们都还依旧留在地狱里！

如果到地狱里去，他能享美，他也乐意去的。这是他生平对于文艺的态度，在这幼年的自白中就露出萌芽了。在十六岁时，他的叔祖母破产，没有人资助他，他只得半途辍学，跑到伦敦去做苦工。在伦敦那样人山人海的都市中，个孤单孱弱的孩子，如何能自谋生活？他有时睡在街头，有时睡在马房里。在一篇短文叫做《众星》（Stars）里面，有一段描写当时苦况说：

我脱去几件单薄衣服，卷成一个团子作枕头，然后赤裸裸地溜进马房草堆里去。啊，

草床的安乐！在这第一遭的草床上我度去多少漫漫长夜！啊，休息的舒畅，干草的香气！上面我看着众星闪闪地在霜天中照着。下面许多马时时在那儿打翻叉脚。我听得见它们的呼吸；它们呼的气一缕一缕地腾到我面前。那庞大身躯的热气，把全房子通炙热了，干草也炙得很暖，我的血液也就流畅起来了，——它们的生命简直就是我的炉火。

在这种境界中，他能恬然自乐，因为“他知道天上那万千历历的繁星个个都是太阳，而马却不知道。”他在伦敦度去两年，也没有人知道他究竟如何撑持住他的肚皮；更没有人知道他如何七翻八转，就转到纽约。此时他已十九岁了。当时英国人想发财的都到美国掘金山去。小泉八云是否也有这种雄心，我们不知道。我们所知道的只是那里没有财临到他去发。叨天之幸，他遇着一个爱尔兰木匠，叙起乡谊，两下相投，他就留在木匠铺里充一个走卒。不多时，他又转到辛辛那提。他在三等车里，看见一位挪威女子，以为她是天仙化人，暗地里虔诚景仰。旁座人向他开玩笑说：“她明天下车了，你何以不去同她攀谈？”他以为这是亵褻神圣，置之不答。那人又问他何以两天两夜都不吃饭，他答腰无半文，那人便转过头谈别的事去了。他正在默念人情浇薄，猛然地后面有人持一块面包用带着外国口音的英语向他说：“拿去吃罢。”他回头看，这笑容满面的垂怜者便是那挪威少女。张皇失措中，他接着就慌忙地嚼下了。过后才想到忘记道谢，不尴不尬地去作不得其时的客气话，被她误会了，用挪威语说了一阵话，似乎含着怒意。过了三十五年，小泉八云做了一篇文章，叫做《我的第一遭奇遇》，还津津乐道这一饭之惠。

小泉八云在美洲东奔西走地度去二十余年之久。在这二十余年中，他经过变化甚多，本文不能详述。一言以蔽之，这二十余年是他生平最苦的时代，也是他死心塌地努力文学的时代。穷的时候，他在电话厂里做过小伙计，在餐馆里做过堂倌，在印刷所里做过排字人，他自己又开过五分钱一餐的小吃店。后来他由排字人而升为新闻报告者，由报告者而升为编辑者。他的大部分光阴都费在报馆里。他的职业虽变更无常，可是他自始至终，都认定文学是他的目标。窘到极点，他总记得他的使命。别的地方他最不检点，在文学方面他是最问良心的。尽管穷到没有饭吃，他决不去做自己所不欢喜做的文字去骗钱。他于书无所不窥，希腊的诗剧，印度的史诗，中国的神话，挪威的民间故事，俄国的近代小说，英国浪漫时代的诗和散文，他都下过仔细的功夫。法国的近代文学更是他所寝馈不舍的。我在上面说过，小泉八云具有拉丁民族的强烈的感官欲，所以他最能同情于法国近代作者。他是第一个介绍戈蒂耶（Gautier）、福楼拜（Flaubert）、莫泊桑一般人给英美读者。他又含有爱尔兰人的诙谐奇诞的嗜好，所以他爱读挪威、俄国、印度、日本诸国文学，因为这些文学中都含有一种魔性的不平常的情致与风味。

小泉八云生来就是一个妇女崇拜者。他的漂泊生涯中大部分固然是咸酸苦辣，却亦不乏甜的滋味。关于他早年的韵事，读者最好自己去读他的传记和书札。他的第一个妇人是一个黑奴女子。在辛辛那提充新闻记者时，他染过一次重病。这位黑奴女子替他照料汤药，颇致殷勤。病愈后，他就同她正式结婚。白人以白黑通婚为大逆不道，小泉八云遂因此为报馆所辞退。小泉八云动于一时情感，不惜犯众怒而娶黑人女子，这本是他的本色。拉丁人之用情，来如疾雨，去如飘风；不久，他转过背到了日本，就忘掉黑妇人而另娶一日本女子，把自己的姓名和国籍都丢掉，跟妻族过活。他本名拉夫卡迪奥·海恩（Lafcadio Hearn），娶日本妇后，才自称小泉八云，小泉是他的妻姓，八云是日本古地名，又是一首古诗的句首。在交友方面，小泉八云也

是最反复无常的人。和你要好时，他把你捧入云端，和你翻脸时，他便把你置之陌路。他早年所缔造的好友，晚年都陆续地疏弃去。他自己的妹妹和他通过许多恳挚的信，到后来也突然中绝。她写信给他，他总是把空信封递回。有人说，他怕记起幼年家庭隐痛，所以他恣然砍断这一条联想线索。

一切故人，他都遗弃了，可是有一个人他永远没有遗弃，——如果他所信的轮回说不虚诞，也许在另一境界中，这人和小泉八云享有上帝的非凡的恩宠！听过小泉八云的英文课的日本学生们或许还记得他每逢解释西文姓名，在粉版上写的例子回回都是伊丽莎白·比思兰(Elizabeth Bisland)。原来这位比思兰就是小泉八云久要不忘的丽友。像小泉八云自己，比思兰也早为境遇所窘，十七岁就离开她的父母，到新奥林斯去办报卖文过活。她很爱读小泉八云在报纸上所发表的文字，就写了一封信给他，表示她女孩子的天真烂漫的景仰。从此文学史上，卢梭(Rousseau)与福兰克菲夫人(Mme. de La Tour-Franqueville)歌德与鲍蒂腊女士(Bettida Brentano)两段因缘以外，就添上一番佳话了。卢梭、歌德对于他们的崇拜者，都未免薄情，小泉八云总算能始终不渝。他给比思兰的信是一幅耽嗜文艺者的心理解剖图。页页都有诗情画意。他写信给她，最初还照例客气，后来除信封以外，就不称她为“比思兰女士”了。小泉八云在精神上受她的影响最深。在他的心目中，比思兰是无量数玄秘心灵的结晶，是一种可望而不可攀的理想。他本来是一个心地驳杂的人，受过比思兰的影响以后，纯洁的情绪才逐渐从心灵的深处涌起。读小泉八云的作品，处处令人觉有肉的贪恋，也处处令人觉有灵的惊醒。肉的贪恋是从戈蒂耶、福楼拜、莫泊桑诸人传染来的；而灵的觉醒，则不能不归功于比思兰的熏陶。女性经过神秘化和神圣化以后，其影响之大，往往过于天地神祇，小泉八云写信给韦德幕夫人(Mrs. Wetmore)——二十年前的比思兰女士——仿佛也有这样自白。流俗人总祷祝天下有情人成眷属，假若小泉八云和比思兰的关系再进一步，结果佳恶固不可必，而文学史上则不免减少一个纯爱好例，法国的安白尔(Jean Jacques Ampère)和列卡米(Mme. Récamiér)夫人就要独美千古了。

小泉八云死后，比思兰把他生平所写的书札，搜集成三巨册，她自己又替他做了一篇一百五十几页的传冠在前面。从这篇传和编辑书札的方法看，我们不得不赞赏她的文学本领。她着墨很少，只把小泉八云自己说的话、写的信、做的文章和朋友们的回忆择要串成一气，而他的声音笑貌，便历历如在耳目。小泉八云的传有四五种之多。论详赡以铿纳德(Kennard)所著的为第一，可是许多佳篇妙语，经过间接语气的叙述法，不免减煞不少精彩；所以它终不及比思兰的大笔濡染，疏简而生动。

小泉八云到日本时年已四十。他本带着美国某报馆的委任，抵日本后，便丢开新闻事业而专从事于教授和著述。他先只在熊本中学教英文，后升为东京帝国大学教授，因不乐与贵人往来，为日本政府所辞退。以后早稻田大学又聘他为文学教授。他在日本凡十四年，他的最好的作品都在这个时期中成就的。到晚年他的声誉颇大，康奈尔大学和伦敦大学想请他去演讲，都因事中辍了。他到日本以后，思想习惯都变为日本式的。他的妇人出自日本的一个中衰的望族。夫妇间感情颇笃。他生平最讨厌日本人穿洋服说英文。他的妇人请他教英语，他始终不肯；他自己倒反请她教日本文；后来他居然能用日本文会话写信。他的妇人喜欢讲日本故事，他听得津津有味时，便请她说一遍又说一遍，最后便取来做文学材料。他最不修边幅，平时只穿一套粗

布服。当教授时，他妇人再三怂恿他做了一套礼服，他终身还没有穿过几次。因为怕穿礼服和拘于繁礼，每逢宴会，他往往托故不到。日本朋友去访他，尝穿着洋服啣着雪茄烟；他自己反披着和服，捧着日本式的小烟袋。他以为日本旧式生活含有艺术意味，每见通商大埠渐有欧化的痕迹，便深以为可惜。他平时最爱小孩子、小动物、花木等等。他有一天看见一个人掷猫泄怒，就提起身旁手枪向掷猫的人连放四响，因为他近视，都没有击中。他邻近古庙中有许多古柏，他最好携妇人往柏阴散步。有一天，寺僧砍倒了三棵古柏，他看见了，终日为之不欢。他对妇人叹道：“把嫩弱的芽子养成偌大的树，要费几许岁月哟！”他观察事物，极其审慎。因为近视，尝携一望远镜。有一天他捉了一只蚂蚁，便铺一张报纸在地上，让蚂蚁沿着报纸爬行，他一个人从旁看着，一下午都不做旁的事。这时他刚做一篇关于蚁的文字，其谨慎可想。

他的神经不免有时失常，常说自己看见鬼怪。看起来，他像一个疯人，又像一个小孩子。有一次，他携妇人去买浴衣，本来只需一件，他看见各种颜色都好看，便买上三四十件，店中人都张着眼睛望他。总之，他是一个最好走极端的人，他在生活方面，在艺术方面，都独行其所好，瞧不起世俗的批评。

比思兰以为小泉八云的书札胜似卢梭的“自白”，似未免阿其所好。小泉八云有卢梭的癖性与热情，而无卢梭的天才与气魄，究竟不能相提并论。可是她说小泉八云的著作中以书札为最上品，爱读小泉八云的人们想当有同感。他平时作文，过于推敲。每成一文，易稿十数次。精钢百炼，渣滓净尽，固其所长；而刻划过量，性灵不免为艺术所掩蔽，亦其所短。但是他的信札大半在百忙中信笔写成的，所以自然流露，朴质无华。他的热情，他的幻想，他的偏见，在信札中都和盘托出。平时著书作文，都不免有所为；写信才完全是自己的娱乐，所以脱尽拘束。他的信札，无论是绘声绘形，谈地方风俗，写自己生活，或是谈文学，谈音乐，都极琐琐有趣。他的最大本领在能传出新奇地方的新奇感觉，使读者恍如身历其境。读他在热带地方写的信你会想到青棕白日，浑身发汗；读他的描写海水浴的信，你会嗅着海风的盐气。在他的眼中，没有东西太渺小，值不得注意的。比方他给朋友讨论日本眼睛的信，就很别致：

昨夜睡在床上把洛蒂（P. Loti，法国小说家 Julien Viaud 的假名）从头读到尾，后来睡着了，梦中还依稀见着喧嚷光怪的威尼斯。

以后再谈这本书，现在我想说说我的邪说怪论。你或许不乐闻，但是真理是真理，尽管和世所公认的标准悬殊太远。

我以为日本眼睛之美，非西方眼睛所能比拟。谈日本眼睛的歪文我已读厌了，现在姑且辩护我的怪论。

博德女士说得好，人在日本居久了，他的审美标准总得逐渐改变。这不但在日本，在任何国土都是一样。真游历家都有同样经验。我每拿西方孩子的雕像给日本人看，你想他们说什么？我试过五十次了，每次如果得到评语，都是众口一词：“面孔很生得好，——一切都好，只是眼睛，眼睛太大了，眼睛太可怕了！”我们用我们的标准鉴定，东方人也自有其标准，究竟谁是谁非呢？

日本眼睛之所以美，在它所特有的构造。眼球不突出，——没有嵌入的痕迹。褐色的平滑的皮肤猛烈地很奇怪地劈开，露出闪闪活动的宝石。西方眼睛，除特别例外，最美丽的也不免张牙露齿似的，眼球显然像嵌进头盖骨里去的；球的椭圆和框的纹路都没有藏

起。纯粹从美的观点说，无缝天衣是自然的较美的成就。（我曾见过一对最好的中国眼睛，我永远都不会忘掉！）

他接着又说白皮肤不如有色皮肤的美，也很有趣。他平时写信的材料，大半都是这样信手拈来，说得头头是道。有时他也很欢喜谈文学和哲理。给张伯伦教授（Prof. Hill Chamberlain）的信大半都说他的文学主张。比方下面所节录的就是属这一类：

你如果没有读过陀思妥耶夫斯基（Dostoyevsky）的《罪与罚》，（法译本 Crime et Châtiment）我劝你试一试。我觉得这本书是近代第一本有力的言情小说。读这本书好比钉上十字架，可是动人至深。它比托尔斯泰的《高萨克》（Cassacks）还更好。我最，最，最爱俄国作家。我以为屠格涅夫的《处女地》（Virgin Soil）胜似雨果的《悲惨世界》，我们的最好的社会小说家，也没有人能比上果戈里（Gogol），……

你读过比昂松（Björnson）么？如果没有，应该试试《辛诺夫·苏巴金》（Synnove Solbakken）。我想凡他所做的，你都会欢喜。他的秘诀在兼有雄伟简朴之胜。任意取一部，你方以为所读的只是做给婴儿读的作品，可是猛然间会有大力深情流露，使你为之撼动，为之倾倒。安徒生（Anderson，以童话著名）的魔力也就在此。这派北欧作者简直不屑修饰，不讲技巧，——浑身都是魄力，又宏大，又温和，又诚恳。他们真使我对之吐舌。我就学一百年也写不成一页比得上比昂松，虽然我能模仿华美的浪漫派作者。修饰和富丽的文字究不难得，最难得的是十足的简朴。

这一两条例子，我不敢说就能代表小泉八云的作风，可是我不能再举了。约翰逊说断章取义地赞扬莎士比亚，好比卖屋的人拿一块砖到市场去做广告。研究任何人的作品，都不能以一斑论全豹，须总观全局，看它所生的总印象如何。上乘作品的佳处都在总印象而不在一章一句的精练。小泉八云的信札要放在一堆，从头读到尾，我们才能领略它的风味。

我对于日本无研究，不敢批评小泉八云描写日本的书籍。我只觉得读《稀奇日本瞥见记》（Glimpses of Unfamiliar Japan）和《出自东方》（Out of the East）等书，比读最有趣的小说还更有趣。《稀奇日本瞥见记》里面有一篇叫做《舞女》（Dancing Girl）已经翻译成法、意、德诸国文字，法国 *Doux Mondes* 杂志曾推为世界最好的言情故事。《出自东方》里面的《海龙王公主》、《石佛》诸篇完全是一种散文诗，其音调之悠扬，情境之奇诡，都令人读之悠然意远，论文章，这几种书在小泉八云的作品中也要算是最美丽的。从表面看，它们都是极浅显，极流利，像是不曾费力，信笔写就的；可是实际上，一字一句都经过几番推敲来的。看他给张伯伦教授的信，就可想见他如何刻划经营：

……题目择定了，我先不去运思，因为恐怕易于厌倦。我作文只是整理笔记。我不管层次，把最得意的一部分先急忙地信笔写下。写好了，便把稿子丢开，去做旁的较适宜的工作。到第二天，我再把昨天所写的稿子读一遍，仔细改过，再从头到尾誊清一遍。在誊清中，新的意思自然源源而来，错误也发现了，改正了。于是我又把它搁起。再过一天，我又修改第三遍。这一次是最重要的。结果总比从前大有进步，可是还不能说完善。我再拿一片干净纸作最后的誊清。有时须誊两遍。经过四五次修改以后，全篇的意思自然各归其所，而风格也就改定妥贴了。这样工作都是自生自长的。如果第一次我就要想做车成马就，结果必定不同。我只让思想自己去生发，去结晶。

我的书都是这样著的。每页都要修改五六次，好像太费力；但实际上这是最经济的方法。久于作文的人，出笔自能运用自如，著书如写信，不易厌倦。所谓意之所到，笔亦随之，用不着费力。你尽管提着笔，它自会触理成文，仿佛有鬼神呵护。我现在只是写信

给你，所以一动笔就写许多页。但是如果做文章付印，我至少也要修改五次，使同样思想在一半篇幅中表现得更有力量。我先一定只让思想自己发展。第二天把第一天所写的五页誊清过，再另写五页；第三天把第一天的五页再改过，另外再写五页。每天都写些新材料，可是第一天的五页未改好以前，不动手改第二天的五页。平均每天可写五页（指每日三时工作），每月可写一百五十页。最要紧的是先写最得意的部分。层次无关宏旨而且碍事。得意的部分写得好，无形中便得许多鼓励，其他连属部分的意思也自然逐一就绪了。

我读到这封信，诧异之至：因为我从来没有想到小泉八云的那样流利自然的文字是如此刻意推敲来的。我不敢说凡是做文章的人都要学小泉八云一般仔细。文章本天成，过于修饰，往往泯没天真。但是初学作文的人总应该经过一番推敲的训练。从前中国人，大半每人都先读过几百篇乃至几千篇的名著，揣摩呻吟，至能背诵。他们练习作文，也字斟句酌，费尽心力。郑谷改僧齐己早梅诗“数枝开”为“一枝开”，齐己感佩至于下拜。张平子做《两京赋》，构思至于十年之久。听说严又陵译书，似未免近于迂腐。加以近代生活日渐繁忙，青年人好以文字露头角。上焉者自恃天才，不屑留心于文字修饰；下焉者以文字为吃饭工具，只求多多益善，质的好坏便不能顾及。一般报章杂志固然造就了不少的文人学者，可是也陷害了许多可以有为之士。读世界文学家传记，除莎士比亚以外，我不知道一个重要作者没有在文章上经过推敲的训练。中国文学语言现在正经激变，作家所负的责任尤其重大，下笔更不可鲁莽。所以小泉八云的作文方法值得我们特别注意。

从东方学生的实用观点说，小泉八云的《演讲集》是最好的著作。我在上面说过，他能看透东方学生的心孔，然后把西方文学一点一滴地灌输进去。“灌输”这两个字还不甚妥当，因为他不仅给你一些文学常识，他所最关心的是教你如何欣赏，提醒你对于文学的嗜好。他自己对于文学是一个极端的热情者，他也极力引诱你同他一块拍掌叫好。他在东京帝国大学充过六年文学教授。（一八九六年至一九二二年。）这六年中他所演讲的，日本学生都逐字逐句地记录下来。他死后，哥仑布大学文学教授阿斯铿（Prof. Erskine）把日本学生笔记的演讲搜集起来，选其最佳者付印，得四巨册。第一第二两册名《文学导解》（Interpretations of Literature）第三册名《诗的欣赏》（Appreciations of Poetry）第四册名《生命与文学》（Life and Literature）。

阿斯金教授在他的序里说，除柯尔律治（Coleridge）以外，在英文著作中找不出一部批评文集比得上《文学导解》；有时小泉八云且超出柯尔律治之上，因为柯尔律治所谈的只是空玄的文学哲理，到小泉八云才谈到个别作品的欣赏。这番话虽着重小泉八云的价值，也未免过誉。柯尔律治是英国浪漫派文学的开山老祖，而小泉八云只是浪漫主义所养育的娇儿。论创造力，论渊博，论深邃，小泉八云都不是柯尔律治的敌手。他的浪漫主义颇太偏于唯感主义（Sensualism），所以有时流于褊狭。他对于希腊文学只有一知半解，没有窥到古典主义的真精神。在《文学导解》第三讲《论浪漫文学与古典文学》里面，他把古典文学当成纯粹的谨守义法的文学，就显然把古典主义和十八世纪的假古典主义（neo-classicism）混为一谈了。真古典主义着重希腊文学的一种简朴冲和深刻诚挚的风味，假古典主义才主张谨守古人义法，以理胜情。小泉八云的感官欲太强，喜读夺目悦耳的文字，痛恨假古典主义之不近人情，矫枉乃不免于过直。比方他所最爱读的是丁尼生（Tennyson），而阿诺德（M. Arnold）则被抑为第五流诗人，就不免为维多

利亚时代习尚所囿。他生平推崇斯宾塞为第一大哲学家，也是辽东人过重白豕。真正哲学家没有人看重斯宾塞的。

研究任何作者，都不应以其所长掩其所短，或以其所短掩其所长。小泉八云虽偶有瑕疵，究不失为文学批评家中一个健将。就我的浅薄的经验说，我听过比小泉八云更渊博的学者演讲，读过比《文学导解》胜过十倍的批评著作，可是柯尔律治、圣伯夫（Sainte Bouve）、阿诺德、克罗齐（Croce）、圣茨伯里教授（Prof. Saintsbury）虽使我能看出小泉八云的偏处浅处，而我最感觉受用的不在这些批评界泰斗，而在小泉八云。他所最擅长的不在批评而在导解。所谓“导解”是把一种作品的精髓神韵宣泄出来，引导你自己去欣赏。比方他讲济慈（Keats）的《夜莺歌》，或雪莱（Shelley）的《西风歌》，他便把诗人的身世，当时的情境，诗人临境所感触的心清，一齐用浅显文字绘成一幅图画让你看，使你先自己感觉到诗人临境的情致，然后再去玩味诗人的诗，让你自己衡量某某诗是否与某种情致契合无间。他继而又告诉你他自己从前读这首诗时作何感想，他自己何以憎它或爱它。别人教诗，只教你如何“知”（know），他能教你如何“感”（feel），能教你如何使自己的心和诗人的心相凑拍，相共鸣。这种本领在批评文学中是最难能的。研究文学，最初离不了几种入门书籍。在入门书籍中，小泉八云的演讲要算是一部好书。从这部书中，不但初学者可以问津，就是教文学的教师们也可以学到不少的教授法。

文学的教授法是中国学校教师们所最缺乏的。本来想学生们对于文学发生热情，自己先要有热情，想学生们养成文学口胃，自己先要有一种锐敏的口胃。自己没有文学的热情与口胃，于是不能不丢开文学而着重说外国话。拿中国学生比日本学生，最显明的异点就在对于外国文的态度。日本学生虽不会说外国话，而对于外国文学似乎读得比中国学生起劲些。中国学生只学得说外国话，而日本学生却于外国文学有若干兴味，这不能不归功于小泉八云的循循善诱。一个好文学教师的影响，往往作始简而将毕巨。听说日本新文学家许多都曾受教于小泉八云。他在演讲中尝说日本文学应该脱离假古典主义的羁绊而倾向于浪漫主义，文学作者应该不拘于文言而采用流利白话。这些鼓吹革命的话，在虔诚景仰的学生们的心中所生影响如何，是不难测量的。他在日本文学史上的位置大概不易磨灭罢。

选自《我与文学及其他》，据《朱光潜全集》卷3

阿诺德

留心英国文物习俗的人们大概都觉得英国人民稳健，只是因为他们笨重；英国社会安定，只是因为它沉滞。他们只有一套“文雅人”的衣钵，父传子，子传孙地沿袭下去。社会中仿佛有一种洪炉烈焰，从此中熔铸出来的人简直都是一模一样。在一般所谓英国“文雅人”看，人生在世，只要能信上帝，尊英皇，服从中级社会的道德，就算是心满意足了。但是在这种沉滞的社会里，偶尔跳出一二个性坚强的人，他的特立独行的胆与识，却又非其他民族所能产出。阿诺德便是一个铮铮佼佼的人物。他生在维多利亚后时代，家家都在歌颂太平，以为英国文化好到无以复加了，他却一个人喊着说：“你们都是一般腓力斯人(Philistines)呀！只有自由思想才可以引导你们向光明处走，快从迷梦中觉醒罢！”在批评方面，他祖述圣伯夫，但是他又景仰歌德和海涅(Heine)，所以他的批评范围甚广，不仅限于文学，凡是有关于人类文化的他都加以讨论。因此他对于我们，较之其他欧洲批评学者更加重要。

阿诺德(Matthew Arnold)是一个名父之子。他生于1822年。他的父亲做过拉格比(Rugby)学校校长，在英国教育史上，是一个重要人物。阿诺德幼时就在拉格比学校肄业，后考得奖学金入牛津大学。当时牛津大学还未改中古制度。课程很简单而学风很宽大，读书的时候少而交际辩论的时候多。阿诺德受牛津影响极深，而生平爱戴牛津也极切。大凡受过大学古典教育的批评家，其长处在有正当训练，眼界广而思路平正，其短处在过信权威，处置新奇作品过于苛刻。阿诺德就兼有这个优点与缺点。在英国文学家中，他算是一个最渊博的。古代的希腊拉丁文学，近代德法文学，他都有很深刻的研究。这种训练一方面固然使他能看出英国人的偏狭，而另一方面，也使他养成许多成见。他私淑圣伯夫，而圣伯夫的灵活与宽大，他却始终没有学到。

就事业言，阿诺德是一个教育家。他在拉格比母校教过希腊拉丁文，在教育部当过三十五年的视学，在牛津大学当过十年的诗学教授，晚年又赴美国公开演讲一次。他对于英国中小学教育革新，贡献极大。他曾赴德、法、瑞士、意大利各国考察教育，著成报告数种，为英国教育改革的借鉴。他是第一个人运动废除以学校考试成绩为政府津贴标准的陋制，他是第一个人提倡强迫普及教育。视学的职分在英国最清苦。他要终年巡视全国学校，制报告，有时还要亲自教课给教员们看，使他们知道改良教授法。从阿诺德给他母亲和妹妹的信札看，他几乎没有一日不为教育琐事忙碌。论事功，他颇类似德国哲学家费希特(Fichte)。

从来忙人很难得成诗人，阿诺德却是一个例外。他生当十九世纪中叶，当时浪漫主义的流风余韵还极盛。与他同时的丁尼生和布朗宁(Browning)都受有济慈(Keats)和雪莱的影响。阿诺德寝馈于希腊文学甚久，颇不同情于浪漫主义。他是浪漫时代中唯一的古典诗人。他却不像十八世纪的假古典派学者，他的诗真能表现几分希腊作风，极力于庄严冲淡中流露深情至理。他的短处在理胜于情，往往诗其形而散文其实。他虽反对浪漫主义而却未曾完全脱离浪漫派的影响。比方他极力崇拜华兹华斯和歌德，而这两位大诗人都是浪漫派领袖，虽然比其他浪漫派诗人稍近于古典精神。烦恼是浪漫期的时代病，阿诺德也很受了传染。不过拜伦、歌德和夏多布里昂一般人的烦恼由于恋爱，而阿诺德的烦恼则与恋爱无关，他的婚姻是很满意的，他只是伤

时感世。他是一个热情的淑世者，当时功利主义弥漫世界，而生活中最有价值的真善美渐不为世人所注意，大家都只以饱暖为太平，这是他所最感伤的。他知道世界在走错路，而举世皆浊，摧陷廓清，又非他一个人能力所可胜任。所以他的诗中充满有一种不可言喻的哀感。他最擅长挽诗，就是通常叙事言情，也带有挽诗的风韵。

阿诺德在诗的方面，成就固颇可观，而他所以重要，则不在诗而在批评。他的《批评论文·第一集》在英国要算是柯尔律治的《文学传记》以后的第一杰作，现在文学家都还奉为圭臬。他在批评方面本想追踪圣伯夫，可是两人所用的方法颇不相同。圣伯夫的文章没有一篇讲主义，而阿诺德的文章则几乎没有一篇不讲主义。

他的批评主张在论文集第一篇里揭出。这篇叫做《批评的任务》（The Function of Criticism），极为批评史家所重视，所以在这里有撮述的必要。

一般人往往把创造力与批评力划为两事。以为没有创作力的人才去干批评的勾当。创作家尤藐视批评，比方华兹华斯就说，人的精力与其费在批评，不如费在创作，因为创作失败，只白费自家精力；批评失当，就不免贻误他人。这种见解在从前极普遍，从圣伯夫以后，人才逐渐发觉没有创造力也决不能从事批评。圣伯夫做的文人行状，所流露的创造力，实无异于写实派小说的。阿诺德辩护批评，则又有一说。天赋才力，各有所偏。能批评而不能创作的人，我们不能叫他丢开批评，睁着眼睛向失败的路走，去勉强创作。约翰逊的《阿林里斯》（Irenes）简直不成为诗，而他的《诗人传记》则人人都承认是杰作。我们定要拉他多做《阿林里斯》一类的诗，还是望他多作《诗人传记》呢？华兹华斯做了许多无味的宗教诗。倘若他节省那副精力去多做像《抒情民歌集序》（Preface to the Lyrical Ballads）一类的论文，不比创作更好么？

批评力较之创作力，高下诚有悬殊。但是没有批评，创作也决难有大成就。要想伟大的创作出现，天才（the power of the man）与时会（the power of the moment）必须互相凑合。所谓时会，便是当时思想潮流（current of ideas）。天才本诸自然，而时会则须藉人力创作；造作时会的人是批评家，不是创作家。创作家只能利用时会，处被动地位，受当时思想潮流之激荡，而后把他所受的时代影响返射到作品上去。假如没有批评家努力传播思想，思想便不能成为潮流，世间纵有天才，也必定因为缺乏营养，缺乏刺激，以至于干枯无成就。这个道理只要拿拜伦和歌德比较，便可见出。这两位诗人都有极大的创造力，而拜伦的成就远不如歌德，就因为拜伦时代的英国思想贫乏，无养育天才的滋料，而歌德时代的德国则正当“狂飚突进”，思潮汹涌。好比同样种子，一粒种在肥土里，一粒种在瘠土里，种在肥土里的开花结实，种在瘠土里的因为缺乏营养，没有成熟就枯谢了。不单是拜伦，其他英国浪漫派作者也同样地缺乏时代思潮的营养。连阿诺德所最景仰的华兹华斯，有歌德之深而无歌德之广，也就坏在读书少而思想狭隘。读者也许要问：伊利莎白后期，英国也并无壮大思潮可言，莎士比亚也并没有读多少书，何以当时创作却像雨后春笋，欣欣向荣呢？阿诺德说，伊利莎白后时代，虽没有批评学者预先造成澎湃的思潮，而当时文艺复兴的余风犹存，英国又是新兴势力正在蓬蓬勃勃地伸张，全国人民有一种烈情狂热，其激荡天才的能力也不亚于思潮。十九世纪的英国既无德国在歌德时代的文风，又无伊利莎白时代的朝气，所以英国浪漫派的成绩无甚可观。

法国革命也是一种惊天动地的运动。论理，其时应有伟大创作出世，与希腊伯里克里斯（Pericles）时代和文艺复兴时代先后媲美。然而法国革命时代的文学殊使人失望，这是什么原故呢？为答复这个问题，阿诺德提出一条很重要的学说。凡是一种主义须久经传播，成为思潮，深入人心以后，才能见诸实行。假如这种主义才初露头角，只有少数学者主张，而多数人民则未彻底了解，在这个时机未熟的时候，就想把它拿来实地试验，其结果往往使闻者惊骇而生反动，不惟实行受阻碍，而主义本身也失其易于传播的可能。阿诺德以为法国革命失败，就由于操之过急。他并非反对法国革命，他只是嫌它发生太早。人权民约各种学说在当时还没有成为思潮，很少有人能彻底了解。人是一种贱动物，遇着不懂得的东西，总是怀着恶意仇视。所以当时欧洲各国都把法国革命看成大逆不道，群起而攻之，是以至于失败。阿诺德以为在历史历程中，生发期（epoch of expansion）与凝集期（epoch of concentration）常相代谢。生发期是新思潮膨胀期，凝集期是思潮停蓄期。伟大创作发生，都在生发期。法国当卢梭、伏尔泰提倡人权民约诸说以后，学者如果让这种学说自由扩张，结果应该造成一种生发期，类似文艺复兴。不幸法国革命成为堕胎药，没有让新思想充分地蔓延，就把它弄到流产了。这个时期没有产生伟大创作，就因为这个原故。

因此阿诺德极力主张批评学者应该保持一种“无所为而为”的精神（disinterestedness），所谓“无所为而为”，就是纯讲学理，不粘落实际问题。他的批评定义是“心智自由运用于所论各科学问”，是“‘无所为而为’研究及传播世间最好的知识与思想。”这种知识与思想传播出去成为一种新潮流以后，静止腐朽的旧思想潮流便会被它激荡，被它清化。久而久之，人的心理便在无形中彻底改变。这时好比水到渠成，理想自然易变为事实了。倘若操之过急，使学理与实行双管齐下，则实行所招的反动必为传播学理的障碍。阿诺德这番话是着眼英国人而对症下药，因为英国人太偏重实行，太藐视学理了。

观此可知阿诺德所谓批评，涵义甚广。凡科学、哲学、政教、风俗，都在批评范围以内。后来他著了一部《文化与无政府状态》（Culture and Anarchy）就是专批评英国的政教习俗。他的文化定义大旨是这样：“文化目的在趋赴完美，其方法则在求于世间关于人生事项之至理名言都能洞悉周知，然后以其所知，造成新颖自由的思想潮流，以清洗吾人成见积习。”这个文化定义差不多和《批评论文》集里的批评定义完全相同。所以在阿诺德看来，批评就是传播文化。文化是从新思潮中所得的“和谐与光明”（sweetness and light），而此中所需工作就是批评。

批评涵义既如此其广，批评家所应有的修养准备就不是易事了。依阿诺德说，批评家应该精通希腊文、拉丁文和一种东方古代文字。本国的文学固然应该知道清楚，另外还要至少熟悉一种重要的外国文学。这种外国文学愈与本国不同，愈有用，因为参观互较，易见优劣。英人具有极强的岛国性，常轻视他国文化，尤其是在阿诺德的时代。阿诺德生平所汲汲皇皇的就是指出英人的缺点，引诱他们注意外国文化。他说，英国批评学者所应该研究和传播的是外国思潮，至于英国自己的文化，英国人很能“敝帚自珍”，用不着再去铺张扬厉。《批评论文·第一集》里面的文章尽是介绍外国学者，如海涅（Heine），斯宾诺莎（Spinoza）、犹伯尔（Jubert）、安东大帝（Marcus Aurelius）等等。其中没有一篇专门讨论英国著作。

他虽是只谈外国文学，而着眼却仍在英国文学，他处处留意比较外国文学，以映照出英国文学的缺点。比方他在《法兰西学院在文学上的影响》那篇论文里，比较英法两国的国民性与文学优劣，就说得中肯。法兰西学院成立于十七世纪初，在法国算是最高学府。会员名额限定四十人。在学术上真有大建树的人才能被选入院，所以法国学者以入选为最大荣誉。凡是会员著作须经全院会员审定，才出版。凡是书籍一经法兰西学院审定，便声价十倍，所以非会员也往往进呈著作，请求审定。此外院中会员又常分工研究古今名著，发行论文。他们对于国语的标准也极力注意厘定。开全院会议讨论如果没有解决，就特别组织委员会去研究，其审慎可想而知。因此，法兰西学院成为学术界的掌权衡的机关。各种学问都赖他们定标准。他们有左右舆论的能力，无形中一般法国人的文学见解都受法兰西学院指导。学术上因而有公是公非。阿诺德也是极力主张学术应有中心和标准的，所以把法兰西学院的制度介绍给英国人知道。但是他又预料这种学院决不能在英国成立，纵使成立，也决难收好效果，因为英法两国的国民性根本不同。英国人魄力（energy）有余而智力（intelligence）不足，法国人智力有余而魄力不足。英国人笨滞，法国人灵活。英国人重力行，不欢喜分析学理，法国人对于事理锐敏精审，锱铢必较，容不住丝毫苟且。英国人只在道德方面有所谓良心（conscience），而法国人则于理智方面亦具良心（intellectual conscience）。因为有理智的良心，法兰西学院所以成立。英国人因魄力强，重视自由，所以不乐有学阀束缚。凡诗尚魄力，散文尚清醒；诗尚自由想像，而散文尚精确推理；诗尚天才而散文尚规律。学院虽能保存规律，而对于天才则不免约束。法国有学院而英国无学院，所以法国以散文胜而英国以诗胜。

阿诺德生平最大目的在攻击腓力斯人。“腓力斯人”这个名词是德国诗人海涅创用的，而流行于英文中则从阿诺德起。所谓腓力斯人是愚而好自用的人，是头脑顽钝、新思想不能渗入的人，是一味反对自己所不懂得的人，是道听途说，不穷其究竟的人。阿诺德所下的定义是“光明骄子与思想功臣的仇敌”。他把英国人分成上中下三级。上级是“蛮方人”（barbarians），安富尊荣以外，别无他求；中级就是腓力斯人，饱食终日，无所用心，以为天地间只有英国的文物政教是好的，用不着再谋进步；下级本也可以叫做腓力斯人，为区别起见，阿诺德称他们为庸俗人（populace），他们的特点在“行其所安”（doing as one likes），不顾全局。这三级的共同点是安常守旧，思想不灵活。英国人何以这样缺乏灵活的智力呢？阿诺德归咎于过分的犹太化（Hebraised）。中国学者从来好讨论知与行的关系，这个问题在西方也是一个辩论的焦点。英国人看重行不看重知，阿诺德则看重知不看重行。他把西方文化分成希腊主义（Hellenism）和犹太主义（Hebraism）两个成分。这两个成分根本不同：希腊主义重知，犹太主义重行；希腊主义重学问，犹太主义重道德；希腊主义求识觉之自由生发（spontaneity of consciousness），犹太主义守良心之谨严（strictness of conscience）；希腊主义以世间极恶为蒙昧（ignorance），犹太主义以世间极恶为罪过（sin）。综此诸因，犹太主义产生世间极虔诚的宗教，希腊主义产生世间极灿烂的哲学。阿诺德以为文化在趋赴完美，希腊主义与犹太主义不可缺一，缺一则流于畸形发展。盎格鲁萨克逊民族都偏于犹太化，缺乏希腊化。英国固然，美国亦复如是。法国学者勒南（Renan）批评美国说：“像美国一类的国家盛倡普通教育而无郑重的高等教育，将来智力平凡，习俗劣

陋，精神肤浅，普遍学问缺乏，必贻无穷之后悔。”阿诺德引这段话，谓为知言。一言以蔽之，英美都难免为腓力斯气所征服，非极力提倡希腊主义。而这种责任就是批评学者的责任。

《批评论文·第一集》以1865年出版。到1888年他又出了一部《批评论文·第二集》，第一集所载的是广义的批评，大半讲欧洲思潮和学风，第二集所载的是狭义的批评，专讲文学，其中除《托尔斯泰》，和《阿米儿》(Amiel)两篇以外，都是讨论英国诗人，如《弥尔顿》、《格雷》、《济慈》、《华兹华斯》、《拜伦》、《雪莱》，等篇。第一篇为《诗学研究》(The Study of Poetry)，最为重要。在这篇文章里阿诺德提出一种衡诗的标准。他说衡诗最难免除两种错误。第一是历史的错误(historic fallacy)。一篇诗在文学发达史所占位置或颇重要，而就诗论诗，不必是一篇杰作。学者往往把历史的重要和诗的本身价值混为一谈，就犯了历史的错误。(比如《柏梁》章开中国联句倡和之始，以历史的眼光去看，这诗很重要；而就诗论诗则实无足取。)第二是私见的错误(personal fallacy)，人人都有偏见和癖性，阿其所好，伐其所异，就犯了私见的错误。比如约翰逊自己是保皇党，论弥尔顿便不免攻击他的革命主张，自己是古典派，论格雷便不免厌恶他的浪漫色彩。大约批评古人最易犯历史的错误，批评近人，最易犯私见的错误。要免除这两种错误，阿诺德提出所谓“试金石主义”(the touchstone theory)。通常试金的质，以试金石摩擦之，看它的痕纹如何。阿诺德以为鉴别诗的优劣也要有一种试金石。这种试金石是什么呢？就是大诗人的名句，他从荷马、但丁、莎士比亚、弥尔顿诸人作品中选出几段实例，遇着一首诗，拿它们去比较，就可以见出高低。所比较的诗尽管风格性质完全不同，但是如果是上品诗，一定都含有同样的“高度严肃”(high seriousness)。他拿这种眼光去评英国诗人，只取莎士比亚和弥尔顿数人，像乔叟(Chaucer)德莱顿(Dryden)彭斯(Burns)一般人都被他指摘了。我在上面说过，阿诺德因受牛津的影响而过信权威，他的“试金石主义”就是一个例证。这种主义固然含有若干真理。但是文学是创造的，新的作品和古的作品总不免各具特殊风格，难相提并论。古人名句究竟能做衡诗的标准么？我们总不免怀疑。

《批评论文》集和《文化与无政府状态》两书以外，阿诺德尚著有《论翻译荷马》(On Translating Homer)与《凯尔特民族文学研究》(Study of Celtic Literature)诸书。但在批评学史上的位置，这些宏篇巨制还不如他在1853年做的那一篇寥寥数千言的《诗集序》(Preface to Poems 1853)，在这篇序里他反复推论做诗选择材料的问题。

西方文学史上一个大悬案就是材料(matter)与形式(form)孰为重要。从亚理斯多德至十八世纪，学者都以为伟大作品必有伟大事迹做材料。这种主张证之文学史的前例也不无根据。从前最好的史诗和悲剧都是叙述伟大人物的伟大事迹。到了十九世纪，浪漫主义风行，诗人乃推翻前说，以为任何材料须经艺术家熔铸，赋以特别形式以后，才成艺术。所以艺术之所以美，在形式不在材料。小题目也可以做出大文章来。

阿诺德是一个站在浪漫主义潮流中而崇奉古典的人，以为诗人第一任务就在选择可歌可泣的伟大事迹。人类有几种根深蒂固的基本情感，与生俱来，与生俱去，不随时代变迁，也不随境遇变迁。诗人要能感动这种情感，才有永久性与普遍性。无论古今中外，无论智愚贤不肖，都能领略它，欣赏它。所谓伟大事迹就是能感动基本情感的事迹。希腊大诗人都能抓住伟大事迹，

所以他们的著作到现在还是一样惊心动魄。读希腊悲剧或史诗，斟字酌句，不必有何奇特，但他们所生的总印象（total impression）是不可磨灭的。上乘文学作品的佳处都在总印象而不在一章一句的提炼。近代文学家不能抓住要点，只于形式方面做雕刻的工夫，所以拆开来看，虽是琳琅满目，美不胜收，而合观其全，则所得的总印象甚为淡薄。比方济慈的《丁香花盆》（Isabella or Pot of Basil）一首短诗里所含佳句比索福克勒斯悲剧全集还要多，而论诗的价值，则索福克勒斯比济慈不啻天壤悬殊。阿诺德说这全是由于古人注意全局（whole），今人注意部分（parts）；古人力求伟大事迹，今人力求美丽辞藻；古人目的在激动基本情感，今人目的在满足飘忽的想象。阿诺德力劝初学者多读古人名著。寝馈既久，便自能于无形中吸收其神韵，浸润其风格。近代作品多未经时间淘汰，好比衣服样式，只是一时新，过时便沉到败纸堆里去。在这种著作中费时间，不特徒劳无补，而且走入迷途，到结局只落得头晕目眩。

阿诺德虽不绝对主张伟大事迹须从历史上搜求，却深信选历史的事迹比选近代的事迹较易抓住永久的普遍的情感，不至于为一时飘忽的风尚所迷惑。选过去史迹作文学材料，难在不易明瞭古代生活习惯。阿诺德以为这也无妨，因为诗人所描写的是内在的永恒的情感，而生活习惯只是外表的时常变化的。

选自《我与文学及其他》，据《朱光潜全集》卷3

诗的隐与显——关于王静安的《人间词话》的几点意见

从前中国谈诗的人往往欢喜拈出一两个字来做出发点，比如严沧浪所说的“兴趣”，王渔洋所说的“神韵”，以及近来王静安所说的“境界”，都是显著的例。这种办法确实有许多方便，不过它的毛病在笼统。我以为诗的要素有三种：就骨子里说，它要表现一种情趣；就表面说，它有意象，有声音。我们可以说，诗以情趣为主，情趣见于声音，寓于意象。这三个要素本来息息相关，拆不开来的；但是为正名析理的方便，我们不妨把它们分开来说。诗的声音问题牵涉太广，因为篇幅的限制，我把它丢开，现在专谈情趣与意象的关系。

近二三十年来中国学者关于文学批评的著作，就我个人所读过的来说，似以王静安先生的《人间词话》为最精到。比如他所说的诗词中“隔”与“不隔”的分别是从前人所未道破的。我现在就拿这个分别做讨论“诗的情趣和意象”的出发点。

王先生说：

问隔与不隔之别。曰，陶谢之诗不隔，延年则稍隔矣；东坡之诗不隔，山谷则稍隔矣。“池塘生春草”，“空梁落燕泥”第二句妙处唯在不隔。词亦如是。即以一人一词论，如欧阳公《少年游·咏春草》上半阙云：“阑干十二独凭春，晴碧远连云，二月三月，千里万里，行色苦愁人。”语语都在目前，便是不隔，至云“谢家池上，江淹浦畔”，则隔矣。（《人间词话》十八至十九页）

王先生不满意于姜白石，说他“格韵虽高，然如雾里看花，终隔一层”。在这些实例中王先生只指出隔与不隔的分别，却没有详细说明他的理由，对于初学似有不方便处。依我看来，隔与不隔的分别就从情趣和意象的关系中见出。诗和其它艺术一样，须寓新颖的情趣于具体的意象。情趣与意象恰相熨贴，使人见到意象便感到情趣，便是不隔。比如“谢家池上”是用“池塘生春草”的典，“江淹浦畔”是用《别赋》“春草碧色，春水绿波，送君南浦，伤如之何？”的典。谢诗江赋原来都不隔，何以入欧词便隔呢？因为“池塘生春草”和“春草碧色”数句都是很具体的意象，都有很新颖的情趣。欧词因春草的联想而把他们拉来硬凑成典故，“谢家池上，江淹浦畔”意象既不明瞭，情趣又不真切，所以“隔”。

王先生论隔与不隔的分别，说隔“如雾里看花”，不隔为“语语都在目前”，也嫌不很妥当，因为诗原来有“显”和“隐”的分别，王先生的话太偏重“显”了。“显”与“隐”的功用不同，我们不能要一切诗都“显”。说概括一点，写景的诗要“显”，言情的诗要“隐”。梅圣俞说诗“状难写之景如在目前，含不尽之意见于言外”，就是看到写景宜显写情宜隐的道理。写景不宜隐，隐易流于晦；写情不宜显，显易流于浅。谢朓的“余霞散成绮，澄江静如练”，杜甫的“细雨鱼儿出，微风燕子斜”以及林逋的“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”诸诗在写景中为杰作，妙处正在能“显”，如梅圣俞所说的“状难写之景如在目前”。秦少游的《水龙吟》首二句“小楼连苑横空，下窥绣毂雕鞍骤”，苏东坡讥诮他说，“十三个字只说得一个人骑马楼前过”。它的毛病也就在不显。言情的杰作如古诗：“步出城东门，遥望江南路，前日风雪中，故人从此去”，“河汉清且浅，相去复几许？盈盈一水间，脉脉不得语”，李白的“玉阶生白露，夜久侵罗袜，却下水晶帘，玲珑望秋月”，以及晏几道的“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”，

诸诗妙处亦正在“隐”，如梅圣俞所说的，“含不尽之意见于言外”。深情都必缠绵委婉，显易流于露，露则浅而易尽。温庭筠的《忆江南》：

梳洗罢，独倚望江楼，过尽千帆皆不是，斜晖脉脉水悠悠。肠断白苹洲。

在言情诗中本为妙品，但是收语就微近于“显”，如果把“肠断白苹洲”五字删去，意味更觉无穷。他的《瑶瑟怨》的境界与此词略同，却没有这种毛病：

冰簟银床梦不成，碧天如水夜云轻，雁声远过潇湘去，十二楼中月自明。

我们细味二诗的分别，便可见出“隐”的道理了。王渔洋常取司空图的“不著一字，尽得风流”和严羽的“羚羊挂角，无迹可寻”四语为“诗学三昧”。这四句话都是“隐”字的最好的注脚。

懂得诗的“显”与“隐”的分别，我们就可以懂得王静安先生所看出来的另一个分别，这就是“有我之境”与“无我之境”的分别。他说：

有有我之境，有无我之境。“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”，“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”，有我之境也；“采菊东篱下，悠然见南山”，“寒波澹澹起，白鸟悠悠下”，无我之境也。有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩；无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。

王先生在这里所指出的分别实在是一个很精微的分别，不过从近代美学观点看，他所用的名词有些欠妥。他所谓“以我观物，故物皆著我之色彩”，就是近代美学所谓“移情作用”。“移情作用”的发生是由于我在凝神观照事物时，霎时间由物我两忘而至物我同一，于是以在我的情趣移注于物：换句话说，移情作用就是“死物的生命化”或是“无情事物的有情化”。这种现象在注意力专注到物我两忘时才发生，从此可知王先生所说的“有我之境”实在是“无我之境”。他的“无我之境”的实例为“采菊东篱下，悠然见南山”，“寒波澹澹起，白鸟悠悠下”，都是诗人在冷静中所回味出来的妙境，都没有经过移情作用，所以其实都是“有我之境”。我以为与其说“有我之境”和“无我之境”，不如说“超物之境”和“同物之境”。“感时花溅泪，恨别鸟惊心”，“徘徊枝上月，空度可怜宵”，“数峰清苦，商略黄昏雨”，都是同物之境。“鸢飞戾天，鱼跃于渊”，“微雨从东来，好风与之俱”，“兴阑啼鸟散，坐久落花多”，都是超物之境。

王先生以为“有我之境”（其实是“无我之境”，即“同物之境”）比“无我之境”（其实是“有我之境”，即“超物之境”）品格较低，但是没有说出理由来。我以为“超物之境”所以高于“同物之境”者就由于“超物之境”隐而深，“同物之境”显而浅。在“同物之境”中物我两忘，我设身于物而分享其生命，人情和物理相渗透而我不觉其渗透。在“超物之境”中，物我对峙，人情和物理卒然相遇，默然相契，骨子里它们虽是契合，而表面上却乃是两回事。在“同物之境”中作者说出物理中所寓的人情，在“超物之境”中作者不言情而情自见。“同物之境”有人巧，“超物之境”见天机。要懂得这个道理，我们最好比较下三个实例看：

一、水似眼波横，山似眉峰聚。

二、数峰清苦，商略黄昏雨。

三、采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还。

第一例是修辞学中的一种显喻 (simile)，第二例是隐喻 (metaphor)，二者隐显不同，深浅自见。第二例又较第三例为显，前者是“同物之境”，后者便是“超物之境”，一尖新，一混厚，品格高低也很易辨出。

显与隐的分别还可以从另一个观点来说，西方人曾经说过：“艺术最大的秘诀就是隐藏艺术。”有艺术而不叫人看出艺术的痕迹来，有才气而不叫人看出才气来，这也可以说是“隐”。这种“隐”在诗极为重要。诗的最大目的在抒情不在逞才。诗以抒情为主，情寓于象，宜于恰到好处为止。情不足而济之以才，才多露一分便是情多假一分。做诗与其失之才胜于情，不如失之情胜于才。情胜于才的仍不失其为诗人之诗，才胜于情的往往流于雄辩。穆勒说过：“诗和雄辩都是情感的流露而却有分别。雄辩是‘让人听到的’ (heard)，诗是‘无意间被人听到的’ (overheard)。”我们可以说，雄辩意在“炫”，诗虽有意于“传”而却最忌“炫”。“炫”就是露才，就是不能“隐”。我们可以举一个例来说明这个分别。秦少游《踏莎行》中“郴江幸自绕郴山，为谁流下潇湘去”二语最为苏东坡所赏识，王静安在《人间词话》里却说：

少游词境最为凄惋，至“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”，则变而为凄厉矣。

东坡赏其后二语，犹为皮相。

专就这一首词说，王的趣味似高于苏，但是他的理由却不十分充足。“可堪孤馆闭春寒”二句胜于“郴江幸自绕郴山”二句，不仅因为它“凄厉”，而尤在它能以情御才而才不露。“郴江”二句虽亦具深情，究不免有露才之玷。“前日风雪中，故人从此去”，“平畴交远风，良苗亦怀新”，“但屈指西风几时来，又不道流年暗中偷换”，都是不露才之语；“树摇幽鸟梦”，“桃花乱落如红雨”，“大江东去，浪淘尽，千古风流人物”，都是露才之语。这种分别虽甚微而却极重要。以诗而论，李白不如杜甫，杜甫不如陶潜；以词而论，辛弃疾不如苏轼，苏轼不如李后主，分别全在露才的等差。中国诗愈到近代，味愈薄，趣愈偏，亦正由于情愈浅，才愈露。诗的极境在兼有平易和精炼之胜。陶潜的诗表面虽平易而骨子里却极精炼，所以最为上乘。白居易止于平易，李长吉、姜白石都止于精炼，都不免较逊一筹。

诗的“隐”与“显”的分别在谐趣中尤能见出。诗人的本领在能于哀怨中见出欢娱。在哀怨中见出欢娱有两种，一是豁达，一是滑稽。豁达者澈悟人生世相，觉忧患欢乐都属无常，物不能羁縻我而我则能超然于物，这种“我”的醒觉便是欢娱所自来。滑稽者见到事物的乖讹，只一味持儿戏态度，谑浪笑傲以取乐。豁达者虽超世而却不忘情于淑世，滑稽者则由厌世而玩世。陶潜、杜甫是豁达者，东方朔、刘伶是滑稽者，阮籍、嵇康、李白则介乎二者之间。豁达者和滑稽者都能诙谐，但却有分别。豁达者的诙谐是从悲剧中看透人生世相的结果，往往沉痛深刻，直入人心深处。滑稽者的诙谐起于喜剧中的乖讹，只能取悦浮浅的理智，乍听可惊喜，玩之无余味。豁达者的诙谐之中有严肃，往往极沉痛之致，使人卒然见到，不知是笑好还是哭好，例如古诗：

何不策高足，先据要路津？无为守穷贱，轲长苦辛！

看来虽似作随俗浮沉的计算而其实是愤世嫉俗之谈。表面虽似诙谐而骨子里却极沉痛。陶潜《责子》诗末二句：

天运苟如此，且进怀中物！

和《挽歌辞》末二句：

但恨在世时，饮酒不得足！

都应该作如是观。滑稽者的诙谐往往表现于打油诗和其它的文学游戏，例如《论语》（杂志名）嘲笑苛捐杂税的话：

自足未闻粪有税，如今只剩屁无捐。

和王壬秋嘲笑时事的对联：

男女平权，公说公有理，婆说婆有理；阴阳合历，你过你的年，我过我的年。

乍看来都会使你发笑，使你高兴一阵，但是决不能打动你的情感，决不能使你感发兴起。

诗最不易谐。如果没有至性深情，谐最易流于轻薄。古诗《焦仲卿妻》叙夫妻别离时的誓约说：

君当作磐石，妾当作蒲苇，蒲苇纫如丝，磐石无转移。

后来焦仲卿听到兰英被迫改嫁的消息，便引用这个比喻来讽刺她：

府君谓新妇，贺君得高迁！磐石方且厚，可以卒千年；蒲苇一时纫，便作旦夕间。

这种诙谐已近于轻薄，因为生离死别不是深于情者所能用讽刺的时候；但是它没有落入轻薄，因为它骨子里是沉痛语。同是谐趣，或为诗的极境，或简直不成诗，分别就在隐与显。“隐”为谐趣之中寓有沉痛严肃，“显”者一语道破，了无余味，“打油诗”多属于此类。

陶潜和杜甫都是诗人中达到谐趣的胜境者。陶深于杜，他的谐趣都起于沉痛后的豁达。杜诗的谐趣有三种境界，一种为《茅屋为秋风所破歌》和《示从孙济》所代表的境界，豁达近于陶而沉痛不及。一种为《北征》（“平生所娇儿”段）和《羌村》所代表的境界，是欣慰时的诙谐。一种为《饮中八仙歌》所代表的境界，颇类似滑稽者的诙谐。唐人除杜甫以外，韩愈也颇以谐趣著闻。但是他的谐趣中滑稽者的成分居多。滑稽者的诙谐常见于文字的游戏。韩愈做诗好用拗字险韵怪句，和他作《送穷文》、《进学解》、《毛颖传》一样，多少要以文字为游戏，多少要在文字上逞才气。例如他的《赠刘师复》：

羨君齿牙牢且洁，大肉硬饼如刀截。我今呀豁落者多，所存十余皆兀臞。匙抄烂饭

稳送之，合口软嚼如牛嚼。妻儿恐我生怅望，盘中不订栗与梨。

宋人的谐趣大半学韩愈和《饮中八仙歌》所代表的杜甫。他们缺乏至性深情，所以沉痛的诙谐最少见，而常见的诙谐大半是文字的游戏。苏轼是宋人最好的代表。他做诗好和韵，做词好用回文体，仍是带有韩愈用拗字险韵的癖性。他的赞美黄州猪肉的诗也可以和韩愈的“大肉硬饼如刀截”先后媲美。我们姑且选一首比较著名的诗来看看宋人的谐趣：

东坡先生无一钱，十年家火烧凡铅。黄金可成河可塞，只有霜须无由玄。龙邱居士

亦可怜，谈空说有夜不眠。忽闻河东狮子吼，柱丈落手心茫然。

——苏轼《寄吴德仁兼简陈季常诗》首八句

这首诗的神貌都极似《饮中八仙歌》，其中谐趣出于滑稽者多，它没有落到打油诗的轻薄，全赖有几分豁达的风味来补救。它在诗中究非上乘，比较“何不策高足”、《责子》、《挽歌辞》以及《北征》诸诗就不免缺乏严肃沉痛之致了。

注：此文发表后，曾于《文学与生命》中见吴君一文对鄙见略有指责，我仔细衡量过，觉得他的话不甚中肯，所以没有答复他。读者最好取吴君文与拙文细看一遍，自己去下判断。拙著《文艺心理学》论“移情作用”章亦

可参考。

选自《我与文学及其他》1943年10月开明书店版

读李义山的《锦瑟》

诗的佳妙往往在意象所引起的联想，例如李义山的《锦瑟》：

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！

全诗精采在五六两句，但这两句与上下文的联络似不甚明显，尤其是第六句像是表现一种和暖愉快的景象，与悼亡的主旨似不合。向来注者不明白晚唐诗人以意象触动视听的技巧，往往强为之说，闹得一塌糊涂。他们说：“玉生烟已葬也，犹言埋香瘞玉也，”“沧海蓝田言埋玉而不得自见，”“五六赋华年也，”“珠泪玉烟以自喻其文采。”（见朱鹤龄《李义山诗笺注》，萃文堂三色批本。）这些说法与上下文都讲不通。其实这首诗五六两句的功用和三四两句相同，都是表现对于死亡消逝之后，渺茫恍惚，不堪追索的情境所起的悲哀。情感的本来面目只可亲领身受而不可直接地描写，如须传达给别人知道，须用具体的间接的意象来比拟。例如秦少游要传出他心里一点凄清迟暮的感觉，不直说而用“杜鹃声里斜阳暮”的景致来描绘。李义山的《锦瑟》也是如此。庄生蝴蝶，固属迷梦；望帝杜鹃，亦仅传言。珠未常有泪，玉更不能生烟。但沧海月明，珠光或似泪影；蓝田日暖，玉霞或似轻烟。此种情景可以想象揣摩，断不可拘泥地求诸事实。它们都如死者消逝之后，一切都很渺茫恍惚，不堪追索；如勉强追索，亦只“不见长安见尘雾”，仍是迷离隐约，令人生哀而已。四句诗的佳妙不仅在唤起渺茫恍惚不堪追索的意象，尤在同时能以这些意象暗示悲哀，“望帝春心”和“月明珠泪”两句尤其显然。五六句胜似三四两句，因为三四两句实言情感，犹着迹象，五六两句把想象活动区域推得更远，更渺茫，更精微。一首诗的意象好比图画的颜色阴影浓淡配合在一起，烘托一种有情致的风景出来。李义山和许多晚唐诗人的作品在技巧上很类似西方的象征主义，都是选择几个很精妙的意象出来，以唤起读者多方面的联想。这种联想有时切题，也有时不切题。就切题的方面说，“沧海月明”二句表现消逝渺茫的悲哀，如上所述。但是我们平时读这二句诗，常忽略过这切题的一方面，珠泪玉烟两种意象本身已很美妙，我们的注意力大半专注在这美妙意象的本身。从这个实例看，诗的意象有两重功用，一是象征一种情感，一是以本身的美妙去愉悦耳目。这第二种功用虽是不切题的，却自有存在的价值。《诗经》中的“兴”大半都是用这种有两重功用的意象。例如“何彼秣矣，唐棣之华。曷不肃雍，王姬之车”；“燕燕于飞，差池其羽，之子于归，远送于野”；“蒹葭苍苍，白露为霜，所谓伊人，在水一方”。诸诗起首二句都有一方面是切题的，一方面是不切题的。

原载《现代青年》第2卷第4期，1936年2月，据《朱光潜全集》卷8

谈书评

谈到究竟，文艺方面最重要的东西还是作品。一个人在文艺方面最重要的修养不是记得一些干枯的史实和空洞的理论，而是对于好作品能热烈的爱好，对于低劣作品能彻底地厌恶。能够教学生们懂得什么才是一首好诗或是一篇好小说，能够使它们培养成对于文学的兴趣和热情，那才是一位好的文学教师；能够使一般读者懂得什么才是一首好诗或是一篇好小说，能够使它们培养成对于文学的兴趣和热情，那才是一位好的批评家。真正的批评对象永远是作品，真正的好的批评家永远是书评家，真正的批评的成就永远是对于作品的兴趣和热情的养成。

书评家的职务是很卑恭的。他好比游览名胜风景的向导，引游人注意到一些有趣的林园泉石寨堡。不过这种比拟究竟有些不恰当。一个旅行向导对于他所指点的风景不一定是他自己发现出来的，尤其不一定自己感觉到它们有趣。他可以读一部旅行指南，记好一套刻板的解释，遇到有钱的顾主就把话匣子打开，把放过几千次的唱片再放一遍。书评家的职务却没有这么简单。他没有理由向旁人说话，除非他所指点的是他自己的发现而且是他自己的爱或憎的对象。书评艺术不发达即由于此。在事实上，一个人如果不以书评为职业，就很难有工夫去天天写书评；而书评却不如旅行向导可以成为一种职业，书评所需要的公平，自由，新鲜，超脱诸美德都是与职业不相容的。

常见的书评不外两种，一种是宣传，一种是反宣传。所谓“宣传”者有书店稿费或私人交谊做背景，作品本身价值是第二层事，头一层要推广它的销路，在这种书籍的生存战争中，它不能不有人替它“吹”一下。所谓“反宣传”者有仇恨妒忌种种心理做背景，甲与乙如不同派，凡甲有所作，乙必须闭着眼睛乱骂一顿，以为不把对方打倒，自己就不易抬头“称霸”。书评失去它的信用，就因为这两种不肖之徒如劣马害群。书评变成贩夫叫卖或是泼妇闹街，这不但是书评末运，也是文艺的末运。

书是读不尽的，自然也评不尽。一个批评家应该是一个探险家，为着发见肥沃的新陆，不惜备尝艰辛险阻，穿过一些荒原沙漠冰海；为着发见好书，他不能不读数量超过好书千百倍的坏书。每个人都应该读些坏书，不然，他不能真正地懂得好书的好处。不过在每个时代，每个国家里坏书都“俯拾即是”，用不着一个专门家去把它指点出来。与其浪费精力去攻击一干部坏书，不如多介绍一部好书。没有看见过小山的人固然不知道大山的伟大；但是你如果引人看过喜马拉雅山，他决不会再相信泰山是天下最高峰。好书有被埋没的可能，而坏书却无永远存在之理，把好书指点出来，读者自然能见出坏书的坏。

攻击唾骂在批评上固然有它的破坏的功用，它究竟是容易流于意气之争，酿成创作与批评中不应有的仇恨，给读者一场空热闹，而且一个作品的最有意义的批评往往不是一篇说是说非的论文，而是题材相仿佛的另一个作品。如果你不满意一部书或是一篇文章，且别费气力去唾骂它，自己去写一部比它较好的作品出来，至少，指点出一部比它较好的作品出来！一部书在没有比它再好的书出来以前，尽管是不圆满，仍旧有它的功用，有它的生存权。

批评的态度要公平，这是老生常谈，不过也容易引起误解。一个人只能在他的学识修养范围之内说公平话。对于甲是公平话，对于乙往往是偏见。

孔夫子只见过泰山，便说“登泰山而小天下”，不能算是不公平，至少是就他的学识范围而言。凡是有意义的话都应该是诚实的话，凡是诚实话都是站在说话者自己特殊立场扪心自问所说的话。人人都说荷马或莎士比亚伟大而我们扪心自问，并不能见出他们的伟大。我跟人说他们伟大么？这是一般人所谓“公平”。我说我并不觉得他们伟大么？这是我个人学识修养范围内的“公平”，而一般人所谓“偏见”。批评家所要的“公平”究竟是哪一种呢？“司法式”批评家说是前一种，印象派批评家说是后一种。前一派人永远是朝“稳路”走，可是也永远是自封在旧窠臼里，很难发见打破传统的新作品。后一派人是永远是流露“偏见”，可是也永远是说良心话，永远能宽容别人和我自己异趣。这两条路都任人随便走，而我觉得最有趣的是第二条路，虽然我知道它不是一条“稳路”。

法朗士说得好：“每个人都摆脱不开他自己，这是我们最大的厄运”。这种厄运是不可避免的，所以一般人所嚷的“客观的标准”，“普遍的价值”等等终不免是欺人之谈。你提笔来写一篇书评时，你的唯一的理由是你对于那部书有你的特殊的见解。这种见解只要是由你心坎里流露出来的，只要是诚实，虽然是偏，甚至于是离奇，对于作者与读者总是新鲜有趣的。书评是一种艺术，像一切其它艺术一样，它的作者不但有权力，而且有义务，把自己摆进里面去；它应该是主观的；这就是说，它应该有独到见解。叶公超先生在本刊所发表的《论书评》一文里仿佛说过，书评是读者与作者的见解和趣味的较量。这是一句有见地的话。见解和趣味有不同，才有较量的可能，而这种较量才有意义，有价值。

天赋不同，修养不同，文艺的趣味也因而不同。心理学家所研究的“个别的差异”是作家批评家和读者所应该同样地认清而牢记的。文艺界有许多无谓的论战和顽固的成见都起于根本不了解人性中有所谓“个别的差异”。我自己这样感觉，旁人如果不是这样感觉，那就是他们荒谬，活该打倒！这是许多固执成见者的逻辑。如果要建立书评艺术，这种逻辑必须放弃。

欣赏一首诗就是再造一首诗；欣赏一部书，如果那部书有文艺的价值，也应该是在心里再造一部书。一篇好的书评也理应是这种“再造”的结果。我特别着重这一点，因为它有关于书评的接受。无论是作者或是读者，对于一篇有价值的书评都只能当作一篇诚实的主观的印象记看待，容许它有个性，有特见，甚至于有偏见。一个书评家如果想把自己的话当作“权威”去压服别人，去范围别人的趣味；一个读者如果把一篇书评当作“权威”恭顺地任它范围自己的趣味；或是一个作家如果希望别人对于自己的著作的见解一定和自己的意见相同；那末，他们都是一丘之貉，都应该冠上一个共同的形容词——愚蠢！

如果莎士比亚再活在世间，如果他肯费工夫把所有讨论、解释和批评他的作品文章仔细读一遍，他一定会惊讶失笑，发见许多读者比他自己聪明，能在他的作品中发见许多他自己所梦想不到的哲学，艺术技巧的意识以及许多美点和丑点。但是他也一定会觉得这些文章有趣，一律地加以大度宽容。懂得这个道理，我们就应该明了：刘西渭先生有权力用他的特殊的看法去看《鱼目集》，刘西渭先生没有了解他的心事；而我们一般读者哩，尽管各人都自信能了解《鱼目集》，爱好它或是嫌恶它，但是终于是第二个以至于第几个的刘西渭先生，彼此各不相谋。世界有这许多分歧差异，所以它无限，所以它有趣；每篇书评和每部文艺作品一样，都是这“无限”的某一片面的

摄影。

原载天津《大公报·文艺》“书评特刊”第190期，1936年8月2日，据《朱光潜全集》卷8

“舍不得分手”

我只读过《日出》而没有看到它上演，依我想，它演起来一定比读起来更生动。经得演的戏不一定经得读，经得读的戏也不一定经得演。曹禺先生对于空气的渲染，剧境的制造，性格的描绘以及对话的衡量都很拿手，这些都是上演成功的要素，假如演员合乎理想，《日出》定是一个痛快淋漓的作品。不过读剧者有余暇揣摩斟酌，他的冷静的头脑不易被一顷刻间的生动情境所卷进去，就不免瞻前顾后，较量到剧情与性格的起伏生展，以及作者对于人生的深一层的观照种种问题。一较量到这些问题，曹禺先生的艺术似乎离老练成熟还有些距离。这里我只说个人读《日出》后所感到的一些欠缺。

在布局方面，《日出》有三条线索：第一是主角陈白露抛弃方达生而沦落到城市淫奢恶毒生活的旋涡里，终于因负债失望而自杀；第二是一位乡下姑娘“小东西”因反抗卖身于土豪金八而求庇于陈白露，终于被地痞黑三架去，卖到一个三等妓院里，后来因不堪凌虐而自杀；第三是陈白露所依靠的财神大丰银行经理潘月亭因投机买债券失败而打好了自杀的计算。其余一切剧情都是这三个线索的附带的穿插。这三个线索之中，第二个关于“小东西”的一段故事和主要动作实在没有必然的关联，它是一部可以完全独立的戏。它在《日出》里最大的功用只在帮助方达生——也许和陈白露——多了解一层城市生活的罪恶。但是曹禺先生并没有把这节外枝叶和本干打成一片，它在《日出》里只能使人起骈拇枝指之感。如果把有关这段故事的部分——第一幕后部以及第三幕全部——完全割去，全剧不但没有损失，而且布局更较紧凑。第三幕毛病很多，它的四方八面的烘染比较宜于电影而不易表演于舞台，并且就很怀疑曹禺先生对于他所写的北方三等妓院有正确深刻的认识。

曹禺先生对于第三幕不肯割爱的苦衷，我们也不难想象到。割去第三幕，全剧就要变成一篇独幕剧，他在附注里虽然声明“第三四幕发生的时间是在第一二幕一星期后”，其实割去第三幕之后，把附带的穿插略加更动——如银行小书记黄省三失业而毒杀全家人之类——《日出》是很容易改成独幕剧的。剧景始终是“在××旅馆的一间华丽的休息室内”，重要的剧情也并没有改场换面的必要。曹禺先生便把一篇独幕剧的材料做成一篇多幕剧，于是插进本非必要的第三幕来改换一下场面，又把第四幕的时间不必要地移后一星期。这虽是一种救济，可是也暴露出这部戏的基本的弱点。《日出》的主要阵容根本没有生展，陈白露失望自杀的阵容从第一幕就布好，——作者不是常提起那瓶安眠药？《日出》的性格根本没有生展，陈白露始终是一位堕落的摩登少女，方达生也始终是一位老实呆板令人起喜剧之感的书呆子。《日出》所用的全是横断面的描写法，一切都在同时间之内摆在眼前，各部分都很生动痛快，而全局却不免平直板滞。

最后，我读完《日出》，想到作剧的一个根本问题，就是作者对于人生世相应持什么样的态度，他应该很冷静很酷毒地把人生世相的本来面目揭给人看呢？还是送一点“打鼓骂曹”式的义气，在人生世相中显出一点报应昭彰的道理来，自己心里痛快一场，叫观众看着也痛快一场呢？对于这两种写法我不敢武断地说哪一种最好，我自己是一个很冷静的人，比较欢喜第一种，而不欢喜在严重的戏剧中尝甜蜜。在《日出》中我不断地尝到义愤发泄后的甜蜜。“小东西”不肯受金八的蹂躏，下劲打他一耳光，我——一个普通的观众——看得痛快；她不受阿根的欺侮，又下劲打他一耳光，那是我亲眼看

见的，更觉得痛快。不过冷静下来一想，这样勇敢的举动和憨痴懦弱的“小东西”的性格似不完全相称，我很疑心金八和阿根所受的那几个巴掌，是曹禺先生以作者的资格站出来打的。李石清裁去了黄省三，逼得他失业，毒杀全家，图谋自杀。潘月亭听到债券大涨的消息，不怕李石清漏掉他的底细，当面臭骂他一顿。但是不转瞬间电话机一响，债券大落了。李石清马上就回敬潘月亭一顿臭骂，继着就是疯狂的黄省三出场揶揄李石清。古话说得好，“善恶报应，就在眼前”。我——一个普通的观众一看到这里，觉得痛快，觉得要金圣叹来下一句眉批：“读此当浮一大白！”但是这究竟是小说，实际上在这个悲惨世界里，有冤不得伸，有仇不得报，哑口吃黄连，苦在心里，是比较更平常的事。陈白露堕落失望，自杀；“小东西”不堪妓院的虐待，自杀；潘月亭投机失败，自杀；黄省三失业没有方法养家活口自杀。人反正不过是一条命，到了绝路便能够自杀毕竟也还是一件痛快事，但是这究竟也还是小说，是电影。实际上在这个悲惨世界里这条命究竟不是可以这样轻易摆布得去，有许多陈白露在很厌倦地挨他们的罪孽的生命，有许多“小东西”很忠于职守地卖她们的皮肉，有许多潘月亭翻了一个筋头又成了好汉，大家行尸走肉似地在悲剧生活中翻来复去，而没有意识到自己是在演悲剧。这就是我们时代的最大的悲剧。在第三幕附注中曹禺先生告诉我们他不肯因为“叫‘太太小姐们’看着舒服些”而救“小东西”的命，他能说几句话，我相信他多少能够接收我这一点拙见。可是在实际上，“叫‘太太小姐们’看着舒服些”，对于作剧家是一个很大的引诱，而曹禺先生也恐怕在无意之中受了这种引诱的迷惑。

《日出》的布景与命题显然有一种象征的意义。我们看完《日出》，不能不问：黑暗去了，光明来了，以后的事情究竟怎样呢？方达生在最后一幕收场所给我们的希望是：“我们要一齐做点事，跟金八拼一拼。”这不能不使我们觉得这是一种“倒降顶点”（anti-climax）。偌大的来势就落到这么一个收场么？杀了金八，就能把这个黑暗世界改成光明的么？我们觉得，方达生那么一个心有余而力不足的书呆子实在不能担当《日出》以后的重大责任。他的性格应该写得比较聪明活泼些，比较伟大些。他对于阿根所鄙弃的提夯杵唱夯歌的劳动阶级，应该不仅只有一种书生的同情，应该还有一种有组织有计划的关联。曹禺先生所暗示的一线光明始终是在后台，始终是一种陪衬。我们不能使它更较密切地和主要动作打成一片，甚至于特别留一幕戏的地位给它么？

以上都是对于贤者求全责备的话。让这一面之辞发表出去，对于《日出》实在不很公平。《日出》有许多好处，如果我有时间和篇幅，我可以做一篇比这篇较长的文章来写我对于它的赞赏。不过我想“捧场”的话，对于曹禺先生这样一个有希望的聪明作家是不必需的。以他那一管伶俐生动的笔，我们有理由盼待更完善的作品出来。我真有些舍不得放下笔，他所描写的那一群活灵活现的坏蛋——张乔治，阿根，潘月亭，李石清，尤其是那个顾八奶奶和他的“面首”胡四——真叫人舍不得分手！

原载天津《大公报·文艺》第276期，1937年1月1日，据《朱光潜全集》（8）

《望舒诗稿》

一个“伴着孤岑的少年人”“用他二十四岁的整个的心”，在“晚云散锦残日流金”的时候，“彳亍在微茫的山径”，看他自己的“瘦长的影子飘在地上”，“像山间古树的寂寞的幽灵”。那时寒风中正有雀声，他向那“同情的雀儿”央求：“唱啊，唱破我芬芳的梦境”！他抬头望见白云，心里像有什么像白云一样地沉郁，“而且要对它说话也是徒然的，正如人徒然向白云说话一样”。到“幽夜偷偷地从天末来”时，他对“已死美人”似的残月唱“流浪人的夜歌”，祝他自己“与残月同沉”。他是一个“最古怪的”夜行者，“戴着黑色的毡帽，迈着夜一样静的步子”。他“走遍了嚣嚷的酒场，不想回去，好像在寻找什么”。他低声向“飘来一丝媚眼”说，“不是你”，“然后踉跄地又走向他处”。回到家时，他抱着陶制的烟斗，静听他的记忆“老讲着同样的故事”，或是看他的梦“开出娇妍的花”，“金色的贝吐出桃色的珠”；或是坐在“憧憬之雾的青色的灯”下“展开秘藏的风俗画”。这种幸福的夜不是没有它的灾星。他会整夜地作“飞机上的阅兵式”，看“每个爱娇的影子”“列成桃色的队伍”，寻不着“什么地方去喘一口气”。

像一般少年，他最留恋的是春与爱。“春天已在斑鸠的羽上逡巡着了”，他“撑着油纸伞，独自彷徨在悠长又寂寥的雨巷”，“希望逢着一个丁香一样地结着愁怨的姑娘”。他问路上的姑娘要“那朵簪在发上的小小的青色的花”，或是和她唱和“残叶之歌”，或是款步过那棵苍翠的松树，“它曾经遮过你的羞涩和我的胆怯”，或是邀她坐江边的游椅说：“啮着沙岸的永远的波浪，总会从你投出着的素足撼动你抿紧的嘴唇的”。但是他也经过爱的一切矛盾，虽是“一个可怜的单恋者”，当一个少女开始爱他的时候，他“先就要栗然地惶恐”，他告诉愿“追随他到世界的尽头”的人说：“你在戏谑吧！你去追平原的天风吧”！

他是“一个怀乡病者”，他常“渴望着回返到那个如此青的天”。“小病的人嘴里感到莴苣的脆嫩，于是遂有了家乡小园的神往”。但是他有时自慰：“因为海上有青色的蔷薇，游子要萦系他冷落的家园吗？还有比蔷薇更清丽的旅伴呢”。因为他有怀乡病，对同病者特别同情。百合子向他微笑着，“这忧郁的微笑使他也坠入怀乡病里”。

这“辽远的国土的怀念者”原来是“青春和衰老的集合体”。他感觉最深刻的是中年人的悲哀。他“只愿在春天里活几朝”，而他“心头的春花已不更开”。他“知道秋所带来的东西的重量”。从前在他耳边低声软语着“在最适当的地方放你的嘴唇”的，他已经记不清是樱子还是谁了。他自觉得是在唱“过时”的歌曲：

老实说，我是一个年轻的老人了：

对于秋草秋风是太年轻了，

而对于春月春花却又太老。

这是《望舒诗稿》里所表现的戴望舒先生和他所领会的世界。这个世界是单纯的，甚至于可以说是平常的，狭小的，但是因为作者的亲切的经验，却仍很清新爽目。作者是站在剃刀锋口上的，毫厘的倾侧便会使他倒在俗滥的一边去。有好些新诗人是这样地倒下来的，戴望舒先生却能在这微妙的难

关上保持住极不易保持的平衡。他在少年人的平常情调与平常境界之中嘘拂出一股清新空气。他不夸张，不越过他的感官境界而探求玄理；他也不掩饰，不让骄矜压住他的“维特式”的感伤。他赤裸裸地表现出他自己——一个知道欢娱也知道忧郁的，向新路前进而肩上仍背有过去的时代担负的少年人。他表现出他的美点和他的弱点，他的活泼天真和他的彷徨憧憬。他的诗在华贵之中仍保持一种可爱的质朴自然的风味。像云雀的歌唱，他的声音是触兴即发，不假着意安排的。

戴望舒先生最擅长的是抒情诗，像一切抒情诗的作者，他的世界中心常是他自己。他的《诗稿》中除掉一两首可能例外，如《妾命薄》之类，似全是他自己的生活片段集锦。在感觉方面他偏重视觉，虽然他论诗主张“诗不是某一官感的享乐”；在情感方面他集中于“桃色的队伍”，虽然他有一位留“断指”做纪念的朋友；在想象方面他欢喜搬弄记忆和驰骋幻想，他在“古神祠前”看他的蛛脚似的思量：

从苍翠槐树叶上，
它轻轻地跃到
饱和了古愁的钟声的水上。

他在烟卷上笔杆上酒瓶上证实记忆的存在。一般诗人以至于普通人所眷恋的许多其他方面的人生世相似乎和戴望舒先生都漠不相关。读过《望舒诗稿》以后，我们不禁要问：戴望舒先生的诗的前途，或者推广说整个的新诗的前途，有无生展的可能呢？假如可能，它大概是打哪一个方向呢？新诗的视野似乎还太窄狭，诗人们的感觉似乎还太偏，甚至于还没有脱离旧时代诗人的感觉事物的方式。推广视野，向多方面作感觉的探险，或许是新诗生展的唯一路径。归根究竟，做诗还是从生活入手。

戴望舒先生所以超过现在一般诗人的我想第一就是他的缺陷——他的单纯，其次就是他的文字的优美。诗人的理论往往不符他的实行。读完《望舒诗稿》之后看到附录的《诗论零札》，我们不免要惊讶。他的开章明义就是，

一、诗不能借重音乐，它应该丢去了音乐的成分。

二、诗不能借重绘画的长处。

他的许多新形式的尝试（如《十四行》、《雨巷》、《记忆》、《烦忧》之类）和许多可爱的描写句不都是这两个原则的反证么？

戴望舒先生对于文字的驾驭是非常驯熟自然，但是过量的富裕流于轻滑以至于散文化，也在所不免。《我的记忆》除头二段以外大半近于 prosaic，《林下小语》中的：

你到山上觅珊瑚吧，
你到海底觅花枝吧；

之类诗句虽然有它的可爱处，也很容易流于轻易。像《生涯》里的

人间天上不堪寻。
人间伴我惟孤苦。

和《残花的泪》里的

寂寞的古园中，
明月照幽素，
一枝凄艳的残花
对着蝴蝶泣诉。

之类似乎太带旧诗气味了。在《乐园鸟》中，亚当夏娃被逐的花园据说是在

“天上”，似亦有斟酌的余地。不过这都是小疵。就全盘说，《望舒诗稿》的文字是很新鲜的，有特殊风格的。

原载《文学杂志》第1卷第1期，1937年5月，据《朱光潜全集》（8）

《桥》

废名先生开始写《桥》是14年11月，到19年终写完上半部，21年在开明书店初版出世。此后他断断续续地写了几章，在《新月》、《文学》等刊物发表。据他预定的计划，已出书及陆续发表的部分至多仅占全书的一半，在这几年中完成《桥》的工作一个念头在他心头是一个重负。他近来的兴趣已逐渐由文艺创作转变到他自己所认为更重要的悟理证道一方面去，但仍时时惦念着完成《桥》一件未了心愿。现在他决计费一年左右的光阴把《桥》续成，陆续付本刊发表。趁这个机会，我们就已发表的一部分《桥》来谈谈，借以提醒读者的记忆。

读小说的人常要找故事，《桥》几乎没有故事。主角程小林在十二岁那年春夏间放学回家，在路上掐金银花，看见树脚下有一位放牛的小姑娘琴子，就伸手送她一串花。她的奶奶认识小林和琴子原来有“通家”之谊，于今小林的父亲和琴子的母亲都已去世了，单剩下这两个“孤儿”。于是小林就被邀到史家庄——琴子的家——去玩。上篇所写的就是小林的乡塾生活以及他和琴子来往的“两小无猜”天真烂漫的情状。下篇展开时，小林已经不是私塾中提笔在水壶上写“程小林之水壶”那个小林了，是走了几千里路回来可以出口就诵莎士比亚的名句的少年公子了。他回到史家庄，久别之后所会见的琴子“无论如何已是昔日之人”，但是“他们俩的会见只费一转眼，而这一转眼傲然是一‘点睛’，点在各人久已画在心上的一条龙，龙到这时才真活了，再飞了也不要紧”。琴子之外，他也会见了细竹，当年的“小东西”“竟在他的瞳孔里长大了”。她比琴子小两岁，和琴子只是堂姊妹，却“相依为命”，看来像是嫡亲姊妹。下篇所写的就是小林混在这两位姊妹行中度假牧歌式的乡村岁月，三月三望鬼火，夜里提灯看桃花，到“头发林”里披发，下河洗衣，编杨柳球，清明上坟，往花红山看映山红，下雨天坐在房里谈草谈山谈伞，上八丈亭佛庙里坐蒲团，画画，裹粽子过端阳。这种快乐的日子在各人心中却都不免掩藏着几分苦恼。细竹始终是天真烂漫，但是心里总觉得和琴子不是嫡亲姊妹。琴子有时“想小林又是同细竹一块儿玩去了，恨不得把这丫头一下就召回来，大责备一顿”。小林回来，称赞“细竹真好比一个春天，一举一动总来得那么豪华”，琴子警告他“以后不要同细竹玩”，“她轻轻这一说又把他说哭了。她也哭了。”上部所给我们的故事线索仅仅如此。

下部只写成了六段。正是早秋。小林、琴子、细竹三人去朝天禄山，天禄山有山有海，有红叶，山上有个鸡鸣寺，他们要在这寺里住一月半月。在山上他们遇见牛大千小千两姊妹，彼此成了情投意合的游伴。牛家姊妹住她们自己的别墅“扫月堂”，离鸡鸣寺不远。他们五人就在这两处往还。以后的事“且听下文分解”了。

我们为读者的方便，把这故事的线索这样抽绎出来，其实它对于全书的了解并不十分重要。这书虽沿习惯叫做“小说”，实在并不是一部故事书。把文学艺术分起类来，认定每类作品具有某几种原则或特征，以后遇到在名称上属于那一类的作品，就拿那些原则或特征为标准来衡量它，这是一般批评家的惯技，也是一种最死板而易误事的陈规。在从前，莎士比亚的悲喜杂糅的诗剧被人拿悲剧的陈规抨击过；在近代，自由诗，散文诗，“多音散文”以及乔伊斯和吴尔夫夫人诸人的小说也曾被人拿诗和小说的陈规抨击过。但

是真正的艺术作品必能以它们的内在价值压倒陈规而获享永恒的生命。对于《桥》，我们所要问的不是它是否合于小说常规而是它究竟写得好不好，有没有新东西在里面。如果以陈规绳《桥》，我们尽可以找到许多口实来断定它是一部坏小说；但是就它本身看，它虽然不免有缺点，仍可以说是“破天荒”的作品。它表面似有旧文章的气息，而中国以前实未曾有过这种文章；它丢开一切浮面的事态与粗浅的逻辑而直没入心灵深处，颇类似普鲁斯特与吴尔夫夫人，而实在这些近代小说家对于废名先生到现在都还是陌生的。

《桥》有所脱化而却无所依傍，它的体裁和风格都而愧为废名先生的特创。看惯现在中国一般小说的人对于《桥》难免隔阂；但是如果他们排除成见，费一点心思把《桥》看懂以后，再去看现在中国一般小说，他们会觉得许多时髦作品都太粗疏浮浅，浪费笔墨。读《桥》不是易事，它逼得我们要用劳力征服，征服的倒不是书的困难而是我们安于粗浅的习惯。正因为这一层，读《桥》是一种很好的文学训练。

像普鲁斯特与吴尔夫夫人诸人的作品一样，《桥》撇开浮面动作的平铺直叙而着重内心生活的揭露。不过它与西方近代小说在精神上实有不同，所以不同大概要归原于民族性对于动与静的偏向。普鲁斯特与吴尔夫夫人借以揭露内心生活的偏重于人物对于人事的反应，而《桥》的作者则偏重人物对于自然景物的反应；他们毕竟离不开戏剧的动作，离不开站在第三者地位的心理分析，废名所给我们的却是许多幅的静物写生。“一幅自然风景”，像亚弥儿所说的，“就是一种心境”。他渲染了自然风景，同时也就烘托出人物的心境，到写人物对于风景的反应时，他只略一点染，用不着过于铺张的分析。自然，《桥》里也还有人物动作，不过它的人物动作大半静到成为自然风景中的片段，这种动作不是戏台上的而是画框中的。因为这个缘故，《桥》里充满的是诗境，是画境，是禅趣。每境自成一趣，可以离开前后所写境界而独立。它容易使人感觉到“章与章之间无显然的联络贯串”。全书是一种风景画簿，翻开一页又是一页，前后的景与色调都大同小异，所以它也容易使人生单调之感，虽然它的内容实在是极丰富。

废名先生不能成为一个循规蹈矩的小说家，因为他在心理原型上是一个极端的内倾者。小说家须得把眼睛朝外看，而废名的眼睛却老是朝里看；小说家须把自我沉没到人物性格里面去，让作者过人物的生活，而废名的人物却都沉没在作者的自我里面，处处都是过作者的生活。小林，琴子，细竹三个主要人物都没有明显的个性，他们都是参禅悟道的废名先生。《桥》颇易令人联想到梅特林克的名剧本 *Peleas et Mélisand*，所写的好像也是一种三角恋爱，而氛围气息却没有一点人间烟火气；其中主角虽都是青年，而每人身上却都像背有百岁人的悲哀的重负与老于世故者的澈悟。《桥》是在许多年内陆续写成的，愈写到后面，人物愈老成，戏剧的成分愈减少而抒情诗的成分愈增加，理趣也愈浓厚。“理趣”没有使《桥》倾颓，因为它幸好没有成为“理障”。它没有成为“理障”，因为它融化在美妙的意象与高华简炼的文字里面。《桥》的“文章之美”，世已有定评（参看知堂先生的序以及《新月》第四卷第五期灌婴先生的评）。关于这一层，我们只提出两点意思。

废名最钦佩李义山，以为他的诗能因文生情。《桥》的文字技巧似得力于李义山诗。举几个例来说。

蛇出乎草，——孩子捏了蛇尾巴。小小长条黑色的东西，两位姑娘草意微惊。（《路上》）

渐渐放了两点红霞——可怜的孩子眼睛一闭：“我将永远是一个瞎子。”顷刻之间无思无虑。“地球是有引力的。”莫名其妙的又一句，仿佛这一说苹果就要掉了下来，他就在柰端的树下。（《天井》）

小林站着那个台阶，为一棵松荫所遮，回面认山门上的石刻“鸡鸣寺”三字，刹时间，伽蓝之名为他脱出空华，“花冠间上午墙啼，”于是一个意境中的动静，大概是以山林为明镜，羽毛自见了。（《荷叶》）

这些都是“跳”，废名所说的“因文生情”，而心理学家所说的联想的飘忽幻变。《桥》的美妙在此，艰涩也在此。《桥》在小说中似还未生影响，它对于卞之琳一派新诗的影响似很显著，虽然他们自己也许不承认。

在《树》那一章里小林赞赏细竹的谈话说：“厌世者做的文章总美丽”。《桥》的基本情调虽不是厌世的而却是很悲观的。我们看见它的美丽而喜悦，容易忘记它后面的悲观色彩。也许正因为作者内心悲观，需要这种美丽来掩饰，或者说，来表现。废名除李义山诗之外，极爱好六朝人的诗文和莎士比亚的悲剧，而他在这些作品里所见到的恰是“愁苦之音以华贵出之”。《桥》就这一点说，是与它们通消息的。在《诗》那一章里，小林问琴子细竹怎么不折花回来，

她们本是说出去折花，回来却空手，一听这话，双双的坐在那桌子的一旁把花红山回看了一遍，而且居然动了探手之情！所以，眼睛一转，是一个莫可如何之感。

古人说：“镜里花难折”，可笑的是这探手之情。

我们读完《桥》，眼中充满着镜花水月，可是回想到“探手之情”，也总不免“是一个莫可如何之感”。

原载《文学杂志》第1卷第3期，1937年7月，据《朱光潜全集》（8）

《谷》和《落日光》

像许多青年作家，芦焚先生是生在穷乡僻壤而流落到大城市里过写作生活的。在现代中国，这一转变就无异于陡然从中世纪跌落到现世纪，从原始社会搬到繁复纷扰的“文明”社会。他在二三十年中在这两种天悬地隔的世界里做过居民。虽然现在算是在大城市里落了籍，他究竟是“外来人”，在他所丢开的穷乡僻壤里他才真正是“土著户”。他陡然插足在这光彩眩目喧聒震耳的新世界里，不免觉得局促不安；回头看他所丢开的充满着忧喜记忆的旧世界，不能无留恋，因为它具有牧歌风味的幽闲，同时也不能无憎恨，因为它流播着封建式的罪孽。他也许还是一位青年，但是像那位饱经风霜的“过岭”者，心头似已压着忧患余生的沉重的担负。我们不敢说他已失望，可是他也并不像怀着怎样希望。他骨子里是一位极认真的人，认真到倔强和笨拙的地步。他的理想敌不住冷酷无情的事实，于是他的同情转为忿恨与讽刺。他并不是一位善于讽刺者，他离不开那股乡下人的老实本分。

读过《谷》和《落日光》以后，我们收拾零乱的印象，觉得它们的作者仿佛是这么一个跨在两个时代与两个世界的人。这点了解也许可以帮助我们化除一些不调和的感觉，——读这两部作品时，不调和的感觉是不免要不断地产生。

论题材，它们的来源大部分是近代文明在侵入而尚未彻底侵入的乡村和乡镇。像《落日光》里的“沉浸在落寞的古老情调里”的田庄，像在关圣大帝的神道前挂着红布花球写着“有求必应”的大槐树旁的庞府，像《牧歌》里老马干和印迦姑娘拦路同部落头目的队伍鏖战的小山冈，或是小茨儿和退伍老兵在酷热天气所爬过的蜈蚣岭，像江湖客和小二对头痛饮的小旅店，这些都可以说是芦焚先生的“老家”，在这些地方和这些地方的人物中他显得最家常亲切。但是此外芦焚先生还有一个“客寓”，上面是刷着崭新的白垩和油漆招牌的。在这个另一世界里我们遇到的是狱里墙壁上用指甲刻新诗的青年志士，是侮辱女同志以反动罪名吓人的委员，是唱萨哑歌声的帝国儿郎，是在黄昏中并肩散步合念着“由崎岖的爱的路而直达永恒”的少爷小姐。这些人物在全部作品所烘托出来的气氛之中，有如西装少年拈香礼佛，令人感到不伦不类。这倒不能怪芦焚先生，因为他所经历的本来就是这种不伦不类的世界。

芦焚先生的世界虽是新旧杂糅的，其中人物的原型却并不算多，他们大部分是受欺凌压迫者，或是受命运揶揄者像《头》里的孙三，《谷》里的洪匡成，《牧歌》里的雷辛及其他被蹂躏者无辜地惨遭残杀，永远没有申冤的日子，是一种；像《过岭记》里的退伍老兵，《人下人》里的叉头，《鸟》里的易瑾，《金子》里的孟天良和金子自己以及和候鸟同来去的卖香芋的江湖客，都经历尽人生的险艰而到头终无去向，是另一种。在这些人物的描写中，作者似竭力求维持镇静，但他的同情，忿慨，讽刺，和反抗的心情却处处脱颖而出。因为这一点情感方面的整一性，《谷》和《落日光》在表面上虽有许多不调和的地方，却仍有一贯的生气在里面流转。也正因为这个缘故，读芦焚颇近读 Hardy，我们时时觉得在沉闷的气压中，有窒息之苦。

《谷》和《落日光》都是芦焚的作品。《谷》，文化生活出版社 1936 年 5 月初版。《落日光》，开明书店 1937 年 3 月初版。——全集编者。

读《谷》和《落日光》不是一件轻快的事。一泻直下，流利轻便，这不是芦焚先生的当行本色。他爱描写风景人物甚于爱说故事。在写短篇小说时，他仍不免没有脱除写游记和描写类散文的积习。有时这固然是必需的，离开四围景物的描写，我们不能想象有什么方法可以烘托出《过岭记》或《落日光》里的空气和情调。但是在芦焚先生的大部分的作品里，描写多于叙述时，读者不免觉到描写虽好，究竟在故事中易成累赘。这也许是读者的错过，《谷》和《落日光》也许根本就不应该只当作短篇小说看的。

每个作者都有他自己的一条路，我想芦焚先生的正路是《谷》，《过岭记》，《人下人》，《落日光》，《牧歌》，《金子》，《江湖客》数篇所指示的。他最擅长的是单锋直入，在同一氛围空气中写出同一类的人物的厄运。在《头》里他似乎尝试另一风格，要左顾右盼，声东击西，结果不免错杂零乱。错杂零乱的文章自然有它的好处，《头》在这方面的尝试也不能说是失败，但究竟也不能说是完全的成功。主角只是孙三一个人，其余许多人物都仿佛成为工具或傀儡。不过说来说去，这篇文章究竟难能可贵，没有人舍得割弃它的。这句话却未必能应用到《一日间》，《一片土》、《父与子》之类偏重讽刺的作品。我想芦焚先生最好把这块田地留给老舍。

我读芦焚先生的作品和读萧军先生的作品是同时的。这两位新作家都以揭露边疆生活著称，对于受压迫者都有极丰富的同情，对于压迫者都有极强烈的反抗意识，同时，对于自然与人生，在愤慨之中仍都有几分诗人的把甘苦摆在一块咀嚼的超脱胸襟。但是他们在风格上有一个重要的异点；萧军在沉着之中能轻快，而芦焚却始终是沉着。这种分别，我们只要拿萧军的《江上》和《同路人》同芦焚的《过岭记》和《金子》一比较，就可以明白。自然，萧军也有笨重的地方，《羊》的头一部分就是特例；芦焚也有轻快的地方，《谷》就是特例。不过特例终于是特例，两人的分别终于是很显然的。因为这个原故，读芦焚总比读萧军费力。萧军的好处马上就可以吸引读者的注意，芦焚的好处是要读者费一番挣扎才能察觉的。

原载《文学杂志》第1卷第4期，1937年8月，据《朱光潜全集》（8）

冯友兰先生的《新理学》

近一二十年来，关于中国哲学方面，我还没有读到一部书比冯友兰先生的《新理学》更好。它的好，并不仅在作者企图创立一种新的哲学系统，而在它有忠实的努力和缜密的思考。

他成立了一种系统。这对于中国哲学的功劳是值得称赞的。我们一般浅尝中国哲学和西方哲学的人们，常感觉到这两种哲学在精神和方法两方面都有显著的差异。就精神说，中国民族性特重实用，哲学偏重伦理政治思想，不着实际的玄理很少有人过问；西方哲学则偏重宇宙本体和知识本身的性质与方法之讨论，为真理而求真理，不斤斤计较其实用。就方法说，西方哲学思想特长于逻辑的分析，诸家哲学系统皆条理井然，譬如建筑，因基立柱，因柱架顶，观者可一目了然于其构造；中国哲学思想则特长于直觉的综合。从周秦诸子以至宋明理学家都喜欢用语录体裁随笔记载他们的灵心妙语，譬如烹调，珍味杂陈，观者能赏其美，而不必能明白它的经过手续，它没有一目了然的系统。这见解大概是普遍的。读过冯先生的《新理学》之后，我们对于这粗浅的印象至少要加几分修正。他很明白地指点出来：西方哲学家所纠缠不清的宇宙本体和知识性质诸问题，在中国也是向来就讨论得很热闹的。我们从前读旧书，固然也常遇到“理”、“性”、“气”、“道”、“太极”、“无极”、“阴阳”等等字样，但是这些字样对于我们门外汉颇有几分神秘气息，“玄之又玄”，也可能地是“糟之又糟”。经过冯先生解释之后，我们才恍然大悟这些不可思议不可言说的还是可思议可言说，而且我们的哲学家所求之理与西方哲学家所求之理根本并无大别，所得的结论也差不多。其次，中国哲学旧籍里那一盘散沙，在冯先生手里，居然成为一座门窗户牖俱全的高楼大厦，一种条理井然的系统。这是奇绩，它显示我们：中国哲学家也各有各的特殊系统，这系统也许是潜在的，“不足为外人道”的，但是如果要使它显现出来，为外人道，也并非不可能。

看到冯先生的书以后，我和一位国学大师偶然谈到它，就趁便询取意见，他回答说，“好倒还好，只是不是先儒的意思，是另一套东西”。他言下有些歉然。这一点我倒以为不能为原书减色。冯先生开章明义就说：“我们现在所讲之系统，大体上是承接宋明道学中之理学一派。我们说‘承接’，因为我们是‘接着’而不是‘照着’宋明以来理学讲的。因此，我们自号我们的系统为新理学。”他在书中引用旧书语句时，常着重地声明他的解释不必是作者的原意，他的说法与前人的怎样不同。这些地方最足见冯先生治学忠实的态度，他没有牵强附会的恶习。他“接着”先儒讲，不“照着”先儒讲，犹如亚理斯多德“接着”柏拉图讲而不“照着”他讲，康德“接着”休谟讲而不“照着”他讲，哲学家继往以开来，他有这种权利。

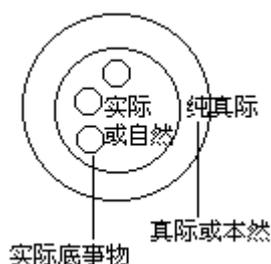
要明白冯先生的系统，必须读原书。粗略地说，他的系统基于“真实际”（即“本然”）和“实际”（即“自然”）的分别。“真实际”包含超时空的一切“理”，“实际”之最后的不可分析的成因为“气”。比如说，“这是方的”，“方”的理存于真实际，“这”是实际中一个方的物。实际的方的物“依照”真实际的方的理而得其方的性。只有性不能成物，方的物必有其所“依据”以成为实际的方者，这叫做“料”，料近于“物质”，不过物质尚有其物质性，将一切性抽去而单剩一极端混沌的原素，则得“绝对的料”，此即“真元之气”（简称为“气”），亦即“无极”。真实际所有理之全体为“太

极”。“极”有二义：一是标准，每理对于依照之事物为标准；二是极限，事物达到标准亦即达到极限。“太极”理之全，“无极”物之础，由“无极而太极”，即由气至理，中间之过程即我们的事实的实际的世界。理为“未然”，为“微”，为“体”，为“形而上的”；物为“已发”，为“显”，为“用”，为“形而下的”。形上的理是思之对象，是不可经验的；形下的物是感之对象，可经验的。哲学所研究的为形而上学的理。

这是冯先生的基本原则，从这些基本原则出发，他解释天道，人道，历史，宗教，艺术以至于将哲学本身当作一个实际事物看。篇幅只容许我讨论他的基本原则，虽然原书引人入胜的地方并不仅在基本原则。我接受冯先生的立场，来审查他的系统是否完整无漏或“言之成理”。为清晰起见，我把我的意见分作三个问题来说。

一、真际和实际是否有范围大小的分别？

冯先生以肯定的回答此问题，他说：“属于实际中者亦属于真际中。但属于真际中者不必属于实际中。我们可以说，有实者必有真，但有真者不必有实；是实者必是无妄，但是真者未必不虚。其只属于真际中而不属于实际中，即只是无妄而不是不虚者，我们说它是属于纯真际中，或是纯真际的。如以图表示此诸分别，其图如下：



就此图所示者说，则对于真际有所肯定者，亦对于实际有所肯定。但其对于实际有所肯定者仅其‘是真际的’之方面，……我们说哲学对于真际有所肯定而不特别对于实际有所肯定，特别二字所表示者即此。”（10至11页）

就图及解看，冯先生以为实际与真际的关系，犹如实际的事物与实际的关系一样，同是范围大小的关系。真际大于实际，犹如实际大于每个实际的事物，犹如动物类大于人类。但是大者与小者都同在一平面上。依形式逻辑，对于全体有所肯定者对于其所含之部分亦有所肯定；所以冯先生说，“对于真际有所肯定者亦对于实际有所肯定”。于此我们向冯先生说，你这个人实际的人，决无疑问；要是说你这一个实际的事物亦属于真际中，和你所谓形而上学的理在一块儿站班，那就大有问题，因为属于实际中者即不属于真际中，固然，你是人，有人性，而人性所“依照”之理仍在你所说的“太极”圈里。其次，你假定真际有纯真际和不纯真际的分别。其实，是理就是纯理，真际都是纯真际。唯其“纯”，才是“极”。实际事物“依照”纯理为准而至其“极”者，依冯先生的看法，亦属罕见。真际有“极”圆而实际不必有；真际有“凡人皆有死，若泰山为人，则泰山有死”之假言判断所含之理（如罗素和怀特海在《数学原理》中所说者），而实际不必有此事实。所以对于

真际有所肯定者，对于实际不必有所肯定。所以然者，真际和实际并不在一平面上而有一部分范围相叠合。它们并不是一平面上范围大小的分别，而是阶层（order）上下的分别。真际是形而上的，实际是形而下的。实际事物的每一性与真际中一理遥遥对称，如同迷信中每人有一个星宿一样。真际所有之理则不尽在实际中有与之对称或“依照”之者，犹如我们假想天上有些星不照护凡人一样。冯先生自己本来也着重形上形下的分别，而有时却把真际和实际摆在一个平面上说，拿动物和人的范围大小来比拟真际和实际的范围大小。此真所谓“比拟不伦”。就这一层说，冯先生似不免自相矛盾，而这矛盾在冯先生的系统中是不必有的。

二 真际和实际如何发生关系？

真际是形而上的理，实际是形而下的事物，这个分别是从柏拉图以来二千多年一般哲学家所公认的。如果冯先生的贡献亦在说明这个分别，那就可不用谈。哲学家所纠缠不清的是这两种截然不同的“际”如何合拢起来，成为我们所知道的形上又形下的宇宙。一种哲学系统能否成立，这问题是一个试金石；每个大哲学家的企图都在打通这个难关。冯先生打通这个难关没有呢？他提出“依照”和“依据”两个观念来讲，物“依照”其类之理而得性（如圆），“依据”本身无性的气而成为实际的物（如圆物）。气是“无极”而理是“太极”，由“无极而太极”，即由气而理，“中间之过程即我们的事实的实际的世界”（74页）。此“而”即是道。宇宙大全是静的，这是动的；“宇宙是静的道，道是静的宇宙”（98页）。动依“一阴一阳”之公式。“依照某理以成某物之气之动者，对于所成之某一物说，名曰阳。与此气之动者之气之静者，对于此物说，名曰阴”（87页）。阳是动的，生长的，阴是静的，消毁的。比如房子，砖瓦工匠之助其存在者是房子之阳，风雨炮火之阻碍其存在者是房子之阴。物物都有阴阳，而阴之中与阳之中又各有阴阳，如此循环不止。阴阳消长乃有成（=）盛（=）衰（=）毁（=）之四象。易卦即为事物变化公式之象。这是对于易学及道家哲学的一种很有趣的新解释，但是冯先生似尚有未能自圆其说处，现在分六点来说。

一、气本身无性。但冯先生承认它为“物存在之基础”，“至少有存在性”。此“存在性”为在真际有理为其所“依照”呢？为在真际无理为其所“依照”呢？为其有，则气仍非“绝对的料”，仍非“无极”；如其无，则宇宙中可有无理之性，此在冯先生的系统中说不通。

二、理超时空。据冯先生说，“真元之气亦是不在时空者”（82页）。他没有告诉我们，不在时空者如何有“存在性”？它是否仍是“太极”中一因素？他更没有告诉我们，两种都无时空的“理”与“气”如何生出有时空的事物？

三、由“无极而太极”，此“而”字冯先生甚看重，认为即是“道”，亦即是“实际的世界”。这不啻说，道即是实际的世界，但这又似不是冯先生的系统所能允许的。此“而”字我们也甚看重，但如何“而”法，我们读过冯先生的书之后，仍不甚了了。就他所举的例来说，房子由砖瓦工匠造成，由风雨消蚀，是房子的阳与阴，但是这种阴阳消长，仍是形而下的事，并没有由“无极而太极”，“而”来“而”去，仍“而”不出实际的圈套。

四、依冯先生的系统，实际事物皆“依照”真际的理。实际有阳消阴长，

真际也应有一个阴阳消长的理为它所“依照”。这就是说，实际有动，有大用流行；真际也应有动，有大用流行。冯先生却说，宇宙大全是静的，“宇宙是静的道。道是静的宇宙”。这似乎承认真际原来是静止的，不生不变的，不能运行的。这“静的道”又如何“动”起呢？

五、冯先生对于实际和真际的关系，实有两个不同的说法：一是“依照”说，一是“无极而太极”说。据“依照”说，“物”“依照”其类之理而得性，是本有理而人依照之；据“无极而太极”说，由气至理，是本有气（物存在之基础）而后达到（所谓“而”或“至”）理。照这种看法，不但理可独立，气也可独立。两种独立说之合拢则有两种看法，一是从理看，一是从气看；从“理”看，似为真际产生实际，从“气”看，又似实际附不上真际。这两种看法如何调和，也颇费解。

六、冯先生于“阴阳”一个观念之外，又提出“势”一个观念。“某种事物能为实际的有，则必先有一种势”（196页）。“势亦可说是实际中某一时之某种状况”（198页）。“势”与“阳”相似而不同。“我们说阳，是就一事物之实际的有说，我们说势，是就一类事物之实际的有说”，因为“一类事物之相同，在于其有同性，至于其类各个分子所有之阴阳，则可各不同。”（197页）。这“势”的观念可议之处甚多。势与阳分别甚牵强。一类事物不能就同性一点上有阴阳么？从前人以阴阳说“君子道长，小人道消”，还是就类说，此其一。冯先生以“势”说历史，而历史的事实大半是一件而非一类。这个道理亚理斯多德在拿诗和历史比较时说得很明白。“历史表现个别的……例如亚尔西巴德做了什么事或遭了什么事”（《诗学》第九章）。“势是就一类事物之实际的有说”，也不很妥当，此其二。阴阳对于一事物说，为正负两种因。正负两因相合，（或用黑格尔的术语来说，“正”“反”两端相冲突）即为新有事物（黑格尔所谓“合”）之势。势必至于一事物之有，则势应为该事物的一切因之总和，应包含阴阳两面说，不只相当于阳，此其三。有因必有果，此为逻辑定律。势为一事物的一切因之总和，则“势有必至”，确无疑义。冯先生却说，“一种势只能使一种事物可有，而不能使其必有”（211页），如使其必有，则需要“人之努力”。“人之努力”即亚理斯多德所谓“力因”，而冯先生所谓“阳”的一成分，还不是一种“势”么？无论是从科学的命定论看，或是从冯先生颇表同情的唯物史观看，冯先生的“势”的观念都不很恰当，此其四。谈到此点，我们可附带地说到冯先生所反对的“物物有一太极”说（道家如郭象主张实际中每件事物皆与整个宇宙有关系）。这个说法本无可厚非。事必有因，因又有因，展转无穷，一事物可牵涉到全宇宙。如果任何一事物不为其现状，则整个宇宙必须另是一个样子。所谓“物物有一太极”，是中世纪哲学家的“小宇宙见大宇宙”的看法，是莱布尼兹的“原子论”的看法，是近代黑格尔派名家的“融贯说（coherence theory）的看法，不独中国道家为然。它有它的道理，冯先生似未看出这道理。

三 我们如何知实际与真际？

这问题的答案就是全部知识论。所以在哲学中特别重要。它的难点仍在真际与实际的区别。真际的理形而上，可思议而不可以感官经验；实际的事物形而下，可以感官经验，如思议之仍必借助于理。感思异能如何融会，真

实际如何接触，两个是哲学的最重要的问题。真实接触问题已如上述，现在讨论感思融会问题。就大体说，已往哲学家有专从理着眼，而用形式逻辑的方法推演理之所以然者，柏拉图，莱布尼兹，斯宾诺莎以及近代数学逻辑学者尽管主张彼此不同，而大体上都采取这个立场；也有专从感官经验着眼，主张一切知识都从经验实际事物来者，哲学任务就在于分析实际经验而归纳结论，亚理斯多德偏重这种看法，洛克谟休尔的经验派哲学几乎全取这种看法。粗略地说，形而上学（冯先生所谓“最哲学的哲学”）大半从实际着眼，注重形式的逻辑的推理；科学大半从实际着眼（我说“大半”，因亦未尽然，如数学即可为例外），注重经验的分析与归纳。冯先生自谓其所讲系统是“最哲学的哲学”。这种哲学据他自己说，“对于实际有所肯定而不特别对于实际有所肯定”，其“命题并不需要许多经验的事例以为证明”，它“只对于实际有所肯定，但肯定实际有某理而不必肯定其理之内容”。对于“最哲学的哲学”，作如此看法是无可非议的，真正的哲学家大抵都作如此看法。但是冯先生同时又说：“人的知识都是从经验中得来的”，哲学“始终分析解释经验……由分析实际的事物而知实际，由知实际而知真实际”（12页）、“就我们之知识言，我们之知形而上者必始于知形而下者”（48页）。这显然是放弃他的“最哲学的哲学”的立场，而坠入一个很浅薄的经验主义。“由知实际而知真实际”，冯先生说这话如同说“由无极而太极”一样容易，却未曾仔细思量这“由……而”是如何“由……而”地出来。知道实际的一切圆，我们能由此知真实际的“极”圆么？要知道“A不为非A”，我们必须借经验证明么？“人的知识都是从经验中来的”，“我们之知形而上者必始于知形而下者”，科学家或许可如是说，“最哲学的哲学”家决不应如此说。纵然科学家如此说，我们也很容易证明他的错误。举一个很简单的例子：勾方加股方等于弦方，这个几何学公式表示一个实际的理。这个理可以用代数学推演出来，可以用几何学证明出来，绝对用不着感官经验的分析与归纳。当初毕达哥拉斯发现这道理时，也并不曾测量许多三角形而后归纳到这个结论。我们知此真实际并不由实际，这只是一例。罗素和怀特海合著的《数学原理》要从几个定义和“自明公理”把全部数学原理推演出来，丝毫不着实际，更可以见出“知真实际不必由实际”的道理。冯先生自己的《新理学》谈真实际，虽偶用实际事例说明，也并不曾根据实际经验。

冯先生的知识论还有一点使我们很茫然。实际事物都“依照”真实际的本然的义理。说本然的义理之理论叫做“说的义理”，而这“说的义理”又分“实际的说的义理”与“本然的说的义理”。这“本然的说的义理”如果不是一个自相矛盾的名词，对于“本然的义理”也是一个赘瘤。“说”是实际的事实，既为“说”就是“实际的说”，义理之在本然而尚未“说”者只是“本然的义理”。《新理学》第七章最难谈，而在其中作祟的就是这玄之又玄的“本然的说的义理”。冯先生的用意我明白，他要“从宇宙看哲学”。每一实际事物既然都依照真实际的一种理，把哲学当作一种实际事物看，自然也就应“依照”真实际中一种“本然的哲学系统”，一种“本然的说的义理”，一种“无字天书”。这“无字天书”在冯先生心中是一个很大的法宝。“自道德的观点看，或自事业的观点看，每一种事均有一种本然的至当办法。在知识方面，每一实际命题，如其是普遍命题，均代表或拟代表一本然命题。每一种艺术，对于每一题材，均有一本然样子。此诸本然办法，本然命题，或本然样子可以说是均在无字天书之中。无字天书有人能读之，有人不能读

之”（290页）。

这“无字天书”的谈话正是我们所渴望知道的，因为依冯先生说，它是评判道德、哲学命题和艺术的标准。“各类事物所依照之理，是其类之完全的典型，是我们所用以批评属于其类之事物之标准。”换句话说，要评判一件行为的善恶，我们拿它来比无字天书中此行为的“本然的至当办法”，要评判一哲学上或科学上普遍命题的是非，我们要拿它来比无字天书中此命题所代表的“本然命题”，要评判一件艺术品的美丑，我们也要拿它来比无字天书中此类艺术品的“本然样子”。读此无字天书之重要于此可知。冯先生说“有人能读之，有人不能读之”。不能读之者是否就不能评判一件行为的善恶，一哲学命题的是非，一艺术作品的美丑呢？我们知道，事实上我们天天在做这些活动，我们这一群不能读无字天书的可怜虫！冯先生说，“有人能读之”，其实也还是夸大之词。因为据他自己的看法，“若有”全知全能的上帝，站在宇宙之外，而又全知宇宙内之事，则所有实际命题及所有本然命题以及所有事实，皆一时了然于胸中（223页）。我们是人，显然没有这副全知。“我们或者永不能有一是的实际命题，或者所以为是的实际命题，皆不过是我们以为如此，所以皆是相对的可变的”（224页）。照这样看，我们人（指一切人）很可能地就永不能读无字天书，就无法断定实然是否与本然相合，无法有真知识。“无字天书”究竟能读不能读呢？冯先生在这问题前面踌躇，徘徊，以至于惊鼠乱窜。他仍说，“我们必需用这种方法方能知之”。所谓方法仍是归纳法。“用归纳法虽或不能得到必然命题，但归纳在找公律，如公律是公律，则必须是义理，如其是义理，则必须是必然的”（225页）。我们何以知道“公律是公律”呢？归纳结论是必然的呢，还是非必然的呢？冯先生又说：“是的实际命题之最大特色即在其通。凡一是的命题，在消极方面，与别的是的实际命题必无矛盾；在积极方面，必可互相解释”。这是老话，完全不错，不过只可应用于有字天书，不可应用于无字天书。这里“是”字的定义是无矛盾与可互释，显然不是冯先生所说的“实际命题与本然命题相合者为是”之“是”了。就无矛盾可互释两点而言，凡是一部好的小说都能做到这两点，在书中所写的小天地之内，没有一个命题和其它命题相互矛盾，而所有命题又可互相解释。但是，内部矛盾可互释不能保障一部小说不全盘是假。谁能断定我们所知的世界，用冯先生的是非标准来说，不全盘是假呢？不只像一部伟大的小说呢？谁能说它是“依照”实际中的无字天书呢？这些问题值得我们思量，也值得冯先生思量。

写这篇文章原来的动机是在批评冯先生的艺术论，因为要批评这一项，不能不审查他的出发点，他所根据的哲学。一讨论到哲学的基本原则，艺术就变成一个枝节问题，在篇幅分量上不能占到过重的位置。我现在姑且提几个要点来说。一，“无字天书中的本然样子”近于假古典主义的“典型”（type），艺术“依照”无字天书的说法，又近于希腊哲学家的“摹仿”（imitation）说。这些观念的是非在文艺批评史上已有许多人讨论过，冯先生似乎忽略了这方面的文献。二，无字天书，像上文已经讨论过的，事实上只有上帝能读而凡人不能读的，如果艺术凭仗这个渺茫的东西，不但批评无根据，连创作也不能有根据。三，冯先生承认历史没有无字天书，他说，“没有本然的历史，亦没有本然的写的历史，因为具体的个别的事实不是本然的”（227页）。他应该知道，艺术成为作品时，也是具体的个别的事实，一种历史的成就。承认历史没有无字天书而坚持艺术有无字天书，也似乎是自相矛盾。

我开头已声明过，本文立论是接受冯先生的立场而指出其系统中之破绽。如果站在另一种哲学系统的立场上，话自然又不是这样说。我个人早年是受的一点肤浅的符号逻辑的训练和一向对于柏拉图和莱布尼兹的爱好，也许使我偏向于唯理主义。但是这种偏向和冯先生的“最哲学的哲学”的立场并不很冲突。我相信我对于冯先生的态度是同情的，公平的。我承认，冯先生的系统在我的脑里决不会有在他自己的脑里那样清楚，偶有误解是不可免的。冯先生的系统，在我看，颇有些破绽，如上文所说明的。但是，这种白璧微瑕也无伤于原书的价值。任何哲学系统都不免有破绽，哲学是注定它不能完全的，所以可以使人继续探讨。《新理学》确是“对于当前之大时代”的一种可珍贵的“贡献”（见《自序》），不但习哲学者，就是一般知识阶级中人如果置它不读，都是一个欠缺。

1940年圣诞节写于嘉定。

原载《文史杂志》1卷2期，1941年1月，据《朱光潜全集》（9）

人文方面几类应读的书

百川先生：

暑中我因校事赴成都，最近回校才看到中周社转来黄梅先生的信，提议要我开一个为获得现代公民常识所必读的书籍目录。这很使我为难，一则我目前极忙，没有工夫仔细斟酌；二则我所学的偏重人文方面，对于社会科学和自然科学都是外行。读书不是一件死板的事，一个方单不能施诸人人而有效。各人的环境、天资、修养和兴趣都不能一笔抹杀。一个人在读书方面想有成就，明眼人的指导固大有裨益，自己的暗中摸索有时也不可少，因为失败的教训往往大于成功的。读者既然要求一个目录，我姑且就我的能力所及，随便谈谈几类应读的书籍，不过要特别声明：这是我个人的意见，只能供参考，不敢希望每个人都依照。

第一，我以为一个人第一件应该明确的是他本国的文化演进、社会变迁以及学术思想和文艺的成就。这并不一定是出于执古守旧的动机。要前进必从一个基点出发，而一个民族已往的成就即是它前进出发的基点。知道它的长处所在和短处所在，我们才能知道哪些东西应发挥光大，哪些应弥补改革，也才能知道它在全人类文化中占何等位置，而我们自己如何对它有所贡献。我不是一个学历史者，但对于过去一切典籍，欢喜从历史的眼光去看。从前人有“六经皆史”的说法，其实不只是六经，一切典籍所载都可以当作史迹看。史是人类活动进展的轨迹，它的功用在于观今鉴古，继往以开来。我赞成多读中国古典和西方古典，都是根据这个观点。每种学问都有一个渊源，知道渊源才可以溯理流派。知道渊源固不是三五部书所可了事。但是渊源又有渊源，我们先从最基本的着手，然后逐渐扩充，便不至于没有根底。

回到了了解中国固有文化的问题，中国向来传统教育所着重的大政并不错。中国中心思想无疑地是儒家，而儒家的渊源的渊源在《论语》《孟子》和“五经”。无论从思想或是从艺术的观点看，《论语》都是一部绝妙的书，可以终身咀嚼，学用不尽的。我从前很欢喜《世说新语》，为的是它所写的魏晋人风度和所载的隽同妙语。近来以风度语言的标准去看《论语》，觉得以《世说新语》较《论语》，真是小巫见大巫。《孟子》比较是要偏锋，露棱角，但是说理文之犀利痛快，明白晓畅，后来却没有人能赶得上。“五经”之中，流品不齐，《书经》是最古的政治史料，《易经》是最古的解释自然的企图，《诗经》为中国纯文学之祖，《春秋》为中国编年史之祖，《礼记》较晚出，内容颇驳杂，但是儒家思想见于此经者反比他经为多，其中如《檀弓》、《学记》、《乐记》、《儒行》、《礼运》、《大学》、《中庸》诸篇，妙文至理，是任何读书人不应放过的。诸子之中，老庄荀墨家最重要，次可略览《韩非子》，《列子》，《淮南子》及《吕氏春秋》。读先秦典籍不可不略通文字训诂，段玉裁的《说文解字注》最便于初学，王引之的《经传释词》颇有科学条理，亦可看。要明白中国思想演进，佛典及宋元明理学都不可忽略，可惜我对此毫无研究。不敢多舌。我只能说，在佛典中我很爱读《六祖坛经》和《楞严经》，这也许是文人积习。在理学书籍中我觉得《近思录》和《传习录》很简便。史籍最浩繁，一般人可选读前四史，全读《资治通鉴》，遇重大事件翻阅《通鉴纪事本末》，遇重大问题翻阅“三通”。治一切学问都不可不明白史的背景，可惜我们至今没有一部完善的通俗的通史，近人张荫麟钱穆诸君所编的各有特见，但都只能算是草创。文艺方面除

着《楚词》及陶杜诸集外，一般人可从选本入手。选本甚多，选者各有偏重，难得尽满人意。梁以前作品具见于《昭明文选》，这是选学之祖，诗文兼收，为治辞章者所必读。后来选本比较适用的，文推姚姬传的《古文辞类纂》；诗推王渔洋的《古今诗选》，王壬秋的《八代诗选》，沈归愚的《古诗源》和《唐宋诗醇》，曾国藩的《十八家诗钞》；词推《花间集》，张惠言《词选》和朱彊邨的《宋词三百首》。曲读《西厢记》、《琵琶记》、《桃花扇》及其他数种；小说读《水浒》、《红楼梦》及其他数种，对于一般人也就可知其梗概了。

在现代，一个人如果只读中国书，他的见解难免偏狭固陋，而且就是中国书也不一定能读得好。学术和其他事物一样，必以比较见优劣，必得新刺激才可产生新生命。读书人最低限度须通一个外国文，从翻译中窥外人文物思想，总难免隔靴搔痒，尤其是在现在我们的译品太少，而且大半不很可靠。

要明了一个文化，大约不外取两种程序。拿绘画来打比，或是先绘一个轮廓，然后点染枝节，由粗疏逐渐到细密；或是先累积枝节，逐渐造成一个轮廓，由日就月将而达到豁然贯通。这两种程序可以并行不悖，普通学者大半兼采这两个方法。治西方文史，为一般人说法，我主张偏重第一个方法。因为从枝节架轮廓，需要很长久的耐苦，如果枝节不够充实，所架成的轮廓也就一定不端正恰当。我们一般人对于西方文史所能花费的时间精力是有限的，想明白西方文化的轮廓，我们最好先读几部较好的历史。我们所感觉困难的是较好的历史大半是专史而不是通史。从史学观点看，韦尔斯的《世界史纲》（有中译）也许不很完善，但对于一般人却是一部好书。关于近代的，Fisher 的欧洲通史值得特别介绍。如果再求详尽精确，读者可参考 Lavissee 的通史（法文）和剑桥大学的中世纪和近代欧洲史。这都是权威著作，有很好的史籍目录可供采择。有时候小册书也很有用，比如谈古代欧洲的，像 Livingstone: Greek Genius and Its Meaning to Us; Lowes Dickenson: Greek View of Life; Warde-Fowler: City-state in Greece and Rome, 都非常好。

欧洲文化，大概地说，有三个重要来源：一是希腊的，科学哲学的思想和文艺作品都是后来的模范；一是希伯来的，宗教信仰大半是它的贡献；一是条顿的，继承希腊精神而发挥为近代科学与工商业文化。在这三个成分中，希腊文化最重要也最难了解，它的内容太丰富而且它离我们也太久远。我们最好先从文艺入手。希腊人最擅长的是造型艺术，雕刻尤其精妙，图画建筑和陶器次之。读者最好择一部希腊艺术史，仔细玩味原迹的照片或图形。从这中间他可领略一些希腊人的生活风味。再进一步他就应该读荷马史诗，希腊的社会人情风俗及人生理想可于此窥见一斑，再加上几部悲剧代表作，对于希腊人的印象就更明了了。在思想方面，柏拉图的对话集最好能全读，至少也应读《理想国》，这是用对话体写的。从古到今，没有一个哲学家能像柏拉图那样面面俱到，深入浅出，用极寻常而幽美的文字传极深奥的道理。要做一个循规蹈矩的哲学家，读柏拉图是最好的门径，要引起一点哲学的兴趣，训练一点哲学的头脑，读柏拉图也比读任何其他哲学家强。亚理斯多德比较干枯，但是很谨严细密，能把他的《伦理学》看一遍也很好。此外，我们可读晚出的普鲁塔克的《英雄传》。这是拿罗马伟人和希腊伟人对照的传记，可以见出那时代人物的生活和风格。罗马时代的著作无甚特创，不是专习文学哲学的人就把它完全丢开也无大妨碍。

希伯来的经典流行的只有一部《圣经》。这部书在西方的影响大概超过任何一部书之上。它分《旧约》《新约》两部分。《旧约》是犹太教的经典，大部分是犹太的历史和宗教家的训词。《新约》记耶稣生平言行及耶稣教传播的经过。一般人对《圣经》不必全读，《旧约》中读《创世纪》、《出埃及记》、《约伯传》、《颂诗》数篇，《新约》中读任何一个《福音》也就够了。

中世纪常被人误认为“黑暗贫乏”，其实中世纪民众艺术，如雕刻建筑图画诗歌传奇之类，是很光华灿烂的。读者可择看一部较详尽的艺术史（如 Michet 所著的），读一两部传奇（如《罗兰之歌》，《亚瑟王传》之类），再加上一两部耶教大师的著作（如《圣奥古斯丁自传》之类），对于中世纪人的丰富的内心生活便可知其梗概。但丁是文艺复兴的初期大师，他的《神曲》不可不读。较软性的读物有薄伽丘的《十日谈》和塞万提斯的《堂吉珂德》。文艺复兴期的最具体的成就仍在造型艺术，读者可看 Vasari 的《艺人传》和 Beransen 的《意大利画》。

近代欧洲学术分野逐渐细密，著述也更浩繁，我们很不容易介绍几部书来代表一个时代。在思想方面，卢梭的影响最大，他的《自传》和《民约论》是了解近代欧洲的一个钥匙。正统派哲学家自然要推康德和他们的唯心派的继续人。但是他们的作品大半难读，一般读者如能去硬啃康德的《纯粹理性批判》和黑格尔的《逻辑学》固然顶好，否则看一两部较好的哲学史也可略见一斑（通行的有 Rogers, Thilly, Weber, Windelband 所著的都可用）。在文艺方面，各国都有特殊的造诣，一般读者要想面面俱到，实不可能，只能就他们所懂的文字和兴趣所偏重的去下工夫。那就成了专门学问，我们不能在这里介绍书目。我们为一般人说法，只能介绍几位登峰造极的作者，比如说，一个普通读者如能就莎士比亚的剧本，莫利哀的喜剧，歌德的诗文集，易卜生的剧本，屠格涅夫，托尔斯泰，陀思妥耶夫斯基诸人的小说集中各选读三数种，也就很可观了。

社会科学和自然科学非本文范围所及。但有几部虽为科学专著而已成古典的书籍不能不约略提及，例如达尔文的《物种源始》，亚当斯密的《原富》，穆勒的《群己权界论》，里波，詹姆斯和弗洛伊德的心理著作，马克思的《资本论》，佛来柔的《金牛》（Frager: Golden Bough），都有很广泛的读者，并不限于专门家。

本文匆匆写就，可议的地方自知甚多。但是我相信，如果读者将这寥寥数十部书仔细读过，他对于人类文化的了解不会很错误。我希望关于社会科学和自然科学的书籍另有知道清楚的人去拟一个目录。

如果你觉得这信对于读者有若干帮助，即请借贵刊披露，并以答黄梅先生。

朱光潜

谈读书

十几年前我曾经写过一篇短文谈读书，这问题实在是谈不尽，而且这些年来我的见解也有些变迁，现在再就这问题谈一回，趁便把上次谈学问有未尽的话略加补充。

学问不只是读书，而读书究竟是学问的一个重要途径。因为学问不仅是个人的事而是全人类的事，每科学问到了现在的阶段，是全人类分途努力日积月累所得到的成就，而这成就还没有淹没，就全靠有书籍记载流传下来。书籍是过去人类的精神遗产的宝库，也可以说是人类文化学术前进轨迹上的记程碑。我们就现阶段的文化学术求前进，必定根据过去人类已得的成就做出发点。如果抹煞过去人类已得的成就，我们说不定要把出发点移回到几百年前甚至几千年前，纵然能前进，也还是开倒车落伍。读书是要清算过去人类成就的总账，把几千年的人类思想经验在短促的几十年内重温一遍，把过去无数亿万人辛苦获来的知识教训集中到读者一个人身上去受用。有了这种准备，一个人总能在学问途程上作万里长征，去发见新的世界。

历史愈前进，人类的精神遗产愈丰富，书籍愈浩繁，而读书也就愈不易。书籍固然可贵，却也是一种累赘，可以变成研究学问的障碍。它至少有两大流弊。第一，书多易使读者不专精。我国古代学者因书籍难得，皓首穷年才能治一经，书虽读得少，读一部却就是一部，口诵心惟，咀嚼得烂熟，透入身心，变成一种精神的原动力，一生受用不尽。现在书籍易得，一个青年学者就可夸口曾过目万卷，“过目”的虽多，“留心”的却少，譬如饮食，不消化的东西积得愈多，愈易酿成肠胃病，许多浮浅虚骄的习气都由耳食肤受所养成。其次，书多易使读者迷方向。任何一种学问的书籍现在都可装满一图书馆，其中真正绝对不可不读的基本著作往往不过数十部甚至数部。许多初学者贪多而不务得，在无足轻重的书籍上浪费时间与精力，就不免把基本要籍耽搁了；比如学哲学者尽管看过无数种的哲学史和哲学概论，却没有看过一种柏拉图的《对话集》，学经济学者尽管读过无数种的教科书，却没有看过亚当斯密的《原富》。做学问如作战，须攻坚挫锐，占住要塞。目标太多了，掩埋了坚锐所在，只东打一拳，西路一脚，就成了“消耗战”。

读书并不在多，最重要的是选得精，读得彻底。与其读十部无关轻重的书，不如以读十部书的时间和精力去读一部真正值得读的书；与其十部书都只能泛览一遍，不如取一部书精读十遍。“好书不厌百回读，熟读深思子自知”，这两句诗值得每个读书人悬为座右铭。读书原为自己受用，多读不能算是荣誉，少读也不能算是羞耻。少读如果彻底，必能养成深思熟虑的习惯，涵泳优游，以至于变化气质；多读而不求甚解，则如驰骋十里洋场，虽珍奇满目，徒惹得心花意乱，空手而归。世间许多人读书只为装点门面，如暴发户炫耀家私，以多为贵。这在治学方面是自欺欺人，在做人方面是趣味低劣。

读的书当分种类，一种是为获得现世界公民所必需的常识，一种是为做专门学问。为获常识起见，目前一般中学和大学初年级的课程，如果认真学习，也就很够用。所谓认真学习，熟读讲义课本并不济事，每科必须精选要籍三五种来仔细玩索一番。常识课程总共不过十数种，每种选读要籍三五种，总计应读的书也不过五十部左右。这不能算是过奢的要求。一般读书人所读过的书大半不止此数，他们不能得实益，是因为他们没有选择，而阅读时又只潦草滑过。

常识不但是现世界公民所必需，就是专门学者也不能缺少它。近代科学分野严密，治一科学问者多固步自封，以专门为藉口，对其他相关学问毫不过问。这对于分工研究或许是必要，而对于淹通深造却是牺牲。宇宙本为有机体，其中事理彼此息息相关，牵其一即动其余，所以研究事理的种种学问在表面上虽可分别，在实际上却不能割开。世间绝没有一科孤立绝缘的学问。比如政治学须牵涉到历史、经济、法律、哲学、心理学以至于外交、军事等等，如果一个人对于这些相关学问未曾问津，入手就要专门习政治学，愈前进必愈感困难，如老鼠钻牛角，愈钻愈窄，寻不着出路。其他学问也大抵如此，不能通就不能专，不能博就不能约。先博学而后守约，这是治任何学问所必守的程序。我们只看学术史，凡是在某一科学问上有大成就的人，都必定于许多它科学问有深广的基础。目前我国一般青年学子动辄喜言专门，以至于许多专门学者对于极基本的学科毫无常识，这种风气也许是在国外大学做博士论文的先生们所酿成的。它影响到我们的大学课程，许多学系所设的科目“专”到不近情理，在外国大学研究院里也不一定有。这好像逼吃奶的小孩去嚼肉骨，岂不是误人子弟？

有些人读书，全凭自己的兴趣。今天遇到一部有趣的书就把预拟做的事丢开，用全副精力去读它；明天遇到另一部有趣的书，仍是如此办，虽然这两书在性质上毫不相关。一年之中可以时而习天文，时而研究蜜蜂，时而读莎士比亚。在旁人认为重要而自己不感兴味的书都一概置之不理。这种读法有如打游击，亦如蜜蜂采蜜。它的好处在使读书成为乐事，对于一时兴到的著作可以深入，久而久之，可以养成一种不平凡的思路与胸襟。它的坏处在使读者泛滥而无所归宿，缺乏专门研究所必需的“经院式”的系统训练，产生畸形的发展，对于某一方面知识过于重视，对于另一方面知识可以很蒙昧。我的朋友中有专门读冷僻书籍，对于正经正史从未过问的，他在文学上虽有造就，但不能算是专门学者。如果一个人有时间与精力允许他过享乐主义的生活，不把读书当做工作而只当做消遣，这种蜜蜂采蜜式的读书法原亦未尝不可采用。但是一个人如果抱有成就一种学问的志愿，他就不能不有预定计划与系统。对于他，读书不仅是追求兴趣，尤其是一种训练，一种准备。有些有趣的书他须得牺牲，也有些初看很干燥的书他必须咬定牙关去硬啃，啃久了他自然还可以啃出滋味来。

读书必须有一个中心去维持兴趣，或是科目，或是问题。以科目为中心时，就要精选那一科要籍，一部一部的从头读到尾，以求对于该科得到一个概括的了解，作进一步作高深研究的准备。读文学作品以作家为中心，读史学作品以时代为中心，也属于这一类。以问题为中心时，心中先须有一个待研究的问题，然后采关于这问题的书籍去读，用意在搜集材料和诸家对于这问题的意见，以供自己权衡去取，推求结论。重要的书仍须全看，其余的这里看一章，那里看一节，得到所要搜集的材料就可以丢手。这是一般做研究工作所常用的方法，对于初学不相宜。不过初学者以科目为中心时，仍可约略采取以问题为中心的微意。一书作几遍看，每一遍只着重某一方面。苏东坡与王郎书曾谈到这个方法：

“少年为学者，每一书皆作数次读之。当如入海百货皆有，人之精力不能并收尽取，但得其所欲求者耳。故愿学者每一次作一意求之，如欲求古今兴亡治乱圣贤作用，且只作此意求之，勿生余念；又别作一次求事迹文物之类，亦如之。他皆仿此。若学成，八面受敌，与慕涉猎者不可同日而语。”

朱子尝劝他的门人采用这个方法。它是精读的一个要诀，可以养成仔细分析的习惯。举看小说为例，第一次但求故事结构，第二次但注意人物描写，第三次但求人物与故事的穿插，以至于对话、辞藻、社会背景、人生态度等等都可如此逐次研求。

读书要有中心，有中心才易有系统组织。比如看史书，假定注意的中心是教育与政治的关系，则全书中所有关于这问题的史实都被这中心联系起来，自成一个系统。以后读其它书籍如经子专集之类，自然也常遇着关于政教关系的事实与理论，它们也自然归到从前看史书时所形成的那个系统了。一个人心里可以同时有许多系统中心，如一部字典有许多“部首”，每得一条新知识，就会依物以类聚的原则，汇归到它的性质相近的系统里去，就如拈新字贴进字典里去，是人旁的字都归到人部，是水旁的字都归到水部。大凡零星片断的知识，不但易忘，而且无用。每次所得的新知识必须与旧有的知识联络贯串，这就是说，必须围绕一个中心归聚到一个系统里去，才会生根，才会开花结果。

记忆力有它的限度，要把读过的书所形成的知识系统，原本枝叶都放在脑里储藏起，在事实上往往不可能。如果不能储藏，过目即忘，则读亦等于不读。我们必须于脑以外另辟储藏室，把脑所储藏不尽的都移到那里去。这种储藏室在从前是笔记，在现代是卡片。记笔记和做卡片有如植物学家采集标本，须分门别类订成目录，采得一件就归入某一门某一类，时间过久了，采集的东西虽极多，却各有班位，条理井然。这是一个极合乎科学的办法，它不但可以节省脑力，储有用的材料，供将来的需要，还可以增强思想的条理化与系统化。预备做研究工作的人对于记笔记做卡片的训练，宜于早下工夫。

选自《谈修养》，1943年5月重庆中周出版社版

论自然画与人物画——凌叔华作《小哥儿俩》序

我认识《小哥儿俩》的作者已经十余年了。已往虽然零星的读过她的几篇作品，可是直到今天才有福分把《小哥儿俩》从头到尾仔细看了一遍。想到梅特林和他的姐姐在一块儿住了三十多年，一直到他母亲临死的那一刻，才认识她向未呈现的一种面目那一个故事，我心里感到一种喜悦，如同一个人在他也久住的家乡突然发现某一角落的新鲜境界一样。

作者自言生平用工夫较多的艺术是画，她的画稿大半我都看过。在这里面我所认识的是一个继承元明诸大家的文人画师，在向往古典的规模法度之中，流露她所特有的清逸风怀和细致的敏感。她的取材大半是数千年来诗人心灵中荡漾涵泳的自然。一条轻浮天际的流水衬着几座微云半掩的青峰，一片疏林映着几座茅亭水阁，几块苔藓盖着的卵石中露出一丛深绿的芭蕉，或是一湾谧静清莹的湖水的旁边，几株水仙在晚风中回舞。这都自成一个世外的世界，令人悠然意远。看她的画和过去许多人的画一样，我们在静穆中领略生气的活跃，在本色的大自然中找回本来清净的自我。这种怡情山水的生活，在古代叫做“隐逸”，在近代有人说是“逃避”，它带着几分“出世相”的气息是毫无疑问的；但是另一方面看，这也是一种“解放”。人为什么一定要困在现实生活所画的牢狱中呢？我们企图作一点对于无限的寻求，在现实世界之上创造一些易与现实世界成明暗对比的意象的世界，不是更能印证人类精神价值的崇高么？

但是这里有一个问题：这种意象世界是否只在远离人境的自然中才找得出呢？我想起二十年前的电车里和我的英国教师所说的一番话。他带我去看国家画像馆里的陈列，回来在电车上问我的印象，我坦白地告诉他：“我们一向只看山水画，也只爱看山水画，人物画像倒没有看惯，不大能引起深切契合的乐趣。我不懂你们西方人为什么专爱画人物画。”他反问我：“人物画何以一定就不如山水画呢？”我当时想不出什么话回答。那片刻中的羞愧引起我后来对于这个问题不断的注意。我看到希腊造型艺术大半着眼在人物，就是我们汉唐以前的画艺的重要的母题也还是人物；我又读到黑格尔称赞人体达到理想美的一番美学理论，不免怀疑我们一向着重山水看轻人物是一种偏见，而我们的画艺多少根据这种偏见形成一种畸形的发展。在这里我特别注意到作者所说的倪云林画山水不肯着人物的故事，这可以说是艺术家的“洁癖”，一涉到人便免不掉人的肮脏恶浊。这种“洁癖”是感到人的尊严而对于人的不尊严的一面所引起的强烈的反抗，“掩鼻而过之”，于是皈依于远离人境的自然。这倾向自然不是中国艺术家所特有的，可是在中国艺术家的心目中特别显著。我们于此也不必妄作解人，轻加指摘。不过我们不能不明白这些皈依自然在已往叫做“山林隐逸”的艺术家有一种心理的冲突——理想与现实的冲突，或者说，自然与人的冲突——而他们只走到这冲突两端中的一端，没有能达到黑格尔的较高的调和。为什么不能在现实人物中发现庄严幽美的意象世界呢？我们很难放下这一个问题。放下但丁、莎士比亚和曹雪芹一班人所创造的有血有肉的人物不说，单提武梁祠和巴惕楞（Parthenon）的浮雕，或是普拉克什特理斯（Praxiteles）的雕像和吴道子的白描，它们所达到的境界是否真比不上关马董王诸人所给我们的呢？我们在山林隐逸的气氛中胎息生长已很久了，对于自然和文人画已养成一种先天的在心里伸着根的爱好，这爱好本是自然而且正常的，但是放开眼睛一看，

这些幽美的林泉花鸟究竟只是大世界中的一角落，此外可欣喜的对象还多着咧。我们自己——人——的言动笑貌也并不是例外。身分比较高的艺术家，不尝肯拿他们的笔墨在这一方面点染，不能不算是一种缺陷。

我在谈《小哥儿俩》，这番讨论自然画与人物画的话似乎不很切题，其实我的感想也有一种自然的线索，作者是文学家也是画家，不仅她的绘画的眼光和手腕影响她的文学的作风，而且我们在文人画中所感到的缺陷在文学作品中得到应有的弥补。从叔华的画稿转到她的《小哥儿俩》，正如庄子所说的“逃空谷者闻人足音蹙然而喜”。在这里我们看到人，典型的人，典型的小孩子像大乖、二乖、珍珠、凤儿、枝儿、小英，典型的太太姨太太像三姑的祖母和婆婆，凤儿家的三娘以至于六娘，典型的佣人像张妈，典型的丫鬟像秋菊，踉踉来往，组成典型的旧式的贵族家庭，这一切人物都是用画家笔墨描绘出来的，有的现全身，有的现半面，有的站得近，有的站得远，没有一个不是活灵活现的。小说家的使命不仅在说故事，尤其在写人物，一部作品里如果留下几个叫人一见永不能忘的性格，像《红楼梦》里的王凤姐和刘姥姥，《儒林外史》里的马二先生和严贡生，那就注定了它的成功，如果这个目标不错，我相信《小哥儿俩》在现代中国小说中是不可多得的成就。

像题目所示的《小哥儿俩》所描写的主要的是儿童，这一群小仙子圈在一个大院落里自成一个独立自足的世界，有他们的忧喜，他们的恩仇，他们的尝试与失败，他们的诙谐和严肃，但是在任何场合，都表现他们特有的身分证：烂漫天真，大乖和二乖整夜睡不好觉，立下坚决的誓愿要向吃了八哥的野猫报仇，第二天大清早起架起天大的势子到后花园去把那野猫打死，可是发现它在喂一窝小猫儿的奶，那些小猫太可爱了，太好玩了，于是满腔仇恨烟消云散，抚玩这些小猫。作者把写《小哥儿俩》的笔墨移用到画艺里面去，替中国画艺别开一个生面。我始终不相信莱辛（Lessing）的文艺只宜叙述动作，造型艺术只宜描绘静态那一套理论。

作者写小说像她写画一样，轻描淡写，着墨不多，而传出来的意味很隽永。在这几篇写小孩子的文章里面，我们隐隐约约的望见旧家庭里面大人人们的忧喜恩怨。他们的世故反映着孩子们的天真，可是就在这些天真的孩子们身上，我们已开始见到大人人们的影响，他们已经在模仿爸爸妈妈哥哥姐姐们玩心眼。我们不禁联想到华兹华斯的名句：

你的心灵不久也快有她的尘世的累赘了。习俗躺在你身上带着一种重压，像霜那么

沉重，几乎像生命那么深永！

像每一个真正的艺术家，作者是不肯以某一种单纯的固定的风格自封的。我特别爱好《写信》和《无聊》那两篇，它们显示作者的另一作风。《写信》全篇是独语，不但说了一个故事，描写了一个性格，还把那主人翁——张太太——的心窍都披露出来。这是布朗宁（Browning）和艾略特（T.S.Eliot）在诗中所用的技巧，用在小说方面还不多见。我相信这种写法将来还有较大的前途。《无聊》是写一种 mood，同时也写了一种 atmosphere，写法有时令人联想到曼斯菲尔德（Mansfield），很细腻很真实。“终日驱车走，不见所问津”，古人推为名句。这篇小说很有那两句诗的风味。我总得再说一遍，这部《小哥儿俩》对于我是一个新发现，给了我很大的喜悦。我相信许多读者会和我有同感。

1945年3月于嘉定

原载《天下周刊》创刊号，1946年5月，据《朱光潜全集》（9）

谈文学选本

文学作品是读不尽的！人生有限而近代生活又极繁忙，所以对于爱好文学的人们，我们不必要求过奢，不妨容许他们取一点捷径。让每个人都接近一点文学，总比叫大多数人因书籍太多而索性不读，较胜一筹。

不过文学教育是一种精神上的享受，而不是一种知识的贩卖。比如喝茶，茶的好味道一定要喝才能知道。喝起来，每个人有每个人的滋味。每个人自己所尝到的滋味才最亲切，最真实。读一千部茶经或茶史也抵不上啜一口真正的好茶。读文学也是如此，人所读的尽管为量极少，必须真正是文学作品，而不是关于文学的“道听途说”，如文学史，文学大纲，戏剧原理，小说作法之类书籍。与其搜寻许多学术权威著作去辨明五言诗和七言诗，或是词与曲的关系和分别，不如学会真正爱好一首诗或一首词。因为这个道理，没有多少时间可读书而却爱好文学的人们，应该丢下文学史或文学大纲之类书籍，去找几部轻便而不太简陋的选本来细心玩味。在选本里读者还可以和作者对面，可以和他发生亲切的契合，尝到他的作品的特殊滋味。

在读选本之前，我们须明白选本的功用和缺陷。编一部选本是一种学问，也是一种艺术。顾名思义，它是一种选择。有选择就要有排弃，这就可显示选者对于文学的好恶或趣味。这好恶或趣味虽说是个人的，而最后不免溯原到时代的风气，选某一时代文学作品就无异于对那时代文学加以批评，也就无异于替它写一部历史，同时，这也无异于选者替自己写一部精神生活的自传，叙述他自己与所选所弃的作品曾经发生过的姻缘。一部好选本应该能反映一种特殊的趣味，代表一个特殊的倾向。

因为如此，一个好选本还可以造成一种新风气，划出一个新时代。在中国，《昭明文选》，《玉台新咏》，《花间集》，王渔洋的《古诗选》，姚惜抱的《古文辞类纂》以及张惠言的《词选》，都曾经发生这样的功用。在西方专就英国来说，十八世纪波塞主教（Bishop Percy）所选的《古英诗遗迹》，是浪漫运动的一个重要的成因。冉塞（Allen Rainsay）的《茶桌杂抄》激动了彭斯（Burns）和其他苏格兰诗人用苏格兰土语写诗。现代英国诗有回到多恩（Donne）及“哲理派”的倾向，而开这个风气的是一个选本，即谷里尔生教授（Crierson）的《十七世纪哲理派诗选》。

初学文学者对着浩如烟海的典籍，不免觉得如置身五里雾中，昏迷不知去向。其实真正好的作家并不多，而真正好的作家的真正好的作品也往往寥寥有数。为文学训练起见，泛读不如精读，精读必须精选。最大的词人如苏东坡，集里有许多随便写成不可为训的词，最大的诗人如英国华兹华斯，集里中年以后的许多作品大半为“才尽”之作。我们读他们的全集所得的印象远不如从精选本所得到的那样完美。有些诗人如贾长江，姜白石诸人终身在写诗，而现在所流传的他们的诗集都不过薄薄的一本，可是里面篇篇精粹，我颇疑心他们自己曾经严格地删选过。如果每个作家都像他们肯“割爱”，那就无劳后人去选。不幸得很，许多大作家都有敝帚自珍的毛病，让很坏的作品摆在集里，掩盖了真正好作品的光焰。本来在文学训练中，读坏作品有时也很有益，因为好坏在相形之下才易见出。不过就一般读者说，从许多坏作品中抉择少数好作品，不但时间不允许，能力也决不够。文学上披沙拣金的工作应该让修养深厚的学者去做。这种工作的结果就是选本。它的最大的功用在供一般人能以最少的时间和精力，得到一国文学最精华的部分所能给

的乐趣。

编选本既能披沙拣金，所以选本不但能为读者开方便之门，对于作者也有整理和宣扬的效果。选某一作家的诗文，就好比替一个美人梳妆打扮，让她以最好的面目出现于世。一个诗人获得听众，有时全靠选本做媒介，一般中国读者知道陶谢李杜苏黄，大半靠几种通俗选本。这种了解当然是不完全的，甚至于是错误的，但是究竟比毫不了解为好。选本对于不甚知名的作家的功劳尤其大。许多诗人一生只做过几首好诗，如果不借选本，就早已淹没无闻。欧洲最古的选本是《希腊诗选》，里面包含一千余年的（从纪元前五世纪到纪元后六世纪止）希腊文短诗。有许多诗人借这部选本以一两首短诗甚至于一两句隽语而永垂不朽。在中国也有许多诗词专集的作者借《文选》、《玉台新咏》、《花间集》之类选本而流传到现在。一个选本可以说是文学上的博物院或古物陈列所。

选本都不免反映选者的个人好恶以及当时的风气。所以公允只是一个理想，事实上都难免有所偏向。有偏向就有缺陷。比如英诗最通俗的选本《英诗金库》的选者生在维多利亚后时代，和当时诗人丁尼生是密友，他的选本就不免囿于维多利亚时代的不太高尚的文学趣味，对于划时代的诗人如多思（Donne）布莱克（Blake）诸人竟一诗不选。王荆公的《唐百家诗选》，把一般人所公认的大家如李杜诸人一律放弃，而入选作者的诗也往往不是代表作。明朝有许多唐诗选本也只是代表何李钟袁那一般人的粗疏或浮浅的趣味。从这些事实看，专靠选本也有很大的危险，那就是依傍一家之言，以一斑揣想全豹。很少有选本能把所选的作家的真正面目揭出来。一般选家都难免有些像印象派画家，从某一个角度看出某一面相，加以过分地渲染。好作品往往被遗弃，坏作品往往得滥竽。一般只知信任选本的读者不免被人牵着鼻子走，不能行使独立自由的判断。所以读选本虽是走捷径，终只能是初学入门时的一种方便。从选本中对某作家发生兴趣以后，必须进一步读全集。一般选本只是一种货样间，看得合适，你就应走进货仓里去自行抉择。

每个研究文学者对于所读的作家都应自作一个选本，这当然不必编印成书，只要有一个目录就行。学问如果常在进展，趣味会愈趋纯正。今年所私定的选目与去年的不同，前后比较，见出个人趣味的变迁，往往很有意味。同时，你可以拿自己的选目和他人的选本参观互较，好比同旁人闲谈游历某一胜境的印象，如果彼此所见相同，你会增加你的自信，否则，你也会发生愉快的惊讶，对于自己的好恶加一番反省，这是文学批评的一种有益的训练。

三十五年十一月改写旧稿

原载《经世日报·文艺周刊》第12期，1946年11月3日，据《朱光潜全集》(9)

旧书之灾

中国文化的特色之一，是印刷业最早兴起而也最盛行。我们略翻阅叶德辉的《书林清话》之类书籍，便可以明白我们的祖先在印书和藏书方面所费的心血和所表现的崇高理想。远者不必说，姑说满清时代，刻书是当时国家文教要事之一。在京师的有武英殿，在各省的有金陵、杭州、成都、武昌、广州各大官书局，都由政府资助，有计划有系统地刻印四部要籍，地方文献多由各当地书局分印，大部头著作一局不能独刻的则由各局合刻。刻书流传文化，是一件风雅的事，官书局之外有许多书籍的爱好者，像阮元、卢文绍、毕沅、鲍廷博、伍崇曜、黎庶昌、王先谦诸人都以私人的力量刻成许多有价值的丛书。当时读书人多，书的需要大，刻书也是一件可谋利的事，官局与私人之外，又有许多书贾翻刻一般销行较广的书籍，晚起的商务印书馆是一个著例。现在，官书局久已停闭了，私人刻书也渐没落了，书贾更不必说。从前许多辛辛苦苦刻成的书版大半已毁坏散佚，偶有存在的也堆在颓垣败壁中，无人过问。

从前，各大都市都有几条街完全是书肆，有钱的去买，无钱的去看，几乎等于图书馆。现在的情形就萧条不堪了，抗战初我到成都，西御龙街和玉带桥一带还完全是书店，到抗战结束那一年我再去逛，这些书店大半都已改为木器铺和小食馆，剩下的几家都在奄奄待毙。从前我在武昌读书的时候，沿江一带旧书店也顶繁荣，去年我经过那里，情形比成都更惨，有些像穷人区，破书和破铜、破铁或是纸烟、花生糖夹杂在一起，显然单靠卖书就不能撑持那破旧的门面了。听说苏州、广州、长沙各地，情形也大相仿佛。我因而联想到伦敦的切宁十字路，巴黎的赛因河畔，以及东京的神田（？）区，我不相信经过这次大战破坏之后，那些著名的书肆区就冷落到这种程度。

中国旧书聚汇的地方当然是北平。经过九年的抗战之后我回了这旧都，看见厂甸和隆福寺的那些书店居然都还存在，而且还是琳琅满目，美不胜收，心里颇为欣慰。可是每一家都如深山古刹，整天不见一个人进来。书贾为维持日常的开销，忍痛廉价出售存货，我花了四万元买了一部海源阁藏的《十三经古注》。二千元买了一部秀野草堂原刊的《范石湖集》，其它可以类推。买过后，我向店主叹了一口气说：“如今世界只有两种东西贱，书贱，读书人也贱！”事隔一年，今冬我逛这些旧书店，大半只是“过屠门而大嚼”，书价比去冬要高二十倍了，我买不起了。显然读书人比去年更贱了。书是否真贵了呢？古逸丛书的零卖每册合到两万元，许多明刻本及乾嘉刻本也只要一两万元一册。稀见的书或许稍贵一点。我买最平常的稿纸也要八万元一百页，一册旧书至多就只合到纸价的四分之一，刻工运输储存等等都算不上钱。旧书除研读以外还有一个用途，可以当废纸。当废纸它可以卖到两万元至三万元一斤。许多大部头的书现在是绝对找不到雇主的，像《图书集成》只能卖一千余万元，如当废纸卖，可望加倍。所以，这一年来，许多旧书是当作废纸出卖的。废纸有什么用处呢？一，杂货店可以用来包东西，买花生米拆开纸包一看，往往是宣纸莫刻南监本《五经》的零页；二，废纸可以打成纸浆做“还魂纸”，质料好的印报章，质料坏的作厕所手纸。手纸也要值二三十万元一刀，一刀手纸和二十册左右旧书价值略相等。请想一想看，这情形是多么惨！

想什么！在这科学昌明时代而且是新文化运动时代，旧书本已无用了，

活该做手纸！于是我联想起科举初停的时候，我父亲把家里几大箱时文闱墨送到荒地里，亲自掘一个塚，把它们“付之丙丁”，“葬之中野”，我当时幼稚，不免惋惜，父亲说，“它们没有用处了，留着占地方。”现在一般线装书的无用是否等于时文闱墨的无用呢？其中无用的当然不少，可是大部分是中国民族几千年来伟大的历史的成就，哲学思想的结晶，文物典章的碑石，诗艺术的宝库，于今竟一旦一文不值了么？西方文化发展到现代这样的高潮，荷马、柏拉图、但丁、莎士比亚、康德、歌德、卢梭等一长串的作者并未变成陈腐无用，何以孔子、庄子、屈原、司马迁、陶潜、杜甫、朱熹一类人物就应该突然失去他们的意义呢？

于是我又联想起一些我所知道的藏书家，父祖几代费尽心血搜罗起许多珍善本，到了家庭衰败时，子孙们不知爱惜，把书籍送到灶房里引火，或是称斤出卖去换鸦片烟。就一家来说，这是家风的没落，子孙的不肖。现在我们整个民族也就像败家子了。各都市旧书的厄运很明显地指出两个事实：第一，过去几千年的中国文化已到没落期了，黄帝的子孙对于祖传的精神产业已不知道爱惜了；其次，一般中国人不像欧美人那样以读书为正常的消遣，在读书中寻不到乐趣，没有养成读书的习惯，所以书不行销。

我知道，在这兵荒马乱的年头，拿珍惜旧书来谈，未免“迂阔而远于事情”。但是，如果我们想到秦始皇焚书一事在中国文化史上的意义，那么，目前书灾并不是一件小事。汉兵入咸阳，萧何马上就派人抢救官府的图书，他所做的在当时也似是不急之务。我们要记得，现在各大城市遗留的一点旧书，是在这过去九年空前大劫中所未被敌人毁坏或抢掠的一部分，如果这些再毁于我们自己之手，我们不但对不起祖宗，对不起自己，也对不起人类。纵然目前有许多大家认为比较更紧急的事要做，我仍然认为，抢救旧书亦是一件急不容缓的事。好在这件事只要有人肯做，做起来并不太难。

第一，我向政府建议：在最近三五年中，每年提出约当现值一百亿的款项，这数目实在很微，不过是维持一个国立大学两个月费用的数目——分发各大都市的公立图书馆，或大学图书馆，责成它们就近采购当地旧书。采购的程序，须尽量把大部头书及善本书摆在前面。各图书馆已有的书复制几部也无妨，反正这批新购书是国家的产业，现在造册刊目代存，将来可以由国家分发以后陆续成立的新图书馆。

第二，我向有资产的私人建议：抢救旧书是一件有功德的事，他们应该尽他们的力量设法采购，供自己研读，传给子孙，或是捐赠给学校或图书馆，都无不可。或是再说得低调一点，他们把这件事当作投资，将来到了承平时代，再拿出来出售，也还是不会亏本的。

第三，我向各地旧书店建议：他们这些年来在艰苦中挣扎，值得我们同情，他们流传书籍，所做的仍是文化事业，千万不能把旧书卖去做还魂纸。从生意立场说，许多小门面分立互竞，是他们的致命伤。他们应化零为整，组成合股公司，消耗较小，维持也就较易。

原载《周论》创刊号，1948年1月，据《朱光潜全集》卷(9)

日记——小品文略谈之一

就体裁说，日记脱胎于编年纪事史。在史部著述中，编年纪事体起来最早。史是穷究本源的学问，给过去事实以因果线索的说明。要寻溯因果线索，先要搜罗孤立杂陈的事实。近代学者所谓“资料”。所以搜罗事实是史的第一步工作，也是史的发展中最初为史家看重的工作。说明因果线索是史学上比较晚起的观念，古代人大半只据实直书。中国古代史有专官，官有专掌。“左史记言，右史记行。”记的方法大半是遇到一件事情发生，随时就记录下来，一事一条，如登流水账，先后次第就依事情发生的年月安排。这便是编年纪事。《春秋》是这个体裁的典型。西方各国史的著述也多起于 chronicles（即编年纪事）。例如著名的《盎格鲁撒克逊编年纪事》，就是英国的最早的史乘。这部书不像中国古史出于史官，它成于中世纪寺院的僧侣，作者以私人的资格逐年逐月记载国家的大事。

这种以私人资格写成的编年纪事实在就已经是日记。但是它和日记究竟有一个重要的分别：编年纪事以一国为中心，例如《春秋》中的“我”就是鲁国；日记以作者私人中心，其中的“我”只是作者自己。“中心”与“观点”不同。任何史籍都必采取一个观点，而那个观点都必是作者个人的观点，我谓“客观的历史”并不存在。现存的《春秋》是孔子站在他自己的尊周尊鲁的观点上，以鲁国为中心，去记载当时天下大事。日记是作者站在他的资禀、经验、修养所形成的观点上，以自己为中心，记载每日所见所闻。自己所见所闻可能为天下国家大事，也可能为私人琐事。在这一点上日记与编年纪事又有不同：编年纪事不记私人琐事，纵然偶尔破例，也必因为私人琐事有关国家大事，《春秋》、《左传》记齐姜、夏徵舒、灵辄、杜隗诸人的琐事，可以为证。

编年纪事起来很早，照理日记也应该如此。但是事实不然，日记起来很晚。在西方，希腊的 ephemeris（意谓“日记”）还是官书，记载军队行动或是国王起居；罗马的 diarium（“日记”）只是记载奴婢的配给账目，都与后来的日记（diary）没有直接的渊源。最早的近代语言写的日记起于文艺复兴时代，法国有两部最早的日记都不著作者的姓名。一部的作者是一位牧师，另一部的题名是《一位巴黎市民的日记》。西方写日记的风气到十七世纪才盛，英国两位极著名的日记作者爱文林（Evelyn）和斐匹斯（Pepys）都生在这个时期。在中国，《四库全书》中子部杂家类，史部杂史与传记类，集部别集类（日记可能隶属的部门）都不列日记为一目。据个人所知道的来说，清朝才逐渐有日记出现，比较为人所知的是陆清献（陇其）公日记，臧庸拜经日记，钱大昕竹汀日记（这几种实在是论学笔记，与寻常日记有别）。曾文正公（国藩）日记，李文忠公（鸿章）日记，李慈铭《越缦草堂日记》数种。这当然不能证明前人不写日记，很可能有写的未印行，但是这可以证明从前人不很重视日记，不认为它有流传的价值。

在日记起来之前还有一个过渡的体裁，就是笔记。它的内容无异于日记，只是不逐日安排。古代许多零星琐碎的私家著述，实在都要归于笔记一类。像《论语》、《檀弓》、《韩诗外传》、《晏子春秋》、刘向《说苑》之类，可能都是随时记载，日积月累起来，似有系统又似无系统的。唐人说部盛行起来以后，笔记更日渐发达。像《北梦琐言》、《归田录》、《见闻录》、《涑水记闻》、《侯鯖录》、《梦溪笔谈》、《池北偶谈》、《容庵笔记》

之类，或记异闻，或谈琐事，或品评人物，或讨论诗文，或记载朝政，或描写风俗，不拘一格，不避芜琐。其实都是笔记而近于日记。在西方也是如此，记事的多于《备忘录》（memoirs）一类，罗马大将凯撒的《备忘录》（commentaris）记载他自己所经过的战争，是最早的例子。十六、七、八世纪，写“备忘录”的风气最盛，许多政治家退休或艺术家告老时，只要境遇安逸，时间富裕，都写一部《备忘录》，类似《自传》而涉及当时一般掌故。记言的则取随感录、笔记、对谈录各种形式。像马尔库斯·奥勒利乌斯的《冥思录》，琼森的《发现录》（Ben Jonson Discoveries），布莱克（Blake）、柯尔律治（Coleridge）一类文人的笔记（note-book），歌德的《与爱克曼谈话》之类作品，其中内容若是摆在日记里也都很合适。

不过这些作品虽近于日记而终非日记，不仅因为它们不标明年月日，尤其重要的是它们大半是作者存心著述，有意要流传给后人的。最好的日记像爱文林和斐匹斯两人的作品，都是作者死后多年才被人发现印行。作者自己初无意借此传世享名。斐匹斯记了九年的日记，不但从来没有向至亲好友谈过，不但时常把它当作一种秘密文件谨慎地藏起，而且用当时人所不熟悉的而后人须费一番研究才发现出来的一种速写字体记录。他仿佛深怕人知道他写过这部日记或是拿它公布。许多日记作者也都这样谨守秘密。这是日记的一个特色，作者是在自言自语，为自己的方便或乐趣而写作，无心问世。惟其如此，他毫无拘束，毫无隐瞒避讳，无须把话说得委婉些，漂亮些。只须赤裸裸地直说事实或感想。他只对自己“披肝沥胆”（confidential），所以他想写的真正是“亲切的”（intimate）。例如斐匹斯早年同情于革命党，查理第二复辟后，他在1666年11月1日有这样一段记载：

“我们和两三位乡绅在一块吃饭，其中有我的老同学克里斯马君，我和他谈了很多。他还记得我在年轻时是一个剧烈的革命党，我深怕他会记得皇帝（注：查理第一）砍头那一天我所说的话（那话是“如果我要当牧师向他布道，我的题目应该是‘恶人的过去史须毁烂去’”）。但是后来我发现他在那时已离开学校。”

这话是不能告诉人的，说出来有生命的危险，在日记中他居然说出来了。在另一日记中他记下这样一段：

“今早我去了礼拜堂。牧师的演讲甚好，但是前一排一位漂亮小姐的背影惹得我心花意乱。我拿一本诵圣诗给她，好使她回过头来。照面看去颇失望，她像不高兴。收捐用盘子不用劝施囊。真讨厌。要给半皇冠币（注：银币值二先令六辨士）。以后要记得放些六辨士小银币在口袋里）。”

这样的坦白在一般自传中颇不易看到。寥寥数语叫我们马上可以看出他的性格。

日记的好处在泄露作者的深心的秘密。怕泄露秘密，那就失去日记的好处。惟其如此，不但作者自己，就是他的亲戚朋友，也往往不肯轻于让一部日记公布，一则怕作者自己的不大好看的一面性格现了出来，一则怕触忌讳，里面可能有许多使旁人不大好看的话。有些作者不免在日记里发泄私人的忿恨和忌妒，李慈铭在《越缦草堂日记》里对他所不高兴的同时文人学者常爱信口雌黄，就很惹起一些指责。连斐匹斯日记的编辑者也很谨慎地删去原文许多有失体面的话。这种对于作者的虔敬虽然可佩，究竟不免淆乱日记的真面目。

日记虽然本来不是拿来发表的，可是发表了出来，用处却是很多。第一，

它是很好的历史资料。正史通常有两个大缺陷。它只记国家大事，只传风云变化中主要人物，对于一般社会内层的风俗习惯以及不影响到政教大端的但却具有特性、值得记忆的人物，或是一概抹煞，或是语焉不详。其次，它往往出自史官之手，或是依据官书，偏袒忌讳，常所不免。这两个缺陷都可以借私人日记来弥补。法国十四、五世纪那两部无名氏的日记，提供我们许多关于当时的政治社会状况的知识。英国十七世纪许多大事像伦敦大疫、大火，以及革命内战之类，在爱文林和斐匹斯的日记里都有很翔实的记载。从这些日记里我们对于当时英法两国社会人情风俗比从正史里还能得到更具体的印象。其次，与史实相关的是传记的资料。替一个人作传记或年谱，如果他有日记留传，我们就有最原始可靠的证据。尤其是一个人的内心生活在日记里比在他的一般言行里可以看得更清楚。日记作风的倾向颇类似小说，在十七、八世纪以前，一般日记与小说都侧重浮面的事态变动，近来这两类作品日渐变成“内省的”，爱作深微的心理描写。曾经轰动一时的俄国女艺术家巴西柯塞夫（Marie Bashkirtseff）的日记（1860年至1884年），就是一部极好的内心生活的自传。第三，它是文学研究的好资料。时人华兹华斯的妹妹多萝西（Dorothy）的日记就是一个好例。这两位兄妹常在一起，遇到一个新鲜有趣的境界或人物，兄写成诗，妹就用散文写在日记里。借着这种日记我们知道华兹华斯的许多诗是在什么情境之下写成的。还有另一类日记，像法国龚古尔兄弟（Los Concourts）和纪德（Gide），英国曼斯菲尔德（Manstfield），以及美国爱默生（Emerson）诸人的作品，常流露作者对于人生、自然与文艺的深切的感想，也有助于文艺的了解与欣赏。

最后，我们不要忘记日记对于近代小说发展的影响也很大。较早一点的像意大利名著《爱的教育》（有夏丏尊译本）就是用日记体写的。近来像乔易司的《尤利西斯》（James Joyce Ulysses）和吴尔夫的《黛洛维夫人》（Virginia Woolf, Mrs Dalloway）两部划时代的小说名著在形式上都是一日的日记，把一天里的外界印象与内心变化极细微地描写出来，篇幅到了几百页之长。这可以说是日记体的登峰造极了。

我们都是人，了解人性是人性中一个最强烈的要求，我们都有很浓厚的的好奇心，要窥探自己的深心的秘密和旁人的深心的秘密。在要求了解之中，我们博取同情也寄与同情。我们惊喜发现旁人与自己有许多相同，也有许多不同。这世界不是一个陌生的世界，却也不是一个陈腐单调的世界。因为这个缘故，记日记与读日记都永远是一件有趣的事。

原载 1948 年 3 月 1 日《天津国民日报》，据《朱光潜全集》卷(9)

随感录（上）——小品文略谈之二

依心理学的分析，人类心思的运用大约取两种方式：一是推证的，分析的，循逻辑的方式，由事实归纳成原理，或是由原理演绎成个别结论，如拨茧抽丝，如堆砖架屋，层次线索，井井有条；一是直悟的，对于人生世相涵泳已深，不劳推理而一旦豁然有所彻悟，如灵光一现，如伏泉暴涌，虽不必有逻辑的层次线索，而厘然有当于人心，使人不能否认为真理。这分别相当于印度因明家所说的比量与现量，也相当于科学与艺术。“言为心声”，文学作品中也可以见出同样的分别。有一类文章是“想”出来的，有一类文章是“悟”出来的，“想”由于人力，“悟”由于天机。本来得之于“想”的就可以“想”去了解，把文章的脉络线索理清楚了，意思也就自然清楚；本来得之于“悟”的就必以“悟”去了解。“悟”须凭经验涵养的印证，工夫没有到那步田地，丝毫也不能强求，所以“悟”的文章对于莫明其妙的人们往往带有神秘色彩——禅宗语录是最显著的例。

就大体说，随感录这一类文章是属于“悟”的。它没有系统，没有方法，没有拘束，偶有感触，随时记录，意到笔随，意完笔止，片言零语如群星罗布，各个自放光彩。由于中国人的思想长于综合而短于分析，长于直悟而短于推证，中国许多散文作品就体裁说，大半属于随感录。《论语》可以说是这类作品的典型，随便几节为例：

子在川上曰：“逝者如是夫，不舍昼夜。”

子曰：“予欲无言。”子贡曰：“子如不言，则小子何述焉？”子曰：“天何言哉？”

四时行焉，百物生焉，天何言哉！”

山梁雌雉，子路拱之，三嗅而作。子曰：“时哉时哉！”

这类文章大半文词极简洁而意味隽永，耐人反复玩索。虽是零碎的记载，各自独立，而结集起来全盘看去，仍有一个一贯的生命，因为每句话都表现作者的人格，许多零碎的话借作者的混整的人格贯串起来，终成一个整体，虽杂而却不至于乱。既是随感，题材便不必一致，或记人事，或谈哲理，或评人物，或论文艺，无所施而不可。中国许多著作都多少有随感录的性质。经部如《易》卦象象辞，《曲礼》《檀弓》，《春秋》记言；子部如《老子》，韩非《说林》，《韩诗外传》，《晏子春秋》，刘向《说苑》；集部如杂说杂记笔记语录诗话之类有许多都是一时兴到之作。《论语》以后，取随感录的体裁而最成功的当然要推世说新语。这部书尽管是摭拾史乘，尽管是分类记录，而每条都可以独立自成一个新天地，如清泉秋潭，印心照眼，令人悠然起遐想。许多宏篇巨制，经作者精心结构，经我们读者仔细揣摩过的，往往只是一种功课，境过即忘；而这类零星感想却凭它们的简单而深刻，平易而微妙的力量渗入我们的肺腑，活在我们的生活里，在漫不经心的时会，突然在我们心里开花放光，令我们默契欣喜，这是随感录这一类文章的妙用。

西方思想本长于推证与分析，所以西方文学大半以结构擅长。讲结构不能不穷究本原，寻溯变化，推判终极，亚理斯多德在《诗学》里所以特申文艺作品要有头有尾有中段，那个似平凡而却紧要的教训。头尾全具，变化毕陈，篇幅就不能不延长，所以西方著作无论是哲学科学或是文学的，大半有两大特色：第一是篇幅长，其次是条理清楚。像一座建筑，它有一个架子，柱梁墙壁，门窗户扇，架得起也拆得开，令人望之一目了然，古代的史诗，近代的小说以及哲学科学名著都是如此。所以随感录这一类文章不能算是西

方人的本色当行，但是西方心智的发展毕竟是多方面的。在思想方面，从古到今，直悟的综合的方式也并非没有卓越的代表人物。因此，随感录这一类文章还是有悠久的渊源与广泛的应用。如果把它们集结起来，成就也颇可观。

随感录在西文中有许多名称，有时是“格言”

(maxims)，有时是“隽语”(epigrams)，最早见而到现在还习惯用的是 aphorisms，意谓“简隽的断语”。这一种作品大半是判而不证，以简短隽永为贵，它起源于希腊哲学家希波克拉提斯(Hippocrates)，他是当时的医学权威，曾结集一些经验证为有效而科学系统还不能容纳的事实，用简短的语句表达出来，就成为西方最古的一部 aphorisms。其中也有涉及一般人生的：

技艺悠久而生命短促。

性格即命运。

我们不能在同一河流里濯足两回。

醒者共有—个世界，睡者各有一个世界。

听得见的乐调是和谐的，听不见的乐调更和谐。

像这一类话现在已成为一般人的口头语。罗马人崇实用而喜词令，所以格言隽语也很受人欣赏，姑译数例以见一斑：

民主国由人民统治，但是所谓人民并非乌合之众，而是团体的集合，团结的主力是尊法律，谋公益。

没有比所谓“平等”更不平等的。(以上西塞罗语)

国家愈腐败，法令愈滋章。

恨我们所害过的人，这是人性。(以上塔西陀语)

到处都去过的人—处也没有去过。

小债成恩，大债成仇。(以上塞内加语)

要在愚人面前显得学问，在学问的面前就显得是愚人。

如果我们让妇女们和我们平等，她们马上就要占我们上风。(以上昆提利安语)

妻下于夫，这是平等婚姻的唯一路径。(马提尔阿利斯语)

—国的格言可以见出—国的国民性，罗马人最关心政治伦理，所以这方面的格言比较多。

格言贵在简隽，在产生时就有两重目的：一是实用的，经验之语取便于记忆的形式，可以做生活的指南；一是艺术的，本是平易近人的道理，因为表达的方式简短而隽永令人—听到就觉得喜欢，类似—般文学作品的欣赏。它仿佛是一种敷着糖壳的药丸，药取其可医病，糖壳取其甘旨适口，使人乐于接受。普通讲道理的话，尤其是关于道德生活的，最易流于平板枯燥。格言隽语的长处就在把平常的道理说得不平板枯燥。世界各国的道德家言大半

取 aphorisms 的形式，用意都在便于记忆与便于流传。最显著的例子是希伯来民族的“箴言”（见《旧约》）和中国的“贤文”。

格言隽语本来都属于随感录一类，但是就一般而论，随感录比格言隽语较长，尤其在近代事例中，也比格言隽语较易见出作者的个性。最早的例子要推罗马皇帝马尔库斯·奥勒利乌斯（Marcus Aurelius）的《冥思录》，摘译数则如左：

我们所说所做的大部分都不必要，如果把这些抛开不说不做，我们就有较多的闲暇和较少的烦恼。因此，在每一时候，一个人应自问：“这是否属于不必要的一类呢？”他不仅要抛开不必要的举动，还要抛开不必要的思想，免得有不必要的举动跟着来。

甲替旁人做了一件功德事，就以为这是一种恩惠而居功自喜。乙不居功自喜，心里却仍把那人看成受惠者，自己知道自己做了什么。丙连自己做了什么也不知道，做了就算做了，如同葡萄结实。结了实就不追究其它，正如一匹马走完了路程，一条狗攫获了猎品，一只蜂酿成了蜜，一个人做成了一件好事，并不要叫旁人来瞧，而只往下做另一件好事，像葡萄到了另一个季节就结另一批果实。

人们找退隐的地方就到乡下别墅，海边或是山里，而你也常存这个愿望。但是这样做就足见这种人最平庸，因为无论什么时候，你都可以自己做主，退隐到你自身里面去。一个人退隐到自己的心灵里去，比退隐到任何地方都比较清静，较不受尘忧俗累的侵扰，尤其是他的内心里如果有一种思致，省察那种思致就马上踏进完全静穆的境界。所以你要时常让你自己有这种退隐，时常更新你自己；并且你所想的道理须是简而要，每逢你回头去省察它们。它们就够把你的心灵完全洗净，把你送还到你须回去应付的事情上，丝毫不存一点不乐意的心情。

从这几个例子看，作者在心理原型上是属于“内倾”的一种，欢喜朝自己的内心里面去看。他的这部《冥思录》是开头就说明白是“为自己写的”，本无心问世，所以不存客套，自言自语似地把心事话说出来，这种作风已开近代日记体的先河，它的特点在切己或亲密（intimate）后来在比较近代的随感录一类文章中日益显著。

原载 1948 年 4 月 9 日《天津国民日报》，据《朱光潜全集》卷(9)

随感录（下）——小品文略谈之二

人类思想和语文都逐渐由简朴而繁富，随感录一类文章的特色在简朴而隽永，所以古代人只要寥寥数语就可以了事。不过近代人也有一个特殊倾向，宜于在随感录方面发展，就是他们比古人较锐意求精巧，不惜钩心斗角雕章琢句，一方面炫耀自己的才智，一方面博取听者的惊心动魄。在欧洲，这倾向在第十七八世纪的法国最为显著，法国人承继拉丁的“清晰”的理想，思想最尖锐而语文也最灵活，思想尖锐的人们最容易窥探深心的秘奥，也最容易取刺讥或打诨的态度，本着这种民族思想与语文的特性，法国人比较会把一个道理或一种心情轻描淡写地表达出来，显得既委婉(elegant)而又有锋芒(pointed)，在十七八世纪，法国社会在客厅里聚谈的风气很盛，一个人能否成功成名颇要看他在客厅里话谈得漂亮不漂亮，所谓漂亮并非指滔滔雄辩，而是指微妙精巧，耐人寻味，话不在多，却要实在能动听，这恰是随感录一类文章所要做到的，而法国人对此在客厅谈话中都有娴熟的训练，所以随感录在近代法国特别成功，法国人也替这类作品奠定了一个极恰当的名称，这就是 pensees，意谓“所感想的”，提起这个名称，我们当然要想到帕斯卡尔(Pascal)，在他以前，蒙田(Montaigne)已经写过一些近似随感录的文章，不过篇幅较长，归到“试字”(essay)一类较妥。帕斯卡尔才是法国随感录体裁的真正的典型，现在摘译数则以见一斑：

人愈有智慧就发现愈多的优异的人，平常人见不出人与人的分别。

莫说我没有新鲜话可说：材料的处置总是新鲜的，好比玩手球，你和我们玩的同是一个球，可是我把它摆布得比较好。

自然本色的文章风格令人惊而且喜，因为人本来指望看见一个作家，所发现的却是一个个人。

克莉奥佩特拉（注：非洲皇后，叫几位罗马大将倾倒的）的鼻子如果短一分，全世界就会为之改观。

你为什么杀我？——什么？你不是住在河那边吗？朋友，你如果住在河这边，我就算是杀人犯，这样杀你就不公平；但是你既然住在河那边，而我是一个好汉，杀你就是公平。

人只是一棵芦苇，自然界最脆弱的，但是一棵运用思想的芦苇。要摧毁他，无须全宇宙都武装起来，一股气，一滴水，都够致他死命，但是在宇宙摧毁他时，人依然比摧毁者较高贵，因为他知道自己死，知道宇宙比他占便宜；而宇宙却毫不知道。

这无穷空间的无终寂静使我颤栗。

第一流随感录的作者往往同时具备哲学家与诗人两重资格，帕斯卡尔可以为证，惟其是哲学家，才能看得高远也看得微细；惟其是诗人，才能融情于理，给它一个一个令人欣喜而且不易忘记的表现方式。

和帕斯卡尔同时的还有一位拉罗什富科公爵，写过一部《箴言录》(La

Rochefoucauld ; Maximes) , 在随感录体裁中也久已成为一部古典。这是一位老于世故者 , 对于人性的较不光荣的一方面特别看得清楚 , 例如 :

自尊心在一切谄媚者之中是最大的一个。

情欲往往产生和它们相反的情欲 : 贪吝有时生奢侈 , 奢侈也有时生贪吝 ; 人有时强硬由于软弱 , 大胆由于怯懦。

我们都有足够的力量忍受旁人的痛苦。

有些过失如果我们自己不犯 , 我们看到旁人犯了 , 就不会那样高兴。

伪善是罪恶向德行所致的敬礼。

多数人爱公正只怕是自己受到不公正。

人人都埋怨自己的记忆力不好 , 没有人埋怨自己的判断力不好。

我们太惯于对旁人作伪 , 结果对自己也就作伪了。

愚蠢往往保护我们不受聪明人的欺骗。

全书简直是一部性恶论 , 与一般道德家言是两回事。随感录一类文章本宜于在简洁中露锋芒 , 带一点刺讥的辛辣性容易显得干脆而生动。说坏话要俏皮容易 , 说好话要俏皮难 , 难在不落平凡 , 一落平凡 , 便失去这类体裁的长处。

随感录在法国最为发达 , 作者如林 , 伏尔泰(Voltaire)、香孚(Chamfort)和沃维纳格(Vauvenargues)都是所谓“以言语妙天下”的。较晚起的犹伯尔(Goubert)特别值得提及。他自己说过 : “如果世间有人呕尽心肝要把一部书的话写成一页 , 一页的话写成一句 , 一句的话写成一个字——那就是我。”

英国方面随感录作者也很多。斯密斯教授(L.P.Smith)曾辑有一部选本 , 并且做了一篇论文介绍。对这类文章有兴趣的人们可以问津于此。德国方面诗人歌德也是随感录的高手 , 此外为叔本华、尼采诸哲学家亦时有隽语。大约英国人重实际 , 随感录中世故语者多 ; 德国人富于玄想 , 随感录中诗意哲理居多。不过这两国语文都比法文重拙 , 所以随感录这类体裁并非这两国人的特长所在。本文意在说明这类体裁的特点 , 不在穷溯它的历史 , 所以姑且从略。

培根说过 , 有些书是供咀嚼的。随感录主要地是供咀嚼的书。虽是零篇断简 , 它们是长久涵养的结晶 , 读者须优游涵泳 , 有证于经验 , 有奖于心怀 , 才能吸收它们的好处。它们不是茶余酒后的消遣 , 也不是“锲而不舍”的正经功课。唯其如此 , 当你一气读下去的读品 , 它们颇像珍珠杂陈 , 不免令人腻味。作者原不是一气写下去 , 读者也就不宜一气读下去 , 最好今日东取一鳞 , 明日西取一爪 , 有时间仔细玩索。它们可供咀嚼 , 却也只能当作小点心

咀嚼。

原载 1948 年 4 月 26 日《天津民国日报》，据《朱光潜全集》卷(9)

谈书牋

语文的功用在传情达意，传达的方式不外口说与笔写两种。文字未产生以前，一切都靠对面交谈；有了文字，声借形留下可行远传久的痕迹，这就叫做“书”。“书”字在古训中有“舒”“如”两义，“舒”是舒达心意，“如”是言恰如心。书以记言，言为心声，所以书就是笔谈，作者借这个媒介向不能对面的远方人或未来人倾衷曲。就这个意义说，一切著作都是作者致读者的信，现在所谓“信”古人通叫做“书”，可见著书与通信在基本原则上一致的。

不过一般的书籍和信札有一个重要的分别：书籍是写给一般读者群，作者与读者不必有私人的关系；信札是专为某一人或一群人看的，作者与读者通常都有某种私人的关系，或是亲友，或是师徒主仆。这种私人的关系带给了信札一个特色，它显出作者与读者在情感态度上的分寸，亲切或是疏泛，爱慕或是怨恨。写信与著书不同：著书能使读者“如闻其语，如见其人”，就算能事已尽；写信则不仅要表现作者与读者私人契合的程度。书可泛说，甚至眼光可以不注在读者；信就必须“切己”，心目中时时想着读信人，一封见不出私人情感的信就是一封不必写的信。

在西方，凡是私人中间的文字传达一律叫做“信”(letters)。在中国，它随作者身分与内容性质而有种种名称。上行言事者叫做“奏议”，“奏议”“上书”“章表”或“禀”“呈”，下行言事者叫做“诏令”或“论旨”，平辈通闻者叫做“书”“启”“笺”“牋”等等。上行下行者虽有私人的关系，大半是公事文章，有时近于律令与策论，可以略而不谈。本文所称“书牋”大致采取曾国藩《经史百家杂钞》的分类。不过“书”与“牋”实在还有分别，“书”是很正式而且很郑重的写作，有时是长篇大论，言政讲学，像叔向《诒子产书》，司马迁《报任安书》以及韩愈《与孟尚书书》之类；“牋”是纯粹的私人随便道款曲的文字，不发大议论，不谈国家大事，有如对面谈心或说家常话，这种信在西方通常冠上“亲切的”(intimate)或“推心置腹的”(confidential)之类形容词。《昭明文选》把“书”与“笺”分列，“笺”就是“牋”，古人写信用木简，“笺”，“牋”，“简”，“札”都是同义字。用木简就不能不“简”短，简短也是这类信札的一个特色。本文意在谈小品文，所以从前所谓“书”的一类也略而不谈，只谈随便写来的简短的亲切的那一类书札。

这类书札本非著述，在著述家看，它们未免琐屑不足道，所以通常不把它们采入史传或选集。时代愈久远，这类材料愈不易搜寻。这是很可惜的一件事，因为古人的文章特别以简朴见长，最宜于书牋。统观中国书牋演变，约可分为五个时期，它们的分水界在魏晋，盛唐，北宋，以及晚明。魏晋以前，著录的书牋多为吉光片羽，言简意赅而风味隽永。《文心雕龙·书记》篇引秦绕朝赠晋士会以策：

子无谓秦无人，吾谋适不用也。

如果“策”字依刘彦和解作书简，这就是短信的一个古例。这两句话希望晋人不要小看秦人，伤叹秦君无知见，不行自己的计谋，预料秦要受晋的欺侮，满腹牢骚都发泄在这一声愤慨中。《史记》载项羽要烹汉高的父亲，汉高回答说：

吾与项羽俱北面受命怀王曰，约为兄弟。吾翁即尔翁，必欲烹而翁，则幸分我一杯

羹。

寥寥数语把两人性格完全托出。项羽粗暴鲁莽，出此下策；汉高临危不乱，他的话带有打官腔，轻蔑，狠毒，果决，幽默种种意味在内。汉朝皇帝多善于辞令，文帝与赵佗书是人所熟知的，看他多么慈祥，坦白，委婉，藏锋不露！马援退休，光武给他一封短信说：

卿归田里，曷不令妻子从？将军老矣，夜卧谁为搔背痒也？

关切之中寓调笑，一代风云人物，退到田舍中倩老妻搔背，也颇令人起滑稽之感。

中国文章风格素重堂皇典雅，看起来如踩高跷行路，高则高矣，无奈站在人行路之上另一个平面上，与日常生活隔着一层。两汉文章虽“淹博无惭于古”，却还有像王褒的《僮约》那一类呶呶道家常琐屑的文章，这种较平易近人的风格较宜于便笺小简，我们在汉人书牘中还可以看到这种风格。姑举两例。一是人所熟知的杨恽《报孙会宗书》：

臣之得罪已三年矣。田家作苦，岁时伏腊，烹羊炮羹，斗酒自劳。家本秦也，能为

秦声；妇赵女也，雅善鼓瑟；奴婢歌者数人，仰天拊缶而呼乌乌。

一幅家庭行乐图，一腔罪臣的委曲，都跃现目前。另一是冯衍与妇弟任武达书。冯衍妻悍而妬。疑夫通婢，不免泼辣打骂。他写信给她的弟弟诉苦，中间有这句话：

惟一婢，武达所见，头无钗珥，面无脂泽，形骸不蔽，手足搥土。（妇）不原其穷，

不揆其情，跳梁大叫，呼若入冥。贩糖之妾，不忍其态。

丑婢与泼妇的相貌神情也写得淋漓尽致。这种写实的风格可惜一挫于六朝绮丽，再挫于唐宋高古，没有健旺的发展。魏晋书牘已开始染着辞赋骈丽的风气，看到昭明所选的书笺，我们就觉得已进到另一世界。这风气始于建安七子一直推演到齐梁。不过在这新时代的初叶在曹孟德、诸葛武侯、王右军诸人书牘中，我们还可以看到汉人的简隽。在曹氏父子中我最佩服老瞒，不论诗歌或书牘，都显得英气勃勃，不是当时雕章琢句的文人们所可望尘。且看下列数例：

今幼主微弱，制于奸臣，未有昌邑亡国之衅而一旦改易，天下其孰安之。诸君北面，我自西向！

——《答袁绍书》

近者奉辞伐罪，旌麾南指，刘琮束手。今治水军八十万众，方与将军会猎于吴。

——《遗孙权书》

赤壁之役，值有疾病，孤烧船自退，横使周瑜虚获此名！

——《又遗孙权书》

“诸君北面，我自西向”，何等斩钉截铁！“方与将军会猎于吴”，何等悠闲幽默，咄咄逼人！“孤烧船自退”，何等自欺欺人！“奸雄”与“老瞒”于此见之。不过此公于霸气中自有一副柔情侠骨，读者不妨检阅他的遗嘱和与荀彧悼郭嘉书，去看看这位奸雄性格的可爱的一方面。

诸葛公在危难中受重任，忠贞体国，具见于出师二表，其它教令书牘，大半论事论人，操心危，虑患笃，处处见出孤臣孽子的谨慎周密，固不期以文字见长。姑举三例以见一斑：

前后所作斧，都不可用……彼主者无意，宜收治之。非小事也。若临敌，败人军事矣。

——《作斧教》

张飞虽实武人，敬慕足下。主公方今收合文武以定大事。足下虽天素高亮，宜稍稍降意也。

——《与刘巴书》

臣家成都有桑八百株，薄田十五顷。子孙衣食自有余饶。臣身在外，别无调度；随时衣食，悉仰于官，不别治生，以长尺寸。臣死之日，不使内有余帛，外有盈财，以负陛下也。

——《临终遗表》

从他的书牖中所见到的孔明是一位小心翼翼的人，决不如传说中那位穿八卦衣摇鹅毛扇的那样萧闲自在。

右军善书，所以他的书札寸纸只字都被后人珍视，保存的比较多。现存右军诸帖有许多是零碎不完全的，单就每一帖看，固然各具风味；但是要明了他的整个人格，非把全部书帖摆在一起看不可。中国书牖圣手古今只有两人，前有王右军，后有苏东坡，两人胸襟气度也颇有相似处。右军是魏晋人物的一个典型的代表。后人对于魏晋人物的看法多侧重“清谈”“旷达”一方面，其实这只是一方面，而且不是庐山真面目，看右军书帖便可以知道，他写给殷浩、谢安、谢万诸人的长信，讨论国家大事，品题人物，解说处世做人的道理，都有大臣的老成谋国，醇儒的立己立人的风度。比如他感谢万的书：

以君迈往不屑之韵而俯同群辟，诚难为意也。然所谓通识，正自当随事行藏，乃为远耳。愿君每与士之下者同，则尽善矣。食不二味，居不重席，此复何有，而古人以为美谈。济否所由，实在积小以致高大，君其存之。

这算得“清谈”，又算得“旷达”么？（关此点可参看“断酒帖”，“憎运帖”，“群凶帖”等）。再看他谈到家庭婚丧的一些信：

吾有七儿一女，皆同生，婚娶已毕，惟一小者尚未婚耳。过此一婚，便得至彼。今内外孙有十六人，足慰目前。足下情至委曲，故具示。

——《十七帖》之一

延期官奴小女并得暴疾，遂至不救，愍痛心，奈何！吾以西夕，至情所寄，惟在此等，以禁慰余年。何意旬日之中，二孙夭命。日夕左右，事在心目，痛之缠心，无复一至于此，可复如何！临纸咽塞。

像这类的话，帖中不知凡几。右军自是至性深情人，不容以“旷达”二字书之。我寻遍右军诸帖，没有一语可见旷达，他有闲情逸致，常爱在人生崇高幽美方面流连玩索，却是事实。他寄信给在蜀的朋友，详询汉画可否摹取，盐井火井是否真有，严君平司马相如杨子云有无后人，并且表示愿登汶岭峨眉一游，说“得果此缘，一段奇事”。另一帖向人索取青李来禽樱桃的种子，“吾喜种果，今在田里，惟以此为事”。此外有约人围棋，采菊，登山诸帖，都可以见出右军对人生许多方面意致都很浓。我们把右军帖全部一看，可以对他的为人得到一个很清楚的印象，而这印象是和一般人所想象到的魏晋人物相差很远。

子桓子建兄弟与吴质陈琳诸人来往书札，已开六朝绮丽的风气，到齐梁更甚。当时写信如写字绘画已自成为一种艺术，写信者都有意在这上面做文章，仿佛叫收信人不仅知道信的意思，还要把它当作一件珍贵的作品留存，随时可以取出赏玩。爱这类“美”文的读者们可以问津于《昭明文选》或《六朝文絮》，这里只略举数例，以见风气的转移：

每念昔日南皮之游，诚不可忘。既妙思六经，逍遥百氏，弹棋间设，终以六博，高

谈娱心，哀箏顺耳，驰骋北场，旅食南馆，浮甘瓜于清泉，沈朱李于寒水……

——曹丕与吴植书

暮春三月，江南草长，杂花生树，群莺乱飞，见故国之旗鼓，感生平于畴日，抚弦登陴，岂不怆悵！

——邱迟《与陈伯之书》

山川之美，古来共谈。高峰入云，清流见底。两岸石壁，五色交辉。青林翠竹，四时俱备。晓雾将歇，猿鸟乱鸣；夕日欲颓，沈麟竞跃。

——陶宏景《答谢中书书》

人非新市，何处寻家；别异邯郸，那应知路？想镜中看影，当不含啼；栏外将花，居然俱笑。分杯帐里，却扇床前，故是不思，何时能忆？

——庾信《为萧恚与妇书》

这些书牍都极力注意调声设色，绚烂满目，有如蜀锦吴绣。在艺术中它们颇像晚唐诗，南宋词与明清院书，极精工之能事。不过就个人的趣味来说，我还是喜欢家常随便的一类。除掉王右军以外，六朝书牍属于这一类的也颇不少。比如下列数例：

江表惟长沙有好米，何得比新城粳稻耶？上风吹之，五里闻香。

——曹丕《与朝臣论禾稻书》

少加孤露，母兄见骄，不涉经学。性复疏懒，筋弩肉缓。头面常一月十五日不洗，不大闷养，不能沐也。每常小便而忍不起，令胞中略转乃起耳。

——嵇康《绝交书》

汝旦夕之费，自给为难。今遣此力，助汝薪水之劳。此亦人子也，可善遇之。

——陶潜《戒子书》

仁寿殿前有大方铜镜，高五尺余，广三尺三寸，立著庭中，向之便写人形体了了，亦怪也。

——陆机《与弟云书》

这类自然流露的文字，易见作者平生性格与一时兴致，实在比前面所引的那些花枝招展的文章较富于生气。唐朝古文运动是对于六朝绮丽的一种反动。就一方面说，文章由骈而散，由繁富而古朴，理应宜于产生轻便自然的书牍；可是就另一方面说，古文家不但有意为文，而且时时存心摹古避俗，往往不写信则已，一写就是长篇大论，拖着腔调说话。韩柳诸大家文集里所谓“书”都实在是“论”，没有一篇随意写的尺牍；《唐文粹》的几卷“书”也是如此。这当然不就能证明唐人不写这类尺牍，但是单就它们不被收入选集一点来说，当时人看轻这类小品，却无可置疑。从现存的长篇书信来看，唐人对于尺牍似未见擅长。论政论道论文的书信置之不论，就拿自道衷曲的书信来说，它们也往往有些装腔作态。姑举两例：

与足下久别矣，以吾心之思足下，知足下悬悬于吾也。各以事牵，不可合并。其于人人，非足下之为见而日与之处，足下知吾心乐否也？吾言之而听者谁欤？吾唱之而和者谁欤？言无听也，唱无和也，独行而无徒也，是非无所与同也，足下知吾心乐否也？

——韩愈《与孟东野书》

茕茕孤立，未有子息。荒陬中少士人女子，无与为婚，世亦不肯与罪人亲昵。以是嗣续之重，不绝如缕。恐每当春秋时殮，子立捧奠，顾盼无后继者，栗栗然歔歔惴惴。恐此事便已，椎心伤骨，若受锋刃。此诚丈人所共悯惜也。

——柳宗元《与许孟容书》

两书在韩柳文集中都是上品文字，其中有真情感，写得很酣畅淋漓，都无可

否认，但是拿它们和汉魏人短笺相较，终不免有不惬人意处。意简而辞繁，其病一。有意摹古修词，韩书故为低徊往复，摇曳生姿；柳书全体语调酷似司马迁《报任安书》；两书都拉着腔调说话，不似寻常人缕缕道家常口吻，其病二。唐人本胎息两汉，特别景仰汉人的奇古朴茂。不过汉人的奇古朴茂是本土本调，家常亲切；唐人的高古朴茂则如南人当京官学蓝青官话，一听到就令人觉得他有几分勉强做作。古文家轻视尺牍，尺牍恐怕也必须回避古文家；因为尺牍代替面谈，而面谈的胜境在无拘无碍，家常亲切，它最忌讳扮腔打官话。

宋人的文章风格大体继承唐人，可是多少放弃了唐人那种殿庑巍峨的气象而来自于平淡轻便。这变化在诗中最显著，在书牍方面也可以看出。因此，宋人的书牍比较平易近人。古文的风气仍很盛，“书”还是皇皇大文。唐人原有一派保存着六朝的骈俪，宋人也没有完全放弃这方面的传统；欧阳修、王安石本来都是古文家，而集中小“启”大半还是骈俪。不过当时用骈俪作启，已把它作官样文章看待，大半用在应酬方面，姑举一例：

伏荣荣膺帝制，显正台司，伏惟庆慰。伏以史馆相公诚明稟粹，精履穷微。高步儒林，著三朝甚重之望；晚登交陞，当万乘非常之知……

——欧阳修《贺王安石入相启》

这种四六体尺牍已开后来幕僚文牍的风气，文无足取，影响却甚广大。不过在宋人尺牍中这究竟不是正宗，正宗必数苏、黄。东坡、山谷的书札在当时已为人珍视，所以早就搜集印行。东坡是绝顶聪明人，胸无尘芥，诗文书画都如行云流水，意到笔随。一般文人强作“雅”语，往往“雅”得俗不可耐，东坡的风雅却是他的自然本色，毫无做作，这是他的难能可贵处。东坡如右军，在全部尺牍中现出一个很明显的性格，篇篇都有独到，不宜以一斑窥全豹。我们在这里勉强举例，只是想引起阅读全书的兴趣：

枉顾，知事务冗迫，不敢久留话。纸轴纳去，余空纸两幅，留与五百年后人跋尾也。

——《与孙子思》

今日雾色尤可喜，食已，当取天庆观乳泉泼建茶之精者。念非君莫可与共之。然早来市无肉，当相与啖菜饭耳。不嫌，可即今相过。

——《与李公择》

或圣恩许归田里，得款段一仆，与子众丈杨宗文之流往来瑞草桥，夜还何村，与君对坐庄门吃瓜子炒豆，不知当复有此日否？

——《与王元直》

某睹近事，已绝北归之望，然中心甚安之。未话妙理达观，但譬如元是惠州秀才，累举不第，有何不可？

——《与程正甫》

这些尺牍简隽自然，犹是汉魏人风味，不像韩欧诸公那样踩高跷拉调子说话。“言为心声”，东坡能“以言语妙天下”，还是因为他的胸襟超人一等。

苏黄并称，不过在尺牍方面，黄只能算是一个配角。他的短简大半谈读书写字，亦偶有涉及私人日常生活的，但常不免矜持，姑举两例：

子瞻论作文法，须熟读《檀弓》，大为妙论。书字甚工，然少波峭，政以观古人书少耳。可取古法帖日陈左右。事业之余辄写数纸，颇胜奕棋废日。

——《与孙邠老》

某寓舍已渐完。使令者但择三四人差谨廉者耳。既不出谒，所与游者亦不多。山花野草，微风动摇，以此终日。衣食所资，随缘厚薄，更不劳治也。此方米面皆胜黔中。食

饱饭，摩腹娑婆以卒岁耳。

——《答宋子茂》

这种尺牋本也楚楚可人，但是摆在苏公的作品一起，终觉作者胸中没有那一股清气，笔下也没有那种灵活气。明朝人最讲究尺牋，时代较近，流传的也较多。赖古堂《尺牋新钞》搜罗较富，其次则陈有公的《翰海》所收的也大半是明人作品，明人尺牋也像他们的书画诗文一样，爱做表面工夫，风致翩翩，但缺乏真正的生气，有时竟“雅”到俗不可耐。姑举数例：

一水盈盈，重门深闭，玉人夜从何路来吾梦境也？计剪灯细语，当在林莺唤友梁燕将雏之际。

——孔顾之《寄朱景周》

先生言霏流霞，竟爽眉际，都是晋人气味，一见凉骨。痴俗人那得领如许清快。

——徐文长《与屠赤水》

山中已有一亭，次第作屋。晨起阅藏经数卷，倦即坐庭上，看西山一带堆蓝，天然一幅米家墨气。午后闲走乳窟听泉，精神日以爽健，百病不生。三月初间花鸟更新奇，来往数日，烟云供养，受用不尽。

——袁小修寄弟

这都是典型的明人气味。他们都有些“斗方名士”的习气，啸傲山川，纵情风月，自以为是世间第一等高人雅士，友朋酬酢，互相激扬，日日以“雅事”消磨岁月，作“雅语”自慰衷怀。他们的尺牋就是这样写成的。他们的好处古人都已有了，古人的好处他们摹拟渲染，往往就成为他们的坏处。说艳丽他们和六朝相距甚远；说隽永他们所得的只是苏东坡的牙后慧。

不过这只就一时风气而言，通则都有例外，明朝人也有些能自拔于流俗的。宗子相《报刘一丈书》，描写士子奔走权贵之门的丑态，淋漓尽致，常见于选本，无用钞引。此外我颇喜欢像下列两例的书札：

先司徒及先太安人生平不问卜，不推命。男女婚姻，一言即决，亦不待媒妁之往复也。故儿辈结缡，并未尝先求庚帖。……小女今十六岁，辛丑生，其月日与时亦不能详。庚帖，造命也。命曰造便当造之。必得小女庚帖，乞迁数月，俟有精于推命者命其造一八字，极富极贵极多男，方送来如何？

——张萱《答人议婚》

弟入都半载，尘垢满身，未经一浴，无此具也。北人都不办此，且谓多浴耗神。不审此地诸公得此养生妙诀，果能与鼓箠比算否？老年翁以南人居北，必能避此迂风。如有其具，幸为一假。

——李渔《与倪涵谷》

我喜欢这类书札，因为它们有一事就说一事，说得直截了当，不卖弄风雅，也不咬文嚼字，而文字也自明快可读。

书牋虽小道，却是最家常亲切的艺术，大可以见一时代的风气，小可以见一人的性格。回顾中国二千年来书牋风格的演变，约有三个主潮。一是古文派，像乐毅《报燕惠王书》，司马迁《报任安书》，杨惲《报孙会宗书》，马援《与杨广书》以及韩愈、柳宗元、欧阳修、王安石诸古文家的作品所代表的，这派作品在文体上以骈为主，严肃有如正式著述，宏肆有如长江大河，一泻千里。一是骈俪派，像曹丕《与吴质书》，邱迟《与陈伯之书》，鲍照《登大雷岸与妹书》，梁简文帝《与萧临川书》，祖鸿勋《与阳休之书》，庾信《为萧惠与妇书之》类所代表的。这派作品在文体上以骈为主，镂金绣彩，备极精工，情称其文时风致亦复翩翩可喜，辞溢于情时易流为浮华俗滥。

一是帖札派，像曹操，王羲之、苏轼、黄鲁直诸人作品所代表的。这派作品与前两派的最大异点在随时应机，无意为文，称心而言，意到笔随，意尽笔止。就文体说，它随兴所至，时而骈，时而散，时而严肃，时而诙谐，不拘一格。在这三派之中，最家常亲切而也最能尽书牍功用的当推后一派。但是这后一派在已往也最为人所忽视，因为过去文人不属于古文派就属于文选派，在古文派看，尺牍与语录小说同为芜杂不雅驯，在文选派看，他们在这里面找不到他们所羡慕的辞藻声色。因此，这一派尺牍往往不收入文集或是选本。如果尺牍要走上正轨，这风气必须矫正过来。我们要记得书牍本是代替面谈，我们所需要的是家常便饭而不是正式筵席。

原载《文学杂志》第3卷第1期，1948年5月，据《朱光潜全集》卷(9)

欧洲书牋示例

在另外一篇文章里我已谈过中国书牋（见文学杂志三卷一期），原想再写一篇谈西方书牋以资参较，但是把材料搜集起来，真有“一部二十四史从何说起”之感。从罗马时代一直到现在，西方作者以书牋著名的多得简直不可胜数，而且西方人一向看重书牋这个艺术，凡是值得读的信札大半都印行出来了，一个人可以有几厚册之多。这究竟如何谈呢？谈中国书牋，我们不必处处征引原文，读者可以自己依着所谈到的去翻阅原著，至于西方书牋还没有一部好的选译本，读者对于它们是陌生的，只是某些人名书名决不能引起兴趣。但是谈到书牋，西方的又不能置之不谈，它们有许多优点是中國书牋所没有的。中国书牋，像我们已经谈过的，不是取法于六朝骈俪，就是取法于唐宋古文，如踩高跷行路，如拉腔调说话，都难免有几分做作；西方书牋就不然，它们自古就奠定了一种家常亲切的风格，有如好友对面谈天，什么话都可以说，所谓“称心而言”，言无不尽。我们读这种书牋，不但对于所说的事情一目了然，而且对于作者的性格和写信时的兴致都有一个活跃的印象。书牋的功用本来是代替面谈，必须有这种家常亲切的风味才能引人入胜。我们如果多读一些西方杰作，或许可以矫正中国书牋已往那种板面孔拉腔调的习气。所以这题目虽是难谈，却仍不能不谈。既不能原原本本地谈，我想最简便的办法是选择三两篇代表的书牋，就它们略加释评。这虽是以一斑窥全豹，究竟还比凭空立论较能给读者一个具体的印象。我选的是西塞罗写给庇塔斯的，塞维尼夫人写给她的女儿的，和济慈写给赫塞的。第一篇代表纪元前一世纪的罗马，第二篇代表十七世纪的法国，第三篇代表十九世纪的英国。时代，国籍，性别以及信的内容都各个不同。为了篇幅限制，长信无法采入。本文的用意只在让读者知道一点西方书牋的风味，因而引起多阅读这类作品的兴趣。

一 西塞罗给庇塔斯的信

据圣茨伯里（Saintsbury）的看法，欧洲书牋达到文艺的地位是从罗马时代起。罗马人特重演说修词，因为在他们的民主政体中，这是获取政权的敲门砖。尤其是在纪元前一世纪左右，罗马在鼎盛时代，文艺的发达登峰造极，书牋的素质也因之提高。当时书牋圣手有两人，一是西塞罗（Cicero），一是普林尼（Pliny），就中西塞罗尤其是首屈一指。西塞罗凭他的演说的才能一跃而为罗马三执政之一，周旋于凯撒与庞培之间，在当时算是一位风云人物。他最为世人所推重的当然是他的演说词和哲学对话，但是他的信札现存的还有八百封之多，在他的作品中也占很重要的地位。现在姑译他写给庇塔斯（Papius Paetus）的一封为例：

你的信给我双重的欣慰：它不仅叫我顶开心，而且也证明贵恙已康复，才能像你向来那样高兴热闹。你拿我来开玩笑，我倒不怪，本来我屡次向你挑衅，理应惹起你这一次的严酷的讥嘲。我只抱歉我为事所阻，不能如原来所打算的来登门造访，来做尊府的一分子，不仅做一个客，我若是真来了，你会看出我和从前大不相同了，那时候你老是拿败味的点心来塞我。现在我却谨慎地留肚子赴筵席，顶豪气地冲过来到面前的每一盘菜，从打前锋的鸡蛋一直到殿军的烤牛肉。你从前所夸奖的那位节约的不花费的客人现在已过去了。我对爱国志士的一切忧虑都完全告别，并且和我的过去主张的仇敌合伙了：总之，我

已经变成一个十足的享乐派哲学家了。可是你却不要以为我赞成近代宴享的流行风气，只图无抉择的丰盛，我们赏识的是较秀雅的奢豪，像从前你在经济状况较好时所常摆出的，不过当时你的田产也并不比现在多。所以请你准备着依这种情形来款待我，请记住你所款待的那一位不仅有顶大的食量，而且对于“食不厌精”的道理，让我告诉你，也很懂得一点，你明白，凡是晚来才动手研究任何一种艺术的人通常都带有一种特别的自足的神气。所以你不会觉得奇怪，如果我告诉你须把你的那些饼子和甜食扔掉，那些东西在一切时髦的菜单里现在已经完全不适用了。我对于吃的学问确实已很内行，所以常敢请你的那批讲究精致的朋友像 V 和 C 那样雅人来吃饭。还不仅如此，我还更大胆，我请过霍提斯（注：当时著名的讲究吃的人）本人来吃晚饭，不过我得承认，我还不曾前进到请他吃孔雀。说句老实话，我的老实的厨夫还没有本领能仿制他的那种盛饌，只能仿制他的烟薰汤。

关于我的生活情状，我可以约略奉告。在早晨头一部分时间我会晤来问候的客人，其中有垂头丧气的爱国志士，也有欢天喜地的胜利者，后一批人待我尤其敬礼有加。这餐礼节完了，我就退到我的书房，看书或是写作。这里我往往被一群听众包围着，他们把我看成一位顶有学问的人，也许只是因为我还不像他们自己那样愚昧。此外我都花在与学问无大关系的事情上。我对我的不幸的国家已忧愁够了，我为着国家的苦难太息流涕，还胜过慈母哭独子的夭亡。

因为你想防备你所储藏的酒肴落到我的手里，我请你加意珍卫。我丝毫不容气地抱定了决心，不让你托病拒绝我“揩你的油”。祝你安好。

这是一封敲朋友竹杠要他请客的信。我们要记起西塞罗已经当过罗马执政，文学声誉满天下，而且是年近老迈的人，看他的那副诙谐口吻简直像一个血气方刚的热心于酒食游戏相征逐的少年。罗马人讲究生活安逸的风气，友朋宴享的情形，以及西塞罗自己的性格，他的自足和自恃他对于文艺的勤勉以及他对于政治的灰心，在这封短简里都表现得很明显。最难得的是他不扮面孔，不摆架子，不打官话，自己站在一个平常人的地位，把对方也当作一个平常人，和他不拘形迹地谈家常话，读之如闻其语，如见其人。西塞罗的时代是纪元前一世纪，约当于中国西汉武昭时代。我们把西汉书牍和他的书牍相较，他的就“近代的”多，第一是他的话不那样简约，其次是他的口吻不那样古板正经。他比较富于“人气”，也比较富于现实性。我们觉得他不是另一个圈子中人，和我们平常人比较接近。他替欧洲书牍奠定了亲切家常的正轨，一直到现在，欧洲书牍作者从来没有抛弃这个正轨，走到类似中国骈俪或古文的那种弯曲的途径。

二 塞维尼夫人给她的女儿的信

如果一国书牍只推出一个选手，在任何国家这都不易办到，可是在法国推出塞维尼夫人（Madame De Sevigne）大概不会引起异议。她没有旁的著作，她写过四十多年的信，而这些信在法国书牍中是一座最高的纪念坊，有许多条件使她成为书牍圣手：她生在路易十四时代，那是文学风气最盛的时代；她生在贵族，受过很理想的教育，会写文章，也熟悉她所写的材料——当时朝廷中的轶闻；写信代替面谈，擅长谈话的人往往也擅长书牍，十七八世纪欧洲人最讲究谈话的艺术，尤其是“沙龙”中的贵妇；塞维尼夫人有一个最宠爱的女儿嫁到法国一个偏僻的城市，当时报章未发达，她须天天把巴黎的新闻传给爱女。有了这些因缘她于是在高乃依，拉辛，莫里哀诸人所照耀的文坛分得一席，现在就她给女儿的信中摘译一封最为人所熟知的：

女儿，许多年以前的今天，有一个人来到这世间，注定了要爱你甚于爱一切，请你不用左猜想，右猜想，那人就是我自己（注：这封信是1674年2月5日写的，正逢塞维尼夫人的生辰）。过去三年，我受尽生平最大的痛苦：你离开我到普罗温斯，现在你还留在那里。如果我要历陈别来一切的苦楚，我的信就会很长。……今天我提笔给你写信，比平日稍早一点。C先生和M小姐在这里，我请他们吃了饭，我要去听摩利的一部小歌剧……

再恩的主教昨天由圣觉曼地方回来，走得顶快，简直像一阵旋风，他自以为是一个了不起的大人物，他的随从们更以为他是这样。他们通过浪特尔（注：巴黎赛因河区），鞞拉，鞞拉，鞞拉！他们碰着一个人骑着马，卡达，卡达（注：鞞拉状车轮声，卡达状马蹄声）！这位可怜的家伙想让路，可是他的马不肯；结果车子和六匹马把那单人单马撞倒，就走人马上滚过，人马正在车下，弄得那车子翻来覆去，在这时候那单人单马不想拿被碾断肢体来开心，奇巧得很，爬了起来，人骑上马，一溜烟似地尽往前跑，主教的仆人和车夫，连主教自己，都大声号喊：“站住，让这王八蛋站住，打他一百鞭！”主教谈起这件事，还说：“若是我抓住这个坏东西，我一定砍断他的胳膊，割去他的耳朵”……

以后是一些普通问讯的话。这封信与西塞罗的信在家常亲切上又进了一步。西塞罗还有意做文章，把许多话故意说得俏皮；塞维尼夫人写就恰如谈话，像一个多话的老太婆谈话，只要是她觉得有趣的，无论大事小事，都拉杂地扯在一起，说得唠叨不休。可是她也是一个有训练的谈话家，尽管无意做文章，而文章仍是写得干净而生动。看她叙述主教车撞翻人马那一段，用很简单的几句话把一幕喜剧以及剧中人物写得多么活灵活现！同时她对于主教的讽刺既委婉而又尖锐，我们可以想象到她的微笑，她的活泼伶俐的贵妇的面孔，以及那副面孔所表现的心灵。通常人写信如罗文，总是苦于无话可说；真正会写信的人会发现到处都是可说的话，俯拾即是：甚至不值得说的话他们也会说得津津有味。塞维尼夫人的信就是如此。女人的感觉通常都比较细腻，女人的话通常也比较唠叨琐碎，这种特点最宜于家常亲切的书牒，所以西方有许多有名的书牒家都是女人。

三 济慈给赫塞的信

依一般见解，英国书牒的鼎盛时代是十八世纪，一则因为那是英国散文的黄金时代，一则因为当时谈话与写信都是很流行的消遣，作家对此都很讲究。有名的书牒家如蒙特遵夫人，蒲伯，斯威夫特，格雷，华尔浦尔，柯珀诸人的作品都是一般人所爱读的。我们在这里不在十八世纪选代表，因为当时英国书牒像一般文学一样，受法国的影响很深，他们的特点与优点在塞维尼夫人所代表的那种风格中都已经见出，那就是轻便活跃，偏重浮面的人事的描写与叙述。我们想说明欧洲书牒的一个较新的方向，就是主观的，内省的，沉思的那个方向（在近代小说，诗，日记乃至戏剧各种体裁中都有这种倾向），所以选择诗人济慈（Keats）给赫塞的一封。济慈的长诗《月神曲》出版以后，大受守旧派批评家攻击，有人公布两信替他辩护，他的好友赫塞（Hessey）把这些信寄给他看，他回了这封信：

我对替辩护的那些先生们不能不感激，此外咧，我对自己的短长得失已开始有一点认识。——若是一个人对于美有不分彼此的爱好，使他对于他自己的作品成为严厉的批评者，世间毁誉对于他就只能如过眼云烟。我的自我批评所给我的苦痛是远非《黑树》和《季刊》（注：攻击济慈的两个杂志）的攻击所能比拟的。——也就为着这个缘故，我如果觉得自己对，旁人赞赏也不能给我像我私自欣赏真正好的东西时所感到的那种快慰，某君关

于不修边幅的《月神曲》的话全是对的。它是如此，却不是我的过错。不是！这话听起来虽然有一点离奇。我的能力只能做到那样好——单凭我自己来做。——如果我勉强求它完美，因而请人指教，战战兢兢地写每一页，它就不会写成；因为暗中摸路并不是我的本性——我要独立自主地写作。已往我独立自主地无审辨地写作，此后我可能独立自主地有审辨地写作。诗的精灵必须在一个人身上找到它自己的解救。它所借以成熟的不是法律和教条，而是感觉和醒觉本身。——是创造的东西就须创造它本身。在《月神曲》里我抱头直跳进大海，因此我摸熟了其中的深浅，流沙和礁石；如果我停留在青葱的海岸上，吹一支空洞的笛子，喝茶，采纳舒适的忠告，我就不能摸熟这些，我从来不怕失败：我宁愿失败，不愿不侧身于最伟大的作者之林。但是我一说话近于说大话了，罢了，请致意 T 与 W 诸君。

拜伦曾经散播了一种谣言，说济慈是被批评家们气死的。读了这封信，我们就知道那些是谣言，也就知道济慈是怎样坦白，镇定，谨严，冥心孤往，只知效忠于诗而不顾忌世人的毁誉。他要冒险深入，宁愿失败而不愿做些看来没有毛病而实肤浅轻巧的作品来博好评。在这短短的一封信里我们可以看出他的心的光与力以及他的独立不倚的诗艺主张。他不作态——有意谦虚或是有意骄傲——他只坦率地恰如其分地说明他的见地，同时也显出他的心境，而那心境是与杜甫写“文章千古事，得失寸心知”两句时的心境略相仿佛。济慈对于诗下过极刻苦的工夫，他在这里是以过来人的资格自道甘苦，所以看来虽是冷淡，却仍极亲切。拿这种语言来比较中国许多谈诗文的书牘，我们就会觉得那些皇皇大文常不免有“门面语”。

以上寥寥三例在欧洲书牘中只是太仓一粟，但是欧洲书牘的风味于此可略见一斑。它们的特色，像我们已经一再指出的，是家常亲切，平易近人。这特色的成因大抵有两种：第一是欧洲文与语的界限不像在中国那样清楚，写的和说的比较接近，所以自然流露的意味比较多；其次是欧洲人的性格比中国人较直率坦白，没有那么重的“头巾气”，有话就说，说就说一个畅快，不那么吞吞吐吐，装模作样的。这种作品对于史学家往往是很可宝贵的文献。对于心理学家也是了解个性所必依据的资料，不仅是对于爱好文艺者是一种富于兴趣的读品，它们的性质与日记最相近；像日记一样，它们的形式常为小说家所利用。欧洲有几部极著名的小说都是用书信体裁写成的，卢梭的《新爱洛绮丝》，理查逊的《克拉丽莎》（Clarissa Harlowe），以及歌德的《少年维特之烦恼》都是著例。

不过欧洲书牘的黄金时代似已过去。这有几种原因：近代生活忙迫，没有那么多的闲暇谈不关重要的话；报章发达，许多新闻用不着借私信传递；邮电工具进步，近地方可以通电话，远地方可以打电报，写信的必要就去了一多半，而且近代人面前都有一座打字机，对着打字机写信总不免有几分“公事”意味，信笔直书的那种情调和气氛那就荡然无余了，这当然也叫书信减色不少，在近代文明中许多人情味道深厚的东西都逐渐衰谢或冲淡，书牘即其一端。

原载 1948 年 6 月 14 日《天津民国日报》，据《朱光潜全集》卷(9)

朱佩弦先生的《诗言志辨》

佩弦先生治中国文学史，下过三十年左右的工夫，所研讨的问题甚多，搜集的材料甚丰富，获得的创见也不是三言两语所可说完。因为谨严是他的本性，大部分记录都还没有整理发表，他自己认为还要经过更缜密的搜索和更成熟的思考。我个人所特别惋惜的是他对于陶诗下过那么多年的工夫而没有写下他的意见。前两年我写过一篇《陶渊明》就正于他，他回信说在大体上赞同我的看法，但是在一些枝节问题上他的结论不同，希望将来有机会详细说出，可是至今没有说出而就长辞人世了。这只是一个事例，他的像这样留着没有说出的话还不知凡几。此后十年二十年应该是他的秋收时期。可是老天偏吝惜这十年二十年不给他，这犹如秋收前的风雨灾害，叫辛辛苦苦培养起的东西一旦化为乌有。我们所应追悼的不仅是从私交方面追悼他个人，尤其是从学术方面追悼他的著述没有时间完成。我想趁这个机会挑出他的最近的一部学术著作《诗言志辨》来作一个简单的介绍，使读者对于他治学方面所表现的谨严的精神和缜密的方法可以约略窥见一斑。

《诗言志辨》原拟名为《诗论释辞》，后来因为书中四篇论文全以《诗言志》一个意念为中心，所以改用今名。它是对于文学批评史的一种重要的贡献。近三十年来中国学者很出了一些文学批评史的书籍。这些著述大半以时代为中心，把每时代的文艺主张和见解就散见于当时文献中的七拼八凑地集拢起来，作一个平铺的叙述。这种体例有两个大毛病。第一，就横的方面说，它不分主宾正侧，不能抓住每时代的几个中心问题，更不能见出关于这些中心问题的思想对于当时文艺创作和欣赏起了什么样的作用。第二，就纵的方面说，它不穷原委线索，没有指出每个重要的文艺思想如何起源，如何生展，如何转变，如何与其它思想交接离合。因为有这两大缺点，许多文学批评史都只是一些没有真知灼见的材料书。而且就材料而言，它们也是陈陈相因，不完不备，甚至断章取义，来附和作者的歪曲的见解。每部值得读的历史都是一个纵断面或横断面的解剖，都是一种凭作者理解的再造，想把历史的立体相和盘托出是不可能的，如果要这样办，结果必是囫圇吞枣，或是造垃圾堆。许多文学批评史就失败在这种和盘托出的企图上面。佩弦先生的《诗言志辨》之所以成为一个重要的贡献，也就因为它替文学批评史指点出一个正当的路径和一个有成效的方法。第一是他能从大处着眼。在中国和在其它各国一样，诗是最原始而普遍的文学体裁，重要的文艺思想都从诗论出发（在欧洲从古希腊一直到文艺复兴，主要的批评著作都是诗论），佩弦先生单提出诗来说，正是提纲挈领。再就诗论来说，每个民族都有几个中心观念——或则说基本问题——在历史过程中生展演变，这就成为所谓“传统”——或则说文艺批评者的传家衣钵。比如在欧洲，古希腊人形成一些中心的文艺观念，如“摩仿”，“整一”，“诗的真理”，诗的功用在“教训”在“娱乐”，抑在“健康”之类，二千余年来欧洲文艺批评家的思想就都抱着这几个中心问题打转。懂得了这些中心观念的来踪去向，其它的一切相关的问题自然迎刃而解。佩弦先生看清了这个道理，在中国诗论里抓住了四大中心观念来纵横解剖，理清脉络。这四大中心观念就是（一）诗言志，（二）比兴，（三）诗教，（四）正变。在表面上他虽似只弄清楚了这四大问题，在实际他以大处落墨的办法画出全部中国文学批评史的轮廓。

诗的问题——也可以说一切文艺的问题——用浅显的话来说，就不外这

四种：（一）它本身是什么？为何而作？（二）它是用什么方式作成的？如何而作？（三）它对于人生有什么效用？影响如何？（四）它与时代社会背景有什么关系？怎样演变？中国古圣先贤对于这四个基本问题早已有很确定的见解。就本质说，“诗言志”，这就是说，心里有话要说，诗就把它说出来。就技巧说，诗的作法不外“比兴赋”三义，比是显譬，兴是用隐喻从旁引起，赋是直陈其事。就效用说，诗是教化的工具，它归本于“温柔敦厚”，所以“先王以是经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗”。最后，就关系说，诗是时代社会的反映，观诗不但可以知个人的心志，也可以知一国的政俗。时代盛衰造成诗的正变，所以周当至盛有“风雅正经”，衰微之后乃有“变风变雅”；正变随时，变是不得已的，“穷则变，变则通”，知人论世，正不必拘于一成不变之定律。这是我个人对于这四个基本观念的了解，与佩弦先生的不必全同，不过佩弦先生抓住这四点来谈，确是独具卓见。就提出问题说，他是大处着眼；就处理问题说，他却是小处下手。他自己在序文里表明他的意旨说：

现在我们固然愿意有些人去试写中国文学批评史，但更愿意有许多人分头来搜集材料，寻出各个批评的意念如何发生，如何演变——寻出它们的史迹。这个得认真的仔细的考辨，一个字不放松，像汉学家考辨经史子书。这是从小处下手。

引文旁圈是我加的，这几句话足见本书的特色，也足见佩弦先生治学的方法和精神。他要用汉学家治学的——这就是说科学的方法和精神来治文学批评史。姑拿头一篇——《诗言志》——为例来说，他把“诗言志”这句话溯源到《尧典》，再引《左传》襄二十七年“诗以言志”一句旁证，于是就许氏《说文》“诗志也，志发于言”的解说，谈到“志与诗原来是一个字”。这个字义确定了，他于是进一步从《左传》、《论语》、《檀弓》诸书讨探“志”字的意义，大体说来，“志”与“情”“意”同义，就是“怀抱”。这整句话弄明白了，他于是从《诗经》搜求证据解释古人作诗的用意，发见这不外乎讽与颂——刺讥和赞美——大半与政教有关，由公卿列士“献”上去的。在“献诗陈志”时代，诗与乐还是合在一起的，书里引了好多证据。“献诗陈志”之后继以“赋诗言志”时代，邻国聘问，友朋宴享，赋诗是一个重要的礼节，虽断章取义，而尚未离乐。诗与乐离在春秋末年，儒家论诗已偏重诗的意义，孔子所谓“兴观群怨”，孟子所谓“不以文害辞，不以辞害志，以意逆志”，都只顾到意义，这可以说是，“教诗明志”时期，当时“诗以读为主，以义为用，论诗的才渐渐意识到作诗人的存在”。战国以后，从荀卿起，便进入个别诗人“作诗言志”时期，“缘情”（源于陆机文赋“诗缘情而绮靡”句）的意念便逐渐抬头，有代替“言志”意念的趋势。“缘情”便不涉政教，至于“言志”诗的余波则演成六朝“因文明道”一个意念。这只是头一篇的轮廓，当然不能尽原文的意蕴，但是从此可知佩弦先生如何小心翼翼地搜罗证据，证明“诗言志”一个意念如何起来，如何由“献诗陈志”，经过“赋诗言志”与“教诗明志”，以至于“作诗言志”，再由此由“言志”而演变为“缘情”与“明道”。这个“诗言志”的意念经过这一番汉学家的“认真的仔细的考辨”，于是现出它的“史迹”。其余三篇也是同样的方法，产生许多同样的新颖的见解，我在这里不敢再做复述原书那个劳而无功的工作。我只说我从原书中得到很多的启发。

我对于原书所陈的见解也还有一些疑义，主要的有两点：头一点是关于佩弦先生把“言志”与“缘情”对举，认为春秋战国以前，诗以讽颂为主，

“缘情”的作用不著；到了汉魏六朝“作诗言志”时代，“缘情”才掩盖了“言志”。我认为古代所谓“志”与后代所谓“情”根本是一件事，“言志”也好，“缘情”也好，都是我们近代人所谓“表现”。《左传》昭二十五年子太叔语的孔颖达《正义》说“此六志《礼记》谓之六情，在己为情，情动为志，情志一也”。佩弦先生引用此语，并未加反对。其次，说《诗经》里诗篇多是讽颂，与政教有关，那是汉人的说法——毛序郑谱是代表——未见得可靠。依我们用常识看，国风多为歌谣，第一义正是言情，到后来聘享赋诗引用来暗射当时政教问题，已是断章取意。这就是说，讽颂已是歪曲义。较早的论诗语如孔子所说的“兴观群怨”也正由“情”字着眼。这“情”也实在就是“志”。

第二点是关于佩弦先生的比兴的解释。这观念起于毛公的《诗大序》：

诗有六义焉：一曰风，二曰赋，三曰比，四曰兴，五曰雅，六曰颂。

这六义中风雅颂指体裁，比兴赋指作法，钟嵘刘勰都是如此看法，我认为大致不差。风雅颂三名较古，《诗经》原来就依此分题。比兴赋连举不见于汉以前的著作，只是汉儒诂经的用语。就毛传来看，我以为“比是显譬，兴是隐喻旁引，赋是直陈其事”的解释大体可靠。佩弦先生看到六义平列，以为它们都指乐声上的分别：

风赋比兴雅颂似乎原来都是乐歌的名称，合言六诗，正是以声为用。（81页）

大概赋原来就是合唱。（82页）

比原来大概也是乐歌名，是变旧调唱新辞。（83页）

兴似乎也本是乐歌名，疑是合乐开始的新歌。（78页）

这是一个很新颖的看法，但是可惜没有充分的证据。佩弦先生连用“大概”“似乎”字样，足见他的谨慎处。

以上两点关系颇不小。不过我的疑义也许竟是一个不学无知者的疑义，安得起死人而问之？朋友死了，一切就归于沉寂，疑无从质，质之无从得回响，令人不能不为之怅然。

原载《周论》2卷7期，1948年8月，据《朱光潜全集》（9）

莱辛的《拉奥孔》

关于德国十八世纪启蒙运动者莱辛的《拉奥孔》，我在选译其中主要章节之后所写的译后记里，已作过粗浅的评价，还有些未尽之意，现在补写在这里。

读任何一部古典著作，我们要经常想到两个问题：第一，这部著作对作者本人的时代有什么意义？其次，它对我们现在还有什么意义？对于《拉奥孔》，这两个问题是密切相关的，因为检查一部古典著作对我们现在的意义，为的是批判继承，而《拉奥孔》本身所要解决的也正是批判继承问题，它要研究像雕刻作品《拉奥孔》和维吉尔描述拉奥孔和他的两个儿子被毒蛇绞住的诗那样的古典文艺，对于启蒙运动中欧洲文艺有什么意义。

《拉奥孔》的结论是：雕刻、绘画之类造型艺术用线条、颜色去描绘各部分在空间中并列的物体，不宜于叙述动作；诗歌（推广一点来说，文学）用语言去叙述各部分在时间上先后承续的动作，不宜于描绘静物。从表面看和从局部看，这个结论是对法国古典主义影响之下的侧重描写自然的诗歌以及企图描绘动作的寓言体绘画所进行的批判；或者说得较广泛一点，它是对欧洲十七八世纪之交所流行的矫揉造作、浮华纤巧的“螺钿式”（rococo）的艺术风格所进行的批判。莱辛要扫除宫廷艺术的影响，为启蒙运动所要建立的新兴资产阶级的文艺理想铺平道路。

莱辛写《拉奥孔》时有这样一个意图，这是众所公认的。但是《拉奥孔》还不仅在这个意义上，要解决对古典文艺的批判继承问题，它的内容还有更深远的一面。我们且回顾一下欧洲文化发展经过的大略。欧洲在希腊罗马奴隶社会鼎盛的时代发展出的光辉灿烂的文化，一般叫做“古典文化”。到了公元四五世纪左右，奴隶社会的基础以及在这基础上所建立的古典文化都日渐没落了，接着封建统治和天主教会结成了一个不大神圣的同盟，不但残酷地剥夺去人民的劳动果实和政治方面的自由，而且在神权淫威之下，否定了人在现世生活中的一切享受和一切意义。因此，在约莫有一千年的漫长时期中，文艺活动在禁欲主义的名义下几乎完全被窒息了。历史家们把这个教会统治一切的时代叫做“黑暗时代”，并不是没有理由的。接着资产阶级社会随着工商业和城市的发展逐渐兴起来了，它要求一个适应新时代要求的新的上层建筑，新的文化和新的文艺。在文化上，这个社会从中世纪所继承来的是一穷二白的摊子，于是“向哪里去学习”就成为日益尖锐的问题。在当时人看，对这问题的解决路径就只有一条：回过头向希腊罗马古典文化去学习。因此，就掀起了一个大运动，叫做“文艺复兴”。所谓“文艺复兴”，本来的意义就是希腊罗马古典文艺的复兴。在文艺方面，这个运动在意大利产生了但丁、薄伽丘、米开朗琪罗、达·芬奇、拉斐尔等大师的光辉成果。在其他国家中，塞万提斯、莎士比亚和拉伯雷几位文艺巨人也是在文艺复兴运动影响之下成长起来的。但是这个运动发展到十七世纪的法国就流产了。流产的原因有两个：第一是封建统治和天主教会的势力在法国还特别顽强，而且在路易十四时代还来过一次临死前的回光返照。其次，在文艺复兴时代，人们虽热情地要求学习古典，但是对于古典的知识还是肤浅的，非常片面的。例如十七世纪法国古典主义作家口口声声地说要向古人学习，究竟学习什么呢？他们学习到的是一套死板的“规则”，例如戏剧要遵守三一律，主角要是社会上层人物，语言要“高贵”，一切要维持“礼貌”（decorum），例

如在诗里说用“刀”杀国王和在舞台上演出凶杀的场面，都是被认为“不礼貌”的。这套“规则”据说是亚理斯多德在《诗学》里定下来的，其实大半只是从贺拉斯到布瓦洛那一系列的“诗论”家假亚理斯多德的名义所捏造出来的。这些僵化的“规则”成为文艺的桎梏。法国十七世纪古典主义就是在这种桎梏之下发展起来的。所以尽管高乃依、拉辛，特别是莫里哀，都做出相当辉煌的成就，但是总的来说，法国古典主义文艺总不免令人起假山笼鸟之感，而且尤其重要的是：它基本上还是宫廷文艺，为封建统治服务的。由于这个缘故，我们才说法国古典主义是文艺复兴运动的流产。

启蒙运动者所面临的是法国古典主义文艺统治着全欧的局面。为进一步推动文艺前进，使文艺更好地为上升的资产阶级服务，他们就必须打破这个局面。怎样打破这个局面呢？他们认为法国古典主义者拘守清规戒律，对希腊罗马古典文艺加以狭窄化、庸俗化和形式化，毛病正在于学习古典没有学好，没有抓住古典艺术的精神实质。因此，启蒙运动者要求对古典艺术有更深刻的了解，要求发现它的精神实质，于是就掀起一个加强古典学习的运动。这个运动在德国进行得特别活跃，温克尔曼开了端，莱辛和赫尔德加以发扬光大，到了歌德和席勒便集其大成。《拉奥孔》就是在这样一种加强古典艺术学习的风气之下写成的，它所要执行的历史任务就在越过法国古典主义对古典艺术那种皮毛的学习，进一步要求掌握古典艺术的精神实质，从古典艺术中继承真正值得继承的东西，来建立准备革命的资产阶级所要求的新艺术。这个历史任务，启蒙运动者是出色地完成了的，在政治上他们为法国革命以及接踵而起的其他资产阶级革命作了准备，在艺术上他们为十九世纪浪漫主义和接踵而起的批判现实主义作了准备。

就对古典的批判继承这一点来说，《拉奥孔》对我们现在还有很大的现实意义。它用法国古典主义那样生动的历史教训向我们指出：对古典的有效的继承要基于对古典的正确批判，而对古典的正确批判又要基于对古典的深刻了解；反之，对古典如果只有皮毛的片面了解，就无从进行批判，纵使进行批判，那种批判也会是皮毛的片面的，在这种情况下之下的继承至多也只能像法国古典主义那样，不但继承不到真正好的东西，而且还会替自己套上一些僵化“规则”的枷锁。在我们批判继承中外优秀艺术传统来建立我们的无产阶级新艺术的过程中，这个历史教训是值得我们时时紧记在心的。同时，我们也值得紧记着十九世纪浪漫主义和批判现实主义的光辉成就并不是凭空得来的，而是需要像狄德罗、温克尔曼、莱辛等人所做的那些辛勤的工作作为准备。

莱辛在《拉奥孔》里所发掘出来的古典艺术的精神实质究竟是什么呢？

头一条，艺术的确有规律，但是这种规律不是由谁去制定的，像假古典主义者所想象的那样，而是要在现实中去寻找，因为艺术是反映现实的（莱辛以前的人把“反映现实”叫做“摹仿自然”）。莱辛所找到的艺术规律是诗和画有区别，各有特性，诗宜于叙述动作，画宜于描写静物。这个规律他是从分析诗和画所用的不同的物质媒介（占时间的语言声音和占空间的线条颜色等）得来的。这条规律就肯定了艺术的现实基础。这是一个唯物主义的看法，在对为封建统治和教会神权服务的唯心主义的艺术观进行斗争中，是一个有力的武器。

“古典主义”是法国人自己定的称呼，英美等国一般把它叫做“新古典主义”或“假古典主义”。

第二条，古典文艺的真正的精神实质在于它的人本主义，就是文艺要以人和人的动作为主要的描写对象（这不是资产阶级思想家所宣扬的“人道主义”），在造型艺术方面最高的美是人体美；在诗和一般文学方面，最主要的题材是人的动作，纵然要写自然美，也要通过人的动作或是通过它对人的关系和意义去描写，要化静为动。本来亚理斯多德在《诗学》里早就再三强调过诗的对象是人的动作或“在动作中的人”，但是这条基本规律偏偏被一些自称是“古典主义者”的人所忽视，到了莱辛才把它突出地指出来，这一点也说明了启蒙运动者学习古典，确实是比以前深入了一步。这条规律有哪些含义呢？它不但指出文艺中起决定作用的是内容，而且还指出这内容主要是人，这就肯定了文艺的社会性。其次，人的尊严和自由在封建统治之下遭到了压抑和剥夺，人本主义的提倡是和启蒙运动要求人权的政治任务分不开的。

第三条，文艺不但在创作方面而且在欣赏方面都要有创造性和主观能动性，不是被动地抄袭自然或是被动地接受作品。莱辛一方面主张诗不宜于描写静物，画不宜于叙述动作；而另一方面他也承认诗也可以描写静物，只是要通过动作，通过效果，化静为动或是化美为媚；画也可以叙述动作，只是要选择动作过程中顶点前的那一顷刻，以便给读者留想象的余地。这个看法可以说是辩证的。由化静为动来说，创作就不是被动地抄袭自然；由给读者留想象余地来说，欣赏也就不是被动地接受作品；总之，这两种活动都需要一些创造性和主观能动性。本来莱辛的诗画异质说是针对温克尔曼对古典艺术的看法而进行批判的。按照温克尔曼的说法，古典艺术无论是诗还是画，在表现激烈情感时，都还显出心灵的和平与静穆。莱辛反驳这个说法，指出古典艺术只是在画方面才避免激烈情感所伴随的丑相，在诗方面却并不如此。他从史诗和悲剧中举出许多实例，证明古典诗并不避免激烈的表情，因为在时间上先后承续的叙述就会把在空间中平铺的一目了然的丑相冲淡。歌德在自传式的《诗与真》里提到莱辛的《拉奥孔》，写下了这样一段话：“须转向年轻一代人打听，才可以体会到莱辛用《拉奥孔》对我们产生了如何深刻的印象，这部著作把我们的的心灵从忧郁阴暗的直观移置到光明而自由的思想境界了。”揣测歌德说这话的意思，也还是不赞成温克尔曼而赞成莱辛，不赞成所谓对“静穆”境界的直观，而赞成光明自由思想的能动作用。

这三条都涉及文艺理论的基本问题。其中头两条是我们所熟悉的而在莱辛时代却还是新的东西。奠定这两条原则在当时应该是一个很大的功绩。至于第三条，牵涉到我一直在主张的“客观与主观统一”的问题。国内大多数人似乎还在反对，莱辛的看法对我们至少还有参考的价值。

《拉奥孔》对我们现在，还有什么其他意义呢？作为一个文艺理论工作者，我觉得在它里面学习到很多的东西。我觉得这部书是就具体问题作具体分析范例，不像我们美学讨论者老是停留在概念里绕圈子。我还觉得这部书也是革命性与科学性结合的范例，具有启蒙运动者顽强斗争的精神，同时也表现出深刻的研究与谨严的逻辑。

这一条是根据苏联阿尔泰莫诺夫和格腊日丹斯卡雅在《十八世纪外国文学史》（原文第三二四至三二五页）里所提出的看法而加以补充的。我在《译后记》里曾就莱辛把美限于物体美这个事实，批评他有些形式主义，把摹仿自然看作被动地抄袭；现在看来，形式主义一点是对的，被动抄袭一点则是错误的，趁此更正。

这部书对于创作者有什么意义，最好是由创作者自己来判断。作为一个读者，我觉得这部书所牵涉到的技巧问题还是值得学习的。就拿文学描写自然要化静为动这一点为例来说吧。我曾经根据莱辛的原则检查过我国的一些古典诗词，特别是山水诗和咏物词，我发现莱辛的原则是适用的。我也曾经根据莱辛的原则检查我国一些现代小说中描写自然的部分，我发现罗列现象的描绘往往是枯燥的，为了要尽快地掌握人物动作的进展，我往往把单纯描写的部分跳过去。但是在成功的小说作品中，作者总是自觉或不自觉地运用了化静为动的原则。例如《红旗谱》第一节写小虎子眺望滹沱河那两段：

眼前这条河，是滹沱河。滹沱河打太行山上流下来，像一匹烈性的马。它在峡谷里，要腾空飞蹿，到了平原上，就满地奔驰……

接着就写秋风的寒冷。从这两段描写，我们可以看出描写的两个基本原则。

第一，自然景物宜于通过动作来描写，把死的写成活的；其次，自然景物的价值不在它本身而在它衬托出人物的心情（对乡土的爱，对砸钟的沉痛的预感，受压迫者的沉重的心事等等）和情节的发展（这条河和反霸斗争有紧密的联系，河的下山出谷奔流可能还象征农民革命运动的发展）。一般说来，小说宜侧重动作的叙述，描写部分宜压缩到最小量。《红旗谱》对于自然的描写，一般恰到好处，没有堆砌的痕迹。如果拿《红日》来和它作一番比较，《红日》的描写部分就没有那样简洁而生动。特别是像莱芜战役那样一个紧张雄壮的场面，描写只要稍微多一点，就会把动作的速度放慢，使紧张的气氛松弛。但是《红日》里也有些比较好的描写，例如第三十九节钱阿菊洗衣时那一段春天气氛的描写，是能映衬出人物心情的，而且那是在后方疗养的情况下，和情景的发展也还是配合的。我想特别指出第四十节写战士们两天里在油泥地上行军的那一段，因为这可以说明自然描写中的一个问题：自然景物有时可以成为矛盾斗争的一方面，在小说中可以起人物的作用。以上的例子都可以说明莱辛的化静为动的正确性。

原载 1961 年 1 月《文艺报》第一期，据《朱光潜全集》（10）

但丁的《论俗语》

但丁的最重要的理论著作是《论俗语》。

他所谓“俗语”是指与教会所用的官方语言，即拉丁语相对立的各区域的地方语言。但丁以前的文人学者写作品或论文，一律都用拉丁文，这当然只有垄断文化的僧侣阶级才能看懂。就连《论俗语》这部著作本身，因为是学术性论文，也还是用拉丁文写的。从十一世纪以后，欧洲各地方近代语言逐渐兴起来了，大部分民间文学如传奇故事、抒情民歌、叙事民歌等都开始用各地方民间语言创作（多数还是口头的）。至于用近代语言写象《神曲》那样的严肃的宏伟的诗篇，但丁还是一个首创者。《论俗语》不但是但丁对自己的创作实践的辩护，也不但是要解决运用近代语写诗所引起的问题，分析各地方近代语言的优点和缺点，作出理论性的总结，用以指导一般文艺创作的实践；而且还应该看作他想实现统一意大利和建立意大利民族语言的政治理想中一个重要环节。但丁所面临的问题颇类似我们在五四时代初用白话写诗文时所面临的问题：白话（相当于但丁的“俗语”）是否比文言（相当于社会流行的拉丁语）更适宜于表达思想情感呢？白话应如何提炼，才更适合于用来写文学作品呢？这里第一个问题我们早就解决了，事实证明：只有用白话，才能使文学接近现实生活和接近群众。至于第二个问题，我们还在摸索中，还不能说是解决了，特别是就诗歌来说。因此，但丁的《论俗语》还值得我们参考。

但丁首先提出“俗语”与“文言”的分别，并且肯定了“俗语”的优越性：

我们所说的俗语，就是婴儿在开始能辨别字音时，从周围的人们所听惯了的语言，说得更简单一点，也就是我们丝毫不通过规律，从保姆那里所摹仿来的语言。此外我们还有第二种语言，就是罗马人所称的“文言”。这第二种语言希腊人有，其他一些民族也有，但不是所有的民族都有。只有少数人才熟悉这第二种语言，因为要掌握它，就要花很多时间对它进行辛苦的学习。在这两种语言之中，俗语更高尚，因为人类开始运用的就是它；因为全世界人都喜欢用它，尽管各地方的语言和词汇各不相同；因为俗语对于我们是自然的，而文言却应该看成是矫揉造作的。

这样抬高“俗语”，就是要文学更接近自然和接近人民。作为意大利人，但丁最关心的当然是意大利的“俗语”。但是意大利在当时既不是一个统一的国家，也没有一种统一的民族语言，在意大利半岛上各地区有各地区的“俗语”。在这许多种“俗语”之中用哪一种作为标准呢？但丁把理想中的标准叫做“光辉的俗语”。他逐一检查了意大利各地区的“俗语”，认为没有哪一种（连最占优势的中西部塔斯康语在内）够上标准，但是每一种都或多或少也含有标准因素；“在实际上意大利的光辉的俗语属于所有的意大利城市，但是在表面上却不属于任何一个城市。”这就是说，标准语毕竟是理想的，它要借综合各地区俗语的优点才能形成。所以要形成这种理想的“光辉的俗语”，就要把各地区的俗语“放在筛子里去筛”，把不合标准的因素筛去，把合标准的留下。这里我们应该紧记在心，但丁所考虑的是诗的语言，而且

原文是 grammatica，照字面看是“语法”，实际上就是“文言”，即不是从听和说学来的，而是从语法规律学来的。对于当时欧洲人民来说，拉丁语已成为这“第二种语言”。

但丁自己的佛罗伦萨语属于这一系统。

他心目中的诗是像他自己的《神曲》那样具有严肃内容和崇高风格的诗，所以他主张经过筛而留下来的应该是“宏伟的字”。“只有宏伟的字才配在崇高风格里运用”。在下面一段话里他说明了经过“筛”的过程，哪些应该去掉，哪些应该留下：

有些字是孩子气的，有些字是女子气的，有些字是男子气的。在男子气的字之中有些是乡村性的，有些是城市性的。在城市性的字中，有些是经过梳理的，有些是油滑的，有些是粗毛短发的，有些是乱发蓬松的。在这几类的字之中，经过梳理的和粗毛短发的两类就是我们所说的宏壮的字。……所以你应该小心谨慎地把字筛过，把最好的字收集在一起。如果你考虑到光辉的俗语——上文已经说过，这是用俗语写崇高风格的诗时所必须采用的——你就必须只让最高尚的字留在筛子里。……所以你得注意，只让城市性的字之中经过梳理的和粗毛短发的两种字留下，这两种的字才是最高尚的，才是光辉的俗语中的组成部分。

这段话需要作两点说明，第一，依但丁自己的解释，他“筛”字的标准完全看字的声音，例如“经过梳理的字”是“三音节或三音节左右的字，不带气音，不带锐音和昂低音，不带双Z音或双X音，不要两个流音配搭在一起，不要在闭止音之后紧接上流音——这种字好像带一种甜味脱出说话人的口唇，例如 Amore, donna, Saluta 等”；至于“粗毛短发的字”则是一般不可缺少的单音节字，如前置词代名词惊叹词之类，以及为配搭三音节字而造成和谐的词组的多音节字，但丁举的例子之中有十一音节的长字。意大利语言的音乐性本来很强，而但丁作为诗人，更特别重视字的声音。他说，“诗不是别的，只是按照音乐的道理去安排成的词章虚构。”因此，他认为诗是不可翻译的，“人都知道，凡是按照音乐规律来调配成和谐体的作品都不能从一种语言译成另一种语言，而不至完全破坏它的优美与和谐”。但丁这样强调诗的语言的音乐性，是否有些形式主义呢？和近代纯诗派不同，他认为音和义是不可分割的，因为诗要有最好的思想，所以也需要最好的语言。他说，“语言对于思想是一种工具，正如一匹马对于一个军人一样，最好的马才适合最好的军人，最好的语言也才适合最好的思想”。

其次，但丁所要求的诗的语言是经过筛沥的“光辉的俗语”，并不像英国浪漫派诗人华兹华斯（Wordsworth）在《抒情歌谣集序》里所要求的“村俗的语言”或“人们真正用来说话的语言”。他并不认为诗歌是“自然流露的语言”；相反地，他说，“诗和特宜于诗的语言是一种煞费匠心的辛苦的工作”。他主张诗歌应该以从保姆学来的语言为基础，经过筛沥，沥去有“土俗气”的因素，留下“最好的”、“高尚的”因素。他所采取的是城市性的语言，也就是有文化教养的语言。他用来形容他的理想的语言的字眼，除掉“光辉的”以外，还有“中心的”、“宫廷的”和“法庭的”三种。“光辉的”指语言的高尚优美；“中心的”指标准性，没有方言土语的局限性；“宫廷的”指上层阶级所通用的；“法庭的”指准确的，经过权衡斟酌的。但丁要求诗的语言具有这些特点，是否带有封建思想的残余，轻视人民群众的语言，像十七八世纪新古典主义者所要求的那种“高尚的语言”呢？从主张用从保姆学来的语言做基础来看，从他放弃拉丁语而用近代意大利语写《神曲》来看，我们很难说但丁对于人民群众的语言抱有轻视的态度。当时宫廷垄断了文化教养，他要求诗的语言具有“宫廷的”性质，也不过是要求它是见出

参见但丁的《筵席》第1卷第7章。

文化教养的语言。诗歌和一般文学不仅是运用语言，而且还要起提高语言的作用。每个民族语言的发展总是与文学的发展密切相联系的。在当时意大利语言还在不成熟的草创阶段，要求语言见出文化修养，对于提高语言和建立统一的民族语言，实在是十分必要的。至于十七八世纪新古典主义者所要求的那种“高尚的语言”乃是堂皇典丽、矫揉造作的与人民语言有很大距离的“文言”，而这种“文言”正是但丁认为比不上“俗语”高尚的。这两种“高尚的语言”称呼虽同，实质却迥不相同。

但丁在《论俗语》里所侧重的是词汇问题，但是也顺带地讲到诗的题材、音律和风格的问题。他认为严肃的诗，（他用“严肃的”这一词和用“悲剧的”这一词是同义的，都指题材重大与风格崇高）应有严肃和题材，而严肃的题材不外三类，他用三个拉丁字来标出这三类的性质，即 *salus*（安全），这是有关国家安全，如战争、和平以及带有爱国主义性质的题材；*venus*（爱情），这是西方诗歌中一种普遍的传统题材；以及 *virtus*（优良品质，才德），这是有关认识和实践的卓越的品质和能力的题材。这些“严肃的题材如果用相应的宏伟的韵律、崇高的文体和优美的词汇表现出来，我们就显得是在用悲剧的风格”。他把风格分为四种：一、“平板无味的”，即枯燥的陈述；二、“仅仅有味的”，即仅做到文法正确；三、“有味而有风韵的”，即见出修辞手段；四、“有味的，有风韵的而且是崇高的”，即伟大作家所特有的风格。这最后一种是但丁所认为最理想的。但丁讨论词汇和风格时，主要是从诗歌着眼，但是他认为“光辉的俗语”也适用于散文。因为散文总是要向诗学习，诗总是先于散文，所以他只讨论诗。

语言的问题是中世纪末期和文艺复兴时期欧洲各民族开始用近代地方语言写文学作品时所面临的一个普遍的重要的问题。当时作家和理论家们都对这个问题特别关心。在《论俗语》出版（1529年但丁死后）之后二十年（1549年），法国近代文学奠基人之一、约瓦辛·杜·伯勒（*joachin duBelly*），也许在但丁的影响之下，写成了他的《法兰西语言的维护和光辉化》，也是为用近代法文写诗辩护，并且讨论如何使法文日趋完善。他所要解决的问题和所提出的解决的办法与但丁的基本类似，只是杜·伯勒处在人文主义和古典主义影响较大的历史阶段，特别强调向希腊拉丁借鉴。这两部辩护地方语言的书籍不但对于意大利语言和法兰西语言的统一，而且对于欧洲其他各种民族语言形成和发展，都有很大的影响。

选自《西方美学史》（上卷），1979年人民文学出版社版

“光辉化”即提高。

布瓦洛的《诗艺》：新古典主义的法典

新古典主义的立法者和发言人是布瓦洛（Boileau Despreaux，1636—1711），它的法典是布瓦洛的《诗艺》。像朗生所说的，“《诗艺》的出发点，就是《论方法》的出发点：理性”。“理性”是贯串《诗艺》全书中的一条红线。在第一章里布瓦洛就把这个口号很响亮地提出：

因此，要爱理性，让你的一切文章
永远只从理性获得价值和光芒。

——：37—38行

这“理性”也就是笛卡儿在《论方法》里所说的“良知”“它是人人生来就有的辨别是非好坏的能力，是普遍永恒的人性中的主要组成部分，所以在创作过程中，一切都要以它为准绳：

不管写什么题材，崇高还是谐谑，
都要永远求良知和音韵密切符合。

：27—28行

一切作品都要以理性为准绳，都只能从理性得到他们的“价值和光芒”，这就是说，文艺的美只能由理性产生，美的东西必然符合理性的。理性是“人情之常”，满足理性的东西必然带有普遍性和永恒性，所以美也必然是普遍的永恒的，是美就会使一切都感觉美。下文还要提到，布瓦洛和其他新古典主义者大半都在相信普遍人性（主要是理性）的大前提下相信美的绝对价值和文艺的普遍永恒的标准。依理性主义，凡是真理都带有普遍性和永恒性，美既然是普遍永恒的，它就与真只是一回事了。所以布瓦洛在《诗简》里说：

只有真才美，只有真才可爱；
真应该到处统治，寓言也非例外：
一切虚构中的真正的虚假
都只为使真理显得更耀眼。

——《诗简》第九章

这种和“美”同一的“真”，依布瓦洛看，也就是“自然”。还是在《诗简》第九章里，他这样说：

虚假永远无聊乏味，令人生厌：
但自然就是真实，凡人都可体验
在一切中人们喜爱的只有自然。

因此，布瓦洛再三敦劝诗人研究自然和服从自然：

让自然作你唯一的研究对象。

——：859行

谨防不顾良知去纵情戏谑，
永远一步也不要离开自然。

——：413—414行

这里要说明一句，新古典主义者所了解的“自然”并不是自然风景，也还不

朗生（G, Lanson）《法国文学史》第501页。

参看任典的布瓦洛的《诗的艺术》的译文，本章引文有时较原文略有改正，例如“理性”任典译作“义理”，和rajson的涵义不完全符合。

法文 bon sens 指天生的好的审辨力，近似古汉语的“良知”。

是一般感性现实世界，而是天生事物（“自然”在西文中的本义，包括人在内）的常情常理，往往特别指“人性”。自然就是真实，因为它就是“情理之常”。新古典主义者都坚信“艺术摹仿自然”的原则，而且把自然看作是与真理同一，由理性统辖着的，这就着重自然的普遍性与规律性。所以在文艺与自然的关系上，新古典主义者很坚定地站在现实主义的立场。他们的口头禅之一就是亚理斯多德所提到过的“近情近理”（“逼真”，“可信”），反对任何怪诞离奇的事出现于文艺。布瓦洛劝告悲剧作家说：

切莫演出一件事使观众难以置信：
有时候真实的事可能并不近情理。
我绝对不能欣赏荒谬离奇，
不能使人相信，就不能感动人心。

——：47—50行

但是只要逼真，艺术可以把丑恶的东西描写成为可以欣赏的对象：

绝对没有一条恶蛇或可恶的怪物
经过艺术摹仿而不能赏心悦目：
精妙的笔墨能用引人入胜的妙技
把最怕人的东西变成可爱有趣。

——：1—4行

为了要逼真，悲剧的主角就不应写成十全十美，最好带一点亚理斯多德所要求的过错或毛病：

谨防像传奇把英雄写得小气猥琐，
但是也要使伟大心灵有些过错，
阿喀琉斯
如果斯文一点，便不够味，
我爱看到他受到屈辱也生气流泪，
在他的形象里见到这点白圭之玷，
人们就欣喜，在这里认识到自然。

——：104—107行

但是要做到逼真，依新古典主义者看，最重要的事还是抓住人性中普遍永恒的东西，这就是说，要创造典型。新古典主义者对于典型的理解大半还没有超出贺拉斯的定型和类型的看法。布瓦洛说：

写阿伽门农 应把他写成骄横自私；
写伊尼阿斯 要显出他敬畏神祇；
写每个人都要抱着他的本性不离。
还须研究各代各国的风俗习惯，
气候往往使人的脾气不一样。

阿喀琉斯（Achilles），荷马史诗《伊利亚特》中主角之一，荷马把他写得很勇猛，但粗暴任性。

参见本书第四章和《诗艺》第三章，第374至390行，布瓦洛在这里重复了贺拉斯关于性格随年龄变更的论调。

阿伽门农（Agamemnon），也是《伊利亚特》中希腊方面一个将领，希腊悲剧家埃斯库罗斯在以他为题的悲剧里把他写得专横自私。

伊尼阿斯（Aeneas），罗马诗人维吉尔的史诗《伊尼特》中的主角，他在非洲卡塔基地方和美人狄多（Dido）发生深挚的恋爱，但终于听神旨，离开了她，她因而自杀。这段情节是这部史诗中最动人的部分。

这还是写曹操就要把他写成老奸巨猾的论调，传统的定型是不可移动的。引文最后两句好像表示布瓦洛认识到时代和国度不同，性格就不一样。但是他所说的“脾气”（humeurs）虽是随时随地不同的，却和他所说的“本性”（propre caractère）不是一回事，那是永远固定的。在固定人性这一点上，当时法国新古典主义者之中还有旁人说的比布瓦洛更明确。布瓦洛所赞许的拉辛在他的《伊菲革涅亚在奥里斯》悲剧的序文里说过一段有名的话：

关于情绪方面，我力求更紧密地追随欧里庇得斯。我要承认我的悲剧中最受赞赏的一些地方都要归功于他。我很愿意这样承认，特别是因为这些赞赏更坚定了我一向就有的对于古代作品的敬仰。我很高兴地从在我们法国舞台上所产生的效果中看到，群众所赞赏的尽是我从荷马或欧里庇得斯那里摹仿来的，从此我也看到良知和理性在一切时代都是一样的。巴黎人的审美趣味毕竟和雅典人的审美趣味符合；使我的观众受感动的东西正是使往时希腊最有学问的人们落泪的东西。

这段引文生动地说明了新古典主义者对于普遍人性论的信心之坚定。此外，它也可以说明新古典主义者的另外两个基本信条。

头一个信条是文艺具有普遍永恒的绝对标准。人性（即自然）是符合理性的，符合理性的东西就必然带有普遍性和永恒性，所以文艺作品必须把这普遍永恒的东西表现出来，才能得到古往今来的一致的赞赏。反过来说，凡是得到古往今来一致赞赏的作品也就必然是抓住普遍永恒人性的作品，即符合理性的作品，亦即最好的作品。就是因为这个缘故，新古典主义者把时间的考验作为衡量文艺作品价值的标准。能持久行远的便是好作品。布瓦洛在《对朗吉弩斯的感想》第七篇里这样说：

等到一些作家受到了许多世纪的赞赏，除掉一些趣味乖僻的人（这种人总是时常可以遇到的）以外，没有人轻视过他们，这时候要想怀疑这些作家的价值，那就不仅是冒昧，而且是狂妄。……大多数人在长久时间里对于见出心智的作品不会认错的……一个作家的古老并不足以保证他的价值，但是一个作家因为他的作品而受到长久的经常的赞赏却是一个颠扑不破的证据，证明那些作品是值得赞赏的。

总之，作品的好坏要靠长时间里多数人的裁判。多数人都有理性，他们的裁判是不会误事的。

第二个信条是跟着第一个信条来的，既然久经考验的东西才是好的，希腊罗马的古典是符合这个条件的，就值得我们学习。新古典主义这名词本身就包括继承古典为它的主要内容。在这方面，法国在十七世纪不过是继续做意大利在文艺复兴时代所做的工作。不过法国新古典主义者对古典的崇拜所表现的独立思考的精神已不如意大利人文主义者，不甚加批判的接受是比较普遍的。上文已提到他们把自然、理性、真实和美都等同起来，其实在这些被他们等同起来的事物行列中，还应加上古典。他们的想法是这样：既然古典经过长久时间的考验而仍为人所赞赏，它们就是抓住了自然（人性）中普遍永恒的东西，符合理性的东西，真实的和美的东西。它们可以教会我们去怎样看自然，怎样表现自然。“因此，古典就是自然，摹仿古典，就是运用

欧里庇得斯用过伊菲革涅亚的题材写过悲剧，拉辛的这部悲剧要摹仿古希腊的蓝本。

法国人自己总是只用“古典主义”，其他国家多用“新古典主义”，“新古典主义”较名正言顺，因为希腊罗马各有它们的古典主义的理想。

人类心智所曾找到的最好的手段，去把自然表现得完美。”这种想法在受布瓦洛影响很深的英国新古典主义者蒲柏的《论批评》里也说得很明确：“荷马就是自然”，“摹仿古人就是摹仿自然。”上文已提到拉辛现身说法，说自己的成就都要归功于对古典的学习。布瓦洛在给贝洛的信里也认为“形成拉辛的是索福克勒斯和欧里庇得斯，莫里哀是从普劳图斯和泰伦提乌斯那里学得他的艺术里最精妙的东西”。此外，当时一些重要作家和思想家关于推尊古典的话是不胜枚举的。

摹仿古人怎样对待自然，这是方法的问题。作为笛卡儿的《论方法》的信徒，新古典主义者是把摹仿古典和“规则”或“义法”的概念结合在一起的。题材和人物当然是借用古典中已经用过的最好，但是更重要的是处理题材的方法。古典作品体现了表现自然的最好的方法，这些方法就是后人的规矩。后人一方面要直接从古典作品中抽绎这些规矩，但是另一方面还有一个既简便而又稳妥的办法，那就是仔细揣摩亚理斯多德的《诗学》和贺拉斯的《诗艺》之类古典文艺理论著作，因为这些著作据说是已经替后人把古典作品中的规矩抽绎出来了。在布瓦洛的《诗艺》里，高乃依的《戏剧》里以及这时代其他文艺理论著作里，我们不断地看到亚理斯多德和贺拉斯的老话的复述。他们很重视文艺种类或体裁的区别，认为这些文艺种类仿佛是固定不变的，每一种类都有它的特殊的性质和特殊的规则。布瓦洛的《诗艺》共分四章，其中二三两章都谈种类和规则。当时讨论最热烈的规则之一就是三一律。这在《诗艺》里是这样规定的：

剧情发生的地点也要固定，标明，
庇里牛斯山那边 诗匠把许多年
缩成一日，摆在台上去表演，
一个主角出台时还是个顽童，
到收场时已成了白发老翁。
但是理性使我们服从它的规则，
我们就要求按艺术去安排情节，
要求舞台上表演的自始至终，
只有一件事在一地一日里完成。

——：38—46行

上文已提到过，高乃依在《熙德》悲剧里没有完全遵守这个三一律，就受到法兰西学院的申斥。一切事本来都应该有个规则，但是新古典主义者没有能从发展观点来看这问题，误认种类和规则都是一成不变的（布瓦洛的理由是“理性在前进中往往只有一条路”[：48行]）。规则仿佛变成创作的方剂，可以让任何人如法炮制。单拿三一律来说，在前一个世纪里莎士比亚就曾用他的光辉的成就证明这并不是什么天经地义了。

新古典主义者特别看重规则，还与他们轻视内容而过分重视形式技巧有

参见朗生的《法国文学史》第503页关于新古典主义者对古典看法的总结。

蒲柏（Pope, 1688—1744），英国新古典主义诗人和文艺理论家，他的《论批评》是摹仿布瓦洛的《诗艺》的著作。

普劳图斯（Plautus，公元前254—184年左右），罗马著名喜剧家。

泰伦提乌斯（Terence，公元前190—159年左右），罗马著名喜剧家。

指西班牙。

关。布瓦洛认为思想没有是新鲜的，只有表现思想的语言才可以是新鲜的。在他的文集的序言里，他说过：

什么才是一个新的辉煌的不平凡的思想呢？这并不是人们所不曾有过的或不能有的思想，像一些无知之徒所想象的，它只是人人都可以碰见的思想，不过有人首先找到方法把它表现出来罢了。一句漂亮话之所以漂亮，就在所说的东西是每个人都想到过的，而所说的方式却是生动的，精妙的，新颖的。

在《诗艺》里他又一再提出这个观点：

总之，没有语言，尽管有神圣的才华，
无论你写什么，你还是个坏作家。

——：161—162行

所以新古典主义者特别重视表现技巧，而在表现技巧之中又特别重视语言。在法国诗人中马莱伯是竭力使法国语言达到“纯洁”和“明晰”这两个理想的。布瓦洛对他备致推崇，劝告诗人们说：

照着他的足迹走，要喜爱纯洁，
从他的优美笔调中去学习明晰。

——：141—142行

布瓦洛认识到语言是跟着思想一起走的，所以要写得明晰，就先须想得明晰：

因此在写作之前先要学会思想。
你的文词跟着思想，暧昧或明朗，
全靠你的意思是晦涩还是清爽。
如果你事先想得清清楚楚，
表达的文词就容易一丝不走。

——：150—154行

以上所述是新古典主义的一些基本信条。总之，它从理性主义观点出发，坚信自然中真实的和符合理性的东西都有普遍性和规律性，因此文艺所要表现的是普遍的而不是个别的偶然的東西；古典作品之所以长久得到普遍的赞赏，也就因为它们抓住了普遍的东西；所以我们应向古人学习怎样观察自然和处理自然；事实上古人在实践和理论中已经揭示出文艺写作的基本规律，后来人应该谨遵毋违。文艺的职责首先在表现，因为普遍的东西都不是新鲜的而是人人都知道或都能知道的，艺术的本领就在把人人都知道的东西很明晰地很正确地而且很美妙地说出来，供人欣赏而同时也给人教育。做到这种境地，文艺就达到了高度的完美。应该肯定，新古典主义的这种理想基本上是健康的，符合现实主义的。但是这种理想所根据的世界观是恩格斯在《自然辩证法》的导言中所指出的“认定自然界绝对不变的见解”。新古典主义者的基本病源在于缺乏正确的历史发展的观点，所以他们的见解一般是拘板的，保守的。这就使得他们对于普遍性、典型、文艺标准、古典规范、文艺种类及其法则之类问题的理解都表现出很大的片面性和局限性。

由于片面地强调理性，他们对于从中世纪以来民间文艺所表现的丰富想象力几乎丝毫没有敏感。布瓦洛在《诗艺》里对想象（形象思维）这样一个重要问题竟只字不提，本来理性主义者，从笛卡儿起，就一向轻视想象。布瓦洛在《诗艺》里就文艺种类作史的叙述时不提中世纪，他瞧不起不合古典

规则的传奇体叙事诗，反对诗人运用《圣经》中的神奇故事，认为塔索的传奇体叙事诗“绝对不能算是意大利的光荣”（：215—216行），甚至反对选一个中世纪英雄恰尔德伯兰（Childebrand）来歌颂，说这样一个声音生硬古怪的名字就足以“使全诗显得野蛮”（：242—244行）。一切稍微越出常规正轨显得奇特的东西都遭到布瓦洛的厌恶。他对于近代刚兴起的抒情诗也十分隔膜，因为抒情诗写的是个人情感，不符合他对理性和普遍性的要求。

由于他过分崇拜古典，缺乏历史发展观点，布瓦洛对新事物是一律厌恶的。依他看，人类思想没有什么真正是新鲜的，题材、体裁和表现方法一切都要按照古人的规矩。悲剧家拉辛是这样办的，所以成为布瓦洛的理想诗人。当时成就最大的是喜剧家莫里哀，布瓦洛对他却有美中不足之感，责备他：

……过分做人民之友，把精辟的刻画
往往用来显示人物的憨皮笑脸，
为着演小丑，他就不顾斯文风雅，
恬不知耻地把泰伦提乌斯搭配上塔巴朗。

——：395—398行

这几行诗充分暴露了布瓦洛对新事物的厌恶，他不同情于“人民之友”，他鄙视莫里哀投合人民群众的在他看来是“低级”的趣味，在喜剧中尽情笑谑。他要求的总是“风雅”、“高尚”、“审慎”和“节制”，他最忌讳的是“卑劣”、“猥琐”、“过分”和“离奇”。这一切说明什么呢？它说明了布瓦洛所代表的新古典主义文艺理想基本上还是封建宫廷的文艺理想，尽管不同的作家在不同的程度上也开始反映一些新兴资产阶级的要求。布瓦洛对诗人有一句有名的劝告：

研究宫廷，认识城市。

——：391行

这虽然同时照顾到两个阶级（“城市”指的是资产阶级），但是对宫廷须“研究”，对城市却只须“认识”，轻重是很分明的。当时宫廷所喜爱的是伟大人物的伟大事迹，堂皇典丽的排场，灿烂耀眼的服装，表现上层阶级的文化教养，高贵的语言，优雅精妙的笔调，有节制的适中的合礼的文雅风度，而这些正是当时文艺所表现的。当时法国宫廷在文化教养上贵妇人很占势力，文艺沙龙大半是由她们主持的，作家和艺术家大半是由她们庇护的。稍涉粗俗、古怪离奇或缺乏斯文风雅的东西会使她们震惊，一句漂亮话、一个优雅的姿态或是一个色彩绚烂的场面也会使她们嫣然喜笑颜开。她们的贵族女性的脾胃或趣味也在这个时代的文艺理想上刻下不可磨灭的烙印，尽管她们在文艺界所造成的“纤巧”风气也曾遭到过新古典主义者的指责。

法国新古典主义在文学上的成就主要在戏剧。这时期古典悲剧的形式之所以流行，三一律之类规则之所以被认为金科玉律，都由于这时期文艺的封建贵族性，普列汉诺夫在他的《从社会学观点论法国戏剧文学和十八世纪绘画》一文里已作过透辟的分析，读者可以参看。

选自《西方美学史》上卷，1979年人民文学出版社版

塔索（Tasso，1544—1595），意大利大诗人，已见第六章。

泰伦提乌斯见上文，塔巴朗是当时法国有名的小丑。

《凤凰》序

我和沈从文相知已逾半个世纪，解放前我们长期在一起生活和工作，我一直是他的知心朋友。解放后他在城里搞文物考古工作，我一直留居乡下当教书先生，往来就很少。我一向惋惜他改了行，虽然他在文物考古方面取得了很卓越的成就，我总不免感到他“改行”对新文学是个可惋惜的损失。这次在四届文联全委会中我碰巧和他同房，促膝谈心的机会较多。他细谈了他最近在湖北江陵参观一座新发现楚墓的发掘整理工作情形，和所发现的珍贵丝织刺绣文物在文化史方面所具有的重要意义，那种激昂赞叹的心情仍不减当年，令我想起“道缝曲车口添涎”和“大人者不失其赤子之心”那些老话来，私幸他一定长寿，并且前途无量。我近几年因译维柯的《新科学》，在研究古代原始社会。过去这方面知识太差，处处都感到“捉襟见肘”，就向他提出一些关于古代社会的问题。他不但引证他自己在研究文物中所得的收获和启发，作了令人信服的解答，而且还指导我去看我国最近社会科学工作者在这方面的新论著，取得的不同的崭新成就，我从此认识到研究文学和美学已不宜画地为牢，闭关自守，考古和研究古代社会，也还是分内事。从文暂不写小说而专心文物考古，是迫于工作的需要，决不是改行。

散会回校后，我立即把从文送给我的《从文自传》（后附画家黄永玉的回忆录）读了一遍，对从文的文学成就稍有进一步的认识。他前半生一直在上学，受过严格的军事训练，小时是个相当顽皮的孩子，爱逃学打架，洒水爬城墙，爱探听穷苦人民怎样过生活，工人怎么造纸造锅碗，小商贩怎样做买卖。他总结自己所受的教育说：“我上许多课仍然不放下那本大书”，指的就是深入人民群众的实际生活。他在《边城》题记里说他“对于农民、手工艺人与兵士，怀了不可言说的温爱”，因为他一生都在和穷苦的人民同呼吸共命运。他能苦中作乐，乐中也嚼出苦味来。他亲身经历过近代中国的几次大骚动和大变革，从满清那些败家子胡作非为，北洋军阀的混战，到孙中山先生领导的旧民主主义革命再到五四运动以及毛泽东同志在艰难岁月里进行的以社会主义为目标的革命，终于解放了全中国。从文先以边城穷乡的一个苗族“老战兵”和司书，后以青岛和北京两大学的文学教师和文学编辑，带着一副冷眼和热心肠，一直孜孜不倦废寝忘餐地把亲身见证和感受到的一切，用他那管流利亲切的文笔记录下来，赢得了广大读者的爱戴和专业同道的器重，决不是偶然的。他的刻苦习作的精神永远是青年作家的榜样。

当然，对从文不大满意的也大有人在。有人是出于私人恩怨，那就可“卑之无甚高论”。也有人在思想性上进行挑剔。从文坦白地承认自己只要求“作者有本领把道理包含在现象中”，“接近人生时绝不是所谓道德君子的感情”。我自己也一向坚持这种看法，所以对从文难免阿其所好，因此我也很欣赏他明确说出下列理想：

“这世界上或有想在沙基上或水面上建造崇楼杰阁的人，那可不是我。我只造希腊小庙，选山地作基础，用坚硬的石头堆砌它，精致，结实，匀称，形体虽小而不纤巧，是我理想的建筑。……”

我相信从文在他的工作范围内实现了这个理想。

于今文学批评家们爱替作家戴些空洞的帽子，这人是现实主义者，那人是浪漫主义者；这人是喜剧家，那人是悲剧家，如此等等。我就觉得这些相反的帽子安在从文头上都很合适，这种辩证的统一正足以证明从文不是一个

平凡的作家，在世界文学史上终会有他的一席之地。我相信公是公非，因此有把握地预言从文的文学成就，历史将会重新评价，而他在历史文物考古方面的卓越成就，也只会提高而不会淹没或降低他的文学成就。

1982年6月末

原载《凤凰》（沈从文著），文化艺术出版社1986年10月版，据《朱光潜全集》

（10）

