

孫復工編

新詩作法講義

商務印書館發行



13  
作

孫俔工編

新詩作法講義

商務印書館發行



一，我編輯這部講義的宗旨，大體已在論說文作法講義與戲劇作法講義兩書底序言裏詳細地說過了。前書在商務出版，後書是亞東出版，教學者可參看，這裏便不贅說。

二，這講義原定是在初中三年級應用的，但因書中例子有平易的，也有比較高深一點的，就是在高中一年級也可以用得着。而且在初中關於作法底教授，在我所編定的除這書外，已經有了亞東出版的語法講義，民智出版的記敘文作法講義（以上一年級）商務出版的論說文作法講義（以上二年級）中華出版的小說作法講義，亞東出版的戲劇作法講義（以上三年級）五種了，再加上這一種，教材太多，時間不敷支配，所以把這一種（或戲劇作法）支配到高中一年級去也最相宜的。

三，這種講義是輔助讀本的，只限於形式上的研究；究竟要想做一個詩人，還要靠各人自己底努力，這是讀者應特別注意的。

四，現時因處在國外，隨帶的參考書只限於下列的幾種：

雪朝——朱自清周作人等著（商務出版）

春水——冰心女士著（同前）

繁星——同前

舊夢——劉大白著（同前）

將來之花園——徐玉諾著（同前）

屠格涅夫散文詩集——徐蔚南等譯（新文化出版）

女神——郭沫若著（泰東出版）

冬夜——俞平伯著（亞東出版）

西還——同前

蕙的風——汪靜之著（同前）

草兒在前——康洪章著（同前）

我們底七月——OM著（同前）

詩——文學研究會（中華出版）

自己的園地——周作人著（晨報社出版）

星海——文學研究會（商務出版）

詩之研究——傅東華等譯（同前）

歌謠——（北大歌謠研究會出版）

以外還有日文的幾種如生田春月底詩之作法，生田長江底詩與其作法，水谷底少女詩之作法，橫山有策底文學概論等。參考不多，例示不廣，還是要望教學這講義的諸君原諒的。

一九二四年十二月二十日偃工記於東京

佐

早

七





# 新詩作法講義目錄

## 第一章 總論

(1) 詩底起原……………一

(2) 詩底意義……………二

(3) 新詩的由來與趨勢……………五

## 第二章 詩人

(4) 感受力……………一〇

(5) 想像……………一六

(6) 完成自我……………三二

## 第三章 作法

(7) 作法底必要……………三五

(8) 語言底選擇……………三七

(9) 文字底精鍊……………三九

(10) 比喻……………六四

(11) 象徵……………七六

(12) 音節……………八八

### 第四章 體式及其範例

(13) 詩底種類……………一一二

(14) 敘事詩……………一一六

(15) 抒情詩……………一二四

(16) 劇詩……………一七四

(17) 散文詩……………一八九

(18) 民謠……………一九九

# 新詩作法講義

## 第一章 總論

### (1) 詩底起原

詩是文學底精髓，是一種原始的藝術底形式。彼底起源不但在文學，就是在一切藝術之中要算最古的。人類在其發達之始，不過是外界底觀察者；佢們觀察天地間各種的現象，如日底出沒，月底盈虧，星宿底燦爛，如時而暴風，時而雷雨，時而霜雪，如在地上的草木底繁茂，在河海裏的魚貝底簇生，在人間的生老病死，皆足以使佢們發生且驚且歎的情感。因這情感底表現，或是用聲音，或是用舞蹈，結果便成了古代底詩歌。所以有人說詩歌是從天地開闢之始產生的，這並非是沒有根據的話。原人類沒有文字以先，其發表喜怒哀樂恐懼等情

感，已經有了很可動人的感嘆，哭，笑或唱等聲音爲工具，這種種種聲音自有一種天然的音調含在裏面，除了沒有文字把來寫在紙上，已經具備了詩底條件了。這把在小孩時代所發的哭笑的聲音和不成文的歌唱，那中間所含有的抑揚頓挫等聲調，就很可以證明的。我們看從來有以詩來代表文學全部的，有以文學底原始形式是『民謠舞』（ballad dance）的，（這兩層到後第四章還有說明）更可知道了。所以詩底起原在一切藝術中要算最古的。

## （2）詩底意義

詩底起源既然在一切藝術中要算最古的，那麼彼底意義究竟怎樣呢？

原來，詩底意義這個東西，如果簡單說起來呢，也不過是一種表現我們底情感的東西。因爲我們底情感達於高度時，必定發出一種聲音來；這聲音無論愉快或是悲哀，如果我們在顏面部表現出來時便是笑與哭泣，如果在言語上表現出來便成了詩了。所以這中間的意義，很簡單似的。不過向來一般文學

者對於詩底意義很不一致，無形中好似有兩種主張顯現在歷史上，這其中一是偏重形式的，一便是偏重內容的了。偏重形式的，注重音韻，注重格律，以為詩定是有韻的，有格律的，所以就有『有韻者謂之詩，無韻者謂之文』的說法。偏重內容的，不注意於詩底形式而主張『詩者志之所之也，在心為志，發言為詩；詩，情動於中而形於言……』這兩說在現在看來都各有所偏，未能盡詩底精義。最近西諦君在文學第八十期發表了一個詩底定義說：

『詩歌是最美麗的情緒文學的一種。牠常以暗示的文句，表白人類的  
情思，使讀者能立即引起共鳴的情緒；牠的文字也許是散文的，也許是韻文  
的。』

這個定義，在最近看來要算比較妥當的了。因為這個定義已把詩底內容與形式兼含在裏面，他自己並加以說明道——

一 這個定義已把歷來詩歌研究者所持的詩必有韻的「非事實的」見

解打破。

二詩歌是最美麗的情緒文學，這「最美麗的」四個字爲詩歌與別的情緒文學分別開來的一個要點。所謂「最美麗的」不必限於形式上的；文字的秀美，句法的精鍊，固爲詩的美的一端，而內容上的想像的美，尤爲必要；使我們讀了如展布了一幅湖山明媚的好景；任牠是浴於光海中，或是蒙了薄霧，或是憂鬱的帶着雨絲風片，我們總覺得牠是美。

三「常」以「暗示的」文句表白人類的情思，這「暗示的」與「常」的幾個字都有注意的必要。所謂「暗示的」便是說詩歌較之其他情緒文學是更爲蘊藉，更爲涵蓄；牠的意思並不顯著的說盡，卻如美女之幕了一層輕紗，紅樓之掛了幾重簾幙，使人於想象中捉到牠的美與牠的內在的情思。那個「常」字則表示並不是一切詩歌都如此，有時，有許多詩歌是直捷的以熊熊的情緒的光燭照一切，而並不用「暗示」的表白的。

四詩歌所以能立刻引起讀者的情緒，是因為牠「是在無論那一個地方都是情緒文字」；牠把所有的不能存留情緒的事實與文字都刪落了，所以比其他情緒的文學能更捷速的捉住讀者的同情。

這種說明，徵之於最近代的詩歌，是極對的。

(3) 新詩底由來與趨勢

在這一節裏，我們不必說旁的，只把我自己所作的一篇「最近的中國詩歌」(見星海)底第一部分抄錄在這裏，我們對於新詩是怎樣來的，和新詩是怎樣一個趨勢，這兩個問題便可以完全明白了。

在這一部分裏我要說明的：有劉半儂底詩與小說精神上之革新，(六年七月發表) 胡適之底新詩談，(八年十月) 周無底詩的將來，(九年二月) 康白情底新詩的我見，(同前) 俞平伯底詩底進化的還原論，(十一年一月)

等，這五篇關於詩歌的論文。

詩與小說精神上之革新——劉半農對於文學改革的主張，本來還在

胡適之陳獨秀錢玄同等後面，他有一篇我之文學改良觀，就是繼胡適之底

文學改良芻議和陳獨秀底文學革命論而起的。不過胡陳諸人還是泛論文

學底應該改良，而對於詩歌這一部分的單獨的建白，據我所見，實要以劉爲

最先。他在我之文學改良觀裏面首標『韻文之當改革者二』第一曰破壞舊

韻，重造新韻，第二曰增多詩體，已很明白地把詩歌底形式應該改造的標題

揭出。他說『詩律愈嚴，詩體愈少，則詩的精神所受之束縛愈甚；詩學決無發

達之望。』又說『……倘將來更能自造，或輸入他種詩體，並於有韻之詩外，別

增無韻之詩，則在形式一方面，既可添出無數門徑，不復如前此之不自由；其

精神一方面之進步，自可以有一日千里之大速率。彼漢人既有自造五言詩

之本領；唐人既有自造七言詩之本領，吾輩豈無五言七言之外，更造他種詩



體之本領耶？」（見新青年三卷三號）這可見他對於詩歌底形式方面，實在已有澈底改造的主張，早發表在胡陳諸人底前面了。至於在這文——詩與小說精神上之革新——裏面又很鮮明地標出詩底精神以「真」爲主的旗幟來。他批評舊詩說：

「現在已成假詩世界。其專講聲調格律，拘執着幾平幾仄方可成句，或引古證今，以爲必如何如何始能對得工巧的，這種人我實在沒工夫同他說話。其能脫着這窠臼而專在性情上用功夫的，也大都走錯了路頭。如明明是貪名愛利的荒儉，卻偏喜作山林村野的詩；明明是自已沒甚本領，卻偏喜大發牢騷，似乎這世界害了他什麼；明明是處於青年有爲的地位，卻偏喜寫些頹唐老境；明明是感情淡薄，卻偏喜作出許多極懇摯的「懷舊」或「送別」詩來；明明是欲障未曾打破，卻偏喜在空闊幽渺之處立論，說上許多不可解的話兒，弄得詩不像詩，偈不像偈；諸如此類，無非是不真二字

在那里搗鬼。自有這種虛偽文學，他就不知不覺與虛偽道德互相推波助瀾，造出個不可收拾的虛偽的社會來……」（見新青年三卷五號）

他在這段批評裏，已把他對於詩底精神方面應該改造的處所很痛快地說出來了。舊詩底壞處在不真，在虛偽；要救治這種大弊，唯一的單方是在『真』。所以他又說『時代有古今，物質有新舊；這個「真」字卻是唯一無二斷斷不隨着時代變化的。』我們從這裏又很可以看出他對於詩歌底精神底改造的正確的主張呵！

新詩談——接着劉半農底後面而對於詩歌底改造與建設提出強有力的主張的，便要算胡適之這篇新詩談。在這文裏面，我們可以提出兩個最重要的主張：一是詩體底大解放，一是做新詩的方法。

他主張詩體解放的理由，有下面這一段很扼要的話。

『這一次中國文學的革命運，也是先要求語言文字和文體的解放：新

文學的語言是白話的，新文學的文體是自由的，是不拘格律的。初看起來，這都是「文的形式」一方面的問題，算不得重要。卻不知道形式和內容有密切的關係。形式上的束縛，使精神不能自由發展，使良好的內容不能充分表現。若想有一種新內容和新精神，不能不先打破那些束縛精神的枷鎖鐐銜。因此，中國近年的新詩運動可算是一種「詩體的大解放。」因為有了這一層詩體的解放，所以豐富的材料，精密的觀察，高深的理想，複雜的感情，方才能跑到詩裏去。五七言八句的律詩，決不能容豐富的材料；二十八字絕句，決不能寫精密的觀察，長短一定的五言七言，決不能委婉達出高深的理想與複雜的感情。』

就這段話看來，他對於舊詩底那種死板的體式的攻擊，可算是極其出力的先鋒軍了。他對於詩體底解放底具體的主張就是打破規律的音節。分開來說，就是（一）打破五言七言的格式，（二）打破平仄，（三）廢除押韻。『新

體詩句子的長短是無定的；就是句裏的節奏也是依着意義的自然區分與文法的自然區分來分析的；『這是他關於（一）項的說明。』白話詩裏只有輕重高下，沒有嚴格的平仄；『白話詩的聲調，不在平仄的調劑得宜，全靠這種自然的輕重高下；』這是他對於（二）項的說明。『至於用韻一層，新詩有三種自由：第一，用現代的韻，不拘古韻，更不拘平仄韻。第二，平仄可以互相押韻。第三，有韻固然好，沒有韻也不妨。新詩的聲調既在骨子裏——在自然的輕重高下，在語氣的自然區分——故有無韻脚都不成問題。』這是他對於（三）項的說明。這三項都是文言詩與白話詩最重要的爭點，而胡先生能以很堅決的態度，極簡明的詞句來處理彼等，諡爲「出力的先鋒軍」，那能說不相稱呢？

以上是關於詩體底解放方面的話。以下便說做新詩的方法。

新詩底作法，胡先生在這文裏說得很簡略似的。他以為現在報上所登的許多新體詩，多不滿人意；那不滿人意的詩，多是犯着用抽象的寫法去描

寫抽象的題目，所以他底作詩的方法唯一的是『具體的描寫法』

他說：——

『詩須用具體的作法，不可用抽象的說法。凡是好詩都是具體的；越偏向具體的，越有詩意詩味。凡是好詩，都能使我們腦子裏發生一種——或許多種——明顯逼人的影像。這便是詩的具體性。』

這便是胡先生底一個做新詩的方法。這雖然不免有人覺着太簡略了一點，但在當時（民國八年）也就算是難能而可貴的「鳳毛麟角」了。

詩的將來——在這文裏面可以撮要說出來的，有三點。第一是詩的進化，第二是詩的領域和變遷，第三是詩的將來。

他在第一點，主張詩是有時間關係的，是進化的。他說進化的標準有三：（一）詩的進化和詩的實體（主觀的抒情，和客觀的寫實）進化，中間是有一定的尺度。——那實體進化如何方能滿意？須得如何努力？那是科學和

## 哲學的事。

(一) 詩的進程是時時變遷或改善的。

(二) 詩是由少數的進爲多數的，賞玩的進爲工具的，主觀的進爲客觀的。

他在第二點說明詩和小說戲劇的關係和範圍的變動也很詳細。他以爲詩自從擺脫了音律形式以來，彼底發展是向散文裏侵略。一面保存彼底實體，——音律形式以上的，音律形式並非詩。——一面卻滲用了散文的技術。詩與小說底分別，仔細說來就是：

一，詩是主情的，是想像的，是偏於主觀的。因主情故不重形式；因想像故不病凌虛；因偏於主觀，故不期於及他的效果。小說雖亦屬主情，但是僅僅主情不能成立。必得納情感於意識主見的中間，使他成一種混合的結果。小說的想像，不過是組織和關聯的地方的一種扶助品。小說偏重客觀方面。

一詩有節韻——但與舊詩的音律不同。小說沒有。

他在第三點裏分爲五條來說明。

(一) 詩有獨具的本體，這種本體是自然人生和個人的情意的一種結合。因爲科學的關係，人對於自然的識認進步；因爲思想道德學術的關係，使人生實際的進步，都是漸漸的改變了詩的面目，所以今後的詩，變動雖大，進步也大。他的進步，便是學藝，思想，情感，愛戀，種種進步的結晶。

(二) 二十世紀以前的科學，哲學，文學，美術思想，都是爲學徑的奮鬥。各個都得有美滿精嚴的結果。但是二十世紀的趨向，是就這各個結果中，去取出一新的結果。二十世紀的詩，也是一樣。應該取各派之長爲總合的創造。

(三) 人看着人的天地，大小配合都很合宜。但是鳥獸和昆蟲他們的天地呢？人又何常知道。故所以二十世紀，同時努力人的生活，同時開創物的生活。這是詩的將來一條新路。

(四)人類活了幾萬年，別的進步都還可觀，惟有兩性的愛，真是可憐；到了二十世紀，方才說到解放，解放後應該怎麼樣呢，還都沒有消息；甚麼叫戀愛，也還要得解釋。所以詩的責任是很重的了。今後的詩不是爲兩性的愛作留聲機，是爲兩性的愛作叫明鷄。

(五)兒童的心理，是無上的美，並且還含有種種的問題。過去的詩人都將他忽略，便有也不過將他放在客體。這是將來的詩一個重要的發展。這等說明，又是從詩底改造和建設兩方面以外，進一層作詩底原理方面的探求和詩底發展的新途徑底推測，這實在是劉胡以後一支最有力的生力軍。到這地步，新詩底聲勢漸漸擴大起來了。

新詩底我見——與詩的將來差不多是一個時候發表的要算這一篇新詩底我見了。

這篇文章分六大段。我們現在把每段底大意介紹在下面。



第一段是說新詩底意義。他以為在文學上把情緒的想像的意境，音樂的刻畫的寫出來，這種作品就叫做詩。新詩底意義是別於舊詩而說的。舊詩大體遵格律，拘音韻，講雕琢，尚典雅；所以新詩底意義是：

『自由成章而沒有一定的格律；切自然的音節，而不必拘音韻；貴樸質而不講雕琢；以白話入行而不尚典雅……破除一切桎梏人性底陳套，只求其無悖詩底精神罷了。』

這實在也可以說是劉胡諸人提倡詩體解放以來一個總合的說明。

第二段說為什麼要有新詩。他以為新詩底發生是爲了種種的逼迫而來的。一是受了經濟組織不完善的逼迫，人們對於舊的制度文物一切都懷疑起來，自然詩壇也不能不受這種影響。一是庚子拳變以後，西洋學術思想逐漸輸入中國，中國逐漸有了科學的腦筋，於是在詩裏也不免要想得一些具體的觀念；舊詩拘於形式不能應我們底要求，只好革命了。以外還有日本

和英美自由詩底輸入；和歷史的變遷自然底趨勢；（如由三百篇而五言而七言而詞而曲……）這種種都是逼迫新詩發生的原因。

第三段說新詩底要素。他把新詩底要素分爲兩種：一就形式說有音樂的和刻繪的兩個作用；音樂的是音節，刻繪的是寫法；一就內容說有情緒和想像的兩種意境。他關於音節也主張排除格律，趨重自然；並說詩是寫的不做的，因爲做足以傷自然的美；關於寫法也主張把作者具體的印象具體寫出來。這些都與胡適之底主張一樣。

第四段是他對於新詩的幾條意見。在這段裏如打破文法底偶像，注意勞動界的，田園的，自然界的詩材，注意創造的精神，和自我底表現，並說詩是貴族的，這些都是這段裏最重要的論調。

第五段說作詩的方法，第六段說詩人底修養。前者他以選意佈局，環境化爲極則，後者他分爲人格底修養，知講底修養，（讀書觀察）藝術底修養三

種，這又是於怎樣做詩以外，更說到怎樣做一個詩家的問題來了。新詩底理論，到這一步，也就漸漸進於完全與穩固了。

詩底進化的還原論——到最近這一二年中間，關於詩底論文要算俞平伯這一篇爲長篇巨製了。這文他分兩部分：第一部是說他對於詩的意見，第二部是說明什麼叫做詩底進化的還原。

他對於詩底概括的意見是：

『詩是人生底表現，並且還是人生向善的表現。詩底效用是在傳達人間底真摯，自然，而且普遍的情感，而結合人和人底正當關係。』

他這種人生的藝術底見解，他自己說是受了托爾斯泰藝術論底影響不少。因爲這樣所以他由此更確定好詩底效用是『能深刻的感多數人向善的；』更確定真的詩人底本領是『把人生普遍的情感，而自己所曾體驗的，明明白白委委婉婉在筆尖下寫出來去宣揚人世底光底花底愛。』

他所謂詩底進化的還原是：

『平民性是詩底主要質素；貴族的色彩是後來加上去的，太濃厚了，有礙於詩底普遍性；故我們應該另取一個方向，去「還淳返樸」把詩底本來面目，從脂粉堆裏顯露出來。』

這是所謂詩底『還原』，詩底形貌底『還原。』

『但詩底還原，並非兜圈子一樣，絲毫無進步的。詩底還原，便是詩底進化底先聲。若不還原，決不能真的進化，只在形貌上去改變；或者骨子裏反有衰老的象徵……我們要想救這危難，只有鼓吹詩底素質底進化……』

這便是他所謂詩底『進化』，詩底素質底『進化。』

『還原是進化的先決條件，進化是還原以後所生的新氣象。我們所以主張詩底還原論，正因為要謀詩底真進化，不是變把戲的進化。』

這就是他底『詩底進化的還原論。』

以上可算是把這六七年間關於新詩底重要論文勉強地說了一個大概了。此外如田漢底詩人與勞動問題，葉紹鈞底詩底泉源等，都是關於詩底內容和詩人底修養的重要論文，但以限於篇幅，只好從略了。

我們把這幾篇論文裏所包含的內容總括起來，可以得到詩底意義，詩底效用，詩底形式，詩底內容，詩底材料，詩底作法與詩人底修養七種的新趨向。分開來說便是：——

(A) 詩底意義：(1) 是自然人生和個人底情意的結合；(2) 是人生底表現，是人生向善的表現。

(B) 詩底效用：(1) 表現自我；(2) 傳達人間真摯，自然而且普遍的情感，而結合人和人底正當關係。

(C) 詩底形式：(1) 破壞方面，如打破音數，(如七言五言) 打破平仄，廢除押韻等是，(2) 建設方面，如增多體，應用白話，提倡自由內在的節韻

(但非舊詩底音律)等是。

(D) 詩底內容：(1) 主真，(2) 主情，(3) 主想像，(4) 主思想。

(E) 詩底材料：(1) 勞動界的，(2) 田園的，(3) 自然的，(4) 人生的，

(5) 平民的，(6) 戀愛的，(7) 兒童的，(8) 動物的等是。

(F) 詩底作法：(1) 具體的描寫法，(2) 選意佈局環境化。

(G) 詩人底修養：(1) 人格底修養，是完成作者底個性；(2) 知識底

修養，一是讀書，一是觀察；(3) 藝術底修養，一是常作，一是觀摩；(4) 感情底

修養，一是在自然中生活，一是在社會中生活，一是常作藝術底欣賞。

這七種的新趨向，實在是產生『最近的中國詩歌』的源泉……

## 第二章 詩人

(4) 感受力

許多人都遊西湖，惟詩人能歌咏出西湖底美麗的景色；許多人都登泰山，惟詩人能抒寫泰山底偉大的風景；這是什麼緣故？就是詩人特具有一種感受力，爲常人所不可及的。這種感受力所到之處，便是詩人底生命所到之處，能使山雀放歌，野花微笑。所以我們要想做一個詩人，第一便是具有這種爲常人所不可及的感受力。

Browning 對他想像中的詩人說：

你的腦筋搏動則成聲調，

人僅能感受的，你卻能說出。

這種描寫詩人的話很有意思。我們固人人都能感，故以能力論，人盡可以爲詩人，但據 Browning 的意思，以詩人的腦筋，和我們的腦筋有種生理上的不同，他的腦筋能搏動而成聲調，我們的腦筋則不能，這一點就是腦筋作用上簡單而巨大的區別，所以我們單能感，他卻能說得出來。換句話說，詩人

不但是個製作者，亦且是個歌唱者；至於我們雖亦許自覺有起強烈感情的能力，但不能用有聲調的形式把所感的體現出來。我們誠有時在我們熱烈的腦筋裏能把心所受的影像使他變化——這一點無論何人當激刺時，都辦得到——但要想把我們已經變化過的影像歌唱出來，那就辦不到了。

（詩之研究第二章）

這一段話很可以說明詩人底感受力與常人不同的處所，和感受力在詩人一方面的重要了。

感受力底養成——

第一要有敏銳的感覺。所謂感覺，包含視覺聽覺味覺臭覺觸覺等在內，

所謂敏銳，一是快速，詩人對於宇宙間一切色相，在常人還未曾感覺以前，但早已感覺到了；一是精銳，詩人對於宇宙間一切不可思議的意義，在常人感覺不出來的，但都能一點不遺地感覺到。因為詩人之心，如小孩一般，對於什麼事物



都是驚歎的，對於什麼事物都是寶貴的，見蝶是這樣，見鳥是這樣，聞蛙聲是這樣，聞水聲也是這樣；因為詩人之心如哲學家一般，對於宇宙間各種事物底關係，但窺見一斑就可以知道全豹，見了一事就可以知道通例；但自己底經驗，就可以代表一切人們的經驗；但看見目前經過的現象，就可以見到宇宙的進程：

（參看詩之研究第二章）詩人底感覺要有這樣的敏銳呵！

第二要有熱烈的情緒。常人對於壯麗幽雅的景物，一點也不感覺到美，對於可歌可泣的人生，一點也不感覺到愉快或是悲哀；那是怎樣的緣故呢？就是但對於那種景物和人生沒有發生一種熱烈的情緒，所以結果景物是景物，人生是人生，但好似沒有這麼一回事一樣。這樣怎能夠創作出詩歌來，怎能夠做一個詩家呢？所以詩人底感受力底養成，第二要有熱烈的情緒。

在我所編的小說作法講義第二章七節裏有一段話說：

『情緒可以分爲兩種：一是利己的情緒，一是社會的情緒。利己的情緒，

如恐怖，憤怒，悲哀，怨恨等是：社會的情緒，如愛情與同情是。

一個人能成功一個有名的作家與否，必視他底意識裏所潛伏的情緒底多少以爲準；一篇創作品也是這樣，彼底有無價值，也是視彼底內面所包含的情緒底多少，才能判別得出來。托爾斯泰說：「分別藝術真偽唯一的標準是藝術的傳染性……如果一人感受得這種情感，被作者所處的心靈狀態所傳染，而覺得自己 and 別人連合——那末引起這種狀態的東西就是藝術；沒有這種傳染，作者和享受作者的人間沒有連合——便沒有藝術。不但傳染性是藝術的標準，就連傳染性的程度也是藝術性質唯一的度量器……這種藝術不論他底性質如何，傳染性越強烈，藝術越好……」（藝術論第十五章）

這裏所謂傳染性，即是作品所發生的吸引力，換句話說，即是作者以極強烈的恐怖，憤怒，愛情，同情等情緒給讀者，同時並能使讀者底意識裏混去自身和作者間的區別。所以托氏又說他自己曾讀過一篇小說，述寫野

蠻民族倭過爾所演的戲。內中有一段說：兩個倭過爾人，一大一小，全蒙上鹿皮，一個粧扮母鹿，一個粧扮小鹿；還有一個粧着持弓箭的獵人；第四個人粧着鳥聲，向鹿兒警告危險。戲上演獵人，按着蹤跡，去追那兩隻鹿。鹿兒從臺上跑進，又復跑來。臺上佈着小樹林的景緻。獵人慢慢地追近。小鹿不知所措，鑽在母親懷裏。母鹿停步休息一會。獵人追到正想瞄射。此時鳥兒大叫，報告給他們說危險已到。鹿兒便跑掉了。於是獵人又往下追去，等到相近，便放了一箭。箭射在小鹿身上。小鹿跑不動，投在母親懷裏；母親替他舐傷。獵人又放一箭。觀客這時候便個個面如土色，嘆息聲和哭聲立刻起來。他看着他所描寫在紙上的，已經覺得這實是真正藝術品。一個真正的創作家，但對於自己底情緒和表現在作品裏的情緒，應該有這樣極熱烈的真摯的修養的呀。

總之，創作者底生活，是一種情緒的生活；創作者對於社會，對於世界都是想用了情緒來洗滌一過。這是創作者底偉大！所以我們要想做一個創作