

在藝術與群眾之間 —重論「白馬湖作家群」

孫中峰*

提 要

本文以「白馬湖作家群」為主題，探討這群作家的文化性格、藝術取向，及其在中國現代文學史上的存在定位。文中排除了學界向來視白馬湖作家為「地域文學群體」的研究觀點，而以作家成員「文藝性格」及「文化精神」的聯繫為觀照主軸，對此一作家群體重新加以詮釋。全文首先針對學界目前研究成果，析述其論點，指陳其闕失；次就白馬湖作家群之「群體屬性」、「作家成員」與「歷時」諸問題重新予以釐定，以拓深研究格局，並確立本文論述的基本方向；復由「文化理念」、「文藝思想」及「文藝風格」三方面闡論此一作家群體的精神特質。一群作家能否被視為一個獨立的流派群體，除了群體內部共同性的聯貫確認外，最好的檢驗方式，便是將它置於文學史的網絡中，視其是否具備有別於其他流派的顯著特質；在本文論述中，亦著眼於此一群體與其他社團、流派的關聯，藉由流派群體間的參照對比，分析其文藝性格之獨特性，以充分呈顯白馬湖作家群在中國現代文學史上的歷史定位與存在意義。

關鍵詞

白馬湖、春暉中學、立達學園、開明書店、夏丏尊、豐子愷、朱光潛、朱自清、葉聖陶

*國立東華大學中國語文學系博士班三年級學生。

在藝術與群眾之間 —重論「白馬湖作家群」

一、前言

二〇年代初期，在浙江上虞白馬湖畔的春暉中學，聚集了一批教員作家，他們滿懷教育熱忱，又具備相近的思想性格與文藝趣味，在為時不長的教學共事與課餘文藝交流中，結成了維繫終身的情誼。春暉時期的會聚交遊，蘊育了他們共同的文化理想，這在他們後來參與創辦的立達學園與開明書店之教育出版事業中，獲得了延續與發揚。由「春暉」、「立達」到「開明」的文化歷程，貫穿著白馬湖作家一致的人格精神與教育理想，同時也構現出他們作為一個文藝群體的獨特風致。

白馬湖作家群並非嚴格意義上的文學流派，它不具備形式上的社團組織，也並無刻意標舉的文藝訴求，但作家間卻不乏潛在之群體共性。相較於「創造社」、「新月派」等文學社團流派，它或可被視為一「準流派」性質的作家群體，而本文主題亦應可歸屬於「流派研究」的範圍。

大陸學者嚴家炎在《中國現代小說流派史》一書中指出：

研究小說流派，可以幫助我們掌握和分析紛紜複雜的文學現象，從中整理歸納出某些脈絡，發現和總結小說發展的某些規律與經驗，不僅能指出同一時期內橫的分化，而且也能指出前後不同時期的縱的關聯。¹

這番論述雖是針對小說而言，實際上也道出了「文學流派」研究的一般價值。流派研究提供了對文學現象「提綱挈領」的把握，而流派間之聯繫考察，則有助於對文學發展脈絡的整體理解。白馬湖作家成員在二〇年代多曾加入文學研究會，到三〇年代則又與「京派」及「左翼文壇」有所聯繫，其分合演進之線索，亦正呈示了中國現代文學發展過程的一個側面。

在文學史上，各種流派之間並未有固定不變的界限；它們不是一種「壁壘分明」

¹ 氏著：《中國現代小說流派史》（北京：人民文學出版社，1989），頁3。

的平面存在。隨著觀察角度的變易，研究者可能對同一些作家作出不同的流派區劃。如三〇年代的林徽音、梁實秋、凌叔華等人，根據社團的歸屬，可視之為「新月派」成員，而若由「地域」流派的角度加以審視，則又可將其歸入「京派」。不同觀照視角下的各種流派劃分，並不會造成對文學史實認識的淆亂；相反的，它提供了對文學史各個層面的考察，有助於我們立體、深入地了解文學史的現象與內涵。本文在「白馬湖作家群」論題的探討中，也採取了某種流派觀察視角；如葉聖陶是文學研究會核心作家，朱光潛是京派重要的理論代表，這幾乎已是現代文學研究中的基本定論，然而在本文的探究角度下，則將他們歸入同一作家群體；白馬湖作家群雖未具備構成一般文學流派的有形條件，然而作家們在某些方面的共同性是確實存在的，而這可能是其人格與文藝精神中更為根本的層面。透過如此之審視探究，我們見到現代文學史上一個不同於一般流派結合方式的文藝群體，也發現了過去不曾為人注意的一種文化現象。

「白馬湖作家」群體的觀念早為研究者所提出，作為文學「流派」研究的論題，至今已產生不少論著成果。然囿於「地域文學」的觀照基點，既有論述仍存有商榷檢討的空間。本文在學界現有成果的基礎上，鑑於其中未足與未當之處，就筆者之管見，重行立論。

二、研究回顧與析評

根據現有資料，在現代文學研究中首度標出「白馬湖風格」，用以指稱作家群體創作特色的，是詩人兼學者楊牧。楊牧在作於一九八一年的〈中國近代散文〉中，將二十世紀初葉以來的中國白話散文區分為七類，並對其風格與源流作了概略的分辨。在以夏丏尊為代表的「記述」一類中他如此敘述：

夏丏尊(一八八六一—一九四六)作品不多，但一篇「白馬湖之冬」樹立了白話記述文的模範，清徹通明，樸實無華，不做作矯揉，也不諱言傷感，是為其特徵；朱自清承其餘緒，稱一代散文大家，其源出於上虞。郁達夫，俞平伯，方令孺，朱湘，徐訏，琦君，林海音，張拓蕪都可歸入這一派；除外，如林

文月，叢甦，許達然，王孝廉等人的作品也多多少少流露出白馬湖風格。²

在這段簡略而近於印象式的評論文字中，楊牧指陳了他所謂「白馬湖風格」的內涵特徵，以及他認為體現出此一創作風格的代表作家。這段評述在學界引起了回響。一九九一年，大陸學者陳星在《杭州師範學院學報》上發表〈台港女作家林文月、小思合論〉，文中言及白馬湖作家風格：

白馬湖散文作家群的作品風格是什麼呢？這在豐子愷、夏丏尊、朱自清等人的作品中可謂表現無遺，即清澈雋永，質樸平易，從不矯揉做作，力求自然暢達。³

陳星對「白馬湖風格」所作的概括，與楊牧的表述類同；同時，他認為林文月的創作體現了白馬湖風格的「餘韻」，也顯然受到楊牧的影響。

在九〇年代，陳星持續了對「白馬湖作家群」的研究。一九九五年四月，他在《中央日報·長河版》發表〈令人難忘的「白馬湖作家群」〉一文，正式對此一論題作專題介紹。一九九六年，陳星的《教改先鋒—白馬湖作家群》一書在台灣出版，⁴這是第一部對白馬湖作家群進行系統探究的著作，其中論述了白馬湖作家間的交遊互動關係、作家們共同致力的教育與出版事業，乃至其文藝活動及創作風格，為白馬湖作家作為文學史上一個具有「流派意義」的文人群體提出了論證。關於「白馬湖作家群」的群體性質，陳星認為它「並沒有一個有形的組織，也沒有樹立任何大旗，當然也沒有什麼文學口號。它完全是一群志同道合、情趣相投的作家朋友，借了白馬湖的靈性，以自己作品的獨特藝術風格給人留下的一種難以忘懷的文化印象」⁵。他又對「白馬湖作家群」的成員及其共性作了如下說明：

所謂「白馬湖作家群」即是二十年代初在浙江省上虞縣白馬湖春暉中學任

² 楊牧，〈中國近代散文〉，見氏著：《文學的源流》（台北：洪範書店，1984），頁55-56。

³ 《杭州師範學院學報》1991年第1期。

⁴ 台北：幼獅文化公司1996年初版。此書在1998年另由浙江文藝出版社出版，更名為《白馬湖作家群》，並在書後加附《「白馬湖作家群」研究資料輯要》。

⁵ 陳星：《教改先鋒—白馬湖作家群·引言》。

教、生活過的以秉性溫厚樸實、仁慈善良的夏丏尊為首，朱自清、豐子愷為核心，旁及朱光潛、俞平伯、葉聖陶、劉延陵、劉熏宇等。他們固然都是文學研究會會員，…但他們卻有著獨特而鮮明的「個性」，即在彼此間的友情中領取樂趣，在相互間的藝術熏染中領取樂趣；他們有相近的文學風格，更有共同的理想—張揚藝術、提倡美育，在教育上做一些實際的工作。⁶

根據以上引述，可將陳星的基本觀點歸納如下：一、「白馬湖作家群」形成於二〇年代初的白馬湖畔，其主要成員包括當時任教於春暉中學的夏丏尊、豐子愷、朱自清、朱光潛，與曾經到訪的俞平伯等人。二、「白馬湖作家群」是一個帶有濃厚「地域特性」的作家群體，其形成之客觀條件，離不開「白馬湖的靈性」對作家精神的深刻陶養。三、「白馬湖作家群」產生的基礎，不在於形式上的社團組織，而在於作家彼此相契的性情志趣，和共同的藝術風格（「清澈」、「質樸」）與文化（特別是教育）理想。陳星結合了時代、地緣以及作家的文化性格等因素對這群作家進行整體闡述，相較於楊牧，在觀念上已有所進展。⁷

九〇年代曾對白馬湖作家進行專題研究的尚有朱惠民（浙江寧波市區黨校講師）。一九九一年，朱氏在《寧波大學學報》發表了〈現代散文「白馬湖派」研究⁸〉，之後又選編《白馬湖散文十三家⁹》一書，意圖為「白馬湖散文流派」的存在，由「史實」及「創作」的角度提出證明。如果說陳星的「白馬湖作家群」觀念還只是將白馬湖作家視為一個「準」流派性質的作家群體，那麼朱惠民則意在論證這群作家乃是一個有組織的「正式」文學流派。在《白馬湖散文十三家·後記》文中他指出「白馬湖派」的形成，除了白馬湖地緣特色的影響外，¹⁰還有「文學社團」與「同

⁶ 陳星：〈令人難忘的「白馬湖作家群」〉，1995年4月2日《中央日報·長河版》。（按：朱光潛並非文學研究會會員，陳星此處說法有待更正）。

⁷ 楊牧在〈中國近代散文〉中，把郁達夫、朱湘等人納入夏丏尊、朱自清的「白馬湖風格」，卻將豐子愷歸入以周作人為代表的「小品」散文流派。可見他提出「白馬湖風格」，並非自覺地意指二〇年代初聚集在白馬湖畔的作家所共有的創作風格，換言之，他並未有文學流派意義上的「白馬湖作家群」觀念。他所謂「白馬湖風格」，基本上近於由文藝鑑賞角度所作的印象概括。在陳星、朱惠民、張堂錡等研究者（見下文）關於白馬湖作家群的論述中，屢屢徵引楊牧對「白馬湖風格」的描述印證已說，其實並不恰當。

⁸ 見《寧波大學學報》4卷1期。此文後經修改，收入朱氏選編之《白馬湖散文十三家》一書作為「後記」。

⁹ 上海文藝出版社1994。

¹⁰ 朱惠民與陳星一樣，均強調白馬湖自然環境對作家文藝性格的影響，認為白馬湖作家的

人刊物」作為基礎：

散文白馬湖派成因之一，乃是二十年代散文創作鼎盛期，有一個文學社團——文學研究會寧波分會的存在。同人們就在為人生的創作宗旨和清雋平淡的藝術風格上彼此呼應成派。寧波分會為活躍創作計，主辦了自己的同人刊物，作為發表作品的共同園地。同人的文藝刊物，往往成為文學流派的搖籃。寧波分會的同人刊物，即是孕育散文白馬湖派的搖籃。寧波分會所辦的同人刊，計有《我們》、《四中之半月》、《春暉》半月刊和立達會刊《一般》。¹¹

顯然，為了證成白馬湖作家構成「流派」的條件，朱氏將「文學研究會寧波分會」視作「白馬湖派」的組織憑藉，對此，朱文中有一段更直接的說明：

二十年代中後期，寧波分會作家群的散文創作，確確實實已構成獨具一格的以清淡為藝術風格的散文流派。由於那些散文文格潔淨，文味清淡得如白馬湖的湖水，加之作家此時都生活在上虞白馬湖畔，我們姑且稱它為「白馬湖派」。這是客觀存在的文學流派，是「人生派」的散文支脈。¹²

此處更將「白馬湖派」等同於「寧波分會」（也大幅擴充了白馬湖作家的成員¹³），有了「社團」與「刊物」的聯繫紐帶，似乎已可名正言順地宣稱一個文學流派的「客觀存在」；然而朱氏所論卻存在不少問題。在《寧波師院學報(社會科學版)》一九九七年第一期中，有賀聖謨發表的〈現代散文「白馬湖派」說駁議〉一文，文中針對朱氏論點進行全面的駁斥。

首先，賀文就朱惠民為「白馬湖派」所構築的「社團」與「同人刊物」之流派基礎提出了質疑。在「社團」方面，賀氏認為文學研究會本身為一組織鬆散的文學

群體創作風格，乃由「白馬湖自然環境和生活的清幽淡泊」所促成。

¹¹ 《白馬湖散文十三家》，頁 259-260。

¹² 同上註，頁 250。

¹³ 朱氏在他的選本中選錄了十三位他認為屬於「白馬湖派」作家的散文作品，其中包括夏丏尊、豐子愷、朱自清、朱光潛、李叔同、王世穎、葉聖陶、劉大白、劉延陵、鄭振鐸、張孟聞、俞平伯、徐蔚南。

團體，它自始至終都不曾提出集團的主張¹⁴，說「分會」同人「在為人生的創作宗旨和清雋平淡的藝術風格上彼此呼應成派」，是一個欠缺可信度的說法。¹⁵同時，朱氏也並未對他所列舉的「白馬湖派」作家參與「寧波分會」文學活動的事實提出有力的證明¹⁶，將「寧波分會」說成是「白馬湖派」成立的社團基礎，論據顯然是不足的。在「同人刊物」方面，朱氏所列舉的《我們》(即一九二四年出版的《我們的七月》及一九二五年出版的《我們的六月》)，由朱自清、俞平伯合編，係以葉聖陶及朱、俞等人組織的「我們社」叢書名義出版，¹⁷與「寧波分會」無關，另外，《春暉》半月刊為春暉中學校刊，《一般》是上海立達學會同人刊物，亦均非以「寧波分會」名義創辦。可見朱氏關於「社團」與「同人刊物」的論證均難以成立。

除了「社團」與「刊物」的論據外，賀文尙由作家成員與白馬湖的關係質疑朱氏所謂「白馬湖派」成立的合理性。他指出「十三家」中，除了夏丏尊、豐子愷、朱自清、朱光潛曾在白馬湖畔居住、任教外(朱光潛居留時間僅數月，朱自清亦僅年餘)，其餘如劉延陵「具體時間不詳，係兼課」，¹⁸俞平伯「一九二四年春住三天，

¹⁴ 茅盾在《中國新文學大系》(台北：業強出版社，1990)小說一集〈導言〉中說：「文學研究會這個團體自始即不曾提出集團的主張，後來也永遠不會有過。」

¹⁵ 關於「分會」的設立規定，文研會〈簡章〉第九條記載：「本會會址設於北京，其京外各地有會員五人以上者得設一分會。」(見賈植芳等編，《文學研究會資料》，河南人民出版社 1985 年，上冊，頁 3)。當時各地分會設置的實際情況，茅盾有一段回憶的記述：「這些(地方)分會都是各地一些有志於新文學的青年、學生自行組織的，他們給《文學旬刊》寄來一封信，表示願意成為某地方分會，如此而已。」(見茅盾，《回憶錄(三)》，《新文學史料》1979 第 3 輯，頁 74)。葉聖陶也曾說：「文學研究會標榜『為人生』的文學，似乎很不錯。但是『為人生』三個字是個抽象的概念，大家只是籠統地想著，彼此又極少共同討論，因而寫東西，發議論，大家各寫各的，不可能一致。」(吳泰昌，〈憶「五四」訪葉老〉，見劉增人、馮光廉編，《葉聖陶研究資料》，北京十月文藝出版社，1988，頁 159)。

¹⁶ 事實上，根據現有關於夏丏尊、豐子愷、朱自清、葉聖陶等人的個人資料，只能確定他們均為文學研究會會員，並無他們與「寧波分會」互動聯繫的具體事證。

¹⁷ 此可參照孫玉蓉編，《俞平伯研究資料》(天津人民出版社，1986)，頁 5。喬金林編，《葉聖陶年譜》(江蘇教育出版社，1986)，頁 100。姜建、吳為公編，《朱自清年譜》(安徽教育出版社，1996)，頁 53。

¹⁸ 在蔣風發表於《新文學史料》1993 年第 3 期的〈憶與劉延陵先生的一段交往〉一文中載錄了 1988 年劉致蔣的兩封書信，其中提及劉與葉聖陶、朱自清、俞平伯共事的史實：「我與葉紹鈞、朱自清、俞平伯三位相識，都是由於我們四人曾於 1920-1922 三年之中在杭州省立第一師範學校一同教過書。」「我與朱兄共事的時間最久，計先在杭州的浙江第一師範學校同事二年，後在寧波的浙江第四中學同事二年。」劉延陵在這兩段文字

從未任教」，¹⁹葉聖陶「似曾遊覽，從未任教」；²⁰而劉大白、張孟聞、徐蔚南、王世穎、鄭振鐸等人與白馬湖的關係亦不密切，²¹李叔同於一九一八年出家後已絕意於文藝，雖曾數度寓居「晚晴山房」，也不宜視作「白馬湖派」作家。²²至說「白馬湖派」作家受白馬湖自然環境之薰陶影響，因而在創作上產生一種共同的流派風格，由上述各作家與白馬湖間的關係看來，亦不足憑信。

關於「白馬湖派」創作風格的問題，針對朱惠民對「白馬湖派」文風「清淡得如白馬湖的湖水」「是鉛華落盡後的天然風姿，是絢爛之極後的返樸歸真」等描述，賀氏認為這是以偏概全的說法；他舉出朱自清寫作於「白馬湖時期」²³的〈生命的價格—七毛錢〉、〈航船中的文明〉、〈白種人—上帝的驕子〉以及夏丏尊近乎同時的〈並存與折中〉、〈中國的實用主義〉等文，認為這些作品中所表現的濃厚現實意涵與「平淡」的標準相去甚遠，並質疑朱氏《白馬湖散文十三家》的選文標準，認為其中文章「都是按選者想證成的『白馬湖』風格而選的，稍不合『清淡』的既定方

中提到曾與朱氏共同任教的經歷，均未言及白馬湖春暉中學。

¹⁹ 據俞平伯作於一九四八年的〈憶白馬湖寧波舊遊—朱佩弦遺念〉一文(收入夏弘寧主編，《白馬湖文集》，浙江省上虞市政協文史資料委員會，1993，頁 241-247)，俞氏係於一九二四年三月九日至十一日赴白馬湖訪朱自清，並應邀在春暉中學作一次演講。

²⁰ 據商金林編，《葉聖陶年譜》，葉聖陶訪白馬湖係在一九二八年(時夏、豐、朱諸人均已離開春暉)，《年譜》在一九二八年「事略」項下記載：「春，胡愈之赴法國留學，葉聖陶專程到浙江上虞為胡愈之送行。葉聖陶在上虞停留期間，應邀到白馬湖春暉中學作短期演講。」(該書，頁 131)。

²¹ 張堂錡在〈劉大白與白馬湖〉一文中整理出劉大白造訪白馬湖的記錄及文學創作情形，並作了如下說明：「劉大白與白馬湖結緣是在一九二二年，三度造訪，其中以第二次停留兩個多月時間最長，也寫下較多的詩作。這些詩作中，與白馬湖直接相關的只有〈白馬湖之夜〉與〈紅樹〉兩首，其他或抒情，或論理，與白馬湖無關。」(見《中國現代文學理論季刊》第 5 期，頁 117-118)。劉氏到白馬湖係屬個人遊歷，且時間短暫，並未與夏、豐、朱諸人共事或有文學活動上的往來。至於張、徐、王、鄭四人，除鄭振鐸外，亦無與夏、豐、朱等人有文藝互動的事證。

²² 據林子青編，《弘一大師新譜》(台北：東大圖書公司，1993)，李叔同曾於一九二五年應夏丏尊之請訪白馬湖，並留居數日。一九二八年，劉質平、夏丏尊、經亨頤、豐子愷諸友生為弘一釀資築「晚晴山房」於白馬湖。一九二九年起數年間，弘一曾數度小住「晚晴山房」，但均與文藝活動不相干涉。朱惠民在《白馬湖散文十三家》中選入弘一〈給夏丏尊的信〉、〈我在西湖出家的經過〉二文，均非屬文藝作品。

²³ 此指作家寓居白馬湖任教時期。一九二四年底至一九二五年初，夏丏尊、豐子愷、朱光潛、匡互生等人集體離開春暉中學至上海，一九二五年夏，朱自清亦辭去春暉教職赴北京。「白馬湖時期」應以此為斷限。

針，就視而不見」。並且，就創作生涯歷程來看，有些作家在「白馬湖時期」尚未形成自己的創作風格，如豐子愷，「直至離開春暉，只寫過〈青年與自然〉(一九二二年)、〈山水間的生活〉(一九二三年)，未足稱家」²⁴。確實，豐氏散文創作中諸如哲理探索、社會關懷等特色鮮明的主題風格，在一九二五年之前均尚未產生，僅著眼於他在白馬湖時期為數甚微的「少作」，而片面地冠以「清淡」的評語，對作家而言，並非妥切公允的評價。賀氏〈駁議〉一文除了部分資料稍欠精確外，大抵切中了朱文的疏漏與盲點，應足以動搖朱氏「白馬湖派」說的確當性。

綜觀賀文所述，可大致歸結為如下幾個論點：一、不存在具有社團組織與刊物基礎的「白馬湖派」。二、由作家居留時間(多數均甚短暫)及與白馬湖的實際關係(多人僅偶然遊歷或從未到訪)來看，因受白馬湖環境薰陶影響而形成文學流派的說法並不合理。三、就作家整體創作以觀，「清淡」不足以用來概括所謂「白馬湖派」各作家的風格特色；換言之，被認為代表「白馬湖派」文藝共性的流派風格基礎並不存在。這幾個論點，其實不僅道出了朱氏「白馬湖派」說的缺失，也顯示了陳星「白馬湖作家群」論述中的若干疑義。陳星不主張白馬湖作家是一個社團性的文學群體，這與上述賀文論點一致；然而他對白馬湖作家群形成條件與文藝風格的詮解，卻正與朱惠民的觀點類同。

繼陳星的《教改先鋒—白馬湖作家群》，一九九九年，張堂錡發表一部以白馬湖作家為研究主題的專著—《清靜的熱鬧—白馬湖作家群論》²⁵，這是目前為止研究白馬湖作家的論著中最具系統性，論述涵蓋層面也最廣的作品。對於白馬湖作家群體名稱與成員界定，張氏大抵接納陳星「白馬湖作家群」的論點，而在白馬湖作家之群體性格與文化意識上則有更深入的發揮。然而不無缺憾的，張氏論文在若干基本問題上，仍因襲著前人陳說的框架，這表現在作者關於白馬湖作家群「地域特性」與「文藝風格」的論述。前文已述及陳星和朱惠民在這兩方面的見解，也在賀聖謨〈駁議〉中看出其中問題所在；張堂錡承繼陳、朱相關看法，其論述亦存在類同的問題。

²⁴ 據豐陳寶、豐一吟、豐元草編，《豐子愷文集》(浙江文藝出版社、浙江教育出版社，1996年)，殷琦編，《豐子愷集外文選》(上海三聯書店，1992)，豐子愷在一九二五年初赴上海之前所寫作的白話散文(包括藝術論文)尚有〈美的世界與女性〉(一九二二)、〈裴德文與其月光曲〉(一九二三)、〈英語教授我觀〉(一九二三)、〈藝術的創作與鑑賞〉(一九二四)(以上發表於《春暉》)，〈藝術教育的原理〉(一九二二)(發表於《美育》)。這些文章在質與量上都顯示了當時豐氏文藝風格並未成形，寫作生涯也尚未展開。豐氏出版於一九三一年的第一部散文集—《緣緣堂隨筆》中均未收錄這些作品。

²⁵ 台北：東大圖書公司，1999。這是作者的博士論文。

張氏論文中對於白馬湖作家群「地域性」特質的見解，可說是在陳星、朱惠民觀念基礎上的擴充。陳、朱二人在此一問題的論述中，都僅涉及「白馬湖」對作家的地緣影響，而張氏則於此之外，又提出了「浙江地理人文環境」的背景因素。在浙江地域環境中，張氏提出「浙東」、「浙西」的區分，並認為白馬湖作家人格與文藝風格和「浙東」文化環境的影響有關：

浙西的文風偏於深溫徐婉，這種風格明顯地呈現在郁達夫、徐志摩、戴望舒等人的創作中；浙東則重剛韌、平淡、清逸、蒼潤，這種風格在魯迅以及自稱「我的浙東人的氣質終於沒有脫去」的周作人身上可以看見。紹興、寧波、上虞地屬浙東，重鄉土、樸實無華、不事雕琢的學風民俗，不僅使周作人將樸素自然的生活態度視為他審美理想中崇尚的境地，我想，對夏丏尊、經亨頤、劉大白等的人格文采的影響也是不能忽略的，而白馬湖主要作家們所呈現的清淡風格，不正巧妙地對浙東文風作了再一次的印證嗎？²⁶

文中作者欲由作家成員籍貫的「共同性」論及此一群體與浙江地域環境的關聯，以成長環境對作家人格影響的角度來看，本不失為合理的觀察，然其論點卻有可議之處。在論證過程中，作者並未針對「浙東」、「浙西」的文化特質作確切分析，而僅使用幾個簡略的描述詞語（「平淡」、「清逸」等），即由此直接聯繫到夏丏尊、經亨頤、劉大白等浙東籍「白馬湖主要作家」的「人格文采」。經亨頤、劉大白能否算作「白馬湖主要作家」，還是一個必須商榷的問題²⁷，這暫且不論，在白馬湖作家成員中，實際上有更多人與浙東地理文化並無關聯。如朱光潛是安徽桐城人，他在浙江任教僅有短短數月時間。朱自清雖祖籍在紹興，然而他曾明確敘說自己與揚州（江蘇江都）的關係，要遠比紹興密切，且自稱是「揚州人²⁸。」葉聖陶是江蘇蘇州人。豐子愷世居浙江崇德，地屬浙西，郁達夫評論他的散文曾說：「浙西人的細膩深沈

²⁶ 《清靜的熱鬧—白馬湖作家群論》，頁 39。

²⁷ 見本文頁 14。

²⁸ 朱氏在〈我是揚州人〉一文中說：「紹興我只去過兩回，每回只住了一天；而我家裡除了先母外，沒一個人會說紹興話。……我家跟揚州的關係，大概夠得上古人說的『生於斯，死於斯，歌哭於斯了。現在亡妻生的四個孩子都已自稱為揚州人了；我比起他們更算是在揚州長成的，天然更該算是揚州人了。」見朱喬森編，《朱自清全集》（南京：江蘇教育出版社，1992-1998，第四卷，頁 455-457。

的風致，在他的散文裡處處可以體會得出。」²⁹這些都足以反駁白馬湖作家深受浙東文化影響的說法。

除了浙江地理文化環境外，張氏又論及「白馬湖」這個作家們「朝夕面對、生活賞玩」的背景與作家文藝創作的關聯：

他們質樸雋永的散文風格和清麗的白馬湖山水交輝相映；他們吟詩屬文、飲酒作畫的心境和靈性，多少受到白馬湖的啟發薰陶；他們筆下多篇以白馬湖為歌詠對象的美文佳詩，更是文學與地理融合無間的直接表現。³⁰

張氏對「白馬湖風格」的論述與朱惠民、陳星的觀點相近，他們都將白馬湖作家群的文風聯繫於白馬湖的清麗景致，並以「清淡」、「質樸」等詞語概括此一作家群體的文藝風格。

上述諸研究者均以白馬湖作家為「地域性」文學群體，此種認知，實際上關係著他們對此一論題研究的整體方向與格局。

首先，由於將白馬湖作家群緊扣於「白馬湖」的地緣因素，張氏不得不將研究的重心設定在與白馬湖相關的範圍，關於研究的主題內涵與時代區間，他作了如下說明：

本書將以「白馬湖作家群」為一獨立的研究個案，探討的作家與作品都將與白馬湖相關，時間斷限為一九一九年新文化運動風起雲湧、春暉中學籌備建校之校董事會成立開始，直到一九二九年弘一法師離開白馬湖止。³¹

以一九二九年作為研究白馬湖作家群的時間斷限，觀點還須商榷，因弘一法師何時

²⁹ 《中國新文學大系》散文二集〈導言〉。

³⁰ 《清靜的熱鬧—白馬湖作家群論》，頁 44。

³¹ 同上書，頁 9。

離開白馬湖，與白馬湖作家群之整體發展毫無實質關係。³²以之作為此一群體歷時斷限的依據，似顯乖謬。基於這樣的時間斷限，張氏在作家及作品的研究中，略去了三〇年代以後的階段(某些作家創作風格成型的重要時期)，此種處理方式，也未免失當。³³

其次，在「地域文學觀念」的主導下，上述研究者對白馬湖作家群文藝風格的探討，每強調地理人文環境的薰染，在既有論述中卻幾乎均未涉及作家文藝思想的分析探討。對作家而言，創作風格的形成應與其文藝思想及文化經歷有密切關聯；一群作家能夠形成一個文藝群體，成員之間也必然有某些共同的文藝態度與審美追求(儘管作家們未曾基於自覺的群體意識進行標榜)。探究白馬湖作家群的整體特色，自不能忽略作家文藝理念與內在創作精神的考察。顯然，「地域文學」的觀念型態，已讓此一論題的研究走向浮淺的格局。

三、「白馬湖作家群」之重新定位

由上文對學界研究成果的分析述評，可見關於此一研究論題，還有一些基本問題尚待釐清。其中關於白馬湖作家的「群體屬性」、「成員」及「歷時」諸問題，都還缺乏適切的定位。由於這些問題關涉到研究的整體方向，在正面闡述白馬湖作家的群體特質之前，本節先就此諸問題重新予以釐定。

(一) 「白馬湖作家群」的「群體屬性」問題

1. 「白馬湖作家群」不是「地域性」的文學群體

³² 其實，若僅就弘一法師駐留白馬湖的時間而言，張氏的論述也仍待商討。根據林子青，《弘一大師新譜》，弘一於一九三〇、一九三一年均曾在白馬湖小住(見該書，頁 272、280)，他真正「離開」白馬湖，應是在一九三二年赴閩弘法、定居之後。

³³ 事實上，張氏在白馬湖作家群不同文化活動的探究上，存有時間的落差。他對白馬湖作家群教育與出版活動的論述(如〈崗位意識〉一章)，並未有一九二九年這個時間點的限定，然而在作家作品的探討上，則專取二〇年代的作品。

自從「白馬湖風格」被提出以來，「白馬湖作家群」的「地域屬性」，便為一般研究者所普遍認同。有關這個作家群體的研究論述，幾乎都一致強調「白馬湖」(或浙江)地域條件的影響，而地緣特色的「薰染」，也成為多數研究者探討白馬湖作家文藝風格形成的主軸思路。這在上引的陳星、朱惠民、張堂錡等人的作品中均可看出。然而，亦如上文所論，將白馬湖作家風格之形成歸因於白馬湖環境的薰陶影響，由作家居留時間的匆促短暫來看，顯然是不切實際的；且在白馬湖作家整體性格與浙江地域條件之間，也難以見出有何具體聯繫。筆者認為，無論白馬湖或浙東環境，在作家寓居其間的當時，或曾有過陶染的作用，然而對白馬湖作家之群體風格的形成而言，它們肯定不是關鍵因素；白馬湖作家曾有一些以白馬湖為題的作品，也不能被視為一個文學群體形成的主要標幟或象徵。

文學史家楊義在〈京派小說的型態和命運〉一文中論及地域文化對文學流派與作家的可能影響模式，曾言：

地域文化對文學流派和作家審美個性養育生成，大抵存在兩種方式：一為鄉土因緣，作家出生於特定的鄉土，受祖先世代沿襲的生活方式和文化趣味的籠罩，似乎帶點遺傳性地養成了某種文學氣質。…另一種方式是文壇因緣，作家薈萃於特定的都市，受都市的歷史傳統和流行風氣的浸染，相互間切磋呼引，朱赤墨黑，對自己的藝術取向和審美趣味作出自覺性的選擇，並逐漸形成以某種文學旨趣為榮的作家群體。³⁴

楊義認為文學受地域條件影響的方式，可概括為「鄉土因緣」與「文壇因緣」兩種，前者帶有「世代沿襲」的「遺傳性」，後者則是因地域「歷史傳統」與「流行風氣」的浸染，在作家的相互切磋呼引中產生。白馬湖作家群的形成，顯然並不具備這兩種條件。白馬湖與浙江整體環境對此一作家群體而言，既無「世代沿襲」的「鄉土因緣」，也談不上有「歷史文化」的薰陶與浸染。在現代文學史上，白馬湖作家群應與「京派」、「海派」(楊義將其歸屬於受地域條件影響的第二種型式)等具有鮮明地域特色的文學群體有所區別。

2. 「白馬湖作家群」不是一個具有社團組織的文學流派

關於此點，已見於上引賀聖謨〈現代散文「白馬湖派」說駁議〉一文對朱惠民

³⁴ 見氏著，《二十世紀中國小說與文化》(台北：業強出版社，1993)，頁303。

「白馬湖派」說法的駁斥。

3. 「白馬湖作家群」是基於作家文藝性格與文化理想之共同性而形成的作家群體

賀聖謨〈駁議〉一文否定了「社團性」及「源於白馬湖自然環境薰陶」的「白馬湖派」，論述雖斬截明快，然作者既未深入觀察白馬湖作家內在文藝性格間的聯繫，也未注意及這群作家在「立達」與「開明」文化活動的後續發展；他著眼於短暫的「白馬湖時期」，由作家與白馬湖的表面關係，全盤否定了白馬湖作家作為一個文化群體的可能性，也不免是一偏之見。

由中國現代文化史的角度來看，白馬湖作家自二〇年代初聚集春暉中學，到創辦以教育青年為旨的立達學園，及結合教育與出版事業的開明書店，他們在文化、教育上的共同理想，及與此密切相關的文藝態度和創作風格，呈現了一種鮮明的整體特色。如此特色，必須擺脫「白馬湖」的地域與時間限制，密切結合他們在「立達」與「開明」時期的文化活動來觀察，方能獲得整全而確切的把握。

在這樣的思維基礎上，「白馬湖作家群」的名稱意義也必須被重新理解。「白馬湖」在此應非只是一個地域觀念，它更帶有「精神象徵」與「文化紀念」的意涵。白馬湖作家聚集在白馬湖的時間雖並不長，但這卻是一個影響深遠的時期，在短暫的交會中，他們蘊育了共同的理想，並延續及未來，³⁵這個理想的種子，於「立達」與「開明」時期開花結果，在中國現代文壇上綻放了雖不明艷而卻自芳潔的氣度，形成了值得注意的群體風格。就此意義而言，「白馬湖」誠然是一個值得紀念的里程碑，它標誌著作家人格精神的匯聚，也象徵其共同文化理想的產生。以「白馬湖」作為此一作家群體的名稱，應是適切合宜的。

(二) 關於「白馬湖作家群」成員的界定

承續上文對白馬湖作家群體屬性的觀點，關於此一群體之涵括成員，亦須由作家文藝性格與文化經歷的角度確實予以重新界定。

³⁵ 朱光潛〈敬悼朱佩弦先生〉一文中回憶說：「當時春暉中學的一批朋友相處不算久，可是在短促的時間裡，大家奠定了長久的交誼。有兩件事業都是由此產生出來的，一是立達學園，…其次是開明書店。」（《朱光潛全集》，合肥：安徽教育出版社，1987-1992，第九卷，頁487-488）。

前述朱惠民視白馬湖作家群為社團性流派，將其成員等同於文研會寧波分會作家，其謬誤已不待言；而陳星、張堂錡強調「白馬湖風格」與地域條件的聯繫，將曾經遊歷白馬湖而同具所謂「清淡」、「雋永」風格的俞平伯、劉大白、經亨頤等人歸入白馬湖作家群，其作法也有可議之處。

若以稍加嚴謹的眼光來看，俞平伯的文藝風格不同於夏丏尊、豐子愷諸人，是很明顯的。俞氏二〇年代的作品，在繁縟、委婉的表達中帶有澀味，與夏、豐、朱等人平易、樸素的風格甚有差別。³⁶而他深具晚明名士趣味的散文，也與白馬湖作家們關注人生現實的創作傾向截然不同。且在文化、教育活動上，俞平伯與深懷教育熱忱並以之為終身職志的夏、豐、朱諸人亦不能相提並論，在俞一生的文化活動中，佔主要地位的還是文學創作與學術研究。他與任教於春暉時期的朱自清雖已有深厚的交誼³⁷，然而在「立達」、「開明」時期的教育、出版事業中他均未參與。因此，筆者認為將俞平伯歸入「白馬湖作家群」是不合理的。

劉大白曾經遊歷白馬湖，經亨頤是當時春暉中學的校長，他們都有表現白馬湖自然景致及湖畔生活情趣的篇章，因此張堂錡將其歸入白馬湖作家群，並認為其作品具有「白馬湖風格」。然而事實上，劉大白與在白馬湖任教的幾位作家在文藝及教育上的互動並不密切(他是立達學會五十一名會員之一，但非核心成員)，除了幾首有關「白馬湖」的詩作外，與白馬湖作家實談不上有若何深刻的聯繫。經亨頤擅長金石書畫，其文學創作均屬舊詩(《頤淵詩集》)，將他歸入新文學作家群體，更屬未當。張氏視劉、經二人為白馬湖作家群成員，主要是著眼於他們與白馬湖的地域關係，和那些反映白馬湖風光，表現恬淡逸趣的詩作(此合於他對「白馬湖風格」的認知)。此種界定方式，不免失之粗糙與浮泛；正如我們不能匯集了中國文學史上同一時期題詠西湖的作品，而據此將其作者視為一個文學群體或流派，筆者認為，將劉、經二人歸屬於白馬湖作家群，也是不適切的。

和白馬湖作家群同樣以教育青年為終身職志，並且在文藝理念、創作風格也與夏、豐、朱等人深相契合的，筆者認為有一位作家必須受到注意，那便是文學研究

³⁶ 在二〇年代初，俞平伯與朱自清曾以同擅「美文」創作而並稱，他們寫過同題散文〈槩聲燈影裡的秦淮河〉，一時蜚聲文壇。然而同是「美文」，朱、俞的風格卻有所差別，姜德明說：「朱自清的這篇同名散文，風格簡樸得多，…朱自清也講究詞章，是淡裝素抹的；…俞平伯對於秦淮河更多的是遐想和渲染，朱自清卻如實地描寫了秦淮河的敗落。」(〈兩篇同名的散文〉，見孫玉蓉編，《俞平伯研究資料》，頁333)。

³⁷ 朱、俞之間的情誼及交往經歷常被論者稱引，作為將俞平伯歸屬於白馬湖作家成員的論據。其實，作家間的交情並非構成文學流派(群體)的充足條件；現代文學史上，如沈從文與丁玲、胡也頻，他們雖是知交，但創作風格卻迥然有別，即是一個顯例。

會重要成員，後來成爲開明書店中堅的葉聖陶。葉聖陶早年與朱自清、俞平伯交遊密切，他曾訪問白馬湖，因此陳星和張堂錡都將他歸入白馬湖作家群。但也因葉氏與「白馬湖」的關係並不十分密切，他總被視爲此一作家群體的「次要作家」，而未受足夠重視。在筆者看來，葉聖陶雖未曾任教春暉，然而在「立達」、「開明」時期，他「與立達學派的主幹匡互生特別是夏丏尊、豐子愷等，交誼甚深，聲氣相通，給這一學派以有力的支持，甚至可以說是以他的人格、學識影響著立達學派及其風格的形成與穩定」³⁸；從一九三〇年至一九四九年，「葉聖陶無論以什麼名義在開明工作，都實際上是書店編譯工作的主持人，同時，也就把他的政治態度、人生態度、人生追求、工作作風、意識修養……滲透進開明同人之中，化爲開明作風的主旋律，他本人也成爲世所共仰的開明風度的出色代表」³⁹。葉聖陶的文化理念，與夏、豐、朱等人在白馬湖時期所蘊育的文化精神是相互深契的；而他加入此一團體，在某種意義上，也可說使得「白馬湖精神」獲得更有力的發揚。⁴⁰因此，在擺脫「白馬湖」地域限制，而以作家文藝性格、文化精神爲主軸的考量下，筆者將葉聖陶歸入白馬湖作家群的主要成員行列中。

綜上所述，筆者將「白馬湖作家群」界定爲由「春暉」到「立達」、「開明」階段一群以教育爲職志，致力於文化普及，並具備相近思想性格與文藝傾向的作家⁴¹。其主要成員包含曾在春暉中學任教的夏丏尊、豐子愷、朱自清、朱光潛，以及在「立達」時期融入這個群體的葉聖陶；而次要成員則涵括曾在春暉任教，同樣關切青年教育，但不以創作著稱的匡互生(後爲立達學園主要負責人)、劉薰宇、劉叔琴等人。

³⁸ 劉增人：〈商務·立達·開明〉，見氏著，《山高水長—葉聖陶傳》(台北：業強出版社，1994)，頁 112。(按：以「學派」稱謂立達學會同人，是劉氏個人用語)。

³⁹ 同上註，頁 119。

⁴⁰ 朱光潛在〈敬悼朱佩弦先生〉中有一段感懷文字：「回想起當年白馬湖的一批朋友們，互生在抗戰前就已過去，丏尊在抗戰中過去，現在又短了佩弦，只有子愷、聖陶和我幾個人還健在，而都已年過五十，漸就衰老。各人在不同的園地裡雖然都略有建樹，可是離當初所懸的理想相差都還很遠。……」(《朱光潛全集》第九卷，頁 491-492)。他將葉聖陶視爲當年在白馬湖懷有共同理想的朋友，可見葉氏和他們之間的深刻關係。

⁴¹ 須加說明的是，白馬湖作家群並不同於立達學會與開明書店全體，只能算是其中的核心作家。而立達學會會刊《一般》及由開明書店主編、出版的《中學生》雜誌也不能被視爲白馬湖作家群的同人刊物。此一群體既以「白馬湖」爲名，其成員仍須以曾在春暉中學任教的作家爲基底，而兼及「立達」、「開明」時期能承接其理想精神者，不宜作過度的擴散延伸。

(三) 「白馬湖作家群」的「歷時」問題

以「文化精神」的延續作為觀照線索，「白馬湖作家群」將不再侷限於作家聚集「白馬湖」的時空條件；它實際上歷經了由「春暉」到「立達」、「開明」階段，亦即這群作家共同文化理想由蘊育到成長、發揚的連續過程，由二〇年代初作家雲集白馬湖之時起，貫穿了三〇年代；四〇年代，由於戰亂的緣故，開明書店遷至內地，作家也因各自逃難而星散，彼此間雖亦有聯繫，但在文化互動上已不如往昔密切，可看作是此一群體的「尾聲」。因此，白馬湖作家群的歷時，應涵括由二〇年代初(一九二二年春暉中學落成，正式開學⁴²)至一九四九年政治文化情勢整體轉移為止的時代區間。就作家個人而言，這樣的時間斷限，涵蓋了他們文藝創作的各個階段，可以顯示作家人生情感思想的轉化歷程，以及對於時局變遷的因應態度，有助於更全面地審視作家的人格及文藝性格，對此一群體的精神特質，作出更為確切的闡論。

四、白馬湖作家群的文化性格與藝術取向

白馬湖作家的群體屬性已在上文中予以重新定位，本節擬針對白馬湖作家群的整體特質展開論述。白馬湖作家的群體性格，鮮明地表現於作家的文化理想與實踐，及與之密切呼應的文藝理念及創作風格。本文以下即分別就這些面向進行闡論，由此呈顯白馬湖作家作為一個文藝群體的品格風貌。

(一) 文化理想與群體性格

在白馬湖作家的文化經歷中，教育活動佔有重要的核心地位。在現代文學史上，從事過教學工作的作家不可勝舉，然以教育為終身職志，而密切結合其文藝創作者，實不多見，白馬湖作家即為其中之顯著代表。白馬湖作家群與「教育」關係之深切，非其他新文學社團、流派可比。就價值意識與文化實踐來看，它並非純粹

⁴² 見浙江省政協文史資料委員會編，《浙江近代著名學校和教育家》(浙江人民出版社，1991)，頁 206。

的文學群體。作為「五四」一代青年知識份子，他們深受新文化思潮的影響，然而在思想與創作上，卻有別於以《新青年》作家群為代表、著重藉由「文化批判」以達到「新民救國」目標的知識份子，及後來延續此種創作精神的作家。對這些作家而言，「教育」是主要的入世方式與理想寄託，在「五四」新文化潮流中，他們傾向以溫和的教育(而非激烈的批判)作為實現國民性改造之途徑，教育實踐背景也成為影響其成員創作傾向的重要因素之一。

白馬湖作家群的教育實踐與中國近代「教育救國思潮」的影響是分不開的；所謂「教育救國思潮」，是民初至二〇年代在中國產生之各種教育思想的總稱。民初文化界的有識之士普遍視教育為救國圖強與改造社會的憑藉，當時知識份子在不同時勢階段對時代問題不同的思考角度下，曾經提出各種具體的教育救國主張，如國民教育、實業教育、科學教育、職業教育、留學教育等。…此外，還有人倡導「美育救國」、「體育救國」等。各類教育救國主張，隨時間推移，相續推湧迭出。⁴³與此時眾多提倡教育的有識之士一般，白馬湖作家亦視教育為改造社會的有效途徑，「立達學會」會約中言：「本會以修養人格，研究學術，發展教育，改造社會為宗旨⁴⁴。」匡互生在〈立達、立達學會、立達季刊、立達中學、立達學園〉文中如此闡述立達同人的理想：「他們以為人性改造思想改造，是社會改造的基礎。所以他們一方面感著社會改造的必要，但願先從學校和出版物兩方面做點實際工夫，以求對於思想改造、人性改造或者能裨補於萬一⁴⁵。」

同時，白馬湖作家亦親身參與當時教育工作的行列，如朱自清於一九一九年就讀北大時加入由鄧中夏、康白情、羅家倫等人發起的「平民教育演講團」，經常利用課餘和假日隨團深入街頭和農村對民眾進行講演；⁴⁶「五四」時期，藝術教育思潮方興，豐子愷亦參與發起「中華美育會」，並創辦以養成圖畫、音樂、手工師資為主的「上海專科師範學校」。在民初以教育進行社會改造的時代風潮下，他們都是積極的響應者與實踐者。

然而在「教育救國」的時代思潮中，白馬湖作家也表現出群體的特質。在民初教育救國思潮中產生的各種教育主張，大抵都含有明顯的功利性，新文化倡導者普遍視教育為「啟蒙」工具，而盛行一時的「實業教育」與「職業教育」等主張，更

⁴³ 參考王榮國，〈教育救國思潮的新發展〉，見吳雁南等主編，《中國近代社會思潮》(湖南教育出版社，1998，第二卷，頁 602)。

⁴⁴ 〈立達學會及其事業〉，見 1926 年 9 月《一般》誕生號，頁 154。

⁴⁵ 北京師範大學校史資料室編，《匡互生與立達學園》(北京師範大學出版社，1985，頁 20)。

⁴⁶ 見姜建、吳為公編，《朱自清年譜》，頁 17-19。

是以振興國家實業，改善人民生計為主要目標。⁴⁷白馬湖作家熱心於教育事業，當然也離不開對國家社會的現實關懷。然而在教育理念上，他們並不固著於時代現實的需求，而更有一份對「人格」教育與「人性」價值的深層關注。立達學園曾闢實驗農場，在自耕產銷的模式上頗類於一般生產教育，但其深層用意卻仍在於學生人格心胸的培養。⁴⁸此種教育理想及用心，亦反映在葉聖陶長篇小說《倪煥之》（主人公倪煥之與蔣冰如等人在鄉村小學所施行的教育實驗）；儘管在小說中，純潔高遠的教育理想終歸幻滅，但它確是葉早年之教育憧憬及其實踐經歷的投射。至於豐子愷、朱光潛所致力從事的藝術及美感教育，其根本關懷在人心與人性的提昇，就更為明顯了。

人性感化與人格陶冶，是白馬湖作家教育實踐的立足點，同時也是其群體理念的特徵；然而在白馬湖作家的教育生涯中更引人注目的，是他們粹然高潔的教育情操，這些作家以近乎宗教式的虔誠情感從事教育，奉獻終身，在中國現代教育史上寫下溫馨感人的一頁。朱自清在〈教育的信仰〉一文中說：

教育者先須有健全的人格，而且對於教育，須有堅貞的信仰，如宗教信徒一般。他的人生理想，不用說，也應該超乎功利以上。所謂超乎功利以上，就是說，不但要做一個能幹的，有用的人，並且要做一個正直的，坦白的，敢作敢為的人！一教育者有了這樣的信仰，有了這樣的人格，自然便能夠潛移默化，「如時雨化之」了。⁴⁹

這是朱個人人生理想與教育信念的自我表白。在〈教育家的夏丏尊先生〉這篇紀念

⁴⁷ 職業教育思潮是「實用主義教育思潮的演化和發展；也是實業教育的改進和革新。這種教育思潮的理論建構的主導思想，就是通過教育的途徑，使人人依其個性獲得生活的供給和樂趣，於已掌握謀求生計即為己治生的能力，於群能盡造福社會即為群服務的義務」。(董寶良、周洪宇主編，《中國近現代教育思潮與流派》，北京：人民教育出版社，1997，頁 287)。

⁴⁸ 「生產教育，在現在教育界，算是一種很平常的主張。它的主要意義，偏重在經濟。可是匡先生生產教育的思想，卻在於生產中體會生活的意義。從養蜂中體會『信仰科學』『細心』『有恒』的生活，從園藝中體會『生機』『生趣』『認識自然力量的偉大』……這一種生產教育的意義，與一般所謂生產教育是不同的。」(後可，〈匡互生先生的思想〉，《匡互生與立達學園》，頁 264)。

⁴⁹ 《朱自清全集》第四卷，頁 143。

性的文字中，朱對這位教育同道的情操作如此評述：

夏先生是以宗教的精神來獻身於教育的。他跟李叔同先生是多年好友。…李先生和他都在實踐感化教育，的確收了效果；我從受過他們的教的人可以親切的看出。…他是熱情的人，他讀《愛的教育》，曾經流了好多淚。他翻譯這本書，是抱著佛教徒了願的精神在動筆的，從這件事上可以見出他將教育和宗教打成一片。這也正是他的從事教育事業的態度。⁵⁰

朱認為夏以宗教精神從事教育，確為相知之言。李叔同是夏丕尊在浙一師任教時期的同事與至交，他們以實施人格感化教育而深受學生的尊崇與感念；一九一八年，李叔同捨藝出家，夏受其宗教精神的感召影響，亦虔誠歸依佛門。李叔同的教育信念與宗教情操，同樣也深刻影響到他的學生豐子愷。豐在藝術教育上的觀念和見解，顯然帶有李叔同影響的痕跡。李對學生的人格感化，「先器識而後文藝」的教示，始終支配著他的教育信念。面對著現實教育界的浮泛淺薄，豐子愷對於恩師的遺風教範，更是感佩在心，追慕不已：

李先生多才多藝，一通百通。所以他雖然只教我音樂圖畫，他所擅長的卻不止這兩種。換言之，他的教授圖畫音樂，有許多其他修養作背景，所以我們不得不崇敬他。借夏先生的話來講：他做教師，有人格作背景，好比佛菩薩的有「後光」…他是實行人格感化的一位大教育家。我敢說：自有學校以來，自有教師以來，未有盛於李先生者也。⁵¹

李叔同的人格素養與教育風範，為豐子愷樹立了理想的典型。豐一生在藝術教育的道路上努力不懈，他所取法的，正是李一貫「認真的、嚴肅的、獻身的⁵²」教育精神。此種虔敬純誠的教育精神，已遠超乎教育救國思潮的實用層次。

白馬湖作家以人格陶冶為基點的教育理念，也表現在他們對於教育對象的選擇。不同於李大釗、鄧中夏等共產黨人對勞動群眾教育，梁漱溟、晏陽初等人對鄉

⁵⁰ 同上書，頁 461。

⁵¹ 〈為青年說弘一法師〉，《豐子愷文集》文學卷二，頁 153。

⁵² 〈李叔同先生的教育精神〉，同上書，頁 542。

村教育的關注，⁵³白馬湖作家將教育工作的重心放在青年、少年學生，因他們認為「改變人的質料必須從頭做起」⁵⁴，朱光潛在〈有志青年要做中小學教師〉一文中說：

我這些年來從事高等教育，深深感覺到我們的高等教育建築在一個極不牢固的基礎上。大學生在初入學時，大半都已在中小學時代被教壞了，要把他們改造成另一樣的人，實在不是一件易事。…我當過大學教師，當過中學教師，也當過小學教師，前後比較起來，我覺得當小學教師比當中學教師有趣，當中學教師比當大學教師有趣。…在這還沒有染世故氣的人群中，你發見人性原來潔白美善，而感覺到它的尊嚴；並且你有把握，這原來潔白美善的人性是聽你手指揉捏成任何形樣的，如同一塊泥在陶匠手裡，也如同世界在創造主手裡，上帝給他一條性命，你給他一個人格。⁵⁵

這即是在以「人性」為關注基礎上的思考與抉擇。

賈植芳先生曾言：「傳統文化作為一種文學修養，對所有的現代作家都發生制約作用，我們『五四』一代的作家，都是在良好的古典文化教育中成長起來的，他們無法徹底割斷這種文化上的血緣關係⁵⁶。」的確，雖歷經「五四」新文化思潮的洗禮，中國現代作家也依然在不同方式與程度上承受著傳統文化的影響，即使是那些態度激烈的反傳統者亦不例外；而此種承繼關係，其實不僅表現在文學創作，

⁵³ 「李大釗、鄧中夏循著陳獨秀的思想，強調要以廣大人民為教育對象，而且教育應本著『庶民』的方向，符合勞動人民求得解放的根本利益。」（董寶良、周洪宇主編，《中國近現代教育思潮與流派》，頁 384）。「鄉村教育是本世紀二十年代中期以後興起的一種教育思潮和實踐。當時，一些教育團體意識到中國農村經濟的衰敝和農民的愚昧無知，試圖從教育農民入手，以改變鄉村生活，推進鄉村建設。……中華平民教育促進總會晏陽初等在河北定縣試驗中，認定中國農村問題的癥結在於農民的『愚、貧、弱、私』，提倡用文藝、生計、衛生、公民四大教育加以救治。而梁漱溟則認為，中國是一個鄉村社會，改造社會要從改造鄉村，即從鄉村建設著手，以鄉村教育來『推進文化改造社會』。」（李華興主編，《民國教育史》，上海教育出版社，1997，頁 345-346）。

⁵⁴ 朱光潛，〈有志青年要做中小學教師〉，《朱光潛全集》第九卷，頁 133-135。

⁵⁵ 同上註。

⁵⁶ 賈植芳，〈中國新文學與傳統文學〉，吳宏聰主編，《中國現代文學與民族文化》（北京：首都師範大學出版社，1994），頁 3。

亦存在於人格精神與文化實踐中。「五四」時期，白馬湖作家在對待「傳統」的態度上是傾向於溫和、理性的，他們接受傳統文化影響，相對上也表現得較為自覺與明顯。在教育方式上，白馬湖作家既採取「人格感化」教育，他們十分注重自身人格修養的提昇，並以此為從事教育工作的基礎。立達學會會約的四項「宗旨」中，即以「修養人格」為首；而「立達」之名稱即「來源於儒家『己欲立而立人，己欲達而達人』這兩句話」，他們認為「在『立』與『達』兩方面，『人』與『己』有互相因依的關係，『成己』而後能『成物』，做到成物也才能真正成己⁵⁷。」白馬湖作家成員，多具儒家思想色彩。夏丏尊在回顧任教浙一師經歷的自述中曾說：

我在那時頗努力於自己的修養，讀教育的論著，翻宋元明的性理書類，又搜集了許多關於青年的研究的東西來讀。非星期日不出校門，除在教室授課的時間外，全部埋身於自己讀書與對付學生之中。自己儼然以教育界志士自期。⁵⁸

此種修己化人的教育理念與情操，實乃承自傳統儒家文化影響。大陸學者張中行評論葉聖陶的思想與性格有言：

中國讀書人的思想，漢魏以後不出三個大圈，儒道釋。攙合的情況很複雜，如有的人是儒而兼道，或陽儒陰道；有的人儒而兼釋，或半儒半釋，有的人達則為儒，窮則修道，等等。葉聖陶先生則不攙合，而是單一的儒，思想是這樣，行為也是這樣。這有時使我想到了《論語》上的話，一處是：「躬行君子，則吾未之有得。」一處是：「學而不厭，悔人不倦，何有於我哉！」兩處都是孔老夫子認為雖心嚮往之而力有未能的，可是葉聖陶先生卻偏偏做到了。⁵⁹

白馬湖作家的儒家色彩，不僅表現在人格精神，亦見於其文藝教育理念。在白馬湖

⁵⁷ 朱光潛，〈回憶上海立達學園與開明書店〉，《朱光潛全集》第十卷，頁 521。

⁵⁸ 夏丏尊，〈緊張氣氛的回憶〉，《夏丏尊文集—平屋之輯》（杭州：浙江人民出版社，1983），頁 168-169。

⁵⁹ 《山高水長—葉聖陶傳·序》。

作家的教育實踐中，以文藝教育為主要內容，他們以藝術陶冶人心的理念，可溯至儒家「成於樂」、「游於藝」的禮樂教化思想。朱光潛對儒家結合「德育」與「美育」的教育觀甚表讚賞，認為「這是儒家教育思想中最值得注意的一點⁶⁰」。豐子愷論藝術教育的重要性，也曾一再引述儒家藝術觀，認為「藝術與道德異途同歸」，「藝術就是道德，感情的道德⁶¹」。在白馬湖作家中，以朱光潛受西方美學浸潤最深；朱在思維方式及學術內涵上雖多借鑑西方，而其深層審美意識及藝術精神卻仍植根於中國傳統⁶²，他曾自言：「我的美學觀點，是在中國儒家傳統思想的基礎上，再吸收西方的美學觀點而形成的⁶³。」作為「五四」一代青年知識份子，白馬湖作家在人格精神與文藝觀上，與傳統文化(特別是儒家思想)間誠然仍有著深切的聯繫。

白馬湖作家在人格精神與文化實踐基礎上所形成的群體性格，亦反映於作家們在時勢變遷中的因應表現。在現代文學發展過程中，文藝界總隨政治風雲的變幻而翻騰不已；作家思想立場隨時而轉化，社團流派也處在不斷的聚散遷流中。創造社早期主張「為藝術而藝術」而終走向「革命文學」，參與現實鬥爭；「新月派」部分作家也經歷了由文化領域進入政治界的人生抉擇；周作人、林語堂、俞平伯等人以新文化戰士之姿而歸於遠離現實的「隱者」之流，都是典型的例子。相較之下，白馬湖作家群立足在文藝與教育崗位上，在時代浪潮的衝激下，呈現出「始終一如」的穩健氣度。白馬湖作家對內在人格價值之關注及其人格教育理想，決定了他們在

⁶⁰ 〈談美感教育〉，《朱光潛全集》第四卷，頁 145。朱在文中言：「美感教育是一種情感教育。它的重要性我們的古代儒家是知道的。儒家教育特重詩，以為它可以興觀群怨；又特重禮樂，以為『禮以制其宜，樂以導其和』。《論語》有一段話總述儒家教育宗旨說：『興於詩，立於禮，成於樂。』詩、禮、樂三項可以說都屬於美感教育。詩與樂相關，目的在怡情養性，養成內心的和諧(harmony)；禮重儀節，目的在使行為儀表就規範，養成生活上的秩序(order)。……儒家教育出來的人要在倫理和美感觀點都可以看得過去。」

⁶¹ 〈藝術必能建國〉，《豐子愷文集》藝術卷四，頁 31。

⁶² 大陸學者王攸欣認為朱光潛「在審美趣味上，明顯地更偏愛傳統，尤其是抒情詩。在學術上，他傾服西方，否定傳統。……這就充分預示他以後的學術道路，在研究方式上完全是學西方的，而美學觀念卻部分地與傳統接近，甚至顯得處於更基礎的層面。他對克羅齊的接受正是在這種學術心態中開始的。」見氏著，《接受·選擇與疏離：王國維接受叔本華、朱光潛接受克羅齊美學比較研究》(北京：生活·讀書·新知三聯書店，1999)，頁 255。此外，朱氏對叔本華、尼采哲學的接納，也與中國傳統(儒道釋)哲學的影響有關，他將尼采提出的「阿波羅」及「狄奧尼蘇斯」兩種精神理解為「出世」與「入世」(「看戲」與「演戲」)而予以調和(朱氏主張「以出世精神做入世事業」)，其實也便是對儒家與道、釋精神的融會。

⁶³ 朱光潛，〈答香港中文大學校刊編者的訪問〉，《朱光潛全集》第十卷，頁 653。

動盪時局中的因應態度。他們一面沈潛於內在人格修養，追求高尚的精神目標；另一面則結合文藝及教育事業，冀望透過對人心的陶冶感化作用，達致福國淑世的理想。在「人格」、「文藝」與「教育」密切融合的人生定位中，他們既未激情地投入現實政治活動，也不可能成為遠離俗世的隱者，對白馬湖作家而言，內在生命追求與社會責任實踐已然獲致相對的平衡。

在白馬湖作家群的文化活動中，教育與出版工作是密切結合的；實際上，出版工作可說是其教育活動的輔助與延伸。在「立達」時期，他們創辦過《一般》雜誌；一九二六年開明書店成立，此後其教育工作重心逐漸由學校轉往出版界，將創作、教育與出版三者結合為一⁶⁴，也擴大了文化教育的影響力。二、三〇年代中國文化界出現了一些由知識份子直接參與主持的出版機構，其中包括夏丏尊、葉聖陶、豐子愷等白馬湖作家的開明書店，鄒韜奮、胡愈之的生活書店，以及巴金、吳朗西的文化生活出版社。對知識份子而言，出版工作是實踐文化理想的外在途徑，不同的出版方針實際上也代表了各知識群體的價值意識。上述幾個出版機構都有各自著重的出版方向，文化生活出版社傾向文藝性作品的出版，對現代文學的發展貢獻卓著；⁶⁵生活書店帶有激進的左傾色彩，其出版工作與左翼文壇有較為密切的聯繫；⁶⁶而開明書店則以教育為出版事業的核心，在當時教育界影響頗大。⁶⁷透過這樣的聯繫觀察，可以見出他們在共同的「出版者」、「知識份子」等概括形象下所包含的不同文化理想。

受到「五四」時期「平民化」思潮的影響，同時也基於自身普及教育，化導群眾的理念，白馬湖作家群顯有「平民化」性格。其中部分作家(夏丏尊、葉聖陶、

⁶⁴ 葉聖陶在〈開明書店創辦六十周年紀念會上的講話〉中說：「開明書店的讀者主要是青年和少年，因而我們認為，我們的工作是教育工作的一個組成部分，一個不可缺少的組成部分。我們做的工作就是老師們的工作。」（《葉聖陶集》，南京：江蘇教育出版社，1987-1994，第七卷，頁329）。

⁶⁵ 參考孫晶著，《文化生活出版社與現代文學》（南寧：廣西教育出版社，1999）。

⁶⁶ 參考馬仲揚、蘇克塵著，《鄒韜奮傳記》（重慶出版社，1997）；于友著，《胡愈之傳》（北京：新華出版社，1993）；趙曉恩著，《六十年出版風雲散記》（北京：中國書籍出版社，1994）。

⁶⁷ 秦牧在〈贊開明書店〉文中說：「開明書店雖然不像生活書店那樣，在思想戰線上起了衝鋒陷陣的作用。然而它在嚴嚴正正，踏踏實實從事文化建設，引導青年人打好知識基礎，積極向上方面，是起了良好作用的。它出版的關於學習、文化、文學方面的書籍，以及《中學生》之類的雜誌，影響深遠，博得人們廣泛的好評。」見中國出版工作者協會編，《我與開明》（上海：中國青年出版社，1985），頁56。

匡互生)尙具「社會主義」思想傾向。此種思想特質造成他們對三〇年代左翼文壇相當程度的同情，基本上形成了「中間偏左」的政治、文化意識，與「大眾化」的文藝取向。然而白馬湖作家群畢竟未與左派合流，他們始終與政治維持距離，超然地立足在文藝與教育的本位。這一方面由於他們具備了平和內斂、敦厚超達的思想性格，⁶⁸另一方面也由於他們對文藝由衷的熱愛與嚮往。他們有純正高尚的藝術品味，懂得在藝術境域中尋求生命的寄託，在理念上也始終維護藝術的獨立地位；也因如此，他們與「新月派」、「論語派」等代表「自由主義」文藝觀的社團流派有了共同相契之處。就文化取向而言，若吾人將文學研究會提倡「血和淚的文學」一系作家到鼓吹「無產階級文學」的左聯，與堅持文藝獨立、講求優雅、高逸文學品味及生活情趣的「新月派」、「論語派」作家分別視爲「平民化」(「大眾化」)與「紳士化」⁶⁹、「名士化」文藝性格的代表，那麼白馬湖作家群的文化定位則顯然是介乎兩者之間的。

(二) 文藝思想與創作風格

文藝思想與創作風格的共性，是白馬湖作家成爲一文藝群體的重要因素。白馬湖作家幾乎都曾發表過有關文藝見解的論著，⁷⁰其文藝觀落實於創作，自成獨特之群體風格。白馬湖作家的文藝理念與創作風格既深相印合，本節以下乃融貫此二論

⁶⁸ 白馬湖作家成員在思想上普遍有一種超越時代現實的人生關懷，如豐子愷、夏丏尊的佛教信仰，朱光潛的「人生藝術化」理論，匡互生在天文學中找尋高曠超俗的人生價值(後可，〈匡互生先生的思想〉)。蘇雪林以「沈潛篤實」形容葉聖陶的人品(〈葉紹鈞的作品及其爲人〉，收入《文壇舊話》)，孫伏園評論朱自清的性格說：「佩弦有一個和平中正的性格，他從來不用猛烈刺激的言詞，也從來沒有感情衝動的語調。雖然那時我們都在二十左右的年齡。他的這種性格近乎少年老成。」(姜建、吳爲公編，《朱自清年譜》，頁 18-19)。

⁶⁹ 朱壽桐在《新月派的紳士風情》(江蘇文藝出版社，1995)一書中系統論述了新月派作家思想與文藝的「紳士化」性格。他並從文化的角度，將二、三〇年代存在於知識份子間的「紳士文化」與「平民文化」加以對照觀察。筆者認爲此一觀察視角有助於對白馬湖作家群文化性格的理解與分析。

⁷⁰ 如夏丏尊收在《夏丏尊文集—文心之輯》(杭州：浙江文藝出版社，1983)的《文藝論 ABC》，內容雖淺顯，卻清楚地表達了他的文藝觀點。《豐子愷文集》七卷中有藝術論著四卷。《葉聖陶集·第九卷》中收有《文藝談》、《論創作》。朱光潛是美學學者，他爲數甚豐的美學論著更具學術系統性。朱自清論述文藝的作品相對不多，由《朱自清全集》中的零散篇章，仍可窺見其文藝思想的趨向。

題進行探討。

1. 文藝思想內涵

(1) 文藝與人生的關係

在白馬湖作家群中，葉聖陶、夏丏尊、朱自清、豐子愷諸人都是文學研究會會員，就文藝觀而言，他們與文研會其他成員有所聯繫，亦不無區別。以群體角度研究白馬湖作家，必須將他們自文研會這個龐大複雜的群體中析離出來。文研會主要理論者沈雁冰、鄭振鐸、耿濟之等人承繼《新青年》之「文學革命」思想，並進一步提出了「為人生而藝術」的「寫實主義」文學，其文學主張帶有濃厚的社會功利意識，強調文學對於社會與人生的改善作用，耿濟之曾言：

文學作品的制成應當用作者的理想來應用到人生的現實方面。文學一方面描寫現實的社會和人生，他方面從所描寫的裡面表現出作者的理想，其結果：社會與人生因之改善，因之進步，而造成新的社會和新的人生。這才是真正文學的效用。⁷¹

鄭振鐸在〈文學的使命〉中強調文學具有「重要而且光榮」的使命，他認為文學可以「擴大或深邃人們的同情與慰藉，並提高人們的精神」，「救現代人們的墮落，惟有文學能之」。在他看來，「文學是決不僅給膚淺的快樂於讀者的，決不僅發表個人的心境的⁷²」。基於對文學功能的肯定與認知，鄭振鐸主張創作「血和淚的文學」，以喚起民眾對民族的熱情⁷³。文學研究會提倡藝術的「人生化」、「現實化」，在一定程度上，實包含有對文藝社會功能的要求。他們主張文學必須反映人生社會問題，理論上接近於現實主義文學方向。為了在創作上落實對現實社會的客觀描寫，文研會重要理論家沈雁冰在二〇年代初曾提倡過「自然主義」的創作方法。⁷⁴白馬湖作

⁷¹ 耿濟之，《前夜·序》，見《文學研究會資料》上冊，頁75。

⁷² 見《文學研究會資料》上冊，頁70-72。

⁷³ 見西諦，〈血和淚的文學〉，《文學研究會資料》上冊，頁73。

⁷⁴ 沈雁冰在〈自然主義與中國現代小說〉中關於自然主義有如下的介紹：「我們都知道自然主義者最大的目標是『真』；在他們看來，不真的就不會美，不算善。……若求嚴格的『真』，必須事事實地觀察。這事事必先實地觀察便是自然主義者共同信仰的主張。

家亦主張文藝與人生密切結合，然而與文研會上述理論者有別，他們不偏重文學對外在社會現實的反映，也不刻意鼓吹文藝的社會功利價值，而一致講求文藝與作家內在人格精神及思想情感的聯繫，這是白馬湖作家「文藝與人生結合」理念的主要意涵。白馬湖作家與文研會主流理論間此種微妙的殊異，可由葉聖陶與沈雁冰對小說創作見解的比較中概略見出。

二〇年代初期，同樣針對當時中國小說描寫空洞與作者遊戲消閒之寫作心態的省思，相對於沈雁冰之借鑑西方，提倡「自然主義」，葉聖陶則傾向回歸傳統文藝精神，在其中尋求問題的解決之道。葉提出「藝術與人格合一」的主張，作為新文學小說創作的精神指導原則：

必先有作者的人格而後有文學，不是拋棄作者自己在一旁而偽造出情思話語來填充篇幅。……文學不是商品，性質絕對不相似。決不可以文學為投機事業，迎合社會心理。……我們從事文學，就因為它可以寄託我們的全生命。倘若出之以遊戲的態度，在己以為無聊消遣，於人復徒供玩弄，這等人自以為心在文學，實則一無依歸，茫然無主，可說是天下最枯寂最浮蕩的人了。

75

作者若有獨特的精神，濃厚的感情，則不論若何平凡細微的事，乃至全無事實而唯有感想，都可以為真實的動人的小說。⁷⁶

葉的論點，以主體真情實感為本位，主張由作家人格精神的充實來驅除文壇消閒遊戲的劣風；在他看來，創作主體精神若能充實確立，則外在客觀描寫僅為末事。此與沈雁冰大力強調客觀寫實的主張，顯有關注層面的差別。著重主體精神的真實表現，是白馬湖作家對文藝創作的共同見解。朱自清在〈文學的界說〉一文中說：

實地觀察後以怎樣的態度去描寫呢？曹拉等人主張把所觀察的照實描寫出來，龔古爾兄弟等人主張把經過主觀再反射出的印象描寫出來；前者是純客觀的態度，後者是加入些主觀的。我們現在說自然主義是指前者。曹拉這種描寫法，最大的好處是真實與細致。一個動作，可以分析的描寫出來，細膩嚴密，沒有絲毫不合情理之處。這恰巧和上面說過的中國現代小說的描寫法正反對。專記連續的許多動作的『記帳式』的作法，和不合情理的描寫法，只有用這種嚴格的客觀描寫法方能慢慢校正。」（《文學研究資料》上冊，頁 101）。

⁷⁵ 〈文藝談·三十二〉，《葉聖陶集》第九卷，頁 65。

「表現自己」實是文學—及其他藝術—的第一義；所謂「表現人生」，只是從另一面說—表現人生，也只是表現自己所見的人生吧了。表現自己，以自己的情感為主。能夠將自己的「實感」充分表現的，便是好文學。⁷⁷

此外，豐子愷受其業師李叔同「先器識而後文藝」的啓發影響，亦極注重文藝與作家人格精神的內在融合。在作於二〇年代的〈中國美術的優勝〉一文中，豐針對繪畫「寫生」發表了如下見解：

我沒有學過中國畫，然讀古人畫論，深信中國畫亦須從「寫生」著手，不可一味臨摹古人。不過這寫生，不像是西洋畫地坐在模特兒面前一筆一筆地描寫的；乃是積觀察思維的經驗，蘊藏於胸中，一旦發而為畫的。所以說畫家要「讀萬卷書，行萬里路」。⁷⁸

豐子愷注重藝術家的識見涵養，及其主觀性靈與情思的抒發，對於西洋畫所強調的客觀模寫，則視之為藝術的末節之事。白馬湖作家此種文藝價值觀念，與文研會其他作家的現實主義傾向，實有區別。

在白馬湖作家看來，藝術是內在人格情思的反映，作為文藝創作者，必須首重心境的涵養與提昇。因此，藝術與人生的結合，便不只是藝術創作內涵的「人生化」、「現實化」，也意謂著作家人格與生活「藝術化」的訴求。在此種精神理念下，他們追求一種「靜觀」的藝術生活情調：

真的藝術，不限在詩裡，也不限在畫裡，到處都有，隨時可得。能把它捕捉了用文字表現的是詩人，用形及五彩表現的是畫家。不會做詩，不會作畫，也不要緊，只要對於日常生活有觀照玩味的能力，無論如何都能有權去享受藝術之神的恩寵。⁷⁹

⁷⁶ 〈文藝談·十七〉，同上書，頁 38。

⁷⁷ 《朱自清全集》第四卷，頁 168。

⁷⁸ 《豐子愷文集》藝術卷二，頁 545。

⁷⁹ 夏丐尊，《子愷漫畫·序》，《夏丐尊文集—平屋之輯》，頁 50。

對白馬湖作家而言，「藝術化」的生活(以藝術「觀照」的態度對待現實生活)，不僅是文藝家的創作泉源，且已內化為一種生命價值。此種思想意識，也見於朱光潛的美學論著中，朱提倡「人生的藝術化」，認為：

藝術是情趣的活動，藝術的生活也就是情趣豐富的生活。人可以分為兩種，一種是情趣豐富的，對於許多事物都覺得有趣味，而且到處尋求享受這種趣味。一種是情趣乾枯的，對於許多事物都覺得沒有趣味，也不去尋求趣味，只終日拼命和蠅蛆在一塊爭溫飽。後者是俗人，前者就是藝術家。情趣愈豐富，生活也愈美滿，所以人生的藝術化就是人生的情趣化。「覺得有趣味」就是欣賞。你是否知道生活，就看你對於許多事物能否欣賞。欣賞也就是「無所為而為的玩索」。在欣賞時人和神仙一樣自由，一樣有福。⁸⁰

朱自清在《談美·序》文中對此一論點甚表推崇，認為它是朱光潛「自己最重要的理論」，「孟實先生引讀者由藝術走入人生，又將人生納入藝術之中。這種『宏遠的眼界和豁達的胸襟』，值得學者深思」。⁸¹藝術與人生雙向交融的精神，標誌了白馬湖作家在「五四」時期「人生化」文藝思潮中獨特的群體風貌，它是「五四」時期「切近人生」的文藝訴求與中國注重人格涵養之藝術精神傳統的結合。

(2) 「藝術本位」與「群眾普及」的思維調和

在文藝與政治關係錯綜紛紜的中國現代文壇中，白馬湖作家基本上是堅持「藝術獨立」原則的。關於藝術本質的觀念，他們大抵接納了二、三〇年代在中國流行的康德一派美學觀點，⁸²肯定文藝的超現實性，及其在道德、知識之外的獨立價值。

⁸⁰ 〈「慢慢走，欣賞啊！」—人生的藝術化〉，《朱光潛全集》第二卷，頁 96。

⁸¹ 《朱自清全集》第一卷，頁 265-266。

⁸² 聶振斌在〈近代美學芻議〉一文中論及民初到二〇年代末這一階段中國美學思想的概況說：「本時期大量地介紹、譯述、翻譯歐美日本的現代美學著述。除了康德等人的美學思想繼續發生影響外，立普斯的『移情說』，克羅齊的『直覺即表現說』、摩伊曼的『審美態度說』、布洛的『心理距離』說、谷魯斯的『內模仿』說，馬沙爾的『快樂說』、廚川白村的『苦悶的象徵說』，甚至弗洛伊德的觀點，等等，都被或翻譯或介紹進來，並各自發生著不同的影響。但本時期又是前一個時期的深入與展開，同屬於近代資產階級美學體系，都堅持審美是超利害的基本觀點，連魯迅和文學研究會的一些人，也都不例外。」見聶振斌等著，《中國審美意識的探討》(北京：中國戲劇出版社，1989)，頁 196。

朱光潛在《文藝心理學》一書中對克羅齊美學作了詳細的評述；他將克羅齊的美學主張歸納為「藝術即直覺」、「藝術不是物理的事實」、「藝術不是功利的活動」、「藝術不是道德的活動」、「藝術不是科學的活動」等幾個要點。朱在書中以「形相的直覺」闡釋美感經驗，便是受克羅齊「藝術即直覺」說的影響。白馬湖作家普遍肯定藝術「超越現實功利」的本質。豐子愷認為：

藝術不是技巧的事業，而是心靈的事業；不是世間事業的一部分，而是超然於世界之表的一種最高等人類的活動。⁸³

換言之，藝術不附屬於任何俗世價值，而有其獨立的地位。朱自清在〈文藝之力〉一文中論文藝情感的「超現實」性：

文藝裡的情緒，則是無利害，泯人我的；無利害便無爭競，泯人我便無親疏，因而純淨，平和，普遍，像汪汪千頃，一碧如鏡的湖水。湖水的恬靜，雖然沒有濤瀾的洶湧，但又何能說是微薄或不充實呢？我的意思，人在這種境界裡，能夠免去種種不調和與衝突，使他的心明淨無纖塵，以大智慧普照一切；無論悲樂，皆能生趣。⁸⁴

葉聖陶著眼於欣賞層面以闡述文藝心理，也有類同的觀念表述：

如果我們存著求得的心來對一切的文藝，我們就杜絕了精美的體味了。求得的心總要聯帶著伸出一隻無形的手來，彷彿說：給我一點什麼。心在手上，便不能再在對象上；即使在對象上還留著一點兒，總不能整個的注在上邊。…其實我們先不該向文藝求得什麼東西。我們不要希望從它那裡得到一點知識，學會一些智慧，我們又不一定要從它那裡曉得什麼偉大的事情，但也不一定要曉得什麼微細的生活。我們應當絕無要求，讀文藝就只是讀文藝。這

⁸³ 豐子愷，〈西洋畫的看法〉，《豐子愷文集》藝術卷一，頁 84。

⁸⁴ 朱自清，〈文藝之力〉，《朱自清全集》第四卷，頁 106。

時候我們的心如明鏡一般，而且比明鏡還要澄澈。⁸⁵

超越現實功利，誠然是白馬湖作家對藝術本質的共同體認。如上所言，此一觀念本源自康德一派的美學觀點；然而在文藝與政治關係複雜糾葛的中國現代文壇中，如此觀念認知，其實也代表了一種文藝態度或立場。

就中國現代文學的發展過程以觀，從二〇年代初期文學研究會若干同人標舉「為人生」的文學，到二〇年代後期「革命文學」興起，以至三〇年代左翼作家聯盟成立，左翼文學蔚為時代洪流，文藝與社會、政治的關係可謂益形深密。左翼作家視文學為階級鬥爭的武器，認為文學的作用在於喚起群眾的階級意識，組織群眾力量，以進行無產階級革命；對他們而言，文藝價值是建立在政治宣傳與階級鬥爭之效用上的。白馬湖作家既抱持「藝術獨立自主」的觀念，他們對以文藝為政治宣傳工具的觀點，自無法認同。朱光潛《談文學》一書中便曾針對三、四〇年代文壇因過度偏尚政治實用性而產生的「口號教條文學」提出嚴正批判：

從史實看，大文藝家的作品儘管可以發生極深刻的教訓作用，可是他們自己在創造作品時大半並不存心要教訓人；存心要教訓人的作品大半沒有多大藝術價值。所以我對於利用文藝作宣傳工具一事極端懷疑。…我本不想說出這番不合時宜的話來開罪許多新作家，但是我深深感覺到「口號教條文學」在目前太流行，而中國新文學如果想有比較偉大的前途，就必須作家們多效忠於藝術本身。他們須感覺到自己的尊嚴，藝術的尊嚴以至於讀者的尊嚴；否則一味作應聲蟲，假文藝的美名，做吶喊的差役，無論從道德觀點或從藝術觀點看，都是低級趣味的表現。⁸⁶

朱立足於藝術本位，堅持維護文藝的獨立價值與高尚尊嚴，在文學的理論探究中充分寄寓了個人的文藝理念。如此強調「藝術本體」价值的思想態度也見於豐子愷論畫的文字；在〈漫畫的種類〉一文中，豐針對美國作家辛克來在《拜金藝術》中提出的「凡藝術都是宣傳」的看法，明確提出反面的見解，他說：

⁸⁵ 〈第一口的蜜〉，《葉聖陶集》第九卷，頁 101。

⁸⁶ 〈文學的低級趣味(上)〉，《朱光潛全集》第四卷，頁 184。

藝術決不全是宣傳，即漫畫決不專重宣傳。惟漫畫形狀小巧，用筆簡明，取材精銳，動人深刻。因此最容易被利用為爭鬥的宣傳的工具。爭鬥日益激烈，宣傳漫畫日益風行。人就忘記了漫畫的藝術的本體，而以為「凡漫畫皆宣傳」。這是循流忘源，逐末忘本。蓋爭鬥是人類生活的一種變態，不是常態。…即宣傳漫畫是漫畫的變態。我們不妨為正義人道而作宣傳漫畫，但必須知道這不是漫畫的本體。漫畫的本體，應該是藝術的。⁸⁷

在豐看來，藝術的本體，是人心中超越功利之「美的感情」的表現；而作為宣傳工具的藝術，只是在非常時期的「權變」之用。藝術雖不妨在「權宜」的考量下，以宣傳媒介的形式而出現，然而真正的藝術家，決不能因此而捨本逐末，忽視了藝術的「美感」特質，及其陶養情性的本然作用。辛克來「凡藝術都是宣傳」這個觀念，在二、三〇年代的中國，可說是左翼文壇共同的藝術信條，一些著名的左派理論者如李初梨、錢杏村等人，都曾引用它來闡述自己的文藝主張。⁸⁸豐子愷此處的論見，正表達了他對左翼作家功利主義文藝立場的反對態度。

白馬湖作家對藝術本體價值的維護，已如上述；然而白馬湖作家卻也並非「為藝術而藝術」主義的提倡者，這些作家既具熱切的社會責任感，在強調藝術獨立地位的同時，他們也十分關注文藝的教化功能。基於「教育者」的立場，他們傾向將藝術與教育結合為一，從教育角度思索藝術的價值。夏丏尊認為，文藝的功用乃是一種「無用之用」，「它關涉於全人生，所以不應局限了說何處有用。功利實利的所謂用，是足以褻瀆文藝的大用的」。⁸⁹至於所謂文藝的「大用」，夏進一步解釋說：

文藝實是人生的養料，是教示人的生活的良師。因了文藝作品，我們可以擴張樂悅和同情理解的範圍，可以使自我覺醒，可以領會自然人生的秘奧。再以此利益作了活力，可以從種種方向發揮人的價值。⁹⁰

依此所言，文藝之「大用」，實即表現在其對人心的陶冶之上，其結果自然造成人

⁸⁷ 〈漫畫的種類〉，《豐子愷文集》藝術卷四，頁 285。

⁸⁸ 見錢杏村〈幻滅動搖的時代推動論〉、李初梨〈怎樣地建設革命文學〉（收入《中國新文學大系》1927-1937，上海文藝出版社，1987，文學理論集二）等文。

⁸⁹ 夏丏尊，〈文藝的真功用〉，《夏丏尊文集—文心之輯》，頁 133。

⁹⁰ 同上書，頁 135。

性的提昇；這實際上便是藝術的教育功效。然而藝術何以具有陶冶人心的教育效果？豐子愷由超越現實功利的美感心理特徵進行解釋：

因為藝術是捨過去未來探求，單吸收一時狀態的，那時只有這物映在畫者的心頭，其他的物，一件也不混進來，和世界一切脫離，這事物保住絕緣的(isolation)狀態，這人安住(repose)在這事物中；同時又可覺得對於這事物十分滿足，便是美的享樂，因為這物與他物脫離，純粹的映在吾人的心頭，就生出美來。⁹¹

藝術之所以能給人以精神上的慰安，在於人們在藝術之純粹欣賞時，由「絕緣」觀照所產生的一種「美」的感受，在此心境下，人擺脫了世慮塵網的牽絆，而悠游於獨立自足的藝術境界中，由此獲得性靈的怡養。這便是藝術教育的原理所在。在「絕緣」的觀照與賞玩中，藝術品的形象佔據了人的全部意識，使人聚精會神地觀賞它、領略它。此時，心中除了所觀照的對象外，別無所有。於是人便忘卻物我分別，而達到與欣賞之物象共感共鳴的境地。這種拋卻利害計較與思辨分別的心境，是高尙而純潔的。藝術於人心的陶冶功效，也就表現在它對心境的淨化與提昇：

所謂藝術的陶冶，就是借藝術品的力來引起人們的像上述的一種美的感情，感動人們的全人格，使影響於其全生涯的態度行為。……藝術的教育是一種品性陶冶的教育，不是技巧的能事。⁹²

豐由「美」的超實用功利特性，論及藝術對人之情性陶冶，以闡明美育的價值，此種觀念思維，也見於朱光潛普及美育的論著中：

我堅信情感比理智重要，要洗刷人心，並非幾句道德家言所可了事，一定要從「怡情養性」做起，定要於飽食暖衣、高官厚祿等等之外，別有較高尙、較純潔的企求。要求人心淨化，先要求人生美化。……美感的世界純粹是意象世界，超乎利害關係而獨立。在創造或是欣賞藝術時，人都是從有利害關係的實用世界搬家到絕無利害關係的理想世界裡去。藝術的活動是「無所為

⁹¹ 豐子愷，〈藝術教育的原理〉，《豐子愷文集》藝術卷一，頁 14。

⁹² 同上註。

而為」的。我以為無論是講學問或是做事業的人都要抱有一副「無所為而為」的精神，把自己所做的學問事業當作一件藝術品看待，只求滿足理想和情趣，不斤斤於利害得失，才可以有一番真正的成就。⁹³

這番論述，可視作朱光潛早年美育思想的綱要和主旨。由人生的「美化」以至於人心的「淨化」；由個人心性的提昇，進而達到改善社會的目標，是朱作為美育實踐者所懷抱的高尚理想。在他看來，這個理想的基礎，在超乎功利之美感意識的培養，而這也正是藝術教育的功效與價值所在。白馬湖作家之所以致力於文藝教育，其重要緣由，也正在於文藝此種效能。

白馬湖作家由超功利之美感特質以言藝術陶冶人心的功效，其觀念思路乃將高遠之淑世理想寄託於個人心性的美化、提昇上；然而當這群作家將關注焦點移向社會現實，他們對於藝術的功能，卻又有了另一面向的詮釋；在此，他們更強調文藝聯繫情感，團結人心的效用：

人們最高精神的連鎖是文學，使無數弱小的心團結而為大心，是文學獨具的力量。文學能揭穿黑暗，迎接光明，使人們拋棄卑鄙和淺薄，趨向高尚和精深。⁹⁴

真的文藝家的作品裡都含有他的生命。而他人讀了也必定非常感動。這所謂感動，或則激起群眾的覺心，或則慰藉群眾的鬱苦。並不懸「醒世」、「改良社會」等語於口於筆，而其效自至。⁹⁵

這些論述著眼於現實社會整體，認為文藝效能乃在其感染人心的力量，藉由創作家高尚深博的情感境界以化感眾人之心；眾心所聚，便凝成推動社會前進與提昇的強大力量。此種思考路向，顯較以超功利美感境界為基礎的心性涵養訴求更切近於社會現實。上文引述豐子愷由超功利之美感特性以論藝術教育的原理，然而在豐的某些著述(尤其是抗戰時期作品)中，則又大力引介托爾斯泰(Lev Tolstoy, 1828-1910)的藝術理論：

⁹³ 《談美》，見《朱光潛全集》第二卷，頁6。

⁹⁴ 《文藝談·三十七》，《葉聖陶集》第九卷，頁73。

⁹⁵ 《文藝談·三十一》，同上書，頁63。

托爾斯泰完全反對從來的所謂「藝術」。說那些都是殘忍的，淫蕩的，遊戲的，虛偽的，害人的東西。只有兒童和工人所能理解讚賞的，才是真正的良好的藝術品。……他的藝術論，實在含有藝術界空前的大革命思想。可惜藝術在世間的歷史甚久，習慣甚深，一時改不過來。最近所常聽到的「出象牙塔」，「為人生的藝術」，「提倡大眾藝術」的呼聲，便是從托爾斯泰的革命精神上發出的。⁹⁶

托爾斯泰的藝術理論特重藝術與社會生活的聯繫，肯定藝術傳達情感、團結人心的功能，並認為理想藝術應當傳達宗教性的良善情感，以促成人類精神與道德的提昇。托氏凸出藝術之道德實用性的論點，與肯定藝術獨立自主的康德一派學說恰成明顯對比；然而在文藝發展受社會現實深度制約的時代氛圍中，白馬湖作家卻是將此兩種學說內涵予以融化吸收的。

白馬湖作家既講求文藝之社會教化功效，則他們秉持「大眾化」、「通俗化」文藝主張也便成為邏輯的必然。在〈談抗戰藝術〉一文中，豐子愷引述托爾斯泰的藝術觀點，他肯定托氏「大眾化」的藝術訴求，認為：

藝術本來注重「客觀性」。客觀性越大，藝術越高。能感動全世界一切時代的人心的，就是所謂「不朽之作」。⁹⁷

對豐而言，「通俗性」與「客觀性」乃是決定藝術品價值的重要因素。「大眾化」與「通俗化」，是貫串豐子愷各階段文藝思想的重要理念。作為一個藝術教育者，豐對文藝「通俗化」與「大眾化」的主張，原是基於美育倡導者的立場，在關心民眾藝術教育的基礎上而提出的。豐曾一再宣稱自己是「dilettante」或「amateur」（業餘愛好者），而非「藝術專門家」，並提倡「業餘愛好者」對民眾的藝術宣傳教育。在一九三九年的〈工藝術〉一文中，他強調，當日的中國，「不要求增加專門藝術家，而要求增加理解美與人生之 dilettante，以其立於藝術家與民眾之間，便於宣傳也」⁹⁸。正是在「dilettante」的自我定位上，豐子愷把他對藝術的心得與知識，以平易淺

⁹⁶ 〈談抗戰藝術〉，《豐子愷文集》藝術卷四，頁 42-46。

⁹⁷ 同上書，頁 40。

⁹⁸ 〈工藝術〉，《豐子愷文集》藝術卷四，頁 52。

達的方式，廣泛地傳播給社會大眾。在《藝術漫談》一書〈序言〉中，豐明確表達了對於藝術家職責的看法。他對深居象牙塔內，為少數專家所獨賞的藝術感到不滿，作為一個藝術工作者，他訴說了自己的理想：

出「藝術」之深宮，辭「藝術家」之尊位，對稚子而教之習藝，執途人而與之論美，談言微中，亦足以啟其生知之本領，而復歸其人生之常情。⁹⁹

這段話充分顯示了豐子愷以藝術啓迪人心的淑世情懷。此種普及美育的理念與作風，也體現在朱光潛的美學學術生涯；朱雖沈潛於美學理論的研究，對於美育的普及工作卻無時或忘，《談美》、《談文學》、《談修養》等著作都是針對青年的需要，出以親切平易的表現方式。朱自清推崇《文藝心理學》一書的風格：

全書文字像行雲流水，自在極了。他像談話似的，一層層領著你走進高深和複雜裡去。他這裡給你來一個比喻，那裡給你來一段故事，有時正經，有時談諧；你不知不覺地跟著他走，不知不覺地「到了家」。…他讓你念這部書只覺得他是你自己的朋友，不是長面孔的教師，寬袍大袖的學者，也不是海角天涯的外國人。¹⁰⁰

朱光潛多數的論著，都具備此種平實樸素的情味與格調。

白馬湖作家的「大眾化」文藝理念，既本於教化民眾的訴求，亦深繫其對民族命運的關注與思考。葉聖陶著眼於全民族生命力的提昇以論文學普及的重要性，認為：

全民族的人生活動要進化，豐富，高尚，愉快……文學就是重要原力之一。沈浸於它的懷抱裡，我們就有熱烈的希求的情緒，強固的邁往的意志，我們就可以發揮我們的偉大。倘若文學的影響止及於極小一部分，而大大部分絕不相關，我們的希望豈不終成渺茫？¹⁰¹

⁹⁹ 《藝術漫談·序》，《豐子愷文集》藝術卷三，頁 293。

¹⁰⁰ 《文藝心理學·序》，《朱自清全集》第四卷，頁 297。

¹⁰¹ 《文藝談·三十八》，《葉聖陶集》第九卷，頁 75。

朱自清衡量多數群眾無法參與文學活動的文壇現狀而作是言：

在這種局勢裡，我們若能稍稍權衡於輕重緩急之間，便可知道我們所應該做的，是建設為民眾的文學，而不是擁護所謂優美的文學。…優美的文學儘可擱在一邊，讓他自然發展，不必去推波助瀾；一面卻須有些人大聲疾呼，並且不遺餘力地去搜輯、創作，一更要親自「到民間去」！這樣，民眾底覺醒才有些希望。¹⁰²

葉、朱二人的論述，均著眼於文壇為上層文人所壟斷，形成偏向精緻趣味的現狀，認為文學創作應須普及化，能為一般民眾接受與欣賞，從而對其心靈產生提昇的作用。欲達此一目標，「第一要件還在使民眾感受趣味。但所謂使他們感受趣味，也與逢迎他們的心理，僅僅使他們喜悅不同」；「民眾文學當有一種『潛移默化』之功，以純正的、博大的趣味，替代舊有讀物、戲劇等底不潔的、褊狹的趣味；使民眾底感情潛滋暗長，漸漸地淨化、擴充¹⁰³」，因此，所謂「民眾文學」，其意義不在迎合群眾，而在化感、導引群眾，以提昇其精神；而此種文學本身自須具備純正高尚的內涵與情趣。

白馬湖作家提倡通俗化的民眾文學，並非僅視之為改良社會的工具，實亦出於建設一種理想文學的用心與考量：「我們的理想和希望，凡是人們所看所讀的東西都要是一種文學。那時候無論是提高到常人所能領會以上，或是一般人所能欣賞的，凡是人們所看所讀的東西，統可謂之『民眾文學』；於是此四字之內涵，就等於『文學』兩字之內涵了¹⁰⁴。」白馬湖作家對群眾教育與文學本體二者並重的態度，於此可見。此種文藝理念見於朱光潛的理論表述，尤顯得深刻與明朗。在〈文學與民眾〉一文中，朱在文學與民族生命力聯繫觀照的基礎上，提出他對中國新文學發展方向的思考：

一個民族的生命力最直切地流露於它的文學和一般藝術，要測量一個民族的

¹⁰² 〈民眾文學的討論〉，《朱自清全集》第四卷，頁 36-37。

¹⁰³ 同上書，頁 43。

¹⁰⁴ 葉聖陶，〈民眾文學〉，《葉聖陶集》第九卷，頁 90-91。

生命力強弱，文學和藝術是最好的標準之一。…這不僅是說當時有幾個偉大的作家產生了幾部偉大的作品，尤其重要的是當時一般民眾對於文學和藝術的狂熱。…語體文採用，照道理說，應該使我們的新文學接近民間文藝而在其中吸取新生命。但不幸得很，新文學的倡導者對於外國文學的傾慕，超過對於「土著」文學的了解，…我尤其認為不幸的是我們的較聰明的作家所傾倒的是十九世紀和現世紀的西方文學，而這時期的文學，在我個人看，是經過愛弄纖巧的文人長期矯揉之後而漸進於沒落的。…我們的作家仿做這種漸近沒落的西方文學，儘管造詣如何深微，畢竟是走窄路。…我總認為文學的大路是荷馬和莎士比亞所走的路，是雅俗共賞，在全民族的深心中生著根的路。我認為文學的窄路是亞歷山大時期希臘人和近代歐洲象徵派所走的路，是李長吉和姜白石所走的路，是少數口胃過於精巧的文人所特嗜而不能普及於大眾的路。¹⁰⁵

在朱看來，民族的生命力反映於文學藝術的發展興衰與風格型態，一個民族在其精神強旺時期，往往伴隨著文藝的繁榮發展，而其格局也必是開闊渾放，而為廣大民眾所參與的；反過來說，文藝的內涵與樣貌也會影響一個民族的精神走向，它是由於文藝對一般民眾薰陶感染所造成的結果。基於這樣的思維考量，朱認為當代中國作家必須為中國新文學的發展起能動主導的作用，轉變一般取法西方文學的纖巧作風，而力圖貼近民眾趣味，步上「雅俗共賞」的文藝發展大道。在具體作法上，朱認為作家可取法民間文學(如傳統戲曲)的形式，因為「它們的形式和技巧有長久的傳統在後面，在一般民眾心中生了很深的根蒂。如果我們接收這種根深蒂固的對於民眾有吸引力的形式和技巧把鄙俚粗俗換為新鮮精妙的，我相信民眾對於文學的興趣可逐漸提高，而文學自身也可以得到一種新的力量和生命¹⁰⁶」。如此論點，充分顯示出聯繫民眾教育與文學本體的雙向考量。

白馬湖作家對群眾教育與文藝本體的雙重關注反映在創作理念上，可以豐子愷提出的「曲高和眾」一語加以概括。豐主張文藝大眾化，崇尚平凡通俗的文藝風格，視「客觀性」為判定藝術價值的標準；在「純正性」與「群眾性」之雙重考量上，他提出「曲高和眾」的原則，說明理想藝術品所必須具備的格調與特徵：

¹⁰⁵ 〈文學與民眾〉，《朱光潛全集》第九卷，頁 14-16。

¹⁰⁶ 同上書，頁 17-18。

「曲高和寡」是古代的話，這種彌高的曲，是象牙塔裡的藝術，已不適於現代的大眾了，現代要「曲高和眾」。…我們必須把曲的高低，難易，和和者眾寡的關係分別清楚：須知高的曲不一定難，低的曲也不一定易；反之難的曲不一定高，易的曲也不一定低。故高低與難易是不相關的兩事。又須知和「寡」不是為了曲「高」之故，乃為了曲「難」之故；和「眾」不是為了曲「低」之故，乃為了曲「易」之故…我們不貴「陽春白雪」及「流水高山」，不排斥「孟姜女」及「五更調」等，而要求兼有「陽春白雪」與「流水高山」之高，與「孟姜女」和「五更調」之易的音樂。¹⁰⁷

很顯然，豐主張文藝大眾化，並非片面追求藝術的通俗易懂，對於作品的藝術涵蘊與價值，他亦未曾忽略。豐提出「曲高」與「和眾」兩方面的統一，也即是要求理想的文藝作品，必須兼具藝術的「純正性」，與易於流行傳播的「群眾性」。

在中國現代文壇中，文藝「大眾化」原是個備受關注的議題。三〇年代左翼文學界曾對「大眾化」問題進行數度討論，內容涉及大眾化的必要性、大眾化的目的，以及大眾化的途徑與方法。參加討論者有魯迅、郭沫若、馮乃超、鄭伯奇、沈端先、陽翰笙、瞿秋白、馮雪峰、茅盾、周揚、田漢、方光燾等人¹⁰⁸。關於推動文藝大眾化的動機和目的，中國左翼作家聯盟在一九三一年的一篇決議中說到：

為完成當前迫切的任務，中國無產階級革命文學必須確定新的路線。首先第一個重大的問題，就是文學的大眾化。…只有通過大眾化的路線，即實現了運動與組織的大眾化，作品，批評以及其他一切的大眾化，才能完成我們當前的反帝反國民黨的蘇維埃革命的任務，才能創造出真正的中國無產階級革命文學。¹⁰⁹

¹⁰⁷ 〈大眾藝術的音樂〉，轉引自陳星，《豐子愷的藝術世界》，頁 46-47。在〈談抗戰歌曲〉一文中，豐又有「曲好和眾」的說法：「古語云『曲高和眾』。現在卻相反，應說『曲好和眾』。因為現在對於藝術不求其『高』（高就是深，在繪畫是『氣韻生動』的傑作，在音樂是『流水高山』之類的名曲。它們自有其高貴的藝術的價值。這種藝術在近代被稱為『為藝術的藝術』或『象牙塔中的藝術』，只宜讓少數優越份子互相欣賞，不宜作為民眾藝術），但求其『好』。所謂好，就是有耳共賞。凡不含毒質而合乎大眾胃口的，都是好曲。」（《豐子愷文集》藝術卷四，頁 5）。

¹⁰⁸ 關於這些參與討論者所發表的論文，見《中國新文學大系》（1927-1937）文學理論集二。

¹⁰⁹ 〈中國無產階級革命文學的新任務〉，見馬良春、張大明編，《三十年代左翼文藝資料

由文中可見，左翼文壇鼓吹文學的大眾化，是和「無產階級革命」的政治目的緊密結合的。左派作家既以文學為組織群眾的工具，為服務於「革命」的政治目標，必須要求文學易為大眾理解與接受；因此，「大眾化」便是文藝創作所應當遵循的重要方向了。在文藝「大眾化」的方向上，白馬湖作家與左派雖有一致的態度，但如前所論，白馬湖作家無論是基於陶冶個人情性的美感效用，或著眼文藝聯繫情感、團結人心的社會功能，均立足於教育立場，將文藝定位為昇華情感、化感人性的憑藉；此與左派出於政治目的，將文藝定位為階級屬性的鬥爭武器，在思想基礎上有明顯差別。同時亦如上論，白馬湖作家倡議大眾化文藝，實基於民眾教育與文藝本體的雙重關注，此又與左派一貫以文藝為鬥爭工具的思維有所不同。

三〇年代是中國左翼文藝思潮高漲的時期，在左聯及其相關組織的鼓吹之下，文藝作為階級武器的理論，以及文藝大眾化的呼聲，一時在文壇充斥流行，並引起了一場關於文藝性質與文藝自由等問題的論爭。在論爭中與左翼文藝觀點針鋒相對的，是以梁實秋為理論代表的「新月派」。梁實秋認為文學是普遍「人性」的表現，以此論點駁斥了左聯關於文學具有「階級性」的主張；他反對把文學當作階級鬥爭的武器，而力倡文藝之獨立自由。在〈文學與革命〉一文中，梁氏說道：

文學家的創造並不受著什麼外在的拘束，文學家的心目當中並不含有固定的階級觀念，更不含有為某一階級謀利益的成見。文學家永遠不失掉他的獨立。…文學家沒有任何使命，除了他自己內心對真善美要求的使命。110

摒斥功利目的，重視文藝自身的獨立價值，是新月派作家共同的文藝傾向。徐志摩在〈新月的態度〉中提出「健康」與「尊嚴」的原則，他排斥了十三種文藝上的派別與作風，其中就包括了「功利派」、「攻擊派」、「標語派」和「主義派」。¹¹¹徐志摩所謂的「健康」與「尊嚴」，可理解為對文藝內涵與本質之「純正性」的追求，在此標準下，他鄙薄感傷與頹廢派的文學，也拒絕把文藝當作任何外在價值的工具。陳夢家在《新月詩選·序言》中說：「我們喜歡『醇正』與『純粹』，……主張

選編》(成都：四川人民出版社，1983)，頁 179-180。

¹¹⁰ 〈文學與革命〉，《梁實秋論文學》(台北：時報文化出版公司，1978)，頁 245。

¹¹¹ 〈新月的態度〉，見方仁念選編，《新月派評論資料選》(上海：華東師範大學出版社，1993)，頁 297。

本質的醇正，技巧的周密和格律的謹嚴差不多是我們一致的方向。」¹¹²在對文藝「純正性」的要求下，新月派不但無法接受左聯的文藝「武器論」，對於文藝「大眾化」的主張，也持反對見解。在一篇與左聯論爭的文章中，梁實秋明確地說：

文學的價值決不能以讀者數目多寡而定。…為大多數人讀的文學必是逢迎群眾的，必是俯就的，必是淺薄的；所以我們不該責令文學家來做這種的投機買賣。文學家要在理性範圍之內自由的創造，要忠於他自己的理想與觀察，他所企求的是真，是美，是善。他不管世界上懂他的人是多數還是少數。¹¹³

文學史家楊義認為，新月派「所謂尊嚴和健康，乃是一種紳士或貴族氣質的理性，因為他們認為詩在本質上是貴族的，而非大眾的」¹¹⁴。這對新月派的文藝傾向，是一個頗為確切的描述。

由於文藝觀念及意識型態的殊異，新月派與左翼文壇在三〇年代大致形成了兩個壁壘分明的文化派別。在與這兩個對立流派的對比中，更可清楚地呈顯出白馬湖作家調和「藝術本位」與「群眾普及」的文藝理念。在主張文藝的「非功利性」及文藝獨立自由的立場上，白馬湖作家和新月派是一致的；然而作為文藝教育者，基於濃重的時代使命感，白馬湖作家有著普及文藝的熱切心願，這使他們不能如新月派作家一般，安住在藝術殿堂中，潛心於高雅純粹的美感追求。白馬湖作家主張文藝大眾化，崇尚平凡通俗的文藝風格，以「客觀性」作為判定藝術價值的重要標準，這是他們有別於新月派，而與左翼文藝路線相近之處。對文藝之「純正性」與「群眾性」的取擇，原是新月派與左翼間的爭執點之一，然而對白馬湖作家而言，這兩種思想意識並非矛盾不可相容；正如他們同時肯定藝術的超現實本質及其感染人心的社會教化作用，融化了康德、托爾斯泰的美學及藝術觀點，白馬湖作家在創作觀上，也有兼重作品之「藝術本體」與「普及功能」的意識取向；他們不是「純粹藝術」的提倡者，卻也反對文藝淪為政治或其他外在價值的附庸。「藝術性」與「群眾性」的雙重追求，調和「文藝家」與「教育者」之本位立場所形成的特殊品格，誠然是白馬湖作家文藝理論與創作的鮮明特色。

¹¹² 陳夢家，《新月詩選·序言》，《新月派評論資料選》，頁 23-26。

¹¹³ 〈文學是有階級性的嗎？〉，《梁實秋論文學》，頁 256。

¹¹⁴ 見楊義等著，《二十世紀中國文學圖志》（台北：業強出版社，1995）下冊，頁 13。

2. 文藝創作風格

前文論及白馬湖作家「藝術與人生雙向交融」的理念，此種文藝理念表現為白馬湖作家的群體創作意識，它不同於二〇年代文學研究會沈雁冰、鄭振鐸諸人所提倡，富於社會功利色彩的「為人生」文學，亦有別於當時傾向於浪漫主義，著重個人情感宣洩的創造社作家；¹¹⁵白馬湖作家在創作上注重表現「真實的人生」，由個人的思想情感，生活的平凡瑣事，到民間世態與社會現實問題，都是其文藝表現的對象。這些作家不侷限在個人的生活天地，也未刻意表現社會政治的重大題材，他們平實地領略生活，正視社會民生，創作態度是開放的，以司馬長風為三〇年代文壇創作的分類用語而言，是「即興的言志」¹¹⁶。白馬湖作家表現社會人生的作品，於社會現實的描寫中，常帶有一種「靜觀」的意趣，這和他們所講求的藝術涵養與人生情調有關。阿英評論葉聖陶散文的特色，曾以「寧靜淡泊」四字來概括，他認為葉「以哲學家的頭腦，寧靜的心，在對一切的自然現象，人生事物，刻苦的探索人生的究竟，在每一篇小品文裡，他都很深刻的指示出一個人生上的問題」¹¹⁷。這樣的評語，大致也可適用在豐子愷的散文創作中。豐涵融了「出世」、「入世」精神的藝術觀照態度，在人生現實的表現中，也常透露出一種寧靜淡泊的思致與情趣。朱光潛則在理論層面上以「靜穆」一辭概括他所嚮往的生命與藝術極境，¹¹⁸所謂「靜穆」，並非清高絕俗，而是一種包含了清澄智慧與廣大同情的處世風度，可說是「超

¹¹⁵ 創造社早期同人的散文，如郭沫若的〈月蝕〉、〈味爽〉，郁達夫的〈還鄉記〉、〈還鄉後記〉及〈零餘者〉等，都流露著漂泊者淒涼寂寞和憤恨感傷的心情。尤其是郁達夫，不僅將主觀感情滲入敘事過程，而且是以自己的情感激流作為結構行文的主線，隨著情緒流變聚匯有關場景人事，甚至肆意鋪寫心理活動，宣泄內心悲憤。相較於郁達夫的率性縱筆，才情畢露，白馬湖作家的文藝風格顯得較為蘊藉敦厚，樸實雋永；他們表現自我情思，多從日常生活的實際體驗出發，在人生瑣事細故的觀照領略中，寄寓自己的感興與沈思，而非內心激情的恣意宣洩。白馬湖作家之講求「自我表現」，在某種程度上仍帶有文研會注重「觀察」與「寫實」的精神。

¹¹⁶ 新文學史家司馬長風將三〇年代的散文分為四種類型：「賦得的載道派」、「即興的載道派」、「賦得的言志」以及「即興的言志」。其中前二類包括了左翼作家與國民黨領導的「民族主義文藝」作家，以其創作中含有明顯的政治目的，故稱之為「載道」派。「賦得的言志」指的是「論語派」，「即興的言志」則指不受政治牢籠，而又不刻意迴避現實的自由作家。見《中國新文學史》（台北：傳記文學社，1991）中冊，頁113-114。

¹¹⁷ 劉增人、馮光廉編，《葉聖陶研究資料》，頁408。

¹¹⁸ 朱氏在〈說「曲終人不見江上數峰青」一答夏丐尊先生〉一文中說：「『靜穆』是一種豁然大悟，得到歸依的心情。它好比低眉默想的觀音大士，超一切憂喜，同時你也可說它泯化一切憂喜。」（《朱光潛全集》第八卷，頁396）。

脫」與「入世」精神的融合，朱在〈文學與人生〉一文中，對人生與藝術的理想極境作如下表述：

文藝到了最高的境界，從理智方面說，對於人生世相必有深廣的觀照與徹底的了解，如阿波羅憑高遠眺，華嚴世界盡成明鏡裡的光影，大有佛家所謂萬法皆空，空而不空的景象；從情感方面說，對於人世悲歡好醜必有平等的真摯的同情，衝突化解後的諧和，不沾小我利害的超脫，高等的幽默與高度的嚴肅，成為相反者之同一。¹¹⁹

在此境界中，生命與藝術渾化爲一，「深廣的觀照」與「真摯的同情」成爲一體之兩面，在對世相的清醒觀照中不失深摯的悲憫關懷。發爲藝術實踐，它既具內在深情，又體現爲秩序與和諧；既未漠然於現實，也未因熱切身入而激情高亢。這是朱光潛所謂「靜穆」的精神內涵。如此意義下的「靜穆」，代表了白馬湖作家群人格與藝術的主要特質(在白馬湖作家的作品中，固然也存有一些批判現實，鋒芒呈露的文字，但這並不代表他們創作精神的主調)。

自中國現代文藝美學發展過程以觀，白馬湖作家此種文藝精神頗可注意。針對中國文藝美學的現代發展，曾有學者指出，中國文學藝術在進入「五四」階段之後呈現由「和諧」向「崇高」美學型態轉化的趨勢，「它所屬的啓蒙工作決定了它的現代性—崇高型態，它所作的啓蒙工作也決定了它的現代性—喚起人的權利本位，肯定人的價值，打碎封建文化的桎梏。正是由於文藝的推動，從而在理論和實踐兩方面完成了美學觀念從和諧型向崇高型的轉化；並且，奠定了中國現代美學的理論基調¹²⁰」。此處所謂「崇高」(或「壯美」)，作爲一種「反傳統」的激切或高昂情調，在魯迅、郭沫若、巴金等人的思想及創作中可稍獲體會；而白馬湖作家群的文藝風格則與此有別。朱光潛崇尚「古典美」，認爲「無論在藝術或爲人方面，『浪漫的』都多少帶著些稚氣，而『古典的』則是成熟的境界¹²¹」。三〇年代魯迅在〈「題未定」草一七〉文中對朱光潛所標舉之「靜穆」藝術理想的批判¹²²，以及朱氏與巴金間的

¹¹⁹ 《談文學》，《朱光潛全集》第四卷，頁 162-163。

¹²⁰ 陳偉，《中國現代美學史綱》(上海：人民出版社，1993)，頁 49。

¹²¹ 朱光潛，〈談冷靜〉，《朱光潛全集》第四卷，頁 76。

¹²² 魯迅對朱光潛的批判是針對朱發表在 1935 年 12 月號《中學生》雜誌上的〈說「曲終人不見，江上數峰青」—答夏丏尊先生〉一文。朱在此文中立足於「超脫」的美學觀，

激烈論爭，¹²³主要便導源於彼此審美意識的分歧。朱光潛對「古典」和諧藝術境界的嚮往，其實也代表了白馬湖作家人格與文藝精神的傾向。

白馬湖作家「靜穆」的人生情調反映在文藝創作上，形成他們對「含蓄」風格趣味的追求。朱光潛在〈無言之美〉一文中說：

文字語言固然不能全部傳達情緒意旨，假使能夠，也並非文學所應希求的。一切美術作品也都是這樣，盡量表現，非惟不能，而也不必。…中國有一句諺語說，「金剛怒目，不如菩薩低眉」，所謂怒目，便是流露；所謂低眉，便是含蓄。凡看低頭閉目的神像，所生的印象往往特別深刻。…文學之所以美，不僅在有盡之言，而尤在無窮之意。推廣地說，美術作品之所以美，不是只

推崇古希臘造型藝術中的「靜穆」(Serenity)風味，標舉為文學的最高境界；並認為「陶潛渾身是『靜穆』，所以他偉大」。魯迅則秉持關注社會現實的態度，作了尖銳的批駁，〈「題未定」草一七〉中言：「撫慰勞人的聖藥，在詩，用朱先生的話來說，是『靜穆』。……古希臘人，也許把和平靜穆看作詩的極境罷，這一點我毫無知識。但以現存的希臘詩歌而論，荷馬的史詩，是雄大而活潑的，沙孚的戀歌，是明白而熱烈的，都不是靜穆。我想，立「靜穆」為詩的極境，而此境不見於詩，也許和立蛋形為人體的最高形式，而此形終不見於人一樣。至於亞波羅之在山巔，那可能因為他是『神』的緣故，無論古今，凡神像，總是放在較高之處的。……世間有所謂『就事論事』的辦法，現在就詩論詩，或者也可以說是無礙的罷。不過我總以為倘要論文，最好是顧及全篇，並且顧及作者的全人，以及他所處的社會狀態，這才較為確鑿。要不然，是很容易近乎說夢的。……自己放出眼光看過較多的作品，就知道歷來的偉大的作者，是沒有一個『渾身是靜穆』的。陶潛正因為並非『渾身是靜穆，所以他偉大』。現在之所以往往被尊為『靜穆』，是因為他被選文家和摘句家所縮小，凌遲了。」(《魯迅全集》，台北：谷風出版社，1989，第六卷，頁424-428)。

¹²³ 朱光潛與巴金的論爭起於對曹禺《日出》一劇的評論。巴金在〈雄壯的景象〉(載於《大公報·文藝》)一文中說：「我喜歡《雷雨》，《雷雨》使我流過四次眼淚，從沒有一個戲像這樣地把我感動過。」朱光潛隨即發表〈眼淚文學〉一文，未指名地引述巴金的話；基於「靜穆」的藝術理想以及美感的「心理距離」觀，朱認為：「用淚表達得出的思致和情感原來不是最深的，文學裡面原來還有超過叫人流淚的境界。……讀文學作品何以就至於流淚，也很值得研究。你是為文學作品而流淚呢？還是為它所寫的悲慘情境而流淚呢？換句話說，你的淚是藝術欣賞者的歡欣的淚呢？還是實際人對於實際悲痛的『同情之淚』呢？一般人讀文學作品而流淚大半是後一種。他們生性愛感傷，文學讓他們過一會癡，他們所得的快感正猶如抽煙打嗎啡所給的快感一樣，根本算不得美感。」(《朱光潛全集》第八卷，頁500)。巴金隨後又著文反擊，於是雙方往返攻訐，造成一場激烈的筆戰。

美在已表現的一部分，尤其是美在未表現而含蓄無窮的一大部分，這就是本文所謂無言之美。¹²⁴

朱偏向文藝的「含蓄」之美，和他對「菩薩低眉」式的「靜穆」生命情調的嚮往是相互聯繫的。相類的審美取向，也明顯地表現在豐子愷的藝術觀點及創作實踐中；豐崇尚「深沈」、「含蓄」的文藝精神，他曾盛讚日本漫畫家竺久夢二的作品，認為其最大特色，「是詩趣的豐富。以前的漫畫家，差不多全以詼諧、滑稽、諷刺、遊戲為主題。夢二先生摒除此種淺近趣味，而專寫深刻嚴肅的人生滋味。使人看了同讀一首絕詩一樣，餘味無窮」¹²⁵。同夢二一樣，豐創作漫畫，也不傾向於淺露的滑稽與諷刺，而多表現人生的情味，在風格上是講究作品內在深長意蘊的：

漫畫之道，是用省筆法來迅速地描寫靈感，彷彿莫泊桑的短篇文，捉住對象的要點，描出對象的大輪廓，或只示對象的一部而任讀者自己悟得其他部。這概略而迅速的省筆法，能使創作時的靈感直接地自然地表現，而產出「神來」的妙筆，一方又現省筆的描寫，憑觀者想像其未畫的部分，故含蓄豐富，而畫意更覺深邃。¹²⁶

豐傾向以「不求形似」的「省筆法」來寄情抒感，他的漫畫，落筆簡淡，在人物的描畫上，往往「只有寥寥數筆的輪廓，眉目都不全¹²⁷」，這種「意到筆不到」的作風，所追求的便是一種「含蓄」而「深邃」的藝術效果。

「含蓄」、「深邃」的審美追求，顯示了白馬湖作家由「靜穆」人生情調體現於文藝風格之一面向；對這群作家而言，他們作為「教育者」的立場及其一貫堅持的「大眾化」文藝理念，則又是決定其創作取向的另一重要因素¹²⁸。「大眾化」藝術

¹²⁴ 《朱光潛全集》第一卷，頁 63-69。

¹²⁵ 〈漫畫的由來〉，《豐子愷文集》藝術卷四，頁 271。

¹²⁶ 〈漫畫淺說〉，見殷琦編，《豐子愷集外文選》，頁 25。

¹²⁷ 〈漫畫創作二十年〉，《豐子愷文集》藝術卷四，頁 388。

¹²⁸ 白馬湖作家的語言風格，與作家的文化活動背景及其文藝理念有密切的聯繫。朱自清、葉聖陶、夏丏尊都是著名的語文教育家(夏丏尊曾與葉聖陶合著《文心》、《文章講話》，葉聖陶與朱自清曾合著《國文教學》、《精讀指導舉隅》、《略讀指導舉隅》)，他們在中國現代語文教育史上有著相當顯著的地位；朱光潛、豐子愷也均深具普及藝術和美感教育

訴求明顯體現在白馬湖作家的語言風格上。大陸學者汪文頂在〈五四時期抒情散文創新綜論〉一文中將中國現代作家對散文語言的探索區分為「文白融化」、「歐化」和「口語化」三種型態，他認為朱自清、葉聖陶、夏丏尊、豐子愷諸人的散文「主要發展了口語化這一傾向，代表了『談話風』散文發展的主導流向」，「『口語化』語體文，追求親切自然的表現效果，追求『語』和『文』的完美統一¹²⁹」。白馬湖作家對散文語言的探索與追求，是懷有自覺意識的。朱自清在〈理想的白話文—以「上口不上口」做標準〉、〈論白話〉（收入《你我》）、〈文言白話雜論〉等文中反覆提倡一種「純粹」的白話文，主張寫作語體文必須以口語為標準，經過洗練，並排除文言及「過度」歐化的成份，以造成一種「言文合一」的語言風貌。朱光潛潛在〈散文的聲音節奏〉一文中指出，「語體文的聲音節奏有毛病，大致不外兩個原因」，一是「文白雜糅」，其次是不適當（未經錘煉）的歐化。他認為理想的語體文字，應在普通口語的基礎上，加以剪裁洗練，它具備了「自然」、「乾淨」、「瀏朗」及「親切有味」等特點¹³⁰。朱光潛注重語言的精粹洗練，頗受中國古典散文的影響；朱關於理想散文語言特徵之表述，即由古文對音韻節奏的講求而立論，其論見亦甚切合於朱氏實際的文章風格。另外，葉聖陶也認為「在文藝，能讀是個重要條件」，「選擇語言，提煉語言，決不可脫離語言；在文藝作者，這是必須努力的¹³¹」；「潤飾字句要以活的語言為標準，比活的語言更精粹¹³²」。豐子愷的散文文字平易自然，有如家常口語，卻也顯出乾淨流利的作風，其風格洗練而樸素，一如其簡潔明快的漫畫筆致。在文學語言的洗練純化上，白馬湖作家顯然有著共同的好尚與追求。

白馬湖作家既崇尚「含蓄」的文藝美感型態，又追求「乾淨」、「洗練」的「口語化」文學語言，這兩種藝術傾向結合，乃形成白馬湖作家散文的整體美感特徵；此種特質，實承接著中國古典文藝美學追求「言簡意繁」、「弦外餘音」的傳統。朱光潛潛在〈無言之美〉一文中即引(宋)嚴羽《滄浪詩話》中「言有盡而意無窮」一語來說明文藝的「含蓄」之美；豐子愷對古典詩歌簡潔含蓄的藝術美感亦甚推崇：

古人云：「詩人言簡而意繁。」我覺得這句話可以拿來準繩我所歡喜的漫畫。

的理想精神。白馬湖作家的著述常以青年、少年為主要對象，在文藝理念上，他們亦一致講求「大眾化」的平易路線，這對作家創作風格的自我要求，有不可忽視的影響。

¹²⁹ 汪文頂，《現代散文史論》（福州：福建教育出版社，1994），頁 157-159。

¹³⁰ 《談文學》，《朱光潛全集》第四卷，頁 222。

¹³¹ 〈能讀的作品〉，《葉聖陶集》第九卷，頁 134。

¹³² 〈關於散文寫作〉，同上書，頁 313。

我以為漫畫好比文學中的絕句，字數少而精，含義深而長。¹³³

吾國絕詩，言簡意繁，辭約義富，可謂平凡偉大藝術品之適例。¹³⁴

豐將「漫畫」比擬為古典詩詞中的絕句，認為它們同樣在簡潔的形式中，包蘊了「深而長」的意味。他在眾多的繪畫品類中獨鍾情於「漫畫」，其中一個重要原因，就在於此種簡筆畫的風格意趣，體現了中國傳統文藝之「含蓄」審美原則。同時，豐認為理想文藝作品應具備「形式平凡」而「內容深刻」的特質；並以古典詩歌「言簡意繁，辭約義富」的藝術特徵作為「平凡偉大」作品的風格詮釋。這顯示在豐的觀念中，文藝內涵的含蓄深刻與語言形式的平易簡練是可以相互結合，且應懸為藝術創作之理想目標的。事實上，「含蓄」與「簡潔」也正是白馬湖作家散文風格的特質，夏丏尊在《文章作法》一書中論及小品文的藝術要求，指出「暗示是小品文的生命」，「用了部分去暗示全體，才會有餘情」；同時又認為，作小品文「斷用不著悠緩的筆法，非有扼要的手腕不可」。¹³⁵夏在文中探討小品文之創作藝術，屢引中國古詩以為例證，這也顯示其文藝審美意識的淵源。

如前所論，白馬湖作家講求生活藝術化，擅長在平凡瑣事的觀照中寓理抒情；此種創作情調，結合他們提倡的「口語化」文學語言，在整體上呈現出一種「親切樸實」的藝術風貌；此種風味格調，與中國現代在西方「Essay」影響下產生的「如家常閒話」式的「娓語體」小品文同樣代表「談話風」的風格類型。胡夢華在〈絮語散文〉中將近世英國隨筆（「Essay」）譯為「絮語散文」，他解釋此種文體的特色說：

這種散文不是長篇闊論的邏輯的或理解的文章，乃如家常絮語，用清逸冷雋的筆法所寫出來的零碎感想文章。…它的內容雖不限於個人經歷、情感、家常掌故、社會瑣事，然而這種經歷、情感、掌故、瑣事確是它最得意的題材。…我們仔細讀了一篇絮語散文，我們可以洞見作者是怎樣一個人：他的人格動靜描畫在這裡面，他的人格聲音歌奏在這裡面，他的人格色彩渲染在這裡面，並且還是深刻的描畫著，銳利的歌奏著，濃厚的渲染著。所以它的特質是個人的(personal)，一切都是從個人的主觀發出來，所以它的特質又

¹³³ 〈漫畫藝術的欣賞〉，《豐子愷文集》藝術卷三，頁 358。

¹³⁴ 〈平凡〉，《豐子愷文集》藝術卷四，頁 47。

¹³⁵ 《文章作法》，《夏丏尊文集·文心之輯》，頁 76-87。

是不規則的(irregular)、非正式的(informal)¹³⁶。

這段文字說明了「絮語散文」在取材與筆調上的特徵。「Essay」式的小品散文因為講究「個人筆調」，傾向於平凡瑣屑的取材，「又從表面看來雖然平常，精細的考察一下，卻有驚人的奇思，苦心雕刻的妙筆。並有似是而非的反語(irony)，似非而是的逆論(paradox)。還有冷嘲和熱諷，機鋒和警句¹³⁷」。在中國現代散文中，最鮮明地體現「Essay」風格者，當推「語絲派」及「論語派」小品文¹³⁸；若就個別作家而言，則林語堂、梁遇春等人可為代表。林語堂喜好小品文任心而談的隨興作風，在創作上也採取了瑣碎閒談的嫵語筆調；其散文妙處，常在攫取微細物事，出以詼諧筆致，誇張渲染，小題大作，在隨意閒散的言語中，時露嘲諷警策之意。在當時文壇有「中國的愛利亞」之稱的梁遇春¹³⁹，受英國隨筆的影響更為純粹。林語堂和梁遇春的小品文，其「任心閒話」筆致近於西方隨筆式的幽默與機智，「滑稽」和「諷刺」常是他們文章的趣味中心，尤其是林語堂的作品，每因故作幽默而流於輕薄俏皮。就文字表現而言，他們由於強調「絮語閒談」的寫作風格，行文不免枝蔓繁衍，在結構上失之鬆散與蕪雜¹⁴⁰。

對照於上述「Essay」式小品文特質，白馬湖作家崇尚「靜穆」、「深沈」的精神

¹³⁶ 胡夢華，〈絮語散文〉，見俞元桂編，《中國現代散文理論》(台北：蘭亭書店，1986)，頁 36-37。李素伯在〈什麼是小品文〉一文中也有類似的論述：「『興之所至』的一義，實充分的說出小品文抒寫時的自由與毫無顧忌的自我表現。冷嘲，警句，滑稽，感憤，是表現方法上的自由；自個人生活的記錄至天下國家的大事，這是內容材料選擇的自由。所以，把我們日常生活的情形，思想的變遷，情緒的起伏，以及所見所聞的斷片，隨時的抓取，隨意的安排，而用詩似的美的散文，不規則的真實簡明地寫下來的，便是好的小品文。」(同上書，頁 64)。

¹³⁷ 胡夢華，〈絮語散文〉，見俞元桂編，《中國現代散文理論》，頁 37。

¹³⁸ 參考施建偉，〈語絲派的分化和論語派的歧路〉、〈從「語絲文體」到「論語格調」〉，收入氏著，《中國現代文學流派論》(西安：陝西人民出版社，1986)。

¹³⁹ 柳存仁說：「提到 Elia 使人憶到遇春與 Lamb 間的許多相似之處。並且這是大家都知道的，遇春正是一個崇拜 Lamb 的人。他是中國僅有的少數能夠懂得 Essays of Elia 的好處的人。Lamb 對他的吸引力，正表現出兩人間的許多相似處。」(氏作，〈徐志摩與梁遇春〉，收入秦賢次編，《梁遇春散文集》，台北：洪範書店，1984，頁 236)。

¹⁴⁰ 廢名評論梁遇春的作品，認為「他的文思如星珠串天，處處閃眼，然而沒有一個線索，稍縱即逝，他不能同一面鏡子一樣，把什麼都收藏起來」。(見廢名，《淚與笑·序一》，收入秦賢次編，《梁遇春散文集》，頁 220)。

格調，與「諷刺」、「幽默」的風格趣味基本上並不甚相投。豐子愷以滑稽、諷刺之文藝表現作風為「淺露」，而推崇包含「深刻、嚴肅人生滋味」的作品，其觀點已見於上文引述；朱光潛亦曾針對三〇年代因林語堂等人提倡而瀰漫文壇的幽默小品文風提出批評：

現在一般文人偏向小品文，小品文又偏向「幽默」一條路走。小品文本身不是一件壞事，幽默本身也不是一件壞事。但是我相信幽默要有一個分寸，把這個分寸辨別恰到好處，卻是一件極難的事。說高一點，陶潛和杜甫有他們的幽默，說低一點，平津說相聲的焦德海和他們的同行也有他們的幽默。現代一般小品文的幽默究竟近於哪一個極端呢？濫調的小品文和低級的幽默合在一起，你想世間有比這更壞的東西麼？極上品的幽默和最「高度的嚴肅」往往攜手並行；要想一個偉大的文學產生，我們必須有「高度的嚴肅」，我們的小品文的幽默是否伴有這種「高度的嚴肅呢」？¹⁴¹

朱對當時流於輕薄浮濫的幽默文風所作的批判省思，便是出自對於「深沈」、「嚴肅」文藝精神的維護。另外，就文字表現風格來看，白馬湖作家偏尚「含蓄」、「簡潔」的審美取向，也不同於「Essay」式小品文文字之鬆散衍蔓。以藝術淵源而論，如果說，林語堂、梁遇春等人的散文是受西方「Essay」風格的直接影響；那麼白馬湖作家敦厚簡練的語文情調，則明顯承接了中國傳統文藝精神。中國現代「談話風」散文中的這兩種流向，吾人必須予以辨明。

白馬湖作家散文與「Essay」精神格調的差異，還在其「大眾化」的平易取向。在中國現代散文理論者闡述「Essay」特質的文字中，除了上述「任心閒話」的個人筆調以外，亦常透露此種文體所特有的一種「閒逸優雅」氣質。魯迅在一九二五年翻譯的廚川白村《出了象牙之塔》中有一段關於英國 Essay 風格的評述：

如果是冬天，便坐在暖爐旁邊的安樂椅上，倘在夏天，則披浴衣，啜苦茗，隨隨便便，和好友任心閒話，將這些話照樣地移在紙上的東西，便是“Essay”。興之所至，也說些以不至於頭痛為度的道理罷。也有冷嘲，也有

¹⁴¹ 朱光潛，〈論小品文—給《天地人》編輯徐先生〉，《朱光潛全集》第三卷，頁 429。

警句罷。既有 Humor(滑稽)，也有 Pathos(感憤)。142

這段文字，本身便透露出一種閒適安逸的景象與氣氛，它實際上道出了「Essay」這種文體的情調及風格。魯迅譯文中關於「Essay」閒逸情致的描述，可以視為當時作家對此種文體風格的普遍認知。¹⁴³三〇年代，林語堂等人大力提倡「閒適小品」，將「Essay」文體之閒適情調提昇為小品文的風格典範，除強調「以自我為中心」的個人筆調外，也講究小品文的「精雅」意味(見《人間世》發刊詞)。同時，周作人和林語堂等人對晚明「性靈文學」備加推崇，他們將晚明士大夫「不拘格套」的性靈表現及其作品中所包含的隱逸情趣和英國隨筆的個人筆調與幽默閒適作風加以聯繫，視之為中國現代散文的源流；¹⁴⁴而他們所提倡的「性靈小品」，實際上便是一種「名士化」，而帶有貴族氣息的文學。相對於此，白馬湖作家的創作風格則是傾向民眾化與平易化的。白馬湖作家的「大眾化」文藝理念已見於上文論述，此種理念落實於散文創作，正如豐子愷在《熱天寫稿》一文中對其創作精神所作的譬喻陳抒：

我們不要那種經過許多人工或者裝著許多機關的筆，我們可以拿農人種在堤旁的柳枝，或者木匠劈下來的木條來，教它受過火的洗禮，造成一種極真率，自然，而便利的筆。用這種筆，歡喜寫的時候便寫，應該寫的時候便寫，沒有筆頭乾結的阻礙，也沒有潤筆的需要，寫稿是何等爽快的事！¹⁴⁵

這段文字傳達了作者對於「平俗簡易」文風的喜好，他希望以自己創作之「筆」，聯繫世俗的靈感泉源，紮根於現實大地，擺脫一切人為的虛浮矯飾，從而造成一種自然天真、通俗平易，而與平民大眾聲息相通的文藝風格。將作家這段自敘對比於上引廚川白村在《出了象牙之塔》中關於「Essay」文體格調的描述，其間「雅」、

¹⁴² 轉引自俞元桂主編，《中國現代散文史》(濟南：山東文藝出版社，1997年)，頁26。

¹⁴³ 郁達夫曾說：「魯迅先生所翻的廚川白村氏在『出了象牙之塔』裡介紹英國 Essay 的一段文章，更為弄弄文墨的人，大家所讀過的妙文。」見郁達夫，《中國新文學大系》散文二集〈導言〉。

¹⁴⁴ 周作人在《中國新文學大系》散文一集〈導言〉中說：「中國新散文的源流，我看是公安派與英國小品文兩者所合成。」

¹⁴⁵ 《熱天寫稿》，《豐子愷文集》文學卷一，頁228。

「俗」(或「貴族化」、「平民化」)的精神區別至為明顯。

誠如前文所述，白馬湖作家在文藝大眾化的理念上，與三〇年代左翼文壇是不無交集的。左翼作家不但在理論上強調文學大眾化的重要性，且曾針對實際創作提出施行要點，其中包括內容題材及語文表現等方面的問題。在創作題材上，左聯強調政治社會的重大議題；在語文表現方面，則主張「作品的文字組織，必須簡明易懂，必須用工人農民所聽得懂以及他們接近的語言文字；在必要時容許使用方言。因此，作家必須竭力排除智識份子式的句法，而去研究工農大眾言語的表現法」¹⁴⁶。基於文學「大眾化」的目標，左聯要求作家在「題材」及「語言」上貼近工農大眾生活。正如在文藝理念存在著同中有異的取向，白馬湖作家與左聯在「大眾化」文藝基本訴求下，也表現出不同的創作面貌。在語言形式上，不同於左聯作家視文學為宣傳工具，欲「竭力排除智識份子式的句法」，而專採工農大眾的語言，白馬湖作家雖傾向於「口語化」作風，主張提煉日常口語以成為文學語言，在通俗性的考量中，仍不失藝術本位立場，兼顧及語言藝術的本體建設；他們的立足點，實未脫離左聯所指斥的「智識份子式」的審美趣味。就題材而論，白馬湖作家雖主張文學表現真實人生，並有不少描寫民間社會的作品，然亦未如左翼作家一般，強調階級矛盾與政治問題的表現；他們富於現實意涵的散文篇章，多是日常生活中所見所感的記錄，其內容傾向於平凡的民生世相，而有別左翼作家所著意表現的政治社會「重大題材」。

白馬湖作家與左派間的殊異性，終究歸因於作家生命與文藝精神的根本差別。上文曾藉朱光潛的論述，以「靜穆」作為白馬湖作家生命與文藝情調的概括；在「靜穆」的精神基調中，白馬湖作家對社會現實的關注，乃是一種深廣的人道情懷，而非激切的階級抗爭意識；同時，在藝術觀照距離的調和下，他們對社會民生的同情關懷，亦未呈現為熱情沸揚的吶喊。「靜穆」的生命精神體現在文藝上，形成了「含蓄」、「深沈」的美感追求，亦鮮明締構出這個作家群體創作風格的主調。

146 〈中國無產階級革命文學的新任務〉，見馬良春、張大明編，《三十年代左翼文藝資料選編》，頁 182。

五、結論

在一般中國現代文學史的論著中，關於三〇年代的文壇流派，大抵均採取「左派」與「自由主義」作家兩種基本分類¹⁴⁷，其中「左派」以「左翼作家聯盟」為中心，「自由主義」作家則包括了「論語派」、「新月派」、「京派」等文藝群體；如此分類呈現了當時文壇的大體輪廓。白馬湖作家成員的文藝基本立場，大致可歸屬於「自由主義」，他們重視藝術的獨立價值，也均具備豐厚的藝術涵養，講求「藝術化」的生活情趣；然而在另一方面，「教育者」之本位立場也造就其「平民化」、「群眾化」的文藝思想與創作風格，此種文藝性格聯繫著部分作家(如葉聖陶、夏丏尊)的「社會主義」思想傾向和對平民大眾的同情意識，使得這個作家群體與左翼文壇間存在著某種程度的關聯，因而呈現出有別於「新月」、「論語」等社團流派的文化取向。在文化定位上，白馬湖作家群可謂介乎鼓吹大眾(無產階級)文學的左派，以及追求「超逸」、「高雅」文藝品味之論語派、新月派等作家群體之間。本文標題「在藝術與群眾之間」，即是對白馬湖作家此種文化心理處境的描述。正是在純粹藝術與人民群眾兩者間的調和折衷，融鑄成白馬湖作家特殊的群體性格與文藝風貌，也構劃出他們在中國現代文學中的歷史定位和存在意義。

¹⁴⁷ 多數論著亦提及「民族主義」作家，但這派作家藝術成就不高，影響亦不大。