

艾蕪

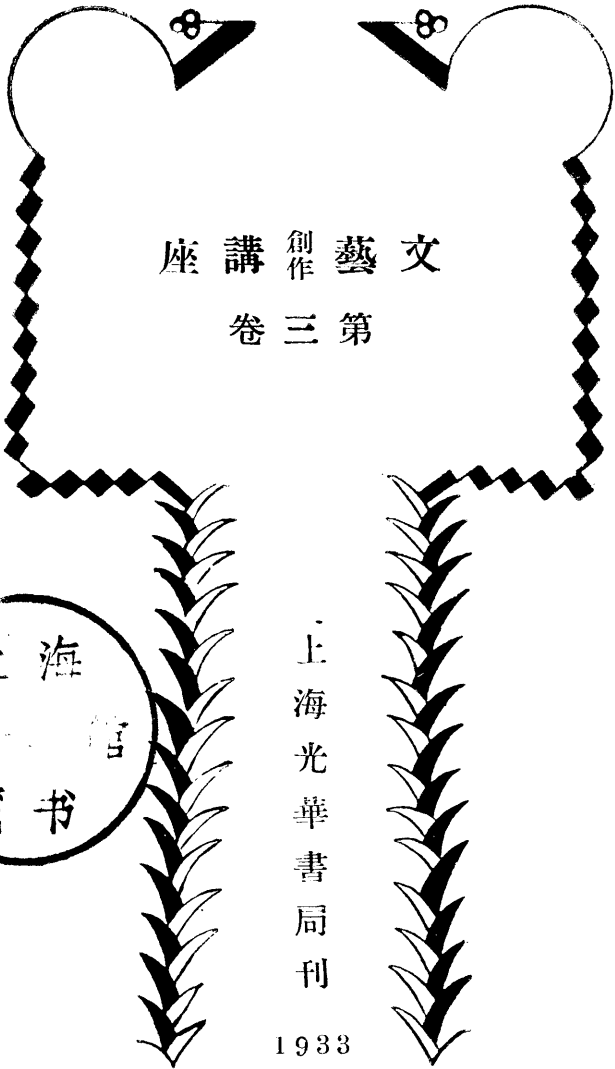
創作

蒲座

上海图书馆藏书



A541 212 0008 5785B



文藝創作講座
第三卷

上海光華書局刊

1933



~~1506729~~

文藝創作講座

第三卷 目次

藝術
講座

藝術與史的唯物論

華蒂

藝術理
論講座

藝術的形感與社會

張澤厚

藝術基
礎講座

一般藝術學(三)

朱介民

藝術史
講座

國際普羅藝術運動發達史

洪秋雨譯

文藝理論講座

文藝家的使命……………顧鳳城

文藝批評講座

文藝批評(三)……………傅東華
批評上之共感和社會性……………高明譯

文藝鑒賞講座

民歌鑒賞論……………李白英

文藝思潮講座

文藝思潮(三)……………張資平

小說講座

小說作法(三)……………高明

童話講座

童話學(三)……………趙景深譯

詩歌
講座

抒情詩與敘事詩

張澤厚

戲劇
講座

戲劇作法(三)

馬彥祥

電影
講座

論電影

溼珂譯

作家
研究

歌德新論

方士人譯

作家
自述

我的轉變過程

方士人譯

創作指
導講座

描寫例類

謝六逸

文藝創作講座

藝 術
講 座

藝術與史的唯物論

華 蒂

一 藝術與生產過程

史的唯物論底理論闡明了物質的生產過程和階級鬥爭過程與全人類文化發展之間的關係。

現在，當我們檢討在藝術底認識上，史的唯物論底理論盡了怎樣的任務時，應當首先解明的課題是什麼呢？

第一，是藝術與物質的生產過程間底關係。

第二，是藝術與階級鬥爭間底關係。

所以，我們檢討藝術與史的唯物論底理論之關聯——史的唯物論怎樣適用在藝術這社會現象底認識上，獲得怎樣的成果——就是說明藝術及藝術底發展怎樣關聯於生產過程及階級鬥爭。

我們先來看藝術與生產過程底關係吧。所謂藝術與生產過程底關係，就是藝術及藝術底發展怎樣關係到生產手段，勞働——生產諸力，生產諸關係及其發展。

恩格斯在馬克斯底墓場上的演說中這樣說：

「馬克斯發見了人類史底發展法則。他發見了：人類在幹政治，科學，藝術，宗教等等之前，必須有飲食，有住處，有衣服穿；這事實雖然單純，然而以前都被意識形態層遮蔽住了。因之，生存底直接的物質手段——生產及適應於生產的民族或時代底經濟發展之程度是牠底基礎。國家制度，法律見解，藝術，進而至于人類底宗教的表象，都必須從這基礎上引出而說明的。」

然則根據上述底觀點，怎樣說明藝術底起源及發展呢？蒲哈林在「史的唯物論」第六章「社會諸要素間之均衡」第三十九節「社會心理與社會意識形態」中這樣說：

「人類社會在剛發展到能夠生產剩餘生產物的最初階段中，藝術與實踐的物質的生活直接相接觸，是很顯然的。最古的藝術是舞蹈與音樂，也有一部分是詩歌，這些是互相融合着的。氣分之統一，某種行動之準備（如實際行動之練習或復演），這些是此類藝術底原始的意義。例如某種野蠻種族間所流行的「會議舞蹈」，「威嚇的戰爭舞蹈」等即是；這些東西伴隨着歌與拍手，乃至原始樂器之使用。……音律是勞働組織的原理，隨勞働而發達起來。復演底例，可舉新西蘭人做起縐眉與威嚇使敵方不能不發生恐怖的挑戰舞蹈，以及模仿狩獵或捕魚等的舞蹈或歌唱。牧羊者底歌曲，背多因人渡過沙漠時「合着駱駝底步調」的歌曲等等——這一切的歌都是直接依存於勞働生活的。」

關於生產力底發展階段中的藝術，蒲哈林在「論藝術」一文中舉出這樣有興味的例子：

「原始藝術中非常明瞭地反映着生產力底狀態。現在覺得可怪的是根據藝術而能判定此（生產）力之狀態。例如樸稀人非常歡喜而且比較很長於描寫人類及動物；在他們所住的地方底一些洞穴中現出真切的畫廓。但是樸稀人決不能畫植物。唯一的例外，是隱匿在竹林中的狩獵者底描寫中的笨拙的竹圖，這，最適切地指明：此題材對於原始藝術家是怎樣新奇的東西。以此為根據，有些人類學者這樣下結論：樸稀人在以前的某時期，即使站在較今日高數段的文化階段中（雖然，一般說來，這是不可能的），但他們顯然不知道農業。」

巴頓說：他所知道的非洲黑人中，音樂的聽覺幾乎不發達，但是他們對於韻律的敏感程度却是可驚的。「船夫合着自己的槳底運動而歌，挑夫一面走一面唱，主婦在家內帶舂穀帶唱歌。」加沙里斯關於他所研究的巴斯特族底加非爾人，也講到

同樣的事情：「這種族底女人們兩手上戴了動一動就發聲的金屬環。用手推水車搗麥時，她們常常集在一起，正確地合着自己的手底規則勻整的運動和輪上發出的聲響，而唱着一致的歌。同種族底男人們在鞣皮時合着那一個一個的動作……發出我（加沙里斯）所不能懂得的怪聲音。」

這里所列舉的蒲哈林和蒲列哈諾夫底許多例說明什麼呢？這就是說明：在生產力發展底原始的階段中，各社會集團底藝術（音樂，舞蹈，繪畫）中的諸要素（韻律，表情，姿態，形式乃至題材）直接由生產手段，生產技術，勞動形式乃至生活手段底形式而規定，一般地直接依據於生產過程。

然而以上是生產力發展底原始的階段，等到隨生產力底發展而漸現階級分化底現象時，藝術不是如以前一般直接依存於物質的生產過程了。關於此點，蒲哈林在「史的唯物論」書中這樣說明：

『社會發展起來，隨着其他各種意識形態之出現和文化等等之發達，藝術也

把這類要素吸收到自己身上來，這樣，就不如以前一般與物質的生產生活直接接觸了，這是很明白的事。例如隨着宗教底發達，音樂舞蹈等顯然為禮拜所用了。埃及，統治階級以音樂為一種神祕；僧侶是學者，同時是音樂家。在於他們，宗教音樂是主要的東西。

藝術雖在各種特殊的形態與過程中，但隨着生產力底發展，已經不直接依存於生產過程了。然而間接却究竟都是依存於生產過程的。下面，我們應當解明：結局，各種藝術在各各底怎樣的特殊性上，以怎樣的形態和怎樣的程度上依存於生產過程。但是沒有逐一說明的餘裕，為便利起見，我們試看音樂，文學及建築吧。

對於音樂底發展，諸社會中的諸特殊氣分是必要的。因為同一的氣分在社會中永久佔着支配的地位，則永久不能看到音樂底發展，這是很明顯的；當然，音樂底發生是看得到的，例如世紀的讚美歌與現代資本主義末期的「騷音」(Jazz)，無論從形式上或從內容上說，都不能把牠認為同一的發展階段中的音樂吧。不用

說，前者是反映中世紀的宗教支配的社會底氣分，後者則反映由現代的絕望的混亂，無智與悲哀所表現出來的沒落社會層底氣分。然而「騷音」何以不發生於中世紀，而讚美歌在現代資本主義社會何以不是佔支配地位的呢？換句話說，就是這類音樂中所反映的不同的氣分爲什麼在各各的社會中發生呢？這不外是由各各的特定社會中的諸階級底配置而決定的；決定這類氣分的社會中的諸階級底配置當然依存於生產力底發展。這樣，可以說音樂底發展終究是依存於生產過程的。

而且音樂除了在內容底選擇決定和形式底創造上所映的氣分，間接依存於生產過程之外，還與生產過程有特殊的關係。這就是關於音樂底重要要素——樂器方面的。音樂底發展與樂器底發達及發明有極密切的關係，這是不待述的。而樂器底發達及發明直接依存於生產技術底發展，也是顯然的。所以，音樂因爲樂器的關係，也是間接依存於生產過程的。而且現代底文明民族間，也有韻律直接依存於生產過程的音樂。——例如蒲列哈諾夫所引用的勃由海爾底報告說：『在德國底村落中，一

年底各時期有各種特別勞動者底彈唱，而各種勞動有其自身底音樂。『還有日本農村中的植田歌，割草歌底韻律，完全直接依存於勞動底形式。』

根據以上的諸條件，我們已明白了一般地音樂怎樣關聯於生產過程。其次，看文學。

文學與音樂同樣，是反映某一定社會集團或階級底心理——氣分，感情，情緒的，而且文學更明瞭地反映某一種意識形態——觀念，思想，這是很顯然的。這樣，反映某社會的集團，階級層底各各不同的心理或意識形態的文學，由具有此心理的諸階級底分化，配置而決定其發展，是很顯然的。而決定此類階級分化和配置的，不待說，直接是生產諸力及生產諸關係。所以文學也經過社會心理（或社會意識形態）而間接依存於生產過程的。

但是文學及文學底發展不是僅僅如這里所說，經過牠所反映的心理，意識形態而依存於物質的生產過程；同樣也經過社會構成而間接依存於物質的生產過程。這

點，對其他諸藝術部門也可以這樣說；例如課與現代普羅藝術的重大課題——藝術（文學）大衆化，並不單是藝術（文學）底內容和形式上的大衆性之獲得的空間問題，必然是實際作品與廣汎的大衆的要求相連結起來的。換句說，如新文化之創造者的最廣大的層未在人類文化史上出現以前，則決定新文學之諸要素的重大課題——藝術（文學）大衆化，是不會在我們面前出現的。然而催使這廣大的社會階級登場的是什麼呢？不待說，不外生產諸力與生產諸關係底發展。這樣，文學（藝術）經過社會的構成，也依存於生產過程。

然而認爲其他的藝術也都與上述的音樂同樣，主要的是經過心理，意識形態而僅間接地依存於生產過程，這是很滑稽的。但是我們很易犯這類公式主義的謬誤。且以建築爲例，來示明在生產力高度發展階段中的這類特殊性。

試以歷史的宗教建築——宏大的木造古代寺院與幾個小寺院合併而成的鉄筋混凝土造的現代寺院相較，當然不能解說決定這建築形式的是兩個時代的宗教意識形

態之差異所致。若認為兩個社會中的宗教意識形態之差異而使一方面建築木造寺院，另一方面建築鐵筋混凝土的寺院，這是很滑稽的；因為實際上，這是直接依存於生產技術，意識形態反而是間接的。

一般地，建築也是不能與意識形態全然無關係的；相反的，很有關係，不過建築藝術本身底製作過程直接依存于各社會中的生產技術，勞動手段底發展。

總言之：藝術在人類社會底生產力發展之原始的階段，一般地直接依存于生產過程。但是隨着生產力之高度的發展而發生階級分化底現象，那末藝術及藝術底發達一般地不直接依存于生產過程了。不過因地方或藝術部門底種類而不同，在特殊的形態和過程中，仍舊是直接依存于生產過程的。然而無論如何，藝術及藝術底發達總歸是依存於生產力及生產諸關係底發展的——雖然有直接和間接之不同。

二 藝術與階級鬥爭

藝術與階級鬥爭底關係在下面的形態中可以看出：

1 藝術是反映廣義的生活的，而廣義的文明社會生活底本質是由階級鬥爭而決定及表現的，所以藝術反映階級鬥爭。

2 藝術不僅反映階級鬥爭，牠也以意識形態之一底機能而影響階級鬥爭。在這意義上，可說藝術是階級鬥爭底武器。但是狹義地解釋是危險的。

先說第一項：藝術怎樣反映階級鬥爭？

在一定的階級社會中，不是只有統治那階級社會的一個統治階級，此外還有與其對立的階級或其他諸集團，各有其特殊的藝術。例如目前中國文藝界底狀態，明顯地形成民族主義文藝與普羅文藝底對立，前者代表統治階級，而後者則代表被壓迫階級，隨着兩階級的階級鬥爭底發展，這種文藝也在不斷的鬥爭中。這是文藝反映階級鬥爭最適切而易明瞭的例。其他諸藝術部門也與文學同樣，從各自底特殊性中表現着這樣的意義。

不過，除此之外，階級鬥爭還在下述的兩種形態中反映于藝術上。關於其一，弗利契這樣說：

『統治階級通常由另一階級的藝術家之手來創造自己底藝術。這類藝術家們一方面爲統治階級服務，一方面又不能不根據他們自身底階級所認爲永恆不變的美的規範而創作。不過這另一階級的藝術家們所固有的心理，意識形態的特質，有時當然要破壞他們所壓制成的美的原則而滲透出來，使正統的藝術底面貌顯然改變。：（例如）不得不用支配的法國式來爲地主們造住宅和房子，我國（俄國）底農奴建築家常完全矯改于他們無緣的形式，而在精神上，插入接近他們的農民建築藝術底習慣與要求。』

弗利契說：『一個階級底藝術家們使統治的藝術底主題，外形及方式變形爲自創的流派』，這裏面可以看到階級對立與階級鬥爭底反映，但是這不過是消極的反映而已。因爲一個階級底藝術家一面服務于另一階級底藝術創造，一面又要在那

藝術中滲進自身階級所特有的要素，或者獨特地「使單一的支配的藝術底外形與方式變化」到一定的社會形態中的不同的階級或集團中去；若注意到這使之變形的階級或集團，那末當然只是參加消極的「變形」而已。在藝術底主題，外形，方式底變形中所反映的階級鬥爭底形態並不如弗利契所指摘的僅是消極的。

弗利契遺漏了一個重大的現象；在藝術底主題，外形和方式底變形上所反映的階級鬥爭底形態也能發見更重大的積極的。這不是僅限于一個階級出身底藝術家爲另一階級底藝術創造而動員的一事上。在一個社會形態中的階級底創造過程中，會受先進或現存的同一社會形態中的另一階級底藝術諸要素之影響。但這事實，並不僅是一個階級底藝術在各種程度和各種形態中反映另一階級底藝術諸要素；換句話說：就是在一個階級底藝術創造過程中，是必須堅決地與先進或現存的同一社會形態中的另一階級藝術諸要素之侵入和影響相鬥爭的。

這正是弗利契所忽略，而比弗利契所指明的消極者爲更明瞭，更積極的階級鬥

爭之藝術上的反映。

例如，隨着中國社會中的階級分化之進行，中國無產階級已由抬頭而強固起來了。牠已具有了牠底獨特的文化，當然也有牠底獨特而發達到相當程度的藝術（普羅藝術）。不過事實上，這類藝術中被侵入了許多現存的同一社會形態中的各階級底諸要素。這當然如弗利契所說：是因爲現代的普羅文學作品，實際上有許多由其他階級或層（如小資產階級，智識階級）出身的作家所創作。但是並不僅如此，工人出身的作家底作品中，也能發見現存的同一社會形態中的其他階級底藝術諸要素之侵入；這就證明：此種現象並非僅因由其他階級出身的作家所創造；一般地，在一個階級底藝術創造過程中，其他階級底藝術諸要素是會侵入的，而前者與後者必須堅決地鬥爭。

所以，階級鬥爭之藝術上的反映，可以在兩種狀態中看出來：其一是在某一社會形態之中的諸階級能夠各有其獨特的藝術的狀態中，某一階級出身底藝術家爲

另一階級底藝術建設而動員的時候，使自己階級中固有的諸要素侵入到另一階級底藝術中，以使支配的藝術之諸要素轉化到自創的流派；其二，是某一階級底藝術建設過程中，必然與前行或現存的同一社會形態中的其他階級底藝術諸要素作堅決的鬥爭。

以上是階級鬥爭怎樣反映在藝術上的說明，但是藝術與階級鬥爭底關係並不僅後者怎樣反映於前者一點，藝術也能夠對階級鬥爭發生積極的作用，就是藝術對階級鬥爭的反影響。因為意識形態由物質的生產過程而決定，同時又對物質的生產過程發生反影響。

如前所述，藝術是反映廣義的社會生活及社會心理，意識形態的；因為這種特質底緣故，所以藝術具有這樣的機能：組織產生那藝術的社會階級底生活心理，并把另一階級底某一部分相當程度地攫取在牠（藝術）底影響之下。這機能，在產生此藝術的階級與其他階級底鬥爭中有怎樣的效果，是我們常常目擊得到的。這可說

藝術是廣義的階級鬥爭底武器。

總之：藝術在各種形態上反映階級鬥爭，而且對階級鬥爭發生反作用。這就是藝術與階級鬥爭底關係：不過爲着充分地表現這種關係，藝術家必須獲得事物之正確的認識方法。

三 藝術與唯物論的批判

史的唯物論在社會現象之一的藝術底認識上，能夠闡明藝術及藝術底發達與物質的生產過程之關係。而且因爲這樣的究明之可能，而使一切藝術學（如藝術社會學，藝術史及其他科學的研究）成了可能或將成可能的。

最後，我們不能不說明：在藝術作品之分析，評價底領域中，史的唯物論能成就怎樣的效果。

藝術作品底價值，由於牠怎樣正確地對階級發生作用而決定。藝術（文學）作品

爲着要具有這樣的價值起見，牠必須表現階級之戰鬥的前衛底意識形態；必須至某種高度地達到題材之正確的看法與處理法——獲得現實之正確的認識法之後方始可能的看法和處理法。因爲這樣，藝術作品纔能正確地對階級發生作用。已往，觀念論的藝術批評家常常說「藝術是預言」。是的，藝術在表現階級底戰鬥的前衛之意識形態的條件上，顯然能展望着到社會之正確的發展，因之能夠是「預言」。然而那階級達到了不能解決生產諸力底發展與生產諸關係間底矛盾的階段，那末階級底藝術就失去社會發展之正確的展望着而反動化了。於是能夠解決那矛盾的新階級底藝術就帶着新的價值而登場了。

藝術（以文學爲主）作品怎樣由正確的認識方法自現實中把握內容？作品中所反映的心理，意識形態怎樣能夠是戰鬥的前衛底東西？我們先來分析一下。這是決定：那作品怎樣正確地組織階級（大衆）底心理，意識形態，怎樣使階級（大衆）底事物認識法正確——一般地，那作品怎樣對階級發生效用。

不過我們單分析評價藝術作品底內容怎樣對階級發生效果，是不能達到藝術作品底完全的評價的。當然，我們必須批判：這內容怎樣由完全的形式表現出來，那作品怎樣能夠滿足我們底美的感覺。內容即使正確，但形式上僅能極低度地滿足我們底美的感覺，那末我們當然不能從那作品中受到高度的感動，因之，那作品就沒有高的價值。藝術作品底充分的評價是由前述的二種批判之綜合而成的。

蒲哈林說：『忠實的唯物論的批判底第二行動，與觀念論的批評家同樣，應當是評判應分析的作品之審美的價值。若是唯物論的批評家以為自己已發見那作品底社會學的等價而排斥審美的評價，這僅暴露他對自己所欲固執的見地之無理解。指定的一切時代底藝術創作之特殊性；常常因果地與那創作中所表現的社會氣分最密切地聯結着。指定的一切時代底社會的氣分常常由那時代固有的社會諸關係附以條件。最明顯地表明此點的是藝術及文學底全史。因此，若是批評家遺漏評斷指定的一切文藝作品底藝術的價值，那末那作品底社會學的等價之規定仍然是不完全的，

不精密的。換句話說，唯物論是批判底第一行動，不僅不排除第二行動，而且以牠作爲必然的補足。」

這里，必須特別注意的，是評價之多樣性——美醜觀念之多樣性的事實。這事實雖然不是很易變動作品內容對於階級的效果之分析和評價的，但是在「審美的評價」上，這事實會成爲很重大的問題。不過我們在這多樣性之中，是能夠發見美的趣味之階級性及基調性的。

總之，藝術作品底價值，由作品底內容怎樣對階級發生效果，作品底形式怎樣適合于階級之標準的美的趣味兩點來決定。當然，內容和形式決不能機械地分離。因爲內容通過形式纔能傳達，形式脫離內容就不能刺激滿足美的感覺。不過我們爲便利起見，暫從這兩方面來分析藝術作品底價值。

這里特別須補充的，就是蒲哈林所說的藝術之「社會學的評價」與「審美學的評價」，決不是機械地分離的，對立的，乃是一貫的，環連的。所謂「審美學的評

價」仍然是根據社會學的評價，從牠這里出發，而絕對不是獨立的另成系統的標準。作品底「藝術的價值」（審美學的評價）之高下，完全依據其對於作品之「社會的價值」的輔助作用底強弱而決定。嚴格地說來，藝術作品底評價只有一個標準——社會學的評價，決沒有兩種對立的評價標準——社會的價值和藝術的價值。因為若是沒有社會學的評價，那末審美的評價就根本不能存在。

上面是藝術作品底分析和評價之一般的原則，實際上是非常複雜的。因為分析藝術（文學）作品中所表現的社會心理，階級心理，反映這類心理的形式以及決定這類心理的經濟基礎和社會的諸特殊條件，是極複雜極困難的課題。

（註）這是翻譯日本小宮山明敏的論文（見綜合普羅藝術講座第三卷），不過為便利讀者起見，舉例上加

了一些刪改。——華蒂

藝術理
論講座

藝術的形成與社會

張澤厚

一 前言

藝術既不是從現象世界完全獨立的，也不是絕對地不知道現象世界，即使宇宙沒有存在的時候，也總不能夠用某種形式繼續存在的。（註一）藝術如果真的是永遠地絕對的真理的發現，那也是上面一樣地——沒有地球以前，地球消滅以後，藝術依然是存在的荒唐無稽的錯誤解釋。（註二）

藝術是社會的反映，這雖然不是錯誤的定義，然而未免太空泛籠統了，等於沒

有說明一樣。藝術是社會的反映，但究竟反映到那一個程度呢？社會是常常在發展着，我們都是已經知道的；那末，社會的發展怎樣會反映到藝術的領域來的呢？更有，那一種藝術的形態針對着人類歷史的發展的各階段？在這藝術是社會的反映的定義中，就不能解答出來。藝術既然是社會的反映，我們在沒有說到藝術的發展以前，就不能不先研究社會的發展及其隱秘着的原動力。

一位社會科學家曾提出了以下的社會意識學理論的基礎：

『在他們的生活之社會的生產裏，人類進入於一種一定的，必然的，與他們的意志獨立的關係，即與物質的生產力之一定的發展階段相應的生產關係。這個生產關係的總體形成社會的經濟構造，現實的基礎，立在這上面有法律的及政治的上部構造，而與這基礎適應的又有一定的社會的意德沃羅基。物質的生活的生產方法規定社會的，政治的及精神生活過程一般。不是人類底意識規定人類的存在，反之，倒是人類底社會的存在規定了人類底意識。』——政治經濟

學批判序文。

從這兒，我們就得到了一個「精神的生產過程一般」的研究方法；也即是得到了一個藝術社會學的研究方法。

「藝術的形成與社會」的這樣一個課題，也不外是要探討某種社會的關係，階級的統治及其鬥爭，怎樣會反映到藝術的領域來；而種種流派及傾向的不同是由社會各集團的慾望產生出來的。那末，藝術的種種傾向的「革命性」的問題，就可以解決，在藝術的發展過程中，牠們的辯證的演進也就因而決定了。

(註一)

叔本華：意志與表象的世界「音樂這東西，是完全獨立於現象世界的，牠是絕對不知

道現象世界，即當宇宙沒有存在，但如若有風的存在，那音樂是有的。

(註二)

黑格爾：美學第一卷「藝術是現實之外表及形態裏面的永遠，神聖，絕對眞

理的發現。」

一一 藝術的起源與社會生活

如果沒有人類的實際生活，勞動的過程，藝術是決沒有發生及發展的可能。而人類在最初同自然交涉的時候，都是為獲得生活的物質對象，但是交通的手段必然的要以勞動為其基礎。於是在那勞動努力所行的時候，必然有種相應的呼聲。比方：我們人類在日常生活中假使不需要有屋子住，自然不必僱用木匠力夫石工來建築房廊；然而事實上誰也是會知道人類不會不要有屋子住的；那麼，這建築房廊的大師木匠力夫石工等必然地要僱用了。在木匠工作的時候，他那斧子下去伐着木了，他的口中也吐着了「He」的聲音；在石匠鑿石剖石，舉着大錘打下去的時候，他必然地也吼出了「Ouch(噶)He(嘿)」的聲音；力夫抬着「木」或「石」一面也「He(嘿)He」的聲音，這些聲音不但有Melody（旋律），而且有Rhythm（節奏），這都是勞動的『叫絕』，勞動的呼聲。（註一）由這勞動的呼聲，叫絕，漸次的形成

了單純的語音，就構成語言的起源，也就是人類最初的意識現象。這樣，語言是同勞動有密切的關係。至後，人類的生產者，常常得藉一個血緣關係上的集團，以現他們的生產經營，或是擴張他們底生產經營，於是這種勞動呼聲，又變成了一種說明生產行為和生產對象的工具，因之，語言也就發達而且複雜了。這種原始的勞動過程中的勞動呼聲共同發生出了Rhythm的協調事體，就是使共同勞動加添組織的力量或是規則的協同（註二），這時就來了一種無意識的調整了音律的初級階段的表現以適應這勞動的過程。他們又常追憶過去的生產中的勞動狀或與有關聯的事物，遂又發生一種記述或是表演意識過程的機能。因之，他們就能把一種過去的生

產過程或是勞動過程所呈現的現象，由他們的言語或是動作表現出來。在他們用言語或動作描寫那生產過程的當時的事態時，必然地要引出方向，場合，周圍的現象，以及山川，樹木，及人類的面貌，動作，……等。這種現象的敘述，就成爲他們的描寫時間空間及姿勢表演的基礎。在他們最初表現，只是對於那種事態的

模仿，或生產行爲的指示，或生產過程所反映出來的種種關聯的事態。他們圍於個人的表演或記述，又用於集團的表演或記述；其間有善於語言的模仿，有善於動作的模仿；又或用固定化下一種記述語言的符號，或固定化下一種表演的形態。或其他種更高形勢的記述和表演。（如演戲劇）

從上面的對於人類社會生活的簡單探討之中，我們就得出藝術的來源。（Origin of art）詩歌的原始的形態，跳舞的原始的形態，繪畫與彫刻的原始的形態，都是由於那社會生活的勞動過程發生，而是由於生產過程分化出去。K. Bucher 會說：

『勞動，音樂及詩歌在牠的起源的階段上，大概形成一個融合體，但這三位一體的根本要素是勞動。反之，其他二要素只是有次我的價值。』（唯物哲學的根本問題，彭譯。）

『裝飾藝術的發展只能與生產活動相聯絡，因為後者構成前者的材料的前提；

……沒有生產的民族……沒有裝飾術（Ornamentik），亦不能有裝

飾術。』（見同上書· Hoernes）

『在人類勞動時所表現的喜悅就是藝術。』

（Art is men's Expression of his joy in labour）（見 Art under plurocracy: W. Moriss）

『演劇的對象是；一，狩獵，戰爭，網魚，操舟（狩獵民族和游牧民族）；動物的生活的習慣；動物默劇（Tierpantomim），假面舞劇（這也是動物表演的）。二，家畜生活及習慣（牧畜者）。三，勞動（耕種者），搗米，磨粉，打穀，收穫，摘收葡萄。』

（E. Walthaschek 見彭譯唯物哲學的根本問題）

『表演的構成爲全部族（合唱團）的唱歌和表演。惟他們所歌的爲無意義的語句（沒有拍奏）。歌的內容構成劇的表象（演劇）。他們所演的爲每日實際生

活的事實，在生存競爭上有絕對的必要。」（同上。）

藝術與社會生活的勞動有了密切的聯繫，現在我們更得了幾個藝術學者的鐵證的告述了。然則藝術起源於「遊戲」「本能」的荒唐無稽之說，自然會毀滅了。

（註一）請參看波格達諾夫所著之經濟科學大綱 p. 80。施譯本。

（註二）達爾曼（Dalman）說得很對，他說染匠在進行其色彩紡織物底產生的時候，常常伴着高大的歌唱聲，「或正因此而能得到較好的成功。」

三 古代藝術的社會背景

文學藝術及一切文化發源的地方，在西歐自然是埃及了。埃及的文化已有五千多年的記載，牠為世界的最初的有了文化形態的國家，如果我們要考察古代的社會生活怎樣地會反映在古代的藝術中來，及有怎樣地反映，只有探討埃及的社會與藝術了。

埃及王被尊爲日之神，是神聖不可侵犯的專制君主，操全國人民土地之權。社會大體分爲三個階級，統治者的祭司，法老，大地主，將軍（貴族），被統治者的平民（農民，職工，商人）及奴隸。平民沒有公權，但私權是自由的，奴隸則不過是「亞吧的工具」而已。奴隸之中農奴占大多數。階級制度異常森嚴，貴賤隔絕較巴比倫爲尤甚。

「埃及的人民大多數貧困的。他們住在土房中，不過身披片布。主婦運水磨粉作麵包，縫紉紡織，家主終日勞動於田圃，或從事商業。主人役使之，稍不如意，卽加鞭笞。……當時也有和現在同樣的商業。製造者役奴隸，自作主人，販賣其生產品。……人民拿着各種商品，尤其是自己製品到市場來和穀物，蔬菜，魚獸肉交換；食糧品市場附近，有商品陳列場，不論國產或由奴比亞（Nubia），亞拉伯，巴比倫，敘里亞，愛琴諸島輸入的商品，都陳列起來。這些商品，就是縫箔，精巧的羅紗，寶石，香水，橡皮，珊瑚，瑪瑙，玻璃，美麗的陶器等。富人窮人都於

想像力。……勞動者於飢餓之餘，往往發生罷工。……然而他們是忍耐堅強而忠順於「法老」。埃及古代行募兵制度，發生以軍人爲職業的階級，每人給以八畝土地。官吏世襲。國政廢弛之時，常盡貪污橫暴之能事。」（註一）

奴隸的卑賤淒苦，農奴的血汗的爲別人流，貴族，王侯，大地主等極盡豪華享樂，是埃及當時社會生活的實際形態。所以在埃及藝術裏雖是整個社會中生活的人都被描寫，但是每個階級都有其獨特的自己的地位的；然在下流階級（奴隸，農奴等）所以能作爲藝術的材料部分的取入，只是爲了要這些下流人物服侍死後的^上流人物的關係。原來埃及人，都是深信人死以後在第二世界裏仍舊是繼續這一個世界的生活；所以，若死了的人是個上流人物或統治者，他就必須要勞動者和奴隸在沒有日光照臨的世界去服侍他們的。（註二）在埃及也曾有一個時期，主人死時，則他（死者）的僕役和奴隸都要被殺，因爲要使死者在那靈魂的世界的存在裏有人服侍，到後來則只把僕役奴隸的「替身」或肖像來殉葬就完了。那種「替身」或肖像

的存在，便是勞働者和奴隸在其死後繼續服役的一種契約；在那時的人都很相信這種的，於是雕像和畫像，好像經過焚燒或香火供奉的一種魔術，便能夠在靈魂的世界裏化爲活動的存在。因了這一個理由，所以下流階級的面貌，形像，都能够在埃及藝術裏發現。有了那種奇特的經濟關係，就產生出了許多裝飾的藝術。因爲要保險死後服役不缺乏人服役，而地主們和法老，祭司的墓墳裏發見了許多薄肉雕，都充滿着許多種類的兩性兼備的勞働者的形像，而每個形像都是擅長一種爲他們的主人日常生活所必需的任務。（註三）有些被表現的形態在田中工作，有的播種，有的收穫；其他則工作於工場裏及廚房裏，又有磨粉的，在爐中掌火的，肩上負載貨物的，有舞蹈以娛樂他的主人的。在這許多的例子中，那些形像的面貌便已直接流露出忠順的奴隸的狀態。（註四）在那些下流階級的人物所以被描寫，完全是爲了上流階級的人物他們的主人的緣故，並不是因爲他們（下流人物）的生活和他們的靈魂本身有什麼藝術價值。而他們在表現的方法上的微小，便已是階級區分的一種鐵

證了。這不是對於奴隸，工人，農奴的仁愛和尊敬，卻是一種延續冷酷的經濟利益的態度。

埃及的社會生活又少變化而單調，在它的藝術的構造裏可以觀察到。那些金字塔（Pyramid）雖具有可敬畏的神情和無限的巨大，但是牠總是免不了單調的傾向；所以我們是從金字塔那個所謂偉大的藝術品中找不出一點精微和巧妙的顯示；那兒沒有勇敢的豪毅的精神，也沒有慧巧精明的才思。金字塔所以尙能攝住我們的，就只在牠的巨大的一種品性上；且有勞力的奇觀。（註五）并且牠足以證明獨裁政治的威力，而且是人類勞働在建築上的莊嚴所能達到的雄富的體現。（註六）

金字塔是一個利用着下流階級以完成這些偉大建築的支配階級的產物；對於支配階級自然是特有重大意義的。那些金字塔是當時埃及的經濟來源的直接產物，因為木料少，故搭問架的形式是必要的；因為沒有機器可以舉重，故不得不採取層累式，而使那些勞働者，奴隸，成功了那人類受苦的可怕的紀念碑。

(註一) 見 G. W. Botsford 所著『古代世界史』

(註二) 見 Helen Gardner 所著『諸時代的藝術』

(註三) 見 Fricke 所著『藝術社會學』

(註四) 見 Ballod 所著『古埃及史論』

(註五) 埃及的神廟也是如此，它們是龐大的，却是無特性的。但有『堅實』在其中佔着優勢。此外，便是房屋和城牆也是暴露着同樣的單調。

(註六) 據 Brunnans 的『古埃及的生活』上說，倘以近代建築 Mahmudish 運河而論，每年以二五〇，〇〇〇農人從事於其中，迨至成功，所犧牲的生命以二〇，〇〇〇人計，那末當時造成一個金字塔，所需的勞動和生命喪失之如何浩大，也就不難想見了。

四 十九世紀藝術的社會背景

到了十九世紀的前半期，那重智巧的，形式的，現實的，嬌揉造作，極端反映

貴族僧侶的因襲保守的意識形態的古典主義藝術已被新起的浪漫主義 (Romanticism) 藝術代替其興盛了。然而浪漫主義是怎樣地會興盛起來的呢？

十八世紀末期不是依然爲貴族僧侶們統治着的社會麼？皇室貴族僧侶們君臨一切，奴視一切；一般平民（地主，富農等）精神上的桎梏，比什麼還要來得冷酷和殘暴。一切政治上，法律上，宗教上，和哲學上的原理，原則和思想都是擁護貴族僧侶們的統治，藝術也是宣傳着他們的威嚴。一般平民被這黑暗無光的世界壓迫得來窒息欲死，急想找出一條光明的生路。一般的平民處在這種情形之下，理想中，便想到創造些犯上作亂的英雄和熱情狂放的人傑出來與那些貴族僧侶們統治者作殊死鬥，反抗一切，叛亂一切，粉碎形式，尊重感情，……這些舉凡與現社會相抵觸，相違抗的，都爲平民們的理想，意志和精神。亦即必然地要生出來的意識。

因之，反映這興起的人們的精神意志和理想的浪漫主義的藝術便在這個時代應

運而生了。

浪漫主義對古典主義樹起了一枝叛旗，這完全是生活的反映，而要在社會中爲要獲得自由的使用藝術的武器（註一）浪漫主義的主倡者和先驅者 J. J. Rhuseau，他反抗一切規律和傳統，反對一切知識和理智。主張自由，主張過純感情的放縱不羈的生活，才是真正的生活，Rhusean 這樣挺身出來振臂一呼，恰如在死寂沉默的靜海裏突的掀起滔天大浪一般，全歐洲都引起了洪濤滾滾的迴響；（註二）從十八世紀末期開始，到了十九世紀中葉方才衰頹下來了這個大浪。

浪漫主義藝術的社會背景，就是貴族僧侶的沒落，地主，富農，企業家興起的時代。

在十九世中葉，自然主義（Naturalism）的藝術，又把浪漫主義的藝術推翻，這其中是有很重要的社會背景存在。

這時候的社會統治者是資產的人們，社會的經濟組織是資本主義的形態了。資本底神通非常廣大，以自由競爭為中心的資本主義的弊端日見生長，一般出賣勞動力的職工日趨於貧困化，從前的所謂自由平等，成了騙人的話柄；職工們只有饑寒交迫的自由，除了兩隻空手而外是一無所有！那時的統治者剝削者如在不放鬆剝削手段，而那些飢寒的人們會起來替他們敲喪鐘，把他們很容易地就送入了墳墓去。所以他們就有改良的溫情政策了。而喚起這種政策的施行者就是一般的自然主義藝術作家了。

『自然主義是尊重實現的和客觀的。——牠反對浪漫主義的一味空想和放任主觀。牠注重觀察客觀的事實，想發見出客觀的具實的東西來；同時牠也忠誠於現實，反對在空想中創造出美麗的樓閣。』(註三)

『自然主義是描寫平凡生活的——牠反對浪漫主義以驚心奪目的奇異事件為內容，牠主張描寫日常平凡生活，在牠的內容中，很難發現出拔萃的英雄與美人，

都不過是些極平常的事物。」（註四）

『自然主義是主張「爲人生的藝術」的——牠反對浪漫主義所高唱的「爲藝術的藝術」，牠是接觸着人生；可是在這生存競爭最激烈的時代的人生，都充滿了悲哀痛苦和煩悶；所以牠表現出來的人生也大都是最醜惡最悲慘的現實世界。』（註五）

如果要博得統治者的哀憐，只有赤裸地把現實生活忠實的用一番觀察功夫，很巧妙地把現實的醜惡和悲慘表現出來以達到改良的非人的生活目的，以免掉新奴隸爲飢寒所迫而去幹越軌的叛亂的工作。自然主義藝術的大師 Emile Zola, Gauthier, Ibsen, Tolstoy 等的作品，那一部又不是改善醜惡的人生的表現？我們可以說在他們的作品中直接間接的都提供或暗示出社會改良的必要。

自然主義藝術是在補首隙漏，緩和勞資鬥爭的社會的形態下產生出來。

十九世紀末葉，（到廿世紀的初期）資本主義已經發達到牠的最高形式的帝國主義的階段；因之帝國主義內在的矛盾，——國內勞資間的鬥爭，國際帝國主義間

的鬥爭，和殖民地的鬥爭，異常劇烈，罷工，戰禍，時時興起，帝國主義的創痕，已非溫情政策所可補救，而且實際上牠也不能採取補救的良好政策，於是很多的人，都想到逃避於自然的好，置一切於度外，或者超然物外，以求刹那的靈感的慰安，或者醉酒婦人以企求片刻肉慾的刺激，總而言之，最好是不問事，不管事，一味的求心靈的生活便得了；這時就產生了神祕主義（Mysticism）和象徵主義（Symbolism）的藝術。

神祕主義的藝術對於一切事物的認識，大都以為一切事物現象的內部都有靈的意義和魔力，一切現象都不外乎是靈的東西的表現。（註六）

象徵主義的藝術，以要能表現事物所喚起的感情，而溯至其根本，由感覺而瞬間的情調；又要暗示，以為暗示即幻想，完全用了這種不可思議的作用就是象徵。

結果，牠總是爲了 *Beaute de la beaute*（爲美的美）的追求，*Beaute de la reve*（爲夢的美）的追求。

神祕主義和象徵主義的藝術是處在那種不能調和的社會生活中產生出來的。

(註一) 見「新俄文藝政策」

(註二) 德國狂戀與突進 (Sturm und Drang) 時代的中堅人物，如 Goethe, Schiller, Herne。英倫三島上的 Byron, Keats, Shelley, 他們都是這浪漫主義的狂潮時所開放的明耀鮮花。他們作品裏的精彩是滿含着如焚的熱情，而充滿奔放不羈的求純美的反抗精神。更有為與當時貴族藝術鬥爭而起的畫家 David 以。「藝術必須幫助民衆之幸福與教化。藝術必須表示市民美德與勇氣於民衆之目前」的理論與作品來。

(註三)，(註四)，(註五)，以上見「流沙」刊華漢之「文藝思潮，社會背景」文中。

(註六) 神祕主義的文學家 Verhaeren Maeterlinck 曾有這樣的主張：不能捕捉，不能思議的一種靈妙的活氣，就是人生的精髓 Yeats 也說過：宇宙中有一大精靈，以不死不滅之力支配我們，但牠的足音在我們胸裏響着時，我們則稱之為情緒。這些話，真乃太玄祕了。

五 現代藝術運動與社會生活

歷史進展到廿世紀來，社會是更見紊亂了；兵災，戰禍，罷工，失業越見來得利害，社會中的統治的集團，與被統治的集團的鬥爭更尖銳化了，而在這兩個集團間的猶慮的小有產者不是誇讚這資本主義社會的文明奇蹟，便是厭惡這現社會，所以也就有代表這種意識的藝術出現了。

新古典主義 (Neo Classicism)，新理想主義 (Neo Idealism)，都是因為不滿或厭惡社會，而相逃避到他們自己的理想鄉 (Utopia) 去，現代他們取了風的技巧，崇尚古典的風格 Picasso 的後期作品便是新古典主義的一例了。新理想主義也是更加明顯了。他們的作品沒有現實性，沒有現實的苦悶只是他們頭腦中的美麗的花園。(註一)

Smartitism 是以電報、電話，這些快速率的發明，便引起了一般青年藝術家的空想。他們得了新的發現，他們自己來當一個世界無線電信的機關手。把世界一切的現象，人間的一切情感，都當自己為中央無線電信局而將牠們超時間的超空間性的綜合起來。所以他們是支配當代的現實的主君，去了一切的障害（連肉體本性連關的一切）而入於他們最完成的自由的理想。結果，是自己欺瞞着自己，消極的感傷着資本主義文明的奇蹟。（註二）

資本主義的文明，引起了一部分智識分子的思考和感情上的勝利的誇耀，則是最近玻璃建築，機械美學，以及構成派（Constructism）了。牠是沒有無聊的消費和無目的的追求，僅以整個的設計的生產化，以極經濟的手腕來利用材料。無目的，無意識的裝飾一概排除。利用已成熟了的科學，施展了新的手法；這一派的代表人物，當以 Tatulin 的第二 Indantional 的紀念塔，（註三）。

現代藝術向唯物解釋去的，這是第一步驟。

未來派 (Futurism)、Dadaism、表現派 (Expressionism) 都是對於資本主義感到苦悶的一種心理的反叛。(註四)

立體派 (Cubism) 無論牠在繪畫上，雕刻上，文學上，始終是脫不了 volume (量) 的表現的 Form 的問題的研究的。這是小有產者對於現社會「現實之肯定」的一種心理的適應。所以 Picasso 的畫面，畫一張提琴時，提琴的裏面，前部，以及木材的厚薄色彩，線，音浪，都放滿在一張畫面上。(註五)

上面所舉出的一些藝術思潮，牠不過是生存在現代社會中的懦弱的盲動的小有產者的尋不到出路的意志的表現，並沒有一種是現代社會的藝術主潮；然而要那種纔算是主潮呢？

藝術成爲了富人的娛樂東西，走入了頹喪的途徑，弄出技巧的刺激來，那在對於當時社會有精銳觀察的人非常嫌惡不信仰的。

藝術是一期底社會底主要的脈膊，根本的源泉表現；所謂一個時代的藝術主潮

也都是這樣的。

真正的藝術，是要以人類爲自然的指導者的藝術底企圖。歸根結底，是要成着創造理想的和平的世界基礎的。而且藝術根本是屬於大衆的，藝術應該浸入到廣汎大衆的中間去，并應該爲大衆所愛護，所理解，同時須得將大衆的思想，感情，意志，接合地提高起來。（註六）

十二萬萬五千萬的飢寒交迫的大衆是在要求着這樣的藝術，藝壇上雖然尙有妖氛縈繞着，然而牠自然會要消滅的，社會的颶風向你吹蕩着，基礎已動搖了。

（註一）見 Matsa 所著「現代歐洲的藝術」二五頁。

（註二）見同上二四八頁

（註三）其塔全體以玻璃，鐵材來造成一個傾斜的金字塔形的螺旋形的角椎體。其中分爲上中下三室，下室一年一週轉，中室一月一週轉，上室一週一週轉，下室用於開全體大會，上室用於開最高幹部會議。

(註四) 請參看葉沉的「最近世界美術運動的趨勢」六至八頁即「拓荒者」第二期七四二—七四

三。

(註五) 見 Hase 所著「現代歐洲的藝術」三十四頁

(註六) 見「Vladimir Illich 的藝術觀」，契麥耐夫所著。

六 結論

從上面的攷察，我們已經知道了藝術並不是藝術家的靈魂的表現，藝術的藝術，至高無上，超然的東西；而是活生生的社會的動態的反映。藝術原來是幫助人類意識底發達，社會組織底改善的強有力的武器；所以它是藉着藝術質素之力，將人類底社會生活，經藝術家而使之反映出來的。這社會生活，不論是在怎樣的時代，也不論在那一個國民，及怎樣文化程度的國民，一定是帶有支配的勢力的人物底印證，或社會的「集團」(Class)之間底主權爭奪的反映的。原來，藝術的

社會機能，是要使生存在社會中的大多數人的不好生活的改進。

我們底藝術家們，努力於改進社會的人類的藝術；不要追求 *Beaute de la*

beaute（爲美的美）的藝術，更不要追求 *Beaute de la reve*（爲夢的美）的藝

術吧！

一個人的精神活動決不是單方面的。他有道德的情操而同時也有審美的情操，他有感情的活動而同時也有智識的活動。這種種的活動既是同出於一人，他們的因果總是互為影響的，這在推理上是理所當然，而在實際上也是事所必然。並且一個人的種種精神活動能夠徹底融洽，互為表裏，就是一個人的智情意三方面的發展均能完滿無缺而成為一個整然的諧和，這在一個人的成就上可以說是最為理想的。那麼一個人雖已從事於文藝的活動，又何嘗不可以從事於思想上的探討呢？

藝術基

礎講座

一般藝術學

(三)

朱介民

第四章

題材論

——內容論之一——

一 題材的意義與範圍

普通都將題材（英語 Subject）與內容（英語 Contents 德語 Inhalt）混作一談的。即以爲題材就是內容，以爲內容就是題材。這種說法，在嚴格的意義說來，確有置議的地方。因爲從性質上說來，題材固然是內容之一，但藝術的內容，並不只盡於題材。所以從範圍說來，內容能包含題材，而題材不能包含內容的。

任何藝術的內容，在性質上都具有靜的內容與動的內容二者。例如大理石的美人像，牠的靜的內容，便是美人，至於牠的動的內容；則便是此美人所具有的時代性與其之所為美的意義。不過，後者是依附於前者之上而表現出來的。

這裏所說的題材，就是指藝術的靜的內容而言；而動的內容則在下章討論之。因而，本章亦不妨題為「藝術題材論」。

藝術的題材，是非常的多種多樣，在宇宙間一切事物，殆無一不是可謂藝術的題材的。換言之，藝術的包攬力，是極廣大的。大別之，可歸諸於自然，人生社會及超自然三項。本章先敘述其大體情形，再來敘述各種藝術所能通用的題材。

二 自然及其綜合

為藝術之題材的自然，可分為植物，動物，礦物三者。植物大都均可為藝術的題材的，自草木的花的美，以至幹，葉均可為繪畫，詩文及圖案化的工藝美術的題

材。動物中可爲藝術的題材的，是鳥，獸，魚，貝，虫等。特殊是美麗的鳥與獸，往往爲繪畫的題材，而獸往往爲彫刻的題材。礦物中的岩石，土等，可爲繪畫的題材，而水有川，海，湖，又變爲雨，霧，雪，雲，可爲繪畫，詩文的題材。

植物，礦物等，不僅單獨的可作爲藝術的題材，且可從二種以上組合起來，使之綜合而爲藝術的題材。例如棲於樹枝上的小鳥，生於土中的草，以及在水中游泳的魚之類，都是綜合二種事物而作題材的。所謂山水畫，風景畫，便是以自然的綜合爲題材的。

三 天體與自然的變化

植，動，礦物，是地球上的自然。但從廣義說來，就是地球以外的天體，亦是自然。此種自然，也能作藝術的題材的。天體就是日，月，星辰等。日可作爲繪畫詩文的題材，月更是爲詩文的主要的題材。

自然亦要變化的。此變化的自然，亦可為藝術的題材。例如植物風景，都因四季而變化，一日之中，也有朝夕、晝夜的變化，以及春之野，夏之山，日出的海，日沒的湖，夜的河等，都有種種的變化，而此等變化，均可為繪畫，詩文的題材。

總之，宇宙間的自然及其綜合，變化，天體等等，均可為藝術的題材。不過有分別的，便是在藝術，也有由藝術家直接拿這種東西作為題材的，也有由藝術家加以種種的變化——裝飾化，或理想化，或擬人化——而以為題材的。因這點有關於其他方面，故當在他章上詳述。

四 人體與人生社會

其次，為藝術的題材的，是人生。其中要首先說明的，便是人體。人體是屬於人生的，亦是動物之一種，即是屬於自然的。然人體之為藝術的題材，較諸其他

動，植，礦物之爲藝術的題材，其重要的程度和性格，是有點各異的，故這裏有特別舉出的必要。人體在西洋風的繪畫，彫刻上，頗爲重要的題材的，例如所謂人物畫，裸體畫，人物彫刻，裸體彫刻，特別是彫刻的題材，大部分均爲人體所占有的。

人生，便是指個人的人生而言。而人生社會，則指家庭，社會等而言。個人的生活分明可爲藝術的題材，而家庭與社會等，則更是爲藝術的重要的題材。例如小說，劇本，風俗畫，歷史畫等，是必須以社會爲題材的。建築更必須以家庭或社會爲題材的。住宅的題材是家庭，公共建築的題材是社會。而近代的偉大的小說，戲劇等，都是以近代的社會事情爲其題材的。

五 製作物與藝術品

在宇宙間除自然與人生社會一大現象外，尙有隔於兩者中的一切製作物。製作

物的材料是自然，而內容則是由人類加上的實用化，裝飾化與理想化等。所以一切製作物在廣義說來，是屬於人生社會的。例如彫刻石塊而成的石燈籠，用混凝土而成的橋，當然不好說是自然物，因為這種東西，已經過人類的製作，不僅加上人類的勞働力，且加上人類的實用化與裝飾化，致使牠們失却自然的性質了。此種製作物，為藝術上頗通行的題材。藝術品亦可看作製作物之一種，故很多的藝術品，可為藝術的題材的。特別是如工藝美術，往往與自然結合起來而為繪畫的題材，建築與彫刻，往往為繪畫與詩文的題材。所謂劇中劇等，便是指為演劇的題材而言。

六 超自然

自然和人生，均是以過去與現在的為藝術的題材的。其實可為藝術的題材的，不只是過去及現在的東西，且未來的想像，理想，空想等，亦可為藝術的題材的，

例如在自然界，想像出黃金的樹木，半獸半人的奇物來；在人生，想像出月球裏的人類來，作為繪畫與詩文的題材。這些在通常都叫做超自然的題材。為超自然的主要部分的，要算為宗教的題材。例如宗教畫，佛像，神像，都可說是以超自然為題材的藝術。

不過，這裏要附帶的說及的，便是所謂超自然，並不是指完全與自然不相關連的而言。因為人類一切的空想，都是有事物為其依據的。例如有了黃金與樹木，人類才能想像出黃金的樹木。原始的人類因不了解日，月，星辰，雨雪之類，才能想像出關於宗教的神佛之類。總之，人類的空想，想像等，均是有事物為其依據的。所以這裏所說的超自然，並不是完全與人生及自然沒有關連的。

以上已就人生，自然，超自然三項來說明藝術的題材了。以下再由藝術的種類來說明之。

七 建築的題材

建築的題材，除宗教建築的一部分爲超自然以外，其他都是人生社會。在宗教建築上，僅以供神佛爲目的的神佛殿，可以說是純粹以超自然爲題材的。此外如拜殿，講堂，以及其他爲民衆禮拜之用和說教之用的建築，則就已以人生社會爲其題材的。如西洋的教會堂，分明是以人生社會爲其題材的。公共建築的題材，當更是人生社會。其中如官廳，銀行，公司，學校，圖書館，病院，停車場，博物館，美術館，劇場，商店等，都是以廣泛的人生社會爲其題材的。住宅與別莊的建築，則自然以家庭爲其題材的。紀念塔，凱旋門等建築，因其性質爲紀念社會上某種事件的，故其題材亦是人生社會。祇有溫室，以植物，卽自然爲其題材。由此可知建築的題材，完全是依據其需要和性質二者而決定的。

八 雕刻的題材

彫刻的題材，主要的是屬於超自然和人體及動物三者。屬於超自然的，便是以宗教為題材的彫刻。例如佛像，神像二者，是以宗教為題材的彫刻，且其種類甚多。佛像有釋迦，彌陀，觀音，勢至，四大天王，韋陀，羅漢等；神像有埃及的，希臘的及東洋的。屬於人體的，近於宗教意義的，有高僧的肖像，基督教的肖像等；近於紀念的，有各種偉人的肖像等；近於以藝術為目的的，有各種裸體形的肖像等。屬於動物的，則就是往往以馬，山羊，犬，貓，獅等，為彫刻的題材的。由此，可知在彫刻採取題材的標準，是與建築的有點兩樣的：即牠不是以需要為其決定的標準，而是以性質和內容為其決定的標準的。關於內容一項，當在下章敘述之。

九 繪畫的題材

繪畫的題材，不限於那一方面，凡可為藝術的題材的，都可作為牠的題材。屬

於超自然的，主要的爲宗教的題材，就是描寫佛像，基督教像的，和描寫關於宗教或基督教的事件的。在佛像中，自釋迦，彌陀始，有其他許多種。此外，有描寫涅槃，越山的彌陀，磔上的基督，最後的晚餐，各種的曼荼羅，或高僧的畫像，神社，佛寺的緣起等。這些緣起及畫傳，已成爲歷史的或風俗的題材，雖含有超自然的分子，但也含有着普通的自然與人生的分子。屬於自然的，最普通的便是以花鳥，山水風景，及各種動物等爲其題材的。屬於人生社會的，則以人體和社會裏的風俗，戰爭，耕種及一切種種事情爲其題材的。所謂肖像畫，人物畫等，便是以人體爲題材的繪畫；風俗畫，歷史畫等，便是以人生社會爲題材的繪畫。

十 工藝美術的題材

工藝美術，多數是應用美術。應用繪畫的，其題材即繪畫的題材，應用彫刻的，其題材即彫刻的題材。所以工藝美術的題材，往往不是直接的，而是間接的。

例如陶器瓶上畫蝶，或木工的盆上繪花，其題材的性質，雖是自然，但其在採用時，並不是直接的採用自然的蝶和花的，而是常時間接的採用繪畫的蝶與花的。就在這種情形上，間接的採用的題材和直接的採用的題材，其意義就有分別了。即因工藝美術品，都是在人生有實用的效果的，故其當採用某種題材之際，不管其為自然的或為人生的，其實都已包含着實用的意味了，換言之，即包含着人生的意味了。例如盆，花瓶，或染織物，其模樣雖常時均以自然為題材的，但其在用途上總是同建築一樣，顯然地為人生的。不過，其與建築有所不同的，便是牠不像建築的接觸人類生活的根本，而是祇在輕的意義上是以人生為題材的。

十一 音樂與舞蹈的題材

音樂的材料是音，而音原是抽象的，故其所用的題材，其性質與上述各種藝術有點兩樣的。即繪畫，彫刻等，是具體地應用題材的，而音樂，則是抽象地應用題

材的。例如贝多芬（Beethoven）的月光曲，其題材雖是月光，和千鳥曲的題材雖是千鳥，但與繪畫等所描寫的月光的景色，和寫生的千鳥大異其趣。明言之，就是繪畫，彫刻等，則全然依據具體的題材來表現出內容（狹義的內容）的，而音樂則常時借題材來象徵內容的。為音樂的題材的，屬於自然的，便是月，太陽以及各種動物等；屬於人生的，如國際歌，黨歌，國歌之類，分明是以人生社會為其題材的。屬於超自然的，如宗教上所用的歌曲，大都以超自然的宗教為其題材的。至於舞蹈，主要的是以人生社會為其題材的，不過，間有採用自然界的飛鳥和動物的跳躍而為其參考的資料而已。

十二 演劇的題材

演劇是建築，繪畫，音樂，舞蹈，詩文等的綜合藝術，故其題材很複雜。但演劇的主要的題材，還在脚本，即戲曲，亦即不外乎是演劇中所包的文學的題材。所

以演劇的題材，其實是以文學的題材為主，其與文學不同的地方，就是在於借建築，繪畫，音樂等之幫助，再由優伶在空間演奏，作最生動的表現而已。演劇與文學，就是有此分別，亦即不過是使其在性質上有所差異。例如戲曲，單鑑賞其文學與看實際的演奏，其效果甚差異——有許多在讀起來不會感覺到興趣的戲曲，一到由名伶在舞台上扮演起來，便是非常好看。故說及演劇的題材，只要說及文學上的戲曲的題材便夠了。

十三 文學着題材

文學的題材，在一切藝術中，不僅會同繪畫一樣，可以最廣的應用一切東西，且還爲繪畫所不能的，而可以最複雜的應用一切東西。即在一作品中包含有最廣泛最複雜的題材的，實只有文學。例如長篇小說，長篇戲曲等，不僅以人生社會爲其題材，且亦以自然或超自然爲其題材的。文學的題材，在人生社會中，最普通

採用的，是人們的戀愛事情。無論悲劇，喜劇，滑稽，諷刺，以戀愛事情為題材，的確是甚多。間有許多短詩，僅以自然或僅以人生社會為其題材的。此外則大部的文學，總是以人生社會為其主要的題材，而又以自然為其附屬的題材。關於這項，當詳述於下章。

藝術史
講座

國際普羅藝術運動發達史

川口浩著 洪秋雨譯

緒言

我們應該首先問一問——關於普羅藝術運動之國際的發展，我們是否可以說呢？

雖然一口說到國際普羅藝術運動，但是普羅藝術運動的現實發展過程，因各國之異而異，並不是在國際地被統一的形態上從頭發展而來的。例如，蘇俄的普羅藝術運動是作為蘇俄的普羅藝術運動而發展，德國的普羅藝術運動，是作為德國的

普羅藝術運動而發展，兩者都是作爲各別的運動而發展的。照這樣說來，在兩者之間並沒有統一性，不過，其中多少有點關聯而已。

既然如此，那末，當我們寫國際普羅藝術運動發達史的時候，除了國別地分開來寫以外，沒有旁的方法。如果用這種方法寫起來，就非寫成幾百頁的大著不可。並且，用這種方法寫出來的世界普羅藝術運動的史的發展，嚴格說來，並不是國際普羅藝術運動的發達史。

此外，我們更須注意以下的一點。即是，雖說是普羅藝術，然在實際上，普羅藝術的一般是不存在的，而現實存在的，爲普羅文學，演劇，美術，電影，音樂等特殊的藝術部門。這些各個的藝術部門，並不是在某一國有着統一的發展，而且也不是各國一樣地有着統一的發展。例如，在某一國祇有文學發達，而其他一切藝術部門並不發達，又如在某一國，除文學外，演劇也發達，然美術電影等則不發達，更如在某一國，文學美術最發達，演劇次之，而電影音樂等更次之：其中有種種的

區別和差異。

既然如此，那末，要敘述將上面所說的各種部門都包括攏來的整個的普羅藝術運動是完全不可能的了。

這樣，在國際普羅藝術運動這一個命題裏面，既然包含着多種多樣的事情，那末要將它們在某種統一的關聯上包括地敘述起來，也可以說是很困難的。我們祇能敘述某特定國的特定的藝術部門的發達而已。

然則，敘述普羅藝術運動之國際的發展，果真是全然不可能的麼？如以上所說，那真是不可能的。至少，是很困難的。然而，祇要好好地想一下，我們就可以知道，它之所以不可能或很困難，祇有將各國的普羅藝術運動，作為各別的艺术運動而發展的時候才如此。倘若，丟開這種孤立性來說，那末，無疑地我們可以敘述普羅藝術運動之國際的發展。換句話說，世界各國的普羅藝術團體，既然被統一於國際的旗幟底下，那末，我們當然可以敘述其國際的發展。

這種國際已經存在着。至少，它的基礎已經建築好了。如形成普羅作家之國際結合的革命文學國際局(Das Internationale Büro Für Revolutionäre Literatur)，勞動者劇場之國際組織的國際勞動者劇場同盟(Internationale Arbeiter-theater-Bund)，及結合普羅美術家的國際革命美術家協會(Inter-AXP)等是。

這三種國際的創立，是屬於比較近年的事情。因而，它們的活動力量還不十分強大。而關於其活動的材料及文獻，也非常的少。所以，要詳細細毫無遺漏地敘述到底是不可能的，現在，祇能根據可以得到的材料，儘量地將其構成的經緯及其後的發展敘述出來。

首先從革命文學國際局說起來罷。

一 革命文學國際局

如前所述，世界的普羅藝術運動，在極最近以前，還沒有在國際的統一之下進

軍。世界大戰，及其後普羅革命——俄國蘇維埃政權的樹立，對於普羅藝術發展，給與了最大的戟刺，蘇俄不待言，就是德國，匈牙利，捷克斯拉夫，波蘭，法國，美國，日本等，普羅藝術也盛極一時。然這些運動，從國際的見地看來，還不能免掉自然發生的性質。雖在各國的普羅藝術家批評家等之間有着個人的往來交際，和相互的藝術的介紹，但整個的普羅藝術運動，還沒有在國際的統一之下進行。

可是，如普羅的其他一切解放運動一樣，普羅的藝術運動也是不能不在國際的統一之下進行的。如政治上經濟上有各種國際組織一樣，普羅藝術團體也應該有國際的組織。

當這種機運在世界的普羅藝術運動家之間漸次增高的時候，恰好蘇俄於一九二七年十一月舉行革命十週年祝賀會。各國的普羅作家藝術家有些特來參加這種祝賀。於是，藉着這個機會，普羅藝術團體的國際統一便踏上了它的第一步。即是，認為老早就應該結成國際的「全俄普羅作家同盟」所屬的作家批評家們首先提議，

而參加祝賀會的各國普羅作家們毫不遲疑地贊成，舉行第一次國際普羅作家會議，以作普羅作家之國際結合的第一階梯。不待言，參加這次會議的人們，並不是各國普羅作家團體的正式代表者，而是偶然在祝賀會中相遇的個人普羅作家，爲數不過十數人而已，然這次會議，對於以後的運動，盡了很大的任務。

這次的會議，如上所述，從某種意義說來是偶然的會合，以前的準備並不充分，而會議的主要題目祇限於一般的原則的問題。其中最重要的問題，是決定這次會議的政治的綱領和今後的組織的課題。

關於前一個問題，很費了討論，結果採用了以下的兩種綱領：

一 反對帝國主義戰爭

二 反對法西斯蒂

會議更決定以在這種政治的綱領之下結成全世界的革命普羅作家團體爲當面最重要的組織的課題，組織革命文學國際局爲担任這種工作的恆常機關，舉匈牙利的

亡命作家柏拉·伊利西爲書記長，發行外國文學通報（*Vestnik Inostrannoi Literature*）爲機關雜誌。

創作方面的中心問題，是：普羅文學果然能夠存在麼？當時就是在蘇俄也還是和所謂「同路人作家」所代表的文學的諸傾向苦爭惡鬥的時代，全然否定過渡期的普羅文學可能性的托羅斯基這一派的理論還有相當的勢力。第一次國際普羅作家會議，當然對於這個問題要費斟酌。

在會議席上，關於這個問題費了很多的爭論，結果，以下的主張占着了壓倒的勢力。「普羅文學的自由無拘束的發展，祇有將權力移讓於普羅的手裏才可能，然這種認識，並不能全然否定過渡期的普羅文學的可能性。普羅文學應該對於布爾喬亞的支配行困難的鬥爭，祇有經過這種鬥爭，普羅文學才能發展。」

經過了以上所述的過程，革命普羅作家的國際結合「革命文學國際局」於是成立了。國際局以全力促進各國普羅作家團體加入國際的組織，而對於未有普羅作家

團體組織的國家，則儘量地促進其組織。結果，蘇俄，德國，波蘭，奧大利亞，匈牙利，中國等的普羅作家團體都被統一於這種國際的組織之下，而其他各國也各有其團體發生。

然其中也未始沒有若干落伍的作家。如羅馬尼亞的作家巴萊特·伊斯托拉基，和墨西哥的畫家德伊哥·利威拉等即是。他們在第一次國際會議席上互相代表着反對的傾向：伊斯托拉基代表極左的傾向，而利威拉代表右翼的傾向。

革命文學國際局，一方面實行第一次國際會議所決定的組織的課題，他方面又在外國支部的指導中和一切的機會主義鬥爭。而代表這種機會主義的，即右翼的傾向和極左的傾向。

前者最好的例，是法國的巴比塞一派，及其所編的雜誌的行動。他們以爲國際局的兩種政治條件——反對帝國主義和法西斯蒂——太左，不適用。國際局對於這種傾向斷然採用鬥爭的手段，現在還沒有將這種傾向克服下去，恐怕還要繼續鬥

爭。

後者最好的例，是德國的喀波爾的支持者們所抱的意見。他們實際上拒絕文學上的革命同伴者的再教育，不了解對於他們的活動，而陷於宗派主義的誤謬之中。國際局和這種極左的宗派主義的傾向鬥爭已經成功。

這樣地，國際局既要和左翼鬥爭又要和右翼鬥爭，而其中對於右翼的傾向更加注意，這是不待言的。

資本主義諸國的經濟的政治危機的尖銳化，和蘇聯社會主義的建設的飛躍發展（五年計劃），已經經過了三年。革命文學國際局於一九三〇年十一月又舉行了第二次國際會議。會議是在革命文學國際局擴大總會的名義之下從十一月六日起至十五日止舉行於烏克蘭社會主義共和國的首都哈利科夫。

第二次會議，表示着非一次會議可比的發達的樣相。其卓越的樣相之一，為大部分的出席者都是正式代表各國普羅作家團體的，而其範圍，包括三大洲，五大

陸，二十二國。

會議以國際局的書記柏拉·伊利西的報告開始，他舉出加盟團體之質的量的發展，對於帝國主義戰爭危機的鬥爭，克服外國支部中的機會主義的偏向，及出版活動等，為國際局的成果。然而，雖有這種種的成功經驗，但在國際局的工作上還可以發見許多缺陷。

『基本的缺陷，在於組織的活動微弱，普羅作家團體或革命作家團體間的連絡鬆懈，祇偏重於個人方面。國際局的機關雜誌外國文學通報也有很大的缺點。應該馬上改革，使之成為世界普羅文學的事實上指導機關。』

因此，今後非遂行不可的課題，便成了以下的結論而產生。

「第一，必須和外國的普羅作家團體設定密接的連絡。必須建設幾個新的支部。對於文學運動的左右兩翼的偏向，必須以從來的斷然態度，繼續鬥爭。

正確的指導，和一切偏向及歪曲斷然鬥爭，確立文學上的真正的普羅的方針

——這一切都是橫互於國際局之前的重大的課題。

第一，支部所有的課題，是從生產中將勞動者吸引於文學方面，同時，從普羅文學的同路人中誘致革命的作家。」

關於伊利西以上的報告，費了很多的討論，尤其關於國際局和各國普羅作家團體的連絡的問題，美國，法國，捷克斯拉夫等的代表者們提出了許多意見。今將第三國際的代表哥甫連爾女士的意見述之如下：

『革命文學國際局的成果，是很有意思的。在國際局的支部中，雖不適用黨內的嚴格的規律，但其方針是應該徹底地盡力地遂行的。各個支部應該正確地評價革命的任務。國際局的主要任務，在於反對法西斯蒂及社會法西斯蒂，擁護××，及殖民地解放等的鬥爭之中。國際局必須在宗派主義之前，警戒自己。國際局不行任何的原則的妥協，而且應該在廣汎的基礎上行動。國際局的重要任務之一，在於將蘇聯的建設事業，五年計劃，及文化革命的成果，詳細地報告於資本主義諸國的勤

勞者。國際局應該造成大眾的文學的基礎，將反對法西斯蒂，反對帝國主義鬥爭，擁護××，解放被壓迫的殖民地的民衆等的影響，給與最廣泛的一層。

國際局應該對右翼的偏向及左翼的偏向，遂行兩種戰線的鬥爭。現在右翼的危險，在於過少評價勞動者通信員爲養成新作家的豫備隊。而左翼的偏向，反之，以爲祇有在勞動者通信員運動才是發見新作家的唯一源泉。不過，主要的危險，是在革命的文學之中也有右翼的危險。』

照上面所引用的文句看來，這次會議的主要問題之一，在於決定對同伴者作家的關係，及對勞動者農民通信員的關係。

普羅文學之決定的推進的主力，不消說，應該從革命的勞動者運動中汲收出來。不過，由於資本主義第三期的社會的政治的危機的增大，及革命的勞動者運動的觀念對於非普羅層的影響，一部分的布爾喬亞的知識階級及小布爾喬亞的知識階級，從他們的不安的陣營中移到了革命的普羅這一方面來了。這種事實與年俱進。

這樣，革命文學國際局使對於以上的問題不得不給與明確的解決。第二次國際會議所決定的如下：

普羅作家團體的主要任務，在於當團體的幹部形成之際，首先應將其目標轉向於勞動者出身的後繼者。普羅文學的強大，是這種戰術適用的賜物。在蘇聯，勞動者階級參與文學的製作，不絕地採取新的形態。最近幾個月來，勞動者階級的最良份子，都努力於文學運動，無論內容方面或形式方面，均有嶄新的文學作品出現。

普羅文學這樣地發展到廣大的羣衆的運動，當然祇有在蘇聯才可能。然而在勞動者階級較之舊帝政的俄羅斯更極度地發達。因而較之舊俄羅斯更急速地可以進到普羅文學的形式的資本主義諸國，關於從革命的勞動者運動中，尤其勞農通信員中養成普羅文學的後繼者這個問題，應該比以前更加要努力。至於抓住轉向於普羅方面的同伴者作家，還是比較次要的任務。

以上所述，即是哈利科夫會議中所採用了的增大普羅文學運動的全戰術。

除上述的戰術而外，哈利科夫會議中所熱心討論的，還有其他二三種重要的問題，即國際局以前所行的政治綱領的修正，及對於帝國主義戰爭的鬥爭方法等是。

在第一次國際會議中，如前所述，採用了反對帝國主義戰爭及反對法西斯蒂二大綱領，然而由於適應政治情勢的變化及全普羅文化運動更高度組織的並意識形態的水準，於是國際局，非採用更廣泛而更強固的性質的政治綱領不可。對於國際局加盟的團體及個人，祇約束他們反對帝國主義戰爭及法西斯蒂還是不夠。倘若真正是革命的全普羅作家，那末，不僅對於帝國主義戰爭的危險應該奮鬥，並且對於妨害普羅政治發展的危險也應該奮鬥。再者，倘若真正是普羅作家，不僅對顯明的法西斯蒂（國民的法西斯蒂）應該鬥爭，就是對在社會主義的假面具之下進行的隱蔽的法西斯蒂（社會的法西斯蒂）也應該鬥爭。

因此，這次新採用的各國共通的國際綱領，有以下的四項。最初的兩項和以

前一樣，最後的兩項是這次新加入的。

一·反對帝國主義戰爭

一·反對法西斯蒂

一·擁護××

一·反對社會法西斯蒂

關於反帝國主義戰爭國際局的參加份子應該怎樣防衛的這個問題，許多人都曾經加以熱烈的討論，哈利科夫會議的全部工作，在某種意義上，可以說是以這個問題為樞軸而活動的。其中最熱烈討論的，是德國的普羅作家約漢勒斯·羅柏特·柏意爾。其意見如下：

「對於戰爭及戰爭的危險之有效的防衛，祇有在革命的作家關於戰爭的原因有很透澈的理解的時候才可能。在帝國主義的時代，和平不過是一時的休息而已。戰爭的準備無論在什麼地方都在進行着。在這裏，革命的作家不應該單解決一種任務，

而且要行使諸任務的全體制。未來戰爭提供爲「主題」的材料的充足性和多樣性，使革命文學在國民的及國際的規模上有組織的必要。

我們的任務，在以前不過祇極不完全地被解決了而已。我們祇跟着布爾喬亞的和平主義的戰爭作家的尾巴後面跑。我們的同志降服於和平主義之前，不知暴露戰爭的背景。我們的同志不堪担任引導大衆於普羅的防衛及革命的英雄主義之前的任務。我們的作家，「放任」了戰爭。我們的作家不將戰爭結合於經濟的及政治的事象上研究，而將戰爭作爲許多的軍事的行動來研究，因之祇終於戰爭之部分的描寫而已。革命的戰爭文學應該糾正這種錯誤。在和平主義已經成了新戰爭準備的遮掩物的時候，以上所述的事情更加重要。

從戰爭的危險及干涉的見地看來，對於德國的普羅文學，大衆文學的轉向也是一種決定的任務。對於大衆文學，「小型的形式」即短篇，極短的故事，傳單式的詩篇等的創造及完成，也是必要的。這些東西很快地反映日常的事件，有着最廣汎

的普及力。大眾文學應該向着青年，婦人，農民，農業勞動者而活動。這一切的人們在未來的戰爭中會擔任重要的任務的。

革命的作家現在應該學習書寫大眾的長篇小說的方法。忽略看過布爾喬亞的大眾文學的這種錯誤，對於我們的 Propaganda，是致命的打擊。從其社會的所屬看來，當然應該屬於我們的陣地愈是被布爾喬亞的大眾文學占領，則以上所述的事情對於我們愈是重要。

在和同伴者的論爭中，我們必須了解向同伴者指示和平主義的種種形態，暴露從公然的和平主義到所謂戰爭的和平主義的一切形態，以及帝國主義怎樣利用排外熱為戰爭準備的目的等。」

第一次國際會議關於創作方面的主要問題，為普羅文學的可能性的問題，然在第二次國際會議中，則為普羅文學的創作方法的問題。如數年前否定普羅文學可能性的托羅斯基的學說，和現實一點也不相應，老早就已經推翻了。在蘇聯，普羅文

學已經完全掌握了 *Hegemonie*，就是在許多資本主義國中，普羅文學也已經獲得了和布爾喬亞文學對立的力量，並且也將革命的小布爾喬亞作家羣的指導力漸次併合於普羅文學的陣營裏面來了。在這種事實之前，如托羅斯基一派的學說已經不成問題了。因此，哈利科夫會議將其全部注意力集中於普羅文學創作方法的討論。

關於創作方法的問題，蘇聯的普羅文學的豐富經驗被認為討論的基礎。現在蘇俄的普羅文學，實在以這個問題為理論的實踐的中心題目。問題的一般性質，已經在亞威爾巴哈的長篇的報告中明確地表現着。他關於創作方法的意見如下：

『我們和文化和平的社會民主主義的理論相對立而加強文化的鬥爭。我們爲了普羅文化而鬥爭。普羅文化在普羅未獲得政權以前已經展開了。不過，它的完全的發展，要在獲得政權後才可能。』

蘇聯的實踐，便是對於普羅文化的具體的發展行程的好例。我們爲了鬥爭地變革布爾喬亞文化的遺產而在布爾喬亞文化的遺產之上建設。在這種鬥爭中，人類

本身也在進行其根本的變革。我們在眼前已經發見集團主義是怎樣不否定個性而真實地解放個人的。

普羅文學是全普羅文化的一構成部分。關於普羅文化是否存在，現在早已不須討論了。這是一種事實。

一切正確的文學考察及文藝政策的根本，在於嚴密地測定一切作品的觀念內容和實際上的機能。作品的觀念內容和普羅意識形態發達到了最高度的形式一致，及在發展形態中實際支持着普羅的鬥爭，這兩點便是普羅文學的根本特徵。創作普羅文學，既不是作家的素性，也不是主題的選擇。其決定的東西，乃從中所發生的普羅文學的觀念世界。

普羅文學是一種過程。我們要加强它的歷史的，具體的性質。各個的文學作品，祇有在普羅文學的國際發展，一切國家的事實狀況，及普羅階級的具體的任務之關聯中被考察。着想，題材的選擇，及手法等，並不是從天空中掉下來的。它們

是作家對於其時代的物質的，社會的，精神的現實的態度的產物。從事於創作的時候，作家的意識的乃至無意識的勞作的方向，是被作家的哲學的觀點所決定的。普羅文學，祇有作家站在革命的普羅列塔利亞特的世界觀即辯證法的唯物論的世界觀上的時候才可能。

我們將馬克思主義的方法適用於文學中。我們主張藝術創作有設定方法和目的的可能性。我們討論並決定橫互於普羅作家工作之根底上的我們的創作方法。藝術家非從其出發不可的世界觀便是其決定的基礎。

和在哲學中一樣，我們無論在藝術中或文學中，要將兩種基本潮流——觀念論的潮流和唯物論的潮流加以區別。藝術家對於現實的態度決定其方法。我們要求普羅的革命作家應該以辯證法唯物論者的態度對付世界及素材。普羅文學的目的儘量地接近客觀的真理。布爾喬亞階級不在自己的藝術作品中表現現實的真實內容。祇有革命的階級才能在今日的世界中無條件地達到客觀的世界認識。

普羅文學和被動的觀察的立場及小布爾喬亞的主觀主義的立場鬥爭。它和全普羅列塔利亞特一同努力爲要變革而認識，爲要認識而變革。普羅文學當面的課題，在於立在這種認識及經驗的豐富中，而從中汲取其內容。

似是而非的馬克思主義理論家，以爲布爾喬亞文學專主「認識」，而普羅文學專主「變革」，這是錯誤了的。將藝術的世界認識機能和世界變革機能分離開來，正是布爾喬亞社會及精神歸於解體的現象。真正的藝術，是將以上的二種機能互相分離而結合着的。兩者的辯證法的結合，屬於辯證法的唯物論的初步。因而關於普羅文學發展過程的議論的重心，便存在於作家對於現實的關係的解明之中，而不存在於關於這種的形式的手法之議論之中。

資本主義諸國的後起的普羅文學，可以學習先進的蘇聯的文學的經驗。我們的偉大的經驗和鬥爭，有着原理的國際的意義。關於創作方法的討論，必須儘量地接受我們的運動的一切 Group。主要的問題，不是關於種種藝術種類及其意義的問

題，而是意識形態的內容的問題及作家對於現實的關係的問題。我們現在必須將普羅文學運動的主要的注意轉向於創作方法深化的階段。幫助革命的詩人及作家的創作活動的根本活動而貢獻於創作方法的深化和醇化，是馬克思主義的文藝批評家的任務。在這裏有很大的任務，等待着批評家及理論家。而創作家的藝術家也漸次高度地參加到他們的工作之中了。

前進正在開始——現在是建築新的陣地準備新的突擊的時候。』

哈利科夫會議的重要問題，大概已如上述。最後會議決定將「革命文學國際局」改名為「革命文學國際同盟」(Die Internationale Vereinigung der Revolut-ionären Literatur)，並改選職員。

二 國際勞動者劇場同盟

(簡稱 I.A.T.B.)

國際勞動者劇場同盟的設立，較之革命文學國際局的設立遲幾年。後者設立的基本置於一九二七年十一月，而前者的創立準備會則開會於一九二九年十二月，約遲兩年。

我們在敘述勞動者劇場之國際的團結以前，順序上先應將各國勞動者演劇的發展徑路視察一下。因此，讓我們將 I. A. T. B. 第一次代表大會的宣言中相當於以上所述的一部分引用如下，較為適當。

『普羅列塔利亞特對於布爾喬亞及其代辯者們採用一切的戰鬥手段。其中包含着擴大廣汎的普羅大眾的政治視野的一切煽動及教化的手段。因此，普羅的政治及經濟的革命組織一旦發展，其文化的教育的組織也隨之發展，這種事實表現在我們的面前。這是必然的過程。演劇運動所有的極有特色的煽動宣傳力，勝於其他一切藝術部門。演劇是最有力的武器。因此，我們現在必須確認布爾喬亞演劇的內容和廣汎的勤勞大眾之現實的要求之間的巨大的矛盾。普羅列塔利亞特嚴峻地拒絕布爾

喬亞的文學美術以及演劇藝術所散布的虛偽和卑污。在最近的帝國主義的戰爭中，各國的演劇及其他一切藝術，皆與布爾喬亞新聞的步驟一致，驅大眾於流血的慘劇中，而煽起各國民間的憎惡。

在許多資本主義國家（德國·捷克斯拉夫，法國，美國）中，普羅演劇運動已經踏過了種種的發展階段。在發生的當初，勞動者的演劇還處於社會民主主義的政策影響之下，屈服於享樂的目的。

戰爭和革命使勞動階級的內部分化而無忌憚地暴露了立於以上所述的立腳點上的人們的任務。這種事實也敏銳地反映於勞動者演劇團的組織之中。有一部分和布爾喬亞一致而其他一部分則和普羅列塔利亞特一致。

一切資本主義國家的普羅演劇及演劇人，稍微左傾則受官憲的壓迫。普羅劇文學家，不能找着他的著作的出版者。布爾喬亞的法律和檢查壓迫着一切創造的精神。普羅演劇團體沒有在所謂「民主主義的」都會設施的會堂中演劇的權利。革命的勞

動者演劇，祇能在街頭，在工場，在酒店，在茶室中舉行。勞動階級的一切皆被生活於其中的經濟的條件所規定。但是，這種迫害並不能真正地打破普羅的演劇的革命精神。德國，捷克，及美國的勞動者演劇和演劇人皆參加革命的勞動組合的隊伍中在和資本及其社會法西斯蒂的奴僕抗爭的時候支持組合。」

然則，勞動者劇場之國際提攜的道路是怎樣地被打開了的。我們可以在勞動者劇場之國際的共同鬥爭中發見其端緒。其中值得注意的，是蘇聯的勞動者劇場和德國的勞動者劇場之緊密的交涉。在蘇聯有無數勞動者劇場存在，這是不待言的，而次之勞動者劇場最廣泛發展着的則為德國。德國於一九〇六年已經組織了德國勞動者劇場同盟（A·T·B·D），並有許多地方支部。德國的這種勞動者劇團，努力研究蘇聯的 Club 演劇及移動演劇而儘量地攝取其特質。

這樣的接觸更加具體化，蘇聯劇團和德國劇團在組織上發生交涉，是始於一九二九年春，A·T·B·D 的份子克羅斯·諾意克朗訪問莫思科而和莫思科勞動

者青年劇團（T·R·A·M）的指導者們會見的時候。以前並不知道德國普羅演劇運動之全般發展狀態的蘇聯的同志們，由於諾意克朗的介紹，才忽然喚起對德國普羅演劇運動的關心和注意，在這裏，便締結了兩者的國際的提攜。

不待言，以上所述僅僅是國際的共同活動的一例而已，這種共同活動次第增加而勞動者劇場的國際結成的機能也就次第釀成，於是一九二九年十二月，I·A·T·B的創立準備會便成功了。

當時參加這種國際會議的，不過祇有三國。即蘇聯，捷克斯拉夫，和德國。因而，I·A·T·B創立準備會不得不以組織的任務為其主要的任務。即是它的最重要的課題，在於和勞動者演劇已經存在的一切國家聯絡，調查各國的情勢，收集各個劇團的經驗，編成演劇素材的目錄，使各國普羅演劇的國內統一發展為國際的統一等的事項。

等到這種課題着着移於實踐，於是I·A·T·B便有召集其最初的國際會

議的可能了。I. A. T. B 第一次代表者會議，於一九三〇年六月二十五日舉行於莫思科。參加這次會議的，有以下十國。蘇聯，德國，捷克斯拉夫，瑞士，法國，比利時，丹麥，挪威，英國，及日本。會議一共舉行了五天，這次會議所決定的 I. A. T. B 的諸任務如次：

一 將各國存在的革命劇團，自主的普羅劇場（建築物），藝術的普羅演劇團，及各國的演劇人和演劇團打成一片而完成組織的結合形式。

二 綜合各國已經存在的革命的自主的勞動者演劇的過去經驗，改良並完成普羅演劇舞台及演劇團體上演之際的藝術設備和表現方法，使之適合普羅演劇的意識形態的政治及藝術的任務。

三 革命的自主的普羅演劇舞台及演劇團體的活動，必須沿着革命的軌道前進。普羅演劇及演劇團體必須轉化為在藝術上宣傳普羅革命任務的集團。

四 國際勞動者劇場同盟，必須要求那明確地把握了普羅革命觀點的演出計劃

的製作。在其演出計劃中，必須反映國際普羅的生活，活動，及其革命的組織。

五 國際勞動者劇場同盟，必須發見那適於系統地交換各國革命普羅演劇團體及普羅演劇團的相互的力量，上演，演出計劃，及舞台裝置的形式。

革命的普羅演劇團體的國際組織 I · A · T · B 便這樣地結成了，I · A · T · B 的組織其後漸漸發展，而現在其加盟國增加一倍，已經有了二十國。以這種發展的力量，於是，I · A · T · B 於一九三一年二月二十五日舉行第一次的國際紀念節，得到了偉大的成功。在莫斯科，在柏林，在紐約，在倫敦，以及其他的地方，同時舉行以演劇為手段的革命的宣傳，作 I · A · T · B 的實力的示威。

我們以下稍微將加盟於 I · A · T · B 的各國的勞動者演劇運動的現狀觀察一下。如蘇聯，法國，德國，美國，及捷克斯拉夫等這些運動比較有力的國家，我們省略不說，祇就比較不大為人所知的國家介紹一下。

布加利亞——在這個國家中，一切勞動者的組織都和非常的壓迫抗爭着，最

近，普羅演劇也是一樣，他們已經組成一種勞動者演劇團，於一九三一年一月一日開始了第一次的上演。他們想在數個月中將勞動者劇團普及於布加利亞的一切大都市裏面。

丹麥——已經有了許多劇團，不過，還沒有一種統一的組織，這和瑞典及挪威一樣。

亞爾薩斯洛林 (Alsace-Lorraine) ——已經有了從十四個劇團而成的統一的組織。這個同盟於一九三〇年十月大會中議決加盟於 A. T. B. 各個劇團採取 Sport 組織與緊密的聯絡而活動。

英國 ——在倫敦已經有了五個劇團，非常活動。一九三〇年秋，舉行演劇講習會，現在可以自己製作劇本了。目前正努力於英國各地所有的一切勞動者劇團的結成。

荷蘭 ——在這個國家中，改良主義者的演劇運動，相當地發達，他們原樣地採

用布爾喬亞劇曲，而對於勞動者上演。革命的勞動者劇團，目前不過祇有四個，而他們正在努力和改良主義者抗爭而造成全國的組織。

冰洲——在四個大都市中有勞動者演劇團，在南海岸是威爾斯多瑪托亞島上設立了五個劇團。目下選出了中央委員會，而且要加入 I · A · T · B 。

瑞士——各個劇團已經組織為勞動者 D. O. T. 文化聯盟，而這個聯盟已加入 I · A · T · B 。

匈牙利——受了其他各國的普羅演劇運動的戟刺，他們的運動也漸漸發展了，不過苦於沒有好的劇本上演。從一九三〇年十一月間起發行演劇與電影以促進其運動。

關於國際勞動劇場同盟，大概已如上述，現在我想附帶將「哥爾基協會」(M · G · G) 說一說。這個協會並不是已經設立了的協會，而是此後要設立的協會。

這個協會的形質，與其說它和革命文學國際同盟及國際勞動者劇場同盟並肩，不如說它是這兩者的補助組織來得適當些。據發起者方面的意見，該協會的目的在於獎勵乃至促進普羅文學（包括小說，詩歌，劇曲，及其他一切種類的文學在內）。協會的任務如次：

- 一．每年選出二三篇傑作給以賞金；
 - 二．對於有優秀天分的普羅作家助以研究費，或給與以教育爲目的的投稿及旅行等回機會；
 - 三．表彰對於國際普羅列塔利亞特有功績的作家。表彰的方法爲出版全集，或在疾病窮困的時候加以幫助等；
 - 四．爲了傳播有價值的作品於普羅大眾之間，協會無代價地代爲出版並補助圖書館，俱樂部，學校，及其他一切文化的設施。
- 會員資格爲普羅諸團體及其所屬的個人，前者的會費每年至少爲十盧布，後者

的會費至少爲一盧布。預定本部設於莫思科，以各國支部所選出的總務委員會及其下所屬的國際書記局爲機關。

三 國際革命美術家協會

普羅的革命的美術運動，較之文學運動和演劇運動，其運動的國際的範圍比較狹小。關於外國的強力的普羅美術團體，筆者所知有限，除蘇聯的革命美術家協會（簡稱A X P）及德國的革命造型美術家協會以外，不知尙有其他的團體存在否。國際革命美術家協會，於一九二八年五月，在A X P第一次聯合總會中宣告成立。國際革命美術家協會的成立可以視爲A X P發展的直接的結果，因此，我們從A X P發展的角度將國際革命美術家協會的成立觀察一下罷。

A X P組織於一九二二年，當時命名爲革命俄羅斯美術家協會（A X P）而非革命美術家協會，革命俄羅斯美術家協會之改稱爲革命美術家協會，乃始於第一次

聯合總會國際革命美術家協會宣告成立的時候。

A X P 的美術運動，乃直接地反對左翼戰線注重抽象的形式主義的探究而否定繪畫，以注重社會內容的繪畫的復活爲目的，所發生的一種運動。從社會方面看來，不待言，這是十月革命的精神之美術領域的正當的移入。

一九二〇年列甯所起草的關於普羅文化的決議如下：『在勞農蘇維埃共和國，一般地關於政治教育的領域，特殊地關於藝術領域的教育事業的全展望，必須以普羅的革命精神爲精神以達到普羅的革命目的即人與人之間的榨取的廢止。』這種任務在美術的領域中和在其他一切藝術部門中一樣並沒有馬上實現。十月還沒有過訪美術的世界。繪畫美術的世界是被離開革命階級而孤立化了的比較的非活動的人們所佔着的。「左翼戰線」毫無顧忌地攻擊人民教育委員會，人民財政委員會，以自已爲「最左翼的」「最革命的」藝術的天才，指導者。他們的根本謬誤，在於他們祇絕對地注意形式及技術的特殊方法的新奇而不從其階級的內容中發見藝術的革命性。

他們以爲重要的，不是「什麼」而是「怎樣」。

然而，這種無內容主義者的煽動，對於要求充滿了革命性的階級藝術的普羅大眾，並沒有什麼意義。於是，左翼戰線的這一派，便不得不由以「將藝術還於大眾」爲口號的 A X P 取而代之了。

一九二二年，是施行「新經濟政策」的這一年，以這一年爲轉機，直接的市民革命的時代便成爲社會主義的建設的時代。在造型美術方面，也必然地非發生大變化不可。在以這一年初所舉行的展覽會爲契機的討論會的席上，拉基莫夫竭力主張着具有革命內容的寫實繪畫的復活。在他和左翼戰線派藝術家之間，發生了激烈的爭論。結果，少數的寫實派成功了最初的結合。他們非常希望在革命的過程中做一個革命家而活動，並要求中央委員會指示他們的方法。中央委員會答復他們說：『到勞動者大眾中去！研究並描寫他們！這便是諸君的行動的方向。到工場中去！』於是他們便開始到工場中描寫他們的生活。最初，他們稱爲現代革命生活研究美術家協

會，不久便改爲革命俄羅斯美術家協會。

在其創立宣言中，他們說道：『我們市民對於人類的義務，在於藝術記錄地將人類歷史中的革命的激發的最大的 Moment 記錄下來。』他們開始加強繪畫美術的革命內容，在「英雄的寫實主義」的口號之下，以易於爲勞動者大眾所理解的寫實的筆致，描寫×衛軍的革命勞動者農民的生活，革命運動家，以及勞動的英雄等。A X P 在和左翼戰線的激烈鬥爭中打破了意識形態戰線的反對者而一步一步地建起了自己的強固的地位。

不待言，A X P 的當時的傾向，並不能說是完全絕對的正確。在 A X P 的 Platform 中，還有許多不充分的地方，其美術的傾向並不統一，許多要素混在「齊，要是，過去封建的及布爾喬亞的渣滓多少還有點殘存着。然而「將藝術還於大眾」的口號，即「用易於爲勞動者大眾所理解的寫實的形式以表現革命的普羅的內容」的口號，已經提出於革命的普羅美術家的面前，表示了最必要的階級的課題。

這種正確的意識形態的規定，在廣汎的大衆中將A X P普遍化，而在革命的勞農青年美術家之間獲得了贊助。年輕的如火如荼的新鮮的青年美術家都集於已經打開的A X P的門戶之前。他們並不是爲了同意A X P中尚存的左翼的偏向，而是爲了和A X P的進步的基礎的大衆一同在藝術中真正創造普羅的樣式，而加入A X P的。一九二五年，他們組織了A X P青年部。而「自修美術家團」——不是職業美術家的組織，而是對於繪畫有興趣多少受了一點繪畫訓練的勞動者農民組織，也加入了A X P。於是，無論在意識形態上或在組織上，A X P都更加強固了。

A X P以其充分發展了的勢力，認爲有舉行大會以清算從來的社會的藝術的活動的總決算的必要。於是，一九二八年五月舉行了第一次大會。這次大會，一共有一百二十多個代表，顯明地深刻地決定了美術及關聯於美術的文化的革命的問題。

隨着勞動者農民的文化教養的發達，又發生新的更廣汎的文化的課題，這些課

題的解決和美術的量的向上及適合表現十月革命時代的新內容的高度的水準的形式有密切的關係，而且這種課題祇有根據嚴格的自己批判及熱心研究而遂行——這便是第一次大會中的主要的決定。如前所述，A X P 的運動在當初還逗留在以「人類歷史中的革命的激發的最大的 Moment」之消極的自然發生的「藝術記錄的」的反映為「我們市民對於人類的義務」的領域內，但第一次大會所採用了的宣言，則將「爲了實現普羅的階級的課題和普羅一致」的義務以代替「我們市民對於人類的義務」，又將「藝術地創造的義務」以代替「藝術記錄」的義務，更以「生活（建築，俱樂部，休息所，大衆的視察）的藝術的形式，及大衆的需要物件（印刷所，織物，製陶術，木製品，金屬品等）的藝術的開拓」爲 A X P 的最切實的現實的課題。這一切都是表示着 A X P 繼續發展，在自己的陣營裏面獲得可以信賴的積極的階級的藝術家，不絕地在前進。

以國際革命美術家協會的建設爲 A X P 的當面的第一計劃，也是在這一次大會

文藝理
論講座

文藝家的使命

顧鳳城

一

文藝家是一個戰士！

在社會解放運動的過程中，在社會的變革期中，文藝家也像其他的革命者一樣，他必然的也是鬥爭的一員。

二十世紀的文藝家早已從象牙塔裏走到十字街頭來了。

我們在講到文藝家的使命以前，必需要將文藝的功用和文藝與時代及社會的關

係先來究明一下：

托爾斯泰在他的藝術論中，對於藝術曾下過如次的定義。

「在自己的內部喚起曾經經驗過的感情，而是於自己的內部喚起牠之後，然後以運動，線，色彩，音響，語言所表現了的形象等傳達這個感情，使他人可以經驗着同樣的感情——在這樣的場合才有藝術活動，所以藝術在人類的活動上所表現的是——一個人意識地用某種一定的外表記號傳達他所經驗的感情給別人，別人又受這感情的傳染而得經驗。」

托爾斯泰認為藝術的功用是可以作為情緒感染的手段；文藝是藝術的一部門，我們當然可以適用這個定義。

布哈林說：

「我們知道，科學，牠是條理人們的思想，整理，清理人們的思想；把其中的矛盾除外；把片段的知識，組合成功許多行列的一個系統。然而人是社會的動

物；人不專是思想，他還能夠感覺；他還痛苦，快樂，悲，喜，失望，慾望等等。人類的感情，可以到極端的複雜，極端的微妙的。人類之精神的狀態，可以變化至於無極。然而藝術當牠用種種有形的影像來表白人類的感情時，如用語言，用聲音，用動作（例如跳舞），用其他各種的方法（有時很物質的如在建築術之中），來表示人類的感情時，他也能條理人們的感情。藝術，如大家所常說的，是感情的社會化之一種手段，或者如托爾斯泰所說的藝術是人們的情緒之傳播的一種方法。」

他又說：

「藝術是感情系統化而見之於印像者。同時我們也就知道藝術之直接的作
用，就是感情的社會化的一種手段，就是傳播感情，普及感情之一種手段。」

美國的新興作家辛克萊在他的拜金藝術中說：

「一切的藝術，都是宣傳。普遍地，而且不可逃避地是宣傳；有時無意識地，

然而常時故意地是宣傳。」

我們在上面所以要舉出三個人的主張，就是要說明文藝的功用。

我們看了上面三位大師的對於藝術的定義及功用的解釋，就不難明瞭文藝的功用了。

所謂文藝，和藝術同樣地是作為傳染思想和情緒的一種手段。

所以，文藝的功用是社會性的，決不是個人性的。文藝，必然的，對於社會要盡一種責任。

比如，我們看到一篇有意識的作品，內容是描寫一個青年受舊式婚姻的痛苦而向舊式的家庭反抗，是一篇反封建的作品；我們看了這篇作品，當然是會同情於這個青年，而對整個的封建社會表示痛恨的情感。這就是文藝的傳染情感的一種作用了。

文藝的功用固然能夠傳染情感及思想，那麼牠和時代及社會到既有什麼關係呢？文藝是應當推進社會的進化的，文藝的本身應當永遠帶着革命性的；所以每一個偉大的文藝家，必然的是時代的先驅，革命的先鋒。

我們拿歷史來作例證吧：一七八九年法蘭西的大革命，有盧梭和弗爾特爾作為鼓吹自由思想的前驅，俄國的一九一七年的大革命也有許多革命的文藝家在那裏熱情的歌唱。再說我們中國吧：當五卅運動以後，在一九二五年至一九二七年大革命的前夜，也有郭沫若等鼓吹革命的理想和提倡革命文學了。郭沫若那時絡繹的發表了革命與文學，文藝家的覺悟等幾篇重要的文藝論文，在當時的中國文壇上鼓動起了革命的空氣。而魯迅却以另一方式表現了出來：他以幽默的筆觸，含淚的情調，對於中國的封建社會投下了猛烈的炸彈，對於未來的社會，表示着光明的企求。郭

沫若在他的文藝家的覺悟中說：

「着當一個社會快要臨着變革的時候，就是一個時代的壓迫階級凌虐得快要挺而走險，素來是一種潛伏着的階級鬥爭快要成爲具體的表現的時候，在一般人雖尙未感受得十分迫切，而在神經質的文藝家却已預先感受着，先把民衆的痛苦叫喊了出來，先把革命的必要叫喊了出來。所以文藝每每成爲革命的前驅，而每個革命時代的革命思潮多半是由於文藝家或者於文藝有素養的人濫觴出來的。」

他又在革命與文學中說：

「文學是社會上的一種產物，牠的生存不能違背社會的基本而生存，牠的發展也不能違反社會的進化而發展，所以我們可以說一句，凡是合乎社會的基本的文學方能存在的價值，而合乎社會進化的文學方能爲活的文學，進步的文學。」

他在這二篇文章中，對於文藝與社會及時代的關係可以說是很扼要的說明了。所以，每一個文藝家應當把握到正確的社會生活，認清現在的時代，去創造偉

大的作品，而盡他應當所負的使命！

不過，我們還要知道，而且必須認清：一時代有一時代的文學，一社會有一社會的文學。在前一個時代裏是革命的文學，在這一個時代裏就不一定是革命的了；在前一個社會裏是革命的文學，在這一個社會裏就未必是革命的文學了。因為社會一天天在進化，時代一天天在激轉，假如停滯在一個時代裏或一個社會裏，那必然的是要沒落的。

比如說：在前一時代裏，當十八世紀古典主義極盛時代，就有代表第三階級的浪漫主義文學起來。浪漫主義是反抗形式主義，尊重個性，崇仰自由，反對禁慾主義的一種極端個人主義的文學。這種個人主義的文學在當時是一種革命的文學。

第三階級隨了資本主義的發達而漸漸形成爲強固的統治階級，因了資本主義的發展而有無產階級的生長，於是有企圖調和資本階級與無產階級的自然主義文學產生出來，但其內容上仍是個人主義的自由主義，所以祇能作爲過渡時代的文藝，一

直發展到以無產階級意識爲中心的社會主義的文藝，遂爲今日的革命文學了。

所以，追跡過去的文藝思潮，就可知道現在的文藝家所應走的途徑了。

一個文藝家要永遠做革命的戰士，時代的先驅者，主要的是要認識時代，把握現實，在生活的實踐中去創造。

怎樣纔可以認識時代，把握現實？首先我們應當確定一種革命的人生觀，用唯物辯證法的方法去考察，去理解現社會的機構，去體驗現社會的實際生活。每一個文藝家同時應當是一個社會科學家和社會運動家，應當了解社會進化的必然，應當明白封建社會的沒落，資本主義社會的發展和沒落的過程，應當明瞭新興階級在實踐中的要求，和必然的出路……。

每一個革命的文藝家，應當走到廣大的羣衆中去，不應該做一個階級的旁觀者，應當做一個階級的實踐者。在羣衆中去體驗他們的生活，感染他們的情緒，學習他們的鬥爭的經驗，成爲羣衆的血肉。在這種實踐的生活中，才能創造出羣

衆們自己的文學作品出來。

所以，文藝家是一個戰士！

三

我們現在要來討論到需要怎麼樣的文學的問題了。換言之，我們現在必須創造怎麼樣的文藝作品？這是一個實際的問題：

首先，我們應當來分析現在是怎麼樣的一個時代：

現在是一個社會變革的前夜：資本主義的發展已經走到最後一個階段了——所謂資本主義的第三時期，自從一九二九年的秋季鬧着經濟恐慌以來，程度是一天天的加深，這種經濟恐慌像洪水一般的流到全世界了。素稱黃金國的大美帝國主義，也不免經濟恐慌的激盪；我們常常可以在報紙上看見的，美國銀行的倒閉，殘廢軍人的騷擾，失業羣衆的示威……美國尚且如此，其餘的資本主義國家是更不用說

了。

因了資本帝國主義的日趨沒落，所以牠對於殖民地及其國內的無產者的壓迫是更凶惡，因此階級的對立也益發尖銳化了。

同時，我們再來看一看社會主義的蘇聯吧：蘇聯是與資本主義國家對立的社會主義的政權，牠在全世界資本主義的圍攻中却儼然地存在着，而且一天天的強盛起來了。最近五年計劃的成功，非特表示社會主義國家的日趨於穩固，同時也可反映出資本主義國家的日趨於滅亡之途！

現在再來回顧一下我們的中國吧：

中國是一個次殖民地的國家，是帝國主義最好的一個市場，幾年來經過帝國主義的重重剝削，和永遠不停的軍閥混戰，一般民衆是早已到破產的地步了。現在，農村經濟的日趨於崩潰，都市失業羣衆的增加，加以剝削者的貪得無厭的搜括，整個的中國經濟是早已瀕於破產的地步了。不過，在相反方面的事實也一天天的在那

裏日漸進展起來：中國的民衆自從經過了五四的新文化運動，五卅的反帝運動，一九二五——二七年的大革命，一九三一年「一二八」的民族解放運動的戰爭——反帝抗日戰，中國的革命的民衆也早已由被統治的地位而漸漸的覺醒起來，發展起來，形成一個強固的革命的集團了。

中國的文壇方面是怎麼樣的一種情形呢？文壇方面自五四的新文化運動開始，那時在內容上是反封建性的，形式上是白話文學，是代表當時的資產階級意識形態的一種運動，後來由白話文學運動而進展到革命文學，由革命文學而普羅文學，這中間都可表示中國社會進化的一個階段，也可追跡時代思潮的路向。

現在到底是怎麼樣的時代，現在到底是怎麼樣的社會，我們在上文中大致是可以得到一個概念了。

那麼我們現在到底需要怎麼樣的文學呢？換言之，我們現在到底應該創造怎麼樣的文藝作品？

這是一個值得研究和討論的問題，也是我們從事文藝運動的人所應該解決的問題。我們知道，中國是一個半殖民地的國家，外受各帝國主義的侵凌，內受封建殘餘以及一切反動文化的支配。中國的出路祇有打倒帝國主義，摧毀封建殘餘，同時掃除一切爲統治階級張目企圖走上資本主義的前途的一切意識文化。中國的出路，也就是全世界被壓迫階級和無產階級的出路。有了階級的解放，各民族間自然而然是平等了。近來有一班統治階級的代言人，提倡民族的文學，不知道中國受帝國主義的壓迫，並非民族與民族的鬥爭。比如說日帝國主義的侵略東三省，並非日本的整個民族去侵略中國的整個民族，是日本的統治階級去侵略中國的被壓迫階級而已！有時帝國主義勾結了中國的壓迫階級去壓迫中國的勞苦羣衆，所以我們要認明：祇有階級的對立，沒有民族的對立的。比如說我們反抗的是日本帝國主義，並非反抗日本的勞苦大衆，同樣的，我們也反抗中國的壓迫階級……

所以，我們現在所需要的文學，在內容上是反封建，反帝國主義，反資本主義

的有無產階級意識的革命的文學；在形式上，是應當大衆化的用新寫實主義的筆法寫作的作品！

在去年的「一二八」戰爭以後，茅盾在北斗上面發表了一篇「我們所必須創造的文藝作品」，他說：

「最低限度，必須藝術的地表現出一般民衆反帝國主義的勇猛；必須指出無論在東北事件在上海事件中，各帝國主義者朋比爲奸向中國侵略，而因朋比爲奸的各帝國主義對日對華的利害各有不同，所以他們的『球戲』至今尙未告終，而擺明着將是辱國喪權的上海停戰會議至今還總算懸而未決，然而不久也就會決定。必須指出只有民衆的加緊反抗鬥爭，然後滬戰中士兵的血不是白流，然後可以打破帝國主義者共管中國的迷夢！

「在滬戰，必須藝術的地表現出上海民衆抗日作戰的奮勇，士兵英勇的犧牲，安全區域的小市民的又驚又喜，對於帝國主義武力的『拜物教』的迷信，感到沒有

出路的頹廢縱樂，以及小商人的主戰終於敵不過大商人的和平運動，——在帝國主義經濟勢力集中點的上海，便是狹義的愛國主義也受壓迫。

「現在，日本帝國主義一面在東北製造事變，加緊其對於蘇俄的挑釁，而一面則以上海自由市的提議在和各帝國主義祕密交涉。在日內瓦，帝國主義的軍縮大會等，正在加緊此種大陰謀的進行。從上海戰事中所表現在中國士兵反帝的英勇以及廣大民衆間反帝運動的擴展，都使帝國主義者決心要趕快實現他們的大陰謀，以期及早滅絕中國的反帝民族革命運動。此種國際陰謀的曝露以及藝術的地去影響民衆，喚起民衆間更深一層的反帝國主義的民族革命運動，亦必須由作家們來努力担負！」他又在今年的東方雜誌中作了一篇「我們這文壇」，他說：

「……我們唾棄不能夠反映社會的『身邊瑣事』的描寫；我們棄唾那些『戀愛與革命』的結構；『宣傳大綱加臉譜』的公式；我們唾棄那些嚮壁虛造的『革命英雄』的羅曼司，我們也唾棄那些印板式的『新偶像主義』——對於羣衆行動的

盲目而無批判的讚頌與崇拜；我們唾棄一切只有『意識』的空壳而沒有生活實感的詩歌，戲曲，小說！

「將來的真正壯健美麗的文藝將是『批判』的：在唯物辯證法的顯微鏡下，敵人，友軍，乃至『革命自身』都要受到嚴密的分析，嚴格的批判。

「將來真正壯健美麗的文藝將是『創造』的：從生活本身，創造了鬥爭的熱情，豐富的內容，和活的強力的形式；轉而可推進着創造着生活。

「將來的真正壯健美麗的文藝因而將是『歷史』的，時代演進的過程將留下一個真實鮮明的印痕，沒有誇張，沒有粉飾，正確與錯誤，赫然並在，前人的歪斜的足跡，將留與後人警惕。

「將來的真正壯健美麗的文藝，不用說，是『大衆』的；作者不復是大衆的『代言人』，也不是作者『創造』了大衆，而是大衆供給了內容，情緒，乃至技術。」

茅盾在這二篇文章中是很具體地指出中國今日所需要的文藝作品是什麼了。

不過，茅盾在前一篇文章裏，因為正當上海戰爭以後，上海的所謂停戰協定還未簽字，所以他特別的指出了反帝方面的題材。但是，關於反封建的題材和一切暴露的作品，也是不可忽視的。

中國雖然受了帝國主義的壓迫，和外來資本主義的侵凌，但封建意識和封建制度仍還殘留在一般民衆的中間，尤其是在鄉村中的農民羣。文藝家尤其不能忽視這中國大多數的農民羣呵！

反對地主的封建的剝削，摧除動搖不定的農民意識……這都是我們的作家所應當攝取的題材。

關於暴露的題材：如描寫中國農村經濟破產的實際情況，描繪中國的空前的大水災……前者如茅盾的春蠶，後者如丁玲的水，都是很好的題材。

我們現在所需要的文藝作品，在內容方面應當是有鼓動性的，革命性的，鬥爭

性的，能夠推動社會變革的……

在形式方面，應當採用大衆化的新寫實主義的手法。怎麼叫大衆化呢？這當然不是一二句話可以講明的，不述這裏我們可以扼要的說一句，所謂大衆化，就是應該無產大衆化，一方面是要提高無產者的文化水準，一方面是應當將文字的構造力求通俗化，能夠適合於大多數的民衆閱讀爲最好。極力避去那種歐化的句法和不大通俗的生字等等。因爲，文學是屬於大衆的，所以創造出來的東西要能夠爲大衆所理解所消化，才是真正的無產大衆的文學。

文藝家們！你應當認識時代，把握現實，做一個建設新時代的戰士！

一九三三年一月十五日。

小說家在創造人物上的成功一部分必賴乎他的寫實 (graphic description) 能力。在戲劇的表演上，我曾說過的那些間接藝術，對於人物個性的表現大有用處，伶人的化裝與表演能告訴我們他所描摹的人物的服裝與舉止容貌。我們閱讀小說的時候，這些事件就都憑想像（間有用附圖以為幫助者，惟此法很難引起嚴重注意）；故藉描寫以使我们對於人物的行動與容貌得到活現的認識，實為小說家的任務的一重要部分。人物的一般外觀上的個性與特點如何，遇緊急之際他們當有若何的表情，均須明白指示，使活現於讀者心中。但如何才能達此目的呢？這是一個必須時加詳密考慮的問題。逐項說明的呆板的，拘泥的描寫，照例是使人物靈活的最不能成功的方法。而熟練的藝術家的特長就在于善於抉擇搜集有意義的事件，並能時以輕妙之筆激動讀者的想像力。

文藝批
評講座

文 藝 批 評 (三)

傅東華

第三章 西洋古代的批評

第一節 亞里斯多德以前

西洋的文藝批評發軔於希臘，而希臘批評的萌芽，在亞里斯多德以前早已露之。據斷簡殘篇所得考見，大約那時批評的題目不外是荷馬的詩，批評的方法不外是尋求寓意的方法，紀元五六世紀中的哲學家，如芝諾芬尼（Xenophanes，榮於前五三六年頃），巴門尼底斯（Parmenides，榮於前五世紀中），恩拍多克利

Enipedocles, 約前五〇〇〇—四二〇)等, 雖似也有關於文藝的理論, 但都算不得真正的文藝批評, 後來的詭辯學派。是後世公認爲修辭學的鼻祖的。就中如哥爾期亞 (Gorgias, 前四八五—三八〇), 及同時的勃洛大哥拉 (Protagoras, 前四八一—四一一), 後來攻擊他們的, 都說他們只知曉曉於文字之間, 又責他們徒教青年以文過飾非的詭辯, 從而他們的著作若果留存, 定有許多關於文藝的理論, 只可惜現在都不傳了。又據說稍後的德謨詰利圖 (Democritus, 前四六〇—三六二)嘗有著作八種, 一曰論音節與和諧, 二曰論詩, 三曰論文字之美, 四曰論字音之美惡, 五曰論荷馬, 六曰論愛迷克的藝術, 七曰論動詞, 八曰辭彙。這些著作如果留存, 當然也可供我們許多批評史的材料, 但如今也已都無可考, 況且這種傳說, 又未必是一定可信的。所以我們敘述亞里斯多德以前的希臘批評, 只能從柏拉圖和亞里斯多芬說起。

柏拉圖 (Plato B. C. 427—347) 是個精深博大的哲學家，他的思想範圍極廣，所以他在著作裏——特別是共和國 (Republic) 斐特拉斯 (Phaedrus) 哀盎 (Ion) 等對話裏——可以發現很多關於文學和一般藝術的理論。我們從他這些理論，可知他對於詩的美，詩的本質以及詩的天才等等，都有精到的見解，但他對於他那種理想主義，不免操之過急，以至不但不認識詩人的意境差可接近他那種不能實現的理想，却反認他足以妨害那種理想之實現。

他以為世間的萬物，都是按照一個至高的理想的「型」造出來的，符合這個至高的型的，就是道德，就是「善」，而所謂「智識」，就在認識萬物的「真實」，藉可認識那個至高的型，以這理想為出發點，所以他主張判斷文藝的標準，只看它給與我們的智識是否合於真實，又主張文藝和道德不能分離；文藝的美惡，就是它所表現的道德的美惡，因此他以為文藝的功用只在能把「真」的精神使青年人薰陶而受益。他說：——

凡思想上，和諧上，形式上，以及音節上的優越，都是和品性上的優越相關的。……形式上，音節上，和諧上的缺陷，繫乎思想上和品性上的缺陷。同時這些東西的藝術的優越，也繫乎「自制」及「仁善」等道德的品性的優越；實則藝術的優越，是直接現道德的優越的。……（此及後文所引並見

共和國）

又說：——

我們所要求的藝術家，必須能夠從自己本性的「善」裏去追求「完善」和「美」的性質；如是，則我們的青年將可以永遠受着好的影響。他們耳目所接受，將是美的體現的印象；而這種空氣就如健康的和風一般，將於不知不覺中引導他們從小便與「真」的精神相契合，且知愛好這種精神。

但他觀察當時的文藝，覺得沒有能合他這個標準的。他說：——

詩人和散文家之狀寫人生，都在一個極重要的地方弄錯了。他們竟要使我

們相信，惡人倒快樂善人倒不幸；又作惡如不被發覺，倒可得利，而爲善則徒利人而損己。

因此，他便認當時的詩人爲不道德，不許他們有地位。又除這樣對於文藝的內容加以責備外，他並責備文藝的方法。他不曉得文藝是用主觀的方法的，又不曉得文藝所描寫的，原不是「真實」却是「真實」之心的狀態，因爲他犯了一種極大的錯誤，以爲詩人的地位該比畫家的地位居得低，尤其該比造床的匠人居得低；因爲床是最真實的，畫尙近於真實，詩便離開真實太遠了。換句話說，拍拉圖雖是一個極有眼光的批評家，却是尙未明白「感覺的真」和「觀念的真」的區別，或「邏輯的真」和「藝術的真」的區別。所以他要指斥文藝的描寫爲不真實，因便以爲無用於教育的目的。

此外拍拉圖又指出文藝的另一弊病，也是屬於方法上的。他見當時的詩人——尤其是一般雅典的悲劇家——所描寫的，大都是一種感情的人物，便認爲這是有害

的，因為他覺得這種感情生活的薰染，便是理智生活的剝削。他的意思，以為我們人的秉性有一種傾向，即凡當我們遇着不幸的時候，往往要從感情上發洩出來，這却不是我們人的好德性，反之，我們的高尚德性在能靠着理性來壓制這種感情的衝動，而如今詩人專以描寫感情為能事，豈不是無端教我們代他人悲傷，無端使我們受感情的薰染嗎？且若我們見他人的不幸尚且制不住悲傷，那末當我們自己遇着不幸的時候，又怎能憑理性壓制感情呢？因此理由，他便認文藝為有害社會的東西。

由上所述，我們可替柏拉圖的批評意見做一個結論。他對於文藝產生的條件，確有一種不可及的洞鑿。却是把藝術的表現的性質和效果完全誤解了。他主張藝術和道德不能分離，主張文藝的中心價值在於「真」，都與近代的意見完全相符合，不過近代人靠着心理分析的幫助，已經明白科學的方法和藝術的方法是根本不同的，又明白詩人和小說家所描寫的人生不必合於外面的「真實」，而却有它自己的

「真」。柏拉圖因為沒有這種心理分析的幫助，所以還沒有看出文藝中的真正好處，而反認為壞處遂致那些可傳不朽的希臘傑作受着大大的冤屈了。

亞里斯多芬 (Aristophanes B. C. 448? — 388) 是希臘最偉大的喜劇作家。

他那時的喜劇就是所謂希臘「舊喜劇」。這種喜劇的性質本來都是諷刺的，亞里斯多芬就用這工具諷刺政治，諷刺社會，諷刺詭辯派，並也諷刺文藝作家。相傳他作的喜劇共有四十餘種，如今所傳的僅十一種，就中有一種名羣蛙 (Frogs) 就是一篇諷刺文藝的東西，也就是一篇文藝的批評。

他在這本喜劇裏所諷刺的是幼里披底 Euripidis B. C. 480 — 406) 希臘悲劇作家之一。原來希臘有三大悲劇作家，一個是伊士奇 (Aeschylus B. C. 525 — 456) 一個是索福克儂 (Sophocles B. C. 496 — 406) 還有一個就是幼里披底。伊士奇和索福克儂的作風都是因襲的，古典的，英雄主義的。幼里披底以年齡論，

只比索福克儂小十五歲，但他的思想却比伊士奇和索福克儂與近代思想相近得多。他的主張女權，主張非戰，都是近代人所歡迎的。以作風論，他是寫實的，革新的，直接對從前的古典作風挑戰，故近代批評家大都承認他爲三大悲劇家當中最偉大的一個。但亞里斯多芬是個擁護傳統的極端守舊的思想家，故他對於幼里披底那種作風認爲破壞從前的成法，損失悲劇的優美，且足以爲害社會，因而做這篇羣蛙譏刺他，也如他曾做別的喜劇譏刺蘇格拉底和詭辯派的哲學家一樣。

羣蛙相傳是幼里披底死的第二年做的，內容敘帶奧奈薩斯神（Dionysos）因幼

里披底之死，世上已無「天才的詩人」，故要親到冥間去尋他。他到冥王宮裏的時候，正值伊士奇和幼里披底在那裏爭悲劇詩人的首座。原來在冥間，無論那種職業都有一個首座給那職業的最好一個人坐。悲劇詩人的首座，當幼里披底未死以前，向來是伊士奇坐的。後來索福克儂雖也到冥中，但仍自願讓給他坐。及到幼里披底來了，他便要伊士奇讓給他坐，伊士奇不服，因而兩人爭執起來，冥王也不能判

決。適巧帶奧奈薩斯神來到，冥王便請他做仲裁人，把兩人的悲劇「像屠人秤肉」一般稱起來，籍以決定優劣。中間敍兩人反覆辯論，就是亞利斯多芬發揮自己的文藝見解。結果則幼理披底的重量終於比不過伊士奇故而失敗了。他這種反對革新的主張未必為近代人所歡迎，但以羣蛙本身的藝術理論，却是一篇極好的諷刺文，內中談諧百出，甚是雋刻有趣。例如寫幼理披底指摘伊士奇文句之病，帶奧奈薩斯以滑稽的口吻從旁插嘴一段：——

幼 你且再背一行。

帶 是啊，伊士奇，馬上背一行罷；你來，聽着有什麼錯。

伊 『如今在這坟墓上，我叫我父親聽我，聞我。』

幼 可又來了！

又「聽」又「聞」一點兒沒有兩樣。

帶 是啊；可是你這無賴，要曉得他是對死人說話呢，就使我們叫三遍，

死人也還是不能聽見的。

總之，亞里斯多芬在批評史上自應有他的一個地位；因為他的批評，是諷刺的和指謫的批評之始，也是對人的批評之始。

第二節 亞里斯多德

柏拉圖以後的第一個大批評家便是亞里斯多德 (Aristotle. B. C. 384—322)。亞里斯多德一面因得柏拉圖的研究成績做根據，一面又因他自己的學問是極有系統的，所以就成為批評史上一個極重要的人物。他的關於文學和藝術的意見，總匯在兩部著作裏，一部是詩學，一部是修辭學。但修辭學不是文藝批評，不在我們討論的範圍。詩學也是一部殘缺不全的著作，從來人只能由此窺見亞里斯多德文藝觀念的一斑。但它是近世一切批評的基礎，所以我們如欲明瞭近世種種批評原則的來源和意義，決不能不曉得這書的梗概。

我們由詩學裏，可知亞里斯多德認一切藝術及創造的文學的特徵，就是

「做」(imitation)他追溯文學和藝術的起源，都在一種原始的模倣衝動，(就是兒童要從父母摸倣行動的那種衝動)，又以爲它們的目的都在與人以快感。他用「詩」一個名稱來包括一切的創造文學，而以悲劇爲發達最完全的詩。他分析悲劇的題材的成份，而得種種元素，便從這些元素的性質上，以及它們的彼此關係上，確定作品的價值的標準。這樣的元素共有六種：(一)布局，就是情節的結構；(二)人物，就是劇中人的特殊的品性；(三)詞句，就是這些人物的思想言語表白；(四)情趣，就是人物的行動之心理的基礎；(五)舞臺，佈景，及(六)音樂。現在我們應注意的有兩點：第一，亞里斯多德因僅把一種體裁的文學爲研究的對象，故誤把兩種不屬文學本身組織的元素(佈景和音樂)也包括在內了。第二，因他專從文學的外觀上去研究，故他的批評標準只問兩件事；即是否合於體裁和是否與人快感。他又繼續這樣的分析，而論及文學組織中種種較小的元素，如布局中

的「結」和「解」以及「枝節的情節」等等（詳見詩學譯本頁四八——四九）：又分別並比較悲劇，喜劇，史詩等體裁的特徵。

在他這種專重形體的批評裏面，他所告訴我們的，差不多就只說做史詩不應用悲劇的方法，或做抒情詩不應用史詩的方法而已。及後世印刷術發明之後，文學的體裁日見增多，便覺得他這種義法都屬無謂了。但是我們將見，若是能夠了解這種形式上的特徵，也頗可幫助我們窺見文藝的美所由構成的元素。而且近代批評的進步，實在就因感着這些義法的不適用起的。因為當十七世紀的時候，一般批評家還仍適用他這種義法，及到後來覺得新興的文學已不復為這種義法所束縛，這才有種種新學說的發展；故亞利多德在批評史上，實為近世批評的先導。

但是他的功勞並不僅此。因為柏拉圖關於文藝的性質和方法的映解，也已被他矯正了。他在這種矯正的理論裏，曾經確定的幾條藝術上的原則，都和柏拉圖主觀藝術和道德相互為用的那原則一般有永久的効力。柏拉圖責備文藝作品的不真實，

亞里斯多德則以為創造的文學所描寫的人生，不能因其不合人生的事實而謂之不真實，因為創造的文學的「真」，是和科學的「真」另屬一種的。柏拉圖認文學為智識的泉源，而不知創造的文學和一般的文學的區別。亞里斯多德則主張這兩種文學的「真」是不能用同一標準來測驗的。他以歷史為一般文學的代表，詩為創造文學的代表，而論它們的區別道：

詩人之職司不在敘述已然之事，而在敘述或然之事——即按諸或然律或必然律而可能之事。詩人與歷史家之區別並不在其一用韻文，其一作散體；希羅多德之作品縱改為韻文，亦仍不失其為歷史；有音律者固無異於無音律者。兩者之真正區別在其一敘述已然之事，其他則敘述或然之事。故詩視歷史為較真而目的亦較高：蓋詩發揚普遍，而歷史紀載特殊。』(詩學譯本二八頁。)

他在這段精要的文字裏，已把創造的文學的性質和方法永久確定了。他對於柏拉圖的第二種責備——即責備創造的文學之偏重感情，漸滅理心一點

——也有很好的答辯。柏拉圖說，文藝所含的感情使人常常浸染，致使我們不能節制自己的感情，故而有害。亞里斯多德則以為文藝所訴的感情，是我們本有的，不過蓄而不發，迨經文藝引起，乃得宣洩，猶之人服藥物，使腹中通洩而復康健一樣，故而有益。他說：——

『悲劇者，乃一種嚴重，有起訖，且具幾何度量之行動之模倣；其文字以各種藝術的裝飾品裝飾之，其各各部分含有若干種類；其體為實演而非敘述；其用在喚起恐怖悲憫之情而使得相當之宣洩。』（詩譯學本頁二〇——二一）。經這一解說，可見文藝所含的「悲情」（*Pathos*）自有它的意義和價值。這在我們日常經驗中便可證明。我們看到好的悲劇，往往要替劇中人悲傷，而暫時忘却自己的煩惱，便是亞里斯多德所謂宣洩作用的效果。

我們總括亞里斯多德對於文藝批評的貢獻，可得下列幾點：——

（一）詩或其他創造的文學（便是美術），都起於原始的創造本能。

(二) 創造的文學的主要特徵，在於它是表現「普遍」而非摹寫「特殊」這換做主觀方面看，就是說文藝作者的特殊方法在於「真實」的理想化。

(三) 創造的文學和一般的文學有區別；因而前者的「真」的測驗須用藝術的方法，後者的「真」的測驗須用科學的方法。

(四) 悲情是文藝作品中有效的元素。

(五) 創造的文學的價值在於藝術的優越，而測度這種優越的標準為組織的完美。

第三節 亞里斯多德以後的希臘批評

亞里斯多德以後的三個世紀裏，關於批評的著作流傳極少。但我們由這僅有的遺著，及用後代史家的著述參考起來，可知這時期的批評不外兩種傾向，其一，是考據的傾向，如亞歷山大里亞的學者亞里斯他克 (Aristarchus——B. C. 150?)

等，專從事於作者之真偽及版本問題之研究，這就是後世「考據的批評」之始。又一種傾向，則為支離破碎的修辭學的研究；一般批評家的注目點，只在文藝之形式的現象，如風格，詞藻等。至關於一般文藝的理論，及對於一個作家或一種作品的批評，在這時期裏絕少看見。

紀元前一世紀的希臘批評家，最著為哈利加納蘇的帶奧尼細阿（Dionysius of Halicarnasus B. C. 54?—7）他的著作流傳到現在的很多，最重要的為作文論（De Compositione）。這些著作的真偽雖不可知，但由此可見當時文藝批評的標準只是修辭學的標準。作文論的內容可分兩部；第一部論「題材」，又分兩目，一曰「研究」二曰「排列」；第二部論「風格」，也分兩目，一曰「選字」，二曰「鍊句」。就中的最後一項原文叫 Composition 就是「句調」的意思。帶奧尼細阿以此為修辭上最重要的部分。他說：

詩人與詩人及演說家與演說家的主要區別，就在善能鍊句與否。古人於此，大都大費研究；是以其詩歌演詞，盡臻美妙。後起作家，則除少數之例外，不復有能此者。寢至鍊句一道，完全忘却，無復知此爲辭令之美所不可缺者矣。（作文論四九二）

他這種見解頗像我們六朝批評家的修辭學。從此批評的標準愈趨於形式方面，而「古典的」風格就慢慢地造成了。

紀元後一世紀中有波蘆塔克（Plutarch, 46—102）。他是一個傳記家也是批評家。他留下來的那部著名的傳記（Lives）雖也有記文人的，但他的主要的文藝思想，却表現在青年學詩法（How Youth Should Read Poetry）一部著書裏。他也承襲一般古代人的觀念，以爲詩是青年的道德教育的一種工具，但他把亞里斯多德的「模倣」的觀念弄錯，以爲詩也如圖畫一樣，應該完全模倣外面的真實，他說：

倘吾人初授詩於青年時，即爲之說明詩乃一種模倣的藝術，模倣的工具，與圖畫類似者，則其人之教育基礎，愈益可以鞏固矣。青年人不特須使熟知常言所謂「詩爲有聲的圖畫，圖畫爲有聲之詩，」吾人必教之，使知吾人見蜚蜴猿猴……之畫而覺可喜可愕者，並非爲其物之美，乃爲其畫之似也。（青年學詩法三）

自從這樣的模倣說盛行之後，古典主義的基礎，當然愈加鞏固了。

二世紀的希臘批評家爲琉細安（Lucian. 120—200）。批評史家說他是紀元後的亞里斯多芬，因爲他兩人確有許多地方相像。第一點，兩人都反對浮華奇巧的作風，而維持古典的因襲。第二點，兩人都是極深刻的諷刺家。第三點，兩人自己的作風都是談諧的。琉細安關於文藝的著作最要者有兩種，其一爲歷史作法（How to write History）又其一爲炫辭論（Texiphanes）。前者論文藝的內容，後者論

文藝的形式。這裏節譯他論作史的文詞幾句話，以見他滑稽作風的一斑：

讓（史家的）思想……利用些並擒住些「詩的」調罷，特別是當它涉及海陸戰陣的時候；爲的當這種時候，將需一陣詩的風鼓滿船帆，而帶高船逐浪去的。（歷史作法四五）

十三世紀有龍基納（Longinus, 213?—273）。相傳是他做的那部崇美論（On the Sublime）已成爲後世聚訟的問題，我們這裏無須討論，但知這書對於文藝批評確有很大的貢獻罷了。龍基納以爲所謂「崇美」就是一種常能與人快感並與衆人以快感的高崇風格，又以爲這種崇美的來源有五：（一）是造成觀念的理智力，（二）是情緒，（三）是詞藻的運用，（四）是高崇的文字，（五）是句調，又以爲凡演說家不能辨到這樣的崇美，就算枉做一個演說家。這種純形式的標準，也無非足以加固古典的作風而已。

由上所述，我們可把希臘批評的優點和缺點綜括如次：

(一) 希臘批評對於已成的作品能夠有特別精細的分析能力，對於已成作品的品性，能夠有特別深徹的洞見；這都是後代人及不來的。故我們關於文藝的分類，以及風格詞藻等之研究，都不能不感謝希臘批評家的貢獻。這就是希臘批評的優點。

(二) 但是希臘批評的理論，與夫修辭學上的原理，都只以一種語言的已成作品為根據，不曾有過比較的研究，故經不得新興的文藝一起來，那些理論和原則就大部分都搖動起來了。這是希臘批評的缺點，而亞里斯多德以後批評家的努力之由詩學轉移辭學那種傾向，尤足以加大這種缺點。

(三) 又希臘批評的對象，型類重於作家，作家重於作品。這種態度，很足以造成演繹批評的傾向，而致作家和作品受着型類的束縛，因以造成內容不充實的古典作風。這也是希臘批評的缺點。

第四節 拉丁的批評

上面說過希臘批評的缺點在於沒有第二種語言的文藝來做比較，那末得有希臘文藝做比較的拉丁批評，應該可以免去這個缺點了。但事實上並不如此，這是因為拉丁文學完全是模倣希臘的，除「諷刺」一體外，可說絕對沒有自創的文學，故仍舊無以施其比較。而且拉丁的種族，天生不是一個「文學的」種族，其中雖也出過幾個著名的文人，却都只把文學當做一種遊藝罷了。因此，我們不能盼望拉丁的文人對於批評史上有什麼重要的貢獻。這裏所述，也只限於最著名的三個人：一是西塞祿，一是賀拉西，一是昆體良。

西塞祿 (Cicero, B.C. 106—43) 是個極博學的文人，但他的旨趣，是要做一個柏拉圖那樣的哲學家，並不想專心做一個批評家的。他所留下來的許多書牘裏，偶

爾發見一二文藝批評的片段，例如有一處批評同時詩人琉克理細阿（Lucretius B. C. 96—55?）道……

琉克理細阿之詩，適如君言，並不見天才之充分煥發，特以藝術見長耳。

這雖不能不算是純粹的文藝批評，但我們曉得琉克理細阿是個思致銳敏的詩人，西塞祿却不能發見他的特質，而僅以這種極其通套的評語與人相附和，那末他的遺著裏之絕少此等純粹的批評，似乎是無用引為憾事的。不過西塞祿的較大的貢獻，乃在他關於修辭學的那幾部著作。這套著作共有七種，最重要的為演說術（De Oratore B. C. 55）及演說家（Orator B. C. 46）兩種。原來所謂修辭學，在古代本來就是演說學。演說在羅馬政治上社會上的重要，已比希臘時代增加許多。演說辭是拉丁文學中最重要文體，或者竟可說是唯一的文體。故當時批評家和修辭學家自然都拿它做唯一的研究對象。西塞祿又是古今來號稱第一個演說家的，所以這兩部著作雖不是純粹的文藝批評，却有它極大的歷史價值，並可從此看見他的文

學觀念的一班。

西塞祿在這兩部著作裏最重要的貢獻，就是他主張修辭學和哲學不能分離一個原則。他說，『古代的教育是正當的生活和優美的辭令同時教的，而教師也無分別；同是那個教師教成德行和言語』，（演說家十五。）『及至蘇格拉底輕視修辭學，然後修辭學與哲學乃起不自然的判別。』（全十六。）又說『文章的豐富完全靠着思想的豐富。希臘人將演說學交給哲學，哲學交給演說學。我們羅馬人的祖先，也是對於一切關涉市民生活的智識全部渴望着的。藝術的偉大，因智識的分別部門而減少。』（全一八——二五。）由此可見羅馬初斯修辭學家對於藝術與人生當是認為不能分離的。及到後來歸國的頹廢時代，一般修辭學家便都專講究形式上的技巧，因把文藝的風俗認做文藝的全部了。

上文說過，西洋古代批評特色，在於它的造成「古典主義」的趨勢。在希臘批評的對象不是各個作家和作品，而是各種文藝的定型。這已傾向於古典主義的造

成了。及到羅馬時代，文藝完全以模倣爲能事，故到古典主義愈加接近。但到賀拉西（Horace. B. C. 65—8）手裏，然後古典主義乃完全確立。因爲賀拉西把當初亞里斯多德的那些詩學的原理，加上些修辭學的和常識的見解，一律將它定爲呆板的「義法」了。這種，義法的確立，就是古典主義的完成，這是無論那國文學批評史上的通例。

賀拉西留給我們的有一部詩藝（Ars Poetica）。這本是一封韻文的信，寫給一個名叫比沙（Pisa）的。據說這詩藝的名字，是後來人替他取的。依羅斯哥滿子爵（Earl of Roscommon）的英譯（見人人叢書中之賀拉西全集）全詩共五百四十一行。我們初看見詩藝這個名字，又見它有這麼長，總以爲可從此見着一個羅馬人的很豐富的詩的理論，或以爲它至少能與亞里斯多德的詩學相提並論的。誰知實際上並不如此，他這篇東西並無系統，也無次序，只是些格言式的句子連綴而成，且也並沒有什麼新奇獨到的見解。我們現在姑就全篇的義旨摘出下列四個要點：——

(一) 他主張詩體各有所宜，不得亂用，例如史詩體宜於嚴重的事蹟，輓歌體宜於表示尋常之悲歡，抑揚體宜於諷刺，抒情體宜於樂言情等。

(二) 他主張詩中的人物各宜符其定型，不得相亂；喜劇的人物不宜於悲劇，悲劇的人物不宜於喜劇。又以爲凡寫古人，必須依其習慣相傳的性格，不宜翻新立異。他說：——

寫阿溪里，如阿溪里，

須寫得暴戾恣睢，驕橫而任氣，

但憑武力，漫不顧法和理；

米地亞，須得報仇瀝血無時已，

愛諾娜常泣涕，意克西翁永受欺，

艾娥常浪跡，終悲痛，奧勒斯提。(羅譯四四——四九)

以上兩點，已經明明白白定下古典主義的義法了。至關於(三)詩人的目的，

他說：——

詩人之職在教人，或在娛人，或二者能兼併：

……
但唯有寓娛樂於教訓，使人受益復娛心，

乃博得大眾歡迎：

……
作者的不朽聲名以是成。（三七〇——三八五。）

又以為（四）詩人的成功是天資藝術都不可少的。他說：

有的說，詩人可以藝術成，

別時說，是非人力乃天生，

我則謂，非天分藝術無功，

無藝術巧慧難憑，

必二者互相幫助，乃得成就詩人。（六一——六五）

像這等平常的見解，便是全部詩藝所由構成的元素。不過詩藝對於後代的影響，似乎是比詩學還大些這是因爲：

（一）賀拉西自己一個第一流的詩人，所以他的詩的理論得依附着他的詩人的聲名而傳；

（二）正唯他的見解是平常的，所以比較切於實用，而被一般人所採取了。

奧古斯都時代（The Augustan Age. B. C. 27—A. D. 14）拉丁文學的黃金時代）

以前的主要批評家是西塞祿奧古斯都時代以後的主要批評家是昆體良（Quintilian 33—100）昆體良留給我們的著作，和西塞祿的一樣，也是關於修辭學的。但昆體良比西塞祿却有幾層長處。第一，他生在拉丁文學的黃金時代之後，所以得把最好的拉丁文學和最好的希臘文學相比較，而認識文學的本質。第二，他的修辭學的

根基，並不單憑理想構成，却由觀察希臘名著和拉丁名著而得，故得適用於文學的判斷。總之，古代的批評偉著有三：亞里斯多德的修辭學和詩學以批評的方法著，龍基納的崇美論以批評的萬識著，昆體良的修辭教授法（*De Institutione Oratoria*）以能滿意地應用於實際文學作品著。

修辭教授法共十三卷，而內容可分六部。第一部論初步的研究（一卷——二卷十章）包括（1）關於語言的最初功課，（2）文法家的研究，（3）修辭家的研究等目。第二部論修辭學的界說（二卷十一章——三卷五章）包括（1）修辭學的功用與範圍，（2）修辭學的起源與初步發達，（3）修辭學的五個部分（4）演說的三種用途，（5）演說的三種目的。第二部論演說辭的取材，（三卷六章——七卷）包括（1）演說的性質（2）辯論的部分。第四部論風格（八卷——九卷）包括（1）選字，（2）句調。第五部論演說之熟練，（十卷——十一卷）包括（1）讀書，（2）模倣，（3）練習，（4）修改，（5）繙釋，（6）擬稿（7）

宣講。第六部論演說家的修養（十二卷），包括（1）道德與哲學，（2）法律及歷史的智識，（3）體格，（4）對於顧客（5）演說的態度，（6）收結。就中第八，九，十，三卷，大部分是純粹的文藝批評，而全書體制宏大，條理分明，確有西洋古代最後一部有系統的集大成的批評著作。

昆體良以後，拉丁批評史上只有一班注釋家和純粹的修辭學家，大都支離破碎，夠不上稱爲文藝批評的了。

文藝論著

光華書局出版

- | | | |
|-----------|-------|------|
| 文藝論集 | 郭沫若著 | 一元 |
| 花束 | 魯彥譯 | 五角 |
| 現代文藝雜論 | 保爾著 | 三角五分 |
| 戲劇短論 | 徐公羨著 | 五角五分 |
| 歐洲三個時代的戲劇 | 田漢譯補 | 五角 |
| 藝術論集 | 李朴園著 | 八角 |
| 藝術文集 | 華林著 | 五角 |
| 唯美派的文學 | 滕固著 | 五角 |
| 新藝術全集 | 新藝術社編 | 一元 |
| 古詩十九首研究 | 賀揚靈著 | 三角 |
| 文藝方法論 | 陳彝蓀著 | 五角 |
| 曹子建及其詩 | 洪爲法著 | 五角 |
| 使命 | 成仿吾著 | 七角 |
| 文藝創作講座 | | 每卷一元 |

文藝批
評講座

批評上之共感和社會性

居友作

高明譯

我們考察了天才和環境的關係，所以現在就可以決定什麼是真正的批評。我們已經講過：在現代，創作批評已漸漸變成了作家的傳記和研究。他們的個性的構成是被理解着，他們的心理是被推究着，他們的生活上的羅曼斯是被敘述着。有一個人這樣說：「泰奴 (Taine) 在研究巴爾扎克 (Balzac) 的時候，是用着巴爾扎克本人研究——打個比方說——他的作中人物葛蘭德 (註一) 時的同樣的方法。批評

家爲懂得作家的作品而研究作家，正和小說家爲知道人物的行動而研究着人物一樣。這兩者都不外乎是研究着環境和外部事態。巴爾扎克正確地描寫了葛蘭德住的城市和家，分析了他周圍的一些人，詳細說明着決定他的貪婪的性格和性格的許多事實——想想看，這豈不是環境說或境遇說的絕對的應用嗎？」（註三）固然，這些都是非常有力，却還不是批評本身，而只是批評材料的綜合。這在時候，作品僅被看了根本上同是無意識的兩個力底若干受動的產物。這裏所謂兩個力，便是作家的氣質，及其展開的環境。這樣的見地，乃是忽視了天才的本質的要素——即意識的并且孕藏着愛的意志底不完全的見地。在把文學的作品當做作家的個人的氣質（如遺傳的素質和才能的種類等是）的產物和這氣質展開的環境（時代，社會階級，生活底特殊狀態）的產物而解剖了之後，我們還應當進一步而考察作品本身，可能地評價那裏面的生命量才是。（註三）要之，我們是應當最後回到那作品上去，從和作家考察他的作品同樣的見地去考察它，判斷它的價值。歷史的批評所企圖的一切

準備的研究，只能用以決定這種見地，叫我們認識作者由自己的生命和性質類推而想出的生命的類型。我們要靠著這個而去考察作家實現這個類型到了怎樣程度，或者，更完全地講來，他實現他自己到了怎樣程度，客觀化他自己到了怎樣程度，採用他的存在的複雜的樣相而使結晶於該作品到了怎樣程度。我們在前面也會說明過，環境的研究，實足使我們更加清楚地理解天才中的個性的東西，或不可還元的東西。一個作品的特性，並不在於以和同時代的其他產物共通看的輪廓而被描寫，或以當時的流行的觀念而被造成；而主要在於它完全和這相反這一點上：這一點，泰奴一派人得有充分地考察過。所以他們是未曾充分研究作品的個性，和作品底內面的秩序，和作品固有的生命。

(註一)葛蘭德是巴爾札克的代表作 *Eugenie Grandet* 中的主人公。——高明。

(註二)左拉 (Zola) 之言——居友。

(註三)所以安奴康 (Hennequin) 之相信批評家只應當說明作品而不應當批判它，在我看來是不對

的。即使不是絕對的，理論的批判是可能的，它并且構成真正的批評。——居友。

弗洛貝爾 (Flaubert) 在他的書簡之中這樣說着，便是：『你在最近的信中，談着批評的事，說批評不久行將消滅。而我則正相反，我相信批評剛在發着它的曙光。它只是向和前代的批評相反的方向跑着，如此而已。拉阿爾浦 (L'Alarpe) (註一) 時代以後，批評家會是文法學家；而聖佩韋 (Sainte-Beuve) 和泰奴時代以後，則變成了歷史家。但是他們究竟在什麼時代會是一個藝術家，不是藝術家以外的東西，一個真正的藝術家呢？你倒是在什麼地方能找到一個痛切地顧慮作品本身的批評家呢？他們是精微地分析着產生作品的環境，和誘起作品的原由。而作品的構造如何，文體如何，和作家的見地如何，却一點也沒有考慮到。要做這樣的批評，非有偉大的想像力和大的深切不可。我們意思便是說時常準備着的一種熱情的能力；而其次，便是賞鑑力。這鑑賞力，便是最上的批評家也是很不容易有的，凡俗人當然更不用說了』。(註二) 弗洛貝爾在這裏很妥當地指摘着真正的批評家底資

格。其中第一需要的，便是共感的，或社會性的力；這個在達到更高更高的境界，並且被創造的能力援助的時候，便會構成天才。要更清楚地理解藝術作品，應當深切地洞察那支配着那作品的觀念，明白那作品的中心生命，或把握被以爲屬於那作品底某個中心生命，總要使得那作品能顯示給我們一個真的個性，並且成爲在我們的生命之外活着的另外一個生命才是。這個，可以說是藝術的內面觀，是一些淺薄的觀察家不能辨到的，要做到這一步，一定要對作品有一種耽溺，忘去別的一切事情，而把精神集中於作品本身。讚美之心，和戀愛的時候一樣，需要一種內密，光是兩個人的孤獨，而不容有別的事物的干涉。不硬把無謂的瑣事忽視到某種程度，也就是說，不忘去小小的缺點，讚美心也不會發生。——這個，也是和戀愛一樣的。有很多時候，閉了眼睛而確實把握內的影象，可以使一個美的彫刻，繪畫，或舞台場面被了解得更清楚些。我們一定要靠着在我們心裏引起這內面的光景的力，才能最妥當地批判一個最高的藝術品。讚美心并不和單純的感覺一樣，它不是

一件受動的東西。一個藝術作品愈能在我們心理喚起個人的觀念和情緒，愈是暗示的，將愈引起我們的讚美心。而所謂偉大的藝術，也便是指那些能在給我們的表象的周圍蝟集最多的補助表象，那主調音的周圍蝟集最多調和音的作品而言。但是，在和藝術品相接的時候，並不是每一個人都能受到同樣程度的感動，經驗到該作品所提供的全體情緒的。批評家的任務，也由此而發生做批評家的人，應當把這一切的調和音提高起來，一切的補助色彩顯露出來，使任何人都能感得它們。而所謂理想的批評家，也便是指那些由藝術作品受到最多的觀念情緒，而把那情緒傳諸他人的人而言。他對作品是最不受動的人。他是在作品裏發見最多東西的人。換言之，批評家是特別會讚美美的事物的人，并且是把讚美的法子教給旁人的人。

(註一)拉·阿爾浦(Jean Francois de La Harpe, 1739—1803)是法國的一個詩人兼批評家——

高明。

(註二)見弗洛貝爾的書翰集第八十一頁。——居友。

我們在鑑識好的文學書或美的音樂的時候，是經歷着三個階段。第一階段，就是我們還沒有知道那本書的內容，而讀它，判別它的意味的時期，約言之，就是理解它的內容的時期。這個時期，我們可以把它喚做專心期。第二階段，就是反復讀誦的時期。這個時期，我們可以把它喚做疲勞期。第三階段，便是徹底了解了那本書，而它在我們心裏反響若干期間，被體驗若干期間的時期。這個時期，我們可以把它喚做親交期。到了這個時期，我們才能妥當地批判那本書。雨果（Victor Hugo）說：『一切愛情都是一種信念；它以活的東西為對象，并且比別的任何念信都要來得容易貼在我們心上。』而反過來說，一切信念也都是一種愛情；相信，也就是愛。

一切美的情緒中 都含有着共感性；同時，像有一種藝術作品在有一種讀者心裏所引起的亂雜不調和的印象中，也含有着反感性。因此，有一種氣質的人，是不適宜去理解有一種作品，即使它是一本傑作。而一方面，批評精神過於豐富的人，也

有一種非社會的素質。在這時候，非但我們不可以過於重視他們的批評，即使他們自己也不該過於自信。羣衆對於藝術作品的判斷，即使是粗淺的，但是往往比專門的批評家的評價還要來得正當；——這是爲什麼呢？這就是因爲他們沒有反抗作家的人格性的緣故。固然，他們是素朴地自任的，但是他的由無責任性和無人格性而生的感情却在他們的專心上賦與了某種價值。羣衆是沒有底意的，他們既不懂得不快活或知的利己心之類的潛在的素質，也不懂得比什麼都危險的理論化了的偏見。但是專門的批評家却把批評，尤其是指摘缺點，做着證明自己的存在理由，對作家肯定自己的一個手段。而危險也便在這裏。而難於避免的傾向也便在這裏。『請你稍稍地反對我，以顯得我們是兩個人』：這是一篇故事中的入物對他的知己說的話。批評家爲要不使人家忽視自己，爲要顯示自己的地位，常不得不虐待作家和藝術家之羣。而兩者之間，乃成立了多寡無意識的反目。打倒別人，便會提高自己。叱責之聲，很遠很遠的都能聽見；先生以鞭打學生爲得意。批評家若照這樣地

看來，實不外意欲支配他人底獨我的人格底增大。韋第德(註一)曰說：『批評一切，在他人信以為美的地方發見出缺點，豈非快事？』但是服爾德回答說：『確實是的。但是這是絲毫不感愉快的快事。』我們現代的批評家，大家都絲毫沒有從作品裏獲得愉快，絲毫沒有被它所『感動』，而使得着豪語沒有觸到自己的人格時的微妙的愉快，確實的，有不少時候，在我們應當介紹的藝術作品中包含着醜這件事，能稍包含着美這件事一樣地使我們快活，雖然這是和包含着美的時候的趣向完全不同的一種快感。而其原因便在因了那個作品，我們便可以贏得指摘這個醜的功績。帕斯克(Parisi)曾經讀完一個傑西特派(Jesuit派，為羅馬教中的一派——高明註)教父的著作而這樣說：『哦，在我們看來，這裏面是包含着多麼好的東西啊！』但是不幸，意欲發見醜的人常為發見它而獲得批評的愉快的緣故而失去了被『感動』的愉快。而據拉·布路葉爾(La Bruyere)說，這感動的愉快才是更有價值的愉快！所以批評家而不過分在自己讀的書裏面發見帕斯克所說的在他們看來的『好的東西

』，實在是幸福的啊！(註二)

(註一) 讀第德 (Candide) 是服爾德 (Voltaire) 的讀第德中的主人公。這是一篇嘲笑萊浦尼茲 (Leibniz) 的樂天主義的小說，我國有徐志摩氏譯本，在北新出版。——高明。

(註二) 在他們看來的「好的東西」，在這裏是供批評家獲得批判的快樂(即利己的)「好的東西」的意思。——高明。

有一個現代的哲學家斷言說：「哲學上的歷史家的最高任務，並不是在反駁各種學說，而是在調和各種學說。挑剔的批評，是最討厭而無益的工作，應限於萬不得已的時候才是。對於其實而合理的一切思想家，哲學家應有普遍的共感，即和懷疑的冷淡正相反的共感；在評價各種學說的時候，哲學家應有「正義和友愛的二大德性」。』(註一) 哲學上需要的這兩個德性，在文學批評上是尤其要緊。因為在文學上，感情是演着極其重要的脚色。在批評哲學家的時候，光是要駁擊他，還不能夠顯出批評者自己是合理的；至於藝術的時候，則只要你要不被它感動，那末便常

可以不被它感動。在藝術上，我們常有守己拒他，鎖在含着敵意的自我中，完全排斥外物的若干自由。所以在文學家，和在哲學家一樣，遵奉『要相親相愛！』這最高的道德的教訓，是非常要緊的。（註二）慈愛既是關於人類的義務，那末爲什麼關於人類表現他們心裏感得至純的東西底藝術品，就沒有這種義務呢？藝術品，實是反抗「死」這件東西的人性的最高努力底足跡。書籍，不論它是怎樣不完全，也還是「想永遠活着的心」的最高表現；因此，我們應當常予以相當尊敬才是。在那裏面，極其深刻的難於名狀的東西——即著者本人的調子，是被一時保持着；它可以最深地的滲進任何懂得愛它的人的心裏。你們可以看一看那路上冷然走過的人的眼睛。那些眼睛即使是清澄而且透明的，也不會告訴你們多麼些事情吧？不，或許一點事情也不會告訴你們吧？但是，那若是你們心愛的人的眼睛，可就不同了；若是你們心愛的人的眼睛，那末即使在單純的一瞥裏面，你們也可以看出他的整個的心事，和在那裏動搖着的不知道多麼複雜的感情。在批評的時候，也是這個樣子。倘若對待

書籍也和對待路人一樣，看它一眼便感得模糊的或是含着敵意的冷淡，那就絕對不能夠真地理解那本書。因為，人的思想和人的個性本身一樣，倘若要理解一樣東西，先要愛那樣東西才行。反之，你們倘若翻開作平常和人家談話的感覺的愛讀書，那末就會發見那裏面的一切思想都是調和着，互相補充着。而每一行東西的意義內容，都會被擴大而很明了地顯現於你們面前。這就是因為愛情關照着它的緣故。愛讀的書，和雖死不瞑的張開着的眼睛一樣；在那裏，人的最深的思想常是歷歷顯現着。

(註一)見費葉的哲學史(緒論)——居友。

(註二)見同書。——居友。

因此，我們對牛平光是讀着一本書的人，是不可以過分輕蔑的。他是愛那本書的著者的。因為愛他，可以有很大的機會去理解他，將他精神上的至醇的東西同化於自己。而批論家的缺點，便往往在讀着所有的書。所以他若要真地感動於他所接觸的所有的思想，那真不知道要有多麼豐富的共感性。這種不充分的共感性，常

有變成過於「概括的」的危險。并且常常會本想遍及於每一個人，而結果每一個人身上也沒有能灌注。這個，便和我們對作爲人類的一員底一個波斯人或一個中國人所抱的共感相仿。而這種共感，是很不充分的。批評家所以往往變成一個粗雜的裁判官，便是因爲這個緣故。很多時候，他是一個沒有知己朋友的『博愛主義者』，是一個沒有祖國的『人道主義者』。

據現代某學者（註一）說，藝術家失却自己的無意識性，而藉此使批評家最善地察知他的技巧和構想的過程的時候，便是他的天才睡眠着的時候。在這時候，先生是所謂做了他自己的學生。（註二）也有人（註三）這樣講，便是：『指出美點的批評一種是徒勞』，唯有挑剔的批評才是有益的，而『這是闡明天才的本質的東西』。但是據我們看來，毋甯和這相反的理论，才是真理。不過，法蓋和布林貼爾也許是把這一點假定做了原則，便是：一個作家的美點是誰都知道的，至於他的缺點却不很容易見到。——這個，我們非常明白。好的批評家的義務，是在告訴他的讀者一點什

麼事情；所以，那是一定的，與其一點什麼也不指出給讀者，不如指出些缺點給他們。現代的一些批評家，是非常懼怕着「平凡」這件事。但是其實讚美并不是平凡的事；在做平凡的讚美的人，讚美才是平凡的。所以問題依然沒有解決。在能把闡明美點和闡明缺點同樣地當作自己的職務的人，究竟做那方面的事情好呢？在金鋼鑽發見瑕瑾固然也是一件有用的事；但是從砂子裏發見金鋼鑽，却還要比它好。偉大的藝術品，有似於拉—豐替奴（註四）所說的耕地，『裏面是藏着寶貝』。要發見這寶貝，非耕不少次不可。誹謗自己的田的人，便和誹謗他自己一樣。那是因為有這樣的農人，所以才有這樣的土地。同樣，批評家不能得到好的收穫，很多時候也不過是批評家的缺點。批評家之好與不好，可由他本人的批評的生產力如何來判斷。

（註一）指法蓋·居友·法蓋（*Jamilie Fagnuet, 1847-1910*）是法國的倫理學者和文學批評家。——

高明。

（註二）

倘若在自己裏面睡眠着的天才可以說是先生，那末現在意識地技巧地模倣它起來，便可

說是做了自己的學生。——這一句的意思大體便是這樣——高明。

(註三) 布林貼爾氏。——居友。按布林貼爾(Ferdinand Brunetiere; 1849—1906)乃法國的批評家，曾經寫過一部很出名的法國文學史。——高明

(註四) 拉·豐替奴(Jean de La Fontaine, 1621—1695)是法國十七世紀的古典派詩人——高明

要企望在天才停止顯現的時候而更清楚地理解那個作家的天才，這也許是很費解的。但是在這裏我們應當添說一句，便是，像莎士比亞(Shakespeare)和雨果那樣些人，便是在他們的不很高明的作品，也顯示着天才的閃光。這個絕對不是表示凡庸的缺點，而是巨人的失敗。批評有這種特色的部分，也是親炙心想理解的天才的手段。這個，和近代生理學者研究異狀的有機作用以更清楚地懂得它的平常狀態上的模樣時所取的方法，是一樣的。但是，研究變態這件事在生物學雖是重要的部分，却不能形成這一門學問的本質。還有，天才的出軌狀態雖確實常能和凸面鏡一樣將天才的根本特徵放大給我們看，但是在天才的莊嚴的狀態上，在它偉大的時候

(不是不具的時候)，我們也許更能發見它的根本特徵。并且，要從莎士比亞和雨果的一些出軌和變態之中發見深刻的思想，比光指出他們的變態是困難得多。發見美點的批評，常比挑剔的批評為複雜；這一點，今日和將來都是一樣的。這確實是一個高的目標。要達到這個目標，有時候固然也許會陷於大大的失敗，但是要說因為這個目標是太高了，所以可以不管它，却是講不通的。

挑剔的批評的唯一的效用，便在不使公衆的趣味陷於感溺，不使天才走出軌道。但是第二點，是很難辦的一件事。要達到這二重目的，光對缺點做組織的批評或是性急的批評，是不中用的；一定要把美點和缺點放在一起公平而冷靜地批評才行。有人曾經把詩人喚做了容易激昂的人 (*Genus irritabile*) (註一) 激昂在詩人也許是可以的；但是一個批評家，却非懂得激昂的無意義不可。波亞洛 (*Boileau*) 說：『聽學會裏那些人說的胡話，我的壽命都要短去不少年。』波亞洛那樣看重學會的意見和自己的意見，是很可憐的。常言道：有理還怕怒。要驅逐對於旁人的作品

的讚美，中傷是不中用的，自己應當做出更好的作品來才是。無論在什麼時代，天才當是最有力地證明惡劣趣味或無力底批評。

(註一)按：說這句話的人乃羅馬詩人霍拉斯(Horace, 6. B.C.—38. B.C.)見他的愛皮託爾——高明。

浪漫派和泰奴以來，我們爲理解外國文學，爲置身於產生那些傑作的環境之中，爲脫却我們本身的精神和個性的偏見，曾做了莫大的努力。我們法國人是把不知道外國文壇聞人這件事，當做了無學的一個左證。比方說，拜崙(Byron)的名聲，在法國便要比在英國來得堅定，少被挑剔。對於雪萊(Shelley)的名聲，也是一樣——起碼從他被知道了以後。一般批評家，理解外國文學的時候是非常寬大，但是一到討論法國的沒有充分表現出好的趣味和好的國民的風格的天才的時候，却立刻變得非常量狹，出軌一點，便不能被寬容，若是犯了那些本來在外國文學上被寬恕着的過錯，便要受到絕不假借的非難；這個，真可以說是奇特到了極點。外國的言語，因爲措辭法和表現法的關係，因爲用家法的性質關係，常是忠告着我們：爲

充分理解用那種國語寫的作品起見，要去順應它，並且去除我們自己的偏見。但是，在我們讀用法文寫的作品的時候，却專門要在那部作品裏發見我們本身，我們本身的特殊精神；並且拒絕由我們去順應作者，而要作者來順應我們。我們誰都想唯有自己代表着國民精神；而在所有別的國民的時候予以讚美或寬恕的各種長處短處，在自國的國民精神的時候却予以拒絕了，這些人會不想理解左拉的出色的地方，雖然他在俄國是被贊美着，被奉為古典；却老着面皮去歡迎托爾斯泰（Tolstoy）和朵思托耶夫斯基（Dostoyevsky）的亂雜的帶着土的氣味的自然主義。不僅如此，他們指托朵的生硬的地方和亂來的地方，會倒反被他們（指法人）看做名叫『異國情調』的自然珍珠。網羅英國文學上的所有的作品，將它們的特色和變態仔細分析給我們看的泰奴，也在維克托·雨果的天才的前面着慌起來，而終於把布朗寧（Browning）和田尼遜（Tennyson）認做了比他更出色的作家。還有那富於哲學的精神的休勒（註一），也眩惑於喬治·愛利歐特（George Eliot）的細緻而正確的

心理解剖之中，把她當做了『歌德（Goethe）以來的最大文學家』，而至於巴爾札克，却全然沒有理會。這位先生并且說維克托·雨果（他所不喜歡的）把巴爾札克讚為『偉大的人物』，乃是一種『滑稽的誇張』。其實在我看來，研究外國文學決不該成為鎖閉我們的精神的手段，局限我們的讚美和社會性的領域的手段；實在應當成為開發我們的精神的手段，擴張我們的讚美和社會性的領域的手段，才是道理。

（一）休勒（Edmond Scherer. 1815—1889）是法國的批評家；他的明晰而簡潔的文體和有力的判斷，是很有名的。——高明

倘若要理解一個作家，那末便須——若借催眠術上的術語說來——和那作家『入於交感關係』。（註一）但是那個作家的內在的價值，却不一定可以用這形成交感關係的難易來判斷。比方說，這裏有作者和讀者這兩個存在。而有時候這兩者并不需表示真摯的本性，便會意氣相投。歷史上有些時代，社會全體往往是自然而

虛偽地結合着。這樣的時代，每有一種文學家用一種暴力勉強着它。但是這一種人，不到兩三年便會完全失去喚起一般人的共感的力量，而陷於孤立。譬如夏托布梁(Chateaubriand)，便是如此。他曾是代表着當時的主要類型，但是因為那未能充分合致於單純的永遠的生命的類型，所以是過時了。

(一) 所謂交感關係，(Rapport)是指施術者支配被催眠者；或後者專只承受前者的暗示

而不承受別一些人的暗示的現象而言高明

要之，使藝術批評變成十分困難的，絕對不是感覺，情緒，和思想之類的複雜的法則。實際上，我們時常能夠確定一個藝術品是否那些法則一致。但是至於要鑑定那藝術品是否果真表現着生命，批評却沒有什麼絕對的東西可以依據。無論什麼獨斷的原則，都不能夠幫他的忙。生命并不是被人家證明的東西，却是使人家感覺，使人家愛好，使人家讚美的東西。它喚起我們的判斷作用的地方，並沒有喚起我們的共感的或社會性的感情的地方那樣多。所以由上面所有的敘述，我們可以作這樣

的結論，便是，真正的批評，是持有着顯著的社會的特性，而能夠順應一切社會形式——便是說，不但能夠順應歷史上存在着的社會形式，並且能夠順應得以存在於人類之間的社會形式，或天才所先驅地表現着的社會形式。

所以我們的口號是：世界是我們的。

我們要鑿通一條運河，使歷史的潮流趕快衝到海洋。

我們已經落後得很厲害了的進行，我們要駕起飛機追趕。

我們要高舉起我們的火把燒燬這目前被毒蛇猛獸盤據着的山林。

担負着創造世界的未來的人們，我們大家團結起來。

我們同聲的高呼：我們要創造一個世界的文化，我們要創造一個文化的世界！

文藝鑒賞
講座

民 歌 鑒 賞 論

(二)

五 夜

李 白 英

人生有兩方面，是生的原動力，食物與性愛，這，已言之再言了。

夜，人們說是罪惡與善良之交鬥時光，我說，不，是人類根源之一方面，性愛的需求的活力湧現的時光。

鮮紅的太陽沒入於西山，黑暗擁抱了一切，單身的男或女冷清清地勉強上了獨人的床，一時很難入夢，他們反復，他們相思，他們苦悶，究竟，爲什麼呢？

十八歲姐泥踏板上蹕，

娘問媛女啥心焦？

「你有郎勿得知無郎個苦，

你阿曉得媛女夜夜好像鑊裏煎蝦蜷仔勒熬。」

這個情景，便是，十八歲正是女孩兒家春情發動強烈的時期。這裏所說，這個十八歲的姐兒，竟在床前的踏板上蹬起足來。她的娘慌忙問她「有什麼心焦的事情呢？」那女兒答道：「唉，娘喲，你有郎的，全不知道沒有郎的苦處，你可知道你的女兒每夜每夜好像鑊子裏煎的蝦兒一樣，我在蜷曲着身子熬哩！」於此，可鑒賞民歌描寫力之一斑了。

日落西山漸漸黃，

畫眉籠掛在北紗窗；

畫眉籠裏無食難過夜，

小奴奴房中無郎勿進房。

這個姑娘，房中沒有郎，她便不肯進房。歌中點景引喻，寫來也極上乘。

夜落濃霜一場飄，

小奴奴蓋了三條棉被如同冷水澆，

情歌郎身上好似生炭火，

小奴奴無不福氣遭！

這個阿姐，在寒冷孤獨之夜，自怨自艾。無論如何，總不敢情人身上的暖熱啊！

年輕的男子，一到夜，他們就向村中姐兒的門口去打探了。

日沒西時夜黃昏，

夜遊人打扮出大門，

有郎阿姐關門眼，

無郎阿姐抽火勿關門。

夜遊人，便是每在晚上，到鄉村姊妹叢中去角逐的少年，這少年，也加打扮。夜深時，在村中東一看，西一探，他知道，凡是有郎的阿姐早已心心定定的關門而睡了。沒有郎的，她必然的點着半明不滅的小燈兒，那小燈兒搖晃不定，好似說：『她等着你呢！快進來罷！』這少年就得推她的門，果然，門只是空掩上的，沒有關。——啊，這個好姐兒呵！

劈風劈雨打熄了我的燈籠火，

我走過你門頭躲一躲。

我也勿想你放脫了棉條來開我，

只要看看你門縫裏的燈光聽你唱唱歌。

當狂風急雨之夜，手中的燈籠火被風雨打熄。少年走過他情女的門首，他今夜並不是和鋪幹什麼，只是躲一躲風雨罷了；因為那時，他那情女的門裏，不止情女一人，他是不能夠進去的；他在門外設想，『我是並不希望你停了紡紗來開我了，我在門外看看你門縫裏的燈光，聽聽你的歌唱，我已滿足透甜蜜透了，你在門裏是一些也沒有知道我在這裏啊！』——這樣入情入微的情景，想像，描寫，不值得鑒賞文學者的注意麼？

私奔也是在夜：

月落西山鴨蛋拋，

姐在房中打包；

姐打包等郎去，

私鹽船難過密渡橋。

這兒，有不用我哄染，而自成結構，表現強有力的性愛的欲求，我們看，用怎樣的想像，情節，辭句來表示的：

姐妮睡到半夜三更哭出來，阿娘聽見吃驚呆。『你要銅錢銀子娘房裏有，你要紅綠絨線我叫你爹爹買回來！』

『那要銅錢銀子來買棺材！那要紅綠絨線結了吊進來！只要爹爹回來勿到娘房裏去！只要大哥哥回來勿和嫂同房！』

嫂嫂堂前踱出來：『你小姑娘說話勿應該！上有東村頭八十歲公公撐了龍頭拐杖也要到婆房裏去，那有少年夫妻活拆開？』——『小姑娘！勿要慌，勿

要忙！等你爹爹回來替你揀好郎！你爹爹曾在十字街頭替你算命排八字，說你要六十歲嫁郎八十歲死，你命裏只有二十年好風光！」

末尾這樣的一結，雖是帶着譏嘲，却愈顯得情急了。白描的手腕，表現的激，使我們不能不對這個不知名的作者欣賞而外加以崇讚。

六 偷情技巧的描寫

只隔着一條溪，溪的那岸，有廟，廟門開着，廟內，那兩個小姊妹走進去做什麼呢？姐姐點着香，妹妹在拜，她倆在默默的禱祝吧，她倆默默的禱祝我也聽了，那個妹妹低低的禱祝說：「拜得情哥夜夜來！」

以上講的一段情節，形成了下列的一首民歌：

隔河看見廟門開，

姊妹雙雙踱出來。

姐姐裝香妹妹拜，

『拜得情哥夜夜來！』

情哥說，『我不曉得妹妹的房門是向着那裏開的呢？』那妹妹就告訴他道：『說我妹妹的房門麼？從木香棚下轉彎，就是奴的房門了！你只要把指頭輕輕一彈，姐姐就會來開你了！』

以上講的一段情節，形成了下列的一首民歌：

『夜夜來呢夜夜來；

勿曉得你小妹妹房門朝那裏開！』

『木香棚底下轉彎就是奴房門，

指頭子彈彈姐來開！』

下列一歌，是描摹情哥在情女的房中，一睡到天明，沒有辦法，和嫂嫂商

量；碰着嫂嫂在娘家也熟練茲事，便設想出方法，飾詞。

東天日出萬丈高，情哥郎失聰姐香房。小姐妮心上送娘後廳走，張怕得我家做生活的出來上毛坑。

(註) 失聰——睡過時也。

張怕——甚恐也。

毛坑——坑廁也。

心上送郎側門裏出，張怕得我家小弟弟出來上學堂；心上送郎送他前廳走，張怕我家爹爹出來上街！

心上送郎送他灶間下去，防備我家大嫂出來燒面湯！我小奴奴千思萬想也無法，一心去同嫂商量。

(註) 面湯——洗臉水。

走到房中雙膝跪在嫂踏板。大嫂來得真賢惠，雙手攙你小姑娘起：『爲何

勿來同我早商量？」

(鞋)

踏板——鄉人房中，簡陋，並不全鋪木板，只在床前置幾塊木板作爲踏脚之用。曰踏板。

嫂嫂說道：「我上年頭我在娘家幹了多多少少無天事，從勿曾將郎耽擱在香房！」

「你走到房中拿他男子衣裳都脫落，女子衣裳着肉裝。」

「你頭上線絨帽子給他戴，你身上寬衣給他穿，你腰裏八幅羅裙給他束，男裝女扮廳上走。」

「若是你爹爹街上回來盤問。只說——南海大姐落鞋樣；說——昨夜頭鞋樣勦落與，留她一宿也無妨！」

(註)

落鞋樣——描摹鞋樣。

勦——勿曾切，未曾也。

顯落真——未曾描像也。

一個姑娘，恰睡到床上的時候，聽得村中狗汪汪的咬個不定，她立即就知道，「奴的情哥在門外頭了！」她想，「此時我無端端的去開門吧，娘一定要罵我！」她想得，「奴只說花鞋忘記在門外吧！」

這個曲是：

村中狗咬鬧啁啁，

料知情哥在外頭；

我要開門又怕娘罵我，

只說花鞋忘記在外頭。

可是她的娘，早已知道她所幹的事情了，就罵道：

賊花娘來怪丫頭！

你那有花鞋在外頭？

你昨日偷郎勿會難爲你，

今夜偷郎活切你個頭！

(註) 活切——活活地斬掉你的頭也。

原來，這個可憐的小姑娘，她昨天剛幹過這事情呢，今天，她的城不會輕易饒過她了吧？

可是，這個小姑娘倔強地反抗了：

切落頭來椀大一個疤，

你越打越罵越要偷！

人多那怕千隻眼！

屋多那怕千重門！

請盡量的鑒賞罷！美妙而有趣的技巧，熱烈而堅硬的情思。

更有味的，是「打殺黃狗養雄雞」的一歌：

日落西山漸漸裏低，

打殺黃狗養雄雞；

夜頭郎來無狗咬，

五更頭郎去有雞啼。

七 美妙的引喻，賦，興。

直接的言傳，恐損了牠的妙處；在文學中，就用比喻的方法來象徵，揭示。引喻之妙，在民歌中最是特出。

姐見情哥出香房，

眼淚汪汪落胸膛；

我郎好像脫線鴿子央央去，

勿知落在啥村方！

(註)

鴿子——紙鳶。

啥——什麼也，那也。

這兒，以斷了線的紙鳶，央央而去，來比喻，象徵她的——不知落往何處的郎。這首音節，也非常之美的。

大路堂堂起白沙，

勸郎早去早歸家。

路上殘花休要採，

家中丟下牡丹花。

這首，從大路堂堂起白沙，令人想起行人將走之狀。女子以花自喻，叮嚀之辭甚美妙。

雨落漫漫勿見天，
 放苞荷花勿結蓮，
 荷花伴在荷葉裏，
 情哥勿在姐身邊。

第一句描寫天氣之沉悶，這句的狀態，是十分充足的。第二三句，都描寫荷花，第三句已有緊逼下文之意，直逼出最後一句，「情哥勿在姐身邊」，而全首於是生動有姿了。

天上烏雲載白雲，

地上白馬載將軍，

江海裏大船載白米，

看到這裏，這些所賦唱興言的，我們是一點也沒有什麼預感吧；可是接着一句

是：

姐兒白肚載郎君。

這樣的從第一句唱到末句，末句的事，便成爲應有的現象的這種感覺，具見民歌構思之妙。

天上大星對小星，

地下新房裏金盞相對玉壺瓶，

金漆檯子相對銀交椅，

細眉毛阿姐相對俏郎君。

這首，只有第一句是興起，後三句却都是賦陳一樁情景，這種描寫方法，甚妙，後三句，簡直可以使我們想像得出一對新夫婦在新房中的光景，堂皇富麗，繪色繪貌，真是藝術中之上乘。

春二三月暖洋洋，

楊花落地菲芽長；

小小竹塢出得團團筍，

低低草屋出得荒姣娘。

（註） 荒姣娘——十分美貌的姣娘。

這一首，實是最美妙的詩一樣，點景，用字，音節，都十分完美。清麗有致，是大值得玩味的。

八 愛的情詞與情景

鄉村的愛，愛的背境，是大自然無限之美的佈置；愛的話，是小兒女樸素而熱情的相戀相惜相痛；有了這樣美的背境，和真摯的熱情，抒寫出來的情歌，是如何的情詞與情景並美啊。

隔河晒件白短衫，

遠看好像白牡丹。

好花開在金盆裏，

看花容易採花難。

男子看見隔河人家場上，晒着一件少女的白衫子，男子眼中看來，那件白衫子，便有如一朵白牡丹一樣的美麗，這是因為男子愛着那女子的緣故。可是，這裏

所說的那個女子，既是很美，又且是生長在比較那個男子高貴的家庭裏，所以男子歎惜著說：『好花開在花盆裏，看花容易採花難！』

六月天氣似火燒，

晒到情阿哥郎背皮焦；

『天呀天呀你何勿撐塊烏雲遮郎背？』

小奴奴初一月半把香燒。』

這是女子痛惜情郎之辭，都是以農事爲背景，而情真語摯，想像美巧。以下二歌，是男子愛惜情女之辭。

五六月裏天氣熱旺旺，

忙完仔勺麥又是蒔秧忙。

『我蒔秧勺麥無不你送飯湯的苦，

你田岸上一趟一趟跑得脚底痛。」

(註) 勺麥——割麥。

仔——了。

蔴秧——插秧。

你聯竿攆攆可是攆的我？

我看你殺毒毒的太陽裏打麥打得好罪過！

到仔幾時一日我能夠來代替你打，

你就坐在樹陰底下紮紮鞋底唱唱歌。

(註) 聯竿——打麥器。

攆——招也，聯竿打麥時之姿勢也。(第一句，男子戲謂情女，你

把打麥器一招一招，可是招的我麼？)

紮鞋底——是鄉間婦女無事時之消閑工作，故有在農隙中紮成鞋底

數十雙，以供全家一年之用者。

這歌，情景和設想，是能極致地適當地表出農村男女戀愛之情景和情味的。

以下三歌，非但有詩意，詩景，而且表現得情深入迷。

你叫王三妹來我叫張二郎，

你住在村底來我住在村頭上，

你家裏滿樹的桃花我抬頭就看得見，

我還看見你洗乾淨的衣裳晒在竹竿上。

(註) 來——語助詞。

小小地橫河一條條，

河那邊小小地青山一字排。

我牛背上清清楚楚看見山坳裏，

竹籬笆裏就是她家的小屋兩三間。

姐園裏一朵薔薇開出牆，

我看見仔薔薇也和看見姐一樣。

我說『姐囑你勿送我薔薇也送個刺把我，
戳破仔我手末你十指尖尖替我綁一綁。』

(註) 仔——了。

末——助辭。

下錄二首，末句是寫得最有神情的。

豆腐店姐妮會賺錢，

黃昏浸豆五更牽。

雪白篤篤豆腐撩在郎籃裏，
眉花眼笑撈郎錢。

(註)

牽——牽磨。

篤篤——形容豆腐的嫩。

撩——從水中取出。

姐要低來郎要高，

小姐妮捐棒打櫻桃。

櫻桃隻隻擺在梗籃裏，

姐搭郎親嘴摸奶吃櫻桃。

(註)

擺在——放在。

以下一首，是寫情女於日暮時燒好了浴湯望郎情景。

日落西山黃裏黃，

小姐妮扒柴燒浴湯；

三把兩把燒得溫溜溜，

推開紗窗望情郎。

下一首，自然情致，極美妙。

隔河看見小妹妹，

爬牆頭落樹採醬梅。

『採得醬梅大家吃，

摘碎羅裙啥人賠？』

(註)

落樹——即爬樹之意。

喻人——何人。

九 牧牛辭

當晨曦初上，霧散露滴，或日落西山，飛鳥投林之時，有一個牧牛兒郎，騎在牛背之上，徐徐地唱着如下的戀歌：

亮月彎彎照九州，

九州之外還有第十州；

黃牛水牛你聽我說，

我姓吳來姐姓周。

這牧牛兒郎，在和水牛談話，說，世界是這樣的無窮之大，可是多麼幸福呵，我有了戀了，我姓吳，我的情姐兒姓周。

亮月彎彎照世人，

一人肚裏一條心；

黃牛水牛你聽我說，

我的心就是姐的心。

亮月彎彎照八方，

一方成熟一方荒；

黃牛水牛你聽我說，

我情願姐田裏熟來我自家田裏荒。

亮月彎彎照仔姐妮家，

我勿曉得姐妮在那家裏做點啥；

黃牛水牛你聽我說，

把我駝過千山萬海去望她。

十 他們所唱的故事

民間歌曲中，農村男女，他們所唱的故事，也是歌詠風月的。這裏，只舉一首作證。

梔子花開六瓣齊，

潘巧雲結識海閣利；

楊雄石秀來傷義，

翠屏山上殺嬌妻。

只一「嬌」字，我以為便有替楊雄無限痛惜其妻之辭，而又表出是楊雄石秀之傷義。民間對此，却獨具隻眼。

十一 調笑辭

在舊社會裏，一般衛道先生所不敢講的，一般聖賢君子所想也不敢想的，民間歌曲就給以調笑，想像之新鮮，辭令之美妙，也是極盡其致的。

姐妮走路牽來牽，

月經布落在廟門前；

給夜叉小鬼拾得去煎湯喝，

閻羅王嚙嚙果然鮮。

槌子花開心裏香，

閻羅王的女兒結識判官郎。

陰間也有私情事，

怪勿得陽間要偷郎。

這連一般人民，素來懷畏懼陰間閻羅的迷信心理，也打破了。下一首，竟拍造出彫塑的佛像的風流韻事。

日落西山暗騰騰，

彌陀伸手摸觀音；

十八尊羅漢來捉姦，

四金剛出來講交情。

十二 荒疎城

本文以人生的意味起，也將以人生的意味來做本文的結局。

這篇末將要舉出一歌。

歌的形式，分成兩節，是先言他物他事他情以引譬起興，一直逼到本題，然後

分賦其事。

歌的內容，是說，大地呵，原是一座荒疎的城；人生呵，原是一場荒疎的；夢人生有什麼意義呢？這荒疎城中有兩條河流，人生活於此兩條河流之中，一條河流裏，人是爲了生活——柴米油鹽的謀算，工作，勞碌，憂愁，——等等人是在動着；一條河流裏，却是愉快，無愁的，輕鬆的唱歌。

你聽，你聽，那歌聲悠悠唱起，遠遠地吹送而來，而過，而去……

山歌勿唱忘記多，

官塘大路勿走草滿窠，

快刀勿用生黃鏽，

私情勿做兩荒疎。

說荒疎來話荒疎，

荒疎城裏兩條河；

一條河裏裝柴米，

一條河裏唱山歌。

一座荒疎之城，兩條似無窮若有涯的生命之河，自有大地人類以來，奔流至今，兄弟喲，你看，你聽。荒疎城內兩河間無數的男女勞苦，拚命；歌唱，歡欣；我們的生命都曾是隨這歌聲生長而來，且將隨這歌聲而消滅以去……

——廣大而狹的城啊！

——無窮而有涯的河啊！

一九三二年六月十八日草於亂奔的房間中，

學校教科書及參考書

中國文學小史
 中國文學史講話
 現代社會學理論大綱
 經濟侵略下之中國
 新教學法大綱
 文學研究法
 小說論
 小說的研究
 文學新論
 何謂藝術
 藝術漫談
 水彩畫概論
 戲劇概論
 戲曲論
 現代財政學

趙景深著	胡行之著	李聖悅著	漆樹芬著	陳雲濤著	宋桂煌譯	郁達夫著	宋桂煌譯	王森然著	林文錚著	倪貽德著	倪貽德著	馬彥祥著	余心著	趙祖抃著	
七角	一元二角	七角五分	一元	七角	四角	二角五分	二角五分	三角五分	六角	八角	四角	四角	四角五分	二角五分	七角

上海光華書局出版

文藝思

潮講座

文藝思潮 (三)

張資平

希臘文學的思想(二)

希臘的喜劇(註十六)大別之爲三期。其一是 Aristophanes (註十七) 所代表的所謂『舊喜劇』(Komodi archaia)，在前五世紀最爲流行。其二是『中期喜劇』(K. mese)，則盛行于前第四世紀之三十年代。以後便是『新喜劇』(K. nea) 盛演的時代，它是以 Menandros (註十八) 爲中心。但有學者併稱『中期喜劇』爲『舊喜劇』的。就全般而論，舊喜劇和新喜劇互作銳角的反對，各具特色，完全不

同。至于另立『中間喜劇』的名稱，的確也是因有一部分實具有過渡時代的特色。三者的性質是頗難一律論的。

(註十六) 希臘語之 Komodia 是 Komos(行列)和 Ode(唱歌)二字聯結而成，即從語源上說，喜劇實『行列唱歌』的意思。一說 Komodia 原意為村落 (Kome) 之歌。此外尚有其他的解釋，茲不再加深究。

(註十七) Aristo Phanes 生於雅典近郊之 Cuddatenai 村落中，其生死年歲不詳，似生于 452 - 445B.C. 間，而死於 376B.C. 以前。他的家世既非名門，家計亦貧寒，唯尚有餘裕足以使他選擇性之所近的學藝，年輕時當劇曲家的助手，實地學習舞台裝置因此單單於限喜劇，他實獲得了當代之悲劇及敘事、愛情等文學的一般智識。在 427B.C. 初參加喜劇的時演截至 388B.C. 前後為止，約四十餘年間，當一個喜劇作家，極為活躍，名望亦高。在 388B.C. 那年，上演現存的喜劇『福神』時，為他最後一次之親身出演。爾後尚有二三作品之上演，則全委之其子 Araros 之手。 Aris-

stophanes 的性格是保守主義，傾向於貴族趣味，酷愛和平。他最憎急進的煽動政治家，及街頭思想家。他的過苛的諷刺完全是由他的正義和愛國心激發出來的。

(註十八) Menandros 爲新喜劇之代表作家，于 342 B. C. 生于雅典，其父名 Diopaites，是他們村鎮中之有名望者，故他曾受充分的教育。及長，和主張快樂說之哲學者 Epicurus (342 - 270 B. C.) 相交好，性喜社交，嗜豪華的生活，與名妓 Grukera 結不解緣，是他的全生活中最盛開的生活之華。他也曾拒絕埃及王 Ptolemaius 之聘。終身沒有離開過雅典。292 B. C. 那年，在 Piraeus 海岸，急死于海水浴中。中期之喜劇作家 Alexis 是他的伯父。他的寫喜劇的手腕或許是獲得了長輩的傳授。Menandros 共寫有百餘篇的喜劇，但完全保存著的沒有一篇。至其斷片之發見甚多，共計有千餘種，其中亦有較大部之斷片，尤其是于 1693 年法國人在埃及偶然發見的稿本，是最大的收穫。

舊喜劇，可以說是對於希臘當時一般人的政治生活，社會生活，宗教，哲學，文學等所下的苛酷而滑稽的諷刺的批評，和現代所有的喜劇頗不相同。

Aristophanes 的作品有十一篇存留着。其中以批評上述三大悲劇詩人的喜劇

爲最有名。例如酷評 Euripides 的『蛙』(Patrachoi)，揶揄 Socrates 的『雲』(Nephelai)，及把共產主義和女人公有制之思想漫畫化的『婦人議會』(Ek Klesiazousai)等，都是很有趣的作品。這位作者，不見得有怎樣的深遠的思想或理想，唯對於他的縱橫無阻的機智和豐富的奇想，誰都會驚歎而佩服的。在他的任何的作品中，都可以發見出一種特別的努力，——誘導觀衆至更高一層的道義的世界，不論爲社會國家或作一個公民的個人。故他的喜劇的意圖似在依滑稽化遊戲化以撲滅會妨害他的這努力。矛盾，衝突，錯誤，及過失等。有時候他竟忘記了詩的演劇的界限，不僅以指摘可笑的事象爲滿足，更進而作正面之攻擊，常表示着道義上的憤激。但無論如何，他總算是佔有了喜劇作家所應有的才能之最高峯，——即使觀衆發笑的技術的心得。在能使紀元前第五世紀的雅典市民狂笑之一點，他實確是成功了。他之使用諧謔，漫談，揶揄，尤其是希臘人所稱的 *ponolochia* (漫談的機智)和 *Para Prosdokian* (飛來天外的奇想)之手腕，真堪歎服。在

另一方面，他的銳眼能洞察人性的弱點，性生活的缺陷，及社會生活之集團心理。他很巧妙地把個人的種種型態，野心政治家的利己主義，煽動家的橫暴，無氣力的青年們的卑劣的情慾，預言者神官等之奸詐，及無定見奴隸階級之狡猾等等，組織起來，作成社會之一面，使民衆看見後，會狂笑，能反省。又在考察滑稽而奇特（Grotesque）的場面之一點，他似乎具有絕大的能力。他的喜劇若從主題考察，確是很真摯的作品。又在把這個主題具體化之一點，他亦具有不可端倪的喜劇的才能。故結果通觀了他的作品全部的人，斷不至於顏色快快回家裏去的。他確能夠使觀衆各攜着一顆受過笑的洗禮的心，很快樂的回去。

在西洋喜劇史裏面，Aristophanes的喜劇在材料上和形式上，都是獨一無二的。他寫的這類作品，共計四十四篇，（有人說五十四篇）在現存的十一篇之外，尚有約近七百的斷片。現有之十一篇，在他的一切作品中，這算是最有名的，不獨表示了他所有的種種的特色，並且上演的年度亦能明瞭地考查出來。這十一篇恰恰

是由他的初期以至晚年的作品，故可以由它們推測作者的路徑的展開。由第一至第六之『鳥』，滿充着青春的熱情，主觀亦極強。即態度與見識亦甚自由而無所忌憚。由第七至第九之三篇，則政治的傾向稍為減少，而富于諧謔。第十第十一兩篇稍稍失却了初期所有之理想的強度，機智的作用比從前遲鈍了，表示了『中期喜劇』之先驅的色彩。亦足於證明 Aristophanes 在晚年創作力之衰減。據我們所知，現存作品中之『Acharnes 的男子』，『武士』(Ippes) 及『蛙』三篇獲得過第一賞。『蜂』(Sphexos)，『和平』(Eirens)，及『鳥』(Orniches) 三篇則獲得過第二賞。

以當時的哲學思想為題材的『雲』，在 423 P.C. 那年上演，目的是在揶揄 Socrates，故從來多人非議之，成為一篇問題的喜劇。這篇劇曲只是在描寫所謂大哲學者不外是可呪詛的詭辯家。其實作者原意並不是專以 Socrates 為對象，不過借 Socrates 之名以攻擊當時在希臘抬頭的詭辯哲學而已。——作者以為詭辯

思想只是一種難于捉摸的空虛，故用號稱『雲』的奇怪的人物以構成合唱團，（註十九）也就成了作品的題名，至次年作者的奇特的想像又轉向於雅典人之狂瘋的裁判興趣。作成一篇名『蜂』的喜劇。合唱團以法律之針為刺殺人民，苦虐人民的人物的象徵。有裁判狂的主人公名 PhiloKreon。他之用此名字，目的亦是在刺諷當時發月薪給陪審員及專籠絡人民的煽動政治家 Kreon。於是可憎的 Kreon 死了，該是和平到來了。作者當作一個預祝般的，於 421 B.C. 那年再上演第五喜劇『和平』。主人公乘着巨大的甲虫飛向天空的 Olympus，把在從前久受虐待的和平的女神拉回到地上來。至合唱團是由熱望着和平的 Attica 的農民而成立的。

第六的喜劇也是天外飛來的奇想的戲曲，即它的舞台是建設於天地之間的新的烏託邦（Utopia）。故合唱團為鳥類，題名亦為『鳥』。他指摘出，不單人們，即神亦墮落盡了。故世界不是在天，也不是在地，而是應當在兩者之間另造成一個理想國。此劇於紀元前四四一年上演。

在411Bc那年上演名『Lysistrata』的喜劇，它的意思是『建設和平的女性』，亦即是劇中的主人公，故以之爲題名。希臘的爲人妻室的婦人們，在二十餘年之久的內亂期間中，受盡了痛苦，只渴望着這位名Lysistrata的女丈夫到來。但是這位女丈夫所指示給她們的是什麼呢？她主張女性要對男性反抗，聯結一個拒絕性交的總同盟，然後可以根絕內亂，實現和平。這不單對當時希臘社會作一個諷刺，即對於中國今日之政界亦可作一個痛快的針砭。此作品也可以稱爲色情（Erotism）和離奇（Grotesque）的尖端作品吧。

同411B.C.那年，再上演一篇女性喜劇，名『Thesmophoriazousai』。即當Thesmophorion祭禮時，不許男人參加，而只由女子舉行。參加這個祭禮的婦女們，對於專描寫女性的短所的悲劇作家Euripides，欲加以懲罰。給Euripides知道了，因使他的舅父Mnesarchos化裝爲婦人去參加這個祭禮，替他作辯護之演說。但是Mnesarchos仍然是戲笑着，當做說一件趣事，去指摘女性的弱點和缺點

，因給婦女們擒住了，Euripides 費了很大的力量，才把他救了出來。這位悲劇作家再在 Aristophanes 的喜劇『蛙』上演時出場。此劇上演於 405 B.C. 在這時候，悲劇之三大詩人均已物故，雅典之大劇壇至爲寂寞，演劇之神 Dionysos 因赴黃泉之國，欲把 Euripides 帶回來。不過在這個場面，Aeschylus 和 Euripides 競技，結果後者失敗，Dionysos 便帶了前者回陽世來。這就是喜劇作家 Aristophanes 對於三大悲劇詩人的一種批評。合唱團是由居住於黃泉的沼澤中的蛙羣所構成，那是對於嘈雜的羣衆批評的一種諷刺。

前述之婦女劇『婦人會議』上演於 392 B.C. (1 說 383 B.C.) 內容是雅典婦人既深惡男子的橫暴，因互相協力，占領了國會，作成新憲法，實行共產與公妻。假如有美人和醜婦兩人，則男子一定要先滿足醜婦的性慾，然後可以和美人接近。憲法中是有這種規定的。它的實例，當作一個插話，在舞台上表演了出來。

現存喜劇十一篇中之最後作品是爲福神 (Pityos) 。（但對此亦有異議者）

福神自給天神 (Zeus) 挖盲了眼睛之後，世間的惡人多成富翁，正直的人反多窮漢，因此要治療福神的失明。不過作者一方面又點出窮神 Demia 來，要有窮神人們才肯勞働，社會才有進步，才有文明。若不善於驅使福神，反會成禍害的素因。作者所欲諷刺的即在此一點。

(註十九)喜劇之形式的構造亦模倣悲劇。先有「序幕」(Prologos)，作情節的發展的準備。其次有「合唱歌」(Parodos)。合唱團登場時之愉快的歌唱和喜劇特有的奇怪的假面及服裝，足以使觀衆吃驚。例如扮成鳥，蛙，蜂等的樣子，或作足于象微雲的特性空想的扮裝。其後有由合唱團的歌曲 (Stasimen) 區分爲數個之情節部分 (Episodien) 但內容的聯絡不及悲劇的那樣地注意。最後亦有退場合唱 (Exodos)。這些輪廓之組成實在和悲劇有共通之點。不過，實際內容含有極多粗亂的組織部分：即奔放的喜劇魂實欲破壞這種形式的束縛。這個破壞傾向從兩個方向表現出來了。第一，最顯著的是，合唱團把自己所應負的任務完全放棄，以作者之代辯人自居，向觀衆說話，爲作者和作品捧場，而惡罵其他作者的作品。此即所謂退場時的冗詞 (Parabase)，它的語意是『向前進出』即合唱

團一齊翻身，背着舞台，趨向觀衆方面而發言，故得此名。在戲曲作意之統一上說，完全是脫線的表演，也是幻想的破壞。但就趣味上說，確是極佳的技巧吧。這時的觀衆一定無不哈哈大笑的。第二是，本來的情節已經充分地進展了，也早得了解決，但在最後仍畫蛇添足地，聯結了許多場面以指示由那個解決所得的結果狀況。這似乎是無需要的懇切，反令觀衆發生不耐煩之感。總之，喜劇目的是在使觀衆發笑，對於戲曲的構造之嚴密的統一，本無須怎樣地去苦苦研求。即情節之進行和解決，也不必藉必然性，只求之于偶然性，反覺更爲有趣。這是舊喜劇的特性，也是受着希臘喜劇之起源——即興詩——所左右的遺產。

前而既述，舊喜劇和新喜劇的性質是完全相反的。但它們間的差異，決不是突然的變化，而是漸次推移的結果。這種推移的期間，在紀元前四世紀中葉，約經過了七十年之過渡期。這個過渡期的喜劇，一般稱之爲『中期喜劇』。它保存着幾分舊喜劇的特色，但受了時勢變化的影響，漸次採用了新的內容和形式。

屬於這個過渡期的作家，據我們所知的，有三十餘人。他們所寫成的作品總

數，計有六百乃至八百篇以上。但現在無一存留者。

中期喜劇之作家，最著名者爲 Antiphanes，他一個人就寫了約三百篇的喜劇。關於這位作家，有次述的傳說。即他的多數作品，並不是爲上演而作的，乃是爲，在與友人會合的席上，講讀而作的。這在西洋演劇史上，是值得注意的。假如此說是真，則亞里斯多德之所謂『朗讀劇之作家』（Anagnostikoi），及所謂『朗讀劇』（Lese Drama）之濫觴，在那時代大概已經存在了。（註二十）

註二十）「中期喜劇」的作家，除 Antiphanes 之外，尚有 Anaxandorids, Alexis,

Eubros(?)、Themacles等。又Aristophanes的兒子 Araros 和 Philippos，亦是屬此期的劇作家。

第三之新喜劇，和我們現代的喜劇相近似，從私人的日常生活取題材，而滑稽地描出人生之錯誤，過失，及缺憾。尤其是在希臘的新喜劇，常再三再四地使用情事之糾紛，這點是極爲顯著的。但其代表作家 Menandros 的作品，無一篇完全

存留至今日者，唯存大部分之斷片而已。羅馬喜劇之大部分是由這些斷片翻案而成的。故以羅馬的喜劇為根據，則不難推想希臘新喜劇的大概。對於羅馬劇文學發生有重大影響的，要推 Euripides 和 Menandros 兩人。

在中期喜劇，已經發現了一種情節的創作法。例如男子籠絡了一個處女，結果生了一個嬰兒，他們便遺棄了這個私生兒，但到後日他們親子再行相會。像這樣的情節的錯綜之描寫法，Menandros 曾再三使用過來。他的喜劇中有兩篇作品是由相同的構成法寫的。即把作意反覆描寫的頗多。試舉一個實例來說，例如『人們』(Heros) 和『農民』(Georgos) 兩方的情節都是雅典有一個處女名 mirrine 的受了一個青年的輕薄，私產下了雙生兒，一男一女，男孩名叫 Colrias，成長之後，回到鄉間的父親家中來做工，他們不知道他倆有父子的關係。這樣情節在『人們』和『農民』雙方，是同樣的。又女孩則受了隣家的兒子的誘惑。但不知道一切內情的父親熱心地為女兒向別的方面找結婚的對手。到後來一切事情才明白了。這點在上述兩篇喜劇中

亦相同。又名叫 Daos 的奴隸，在其間奔走了許多事項。這點在兩篇作品中亦相同。

由此觀之，這兩篇喜劇豈不是重複了麼？但熟加觀察，則兩篇作品之間實有絕大的異點。今先論劇中人物的名字。譬如 *Mirline*, *Gorgias*, *Dios* 等名字之通用，並不是指示在兩篇作品中的人物完全同一。本來在舊喜劇登場人物，因為是非實在的空想的人物，故常用寓意的名字。至扮奴隸或其他不重要的人物，則選用常見的名字，如我國之張三，李四，老大，小二之類。但是這種用名法，到了中期喜劇，便發生變化了。即多用實際所常見的人名了。到了 *Menandros*，對於特定的人物，常選用最通用的名字，並且使用純雅典的，慣用的人名。故他所用的登場人物的名字範圍頗狹小，多重複的名字。這是在他作品中所習見的。例如 *Moskion* 這個名字見於五篇的作品中，*Lakes* 見於四篇作品中，*Mirline* 見於三篇，*Daos* 竟見於六篇這作品中。

『人們』和『農民』的名字及伏線雖然是相共通，但它們所展開的內容不單不

是同一的，並且無半點相似。關於此點，今不憚煩述之如下。

在『人們』那篇喜劇，Murline 由老婢的奔走，把雙生兒送到一個牧羊人的家中，託他代為養育。到後來，她仍然和對手方的男子結婚。但彼此都不知昔日的關係。結婚後，他倆的生活是很快樂的。在這時候，那個牧羊人留下了許多債務死了。為要償還這些債務，那兩個雙生兒非勞働不可了。所以男的走到父母的家裏來做工。Murline 雖然知道新來的工人即是自身的兒子，不過沒有勇氣把這項秘密告知丈夫。但又小不忍傍觀着自身的親生兒女像奴隸般的勞苦。年輕的奴隸 Dasos 愛慕了那個女子。他們的父親只當他倆是奴隸同志的結婚，並不反對，並且加以贊助。但是那個女子受了鄰家的青年的誘惑，差不多到了分娩期了。她對於這個困難問題，頗難應付。但 Dasos 因為愛慕這個女子，自承了這個罪孽。這時候，做母親的再不能忍耐了，因為女兒一嫁了奴隸，一生涯便會失掉了人生的自由。因此，她把一切秘密都告訴了丈夫。

至在『農民』的喜劇中，則Maurine自任一切艱苦，把奴生兒養育長成。她家中雖然貧困，但尚不至降低至奴隸階級。女兒和隣家的青年發生了關係，青年雖願意和女兒結婚，但他的父親則欲他和另一個女子結婚。無氣力的青年不敢反抗父親的命令。一方面Maurine把男兒送到鄉間去，使他作一個自由的勞働者以自活。恰好那個主人即是生身的父親。他在主人家中勤勉地勞働，深得了主人的歡心。主人爲報酬他的勤勞，擬使他和主人的妹子結婚，而對他的全生活負責。但Maurine是知道那個主人即是兒子的生身父親，她聽見了這個消息，狼狽失措。同時女兒又快到了臨產的時期。於是她把一切表白出來了。女兒才得和愛人結婚。

像這兩篇喜劇，內容是相異的。Menandros所以必用同樣「伏線」的前提，他完全是想把Maurine在兩方寫成完全不同的性格。在『人們』方面，她是不顧私生兒，把養育的責任委之於牧羊人，最少，她在表面是裝出未曾生育的樣子，而過她的享樂的生活。反之，在『農民』裏面，她表示了最高的母性愛，因爲私生

兒，她在度她的艱辛的獻身的生活。一般淺薄者流，對於作品並不深加研究，而遽以千篇一律評之，妄哉！

Menandros 的作品大部分是斷片的。除上述兩作品之外，尚有『剪了前髮的女郎』（Perikleiomene），是以他的愛人爲模型而寫的，『Leukadia』，是由于對投身 Leukadia 海的悲戀的女詩人 Sappho 所起的感想而寫成的，及『仲裁裁判』（Epitepontes）等，都是古來有名的作品。

新喜劇在構造上說，和舊喜劇不同，它受悲劇的影響甚大，可以說已經獲得了近世喜劇一般所具有的整齊的形式。有人說，在新喜劇，合唱歌已經不存在了。但這決非確說。合唱歌實尙存在於第二世紀時代的喜劇。不過合唱歌的活動範圍極端地縮小了，只差不多是用於幕間的聯繫上而已。因之附隨於合唱團的各種特徵，亦自然地消滅，減退。故在新喜劇完全無『退場冗詞』（Parabase）了。又新喜劇也不企圖以奇怪的服裝去集中興趣，它只保持着戲曲的事件本身的首尾一貫。事

件的解決同時即是戲曲的終了。它是以序幕 (Prologos)，情節區分 (Epeisodion)，及閉幕台詞 (Epilogos) (註廿一) 三者為構造之主要部。不知從那一個時代起，在序幕和閉幕台詞兩方，戲曲中全部人物皆須登場。

(註廿一) 在閉幕前要報告事件之歸結，並說明由此事件所應領會的旨趣，教訓等，是為閉幕台詞。

其次在材料上說，舊喜劇和新喜劇亦有更顯著的差別。在舊喜劇，只要能夠獲得諷刺，嘲笑，以及批評的材料，不論怎樣的事件，怎樣的人物，都可以採用。即是說，舊喜劇的態度並不是以私的事件或人物為對象，而是對於公的社會生活上之一現象欲加以澈底不稍假借的批評，故常遭政治當局的顧忌，有時竟受法律上的禁止，而作家亦常蒙政治的高壓的迫害。當然，這種壓迫是和民主主義政治之精神相矛盾的，故不久便撤回了。但是在這時候，觀眾一般的趣味已經起了顯著的變化。在紀元前第四世紀末葉，希臘民衆對於政治不甚關心了。故以政治的事件或人物為題材的戲曲，實不足以引起民衆的視聽。在這時期的希臘哲學之智識和方法，只是對

於希臘人的日常生活，教以節度和中庸。在舊喜劇中所有的奔放，自由，離奇，怪誕的空想的飛躍，早已經不能引起受過了啓蒙的洗禮的觀衆之興趣了。在汎希臘（Hellenism）時代，希臘的國家漸次失掉了政治的權力。反之，希臘的個人在通商貿易及其他事業上，向四方發展。故當時的希臘人在經濟上反極有餘裕，庶民階級的生活表示出實質的安易的狀態。於是喜劇的世界也不能不順應這個庶民的階級。在那時代的希臘的布爾喬亞，實在是厭聞政治的變動，思想的問題，及對於這些的批評或嘲罵了。他們只是樂於見聞他們的實際生活中所隱藏着的萬般的滑稽及趣味。尤其是愛好寫實的描寫。他們只是想在實在世界的見聞上，亦即是在社會常識學上，獲得些智識。

由上述知希臘舊喜劇是頗高蹈的。反之，新喜劇受了那時代的實利主義的支配。故在取材上表示出極大的變化。它完全放棄了公的材料而向希臘庶民之私的家庭生活，吸取材料。

新喜劇規避對於個人的嘲罵。對於外國人奴隸乞丐等的性格雖時常加以苛刻的針砭，但對於其他有社會地位的個人，則不敢加遺一枝嘲諷之矢。不過就作品全體說來，仍然是滿蓄着諷刺社會狀態的色彩。這是表現着起源的意義和喜劇本來的特性之一部。

其次新喜劇是放棄了超自然的超人的描寫，努力於回復至自然和人類的領域中。故它所把捉住的只是凡俗的現實的人生，常喜歡以起伏于私的生活之人情的鬭爭及煩惱為題材。它並不具有何等的理想，也不欲指示何等更高的目標。它只是描寫自然而然的世現象，完全不見有空想的作用。它只是鉤心鬥角努力於震撼觀眾。例如描寫年老的家長的風流情事，給父母寵壞了的少爺們的放蕩，狡猾的家僕，好議論人之長短的食客，汎希臘時代的有名的藝妓的媚態，無恥的介紹人，嫉妬心最強的兵士等，以這些有缺點的人物為主要的角色。故就全般說，浮薄的快樂的情調至為濃厚。即布爾喬亞的文學在這時代已經開始了。

第三，就目的而論，舊喜劇和新喜劇亦不相同。舊喜劇之第一目的是在成爲一個諷刺。但以滑稽的狀況爲中心，亦是他們所極留意的。至於情節，卽極簡單，亦無不可。它的主旨只是在使觀衆感着有趣便夠了。因爲要充分收笑的效果，故對於這點費盡了工夫。不單需要愉快的，而且需要奇拔的。幸得觀衆對於作家也並不質問事件之真僞邪正，只要能引他們哈哈大笑便算成功了。他們的喜劇如合了這個條件，什麼材料都可以使用，以天空爲舞台亦無不可。至於怎樣地走得到舞台上，是毫不成問題的。在天與地之間有鳥國，以這個鳥國爲舞台，觀衆均覺得它有趣。至於人類並非鳥類，何以能住在鳥國中，他們是不加追究的。此外或把人們送到地獄中去，或使音樂隊立在雲堆上，舊喜劇的舞台是可以這樣自由自在變化的。

總言之，舊喜劇的目的是在用諷刺以收笑的效果。但經過了中期以後之新喜劇，諷刺的觀念急激地減少了，而代以另一個新目的，卽新喜劇在『笑』之外，亦以訓蒙爲它的一個目的。最少他們要揭出以教訓爲目的做他們的裝飾的廣告。喜劇

應當是笑的娛樂，同要給人生以一種益處。觀衆由這個喜劇，可以洞察世風和人情，因之在處世術上有所領會，有所參考。在紀元前第四世紀末葉的雅典人，大都有這種見解。故在新喜劇的斷片中，常發見有許多這類傾向之格言的文句。不單限於喜劇，一般的演劇及文學之目的，也是在改善人類，教化人類。這種思想在文藝復興以後，一直至十八世紀前後為止，都成爲一般所信奉的金科玉律。至最初作這種定義的，恐怕是羅馬的Horatius。他的『詩論』中卽有此種規定，大概他是從羅馬的Seneca（註廿一）悲劇及模倣新喜劇之羅馬劇歸納出來的吧。至希臘的Aristoteles，則尙未有這種見解。

從來傳說新喜劇作家有六十四人之多。但現今所知者尙不及半數。作品之數恐怕亦很多。新喜劇不及舊喜劇之篇幅長，故比後者多產。Diphilos 寫有百篇。Philemon 則寫有九十七篇。這兩位作家對於羅馬之喜劇作家Plautius 和 Terentius 發生了很大的影響，也供給了他倆的作品藍本。由是羅馬的模倣希臘劇漸次得

了勢力，而希臘劇則逐漸凋落，終於消滅。

(註廿二) Lucius Annaeus Seneca (A.B.C. — 65 A.D.) 是有名的羅馬禁慾主義 (Stoicism) 的哲學者，著述甚多。詳細參着下面之羅馬文學思想史。

希臘的藝術是所謂『偉大的簡樸與崇嚴的穩靜』(Grosso Einfach und erhabene Stille) 的表現，即是『調和與透澈』的表現。造成這樣的表現的希臘人，當然是快活的，明朗的樂天家，這是自十八世紀初葉德國人 Johann Joachim Winckelmann 以來的傳說。(註廿三) 但是希臘人果然是具有這樣的性質麼？這種見解從希臘的雕刻及建築所得的印象推測，似乎中肯。但若從希臘文學全體觀察，則不能無疑。Aristophanes 的喜劇所批評的希臘人的生活是怎樣的呢？又悲劇詩人們的思想裏面不是也潛伏着許多濃厚的厭世思想麼？荷馬的純樸的敘事詩仍然是帶着惻惻動人的憂鬱的情調。又實際的希臘歷史教示給我們的是些什麼呢？戰亂，政爭，暗殺，屠殺，自殺，及遺棄嬰兒等！這些黑暗已經明顯地告訴了我們，希臘人生活是怎樣

的生活了。若單從這點考察，我們不能不相信 Jakob Burckhardt 在他的『希臘文化史』(Griechische Kulturgeschichte)裏所下的斷語，『希臘人的生活是地獄的』。希臘人的氣質大概是具有兩面的，一面是『調和與透明』，即所謂 Appollo 的氣質；一面是迷亂與陶醉，恍惚與沉思，即所謂 Dionysos 的氣質。這是 Friedrich Nietzsche 的見解。他可謂把捉住了真正的希臘精神。

(註廿三) Winckelmann (17-7-68) 德國之攷古學者兼美術批評家。

現在我們對於希臘之文學論略加以攷察。在希臘最先有比較整齊的文學論，是亞里斯多德的『詩學』(Poetica)。他的受業師柏拉圖，雖常略論詩文但始終未表示過獨立的文學論的體系，並且不是以文學的立場論文學。他說，文學對於人們的養成，——尤其是特殊階級，例如軍人階級之養成，——有什麼功用呢？柏拉圖是從文學與其他事項之關係攷察文學的。故他的結論是文學之否定。他從他的著述『理想國』裏面把文藝，尤其是把悲劇放逐出來，這是有名的事實。他之所以取如此的態

度，完全是他的思想立場使然。至他個人是愛好文藝的，對文藝也極有理解，縱令沒有專門寫過文學論，但由他的日常說話，對於弟子們，當然有相當的文學的感受。果然亞里斯多德遂完成了他的文學論。亞里斯多德著有兩種文學論：其一名 *Peri Poieton*，類似詩人論乃至文學作品評論的著作，是大規模的專門講義，可惜大部分是遺失了，只存僅少的斷片而已。其二是現存的『詩學』(*Peri Poietikes*)，但也決不算是完全的保存着。現在的『詩學』全部共廿六章，由第一章至第五章謂之總論，概論詩文的本質，起源，機能，及種類等。第六章以下為各論。至第二十二章止為悲劇論。第二十三章以下則為敘事詩論。由這個體裁看來，現存的『詩學』必為斷片無疑。至或係未完成的講義，或由於門人的筆記的遺漏，或又為後世讀者所遺失，三者必居其一。總之現存的『詩學』決不是完全的著作，最少也散失了三分之一，或竟散失至一半以上，亦未可知。因為在這部『詩學』裏面，並無抒情詩的說明。對於這點，讓一步說，亞里斯多德或許也和他的受業師一樣，以抒情詩

爲一種音樂而不加以論述，是關於敘事詩之說明亦僅有由第二十三章至第二十六章之簡短的篇幅。並且對於與悲劇相對立的喜劇亦差不多全無說明，似不合理，因爲當他講述文學論時之紀元前第四世紀後半期，正是喜劇最隆盛的時期，亞里斯多德何能對它全不留意呢？此外，這部詩論內容前後的聯絡有脫漏，有顛倒，至不規則，此更足以證明它是不完全的著述。不過亞里斯多德對於詩文的思想，則儘可以由這部『詩論』窺測出來了。

今試先攷察亞里斯多德對於詩文一般的見解。在第四章裏面，他論詩文之起源和發達，舉了兩個條件出來，做它的原因。他說，詩文之起源是對於模倣衝動和模倣作用的喜悅的感情，即人們每遇着某一個對象，便會起一種模倣的衝動，看見了模倣成功了的東西，心裏便感着滿足。像這樣的自然的心理作用即是詩文的起源，亦是它發達的原因。這是亞里斯多德的根本思想。對於這點，雖有種種的議論，但他的解釋『模倣』這個概念，決不是限於偏狹窮屈的文字上的意思。他的『模倣』的使用

範圍至廣。例如藝術的再現，空想的創造等都可以適用他的模做的概念，這是由其他部分的論述可以證明的。總之，詩文的本質是模做，而模做之衝動和喜悅即是它的上述之二條件。把這種思想適用於各個文學種類，則敘事詩和戲曲都可以定義為『模做的描出』。故由這個『模做』的手段，對象，及方法為區別。詩文可以分為三類，這個理論詳述於第一章至第三章的裏面。（註廿四）今試先攷察模做的手段。使用音律和旋律的是樂器的藝術。單使用旋律的則是跳舞。單以言語為手段的是詩文的一部，如敘事詩及 *Socrates* 的對話之類。兼用旋律和言語的則為劇文學。

其次是由對象之分類，此即高尚與通俗之區別。例如在文學之中悲劇是屬於前者，喜劇則屬於後者。最後是由方法之分類，則有由敘述方法之敘事詩和由動作方法之戲曲。以上是在序說中所述的文學思想的要點。因為說明過于簡潔，故尙多糾紛不明之點，這是不得已的事實。但其思想的骨子則不難明瞭也。

佔有各論之大部分的是悲劇論。但今先介紹敘事詩論，這部分詳述於第二十三

第二十四兩章中。敘事詩也像一切的文章所應有的那樣，在描寫統一而完全的整理好了的事件。它的冒頭，中央，和結尾三部分是一貫的，應當像看一幅完全的圖畫一樣，能夠給人以統一的印象。作一個文學之敘事詩，和歷史的記事不同。因為後者不僅是一件事件，要明瞭一定的時代，即歷史的記事之任務是在把那時代所發生的一切事件悉數舉出。（註廿五）

第二十六章，即最後之一章，有敘事詩和悲劇的比較論。亞里斯多德說，一般的人們以為敘事詩不似演劇那樣把實際的動作演示給觀衆，但以能理解它的內容之聽衆為對手，故是最高尚的文學，其實這完全是一種謬見。亞里斯多德力主張悲劇文學才是最高級的文學。他所舉的理由是：（一）悲劇包含有敘事詩所有的一切；（二）在達成模倣的描寫上之目的，因規模比敘事詩小，容易貫徹，因之更容易緊縮，更容易成就整齊的形式，（三）實際上敘事詩動輒失却它的統一和集中，在作一個文學的機能上，悲劇可以成就敘事詩所不能成就的事項。

然則悲劇之機能是什麼呢？亞里斯多德在第六章的冒頭裏面，對於悲劇下定義如次：

『悲劇是嚴肅的，有一定之大小的整飾好了的某種動作之模倣的描寫。修飾了的詞句，尤其是依據單純的故事的形式，而是取由動作的人物所演示的形式。悲劇的效果是在藉恐怖和哀憐，以引起『脫離與之相類似的感情之淨化』(Katharsis)』

希臘的悲劇和近代演劇論分類中的悲劇性質稍異。劇的葛藤如果是主人公之死同時即為終結(Catastrophe)之種類，希臘人固然稱之為悲劇。即情節過超了最高點(Climax)之後，結果得着圓滿的解決之劇情，希臘人仍稱它為悲劇。故希臘人對於我們所有的喜劇以外的真摯而嚴肅的演劇全般，都稱之為悲劇。(註廿六)此外獨白，對話，合唱等等部分皆有使用特定的詩形之規定。故在定義之第二段裏面，插有特殊的註解。這個定義，對於後世之文學論，演劇論等是非常重要的。若一一加

以議論和解說，則須論述者將不知凡幾。今僅就悲劇之效果以及機能的部分稍加說明之如下。

上述悲劇之定義有所謂『藉恐怖和哀憐……』的文句，或許有些語弊，不甚明瞭。其實它的意義，至為淺近，即我們看見了某一個人的不幸，自然而然地會發生惻隱之心，而起一種感情移入的作用，即自然會起『設身處地……』的感想。這種感情不單限於演劇的場合，在實際日常生活也經驗待着的一種情熱，尊重常態（Ethos）厭惡情熱（Pathos）的柏拉圖，排斥用人工的引起這類感情的悲劇。在他的理想的共和國中，決不招納這種悲劇詩人的。但是亞里斯多德則不然，他抱有更深更積極的思想，即他以毒攻毒，使用最近代的醫學的療法以說明悲劇的機能。他說，悲劇因為要鎮抑人們的感情，所以必須先激發及煽動這類的感情。在實際生活上有意識地或無意識地所必經驗的苦痛和悲哀，實在是常在顯在地或潛在地沉澱於我們的心理裏面。為要使這種沉澱發散，勢必先要把它攪亂，故有施以人工的煽激

的必要。悲劇即成就了這個必要。鬱積着的情意被攪亂後，經過醞酵，而揮發，完全消散了後，便發生一種清爽的愉快的心情。這即是悲劇之治療感情的機能。亦即所謂感情的淨化。一般以爲淨化（Katharsis）的作用不是亞里斯多德的發見，在他之前，Hippocrates 的時代，既經見有這個名詞，又使與音樂發生關係之這種作用，在Tythagoras 時代也曾有作理論的說明者。至應用於論劇的則是亞里斯多德。但在『詩學』裏面，關於此項，別無詳細的說明了。他反在『政治學』Politiká）裏面討論這種作用，即該書之第八章中，有論抒情詩及音樂的淨化作用之一節。在這節裏面，亞里斯多德聲明將在『詩學』中另詳論悲劇之淨化。但現存的『詩學』中，並無此一項。故知它有紛失了的部分。其次在他的『修辭學』（Rhetoriké）中，亦有簡短的記述。參看這些記述，我們知道和悲劇有關係的感情，實有種種。其中最重要的有二，即恐怖和哀憐（Pobos Kaie Eleos）。恐怖是，指某種破壞的痛苦之性質之災害印象所引起的不安的痛苦感覺。哀憐則是對於某個人

所蒙的災害的同情，——設身處地的同情。在他的修詞學中，只有此種程度的解釋，別無更詳細的說明了。但這種說明仍然是漠然不得要領。故後世之人對此，如下面所述，不免發生種種的誤解。

亞里斯多德之這樣地提出的淨化說，似乎是暗示的。它實在是非常深刻，意義非常澈底的思想。跟着現代思潮的進展，若加以相當新解釋時，則在任何時代，這個淨化作用都具有妥適性吧。例如從近代生活之複雜化一點說，遂有Freud和Adler一派的精神分析學發生，對於人類意識生活施以根本的淨化的治療，（註廿七）可以說是很有趣的事象。對於這種人類實際生活上的感情施以醇化淨化的作用本是人類應有的永久的要求。亞里斯多德之淨化說是看見國民的悲劇而提出的，我們就不難明白他的苦心和立意的深刻了。因為當時的希臘人的生活之一面是深刻的人類苦生活苦。此種痛苦的現象就在文學上表現出來了。『最好是莫生到這世上來。其次最好是早日死了算了。』這是由當時希臘思想之厭世主義所產出的感情的鬱結。他們對

此，將如何地排解，如何地挽救呢？他們以為唯有埋頭於 *Dionysos* 的藝術，悲劇，而受淨化的治療，才是他們的最必要的唯一的方法。

在『詩學』裏面，並沒有獨立的喜劇論。因為與悲劇相對照的關係，散見於各篇幅中，只有些斷片的見解。縱令把它們蒐集起來，說明亦嫌過於簡單，未能盡意，不能成爲完好的喜劇論。『詩學』裏面的獨立的喜劇論，恐怕早已散失了。在今日，可以確斷其爲亞里斯多德所下的喜劇的定義亦無之。在法國 *Coislin* 文庫中保存的 *Tractatus Coislinianus*，一般推定它是屬第十世紀的稿本，大概是熟知亞里斯多德文學論而模倣寫成的喜劇論。至於和亞里斯多德有怎樣的實際關係，至現在尙未獲得有何等確實的判定。不過縱令是經過多數學者之手，一代一代地傳下來的，但也並沒有發見有像文藝復興期所常見的現象，受了歪曲的形跡，在相當的程度上，確是繼承亞里斯多德的詩學思想稿本。在這裏面有喜劇的定義。

『喜劇是不完全而滑稽的，保持有充分的長度之某種動作的模倣。在作品

中之特別部分，各有特別的修飾。依動作的人物而直接表現，不成爲故事的形式。藉愉快和哄笑，從與之相類似的感情，使之淨化。故它的起源即是哄笑。」

如上所述，那篇稿本是以愉快和哄笑爲喜劇的感情之中心。不過喜劇的淨化是否卽爲亞里斯多德的思想？這是尙屬疑問。但是 Freud 等人，有所謂 Libido 的學說，更由機智與洒脫之研究，仍主張喜劇的淨化說。（註廿八）

以上所介紹的亞里斯多德的文學論，（這可以說是希臘文學論的代表，）雖包藏着許多深刻的思想和暗示，但仍未能稱爲完全的記述。第一，它的材料並不充分，是這因爲當時印刷術尙未發達，不容易自由地利用文字。第二，他沒有把希臘文學和外國文學比較，而觀劇則每年只有一次，此外尙有實際上之種種限制。其未靖完美，固無足怪。至德國之 Lessing，以『詩學』與 Enclirio 的幾何學原理並稱，對於亞里斯多德未免過獎。不過它在西洋文學思想史，西洋文學批評史上，確是第一

部，最巨著，最有價值的文獻，這是無俟議論了的。

(註廿四)他的序論裏面所攻擊的，不單限於詩文，並及藝術。故多少糾紛混亂之點，這是無庸諱言的。

(註廿五)關於敘事詩所述的見解，已經在論悲劇的第七章至第九章所講義的裏面應用過了。大體，他是這樣地指示的。即文學的情節應當是整飾的，全一的，但不是無限長的，要有相當的區分，適當的長度。否則不能給人以美感。原來美是根據於整齊和輪廓的。爲要促起美感，必須一目能夠瞭然。換言之，即須要適度的長短以便留藏於記憶裏面。至歷史是記述現實發生的事情，而文學則描寫或許有發生可能的事情。文學是處理普通的事象。歷史只處理個別的事象。故文學比歷史是更高級的。更是哲學的。這是亞里斯多德的大體的見解。

(註廿六)近世演劇之分類，一是以真摯的事件爲題材的。一是滑稽的事件

爲題材的，是謂之喜劇。（鬧劇），前者再分爲二種，由主人公或準主人公之死或沒落而告終局的才謂之悲劇（Trauerspiel）。若主人公不死或免了沒落，糾紛的事件得着了圓滿的解決者，則稱之爲解決劇（Schauspiel）。至在希臘，則統稱之爲悲劇，且極少以主人公之死告終局的。

（註念七） Sigmund Freud (1856—)，奧國之神經病學者，精神分析研究家，主張性慾之滿足可以治療一切神經病。他說，即兒童亦有性慾衝動，最顯的證明是竊觀慾與露出慾，即喜歡看他人的裸露及喜歡以裸露示他人，這恰和性的興味之二傾向Sadismus和Masochismus約略相同。但是Lowenfeld則非難Freud的性慾過重說，他說，兒童並無性慾衝動，兒童之喜歡露出肉體，因爲是欲求解放，至喜歡看他人之肉體，則全是好奇心的發現。Alfred Adler爲Freud的門下，亦反對其師的性慾過重主張。他主張一切人的行動皆起因於『傾向權力的意志』（Der Wille Zur Macht），至於性慾只是這種意志

之一部的表現而已，是謂之優越慾說，但是一切的人不容易成就這種意志之充足，故常對他人存一種劣等感（minderwertigkeit），而具有打勝這個劣等感的補償作用（Kompensation）。

（註八）據 Freud 說，如像兒童所表示的同性的衝動等，為原始的性的興味，存在的範圍至廣。此外尚有強烈的性的慾望，及在無意識中潛伏着的性的本能，統稱之為 Libido，是即他的學說之根本。但他的另一個門下生 Jung，雖承認有所謂 Libido 的存在，但其解釋不同。他以為 Libido 實與柏格森的『生命力』（Elan Vital）相當。

（第二章完）

光華小文庫

文藝一般論 芥川龍之介著	高明譯
文學研究入門(上)	郁達夫等
文學研究入門(下)	趙景深等
創作指導集	何丹仁等
到創作成功之路	張資平等
現代中國作家自傳(第一輯)	柳亞子等
新聞學入門	黃天鵬著
讀書經驗談	余楠秋等
「九一八」與「一二八」	柳亞子等
祈禱 窪川綺尼子著	華蒂譯

每冊實價一角五分

小說
講座

小說作法 (三)

高明

第六章 結構

一篇小說的好壞，全看結構如何。所謂結構 (Plot)，便是表現的方法。表現方法好的作品，即使文句壞一點，都沒有多大關係；反之，即使鋪排着許多華麗的辭藻，而全篇亂七八糟，毫無組織，或是組織得絕對不能得到整個的效果，那末那篇作品終于是不值一顧的。

在前一章，我們考察了作品的視點及形式。事實上視點及形式，也不過是結構

的外面的一部分而已。

在構想一篇小說的時候，應當先抓住一個主題（Theme）。而那小說全篇，便要專向那個主題進行。所謂結構，便是怎樣最妥切最有力地發揮那主題的一個設計。神經上顯露着病態的今日的文人，是有着專在形式上用功夫的傾向。就是從普洛派方面，也可以聽到「新藝術樣式的探求」的呼聲。但是我以為，藝術的形式是跟着社會生活發展的；生活在十七世紀的法國社會裏的莫理哀（Moliere），無論怎樣「探求」，也寫不出易卜生（Ibsen）所採取的那種形式的戲劇來的。所以所謂新藝術樣式的探求等等，畢竟是閑人的閑事而已。我們就是歷史方面看，也可以知道一些不朽的傑作，無一不是因了它的內容而被傳誦至今日。光是形式出奇，而內容空虛的作品，即使能被驚奇于一時，也不會有長久的生命的。至于這種毒花將貽給文化落後的中國的弊害，更不必說。

邇來聰明的讀者會問我吧：『照你這樣說來，技巧是不必要的了？』當然不是

這樣的。寫文章而沒有技巧，是寫不好的。比方說怎樣鋪排你所採用的題材，便需要技巧。我不過是說技巧應當用于全篇大處，不可專用在形式上面而已。並且在構想的時候，形式是會同時自然而產出的。不要把內容與形式分開，而愁着形式的事吧！

結構好比縫衣。比方說，一個人走到布店，看見有一種布，他想：『用這布縫一件短衫倒不差！』于是將那布買了回去，加以剪裁，做成了一件短褂。——這時候，布好比題材；預備做一件短褂的意思好比主題；剪裁便好比結構。

我們平常穿衣裳，決不是把整塊的布縫縫籠，就這樣套在身上的；一定要加以剪裁。同樣，在寫小說的時候，我們也不可以把題材原本敍出，就算了事；一定要就原來的題材加以取捨。好比在做短衫的時候，若嫌太長了，那末即使有些可惜，也不能不把它剪去一段。此外應當加上的，爲貼邊，領，鈕釦之類，則加上去。

寫小說第一要注意的便是全篇的統一。不過你們倘若照我所說的方法（即抓住

一個主題）去構想，那末這一點是很容易辦到的。倘若對於那主題直接間接都沒有貢獻的，那末便應當將它捨去。這捨去雖然有些可惜，却是好的。不然長袍不長袍，短褂不短褂，豈不糟糕？

從歷史方面看來，小說的結構是由單純至複雜，由無機至有機的。這我相信是與社會關係的鬆弛和緊密有關係的。較早的小說，都作平敘式。如波卡雀(Boccaccio)的十日談(Decameron)，就不過是把一百個故事像珠子一般穿起了而已。又如塞爾凡代斯(Cervantes)的吉訶代先生(Don Quixote)，則不過是依次敘述了吉訶代先生在他的「征途」上發生的一個一個事件。至于我國的儒林外史等，一個事件與另一個事件也只保持着鎖鏈式的關係。(現在的蝴蝶鴛鴦派，也多沒有跳出這個階段。)像這種小說，即使把其中的事件增一些，刪一些，都不會影響全篇。這種平面的敘述法，徵諸實人生，已可知其如何不合理。在實人生中，事件的發展常是變化無常，并且一個事件與另一個事件常保持着交錯的關係，而絕對不是單獨地直線

式地發展的。祇是因爲他們生活在較低級的社會裏，根本沒有注意到這一點而已。

到了現代，交錯的及有機的結構才出現了。要舉倒真是舉不勝舉，你們可以就雨果（Victor Hugo）的偉大的苦人（*Les Misérables*）去仔細研究一下。不然就是看看一些無聊的偵探小說，也可以知道。

小說中可以有兩種事件：一種是積極的事件，一種是消極的事件。積極的事件是直接向主題進行的事件；消極的事件是表面上似乎是阻礙故事向主題進行的事件。記得老先生教我們做文章的方法，有「欲揚先抑」的話。那末這時候的積極的事件也便是「揚」；消極的事件也便是「抑」。故事中插入一些消極的事件，實是增進效果的最簡單而最好的方法。在寫一個革命家的堅決的時候，應當同時寫些他的彷徨。在寫一個美滿的戀愛的時候，應當同時寫些其中的銼折。這「彷徨」，這「銼折」，表面上雖像是阻礙故事向主題進行的，事實上却適足以顯出那革命家的堅決，那戀愛的美滿。

有些時候，在故事的發展上發生了困難，非用想像去加以補充不可。但是借重想像，應當萬分小心才是。這想像應當完全以事實為根據，並且應當非常正確。在這時候，你們應當完全用科學的態度，加以冷靜的判斷，精細地考察一下其間的因果關係是否合理，在可以不用的時候，務以不用為是。倘若專靠想像寫東西，那末作品便會成類型的，而不能現出生動的人生的真相。

從前的文學，人物事件大都由空想構成。在那時候，作家的唯一武器便是想像力或空想力；空想力豐富的人，便被尊為天才作家。但是現在却不對了；現在的作品，大都立足在事實上。就是人物，也大都有着模特兒。完全由空想構成的作品，已一篇也看不見了。現在把日本國木田獨步敘述自己的作品和事實的關係的文章摘譯幾段在下面，看一看空想在他的作品中所佔的地位吧：（這裏所說的幾篇，都有中文譯文，可與原作參看。）

『我所寫的小說，可分爲四類；第一，人物事件全由空想產出；第二，從實際的人物或事件得來暗示；第三，實際的人物和事件做那小說的主要部分；第四，如實地描寫了實際的人物和事件。……』

『巡查完全是寫生。本名是高野氏。當我寄食在西園寺侯家的時候，侯正做着代理總理大臣，所以有三四個護衛警察。而其中一個便是高野氏，他和我不知不覺地要好起來；自從我知道他的經歷以及人物之後，我對他很抱興趣。因此他叫我到他家去玩，我便訪問了他的寓居。因爲我此去根本早已抱着做一篇寫生的目的，所以十分注意地觀察了寓居的模樣，居室的體裁，以及他的一舉一動。這時候他從抽斗裏拿出他自己寫的一篇警察論，樣子又想給我看，又不想給我看；我于是叫他朗讀給我聽。并且我對他說「請你借一借給我」，將這稿子帶了回去，因而寫起了這篇巡查。倘若不把這些稿子當做材料，那末這篇東西會像沒有骨頭一樣吧？……』

『第三者是有相似的事實的。但是這篇東西裏所寫的男女兩主人公的性格，却和實際的人物絕對不同，只是有幾分相似而已。並且在男主人公的行爲中，連我自己的閱歷都攙雜得有。

『牛肉與馬鈴薯的主人公岡本誠夫的性格，是我任性寫的。但是他的演說却是我的演說。並且北海道熱乃是我的實歷；空知川的岸邊便是這實歷的實證。還有這篇東西裏所寫的四五個紳士，都是借自實在人物：「竹內」是竹越三叉君，「綿貫」是渡邊勘十郎君，「井出」是井上敬二郎君，「松木」是松本君平君。這幾位，實際也常在櫻田本郡町河岸的俱樂部中吐着氣燄的。至于「上村」和「近藤」，則是表現我的趣味的想像人物。』

還有些時候，故事的發展上發生了困難，非用一些偶然的事件不可。所謂偶然的事件，便好比一個強盜正要拔出手鎗打一個商人的時候，警察趕到將他抱住了之

類。在實人生上，這種偶然的事件雖也不是絕無，却是不多的。時間的與空間的一致，事實上是很少很少的。我們平常坐扁船，是很少很少恰巧從那裏面發見了離散多年的髮妻，而終於夫妻團圓的。所以即使把偶然當作人生的一個例外，都不要緊。所以在故事中，偶然事件雖也未始不可用，却務以不用爲是。這樣，才可求逼真。舉個極端的例講，比方說寫一個人自殺未遂，與其「他正在上吊，對門有人擦鎗走了火，鎗彈飛來，打斷了他所用的繩」般地寫，遠不如寫他對於生之執着，死之畏懼，而終於中止了的來得近乎人情。這種寫法雖然平淡無奇，却是真實的。必然性我們不敢求，蓋然性却非有不可。不然讀者是要感着被哄騙的侮辱，而全盤拒絕你所要說的東西的。

所以，在初寫小說的人，寫自身的經歷，也許是最適當不過了吧？因爲首先使
用空想和偶然事件的困難，就可以避免了。（不過在這時候，剪裁應當特別謹慎。）
並且據人家研究，一些偉大的傑作是很少不包含着自傳的要素的。

結構，大體分起類來，可以有兩種：一種是解剖的結構；一種是綜合的結構。解剖的結構是由結果溯向原因的結構；綜合的結構是由原因進向結果的結構。前者逆時之流而上；後者順時之流而下。若看一看俄國二大作家柴霍夫和索思托耶夫斯基，那末柴霍夫多取前者的樣式，索思托耶夫斯基多取後者的樣式。在這裏我們可以把前者的無聊的話和後者的罪與罰作個比較。

無聊的話我認爲是最足以代表柴霍夫的一篇傑作。這是他從第一期轉至第二期的作品，像是還沒有被譯成中文，就在趙景深老兄的柴霍甫短篇傑作集裏也不能看見。本來我們這位老兄讀柴霍夫讀得很少，根本就不知道那一篇是重要的作品，那一篇是不重要的作品。關於這一點我不想加以深責；因爲以老兄的自欺欺人的譯筆，即使將這篇譯出，也徒然多損害柴霍夫先生一分名譽而已。

這篇東西寫的是一個老教授的晚年的寂寞，其中有些地方不禁令人失笑；但是剛剛笑得一半，你便會覺得笑是錯了，反而應當爲之洒一把同情淚；而在洒淚的時

候，你仍舊不禁要笑起來。這是柴霍夫的真本領；以小說而論，這篇東西確實可以算是極品的。這是它的一個開頭：

「俄國有一個名叫尼哥來·斯台帕諾維奇的名譽教授；他是一個受勳者，樞密顧問官。有時候他把所有的勳章都掛在胸上，一些學生就此把他喚做了「勳章架」；他從俄國和外國得來的勳章之多，也可想而見了。他的知己和朋友，盡是些體面紳士；最近二十五年或三十年間俄國有名的學者，沒有一個沒有做過他的要好朋友。到現在，雖然已經沒有想同他共知己了，但是回顧過去，却可以數出波洛果夫，卡維林，詩人涅克拉諾夫之類無數有名的名字來。這些人，從前都會對他表示過溫和而真實的好意。他不但是俄國各大學以及外國三個大學的評議員，而且還有許多諸如此類的頭銜。他所以「有名」，便是因為有這樣多頭銜的緣故。

「（第二段略去）」

「這樣有名的他，不是別人，就是我——今年已有五十二歲，頭禿齒落，並且害着不治的面部神經痛的我了。我雖如剛才所說地大名鼎鼎，本人的樣子却已變得很醜，精神已非常衰弱。我的頭和手已經一點力氣也沒有，只是索索抖着；我的頸，便像屠格涅夫的小說裏的一個主人公一樣，形狀完全和管樂器的柄兒一般；我的胸窪着，我的肩是狹的。說話的時候，或是講書的時候，我的嘴歪向一邊；微笑的時候，我的全面部便被沒有血氣的乾涸的皺紋所掩。可憐我的容貌風采裏，是一點動人的地方都沒有。只有一點，在我的面部神經痛發作的時候，我的臉上會露出一種特異的表情，使任何人見了都要皺眉，並且給他們以「這個人不久就要死了」的印象。」

如此，在這開頭的地方就提出了結論，點出了老教授的晚年的寂寞；而下文的

四萬字，則對這結論加以分析，予以證明。

至于宋思比耶夫斯基的罪與罰，却不然了。罪與罰寫的是一個富于同情心的青年，殺死了一個放債的老婆婆，準備拿她的錢來救自己救世人，但是非但這件事沒有辦到，并且精神上受了最大的懲罰，終爲他所愛着的一個娼婦感化，而向官廳自首了。

我們看宋思比耶夫斯基這本東西的寫法，它並不是先寫出主人公精神上的痛苦，此後再加以引證解說的；而是原原本本，將一件故事從開頭說起，而最後達到一個結論。所以在寫法上面，無聊的話和罪與罰是顯著地不同。前者是屬於解剖的結構；而後者是屬於綜合的結構。

一般地講來，短篇多用解剖的結構，而長篇多用綜合的結構。（當然也有例外：如托爾斯泰的復活，雖是一個長篇，却用的是解剖的結構。）這完全是篇幅關係：短篇倘若用綜合的結構，結果會弄得非常模糊吧？

複雜一點的小說，有時裏面不單包含着兩系事件，甚至組織着三個四個以上的因果的系列，終使在高潮點（Climax）相合。這種結構，我們可以假定把它喚做網狀的結構。我們可以把迪更斯（Charles Dickens）的雙城記舉爲這個底最顯明的例。

在這種複雜的小說裏，常包含着許多枝葉的小結，和一個大線的大結。這枝葉的小結我們平常將它喚做小契點；大線的大結則喚做大契點。小說的主要職務，便是要告訴讀者這大契點是如何結成。不過遇到複雜一點長一點的小說，則讀者自然然而想要知道這結了的契點是如何解開。因此大抵的作品，大契點總不放在故事的結末，而總是放在全體四分之三的地方；而其餘的四分之一的篇幅，則用以說明那契點的解開（也便是那故事的結果）。所以概觀地說來，小說的結構是以契點爲中心，始於把所有的線集合而使它們交錯（Complication），而終於解開（Explanation）。

從上面的說明，我們可以知道結構有三個特相：一，交錯（The complicati-on）；二，大契點（The major knot）；三，解明（The explication）。這三個特相，用亞里斯多德（Aristotle）的話說來，也便是起首（Beginning）、中樞（Middle）、和結末（End）了。從前節的說明，我們可以明白這三句話并不是量上的劃分——并不是把一本小說從頁數上分做三部，第一部叫起首，第二部叫中樞，第三部叫做結末。中樞有時只用一頁就可以完結了它，并且如前面所說，平常都不在中央，而在近末尾的地方。至于接在中樞之後的，無論怎樣長，都叫做結末，并且應當是由前述的原因生出的結果；在中樞之前的，無論怎樣長，都叫做起首，并且應當直接間接地做着後面的結果底原因。要具備這個條件，方是亞里斯多德的所謂Organic whole。結構設上的根本條件，便應當是這個Organic whole。如此，方能合于結構統一的原理。而統一，乃是所有藝術的努力底第一原則。（這當然也只是講的大概的情形，例外也一樣有的。如偵探小說之類，常把大契點放在最

前面，而此後完全是解明。比方說：開頭的地方寫出一個人被暗殺的事，而此後完全是那人被暗殺的經過及原因底敘述。）

有很多小說，在正結構之外，還包含着一個副結構。這副結構（Sub-plot）在小說裏面，是用以聯絡因果的主系底小契點（Minor knots）。倘若沒有這樣的作，那末不如省些事爲妙。記住着，結構的真諦在於剪裁！

最後我們要說一說敘述上的時間順序問題，以結束此章。作家是表現事件底論理的發展的，所以毫無追逐時間的順序底必要。故事可以是前進的，也可以是回顧的。舉個最明顯的例，比方就說剛才講過的偵探小說。偵探小說常先寫出一個案件的結果，而後再敘述那案件發生的經過。這雖逆着時間的順序，却也是成立的。尤其是採用織合數系事件的結構的時候，沒有中斷地追逐時間的順序去表現，事實上很難辦到。倘若把一個事件寫到某個程度而另寫別一事件時，這裏面已經包含着時間的迴行了。所以時間的迴行在小說中不但應當容許，而且是必然的。說雖如

此，時間的順序也相當地要顧到。如屠格涅夫的作品裏，便因為太不顧時間的順序的緣故，而招來了許多混亂。他在拉來一個新人物到場景中，給讀者看了一回之後，一定要回到過去，敘述新來者的經歷；讀者在他這個插入的說明沒有做完之前，每早把當初的要緊的場景忘去了。

滑稽而無其他天才，已可使他的作品健全，但也可因種種情形而誤用，這是很容易看出的。如用以表現淫猥的事件，或用以嘲笑本應引起同情或反感，而不應引起歡笑的事件，即爲誤用。規定一個抽象原則，是不可能的，因爲有許多事件，如飲酒而醉，本來是可憫的，或是討厭的，但仍有其滑稽方面，故以滑稽的方法表現之，亦屬適當。這種滑稽的表現法又往往在道德上有極大的感應力，因此，滑稽往往是矯正習慣與罪惡的有力工具。這種感應力的大小，大都視乎情調與敘述法。

童 話
講 座

童 話 學 (三)

麥苟勞克 (Macculloch) 著
趙 景 深 譯

第二章 季子系

我們無論看什麼童話，總常看到這樣的敘述，一家人家有三個兒子或是三個女兒，最小的一個總是最幸運的。因此，瓊斯 (Jones) 先生搜集五十三篇馬札兒人 (Magyar) 的童話，其中有二十一篇是講到季子之幸運的，在別的集子裏也有同樣大的比例。許多地方的童話，如俄國，巴斯克 (Basque)，克勒特族 (Celt)，都把季子當作傻子，但他終於還是得到光榮和幸運。顯然這些都不是機會湊巧碰上的，

起初總有某種原因。在許多公式所構成的童話系中，我們只記得幾個，但這幾個的結局，總是一家的季子得到成功。有幾式童話僅僅敘的是最小的男主人公或女主人公的崇高；另外幾式童話則更能引起我們的同情，敘到他們因不幸的環境而遭災難；又有幾式童話甚至敘到老大和老二（姊姊或哥哥）的狠毒心腸。

(一)第一式我們可以稱爲奸詐哥哥式(Treacherous brothers)，以俄國童話說明之。一個妖怪派一個Norka去蹂躪一個國王的鹿圍。兩個長子看守鹿圍，可是酒喝得太多；最年輕的是一個傻子，傷了Norka，一直追牠到地下，他的兩個哥哥不願與他一同下去。他在地下看見Norka三個美麗的妹妹，她們給他增長氣力的水和鋼劍。他割下妖怪的頭，又把三個女子全都用繩子綁了起來。他的哥哥們把三個女子拉到上面，就隨他留在地下不管了。他在地下走來走去，走了一會，一隻鳥救了他出去，因爲他待鳥的孩子很仁愛，所以鳥報他的恩。現在他已做了裁縫的助手。

這時他的哥哥們正要娶這三個女子，她們不肯結婚，必須照地下衣服的樣子做衣服給她們，纔肯結婚。誰也辦不到；男主人公已經將衣服帶走，把衣服交給主人帶給國王，又用同樣方法帶鞋子給國王。三個姊妹自然非常驚訝，最小的一個妹妹終於發現了男主人公，他娶了三個姊妹，兩個哥哥都受了罰。（註一）

（註一）見萊爾斯頓面七三：比較面一〇〇。

這個童話有許多異式，通常在開端總是敘述哥哥們去尋找他們的妹妹，或是母親，她是被妖怪擄去的。最幼小的就是救贖的人，也釋放了三個公主（妖怪的囚犯）。她們也是不願結婚，除非奸詐的哥哥把某種魔術物帶給她們。男主人公拯救過動物，由動物的幫助得到這幾種魔術物。有時，如俄國童話所說，他是把這些東西帶在身邊的。這個童話有幾個異式，如塞爾維亞，希臘，西西里，西班牙，（在這個童話裏，三個公主被她們的父親關了起來，其中的一個允許嫁給任何能夠釋放她的人）克勒特族以及敘利亞。在敘利亞的童話裏，年輕王子的哥哥和叔叔做

的是同樣奸詐的行爲，卡拜爾民族 (Kabye) 的異式說起，弟兄們是異母所生。

(註二)

(註二) 德齊齊 (Dieirich) 第五篇——主人公的母和三個公主被救。米嘉托維契 (Mijatovich)

面三一——奸詐的哥哥們回來的時候，叫一個牧童假扮主人公，不曾成功。海恩第二十六篇，第七十篇。克爾面三六。"Romancers, Generale" 第一二六三篇。堪貝爾 (Campbell)

蘇格蘭高原的迷信 (Superstitions of the Scottish Highlands) 卷三面九。"Prymund Soein" 第四十六篇。雷微爾 (Riviere) 面二三五。有幾篇童話裏這些事情是接在熊子式後面敘述的。待主人公不好的不是兩個哥哥，而是同伴。並可比較拋棄約瑟的事情。

德國北部的一個童話也是以看守開端的，季子捉到了做賊的駒。這童話忽然滑到第十一式的異式，駒爬玻璃山，男主人公在玻璃山上找到被禁住的公主。在一個挪威的異式裏，他得到三匹馬和許多件軍服，作爲他看守的結果，他成了不知名的武士，以力量戰勝新娘，這新娘是他哥哥們所不能戰勝的，但以前哥哥們却曾嘲笑

過他，蔑視他爲靴子。還有些童話說養鴿的女郎是賊，男主人公捉牢一個，這個女郎就做了他的妻子。她曾被鬼神所迷住，男主人公以後的經歷就敘述他怎樣把她從魔術中釋放出來。一個斯華希里 (Swahili) (註三)的童話也先有看守的插曲。這與第二式馬達加斯加人 (Malagasy) 的童話一樣，父親不喜歡季子，因爲他常躲在廚房裏。後來有一個賊偷他父親的棗子，個個人都捉不到這個賊，他却把賊捉到了。鳥說，如果他釋放牠，牠就可以幫他的忙。他答應了，後來捉到一個妖怪，救出他的哥哥。他的父親使他做了後嗣，他的哥哥都答應了，沒有異辭。(註四)

(註三) 斯華希里就是回教的巴圖 (Batu) 人，住在贊羅巴 (Zanzibar) 及其沿岸，他們混和了許多亞刺伯人種的血。

(註四) 曹爾普 (B. Thorpe) 的耶穌聖誕節的故事 (Yule-Tide Stories, 1853) 面四五六，戴山特 (Dasent) 的挪威通俗故事 (Popular Tales From the Norse, 1859) 面八九。曹爾普 面一五八 (瑞典，丹麥，德國和斯拉夫的異式)。史梯爾 (Steele) 斯華希里故事 (Swahili Tales

1870)面一九九。同樣的童話 古代祕魯也有流傳。西薩·德·里翁(Cieza de Leon)的異式裏說，太陽的孩子們忌妒他們的弟弟，把他關在地洞裏，他振翅飛出，如同印加王族(Incas)的始祖曼珂·凱培克(Manco Capac)一樣，把奸詐的哥哥們變成石頭。

(二)我們常看見童話裏說，國王的三個兒子去求救生之水，或是別的寶物，總是最小的一個兒子成功。敘述上雖有很大的出入，但每一個歐洲國度關於這童話的綱要總是差不多的。兩個哥哥不願釋放一個人或是動物，不久便放蕩起來。這時被蔑視的季子，(有時是一個駝背)得到一個勉強的允許，也去求這寶物。他替他的兩個哥哥還了債，從惡鬼那裏把公主救了回來，還得到他所需要尋求的寶物。他回來的時候，還幫哥哥們的忙，但哥哥們對於他的報償却是將他拋在井裏，帶着公主和寶物走了。有幾個童話裏說，寶物失去了效力，直到王子被感恩圖報的獸救了性命，在王宮復現的時候，這寶物纔恢復牠的效力。此後他娶了公主，他的兩個哥

哥受罰。這樣的形式，大同小異的，可以在以下各國裏找到：愛爾蘭、蘇格蘭、挪威、波希米亞、窩雷啓亞 (Wallachia)、俄羅斯、意德志、德蘭斯斐尼亞 (Transylvania)、瑞典、奧大利、波蘭、西西里、法蘭西、立陶宛，還有馬札兒人和巴斯克人。(註五)

(註五)肯納德(Kennedy)的愛爾蘭克勒特族的神話小說 (Legendary Fictions of the Irish Celts 1866)卷二，面四七。參考：瑞典有一個很奇怪的異式，說寶物將爲一可厭的蛙所有，後來主人公做了蛙的僕人。後來她復了原，原來是被魔術禁住的公主。曹爾普的耶穌聖誕節的故事面二二六。堪姆卜拜爾，卷一，面一六八。阿斯皮爾孫面三六四。曲支珂 (Chodzko)面二八五。曲特 (Schott)第二十六篇。萊爾斯頓面二八六。格林第五十七篇。哈爾哲齊 (Haltrich)第七篇。卡發利農斯 (Cavallius)第九篇。弗萊里肯 (Vernalcken)第五十一，五十三篇。托潘 (Toeppen)面一五四。聖善白赫第六十四篇。須里齊爾 (Schleichar)第二十六篇。考司昆卷一，面二〇八。瓊斯面二八八，並見面八一。章白斯特，面一八〇。

印度的異式，尋求者常是異母的兒子。季子常與他的母親一同被放逐，後來他陪伴哥哥們去尋找，終於成爲他父親可愛的兒子（註六）。一個馬達加斯加的童話與這個公式頗爲相似。意西拉科羅瑪（Isiakoloma）有些傻氣，被剝奪了承嗣的權利。他的母親也被趕了出來。尋求寶物的時候，有三個女巫作證，其中一個女巫把哥哥們的忌妒告訴了國王，因此意西拉科羅瑪就做了後嗣，兩個哥哥都做了他的奴隸（註七）。還有一首啓耳基茲（Kirghiz）的詩較近於歐洲的異式；兒子們尋求魔術的夜鶯，最小的海姆拉（Haemra）娶了一個披麗（註八），因了她的幫助，尋到了夜鶯。他幫助他的哥哥們，但哥哥們却將他弄瞎，投入井中。夜鶯將一切告訴他們的父親；不幸後半却湮沒了。（註九）

（註六）印度考古學（一八七二）面一一五；（一八七五）面五四。

（註七）民俗學會會報（Folk-Lore Journal）第二卷，面一一九。

（註八）披麗（Pari）是波斯神話中的一種小神仙，由天降謫人寰，罰滿之後，方許歸位。以喻復甦

惡，現在則很和善美麗。

(註九)拉德羅夫(Radloff)卷三，面五三五。

(三)這一式也是尋求，不過與上式略異。這個童話的開端有些不同：常爲蘇格蘭童話的形式，家中派三姊妹出去，最小的妹妹名叫馬萊(Mally Whuppie)。他們來到一個巨人的家中，到了晚上，馬萊發見巨人用草繩套在他們的頸子上，而他的女兒們却是套的金圈。她等大家都睡熟的時候，悄悄的拿草繩都換了金圈來套上，結果是巨人殺了他自己的女兒。這自然是大姆指式的童話。她們後來到了王宮，把她們的經歷說了出來，國王說：『馬萊，你很聰明；你去把巨人的劍偷來，我就叫我的長子來娶你的長姊爲妻。』馬萊經過了很大的困難，終於成了功。後來她又被遣去取巨人的枕頭，後來又去取巨人的指環，她的報酬就是嫁給最小的王子。巨人捉住了她；她請他的妻子替代她的位置，帶了指環逃走，立刻結了婚。(註一〇)這

篇童話顯然是根據另外幾篇童話的，那幾篇童話說的是三弟兄，在同樣或另外的開端以後，便替國王服務。在愛沙尼亞的童話裏，兩個哥哥忌妒弟弟，便對國王說，弟弟常誇耀他的勇武，因此國王便差他去取鬼的寶貝。哥哥們巴不得他死於這次的嘗試。他們真不幸，偏偏他成了功，死的倒是他們，或者他們處於非常下等的地位，男主人公却做了國王的後嗣，娶了國王的女兒。挪威，瑞典，希臘，西西里和意大利都有異式。在意大利的童話裏季子有十二個哥哥。(註一一)

(註一〇)克爾拜 Kirby 的愛沙尼亞的英雄(The Hero of Esthonia, 1895)凡兩卷，參看卷一，面一八七。

(註一一)曹爾普耶蘇聖誕節的故事面二五三，又同書面一四二。紀爾達特(Geldart)的"Constantines and the Dragon" 龔善白赫第八十三篇。克蘭面九〇。在一個不完全的蘇格蘭童話裏，兩個哥哥後來不曾提起，但主人公的經歷却是一樣的。民俗學會雜誌第三卷，面二七〇。馬達加斯加的異式，見面二四二。

在東方和幾個歐洲的異式裏，是以忌妒的朝臣來替代兩個哥哥的，但與歐洲的童話也有相同的地方。波斯和土耳其的童話都有尋求式。三弟兄得到遺產後就到國外去。在哥哥們的財產浪費完了以後，季子曾屢次幫助他們。於是他們將他放在一隻船裏飄浮下去（波斯）或是（土耳其）咒罵他在蘇丹面前做錯了事，蘇丹便把他丟在缸裏。波斯的異式說，忌妒的朝臣要他去尋找不可能的東西；土耳其的童話使他娶了一個公主，得到巨大的財產，把他那奸詐的哥哥們變成狗。（註一二）在高加索的阿乏爾人（Avars）所流傳的童話，開端與蘇格蘭的童話相似，但有三個弟兄，兩個哥哥忌妒季子齊爾比克（Tchibik），他須去把女鬼的魔破，銅器和母羊取來，最後還須把女鬼自身取來，這些事情成功以後，他就可以娶國王的女兒。（註一三）在亞刺伯的童話裏，敍三弟兄尋找夜鶯，誰要是走近夜鶯，就要僵化為石。兩個哥哥失敗了，季子却成了功，把他們和別的人恢復了生命。他那忌妒的哥哥們把他丟在井裏，冒認他那光榮的行爲，但是鳥會給他魔指環，使他得以脫逃，他後來便

得到幸運。(註一四)

(註一二)克羅斯頓面一四七，四九三。

(註一三)齊夫耐爾(Schiefner)第三篇。

(註一四)博爾吞(Sir Richard Burton)天方夜談十卷(一八八五)，補篇六卷(一八八六——八)。

見補篇卷四面二四四。

(四)本式敍哥哥們不肯接受動物的請求，去釋放他們。本式有幾個童話把哥哥們的粗野敍得更為有力，結果是他們受了損害。一個巴斯克的英雄從七頭蛇那兒救出公主來，在這以前，他已經克服過一個喫他哥哥們的熊。一個聰明婦人要餅，他們不肯給她；季子給了她，因此得到魔杖，僅只這魔杖，就可以把熊打死。(註一五)一個塞爾維亞的童話說明季子天性之佳，簡直是善書中的人物。三個弟兄都受天使的試探，供給好的食物和梨。後來天使扮作僧侶，要他們選擇他們所歡喜的東西。大哥選擇河變酒，二哥選擇鴿變羊，三弟只要一個純潔的基督徒的妻子。費了

許多的周折三弟方纔如願以償。兩個哥哥都發了財；小弟弟還是很窮。天使試驗這三個人；兩個哥哥拒絕他那謙卑的請求，終於失掉一切；三弟弟盡其所有給他，便得到一座王宮以爲酬報。（註一六）這篇童話顯然染上了基督教觀念的色彩。在馬達加斯加的童話裏，奸詐的哥哥是最常見的題材。我已經說過；現在的七兄弟是另一個好例。七兄弟向一個女郎求婚。六個哥哥都不幫動物的忙，同時還要侮辱牠們。女郎的父親出的難題，他們都不曾做到，他們便失望的回了家。現在季子出去，途中把蜜給蜂和蒼蠅，把米給雲雀，把蕃薯給豬，又把米給鸚鵡。這些動物都幫他做困難工作，他就得到了女郎。這童話接着又敍他生了孩子，哥哥們將他降到地洞裏，他因寶物之力得以逃脫，因而致富，哥哥們却貧窮起來。（註一七）

（註一五）章白斯特，面三三。

（註一六）米嘉托維契(Mijatovich)的塞爾維亞民俗學(Serbian Folk-Lore, 1874)面七四。

（註一七）費南德(Ferrand)面一〇二，參看面二四三；其他的例見一八八三年和一八八四年的民俗

(五)本式和下式所說的大半是三姊妹，而不是三弟兄，但是這些童話的理性是完全一樣的。此處我將講到灰娘式，較普通的形式是使灰娘做繼女，而大姊和二姊是親生女。別的童話，加在灰娘式上，便變成三女同出一母。希臘的異式加進一段獨一無二的食人的插曲。母親偏袒她那最小的女兒；兩個姊姊因此把母親殺死喫掉。季女嫁給王子，生下一個嬰孩，她們倆插一枚針在她的頭頂心裏，把她埋了，姊姊中的一個，馬露(MARO)便替代了她的位置。一隻鳥從墳墓裏出來，便笑罵假冒者，她叫丈夫打牠；三滴血滴了下來；那地方生出蘋果樹，有如埃及的兩弟兄式所說。因了一枚蘋果，真的妻子出現，馬露便被磨成粉。(註一八)阿爾巴尼亞的童話是另一形式。法悌瑪(Fatima)為她的兩個姊姊所忌妒，因為太陽說她是最美麗的。她們想要去掉她，便把她拋棄在森林裏，這時四十個強盜看見了她，見她長得美麗，便叫她做了廚子。姊姊們便送給她許多足以致死的東西，但只要把東西移

開，她就可以復活了。最後她們送給她一個指環，這一次，強盜不會看見，她便不會復活，她的棺材就放在一株大樹上。一個國王從此經過，發現了這口棺材，便把棺材運走。這時法梯瑪瘦了一點；指環落了下來；她就復活，與國王結婚。（註一九）下面一個童話是流傳於馬達加斯加的，女孩因為自己長得美麗，夢想到太陽的兒子要想。兩個姊姊問遍一切，問她是否美麗，大家都異口同聲的承認她長得好看。後來，她們想將她害死，便吩咐她到妖怪特里莫布（Trinobe）的園裏去摘菜。她被捉住，他要喫她，但她逃回家來，她的父母從此更加喜愛她，她的兩個姊姊都被趕走了。（註二〇）

在密克美克族（註二）的童話裏，三姊妹中最小的一個常受兩個姊姊的虐待。在同一村中，住了一個看不見的神，第一個能看見他的女人，他將娶她為妻。兩個姊姊想試試她們的運氣，結果是失敗。季女要了幾件衣服，不顧姊姊訕笑，走到不可見的神的家裏。只有她看見了他，成為世界上最美麗的女子和不可見的神的妻

子，這神的雪車繩是虹，弓絃却是天河。(註二二)

尋常的灰娘式在馬達加斯加的童話裏也有，由來已久。兩個姊姊出去尋找新郎；最美麗的季女受姊姊們的虐待，做了她們的奴隸。她去三次，老鼠給她華麗的衣服，到了第三夜她失落了一隻金拖鞋。因此她被尋獲；她的姊姊們被逐，變成蜥蜴。(註二三)

(註一八)加勒特(Garnett)女士的希臘民歌(Greek Folk Poesy Lvol 1896)卷二：面一一六。尋常人的灰娘童話大半是說母親變成牛，然後纔被喫掉。參看面二九七。

(註一九)多宋(Dozon)面一。注意樹上的墳——這是非常野蠻的風俗。格林小白雪的童話是這童話式。

(註二〇)民俗學會會報卷一，面二二三。被妖怪追逐，見面一七七。

(註二一)密克美克族(Miamee)人大都住於坎拿大東部。居民多業漁，信天主。

(註二二)李蘭(Leland)的新英格蘭的阿爾泰琴傳說(Algonquin Legends of New England, 1892)。

(註二三) 費南德面一二三。

(六) 本式可稱為忌妒的姊姊式，又可分為三小式。第一式可用西西里的童話來代表。一個國王的兒子聽見三姊妹談話。大姊說：『如果我嫁給王子，我要拿四塊麵包屑給整個的御林軍。』二姊說：『要是我，我要拿一杯酒來解他們的渴。』三妹說：『要是我，我要給他兩個孩子，一個男孩手裏拿着金蘋果，一個女孩前額有金星。』因此王子娶了三妹，果然，在他出去旅行的時候，她生了兩個孩子，一如她所說。她那忌妒的姊姊便寫信給王子，說她生的是狗和貓。他回信要把狗和貓丟在大海裏淹死。他們在海中得救，經過了許多困難，再與母親相聚，兩個姊姊當然受罰。(註二四) 這一式童話有卡塔拉泥(Catalania)，德意志，提羅爾(Tyrol)，意大利，喬治亞，阿爾巴尼亞，阿乏爾以及亞刺伯等處的異式；在後舉的四國裏，

王子娶了三姊妹，但是兩個姊姊不能守約。(註二五)第二式可用布勒通(Breton)，匈牙利和塞爾維亞的童話來代表，兩個姊姊說，想嫁給國王的僕人；小妹說，她想嫁給王子，替他生下可愛的孩子們。(註二六)意大利，阿美尼亞，威斯特發里亞(Meistphalia)，巴斯克以及冰島的童話除去最後的情形，但女孩的確生下了可愛的孩子們。(註二七)可憐的妻子被逐出王宮外面，受人踐踏唾棄，因為她不會守約，生下的都是動物，不是小狗就是小貓。愛沙尼亞的異式開端略有不同，只有一個姊姊，女主人公與嬰孩之一同被投入海中以後，國王就娶了姊姊。因了這個嬰孩，姊姊的罪惡被發現，妻兒全都重回宮中聚首。(註二八)通常，忌妒的姊姊結局是很可怕的。這在童話中是最普遍的童話之一，但有時女主人公不是受姊姊們的虐待，而是受忌妒友人或是王后母親的虐待。在東方，馬達加斯加和巴蘇托(Basuto)的童話裏，她是受別的妻子的虐待，有時別的妻子就是她自己的姊姊們。我且引巴蘇托的童話來看，傑科特特(Jacottet)以為這童話大約是原始的。一個酋長胸前有滿月的

形象，有一天，酋長對他的妻子們說，第一個妻子必須生下一個孩子胸前也有滿月，其餘的孩子有新月或是星。忌妒的第二個妻子叫一個老婦放一隻狗在那生下滿月孩子的母親旁邊；他被拋棄，但螞蟻却來看護他。有一天，這個妻子看見這情形，她就假裝生病，告訴她的丈夫，要把螞蟻所住的草屋燒掉，因為她的病就是螞蟻害出來的。等她燒房子，螞蟻早已把孩子帶給牛了。牛又把小孩交給蟹，牛也被殺。蟹又把小孩交給商人，其中的一個商人就告訴酋長。於是一切大白；正在做第二妻子的僕人的母親復了原位，忌妒的女人被趕了出去。這篇童話雖然大有更動，但在忌妒的妻子把小孩弄死這一點上，總是相同的。（註二九）

（註二四）克蘭，面一七。

（註二五）馬斯朋斯 (Maspons) 面三八。帕魯里 (Proehle) 卷一，第三篇。任吉爾禮 卷二，面一五七。

芬勒莫爾 (Finamore) 第三十九篇。瓦酌普 (Wardrob) 面五。多宋，面七。齊夫耐，第十二篇。考

司昆 卷一，面一九六。

(註二六)梅紐西尼(Melusine) 一八七七，面二〇六。瓊斯面一一。蓋爾(Gaal)，面三九〇。嘉漢齊(Jagitch)，第二十五篇。

(註二七)芬勒莫爾，第五十五篇。加勒特，卷二，面四五三。格林，第九十六篇。韋白斯特，面一七六。阿勒生(Arnason)，面四二七。

(註二八)克爾拜，卷二，面一〇。孩子們的周折與困難，見面五九，『救生之水』。

(註二九)傑科特特，面二二六。西非洲有一個童話與這些忌妒的姊妹式略有相似之處。一個國王的幾個妻子喫了種子金丹，奴妻也喫了這種藥，她們都很忌妒她的。國王出去旅行，把他的妻子們各各送回家中，等他回來。奴妻沒有家，只得在森林中過活，養了一個兒子。國王回來的時候，發現除去奴妻以外，其餘的妻子所生的都是動物。因此，王后取了奴妻的嬰孩，替代她自己所生的蝸牛。但嬰孩不肯喫乳，國王便叫他認生身母。奴妻便做了王后，忌妒的婦人也就被逐了。——奈蘇(Nassau)面三三二

有幾個美人與獸或邱辟特與賽契式的童話，敘妻子破壞了禁忌，因而失去丈夫，她完全是聽信了忌妒姊妹惡毒的勸告之故，這些和蛙公主式，總是三姊妹中最

小的一個被神祕的求婚者所愛。在邱辟特和賽契的原式，姊姊叫新娘點蠟燭，這樣她就可以看見神祕的丈夫，因此她就失去了他；意大利也有這樣的童話。（註三〇）在希臘和意大利的異式裏，姊姊們叫她不要喝他給她的咖啡；她服從了她們的話，整夜的醒着。（註三一）有時（洛林，意大利）她們從她那兒探得祕密，丈夫便被害或不見；在西西里的童話裏，是她們叫她問他的名字。

（註三〇）亞普利厄（Apuleius）

金驢（The Golden Ass）克蘭，面六〇

（註三一）加勒特，卷二，面二七七。巴西爾（Basile）卷一，面一一一。

（七）這一式可稱為鹽的價值式（The Value of Salt），以巴斯克的童話為例。有一個國王有三個女兒，好像李亞王一樣，問她們是怎樣的愛他。大女兒說：『如我愛我的小指頭；』二女兒說：『如中指；』小女兒說：『如麵包愛鹽。』她的父親很生氣，要把她送到森林裏殺掉，但僕人釋放了她的馬，殺馬以代，把心拿回來

作證，就說是小女兒的心。她在森林裏住了一些時，蜜蜂和鳥送花給她，後來國王的兒子看見了她，一定要娶她。在結婚的時候，她把她的父親也請了來，她給他沒有鹽的麵包，然後說破麪自己是誰，國王便承認他所做的事情是錯的。（註三二）這個童話有法蘭德斯（Flanders），匈牙利，西班牙，意大利，德意志和印度的異式（註三三），全都與這個極其相似，不過這女子總要經過許多的波折，如同英國的蘆衣一樣，她做廚娘，穿的是蘆葦製成的衣服，參加附近的跳舞三次，穿的是蘆衣裏面的衣服。她的主人的兒子給她一個戒指，後來她把戒指放在一個盤子裏送上去，因此被發現。接着就是婚禮和酒宴，每一盤菜裏都不加鹽。（註三四）像這樣結構簡單的童話，實與灰娘式相近。在巴斯克的童話裏，兩個姊姊並不兇惡；在意大利的童話裏，是兩個姊姊把她丟在森林裏的。佛教的異式最不公平，說的是五個弟兄，四個哥哥都與弟弟為敵。四個哥哥經商失敗；小弟弟成了功，離開了家，因為他們要害他。他後來娶了三個公主，他的父母和哥哥們現在都很窮，便由他供養。這一切，

都與輪迴信仰有關，因為他前生有戰功，所以再世仍極神勇。這一式較早的童話顯然是帶有佛教訓條的。（註三五）一個巴蘇托的童話與這個童話有許多點相似的地方，我可以節述如下。莫迪沙（Modisa）是被蔑視的最幼小的孩子，後來她的父母把她趕了出去。她到處漂泊，進魔食，得以不死，穿草衣，到了一所似無人住的草屋，她又得到食物，只要一喊就有。到了晚間，一個看不見的人來看她，這人就是草屋的主人，她替他養了一個兒子。這個人很富，後來她看見了他和他的親屬。他使她的鄉村裏發生饑荒，她那輕視他人的父母和姊妹只得到她面前來求乞，好像約瑟的哥哥們一樣。她交給他們每人一袋污物；只有她的祖母，曾經有一次待她還好，得到的是真的食物。（註三六）

（註三二）章白斯特，面一六五。

（註三三）Bib. de T. P. Esp. 卷八，面一七五。布斯克（Busk），面四〇三。克蘭，面三三三。格林，第

一七九篇。斯托克斯（Stokes），面一六四。

(註三四)傑科白斯 (Jacobs) 的英國童話集 (English Fairy Tales, 1898) 面五一。本式和下式有趣的研究，可看民俗學會會報第四卷三〇八面哈特爾德所作的被棄的孩子 (The Outcaste Child)。薩奇克 (Suffolk) 蘆衣的童話可看郡城民俗 (County Folk-Lore) 面四〇。

(註三五)陶萊 (Tawney)，面七八。阿熱訥 (Agenais) 的一個童話，最小的女兒愛她的父親好像他愛鹽。扶助他，他的兩個姊姊叫他到處漂泊，這頗似中世紀李亞王以及皇帝西阿杜蘇斯 (Theodasius) 和他女兒的故事，白萊德 (Blade)，面三一。參看哈特爾德 論文被棄的孩子。

(註三六)傑科特持，面一三六。另一巴蘇托的童話與此篇亦有相似之處。水的主人，不願把水供給村中，除非會長的女兒肯給他做妻子。她去時，不會看見一個人。一個聲音寄她說話，她睡熟的時候，一間草屋已經替她蓋好了。她生了嬰孩以後，可以回家，便與她的姊姊同去，嬰孩哭的時候，姊姊就打牠。於是丈夫就現形了。這個童話與美人與獸有關，也與龍系有關，因為，在另一異式，不供給水的是黃蛇。參看面一七八。

(八)本式與上式頗有相似之處。有幾篇東方的童話可以爲例，下面一篇喀什米爾 (Kashmir) 的童話。典型的。一個國王問他的四個兒子，他是靠了誰的福氣得這王位的。三個哥哥說：『靠你自己；』季子却說：『靠我，』因了他的回答，他就被放逐了。他有許多奇怪的經歷，在各地得到榮譽和妻子，他聽說他的父親和哥哥們失去王國，在監獄裏很憔悴。他聚集了一個軍隊，把敵人打敗，使他的父親重登王位，父親這時纔承認季子的話是對的，便把王位讓給他。(註三七)同樣的童話在印度和波斯也有。(註三八)歐洲的異式開端不大同，例如塞爾維亞的童話。是國王要他的三個兒子記夢。長子夢見他可以做嗣子；二子夢見他可以做大將；三子夢見他的哥哥們替他端面盆，他的母親手拿毛巾，侍立於旁，他的父親替他洗手。接着一切都實現了，因爲這時青年燦爛的回來。(註三九)這個帶有預言之夢的童話，在意大利，希臘，巴西以及各處都有；在塞爾維亞的異式裏，父母夢到他們自己變成駱駝，要水喝，便求他們的兒子；兒子因爲父母以前待他不好，便把牠們殺掉，將

父親的肉給他的妻子們喫。(註四〇)聖經上約瑟的故事啓示這一式的童話，於是漸漸的向各地蔓延開來，這是可能的；又有人說，約瑟的夢靈少有一部分是受了希伯來傳說的影響。

(註三七)諾爾斯(Knowles)喀什米爾民間故事(Folk-Tale of Kashmir 1888) 面三五〇。另喀什米爾的童話說：兩個女兒中小的，一個嫁給賊的僕人，因為她說命運比責任要大；後來她大富，她父親便同意了她的意見。同書面三二六。參看陶萊，面一八四。

(註三八)斯托克斯，面一九三。

(註三九)米嘉托維契，面二二七。

(註四〇)皮特里(Petrie)卷一，面八七；(女兒們)；芬勒莫爾，卷一，面八三。海恩，卷一，面二五八。羅美若(Romero)，面一二。顧白爾納諦斯的動物神話學(Zoological Mythology I vol 187v,

卷一，面一三九。

(九)本式的童話敘季子總是三兄弟中最有幸運的，可以下面挪威的童話爲例。三兄弟的季子有這樣的權力，一切的女人都要愛他；兩個哥哥的權力是，放手到口袋裏，總可以拿到錢。他們一同旅行，兩個哥哥有錢不給弟弟用；但是他的三個愛人却每人給他一件魔物。三個人都到了某個地方，國王歡迎有錢的哥哥們，因爲季子穿得破爛，便把季子送到愚人島上去。國王的女兒在愚人島上發現了他，他用魔物得到她的愛，娶了她，他的哥哥們便代替他到愚人島上去。在毛利(Maori)的童話裏，戀愛的成功仍屬於四弟兄中的季子。美麗的辛娜羅亞(Hineroa)愛屠草尼(Tutano)。允諾渡到他的島上，做他的妻子。有一天晚上，他的哥哥們自誇他們已經得到她的愛；他發怒否認，發誓他只愛他一個人。他們嘲笑他；『你只是一個最小的兒子，會長的女兒決不能嫁給你的。』就在那一天晚上，辛娜羅亞游泳過海峽，到了黎明的時候，假裝男人，把屠草尼的奴隸裝水的葫蘆打破。屠草尼要責罰

那人，一看原來就是他的愛人，便娶她爲妻，他的哥哥們大爲憎惡。（註四一）在坡里內西亞的神話裏，成功的英雄穆以（Maui）也是季子。

（註四一）曹爾普耶蘇聖誕節的故事面二八〇。克拉克（Clarke），面五七。

（一〇）有時季子的聰明也很注意。在一個巴斯克的童話裏，三弟兄繼續服務於同一個主人。他叫他們做困難的工作，兩個哥哥做不來，便被遣回家，如條約所訂，背上撕下一塊皮來。季子成了功，主人想去掉他，又派他到一個地方去；那兒妖怪薩羅（Tartaro）要捉他。他克服了妖怪，接着他的主人須付他巨額的工資，他拿了這工資與他的母親和哥哥們均分。這個巴斯克的童話很有趣，傳佈甚廣，僕人與主人訂約，誰生了氣，就要失去眼睛，鼻子，耳朵或是背上的一塊皮。只有季子不生氣，使他的主人生活過得很壞，例如，賣掉他的牛，假說他的牛被人竊去；殺死他的妻子，她假裝烏，她的音調使這僱約完結。後來主人再也不能容忍，生了

氣，季子便如約而行，操了勝算（註四二）布勒通和洛林的童話只有兩弟兄，這些與俄羅斯，希臘，意大利，科西嘉（Corsica），西班牙，皮伽耳（Picard），德意志，摩拉維亞（Moravia），立陶宛以及愛爾蘭等處的童話一樣，充滿了喜躍的幽默，下面且舉一例。（註四三）阿富汗的童話說，一個青年以這樣的條約替一個主人服務。主人每天必須給他一個犁和兩頭牛，青年每天必須撒一籃種子，還要送食物給主人全家，還要打柴回來。誰不照辦，就要割鼻子。就在第一天，哥哥不會照辦，於是弟弟來替代。他做完工作以後，把犁弄破，把牛殺掉，第二天他的主人拿不出犁和牛來，因此被割鼻子。這童話有喀什米爾和印度的異式，印度的與歐洲的尤其相似。（註四四）在這一切裏，我們也許可以看到初民奴隸條件式樣的復活。在克勒特族的童話裏，剝下一塊皮來爲罰也記得有，堪貝爾以爲斯干底那維亞人有一次也曾以這個作爲刑罰過的。（註四五）

（註四二）韋白斯特，面一一。

(註四三)路塞爾(Luzel)，面二九。考司昆，卷二，面四七。萊爾斯頓，面一四六。海恩，第十一篇。
阿托里(Ortolli)面11031。"Biblioteca de las Trad Pop, Espan"卷四，面139。卡路埃(Carno-
y)，面116。卜羅里(Prohle)，卷二，面一六。文支格(Wenzig)，面五。須里齊爾，面四五。
肯納德，卷二，面七四。

(註四四)曹博恩(Thorburn)'Bannu'或我們阿富汗的邊疆(Our Afghan Frontier)，面一九九。
加爾加答評論(Calcutta Review)第五十一卷，面一二六。諾爾斯，面九八。

(註四五)堪貝爾，卷二，面二四，又面二三。

(一一)本式童話略微顯露了被蔑棄而又聰明的季子觀念的由來。民格里力亞的童話是道地的式樣。一個國王有三個兒子和三個女兒。他說：『我死的時候，你們每個人要替我看守墳墓一禮拜，誰想娶我的女兒的，就嫁給他。』第一夜，大王子看見一樣東西刷了下來，掘起他父親的屍首，整夜的哭，後來又把屍首放在裏面。第

二天他沒有說什麼；二弟也遇見同樣的事情，他也不響。這時季子將他的姊妹們給了三個奇怪的求婚者。他的兩個哥哥很不喜歡，他要看守墳墓的時候，他們都嘲笑他。終於他們讓他看守了。那東西又跑了來；他用劍殺了牠，血把他的燭光撲滅，他就到遠方有火光處去點火。這就是鬼火，牠們強迫他跟他們走，去劫奪國王的三個女兒。他先爬上梯子。等他們上梯子的時候，就把他們一個一個的殺死。他給每一個女郎一個戒指，把他的劍插在石頭裏。第二天國王去看誰能把這劍拔出來。只有我們的英雄成了功，公主們便嫁給他和他的哥哥們。這時他的妻子被鬼王竊去，結果他克服了鬼王，經過了許多周折，和她姊妹的丈夫幫助，方纔成功，姊妹自身也是鬼。希臘和阿爾巴尼亞的童話與這個童話極為相似。（註六四）

（註四六）華德羅卜（Wardrop），面一一二。李格蘭（Legrand），面一四五。陀松，面一一一。

阿述之所以爲王，也是爲了把劍拔了出來。

（本章未完）

對話，如處置適當，就是小說中最有意味的要素之一；我們最能與書中人物密接的地方即是對話，以文字寫成的敘事文最接近在台上表演的戲劇的生動靈活與切近實際的地方亦即是對話。故近代小說中這種要素的擴張實是一樁有很大意義的事實。我們祇要注意不善批評的讀者草率地披閱一部小說，想由此預先判斷這部小說能否合他的意，就可見到對話對緊密的紀事與描寫的比例常爲他們決斷時的一重要原動力。

詩 歌
講 座

抒情詩與敘事詩

張澤厚

一 詩的發生及定義

(一) 詩的發生

詩 (Poem) 在文學一切的種類中是發生最早的；無論在那一個國度裏，太初的文學產物總是詩。詩與音樂，舞蹈同樣，詩也是依據於感情自然的發露的。所以感情達到高潮的時候，迸溢出來的情緒用着音響表現的就是音樂；用着運動姿勢表現的就是舞蹈；用着文字表現的就是詩。然而她們每一種藝術，都不能不有詩。

rhythm的關係的。

自然界與人類，或人類與人類相互接觸的時候，足以使人們發生種種的感情（Feeling）或感興（Inspiration），這種感情底發現，借著有Rhythm（節奏）的文學表現出來自然即是詩，然而在沒有文字以前，詩就已經發生。（Origin of poem）在原始時代的人類，他們歡樂時的隨口謳歌，那是詩的發生，而詩的原始形態（Primitive form）多是莫有怎樣地意義的咿哈呀咳嗽的驚喜嘆息詞，而且是與音樂混生着的兒子，是由口傳頌，後因文字底發明，纔開了一獨立的境地。

在有人說詩之原始，固然是由人類對於自然界底相互接觸，或人類與人類相互接觸而發生的種種感情，但它（Feeling）在實際生活上發生的一切或激那，並不算詩；因為在詩裏的感情究竟是沒有實際的目的性的，不是實際上的欲求，且不是表現行爲的情緒的，而是從自然界中發展的感情。（見孫俚工所編文藝辭典）

這種論調是唯美派主張 Art for Art's sake 的偏狹的談話，我們應該澈底把它推翻。

詩底發生，的確不是表現行爲和實際生活的欲求，那麼荷馬（Homer）「以一民族의思想和信仰的總體爲決定」（Hegel所說）的「伊里阿德」（Iliad）及「奧德賽」（Odyssey），我們又將怎樣地去觀察呢？比方又說，我們讀了這中國的最古之「擊壤歌」又起了怎樣地一個印象呢？

『日出而作，

日入而息，

鑿井而飲，

耕田而食，

帝力何有於我哉！』

我們所移入的感情（Einfühlung），從這詩裏，是明明白白地表示社會的安

定，民衆自食其力的豪爽的愉快的人類的實際生活呢！我們再去讀詩經，楚辭吧，這是我國古之名著，所給與我們底感情又是一些什麼呢？不都是當時社會的實際生活的感情的流露嗎？！

A.A. Bočdanov 在他的社會意識學一書中給我們下了二個很簡切的定理：

- (一) 不斷地說明生活中事物本身的實際的法則。
- (二) 關於時常反復着的日常事件底故事或傳述。

——見所著施譯八六頁中

Karl Bucher更詳細地說：

『詩歌的發生最初由於有力的合拍奏(Rhythm)的人類身體運動，特別是我們所命名爲勞動的運動！』

至于

「就我底知識所及的限度而說，從未構韻律的字的語言……若只從文字考察的路向，以爲人類終達於製成語句和單字的聲韻以及節律的分配的程度，約而言之，他們依照一定韻律的法則構成有韻的文字，這是極不可靠的推想。」（見同上書）

但是有韻的語言的發生問題究竟當如何解釋呢？

Karl Bucher曾有下面的假定的答案：

「合節律的組成的身體運動對於典型的語言給與進行合度的法則。」

當一般

「最廣闊的事實的確定，愈加證明在人類生存的最低階段，唯此類的運動與唱歌有有規律的聯繫，則上述的假定愈加接近真理。」（見同上書）

但是那合節律的組成的身體運動又由何而呼起的呢？這是起於生產程序的性

質。故詩歌創製的祕密在於生產的活動。

一個社會裏面，如果莫有生產的活動，那個社會或許是要淪亡吧。有了生產活動，人類方得以營養成長，這生產活動，就即是社會生活，實際生活了，然則，詩之發生誠然是表現實際生活之欲求，即行爲的目的的一種藝術了。

(二) 詩的定義

詩也和其他的文學一樣，是感情與思想社會化的一種方法；然而詩之不同於其他文學（小說，劇曲）的，是在乎形式的應用。一篇詩的好壞，它不在乎意識的正確，情緒的豐富，而在形式上要處理得當與不得當。因之，我們簡單地說來，『詩是情緒，思想（或意識），節奏，音韻的混血兒！』現在把它分述於下：

(一) 情緒 情緒自然與理智是相反的，Coleridge 說過，與詩相反的地位，非散文則爲科學。散文大半是訴於理智，所應用的材料多屬於智力，牠的性質

是明潔流暢。詩就不同了，詩的主要的特質是情緒，把理性是當做附庸的。詩人在創作他的作品的時候，雖不能不用理智，然而詩中的情緒當要比較理智豐富，而理智只能當做助力去「伸張情緒」，猶如情緒在某個時候可以啓發理智一樣。這兩種方法要怎樣方能夠巧妙運用，那是在於詩人的藝術的涵養。一首偉大的詩篇，固然應該要具有偉大的思想，但是詩中的首要質量非是思想，是要以情緒中的：「愉快」，「痛苦」，「情愛」，「悲憫」，「恐怖」，「悵鬱」，「慘悽」，「憤怒」，與思想相混合，且是要藉着情緒的宣傳，這部詩才能夠深入人心，同時也才能夠引起讀者的相同的情緒。在 Goethe 見了畫家 Rous 所畫的一幅羊，就說『我見了這些動物，心裏總覺得有點難過。牠們那種縮瑟呻吟不高興的情緒，常足以激起我一種同情來，彷彿我也要變羊的樣兒，而且彷彿畫這幅畫的人也已經是羊了』。(見 Bliss perry 所著 A study of Poetry) 這點，純全是情緒在把人們感染了；詩也應得以感情首重，方可以把那讀詩的人和看畫的人一樣，變成他所吟詠的

那件藝術品的主人公一樣了。

(二) 思想 詩的原料，就是詩人腦筋中的印象。然而這個印象怎樣會有的呢？詩人把他的思想，集中於一件具體的人生片斷上面，或一件事，或一人物，或是人類生活的一片段；以詩人多情的性情，而這種思想集中了，立刻就激起一種情感，又起了許多印象的麤集。在這些感情的激動之下，按照聯結的法則——至少是有一部分可以記述的——這些印象，就漸漸明亮起來，取得確定的形狀，歸成若干組，然後發而為模擬實際世界的種種聲音——自始至終，這些印象是受詩人的目的所精密支配的，以使它的意義漸行顯著，但是，如果要使這藝術作品有非常地生動活躍氣象，必定以詩人的想像及詩人活躍於意識背景中種種情緒表現的本能感覺，扭結成一種活躍的意匠。詩人尤其是對於文字直覺的運用能力，就能覺得一種的音符，以寫這個印象複雜的網；而以著於紙上的文字記錄之。所以在詩的初影，是由許多的印象，經過詩人思想的濾清而起。這種經過思想濾清了的詩，纔能有雄厚的

力量，而深深地使人感動。

(三) 節奏與音韻

每一篇詩裏面都是有節奏的，而每一個詩人，他都有他特有的節奏調門。Whitman的詩的節奏，是雄厚，鼓舞；Tallore的詩是沉靜，幽默。我們在讀着一篇名詩的時候，那種節奏的力量，也可以使人悲痛，沉默；可以鼓舞人們愉快，憤發；一篇詩的好壞，實可決定在節奏；那不管你意識的正確與感情的豐富，不能巧妙地運用節奏，你是把意識和感情傳達不出來的。節奏究竟是什麼呢？換句話講，就是氣勢（或氣魄），又王獨清在他的「前後」書中所說的「力」。(Force)節奏是詩中的精髓，有了怎樣地情緒，就有着怎樣地節奏。情緒的抑揚曲折，完全借節奏以傳達。

同節奏聯繫着的就是音韻，音韻純全是詩中的一片音樂；牠有時是可以使節奏更奏效用。然而有時爲了音韻，而使節奏有了滯鈍。此點，我們應該顧全到節奏，因爲節奏的不良影響，是可以影響全篇詩的。Butcher教授在他的「亞里士多德之詩

及美術的理論一書裏曾說：

『近代有一派詩人，把詩中的思想盡行掘空，使詩味稀薄，終至單剩一片音樂；這種詩，對我們歌唱時，我們簡直不知所謂。這種詩中所包含的真實世界的回響，都稀微得不可辨；這種詩的基礎不在所傳達的思想，不在心靈和感覺的調和，乃在聲音的本身。我們對於這一派的詩人固然不能贊同。但是反對的那一派完全不顧聲調而獨思想也是謬誤的見解，亞里士多德也差不多有這種見解。』

音韻只是詩的一種裝飾，不是詩的要旨。詩人之所以為詩人，他是不在乎怎樣地去推敲聲韻。

以下我們將專討論抒情詩與敘事詩了。

二 抒情詩的本質

詩的分野，有抒情詩(Lyric Poetry)與敘事詩(Epic poetry)兩種，爲了容

易明白起見，把這兩大分野的性質與意義分別訴之；此節即訴抒情詩的本質吧。

抒情詩有廣狹兩種意義：就狹意義而言，抒情詩是詩人自身的情緒的表白；廣義呢，就是用主觀方法以表現詩人自身或是他人的情緒的都可稱為抒情詩。而在它的發達上看來，最初是對於社會物象的驚異，普通人類不過是個社會一個生活者，而詩人則是社會生活的觀察者，這時印象得所發出來的全是客觀的社會的現象，即所謂敘事詩。由這種狀態把目光回轉過來，詩人在這社會中，自身有了怎樣地感覺，就發生了主觀的內部的觀察，即是由反省而留意於內心的現象了。這並不是在處理社會一般事實，而是在發揮自己獨一的感情。Albert說：

『抒情詩人是新社會的解釋者。他們所得到的分野，是和我們的欲望，必要與精力一般地廣大無邊，小孩子和古代社會，對於他們周圍自然的現象，已經滿足了。而我們一覺到欲望和恐怖等心中的世界，便想把它表現出來。這時抒情詩的職能，便活動起來了。』（見錢歌川著：文藝概論 P. 51）

抒情詩完全是主觀的，不外是一種內心對於社會生活的懨倦或欣喜的絕叫。作者他自身對於這社會生活有了怎樣地一種感覺，他就赤裸裸地表現了出來。詩人自身對於他的生活有了怎樣地一種情緒的衝動，那就非常地不易得把它抑止着，所以他作出來的作品，都是自然流露的肺露的真情。Alfred de Musset（謬塞，十八世紀末法國的大詩人）他在當時的社會生活中，感覺了愛情對他深深地刺激着，所以他歌謳着

Amour! fleau du monde execrable,

Toi qu'un lien si frele a la volupte lie,

Quand par tant d'autres noeuds tu tiens a la douleur!

Si jamais par les jeux d'une femme sans Coeur,

Tu peux m'entrer au ventre et m'empoisonner l'ame,

Ainsi que d'une plaie ou arrache une lame,

Plutôt que comme un lâche ou me voie en souffrir.

Je t'en arracherai……quand j'en devrais mourir!

（愛情，你人類的枷鎖，可咒的瘋狂！

你是一面在用個繩兒牽着快樂，

一面又用許多結締在綁着憂傷。

一個沒心腸的婦人用你來玩賞，

你便到我底腹中，把我靈魂毒破，

像是在用刀刺着似的使我受創。

我遂接受着悲痛，像個廢人一樣，

唉，怕到我死時。纔有絕你的膽量！）

這種非常悲痛，沉鬱的抒情詩篇來了。

——見創造月刊一卷四期一〇四頁

抒情詩雖然是以個人的主觀爲表現的因素，然而我們亦不要誤會着詩人只表現自身，替自己發牢騷；應該要知道抒情詩人所發的牢騷鬱悒，與其他的人們是全有共通點的。比方，繆塞在咀咒愛情，可是在一個很大的社會中，豈止他一人失戀而咀咒愛情嗎？因失戀而咀咒愛情，當不知有若干人也。同病者讀着該詩，自然是會一哭的了。不然，則Goethe的「少年維特之煩惱」的維特自殺，而何有讀者也去自殺，着維特樣的衣帽履鞋；中國現代詩人王獨清的「死前」，「威尼市何會噲嗜一般青年的口呢？

詩人他也是社會中的一個生存者，因着社會生活使他不安方才有了那種呼痛聲。社會生活使他得甯靜，他自然會歡欣之歌的謳誦了。在一個社會生活內面得不安與甯靜都是必然地有一大批人，詩人不過有了藝術的修養能把那不安與甯靜的情懷表現得出來而已，所以就不管抒情詩是異常主觀的，總之，它不是詩人一個人的東西，而是對於社會生活的安與不安的一般人的反映。但是抒情詩主要是歌詠戀

愛，別離，是哀傷的情緒的優美地流着熱淚的。原來Lirica(情詩英文原字)一詞當是指哀傷的淚的情緒。

抒情詩在形式方面，西洋是把它分爲四種，卽歌(Song)，長歌(Ode)，十四行詩(Sonnet)，及悲歌(Elegy)。

歌在抒情詩中，形式極其自由，情緒綿纏，多是因趣興而作，與我們宋時的詞略同。牠的特色是在讀後餘味不盡，小巧玲瓏，令人百讀不厭。

長歌又可稱民謠，如我國的「詩經」，西洋則譯作「The Book of Odes」這是一種可唱的詩，形式很嚴格，一般是莊重典雅，氣概高超。

十四行詩的西文Sonnet原來是Suono 卽Sound脫胎出來的，意思是音響，伴着音樂而歌。形式分意大利式及莎翁式，韻脚很嚴格，一點不能錯亂，牠是缺少奔放潑瀾而不可抑止的情趣，但是有音色精妙的美好。

時代常是進展着的，文化階段也一步一步在發達，一般詩人在形式方面要得

到自由，現在在抒情詩內又露出一種「自由詩」(Free Verse)的頭角來。

悲歌是一種雍露的詩篇，亦可名爲輓歌，現在之所以認爲一種詩形，是因為在希臘一般背景多用田園，人物多用牧童而作成的緣故。形式和長歌略同，主題的性質上多是帶有宗教及哲學影子。Tennyson的In Memoriam 即是這種形式的詩。這篇和 Shelly 的 Adonais、Milton 的 Lycidas 成爲英文學上的三大輓歌。歌，長歌及悲歌三者，是發源於希臘；只有十四行詩是在羅馬以後的意大利的時代才發生的。

三 敘事詩的本質

敘事詩是與抒情詩不同的。純全以客觀的事實着眼，即平敘自然與人類社會的實在狀態的詩。詩人自身的情感雖不能說沒有，但是非常有限的。這種詩所要描述的只是一種動作或行爲，在過去全集中於英雄美人的軼事，有時也涉及神怪

或宗教，一則因為這些都是當時民衆所崇的；又因為英雄神等事，能使詩篇更有濃厚的精采，更爲完美，總之，敘事詩的性質，（Qualities）是在乎崇偉的風格，超卓的事實，更緯以離奇的動作，所以才能在古代盛行，得到很大的成功。然而在敘事詩的情緒，是高調着雄大莊重典雅豪壯等的貴族的尊大性的；而在 Epical（敘事詩[英文原文]）一詞常是指的意志囂強，有尊大的思想的鬥士的英雄感的興奮，還可以說是 Rhythmical 底氣味，Force 底氣味的東西！

敘事詩一般的特質則是這樣的：

敘事詩專賴想像與追懷；抒情詩是處理現在，在敘事詩則過去，現在，都是要處理着的，因為這樣則使牠更能引誘讀者和含蓄着偉大的思想，豐鬱的真情；內容則常是羣衆的，不過在古代是大多數的貴族的情緒充滿在詩內。牠底內容的組織在過去是很單純，和說故事一樣地引誘着讀者的一定的目的，好像清流中放棹，順水而下。敘事詩的內容的組織雖是很單純，但是它是表現。一貫的行爲的東西，而對

牠那種行爲，是無註釋的必要。（見 *Aleostody* 所著詩學）敘事是在短期中而集中牠的行爲，意旨是提捏其要領，如十年間的巨大戰爭的 *Odyssey* 只取了六個禮拜的重要事件。描寫的方法，常常愛加插話，（*Episodes*）這是很能幫助說明的。且愛用對話（*Dialogues*），因以更增生氣，儼如有這樣一事情，而並且不是虛構和杜撰。敘事詩是以傳達全體的行爲主，對於個人的特殊性格却是不大注意的。敘事詩是分爲兩類的，一種是民族的敘事詩，一種是個人的敘事詩。

民族的敘事詩（*National Epic*）在古代最爲普遍，且認爲是偉大的詩篇，並不是因爲 *Homer* 的詩成就甚大，能深入人心，實因一國生活的最高尚素質，或一種族的情感能藉此傳達，這就是古時敘事詩的特色。

Hegel 會說……

『敘事詩的基礎與形式是以一民族의思想和信仰的總體爲決定。』

敘事詩的題材是包括一民族的生活與一時代的社會史；而在這種敘事詩是起源

於游行歌者的時代 (Age of Wandering Singers)。是把一般歌者召至宮庭，或遊行巷陌，歌唱英雄軼事或神怪野史，荒誕不經，以資貴族們或市民的娛樂。至後，有一般詩人就把這野史加以剪裁，修飾，詠入篇章，遂成爲敘事詩體。希臘的 *Iliad* (Homer 作)，法國古代有名的 *Song of Roland*，(作者不詳) 英國的 *Beowulf* (作者不詳)，印度的 *Mahabharata* (作者不詳) 等都是屬於民族的敘事詩。

個人的敘事詩只把一個人的社會經驗用客觀方法寫出來。Homer 的 *Odyssey*，Milton 的 *The paradise lost*，Coleridge 的 *Rime of the Ancient Mariner* 都是個人的敘事詩。

四 抒情詩與現代社會生活

在上面，我們已經詳述過抒情詩與敘事詩的本質了。然而在現代這一個社會中，究竟是抒情詩繼續興盛下去嗎，或是敘事詩重複抬起頭來呢？我想這一個課題，不

單是研究詩的人是很有興味要解決這問題，就是喜歡文學的人，也是樂於探討的。

在上面詩的發生中，我們知道了詩是發生於生產的勞動，而且它是可以幫助着人類的勞動的，那嗎，凡是藝術，文學，它都是應該有用的，幫助人類的勞動，即人類生活的向上。文學從浪漫主義直到近代的自然主義，詩歌的形式，全爲抒情詩所占據了。即是現代的表現主義的詩，立體主義的詩，多是逃不出了抒情詩的形式影子。可是這些抒情詩的形式表現，雖然它有時也是反映了人類的生活的片斷，但它僅能反映或組織生活的片斷而已；並且是表現得異常地膚淺，空虛，不深刻；我們欲求『詩人的工作，一經人家領會之後，便有一種團結人類的勢力。』（註）這於事實上根本不可能。

註· BlissPerry所著詩之研究，傅東華譯 P, 136

原來抒情詩的形式簡單，矧潔，僅能吐彈一種抽象的情緒，是不能把那映出抽象的情緒的行爲，動作表現出來。Goethe, Byron, Shelley, 不都是很有名的抒情詩

的大詩人嗎？到這二十世紀，他們已聲名渺然了，而一出身工人的Gore，與出身於兵卒的白德內宜，反受着社會熱烈的歡迎，這明是表證抒情詩的時代已過去。

時代過去了一年，社會生活又是變化了。抒情詩的形式運用在低低地訴情，癡地吐苦，或表現安靜的社會生活中的恬靜幽默，尋不着出路的狂囂亂叫，那是可以的；在現代的社會，在生活方面，已炯然劃出一個是安閒地過着優裕的生活；一個是勞苦地過着飢不能飽，寒不能煖的生活；這樣現代的社會生活，反映出時代的情緒，是雄厚的，憤怒的，強大的，鬥爭的。詩人是不平的叫喊者，詩人是幸福的希求者，如果用着抒情詩的形式來表現，那成熟的詩歌，也不過是他們一篇宣言而已，這在人類中自然不會引得起劇大的同情。而且抒情形式，多不能把在現代社會中生活的人的意識目的性傳達得出來，這就是證明了情抒的形式運用不夠了。

『抒情詩主要是歌詠戀愛，別離，其情操是哀傷的情緒優美地流着熱淚的。故 *Lirical*（敘情詩的）一詞常是指哀傷的淚的情緒。』（見日本，狄原朔太郎所著「

詩之原理」——它——抒情詩自然與這雄厚的，憤怒的，強大的，鬥爭的時代的情緒絕緣了。

五 敘事詩的復活

文學史上從有了浪漫主義（Romanticism），敘事詩就走向衰歇的途徑，一直到了現在。然而現在是敘事詩復活的時代了。

現代的社會生活，反映出時代的情緒是憤怒的，雄厚的，強大的，鬥爭的；藝術自然是一個時代的情緒，思想，意志的傳染手段；而在這方面，最能直接傳達出這種感情，只有詩。抒情詩是單一性的，非常困難地是把他表現不出來，必然地要向着敘事詩，多樣性的敘事詩走。那麼，敘事詩人他把個人的感情，擴張為社會具體的認識，要用這種認識去摺疊並描寫一般勞苦而且又是飢不得飽，寒不得煖的生活者的生活。一切過去的抒情詩人都只是注重個人的內面的精神現象，現在的詩

人，却只要注重描寫外部的社會事象。

有了這種要求，當然會使詩歌走向一種敘事詩的形式一途去。抒情詩多是靜的，沉默的，幽關的，柔弱的，現在這種要求却把詩變為動的，有力的，強暴的，
崇雄的進行曲了。

現代的俄羅斯的詩壇，已完全轉變到敘事詩去了。美利堅，日本都已在向着這方面走，而且還有了相當的成功。英吉利，德意志，法蘭西雖然沒有開着這新鮮的花朵，然而他們底現代詩壇，也如我國一樣地貧乏嚟。

美，俄，日雖開着了新鮮的花朵，可是還是初放的蓓蕾，自然找不出使我們怎樣滿意的東西。然布洛克的「十二個」，白德內宜的「鄉下人」，果爾德的「罷工」，上田進的詠法國 1871 年的革命等詩篇，確然是在現代詩壇中放出異樣的光輝。

六 結 論

『詩的本質，就是發明；就是出於意外驚喜的發明。』

(Samuel Johnson) 『歌者不能有所產生，惟詩人始能有所產生。』(Walt Whitman) 所以在那莊嚴雄大典雅的貴族趣味的 Hoemer 的敘事詩興盛以後，而有哀傷悲婉纖柔的抒情詩代敘事的興盛，這也就是出於意外驚喜的發明。而在讀者也如像食客一樣，長久食着油膩的魚肉鷄鴨，一旦食着清淡的小菜，自然是會覺得新鮮清爽可口。抒情詩興盛了那樣悠遠，自然會有雄厚的憤怒的鬥爭的強大的情調的新的敘事詩來替代。然而這是一個社會的下層構造，經濟基礎起了變態的使然，並不是幾個詩人會把它生硬地搬出來在詩壇上出風頭。

詩歌在將來亦是非常樂觀的。Mathero Arnold 曾說：『詩的將來是沒有限量的。』一方面人類還未有歷史以前，詩似乎已經受人注意；那時的凡是已開化民

族，其中最優秀的分子，已頗有把全副精神用在詩上了。而在現社會的鄉村中的兒歌，牧歌，農夫歌，織女歌，船夫曲的流行，也最足以證實詩的將來是很可樂觀。可是這些詩歌，都帶有很深濃的敘事詩的性質。

一九三一，八，二三。

欣 賞 叢 書

飲水詞集 謝秋萍校 四 角

斷腸詩詞 李白英校 四 角

李長吉歌詩 賀揚靈校 四角五分

南唐二主詩詞 賀揚靈校 二角八分

浣花詩詞 賀揚靈校 五 角

小山詞 賀揚靈校 三角五分

曲 選 顧 名選 一元五角

隨園女弟子詩選 匡亞明校 七 角

中國歷代女子詞選 李白英校 八 角

曼殊詩集 曼殊遺著 二 角

黃仲則詩詞 金民天校 六 角

薛濤詩 傅潤華校 四角五分

上 海 光 華 書 局 發 版

戲 劇
講 座

戲 劇 作 法 (三)

馬彥祥

第 五 章 幕 表

現在，我們試來看一看，在編劇的程序上我們已經走得多遠了。主題已經找得，情境也已經佈置妥貼，對於劇場的幾種限制也已經仔細攷察過，性急的作者這時一定忙着要寫對話了，然而，請再等一等。在未正式開始編劇之前，我們還應該寫一張幕表。

我很知道，這對於多數人，尤其是對於青年的作家，是一件乾燥的工作。但是

這工作，在初學者確是極有利益的。無論是誰編過五六本劇的時候，他一定會相信有了幕表，是使他的工作怎樣地趨於完善。對於初學者，牠可以使他避免許多的困難與錯誤，可以使他有一個機會把他的腦中所設想的一團混雜清理一下。

所謂幕表，就是把全劇的結構用散文的形式記述下來，至于如何記述，可由劇作家依着自己的需要和習慣而定。有些人祇要寫下一個概略；有些人却要將幕表寫得極為瑣碎詳盡，幾乎沒有兩個人的幕表的寫法是完全一樣的。但是對於初學者，我以為幕表不宜寫得過于粗略，也不宜寫得過于繁瑣。過于粗略，對於劇本的展露往往有預備得不足之虞；過于繁瑣，則易于限制自由創造的精神。

照例，我們先得計劃一下，全劇應該分為幾幕或幾場，纔能把劇情最適宜地充分地表現出來。假如是分為三幕，我們就得將三幕的地點安排好，然後再畫一張舞台的圖表，說明什麼地方安置門道，窗戶，火爐以及各種的傢具——假如這佈景是室內的；或是說明什麼地方安置柵欄，牆垣，樹木，以及各種建築物等——假如這

佈景是戶外的。但這是需要充分的劇場智識與經驗的作家纔做得好。尋常作家的這些說明，在到了導演者的手中時，總是因爲不適于裝置，或是欠美觀，或是有礙于表演而任意變更的。所以初學者在這上面無需刻意的描寫，祇要說明第一幕在會客室中，或是第二幕在公園中，或是第三幕在書室中就夠了。至於會客室，公園和書室，應該如何佈置，儘可交給導演者去設計。

其次是人物，想一想這齣戲中至少需要多少人物，每個人物在那一幕中必須登場，他的年齡若干，職業是什麼，性情如何，與別的人物有什麼關係……然後一一都記錄下來，以備寫劇時的參攷。

第三步便是每一幕的劇情之摘要的記述了。從開幕起到閉幕止，其間劇情的展露務必寫得清楚，寫得完全。Eugene Seribe 曾經說：『當我的幕表清楚了，完全了，我就可以把劇本交給別人去寫。』可見這一步工作的重要，實在有關於全劇的成敗。在這裏，我可以介紹一種分場的方法，對於初學者寫幕表，或者是不無

便利的。

在劇本中，我們常見有「*Scene*」這字，普通是用以表示分場的意義。例如鄧塞楠 (Lord Dunsun) 的亞傑門王與無名戰士 (King Argement and Unknown Warrior) 一劇，原是一幕劇，但是有兩場，每場都要換景的；又如洪深的趙閻王，雖是分了九場，但實在祇是三幕劇。不過有時候，我們也常有在一幕中並不換景的，却也分了許多場，這是法國的劇本中所流行的，其意思便與前述的不同。這「場」字乃是指劇中人物的進退而言；一個人物登場便算換了一場，下場也是一樣。試以巴蕾 (James Barrie) 的一幕劇十二兩銀子的面孔 (The Twelve Pound Look) 為例，將牠分為場時（原劇並不分場），即為：第一場，Harry 與 Sims 夫人談話；第二場，從僕人進來報告 Kate 來了直到 Harry 下場去換衣服為止；第三場，Sims 夫人與 Kate 談話；第四場，從 Harry 進場到 Sims 下場為止；第五場，Harry 與 Kate 談話；第六場，從 Sims 再上場到 Kate 下場為止；

第七場，Harry與Sims的談話。在幕表裏能這樣分了場，再把每場的主要意思記着，劇本的形成所差的祇是動作和對話而已。完全的幕表是應該連動作和重要的對話都寫在裏面的，這樣，雖然還不是劇的形式，但劇的骨幹是都已具備了。

幕表形式的實例：

譚先生的續絃夫人 (The Second Mrs. Tanqueray)

四幕劇 Arthur W. Pinero 作

第一幕

人物

譚先生

寶拉

吉龍姆爾

傑恩

密斯奎士

毛斯

地點

在倫敦，譚先生的家裏。

開幕時，在譚先生的屋子裏佈着吃晚飯的場面。已經是將終席的時候。譚先生是一位四十二的漂亮的紳士；密斯奎士年四十七，身體壯健；傑恩是一位四十八九歲的紅醫生，這時都坐在桌邊。譚先生的僕人毛斯在靠着譚先生的桌上，放下雪茄和酒精燈，下場。

從談話中說出他們的一位舊友吉龍姆爾今晚沒有來。譚先生說明今晚所以請他們來吃飯的原因。他知道這說明，他們是不會贊成的，那麼也許這一次就是他們最後的一次聚餐了。他說他不久就要續絃，他的朋友對於他的要變換環境都覺得很驚

奇。他們慶祝他，並且打聽他續絃夫人的芳名，但是他拒絕了。這時他跑到屋子的另一邊的寫字檯上寫信。

傑恩和密斯奎士低聲談論着他的續絃的事。他的前妻已經死了好幾年了。當他們正在竊竊私語的時候，毛斯進來傳達說，吉龍姆爾來了。

吉龍姆爾忽忽地跑進來，他是一個年約四十五歲的身材短小的人。譚先生過來招呼他；他抱歉着說他正預備到譚先生這裏來時，他接到他的母親的一位老朋友的那條，叫他立刻就來，據說她出了不幸的事情了。所以他就不抽空先到歐萊德夫人那裏去一次。原來是因為她的兒子喬治·歐萊德娶了一個誰都知道的下賤的女子。但是譚先生却說在他們之中並沒有人知道她是下賤的女子。說完，他就回到他的寫字檯去寫信了。

其餘的三人依然談論着喬治·歐萊德貴賤通婚的事。譚先生初則寫信，繼則聽他們談話，最後聽得不耐煩了，便拿了信，說是要到另一間屋子裏去寫。他出

去。

吉龍姆爾覺得非常抱歉，以爲是他把他的朋友惱了。但是當他們告訴了他譚先生不久就要續絃的消息時，他是非常的着急；他要求他們，等他們走了之後，讓他和譚先生作私人談話。他告訴他們，譚先生第一次結婚，很不幸福，娶了一個冷酷無情的女人，把他們的獨養女兒在很年青時便送進了尼庵裏去。後來，那母親死了，臨死時要她的丈夫答應把她的女兒留在庵裏，完成她的宗教教育。這位小姐現在已經十九歲了，也不願意回家來，想終身做個尼姑。吉龍姆爾正說到這裏，譚先生又進來了。

大家談笑了一會，傑恩和密斯奎士便托故告別。於是祇剩了吉龍姆爾和譚先生兩個人。

譚先生似乎有點奇怪爲什麼他不和他們一同走。吉龍姆爾心裏想着最好把這件事情再談論下去，於是竭力用話去慫恿譚先生。終於，那位續絃夫人的芳名是宣佈

出來了。這個婦人，吉龍姆爾不僅曾經遇見過，而且還深知她的過去的身世，她的名字曾和好幾個男子發生過關係。譚先生對於這些事也都知道，但他很原諒寶拉——未來的續絃夫人——因為她已經將她的過去一切向他懺悔過了。他覺得寶拉和喬治·歐萊德所娶的那個女子是完全兩樣的。他們倆正在談着，毛斯進來傳達說，那位夫人想見見譚先生。吉龍姆爾便急于告別，譚先生隨着他下場。

毛斯把幾封信沒有拆開的信放在火爐架上靠鐘的地方。譚先生又進來。

譚先生走到門口去招呼寶拉；寶拉進來，很親暱地她候他。他埋怨她爲什麼這樣晚了還到他的家裏來。她却毫不在意地吃着桌上剩下的一些水果。她告訴他，她整夜地夢着他和他們的未來的生活，并且還夢見在他們周圍的朋友們對於她的過去，誰也不會知道一點。她把她自己過去的歷史，詳細地寫了一封信，交給譚先生，希望他在她走後讀一遍。假如他以爲不該娶這樣不名譽的女人爲妻子，那麼明天一早可以打發人去通知她一聲。譚先生接了這信，毫不在意地把牠丟在火爐裏

燒了，他覺得關於她的事情，他都已知道，沒有再讀的必要。她告訴他，假如有什麼利害的事發生，她就要自殺的。她笑了，又恢復了她的高興的樣子，走了。

只剩了譚先生一人，目送他出去之後，他看見火爐架上的信。他很快地拿起其中的一封來，這是他的女兒愛蓮寄來的，信裏說，她近來改變宗旨了。她既是他的女兒，她應該回家來陪伴他的孤寂，這封信是來徵求他的同意的。這時，寶拉忽然又回進來，穿着一件極漂亮的外套。譚先生眼睜睜地望着她，好像沒有看見她在前面似的。她怪他不應該在她未走之前便看信。他抱歉。她要求他送她上車。於是他們一同下場。

(閉幕)

第二幕

人物

譚先生

寶拉

愛蓮

吉龍姆爾

高泰林夫人

僕人

地點

在 Willowmere 附近 Surrey 地方，譚先生的家裏，坐起室。

譚先生和寶拉正在吃早餐。他讀着信件。僕人拿了菜來又出去了。譚先生把信放下。從他們的談話中，寶拉表示譚先生愛他的女兒愛蓮甚于她自己。他不承認，寶拉自覺失言。

信件中有一封是吉龍姆爾寄來的。譚先生告訴她說，吉龍姆爾和他們的鄰居高泰林夫人住得很近。高夫人自從寶拉搬來以後，却沒有來看望過她。譚先生說吉龍

姆爾今天早晨要到他們的家裏來，想留他和他們一同住幾天。寶拉很高興，但是她的談話中表示有點煩悶。這時譚先生看見桌上有一封她寫的信，預備去發的。這封信是寫給喬治·歐萊德夫人——就是從前出身不好的那個女人——的。在寶拉看來，她嫁了喬治以後，一切都已改好了，和她自己並沒有什麼兩樣。譚先生忽然把信拋下，拿起報紙來看；寶拉怕是得罪了他，連忙向他抱歉，並且說明這封信是請歐萊德夫婦到他們的家裏來暫住些時的。她覺得他們——還有愛蓮——的生活太乾燥了，太乏味了。說着說着，愛蓮進來了。

她是一個莊嚴得有如聖母似的十九歲的少女。寶拉熱情地和她接吻，但是她理也不理。寶拉到鋼琴旁邊坐下，彈着一個愉快的調子。愛蓮背着她，偷偷地和譚先生接吻。僕人進來收拾餐具。寶拉還是彈琴；譚先生和愛蓮作閒談。譚先生說她以後該多和寶拉在一起做陪伴。愛蓮說她幾乎整天和寶拉在一起，不過她不十分活潑是事實。她提議要和寶拉同到鄉下去玩一下，譚先生贊成。愛蓮下。

寶拉停止彈琴，她說她有點嫉忌愛蓮，因為譚先生對她沒有像對愛蓮那樣親暱。她請求他教愛蓮愛她，並且答應撕毀那封給歐萊德夫人的信。他很高興，叫她想一想愛蓮和那女人形影不離的樣子。這話又觸怒了寶拉，因為他又先想到愛蓮了。愛蓮又上。

譚先生緊握着手走出去。愛蓮以為是她使父親惱了。寶拉說，這是她逼得他這樣的，因為她有點嫉忌。愛蓮說她早已看出這事，使她很難過，問寶拉是不是要她離開這裏。寶拉請她愛她。愛蓮表示她的痛苦，想回答，但是說不出什麼。寶拉覺得很傷心而且惱怒了。僕人進來，說吉龍姆爾來了。僕人下。

吉龍姆爾進來。大家握手。愛蓮對寶拉說，她的父親要她和寶拉同到鄉下去；問寶拉願不願照顧她。寶拉冷然同意了，叫她去告訴僕人備車。愛蓮下。

寶拉向吉龍姆爾表示生活的不滿。她說到初次和吉龍姆爾交友時的快樂光陰，吉龍姆爾吃驚地看了她一眼。這時譚先生進來。

譚先生請吉龍姆爾在他們的家裏住些時，他答應了。寶拉非常高興，便忙着出去計畫怎樣的招待客人。

譚先生告訴吉龍姆爾他很擔心愛蓮和他的妻子。他是但願愛蓮和寶拉完全破除成見，握手言歡，然而爲愛蓮計，他又恐怕寶拉的種種不良的習慣會給她什麼壞的影響。吉龍姆爾勸他說，他把愛蓮這樣與外人隔離是不對的，最好是讓她和大家多走動走動。譚先生表示反對，因爲這樣做了之後，遲早愛蓮一定會知道她的繼母過去的歷史的。吉龍姆爾以爲這事終免不了要被發覺的，只要愛蓮在世；并且她的社會經驗較多的時候，對於這種事情總會了解的。譚先生雖然也同意這話，但是在他的目前的環境中——已與從前的許多朋友隔絕的環境中——他感到無從介紹愛蓮交友的困難。說到這裏，他們聽見有車輪聲。譚先生猜想這是寶拉的車。吉龍姆爾跑到窗邊去望，說原來是高泰林夫人的車，接着僕人果然進來報告高泰林夫人來了。譚先生聽了很吃驚。吉龍姆爾解釋說，高泰林夫人覺得很抱歉她沒有早來拜望譚夫人，

并且想來帶愛蓮一同旅行去。

愛蓮和高泰林夫人進來。她的年紀已有四十五歲，但仍顯得很年輕。她向譚先生招呼後，便問譚夫人到那裏去了。愛蓮和吉龍姆爾在另一邊談話。高夫人對於自己 and 譚夫人的疏遠表示歉意，希望此後從新再做一次朋友。寶拉進來，穿着駕車的衣服，

寶拉遲疑地和高夫人握了握手，假裝着是從來不曾見過她的樣子，并且故意說了幾句使高夫人窘迫的話。吉龍姆爾走近來聽高夫人說話。高夫人說着青年時與第一位譚夫人的友誼。愛蓮也走近來聽她說話。寶拉聽了這話，露出輕蔑的神氣。愛蓮對高夫人頗表示好感。高夫人說要帶愛蓮一同到巴黎去，然後再到倫敦去過夏。寶拉聽了不作聲。後來她猜疑這計畫是在她未進來之前他們早已商量妥了的。她問愛蓮的意思怎麼樣；愛蓮表示想去的意思。譚先生也同意了，但是寶拉覺得他們是要使她失去了愛蓮。她向高夫人說了一聲再會，譚先生和吉龍姆爾先出去，接着高

夫人與愛蓮也出去；只有寶拉一人留着，淒厲地哭了一聲便倒在一把坐椅上。

譚先生又進來。見她已經把外套和帽子脫去，問她是不是不出門了。他問她是不是爲愛蓮和高夫人而發怒。她按鈴叫了一個僕人進來。他告訴他趕快叫馬夫趕着車到郵局裏去寄一封信。她把那封給歐萊德夫人的信交給他。僕人下。譚先生叫她把那信去要回來，她拒絕，他就要自己去阻止僕人發信。她怒了，聲言如果他這樣做，她便立刻離開這屋子。她氣他讓愛蓮跟高夫人去，那個女人自她搬來兩個月從不會來看過她一次，而第一次來便把她的女兒帶走了。她認爲這於她是一種侮辱。她說從此她要去在那些容易找的地方去找朋友，可不能怪她了。他抗議，但是她走出去了，祇說：「我們看吧！」

(閉幕)

第三幕

人物

譚先生

寶拉

愛蓮

吉龍姆爾

高泰林夫人

阿台爾

歐萊德

歐萊德夫人

地點

同上，譚先生的家裏，會客室。

晚飯之後。歐萊德夫人，一個漂亮的，好做作的女人，正坐在一張大榻上。寶拉坐在桌邊。她的臉色很蒼白而且憂鬱。歐萊德夫人小睡片刻，這時醒來了。僕人

送咖啡進來。喬治·歐萊德從外面草地上進來，他約有三十五歲的年紀。他坐在睡椅上，不一會便睡着了。歐夫人問寶拉她和譚先生是否已經和好了，寶拉回答說他們在別人面前的時候纔談話。歐夫人很得意她自己已得了一個很完全的勳爵的丈夫，歐勳爵和她總是很親近的。雖然有時也不免吵架，但他祇要摔壞些東西，怒氣就會平下去的。譚先生和吉龍姆爾從草地上進來。

他們在門口便立停了，看着寶拉在彈鋼琴。歐夫人在打瞌睡。歐先生是早睡熟了。他們說寶拉的臉上似乎很不愉快。譚先生說寶拉只有在客人面前纔和他說話。吉龍姆爾要求和寶拉談話，他們想把歐氏夫婦引出屋外去。譚先生便過去請他們到檯球房打球去，並且叫吉龍姆爾也把寶拉帶去。於是歐氏夫婦下。

寶拉又開始彈琴。吉龍姆爾坐着聽。他說今天晚上真是美麗，正是夫婦間應該和好的時候。她說他真有點荒唐，立起來在屋中徘徊。他對她說他明天就要走了。她說她真討厭歐氏夫婦住在這裏。她說她已經截收了幾封高夫人和愛蓮給譚先生的

信。她自己也不知道爲什麼要這樣做，不過她很嫉妒愛蓮給她的父親來信，却一個字也沒有給她。她在打算如何可以把這些信交給譚先生，吉龍姆爾勸她最好是親自交給他，再把實話告訴他。他說他要立刻去把譚先生叫來，說着便出去了。

她想把吉龍姆爾叫回來，但他已經走遠了，於是她只得等待着那無可奈何的解釋。譚先生進來。

她背着臉把信交給了譚先生，并且告訴她是她把這些信收起來了。他把信看了一眼便放在一邊，對她說這並不要緊。她說他一定是急于拆開信來看，於是要走出去。他阻住她說，他希望他們的吵架是過去了；寶拉却說愛蓮還沒有回來。他說爲什麼對於愛蓮的這一點幸福，她還要嫉妒呢。她說她並非是嫉妒愛蓮的幸福，而是嫉妒她和另一個女人在一起。他告訴她，愛蓮縱不和高夫人在一起，也得和別個女人在一起，因爲他們現在無從介紹別人。她却說他把愛蓮送開並非爲了這原因，實在是因爲她不配做愛蓮的友伴，唯恐她會喪失了愛蓮的一點清白。她逼着譚先生承

認了這是實在的內幕。這使她憤怒到了極點，舉起手來幾乎要打他了。他按着她坐下并且要她聽他說話。他說，她的過去的生活中有一部分——就是和愛蓮這樣年紀的那個時代——從來沒有告訴過他，那時候，她是很純潔的，現在雖然也有時像個女學生，但兩個寶拉究竟是有分別的了，這樣的兩種女人是什麼樣的一種朋友呢。她聽了這話，非常生氣，她以為她也可以和愛蓮的生身母親同樣的好。他却說她雖是很自信，其實她是盲目的。說着說着她哭了，他要他把歐氏夫婦請出去，并且說愛蓮離開了高夫人時，再給她一次機會。不受譚先生的勸，她便走出去了。

只剩下了譚先生一個人，兩手護着臉坐在那裏。僕人進來，傳達說高夫人和愛蓮回來了。她們進來；僕人下。

她們好久沒有收到他的信，覺得奇怪。他明白是因為他並沒有收到她們的信，所以就沒有回信去，對於她們急于想他答覆的問題也沒有覆。他把信拿起來；高夫人和愛蓮看見是還不會拆過。他連忙解釋說是爲了一件意外的事把這些信耽誤了。

愛蓮下。

高夫人告訴譚先生，愛蓮在巴黎遇見了她的朋友的一個兄弟，名字叫亞台爾的青年。亞台爾曾經在印度平服過一次兵隊的暴動，得過勳章和榮譽。他是因病回家來的，他們倆居然會一見鍾情，非常融洽。當時她會立刻寫信來問譚先生的意思，但是竟沒有得覆，所以她只得把愛蓮帶回來了。譚先生問了幾句關於亞台爾的話。高夫人告訴他，亞台爾和她們一起回來的，現在就住在她的家裏，想和愛蓮的家屬見見面。她正要走出去。愛蓮進來。

她和高夫人道了晚安；高夫人下。

愛蓮告訴她的父親說她真是快樂極了。他要求她對于寶拉要和氣一點，說完，便出去送高夫人回家去了。

愛蓮一個人，向窗邊走去。有一朵玫瑰花從窗外拋進來。亞台爾進來，是一個二十七歲左右的青年。她吃了一驚，說他不應該這樣來法。他却一點不當回事，她

對他的這種態度很有點生氣。他要她作伴一同到花園裏去散步，但是她拒絕了。她聽見似乎有人進來，他連忙跑出去，說他要等着她。寶拉進來。

她見了愛蓮有點吃驚。愛蓮說她要在家裏住些。她被亞台爾的愛所軟化了，於是她竟和寶拉接了個吻。寶拉也深爲感動。愛蓮把戀愛的事告訴了她，但沒有說出亞台爾的名字。她說他現在正在外邊等着，問寶拉怎麼辦才好。寶拉叫她把那位男子請進來，這樣她可以比譚先生先見面。愛蓮出去叫他。寶拉一個人對着鏡子察看自己。

愛蓮進來，後面跟着亞台爾。她從中作了介紹，他們倆互相視了一會。寶拉很鎮靜地對愛蓮說，她和亞台爾從前曾經見過面的。她說她要和亞台爾個人談一刻話。愛蓮笑着頷首而出。

這兩人面對着面，她告訴他，譚先生送高夫人回家去，馬上就要回來的。這事情怎麼辦呢？從談話中說出寶拉從前曾經有一個時期和他同居過，受過他的照顧。

他連忙問譚先生會不會知道他呢。他說祇有這一件事，她從沒有告訴過他。他叫她大家守秘密；她却堅持地說非向譚先生說明不可。他說假如她告訴了，他會自殺的。說完便出去了。

(幕下)

第四幕

人物

譚先生

寶拉

愛蓮

吉龍姆爾

歐萊德

歐萊德夫人

僕人

地點

同上。

時間是前一幕的當晚。寶拉還是坐在那裏。歐夫人進來；問她什麼事情。問她和譚先生是不是已經和解了。寶拉回答說和解了。歐夫人表示很高興。

歐萊德進來，他喝醉了。每逢這種情景時，他總是後悔那種貴賤相通的婚姻，並且要談談他的母親，因而淚下。這種情景是歐夫人最憤恨的。她好容易把他弄出去睡覺了。

吉龍姆爾進來。他尋找譚先生。寶拉告訴他，譚先生到高夫人的家裏去了。他又問她和譚先生是否已經和好了，她說是的。他出去。

譚先生進來。他問她見了愛蓮沒有。他就把他所聽到的關於亞台爾的勇敢的事告訴給寶拉聽。她突然告訴他她已經見過亞台爾了。他很驚訝。她就提醒他，在

他們結婚的那一天他所燒掉的那封信。亞台爾的名字在那封信裏提起的。她說她已經對亞台爾說過，這件事情必須向她的丈夫告白的。僕人拿信進來給寶拉。這信就是亞台爾送來的。她把信交給譚先生看。他高聲地讀信。亞台爾說他要在巴黎等候回信。他請寶拉向愛蓮代為解釋求恕，並且請她盡力幫助他。譚先生把信撕了。這信無需回答的。

愛蓮進來。他們兩人都胆怯地轉過身來。寶拉下。

譚先生告訴愛蓮她從此再也見不着亞台爾了。她很着急地說，雖然他曾經荒唐過一時，但是自從他在印度幹了那樣勇敢的事以後，她早已原諒他了。譚先生說這話明天再談吧，便出去了。

寶拉進來。愛蓮猜想一定是她在父親面前破壞她和亞台爾的事情的。從寶拉的神情上，愛蓮把事情的內幕都猜透了，她明白了寶拉和亞台爾曾經有過關係。寶拉着急了，簡直想打她。譚先生進來。

愛蓮說這是她自己的過失，并且從此不願意再見亞台爾了，她出去。

寶拉告訴譚先生，愛蓮所說的話，說是從她的神情上看出來的。他們決定他們非把這種猜疑從愛蓮的腦中剷除不可。他說愛蓮可以再回到尼庵裏去，他們可以到海外去重新再開始生活。但是寶拉是太傷心了，她走出去。

吉龍姆爾進來。他已經聽見提婚的事，進來說亞台爾離開了高夫人的家，并且留下了一張字條。吉龍姆爾以為這位青年倒是很適宜的。譚先生罵着說亞台爾只是過了「一個男人的生活」，現在累得他和他的妻子受罪。吉龍姆爾問他究竟出了什麼事情。譚先生便告訴他，寶拉和亞台爾原來是老朋友。

愛蓮進來，慌張戰顫地對譚先生說，叫他快到寶拉那裏去。他連忙衝出去了。她告訴吉龍姆爾，寶拉已經自殺了。喃喃地說，這是她的過失，她從前應該對寶拉和氣一點。她昏倒了。

電 影
講 座

論 電 影

J. H. Blake 作

涅 珂 譯

「予來乃葬送凱撒，而非讚美彼也。」

電影是美國的大多數人民的主要娛樂品，由這結果，在普遍方面對於人生，在特殊方面對於藝術，都傳佈下很深的影響，因為我們已和電影發生關係，留戀于牠，所以有把牠來估量一下的必要。再則電影從許多方面，供給我們以惡劣藝術的例證，而這正是每人都能夠欣賞他的原因。能成爲良好藝術品而使人絕對獲益的電影，確是很少的。多數人看了好的影片，仍舊是抱着對於藝術，視爲無足輕重的態度的，事實上，他們還不懂得藝術在各方面的利益。

一般俗套

我們且來攷察，普遍惡劣的電影，牠的劣點在什麼地方；等我們知道電影所以惡劣的理由，則別種藝術的所以惡劣，也可類推。在普遍的社會片，兩性糾纏片，乃至較高尙的片子內，都只是一些角色，感覺到有一種不滿，而結果有所改進。我們所看到的都只是些社會之花，及放蕩的舞女，覺得對那愉快的生活，有些厭倦；都祇是些從種種困難裏奮鬥出來的英雄；都只是些墮落了，而又因善良的天性使他終於回到丈夫身邊的妻子。這種情節，在現在所開映的影片中，一次再次毫無變動地重複應用着，總數幾佔全部的影片的百分之九十。就人們的習慣來說，一個人若是每星期去看兩次電影，而每次看到這同樣的事情，他一定是會相信真實的人生，也是如此了。他們會以爲一切有錢的男子，每晚都是在靠不大住的夜總會裏消磨，每早都是去和他的女書記調笑，他們會把范朋克和吉爾勃的面貌，來做美男子的典

型，會把摩萊或勃朗蓀的面貌，來做美女子的標準。但牠的爲害，還不僅限于以富人都過着浪費生活，范朋克和吉爾勃是美男，摩萊和勃朗蓀是美女。害處是在他們承認行爲和面貌都可有一個標準。他們接受加利福尼亞的無聊製片家所定出的標準，這種害處已一直深入人心，而普通人還沒有加以注意。試想百年以後，那時電影把一切的事情都標準化了，支配了我們的意見，應響我們的反應力，我們再想到他給了我們以怎樣壞的影響，未免已太遲了。所以李查茲先生首先指摘，主張藝術的重要的人，每忽視了惡劣的藝術的影響。

我們知道，藝術不是一種一般俗套的事情，而是純屬於個人的事情，藝術是一個人之才力極富時期所有的特殊的體驗的紀錄。說善良的人常常勝利有什麼用，社會儘有相反的事實上的證據，而且因各式各樣的特殊環境，事實上也永不會有同樣的情形。在這方面，儘有許多思想上的食糧，所以讀者爲了自己的利益，在看影片的時候，應該留心其中所含的毒素在起作用。

電影取材

在最近，採取著名小說來編製電影的趨勢，在導演中間，已頗為流行起來了。這樣，把一些一部分的觀客絕對不會去讀的小說，介紹給他們，在原理上，固然是極好的，可是，其中十分之九，反是有害而無利，他們所改編出來的東西，簡直使原作者自己也不能認識，就囂俄的巴黎聖母院（中譯影片名鐘樓怪人）所編出的電影，是原本大異其趣，原作的精神，損失了的有四分之三。據人告訴我，這是因為觀衆需要一個圓滿的結局的緣故。從這點上，可以看到經濟使藝術變到怎樣壞的影響。需要圓滿結局的理由，是因為觀衆想得到安慰。普通人是不喜歡煩惱的。他們希望感到一切美滿，「能美滿總美滿」這種聊以自慰的態度，正如駝鳥在遇到不幸的事件時，把頭埋藏在草中一樣。

利用圓滿的結局，使人民入于虛幻的安全的催眠境界，這不是藝術的目的。良

好的藝術所要表現的，是他自己覺得有價值的人生經驗，那怕就是使他陷入于危險而恐怖的境界，他也不管。汽車夫所習用的「安全第一」，這一句口號，在比較重要的人生活動方面，是用不着的。

電影說明

電影上的另一件差不多足以同樣注意的損害，是說明的字幕。這些東西，大概都是些沒有什麼知識的人做的，其中常含有顯著的文法錯誤，我們知道，事實上許多人除了低級新聞，和電影說明之外，什麼東西都不讀，而這兩種東西內的英文之壞，只是那一種比較更壞的問題。這種東西，只把一些不連貫的字，如青春熱情，刺激，直率，奔放等組成一起，而勢將造成一種標準英文。又其中多含有低級的談諧，和無意義的滑稽，而也將成標準的趣味，這種，讀者在看影片的時候，很可以注意其說明的荒謬和無味，而從其中求得一點有益的鑑賞。因為這樣做去，他

可以使自己的批評能力，很快的覺醒，而對於較好的東西，更能欣賞。

好影片

現在，我們轉過一面來談一談少得可憐的好電影，看牠們對於我們的欣賞藝術的慾望上有什麼幫助。在這一方面，出片家似也知道，最好的是直述的歷史片或半歷史片，雖然這種也有那種不成東西的歷史片如可愛的流氓。這種影片，在攝製的時候，都有專門的顧問，使製片家很少用低級象徵，把歷史片弄成趣味的娛樂品的機會。例如羅賓漢，鐵軍那些影片，雖然在藝術上並沒有什麼很高的成就，但他使我們知道古代人物的生活，自然有相當的教育價值，而所給不良印象也比較他種片子為少。故事是比較簡單的，如果能嚴格地顧全歷史上的事實，自然能引起人對於歷史的興趣。另一種足以使我們特別注意的影片，是德國人的在攝影和布景方面的有所成就的片子。德國人對於光線及布景的美感方面，比美國人進步得多，他們把舞

台上所不能辦到的東西，都使牠實現，而獲有成功的結果。所以無論故事很好的片子如被批打的人，或故事不很好的片子如都會（中譯片名科學世界），其中的精妙的光線和布景，都具有頗高的藝術價值。

雖然特別來提出一張來講一下似乎很不應該，有一張片子，却使得我覺得牠很接近于完美的藝術品，而願意請人注意。這片子是喜劇之王卓別麟導演的巴黎一婦人。這位導演已把別個導演所最常犯的錯失，幾乎全部避掉。他所最成功的地位是把普通片子中所使人最遺憾的。一切過度的鋪張及不必要的誇飾，全部避免。他決不在必要的程度以上再加上什麼。他在需要解釋的地方，終加上解釋，舉一事件來說，片中女主角在車站等車赴巴黎的時候，車子的到來，他只用車窗中的影子在牆上移動來表顯，可算恰到好處。若換上一個沒有頭腦的導演，他是一定把車子開上車站，把一切實際上並不重要的情節都用力拍出來，而把我們的注意力從故事的中心引開去的。卓別麟的沒有早點發現他在這一方面的能力，這是很可惜的。

來將

對於電影的前途來加一點觀察，也是不能說有什麼光明的希望的。經濟的勢力是非常的強固，導演者的心上的第一個攸慮，一定是：『能得觀衆的喜歡不能呢？而觀衆的趣味，却是非常的壞的，觀衆的趣味一天不改變，則電影一天不能改進；而電影一天不改進，則觀衆的趣味，將被牠弄得更壞。這樣就成了一個不斷的循環。我們對於電影，祇能把牠用作惡劣的藝術的例證。若是不把電影的何以惡劣的藝術昭示大衆，則電影將成爲很大的威脅。牠們所給與的教育價值，遠不及牠們的破壞我們的思想的途徑的損害來得沉重。牠們具有很廣大的展露場，別的良好藝術如有十分之一的展露範圍，也就未始不可樂觀了。你們現在已把藝術當成一種物質享樂，而因爲這樣，就全忘去牠是管轄我們的身心的了。』

研 究
作 家

歌 德 新 論

L. Auerbach 作

方 士 人 譯

(一個偉大的英才和一個偏狹的俗物)

一八二八年，莫斯科的文學雜誌『Moskovsky Vestnik』發表歌德給萬內維丁斯基 (Venetitsky) 文學團體的一封信，討論將浮士德殘篇譯成俄文的事情。

歌德對文藝界同人建議說：

『請繼續這樣按部就班地，傳授給你們的國民，那些對於他們有切身利益的事情。要時常把君王及其智慧與仁慈的旨意擺在心裏，去完成那些分配給你們的工

作。忠厚的人能夠做的事情，是有用的事情；心地坦白的人能夠理會的事情，是將要開花結實的事情。願你們鼓舞歡欣的酬報，常得你們自己內心的贊許，和你們皇上的恩准配合起來。』

緊跟在一八二五年十二月暴動後面走了過來的，這位偉大的詩人所給與的這樣一篇說教，沙皇尼古拉的憲兵們覺得很滿意了。歌德寫這封信並不是偶然的。這封信，事實上，包含着歌德投降了當時日耳曼布爾喬歷史上的懦弱，他所獲得的那許多所謂「智慧」。

我們將怎樣來處理歌德呢——已經將那從人類意識上拔掉資本主義的根這事情規定做我們的工作了的我們，作為普羅列塔利亞世界革命突擊隊的我們？

歌德是布爾喬在歷史上佔優勢時期的詩才。他是偉大的，做那作為封建制度時代以及地主和貴族文化的對立物而出現的新的世界觀（Weltanschauung）的代言人；作為藝術家和思想家，他暴露了在發生期的布爾喬個人主義的許多矛盾，他

用力剝去歷史加給「浮士德」活動力的限制，他無意地洩露了所謂擁護那些曾被先行制度壓迫過的一切大眾利益的那布爾喬代議制的暫時性。

歌德本是日耳曼社會條件的一個產物，却已變成全世界資本主義一個有力的代言者了。在布爾喬的思想史裏他是能和黑格爾並列的。可是，在反映並表現他那階級的興起中，他却降落得很低了。法蘭西的布爾喬，經過幾年的大革命，經過「特爾米多」Thermidor 法國大革命中拿破侖政變二月，經過拿破侖戰爭時期，早已握得政權了。日耳曼的布爾喬却還軟弱得很——它妥協，它磋商條件，它爭論價錢；閃避着，調遣着，畏縮着，哭訴着，它像蠕行動物樣慢慢爬上了歷史的決鬥場。

歌德並不像如梅林格所要斷言，是屬於統治階級的一羣。一個魏馬州的參贊，一個熱心的朝臣，一個毫無意義的小公國裏小統治者的僕人——歌德在歷史上表演着他所出身的階級布爾喬的戰術；他變成布爾喬在政治上無能的犧牲品了；它的懦弱和落後，與法蘭西布爾喬前進的實踐，正是一個對照。

給萬內維丁斯基團體的信，是一位八十餘歲的老翁寫的。他曾親眼看見過教育學家在法蘭西的活動，他曾領導過日耳曼的狂飈運動時期；終於逃出了魏馬，寄寓了十年之後，從意大利歸來的途中，他曾親自正面和法蘭西大革命相遇；他曾逐步留心過法蘭西階級爭鬥的發展；他看見拿破侖崛起，後來拿破侖雖然死滅了，而他自身依然健在；他生時得見一八三〇年法蘭西的新革命；已經是一位成名作家的他，目擊着席勒和擺侖文學上的發展，而在生時又得見他們的埋葬；他是荷爾德 (Hoelder)的朋友，他和黑格爾通信，他研究康德，康德是他同時代的人，還有費特，Fichte 雅科比 Jacobi 及塞林 Schelling 也是；他研究好幾樣自然科學，具有百科全書上的知識；他將他對於色彩的研究，評價得比較他在文學上的作品更要高貴，而且他又的確是一位卓越的自然哲學家。假古典主義，傷感主義，悲觀主義 (Weltschmerz)，新浪漫主義，海涅……這些都是他生平親眼看見過的。

在他那一百四十三卷的全集裏可以看出無數矛盾，那不但說明了他那一貫精神

的展開，而且更說明了他那不斷地變化着的觀點，以及在一個充滿了矛盾的保守的世界裏他那面有喜色的生存。

論歌德而要想用一個近乎正確的「引證」法，他不但是萬難允許——因為這實在是事實——而且也總是非常明顯地荒謬。

且讓同時代布爾喬形形色色的政黨去盛裝歌德吧——時而化裝成一個反動派，時而化裝成一個中庸的自由主義者，時而化裝成一個四海一家的人道主義者，時而化裝成一個狂妄的侵略主義者和國家主義者，時而化裝成一個國際聯盟的意特沃羅基先鋒，時而化裝成一個君主主義者和守舊派，時而化裝成一個直覺的觀念論者，時而化裝成一個經驗論的實用主義者，時而化裝成一個達爾文主義的先見者，又時而化裝成進化論的一個最險惡的敵對者——只有我們才不要把歌德化而為一個辯證法的唯物論者。關於歌德的生活，關於歌德的創造，關於歌德精神的勞作，列寧主義給我們以了解並說明那邏輯和本質的可能性。從他的作品或書簡中斷章取義地摘

錄一點出來，必不能代替一個完整而適當的估價——一段引用文既不能當做一篇分析的標準，也不能當做解說，它雖證實了證據，却不能消除證據自身的貧乏。布爾喬新聞紙以引用文接近歌德——我們倒可以送他們許多引用文；然而，他們却不能和歌德全部遺產相抗衡；和正在興起的布爾喬的古典相抗衡的工作，瀕死的布爾喬已不能夠勝任了。理解歌德是要理解布爾喬的種種特性，更要進而和它戰鬥。

『歌德在其作品中向當時日耳曼社會採取了一個兩重的姿態。他仇視它；他憎惡它而且要努力逃避它，如在 *Iphigenie* 中，又大半當他在意大利旅行期中；他反抗它，如他所創造的 *Gotz, Prometheus*，以及浮士德，他將美菲妥妃斯 *Mephistopheles* 那辛辣的嘲笑加在它身上。在另一方面，我們覺得他對它和解，同它親善——在他大部分的小詩中，以及在許多散文作品中，在 *Masque-rade* 中頌揚它，替它辯護，幫助它反對那正在起來反對它大那歷史運動，特別在那些論法蘭西大革命的著作中。所以，歌德有時偉的，有時渺小；有時是

嘲笑而且蔑視全宇宙的一個叛逆的天才，有時是一個小心的，馴良的，偏狹的俗物。歌德，雖然偉大，却無力克服日耳曼布爾喬的懦弱；相反的，布爾喬的懦弱倒征服了他，戰勝了這位偉大的日耳曼詩人，正是證明了通常不能「從內在」克服的這一事實的最好證據。歌德是全宇宙的，天性活動而愛塵世，不能從席勒向康德理想飛躍的懦弱中求解脫；他慧眼敏銳，不能看出這個飛躍畢竟只是用一個淺薄的懦弱去換一個誇張的而已。他的氣質，他的能力，他精神上的傾向，驅使他接近實際生活，而圍繞着他的那實際生活乃是一個悲慘的實際生活。這種矛盾——生存在一個他所應當痛恨的生活環境中，然而又被束縛在這個環境中，不得不把這個環境當做是他所能活動的唯一的環境——不變地擺在他面前，他的年齡越過越大，渺小的魏馬州參贊就退却了的這個偉大的詩人，就越變越可恥了。」

歌德這種顯著的特殊性被恩格斯在反對「一個真正的社會主義者」格林先生（II）。

it Gruen) 而寫的一篇辯論文裏指出來的。我們對於歌德作品要加以分析，必須以這種特殊性作爲基準。我們有探索歌德矛盾發展的必要，對於在偉大的藝術家和其環境二者間的矛盾，在與貴族社會有因緣的布爾喬詩人和其階級之社會的實踐二者間的矛盾，我們有給以階級的估價的必要。

法蘭西大革命被歌德很猛烈地加以非難了。關於這一方面雄辯滔滔的陳述，我們不但在他私人通信中以及他和愛柯曼 Eckermann 談話中可以找到，而且也在他的藝術的創造物中。他的『Great Corta』、『Citizen General』、『Insurgents』、『Chats of German Emigrants』、未完的悲劇『A Girl of Oberkirchen』都是『些渺小的，誹謗的，拙劣的，不能使人信服的，爲反對布爾喬大革命而寫的小冊子。

然而，這種開釁，難道是從封建貴族的見地，憑『舊制度』的名義而出發的麼？這是和日耳曼布爾喬之間已構成了脫黨的破裂了嗎？或者乃是一種宣傳，主張「和平的」布爾喬進化，主張不用巴黎郊外的非常手段，雅各賓派和恐怖派，主張不

用暴烈的飛躍和突變的一種宣傳嗎？這個問題，在寫於一七九七年的 *Hermann und Dorothea* 這首詩中充分地解答了。自然，這首詩招致和平而曉喻革命的「混亂」[騷動]。自然，這首詩是主張「建設的企圖」而反對法蘭西「破壞的」手段的一篇辯答。然而這首詩含有貴族的，封建地主的，舊社會上層階級的，那渺小得非凡的，小布爾喬性的，庸俗的理想化麼？不，這首詩乃是對於小市民，對於豐衣足食的鄉村小業主，對於典型的公民們的習慣和生活樣式的一篇銷魂的頌詞。

對於法蘭西大革命的反感，差不多是全部日耳曼布爾喬所共有的。歌德的觀點，是和其階級的觀點一致的，甯可畏縮在小小公國的君主之前，而不願學法蘭西的榜樣。布爾喬的吉倫特黨 (*Gironde* 法國大革命中之資產階級政派) 不是甯可和 *emigrés* (法國革命中亡命國外之王黨) 同盟，而不願和職工與工人，和郊外的普羅列塔利亞特同盟麼？已被布爾喬消解於反對舊制度的鬥爭中了的那暴力，布爾喬不是很駭怕的麼？

在歌德對於法蘭西大革命的態度中，可以看出並不是歌德所特有的一種二重性：那是空懷國家統一的熱望，卻沒有力量革命，而又要避免「平民」鬥爭的，日耳曼布爾喬的二重性。

這種二重性，日耳曼布爾喬之發展和情勢的特殊性，的確是那攪亂下層勞動階級生活的，任何民族革命運動中，任何布爾喬所奉為模範的姿態。

的確，即使由他同時代布爾喬的立場看起來，歌德和封建制度，是常常表現極度的妥協的。雖然在其他許多方面，他總是站在它最前綫的。例如，用恩格斯的話說，歌德對於『拿破侖掃除日耳曼污穢不堪的馬廐』竟袖手旁觀。歌德完全明白，拿破侖戰爭在歷史上的意義，將日耳曼州郡的數目從三百減少到三十九，又因而廢除了日耳曼許多地方的農民直接的隸屬。歌德被人責難，在所謂抵禦法蘭西的那自由戰爭時期，缺少敵愾心，並不是無因的。歌德毫無反對拿破侖戰爭的憤激——他不信日耳曼布爾喬能夠統一日耳曼而站在民族發展的前綫上去進軍，雖然他曉得戰

勝拿破命會發軔『人類史上一個新的紀元。』(註)

(註) 參看歌德所著「法蘭西戰役」•魏米 Valmy 戰後，他說：「自今以往，世界史中將開始一個新的紀元，而且你們可以說我們已親眼看見過這新紀元的開端了。」

也許，歌德對拿破命的態度，一部分是表示他對調解者，對鎮壓者，對強大武力的贊美，並表示他對新社會的騷擾，對那和武力相伴而生的新的激烈的變革，對新的歷史上的突變的認識。

因為那時歌德已經日見老大了，我們可以回想他曾經對愛柯曼說過的話：『目下動不動就談起什麼貴族主義，什麼民主主義，談得很起勁；可是這整個問題却非常簡單：我們在少年時期，我們不是沒有財產，便是不能辨別它們的價值，我們自然都是民主主義者；然而，如果經過一個長的歲月，我們既聚斂起一些財產，我們就不但想要把它擁為我們自己所有，而且更想要把它傳為那些將繼承我們財產的子孫，子孫的子孫，萬世所有。這便是，不管我們年輕時抱的什麼觀點，一到老

年，我們就都轉變為貴族主義者的理由。」

歌德在「威廉·邁斯特」一書中詠嘆着的是一種什麼生活呀？「建築在虔誠上面的一種家庭生活，被勤勉與秩序激厲着支持着——既不過於獨佔也不過於寬大，而又非常順利地和才幹與權力相適應的一種虔誠……在這裏，在我的面前，我看出了——慾望的範圍與為將來的工作，慎重與約束，天真與活動。」

這並不能就當做是歌德關心他那時代的懦弱，這毋甯說是證明了懦弱的勝利是多麼偉大。在這裏，我們看出了從 Prometheus 到 Pandora，從 Goëtz Von Berlichingen 到 Egmont，從「維特」到 Affinities，以及從 Parafaust 到「浮士德」最後的轉變第二部的收場，歌德發展過程中的成果。

然而，關於既不過於獨佔也不過於寬大的虔誠，關於慎重和約束的這一種說教——對於庸俗的節慾和布爾喬的聖潔這一種要求，關於溫和與中庸之道的這一種辯護，怎麼好和叛徒維持的普通觀念，以及浮士德那永遠被攪亂了的靈魂，相符合

呢？難道，一方面，在 Prometheus 反對上帝以及維特反對現實的那偉大抗議的叛逆中，又另一方面，在「威廉·邁斯特」一書中對於樂天知命的要求，在「Torquato Tasso」一書中對於約束和限制的要求，在「浮士德」一書中對於單調的實際活動的要求——這前後兩方面，真對立得很尖銳嗎？

『少年維特之煩惱』在全世界文學史中差不多是最被人稱道的作品，拿破侖在埃及戰役中，身邊帶着「維特」，而且將它讀過七遍。他遇見歌德時，對於這作品，能夠提出具體的批評。

『被人誤解，乃是我們這類人的命運呵，』這是維特的哀訴。「維特」所以獲得了這麼一個大的成功，正因為他被叛逆的城市公民所了解，因為那是為發生的布爾喬社會中的「活人」而鬥爭，『因為在對於自然，對於內心和情緒的贊美之形式中，讀者很清楚地看出了反對社會現實的一個抗議』；因為『維特』是英雄內在靈性的理想化，這個英雄在文學裏是新的，而且和舊的型很尖銳地對立着。

主張「極端的個人主義」——便是「維特」一書的基調，「維特」和盼望着傲慢的個性，盼望着特立獨行的態度及不屈不撓的意志的，那狂飈時代的精神，完全一致。

和法蘭西對比着的，日耳曼布爾喬的軟弱，它的落後，以及它那狹隘的觀點，這便剖白了在「維特」一書中爲什麼蒙蔽着對社會批判的抗議之聲，在「維特」一書中突擊的暴力爲什麼不瞄準着妨礙布爾喬個人主義者的構成的那社會制度，却瞄準着世界一般，瞄準着整個的人類，瞄準着這樣的全宇宙。萊辛（Lessing）公言反對維特，反對他的自殺，並不是無謂的：爲了失戀，你就要把自己一槍打死。在現實的鬥爭中，你這個人還有什麼用處呢？假定綠蒂接受了維特的愛情，或者假定維特已找着了另外一個情人的安慰；末那，塵世的煩擾便告了一個結束了——這可當做這篇作品的推論，在這篇作品中，一個人的失戀特殊地作了情節的中心，作了行動的輪殼。

叛亂和志趣越來得抽象，向環境的叛變就越來得朦朧——雖然是嚴肅的——又它的否定越來得廣大無邊，一遇到實際鬥爭，一和實際生活接觸，所有華飾的羽毛就脫落得乾乾淨淨，他投降也就越來得自然了。

「維特」中的主人翁會這樣獨自過：『在這世界中，「非此——則彼」底選擇，是很難的。感情和行爲，可以投出種種虛影，如像鷹鼻與凹鼻之不同。我把你全部議論承認之後，又想在「非此——則彼」之間逃去，你別要怪我。』（照郭譯——譯者）所以接着發展下去，非常之清楚，如果維特還活着，他會轉變的——完全和歌德後來的哲學相適應——從一個民主主義者轉變成一個貴族主義者；換一句話說，從一個超個人主義者轉變成了一個俗物，苟安於太平世界，吃着一片有保障的奶油麵包，擁有鄉村中的一間小屋，和歷史的進程隔絕。

（註）將這一點指出來，是很有趣味的，就是，Goetz Von Berlichingen 刊行本中，歌德將原稿

中提到農民的壓迫和剝削的那一段，竟刪去了。

在維特的性格中，可以很準確地看出從摩西或穆罕默德到威廉·邁斯特的邁斯特的發展：摩西或穆罕默德的型曾攪擾過少年歌德的心靈，至於威廉·邁斯特，則在外科醫室中找到了安身立命的所在，作為忠實，渺小，簡單，社會有效活動的狹隘而特殊的生活之象徵。

在布爾喬的德意志有名人物新近所簽署的歌德百年紀念宣言中，我們讀到：『歌德自身含有人性的一切矛盾，而由他那內在的天性中深切的二重性，他達到了解脫的和諧。』

人性的一切矛盾！不，歌德的偉大正在於他真實地證明了不能一眼看透人性的一切的矛盾——假定永久而不變的——却能看出正在資本家路綫上發展着的日耳曼人發生期的布爾喬個人主義的許多矛盾，一個特定的社會型的許多矛盾，還在胚胎階段中的許多矛盾，真實的和假想的，可解決的和（他們所）不可解決的許多矛盾，那許多矛盾，我們必須要把握住，已經開始從人類心靈中拔掉資本主義的根的我

們。

「解脫的和諧」——這是想勝過歌德的那日耳曼的懦弱今日的代表們對於歌德所堅持的意見。自然，他的「神聖主義」(Olympianism)，他的「古典主義」，他那冷靜的面具，並不如許多人所相信，以爲是表示歌德超脫於生命的現實之上，以爲是表示他對他們的支配，以爲是表示在思想的高尚領域上他對於他們的排除。他們是更帶着正當防衛的性質而接受了他的環境。然而，席勒的計劃——由美走向自由的路，並解決不了歌德的矛盾，恩格斯已經指出過了。

歌德實在接近實際的活動；他非常喜悅，對於生命賦有豐富的悟性（例如，看他的「羅馬輓歌」）；他努力追求一種完整的人性；他捉住一切事物，以增進他那內存的和固有的樂觀主義。

『泰初有爲』，浮士德將基督的「泰初有道」一語這樣改正了。在實際行動中，在創造的人類的活動中，在偉大工作中，浮士德已替他那追求的天性找到了一

個出路。

浮士德早已變成一個形容詞了。我們常常說起浮士德人，浮士德技術，浮士德靈魂和浮士德文化。

『浮士德是全部文化的畫像，』史本格勒（Spengler）說。德意志法西斯主義的主要理論家，羅森堡（Rosenberg），甚至宣稱：『在浮士德中歌德描繪着我們真實的天性，顯示着一切的形態，活在我們靈魂中的，那永生的天性。』對於這個霍普特曼（Hauptmann）利庫特（Rickett）辛美爾（Simmel）盧得薇（Ludwig），以及任何自由政論家都會簽名的他們的爭端只在這概念的內容；但是這「浮士德人」對於他們全體乃是「新時代」人的內在本質的象徵。

浮士德人是布爾喬的個人主義者，它是被提高到「永恆的」問題和社會活動的領域裏去的維特。浮士德的問題是浮士德人生哲學的問題。歌德在這裏不僅是一位描繪生命的顯赫的畫家，一位寫實主義藝術的名手；不僅是使用着席勒的武器，

對社會現象用韻文報告的，一位修辭學上的戰士。在浮士德中，我們看見歌德是一個作爲詩人的思想家，是一個作爲藝術家的哲學家，是綜合一切而又明察秋毫的一個英才。人類的個性，這自由的個性，它的命運，它的來因去果，它的可能性，它在宇宙中的位置——這就是浮士德的命題。歌德正是這樣來處理布爾喬的個性，而且它處理得這麼大膽，勇敢，銳利，創造出一羣歷史上的象徵，這些象徵在數十年間保持着他們的真實性，在數百年間保持着最巨大的觀念上的價值。

同志盧那卡爾斯基已經很適當地講過「浮士德的不滿足，無他：乃是渴望着永遠在滋生着的生命的豐富」。

「橫貫宇宙，我只是飄流，

握住我所貪婪的青絲，

將它鬆弛，它不能使我歡喜，

它閃避我，毫無哀愁。

我老是盼望，成就了，於是又盼望，我就這樣又在生命中來興風作浪，起初非常急性，帶着煌煌的熱情，如今我却精明地克服，處處小心。大地的運行，我已充分了解，那邊的美景將人關在門外。呵笨漢，在那兒旋轉着他那閃爍的銳眼，看他所愛好的那高入雲端的羅曼！讓他站定，對大地環視。宇宙對優秀的人並不是啞子。他何必定要漫遊無垠？他所見所聞，都能會心。

領導他去下遊他塵世的時代；

鬼怪們迷住他時，指點出他的路來；

在前進的騷動中，發現他的禍患，他的福祉，

他，每分鐘都不能滿意。』

（依據A. G. Latham的英譯本「浮士德」第二部三一七重譯——譯者）

浮士德放棄了對於以前會使他煩惱過的那些問題與懷疑的追求。他唯一的夢是想變成簡單的人——*Robust*的神性毫無一點痕跡了。讓我們看看浮士德究竟在那兒尋到了安身立命的所在？

『卑溼的地帶繞着山崖，它的氣息

沾染着一切圍獵的大地。

請也吸盡這污穢的窩穴！

最後的一次便是最大的勝利。

我爲大衆開放門戶，一所宿舍

雖不安逸，却解放了被強制的苦役；

田野青青而美麗，人們和獸羣相親

在大地上從泡沫中攝取新的生命：』

(同上三二一——三三二頁)

浮士德經過了這麼一個徹底的變形，最後我們似乎看見了另外一種人物，另外一個浮士德，第一部的浮士德只看見問題，而這裡另外一個浮士德却找到了問題的解答。

浮士德的夢和威廉·邁斯特的忍從相適應。這並不是，浮士德以前所曾有過的，那傲慢的精神之英勇的勝利，而且這信仰也決不是偶然的。浮士德的一舉一動，都取消了他以前的叛逆的精神：對於先前曾磨難過他的那些問題，他找到了幾分解答，然而矛盾自己却並沒有解決。或者說得更正確些：浮士德是在忍從之中找到一

回答與解決。糜非時特並不會取得浮士德的靈魂；浮士德的路綫所以被擁護而且被批准，那並不是因為浮士德加入到『我們』之中，在集體的勞作裏找着了生命的豐富；倒是因為浮士德既已找着了到上帝的路，就變成樂天知命的人，而放棄了他的追求。是的，歌德被束縛於他的環境，那是『他所能活動的唯一的环境』。(註)

(註)這是歌德以前就說過的話：「浮士德——被古代通俗傳奇的重新整理而提高了地位的浮士德，是感覺到爲塵世生活所限制，在最高尚的知識中，在人生皆大幸福的享受中，都不能得到滿足的一個人，因為它們一點都不能減輕他的煩惱；他的精神，向四面八方逃避，結局依然轉回它自身，比較往常更不快樂。一種心境和今日人類的精神狀態相近似。」

再聽歌德完成了『浮士德』以後對愛柯曼說的話：『這並不是給人解決宇宙問題；他只能找出問題在什麼地方開始，而就停留在他的理解力所容易接近的那界限以內。他的天賦不許他得到自然的活動力：他要想認識宇宙的那願望，從他狹隘的觀點說來，乃是一種無謂的努力。人的理性和神的理性是兩件非常不同的東西

呵。」

浮士德在悲劇裏收場。這並不是從時間破曉開始，到全部時間終結就死滅的，什麼人類生存的悲劇；它乃是布爾喬個人主義和布爾喬實踐之歷史的限制。浮士德並不是在「解脫的和諧」中收場，它乃是在，並不是作為勝利，却是作為敗北，並不是作為快樂，却是作為一個避難所，一種實踐的形態中收場，『永恆的』不足被引到一條狹路上來了。範圍規定了浮士德的革命精神——從這裏到這裏，不能越出雷池一步。所以，為布爾喬個人主義而作的辯解，對強壯，自由，傲慢自逞的個性的讚美，不是引起維特的滅亡，便是引起第二部中浮士德的沉淪。

假定浮士德繼續存在，而且一直存在到今日——那末，浮士德的外形就會和糜非時特的一同消滅，而比較糜非時特的更沒有什麼價值的一種懷疑，嘲笑，憤世嫉俗——就會變成浮士德內在物的要素。

「浮士德人」和封建時代的人們比較起來，在人類進化中，乃是向前驚天動地

的一個進步。

『浮士德人』確能給予人類征服自然的過程和技術的發展以一個強而有力的推動。然而，浮士德人和浮士德時代，却不能完成，歌德曾經夢想過而且承認在『浮士德時代』所不能存在的，那偉大而完美的人性的創造。

歌德（在「威廉·邁斯特」一書中）說：『已經很正確地看出了，人類才能的圓滿的發展是可以預期的，而這種圓滿的發展就會構成了完美之境。然而人並不是爲完美之境而生的，和力求了解我們大衆一般的事情同時，每個人確必須作爲個別的人而發展……是，現在已經到了專門化的時期了，認清這一點，向着這一方面既爲自己更爲他人而行動的人是要被祝福的。』

Gundolf 很公正地說『浮士德，起初，像他的弟兄摩罕默德和 Prometheus 樣，被描繪成一個博古通今的人，結果，浮士德和威廉·邁斯特一樣，却作爲一個專門家而收場。』Gundolf 真料不到這對於「浮士德人」是一個多麼大的打擊。

被局限於一方面的問題。對於浮士德的悲劇，有直接的關係。勞動的再分割和個人主義的生長，在布爾喬個人主義的制度下面，是矛盾的。不健全的人性，千萬人才的被迫害，大多數民衆的被鎮壓，——這便是浮士德文化的實踐。

在 Karl Jaspers 所著，最近已出第三版的，論布爾喬精神上的危機的，一本最有趣的書中，我們理解：『人類大小的權力，現在已變成了勞動的平均生產力，因此個人毫無關係了。沒有什麼不能被代替的人。世界已經降落到平凡的手中，已經降落到沒有命運，沒有威風，沒有慈悲的，民衆的權力的手中了；工作和個人沒有關係……：工人變成了機器的一部分……：如今偉大人物必須要讓位給辦事員了。』

然而，問題的解決在那裏呢？這裡是 H. H. H. 的回答：『避免着平民大眾，努力將大地交給好人，就是說，交給上等人去治理的，這世界前途的展望，必須邏輯的地，在這種上等人的範圍以內，服從貴族的主張，以良心保證領導和極其重大的

影響。這樣，就不要依靠大多數的意志，而只要依靠個人的意志好了。」

在這里我們得到邏輯：一種天選之民——被選擇過的個人；一種上流社會出身的人，另一種下流的庶民；要人們高高在上，無發言權的羣衆被壓在下層。這裏是邏輯——被自身垂亡的憂慮瘋狂地引了出來的資本主義的邏輯；這是野蠻開端的邏輯，向中世紀開倒車的邏輯；這是歷史上的危機的邏輯，那危機，不在人類文化的蒙蔽中解決，就——不能避免的，必定是，而且正在到來，於普羅列塔利亞世界革命的勝利中得到解決。

Hitler 的回答，事實上，是一個蠻橫到毫無人性的回答，力求在布爾喬秩序的基礎上來講道理的任何人，都能夠作出這樣一個回答。Hitler 的回答，並不是，戴着自由思想家措辭的假面具的，那些人們的嚙語。對於 Hitler 回答的駁斥乃是列甯主義唯一的理論和實踐。

產生布爾喬個人主義的那秩序，已經達到它期限的盡頭了。我們的集體主義，

爲個人的生長，具備了必要的條件。在「對於人民經濟和心智中資本主義殘餘物的克服」(CPSC第十七次大會決議)，在布爾喬個人主義墳墓的挖掘中，我們正爲人類個性的生長掃除着道路。康閔主義者的勞動克服了資本家專門化的偏向。康閔主義消去精神勞動和肉體勞動間的對立。社會主義的技術克服了布爾喬技術的限制；它企圖，而且已經，產生出服務於生產過程中的勞動者的新的型。因爲世界正在被改造着，所以我們新人類的型生長得更強而有力。沒有一項問題是這種新人所怕解決的。他的革命思想和實踐，不但解決了苦惱着浮士德人心靈的一切問題，而且他又提出了更加錯綜，深奧，重大，而且包含一切的，新的問題。

布爾喬思想的危機，在和技術苦鬥的宣傳——不但在言語中而且更在好動中進行着的一種宣傳——裏，找着了它最純粹的表現。

歌德，生時連日耳曼最初的鐵道都不曾看見過的人，對於技術也保持着一個兩重的姿態。他實感到它發展的必然性，然而他又怕它。在給 Zelter 的一封信裏，

他寫着：『財富的繁榮和集積——這些是全世界所讚美和每個人所競爭的對象；鐵道，快郵，汽船，這裏文明世界中各種便利的交通機關，都力求超過別人，以炫耀自己，而正因為這個，要想超過中等级以上，就不可能了……有能力的人，生得比較敏捷，雖然自己天資也不見得怎樣高，却自以為比較羣衆優越的，那些狡猾的實行家，目前是最得意的時代。』

歌德在其浮士德中所表現的，不只是封建的慣習和布爾喬秩序下的個人之間的矛盾，不是很明顯麼？歌德的天才，顯示在他開始了解布爾喬個人主義真實的型和歷史的實踐中間之內在的矛盾，不是很明顯麼？

「中庸」和「布爾喬個人主義」是互相聯系着的，「個性的生長」和「在鬥爭中社會主義者的同志愛」也是互相聯繫着的。浮士德對於環境的不滿，對於偉大企圖的奮鬥，對於改造生活的努力，是布爾喬的興起的反映，是布爾喬強壯的少年期的反映。今日的布爾喬和浮士德的這些特殊性已毫無關係了。浮士德的這些特殊性

是在歌德的遺產之中，那遺產，是專為我們所有，是專為勝利的社會主義國家中全世界普羅列塔利亞所有，是專為斯大林所領道的黨所有。

在浮士德的不滿中，還有一種對於成功的相對性的憎惡。然而，相對的成功和絕對的抱負之對立的真實基礎自身也正是相對的，受歷史的限制，而且具有社會的暫時性。

『在波格達諾夫（以及一切馬赫派）看來，承認我們知識的相對性，就是對於絕對真理的極端否認。在恩格斯看來，絕對真理，乃由相對真理所組成。波格達諾夫是一個相對論者，而恩格斯乃是一個辯證論者。』——列甯的「唯物

論與經驗批判論」明日書店中文譯本 122——123頁）

我們正在奮鬥着的先鋒，無須用人力所不可及的絕對的奢望來鞭策自己。

我們時常聽見人說歌德遁入了藝術世界。而歌德自己也時常說「政界中一發現

了什麼異象和恐怖，我就固執地逃避到最遼遠的地方去了。』

這種「逃避」表示什麼呢？表示拒絕參加他那階級的實踐麼？還是表示想服務他的階級却要找一種最有效的服務方法麼？他的遠遊是一種單純的臨陣脫逃麼？還是對於那些在政治領域中正被解決着的真實的歷史的課題，負一種特殊的使命麼？

『日耳曼人和其他國人的比較，』來比錫（Leipzig）戰後，歌德對 Lueden 說，『在我們心中引起了一種不快感，這種不快感，我用盡了各種方法克服，現在，在科學和藝術中，我已找到了幫助我超脫那不快感的羽翼了。』歌德的意思，希望日耳曼人不要驚嚇，不要變為畏怯，應當準備光榮的日子到來的時候去擔當偉大工作的能力。』

歌德非常了解日耳曼布爾喬歷史的任務，但是他也看出了它的懦弱。知道在推翻了封建制度的革命以後，在布爾喬秩序內勢必要開倒車的，他對於它的戰鬥力抱

悲觀了。他估量他自己的地位估量得很確當而且老實：科學和藝術，誠然，是一種可憐的安慰；然而，對於一個魏馬州小參贊有更好的安慰麼？和他的階級相共，他不曾達到法蘭西大革命的水準——所以，他的出發，他以為，是提供日耳曼人「光榮的日子到來的時候擔當偉大工作」的能力。

日耳曼的統一將由鐵道來完成，歌德晚年曾這樣說過。然而，他曉得，藉他的文學作品，他也盡了這使命。

歌德的創造的作品，是日耳曼布爾喬國家統一的準備，而且是為這統一而發動的一個鬥爭。他在這一方面的任務不能被估價得過高。在這裏追憶斐希特（Fichte）的名言是很適當的：「只有文學是統一國家的武力。在其文學的精神統一中，我們國民看出了自己精神統一的保證，同時更看出了國家再造的自信。」歌德在這任務中似乎嘲弄同時代日耳曼布爾喬。正因為在發展的黎明期，它在為民族解放的鬥爭中是卑怯的；正因為在估優勢的時期，它發動那樣的「自由」戰爭去抵抗拿破侖，

以法蘭西的靈權去換俄羅斯哥薩克的鞭撻——所以，就是現在，死期已近的日耳曼布爾喬亞還在增加他們國家的恥辱，那國家已被凡爾賽條約和楊格計劃奴隸化了。懷念歌德作品的九，應該深切地理解，歌德繼承者的任務無從適應同時代的布爾喬亞。它承繼了他一切的妥協和庸俗；它承繼了一切弱點及其沒落，——它被這些領導，它摹倣他們，却不能超脫他們。

『歌德的名字，就德意志人民講，是表示報告精神上的安甯的一種信號，』上面所引的那宣言繼續說。他們要求『精神上的安甯』來阻止爲日耳曼民族解放的鬥爭，日耳曼民族的解放，只有——沿着普羅列塔利亞革命的路，在康敏主義者的黨的領導之下——作爲社會解放的結果，才能實現。

他們極力主張『精神上的安甯』作爲他們的政治，他們的統治，他們階級的壓迫的一種婉辭。他們尊敬歌德——不但不是爲了要顯示他所負的歷史的使命，爲日耳曼民族解放的鬥爭，反而是因爲要將歌德作爲蒙蔽它今日的卑怯和懦弱的一件

外套。至於使歌德偉大的那些繼承人——他們不在暗中摸索出路，或從政治逃避——到最遼遠的地方去」，他們是強而有力的，他們的主張已被大眾擁護，他們的勝利是可以擔保的。他們正在戰鬥着。

關於創造的方法，歌德對於主觀論和客觀論對立的問題提供了許多意見。和席勒的小布爾喬的主觀論相對立，和他將個人變爲『時代精神』之單純的發言人相對立，又和他的觀念論的浪漫主義相對立，歌德力求客觀的實在論。從現實出發，從個人前進到全體，和經驗上對個人的傾向鬥爭，不將個人當做是偶然的，而去尋找它的『定律』，歌德就這樣來思考他的問題，在解決這些問題時，他竟發現了對象的變易性，有時——在『浮士德』中——對於許多範疇竟起而使用辯證法的方法。然而，歌德自然不是一個辯證法的唯物論者，如和偉大的觀念論者黑格爾的工作對於我們哲學的價值比較起來，則歌德創造的方法對於我們的價值，也要細小得多。

歌德，和他的階級和他的時代的觀念的水準比較起來，他那海闊天空的世界觀，是他偉大藝術成功的根源。他創造的實踐，對於一個藝術家的哲學眼光所表演的任務，是一篇驚人的宣言。它的豐富和奧妙，測定了這位藝術家對於現實的認識，他敏銳的觀察，他對當時現實的發展的影響，是有力而充分。在另一方面，歌德觀點的根本缺陷，是理解他對於周圍世界的認識，理解他少年時代對於浪漫主義，老年時代對於諷喻的象徵主義的傾向的一個關鍵。

歌德不喜歡黑格爾的辯證法。反對矛盾的發展，他渴想和解。他力求生命完整的認識——照他看來，從一個所謂公正的，無黨派的而且超黨派的立場，可以獲得所必要的認識的客觀性。

歌德對福克（Falk）說『邁優（Meyer）看透對象的底蘊，很公正而排除黨派的意氣，所以造化能弄他時，他常常能看得出來』。

在其『法蘭西大革命』一書的結尾中，他說：『最後，應該說明，在一切重

要的政治論爭中，左祖這一黨或那一黨的那些政論家們所處的地位是最有利益的地位；和他們的利益相適應的，他們就拼命把握，否則他們就不承認或者不理，或者就拚命想利用他們。但是詩人，由於他真實的天性而且必須，努力置身於雙方正在爭論着的黨派之外。」

詩人必須努力陳述全部的現實麼？的確，他必須。難道，這就含有否定那作爲這觀念之必要條件的『熱情的偏向』『黨派的意氣』的意思麼？絲毫也沒有。

歌德夢想着這麼一個觀念世界，使他能夠把握住那世界財富的全部，把握住一切光景，把握住各色各樣的表現，不是分門別類地，而是作爲一個整體地去把握往。所以他和主觀論戰鬥，他用，作爲無黨派的詩人的天然護照的，他那客觀論去反對主觀論的傾向。然而，即使詩人創作不要用『想像』的方法去說明他精神的批判，即使他不要用他主觀的尺度去量現實，却總要顯示現實自身發展的邏輯——那時他的作品也不得不包含對現實的評價，作爲他題材的選擇和分析的原則，作爲整

個藝術作品的理想。觀念的扮演，由對於對象所採取的實踐的立場所決定，所推動——在藝術觀念的領域中這同樣有效。這一種實踐的立場，這一種估價，難道就一定會喪失了整個的意義和了解麼——這整個的意義和了解，苦惱着歌德，而且甚至使他也顯示一個作家顯示在創作中的那直覺的特殊性。是的，每個布爾喬藝術家，過去和現在，就都是這樣，然而就普羅藝術家而言，那就不是這樣了。

歌德傾向布爾喬決不減於席勒。他的客觀論是一個杜撰。在他客觀論的宣傳中，他是有時偉大，有時渺小而且卑鄙。雖然，他的客觀論是表示反對布爾喬傾向的一個抗議，布爾喬傾向妨礙對於歌德所認識的宇宙的理解和想像。他的客觀論，是表示他對於現實的矛盾的逃避，是表示他亟欲防衛「塵世的空幻」而關心他個人生活的安甯。他的客觀論，決不能當做是完全站在黨派之上的東西——在最好的意義上，它使他能特定時間，對於特定問題，超脫於特定的布爾喬政黨。他用他的所謂公正反對席勒的黨見——然而這所謂公正也正是布爾喬傾向的另一形態。而且這

一點是歌德自己也感覺到的，他有一次在給 Zelter 的信中寫着：『唔，即使最普通的編年史，也含有一些他所紀錄的那時代的精神。十四世紀講慧星出現的一篇故事，和十九世紀的一篇相同的故事比較起來，不是含有更多的徵兆和先見麼？是的，在同一個城中。關於同一件事，到晚上講起來，就和在早上講的，不相同了。』

自然，歌德在其藝術作品中，對於現實的估價，並不會擺脫黨派的偏見——他是有傾向的；他——雖不像席勒那樣笨拙而粗俗地——粉飾現實的某一部分現象，而對其他現象則始終緘默着，這種傾向常常是表演着布爾喬在歷史上前進的任務。然而，這個苦惱着歌德：他對於將來的藝術抱悲觀了，在這裏他有幾分和黑格爾的意見一致。他確看出了在他創造方法和其階級的特殊性的矛盾與其世界觀二者間的聯繫。『在這乖謬的兩世紀中，生命自身已經變得多麼沉悶而脆弱了：如今你將到那兒去找一展開的，原始的自然？什麼人會有那麼大的本領報告真實而如實地表現

他的自我呢？是的，這一切對於詩人是有效的：如今詩人必須在他自身尋找一切；在身外的四周，詩人找不到什麼東西呵。』又有一回和愛柯曼閒談中，他說：『這的確是如今所有藝術家的煩惱：他們不能找到一些有價值的題目。這是我們大家所共同的障礙物，我不隱瞞，我也是屬於這新時代的：一切詩歌將要更加日漸消滅了。』

歌德對於布爾喬的將來的藝術，對於布爾喬文學和布爾喬詩歌，關於布爾喬在生命中的勝利，關於布爾喬特殊性的生長，關於布爾喬文化的鉅權作了悲觀的評價，是很有理由的。

在普羅列塔利亞階級實踐和社會革命的客觀定律之間是沒有矛盾的。它是能夠，而且的確，如實地認識現實的，那唯一的階級。它是，自身的主觀就是歷史的傾向，就是客觀的結果，就是人類進化的定律的，那唯一的階級。它是，由自身的理論和實踐，去領導對於客觀真理之駕御的，那唯一的階級。

列甯說過階級鬥爭的客觀性。對世界所採取的這黨的立場，和那誇張「普羅傾向」的立場是完全不相同的，那誇張「普羅傾向」的立場降低了而且俗化了工人階級在世界史上的動力——將虛飾的「赤色」和鋪張聲勢的胡謔，化裝做真正老牌的普羅列塔利亞藝術的最高點。

生於今日，真是我們藝術家的幸運：新的人物，新的社會關係，充滿着快樂的新的生命，不沉悶，卻有力，不脆弱，卻剛健。

我們——我們工人階級，在我們階級鬥爭中，用我們的階級鬥爭——正在建築一個無階級的人類社會，而這普羅列塔利亞實際行動的表現，事實上，正是我們藝術家所能捕捉，理解，反映而且要加以改造的全部的現實，既不要席勒的主觀論，也不要歌德的客觀論，既不要所謂偏見，也不要所謂公正。他們所需要的一切，乃是在為康敏主義的鬥爭中的熱情。

作 家
自 述

我的轉變過程

M. Gold 作
方士人譯

一九一四年美國發生了失業大恐慌，而我就是彼它所犧牲的一個。我那時才十八歲，已有了五年工廠工人和運貨員的經驗，要獨力維持一個沒有父親的家庭。失業對於我並不是什麼理論上的問題，而是最可怖，最切身的悲劇。

好，饑餓的工人在紐約騷動起來了。失業工人示威，遊行，襲擊大人先生們所匯集的五馬路教堂。那時候，無政府主義者，在美國還是一個很光榮的，大無畏

的，革命的集團，他們領導紐約的鬥爭。

我盲目地加入了街區聯合大會，有亞力山大·柏克曼，思瑪·果德曼，李奧那德·阿波特，及其他無政府主義者演說。警察，指摘無政府主義者彈劾資本主義，照常，到會場裏來彈壓，抓住在場的每個人，滿頭滿臉地痛毆。我看見一個婦人，被一個力大如牛的警察，用棍子打了倒下去了。她大聲喊救命，我本能地跑過街區去救她。我自己又被打了倒下去了，被皮鞋踢着，真是僥倖，好容易逃進醫院裏去了。

我常對那個警察，和他的警棍，表示感謝。真要謝謝他的好意，他將我介紹給文學和革命了。在五年之中，我連一本書都不會讀過；只看點報屁股上的遊藝欄。我只想到棒球，做工，吃飯，睡覺，科尼島上的星期日。我是一個有鬥拳狂的，專門愛胡鬧的鬥拳者。這時候，由於那個警察，我變成那樣刻苦，我繞路跑到無政府主義者民裴勒學校裏去，發見了許多書——我發見了歷史，詩歌，科學，還有，階

級鬥爭。

不會飽嘗過普羅列塔利亞的經驗的人，是決不能了解第二年我患熱病似的興奮的。每夜，工作一完畢，我自己就看書，差不多看得把眼睛都看瞎了。我的心像一座被鎮壓住的火山，突然覺醒起來了。我永遠不能清償革命運動給予我個人的恩惠——它已予我一顆心。

我想，我是能夠了解蘇維埃國家今日對愉快的俄羅斯工農大眾的意義的——它已給予了他們一顆心。

我當了好幾年的無政府主義者。詩歌，表現在無政府主義運動中的，那強烈的熱情，和單純的意特奧羅基，引動了一個識字的青年。我找到了一個工作，在西大街四十七號亞丹捷運公司棧房當夜班挑夫。從晚上七點鐘到第二天早上七點鐘，我和大箱子，以及半噸重的麻布口袋拚死命。我挑得汗淋淋的，然而在我的心中，我生污於雪萊，布來克，瓦特·惠特曼，克魯泡特金的觀念世界裏。我是一個革命

者，然而我從來不曾想到過做一些什麼革命的工作。真的，我不會更進一步地追求過。

是 W. E. B. DuBois 使我意識到普羅列塔利亞乃是革命的基礎。我離開了紐約，已有了一番跑碼頭的經驗，而且參加過好幾回烏柏萊的罷工。這個英雄的組織的歷史，還要被寫下去的。它現在雖然已經墮落了，然而，美國康敏主義最優秀最老練的領袖，却都是飽嘗過工 W. E. B. DuBois 經驗的——畢爾·嘿五德，威廉·福斯忒，厄爾·布魯德，哈禮孫·喬治，及其他。（自然，沒有一個人要爲了這一點而感謝那些主張布爾喬市民自由的自由人，那些自由人，現在已經投降到可憐的老烏柏萊派裏面去了。）

大戰來了，俄羅斯大革命；我反對戰爭，我百分之百地和布爾塞維克同情。那時候，覺得非常奇怪，真非言語所能形容，就是現在想想，也還是覺得非常奇怪，工人的國家，已經從雪萊的夢的雲端裏落下，在這大地上自動地建立起來了。

我們在紐約組織了一個赤衛隊，約有一千青年，囂俄·勒特，和我，都加入了

到俄國去，爲主義而戰。我們的隊長到華盛頓去向國會請願，但是他們却對他說，如果我們要打仗，還是到法國去從軍來得好，這種鬼話，自然，不能使一羣少年赤衛隊滿意。

現在我要說一說，俄國大革命，使我不得不研究列甯，來束縛我的自傳。我讀他的小冊子國家與革命，第一次，真正理解了那必要的歷史的進程，由這一進程，世界可以從一個污穢的資本家的屠場轉變爲一個社會主義的地上的樂園。

直到那個時候，革命在我的心中，已是一個奇妙的混合，現在很難描寫。我，一半曉得關於墮落的工頭，下賤的職業，每天早晨讀所需要讀的書的困苦，警察的棍子，種種普羅列塔利亞的實際。我，一半却又充滿了非常神祕的雜念，那是讀書的結果。現在讓我自白了吧——我十分認真接受了雪萊，布來克，瓦特惠特曼。他們是我革命行動的真正嚮導。而我們偉大的導師列甯，爲我分析一切。

康敏主義者的夢是美麗的，他彷彿用他那斧頭樣的言語說着，最偉大的人會

構成的那美麗的夢。革命乃是人類最高階段的詩歌。但是，如果將革命看做神祕，那意思，就是承認革命只是一個夢，而決不能實現了。一個革命者，固然決不應該忽視這可驚的目的——（無政府主義，如列甯所述）——但是，如果他，即使有片刻，忘記了日常的階級鬥爭，革命連系中的環，他便是一個叛徒，一個騙子，危險的擾亂的一個根源。

有人真實地要求社會主義的世界麼？那麼，這個人，就必須將浪漫的胡鬧全部拋棄，他做起事來，就必須要變成和仇敵一樣的腳踏實地，仇敵是決不浪漫的，仇敵却監禁而且鎗斃，浪人和清客。

是的，我從列甯主義學習，決不忽視終極的目的；也決不忽視達到終極目的的實際的手段。我不能說，這對於我是一個多麼偉大的教訓；我只能說，它結果使我第一次研究經濟學。

今天我可以把我以態度概括起來分幾段說一說。康敏主義是決不能那樣概括

的：它是比哥倫布所發現的更廣大的一個新世界，許多詩人，經濟學家，文藝批評家，而尤其是，工人，正在替它明細劃策，正在創造着的歷史。

但這是一個討論集，空間是寶貴的，所以在這裏，我只能發表一些概括的意見：

1 我們必須要有一個社會主義的世界。資本主義實際上正在毀滅着人類；它已經日就危衰，它不能再給養大眾了；，它也是一個土匪，在它第二次大戰中謀殺第二批千百萬青年以前，必須先要將它處以死刑。

2 知識分子，教師，工程師，批評家，藝術照相者，歌舞大家，等等，沒有多數，沒有經濟權力，沒有作爲社會主義世界的先鋒的意志，或『絕對的必要』。只有勞動階級才能滿足這些要求。要解放自己，是『不得不』傾向社會主義的。知識分子在資本主義中有一個人所寵愛的奴隸的地位；而他們主要的目的，還要做法西斯主義者呢。像趨炎附勢的忠僕樣，大多數的知識分子還要怙惡不悛地做『忠臣

「呢。他們要拚命補救主人破產的命運；他們要捏造『計劃』方略，或者選舉諾曼多馬做大總統，以延緩革命（社會主義的革命）；他們要成羣擁着一個伍德羅·威爾遜，一個佛蘭克林·羅斯福，現在又成羣擁着一個墨索里尼；是的，他們要替資本主義獵取救世主；我們也認得這些自由人，在美國是自由的，現在却發現於歐洲和東方的法西斯主義的隊伍裏面了。也許，他們當中有百分之十的真實地需要社會主義，而且要參加勞動階級的隊伍，予以極大的助力。然而，這只是知識分子當中的精華呵。

3 只有勞動階級能夠實現社會主義。所以，我們現代唯一的政治問題，便是，勞動階級怎麼樣才能夠被組織起來，而走向國家政權的奪取，走向社會主義。沒有其他的問題。

4 許多黨團已經為奪取這領導權而鬥爭了。現在，歷史已經給他們大家一個掌握政權的機會，而且可以很正確地敘述，每個黨團將怎麼樣去實現社會主義。

5 無政府黨，是一個渺小而瀕死的派別，可以丟開不講。他們今日行動的主要方式並不是反資本主義的，却是反俄國大革命的。I.S.P. 和工團主義者的運動可以用這同樣的話來敘述。社會民主黨和康敏主義者的黨乃是爭取勞動階級領導權的主要的國際的勁敵。兩者都已經支配着很大很大的國家。

6 社會民主黨，最好，是根據他們在德國的行動來分析，他們在德國革過一次命。在那裏的社會民主黨的領袖已經迴轉到反動的隊伍裏面去了。他們在他們的統治開始，就先殺害了李卜克奈西和盧森堡，最後，他們就勸勞動階級選舉興登堡。他們不是建設什麼社會主義。他們容許法西斯主義，而至於和它訂條約，直到它的勢力發展得很強大，足以消滅他們。他們政治上的策略，並不在於工人政權的保障和社會主義的建設，却在於資本主義的彌補。這同樣的故事，可以說到麥克唐納的英國，或×××的中國，或已有三分之二的社會民主黨員轉變到一個新的法西斯黨裏去做他們土著的帝國主義者掠奪滿洲的後盾的日本。這一切是真的，不是怎麼

能夠替這麼一種政黨辯護呢？怎麼還能夠說這個國際的社會民主黨能夠被信任來實現社會主義呢？就是在美國，他們也只是流於形式，比方說，他們的領袖莫理斯喜爾奎特。他替那些拚命想霸佔蘇維埃基金的某某等沙皇專制主義者百萬富翁們作辯護士，他辯護的理由，是說他們的石油井已經歸國有了，（社會主義）。是的，喜爾奎特，社會民主黨的領袖，在一篇很長的節略中狡辯說社會主義是不合法的而諾曼·多馬，社會民主黨總裁，在一篇很長的演說中，說社會主義即充公，而他是反對充公的。在密爾窩基，一個社會民主黨的市長，每星期給每個饑餓着的失業工人的家庭一元三角一分的伙食費，他們要求再多給一點，他就鞭打他們。這是事實，不是呢？而這就是社會主義麼？

7 社會民主黨是摩登世界中最大的買空賣空的商人。他們握得政權時，不變的口實，總是說社會主義時機尚未成熟。然而，在俄國，康敏主義者奪取政權時時機也並未成熟呀。困難是一羣領袖們所從來不曾遇到過的，最巨大的，令人斷腸的

困難。然而在戰爭，革命，饑饉之中，被十七個資本主義的國家武裝干涉着，康敏主義者起來爲社會主義而戰。他們已經走上前去了；不再有人會放屁說俄國迴轉向資本主義了。當資本主義在其內在矛盾的生死網中被絞殺的時候，蘇維埃國家生長得更強有力，而獲得了社會主義的新的勝利。五年計劃轟轟烈烈的大雷，已經震動了全世界。所以，我們確信這個政黨能夠實現社會主義；它已經開始了歷史的工作。

8 它是一個國際的政黨，在每個國度裏有一個支部。它已經展開一種戰術，一種紀律，一種文學；而且日常在吸引勞動階級中最英勇，最優秀的分子到黨裏面去。它形成過錯誤。它忍受着失敗。然而過它前進軍。它的紀律，有時看起來似乎太嚴厲了，然而當世界大戰來臨時，康敏主義者的國際，是決不會，像社會民主黨的國際那樣，在資本家的旗幟之下，各國支部分離起來，互相戰爭的。它不會出賣我們的，因爲它自己不斷地在剷除着資本家影響之下的一切污點。我們能夠信任這

個政黨；然而我們却不能夠信任社會民主黨運動中的喜爾奎特，拉姆則·麥克唐，和斯恰狄曼斯。

9 在今日的世界中有其他的機構，有其他的政黨像康敏主義者的黨那樣的完整，那樣的英勇，那樣的專一，而富有適應性，最非常堅決地分娩着社會主義的麼？如果沒有，那麼，誰毀壞或非難這個政黨，而不去幫助它，誰形成了敵對的黨或派，那就必然是社會主義的一個叛徒。

10 我要求一個至上的東西，已經要求了十五年了。我需要它，更甚於需要愛情，健康，名譽，或保障。我所需要的，乃是全世界社會主義——因為我曉得只有這個才能夠消除我現在生活着的世界的厄運。它將要辭放工廠奴隸，農村苦力，它將要解放婦女，而且要恢復黑種人的權利。我曉得全世界在普羅列塔利亞兄弟愛的日光中即刻就要美麗起來；此時，是鬥爭。我很需要社會主義，所以我趁活着的時候就接受了這兇猛的，粗暴的鬥爭；我接受了它的紀律和必要的行動；我盡我可能

地參加實際的鬥爭，變為寫實的作家；我需要勝利呵。

誰真的要求社會主義的勝利，在今日只有加入唯一的政黨康敏主義者的黨。凡加入康敏久主義者的黨的，便都更接近於社會主義。自由人的路，和機會主義者的路，似乎是比較平坦，比較正大，然而他們是沒有出路的呵。康敏主義者路的是凹凸不平的，危險的，而且是常常混亂的，然而這是引人到新世界裏去的唯一的出路。

我們知道文學的本質是始於感情終於感情的。文學家把自己的感情表現出來，而他的目的——不管是有意識的或無意識的——總是在讀者的心中引起同樣的感情作用的。那嗎作家的感情愈強烈愈普遍，而作品的效果也就愈強烈愈普遍。這樣的作品當然是好的作品。一個時代好的作品愈多，就是那個時代的文學愈興盛的表现。革命時代的希求革命的感情是最強烈最普遍的一種團體感情，由這種感情表現而為文學，來源不窮，表現的方法萬殊，所以一個革命的時期中總含有一個文學的黃金時代了。

創作指
導講座

描寫例類

謝宏徒輯

本文是我在復旦大學講授小說原理時所編講義的一章，內中有一部分曾由我的學生陳穆如採入他的著作內，特此聲明。

小說家的職責，在於介紹作中人物於讀者，所以描寫人物的個性，極為重要。其他如描寫自然的景色；社會的狀態；人物的動作，都可以幫助個性的描寫。

小說家須與歷史家或傳記作家有別，所用文字，不能只是一些單純的記敘。小說也並非一段新聞記事，可以平鋪直敘寫出的。也與隨感錄，隨筆，小品文，不同，不是單純的筆法可以完成的。所以小說家必盡力之所及，用適當的文字，描寫一人一物一情一景。

「描寫」就性質上區分，可以大別爲(甲)直接描寫(Direct Delineation) (乙)間接描寫(Indirect Delineation)。直接描寫是由小說的作者把人物的特性，直接傳達讀者。這種描寫法，又分爲四項：(一)注解法(Exposition)，(二)抒寫法(Description)，(三)心理解剖(Psychological analysis)，(四)借用他人的口吻。間接描寫也可分爲四項：(一)說話(Speech)，(二)動作(Action) (三)他人所給予的反應(Effect on other Character)，(四)環境(Environment)。

描寫人物，有兩種方法：(一)外面描寫(二)內面描寫

「外面描寫」指人物的面貌，服裝，表情，動作，言語，行爲，事業，特癖，環境等類的描寫。

「內面描寫」指人物的心理的解剖，或心理的描寫。

以下就著名作家的作品，舉例說明這兩種描寫方法。

(一) 外面描寫

(例一)

智深聽得，收住了手看時，只見牆缺邊立着一個官人，頭戴一頂青紗抓角兒頭巾，腦後兩個白玉圈連珠鬃環，身穿一領單綠羅團花戰袍，腰繫一條雙獺尾龜背銀帶，穿一對磕爪頭朝樣皂靴，手中執一把摺疊紙西川扇子，生的豹頭環眼，燕頤虎鬚，八尺短身材，三十四五年紀。——水滸第六回

(例二)

這馬兵都頭，姓朱名全，身長八尺四五，有一部虎鬚髯，長一尺五寸，面如重棗，目若朗星，似關雲長模樣，滿縣人都稱他美髯公。……那步兵都頭，姓雷名橫，身長七尺五寸，紫棠色面皮，有一部扇圈鬚，爲他膂力過人，跳二

三丈闊潤，滿縣人稱他做插翅虎。——同前，第十二回

(例三)

第一個，肌膚微豐，身材合中；腮凝新荔，鼻膩鵝脂，溫柔沉默，觀之可親。第二個，削肩細腰，長挑身材；鵝蛋臉兒，俊眼修眉，顧盼神飛，文彩精華，見之忘俗。——紅樓夢第三回

(例四)

三個女孩子的頭髮，都是金黃色的，都穿着鑲了紗攔干的藍衣，真同精巧絕倫的小磁人兒一樣，頂大的那一個有十歲了。頂小的一個還不到三歲。……

三個男孩子的頭髮，有兩個是棕黑色的，那個頂大的年歲的孩子的頭髮，是鐵紅色的，都是寬肩長腰，好象有點已經宣布他們是偉丈夫的氣概。——莫泊

三，無益的容貌第二節

(例五)

葛郎丁便向對面的包廂瞧看，看見一位很像年輕的長身玉立的婦人，伊光彩煥發的容貌，彷彿把各方面的視線都召集過去了，伊的面目光潤得和象牙一樣，五官均齊得和雕刻的偶像一樣，頭髮烏黑，罩着一條弧形的鑲滿金剛石的壓髮圓梳，燦爛得和衆星攢聚的天河一樣。——同前，第三節

(例六)

那是一個十七歲左右的少年。在平分的前髮下，閃着美麗的眼睛，丈夫氣之中有些女子氣，威武氣之中有些狡猾氣，身上是白綾的襯衣罩着綾子的單衫，那模樣就說明他是一個有國諸侯的近侍。再一看足上的白襪，被塵埃染成灰色了。因為除下了裹腿而露出的右腓，上帶一條徑寸的傷痕，流着血。——菊池寬，三浦右衛門的最後。

(例七)

牠們的樣色是很變動的，這些鬚鬚，有時是捲的，縐的，翹然的。牠們彷彿

佛是戀愛婦女的最前表示！有時牠們是尖的有角的和針鋒一樣，這種鬚鬚表示好飲酒馳馬，和戰鬥的牌號，有時牠們是肥膩的，倒垂的，可怕的，這種偉大的鬚鬚常常隱伏着高尚的性格，隱伏一種和弱性相近的好意，隱伏一種和羞澀相近的柔情。——莫泊三，鬚鬚。

(例八)

他有些古怪，是捉摸不定的。高大的精悍的身體，頭的高傲的姿勢，銳利的射人的眼睛，在突出的險峻的眉毛下，教人想起一匹雛鷹。蓬鬆的亂髮上，瀰滿着粗野和自由，沉着輕捷的舉動，宛然是爪牙來的鸞獸的顫動的狀美。那手，倘有所求，也便要確實牢固的攫取似的，他彷彿全不理會自己地位的不穩，只是平靜深邃的遍看各人的眼睛。即使他眼裏浮出喜色來，人也覺得這裏面藏着什麼祕密和危機，如見那正施蠱惑的猛獸的眼。他的言語是嚴重而且簡單。——安特來夫，黯澹的煙靄裏。

(例九)

一說起禪智內供的鼻子，池尾地方是沒一個不知道的。長有五六寸，從上唇的上面直拖到下頰的下面去。形狀是從頂到底，一樣的粗細。簡捷說，便是一條細長的香腸似的東西，在臉中央拖着罷了。——芥川龍之介，鼻子。

(例十)

伊身材本來不甚高大，然而竟體渾圓，并且皮膚和火腿的脂肪一般兒腴潤，十指肥碩異常，而指節的肌膚卻和指環一般將手指箍成無數的圓體，彷彿一些短白而肥。臘腸球兒；項頸在外衣的領口中，格外顯得豐滿；然而因爲伊的鮮豔的豐神令人悅目，所以一直保持伊那使人垂涎而引人追蹤的地位。伊的臉蛋兒彷彿一個鮮紅的蘋果，一個未開的芍藥苞兒；然而內部却早已盛開了：上部兩隻媚眼，被長而密的睫毛覆蓋，下部一顆嬌小玲瓏而鮮潤可吻的櫻唇，微露着幾點潔白整齊而纖巧的牙齒。——莫泊三，羊脂球。

(例十一)

他是個盲人，年紀大約三十三吧，面孔被日光晒黑，充滿了垢污，差不多已確不定究竟幾歲了。他不但垢污，并且看去很憔悴，大概因爲日裏受了街上的飛塵，夜裏在小客棧的一隅蓋了齷齪的棉被吧。面狀算是長形，鼻子也高，眉毛也濃，額角雖然一半被那永不加過梳的蓬蓬的頭髮遮住，看去却也飽滿，不像那下等人常有的露了骨凸得出出的額角。——國木田獨步，女難。

(例十二)

她的母親的臉子是又陳又舊的象牙的顏色。她的鼻子是像一隻大的強有力的鳥喙，上面的皮張是紮得緊緊的，所以在燭光裏，她的鼻子呆頓頓的亮着。她的一雙眼，是又大又黑像兩潭墨水，像鳥眼一樣的鑠亮。她的頭髮也是黑的，像最細的絲一樣的光滑。放鬆的時候，就直掛了下來，蓋在她的象牙色的臉上發亮。她的嘴唇是薄的，差不多沒有顏色。她的手是尖形的，敏捷的手，

握緊了只見指節，張開了只見指條。——司蒂芬生，瑪麗馬麗。

(例十三)

她穿着一件白色披衫，和一件把他那面容映成藍色的紫色外衣。從他離開了那布以後，很顯著的長肥了。一個雙層的下頷把他的面容變寬。甚至於他那嘴唇本來是太近鼻子的，現在好像開在鼻孔下面。他那粗大的頤項，在絹布裏面藏着，時時用他那肥脹的手，去整理牠。他的手上有紅黃色的毛，把他的手腕作成像血色的癢紋，他不叫人拔他那手上的毛，因為人家告訴他說，結果是手指顫動，要妨害他彈琵琶。一種不可計量的虛榮心，同一種困倦和煩悶，鐫刻在他的面容上面。他這個人的全體，同時是可怕，又可笑的。——顯克微支你往何處去二之九。

(例十四)

她剛十八歲，是一個活潑的黑皮膚的女子，生着一對又大又黑，並且慣於

撩人的眼睛。她身上的氣味是甜香的，她的嘴唇是輕快伶俐的，她的高聳的乳峯和烏娜的肥圓的臀部都引誘人；她行動時的姿勢又活潑，又嫵雅，又嫵媚，又風騷。縱然有時莊重矜持，然而在她的臉部，她的身段，她的行動，她的表示喜，怒，好，惡，這種種方面，都有某種特色，使她更形風騷，更見迷人。她的一雙手，小而細嫩。她喜歡穿好的靴子和漿洗過的褲子，因為行走時那褲子有霍……霍……的誘人的浪聲。——柴馬沙斯他們的兒子。

(例十五)

只就外貌而論，不過是個身體矮小，骨瘦如柴，脾氣不好的老頭兒。他進主公府第的時候，常穿着玄絲褂，戴着黑縐帽，人品却十分卑賤，不知怎的，他那副嘴唇皮，鮮紅得刺目，簡直不像老頭兒，令人看了越發覺得可怕，好像很帶着獸類的神氣，有人說是因為把畫筆舐紅的，究竟什麼緣故，真真莫名其妙，還有一個刻薄小子，說良秀的神情舉動，好像獼猴，竟替他取了綽號，叫

做猿秀。——芥川龍之介地獄變相。

(例十六)

見她是一個臉色微黑，鼻子旁邊有雀斑的鄉下人似的少女。身上穿着與侍女相配的手織木棉布做成的單衣，衣外只繫着小倉帶。她的活潑的眉眼，堅肥的體格，使人聯想到新鮮的桃子梨子的美。——芥川龍之介阿富的貞操。

(例十七)

一千八百五十三年炎熱夏日的一天，距離昆錯夫不遠的地方莫斯科河岸，高大菩提樹的濃蔭裏，一片綠茸茸的草地上，躺着兩個青年。一個看去大約有二十三歲的光景，高身量兒，黑色的面容，尖銳稍爲歪斜的鼻子，高的額部，寬潤的脣上含着微笑，仰面臥着，露出沈思的神色，微蹙着自己那雙灰色的小眼，凝視着遠處；那一個爬在那兒，雙手扶着灰白色捲髮的頭，也向着遠處瞭望。他較自己夥伴長三歲，然而看來，更現得年少；鬍鬚剛剛生長，領下微有

些柔毛。可愛的，容光煥發的圓面，暗褐色的妙目，美麗的凸出來的嘴唇，潔白的小手，在在都含着些兒童的嬌愛，動人的艷麗。所有他的身上，都現出健康幸福的愉快，不關心，自負，放肆，和青年的秀美。雙睛轉動着，露出微微的笑容，頭倚在手上，這好像小孩們知道大人要看他們時的舉動。穿件粗布外套一類的寬闊白色的外衣；細頸上圍着一方淺碧色的手巾，身傍草地上擺着一頂揉皺了的草帽。——屠格涅夫，前夜。

(例十八)

過了兩分鐘，一個年輕婦人迅步從門裏走將進來；他身材不甚高大，胸脯十分豐滿，穿着件灰色寢衣，裏面還襯着白色的衣褲。她脚下穿着雙布襪，襪上套着雙囚犯用的破鞋，頭上繫着塊白色三角布，布下微露出幾把黑頭髮。那婦人的臉顯得特別的白，這種樣子真和久居家中閉戶不出的人的臉色相同，彷彿蕃薯深藏在地窖裏所變成的顏色一般。她那雙手十分闊，却不很大，頭頸從

大衣領裏出來，顯得又白又胖。在她那雪白光澤的臉上一雙又黑又亮的眼睛不住的閃動，眼神雖然顯出十分疲乏的樣子，却還有活潑氣象，內中一隻眼睛略微斜一點。她挺着那豐富的胸脯，身幹很直。——托爾斯泰，復活。

(例十九)

克拉都諾夫也是一位少年軍官，身長，面秀，年方二十二歲，鬚髮可愛，身穿軍服，脚踏騎馬長靴；却没有戴帽子，也沒穿外套。他直立在那雪遮沒的草地之上，圓睜着兩眼，望着他的敵手。——泰來夏甫，決鬥。

(例二十)

那時候正是秋天。大道上飛也似的走着兩輛馬車。前一輛車上坐着兩個婦女。一個是黃瘦憔悴的女太太，一個是光澤滿而容貌豐滿的使女。褪色的破帽底下，亂蓬蓬披着許多很乾燥的短頭髮。凍得紫紅，手上戴着一雙千穿百孔的破手套，不住的理那亂髮。一條毛氈圍巾，裹着高凸的胸脯，透出很強健的呼

吸。一雙亮晶晶的黑眼，一會兒從窗裏看那飛奔絕倫的田地，一會兒看看自己的主母，露出十分憂愁的神氣，一會又朝着車角那裏呆望。在他頭旁網籃上掛着主母的一頂帽兒，他膝下躺着一隻小狗，腳底下又放着許多橫七豎八的小箱子，耳旁只聽見軋軋的車輪聲，和清脆的玻璃相撞聲。那女主人枕着墊在他背上的枕頭，兩手放在膝上，閉着眼睛，身體顫巍巍的搖着，輕輕的皺了皺眉頭，咳嗽了一下。頭上帶着一隻睡眠用的白網袋。白嫩的頸間又繫着一條藍色的三角布。黃金色的頭髮，白嫩的皮膚，深紅的兩頰，都能顯出他的美貌。嘴唇十分乾燥，兩道眉毛濃厚得很。那時候他眼睛正閉着，臉上現出疲乏苦痛和發怒的神氣。——托爾斯泰，三死。

右二十例，都是描寫人物的外貌的。（容貌及服裝）外貌的描寫，應該注重被描寫部分的特點，使閱者獲得深刻的印象，其次為文字的生動，使閱者看去不覺得有

一點呆板。再次是加以選擇，要能精細而不瑣絮。試看以上各例，都是具備這幾種條件的；而且各人所寫的，很少有雷同之點，這也是值得注意的。

「表情」與「動作」的描寫有時不易分得清晰，借「動作」來顯示「表情」是常見的。「表情」可以在人物的「面部」或「身體」上看出，由這表情，又可以看見心的活動。複雜的心情，每每不能用語言說盡；可是「表情」可以傳達出來。

「動作」的描寫在於「節約」與「撮要」或「揀擇」，應使閱者發生所受的印象是描寫之「生動」。

(例一)

天亮了，起頭是白灰色的，隨即明亮了，隨即變成紅玫瑰了，隨即光明了，汝厲行睜開眼睛，打了一個呵欠，伸一伸臂膊。望着他的妻子微笑一笑說

道：「你睡得好嗎？我愛」——莫泊三，一生。

(例二)

家將放下老嫗，忽然拔刀出了鞘，將雪白的鋼色，塞在伊的眼前。但老嫗不開口，兩手發了抖，呼吸也艱難了，睜圓了兩眼，眼淚幾乎要飛出窠外來，啞似的執拗的不開口。——芥川龍之介，羅生門。

(例三)

——說到父親的頹喪，真是不忍見他；每到傍晚，聽着沒有氣力的靴聲，隨後是戛的開門的聲音；心裏想這是歸來了，只有正做着事，放手不下，便不出去迎接。等了好久，却總不再聽到別的聲音。出去看時，只見主人坐在門口板台上面，兩手捧着臉，俯伏在膝上，他大約連脫靴的勇氣都沒有了。——加藤武雄，鄉愁。

(例四)

女人俯伏着，哭泣起來，但是也不便發出大聲，所以只見伊背抽搐，很是痛苦的模樣，這時候德二郎忽然變成一副莊重的相貌，看著伊的這情形，隨後突然回過臉去，對着山看，也不作一聲。——國木田獨步，少年的悲哀。

(例五)

心裏想着，臉上不由得露出一種愁態，而這種愁態除非知道他所有親人都死去的時候，纔能自然的顯出來。——托爾斯泰，復活。

(例六)

喀其沙兩手正插在口袋裏面，挾着一個枕頭，當時回頭看了南黑留道夫一下，面上含着笑，可是這個并不是像原先這樣高興和快樂的笑容，却是恐懼哀憐的笑容，這種笑容彷彿對他說他所做的事情是很傻的。——同前

(例七)

究竟鬚鬚的誘惑力是從那兒來的呢？你一定會這樣向我說。我知道嗎，他

——鬚鬚——起頭微微地鮮美地使你麻着未曾碰到嘴唇，已經覺得蘸着些兒麻上來了。這麻，這有滋味的麻，一會兒穿過你的全身走到腳尖兒頭上了。就是這個和你溫存。使你的皮膚受感，給你的神經受一個會叫你輕輕說一聲「哈」，如同驟然遇着嚴寒的那樣的甜美波動——莫泊三，鬚鬚。

(例八)

彫刻的是兩個裸體的美人，那種嬌痴斌媚的神氣，別說我不敢描寫，簡直是描寫不出。那兩個美人笑容裏很帶着一點蕩意。好像她們若沒有搨住燭台的職務，真要跳下地來大大的玩一回了！——柴霍夫，一件美術品。

(例九)

良秀在此時的面貌，我到如今都還記得。那個忘其所以正要跑到車子這邊來的良秀，在火一燒着當兒，就停住了脚步，依舊伸着手，睜着眼睛，牢牢望着包圍車子的火焰，他全身是照在火光裏，皺成一團糟的醜臉上，連鬚鬚的尖

子都可以看得清清楚楚。那睜得大大的眼睛裏，那扭歪了的嘴唇邊，或是那抽得不停的頰肉的震動，沒有一樣不是把良秀心坎裏一起一落七上八下的恐怖悲痛與驚駭活現到臉上來。就是正要斬首的強盜，或是拖到閻羅殿的五逆十惡的罪鬼，也不有這樣的愁眉苦臉吧。弄得那麼有大氣力的侍者，也不覺得變色，惶惶恐恐的仰望着主公的臉上。——芥川龍之介，地獄變相。

(例十)

那時候她的臉上顯出不平常的樣子，說話的意義裏含笑裏，和向廳裏四圍的看望裏，都含着又可怕又可憐的神氣。首席推事不由得臉紅起來，大廳裏一時竟顯出完全的寂靜，忽的衆人中有人嗤的笑了一聲，這才把寂靜破除了。又有人嘶嘶的叫了一聲。——托爾斯泰，復活。

以上十例，示「表情」的描寫。

(例十二)

正在鬧哄哄的時節，只見那後合裏又出來了一位姑娘，年紀約十八九歲，裝束與前一個毫無分別，瓜子臉兒，白淨面皮，相貌不過中人以上之姿，只覺得秀而不媚，清而不寒，半低着頭出來，立在半桌後面，把梨花簡丁當了幾聲，煞是奇怪，只是兩片頑鐵，到他手裏便有了五音十二律似的；又將鼓捶子輕輕的點了兩下，方抬起頭來，向台下一盼。那雙眼睛，如秋水，如寒星，如寶珠，如白水銀裏頭養着兩丸黑水銀左右一顧一看，連那坐在遠遠牆角子裏的人，都覺得王小玉看見我了。那坐得近的，更不必說。就這一眼，滿園子裏便鴉雀無聲比皇帝出來還要靜悄得多呢，連一根針跌在地下都聽得見響，王小玉便啓朱唇，發皓齒，喝了幾句書兒，聲音初不甚大，只覺入耳有說不來的妙境，五臟六腑裏，像熨斗熨過，無一處不伏貼，三萬六千個毛孔，像吃了人參

菓，無一個毛孔不暢快。唱了十數句之後，漸漸的越唱越高，忽然拔了一個尖兒，像一線鋼絲，拋入天際，不禁暗暗叫絕。那知他於那極高的地方，尙能廻環轉折，幾轉之後，又高一層，接連有三四疊，節節高起，恍如由傲來峯西面攀登太山的景象，初看傲來峯削壁千仞，以爲上與天齊，及至翻到傲來峯頂，纔見扇子崖更在傲來峯上，及至翻到扇子崖，又見南天門更在扇子崖上，愈翻愈險，愈險愈奇。那王小玉唱到極高的三四疊後，陡然一落，又極力聘其千廻百折的精神，如一條飛蛇，在黃山三十六峯半中腰裏盤旋穿插，頃刻之間，周匝數遍。從此以後，愈唱愈低，愈低愈細，那聲音漸漸的就聽不見了。滿園子的人，都屏氣凝神，不敢少動，約有兩三分鐘之久。彷彿有一點聲音，從地底下發出，這一出之後，忽又揚起，像放那東洋煙火，一個彈子上天，隨化作千百道五色火光，縱橫散亂，這一聲飛起，即有無限聲音，俱來並發。那彈弦子的亦全用輪指，忽大忽小，同他那聲音相和相合，有如花塢春曉，好鳥亂鳴，

耳朵忙不過來，不曉得聽那一聲的爲是，正在撩亂之際，忽聽霍然一聲，人絃俱寂。這時台下叫好之聲轟然雷動。——洪都百鍊生，老殘遊記。

(例十二)

魯達聽得，跳起身來，拿着那兩包臊子在手，睜着眼睛看着鄭屠道：「洒家特地要消遣你！」把兩包臊子，劈面打將去，却似下一陣肉雨。鄭屠大怒，兩條忿氣，從腳底下直衝到頂門；心頭那一把無明業火，惱騰騰的按捺不住；從肉案上，搶了一把剔骨尖刀，托地跳將下來。魯提轄早拔步在當街上。衆鄰舍並十來火家，那個敢向前來勸，兩邊過路的人，都立住了腳；和那店小二也驚得呆了。鄭屠右手拿刀，左手便來要揪魯達。被這魯提轄就勢按住左手，趕將入去，望小腹上只一脚，騰地踢倒在當街上。魯達再入一步，踏住胸脯，提着那醋鉢兒大小拳頭，看着這鄭屠道：「洒家始投老种經略相公，做到關西五路廉訪使，也不枉了叫做鎮關西；你是個賣肉的操刀屠戶，狗一般的人，也叫

做鎖關西！你如何強騙了金翠蓮！」撲的一掌，正打在鼻子上。打得鮮血迸流，鼻子歪在半邊，却便似開了個油醬舖，鹹的，酸的，辣的，一發都滾出來。鄭屠掙不起來，那把尖刀也丟在一邊，口裏只叫『打得好』！魯達罵道：『直娘賊！還敢應口！』提起拳頭來，就眼眶際眉梢只一拳，打得眼稜縫裂，烏珠迸出，也似開了個彩帛舖的，紅的，黑的，紫的，都綻將出來。兩邊看的人懼怕魯提轄，誰敢向前來勸。鄭屠當不過討饒。魯達喝道：『咄！你是個破落戶！若只和俺硬到底，洒家便饒了你！你如今對俺討饒，洒家偏不饒你！』又只一拳，太陽上正着。却似做了一個全堂水陸的道場，磬兒，鉢兒，饒兒，一齊響。魯達看時，只見鄭屠挺在地上，口裏只有出的氣，沒有入的氣，動彈不得。魯提轄假意道：『你這廝詐死，洒家再打！』只見面皮漸漸的變了，魯達尋思道：『俺只指望痛打這廝一頓，不想三拳真個打死了他。洒家須喫官司，又沒人送飯，不如及早撒開。』拔步便走。回頭指着鄭屠屍道：『你詐死！洒

家和你慢慢理會！」一頭罵，一頭大踏步去。街坊隣舍並鄭屠的火家，誰敢向前來攔他。魯提轄回到下處，急急捲了些衣服盤纏，細軟銀兩；但是舊衣粗重都棄了；提了一條齊眉短棒，奔出南門，一道煙走了。——施耐庵，水滸第二回。

(例十三)

武松走了一直，酒力發作，焦熱起來。一隻手提着哨棒，一隻手把胸膛前袒開；跟跟踉踉，直奔過亂樹林來。見一塊光禿禿大青石，把那哨棒倚在一邊，放翻身體，卻待要睡，只見發起一陣狂風。那一陣風過了，只聽得亂樹背後撲地一聲響，跳出一隻吊睛白額大虫來。武松見了叫聲「阿呀！」從青石上翻將下來，便拿那條哨棒在手裏，閃在青石邊。那大虫又飢又渴，把兩隻爪在地下略按一按，和身望上一撲，從半空裏攏將下來。武松被那一驚，酒都做冷汗出了。說時遲，那時快；武松見大虫撲來，只一閃，閃在大虫背後。那大虫

背後看人最難，便把前爪搭在地下，把腰膊一掀，掀將起來。武松只一閃，閃在一邊。大蟲見掀他不看，吼一聲，卻似半天裏起個霹靂，振得那山岡也動，把這鐵棒也似的虎尾，倒豎起來只一翦。武松却又閃在一邊。原來那大蟲舉人，只是一撲，一掀，一翦；三般捉不着時，氣性先自沒了一半。那大蟲剪不着，再吼了一聲，一兜兜將回來。武松見那大蟲復翻身回來，雙手輪起哨棒，儘平生氣力只一棒，從半空劈將下來。只聽得一聲響，簌簌的將那樹連枝帶葉劈臉打將下來。定睛看時，一棒劈不着大蟲；原來打急了，正打在枯樹上；把那條哨棒折做兩截，只拿得一半在手裏。那大蟲咆哮，性發起來，翻身又只一撲，撲將來。武松又只一跳，却退了十步遠。那大蟲恰好把兩隻前爪搭在武松面前，武松將半截棒丟在一邊，兩隻手就勢把大蟲頂花皮脰搭地揪住，一按按將下來。那隻大蟲急要掙扎，被武松儘氣力捺定，那裏肯放半點兒鬆寬。武松把隻腳望大蟲面門上，眼睛裏，只顧亂踢。那大蟲咆哮起來，把身底

下爬起兩堆黃泥，做了一個土坑。武松把那大蟲嘴直接下黃泥坑裏去，那大蟲喫武松奈何得沒了些氣力。武松把左手緊緊的捺住頂花皮，偷出右手來，提起鐵鏈般大小拳頭，儘平生之力只顧打。打到五七十拳，那大蟲眼裏，口裏，鼻子裏，耳朵裏，都迸出鮮血來；更動彈不得，只剩口裏兀目氣喘。武松放了手，來松樹邊那打折的哨棒，拿在手裏；只怕大蟲不死，把棒擲又打了一回。眼見氣都沒了，方才丟了棒。——水滸第二十二回

(例十四)

阿富用力的把傘朝新公的頭上打下來，新公趕忙躲開，可是傘在中途已經打在舊浴衣下的肩頭上了。被這騷擾驚駭的貓，把一口鐵鍋踢落下來，她跳到灶神的廚上去了，同時，供灶神的松和神燈的燈器，轉落到新公的身上了。新公剛剛跳開，這時却不能不被阿富的傘打了若干次。——芥川龍之介，阿富的貞操。

(例十五)

紅髮婦人走到柯拉伯娃面前，說道：「唔，我並不怕你」。『你是監獄中的淫婦』。『說的就是你』。『煮熟的狼心狗肺』。『我是狼心狗肺？你才是殺人的死囚！』柯拉伯娃怒言道：『你給我走開！』

但是紅髮婦人一聽這話，反倒向前走近，柯拉伯娃推她那個肥胖的胸脯。

紅髮婦人彷彿正等着這一手兒，當時就用「迅雷不及掩耳」的行動把一隻手揪住柯拉伯娃的頭髮，打算用又一隻手披她的臉頰，但是柯拉伯娃竟把這個拿住。瑪司洛娃和小美人也上前來拉住紅髮婦人的手，竭力給她們兩人拆開，但是紅髮婦人揪住辮髮的那隻手竟不肯放。她一下子把頭髮拉下來，只爲着湊合自己的拳頭。柯拉伯娃彎着頭，用手搥紅髮婦人的身體，還用牙齒捉她的手。許多婦人都聚在打架人的傍邊，一面替她們分解，一面不住的嚷着。連那個害癆病的婦人也走過來，咳着嗽，看那兩個揪在一起的婦人。小孩子們擠在一起

也都哭了。女管獄同男管獄聽見喧鬧的聲音，都走進來看望。兩人就分開手，那個柯拉伯娃把灰白的髮邊解開，從那裏排出那已被揪掉的頭髮絲，紅髮婦人把破碎的裏衣遮在臘黃的胸脯上面，——她們兩人還嚷着，分辯着，告訴着。

——托爾斯泰，復活。

(例十六)

我走進一家茶室，叫了一杯茶來，坐在窗旁，空氣非常悶熱，車輪在石路上作響，屋頂散出熱氣。我等候了不久，大約有五分鐘的時間。我清清楚楚的記住：街上的清楚的喧聲，突然爲一陣沈重，奇異，而且高大的響聲所間斷。這個響聲很像有人用一把鐵鎚，在鐵板上奮力打下，接着便是玻璃破碎的聲音。然後一切又都沈靜。街上的行人，擁擠喧擾的向曲巷奔去。一個穿破衣的童子高聲叫着。一個婦人手裏拿着一個提籃；一手緊握一個人，激動的說着話。屋裏的侍役，從門內跑出來。哥薩克兵很快的走過街。有人說道：「總督

被殺了』我在人羣中走着，難於上前。大羣的人集在巷中。熱煙的氣味還在空氣中盤旋着。玻璃的碎片，散在路上，破碎的車輪成一黑堆。我能够看見那輛車已被炸成碎片。一個高身材的工人，穿着藍布衫，站在我前面。他搖動他的骨瘦如柴的手臂，快而激動的說着話。我正想把他推在旁邊，更向前走近車子，突然聽見尖銳的槍聲連接的從右邊一條街上發出。我向那個方向走去。我知道是費杜爾在放槍。人羣擁得緊緊的，幾乎把我圍在核心。槍聲又響起來，但是遠了一點，後來槍聲漸短漸低。於是又沉靜了。——路卜洵，灰色馬。

(例十七)

某時，有人去訪問，據說，看見在進門的幽暗的三簾寬的室內，世子夫人，騎在她老爺的背上。她這時仍舊穿着蛇腹色的絨線外衫，意氣揚揚而推動着老爺。因為只看見世子夫人的蛇腹色的絨線衫，心裏便想她是在堆動着黑的包裹嗎，直到看見男子的脚，這才「哈」的滿面通紅的逃出來了。於是「沒有

什麼的」！世子夫人笑着叫喊了。留心仔細一看，果真沒有什麼。「剛才，我和爸爸兩人這比打「相撲」呢，今日我可勝了。」她得意的說了。——平林夕子，我的友人。

(例十八)

鈴響了，剪票的門開了。大家一齊騷擾起來。剪刀聲接連的響。手提的行李，被票門的木柵支住了，歪着嘴儘力扯牽的人；從行列裏溜了出去，又復強要擠入的人還有努力不許他進來的人：平常的照例的混亂。警察用了可厭的眼色，從剪票的人的背後，對着一個一個的旅客看着。好容易過了這關的人們，都在月台上小步的跑，也不聽站夫「前面空着」的呼聲，各自爭先的想上最近的客車去。我預計去坐最先的一輛車，所以儘向前跑。——志賀直哉，到網州去。

(例十九)

羅多耳服對着百葉窗撒一把沙子，就是通知她的意思。她便急忙站起來；但是有幾次也得等一等，因為沙兒（她的丈夫——註）正在火旁談得高興，尙不會談畢。他便耐着心腸，如果她眼睛能够看他時，牠們（指眼睛——註）早已從窗子上跳出去了。末後，她便動手換了她的晚裝；跟着又取了一本書在手上，很安靜的去，好像那文章很足以使她消遣的一樣，但是沙兒已經在床上喚她去睡了。他道：「來呀！愛瑪該睡了。」她答應道：「是的，我就來」。因為那幾枝蠟燭耀着他，他遂翻身向着床，睡着了。她即逃了出來，一面喘，一面笑，一面心裏狂跳，一面解衣。羅多耳服帶有一件大外衣，便完全裹在她身上，手臂摟着她的腰肢，一言不發，直將她挽到花園深處。——弗勞貝，波華荔夫人。

（例二十）

鄉人中有認識是瑪麗的姪子的，當時領他到乾燥的地方下馬，又替他把馬

繫住了，便領他到教堂裏去。那時候教堂裏的人已經滿着。右面是男人；有穿着家製外衣和草鞋，繫着潔白腳絆的老人，有穿着新呢衣，繫着時新腰帶，套着皮靴的少年。左面是婦人：頭上裹着紅色絲巾，身上穿着綿剪絨的背褸，套着鮮紅的袖口，和藍紅綠灰諸色的裙袴，腳上穿着裝鐵的小蠻靴。溫和的老婦人裹着白巾，穿着灰色外衣，套着新鞋，立在少年婦人後面；他們中間却站着頭髮光梳衣服整齊的一羣兒童。男人們一邊搔着頭髮，一邊畫着十字，鞠着躬；婦女們（尤其以老婦人爲甚）一邊把一雙笑眼注視在蠟燭後面的神像上面，一邊把交叉着的手指放在額際絲巾上面，或在肩上市腹上，有的彎着身站着，有的在地上跪着，嘴喃喃的禱告着。兒童們也學着大人的樣子，人家一看着他們，便竭力禱告起求。金色聖龕四圍都燒着巨大的蠟燭。榮福燈裏也都點着許多蠟燭，一陣陣志願歌詠隊員的讚美的歌聲悠悠揚揚從歌詠裏室裏吹將出來。

——托爾斯泰，復活。

中華民國二十二年四月十日付排
中華民國二十二年五月十日出版

每卷實價大洋一元
外埠另加郵費五分

1 — 2000册

文藝創作講座
第三卷



編輯者

光華書局
編輯部

發行者

光華書局

印刷者

光華書局

總發行所

上海光華書局

地址：上海四馬路

電話：九二六八九

本局最近新書

列甯傳	托洛茨基著 韓起譯	實價二元
文章及其作法	高語罕著	實價九角
英文文章作法	余慕陶著	實價八角
現代名人書信	高語罕編	一元一角
女子書信	吳曙天編	實價七角
翻譯論	吳曙天編	實價八角
模範小品文讀本	林蔭南編	一元二角
模範小說讀本	謝六逸編	一元二角
新主義辭典	孫志曾編	實價八角
沫若小說戲曲集 (精裝)	郭沫若著	三元五角
茅盾論	黃人影編	實價七角
王獨清論	區夢覺編	實價四角
創造社論	黃人影編	實價五角
愛國男兒	周近新著	實價二角
愛國少年	李伯俊著	實價二角
花間集	李白英校	實價五角

上海光華書局刊

散 文 小 品

漂流三部曲	郭沫若著	四角五分
山中雜記	郭沫若著	五角
青年集	章衣萍著	五角五分
有刺的薔薇	盧劍波著	五角
聖處女的被污	樊心華著	二角五分
水仙	芳信譯	九角
少女與婦人	沈松泉著	六角
東海之濱	倪貽德著	五角
死人之嘆息	滕固著	四角
刺的文學	朋其著	三角五分
從荒島到莽原	長虹著	五角五分
水泡	烏一蝶著	五角
倦旅	陳學昭著	四角
譚心	黃仲蘇著	六角
巴黎遊記	徐霞村著	二角五分
箬船	周全平著	四角
白葉雜記	葉靈鳳著	四角五分

上 海 光 華 書 局 出 版

歐羅巴文藝叢書

沙 甯	潘 訓譯	一元六角五分
我的童年	高爾基著	一元五角
結 婚 集	蓬 子合譯 杜 衡	一元二角
地 獄	成紹宗譯	一 元
哨 兵	杜 衡譯	一 元
白馬的騎者	鍾憲民譯	六角五分
婦人之夢	蓬 子譯	七 角
永別了愛人	周頌棣譯	一 元
漫郎攝實戈	成紹宗譯	九 角
死的勝利	芳 信譯	一元八角

上海光華書局印行

上海图书馆藏书



A541 212 0008 5785B

