



怎樣研究文學

上海图书馆藏书



A541 212 0021 9012B

華北文藝社編

怎樣研究文學



北平人文書店出版

本書供中等以上學校國文科參考以及愛好文學青年自修之用。所選文字，或論研究文學的方法，或述創作的方法，皆出於名家之手，胥爲經驗之談。讀者閱畢此書後，當可窺得文學研究及創作之門徑，而免却許多關於文學的謬誤見解。

華北文藝社同人謹識。

目 錄

怎樣研究文學·····	孫席珍 (一)
怎樣研究中國文學(一)·····	鄭振鐸 (二七)
怎樣研究中國文學(二)·····	汪倜然 (八五)
怎樣研究西洋文學(一)·····	邱韻鐸 (一〇九)
怎樣研究西洋文學(二)·····	張采真 (一二九)
怎樣創作(一)·····	魯迅 (一四一)
怎樣創作(二)·····	茅盾 (一四三)
怎樣寫詩·····	孫俚工 (一六九)
怎樣做小說·····	謝六逸 (一八七)

怎樣編劇……………熊佛西（一九九）

怎樣作小品文……………錢畊莘（二〇五）

怎樣批評……………郁達夫（二二九）

怎樣研究文學

孫席珍

爲了講述的便利，在未講本題以前，請容我抽出幾分鐘的時光，先來簡略地談談文學是什麼和爲什麼要研究文學兩個問題。

文學是什麼？這是很不容易用簡單的幾句話來解答的。就拿桌子這樣一件很平常的東西作例罷：按形體說，有人說牠是四方的，長方的或是圓的；按效用說，有人說牠是吃飯用的，有人說牠是寫字用的，更有無聊的人說牠是打麻將用的；按原料說，有人說是木的，有人說是石的——這樣的解答，是誰都說對了一部分，但誰也沒有說得完

全。桌子是一件具體的實物，尙且不能用簡單的話來說明牠，何況文學是那樣抽象的一種學科呢？從來有不知多少的人給文學下了定義，可是能下得很恰當的，實在絕無而僅有。所以我們在這里也不敢貿然來給牠下個定義。

我們既拋開文學的定義不談，可是形成文學的幾個基本條件，我們却必須知道。現在就先談談這個罷：

第一，文學與自然科學社會科學等等是不同的。自然科學和社會科學等等都是以組織思想爲主的，而文學是以組織情感爲主的，所以文學的第一個要素是情感，而情感實爲文學之基礎。

但情感這個東西是很複雜的，變化很多而且很快的，牠的本質又是非常抽象而難以捉摸的。要把這些散亂不堪而又抽象難以捉摸的情

感組織起來，表現出來，換言之，要使牠系統化和具體化，必有賴於想像。所以說，想像也是形成文學的基本條件之一。

那麼，想像是什麼呢？簡單地說，牠是以舊的經驗爲根據，從中加以組織，加以安排，而形成一個新的東西的作用。例如一個畫家要畫一個美人，他便先要把他所見過的許多女郎的印象重新喚起，而在這許多印象中加以選擇，結果他選了張小姐的眼，李小姐的眉，王小姐的嘴和陳小姐的鼻子等等，然後把牠們配合起來，便構成了一個絕世的美人。通常我們稱這種人物爲典型人物，如林黛玉是多情女子的典型，王熙鳳是潑辣女子的典型等是。這種所謂典型人物，便是想像所創造的。

總之，凡是一件文學作品，牠必須經過想像的步驟，不但人物的

創造是由於想像，即牠的情節和背景等等也必通過想像始能產生。所以想像是文學的第二個要素。

可是，有了情感和想像仍然是不夠的，一件文學作品，還須有思想。思想是文學的第三個要素。通常我們隨便講一個笑話，這笑話也必有一個焦點，何況是嚴肅的文學作品呢？文學作品的焦點，便是中心思想。我們不妨說，情感是文學的脈絡，想像是文學的骨骼，而思想則是文學的生命。

於是諸位要問，這三個條件不是一切的藝術都必須具備的嗎？音樂，圖畫，雕刻，建築，跳舞等等，不都是以情感作基礎，思想作中心，想像作手段的嗎？例如中國的寶塔表現了佛家的伽藍思想，埃及的金字塔表現了封建的英雄崇拜思想，希臘的雕刻表現了古希臘民

族的現世享樂的思想；而牠們一方面又必然是情感的產物，且曾經過想像的洗鍊的。那麼，這些藝術與文學的分別在那里呢？回答是：由於牠們的表現形式不同。文學是用文字來表現的，而音樂則用聲音，圖畫用線條和色彩，雕刻用形體，建築用位置，跳舞用動作。所以文學的第四要素便是文字的形式。據輓近一般文學研究者如赫德森 (W. H. Hudson)，亨德 (P. W. Hunt)，布羅克 (S. Brooke)，亞諾爾德 (Matthew Arnold) 以及摩來 (John Morley) 等人的說法，凡不是用文字的形式寫下來的東西，嚴格地說起來便不能稱為文學。原始文學不是用文字寫下來的，所以莫爾頓 (R. G. Moulton) 別稱之為口頭的文學 (Oral literature)。據此可知文字的形式對於文學之重要性了。

以上我們簡單地說了說文學是個什麼東西，現在我們可以再來談談爲什麼要研究文學了。有人說研究文學可以藉此發發牢騷，有人說是爲了調劑乾燥的生活，照這樣瑣瑣碎碎地說下去，是永遠沒有一個完的。但究其實，這決不是研究文學的真正目的。

文學有兩種主要的作用：第一種是表現生活，第二種是批評生活。表現生活可以使我們認識生活，當然，這里所謂生活決不僅僅是個人的生活，而是整個的社會生活。例如辛克萊 (U. Sinclair) 使我們認識了現代資本主義社會的生活，魯迅使我們認識了辛亥革命前後農村中的動蕩的生活，茅盾使我們認識了北伐時代的一般革命者，不革命

者與反革命者的生活等是。至於批評生活呢，那是足以促進生活的向上的性的。因為我們無論什麼人生活在社會上，對於現實總不能完全感到滿足；換句話說，我們在生活中都有一個理想維繫着，希望將來比現在更好。而文學家的感覺往往比較銳敏，他們常能把大衆的苦悶和大衆所還未明確地把握到的理想抓住而表現出來，消極方面給我們的生活以某種批評，積極方面給我們的生活以若干啓示。於是許多人真的照着文學家所啓示我們的去做了，而文學家所描寫的理想社會終於實現了出來，所以說文學是常常能夠推動我們的生活向上進展的。有人說文學家是預言家，便不外乎此理；其實文學家何嘗會算命占卦呢？爲什麼要研究文學？我們的回答是：因為文學有這樣兩種重大的作用，所以我們要研究牠的。

但是，文學究竟要怎樣研究的呢？如果我是一個聰明人，我一定對大家說，那是沒有固定的方法的。有人憑天才發展，有人靠修養，二者往往能夠達到相同的結果。因為文學好比是一個花園，在那裏面無論向着那一方面走，都能發現很好的東西；而且這花園並不像中央公園那樣非買門票不可，而是誰願意進去就可以進去，只要你肯努力，你定能發現許多東西。

不過話雖這樣說，文學畢竟是比較自然的學問，所以天賦優厚的人所能得到的結果總比較要格外好些；但是有天才的人也不可以便因此自驕，因為天才仍然是不能離開修養的，天才而想得較好的結果，

仍非努力修養不可。

研究文學本沒有天才與非天才的分別，因為個人的氣質對於文學研究的關係，正如生活環境對於文學研究一樣，不能有一定的限制。記得有一位日本文學家，姓名我已忘記了，曾做過一篇叫做『詩歌之敵』的文章；他所謂的詩歌是廣義的，可以當作文學解，所以我們不妨把那題目視爲『文學之敵』。據他說來，有好幾種的人是文學的敵人，是不適宜甚至於不配做文學家的；原文語氣頗諛諧，却也不無相當的理由。他說：第一，胖子不能作文學家，因為吃得肥頭大耳的人，生活多半是很富裕的，這種人大抵總不至於有什麼苦悶；文窮而後工，這是一句老話，文章要越窮越寫得好，所以只有面黃肌瘦的窮鬼，纔寫得出好文章，也纔配作文學家。但這話其實也不盡然，我很可以

舉出幾個相反的例來：法國的文學家大仲馬（A. Dumas），巴爾薩克（H. de Balzac）、聖佩韋（Sainte Beuve）、還有英國的約翰生（S. Johnson）等，都是很胖的人，然而他們都是很有名的文學家；即如我國的謝六逸耿濟之等人，也何嘗不是大胖子呢？其次，他以為和太太要好的人，也是不能作文學家的；因為和太太要好的人，每天卿卿我我地沈醉於溫柔鄉裡，絕不會感到什麼苦悶，正如一匹苦惱的夜鶯，如今是沈默在幸福裏了。惟有常常與太太打架的人，這纔會時時感到苦悶；當他與他的夫人拌了嘴以後，寂寞地坐在書齋中時，他就自怨自艾地嗟嘆着說：『唉，我的命運怎麼這樣地乖蹇呢？』於是文思詩意都跟着這嗟嘆聲而奔騰起來了。但他這種說法也決不是天經地義，相反的例子便是勃郎寧（Robert Browning）和他的夫人，他們兩位都是

英國維多利亞皇朝的最有名的詩人。此外據他說似乎還有別的所謂文學之敵，可惜一時都想不起來了。總之，這位日本文學家所說的話，雖然也有一部分的理由，但也決不是什麼金科玉律，諸位之中如果有長得胖胖的，或是和太太非常要好的，都大可以不必因此灰心失望。

四

上面所說的那種難關既已過去，現在我們可以正正式式地來談談怎樣研究文學了——不過我也不能固定地說，必須怎樣去研究。現在姑且把牠分爲五個步驟；如果我們能按着這步驟去做，大概總可以得到相當的成績。

第一，要確定自己的態度。以往的文學家，成天鬧些什麼花呀，

月呀，不知天高地厚，只是馬馬虎虎地生活着，江湖術語所謂『吊兒浪當』的便是；這種態度，我是絕不以為然的。所以我首先要勸你們學學幾何學，因為牠可以使你腦筋日益精密起來。然後又要有一個正確的人生觀和社會觀——因為我們不能不活着，同時還不能離開社會而活着；生活在社會上的我們，是不能不探究一下活着為什麼，應該怎樣活着，應該怎樣在社會上活着等等的問題的，於是我們非要確定自己的人生觀和社會觀不可。關於這個，在人生哲學和社會學一類的書籍裏有時固然也可以找得到，但在自己從事着實際的社會活動時也許能有更正確的發現。總之，態度的確定對於文學研究是最重要的。

第二，各種科學的涉獵。我們一個人的精力和時間都是很有限制的，要想一一精研一切學問，事實上決不可能，可是我們多少都應該懂

得一些，換言之，我們應該具備很充分的常識，因為文學和一切其他的學問都有很密切的關係的。其中尤其是歷史，地理，心理學，生理學，生物學，人類學，社會學等等，關係更爲密切。因為文學的產生必有牠的背景，社會環境和自然環境常常給文學以極大的影響，所以我們非懂得歷史，地理不可。同時文學又是一種精神的產物，而精神實爲物質的反映；我們要知道人類精神構成的原因結果以及牠的週圍種種狀態所給予的影響，便非懂得心理學，生理學，生物學，人類學等等不可。此外如經濟政治等等，都是決定文學的內容形式的重要因素之一，也應該懂得一些纔是。

第三，工具預備的工作。文學必須以文字來表現，所以要研究文學，對於語言文字的預備是非常要緊的。我們本國的文字，誰都知道

有文言語體之分；這二者對於文學研究，都有同樣的重要性。現在頗有不少的時髦主義者，以為研究文學只須懂得白話文就够了，一切的舊的東西都無須乎去讀。其實這是一種莫大的錯誤。我們決不能厚今而薄古，爲了要認識本國文學的全部面目，對於古文學也實在有理解的必要；所以我們雖可以不必再用文言去寫文章，但講讀文言書籍的能力却是必須具備的。另一方面，我們爲了要知道世界文學的演進變化種種面目，以便拿牠來作我們的借鑑，便非懂得外國文字不可。普通以爲研究哲學醫學的人最好學德文，研究美學藝術的人最好學意大利文，研究文學的人最好學法文，這種說法自然有牠的根據。單就文學來說，因爲自文藝復興以後，歐洲文學或世界文學的中心，很多時候是在法國；古典主義，浪漫主義，自然主義以及新浪漫主義，差不

多都是法國作家執了牛耳；直至歐洲大戰以後，新寫實主義文學誕生，文學中心才轉移到蘇俄去。但你們在學校裏大抵都是學英文的，如果我來勸你們從頭開始去學法文，倒不如勸你們對於英文加緊努力一點的好；因為英國文學在世界文學史上也佔着極重要的地位，而其他無論任何國的重要作品，英文也差不多都有譯本，他們的翻譯是那樣的有計劃有系統，決不像我國的摩登翻譯界，只知道什麼書摩登，就翻譯什麼。此外，如果還想學別種外國文的話，我倒要勸勸你們學日文，因為中日兩國的文字比較接近，學起來總比較容易些；而且日本的翻譯界也非常有計劃有系統的；若就文藝思想方面來說，牠有時比英國更前進些；同時日文書的價格也比英文書便宜得多。

第四，取得文學的基本智識。文學史，文藝理論和文藝批評，都

應該懂得一些。這在初學的人是絕對需要的，尤其文學史是一切理論和批評的基礎，沒有文學史便沒有理論和批評，所以世界任何國家的大學裏都把牠定爲初年級生 (Freshman) 的必修科。還有文藝理論和文藝批評也是十分重要的；因爲不懂理論決不能解決許多文學上的問題；沒有批評，文學便難於進步。這些東西都可以提攜你們走入文學之門，但完全倚仗這些却是不夠的；文學史往往總是一種籠統的敘述，文藝理論和批評有時也不免使人覺得空洞，要想實際把握文學的內在的質素，非有更進一步的工夫不可；這樣，我們便不得不來作更進一步的工作了。

第五，直接去讀作品。這是最要緊的一步，如果不做到這一步，決不能認識文學的真正面目，也決不能得到文學的奧妙。因爲文學是

有生命的，正如一個人一樣。你要認識一個人，只看看他的嘴眼耳鼻是不够的；用解剖刀把他解剖了也不行，因為一被解剖，他的整個生命，就立刻消失了；你要認識他，唯一的辦法只有和他做朋友，早夕過從，要那樣，你也許漸漸地可以認識出他的品格，脾氣來。研究文學也正是相同的情形。讀文學史，有如你看見了牠的嘴眼耳鼻；讀文藝理論和文藝批評，至多也不過像解剖了牠一樣；若要想認識牠的整個生命，便非直接去讀作品不可。然而讀作品必須要有程序，決不能盲目地去讀。像現在的一些摩登青年，心目中只知有三張，——張競生，張恨水，張資平，——每天亂七八糟地去讀些什麼『性史』啦，『春明外史』啦，『啼笑姻緣』啦，三角四角乃至十七八角的戀愛小說啦，實在是極可悲的現象。

那麼，我們該怎樣讀法呢？

先說本國：古文學方面，我們應讀『詩經』，『楚辭』，先秦諸子，漢賦，漢魏六朝詩，六朝駢體文，唐朝的律詩絕詩，宋詞，唐宋八大家的古文，元朝的曲，明清的傳奇和小品文，唐宋以後的長短篇小說。新文學方面，例如魯迅，茅盾，郁達夫，葉紹鈞的小說，周作人的小品文，郭沫若的詩等等，也應該選讀一點。

其次要說西洋文學，或者不如說是世界文學更爲恰當。我首先要勸你們讀一讀希臘神話和『聖經』，這二者都是世界文學上的最宏富的寶藏。於是你不妨讀一讀荷馬 (Homer) 的『伊里亞特』 (Iliad) 和『奧德賽』 (Odyssey)，魏其爾 (Virgil) 的『伊尼易德』 (Aeneid)，或者再加上莎弗 (Sappho) 的抒情詩和三大悲劇家的悲劇。以上是

古代的作品。中世紀的騎士文學是一個大拉坡堆，直到如今還沒有人給牠好好地整理出一個頭緒；就我們現在所知道的而論，行吟詩人的歌功誦德的作品，讀不讀實在沒有什麼關係。以下從文藝復興時代讀起，你應當讀但丁 (Dante) 的『神曲』 (Divine Comedy)，波加遮 (Boccaccio) 的『十日談』 (Decameron)，西萬提斯 (Cervantes) 的『吉訶德先生』 (Don Quixote)，莎士比亞 (Shakespeare) 的『哈孟雷特』 (Hamlet) 等作品。古典主義時代，服爾德 (Voltaire) 的悲劇和莫里哀 (Moliere) 的喜劇你可以隨便讀一點；但米爾頓 (Milton) 的『失樂園』 (Paradise Lost) 和歌德 (Goethe) 的『浮士德』 (Faust) 是非讀不可的。英國浪漫主義的主要表現是詩，華資華斯 (Wordsworth)、辜勒律己 (Coleridge)、拜崙 (Byron)、雪萊 (Shelley)、

濟慈(Keats)的詩，你多少都該讀幾首；或者你不如買一本『英文詩選』，連較後的勃郎甯，丁尼生(Tennyson)以及羅賽蒂(Rossetti)等人的作品也有在裏面了；史各脫(Scott)的小說，你可以讀他一本『撒克遜劫後英雄略』(Ivanhoe)。法國的浪漫主義作家中，你須讀魯俄(Hugo)和維宜(Vigny)的歷史劇，繆塞(Musset)和戈恬(Gautier)的詩，巴爾薩克(Balzac)的小說；倘若你讀得有興致，還可以加上喬治桑(George Sand)的小說和大仲馬的戲曲；梅里美(Merimee)的『加爾曼』(Carmen)有的是現成的譯本，也可以買來念一徧。德國的浪漫主義的作品，我推舉歌德的『少年維特之煩惱』(Die Leiden des Jungen Werthers)和希勒(Schiller)的『強盜』(Die Rauber)。寫實主義或自然主義，法國的應該讀福羅貝爾(Flaubert)的『波

華荔夫人』(Madame Bovary)，左拉 (Zola) 的『娜娜』(Nana) ，這是他的『羅貢馬惹爾叢書』(Rougon Macquart) 中最好的一本，還有莫泊桑(Maupassant) 的短篇小說和小仲馬 (Dumas fils) 的『茶花女』(La Dame aux Camelias) ——『茶花女』有小說和戲劇兩種，我的意思，如果讀小說不如讀戲劇。德國的，霍卜德曼 (Hauptmann) 的『織工』(Die Weber) 或『日出之前』(Vor Sonnenaufgang)，蘇德曼 (Sudermann) 的『故鄉』(Heimat)，是值得一讀的。英國，狄更斯 (Dickens) 的『塊肉餘生述』(David Copperfield)，薩克萊 (Thackeray) 的『虛榮市』(Vanity Fair)，較遲的哈代 (Thomas Hardy) 的『苔絲小傳』(The Tess of the D'Urbervilles) ．．另外還可以加上美國霍桑 (Hawthorne) 的『紅字』(The Scarlet Letter) ．

ter) 和史拖活夫人 (P. B. Stowe) 的『黑奴籲天錄』(Uncle Tom's Cabin)。俄國呢·龔察洛夫 (Goncharov) 的『奧布羅莫夫』(Obломov)，杜思退益夫斯基 (Dostoevsky) 的『罪與罰』(Crime and Punishment)，託爾斯泰 (Tolstoy) 的『復活』(Resurrection) 或『戰爭與和平』(War and Peace)，柴霍甫 (Tchekhof) 的短篇小說，都是須要一讀的；屠格涅甫 (Turgeneif) 的六大著作能全讀固然很好，否則只須讀他一本『父與子』(Father and Sons) 就行了。還有挪威的易卜生 (Ibsen)，他的戲劇也該讀一點。以後是新浪漫主義，其中頹廢派的可讀波特萊爾 (Baudelaire) 的『惡之華』(Les Fleurs du Mal) 和道生 (Dawson) 的『裝飾集』(Decorations)；象徵派或神秘主義可讀梅德林 (Materlinck) 的『青鳥』(L'Oiseau Bleu)，唯美派的可

讀王爾德 (Oscar Wilde) 的『莎樂美』 (Salome) 或『道連格雷的畫像』 (The Picture of Dorian Gray)。現代的種種式式的主義的文學，像什麼未來派，表現派，立體派，大大派之類，都有點自生自滅的樣子，或者可以不去理會牠；但現代有幾個大人物如羅曼羅蘭 (Romain Rolland)，法朗士 (Anatole France) 以及巴比塞 (H. Barbusse) 等人，却也應該讀一點。最後是普羅列塔利亞的新寫實主義，那可以讀高爾基的『四十年代』和綏拉菲莫維支 (Seraphimovich) 的『鐵流』，據說這是典型的普羅作品；美國的暴露文學家辛克萊，曾有一時在中國很風行，近來却又沈寂下來了，在他的許多作品中，『煤油』是最好的一本，如果你去讀『石炭王』『屠場』或是『波士頓』，那是不如『煤油』多了。

說到這里，我忽然想起了一段故事。聽說幾年以前，有人會拿怎樣研究文學的問題去問魯迅，魯迅回答他說：『你可到書坊裡去買一本關於文藝思潮一類的書來讀讀，然後按照着裡面所列的各種主義的先後，把每種主義的幾位代表作家的代表作品都讀一讀，那時你對於文學，或者可以認識一個大概了。』我個人很贊同他這個答話，現在就把他的話轉送給你們罷。

五

除了以上所說的話以外，附帶我還該告訴你們幾件關於研究文學必須注意的事。第一，要有耐性；大家要知道，研究什麼學問也得要有耐性，研究文學也一樣，牠不是三天兩天就能弄好的，必須慢慢地

來，纔有成功的希望。第二，要有一副健全的身心，否則便不能使我們的工作繼續下去；要知道，多愁多病並不是光榮的事。第三，要丟掉一切怠惰的習慣，我們無論做什麼事情都必須勤謹才能成功，研究文學也是一樣的。

(講演稿，選自青年界)

怎樣研究中國文學 (一)

鄭振鐸

一、鑑賞與研究 濃密的綠蔭底下，放了一張藤榻，一個不衫不履的文人，倚在榻上，微聲的咿唔着一部詩集，那也許是李太白集，那也許是王右丞集，看得被沈浸在詩的美境中了；頭上的太陽的小金光，從小葉片的間隙中向下睽眼窺望着，微颺輕便的由他身旁呼的一聲溜了過去，他都不覺得。他受感動，他受感動自然而然的生了一種說不出的靈感，一種至高無上的靈感，他在心底輕輕呼了一口氣道：『真好呀，太白的這首詩！』於是他反復的諷吟着。如此的可算是在研究李太白或王右丞麼？不，那是鑑賞，不是研究。

膩膩的美饌，甜甜的美酒，晶亮的燈光，喧嘩的談聲，那幾位朋

友，對於文藝特別有興趣的朋友，在談着，在辨論着。直到了酒闌燈施，有幾個已經是被阿爾科爾醉得連舌根都木強了，卻還捧着茉莉花茶，一口一口的喝，強勉的打疊起精神，絮絮的訴說着。

『誰曾得到老杜的神髓過？他是千古一人而已。』一個說。

『杜詩還有規矩繩墨可見，太白的詩，才是天馬行空，無人能及得到他。所以倡言學杜者多，說自己學太白的卻沒有一個。』隣座的說。

這樣的，可以說是在研究文學麼？不，那不過鑑賞而已，不是研究。

斗室孤燈，一個學者危坐在他的書桌上，手裏執的是一管朱筆，細細的在一本攤於桌上的書上加註，時時的誦着，復誦着，時時的仰

起頭來呆望着天花板，或由窗中望着室外，蔚藍的夜天，鑲滿了熠熠的星，虫聲在階下唧唧的鳴着，月華由東方升起，庭中滿是花影樹影，那美的夜景，也不能把這個學者由他斗室內誘惑出去。他低吟道：

『寒隨窮律變，春逐鳥聲開，』隨即用硃筆在書上批道：『妙語在一開字，』又在『開』字旁圈了兩個硃圈。再看下去，是一首詠蟬的絕句，他在『居高聲自遠，非是藉秋風』二句旁，密密的圈了十個圈，又在詩後註道：『於清物當說得如此。』

這不可以算是研究麼？不，這也不過是鑑賞而已，不是研究。

別有一間書室，一個學者在如豆的燈光之下，辛勤的著作着。他搜求古舊的意見而加以駁詰或讚許或補正。他搜集這個詩人，那個詩人的軼事，搜求關於這首詩，那首詩的掌故，他又從他的記憶中，寫

出他的師友的詩稿，而加以關於他們的交誼及某一種的感慨的話語。

他一天一天的如此著作着，於是他成了一部書；那書名也許叫作某某齋詩話，也許叫作某某軒雜識。

這不可以算是研究麼？不，這還是鑑賞，不是研究。

原來鑑賞與研究之間，有一個絕深絕峭的鴻溝隔着。鑑賞是隨意的評論與談話，心底的讚嘆與直覺的評論，研究卻非有一種原原本本的仔仔細細的考察與觀照不可。鑑賞者是一個遊園的遊人，他隨意的逛過，稱心稱意的在賞花評草，研究者卻是一個植物學家，他不是爲自己的娛樂而去遊逛名園，觀賞名花的，他的要務乃在考察這花的科屬，性質，與開花結果的時期與形態。鑑賞者是一個避暑的旅客，他到山中來，是爲了自己的舒適，他見一塊懸岩，他見一塊奇石，他見一

泓清泉，都以同一的好奇心的讚賞的眼光去對待牠們。研究者卻是一個地質學家，他要的是：考察出這山的地形，這山的構成，這岩這石的類屬與分析，這地層的年代等等。鑑賞者可以隨心所欲的說這首詩好，說那部小說是劣下的，說這句話說得如何的漂亮，說這一個字用得如何的新奇與恰當；也許第二個鑑賞者要整個的駁翻了他也難說。研究者卻不能隨隨便便的說話；他要先經過嚴密的考察與研究，纔能下一個定論，纔能有一個意見。譬如有人說，西遊記是邱處機做的，他便去找去考，終於找出關於邱處機的西遊記乃是長春真人西遊記，並不是叙說三藏取經，大聖開天空的西遊記。那末，這部西遊記是誰做的呢？於是他便再進一步，在某書某書中找出許多旁証，證明這部西遊記乃是吳承恩做的，於是再進一步，而研究吳承恩的時代，生平與他

的思想及著作。於是乃下一個定論道：『今本西遊記是某時的一個吳承恩做的。』這個定論便成了一個確切不移的定論。這便是研究！

文學的自身是人的情緒的產物，文學作家大半是富於想像的浪漫的人物；文學研究者卻是一個不同樣的人，他是要以冷靜的考察去尋求真理的。所謂文學研究，也與作詩作劇不同。牠乃是文學之科學的研究，把文學當做一株樹，一塊礦石一樣的研究的資料的。

二、未經墾殖的大荒原 中國曾被稱爲文學之國。她的文學史的時期可也真長，幾乎沒有一國可以比得上。希臘的文學是死了，羅馬的文學也隨了羅馬的衰落與滅亡而中斷了，希伯萊，波斯，埃及，印度的文學也都早已和國運的夕陽一同沈沒入於黑暗的西方去了，近代歐洲的諸國，他們的文學史又都是很短很短的，最長的不過起於中世

紀，那時我們卻正是唐詩宋詞元曲將他們的最眩目的金光四射於地平上的時候；最短的不過一世紀，那時我們是在乾隆，嘉慶時代，在中國文學史上乃算是最近期。中國文學的寶庫可也真繁富。她那裏有無數的大作家，有無數的大作品，還有無數不可指名的珠璣與寶石。

然而在這樣的一個文學之國，有這樣長的文學歷史，具着這末繁富的文學作品的之中，我們却很詫異的看出她的文學之研究之絕不發達；文學之研究，在中國乃像一株蓋在天幕下生長的花樹萎黃而無生氣。所謂『文史』類的著作，發達得原不算不早；陸機的文賦，開研究之端，劉勰的文心雕龍與鍾嶸的詩品繼之而大暢其流。然而這不過是曇花一現，過此，則此類著作又無影無蹤了。後來詩話文話之作，代有其人；何文煥的歷代詩話載梁至明之作凡二十七種，丁氏的續

歷代詩話，所載又二十八種，清詩話所載，又四十四種；然這些將近百種的詩話，大都不過是隨筆漫談的鑑賞話而已，說不上是研究，更不必說是有一篇二篇堅實的大著作。四庫全書總目提要曾將『詩文評』（即「文史」）分爲五類：

一、究文體之源流而評其工拙者——劉勰文心雕龍。

二、第作者之甲乙而溯厥師承者——鍾嶸詩品。

三、備陳法律者——皎然詩式。

四、旁探故事者——孟堅本事詩。

五、體兼說部者——劉攽中山詩話，歐陽修六一詩話。

除了第一，第二兩類之著作以外，別的都不過是瑣碎的記載與文法的討論而已。（像第一第二兩類的著作卻僅有草創的文心雕龍與詩）

品二種。）間有單篇論文，敘述古文或駢文之源流，敘述某某詩派，某某文社之沿革，或討論一個文學問題的，或討論什麼文章之得失的。然卻是太簡單了，不成爲著作。明之末年，有金喟一派的批評家出來，頗換去了傳說的腐氣，而易以新鮮的批評式樣，可惜他們的徑途又走錯了；他們不遵正途大道走，而又與前人一樣，被誘惑入邪僻的羊腸鳥道中去。金喟表章水滸表章西廂，把平常人看不起的小說戲曲，從無量數的詛咒鄙夷的磚石堆中掏揀出來，其功不可謂不大。然他卻不去探求他所表章的大著作水滸與西廂的思想與藝術的真價，及其作品的來歷與構成，或其影響及作家，而乃沾然於句評字註；例如，他於『認得是獵戶標免李吉』之下註道：『筆勢忽振忽落，』於『只見那個人』下註道：『妙，李小二眼中事。』接着的『將出一兩銀子

與李小二道：「且收放櫃上，取三四瓶好酒來。客到時，果品酒饌，只顧將來，不必要問。」下，又註道：『分付得作怪。』諸如此類，全書皆是。這當然是學步鍾惺諸人批詩評文的辦法，而全書卻被他句分字解；有類於體骸一節一節被拆開了，更有類於一刃刀的把書本的肉都零碎的割下了。水滸，西廂何罪，乃受此種凌遲折骸之極刑！這一派勢力頗不少。也有了不少書受到了這個無忘之災。這是很不幸的，金瓶有帶領了大眾走研究的正軌的可能，他卻反把他們帶入『牛角尖裏』去了。

統而言之，自文賦起，到了最近止，中國文學的研究，簡直沒有上過研究的正軌過。關於作品的研究，一向是以鑑賞的漫談的或逐句評註的態度去對待牠的，無論牠是二十字的五言絕詩也好，長至百十

萬字的小說也好。（近幾年胡適對於紅樓夢水滸傳的考証卻完全是走的一條新路，一條正路。）關於作家的研究，除了『年譜』一類的著作，詳述其祖先，其生平，其交遊的人物，其作品的年代，可以作為研究的最好的參考資料外，其餘便再沒有一種東西可以算是『研究』的了。關於一個時代的文學或一種文體的研究，卻更為寂寞：沒有見過一部有系統的著作，講到中世紀的文學的，或講到某某時代的，也沒有見過一部作品，會原原本本的研究着『詞』或『詩』或『小說』的起原與歷史；至於統括全部歷史的文學史的研究，卻大家都不會夢見，近來雖有幾部名為『中國文學史』的東西，乃是很近代的事，且抄的是日本人的東西。

我們應該有不少部關於作品研究的東西。例如關於水滸傳，至少

要有一部水滸傳及其作者，一部水滸傳之形成，一部水滸傳及其續書，一部水滸傳之思想與其影響等等；關於西廂記，至少要有一部西廂記以前之西廂故事，一部西廂記之作者，一部西廂記之藝術上的地位，一部西廂記之續書等等；這幾個題目，每一個都可以成功一個巨冊。至於如文選，如樂府詩集，如西遊記，如牡丹亭，如桃花扇，如四聲猿等等，那樣重要的巨作，無一種不需要多方面的專門研究。至於那些古舊的紅樓夢索隱，西遊真詮，水滸評釋之類，卻都是可棄的廢材。

我們應該有不少部關於作家研究的著作，例如：關於曹植，至少要有一部曹植的生平與著作，一部曹植的詩；一部曹植及其時代，一部曹植的藝術及其影響，或更將有一部曹植與洛神之傳說等等；關於

李白，至少要有一部李白的生平與著作，李白的遊蹤，李白與遊仙的思想，李白與酒，李白與他的同時代者等等；關於杜甫，至少要有一部杜甫傳，一部杜甫的時代及其作品，一部杜甫的作品及其影響，一部杜甫及其詩派，一部杜甫的思想，一部杜甫的敘事詩等等；關於關漢卿，至少要有一部關漢卿及其雜劇，一部關漢卿的藝術與思想，一部關漢卿及其時代等等；關於湯顯祖，至少要有一部湯顯祖傳，一部湯顯祖及其四夢，一部湯顯祖的思想，一部湯顯祖之著作及其影響等等；此外至少還有百個以上大作家，需要特殊的研究的；這些研究，每一個又都可成一巨冊。至於那些古舊的陶淵明年譜，李義山年譜，東坡先生年譜之類，只可作為研究的參攷資料，卻不能即算作一種專門研究的結果。

我們應該有不少部關於一個時代之研究的著作。每一個重要的文學時代，都要有各種的特殊研究。例如建安是一個光榮的詩歌時代，關於牠，便至少要有一部建安時代及其作者，一部建安七子與其著作，一部五言古詩與建安時代作家之關係，一部建安文學的鳥瞰，一部建安文學之趨勢及其影響等等；又如五代也是一個重要的時代，關於牠，便至少要有一部五代文學的鳥瞰，一部五代花間派的詞人，一部南唐二主及其所屬詞臣，一部蜀中文士，一部五代文學史等等，這些東西也都是每一部便要成一巨冊或至三四巨冊的。

我們應該有不少部關於每一種文體之研究的著作。例如關於詩歌，至少要有一部詩歌史，一部詩歌概論，一部中國詩歌的音韻問題，一部詩歌及其支別，一部民歌之研究，一部由詩經到詞與曲，一部散

套與小令，一部詞之研究等等；關於戲曲，至少要有一部戲劇史，一部戲劇概論，一部演劇史，一部中國舞台之構造與聽衆，一部文曲及其作者，一部傳奇的研究，一部皮黃戲之沿革與歌者，一部崑曲興衰史，一部臉譜及衣飾之變遷等等；這些著作也都是不能以很小的卷帙裝載之的。至於那些以前的無數詩話，詞話，四六話，曲話之類，都只好作爲極粗製的研究原料，卻全不是所謂研究成熟的工作。

我們還應該有不少部綜叙全部中國文學之發展的文學史，或詳的，或略的，或爲學者的研究結果，具有不少獨特之創見的，或爲極詳明的集合前人各種特殊研究之結果，而以大力量融合而爲一的，或爲極精細的援輯不少粗製的材料而成爲浩大的工程的，或疏疏朗朗的以流麗可愛的技術而寫作出來的。

此外，我們還應該有不少關於中國文學的辭書，類書，百科全書，還應該有不少部關於她的參考書目，研究指導，等等。

這一切應該有的東西，我們都沒有！

中國文學真是一片絕大的荒原，絕大的膏沃之土地，向未經過墾殖的，雖有幾個寥寥可數的農夫，從前曾一度播種過一小方地的種子，然其遺跡卻早已泯滅於蓬蒿蔓草中了，雖有幾個寥寥可數的農夫，在如今正奮起而肩了耜耜去墾種，然他們是如此寥寥的幾個，那裏能把這絕大的荒原墾殖遍？

每個人都有在這個大沃原中自由墾殖的可能，無論他要多少田地都可以，只要他對於這個農事有興趣，肯下苦功去割除野草，播植種子。

我曾見一幅秋郊試馬圖，畫的是一個天朗氣清的清晨，四野靜穆無比，有人膝那末高的野草，正爲晨風所吹而偃倒下去，獨在這郊原上的是一個騎在一匹駿馬上的少年；他愉悅着，躊躇着，正控着馬韁，欲發未發的打算在這大平原上任意的騁馳。真的，我見了這畫，不自禁的也起了躍躍欲試的野心，雖然從沒有學過馳馬。

這大荒原似的中國文學的氣象，正是一幅『秋郊試馬圖』呀，誰見了，能不興了要在那裏自由的騁跑，隨意的奔馳的雄心麼？

三、研究的新途徑 但農夫却也不易爲。他要去墾殖，便要先用鏟刀去割除野草，再有耜犁去掘鬆泥土；這就是說他要有耕田的工具。如果他赤手空拳的跑去耕種，即使他有熱烈的心，堅勤的意志，也只好眼睜睜的立在那裏着急的望着而無從下手。同樣的，我們對於中

國文學的研究，如果沒有鐮刀與耙犁，那便無從動手。舊的研究，原是無結果的無方法的，正像赤手空拳一樣。我們現在如果要研究，便先要執了鐮刀與耙犁去，換一句話說，便是要有研究的新途徑與新觀念。

我們要走新路，先要經過接連着的兩段大路；一段路叫做『歸納的考察』，一段路叫做『進化的觀念』。這兩段大路是無論什麼人，只要他是一個研究者，都要走的『必由之路』，沒有捷途，也沒有旁道支徑可以跨越過牠們的。所謂墾植的耙犁與鐮刀，也便是牠們。原來這兩個主要的觀念，歸納的考察與進化，乃是近代思想發達之主因，雖然以前文學上很少的應用到他們，然而現在却已成爲文學研究者所必須具有的觀念了。

四、歸納的考察 歸納的考察，倡始於培根 (Bacon)；有了這個觀念，於是近代思想，乃能大為發展，近代科學乃能立定了牠們的基礎。在以前，無論研究什麼問題或事件，都是先有了一個定理，或原則，然後再拿這個定理或原則去作為討論或研究的標準的。例如，他們相信上帝是萬物的創造者，於是許多敬神的觀念及自然現象的解釋，便都由此演繹而出；他們相信地球是扁平面似的東西，於是種種的地理觀念及船隻駛過地面便將墜落無底之中的見解又由此演繹而出。他們不去研究事實的真相，只知奉過去的一個原則或定理的天經地義而不可一變的東西。於是思想與科學乃至一無進展。自歸納的考察方法創立後，『無徵不信』便成了一個信條。他們懷疑，他們虛心的去考察，直等到有了種種的證據，充分的足以證明某一個東西的真相是

如此時，他們纔肯宣言道：某件東西的真相是如此如此。奈端（Newton）之發明萬有引力說，先是經過萍果落地之感觸，然後再加以種種方面的考察，把他們都歸納了起來，結果是相同的，是歸於一的，於是他纔敢相信他的萬有引力說。達爾文（Darwin）之著物理由來與人類起源二大著作，也是經過了千辛萬苦，搜集了種種的證據，而把他們歸納起來，得到了一個結果，方纔把牠們寫出，而確定了他的進化論。

文學的研究之應用到歸納的考察，是在一切的科學之後。有了這樣的研究方法與觀念，便再不能稱臆的漫談，不能使性的評論了，凡要下一個定論，凡要研究到一個結果，在其前，必先要在心中千迴百折的自喊道：

『拿證據來！』

等到證據搜羅得完備了，等到把這些證據或材料歸納得一個結果了，於是他的定論纔可告成立，他的研究纔可告終結。所以他們不輕信，他們信的便是真實的證據；他們不輕下定論，他們下的定論便是集合了許多證據的歸納的結果。例如，關於李白的死的問題，或以爲病死於當塗，或以爲是喝醉了酒，欲去江中捉月而溺死的。那一說是對的呢？於是我們去搜羅許多關於他死的記載，關於他晚年的生活與遊蹤的記載，關於他的墓所在地的記載，然後再去分別出這些記載那些是最靠得住的，那些是其次的，那些是完全虛妄的，出於想像的。於是，再把可靠的材料歸納了起來，便可以得到一個結論，得到關於李白的正確記載了。

又如，關於續金瓶梅的作者，據原題是紫陽道人編。這紫陽道人到底是誰呢？原書的篇首曾有一篇太上感應篇陰陽無字解，署着『魯諸邑丁耀亢參解。』在全書中處處都可見出作者的見解，與丁氏的有異常相同之處。於是我們猜想：『所謂紫陽道人者，大約是丁氏的筆名吧。』於是我們再翻檢原書，到了第六十二回，其中偶然的有一句話說，『丁野鶴自稱紫陽道人，』耀亢的別號恰是野鶴，有了這一個强有力的証據，便可以生出一個結論：

『續金瓶梅的作者是一個名耀亢，字野鶴，筆名紫陽道人的丁氏。』

沒有人能够推翻這個確切的決定，除非他有了別的什麼更有力更重要的証據。在胡適的紅樓夢考証上，更可見歸納法之如何應用得最

好。

研究紅樓夢的人真不少，以致『紅學』成了一個專門的名詞；一派說賈寶玉是清世祖，林黛玉是董小宛；又一派說紅樓夢是一部清康熙時的政治小說，林黛玉是朱彝尊，薛寶釵是高士奇，而寶玉則指廢太子；再有一派却說賈寶玉就是納蘭容若，紅樓夢叙的是明珠家事。但他們這些話都不過是牽強附會的話。他們把路走錯了，走入荆棘中了，所以他們的研究成了如猜謎似的戲舉。到了胡適的紅樓夢考証出來，用的却是新的方法，是歸納的研究方法，他先把著者是誰的問題解決了。既知曹雪芹是他的作者，於是又進而研究曹雪芹的家世及生平。既知他是曹寅的孫子，家業很繁盛，到了他的後半生很窮苦；於是與紅樓夢中所記的事蹟細細的對照一下，便可知他備記的『風月繁華』

之盛，『乃是他所身歷的，回首當年，作者真不禁要『洒一把辛酸淚。』』

紅樓夢的真面目與其在文學上的真價，至此始完全發現。我們才知道這並不是一部具有無數『謎』的書，其中的每個人物背後並沒有什麼黑影子在內，他們都是真的人，並沒有戴上了什麼假面具的。

這個歸納的觀念真是一個重要的基本觀念，發見於文學的研究上的。有許多未決的文學問題都可以用了這個方法去解決：用了這個方法去解決的事件，其所得到的結果，至少是『雖不中不遠矣』，決不會有以前『紅學家』那末樣的附會的結語與研究的。

附言：文學評論的作者，尤其是以前的，往往不會用這個歸納的研究法，然而却仍不失一般讀者的讚許；那是因為作者的

美麗的才華，或因為作者的懇摯動人的講述；有許多的文學評論都不過是文學的鑑賞，或不過牠的自身可當做文學作品，而不能稱作文學的研究的。

五、進化的觀念 文學史上的許多錯誤，自把進化的觀念引到文學的研究上以後，不知更正了多少。達爾文的進化論，竟不意的會在基本上改革了人類的種種錯謬的思想。

許多人都相信水滸傳，三國志，西遊記都是元朝人流傳下來的。但有了進化觀念的人，卻很懷疑，當那時，中國小說方纔萌芽之時，乃竟會有這樣完美的作品產生。到了近幾年來，西遊記的底本，即楊致和的四十一回本的西遊記，有人知道了，取來和一百回本的現在流行的西遊記一對讀，乃知二本之間，在描寫的技术，有如何的詳密與

拙笨之差異，同時在別一方面，又知道了百回本西遊記乃吳承恩所作的，於是此問題始完全解決了。最近在日本，又發見了一部三國志平話，那又是一部今本流行的三國志演義的祖先；在二本事實之詳略，描寫技術之疏密之間，我們便可明顯的看出其著作時代之前後來。至少，有了這部三國志平話，從前所公認的三國志演義爲元人作的話是該取消了。水滸傳雖尙未發見其最初底本，然依據種種的證明，及讀了許多元明人關於水滸故事的雜劇，可知水滸傳亦決不是元時的著作。但看在元人雜劇及明初人雜劇中，所叙的水滸故事幾乎各各不同；李逵是一個精細有心計的人，魯智深會娶妻生子，曾逃下山再去做和尚，而爲宋江設法勸回。如果，那時已有了人物性格如此活潑結構如此完密的巨著的水滸傳，又何至戲曲家的叙述，會與水滸傳歧異得如

此利害呢。試後觀來的許自昌水滸記，（叙宋江事的，）及任誕先靈寶，（叙林冲事的，）其間事實便完全與水滸傳相同。而其間人物也完全不能脫離水滸傳所寫的輪廓之外，於此便更可見出水滸傳的著作時代來。

在這個地方，我們有了進化論的觀念的幫助，便可以大膽的改正一般文學史上把小說當做元人的盛業的謬誤了。

在中國，進化論更可幫助我們廓清了許多傳統的謬誤見解。這些謬誤見解之最大的一個，便是說：古是最好的，凡近代的東西總是不如古代的。明清之詩文不如唐宋，唐宋之著作不如漢魏，這是他們所執持着的議論。進化論的觀念，不是完全反對他們，乃是告訴他們以**更真確的真理**。原來，文學的東西，不能以時代的古今，而比較其

優劣，說古代的東西，一定不如近代的，正與說近代的東西，一定不如古代的一樣的錯誤。所謂『進化』者，本不完全是多進化而益上的意思。他乃是把事物的真相顯示出來，使人有了時代的正確觀念，使人明白每件東西都是時時隨了環境之變異而在變動，有時是『進化』，有時也許是在『退化』。文學與別的東西也是一樣，自有他的進化的曲線，有時而高，有時而低，不過在大體上看來，總是向高處趨走。如小說便是一個最好的例子。最初，在搜神記，世說新語諸書中，原有不少的小說材料，然而其敘述是如何的簡單！到了唐時，郗有唐人傳奇繼之而起，已漸漸有了描寫，有了更婉曲的情緒了。到了宋人的『平話』，其描寫郗更細膩了。明人的小說較之更進一步，宋元人二卷四卷的小說，他們都演化之而為百回，百二十回。在結構上，在

描寫的技術上，都有了顯著的進化。再如戲曲，也是一個很好的例子。如在元曲中，其結構與人物都甚簡單：每劇只有四五齣，每劇中只限一個主要的人物歌唱，到了明人的傳奇卻大為進步：齣數多至三四十，人物也多了不少，每個人物都可以歌唱，有時是合唱，有時是互接的唱，這使劇場熱鬧了許多，確是一個大進化。

在這種地方，最容易看出『進化』的痕跡來。

再試取幾個『故事』來看一下。同是一個故事，在最初總是很簡單的，描寫也必很質樸，漸漸的卻變得內容更複雜，描寫更細膩了。由琵琶行（白居易）變而為青衫泪（馬致遠），再變而為青衫記（顧大典），愈變愈煩愈細，琵琶行裏的女子，只是一個『猶抱琵琶半遮面』的不相識者，在青衫泪中卻成了白居易的舊相知裴興奴，二人中

途離散，因聞琵琶聲，而始得重圓，完全有了一個故事的骨架了；在青衫記中，所寫的事實卻更曲折，描寫也更深入了，在那裏加上了典贖青衫的故事，加上了兵亂，加上了小蠻與樊素，鴛母的手段益毒，裴與奴的節操也被寫得更貞固了。

由李娃傳（白行簡）變而為李亞仙花酒曲江池（石君寶），再變而為繡襦記（鄭若庸），這其間又是如何進步。李娃傳的敘寫本不壞，曲江池又細了一層，繡襦記所寫的妓院情形，卻更足以動人了。亞仙在傳中不過是一個有才能及不忍之心的妓女，在雜劇及傳奇中則成了一個完人；鄭元和和唱輓歌，傳本中寫得很悽苦，雜劇中卻加倍的寫着，傳奇中更加倍的烘染着，真是一步更進一步。

由唐無名氏的白蛇記，變而為西湖佳話中的雷峯怪蹟，再變而為

無名氏傳奇雷峰塔，再變而爲陳遇乾的彈詞義妖傳，這其間又是如何進化。白蛇記寫的白蛇，完全是一個害人的妖魔；她幻變了一個年青的美孀，誘惑了李瓊，致他回家時身體消化而死。（記中又記一則變異的同樣傳說，說那少年是李瑄，第二天歸來，便腦疼而死，然以白蛇爲妖魔則與前說一樣。）到了雷峯怪蹟中的白蛇，她的事蹟卻更改了，她已不是一個純粹的殺人巨魔，乃是一個戀着許宣的有情的女妖。在怪蹟中，法海與小青第一次出現，後來傳說中之許宣二次發配，亦始見於此。白蛇記不寫白蛇的結果，怪蹟則說白蛇與青魚終爲法海的鉢盂所捉，幽禁於雷峯塔下，百世不得翻身。在傳奇及彈詞中，白蛇卻更得人同情了；無端的加了報恩之說，無端的加了水漫金山一幕大戰，無端的加了盜仙草救夫之冒險而真情的一段故事，無端的加了

白娘懷孕，生了一個貴子出來。這使白蛇更具有人間性，更使人敬愛，她不是一個可怖的妖，而是一個真摯的癡情女郎，其行事處處都可得人憐愛的了。許多人見到她之冒萬險以救夫，冒萬險以奪夫，都會不禁的加入她的一邊，而怒許宣之卑怯，恨法海之強暴。在斷橋重遇之一段，在她產子後懼怕法海之復來的一段，無論誰都要爲之感泣的。於是她之幽囚，便爲多數人所不滿，而增出了『仙圓』的最後一幕，叙他因貴子而終於得救。這是一個如何有趣的進步呢？

這些也是很顯著的『進化』。

同時，更可以因此打破了一班人摹擬古作的風氣，這個風氣惟中國最盛，且至今還是最盛。把進化的觀念引了進來，至少可以減少了盲從者在如今還學着做唐宋古文，做唐詩宋詞，做唐人傳奇體的小說

，做『卻說』『且聽下回分解』的章回體小說的迷信。他們相信的是：『古是今之準的』，而進化論告訴我們，文學是時時在前進，在變異的，一個時代有一個時代的文學，一個時代有一個時代的作家。不顧當代的情勢與環境而只知以擬古爲務的，那是違背進化原則的，那是最不適宜於生存的，或是最容易『朽』的作家。

六、文學的外化 執持了以上兩個基本觀念，即進化的與歸納的觀念，如執持了一把鐮刀，一柄犁耙，有了他們，便可以下手去墾種了。

無論爲一個作家的研究，一個作品的研究，或進而爲一個時代，一個全史的研究，都可以有得到比前很不同的好結果了。但荒地是太大，蔓草是太多，我們還急要其所當先，最好能把向來最未爲人所注

意，蔓草最多的地方先開闢起來。這些新開闢的研究，一面自然格外有清新的趣味，一面卻也足幫助作品作家及文學史之研究的迷難的解決，正如在海濱或河岸築堤，不僅裨益了海濱之田，卻也使隣近諸田野都受了益處。

這樣新開闢的研究的途徑，共有三個。

第一個便是中國文學的外化考。換一句話，就是說要研究中國文學究竟在歷代以來受到外來的影響有多少，或其影響是如何樣子。這種研究是向來沒有人着手過，甚至於沒有人注意過的。這是一種新鮮的研究。

無論什麼人，都會異口同聲的說過，中國的文學乃是完全的中國的，不曾受過什麼外面的影響與感化的。這乃是愛祖國的迷霧，把他

們的心眼朦蔽了。只要略略的考察一下，便可知我們的文學裏，有多少東西是由外面販買來的。最初是音韻的研究，隨了印度的佛教之輸入而輸入。而印度及西域諸國的音樂，在中國樂歌上更占了一大部分的勢力。其後，佛教的勢力一天天的澎漲了，文藝思想上受到了無窮大的影響。雖然韓愈曾努力的闢佛以保障儒道，踵其後的古文家也曾時時的爲此同樣的舉動，然而他們的力竭聲嘶的防禦的筆戰，僅足證明佛教思想之如何偉大而已，毫不能給他們以致命傷。在後來的重要文藝作品上，幾乎有一半是印上了這種印度思想的沙痕的。這是文藝思想上的話，且不多說：在其後，還有更大的影響呢。而這個更大的影響，又是由印度傳來的。我們往往有一個疑問：在宋元之前，爲什麼中國沒有發生過戲劇和小說的大作品？爲什麼這些重要的作品，直

到了宋元之時，纔突然的如雨後的春筍般的紛紛產生？許多文學史家對於這疑問都沒有注意過。最近，有一部份人用文學的眼光去研究印度的文學，尤其是她的小說與戲曲，於是纔發現他們的戲曲與小說，其體裁與結構，與中國的有驚人的共同之點。即以小說而論，印度的作品，開頭往往是『如是我聞』，漢譯出來恰正是『卻說』『話說』之意；又他們每當狀容或論斷一個事物，必要引古詩句或諺語爲證，恰正如我們之小說家，常常用『正是：量小非君子，無毒不丈夫，』諸樣的成語一般。據新近由印度歸來的友人說，他們的『說話人』到現在還存在着，大都在廟宇中說着書，給大家聽，也正與我們蘇州元妙觀中之說書人一模一樣。而他們的小說與戲曲的產生時代卻較我們早得多了。當然的，中國與印度交通那樣的周密，這些作品之輸進而引

起模擬是毫不足異的。友人許地山君近來很專心研究這一方面的東西，這裏不多說，我們且看他的詳細的報告吧。

還有，我們重要的民間文學，如彈詞，佛曲與鼓詞，也都是受印度影響而發生的。這個外來感應的痕跡，比之小說與戲曲尤爲明顯。在燉煌石室發見的許多抄本中我們見到好幾種『佛曲』；文殊問疾等三種，見上虞羅氏刻的燉煌零拾中，佛本行集經俗文，八相成道俗文，維摩詰所說經俗文等四五種，現存京師圖書館中。這就是後來佛曲的祖先，而彈詞與鼓詞，卻又是完全由佛曲蛻化而成的。

這都是僅略略的提一提的，而已足以使迷信國粹的先生吃一個大驚了。將來如果有一部中國文學外化考出來，恐怕材料將要搜集得多。至於西歐文學在中國文學上的影響，乃是最近的事，大家都知道

，不必談。

這個研究在文學史上是大有功績的，且至少可以間接的幫助許多研究別的東西者的忙。

七、巨著的發見，第二個開闢的研究的新途徑，便是新材料的發見。

我們向來不僅研究的方法未備，即研究的對象也很狹小；其初我們僅知以詩，古文詞爲研究的標的，所謂文學史者，不過是一部詩歌及古文的發展史而已。到了後來，加進了詞；到了後來，再加進了戲曲，但那已是很近代的事了。在十八世紀鮑他們編輯四庫全書總目提要時，還不承認戲曲是一種有可以收入四庫之價值的著作。他們只收曲譜，曲律，而不收劇本。到了後來，纔更加入了小說。所以最近

，最開明的中國文學史，所叙的乃是詩詞，散文，小說，戲曲的歷史的發展。但此外，中國文學裏，還有別的東西麼？有的，當然是有的。中國文學乃是一個深淵，乃是一個大密林，在其中未被發見的巨著還多着呢，還多着呢。

佛曲是一種並非不流行的文藝著作；自唐五代以來，時時有作者，其中頗有不少好的東西，如梁山伯祝英台，如香山寶卷，其描寫都很不壞；其及於民間的影響却更不小。有多少婦人村夫是虔敬的聽着這些故事，爲之喜，爲之憂，爲之哭泣，爲之發奮的，有不少婦人村夫是於無形中深深的受到他們的教訓的。一爐香焚了起來，宣卷者朗朗的背誦着，一家人，也許還有不少隣居，圍住了聽，此景此情，到如今還未變更呢。然而卻沒有一個研究者曾留盼及於這些文藝作品的

。文學史上，要見到佛曲作家之名，卻更不知是何年何月的事了。自燉煌石室中發見了好些佛曲抄本之後，談者雖略略的有幾個，卻都只知所謂『燉煌佛曲』而已，那些後來的更重要的，更有影響的作品，他們卻連提起也不會。

彈詞，又是一種被籠罩於黑霧之間，或被隔絕於一個荒島中而未爲人發見的文藝支幹。彈詞卻並不是很小的或很不重要的文學支幹呢！她有不少美好的東西，她有不比小說少的讀者，她的描寫技術，也許有的比幾部偉大的小說名著還進步。夏天，夜色與涼風俱來時，天空只有熠熠的星光，一個盲者挾一面鼓或三絃，登上支搭於街頭巷尾的木台上：彈着唱着，四周是有了無數的婦人與男子，靜靜的坐在自備的木凳上聽着。他們不比宣卷那末容易終篇，（他只須一夜就够了

，或一夜可宣三四卷，）每聽一部彈詞，那是一件不容易完功的大事，無論是玉簪緣，天雨花，或三笑新編，都至少要有半個月或十天八天纔能終畢呢；然而聽者卻始終沒有怠惰過。黑漆漆的夜裡，黑壓壓的一羣人，烏雀無聲的，在聽着一個人揮着弦朗唱着，間時間時的有大蒲扇子噼啪噼啪的搨動之聲；直到了盲者住了弦聲唱風而去喝一口茶時，大衆方纔也吐一口氣。這情景不用閉眼想，便會想出是如何的動人，真的，如果彈詞沒有動人的地方，也便不會如此的動人了。如天雨花，筆生花，再生緣，再造天，夢影緣，義妖傳，節義緣，倭袍傳以及『三部曲』之安邦志，定國志，鳳凰山等等，都可算是中國文學中的巨著，其描寫之細膩與深入，已遠非一般小說所能及的了。有人說，中國沒有史詩；彈詞可真不能不算是中國的史詩。我門的史詩

原來有那末多呢！談彈詞的人，如今也還沒有。

鼓詞流行於北方，大都取小說中之最動人的一段一節而演述之，當然是加上了不少的潤飾，但還不會有什麼巨大的著作出現。北方人之受鼓詞之陶冶是至深且普遍的，正與南方人之受彈詞的感化一樣；許多人不會看三國，水滸，但他們知道魯肅，孔明，周瑜，知道奸詭的曹操，知道忠勇的李逵，知道有神力的公孫勝，那都是說鼓詞者教導他們的。

此外，還有皮黃戲的劇本，還有各地的小唱本，小劇本，還有各地的民間故事，還有灘簧一流的敘事詩，還有各地的民歌，如粵謳，如吳歌之類，都有待於中國文學研究者自己努力去掘發，去搜尋；那裏有無數的寶物在，有無數的巨著在，只要費工夫去尋找。這也是研

究中國文學的一條新路。任取一種研究之，都可開闢出一個新天地來，爲文學史增添了少的記載材料，爲中國文庫增添了不少的珠璣珍寶。

八、中國文學的整理 第三個開闢的研究的新途徑，便是中國文學的整理：這條路原是很舊很舊的了，但在我們卻還可以算是新的。許多人對於文藝的界說，至今還不明瞭，許多人對於中國文學的各類，至今還認別不清；例如，某某人的小說叢考，某某人的小說考證，都把小說與傳奇雜劇混在一處；即把燕子箋，桃花扇，一棒雪與水滸傳，紅樓夢同放在一起。名爲小說叢考或小說考證的一書，其實乃大部分講的戲劇，其中還雜有幾部彈詞。某某人編曲目，某某人編一部戲劇叢書一類東西的曲叢，又都把元明的小令散套集混在雜劇傳奇的一堆；把吳騷合編，陽春白雪，或江東白苧與漢宮秋，西廂記，一笠

菴四種曲同列在一處。誰都知道這兩種是根本不同的東西，一種是詩歌，一種卻是戲曲，然而他們卻認這些東西都是『曲』，只爲了雜劇傳奇是用了『曲』去寫做故事的。就是在許多的圖書館書目中，卻也如此的混淆着，小說四庫提要分爲雜事，異聞，瑣語之三類，因把西遊記與搜神記同列在一櫃，把紅樓夢與板橋雜記並存在一架，其他彈詞之類無可列入者，則也勉強附庸於小說類中。像這樣不清楚的分類，與混雜的研究，頗足以迷亂了後來者的心目，所以把中國文學的內容整理了一下，使某類歸了某類，某種歸於某種，同類者並舉，異體者分列，也是當今研究中國文學者之急務。如能編一部如朱彝尊經義考之類的文學考出來，那當然是不朽之作，即作了一部簡簡單單的文學書目，把中國文學的內容分疏整理了一下，卻也頗可以有影響。

這種『書目』，其分類當然不能如四庫總目提要似的，集部只錄着楚辭，別集，總集，詩文評，詞曲之五類（所謂曲，也聲明只錄論曲之書，不列傳奇雜劇，）而小說則列於子部，不收西遊記，水滸傳，而只收世說新語，朝野僉載，教坊記，異苑，還魂記之流；當然也不能以圖書館最常用的杜威十類法，依了他而分爲詩歌，戲曲，小說，論文，尺牘，諷刺文與滑稽文，雜類等八類；因爲這個分類也未安，且有許多東西也不能被列入於這樣的一個分中。我們要有的是一種新的分類，明瞭而妥當的分類。

底下是我個人擬的一個分類的大綱，雖不怎麼周密，卻頗明瞭簡當，暫可爲一個強勉可用的分類。且依了這個分類至少可以把中國文學的向來的混淆的內含，澈底的整理了一下。這個分類法，把中國文

學分爲九大類別：

第一類是：『總集及選集』如詩文混雜的本文選，唐文粹，宋文鑑，元文類及總集如漢魏百三家集等都可列入，關於個人著作的總集，如船山遺書，朱子全書，坦圖叢書等等，亦可附錄於此。

第二類是『詩歌』這更可爲分爲左列的數小類：

(甲) 總集及選集 詩經，楚辭，玉台新詠，樂府詩集，全唐詩，疆村叢書，詞苑英華，宋詩鈔，陽春白雪等。民歌亦可列入於此類。

(乙) 古律絕詩的別集 四庫中集部別集類的一大部分。

(丙) 詞的別集 東坡樂府，稼軒長短句，漱玉詞，飲水詞等。

(丁) 曲的別集 喬夢符小令，江東白苧（梁辰魚），花影集（

施紹華）海浮山堂詞稿（馮惟敏）等。

(戊)其他 會稽三賦 (王十朋) 汴都賦 (周邦彥) 等之辭賦一類，以及竹枝詞，宮詞，雜事詩，新興的白話詩，都歸入此類。

第三類是『戲曲』 這更可分爲下列的數類：

(甲)戲曲總集及選集 元曲選，六十種曲，盛明雜劇，及納書楹曲譜，集成曲譜，綴自裘等。

(乙)雜劇 雜劇十段錦 (朱有燬) 四聲猿 (徐渭)，後四聲猿 (桂馥)，臨春閣 (吳偉業)，吟風閣雜劇 (楊笠湖)，坦菴四種 (徐石麟)，祭皋陶 (宋琬) 等。

(丙)傳奇 琵琶記，荆釵記，殺狗記，玉萌堂四夢，桃花扇，一笠菴四種，李笠翁十種曲，紅雪樓九種曲等。

(丁)近代劇 復活的玫瑰，咖啡店之一夜等。

(戊)其他 皮黃戲之劇本庶幾堂今樂(余治)，(戲考當歸於甲總集及選集一類中)，各地流行之民間劇本，梆子調劇本等。

第四類是『小說』 這可分爲下列各類：

(甲)短篇小說 有如下之三大派別，像世說新語，搜神記，閱微草堂筆記等之許多瑣屑的故事集，只可附歸在第一派內。

(第一派)傳奇派 唐之李娃傳，霍小玉，靈感傳，柳毅傳，及裴劍之傳奇，吳淑之江淮異人傳，蒲松齡之聊齋志異等。

(第二派)平話派 如京本通俗小說，醒世恒言，拍案驚奇，石頭記，醉醒石，西湖佳話，西湖二集，今古奇觀，今古奇聞等。

(第三派)近代短篇小說 隔膜，超人，綴網勞蛛等。

(乙)長篇小說 如水滸傳，三國志，西遊記，金瓶梅，紅樓夢

，綠野仙蹤，蟬史，儒林外史，海上花列傳等等。或更把他們分爲歷史小說，神怪小說，人情小說等等，我們卻以爲可以不必。

(丙) 童話及民間故事集 近來出版頗多，如中國童話，世界童話，徐文長故事，鳥的故事，等等，都應歸入此類。

第五類是佛曲禪詞及鼓詞 這三種作品，體裁都很相近，即都是以第三人的口氣來敘述一件故事的，有時用唱句，有時用說白，有時則爲敘述的，有時代表書中人說話或歌唱。不類小說，亦不類劇本，乃有似於印度的拉馬耶那，希臘的依里亞特，奧特賽諸大史詩。這更可分爲下列之數類。

(甲) 佛曲 文殊問疾，香山寶卷，白蛇寶卷，孟姜女寶卷，藍關寶卷，王氏女三世寶卷，秀英寶卷，地藏寶卷等。

(乙) 彈詞 二十一史彈詞，再生緣，陶朱富，義珠傳，雙珠鳳，描金鳳，珍珠塔，天雨花，倭袍傳，節義緣，夢影緣，筆生花等。

(丙) 鼓詞 乾坤歸元境，寶蓮燈，饅頭菴，十三妹三刺年羹堯，八鎚大鬧朱仙鎮，白良關父子相會等。

(丁) 其他 類於上列三種之各地小唱本，以及『灘簧』等。

第六類是『散文集』 這可包括詩集外之一切四庫中之別集類，及總集類之一部分，可更分爲：

(甲) 總集 全上古六朝文，全唐文，古文辭類纂，六朝文絮，四六法海，駢體文鈔，唐宋八大家文鈔等。

(乙) 別集 韓昌黎集，曾子固集，王陽明先生集要，歸震川集，姚姬傳集等。

第七類是批評文學 這亦可分爲下列之數類：

(甲) 一般批評 如文心雕龍等。

(乙) 詩話 詩品，漁隱叢話，詩話總龜，六一詩品，岩山詩話

等。

(丙) 詞話 碧雞漫志，西河詞話，詞苑叢談等。

(丁) 曲話 曲話（梁廷枏），雨村曲話（李調元）等。

(戊) 文話 四六叢談，論文集要等。

(己) 其他 關係作家之研究（如陶淵明，平民文學之二大作家

，）關於作品的研究如（紅樓夢辨，）關於一個時代之研究（如中古

文學概論）以及批評論文集等均可列於此。

第八類是『個人文學』 這是關於作家個人的著作，如日記，尺

牘，自傳等。可更分爲下列數類：

(甲) 自叙傳 在中國，只有很短很短的自叙傳，如五柳先生傳之流，卻不曾有過可獨立爲一冊的著作。

(乙) 回憶錄及懺悔錄 在中國，這一類的著作也絕無僅有。

(丙) 日記 曾國藩日記，越縵堂日記等。

(丁) 尺牘 蘇長公表啓尺牘，惜抱先生尺牘，春在堂尺牘（俞樾）歷代名人書札等。

第九類是『雜者』 凡不能列入於上面諸類者，或不能自成爲一大類者，俱歸入這一類內。

(甲) 演說 梁任公講演集，李石岑講演集等。

(乙) 寓言 百喻經，中國寓言等。

(丙) 遊記 徐霞客遊記，焦山記遊集（馬日瑄）等。

(丁) 制義 欽定四書文，船山經義，榕村制義（李光地）等。

(戊) 教訓文 宗約歌（呂坤），閨戒（呂坤），戒賭文（尤侗

，）等。

(己) 諷刺文 熱風（魯迅）等。

(庚) 滑稽文 遊戲文章等。

(申) 其他 古謠諺，越諺等等。

依了這個分類，而把中國文學的重要作品，重新編列了一下，頗足以使久困於迷霧中的人眼目爲之一明；這對於作品的研究，作家的研究，以及其他的專門研究，都可有不少的幫助。也許在細小的節目上還有應該更動的地方，但這些更動，對於分類的大體上卻是不會有

什麼大影響的。

附言：『互見』是書目上不可免的手續，鄭樵在他的通志校雠略上曾再四的說到『互見』的重要。然而今之編書目者，卻很少有應用到『互見』之例的。在上面的分類上，別的都沒有問題，只有處置四庫中的『別集』卻是一個大困難，譬如把李白，杜甫，陶淵明諸人的別集放在『詩歌』一類中，把柳宗元，歸有光，姚姬傳諸人的別集在『散文集』一類中，那都是不會有問題發生的，但如江淹，蘇軾，黃庭堅諸人之詩與文俱著的，將如何的編列呢？這只有用到『互見』例了。把他們的集子，在『詩歌』中，在『散文集』中都列入，那便可解決了。這一點恐怕有人要懷疑，故特說明一下。

關於文學概論，文學史及文法，辭典一類的書，乃應歸入全部書目『文學總類』中的，所以上面分類中沒有列入。

九、結論與希望 就以上三個新闢的研究途徑來着手做工，其重擔已非幾個人所能擔負。如僅就搜集民歌或民間故事而言，已是一個人一生做不完的事業了。若再進一步而去墾殖別的田地，那更是非有多數人的工作不可了：詩經的研究是一生的工作，樂府古詩，研究，也是一生的工作；戲曲的研究，只其中『崑劇』的一部分，也已足夠消磨了一生，皮黃戲的研究，也是至少要消耗了半生去低頭工作，並忙碌的出入於劇場之間的。

專門的研究是最難的研究，也是最有興趣的研究，研究而有了一個結束，研究而偶然發現了一個真理，或一件別人未見到的事物與見

解，其愉快是非身歷其境者不能知道的。胡適說：『學問是平等的，發明一個字的古義，與發現一顆恆星，都是一大功績。』有大功績與否，研究者不能去管他，卻是研究者發明一個有力的證據，或得到一個圓滿的結論，其本身的快樂，到真與天文家之發現一顆恆星沒有什麼差異！

中國的文學會因與印度的文學的接觸，而生了一個大時代；現在卻是與西方文學相接觸了，這個偉大的接觸，一定會有一個新的更偉大的時代出現的。文藝復興的預示，已隱隱的現於桃紅色天空的雲端了。

在這個將來的大時代，將來的文藝復興期中，每個努力於文藝者，都會有他的一分的供獻，都應該有他的一分的供獻，翻譯者在介紹

着，詩人在吟咏着，小說家在創作着，戲曲家在寫着，在監督着演奏，而研究中國文學者，也自應努力去研究，去建造許多古所未有的專門的功績，去寫作許多古所未有的批評著作，去把向來混濁不清的文藝思想與常識澄清了。

大時代不是一日一夜所能造成，也不是一手一足之力所能造成。我們有我們的一分工作，我們不能放棄了我們應做的工作，外面是暴風雨，雨水如瀑布的由天上傾倒而下，風虎虎的嘯着，如千百的魔鬼在叫號，但我們是在研究室裏，我們是在做我們的工作而室內卻是安
全的！

怎樣研究中國文學

(二)

汪儂然

中國是一個古老的國度，關於這國度底一切都是古老的；因此，中國底文學當然亦是古老的了。所以，當我們有了「新文學」之後，我們就稱這過去時代的古老的文學爲「舊文學」。這樣的稱呼是對的：它們既是舊時代的產物，舊思想的結晶，名之曰「舊」是再公正也沒有。可是，照近來的情形看起來，這「舊」文學者，却已經日漸地成爲「新」的東西了。我們對於它們已經感覺到新的興味，發現了新的價值，彷彿我們眼前的這悠久古老的文學，是新產生的事物，是新從別的國度帶來的東西。換句話說就是，我們對於我們的「舊文學」已經有了「新認識」。因爲有了這樣的「新認識」，我們就覺得以

前所鄙棄的「舊文學」是一種新的東西了。這是近來中國文壇上的一種很顯著的現象。

這種現象是一種反動，亦是一種自然的趨勢。所以是反動者，是因為這種現象告訴我們；在新的隊伍裏的人們，態度是已經妥協了，他們已經由絕對鄙棄舊文學的態度轉變到舊文學頗有是處的態度。這種態度不是對於新文學的一個反抗，不是保存國粹，恢復國故的腐化思想底表現，當然不是的。但它却是一個反動，是表現了兩種的反動：第一是，新文學底虔信者對於新文學發生了空虛和乏味的感覺，因而減少了依戀的熱誠；第二是，向來心目中只有新文學的人，因為與舊文學的偶爾接觸，逐漸發現了過去的態度底偏執，因而對於舊文學有了若干的好感。在這兩種反動之中，前一種可以說是對於新文學底貧

弱反動（因為並不是對於新文學的決絕，所以只是一種反動）；後一種可以說是對於新文學運動以後的蔑棄全部舊文學的偏執態度的反動。

就態度而論，「中國文學」研究的新興趣是含有反動的意味的，略如上述；但就原因而論時，這種新興趣之產生卻全然是一種自然的趨勢，即：必然的現象。何以是必然的現象呢？因為，一，自從新文學運動以後，文學的標準和評價已經換了新的立場；以後我們對於一切文學作品和作家的鑑賞及批評都要站在這新的立場上。所以，在創造上，我們固然要走新的途徑；在批評上，在研究上，我們也得走新的途徑，——至少，也得依照一個新的方向。新文學運動底最大的功績就是開闢了新的道路，樹立了新的目標。它只是創始，不是完成；只是劃分出一個新的時代，不是創造了一種新的文學。所謂「新文學

「者，至今還只是初初走上建設的時期，離成功的時期還是很遠的。因之，所謂「新文學運動」，「新文化運動」，祇是爲後人們築下了建功立業的根基，至於以後的功業，以後的成就，則當然是有待於後人底努力的。而這樣的努力，又必然是分成三個方面。這三方面就是：「創造」，「介紹」，與「整理」。「創造」即是新文學作品之創作，這是最直接最積極的一種努力，其重要與需要不言可知。「介紹」是介紹外國的文學傑作和理論到中國來，這也是很重要，而且迫切地需要的一種努力，中國的文學已經被幾千年的舊思想舊倫理和舊技巧（其實大多無所謂技巧。）所盤據所腐化了，單靠「文學革命運動」底幾篇理論幾句口號是不能肅清不能改進的，所以非多呼吸些外國文學底空氣，多吸收些外國文學底技巧不可。因此外國文學底作品與

理論的介紹是刻不容緩的工作。這種工作當然是間接的努力，其効力不是立即可以看到的，但這是根本上有益的事情，影響於新文學之創造者實甚宏大，所以應該是一種非常重要而且非常有意義的努力。第三就是「整理」，「整理」的是什麼呢？整理的就是中國過去的文學。

中國的文學是有悠久的歷史的，時期之長，作家之多，作品之繁，真使人驚嘆。前人形容書冊之多，用什麼「汗牛充棟」；其實全部中國文學的作品，「汗牛充棟」亦不止？這樣多的作品，不要說看，就是翻翻目錄也够辛苦了。但偏偏過去的文學又是在不論什麼方面都是亂七八糟的；便是你要翻翻目錄，也沒有一本清楚的目錄可以翻。目錄學是不必說；以前的人對於文學底定義和分類簡直是根本不懂。哲學家史學家經學家都可以算是文學家，傳奇雜劇彈詞都可以算在小

說之內：這麼亂七八糟的，怎樣會攪得清楚？古人底不必說，近人底什麼大文學史小文學史都還是這樣。孔老夫子說「名不正則言不順」，可是照這情形看起來時，似乎讀孔孟之書的朋友們對於名底正不正，向來就不很理會，那真難怪其言之不順了。所以中國的文學好比一座坍了的宮殿，裏頭是雕梁畫棟，朽木破板，金玉珠寶，磚頭瓦片，什麼都有，可是什麼都混在一起，分不清楚。所以我們在這山樣的「古蹟」旁憑弔扼腕，徘徊慨嘆的人，第一件應當幹的工作就是翻檢整理。而第一步手續就是把裏頭的東西「清理」出來，分門別類的，開上個詳細的「清單」，讓大家看了這張清單，可以知道這裡頭究竟有些什麼貨色。然後大家再來研究，再來估價，再來保存。這樣的幹去，經過若干的時代，這所坍了的宮殿，一定就可以經後人之手，而改

造成「摩登」的「摩天樓」(Skyscrapers)了。裏面的材料，陳列品，收藏物，當然都是古代的，但建築的格式方法却是新式的。這就是中國文學的再造，亦就是中國文學的 Resurrection。

所以，第三方面的努力就是對於過去的文學的「整理」。當然，「整理」並不是一種創造的工作，只是一種消極的努力，但這種努力却不可少。中國文學是一個大寶石礦，是一所大寶殿；我們撇開什麼國粹不國粹不說，單從文學的觀點來看時，這包羅宏富的文學也至少是有一部份值得我們的欣賞，值得我們的保存的。我們愛好文學，我們閱讀我們研究外國的文學，但是自己家裏有了許多好東西却拋棄不睬，這無論如何是說不過去的。而且，每一種的新文學，其形成總有兩種要素：其一是「本國文學底演進」，其二是「外國文學底影響」。外

國文學底影響足以使本來的文學新鮮，活躍；但本國文學底演進却是產生新文學的根本要素。這理由是很顯然的，用不着解說。新文學不能憑空產生，其中所應用的字眼，辭藻，文法等等，都還是要取自舊學裏的，其不能與新文學斷絕關係，毫無交涉，自是當然的事。所以舊文學不演進，則新文學無從產生；要新文學產生，必須先要舊文學演變進化。因此，新時代的人對於舊時代的文學仍然不能不有若干的親炙，一則可以獲得許多文學上的修養，二則可以知道以前的文學如何演進如何變更。這就是我們要研究中國文學的緣故，亦就是中國文學有存在之價值的理由。所以，爲了對於舊文學的認識，爲了從事新文學的創造，我們有整理中國文學的必要。至於何以說是「整理」，而不說是「保存」，則我們在上面已經譬喻過；中國文學是太蕪雜了

，太繁雜了；只有耙梳，只有整理，才是於我們有益的办法。僅僅乎「保存」是徒然的，無意義的，等於築高閣藏古書，對於文學對於大家都不會有益處；只有「整理」才是有效的，有意義的，其結果可以增厚我們的文學的背景，改進我們的傳統。因此，我們說，新文學底建設，其第三方面的努力是中國文學的整理。

由上所述，我們可以知道，關於中國文學的新研究，是一種必然的現象，亦是一種自然的趨勢。一方面是我們已經走到了這一步；「創造」的工作已經早已開始了，「介紹」的工作也動手許久了，「整理」的工作當然是到了開始的時候。所以中國文學的新研究正是新文學運動所必然要引起的努力之一。還有一方面是，新文學運動替文學界思想界開闢了新的途徑，新的方向；在文學上是使「白話的」，「平

民的」，「社會的」，「技巧的」，「現代的」，「科學的」成爲文學底標準，使得以後的創造，介紹，評判等等，都應該以這標準爲依歸。因此，對於文學的研究和欣賞，我們也換了個眼光，換了種標準。對於我們自己的文學，當然亦是如此。於是，不知不覺地，我們在賞鑑評判中國文學的時候，就用了這種新眼光和新標準。而這，就是「中國文學的新研究」底發端。所以，我們現在所看到的對於中國文學的新態度，新興趣，新研究等等，都是新文學運動所必然要產生的結果之一。不過我們現在所看見的還只是這結果底萌芽而已。

因此，從種種方面考察起來時，我們可以說，目前這種對於中國文學的新興趣，新研究是一種反動的態度，亦是一種自然的趨勢。而且，我們要知道，這二者並不是矛盾的，對於新文學起了空虛乏味的

感覺的人，看到一兩部舊小說舊詩詞，反倒覺得興味無窮，因而對於舊文學發生了新興趣，甚至去從事於新研究；這就是「反動的態度」底表現。受了新文學洗禮的人，充滿了新的精神，新的眼光，因而發揮這新精神新眼光於一切的研究及探討上；這就是「自然的趨勢」底表現，這樣的人來從事於中國文學的研究，那當然不是出於反動的態度而是由於自然的趨勢了。所以這兩種的人都有。態度有一點反動，覺得新文學底貨色太少，而又受了自然的趨勢底推動，意識到整理中國文學的需要的人，也有。不過，總之是，研究中國文學的人，和目前這中國文學底新研究，分析起來時，其主因當不外乎上述這兩種。

但，不論動機如何，這事情底本身總之是很有意義和價值的，只

要我們所走的方向不錯。說到「方向」，我們就到了論題底中心了；這話就是說，我們已經接觸到「中國文學的新研究應當如何」的問題了。這問題是個先決的問題，亦是攸關全局，成敗系之的問題。讓我們來鄭重地加以討論吧。

第一，我們在現在這時代要研究過去的中國文學，是不可不先確定我們的立場的。我們的立場是什麼呢？節單說起來，就是；現代人底立場。這是個根本的原則，亦是最應確定的一點。站在現代人底立場去研究中國文學，這是我們唯一的方向，唯一的標準；亦是我們的研究和過去的研究者不同的地方。我們知道，過去的文學家和文學，都是以「復古」「摹古」「擬古」為原則的，所以以前的文學鑑賞及研究都是以這個原則為標準。譬如說，做詩的人，無論是清代，明代

，元代，都往往是「李杜蘇黃」的以唐宋爲宗，於是研究文學和評詩讀詩的人，就說某人底詩「上追李杜」，某人底詩「比肩蘇黃」；至於某人底詩所反映的時代所表現的社會等，都可以不必問，而某人本身在寫這些詩的時候恐怕也不會顧到反映時代表現社會的上頭去。又如，作古文的人，所謂古文家者，無論是清代的，明代的，總往往以「唐宋八大家」爲宗，或者還要厲害點，追蹤「秦漢」，於是學古文評古文的人就說，某人之文「得退之神髓」，某人之文「有柳州風致」，將今比古的，說得得意非凡。其實，總而言之，統而言之，是今人須作古文，活人須說鬼話！所以，歷代相傳，無論是文學家，是批評家，都跳不出這「法古」「宗古」的天羅地網。因此一切創作底方向，一切評論的標準，都離不了「古」之一字，而且也萬萬不敢離。於是

乎守這範圍，龔這道統的作品，儘管摹倣抄襲，毫無特創，都可以成爲最有價值而可以供諸廟堂，傳之後世的作品。至於那些越出範圍，不守道統的作品，即使奇才驚人，自成一派，也決不會被認爲有價值的作品，甚至還要被認爲離經叛道的「旁門左道」，「雕蟲小技」。

所以在歷代之中，如宋朝底平話，大宋宣和遺事，京本通俗小說之類；元朝底雜劇，如元曲百種之類；明朝底小說，如水滸傳，金瓶梅之類；清朝底傳奇，如長生殿，桃花扇之類，小說如紅樓夢，儒林外史之類；都是「旁門左道」，「雕蟲小技」的東西。換句話說，都是不在中國文學傳統之內，而不被認爲「文學」作品的。這只要看清代紀曉嵐等奉旨編纂的四庫全書就可以知道了。四庫全書是中國正統派「文學」思想底典型，亦是中國正統派文學作品（即統治階級與知識階

級所承認的文學作品）底最宏大的總集；但上面所舉的宋人平話，元曲，明清小說等等，在這三萬六千多冊的廣博的四庫全書裡，我們却一本也找不出，這真是叫我想想都要生氣的事情。但是，假如我們知道了舊時代的文人鑒賞評判文學作品底標準時，我們就會一點也不覺得詫異。他們既然以「崇古」「慕古」爲文學爲原則，那末一切的文學作品，當然非文言的，古雅的，典麗的，貴族的，因襲的不可了。那末一切白話的，通俗的，樸質的，平民的，創造的文學作品，當然都是毫無價值而不配算作「文學」作品了。這種眼光在我們看起來，自然是非常不對；但在他們自己，不必說，是覺得再對也沒有的。這就是他們的立場與我們的立場不同的講究。不同在什麼地方呢？——就在於「現代的」與「非現代的」。以前的人評判文學——即使是當

代的——是站在「非現代的」立場的，所以一切以古人爲法度，一切以古人爲標準；我們現在的人評判文學是站在「現代的」立場的，所以要用現代的眼光，現代的標準。因此，古人所輕視所排斥的平話小說，傳奇雜劇，以及連提都不提的民歌小曲，故事傳說等，我們現在都加以重視加以研究。這就是因爲我們站在現代的立場看起來時，這些作品正是最最「文學的」的東西。

所以，總結一句話，站在現代人底立場去研究中國的舊文學，是從事於這種工作的人底唯一的方向，這是不可不先認清楚的。唯其如此，我們的工作方纔不至徒然，纔不至無價值。唯其如此，我們的研究纔會和前人底研究不同，纔不會跟他們走錯了路，纔會得到勝過他們的成績。所以現代人底研究可以稱爲「新研究」。前人未嘗沒有從事

於文學研究的工作者，但他們都沒有重要而偉大的收穫；這就是因為他們的立場根本錯了，所以研究到牛角尖裏去，鑽不出來。即如現在頗受人贊美的金聖嘆，把人所不齒的水滸西廂比諸詩經史記之列，其卓識與大胆的確空前；但金聖嘆評水滸評西廂却是用了古人評文章的方法，字解句析的，講什麼起承轉合，來龍去脈，好比在清香的野薔薇上洒上了許臭鼻煙，雖然風雅斯文了，其奈不倫不類何？所以金聖嘆只成其為半個偉大的文學批評家；他有了現代人底眼光，却用了古人底方法，這是金聖嘆底不幸，亦是中國文學底不幸。然而，在他那個時期，即此已經就很難爲他了。他後來的腰斬棄市，雖然並不全是爲此，但他的捧評水滸西廂總逃不了是「該死」的原因之一吧。不過，這是閒話，不必管它；我們要說的只是，以前的文學研究者所以沒

有偉大的成功和收穫的緣故，就是因為他們在研究的立場上先就弄錯了。因此，我們說，從事於中國文學之新研究的新時代的人，是切不可再蹈他們的覆轍的了！

立場認清確定以後，我們的工作就易於進行了。

如果要加以具體的說明的話，則我們可以說，「中國文學的新研究」，進行起來時，應當就有如下的四個大原則：

- (一) 欣賞的興味；
- (二) 現代的眼光；
- (三) 科學的方法；
- (四) 社會的觀念。

現在逐條地略加解說。

(一) 欣賞的興味 「欣賞」本來不能算作「研究」，但欣賞却是

研究底發端，所以我們以爲研究底第一個條件是要有欣賞底趣味。這理由是很顯然的。我們要研究一樣東西，必須先對於這樣東西發生欣賞的趣味，然後研究熱誠和興致才可以引起，這是對於無論那一種的研究都是如此的。文學的事情，本來是含有多量的趣味，研究起來似乎不患沒有興致吧？但並不然。我們的舊文學，我們知道的，除了小說之類以外，都是古字古語的東西；這樣的東西，欣賞起來時，當然比現代的作品艱深得多。所以詩詞古文等等，閱讀起來既很費力，欣賞的興味決不是立即可以發生。尤其是現代的青年，國學的程度較爲淺薄，對於中國文學的欣賞力之不高明，是無可諱言的。欣賞力之養成，當然是不成問題的必備條件；但有了欣賞力之後，還得有欣賞的興味。看了某種中國文學的作品，不得其解和覺得興味索然，是常有

的事。這在中國文學的「慕古」「求古」的情形之下，當然並不能算是現代人底弱點之一。但有志於作中國文學之研究的人，不能不先有欣賞中國文學的興味，却是不能否認的一個條件。對於研究的對象有了趣味，然後研究的工作才是愉快的，樂觀的；這是一種心理上的準備，亦是走上研究的路的一條捷徑。所以，假如我們要研究元曲，我們對於元曲必須先有欣賞的興味；假如我們要研究宋詞，我們必須對於宋詞有欣賞的興味；這樣，我們心中先有了熱愛，我們的研究就是愛的工作了。假使爲了時髦的緣故，或是爲了別人底勸告，或是其他的緣故，去研究元曲，宋詞……等等，而自己對於這些東西却是看了要頭痛的，那末欣賞的興味既然缺乏，研究的工作當然要成爲苦痛的努力了，結果即使可觀，精神上的損失已經不小，也就太乏味了。所以，

第一件事：是要有欣賞的興味。

(二) 現代的眼光 這一層我們在上面已經說過，可以不必細細解釋了。現在只舉事實來作證明。譬如說，我們要研究中國小說，我們就得用現代人的眼光去研究，不必拘囿於古人底見解之中。花月痕 燕山外史之類的東西前人是當作好貨的，我們用現代的眼光估量起來時，就覺得它們並不高明了。又如花明寶卷之類的「佛曲」，「徐文長」「呆女婿」之類的民間文學，前人是屑提起的，但從現代的眼光看時，正大有研究搜集的價值。再譬如，已經有地位的文學作品，文學家和文學流派等，我們都須用現代的眼光去重行估價，重加評判。例如，「桐城文派」在清代是最重要的文派，對於古文的影響是極大的；前人之推崇備至，津津樂道，自不待言；但從現代的眼光去考

察時，這文派對於中國文學不但沒有什麼大影響，它的本身簡直就沒有價值。桐城派方苞主「義法」，姚鼐主「義理」，這都是以古人爲法度；但其結果，學古人（其實只是一個歸震川）只學了些皮毛和扭捏，即在文章底氣勢上都沒有可觀之處。可是，桐城派底特色是有含蓄，是曲折有致，但其實却只是吞吞吐吐，一句爽快話大胆話都不敢說。這在滿人廟庭之下，當然是正合統治者底心意，所以桐城派能與清代相始終；但就文學而論時，這樣的文章有什麼價值，它表現了什麼？它創造了什麼？——當然是，什麼也沒有！那末，這樣的死人骸骨般的東西有什麼價值？中國文學裏有沒有它們有什麼關係？所以從現代的眼光看時，桐城文派當然是毫無價值的。這不過是一個例，中國文學裏類乎此者甚多，都全靠我們用現代的眼光去判別估量的。

(三) 科學的方法 應用科學方法來研究一切，這也是現代學術研究底要點之一，亦即是我們所藉以勝過前人的地方。所謂科學方法者，就是應用「邏輯學」的方法，亦就是「歸納法」(Induction) 與「演繹法」(Deduction) 底應用。至於在文學研究裏的應用，則如同根據一個原則來論及各部份(演繹法)，或以若干部份為根據而求出一個原則(歸納法)等都是。舉例起來是很冗長的，姑且免了吧。

(四) 社會的觀念 這所謂「社會觀念」者就是「社會學的觀念」的意思。我們對於過去的文學底形成，發展，流布等，在研究之際，都應該有社會學的觀念，這也是很重要的一點。一切文學的產生形成等等，是都有它的時代背景，社會背景的；我們要窮究它們的根源，就不可不對於它們的背景加以注意。一切的文學作品決不是從文人

底腦子裏平空產生的，它必然有物質方面的原因；這些原因我們都應該用社會的觀念去加以考察和分析。例如，元曲底發生，五代文學底形成，宋人平話底發達，桐城文派底風頭等，細細考察起來時，都是和當時的時代，政治，經濟有關係的；我們如果忽視了這些方面，我們的研究就不會有巨大的發現和正確的結論。但這一點是一言難盡的；也從略吧。

(選自讀書月刊)

怎樣研究西洋文學

(一)

邱韻鐸

在開始討論這個題目的時候，請容我自己先下一個結論。這個結論是：——

這是談的方法論，而決不是講故事，撰小說，唱歌曲，演脚本，更不須詳述偉大的作家和輝煌的作品，這兒主要的目的是給一般研究西洋文學的讀者以一個實際的真切的幫助。

要怎樣纔能使這成爲實際的真切的幫助呢？這大概是這樣的。無疑的，研究要有方式。而在研究的方式上又每易發生問題。有些人是

正確的，而另外有些人是錯誤的，再有些時候是正確的，而另外又有時候是錯誤的。鑄下來的這種錯誤，甚至連原則上就根本是錯誤了的，更不要說牠在效果上的事了。

因此，我們首先要明瞭：研究和閱讀純然是兩件事。「閒書」的閱讀決不是文學的研究。文學的智識決不是文學的文化。語言學的研究也決不是文學的研究。關於這一概念，留在後面再作詳明的解釋。

進一步說，正確的研究方式就得分爲兩部份：第一是理論的分野，在這兒去解釋文學，以至考察牠的本質等等；第二是具體的指示，實行個別的研究一首詩，一篇小說，一幕戲劇和一則任何形式的文字。隨着再提出實際的運用，在這兒包含着觀察，經驗，閱讀種種的總結。最後，一部份的篇幅將留爲文學批評所佔有。

必然的，這一企圖或許會有失敗，但如果牠能成爲富有忠實的功能性的著述，那就是最極度的成功了。

—

文學是什麼？

這一問題的解答從來就是很漠然的。

批評家常把文學的素質注在實體內，又有批評家注在形式上，最後還有批評家兼注在實體和內容兩方面。我們何所適從呢？

爲具體地解答「文學是什麼」的問題，假定下面的引用文字來考

察：

(1.) 「聖經」(Bible)

(二) 達爾文的「種之始原」 (C. Darwin. On the Origin of Species by Means of Natural Selection)。

(三) 賈克倫敦：「革命論集」 (Jack London: Revolution and other essays)。

(四) 密爾頓：「失樂園」 (J. Milton: Paradise Lost)。

(五) 莎士比亞：戲劇 (Plays of Shakespeare)。

上面提出的書名都是以西洋文字寫成的。而且在一種廣義的見解上，都已公認為文學之列。可是牠們果真都是文學麼？——這還是有問題的。

不錯，牠們之中，有一部份固然無疑地是文學，然而另一部分還是非文學的。因為，上列的最初的三種，完全祇是各項課目的報告。

第一，「聖經」是一點怪誕的史之記錄，告訴了我們的只是上帝，基督以及其他大人物和大事件。縱然牠中間是文學性的表現，縱然有宗教家傳道師賜以「聖經文學」之美名，但是，我們決不能把「聖經」就名之曰文學。

第二，「種之始原」是達爾文的重要著作，同時又是西洋思想界的大權威。牠有一種新奇有趣的敘述，而且也有清晰流利的文字，然而我們不能因有達爾文發現了自然淘汰和適者生存的原理，以及說明了生物進化之鐵則，而就把達爾文目爲文學家。他決不是一個文學家，充其量祇是一個博物學家和進化論的創始者。

第三，「革命論集」是作者在革命過程中的一個解剖和總結。雖在作品的形式上是具着顯著的進展，可是我們未能估定爲文學。

在這兒，歸納以上三點，「聖經」，「種之始原」和「革命論集」的著者，都抱負着同樣的目的，這就是說，他們提出了報告：「聖經」報告了神學和玄機，「種之始原」報告了某項科學之精確的見解，「革命論集」報告了個人的轉換和社會的變革。不過，在每一場合之中，其報告之性質仍然有一種顯明的進展——「聖經」的性質是屬於神學的，「種之始原」是屬於生物學的，而「革命論集」則是比較跡近文學的了。因為這在文字表現這一觀點上，牠的敘述之絕對的純清，文風修辭的雋永而有趣，無疑的可以說是一種文學風味(Literary Flavour)。

「文學風味」是在文學上的一種要素，不過跟文學還是隔着若干的距離。

文學自有牠的獨特的領域。譬如說，我們轉到密爾頓的「失樂園」來，這兒就是另一世界。在我們誦讀牠，研究牠的時候，就是踏入了另一世界。這兒和前面的狀態完全是兩個樣兒了。這兒沒有作什麼報告的企圖，甚至連一些關於詩人所實現了的一件事情都沒有加插。作品中的事件，雖然也許是或然的，但總不是實有的事件，至多在詩人密爾頓的想像之中，却是一些事實罷了。然而，這些事件攝取着我們的心靈，勾引着我們的注意，而使我們按步就班的跟着詩人在他的想像底飛騰之中。我們的靈眼觀光到天堂的幸福和地獄的種種黑暗的恐怖，這些都是現在文字上，描繪在文字上，在從前是沒有經見過，因此我們在萬千情緒之下震懾而且驚動。牠從頭通過了種種行動的可信的進程，引導到一個最後的終局 (Denouement)，我們說：這纔是

文學。而且無疑地說：這兒纔是至高無上的文學。

最後，我們試來到沙士比亞的著作裏面。沙士比亞是公認為「一切讀者的夫子」而尊稱為「沙翁」的偉大的文學者。他善用精妙入微而不易捉摸的筆調，暗示着貫穿不盡的神秘性，我們幾乎要引用列康尼亞人（Lycanians）的成語說：「上帝已經擬人而在我們面前出現了。」

因此，真的文學是一種獨特的東西，和一切書籍形式的東西是截然不同。

那麼，文學究竟是什麼？——

在一切文學的定義之中，殿昆賽（De Quincey）的見解或許是最融洽的，姑且拿來作爲一個解答罷。

他說：

「第一，是智的文學（Literature of Knowledge），即科學；第二，就是力的文學（Literature of Power）。前者的機能是教導（To teach），而後者的機能却是感動（To move）。」

以不同的文字傳佈着同樣的真理的，還有沙士比亞的研究者陶五屯（Prof. Dowden）。他說：

「檢討和究明事實，是科學之目的；通過情感而使我們的生活促進到一種較高的意識，則是藝術之機能。」

具體地明顯地說來，這些定義就是昭告了我們說：

「以藝術的手法所構思和表現了的人生之事實，乃是文學的素質之所在。」

換句話說，就是這樣：

以經驗爲原料，而又以變幻無窮的想像力來醇化或理想化。

這就是文學。祇有這纔是文學。

三

以上，文學是什麼這一問題在原則上已經說過了。僅僅這樣地認識文學，還是非常不充分的。

現在，根據以上的原則，略把幾個教訓提供出來，以究明怎樣才不是研究文學。

研究文學不僅僅是簡單的心靈上的習練，主要的是在乎有沒有系統的方法。

上文似乎提起過：研究和閱讀純然是兩件事。「閒書」的閱讀決不是文學的研究。文學的智識決不是文學的文化。語言學的研究也決不是文學的研究。

第一，一切書籍的閱讀決不就是文學的研究。這兒或許是一個偉大的讀者，但不一定能够理解一種古典文學的意義和牠的力量。這兒或許是一個博通古今學貫中西的聰明先生，但不一定懂得文學是什麼。因爲，上面說過，閒書的閱讀，智識的吸收，並不是我們所謂的文學之研究。

純粹文學是一個靈媒，直接地向心靈和精神交談。智識之大量的增加決不與進步着的文化同義，相反的，牠們各自有個別的意味和用法。如果我可以在這兒引用「聖經」的時候，這一句話是非常確切的：

「我雖然有了一切神祕和一切智識之理解，但還是沒有同情之深心，我祇是等於響鑼和鐃鈸一樣。」

第二，無目的的跳讀也是不夠的。

像一個蝴蝶那樣的飛躍，從小說家讀到詩人，又從詩人讀到散文作家。而不以時代或劃期來作對象，這種方式，我敢說絕對不能理解文學中所表現的生活和思想。當然，我並不是說我們讀了左拉，再讀葛俄，或者讀了狄更斯，再讀司提芬生是不可能。實際上，我們確是經常地在跳，從這一世紀跳到另一世紀，又從這一作家跳到另一作家。我祇是說，無目的的跳讀，無論是從作家跳到作家，或者是從時代跳到時代，同樣是不會給我們以研究上的興趣和利益的。因為事實告訴我們：文學的追求不得收效於一種固定的計劃，舍此便沒有另一

途徑。

第三，關於文學的智識不一定就是文學的智識。

這兒以下，試舉幾個實例來證明一下：

有一種人只注意文學的事實，却拋開了文學的動力。他固然知道作者的人名，書名以及出版日期等等，甚至還能夠說出作品的結構之輪廓，然而他終究還是不能說出那篇作品和那個時代的政治背景和社會生活來。

祇知道作家個人的生活而不明瞭其作品之意義，實是一個嚴重的失敗。因為他不但沒有能夠注意文學的動力，反而集中於瑣屑的問題上去了。他祇記得誰是梅毒作家，誰是色情作家，誰有怎樣的怪癖，誰有怎樣的軼事。這樣，便把各作品在文藝運動上的意義和生活思想

的表現一概地抹殺淨盡了。這樣，也就把偉大而且嚴重的著作一概地拋棄在次要的甚至不緊要的地位去了。

例如：這是「沙氏樂府」的重述者蘭姆勃 (Charles Lamb)，蘭姆勃的研究者，我知道在英國有不少，至少他們是自以為是蘭氏的研究者。他們固然讀過他的代表作「伊理亞論集」(Essays of Elia)，可是他們對牠是沒有相當的深讀，他們唯一的注意點，是估量作者在醃豬身上寫那篇稿子的前夜，究竟睡在那兒罷了。這簡直是棄肉核而食皮殼一樣的無意義的傻事。

以外，還有另一型式的讀者。他是文史家，或者稱為書史專門家。譬如他要談起歌德 (Goethe) 來的時候，他會舌不停轉的敘述出關於歌德的一切事情，從他的處女作以至他的未完成的作品，並且會報告

出牠們的出版地點和價格折扣等等。但如果要他發表他對於「迷娘」(Minnon)或「維特」(Sorrows of Young Werther)兩作的時候，他就瞠目不能回答了。詩韻，體裁，當然不理會，就是題材和一般的概念也無從知悉。這還有什麼話好說呢？至多不過是拾取批評家的一點牙簪，無論如何，不能表示他是曾經一度走入作者的情感中間去來的。這簡直又是棄肉核而食皮殼一樣的無意義的傻事。

最後，在上述的專門家和職業家而外，更有一種最不能同意的讀者。在。

這一類讀者是在考卷的題目上研究文學。在每一試題之下，插入了大作家的文選。這就在忠於文學的立場上說話，也已經儘够是惡魔一般的事了！還有比這一惡魔更醜惡的麼？然而，說也奇怪，憑着他

們強盛的記憶力，也居然能够大言不慚地談文學。他對於沙士比亞，也居然能够引出他的悲劇中的最妙的一段，也居然能够把他的喜劇中的對話和法國莫理哀（Moliere）的作品對比，並指出該劇的結構是怎樣地精密微妙等問題，他固然能辦得到這一切，然而他還是不知道他的沙士比亞。因為這種智識，都是從他的「札記」上面歷史上面摘錄或硬記下來的。

第四，言語學的研究也決不就是文學的研究。

三十年前，關於文學教授法，英國教育界曾經有過一場熱烈的論戰。

加入論戰的陣綫的，不外乎兩個派別，兩個路綫：主張以言語學的路綫作教授文學的良好方法的，是一派；同時還有一派竭力反對這

一主張。

第一派說：

「文學祇是言語學的一個支流，而且當然是重要的一個。」

另一派的意見以爲：

在研究文學的時候，忽又塞進字原學 (Etymology) 來，無異是一種兒戲。

文學而作爲言語學之一種支流，那是不正確的。文學和言語學是絕對的兩種東西，不過也決不是對立的。

在研究文學的時候，我們決不需要去研究言語學，我們讀一首詩，詩中的字句是已經完全懂得，忽又把字原學來塞進我們的注意力，不論這是怎樣地有趣味，我們始終會感到是一種兒戲。

譬如說，每一個文化水準比較高一點的文學讀者，大概總知道沙發（Sofa）是什麼東西？試從柯五堡（Cowper）的詩集「事業」（Task）第一卷中攝取下面的一節詩來考察一下：

「因此，首先『必需』創造了器物，

其次，『便利』提出了靠椅，

最後，『奢華』更提出了完成的沙發。」

這兒如果要研究文學，同時又要研究文字學，那真是麻煩了。

——一個問題是：「完成了的」一字作何解釋，在讀者應接受指導；另一個問題是：沙發既然標明是亞拉伯字，那麼在英語上還有什麼別的亞拉伯字。總之「在我們研究文學的時候，還要兼顧到言語學或字原學，有什麼用意呢？完全不必要的報告混入我們的注意力，其作用

不過是分散我們的集中力而已。」

文學的讀者決不是書蠹，或咬文嚼字者。對於文字的歷史和動力，當然有一種緊張的趣味；由於言語學，我們得以知道言語，而這種言語纔是文學精神之實際內容。

四

以上，不過是文學研究的原則上的考察。關於具體的說明和實際的運用，是本文篇幅以外的事，這裏暫且收住不提。

附帶地說明一聲，這是兩年前的舊稿之一部份，可以說是我在一個中學校裏授文學課（特殊地是英國文學）時的一點Token罷了。

（選自讀書月刊）

怎樣研究西洋文學

(二)

張采真

在沒有談本題之前，關於普通研究文學底話，有兩點要說一說：

一、暇時的研究 研究文學若不是在閒暇的時候，這種研究是沒有益處底。人必須有閒暇的心境，纔能研究文學。匆忙的誦讀本是徒費光陰。爲應付考試而念底文學決不會有賞鑒，因爲這種動機根本就錯了。在美國底某夏令學校裏，每個學生都要念十二部小說。教員每天讀一部小說，自己驕傲個不了。這決不是研究文學者應走的路。因爲好的小說，是使人百讀不厭底，一天怎能够讀完？讀完又怎能够賞鑒？

二、研究文學底目的是要更徹底地認識人生，是要真更實地通曉

人情。所以將你自己和所讀底東西同化是一個必須的條件。換一句話說，一本書對你有無價值，在你未讀牠之前，你自己底經驗已經爲牠定規好了。所以如果你要讀某一本書，你應當有些舊經驗以便同所要讀的書連接起來。在你們那方面這是一種渴望，一種希求，——渴望有相似的經驗。假如你有了戀愛底經驗，在你讀一首情詩時，你便可以說：「我也能寫這樣底詩。」於此可知這首詩對於你底價值，是給你在人類上底一種信仰心。我們常以爲這世界誤會了我們，但是當你遇到同樣經驗底人，他能說出你所有底意念時，你便知道你不是孑然孤獨底。你們總有過這樣底經驗：你要與向你表同情底人談話；如果你對着不了解你底人談話，你覺得寂寞。在文學裏，無論你有何種情調，祇要你長久地尋求，你必找到友誼，找到知己，找到你所有底情

調底表現。那時你纔更徹底地認識了人生。

西方人在中國沒得着很好的了解，西方文學在中國沒受很多的賞識，有兩個大原故：第一，在中國的西方教習很少數是爲文學而研究文學底。與此最有關係底問題是經濟上的。以現下經濟狀況而論，中國沒有能請外國人來講授底能力。歐美底幾位近代大詩人都去到日本做過教授，因爲日本政府按時供給充足的薪金。但是中國底國立大學不是這樣。教會大學所出底薪水太低，不足引動他們來。所以現下在中國底西方人多是因旁的職務而兼教授文學底。第二，留學生中，多數對於文學沒興趣。他們喜歡外交，政治，科學工業……。但是在中國今日的政治經濟狀況之下，他們不能藉着外交，政治，工業等謀生，所以不得已而去教英文。其實，從前他們並未會研究過英國文學。

論到翻譯一層，我知道你們中國人很喜歡將西方人底著作譯成中文，不過就以往的成績看來，你們大多數都作的不甚合適。這最大的緣故是：你們不完全地了解一個人底著作，你們僅將所讀過底幾個片斷翻譯出來，這種零碎的介紹是極不合適底。中國要曉得西方文化，必須曉得西方文學；要曉得西方文學，必須專曉得一個一個的作家，這是極根本底。因為在西方，一個人常是專讀某一個人底著作。我在法國的時候，有人問我阿蘭波（Edgar Allan Poe 美國詩人兼小說家）底著作是否有英文譯本。他如此問，因為阿蘭波底著作底法文譯本，譯得非常自然，幾乎沒有翻譯底彩色，以致使這位先生信阿蘭波是法國人。這不能不歸功於法國詩人波的來爾（Baudelaire），因為他費盡一生底精力去譯阿蘭波底著作。

這如何地可以影響你們呢？我以為是在這一方面；你們應尋求與你們最投脾味底作家，盡力研究他底著作，你們底興趣延長多久，你們便研究多久。研究時要反覆誦讀，盡心揣摩，不要管什麼「得一些旁底大概底知解」底閒話。上禮拜，有一位師範大學底學生問我說：

『史哥提 (Sir W. Scott) 底小說，我當再讀那一部呢？』我問他說：『你已竟讀過幾部？』他說：『七部。』我當時非常高興，因為他已找着研究文學底途徑：他對於一個最和他投脾味底作家底作品，要盡力地盡量地研究，這是很可贊美底。又有一位學生來問我說：『爲什麼中國人不甚知道馬兒洛 (Marlowe) (英國戲劇家，與沙氏比亞同年降世，重要著作爲 Doctor Faustus 與 Tamburlaine the Great) 呢？』我回答說：『不僅是馬兒洛中國人不大知道，還有許多的作家

也是不知道，中國人知道西方人都是由於「碰巧」，並不是由於正式的介紹，因為作教習底及留學生根本就不是愛好文學底嚟！」

這樣在你們面前有一大片文藝底園地，你們連裏邊花草底名字尚不知道，這不是很可惜底嗎？你們打算真在這園裏享樂，應當少留心於一切的課本，不要注意書舖裏售賣底新書，（因為新書是為賣錢底），你們不要以為沒有版權底舊書是無價值底。你們喜歡某人底著作，即專心研究牠，多談論關於他底事情，多寫作關於他底文章，本着你與他底純正的親密的關係翻譯牠，如是，你們便可領會西方文學。現在我試舉幾個例：我底女兒專喜歡讀阿絲婷（Jean Austin）底小說，她底丈夫愛讀一個更偉大的詩人——莎士比亞——底著作；英人魏雷先生（Mr. Arthur Waley）未曾到過中國，然而他有中文教習，他專習

中國名著，且從事翻譯；在西方翻譯希臘文也有很驚人的進步；穆瑞教授 (Prof. Gilbert Murray) 專攻希臘文，他所譯成英文底希臘戲劇，甚至在台上表演都有很大的成功；美國文豪羅魏 (James Russel Lowell) 最愛讀史哥提底小說，此等例舉不勝舉。總之，你們要領會西方文學，博雜的誦讀是沒有益處底，你們當拋掉通曉一切底野心，從專精積漸的路上走去，因為多少文學家已經證明了這是唯一的到「文藝之園」底路。(Lewis Chase 原作)

拉丁成語有云「Beware of the man of one book!」麥脩斯 (William Mathews) 底「The Great Conversers」一書裏有叫「一本書」(One book)底一篇文章，開端就解釋這句拉丁成語底含

意。他以為這「一本書底人」，不是指着僅讀了一本書底，乃是指着以某書爲愛物 (Pet) 底，選某書爲伴侶底人，——他將所有的工夫用在專研究這本書上，直到書中底意思化爲他自心靈組織底一部分。這是柴師所常講底「融化」(Assimilation) 底本意。禪門有參話頭底工夫，我覺得有多少可取的地方，雖然自己不想認識「本來面目」，除掉「生死根株」。在文學上「參禪」底工夫實不可少；麥脩斯說：『我們注重「神會」(Communion) 這個字，因爲展讀雖是普通，而與書有「神會」底人却是很少；如果我們要從偉大的思想家得最大的益處，我們應當養成同他有最親密的相識，以待量出他心智底整部淵深，且將他底心智底寶藏作爲我們自己底。』我常想這種經過心領神會底書，好像武士底「

種慣使的兵器一樣，他儘可以用這種兵器同持任何兵器底人交戰；所以我們對於人生底兵器——書籍，不必想樣樣精通，通了一件已足應用無窮了。十三年十二月二十六日譯者記。

柴先生這一片話不但是研究文學的至理要道，尤貴在句句針對我國所謂文學界的現狀下藥。他說多數的留學生對於文學沒有興趣，這句話就我們看來不但不算苛薄，並且是十二分的真確。爲謀生而去教英文的留學生，我們還未親經許多，大概他們爲尊重當下的行業起見，不至於顯然的排斥文學，祇於教授時使雙方感到無聊罷了。至若其他的學生我們却領教過不少，他們因爲自己對於文學沒有興趣，竟公然的仇視文學，視同亡國的途徑，大聲疾呼的來加以排斥。使一二嗜好文學的青年學子驚愕却步，不是悔

恨既往嗜好文學爲迷途，便要深深的感到柴先生在「研究文學的初步」中所說的一句話——「我的聽衆是在一種完全不適宜研究文學的環境當中」的真實。諸位嗜好文學的朋友啊，我們應當覺悟，覺悟我們的環境是在消磨我們的個性，個性消磨，等於心死，『哀莫大於心死，而身死次之！』這實在是我們的危機！任他們去說中國現下需要工程師，商人政客罷，我們但認定人當對自己忠實，充分的發展自己的個性，然後才能盡忠於人。試看滿眼的洋八股，小政客，飯桶教員，都是不忠於己的結果；這樣的人名爲應時勢的需要，究竟是社會上的蝨賊！任他們去說國家的需要罷，讓我們聯合起來，撐拳擦掌，走我們自己的道路，耕我們自己的園地。果然我們用志不分，十年以後，當能見出那個究竟是

飯桶，那個真正扶助了祖國的文化。同時我們也同情他們的排斥文學，因為藉此正可使一班在文藝園中徘徊觀望的人們，早日退出，別尋投機的途徑，免得白白踐踏了園中的地土。綠畸附記

(選自怎樣認識西方文學及其他)

怎樣創作(一)

魯迅

——創作要怎樣纔會好？

編輯先生：

來信的問題，是要請美國作家和中國上海教授們做的，他們滿肚子是『小說法程』和『小說作法』。我雖然做過二十來篇短篇小說，但一向沒有『宿見』，正如我雖然會說中國話，却不會寫『中國語法入門』一樣。不過高情難却，所以只得將自己所經驗的瑣事寫一點在下面——

- 一、留心各樣的事情，多看看，不看到一點就寫。
- 二、寫不出的時候不硬寫。
- 三、模特兒不用一個一定的人，看得多了，湊合起來的。

四、寫完後至少看兩遍，竭力將可有可無的字，句，段刪去，毫不可惜。寧可將可作小說的材料縮成 Sketch，決不將 Sketch 材料拉成小說。

五、看外國的短篇小說，幾乎全是東歐及北歐作品，也看日本作品。

六、不生造除自己之外，誰也不懂的形容詞之類。

七、不相信『小說作法』之類的話。

八、不相信中國的所謂『批評家』之類的話，而看看可靠的外國批評家的評論。

現在所能說的，如此而已。

怎樣創作 (二)

茅盾

自家是做小說的人；向來就把做小說這一個「做」字看得非常嚴肅，以爲小說這東西不是隨便寫下來就算，而是應該有計劃地去做。所以看見了上面那封信，就忍不住要插嘴說幾句話了。

提到這「做」字，一般人每每要聯想到「矯揉造作」，「描頭畫角」，「雕琢堆砌」這一類的形容語。從前「五四」運動的時候，就把這種「矯揉造作，描頭畫角，雕琢堆砌」的做法罵得「狗血噴頭」。不錯，這種樣的「做法」是要不得的！然而也不可以誤會到小說這東西（或其他的文藝作品）就應該漫無計劃，偶有所感，信筆揮灑，就算了事的。我們要把「做小說」這個「做」字加以另一種說明。我

們反對那些「矯揉造作，描頭畫角，雕琢堆砌」的做法，然而我們也要反對漫無計劃，信筆揮灑的「無政府主義」！

做小說應該有計畫的；特別是選擇小說題材的時候，應該「有計畫」地選擇，不能抱了「宇宙間盡是文章材料，俯拾即是」那樣的名士派的意見。

在這裏，就碰到了問題之一，所謂「身邊瑣事」的描寫了。自從「五四」以來，新文壇的作品大多數是屬於「身邊瑣事」描寫的。這風氣之所以造成，有牠的原因。「五四」的新文學運動爲的要反對古典主義的「矯揉造作」等等，就提出了寫實主義的口號。寫實主義在文學史上，本來是一個比較籠統的名詞，有時和浪漫主義對稱，有時與理想主義對稱；和浪漫主義對稱的寫實主義就是泛指自然主義以及自然

主義前驅諸作家的作風，和理想主義不對稱的寫實主義那就不同了，這不是指作風言，而是指那比作風更廣泛的基本的文藝創作的精神。

——我想這樣說下去，也許太專門了，諸君會覺得沉悶，我們還是回過來再講「五四」那時候所提倡的寫實主義究竟是怎樣一個東西。老實實說，那時候提倡的寫實主義是非常模糊夾雜的。那時候，也提倡易卜生的寫實主義，（易卜生的寫實主義本身就是未易論定，我們現在姑且用了最通行的解釋，指這是自然主義的前身）而也提倡莫泊三的自然主義，（在這裏又要說幾句沉悶的話；莫泊三雖則也是自然主義的大作家，可是他和自然主義的倡導者左拉又很有點不同）。

我們現在翻開「五四」當時的出版物來看，總不能找到一篇明快地解釋那時候他們所提倡的寫實主義的文字。那時候恭維寫實主義的文

章只說了兩個要點：一是平民化的日常生活的描寫，二是不把醜惡的人生加以粉飾，醜惡的就還牠一個醜惡。這話，本來是不錯的，就可惜並沒有再進一層指明那所謂「平民化的日常生活」應該是普遍大眾的日常生活而不是作家個人的日常生活；即使是作家個人的日常生活亦必須與大眾有關係。因為當時有這錯誤，加之當時新文學的信徒無非是青年學生——和大眾生活沒有經常接觸的青年學生，於是「身邊瑣事」的描寫就流行一時，成爲文壇上的主要現象。

現在我們不應該再繼續那樣的「身邊瑣事」描寫了。但是我們慎莫再來一個誤會，以爲這就是要大家拋棄了天天熟習的學校生活和家庭生活等類的題材而顛倒去把不熟習的事情來作空幻的描寫。要是這樣一誤會，那就更糟了！絕對不能這樣誤會！我們十二萬分主張：青年

學生初從事創作的時候，應該寫他們天天熟習的事情；如果爲的「經驗有限」，他們只熟習了學校生活和家庭生活，那麼，學校生活和家庭生活就是當然的題材。可是這些題材必須加以抉擇！用什麼標準來抉擇呢？當然不能憑你個人的好惡。應當憑那題材的社會意義來抉擇。這就是說，你所選取的題材，第一須有普遍性，第二須和一般人生有重大的關係。假使你有一頭心愛的貓，因爲偷食，被你家裏人轟走了，或打死了，這在你大概是很痛惜，因而你就取這件事作爲題材寫了一個短篇小說，因爲這是你的感情的真摯的流露，你的小說也許寫得很好，可是你這篇小說却說不上什麼社會意義，你這熟習的題材是「不值得描寫的」！爲什麼呢？因爲你這痛惜你那頭心愛的貓的感情並不是人人都有而且常有的，你這感情是個人的，沒有普遍性，沒有

普遍性的感情就不能感染人人而起共鳴；再者，即使你的小說做得十分好，你那痛惜那貓的感情果然能够感染別人了，可是這種感染對於一般人生就毫無意義，因為這題材根本不是對於一般人生有重大關係的，你失了那貓，或得了那貓，你的生活不會因此而受到影響，別人的生活更不會因此而受到影響的。所謂不值得描寫的「身邊瑣事」就是這樣一類沒有普遍性並且不和一般人生發生關係（就是影響不到生活）的題材！

但假使你家有一位小妹妹患了腦膜炎，你主張請西醫而你的父親却相信中醫，你的母親又相信了什麼符水草藥的走方郎中，結果是一面中醫診脈開方，一面符水禳神，就把你的小妹妹送到了西夫；這件事你是非常痛心的，你這痛心，一面是基源於兄妹之愛，（這已經

不是很狹仄的完全屬於個人的感情了，）而另一方面是爲的那非科學的迷信的毒害，你於是取這件事件爲題材做了一個短篇小說，那麼，你這小說就有社會意義了！因爲不但一個小妹妹的被庸醫被迷信誤殺是大大的人生悲劇，並且那非科學的迷信的毒害是一個社會現象——嚴重的社會現象，同時有普遍性而且和人生發生重大關係的！你的手足的愛，你的對於非科學的迷信的痛恨，都是非常真摯而且熱烈，你這小說因此將有異常強烈的感染力，你這小說就是批評人生，並且有改進人生的作用了！說來還不過是「身邊瑣事」（因爲這題材並沒觸到社會的經濟組織，因爲不過是家庭中間的悲劇，還不是社會的階級層中間的悲劇。）然而這種「身邊瑣事」是值得描寫的！

這「貓的死」和「小妹妹的死」兩件故事的選擇就是上文我們說

過的「有計畫地選擇題材」的最淺近的解釋。但是一件已經選定了的題材裏又必有若干細節；對於這些細節也必須「有計畫地」選擇一番。譬如在那庸醫誤殺小妹妹的故事中，你應該擇定了「非科學的迷信的罪惡」做中心，你得謹防那些非中心的節目淆混了你的中心目標，你必須割去那些和中心目標沒有直接關係的枝節；你並且也要對於中心目標的節目仔細選擇，提出那最精采的一段來描寫。換一句話說，你不能把小妹妹從生病到死那一段故事照你所見的原樣不增不減地描寫出來，你必須將這故事加以剪裁使得牠有最高的藝術的效力。這便是所謂有計畫地去「做」小說！

現在我們可以再進一步，討論到一般題材的選擇；這就是說，不是你的家庭生活或第二「家庭」的學校生活而是你所在的社會（農村

，鄉鎮或都市）的生活，你總也覺得有些可以作為小說題材的罷，那麼，這些題材應該怎樣選擇？既然是社會生活，那一定是具有普遍性而且和一般人生有重大關係的了，所以上文我們說過的選擇標準在這裏就不夠用，——也就是雖有實等於無；我們應該有另外的標準了。

我們先來舉一個例罷。

中學生第二十五號「讀者之頁」有一篇宋學濂君的追悼會。那是描寫十九路軍陣亡將士追悼會的，這是社會的題材。作者用了「第一人稱」的口吻描寫他參加這追悼會時的所聞，所見，所感。他先寫他們集合在學校操場上出發，次寫追悼會的會場，又次寫他們對於主席台上的人物的猜度，——這個是不是蔡廷鍇，那個是不是戴司令或翁旅長，最後寫了開會，散會，回校。

我們不能不說這篇追悼會在選擇題材方面是非常失敗的。六百多民衆團體參加的抗日陣亡將士追悼會——且是在日軍尚未撤退那時在蘇州開的一個追悼會，本來是很好的題材，可是作者從那樣一個有意義的追悼會裏所選擇出來描寫的節目卻沒有一點精采。在三千字的短篇裏，作者應該用了最經濟的手法描寫最主要的最富於刺激性的節目；譬如那到會的六百多團體的羣衆的激昂的情緒以及他們對於這追悼會的認識，對於十九路軍抗日血戰失敗的認識，對於「負責調解中日爭端」的國聯會的認識，——當然作者爲「見聞所限」，只好從他切近所見的到會民衆作典型的描寫。然而作者在這方面簡直沒有半句話；作者對於羣衆的描寫只是浮淺無力的幾句敘述：

會場上人數的衆多，顯已超過了其他集會幾倍。在這裏，

我們找出碧眼蠔髮的西洋人，棕鬚厚唇的印度人，以及江蘇，湖南，廣東，河北……的同胞們，各站在各色旗子的下面，呈顯着表情各不相同的臉色。他們之來，他們費去了寶貴的光陰吃盡了旅行的辛苦而來，至少不是爲了要湊湊熱鬧，或是看看要人們所送的壯觀的冠冕的匾額，這是由他們的臉上可以看出來的。

反之，作者倒用了全篇四分之一的地位去寫他的同學們對於主席台上幾個人面孔的猜度。因而這篇小說的重心就好像不是「追悼陣亡將士」而是「猜認主席台上人的面孔」了。這篇小說就成爲無聊的東西！如果作者在這追悼會中確還看見了比這「猜認人面孔」更有意義更值得描寫的片段，而結果他只描寫了「猜認人面孔」，那就是他不

會選擇題材；再如果作者除了那「猜認人面孔」以外更無別的興感聞見，他當真是「人家在脫帽，我們也跟着脫帽，人家在鞠躬，我們也跟着鞠躬……」，而最後是人家離會場，他也跟着出來，那他就好像壓根兒沒有到過那追悼會，他大可不必取這追悼會做題材！一個作者不應該拏自己生疎的——換一句話說，他所未體驗認識的社會現象作為他的作品的主題！

因此，我們的第一個結論是：選擇社會生活做題材的最起碼的標準就是你先對於那社會生活有了深刻的體驗或認識，然後抽出那最精采最中心的部分來描寫。

但是還得請大家注意：上面所舉的追悼會那樣的題材是一種「現成」的題材，作者只要從他所參加的追悼會中選擇出最主要的最富於

刺激性的節目來描寫，就可以成功一篇好小說，無須另行創造「故事」；然而這樣「現成」的題材並不是常常有的，並且爲要使一篇作品能够表現最尖銳的人生關係起見，你要每每感到「現成」題材裏的節目不够運用；你不能把「現成」題材照原樣寫下來，你得加以「製作」，然後可以達到想望中的藝術的效果。（雖然也有照原樣寫來而恰到好處的，但大多數的「現成」題材未必那麼恰恰合用。）因此，一位作家一方面必須從社會生活中攝取題材，而另一方面又必須自創「故事」，把那些社會生活用最經濟最有力的形式（藝術手腕）表現出來。可是千萬不可誤會了「自創故事」這四個字的意義！所謂「自創」並不是「幻想」，並不是「空中樓閣，無中生有」。你所「自創」的故事，仍須寄根在這現實的社會，——生活是現實社會的生活，人物是

現實社會裡的活人。（注意！是「活」人，不是實有其人！）你必須使你所「自創的故事」給讀者看了後發生這樣的印像：「宛如親身經歷過的事，然而不能做索隱。人物都是熟面孔，然而不能指實這是某甲的化身，或那是某乙的化身。」這樣從社會生活中攝取題材而自創故事；就是「做小說」這一「做」字的更進一層的說明。這樣「做法」的成功祕訣就在你知道怎樣從繁複萬變的社會生活中選擇你所需要的題材而加以有效的剪裁配製。這和利用「現成題材」比較起來，就需要更進一步的選擇標準。在利用「現成題材」的時候，因為那「故事」是現成的，所以只要你對於那「故事」的生活有了深刻的體驗和認識，你又能够抽出那最精采最中心的部分來描寫，你就算盡其能事；但在「自創故事」的時候，你先須把那些已經有了體驗或認識的社會生

活（那是原料）加以選擇整理，加以剪裁配製；而你這工作是否成功，就要看你有沒有正確的選擇標準。

我們仍舊從中學生第二十五號的「讀者之頁」選出一篇青年的作品來做實例的討論。我們選了鄭朝陽君的阿D的自述。

這篇小說的作者雖然自己聲明是根據了阿D的「自述」，形式上好像還是「現成的題材」，可是我們不能很老實地就認為「現成的題材」。阿D是一個自耕農的兒子，因為他的父親祖父都目不識丁，會吃了不少的虧，所以阿D的父親送阿D進小學校讀過書；後來阿D的家庭受了內戰，土匪，蟲災，水災的摧殘，就破產了，他們的四五畝田地沒有了，他們租了地主汪老爺的田，又因為荒年欠了租米，被汪老爺一張片子將阿D的父親送到公安局去關了半個多月，於是阿D的

九歲的弟弟成了汪老爺家的奴才，阿D的父親也就死了，阿D本人到工廠裡去做工；然而工廠主的剝削和地主一樣狠，阿D和同廠的幾個工人聯合起來向廠主要求「減少勞動時間增加工資」，結果失敗，阿D被開除。作者在篇末寫那失業後的阿D用了這樣一段話：

我在H工廠被開除之後，很想進別的工廠，然而沒有招工的機會，又得不到朋友的介紹。這時，肺病也逐漸的加重起來，病母又在那裏等着我的工資養活她。處在這個嚴重環境中的我，始終不會想過自殺，我相信自殺是懦弱的行爲。固然，現在的環境很惡劣，只要我有些微的力，我要對牠反抗！愈惡劣，我的反抗的力量亦愈大。現在我已病了，母親的病也只有增無減。我已下了決心：在我未死之前，要用我微弱的力量，衝

破那萬惡的社會；要用我唏噓的聲音，喚醒那無數的人們還在
做着的甜蜜的幻夢。

現在我們來研究這篇小說的題材。這是應該分做幾步來研究。第一，我們先看全篇故事內有幾個重要節目，並且作者如何分配這幾個重要的節目，全篇的重要節目有三個：一，自耕農的阿D的父親怎樣破產而變成了佃農，二，佃農的阿D的父親怎樣被地主剝削成一副枯骨，三，由農民而變成工廠工人的阿D怎樣從生活裏認識了現實社會和他自己，結果使他自已成爲和他父親完全不相同的一種新人。作者從萬變的社會生活中選出這三個節目來，是很有眼光的。包含了這樣三個節目的一篇小說可以成爲很有價值的作品。但是我們仔細讀這篇阿D的自述，我們不得不說這是未成熟的作品。最大的原因在作者缺

乏描寫的技术，可是現在我們是討論題材，我們單就題材說，也覺得缺點很多。最顯然的毛病是作者雖則拈定了阿D一家生活悲劇的三個節目。而事實上只有一個節目——成了佃農的阿D一家怎樣被剝削到不能活命——是用「故事」表現出來，而其餘的兩個節目只用了簡單的記述。作者化了三分之一的地位描寫那和全篇故事不生「有機的」關係的阿D讀書的經過，——在這裏，作者是用「故事」表現出來的，可是那很重要的「阿D一家破產的經過」，作者卻只用了三百字左右，並且沒有「製造出故事」來表現着；作者只寫了這麼幾句就過去

了：

後來，我們縣裏幾次大軍雲集。隨後大股土匪乘機而起。

官軍土匪都仰給於我們這班貧苦小百姓，竟至於劃區徵發。「

匪來如梳，兵過如篦」正是那時候社會情狀的縮寫。在戰區之內，搜劫一空，衣服器具，悉供軍用，連一升米一勺粟也不遺留；就是門窗梁柱，一草一木，都被拿來當柴燒。這是民國十四年的事。

繼之，民國十五十六兩年的蟲災和水災，差不多連留作種子的一點數量都不能夠收穫。當時，農民共同連名請求本縣縣長准許逃荒（逃荒是向富裕之處求食的意思。）縣長因為本省素稱富裕之地，不應該有這種很不好聽的舉動。他不但設法救濟，反而加以禁止和壓迫。

從上面所引的三百字，我們知道了阿D一家的破產；但僅僅知道有這麼一回事罷了，我們沒有深刻的印象，然而這一節却是全篇故事

中一個重要的節目。再看阿D在工廠中受廠主的剝削，（這是全篇第三節目的重要前提，）作者也只給了我們短短的抽象記述，沒有「製造出故事」來表現着。作者這樣一氣寫「盡」了阿D的工廠生活：

這時，由朋友介紹我到城裏的H工廠做工，事前，朋友對我說：「H工廠裏的待遇很好，每月有十幾元的工資。」不料進了H工廠之後，每日做到十四小時的工作，而工資每月不過十元，除了養病母之外，竟一無所餘。

工廠的生活一天一天的過去，我的身體也逐漸的衰弱，終於生了肺病。剛發生的時候，據紅十字醫院的醫生說：

「你若好好的休養，這病自然而然後會好的！」

他不知道我家裏有病母，我怎麼可以休養呢！只得繼續工

作。而廠主的剝削無所不用其極。「增加勞動時間，減少勞動工資」，是廠主唯一的剝削方法。我們是人，是有理性的動物，那時，我們就聯合起來，向廠主提出：「減少勞動時間，增加勞動工資。」他不但不答應，反把我們幾個平時被他注意的開除了。

作者這樣匆匆地敘述過了，就又用抽象的文字來說明這位由農民而成爲工廠工人的阿D怎樣從生活裏認識了現實社會和他自己，因而變成一個完全不像他父親那樣的一個新人了。（我們已經引過這一段。）所以這篇小說的第三個重要節目也沒有好好兒用「故事」來表現。因此這篇小說實在只有一個節目，這題材上的配置不勻，就使得這篇小說失敗！

第二，我們要指出這篇小說之所以形成了配置不勻，——作者對於原料（社會生活）的選剔整理剪裁配製這工作沒有做得好，——就因為作者沒有正確的選擇題材的標準。作者把阿D的讀書經過描寫了三分之一的篇幅，卻不知道這些描寫絲毫不能增進全篇的力量，反使全篇累墜，頭尾不相稱！

第三，作者不知道他那小說裡的三個大節目不是「平行的發展」，而是連續的一步深一步的發展；自耕農的阿D一家怎樣破產而變成了佃農，又怎樣被地主剝削而不能活命，——這兩大節目，應該是那最後一節目（阿D的離開農村而進工廠）的『發展的過程』，而且應該是阿D由一個普通的農民成爲對於社會對於自己都有新認識的無產階級這一『發展過程』的大前提。換言之，作者雖則從社會生活中拈取

了這麼一種有意義的題材，然而他並沒有認清那題材中的各項節目的連鎖性！也就是他沒有自意識的選擇題材的標準。

根據了以上論述，於是我們的第二個結論就是——

作者從社會生活攝取題材的時候，必須自製故事；這一故事的各節目必須是「有機的發展」——就是互相連鎖，缺一不可；並且這些節目中必須有一個節目是全篇故事的「中心」，而其他的節目是映襯或助成這「中心」。

當然我們還可以再進一步探研：「那一些社會生活是最值得描寫，是我們現在最切要的題材」？可是我覺得這一項留到將來有機會時再詳細討論罷。目前我只請大家注意阿D的自述：這一篇失敗的小說所表現的社會生活就是值得我們描寫的一種。因為這篇小說表面上雖

然寫的是阿D一家，實在是爲了演變中的農村以及農民。（我們在上文已經有過詳細的討論。）在萬變的社會生活中選出最有意義的題材，像阿D的自述，就需要相當的社會科學的修養。自然這並不是什麼玄妙的理論，可是中學生青年的諸君大概聽去也還覺得茫無頭緒，所以我們講選擇題材的標準就這麼限於上面所述的罷。

最後，再請大家注意阿D的自述失敗的原因之一：抽象的記述太多而「動作」太少。這所謂「動作」，就是作家製造出來的故事中心物的行動。一篇小說中人物的遭遇應該從「動作」中表現出來。作家必須用自製的「故事」來表現他所要表現的社會現象（或他對於人生的認識和批評）。在這裏，就有了小說和記敘文的區別。用抽象的文字來記述一件事的經過，就成爲記敘文；用具體的行動來表現一件事的經

過，就是小說。一篇小說中間偶或也有幾段記敘，但這只限於不重要的部分而且佔的地位一定很小。

自製故事，用「動作」來表現這故事！——這就是小說這東西的寫法。我再請大家記好：小說不能信筆揮灑就算了事的，小說必須「做」，有計劃地去「做」！

(選自中學生)

怎樣寫詩

孫復工

(一) 作法底必要

雪萊 (Shelley) 說：『做詩和推理不同，因為推理是按着意志的決定而行使的能力。我們人不能說「我要做詩」……因為做詩不做詩，是不受心自動的能力支配的。……詩的產生和意識及意志不一定有關係的。』(見詩之研究引)

生田春月說：『詩這個東西像微風那樣的軟，嘆息那樣的輕，泉流那樣的爽，從我們的腦中自自然然湧出來的。詩人只要把牠謄寫在紙上就夠了，詩人只要像小鳥一樣的歌就好啦。小鳥的歌唱要什麼努力哩，那決不會要什麼理智的活動的，也不要什麼批評反省，小鳥只

因爲想唱歌就唱起歌來。小鳥不過從他的本能所命，因爲唱歌是小鳥的快樂哪。詩人也就是小鳥呵。詩人是人類中間的小鳥，詩人只要把他所看見的，所感觸的，不加修飾地歌唱出來就好啦。……德國的大詩人歌德曾經說過：「詩來作我，並非我來作詩。」就是歌德做一首詩，並不是故意去雕琢，只歌他不能已於歌的。這全然是和小鳥一樣，這個時候，小鳥也好，歌德也好，都不過爲左右我們人類的某不可知的，沒有限的東西（謂之大自然也可以，謂之神也可以）的一種器具，不過是由那種東西所吹的笛子。詩人要是這們想，纔能成真實的詩人，纔能發人類原始的聲音。閑却內心的聲音，徒趨作爲，弄技巧，腐心於修辭之末，陷於言語遊戲，就成了虛僞的詩了。」（依田漢

譯文，見少年中國一卷九期）

就以上這兩說看來，那末作法無有的必要了。真地，就詩底原則上說，詩是寫出來的，不是作出來的，所以也沒有作法的必要。然而這只是限於天才的詩人說的。我們這些初學做詩的人，或是要欣賞一些詩底作品的人，當然又當別論。詩猶如美人，我們講究一點作法，講究一點技藝上的工夫，好比美人底化粧；美人化粧，當然也很緊要，因為越發使伊容彩煥發不更好嗎？至於我們把詩底內容和形式應用科學上的原則，分析開來，加以詳細的說明，使一般初學作詩的人有門徑可尋，那作法底必要更是顯而易見的了。

(二) 語言的選擇

語言是詩底原素；學作詩的人，第一步入手的方法就是對於語言上要一番選擇的工夫。

選擇語言的標準：

第一是自然。「自然」是雕琢修飾的反面。故意雕琢修飾把語言上自然的香，色，調子等美質傷損了的，我們不要採用。我們要選用那說來便是這樣，一點也不矯揉刻畫的自自然的語句。

第二是真。「真」是與虛偽誇張相反的。虛偽誇張，足以害語言上的真實，我們不要採用。我們要選用那從肺腑間流露出來的真誠不二的語句。

有許多人作詩不是模倣古代的陳腐的語言，就是故意矜誇，丟掉自己的生活，自己的感情不顧，造作些浮大的語言，這是極不應該的。因為他所用的語言犯了不真的弊病呀！

第三是平易。「平易」是高深晦澀的反面。高深晦澀的語言，使

人不易了解，其結果必致把詩的效用失掉，所以我們也不要採用，我們要選用那種平正通達使人易讀易解的語句。

我們作詩，原是想把自己所發生的情感達到別人底心中，但如果人家看了不了解，不懂得其中所歌咏的是什麼，那詩還有價值嗎？

第四便是自由。「自由」是拘束呆板的反面。拘束呆板的語言，妨碍詩的生命的發展，我們也不要採用。因為詩是創造的，它的精神非常活躍，什麼格律模型都不能束縛它的。

中國語言本有兩種：一是古代的文言，一是現代的白話。古代作詩多半用文言，現代自新詩勃興以來，把前此的種種作詩的格式打破，人人已趨向於應用白話的方面來了。何以有這種的趨向？果真是應用以上所舉的四個語言選擇的標準嗎？我們在這裏姑不必斷定。我們

在這裏有一句極重要的話要說的：就是要能驅使語言，不要被語言所驅使，那纔是真正的詩人。因為真正的詩人，是『語言之王』，不是『語言之奴隸』呵！明白這一點，那末我們作詩究竟應該採用那一種語言——古代的文言，還是現代白話？——一定知道選擇的了。

（三）文字的精鍊

語言是文字組合攏來的。從語言的選擇進一步研究，便是文字的精鍊。

精鍊這詞，如果我們嫌它太過火一點，那我們不妨改作「適合」這詞來替代它。換句話說：我們所謂文字的精鍊，就是文字的意義在一個語句中必定適合題意，必定適合作者的人格與情感——恰如其分，一點也不要太過，一點也不要不足。

文字的精鍊，有兩個要件要知道：一是儲蓄，一是創造。

文字的儲蓄，就是對於已有的通常用來表示一樁事或感情的文字，須得有充分的準備，然後作詩的時候，不致感覺用字貧乏，不致有搜盡枯腸還不能得到一個適當的字那種弊病。

我們通常在詩裏應用的文字，有表事物的，有表感情的。表事物的如關於色彩，形像，聲音，氣味，動作等文字都是，表感情的如關於喜、怒、哀、樂等感情上的文字都是。一種事物或是一種感情在詩裡能不能充分地表現得出，就是看作者所儲蓄的這一類的文字豐富與否以爲斷。所以這對於文字的精鍊是最重要的。

創造在文字的精鍊中也算最重要的。儲蓄是對於現成的文字的積蓄，所以積蓄得愈豐富，應用起來便愈加便利，這是一定的；但是天

地間事物的紛繁，是千差萬別的，人們感情的複雜是千變萬化的，這其間自必各有各底特殊的色彩與情調，我們要想表現這種特殊的色彩與情調，那就不能專恃那有限的現成的文字，而必得要有創造的手腕了。

但這裏所謂創造，並不在固有的文字以外，再去造出一種別的奇形怪狀的文字來；這裏所謂創造，只是在文字的意義的活用。我們表現一件事物或一種感情，不單是把許多現成文字集合攏來，而重在要把那些現成的文字的意義活用起來——舊的意義用成了新的，死的意義用成了新的；文字是現成的，而所表現的色彩與情調則非常新鮮。

總之，文字的精鍊，只是「適合」兩個字，適合作者的人格與情

感；文字的精鍊所應注意的條件，只是儲蓄與創造，儲蓄是把現成的文字集合攏來，使其豐富，創造是把文字的意義活用起來，使其表現出一種新穎的色彩與情調。

（四）比喻

「大凡在情緒的熱烈和壓力底下，事物的形狀大小性質都必改變，觀念可以化爲具體的印象，說話必激烈，尋常的語言往往化爲比喻。人當受激動時，無論用散文或詩表白他的情緒，其中必多寓言或旁敲語——即借他物表白此物的影像。感情的文字總是寓意的，而凡說話用比喻的人，在當時實可算是一個詩人——除非那種比喻太熟了，因而無生氣了。……」（詩之研究第四章）真地，詩人實在是愛用比喻說話的人，我們常在許多大詩人底作品中見到把花比美人，雲比衣

裳，柳枝比身材，鶯鳴比言語或歌唱……等的名句。他們爲什麼要這樣呢？就是因爲詩是富於暗示性的；詩人不似科學家一樣只知道用理知去推斷事物而不知用感情去想像事物。

詩人的感情比衆人（不但是科學家）特別丰富，詩人的想像力比衆人特別精強，所以看見了花的美麗聯想到美人的美麗，看見了雲霞的燦爛便聯想到了美人的衣裳的燦爛，看見了柳枝的招展便聯想到美人身材的婀娜，聽見黃鶯的叫鳴便聯想到美人的歌喉的婉轉，這都是暗示的效力呵！

（五）象徵

象徵英語是Symbol。

「……在詩文上應用象徵的事，並不是新起的；在修辭學上爲所

謂暗喻之一變體的象徵……首先特別標榜他爲詩歌上之一種主張的，是法蘭西的馬拉爾墨（Mallarme），惠爾連（Verlaine）。惠爾連深愛人生，嫌惡消極的否定的東西，而嘆美強勢力的生活。他有銳敏的感受性；他以爲言語是感情的象徵，自我底發表。尤其是他的宗教的狂熱信念，靈和肉，現實和理想的衝突，是他象徵詩的特色。……馬拉爾墨主張言語文字自身是沒有意義的，必須象徵那主觀之不能名狀的氣質經驗，纔有文字底真價值。他說：『名稱是破壞的，暗示是建設的。』……」（見新文化辭書）我們看了這一段話，對於象徵的來源可以明白了。

原來象徵這名詞在美學裏面是聯想之一種，所不同的，聯想是事物與意義之間有一種聯絡的關係的，象徵則沒有，事物與意義二者相

隔非常懸殊。例如見月桂樹便想到了許多年前在某處名勝的桂林中遊賞的那個風味，這是聯想，桂樹與遊賞的風味是有關係的；（不過那種關係只限於個人的，若另換一個人，那聯想的意義又不同了，所以這又叫做狹義的聯想；）至於把月桂用作表彰勝利凱旋的光榮，那便是象徵了；因為這中間月桂和勝利凱旋並沒有何等的關聯處所呵！

通常所用的事物或顏色的象徵，如以白象徵純潔清淨，以黑象徵悲哀與死，以黃金色象徵光榮與權力，以鷹象徵威權，以鳩象徵愛，以蛇象徵罪惡，以鐮刀象徵死，以錨象徵希望，以櫻象徵英雄……這些在平常的詩和散文裏都可以發現出來的。

我們在這裡可以看出做象徵詩的兩個注意點了。

一，詩的意義是內在的，不是表現在外面的。

二，詩的題材，多半取之於具體的事物：路旁的樹木，河邊的沙礫，曠野中的野花蔓草，天上的孤雲……都不是任其自生自滅的，怎樣地存在，活動，便是那種事物的暗示，都是有意義的。所以象徵派的詩只是把不可見不可說的世界，用暗示的方法具體地表示出來，以喚起人們的情緒與思想罷了。

(六) 音節

在這節裏我們可以分做兩部分來說明：一是音，一是節。

音，即是音調，這在詩裏面很是重要的。天地間的諸象與百般人事的表現，無一不含有有一種音調在裏面：如波濤的起伏，風雨的飄零，黑暗中行人的足音，行舟搖櫓時邪許以及脈搏呼吸等都是音調的；雖則如鐘擺的聲音那樣機械平板，而在善於聆音人的耳中，也可以把

抑揚頓挫的音調聽出來。這可見音調的重要了。

在詩，尤其重要。因爲：一，詩的性質是近於音樂的；二，詩是從情緒發生的。我們的情緒有熱烈的時候，有冷靜的時候，如失母之夜，變成之朝，我們的心血波盪了，我們的血湧沸了，在這時候所做成的詩的音調，必定是強烈的，急速的；又如步行于幽林深谷的時候，如在夕陽裏浮舟於湖上的時候，我們的心情平靜了，在這時候所做成的詩的音調，必定是柔和的，緩慢的。所以有人說詩的娛樂性，原始的單是訴之於耳，是無意義的，那就是音調的魔力，這實在是對的。

舊詩的音調專從平仄與韻律上去用工夫，其結果把裝飾的原則弄得過分了，使作品中不但缺乏興趣，而且使人覺得可厭無理；那種機械式的講究音調的方法，在現在的我們不應該尊崇了。我們現在只知

道：音調是由人表現出來的，是由人的情緒表現出來的。人是有個性的：有樂天的人，有憂鬱的人，有放蕩不羈的人，有玩世高傲的人，有哲身自重的人……這是不待說的；而且同是一個人，他的情緒因年齡地方與時季的關係，亦是很有變化的，如以年齡論，少年時代的情緒與壯年時代不同，與老年時代更不同；以地方而論，在山林中的情緒與曠野中的不同，與海洋中的更不同；以時季而論，春夏秋冬四季又各有各的情緒。這樣，一個人的情緒又有如許的變化，我們要把這些有變化的情緒，裝在一個模型裏，使牠們同機械一樣地活動，實是不可能的。既然不可能，我們對於音調，只有依人的個性與人的情緒自然地去發展了。

說到節也是這樣。

節，原來就是詩的排列法，包括一首詩的節數句數（或叫做行數）與句的長短等格式。向來舊詩有五言七言，有絕句律體等的區別；大概說來絕句與律體是屬於詩的節數與句數的，五言與七言是屬於句的長短的。這種格式，在現代也不適用了。因為照從前的格式，不免令人懷疑；就是「我們把一行一行的感情組成一首詩的時候，還是按着我們的感情組織的呢？還是只不過機械式的填寫一種呆板的格式呢？」如果一個詩人，把自己的感情完全拋棄不顧，只是把一種古人定的呆板的格式填寫起來便算是一首詩，這有什麼價值呢？我們要知道一首詩的分節分句及句中含有的字數，是以感情為基礎的，是跟着感情的起伏來決定的。所以我們對於一首詩裏面節數多少，每節中的句數多少，以及每句中的字數多少，在做詩的時候，是沒有計較及的，只

是以感情爲單位。我們的感情有熱烈的時候，有冷酷的時候，有奔放的時候，有收斂的時候，於是我們的每一首詩也因而有節的多少，每一節也因而有句的多少，而且每一句也因而有字的多少了。所以我們所謂節是以感情爲單位的；而且不但是感情，就是思想在一首詩裏也「各有他底自然的大小」，也可以爲節的單位。我們的思想有只够兩句或十數字的時候，也有丰富的思想够做數十節或數百句的長詩的時候，這都是詩節很有關係的。如果我們定要把一種呆板的格式來範圍這種最活潑而有變化的感情與思想，實在是無理的事。

所以現在的新詩的音與節，把舊來的格律完全打破，——但這不要誤會，打破只是打破那格律，並不是把音調與節數完全廢掉，——而重新採用一種自然的音調與自由的排列法。

總之，在這節裏，我們只是說明這兩點，一是音調，一是詩的排列法——節。在現代的新詩裏，對於這兩點完全拋棄了舊式的以格式爲主的外律，而採用了一種自然的自由的以自我的感情與思想爲主的內律；這是現代詩與古代的格律詩的分野，是極其重要的呵！

(節選自新詩作法講義)

怎樣做小說

謝六逸

作家在自然，人生之中，尋着自己所喜歡的題材，將它寫成小說。可是，并非將那些題材，漫然的寫作出來。作家必須借那些描寫出來的事件，情節，結構，人物，說出自己的旨意，訴於讀者。他所告訴於讀者的內容，由於作家個性的差異，思想的不同，題材的種類，其深淺未見得是同樣的。有的作家，在自己的作品裏，從自己的人生觀，說出淵深的哲學。有的作家，從自己的實際經驗，說出功利的觀念與主張。不管是那一種，作家總是借自己的作品，想要講說點什麼事情。這樣的「要說些什麼」(What to say)，就是文藝作品的「主題」

題」(Theme or Thema)。

例如菊池寬氏的一篇名作恩仇之外（原名恩仇之彼方）。這篇小說寫一個尋覓父仇的人，偶然來到九州的耶馬溪，他遇着了一個僧人，那僧人因為要濟度衆人，他單身用鋤挖掘石岩，鑿穿成爲一個山洞，使來往的人畜不必翻山越嶺，冒險喪生。他仔細詢問僧人的身世，審視僧人的容貌。他知道這僧人就是在十年前殺死父親，和父妾潛逃的仇人。他想立即替父報仇，可是村人們來代僧人求情。因為這僧人挖掘這岩洞已有九年的月日了，他們說讓他把這件功業完成之後，再報仇不遲。他答應了，他等待着，並且他希望僧人的功業早日完成，以便殺他，所以他也幫助他挖掘山洞。在這時候，他看見僧人振起猛勇的精神，狂人似的打碎石岩，他對於僧人的意志不覺佩服起來了。等到山洞鑿成的那日，他的替父報仇的念頭也同時消蝕了。

這篇小說的題材，是作者從耶馬溪山洞的傳說取來的。作者在文藝作品裏把它描寫出來，將它實在化。原作者的目的，並不在把這個故事說給大家聽。他在這篇作品裏，是想說出人力的偉大，能够以精誠的意念，雙手的微力，鑿穿大自然力的磐石。換言之，人類的羸弱的雙腕，對於大自然，本是無力的；用這樣的雙腕成就這種偉業，眼看着這種情景，則恩仇的情感，結局如破曉的星光一樣的微弱，沒有什麼價值了。作者的「主題」，就在於這點。

作品的取材是不受任何限制或妨礙的。作者就自己所想到的，以怎樣的方法，守怎樣的材料，這是作家的自由及特權。但是，作家的材料，從什麼地方取來呢？應該是從「人生」取材。

在「人生」之中，有無數的材料，像路旁的瓦礫一樣陳列着。要

採用那一種材料，乃是作家的自由，可是決不如拾取瓦礫那樣的容易。對於材料的認識，在作家是重大的問題。怎樣才可以認識材料，除了憑借我們的經驗之外，是沒有別的方法的。在作小說的人，經驗實是一把寶庫的鍵。經驗越廣，則取材的範圍越大；經驗越深，則取材的範圍也深了。經驗豐富，對於取材的功用很大，這是不用說的。不過單以有限制的自己的經驗為根據去取材，無論什麼作家，題材也有枯竭的時候。所以應該以自己的經驗做基礎，借「想像」之力，去描寫類似的材料。像這樣的取材，在描寫時，雖然可以够用到某種程度，不過結局仍不免窮迫的。人生的諸相，也不是只靠自己一個人就可以知道的。自己完全不知道的世界與生活，還有許多存在。例如看別人的小說，看劇，閱詩歌，閱隨筆。在各樣形式裏面，都記錄着各種人

生的姿態。或是看歷史，也可以知道其中有兩千年來的人類生活的各種記錄。這樣看來，除開自己的經驗以外的「經驗記錄」是無限地存在着，作家可以自由地取用。但是，把別人的經驗原封不動的取來，是不能成爲小說的。必須將它透過自己的生活，還原爲自己的經驗，然後描寫出來。這種經驗的意味，並非指外部的經驗，大多是指內部的經驗。比方說，我們從項羽的經驗取材，我們却不能經驗項羽的經驗，只有把項羽的經驗還原成爲我們的內部經驗，於此就發生了「主題」。

可以做文學作品材料的事件與形相，在人生裏無數地存在着，已如前述。說得極端一點，也許人間生活的一切，都可以作爲文藝作品的材料。戀愛事件自然可以作爲藝術創作的對象，並無特異性的，平

凡人的日常茶飯事，也可以作爲藝術創作的對象。

但是，在一個作家，未見得把一切事件都作爲創作材料的。作家自有其個性，隨從着個性，作家形成各人自己的藝術的傾向。所以，在這一作家，可以作爲優良材料的事件，在另一作家，此種材料有何等的價值，是難於言說的。例如芥川龍之介的鼻子的小說材料，在和芥川的傾向不同的久米正雄，能够引起何等的藝術的感興，是不可知的。因此之故，作家應該知道自家的藝術的傾向，在人生的無數材料之中，採擷適合的材料。

文藝作品之中，除了藝術的價值以外，尚須認識生活的價值，道德的價值，思想的價值之重要。從這一點，我們去選擇適合於自己傾向的材料。不過選擇所得的材料，不盡是能使我們的藝術的欲求能够滿

足的。所選得的材料，不過是「素材」，就那樣還不能成爲藝術作品。例如菊池寬氏的一篇岩見重太郎，那材料是連「講談本」（註：一種極通俗的讀物，材料多爲武士，俠客，劍客之類）上也有的故事。但是「講談本」裏的故事，和菊池寬氏的岩見重太郎裏所表現的故事決不相同。菊池寬氏在這篇作品裏，只選擇了岩見重太郎爲主人報仇的一段材料。僅這一點材料，決不能把這篇作品所表示的意味表現出來。他僅選擇這點材料，把當時重太郎的英雄主義是如何的有害無益，如何的愚拙等意味，寄托在那材料上，作爲作品的中心思想。對於這種材料，作者菊池寬氏自有菊池氏的解釋，把它作成藝術作品表現出來。

相同的材料，如果在別的作家，又將下別的解釋。各個作家，有

各自的生活，有各自的思想，對於一種事件所下的解釋，是不能雷同的。作者菊池氏有他自己的人生觀，哲學，對於這種場合的岩見重太郎，下了這樣的解釋。這種解釋是最適合於作者的藝術傾向的。

「主題」有時是早就存在於題材裏的，但多數是由於作家對於材料的解釋然後才發生的。

蕭伯訥的該撒與克勒俄巴德娜一作，是從此二人的歷史事實取材的，但是該撒與克勒俄巴德娜一作主題，未見得就存在於該撒與克勒俄巴德娜的史實之中。還有蕭的聖約翰一作也是如此，此作的材料，是根據貞德的歷史的事件，但在作品聖約翰裏所表示的主題，和史實所表示的意義決不相同。這些作品裏所表現的主題，是從蕭伯訥自己的角度所看出來的該撒，克勒俄巴德娜與貞德。換言之，就是蕭伯訥

所解釋的該撒，克勒俄巴德娜與貞德。

所以「主題」在某一種材料裏并不是特定的。一種材料，由十個作家來下觀察，至少可以得着十個「主題」。還有，對於一種材料，一個作家從種種不同的角度觀察，下解釋的時候，將有幾個不同的「主題」發生，是難說的。

作家對於材料的解釋，成爲重大的問題。爲什麼呢？因爲，某個作家，對於某一種材料的解釋，下了極漂亮的解釋，發見了可觀的主題；別的作家對於相同的材料，不過下了極通俗的，不出常識以上的解釋，因爲如此，作家的素質就可以分辨了。

作家對於材料的解釋，是表示作家的「人生觀」的程度的。作品中的「主題」，無非是表示作家所具有的哲學。低調的「主題」的內

容，就是作家的低調的哲學的指示。不出常識範圍的「主題」，不過表示「常識的作家」的質地而已。關於這個問題，就和「文藝與人格的問題」有直接的關係。一個作家的「人間的價值」，和他的作品的價值是成爲正比例的。

所謂「創作」這一回事，實在是整個人格的功業。作家的人格如何，是最初的問題，乃是當然的。所以要修養成一個「作家」，結局是要修養成爲一個「人」。

前面已經說過，「主題」是作家對於材料的解釋之答案。且是透過自己的心與眼而作成的答案。它不是別人的，是自己的世界觀，人生觀，道德觀的純粹的披瀝。所以「主題」不是借來用的，無論什麼地方，都自有其「獨創性」。

無論「表現」如何巧妙，「結構」如何有味，但是「主題」在以前已爲他人用舊了，則那作品的價值就等于零。我們特意冥想出來的主題，自信已經認識了它，將它描寫出來，不料那「主題」在二十年前已經被史屈林堡描寫過了，這是多麼悲慘的事。讀了托爾斯泰的小說，受了他的刺激，老老實實的把那「主題」拿來再寫一遍，這是多麼滑稽的事呢。

要想寫小說，至少要把東西作家所描寫過的「主題」，拿來看過一遍。

對於人間生活裏的各種事件，二千年來，許多人已經下了各種各樣的解釋了。前人已經走過的路，再坦然地走過，在做一個「作家」的人，應該知道這是恥辱才好。

在這個意味上，要想做一個「作家」，第一先要修養做成一個「人」（這是認識「主題」的原動力），同時，還得修養文學方面的知識（這是使人「認識獨創的主題」的眼光明瞭的學問）。

當創作的時候，我們應該離開沒有「生活的價值」的材料，落伍的思想，陳腐的題目，無意義的事件。我們要細心地去努力發掘獨創的主題，清新的主題，對於人生有「寄與力」的主題。

（節選自文藝創作講座）

怎樣編劇

熊佛西

此處所說的戲劇的結構，不是描象的，是具體的。

在描象方面，一個劇本難免不表現一點思想，不論是厭世的或是樂天的；因為一個劇作家有他的人生觀及宇宙觀。雖然他並不存心借着寫劇來宣傳他的思想，但是無形中他是一個思想傳播者。不過在未下筆之前，他必須要有不能不下筆的情感的衝動。有了濃厚的情感衝動，然後才可下筆，但是怎樣下筆呢？這就歸到具體的劇本結構了。

在具體方面，一個劇本應有高明的技術。劇本中的思想，是藝術的，這是關乎作家的天才，決不能勉強得來的；然而其中的技術却是能用苦工和長久的訓練換來的。技術是科學的，機械的。十九世紀以

後最長的劇本不過五幕，兩幕戲最少。不問劇本的材料繁簡，一個劇本必有三部分：頭，身，脚。即使一個獨幕劇，亦必具此三部：（1）頭部，介紹所有的脚色，將他們的關係弄得清清楚楚，令觀眾明瞭你在下面要說的是些什麼；觀眾明瞭之後，自然就會發生興趣，就急於要往下看。所以一個劇本的頭部最要緊的是明晰清楚。身部要有風波。風波要有意義，要有來路與去路，決不可像偵探小說中無情無理的風波。此之謂發展。發展須處處清楚，處處暗示，處處有吸力！脚部就是劇尾。劇尾要含蓄而有餘味。以上是獨幕劇寫法的大概。三幕劇，四幕劇，五幕劇的寫法，都是如此。

法國的大文豪大仲馬善於寫小說，不善於寫戲。但是他善於教人寫戲。有一天他的兒子小仲馬問他怎樣寫戲？大仲馬告訴他說：『第

一幕長一點，清楚一點；第二幕發展第一幕裏所說的；第三幕結束起來；但是處處要有聯絡；處處要有趣味與餘味。」這話非於戲劇有深沉閱歷的人不能道出！

當你寫戲的時候，你必須在腦海中建築一個舞台，因為戲是爲演而寫的。你收集的材料，要加以挑剔與剪裁。這是要有相當經驗和訓練才能辦到。獨幕劇的時間，是自二十五分鐘到四十五分鐘。兩幕劇及多幕劇，是自兩點三十分到三點。戲劇裏的脚色，愈少愈好。但是不可過少。因爲過少又嫌單調。總之，你第一要注意一個脚色有一個脚色的用處。寫劇時應當問自己：我要這個脚色幹麼？這個脚色可以省去嗎？這地方可增進一個脚色嗎？在每幕劇內最好不要同時有三個以上的脚色對話，因爲這足以使觀衆的注意力減少。並且要善於割愛

，不要把許多不要緊的東西擠在一個戲裏，因為這樣反能妨害劇中的精采。挑幾個最重要的脚色，表現一個或一段最精采的思想；否則印像就不深刻。並且須牢牢地記着，劇本是拆得開門得攏的，決不能隨便加減。同時去掉一切不要緊的動作的說明，因為聰明的導演家及演員，自然會隨時隨地的去體貼。

戲劇上的「三一律」是指時間，地點，與動作說的。這三項都要一律。亞力士多德說劇中的時間不要出太陽的一週（二十四小時。）

時間和地點可以打破三一律的限制，但是動作則萬萬不可打破三一律的限制。內外的動作應該一致。一個劇本的好壞，就看他的動作是否統一。法國劇作家最遵守三一律。英國的莎士比亞是一個浪漫派的作家，他不受三一律的限制。我以為時間與地點不必受三一律的限制，

但動作必須要一致。時間與地點雖不必受限制，但亦要斟酌。同時要顧到劇場的經濟，（佈景用費，）觀衆的經濟，（期待開幕和看戲的時間。）寫劇雖然不必要什麼規矩，但你必須知道一切的規矩。

「幕」有兩個解釋：一是指 act；一是指 Curtain。act 的功用多少偏重於動作方面的統一。有許多動作是肉眼可以看見的。有許多動作，只有「心眼」才能看見。全在作者的靈活運動。Curtain 是用在一幕表演終止時才落下來。在這閉幕的時間內，劇仍然是往下的演着，在觀衆的腦子裡聯續的演着。在這個期間所表演的動作或劇情，是肉眼看不見的。

有人以爲戲劇的價值不如電影的大，普通一般人都承認這是千真萬確的。其實不然。譬如在電影內要表現一個喜馬拉亞山，必須

把喜馬拉亞山的照片映演在觀衆面前，觀衆才能相信。這是電影的好處，也是電影的壞處。在舞台上要觀衆相信有個喜馬拉亞山，在面前不必一定要有個喜馬拉亞山，演員內心的動作，與演述的神情，可以告訴觀衆某處有一座喜馬拉亞山！假如觀衆肯用「心眼」去看，當然可以領略一座較電影中還要動人的喜馬拉亞山！這樣一來，自然餘味更長，力量更足！這不過是一個小小的比仿罷了。會寫劇的人沒有不會寫電影；會寫電影的，未必會寫戲。因為寫戲是抽象的工作；寫電影是具體的工作。

未了奉勸未來的劇作家，請你千萬小心不要上了規矩的當，你只可拜會規矩，切不可投降於規矩！

怎樣作小品文

錢畊莘

一

爲要適應現代社會生活上的需要，人類所使用的一切工具，都必然地起無窮的演變了。就文學而言，一般的趨勢，便告訴我們：精神的，形式的，都着着地在改變着。小說，戲劇，詩歌等體裁，在形式上，內容上，都是由複雜而簡單，由深奧而淺顯，由曖昧而明豁，由冗長而簡鍊，長篇小說的轉變爲短篇，荷馬式的長篇敘事詩的轉變爲抒情小曲，沙士比亞式的悲劇的轉變爲獨幕劇。因爲如此，小品文就成爲現代的必然發達的一種作品；所以有人說，現代的文藝作品都

從長大而向短小的新徑進行，而所謂二十世紀便成了小品文的世紀了。

小品文，從表面上看，是一種數百字乃至千餘字的短篇文字；從內容上說，乃是以暢快的，輕鬆的，即興的手段，表現着純粹的個人風格和情調的特殊文體。

閑來無事，在春日的金陽之中，在夏天的柳蔭底下，在秋天的蒼茫的夕暮，在冬天的和暖的爐邊，縱談一些『良辰美景』，或是『曉風殘月』，這種閑情逸趣，直欲令人飄然飛去：如果興到神會，就把當時口頭所談的閑話，用筆頭移上紙面的舒暢輕快的即興之作，便是小品文。

小品文的題材，是最寬宏，是最普遍的，它是適應於任何題目：

天下國家的大事，市井的瑣聞，書籍的批評，相識者的消息，以及自己過去的追懷：都能隨意的統御下來。至於表現，也任憑你自己及歡喜，想怎樣寫，便可怎樣寫。它『也有冷嘲，也有警句，既有幽默 (Humor) 也有感憤 (Pathos) 』(厨川白村語)『或描寫，或委曲，或縝密，或勁健，或綺麗，或洗練，或流動，或包蓄。』(朱自清語)講到體裁，叙事也好，抒情也好，寫景也好，——它還可用以寫日記，寫書信；也可用以替代小說，時歌，戲劇；全然自由，毫不受何等的限制。

二

爲研究便利起見，小品文不妨予以分類。

(一) 描寫體

將當前的景緻或物的狀態，根據作者的經驗照實的或印象的逼真地描寫出來，就是描寫體。茲分別舉例如辭：

A 寫景的例

1 紅樹點江村

『……遍田遍野的金黃稻稈，隨風起伏，而耀眼的金光，使我們想見站立在浩瀚的海邊，看早潮晚汐的情景。青蔥的菜田，東一片，西一片的，好像鑲嵌在黃金盤中的翠玉；映着陽光，又似一泓春水，泛着綠波的模樣：人似乎是在融融春日之下，有些懶慵慵了。幾棵烏柏樹，彷彿綴着滿樹紅花的天桃，在春光浩蕩之中，亭亭玉立：其瀟灑之風韻，頗有超脫俗塵的旨趣。老農三五，敲烟於茅屋簷前，閑話

桑麻；牧童六七，有吹橫笛的，有唱山歌的，有援木而舒嘯的，有垂釣於溪邊的；不知理亂，不聞黜陟，所謂世外桃源的風趣，不也就是這個樣兒嗎？鷄犬牛羊，也很安適恬靜，或在操場上邁步，或飛鳴桑樹之巔，或曝日光於田埂之上，任遊人來往，漫不經心！好一幅風物閑美的自然圖畫呵，簡直人是在圖畫中行走了——還找什麼畫題，還尋什麼詩料啦？』——自拙作劫後中節錄

2月夜

『麟雲一團，由西上升；飛過月下，即映成五色，到紫色緣邊，彩乃消滅。團圓的月，懸在天心，皎皎的銀光，籠罩着平和的孤村。四邊已靜寂了，地底潛藏的夜氣，像個呼吸似的從脚下衝發上來。』

——選自夏丏尊的文章作法

B 狀物的例：

1 山茶花

『昨晚從山上回下，採了幾串芡實，幾簇秋楂，幾枝蓓蕾着的山茶。

我把牠們投插在一個鐵壺裏面，掛在壁間。

鮮紅的楂子和嫩黃的芡實，襯着濃碧的山茶花——這是怎麼也不能描畫出一種風味。

鐵色的鐵壺更和苔衣深厚的岩骨一樣了。

今早剛從熟睡裏醒來時，小小的一室中漾着一種清香的不知名的花氣。

這是從甚麼地方吹來的呀？——

原來是鐵壺中投插着的山茶，竟開了四朵白色的鮮花！

啊，清秋活在我壺裏了！——選自郭沫若的山中雜記。

2月月紅

『……伸出兩個指頭，摸摸包心未放的花瓣，好像少女的乳頭，結實而膩然；湊近鼻子一聞，芬芳馥郁，猶是少女的肉香，柔媚而溫暖；看伊臨風婀娜的姿態與酒暈肉肌的嬌紅，不禁爲之神往，並帶了幾分醉意；而鄙澀的胸襟，也潤成甜適的美感：什麼苦悶，什麼煩惱，都飛到大洋去了！』——自拙作劫後中節錄

(二) 敘事體

敘述人或物的動作，變化，或事實的推移的現象的文字，叫做敘事體。可分爲傳記與雜記兩種。

A 傳記 傳記，如作者爲自己而寫，便是自傳，例如愛羅先珂的學校生活一斷片，周作人的學校生活的一葉，魯迅的自叙傳略，柳亞子的柳亞子自傳；爲他人寫，例如徐祖正的莫泊桑的病與死，朱自清的白采。（這裏因爲一時找不到短篇，想不舉例。）

B 雜記 雜記不像傳記那麼大多敘述名人之流，只是寫一些小人物和小事件而已。例如：

1 賈君

「賈君接到了友人的報告，特地冒雨從鄉間趕上城來看我。我看見他的衣緣上的點點的泥迹，心裡十分抱歉。

他是在我輩中不會失去天真的人，對人老是微笑着。他誠摯地詳詢我的近況，熱烈的友情，時時在言語上表情上表現出來。

他愛好自然，他對於花鳥，更有深切的認識。和他一道到野外去，他會告訴你各種花木的名稱和性情。他聽到了鳥聲，不但是會告訴你關於鳥的名字，還會告訴你關於它的傳說。

他對於自然的一切，都有濃厚的趣味。枝頭的花朵，路畔的小草，以及穿花的蝴蝶，唱歌的蜜蜂，於他都發生感情。

他是自然界的無冕皇帝，他是花鳥中的天使；他與春光一樣的溫和，永遠在快樂中過度日腳。』——錄自拙作忙中閑筆

2 孩子的歌聲

『意興闌珊，斜躺在牀上，閉着眼兒靜想。

一片孩子的歌聲，飄然從巷口傳來，這是以前不會有過的。快樂的音韻，抑揚的聲調，導引我忘却了現實，跨進了超然之境，回味我

過去的童年，陶醉於念舊的情懷。』——錄自拙作樓頭散記

(三) 抒情體

抒情體，就是抒寫感情的。自己的情感想如何抒寫，儘可隨心所欲。如一樣是哀感，痛哭流涕，摧傷無極地寫出來也可以，微歔默嘆，別有悽心地寫出來也可以；一樣是愉快，歡呼狂叫，手舞足蹈的寫出來也可以，別有會心，淡淡着筆地寫出來也可以。例如：

1 歸路

『路還老老遠，

脚是步不動；

淡黃色的葉子，時時從樹枝的空隙裏簌簌掉下，——

西山的落日，偏又斜了！』錄自拙作劫後

2 墓

「昨朝我一個在梅林裡徘徊，在一株老松樹下戲築了一座砂丘。我說這便是我自己的墳墓了。」

我便揀了一塊白石來寫上了我自己的名字，把來做了墓碑。

我在墓的兩旁還移種了兩株稚松把牠伴守。

我今朝回想起來，又一人走來憑吊。

但我已經走遍了這莽莽的松原，我的墳墓究竟往那兒去了呢？

啊，死了的我昨日的屍骸，哭墓的是你自己的靈魂，我的墳墓

究竟往那兒去了呢？——選自郭沫若的山中雜記

(四) 冥想體

冥想體的小品文，是一種敘事，抒情，戲劇三體混合而成的變體

；小品文中之有冥想體，正和詩學中之於冥想詩是一個樣兒。它有時採取敘事的方法來寫些關於人生或人生與宇宙關係的事，或有時採取抒情的方式來抒發自己或作中心人物的情感和思想，更有時採取談論的方式來表現自己的信仰或認識。如落華生的生，是有哲理的色彩，陳衡哲的運河與揚子江，是有訓誡的氣息。例如：

1『人是斗水裏的魚』

『……「人是斗水裏的魚」嗎？上，下，左，右，前，後，仔細一想，的確差不多，也竟有比魚還不如的；況人海裏的熱風，人海裏的寒風，較之撒哈拉，較之北冰洋，又是厲害得多；那末，人的前途，不是比魚更危險嗎？——那末，人是『杯』水裏的魚吧！——自

拙作劫後中節錄

2 天無言

『天無言，只有暗示。』

四時的運行，日月的普照，雲霞的燦爛，星光的閃爍，風的怒號，雨的瀟灑，雷的迅速，電的倏忽：隨時隨處在挑撥人的喜怒哀樂的情緒，在暗示人生的究竟；祇是人不會領略，不易感悟，不懂天的啓示，無所有動乎衷而已，哀哉！——錄自拙作燈下漫筆

(五) 談論體

談論點什裏，一任自己選擇。國家大事，生活經驗，文學藝術，趣語逸話，無一不可。例如：

1 雞

『雞告訴我們天地底覺醒，但所告訴的並不一定是光明。雞的第

一次開聲，是夜的最黑暗的時候。

雞是在深暗中叫的，雞是在深暗中叫的！——選是夏丕尊的文章作法

2 把救

『恍恍惚惚的聲光化電，模模糊糊的三王五帝，用不着的十一÷，念不清的A B C D：老是這一套把戲，送出了一批一批，——倒不如跑跑跳跳笑笑，少輕蔑些兒童心理！』——錄自拙作劫後。

(六) 諷刺體

諷刺體可以說是談論的旁枝。有看似沖淡而實深刻的：有看似冷漠而實熱烈的；有看似平凡而實突兀的。什麼嬉笑，什麼痛哭，什麼憤恨，什麼咒詛，都包藏着在；即所謂冷嘲熱諷，雋智幽默，樣樣齊

備。例如：

1 狗的駁詰

『我夢見自己在隘巷中行走，衣履破碎，像吃食者。

一條狗在背後叫起來了。

我傲慢地回顧，叱咤說：

「吠！住口！你這勢利的狗！」

「嘻嘻！」他笑了，還接着說，「不敢，愧不如人呢。」

「什麼?!」我氣憤了，覺得這是一個極端的侮辱。

「我慚愧：我終於還不知道分別銅和銀；還不知道分別布和綢；

還不知道分別官和民；還不知道分別主和奴；還不知道……」

我逃走了。

「且慢！我們再談談……」他在後面大聲挽留。

我一經逃走；儘力地走，直到逃出夢境，躺在自己的床上。」——

——選自魯迅的野草

2 不拘小節（！）

「自古成大事者，不拘小節！」

哼，「不拘小節」，好一句漂亮話！

我們以前的人，不知有多少屈死在牠的手下？現在的我們，還正在喫牠的虧；更不知我們以後的人，該有多少繼續着遭牠的冤枉！

不拘小節而成大事的英雄呵，你們成了大事以後，也曾有一秒鐘思念過拘謹小節而不會成大事的小百姓嗎？——錄自拙作劫後

此外，小品文裡面還有兩個特殊的主要的形式。第一是日記體。

初學小品文的人，最好是寫日記。大文學家的出世作，有許多就是以日記體寫成的。例如，歌德的少年維特之煩惱，朶斯托也夫斯基的窮人，都是很出名的。英國小說家司提芬孫更是從日記的練習中一躍而爲文壇巨子的。寫錄日記的訓練，實爲作一切文章的基礎。因爲日記體是最便於寫作，最富於趣味的緣故；日記的價值，常超越乎一切文體之上。茲錄復堂日記一節如下：

積雨旬餘，夜見新月徘徊庭階，方喜晴而礎潤如汗，雨意未已。二更猛雨，少選勢衰，枕上閱洪北江伊黎日記天山客話終卷。睡方酣，聞空樓雨聲密灑，霆雷如百萬軍聲，急起，已床上屋漏矣。兩炊許時，雷聲始息，重展衾枕，已黎明，是洪先生出關，車三四十里時也。

第二是書信體。書信是代替言語的一種工具，想說什麼話，便應寫什麼話，因為寫信的目的，是在把自己的意思告訴對方知道。茲錄

湯傳楹與尤展成書爲例：

庭前小梅數株，綠衣素妝，娟好如漢宮人。幽齋無事，靜對忘言。或時移書吟咏其下，攀條搖曳，暗香入懷，每當惠風東來，飄拂襟袖，挹其清芬，宛然如看故人。今雖飛瓊碎玉，點點青苔；然片光孤影，獨髣髴繚繞左右。倘能乘興而來，巡簷一索，便可共吟楚些，共招落梅魂也。

三

小品文是以抒寫生活爲基調的。有內容充實的生活，才能抒寫出

內容充實的小品文。

要生活內容充實起來，須注意思想的訓練與情感的涵養。

思想是人的一種活動。不肯思想的是呆子，不會思想的是白癡，不敢思想的是奴才。要使生活及文章的內容充實，思想訓練是十分重要的。我們必須把外界的一切事物的本質，關係，因果，加以仔細的體味；加以體味，一面就是在訓練我們的思想。

情感不是個個人都一樣的。有些人強，有些人弱；有些人對於某事的感情濃厚，有些人對於某事的感情冷淡。但是，要學作小品文，却須從各方面培養出情感來。

小品文因為本身的短小，只可描寫部分，担負不起描寫全體。所以取材的時候，要着眼細處，要留心人家不會顧及，容易忽略的地方

。描寫的時候，要用暗示的手段，將自己所得的印象，傳給讀者。

小品文的美質，和其他文體一樣，是明晰，強勁和流暢。

明晰是要使讀者一看便懂，使讀者讀了得到正確的觀念，要如此，需要兩個條件，第一是精確，第二是透徹。

精確是要注意類似語的選擇，筆頭癩的避免，濫調的屏除。

透徹是要注意避免句法的暗晦，同名異稱詞的含混，前行詞不明的代名詞及有關係的間隔。

強勁就是有力，也就是要使讀者得到深切的印象的意思。它可分為兩方面講，一方面就是就整篇文章而言，使讀者得整個的印象，這個方法，叫做涵蓄。還有一種，是就文章中的特殊語句或段落加以偏重的方法，叫做著重。前者是語句的選擇法，後者是語句的配置法

，所以也不妨分別爲選擇和配置來講。

強勁的語句的選擇，須注意（一）平易的語句，（二）特殊的語句，（三）轉義的詞句，（轉義是修辭法上的最重要的一種，其中可分許多種類；而作文的技術上的必要的，是明喻，隱喻，活喻，換喻四種），和（四）辭姿（辭姿是指文章或語句上的特殊的姿式，大約可分五種，即虛想法，呼告法，夸飾法，反語法，冷語法是。）

關於配置，須注意（一）着重的位置（足以惹起讀者注意的位置，是：開端，結尾，倒裝）（二）對句（對句可分爲疊句，偶句，聯句三種）（三）頂點（文章中把輕鬆的，微弱的，低淺的放在前面，而把重要的，偉大的，高深的放在最後，叫做頂點。）

流暢，就是要使讀者有無限的快感或好感。要知道怎樣才是流暢

，如何才能流暢，須先從兩方面去考察：一是消極的流暢，即怎樣避免不愉快文字的方法；二是積極的流暢，即怎樣獲得特別愉快的方法。

所謂消極的，簡單的說，就是要竭力避去難於發音的語句（1 語句的歐化，2 同音的重複）。至於積極的，（一）是流動（流動要注意快慢，程序），（二）是諧調（諧調就是聲音的自然調節：1 字音——音有剛，柔，粗澀，甜軟之分。清楚而平滑的韻，可以引起輕快與美妙的感覺；開張而廣闊的韻，可以引起颯舉與展拓的感覺。濁音使人有努力，衝撞，粗暴，艱難，沉重等印象；清音則顯示平滑，安易，流動，穩靜，輕妙，溫良與嫺雅。2 語句——短句促而嚴，如斬釘截鐵，如一柄晶瑩的匕首。長句舒緩而流利，如風前的馬尾，如拂

水的垂楊。張句宛轉而騰挪，如天驕的游龍，如廻環的舞女。弛句曼衍而平實，如戰場上的散兵線，如依山臨水的錯落的樓台。對句停勻而凝鍊，如西湖上的南北高峰，如處女的雙乳。諧調在詩歌裏面尤其重視。有悲哀的，熱烈的，雄壯的，綺美的，優柔的，曼衍的，素樸的，清潔的，平明的，簡約的，高難的，剛曲的，真是不一而足。）

(三)是統一，(四)是變化。

四

最後，還得談一談怎樣分段，怎樣選題。

文章的分段，和句逗性質一樣，同是表示區劃的。最小區劃是逗，其次是句，再其次是段。有時還有空一行另寫，表示比段更大的區

劃的；也有要想使某文句增加強度，特意分行寫列的。能適當分段，也是文章技巧之一。但須入情合理，不可無謂妄飾。

選題也是要緊的事。文章固然須苦心製作，而題目也非推敲斟酌不可。題目的好壞，有時竟有關於文章的死活。文章中儘有文字普通，因了題目配的妥貼，就生出生氣來的。小品文的題目，需要（一）簡約；（二）機警，（三）新穎；（四）美麗；和其他的文章的題目是不很相同的。

先寫文章後加題目呢，還是先擬題目後寫文章呢？我是主張先寫文章後加題目的。因為寫好了文章再找題目，比較地自然，比較地切實。

怎樣批評

郁達夫

批評這事情，依亞米愛兒說，是一種天賦之才，一種直覺，是神技與識見的問題，不能教授，不可言傳，——完全是一種藝術。（見

Mrs. Humphry Ward 英譯 *Annie's Journal* 二百五十頁一八七八年

五月十九日條）

照此說來，則文藝批評，可以不必講究了，這原是徹底之論。但在一般，則卑之無甚高，比較比較，研究研究，對於初學者，也未始不是一種認識文學的助力。

說到批評的能力，是任何人多少總有一點，譬如說這是美，那是醜，這好吃，那不好吃之類的初步批評，則就是粗人小孩，也該明

白。不過有了比較，積了學識經驗，則批評的程度，自然會更精細堅定起來。

文藝批評，是以文藝作品爲對象的批評。種種批評，因批評者所持的態度的不同，就生出各異的學說和派別來。但從根本上說，則古今來各派所爭持者：大別總不外乎兩種態度，即（一）是堅持批評的原則者，（二）是順被批評的作品和批評者的情趣者。前者則於定 Theory 時，比較便利，後者則於實際批評時，富有伸縮。我們若以前者的態度爲科學的客觀的態度，那後者當然是主觀的印象的態度了。古今來的文藝批評的見解之歧異，差不多全是這兩派的影響的更替。

（見 J. E. Spingarn's *Creative Criticism* P10.）

約略地說，則十七八世紀以前的歐洲文藝批評，是有獨斷的傾向

的，十八世紀以後的，是偏於主觀的印象的方面的。意大利的Scaliger是亞里士多德的繼代者，Pietro Arefino就是反對方面的健將。從意大利而至法國，則有 Boileau 與 Saint-Evremond 之對立。其後由 Saint-Beuve 而傳至為藝術而藝術的一分派，與從 Taine 至 Brunetière 的另一派。我們依批評家所持的態度的不同，為便利起見，可以把他們的學說分一分類，而來介紹他們的主張。

1，獨斷的批評 (Dogmatic Criticism) 此派起源於希臘的柏拉圖 (Plato)，而大成於亞里士多德 (Aristotle)，其後繼之者，為羅馬之霍來斯 (Horace)，法國十七世紀之博亞羅 (Boileau) 等。柏拉圖 主張文以載道，只知真，善，便是美。故在他的理想共和國 (Republic) 裏，詩人沒有生存的權利，因為他獨斷地承認詩人是不道德的

(Worsford's *The Principles of Criticism*, P. 22—37)。亞里士多德的詩學一書，是此派的最初的專門著作，以模仿爲藝術之起源，故重外形，而尊紀律。霍來斯繼其說而擴大其內容。至博亞羅，則以清晰、正確、實在爲批評的標準，雖於古典派的實寫作風上至有裨益，但範圍終覺失之太狹。

二，印象的批評 (*Impressionistic Criticism*) 此派的主張，已在前面約略說及，十九世紀的法朗士 (*Anatole France*)，在文學生活第一卷的頭上所說的幾句話，是可以代表這一派批評的態度的：好的批評家，是能將他的靈魂在傑作中的冒險說出者也。自周作人先生引用此語後，印象批評在中國目下的文壇上，頗見風行，但牠有太重主觀，使人只見批評者的靈魂，而不見傑作之恨。并且什麼是傑作，也

很不容易說。

三，科學的批評 (Scientific Criticism) 此派爲欲救印象批評的空疏之失，以分類，解剖爲批評之要務。小說家霍威爾斯 (William Dean Howells) 在批評與小說 (Criticism and Fiction) 一小冊子裏說：「將人心所產生的菓實，同自然科學家一樣的來分類解剖，說明這類這門的合不合法，完不完全，便是批評家的職務。」但不別好壞的結果判斷，而徒事解剖分類，似乎也覺得不夠。

四，審美的批評 (Aesthetic Criticism) 是以審美的學說爲批評之準則者，其要在辨別藝術作品之美，而分析，證明，測度一藝術作品中之迷人之點。要亦如印象批評一樣，範圍太狹，而兼顧不周。

五，欣賞的批評 (Appreciative Criticism) 此派係合用以上各派

的批評方法來鑒賞文學，而結果的目的，只在欣賞者也。含義較寬，方法亦主觀客觀的兩面互用，其失在於無一定主張，與柏拉圖的堅持一定之主張，恰恰相反。

六，創造的批評 (Creative Criticism) 這名字是美國新進批評家 J. E. Spingarn 所造。以爲批評很簡單，從前的一切學說，盡屬無謂。我們既知道文學是表現，則只須問作者有沒有充分表現出他的主意而已。此說出於意大利哲學家克羅采 (Croce)，英國的卡萊爾 (Carlyle) 所說亦同。

七，社會主義的批評 (Socialistic Criticism) 此派立腳於唯物史觀，以社會的物質的生產力來測定文學。以文學爲依存於社會的經濟構造之觀念形態，文學的職務，在闡明與促進社會的變革，故重在文

學的意識與力量。此說在蘇俄已促生有很好的稟實，世界各國的新興文學，無不視爲目前唯一的批評標準。

凡此種種，要皆近代的批評心的流露的一端，我們不能墨守一家之言，而有入主出奴之偏見。一味挑剔尋過，原非批評之意，只求欣賞快樂，也非創造文學者之初衷。解剖分析，須有目的，方生好果。此外則社會背景的關係與個人心理的關係以及歷史的意義，也爲批評文學者所必注意的地方。

既用了各種方法，積了許多研究之後，集各說而匯衆長，融會貫通，而後文學批評的最後任務，乃得完成。所謂批評的最後任務者，不外乎對文藝作品的評價而已。大約對一文藝作品的價值之測定，可以智的價值 (Intellectual Value)，倫理的價值 (Ethical Value)，

(或合以上二種爲社會的價值 Social Value)，情感的價值 (Emotional Value) (或稱詩的價值 Poetic Value)等三項來分說。文學既是表現，則內容與形式的問題，自然也不得不雙方顧到。

批評家本係與創作家並重的，故批評家的修養，也屬第一義的要事。

率真，寬容，同情，學識，爲批評家之四德。此外則人生的經驗，與想像力審美力的具備，亦爲好批評家之必須條件。

批評家同時亦創作家也，因批評文字，不得不清皙美麗，有力動人。

上述諸條件備，則好的批評，自然會產生，因之好的文學，也就跟着可以出來了。

怎樣研究文學

定價大洋六角五分

版權所有
翻印必究

民國二十四年三月月初版

(1—3000)

編輯者 華北文藝社

出版者 人文書店

北平琉璃廠西頭
門牌第一七八號

總發行所 人文書店營業部

北平東安市場北門西邊
路南金魚胡同二十五號

分發行所 上海英租界三馬路佩文齋

北平琉璃廠佩文齋
北平東安市場內佩文齋
北平青雲閣佩文齋
天津法租界廿四號路佩文齋

代銷處 各埠各大書店

北平人文書店出版書目

中國新文學源流

近代文藝思潮

新文藝批評談話

文學的藝術

英詩概論

中國文學批評史

中國古代文藝思潮論

諸子百家考

國學大綱

人間詞及人間詞話

讀詩札記

初日樓詩駐夢詞合刊

佩文新韻 一名國音分韻常用字表

近代散文鈔

周作人著

定價 宣紙 五角

孫席珍著

定價 洋五角

黎錦明著

定價 洋五角五

陳介白譯

定價 洋六角

張振先著

定價 洋五角

羅根澤著

定價 一元一角

王作人校譯

定價 洋六角

王作人校譯

近 刊

汪正己編

定價 宣紙 八角

王國維著

定價 宣紙 八角

俞平伯著

定價 洋六角

嚴既澄著

定價 洋五角

黎錦熙著

定價 洋九角

沈啓无編

定價 上卷 一元二

北平人文書店出版書目

現代散文選

現代中國女作家

黃昏(小說)

沒有仇恨和虛偽的國度(小說)

街頭夜(散文集)

委曲求全(三幕劇)

被幽囚的普羅密修士(希臘悲劇)

英雄(希臘神話)

生活的路(蘇俄小說)

白里安(傳記)

怎樣研究文學

現代中國書信選

現代中國日記選

英漢雙註嘉德橋市長(小說)

孫席珍編

草野著

丁文著

高素著

吳伯簫著

李健吾譯

楊晦譯

王永棠譯

熊紹鈞譯

周久安譯

華北文藝社編

魏元青編

魏元青編

劉德先註

上下二卷定價二元

定價洋四角五分

定價洋七角

定價洋七角

近刊

定價洋四角

定價洋四角

定價洋四角

定價洋六角

定價甲種二元六角
乙種二元

定價洋六角五分

近刊

近刊

定價一元二角

北平人文書店出版書目

英文動詞

趙德先著

定價洋七角

日本語法十二講

張我軍著

定價一元二角

法西斯主義運動論

張我軍譯

定價洋五角五

史前期中國社會研究

呂振羽著

定價一元三角

現代中國政治教育

楊漢輝著

定價一元二角

教育科學之源泉

張繼良年譯

定價洋三角

人性醫學

張我軍譯

定價一元二角

無機物定性化學分析

徐宗稼譯

定價精裝一元九
平裝一元三

舒塞斯平面幾何學解答

霍宏基譯

定價一元二角

舒塞斯立體幾何學解答

霍宏基譯

定價洋七角

施蓋倪高中解析幾何學

霍宏基譯

定價宣紙一元三
報紙一元

人文书店經售晨報絕版書籍

晨報星期畫報第一

都門釣魚記

都門藝蘭記

都門參鷓記

渾不似

愛的成年

杜威五大講演

小說第二集

愛美的戲劇

自己的園地

義賊畢加林

人世地獄

匪窟生活

遊記第二集

狂人

五卅痛史

柏女士講演討論集

說不得

銀行學

如此家庭

阿朵耳夫

體育紀念

子非厂著 二角五分

子非厂著 三角

于非厂著 八角

慎言著 一元五角

后安譯 四角

胡適譯 一元

許欽文編 五角

陳大悲著 六角

周作人著 六角

楊敬慈譯 六角

楊敬慈譯 四角五分

張健庵編 三角

俞頌華編 三角

楊敬慈譯 六角

晨報編輯處合編 六角

清華學生會 四角

許興凱編 四角

慎言著 六角

吳士瑜編 一元二角

綺青著 三角五分

葉鑾譯 六角

北平體育會編 五角

英日美侵略政策

六月

戀愛與結婚

爛漫之園

歐美教育思潮

登山

秋心女士

愛的破產

俄文重音譯法

水上詩集

將來婦女

春的歌集

東海之濱

悵惘

李宗武文

教育論文索引

普通民衆救國運動

二五附稅與財政計劃

臨城劫車案

晨報七週增刊

晨報六週增刊

日本早稻田大學

政學士陳震異著

寒霄編

愛倫凱著

朱舜琴譯

爛漫社出版

范鐫著

四壘文學會會員

金淑芳著

秦豐川著

謙小岑譯

湖畔詩社

倪貽德作

馮都良作

潘大遠等編

章裕昌等編

陳長蘅譯

陳震異譯

六角

一元

八角

一元五分

一元

三角

五角

一元五角

四角

二角

二角五分

四角

三角五分

三角

六角

一角五分

一元

六角

一元二角

八角

晨報絕版書籍總發行處

青東金琉璃
雲安魚市
閣場同廠
佩佩文
文文書
齋齋店

上海图书馆藏书



A541 212 0021 9012B

上海书店
售 1.00