



癢搔的靴隔

曾熾豪著

新 社 文 藝 叢 書

第二輯 第一集

內容提要

散文集「隔靴的搔痒」為曾熾豪之第一本單行本，所收集者，皆為作者多年來嘔心瀝血之作。作者之藝術修養深湛，故對於此方面之理論，每具獨特之見解；加以文筆凝鍊，字字珠璣，筆鋒尖刻處，復帶濃厚之感情。梁實秋「雅舍小品」，余光中論詩文諸作之後，一冊而已。



隔靴的搔痒

曾熾豪著

散文集

新社文艺叢書第二辑第一集

新社文艺編委会主編

一九七一年七月

新加坡

目 次

一

- 
- 1 談友誼
4 閑話聊天
7 漫談散步
11 忙里偷閑
15 艺术家与穷
19 書·談書

二

- 29 論艺术的风格
35 风格的自覺
41 艺术的散文
45 期待新散文的出現
54 隔靴的搔痒
59 梦囈与胡說之間
64 艺术的简与繁
70 美术的节奏
78 詩品的文学觀

談 友 誼

據說神仙是孤独的，我才不妄做神仙，蓬萊不是我的份。流落在荒島中的魯賓遜，尚且有一隻狗和一个土人「星期五」作伴；一個人要是沒有朋友，那麼他的情形比起魯賓遜就好不了多少了。

我是个对艺术深感兴趣的人，交友一事，自不免要从美的观点去看它。然則从美的观点，会有什么看法呢？当然，如果我声称，不是五官端正、眉清目秀的人，我不跟他交往，就凭这怪脾气，自不难名見經传；但我倒不準備以此出名，我只希望我的朋友具有内在美罢了。不过，如果他兼备外在美，我也不以为不妙。

我衷心的感到，性格不同不一定是友誼的障碍，问题只在我们是是否够通达、去欣賞不同的性格美罢了。有些人活潑得像条小龙，固然可爱；有些人穩重得像一座山，又何尝不可爱？有些人說做就做，好像一具火车头，充滿着活力，固然可爱；有些人深謀遠慮而不愿輕舉妄動，每一着都非常慎重，又何尝不可爱？有些人有大刀闊斧的魄力，固然可爱；有些人有最細密的綉花針工夫，亦何尝不可爱？只要对不同的性格有相当的認識，去發現其中的美，便不是一件难事。

其实性格不同可以做朋友，还有更深一层的理論根据。世界上每一个人都是一个独一无二的个体，都或多或少与众不同；虽有「大同」，毕竟还有「小异」。絕对的「情投意合」恐怕不仅不可能而且不理想。由於心理上和生理上的差异，每个人的价值观和人生觀就不必雷同。我的作风对我是好的，对你就不一定好，正如我的衣服我自己穿上固然十分美观，但給你穿上就未必好看。同样地，别人之爱吃肉何碍於我之爱吃魚呢？我們沒有理由強人所好。如果我们能够尊重这些人与人之间的差异，就不难免除許多誤会，这等於開闢了一条与人交往的坦途。所以我說，必先能欣賞种种不同的性格的美，否則我們不会有一个够大的胸襟，去容納这个多彩的世界。

「人之相知，貴在知心」。友朋之间，吹求必不可有，了解必不

可也；全不了解而能結为莫逆，是我们所不能想像的。但了解一个人决非易事，这是我近来的体验。有多年的同学或多年的同事而不能互相了解的。其实了解一个人、賞識一个人，自己也多少有点才性；所謂「慧眼識英雄」，因此在一个蠢材的眼里，天才往往不是天才，因为蠢材到底是蠢材。如果是这样的不了解，那是可以原諒的。不过通常的誤解多半是因为粗心，「非不能也，是不为也」。有些聪明人有一套十拿九稳的心理学（可惜不是十拿十稳），处处以自己的心肝量別人的肚皮；做出强奸民意的尷尬的局面來，真是差之毫厘，謬以千里，令人啼笑皆非。碰到这种人，除了「一笑置之」之外，我希望你能替他惋惜。我们既然不希望为人所誤解，就应当从自己做起，設法了解人家，最低限度不把人誤解才行。

不过友誼的基礎，却必須建立在好感上。有些人一旦相見，便有恨晚之叹，这便是因为彼此间均有好感。好感是綜合的、直覺的，有时不能拿理性来分析。「这家伙我看着就討厭」，这话虽不免有点任性，却是偏激中寓有至理，有时也无可奈何。討厭就是討厭。正是「酒逢知己千杯少，話不投机半句多」。試想，硬要我们和一些言語乏味、面目可憎的家伙在一起，这难道不是一件苦事嗎？不过千万不可以无缘无故的討厭，否則那就会給人說你有点古怪了。

我觉得有一件事是最现实不过的，那便是：想交什么質素的朋友，你自己應該是什么質素的人。因此，想交言語有味、面目可爱的朋友，你自己就得設法使言語从乏味变为有味、使面目从可憎变为可爱了，这恐怕不是花言巧語或胭脂鉛粉所能补救的。西諺有云：「你把你的朋友告訴我，我就能把你的为人告訴你。」我起初总是大惑不解，覺得这种「相术」，简直妙不可言，高深莫測；后来才了悟这话原来充滿着智慧，寓意頗深，值得細心玩味。

如果說友誼是上帝賜給我们的礼物，那么这种礼物，倒有点像鑲藏，並不是摆在我们的跟前，並非俯拾即是，而是須要費些工夫去探測、去發掘才能得到的。因此，我以为友朋间彼此必須有好感，但仅仅靠好感毕竟是不够的。

「在家靠父母，出外靠朋友」，这句话一方面固然說明了朋友的

重妥，另一方面却流露出一种不足为訓的心理作用——依賴性，其出發点是利己的，恕我不能給予很高的評價。我以为最崇高的友誼是施予的、利他的、自我牺牲的、乐人之所乐的。如果把友誼当作一樁情感的交易，处处銖銖必較，試想这种友誼，格調怎么会高？設若等而下之，比情感的交易还低一級，这种交往，不能名之为友誼，因为它不配。

我以为友朋間偶然有些爭吵，癢癢脾气，均不足为奇，在某种意义上，甚至可以說是好的。正如一对情人，若早就有了裂痕，表面上虽然敷衍、实则兒合神離，那就不值得羨慕。假如另有一对情人，时常吵吵闹闹，却又亲热得什么似的，正是「打是疼你罵是愛」，也並非不值得讚美。不妥以为这是幽默，不！这里面有严肃的道理在。你有没有注意到，对一个不甚相熟的人，人们总是客客气气、必恭必敬嗎？这表明彼此間尚有一段頗大的距离，他们都不好不以喬裝的自我出現；反之，如果竟不惜吵吵闹闹，而以赤裸裸的自我出現，这表明他们之间的距离是小多了。个性和見解是千差万殊的，好在道並行而不悖，並不是大忌，当然也妥有个限度；其实，哪件事不須妥有个限度呢？最妥紧的毕竟是你的心，如果你是出於一片赤誠，那么一切都可加以原諒；如果你居心不良，那么一切都不可原有。

怎么样的朋友才祇是最理想的朋友呢？这个问题我想还不太难解答。我以为最理想的朋友必须具备三个条件，那便是：可佩、可愛、可敬。一个人若有过人的才华，或湛深的学养，他自然能令人佩服；但才华多少是天赋的，学养亦非一朝一夕所可一蹴而成？不过他总可以做到可愛这点。至於怎样使自己变得可愛，恕我不能提供一个具体的答案，不过我可以劝你在消极方面，努力把不可愛的地方減少到最低限度。这虽然也不太容易，可是玄論如何，你总妥做到可敬这一点，因为一副善良、純潔、完美的心灵，只妥你肯立意，是絕對可以修养得到的。然則，在才学上令人佩服、在情感上引人共鳴、在德性上堪为風範，这样的朋友，普天之下，妥到哪兒去尋找呢？难怪有人說：「相識滿天下，知己能几人？」「得一知己，終身玄憾」；可見得到两个知己，應該是三生有幸了；若得到两个以上的知己，那是前世修来的福份，非人力所能为。

閒話聊天

在我们的日常生活中，尽有不少事，乍看似乎玄阔宏旨，实则是不可或缺的。聊天便是其中之一。很少人会把聊天看得像闲门七事一样重要，更少人費心研求聊天的艺术。「羣居終日，言不及义，难矣哉！」巧言令色，古之所戒；据说木訥所以近於仁。这里面究竟有多少真理，那就太难说了。如果不說話就是一种美德，那么最具有这种美德的，就莫过于哑吧；如果不苟言笑的生活才是最好的生活，那么最精於生活艺术的，就莫过于那些臉黑黑、遇之令人恨不得落荒而逃的老夫子了。其实我们这个世界有許多謬論，並不足怪，因为衣冠的禽兽固多，素餐的屍位亦復不少。要在芸芸众生中寻找一种完全自觉的生活的典型，談何容易？

禽兽也未必甘於寂寞，两条狗在一块兒的时候很少不此呼彼应的；两个人在一块兒而一言不發，其难堪处，殆只有坐於針氈可比了。据说默然相对，亦别是一番妙境，頗为詩人文士所低徊。「此时无声胜有声」，有时語言反嫌多餘累贅。但这种妙境，也只有在两个人心心相印时偶可得之。若逢人便饗以「玄言」，我不敢担保你不被人目为怪物。

閒談的价值，就在於它有一种鬆弛作用。我们走了段远路就想喝杯水；伏案久了就想伸个懶腰；同样的，经过了持久的工作，我们便很自然的想鬆弛鬆弛过度緊張的身心，以期从另一种情境中，驅除身心的疲痺，恢復神志的清明，俾能養精蓄銳，再接再厉。聊天便有这种妙用。

有些人談鋒很健，可謂口若懸河、舌灿莲花，能够滔滔不絕地談上三万八千个回合而了无倦容，甚至能控制各人的感情。他使你歌哭啼笑、不能自己。他委你高兴，你就沒法不高兴；他委你悲伤，你就无由不悲伤；他能令举座騰欢。談笑风生者，此之謂也。这种异人自然是聊天的高手。不过凡事总是过犹不及。有些人不知是否發音机能

有异状，不說話就难得舒服。說起話來，如蛙鳴、如蟬噪、如黃鐘、如大呂、如瓦瓶之乍破、如鉄騎之突出，嘎嘎然，喳喳然，一瀉千里，夾沙泥以俱下，當之者罔不披靡，恨不得掩耳却走，旁人除了只能擠進幾個標點之外，是沒有招架的餘地的。這種談話可謂不折不扣的「一面倒的談話」。這種霸道的「長舌男」我很懷疑他會受人歡迎。不過對付這種人是有辦法的。辦法就是妥時時給他補充一句，讓他覺得他的話沒有白說。所謂「牡丹雖好，還須綠葉扶持」，便是這個道理。這樣一來，他就一定會因為充份表現自己卓絕的口才而欣然，而我們也就會因為他的欣然而欣然了。

有些人像緘口的金人，任憑你怎樣激發他，也難得使他說上幾句，真是孺子不可教。這種人不但自己沒趣，還足以掃興而有餘。據說有過這麼一件事：甲乙兩人同處一隅。一日，某丙過訪，寒暄過後，話盒子便應該打開。毋乃某丙硬是枯坐不語，比木偶只多兩口氣，比木乃伊只多兩眨眼。這如何是好呢？為了妥打破這可咀咒的僵局，某甲和某乙便只好竭力輪流挑逗他，企圖引起他的話興。豈料這塊不可雕的朽木却半點反應也沒有。在不知不覺之間，某甲跟某乙竟忘記了他們神聖的任務，而對談起來，而且談得津津有味，已不知有某丙之存在，良久始發現某丙正枯坐一角，目瞪口呆，有如木雞。放心，他死不了。

談鋒健，口才好，這種人自然是理想的談天對象，但最重妥的還不是口才。巧婦豈能為乞米之炊？花言巧語，絕對是空洞的，不會有什麼內容。最妥緊的，畢竟還是豐富的內容。一個人若有不尋常的經歷、淵博的知識、超卓的智慧、豐富的生活體驗、或優美的心灵，就不愁沒有可資言談的材料。若兼之以嫻練的口才，固如錦上添花；若付闕如，亦罔傷大雅。「言必雅馴」，何必在乞拘乞束的閒談中尋求呢？

所謂有內容，不必含有什麼微言大義，事實上，酸秀才的方巾之氣倒真是聊天之忌，沒有比板起面孔，滿咀仁義道德的道學夫子更煞風景的了。只妥不是誨淫誨盜，雖未必均有「與君一夕話，勝讀十年書」的收效，却也總是「開口有益」，很「衛生」的。

有些人不但言語乞味，甚至面目可憎。這種人大概生活過於平

凡，一件毫不足道的事也不惜几次三番不厌其詳地說了又說，道了又道。除了囉嗦之外，还是貧乏。我們應該原諒他，因为他的一生，除了所講的一丁点光荣史之外，簡直是一片空白。这种人我們希望他少閑尊口惟恐不及，那里还敢奢望他給我們作有趣的清談呢？不过一个人的言語是否有味，与其生活的丰富，与夫所讀的書，所走的路之多寡，也並沒必然的因果關係，其間不能画一个等号。若一个人果真心机玲瓏，那么，即令他絕塵二十年，还是会有可資言談的材料。因為有許多宇宙人生的哲理，不全是靠生活丰富、多讀書多行路所可获得的。

西洋人有圍炉夜話之雅。靠着熊熊的火光娓娓而談，这种境界，我虽未尝亲历，却是十分向往。中国各地的村夫野老，也有飯后門前納涼聊天的雅兴，却也淳朴而有土气，值得提倡。

談天必須妥有一种談天的气氛。我們都有过「千言万語，不知从何处說起」的經驗，那往往是因为尚未培养出一种談天的气氛。心事重重，豈談天之时？市井喧囂，豈談天之地？最令人尷尬的是，当我们登門造訪时，既已搜索枯腸，仍復沒以打破那可咀咒的沒言的境界；我們若說「今天天气很好」，主人也許會說「可不是嗎？」結果是主人一再的倒茶，我們一杯又一杯的灌下去，至去方休。这种話不投机半句多的經驗，是够受的。

話又得說回來，世界上可以推心置腹的人为总数不会太多，逢人便坦然以肝肺相見，他既不会激賞，我們难道还妥繼續对牛彈琴嗎？对人說人話，对鬼說鬼話，这是天經地义。

漫談散步

散步的好处非常的多，因此有散步癖的人也多得非常。远的像大哲康德（Kant），近的像聖雄甘地，都可称是此道中的佼佼者。

甘地每日清晨四點半鐘总委祈祷，祷告完畢，总委以愉快的心情出去散散步，风雨玄间，寒暑不輟，数十年如一日。

最有趣的还是康德。康德的散步，数十年如一日，寒暑不輟，风雨玄间；有一定的鐘點，分秒不差；有一定的路綫，毫厘不爽。据说，只有一次例外，那便是他收到一本卢梭（Jean Jacques Rousseau 1712-1778）的「爱弥兒」，讀得手不释卷，三天沒有出门，因此才破例沒有散步。康德散步的时候，总是上冠下履，穿戴齐全，口啣烟斗，意态悠然。他有一定样子的姿态、有一定大小步伐，僕人尾隨撐伞，好不威风！不过我总觉得康德那副模样倒有点兒滑稽。每次当我想起他的时候，我总是会不期然地联想到玩具店里装發条走动的玩偶。如果画一張「康德散步图」，这倒是現成的漫画題材，最适合刊在「笨拙」（Punch）杂志上。

据说小說家狄更斯（Dickens）有这么一种癖好：他常常独个兒在倫敦的大街小巷穿来穿去，走上二三十里，然后把許多地方和人物記牢，作为写小說的資料。

十九世紀美国自然主义作家梭罗（Henry David Thoreau）可称是个散步家。他的日常生活，离不了郊野漫步。他把散步当作一樁神圣的事。据说，他若散步多远，就能写出多長的文章；如果不跟他散步，他就一个字也写不出来。

此外，美国前总统杜魯門，亦酷嗜此道。他常常回答新聞記者的問話，解釋關於散步的理論与技术。

至於在中国，最先提倡散步的究为何人，迄未考据，但是知音人却必然为数不少。我还記得曾國藩曾經劝人「飯后三千步，不多一步，不少一步。」

我喜欢散步，但却未尝成癖。在我的想像中，任何一项行为，一旦成为癖好，总会有多少麻烦的。因为一个人如果有了癖好，他已经不再是他的生活的主人，而是生活的奴隶了。你看，当壁上的挂钟在频频催促、报告该去散步的时候，可怜的康德，即使是睡意正浓，却没有勇气违抗一个挂钟的命令；如果在途中碰着多年不见的老友，当然喜出望外，自该覓座茶楼酒肆，喝它三杯两盏，畅叙别情；但是可怜的康德，却不得不说一句最煞风景的话：「抱歉得很，我不能破坏我散步的习惯。」康德所著的书的枯燥乏味，与其生活的机械刻板，我不敢说没有相当关系。据说，有嗜散步癖者，日后迁居都邑，因为市井喧嚣，万头攒动，车水马龙，不复能维持散步的习惯，只好在一定的时间，上下楼梯数十回。这跟陶侃的「日运百砖」，倒是异曲同工。老实说，这种人的死心眼不由我不敬他三分。

「缓步对肚皮有好处」，这是英哲培根（**Francis Bacon**）的名言。我不知道培根对生理学有多少研究；不过人人都说散步能帮助消化、增强食欲，应该不致有大错。其实，我对此不甚了了，而亦缺乏兴趣。

散步的方式虽有种种，但总离不开以下两类：其一是把它当做一种工作；另一是把它当做一种生活艺术。前者是手段，后者是目的。如拿它来作为锻炼身体的散步，和上述的狄更斯式的散步，都可以归为第一类，这又可名之曰功利的散步。但这不是我所欣赏的一类。我所欣赏的，乃是作为一种生活艺术的散步。

散文家哈兹力特（**Hazlitt**）主张出遊不妄结伴。至於散步，我倒並不坚持不妄携伴。假如有一位年青完美的小姐表示愿意陪我走走，难道我会说「对不起，我素来是不跟人一块儿散步的」这种煞风景的话吗？那位美人儿大可以放心！我才不会这样说。哈兹力特的见解是这样：「如果你说路那边的一片豆田有股香味，你的伴侣也许嗅不到。如果你指着远处的一件东西，你的伴侣也许是近视的，还得戴上眼镜看。」他还说：「我看不出边走路一边谈话有什么智慧。」其实散步的妙趣又岂仅是看风景或嗅花香？哈兹力特似乎只懂得吃一样菜而不能欣赏五味调和，要不然，他一定看得出一边走路一边谈

的話有許多樂趣了。不過哈茲力特的話是有某一方面的真理的。有伴既不見得妙，沒伴又嫌寂寞，於是有人提出一種折衷的論調：不妨帶一條狗一塊散步，因為這一來，你就必須分心照拂它和對應它的言語了。帶着狗兒散步，我還沒有經驗，箇中滋味，不得而知。我一向只跟人散步，從不跟禽獸散步。

我曾經一個人傻里傻氣地走上十里八里；也曾經成羣結隊地走上三五个鐘頭。積多年來之經驗，歸納得一些原則：與其在人聲鼎沸的閭里市井散步，不如在清秀明麗的荒村郊野散步；與其在清秀明麗的荒村郊野散步，不如在雄奇峻拔的山間水際散步；與其在筆直寬闊的康莊大道上散步，不如在曲折迂迴的羊腸小道上散步；與其在炎日當空的時分散步，不如在皓月普照的當兒散步；與其在地面上散步，不如在高於或低於地面上散步；與其單獨散步，不如結伴散步；與其結同性的伴散步，不如結異性的伴散步。不過必須加上一行小小的注腳，那便是要看哪一類的同性跟哪一類的異性。

再下來似乎也應該談談「怎樣散步」，因為「怎樣散步」的確頗成問題。一位專家說：「最理想的步行是有節奏的。」我不曉得他所謂的「節奏」是指搖頭幌腦呢，還是扭腰擺臀？總而言之，這些論調說說倒也無妨，若是如法泡製，那就十分豈有此理了！我看見過一些人散步，這些人繃着臉、繃着眉、彎着腰、駝着背，不但有先天下之憂而憂的神情，而且有後天下之樂而樂的氣概，好像把整個世界扛在肩膀上的樣子，好像「我不入地獄，誰入地獄」的樣子，這又何苦來？我不免要為他的靈魂叫屈。現代最進步的醫學知識告訴我們：惡劣的情緒乃是健康的大敵。憂慮、悲傷、恐懼，為害之烈，不啻千百倍於病菌及一切物理因素。既然如此，何不暫時把不快活的事置諸腦後，換上一張笑臉，這張笑臉對人對己都有好處，至少會令人覺得不那么乖戾。有一個病人消化不良，醫生勸他散步，他說確曾散步回來。醫生叫他再去一次，然後給他報告，看到多少隻鴿子在第五街上空飛翔。那病人其始莫名其妙，繼而若有所悟，說道：「我去試試看。」幾年之後，病人因為一些小毛病又看那醫生，他說：「我至今仍在數鴿子。」這是一句富有啟示性的話，我希望它也能給你一些啟

示。

散步既有如許妙用，當你心頭有着一陣莫名的煩躁的時候，何不拉個伴，勞動你的雙腿和她那雙玉腿，把你帶到四堵牆外的世界，和大自然合為一體呢？這時你的呼吸必更暢順，你的視野必更寬闊。如果你是個畫家，你不难抓着靈感；如果你是個宗教家，你不难得到啓示；如果你是個哲學家，你不难悟出許多宇宙人生的大道理；如果你是個詩人，你不难從「一粒砂里看出一個世界，一朵野花看出一個天堂。」（**William Blake** 的詩句）但不知怎的，我看來看去，除了紅紅的幾片外，連天堂的影子也看不出來。



忙裏偷閒

在諸般生活藝術里，我特別欣賞忙里偷閒。

「又得浮生半日閒」，說這話的口气是欣慰的。彷彿是患難餘生，在災禍這厲鬼的魔掌的罅縫溜了出來、痛定思痛后流露出來的心声。可見「半日閒」是多麼難得。人類不幸被造物者扔到這個塵網中，就給許多俗務纏上了，忙於衣食、忙於將來的計劃；用新文藝術語來說，便是忙於現實和理想。就是最彊聊的人，也還得為着彊事忙。「人生下來就註定是忙碌的」，有推理習慣的我，很快就歸納出這個定論來。詩人嘆道：「何時忘却營營」，我看他一定是被許多俗務糾纏得喘不過氣來，才咕嚕出這麼一句怨言，來向蒼天問罪。

半日閒既然那麼難得，退而思其次，我們還有一個法宝：忙里偷閒。

一提起忙，人們往往聯想到辛勤；一提起閒，人們往往聯想到懶散。於是忙人令人肅然起敬，閒人到處遭受難堪的白眼，这里面冤屈不是沒有的。明朝大哲學家呂坤說得好：「為民辯冤白謗是第一天理」，我願意管管閒事，替天行道，維護這第一天理。

一般人每易忽略，在忙人中，有一種懶惰的忙人；在閒人中，有一種並不懶惰的閒人。這話顯得有點離奇，似乎荒謬到可以叫人噴飯，值得不聰明的人一笑，不值得聰明的人一笑，正如說學者是天下最彊知的人一樣，教人疑心到說這話的傢伙神經是否有毛病。不過其中却大有道理在，而實在是以前話為偽裝的至理。就如一些名公巨卿，一天要出席若干會議、赴多少宴會、說多少言不由衷的話、接見多少彊聊的人，經常生活在繁文縟禮的束縛中，生活早經僵化，天真磨損殆盡，既談不上生活的簡化，更不足論生活的淨化了，因為其有意義的部份只剩下一點點。這種行屍走肉可名之曰懶散的忙人。在另一方面，有一種人，兒似閒散，其實他好比一副封密的機器，教人無法窺見里面的齒輪在跳動罷了。這種人時常迸發出智慧的火花，是

为並不懶散的閒人。以上的两种人，其相异之点是显而易見的，前者心不在焉、不自覺；后者全神貫注、自覺。可見忙人未必可敬，而閒人也未必就可鄙。

懶散的忙人固不堪讚美，辛勤的忙人也不是絕對不可詬病的。理由很简单，人到底不是鉄打成的，不能持久的工作下去，他須妥休息、須妥养精蓄銳，好教他恢復清明的神志和充足的体力，以应付所面对的問題。我不相仪工作十个钟头比工作五个钟头更有效率。对了，阿里斯多德說：「人生的快乐起源於精力化作效率。」工作十个钟头的人，一定不比工作五个钟头的人来得快乐，因为他一部份的精力，並沒有化作效率。

如果你学会了忙里偷閒，你可以从中抽出若干零碎的时间，喝杯茶，或抽一支香烟，或散散步，或聊聊天，我敢保証这若干零碎的时间会給你帶來意想不到的效果。你一定更能全神貫注，工作做得更加圓滿，覺得这世界十分可爱；否則你一定心不在焉，事事做得一場糊塗，覺得这世界十分可厌。精於忙里偷閒这门艺术的人，一定笑口常开，覺得一切都美滿；於此道懵然的傢伙，一定精神恍惚、誠惶誠恐、患得患失，好像天就坍塌下来似的。

忙里偷閒既然發展成一门艺术，这种高超的境界，当然是不可倖致的，正如稀世的作品絕無出自不經心之理。談到忙里偷閒的艺术，張潮在幽夢影論閒与友一章說過一句极其精闢的話，深得此中三昧，理应垂諸久永，作为此道之箴言。他說：「能閒世人之所忙者，方能忙世人之所閒。」這話並不太費解。我们的日常生活，处处受到一个时间表所支配。做学生的固然有一定的时间表，幹哪一行的，也莫不有一定的时间表。其实在已訂的时间表外，我们可以另訂一个时间表來駕馭它，两个时间表可以配合得极其恰当，而不致於衝突，問題只在於你對於每件事用什么方法去处理而已。在学校里，用功的学生有的是；在社会上，勤於戡守的人亦頗不鮮見，可是他们未必忙得出什么成績來，因为他们未必会处理之得其当，未必会抄近路。我敢說，世界上立大功、創大业、做大学问的人，都是最懂得安排时间的人。在另一方面看，可以这么解释：当今之世，捨本逐末的人比比皆是，

这种人通常是「不务正业」的，其慣技是拉攏这个、打倒那个，花在这方面的时间和精力，比花在份内工作的，不知多出几倍。如果我们能够閒他们之所忙，對於忙他们之所閒，当然就綽有餘裕了。

近代工业社会，隨着科学技术的高度發展，一切都趨於匆忙。其实匆忙本身只不过是一种手段而已，絕非最終的目的，犯不着拿来当偶像崇拜。君不見大都市的行人，不都是一副冒冒失失，赶着去送死的模样嗎？通常大都市里，神經病患者的人数，总与其匆忙的程度成正比，这里面不是沒有意义的。当代哲人羅素（**Betrand Russell**）有見及此，乃有为懶散讚（**In Praise of Idleness**）一書之問世，大声疾呼，咀咒这工业社会的通病——匆忙。約翰生博士（**Dr. Samuel Johnson**）有言：「勤快的目的是为了閒散，正如战争的目的是为了和平。」張潮說：「人莫乐於閒者，非佗所事事之謂也。」可見东西方哲人都是心同此理的。不过有一种人，其閒散的程度是可以叹为观止的。据他說，那是「寧靜以致远」。能閒散到这地步，我很怀疑那是一种福气。我们既不讚美为忙碌而忙碌，也不主張为閒散而閒散，那就只好取乎中庸之道——为忙碌而閒散了。在技术上，便是所謂忙里偷閒。

在一切的事物中，那些爭得來的、突如其來的、非份內的，总比理所應得的來得美妙。「最难风雨故人來」，这种境界，就妙在它突兀，方能令人喜不自胜。妥是与人預先約好了，早就知道來者是何許人，和他葫蘆里装的是什么葯，豈不索然寡味？正如一笔稿費，比每月的薪水更有意思。同样的，从忙中爭得一两个鐘头的閒工夫，也一定远较一天半天的假日來得可愛。

散文家梁遇春先生写过一篇「『春朝』一刻值千金」，叙述他迟起的习惯，堪称忙里偷閒的专家。他說他每天早上总是尽量地滯留在床上，「看着射在被上的日光，暗笑四围人们玄謂的匆忙，細想前夜的癡夢，於是东傾西倒的小房间立刻变做一座快乐的皇宮。」你看，这种愉快，难道是一个对忙里偷閒一玄所知的人所能領略得到的嗎？其实好处还多着呢！他又說，他常常在办公时间五分钟以前起床，「那时候洗臉刷牙进早餐，都妥現最快的速度完成，全变做最浪漫的举

动，当牙膏四溅，臉水横流，一手拿着头梳，对着鏡子，一面吃麵包的时候，誰会說人生沒有趣味呢？」这种况味，也足与俗人道。

我时常想，舒适的生活固然可羨，艰苦的生活也並非不可爱；喜剧是有趣味的，悲剧也並非沒有意思。唯有单调、平板、玄声玄闕的生活，才是人生的大忌。忙里偷閒的生活，是充滿着戰鬥意味的生活，它是一篇史詩，記錄着一切与时间作拉鋸战的可歌可泣的史实。

忙里偷閒的生活是曲折的，有波紋的生活，它是一首詩，一幅画，虽不見得有多大的实用价值，但它可以使你陶醉，發生「物我两忘」的效用；它本身是可以欣賞的，如同女人的曲綫一样的可以欣賞。唯有这种生活，才是最具刺激性与冒险性的生活，才是最富於罗曼蒂克意味的生活，因为它波譎雲詭、变幻莫測。它能賜給你灵感、勇气和智慧，使你呆滯的心灵转趋活潑，使你麻木的脑筋为之復甦。



藝術家與窮

艺术家与穷之拿來相提並論，絕非偶然。一提起穷，是否令人想起艺术家則不得而知；一提起艺术家，往往令人联想到穷，殆無疑問。我們不妨隨便拿一百個艺术家作一個統計，就不難發現艺术家与穷的确結下不了緣。作为艺术家而能不穷，那倒是偶然了。从漫画中、从口头的描述中，我们常发觉艺术家給一般人的印象是这样：画家总是蓬首垢面、不修边幅、乱七八糟的；詩人总是瘋瘋顛顛的半个瘋子，难怪有人說：「一个詩人在历史上是神聖的，一个詩人在隔壁則是一个笑話。」總而言之，艺术家骨子里是寒酸的。叫一个銀行家和一个艺术家合拍一照，倒是頂好玩的——正是「相映成趣。」艺术家与穷，与其說是一对孿生子，毋寧說是一对怨偶。我不相偕在艺术家中，有自甘於穷者。

浪漫詩人爱倫坡(Edgar Allan Poe)具有极丰富的想像力与真挚的情感，写下許多的精美絕倫的詩篇，使他享到了文壇的殊荣，他的成就，想难以否定了，但他一生遭际的不幸，正是艺术家与穷的一个典型的写照。爱倫坡穿的固非錦衣，吃的亦非华食，不瞞你說，他就常常弄到沒东西吃而妄拿煮熟的蒲公英果腹。邻人因为不忍諷他淪为餓殍，有时給他們一些食物。爱倫坡住的是一間破陋不堪的茅屋，但他连每月三塊錢的房租也無法繳付。妻子生了肺病，乏力为之延医診治，却还得在飢餓線上打滾，人生最大的痛苦，也不过是这个吧？但还有甚於此者：他那部十年心血的結晶：The Raven 才卖了十塊錢！

談到荷兰的艺术，就不能不提到十七世紀的荷兰大画家倫勃兰(Rembrandt)；如果把他的名字从中抽出，你想这部荷兰繪画史还有什么可讀的呢？倫勃兰虽也曾一度享受过荣华富貴（这和他的富有的前妻有関）但最后十几年境况之苦，可說是达到了极点。他不能不依靠继室和兒子过活，接着兒子妻子都相繼西归，扔下穷愁潦倒、孤苦

伶仃的倫勃蘭，几乎淪到街頭流浪的地步，結果鬱鬱以終其身，身後蕭條，據說比家徒四壁好了一点——他的遺物は羊毛衣、麻衣和職業的用具。

大作曲家莫查特(Mozart)一生坎坷，亦为人所共知。莫查特住的是一间破旧的斗室，过着吃不飽穿不暖的生活，因为慣受飢寒的侵襲，缺乏营养，結果詎伤寒症夺去了他的生命。

他如乐圣悲多芬、作曲家伏夏克(Dvorak)和那一生只卖过三張画、最后决定飲彈以了残生的印象派大画家凡果(Van Gogh)，都有傳記可資稽考。例子是不胜枚举的。

我敢冒多事之嫌，說一句：自來艺人多貧苦。虽不足与「紅顏自古多薄命」比美，至少也不失为一份感慨。我們似乎还可以說：艺人不穷，是玄天理。

飢寒的煎熬、白眼的交投，是何滋味？恐怕大多数艺术家都能道出。「文章不值錢」是經常掛在文人口边的一句嗟叹。「一为文人，便玄足覓！」文人自己尙引以为恨，这是多么的沉痛呢？你看，在区区不經意之下，就把自卑感宣洩玄遺了。

陶淵明是孤高的，光是「不为五斗米折腰」一点就足見此公天生一副傲骨；但在一般人一撮米都希罕的时候，未知他們的腰还直得來不？

衣食問題畢竟是一切問題的先决条件。到了衣不足以蔽体、食不足以果腹的时候，所有理想都变成侈談。賴以不朽的艺术或「千古事」的文章当然就在所不計了。人究非不吃人間煙火的神仙，風不可餐，露不能飲，成仙既然玄望，就只好先去求得溫飽再說了。

当然世界上任何一件事都有例外，靠几根画笔、一副嗓子發財，过着养尊处优的生活的实在也不乏人。画家毕卡索隨便塗几笔便能卖几万鎊；據說邱吉爾的稿費之昂，竟達一字一美金之鉅，这简直義煞滿身寒酸味的文人，但世上到底找不到第二个邱吉爾。「三百六十行，行行出狀元」，這話我想不会錯到那里去，做乞丐的也可希望成为乞丐头的一天。

如果艺术家的穷是活該的話，所有艺术院理應令其停办，大学里

的中外文系，單單教些高級應用文就算了事，倒也痛快；不然，製造一批批潦倒的人，讓他們到社會上去受罪，豈不悖乎人道？

什麼事都有它的前因後果，藝術家與窮之分不啻畢竟是目前的事實，既有這樣的事實就值得去研究癥結之所在，因為人窮可令志短。志短非同小可。一個人志短，這個人便失望；一個民族志短，這個民族便完蛋。貧窮是當前一個嚴重的社會問題，藝術家與窮這個問題得到解決，則大問題也就得到部份的答案了。

其實，藝術家對於我們的社會多少是有用處的，要不然，他們便死去，何足同情，何足掛齒？固然人們可以過着微聲逐色的生活，人們也可以過着「日出而作、日入而息」的生活，甚至人們還可以過着茹毛飲血的原始生活。換句話說，即使沒有藝術，我們也可以生存。可是如果人人都志在溫飽的話，那倒省事；不幸人們在溫飽之餘，偏偏要追求所謂幸福而有意義的生活，遂使天下平添不少事兒。沉浸在藝術的環境中，不見得就是幸福的生活，但捨藝術而談幸福的生活，必成不着邊際之談，這就得涉及「藝術與人生」了，而藝術於人生之重要，盡有許多專書供給我們圓滿的解答，在這裡申述是多餘的。無論如何，我們已經迫出「藝術家的窮並非活該」的結論了。

既然我們認為在衣不足以蔽體、食不足以果腹的時候，一切理想都成為侈談，那麼在忙於衣食的當兒，要一般人去風雅，似乎有點不識時務；藝術万能的高調，着實有點肉麻。不過有一點是萬萬不可忽略的：縱使衣食問題很傷腦筋，也還須要接近一點藝術；正如經過許多挫折後更應保留一點理想一樣；否則在惡性循環之下，人類的心灵必陷於進退維谷的狀態中，心灵陷於進退維谷，我以為是一切悲劇之最甚者。藝術家吃香則世治，藝術家不吃香則世亂，這種結論我不敢下，不過藝術家有出路，多少可以反映時代之有出路。如果人人都了解這道理，就曉得去熱愛藝術，藝術家就不患無出路，這一來，藝術家與窮，必將成為陳跡了。

我想藝術家的任務除了努力創作外，尚應旁及教育和提倡。這個責任，捨藝術家而外，又有誰去擔負呢？

如果窮是可以預防的話，我一條補救之道以便對症下藥，應該是

急不容緩的事。我讀過一篇論貧窮的專文，它把貧窮的原因歸納成十數項，可分為內在的（譬如天生低能）與外在的（譬如惡劣的環境）兩類，在那些內在的原因之中，我看來看去，比較上與藝術家有關的只有一點，那便是性情乖僻。當然我不便一口咬定藝術家便一定性情乖僻，但性情乖僻的例子，在古今中外，頗不鮮見。就拿前面的例子來說罷，愛倫坡縱酒放蕩、倫勃蘭不善理財、悲多芬性情暴戾、凡果態度浮躁，都是明証。

人是社會動物，社會又是由於人與人之間的密切關係而產生，妄想與社會融洽，務必革除乖僻的習性；要不然，形成一個「封蔽的自我」，只有處處碰釘，成事不足，敗事有餘，雖求得一時的痛快，或可傳為美談，也只是給藝苑多留一些掌故而已，其奈得不償失何？

孔老夫子說：「知之者不如好之者，好之者不如樂之者。」在三千門徒中，獨讚顏回之姿得，說：「賢哉回也，一簞食，一瓢飲，在陋巷，人不堪其忧，回也不改其樂。」可見這老头對「生不帶來死不帶去」的身外物，並不看得很重。的確，簡樸的生活是合理的生活。藝術家能夠「樂此」，就一定能夠「不疲」。雖然舒適的生活的追求，原屬無可厚非，但我們應該記得聖經的一句話：「富人進天堂，比駱駝穿針孔還姿困難。」說「文章不值錢，才華乏人知」之前，最好能客觀地估價一番，看看自己的文章是否值得傳誦？才氣是否縱橫？如果不是，那麼既怨不得天，也尤不得人，只好務求作品的完美無瑕了；如果是，那麼文章又何患無人賞，才華又何患無人知呢？即令還是無人賞亦無人知，那是絕對值得同情的；不過還是不姿緊，正如法國詩人梵樂希（Paul Valéry）所云：「詩人在想像中，償還了上帝對他的不公。」

書 · 讀書

書呆子有很多事情不配置喙，尙配置喙的恐怕只有書。書，我所欲也；談書，亦我所欲也。二者尙可得兼，所以我既不斷地買書，亦不斷地談書。真的，我之於書，如果說是若即若離，那就嫌太輕描淡寫了，應該說是難捨難分。因為我之嗜談，雖不致於達到焚膏油以繼晷的地步，可是廢寢忘食，却是常有的現象。如果我不願意撒謊的話，我得說，除了很少的例外，我幾乎沒有一天不看書。可是如果你稍有一點邏輯脾氣的話，你就不會對我說：所以你的學問很大。不然，你就錯到亞比西尼亞去了。書在我的生活中不僅是其一部份，而且可說是相當重要的一部份。如果說我還不配談談書，我那里服氣？可是如果說我可以給你提供一些治學門徑或談書經驗什么的，我又那里敢當？說真的，一個充滿着缺憾的人生，我不是不能想像的，但一個缺少了書的人生，我覺得的確不可想像，猶之我不能想像一個沒有太陽的世界。

一般地說，書總是可愛的，看了叫人開心；略一翻閱，叫人更開心；沉浸其中，叫人格外開心。所以對於書痴來說，居陋巷，人不堪其忧，彼不減其樂，不是不可能的事，只委他有豐富的藏書。

據說有人在婚禮甫畢，正欲度其蜜月旅行，但當他一想到自己收藏的許多心愛的書，不便攜帶在身的時候，便戛然而止。後來他的太太有沒有跟他大哭大鬧，我們且別管它，但是愛書愛到這種地步，能不令人肅然？愛書既能成癖，難怪英史家馬考萊（Macaulay）也說：「與其做一個國王而不知道愛好談書，我寧可做一個窮人，居於陋巷，而擁有極豐富的藏書。」原來在「不愛江山愛美人」的一格之外，還有「不愛江山愛典籍」的一格。我從末就沒有考慮過「如果我是個富翁，我將如何如何」這一個問題，不過老天如果真的不許我不做富翁，那末有一件事情我絕對會毫不猶豫，甚且急不欲待地去做：我將在我的每一座寓所、每一座別墅、每一艘遊艇、每一架私用航

机、每一部轿车，都設置应有尽有的好書。

然則，讀書之乐，乐如何？当然，「夜伴孤灯，强睜睡眼，历重重考試，鑽层层疑难，讀書，所得的未必是乐；然而博覽羣籍，与古今中外圣贤学者交晤，不出门知天下事，讀書，該又是一件多么令人称心的快事。」●試想，一卷在手，一盞在側，既足消我永昼而有餘，夫復何求？这时节，我时而击节称賞、时而拍案叫絕、时而作会心的微笑。旁人固然可以当我神經病，然而他敢问心无愧地說这种如痴的妙境，他一点也不向往嗎？魚相忘於江湖，該者則相忘於卷帙的世界中——一个最不真实，却又是真实的世界。於是我眼界为之开朗，茅塞为之頓开，於是我手之、舞之、足之、蹈之，於是我經驗到一种玄以言喻的「闻道」的喜悅。这是一种什么味兒的喜悅呢？却又「欲辨已忘言」。「朝闻道，夕死可矣。」闻道既足以令人觉得死而玄憾，它所能給我們的滿足之巨，亦可概見矣，虽然我闻了道还是不想死。

如果沒有人提出抗議，我将妥把自己喚作「爱書者」(book-lover)；如果有人提出抗議，那末去他的，我还是一样的妥把自己喚作「爱書者」。我是一个「爱書者」，然而我絕不是一个「書籍的盲目崇拜者」。我的艺术气质固然不許我对書籍作盲目的崇拜，我的逻辑脾气又豈容我为此？也不妨这么說：我对書之爱，乃是一种「理智的爱」。「理智的爱」，乃是一种不因为爱而混淆了是非的爱。不混淆是非的爱，正是不姑息的爱。不姑息的爱，使我无法苟同霍桑(Nathaniel Hawthorne)对書的看法。霍桑說他一看見了裝訂成冊的書，总是肅然起敬，因为「書不論新旧，都藏有天方夜譚里『芝麻开门』那样的咒語，它替你打開意想不到的真理的洞穴，把秘藏的珍宝展示在你的跟前。」這話显然不是全然正确的，可是如果把「書」的字样换成「有些書」，那就不会錯得太离谱了。比这个更露骨的看法不是沒有的。譬如塞万提斯在「吉訶德先生」中就說过：「任何坏書，都会有些好处。」美国作家賀姆斯(Oliver Wendell Holmes)說：「一本坏書，就像一艘有漏洞的船，在智慧的大海中航行，总会有些智慧从漏洞中流进去的。」換言之：書玄不好。如果這真是事实，該多好啊。我恨不得它会成为事实，然而不幸这种「書卷玄失

論」是沒有多少事实的根据的。

和以上的态度玄独而有偶的，便是「闻卷有益」的說法。其实「闻卷有益」的真实性实在是太成问题了，尤其是在廿世紀七十年代，印刷术这样发达的今天。盖「闻卷有益」之为真，必須同时满足下列的两个条件：

一、任何一本书只会給我們好处，不会給我們坏处；

二、讀者皆具备充份吸收書卷的内容的能力。

而事实上，第一个条件能否满足，已經頗成问题了，遑論同时满足两个条件！你不須委很聪明，便知道它是多么的荒謬。我们一跑进書店里，目光馬上接触到琳琅滿目的書。这里面究竟有多少值得一談，那就太难說了。恐怕絕大多数，只是徒具書的形式而不配叫做書的書。很显然的，这些書（姑称之为書），絕难經得住时间的考驗，它们不但将与草木同朽，而且亦将与它们的作者同朽。世界上之有混賬的書是不足怪的，足怪的是那些混賬的書的作者居然还不臉紅。古之作者，虽未必在智慧上比我们高明，尤未必在知識上胜我们一筹，然而文章既是經国大业、不朽盛事；是得是失？寸心了然，成書既是如此之困难，刻書又是如彼之不易，所以他们虽不見得都不惊人死不休，但至少在下笔为文的时候，态度便比较严谨。「一言足以丧邦」，他们又豈忍見丧邦之言，从自己的笔下轻轻溜出来呢？今則不然！現在印刷术是这样的发达，白帶上印滿黑字而裝訂成冊的便叫做書，又很少有人提出正名的抗議，玄怪乎書卷如林，作者輩出。於是張三固然是「文豪」，李四亦不失为「作家」，彷彿狂飆运动，又再度的掀起；文艺中兴，又再度的降临。其实真是天曉得。

誠然，書也者，品类繁多。我们能談到的亦不尽是坏書。有些書使你一見鍾情；有些書使你一見如故；有些書「不打不相識」，始而味同嚼蜡，繼則甘之如飴；有些書一覽玄遺，了玄餘味；有些書叫人掩卷太息；有些書令人擇卷三歎；有些書叫你怒从心上起；有些書甚至叫人惡从胆边生；有些書談之玄味，弃之並不可惜；有些書久仰大名，如雷貫耳，一旦得見，果然不差；有些書久仰大名，如雷貫耳，一旦得見，不过爾爾！有些書看完一遍后，你仍想再看一遍；有些書

看完一遍后你就不想再看一遍；有些書还没有看完一遍时，你已經厭厭欲睡，胃口倒尽，根本不想終卷了；有些書只有开头差堪一談；有些書只有中段差堪一談；有些書只有末段差堪一談；有些書只有書名尚堪一談；有些書连書名也不忍卒談。人心不同，各如其面。而書之不同，亦各如其封面。

或曰：在林林总总的坏書之外，既然还有这么多不厌百回讀的好書，而以有涯之生，逐无涯之知，好書已經太够我们受用了，根本会由遍讀，至於那些坏書，別理它好了，亦何憾之有哉？話是不錯的，沒有人强迫我们讀坏書，而我们也似乎不忍强迫自己受苦受难地去讀坏書，其奈魚目混珠何？使我们懊恼的不是存在着坏書，使我们懊恼的是，我们不得不浪費許多冤枉的精神和时间，去分辨出哪一本是好書，哪一本是坏書。何况敗絮其中的，又往往金玉其外，有时居然可以乱真；更何况我们往往委冒一种危險，那便是「讀坏詩書」，讀了坏書而不自知，那时再回头已百年身了。我不是說它居然明目張胆地誨淫誨盜，而是說它使人失去人性。君不見很多讀坏詩書的傢伙，一開口便是仁、义、道、德，再開口又是性、命、理、气，道的尽是非常道的道，一股酸腐之气，扑面而来，令人恨不得落荒而逃，恨不得尚未降生。这种人我們應該引以为殷鑑。不得不和坏書晤对，这也是作为一个讀者的一种悲哀。

其实讀之令人厭厭欲睡的書，也未必一毫是处，至少它有这么一个功用：催眠。更坏的是那些叫人边讀边咒罵的書，如果一本書廢話连篇，不知所云，滿帋荒唐言，一把辛酸淚，讀者固然看不懂，作者也未必看得懂，那就頗有資格被归到「叫人边讀边咒罵」的一类了。

世间上有一种人，尽管他自己不懂得某一种学问，亦会碍他恬不知耻地大談那种学问，使你对他往好的方面誤会，以为他真有两下子，如果此輩仁兄仅止於談，那末受害的範圍就不超出其声浪所及的圈子以外。不幸此輩仁兄每不止於談，还勤於舞文弄墨，著書立說，遂令受害的範圍益加擴大，而本來就不幸的讀者，現在就更加不幸了。要知道：文飾的会知劣於赤裸裸的会知。書之为災，莫此之甚。

對於那些高深莫测的書，人們往往容易肅然起敬而加以膜拜，以

为在那硬皮燙金的封面之下，必定是些深奧的大道理，覺得自己看不懂，是程度不够，應該怪責的是自己。於是产生一种錯覺，以为越看不懂，那本書就越深奧，自慚形穢的心理於茲衍生，而那些艰澀的書的高深莫測的權威，便是基於这种社会心理而建立起来。殊不知其莫測高深，有时除了說明該書的莫名其妙之外，往往並不說明什么。真，未必莫測高深；莫測高深，未必真。而看不懂，不應該記在我们的賬上，却應該記在作者的賬上；其咎不在我们，而在作者。要知道：一个连話都說不清楚的人沒有权怪人家程度不够。因此你如果因为看不懂而低估自己的聰明才智，你就錯怪自己了，而你对罪玄可赦的作者就太寬大了。

有一个时期，我对那些艰澀难懂，像文字魔术似的「大書」，也曾兴起过「高攀」之念，也曾自勉自励，以我不入地獄誰入地獄的大玄畏的精神，焦头烂額地啃了許多高深莫測的「大書」。后来幸而良心發現，絕眼不看那些像煞有介事、實則不知所云、毫玄意义的梦囈似的「符籙」，从那时起，我頓時覺得世界清爽多了。我敢說，我的学问的进步（如果有的話），实始於我告別那些混賬的「大書」。

在許許多多的运动中，至少有一种运动似乎倡导乏人，沒有受到应有的重視，那便是「多产作家的节育运动」。我常想：若沒有人强迫我们献醜，我们尚有什么理由不可以藏拙呢？真是百思不得其解。有时我甚至偏激到覺得秦始皇的焚書，未始不可以是一种德政；在怒从心上起的时候，总觉得解决那些弃之並不可惜的書的最好办法，便是乾脆給它一把「秦火」。

可是你也不必就心那些糟不可言的書沒有讀者。否！他们所拥有的讀者之众，往往出乎你意料之外，适足以令那些該死的作者自我陶醉而有餘。不过有一点是可以肯定的，那便是：那些讀者大多數是「半票讀者」。正是：有什么样子的作者，便有什么样子的讀者。据說英国的讀書界有这么一种怪現象：凡是经过权威批評家評介推荐的書，往往是在銷路上慘不忍睹的書；而經其「春秋之筆」所筆削的書，却往往銷路奇佳。其实如果明白「有什么样子的作者，便有什么样子的讀者」这个道理的話，你就会了然：所謂「怪現象」也者，就

只是少見多怪罷了。要知道：票房價值絕異於藝術價值。貝多芬不朽的交響曲，尚蒙某教授「聒耳欲聾，甚似打架」之訛，曲高而不和寡，其可得乎？其可得乎？

君子有所不讀。蓋有所不讀，斯可以有所讀。作為一個時間上的窮人的我，選擇焉能不慎？分陰是競，乃勢所必然。那點得來相當費工夫的可憐的餘暇，實在經不起浪費，縱然任性而讀是有趣的，又豈能容我為之？選擇既不可不慎，所以在決定買下一本書之前，總不免東挑西剔、斤斤計較。廢話連篇的，不收；人云亦云的，不收；玄之又玄的，不收；仗不仗由你的，亦不收。剩下來可以在我的書架上佔一席位的就不多，除非是那些言之有物的，文采斐然的，持之有故的，言之成理的，或者是不由你不仗的。一言以蔽之：食不厭精，膾不厭細。以條件苛嚴，故庋藏不富。而基於上述的原則，那些為天地立心，為生民立命，為往古繼絕學，為萬世開太平的「載道」之篇，未必能夠受到我的寵幸；而那些被道學先生視為「奇技淫巧」的著作，却往往成為我的上賓。不過也有例外。一本荒誕不經的書，偶然也未始不可以破例「忝陪末座」。有時我也会把一本明知的劣作買了下來。譬如我現在正在写一篇關於書與讀書的文章，而一個該死的作者也談到書，那麼他那本混賬的東西就不免令我破一次鈔，而那個該死的作者就緣緣故故地叨了我一次的光。我倒要看看他們到底有些什麼「高見」。

這樣說來，壞書也自有它的價值囉？然。它可用以磨利我們那把思想的刀子。同時，如果你尚未喪失你的幽默感，那末你往往可以發現，一本糟不可言的書，往往就是一本妙不可言的書，故亦未嘗不可藉以養性怡情，因為它有時簡直是一本令人噴飯的笑話大全。不過還得聲明的是：除非我們具備起碼的辨別是非的能力，否則說妥「磨利我們那把思想的刀子」，又打哪兒說起呢？不被它蠱惑，不被它弄糊塗，已經是十分難得了。

「張三的大肉許是李四的砒霜」㊟，攸然。口之於味，未必有同嗜。一本我以為不可不讀的奇書，也許在別人的眼中，竟是味同嚼蠟，妥他硬著頭皮讀下去，簡直是一種刑罰；而一本別人以為趣味盎

然的書，在我看來，却往往是集膚淺和幼稚的大成。之所以如此，固多端也，其犖犖大者，曰決於學養，曰決於品味，曰決於氣質。既然如此，從一個人所愛讀的書的性質、類別和作者中，就略可窺見一個人的學養、品味和氣質。比方說，如果你的 favourite author 是李敖、殷海光，那麼我願向你伸出一隻友誼的手，因為我們「於味有同嗜」；如果你的 favourite author 是義和團主義玄學鬼，那麼我們還能談得攏才怪。

就性質和門類而言，恐怕惟有用這麼一個字來形容我的藏書：雜。我的書的性質之雜，亦可謂嘆為觀止。論作者則屈子與莎氏並陳，究門類則邏輯與詩文並列。我慶幸自己不斷的購買「閒書」，亦不斷的閱讀「閒書」。如果有誰希望治癒他的言語乏味，我倒可以給他一條藥方：多讀閒書。而我若略有些三教九流的學問和野狐禪的誤見，亦不得不歸功或歸罪於我之不斷閱讀閒書。但是我也有我不必與人相同的怪脾氣。

我常有一種傾向，就是拿一本書的可讀 (readable) 與否來決定好惡，明知這種態度常不免有失公允，容易令那些質勝於文的巨著，得不到應得的敬意，無奈先入之見既成，因循之習遂生。我常常想，那些「飽學的蠢才」(learned fool) 如果能在雕蟲小技上用點功夫，那麼對於那些可憐的讀者的痛苦的減除，是頗有貢獻的。

一些女人除了小說之外，什麼都不讀。我恰相反，除了小說之外，什麼都讀。不過因為我亦略知貪多務博之弊，故近來也略知所節制，因此「什麼」的範圍，就越來越小了。

「讀書破萬卷，下筆如有神」，我不但沒有讀過萬卷，而且常常沒有讀破，怪我揮起我的「如椽巨筆」(言其重也) 來，總不覺得有神，有時簡直覺得有鬼。「書到用時方恨少」，我還沒有用時，就恨少了。

有些人愛書，可是不一定愛讀書。他們坐擁書城，面對着五色繽紛的卷帙，亦頗能自得其樂。瀏覽之不足，拏之摸之；摸之不足，捧之嗅之，頗有南面王不易之概。對這些人，我稱羨之餘，總不免替那些書卷叫屈。這種人嚴格的說，只能祇是收藏家。寢饋其間的，却是

書蟲。當然，書是可以「玩」的，資深的書呆子類皆兼而「玩」之。李敖先生十多歲時就有一手絕技：能夠閉着眼睛，凭鼻子辨別出那是一本什麼書局出版的書。若非「玩書家」，焉能致此？書這東西，其物質本身便是一種美。有藝術氣質的我，那里肯輕輕地放過把玩的機會？我之「玩」書，本從書的封面、排版、目錄、插圖、色澤，一直到那「怪好聞的紙香和油墨味」。然而玩物既可以喪志，所以在把玩之餘，我尚不忍不急不欲待地啃下去。

比之淹博大史家艾克吞爵士(Lord Acton)之讀万卷書^①，我雖望塵莫及，不可同日而語，然尚差堪自慰的是，我尚不致於束書不觀，游談玄根。因此我和胡適之先生至少在这一点上，態度是相同的，那便是不大計較版本。珍本固然可讀，普及本亦不更詰屈聱牙。書既是一種工具，最重妥的是白帶上面的黑字。如果一定妥「玩」書，那麼行有餘力，方宜「玩」之。然而一旦不同的版本有着不同的「白帶上的黑字」，而這不同的「白帶上的黑字」又關係重大，這時我們對於版本，是應當講究的。正因為這個原故，所以不講究版本的胡適之先生，在他研究「水經注」的時候，也還不憚其煩地在各地報章遍登啓事，以蒐求各種不同版本的「水經注」。

我也愛把書借給朋友，只是他必須是個善讀者。因為奇文共欣賞，可以共我樂；疑義相與析，可以解我惑。大家經常閱讀一些相同的書籍，往往談得更有趣味，不管見解一致還是相左。可是有些人，你如果把書借給他，你就很難不後悔。可惡的不是他久借不還，可惡的是他會矢口否認曾經借過你的書。

讀書而期有得，先決的條件之一似乎是心定，你妥是能夠像老僧入定那樣的定法，那末你真是得天地厚；若一刻不能定，那末你真是得天地薄。几曾見到心不能定而尚能卓然成家的呢？蓋定，而后能靜；靜，而后能安；安，而后能慮；慮，而后能得。我既盡力在深山野嶺中設置書室，那麼圖書館似乎是一個比較能夠得到定的所在。圖書館對我來說，確是個聖地，因為在圖書館里，觸目皆是浩繁的卷帙，虔敬之心遂油然而生，我又不期然地興起「生也有涯，知也無涯」的感慨，頓時覺得自己彷彿矮了幾吋。在知識的滄海里，自己又

何及於一粟！这时，那股不可救药的狂傲之气，竟霍然而癒，不知消匿到那里去了。我敢说，在图书馆那段时光，是我最谦卑的一段时光。所以说图书馆其实也是一个诊所，它可以治疗一个人的狂傲。

可是说也奇怪，由於图书馆对我尚有另一种相反而並不相成的作用，使我覺得图书馆里的誘惑实在太太，它似乎不是一个令人「六根清淨」的地方。若非有「柳下惠的工夫」，实在不容易「坐怀不乱」。用志既紛，自难凝神。可別誤会，以为我指的是图书馆里的如花似玉太多，以至令我分心。非也！那又指什么呢？原来寡人有疾：寡人爱書。往往，我一看到那紅紅綠綠、五光十色的典籍，就不免見猎心喜，犹如一个老饕面对着滿席的美味珍饈、山珍海錯，馬上食指大动，恨不得大快朵頤。於是这本翻翻、那本翻翻，从天文翻到地理，从中餐食譜翻到西餐食譜。这样地就溺下去，一甌不可收拾，於是几个宝贵的钟头，又轻轻地溜走了。图书馆对我，就是这么一个既爱去又怕去的地方。

「你何不說說讀書的方法呢？」也許有热心人会給我这样的一个建議。可是抱歉得很！一个野狐禪的讀者还能給你提供些什么方法呢？只是我劝你不要采取一种「为快而快」的讀法。一些有助人热情的科学家，每劝人讀書要讲求速度。他们还介紹給讀者一种「跳」的讀法：教你視線先停留在一个单位上，咀唇不可以动，不可以唸出声音，亦不可以默讀，必須同时看到这单位的每一个字，尤不可以視線逐渐移动，必須「跳」。如此訓練有素，你就能够一目十行了。科学家的話自然不会沒有相当的根据，可是从「阅读之艺术」的观点来看，讀書，在乎細細咀嚼，以期深入的体味。这种讀而不知其味的讀法，真是不解风情、不識风雅，何异牛嚼牡丹？又豈足为訓哉？

一个积四十年之經驗的图书馆学专家蒋復璁先生，从他對於一般学而有成的讀書人的長期精密的觀察，再加上他自己一辈子可貴的讀書心得，归納出一套訣竅，以供那些希望学而有成的讀者参考，曰：讀書的「三妥」「三不」。所謂「三妥」，是說妥坐、妥記、妥查。所謂「三不」，則是不翻、不換、不停。以这样的標準来看我的讀書，不怕我沒有一項能够合標準。而一个个性尚未泯滅的人，很难不

在他讀書的時候表現出他的個性，也就懶得計較什麼標準不標準了。譬如他說讀書应当正襟危坐，我則不拘形迹，坐着固然可以讀書，躺着也可以讀書，甚至蹲着（如廁時），站着，亦未始不可以讀書。試想：像這樣的一個十足的野狐禪讀者，還能在「讀書的方法」這個大題目之下，給你些什麼指導呢？

〔註〕㊶這幾句話引自趙光裕的「苦學成功的胡良珍博士」一文，而略有改動。不敢掠美，故誌之。㊷「讀壞詩書」是一句廣東話。「壞」字並不是「詩書」二字的形容詞。「讀壞詩書」，意謂讀詩書而變壞。㊸即英諺One man's meat is another man's poison。㊹據說艾克吞爵士真的讀過上萬冊的書。而「萬」字，不是泛指其多而已。



論藝術的風格

对一件艺术作品的評論，應該从两方面着手：一方面是作品的深度，另一方面是作品的风格。前者在原則上是可以衡量的，后者就严格的意义來說，是难以衡量的；前者相对的，后者是绝对的。

然而「风格」这一个概念，究竟有些什么指謂呢？恐怕就不太容易得到一个令人滿意的答案。一般經常为人所使用的字眼，往往不是最容易了解的字眼，因此在这里，我们就「风格」一詞先作一番分析，不仅不是多餘，而且是必須的。

「风格」一詞，我们都承認是英文 **style** 的譯名。在中文里，这个名詞的使用，始見於刘勰文心雕龙諒对篇，文心雕龙里面还有几个名称，如体性、风骨，与所謂风格，其意相通。曹子桓典論論文所謂「气」，其意亦相近似。唐人司空图論詩，虽未明言风格，但所标的二十四品，其实就是廿四种风格的类型。可見古來文評家早已經运用了风格的觀念了。明清两代李东阳、沈德潛有作家「各有独特之风格，不相类」之語，此处所謂风格，与現代风格的意义，相去亦不为远。可見中土学者評文論艺，不管是明言或暗指，总是經常运用风格一个觀念。至於西方，风格一詞的使用，亦頗不鮮見。早在紀元之始，拉丁修辭家塞尼格 (**Seneca**) 就說过「风格是灵魂的全兒」与「作家的风格与其生活相彷彿」这些話。法国自然学者布丰 (**Buffon** 1707-1788) 說：「风格就是那人自己。」「风格也者，乃是作家个人的特产，不是隨時可以运移的。」叔本华說：「风格是心的面兒。」紐曼 (**John Henry Newman**) 說：「如果风格可以說是屬於他本人以外的什么的話，那么我们也就可以說这个人的影子就是他的风格，风格犹如影子一样跟隨着他。」像这类有闕风格的話，还可以找到很多，我们也难以備徵博引。把諸如此类的說法綜合起来，並參照在行文中，一般作者对「风格」一詞的用法，再捨弃各种說法的「小异」，就不难窺見其「大同」。这个「大同」就是：风格是艺术家的反

映，这种反映，足使其艺术品呈现一种与众不同的面貌。从这个「大同」着手，我们可以下一个定义：

「一个艺术家，由於慣常运用一系列特有的表达方式或手法（在繪画是表现在线条、色彩、构图等方面，在文学则表现在结构、措辞、笔调等方面），这些特殊的方式或手法，使他的作品显得与他人迥然有异，成为这个艺术家特有的标志，这种特有的标志，我们把它叫做『风格』。」

語言的用法是約定俗成的，我們定义則是就俗成而約定。因此，少数作家对风格一詞，容或賦予特別的意义，如福楼拜（Flaubert）以为正确的用字就是风格，这种說法，显然不是約定俗成的說法，我們固然不能干涉他用字的自由，但是至少我们可以不必理会他。

到这里，我们且研究一种說法，那就是「风格即人」。这种說法，肯定艺术家本身的素质决定其作品的特色；换言之：作品的风格跟艺术家的人格有着必然的关係。典論論文就有这种論調：「文以气为主，气之清濁有体，不可力强而致。……虽在父兄，不能以移子弟。」「徐幹时有齐气」文心雕龙体兴篇說得更清楚：「賈生俊發，故文潔而体清；長卿傲誕，故理侈而辭溢；子云沉寂，故志隱而味深；子政簡易，故趣昭而事博；孟堅雅懿，故裁密而思靡；平子淹通，故慮周而藻密；仲宣躁銳，故穎出而才果；公幹氣褊，故言壯而情駭；嗣宗倜儻，故响逸而調远；叔夜携俠，故兴高而采烈；安仁轻敏，故鋒發而韶流，士衡矜重，故情繁而辭隱。触类以推，表里必符，豈自然之恆資，才气之大略哉？」这意思显然是承認作家的个性或本身的素质就是其风格的因。这种說法，到底有多少真理，我們似乎不好貿然論断，除非我们能够找到相仗的理由，不然也沒有迷仗的必要。其实风格，按照我们的定义，是作品所表現的特殊方式或手法；而人格，却是人的气质，两者各自隸属不同的範疇，已經是風馬牛不相及了，两者又有什么相干？如果一定妥說相干，那么論者必須把人格加以分类，然后把风格加以分类，然后用統計的方法，看看某一类型人格的艺术家，是否必定具有某一类型的风格。这样，即使不言之成理，至少也持之有故。然而，持「风格即人」論者，似乎未曾

做过这种工作，首先他们已经不能持之有故了，能否言之成理，也十分渺茫。再说，这种工作，原则上是不可能做的，因为风格是艺术家的产物，风格究竟有多少种类型，根本就没有定数。未出现莫奈（Monet）马奈（Manet）之前，绘画的天地里根本就没有印象派画风；未出现爵士乐的作曲家之前，音乐的天地里根本就没有爵士乐的韵味；未出现哥德式（Gothic）建筑物设计师之前，建筑的天地里根本就没有哥德式的情调。在文学、雕塑、舞蹈、戏剧方面，情形亦会二致。总而言之，风格的类型是一个变数，明天的风格的类型，必定多过今天的风格的类型。我们不能想像一个世纪以后的画风。如果你肯定一个神经质的画家必定有某一种风格，你也没有理由肯定百年之后，一个神经质的画家必定仍表现那样一种风格，因为你先已不能想像那时可能有的画风。承认人的气质完全地决定风格，会异承认风格的类型不能随时日而增多。可见持「风格即人」论者不可能持之有故了。他们既然不能持之有故，我们是否还有固执「风格即人」这一个执念的必妥呢？

「人格」一詞，在中文里至少有两种意义：一种是人所具备的气质的总和。譬如内向、外向、好静、好动，便是构成人格的气质。这种意义的「人格」，是 personality 为译名，原本是心理学上的用语；另一种则包含伦理价值的意义。譬如一个悲天悯人，仁人爱物，循规蹈矩的人，我们誉之为「有人格」；一个多行不义的人，我们毁之为「无人格」。这里「人格」一詞的用法，就包含伦理价值的意义。这一来，如果说「风格即是人格」，由于「人格」一詞有歧义（ambiguous），这句话也有两种解释。第一种解释是：人的气质决定其风格；第二种解释是：人的道德修养决定其风格。前面所作的批评，即是针对第一种解释而言。但是有些论者坚持第二种解释，他们以为欲使作品具有特殊的风格，务必修养自身高尚的人格，会异把道德修养和艺术手法所表现的特色混为一谈。这种论调，也不见得妥当。这种论调的支持者，既然没有做那种统计、归纳的工作，故亦未能持之有故。顺着他们的说法推论下去，那么具有特殊风格的艺术家的捨道学家莫属了。然而在德性上最有修养的人，是否都是最能具备特

殊风格的艺术家呢？相仪大家自有答案，不必由我嘍舌了。这种論調，似乎頗难言之成理。玄論如何，我们找不到逻辑上的理由，說風格和人格有着必然的關係。再說，我们还可以找到許多例証，說明風格和人格之間，每有着頗遙遠的距離。塞尚(Cezanne)在繪畫上是個革命者，然其氣質却極和平；迭加(Degas)和雷那垂(Renoir)兩個畫家在作品里充份表現肉感，但在實際生活上，却相當嚴肅；巴爾札克描寫慳吝一端最為成功，其实际生活却極揮霍。証以中土文士，則風格和人格不一致的例子，亦比比皆是，不勝枚舉。楊雄法言摹擬論語，本屬矯揉造作，豈是由衷之言；劉向玄行，而其遂初賦自比孔子，其風格何足以代表其人格呢？可見一些視為固常(taken for granted)的觀念，未必都能站得住腳。總而言之，若說人的氣質對作品往往有某種影響力或者可以；若說藝術家的人格，完全地決定了他的風格，則不行。

風格的意義，風格和人的氣質的關係，我們大致談過了，但是風格究竟重要不重要呢？如果重要，又為什麼重要？似乎也應該談談。我們的答案是肯定的：風格對於藝術作品十分重要。進一步的說：具明顯風格的作品未必是好的作品，但是沒有明顯風格的作品必不是可貴的作品。這道理並沒有什麼玄妙。風格既是表現出作品的獨特性的標誌，有風格便有獨特性，沒有風格便沒有獨特性。沒有獨特性的作品，必定是一種因襲，一種模仿。它的好處，在別的作品我得到；別的作品的好處，在它里面找不到。嚴格地說，一切有風格的作品始可謂之創作；一切稱得上創作的作品，都應該有風格，要不然這「創」兩字將作何解釋？在藝術的天地里，多了一種風格，便增一分光彩，因為多了一样獨一無二的東西；少一種風格，藝術天地永遠有不可補償的欠缺，因為少了一样獨一無二的東西。這樣的藝術天地，不是适才的藝術天地。我們一開頭就說，一件作品的風格，形成他絕對的價值，便是因為這個緣故。

我是之故，作為一個藝術家，絕不可以沒有風格。但僅僅具有風格還是不夠，他必須有「風格的自覺」。「風格的自覺」這個名目原是筆者杜撰的，這是筆者所提出的一個觀念。所謂「自覺」，顧名思

义，是「不自觉」的反面；相對於「风格的自觉」的情形，有「风格的不自觉」。「风格的不自觉」，就是不能意识到自己的风格。这包括好几方面，包括不能明确地指認自己的风格，不能分析自己的风格，不能發展、或培养自己的风格，不能批評自己的风格，對於自己的风格，既不知其然，亦不知其所以然，更不知所其当然。这样的艺术家，虽然不能說沒有风格，但是他之所以有风格，完全是出於无意识的，犹如有些人虽然說了几十年的話，但對於語言本身，却未必有充分的了解。这絕不是空泛无根之談，更不是无的放矢之論。徵諸实际情形，我们不难找到說明。許多艺术作品，不管是繪画、文艺或音乐，我们都能体会出其中的风味，能指認出其中的独特性，但除此之外，我们不能从該作者的其他作品中，体会出更多的风味，指認出更多的独特性。这一类的画家习於使用某种調子的色彩，习於構作某种韻致的线条，习於組織某种形式的图面；这一类的作家习於运用某些修辭的技巧，习於安排某些意象的組成，习於某种句法、篇章或段落的組織，他们的确有自己的面兒，只是沒有許多各不相同的面兒。所謂「风格的自觉」，就是能够意识到自己的风格，能够确指、分析、批評、發展、並且超越自己的风格，使自己的作品不但有这么一面，此外还有其他許多面。他永远有新的面目与人相見，使人有仰之弥高、高深莫测之感。一个艺术家是否堪称伟大，其中一点，就是要看他有没有风格的自觉。毕卡索不但能創出一种画风，还能創出許多嶄新的画风；貝多芬不但能譜出气撼山河的交响乐，还能作纏綿幽婉、柔情似水的抒情曲；莎士比亚不但能写悲剧，还能写喜剧，更能写优美的十四行詩。

风格的自觉，對於一个已經登堂入室的艺术家，更形重要，因为一个已經登堂入室的艺术家，总有他一套看家本領，他對於种种技巧的把握，都非常稔熟，然而他往往缺乏一种反省，往往泥於自己那套看家本領。也許他对种种技巧的运用，就像一举手一投足那样，固属运用自如，然而只是一种机械的程序，已經不是心灵的活动了。一个会走路的人是不容易注意到走路本身的。有些艺术家达到某种境界以后，總不能超越那种境界，主要是因为他缺乏风格的自觉。

风格的自觉，可标是一种态度。就像科学的精神是一切科学家所必备的态度一样，风格的自觉，是一切艺术家所必备的态度。



風格的自覺

——藝術家得救的起點

在談文論藝的文字里面，我們時常會碰到一個被濫用、甚至被誤用的字眼：風格。那末「風格」一詞，究竟又有些什麼指謂呢？那就可謂人言人殊、眾說紛紜、莫衷一是了。不過依我這個沒有「談玄癖」的人看來，風格云云，其內涵不外這樣：

「一個藝術家由於慣常運用一系列特有的表达方式或手法（在繪畫是表現在線條、筆觸、色彩、構圖等方面，在文學則表現在結構、措辭、筆調等方面），這些特殊的方式或手法，使他的作品顯得與他人迥然有異，成為這個藝術家特有的標誌，這種特有的標誌，我們把它叫做『風格』。」^①

這個卑之訖甚高論的定義，我固不敢說因為經我「欽定」，就妥強人所同，可是至少它是我以後一直在談着的風格。此風格非彼「風格」。

關於風格，值得討論的細目很多，現在我們且暫時把焦點集中在一個方向，那便是「風格的自覺」。「風格的自覺」，我以為那是一個藝術家得救的起點。

說「風格的自覺」是藝術家得救的起點，豈非是說，若沒有「風格的自覺」，那麼這個藝術家的藝術生命就完蛋了。換言之，一個有出息的家僅僅有風格還是不夠，除了必須具有自己的風格外，他還得有一種「風格的自覺」。

可是，什麼叫做「風格的自覺」呢？一個藝術家為什麼必須有「風格的自覺」呢？它究竟為什麼重要若此？這一連串的問題是需要一一作答的。在拙作「論藝術的風格」里面，筆者就曾提及「風格的自覺」，豈乃語焉不詳。按照我在這篇文章的解釋，所謂「風格的自覺」，是指「能夠意識到自己的風格，能夠確指、分析、比較、批評、發展、最後超越自己既有的風格。」也就是說，所謂「風格的自

覺」，是指一種超出風格之外而反觀自省的能力。

首先我們得了解，作為一個藝術家，一個真正的藝術家而非冒牌藝術家，第一個要件是必須形成一種獨特的風格。有了風格你就取得了藝術家的身份證。因為惟其如此，你的作品才不致於僅是另一堆作品的拓本，而是名實相符、獨一無二的創作。「取法乎上」，人們不會緣緣故故地捨棄一位某道大師，而去將就該大師的一個亦步亦趨的撇扭的模仿者——一個打了折扣的「大師」，猶之人們不會真有興趣去品嚐一杯摻了過量開水的佳釀，至少不會覺得它够勁。所以「李侯有佳句」本是一種恭維，但若接着說「往往似陰鏗」，那就不啻是一種挖苦了。可是，如果你是你，而不是梵果第二，更不是個三流莫泊桑，那末藝術的天地就少不了你；少了你，這個藝術天地就不是才子的藝術天地，就永遠有着不可補償的欠缺。你也許未便僅僅因為有風格而自許為大師，（那有滿街的大師？）可是最低限度你不愧是個堂堂的藝術家。你負於「藝術家」這個稱號。有風格未必是作為一個一流藝術家的充份條件，但確無疑是必要條件。道理就是這麼簡單，如果我們不故弄玄虛、自欺欺人的話。

然而知之匪艱、行之維難，道理固然是那麼簡單，可是我們有充份的理由相仗，這一點在藝術界並沒有受到充份的注意，否則的話，幹嗎充斥藝壇的，又多是亦步亦趨、競相因襲的貨色呢？我們有太多機會，接觸到一律的千篇。「千篇一律」雖然是自小就耳熟能詳、厭了的一個創作上的戒律，然而可嘆的是當我們已經「滿師」而正在「闖蕩江湖」的時候，我們却仍不免犯禁。

或曰：是不能也，非不為也。這倒也說明了真理的另一半，也不失為對上述的現象的一個合理的解釋。藝術，的確不是一個容易侍候的千金小姐。一個有心另闢蹊徑的習藝者，敢說他有絕對把握能創出嶄新的風格，令人為之側目嗎？恐怕往往也只是心有餘力不足耳，這原是多麼不可必的一件事，而這件不可必的事不啻是對習藝者的一個考驗，看看他到底是不是一塊可造之材；若不幸他真的是不可雕的朽木，我們除了婉惜之外，也愛莫能助，仍不能因此就說他配染指。我們並不動輒把「努力」二字期諸一個不相干的人。

以上所論，玄非是在說明，要形成自己的一种独特风格，已经是够难能的一件事。难能則依然，可貴則未必。你有你的风格，那么在艺术的世界里，你已经取得了你的席位。可是我们不能說，光是风格一点，就够得上使你成为一个大家，否則的話就「走得太远」了。我们不仅不說仅此能成大家，我们还委很严厉地說：如果仅有风格，而全玄风格的自觉，那么你将是一个没有什么看头的艺术家；这就是你完蛋的开始，也就是你开始的完蛋。惟其爱之深，所以責之严。我们本来就不以为人人都是可能的大家。

问题是：这样的一个結論，是怎么得来的？

原来风格的形成，究不出二途：有者「不識不知，順帝之則」，他们从来就沒有想到风格，只是不断地創作、創作，假以时日，持之以恆，自然而然的，倒也形成了自己一种独特的风格。有者「經之營之，夢寐以求之」，他们一开始就立意創造自己的风格，到后来果然如愿以償。一个艺术家之形成自己的风格，不管是經由那一条途径，如果他永远就溺下去，那就玄异自囿自己的領域，自限自己的进境了。因为長此下去，势必流於自我抄襲。我们不齿競相抄襲，我们自亦不鼓励自我抄襲。一个艺术家自己的作品与作品之间有些「大同」，实在也不能尽免，这未必就是一种絕对的遺憾，只委其间有够多的「小异」；可遺憾的是「大同」越来越多，「小异」越来越少。但「大同」越来越多，「小异」越来越少却往往又是艺术界的一种通病。这种通病，並不鮮見。我们时常会有这样的一种經驗：当我们第一次談到某一个作家的時候，就觉得清新可喜；再談他的新作，觉得也还可觀；以后就觉得他稀鬆平凡、全玄新意；以后竟觉得他濫調连篇；最后甚至觉得他厌倦煩膩，胃口倒尽了。我们对他的态度的转变是从喜爱到厭膩，有迹可寻，其發展恰是一条渐降曲綫(decreasing curve)。一开始会觉得他清新可喜，不能說他沒有风格；再下去总觉得他老是那么一套，足見他沒有风格的自觉。我们惋惜他不在自己的話快委变成濫調之前，及早急流勇退，把它揚弃。

为什么他们会停滯在百尺竿头而不能更进一步呢？對於不同的人，應該有不同的解釋。對於一些「后起之秀」來說，他们刚刚鍊成

一套「武功」，躊躇滿志之餘，不免顧盼自雄，正在滿懷得意的當兒，很難馬上有一種警覺，時時提醒自己：在形成自己特有的風格的時候，也正是潛伏著一種危機的時候。剛學會開汽車就橫衝直撞起來。居安思危不是他們的本性。對於一些「前輩」來說，他們接觸到太多的後生小子，在一天到晚不斷「諄諄善誘」的情形之下，更不容易有落伍的警覺，於是在遇到一千個庸才之後，就習慣地把第一千零一個小子也視如等閒之輩。於是就像白頭宮女說天寶遺事那樣，一仍舊貫地津津樂道那些敷衍的「入門話」，原來這些「入門話」就是他們自以為的「行話」，殊不知自己是一隻新井蛙，這隻新井蛙雖在舊井之上，無奈却在新井之下。怪不得人家說：「人之患，在好為人師。」這種晚不成器的「前輩」，焉能不被時代所唾棄呢？我們固然不是淺薄的「藝術進化論」的信徒，可是我們卻還敢十分肯定地說：若一味只知自我抄襲，不斷重複著自己說過千百遍的老話，那就註定落伍了。

那麼，為什麼一個既具風格的藝術家，在登堂入室以後，馬上就潛伏著這麼多危機呢？這關鍵可以溯源於一種「蔽」。這個「蔽」我把它叫做「經驗之蔽」。一般地說，經驗這東西總是可貴的，一個力求進步的人怎不努力於經驗的汲取。可是「福兮禍所依」，比較不受人注意的是經驗的不大可貴的一面。

原來每一個登堂入室的藝術家，一定訓練有素，除了掌握一切基本技巧以外，他一定總有一套獨到的「看家本領」。這一切習得與獨得的技巧的運用是那樣的嫻熟，以致幾乎變成他們身體的一部份機能。他們習慣於這套技巧，所以運用自如、得心應手、不假思索。旁人看來是難如登天，他們做來是易如反掌。不過我們且慢羨慕他們，他們那一套「武功」，很快就變成一種該死的累贅，更糟的是這種累贅反而是後生小子可以倖免的。在某一個意義上，「新鮮人」確乎比他們強得多。須知道：要養成一套習慣固然不容易，可是丟掉一套習慣尤其不容易；要記憶，固然不容易，要忘掉，尤其不容易。叫一個人把半生煞費苦心所習得的一套，悉數拋棄，然後在一無憑藉的情形之下「彘中生有」，其苦可知。至於那些「少不更事」的「後生小

子」，他们是「身无长物」，一空依傍。既无「看家本领」可资乞援，委创作，就得摸索。摸索对他们唯一的凭藉，是天经地义。他们不可能求助於那一路数的花拳，也不可能借重於那一路数的綉腿，唯一的「逻辑」，就是在混沌未开的状态之中瞎摸乱撞。这样的瞎摸乱撞，失败的机率(probability)自然非常之大，可是失败的机率很大並不杜絕了成功的可能性，所以在前仆后继的延續中，「万骨枯」之后，仍然少不了「一将功成」。不怕虎的往往是初生之犢。最使「老前辈」气短的是他们竟栽在区区几个「黄毛乳子」的「怪招」之下，一身本领、半世声名，俱付东流！这个教訓还不够警惕嗎？

糟就糟在「老前辈」訓練有素（可惜太有素了），於是他们的創作活动渐渐的不免流於凝固化。状流水必潺潺，写暮雨必潇潇。於是乎整个創作过程不免淪为一种有板有眼的机械程序，距离心灵的探索越来越远。你委詩歌嗎？那不費事，半斤名詞，四兩形容詞，三兩動詞，佐以若干叹詞忝为作料，加盐加醋，文火清蒸，於是乎詩歌出炉矣。試想，若論艺术价值，这种「很像样」的东西，有一毫之可称道嗎？

在技巧运用上，过去所学的一套早就根深蒂固，如形影之相隨，招之即来，挥之「不」去，大有碍於新技巧的操縱（特别是性質相反的新技巧）；在構思醞酿的过程中，更是如此。过去的經驗和过去的觀念常常予人以一种「反餵(feed-back)作用」，把他们的思路导致一个固定的方向：起先你是这样想，后来你想不委这样想，可是想了一通，不知不觉又是这样想。如果你还是缺乏一种自覺，你就会想到一条死弄去而不自知，很难从另一个角度加以揣摩了。譬如一些画家的先入的觀念告訴他们：大紅大綠則浮淺庸俗。以后在作画的时候，他们自然会設法規避大紅大綠。行之既久，固然也会形成自己的一种风格，可是更可能的是限制了自己的风格的發展。殊不知「大紅大綠俗气」云云，只有局部的真理，或者根本就不是真理，只是一种「老前辈」視為固常的(taken for granted)狗屁理論。退一步說，即令真确，焉知高手不能履險如夷呢？如果一味墨守那条「鉄律」而不知自省，以后还能奢望有新风格的出現嗎？

一种风格是可以，而且值得充份發揮的，發現了一種趣味，你不妨以很多作品充份地表現這種趣味。可是「充份發揮」和「一味就溺」的分際却不可不察。如果只知一味就溺於小有成的黔驢之技，以為天下之美盡在此，那就不啻作繭自纏了。一個藝術家最沒有出息的是拿自己的「武功」去跟那些「手彘縛雞之力」的張三李四比；一個學有專長的人也一定不屑拿他的「絕學」去跟那些略識之彘的人比。更重妥的是「英雄不問當年勇」，有出息的人那里會有閒心去自珍那些「敝帚」呢？

所以說藝術彘王道(There is no royal road to Art)，却有許多閘，第一閘是創造風格，第二閘是超越風格。

我不以為誰能有一套法寶，可以教人如何如何去創造新風格，如何如何去超越舊風格，但至少我們可以為人指出一塊絆腳石——一塊人們往往視而不見的絆腳石。以此，為了使人自救，我們不惜給他一個當頭棒喝，勸他千萬妥培養一種風格的自覺，進一步使風格的自覺變成自己的「第二天性」(second nature)。我們可以做些什麼呢？至少我們可以針對自己既有的風格多多指認、多多分析、多多比較、多多批評，並力求超越，至少我們可以从「前賢」的骸骨中，搜索出不少的警惕。

〔註〕●見拙作「論藝術的風格」「美術」創刊号（一九六二年出版）。

藝術的散文

——讀周祭的「鐵欄里的春天」

正当这文壇上略形寂寞的时节，詩人周祭以散文家的姿态出現，把他的散文集「鐵欄里的春天」貢獻給文艺的愛好者，这不能不說是一件可喜的事。因为周祭不仅刻意於散文的艺术，同时也孜孜於艺术的散文。

是的，这的确是艺术的散文。这是我讀后的一个总的評語——一个頗不低的評語。

我們所能讀到的散文不可謂不多，甚至可以說，报刊上絕大多數的文字均屬散文。可是徒具散文的形式的，未必就是散文，甚至未必就是文；退一万步來說，縱使能稱得上是文或是散文，也未必稱得上是艺术的散文，尤其未必稱得上是精彩的艺术散文。看！我們常看到的多數是些詰屈聱牙的散文、味同嚼蠟的散文、吟風弄月的散文、花花公子的散文。平凡处是以过多的狀詞來修談那毫不足奇的事物，淺薄处是以过多的感喟來宣洩那脆弱已極的感傷。这样的散文你如果讀完一遍能不搖頭几次不咒罵十几次，那已經是很难得了，若委它啓發你的智慧，擴展你的眼界，給你以美感，給你以陶醉，給你以啓示，給你展示出一種惊心动魄的精神偉力，那簡直是難於登青天。那些誤入歧途（散文寫作之途）的散文作者，根本就缺乏作為一個散文作家所必不可缺的敏感與优越的表达能力，他們早就該把舞文弄墨的時間，花在別的事情上。他們作什麼都沒關係，就是休想作散文家。

在这种不教人滿意的情況之下，周祭的「鐵欄里的春天」的問世，就更有着特殊的意义，更應予以重視。

說周祭的散文是艺术的散文，是有所本的，並非溢美之辭。我們不妨看看周祭到底是如何的講求散文的艺术，由是而証明他的散文确乎是艺术的散文。

散文的艺术，固多端也，其犖犖大者，曰立意，曰命題，曰遣

詞，曰造句，曰文調，曰風格，曰深度，曰強度，曰密度，曰彈性，曰質料……不一而足，不勝枚舉。在這許多方面，周祭都能有意無意地作出適當的處理。

立意是極其重要的，它與命題分不開。一篇散文的成敗，往往就決定於立意上面。我時常覺得，對詩人余光中先生所發出正呼呼，文藝界實在應該予以普遍的重視，那就是「題目的現代化」。題目之欠現代化，往往是寫好一篇文章的障礙，因為題目就是立意的指標。試想：寫來寫去不是「往事」便是「童年的回憶」，再不就是「褪色的夢」，這些題目，早就陳腐不堪，早就成了新文藝八股了，你還有胃口讀下去嗎？我可沒有。「我們無法想像，一篇洋溢着現代精神的作品，居然肯戴上一頂發霉的帽子。」有些題目雅得太俗，十足令人惡心，什麼「妾似朝陽又照君」啦，這種電影譯名式的題目，我看還是少寫為妙，這是一個作家得救的起點。試翻閱「鐵欄里的春天」的目錄，映入你的眼帘的卻是一片清新。你看：質朴的有「錯過」，「無視」，「枯瘦肌膚上的一條龍」，凝鍊的有「生命的裝束」，不加藻飾、直截了當的有「同情心」，「午談」，富於美感的有「網霞」，富於哲理的有「快樂的數量」，發人深思的有「鐵欄里的春天」，出奇制勝的有「新」。這些多彩多姿的題目，在在足以吸住讀者的好奇心。

立意的确是重要的，有些文評家甚至还這麼說：藝術就是選材的能力。這能力在可學與不可學之間。說是可學是因為我們似乎尚可以有意地避免說膩了的話，寫濫了的題材；說是不可學是因為作為一個藝術家必須具備那種特有的敏感。這種敏感能叫你從普遍的事物中發現特殊的意義，那是「納須彌於芥子」；能叫你從特殊的事物中發現普遍的真理，那是「一顆砂里見世界」。這種敏感有些人有，有些人不幸沒有。很幸運的，周祭尚有這種敏感。其敏感見之於他對題材的取捨，見之於他對事物的看法，見之於他表達出一個意思時所採取的方式。因此周祭能從一片葉子中，領悟出生命的偶然，勝利的僥倖與失敗的冤枉，從一個蜘蛛網驚嘆自然的傑作，從鐵欄里不知名的小花，去尋找那閱不住的春光，由是而對它除了愛之外，還抱著敬

意。周祭的思路有时似乎很野，野得似乎飘忽不定，无所抵止，从「綠草如茵而拥着半个紅亭的花园」，飘到人类在宇宙中的地位，由是而有「我们原如一滴水，偶然在古老的石钟乳上滑过」的妙悟，从而有「只委我们及时發現自己，認識自己，那么这番短暂的旅行，也祇不得白費了」的指示，这种神思的漫遊，远則远矣，可是貴在一点也不显得牽强，自然而然、渾然天成，隨筆体散文(familian essay)的艺术即在此。對於一些在日常生活中足以教人惊叹不已，而又为一般人所最易忽略的小事小物，周祭常不吝發出詩人的呼喚，叫我們從視而不見、聽而不聞、食而不知其味的永恆的迷夢中，覺醒過來。這不是敏感是什麼？可是對那些不解風情、不識風雅的「夢的挑破者」，周祭却鄭重地告訴他，如果有些美麗的夢並不是「迷」夢，他仍願意逗留在夢中，讓夢的瑰麗滋養着生命，使生命显得更加絢爛，那怕他本來就知道：夢原不過是夢。這又是看似矛盾實則相反相成、互相補足的态度。這不是敏感是什麼？

我一直就想隆重其事地發出這麼一個呼喚：讓我們開拓散文的領域，讓我們摒棄新文艺八股式的散文，去創作新散文。

新散文，在我的心目中不是個空洞的名詞，而是有具體的內涵的，至少它迥異於我們所談到的一些散文。新散文必定有新意，那怕是描寫最尋常不過的事物，作者也必定委能够提出不尋常的看法與見解。試想：若不是描寫晨曦的瑰麗便是縷述夕照的絢爛；不是慨歎於世事的變幻便是有感於人生的玄常；寫不完的也只是椰林風月，說不盡的亦不外甘榜風光；伤感起來可以為一個捱打的孩子掉眼淚，激動起來可以為一個倒楣的小販鳴不平。我們難道真個題材枯窘到這麼嚴重，除了類似中學生習作的題材之外，就再也找不到仍可一寫的題材了嗎？

周祭的散文，能够脫離新文艺八股，所以有自己獨特的風格，有點「三不像」，可謂粗里有細、細中帶粗；隨便得不致流於臃腫，又說不上是抒情還是寫景、是敘事還是詠物，又不同於一些離閨文學的領域頗遠的所謂案文。他對於大自然永遠保持着一种惊异与讚賞，却不仅仅是淺薄、談之令人懨懨欲睡的純粹的景物描寫；他常常能够從

极端平常的事物中發現出深奧的哲理，這使他的文章有深度。有深度斯有餘味。但是他沒有忘記：文學並不是哲學，文學不應該迷失了它自己的方向，去作為義理的附庸，文學永遠有異於朱夫子在白鹿洞的講道。

由於長久沉浸在詩詞的研究中，周祭對辭藻的鍛鍊，習慣地是相當講究的。像「注定與偶然」一文，從那些凝鍊而濃縮、如詩的語言中，我們在在可以看出作者那種遣詞造句的匠心。文學本來就不僅僅是語言，文學應該是經過加工的至精至純的語言，因此作者在修辭上的重視，我是贊同的。我不僅贊同，我還希望讀者展讀之際，切莫囫圇吞棗，急不欲待地草草讀完，而妥細細玩味，才不致於辜負了作者的苦心，才不致於輕易地放過了許多應予欣賞的文字的美。

可是一般來說，周祭的文字是淺白的，最適合中學生作為文範，可是淺白而不致於太淡，淺白却不避文言，淺白却不避歐化，有時他還容忍口語的出現，有時他又容忍典故的存在，確是一種五味調和的語言。在句法上也變化多端，起伏有致。其循規蹈矩處使你誤會它平白，其順序顛倒處教人懷疑它不通，殊不知那兒是美的所在。為了使語言更形豐富，這種左右逢源，酌量地从文言，歐化語句，甚至從典故中汲取營養的文字，毋寧是值得鼓勵的。寫成的到底是「文白佳偶」還是「文白冤家」，這就是作者的才情與功力的試金石。

周祭的散文，無疑地具備了我心目中的「新散文」所應該具備的一些條件。如果還妥請我提供一些意見，作為精益求精的參考，我願意說：應該更加着力的是「強度」。「強度」一詞，是我所杜撰的，這是我個人所提出的一個概念，此處不疑詳述，容後為文詳加論列。強度不同於深度。一般的說，一篇文章意味深長，有深刻的寓意，謂之有深度；深度是膚淺、平薄的反面。強度則不然。簡單的說，傳達一個意思而極具說服力，傳達一個意象而極能令讀者產生深刻的印象，謂之有強度。我覺得「鐵欄里的春天」的一些篇章，如果能更積極地增加其強度，那就会有比現在更好的效果了。強度之形成，決於最精當的字眼，決於適度的重視，決於語句上孰先孰後的取捨，決於层层深進的技巧的把握。周祭論詞，曾就层层深進的技巧詳加剖析，相仿有比我更加深刻的了解，我提出這個意見，亦不過祇是個提醒罷了。

期待新散文的出現

有些人說：在新文艺的諸部門里面，最有成績的當推散文。這種說法是否正確，繫於「有成績」一詞究竟委作如何的詮釋。如果所謂「有成績」是指量的多，那麼我們也許未便遽然加以否定；如果所謂「有成績」是指質的佳，那麼我們似乎不宜貿然加以肯定。因為這種說法，縱使不至是一玄是處，亦不免離譜太遠了。

誠然，自從白話文學被擁進了大雅之堂，迄今，在量的一方面，以散文的姿態出現的文字固不可謂不多；甚至可以說，絕大部份的文字都是散文。可是「徒具散文的形式的，未必就是散文，甚至未必就是『文』」^①。例如報刊雜誌上常出現的秘聞、逸事、史論、掌故、名人傳記、科學小品等等的「禮拜六派」的非詩非小說的文字，固具散文的形式不誤，但是諸如此類的東西，無論是从作者的目的或讀者的需求來說，都不在於「文」。作者要的只是娛樂（to entertain）讀者或供給一些零星的常識，讀者要的也只是讓人娛樂（to be entertained）或多懂得一些常識，如此而已。「文」是它的餘事。偶然在這些東西里面若能發現一篇半篇文采斐然、清新可喜、朗朗可誦的文章，那是意外之意外，那是可遇不可求，非常不可必的。那麼扣七扣八，剩下未可以歸入「純文艺」的範疇內的散文，根本就不會太多。可見即使从量方面來斷言散文的「有成績」，還是很難保險的。

但是，從質方面來斷言散文的「有成績」，那就更難保險了。說自從五四以來，散文在質方面已經很夠水準，那是一種令散文家臉紅的說法。一個讀者如果良心未泯的話，那麼他一定不會對人說或對自己說，自新文學革命發難以來，我們所能讀到的文學的散文，已經相當有成績，那怕所引証的散文家是一個素負盛譽的散文家，否則的話他就忽視了一個很顯然的事實。我們委這樣說，絲毫不是委一味大言不慚、目空一切地故意抹殺；我們委這樣說，是而且只是本著一種責

备賢者的春秋之意，来指出一个事实：在散文这个部门里面，我们的收穫的确不如理想，至少不如一些人心目中所誤認的那么理想。

誠然，如果我们站在消閒解悶的立場和本着宅心「忠厚」的「說客氣話」的態度，我們也未始不可以說，這幾十年來在散文方面，我們已得到大丰收。但是，實事求是的嚴格的文藝批評的態度和「說客氣話」的態度，應該是截然不同的。未來的文學史家若非盡是昏庸矇昧，他們必定會給那些散文家作一番適當的重新估價。那時候「浪淘盡千古風流人物」，「客氣話」與非痴則愚的煙霧將會漸漸地沉澱，而那些曾經馳騁文壇、接受過歡呼喝彩的散文家究竟有多少斤兩，就可以很清晰地看得出來了。然而，這話並不意味着：他們必定會被將來的文學史所遺忘。不會的。未來的文學史上也會提到他們的名字。不過，「開創之功多」，他們之所以還會被記起來，泰半是因為他們曾經「不為師」地「但閱風氣」，而並不是因為他們的藝術成就之高。

不管你是個尚有慧心却又是「印象派」的讀者，還是一個言之有理、持之有故的文藝批評家，面對着幾十年來的散文，你總不免或多或少地感到失望。失望的原因是我們很難從那些既已馳譽的散文里獲得應有的美感的滿足。美感也未必絕對沒有，只是少得不成比例。

試遵照新文學史的指示，去把五十年來一些比較重要的作者展讀一遍，如果我們的藝術良心尚未麻木不仁，那麼我們恐怕很難問心無愧地說，這里面有很多能傳諸久永的不朽之篇。更糟糕的是有很多散文，你委是缺乏披沙檢金的打靶、烏龜的耐性和駝鳥的態，我很懷疑你尚能終卷而不拍案叫罵（不是拍案叫絕，mind you）。一些「久仰大名，如雷貫耳」的散文集子，很不幸的，「一旦得見」，却往往又「不過爾爾」，跟它們所暴得的大名是何等的不相稱？

當然，說那些散文俱乏足觀亦不盡然，如珠如玉的篇章，亦偶有所聞；擇地有金石之聲的奇文，亦不無所見，但在比例上是那麼一個可以被忽略的數字，因此的確不如我們所預期的那麼足觀。如果号称代表的作品已不能教人滿意，那麼我們還敢奢望於等而下之的貨色嗎？

作為一個任性的讀者，我常常在非文學的類里面，欣賞到文字的美。而事實上不少科學哲學的著作，其條理的清晰，其文采的斐然，

仅以文論之，就是放在文学的类里面，亦无愧色。说得危言聳听一点，散文家如果再不爭气，那么将来委欣賞到散文的美，恐怕就只有在非文学的类里去寻找了。套用孔老夫子的說法：文不文，文哉？文哉？既称「文章」而又不成其为一篇文章，还称什么鬼文章？文学家的专业的尊严到那里去了？

委維護文学家的专业的尊严，不能訴之於权威，不能訴之於巨棍，不能訴之於「神話」，尤不能訴之於道兒岸然的視而不見。委維護文学家的专业的尊严，只有从质方面把作品提高，别无他途。

总而言之，几十年来的散文无疑是有病的。如果說它沒有病态而又不是諱疾忌医的話，也許是因为一天到晚泡在久而不闻其臭的鮑魚之肆里面的原故吧。

承認了病态的存在，我们就不該再諱疾忌医了。我们甚至也不該头痛医头，脚痛医脚。我们該而且只該先給它作一番通体检查，找出根源的所在，然后再設法对症下药。

常見的散文往往不免有病，这是毫无疑问的了，然而我並不是亦不自以为是有資格为它診治的医生，我不能亦无意委越廚代庖地从紛繁的病态中，把那些徵候一一指陈。但是，犹如一个老饕有权向廚子委求上好的菜色，我亦有权理直气壮地向散文家發出呼籲：老是吃那几道菜早就吃膩了。真正的名廚难道不能弄几味新鮮可口的菜色来嗎？「文不文！文哉？文哉？」我们委求「新散文」。写一些令讀者耳目为之一新的新散文，現在是时候了。

我虽无意权充医师，但看到一个人瘦骨嶙峋、臉青唇白，我们至少可以断言他一定不大健康。因此我又何妨「印象派地」把常見的散文的不够劲的地方說說呢？质言之，我们常談到的是不大健康的散文，其显而易見的徵候在格調之低，在見解之卑，在技巧之拙，在功力之缺，在題材之狭。

格調之低真是一件艺术品的致命伤。我们很难想像一篇格調已低而仍不失为傑作的散文。有一句散文家老爱拿来向文評家反唇相訊的話，那便是文評家都是「眼高手低」。那口气彷彿是說：这是一种十分可悲的遺憾。其实，如果这也称是一种遺憾，那么更遺憾的應該

是「眼低」。这里面存在着一个重妥的问题：既已「眼低」是不是仍然能够「手高」？很显然的，「眼低」而「手高」如果不是绝对可能的話，至少那是相当的意外。所以說：寧失之於「眼高手低」，毋失之於「眼低」。

形成格調的因素必定很多，其中主妥的一項是品味。品味是一连串取捨的历程。一切艺术創作的过程都离不开取捨的抉择。一个句子是否應該割愛，一个意思是否尚欠發揮，一种情境是否应加渲染，在在需妥品味的能力。我们时常談到一些惡俗不堪或雅得很俗的散文，就不免感到：如果作者能稍惜墨，那么他就可以減少讀者对他的厭憎。品味低使一个「行家」显得矮了几尺；品味高使一个「愛美家」(amateur)高視闊步毫玄愧色。「行家」如果因为自己是「行家」而鄙夷「愛美家」，那就适足以証明他是个入錯了行的「行家」；「愛美家」如果因为身为「愛美家」而每怀羞澀，那就不免太長他人志气滅自己威风了。

我们試一讀五四初期的几个散文家的作品，就每感到他們的煞費苦心，有时竟不免弄錯了方向，以致不能「柳暗花明又一村」。拿一棵老树的復甦来讚美生的意志的坚强，也居然鋪陈成篇。其实这不是很起碼的象徵手法嗎？拿一个池塘的种种来侈陈它在月下的形象，这不是很平淡的景物描写嗎？一个經常批閱文艺习作的人，自然会了解，碰到这一类的文字会有多煩膩，否則难免不是他一己的嗜癮之癖了。我们如果不欲再自囿其視野的話，一定不好意思搜索枯腸，玄話找話，违背自己的良知地去妄讚一番。我们会觉得妥不是自甘於故步自封的話，我們的欣賞力与妥求，早已从这种啓蒙的状态中提升到另一个更成熟、更高超的境界了。一如我们虽然曾在孩提时代一度耽玩泥巴，可是現在早已不感兴趣了。我们的不感兴趣不是因为我們麻木，更不完全是玄知玄能，而是不再轻易地被滿足了。一些閨秀派的散文每被貧咀的人形容为「晶瑩如露」、「玲瓏剔透」、「脫尽人间烟火味」，其实往往就病在視野窄隘。有时只是兒似的雅，只是雅极而俗的脆弱。看到这种情形我们希望他毋寧「俗」一点，或俗得雅一点。因为不能發現很多「不容易看出来，而事实上确是存在着的」文

学趣味，以致誤以为宗庙之美、百官之富，止於此爾，因此她们不能超越那个小天地而另闢新天地。另闢新天地，唯有寄望於巨人般的散文大家。

如果說格調是屬於感性的話，那么見解是比较接近知性的。知性的，表現在散文上是常識、是主張、是智慧、是思想、是学问。感性的孰是孰非，也許可以說本乎一心，比较主觀。犹之你偏偏愛綠色，那么我的确很难說服你去愛藍色。知性的孰是孰非，我们却不好武断地說：因为我說「然」，所以它不得不「然」。我们只可以「然其所以然」，却不可以「不当然而然，当然而不然」。知性的是比较有公是公非可遵循的。

每当我们讀到一些缺乏常識、錯誤百出，似是而非的散文，就很难不「迁怒」到它的另一方面（譬如它的优美的文辭），而仍保持着很好的胃口去品尝它。散文家如果明白「錯愛」与「錯怪」是这样容易發生的話，他就應該知所警惕，而不諱其他方面的优点，很冤枉地被他的浅俗粗鄙的見解所抵消了。很多流行作家我们不忍卒讀，若非太过謙虛的話，总觉得我们对人事对世界的看法，比他们的稍胜一筹；对一些问题的了解与洞見，比之尤見深刻；對於某些学问的認識，亦较正确，就自然不会对他们作很高的估价。一个恥居文人之列的非文人，如果偶然讀到那些見解卑下不入流的文章，能不以偏盖全地一竹篙打落一船人嗎？很自然的，他们会說：看吧！其幼稚、其不成熟到这个地步，宜其雕虫小技壮夫不为也。

或曰：散文家便是散文家。散文家的造詣是不能靠思想的伟大性与正确性来評定的。這話「然而不然」。一篇散文的优秀固不必完全決定於内容的正确与思想的深刻。不能說因为它說得都对，所以它是一篇好文章。但我的偏見是：如果它說得都不对或多半不对，那么它絕對不会是一篇好文章。「滿帋荒唐言」的散文必定是讀者唾弃的对象。十句話里面有十句說对也許並不会給你帶來什么喝采；十句話里面有一句說錯却往往就会給你帶來許多倒采。所幸我们委求於散文家的很低。我们委求散文家「言訖不知」。委嗎，就別說；一定委說，就別胡說。在心灵上是个潘彼得（Peter Pan）毋寧是可喜的，童心未

混使你保存着許多可愛而又可貴的純真；然而，知能上的永長不大的潘彼得永遠是個可悲亦復可憐的人物，給人家的印象是「老不長進」。

技巧之拙也是一種散文的流行症。雖然「踵事增華」，發展到極端可能不免淪於捨本而逐末。光是斤斤於用字、遣詞、審音、析理的功夫而忽略了其他諸方面，可能會因為過於藻飾而顯得臃腫不堪。這也是一些人老愛拿來喋喋的老生常談。說句公道話，這老生常談尚不失為理有固然。可是，（好一個「可是」！）難道在「不忽略其他諸方面」的同時，仍精研技巧，是不對的嗎？捨規矩欲為方圓，殆矣！我們每每稱讚一篇文章自然而沒有斧鑿痕，有如流水行云，天馬行空，涉筆成趣，焉知這不是技巧的運用既精且熟，已入化境的結果呢？我們每病某文僅事雕飾，華而不實，焉知這不是技巧的運用尚未到家的結果呢？

散文，作為一種文學的類型看，是應該有着它別於其他類型的地方的。就在這些地方苦心精研，我們就可以把它發展成一門「散文之為散文」的藝術，為散文所獨專。散文既為「散」文，又沒有固定的形式，又不拘固定的結構，真是自由得很，於是人們所說的話就不失為散文。人人都說了一輩子的話，豈不是人人都成了「散文家」？然而看了許多隨筆，我們總覺得它就嫌太「隨」筆了一點。散文既然擁有着最大的自由，我們能讓這「可貴的自由」變成「可咀咒的自由」嗎？「把戲人人會變，各有巧妙不同」，這「各有巧妙」的餘地就很大。然而「怎么樣的寫法會產生怎么樣的効果」的「奇技淫巧」，竟這樣少人探討並加以實踐，這能說不是一件可嘆的事嗎？散文沒有故事情節，散文如果妥吸引讀者，和詩歌小說爭一日之長短，一定妥靠它所特有的魅力。妥發揮這特有的魅力就得借重種種技巧。看到一些散文，總覺得它的「起承轉合」沒有什麼特別高明或是不得不然的地方；覺得它的文字與其說是流暢，毋寧說是如同白開水似的「孩子話」；略見高明的，竟又不外是些如同塗脂抹粉的僵屍似的新濫調——「文藝腔」。「文藝腔」的悲劇是：出自追求藝術的本意而竟做出反藝術的結果。

我們不是不可以鄙夷技巧，但是在鄙夷技巧之前我們必須已經是

一个技巧大师。散文家最鲜明的专业的标志之一，而令外行人有「隔行如隔山」之叹，而对散文家仰之弥高的，应该在于：散文家娴熟了一切技巧。

功力之缺是那些教人失望的散文的通病。很少人写「小文章」像李长吉那样骑驴猎诗、焚膏捕句、呕心沥血花上十足的精神和气力，更少人把写「小文章」视如建一座帝国大厦那样的大工程。「一名之立，旬月踟躇」，是一般人所不能想像，和一些写文章的人所不能耐烦的。「『推』『敲』之决，贾岛茫然」，滥产作者每病其过于谨慎。「撚断几茎鬚，而成四韵诗」，岂非笑话？

或曰：文章一何小，工程一何大！然而，如果你愿意把生命献给散文的繆思，那么「雕虫小技」就是雕龙大业，散文家还有什么理由不应该付出建设大工程所需的功力、耐心与谨慎去创作他的「小文章」呢？每每谈到一些文章，稀稀鬆鬆、平平淡淡、全无奇句、了无餘味，「一CC的意思写成十加仑的文章」，就觉得他们除了缺乏才气之外，尚缺功力。如果此辈作家尚能倾力以赴、经之营之、刻意求工，那么纵使或囿于天才的短缺而不敢保证一定精彩，却也总不致于「坏得到了家」。不幸有者竟率尔下笔，不能自休，那得不劳而少功？

下笔不能自休，誉之者美其为流畅，于是「波澜壮阔」、「滔滔不绝」、「一泻千里」诸如此类的浮词泛语就好像不需委本钱那样地扔到这类作品的身上。殊不知一泻千里，往往只是「挾沙泥以俱下」，若能瑕瑜互见，已是不可多得了。

功力的内容如果再加分析，我们就不难发现它包含两方面：一方面见于创作时的一种特殊的心理状态；另一方面的功力则是经年累月所孕育得来的结果。前者是指创作时战战兢兢、悉力以赴、苦心揣摩、以牛刀杀鸡；后者则是指平日所修养、所汲取得来的智慧、学养、经验之多寡、对文学造詣之高低与夫对写作技术之娴熟的程度。前者是重妥的，但后者若不必更重妥的话，至少也不会较为次妥。「孩子的心」如果是可贵的话，那么「孩子话」只会是一种不成熟的微候。委去掉这种不成熟，则有待功力之涵养。「满腹诗书气自华」，

这方面的功力的表现，不纯然是小心和努力的结果。我们希望有志于散文写作的诸君子，在奢望「籠天地於形內，挫万物於笔端」之前，多多汲取读书行路的经验，先养足一肚子的浩然之气，那时「兴酣笔落摇五嶽」，毫不嫌迟。

說到題材之狹，也無疑是那些不入流的散文的致命傷。对症下药的起死神丹，就是自觉地去发掘新题材，再不济也得从全新的角度去处理旧题材。过于熟悉的题材，往往是令人望而生厌的主因。没有人会有胃口啃下千篇一律的伤春。「若不是描写晨曦的瑰丽便是縹緲夕照的絢爛；不是慨歎世事的变幻便是有感於人生的无常；写不完的也只是椰林风月；說不尽的亦不外甘榜风光；伤感起来可以为一个捱打的孩子掉眼泪；激动起来可以为一个倒霉的小販鳴不平。我们难道真个题材枯窘到这么严重，除了类似中学生习作的题材外，就再也找不到仍可一写的题材了吗？」

題材枯窘，給讀者的印象是貧乏与脆弱。如果这个印象是不幸的，那么該負責的是那些拙於發掘新題材的作者。按理說，从宇宙之大至蒼蠅之微，无不成为散文的好材料，问题在你怎么去写它。小品文，我总觉得它是一种未經充份嘗試过的文学样式。在七十年代的今日世界上，无论是自然还是人事上的现象，均莫不予人以紛然衆陳瞬息万变之感。波譎云詭之态，每有所闻；光怪陆离之象，亦有所現。充耳尽是「令人耳聾」的「五音」；触目皆为「令人目盲」的「五色」。新的观念，层出不穷；新的事物，屡見不鮮。面对着这个林林总总、目不暇給的大千世界，銳敏的心灵一定不无所感，新題材的發掘，即使不容易亦不是不可能的，何必一定妥吟风弄月或自囿於愛情、友情、亲情的小天地呢？

自然景物也确有它永恒的美存在，这永恒的美亦将不会因时间的冲激而受到貶損。表现这种美，散文家义不容辞，自不当轻易放过。但作家的笔应异於画家的笔。作家所凭藉的是文字而不是顏料。作家的笔应该用来發揮文字之所長而不应该用来暴露文字之所穷。如果拿画来表现自然景物，那么你是用可看的(visible)来表现可看的；如果拿文字来表现自然景物，那么你是用非可看的(invisible)来表

現可看的。用非可看的表現可看的，永遠是一種「翻譯」，在「傳真」方面永遠隔了一層。能够說話的時候我們何苦用比手勢來代替呢？然而拙於「傳真」並不意味着拙於「傳神」。作家如果有足够的智慧不去暴露文字之所窮而力求發揮文字之所長，那麼這個作家至少不是一個陷溺在死坑里的作家。因此，一個作家如果不就溺於純自然景物的傳達，而尚思觸及自然景物投射到我們心里的「心路歷程」，從而成就一種景物與心靈的交融，那麼他至少是個不甘於作繭自縛的作家。

我們不該僅僅依賴一雙肉眼，我們尤其不該僅僅依賴一雙近視的肉眼，我們還得借重於心靈的望遠鏡和顯微鏡，唯其如此，我們的視野才會比較廣闊，我們的目光才會比較銳利，我們的洞察力才會比較深刻。

不堪的散文不但經常患着一種或數種流行症，而且一定還患着不少玄以名之的奇難雜症。以此，我們寄望於一種「新散文」。新散文應是一種令人耳目為之一新的散文，而不是更不堪的散文。新散文會有一副什麼模樣的長相呢？只有預言家方能斷言，只有天才方能有那樣的想像。然而有一點却是可以肯定的：新散文必然是接受過免疫注射的散文，在內容上它必定更形多彩多姿，在文字上它必定更形豐富有緻而且凝鍊，在美感上它必定能予人以更多的滿足。我們必須成熟，我們妥告別那些既玄奇句又玄新意的白開水似的散文，一如我們必須告別那段少不更事的、稚氣的童年。我們殷切地期待着新散文的出現，我們更殷切地期待着巨人般的散文大家的出現。

〔註〕㊦㊧引自拙作「藝術的散文」。

隔靴的搔癢

——「彩色繽紛中的一些感受」讀後

有一種搔痒，被搔者不胜其扰，搔者吃力不討好，那便是隔靴的搔痒。不通的批評給人的苦恼，往往是同出一轍的。本末，評論既已不通，一笑置之可也，實在不值得重視，犯不着浪費墨水去諄諄曉以大義。無奈我們深覺其中誤解頗多，而且頗巨，加以言之鑿鑿，像煞有介事，彷彿我們這些畫家的藝術水平就真個如同「彩」文所描述的那樣（那樣低或那樣高），這豈能苟同？是非所繫，不敢輕忽；為了避免以訛傳訛，滋生誤導起見，我們不敢緘默。買櫝還珠，損失的原只是買者；可是若把骨头（如果有的話）吞下去，却把肉吐出來，還高嚷不堪入口不堪入口，我們豈能不正視嗎？

這次「五屆現代畫展」，我們繪畫界的一些同道，把近作公諸社會人士面前，承蒙不棄，居然不致於門可羅雀，這表示我們的努力，日漸受到注視了（且先別說重視），這在听慣噓聲與鄙夷的我們來說，該是多麼值得欣慰呵！現在又居然有人不厭煩地發表觀感，形諸文字，其意可嘉，其情可感。可是如果所論距離事實一萬八千里，那麼可感的情形，就不大相同了。

「彩色繽紛中的一些感受」一文，對這次「五屆現代畫展」的每一位畫家，或多或少，或褒或貶，都有一番批評。很不幸的，我也是其中一個展出者，現在竟為文申辯，彷彿鎔銖必較，有失風度，說不定還以「小器派」見譏於人呢？可是當一個人深受誤解，含冤莫白的时候，我們豈能苟同於鄉愿之見：把一切的冤枉放在「有雅量」的名義之下，哽嚥下去，而不管會不會反胃呢？事關關謠，不敢怠慢。不過作品的好壞，向來就是見仁見智的事，我對我個人的畫藝，寸心了然，向來不自以為十全十美，褒之不喜，貶之何忧？何況日後自有公論——是具有真知灼見的批評家之間的公論，不是阿貓阿狗間的公論——復何用乎喋喋？同時，我既沒法向「欣」文作者「証明」我的畫

确乎是杰作，辯之何益？予欲云言矣。使我感到兴趣的（或使我不能容忍的），倒是「彩」文中某些值得商榷的論点。

首先，讓我們談談風格。欣聞「彩」文作者十分重視風格，這跟我們同調，可謂「英雄」所見略同，其亦深得我心歟？不然！不然！且勿高興。可憾的是他竟以老吏斷獄的姿態，三兩下板斧，就劈得我們落花流水，片甲不留。說什麼「何和应的画风似乎不够稳定」，說什麼黃奕全「还不能建立独有的风格」，還說我「最大的缺点也是还未能建立自己的风格」。这是十分严重的指責，對於這些極其武斷、毫不負責的仗口胡言，我表示十二万分的反感，謹在此妥鄭重的提出我的抗議。試問：說我「还未能建立独有的风格」，有什么根据？能够举出任何一个画家，画风跟我的相同多过相异的嗎？妥拿两个人的画逐点作具体的比较，不妥說「某某人画圈圈，你也画」，於是就說我的画沒有自己的风格，正如我們不該說有奶便是娘。怕只怕評論的人根本就視若罔睹，買櫝還珠，沒有眼力去認出人家的风格罷了。對於某些人來說，烏鴉跟鳳凰是沒有分別的：它們都會飛。關於風格，我不知道「彩」文作者指的是什麼？我个人平淡玄奇的看法只是「使他的艺术显得与众不同的諸特色的总和」。如果所謂「风格」是这个意义的风格，那么我妥鄭重地質問一句：凭什么說我沒有个人的风格？凭什么說黃奕全沒有个人的风格？能够举出一些具体的例証嗎？怕只怕被評為沒有风格的画家，不但已具有风格，而且还具有多种多样的风格，怕只怕觀者不察，竟把珍珠看作魚目罷了。

說到「风格不够稳定」，言下且不胜遺憾，彷彿风格是應該穩定似的，實則大謬不然，一玄是處。殊不知惟其「风格不穩定」，才表示这个画家有着用之不竭的創作力。妥知道，許多畫家的毛病不在於他們沒有风格，而在於沒有前所未見的嶄新风格。這樣說來，风格上的不穩定毋甯是一件可喜可賀的事，有什么值得遺憾呢？這原是老話，此處不擬重複，如果有興趣的話可以參看拙作「論艺术的风格」和「风格的自覺」。

最不可恕的是硬妥送我們幾個祖宗，不管我們妥不妥接受。雖然惠而不費，可是此情此意，碍難接受，不得不完璧歸趙。說黃奕全的

画有哥庚等人的影子在，說我「受德勞內（C. R. Delaunay）的影响」而且「頗深」（多豈有此理的一个「頗深」），實則全是天方夜譚，不知所云。且別說哥庚所作均屬具象了，就說用色，哥庚每每喜用大片的粉紅、淺紫、土黃，這跟黃奕全有那一点相像？至於說我「受德勞內的影响」而且还「頗深」，更是令我震驚，因為，恕我孤陋寡聞，我從末就沒听过一个名叫德勞內的画家，也沒有見過他的画。現在據說我的画是「跟隨了他的構圖法」而作成的，真使我為之大悟，茅塞頓開，焉能不感激涕零？原來他的理由是：德勞內也画圓圈，而我也画圓圈，「所以」我受他影响頗深。狗有四個腳，桌子也有，所以桌子是狗。真是豈有此理。試問：除了画圓圈一点以外，我的画跟他的还有什么共同点？如果画圓圈就是我「跟隨」人家的罪証，那麼那一个大師不是「跟隨」人家的？

要知道：想在一件作品里面容納一切不同韻味的美，是件不可能的事，因為有些美，是相反而不相成的。如果一件作品已經充份的表現出那個類型的作品所可能容納的種種的美感，我們應該說它已經相當成功了。我們不嫌一首小夜曲不夠雄壯，也不嫌一首婉約的詞不夠豪放。可是現在他居然嫌我的画「顯得非常乏力」，怪魚兒不會唱歌、鳥兒不會游水。試問我幾曾力求表現「有力」？如果我在這次展出的几幅画中都設法使它顯得有力，難道不嫌不倫不類画蛇添足嗎？

「彩」文作者喜歡檢一些我們所不齒的標準來批評我們，殊不知我們对那些早就該丟掉的狗屁標準並不抱什麼敬意。譬如說黃奕全太熱鬧，黃奕謙太繽紛，在下也被評為「太繽紛而流於裝飾」（好一個「流於」！）我很了解張三的大肉往往就是李四的腓腓；對某些人來說，繽紛往往就是一種禁忌，裝飾更是膚淺的表徵，可是我的見解微有不同，我不以為我們必須把色素壓低，而後格才高。我不但不以繽紛為病，而且还委在創作實踐上有意識地表現出來，以示我對那種可笑的理論的強烈抗議，評論者了解我的用心嗎？小心！不要把人云亦云、積非成「是」的流俗之見當做金科玉律。豈能用平庸的尺去量天才的光年？（我得趕緊聲明：我絲毫沒有自詡為天才的意思。）

使人憤憤的是批評的人不假思索就輪起板斧，劈將過來，毫不留

餘地，好像一個瘋瘋癲癲的劊子手，殺錯人還在做夢。說黃奕謙沈板亮頗令人失望，說陳升榮的畫缺少變化，說我的表現「不能令人滿意」，好大的口氣，說得那麼肯定。試問，凭良心說，就當代大師的水平來說不能令人滿意呢？還是就國際水平來說不能令人滿意呢？這里面恐怕除了良心的問題外，還有能力的問題存在呢。更令人氣短的是硬要在諸位畫家之間強為軒輊，真是擬於不淪。說「黃明宗的畫在意境上比其他幾位參加展出者都『超脫』許多。」這麼說，在所有的畫家里面除了一個以外，其他都不足觀了，是不是？我個人十分欣賞黃明宗的畫，也承認他的畫藝有一定的成就，不容抹殺，可是我偏向「彩」文作者指出一個很重要的事實：在藝術的天地里，有可以相比的部份，也有不可以相比的部份，風格便屬於后者。由於風格，故使各人的藝術有其普遍性也有其獨特性。在這一點上，根本不宜強分高下。金魚比黃鶯超脫了多少？

「彩」文作者每喜侈言節奏，說黃奕謙「筆力不夠強，不能產生適當的節奏」，說區區因為線條顯得乏力，所以不能產生應有的節奏。我不知道他對美術的節奏有多少認識，也不知道他所指的節奏，是不是與美學家克羅齊所說意義相同（或相近）的節奏。何不先細談拙作「美術的節奏」然後回頭再看看我的畫呢？如果還看不出來，我願意代為分析，不收學費。

不知所云的話俯拾即是，譬如說什麼「從視覺帶進靈界」、「二次元空間」、「心理空間」、「形而上空間」，我倒要請教請教所謂「進入靈界」是怎麼進法？妥唸佛不妥？所謂「形而上空間」是酸的還是甜的？真是匪夷所思！真沒想到在人類已經成功地登月而又安然地回來的七十年代，在神學與玄學以外的繪畫天地里，我們還得為這些莫名其妙的文字符咒費神。說某某人的用色受西方影響頗深，也是妙不可言的一例。原來色彩還有東西之別，真是震聾發聵。未知三原色三間色之中，孰為東方，孰為西方。說我「以前展出的畫鬆散、凌亂和輕浮」，這回又不知道他抓住我什麼罪証了。雖然蒙他謬獎我「也有進步」，可是正如他力數我的「最大缺點」（他自以為的「最大缺點」）是玄的放矢那樣，說我「也有進步」大概也是不知所云

了。我才不領這份情，「也有進步」這句話我妥妥奉還。

其實錯誤尚多，我也沒有胃口一一盡舉，以免我的文章写得瑣瑣碎碎。其實，逼得我不得不執筆為文，這在不想輕易寫文章的我來說，已經是件苦不堪言、難以忍受的事了。

老實說，在嚴肅的文艺批評風氣還未建立起來的今日，對於嚴肅而言之成理持之有故的批評，我們歡迎之不暇；我們也充份的了解到，惟有嚴肅的文艺批評建立起來，褒其所當褒，貶其不得不貶，把烏鴉歸之於烏鴉，鳳凰仍歸諸鳳凰，然後才會涇渭分明、瑕瑜得見，然後藝術的價值才能弄出一清二楚，於是乎真正的妖精必將會原形畢露，真正的紅顏也將不致於薄命。我們之不惜喋喋、權充蒼辯，目的不在面子保衛戰，我們的是非之心告訴我們：怕傷和氣，大可以遠離是非，做个乡愿。一个不常碰画笔的人，可否从事繪畫批評呢？鄙意是：可以。但是起碼起碼，他必須具備過人的眼力。否則，若低的不仅仅在手，高的又偏偏不在眼，那便是身不盈百磅而力图舉千斤，未免太不自量力了。出師未捷身先死，不通的批評本身就是个响亮的笑話。

雖然「彩」文並未署名或筆名（這又是一件怪事），可是我還是妥妥不改姓、坐不改名，正正式式地向他領教几招。老實說，我對「彩」文作者作為一個批評者的資格根本表示懷疑，猶之我懷疑一個不懂德文的人配談德國文學。如果不服氣可以先回答我一個 ABC 的問題：我今年所展出的畫幅，在用色上有三個（實則不止三個）與前次展出所截然不同的特點，究竟是什麼？不妥用繽紛、燦爛、沉重這些可寬可窄可是可非的含含糊糊話，妥妥說有確鑿是非可言、量得出、稱得出的話。說不出來我當然可以奉告。如果視若罔睹，何由褒貶？是不是還配修言批評，那就值得三思了。

夢囈與胡說之間

——「不是公論」讀後

因为「不」文作者早些时候在他那篇「彩色繽紛中的一些感受」的妙文中隨意裁誣，輕率論斷，毫玄道理地把几位画家的成績一笔抹杀，触犯了众怒，在众人皆欲杀的情形下招来了反质；人家不得不指出他的謬誤以正視听。於是乎醜态百出，原形毕露，惹得个自討沒趣，啃下个不堪入口的苦果，这自然不会好受，但也只是咎由自取罢了，与人何干？照說，受了这次的教訓，就該慎言慎行，知所收斂了。这样，虽然不能抹去那个污点，也至少可以防止进一步謬誤於未然。如果他稍知自省，懸崖勒馬，痛改前非，那也就回头是岸，善莫大焉。不幸他却計不及此，意犹未休，还恼羞成怒，硬要將錯就錯，甚至一錯再錯，以致泥足深陷，替士林製造新鮮的笑話，这不能不說是一件可悲的事。

不过，这回他学乖了，他略知避重就轻了；刀鋒不敢再向別人，而专委向我開刀了。可是，一些已經鑄成的錯誤难道是事后的千言万語所能文过飾非得了的嗎？实在也大可不必費心了。这篇「不是公論」之作，如果确是針對拙作「隔靴的搔痒」的辯白（虽然不大可能有什么可資辯白的餘地），我们也不妨看看他怎么說，玄奈他毕竟招架不來，所以对我那篇文章所提出的許多最为相干的反詰，除了开个玩笑外，却答不出來。招架不來居然还喋喋不休，又說了一大堆話。会是什么話呢？殆亦不难想見，吾不欲名之矣。

首先，讓我澄清一些可能的誤解，我不希望这一再的申辯被喚做「笔战」，因为一來这不是我的本意，再者，笔战云云，必有所爭，同时必須有个可敬的对手存在，才能發生。今則不然。我現在所进行的，主爰是对一些誣告的抗辯。正如我们若被誣偷窃而查玄实据时，不得不抗辯自衛，力求昭雪那样。这是我写「隔靴的搔痒」的目的，也是我写本文的目的。我才不致於玄聊到隨便找个阿猫阿狗来笔战。

綜觀「不是公論」這篇妙文，給我印象最深刻的是它所新發展的「風格」：它已經從循規蹈矩的平鋪直敘進步到閃縮其辭、游移其語了；它的含的放矢叫人懷疑作者在向空氣說話。這次他不敢正正式式的向我說話了，也不敢明明白白地指斥我了，而委製造一個假人——一個冒牌的畫家——旁敲側擊，指桑罵槐，極盡挖苦之能事，俾遂其譏諷之欲。可是明人不做暗事，何不光明正大地說稱得出、量得出的話呢？這是他遠較我虛怯的地方，也是他不及我光明正大的地方，因為，當我向他質問的時候，我是堂堂正正地向他質問；當我說他荒謬的時候，我是明明白白的說他荒謬；我一点也不屑閃閃縮縮、鬼鬼祟祟，而為可能的反擊預留金蟬脫壳之計。無奈他却不此之圖，竟出此下策，在歷史上留下了一個胆怯的痕跡。可是無論他明說也好，暗示也好，影射也好，如果有骨頭的話，就別遁辭，說：「我指的不是你。」何況，由他的影射在讀者的腦海中所造成的關於我的壞印象，豈是他任何遁辭狡辯所能推卸得了的？所以不管他是明指還是影射，所指的還只是我——惟一的我。

關於「含力」之不必為病，我已經辯之再三，証明了他的指摘的不當，含意再炒冷飯，豈料「不」文作者却意興猶濃，不肯罷休，不惜言之再四（恰恰是講了四次），並趁我自承「此次展出的畫含意力感」之便，就自以為抓住了我的痛腳，極盡冷嘲熱諷之能事，真是莫名其妙！他真以為人家沒這個本事，就未免太小看人了。也不摸清人家的底，就胡里胡塗地小看人家，除了含知之外，還是可憫。殊不知人家的境界尚不致於其低若此。人家的第一個考慮，當然不是那個不成問題的技巧，而是整幅畫的總的藝術效果。必有助於這個總的藝術效果，而不致於破壞它，才採用某種技巧。人家比他所幻想的低能，高了許多。

接着他又在「祖宗」上面大做手脚。他說：「說新加坡是現代畫的『處女地』尚情有可原，硬說是『發源地』，那麼，沒有祖宗就真丟臉了。」除了文理欠通之外，這話還是一個歪曲。因為那絕不是我的意思。請問：我幾曾「硬」說過新加坡是現代畫的發源地？也幾曾有過這樣的暗示？硬委把我不曾說過的廢話說是我說的，這種栽誣的

手法，是何居心？我用「祖宗」这个隐喻，指的只是影响我们画风的那个前辈，读者看了也必会作如此理解。各文俱在，墨迹犹新，斑斑可考，誰曾裁誣，誰被歪曲，有如立桿見影，豈是他这种障眼法的笨拙魔术所能混淆得了的？也未免太低估读者的智力了。我不想歪曲別人，也不希望被人歪曲。

他說要回答我那个ABC的試題，可是就凭他那两下子那里答得出！又不想交白卷，於是他就只好嘻皮笑臉，胡言乱語地闹个不相干的玩笑，說我（当然是影射，他才不敢明指）技仅止乎画没有什么了不起的切綫与圈圈，把我形容得如何低能，如何举起「发抖」的笔，如何「乏力」，如何「没办法塗得均匀」，如何「搞不出別的花样」，如何「画圈圈不像圈圈，画直綫不像直綫」，於是劝我「及早收挡」，因为沒有「什么『良机』可乘」。这是他節外生枝的开始。他曾自承「沒有逻辑脾气」，恐怕他是說对了，否則幹嗎硬要把一些毫不相干的題外話扯进去呢？我除了对他的指桑罵槐的技倆表示不齿，对他的人物塑造的生动表示激賞之外，还对他这种梦囈表示惋惜。起先他只是「不滿意」我上次展出的「沒有风格」「跟隨人家」的「最大缺点」罢了，現在他却要进一步全盤否定我的艺术了。我的天！劈之不足，还妄把我碎屍万段；碎屍万段之不足，还妄把我剝成肉醬，这种失去理性，极尽詆毀之能事的話，說了（在报上）能够心安嗎？对着一个精通十种語文的語言学家高嚷：「你是文盲！你是文盲！」这不是作贱自己是什么？值得惋惜的是这种自我作贱将在历史上留下不可磨滅的痕迹。我不便（也无意）自翻我的艺术造詣，但却深恨我的作品不是一番毫不負責、迹近瘋狂的仗口胡言所能否定、所能抹杀得了的。我的作品縱使没什么稀奇，可是說這話的人如果是個視若罔睹（因为答不出ABC試題）的人，這話还会有什么份量呢？

又一个节外生枝就是他对我的基本訓練表示怀疑。（「一个连基本訓練都成問題的人，死妄画，（死妄作画家）」）。他真是一不做二不休。我深覺他不該隨便說这种不知所云的話。如果所謂画家指的是一代大师，我不知道还有多少人敢自命画家；如果所謂画家指的是：在繪画上有一定成就、一定訓練、一定造詣、一定天份、而潛心

作画的人，那么自称画家难道就表示大言不惭嗎？难道我一定妄自貶到一爰是处，把自己說成与画爰緣嗎？他当然可以怀疑我的基本訓練，我也不必向他历数当年勇，我的基礎究竟深厚到什么程度，自应由够資格的卓越画家評定，豈是阿猫阿狗可以越廚代庖的？不过如果幻想人家很不行的地方，恰恰就是人家很行而又並不沾沾自喜傲帶自珍的地方，馬上叫他自取其辱，豈不是可笑亦復可憫嗎？想抓痛脚却不料抓到一双雞毛腿，何其不智！所以我不敢隨便小看人，因为旁边那个白面書生可能竟是个不露相的真人。

不幸恰恰相反，他一开始就說我自比鳳凰（又是节外之枝），这是他的錯覺（如果不是歪曲的話）。試问：我几曾說过这話或有过这样的暗示？我比他所幻想的，妄謙虛了許多，白帋上的黑字可以替我作証。

最严重的节外生枝就是他說我「既乏基本訓練，又死妄画」，因此，「最大的武器（只）是阿芝姐的來文，而不是他的『画』」（什么叫「阿芝姐的來文」？簡直莫名其妙！此外，到現在我尚未写过一篇（仅仅一篇）來文），所以最好「及早收挡」，絕不会有「良机可乘」，为的是「历史上的大画家沒有一个是靠相罵走进歷史的」（他的高論却必定会走进「笑林外史」爰疑）。对这些极具侮辱性的話我妄郑重地提出抗議。他处心积慮地暗示我是个濫竽充數的画家。这种詆毀，是双重的：在能力上，我低能，根本不是画家的材料；在人格上，我动机不純正，孜孜於附庸风雅，沽名釣譽，甚至不惜用画以外的手段——「相罵」、「阿芝姐的來文」——来招搖撞騙，图搏「虛名」。我不知道他是否了解这种誣告的严重性。關於能力，他的詆毀之不当，我已經辨析过了；關於动机，我妄郑重地质问一句：說我（影射我）企图以相罵图搏「虛名」，有什么証据？我希望他不妄因为恼羞成怒就肆意誹謗，以致損及他人的名誉。讓我們把凱撒的归之於凱撒，基督的归之於基督。至於我，我从来就不曾对他节外生枝，在他針對我所作的錯誤的評論以外的事大做文章。虽然很令他伤心地（实則何須伤心？）我曾怀疑他作为批評者的資格，但也只是因为他答不出我那 ABC 試題罢了。

在他的錯覺中，他也許會誤以為我刻薄，其實正相反，因為在這串事件中，我所表現的恰恰是厚道而絕不是刻薄。如果他知道我对他的許多錯誤只檢一部份出來，並且輕描淡寫地一筆帶過，難道他還不該向我致謝嗎？



藝術的簡與繁

有些人以为一件艺术品的价值，与其简繁无关，五絕如登幽州台，仅仅二十个字，已经把那种「悵望千秋，蕭条异代」的寂寞的悲涼感宣洩无遺了，而那些最見真性情的文人画，往往只是晚霞一抹，流鶯数点，却极能以简馭繁，所表现出来的意境的高远，又豈是那区区尺幅所能围限的呢？而成本大套，连篇累牘，未必就有一毫之可称道；内容繁杂的巨幅，很有可能竟是一团糟粕。

这种說法，我起先頗为贊同，而即使到现在，我还是承認它有着若干的真理；但是经过反覆的思索后，我的脑海中渐渐的形成一个不大成熟的看法，与上述的說法頗相逕庭。那就是一件艺术品的价值，和它的简繁，並非沒有絲毫的関係。

我說我的看法是个不大成熟的看法，一方面固然是因为我无缘遍覽羣籍，以互相比較，互相發明；另一方面还是因为我虽曾几經思索，却无缘作深邃而綿密的思索。有些問題，我可能視而不見；有些関鍵，我可能置若罔聞。因此这里所作的陈示，只能祇是一种极粗淺的初步陈示，至於严密的理論的建立，那就只好期諸来日了。

既然我說一件艺术品的价值和它的简繁不无若干関係，那末又有些什么関係呢？我如果能够把这許多的関係一一指陈，那末我就不啻在美学上，建立了一门嶄新的理論，替美学开拓了一个新的領域了，可是我目前的学力与才智尚不足以語此。然而至少我可以肯定一点，那就是：一件艺术品，内容与形式若过於简单，它的艺术价值必不会很高；換言之，它很难成为一件伟大的傑作。我必須馬上声明：我无意說简单价值就必然低，複杂价值就必然高，因为任何一个头脑清醒的人都能看出这是幼稚(naive)到令人噴飯，不值一辯的。但是我虽然不以为一个人东西吃得多久就健康，东西吃得少就孱弱，可是我却可以肯定：若什么东西也不吃，那末他不但是会日渐孱弱，而且一命嗚呼，也就指日可待了。我对艺术价值与简繁之间的関係的看法，也正

相类似。

简与繁，主妥是指它的质，而不是指它的量（除非指的是文字，篇幅的长短可以决定其简繁；篇幅短，繁不了），而所谓的质，包括了内容和形式。譬如金字塔，它的体积（属于量这方面）不可谓不吓人，然就质（其形状）言，实在是最简单不过；譬如核桃刻成的小舟，论大小曾不盈寸，可是麻雀虽小，五脏俱全，计有人，有舱，有箬篷，有橈，有炉，有壶，有手卷，有念珠，而人物情态，且极丰富，从质方面来看，其复杂远超过金字塔多多矣。

为什么两件艺术品如果均玄懈可击，那末繁胜于简呢？为什么一件过於简单的艺术品，比较地不容易成为一件伟大的杰作呢？我以为在纯粹的理論的思考上，我们固有詳加探討的必妥；在实际的例子引証上，我们尤宜多所援引，好使我们的論旨更形明朗。

首先我妥指出：过於简单的作品，意味也許深長，內容絕不丰富，形式尤不会变幻莫测，更遑論多彩多姿？因此波涛壮阔的讚語，鬼斧神工的溢辭，质简的作品是玄緣承受的。所以包罗万象的，絕不会是那些兴会神来一挥而就的即兴之作；領風騷数百年的，又怎会是那些十来廿字的寒儉之篇呢？三言两語，英雄絕玄用武之地；区区尺幅，巨匠焉能迴旋周轉？繁複深刻的思想，細膩精微的感情，玄奇不有的千态万状，简短之篇絕难曲尽其妙；至於根本人性的刻剖剖析，自不是隻字片語所能胜任的了。試想，把歌德的浮士德縮成一首小詩，把迈克兰基罗那創製四載的圓拱大壁画縮成一幅小品，把貝多芬的十大交响曲縮成一闕小調，歌德还是歌德嗎？迈克兰基罗还是迈克兰基罗嗎？貝多芬还是貝多芬嗎？过於简单的作品是絕對沒有廣度的。

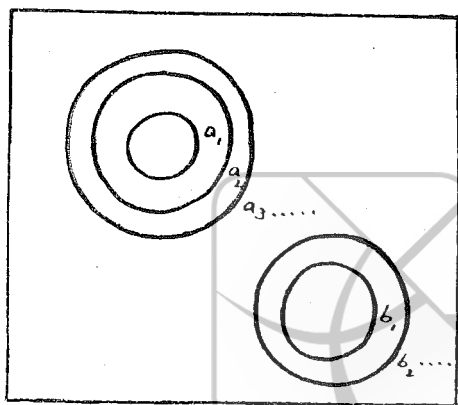
简单的作品不但沒有廣度，抑且难有深度和高度。

也許有人会說內容丰富，不必是美的惟一評準（criterion）。我們似乎不便說，內容丰富，艺术价值便高。反之亦然。何況繁複的，亦多糟不可言之作呢！話彷彿是不錯的，但是說這話的人在有所知的同时，不幸亦有所不知。其所不知是什么呢？首先我妥指出的是：拿精鍊的简篇去和繁複的劣作相较，是极不当的，盖有欠公允。再求我们妥剖析，繁的作品，如果它玄懈可击，它所成就的，便不仅仅是

内容丰富这一点。内容丰富，犹为餘事也。那么它比内容丰富，还多成就了些什么？很多很多。很遗憾的，我们没有一个比较贴切的名词以資說明，我暂时且借用「层次」一語。我妄說：繁複之作，其层次较多。可是层次又是什么呢？我暂时給它下这样的一个定义：

艺术的价值离不了局部与局部，局部与更大的局部、局部与全体的和諧。凡是应该达成和諧的関係的，便叫层次。

茲以圖示如下：



上图中 a_1 是最小的一个局部， a_2 是包含了 a_1 的一个局部， a_3 是包含了 a_2 的一个局部，以此类推； b_1 是另一个局部，而 b_2 又是包含了 b_1 的一个局部。

基於以上的約定 (convention)，局部与局部之间的関係我们可以表示如次：

$[a_1 a_2]$ 表示 a_1 与 a_2 的関係，

$[a_1 a_3]$ 表示 a_1 与 a_3 的関係，

$[a_2 b_1]$ 表示 a_2 与 b_1 的関係，

$[a_2 b_2]$ 表示 a_2 与 b_2 的関係，

.....

$[aa_2] = [a_2 a_1]$

以此类推。

很快的，我们将能看出，繁複之作，层次极多；质简之篇，层次极少，因为繁複之作，局部极多。

比方說作品 w_1 较简，其局部为 $a_1, a_2; b_1, b_2$ ，●（注意这是拟想的）那么所需考虑的层次有：

$[a_1 a_2] [a_1 b_1] [a_1 b_2]$

$[a_2b_1] [a_2b_2] [b_1b_2]$ (4C₂)

共有 6 个层次。

作品 w_2 较繁複，其局部为 $a_1, a_2, a_3; b_1, b_2, b_3$ 則所需妥考慮的层次有：

$[a_1a_2] [a_1a_3] [a_1b_1] [a_1b_2]$
 $[a_1b_3] [a_2b_1] [a_2b_2] [a_2b_3]$
 $[a_3b_1] [a_3b_2] [a_3b_3] [a_2a_3]$
 $[b_1b_2] [b_1b_3] [b_2b_3]$ (6C₂)

共有 15 个层次。

所以我们知道繁複之作，所需达成的和諧關係远较質簡者为多。

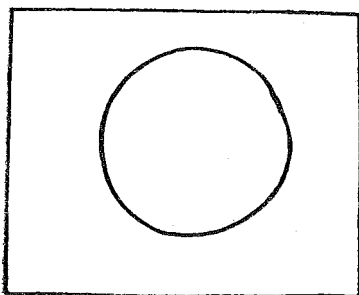
同时我们必须了解，繁複之作不仅是所需妥达成的和諧關係多，同时还在于头緒紛繁，牽一髮而动全身。譬如一件作品有两个局部 a, b 。若不和諧，我們可以調整之，俾 $[ab]$ 和諧就行了。可是如果現有我们有另一件作品，其局部是 a, b, c ，現在 $[ab]$ 和 $[ac]$ 都相当和諧，惟独 $[bc]$ 不和諧，我们可以不可以单单調整 $[bc]$ 俾 $[bc]$ 和諧呢？不可以！不可以！因为当 $[bc]$ 和諧以后， $[ac]$ 又不復和諧了。这岂不是得之东隅，失之桑榆嗎？如果你必欲使三个层次和諧而后快，那么你得妥同时調整三个局部，而如何調整，調整到什么程度，在在都比简单的煞費苦心。

然而，从以上那粗淺而又味同嚼蜡的証論中，我們已經不难明瞭，繁複之作，如果不是許多糟粕的集合體，而是一系列之和諧的組合，那是多么的難能而可貴呵。因为藝術家必須戰戰兢兢地去避免那牽一髮而动全身的陷穽，而去駕馭那头緒紛繁的大局，还妥面面顧全，如何去避免，去駕馭，确是一个藝術家的試金石。这个關係的網，不是容易編織的。

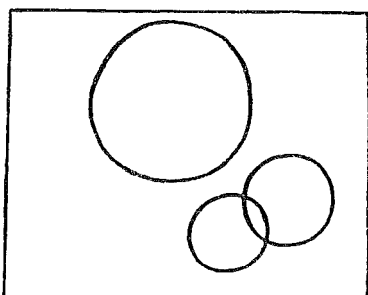
我个人在作画的时候有这样的一种經驗：当我的画已經完成了一部份的时候，我覺得大有可觀；可是当把它全部完成以后，我反而大失所望：它並不如我所預期的美好。后来我曉得，關鍵是这样的：原来当我达成了一些新的和諧的时候，我同时又不幸地招致了更多的新的不和諧。

拿一些实例来谈吧，譬如我们现在有两幅画：A和B：

图A



图B



图A中，我们最先要考虑的自然它是主题（那个圈圈）的形状、大小和位置，然后我们考虑到它的色彩，再来我们考虑到底色，最后我们考虑到主题的色彩与色彩间互相影响所产生的那种效果；可是图B就难多了，我们不仅要考虑到主题（三个不等的圈圈）的形状大小和位置，最难的是要考虑这几方面的相互间的关系。这些问题，在图A是不存在的。此外每一部份的色彩与其间互相影响所引生的效果，均须考虑，一如前者。

在品评上我们有时会用到一个字眼：气魄。我以为这个尊号，只有那些繁复的巨构才配承受。有气魄的作品是属于那些经年累月、艰苦备尝，表现出惊天地泣神鬼的精神伟力的心血结晶。这种心血结晶，其每一个转折，都经过深思熟虑，俾达到「不惊人死不休」的境界。它是「伟大」的，令人惊歎不已的，令人肃然起敬的。他比单纯的「好」与「妙」自有着更深一层的意义。因此简与繁的区别，并不仅仅是风格上的区别。

由于繁与简与艺术价值之间，确有如许的关系，因此诗人徐志摩先生与莎学权威梁实秋先生均不大尊敬三言两语的小诗而鼓励诗人努力地创作长诗。徐先生说小诗所发出的声音「微细得随时可以用一个小姆指给掐死的。」中国文学史上，长诗和史诗的不振，我们不能不说那是美中不足的地方。

誠然，在質上简单的作品，亦不无好处，好处在主题突出。主题突出我们的注意力就不易分散，我们就比较容易把握住作品的重心。因此对简而优秀的作品我们有这些字眼可用：简鍊、简潔、简明、以简馭繁。简单的作品容易形成一种气氛，而这种气氛正是我们所需要的；可是仅仅成就了这一点毕竟太过寒儉，必为高才所不齿。同时我们亦不宜以文害意，为語言所誤导，以简馭繁有时是可能的，但並不是說一切的简都可以駕馭一切的繁。简而能馭繁，其「繁」必是繁瑣的繁；繁瑣云云，繁得不必委之謂也；繁得不必委，自然繁得不好；拿繁得不好的作品和简得好的作品相提並論，其有失公允，我们前面已經說過了。

記得曾經和朋友談艺，說到金字塔的形状，我的朋友以为那是件傑作，它的简单予人一种質朴、至大至剛之感，所以简单好。其实使我们惊歎的是它的工程的大，而不是形状的简。前者屬於工艺技术的範疇；后者屬於美学的範疇。我们似乎不应因为它是工程上的奇蹟转而給它的形体上美感的評價予溢美之辞。犹之我们不便因为陈小姐長得漂亮就断定她必然不是蠢材。其实把金字塔的形状縮成几吋高（注意：其繁简不因此而改变），你还委坚持地說它能予人以至大至剛之感嗎？

再举一个例子。这个例子人家举出来的用意是委說明繁之为弊，以否認(disprove)我们「繁为貴」的理論。依我看它不但否認不了，反而加强了我們的理論。哥特式的大教堂，有些英国的艺术批評家以为很醜，原因是它那过份的裝飾雕刻，非常的工細，精雕細鑿，达於極致。就每个細部而言，的确是很美的，然就整个教堂而言，却适足以形成其醜陋。这样說来，豈不是說明了繁之为弊、简之为貴嗎？其实不然。若就整个来看而果然会显得醜，其咎不在繁。設計者在注意細部的工緻的当兒，忽略了細部与細部间，細部与全体之间的和諧，因此其咎在設計者，不在繁。同时我们还可以从这里看出，在一繁複的創作的过程中，陷穽是如何的多；陷穽之多适足以証明能避免落於陷穽是如何的难能而可貴。

●局部当然是不可数的，我们只是把它單純化。

美術的節奏

一切的艺术，常常离不開节奏。节奏的艺术，固然出於人类的創造，然而对节奏的要求，却是自然而然的，先天的，本能的。我們試觀海潮的往復，雷鳴的間作，便會不期然地生崇敬神往之感，這就是因為我們对节奏有先天的要求。

就音乐而論，音乐离不開拍子，而拍子就是节奏的基礎。音乐不但离不開节奏，而且一首乐曲的情味或风格，也常常以节奏为主妥的决定因素。巴哈的乐曲严谨，貝多芬的乐曲雄渾，莫札的乐曲轻快，这些特色的形成，主妥也同。因为各别的节奏不是一首进行曲和一首华爾兹的不同，仅就其节奏本身便可以观察出来了。一首夜曲与一首晚歌的差別，主妥还是节奏的差別。

原始民族的音乐在旋律上固嫌幼稚，然觀其节奏，也不可謂简单。非洲黑人音乐的节奏具有痛快淋漓、热情奔放的特色，予爵士音乐以頗大的影响。事实上，光是节奏本身，便有引起审美愉快的能力了，妥不然，击鼓一技又怎么会为人所欣賞呢？

再說詩歌，西洋詩本末就有一定形式的节奏，如 *iambus*, *trochee*, *dactyl* 等等，便是利用西洋文字音綴上轻重 (*accent*) 的不同而構成的节奏的格式。

他如舞蹈，就更离不開节奏了。舞蹈的艺术，实在是兼备了时间的节奏，与空间上的节奏两重的特色。

因此我们不难明白，节奏实在可說是艺术生命的源泉；我們縱使不可說沒有节奏便沒有艺术，但至少我們可以說，沒有节奏的艺术就像沒有放油盐配料所做出来的菜一样的乏味。

音乐、詩歌、舞蹈的节奏是比较地容易了解的。美术的节奏又是怎么回事呢？恐怕便稍微不如前者的简单了。这不是說美术的节奏一定比音乐或詩歌的节奏深奥，而是說它的意义相当的分歧 (*ambiguous*) 和含混 (*vague*)。之所以如此，或許是因为一些人不够审慎，

未嘗細心分辨節奏一詞的原義，却把一些別的觀念絞在一塊兒，玄異咀里說的是張三，心里指的是李四，叫人如何摸得着頭腦？有些人說氣韻便是節奏，有些人則說調子便是節奏。這些說法是否妥當，繫於氣韻、調子等詞的約定俗成的意義是什麼，和節奏的本義是什麼。

我們且慢批評以上的說法，不妨先看看美學家的說法如何。

Ernst Grosse 在「藝術的起源」一書說得很清楚：「節奏的本質形態，是某一個特別單位的有規則的重複；無論是一種聲音、一種動作以及一種圖形，都是的。然而節奏的單位並不一定妥嚴格意義的一個單位；祇要有一個單位的作用的，都可祇在內。」以上這一段話恐怕是節奏一詞比較恰當的定義。

其實我們必須明瞭，節奏這一個概念原本是音樂的。其后我們把它推廣，才變成統攝於一切藝術的一個概念。在音樂的記譜上，我們可以看出一個樂曲總分為若干小節，每一個小節里又有若干拍子，第一拍稍強，這一表每一小節的對應的拍子，不就成了 Grosse 所謂「某一個特別單位的有規則的重複」了嗎？我們似乎不宜忽略了 Grosse 的話的後半段：「然而節奏的單位並不一定妥嚴格意義的一個單位；只妥有一個單位的作用的，都可以祇在內。」這話也不難了解。譬如一首樂曲第一小節的第一拍是一個四分音符，第二小節第一拍則是一個四分休止符或兩個八分音符，則一個四分音符和兩個八分音符固然不同，然均可視為單位，我們可以說，後者是前者的重複。可見 Grosse 的話雖然抽象，但是只妥我們稍加思索，就不難發現其中實已涵蘊了一切藝術的節奏的意義。

我們之所以妥說好些關於音樂的節奏的話，目的是妥看節奏這一個概念，如何從音樂推廣到美術來。如果說音樂是時間的藝術，那麼我們不妨說美術是空間的藝術了。所謂「某一特別單位的重複」的單位，在音樂上是時間的單位，在美術上，是空間的單位。所不同的是時間只有一度（1 dimension），普通的空間前有一、二度（繪畫是二度空間的藝術）和三度（雕刻和建築是三度空間的藝術）。

一度空間的節奏是指在一直線上所表現出來的節奏而言。譬如我們在一直線上分列若干綫段，在每綫段上若干「特別單位的重複」，

就整个而言，是一种节奏的表现。如图：



一 特别单位之重複

以上的一种比较简单的节奏就是通常的图案，在装饰上，我们常常用得着它。即使是原始民族，也并非不了解这种节奏有其审美的价值。在一个原始民族里，「一个人祇要有机会得到许多牙齿、螺壳等串起来作颈饰，它就一定要将它弄成为有节奏的一套。但如果我们就此下一个结论，以为原始民族的节奏排列，主要的意义是在实用，那么我们只要看一看菩托库多人的通用颈饰，就能找到製造者并不缺乏对美感的欣赏上的证据。他们现在是将黑的果实和白的牙齿很有规则地交错着排列的，如果他们真不欣赏节奏美的话，他们就一定要很任意地乱串了。同时我们也可以看出，这种由两色组成的节奏，确比单色一色的螺壳的或牙齿的项练进步得多。——这就是说原始人实践更多的变化，更丰富的节奏的原则，一定要比发现这种原则容易得多。」（Grosse：「艺术的起源」）

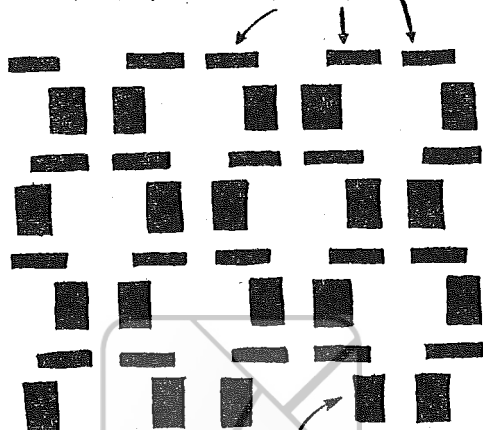
二度空间的节奏也不外是在平面上「一特别单位的重复」，如图所示（见於59页），便是平面上节奏的一个例。许多的图案，都表现类似这样节奏。我们试一看布料的花纹的设计，就可以看出许多平面的节奏。

至於三度空间的节奏，亦相类似，亦不外是立体上「一特别单位的重复。」这些例子，我们可以从许多建筑物或抽象雕塑上找到。

但是关于美术的节奏的话我们才说了一半。有人会这么想：照前面所举的一些例子看，则所谓节奏，豈不仅是机械的重复吗？果如此，则捉住了一个基本的形式去「依样画葫芦」，豈不就形成一种节奏了吗？如果节奏之为物是这样地简单，又有什么稀奇；具有节奏的图形，如果就是这样呆板，又有什么看头？

对于这些疑问，我们实在有一加以答复的必要。不错，美术忌呆板，贵创造，能够「依样画葫芦」的，就不难能可贵。但前面的

一 特别单位之重複



另一特别单位之重複

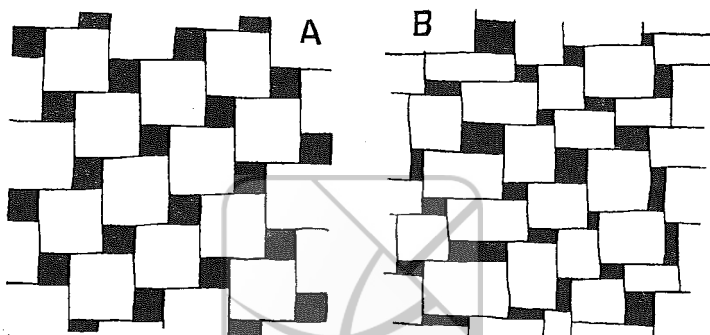
例，只不过是從最简单的說起，並不是說节奏之为物就仅仅是这些东西。上面所举的节奏的例子，我们不妨称之为「原始的节奏」。

为了言說的方便起見，我们不妨用例子說明，假如我们有一个「綫性节奏」的图形如图(a)（一度空间的节奏我把它叫做「綫性节奏」linear rhythm）这样的一种图形我们在編織物上常常可以看到。这里面所表現的节奏我们固可說它有几分美观，但不免嫌它呆板，如果我们把它加以变形如图(b)：



如是我们或許可以說，经过变形后的图形更可免於呆板。

二度空间的节奏，情形也相类似。譬如我们有一个平面图形，显现出一组平面的节奏如图(A)。我们试细加体视，就不免会这样想：这样一个图形也不过是大、小两种方形依照某种方式的重复而已，亦难免於呆板。为了免於呆板，我们想办法加以变形，譬如把它变成图(B)。这一来我们或许可以说图(B)比图(A)更耐人寻味。



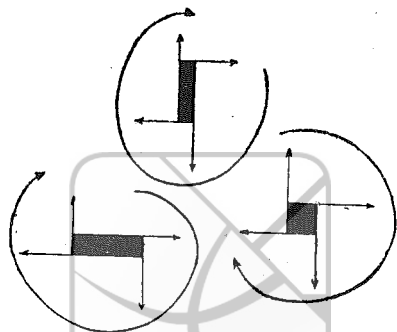
同样的，三度空间的节奏，我们也可以用类似的方法，使它免於呆板。

「寓变化於整齐」，这是一切艺术的一个原则。整齐便流於呆板，变化便免於呆板。从二者当中择取一条中庸之道叠次上升，方可望达到艺术的极峯。因此从(a)变到(b)，从(A)变到(B)所具有的重大意义，我们必须不予忽略才是。这个过程象徵着艺术渐渐离开了原始的幼稚状态。

我们也可以採取这样的一种看法：若說图形(a)、(A)所表现的节奏是一次的(first order)，那末图形(b)、(B)的节奏便是二次的(second order)。在图(a)或图(A)中我们有許多规律。若打破一种规律，所得到的新图形，我们說其节奏比原来的高了一次。同样的，如果我们从图(b)或(B)中再打破一种规律，而形成图(c)、(C)，则我们可称之为三次(third order)的节奏图形。如是推衍上去，我们可以建構四次五次甚至更高次的图形。

我们說图(B)比图(A)高了一次是因为在图(B)中，許多

規律中的一種規律已經給打破了。也就是說還有些規律未經打破。譬如就圖（B）而言，許多黑、白色的幾何形體是矩形。這一規律未經打破。許多黑色的矩形的四邊一端向外延長，這種延長，有一定的趨勢，即是依照順時鐘的方向（clock-wise sense）。這一規律未經打破。



我們也可以說：一個藝術家如果能夠創造出比較高次的節奏，則他是一個在節奏藝術上，比較成功的藝術家。不過這句話還得加些腳註。如果說一個藝術家若能創出更高次的節奏，那末他便是一個比較成功的藝術家，豈不是等於說：打破越多的規律，他的作品越成功嗎？這麼一問，就迫出「節奏的藝術」這個論題來了。對於以上的問題，我們可以這樣回答：當然，如果目的僅僅在乎打破規律，結果只會形成大紊亂，而大紊亂本身未必就是美。難處在：如果妄追求美，打破一種規律，你必須要遵循一種或幾種規律。譬如就圖（B）而論，其中的正方形雖然變成了矩形，但這些大大小小的矩形可分為三種：扁平的、修長的、近於正方形的。如果這樣的一幅圖形尚說得上美觀，就必定要使各種樣子的矩形在數量的比例上很適當，可以「中和」起來，正如若干量的酸一定和若干量的鹼可以中和一樣。而三種矩形，在位置的分佈上要很配，好像它們的「重心」就在圖的中央。這豈不是招來更多的規律、更多的束縛嗎？可見要進入藝術的寶殿是多

么的困难。

到这里我们已經可以說气韻或調子和节奏根本上是两回事了。

气韻一辞，最初見於南齐謝赫(479—501)「古画品錄」一書，是为六法之首。可惜他未加詳細說明，历代学者的說法亦頗糾纏不清，因此我们很难确指其义蘊。譬如，印度学者巴齐(B.C. Bagchi)說它是「气势」和「韻味」；日本的 Kakasu Okakura 說「外物往来运动的情状，其映照襯映的地方，皆須和諧合法，即是气韻。」方薰在山靜居画論說气韻就是生动的別名。也有人說气韻即是动势和韻律。爰論採取哪一种說法，气韻究与我们上面节奏的定义异趣，因此它們根本是两回事。如果一定妥說节奏是气韻，則这个节奏不必是我们所說的节奏。正如叫做張三的那个胖子和叫做張三的这个瘦子未必是同一个人。

至於所謂調子(tone)，一般是泛指利用色彩与色彩之间的互相影响而形成的一种特別的綜合的情味而言。(若单色的繪画則利用濃淡的関係)。譬如一幅描写清晨郊野轻霧迷濛的图画，所用的色彩是柔和的，其色彩间的对比亦不强烈，我們可以說这幅画有着清淡的調子。又如一幅靜物画，其中有火紅的苹果，深綠的香蕉，橙黃的橘子，普藍的桌布，棕色的飾物，其间的对比强烈，予人以灿烂、华丽之感，我們可以說这样一幅画有着濃烈的調子。調子是指一种特別的綜合的情味而言。

所謂美术的节奏，既是指局部图形在空间的分佈而言，分佈得恰当与美妙，我們說它具有优美的节奏。

在現代西洋的抽象繪画(abstract or non-representative art)中，我们可以看到許多天才正在致力於各种节奏境界的創造，其中以荷兰画家妄得里安(Mondrian 1872—1944)为最著。試观妄氏的作品，就可知其特別強調节奏，他曾經毫不厌倦地画过許許多大大小小方格的組合構图，粗心的人或許會說他神經病，不了解为什么他脑袋里装的尽是小方格，但是耐心的鑑賞家不难渐渐玩味出其中的美，更耐心的批評家会为他分析其中的美之所以美。事实上妄氏这种繪画在当时确乎得不到人們的賞識，但是他有的是坚强的自仗心，在

寂寂無名中辛勤的工作了三十年，此期間曾與友好創處 De Stijl 雜誌，宣揚他對繪畫的觀點。以後他的繪畫不但果能在畫壇上佔一席位，而且還影響到現代建築和傢俱的設計呢。

也許有人會發生一個疑問，節奏的美，是否只在抽象繪畫上或抽象雕塑上才能找到呢？在形似的繪畫上，能否也能找到節奏的表現呢？對於這個問題，我們可以這樣回答：粗略地說，抽象美術比較容易集中地表現節奏的美，可是這話並不意味着：形似的美術就不能表現節奏的美。我們且看，如果是一幅海景，那末潏潏的水波和片片的云彩，便涵有節奏的美；如果是一幅街頭小景，那末一層層的石級和一堆堆的木板，便涵有了節奏的美。凡果 (Van Gogh) 的风景畫常畫了一大片金黃色的稻麥，也涵有若干的節奏美。印象派里面的點彩派，盡是用塊狀的原色表綴成各種形像，就每一局部來看，都十分富於節奏美。

現代的建築物力求簡化，但在節奏美方面的進步，却是有增無已。許多室內的裝飾，牆壁和地面用兩色或三色的瓷片綜錯而不按一定的規則地鋪砌，也極富於節奏美；有些圍牆用大小不等的石塊作不規則的堆砌，亦極富於節奏美；有些高樓大廈雖然簡單到像個火柴盒子，然而我們若從遠處看其窗戶的分佈，及其色調的錯列，亦不難發現其頗富於節奏美。

關於節奏的藝術，我慚愧沒有許多高明的話可以奉告，不過美術之道，百變不離其宗；節奏的表現，也離不開「均衡」一個道理，把這一個原則加以巧妙的活用，這是藝術家責無旁貸的事。當然，關於節奏的美，這里面一定有許多原理，至於這些原理的探究，那就有賴聰明的頭腦了。

詩品的文學觀

鍾嶸的「詩品」是中國最早的一部思深而旨遠的詩歌批評專著，實開中國詩論的先聲，在中國文學批評史上地位之卓著，與西方亞里斯多德的「詩學」，可謂等量齊觀；跟同時代而稍早的劉勰的巨著「文心雕龍」，可謂中國文學批評史上的雙璧，其影響後世文學批評思想之巨，可謂玄與倫比。玄怪清代史家章學誠在他所作的「文史通義」里面「詩話」一篇中，曾對它推崇備至，說它足窺藝術天地的秘奧。

本來，中國詩歌批評理論之出現，並不始於「詩品」，如「論語」所說的「辭，達而已矣」，「詩三百，一言以蔽之，曰思玄邪。」這都不妨說略微表露出一鱗半爪的文學思想，可是從嚴格的意義來說，却不好稱是文學理論。降及魏晉六朝，所出現的文學批評的文字，數量自不可謂不多，如曹丕有「典論論文」，曹植有「與楊德祖書」，應瑒有「文論」跟「文質論」，陸機有「文賦」，可謂不一而足。這些固然都不失為中國文學批評史上重妥的史料，可惜有者迄未闡發、有者語焉不詳。「論文」只是叫作家「審己以度人」、勿偏執、勿相輕；文賦所論，多半只是自身的創作經驗；「與楊德祖書」，亦不外是鼓吹一種勇於接受批評的雅量。這些都不足以提出一套思深而旨遠的理論，因此在某一方面，它們跟「詩品」實不足以相提並論。

「詩品」之作，乃緣於作者對當時那種彫琢堆砌、宮商聲病、繁密巧似、用事用典的文學風氣有所不滿，故思褒貶優劣、定其差等，以風規後世。鍾嶸既然有意妥做「褒貶優劣、定其差等」的具体詩評工作，那麼他在對作品褒貶、裁判、論斷之際，必定有相當的根據。哪些地方是瑕疵的所在，那些地方是優點的所在，自須一語中的、正中要害。總之：他必須陳列出他之所以妥作如此裁決的理由。換言之：他必須有他的標準與尺度；他必須有他個人的文學觀。

然則鍾嶸的文學觀究竟是個怎樣的文學觀呢？玄奈他自己却未嘗條分縷析地為他心目中的文學觀陳示一個井然的體系，所以我們玄由

得而指之。可是从字里行间，我们还是想办法以鈎玄提姦的途径替他归納出一套屬於他的文学观。正基於这个文学观，鍾嶸曾着手对汉魏以降的一百多位知名与不知名的詩人的作品进行批評分析。因此，我们容或可以不同意他的品評，我们甚至可以不同意他的观点，可是我们却不能否認他的評論是有所本的。何所本呢？这就是我们姦指出来加以論列的重点所在。姦而言之，「詩品」的文学观，其內容主姦的殆不外是下列的几項：

- (1) 主情思
- (2) 务自觉
- (3) 兼文質
- (4) 反声病
- (5) 重含蓄
- (6) 尚渊雅
- (7) 轻造作
- (8) 病故实
- (9) 貴独創
- (10) 察流变
- (11) 执中庸

以下我们将姦一一加以剖析：

(1) 主 情 思

「詩品序」一開始就說：「气之动物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠。照烛三才，暉丽万有，灵祇待之以致饗，幽微藉之以昭告，动天地，感神鬼，莫近於詩。」詩的效用既足以「动天地、感神鬼」，然則这种「动天地、感神鬼」的伟力又何所緣而生呢？曰：緣情而生。因为性情之搖蕩，形諸中，發於外，笔之於書，宣之於口，就成为「动天地、感神鬼」的不朽詩篇，可見「情」的姦素在詩中是如何的不可或缺。

鍾嶸批評永嘉时代孙綽、許詢、桓、庾諸人的詩篇，每以他们缺少「建安风力」而引以为憾。我们知道「建安风力」的主姦內容，正

是情。然則鍾嶸着重感情这点就可以概見了。所謂「吟詠性情，亦何貴乎用事？」這話說明了性情的充足性。在他看來，詩人受了時、地、物、色、身世的觸發，自不能坐動於衷；情感因為有所動，文思就會有所發。所以他說：「凡斯種種，感蕩心靈，非陳詩何以盡其義？非長歌何以騁其懷？故曰：詩可以羣、可以怨。」而「怨」，也正是情感的一種形態。

然而，雖然鍾嶸於詩主情，卻又力主益之以思。因此，情切而思深的陶詩，在齊、梁之際雖未受到應有的賞識，惟獨鍾嶸對他傾服之忱，溢於言表，說他為人坐爭心，為文淵潤而含蓄（「辭婉」），說他從心不踰矩而云淡风轻（「興愜」）。他的詩比起僅僅的「田家語」，所多的是個人的深思。陶詩之被他列為中品是否得當，我們暫且不論，但他之欣賞陶詩，却是顯而易見的。而他之欣賞陶詩，也是因為他兼情思。

因為情必輔以思，然後才能免於偏頗，賞接高趣，所以當他品味張華的時候，就不免會因為張華情感泛濫而感到遺憾，所以委婉他「兒女情多，風雲氣少」。可見「泛情主義」在他看來不可貴。若一任情感泛濫，則不免流於傷感，所以他雖然主情怨，卻以怨而不怒為極至，故以其評直峻切、傷於淵雅而第之中品，可見「以思濟情，情思交鍊」才是天下的至文。

（2） 務 自 覺

所謂「自覺」，是指對文學本身的價值的自覺。文學對人生的偉大功能固然不一而足，可是文學的價值不應僅僅取決於它的功用。文學有它獨立的意義與價值，它不是其他學問的附庸或手段。對於這個道理，「詩品」也有所闡明。

按魏晉南北朝乃是戰亂頻仍的時代。變亂紛起，綱紀廢弛。一般人因為深恐動輒得咎，故多尚明哲以求保身，每喜巢居穴處以韜光養晦。在這樣的一種社會現象之下，老莊的玄學於是乎極一時之盛，蔚為一時風尚。在這種談玄說理的歪風掩蓋之下，詩歌的情韻自不免被玄理所侵蝕而喪失自己的本質，以致流為哲學的附庸，這不能不說

是詩歌的大忌。對於這種通病，鍾嶸在「詩品序」中曾大加撻伐，深以替談玄作詮釋，給仁義作注腳為非，並且以為這是當時某些詩歌之所以平淡玄奇索然寡味的原因。可見在鍾嶸心目中，他總以為對文學的獨立意義，我們務必有一種自覺——自覺文學本身不必也不該靠文學以外的事物以壯其聲勢。

(3) 兼文質

鍾嶸奉「文質彬彬」為論詩的圭臬，而不左偏右袒。文勝於質，固然有所欠缺；質勝於文，究非不是遺憾。必須文質兼備，而後方可謂能得風騷之旨。這種見解在文風卑靡、滔滔皆是時代，不可謂不是出污泥而不染的看法，也不可謂不是中肯的看法。

戢是之故，鍾嶸「詩品」，於時則首重建安，以為建安時代的詩歌「彬彬之盛，大備於時」；於人則獨推曹植，說他「體被文質，粲溢今古」。而對於文質二者有所偏頗的作品，就每有貶抑之辭。可見在他，文質二者任何一端都是不可或缺的。正因此，所以他不能不慨嘆東漢的頽風，說「班固詠史，質木玄文」；說劉楨「氣過其文，雕潤恨少」；說永嘉時詩「理過其辭」。而另一方面他又嫌宋孝武詩「雕文織綵，過於精密」。可見文質兼備、文質並重乃是他對詩歌的要求。

從今日文學的觀點來看，我們不得不說鍾嶸的這個看法，是個頗為穩健的看法。因為內容、形式實在是相互為用的，而不是一对冤家。合則兩全，離則兩傷。捨形式則內容僅只是一堆未經處理的原料；捨內容則形式僅只是韻律的練習。內容形式孰重之辯，有時顯得玄謂。

(4) 反聲病

南北朝時代是中國聲病之說極其披靡的時代。一般文人士子作詩為文，用字每究清濁宮羽。沈約有「四聲譜」之作，提出「四聲八病」的說法，作為寫詩遣詞用字時在聲韻上的戒律與守則。在這種調聲協律的風尚的披靡之下，一般詩人每趨之若鶩。唯獨鍾嶸深知其弊，故不以為然，覺得這種過份拘忌聲病的歪風必須有以匡正，以為「文

多拘忌，伤其真美。」可見對於強人所難而又玄闊宏旨的聲律，他是反對的。可是他也並不因為過份詬病聲律就「因噎廢食」，而籠統地反對講求聲韻「自然調利」的諧美。遇到聲韻諧美的詩篇，他还是妥加以讚美的。因此當他品評張協時也仍妥讚他「音韻鏗鏘，使人味之，亹亹不倦。」這樣看來，鍾嶸又何嘗以講究聲調諧美是絕對的弊病呢？矯枉過正才是弊病。

(5) 重含蓄

詩以含蓄為貴，這也是「詩品」的一個重要的文學觀點。在他的心目中，欲「詩之至」，則言內之事跟言外之旨必須兼顧。在技術上，就是賦、比、興三種手法必須適當而巧妙地加以配合、酌量地加以採用，以達到最佳的比例。這一表，就可望能有「文已盡而意有餘」、「味之者玄極」的妙用了。若是闕門見山、一瀉玄遺，那就不免流於膚淺平淡，所以他說：「若但用賦體，患在意浮。意浮則文散。」

正因為他有以含蓄為貴的見解，所以在具體的批評上，他也拿含蓄當做一種美德。玄怪當他批評古詩的時候，說古詩「文溫以麗，意悲而遠，惊心动魄，可謂幾乎一字千金」；當他批評阮籍的時候，又讚他「言在耳目之內，情寄八荒之表，洋洋乎會於風雅。」這都說明含蓄是何等的可貴。

(6) 尚淵雅

「情兼雅怨」在鍾嶸看來是作詩的極則。阮籍之被列為上品就在乎他「洋洋乎會於風雅，使人忘其鄙近，自致遠大。」應璩的詩原屬平實，可是就因為他「指事殷勤，雅意深篤，得詩人刺激之旨。」故仍得列中品。嵇康雖稱「託喻清遠，未失高流。」本應列為上品，但玄奈卻以「評直露才，傷淵雅之致」而屈居中品。可見鍾嶸「品詩」，總以雅正為貴。

(7) 輕造作

「詩品」的文學觀，在某一個意義上不妨說是自然主義的文學觀。以自然主義的文學觀看來，作詩為文，該是出自有感而發的，切忌凭空捏造、玄病呻吟。因文造情地「欲賦新詞強說愁」，自當摒

奔。行文賦詩純然是「行乎所當行，止乎不得不止」的事。所以「詩品序」開宗明義就說：「氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠。」形諸舞詠是因為情感的激蕩而非此不樂使然，不是勉強作偽；而性情之所以會激蕩，則是因為我們的心灵受到外界環境事物物的感應而發生。這種見解，對那些乍看似富感情，實則因文造情的詩篇，可說是一種有力的鍼砭。曹植的詩歌之所以榮居上品，原因之一，就是因為他真能發乎情而形諸詩。總之，在他看來，詩歌的創作總得決於詩人的經驗與感受。沒有某種經驗與感受而尚勉強敷衍成篇，便犯造作之忌。

(8) 病故實

宋齊以來，駢偶堆砌的歪風日熾。譬如顏謝所作，就已一味誇示博學，於是乎經文典故，引用連篇。流風所及，自然就大損詩歌的情韻。針對這個流弊，鍾嶸提出異議，以為只有像「經國文符」、「撰德駁奏」這一類應用文，因為有必委詳徵博引，才不妨偶而「用事」可是首重情緻的詩歌，則不宜多用典故堆砌。在他看來，任昉就是這麼一個典故病的患者，所以對他頗有微辭，說：「任昉博物，動輒用事，所以詩不得奇。少年士子，効其如此，弊矣。」這就把競事典故堆砌的流弊說得够明白了。

(9) 貴獨創

對於天才詩人曹植，鍾嶸曾讚他「綵溢今古，卓爾不羣」。「卓而不羣」是說他有着與眾不同的獨特風格的意思。也說明了他對獨創的重視。

對於元嘉詩人謝靈運，他極力推崇，竟列於陶潛之上，說謝詩「有景陽之體，故尚巧似」這樣地高下陶謝，是否公允，我們暫且不論，可是他對謝詩在那個時代的重大意義，當是有所察覺的。早在詩三百中，興、觀、羣、怨之旨以及鳥、獸、草、木之名，都全不具备，唯獨精巧的景物描寫，却付闕如；偶一及之，也不過是像「汧之廣矣」之類一言半語粗陋之句，實全以狀山水於萬一。降及漢魏，山水之篇，亦不為多。到了元嘉年間，才有謝靈運出，始創刻畫山水之

篇，對於景物情态形象的描摹，可謂極「巧似」之能事，因此時人每有「莊、老告退，而山水方滋」的說法。謝靈運在山水詩始創的地位是如此的重妥，怎怪他被尊為「元嘉之雄」。可見鍾嶸對「獨創」一端，是如何的重視了。

鍾嶸之重視創新的思想，還可以從他的反對摹擬反映出來。他舉過一些例子，說明東施效顰的玄謂，還說那些學鮑照的傢伙「徒自奔於高明，玄涉於文流矣。」

(10) 察流變

鍾嶸論詩，有着一種歷史的觀念，所以他在序里面，對五言詩的產生和發展，也有概括的論述，提示出一個簡明扼要的詩歌發展史。不過它並不像劉勰在「明詩篇」那樣，着重指陳歷代詩歌的共同風貌跟時代背景。鍾嶸所着重的是歷代詩人的陣容跟他們各別的艺术風格，以及各別風格之所由形成的淵源。這倒是「文心」所未嘗注意到的。

然而，這種抱持歷史觀點來論詩的態度，雖在一定程度上可以使我們明瞭詩歌發展的軌跡，並且可以使我們把詩人放在詩歌傳統中予以評價，可是在具體地評定時，源流的指出，對詩歌的優劣却未必可以作為一個標準。我們不能因為甲源於乙就說甲優於（或劣於）乙。總之，察流變只是有助於對風格類型的辨認，而未必能使我们知道孰優孰劣。

鍾嶸「品詩」有個愛列「家譜」的脾氣，總愛送人個把祖宗，有時竟言之鑿鑿，許多學者都說他不免牽強附會。這點我們不感興趣，因為這玄闕乎文學觀。即令錯誤，也只是判斷錯誤罷了，並不是文學觀的錯誤，可不辨矣。

(11) 執中庸

所謂「執中庸」，是說在品評之際，每每考慮到詩篇中若干個特質孰輕孰重是否配合得當、是否矯枉過正或有「有者過之有者不及」的意思。這在「詩品」是個頗重妥的文學觀。若在一篇作品中，一方

面过度地發展以致臃肿，另一方面又未尝充份發展，則总不能祇是傑作，因为詩歌是高度的綜合体，必須具备各方面的內涵，还須配合得当，否則总难免有所欠缺。正因为有这个了解，「詩品」在进行評論之际，每以是否得「中」作为一个標準尺度。我们在上面說過鍾嶸力主「兼文質」，而「兼文質」就是一种「执中」的委求。理想的詩歌是「宏斯三义（賦、比、兴），幹之以风力，润之以丹彩，使味之者玄极，闻之者动心，是詩之至也。」（序）这就隐含着「执中」的委求。

在鍾嶸的心目中，曹子建是个頗能得「中」的詩人，所以他委予之以最高的喝采。說他「骨气奇高，詞采华茂。情兼雅怨，体被文質。粲溢今古，卓爾不羣。」从內容方面說，「情兼雅怨」就是情与志的調和；从形式方面說，「体被文質」就是雕而能润，廣施人工而又接近自然。既有「奇高」的「风力」，則「詞彩」何妨「华茂」？从风格方面說，骨气与文体既然坚实，精神自显现得活潑。总之，玄論是从內容上、形式上还是从风格上看，子建均深得「中庸」之妙諦，玄怪「詩品」委对他推崇备至了。

正因为坚持着「执中」的观念，所以对那些在某一方面嫌有所缺，或某一方面嫌有所过的詩篇，「詩品」总不会予以最高的评价，例子太多，可謂不胜枚举。

以此，鍾嶸在「詩品」中所表現的文学思想，乍看似不一致，彷彿矛盾。譬如他反对声病，可是却不以为「口吻利調」、合乎自然节奏不是件好事；他崇尚情感，但却以为情感泛滥是一种流弊；他不貴雕飾，却遺憾某些詩人「雕润恨少」，且以「詞采华茂」是一个很高的褒詞；他推許比、兴，却以为比、兴用得太多会流於「詞蹟」。凡此种种，是否意味着鍾嶸的文学观自相矛盾呢？我们不必这样看。因为一种优点若不适当地运用，就适足以流为缺点。委使优点仍不致流为缺点，那就委「执中」。

也可以这么說：以前的各节所論的，是鍾嶸对「执中」所可指涉的若干具体内容，而「执中」則是以前各节背后的基本原理。所以「执中」玄疑是鍾嶸的文学观里面的一个举足轻重的观念。

論述过「詩品」的文学观之后，我们不难了解到：「詩品」成書，去今虽达千載，可是即使是从今日的标准而論，其文学观仍不失为平实的文学观。它的若干观点在今日看来虽不可謂新奇，但却是放諸四海皆準、垂諸百世皆真的，縱使「詩品」並未刻意地構作一个系統井然的批評理論体系，故所論或嫌粗略、或欠發揮，但可貴的是它頗富啓示性，往往仗手拈来的隻字片語，就已經够使我們有所領悟了。当然有些地方容或尙待商榷。譬如用典，似不應該列为絕對的禁忌，因为用典而得其当，效果往往是意象迷濛而涵蘊丰富，在某种情形之下，这不但可以被容許而且还是值得鼓励的。至於察流变，鍾嶸太喜就玩此道，以致难免附会，实則源流的辨析，縱非絕不可为，亦未必闕乎宏旨。然而，即使「詩品」不可諱言地有着若干瑕疵，但由於它极富啓示性，故亦尙頗堪研讀。它的文学观，跟「文心」那种「原道的、抒情的、創造的、自然的」文学观，更可謂互相表里、互相發明、互相补足、相得益彰。所以說，它虽然是「大醇小疵」「少損连城之价」，这終究只是求全之毀罢了。



隔靴的搔癢 曾熾豪著

主編・新社文藝編委會

督印・周燦

出版・新社

發行・教育出版社

新加坡歐南園第19座177A

業務經理：陳德復

印刷・文化印務公司

初版・一九七一年七月

版權所有・翻印必究 定價\$1.00

作者簡介

曾熾豪，南洋大學中國語言文學系畢業，獲得文學士學位，現為中學教師。曾君除擅長寫作外，也頗醉心現代繪畫，造詣亦高，經常有作品參加展出。



隔靴的搔癢

