


女
蒞
創
作
蒞
座



上海图书馆藏书



A541 212 0008 5783B



文藝創作講座
第二卷

上海光華書局刊

1932

文藝創作講座

第二卷 目次

1	次	目
* 講 座 *	* 藝 術 基 礎 講 座 *	* 文 學 概 論 講 座 *
詩 歌	一 般 藝 術 學	文 學 概 論
敘 事 詩	詩 的 產 生	文 藝 與 人 生
十九世紀法國抒情詩講話		
穆 木 天	朱 介 民	匡 亞 明
孫 席 珍		高 明 譯
朱 湘		

* 童話講座 *

童話學……

趙景深

* 文藝鑒賞講座 *

民歌鑒賞論……

李白英

鑑賞批評論……

洪秋雨

* 文藝批評講座 *

文藝批評……

傅東華

* 戲劇講座 *

戲劇藝術論……

馬彥祥

戲劇作法……

馬彥祥

* 電影講座 *

分幕與導演的研究……

毛秋白

* 創作經驗 *

我的創作經過……

張資平

從「故鄉」到「一縷酒」……

許欽文

研 究 作 品	導 講 座 創 作 指	潮 文 藝 思 講 座	講 座 小 說
---------	-------------	-------------	---------

莎 士 比 亞 的 「 哈 姆 萊 脫 」	辛 克 萊 和 他 的 發 展 小 說	創 作 修 業 論	文 藝 思 潮	短 篇 小 說 論	小 說 作 法
史 晚 青	李 文 生	高 明 譯	張 資 平	馬 仲 殊	高 明

文學概
論講座

文學概論

匡亞明

第一編 文學之一般的研究

第一章 文學的本質

先從藝術講起——藝術是什麼——藝術的分類——以空時間爲標準的分類法——各個藝

術的比較與分拆——文學是最高形式的藝術。

文學是什麼——中國古書裏的意見——典論——文章流別——文賦——與宋當木論詩書

——朱子家訓——西洋語學者的意見——文學作品與非文學作品——文學的體裁(分類)——

文學之一般的共同條件——這些共同條件的根基——文學的界說。

文學是藝術的一個部門，要講文學，當然得先從藝術講起。

在中國古籍裏，雖然也有「六藝」等等的名目，但拿它們來作爲對於藝術的解釋，那是最愚妄的事；因爲藝術之被中國人注意而給以獨立的位置作爲專門研究者，乃是最近的情形。

對於什麼是藝術這一個問題的聚訟，西洋的學者經了千百年來的努力，至今才稍稍由科學的藝術論者下了答案。這裏，我們沒有充分的篇幅與時間來專論這個問題，爲了對於進行研究文學這一點上的便利起見，我們祇需對於這個問題有個簡畧的概念就是；專門的研究，則有待乎專門的著述。

藝術究竟是什麼呢？托爾斯泰 (L. Tolstoj, 1823——1910) 在他化了十五年的工

夫著成的藝術論 (What is Art?) 裏，曾很詳細的介紹了歷來各家的學說，批評的綜合了這些學說而發表了他自己的意見如下：

「自己經驗過的感情，自己回想起來，於是用了運動、線、顏色、音響、或文字來表現的形式，來傳達這感情，使他人也可以感到同樣的經驗，這就是藝術的活動。」

日人黑田鵬信在藝術概論裏也說：

「舉例來說，譬如有一片美麗的自然風景，又有遭兵火之災，骨肉離散，而哀哭著的人。描寫這美的自然，就成爲繪畫；吟咏這悲哀，就成爲詩歌，前者是以自然爲題材的空間藝術，後者是以人事爲題材的時間藝術。感到自然景色的美，與骨肉離散的悲哀，是人的感情；繪畫與詩歌，是其發現。故藝術可說是「感情的發現」。(藝術概論第一章)

在相同的意義上，厨川白村氏進一步的把所謂藝術生活作了如下的解釋：

「並非道理，也並非法則，卽以自己的生命本身，真確地來看自然人生的事象，這裏就發生感興，也生出趣味來。進了所謂物心一如之境，自己就和所對境合而爲一了。將自己本身移近對境之中，同時又將對境這東西消融在自己裏。這就是指絕去了彼我之域，真是渾融冥合了的心境而言。以這樣的態度來觀物的時候，則雖是自然界的一草一木，報紙上的社會新聞，也都可以看作暗示無限，宣示人生的奧妙的有意義的實在。借了詩人勃來克 (W. Blake) 的話來說，則「一粒沙中見世界，一朵野花裏見天，握住無限在你的手掌中，而永劫則在一瞬」云者，就是這藝術生活。」（魯迅譯厨川氏出了象牙之塔）

綜合他們的意見，則所謂藝術者，可以有如下的幾個特點：

- 一 藝術是用各種形式來傳達自己的情感給他人的一種手段(1)；
- 二 藝術是感情的發現；
- 三 藝術是在物我相融合的對境中的一種忘我的生活；

這三種說素是建立在同一的基調之上的。這基調就是說，藝術只是一種純感情 (Pure emotion) 的活動，它只能表現著人們的感情這一方面。這是不正確的。藝術，不僅表現人們的感情，同時，也表現著人們的思想。而且，它一定是要通過了自己的思想——包括某種意識形態的全體——才能表現出來的。所以，蒲列哈諾夫 (Pechanov) 在藝術論裏，對於托爾斯泰的意見（同時也就是一般建立在同一基調上的意見），曾下了很嚴正的批評與補充。照蒲氏的意見，藝術是人們在自己周遭的現實影響之下所經驗的感情和思想，而用一定的形象表現出來的，因而藝術是一種社會現象。他說：

『藝術，以反映現實為其任務。並且，藝術不獨以反映現實之現在的現存狀態 (What is it) 為其任務，並且以反映現實之未來的應有狀態 (What it will and Shall be) 為任務。換言之，以反映那在進趨的運動和發達的狀態中之原原本本的現實為其任務。如是，在藝術的創作中反映自己的「存有」，理想等，

當然也包含在現實中的。」（何畏譯文學方法論者蒲列哈諾夫第四頁）

因此，所謂藝術，是人類的現實生活的一種有機的反映，是歌咏自己以及自己周圍的人類的巨大的歌，是人類的縣縣不盡的抒情底的一篇自叙傳。但這裡所說的抒情也是以現實為基礎，而經過作者的思索與揀選的。至於其目的，其務任，其影響，則因作者的社會環境而顯示出不同以至相反的傾向來，因為現實的社會

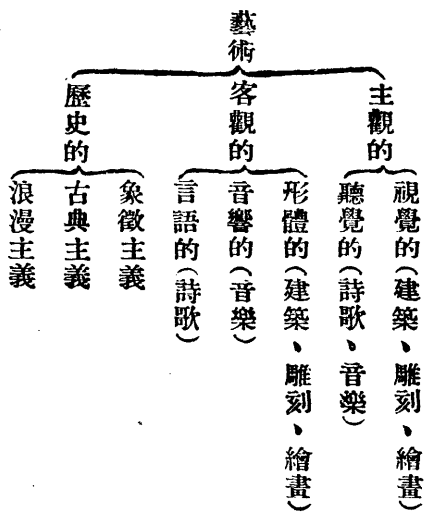
（1）托氏在藝術論中的另一個地方，說明言語和藝術的不同的作用如下：「人用言語能傳達自

己的「思想」於他人，用藝術則能傳自己的「感情」於他人。」但這樣把言語與藝術對立著是很不妥當

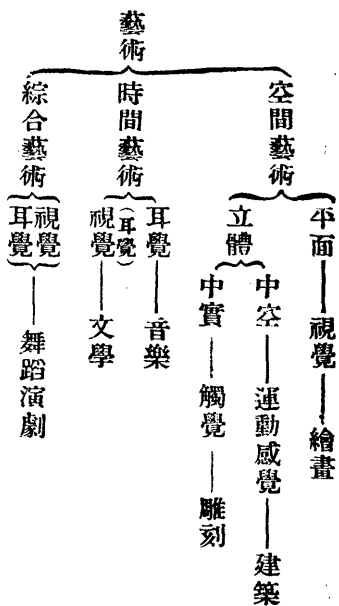
的。（見耽濟之譯藝術論六十五頁）

是因經濟的不平等而形成階級性的。那階級性的現實社會，必然的要反映到藝術上來。

藝術包括些什麼呢？攏統的回答，它包括了雕刻，繪畫，建築，音樂，文學等。黑格爾（Hegel 一七七〇——一八三一）曾把藝術分為下面的幾種：



黑氏的這三種分類法除第三種(歷史的)無確定性外，前一二兩種頗為一般人所採用。還有以空間和時間來區分藝術的，列表如下：



在上面兩個表中——我們可以知道文學在整個的藝術領域中是占著若何的位置了。現在，我們再來進行一些各個藝術的比較與分析，看文學與其他藝術對於人生的關係如何。我們知道繪畫是憑藉顏色與線來顯示其意義的，欣賞者可以直接由顏色與線所構成的圖形上去體會它的意味。雕刻則以凹凸的形體來傳示其意味，作者與欣賞者之間的關係，也是直接的一覽無餘的建立在凹凸的形體上。至於建築，除

立體的形體之直接的給欣賞者以觀瞻外，另含有廣大的實用性；然其傳與欣賞者的藝術的意義及關係，也是直接的。這三種空間的藝術，都必需藉賴極複雜的顏色，線，凹凸，及形體來把所要表現的事物或情緒傳達給他人，而其傳達的方式，却都是直接的，單純的。綜合藝術的舞蹈與演劇，雖傳達的情緒較複雜，但其所假藉的傳達手段——舞台、人物、樂器等物質也極複雜，而其傳達的方式也是直接的。至於時間藝術，即音樂與詩歌，其所傳達的手段為音響，物質的憑藉較其他藝術為最少。其中音樂的傳受必用聽覺，詩歌在吟咏時用聽覺，但以文字寫在紙上而成為文學時，便要用視覺。但在我們鑑賞一部文學作品的時候，雖然用視覺的，可與鑑賞其他如繪畫、雕刻、建築等完全不同。鑑賞繪畫、雕刻、建築等是直接的鑑賞其色，線、形的；而以文字表現的文學，我們不是鑑賞文字的本身，而是吟味著由文字綴成的每個語句所代表的內容；這內容，是要通過鑑賞者的想像與思索才能意會著的。若僅賞鑑文字的本身，那是賞鑑書法，而不是賞鑑文學了。所以文學所傳達

的內容，是簡接的，複雜的；而其假藉的手段，則僅簡單的符號——文字而已。正唯其所傳達的手段是如此簡單，而所表現的內容是無限的複雜，所以文學是藝術的最高的最完全的形式。不論社會生活是如何的複雜，宇宙是如何的遼濶，其他藝術所不能表現者，文學皆能表現之。

文學與藝術的關係等弄明白了，現在，我們要轉到文學的本身上來。

爲最完全的最高形式的藝術的文學，其本質是什麼呢？

在中國的歷史上，雖然也曾留下不少的文學作品，但要在中國的古書裏尋一條合乎所謂文學的定義者，却是不可能的事。在論語上有「文學，子游、子夏」的話，但這位孔老夫子所說的「文學」，恰當現在的 Knowledge，而與所謂 Literature 者，却離得三萬八千里。到漢朝，把文學作爲官名，似平是提倡文學的，但實際上也不過把「文學」當作「博學」解。直到魏文帝（曹丕，X——一六八六）才稍稍

的說了一些接近文學(Literature)的話。他說：

『夫文本同而末異：蓋奏議宜雅，書論宜理，銘詩尚實，詩賦欲麗。文以氣爲主，氣之清濁有體，不可身強而致。古之作者，寄聲於翰墨，見意於篇籍，不假良史之辭，不托飛馳之勢，而聲名自傳於後世。』(曹丕，典論)

其後文人便也漸漸的注意到這個問題上來。畧舉幾條如下。晉摯虞在文章流別裏說：

『古之作詩也，發乎清，止乎禮義，情之發，因辭以形之；禮義之指，須事以明之。故有賦焉，以假象盡辭，敷陳其志。古詩之賦，以情義爲主，以事類爲佑。』

陸士衡在文賦裏說：

『遵四時以歎逝，瞻萬物而思粉。悲落葉於萬秋，喜柔條於芳春；心懷懷以懷霜，志漸漸而臨雲。……慨投篇而援筆，聊宣之乎斯文。』

吳偉業在與宋尙木論詩書中說：

『詩者本乎性情，因乎事物。政教、流俗之遷改，山川雲物之變幻，交乎吾之前，而吾目出其胸懷與之吞吐，其出沒變化，故不可一端而求也。』

這裏，有的是說明文學的動機的（如摯虞），有的是說明文學的製作過程的（如陸機，吳偉業），但都是泛泛之論，搔不着癢處，始終沒有把文學的娘家還出來。清曾國藩也說了關於文學的話。他說：

『有氣則有勢，有識則有度，有情則有韻，有趣則有味，古人絕好文字，大約於此四者之中，必有一長。』（曾氏家訓）

他這裏所說的「文字」，大概就是指廣義的文學即所謂文章而言，但他把「氣」「勢」「識」「度」「情」「韻」「趣」「味」這八個字對立了起來，作為文學（廣義的）的四原素，也是含渾莫測。

直到新文學運動鬧得很起勁了，許多青年才熱烈的要求突破古舊的屏藩，而激

底的來認識文學的真面目。經了十幾年來的努力，文學這名字方常識的地掛在一般文學愛好者的口邊。但真正本質底地了解了文學的意義的，恐怕還是少數吧。

現在，我們回頭來看一下西洋諸文學者的意見吧。在西洋，對於文學是什麼這一個問題，也同樣的是鬧了很久也沒有鬧得清楚。像希臘的亞埋斯多德 (Aristotle) 則以爲一切藝術——不論是詩歌、戲劇、音樂，都是由模仿而來；其後有的把文學當作世界上最完美的知識的（如英國的亞諾爾特 M. Arnold, 1822——1838）；有的把文學當作是給與讀者以快感的聰明男女的一種思想與感情的（如英國文學史家勃魯克 S. Brooke 1832——1916）；有的把文學當作是天才們所專有而非一般庸俗者所能向往的人間的至寶的，特別是浪漫主義時代 (Romantic age) 的諸詩人（如拜輪 P. B. 雪萊 Shelley 等）。但文學究竟是什麼這個問題，依舊都沒有給以一個正確的具體的解答。

對於這一問題的解決，我們應該先問：那一種是文學的作品，那一種是非文學

的作品。拿中國古代的作品來講，詩經是文學作品，書經到爲非文學作品。爲什麼？因爲詩經裏的每一首詩，都是具體的表現著那些作者的實生活，及由這實生活而起的歡欣、哀傷、悲憤、熱狂等，我們讀了，也不由的起了相同的反映，因而百讀不厭。而書經，則僅是事實的記錄及抽象的議論，我們讀了，祇在記憶裏得到一個『原來如此』的概念，再繼續重讀時，則如同嚼臘了。再舉個現代的例來說，則舉凡幾何學，物理學，生物學，以至歷史地理等教科書，都非文學作品。因爲那都是抽象的理論及概念的記錄。反之，詩歌，小說，戲劇等則爲文學作品，因爲它們是具體的表現著作者的或社會的一切現實生活，及由此而起的一切思想上，感情上的反映的。

所以，從體裁上說，詩歌，小說，戲劇三者是文學的主要體裁；我們此刻所要研究的，就是以詩歌，小說，戲劇爲主要體裁的文學。但作爲文學之一般的共同條件的是什麼呢？亨德(W. Hunt)說：

『文學是通過了想像 (Imaginations)、感情 (Feelings) 及趣味 (Taste) 的思想的文字底表現，而在於使一般人們對之容易理解並且惹起興味的那樣非專門底的形式中的。』(轉引章譯本間久雄氏的文學概論十三頁)

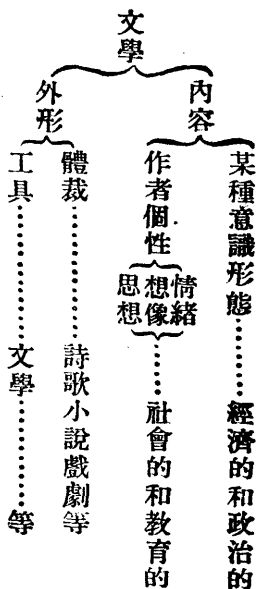
用想像、感情、趣味等作為文學的一般條件，不僅是亨德氏一人的意見，而且是代表了大部分人的意見的。所謂想像、感情、趣味，以至思想、人格等等，已常識的地掛在一般文學者的口邊。但這都是偏面的浮淺的話。我們知道，所謂想像、感情等，決不是憑空而來的，它們一定要植根於現實的社會之上。但因而有人說，「文學是社會的反映」，這也同樣是一句太攏統模糊的話。蒲列哈諾夫也表示著對於這樣說法的不滿。他說：

「文學是社會的反映——這樣，那般忠厚的俗人們一齊回答。但這個堂皇的定義還有一個缺點——祇是一個：這個定義完全沒有說明一點什麼，是無可捉摸的。文學究竟反映社會到什麼程度？並且社會本身究竟發展到怎樣程度？」

社會發展究竟在文學中怎樣反映著？何種文學的形式適合於人類之歷史的發展之某一個階段？關於這些不可避免的，完全必然的種種問題，上列的那個定義却一點沒有解答：說來說去不過仍舊是那一句話。」（轉引何譯耶考蕪萊夫的

文學方法論者普列哈諾夫三十九頁）

這一段話給了我們一個重要的暗示：所謂文學，是反映著每個階段中的社會的現實生活中的矛盾鬥爭與不協調，從而暗示著社會的必然的前途的。它雖然通過了作者的感情、想像、思想以至趣味等，但這些感情、想像、思想以至趣味等，也同樣的在他自己的環境——即某種現實的社會的影響之下，而不能是超然的。我會把文學的一般條件列成一表，現在把它引在這裏（見建設中國文學史的諸前提，新學生刊號，畧有更改。）



這個表所列出的的一般條件，是抽象底地把握了解剖了文學創作的全過程的。這裏有幾個特點：第一，一般人把情緒，想像，思想與個性並列，作個別的獨立研究，反到是模糊難解，且也沒有顯示出它們的基礎來；這裏，我把情緒、想像、思想三者統率於作者的個性之下，而植基於社會的和教育的之中；第二，一部偉大的作品，一定是某個階段的社會之紀念碑，因而一定是充分的在當時的某種社會意識形態的影響之下的，所以我把「意識形態」（自然是經濟的和政治的產物）列在內容的第一位，而「作者個性」次之，第三，外形僅是表現內容的一種手段，雖然極

劣的外形要影響到內容，但僅是精美的外形總是不能翹造出充實的內容來的。這些問題的詳細的討論，敘述在第二章裏。這裏，我們綜合上面意見，爲文學作一界說如下：

所謂文學，是以詩歌、小說、戲劇等爲主要體裁，以社會的某種意識形態爲基礎，通過了作者的個性，而用文字表達出來的最高形式的藝術。

文藝一
般講座

文藝與人生

武者小路實篤作

高明譯

關於文藝所以存在於此世的理由，我們有種種方法去說明它。但是要之不外乎是由於人的求知的本能和發表的本能。

我們一個人的經驗，是很有限的。倘若要人類有進步，那末我們便該把於人家有用的經驗和內面生活無遺地向大家發表，并且一方面去知道人家所經驗的事，所知道的事，所想着的事，所感得的事，使自己的生活豐富起來，進步起來，正確起

來，不去做那人家曾經做錯了的事，而從人家那裏學習於自己有用的事。——這個，是人類對個人的要求。

換句話說，便是我們人的心，並不是孤立的，人家的內面生活和自己的內面生活，是有所共通的，知道人家的內面生活，足以使自己的內面生活豐富，有力，正確。

隨便拿一件和文藝沒有關係的事來說說吧。比方說有一個人曾經經驗到，吃鱻魚足以致死；那末第二個人即使沒有吃鱻魚也會知道，吃鱻魚足以致死。但是倘若又有一個人出來說，鱻魚只要洗得乾淨，將毒弄去了，那末即使吃了也不至於出毛病；那末另外的人知道了這個事實，只要照着那個人所說的做去就是了。所以，是絕對沒有由自己去吃死一次試試而學得『食鱻魚致死』的事的必要的。將人家的經驗，人家的知識收歸己有——這是人類的一種本能。人類，能够不專靠自己去一一經驗，而將人家的經驗收歸己有，並且將自己所經驗的事傳給人家——即使那，是

極其微妙的經驗。人類既有這種本能，那末想竭力完全地滿足這種本能，當然不能不說是一件極其自然的事。

表現這種本能的，一方面是宗教及學問，一方面便是文藝。文藝和別的東西的不同，便在文藝竭力使觀賞它的人開心這一點。簡單地說來，文藝乃精神上的美食。當然這個也可以是大米飯，但是總之要煮得很好吃才行。至於宗教，學問之類，則可以不必如此，只要足以裨益人類的生活就可以了。但是文藝却非是令人開心的不可。藝術不應當是藥一樣的東西，叫人家本心不願意吃它，却因為它能够治病，所以非吃它不可。這樣的東西，不是藝術。

那末，是不是只要有趣就行了呢？是不是有趣的新聞記事，或是通俗小說和講談，（註一）就可以算是文藝呢？

固然，一篇東西，即使派頭是通俗小說或講談的派頭，有時候也可以是文藝；但是嚴密地講來，文藝沒有當作精神上的糧食的實質，是不可以的。內容空虛，

或是專門打動人家的好奇心而不能打動人家的真心，或是打動人家的心打動得太淺薄，都是不行的。

講談之類，讀時很有趣，過後便會覺得討厭。這是因為它只能打動人家的心的的一部分。所以，文藝上固然也不是絕對不可以利用好奇心，但是總之應當打動人家的心的全部才是。

譬如有人講，畫的花沒有香味。但是不管有沒有香味，沒有心，總之不能夠或為藝術。造花所以不能算是藝術，便是因為沒有心的緣故。倘若加上了匠人的心，那末即使是造花，也能成為藝術。

這就是說，文藝不可以是假造的東西。雖然是人工的也行，但是總要加進作者的精神，和心的感動才行。

比方說，漂流人的談話之類所以不能算是藝術，便是因為對於事實底感覺淺薄的緣故。倘若更往深處掘去，能夠掘出些什麼來，而從那裏開始敘述，那末也是能

够成爲藝術的。

便是說，我們吃了東西，肚子便會飽起來。但是倘若東西倒不少，却都是空虛的，那是很討厭的。光給我們吃不能成爲精神上的糧食的東西的東西，不能算是藝術。偶然的事件的羅列，也不能算是藝術。這時候，我們的心會光是感得空虛。心的表皮是被摘動了，心的深處却没有被打動，——這種藝術，便是通俗小說和講談之類。雨果 (Hugo) 的 苦人 (Les Misérables) 有一種搖動心的深處的力，所以我尊敬它，

不管形式是怎樣完整，倘若沒有力量去打動翫賞的人的心的深處，便不能算是好的文藝。所以文藝的特色，是在於它是一種有充實翫賞的人的心的力量的糧食。倘若讀了令人感得空虛，即便不能算是上乘的東西。不管描寫的是悲慘的事實也好，只要能使讀者的心躍動，充實，并且給他們以翫味那作品的一點餘地，那便要算是一部好作品。

比方說，即使愛第浦斯剝出了自己的眼睛，（註二）只要看的人心上能够受到大的感動，只要能有一種悲壯感，那便可以。

即使是殘酷，也能成爲藝術。但是這要看處理它的人的心如何而定。要和整個地打動自己的心的，不能避免的運命揪起來；並不是表面上的揪打，而是本心的揪打。這時候，作者只要能不耽溺於他的作品裏，那末便能成爲藝術。

藝術是心的糧食。人生倘若能以空虛去滿足，那末藝術將一點價值也沒有。人生倘若需要滋潤，和溫暖，或是充實的瞬間，和歡喜，那末爲滿足這個而存在的藝術，便有它的價值了。

由此可見，不能成爲心的糧食的東西，是不能算是文藝的。

不論你怎樣裝鬼臉，豎蜻蜓，吶喊，評理，倘若這些和那人的人生或別人的人生沒有關係，那是沒有用處的。這個也許有什麼存在的理由；因爲要把戲令人看得很有趣，這是事實。但是這却不能說是藝術。

藝術有種種。就光是文學，也有很多種類。最普通，我們可以把它分做詩與散文兩種：詩需要心的動搖，是當然的。就是散文，也不可以是事實的報告。事實的報告，是不能够算是藝術的；要寫出人在各式各樣的事件中謀全部地生活底姿態，才能成爲藝術。要做到這一步，沒有那人出全力謀生活底事實，是不行的。

比方說，被岩見重太郎和荒木又衛門那樣的人像瓜和蘿蔔一樣地砍死的人，你譬如寫得好，就可以成爲藝術。但是要辦到這一層，一定要以那個人的心爲心，變成那個人而砍殺，將被殺當做不能避免的運命來寫才行。描寫而沒有同感，是不能成爲藝術的。又倘若描寫的是偶然碰到而被殺的人，那末便應當寫出他的死影響到別人的生命，在那裏表現出一個人的生命，並且叫讀的人能夠同感。

當然，讀者不一定要完全化作那個人，光是在旁邊看着，也是可以的。這時候，總之要令人看得充分地動心才行。并且，讀了之後，要留下不快之感，不叫人家的心依舊空虛着。就是說，作者要在旁邊看着，充分地動着心，抓着癢處地行

文，絲毫不欺蒙讀者。若有欺蒙讀者的地方，和空虛的地方，若因成見而使心的活動走進了歧途，或是在某個地方停住了，那末便會在讀者心裏留下沒有滿足的感覺。而不待說，文藝是應當不在讀者心裏留下沒有滿足的感覺的。

(註一) 講談，是日本的說書。從前本來是用嘴說的，現在變得多用筆寫了。復仇，悲戀，……之類，都是它的最好的材料。——高明。

(註二) 出典於希臘神話。故事是這樣：西浦斯王萊西斯，受德爾法伊的神託，說他將來會被他的兒子愛第浦斯殺死，他害怕起來，便拜託一個牧者，叫他把愛第浦斯弄死，牧者不忍將他弄死，便把他拋在山裏了。後來有一個農夫將他抱回家去，撫養成人。到後來，愛第浦斯到德爾法伊去，路上碰到了萊西斯，不知道他就是自己的父親，和他打了起來，把他殺死了。後來因驅除西浦斯市的女怪斯芬克斯有功，便做了國王，出於不知，和自己的母親覺卡斯塔結了婚，把他立做了王后。後來西浦斯市發生惡疫和飢饉，諸神託，愛第浦斯的罪業遂暴露了出來；王后自殺了，愛第浦斯也發起狂來，剜出了自己的眼睛，由他的幾個女兒幫忙，扮作乞丐，漂流四方。幾年之後，窮死於德辰斯近傍的珂羅那斯，希臘悲劇詩人梭福克雷斯

(Sophocles)曾有兩種戲劇，描寫這件事。——高明。

二

所以，文藝是和人的心有關係的東西，而不是和肉體有關係的東西，這是極其明顯的。固然，有人也許要說，既然和心關係着，當然間接也和肉體關係着：對於這個，我不想提出反對的意見。并且，即使有人說人的心也不過是物質，我都不想反對。我們的心倘若是由細胞形成的，那赤文藝也可說是適當地刺戟細胞的東西。總而言之，我們的心，是有能和人家的心共鳴的東西的；而利用那共鳴的東西巧妙地把自己的心的顫動傳之於他人的心的，那便是文藝。我以為，在用自己動心的事情去打動人家的心的東西之中。最能夠以某種形式給人家以快感的，便是文藝。要給人家以肉感的快樂，和肉體的快樂，那另外有比較適當的東西在。至於要給人家

所精神上的快樂，則恐怕再沒有比文藝強的東西了。（因為事實上，文藝也是因為這個緣故才產生的。）而愈是好的文藝，也愈是能夠深刻地，有力地，和微妙地打動欣賞的人的心，純粹地打動欣賞的人的心。文藝要利用神經而在人的心上發生作用。利用聽覺和視覺而悅樂人心的東西，不待說是足稱藝術而無愧的。

有很多人是輕蔑着文藝，但是這種人大都是不懂得心上的快樂的。有些人也許可以直接和人家的心接觸而感得快樂，或是直接和自然接觸而感得快樂，或是專門凝思於宗教學問上面而不需要別的東西；但是這是例外。但是總之有時候，即使是不靠文藝而靠別的東西感得心之快樂的人，也非把那快樂傳諸他人，不能死心坦地。倘若能夠巧妙地把他的感覺傳諸他人，那人便是一個藝術家。

巧妙地傳示（照本來的樣子，不打折扣地傳示）——這是文藝的特色。在那裏，是需要着特別的才能。不管自己是怎樣能夠感覺，倘若不能將那感覺傳諸他人，那人便不能說他是藝術家。

那末，文藝的價值就僅在給人以純粹的心之快樂嗎？

我以為，這確實是文藝的最高而最純粹的目的。但是這是個件有着種種副作用。關於這最高目的，是難講得很。但是雖是『難講』，我以為說一說它的副作用，已可以多寡給文藝對人生有怎樣的作用這件事，一個說明。

第一，靠翫味文藝，人可以知道「人」這樣東西，知道自己以外的他人，知道人的心。知道人的本音。告訴我們人類社會上的事件的，有歷史，新聞記事，和記錄。可是這些都并不是照原樣地描寫人類的內面生活的東西。事件發生的動機和人物，固然寫着有，但是那些人的本音，却沒有寫着。倘若要一一寫出登場的人物的本音，那末歷史將無從寫起。固然，歷史有時候也可以帶着文學的派頭；但是純粹的歷史，却不能够寫出個人的生活，心理，和本音。因為，人家的心，是無從知道。怕造謠怕鬧笑話的人，是不能夠寫歷史上出現的人的心的狀態的。就是新聞記事，也是這樣；倘若連各種心理的個所都寫出來，那末敢保全盤沒有一句話是對

的。因爲人家的事，是無從知道。

人到底是怎樣的東西？要根本地懂得這個，捨文學莫由。文學雖然不能夠把各式各樣的人的心絕對無訛地寫出來，一個人的事却是能夠寫出的。就是說，作者的心，是表現在他的作品上面。我們讀了他的作品，便可以知道作者對於人類，對於人生，對於自然，或是對於各種事件，是把着怎樣的態度；或是理解到什麼程度，見解真實到什麼程度；他的心是怎樣地在動着。

一個作者盡管是分別描寫着這樣那樣的人物，却總不能越出他所能同感的範圍之外。但是，作者的心的真相却露骨地表現了出來。

所以，看各式各樣的人的作品，便可以知道各式各樣的人。并且一方面，還可以知道「人」到底是怎樣一件東西，把自己所見到的世界和他們所見到的世界比較比較，看一看自己的見解是對的還是不足。并且還可以靠着這樣做而使自己生長起來。

擴大自己的人生觀社會觀，鍛鍊自己的人生觀社會觀，足以使自已的世界擴大起來，明瞭起來；這是做人最要緊的事情。

我在學生時代，從一個教德文的先生聽到了歌德(Goethe)說的一句話，便是：『學習外國語，就是占領那個國家的文明。』也許是我記錯了，但是我總覺得這句話是對的，不管說這句話的究竟是什麼人。

同樣，我覺得『理解人家的作品，就是領有那個人的內面生活』這句話也是講得來的。我們一個人的壽命是很短的，經驗的範圍也很小。就是和許許多人交朋友，肯吐出本音來的人還是很少。因此人家心裏藏着什麼，我們是無從知道。但是倘若讀一讀那個人的作品，却立刻可以明白——那個人的痛苦，那個人的快事，那個人的經驗，那個人所見到的世界，都可以立刻明白。

就是要真地知道外國人的事情，也是捨文藝莫由。他們的文明雖然可以知道，但是他們的人情和事件，却無從懂得。但是倘若能夠讀一讀他們的文學作品，那末

我們便可以知道，他們也是一個人，並不是人以外的東西。而同時，我們還可以根本地懂得他們是過着怎樣的生活。

知道世上是存在着怎樣的人，他們是思想着，感覺着什麼事，悅樂着，悲傷着什麼事，——決不是什麼沒有意義的事。獲得能使自己的人生豐富完美底材料，決不是什麼沒有意義的事。知道人的隱藏着的方面的事情，和人生存而苦鬥着的情形，也決不是什麼沒有意義的事。

知道人，尤其是人情和人心，於人生實是一件很重要的事情。

三

還有，知道人與人的關係，人和自然，人和運命，被放在生死之間的人，男女的關係，……等等，以及各式各樣的人對於自己親自遇到，而正在考慮着，戰鬥

着，苦悶着，之類的事實所把的態度，和他們的解釋法，他們的吟味法，他們的戰鬥法，也是親炙文藝的一個利益。還有，人究竟要怎樣生活下去才好？怎樣便要破滅？當這時候要怎麼辦才是？——懂得這些事，於人生不是什麼沒有意義的事。

對於什麼事都貪圖安全的人，以及把和平築在虛偽上面的人，文藝會成爲一種可怕的力。但是在想懂得真正的事情，真地懂得人生，而在那上面好好地發展自己的人，我以爲知道文藝是很有益處的。

就拿我自己的事來講吧，新村（註）在開頭一年半年的時候，情形弄得很糟，就是那些挖着決心來的一些人，也漸漸動搖起來：所以有些人就說出了「人是不能信用的」的話。但是我是弄文學的，所以一點也沒有吃驚。我知道，人終於是人，預期是不會錯的；我早就看透了「人」這樣東西，所以這時候我倒反沒有知道世間有可以信用的人那樣地吃驚。比我吃過更多的苦頭來的人也許很多表但是他們却沒有能根本地懂得「人」這樣東西。這可以說是因爲他們沒有多讀文學的緣故。一些學

者看人的時候，是由外形看起；但是文藝人看人的時候，却是由原形看起。所以他們不要求人做超人的事情。而在另一方面，因為他們知道人是忿怒着什麼東西，所以懂得消除那原因的必要。

還有，弄文藝的人，是不會把自己的事情收起來不管的；所以他們能够寬恕人家的罪過和缺點。知道人的弱點和強處，和它們的原因，乃是文藝的效能之一。對於自己，他們是非常不信任的。

有些少年人，生吞活剝地讀了些文藝作品，便在那裏揚揚自得，這種人，誠足令人掩鼻。但是我以為，凡是精神的要求強烈的青年，真想知道人類，真想好好地展開自己的生命的青年，當都是愛好文藝的人。對不感得人心上，精神上，的飢餓的少年人，是不能加以多大期待的。

不待說，文藝能夠愈加把一個人化成他本人。還有，有的文藝，足以使人變成享樂的。但是講到把人化為快樂的奴隸，那末文藝之外，還有更直接的方法在。唯

有抱有真摯的心的要求的人，才能享受文藝。文藝，由它的性質上說來，乃是悅樂精神的東西，而乃是悅樂肉慾的東西。倘若刺戟肉慾的作用比悅樂精神的作用還要來得大，那便不是紙料的文藝。

當然，文藝的範圍是很廣的；肉慾雖不一定是壞的東西，但是我却不想說文藝都是有益而無害的。但是，害處即使有一點，——不過這也要看人來的——從本來的性質上說來，文藝總是人的生活不能沒有的東西。因為，不用說，人不能夠像動物般或機器般地生活着便心滿意足了。

(註)新村是法國的空想的社會主義者傅利葉(Fourier)所主張的逃避現世的理想境，公然當作一種計

畫唱導了的。武者小路氏曾仿照它建設了一個日本新村。——高明。

四

有些人，喜歡把人家的生命不當作生命，而將它利用在別種事物上面；因為國

家，因為社會，甚至於因為自己賺錢的緣故，不喜歡人家的精神和思想獨立，只希望他們像機器一樣地，一句不平的話也不講地服從。對於這一種人，文藝是有害而無益的。第一，在這些人看來，人生本身就不過是一件奢靡的東西。在因為人非機器的緣故而感得不快的人看來，文藝說是無意義還不够。因為，文藝能給人以自意識，給人以自覺，增大自己的生命，并且不叫人家滿足於虛偽。它告訴人家社會是這樣這樣的東西，人生是這樣這樣的東西，以及前面所講的一種人所沒有告訴他們的那些事情。它告訴人家本來的姿態。

它告訴人家人的自然性，自己有的東西人家也有這一點。

從前逃避着躲藏着的本然的要求，現在是懷着自覺醒了過來。和虛偽戰鬥！一般人現在是開始知道一次兩次地去懷疑違反生命的要求的事物了。他們并且懂得了人的精神和心在什麼時候才該真正快樂起來。現在，人開始在義理人情之爭上聽從了內心的要求，而忿慨那錯誤的義理。義理若是對的，便尊敬那重義理的人；從那

裏若是發生了悲劇，便要懷疑起來。

人愛正義，愛真實，愛春願，愛尊敬人家生命的人，愛勇於赴仁的人，而憎恨妨碍這些的事物，

思慮不足，會立刻被發見出來。愛坦白的人，而憎恨虛偽的偽善家。

憎恨疊起腐朽的東西而保住的和平，隱藏犧牲者而假裝的泰平。人的自然性是毫無顧忌地覺醒了。他們尊敬那思慮深慎，當心那該當心的事情的人，而不滿足那虛偽的放心。

文藝所以能領導人類，便是因為它表現着人類的意志，人的生命的本來面目的緣故。

它能夠做人的心的糧食，並且使人快樂。不懂得人的心的人，虛偽和欺蒙都是通用的。并且，我以為，即使是不出於某種主義以外的東西，人也日滿足。但是人的心是不會被欺蒙的。倘若有什麼比較真實的事物出現，心便會被吸去那一方。偽

飾的東西，是不滿足的，不能滿足人心的文藝，即使可以存爲文藝以外的東西，也是不能夠稱之爲文藝的。

但是這裏所說的真實，却不是說非把日常慣見的車物寫出不可。比方說，音樂雖然處理着日常不能有的音，但是打動人家的心這一點却是真實的。所以，只要打動人家的心這一點是真實的，便行了。

不管你寫的是多麼平常的事，倘若作者描寫的時候並沒有真實地動心，那末也就不能真實地打動人家的心。不待說，這也並不是說只要心動而描寫，便怎麼都可以。因爲，統御着心而描寫，也是一件很要緊的事；倘若把「無」寫成了「有」，那還是不中用的。

自己對那件事本來一點興趣也沒有，却要寫出來叫人家感覺興趣，是很無理的。同時，你所描寫的事物倘若過於偏重你一個人的趣味，那末人家便不會懂得，——這也是很明白的。比方說，你隨便問一個人說：『你還是喜歡提琴還是喜歡鋼

琴？』而他回答你說：『我喜歡鋼琴比什麼都喜歡得利害，不管什麼音，只要是鋼琴的，都能使我陶醉！』那末，除「哦！」地怎麼之外，你還能對他講什麼呢？

把自己感得的事情照原來的樣子不打折扣地傳示給人家，這是一件很要緊的事。要辦到這一層，應當取一種最有效的手段才行。至於方法，則不管什麼都可以，只要能適合目的。倘若不能適合目的，那末無論取什麼形式，都是不中用的。

所以，想要表現的動機若是無聊的，那末便不會產生出好的作品來。

還有，若是讀着看着，它不能把自己的心帶到深處去，那便是無聊的作品。要有能够整個地打動人的心的力——這在文藝，是一件很要緊的事。若是令人讀着只一時候感得興趣，那還不能算是好作品。

但是這裏還有「美」這樣東西要顧到。真實在文藝固然很要緊，但是美也是同樣的要緊的。

五

我的說明的方法很糟，所以像是有些雜亂無章。若要明明白白地講一句，那末就是：文藝是人的精神的糧食，那糧食的特色，便是味美。不叫人家起精神上的食欲的，不是文藝。

文藝并且不是事件的報告，也不是人家消閑的娛樂。這些雖然也可以巴合，却不可不躡進這以上的東西，即人的精神。空虛是不行的。沒有人心這件東西是不行的。還有，作者的完全的心的搖動，是需要着。這個不一定要露骨地寫出。此外，還應當勿過於偏重自己的趣味，要是一般的才是；不過，要因為這個緣故它在自己的心的搖動上作假，却是不行的。

在這世上，講要如實地懂得人類的心，捨文藝莫由。別的東西，不是太抽象，

便是太偏重於一方面。并且在現實社會，人是太隱藏本音了。而唯有本音，才能使人家動心。所以愛真實，飢餓着人心的人，勢必至於走上文藝之道。

文藝因為需要根本地動撼人家的心，所以不得不是真實的。起碼作者在描寫的時候，總應當真實地動心才是。只有作者描寫它的時候的心的動撼，才能在讀者心上引起反響。

所以不論描寫的是殺人的事實也好，作者倘若感得殺人這件事有趣描寫了它，那末讀者在讀它的時候便也會感得有趣；作者倘若感得痛快它描寫了它，那末讀者在讀它的時候便也會感得痛快；作者倘若真地感得那是一件壞事而描寫了它，那末讀者在讀它的時候便也會感得那是一件壞事；作者倘若感得害怕它描寫了它，那末讀者在讀它的時候便也會感得害怕。即使處理着同一事件，看作者的心相如何，讀者的心的動撼也會是非常不同。即使描寫着同一靜物，因描寫的人不同，看的人可得的感覺也會是大相徑庭。所以，描寫的人的趣味性，和心的深刻性，是很要緊

的。

所以，文藝上雖有各種主義，但是在我們看來，唯有它們最能使我們動心的時候，才有它們的價值。沒有興致或是打不起精神來描寫日常生活上不能有的事件的人，當然會變成一個自然主義者。但是，日常生活却很不容易被展開。想展開事物，一個作家會禁不住要變成一個浪漫主義者，埋首在階級鬥爭裏的人，會不願意去描寫不能幫助階級鬥爭的事物。

但是人類的心，却不是可以聽便一個人的自由要怎樣便怎樣的，也不是可以聽便一個國家，一個階級，或一個政府的自由要怎樣便怎樣的。人類的心，是以存在着的原來的樣子存在着。雖然在一個時候它可以被改變成另外一個樣子，但是倘若碰見了自己喜歡的東西，它便會無忌憚地拿起來吃去。這時候，它便會打破從來的束縛。在人的心裏，是有包含一切主義以上的東西的。

讓我們詛咒那想無理地把人類的心帶去自己心想的地方去的人的傲慢吧。倘若

世上有有支配人類的心的力量的東西，那便是真理和美，人類的意志生命的本來的
態態。

六

支配文藝的東西，便是心與心底融合，想把自己的心傳示給人家，從人家那裏
學習對自己有用的東西底本能。

因然有這個在能，人類才會把過去人類的經驗，事業，和文藝，收歸已有。因
爲有這個本能，人類才會從古今中外的人所產生出的東西裏儘量地檢取那對自己的
生命有用的東西。這是人類好玩的地方。這個本能給文藝以存在的資格；這我們前
面已經講過了因并且我以爲這也是不待說的。

但是，若要細細檢討起來，一個文藝作品裏當然可以發見出許多令人感得又滿

足的方面；但是人類却有一種忘去未被給與的方面而翫味被給與的方面的天性。比方說，他們光翫味能够聽見的音樂，而忘懷着不能夠聽見的音樂；光翫味吃着的味道，而忘懷着別的味道。而「美」這樣東西，是持有着一種不能被別的東西壓倒的力量，光靠它就能滿足的性質。

一個美不能替代別的美。各式各種的美能同時存在。

倘若文藝而沒有美，便將成爲新聞記事和雜錄派頭的東西；這個，不是藝術。這美是由何而生。我們雖然不能夠知道；但是它却有一種能在人的心裏煽起純粹的愛的力量。形式的整齊，調子的完美，文章的佳妙——這些，足以在人的心上給以一種美感。

「美」本身雖然是一件很難說明的東西，但是不美的東西却是容易說明的。

思慮不足，見解偏頗，足以引起人一種不滿足的情緒。不滿足的情緒，不是美。美應當令人開心才是，應當抓着癢處才是。當然，雖說是開心，簡單的開心也

是不行的。不過要令人心上担着風險，一直到終了都繼續着不滿足的情緒，也是不行的。

單調，也不是美。無聊，也不是美。情性，也不是美。空虛，也不是美。木上接竹般的胡謔，也不是美。米裏夾砂般的東西，也不是美。死的東西，和蠢動着的東西，也不是美。

那末，什麼是美？美便是那確實地動撼我們的心的東西，保持着調和的東西，常作新鮮的感覺的東西，生動的東西，沒有冗贅的東西，沒有不純的東西的東西，……之類；便是悅樂我們的心的東西，超越了個人的利害，不禁令人愛好的東西。有很多人輕蔑着美而生活着，但是不愛美的力量的支配的，却是很少。

托爾斯泰 (Tolstoy) 在二十七八歲的時候曾經寫過一本小說名叫路契命，寫一些愛錢如命嘴頭成天喊着『錢！』『錢！』的有錢人，不惜犧牲金錢和時間，趕去瑞士幽路契命地去聽一個街頭音樂家的音樂。請問，這是爲什麼來呢？還有，他們

在街旁邊一站就要站半點多鐘：請問，靠金錢的力量能夠叫他們如此嗎？——所以，人即使沒有意識，他們總常是追求着美。而美，也便可以說是人照這個樣子離開了利害打算而無意識地追求着的東西。

許多人愛好文藝，與其說是因為讀之有益，不如說是因為讀之有趣。因為他們想陶醉在那裏。它的原因，固然也許是在好奇心，或別的事件的發展，和性慾的刺激；但是照這樣子，我們的心是不能夠真正美化的。屢進這些東西以上的東西，而純粹地悅樂我們的心的，乃是美。又，唯美能把文藝的力量不斷地新鮮化。

「齣戲，翻來露去去演，人家還是不覺得討厭，這就是因為有美的緣故。幾百年，何千年的文學和美術若有價值，這就是因為有美的緣故。

因此，即使是用作宣傳的文學，只要裏面是含有着美，那末達到宣傳目的之後，也還可以有存在的價值。倘若沒有美，那末用作宣傳的文學在達到目的的時候，就會立刻失去了它的價值。好奇心在人是需要的。它對文學也有用；但是一部

作品倘若目的專是爲要滿足人家的好真心的，那末好奇心一滿之後，便令人不想再讀了。文藝需宣傳以上的東西，好奇心以上的東西：這是明明白白的事。

價值高的文藝，一定要遵守美的法則。固然，我并不以爲有人真地知道那美的法則，但是從美的性質上說來，我們可以和道細緻固然是好的，小氣却是不好的。象牙細工那樣的感覺，是很壞的。

又，調子自由固然是好的，變成了散漫却是不好的。調子并且不應當過於呆板。要有巧御神駿的派頭才好。還有，靜穆地統御着內面的脹裂的力，也是美的。但是內面的力倘若是貧弱的，却不行了。

有許多人不知道文藝是由心的要求而產生的東西。文藝是提供人的心最正真地要求着的東西底東西。倘若忽畧了人的心的本來的姿態，硬要給人以人的心並沒有要求的東西，也是沒有道理的。不管是怎樣的暴君，不管是怎樣的獨裁政治家和宣傳家，也不道够把人的心改造一道。講要讓人的心的一部分畸形地發達起來，一時

的固然也并非不能辦到但是人的心是不會就這樣滿足的。流行思想之所以不能繼續長久，便是因為它讓人的心一方面畸形地發達而讓別的方面餓了起來的緣故。人的心是希望健全地發達的。

而要讓人的心健全地發達，是需要着真，需要着美，善和道德，在足以使一般人的心健全地發達的時候，也是價值的。

所以，想叫人不自然地發達起來的人，以及想把人置於好隸狀態的人，是不喜歡文藝的。不喜歡所有的人有健全的像樣的心的人，會把文藝親為敵人。因為文藝是給人的本心的要求以滋養分，即使它生長的。

政治家說，如了回家的緣故，人可以統統死去；它文藝却說：「我可不願死去。我要想法子活着。」文藝即使描寫為國捐軀的人，也是文取政治家所希望的那樣的形式。一定，連國家這樣東西的解釋都不同。文藝是從人的本心上產生的東西，而不是從別的東西上產生的東西。無論描寫是怎樣寄觀，也不會隨隨便便地觀

察事實，或是把人當做了機器，把人當做了玩偶，即一定要真實的姿態表現出來，而在表現的時候，它要採取那最能人的本心上引起反響的方法。

不管怎樣描寫着生活難，文藝總想把人和運命是怎樣關係着，一個人的心是怎樣影響着他的一生，描寫出來。描寫和人的心一點關係也沒有的東西的，不是文藝。文藝之所以有各種主義各種形式，是因為一個人要照本來的樣子把本心不能不描寫的事物描寫出來，而不是因為別的。

我不打算在這裏說明寫文藝作品究竟要採用什麼主義，什麼形式，以及它的利害得失。因為我想，說明這個，另外有一些人還要比我適當些。但是照我着來，一個人究竟要採用什麼主義，什麼形式，總要由那個人的生活，體質，氣質來決定才是，總要由那個人的個性表決定才是。所以，一個作家只要能夠採用那自己最能專心致志地表現的形式就是；即要緊的乃是創作出自己的本心來，自己最愛好文藝來，使自己的藝術的良心整個地作用起來即創作。

可能地強烈地搖動人的本心：這是文藝之士的願望。要可能地廣泛地怕容人的本心的愛，一點不純粹的東西也沒有地。

文藝能够以一切形式而存在，却不能無人的心，人的音而存在。并且應當不勉強人家讀他們所討厭的東西。月評家的工作所以沒有趣味，便在讀那自己所不願讀的東西。唯有在渴的時候，水的價值才會被懂得。本來已經喝吃了水，却還一定要喝：這時候，水的價值當然不會被了解的。

文藝是應當在想讀得了不得的時候讀的東西。文藝有令人陶醉，令人怠惰，令人淫蕩的力；文藝是應當屬於禮拜天的東西；與其整天地埋首在文藝裏面，不如在日常生活的閑暇時光讀它。它固然也可以在腦袋最好的時候讀，但是在十七歲至二十三歲這幾年中拚命讀，則我以為也是好的。這時候若是多讀，那末心便會自然而然地變得豐富起來。倘若以為只要把學校裏的功課弄好了就行，是很錯誤的。

有很多人是非難着文藝；但是請問，非難了人的本心的要求，非難了人生，那

末倒是有什麼東西應當獎勵？

是不是人被低價地處理，是應當獎勵的呢？是不是醉生夢死，是應當獎勵的呢？是不是變成一架沒有生命的能率提高了的機器，是應當獎勵的呢？是不是動武

器，是應當獎勵的呢？否！否！感得做人沒趣的人，唯有靠着文藝才能發見知己。

碰到和自己持有同樣的心的人。

碰到想着自己暗暗想着的事的人。

碰到同志。碰到人。接觸到人的心，人的精神。

若說這是人生不需要的東西，那一定是不懂的人的本心的人。

只要愛能够愛的文藝就可以，懂得真正能够愛的文藝，是人本的一個最大的純粹的快樂。

七

我的說明很糟，所以你們也許不能夠完全懂得我說的意思。所以我要再簡單地說明一道：

文藝是從人的本心的要求產生出來的東西。展開人的想展開而不能夠在日常生活上展開的本心，這是文藝的任務。

翫味文藝，也是因為要展開自己的本心。文藝從人想以本來的姿態生活的要求，產生出來。

文藝上寫着社會的缺點，和人們的缺點，並不是因為是認這個的緣故，而是不能就那樣滿足的精神底表現。雖然是無意識地。

文藝是直接間按照本來的樣子表現人的本心的姿態的東西。所以願意照着自己的本心而生活的人，愛好文藝。在充滿着利慾觀念的人，文藝是沒有用的。在撲滅了人的本心而生活着的人，文藝是沒有用的。但是在願意照本來的樣子做一個人的人，文藝却是最好的味道。

所以倘若不能滿足這細要求，或者滿足得很少的文藝，是價值是很少的。

所以文藝應當充滿着生命，意識應當週到，而不致讓人的必偏向那一面。觀察實現，也是需要的；懂得人的心的要求，更是需要。

濫做着壞菜的廚子，是蹩腳廚子。

濫寫着讀了令人頭痛的東西的藝術家，是蹩腳的藝術家。

廚子應當給人家以滋養分，這是不待說的，然而也應當給人家以好吃的東西，讓人家很開心地裝滿肚子。留下空虛之感是不行的。創作文藝的人；也應當創作好的作品，讓人家很開心地讀它，并且滿足他們的心。

(一九三一，七，九，譯完。)

九版 中國文學小史

趙景深著 實價七角

著者曾將本書大意試講於江灣立達學園，編成後復講授於紹興第五中學，再加以增刪，講授於厲東海豐中學；所得結果極好。一時友輩紛紛索閱講義，諸生更以出單行爲請，爲此刊行此書，以公同好。本書常有作者之批評與感想，特點一也；本書注重興趣，故文筆極爲活潑，筆鋒常帶情感，特點二也；本書所敘文學家皆第一流人物，其不獲著名者均略之，蓋於簡略中求詳細者，特點三也；爲便於初學起見，參考書大半舉石印本之有注釋者，特點四也。用作高級中學教科本或初級中學二三年級選科教本均甚合宜。卽普通閱者，亦可獲得文學常識不少。

光華書局發行

藝術基
礎講座

一 般 藝 術 學

朱介民

第三章 感覺論

一 藝術感覺的種類

這裏所說的感覺(英語 Sensation 德語 Empfindung)，便是前章所述的藝術的感
覺材料。因而本章可題為『藝術感覺論』，又可題為『藝術的感覺材料論』。

感覺，除普通稱爲五官 (Five senses) 的視 (Sight) 聽 (Hearing) 觸 (Touch) 味 (Taste) 嗅 (Smell) 的五感覺之外，有溫覺，壓覺，筋覺，運動感覺，一般感覺，有機感覺等的種類。在此等感覺中，又從與藝術的關係的深淺的不同而別爲三類：即(一)與藝術有深切關係的而爲藝術的主要材料的感覺；(二)與藝術不甚有深切關係的感覺；(三)與藝術殆無關係的感覺。第一種又稱爲美的感覺或高感覺，視覺與聽覺屬之。第二種感覺，是觸覺，運動感覺，一般感覺等。其他的感覺，均是屬於第三種類。

感覺又可從空間(德語 Raum)與時間(德語 Zeit)分別爲空間感覺(Raumempfindung)與時間感覺(Zeitempfindung)二種。在空間感覺之中，更可由空間的種類分爲平面感覺，立體感覺，空間感覺(狹義的)三種，此種感覺所屬的感覺種類如下：

平面感覺——視覺……(繪畫)

立體感覺——觸覺……(彫刻)

空間感覺——運動感覺……（建築）

時間感覺——聽覺，運動感覺……（音樂舞蹈）

本章所敘述的，是藝術感覺的作用並各種感覺與藝術的關係。

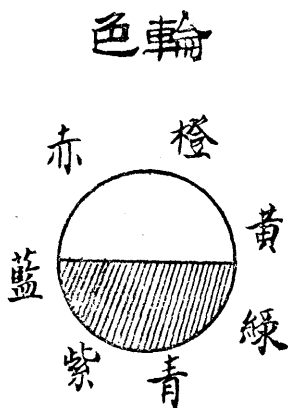
二 視覺

視覺的機關（Organ）是眼。眼所能感覺的，是色與形。色與形雖都是通過眼球前面的光體而映於背面的網膜的，然形是因眼球的迴轉而映於網膜的，色只是通過光體而映於網膜的，兩者的性質自然不同。這裏將兩者的形成與性質，簡單地敘述一下。

色是從種種發光體的光線碰着物體，一部分被吸收，一部分反射出來而生的。發光體主要的是太陽，所謂白天裏的色，便是由太陽光線而生的最普通的色。由月，電氣，與燃燒各種瓦斯，石油并種種礦物而生的色，是特殊的情形。夜裏的

色。很多的是由電氣而生的。然這種色要由電球之種類而有多少差異的，且此差異，亦是與由太陽光線而生的最相似。

太陽光線若由三稜鏡分解起來，則色的種類，就在分光帶 (Spectrum) 上表現着。其表現着的情形，是從赤色到紫色之間包含各樣各種的色，且逐漸依次序轉變的，而普通以赤 (red)，橙 (Orange)，黃 (Yellow)，綠 (Green)，青 (Blue)，藍 (Indigo) 紫 (Purple) 等七色為代表色。赤與紫並不是兩端，而是從赤又轉變於紫的，故前後相



結，可成爲輪，名爲色輪 (德語 Far enveils)。七色的中間，又可成爲十四色，更能成爲二十八色，然少則可由三色 (赤，黃，青) 代表之。此三色，名之曰原色 (英語 Ground colour)，而爲野蠻人及小孩最喜歡的顏色。關於原

色之間的，稱爲間色。一切顏色，都可配合此三色而生的。三色版（又名原色版）的製成，便是應用這個原理。三色版普通所製作的，是黃，赤，藍的三色的版，其順序，先印黃，次印赤，最後加藍。

色輪中相對之色，互稱爲補色（英語 Complementary colour），此補色作成對比（英語 Contrast）；色輪中相接近之色發生調和（英語 Harmony）。例如赤與綠，黃與藍，均是作成對比的；赤與橙，綠與青，均是現出調和的。又將色輪在紫與黃綠的中間用線隔分，則赤，橙一邊的是暖色，藍，青一邊的是寒色；前者又名爲進色，後者名爲退色。又從性質上說來，前者是明色，後者是暗色。然這是由色中所包含的光的分量的多少而成的。又任何色若加以灰色，則成爲一種稱爲 Broken tone 的濁的色。這是顏料上的問題。但一切色的法則，在顏料上要嚴格的用起來，亦是困難的事情。從太陽光線上分解起來，則色的種類，有上述的分明，然我們平時所用的顏料，是植物性的或是礦物性的，故很多的不能表現純粹的色。又在混合時，又

要伴隨化學的變化，故亦不能判然地進行的。

形由線成立，而線有直線（英語 Straight line）與曲線（英語 Curve）二種。曲線亦有種種樣式。要之，一切的形，都是直線與曲線的組合。形有由直線組成的形，曲線組成的形，和兩者混合的形；在此等形中，又有規則的形與不規則的形。

許多的物，不是平面的，其實有厚薄與自門口至奧處的距離的，可是我們的視覺，單只有平面的感覺，即令看見牠的自門口至奧處的距離與厚薄，亦是當作平面來看見的。例如我們觀看一尺左右的立方物，就是能看見牠的左右有一尺高，然而對牠的自門口至奧處的距離的二寸或三寸，不會看見的。把牠看作一尺高，是經驗與想像的力。此點有機會常在敘述運動感覺時再說明一下。

以上已將色與形分別地說明過了。其實形是伴着色的，色也在形中。所以在藝術的材料，色與形相伴而存在的。況實際，我們由視覺同時感到色與形的。因而，色與形是繪畫的感覺材料。換言之，繪畫是由色與形而成的。特殊的是色，實許多

方爲繪畫的生命；繪畫若離開色，便殆無價值可言。然繪畫有時也以形與線爲其主要的材料的。要之，色與形在藝術上居很重要的地位，且只是由視覺所能感得的，故繪畫稱爲視覺的藝術。而視覺是平面的感覺，故繪畫又稱爲平面的藝術。建築與工藝美術，有時亦很着重色與形二者，但牠們還須要視覺以外的重要的感覺。

三 聽覺

聽覺的機關是耳。聽覺所能感得的是音。音是由某種物體與其他物體相接觸發生振動而生的。此種能由振動而生音的物體，特別是能由振動而生好的音的物體，稱爲發音體。牠的主要物，便是動物的發聲器與人類所作的樂器。就是自然界的溪流之音，時雨之音，瀧之音，松籟等，亦是很美的聲音。在動物之中，鳥類特別如鶯，蟲類特別如松蟲，鈴蟲，也能發出很動聽的聲音。至於人類的發聲器即喉，則更能發出美的聲音。發出的音，其振動數規則整齊的，稱爲樂音（英語 Tone）；

不規則的，稱爲雜音（英語 Noise）。音樂主要的是由樂音作成的，而不過有時要混合多少的雜音而已。我們普通談話的聲音，因其是富於雜音，故不能成爲美的音。然調節的樂器，便能發出主要的樂音。以下就將此問題敘述一下。

音的性質，從音響學的觀點說來，有下列三點：

I. 強弱（英語 Loudness）——從振幅的大小而生的。

II. 高低（英語 Pitch）——從振動數多少而生的。

III. 音色（英語 Timbre or quality of Tone）——從振動的實狀而生的。

強弱是由於振動的幅的大小，即同一的振動數，在大的振幅之音是強的，在小的振幅之音是弱的。將此種強音與弱音，在放置某一定的間隔上而進行的，稱爲拍子，而拍子用一定的順序反覆進行時，生出節奏（英語 Rhythm）。拍子與節奏，是音樂上的重要物。

高低是由振動數的多少而生的。凡一秒從十六回乃至二十四回以後至三萬回的

振動所發生的音，都能在人類的耳朵上聽出來。反之，若由此振動數的以上或以下所發生的音，便不能在人類的耳朵上聽出來。普通男子的談話的聲音，其聲帶一秒振動百回乃至百三十回，而女子的高的聲音，約振動四百回乃至六百回。秋蟲的音，有時要達到振動二萬回以上。音的高低之差，即音程（英語 Interval），不是振動差，而是振動數之比。例如甲音的振動數為一〇〇，乙音為三〇〇，丙音為六〇〇，則甲乙的振動數之差是二〇〇，而高低成爲一與三之比；乙丙的振動數之差是三〇〇，而高低成爲一與二之比。即乙丙的二音，其振動數之差，雖是大於甲乙的，然他們的高之差，反是少於甲乙的。此種簡單之比所成的二個以上的高音，成爲調和（英語 Harmony）。一與一之比例，是最適切的調和，其間名爲 Octave 把 Octave 中間分爲八個音，就是所謂音階。又順序地配合此種高低之音，則生出旋律（英語 Melody）。樂器中如懷娥鈴，笛，喇叭等，當單獨使用時，調和的，而須以旋律爲其主要物，故稱爲旋律樂器（英語 Melodie instrument）；如披雅娜等，則須以調和

爲其主要物，故稱爲和聲樂器(英語 Harmonic instrument)；又如太鼓，鼓之類，則須以拍子，節奏爲其主要物，故稱爲節奏樂器(Rhythmic instrument)。人類之聲，在一人能作旋律；因而，喉是天然的旋律樂器。但人類當在二人以上合唱時，就同懷娥鈴，笛等的旋律樂器，當在二種以上合奏時一樣，自然能生出調和。人類的音，可區分如左的六項：

- 男聲
- 一．低音(英語 Bass)
 - 二．上低音(英語 Bariton)
 - 三．次中音(英語 Tenor)
 - 四．中音(英語 Alto)
- 女聲
- 五．次高音(英語 Mezzo-soprano)
 - 六．高音(英語 Soprano)

將此六種在二種以上組合起來，能成合唱(英語 Chorus)。其種類有二重唱，三重唱，四重唱，五重唱，六重唱等。然普通男聲及女聲，只能唱二重唱，三重唱，

而四重唱，（低音，次中音，中音，高音）則要在男女合同唱時才可能。

音色是由振動實狀而生的。例如在人類則由喉與聲帶構造之差，在樂器則由種類之差（即會同種類的樂器，亦有多少差異的）而振動的實狀是各異的，於是由振動所發生的音，在我們的耳朵上感得時，亦要覺着有分別了。甲的人與乙的人，披雅娜與懷娥鈴，即令他們發出的音是同樣高低的，然其性質仍然是完全各異的。組合各種樂器演奏時，名爲合奏。合奏有管樂器的和弦樂器的合奏。若合併管弦樂器，便是所謂管弦樂（英語 Orchestra）。又當以人的聲爲主而與其他樂器合奏的時候，稱爲伴奏。伴奏普通是人的聲用一種或數種樂器伴奏的。以上樂器的說明，即是音樂的說明。而音樂其實就是以音爲材料的藝術。音是由聽覺感得的；故音樂可稱爲聽覺的藝術。討論音的問題，是屬於音響學，音樂理論的；所以要詳細的說明牠，便非有賴於專門的討論不可。音之形成，是必要時間；沒有時間，便不會有音的。因而，可以說聽覺，是時間感覺之一種。

音不只或為音樂的材料，且成爲說話的材料，而詩文由說話成立的，故間接亦可說牠是詩文的材料。話雖這樣說，然音樂與詩文之用音爲材料，從藝術的本質說來，其意義亦並不是截然不同的，亦即在兩者之間要發生關係的。

四 觸覺

觸覺的機關是皮膚，而特別活動的是手掌的皮膚。用皮膚所能感得的，像手觸，肌接，或滑澤，或粗毛，都只是極大體的感得；因而，都是漠然的，不能同視覺或聽覺所感得的有同樣的清晰。這種情形，實不僅限於觸覺，凡視聽二覺以外的感覺，均是如此的。此所以在感覺中要以視聽二覺爲高等感覺，由而，又稱爲美的感覺，藝術感覺。以視聽二覺爲主要物而成立的，便是繪畫，音樂等的藝術。而觸覺則爲彫刻的主要的感覺，可是在鑑賞之際，又要將觸覺翻譯爲視覺。

製作彫刻之際，特別是當製作西洋式的彫刻，即以泥土作原型之際，觸覺是居

很重要的地位。又彫刻當以木或石等的實際材料爲材料時，亦是需用觸覺的。沒有手，便不能製作成關於彫刻的藝術；卽令有手，若沒有眼，亦是不可能的。故彫刻可稱爲觸覺的藝術。

工藝美術，特別是關於陶磁器的製作，亦是必要觸覺的。此外如染織品，毛織物等，也均需用觸覺的。

觸覺是對物體的直接的感覺。視覺只能作平面的感覺，上已敘述過了。可是只有平面的感覺，往往有不確實之弊；故須用觸覺來補助之。况卽令對於平面的直接的感覺，亦有時須有藉於觸覺的幫助。因爲由觸覺感得的平面，要較諸視覺所感得的，富有確實性。但平面上的色與形，是只能用視覺感得的。至於立體，更非只依賴視覺所能辦到，而須由觸覺才能感得牠的確實性。故觸覺又可稱爲立體感覺。

觸覺在一方面固然爲對於立體的必要的感覺，然在他方因其性質是漠然的，不能同視聽二覺一樣，能對對象物明瞭的區別出來，且常時要把牠翻譯爲視覺，而以視

覺爲其代理者，所以到底不能把牠過分的視作重要的感覺之一種。

五 運動感覺與筋覺

運動感覺 (Sensory movement) 的機關，是身體全部，而特別重用的，要算手足。這種感覺，更爲漠然的感覺。例如從甲的地點到乙的地點步行所感覺得着的，不外是感到費了精力 (Energy)，換言之，便是感到疲勞。我們用某種尺度知道距離的事情，這就是由運動感覺所感得的事情。我們要知道兩物間的距離，亦可用視覺來感得的，但用視覺時，因其全靠經驗與想像之故，那是間接的事情。此間接的事情，是與由運動感覺直接所感得的距離，其性質有點兩樣的。

建築與庭園，當我們從遠的地方用視覺來觀看時，這是與觀看繪畫一樣的，完全是平面的感覺。反之，當我們來接近建築物而觸其壁面時，便開始能直接的有立體之感；再之，我們若走入建築物的內部，則就能開始感受着建築的空間。同樣的，

我們步入庭園的內部，亦就能開始感受着庭園的空間。所以我們又可把此種運動感覺，稱爲狹義的空間感覺。普通，建築與庭園，亦要用視覺來鑑賞的；然此時的視覺，那是把觸覺與運動感覺翻譯成的視覺，亦即是牠在此時做個觸覺與運動感覺的代理者。我們鑑賞庭園與建築，固然要需用視覺，然我們要想達到有滿足的鑑賞，仍需要由運動感覺而行直接的鑑賞的。

運動感覺，不僅爲庭園與建築所必要的感覺，且爲舞蹈上的主要的感覺。在舞蹈者既不用說的，自然以運動感覺爲其主要的感覺，卽令在觀者，亦是通過視覺而感到運動感覺的。建築與庭園元來是靜的東西，亦只是由空間成立的東西，故單藉視覺所感得的平面感覺，就在瞬間上亦有某種意味的；反之，舞蹈是動的東西，又同時需要空間與時間的，故在瞬間上作平面的觀察時，那就要失却舞蹈所具有的意味了。舞蹈是綜合藝術，所以從感覺的觀點說來，亦可稱爲運動的藝術。

運動感覺是空間感覺，同時亦是時間感覺。瞬間的運動感覺，是不能思考的。

所以就在對庭園與建築所用時的運動感覺，其主要物固然是空間，然同時仍必要時間。換言之，便是由運動感覺而能對建築與庭園進行空間的及時間的鑑賞。視覺是純空間感覺，聽覺是純時間感覺，然運動感覺，則包含時間與空間兩方的，故亦可稱為綜合感覺。

在演劇的優伶之型，亦與運動感覺有極大關係的。所謂型，是空間的東西，然從一個型移到其他的型而動作之際，就須要時間了。故型從全體看起來，分明是須要空間與時間兩方的。此外舞蹈，演劇與運動感覺之關係，當在鑑賞論上再來敘述一下。

所謂筋覺，其實是運動感覺的部分的東西。其重要的，是在手，腕上的筋覺。我們當寫字之際，就會在運筆之間感着這種感覺。這種感覺，亦是與精力有關係的。但在運用時有所謂運筆的巧拙之分。在藝術上須要此種感覺的，為繪畫及文字；當以油土製作彫刻之原型時，亦是必要的。即在繪畫上，如宋元畫與後期印象

派等，因其着重於連筆之故，所以特別需要此種感覺。但在鑑賞之際，除明顯的表現着筋覺而能感着筋覺的如簡單的山水畫與一刀彫等外，仍然要把筋覺翻譯為視覺的。

六 一般感覺與有機感覺

所謂一般感覺（德語 *Allgemeinempfindung*），並不是特別的機關，而指當使用身體全部的感覺器官時的感覺而言。因其是使用身體全部的感覺器官，故將牠名之曰一般感覺。一切感覺器官，當在全部使用時，則其所感得的，都是漠然的。例如一個人進到一間屋子裏，立即全身感得非常的愉快，因為這屋子裏的四週，佈置，溫度等等，的與他的心情恰相適切。那末，這一個人的愉快，分明是由一般感覺護得的。但這裏的感覺，很接近於感情的，故亦可稱為一般感情（德語 *Allgemein empfindung*）。

人是有機動物。所謂有機感覺（德語 Organ'schemplindung），便是根據此點而來的感覺。亦即是由人的心臟之鼓動，血液之循環，胃之消化運動，及其他內臟諸器官之活動而生的感覺。此種感覺，亦是與一般感覺相同，都是漠然的。且牠亦很接近於感情的，故亦可稱爲有機感情（德語 Organischegefühl）

此二種感覺，並不是特別的與某一種藝術發生關係的，而實是爲創造一切藝術的製作後鑑賞的基礎。因此二種感覺，不僅是對於人類的性情之創造而有用的，且是爲日常生活間最必要的感覺；故牠們在藝術生活上，原是通過一切種類的藝術而都要與其發生關係的。但從藝術的性質上說來，與牠們最有關係的，那是建築，演劇與舞蹈。這因爲此三種藝術，原是綜合藝術的緣故。

七 其他諸感覺

除以上的感覺外，在感覺上尚有溫覺，壓覺，嗅覺，味覺等。然此種感覺，都

與藝術的關係是甚淺的。

先說溫覺。所謂溫覺，是溫度的感覺，其器官是皮膚。其實，牠是一般感覺的一部分。卽一般感覺在創造藝術生活的基礎時，就須要此種感覺。除此外，牠在獨立上與藝術關係是甚淺的。次說壓覺。所謂壓覺，便是壓力的感覺。牠與藝術的關係，殆可說是沒有的。

嗅覺與味覺，是屬於五官之中的，然牠們與其他三個感覺相反的而與藝術的關係甚淺的。嗅覺的器官是鼻，味覺的器官是舌；嗅覺所能覺得的是香，味覺所能覺得的是味。不其性質，亦同一般感覺一樣，都是漠然的。味有甘味，鹽味，苦味，酸味，辣味等，拿對食物來說，就有所謂燒牛肉的味，青菜豆腐湯的味等。香亦有甘香，酸香等，拿對物來說，就有所謂薔薇花的香，白檀的香等。可是味覺與嗅覺，要詳細的辨別香與味，那是不可能的。故在藝術上，此二種感覺，並非爲主要的藝術材料。香固然能配合起來成爲香水之類，然尙不能稱爲藝術。同樣的，味

固然在技術上有所謂種種烹飪法，亦是不能稱爲藝術。在烹飪法上也含有藝術的成份的，然此成份是色與形，那是與味無關的，况烹飪法上所用的器皿之類，又是屬於工藝美術。從另一方面說來，此兩種感覺，當在創造一般感覺與有機感覺的一部分的基礎時，確是有極大的幫助的。即香對於藝術的鑑賞，會有非常的幫助的，而味則對於有機感覺會給與幫助的。詩人當感着被溫暖的微風送來花香之際，往往就因此詩興勃發，立即歌咏成文；又當飲食之後，因被酒食的甘味所感，亦往往勃發創作詩文的興趣。這就是由事實證明味覺與嗅覺並不是截然與藝術全無關係的。我們往往鑑賞繪畫，靜聽音樂，觀看演劇之際，受着香氣與適當的溫暖所感，就立即增加我們的鑑賞的快感。同樣的，在寒冷之時，我們往往會因吃了溫暖的食物之後而增加我們創作藝術或鑑賞藝術的志趣。由此，可知味覺，嗅覺，溫覺等，均是與藝術生活有相當關係的。

不過，此種感覺固然與藝術有關係的，但到底不能爲藝術的積極的材料，只能

作爲間接的消極的材料而已。

學校教科書及參考書

名家撰稿，編著新穎適宜。
現代各大中學校採作教本。

中國文學小史

趙景深著

實價七角

文學研究法

宋桂煌譯

實價四角

小說論

郁達夫著

實價二角五分

小說的研究

宋桂煌譯

實價三角半

文學新論

王森然著

實價六角

何謂藝術

林文錚著

實價八角

藝術漫談

倪貽德著

實價四角

水彩畫概論

倪貽德著

實價四角

戲概論

馬彥祥著

實價四角半

戲曲論


余心著

實價二角五分

新聞文概論

黃天鵬著

實價八角五分



詩 歌
講 座

詩的產生

朱 湘

不會作過詩的人，那裏能夠知道詩是怎樣作出來的呢？因此，講詩的產生，免不了是自白。如今既是現在講詩是怎樣產生的，所以便拏我的一首詩來作證。這首詩叫「懇求」，是我在十五年秋天再回到清華讀書那時候作的；原文如下：

天河明亮在楊柳梢頭，

隔斷了相思的織女牽牛；

不料我們聚首，

女郎呀你還要含羞——

好，你且含羞；

一旦，我倆間也隔起河流，

那時候，

你要重逢也無由！

你不能怪我熱情沸騰，

只能怪你自家生得迷人，

你的溫柔口吻，

女郎呀，可以讓風親，

樹影往來親，

惟獨在我挨上前的時辰，

低聲問，

你偏是搖手頻頻。

馬纓在夏夜真正芬芳，
牠的穠郁有如汗漬肌香：

連月姊都心癢，

女郎呀，你看她疾翔，

向情人疾翔——

誰料你還不如月裏孤孀，

今晚上

你竟將歸去空房！

這首詩的感興是得於一個傍晚。李白說的「我覺秋興逸，誰云秋興悲」正可以拏來形容當時的氣候。我與一個同學在小山上散步並閑談；我們在一個藤蘿之棚下停住脚步，望着楊柳梢頭的一鉤新月。藤蘿的以及棚條的淡影映在身上與臉上，我

自視時，起了一種含有奇異的感覺。我便自思，這身旁的伴侶如若是一個我所鍾愛的女子，這時的情境真要成爲十分清麗了！我的這個同學——希望他不要見怪！

——相貌長得並不漂亮；我並不是那個愛上了一個男性貴族的王爾德——那時候清華也還不會向女性的同學開放；不然，我當然要說出一些什麼樣的話來，那只有天知道！實情是，我當時想像着這站在身邊的是我所極愛的女子，一個同我一般年紀，一種性格，同我一樣羞澀不多說話的女子，（當時我已經是丈夫並且是父親了，罪過，罪過！）我想像着向了這個女子，在這種境地之內，要說一些什麼樣的話。在心頭擁抱起了這個甜美的感興，我便回房去創作我的詩。

我自從十二年的冬天，賭氣離開了清華，在社會上浪游了兩年半，到此刻又回校，精神隨着肉體的舒適而平定下來了。我到了安心來作詩的時候了。兩年來作了許多詩，特別注重的是音節；因爲在舊詩中，詞是最講究音節的，所以我對於詞，頗下了一番體悟的功夫。詞的外形，據我看來，是有一種節律的圖案的：每篇詞的

上闕確定了本詞的圖案之方式，下闕中仍然複用這方式，（參差的細微處只是例外。）這種複雜的圖案在詞中（一氣呵成的小令除外）可以說是發展到了一種極高的地位。在西詩內，就我所讀過的，只有夏悝 Shelley 的「夜，」那首以

Swiftly walk over the western wave 一行開始的「夜，」才可以比得上詞的這種複雜的圖案。不過詞雖創造了一些最美妙的音節之圖案，後人按了平仄來填出一些膾炙人口，那就使人起了反感。我主張，新詩內努力於創造新腔的人，應該拏詞的原本的精神來作基礎，而深惡痛絕摹仿者的按譜填字。我便是根據了這種主張來決定了「懇求」一詩的模型。

複用行是詩歌音節之化合中的一種原質；普通，這種複用行是位置於詩章之末的。常川的這樣來運用牠，未免落套了。我在這首詩內，拏牠位置在每詩章的中間。並且我所創造的複用，與其說是字眼上的，還不如說是結構上的。

中國詩的音律學頗有類似法國之處。他們把音同字異的尾韻相協叫作「富韻」

Rimèriche；他們本國唯一的史詩，「霍朗之歌」Chanson de Ro and便是每詩章用的一個富韻。這種韻在中文內是最豐富的，所以古代的詩人，在運用尾韻的時候，便遵循了這種文字上的特象所指示出的途徑而進行，詩是通篇一韻，詞也一樣，曲是一折一韻。我雖然作的是新詩，作詩時所用的却依然是那有千年以至數千年之背景的中文文字，古代音律學的影響，（用古韻除外），我相信，新詩是逃避不了並且也不可逃避的。那科學的法國文藝批評家田納 Taine不是把文獻列作了那產生文藝的三大勢力之一嗎，便是爲了這個緣故，我決定了在「懇求」的整篇內只用一個尾韻。

平仄也是中文音律學中的一種特象，不可忽視或拋置。古代的詩詞作家曾經創造出來許多優美的音節之圖案，這是後人所應當充份欣賞，極端敬仰，並且因之鼓舞前進而努力於新的同等優美的創造的——慎詩，慎詞這一類的行爲我們應該深惡痛絕。新詩的讀法異於舊詩，所以舊時平仄的律法不能應用到新詩的上面；新詩作

者應當自家去創造平仄的律法。（記得從前有人否認我那「采蓮曲」中的

「荷花呀人樣嬌嬌」

一行的平仄，我只是暗笑：這行詩明顯的分成了兩截，與辭賦中的「兮」字行一樣，這一位如若是讀過「九歌」的，他一定可以極隨便的在「湘夫人」內發見「朝馳余馬兮江皋」「靈之來兮如雲」等行，在「山鬼」內發見「東風飄兮神靈雨」「留靈修兮憺忘歸」等行。退一步講，蘇軾的「夜泛西湖」絕句中的「菰蒲無邊水茫茫」一行，是出於一個精細的技術者之手，且是見於格律最嚴的七絕之中，這又該怎樣解答呢？）新詩內平仄的律法是要新詩作者自家去規定的；舊詩以及西詩的音律學可以拏來作參考，至於律法的創造，決不能用摹仿來搪塞。平仄是新詩所有的一種珍貴的遺產，且看新詩作者在將來是怎樣的去利用牠。

平仄的一種利用是在尾韻之上。詞中的「西江月」是一個例子。不過這種的利用在舊詩內並不會把長處充分的發展出來。我在這一方面，頗為努力了一番。就拏

「懇求」來講，每詩章的第三行都是用本韻的上聲字協韻，每詩章的倒數第二行都是用本韻的去聲字協韻；仄聲韻的運用，是爲了要複雜化詩章的節奏；去聲韻的運用，是爲了要在上聲韻之後，逼緊一步，使得情緒緊張起來。每詩章之末，用平聲韻來煞尾，是想着憑了弛緩的音韻來暗示出懇求後得不到答應的那時候心緒的降墮。

「懇求」一詩的時間之背景是一個夏夜，這與我得到本詩之感興的實際的時間，一個秋夜，是迥乎不同了——這便是作者在那想着增進詩之效力的時候所能有的自由。那麼，何以在這首詩裏面，時間之背景是宜於夏夜呢？戀愛本是一種最熱烈的情緒，何況是求戀，向一個羞澀少言的女子求戀，更何況求戀者是一個少年？除了夏夜，那兩個熱火之間的夏夜，實在是不能找到一個更合的的時間之背景了。春之晝是生長，茂盛；秋之晝是結實；夏夜却是喘息於戀愛之火後，期望着成熟與結實的那期間的象徵。

本詩首章的時間是薄暮，所以天河與雙星明亮着；末章的時間是深夜，所以看見月亮向西天疾翔。可憐者的懇求者呵，他申訴過這麼長的時間了！那女子還是憫他而應允了呢，或是保持着緘默而竟於「歸去空房」了呢？

舊歷的巧日離夏天不遠，懇求者見景生情，藉了牽牛與織女的傳說，用良機，別離種種譬喻的話來打動這個女子；嫦娥拋棄了熱刺刺的人世，去清冷的月宮中度那超乎凡人之壽限的類乎月中之冰山的長生，這懇求者想像她到如今已經過厭了這種生活了，這也是藉以諷喻這女子的，他看見月過中天，更進一層的來想像這是嫦娥趕到西方去會晤她的情人；牛郎與織女只能一年會合一次，嫦娥却是每晚去與情人幽會了。這是能够增進情境之緊湊的。

一片林地是本詩的地點之背景。馬櫻花清華是有，而却不在我當時所駐立的小山上；並且當時已是秋天，馬櫻花久已謝了。我寫詩之時，是想着北京（如今是北平）城內那紅牆側的一些馬櫻樹，以及牠們隨了夏暮之來臨而吐出的氣息。這氣息

活像是發自肌肉的；在夏天，在懇求與愛求的那熱烈的關頭，由肌肉上發出了氣息來，那是極自然的現象。（記得我在芝加哥的時候，有一個夏暮，去遊公園，在綠蔭深處，無意的散步過一雙情侶的頭前；那女子所發出的肌息，與美國梨的嗅味毫無分別。）

總之，一首詩的產生是要經歷一番複雜之過程的。形成這首詩的要素有作者的詩歌上的主張與天賦，（情詩有人根本上就不會寫，或是不主張寫；白恩士 Burns 的「Mar morriso」或夏悝的「Indian serenade」也大異於白朗寧 Robert Browning 的「The last ride together。」）有作者當時的心境，（譬如說，我現在就不會再作「懇求」這一類的詩，我如今所愛讀的情詩便是「The last ride together」的這一類。）有措置題材的方法。（本詩中將實際的秋夜易為藝術的夏夜，引入實際所無的馬櫻花，並且利用古代的傳說。）田納說過，文藝是由三種勢力形成的，牠們是傳環境，文獻。

詩 歌
講 座

叙 事 詩

孫 席 珍

英國的韓德生 (W. H. Hudson)，把詩分爲主觀詩 (Subjective Poetry) 和客觀詩 (Objective Poetry) 兩種；他以抒情詩 (Lyric) 代表前者，而把後者分爲故事詩 (Ballad) 和叙事詩 (Epic) 等幾類，在這幾類之中，他又舉出叙事詩爲其最確實妥當的代表。這自然是很值得重視的意見。

現在我們來談談叙事詩。

叙事詩亦譯作史詩，他的本字 *Epic*，原是從希臘語轉 *Epōs* 轉來的，*Epōs* 是「神托」的意思。因爲「神托」係用六音步的韻語相授，所以後來便轉爲詩的意義；我們知道，大多數的叙事詩，正是採用了抑揚格六步韻 (Iambic hexameter)

的。

敘事詩的解釋，有廣義狹義之分。廣義地解釋起來，凡以客觀法表現或敘述人生的經驗之一切作品，都可稱爲敘事詩，所以小說戲曲，皆爲廣義的敘事詩；狹義的解釋，敘事詩只是詩歌中的一種，牠的定義爲：「敘事詩是在至尊之神的統御下的英雄人物和超自然的能力所完成的某一重大題目或動作之高尙化的韻文的記述中之平心靜氣的言辭。」(The epic is a passionate recital in dignified rhythmic narrative of a momentous theme or action fulfilled by heroic character and supernatural agency under the control of a sovereign deity.) 我們這里所要說的，當然是後者而非前者。爲了避免與前者的解釋相混，有人主張稱後者爲特殊的敘事詩 (Epic Proper)，或改稱 Epic 爲 Epo. eo。

德國的美學家黑智爾 (Hegel)，說敘事詩的特質在客觀性，和抒情詩的特質在主觀性恰好相反。他以希臘的大詩人荷馬 (Homer) 和品達 (Pindar) 爲代表，來說明

抒情詩和抒情詩的差別：以爲敘事詩因爲是客觀的表現，所以牠的興趣不在作者自身，而在于詩中所歌詠的人物和事件；至於抒情詩呢，因爲是主觀的表現，所以我們對於牠的興趣，多寄託於抒情詩人自身，其所歌詠的人物事件，在我們簡直好像無所容心。美國的貢末爾 (F. B. Gunn-mere)，也曾論及二者的不同：以爲敘事詩是沈靜舒徐的心流之產物，抒情詩則是真摯熱狂的情感的表現；又從形式方面區別敘事詩和抒情詩，說敘事詩是傳誦的 (Traditional)，所以有同一的格調 (Uniform metre)，抒情詩卻隨作者之所好而有種種不同的格調 (Varied metres)；又敘事詩是在歌詠的 (Was chanted)，抒情詩卻爲彈唱的 (Was sung)，這也是二者的差異點之一。以上黑智爾和貢末爾的話，自然很值得我們的注意傾聽。總之，敘事詩裏已有理智的表現，牠是包含若干的理智成分領導情感而作成的；我們雖把興趣寄於牠所歌詠的人物和事件，但牠實在不僅以述說故事爲滿足，牠裏面還包含有更高的精神的力量。

著文學研究 (The study of Literature) 的美國文學家都德里 (L. Dudley)，曾把敘事詩的一般的特質再舉爲七項，現在就其所列舉者論述之於次：

一，篇幅很長 (Long)。敘事詩的題材，往往非常博大，所以牠的詩體必然的爲長篇鉅製；幾萬行的敘事詩，我們固已數見不鮮，多者甚至於幾十萬行，至少亦有數千行。如印度的摩訶婆羅多 (Mahabharata) 和拉馬耶那 (Ramayana)，一長二十餘萬行，一長二萬五千行；安尼烏 (Ennius) 的紀年史 (Annales) 亦有二萬幾千行；荷馬的伊利亞特 (Iliad) 和奧特賽 (Odyssey)，但丁 (Dante Alighieri) 的神曲 (La Divina commedia)，長各萬餘行；魏琪爾 (Vergil) 的伊泥易德 (Aeneid) 也不會在一萬行以下，都是適當的例。

二，題材常爲有關於民族國家之重大事件 (Events of national importance)。敘事詩的題材，大抵都是與全民族全國家或全宗教有非常的關係的震天動地的大事件；便以這種民族國家或宗教等等固定組織爲基礎，把當時的人類生活總括地表現

了出來。伊利亞特所表現的是希臘民族的榮光；伊尼易德所表現的是羅馬民族的豪華；喀摩英 (Cammoens) 的琉息阿特 (Lusiads)，表現了葡萄牙興盛時代的大發展；塔索 (Tasso) 的耶路撒冷的被救 (Gerusalemme Liberata)，表現了基督教十字軍的恢復聖地的虔誠；法國羅蘭之歌 (Chanson de Roland) 叙查理大帝 (Charlemagne) 的南征，有關於法國之成敗；德國尼柏隆根歌 (Nibelungenlied) 叙西格弗力 (Siegfried) 之死，其關係也繫住了日爾曼 民族之存亡。

三，人物常為超凡的或神化的人格之英雄 (Hero of superhuman or exalted Personality)。叙事詩爲了招致廣泛的社會的勝利，拯救整個民族國家或宗教的危急存亡，便不能不在人物之中指定着有超人性的或具備了神化的人格之英雄來擔當此任務。伊利亞特中的兇猛的阿契里斯 (Achilles)，摩訶婆羅多中的英勇的阿琪那 (Arjuna)，泥柏隆根歌中的殺龍的西格弗力，西班牙息特詩 (Poema del cid) 中的回教徒敬畏之如神明的德比瓦 (Ruy Diaz de Bivar)，都是這種英雄的典型。這種英雄

每每受着神的大力的幫助，所以敘事詩中不但表示了人間的爭鬥，且常有神們參加於其間。

四，人物之戲劇型 (Dramatic representation of characters)。敘事詩相當的富於戲劇的變化，其人物每如出現於戲劇中的人物一樣的生動活躍，使讀者覺得個個活現紙上，呼之欲出。荷馬二大史詩中的阿契里斯的力量，海倫 (Hellen) 的美麗，優萊賽斯 (Ulysses) 的智略，潘娜洛甫 (Penelope) 的貞節，伊泥易德中的狄杜 (Dido) 的熱情，拉馬耶那中的拉馬 (Rama) 的勇武，都使我們彷彿目見其人一般。

五，簡單和熟習的情節 (Simple and familiar plot)。敘事詩雖然有巨大的篇幅，但牠的情節卻往往非常簡單；其材料都取之於神話傳說和歷史，故必為我們所熟知的。現在試把世界文學史上的幾篇大敘事詩的主要故事 (Main story) 摘述出來，便可明白。

伊利亞特·希臘和特洛伊的戰爭 (Graeco-Trojan War)。

奧特賽：優萊賽斯的漂泊。

摩訶婆羅多：潘度斯 (Pandavas) 和卞洛斯 (Kurus) 兩族的戰爭。

拉馬耶那：拉馬的冒險。

伊泥易德：阿尼阿司 (Aeneas) 對於羅馬城之克服。

神曲：詩人巡游地獄 (Inferno) 淨土 (Purgatorio) 天堂 (Paradiso) 三界。

耶路撒冷的被救：十字軍對於耶路撒冷及其同盟國埃及和波斯的戰爭。

亞里奧斯托 (Ariosto) 的奧蘭度的狂怨 (Orlando Furioso)：基督教武士與異教武士

的爭鬥。

米爾頓 (Milton) 的失樂園 (Paradise Lost)：亞當和夏娃 (Adam and Eve) 被逐出樂園

六，崇高的風格 (Lofly style)。英國批評家亞諾爾特 (M. Arnold) 在論荷馬的翻譯 (On Translating Homer) 一文中，指出荷馬史詩的風格，具有敏活 (Rapid-

ty)，思想質直 (Directness of thought)，言辭清晰 (Plainness of diction) 和壯麗 (Nobleness) 四種特質。這話其實也適用於荷馬以外的其他敘事詩。我們讀無論那一篇敘事詩，沒有不感到其魄力之雄偉和氣勢之磅礴的；因為敘事詩乃是根據了廣泛的幻覺觀察人生，創成大規模生活的撮要，所以牠的風格必然的崇高而偉大。

七，非常的嚴肅態度 (High seriousness)。敘事詩都有一定的目的，牠給予聽衆和讀者的效果是在自尊偉大 (Sublime) 之感，使人高揚 (Uplift) 而沈靜 (Calm)，所以詩人在歌詠之中，決不能把濃郁的情感貫注進去，只能把牠抑制住而採取一種客觀的嚴肅態度。伊利亞特爲了要保持希臘的勝利，不能不讓特洛伊的偉大的英雄赫克托 (Hector) 在命運神的金大平下戰死；伊泥易德爲了要完成羅馬的未來的建設，不能不讓阿尼阿司堅決地棄了迦太基的女王狄杜而使她終因此亡身。敘事詩人不能以一種親切熱烈的態度去對付他所謳歌的人物；爲了貫徹敘事詩的一定的目的，他只能嚴肅地選擇了他的客觀的立場。

又貢末爾在詩學提要 (Handbook of Poetic) 一書裏，也曾把敘事詩的一般的特質加以論列；現在也概畧地介紹於後：

一，敘事詩是以想像 (Imagination) 和追念 (Memory) 爲根據而無發明 (Invention) 的。牠以表現過去爲職責，故必取曾經有過或以爲有過的事情來敘述，因此材料必基於神話傳說和歷史。牠的材料都產生在外的世界，如阿契里斯的憤怒，萊賽斯的漂泊，英國蜂狼 (Beowulf) 中的貝奧武爾夫 (Beowulf) 的恐怖等，都是歌詠者生活經驗以外的事實。敘事詩是以報告這一種事實爲其任務，所以敘事詩人很少爲自己個人而歌詠的。

二，敘事詩的構造是單純的 (Simple in construction)。敘事詩都有一定的目的，例如伊泥易德的目的是在羅馬的建設，神曲的目的是在靈魂的解放，耶路挪冷的被救的目的是在恢復聖地，琉息阿特的目的是在西印度的發見，史賓塞爾 (Spenser) 的仙后 (The Faerie Queene) 的目的是在表示善德勝於惡德，失樂園的目的是在

表示清教徒的理想；因為要使聽衆或讀者注意於這一定的目的，所以篇幅雖長，而其結構卻必須使之單純。

三，敘事詩是沒有教訓意味也沒有註解或說明的（No moral, no comment）。牠只按照着客觀的事實敘述着故事。在古代，牠雖然具備着教育的效果，但牠決不採取一種說教的態度，給人以道德的垂訓，或說明其所以然；牠只把道德意味包含在故事的解決裏面，讓人們自己去體會。

四，集中（Concentration）也是敘事詩的特性之一。敘事詩爲了要求興味的集中，所以必須把重要的行爲在短時間內表現出來而就收束。特洛伊戰爭本來延長到有十年之久，但伊利亞特卻只把其重要部分在二十四天之內敘述出來。優萊賽斯的浪游也繼續到十年，但奧特賽卻把重要的大事在四十二天之內敘完；蜂狼也是這樣。這種敘事經濟的技巧，是常爲近代小說所取法的。

五。敘事詩愛用插話（Epiodes）。荷馬的二大史詩中，常有許多的插話，如果

要舉例，可以舉得很多；此外如伊泥易德中阿尼阿司在狄杜面前敘出特洛伊的陷落，也是這種插話的好例。因為敘事詩既主敘事經濟，便不能平鋪直敘，而必採取倒置的敘事法；詩中除重要部分外，其餘都當作插話，所以插話一定很多。這種插話，對於事件的主要部分必然相結合而有密接的關係。

六，敘事詩常常運用成語 (Set Phrases)。最初的敘事詩，往往是在聽衆之前即席創作而朗誦的，所以朗誦詩人有時爲了思致的必要，必須常常用「閒話休提言歸正傳」一類的話，且又常用特殊的形容語句 (Epithet) 屢屢反覆着。例如說到 Troy，便說 Windy Troy；說到 Sea，便說 Wine-dark sea 或者 Man-soundi g sea；阿契里斯出場時，一定加以 Fleet-footed 或者 Fleet of foot 等都是。這種特殊的形容語句，後來便成爲敘事詩的特殊形式。

七，敘事詩喜用對話 (Dialogue)。敘事詩中常有很多的對話，因爲對話可以使故事更加生動。這裡沒有許多篇幅把各篇敘事詩的對話一一引徵過來，因爲如果要

舉例，可真有點不勝枚舉呢。

八，敘事詩注重行爲而不注重人物的性格 (More action than character)。敘事詩所表現的既爲有關於全民族全國家或全宗教的重大事件，牠的主要觀點當然在對全體而不在對個人；牠對個人的事不特別感到興味，牠也決不分開來把他們個別地加以批判，其中每一個生動的人物，都因關係于全體的事件而出現。敘事詩的題材很少涉及戀愛，也便是爲此，因爲戀愛是生活中之最個人的事件；我們看偉大的敘事詩人如荷馬，魏琪爾和米爾頓等人的作品中，都沒有戀愛；只有塔索把戀愛作爲他的作品構成因子之一，因此有人批評塔索的作品，說是不能稱爲完全的敘事詩。

以上都德里和貢末爾，都知敘事詩的特質列示得很爲明白；現在我們綜合其說法來總括地作一番說明，可以這樣說：敘事詩的主要意味，是在敘述一民族一國家一宗教一社會的重大事件，便以這些固定組織爲基礎，而將人類的生活和時代的歷史之總和作了全體的表現。黑智爾說，「敘事的基礎和形式，是以一民族的理想和

信仰的總體爲決定的。」(Its axis and form are determined by quality of the believes and ideas of a people) 也正是這種意思。

敘事詩通常分爲民族的敘事詩(National Epic)和個人的敘事詩(Individual Epic)兩類；韓德生則主張分爲成長的敘事詩(Epic of Growth)和藝術的敘事詩(Epic of Art)；也有人以爲應當分爲本來的敘事詩或自然的敘事詩(Authentic or Natural Epic)，文學的敘事詩或技巧的敘事詩(Literary or Artificial Epic)，幽默的敘事詩(Humorous Epic)和滑稽的敘事詩(Mock Epic)四類的。所謂成長的敘事詩，本來的敘事詩或自然的敘事詩，其實就是民族的敘事詩；所謂藝術的敘事詩，文學的敘事詩或技巧的敘事詩，也和個人的敘事詩相等。現在就把敘事詩分爲四類，分論如下：

民族的敘事詩，即韓德生所謂成長的敘事詩，據韓德生說，牠並不是某個作者的製作，而是自然發達凝成的結果，是集合了許多以前有過的材料，如不相連屬的

古談和早期的民謠及傳說等形式而構成的。(It is not in its entirety the work of singing author, but to some extent the result of a process of evolution and condensation, and that at a large amount of pre-existing material, in the shape of floating legends and earlier folk-poems and the sagas, is gathered up in its composition) 都德里以爲牠是某一英雄時代的產物 (Product of an Heroic age) , 是古詩的各種形式的成長 (A Growth from older, commoner forms of poetry) , 是沒有詩人的人格的代表 (No hint of the Personality of the poet) 而可以朗吟 (Meant to be recited) 的一種詩。

希臘的伊利亞特和奧特賽，印度的摩訶婆羅多和拉馬耶那；英國的蜂狼，法國的羅蘭之歌，德國的泥柏隆根歌，西班牙的息特詩，芬蘭的卡勒發拉 (Kalevala) , 都屬於這一類民族的敘事詩。伊利亞特和奧特賽雖相傳爲荷馬所作，但荷馬的會否存在，早已成了疑問；我們讀這兩首詩，雖覺其有創作的氣味 (Creative breath) , 但結構裏卻還含有羣衆的精神，所以我們可以相信牠是無意識的產生 (Unconscious

growth)，是某詩人或某派詩人在無意間把各種詩歌聚集而成的。摩訶婆羅多和拉馬耶那，雖亦傳爲委沙 (Vyasa) 和瓦爾米基 (Valmiki) 所作，但其不可信的程度，也和荷馬相當；這兩篇大敘事詩，其實乃是一個時代的文學的結果。

個人的敘事詩，即韓德生所謂藝術的敘事詩，據韓德生說，牠是個人的天才作於文明的時代而集古來敘事詩的形式之大成者。(It is the product of individual genius working in an age of scholarship and literary culture on lines already laid down) 都德里以爲牠是某一文明時代的產物 (Product of a civilized age)，是某一文學家的創作 (Work of a literary artist)，是表示了作家的人格 (Shows personality of artist) 而可以誦讀 (Meant to be read) 的一種詩。

希臘海西奧特 (Hesiod) 的農事與月令 (Erga kai Hemera) 和諸世神系 (Theogonia)，羅馬安尼烏的紀年史，魏琪爾的伊泥易德，意大利但丁的神曲，亞里奧斯托的奧蘭度的狂怒，塔索的耶路撒冷的被救，葡萄牙喀摩英的琉息阿特，英國史賓

塞爾的仙后，米爾頓的失樂園和得樂園 (Paradise Regained) 等，都屬於這一類個人的敘事詩。

這兩者的區別，看了上面的說明，大約已可明瞭。現在再來補充一點：即前者是集合古神話傳說及民歌自然發達而成，所以牠能保存這些神話傳說和民歌的本來面目；而後者呢，雖亦以神話傳說及民歌為題材，但已經過作者的攷證研究和改造，已非其本來面目了。所以韓德生說：成長的敘事詩是清新的，自然流露的，純樸的；藝術的敘事詩是學問的，好古的，學者的，模倣的。(The epic of growth is fresh, spontaneous, racy, the epic of art is learned, antiquarian, bookish, imitative) 這實在是很有意味的考察。

幽默的敘事詩，都德里以為是敘述不很重要的瑣碎事件 (Light, frivolous events)，具備了平易幽默的風格 (Easy humorous style)，表示了一種人生哲學 (Shows a philosophy of life) 的敘事詩。例如拜崙 (Byron) 的唐璜 (Don Juan) 便是。

滑稽的敘事詩，都德里以爲這是關於瑣小的題目而運用敘事詩的體裁 (Use of epic style about petty subject) 的一種詩，韓德生以爲牠是在平凡題旨的結合之下使用了規則的敘事詩之機構和組織，然後轉向其遊戲文字或談諧文章的目的去的 (The much nery and conven ions of the regular epic are employed in connection with trivial the mes, and thus turned o the purposes of parody or burle que) 一種敘事詩。例如相傳亦爲荷馬所作其實乃是小亞細亞的皮格勒斯 (Pigres) 作的蛙鼠戰爭 (Patrakheiomy-omakhia, or Battle of the Frogs and Mice)，蒲柏 (Pope) 的髮絡的被劫 (The Rape of the Lock)，薄脫勒 (Butler) 的休狄布拉斯 (Hudibras) 等，都屬於這一類。

但這些幽默的敘事詩及滑稽的敘事詩，其實都可以歸入於個人或藝術的敘事詩一類裏去。韓德生說滑稽的敘事詩只是藝術的敘事詩之一種較小的形式 (A mirror form of the epic of art)，這話自然很容易使人首肯；至於幽默的敘事詩，韓德生是根本不承認牠，我以爲也無妨說牠是個人的或藝術的敘事詩之一種特殊形式。

敘事詩的起源，較後於抒情詩，這是爲近代一般學者所公認的學說；獨貢未爾以爲敘事詩產生於抒情詩之前。貢未爾的說法，大概胚胎於亞里斯多德 (Aristotle) 的詩學 (The Poetics) 一書。詩學乃歸納希臘文學而成的理論，希臘文學史首敘荷馬，他即據此以爲敘事詩的發生一定比其他的詩早。其實他根本不知道在荷馬的兩大敘事詩之前，希臘早有詩人在那里唱着林納司 (Linas) 和波麥斯 (Borinus) 等等抒情詩歌，荷馬不過把這些抒情詩集合組織之而蔚爲大觀罷了。至於在東方，更不必說。中國根本沒有什麼敘事詩，當然以抒情詩的發生爲最先，這是誰都知道的；而印度，敘事詩卻確乎產生於抒情詩之後。再就學理方面來攷察：心理學地看起來，在原始藝術中，故事的要素發生最遲，而敘事詩卻是無論怎樣也含有故事的要素在內的；社會學地看起來，敘事詩產生於共同生產共同消費的時代，而抒情詩則更早地於個別生產的時候已經發生的了。所以敘事詩產生於抒情詩之前的學說，其實是很不可靠的。

關於敘事詩的發生，我們可以作如下的解答：

一，敘事詩淵源於合唱 (Choral or Chorus)。最初的詩歌，大都包含三種要素：

唱 (Singing) —— 歌 (Song) —— 音樂 (Music)

說 (Saying) —— 話 (Recital) —— 言語 (Speech)

動作 (Action) —— 跳舞 (Dance) —— 戲劇 (Drama)

這三者集合而成的藝術 (Composite art)，就叫做合唱，牠是原始的文學形式。由這形式出發，產生了各種詩歌，敘事詩便是其一。敘事詩的發生，是因爲原始的文學形式之其他的成分衰退，其中「說」的這個成分特別發展，於是有朗誦詩 (Recital poem) 的發生。由朗誦詩變爲傳說 (Saga)，再變爲民歌 (Ballad)，最後使變成敘事詩。

著文學之近代的研究 (The Modern study of Literature) 的莫爾頓 (R. G. Moulton)，曾有關於敘事詩的發展的過程之詳晰的圖表和說明，可資參攷。他說，最初是行

吟詩人的朗誦之不相連屬的或口頭的詩 (Floating on oral poetry of minus relation)，這不相連屬的口頭的詩，經過三個階段，其先是歌詠單獨的故事 (Unit story)，然後為故事之溶和 (Story fusion) 的歌詠，最後乃變為英雄詩 (Heroic Cycle)，但這英雄詩仍只是詩的一階段，並不成為完全的詩。經過這三個階段以後，乃有個人的著作之固定的詩 (Fixed Poetry of individual authorship) 之產生，這種詩是許多故事在一種普通的結構中之總合，這便是機體組織的敘事詩 (The organic poem)，亦即正式的敘事詩了。

二，敘事詩發生於共生社會 (Homogeneous Society)。原始社會，共同生產，共同消費，全社會全人類都有相互的密切的關係；有什麼快意事，人羣無不同樣興奮感動；有什麼失意事，人羣無不同樣難過悲傷；故藝術也為整個的表現 (A whole artistic expression)。敘事詩便是在這樣的情形之下發生的。

這種關係於全體的事情，約有戰爭 (War)，勝利 (Victory)，敗績 (Defeat)，收

獲 (Harvest)，春信 (Spring T'ide)，婚姻 (Marriage)，受封 (Initiation into Order Warrior)，葬儀 (Funereal) 和祀神 (Propitiation of the Gods) 等，敘事詩是以這種事情爲其歌詠的題材。

三，敘事詩產生於二大民族間有一種重大危機 (Vital crisis) 的時候。凡遇兩個民族勢力相等，人口相仿，要求相同的時候，政治上必然引起競爭的危機；於是爲了喚起羣衆的集合一致的精神，爲了表示本民族的遠大的理想，敘事詩乃應運而生。伊利亞特和奧特賽因了希臘和特洛伊的戰爭而產生；羅蘭之歌因了佛朗克族 (Franks) 和模爾族 (Moors) 的戰爭而產生；泥柏隆根歌因了蒙古民族和日爾曼民族的戰爭而發生，都是極有力的證明。

最後，還應當說明的是：敘事詩會盛行於古代及中世紀，到了近代，牠因情勢所趨，已不能再在詩壇上占一重要的位置，牠已日趨於衰落了。敘事詩之所以衰落，有下列幾種原因：

一，因了交通機關的發達，全世界已互 溝通，人類的理想逐漸趨向於一致，社會制度也日漸普遍化，那種民族傳統的精神，久已消滅無餘了。敘事詩既以表現民族精神為主，所以不得不衰落。

二，人類的生活日趨於現實，即有重理想者如象徵派新浪漫派等，也注意於表現人類內在的精神，對於宗教上的超人的神的絕對權力觀念已經打破；且因智力的發達，人們已經根本不相信有萬能者的存在，英雄崇拜的思想乃亦完全破壞。敘事詩以敘述神和英雄的行爲為主，所以不得不衰落。

三，原始社會的人類的思想感情是全體的，一致的；而近代資本主義社會的人們的意識卻是特別重視個人的，發展個性，是近代人的重要口號。敘事詩以表現全體為主，所以不得不衰落。

有人或者要問：將來呢？將來的社會意識豈不正是全體的集團的嗎？那麼·敘事詩在將來是否會復興呢？我看敘事詩在將來恐亦無其地位：因為 始的社會意識

雖爲全體的一致的，然而不是呆滯的刻板的；將來的社會意識，也是全體的一致的，然而不是活動的。

四，近代的散文小說異常發達，牠表現人類生活，而其敘述的方法卻比敘事詩要自由方便得多，這是因爲敘事詩有韻文的種種拘束的緣故。所以敘事詩到了近代，不得不把牠的地位讓給長篇小說 (Novel)；莫爾頓稱近代的長篇小說爲人生的敘事詩 (Epic of Life)，也正是爲了這個理由。

參攷：

1. Ker: *Epic and Romance*
2. Murray: *The Rise of Greek Epic*
3. Meyers: *A Study of Epic Development*
4. Clark: *History of Epic Poetry*
5. Gummere: *A Handbook of Poetics*

6. Hudson: A Study of Poetry (In "An Introduction to the Study of Literature")
7. Duley: Form of Poetry (In "The Study of Literature")
8. Moulton: Evolution in Epic Poetry (In "The Modern Study of Literature")

附記：這是本年四月間我在北平女師大講述的一篇講稿，茲復略加整理修改而成此文。六，三〇，一九三一。

講 座	詩 歌
--------	--------

十九世紀法國抒情詩講話

穆木天

第一講 浪漫派詩歌的先驅——轉形期中的幾個詩人(二)

斯塔爾夫人 (Madame de Staël) 也是承繼盧梭的。但她是同聖彼得不同的。聖彼得是一個特殊的畫家，斯塔爾夫人則是一個思想家。斯塔爾夫人在又一方面，是承繼十八世紀唯物論哲學的。她同時是一個文學理論家。她的文學理論是在法國文藝批評史上佔很大的位置。她主張文藝是進化的，近代文學是好過古代的文學的。在詩歌上，雖然她沒有什麼作品，但她在浪漫派詩歌的建立上是有很大的功績的。她的『德意志論』(De l'Allemagne) 是給了法國很大的刺激。她是一個世界主義者，

在她想把法國的文學世界化的努力，也是她的不可沒滅的功績。現在，待我們看她的詩歌的主張罷。

斯塔爾夫人，雖然是一個理智發達的女人，但她有很大的熱誠。她的詩歌的主張，在當時，真是革命的。她把詩歌分成了古代的詩歌和近代的詩歌。她主張近代的詩歌是優越於古代的。她說：古代的詩歌是限於知覺的範圍內的，近代的詩歌所以優越於古代的詩歌者，是因為他是一種感情的，哲學的，理智的詩歌。在她主張不是用韻文寫的就是詩歌，詩歌是熱誠的產物 (Fille de l'enthousiasme)。詩歌是抒情的，不是抒情的，不是詩歌。包阿羅 (Boëlle) 的學究論法斷送法國的詩歌的生命。所以法國的詩歌不在韻文中能找的到，不在所謂的詩人中能找得到，而大的詩人反到是由散文寫的。(Bossuet, Pascal, Rousseau, Buffon) 真的詩歌是抒情的。真的詩歌的主要的題材是：愛情，(L'Amour)，無限 (L'infini)，自然 (la nature) 和死 (la mort)。她這種的主張是不是已預言了浪漫詩歌的題材了呢？拉馬丁 (Lamartine) 的

主要的題材，已被斯塔爾夫人給宣告出來了。

但，他的第二個叫我們注意的點，就是南歐文學和北歐文學之區別。她說：氣候，地域，特別是政治的社會的制度，法律，宗教，是決定一個民族的文學的性質的。反而，文學又影響到宗教，風俗，和法律的。她說文學是社會之表現。她把文學別爲南歐文學和北歐文學。以意大利西班牙爲其代表的南歐文學是充滿着生的歡樂，是肉感的，是異教的，是藝術的，是造形的或者是音樂的；以英國或德國爲其代表的北歐文學是很悲哀的，是很陰慘的，很憂鬱的，被霧圍繞着，但是很哲學的，而是很具孤創的，因爲很少受希臘拉丁的影響，所以是很個人的，一般，是具有一種特別的風味，是粗暴的且是很深刻的。前者是以荷馬爲其代表，後者的代表是歐咸（Ossian）。歐咸在法國浪漫派上有很大的影響，斯塔爾夫人是有很大的功勞。她認爲北歐文學是浪漫的，是獨創的，所以她不遺餘力地讚揚牠。

歐咸的影響，當時，是大而且大的，歌德，斯塔爾夫人，沙陀卜里昂，以至

拿破侖，都是愛好歐威的。歐威，據說，是十三世紀蘇格蘭的游吟歌人，是否果有其人尚是疑問。在一七六〇，馬克法孫 (Macpherson) 發表出來散文譯的歐威詩集，但是沒有人看見過其原文的。在一七七七，勒圖諾 (Lefourneur) 把牠譯成了法文。歐威的詩，是一些朦朧的詩歌，是充滿着海濱上的打浪聲，蕭蕭的風嚮，是樅樹和沙濱的氣味，是低的天空，是暗的太陽，陰淒的海水，是向未來的憧憬。歐威的新穎的描寫，和他的憂鬱，是使當代社會興奮的。人在歐威裏也嘗到風景的詩歌，長着 Heath 的土地的陰鬱，粉碎在岩石上的波濤的大聲的哀叫，在這已是浪漫的背景

的淒涼中的風的嘶嘯：

秋在高山上是暝暗的；灰色的霧停在小山的上邊。在 Heath (一種灌木) 上人聽見了有旋風。河水暝暗地滾轉着經過了狹的平原：：葉子隨風渦轉着，撒蓋在英雄的墳墓上。有時，在當地見得着逝者的幽魂，在沈思的獵人孤獨地在

Heath 上邊緩步徐行的時刻。

(歐威 · Caric-Thura)

游吟詩人的歌聲也是令人狂醉的。游吟詩人，彈着箜篌，在林隙中，吐出了他的悲嘆，他們的讚美歌是把自然的大的聲音作成管絃的合奏曲：

引領我，啊，馬勒文娜！到我的樹林的聲響跟前，到我的山上的奔流的吼鳴那裏……給我拿來我的箜篌，啊，我的女兒……到我跟前來，聽我教你唱歌；將來，人要聽我的聲音的！一天。弱者的兒子們要向叩那（Orin）舉起了他們的聲音；而，望着石頭的上邊，他們要說：『歐咸是住在這裏的。』他們要讚美古代的酋長，已經沒滅了的種族！同時，我們要驅馳在我們的雲上，馬勒文娜！怒吼着的風的翅膀上啊。我們的聲音，時時，要在曠野中聽得見，我們要在岩石的微風之上歌唱的啊。

（歐咸：迦羅斯之戰）

朦朧的風景，雲霧的憂鬱，西美里焉人（Les Cimmerien）的國度裏的烟靄，是非常令人心迷的。在西美里焉人的國度裏，歡樂都是微帶悲哀的，人瞅着一個蒼的太陽用一種薄冥的光浸浴着土地，蒼白冰冷的月光飄動在墳墓上，羣星淒慘地照耀着

天際。繆塞，聖伯符，拉馬丁，等等的浪漫詩人，是很受到這種薄霧般的朦朧的風景影響啊。

落下來的夜之星啊！你的光在西方是美麗的呀！你從雲彩上邊抬起了你那髮未有剪的頭，你的脚步，很莊嚴地走在你的山岡的上面！你在平原上瞰什麼呢？狂風已經平靜了。奔流的流水聲從老遠地到來了。晚夕的飛蟲已用他們的弱的翅膀飛起來了；牠們飛的嗡嗡的聲音充滿在田野上。你瞰什麼呢，美麗的星？可是你微笑你走開啦。波濤，帶着欣喜，來在你的周圍。牠浸浴你的美麗頭髮。別了，靜默的光線！叫歐威的靈魂的光昇起來罷。

(瑟勒馬之歌)

而從霧的里邊，昇起來了些個幽靈，激昂地勸告將士們。

我的靈魂，啊，寇那爾，是在山上；我的屍體，在艾林的沙上。您永再不能同芬迦爾談話啦，也不能在Heath裏邊找到我的孤獨的足跡了。我是如同克

羅馬的微風似地輕。我如霧里的陰影似地動着！寇那爾，寇勒迦爾的兒子，我看見一片死的雲：牠，黑暗地，懸在例那的平原上。綠的艾林的兒子們是一定要覆沒的。你從這幽靈的沙場離開罷。

（芬迦爾第二卷）

歐威的這種陰鬱的詩歌同里彼得的明媚的描寫，以後，在沙陀布里昂身上合流了。

沙陀布里昂 (Chateau briard 1768——1848) 是不列顛 (Fretagne) 一個沒落的地方貴族。他是感到舊制度的沒滅的。他對於腐化的貴族社會是憤慨的。（當時不列顛的貴族情形）腐亂的封建社會，腐亂的貴族社會，是把好多的智識分子給游離出來。這些游離分子，在各方面，作了舊社會的叛逆。沙陀布里昂就是這樣一個智識分子，在腐亂的貴族社會中，找不到滿足，受不了因襲習俗的壓迫，處處得到了反

感和憎惡，孤獨苦悶，所以，他跑到新大陸中，找他的自由的天地去了。他的價作『阿達拉』(Atala)『勒芮』(René)是很把這一方面給我們報告了。

沙陀普里昂的影響，是非常的大。他的影響，不只是在詩歌上，而且在文學的其他方面，在繪畫上，都有他的影響。他的『基督教的精神』(Le génie du Christanisme)可以說是新的詩歌的 Manifest。現社會，現實生活中所得來的壓迫，不安，幻滅，自然地使他嚮往超現實的世界。他想離開了人羣，當時的第二身分所構成的，在沒落中的社會，所以他處處是去找理想的生活的。他的新大陸的旅行，及以後東方的旅行，他的基督教的憧憬，他的古代的憧憬，他的中世彩色 (Medievisme)，都是這種矛盾的結果。現實的幻滅，生活的矛盾，因造出他的全部的作品，他的新詩歌的宣言『基督教的精神』來了。斯塔爾夫人給當代發現了北歐的朦朧的詩歌，憂鬱的詩歌，沙陀普里昂則發現基督教的理想的美來了。他給以後的法國詩歌加上基督教的情熱，和豐富的想像力。這是不能不算他的大的功蹟的。

沙陀普里昂的成功可以總歸到幾個要點的。第一，他是綜合各種的影響的，他有盧梭抒情主義的個人的語調，有聖彼得得到了繪畫的精確，有斯塔爾夫人所發現的北歐詩歌的朦朧的彩色。第二，就是以上所說的宗教的情熱的樹立。第三，就是他創造出歷史的不同的時代的色彩（地方色）來。這三種的要點我們在他的作品中到處都找到出來，這三種是他給後人留下的遺產。

他在『阿達拉』和『勒茵』裏邊，有很強烈的個人的情感，彩色非常濃厚的自然描寫，有很清楚的地方彩色，有熱烈的宗教的感情。在其他的作品，也是大致相同的。在『阿達拉』裏，有『碧色的鷺鷥』，『綠色的蛇』，是如何地鮮艷的描寫啊！有密瑟西比河的原始的自然，有印度人的純朴的生活，有兩岸風景之對立，有新舊文明之矛盾：到處題示給他們宏大的自然，到處是感興給我們崇高的情感的。他用他的丹青的畫筆給我們永遠化了自然的各種的景物：歡樂的和憂鬱的，優美的和壯大的，高雅的和粗野的，海和森林，意大利和希臘，歐羅巴和亞美利加。他不

但寫自然，他寫出自然和人間的交響來，朦朧的，神秘的，自然與人的內心的調和。先人所不知道的暝暗的美，朦朧的力量，人所捉不住的魔幻，沙陀普里昂給發現出來了。他在他的『基督教之精神』裏，給我們找出來抒情的挽歌的詩的領域。他給人找出來內心和自然的融和。他的描寫，無論是崇大的，朦朧的，但總是映着他的內心，他的情熱的。『On ne Peut bien que son propre Coeur』（人只是描寫他自己的心情）這句話，在他風景描寫上也是實用的罷。

把自然和內心帶着一起的，也可說是他的宗教感，沙陀普里昂雖然富有基督教的情熱，但他的另一方面是多神教的。他雖然讚揚基督教的美，他雖讚美基督教的儀式，墳墓，節祭，行列，和嘎特式的教堂，但他一方面對基督教是批評家的態度。他只是承基督教的美，他只是在詩歌文藝的立場上來看基督教，但他不是一個信者。他所找宗教者，是與他所以找自然者是出於同樣的動機。那完全是封建社會沒落期的社會生活的結果。阿美麗（『勒茵』參照）之所以入修道院者，不只是信仰

的問題罷。信仰是社會的反映。十八世紀末，人無出路，所以宗教的情感因之隆盛起來。沙陀普里昂只是要宗教的情熱。他要求有一種宗教的文學，國民的文學，抒情的，輓歌的文學；但他一切的要求，只是他的貴族生活的落滅的反映罷了。他以爲基督教使我們感認內心，使我超出現世的生活，使我超越現實，並同時使我們知道不知的，使我們感到無限 (L'infini)。總之，宗教情感，在他認爲，是一種深刻的詩感，因爲宗教的憧憬，是他的內心的理想之昇騰啊。他讚美基督教的敗墟，基督教的墳墓，這點是與聖彼得相似的。不過聖彼得是從盧梭承襲來幾個觀念，沙陀普里昂把那些美的風景則完全同他感情融在一起了。

是再沒有比沙陀普里昂能感到，能描寫不同的各時代了。他的作品『殉教者』(les Martyrs)裏是有很多特殊的描寫的。是沙陀普里昂他把各時代代表得有各時代的特色。他在他的『殉教者』裏邊描寫出基督教與異教的對立。他意思是要表示出基督教的奇蹟是出於異教的之上的，他描寫天國，淨土，地獄。在宗教的景物，墓

所，迫害之傍，我們在那本書裏可以嘗味到末期的希臘社會的優美醉人的場面，由得爾 (Eudora) 與山茂多瑟 (Cymodoceé) 的相遇，由七絃琴伴奏着的唱歌，賽車和雅典娜的大祭。是希臘古代同他的風景，他的碑碣，他的儀式在此地復活了：

山茂多瑟歌唱諸神之出生……她講述達夫內 (Daphné)，包西施 (Bruchis)，克里提 (Clytie)，費羅邁爾 (Philoéle)，阿達朗特 (Atalante)，和變成露水的犁明之淚，和換到碧空上的阿里媯諾 (Ariadne) 之冠……山茂多瑟 (Cymodoceé) 不作聲了：他的七絃琴倚在她的胸上，在她的美的胳膊之間，沈默地待着。妙司 (Muses, 藝術之女神) 的尼站立着；她的赤腳踐在青草地上，拉東 (Ladon) 與阿勒費 (Alphée) 的軟風使她的黑髮在七絃琴的絃的周圍飄動着。(殉教者) 如此的描寫，是不一而足。沙陀普里昂，生動地，把過去的場面給活躍於紙上。他這種過去之復活，歷史的復活，影响於近代的詩歌，近代的歷史的地方是很大的。提葉利 (Augustine Thierry) 和米西雷 (Michelet) 等等，是很受沙陀普里昂的

影响的。雨果的諸世紀的傳說 (*Légende des Siècles*) 和李勒 (*Leco te de I. sie*) 的古代詩 (*les poem Antique*) 也是由沙陀普里昂來的罷。他寫希臘·羅馬，特別是中世紀，僧院與武士道的中世紀。看『殉教者』中的這一段罷：

用熊，海牛犢，野牛，野豬的皮華文飾着，福蘭克人，從遠處，如一羣野獸似地，露出來了。一件短而緊的制服令人窺見他們的身軀的全高，是沒蓋住他們的膝蓋的。這些野蠻人的眼睛有一種波濤洶湧的大海的颜色；他的褐色的頭髮，理在前邊他們的胸上，用一種紅的液體染着，像是血和火似的……突然間，發出來一種尖聲，他們喊戰歌以讚美他們的英雄：法拉蒙！法拉蒙！我們用劍打仗了！（殉教者。）

沙陀普里昂真是一個偉大的風景畫家啊。他描寫古代的美，他描寫異國之美。他描寫月光之下的亞美利加的草原，他描寫阿拉伯人的野營的光，他描寫天方的星夜，他描寫希拉的日出。他的描寫的裏邊，不只有濃厚的彩色，而且是有諧和的節

奏的。他的文學，是非常地聲音洪亮，是非常地音樂的。他的文學，可以說是抒情的，同時是音樂的。他把色彩濃郁的自然終化成管絃合奏樂的。我們在他的『阿達拉』(Atala)、『勒芮』(R: e)中，在他的『殉教者』中，在他的『耶露沙冷旅行紀』中，在他的『阿美利加紀行』中，在他們的作品的全部裏，不是找出來他這種宏大的自然描寫麼？他的美瑟瑟比河的描寫，以及河的兩岸對稱(Contrat)，(參照沈譯：兩個蠻人的戀愛。)和其他的實例，是不勝枚舉的。

拉馬丁的『過去』等等的詩歌，雨果的『詠懷』，維尼的『牧舍』等等的詩歌，我們是可以很清楚地在沙陀普里昂找出他們的基本來。詳細研究，十九世紀的詩人，小說家，史家，畫家，都受有沙陀普里昂的相當的影響的。此處不多說啦。

安得烈，謝尼葉 (Andre Chénier 1769——1794) 在法國詩歌史的地位，是很爲

一般人所討厭的。謝尼葉的詩歌同時是十八世紀的，是古代彩色的，是浪漫的。究竟他是古典主義的最後詩人，還是浪漫主義的最初的詩人？這是舊批評家們不住地議論紛紛的問題。對於他的詩的意見是紛歧，很不一致的。對於他給後人的影響也是很可議論的。

謝尼葉對浪漫派的詩人們，是沒有多大影響的。受他的影響的，是其後的高蹈派的詩，這等以後講到李勒 (Leconte de Lisle)，和黑雷狄亞的時候，再說罷。雖然好的批評家想在拉馬丁，在維尼，在雨果裏邊，找出來謝尼葉的影響的踪跡，可是推論是沒事實足為較可靠的左證的。在斷頭台上無辜而死的謝尼葉的詩，是在一八一九年才由拉圖實 (Tatouche) 出版的。雖然出版後，有很大的轟動，但在一八一七年或一八一九年間所寫的拉馬丁的『沉思集』 (Les Meditations)，就是找出類似的痕跡，能說那是謝尼葉的影響麼？在『感興和歌謠』 (Odes et Ballades) 中，或在『沉思集』中，是不是沒有謝尼葉的『盲人』，『乞丐』，『牧歌』等裏邊神話彩

色呢？縱令是雨果，拉馬丁有與謝尼葉的類似點，但他們起初是絕對無謝尼葉的影響的；那種的類同，是用時代可以說明的。因為都是時代的兒子。謝尼葉與浪漫派是沒有什麼關係的，但謂之為先驅是可以的。

然而謝尼葉是古典主義最後的詩人麼？雖然謝尼葉有很深的古典的趣味，他有很深的希臘的愛好，他的詩裏，有很多很多希臘的彩色，那就能斷定他是古典的詩人，是承繼十七世紀或十六世紀的系統麼？謝尼葉的在君士坦丁堡的出生，他的亞利山大府時代之嗜愛，都可以說明他是十八世紀的末期的人物。他也是由貴族政治腐敗，階級對立的矛盾所生出來的智識分子。這從他的政治的詩也以看出來的。他雖然一方有古典彩色，一方可以說是一個準浪漫派的詩人，但他，無論如何，是應當同盧梭，彼得，斯塔爾夫人，沙陀普里昂，以及抗斯坦 (B. Const. II)，瑟南庫爾 (Senancour) 等具提並論的。他們是同樣的社會條件之下所生的不同的方向的代表罷了。

謝尼葉始終是形式與內容不調和的詩人，也是情感與思想不調和的詩人。一個制度沒落期的詩人，大概都是如此的。生在中國的現代的人，是不是很好理解謝尼葉呢？布洛尼(Bloc)，葉瑟寧(Yessenire)，是不是也是類似的一例呢？謝尼葉始終是十八世紀末的詩人，他是代表十八世紀末的智識階級啊。

謝尼葉，第一，是一個哲人(Philosophe)。他是十八世紀的哲人。爲唯物論者，無神論者的謝尼葉，對於一切的科學，是有巨大的狂愛的。他想要在詩裏利用畢鳳(Buffon)的地質學的，發生學的假說，他還想把牛頓的天文學的發現放到詩裏的。他在他的『海爾姆斯』(Hermes)裏，是想很華美地，用他那自然主義的詩句，把自然的生命和全能給作成詩歌。謝尼葉是很受到劉克立斯(Lucrice)和百科全書編者們(les encyclopedistes)的影響。他攻擊宗教，謳歌理性，他說他除了『對人類和真理之愛』而外，是再無他的情熱了。他有很大的野心，他是想把當世紀的思想全變成詩歌的啊。

他不只在他的哲學上是十八世紀的，他還具有十八世紀的享樂主義。他的『挽歌』(élegies)裏邊是一點沒有浪漫的，也更是沒憂鬱的情調。三卷『輓歌』之中是沒有表出他的真情的。雖然他主張『藝術只能作韻文；唯有衷情是詩人』(l'art ne fait que des vers ; le Coeur seul est poète)，可是他絲毫沒有表現出他的衷情啊。過渡期中，欲轉換而轉換不了的悲哀啊！這點我們也可以看出他是貴族社會沒落期的詩人呀。他如亞立山府時代的詩人們地，如加圖勒(Catulle)如龍沙(Ronsard)們地歌唱愛情，其實，他的詩歌是如當代畫家卜基(Boucher)和福拉勾那爾(Fragonard)所愛繪畫的東西一樣啊。是一種優媚的宴樂(fête galante)罷了。他愛當時的優美的享宴，當時饗宴時閃耀着的大盤子和水晶杯，堆着的金子塔樣的鮮菓，輪遞着的酒杯。他如十八世紀末的人們似地，愛紫羅蘭，百合花，特別是薔薇色，他的詩句裏有各種花香：『我的詩句是受了沒藥和百花的薰香。』他，如十八世紀人們地，有音樂的趣味，有繪畫的愛好。他，如十八世紀人們地，喜歡牧歌，喜歡田園的交響

樂。他是一個 *Épicurien*，他是具有十八世紀的享樂主義的彩色的。

謝尼葉是有十八世紀的情感的。他喜愛風景。他還喜歡家庭內面的情景，人們心情流露地擁抱，少年對老年的尊敬，母親的眼淚汪汪的溫情，朋友流握淚手的場面。他更愛墳墓和廢墟，他更，如當代的人們似地，要求一個避身的隱居。

謝尼葉的憂鬱 (*Mélancolie*) 是一點不含有苦痛的，那也 十八世紀的色彩。他，如十八世紀似地，在輓歌裏有兩種大的缺點：修辭，和才氣的優美。就以上看，他始終是十八世紀的了。

他愛好古代，是用當代對於亞利山大府時代的詩歌之嗜好，可以說明的。亞利山大府時代的彩色是當時一般的愛好。古代彩色是由亞利山大府時代的嗜好 (*alexandrinisme*) 進入我們這裏來的。謝尼葉有希臘的光明和優美。他雖未能把全部的希臘給我們，他至少給了我們那輕快而可愛的希臘，那耽樂而光明的希臘，那『有美的水涯，有美的山岡，有在泉水周圍的優美的人羣，有沿着振响的海的，和諧的行

列，有跳舞在白色的山上，碧蒼的裏邊的合唱隊』(Hægel) 的希臘了。那浸浴在風景上的，清爽的空氣，那古代景物的可愛的優美，情感的高雅的單純，那一種完全的安閑從容，那是謝尼葉的詩的邊框了。他那『盲人』是不是可想到古希臘詩人荷馬，提歐克利圖斯(Theocritus)，和蘇佛克路(Sophocle)呢？此外，他，更在他詩裏，表露出來美的聲音，美的節奏；他更有很清楚的線，和雕刻式的詩歌。這一切也是希臘的彩色。但這所有希臘彩色都是十八世紀一般的趣味所結果的。在歸到古代的這一點上，謝尼葉也是十八世紀的。(比較·exotisme)

然則，謝尼葉是浪漫派的詩人呢？他的主張：『唯有真心是詩人』，他的藝術的崇拜，可以說他是浪漫的罷。但是古典的最後詩人也罷，是浪漫的最初的詩人也罷，究竟他是十八世紀末的詩人。他反映着他的時代。他反映着他的時代的社會，所以，我以爲，無論如何，人可以把他同盧梭，沙陀普里昂等共提並論的。他，雖然方向不同，但算是一個浪漫派的先驅，總是十八世紀社會的階級的衝突所生的詩

人。就是他回古代，那不是對視社會不滿的明證麼？

總之，無論是盧梭，是聖彼得，是沙陀普里昂，是斯塔爾夫人，或是謝尼葉，都是反映十八世紀的社會的。有的，是封建的貴族，有的，是新興的第三身分，有的，是流浪者，有的，是智識階級，雖各有不同，然都是當時的階級鬥爭所生成的產物。但當時，因新興階級未握到政權，未有新的鬥爭形式發生，所以，他們都未能造成拉馬丁雨果那樣的 *romantisme* 來。他們，同博馬賽 (*Beaumarçais*) 同樣，鬥爭的對象是始終是沒落中的封建的貴族官僚社會。由對於貴族的腐化的社會的反抗（但沙陀普里昂可以不列顛的封建社會的情形作充分的說明），生出來他們的作
品。他們終算是開浪漫派的先河的轉形期的詩人了。

（一九三一，五，卅一至卅八日。）

羣星亂飛

張資平著

這是張資平先生最近脫稿的一部長篇小說，長十餘萬字，內容描寫一個弱女子因為受了經濟的壓迫去做舞女，在紙醉金迷的夜中，在葡萄美酒的杯中，葬送了她的青春。寫女子浪漫的生活，和青年男子色情的追逐，都到登峯造極的地步。時代的沉默，青年男女的苦悶，生活的頹蕩發洩，是張先生對今時代一個生活底實感的總記錄。

本書每冊實價一元

光華書局發行

創
作
經
驗

從「故鄉」到「一罇酒」

許欽文

我底作品：故鄉，鼻涕阿二，趙先生底煩惱，短篇小說三篇和在過去的作品中質和量都較重的迄未出版的幻戀，都是完全在「北京」寫成的。毛線襪和回家除掉一小部分，也都是在那裏寫成的。幻象的殘象，若有其事，胡蝶，彷彿如此，西湖之月和一罇酒都是在杭州寫成的。我對親友早有這樣的口頭宣言，就是要把「一罇酒」用作劃分作品先後期底界限。這意願未必能够好好地實現，但在有人要我寫篇「創作經驗」的時候，約畧統計地說一說自認前期的作品，自然也是樂意的。

我一向喜歡研究理化和數學，因為在小學時教我手工和格致的先生引起了我對於機械和發明的興趣；其實根本的原因，怕是受了我父親底影響的緣故：他除做流

暢的八股，寫工整的洪武正楷，要畫蘭花，刻圖章，還要彈三弦，吹笛子，唱西廂記，連女子戴的珠花也會紮得很好；他又會種花，游水，爬樹，打得一手好牌，無論麻雀或大和，都有精深的功夫。我底兒童時期正當他底少年時代，我既於無意中受了他這種種底影響，又有了像他不肯輕易同人點頭招呼的習性。可是時代改變，家庭底經濟破產，我又失業，不得不向外掙扎謀出路，終於到了「北京」，住在會館裏。同住的雖有許多同鄉，因為大都是國會議員，交通財政等部裏底部員和同他們相關的人，他們不願來同我發生關係，我也不願同他們來往。他們很熱鬧，我却孤寂在一間偏僻的破房子裏，惟一的工作，是姑且看我所喜歡的理化和數學等書。

一天，孫伏園氏偶然來到會館來看我，我正在演算三角底習題。他知道了我這工作並無一定的目的，就表示不以爲然，用着規勸的口氣同我說，『你何妨給我們底副刊寫點稿子呢！』因爲他正編着晨報底副刊，是當時「北京」提倡新文化的宣傳品。我本苦於無所適從，自然樂從他這規勸，反正一時無法找得研究機械的機會，

一枝破筆和一個墨盒倒是隨身帶着的，當晚開始，我就寫了這一次的離故鄉，這是我處女集故鄉底第一篇，也就是我一切作品底發端了。大概是時代的關係，當時描寫的作者太少的緣故，一經發表，就有龔寶賢氏特地趕來報告，說有人在讚賞，並且勸我繼續努力。又因為報館給了我一塊多錢一千字的稿費，使我生活得以勉強維持，並且藉此擬出一種新的計劃來，於是把當作寫字臺的板桌擺在兩面靠牆的地方，免得它時刻搖動，又用鋪蓋索把椅子腳縛緊，免得擺宕坐不穩；老在窗前燈下做我底寫的工作了。

時常有人說到我底作品很多是受魯迅先生底影響的，當時關於創作的方法和理論委實太少可作參考的了，魯迅先生的確是強有力的引導者：他在「北京大學」「大樓」講中國小說史略，每星期一小時，我是一定到的，因為他所講的並非只是史底實事，重在批評，使我得到了許多關於描寫的方式和原則。我在晨報副刊上發表一篇小說以後，往往由孫伏園氏傳來他底評語。後來我同他熟識了，去訪時他常

把剛寫成的他自己底文稿給我看，並且說給我聽他底作意，又隨時直接評論我底作品，這是我受他底影響最重要的地方。

我也很受周作人先生底影響，他在「大樓」所講的較多，有西洋文學，又有東方文學，大半都是短篇，在每篇底開端和收尾他都有細心的解釋和評論。當初他有對於我的評語從孫伏園氏傳來，後來我也同他熟識了，去訪他時往往喫了晚餐才走；我雖不多同他直接談論，但他對於別人的談話，常常給我一種啓示。

我所用的題材，當初大半是親歷的實事，把實實在在的真事情照樣寫出來。後來把實事擴大幾部分，又後來擴大以外增刪幾部分。再後來把耳聞到或從報紙看到的抽象的消息，設想成功具體的事實。更後來總是先有了一種抽象的意見，慢慢地設想成功具體，作為具體的實事描寫；自然，抽象的意見總也是由實事引起的，擴大變更得很多就是了，同時如有相當的事實，仍然只是照樣描寫的。

我所用題材底決定，剪取或構成，往往在剛洗完澡，非常疲倦，躺着的時候，

所以我每次寫就了一篇，總是跑到澡堂裏去一趟的，藉以休養，也是爲着得到下一篇底題材。

爲着經濟困難和性情孤僻，不容易同人合作，我曾有過許多時候都是自己燒飯做菜的，在照例做着這種事情的時候，往往於無意中突然想通了一時寫不下去的地方，所以我對於燒飯做菜並不厭惡，只覺得是有趣的。

閱讀人家底作品，從描寫底方式或者思想底內容，我常爲引起一種感想，構成題材；但如不卽想個定當寫將出來，不久就失却興致，忘記了。所以得到了新的文藝書，如果有着一件稿子還沒有寫完全，總是故意藏着不讀的，等到所寫的已經結束，預備再得個題材時，才拏出來閱讀，每讀了一篇，閉攏眼睛細想一下子。

我常於熟人底閒談中搜集題材。有了一種題材，却覺得一時無從下筆時，我總是找個能够瞭解的熟友去閒談，把所想寫的報告給人聽，這在我是把抽象的感想變成具體的事實，使得觀念明瞭起來的好方法。從故鄉到一盞酒，其間同我最多接近

的是陶元慶氏，在這兩點上，自然他底關係最密切了。

更其是幻象的殘象，我到了杭州以後所寫的比以前的更覺得單薄，許多篇都只是一種「速寫」的樣子了。這裏有着三個重大的原因：第一，擔任教科，忙於唱書改文；第二，接近家鄉，雜務多得常常使我心緒渾亂；第三，空氣潮濕，身體寬懈。四年前到兩年前，其間我常在房裏開留聲機聽音樂，有人誤會我在作樂，我是想撇開雜念，把紊亂的心境平靜起來，使得可以好好地思索。

我雖受了很多魯迅先生底影響，但他底長處深刻和濃厚我都未曾做到。他底作品是單純化的，吶喊和彷徨有着明顯的中心思想，我底是這樣地雜亂，鼻涕阿二同胡蝶，自己也覺得不像原是一個人寫出來的。我底生活委實常在變更中，我寫作底動機的確不一致。因為時常陷在孤寂和恐慌中，想有出路，不得不虛擬出個希望來；許多篇底寫，目的並不在寫成以後的結果，只是以為正在寫，就是正在掙扎進行，聊以自解自慰罷了。我底這些作品，原是我掙扎底痕跡呀！

但願一罇酒確能用作劃分作品先後期底界限，或者竟成了最後的集子！

一九三一夏。

(內容說明) 文藝論著

郭沫若論

黃人影編 實價七角

郭沫若氏在中國文壇上的地位，已人人皆知。不過，他對於中國新文化運動之關係如何，以及他的作品，思想，行動的總批判。我們也很需要一個總的觀察。本書所論不是一個人的主張，而是從多方面的觀點去考察他的一切。欲研究及欣賞中國新文藝者，不可不讀此書。

現代中國作家論

賀玉波著 印刷中

中國向來缺少批評的文章，尤其是忠實的批評的文章。本書所論到的是現代文壇上比較有聲譽的作家。他們的略歷和作品，由作者忠實地研究後，加以詳細的剖解。批評公準立論正確，是部不可多得的批評文章。

戲劇短論

徐公美著 實價五角五分

作者是最努力於愛美劇運動之一人。此書是他研究現代戲劇的成績，凡論文二十餘篇，雖然僅可算是一些野蘭小草，然而當此戲劇刊物缺少的時候。這一些野蘭小草也就等於鳳毛麟角一樣地珍貴了。末附近代劇大觀六篇，足為研究歐美近代劇者之參考。

人體美

鄭吻欠著 實價四角

美術家之研究人體，是以人體含有無限的微妙的美。他們研究的目的是在發展真美及真理，他們欲使人們的生活在這個美及真理的世界之中，所謂裸體，所謂曲線美，全個不含些晦深的意念，而自能引起讀者的興趣。本書內容如人體的意義人體美的標準，人體美與藝術，人體美的鑑賞諸篇。敘述詳明。末附西洋模特兒名畫十五幅，尤為名貴。

創作
經驗

我的創作經過

張資平

假如寫小說也是有遺傳性的說話，那末我從小就喜歡塗塗寫寫，也算得是一種遺傳性吧。

我的祖父遺著很多，他寫了不少的故事，如像閱薇草堂筆記那類的作品。可惜我在海外求學時，衆中堂兄弟們不知先人遺墨之可貴，不善保管，終於散失無存了。

我的父親雖然沒有什麼著作遺留下來，但他對於中國舊有的小說，大體都讀過。我從小時對於小說有興趣，也是由我的父親所啓發的吧。當我在七八歲的時候，我的父親講了許多故事給我聽。至於出自何書，我此時不復能記憶了。不過印

象最深，至三十年後的今日尙留有些影兒在腦裏的，有：

(1) 述一個善人，家事很窮，家中只存有黃豆三升。但有比他更窮的隣人向他告貸，他便把三升黃豆分一半給他的鄰人了。……

(2) 有一婦人，對於兒媳們之愛有所偏頗，愛次媳而惡長媳。長媳至孝，但終於不能忍受爲姑者的虐待，抑鬱而死，死後爲鬼，仍繼續她的孝行。當她的婆婆誕辰，仍爲製新鞋送來。……

(3) 是子不語裏面的殭屍的故事。

(4) 是聊齋裏面的夜義園。

以上都是在我的腦裏發生了很深的印象。在這時候，(七八歲兩年間)聽見堂兄弟們講三國演義。於是我便半懂不懂地會翻讀三國演義了，因爲我祖父藏有一部木板的三國演義(共二十冊)。我一翻三國演義，我的兩位堂兄便來和我爭。我的祖母妙想天開地把二十冊書分作三分，每人分五六冊。(因爲有幾冊給人借了去，不全

了，只存有十五六冊。）我所得的部分是從火燒新野至張飛取瓦口關的一段。我的父親也特別爲我講釋了許多。於是我更覺津津有味。

『話分兩頭，怎樣講？』

我的父親故意指出『話分兩頭』四個字來問我的。的確，我在那時候實在還沒有唸三國演義的程度。

一方面，我的父親還講許多故事給我聽，大部分是從聊齋裏面摘選出來的。例如會友于，張誠，細柳……等等。

我把從父親聽來的故事儘向堂兄弟們販賣。於是比我大兩歲的堂兄弟便要求老祖父要講故事給他聽。祖父問了問我，才知道我記得許多子不語和聊齋裏面的故事。祖父也就講了阿英一篇給我們聽。由『閒階桃花取次開』一直到『著得鳳頭鞋子即當來』的一首詞我雖不認得字，但背誦得很熟了。

到了九歲那年，父親赴南洋去了，祖父也出省城赴科去了。祖父走時，我們要

求他要買一部封神傳回來。祖父便答應了。

自離開父親後，我的日常生活是十分痛苦的。祖母老了，不能常常看顧我，受伯母的壓迫，受堂兄弟們的欺凌不少。我之開始做筆記也就在這個時候。我的筆記，用紙是用那時代的彩票本子反折過來，在紙背後寫，再把它裝訂成冊。（當時我們族中長輩，多是閒暇無業，都愛賭彩票。）當然，我的筆記都是用土白寫的。（像今日的粵謳，用了許多不可解的白字。）雖然不通，總算是我的創作。

那年冬，祖父果然買了一部封神傳回來了，是木板的，沒有圖像，我頗失望。祖父由省城回來後，不久就死了，祖父一死，家裏人人不安，所以在我九歲的下半年，也沒有注意到小說了。

到十歲那年，我會念傅子（小說）的聲名真是洋溢乎全村了。堂兄弟們對我也有了信用，肯借小說給我看了。我在十歲那年，借讀過的小說有，中東大戰，七劍十三俠，西遊，說岳，薛仁貴征東，征西，羅通掃北，粉粧樓等等。

到了十一歲，借得了一部再生緣彈詞，覺得是空前的一部好小說。爲了這部彈詞，可以說我差不多是寢食俱廢。

嗣後便陸續讀天雨花，小五義，紅樓夢，花月痕，今古奇觀，品花寶鑑，水滸等。我還記得當我十二三歲時，喜歡模倣寫小說。讀三國水滸時，模倣『交馬不三合』，一鎗刺某某於馬下』的章回體小說。讀了再生緣，天雨花，紅樓夢後，便模倣着寫些『遺帕遺扇惹相思』一類的章回體小說。這是我第二次的模倣的表現吧。

從十二歲起，因爲努力於學作『義』和『論』，減殺了我的創作力不少。一直到十七八歲的性的煩悶期，都沒有什麼創作的表現只是無日不在鑽研『義』和『論』的作法，——新八股。

十七歲那年，在省城，從東方雜誌讀了碎琴樓，覺得這真是百讀不厭的作品。同時對於商務印書館的小說月報也發生了興趣，時常裝出冬烘的樣子，在不住地吟哦『春草碧色春水綠波』一類的文章。受了這類小說的影響很深，於是又模倣那些

文章，寫了一些『鶯聲燕語』式的小說，但都是以之自娛，並不想發表，也不敢希望發表。後來有一位同鄉看見我喜歡讀小說，便來對我說：

『你所讀的小說都是無聊的舊小說，有什麼讀頭。我介紹一種新的哀情小說給你讀吧。』

我心裏不輸服，因為我當時是正在耽讀花月痕，品花寶鑑，紅樓夢及碎琴樓。

『還有什麼好的新小說呢？』

『冷紅生譯的巴黎茶花女遺事。』

『有得賣沒有？』

『在廣州恐怕買不出。不過我有一本，送給你吧。』

過了兩天，那位朋友果然送了一本石印本的茶花女來給我。我立即翻來讀。因為前面是敘述拍賣的事，無論如何，讀不入神，攔而復讀者兩三次。到後來讀到茶花女給亞猛的信的第一句。

『得書，感君念我，知蒼上尚有靈也……』

我才感着興趣。在那時候的鑑賞力，是那樣貧弱的。

讀完了茶花女後，如痴如醉者數日。讀到馬克在鄉間別亞猛時，也不知流了多少可寶貴的青年之淚。每天放課回來，也專翻開這一段來復習，一面讀，一面流淚。同時假想，自己如果有像馬克這樣的情人，就爲她死也是情願的。

我把我讀茶花女後的感想告訴了一個同級友。他說，冷紅生卽是林琴南。他譯有不少的小說。他的迦茵小傳也和茶花女遺事相髣髴，叫我買來讀。可憐我在那時候，僅三角錢的購書力也沒有。費了千辛萬苦之力，才間接他借了一部上下二冊的迦茵小傳來讀。讀後的感動和茶花女給與我的影響相似。讀到迦茵發熱病時的一段及迦茵對老侯爵夫人表示不和亨利結婚的一段，亦流了不少的眼淚。

自讀了這兩部言情小說後，我對於文學的鑑賞也自然轉了方向。恰恰在這期間內，我忙於留學考試，不單無暇模倣寫那些鶯聲燕語的文章，也無全心緒去讀小說

了。

我之出國，便是舊式的章回小說和我絕了緣。

到了日本後不久，就買了『不如歸』原本來讀但不大了了，因再購林譯本參看，讀後不發生何等的興趣。

在日本又因為忙於準備日文及一切普通學科，無暇再讀小說了。其實在這數年間，正是日本自然主義文學最盛的時期，而我對之却一點沒有感覺。即證明我對於文學尚無認識。

在大學預科期內，英法文的教師才介紹了許多歐美的名著給我們讀，並講述歐洲文學思潮給我們聽。我有真正的文學的認識還是在廿四五歲前後數年間的日本高等學校時代。在青年期的聲譽慾，智識慾，和情慾的混合點上面的產物，即是我們的文學的創作。我在日本鄉間（高等學校）的四年間，寫了不少的小品，做了不少的雜感，同時也集了許許多多的文藝的材料。我稱我的日記簿為『藝術的泉源』，裏面

所寫的，有英文，有德文，有日文，有中文，並且塗改得一塌糊塗，而所寫的文章也多是斷頭滅節，縱有人翻讀，也不容易念下去的。尤其是關於自己之追求異性的經過或感想，則多用羅馬字記載。這個時代可以說是我的創作慾最初發展的時期。

在日本鄉間，居然認識了一個平凡的日本姑娘。她是有女子中學的程度了，在女子中學畢業之前，即改習產科，對於性的智識比我們大學預科還要高深。受了她的刺激頗深，大概是因為民族性的差異吧，——或許也是她看見我太窮吧，——她終於和我脫離了。

這個經過即是我的約檀河之水的一部分題材，但猶未寫成功。我在那時代，真是十分努力於文藝的創作，推敲之上再加推敲，對於ヒヨ也十二分的重視。只是一篇短篇小說，竟寫了三年的時日，改稿至七八次之多。在高等學校三年間功課實在忙，因為要畢業了，又把未完成的創作擱下，趕到東京去考大學。進了大學後，無一天不在性的苦悶中。但迫於功課之繁忙，加以經濟之壓迫，不能有所發展。（大

東書局出版的現代學生裏面有一篇『日本大學學生生活漫談』，談日本國立大學可以不上課，自由聽講，期滿之後，即得學位。這是證明筆者未深知日本國立大學學生生活的。若是理，工、醫各科，無日不需出席聽講及實驗，並且要行野外實習，即在年暑假，亦不得空閒，辛苦異常。有一次春假，乘野外實習之便，到京都去訪幾個同鄉。在一個友的寓裏，替他的居停的女公子拍了一張相，回到東京晒好了後，寄給她。她便寫了一封信來道謝，並說了許多藝術的情話。我因為看顯微鏡忙，沒有回她的信。過了一星期，她又來了一封信，責備我不近人情，接了她的信，也不回一封信，至少也該寄張明信片給她，並要求我替她再晒兩張相片來。她的信是直寄到大學的研究室裏來的，信封面的筆跡一看就知道是女性的。日本同學都來譏笑我說，

『看出不你竟有這種的暗中飛躍，以後當另眼相看了。』

這才使我叫冤枉。所以第二信來後，我就不客氣的把它公開了，並說明只是要

求相片來的。但是他們讀她的信，裏面有這樣的一段？

「……………你如不答應我的要求，我是耍惱的。否，你如不答應我，我是耍哭的！……………」

他們讀了後開笑起來，同聲說，

「真好！真好！藝術的！……………」

參考着從前在日本鄉間那個平凡的女學生給我的幾封信，在大學的第一年級最後的三天內，把我的約檀河之水寫成功了。但是我因爲這篇作品，犧牲了我的地史學一門必修科，結果只好留待第三年級補習。寫完了那篇約檀河之水後，便感着一種尋常的疲勞。我睡在六疊一間的房子裏，對着那篇頭一胎的產兒流了不少的眼淚。因爲我在那時候的生活，在物質和精神雙方都是十二分痛苦的。父親的逝世給了我一個最大的打擊，真是達到了每讀到「祭而豐不如養之薄也」，便會泫然流淚那樣的悲哀。因此便起了一種發奮讀書努力向上的思想。但在另一方面，因爲性的

苦悶和經濟的壓迫，又起了一種自暴自棄的思想。這兩種思想無時無刻不在胸中交戰。結果在我的生活看見許多的矛盾。

(1) 在日本人商店裏，教學徒們習英文。

(2) 進教會、做禱告。更進一步，還到上級的主教處，領了堅信禮。

(3) 差不多每天晚上都到咖啡店裏去喝洋酒，和侍女說笑。

(4) 有時候到到秘密的魔窟裏面去探險。

我從這些矛盾裏面，雖然獲得了許多創作的材料。但是我終於墮落了。換句話說，即是發奮讀書努方向上的計劃完全全敗了。

沖積期化石在高等學校第三年級時，畧寫了一點。父親之死，更促進我的決心，要於最短短時期內把它寫成功。但因為生活失了重心，終於把原稿擱在箱裏了。在大學第一年級時，寫成了五分之一。第二年級修完了後到山口縣格福鑛山中實習，兩個月間，分出一部分的時間來寫，寫成了二分之一了。在這一一年中，我的生

活也異常的複雜。我的多數短篇小說都是以這時期所受的刺激，及直觀的延長寫成的。當然模倣日本作品的也不少。

我進第三年級了。日間在學校裏研究學位論文的材料。夜間回來專讀文學作品，並且努力的寫了許多雜感和短篇。這時候郭沫若兄寫信來催討編爲創造叢書第四種的沖積期化石的全稿了。從九月(1921)中旬起至十一月杪止，兩個半月間，我把沖積期化石匆匆地脫了稿。我也在這時候認識了一個真心誠意的，熱烈地愛我的日本女性。但我已經受了日本女性的幾次的騙了，不甚理睬他，以爲她亦不過如是。但到後來，她終於向我表白了，她從很久以前就對於我的近乎兇狂的男性的態度，發生了興趣。我問她：

「那末，你是喜歡瘋人了？」

「否。我是愛你的怪脾氣，——對女性完全無理解的怪脾氣。」

給她這樣說了後，我才稍稍留意於女性的性質了。我也才知道從前女性之不滿

意於我的原因了。

我雖然在文藝上使這位日本女性獲得了永生，但因為種種的原因，不能愛她。她給了許多信給我。但我一點不爲她所感動。事實上她只給了我許多創作上的材料。本來在我的行囊中，保存着有四五個女性給我的長短不一的情書。（？）因爲我在這時候已經受够了女性的欺騙，而歲數又近三十了，變爲一個冷酸的生物解剖學者了，決不會再像摩登青年那樣，一面揩眼淚一面讀女子給他的情書了。

在大學第三年級，一年間，除寫成了『冲積期化石』之外，尙寫有『愛之焦點』，『一般冗貞的生活』，及時事新報副刊上的幾篇小品。

大學畢業了，要回國和未婚妻同棲了。無可奈何，只好把行囊中所貯蓄的寶貴的材料，像黛玉焚稿般地，付了火，然後和現在的妻舉行婚禮。

(完)

電影講座

分幕與導演的研究(二)

毛秋白

造型的材料

分幕作家不得不意識到他所寫的文章都應該造型地具有某種視覺的形態可露現在銀幕之上。他所寫的文字並不重要，重要的是這些文字在能造型地表現的可能性方面所包含的事物。實際上發見於造型上有效的現象並不是一件容易的事情。第一，這些現象不得不是極明瞭而且富有表現性的現象。精通於文學的創作的人當能領會什麼是富有表現性的字，什麼是富有表現性的詞。他知道所謂「適切的語詞」

就是明瞭的富有表現性的字的併列漠然的不明瞭的詞，即是缺乏了選擇字和支配這些字的能力的結果。

這關於文學上的製作的話亦可適用於分幕作家。只不過把「文字」換作「銀幕上的影像」或「造型的現象」就是了。分幕作家不得不知道從他觀察周圍所得的無限豐富的材料中，發見最能明瞭地表現他的思想的形態和運動，把牠們選擇出來。

一、材料的選擇

關於材料的選擇問題，舉兩三個例來說一說。電片「襲擊維基尼阿的驛遞馬車」中有一節一個新人物即脫獄囚的浪人登場的插話。這個浪人是一個極有研究價值的類型的人物。

最初，作家把他的性格描寫如次。

1. 浪人，一個頭也不剃的鬚髯滿面的惡漢正想跑進一家屋內去。他站住足，

把注意力向着某物。

2. 在注視的浪人的臉。

3. 他所見的東西。正在浴太陽的一匹可愛的小貓。

4. 又是浪人。他舉起一塊重石頭，分明要擲死這匹睡着的小貓。忽而被一個

正搬東西到家內去的人所衝斷，他的惡行未成遂。

這個短短的場面中，一片說明字幕也沒有，然而牠的印象非常明瞭。這是什麼緣故呢。因為造型的材料很正當而且選擇得很適切。睡着的小貓是平和與無辜的好表現，從而巨漢手中的重石同時就是無情的不合理的殘忍性的象徵。「這浪人是一個惡漢」——這個結論必然地在觀客的心中成立的——因此作家的目的已達到了。這個結論，用不到作家先用文句——字幕——去下的。描寫的內容因適當選擇了造型的材料完全地表現出來了。

再從這張同樣的影片中另舉一個例出來。某農家突遭不幸。大兒子被石所擲

傷，父親因心臟麻痺而死，這影片的主人公的最年幼的兒子（半是小孩）知道這不幸的責任者便是擲傷了他哥哥的浪人。這少年屢次要復這惡漢的讎。他有一把火繩槍可作武器。受傷的哥哥被抬入家內，全家的人都悲嘆着圍集在牀前的時光，只有這少年一半泣着一半咬牙切齒地實彈於火繩槍中。父親的突然的死和在絕望中抱了兒子的腳的母親的懇求，在抑制他的怒憤的爆發。這少年已是這一家的唯一的希望了。有時他潛潛把火繩槍從壁上除下，忽而聽到他母親叫他去購物的聲音，不得已又把火繩槍掛在壁上走出去。這時光你們想，這把鏽舊的武器應用得如何巧妙。這個武器好像成就復讎的志願的東西。少年的手每次觸到這武器上，觀衆都能了然明白這主人公心中起怎樣的念頭。一張字幕一句說明也沒有用。再從「皮手套」舉出一個例來：有一個男子坐在桌傍等待友人。他在吸香烟。他前面的桌上，有一隻灰四和一隻茶杯。這兩隻東西裏都滿裝着烟灰。觀衆一看到這個現象即可想像到這個人已等得好久，而且一定很興奮所以纔會吸這樣多的烟。

由以上所引用的例我們已可明白「造型的材料」這個概念是什麼意義了。這些例中，有小貓，浪人，石頭，武器，香烟灰等等，這些現象決不是偶然地拉進去的。統統都是具體的東西，不必要一點說明而且牠們却有在說明以上的豐富的明確的意義。

從以上的事實發生出如下的重要的規定。當形成一切的個體的時光不得不考慮這些個體所創造出來的視覺的表現。因為對於無論那一種無論那一個概念，造型地表現牠們的可能性有許多種類。從這許許多多種類中，選出最明瞭最確定的表現法出來，是分幕作家所應做的事務。不過「對象物」這樣東西，是要求着特別的注意的。人與人相互間的關係大多用對話來表示出來，但是總沒有人和物體對話的。若是喜悅悲哀必須用包含着某物體來描寫出來，那末我們便可感到這樣的物體在把抽象的思想視覺化上意義如何的重要了。

一般，造型的現象的處理，在分幕作家是斷然重要的事務。這事務對於分幕作

家強制地要求着他以明瞭的確定的視覺的現象來表現他的思想。假定是描寫劇中的人物的性格的問題，那末這性格描寫不得不服從這樣的條件即用從所要的觀點選擇了的某某動作來表現。（例如上述的浪人和小貓）假定是描寫事件的問題那末不得不舉示能最明瞭地表出這事件的最重要的部分的場面。

二、字幕

字幕由內容上可分為兩類即

1. 說明字幕
 2. 會話字幕
1. 說明字幕

這類字幕在簡潔明瞭的形式中給觀眾以必要的說明，有時補充劇情的展開的一部分。從前述的影片「襲擊維基尼阿的驛遞馬車」中引一例：

在這本分幕中有三個浪人，這是作者要使主人公陷於可呪的發端的境遇中而採入的。在他們未現於銀幕以前有這樣一個字幕：「三個囚人從附近的監獄逃亡了。」因為有了這字幕，固然已可不必做出逃亡的事件來，但是這時光作家所重視的並非是逃亡而是浪人，所以作家將這於劇情的展開上沒有根本的意義的插話只用一張字幕來表示。只有是重要的現象的浪人的出現表示在銀幕上，前面不重要的事件插入了一張字幕。這是極正當的構成。但是分幕中某重要的要素，就是後來的動作即是牠的結果的要素，用字幕來表示起來，那就不正當了。在「歐嘉不能再忍受殘酷的丈夫的性格已下了離去丈夫的決心」的字幕下，馬上就表示出歐嘉走出門去的場面，那末完全是失敗了。這里所表示的現象比字幕更無力。——這是作者不知造型的問題的證據。

說明字幕中還有表示時間的字幕例如「一年後」等，表示時刻或地點的字幕，例如「傍晚」「在上海」等的字幕。這些字幕即是若以畫面來描寫起來反而有礙劇

情的進展的部分所以用文字來補救的。最上的說明字幕，只是用以除去分幕的過多的無謂的畫面的字幕，簡潔地對觀衆說明必要的事件可作使觀衆能明瞭劇情的進行方向的準備。

2. 會話字幕

這一類的字幕就是將劇中人口上所說的話插入畫面中的字幕。這類字幕所要求的主要的條件，即是務期是富有文學趣味的形式簡潔的字幕。分幕作家不得不知道兩個字或三個字的一行字幕平均要費三呎軟片。所以十二個的字幕在銀幕上大約要費十二秒至十八秒鐘的功夫。因爲這樣的時間的中斷有時會破壞進展的畫面的節奏 *Rhythem*，破壞畫面進展的印象。

不管是說明字幕是會話字幕，第一的要件是明瞭簡潔過專形容的話也許常常能增加文章的優美，但亦容易使觀客不能迅速地理解，這些於文學有用於電影無益的文字不可濫用。做文章是文學方面的工作，電影應以畫面爲前提。你若要以文章

去感動人你可去寫小說做詩不必用電影的形式多費許多吹數的軟片結果還是無益於事。

最簡短的幾種攝影方法

以上我們已知道「造型的材料」是怎樣的東西了。現在我們不得不得到導演及攝影技師在攝影時所用的幾個純技術的方法的知識。最簡短的是

層明

暗的銀幕上露出一點亮的地方，這亮的地點一點一點擴大起來，漸次及於前畫面。

層暗

這正與層明相反從明亮的銀幕的邊緣暗起，漸漸暗到畫面中央部分至全畫面完全消失。

用層明層暗大主有節奏的意義。畫面從觀客的視野徐徐消失，與突然中斷的畫

面相反，相當於觀客徐徐離開這畫面。一個插話的終結，大抵都用層暗，尤其是場面自身的拍子 Tempo 緩慢的時光。

例。一個男子疲憊地走近一隻靠背椅子，挨身坐下，兩手支頭……間……緩緩地層暗。層明相當於計劃地導入觀客於新的環境與動作之中。層明與層暗的拍子，不得不與這影片全體的節奏相一致，自不必說。

層明層暗有種種的形式，最常用的是圓的所謂美國式的形式。一個插話要和分幕的一般的線相區別的時光也可用層明層暗，即一場面用層明開始用層暗結束。在回想等等常用此法。別的層明層暗的形式，例如像由中央向兩邊放大或由兩邊向中央縮小的裂縫一樣。或像上昇或下垂的帷幕一樣。或像向側面開閉的開關一樣，不過特種的層明層暗太用多了，易使觀客疲勞。這點不可不注意。

1. 用光圈及火漆封印的攝影

銀幕上除了中央一個圓圈或是其他的形狀的一部分外部是暗的。劇中的動作即

在這部分內進行。這就所謂 Cachet (火漆封印)。用這方法有種種意義。例如主人公從鍵穴中窺視的時光，他所窺視到的動作事物即現在在鍵穴形的 Cachet 中，使觀客像立在主人公的地位觀劇一樣。也有等望遠鏡一般的 Cachet。美國的影片中常常有小的圓形的 Cachet 的特別用法，例如：

(1) 主人公立在山上向遠方望。

(2) 從遠方攝取的路一條露在小的 Cachet 中。在這條路上有一頭馬在馳行。因這種攝影，分明可達到二重的目的。

- a. 因視野的縮小，觀客的注意力可集中在所見的事物上。
- b. 距離的印象依舊保持正確不失對象的遠小。

三、溶暗

從影片的一部分到別一部分的經過不是飛躍地而是逐漸地遂行。即是，一個現

象緩緩地消失，這地方再露出別的現象。這方法也有節奏的意義，可製作緩慢的節奏出來。常常應用回想等的場面。

四、迴旋

攝影的時光攝影機或向側面或向前方或向後方作同程度的運動。對物鏡頭跟着前方的攝影對象，或從對象滑過把對象的種種部名漸次表示出來。這種方法的意義不言而喻。

五、對物鏡頭的前進或後退

攝影的時光，攝影機或向對象物接近或從對象物離遠。這方法外國現在已殆乎不用了。這方法可構成圓滑的由全景 Full-set 到近攝 Medium.close-up 或適與此相反的過程。

六、透過網的攝影

影片中往往有輪廓漠然不可明視的部分，就是用這方法攝成的。用這方法可使情節很舒情的場面得到一種柔和纖細的情調。

七、追隨

攝影時把攝影機隨着移動的對象攝影。攝影機的鏡頭，本來相當於在影戲院的觀眾的眼鏡。所以用這方法，可使觀眾發生自己親自跟着銀幕上的事物在跑的心理作用。

以上不過約略報告了幾種最簡短的攝影方法。實際關於這些攝影方法如何用法，這是因作者自身的趣味及微妙的感覺而不同的，並沒有一定的規則可講。我們只可說新創作及舊法新用的餘地是廣大無邊的。

材料的形成法

一、構成的編輯

影片，分幕可分析為多數的小的斷片。再正確地說起來，影片，分幕是由這些斷片構成的。攝影底本的全體可分為篇，篇可分為插話，插話可分為場面。場面可分為從種種的攝影機的地位所撮成的多數的斷片。這些斷片即是影片的原素我們稱牠為編輯圖面。攝影用的分幕不得不考慮這個影片的重要的特性，精確記述了各編輯圖面的內容及順序，庶可現於銀幕之上。由多數的斷片構成一個場面，由多數的場面構成一個插話，由多數插話構成一篇，更由多數篇構成一本影片。這便稱為編輯 Montage。這編輯是導演及分幕作家的最重要的製出效果的手段的一種。茲述編輯的方法如下：

二、場面的編輯

對於特攝 *Close-up* 的概念，看電影的人大家都知道。正在會話的時光，把人物交互地描寫出來，把一隻一隻的手或足在全銀幕上描寫出來。——這些事大家都知道的。但是要正確地使用特攝，不得不先充分地理解特攝的意義。

特攝可把觀客的注意強制地使集於據劇情的進行上講來這一瞬間是最重要的細部。假定某場面一共有三個人物。若是這個場面的意義是劇情的一般的進行，（例如三人協力抬一個重的物體）那末這三個人物同時攝在所謂全景之中。但是其中若有一個人（例如細心地從袋內摸出手槍來）作一種在劇情全體上有某種意義的獨立的行動的時光，那末攝影機即單向着這個人物，特別撮取他一個人的動作。

上面所講的不獨關於人物，關於人或物體的個個的細部也一樣適用。假定要把一個表面裝着沈靜的面色在聽對方的話實際胸中怒不可抑的人物電影化。他昂激之

餘不覺將手中的香烟折爲兩段。但是對方的人尙未注意到。那末把他的手在銀幕上放大起來就是了。否則這特質的細部的動作也許被觀客忽畧過去的。從前有人當特攝是全景的中斷，這完全是謬誤。特攝決不是中斷，乃是一種合理的構成法。

要明白場面的編輯的根本的意義可利用如下的比較。假定有這樣的場面：有一個男子立在壁前頭向左方，一面另一個男子，小心地爬進門去。兩人相距頗遠。前述的男子拿了一樣東西像嘲弄一般給另一個男子看。另一個男子發怒握了拳撲擊前述的男子。這時光，被四層樓的窗中一個婦人看到了喊道「警察」僉兒各各奔跑。攝影機不得不遂行觀察者的職務。但是觀察者在這場面是取怎樣的態度的呢。他不得不分別觀察各個人物。所以不得不把他的頭或向兩傍或向前方迴旋。他不得不注意一個男子使另一個男子發生了怎樣的反應，這兩個男子對於婦人的喊聲作如何的感想。他最後看見了這件事的結束即兩個男子都逃走了。

觀察者接近了這件事一切的細部都看到了。當然他跟着觀察的興味與場面展開

的順序不得不把他的頭向這兒向那兒旋轉。若是他和動作的地點離得很遠，把全場面概括地同時一眼看遍，那末他自然不能明瞭地認識各個人物，祇能得到一個概括的印象。構成的編輯的根本的意義，正存在這樣的事情裏。

編輯的目的是，因觀客的注意或向甲要素或向乙要素，以表示場面的進展。攝影機的鏡頭，替代觀察者的眼睛。向着人或細部的攝影的轉向，與觀察者的眼睛一樣，被同一種的必然性所支配。影片作者若要製最大的明瞭，高揚，平明，不得不先把場面分析為個個的斷片而攝取之，結合這些個個的斷片的時光不得不使觀客的注意向着他以為很重要的要素上。他不得不使觀客強制地，和細心的觀察者自身所觀客的一樣觀察。

以上已確定了場面的構成的編輯的根本的意義。所謂構成的編輯，就是，因為使觀客的注意集中於劇中的重要要素，由個個的斷片構成場面的意思。這些斷片的連續決不可是不規則的不得不與假定的觀客的注意的增減相一致。這連續中表

示着某種特別的論理。例如有個人舉頭一問，他所見的事物即現露出來。這樣的論理，只限於各編輯畫面令有刺戟觀客的注意使移向其次的畫面的動機時纔能發生的。

三、插話的編輯

對於劇中的種種的要素，領導觀客的注意的事，是電影的特徵。我們已知道銀幕上的個個的場面，有時連一個人的運動也由個個的斷片所組成的。軟片帶決不單是種種的場面的積集。

和表示有統一的動作的場面是由許多斷片所組成的一樣，結合了許多場面，構成完全的插話：兩個間諜想使火藥庫爆發，忍足而行。在中途一個間諜遺落了一封命令書。第三者發見了這個命令，他小心看守在適當的時光，捉住了間諜救全了火藥庫。

這時光作者即碰到了在不同的地方發生的劇中的動作的同時性的問題。一面正在作爆發的準備當兒，一面第三者發見了那邊命令書，等等。再用前述的攝影機與觀察者的例來講起來，吾們不但要把攝影機向着側面，還不得不將牠從甲地搬到乙地去。觀察者——攝影機——追隨間諜，攝取看守的場面等等。但是在這些個個的場面的結合中，連續的原則為效甚大。只有觀客的注意正確地由甲的場面移於乙的場面的時光，在銀幕上纔能現出一個完全的插話。上述的例這觀客的注意確是這麼移轉，因為觀客的心中有「監視人是否在爆發前到火藥庫了」的疑伴着昂奮而生。作者用現露途中的間諜對於這疑問馬上下了一個解答。他的解答彷彿與「還來得及」的警告有同樣的作用。

這作者的解答是使注意或向救助者或向間諜刺激觀客的興味而遂行的。這樣，即構成了這個插話。

心理學上有這樣一個原則：若是一定的運動因某情緒的興奮而生的時光，那

末忠實地描寫這運動可喚起與此相當的情緒的活動。作者可用這方法實際使觀客興奮。因為編輯無非是觀客的思想的強制的高揚。若是編輯是種種斷片的單純的不規則的結合，那末於觀客毫不發生作用。但是編輯若意識着目的把劇和思想的某一運動構成的地視覺化時，即可將所要的刺激傳之於觀客。

*
戲 劇
講 座
*戲 劇 作 法
(二)

馬 彥 祥

第四章 作劇的幾種限制

在一切的文學形式中，戲劇可說是最難編製得好的。祇要有相當的餘暇和忍耐力，任何人都能寫出一篇小說；但是作劇可沒有這樣的容易。他除了需有透澈的戲劇知識之外，還得被種種的困難所牽制。這倒不是因為劇本要分幕，也不是劇情要用對話來表達；困難是在牠需要獲得上演的成功。因為戲劇是「表現的」，不是「敘述的」，牠就得顧到與牠的表現有關的許多特殊的限制，而劇作家也就是被這

些限制所規定了的。

不要難爲了演員

第一點，劇作家在他開始工作時，不要忘了那些把他所創造的人物給與生命的演員。這不是一件簡單的事情。即使在劇作家的心目中早已有適宜的演員，但是扮這個人物的演員的意念是否和劇作家的意念相吻合，還是個問題。曷斯當在他寫西哈諾一劇的時候，曾經對高桂蘭說：『C'est à l'âme de cyrano que je vou'a's dédié ce poème mais pui qu'elle a passé en vous, Coquelin, C'est à vous q e je le dédie。』（『我要把這篇詩呈獻給西哈諾的靈魂。但是當牠已經溜進了你的靈魂裏時，高桂蘭，這篇詩我就是呈獻給你的了』）。然而這不是每個劇作家都做得到的事。

演員是一個創造的藝術家，因此他的能力，他的心理，他的生理都有與以攷察的必要。莎士比亞的劇中，主角在第四幕中往往不登場，即使登場也是担負很輕鬆的戲，這便是因爲在前三幕中主角太吃重了，不能不給他一個休息的機會，讓他在

第五幕中盡量地表演那未完的戲。中國北劇中的武場，在兩員大將劇烈地交鋒以後，必有一陣小卒的廝殺，也是在演員的能力方面給以調劑的意思。

在罕姆萊特的第五幕第二場中，女皇對國王說罕姆萊特：『He is fat, and scant of breath。』（『他很胖，呼吸都有點爲難』）。這是因爲第一次扮演罕姆萊特這個角色的Richard Burbage，是一個體格很胖的人。莎士比亞因爲要適合演員的條件，便把觀衆對於王子的幻像都破滅了，這是很不好的。歐尼爾的歸途（The Long Voyage Home），一開始便寫Fat Joe（胖的約），菊池寬的父歸，劇詞中也有「好像是個很高的人」的話，這都是沒有顧慮到演員的爲難。所以陳凝秋君演父歸的那個角色可以不改劇詞，而我演的幾次都非得改爲「好像是個很瘦的人」不可了。

假如不是劇情中的必需的條件，這種缺點是應該完全避免的。

什麼樣的舞台演什麼樣的戲

其次要說到的是舞台所給與劇作家的限制。戲劇之具體表現的先決條件莫如舞

台。

舞台的建築與裝置是可以影響及整個的戲劇藝術的。試以原始時期的戲劇爲例，爲什麼偉大的希臘的悲劇會是那樣的型式？這問題，在我們明白了當時的劇院的物質狀況以後，便不難與以解釋。原始的劇院是露天的，並沒有固定的場所，有時在森林中，有時在田野間，有時在曠場上，上面是廣大無限的蒼穹，周圍是無數的羣衆。因爲劇場太大了，所以劇作家祇能採取羣衆所熟知的傳說作爲題材；又因爲演員與觀衆相距太遠，像近代劇那樣的台詞當然聽不見，所以劇詞都是韻文以便歌唱，使有充分的訴諸視覺的效果。并且爲了顯示表演起見，演劇時演員都得戴上假面，穿着高底的靴子（按中國北劇的臉譜和高底靴也是同樣的用意）然後在後面的觀衆不至於看不見；又因爲演員是這樣裝扮了，動作便不能過於急速和粗暴，所以希臘悲劇的動作都是很有節度而且莊嚴的，而劇本的內容也因此不得不趨於抒情的一途。這是當時劇場之物質環境的限制，在現在伊士奇式莎福克利斯的作品已

不適宜於上演，我們祇能把牠們當作詩歌來誦讀，或是在想像中虛構那 Dionysus 劇場的情景，這原因無待說是爲了他們的戲劇已不宜於現代的舞台，一切劇中的建築物的外形體質以及用具的設備都完全不同了。

同樣的我們如果不明白地球劇院 (Globe theatre) 的情形，我們便很難澈底了解莎士比亞的戲劇。站在 Platform 的舞台上演劇的莎士比亞時代何嘗夢見過現在的鏡框式的舞台？那時的舞台有所謂前舞台 (Front stage)，中舞台 (Middle stage)，後舞台 (Rear stage)，上層舞台 (Upper stage) 數段，可以同時表演幾種事件的動作，所以莎士比亞的劇本如 "Romeo and Juliet" 的「婚筵」一幕，"Richard III" 中的「遇鬼」一幕，和 "Hamlet" 中的「戲中戲」一幕等都是利用這幾段舞台把幾種動作同時表演。在現代，因爲舞台構造的不同，無論那個劇作家也不會取法於這種手法了。又因爲當時的舞台無需佈景，人物所在的地點，是由口中報告的，場子可以始終不換，所以一幕戲中雖多至十餘場，也不覺有絲毫的麻煩。但要在近代的舞台上上演

他的戲，便有許多困難，例如威尼斯商人一劇，原劇的幕與場是這樣安排着的：

第一幕

第一場

威尼斯街道

第二場

漢茜亞家中

第三場

威尼斯公衆場所

第二幕

第一場

漢茜亞家中

第二場

威尼斯街道

第三場

夏勞克家中

第四場

威尼斯街道

第五場

夏勞克家前面

第六場

同上

第七場 漢茜亞家中

第八場 威尼斯街道

第九場 漢茜亞家中

第三幕

第一場 威尼斯街道

第二場 漢茜亞家中

第三場 威尼斯街道

第四場 漢茜亞家中

第五場 花園

第四幕

第一場 法庭

第二場 法庭前的街道

第五幕

第一場

濮茜亞家前的花園

但是去年上海戲劇協社上演這劇時，爲使佈景便利及劇情更緊湊起見，把全劇的分幕改爲：

第一幕

第一場

威尼斯街道

第二場

夏勞克家的前面

第二幕

第一場

濮茜亞家中

第三幕

第一場

威尼斯街道

第二場

班爾夢花園

第四幕

第一場 威尼斯法庭

第二場 法庭前街道

第五幕

第一場 濮茜亞家前的花園

把二、場的戲併作八場，並不是把其餘的場子都刪去了，乃是把前後的戲併在一起，使佈景和劇情都能够經濟統一。

在中國，舊劇院的建築還是和莎士比亞時代的劇場一樣的簡陋，所以劇本的編製也祇能因陋就簡。自從夏月潤從日本歸國，集合了幾個同志，組織新舞台，在上海市建造了一所較新式的舞台，北劇纔有正式的佈景。而戲的性質也自然地走到寫實的路上去了。北平的舞台構造和上海的根本不同（近來也都漸漸在改革，如中和園，華樂園等都已將台前的兩根大的圓柱去掉了。）因此所演的戲也就兩樣。所

謂「海派」與「京朝派」的區別，其實正是南北劇場的區別。

任何時代，劇作家的作品都是被當時的舞臺之物質情形所決定的。劇作家一方面在計畫着如何的結構，一方面得想到這篇劇作將要在怎樣的舞臺上演。劇作者在這上面，是受着不少的限制的；尤其在中國，至今還不曾有一個舞臺，牠的裝置可以完全適宜於話劇的上演，故事的建設的範圍自然是更爲狹窄而且難於產生有新的趨向的作品了。

你的戲是給觀衆看的

曾經有一位很著名的批評家說過，在劇場中最重要的演員是觀衆。戲劇是唯一的爲羣衆的藝術，沒有一個有權威的戲劇家不是爲羣衆而作劇的；莎福克，莎士比亞，莫利哀以及近代的許多成加了的劇作家，他們都深切地認識戲劇的呈訴力的特性，而去爲多數人寫劇；至如丁尼生，勃朗寧，斯蒂文森等，雖都能敘述動人的故事，但因爲忽略了觀衆，他們都失敗於劇本的嘗試。Fanny Cannon說：“The mo

re the play is moving in his mind, the letter for your chances of success. If the spectator is are puzzled, if your situations seem to them to be meaningless, you have failed".

（「愈能激動觀衆的劇本，你的成功的機會也愈多。假如觀衆有點迷惑，對於你的劇情學的無意義，你就失敗了」——見獨幕劇的技巧第十章。）這實在是劇作家的至理名言。

因爲有着這限制，所以劇作家不能像抒情詩人那樣可以爲了娛樂自己而寫作，也不能像小說家那樣可以爲了娛樂任何一種讀者而寫作，他的對象是劇場的羣衆，在他下筆的時候，應該時刻地記在心裏他是爲了觀衆而寫作的。但這並不是劇作家須得討好觀衆，或是以低級的趣味去迎合觀衆的意思。假如那樣做了，那纔是愚蠢的事。

劇作家的題材，思想和情緒既有受一般人所欣賞的這種限制的束縛，於是劇場觀衆的心理之研究便成了劇作家的必要的科目。關於這題目，Clayton Hamilton 研

究得很詳細，在他的那本戲劇原理（*The Theory of The Theatre*）中，整整地費了一章爲討論這個題目。據他的意見，這個題目可以分作兩點：（一）是某幾種特性是一般羣衆——不論是屬於那一階級的——所共有的；（二）是某幾種別的特性是和別的羣衆不同的。

先說第一點。

勃倫鐵爾（*Brunetier*）在一八九三年曾說過戲劇總是處理人類意志間的鬥爭的話，換言之，就是：『沒有鬥爭，便沒有戲劇』。所以戲劇，爲了使一般人都能感着興趣，非供給這種鬥爭的熱望不可；這種鬥爭的熱望是每個人的一種原始的本能。企圖着做一個民衆的劇作家，他就必須把他的人物在意志間的鬥爭表現出來。又因爲羣衆容易結成黨派，所以在劇中的鬥爭以後，羣衆常各有各的偏見。看一齣戲，假如劇作家不允許他們同情於鬥爭的那一方，這一定是很減興味的。因此，在實生活中的鬥爭，「是」「非」很難評斷的，到了劇作家的筆下，對於鬥爭的人物

便往往是偏重在某一方，使觀衆易於明瞭和同情。有人說：「社會劇對於人生的態度總是不能十分公平。原告是劇作者，證人也是劇作者，辯護也是劇作者，審判也是劇作者，所有的事實證據，都是由於劇作者一人的構想，未免太偏袒了。」這誠然是實話，但因為羣衆比較缺乏判斷的能力，所以劇場的表現便不得不趨於單純化了。

除了這種偏見的本能外，羣衆心理中還有一種很重要的特性，就是輕信。一般不信鬼神的個人所組成的觀衆，他們會把Hamlet中的鬼魂當作事實來看的。不過他們想信所見的更甚於所聞的。假如那個鬼魂祇由劇中人的嘴裏說出現在舞台上實現，那麼觀衆也許就不會相信了。所以劇作家要想使觀衆相信一個人物的善惡，只用對話去描寫他是無用的，他最好是用動作表演出來，使觀衆親眼看見，他們便相信了。

觀衆的眼睛比較他的耳朵是更有敏銳的感受性的。這件事實說明了爲什麼前兩

年莫斯科藝術劇院到美國去用俄語表演，萊茵哈德領了他的德國演員到美國去用德語表演都會獲得極大的成功，就是因為在劇場裏，動作是重於對話的緣故。

劇場觀衆對於情緒傳染的感受性，也可以說是羣衆心裏之一。我們讀寄生草 (H. H. Davies 作，朱端鈞君有改譯本) 的時候，我們可以從理智上得到些微妙的幽默，但是當我們和其他的觀衆一同坐在劇場裏欣賞這劇時，我們會狂笑起來，這大概是因為別的人都笑，自己也禁不住了。對於悲劇也是一樣，我從沒有見過誰在讀一篇悲劇時曾經悲泣起來，然而在劇場中，觀衆因被劇情激動而流淚却是常有的事。

對於情感和意見，羣衆所希望於劇作家的總是陳舊的。在羣衆裏面，我們不能發現什麼新的思想或情感；他們不耐煩去思攷，他們祇想聽些他們所已經知道了的東西。莎士比亞從來不會提出過羣衆所不能從遺傳的經驗的本能回答的問題，麥克白斯中的野心，奧塞羅中的嫉妒，利亞王中的忤逆，雖是毫無思想的觀衆也不會有

絲毫懷疑的。所以假如你有一種新的思想，新的主義想表白的時候，那最好是把牠寫成論文，或者把牠編爲小說也還可以，但是你決不要把牠灌輸在劇本裏面，除非這種主義或思想已經爲一般羣衆所熟知了，你的作品無疑地是要失敗的。

其次，說第二點。

我們知道戲劇觀衆是包括着社會的各階級的人的；在劇場裏面，有富人也有窮漢；有教授有也目不識丁的婦女；有思想家也有頑固守舊的老古董；有老頭兒也有青年；一齣戲是同時呈現在這樣複雜的觀衆之前的。以戲劇家的呈訴的範圍較諸其他的藝術是更爲廣大。自來成功的戲劇運動，如伊利莎白時代的英國，自一八三〇年以至現代的法國，他們從不規定他們的使命只對於社會上的某一階級，而是普遍及於各種的階級。中國的戲劇運動永遠不會獲得極大的效果，即在他們過於想選擇觀衆；去年上海辛酉劇社的「難劇運動」之失敗，無疑地是因爲他們祇顧到智識階級的觀衆而忽略了其他的份子。一個有教養的人決不會跑進低級的游藝場去，祇

有那些無知的羣衆纔會嗜好和讚美那種不近人情的文明戲。

俄國曾經把劇場觀衆分爲四類：大部分的人喜觀看動作，即事實和情節；婦女喜歡熱情，要求一個流淚的機會；上了年紀有閱歷的人喜歡人物性格的描寫；祇有極少數有教養的人纔注意到劇中的思想和主義。無論是喜歡動作，熱情或是個性描寫，他們的目的總是含有娛樂的性質。所以劇場裏的集團和政治的，社會的或宗教的集團根本不同，他們不是來受教訓或開導的；他們所要求的是劇中人的情感，因爲劇中人的情感便是人類一般的情感，觀衆從劇中人的情感中可以知道自己的情感了。中國人有句俗話說：『做戲的是瘋子，看戲的是傻子』，其實觀衆纔真不是傻子，他們正是願意爲劇中人的境遇而得到自己的喜怒哀樂，這就是他們所要尋求的娛樂，從各種情感中尋求娛樂；這種娛樂是祇有戲劇家纔能給與他們的。

在這裏，劇作家就有一件應該注意的事，是觀衆所給他的限制，即他的劇情必須合於情理，一件人事的因果間的關係必須自然，使觀衆一看便能明白。Balch 教

授說，人人都以為你是在說謊，而你自己却以為說的是實話，這是沒有用處的。所以劇中的事情不宜有絲毫的牽強附會，描寫一事的發生，其理由務必顯而易見。有些太不普遍的，太偶然的事情，雖然在人生中未始沒有，然而劇場觀眾是不容易相信的，自然也不會引起他們的同情了。

在劇場中，還有一種人，他雖也是附屬於觀眾之間的，但他們絕不附和於一般觀眾。大家狂笑的時候，他們也許會毫不覺得可笑；大家流淚的時候，他們也許不覺可悲。他們能完全不消滅於一般羣衆的自我意識中。那些人往往是戲劇專家或是批評家；劇作家在作劇的時候，對於這一類的觀眾是無需顧及的。

此外，還有一點應該與以說明的，就是曾在前面提及過的「討好觀眾」的意思。Baker教授說：『當劇作家相信他的劇本的結局應該是悲劇的時候，他就得計畫他的作品，在最後一幕甚至是那一幕的中部，結局必然是悲劇的，如果因為他相信用了喜劇的結局，觀眾一定更會滿意，便用喜劇的結局來閉幕，他便是不忠實於

他自己，不忠實於藝術，他是討好觀衆了」。這和攷慮如何得能引起羣衆的興味以及娛樂羣衆是根本有別的。劇作家不應該離開觀衆而寫作，是他分內的事，但是討好觀衆，那就是近於卑鄙了。

討厭的「三一律」

除了上述的「演員」，「舞台」和「觀衆」的三種限制之外，我們還常常聽見劇作家對於「三一律」(The Law of Three Unities)的限制表示種種不同的意見。

所謂「三一律」，便是時間統一(Unity of Time)，地點統一(Unity of Place)，動作統一(Unity of Action)。

時間統一，是要把劇中所發生的事件，自始至終包含在二十四小時以內，例如第一幕的劇情發生於某一天的某一時間，則第二幕和第三幕的劇情的繼續，必須於這一天的這一時間以後的二十四小時以內結果。假如第一幕發生於四月間，第二幕

發生於五月間，第三幕發生於六月間，這便是犯了時間的不統一了。

地點統一，便是全劇無論怎樣的分幕，而劇中的地點得始終在一處，如第一幕的事件發生在某甲家中的會客室裏，那麼第二三幕也得在那裏，不得變換，否則便犯了地點的不統一了。

動作統一，便是全劇無論是多麼長，其情節必須一貫，在一劇中不得同時敘述兩種劇情，否則便是動作不統一了。

對於這三種一律的限制，祇有動作的統一為自來所有的劇作家所遵守，直到現代還是和古時同樣地有效。雖然間或也會有過偉大的劇作在一個劇本中可以找出兩件故事糾纏着，如莎士比亞的威尼斯商人——一是借金割肉，一是抽籤求婚——然而這是文學傑作中的極少數的例外。至於不遵守時統一和地點統一的例，倒是不勝枚舉。Arthur W. Pinero的譚先生的續絃夫人 (*The Second Mrs. Tarqueray*)，第一幕的時間是冬天，地點在都市裏，但第二幕的時間是初春，地點也換在鄉村了，這

便是沒有遵奉三一律。或者如寄生草那樣，地點是統一的，但時間是超逾了二十四小時以上了。在近代劇中，能如易卜生的傀儡家庭那樣嚴格地守着三一律的，爲數實在不多。那麼劇作家是否應該絕對遵守三一律，便成了我們討論的題目。

在書本中，我們常常見到有「亞里斯多德的三一律」這樣的名稱，於是許多人便以爲三一律是這位希臘哲學家所規定。然而，實在，亞里斯多德非但不曾討論過「三一律」，而且並不會有這樣的限制。在他的論文裏，祇有動作的一律我們可以找到是他所正式規定過的。他說，悲劇祇允許有一個主題，牠本身應該是完整的，首尾一貫的。這不僅悲劇如此，一切藝術如敘事詩，繪圖，造形藝術等，也都一樣。任何藝術都應該與欣賞者以一種直接而且單純的印象，這種印象是非集中主題或嚴格地摒除與主題無關的事物，不能獲得的。所以亞氏所定的這一項規律，無論是那一個時代，那一位劇作家，沒有不很樂意地遵守的。

至於時間統一和地點統一——就是「三一律」之全部的規定，那是法國鮑埃羅

(Boileau)創始的，他說悲劇必須是『一種動作，在一天以內，在一個地點舉行』。在亞氏的論文中，我們祇見有『悲劇在可能的範圍中，應使牠限於太陽的一轉內，縱使超過亦不可過多』的話。他不過是提供這樣的一種意見，他並未說非這樣做不可，否則便是違律。所以時間統一不過是根據了亞氏偶然的敘述推演而成。至於地點統一，則是被意大利的批評家從時間統一再推演出的；在亞氏的著作中，簡直不會有過明文的述說。

這是「三一律」的大概的來歷，現在我們要實際地來攷察一下，牠對於劇作家究竟是有着怎樣的利害。

動作的一律在劇作上是極為重要的事。一切藝術都應該是完整的，統一的，須有起有訖，有首有尾，戲劇尤其如此。中國舊劇本中很少着重，動作的一律，因此大都是散漫蕪雜，毫無生機，藝術的價值自然也談不到了。假如我們不能遵守這一律來編劇，便永遠不會成功。劇作家能接受牠，是於自己有益處的事。

時間的一律在許多的劇作中幾乎是不可能的，因為人生需要多方面的表現，雖說可以剪裁，可以選擇，但必須把整個的複雜的人生縮短至數小時以內纔算經濟，也未免是過分的話。固然，能夠把整個的人生在連續的數小時中充分地表現出來，是非具有超越的藝術手腕的作者所做不到的；但人生中發生的事件，其因果有決非在一日的時間中所能說明，所能表現的，那就不得不把時間延長或是分爲幾個段落來表現了。有些作者因為要遵守時間的一律，便特意將主要的劇情以前的種種經過的事件，用預備說明來告訴觀衆（即由劇中人來說明開幕前的事情），這是很愚笨的而且不易做好的工作。因為預備說明是劇本中不得已的而又必要的東西。不得已的是：戲劇本應該用動作來表現，但一一都要藉動作來表現，就太不經濟，而且會失去了全劇的重心，所以就用預備說明來代替；必要的是：戲劇雖是表現片斷的人生，但其自身是整個的，是具有首，中，尾的，假如祇表現了「中」與「尾」，觀衆便會茫然於事件的起因，於是就不得不借預備說明來說明過去。預備說明總是

「不戲劇的」，很難使觀衆感到興趣，但一方面，却又非強迫使觀衆聽不可。所以預備說明要寫得簡單，有趣，過於冗長就會引起觀衆的厭惡。爲了免避這缺憾起見，有時劇情是不能不把時間展開在幾個段落上，這於劇藝的自身，是並沒有什麼損失的。有人說：『一個劇的時間既然統一了，觀衆易於欣賞，全劇的動作易於緊湊，易於成功』。這話也頗有理，然而如易卜生那樣的作家能有幾位呢？

地點的一律在事實上，尤其是在目前的中國，我覺得倒有提倡的必要。這問題不僅是關係於戲劇的本身，而且也影響到其他的各方面。假如編一本五幕劇，地點不能統一——例如曷斯當 (Edmond Rostand) 的西哈諾 (Cyrano Bergerac)——就需要五幕不同的佈景。一則在經濟上是較多損失；二則中國還沒有專門的舞台技師，每幕拆換佈景，工作者太嫌費力；三則中國的劇場觀衆多半是性急份子，不耐煩長時的等待。梁實秋先生說：「我最覺得難堪的，是第一幕第二幕中間要經過很長久很長久的時間，等得你心煩氣燥，望立不安。及至開幕之後，佈景是僚草簡陋，不值

一顧，這真令人生氣』。（見看戲者言）這確是實話。如果劇中地點能統一，或許便不會有這種現象了。不過我也並非主張一定要把地點統一，這是事實上不可能的；勉強那樣做了，反而是於劇本不利的。

戲 劇
講 座

戲 劇 藝 術 論 (二)

Gordon Craig 作

馬 彥 祥 譯

觀客 你的意思確是以爲他對於自然有了這樣深刻的研究，他就能指示電匠如何可以表現得顯明，例如日光要照耀到怎樣的高度，月光傾射到屋內要到怎樣的程度麼？

舞台監督 不，我不願意那樣說，因爲再現自然的光，並非我的舞台經理所要企圖的事。他也不該去企圖這種不可能的事。不是要再現自然，祇是把牠的最美麗最生動的幾方面顯示出來——那是我的舞台監督所要企圖的事。其餘的事是全知全能的人纔能克服的。一個舞台經理很可以成爲一個藝術家，但他不宜於去企圖天神的光榮。祇要他永不去限制或模倣自然，便可以避免這種情形，因爲無論如

何，自然是不能限制也不允許任何人模倣她的。

觀客 那麼他用那一種方法去工作呢？我們所正講到的他的照明佈景和服裝的工作，有什麼可以指示他呢？

舞台監督 有什麼指示他？就是佈景和服裝，韻文和散文，以及劇本的意義。一切這些東西，我已經告訴了你的，現在都已互相調和了——一切都很均勻——照這樣繼續下去，並且祇有經理一人知道怎樣去保持他所從事創造的調和，豈不更簡單麼？

觀客 你能再告訴我些關於照明佈景和演員的實際方法麼？

舞台監督 當然可以。你想知道些什麼呢？

觀客 好吧，你能告訴我為什麼他們把燈光安置在沿着舞台面的地方——我知道，就是他們所稱為腳光 (Footlights) 的。

舞台監督 是的，腳光。

觀客 他們爲什麼把牠們安置在地上呢？

舞台監督 這是一個所有的劇場改革者曾經費過心思的問題，但是沒有一個人能夠找到一個答案，簡單的理由就是沒有答案。從前從沒有過答案，將來也決不會有答案的。唯一要做的事情就是把一切腳光搬出所有的劇場去，愈快愈好，而且什麼話也用不着說的。這是一件沒有人能解答的不可思議的事情，而且也常常引起小孩子懷疑的。在一八一二年時，小 Nancy lake 到 Dury lane 劇場去，她的父親告訴我們，她也爲那燈光所驚奇。她說：——

『我看見有一排燈光，

牠們光焰耀煌——

我奇怪爲什麼把牠們安置在地上。』

那是一八一二年的事情！但是現在我們還是在奇怪着。

觀客 我的一位朋友——是一個演員——有一次告訴我，價如沒有腳光，所有演員

的臉會都看不清的。

舞台監督 這種人就是沒有明白要照明面部和人體，還有別的方法可以採用來代替脚光的。這樣的一種簡單的事情，對於那些不肯花費一些時間或是研究一下其他的技術的人，是決不會觸想到的。

觀客 演員們難道不研究劇場的別種技術的麼？

舞台監督 一般地說，是不研究的，並且在某幾方面看來，這種研究對於演員的生活也是有阻礙的。假如一個有智慧的演員把許多時間花在研究各種其他的劇場藝術上，他就會漸漸地不演劇，而結果成爲一個舞台受理——全部藝術比起單獨的表演技術來是這樣併合着的。

觀客 我的那位演劇的朋友還說，假如脚光拿開了，觀衆就會看不清演員的面部表情的。

舞那監督 假如歐文 (Henry Irving) 或杜絲 (Elenora du'ee) 這樣說過，這話還許有

點意義。一般演員的面部不是表情粗糙，就是無所設表情，所以假如劇場能不僅沒有腳光，連什麼光都沒有，那纔是幸運的事。說起來，這裏有一部說到腳光起源的卓絕的理論，是 M. Ludovic Celler 在十七世紀之裝置，服飾及其上演 (*Le décor, les costumes et la mise en-scène à XVII. siècle*) 中提議的。普通照明舞台的方法都是用的大燭台，圓形的或是三角形的，把牠掛在演員和觀衆的頭上；M. Celler 以爲腳光制，其起源即因規模小的劇場供給不起大燭台，所以就用些臘燭放在舞台前面的地上。我相信這理論是正確的，因爲常識不能指出這樣的一種藝術上的謬誤；回時售票處的收入置辨這種東西也容易些。記住在售票處是談不到什麼藝術價值的！要是我們有時間，我要告訴你些關於這篡奪藝術的劇場寶座——售票處的情形。但是現在且讓我們轉到比這無甚意義的和腳光的事情更爲重要而且有趣的題目上去。我們已經巡視過舞台管理的各種不同的工作了——佈景，服裝，燈光——並且我們已經要談到最有興趣的一部，就是在他們所有的動

作和說話中姿態的技術了。你很奇怪那種表演——就是說，演員的說話和動作——是並非由於演員自己去處理的。但是你攷察一下這種工作的本質。已經成形的模型，爲什麼爲了加一些附帶的東西進去便突然破壞了，這事情你會攷察過麼？

觀客 你是怎樣的意思？我明白你所提議的，但是你能不能更實際些指示我，演員怎麼能破壞這模型呢？

舞台監督 你要知道，不知不覺地就破壞了！我並不是說他願意與他的周圍不調和，他也不過是不經意地這樣做了。在這件事上，有些演員很有真正的本能，而有些演員却是一點也沒有。但縱使是那些很有本能的人，假如不服從舞台經理的指導，他也是不能合于模型，不能與模型調和的。

觀客 那麼你簡直不允許那男女的主角依着他們的本能和理性所指示的去動作和表演麼？

舞臺監督 不，可是他們第一步必須服從舞臺管理的指導，這樣做了，他們就往往會成了模型的真正的中心——情緒設計的真正的心靈。

觀客 那麼他們了解並且辨別得出這種做法麼？

舞臺監督 是的，但是祇有在他們同時認識而且了解劇本，和劇本的正確的解說。近代劇場中最關緊要的事情的時候，他們纔了解。讓我把這一點來解釋給你聽。

假定是演羅密歐與朱麗葉 (Romeo and Juliet)。我們先研究了劇本，再把佈景，服裝和燈光都準備好了，於是就開始演員的排演。第一部動作使我們担心的，就是一大羣范龍納的暴民，殷門，詛咒互相殘殺。我們怕的是：在這滿是花香，歌唱，情愛的純潔的小城中，會發生這種可怕的可厭的憎惡，這種憎惡是爆發在那教堂的門口，或是在五月祭日的時期中，或是在一個新誕生的女孩的家中的窗下。接着這種情景，當我們記起了佈在卡普萊脫和蒙泰格的牆上的醜陋的神情時，蒙泰格的兒子，我們的羅密歐漫步着出來了，他後來就是朱麗葉成爲戀人

的。所以無論是選誰扮演羅密歐這個角色，他的說話動作都得按着設計——這種設計，我曾經告訴過你就是有一種固定的形式的。他必須在一種固定的方法中，在我們的視線之前表演，走到某一點，在某一種燈光之下，他的頭在某種的角度，他的眼睛，他的腳，他的全部身體要和劇本調和，不僅是（這種情形是常常有的）和他自己的思想調和了，而且別的和劇本也都要和諧才好。因為他的思想（有時候也許是很美麗的）也許和導演者所小心預備的精神或模型是不相宜的。

觀客 他以爲凡是扮演羅密歐這個角色的，縱使他是一個卓越的演員，他的動作也得受舞臺管理的支配麼？

舞臺監督 當然如此；並且愈是卓越的演員，他的智慧和判斷力也愈是卓越，因此也就更容易支配了。實際上，我所說的是劇場裏的一種特殊情形，在那劇場裏，一切演員都是極有訓練的人，而管理著是一個特殊成就了的人物。

觀客 但是你不是想把這些有智慧的演員簡直都變成傀儡的吧？

舞台監督 問得有理！對於一個自己的能力沒有十分把握的演員，誰都會想到這問題的。傀儡在現在不過是一個木偶，用來演傀儡戲是極有趣的。但是在劇場裏，我們需要的是比木偶更要好的東西。然而有些演員覺得他們和舞台管理的關係正是和木偶一樣。他們覺得他們只是一串拉線，對這事很表不滿，並且覺得是有害於他們——他們被侮辱了。

觀客 這意思，我了解的。

舞臺監督 但是你就不能了解他們應當自願去被支配的麼？仔細攷察一下，那些船上的人的關係，你就會了解我所說劇場裏的人的關係了。在船上做工作的是些什麼人？

觀客 船上麼？有船主，發令員，大副，二副，三副，駕駛員等，還有水手。

舞臺監督 好，那麼是什麼來指揮船的呢？

觀客 船舵吧？

舞臺監督 還有呢？

觀客 把舵的人。

舞臺監督 還有誰呢？

觀客 支配把舵人的人。

舞臺監督 那是誰呢？

觀客 是駕駛員。

舞臺監督 那麼支配駕駛員的又是誰呢？

觀客 船主。

舞臺監督 那麼不是由於船主的命令或是由於他的權威的，應該服從麼？

觀客 不，他們不應該服從的。

舞臺監督 那麼沒有船主，船能平安地行駛麼？

觀客 平常是不行的。

舞臺監督 那麼水手要服從船主和他的長官麼？

觀客 照例是要服從的。

舞臺監督 出於自願的麼？

觀客 是的。

舞臺監督 這不是叫作服從紀律麼？

觀客 是的。

舞臺監督 服從紀律——結果怎麼樣呢？

觀客 切實而自願地服從規律和原則。

舞臺監督 這些原則的第一條就是服從，對不對？

觀客 對的。

舞臺監督 那麼，好了。這樣你就不難明瞭在劇場裏，有幾百個人在那裏工作，從各方面看來都和船上的情形是一樣的，管理處置也是一樣的。而且你也可以不難

明白如果不服從了便會弄得一敗塗地。在軍艦裏，對於反抗的事情是有嚴密的預防的；但是在劇場中却沒有。在軍艦中早就清清楚楚地規定了船主就是皇帝，就是專權的統治者。船上有反抗的事情是由軍事法庭辦理的，是要處以極嚴厲的懲罰的，或是監禁，或是革職。

觀客 你的意思不是說劇場也該有這樣的一種能力麼？

舞臺監督 劇場和船上不一樣，不是為戰爭而設的，并且還有點不可思議的理由，服從紀律在劇場中並不那樣重要，因為劇場的各部門都是同樣重要的。但是我要指示給你的就是在劇場中，非得明白服從紀律是要對於管理者或主持者自願而且信任地服從的，是不能獲得無上的成功的。

觀客 但是演員，佈景師和其餘的人是否都是自願工作的呢？

舞臺監督 怎麼，我的好朋友，從來沒有像那些劇場中的男女的人們這樣光榮的人的。他們是出於熱誠地自願的，不過有時候他們的判斷也會錯的，本想自願服從

的，却反變成強悍不羈了，本想把標準提高的，却反而把標準降低了。至於「不妥協」——這是很少夢想到的——及與敵人妥協，都是劇場軍艦的長官們，所稱許的。我們的敵人就是大眾的顯示，低級民衆的意見和他們的無識。對於這些，我們的「長官」希望我們退讓。劇場中的一般人所還不會十分了解的，就是「高級標準的價值和實行這種職務的監督的價值」。

觀客 可是那監督，爲什麼他不該做一個演員或是佈景畫師呢？

舞臺監督 難道你從隊伍中選出了你的領袖，舉他做了隊長，還要他去處理炮彈繩索麼？不；劇場監督必須是一個與其他的技術隔絕的人。他必須是一個知道如何處理繩索，而無需由他去處理的人。

觀客 但是我相信這是事實，有許多無名的劇場領袖同時都兼任演員及舞臺管理的。

舞臺監督 是的，事實是有的。但是你可不容易使我相信，在他們的統治之下沒有

抗議的聲音聽見。就算撇開這地位問題不談，可還有藝術上的問題，工作上的問題。假如一個演員擔任了管理舞臺，假如他是一個優於他的同伴的演員，一種自然的本能就會使他自已成爲一切的中心。他會感覺到他非得這樣做，這工作就不會有力，就不會滿意的。他對於劇本決不會如對於他自己的腳色那樣的注意，并且，事實上，他就會逐漸地把作品不當作整個的來觀察了。這於工作是不好的。這不是一種藝術作品在劇場中表演的方法。

觀客 但是這不是可能的麼，或者找到一位偉大的演員，他是一位很偉大的藝術家，他做了管理，決不致像你所說的那樣，而他又常常能把自己當作演員處置，和處置別的一樣？

舞臺監督 一切都是可能的，但是第一，照你那樣說法去做，是違背了一個演員的本質的；第二，違背了舞臺管理不表演的本質；還有第三，這是違背了一人同時處了兩種地位的一切本質。現在，演員的地位是在舞臺上的；在某種地位裏，準

備着用腦力去給以某種情緒的暗示，被某種佈景和人物包圍着；但是舞臺管理的地位是在這前面的，他要把牠當作整個的觀察。所以你可以明白即使我們尋着了
一個完全的演員，他很可以做我們的舞臺管理，他也不能同時處兩種地位的。當然，有時候我們看見一個小規模樂隊裏的指揮者，也奏着梵和鈴，但這不是最好的辦法，而且結果一定不會滿意的；在大組織的樂隊裏就不會如此的。

觀客 那麼，我懂得你的意思是除了舞臺管理之外，沒有人可以統治這舞臺的。

舞臺監督 這種工作的本質是什麼也不允許的。

觀客 就是劇作家也不行麼？

舞臺監督 只有在劇作家練習而且研究那表演技術，佈景繪畫，服裝，燈光和舞蹈的時候可以，否則也是不行的。但是劇作家，他們不是產生於劇場裏的，大都對於這些技術知道得很少。歌德對於劇場的愛念總算是新穎而且美麗的了，在各方面都可算是最偉大的舞臺監督。但是，當他與衛麥劇場合作的時候，他忘記了接

着那跟隨他的大音樂家所記得的事情去做。歌德允許在劇場中可以有權威高於他自己的人，這就是說，劇場的主人。華格納就很謹慎地佔據他自己的劇場，並且在他的想像中成爲一個封建的男爵。

觀客 歌德做劇場監督之失敗，就是爲了這事實麼？

舞臺監督 顯然是的，因爲如果歌德霸佔了門戶的話，個大胆的小狗就決不會佔有化粧室；那女主角就不會使劇場和她自己鬧出不名譽的笑話來的；衛麥也可以避免觸犯那劇場中所從未遇見過的最可怕的錯誤了。

觀客 大多數劇場的習慣都不表示藝術家乃各方面操縱舞臺的。

舞臺監督 唔，要說出些劇場的麻煩事情和牠的在藝術上的無學，這是很容易的。但是是一個人不要攻擊一件已經失敗了的事情，或者，除非你是有着因攻擊而得使牠復原的希望。我們西部的劇場失敗得很多了。東部則還以有一劇場而自傲。在西部的我們這所劇場可以說是僅有的一家了。但是我希望着一種發復運動。

觀客 復興運動怎麼會來呢？

舞臺監督 祇要有一位具有做劇場領袖之各種特質的人，只要以改造劇場爲一種手段。當這步工作成功了，劇場成爲一種機械的妙工，并且發明了一種技巧的時候，劇場便可無須費力地展開一種牠本身的創造藝術。但是由技術展開成一種足以自信的創造藝術的整個問題，在目前是很費些時間的。現在已經有些戲劇家在研究劇場的構造；有的是要改革表演，有的是要改革佈景。但是所有的這些一定都是沒有多大價值的。唯一應該認識的事就是：只改革劇場的一種簡單的技術，而同時在同一劇場中，並不改革其他的技術，這是很少有結果，或甚至是沒有結果的。劇場藝術之整個的復興即基於對於這認識之多寡。劇場藝術，如我所曾經告訴了你的，是分成許多技術的：如表演，佈景，服裝，燈光，木工手藝，歌唱，舞蹈之類，所以在開始時便須認識，需要的是「全部」而非「部分」的改革；并且還得認識「一」部分，一種技巧，都可以「直接的」影響於劇場中的每

種其他的技術的，變化多端而且不平均的改革是沒有結果的，祇有是一種有組織的進程的改革纔能有結果。所以，劇場藝術的改革祇有對於那些曾經研究過而且練習過各種劇場技術的人纔是可能。

觀客 那就是說，你的理想的舞臺監督就是如此的吧。

舞臺監督 是的。你總還記得在我們的談話開始的時候，我曾經告訴過你，我相信劇場藝術之復興就是基於舞臺監督的復興的，並且當他明白了演員，佈景，服裝，燈光和舞蹈的正當的用處，和借這些來應用於說明的技術時，他就會逐漸地得到動作，線條，色彩，音律和文字的成功，這種最後的文字力量是由於各種別的裏面發展出來的。……所以我說劇場藝術會重獲得牠的真實的，並且牠的工作也可以成爲足以自信的一種創造藝術，不再是作爲一種說明的技術了。

觀客 是的，那時我還沒有十分了解你的意思，可是雖然現在我能够了解你的意旨，但在我的心目中，還是不能明白沒有詩人的舞臺。

舞臺監督 什麼？要是詩人不再替劇場寫作的時候，會缺少什麼東西麼？

觀客 就是缺少劇本。

舞臺監督 你可以斷定那樣說麼？

觀客 不錯，如果詩人或劇作家不在那裏寫劇本，劇本就一定不存在了。

舞臺監督 除了你所謂的劇本之外，就沒有劇本了麼？

觀客 但如你打算表演些東西給觀衆，我敢說你總要有點東西纔行。

舞臺監督 這是當然的；你不能十分斷言的。你的錯誤是在承認，彷彿是對於

des和Persians的一條法則一樣，以爲所謂「東西」必須是由文字組成的。

觀客 好，那麼既不是文字而又爲了表演觀衆的，那是什麼東西呢？

舞臺監督 先告訴我，思想是不是一種東西？

觀客 是的，但是牠缺少形式。

舞臺監督 好，藝術家選擇任何形式去說明一種思想，不也是可以允許的麼？

觀客 是的。

舞臺監督 劇場的藝術家用了不同於詩人的材料，難道就是一種不可赦的罪過麼？
觀客 不。

舞臺監督 那麼嘗試着無論用那種我們所能找到或創造的材料去把思想給以一個形式。又假如這是一種不能再比牠更好的材料，可能允許我們麼？

觀客 可以的。

舞臺監督 好極了；請再聽我說幾分鐘的話，然後回家去把這話想想看。只要你答應了我所請求的，我就還要告訴你，將來的戲劇藝術家要用了什麼材料去創造他的傑作。用的是動作，佈景，和聲音。這不是很簡單麼？

可是我所謂「動作」，我是兼指姿勢和舞蹈，就是散文的與詩的動作。

我謂「佈景」，我是指一切呈現在眼前的東西，例如燈光，服裝，以及景物。
我所謂「聲音」，我指的是說白的字句或是歌唱的字句，與讀的字句是兩樣

的，因為寫了為說的字句和寫了為讀的字句是完全不同的兩件東西。

現在，雖說我不過是重複地說着在我們開始談話時我都已告訴過你的話。但是我很高興地看見你的神情不再是那樣迷惑的了。

柏林：一九〇五。

(第一部對話完)

新聞文學概論 黃天鵬著

“新聞的文學”在現在尚很少有注意的人，但新聞紙的文學，當然特有一種體裁。本書分析詳細，解釋清明，爲一般人不可不讀的書。作者是中國的名記者，對此道有十分的經驗，處處有獨到的地方，希望大家都去購一本來看看。

——中國新書月報——

總之，我們讀了黃先生這部巨著，可以明白新聞文學上必備的理論基礎。同時新聞紙的勢力，是一天一天的廣大，我們對於新聞文學，實有專心研求的必要。（每冊八角五分）

——申報書報介紹——

天廬談報 天廬大師著

這本書分上下二部，上部“天廬談報”，下部“報壇逸話”。“申報書報介紹”說，祇須費去少許的精力，而可遍讀這本趣旨濃厚的書；同時在這書上又能取得對報學上種種的常識。京報記者張一葦說，讀了這本小冊子，勝讀一部十萬言的新聞學鉅著。本書的價值可見一斑了。

（每冊二角五分）

上海光華書局發行

文藝批
評講座

文藝批評(二)

傅東華

第二章 中國批評的第一期

第一節 中國批評的萌芽

文藝之興，必在音樂舞蹈之後，這是通例；換言之，無論那個民族的歷史上，文藝必先有一段時間僅爲樂舞的附庸，故關於樂舞的批評必先文藝的批評而出現，中國也不在例外。我們尋溯中國批評的起源，最古的就是樂舞的批評，例如商頌那

篇：

猗與那與！置我鞀鼓。奏鼓簡簡，衍我烈祖。湯孫奏假，綏我思成。鞀鼓淵淵，噤噤管聲，既和且平，依我磬聲，於赫湯孫，穆穆厥聲！庸鼓有歎，萬舞有奕。

又周頌有瞽篇：——

有瞽有瞽，在周之庭，設業設虛，崇牙樹羽，應四縣鼓，鞀磬槐圉。既備乃奏，簫管備舉，嚶嚶厥聲，肅雝和鳴，先祖是聽。

這是中國民族審美意識的表現最初見於文籍者。這雖然不是文藝批評，但可認為文藝批評的最初萌芽。由此可知中國批評的起源，乃在一種含有宗教意味的歎美。這種純歎美的批評，經過一段時期之後，便見有顯著的進步，例如左傳襄二十九年（五四四）紀吳公子札批評周樂一段，內容便深富得多了：

吳公子札來聘，……請觀於周樂。使工爲之歌周南召南，曰，「美哉！始基之

矣，猶來也；然勤而不怨矣。』爲之歌邶、鄘、衛，曰，『美哉！淵乎憂而不困者也！吾聞衛康叔武公之德如是，是其衛風乎？』爲之歌王，曰，『美哉！思而不懼，其周之東乎？』爲之歌鄭，曰，『美哉！其細已甚，民勿堪也，是其先亡乎？』爲之歌齊，曰，『美哉！泱泱乎，大風也哉？表東海者，其大公乎？國未可量也！爲之歌豳，曰，『美哉！蕩乎樂而不淫，其周之東乎？』爲之歌秦曰，『此之謂夏聲，夫能夏則大，大之之也，其周之舊乎？』爲之歌魏，曰，『美哉！灑灑乎？大而婉，險而易行，以德輔此，則明主也。』爲之歌唐，曰，『思深哉！其有陶唐氏之遺民乎？不然，何憂之遠也！非令德之後，誰能若是？』爲之歌陳，曰，『國無主，其能久乎？』自邶以下無譏焉。爲之歌小雅，曰，『美哉！思而不貳，怨而不言，其周德之衰乎？猶有先王之遺民焉。』爲之歌大雅，曰，『廣哉！熙熙乎？曲而有直體，其文王之德乎？』爲之歌頌，曰，『至矣哉！直而不倨，曲而不屈，適而不偪，遠而不携，遷而不淫，復而不厭，哀而不愁，樂而不荒，用而不置，廣而不

宣，施而不費，取而不貪，處而不底，行而不流，五聲和，八風平，節有度，守有序，盛德之所同也。見有象劄南籥者曰『美哉！猶有憾。』見舞大武者曰『美哉！周之盛也，其若此乎！』見舞韶濩者曰，『聖人之弘也，而猶有慙德，聖人之難也。』見舞大夏者曰，『美哉！勤而不德，非禹其誰能修之？』見舞韶簫者曰『德至矣哉！大矣！如天之無不幬也，如地之無不載也，雖甚盛德，其蔑以加此於此矣！觀止矣！若有他樂，吾不敢請也。』

我們由這篇古代第一偉大的批評文字裏，可以觀察到兩點。第一這樣的批評已經不僅是純粹直覺的歎美，而已具有很深刻的辨別能力和評價能力了。但所批評的對象仍舊還是樂，而不是獨立的文藝，原來文藝的獨立觀念離開產生的時期還遠得很。這時候的唯一藝術就是一種由歌舞合成的東西，故孔穎達云『樂之爲樂，有歌有舞，歌則詠其辭，而以聲揚之，舞則動其容，而以曲隨之。』第二，我們應該注意他的批評準只是一個，他對於歌的聲辭的義，舞的容，是整個看的，並不是分析

着用各別的標準判斷的。換言之，他的批評觀念中並沒有形與質的分別，他所謂「美」和所謂「德」完全是同義語，故他有時稱讚「美哉」！有時稱讚「德至矣」！其實完全一樣。

關於文藝批評的理論，最初見於尚書舜典：——

帝曰：『夔，命汝典樂，教胥子。……詩言志，歌永言，聲依永，律和聲，八音克諧，無相奪論，神人以和。』

又周禮春官宗伯下：——

大師掌……教六詩：曰風，曰賦，曰比，曰興，曰雅，曰頌，以六德爲本，以六律爲音。

這些理論，雖然它們的產生時代不必可信，但已成爲後代論詩的依據，故我們也不得不承認它們是中國批評理論的萌芽。我們於此，所應注意的也有兩點：第一，我們曉得中國關於詩的理論，是附帶在樂的理論而起的；第二，我們可見中國

批評理論最初的動機是教育。

此外古籍中尚可發見幾個畧具文藝批評性質的片段。例如易經「賁掛」云：——
文明以止，人文也。……觀乎人文，以化成天下。

孔穎達正義說，「人文」即『詩書禮樂之謂』，那末這幾句話也可以看做廣義的文藝批評——就是文化價值的批評。但王應麟的困學紀聞說：

「賁」爲文。……「文明以止」，而後可以爲文。「止」者，篤實而已，不以篤實爲本，則……文不足以明理。

則竟解釋做狹義的文藝批評了。

我們看上面這些片段，可見中國批評在孔子以前於（1）讚美，（2）理論，（3）分晰，（4）評價等方式都已畧具萌芽了。

但是這些實際批評和批評理論的斷片，雖則對於後代的影響極大，究竟都不過是萌芽的萌芽，我們若要追溯中國批評的真正開始，那不得不算孔子。

第二節 孔子的批評

中國的批評雖已早見萌芽，但直到孔子（前五五一——四七九）手裏，然後批評的規模具備。孔子從事批評的動機，在於他的政治運動之失敗，他的批評對象是文化的全部，而樂與詩為最重要。他自己說：——

吾自衛反魯，然後樂正，雅頌各得其所。（論語子罕）

他此次「自衛反魯」（在魯襄公十一年他那時已六十九歲）就是他的政治運動終止的時候，也就是他的批評事業開始的時候。他和正樂同時進行的工作，就是刪詩，這是他的真正的文藝批評的工作。史記孔子世家說：——

古者，詩三千餘篇，及孔子，去其重，取其可施於禮義；上采契后稷，中述殷周之盛，至幽厲之缺，始於衽席，故曰：「關雎之亂，以為風始，鹿鳴為小雅始，文王為大雅始；清廟為頌始」。三百五篇，孔子皆弦歌之，以求合韶武雅

頌之音。

這段文字，就是所謂孔子刪詩說的根據，後人頗有疑懷它不足信的，（如孔穎達輩），但如朱熹所說『當時史官收詩，……經孔子時已經散佚，故孔子重新整理一番，未見得刪與不刪，』那末所謂刪詩不刪詩的聚訟，都是無謂的了。而所謂「重新整理」，其實就是一種無形的批評。他進行這種無形的批評時，除史記所謂「取其可施於禮樂」一個標準外，他自己也明白舉出一個標準就是：——

詩三百，一言以蔽之曰：思無邪。（論語爲政）

孔子對於詩和樂，似乎已有分別的觀念，不像吳公子札那樣把詩樂混統批評了。故同是一篇關雎，他從「詩」的觀點（就是內容的觀點）批評時，便說：

關雎，樂而不淫，哀而不傷。（論語八佾）

從「樂」的觀點（就是形式的美）批評時，便說：

師摯之始，關雎之亂，洋洋乎盈耳哉！（論語泰伯）

詩和樂的觀念既有分別，於是「美」和「善」的觀念也有分別，故子謂「韶」盡美矣，又盡善也，謂「武」盡美矣，未盡善也。

孔子論詩的功用說：

不學詩無以言。（論語季氏）

又說：——

誦詩三百，授之以政，不達，使於四方，不能專對，雖多亦奚以爲？（論語子

路）

都不過是就實用方面說的。他又相信詩有供人修養的功用，故——子謂伯魚曰：『女爲周南召南矣乎？人而不爲周南召南，其猶正牆面而立也與？』（論語陽

貨）

他說詩的教育的功效是：——

入其國，其教可知也，其爲人也，溫柔敦厚，詩教也。……詩之失愚。……其

爲人也，溫柔溫厚而不愚，則深於詩教者也。（禮記經解篇）

還有一處，他就詩的本質論到詩的功能說：——

小子何莫學夫詩？詩，可以興，可以觀，可以羣，可以怨，邇之事父，遠之事君，多識於鳥獸草木之名。（論語陽貨）

這裏的「興」「觀」「羣」「怨」四個字「已把孔子對於詩的見解包括無餘。就中的「觀」「怨」兩字，很容易解。「觀」，鄭玄云『觀風俗之盛衰也』。「怨」，孔安國云『刺上政也』意義都很明白，但「興」「羣」兩字比較難解，意義亦較深富。孔安國云『興，引譬連類。』此與周禮詩六義之「興」同義。孔疏云，『興者，起也；取譬引類，起發已心。』又與泰伯篇『興於詩』之『興』亦同義。包咸亦云，『興，起也。』怎樣叫做「起」呢？這可從作詩者和學詩者兩面講。若從作詩者的方面講，那末就是李仲夢所謂『觸物以起情』的意思。若從學詩者方面講，那末這『取譬引類，起發已心』八個字的意思。最好是用孔子自己的兩個例

來解釋。論語學而篇：——

子貢曰：『貧而無諂，富而無驕，何如？』子曰：『可也；未若貧而樂，富而好禮者也。』子貢曰：『詩云：「如切如磋，如琢如磨，」其斯之謂與？』子曰：『賜也，始可與言詩矣；告諸往而知來者。』

又八佾篇：——

子夏問曰：『巧笑倩兮，美目盼兮，素以爲絢兮，』何謂也？子曰：『繪事後素。』曰：『禮後乎？』子曰：『起予者，商也，始可與言詩已矣。』

我們看他這兩次稱許『始可與言詩』，『無非都是稱讚解詩者能舉一隅而以三隅反的意思；他所謂「告諸往而知來者」，『無非就是由已知推至未知的意思，引申之，也就是由特殊的譬喻悟到普通真理的意思。這就是「取譬引類，起發己心」；這就是「興」，也就是詩的本質。由此可見孔子是把詩認爲可作悟性教育——即理智教育——的工具的。這可用他自己的話來證明。他說：——

與於詩，立於禮，成於樂。（論語秦伯）

豈不顯然分出理智，意志，感情三種教育嗎？

「羣」的意思，孔安國解云：『羣居相切磋也，』實是誤解。我以為「羣」，乃是造成一羣共同意識和感情的意思。這正是詩的——並且一切藝術的——功用。詩因有這種功用，故其效果乃能使一國之人都化成「溫柔敦厚」。

由上所述，我們可把孔子對於批評的貢獻總括如下：——

- (一) 民間歌詩的價值之承認。
- (二) 詩與樂之分別，因使詩的獨立價值顯出。
- (三) 美與善之分別。
- (四) 詩的本質之發見。
- (五) 詩的功能之確定。
- (六) 詩的內容價值的標準之確立。

至於他的批評及於後代的影響如何，將於後文隨時指出。

第三節 諸子的批評

批評的意見，真所謂「仁者見仁，知者見知，」而總不外以各人的中心思想爲基礎；這可從諸子的批評理論見之。

諸子中所謂「儒家」的見解，大概只是繼續或發揮孔子的主張和學說。

相傳爲孔子之孫子思所作的中庸裏有一段道：——

喜怒哀樂之未發，謂之中，發而皆中節，謂之和。中也者，天下之大本也；和也者，天下之達道也。致中和，天地位焉，萬物育焉。

如果我們把詩當做發現喜怒哀樂的一種方式，那末，他這裏已替我們定下一個詩的標準了——就是「和」。我們由此，更可以明白孔子所謂「思無邪」的意義，而詩與人生及社會的關係也就包涵在內了。近來英國人奧格登 (Ogden) 李查滋 (Picha

nds) 烏特 (Wood) 合編的美學的基礎 (The foundations of aesthetics) 裏，把這幾句標在篇首，認為這是藝術的極致，就是因這幾句話能發發明藝術的基礎在於人生之故。

孟子(前三七二——二八九)是受業於子思之門人的，故他的批評學說，當然也只能『述仲尼之意。』他說：——

王者之跡熄而詩亡，詩亡然後春秋作。(離婁下) 又說：——
一鄉之善士，斯友一鄉之善士；一國之善士，斯友一國之善士；天下之善士，斯友天下之善士。以友天下之善士爲未足，又尙論古之人。頌其詩，讀其書，不知其人，可乎？是以論其世也，是尙友也。(萬章下)

這是認詩可作歷史的代用品，又認詩爲政教的工具及時代的反映，就是發揮孔子所謂「可以觀」的意思，而亦兼明「可以怨」的義蘊。但他的解詩方法，似與孔

子微有不同。孔子主張學詩善於慧悟，如上節稱許子貢子夏的兩例。又如大學裏：

詩云：『邦畿千里，惟民所止。』詩云：『緡蠻黃鳥，止於丘隅。』子

曰：『於止，知其所止，可以人而不如鳥乎？』

便是借詩句作教訓的了。又如論語子罕篇：——

『唐棣之華，偏其反爾。豈不爾思，室是遠爾。』子曰：『未知思也夫何遠之有？』

乃是『斷章取義』，用以證明他的『仁遠乎哉？我欲仁，斯仁至矣』（述而）幾句話的。至於孟子則主張：——

說詩者，不以文害辭，不以辭害志；以意逆志，是爲得之。（萬章上）

所謂「不以文害辭，不以辭害志，」並不是教人可以「斷章取義」隨意引伸，却是教人勿爲文字所拘，而須徹見詩中的真意。他自己舉例道：——

雲漢之詩云：『周餘黎民，靡有子遺。』信斯言也，是周無遺民也。（萬章上）

所謂『以意逆志』，並不是教人可以憑主觀的臆說，却是教人要注重客觀的實在。這也可以用他自己的例來說明：——

公孫丑問曰：『高子曰，「小弁，小人之詩也。」』孟子曰：『何以言之？』曰，『怨』曰，『固哉，高叟之爲詩也！有人於此，越人關弓而射之，則已談笑而道之；無他，疏之也。其兄關弓而射之，則已垂涕泣而道之，無他，戚之也。小弁之怨，親親也固矣，高叟之爲詩也！』曰：『凱風何以不怨？』曰，『凱風，親之過小者也，小弁，親之過大者也。親之過大而不怨，是愈疏也；親之過小而怨，是不可磯也。愈疏，不孝也；不可磯，亦不孝也。』……（告子下）

解釋爲批評中最重要的的一步。孟子之主張這種注重客觀實在的解釋法，實是批

評史上的一大貢獻。

荀子(前三一〇——二三〇)之說『詩書故而不切』(勸學篇)並不是否定文藝的價值，特不過教我們不要單單『雜識志，順詩書，』『而做那種末世窮年』的『陋儒。』所以他所主張的批評原則是：——

善爲詩者不說。(大略篇)

這就是後來劉向之所謂『詩無通詁』(說苑奉使篇)，程子之所謂『優游玩味吟哦上下』(程子詩說)也就是孟子之『不以文害辭，不以辭害志。』但他自己也會給我們一二關於詩的理論：——

聖人也者，道之管也。天下之道，管是矣；百王之道，一是矣。(楊倞註，管，樞要也，是，是儒學。)故詩書禮樂之歸，是也。詩言是，其志也。(是儒之志)。……故風之所以爲不逐(流蕩也)者，取是以節之也。

小雅之所以爲小雅者，取是以文之也。（雅，正也；文飾也。）大雅之所以爲大雅者，取是而光之也。頌之所以爲至（至，謂盛德之極。）者，取是而通之也。（儒效篇）

這就是說一切詩的價值，都在於儒者之志。他又說：

詩者，中聲之所止也。（勸學篇）

又說：——

國風之好色也，傳曰：『盈其欲而不衍其止；』其誠可比於金石，其聲可內於宗廟，小雅不以（用也）於汙上，自引而居下，疾今之政，以思往者；其言有文焉，其聲有哀焉。（大略篇）

也都不外儒家論詩的態度。但荀子在批評史上最大的貢獻，却在他的論樂。關於樂的意見，是儒家和墨家學說不同的一端。荀子的樂論，就是代表儒家的意見，特別對墨子的「非樂論」而發的。墨子以爲音樂只是「王公大人」的奢侈品，無補

於「與天下之利，除天下之害」的。非樂上云：——

子墨子之所以非樂者，非以大鐘鳴鼓琴瑟笙竽之聲以爲不樂也。……雖……
：耳知其樂也，然上考之，不中聖王之事，下度之，不中萬民之利。

荀子則認樂爲人情自然的產物，亦是導情的工具。他說：——

夫樂者，樂也，人情之所必不免也。……故人不能不樂，樂則不能無形，形而不爲道，則不能無亂。先王惡其亂也，故制雅頌之聲以道之。（樂

論）

他又以爲樂的功效足使人羣的團結堅固，故說：——

樂者天下之大齊也，中和之紀也。……聲樂之，入人也深，其化人也速。
……樂中平，則民和而不流；樂肅莊，則民齊而不亂。民和齊，則兵勁城
固敵國不能嬰也。（樂論）

又說：——

樂也者，和之不可發者也。……樂合同。（樂論）

這都可跟孔子的『詩，……可以羣』一語相發明的。原來他這套關於樂的理論，本都可以適用於文藝，但因這可以羣的『羣』字自始即被解錯，以致後世批評家對於文藝也和音樂一樣有社會的價值一點，尠有能發揮者，真是我們批評史上的一大遺憾？

儒家以外的諸子，對於文藝批評的貢獻絕少，例如道家，是根本否定一切文化的價值的，我們當然不能盼望他們留下什麼關於文藝的理論。他們是主張『道可道，非常道，名可名，非常名』的（老子第一章，）故認為凡文字所得記載的都不過是『糟魄』，又以爲技藝是只可心會而不可言傳的。

桓公讀書於堂上，輪扁斲輪於堂下，釋推鑿而上，問桓公曰：『敢問公所讀者爲何言耶？』公曰，『聖人之言也。』曰，『聖人在乎？』曰，『死

矣。』然則君之所讀者，古人之糟魄矣夫！』桓公曰，『寡人讀書，輪人安得議乎？有說則可，無說則死。』輪扁曰『臣也，以臣之事觀之；斲輪徐則甘而不固，疾則苦而不入；不徐不疾，得之於手而應於心；口不能言，有敬存焉於其間。臣不能以喻臣之子，臣之子亦不能受之於臣。是以行年七十而老斲輪。古之人與其不可傳也，死矣；然則君所讀之書；古人之糟魄也夫！』（莊子天道篇）

又：——

庖丁爲文惠君解牛，手之所觸，肩之所倚，足之所躋，砉然騞然，奏刀騞然，莫不中音；合於桑林之舞，乃中經首之會。文惠君曰：『善善哉！技蓋至此乎！』庖丁釋刀對曰：『臣所好者道也，而進乎技矣。始臣之解牛之時，所見無牛者。三年之後，未嘗見全牛也。方今之時，臣以神遇，而不以目視；官知止而神欲行。……』（莊子養生主）

這雖不是指文藝講的，但後來批評家之講究詩文的「神韻」，「即已胎息於此了。那末我們可以說，後世批評家之判爲注重「人生」和注重「藝術」兩途，原來就是儒家和道家的藝術觀的分判。

至於其餘諸子，雖也不無關於批評的隻詞片語可以發見，但都無關重要，這裏都不備述了。

第四節 兩漢的批評

前章已經說過，文藝批評是以文藝的創作爲基礎的；故有豐富的創作，然後有豐富的批評，有新的創作然後有新的批評，道理甚麼明顯。我們由以上三節所述，已知中國批評第一期的前半，無論實際批評的對象及批評理論的根據，就都只是一部詩經。這種情形，及到漢初也還仍舊如此。因爲從詩經的時代到漢代一段期間，雖有「騷」和「賦」兩種新興的文體，但在漢初，這兩種文體都還在模倣和創作的

階段，沒有入於批評的階段，故西漢批評家的對象，仍舊還是詩經。不過這三百多篇的詩，自孔子以來業已經過三四百年的批評了，其間無論關於那些詩篇本身的觀察，以及關於詩的一般理論，都已經有過充分的發揮，所以西漢說詩的人——魯人申公，齊人轅固，燕人韓嬰，趙人毛公等——除開各憑己的臆說把一些真的或假的故事和各個詩篇強相牽合外，再也翻不出什麼新花樣。而經這樣強相牽合後，後來的註釋家，就受着一種極大的束縛，因而輾轉附會，與本義愈離愈遠，加以後來自命爲學齊詩的翼奉之流，用陰陽五行之說來解詩，於是這三百餘篇的詩越發弄得烏煙瘴氣了。所以西漢一段時期，實爲詩經走入厄運的時期，也是中國批評史上的黑暗時期。

及至司馬遷（前一四五——八六（？））作史記，每傳各有評論，其於文人，則論人之外，間亦兼論其著作，這才看見幾篇很好的文藝批評。例如論屈原的離騷之：——

「離騷」者，猶離憂也。夫天者，人之始也；父母者，人之本也，人窮則反本，故勞苦倦極，未嘗不呼天也；疾痛慘怛，未嘗不呼父母也。屈平正道直行，竭忠盡智，以事其君，讒人間之，可謂窮矣。信而見疑，忠而被謗，能無怨乎？屈平之作離騷，蓋自怨生也。國風好色而不淫，小雅怨誹而不亂；苦離騷者可謂兼之矣。上稱帝嚳，下及齊桓，中述湯武，以刺世事，明道德之廣崇，治亂之條貫，靡不畢見。其文約，其辭微；其志潔，其行廉，其稱文小，而其指極大；舉類邇而見義遠。其志潔，故其稱物芳；其行廉，故死而不容自諫。濯淖汙泥之中，蟬蛻於濁穢，以浮游塵埃之外，不獲世之滋垢，嚼然泥而不滓者也。推此志也，雖與日月爭光可也！（屈原賈生列傳）

全文不滿三百字，而已把作品的動機，性質內容，文辭，價值，以至作者的品性，及作者與作品之關係諸點，都扼要地括盡無餘了。又如：——

太史公曰：余讀離騷，天問，招魂，哀郢，悲其志。適長沙，觀屈原所自沈澗，未嘗不垂涕，想見其爲人。及見賈生弔之，又怪屈原以彼其材游諸侯，何國不容，而自令若是！讀服鳥賦，同生死，輕去就，又爽然自失矣。（同傳後贊）

那末竟是一篇短小精悍的印象批評了。就文藝的理論說，則司馬遷以爲：——

詩三百篇，大抵賢聖發憤之所作爲也；此人皆意有所鬱結，不得通其道也，故述往事思來者。（太史公自序）

這與儒家所主張的『詩者中聲之所止』已經不同。依他這樣解釋，那詩末的「興」「觀」「羣」「怨」四個字，就只賸一個「怨」字了。原來『當武帝時，用法刻深，羣臣一言忤旨，輒下吏誅，而當刑者得以資免，遷遭李陵之禍，家貧無財賄自贖，交遊莫救，卒罹腐刑』（晁公武郡齋讀書志）所以他做史記，都是有激而言，因而就認一切文章都是『發憤』的工具了。我們於此；可見批評家個人的環境

也會對於他的批評理論發生影響的。

對於騷賦的批評，司馬遷雖已開其端，但他不過是因人而論賦，及至揚雄，然後就賦而論賦。因為漢朝的辭賦，到『孝成之世（前三二——七），論而錄之，才得千有餘篇，』（班固兩都賦序）故到揚雄的時候（前五三——後一八），方有相當的分量足供批評的根據。

揚雄自己本也『嘗好辭賦。先是蜀有司馬相如作賦，甚私麗溫雅，雄心壯之，多作賦，常擬之以爲式』（自序傳）。但後來悔不復作。他自己述他不復作賦的原因是這樣的：——

或問：『吾子少而好賦？』曰，『然；童子雕蟲篆刻』。俄而曰，『壯夫不爲也。』或曰，『賦有以諷乎？』曰，『諷乎！諷則已；不已，吾恐不免於勸也』。（揚子法言吾子篇）

同是這點意思，在自序傳裏說得更明白：——

雄以爲賦者，將以風也，必推類而言，極麗靡之辭，閎侈鉅衍，競於使人不能加也，既迺歸之於正，然覽者已過矣。往時武帝好神仙，相如上大人賦，欲以風，帝反縹縹有凌雲之志。由是言之，賦勸而不止，明矣。又頗似俳優淳于髡優孟之徒，非法度所存，賢人，君子詩賦之正也。於是輟不復爲。

但他這裏所反對的，是單指他所謂「辭人之賦」而言，並不是完全否定賦的價值，故——

或問：「景差唐勒，宋玉枚乘之賦也益乎？」曰，「必也淫。」「淫則奈何？」曰，「詩人之賦麗以則，辭人之賦麗以淫。如孔氏之門用賦也，則賈誼升堂，相如入室矣，如其不用何！」（法言吾子篇）

「詩人之賦」和「辭人之賦」的分別，只在前者「則」而後者「淫」，却都不能不「麗」。「麗」就是「文」；「文」是楊雄所認爲必要的，故——

或曰：『良玉不彫，美言不文何謂也？』曰：『玉不彫，璠璣不作器；言不文，典謨不作經。』（法言寡見篇）

「文」就是「色」但必須不失其本真的美，必須不超出限度，故——

或曰：『女有色，書亦有色乎？』曰，『有；女惡華丹之亂窈窕也，書惡淫辭之瀆法度也。』（法言吾子篇）

是必「窈窕」之美方為「文」，過此便是「淫辭」了。於是「文」與「辭」乃有區別：——

或問：『君子尚辭乎？』曰，『君子事之為尚；事勝辭則伉，辭勝事則賦，事辭稱則經。』（法言吾子篇）

這種文質相稱的狀態，就是「則」，就是「法度」，就是揚雄的批評標準，也就是他所以判別「詩人之賦」和「辭人之賦」的標準。後來南北朝的批評家使這文質問題成爲一個很大的爭點，原來是揚雄早已論到過的。

但他並不以能合法度便是文章的極致。他說：——

長卿賦，不似從人間來，其神化所至耶？（答桓譚書）

這種「神化」之境方是文章的極致，這種境界是怎樣造到的呢？這在莊子以為是父不能傳諸子的，揚雄則替我們指出兩個方法；其一曰「潛」，其一曰「習」。——

或問神，曰，「心」。『請問之』，曰，『潛天而天，潛地而地；天地神明而不測者也，心之潛也，猶將測之，況於人乎？況於事倫乎？……神在所潛而已矣。……人心其神乎！操則存，舍則亡。』（法言問神篇）

這所謂「潛」，無非就是用心的意思。又與桓譚書下文云：——

大譚能讀千賦，則能為之。諺云：『伏習衆神，巧者不過習者之門。』

原來揚雄自己是個『點而好深湛之思』（自序傳）的苦學者，所以他他重「巧」而重「習」。唯其不重「巧」而重「習」，所以他自己的文章只能模倣而不能創作。也唯其如此，所以『揚子之書，文義至深，』所以『自雄之沒：四十餘年，而

玄終不顯。」（並見漢書揚雄傳贊）當時人也曾對於他那種抗辭幽說「加以非難，他却引老聃的『貴知我者希』一句話以爲——

聲之眇者不可同於衆人之耳，形之美者不可混於世俗之目，辭之衍者不可齊於庸人之聽。（解難）

這幾句話，後來喜做艱深文字的人常常引以自重，但我們曉得他完全是爲自己辯護。所以凡講一種批評的理論，必須先明察那種理論之所由來，不可貿然聽信，而研究文藝批評所以貴乎歷史的方法，也就爲此。

做漢書的班固（三二一——九二）對於批評並沒有多大貢獻。他對於賦的觀念，也仍跳不出揚雄的見解，例如他在藝文志（藝文志係刪取劉歆的七略而成，所以這裏所引也許還是劉歆的原文）裏說：——

傳曰：『不歌而誦謂之賦；登高能賦，可以爲大夫，』言感物造端，材智

深美，可與圖事，故可以爲列大夫也。古者，諸侯卿大夫交接隣國，以微言相感，當揖讓之時，必稱詩以論其志，蓋以別賢不肖而觀盛衰焉。：

：春秋之後周道寢壞，聘問歌詠不行於列國，學詩之士，逸在布衣，而賢人失志之賦作矣。大儒孫卿，及楚臣屈原，離讒憂國，皆作賦以風，咸有惻隱古詩之義。其後宋玉唐勒，漢興，枚乘，司馬相如，下及揚子雲，競爲侈麗閎衍之詞，沒其風諭之義，是以揚子悔之。……

這不過說明賦的源流，並爲揚雄的『詩人之賦』和『辭人之賦』的分別下一註脚，以爲只在前者能「風」後者不能「風」而已。又如他批評司馬相如（按今本史記 司馬相如傳後，「太史公曰」亦同後文。司馬遷不應引揚雄之詞；故疑此文本漢書傳贊，後人誤入史記者。）亦只把司馬遷和揚雄的意見併攙而成，自己並無獨創的見解：——

司馬遷稱：「春秋推見至隱，易本隱以之顯；大雅言王公大人，而德逮黎

庶；小雅譏小已之得失，所言雖殊，其合德一也。相如雖虛辭濫說，然要其歸引之於節儉，此示詩之風諫，何異？『揚雄以爲靡麗之賦勸百而諷一，猶聘鄭衛之聲，曲終而奏雅，不已戲乎！』（漢書司馬相如傳贊）

但他在兩都賦的序裏，却又把賦的價值抬得很高：——

或曰：賦者，古詩之流也。昔成康沒而頌聲寢，五澤竭而詩不作。大漢初定，日不暇給。至於武宣之世，乃崇禮官，考文章，內設金馬石渠之署，外興樂府協律之事，以興廢繼絕，潤色鴻業。……故言語侍從之臣，……朝夕論思，日月獻納，而公卿大臣，……時時間作，或以抒下情而通諷諭，或以宣上德而盡忠孝，雍容揄揚，著於後嗣，抑亦雅頌之亞也。

及到我們這批評第一期的末了，却出了一個極偉大的批評家，這人就是王充（二七——一〇〇？）。他的著作傳到現在的只有論衡一書，但即此一書裏，已經包含着不少有價值的批評理論。他的文學見解，最要者可以總括做四點。第一，他主

張文章應該明白易觀，不應該艱深難曉。理由是因文字本來就是說話；說話要人懂得，文字也就該要人懂得。他說：——

夫筆著者欲其易曉而難爲，不貴難知而易造。口論務解分而可聽，不務深迂而難睹。孟子相賢以眸子明瞭者，察文以義可曉。（論衡自紀篇）

第二，他主張爲文不應該迎合流俗的心理。他說：——

論貴是而不務華，事尚然而不高合。論說辯然否，安得譎常心，逆俗耳？衆心非而不從，故表黜其僞而存定其真。如當從衆順入心者，循舊守雅諷習而已，何辯之有？（全上）

第三，他以爲文章不必一定求純美，且以爲一般人對文的好壞觀念，與作者身分的貴賤亦有關係。他說：——

夫養質者不育華，調行者不飾辭。……爲文欲顯白其爲，安能令文而無譴毀？……大羹必有澹味，至寶必有瑕穢；太簡必有大好，良工必有不巧。

然則辯言必有所屈，通文猶有所點。言金由貴家起，文糞自賤室出。淮南
呂氏之無累害，所由出者家富官貴也。夫貴故得懸於市，富故有千金副。
觀讀之者，惶恐畏忌，雖乘不合，焉敢譴一字？（全上）

第四，他主張爲文不貴模倣而貴創作。他說：——

飾貌以疆類者失形，調辭以務似者失情。百夫之子，不同父母，殊類而
生，不必相似，各有所稟，自爲佳好。文必有與合然後稱善，是則代匠斲
不傷手然後稱工巧也。文字之務，各有所從；或調辭以巧文，或辯僞以實
事。必謀慮有合，文辭相襲，則五帝不異事，三王不殊業也。五色不同
面，皆佳於耳；悲音不共聲，皆快於耳；酒醴異氣，飲之皆醉；百穀殊
味，食之皆飽。謂文當前合，是謂舜眉當復八采，禹目當復重瞳！（全上）

他這四種主張，原不是崑爲純文藝說法，但若用之於純文藝，也正適合。至於
他的黜「華文」而顯「真美」的方法，却不能完全適用於文藝了。因爲他的方法，

只在去「虛妄」而求「實事」。他說：——

論衡之造也，起衆書並失實，虛妄之言勝真美也。故虛妄之語不黜則華文不息，華文流放則實事不見。（對作篇）

又說他著書的目的是：——

冀悟迷惑之心，使知虛實之分。虛實之分定，而後華僞之文滅。華僞之文滅，則純誠之化日以孳矣。（全上）

他這種態度，以歷史家和科學家的眼光來看，原是極好的。只可惜他概舉「衆書」，太無分別；因爲他不曉得「衆書」之中，若係文藝性質的，便不能一概用「虛妄」兩字來責備它。他因不明這點區別，所以不但將一切神話的價值都抹煞（例如對作篇指淮南書言共工與顓頊爭帝事爲虛妄），並將同此態度去對付純文藝的詩，以致有時竟發出幼稚的議論來了。例如藝增篇云：——

詩曰：『維周黎民，靡有子遺』是謂周宣王之時遭大旱之災也。詩人傷旱

之甚，民被其害，言無有子遺一人不愁痛者。夫旱甚則有之矣，言無子遺一人，增之也。夫周之民，猶今之民也。使今之民也，遭大旱之災，貧羸無積蓄，扣心思雨；若其富人，穀食饒足者，廩困不空，口腹不飢，何愁之有？大之旱也，山林之間不枯，猶地之水，丘陵之上不涸也。山林之間，富貴之人，必有遺脫者矣。而言『靡有子遺』，增益其文，欲言旱甚也。

這樣的『言事增其實』，固也屬他所認為『世俗所患』之一的，可是他連孟子的教訓也忘記了呢！由這一點看起來，以這樣頭腦清晰的一個思想家，對於文藝和非文藝的區別尙且還未曉得，那末這個區別的發見，終須要等到中國批評的第二期了。

鑑賞
講座

鑑賞批評論

千葉龜雄作
洪秋雨譯

(一)批評家的條件

在這裏，我們要如實地將批評的真相考察一下。

說到真正的批評家的資格，也許有無限數條。而批評的方式，恐怕也是無限的。心意敏捷而富於彈力，觀察深刻，感受性像電一般地迅速，敏捷而正確地抓住要點……這一類的能力——至少總要有一點的這類能力，不消說，是一個真正的批評家所不能缺少的條件。此外，對於對象的知識或認識廣而且深，透徹力和理解力

非常豐富，也是和前者不相上下地重要的要素。尤其是判斷力健全而公平，更是不可忽略的重要條項。誠如亞諾爾德（M. Arnold）所說，『如實地觀察的純粹』是很可貴的。

然而，同是從這種所謂『如實』的目標出發，却有兩種完全不同的批評形式。也可以說，有兩種完全不同的傾向。一種是專門演繹或發見作品中的長處的批評；一種是專門否定作品中的缺點的批評。這兩種批評的形式，大部分是根據批評家的氣質和嗜好而來的。然批評既然是一種價值的判斷，那末，便不能專門指斥缺點；同時，也不能專門發揮長處。我們要將長處和缺點正正常當地放在一條水平線上，才可以明瞭作品的真價。可是，有很多的批評家，並不是照這種理想去批評的。尤其討厭的，是大多人的常識，以為批評的職能在於決然地暴露或指摘作品中的弱點。

譬如現代日本的批評界，便是以為不這樣痛快地，決然地攻擊，就不是批評。

(二) 暴露缺點的批評

我們知道，倘若第一者儘量地發見第二者的特點而將它解說出來，第三者一定是很不歡喜的。但是，倘若他注意解剖第二者的缺點，那末，第三者便歡喜了。像這樣的心理現象，是從什麼地方發生出來的呢？倘若我們用弗洛伊特的精神分析法來解釋，那末，就會這樣解釋吧。從原始時代起便藏在人類裏面的惡魔心，現在從牢獄裏跳了出來，因此，同爲人類的第一者便以暴露和自己相同的惡魔心——即他的黑暗方面爲享樂的事情，而以惡魔末絕於人世爲喜。爲什麼呢？因爲人類從原始時代起便有這種心的機能，祇歡喜他人有不幸的事情而不歡喜他人有幸福的事情。除了上面的解釋外，又有一種解釋，以爲人類祇歡喜給與痛快的刺激或衝動。因爲暴露弱點的刺激的快感，其深刻，簡直不是發見特點的刺激的快感所能比擬

的。因此，愈是將弱點，或以爲是弱點的東西，絲毫不顧情面地暴露出來，這種批評愈會被人歡喜，被人家當做頭腦明徹的有價值的批評。而能够判斷所發見的價值底價值的，祇有那些和發見者同樣程度的多寡有點知識的人們。但是這種人是極少的。可是，謾罵或指摘的批評，無論它的判斷正常與否，單爲了謾罵或指摘的理由，便會被俗衆所歡迎。因爲這種謾罵或指摘是任何人都懂得的。

不過，這也不可一概而論，在探索缺點或摘發弱點的批評家之中，富於洞察力の特長的也很多。并且也有富於特異的直覺力的。倘若他是天生成的左脾氣，喜歡多說話，和小孩子一般，或者是祇對於黑暗方面才感到興味的悲觀者，或者是不管事情的始末祇以自己爲中心的人，那末，這樣批評家大抵便或爲以前所說的敏銳的摘發家。倘若這些批評家的天分和直覺力愈是優越，則他們的辣語，他們的諷刺愈是和天品這種東西差不多，有一種刻骨刺肉而無厭的痛快味道。再假若他們有極優秀的文章天分，那末，他們更成了不可多得的大文學家。例如清言少納，平賀源

內，齊藤綠雨，斯維夫特 (Swift)，卡萊爾 (Carlyle)，尼采 (Nietzsche) 等都不能說是惡魔的批評家。總之，優秀的諷刺或辣語，無論怎樣必須有聰明的頭腦。假使單單是謾罵，便是反射的，單純的東西。然諷刺或辣語，則是一種彎曲作用。當現象投入於這種批評家的觀察裏面的時候，這種批評家並不如實地將其感象表白出來——換言之，他不直接將自己的意見表白出來，轉而以現象為根據而將它完全滲和於本身之中，完全當作自己而表白出來。這是極微妙而複雜的醱酵作用。這樣則優越的暴露缺點的批評，便能最強地抓住讀者的印象。結果，便養或了這種觀念，非以暴露缺點為意志便無批評。而如梟鳥一般，祇探索黑暗的世界，祇搜索應該否定的東西。然而且慢，我們要問一問：批評果真光應當肯定做這樣的存在麼，光是這樣就可以了麼？

(三) 阿弟遜的定義

對於上面的論調。顯然地發生了一種抗議。首先從正面否定批評中的暴露缺點的價值的人，便是英國十八世紀的大批評家喬治阿弟遜 (George Addison)，這是很興味的一件事情。爲什麼呢？因爲阿弟遜，和馬考萊 (Macaulay) 斯維夫特，服爾德 (Voltaire) 同被評爲十八世紀的三大諷刺家的批評家。不錯，他和馬考萊是不同的，『他既不像服爾德那樣地笑出來，也不像斯維夫特那樣地一面在肚子裏而笑一面做出比平素還要兩倍難的表情。阿弟遜自有阿弟遜獨特的相貌……：而他的機智，比斯維夫特和服爾德的機智更加來得有香氣』，——這是不必爭論的問題。然而，他在旁觀者 (Spectator) 等雜誌上面評論時代人的文學的時候，在利用其明快的機智和洞察而摘發作品中的缺點上，決不是一位感覺遲鈍而重於顧忌的批評家。可是他曾討論過批評的兩種樣式而下過這樣的定義：

『真正的批評家，應該探索美點而不應該技求缺陷。批評家的重要義務，應該是發見作家的被掩沒了的長處而將值得他們觀察的東西介紹於世界上。

(四) 所謂價值發見

再，生芝堡利教授 (Saintsbury) 在其十九世紀文學史中，也對於這個定義共鳴着。即是，他指摘傑費利的批評樣式，是和阿弟遜所主張的批評樣式完全相反，作家們在傑費利的面前，都好像是將繩子套住了腦殼，不過幸免於絞殺而已。總之，傑費利的批評，過於苛求於作家了。於是，生芝堡利教授便這樣批判道：這樣的批評，是一種既蠢而且過分的批評。因為他輕卒地判斷對於他的這種批評更無再來批評的人，以及他濫用並曲解關於自己的地位和義務的機能，所以他犯了兩重罪惡。

不過，生芝堡利教授的話，是單就傑費利一人說的，他決不是主張凡是指摘作品缺點的批評都是完全沒有價值的批評。如在日本一樣，無論在哪一國都是以爲祇有否定的批評才是批判的本體。生芝堡利教授對於這種傾向，也許給與了一下打

擊。固然，敏銳而正確地發見作品的缺點而加以批評的這種重要，決不少於發見其價值而將它公開於社會的那種重要。當某文壇的生命走到了盡頭的時候，當某種文學主潮衰微或從此發榮的時候，有這種嚴正的時代的批評以引導未來的大勢，是再好沒有的事情，再者，這種時代的批評，當然應該是極端地痛烈地否定現在的激刺很利害的批評。這是『爲肯定』而否定的深刻的否定。但是，關於這個問題，我另有文章討論，在這裏我祇想將阿弟遜所說的價值發見的批評討論一下。

(五) 莫爾頓的四分類

藝術是什麼？法國的一位偉大批評家曾下過這樣的定義：『所謂藝術，便是經過 Temperament (氣質) 而眺望的人格的一部。』而 Temperament，便是內容和表現的媒介。因此，當批評家批評一種作品的那一剎那間，必定先要理解作家，被正直

的欲求所激刺。當解說或正視作品的時候，必須虔敬。倘若批評家能夠這樣虔敬的注意，那末，無聊的作家或無價值的作品，就會被他丟入水溝裏面。而卓越的作品價值，也就會被他無一點遺憾地以其原來的形體展開於讀者的面前；也就會以其透視力的深化為比例，而替它代辯。偉大的文學，是人類的寶石。顯然地將寶石的價值儘量揭示出來的，即是偉大的批評家的功績。無限地偉大的鑑賞力之所以是偉大的批評家的所不能缺少的資格，其理由便在這裏。因為有這樣偉大的批評家，所以才能將偉大的人生幸福貢獻社會。

我們想一想，那樣的卓拔的作品，古今東西，不知道有多少。然而知道其真實價值的，百人中難得有五人。倘若有一位卓拔的批評家，將作品的真正的價值和錯誤的價值的分別提示出來，又將其價值的分量嚴密地表白出來，那末，我們才能明瞭偉大的藝術和非偉大的藝術的意義。否，偉大的批評家不單是在白日之下看東西一樣將作家和作品所有的色彩與性質的價值闡明出來，而且要將其批評和其批評

的對象完全分開，使之成爲自己的表現，自己的藝術。有了這樣的批評，批評才真正地達到了它的理想。利查·格林·莫爾頓(R. Z. Moulton)在文學論中曾將批評的歷史分爲兩種，(一)傳統的批評，和(二)現代的批評；可將現代的批評分爲四個階級。他所分的四種階級中的最後而最新發達的階級，叫做自由批評或主觀的批評；他說：『在現代，附屬於文學觀測的視野和批評這兩個名詞上的意義是被擴大了。爲什麼被擴大了的呢？因爲我們的鑑賞的機能或所謂「趣味」的概念被擴大了的原故。這樣一來，我們便有了進化的觀念，隨着某種固定的標準而下判斷的批評，及物象的自然的進步，便以文學的各種變化爲準據而自然地發生了鑑賞的變化。』

(六)大批評家金聖嘆

我在這裏忽然舉出中國的金聖嘆爲具有卓越的批評能力的批評家，不會受『過

於突飛』的批評嗎？但是，我的長期間的聖嘆禮讚，和我的東洋人的先天秉賦，使我敢於在這裏將那位絕世的批評家金聖嘆說明一下。關於金聖嘆的事情，無論在中學校的東洋史中或西洋的許多批評史中都沒有一行提到他。但是他總不失為東洋所產生的一位空前的批評家。

或許有不很知道金聖嘆的名字的人，然而知道中國最偉大的小說是元人施耐庵所著的水滸傳的名字的人，一定是很多的。被金聖嘆稱為『天下之文無出於水滸之右者』的水滸傳，不單是中國的第一部小說，而且是東洋沒有比得上的偉大的文學作品。金聖嘆便是批評水滸傳而將其驚人的創意發揮了出來的批評家。那末，他是怎樣的一位批評家呢？這且等我慢慢說來。水滸傳這部小說，在其 Realistic Roman-
ticism (寫實的浪漫主義) 上，發揮着稀有的手法。將書中所收入的一百單八個人性用完全不同的手法描寫出來而表現了各不相同的個性，這是一種非凡的功績。據說，施耐庵寫這部小說的時候，是先將一百單八個人的不同的表情和態度使畫匠描

畫在一百單八張紙上，然後將它們貼在壁上，他一面注視壁上的圖形便一面落筆。他很過細地將這一百單八個人的經歷和性格描寫了出來。這部小說，是一部規模很大的 *Roman*，所以值得稱讚，而當金聖嘆批評這部小說的時候，也便當然將施耐庵所描寫的意義的全體，一段一段地說明下去而告訴我們它的價值在什麼地方。同時，在有些場面，也許施耐庵當初寫的本意並不是那樣，而他却不管三七二十一地加了自己的解釋，并且甚至於築起了他自己的構想。我們可以說在他的解釋的深刻中還有奔放的自由。他的批評，是有痛快味道的批評。水滸的原本，雖一共有一百二十回，而他主張削去後面的五十回祇留前面的七十回才對。從這句話看來，那末，沒有後面的五十回，水滸傳的價值更大。金聖嘆是一位這樣大胆的但是具有敏捷批評眼光的批評家。

(七)他的奇拔的一生

金聖嘆就是在他的一生中也是一位奇拔的文人。他在順治十八年到北京來遊玩的時候，走到了街上忽然要小便起來，無論如何忍不住，於是大膽的他便拉開褲子當街小便，街卒來詰問，他祇當沒有聽見的，反而將街卒大罵了一頓，結果，就被關於軍營裏去了。但他在軍營中還是大罵不休，又被下獄。後來當局調查他的生平事蹟，在他的著作中發見了很多謗世罵人的話，於是便以讒謗罪名，腰斬於市。他無論何時何地都是一個不平兒，反抗兒。他死後，水滸傳曾經一時被查禁過。他實在是中國全史中唯一的絕對的批評家。

然則金聖嘆的批評樣式是怎樣的一種樣式呢？一句話說來，便是鑑賞的批評。這種批評，即是阿第遜所說的不察缺點祇重長處而儘量將其價值展開出來的批評。我以為不僅金聖嘆個人如此，凡是中國文學的批評定義，都是以鑑賞為其大部分的材料。我們祇要看看日本所稀見的中國詩和中國文的批評便可以知道。這種批評祇費心於選擇要用什麼樣的最上級的語彙才能讚美得體的這件事情上面。因此，倘

若遇着了下流的批評，便或了臭不可耐的東西。然金聖嘆雖同是鑑賞的批評，但其對於無意義的鑑賞決不妄下一字。他的批評人所難及的地方，便是他從旁人以為是作家沒有注意的細微地方，發見了獨立的作品的意思。再者，他好像作家本人一樣，將作家所描寫的東西適切地捉來了。倘若所謂批評家，完全具有這種聰明和求必應的這種消化力和反射力，那末，無論怎樣的作家都會進而替批評家扣靴紐。

(八)他的批評態度

金聖嘆的批評，決不是印象的批評。他對於小說作法，和 *Plot*，有極嚴格的定義。在水滸傳中，有水滸讀法，在西廂記中有西廂讀法，都是用幾千字的長文細細加以說明的。這種定義就是照原樣拿到日本的作品中來，也是很能應用的批評定義。除序文外，還有極詳細的插評，這種插評是很好的插評。他的如火一般的目光

的閃動，和日光一般的機智的飛躍，從一字一行間直立着。我們在這篇短文中不能將他所詳的本文引來作例，現在祇將他所評的描寫淫婦潘金蓮的大概的意思說明一下便行了。在金瓶梅的原本中，也有這樣一段故事，描寫潘金蓮酒後調叔而被拒絕的一段艷話。在水滸傳中，一共有三個偷漢的淫婦，各有各的描寫方法不同，祇以潘金蓮而論，也可以說是達到了描寫淫婦的藝術的微妙。即是，潘金蓮醉後，漸漸和武松（他的夫弟）胡調起來，吃了一盃又一盃，在開始的時候，她還守着叔嫂的禮義，喊武松做『叔叔』『叔叔』。金聖嘆從她喊第一個叔叔數起一直數到三十六，三十七。女的更不能忍了。金聖嘆又批評說：『叔叔三十八，叔叔三十九』『那婦人慾心如火』於是婦人將酒喝了一口而將所剩的大半口送到武松的身邊說：『你若有心，吃了這半盞兒殘酒』。她的呼吸越緊迫，而金聖嘆的批評越逼人，說『寫淫婦便是活淫婦，以上已經叫過三十九遍叔叔，至此忽然換上一個「你」字；妙心妙筆！』三十九個『叔叔』一個『你』字之間的切迫的空氣，經過金聖嘆這樣說明

後，我們便不禁拍案叫絕。這不過是舉的一例，他的批評，是充滿了這樣尖銳的發見的。

據說三國誌演義的批評，也是金聖嘆的，這完全是假話。例如，在孔明和南蠻開戰的時候，戰場上殺出來了一員女將，背後插上五口飛刀這一節裏面，有着這樣的評語『還有一口軟剪刀更利害』，像這樣的下賤的插評，金聖嘆是決不做的。再者，西遊記中也有悟一子的批評，這種批評也是不足道的。

總而言之，批評是人格的創造。鑑賞批評並不是一定要到金聖嘆一樣。不過，金聖嘆的批評，作為鑑賞批評家的批評說來，是很有價值的批評。

民間文
學講座

民 歌 鑒 賞 論

李白英

我本想把民歌的鑒賞，分爲思想上，和情景上等立論，但所謂從思想上，則沒有一個

辭句——如果有文學價值的——沒有思想。於是我便隨歌隨句截取，另立小題目，用散文或序論的方法來敘述，這樣，既合於鑒賞的格調，在趣味方面，也可增加不少了。

一 月 夜

圓圓的明月高掛在中天，原野如水銀鋪地，黑瓦白牆的鄉村，隱約於遠樹林梢間，一條優美的河流如帶貫行，村有橋，河流過橋出村，緩流於曠野平原之間，大地靜寂如夢，鄉村入睡，此時，只或有一二舟楫夜行。當你還沒有看到遠來的舟

楫，只聽到有『悠悠櫓撥水聲』的時候，從月的光中，夜的微風裏，悠悠地傳來那舟子的歌聲：

月亭彎彎……照九州……

幾家歡樂……幾家愁？……

幾家……夫婦……同羅帳？

幾家……飄零……在外頭？

（註）——『……』聊表示音調的延長。固未能達原調曲譜之萬一也。

這歌聲，在月光中，微風裏，悠悠地送向大地各處；這歌聲，是捲着普遍的人生，向四方傳佈；如果這時，你只有一人立在橋頭，你便會鑽入生之深處去，在那樣的情景與歌聲中如醉如夢，生命悠悠遠遠；這歌聲，不容易消散；你看着從河

流的那端現出舟兒來，悠悠的過橋，再搖向無窮的那一端去；你便會知憂愁，知歡娛，感生之短促，宇宙之無窮……

——民歌是在這麼一個情景裏鑒賞。不是鑒賞，而是鑒賞者與被鑒賞者的交互合流。作者，作品，鑒賞者，化而為一個完整的生命。而且，連大自然也推入，同宇宙一切諧和。

二 船梢上的阿哥與河灘頭的姑娘

這裏，是要來鑒賞船歌。

貧乏，孤單，常作客的舟子，是如何的缺乏異性的慰安。他們的臉，是苦悶而常思調笑；他們的歌，是哀傷的呼叫。他們造的歌，是要當經過村頭河灘的時候，和姑娘們調笑的。

朝陽光光，鷄鳴狗吠，百鳥啾啾，人聲嘈嘈，無數的舟子鼓着無數的船兒，駛

於生活之河，大地又是一個活的世界。

舟子們鼓着船兒，經過原野，經過鄉村，看見鄉村河頭，無數的紅粉姣娘，於是他們不禁發出歌聲：

順風順水……快如梳……

脚踏……平基……口唱歌……

紅粉姣娘……村村有

伶俐郎君……無……老……婆……

(註)——平基，船梢上舖的木板也。

——老婆，妻也。

譬如，有一個紅粉姣娘，生的格外嬌，如藕的平臂裹挽着淘羅，少女的步履，一娜一娜地走到灘頭上來。

譬如，有一隻船兒上的年輕舟子，歪戴着涼帽，常爲太陽所晒成的櫻色的臉，強健的體格，在前俯後仰的搖着船兒，船梢上搭起涼棚，以蔽日光，但仍有鮮紅的陽光從涼棚的隙處射入，一二處照在舟子的臉上，身上。這船梢上年輕的舟子，看見了河灘頭美貌的姑娘，他便一面搖船，一面對着那姑娘唱道：

手捏櫓索三條彎，

好一朵鮮花……在河灘……

美貌的姑娘聽着，看着是年輕的舟子，她就答唱了：

搖船阿哥阿要採朵鮮花去？

搖船阿哥當然不能爲了她馬上把船停下來，他們原是調笑啊，因答：

採花容易歇船難！……

那姑娘便多情地唱：

多謝你情歌稱讚我花，

你順風順水我難留你茶。

望你情哥生意出門三丁對，

回來討我做家婆！

（註）三丁對——營業獲利，三倍其本，曰「三丁對」——娶也。
家婆——妻也。

那舟子答道：

懿趨生意折本勿賺錢，

那有銅錢討妻艷？

問聲你家爹娘阿肯賒把我？

等我生意興隆把銅錢。

(註) 踴趨——這次也。

那姑娘回唱：

你情哥說話太荒唐！

自小阿曾辮仔書包進學堂？

只有十字街頭賒柴，賒米，賒酒吃，

那有紅粉姣娘賒把郎？

(註) 自小——自幼也。

阿曾——可曾也。

辮仔——辮了也。

那姑娘，再含情帶嘲地對舟子道：

一篤胭脂一篤粉，

饑饉你個賊窮根！

（註）一篤——便是一小塊，猶言一滴，但言篤，則不是流質。

這是說小姑娘見了那個舟子可憐，便說，『我把我臉兒上的一些粉，嘴唇上的一些胭脂，丟給你嚐嚐罷！別的你不要想了，你個窮賊啲！』

這一段，是多麼有意思的對話，雖然實際上或許沒有這一回事，可就是舟子們造來唱頌，思想，自然而然的景象，這些，却一點也沒有離開實際，尤其是敘事的委婉有味，語句的風韻，又如一篇絕美好的短篇，極精采的一則隨筆一樣。

三 青春與愛與歌的力

在民歌中，他們知道愛是青春與美。所以，都不惜反反覆覆地用情辭在青春上來挑撥你。

他們曾是歎惜於：

隔河看見野花紅，

水沒高橋路不通！

正要路通花要謝，

路通花謝一場空！

年青的農民在田中工作，當他們看見有美的年輕的姑娘走來的時候，他們就提起他們響亮而迷人的嗓子有意地唱道：

大小娘來大小娘！

唱隻山歌你詳詳：

——順風人情趁早送，

——木遲花能有幾日香？

（註）大小娘——年輕女子。

詳詳——猜猜也。

東北風起來高潮天，

郎要行船姐要眠，

郎要行船趁潮水，

姐要風光趁少年！

年輕女子，聽得，她就想了，「唉，花？能有幾日香呢？少年時光能有幾時呢？」於是，這個姑娘轉展反側於迢迢的良夜，不能安睡。

聰明的年少後生，他們高興唱歌，他們不能不唱，有些歌，他們不單是爲解除工作時的單調或疲勞，他們往往因爲看到好的女子，他們信賴歌的力，他們唱出——從我們看來是有音樂與詩的合奏的韻調的戀歌去作爲引誘姑娘們的愛的餌媒。

年少後生主意多，

隔牆頭唱隻好山歌；

半真半假唱一隻，

未知嬌娘意若何？

郎唱山歌響銅鈴，

順風吹去姐妮聽；

伶俐姣娘聽得出真情話，

私情勿用口通靈。

從女子的口中，表出唱歌郎所歌的力，在民歌裏，他用怎樣的話來表示呢？這裏像是阿嬌的口氣，那家人家的阿嬌，她是帶着又愛又恨的神情，對唱歌郎道：

唱歌郎來唱歌郎！

我裏家前落後你山歌少要來唱！

你上年頭在我後花園中四句山頭唱一隻，

害得我家姑娘尋死嫂投河。

差不多是說，『唉！唱歌郎喲，唱歌郎喲，我們的家前屋後你少來唱歌罷！你去年在我們後花園中只唱了一隻四句的山歌，却弄得我家的姑娘要尋死，嫂要投河

了！

唱歌郎只唱了一隻四句的山歌，那家裏兩個女子便起了這麼大的風波。——然而這還不是極致呢，這兒還有：

郎唱山歌順風飄，

唱到下風頭阿姐立勿牢，

唱到你胸前兩奶卜卜跳，

唱到你紅裙襠裏雨花飄。

於此，就當告訴民歌的鑒賞者，這其間——民歌裏——滿藏着青春與愛與歌的力，這也是你們應鑒賞的！

四 民歌中的性愛觀與經濟壓迫

在民歌裏，性愛觀與經濟壓迫兩點，這裏，我們不僅是思想上的鑒賞，而且要鑒賞，用怎樣巧妙的話描摹出來。

觀音菩薩勸小娘：

「多買胭脂少買香！」

觀音菩薩，在民間崇爲是最美的女仙，同時，又極爲尊嚴，即所謂「妙莊」也。從觀音菩薩的口裏說出來，「多買胭脂少買香！」而且是勸，多麼的妙美莊嚴！放誕風流！

崇讚性愛的美妙：

結識私情隔坵田，

遠望你阿姐能體面：

——面上無粉雪能白，

——嘴裏無糖蜜能甜。

(註)能體面——怎麼這樣美麗。

雪能白——雪樣白。

蜜能甜——蜜樣甜。

對於不滿意婚姻的抗語：

嫁郎勿着氣懣懣，

滿屋堆金勿喜歡！

嫁着仔聰明伶俐如意郎，

就是手拿鉢頭討飯也心甘！

這和茵夢湖中，「縱有矜榮和歡愉，徒教換得幽怨來。若無這段錯姻緣，縱使乞食走荒隈，我也心甘愛！」一樣的好。

貪經濟不如愛女人的思想：

山歌要唱好私情，

買肉要買前腴精，

摸奶要摸十七八歲含花奶，

親嘴要親彎眉細眼紅嘴唇。

紅嘴唇來白隔腮，

又貪花色又貪財，

貪財那有貪花好，
除落得貪財夜夜來！

這裏，又是澈底的『用肉換物』的思想：

姐妮生得白哀哀，

手上鐺頭那裏來？

「爺有銅錢娘勿肯打，

細皮白肉換得來！」

（註）哀哀——形容其白。

勿肯打——不肯買。

青春的價值，人老的悲傷。下面寫的這一幕，如果細細的擴開來寫，實是一篇

極精彩的短篇小說：

姐妮生得白奶白胸膛，

到十字街頭去開酒坊。

老頭子現錢現買無酒吃，

後生家無錢喚不嗜。

老頭子肚裏氣衝天，

酒壺攪碎酒缸邊：

「我後生辰光無錢白酒吃仔多多少，
如今人老珠黃不值錢！」

（註）後生辰光——年輕時候也。

無錢白酒——不要錢白吃的酒。

吃仔多多少——吃了不知多少。

對於私情，即偷情生活的大膽的歌讚：

天上只有半個頭亮月，
不半個頭星，

地下嬌娘能有幾個貞？

那個閨女不偷漢，

那家貓兒勿吃葷。

（註）嚟不——沒有。

新打大船出大蕩，

大蕩河裏好風光。

船要風光雙支櫓，

姐要風光兩個郎。

我十七十八正要偷！

那怕爹娘關在脚跟頭。

大麥上場壳帳打，

韭菜逢春匡割頭。

(註)壳帳——預備。

匡——拚也。

姐妮大仔娘要防，

防搭勿防要偷郎。

但看按察使衙門上真經說仔道，

查夜官碰着強盜王

(註)仔——了。

防搭勿防——言防與不防一樣也。

姐妮生得搖來搖，

好像風吹楊柳條；

別人纏道奴是胎裏病，

勿得知奴是十三歲偷郎閃痛腰。

(註)纏道——以爲也。

姐妮生得黑裏俏，

身邊常帶解手刀，

解手刀上七個描金字：

「謀殺親夫殺六刀！」

這七個字，而且是描着金的字呢！

在財產給男性私有的社會裏，女人固也是私有財產者所特有的商品一樣，沒有錢的人，往往得不到女人。但人類之根本活動——性慾——的活力，却往往越出這範圍，而滿足相互的需要：

梨樹花開像木樨，

看牛郎結識好姐妮；

私情勿講窮與富，

好花勿論樹高低。

（註）看牛郎——牧牛郎。

對於缺陷，不滿足，叫出來的是：

三皇五帝立乾坤，

世上多少不均匀，

多少後生無妻子，

多少姣娘無郎君。

不均匀來要均勻，

若要均勻亦可能，

少年寡婦配子單身漢，

尼姑和尚結成婚，

這裏有一個鄉下的小姑娘，穿着白的布衫，黑的裙子，這真好，令我想起是一種嬌小，善逗風情，會偷郎的小姑娘。——於民歌中寫出她的影子：

白小布衫黑滾裙，

十三歲偷郎到如今。

旁中問我『偷郎能梗早？』

「六十日麻秬救窮人！」

（註）麻秬——秬米之一種，插秧後六十日即可收穫，窮人早斷米糧者多種此。

原來，這小姑娘，所以十三歲即偷郎之故，是爲了和種早熟的秬稻一樣，救窮人的，這用一種戲言的態度來說出這樣悲傷的話。

在經濟上，對於上層社會作不平之鳴：

昏悶日頭鬱勃天，
姐勸情哥少種田：
勿種良田吃好米，
勿織綾羅穿好衣。

（本段完，下期續完。）

現代社會學理論大綱

——社會學的基礎理論——

李聖悅著 實價七角五分

這是一本最概括最有系統的關於社會學理論的著作，牠不僅將近世最科學的唯物史觀的理論扼要地闡發無遺，而且標出了許多獨到的新見解。只要翻閱牠的細目一看，就知道牠的內容是新穎充實了。全書九萬言，用道林紙精印。

(內容說明)社會科學

社會之解剖

匡亞明著 實價六角五分

本書是站在最準確的立場上，將資本主義社會加以精確的分析。先說社會的意義，次述社會的構造，而尤其注重於社會的基礎與上層建築的關係。立論正確，文字活潑，用作高中社會學教科書，最為適宜。

——一六五——

童 話
講 座

童 話 學 (二)

麥苟勞克 (Macculloch) 著
趙 景 深 譯

第一章 友誼的獸：穿靴子的貓(續)

在圖騰人民的許多神話裏，麋 (Elk) 人與鹿人對於人獸是分不清的，有幾個友誼的獸童話的公式，就是——友誼的獸(半神的東西)，他的符咒或巫術，起死回生的方法。各種信仰融合在一起，成爲很好的神話，逐漸的就變成童話。

我們現在且看一看組尼(Neri)的一篇童話罷，牠把穿靴子的貓式的故事連接到灰娘式上，其中就含有友誼的獸。一個可憐的女孩飼養火雞，不能去赴莊嚴的跳舞

會。誰知出乎她意料之外，火雞竟哀憐她，給她珠寶，送她去跳舞，並且囑咐她，火雞怎樣待她，她也要怎樣待火雞，不要在華貴的時候把火雞忘掉。誰知她到了跳舞會，被大衆所尊視，她就忘記火雞了。忽然她想起火雞，就連忙趕回家。但火雞却一去不回了；她的衣服又復了原，她不禁悲悔之至，失聲大哭。（註九）這故事的開端是灰娘子；女孩的負恩是友誼的獸式，她的不幸則是從非洲和美拉尼西亞（Me-lanesia）英雄的受罰脫化而出的。

（註九見苦辛（F. H. Cushing）的紐尼民間故事（Zuni Folk-Tales 紐約一九〇一）面五四。

許多灰娘式的故事以友誼的獸母牛、公牛、公羊、綿羊等來替代正教的菲麗教母，在這種情形之下，動物差不多總是女郎的母親受了魔術變成的（這施魔術者總是後妻），或是爲了她自己不失約而變形，或是爲了她的女兒不失約而變形。後母想餓死小孩，但動物却用神奇的方法來飼養她。這事被後母發覺，後母就將動物殺掉。動物死後，女孩依了動物的吩咐，將牠埋葬，從墳墓上就得到食物，美衣和珠

寶。這是一個普通的歐洲故事，但同樣的死人幫助活人的故事在美拉尼西亞也有；這是很自然的，他們確信死人能够與活人一樣的活動。一個可憐的孤兒受他有錢的叔叔的妻子們虐待，他求人家將他遣送到遠方。有一天他燒鳥喫，一隻肥鳥竟自跑到地中，他亡父的墓頭。亡父的鬼魂在地面出現，用魔術供給他的兒子食物、花園、村舍、豬豕以及家禽。因此小孩變成富人，叔叔的妻子們非常忌妒，趁他睡熟的時候，將他搶去，要想喫掉他。他幸而逃脫，但他回來的時候，一切財產全都不見。他父親以為失了踪，因此就離開了他。（註一〇）這比我們歐洲的灰娘故事，結局是要悲慘的，但野蠻人似乎喜歡以大破壞作為他們故事的結局！

（註一〇）見柯德林吞（R. H. Codrington）的美拉尼西亞人·其人種及民俗之研究（The Melanesians: Studies in their Anthropology and Folk-Lore, 1891）面三八九。

再說我們歐洲的童話罷，有時動物的身上有魔杖或是別的東西（羅馬、智利；或是墳墓裏生出一株樹來，供給所需要之物（芬蘭，等等。）在俄國，塞爾維亞，

芬蘭、羅馬、科西嘉 (Corsican)、法蘭西、加利利等處的異式，以及馬達加斯加 (Madaga car) 印度、喀什米爾 (Kashmir) 等處的故事，動物都是母牛。德爾斯斐尼亞 (Transylvania) 和挪威童話是公牛，俄國和加利利故事是綿羊。(註一) 無論是婦人，動物或是樹，總之都是親身的娘。在這些例中，例如穿靴子的貓第二式，動物就是人變的。但早期灰娘故事可不同。在某種文化時期，獸婚並不認為不合理或不可能。所以蘇格蘭故事中還保存這種初民的概念，我們就毫不覺得驚訝了。起初灰娘的母親就是羊，在被殺以後，她就變成美麗的公主，以代替菲麗教母的位置。(註二) 變形事件是較後的增加。瑞典的灰娘故事形式又不同。牛幫助受虐待的繼女，供給她富麗的衣服，還叫她騎在牠的背上到禮拜堂裏去。她被發現的時候，就到牛那兒去，牛要她將牠割為三份。宰割以後，牛屍裏走出一個美麗的王子來，他以前是受了魔術，沒有她的幫助，他是不能還原的。這是民間故事中常見的事情，這個灰娘故事是從別式裏借用的——可以格林的金鳥為代表(註三)

註一一有時動物如梭魚、鳥、熊等幫助女主人公，只是神人的轉變，並非動物形的母親。

（註一二）柯客詩（Miss R. Cox）的灰娘（Cinderella 1893 民俗學會版）面五三四。

（註一三）格林的家庭童話兩卷，亨特夫人（Mrs. Hunt）編，一八八四年出版。

我們現在所要講到的故事是友誼的獸（一）誕生即與主人公同處，或（二）成爲他的僕人，或（三）給他變形的權力，或（四）替他完成幾種困難工作。

（一）這一類的故事大概是這樣，一個女郎獻祭給龍，主人公救了她。起初總是一個漁父捉到一尾大魚，魚吩咐他拿牠（魚）的一部分給他的妻子，一部分給他的雌馬，一部分給他的狗，其餘則埋在花園裏。他的妻子因此得到一個兒子，也有說是三個兒子的；雌馬生了小馬；狗生了小狗；花園裏長出一株樹來，就成爲主人公的生命指示物。與灰娘故事一樣，我們可以說主人公與動物是魚變化的。他們對於主人公的幫助很多；其中有屠龍；假冒者佔位時，使主人公得以洗刷清白；如果是三兄弟的話，那末幼子的動物就幫助他克服巫女，用生命水救活那些被巫女變成石頭

的人們。(註一四) 魚也可以算作友誼的動物，他使得無子的婦人可以生子。野蠻人也有與此相似的民間故事。卡斐 (Kath) 故事敘一個被蔑棄的無子的婦人，得到鳥給她的小球，她吞下以後，就生了一個美麗的女兒。咀魯 (Nee) 婦人曾經飼過兩隻鴿子，鴿子也做了同樣的工作。又，亞美尼亞 (Armenia) 有一個無子的王后飼養一隻死鳥，因之得到說話的能力，又倚賴魔術方法生了一個女兒。(註一五)

(註一四) 這故事異式如下：

(A) 丹麥·莫萊 (Jane Mulley) 的遠方的童話 (Fairy Tales from Afar) 格倫德特維格 (Svend Grundtvig) 譯，一九〇〇年版。(面三七)

(B) 布勒塔尼·西比洛 (Sébillot) 的布勒塔尼通俗故事 (Contes Populaires de la Haute Bretagne) 三卷，一八八〇——八二巴黎版。(第一卷面一二四)

(C) 洛林·考司昆 (Emmanuel Cosquin) 的洛林通俗故事 (Contes Populaires de Lorraine) 兩卷，巴黎版。(第一卷面六〇)

(D) 加斯科尼·白萊德 (J. F. Blade) 的阿熱內通俗故事集 (Contes Populaires recueillis en

Agénais) · 一八七四年巴黎版。(面九)

(E) 希臘·李格蘭(H. Legend)的希臘通俗故事集(Recueil de Contes Populaires grecs) 一八八一年巴黎版。(面一六一)

(F) 西西利·魏善白赫(L. Gonzenbach)的西西利童話(Sicilianische Märchen) 兩卷·一八七〇年版。(第一卷面二六九)

(G) 諾曼底·卡羅埃(H. H. Carnoy)的畢迦的口傳文學(Littérature orale de la Picardie) · 一八八三年巴黎版。(面一三五)

(H) 意大利·尼諾(De Nino)的亞不路息夜譚(Usi Abruzzesi)。(第三卷面三二一)

(I) 葡萄牙·柯爾荷(A. Coelho)的葡萄牙通俗故事(Contos Populares Portuguezas) 一八七九年版。(面一一〇)

(J) 塞爾維亞·李斯肯(A. Leskien)的Litauische Volkslieder und Marchneaus dem preussischen und dem russischen Litauen 一八八二年版。(第十篇)

(K) 俄國·萊爾斯頓(W. R. S. Ralston)的俄國民間故事(Russian Folk-Tales) 一八七三年版。(面五七)

(註一五)西爾(Theal)而西，卡那委(Callaway)面六六，華里斯羅契(Whistock)面七二。另

非洲故事，狗不做什麼，他們與主人公是同樣方法誕生的。麥克唐納爾(Macdonald)卷

二，面三四一。

(二)這一類和以下兩類的獸的幫助是較為固定的。有幾個故事屬於方纜所說過的屠龍式，但動物却是用別種方法獲得的。這可以用一個馬札兒(Magrat)的故事來說明。兩兄弟克服了一狼，一熊，一獅，牠們都將牠們的兒子給他們做僕人。哥哥從龍爪下救出一位公主，後來被假冒的紅武士所殺。他的動物們討論治療他的方法。獅子衝出去找繩子；熊用繩子把主人公的身體縛好；狼得到還魂草，就來搓他的身體，他就復活了。每個動物都送食物到王宮裏來，紅武士正要娶公主，他們進來的時候，紅武士所坐的墊子陷了下去。結果，主人公進來，為大家所認識，假冒的新郎弄得莫名其妙。(註一六)同樣的萊普(Tapp)故事則是熊，狼，狗恢復了主人公的生命；提羅爾(Tyrol)故事則是狐，熊，狼復了主人公磨刀匠漢斯的生命；俄國

的故事是魚言式，寫一個弟弟的獸僕戰龍，恢復了主人公的生命；他與他們後爲巫女化爲石頭。兩位哥哥和他的動物弄死了女巫，使弟弟等復活(註一七)

(註一六)瓊斯(Jones)面111。

(註一七)弗里斯(Fris)面170。任吉爾禮(Ningerte)面160。李斯肯，面五四四。參看格林彼

得與保羅的故事。

較低的文化地域的故事也可以與上列故事比較，觀念相同，不過故事的構造大異。一個日本英雄桃太郎到鬼島去得他們的財寶。他帶了許多米餅。途中猴，雉，犬都問他要米餅喫；他不曾拒絕，動物們都願做他的僕人以爲報答，幫助他打鬼得寶。(註一八)或者再拿坡里內西亞(Polynesia)的這個故事來看看。主人公賴達(Rata)救了爲蛇所襲擊的鷺鷥的生命。賴達想造一個獨木舟，鷺鷥和許多別的鳥就來幫助他。他們做好了獨木舟，將舟帶到他的住屋裏，歌道：『全家庫坡魯鳥使你光榮，在一切有生物之上。』(註一九)，又在一個斯華希里(Swahili)的故事裏，疲勞的謨

罕默德救了白蛇的生命，白蛇說是要報他的恩。可憐的謨罕默德的妻子被魔鬼盜去；蛇和三個小蛇帶給他一個巨人，巨人將他帶到魔鬼的城中。因為不守禁忌，謨罕默德就跌在海裏。一個老人救了他，老人自稱是蛇的哥哥，另有一位弟兄給他一柄魔劍，他用魔劍殺了魔鬼，把妻子帶了回來。（註110）坡泥（Pawnee）故事中瞎眼而又生病的馬就是歐洲民間故事中魔馬的親兄弟。受了一個青年的看護，牠說要在牠身上塗泥。因此牠成了一匹美麗的馬，其疾如風，因了牠，青年捉到一匹水牛，牠的皮可以製名貴的藥料，因此得到會長的女兒爲妻。又因主人公忘了馬的忠告，被他的敵人砍爲碎塊，但後來馬又復活，另給了他十四匹駿馬作爲酬報。（註111）像這樣的故事說也說不完；全都有同樣的事件；大半動物酬報人，是爲了人對於牠們有仁愛——可見善待動物不是文明人的獨佔品，這樣的故事並非在佛敎勢力之下產生出來的。坡泥人和坡里內西亞人從來不知道高塔馬（Gautama）是什麼！

（註118）米特福（Mitford）卷1，面11六七。格里菲斯（Griffis）的日本非羅世界（Japanese Fairy

world) 面三七。(譯者按——此篇已由謝六逸譯出，名爲桃太郎，收入海外傳說集第一
篇，世界版)

(註一九) 吉爾(Gill)面一四二。毛利(Maori)異式見克拉克(Clarke)面九〇。薩摩亞(Samoa)異式
見突尼爾(Turner)面一一五。

(註二〇) 史梯爾(Steele)面一七九。(斯華希里故事，一八七〇)

(註二一) 格林乃爾(Grinnell)面八七(坡里英雄故事與民間故事，一八九三)

友誼的獸僕在怪洋燈式的幾個故事裏也可以找到，可以波希米亞(Bohemia)的
異式爲例。孫尼克(Jenk)是被蔑棄的最幼小的兒子，救了一蛇，一狗，一貓，脫
離暴民的兇殘，爲報答起見，蛇囑他向蛇王討魔錶。一擦魔錶，他就可以得到王
宮，並且與公主結婚。她不愛孫尼克，得到錶的秘密，把她自己和王宮都遷移得遠
遠的。孫及克因了兩鴉找到了她，又由他的貓狗幫助，得以達到王宮。貓把錶偷了
來，狗與她一同泅水過河，但在途中狗問貓曾得到錶否。貓說一聲『是，』錶即墮
入海中。貓迫魚取來。孫尼克將錶一擦，使王宮和公主都不見了，他便與友誼的獸

繼續快樂的同居。(註二二)

(。111) 李古爾 (Leger) 第十五篇。Cypriote 的同樣故事主人公與妻重聚。見陀宋 (Dozon) 面 111 九

在別的故事裏是別的人得到靈驗物，將王宮和妻子移去。主人公時常買他的動物，貓或狗，有時却是老鼠；還原的方法一樣，寶物落到海裏，由一尾魚帶了回來（主人公的父親捕到此魚，是主人公將魚放掉的。）後來主人公就佔有了他的王宮以及他那遺失了的妻子，殺了那賊。有希臘，意大利，阿爾巴尼亞 (Albania) 俄國，阿刺伯以及印度等處這樣的童話。(註二三)

(註二四) 海恩 (Hahn) 第九篇。陀宋面六三。路塞爾 (Luzel) 面 151。顧白爾納諦斯 (Gubernatis)

動物神話卷二面五六。史考特 (Dr. J. Scott) 天方夜談卷四。印度考古學，(一八八一年版，

面三四七。

一個蒙古故事是屬於這同一大類的。一個婆羅門教徒救了一鼠，一猴，一熊，使不致死，因此失去他的職業。他坐在一隻箱子裏漂泊，為這些動物所救，全都住

在一起。猴子找到一粒寶珠，因這寶珠，婆羅門教徒想要什麼，就有什麼；但寶珠被一個商人偷去，他因此又與以前一樣的窮。老鼠爬進商人的屋子裏，偷回寶珠。又像尋常一樣的緣故失掉，老鼠就召集水族，要他們尋找，因而復得。這寶珠交給婆羅門教徒他就有王宮城池，妻子，生了一百個孩子！（註二四）愛羅（Airo）人也有同樣的故事，一個富人的魔物被鬼竊去。他的小狗和小狐生怕餓死，偕一鼠一同去尋找。老鼠打了一個洞直達巨人住宅於是全都進去。他正在咬那藏有魔物的箱子的時候，狗與狐就學着小孩在巨人面前跳舞。後來他們與老鼠逃掉，將魔物還原主。因此愛羅人以爲老鼠是好朋友。（註二五）

（註二四）布斯克（Miss Busk）的遠東傳說（Sagas from the Far East, 1873）面一三四

（註二五）張伯林（Basil Hall Chamberlain）的愛羅民間故事（Aino Folk-Tales, 1888）面一六。

英國吉卜希的異式是傑克的僕人偷他的魔鼻煙盒，因此移動了他的王宮。他的岳父叫他在一年以內取回魔鼻煙盒，不然他就不再將妻子給他了。這與意大利的故

事一樣，傑克得到蛙王，鷹王以及鼠王的幫助，他們全都將他們的東西給他，因了這些東西的幫助，他就重得了他的鼻煙盒。(註二六)

(註二六)格羅姆 (Groome) 的在吉卜希的帳幕裏 (In Gypsy tents) 面1101。克蘭 (crane) 面15

二。在這意大利的故事裏是魚王和鳥王幫助主人公。

在討論到季子式的時候，我們就可以看到主人公救了鷹的孩子們，脫離龍爪，被鷹從地下帶到地面來，(主人公是被人拋棄在地下的) 主人公養鷹，直到鷹能飛的時候；有些故事裏，食物的供給缺乏，他就從他的大腿上割下一塊肉來。這樣的故事傳佈得很廣，有蓋里克 (Gaelic)，俄羅斯，波斯尼亞 (Bosnia)，芝甘尼 (Tsigane) 德蘭斯斐尼亞 (Transylvania) 希臘，阿爾巴尼亞，法蘭西，印度，韃靼以及阿乏爾 (Avar) 等處的故事。

(三) 感恩的獸給主人公變形的能力，大概都是這樣開端的——動物互相爭吵，由主人公給以判斷。大半是些分身式的故事。現在我以洛林的故事為例。一個鞋匠

遇見一獅，一鷹，一蟻，他們要他代分死驢。爲了感恩，鷹給他羽毛，獅給他毛，蟻給他一足，都說：『你拿了我的東西，就可以變成我的形狀。』主人公救了一個被魔術師劫去的公主。他變爲鷹，飛到城堡裏；又變爲蟻，鑽進去；又變爲獅，與獅戰鬥，在獅的腦袋裏藏着魔術師的靈魂。他救了一個女子，竟被這女子的愛人將他拋入大海，那愛人就假冒是他救了她。主人公被鯨魚吞了進去。一個乞丐與鯨魚打賭，要想看見主人公。他的身體漸漸的從鯨魚的口中出現。一閃間。他已變爲鷹飛去。(註二七)

(註二七)考司昆(Cosquin)卷一，面一六六。

第二種例總是屬於「許兒式」(The Promised Child Cycle)，但仍含有戲劇般的分身式。到了實行許諾的時候，主人公常跑掉，遇見動物，動物就酬報他變形的能力。接着就是公主的拯救，動物將主人公捉住，(因爲以前主人公允許過牠們的)他的逃亡，都與洛林的故事一樣。這種故事以希臘蘇格蘭以及德國爲最多，並在意大利有了改正。(註二八)有時，與堪貝爾(Campbell)的海公主第一故事一樣，只要主人

公要動物來，動物就可以立刻出現。或者，與多斯加納羣島(Tuscan)的故事一樣，每種動物都給他大於牠們七倍的力量。(註二九)

(註二八)海恩(Hann)第五篇。堪貝爾卷一，面九六(原來故事的異式)庫勒爾(Koehler)卷二，面一一七。斯特刺帕洛拉(Straparola)第九篇。

(註二九)堪貝爾卷一，面七二。顧白爾納諦斯(Gubernatis)第二十三篇。

時常，故事以限於第一類者為多——變形救公主，殺死巨人。有西西利，布勒通(Bretcn)。佛來銘(Fleming)德意志，提羅爾(Tyrol)丹麥，挪威以及巴斯克(Basque)等處的異式。但各篇故事中，都叙到動物們克服那藏有巨人靈魂的動物。(註三〇)

(註三〇)皮特里(Pitre)卷二，面二一五。西比洛卷一，第九篇。吳爾夫(Wolf)面二〇，面八二。任吉爾禮卷二，第一篇。格倫德特維格卷二，面一九四。阿斯皮爾孫(Asbjornsen)面二二二。三，韋白斯特(Webster)面八〇。

(四)最後有些故事講到動物們完成困難的工作，這些動物所做的事大都是合於

他們的環境的。範例是一假冒者做國王的兒子，侄兒和教子。這假冒者叫他做困難的工作，最重要的是帶一個美麗的公主來，或者尋出國王的妻子來，（比薩 Piz）或是尋出女兒來（洛林）。希臘的故事是他遇見一羣螞蟻預備過河，蜜蜂的蜜被熊喫了去，小鴉爲蛇所襲擊。因了他的馬的勸告，他就幫助一切這些，牠們也報答他，替他做困難工作。一個女人要他做成困難工作，纔肯嫁給他。螞蟻把麥粒與其他穀粒分開；蜜蜂從許多完全像那女人的女子中尋出她來；烏鴉則取來生命之水。（註三）

（二）比薩的故事是說主人公飼養一魚，一夜鶯以及一蝶；魚得到女郎拋入海中的指環，夜鶯得到生命之水，蝴蝶停在她的前額，將她和別的女郎分別出來。洛林的故事較爲不同。愛多爾夫 (Adolphe) 要經過魚國，蟻國，鼠國，鴉國以及巨人國，每國的國王都要通行稅。牠們各以骨，足，毛，羽，鬚等爲報，他只要需要牠們，便可拿這些召喚牠們，立刻即到。擄掠女郎的人要他移山，放一座花園以代之。巨人移動了山；蟻與鼠就預備泥土；烏鴉就帶植物來。牠們還去取生命之水，魚則將戒

指取了回來。其次，愛多爾夫須將擄掠者的王宮放在國王的王宮旁邊。蟻與鼠就來鬆基。四個巨人運基到船上，魚就像泥里德（*Nereds*）送史克啦（*Seyla*）與查禮白第斯（*Charvadis*）之間的船一樣將這船推送過海。（註三十一）

（註三一）海恩第三十七篇。異式見加耐特（*Garnett*）卷二，面二八。

（註三二）康姆帕里德（*Comparetti*）第五篇。考司昆卷一，面三十一。

丹麥的故事省略了假冒者的事件，但主人公孟斯·特羅（*Mons Tro*）要替國王尋覓世界上最美麗的公主。途中得到他的馬和捲毛小犬的忠告，他就餵魚，狼和熊，以及許多巨人。魚得到公主丟到海內的城堡鑰匙，巨人把城堡連根基抬了起來；熊和狼不會做什麼，孟斯·特羅是自己將水取來的。（註三三）斯拉夫故事的主人公工作是將罌粟花的種子從魚灰中分別出來，從海洋深處取一粒珠。他所飼的螞蟻做了第一件工作，他所拯救的魚做了第二件工作。在一個波希米亞的故事裏，主人公從火中救出螞蟻，養鴉，又把一尾魚放到水裏。牠們全都允許幫助他。螞蟻在牧場裏

找到金髮公主的珠子，魚在海裏找到她的指環，烏鴉帶來生命之水。他用此水救活了一頭死蠅，蒼繩爲感恩起見，幫助他從十二個相似的公主中選出金髮公主來。

(註三四)一個馬札兒的童話與這些和假冒式的故事很相似。主人公就是三兄弟中最小的一个：兩個哥哥恨他們的弟弟，要國王給他困難的工作做——一夜間將一切穀粒都聚集攏來，造一座蠟橋將十二隻大狼帶到院子裏來。但他會救過鼠，蜜蜂以及死狼。鼠就來集穀；蜜蜂就來造橋，狼不只十二隻，全城的狼把國王，奸臣以及忌妒的哥哥都撕裂成碎片。(註三五)

(註三三)莫萊面一。

(註三四)李吉爾，第二十五篇 奈亥克(Naake)面九七。

(註三五)瓊斯，面一五二。

同樣的事情在東方的故事裏也有。辛德王子飼養蝗蟲和一羣野獸。牠們幫助他在娶某公主以前必須完成的工作。蝗蟲分了一大堆穀粒；動物喝完他應該喝的儲水

池；巨人幫助他造王宮，以酬他待他們的仁愛。坦密耳（Tamil）的故事與這很相似。蟻和蛙幫助主人公分開種子和灰，並且重得一個指環。這些工作是陰德拉要他做的，做成功以後，就可以得到他失去的妻子。瑪拉加什（Malagasy）的童話更爲近似。七兄弟都想娶同一個女子；只有最小的弟弟飼養過幾個動物。六個哥哥做女郎的父親所設下的工作，都失敗了；幼子因了感恩之獸的幫助得到成功。野猪和他的同伴們來掘穀田；鴉來集米；黃蜂趕野牛回去；鱷魚從湖中得到某種蛋。異式是安德里亞諾羅須在一羣相似的母女中尋出母親來；他因了友誼的蒼蠅之助將這件工作做成功了（註三六）

（註三六）克羅斯頓（Clouston）卷1，面二二七。印度有同樣的故事，見史托克斯（Stokes）第二十一篇。德拉維遜（Dravidian Nights' Entertainments）面一〇九。F. L. J. 卷二，面四

七；卷一，面二〇六。蟻助民間故事中的主人公分開各種穀粒是很常見的，這樣的事在邱比特和蒲賽克的古典故事中也。考司昆卷二，面二四三，他以爲是佛教的來源，所謂好生之德。

這些友誼的獸的故事雖然傳佈得很遠，顯然總有牠共通的原始。日本的聖書古事記中也記得有。大國主命 (The Deity Great Name Possessor) 到地府去與閻君議事。他愛上了他的女兒，她後來成了他的保護者，破壞她父親的詭計。他差遣他到湖中取一枝箭，這位地下君王竟使全湖著火。一隻老鼠勸主人公躲去火燄，後來就將藏着的箭交給他。更相似的是組泥的故事，一個姑娘不願嫁給一個不能取許多人首級的愛人。一個被棄的青年與狗同居，狗是他的朋友。這青年想要娶她，因了狗的幫助，得到許多首級，就娶了那女郎。其他的求婚者要想設法破壞時，狗就將消息傳給他，叫他攻擊他們。(註三七)

(註三七) 張伯林，面七一。神與女郎將地獄王囚禁起來以後，就一同逃走。後來他就追趕，結果與一般的民間故事一樣，給他們忠告。苦辛，面一八五。

我且撇開許多友誼之獸的故事，再講一些傳佈得很廣的野蠻的故事。中國這樣的故事是很多的。一個人看護一隻傷鳥，這人病時，鳥就帶藥草給他，救了他的性

命；另有一鳥給救牠的人四個臂釧；蛇酬報和帝一塊紅玉，因為他治了牠的傷。最奇怪的就是一隻老虎喫了一個婦人的兒子。縣長說，牠如願作婦人之子，即可饒牠。婦人很生氣，後來每天早晨老虎帶給她食物和許多寶貴的東西，婦人也就愛起老虎來了。（註三八）在依士企摩（Esimo）有一個奇怪的相似的故事。一個婦人和她的孩子饑餓時捉到一隻鷓鴣。熊要喫她們，她就將鷓鴣拋給牠。感恩的熊每天放一隻新殺死的熊在她的門口。另一依士企摩的故事，野鵝可憐一個青年，他的母親將他弄瞎，野鵝使他復明。（註三九）

（註三八）譚勒中國民俗學（一八七六）面一三六。嘉爾思（Gies）聊齋志異譯本卷一，面二一九。

（註三九）林克（Rink），面101，面四六11。

在一切非洲的種族裏，這樣的故事是常見的。霍屯督族（Hottentots）的人說，三兄弟去看他們的姊姊，她不認識他們，要想殺害他們。但他們有一隻珠雞（Guinea-fowl）保護着他們，警告他們，說是她來了。第二次鳥又警告他們，但是不能喚醒他

們，因此他們被殺。烏連忙去報告他們的父母，父親變成猛烈的風，烏變成大雨，於是就破壞了這女人和她的人們。據非阿特 (Ficht) 人說，女神善比 (Zozhb) 的人們沒有鼓以助跳舞。鵲鴿做了一個鼓，只留給自已用。女神就差羚羊和牛去取鼓，但都被殺；人們非常失望。於是螞蟻自薦前往；鵲鴿看不見她，因為牠太小了。所以她進了鵲鴿的房屋，把鼓偷去，鵲鴿還不知道。(註四〇)動物幫助的故事在紅印第安人裏也有。有的已經說過；另有幾個含有一切動物住在地下下的觀念。他們有魔術的學問，由領袖統轄。我們已經見到歐洲故事講到鼠王，鴉王等等。坡泥的童話叙一個小孩被一個沙門毒死，一隻麋和一隻鳥將他帶到地下沒有人跡的動物國。牠們醫治他，還教給他魔術。牠們告訴他，他是牠們的親屬，因為他和牠們都是鐵拉瓦 (Tira-va) 造成的；牠們時常幫助他，他如遇難，只要一說這個神名，牠們就來救他。兔皮族 (Hareskin) 的故事說，白花被劫，牠殺了劫她的人，立刻逃走。回家的途中，須經過與波作浪的河，這時一隻狼出現，說道：『坐在我的背上

罷。」她剛剛坐上，狼就跳到水中，她很平安的渡到對岸。依士企摩的故事說，一個婦人和她的女兒，爲鄉人所逐，由一條鯊魚養她們，最後牠將她們負到一個島上，以避可怕的矮鬼之騷擾。(註四一)英屬基阿那(Guiana)的故事說，有一次鳥與人結合，去殺大水蛇。戰士們都害怕，蛇爲海鷗鷺所克服，他們就將蛇皮來報答海鷗鷺。(註四二)

(註四〇)白里克(Beek)，面六五。但涅特(Dennett)，面一二四。

(註四一)格林乃爾(Grinnell)，面九八。皮替托特(Petiot)，面二四八。林克，面二七〇。

(註四二)白里特(Pett)，面一七三。其他友誼的獸故事爲(一)主人公爲惡鬼盜賊之類斬成數段，獸

僕使其復生。惡鬼盜賊之類之所以能戰勝他者，是由於他的姊姊的縱容。羅馬尼亞故事動物爲狐與小狼，斯拉夫童話，動物是受了魔術的人，使主人公復生。(二)有時許兒式中，

主人公在禁室放出一獸，獸感恩相助，主人公得脫於捕虜者之手。(俄國異式見萊爾斯頓，

面一三四—三)忘恩的蛇式故事，人救蛇，蛇反欲食人，最後爲一友誼的狐所救。(阿爾巴

尼亞與挪威異式見克羅斯頓卷一，面二六三；克爾(Carne)面一五〇，爲意大利異式；白

里亮面一三，是霍屯督的圖式；印度童話一蛇是報恩的——克羅斯頓面二三——(四)人受了動物很重的酬報，妒忌的兄弟鄰居等，侮慢動物，受了惡報。(瑞典異式見若爾浦(Thore)面三五；德、波希米亞、馬札兒、丹麥均有這一式的故事。張伯林，面二三，講了一個愛羅故事；又，四附講了一個卡斐的故事。)

這些動物助人的事情，應該怎樣解釋呢？有些人，如班發，考司昆等，將這些故事統統歸之於佛教源流，因為善待衆生也是佛教的訓條之一；至於說動物的前身人，是尤合於佛教的輪迴之說。有幾個故事，如狗吉勒爾特(Gelert)或是安諸克里斯(Androcles)，或是主人公救人，反遭其害，動物則救主人公，(註四三)的確可以按步就班的尋出印度佛教的源流來。(註四四)但是這範圍未免太狹，有許多故事都不能用佛教來解釋，野蠻的國家從來不會受過佛教的影響，甚至連間接傳佈也不會受到，更無從流傳其故事。又如辛那特(Senart)所示，佛教大師大約已有固定的傳教故事，猶之中世紀的僧侶強迫基督徒的訓條一樣。(註四五)倘若故事只求一個原始，則必須是世界普遍的信仰，只是動物助人這一件事。

(註四三)拜林哥爾德(Baring-Gould)面一三四。Panchatantra 卷一，第七一節；卷二，第一二八節。Katha Sarit Sagara 面六五。史梯爾(Steele)面四二七。

(註四四)我們可以不必談到神話學者如顧白爾納諦斯之類的學理，他把一切動物故事都當作大自然神話的遺留。

(註四五)見亞細亞考古記(Journal Asiatique)一八七三年版，面一一四。

這種信仰我們在各地的初民種族裏都可以找到，從較高民族的民俗遺留等等裏，可以看出他們以前也曾經過這樣信仰的時期。這時是萬物精靈思想的時期。人們在這時感到他們自己已有靈魂，於是以為其他的生物也與他們一樣的有靈魂，甚至以為無生物也是一樣，便賦予牠們與他們自己一樣的個性。他們既信仰人可以變為動物，當然也就信仰動物可以變為人。現在的野蠻人也還是這樣。動物能夠像人一樣的談話動作，是現在愛羅、紅印第安、澳大利亞、霍屯督、尼格羅等處人的信仰。張伯林說，愛羅人說故事不是看作假的，而是當作實有其事的；但涅特說，非阿特族還是處於相信動物能夠說話的時期。(註四六)過去的和現在的這種思想時期的

證據之增加，在現今實是不需要的。這種信仰的結果就是人和動物之原始的奇怪概念。有些紅印第安種族相信。在起初，人是動物，動物是人；後來他們改變自己，成爲現在的樣子。(註四七)愛倫泰(Aruna)的信仰，人起初是無定形的，介於人與動物之間，他們還保存圖騰的名字。(註四八)

(註四六)張伯林，面三。但涅特，面六九。

(註四七)皮替托特，面二七五。李蘭(Ieland)，面一〇九。AL

(註四八)斯賓塞與吉蘭(Spencer and Gillen)的本族(Native Tribes)面三八八。

如果動物所過的生活與人一樣，一切都像他，自然人與動物的親屬也是可能的；有些動物比人力大，有些動物比人狡滑，因此引起人的崇拜。這樣的思想既非不可能的，又不是非理性的，我們可以看出幾件事情來。人崇拜動物爲神，就是想動物幫助他，他的結論就是已得到動物的幫助。我曾舉過幾個例，在民間故事中，有些動物助人，牠們本來是神。愛羅有一個神話，說起崇拜「尖叫貓頭鷹」之故，

可以在此處提及。這些鳥在精神世界裏是人。有一次，有一個愛羅人第一次看見這鳥，他就獻祭東西結牠喫。夜間，他夢見一個人來謝他的崇拜，說牠將來可以指示給他打獵的地方並且警告危險的時分。（註四九）又有幾個斯拉夫族的故事說起一隻梭魚當作主人公的保護者，可以探索到從前，梭魚在宗教和神話上一定佔有很高的位置（五〇）但是，更直接的，一切這些故事都可以用奇怪的圖騰組織和他們所信的守護神來解釋，紅印第安人稱守護神爲 Manitou 圖騰可以預想萬物精靈思想的時期。簡單的說，這是一種組織，人的種族和動物的種族是相關的，人是從動物遞變下來的，種族都以動物爲名；愛倫泰族中，就有小鷹、蟒鱉和守宮這樣的圖騰部落。每族的動物都是視爲神聖的；牠們即祖先，都受崇拜，他們相信牠們一定要保護並且幫助他們。在我們看來，這與民間故事中動物幫助事件是一樣的不合理性的；但在信仰圖騰的人看來，這却是世界上最自然的事情。因此，我們的民間故事就與圖騰有了關聯。我們知道，圖騰並不是澳洲、紅印第安等處孤立的組織，差不

多人種各支在歷史上都會經過這個時期。許多野蠻人依舊有圖騰的信仰和風俗，從水層石的化石和簡陋的火石槍上也可以看出古埃及、閃族、以及雅利安族在遠古都會有渦圖騰的時期。

(註四九)白齊洛(Batchlor)再版本，面四二〇。

(註五〇)萊爾斯頓，面二六六。

有些較低的種族，圖騰制已成爲過去時，動物幫助的信仰也同時失去。在非阿特的黑人中，許多家不觸幾種動物，因爲他們的先祖會受過牠們的大恩，如他們的故事中所叙。(註五一)這樣的故事是「推原的神話」(Aetiological Myths)，創造來解釋動物受尊敬之故的。較後，牠們就成爲民間故事，那就是說，已經不把動物助人的事當作真的事情了。所以，我們看到瑪拉加什(Madagascar)的童話，叙一個人與動物血誓，後來牠就幫助他，隨喚隨到，我們也就不覺驚訝了。動物血族信仰的淡薄回憶，以及萬物精靈觀念的繼續，就造成這樣的血誓。(註五二)

(註五一)但涅特，面一〇。一家不吃鴿，因祖先因在洞中，是由鴿幫助，抓土成洞，通進日光到因牢裏來的。

(註五二)F. L. J. 卷一，面三〇七。

我們民間故事中之友誼的獸也可以用紅印第安人的 Manitou 來解釋。Manitou 是一種動物，青年在春情發動期，夢中可以見到牠，此後牠就成爲他的守護神，與他的生命永不分離，忠心的幫助他，忠告他。沙坡特克斯 (Zapotecs) 人對於這種動物守護神稱爲 *tona*；危地馬拉 (Guatemala) 人稱爲 *Nagual*；古秘魯人 (Peruvians) 稱爲 *Pacarissa*。(註五三)與這有些相似的就是羅馬的 *genius*，畢生隨着每一個人當作他的保護者，時常變爲蛇形。(註五四)別的種族有這樣的信仰大約也是可能的；無論如何，一個人的靈魂，爲平安起見，移到動物或植物身上，這種普通的習俗大約是相似的。卡拉巴 (Calabar) 的黑人相信人有四個靈魂，一個是藏在蘆葦中的動物裏，這人的生命是與這靈魂混在一起的。(註五五)這些信仰怎樣變成友誼之獸的民間故事

是很容易看出來的。我們幾個北美童話是這轉變的直接的例。

(註五三)見拙著宗教及其原始形式(*Religion, its Origin and Forms*)面四四——五。

(童五四)耶芳斯(Jevors)的拍魯泰契(Pitarch)的羅馬問題。

(註五五)金斯萊(Kingsley)女士，面二〇八。

或者，別的初民信仰也可以解釋這觀念，那就是，信仰一個人的靈魂進到動物裏，或者死後變成動物的形狀，後來就做他家中的保護者。咀魯人信仰某種蛇在屋中就是祖先；牠們在夢中對人說話，頗為他們所敬重。(註五六)有許多印度土番的種族以為像鼠蛇這樣的動物是祖先的靈魂變的，跑來守護他們的後代。(註五七)凡信仰圖騰的地方都是這樣，紅印第安族信仰人死後要變成族徽的形狀。(註五八)

(註五六)卡那委，面一九六。

(註五七)黎爾(Lyell)的亞細亞研究，面二九九。

(註五八)弗賴什爾(Frazer)的圖騰思想(Totemism)，面二二。

這些不同的信仰都指出某一時期，是信仰動物有助人之力的，這顯出這樣的民間故事是從什麼地方發生的。只要這觀念在故事中一結合，這題材就用之不盡了。

像咀魯與卡斐這樣野蠻的童話，動物使小孩誕生；烏干達的穿靴子的貓的故事；坡泥的馬的故事；或是動物幫助季子的瑪拉加什的故事，我們可以看到最複雜的魚王式，穿靴子的貓式，魔馬式，季子式等等。大約這些童話成於信仰動物助人的時期。後來信仰漸漸的被認為多少不合理性，便使動物變成本來是人的動物。或者，有些故事可以追尋踪跡於印度，不合理的故事被宗教取去，作為合理的倫理教訓之用。

（第一章完，全書未完）

小 說
講 座

小 說 作 法 (二)

高 明

第 四 章 文 體

文章有四體：

- 一 故事體 (Narration)
- 二 描寫體 (Description)
- 三 註解體 (Exposition)
- 四 議論體 (Argumentation)

現在我們要看一看這四體和小說的構成的關係。

這四體中，和小說關係最少的，便是議論體。這個差不多可以說是和小說的創作沒有什麼有機的聯絡。不過，在所謂「目的小說」（便是捉着政治上，宗教上，社會上，道德上，兩性上，或人生上的其地問題要想說服讀者的作品）裏，這個往往被使用着。此外在托爾斯泰，朶思托耶夫斯基，和最近的羅曼羅蘭（Romain Rolland）和約翰波耶爾（Johan Bojer）的作品裏，也多寡採用着。但是這個倘若成功了，感動了讀者，那大抵不是因為由小說獨立了的議論有它自身的價值，而是因為強有力地證明這個議論底小說上的表現成功了。中國人是素來主張「文以載道」的；所以在中國的小說裏，議論的插入獨多，令人讀之，興緻全失，而故事的效果，也因以減却不少。（試看金瓶梅第一回開頭）：

「話說大唐國時，有一位仙長，姓呂名巖道號純陽子的，常說人生在世，

轉瞬皆空，就是黃金紫綬，少不得都歸塵土。只是世上人營營逐逐，急急巴巴，跳不出七情六慾關頭，打不破酒色財氣圈子，到頭來同歸於盡，着甚要緊！雖是如此說，這酒色財氣四體中，惟有財色二字，更爲利害。這財色二字中，財字便更甚於色。怎見得財的利害？假如一個人，在那窮苦的田地，受盡無限淒涼，耐盡無端懊惱，晚來摸一摸米甕，苦無隔宿炊糧，早起看一看廚前，愧沒有半星煙火，妻子飢寒，一身凍餒，就是那粥飯尚且艱難，那有餘錢沽酒？更有一裏可恨處，親朋白眼，面目寒酸，便是凌寒志氣，不免漸漸消磨，怎能夠與人爭氣？到得那有錢的時節，揮金買笑，一擲巨万，姬妾滿堂，也很容易，思飲酒真個瓊漿玉液，不數那琥珀杯流，要鬥氣錢可通神，果然是頤指氣使，趨炎的壓脊挨背，附勢的吮癰舐痔，真所謂得勢疊肩來，失勢掉肩去，古今炎涼世態，莫有甚於此者。這兩等人，豈不是受那財的害處？！所以沒有了財，便沒有了色酒氣三者，豈不是財的害處，更甚於色酒氣三者麼？有的

人不認是財的害處，誤認了財的利處，以為有了財，便可為所欲為，享受一世榮華，使仗一生聲勢。不說親戚朋友，多來奉承，就是公卿宰相，也可結納。只要有利可圖，不管他害命殃生，使得使不得一齊幹去。只要財能到手，也不顧親戚的名分，朋友的交情。起初時不過偶然湊巧，弄到了幾個臭銅錢，後來便愈想愈奇，陽卜選色之名，陰行歛財之實，專在婦人面上，千方百計，誘騙興家。到後來事機敗露，甚有鬥狠殺傷，性命不保。這樣人或謂其受那色的害處，其實他只是受那財的害處！

『說便如此說，這財色二字，總沒有人看得破的。若有些看得破的，便見得堆金積玉，是棺材裏帶不去的瓦礫泥沙；貫朽粟紅，是皮囊內裝不盡的臭汗糞土；高堂廣廈，玉宇瓊樓，是故山上起不得的享堂；錦衣繡裙，猴服貂裘，是骷髏上穿不了的敗絮；卽如濁酒三杯，便是穿腸毒藥；艷姬一室，無非刮骨鋼刀。只有那金鋼經上兩句說得好，他說道：『如夢幻泡影，如電復如露』。

見得人生在世，一件也少不得，到了那結果之時，一件也用不着。隨着那舉鼎盪舟的神力，到頭來少不得肉腐首灰；由着那銅山金谷的奢華，正好時却又要冰消雪散；假饒你閉月羞花的容貌，一到了眉垂眼落，人皆掩鼻過之；比如淫賈隋何的機鋒，若遇着齒冷唇寒，吾末如之何也已。到不如削去六根清淨，披上一領袈裟，參透了空空世界，打穿了生滅機關，真超無上乘，不落是非窠，倒得個清閒自在，不向火坑中翻筋斗也。

『說話的爲何說着一段酒色財氣的緣故？只爲當時有一個人家，……』
(根據卿雲版)

你們看，一開便碰到這樣一大段議論，我們會是怎樣的掃興？我們心裏豈不會暗暗提防着『當心！作者要調槍花對我們說教了！』嗎？所以在我看來，議論在小說裏務以不用爲是。作者雖然儘可以有他倫理上，甚至於宗教上的目的，但是用事

實把它表現出來就行了。你們務必記好這個訣竅：無論那一處表現，都要叫你們的讀者信爲事實，毋使他們看出是你們在那裏欺蒙着他們。倘若在故事進行中給他們以懷疑或提出異議的餘地，那末你們的作品便算是失敗了！

要講註解體，對於小說也是沒有怎樣重要的效果的。註解的目的，在於說明；所以必然地是抽象的。而小說的目的，是在表現人生；所以是具體的。倘若羅列一些抽象的字眼去表現人生，那末便會失去了富於情感的藝術的風味。試看緊接着前例的下文：

『……當時有一個人家，先前也是豪富，到了這人身上，被他敗盡家私，到也漸漸收心。後來被他幾個陰險的朋友。唆使他謀財奪產，居然恢復豪華。不上三五年，便又斂時淒涼。權謀智術，一毫也用不着；親生兄弟，一個也靠不住；享不過几年的榮華，倒做了世間一個絕大的榜樣。就是他幾個愛姬寵

妾，到後來也不免屍橫燈影，血染空房！」（全上）

像這樣的文字，『情感』兩字是不用談了，就是『印象』，恐怕也一點都不能給人家吧！所以，你們倘若是聰明的，那末就應該絕對拒絕傳甲剖解或解說之類的危險的註解，而專去具體地表現人生；要曉得真實地表現了人生，它自身已經是一個活的註解了啊！

至於描寫體（這也可以說是記事體或敘述體），却可以做小說的補助或後援，所以地位很重要。記事的目的，是暗示某個特殊瞬間的事物的外觀；所以必然是靜的。而小說家要表現的人生，却是動的。記事體的目的，是要和繪畫那樣地去畫，而人生却不一定保持着常住的繪畫的狀態，它的出現和消滅都是非常慌忙的。所以爲了風景和人物的描寫不惜連續地費去幾張紙的作家，將在不知不覺之間消失了這故事的生動的氣韻，而違反動的·人生的法則。口說無憑，看矛盾的創造的開頭處：

「靠着南窗的小書桌，鋪了墨綠色的桌布，兩朵半開的紅玫瑰從書桌石角的淡青色小瓷瓶口邊探出來，宛然是淘氣的女郎的笑臉，帶了幾分「你奈我何」的神氣，冷笑着對角的的一疊正襟危坐的洋裝書，牠們那種道學先生的態度，簡直使你以為一定不是脫不掉男女關係的小說。賽銀墨水盒橫躺在桌子的中上部，和整潔的吸墨紙版倒成了很合式的一對。紙版的一隻皮套角裏含着一封舊信。那邊西窗下也有個小書桌。幾本捲皺了的封面的什麼雜誌，亂丟在桌面，把一座茶綠色玻璃三稜形的小寒暑表也推倒了；金桿自來水筆的筆尖吻在一張美術明信片的女子的雪頰上，其處凝結了一大點墨水，像是牠的黑淚，在悲傷牠的筆帽的不知去向；一隻刻鏤得很精緻的象牙的兔子，斜起了紅眼睛，怨艾地瞅着旁邊的展開一半的小紙扇，自然為的紙扇太無禮，把牠擠倒了，——現在牠撒嬌似的橫躺着，露出白肚皮上的一行細綠字：「嫋嫋三八初度紀

念。她的親愛的丈夫君實贈。」然而「丈夫」二字像是用刀刮過的。

『織金綢面的沙發榻蹲在東壁正中的一對窗下，左右各有同式的沙發椅做牠的侍衛。更左，直挺挺貼着牆壁的，是一口兩層的木櫥，上半層較狹，有一對玻璃門，但仍舊在玻片後襯了紫色綢。和這木櫥對立的，在右首的沙發椅之右，是一個衣架，擎着雨衣斗篷帽子之類。再過去，便是東壁的右窗；當窗的小方桌擺着茶壺茶杯香烟盒等什物。更過去，到了壁角，便是照例的梳妝台了。這裏有一扇小門，似乎是通到浴室的。橢圓大鏡門的衣櫥，背倚北壁，映出西壁正中一對窗前的大袖木牀，和那珠絡紗帳子，和睡在牀上的兩個人。和衣櫥成西斜角的，是房門，現在嚴密的關着。』

『沙發榻上亂堆着一些女衣。天藍色沙丁綢的旗袍，玄色綢的旗馬甲，白棉線織的胸襟。還有緋色的褲管口和褲腰都用寬緊帶的短褲；都捲作一團，極像是洗衣作內正待落漂白缸，想見主人脫下時的如何匆忙了。榻下露出鏤花灰

色細羊皮女鞋的發光的尖頭；可是牠的同伴卻遠遠地躲在梳妝台的矮腳邊，須得主人耐煩的去找。牀右，近門處，是一個停火几，琥珀色綉罩的檯燈莊嚴地坐着，旁邊有的是：角上繡花的小手帕，香水紙，粉紙，小鏡子，用過的電車票，小銀元，百貨公司的發票，寸半大的皮面金頭懷中記事冊，寶石別針，小名片，——凡是少婦手袋裏找得出來的小物件，都在這裏了。一本展開的雜誌，靠了檯燈的支撐，又犧牲了燈罩的正確的姿勢，異樣地直立着。檯燈的古銅座上，有一對小小的展翅作勢的鴿子，側着頭，似乎在猜詳雜誌封面的一行題學：婦女與政治。』（原文見野薔薇）

你們看這種文字，是令人讀得怎等氣悶？須知描寫乃故事的繪畫化，視覺化，而若是把人生關在平面裏面，則既將生出不自然，又將減少生氣。所以我們在物象的視覺化之外，同時一定還要它聽覺化，味覺化，觸覺化；平面化不够，還要求立

體化。而填補這個缺憾的，便是故事體。

唯有故事體，才能填補描寫所陷入的平面的偏執，而滿足立體的要求；在描寫所專門的視覺化之外，滿足其他的聽覺化，味覺化，觸覺化。故事體實是這樣一個修辭形式，它把描寫和註解和議論的職務，柔和地融和了，溶解到不留原形，抹消了它的輪廓，却收了它的實盾。而若哈借密爾頓的定義，這便可以說是『有系列的事件的表現法』(Anarrative is a representation of a series of events.)。

現在我們要把這句話的意思詳細解釋一下，因為這樣做對學作小說的人會有很大的幫助。

等一，我們要注意『系列』這兩個字。『系列』和『繼續』，是大大不同，這是誰也知道的事。『繼續』這兩個字，不一定能叫我們預想到脈絡和系統；而『系列』却含蓄着這個。『繼續』單是 Chronological 的(年代順的)；而『系列』則不單是年代順，時間順的，而且應當是 Logical 的(邏輯的)。在實際生活上，事件每

僅成着繼續，而沒有系統，每單是在時間方面乙事件繼甲事件而起，而沒有密切的因果法則連鎖着。所以，我們在寫小說的時候，一定要求實際生活加以取捨，在邏輯方面加以調整；不然：倘若只是照抄，便不能成爲故事。譬如郭沫若，在這一點便很不成功。在嚴密的意義上，他簡直可以說是沒有寫過一篇小說。你們倘若不相信，可拿他的煉獄去仔細看看。他的可以受人歡迎，與其因爲他文章美妙，不如因爲他的生活本身引人同情。——但是這個暫時可以不管，現在我們要對『事件』下一番考察。

凡百事件，都由三個要素而成立。所謂三個要素，第一便是「被做了的事實」，第二便是「做了的人」，第三便是這個被做了的「境遇（包含時間和場所）」。

換句話說，便是 action（行爲）actor（行爲者）setting（背景）這三者一致的時候，才發生事件。所以在人生裏面，有不少事件，本有發生的可能性，只是因爲這三個要素沒有適度地湊在一起，所以還是沒有發生。它等待着必要的條件的完全合致，便和昭

兒等待滿月一樣。而對於尚未發生的事件，在空想上做產婆的事，這便是創造的藝術家的職能。他們把缺一即不能成事件的三個要素集攏了，結合了。若先在想念之中想起了某個人物的性格，他們便不得不找出於這個性格是可能的事件。若先想起了事件，便不得不找出能做這事的人物。若先想起了事件將以發生的時和地，便不得不找出適應於這個境遇的行爲者。而由行爲的要素出發的，便是波瀾小說，和傳奇小說、如西遊記等是)；由性格的要素出發的，便是性格小說，和心理小說(如紅樓夢等是)。至於以場景的雲圍氣 (atmosphere) 爲出發點的，則比較的少；即使有，也是最新的作品(如吉卜林的被強制的住家等是)。在我們中國的小說裏，背景的意思甚微，幾於和故事全體一點有機的關係也沒有；所以把背景當作全篇主人公的東西，可說尙未之見。

現在倘把這一章所講的概括一下，那末便是：文有四體，曰故事，曰描寫，曰註解，曰議論。在寫小說的時候，議論和註解務以不用如是。至於描寫，固可爲小

說的補助或後援，但還不是它的在領。小說的基礎是事件——由行爲，人物，和背景所形成的事件；所以它的最正當的文體便是故事體，而這便是有系列的事件的表現法。

第五章 視點及形式

在前一章，我們把小說的文體考察了一下。現在更要進一步來看一看視點（*point of view*）。便是說，我們倘若有了題材，而想把它表現出來，這時候，究竟要借誰的口氣來敘述？這個問題，當然是實際創作時第一要解決的問題。而所謂視點，也便是這敘述者的立場的意思。

至於小說的形式，則要由視點來決定。我們要在下面附帶地講到它。

講到視點，普通可以分爲內的視點和外的視點兩種。現在先說內的視點。

內的視點，普通又有這樣些種：

1 作中重要人物之視點 (The point of view of the Leading Actor) 借作中主人公或某重要人物的口氣來敘述故事，叫做作中重要人物之視點。作品借用這種視點的時候，在形式方面概取第一人稱。這個視點，用於以事件爲主體的作品，有特別顯著的效果。因爲日常我們便有這種心理，譬如聽說發生了一個什麼事件，我們每想直接將事件發生之經過，即諸身當其衝的人；倘若由那沒相干的第三者講來，我們便感覺不到那樣的興趣。而敘述自己的情緒，也非用這個視點不可。所以有些採用這個視點的文字，倘若一改或第三人稱。生動性和切實性便會頓時失去。例如蘇曼殊的斷鴻零雁記第十六章，有這樣一段：

『余乍問是請，無以爲計，自紀拒之於心良弗忍，受之則覩物思人，寧可實踐成言，以遂其心耶？余反復思維，不知所可。(中略)靜子(中略)遽握余

臂，以腮熨之，嚶嚶欲泣曰：『三郎受此勿感，願蒼蒼者佑吾三郎無恙。今吾兩人同歸，朝母氏也。』余景立無解，唯覺胸際趑趄而躍，靜子嬌不自勝，搭余徐行。及抵齋中，稍覺清爽，然心緒紛亂，廢棄一切。……』

倘若把其中的『余』字都改成『彼』，你們看是怎樣：

『彼乍問是語，無以爲計，自念拒之於心良弗忍，受之則覩物思人，……彼呆立無言，唯覺胸際趑趄而躍，……』

恐怕誰也不至於說這比前最者來得更切些吧？

不過用第一人稱也有缺點。第一個缺點，便是不能直接表現敘述者自己，不能描寫自己，解剖自己，而只能間接地暗示自己；所以敘述者性格，總容易模糊起

來。在短篇小說的時候，讀者固然也許不難由他所做的事，說的話，和敘述人家的事物的時候的態度和言語中，推測他究竟是怎樣一個人來；但是碰到長篇的時候，却就不容易了。第二個缺點，便是把重要人物當做主人公這件事本身當中，已經包含着某種虛偽。因為不管他們本來是怎樣一個『粗人』，但是一到敘述故事的時分，却頓時有了極巧妙的說法，而這是我們万万不能想像的。（固然，有時候作者推托說是曾於以修潤；但是即使這樣，也是不能減消我們對於他們的原形的懷疑的。）第三個缺點，便是有些事情照理是人們所不願說出來的，但是一把他們拉做主人公之後，却像受了催眠似的馬上任什麼事都報告了出來：這個，當然也會被我們疑為失實的。還有第四個缺點。便是把作中重要人物當做主人公的時候，非但對他自己不能做直接表現（這個，我們剛才已經講過了），就是對其他的人物，也只能做絕對客觀的，具體的敘述。這樣，每每使作者在製作時感到許多不方便。我們絕對不能想像一個心理小說家寫一篇第一人稱的小說。還有，從結構上看來，借作中

主人公的嘴敘述故事，固然可以給作品以統一，但是同時也有不方便的地方，便是主人公不能每一場面都出面。所以同時異地發生兩樁事件的時候，倘若臨席於一樁事件，便不能替另一樁事件做活見證，於是故事的精彩的程度上，便生出了高低。

不過，話又要說回頭來，如在視點不是一個；對於你們的題材，倘若用這一個視點不妥當，那末便不妨用別一個去。現在我們要快些接着講下去，

II 配角的視點 (The point of view of some Subsidiary Actor) 但是上述的幾個缺點，若是由作中的某個配角的視點而構成那個故事的時候，便可以免去很多。這時候雖也不能和客觀的小說一樣，詳細地解剖性格；但是敘述者可以直接用記敘法或註解的說明，去表現主人公或中心人物。主人公倘若是一個異常的人物，他的超凡的才幹倘若守着藝術的愼慮時是絕對不能充分表白，那末配以讚嘆他的知己朋友，由他們的視點寫出他，是非常便利，且能收效。河南道爾 (Corran Doyle) 在表現福爾摩斯 (Sherlock Holmes) 的能幹的時候，便用了這個法子；而我國的魯迅，

也借一個酒店小夥計的嘴，表現了孔乙己。作品在採用這個視點的時候，在形式方面概用第一人稱：這和（一）時是一樣的。

三 混合的視點 (The point of view of Different Actor) 借幾個人的口氣來敘述一篇故事，這叫做混合的視點，作品在採用這個視點的時候，形式方面還是概用第一人稱；有時也取審判記錄的形式，但這還是一樣的。

四 信札的視點 (The Epistolary point of view) 這裏面又有兩樣。第一樣是完全信札，這普通叫做第二人稱；第二樣是故事到了某一點，用外的敘法不成功了的時候，於是用結構裏的一個人物寄給別個人物的信札，通過這個難關。屬於第一樣的，有郭沫若的落葉等；屬於第二種的，有梅雷第斯 (George Meredith) 的“Evan Harrington”等。這個手法的便利的地方，便在於能不斷地改動視點，把一切重要事件，通過作中人物的各自的眼睛，而順次展開於讀者面前。並且在描寫一個事件的時候，也能像信札一樣地，親密地寫。所以雖然都是用第一人稱，間接的性格表現是

比較容易。不過這個手法却也自有他的不便。不便的地方便是故事的結構的中心會因此而曖昧，散漫，而失於冗長。至於單是一個人的信札的連續，那更是單調了。本來，我這人肯硬着頭皮讀難書的，但是信札作的小說，却不瞞諸位說，沒有讀完過一本。

不過，雖然這樣講，信札的視點有一種長處，我們必須承認，它能打倒我們在「作中重要人物的視點」項下所舉的第三個困難。我們倘若採用了這個視點，便可以讓作中人物毫無虧忌地「借所欲言」。因為有人倘若責難我們，說「你的作品裏的這些人事實上會這樣大胆嗎？」的時候，我們便可以很有理由地回答他們：「這些信札在來就是不預備公開的。原來是我們拾來偷偷發表的呢！」

五 內的視點的變形 這個內的視點，有種種樣式的變形。日記體便是一個。魯迅的狂人日記等，可算進這一類。此外還有一種手記體。這是借手記的形式來組織或一篇小說的手法。此外有的是把電話裏的對話組成了一篇小說（這個可以算進信

札的視點之中)，也有是採取着家用賬的體裁（如費許的愛斯台爾）。不過這些大都是短篇或中篇；長篇作品通篇都用這個體裁的很難找到。

至於外的視點，普通又有這樣些種：

一 全知的視點 (Omniscient point of view) 和內的視點成着最鮮明的對比的，便是這全知的視點。這是離開了所有的作中人物，對於它們平等地取採絕對的全知的態度的。作者在這時候，是站在能察透現在記敘着的事件的過去現在，同時能洞察所有的作中人物的心，較之作中人物自身，更是了解它底神樣的立場上。

採用這個視點的第一個方便的地方，便是故事的作者，無論暴露了關於作中人物的怎樣內秘的事，對於這個都不必負責說的。因為一開頭他便自稱知道一切的，所以由讀者看來，他之知道一切秘密，乃是當然之事。所以他們也就不至用這樣的問題來難住他，問他作中人物的這些秘密他是怎麼知道的。

因此，這個視點，乃使大規模地用心的解到來表現人物這件事成爲可能底唯一

手段。因此這個視點，是常被用於心理小說裏。丁玲是我激賞的一位女作家；我開始認識她，是由她那篇他走後；而這篇東西，和她的大部分的作品一樣，是採用着這個視點。所以我可以告訴你們，你們所要表現的主要事件倘是屬於內面的，主觀的，那末你們便應當採用這個視點。

不過，倘若用這個去表現客觀的事件，那便保不定會墮於抽象。因為，和所有的作中人物都是隔離着，所以觀察的逼真和表現的精粉，都一同失去了。

還有，在採用這個視點的時候，要當心不要生出矛盾，生出破綻。這樣做當然是很難的；因為我們本來不是神，不過是冒充神罷了，所以不能夠真像神那樣真正透澈地理解每一個事件。我們要記好，作品的近近情理，大都是拙劣地胡亂地使用這個視點所致。

二 限制的視點(The Limited point of view) 這是全知的視點的縮小，僅限於任何一個人身上的通用。在這時候，倘若要對其他的人物作什麼表現，那只可以限

制在選定了一個人的所見，所思的範圍之內。不過你們也不必過于拘謹；倘若必要的時候，那末把視點由甲移諸乙。由乙移諸丙也可以。例如把爾斯泰的復活的第一編第三章的開頭：

『當路上走得很乏力的馬斯洛娃被兩個兵卒護送着行近地方審判廳的時候，當初誘惑了她的，她的兩個養母的外甥德米特利·伊娃諾維基·涅夫留多夫公爵，已蓋着鴨絨被，躺在自己家裏的赤軟的彈簧床上。……』

這樣把視點從馬斯洛娃移諸涅夫留多夫了，便屬於這個，這種例是舉不勝舉，因為近代的小說家，是大多數採用着這個手法。

守這限制的視點的態度，較諸冒充神明的全知的態度（要同時知道多少作中人物的心裏的祕密的態度），是遠為容易。即在這上面愈加限制，視點的改動愈少，藝術所要表現的生活的幻覺，也愈明瞭。

三 純客觀的視點 (The Régidly Restricted point of view) 這也便是完全屬於

外面的客觀的態度；也便是，專把作中人的外貌，行爲，言語之類傳示給我們，而決不提到他的心上事。一個作者在取這種態度的時候，也和取絕對的全知的態度的時候一樣，很少沒有破綻，尤其是在長篇的時候。這個視點的便利的地方，便是能使作者不墮於抽象，而顯得非常具象化。不過，因為作者站在這個立場上的時候是專事展開事件而不加解說的；所以也不無不能讓讀者聽到作者的感想之憾。還有，描寫日常平凡世界不可以採用這個視點；不然便要叫讀者討厭起來。

講到視點，大都是有上面所說那樣些種。因為講座的篇幅關係，我不能多多舉例，好在這也是一說就明白的。至於在這個之中，你們完竟要取那一種，那可不能一概而論，須得看你們所要描寫的題材如何來決定。你們所要描寫的題材倘若屬於心理描寫方面的，那末就應當取外的視點；……之類。總之要能活用才好。

還有，在取外的視點的時候，作品的形式普通是作第三人稱。並且還有一種視點，它本身是做著作品的主人公。（如 Brander Matthews 和 H. C. Banner 合著的

“The Documents in the Case”便是。但是這種作品是不多的。——這也要附帶地講一句。

(內容說明) 社會科學

國際運動發達史

高希聖著 實價六角半

國際運動自第一國際舉行第一次大會的一八六六年以迄於今日，雖只有六十多年的歷史，但其中經過的複雜，影響的廣大，都是爲我們所想像不到的。本書是簡單明瞭地敘述這六十多年來國際運動發達的經過，分析由內訌，中絕，墮落，崩壞，以至有今日再生的景象這部歷史，同時又說明國際的意義，國際運動的前史，職工國際運動的沿革，職工國際運動的現狀，國際反帝國主義同盟等，都是非常重要，不可不讀的。

— 一六六 —

國際社會運動小史

高爾松著 實價三角

國際的社會運動，自發生至今，雖不過數十年的歷史，然牠的發展非常迅速，牠的分化也非常複雜。因此什麼黃色國際，什麼赤色國際，每令人滿糊難解。作者有感于此，編成此書，將國際社會運動的大要，爲有系統的歷史的說明。這對於目前中國留心社會運動的讀者，是一件很需要的工作。

小說
講座

短篇小說論

馬仲殊譯

小說之被視爲藝術，在晚近一世紀較其他文藝實有一日千里之勢。十九世紀的上半葉，小說和短篇小說所造的記錄真足以自豪，也好似莎士比亞時代戲劇的長足進展的榮譽一樣。英，法，俄，德和美國正有不少小說家發其藝術的天才，即其他各國隨之而起的亦有人在呢。

於小說欲爲專門的研究，尤其是這裏我們所認爲對象的短篇小說，非此篇所能盡述，讀者必須爲更深的探求，當作專門的工作。（註一）

研究短篇小說如要廣博精審，則必追索短篇小說形成的起源，於每一篇小說，其爲短篇而被稱爲名著的，必知其何以爲短篇小說。於此研究，欲得完備和精審的

指導最好去讀克培 (H.S. Candy) 的歷史的和批評的小說論文，其書爲英國的短篇小說。

當然的，於短篇小說欲爲起源的探討，以此工作授之普通學生則非多讀小說作品，尤其是非讀原始作品，找出短篇小說從古至今的進展的步驟不可，但普通學生必不克勝任且以此爲乾燥無味而毫無裨益的工作。(註二)

其次，研究短篇小說欲精細周詳則必知小說的流源，於原始形成的體裁和近代的形式要有比較的評判。

第三，必細心留意於現代出版的短篇小說的特質和趨勢，尤其是近代的文藝刊物。

其四，必從事研究文章的修辭(註三)

此篇不能詳盡的寫出研究的方法，但可以給讀者的提示，讀者依此目標去盡量的找些參考，完成自己研究的目的。此處所選出的幾篇，我相信，讀者可依次漸進

去研究。

我們應當注意，此篇所述，短篇小說一名詞常被誤解，以為就是短篇故事，這實在是不確切的。而於近代短篇小說之如何不同於古代的形式，此尤為重要，應有確實的圈定，不能差以毫釐，最好明明白白的規定幾條原則，於短篇小說有精密的認識，這樣，讀者才可以了解短篇小說。

遠在原始生活時，我們祖先去打獵，在路上遇着驚異冒險的事件，歸來和同伴述說，這便是第一個小說的作者。他所述說的，是真實的故事。第一個的小說作者或者是髮披肩際的野人，當他述說驚異冒險的事件的時候，要故作驚人之態當然有所選擇，有的略而不講，有的還張大其辭，從這一點，於故事上就加上了他自己的幻想去細巧琢磨一番。所以，小說雖是敘述真實的故事，却從表現想像的目的而產生出來，而且小說幾全為幻想，很少用真實的事件，或者可以說，用近情近理的事

實而使小說能够逼真。

埃及小說遠在六千年以前，係寫在草紙上，稱爲衛斯脫喀·拘庇拉斯 (Westcar Papyrus)。所寫皆關於神祇英雄或奇獸異事，以此等偶然之事連綴而成，全以表現冒險爲目的。至於戀愛小說亦稍述及，且涉淫邪猥褻，所以今日研究古代小說純粹冒險的爲最好材料。

如我們以埃及在紀元前四千年前即有小說爲可靠，則希臘後於埃及幾世紀亦有小說。荷馬的故事是冒險的記載，麥納興 (Milesian) 的則爲愛情小說。

小說之有文學意味其發展既如是之早，我們可看詩的完成遠在兩千年以前，知此即可知彼。詩人往往即是小說家。所以我們看到了那些小說中典雅的辭句，詩情的理想和戲劇化的描寫，我們不必驚怪。如在埃及，則魔術故事 (註四) 已有六千年之久；其他，如荷馬稗史 (註五) 亦早在兩千五百年前；義叟之書 (註六) 亦有兩千一百年；即在金駝 (The Golden Ass) 中奧坡納阿斯 (L. Apuleius) (註七) 的故事亦兩千

年呢。

從體裁上去研究這些古代的小說概可分為三類：軼事，述及前人的遺德幽光；節縮的，以所聽得的故事而縮短；其三則為小說，即粗糙直率的將許多偶然之事連繫而成，沒有周密不紊亂的結構。

直到中世紀，小說仍無若何進展，和古代的一樣，那時，宗教的思想和權力支配了生活的全部。其後，自然的吸引力才誘動了反對兢兢於宗教禮儀上的繁文末節，因此，各人皆要找出自然的真象，而炫奇小說隨之而起，和戰爭冒險才鼎足而三。但是，即在現在，宗教的勢力還留存在我們的心意中，如在法國，神怪小說被人傳誦，以為那驚奇的作爲是神在支配我們人類。這類小說所寫的，如假作孝敬的魔鬼和神的戰鬥，爭服了惡魔鬼怪的奏凱和一些非常人所能做的虔敬神明的事情等等。

這類小說大都粗率草創的作成，沒有什麼章法緊湊如今日的短篇小說必定要有

所謂頂點的特質。如在早期中古的短篇小說作品即具如此形式，彼時的語言幾如野人所用的鄙屑，使光榮的羅馬成爲灰土，當時所謂文化的地位蓋極有限。且這一類的軼事和斷簡殘片，我以為章法破碎不全的佔大部分，沒有所謂組織的系統。

神怪小說之在英國則不如法國之盛。這因爲英國從前的語文不如法國的漂亮，且英國民族的英雄思想遠過於文藝。

到了十四世紀中葉，我們可找出兩位大作家有驚人的創作，即繆塞 (Chaucer) 的康脫伯納故事 (Canterbury) 和博加雪阿 (Boccaccio) 的迪加美龍 (Decameron)。這兩書所記大都爲聖徒列傳，談諧笑語和冒險等事。以短篇小說的藝術眼光看去則前者較高於後者。有了這兩部小說，其後的作家皆拿此做模樣。如繆塞的赦罪者的故事 (The Pardoner's Tale) 有許多地方仍合於近代短篇小說的法則，即博加雪阿的小說林那阿都 (Rinaldo) 亦如此。不過，在當時這些法則不像我們對於短篇小說爲明確的專心研究，僅暗中摸索，在一種懵懂的思想中存於作者們的腦海裏，當然的，雖

作者能有一次覺悟出什麼法則，但不去追索，仍爲蒙蔽所掩。所以，在繆塞的短嘲詩 (Fabliau) 和博加雪阿的小說 (Novella) 中皆隨筆散漫的述及狹邪佚事，不如近代短篇小說之確定人性的限度 (註八) 即如加斯達羅漫阿 (Gesta Romanorum) 或羅馬人的偉績 (Deeds of Romans) 也是同樣的有聞必錄。(註九)

至十六世紀中葉則有天方夜譚 (The Arabian Nights) 流傳至今令人讀了嘆爲絕作。其中如 Ali Baba and The forty Thieves 以之與歐文 (Irving) 的 Rip Van Winkle 比較有過之無不及。

兩千年以來，或者可以說六千年來，小說傳述的本質毫無變化。而於逼近真實，人物個性的分析，和迎合人們的興趣則今之小說大有進步，與古代的相比已不可同日而語，但此等特質在古代小說中已具雛形。至近代小說在十八世紀中其進步超越前數百年多多，那時，產生了大批的創作作家，這裏即將畧爲述及一些。

講到十八世紀的作家，英國則有愛迭生 (Addison)，司梯爾 (Steele)，約翰生

(Johnson)，和一些論文家，健談者，漫遊者，無爲者和思想前驅者皆有創作，從這裏我們又可以找出美之霍桑 (Hawthorne) 和歐文。此外，有同等價值的首推迭福 (Defoe) 的神怪小說 (一七二七年)，而福祿梯爾 (Voltaire) 的神化的法蘭西偵探小說，如他的札帝格 (Zidig) 則遲後二十年而出版。

至十九世紀則短篇小說的進展更大有可觀。在開始三十年，短篇小說的明星至少至兩打以上，他們之不同于愛倫坡 (A. Poe) 則在：他們完成其小說乃爲繪意的，述說佚事，斷簡殘片和支離瑣碎的，固爲他們之作小說既不表現自己又不想於文壇上立了新的標準，而愛倫坡却如此的即知即行。

由此，於文藝界則產生：德之神怪小說家霍夫曼 (H. A. Hoffmann) 和笛克 (J. I. Tieck)；道德小說家之愛傑華斯 (M. Edgeworth)，註解式小說家之司各德 (S. r. W. Scott)；於法則有以短篇佚事著名之梅禮美 (P. Merimee) 和盧得 (C. Nodder)；此外，則有俄國文學之父的普希金 (Pushkin) 和美國之短篇小說家歐文和霍桑。而推

其來源，則小說發展到最後的形式，我們姑且稱爲最後的形式，皆由愛倫坡一人明白指示和詮釋確定，這真是不可思議的研究。而歐文的流利短俏的隨筆和悠然樂意的小說，皆有其緊湊的結構，和現在的短篇小說亦不相上下，現在所認爲必有的周密無懈的結構彼亦有之。此爲研究小說最令人心滿意足的事，

在法國則一八三〇到一八三二年之間巴爾扎克 (Honoré de Balzac) 寫出了極著名的極有系統的短篇小說，其內容多傾向於結構緊縮，較爲長些的稗史或廣博的佚事。而梅禮美的小說於此時亦負盛名。他們正渴慰了當時人們的熱望，所以近代短篇小說發展到完備的形式，在法國實較美國先爲獲得。——當時人們的熱望殊屬平常，并非有確定完備的目標，此將在文藝批評中爲進一步的研究。

從一八三〇年以後，言作家則如過江之鱗，言着述則車載斗量，即討論評判之書亦不勝枚舉。其中歐洲和美國的作家寫其創作，大都用短篇小說的方式。直到一八三五年，愛倫坡寫了伯萊力斯 (Benice) 和判決書 (Assignment) 其於現代的形式

則大有出入，因此，我們於討論上失却了批評的標準。而從這一年之後，愛倫坡和其他作者於短篇小說則皆勉力於：確定周密的結構，免除冗長的描寫，適度的動作的統一和單純的感應。這些愛倫坡在一八四二年即有明白的確定和解釋。

既然愛倫坡有了明白的宣示，而短篇小說之明白的被視為文藝方式亦即從坡之後的風雲湧起的批評家得了保證。言其分際，則報張雜誌所載多為星碎論文，長篇累牘之說部則訂成巨冊，至短篇小說則多印成單行本。而許多能解囊捐資以印文藝論文的人於文壇上貢獻極大：因為有了他們的慷慨，而作家才可把自己研究所得宣示於讀者獲了同感確立文藝的標準；而讀者由此能辨別精微去比較早期短篇小說的源流和方式，以舉一反三的於現代短篇小說的發展明白了能有所認識；並且，讀者於知名作家的作品能夠動人的吸力，知其真實價值而比較其進步之所在，又知每一藝術手腕的進步於短篇小說中有進展的痕跡可尋，直到現代短篇小說最高的技巧。

有好多研究的論文，批評的和歷史的兩方面，於短篇小說探討極有價值。我們

之於短篇小說研究雖不必全爲文藝史的遺索，而必注意於年代學的工作，其於發展上有一些特別成功的方案，這是一定要知道的。

用歷史的和比較的方法去探討研究極爲有趣，亦有裨益，而於學生更較作者爲便利，有不可言喻的價值。當然的，因爲後者，作家於批評的特性的智識要能無微不至或有所裨益，但作家往往喜歡，至少也有一次，求得於著述上的自由，欲其嚴緊的依着方案去創作這是很困難的企圖。其實最有價值的小說是出自己意，自然渾成的，所謂小說，是要說明「他自己」的心曲。

這裏有個中庸之道來救兩個極端。有一種人譏笑藝術上一切法則，從絕對的文旨直到輕視歷史上任何的藝術方案；另有一種人則胆怯或嫌惡於創作小說時不首先問問，「我是服從以前批評家所造的標準。」短篇小說作家一定不能缺少方法的限制，因爲他研究古代小說方式的流源和行跡知其進展，而於自己的作品亦應這樣研究，或者，於研究古代作品要問問，「這是短篇隨筆，這是故事，這是短篇小

說，「這最應當明瞭於心。若是他不能認識清楚，則雜而不純的蒙蔽於心中，其作品必無足觀。

於近代短篇小說批評建立了極重要的信條多出之於愛倫坡，他在一八四二年五月份的克萊哈姆雜誌上刊了關於霍桑的小說的研究，宣示他自己對於短篇小說的意見和學說，——這種學說直到現在還被人注意，無論誰也要引用的。

一八七六年，司沛爾哈經 (F. Speilhagen) 在他的羅馬的小說 (No elle oder Romane) 一文中，指示出小說和短篇小說的最重要的區別。(註十)

一八八四年 馬太教授 (Professor B. Matthews) 主編的禮拜六 (Saturday Review) 出版，一八八五年又刊行利平克德雜誌 (Lippincotts Magazine)。其短篇小說的哲學 (The Philosophy of the Short-story) 一文，也指示出小說和短篇小說的重要的區別，并謂短篇小說帶着純為個性的特質，但他的主張和司沛爾哈經自各不同。他會源源本本的詳明的把一些批評者和論文者作系統的研究，於作家和短篇小說作家更

爲有線索的比較。

一八九二年三月十一日，黑金生 (T. W. Higginson) 出版了獨立 (The Independent) 一書，其中有篇風土的短篇小說 (The Local Short-Story)，這是注意到風土的短篇小說而視爲重要的第一個人。

一八九五年，科代 (S. Cody) 匿名的發表了一篇短篇小說的藝術 (The Art of story Writing)，這是於短篇小說的修辭和技巧的第一篇專心考究的論文。

一八九六年，納威氏教授 (Professor E. H. Lewis) 於支加哥大學講授短篇小說，此爲短篇小說被視爲藝術而設立專門學程以研究的第一次。

一八九八年，巴內脫 (C. R. Barrett) 出版了短篇小說作法 (Short Story Writing) 爲集大成的研究的第一人，在野心客 (The Ambitious Guest) 的一篇中將霍桑的小說作全部的分析的研究，而對於作家更有極重要的指示。

同年，嘉利推·提 (Charity Dye) 的短篇小說作家的藝術 (The Story-Teller's Art)

亦出版，這是於短篇小說研究上標明出教學的法則的第一人。

一九〇二年，司密斯教授 (Professor I. W. Smith) 出版了短篇小說作法 (The Writing of the Short Story) 一冊，在這書裏，於短篇小說的學習和作法爲心理的研究，這又是第一次的和我們的眼簾接觸。

同年，康壁 (H. S. Canby) 於其短篇小說論 (The Short Story) 一文中，主張印像主義的理論，這又是短篇小說向着這方面發展的第一次。一九〇三年，這篇論文收入短篇小說研究 (The Book of the Short Story) 中，此書搜羅不少短篇小說，從古代以至近代的，按期舉例，這書是和約瑟伯 (A. Jessup) 合編的。

一九〇四年，包爾文教授 (Professor C. S. Baldwin) 出版了美國的短篇小說 (American Short Story) 於美國的小說爲精審的批評，影響後來的作家很大。

一九〇九年，康壁教授又有英國的短篇小說 (The Short Story in English) 之輯，此爲於短篇小說從源流上形式上和內容上作歷史的和批評的研究第一部著作。

我已經把短篇小說的歷史作簡單的報告，那末，這裏就有個問題是我們常常遇着的，有時候是不知不覺的，有時候却是這樣懷疑，——短篇小說究竟是什麼呢？難道任何小說的篇幅短的，就是短篇小說嗎？

對於文學去下個定義和分類，很覺困難，因為容易走到極端；可是這種工作也有一些大價值存乎其間，因為讀者和作者經過這番研究，對於文藝這個字的意義至少可以較為了解些。然而，欲從短篇小說的形式中去伸述與狹義的短篇小說的不同之點找出確當的區別，這是勢所不能，也無多大價值的。從許多不同形式的性類一方面去研究却極有興趣，較之僅注意短篇小說的形式勝過多多。

從愛倫坡將短篇小說和短篇敘事文給以正確的區別，我們對於短篇小說真正的意義才有較為明白的覺悟。我敢斷定，沒有人這樣固執，以為拿短篇敘事文的準度的價值就是短篇小說的標準，——當然的，我相信沒有人這樣愚笨、要企圖去造出

一種對於形式的理論，還不是說，去下個定義。并且，於內容上有些短篇小說，在一點或許多地方，雖在短篇中却特別發展，亦有不必如此詳盡的寫，全視人們的興趣如何，這好似圖畫一樣。

普通的小說於理論上必將短篇小說的完全的流別包含在內。短篇小說全篇必集中於一個重要的偶然之事，這個偶然之事是支配全篇小說重大的變化的，是要暗示關於中心人物的，至其他的偶然之事於篇中人物也要有所關合。全篇小說必定按着次序向一定的目標進展，——所以，於一篇小說中必定要絕對擯棄那些無需要的冗長的描寫。因此，每一篇小說必有個中心，這個中心點，或是心中事實，當開始創作的時候就得先立下了結構；因為有了布局，不但於進展上可以免除事實的不相關連，或是頭序不清之弊，而布局的最大效力即在於小說中的難於解決或是事實和結局的紛擾有了個組織和系統。

當然的，所謂布局這個字，對於小說所提示極爲龐雜，是多方面的；但這個布

局無論如何是不可少的，依了布局才可運用美妙之筆去寫成短篇小說。所以，布局是作小說第一步的分內之物。事實上也是如此，一篇完美的短篇小說是基於嚴謹而不冗雜；換句話說，是因為布局之不雜亂。

從前，我對於短篇小說會下了定義，不過，所述說的是把前人的理論總結一下吧了。「短篇小說是簡略的，想像的敘述，將單純的，重要的偶然之事加以擴大，而一篇中只有一個中心的人物；於作法上，須有個布局，全篇必依着布局的組織，依着布局嚴謹的寫出，寫出了單純的印像。」(A Short-Story Is a brief, imaginative narrative, unfolding a single predominating incident and a single chief character; it contains a plot, the details of which are so compressed, and the whole treatment so organized, as to produce a single impression)

於這定義還有說明的必要。

前面的定義上所謂簡略并不是指事實，以為敘述事實寧可少用些辭句，如這樣

解釋就失之毫釐；我的意思是說敘述事實要嚴謹，免除一些不重要的冗繁的份子。至於敘述，則全篇僅為單純的偶然之事已經够了，若是多幾個也不妨，不過於一篇中已立了個中心的偶然之事，再不容有其他的，分散讀者的興趣。人物也如此，一篇中要有個中心人物是卓越出衆的，但於必要時須用對稱的寫法，多寫幾個也可使中心人物格外生色，不過不能再有其他人物遮蔽了中心人物的影子。此外，則小說必須為想像的，不全憑理性，小說中的事實盡可不是真的，全在作者將材料加以組織和布置成為想像的，不然，那就是敘述事實而不成為小說。再說到布局，更是不可少的。一篇小說中必定要把一個或幾個人物轉變展開於讀者，布局則可於創作之先於轉變上有了簡短重要的說明，於轉變的最後結局，也可有了確定。最後，全篇小說的各方面必定要給讀者的腦海裏有統一的印象——精神可集中於一點而不擾亂其注意和興趣。

短篇佚事的特質也就是短篇小說的特質，不過短佚事不必要嚴謹的敘述，可以

沒有單純統一性，短篇小說之所以為短篇小說就在這個特質。普通的小說和短篇佚事於布局上可以鬆懈，所述的事可為多方面的，但這為短篇小說所不許。短篇小說是在單一的深刻的生命證例上的一些星光，在小說中表現出有的人物轉變的機會和命運之神支配的心靈。

現在有一種趨勢，以為短篇小說就是普通長篇小說的縮短，一唱百和，而真正的短篇小說竟無間津。換句話說，他們以長篇小說的節本就是短篇小說，如普通拿長的佚事的節要當着短篇小說，實在多的很。這樣去解釋短篇小說，真是差以毫釐失之千里，隔開短篇小說的意義太遠了。

傳記之不同於短篇小說即在前者只盡量的敘述事實，沒有頂點的感應，而後者於描寫上就好似人生要有個歸宿，旅行要有個目的，一日要有個總結。傳記可比作鎖索，短篇小說就好似一株樹。鎖索連接可至無限度的長，而樹則到完全發展了，再不能增長。傳記可以不要結構，不要布局；在傳記中沒有多大轉變，即使有轉

變，其效力於人物也不是最重要的，因為傳記的事實從互相關係中生出的轉變究沒有什麼大的變化。

隨筆較之短篇小說則更明顯，更短的，和形式更簡單些。隨筆中所述及的人物恆為靜的，無什麼進展，既沒有布局，也不什麼轉變，如短篇小說之必須能結或總結。隨筆也可稱為是一幅畫，但這是靜的人生的畫，其中人物非進展的，不賦以生命的。

以上所述，我不憚其煩，言之再三，在我以為這是很重要的。而歷史的和批評的研究尤為不可缺少的方法。一個人若是美麗的，必定是全部的，面色之於頭髮，手之於足，必定不在反對的關係中。

現在英國和美國的短篇小說風雲湧起，有一日千里之勢，因為現在還沒有其他的文藝形式能如短篇小說之引動作者和讀者的興趣而被稱許。不過，現在的文學多

成商業化，而短篇小說則大多出於逼不得已。以現在的情形來說，雜誌是短篇小說的園地，或者可稱為裁判所，但雜誌是在弄錢，不然，即將停刊。所以編者全要問問，哪一種小說是合於自己的雜誌而可銷行暢旺的？并且，編者就用這種態度去選擇小說，不然，書店的老闆就得請編者另行高就，而此雜誌便無法支持了。

下面所說的情形在文壇上造成了新勢力，幾成爲確定的標準。就是：小說必定要有文學的價值，所寫的必定是真實的人生，於已成的重要的法則必定要忠實的遵守，——而這幾項還是迎合大衆心理是限制。不如此，則不能被稱爲文藝，或不真實。所以，今之作家以迎合大衆心理爲首，餘則爲次要。

這雖爲一般雜誌所非難，但却是事實。僅有極少數的雜誌登載真正的文學的短篇小說，不完全以營業爲目的，把那些敷衍冗長的篇幅除去，能公開的讓讀者投稿。其餘的，大都對於營業的標準正做得起勁，毫無顧忌。所以，我們要求得最好態度，希望光明的男女作家自由的不爲他人所拘束，自己去創出新的好的方法。欲

成爲有力的作家，必直接去注意這無涯岸的人生，不然，就失去了自己，在抽象中「熟悉四周的環境。」至於描寫上守着嚴謹規則，莫泊桑 (Maupassant) 即如此做去的，此實爲求得文字精美的基礎，英國文學在七十年前已進步完善之域，現在却失去了精美和完善。

總之，商業化的短篇小說充斥於現代文壇，此種運動正在進展、以稿費之多寡而定小說之優劣，於小說中事實的敘述多草率從事，一篇之中無所謂骨格顯出事實的關係，而所出版的小說皆爲平庸的，且或爲劣等的，因爲較好的小說倒反不能迎合大衆心理得不到讀者的贊許呢。

現在，雜誌上的短篇小說和報紙一般以急和快爲標準，因公務匆忙的人們沒有暇時來詳細評判，多省些時間就多覺得快樂。今之人欲求其細心閱讀小說是出於一時高興。短篇小說的嗜好者多爲遊冶之徒視爲神秘的探討，但小說既在宣示黑暗就不應當留存着什麼神秘。所以短篇小說是述及關於人類的事，不要有抽象的理論；

將千變萬化的人生顯示給我們，這是普通小說所不能的；到了現在，短篇小說突飛猛進使人們感覺到什麼是好的小說，即好多批評家也承認短篇小說是文學全部的基礎。

於短篇小說的了解，短篇小說的欣賞和短篇小說的練習，這裏用新舊合參的方法是極有價值的研究。譬如在一方面已有了危險而另一方面亦將隨之而有變動，一定要有平衡的力才可支持這件事抵於平穩。講到人生的力，則一日之中的問題，計劃和遊戲，到了最後，便是一日的的生活，如此便集成了人生的真正的記錄。實在的，在生命途程上向着真實的目標走去，抱着樂觀的確定，不要走入虛偽的歧途。這樣，到了最後，便成功真實的偉大，若是舞文弄墨的做些冗長的商業化的短篇小說自以為是文學家這便是呆笨者，於文學上毫無貢獻的。

(附註)

(註一)於英國小說的研究，較爲完備之書則有。

蘭立勃的英國短篇小說 (S. Lanier: *The English Novel*)

克勞斯的英國短篇小說的發達 (W. L. Cross: *The Development of the English Novel*)

司托達得的英國短篇的進展 (F. H. Stodard: *The Evolution of the English Novel*)

倍雷的小說的研究 (B. Perry: *A Study of Prose Fiction*)

惠特克的小說的研究 (S. L. Whicomb: *The Study of a Novel*)

荷英的小說的技巧 (C. F. Horne: *The Technique of the Novel*)

哈密爾頓的小說的材料和方法 (C. Hamilton: *Materials and Methods of Fiction*)

(註二)短篇說小歷史的研究則有

約瑟伯和康璧的短篇小說研究 (A. Jessup and H. S. Canby: *The Book of the Short Story*) 搜

羅極多，按着時代排列。

馬太斯的短篇小說論 (B. Matthews: *The Short-Story*)

- (註三)修辭方面則有：新茲的短篇小說作法(Hinds: Writing the Short-Story)
- (註四)見彼得埃及故事(W. F. Petrie: Egyptian Tales)
- (註五)見科徐的荷馬故事(Church: Stories from Homer)
- (註六)見加丁勒的聖經的文學研究(Gardiner: The Bible as English Literature)
- (註七)見新各克司的拉丁文學史(G. A. Simcox: A History of Latin Literature)
- (註八)短嘲詩係由法國傳入英國，多為敘事，形式則為八行詩。
- (註九)此書包含百八十一則的傳奇和故事，在一四七三年即印成單行本。
- (註十)可參攷司密斯教授的美國的短篇小說(C. A. Smith: The American Short Story)

歐洲三個時代的戲劇

田 漢譯 實價五角

本書是歐洲戲劇潮流的總檢討。自希臘的悲劇起，至莎士比亞，更至於現代劇，作有系統的研究。關於潮流的來源，作品，作者，無不詳加敘述。不特爲愛好戲劇者所必備，即留心文藝思潮者，亦爲不可不讀的參考書。

現代文學雜論

保 爾 著 實價三角五分

本書作者爲國內著名的文學專家。本書上卷論各國文壇的近勢，中卷介紹近代作家及名著，下卷評國內的作品，文筆美麗。見解正確，爲研究文學者必讀之書。

文藝思
潮講座

文藝思潮(二)

希臘的文學思想

在上面，我已經把古代東方諸國的文學思想略述過了。我們若對之稍加以注意，即會感着一種不滿，即是不能發見有何等純粹形式的文學。最初給純粹形式的文學與我們的，要推古代希臘的文學。在古代希臘的文學上，純粹的文學實以一切的形式完全地發達着。除了希伯萊人的聖經之外，西洋文學的大潮流是從希臘發源而來的。

在古代希臘即有敘事詩，抒情詩及劇詩等，並且三者也相當地發達。作這些文學之泉源的有二：(1)是含有根據自然崇拜之複雜的思想和哲理的宗教神話(2)是從崇拜祖先發生的色澤潤豐的傳統的傳說。這兩者都是和希伯萊的宗教不大相同，在當時的民間流布至廣。詩人把它們拾取起來，再加入他們的信仰，生活經驗，及空想，遂作成了文學。

今先述抒情詩。在紀元前第六世紀初葉，從有名的 *Stesichoros* 起(註1)，中經女流戀愛詩人，遺留有種種的逸話之 *Sappho* (註11)之後，它的發達路線日見增高。到了紀元前第五世紀初葉，有輕快而官能的 *Ana Kreon* (註13)，具有哲人之風的瞎想的 *Simonides* (註14)及富於宗教色彩之篤信者 *Pindaros* (註15)由三位詩人的貢獻，希臘的抒情詩算達到了隆盛的頂點。由他們所代表的希臘抒情詩，不論在音律的形式，在思想的內容，及在作家之個性的風格等諸點，都決不遜於後世各時代所傑出的抒情詩。不過，在希臘文學中，抒情詩較之敘事詩，規模比較的小，這是無俟贅

言的。

(註一)在希臘，最初的合唱詩——抒情的合唱舞蹈詩之作者爲 Alkman 和 Pindar。後者的功績更大於前者。Pindar 是最初以豎琴伴奏合唱歌的創始者，故後人又稱他爲 Stesichoros。他對於希臘詩壇之貢獻有三：(1)對於原有之抒情的合唱詩，加入多量的敘事的成分，使成爲說話式的詩了，(2)多用採英雄傳說爲主題，使抒情詩內容更加豐富化，故他又有抒情詩的荷馬之稱，(3)變化詩形，例如合唱詩從來只有左旋節 (Strophe) 和反向節 (Antistrophe) 兩形式。至 Pindar，加了第三之 Epode 節，打破了從前的單調。

(註二)希臘之抒情詩全盛期是在 650——450 B.C. 之間，而它的成長，可以分爲兩途徑，一是個人的主觀詩，一是集團的合唱詩。若在民族上說，前者是由 Aeolian 人，後者是由 Dorian 人創進的。

小亞細亞之 Lesbos 島，是 Aeolian 人的住島，從古昔即以音樂聞名，即是有 Father of Music 之稱的 Terpandros 的故鄉。在這島上產生了 Sappho 和 Alkaios 兩詩人，都是抒情詩之先導者。前者是女詩人，若用 Aeolian 語，她的名字是 Psappha，她早年喪父，結婚後生有一

個女兒。她對於這個女兒的情愛之詩，現在只有斷片的遺留下來。在她的周圍有一團的美麗的女詩人，友誼至密，可以擬之於 Socrates 周圍的一羣哲學家。她的詩差不多是全部散失了，此誠是文學史上的一大缺憾，但她曾使用種種的詩形則爲一般所知道的。據說都是極強的個性的表現，以她和同時代的詩人 Alkaios 相較，她確另具有一種女性美的特長。Alkaios 的句法是極文學的。至 Sappho 的詩則顯著地帶有故鄉 Mytilene 的方言。又前者的主題多是戰爭，政治，冒險及酒等。至後者則多是從柔美的女性的感情的發露，她讚美愛神 (Eros) 和結婚之神 (Hymen)，她讚美原始的純情和情熱。到了後世，(1073) 謂她的詩是不合道德的，把她的遺作盡焚於羅馬和君士但丁兩地。但是她在古代，是極聞名的詩人，有男詩人荷馬，女詩人 Sappho 之並稱。又當時有稱她爲第十位之藝術的女神 (The Tenth Muse) 據傳說，她愛上了 Phaon，因失戀，投海而死，但是不足信的 這是雅典之喜劇詩人對她之惡作劇。

她有兩個女性的競爭者，即 Damophila 和 Erinna。但死後的名譽，仍歸她所獨佔。除 Alkaios 外，抒情詩人無能與她比肩的。

(註三) Anakreon 也是 Aeolian 抒情詩人。他的詩題常是在戀愛和酒兩者。據傳說，他愛

上了 Sappho，但此亦不足信。他日常都是帶着酒氣，耽溺於淫樂之中。死於 478 B. C.，年八十五歲。他的全生涯多是耗費於旅途中。少時即離開了 小亞細亞 的故鄉，移住於 Trachia 其次赴 Sakhos，在這裏作詩最多，後得寵於僭主，過奢華的生活，以後又應雅典之聘，和僭主周圍的詩人們——Simonides 亦在其中——交結，死後在 Acropolis 建有遺像。他的詩由 Alexandria 所蒐集的，計有五種，抒情詩之外，有挽歌 (Elegy)，諷刺詩 (epigram)，短長格詩 (iambus) 等，人皆爭誦，模倣者亦多。他的詩的特長，是韻律和思想皆極平明，小兒能解，因此有許多偽作的 Anakreon 的詩遺留下來。

以上所述 Alkaios, Sappho，及 Anakreon 三人。爲希臘之個人的抒情詩之代表者，都是 Aeolian 人。反之。Dorian 人則創作合唱詩，和他們對抗。

(註四) Simonides of Ceas (556——467?) 是有名的大詩人，生於 Stesichoros 死去之日，由血統上說，他是 Ionian 人，由性質上說，則是 Dorian 式之合唱詩人。Anakreon 是華美的小亞細亞型之 Aeolian 人，而他則是純潔高雅的受了雅典的影響之 Ionian 人。Stesichoros 把合唱歌的主題由神擴大至英雄了。至 Simonides 則更把它延擴至人類了。他所作的詩實在不

少。其中最代表的是，祝賀勝利之詩，*Epithia*，這是爲在國家大競技會上獲得勝利的選手而作的祝歌。又作有一種名 *Enkomia* 的歌，是祝福高貴的人們而寫的。試舉一例，如 *Thesaly* 的僭主 *Scopas* 舉行大宴會時所歌唱的讚歌。他受多數貴人之知遇，晚年和 *Aischylos*、*Pindaros* 等在 *Syracuse* 的僭主 *Hieron* (有名的擁護文學的暴君——467 B.C.) 宮庭中過他們的生

活，死時九十歲。(467 B.C.) 由此可以推知他是長於社交的人。

他的特長是試作過很多詩形。其中有足於稱爲完美的形式。但在激情之高調和強烈的信仰心的發露等方面，則非他的擅長。『詩是有聲的繪畫，繪畫是無聲的詩，……』這是他表現他自身之最適切的文句。最適當地證明這種態度的是他歌歎 *Danae* 的哀詩。

(註五) 在希臘之一切抒情詩人中，最卓越的詩人當推 *Pindaros*。關於希臘之詩的發達。他在兩重的意義上是一個重要的詩人。即在一方面，他是 *Aekman*、*Tisias* 等所創始的合唱詩的傳統之保存者；在他一方面，是雅典的劇詩之開拓者。若在年代上說，他和悲劇詩人 *Aischylos* 是同時代的人。但一般都疑他是比 *Simonides* 更前一代的人。因爲他的性格和思想都是那樣古風的。他的詩風亦然。從前的詩是晦澀難解的，到了 *Simonides* 時代，才稍稍平明化了。但到

了 Pindaros 又起了一個逆轉，回復到 Alkman 以前那樣的晦澀。他的詩雖然難解，但 Dorion 的漁夫却喜歡歌唱他的詩歌。因為他的詩是以聲調勝。他最得意的是音樂。從幼小時即愛彈琴唱笛。他生於 Boeotia 的鄉間 Cynoscephalae 地方，後出雅典受合唱歌和羣團音樂的訓練，詩才樂才同時發展，一時有咳嗽珠璣之觀。他會說，他聽見一般歌唱其他詩人的詩歌，如聞鴉啼，至不愉快。他是以音樂思索，以音樂說話，他是生存於古英雄——Hercules, Achilles, Perseus——等人的優美的姿態之間的。事實上，若無美好的音樂，他決不能表現他的詩想。

他是道德家；宗教心也極強。但他所最愛好的是真實的勇氣。他的四十四篇之 Epinikia，完全表示出這種思想。他喜歡為 Olympia, Nemea, Delphi, Isthmia 等競技會之勝利者的名譽而作歌。那種名譽之大到底不是由今日世界的競技之聯想所能想像得到的。這種名譽一觸着 Pindaros 的詩的琴絃，立即變為結合歷史和事實之驚人的魅力了。

Pindaros 死於 443 B. C.，年八十歲。他雖然領導了進入劇詩的新精神，作了一個劇詩的先驅者。但在本質上，他始終是一個抒情詩人。至 Aeschylus 則是徹頭徹尾的劇詩人。

其次當述敘事詩。敘事詩的代表者不消是有名的荷馬 (Homerus)。兩大敘事詩

Ilias 和 *Odyseeia* 或許不是完全出於這位盲目詩人之手，乃是多數的遊吟詩人所作，荷馬只把他們所作的蒐集起來，附加以自己所作之數部而傳之於後世的詩人們的。

(註六)關於荷馬的問題有種種的論證。其中以指摘出這兩大敘事詩具有完全不同的特色，是不能否認的事實。Ilias 全篇的風格，一言以蔽之，是樸素二字，可以說是達到了客觀文學之極致。在作者和材料之間，完全不插入傷感的 (*Streifertal*) 乃至主觀的情調。作者完全藏匿於描寫的背後，不表示出露骨的『我』。不問是悲，是喜，是怒，是歎，皆由作中的境地天真地流露出來，是極其自然的，無稍粉飾的。至於 *Odyseeie* 裏面作者之意志的統制則甚明顯，又盡量地和緩自然的情熱之努力也不難在篇中發見。雖不見有作者之主觀的反省的作用。但個性的感情表現是複雜的，豐富的。這明明是對這篇敘事詩的聽衆之故意的申訴。這兩大敘事詩之相差當然是表示時代之變遷。若在年代上說，Ilias 比 *Odyseeia* 是反映着更初期的文化，但是其間之差異是極微妙的。至同是希臘精神的純摯的表現，爲敘事詩中之不朽的

作品，這又無俟贅論的了。這兩篇長詩是神話和傳說的英雄詩。反之，至紀元前第八世紀，有名 Hesiodos 之詩人，則向日常農民生活中尋求敘事詩的世界，有『工事和年月』(erga kai hemera)，『神統記(Theogonia)，及『赫爾庫勒斯之盾』(Aspis Heracles)等作^四。

荷馬和 Hesiodos 是一個有趣的對照。前者是謳歌英雄，謳歌戰爭，謳歌冒險。後者則是述日常生活，述道德。又前者以高深的調子歌唱，後者則以明淺的文句歌唱。荷馬對於 Olympus 之最活動的方面，抱有興趣。反之 Hesiodos 則對於世界之起源，神之起源，英雄之發生等之系統的考察，盡了力量。若勉強地尋求這兩詩人的相似點，則是用同一的詩法，同一的方言。除此以外，他倆可以說是立於敘事詩之兩極那樣的不同。(註七)

(註六)關於荷馬的問題，1795年 F.A. Wolf 發表了劃期的學說。據他的意思 Iliad 和 Odysseia 不是由最初就完成了的詩，乃紀元前六世紀中葉 Pevsytus 集蒐多數之短促的遊

吟詩構成的。即據 Wolf 氏，荷馬之詩最初是口傳的，不是寫成的。但反對此意見的則有 Nitzsch 氏。他主張有荷馬其人存在，兩大敘事詩是由荷馬執筆寫成的。其後尙經多數學者之考據，有比較詳細可靠的意見發表了。介紹當讓其他機會。Ilias 是以 Pehtilles 之怒爲主題。Odysseia 則是描寫 Odysseus 的思慮。前者是以戰爭和議論爲一事件加以論述。後者則專寫冒險及社會生活。但都插入了神話，謳歌神力。故雖然是英雄的傳記，同時是神之性格的描寫。但它們的特長還是在 Achilles、Odysseus 及其他人物之典型的創造，和作成這樣偉大的詩形的表現之新鮮、簡潔、和美。

(註七)荷馬和 Hesiodos 是一半隱伏於傳說中的詩人，傳統的敘事詩亦以此兩人告終結。進了有史時代以後，有一羣之敘事詩人出現。如 Peisandros、Panyais、Chorilos、Antimachos，及有女荷馬之稱的 Anyte 等。這些詩人都是帶有荷馬的詩風。反之。另有一羣詩人，則是追隨 Hesiodos 的足跡的。例如 Phokylides、Demodokos 等則寫道義的箴言的敘事詩。Solon、Theognis 等則寫挽歌。又 Semonides、Archilochos、Hipponax 等則作短長格詩。在他一方面有創作學問的詩(天文學等)的，或又如 Ker Kops、Eumelos 等則取神秘的傾向，

以上略述了希臘的抒情詩和敘事詩的發達了。由此兩者所開拓的文學的道路上，尚有一種極大的表現，那是劇文學。

希臘的劇文學分爲三大種類，即悲劇 (tragedy)、Satyras 劇及喜劇 (Comedy) 之三者。

希臘悲劇是由祭祀酒神 Dionysos 時，且歌且踊的合唱團而誕生的。組織此合唱團的是 Dionysos 的從者，半神半獸的 Satyros。即在悲劇的形式完成之後，爲保存這個起源的紀念物 Satyras 合唱團，故在西洋演劇史上，特別作成一個 Satyros 劇的形式。這個合唱團，一定要由 Satyros 構成之。現存的唯一的例是 Euripides 的 *Kyklope*。

希臘的演劇本是由國家經營的一事項。由國家作成特別的規則，限定每年演劇有一定的日數。在雅典 Dionysos 大祭時，演劇四日，其中三日演悲劇，一日演喜劇，上演悲劇之日，一定要上演 Satyros 劇。故上述的形式上之制度，是嚴然存在

着的。悲劇是表演嚴肅的事件，（但結局不一定以悲哀作結束。）喜劇是以輕快而滑稽的諷刺為主。

悲劇作家從紀元前第六世紀後半期之 *Thespis*，至第三世紀之一羣小作家爲止，其間輩出了多數的作家。至現在遺留有作品的希臘悲劇代表的作家有三人，即 *Aischylos*（註八），*Sophocles*（註九）及 *Euripides*（註十）。前兩者有作品七篇保留着。後者的作品保存至今日的則僅有十九篇而已。紀元前第五世紀之希臘悲劇，由他們三個人，達到了隆盛的頂點。*Aischylos* 是在這世紀的前半期完成了悲劇形式的先輩。他的風格是素樸渾雄。他又是熱烈的愛國者，當 *Marathon* 戰後，曾投筆從戎，爲他一生的誇耀。他在一方面雖具有預言者的性格，但在他一方面對於傳統的宗教；神話，傳說裏面所含的思想，有銳利的批評的眼光，也深致懷疑。又因爲天性純樸，故常無忌憚地實現暴露他的懷疑。他的 *Prometheus desmotes* 是表示着這個詩人的思想之深刻的一面。這是應當注意的。若就文學的價值說，則他的三部作

Oresteia，是值得賞讚的。（註十一）

Sophocles 比 Euripides 年長，早就從事創作。但他死於後者死後之一年。他是繼承 Aischylos 之後的守成的大家，長於寫具有最整然的形式和秩序之技巧的戲曲。他的思想，與其說是深刻，寧可說是透徹，和德國之哥德相似之點甚多，是一個純摯的偉大的現實主義的作家。所遺留的七篇戲曲，都遠勝於 Aischylos 的諸作，這可以說是他的幸運了。就中，Oidipous 是極有名的悲劇。（註十二）

承繼 Aischylos 的懷疑的思想，再附加以 Aischylos 所無的啓蒙主義的合理論，而使之更尖銳化的作家，是最年輕的 Euripides。希臘的悲劇的材料以從神話和傳說採取為常則。故後出之作家對於材料之採擇，需要加倍的努力和苦惱。因為有限的材料，大都給先進的作家們採用過幾次了。Euripides 對於傳統，本不信仰，加以這種材料受了限制的困難，於是大胆地試行其改革，因此博得了新的人們的讚賞。但也受了保守的人們的非難。在競演時受賞最少是因為這個原因。但是他的作

品保存得最多也是因爲這個原因。他有『舞台的哲學者』之稱，故知他是一個思索的究理的作家。他是不能囫圇地吞受現象和材料的作家。某批評家把他和 Ibsen, B. Shaw 等並論。的確，在究理之一點，他和他們是有相通之處的。故他在三大詩人中最是近代的作家，他的 Medea (註十三)，Hippolytos (註十四) 及以 Iphigenia 爲主人公的戲曲兩篇，是後世最多人傳誦的名作。(註十五)

(註八) Aeschylus or Aeschylus，是有悲劇的元祖之稱的希臘悲劇詩人，與 Sophocles, Euripides 並稱爲三大悲劇作家。在他的四十餘年的作詩生涯中，寫成爲十餘篇的悲劇。遺留於今日的只有『懇願的女子』(Suppliants)，是他早期的作品之一。『波斯人』(The Persians)，是以希臘戰勝波斯大軍時的事實爲題材之作。『七將攻Thebes』(The Seven against Thebes) 是四組劇(Tetralogy)，——由三種悲劇，一種 Satyros 劇組成的，又名四部作，——中之著名的一篇。其他三篇爲 Iaius, Edipus, 及 Sphinx。『Prometheus』乃三組劇，或稱三部作，(Trilogy) 是最大的悲劇，(由 Prometheus Bound 即 Prometheus desmotes, Prometheus the Fire bearer, 及 Prometheus Loosed 之三篇構成之。此外尚有 Agamemnon, Choephoroi,

Phonienides，合共七篇

(註九)希臘悲劇至 Sophocles，達到了點頂。當他二十七歲和 Aischylos 競爭，獲得了榮冠。嗣後獲得頭等賞者計廿四回。獲得二等賞者只一回而已。他在六十餘年間的著作生涯中。創作了一百十三篇的悲劇。現存之最著名的代表作，有：Edipus Tyrannos。Edipus at Colonus。Antigone。Electra。Trachiniae。Ajax 及 Philoctetes 等。

(註十) Euripides 在思想上及對於劇之見解上都優於前兩者，但他因為作了時代思潮的先驅者，不見容於當時，故一生過不幸的生涯。他的學生著述共九十二篇。存留至今日的只有十九篇。即，Alcestis。Andromache。Bacchae。Hecube。Helena。Electra。Heraclidae。The mad Hercules。The Seeplicants。Hippobitus。Iphigenia at Tauris。Iphigenia at Aurrus。Ion。Media。Orestes。Rhesus。The Trojan women。及 Cyclope 等。

(註十一) Aischylos 在三大詩人中是宗教的色彩最濃厚的作家。但他決不是宿命論者。他是近於勸善懲惡的教誨式的作家。故他的人生觀有兩種特色，一是神怒的信念，一是果報的信念。他雖然描寫會拘束人類生活的神明的震怒，但他不以它為人類的宿命。據他的意見，神明

最初是不欲陷人於罪的。神明欲使人類就於正道，故令其受難。不循正道的人，一定會陷於悲運，一罪惡即產生一咒詛。這個咒詛 (ara) 常在他的一族子孫間，作一個悲慘的宿命，擴延起來。罪的根源仍然是在人類本身。但這個罪惡並不是不能淨滅的。不過罪惡愈大，則所受的咒詛的報償亦愈大。他的這種思想最先表現於他的三部作 *Oresteia* 裏面。

Oresteia 是由 *Agamemnon*、*Choephoroi*，及 *Eumenides* 之三篇而成。它的內容梗概如次，

Argos 國王 Pelors 之子 Thyestes 和他的兄嫂相通，兄 Atreus 對他復讎，祕密地殺了他的兒子，又誘他來宴會，把他殺了，也食了他的肉。又 Atreus 之子 Agamemnon，當 Troy 戰役，作總帥出征去了。Thyestes 的兒子 Aegisthus 守後方，因和 Agamemnon 之妻 Clytemnestra 結了不義的關係。當 Agamemnon 凱旋的時候，他與 Clytemnestra 相謀，殺了 Agamemnon。——數年之後，在外國成長的 Agamemnon 之子 Orestes，回到 Argos 國裏來了，和受了母親的虐待的姊妹 Electra 相協力，對 Aegisthus 和母親爲父復讎，終於弑了母親和叔父。作者之意，母親雖是不義，但弑了母親的人也是該受報應 (Nemesis) 的。因是，

他受了復讐的魔神們的追迫，發了精神錯亂症，常得彷徨道中。像這樣地由罪生罪，不知所止。但是 Orestes 之例，是爲父弑母，功過相半，故他終於獲得了 Apollo 和 Athena 兩神的庇護，淨滅了他的罪過。

(註十二) Oedipus 卽 Edipus，它的內容梗概如次。

Thebes 王 Laius 之妻 Jocasta 懷孕生一嬰兒，國王 Laius 棄嬰兒於小中，爲他人所拾養，名之爲 Oedipus。在外國成長後回 Thebes，路遇一高貴老人，因口角細故，遂殺了那個老人，卽他的父親 Laius。人民適苦於 Sphinx 之擾亂，Oedipus 降伏了 Sphinx，國人遂迎這位勇士 Oedipus 爲國王，配以王妃 Jocasta。過了幾年的平和生活，Oedipus 和 Jocasta 之間，生了二男二女，男二名 Eteocles 和 Polyneices，兩女名 Antigone 和 Ismene。有一年。國內疫病流行，死人無數，國王 Oedipus 乞問於 Apollo 之神巫，神巫說弑父娶母的逆賊若不死，則疫症決無終息之期。於是國王開始探訪這種逆賊，到後來始知他自己卽是這個罪人，悲痛至極。國王覺得自己雖有兩眼，亦等於盲，因自挖其兩眼成爲盲人。Oedipus 以後遂深自懺悔，過他的罪囚般的生活。但是 Eteocles 和 Polyneices，祝父親如贅疣。Oedipus 遂不

能不外出漂泊了。他的女兒 Antigone 牽着盲目的老人，到處漂泊，後得雅典王 Theseus 的援救，在 Colonus 聖地過他的苦惱的生涯。到後來，他的靈魂終得了神明的救助，淨滅了的罪惡。

(註十三)這篇是丈夫之愛給另一個女子奪去了的 Medea，毒殺了她的情敵後，再殺害了自己的兒子，以對丈夫復讐的悽慘的悲劇。

(註十四) Hippolytus 也是有名的戀愛的悲劇，Hippolytus 是高尚純潔的青年，他的繼母，Theseus 之後妻 Phaedra，對他發生了戀愛。但 Hippolytus 拒絕了她的要求。Phaedra 遂譏於 Theseus 說，Hippolytus 欲犯她。她亦因失戀而自殺。Theseus 怒其子之無禮，因託 Neptune 重罰 Hippolytus。Neptune 亦聽從了國王的亂命。當 Hippolytus 走至海岸時，他的馬看見 Neptune 所置的海豹，受驚，曳車至崖上，Hippolytus 遂落車而死。

(註十五) Agamemnon 的女兒 Iphigenia，當 Agamemnon 向 Troy 出軍時。為視戰事的勝利，以女兒為贖，獻於神前，是為 Iphigenia at Aulis 的內容。但是後來神明救了這個為國民而犧牲的可憐的少女，把她藏匿於 Tauris 地方，又因殺了母親，受着冤神的迫害之 Orestes。

終於救了這個 Iphigenia。把自己的罪惡淨滅了。這是 Iphigenia at Tauri 的情節。(第二章未完)

(內容說明)翻譯小說(長篇)

— 111 —

戰後

雷馬克著

揚若思
王海波譯

實價一元六角

特點

全書由日本大藝術家村山知義及柳籟正夢畫封面及插圖多幅，並由德國文學家許本納等詳細校閱，卷首並有介紹雷馬克之生平著作，生活之長序。

「戰後」是雷馬克繼「西線無戰事」而寫的姊妹篇，是哄動了全世界的一部傑作。本局特請楊若思王海波二先生根據英德日三國文字譯出，互相參照增補，故可稱為完譯。譯筆流暢，並有日本畫家村山知義柳籟正夢等畫封面插畫，關於雷馬克的出身，思想，性格，生活等；都有詳細介紹。

全年二十餘萬言，精裝一厚冊，實價一元六角。(讀者注意)本書因係全譯本，內容豐富，且增加照片插圖多幅，故定價比別種譯本稍貴，讀者如願得最完善之譯本者，請速向本局購買。

創作指

導講座

創作修業論

菊池寬作
高明譯

我現在要極其實際地來說一說，寫創作的時候要有什麼準備。

我們在寫創作的時候，有兩種情形。第一種情形便是要靠創作來立身處世，也便是要一方面靠寫創作得到藝術的滿足，一方面靠寫創作過活。第二種情形便是不以創作為職業，而要靠創作來練心開竅，而同時得到藝術的滿足。——換句話來說，便是有些人則以創作為職業，有些人則不以創作為職業。

這種情形，並不限於創作的時候；別的技藝和藝術上，也是一樣的。譬如說在象棋，圍棋，唱戲，音樂之類的時候，便也可以分出這職業的非職業的兩種情形。用普通一點的話說來，也便是「靠它吃飯的」「不靠它吃飯的」。而在文藝上，也

是不妨有靠着創作吃飯的作家和不靠着創作吃飯的作家的區別的。正和圍棋象棋之樂非專門的棋手的專存一樣，創作之樂也不應當是靠着創作吃飯的人的專有。

有些喜歡弄弄音樂的人，雖然并不靠它吃飯，他的技術却比專門家都要來得好；同樣，在文藝的非職業的作家之中，也可以有寫出來的作品可和專門家比肩的人。目下有一些人以爲非專門的作家便不能夠達到創作的妙境，而倘若要寫創作便非預備做一個專門的作家不可；這是錯誤的。在目下，文藝的知識已經相當的普及；高級讀者和專門作家的文藝上的見識的差異，已僅是一步兩步了。所以我想此後文藝倘若再普及一點，那末試寫創作的人一定會更多起來，小說戲曲之類的創作一定會更一般化起來的無疑。

既然即使不做職業的作家也可以充分嘗到創作之樂，而靠着創作也便可以做人間的修業，那末我們何苦一定要取藉創作以謀衣食的危險的生活樣式呢？——由這種見解出發，所以我雖然常是主張着作家凡庸主義，以爲任何人都可以寫創作，而

靠着修業作家是會進步的，但是對於要把這個當作職業的人，却常是主張了它的危險。

既然即使不是職業的作家也可以充分地享受創作的愉悅和利益，那末何苦一定要把它當做職業呢？但是現在，非職業的愛好象棋的人的技倆，似乎總到底不能及到專門家，而非職業的作家的作品，也總到底不能夠和專門作家的比肩：這個，是很令人抱憾的。但是這并不是必然的現象。即使是非職業的作家，倘使有充分的修業和研究，那末寫出好的作品，也決非難事。我在這裏要把所謂要靠創作立身出世的人和要在公餘非職業地寫創作的人所應當注意的事說上一說。

再沒有像看見志望做一個職業的作家的人的時候那樣使我不安的事了。尤其那個人是二十歲前後少年的時候，那簡直和看見喊着『我要當陸軍大將啊！』掄着洋刀的小孩子的時候一樣的令人感到沒分曉。固然，喊着『我要當陸軍大將啊！』是一點危險也沒有的，但是當我看見到了二十歲左右一生重要的時候，把着

要做一個小說家的空漠的志望，而以爲學習人生的實際的職業是不潔的人，却總不禁變得憂鬱起來。

我家裏常存高等學校入學考試落第的人去，說要弄弄文學試試；但是我總是對他們講，說高等學校還不能進，怎能弄文學。甚而至於還有些人，當我對他們說『你就不可以找一種普通的職業做嗎？』，竟以『因爲旁的事什麼也做不來，所以才想弄弄文學的』作答。但是文學却不是這種不中用的什麼職業也做不來的人來的避難所。一般人都只見到無論做官，當律師，做教師，都非一級一級的爬那高的梯階不可，而文壇上却沒有這種梯階，所以無論是誰，都可以馬上爬上去；却沒有知道正因爲沒有梯階，所以才有非一躍而登不可的困難。而那一躍，便是有時候因那個人的質地，因機運，因時代，無論怎樣躍都躍不上去的一躍。

世上不論什麼職業，都只要有相當的錢，相當的才能，相當的體力，便可以做得來。但至作家，則有時候即使有了毅力，才能，和錢，也絕時當不成功。要造成

創作家的資格，光是有毅力，或是光是用功，光是有學問，是不中用的。光是學問，光是毅力，光是質地，光是聰明，光是才幹，都不能夠寫出小說來；一定要一個人全體的性格，素質，境遇，學問，智識，體驗，作成了一個奇妙的作家的 Combination，才能夠成一個作家；所以在我看來，作家實是沒法勉強辦到的先天和後天的奇妙的定數。

所以譬如拿我自己來說罷，我從前是做夢也沒有想到今日要做作家的，我糊裏糊塗的混過了我的青年時代，但是現在竟不期當了一個作家；但是反之我倘使從青年時代便志望着做一個作家，那末今日也不知道該成爲一個什麼。芥川龍之介曾經說過：『小說家是非等到成功之後是不知道他能成功不能成功的』——做小說家實是這般危險的和運命的相撲！

因此我一看見志望做一個小說家的二十歲前後的少年，總不禁替他們担心。固然，倘然曾經進過專門學校以上的文科，對文學有相當的理解，對自己的質地也有

相當的自信，並且有充分的決心，是當作爲別論。

不過，雖是這樣說，我却從來沒有對那個人斷言過說他不能成爲作家。因爲我們前面也會講過，一個作家是靠着各種條件的 *Combination* 而造成；所以誰有那種奇妙的 *Combination*，是非天老爺不能斷言的。

我以爲，這個奇妙的 *Combination*，誰都是有可能性的。這也便是說，作家的寶石，不知道是藏在誰的心裏；也許每一個人的，心裏都藏着作家的寶石，也許都不藏着。對文學有相當理解的人，不妨大家在自己的心裏找找這個寶石試試。找不到找不到，是不能保險的。——否，也許十中八九是不能找到。所以要轟這不安的作家的寶石，是多麼危險！

並且，從時期上講，這也不知道什麼時候才可以找到。一生一世不能找到的時候，也是很多的。所以當我看見用自己的寶貴的青春時代去拼命找着這個的人，我常常不禁憂鬱起來。

但是和生活隔離着地找這個寶石，我却是贊成的。我極端贊成有充分的時間和金錢的人學習文藝創作，有一定的職業的人利用生活的餘暇學習文藝創作。

并且既然生而爲人，懂得了文學，在自己覺得自己的心裏有作家的寶石的時侯，一度真摯地去發見這個寶石，也是對於自己的一個義務。只要不把一生的生活的基礎放在這個成果末可知的寶石發見上面，而很糊塗地去志望作一個作家，我就很滿足了。

其次我要把寫創作的準備來說上一說。第一，便是學問。我以爲要當一個作家，起碼是要有專門學校以上的學問才行。當然，這不一定是學校教育，獨學也行；總之那樣程度的學問，是非有不可。我可以斷言，沒有學問的人，是不能夠成爲作家的。固然那學問是變則的也不要緊；但是精通一國外國語，總是絕對需要的。講到證據，你們只要看一看目下文壇上的作家便可以。沒有受過學校教育的人，可以說是一個也沒有。

其次當然需要通讀國內及國外的作品。譬如要寫小說或戲曲，便非把世界現在的小說或戲曲懂得一個大概不可。不然，便不會知道自己剛剛想到的主題柴霍夫在三十年前早已寫過了。還有，知道近代的作家在取材和技巧等等方面已經進步到什麼地方，當然也是需要的。但是幹着這樣的努力的人，却有幾個呢？看着每月的雜誌，讀了二三十本現代時髦作家的短篇集，便想寫小說的文學志望者，是何等的多啊！

至於搜集創作材料的方法，我在歷史小說論（高明按：此篇已由洪秋雨君譯出，載本講座第一期）中已經講過，那第一便是體驗，第二，便是讀書，但是用人的方法，體驗是積不了這麼多的。生在幸福的家庭的人，無論怎樣想得到體驗，也是不能夠得到某個程度以上的。

但是至於學問，却只要肯努力，無論要積多少都可以。在現在的作家之中，也有靠着體驗而獲得題材和靠着學問讀書而獲得題材這兩個種類，譬如德田秋聲，便

可以說是前者的代表的作家，譬如芥川就之介，便是後者的代表的作家；此外，一樣一半地兼有着這兩者的作家也很多；總之體驗和學問讀書之中，能夠人爲地努力的，便是學問讀書。在來體驗也是很要緊的，但是這個有時候即使要去獲得也不能夠獲得。而且即使獲得了，因爲是犀雜着這種意識，所以有時候也是不自然的。所以在創作脩業之中，無論怎樣努力都可以的，還是學問讀書。

至於文藝的學問讀書，倘使真要把它當作創作的準備，那非起碼花上五年十年不可。若是讀了一兩個現代作家的作品，便想自己也寫一篇試試，那是很尷尬的。要當一個醫生，或是一個律師，或是一個教師，還非用功五六年或十年不可，要弄廣大深遠的文藝，怎能光靠淺薄的學問讀書就滿足呢？

因此，我希望有心創作的人，儘量的讀東西古今的作品。讀的時候，并且要留心到他們的人生觀，思想，見解，觀察，取材，描寫等等。并不需要讀每一個作家的作品的時候都如此，能够就自己喜觀的，感動了自己的作家去好好的味得這些

點；也就可以了。這樣，就幾個作家檢討了他們的見解和觀察過後，你們自然而然地便會對同一事實，創出自己的見解和觀察來。還有，在讀了柴霍夫的作品，知道了柴霍夫派的見解之後，你們便會將牠適用在自己周圍的事物上而思想起來。你們並且會選那各個作家的見解觀察中最和自己共鳴的來，將它嵌在自己周圍的人生上。這個，也便可以說是以一個作家的資格現察人生的開始，

這樣，最初你們是借偉大的作家的眼鏡，觀察着人生。這個，也可以說是以一個作家的資格觀察人生的最近的近路。這樣，味得研究了各式各樣的作家的人生觀和觀察過後，你們便可以創造出自己的人生觀，自己的觀察來。倘若這一步是辦到了，那末你們也便可以算是一個作家了（不管是怎樣小）。

所以，要志望創作，也可以說是除了文藝的學問讀書之外，便無路可走。體驗固然也是和學問一樣的要緊，但是倘若不靠學問讀書而學到些事物的觀察法和考察法，那末無論怎樣貴重的體驗，也是不相干的。這也便是說，沒有作家的教養的

人，無論怎樣的小說題材在眼前滾着，也是不能檢起一個來的。那末，作家的眼光要怎樣才能夠養成呢？這個說到臨了，還是祇有靠文藝的學問讀書。

也便是說，只有靠着學問讀書有了作家的教養之後，體驗才會變成作品的題材。——否，一定要有了這種教養，才會開始體驗。

所以，學問讀書，可以說是作家修業的大部分。倘使志望做一個作家，却不從事學問讀書，而徒然書着無聊的稿子，那可說是糊塗已極。

所以，你們一定要儘量的去讀中外的代表的文藝作品。並且要在那些作家之中，選那自己真正佩服的作家，來好好的研究，把他所有的特長，所有的美點，都學習來。

這樣地從事着文藝的學問讀書，將來你們的生活內容也便會變得來富起來，而這個也便會增深你們學問讀書的實質，兩者互相影響，到了最後，便會使你們養成一種優異於十人百人的生觀，而成爲一個作家。

我要告訴世之文學志戰者這件事：對着桌子寫稿子，是不能算在創作修業之中的。二十歲前後的人，也許會把寫無聊的稿子當作他們的消遣，當作他們的快樂；但是這在創作家的修業方面講起來，都是一文不值的。要曉得所謂創作修業，乃指「裝貨色到腦子裏去」而言，而不是說要把腦子裏的有限的貨色排在稿子紙上。

我記得我會退過一個文學志望者的稿子，那人寫信來說：『那末讓我花一年功夫將它改作一道吧！』我心裏不禁苦笑起來。即使化了一年功夫去排出他自己的貨色，那貨色可會增多一點呢？即使花了天天的苦心去考慮它的排法，它的質量可會改變一點呢？

忘了本質的修業，它反來覆去地寫着同一回事的作家志望者，便好比那時時刻刻擺弄着他所有的幾個手的人。要曉得無論你怎樣擺弄，那手也是不會多出一個來的。所以寫稿子在創作修業上，實是一件沒有什麼意思的事。否，這簡直不能算是修業，不過是一種兒戲而已。

你譬如只是一個弄弄文藝玩玩的人，是爲消遣起見寫着種子，或者只是把寫稿子當作一種趣味，那末我沒有什麼話可講；因爲以趣味或消遣而言，寫稿子也許要算是極其高級的。但是你若是真心志望創作的，那末沒有十分從事修業便寫稿子，却不得不算是無謂到極點。要曉得寫作這件事在身，在創作修業上是一點價值也沒有的；一般人都以爲寫寫便會寫得好起來的，那是一個大大的錯誤。在這裏我要重新到申說一遍：無論怎樣練習寫作，腦子裏的貨色也是絲毫不會多出一點來的。

像我們作家創作的時候，等到坐下來動手寫的時候作品大抵也總是十之八九已經成功了的。這時候我們要做的事，不過是把心裏的東西擲到紙上而已。固然，也有些作家坐下來寫的時候是很費力，但是不管他怎樣費力，七十分的東西也是絕對不會變成七十五分的，最多也祇能多得一二分而已。

所以，創作并不是原稿紙和筆的問題。至於創作修業，當然更不用說了。但是世之文學志願者，每爲筆和原稿紙所拘，以爲馳筆於原稿紙上便會有好的創作寫出

來，真可謂糊塗已極。

六月十一日譯完

研 究
作 品

辛克萊和他的「發

展小說」

李文生

—— I. Matisa 關於辛克萊的考察 ——

一 現代西洋寫實小說的二種根本的類型

倘若我們去檢討一下現代西洋的寫實的作品，即作家對他所描寫的現實抱了客觀的現實的態度的那種作品，那我們就可以看見兩種最特質的類型。這兩種類型，是無論在那被作家稱為生活的東西之哲學的理解上，或在為作家的根本的世界觀之具現者的主人公的故事和性格的展開上，以及在主題之組立中，都分明地顯別着

的。

第一種類型，就是所謂「發展小說」(Entwicklungsroman)。

放在作家的注意的中心者，是主人公的個性，即集中地表現着某個一定的社會集團之最特質的特點的個性。主人公是典型化了的個性；在作品中演着巨大的任務的他的心理是典型化了的心理。但是，這個典型——主人公，並非以準備好的決定的姿態顯現在我們之前，而是逐漸地在讀者的眼前發展出來的。

在小說的開始的部分裏和他的周圍的人並沒有什麼不同的，完全是平常人的主人公，陷在種種的異常的事件的旋渦中之後，他便從那裏改變了自己對周圍世界的關係而出來。在主人公陷進以後一次一次發生的新的事件，也逐次地將他的心理，和他的外部的立場同樣地，改變着了。於是，到了小說的終末時，那心理就變化得非常，和小說的開始的部分比較，雖然不是相反，也至少使人覺得這是完全別一個集團的社會人了。這樣，這種小說的本質，是在這點上：主人公的「內部的世

界」(即個性對於周圍的社會之意識的及無意識的關係)是隨包圍着他的那外部的條件的變化而變化的。

我們重視主人公的「內部的世界」，性格，心理的變化；當然，他的在社會上的外部的立場也以同樣的調子而變化着的。但是外部的立場的變化，即使對於寫實作品的第二種類型——寫實的世態小說，也是特質的東西；在這種世態小說，主題的展開正包含在這點中：漸進的變化沒有達到大團圓或終局之間，主人公在社會上的外部的立場是必定變化着的。但問題是在這點上：主人公的「內部的世界」(即組成他的性格和心理的那意識的及無意識的關係的混合)是豫定着某個「永遠地」一定的，不變的，主人公的「運命」的。

第一種類型(發展小說)比起第二種類型(世態小說)來，更接近於新的文學，是用不到詳細地加以證明的。但是，主人公的心理和性格隨着他在社會上的外部的立場的變化而變化，顯示着「意識由生活而規定」的事，這並不是問題；問題是

在：這個事實具體的機會上怎樣地顯示出來，作家怎樣地藉客觀地真實的，客觀地可能的事件和機會及「故事」之描寫，在我們的眼前證明着這事實。

我們在最特質的作家那裏來考察一下看看吧。在新的西洋文學的「發展小說」的最強力的代表者U·辛克萊那裏，來看着牠怎樣的吧。

二 辛克萊的「發展小說」及其意義

美國作家辛克萊，在他的思想上和觀點上當然有很大的錯誤的地方。關於這些，我們在別的地方再論吧。辛克萊所以對於西洋的社會運動和新的文學有意義，是因為他不僅在作品中從心裏爲了新興社會階級的真理而戰鬥，並且他獲得了那被認爲也應該認爲和新的根本的世界觀接近的主題的展開的形式之緣故。

這形式——和心理解剖的發展小說相對立——也是客觀的，現實的發展小說。

在其中，以很出色的方法避去了「人」和「生活」的不和，而反之有着牠們的不斷的反應。

在辛克萊，沒有始終不變的主人公，沒有以完成的姿態出現於我們之前而一點也沒有變化的那種「準備好了」的性格。同樣地，在他也沒有極度地高尚的，理想的事件。辛克萊固然沒有反對那作為人類歷史之原動力者的道德之絕對的規準和絕對的觀念之認識，但是，他較之一般地說述着人類的歷史，還是更多地說述着現代美國的無產者大眾的歷史的。描寫着這些人們的歷史的時候，他在他們的「運命」的展開上，是首先注意着他們的具體的狀態，並且完全知道這狀態對於人的影響。這樣，他的主人公們並不是一「生成」，而是依據他們所陷入的現實而發展着的。

辛克萊只有在將某種人怎樣地「陷入」到某種狀態中去的事顯示給我們看的時候，是犯了錯誤。現在就以從他的多數的作品中取來的具體的例子，來調查這狀態看吧。在「寂寞的山」這作品中，少年沙謨愛爾住在父親的小小的農家裏。他很單

純，幾乎使人覺得他是蠢笨的。他的心理，到某種程度為止，是從自己的階級的環境裏引出來的。除了關於聖經或「自由的阿美利加」的父親的故事中的若干的文句以外，關於「生活」他差不多不曉得什麼。父親死後，沙謨愛爾便將自己的一份遺產賣給哥哥，決心要到都會裏去做工。他於是便沿着鐵道線路走去，這種走法是爲了省百分之幾的錢起見的。

在辛克萊最爲特質的小說之一的主人公，探求者沙謨愛爾的故事，就這樣地開始。在這裏，作者的目的是在顯示一個在幼年時候完全沒有對於資本呀，都會呀，勞動者的生活呀的概念的農村的單純的少年，怎樣地成爲社會主義者，成爲資本主義之敵人，以及顯示主人公是有完全合理地通過自己的路，而真正地成爲社會主義者的必要的，因爲在他，像他那樣的生活條件不能有別的出路。

在辛克萊那裏，這個必要是怎樣地顯現出來的呢，我們看一看吧。

沙謨愛爾在途中偶然遇見了一個浮浪人。這浮浪人將怎樣地沒有車票能夠乘火

車的事教了他。沙謨愛爾乘進了不知道往那裏去的空的貨物列車了。在一個車站上，沙謨愛爾所乘的列車的力開了，他被放了出來，但那時他身邊所有的錢全被拿去了。這樣，沙謨愛爾便沒有一個錢的掉在大都會裏。他在夜裏躲藏到一家房子裏去——誰知那是警察局，於是他即刻被捉住了。他因為偶然出庭的裁判官是從前曾和他父親在一塊兒打仗過的緣故，而被釋放了。都會裏是不曾有過的失業時代，沙謨愛爾也不能找到工作。一個慈善家的教授約定要照應他，可是怎樣也不成，因為教授突然離開都會了。在他偶然救了一個年青的貴族的生命的時候，他已經決心要自殺了，但貴族因為感謝他，便叫他做自己的別莊的庭園工匠的助手。但是，沙謨愛爾的幸福並不長久繼續下去。他被人訴以殺人之罪而被逮捕了。他進了監獄，偶然地在那裏遇見了一個強盜，因了那個強盜的狡猾，他和強盜都從監獄逃脫出來了。強盜成爲沙謨愛爾的保護者和教師，對他說明資本主義和資本家的罪惡。因此，沙謨愛爾就知道了對於資本的非組織的無政府的鬭爭。

在小說的這個地方，他們所見的沙謨愛爾就在小說的冒頭我們所遇見的他，早已完全不同的沙謨愛爾了。他通過了浮浪人和破落戶的無產階級的學校。關於勞動者的生活，却還差不多什麼也不知道。他是從強盜的口裏知道資本主義組織的。這是個人的反抗的象徵，正和在小說的結末所組織成的階級的反抗相對照。

沙謨愛爾的發展的第二階級，是精神的改革。他——這也是受了偶然遇見的一個「出色」的牧師的影響的——努力要向資本家及別的都會的重要人們，說明他們是用了不正當的，不道德的方法得了自己們的財富，並且開始着人類道德的說教。他甚至決心要公然地剝掉都會的虛飾的人們的假面。因此，他買得了都會的行政設施，警察，其他一切代表者們的憤怒，是當然的了。但是，另一方面，社會主義者們——這也是偶然認識的——開始支持着他。於是，結局我們的沙謨愛爾便成爲社會革命的堅固的社會主義者和忠實的戰士了。

探求者沙謨愛爾的故事，是很有興味的，大部分是真實的。但是，問題單在這

故事是真實的一點上，而不在牠是合法的（就是牠應該是怎樣的東西呢？）。沙謨愛爾和社會的關係的轉換，他的性格的變化，是依據周圍的狀態的影響的——這原是正確的。但是，最重要的一切的轉換，却是完全由偶然的事實和事件而來。倘若沙謨愛爾不遇見浮浪人，他的錢不被取去，那麼他不會留在那正鬧着失業的都會，而到別的都會去，並且一定在那裏住下吧。倘若不救年青的貴族的生命，也不會到監獄裏去吧。倘若在監獄裏不遇見強盜，也始終不會遇見牧師，資本家以及其他等等吧。在這裏，我們期待於作者的合法性或必要性，是在一個事實中也不存在的；於是，生活於資本主義國家的一切勞動者用什麼方法去和資本主義鬭爭，他們不得不成爲資本主義組織之意識的敵人這種事的證據，我們是看不見的。這種東西是一切都不存在的，所以沙謨愛爾的故事，對於我們是除外的，他的「運命」在我們看來是偶然的東西。

辛克萊在濟謨米伊·希根斯的故事中，是顯示着無意識的雜役夫漸進地發展爲

無產革命之意識的受難者了。

濟謨米伊——是一個都市勞動者。他在自己的皮毛裏經驗着資本主義擄取的組織，沒有強盜的教示也早已知道紳士和「奴隸」的存在了。比較發達的同志們利用他去做社會主義報紙及小冊子的販賣者。他正扮演着在社會主義運動中的小丑的角色，但是非常有益的小丑的角色。他決不像沙謨愛爾似地成爲指導者或著名的人，但他雖然無限地小心和單純，却成爲自己的階級的受難者，這件事在他的故事中正很「美」的。

濟謨米伊·希根斯也通過偶然性的無限的鎖，通過心理及性格的發展的路——自己的路的。最初的他的被捕，家族滅亡，兵役，派遣到革命俄羅斯去——這些都是有能夠發生的可能，也有不能夠發生的。這小說中的偶然性，沒有像在「探求者沙謨愛爾」中那樣的明瞭，因爲在戰時，突發的，異常的機會之真實性是普遍有的。但倘若我們真的期待着什麼事實的必要性的證明，那麼在這裏偶然也終於是偶

然。濟謨米伊·希根斯也沒有提高到爲一個革命的勞動者，而是止於孤獨的人。

『我們，無論是誰，要對着某一種思想而驚心動魄者，是只要返顧一下自己的過去就夠了。結着我們一生最重大的事件的絲，是這樣地細的。』——辛克萊在小說「百分之百」的最初一行裏這樣說。接着他說，『這樣的機會變化着彼得·古奇（這小說的主人公）的生活的全傾向，並且成爲這故事中的事變的原因。』總之，彼得·古奇，這個「不幸」的半無產者，是成爲自己的階級，自己的好的同志們的叛徒，單以什麼時候誰將社會主義者的小冊子塞進他的袋子裏的這理由而成爲最可憎惡的好細了。當然，要否定這種機會是不能够的；但是，這個可能性並沒有確定着什麼彼得·古奇的「運命」的典型性。

無論沙謨愛爾，或濟謨米伊·希根斯，或彼得·古奇，在充滿着冒險的一生的開始裏，都完全相同的。在性格上，在心理上，都沒有那豫定着他們的生活的向前的發展的什麼特殊的心理的動因。濟謨米伊並不是「良善」的，但古奇也不是「惡」

的人。濟謨米伊和沙謨愛爾，從階級的觀點說，成爲「善人」；而彼得·古奇，則由於他們陷落進去的事情而成爲惡人了。幾百萬的無產者大衆，也依然由於爲了他們的階級的立場的緣故陷入的事情的如何而或左或右的通過他們的路。然而他們必定爲了必要的緣故而陷入什麼狀態的。而沙謨愛爾，濟謨米伊，古奇，却都是陷入偶然地決定的狀態裏。在這種主題的構成之中，就說明了辛克萊的心理之意識的及無意識的要素之矛盾——即由他們所認識了的無產階級意識形態（或其要素）和傾於神祕主義的小資產階級心理之矛盾。所以，辛克萊的主人公們，不能成爲普羅文學的主人公們，不過是由普羅文學所接受的。

那麼，留在辛克萊的小說之中的那積極的，接近革命文學的東西，是什麼呢？不消說，首先是對於那關於文學的主人公的特質的根本問題，關於心理和社會的現實的相互關係的問題的接近。這個，從處理的力法的見地看來，是對於革命的藝術文學的很有價值的寄贈品。

第二，是在辛克萊的小說之中作為確實的東西而出現的東西——即資本主義的現實，資本主義的美國之真實的忠實的描寫。倘將辛克萊的作品的這一面切離開來，則我們能够舉「南和北」，「石油王」，「四百」，「股份販子」等意識地捧給資本主義的生活之或一方面的作品。這些描寫美國資本主義的作品，有着作為曝露的工作的巨大的意義。美國的勞動者，以及其他各國的勞動者，都同樣地無條件地從其中汲取許多東西。在這些作品中，常有着過多的政論，做作的政論，但是這樣明白地政論的態度，對於在作家的心理的意識形態之中的矛盾是不可避的，因了這矛盾他不得不爲了無意識的東西而強調着作品之意識的，意識形態的要素。

三 辛克萊的追從者

在新的西洋文學中，當然有辛克萊的追從者。一方面——他的通俗性，別方面

——他的小說的魅惑的性質，都以自然的方法給影響於一聯年輕的作客們。但是，在現在，這些作家中還沒有一個人能展開優勝的辛克萊的性質，用了有順序的物的方法顯示着怎樣地「社會生活規定着社會人的意識」呢的事。

我們拿出萊加伊·拉先的描寫美國勞動者生活的小說，和德國至爾·妙倫的小說「世界」來考察一下。

這些作品，正呈現着勞動者小說的辛克萊以後的典型的差不多相違反的二極。萊加伊·拉先，以機械學的方法，頗理解着辛克萊的態度。他想依據使自己的主人公的故事力學地進行的事，而將資本主義的美國的生活的「完全」的景況描寫出來。在短短的小說之中，我們看見半浮浪生活，失業，階級的連帶性的闡明，美國勞動者生活的插話，勞動運動，金力政治家的生活，法西斯蒂的組織(KKK)的活動……等的景況。主題和形式都同樣地不失去力學性的，不過還有不充分的地方。——這是那付與辛克萊的小說以確固的特質的現實與主人公之活的關聯。

至爾·妙倫，在她的小說「世界」之中，更深刻地理解着辛克萊。在她那裏，無產者的現實和無產者的相互關係是很能美妙地具象化着的。甚至她的典型我們也能接受。但是主題的構成之中，是將辛克萊的態度和浪漫主義者的態度混合着的。在小說的若干部分中，有不少的感傷的氣分，這阻礙着小說的很有興味的根本意義的正確的發展。

在辛克萊的追從者們之中顯出最發達的姿態者，是在小說「反抗」裏的約舍夫·羅特。但是，關於他，在別的地方再論述吧。

波斯頓

辛克萊著 余慕陶譯

平裝 四元
精裝 四元五角

本書爲新時代青年所不可不讀的一部稱爲活的「世界革命史」的「現代歷史小說」，亦爲辛克萊的最偉大的最長的傑作。從這裏，可以看出歐美資本主義與羣衆所劃出的鴻溝，將告訴你生平所經驗不到的生活，將給你以最近的將來的世界的命運之路，他是通盤的籌劃，把整個的國家，世界，時代和羣衆，加以分析，描寫。結構的精密，觀察的周到，是辛克萊最成功之作。全書八十萬言，一千六百餘頁，道林紙精印，平裝紙面精訂二大厚冊，實價四元，布面精裝一巨冊，實價四元五角。

(內容說明)翻譯小說(長篇)

— 111 —

研 作
究 品

沙士比亞的「哈姆萊脫」

史晚青

「應該如此，或不應該如此，那是問題。」

「To be, or not to be, that is the question.」

——沙士比亞：「哈姆萊脫」——

(一)

摘下了沙士比亞在「哈姆萊脫」一篇偉大的戲劇中的一句言葉，無疑地是嫌不夠的，我們最好是直接地引取牠的完整的全部構造。

在這兒，我又記得從前英國的『兩週評論』雜誌社的一件徵文舊案來了。那時，該雜誌的記者拈取了『什麼是散文和韻文上的最優美者？』（“What is Finest in Prose and poetry”）的問題向文壇諸家去徵求意見。結果，在有四十人之多的各有各不同的答案之中，大體上相互之間顯然有一種共同的傾向，就是說，古典主義的作品是比較地優美於近代的文學上的一切主義的作品，而在古典派的作家和作品中，尤其以沙士比亞為衆望所歸的第一人。在我想來，這不是僥倖的，偶然的。他的『李爾王』（King Lear），『哈姆萊脫』（Hamlet），『亨利八世』（“Henry 8th”），『馬克培斯』（“Macbeth”），『威尼斯的商人』（Merchant of Venice），『暴風雨』（“Tempest”），『奧斯羅』（Othello），『利却特第二世』（“Richard II”），『亨利五世』（“Henry 5th”）和『十四行詩』（Sonnets）等作都提供了出來，甚至還有人崇奉沙士比亞不知成了什麼神異的東西去了，你看他們自己的話，就知道確是這樣的：

『我喜歡把沙士比亞的全部戲劇和十四行詩都一頁一頁地攝取下來。』

(摩爾頓夫人語)

「他(指沙士比亞)的豐富，使你越想越無從取舍了。」 (柯爾文語)

「拋開了聖經和沙士比亞的戲劇，我從不離棄牠；那兒存在着文學上的不可超越性。」 (哈烈生語)

像這一類的頌詞，決不是在這兒所能够，自然也不是必要去引用的，但已經足以看出，歐洲人對於沙士比亞的信仰，在或種意義上說來，是達到了一種迷信的程度了。我們幾乎可以用列康尼亞人(Lycaonians)的熟語，說：『上帝已經擬人而在我們的面前出現了』。這又彷彿在中國的『孔二先生』一樣地被一般羣衆目爲『孔老夫子』一樣；同時，『四書五經』就等於沙士比亞的戲劇，等於基督教的聖經。

因此，我們要首先知道，沙士比亞的介紹，和『哈姆萊脫』的介紹，不是簡單的盲目的輕信，或骸骨的迷戀；相反地倒是更採取欣賞的，批判的態度去對他或牠。

作一個深刻的體驗。

這是我介紹沙士比亞及其「哈姆萊脫」的態度，也就是我們讀者所必要的認識。

(二)

一個作家，無論他的天才怎樣地卓越，他的個性怎樣地獨特，總是不能不和他所與的社會和時代，發生或種的關係，這是不可掩飾的事實，過去是這樣，現在也何嘗不是這樣，將來也不會例外。

不錯，沙士比亞的天才是卓越的，他的個性是獨特的，但是我們要設身去思考一下，他的天才是怎樣形成的呢？他的個性是怎樣地賦與的呢？這是我們的問題的核心。

因此，我們說：沙士比亞是和英國有關係，甚至和大陸諸國直接地或間接地，有形地或無形地都有多少關係。

要正確地認識一個作家如沙士比亞等，這些分析是必要的條件。現在試引伸一下，特別是關於大歐和英國文壇的一種聯系。在各個繼續不斷的時代，我們知道文藝的中心區域，有時是在羅馬，有時是在佛羅倫斯，有時是在巴黎，有時是在委牟，有時是在西班牙的什麼地點。說喬叟時，不能不聯系到薄卡秀 (Boccaccio)；說斯賓塞 (Spenser) 時，不能不追溯到塔索 (Tasso) 或亞利莪斯篤 (Ariosto)；說嘉勒依爾時，不能不涉及歌德；說普泊 (Pope) 時，不能不求之於鮑依留 (Boileau)。如果不是這樣歸根求本，就至少應把薄卡秀，塔索，亞利莪斯篤，歌德，或鮑依留放在歐洲文藝的一般的運動上面而發生影響於英國。

在同樣的條件之下，沙士比亞也受了意大利的『文藝復興』運動之影響。而且不僅這樣，牠自身更綿延地展開到近代的文藝思想。從古代順流而下，文藝復興看

來，是萬千支流的源頭，從近代逆溯而上，文藝復興却又是萬千支流的匯合。

『文藝復興』是『再生』或『新生』之意味，所以是『人類的再生』，也就是『人類在精神上和學問上的再生』。自從西羅馬帝國的崩潰後的千年間，基督教的禁慾思想統制着全歐最盛的時間，歷史家稱牠是中世的黑暗時代。因此這時代的人民，在情感和思想上都萎頓到了極度，自然不免要竭求自由的探討和個人慾望的滿足。由此爆發出來的運動，便是文藝復興。『在這種運動之中，我們可以自然地感覺到愛好智識的和想像的事物之本質，以及在考察人生而尋求更自由和更適當的方法的慾望；一方面使經驗這種慾望的人們逐漸地探索智識的和想像的享樂，不僅引導他們到享樂的，古代的，已經被遺忘了的各種源泉，並且指示他們以更新的各種源泉——新的經驗，新的詩材和新的藝術形式。』

文藝復興時代，固然不僅是限於文藝上的活動，可是牠的代表產物却是以文藝的創造為特顯的事實。而且各種源泉的引導和指示，早在十二三世紀中間猛然發生

了，一直到十五世紀，便在意大利找到了中心，確立了一個策源地。不久由法蘭西而德意志，而英吉利，而西班牙，而荷蘭。

在意大利，有但丁（1295——1321），貝特拉克。

單就沙士比亞所出身的英國而考察起來，其環境的黑暗是同樣地可憐而又可怕。從十四世紀起，農奴制度是已經消於烏有了，尤其是從十五世紀末以迄十六世紀初葉，一大批一大批的無地自容的農民被迫着脫離原來植根了生活的土地，而走向新興的資本主義的都市社會中。因此，在或一地方農民的住宅以及工人的小舍，都不可避免地被封建貴族和大地主霸占了去，或竟不由自主地被破壞得一個乾淨，除了大地主的莊院而外，簡直是找不出什麼別的東西來。

一方面，在這種農村被破壞，農民被剝奪的條件之下，挺而走險的，逼得流離的，無止萬千百數，使大家都只得流落在路旁，田邊，哭泣着，絕叫着，不忍離棄自己的血地，更不知到何處去求一餐一宿。他們是勢必至於成爲行乞，遊民或盜

竊，因而無限制地又熬受着鞭笞和監禁，或則拘於囚車上，甚則割去半個耳朵，或則踏上絞架去。

這些實際狀態對英國的文壇反映了些什麼呢？我們在和沙士比亞同時代而又較早的一位哲學家的發言裏獲得了一種的解答：在烏托邦裏決沒有空虛的藝術。許多不必要的空虛的藝術，徒然是爲着要奢華和淫樂才培養出來。所以在烏托邦裏，一切的人都委身於有用的藝術及職業。」

我們知道，他的呼籲是：

(1) 積極地需要有用的藝術；和

(2) 消極地排斥空虛的藝術。

這不也是『新的各種源泉』麼？不也是『新的經驗』麼？不也是『新的詩材』麼？不也是『新的藝術形式』麼？因此，我們說，『文藝復興』的精神正在席捲着這時代的英國。

文藝復興中的中心人物：在意大利，有但丁（1265——1321），貝特拉克（Petrarch, 1304——1375），薄卡秀（Boccaccio, 1313——1375），亞利義斯篤（Ariosto, 1474——1532），在繪畫和雕刻方面有拉飛爾（Raphael, 1483——1520）和文西（Da Vinci, 1452——1519）；在法國，有拉培萊（Rabelais, 1495——1553），龍沙（Ronsard, 1524——1585），有孟丹奴（Montaigne, 1533——1592）；在西班牙，有塞萬提斯（Cervantes, 1547——1616）；和卡爾特龍（Caldron, 1600——1681）；在葡萄牙，有卡摩（Camoes, 1524——1580）在英國，有喬叟（Chaucer, 1340——1400），摩耳（More, 1475——1535），薛特南（Sidney, 1554——1586），斯賓塞（Spenser, 1552——1599），馬羅（1554——1593），和莎士比亞（1564——1616）等。（這些人當另文介紹）

這是文藝史上的黃金時代的象徵。在前面，我們已經說過，文藝復興是勃興於中世的黑暗時代的，現在光芒萬丈的曙色却把牠洞穿而且透明了。這個工作，就是前面的一部分人擔負起來了的，尤其是十二世紀末葉出現着的第一人，和十六世紀

的最後一人。前者，是但丁；後者不消說是沙士比亞。其餘的一夥兒，說他們是但丁或沙士比亞的附庸可以，說牠們是小但丁或小沙士比亞亦沒有什麼不可以，總之，一般批評家說得不錯：

「但丁是文藝復興的朝敵，

沙士比亞是文藝復興的夕陽。」

他們的光銜貫穿了文藝復興的穹窿，照耀得煥然一新。

實際上說來，沙士比亞的功績比較前者還來得偉大，自然更不必論及其他的作家了。搬開他的文學作品的本質，單就數量上說，沙士比亞實是一位大量的生產者。文藝復興時代，試問有什麼人能超出四十部的作品沒有？有什麼人能獲得這樣多的專門研究者沒有？具體的回答，是這樣，但丁的傑作只是『新生』和『神曲』；薄卡秀只有『十日故事』（“Decameron”）；塞萬提斯也只有『唐吉訶德』等若干種。但是沙士比亞呢？除了在英國有伊茂生（Emerson）·陶五屯（Dowden）等論

究沙士比亞的劇劇，和德法日本各國都有關於他的專門研究者外，他的作品的數量也够一鳴驚人。好在這兒是介紹性質的文字，不妨列舉其主要的書目並著作年月如下：

- 1 『蒂脫斯·安特羅尼克斯』(1589——90)
- 2 『拉維斯·利巴斯·羅斯特』(1590)
- 3 『亨利六世』(上卷)(1590——93)
- 4 『誤會的喜劇』(1591)
- 5 『維羅訥的紳士』(1592——93)
- 6 『中夏夜之夢』(1590——94)
- 7 『羅米歐與朱麗葉特』(1591)
- 8 『亨利六世』(中下卷)(1591——96)
- 9 『李却特三世』(1593)

- 10 『李却特二世』(1594)
- 11 『約翰王』(1595)
- 12 『威尼市的商人』(1595)
- 13 『悍婦的馴服』(1597)
- 14 『亨利四世』(上下卷)(1597—98)
- 15 『溫佐亞的婦女』(1598)
- 16 『多事』(1593)
- 17 『亨利五世』(1599)
- 18 『如意』(1599)
- 19 『十二夜』(1600—01)
- 20 『一切圓滿』(1601—02)
- 21 『對策』(1600)

- 22 『特羅依拉斯和克利喜達』(1603——1607改)
- 23 『該撒大將』(1601)
- 24 『丹麥王子哈姆萊脫』(1602)
- 25 『奧塞羅』(1604)
- 26 『李爾王』(1605)
- 27 『馬克培斯』(1606)
- 28 『安多尼和克利奧巴特拉』(1607)
- 29 『克利奧利訥斯』(1608)
- 30 『雅典的鐵盂』(1607——8)
- 31 『貝列克利斯』(1608)
- 32 『辛培林』(1609)
- 33 『冬夜故事』(1610——11)

- 34 『貴親』(1612)
- 35 『亨利八世』(1612——13)
- 36 『暴風雨』(1610)
- △以上均戲曲
- 37 『維娜斯和亞多尼斯』(1592)
- 38 『呂克利斯』(1593——94)
- 39 『十四行詩集』(1595——1605)
- △以上三種詩

在這三四十種的寶藏中，沙士比亞是以什麼天大的手法表現了的呢？他能夠透視到人生的機密，同時能够忠於表現牠的真實。他深入於捉摸不到的微妙處，又能暗示出貫穿不盡的神秘性，就是以這樣的偉大無涯的魅力，描繪一般暴露了當時的

封建貴族階級，一切的王者，諸侯和廷臣，一切的智愚善惡。世人把他尊視爲『一切讀者的夫子』，『第二造物主』『世界文學史上第一大家』或『有千魂萬魄的詩人』，或許是因爲這個緣故罷。

沙士比亞的出身，在歷史的傳記中還找不出如何明確的記載。據謂他是以一五六四年四月十二日生於委爾特夏州，亞溫河畔，斯特拉脫福特村。家道貧賤，所學有限，殆無多大的學歷可言。

在一八八五年，正當青年時代，來到首都倫敦，得與某劇場發生關係，最初以俳優自任，其後才開始創作劇曲。在一五九二年刊行了他的處女作『維訥斯和亞多尼斯』，由於繼續不斷的刻苦的努力，復又於翌年出版了『呂克列斯』。這時候，他的聲名便洋溢於戲劇界，而煢炙於一般的文藝者的領域來了。晚年，他在故鄉勉力購置了一個園圃，終其天年，後竟死於五十二歲。身後的遺產可以說就是上面所

刊舉的劇曲和詩了。

其次，我們必然地要問：『沙士比亞的代表作品是什麼呢？』

他的劇曲差不多沒有一篇，甚至沒有一頁，不是他的代表作品。無論是歷史劇（如『該撒大將』，『安多尼和克利義貝特拉』或『亨利五世』等），無論是描寫人肉裁判的那本『威尼市的商人』，無論是詠歎戀愛的那本『羅米奧與朱麗葉特』，或者是幻想劇（如『暴風雨』，或『中夏夜之夢』等），或者是『十四行詩』式的『雙難體』，——這些都是可以拈來認爲代表作品的。

至於世人所熟知的四大悲劇，即『哈姆萊脫』，『我塞羅』，『李爾王』，和『馬克培斯』，更是代表的代表了。

現在，以我個人看來，我覺得現代人所需要的，所要欣賞的是現代人的情緒和感覺。因之，在這四大悲劇之中，比較地富於現代情緒和感覺的作品，首推『哈姆

萊特』了。(彷彿國內已有田漢譯本，可參閱。)

『哈姆萊特是一個在現代人想像中和感覺中的徹底的懷疑派。這個懷疑派，一直遺傳至今，在十九世紀末葉高爾基的『世間苦』(“Toska”)中，在屠格涅夫的『羅亭』(“Rodin”)中也有和牠類似的思想的殘餘傾向。所以我們稱哈姆萊特和唐吉訶德爲人間的二大典型：前者是所謂懷疑派，後者是所謂理想派。

關於這點，屠格涅夫曾有一個重要分析和比較的研究，不過因演講原稿過於冗長，在此不得不差強人意地摘述如下：

『唐吉訶德充滿着對理想的熱愛。他爲着理想，不惜忍受任何種的艱苦，甚至捐棄自己的生命，亦在所不顧。在他，只有把生命用在實現理想並發揚真理正義於世界，生命才有價值。他原是爲着弟兄，爲着克服人類的勁敵，惡魔和巨人(指壓迫階級)而存在於世界。

適得其反的，哈姆萊脫是怎樣的呢？他的性格是富於分析力，而又是自我主義

者，因而沒有信仰。他徹底只爲着自己而生活，他一方面雖是自我主義者，可是連他自己都不敢信任自己。

哈姆萊特懷疑一切的人物，所以他對自我也取着不寬容的態度。他的理性因爲過於明晰之故，就不能滿足於自己內部所發現的東西了。他自己感覺着自己的弱點，可是他的自我意識却又是一種力量。因此，『哈姆萊脫』的嘲諷，和『唐吉訶德』的情熱，恰恰是一個絕好的對照』。

在『哈姆萊脫』中出現的青年哈姆萊脫，在思想上是一種重要典型的懷疑派，這在前面已經說及，同時我們必須知這種懷疑派的淵源。最初是由於對着現實的一切事物，失去了穩健的興趣；對着目前的實際目的，也拋棄了追求的慾望，因而感覺到心靈的幻滅，這是最初的厭世觀念。其次，焦思一天天地深化，煩悶一天天地加濃，對着人世的變幻無常，更嗾使他走向最後的屍場，地獄和深淵，這就形成了極端的宿命觀念。在文藝上所見到的懷疑論，就是這個；在別的地方所說的『世間

苦』的思想，或『流浪者的哲學』，也就是這個。

哈姆萊脫本是快樂，活潑，而且勇敢的丹麥太子，偶因他父親的暴斃和母親的失節以及叔父的不德，無端地觸發了他很大的懷疑和憂鬱。這個主人公在人生中的煩悶的歷程，很顯然地孤標着一種懷疑派，宿命論者，厭世家的危險的傾向。

丹麥國的老王哈姆萊脫 (Hamlet)，死後不上二個月，未亡人的王后裘脫羅特 (Gertrude) 忽下嫁於其夫弟 (即先王哈姆萊脫之弟，太子哈姆萊脫之叔父) 克勞杜斯 (Claudius)。這件動人聽聞的新聞，在太子哈姆萊脫的心目中痛感到攸失尊嚴的苦悶。當然的，這位年青的太子，一方面，因乃父的棄養，和乃母的改嫁，本已愴愧交併；兼以叔父的外形和內質的卑陋而無價值，更是逼得他憂鬱日深。前此所有的一切愉悅，一切好書，一切娛樂，一切遊藝，再也不能接受下去了。他是倦於這個世界了，這世界在他看來，簡直是一個野草叢叢的廢墟；在這裏，什麼嫣紅姹紫的。

花。卉。都。已。經。枯。萎。而。死，賸。下。的。不。過。是。蘆。花。蘆。草。而。已。

在這位青年太子的心靈中，他認為最感苦痛和羞辱的，不是王位，不是冠冕，不是國土，不是嗣業，却是他的母親的忘情於先王，而下嫁於叔父。他祇覺得他母親和叔父的共床同事，才是低壓了他的精神並籠罩了他的迷雲。在他母親和叔父的婚日，或者有人會對牠稱榮，他却只覺得可哀可恥。他不聽母親和叔的勸導，還是身穿着一套深黑的喪服出入朝廷！

最使他感到猶疑不已的，是他父親的死因。據克勞杜斯說，是在御苑中被毒蛇所咬死，可是哈姆萊脫深深地懷疑着這條毒蛇就是克勞杜斯自身，而且毒蛇又已蜿蜒在王座上面。這種疑惑，一直在他的心頭植根而且橫生枝葉。

同時，一個謠諑風聞到漢姆萊脫的耳朵來了。據說守夜的衛兵近來在半夜常見先王的亡靈穿着全身的戎裝出現，而且接連着已有兩三夜。這時，他的知友霍萊西我，也目擊到這個奇妖的現象。

當夜哈姆萊脫中霍萊西莪和馬賽勒斯伴隨着同向城外的守望臺走去。亡靈果真是出現在他們的面前了。青年哈姆萊脫最初雖無膽氣，但一經證實他確是和生前不稍迥異，也就鼓勇發言起來：

『哈姆萊脫，我的王，我的父！……』

『你怎的離開了你的墳壙？……』

『你可是來觀光地球和月色麼？……』

『你可是要我給你安魂麼？……』

說罷，亡靈囑他再走遠一些，有話要和兒子對談，哈姆萊脫如命。到這時候，他覺得前此的一切懷疑，確是事實：原來他的先父在御苑中入睡之際，給其叔父克勞杜斯把一種毒禽艸的汁液注入耳內，因而混進血流，波及全身而死。

最重要的，亡靈有這樣的吩咐。他向哈姆萊脫說：

『你果真是有心腸的，那麼對於這樣的事件一定不可再容忍下去了，千萬不要』

讓丹麥王家的床榻，變成荒淫的舞臺。」最後的一個命令，是：

『你無論如何，在對着你殘酷的叔父進行復仇的中間，決不可對着你母親肆用暴力。』

亡靈在得到了哈姆萊脫的應諾後，便像尋常的幻影一般地消失了。

從這時起，哈姆萊脫誓志很堅決，甚至要把一切書籍中，觀察中所學得的東西，以及記憶所殘留着的影子都忘懷了。他只是牢牢地記着亡靈的囑托。他告訴他們——霍萊西莪和馬賽勒斯——絕對不要洩漏天機——亡靈出現的消息和牠的吩咐。萬種恐怖襲上了哈姆萊脫，他本已軟弱而且頹喪，他的心志更陷於不安而且不健全的狀態中了。可是爲使完成復仇的圖謀起見，特故意裝做一副真瘋的樣子，在這種裝瘋佯狂的掩飾之下，差不多真的變成瘋子了。王后他們都料想不到他的瘋狂是爲着亡靈的關係，僅僅以爲是失戀的關係。因爲在從前，他和丞相波洛紐斯的女兒莪飛利亞相愛得十分熱烈。而此時的憂鬱，却在無意中把她拋忘到九霄雲外了。

對莪飛利亞的柔情，和對克勞杜斯的敵愾，比較起來，畢竟是要爲父復仇的。他故意地向他的愛人莪飛利亞那裏發去了一封非常野性的熱情而且帶有十分狎暱的情書，表示對她還有一種深湛的情愫隱藏在心底。他告訴着她：

『你不妨懷疑到星星是火；

或者懷疑到太陽是在移轉；

或者更懷疑到真話會成謊語，

但永遠莫要懷疑我的情愛！』終於這樣一封熱烈狂妄的信轉到她的父親手裏，後來又由他傳入王后他們之手，他們似乎都很洞悉哈姆萊特的發瘋，是由於戀愛問題。可是，哈姆萊特的反乎常態之發生，決不像王后的猜測那樣簡單，但其結果也決不是一治可愈的那樣容易！

先王哈姆萊脫的亡靈，繼續不斷地襲上他的想像。先王的神聖的命令更使他有一種不達目的誓不安心的焦愁。一點鐘的延遲怠慢，在他認爲對自己就是加罪，對

亡靈又是負疚。可是要爲父復仇，倒也不是一件容易措手的事情，因爲：第一，王常有衛護在他的左右，所以使他無隙可乘；其次，他的母親是王的保護者，所以他掣肘而因循；第三，仇人是母親的情夫；最後，僅把活人殺死的這種行動，在本身上，已經够使人道的，溫良的哈姆萊脫視爲畏途了。總之，他的矛盾心理，適應着這種種的環境而層出不窮地發現起來。

正在他心緒非常遲疑而茫無適從的中間，一班伶人來到了宮廷上面。他這時決定要聘請伶人們表演一齣和他父親的被害同樣情節的戲劇，他以爲這一定會影響到他叔父精神上的不安以及面容上的變色；從此更可以證明亡靈的出現是否即是他父親的意志，或者先亡的被害是否即是他叔父所行使。

現在的這個劇本，是取材於維也尼公爵龔若果被其妻培普鐵斯泰及其近親所謀害的事實。公爵的近親呂西亞訥斯爲野心所蔽，曾在公爵的耳畔注以毒汁而致斃命在御苑內。

在演劇時，宮臣宮女都伴着王和后觀賞着，哈姆萊脫便近在王的左右，很靜心注目地察看着他的風色。劇後，頓即命令中止，在哈姆萊脫的一瞥之下，覺得非常痛快，彷彿是把啞謎猜破了時的心境一樣。

在這次演劇後，王對於哈姆萊脫很畏懼。他想藉口小王成瘋，把他遣往英國，並決定先召他到密室中和他的母親作一次私人的晤談。

這正是哈姆萊脫和他母親裘脫羅特開始猛烈的談話的時候了。裘脫羅特說哈姆萊脫冒犯了他的父親，哈姆萊脫却答辯着說他母親褻瀆了他的父親了。忽然之間，求援的呼聲從她的口角邊濺出，哈姆萊脫終於拔刀刺死了那隱在幕帷背後的波洛紐斯。在這個非常行動如疾風掣雷一般地發生過後，勸慰他母親努力自愛，並悔悟以往的一切。

血案的造成，使王又有所藉口了。哈姆萊脫被放逐了。王遣下了兩個侍者，準備把哈姆萊脫送到英國去，同時密令在他到了英國後把他殺死。不巧，哈姆萊脫竟

在輪次發覺了這個陰謀。暗中便把文書上的文字改成『殺死此二侍者』。況且舟行中途，突逢海盜侵襲。哈姆萊脫鼓勇而前，拔劍相向，在搏鬥之際，二侍者乘間逃往英國。後海盜察知哈姆萊脫是丹麥國的王子，於是逕自把他直送丹麥海岸。此日歸來，簡直是有故國不堪回首的恐怖之感。他的戀人莪飛利亞也已經變為真的瘋女子了。她的面容非常青蒼，行動非常狂亂。有一次，正當高聲歌唱的時候，她的胞兄拉爾蒂斯從法國歸來了。不一回，突又接到哈姆萊脫從海外寄來的信。於是國王暗自詭謀，實行『借刀殺人』的方策。利用拉爾蒂斯為父復仇的心理，採取角力的辦法，使他們互鬥，同時因欲使哈姆萊脫失手，設下了兩重的陷阱：一個是以毒酒來醫治哈姆萊脫的疲勞；另一個是拿毒質先塗在拉爾蒂斯的劍梢。這樣地，決鬥開始了！在旁的觀者有整個宮廷的臣僚。

最初，勝利是屬於哈姆萊脫方面，王就舉杯要他飲取，以祝他的成功，其時後為他拿過他酒杯來，自己吞了下去飲祝她的哈姆萊脫。

決鬥重又開始了。拉飛蒂斯仍然執着毒劍，接戰後，忽把武器交換了一下，加以迎頭痛擊，不遺餘力，因此兩敗俱傷的結果，陷於不可避免的形勢之中。正當這個時候，王后因毒發而命喪了。哈姆萊脫心痛之餘，忍不住把王沒命地當胸一戳而死。

殘喘曳曳的哈姆萊脫預感到自己的運命也快要臨頭了，便轉覷他的親信的友人霍萊西，並以最後的殘聲對他說明，請把他一生的故事告訴給全世界聽。霍萊西我原是對於哈姆萊脫的悲劇觀察得最深切，最透徹的，便接受了知友的遺言，而哈姆萊脫也就瞑目長逝了。

這是哈姆萊脫悲劇的終局。

歐洲社會思想史

黃新民編 實價四角

本書將歐洲社會思想分爲三時期：古代，中古與近世。注重客觀的敘述；不注重主觀的批評。作者採錄歐美有名學者的長處，編成此書，可說是一部很完全的思社會思想史。

太平天國革命運動

李一塵著 實價五角

太平天國是中國近代史上的一個重要的革命運動，但是一般的歷史家，都忽略了牠的重要性。本書用最準確的眼光分析牠的時代的背景，牠的爭鬥，見解正確，趣味濃厚，無論是否研究社會科學的人，皆值一讀。

(內容說明) 社會科學

國際通史

陳叔時譯 實價三角

這是一本綜合的國際史，看了，可以明白國際組織史的前前後後，及最新最近的國際組織狀況，也可通體明白。確切適當，不泛不偏，是本書敘論的特色。

世界各國政治組織

印刷中

看了本書的命名，便知道是每個人必須一讀的書。現在世界各國的政治組織，是了解以後世界大變化的必須知道的門徑。

——一六七——



A541 212 0008 5783B

文藝創作講座

第二卷

中華民國二十一年五月十月初版

每卷實售大洋壹元

版權所有 不准轉載翻印

編輯者	出版者	印刷者	發行者
-----	-----	-----	-----

光華書局編輯部	光華書局	光華書局	光華書局
---------	------	------	------

每卷實售一元

預定價六卷六元

總發行所

光華書局
上海四馬路

6534

