

文藝概論

錢歌川著

1930

上海中華書局印行

舊

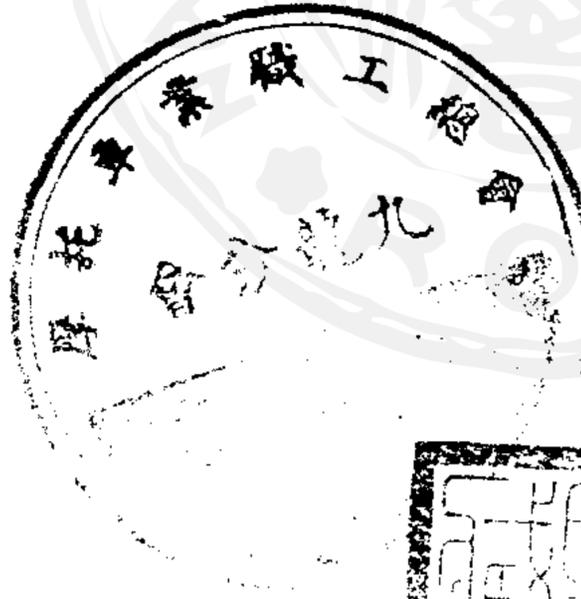
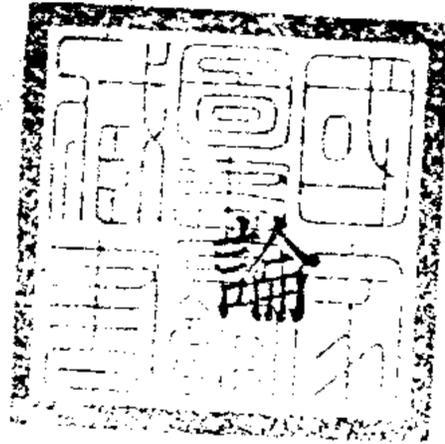


錢歌川編

文

藝

概



上海中華書局印行





# 序

在文藝概論這個廣汎的命題之下，所應說明的東西，決不是這樣一本小小的書，所能包含得盡的。認真編述起來，至少也得分成三四本書，才能寫出一個大概，然而我現在竟把牠縮成一本四萬多字的小書了。

原來，這是常識叢書之一，既稱為常識，自然不宜過於專門，粗枝大葉，說個梗概，只要讀者能由此得到一個文藝的輪廓，那就很可以了。

中國現在還沒有這樣汎論文學，美術，音樂的書，所以我這本不充實的東西，也就能挺身問世，有和讀者一見之榮了。

歌川識於滬上

一九三〇，三十。

國家圖書館



001708615



# 文藝概論

## 目次

第一章	藝術概論	頁數
第一節	藝術是什麼	一
第二節	藝術的特質	五
第三節	藝術的製作	一〇
第四節	藝術的分類	一六
第五節	藝術的起源	二二
第二章	文學概論	
第一節	文學是什麼	二八

第二節	文學的特質	三五
第三節	文學的效果	三九
第四節	文學的分類	四二
第五節	詩歌	四六
	1. 概說	四六
	2. 抒情詩	四八
	3. 敘事詩	五三
第六節	戲曲	五五
	1. 概說	五五
	2. 悲劇	五七
	3. 喜劇	五九

4. 悲喜劇	六〇
第七節 小說	六一
1. 概說	六一
2. 傳奇小說	六四
3. 長篇小說	六六
4. 短篇小說	六八
第八節 新興文學	七一
第三章 美術概論	
第一節 美術是什麼	七八
第二節 美術的特質及效果	八一
第三節 美術的分類	八四

第四節 繪畫……………八五

1. 概說……………八五

2. 觀念……………八六

3. 材料……………八九

4. 形式……………九二

第五節 彫刻……………九四

1. 概論……………九四

2. 觀念……………九六

3. 材料……………九八

4. 形式……………一〇〇

第四章 音樂概論

第一節	音樂是什麼	一〇四
第二節	音樂的特質	一〇六
第三節	音樂的效果	一〇九
第四節	音樂的形式	一一二
第五節	音樂的內容	一一三
第六節	音樂的分類	一一六
	1. 聲樂	一一六
	2. 器樂	一一九



# 文藝概論

錢歌川編

## 第一章 藝術概論

### 第一節 藝術是什麼

我們在研究文學，美術，音樂等科目之前，首先應該求得一個綜合的概念，那便是要元明白藝術這樣東西的大意。藝術是什麼呢？這正是我們現在要討論的一個問題。讓我就從這裏說起罷。

從希臘的亞里斯多特（Aristotle）以來，很早就通用的藝術的定義，就是「藝術是自然的模倣」。但是有人說藝術若單是自然的模倣，那一假一真，其中就有一個可以不必要的。所以他把這定義改爲「藝術是自然的改造」。然而藝術所要求的是美，自然却是美的，

現在把自然改造了，那已經不是自然，而成爲人造，所以也許就不能說是美的了。既然不美，那「自然的改造」也就不成其爲藝術了。這樣看來，這定義是不完全的。

萊辛 (Lessing) 說藝術並不是自然的模倣，却是以美爲理想而完成自然的東西。卽是說「藝術是自然的完成。」他的意思是說，自然之究竟和藝術之目的，都是美的，把自然所未達到的地方，加以人力使其完成，那就是藝術。因此藝術的目的，所有的美之表現，也就隨之而達到了。這樣說來，藝術不過是自然的一個無聊的修補者。那藝術的目的，就在補充自  
然的不足，這未免太鄙視藝術了。所以席勒 (Schiller) 說，藝術是理性與感情的調和。卽是精神與自然的一致，道德與感情的合一。他的意思是說藝術的內容是理性，是道德，是自由，這些理性，道德，自由，若穿上一件感情的具體的衣裳而現出來的時候，那便是藝術了。所以藝術這樣東西，就是感情原有的理性，感情原有的道德，及物質原有的精神。然而把藝術翻轉來，說牠就是道德，這似乎不可以。譬如說建築的基礎，就是理性，就是道德，就是自由，這我

們却不敢佩服了。

於是雪林(Schelling)說：「藝術是在有限的材料（即指自然）之中，宿藏着無限的精神的東西。」嚇格兒(Hegel)說：「藝術是絕對的精神，由直觀方面所表現出來的東西。」叔本華(Schopenhauer)却把藝術當作使我們忘却現世苦的一時的解脫劑彷彿把藝術看作一種麻醉物了。其他說藝術是人生的理想之聲，憧憬的呼號，精神的解放等的人，還非常的多，可以說是意見紛歧，莫衷一是。

那些文學界的寫實主義者以及自然主義者，和美術界的印象主義者，却以為真正的藝術，不外乎是把自然及事實，應有盡有地寫出來就是了。然而時代變遷，不久那如實寫出來的東西早已不成其為藝術，而一毫不爽地如實描寫的事，也就不可能了。直到俄國的大文豪托爾斯泰(Tolstoy)前後費了十五年的考慮，讀破萬卷前人的書，才寫成了一部比較完全的藝術論。他的意見是說藝術是一個人要向別人傳達他自己經驗過的感情，再把那

個從內心喚起，而用一定的有形的記號表現出來的時候，才發生的。這個定義也很支配了一個時期。直到最近，俄國有所謂普羅列塔利亞藝術勃興，一切都以社會為前提。於是布哈林(Boukharine)說：「藝術是情感的具體底社會化，牠底任務就是看怎樣纔能使別人社會化。」蒲勒哈諾夫(Plekhanov)又說藝術就是社會的現象。他把托爾斯泰的定義改為：「藝術是一個人在他周圍的現實影響之下，把他自己所經驗過的感情與思想，再從內部喚起，而給以一定的形象表現出來的時候，才發生的。」這可以說是最新的藝術定義了。他把藝術當作其餘的一切社會現象一樣，從唯物史觀的見地而來觀察。因為藝術已經有了許多通行的定義在先，我們再來從新觀察的時候，就不可不把我們現在的見地弄個明白。我們的時代不同，我們的環境不同，在人類發展的歷史上，藝術的任務，是很重大的。藝術不受一切東西的拘束，沒有自由的地方，沒有藝術。人心的活動，是隨物質上必然的法則而轉移的。物質上必然的法則，就是精神活動的法則。自由是以必然為前提的，必然的一切都向

自由而轉化。

上面把藝術是什麼這個問題，略略解釋了。現在再說到藝術內容的特質上去。

## 第二節 藝術的特質

來檢閱藝術的特質，最初就不可不調查藝術的要素。構成藝術的要素，大體可分爲六種，茲順序說明如下：

第一：材料 藝術既有客觀的存在，就有材料的必要，這是不待言的，然在普通所謂材料之中，也有兩種。即是用爲小說等的材料，普通所謂模型或模特兒，藝術家用爲製作的憑據的。這模特兒有有形的與無形的兩種，繪畫和彫刻的模型，差不多都是有形的；音樂的模型，差不多都是無形的。戲曲和小說的模型，則兼此二者而有之，可是無論你有了怎樣的一個模型來做材料，若是你缺乏表現的能力，還是不能成爲藝術的。

藝術的表現，是依賴一切的物質。雖然有種藝術，有牠特有的物質來做材料，但普通所

謂藝術直接的要素，還是那些鳥獸，草木，文字，顏色，音樂等等或物質的東西。我們可以說，同為材料，模型是間接的，物質是直接的。不過我們又可以說，一切的材料都是自然的。換句話說，藝術的表現手段，從自然這一方面觀察出來的東西，就是材料。

第二：理想化 藝術之所以異於普通的工藝和手藝的地方，就因為牠能夠理想化，所謂理想化，是藝術家依從自己美的理想，而把自然變化的一種作用。所以這個古來又叫做美化或醇化。理想化的標準，不消說，就是美的理想。在一個藝術作品上美的理想的標準，就是依照藝術家的個人的嗜好以及美的判斷而定的，所以一個藝術家的美的理想，若是低下的時候，那他所產生的藝術，不消說，也是同樣低下的。而且無論他有怎樣高貴的美的理想，若是沒有活潑的手腕和技巧，也是不能產生出優美的藝術品來的。理想化也有兩種，一是積極的理想化，是用為增加美的；一是消極的理想化，則是用來剷除醜的。

理想化的原動力，就非向我們的想像之中去求不可。材料之選擇，專靠我們觀察的能

力，總以忠實，精密地來觀察自然，看那樣的材料能適合藝術家自身理想的表現而決定。藝術家的想像力奔放不羈，決不爲自然所拘束，而能隨心所欲地優遊於美麗的理想之鄉。把人間的美運用到藝術之上，他的想像早已成爲理想化的全部了。至於由觀察的能力而精確地攝取自然，把人間的事物描寫出來，而就稱爲創作家，似乎有點不妥。若是把藝術家看做創作家的時候，那一定還要有點不同的要素，以及必須的條件才行。藝術家之所以能成爲創作家的，就是因爲他在想像的能力上，能够把自然理想化呢！

第三：製作 說自然是神的創造，那藝術便是人的製作了。藝術都是製作出來的，所謂製作，是揀選材料來做東西，或是把材料放在腦中使牠消化一次，再做出一個東西來。這還是狹義的製作，二者都還沒有完全脫離模倣狀態，還依舊在自然的領域中彷徨着。至於說到廣義的製作，就是在這狹義的製作之外，還另含有一點創作的工夫。創作是無中生有，超乎自然，而在模倣以上。藝術的創作，即在藝術家的個性上，此外無他。藝術的真義，若在其第

二自然上，那對於藝術家的獨創的性格之有無，就成爲根本的問題了。

藝術就是第二自然。宇宙間所有的東西，沒有不是自然的，藝術也不外是一種自然。太陽底下沒有新奇的東西，隨你什麼創作，你不能說是宇宙間從沒有的。不自然的東西，都是不完全的。非自然的藝術，就不是藝術。

第四：主題 藝術是要有主題而後成立的。那不消說，就是以美爲主題。與善無關的道德，與真無涉的哲學，是沒有的，同樣，不以美的主題爲基本的藝術，也是沒有的。然而藝術在美以外，就不能有別的東西嗎？這也不能就是這樣一口抹殺。只要與主題的美不相衝突，沒有矛盾，那在美以外，如真如善，還是可以嵌到藝術之中去的。而且爲要表彰主題的美，有時連非美及醜惡都不妨加進去呢。不過主題一定要是美，其餘的東西，只可作爲陪襯罷了。

第五：目的 藝術的目的到底在那裏呢？那些爲藝術的藝術（art for art）的唱導者，就說，美的自身就是目的，此外並沒有什麼別的目的。所以以美爲主題的藝術，也就是以美

自身爲目的。給以美感就是藝術爲目的。此外如必要或實用，是對於藝術毫無關係的。所謂唯美派的人，就是這樣主張的。

然而那些主張爲人生的藝術 (art for life) 的人道主義者，以及其他的功利主義者們，就在藝術的目的上，把教訓和美共舉，甚至還有一些人硬說藝術的價值，就看其教訓的効果如何。這種教訓派之中，也有種種。就中代表的有：倫理的教訓派，宗教的教訓派，科學的教訓派以及實用的教訓派等等。此處似乎沒有一一說明的必要。此外還有說藝術的目的，就在人生的再現，或經過感情把人導入最高意識，或給與美的快感，種種的說法。這也是和藝術的定義一樣，各有各的主張。我現在綜合各家的意見，做成了一個圓滿的答案如下：

「藝術的目的，主觀方面是在滿足創造的欲望，客觀方面就在人生的美的表現。」

第六 永續性 美是有永遠性的，這不待詩人濟芝 (Keats) 說，我們早就明白了。藝術既是以美爲主題，不消說，藝術也是有永續性的了。所謂永續性，換句話說，即是不變化性。藝

術的價值爲什麼永遠不變化呢？那就是因爲牠的製作是根據自然的，以普通的感情之美爲主題而產生出來的原故。普遍性與個性相對立而加以美爲中心，於是乎形成了藝術的主要的骨幹。

### 第二節 藝術的製作

一切的藝術都是製作出來的東西。製作却有牠的徑路和過程。這種過程，在一切的藝術上都略略相同。

第一：模倣 模倣是藝術製作的一條徑路。造出一種類似自然的東西。原來是一般人類的本能。有人說這模倣本能，正是藝術之由來。上一段已經說過，藝術的本領就在創作第二自然。所以把自然作爲創作的標準，也是當然的。爲要製作類似自然的東西，則以模倣自然，爲最好的捷徑。若專門模倣自然，實未能盡藝術的能事。這當然不待我在此贅說了。

第二：選擇 由模倣再進一步就發生了選擇的問題，選擇是有了兩個以上的東西，要

來比較一下，擇其善者而從之的意思。在藝術的製作上，主要是判別美醜捨醜而取美就對了。所以選擇的本質，就在比較上；比較又要由智的判斷力，才能期於正確。爲什麼有選擇的必要呢？那就是因爲自然差不多近於完美的，美的標準以下的要素也就不少，所以我們在那裏有發生美的理想的餘地若是自然完全就是美的話，那藝術就可以不必要了。所以從自然之中選拔美的精彩，使牠單純化，使牠擴大起來，這是不可少的。

第三：分析 分析是把一個東西，分成幾種要素。選擇是判別美醜，捨醜取美。然當時那被摒棄的東西，以及被採取的東西，同是自然的一部份，所以被選擇的東西，也不過是自然自身而已。不過我們的美的理想，是要求更精緻而優美的。在選擇上，大體認爲美的而採取了的東西，這種既成物卽是自然，更要把牠的要素分解出來，去掉一切的醜要素，而專蒐集必要的美要素。用個淺近的譬喻說，選擇是採礦，分析便是冶金了。

第四：綜合 分析不問是在什麼場合，總不外是一種綜合的手段，而不是目的。大概已

經選出來的美的東西，更加以分析而把美分子拔萃了出來之後，就不可不把這種斷片的美，在牠自身并不成其爲美的美分子，從新綜合起來，使牠成爲個完全的玲瓏的美，斷片的美的分子，不待言，雖是由選擇所採出的美點，却是沒有什麼統一的。不統一是不能成其爲美，所以承乏來統一這種斷片美的，便是現在所說的綜合了。

第五：理想化。雖然經過了以上的各種徑路，自然，在牠的本質上，是毫沒有變化的。不過經過了種種的練選和醇化罷了。但是如剛纔在藝術的特質上說過了一樣，藝術的真諦，就在創作這回事，自然無論牠怎樣美，我們決不能夠就是那樣滿足牠，我們却要創造第二自然。於是當然就發生理想化的問題了。不過理想化，若超過一定的程度的時候，就有流爲浪漫主義末流的作品那樣荒唐無稽的危險。若是不足的時候，又有陷於自然主義派作品的那種流弊。要使理想化洽到好處，却是一件很不容易的事。浪漫主義的初期的，以及新浪漫主義的作品，才能粗得其似。

**第六：着想** 所謂着想是藝術家把他那種藝術的情調 (Mood) 把握起來，也並不一定要有一種觀念 (Idea) 的具體的意味。因為想寫而寫不出來的那種心情，有時也就可以變成能夠寫出的一種心情去呢。有時想寫點什麼東西，而找不出一定的題材來，這種時候也常常有的。不過只要有了一種着想，那以後的構想及其他的東西，是比較很容易產生的。

**第七：感興** 著想經過構想，更成為具體的時候，藝術家就會進到一種不計工拙，非寫出不可的心理的狀態上去。即是有一種感興湧將出來，製作的欲望一生，感情的興奮便達到極點了。藝術家有了這種感興，就要揮毫走筆，把他心理的理想，描寫出來而後已。

**第八：表現** 已經有了着想及構想的時候，藝術家的心中，早已有了一個藝術作品了。以後所剩的工作，就是看如何才能將牠表現出來，到這時若沒有感興來鼓勵他的時候，也許他的腹稿就永遠不能表現出來了。把內的作品使牠成為外的作品的唯一手段，便是這

裏所說到的表現了。把內的作品表現出來的媒介物，由作者不同而各異，譬如畫家是用顏色，彫刻家是用木石，音樂家是利用音波，文學家是採用文字，各種藝術家有各種獨特的表現。這時候那感興是持續到表現的最後為止。

第九推敲 推敲是作家對於他那着想和構想以及表現，覺得不完全的時候，而加以修改的意思，務必使他那布置結構，一再地修正，使其滿足而後已。推敲也有兩種，一種是內的作品推敲，一種是外的作品的推敲，何嚴何輕，就看那作家的性情和癖好而定。譬如托斯陀耳夫斯基 *Dostoyevsky* 就愛橫陳在他寢台之上，長日耽在他的內的作品推敲，到了表現的時候，就同口授一樣，請人速記就行了。托爾斯泰就專重外的作品的推敲，印刷所已經校正過的稿子，有時完全不要，又從新做過的時候都很不少。聽說他那部大著『戰爭與和平』 (*War and Peace*) 他的夫人都替他寫過七次之多呢。不過內的作品推敲一切藝術都是可能的；外的作品的推敲，就有些藝術做不到呀。譬如建築，在設計製圖的時

候，隨你怎樣推敲都可以，一到了構成了房屋的時候，就不讓再事改變了。

第十：技巧 把構想，表現及推敲三者合起來，就叫做技巧。技巧，一言以蔽之曰，就是完全地表現他的着想。然而同一技巧之名，也就單只叫做手藝或技術的。不過那種意味的技巧，他的價值，就在他的着想完全在表現的手段那一點上，至於那為技巧的技巧，或為目的技巧，在上面這個場合中，是沒有什麼關係的。

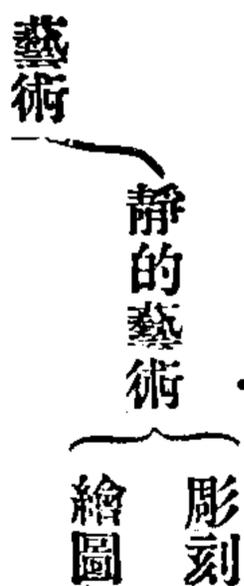
以上的徑路，雖非藝術的製作上必經的順序，不過在藝術製作的性質上，大凡如是。所以到了以上徑路的最後，就應該產生藝術的作品出來，並且應該是很完成的東西。那原來是由藝術家所創作的第二自然，其製作者的藝術家自身也難左右其價值。那是得了藝術家的精靈，而賦有獨立的生命。所以那作品產生以後，對於世間的非難和讚美，牠可以自己回答，毋庸製作者代牠辯護或感謝的。若是那製作者一定要出來代牠說話，那不僅是無意義而且是不謙遜。作品及作家的關係，比人間母子的關係，還要嚴格。為什麼呢？因為人子有

幼稚的時候，有愚鈍的時候，不到覆棺不能論定，而藝術品則不然，生來就是完美的，產生以後不必再受他的母親的提携和教養呢。

#### 第四節 藝術的分類

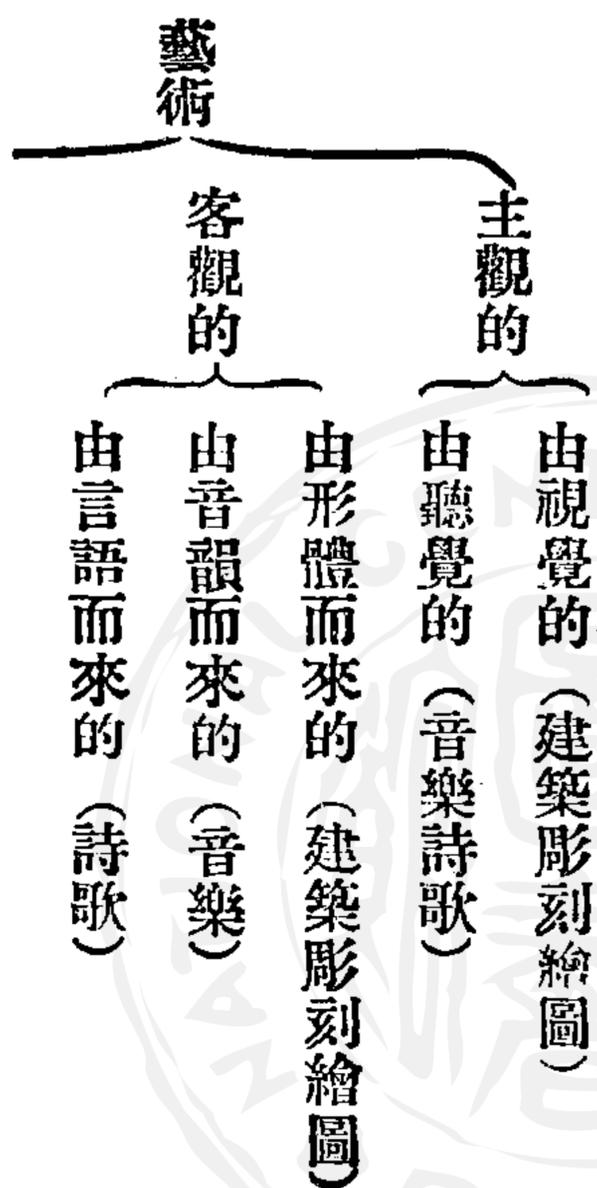
所謂藝術是一個總括的名稱，仔細研究起來就應該分出許多種類。原來，藝術並不是從最初就有個什麼範圍的，這却是後來人們把這幾項類似的科目，隨意地總括起來，統而言之曰藝術。所以分類各有不同，內容越發達，分類隨之也就越繁難了。

藝術的最古的分類，要算從柏拉圖（Plato）起。那是極其簡直，然在當時已充分地够用了。連亞里斯多特也沒有敢於把牠修正，那只有二綱四目，分類的基礎全放在運動之上，也可以說是依照空間的和時間的二種區別而分的，現在把牠表解於下：





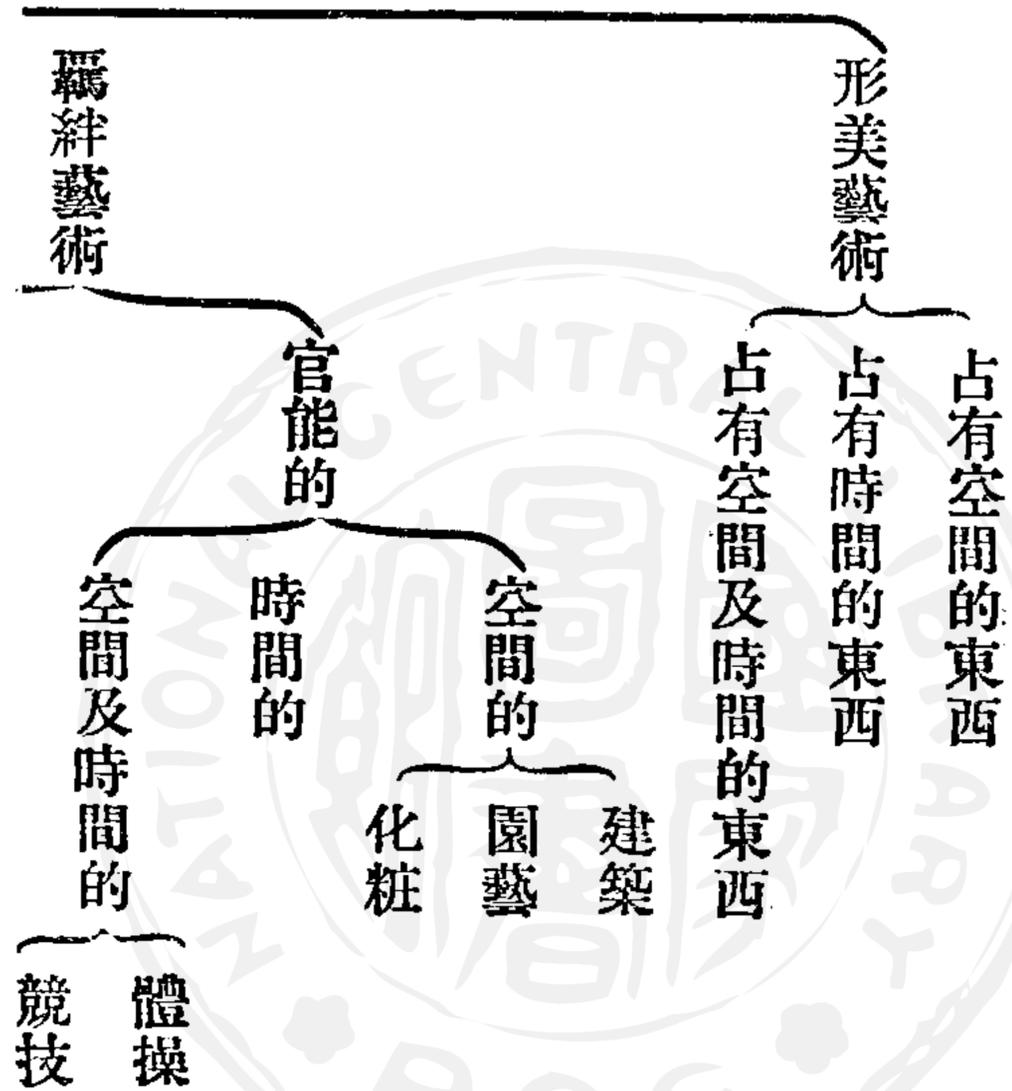
赫格爾又說，一切的艺术可以從三方面來說明，即是第一從主觀的方面，也就是從干與藝術賞鑑的官能的方面；第二是從藝術表現上的材料而分類；第三却是由那時代的理想而分類。這第三類即是由歷史的眼光，隨着他的時代的理想而分類的。用表寫出來，即是：



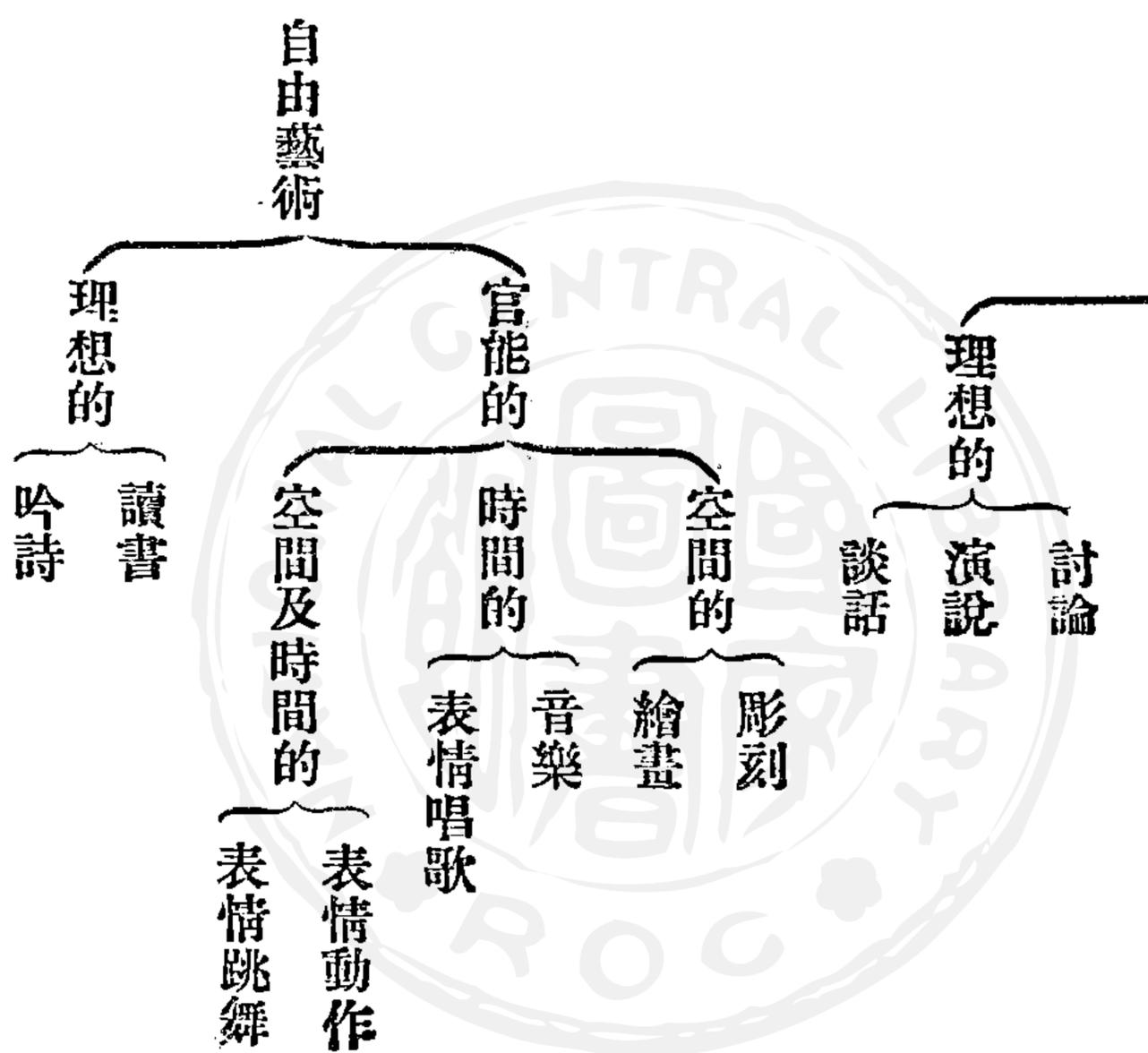


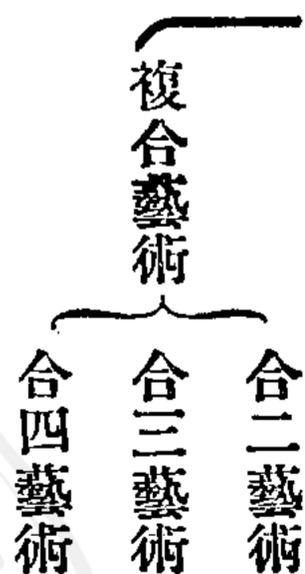
不過在這場合的詩歌，原非我們今日普通所說的詩歌，可以說是等於今日一般的文藝，連演劇都包含在內的。赫格爾的意思是說，詩歌具有普遍的表現的特權，其中包含一切其他的藝術。譬如敘事詩裏就包含了造形藝術（建築，彫刻，繪圖）；抒情詩歌裏就有音樂；劇中就有以上的二者。然而詩歌是在理想方面為優，而在官能方面就不免要拙劣一點。赫格爾的意思，他覺得越沒有受材料或表現之媒介物的支配，那藝術就越高尚。這樣看來，所謂廣汎的美術，即建築，彫刻，繪畫，是以木石顏色等為媒介而行其機能，音樂則由音波，文藝（詩歌）則由文字，各行各的機能，比較起來美術算是最低程度的藝術，詩歌與音樂在伯仲之間不過在普通的表現這一點上是不能比較的，所以文藝要算最高的藝術了。

其次哈爾特曼(Hartmann)頗做出了一個精細的藝術的分類。他最初把藝術分爲四大綱，各綱之下成各小項目；這雖有過繁之嫌，然研究上說起來，却是最正確的分類。



藝術





這個分類，精細固然精細了。不過是從赫格爾所謂客觀方面而分類的，對於主觀的及歷史的方面，却完全無視了。歷史的方面是隨着文化的進展而轉移，今日的分類也許明日就不能通用，故一時除外也未嘗不可。不過他把主觀的分類都忘却了，這却有點不妥呢。固然，全由客觀的分類，雖也可以決定一切藝術的種類及其位置，不過主觀的分類及歷史的分類，還是存在的，這一點我們也應該知道罷。

總而言之，無論那一種分類，決沒有絕對不可更移的。藝術是進化的，因之他的分類，也就有時變化。分類畢竟不過是一種研究的手段，決不是目的。牠是在藝術的研究上，為便利起見，把這種研究的對象，精密地分類出來，而辨別其異同，以便把各種藝術的面目，容易地

傳示出來。嚴格地說一句，這不過是一個比較完全的目錄而已。

### 第五節 藝術的起源

以上關於藝術的各方面，已經說了許多，惟對於牠的起源，還沒有語及一辭，不免有忘本之譏。藝術不是新興的科學，溯及牠的原始，自然難得一個定論，古來學者之間，各有各的說法，茲簡單介紹如下：

綜合各家的學說，大約可分為兩派，一是從心理學方面，一是從藝術發生上實際的方面。所謂從心理學的方面，即是研究藝術衝動的本能；至於所謂藝術發生上實際的方面，即是將現存的野蠻民族裏所有的藝術的形式，去求一種歸納的研究。

心理說的藝術衝動的一說，內部又分數種，有的說藝術衝動是一種遊戲的本能，所以有遊戲本能說。有的說這是由於模倣本能的，所以又有模倣本能說。又有的說，這是由於受了一種快感，就想去吸引牠的一種本能，即所謂吸引本能說。此外還有一種自己表現本能

說，就是想藉一種藝術來現自己的懷抱；在這四種之中，主張遊戲本能說的人最多。現在逐條解釋如下：

從德國的康德 (Kant) 席勒 (Schiller) 直到英國近代的碩儒斯賓塞 (H. Spencer) 諸人，都是主張遊戲本能說的。席勒和斯賓塞的說明的樣式，雖然多少有點不同，不過他們的基調，都是說藝術發生的動機，全在遊戲的本能上，這種遊戲的本能，不過是精力的過剩 (Surplus of energy) 的一變形罷了。孔子所謂行有餘力，則以學文，也就是這個意思。所以這一說，當然就歸結到藝術是與實際生活，以及我們實際生活之功利的目的，是毫無關係的。這樣說來，藝術未免太無意義了。正同中國人從前做小說一樣（除了一部分有所寄托的小說之外）是毫無目的的，完全是遊戲三昧，興高執筆。作者既不將牠作為正經的事做，讀者也只當做茶餘酒後的消遣品罷了。一部分的事實雖然如是，藝術還是有牠存在的崇高的價值。他的發達仍然是科學的，決不是純遊戲而無意義的。這個說法的不妥當之處，在

近代美學的分野上，已經說得很透澈了。如法國的美學家吉約（Guyau）和美國的美學家桑塔耶拉（Sant-Yana）等，就說遊戲決不是實生活所不要的。所謂生活的過剩，對於生活毋寧是最必要的一件東西。還有一派是根據心理的事實，說藝術確是遊戲以上的一件東西。這派有力的主張者，即英國的學者馬雪爾（Marshal）及芬蘭大學的美國教授嚇恩等人。嚇恩（Hibb）所著的藝術的起源（Origins of art）上面有這樣的一段：

「藝術是遊戲以上的一件東西。遊戲的目的，在活力的過剩還未用盡的時候，或是當那遊戲的本能還未發揮的時候，早已達到了。雖然藝術的機能，並不單限於製作時的動作，不過藝術正當的意義，無論在怎樣的表現或形式上，終歸是要製出一件東西來的。那件東西一直到牠的形式失掉了，還是依然存在。譬如跳舞，音樂，和演技一類的藝術，是剛剛創造出來，隨即就破壞了，這是顯而易見的事實。不過牠的效果，在那跳舞者所創作的旋律之中，以及在觀客的記憶之中，是永遠存在的。可是在所謂遊戲衝動的本質上，其衝動所惹起的

心理的狀態，以至感情的狀態等，和存在一樣可以紀載出來的東西，差不多沒有。所以把那藝術品的特色，即美的旋律等的藝術的性質，來解釋為這種遊戲衝動的結果，那是何等的不妥呀。」

這話說得很有理由，其他如馬雪爾的非難，也是在同一的立場上發的。

在藝術的衝動內，除遊戲本能一說之外，如上所說的還有所謂模倣本能，吸引本能，和自己表現本能的之說，其中模倣本能說，乃是說我們生來就有模倣的本能，這種本能即為產生藝術的原動力。這一說倡自希臘的亞里斯多特，在遊戲本能之說，還未發生以前，此說就一直為歐洲美學界所重視了。

吸引本能說即是說人可以由快感引起衝動，因而產生藝術。譬如聽了好聽的音樂，看了好看的美人，都使我們發生快感，而有一種藝術的衝動。進化論的作者達爾文 (Darwin) 一派的學者，就是主張這一說的。

自己表現本能，即是人類想表現自己的本能，也是一種藝術的動機，有一部分的心理學家很主張這一說。中國古書上所謂「詩言志」自然也是這種意思。

總之，藝術的起源單用心理學的說明，到底不能使我們滿足，同時我們要加以實際的研究，才可以使我們得到圓滿的解決。

所謂藝術發生上實際的研究，乃是研究發源的事實上的問題，隨着最近人類學、人種誌以及社會進化的研究等的發達，而新興的一種研究的方法。上面說過的嚇恩氏的「藝術的起源」以及德國格洛塞 (Grosse) 的「藝術的起源」 (anfänge der Kunst) 等書，就是這種研究法的代表作。

這派的主張是說，藝術是由最實際的目的，而發生的東西。決不是如上所說，藝術的衝動，完全根據於心理學的方面。所以嚇恩說：

「當我們仔細研究原始人的裝飾品時，我們就可以看出，在我們現在以為單做裝飾

品用的東西，其實從前那民族都是用爲極實際的。舉個極端的例，如武器家具上的彫刻，繪畫，以及編物的花樣等等，我們大都以爲是純粹的裝飾作用，其實不然，牠們都含有一種宗教的象徵或物主的符號等的實際的意義。所以隨着原始人的裝飾系統研究的進步，這種假定的說明，也就一天天地證實了。」

嚇恩又說：

「這不僅是裝飾品爲然，就是研究原始的文學，戲曲等，在這一點上也可以得到同一的結論。我們且看原始的野蠻人的戲曲，跳舞，也莫如是。雖然牠們除藝術的目的以外，好似毫無其他的目的一樣。例如北美，印度人，黑奴的跳舞等，其實并非單爲藝術的生產，而且他們由此可以練習日常狩獵的射擊。那跳舞的動作，便是他們所狩獵的鳥獸的動作。所以他們的跳舞，也就含有一種實際的意味。由此可以概見原始人所有的一切藝術，沒有一種不是爲實際用的。」

以上嚇恩所說是關於藝術起源的最近之美學的見解，在考察藝術與人生的關係上，給了一個很重要的暗示。藝術的起源與實生活，確有很密切的關係，依上說看來，似乎沒有可疑的餘地了。

## 第二章 文學概論

### 第一節 文學是什麼

文學這個名辭，關於愛好的文藝人固不待言，就是普通的人，在日常的談話裏，都莫不時時說到。但我們說的時候，多是不求甚解的，若是有人突然來問我們這名詞的定義，我們也許就要瞠目不知所對。敏捷的人也許可以答道：「文學是用言語為媒介而製作出來的藝術。但是藝術兩字，又有涵渾，使人費解。並且用言語為媒介，製作出來的東西，多半不是文學，譬如歷史，哲學，自然科學之類，都莫不是用言語為媒介，而製作出來的。且言語寫在紙上，即是文字。用文字而製出的藝術，也許多屬於美術去了。如我國的書法，自然不能說是文學。」

呢。就作品而論，如烹調術，旅行指南，這一種的書，誰也知道不是文字，若說到詩經，楚辭，失樂園，浮士德那些作品來，一定大家都無異議地承認是文學了。由這兩個極端混淆起來，我們不免就有點迷亂了。這早晚，似是而非，問題就發生起來，我們也就有研究文學的定義的必要了。

我國所謂文學，即是文章，著述的通稱，有時候也可以單說一個「文」字，來和「武」對稱。易經上說：「物相雜，故曰文。」說文解釋說：「文錯畫也，又𠂔𠂔也。𠂔𠂔彰也。」有些人說，文理，文字，文辭都叫做「文」。要描寫他的華美，就應該說「𠂔」，然雜畫相雜，早已具有華美的意思，說他是文已經可以了。𠂔乃是繁滋的話，所以後來就沒有再用此字了。

釋名上說，文者會集衆彩，以成錦繡；會集衆字以成辭義，如文繡然也，彩繡之美，是文本意。屬辭美同彩繡，亦命曰文。蓋人之表志，始用言語，繼有文辭。所以孔子說：「言以足志，文以足言；言之無文，行之不遠。」

這都是說：文學的要素就是美，倒與西洋一種唯美派的文學家的意見，不謀而合了。

關於這個名詞，我們還有幾個解釋，現在逐條說明出來：

(1) 學問之義——從學文一個動詞轉而成爲文學一個名詞。孔子教學生，行有餘力，則以學文，所以孔門的四科十哲內面，有專攻文學的子游，子夏。因爲他們兩人是以學問專長，所以做了這科的代表。然而揚雄在君子法言上說：「子游，子夏，得其書矣。」他簡直說文學就是詩書了。

(2) 詩書之義——論語上說：「夫子循循然善誘人，博我以文，約我以禮。」墨子公孟篇上說：「孔子博於詩書，察於禮樂。」可見說博文，就是說博於詩書的意思。所以荀子說：「子貢，子路，故鄙人也。被文學，服禮義，爲天下列士。」又說：「安特將學雜誌，順詩書而已耳。則末世窮年，不免爲陋儒而已。將原先王，本仁義，則祀，正經緯，蹊徑也。」前者把文學，禮義兩個名詞對舉，後者又把詩書，禮義兩個名詞對舉，可見文學一辭，和說詩書是沒有分別的。

(3) 學者之義——韓非子問辨篇：「主有令而民以文學非之，人主顧漸其法令，而尊學者之智行，此世之所以多文學也。」可見文學一辭，又可轉為學者的意義了。

(4) 官吏之義——史記本傳索隱上有說到秦之蒙恬嘗書獄法，遂做了獄官文學。漢令上有通一藝以上（詩，書，禮，樂，易，春秋，為六藝）就可補為文學掌故，郡國舉賢良文學。到魏晉以下，都置有文學官吏，因為有了這樣的學者，所以才設這樣的官。這種意思也是轉變而成的。

從前中國所謂「文」，必以道為本，而不太注意詞的方面，到宋以後，這種風習更厲害起來，所以周元公說：「文所以載道也。」又說：「文辭藝也，道德實也，不知務道德而第以文辭為能者，藝焉而已。」這簡直失了文學的本來面目了。

英文的 *Literature* 一字，普通有學問學識，書籍文庫，文學詩文的三個解釋。此字是從拉丁語轉來的，當時羅馬的學者用這字，是包含了文法，文字，和學問的三個意思。

文學和文獻的發達，有相因而至之勢，無論東西各國都是這樣，最初只有一種紀載，以後科學勃興，於是有許多專門著作出來，漸漸名目繁多，就不得不分門別類。於是那種無所專屬的，為一般人所欣賞而最富於感情的東西，就自己劃出分野來，而和別的科學分離，這便是我們今日的文學了。

現在再把歐洲諸名家對於文學所下的定義，簡單地介紹於此：

美國有名的辭書學者渥斯特 (Worcester) 說：「文學是被保存在文字上的學問知識，及想像的結果。」英國的文學史家蒲洛克 (Brooke) 說：「文學是聰名男女感情的記錄，用來給讀者以快感的。」法國的批評家維勒 (Vinet) 說：「文學是包含着我們使自已再現於別人的一切的著作。」又近代英國的第一流的批評家亞諾德 (Arnold) 很沉的說：「文學是一個偉大的文字，他的意義可以說是用文字寫的，以及印成書的一切的東西。」如亞諾德所說的，當然不是指純粹的文學而言，但是我們由此，就可以知道文學一語，甚至

在近代的學者之間，都是何等曖昧的一個名詞喲！

「比較文學」(Comparative Literature)的作者波士勒特(Posnett)所下的文學的定義，比較精密而妥當，他說：

「文學是包含一種作品無論散文也好，文詞也好，與其說是反省，不如說是想像的結果，牠的目的與其說是在教訓或實際的效果上，不如說是在國民中得到最多數的快樂上，並且牠排斥特殊的知識，而要求普遍的。」

十九世紀的初頭，英國的文人狄昆西(De Quincey)他說最初就有知識的文學，其次才有力的文學，前者的職能最教，後者的職能是動。所謂知識的文學，不消說，決不是文學，而是科學及其他學問。所謂力的文學，才確是指文學而言。前者是記述從來所有的，或當然應有的東西。後者是表現從來未有的，或是也許可以有的東西。他的主張，與波士勒特的意見大致相同。

美國的賓士頓大學英文學教授洪特 (Hunt) 在他著的「文學之原理及問題」之中，整理了以上諸說，得了一個定義，所以在文學的概念上，比波士勒特的定義，更加一層精確了。他說：

「文學是經過想像，感情及趣味，而用文字表現出來的思想，並且他是用非專門的形式，一般人容易了解，而惹起興味的。」

洪特在波士勒特所說的「想像」之上，又加了一個「感情」，這是再中肯沒有的了。我最主張感情的文學。有人要問我文學的最簡單的定義是怎樣的時候，我便無遲疑的答道：「文學就是人類感情的表現。」有名的莎翁學者道典 (Dowden) 在他的「文學研究」一書中說：

「來判定及傳達事實，乃是科學的目的；來刺戟我們的生活，使其經過感情而達到更高的意識，乃是藝術的職能。」

文學還要有時代精神，同時，深邃而永久的人間的意義也不可缺。偉大的作品都是由人生自身直接產生出來的。使我們讀起來，能够在廣汎而親密的，新的關係上，接觸人生。文學的力量，也就在這一點上。文學是我們見聞的記錄，對於人類全體，有直接而永久的興味。換言之，文學即是用言語爲媒介而作成人間生活的表現。那表現有詩歌，小說，戲曲種種的形式。關於那些形式，將另分章詳說，此處再把本節結束一句：

文學是由體驗着生活的產生的。那末，我們研究文學，才不致走向迷途，而陷入言語學，修辭學及文學技巧研究等等容易錯誤的危險上去呢。

## 第二節 文學的特質

在前一節略略把文學的定義說明了，然定義不過是一個概念，僅僅只認識一個漠然的輪廓而已。至於文學爲什麼能够深入人心，轉移時代，發生這種偉大的能力，非有一種特質不可。培勒特（Benett）說，文學的特質，只能以神會，不可以言傳，無論你如何去說明終歸

不能得到牠的真髓。不得已，只好用譬喻來給一種暗示罷了。這自然不失為正確之論。

且看我們哲學的產生，是由於對自然的驚異；宗教也是以驚異奇蹟為基礎，沒有驚異，決不能成為宗教。宗教，哲學，獨是這樣，獨於他們那兄弟一般的藝術——文學，而與驚異無關，這未免太不近情理。其實在文學上，驚異的念頭，也是個主要的要素，決不弱於以上的二者。換句話說，藝術的根本，就是在睜開驚異的眼睛，而在日常的平凡生活之中，發見奇蹟。若沒有這個，就不能產生藝術；雖有，也不過是一些文字的排列，而沒有生命的。要之，在平凡中，發現非凡，感覺他人所未覺的，便是文學唯一的根本。所以我們可以說文學的特質，就是驚異，觸動了驚異的心弦，便發生文學的技癢，一種 *inspiration*，使你不能用文字表現出來。

照以上這樣說來，文學的特質，完全是一件不可捉摸的東西，這又未免說得太神秘了。我們若淺近一點說，也可以寫出幾條文學的特質來。第一：文學含有永久的興味，不過牠的

興味，不一定是真理罷了。重在感情不在智識。智識的書，讀了一遍就不要再讀，而感情之作，却百讀不厭。文學之有永恆性，也就在這一點了。第二，文學是有個性的，文學上所流露的情緒，即是作者個性的表現。同爲謳歌着一種戀愛，因甲乙的人格不同，而其戀愛的感情也就各異。文學要由一種什麼人格才能產生，這却是一個重大的問題。所以文學有個性的必要。第三，普遍性也是文學的一個特質。以上所說的感情與情緒，是瞬間的而有個性的，同時又非是普遍的不可。譬如母子之愛，不問古今中外，都是一樣，因爲牠是有普遍性的。不單是愛的情緒如是，即其他的喜，怒，哀，樂各種感情，亦莫不皆然。羅馬有句金言說：「藝術是永遠的。」的確，藝術是超越時代與地方，而有永遠和普遍性的。溫契斯特（Winchester）說，荷馬（Homer）時代的學問已廢，而荷馬猶存，這就是因荷馬具有人間不滅的情緒。他說了個很有趣味的譬喻說：一切的情緒，雖是瞬間的，而其一般的性質，是決不至發生變化，聯續的情緒是時起時落，在時代的大洋之中，大有一波未平，一波又起之勢，翻濤覆浪，轉個不歇。能够

變化的，決不是情緒，不過是思想罷了。所以古代的思想，現在雖然大變，而古人的感情，還是一樣能夠搖動我們的心呢。法國的美學者吉約說：「藝術的感情，在本質上，原來就有社會性的。」他所謂社會性，自然就是上述的普遍性了。

以上是就感情的範圍之內，把文學的特質，略舉出了幾條，不過牠的特質，自然不止這樣，如牠能夠給我們一種快感，也是一個條件。說到快感也許有人要駁我說，他讀了一些文學作品，不僅得不到快感，反感得許多痛苦，如他花錢去看悲劇，所買來的是一縷哀愁。讀現代普羅勒塔利亞的作品，也感不到一點快樂。不過我們要明白，這時候的眼淚，哀愁，決不是我們實生活上的眼淚與哀愁。這是受感動的哀愁，在實生活上，我們不會流淚，而讀了小說，看了悲劇，自然而然地流出眼淚來了。因為不僅是悲哀和痛苦如是，即其他的情緒，並不是我們直接經驗的情緒，却是在觀照世界中美的情緒呢。美的情緒自然是一種快感，所以給與快感，也不失為文學的一種特質。

### 第三節 文學的效果

文學是一種藝術，所以文學的效果，同時也就是藝術的效果之一部分，並且是一大部分。不過藝術的效果，是基於藝術的特質，藝術的特質，也就是文學的特質，所以文學的效果，是基於藝術的特質，而占了藝術的效果的大半呢。

文學並不是單為供人娛樂的東西，真正的文學，在供人之娛樂之外，同時還指示着人生必然的趨向。即是不僅使人脫離一切的舊勢力，還要使人從現實世界解放出來，而更進於高尚的境地。文學的範圍是廣大無限，所以不僅描寫世間的美點，即一切現世的罪惡，也在處理之中。在文藝上處理罪惡的時候，不僅是承認有罪惡，而且還帶着一種解脫的傾向。換句話說，在文藝上所處理的罪惡，一定是對於我們本身上的一種懺悔或告白。對於一種罪惡而加以善惡的判斷，這便是道德的態度；至於詳察人間運命和誘惑的苦痛，而為之悲哀，同情，感歎的，那便是藝術的態度了。就是因為這樣，所以文學縱是在描寫罪惡而牠能

够和那懺悔者所體驗的一樣，嚴肅的深刻地，給與讀者一種高貴的銘感。使讀者因而向上，決不至為之墮落。

古時的教養，在大體上看起來，雖然比較今日範圍來得窄狹，但那教養的全體，還是很調和的。可是現代人的教養，廣則廣汎，不過都是斷片的。缺乏調和而少圓滿。在這種狀態中現代人，要注目於人生的全體是很困難的。專門家和技術家雖多，而堪稱為全人的，實在很少。即是性格全體得到圓滿發達的人，差不多沒有，這也就是現代教育的一個缺陷。生而為人，自然是應該做個全人。能够使他得到全人的教養的，唯一的方法，在今日却只有藝術，尤其是文學了。因為文學能使我们徹底地認識世界，并教我們自覺起來和牠發生一種正當的關係。

人類從來是有理性和官能兩方面的。並且常常要求這兩方面的滿足。固然要求的強弱，時有偏重。不過一個全人，在本質上這兩種本能是有不可分離的關係，原則上也不可畸

輕畸重，應該同時同度地使其滿足。但是這二個本能的要求，互相帶着矛盾的傾向，所以爲要使雙方同樣地滿足，就非形成一種第三的本能，來結合這兩方，使理性與感情兩種本能得到滿足不可。這個第三的本能，不待言，便是藝術的本能了。爲要滿足我們藝術的本能，所以就要先使我們要求理性的形式的本能，和要求感情的實質的本能滿足呢。

看了花覺得美就把牠折下來，那美也就消滅了。讓牠留在枝上，而來鑑賞吟味，以求滿足，於是乎藝術便產生了。這樣態度就叫做藝術的態度。賞玩美而不捉摸美的自由的態度，却是藝術態度的特色。人人都有想達到這種狀態的要求，即是都有第三的藝術的本能。然藝術的本能，是再自由沒有的，所以用於製作方面，就可以隨心所欲地創造一切。因之，在那中間就現出一個完備的世界，以美的理想來補足現實所不足的小宇宙來了。我們只能在這藝術的世界，得到個理想之鄉，而感覺調和的滿足。

我們由這種藝術的態度，就可以回到原始的精神狀態，乃至調和的狀態。即是在藝術

的態度上，我們可以保持一切精神能力的調和。我們的日常生活，是極其屈曲，而我們的事業，又一定不變，每日受着經濟，政治及思想的壓迫，所以生活爲之搗亂不堪，差不多一切的人，都只能享到一點人生的斷片，而藝術却能使我們得到一點完全的自由，成爲調和而合理的。這正是藝術對於我們生活的救濟，文學的偉大的效果，也就在此了。

我們不能夠從文藝上來求實用的智識，若我們一定要從文藝上來找出實用的效果，那末，那種效果便是在其能使我们得到一種能力，即是能够把自己忠實地表現出來的這一點上。我們由一種文藝，可以超越一切的善惡正邪等的部分的批評，而得到人類全體感激。這效果把我們從窮屈的現實生活中解放出來，同時在我們的生活上，給了一種很大的活力。要之，文學效果的特色，不消說，就在牠那能使我們全人格震盪的偉大的能力上，且是整個的，而非部分的。

#### 第四節 文學的分類

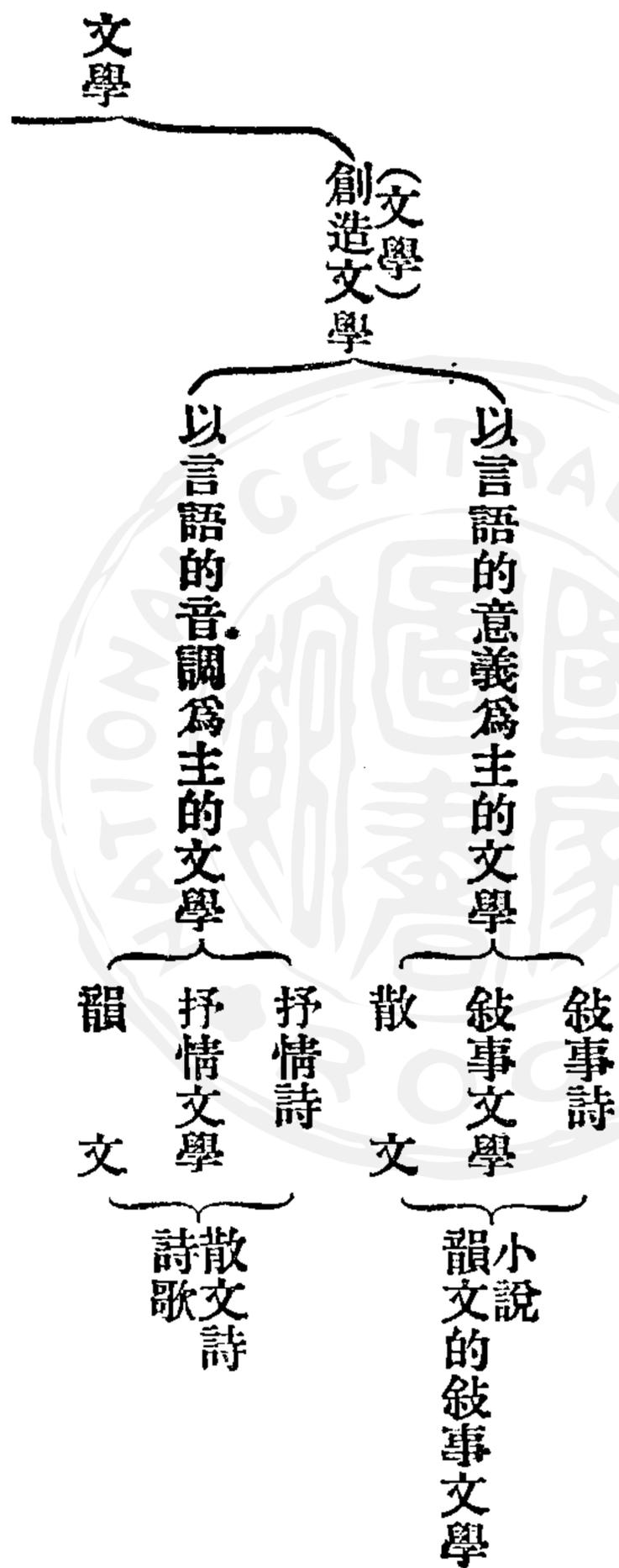
所謂文學，不管牠是否創造的，總不外是以言語為媒介而作成的東西。然在言語上，除了言語的代表——文字的形式以外，還有意義和音調兩項。因之，在文學中，當然就有以言語的意義為主的東西，和以言語的音調為主的東西現將出來。言語之所以為言語，就是在其意義上，所以雖然說是以音調為主的東西，都決不可完全不顧他的意義。意義因為有了音調，才能更加一層強固起來，而效果也就更顯著了。同樣，文學是一種藝術，藝術是以美為本位的，所以雖說是以意義為主的東西，也不能專重意義，而全不顧及於音調呢。

以言語的意義為主的東西，就是敘事詩，以言語的音調為主的東西，就是抒情詩。這樣的分類法，不過是為便宜起見，并不能算妥當。但這裏問題就發生了。到底什麼東西叫作「詩」呢？英文中的詩，即是 Poetry，用廣義解釋起來，一切的文學都是詩。且從古以來就是這樣。狹義上說起來，却與韻文 (Verse) 的意思略略相同。這裏所說的敘事詩與抒情詩的詩，自然是廣義的解釋，即指全般的文學而言。所以不如說敘事文學及抒情文學，還可以免

除一些誤解呢。

敘事及抒情到底有什麼分別呢？所謂敘事，不待言，是敘述事實，即是以言語的意義而記述事實為目的。普通所謂傳奇，就是這個。然而，要是文學，就不能單只記述事實，本質上即有創造的必要。自然無妨有 *Motiv*，不過縱有，也不能專事複寫，仍然不可不新加創出。普通的傳奇和小說之類，都包含在這敘事詩或敘事文學之中。至於說到抒情方面，却是反省的，由觀察外界轉而成為省察內心的態度，以人心為種子，及其心中所發出的喜怒哀樂為對象。表現這種感情的東西，即是抒情詩了。抒情詩為要達到這種表現的目的，必然地取了韻文的形式。為要如實地傳達感情，音調却比意義還要重要；既重音調，就必要韻脚。關於韻的效力，此地不能詳細說明，總之，抒情詩之於音韻，猶魚之於水，有種必然的關係。此外所說的抒情詩，正和普通所謂詩歌相當。對於散文敘事詩，也可說做韻文。但這也不能一定，有韻的散文，理論上雖說不過去，然有韻的敘事文學，却不能說是絕無。同時，用散文寫的抒情文

學，普通也有，那即是我們所謂散文詩。這二者實在彼此相通，現在不過是由其大致的特色和傾向，把他分爲敘事詩（敘事文學）和抒情詩（抒情文學，韻文）罷了。最後，再把牠總括起來，表示如下：



（科學）  
記述文學

自然科學  
文化科學  
論說  
評論

## 第五節 詩歌

### 1. 概說

詩歌是一切文學的嚆矢，和音樂，跳舞同時發生的。所以毛詩的序上說：

「詩者志之所之也。在心為志，發言為詩。情動於中，而形諸言，言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故詠歌之；詠歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。」

詩既與音樂，跳舞有關係，所以韻律是最大的要素。他的特徵，至少他形式上的特徵就在律格。詩人及詩論家洪特說，詩是由想像和空想，來實現且說明他的觀念，又由統一上變化的原理而調整其言辭，藉以吐露他那對於真理，美和力的一種情趣的東西。他這裏所謂

在統一上的變化之原理，就是指依從律格而言。美國的詩豪亞倫坡（Allan Poe）說：詩是「美之韻律的創造」。有的人說：「詩是把人心川情緒及韻律的言辭，具體地藝術地表現出來的東西。」又有人說：「因情以發氣，因氣以成聲，因聲而繪詞，因詞而定韻，此詩之源也。」又詩經集註的序上說：「人生而靜，天之性也。感於物而動，性之欲也。夫既有欲矣，則不能無思。既有思矣，則不能無言。既有言矣，則言之所不能盡，而發於咨咏，嗟嘆之餘者，必有自然之音響節矣，而能已焉。此詩之所以作也。」由此也可以看出中國古時論詩，把韻律作為第一條件，正和西方學者一樣。

就詩的形式而說，西洋普通的詩學，大約可以分為主觀的詩和客觀的詩兩大宗。主觀的詩又叫作個人的詩（Personal Poetry）或抒情詩（Lyrical Poetry）。客觀的詩又可以細分為敘景詩（Scenographic Poetry）、傳奇詩（Ballad）和敘事詩（Epic Poetry）三種。客觀的詩中是以敘事為代表，我們普通所謂詩，却只分抒情詩和敘事詩兩種而已。現代小說

和戲曲發達起來，幾乎又把敘事詩的分野，蠶食殆盡了。能够保持詩的傳統的，就差不多只有抒情詩了。

## 2. 抒情詩

抒情詩是英文 Lyric 的意譯，即是合着古希臘時代所用的七弦琴 (Lyre) 而唱歌的意思。不待言，是對於敘述事體的敘事詩 (Epic) 而言的。在他的發達上看起來，最初是對於物象的驚異，人類不過是個外界的觀察者。這時所發出來的全是客觀的外界的現象，即所謂敘事詩。由這狀態更進一步，把目光回轉來，就到了主觀的內部的觀察，即是由反省而留意於內心的現象了。這并不在處理事實，而在發揮感情。達到比敘事詩更進一步的文化的階級了。亞爾伯特 (Albert) 說：「抒情詩人是新社會的解釋者。他們所得到的分野，是和我們的欲望，必要與精力一般地廣大無邊。小孩和古代社會，對於他們周圍自然的現象，已經滿足了。而我們人一覺到欲望和恐怖等心中的世界，便想把牠表現出來。這時抒情詩

的職能，便活動起來了。」

抒情詩完全是主觀的，不外一種內心的絕叫。作者赤裸裸地，充分地把自已表現出來的東西。牠既然是一種難以抑止的表現的衝動，所以常常是自然流露的肺腑的真情。牠那主要的特長，就在表現的必然性這一點上。

而且抒情詩是以獨創味爲生命的。這雖是一切文藝共同的要素，不過在抒情詩上，特別地顯明。且其中富有個性，決無陳腐，模倣之病，表現極端地自由，不受任何東西的拘束。

抒情詩因爲要求純粹，所以牠是短潔的。人類緊張的純情，也不許長期延續。亞倫坡在他的詩的原則上說：「長篇的詩是不能存在的。所謂長詩僅是一個名詞，其實不過是短詩的連載罷了。」西洋的抒情詩都是簡素的，常用宗教的背景，悠悠而有深味。例如白浪寧（Browning）的：

年在陽春，

日在浸晨，

浸晨就在七點鐘；

山邊懸珠露；

雲雀舞天空；

蝸牛在荆棘；

上帝在天宮——

世間一切都太平！

何等高雅簡健，洗盡心中萬斛俗塵。

西洋的抒情詩，普通又可以細分為四種，即歌(Song)，長歌(Ode)，十四行詩(Sonnet)，及悲歌(elegy)。

歌又可以譯作小唄，在抒情詩中，形式極其自由，情緒纏綿，多為乘興之作。略與我們的

詞相同。其特色就在讀後餘味悠然不盡，小巧伶儷，令人百讀不厭。

長歌又可以譯作長調詩，也許可稱爲民謠。我們的詩經，西洋就譯作 *The Book of Odes*。詩經集傳的序上說：「風者多出於里巷歌謠之作，所謂男女相與詠歌，各言其情也。」*Ode* 的意思，由此參照，不難了解。此字源出希臘語，是一種可以唱的詩無疑。形式非常嚴格，一般是莊重典雅，氣概高超。*Ode* 的古今獨步的天才就是希臘的品塔，不過在伴奏樂淪亡的今日，早已不能得其真味了。

十四行詩是就形式而譯的，我國沒有這種體裁，不過彷彿和律詞相似。*Sonnet* 原來是 *Suono* 卽 *Sound*（音響）的意思，伴着音樂而歌，却是他的本意。形式分意大利式及莎翁式的兩種，韻脚極其嚴格，一點也不能錯亂。所以缺乏奔放潑瀾而不可抑止的情趣，但含滿着推敲精練之美。

然時代遞嬗，文化進步，一般趨向自由，脫離束縛，這種煩瑣的規則嚴整的詩，早已沒有

人願做，所以一種自由詩，却順着時代的潮流而產生了。

悲歌是一種薙露之詩，也可以釋作輓歌。現在之所以認為一種詩形，是因為在希臘一般背景多用田園，人物多用牧童而作成的緣故。形式和長歌略同，主題的性質上，多帶宗教和哲學的味道，比長歌更多一層知的要素。丁尼孫 (Tennyson) 的「回憶之歌」 (In memory of him) 即是由短詩百二十篇組成的堂堂的哲學詩。此篇和雪萊 (Shelley) 的 Adonais 彌爾頓 (Milton) 的 Lycidas 合而成爲英文學上三大輓歌。歌，長歌及悲歌三者，是發源於希臘；只有十四行詩就是從羅馬以後的意大利的時代才發生的。

至於我國的抒情詩，却在中國文學史上放了異彩，可以說是中國文化的精髓。三皇以前的東西，暫且不論，至於五帝時代的詩，就純朴敦厚，百誦猶津津有味。不過現在所存不多，禮記詩經，真可謂世界之寶了。當時的詩形，種類甚多，且極自由，有時大膽破調，倒很有趣。稍

後就有寶石一般的古詩，入晉又有陶淵明那樣的天才詩人之作。都是真情流露，讀之餘味悠然，移人情思。

世亂以後，智的哲學思想蔓延起來，至唐再入治世，文物制度頓興。一種空前的國民創造精力，俄然活動起來，天才詩人輩出，造成了一個詩的時代。到宋詩形一變，趨於自由，而用白話。這也在詩的王國裏，劃了一個時代，不僅是詩的革命，也可以說是文學的革命了。

唐代的詩宗，由一部唐詩選，就可以窺到一個梗概。譬如幽邃高遠的王維，豪放飄逸的李白，沈痛悲壯的杜甫；平明雅麗的白樂天，都是一流的抒情詩人。在那一般的詩中，多漂着一種憂恨之趣，這也許是所謂窮而後工的必然性罷。太快樂了的時候，不僅沒有詩興，也沒有藝術呢。

### 3. 敘事詩

說到敘事詩，就和抒情詩完全不同了。敘事詩就是一種傳奇，不過牠是用韻律敘述出

來的罷了。敘述事件，自然比較冗長，尤其是敘述特洛伊（Troj）戰爭那樣的大事件來，決不是短章所能包括的。敘事詩多謳歌英雄偉人的功蹟，充滿着劇的興味，完全用客觀的描寫，不過有時也插入一些抒情的斷片。

西洋敘事詩的代表作，就要算 Beowulf 和 Homer 的 Iliad; Odyssey，以及 Milton 的 The Paradise Lost 等篇。

詩學提要的著者貢梅爾，（Gummere）所舉的敘事詩的一般特質却極中肯綮。

i. 敘事詩專賴想像與追懷。對於抒情詩的處理現在，牠却是處理過去。內容非關個人，常以傳說神話為基礎。

ii. 敘事詩構造單純。和說故事一般地誘着讀者的一定的目的，如清流放棹，順水而下。

iii. 敘事詩並不注意道德。亞里斯多特說：敘事詩是表現單純而完全的行爲的東西。對他那行爲毫無註解的必要。

iv. 敘事詩是在短期中而集中他的行爲，意在提綱挈要，如十年間的戰爭，*Odyssey* 却只取了六個禮拜的重要事件。

v. 敘事詩常常愛加插話 (*Episodes*) 進去，這也很能幫助說明。

vi. 敘事詩好用對話 (*Dialogues*)，所以描寫得更增生氣，而非虛構。

vii. 敘事詩以傳達全體的行爲爲主，對於個人的特殊性格却不大注意。這一點却和戲曲不同。

以上雖是就內容的分類，不過也很可以使我们明白敘事詩的輪廓了。以下就把接近詩歌的戲曲，依次說明好了。

## 第六節 戲曲

### 1. 概說

戲曲英文叫作 *drama*，有時又稱爲 *dramatic poetry*。形式上彷彿是敘事詩和抒

情詩合併起來的東西。因為上面說過，敘事詩是處理過去，抒情詩是處理現在，而戲曲却是把過去和現在都演出在我們眼前呢。戲曲的事件是立在敘事詩的基礎上，所以戲曲是客觀性的。然而戲曲中所描寫的人物，每個都是吐洩自己的主觀，所以戲曲又有主觀性。這樣看來，戲曲可以稱為主觀兼客觀的詩。也可以說是全體由抒情詩的斷片而造成的一種敘事詩。

戲曲上最重要的，就是要使行為一致把所處理的事件，在同一目的之下使其統一。這並不是說只許處理一個事件，描寫一個主要人物。事件多也無妨，主要人物也可有幾個。不過不可用一個同樣的目的來統括起來罷了。第三就要有時間的一致，名叫三種一致（Three Unities）第二和第三，不及第一重要。莎翁只遵守了第一的「行為的一致」，對於第二、第三都任意地破壞了。所以那些把這三種一致看為金科玉律的法國古典派批評家，却把這位英國的唯一的大戲曲家，罵得不成樣子。其實真正的天才，並不拘守什麼規矩，是

因爲有了杜甫，才有流水對，並不是先有了流水對，才產生杜甫的呢。

三種一致之外，還有幾種法則。無論什麼戲曲，總要能自然其說才行。大約可分四個階級，即原因 (Cause)，展開 (Development) 頂點 (Climax)，和結局即大團圓 (Denouement)。這個大團圓在悲劇上，常常是死 (Death)，在喜劇上，則多是結婚 (Wedding)。悲劇普通是全篇充滿着那結局的豫感，喜劇則常常是突然其來，使人出乎意料之外。

還有事件和行爲是要在可能範圍之內的事，事件的環境也非要一致不可。我們不必拘泥於法則，不過不可不特別留意於法則的精神罷了。

戲曲大約可分爲三種，即悲劇，喜劇和悲喜劇。

## 2. 悲劇

悲劇 (Tragedy) 原出希臘語的 *trags goat*，有山羊之歌 (*goat-song*) 的意味。在從前希臘的節期，唱歌團都披羊皮而歌，即由這種合唱團發達起來而成了後來的戲曲。希臘

初期演劇的中心就是悲劇，由那濫觴，就產生了這個名詞了。

所謂悲劇，一言以蔽之，即是當人的意志和命運相戰，而以那戰敗的事情為題材的東西。大概以一個人為中心人物，（以一羣人為中心的也有）他和命運鬥爭的事實，即是悲劇的題材。他那和命運鬥爭的動機有兩種，一是由於主人公的過失，一是由於主人公的犯罪。前者是莎翁的 *Othello*；後者是他的 *Macbeth*，都不失為最好的代表。（以上二劇之外，加以 *Hamlet* 和 *King Lear* 為莎翁的四大悲劇。）

悲劇所及於觀者的效果，就是憐恤和恐怖（*Pity and Fear*），換言之，即是對於那為運命犧牲的主人公的同情，而恐怖那同樣的結果降到自己的身上來。這種感情可以提高我們的精神，醇化我們的思想。悲劇比喜劇更有價值的原因，就在此了。

亞里斯多特說：「悲劇有六個要素，第一是結構（*Plot*），第二是性格（*Character*），第三是措辭（*Diction*），第四是感情（*Sentiment*），第五是場面（*Stage-representation*），第六是

音樂 (Music)。結構是指事物的結合，性格是把人物的性質加以特色的，措辭是藉以表示人物的思想感情，場面是指背景，衣裳及其他舞台上的一切，音樂是伴着合唱而奏的音樂。其中最要緊的，自然是最初的兩項了。

結構又可以分爲單純的結構 (Single Plot) 和複雜的結構 (Double Plot) 兩種。前者是把事件的因果關係，平明地展開；後者是伴着急轉 (Revolutions) 和認識 (Recognition) 的結構。所謂急轉是指事件突然轉向反對的方向，譬如幸福的變爲不幸，而且這種變化，乃是由當然的因果關係而產生的，換言之，即是伴着一種可能性 (Probability) 的東西。認識是幸福或不幸福的，宿命注定的人物，明白了以前所不明白的人間關係，尤其是骨肉關係，而變成那反對的運命的意思。急轉常常伴着認識優良的悲劇，多半有極複雜的結構。

### 3. 喜劇

喜劇是對於悲劇而言的，喜劇的起源也是由於節祭時合唱團的歌，和令人解頤的東

西，不過牠的發達，沒有悲劇那樣顯明罷了。有時用爲很曖昧的意思，如但丁（Dante）的神曲，原文卽神聖喜劇（Divine Comedy），這裏喜劇的意思，僅表示個不是悲劇的意思罷了。

喜劇在亞里斯多特的詩學上，把牠的價值，看得很低，所以後來牠的身價，也就無論如何趕不上悲劇了。直到近代才算抬了點頭，愛馬遜（Emerson）和麥萊狄斯（Meredith）都做了「喜劇論」，法國的伯格森（Bergson）也做了一本「笑之哲學」。麥萊狄斯說喜劇的精神，是對於一切非社會底的武器，同時也就是用喜劇，或歡笑來保護自己的社會自身。沒有喜劇也就沒有文明。蕭伯納（Bernard Shaw）在「光明的文學」的意見中說，悲劇是給人生以死，喜劇是給人生以生的。

喜劇可以分爲性格上的喜劇和境遇上的喜劇兩種。這一點和悲劇也是一樣。境遇上的喜劇特名爲笑劇（Farce），笑劇是喜劇中低級的東西。

#### 4. 悲喜劇

悲劇和喜劇之外，還有一種叫作悲喜劇 (Tragi-Comedy) 的東西。這個有時又包含在喜劇之中，實在牠不是悲劇又不是喜劇。不過牠的結局是幸福的罷了。有個批評家稱爲調和的戲曲 (Reconciling Drama)，意思是說把喜劇的要素和悲劇的要素同時調和了。

悲劇的主人公結局多是死亡，喜劇的收場，一切的登場人物都融和而幸福。有的主人公當初是惡，後來受了相當刑罰，遂痛改前非，轉惡爲善，或善人最初受着虐待，後來還是得到優遇，而能揚眉吐氣，這樣的東西，即所謂悲喜劇了。所以悲喜劇又叫作感傷劇 (Sentimental Drama)，莎翁的「以尺報尺」 (Measure for Measure) 和「威尼市商人」 (The Merchant of Venice) 便是頂好的例了。

## 第七節 小說

### 1. 概說

漢書有云：「小說家者流，蓋出於稗官，街談巷議，道聽塗說者之所造也。」漢藝文志有

虞初周說九百四十三篇，爲我國小說的元祖。不過那都是些短篇雜記，直到宋仁宗時，才有大部的章回小說發生。西洋的小說，多是所謂 Fiction。Fiction 原來是一種虛構的東西。牠的目的是在想像的事情中，將人生的真理，使其具體化。小說既是一種虛構，所以他的要素，就是傳奇，使人讀得津津有味，不忍釋卷。普通是把世間的事實拔萃出來，而加以潤彩，以趣味爲經，以普遍爲緯。牠的形式不像詩歌，戲曲那樣的嚴格，并無一定構成上規則，只要以興味爲中心，一切都可自由地舒展。所以可長可短，可採用日記體，又可用書翰形。分章描寫也好，連續地說下去也好，都隨作者的自由表現。

原來小說是由敘事詩變化而來的。敘事詩是一種敘述事情的詩，和韻文傳奇看來差不多沒有什麼分別。由第三者的見地看來，在以記述爲手段，而創造新的世界這一點上，兩者完全是共同的。若一定要找出牠那不同的點來的時候，那便是敘事詩主要是詩，韻文傳奇主要是傳奇，在立脚上韻文傳奇比敘事詩離開事實更遠，敘事詩比較是諷刺的，韻文傳

奇比較是記述的，敘事詩是描寫實事，韻文傳奇是描寫虛構，如是而已。然而敘事詩和成爲小說最初之形式的韻文傳奇，在本質上是毫無一點差異呢。

馬可萊 (Macaulay) 在他的「彌爾頓論」上說：「隨着文明的進步，詩歌差不多是必然地衰頹。」若把「詩」看作韻文的同意語的時候，他這話也就很對。不過抒情詩到十九世紀中葉以後，差不多都是用一種自由的形式表現出來。亞典頓 (Addington) 說：「自由詩有百分之四十是散文。」這樣在形式上看起來，詩和散文的界限，却很不明瞭了。這也是表示一種小說發達的趨勢。戲曲原來都是用韻文寫的，現在却都變成散文了。不僅戲曲爲然，即以前的敘事詩，韻文傳奇，都早已一變而爲散文，由小說的形式來代替了。

小說普通分長篇，短篇兩種。短篇小說直到近代才得了大成，長篇從前却多是一種傳奇小說。普通是以騎士們的冒險談爲主，即我國所謂英雄美女的戀愛故事，題材多取過去的事情而加以理想的敘述。這個英文中稱爲 Romance。長篇還有一種 Novel，却是把現實

的生活如實地描寫出來，躍躍如生，使人覺得好像自身的事實一樣。偏於理想，則覺荒唐無稽，過於現實，則覺得乾燥無味。要能混涵起來，得到調和之美，那才不失為傑作。不過對於那種感情誇張的，荒唐的傳奇小說感覺倦厭的人心，却很想變換一下胃口，因之，現代的寫實小說俄然而興，也不外是一種自然的趨勢。人心要求着變化，所以時而理想，時而現實。如古典主義，浪漫主義，寫實主義，自然主義，新浪漫主義，表現主義等等，文藝上主義的系統，慢慢地變化下去，到最近却把以前的資產階級的文學，棄之一旁，而傾向於無產階級的文學了。

## 2. 傳奇小說

在西洋文化之花開得最早的就該算希臘了。希臘文明凋落以後，繼續而起的就是羅馬的文化。原來羅馬是一種實際的國民，對於政事，法律，軍事，統治等，却有非常的才能，而於學問，藝術，畢竟只拾了希臘人的一點糟糠而已。羅馬文化即所謂拉丁文化，在基督降生五十年前的凱扎（Caesar）時代，和基督上十字架受磔刑的亞格斯廷（Augustine）時代算

是全盛，以後隨即就衰微下來，歐洲的天地早已到了一種黑暗時代，這即是中世期，在這時代基督教有絕大的權威，對於政治，法律，教育的實際方面固不待言，就是對於哲學，文藝，以及科學上，都莫不伸其魔手以事無理的干涉。然中世期又是個封建制度樹立的時代，在那連年戰爭之間，竟產生了一種所謂騎士道。可以說中世期就是宗教，戰爭，及伴着騎士道而起的戀愛的時代。在這時代勃興起來，而流行的東西，有宗教劇，和傳奇小說兩種東西。

傳奇小說 (Romance) 即是一種韻文傳奇，多描寫普通生活上所鮮有的奇怪故事，在那中間常把人間性變化而使其理想化，主要的要素就是興味，人物的性格，地方色彩，以及思想那些東西，似乎都不大注意的樣子。傳奇小說中含有故事，歌謠，和寓言等，其他奇談稗史，無不畢備。

傳奇小說西方是產生在法國，濫觴於「謝萊蔓的傳說」 (La Légende de Charlemagne)，尤其是「亞撒王的故事」 (Le Morte d'Arthur)，輸入到英國意大利，他們就各

自產生了一種地方的傳奇。原始的傳奇小說的要素，就是英雄，美女，神秘之都城，月夜的魔術等，在今日科學彰明的時代看起來，是多些不足掛齒的癡人說夢。英國覺撒（Chaucer）的「甘達伯利故事集」（*Canterbury Tales*），就是這傳奇小說的代表作，內是網羅二十四個階級的人物，結伴去參詣甘達伯利寺院，而各各講出最有趣味的故事，故事的興味無窮，美如織錦，人物的性格明顯，豐彩躍如。確實不愧一篇傑作。

近世浪漫主義的運動一興，一時衰頹了的這個興味又復活了，許多人又取了一些中世紀的背景來作舞台，描寫了不少的韻文奇怪故事，不過這種模古的東西，和明清時代的詩一般，已經沒有多少文學上的價值了。

### 3. 長篇小說

傳奇小說好像夢境，長篇小說（*Novel*）就好像現世。從 *Romance* 的夢一般的空想中覺醒起來，而向着自己的周圍投以明瞭的觀察的時候，於是乎 *Novel* 便產生出來了。

傳奇以韻文爲本，但散文也很不少。至於長篇却從沒有用韻文寫的，因爲這是文藝復興以後的產物，正是馬可萊所謂「文明進步，詩就必然地衰頹了」的時候，所現出來的一種文體。

意大利文藝復興的基調，就在 *Novel* 上表現出來，波卡覺 (*Boccaccio*) 的 *Decameron* 就是他的先聲。渡過 *Alps* 山而到法國，就成了馬格勒特 (*Margaret*) 的 *Heptameron*，再西行屈曲而入西班牙，就有一部驚人的作品現將出來，那便是塞萬狄斯 (*Cervantes*) 的 *Don Quixote* 了。法國有個批評家說，西班牙人只有一冊好書，那一冊書把其餘所有的書都罵倒了。這確是一本值得驚異的小說。

以上這三種小說，可稱爲歐洲近代小說的濫觴。然而還不能完全脫離傳奇小說的典型，尤其是前兩部，和「甘塔伯利故事集」差不多大同小異，現代小說的真正的鼻祖，恐怕還得算十八世紀的幾個英國的文豪罷。*Novel* 的規模既定，於是凌駕了以前的文藝，而大

流行起來，關於表現的手段和目的，也就黨派紛歧，議論騰沸，文藝上的主義，一代一代的變遷不息；至今所謂傳奇小說，差不多已絕了跡，一說長篇小說，便知道是 *Novel*，而不至再徘徊於 *Novel* 和 *Romance* 之間了。

總之，近代是長篇小說的全盛時代。牠之所以能够這樣流行，就是因為他的形式極其自由，描寫多種多樣，細膩精密，淋漓盡致。展讀既容易，趣味又豐富，比較詩和戲曲，普通多了，史諦文生 (*Stevenson*) 有一段話說得頂好，現在引用於此，以資參考。

「做得好的小說，無論從那一章，那一句，都有這小說唯一的思想，即想像地支配小說全體的思想，反響出來。無論那件事情，那個人物，都一定負有這思想的使命。文體也要能和這思想調和。若是那裏有一句和這思想不調和的話語，那末，我敢斷言這本小說就不能那樣有力，和明瞭而充實了。」

#### 4. 短篇小說

短篇小說英文叫做 Short Story 或 Novella 即短的 Novel 的意思。短篇小說和長篇小說，本質上沒有什麼區別。這樣看來，牠們的不同，似乎就只有形式上一點長短之別罷了。其實不然，長篇有長篇的特長，並且還有外界的關係，使牠們各有各的存在的價值。

社會一天天地忙碌起來，生活也就緊迫了。在這時候，要費長長的時間，來讀一本小說，對於現代的人，確有幾分困難。第一，因為太忙，一口氣要讀幾百頁書，到底不可能。只好今天幾十頁，明天幾十頁地讀將下去，或者一暴十寒，所以不僅不能得到一個統一的印象，且讀到後面也許把前面都忘記了。因為這個原故，所以一般人毋寧是歡迎短篇小說。時間經濟，恰到好處。說「非短詩就不是詩」的亞倫坡，同時也是短篇小說的創造者，關於小說他曾說：「在短的小說上，作者可以把他的企圖（無論別的什麼）十二分地展開。所以在誦讀的時候，讀者的靈魂，却被作者所支配，而絕無倦怠或中斷之事。」

短篇是表現一件事物，一個場面，或一種心情。譬言彫刻的話，即不是羣像，也不是全身

像，甚至連半身像都不是，而單是一手一足，或一個頭部。短篇的流行和這種彫刻作品的流行，不待言，却有很大的關係。總而言之，在短篇小說上，一定要從唯一的立場，顯明地直視事物，而把一切集中於一個焦點。所以短篇作家一定要有靈巧的手腕才行。優秀的短篇作家，如亞倫坡，莫白桑（Maupassant），柴霍甫（Tchehov），嚇伯爾（Hebel）等，都莫不具有獨特的技巧。即是各有各的恣態風格，非他人所能學到。短篇小說的趣味，就在他的小巧伶俐，至於長篇小說或敘事詩上的那種人生壯大的波瀾，却不能看見呢。

從十九世紀末葉以來，短篇小說特別流行。不待言，這自然是因為我們的生活急迫起來了的原故。加之，雜誌的盛興，也是重大的直接原因。雜誌的流行，就是應着生於急燥的社會狀態裏，人們智的要求而來的；雜誌同時也就可以滿足我們情的要求。雜誌上不僅是登載學術論文，即詩文小說都莫不揭載。長篇文字把牠分章連載，雖未嘗不可，不過一暴十寒，到底不能得那小說的真味，所以短篇小說的流行，也是必然的結果了。

占了流行之魁，且對於短篇小說貢獻最大的就要算美國了。這就是因為在美國雜誌流行最早，且出了一個短篇的鼻祖亞倫坡那樣的天才。歐洲各國受着 P. o. 的影響極大，從那以來，短篇的天才輩出，風行一時，現在差不多說到小說，就彷彿是專指短篇小說而言了。

## 第八節 新興文學

新興文學即指普羅勒塔利亞 (Proletarian) 文學而言，為我們二十世紀的文學。當我們把文藝和社會階級的關係考慮一下，事情自然就要發生變化，而文藝上的觀念也就不同了。

這裏所說的社會階級，是從十九世紀中葉以後，由馬克斯 (Marx) 和昂格斯 (Engels) 那些科學家的社會主義者所發見的。所以一切的社會現象，社會組織，都要由經濟的解釋來決定。社會階級的構造根本是由一種經濟的團結而發生的，換句話說，就是看他和

經濟的利害是否一致。在人類原始的共產社會，並沒有發生這種事情，後來文明進化，由武力和權力，就分出了兩種階級，即是獨占了經濟利益的支配階級，和一切剝削殆盡的勞動階級。那以後社會學說，說到社會現象的時候，多少總要加入一點階級的觀念了。

階級對於人類文化一切的方面，給了個很大影響，社會現象之一種的文學，自然也不能有例外。文學有時代精神的，所以封建時代，就有騎士的文學，王朝時代就有宮闈的文學，資本主義時代就有布爾喬哇（Bourgeois）文學，各時代最强的支配階級的特質，一定要在他那時代的文學上顯明地表現出來。

近代的社會布爾喬哇和普羅勒塔利亞的兩個階級，益加明顯地成爲對立之勢了。兩方的利害關係不同，所以見解和主張各異，於是思想感情都分歧起來，而各豎一幟了。思想感情既然不同，自然那藝術上所表現的文學，也就各有各的特色，兩兩不能相容。普羅列塔利亞階級漸漸發達起來，而產生了獨特的文學，這種文學的基調，是與布爾喬哇文學的世

界觀完全不同，這更不待我來饒舌了。

所謂普羅勒塔利亞文學，是隨着普羅勒塔利亞階級的成熟而發達，漸次在那階級中勃興起來，卒取了布爾喬哇文學而代之，占了今日文學中的篇幅的一種文學。

廣義的普羅勒塔利亞文學，是隨着普羅階級的發達而自然發生的東西，近代文學主要的大部分，可以說多少都含了幾分普羅文學的胎種。對於貧民的權利的主張，為被虐待者的正義的呼籲，對於陷入十八層地獄下的人的人間性的認識，向支配者的權威的抗議，這種種的特色，都可以看為普羅文學的胎種。由這種意味說起來，那英國的狄肯斯 (Dickens)，法國的雨果 (Hugo) 和巴爾扎克 (Balzac)，俄國的托爾斯泰，陀斯托耳夫斯基，都是普羅文學的先驅；法國的腓力普 (Philippe) 等，出身於普羅階級，所以他的作品上充滿着普羅的世界觀，他那種思想感情，都由體驗得來，非帶着客觀的態度而描寫出來的。

這種自然發生的普羅文學的特色，不消說決不是布爾喬哇那種個人主義的東西，他

的主要是社會的，集團的，物理上和心理上，都偏重於集團現象的描寫。把社會的苦悶比個人的苦悶，更看得重要一層了。這種傾向，現在已經蔓延到全世界了。到處社會的問題比個人的問題，在實際上能夠惹起更多人的關心呢。

普羅勒塔利亞代替布爾喬哇，現出到歷史的表現上來，占了支配階級的地位，為時尚淺，還得經過一種努力，才能造成一個完全沒有階級的社會。到那時普羅文學，也就失了牠的特殊性，而成爲人類全體的文學了。

普羅勒塔利亞文學這個名稱，在今日多半是用很窄狹而特殊的意味，階級的對立確定，理論也就闡明，階級間的爭鬥慢慢更加自覺而有意識了。過去的歷史上所出現的階級爭鬥，多半是無自覺的，由自然的必要所釀成，直到最近的布爾喬哇和普羅勒塔利亞的階級爭鬥，才是有意識地受着一定的指導和統制；普羅階級是將來可以自己得到勝利的階級，隨着社會進化史，而登上舞台來，意識地履行這個爭鬥。

文化爭鬥的手段，最有力的東西，就要算文學了。爲爭鬥的文學，爲普羅勒塔利亞的勝利而挺身行伍的文學，便是普羅勒塔利亞文學了。

同爲普羅文學，雖有廣義和狹義之差，而前後的使命和特色都各有不同。

後者的根本的特色，就在爭鬥。由一定的目的，而實行他那有效的文學活動。把前者認爲自發的普羅文學的時候，那後者便是意識的普羅文學了。在普羅勒塔利亞中間產生作家出來，而自然地表現普羅的世界觀的文學，卽屬於前者；不問他屬於那個階級，只要他是馬克斯主義的作家，由馬克斯主義的見地，而解剖社會的事象，加以分析，批評和描寫出來的文學，便是後者了。

意識的普羅文學也有兩種，一是在俄國那樣普羅勒塔利亞階級已經占了勝利的國家的；一是在其他資本主義國，普羅勒塔利亞階級現在還被壓迫，而正在爭鬥的國家的，兩種的使命和特色，都非常不同。在俄國普羅列塔利亞文學，已經有了積極而建設的色彩了；

可是其他諸國則還在消極而破壞的期中。普羅文學在今日最顯著的使命就是(1)暴露和批判布爾喬哇社會的機構，美國的阿蒲東，辛克萊 (Upton Sinclair) 的作品就是這方面的代表。他專門暴露美國社會的黑暗，而且攻擊資本主義的專橫和欺騙。漫罵得痛快淋漓，描寫得無微不至。(2)就是以反對戰爭，反軍國主義為主題。安利，巴爾漂斯 (Henry Barbus) 的「光明」(Clare)，便是這方面的代表作品。(3)就是以描寫勞工的生活，藉以指摘現代的社會，或指示一條工人階級上自覺的道路。這一類的作品數量最多。(4)就是描寫社會運動中的鬥士，而闡明其犧牲之精神和使命，以鼓舞無產的大眾，起來共同奮鬥。這方面很早以來就被人意識到，所以為量也很不少。

普羅文學的派別也很複雜，細分起來，殊無限際，以上不過是就其大要，把牠分為四種罷了。

說到技術方面，俄國的普羅文學理論家可甘 (Kougan) 教授，說普羅文學在技術方

面，并無特殊的主張，且普羅文學的運動，并不是從來的文學運動那樣關於表現技術的運動，不過繼續了過去的遺產，而自由地利用牠罷了。

意識的普羅文學，在世界上是一種極新的產物，許多批評家都一致地主張是一種過渡期的東西，他的存在將隨着社會的不必要而消滅的。

布哈林(Boukharine)在他關於普羅文學的意見之中這樣說：

「最後要記着的事，便是我們的普羅作家，不可像從前一樣，專門埋頭於 *plans* (綱領) 的製作中，非得努力於作品的製作不可。一味讀着綱領，真使人厭倦了。綱領和點滴一樣的無用呀！我們對於這些東西，已經感着極度的倦怠了。與其給我二十條綱領（縱令牠是極響亮而正統的），不如給我一篇文學的傑作罷。一切的問題，皆盡於此了。在現今我們文學團體的領域中，所流行的事情，不過是偉大問題的交替罷了。這裏便有個根柢的缺陷。他們不去從事必要的工作，即走入生活的真中，盡量地去觀察，綜合，和把握現代生活的各方

面，而頭腦中只管考按着一些綱領。這是何等的不振喲。」

可見我們普羅勒塔利亞文學的理論，已經很够用了。現在所要求的，不是空談，而是實在的文學作品呢。

## 第三章 美術概論

### 第一節 美術是什麼

美術是一種表現美感的技術，要明白他的定義，頂好由分類來說明。

第一，從自然的關係上看起來，可以分模仿藝術；和創造藝術兩種。不過縱然說是模倣，也不過是程度上的問題，既然說是藝術，當然非純粹的自然模倣，這個在上面已經說過了。現在用表寫出來。

藝術  
┌ 模倣藝術 ── 繪圖，彫刻，  
└ 創造藝術 ── 建築，音樂。

第二，可以看牠近於實用與否而來區別，不問他實用如何，只要牠是向着美的目標而製造出來的東西，就叫作自由藝術；既不掉美，而又時時以實用的觀念為本懷的藝術，就稱為羈絆藝術，表示如下：

藝術

自由藝術 || 繪圖，彫刻，音樂，詩歌。  
羈絆藝術 || 建築，園藝，工藝，美術。

第三，因藝術的真髓即美，而專以美的標準來區別藝術的時候，那就可分為純正藝術和應用藝術兩種。即一是純粹為美的藝術，一是名雖以美為要素，實則是來應用美的東西。

藝術

純粹藝術 || 繪畫，彫刻，音樂，演劇，詩歌，小說。  
應用藝術 || 建築，裝飾，美術，工藝，美術，園藝。

第四，是以感覺為標準，依心理學的辦法，來將藝術分類，那就可分為空間藝術和時間藝術，以及跨於空間時間二者之間的綜合藝術三種。這種分類法似乎是最新而且實用，可

算是最適當的分類法了。為說明起見，頂好是用表解。



這樣就一目了然了。空間藝術却是以視覺為主的藝術，時間藝術則在聽時就由聽覺，讀時就由視覺，不過雖說是由視覺，然與看空間藝術的看法却有不同。吟詩讀文，雖說是由

看那文字，其實是味那文字的意義，尤其是吟誦詠文的時候，在心中却在聽着牠的音律。時間藝術普通之所以說是由於聽覺的，就因為這個了。綜合藝術既占了空同，同時又占了時間，除牠自身已有空間和時間的必要以外，還非要有音樂不可。演劇是在藝術中最綜合的東西，最初就有劇場建築的必要，其次就有舞台建築的必要，再次繪畫的背景和彫刻的器具也不可缺，且俳優的科白皆屬文藝，許多的場合還得有音樂的伴奏。至於說到歌劇，既有跳舞，又有詩歌，可算綜合了一切的藝術。

現在專就空間藝術，來作為美術的對象，分節說明好了。

## 第二節 美術的特質及效果

我們要明白一切外物的存在，除了由感覺以外，沒有別的辦法。藝術不待言是一種外物，且是一種為人鑑賞的東西，所以要來賞鑑牠最初就非由感覺不可。然而藝術既有種類不同，感覺亦有種類之別，對於那種藝術，就要用那種感覺，這原來是有一定的。所以那怕是

同爲空間藝術，都不能一律而視。譬如繪畫所占的空間，是平面的，其賞鑑上所要的感覺，就是視覺。除了那些大壁畫和手卷一類的東西，大都就可以將全畫賞鑑的，在一瞬間就可以得那第一印象。至於說到彫刻，就不能這樣了，單只牠的表面，雖然可以照繪畫一般賞鑑，而欲窺其全豹，則非從側面，背後，到處賞鑑不可。加以繪畫是平面的，所以縱以手觸之，也不能有特別的感觸，至於彫刻，若撫玩起來，那味道却又不同了。我們雖然把彫刻當作看的東西，但實際上，是以感觸當作視覺而吟味的爲多。譬如大理石彫的美人像，我們可以從他那皮膚上得到一種冷若冰霜的圓滑之感。由這樣看起來，我們可以說，彫刻根本的感覺，毋寧是觸覺呢。至於建築那更加一層地複雜了。壁是平面的，而柱又是立體的，已經是綜合了繪畫和彫刻兩方之美，然而實際研究起來，還不僅如是而已。就全體而言，建築既不是普通的平面，又不是普通的立體，却是一種空虛的立體。何以說呢？因爲彫刻是充滿的立體，而建築是空虛的立體，看彫刻在牠周圍的外部看了，就算完事；而賞鑑建築，看了牠周圍的外部，還要

走進內部去，其中的彫梁畫棟，龍柱繪壁，都莫不可供我們的賞鑑。所以還有一種運動感覺的必要。而且單只外部，內面仔細看了，還不成功，非得住在內面，來嘗那種明窗靜几，起居之樂，不算完全鑑賞享受。這即所謂一般感覺，所以建築最初是要用繪畫的眼光，來看牠的正面，再次就要走過裏面，來享受那運動感覺和一般感覺的賞鑑。不過有時我們可以由過去的經驗，來推知那運動感覺和一般感覺。所以空間藝術的特質，一切都可以由視覺來賞鑑，這話或者不爲過罷。

至於說到美術的效果，牠既是一種藝術，當然不能超過普通藝術的效果以上。關於藝術的效果，前面已經說過，此處自然無須再說。藝術上所有的智識的效果，道德的效果，以及感情的效果等，同時都是美術的效果。不過說到空間的藝術上特着的傾向，智識的要素比較的小，所以對於普通一般的效果却是很多。接觸着名畫名彫，及壯麗的建築時，縱然沒有一點智識的人，也要發生一種美感呢。

### 第三節 美術的分類

美術的分類，實在說，已在前面講過了。然再把牠那繪畫，彫刻，建築細爲分類的時候，就有由材料方面或內容方面兩種。由材料方面分起來，繪畫就有油畫，水彩畫，木炭畫，粉畫，鉛筆畫，鋼筆畫，堊筆畫，墨筆畫等等。彫刻就有木彫，牙彫，石彫，銅彫，塑彫，塑像等，建築就有木造，石造，土造，磚造，鐵骨造，鐵筋造各種。

再從內容上說起來，繪畫就有風景畫，人物畫，靜物畫，宗教畫，風俗畫，歷史畫等；彫刻亦同時有人物彫刻，動物彫刻，宗教彫刻，歷史彫刻等項，浮彫中又有風景彫刻。建築也有多種，如廟宇建築，住宅建築等。此外由時代，地方，樣式的不同，又可以分出許多種類來。不過此外似乎無須再細述了。

伴着空間美術的東西，就有裝飾美術，工藝美術，和應用美術等項。這些都是應用繪畫和彫刻，來裝飾建築內部的，同是占有空間，所以和空間藝術沒有大的區別，不過爲實用所

限制，不能稱爲純正自由的真藝術。由材料分起來，就有木工，漆工，金工，陶工，染織工等。那些小的東西，如刀柄，刀鞘，瓶托，鏡框，都是彫虫小技，可以總稱曰小藝術，不過本書無暇述及罷了。

## 第四節 繪畫

### 1. 概說

繪畫是描寫物體表面的形態，而表現一種觀念的東西。所以牠原本的要素，就在畫家的觀念。把牠傳達於他人的媒介物，就是材料；再由材料而表現觀念，就要經過一種構圖。這三項的結合，即是繪畫。

繪畫的起源，很不明確。由我們推測起來，最初總不外是由必要而發生的。人類想把自己的知識及事業，傳達於別人及別的時代的欲望，多半就是繪畫文字的起源；最初有繪畫文字，其次就有象形文字，模形文字，古體字等相因而臻發達。歌格特(Goguet)說，太古的人

把牠的目的物，就是那樣畫了出來，這是不錯的，在太古時繪畫和文字，是沒有區別的呀。若是覺得牠們有區別的時候，那末，一定是先有繪畫，而後有文字，因為原始象形文字，埃及的也好，中國的也好，都不外是一種簡單的繪畫呢。

## 2. 觀念

在繪畫上，有了以上的三個要素，所以我們就照這三方面研究下去，是很便利的。那第一就是觀念，觀念所有的階級，對於繪畫都是有用的。湧到我們心頭來的觀念，不成爲繪畫的主題的東西，大約世界上沒有罷。縱是完全離開形體，純粹是精神方面的主題，若用間接或象徵的描寫，也很容易表現出來。

繪畫上作家的觀念，可以分爲三種，即是純粹的自然模倣，和自然上再加以作家的理想的東西，以及作者自身創造出來的東西。所以繪畫的主題，由那構想之上，可以分爲三種。即實在的主題，理想化的主題，和創造的主題。再把那主題由對象之上區別起來，就可分爲

四種。即人物畫，歷史畫，風景畫，和生活畫。以下即從這種區別而加以說明好了。

人物畫：這裏雖說是人物畫，也并不就是照相那樣的東西。繪畫之所以異於照相的，是因為有藝術的色彩。真正的人物畫，或叫作肖像畫，主要的目的，就在個性的表現，和精神表現。古來耶穌基督的肖像，很多畫家都畫了。裘託 (Giotto) 畫得很溫厚醇朴，達文趨 (Leonard da Vinci) 畫得很深遠，米克蘭哲羅 (Michelangelo) 畫得很悲壯，拉會羅 (Raphael) 畫得很清朗，畫雖各有不同而他們各能傳出基督精神的一面。再看米克蘭哲羅畫的摩西 (Moses) 像，額上却生着一根短角呢。看來雖然有點笑話，不過這張有名的像却神情適真，為人所重。因為他們把基督和摩西的精神性格，都表現出來了。

歷史畫：不消說，這是表現人類歷史的行爲和歷史的事件的東西。那圖畫中把人物的精神和性格都無遺憾地表現出來，似乎應該放在人物畫中去；不過牠主要的目的還是在表現事實和行爲，精神性格的表現却輪到第二去了。

雖說是事實和行爲，若不是美也不能成爲繪畫的主題，所以歷史畫唯一的目的，就在表現歷史美。隔着悠久的時間，那些使我們懷疑牠不是人間之事的往昔的史實，對於我們都是典雅蒼古的美的現象。把歷史上漂着的這些美點捉來做我們的主題，畫出那種縹緲的神韻，使觀者耽醉在古色古香的空氣裏，這正是歷史畫的本領了。

風景畫：這不待言是描寫自然的姿態的東西，牠的起源在肖像畫，歷史畫之後，似乎是從歷史畫分割出來的。因爲歷史畫一定要有背景，所以那些歷史畫家，對於背景的研究，不惜苦心，由專對於背景之習作，慢慢竟獨豎一幟，而成了專門的風景畫了。實在做起來，自然的描寫，也就和人物的描寫一樣地難，一樣地有興味，所以終至有獨立的價值，風景畫在西洋不過二百年的歷史，在我國却來得很古，山水不僅是純粹的風景畫，且在畫中算是品級最高的了。或重巒疊嶂，或小橋流水，在那淡雅的色彩之中，浮着無限的神韻，使人觀之心懷縹渺，無異臥游。我國人的愛自然，決不弱於他國人，中國畫之能爲外國人所崇尚，也決不

是偶然的呢。

生活畫：生活畫，即人事畫，乃是以日常生活為主題的一種繪畫的形式，牠的起源也極新，不過在今日却成為很普通的畫法了。如要舉出幾個我們差不多人人都曉得畫例，那便是米勒（Millet）的「播種」、「收穫」、「晚禱」、「外出」、「拾穗」等等。這種畫法也許就是生活畫的濫觴了。這個大致又很像風景畫，不過常以人物點綴其間，與其說是描寫人物的全部，不如說是描寫自然的一部。即是描牠的背景或人物，都要畫得磅礴如生，不是一張圖畫，而是一種生活。所以牠的題材的範圍極廣，雖人間生活的斷片，都莫不可以入畫。生活畫中又包含着靜物畫，如一花一果，都足以點綴生活，因為牠們都有生命呢。

### 3. 材料

繪畫上最重要的要素就是光。因為繪畫的本質，就是以光為媒介，而顯現物體表面的形態的。所以縱是同一物體，放在同一地方，若前後的光線不同，而牠就有軟硬之別。光的作

用，是有程度的，這叫作色差；色差可分三個階級。第一的色差，是單純的輪廓，畫中的形體及容積，常常用顏料或墨表現出來，而指示牠的界限。第二色差即是陰影或明暗，這是由光和影的關係產生出來的；繪畫最初是畫輪廓，其次便在加陰影了。第三色差即是色彩。這是現於不可分離的光，即原色之中的東西。光有這樣的色差，所以處理起來，非用種種的手段和器具不可。現在分條說明於下：

**油畫：**這是以溶在油中的色彩為手段，以毛刷（brush）為工具，而畫成的東西。這種畫的特色，就在利用光線和色彩的調和，使物象如觀實物一般地在畫面浮動。油畫主要是畫在畫布（Canvas）上，或硬板上。這種畫是缺乏纖細的表現，所以應該站在適當的距離來看才行。那表現法的豪放膽大，毫不拘泥於些末，這其間正有一種妙味。

**水彩畫：**這是用溶在水中的色彩來畫成的東西，材料多用紙。由牠的材料的关系，水彩畫是沒油畫那種濃厚之味，不過他那輕描淡寫，却很蕭洒有致。這是與中國畫相去不遠

的一種洋畫。

**木炭畫：**這是用木炭在硬質的木炭紙上畫出來的東西。還有一種變體叫作擦筆畫，是將木炭粉用鹿皮等在紙上擦着畫出來的。木炭畫多用於彫刻及人物的習作，擦筆畫則多用於肖像畫。

**粉畫：**即英文的(Pastel)是用一種有色彩的聖筆在紙上畫出來的東西。表現法和水彩畫相似，而畫的性質又有類於鉛筆畫。

**鉛筆畫：**這個普通是專用黑鉛筆畫，不過間或也有用色鉛筆畫的。在鉛筆畫之上，再用水彩畫具而施以淡色的也有，不過這種東西，又稱為淡彩畫，鉛筆畫專用於 Sketch 和 design 即隨意畫和素描。

**鋼筆畫：**鋼筆畫即是用鋼筆和墨水所畫的東西，有專用黑墨水或色墨水的兩種。用途也和鉛筆畫一樣。

蠟筆畫：蠟筆畫(Crayon)原來和粉畫一樣，不過近來所謂 Crayon 已非聖製而用蠟製，所以這裏稱爲臘筆畫，這是很古就有了的，畫法差不多完全和鉛筆畫一樣。

墨筆畫：這即是指中國畫而言。器具是用毛筆，或用墨，或用顏料。顏料是用牛皮膠調製的。除墨和顏色之外，還用水粉及金銀末子。體裁有大寫和工筆，題材有山水，人物，花卉，草虫，翎毛等。與西洋畫又別有一種風味。

#### 4. 形式

繪畫上美的要素可以分爲兩種。一是畫家賴以表現美的手段；一是畫家要在畫上表現的，自身的觀念的性質。前者可說是光學的原則，後者可以說是精神的原則。現在再分別說明於下：

光學的原則 畫家有利用光的性質和作用的必要。最初非得採用遠近法的描法不可。這是以表現畫中物象的容積的，原來的物體的容積，就是由牠周圍空間的視角而測

量出來的，所以物體離開我們的眼睛越遠，就越看得小了。在繪畫上這遠近法是很重要的，決不可錯誤。其次就是凸凹法，這個也很必要；繪畫是要把一個立體的東西，畫在一張平面上，所以不可不利用凹凸來表現他的角度。第三却非應用陰影法不可，向着光的方向就要明，背着光的方向就要暗，光源和牠的方向，是萬不可錯亂。至於畫家常說的「調子」也是這法則的一部分。那即是上面談過的陰影的色差。淺明地說，物體越接近前來，牠的色差也就越利害了。「調子」之外，還有所謂「調和」，「調子」是關於色量，而「調和」是關於色質的。

其次就是色彩法，色有熱冷的區別，所謂色彩的調和，即是冷色和熱色的調和罷了。熱色是紅，橙，黃等，冷色是青，綠，紺等，至於在紅和紺之間的紫色，是既不屬於熱，又不屬於冷。此外色中還有高低，所謂高色是近於原色的，鮮明而有生氣者，低色却是一種沈着的色。不消說，二者之間并無確然的區別呢。各種各種色彩，有各種各種感情的價值，紅色是說感情強烈，青色是說感情沈靜，牠們各自都有一種特有的表現，很值得我們研究呢。

精神的原則 繪畫上美的要素，與光學的原則相對的東西，就是精神的原則。精神的原則分智識和道德的兩種，所謂道德的是如裸體畫如何地看法一類的問題，不過此處所要說的是關於智識的原則。

最初就是統一的原則，觀念以及表現之中，都要有統一，不統一的東西，是不會美的。統一的方法有三，第一是存於美的調和，美的均衡，美的展開之形式中，即所謂多樣的統一。第二就是配置的統一，即是高級或低級的要素，適當地配置，換言之，即是把適材置於適所的一種要求。第三是均整，即無論那種繪畫中所有的要求，都不可忽視。不過這些又屬於美學的領域去了，本書限於篇幅，只好待以後的機會再說罷。

## 第五節 彫刻

### 1. 概說

彫刻是把一種形象用一種物質表現出來，在彫刻之外，還含着的一種形象的意思，即是

在彫刻這個名辭的概念之中，文字上彫刻之外還有塑像一個意味，近來說作彫塑，正不失此原意。

彫刻的性質就在造形。即是將牠那形象製造出來，所以可以說彫刻的真髓就在丸彫。因為浮彫，只把那形象表現了一部分，丸彫才表現了牠的全部呢。原來彫刻是一種自由藝術，所以在彫刻上，外形是模着自然，而內心却着理想，在現象界之中而表現超越界，此所以牠有一種妙味，而價值也因之高了。

一切藝術的端緒，是由於人類感情的理想而開，彫刻是一種藝術，自然也不會有例外。彫刻的性質，最初專門是裝飾的，不過單只模倣外界而已，後來進了一步，便帶着一種紀念的意思了。到這時，單只表現一種人物的容姿，已經不能滿足，要表讚賞之意，同時又兼記錄之用，努力使那種功德傳於後世以至無窮有名的埃及的 *Sphinx*，就是表現他們國民所崇拜的神，我們是無疑義的。

彫刻經過長期的歷史底發展而至今日，現在着眼點雖在於美，但所謂彫刻的生命，也是和一般藝術一樣，就在造出類似自然而非自然的東西。換言之，即是把死了的自然，吹入生命的氣息，使木石有靈而能在精神界活躍。以下依順序分條說明好了。

## 2. 觀念

觀念的世界是無涯際的。藝術家奏刀彫刻時觀念的範圍，也是廣大無極。固然由藝術的性質，範圍自然可以擴大，這是一定的。由彫刻而表現的最適當的觀念，到底是那一類的觀念呢？

彫刻中所寓着的彫刻家的觀念，和在一般藝術上一樣，大要可分為三種。即是第一，模倣自然的東西；第二，把自然理想化的東西；第三，作家自身所創造的東西。這個分類就稱為藝術主體上的分類也行。在第一上，現實占了主要的位置；在第二上，主要素却是作者的理想；第三就是行於現實和理想之間的東西。然這種觀念的極致，即是理想，由這理想之價值

的高低而定藝術的價值。藝術雖是由技巧表現出來的理想，不過牠的神髓，並不在技巧而在高的理想呢。

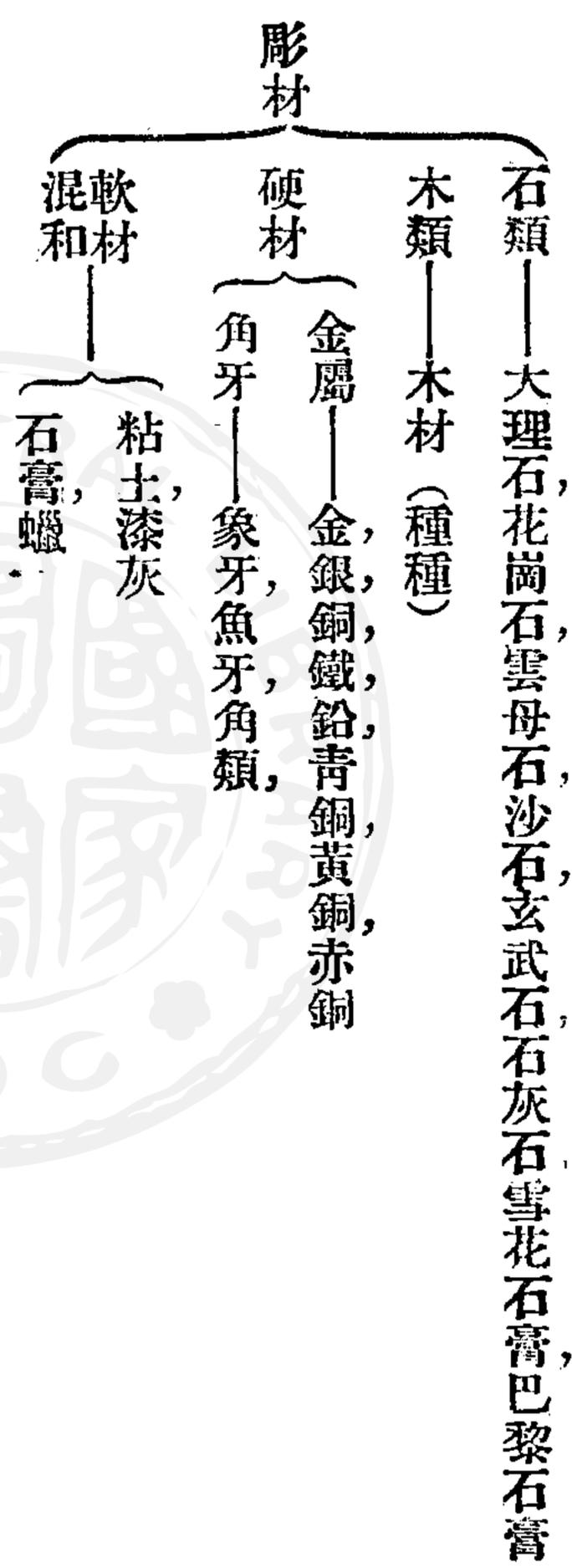
在藝術之內容的理想之中，最帶有自發性質的東西，便是所謂獨創的理想了。在彫刻上，那多是在對於藝術的主體的人類精神特殊的性質上。我們精神的特質，是無限的多。如雄偉，聰明，溫和，義烈，勇敢，寬厚，明達等數不勝數。所以，可以表白藝術理想的主體，也就無限了。現實的自然，現實的人事，現實的一切，莫不可以作為表白藝術的主體。這些現實，雖各各擁護牠的原形，然藝術家可任意地改變而加以理想化，在彫刻上便是依據我們的特質而使其理想化的。這樣做成的彫刻的主體，從結果上看起來，可以分為三個階級。

第一是模做的主體，這是由銳敏的觀察，去理解那正確的主體，最初就要製造得像。若是要在自然的形象上，多少加一點人的理想進去，那却不單是表面的外形，即隱藏在裏面的精神也非闡明不可，這即是表現理想的第一步。第二即是理想化的主體，這是在現實上

加以理想而創出個類似自然的第二自然來，這個主體的長處就在踏着現實的世界而能超出現實，裘匹塔 (Jupiter) 大神的像，便是頂好的例，那個表現了偉大的人類的尊嚴和能力，用大理石彫刻出來，却早已非人而帶着一種神怪了。第三便是獨創的主體，這是人類的創造力——能動的想像的產物。如英詩人畫家蒲拉克 (Blake) 和瑟亞詞侶 (Beardsley) 等所好用的體格，(雖然是畫表現出來的)，便是最適的例了。牠有一種力量，能使我們超脫現實的世界而游於理想的光明之邦，不過畫虎不成的時候，就會變成一種荒唐無稽的妖怪性的作品了。

### 3. 材料

彫刻的材料，略稱之曰彫材，是用為表現我們的觀念的一種物質，種類可分木，石，牙骨，金屬等類，愛用那一種彫材，全在彫刻家的自由意志，不過對於觀念上，材料也有關係，所以還得依作品而定。材料的種類，用表寫出來，就是下面這樣。



在這中間，關於石類，則花崗石，雲母石，玄武石，沙石等質硬而粗，宜於建築和大彫刻；雪花石膏和石灰石，就很圓滑，可用為裝飾；大理石最平滑而優秀，是彫刻最好的材料。彫材用木類的時候，自然喜歡堅硬的，如黑檀，紫檀算是頂好了。金屬無論那種，都是有用的彫材，不過色鮮而高價的金，銀，赤銅等就用為精巧的彫刻，其他便是普通的比較大的彫刻的材料了。牙角類中最好的，當然是象牙，不過巨魚的牙齒也很有用。角類普通是用鹿角，牛角及水

牛角等，不過性質上都不能成爲成大彫刻的材料。

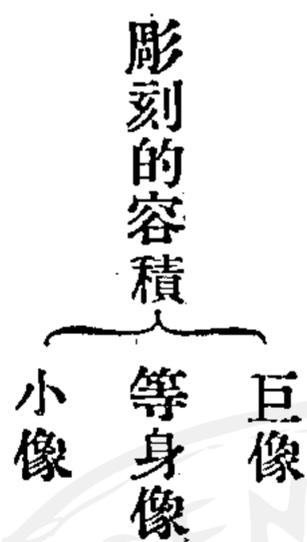
其次就在軟材，粘土是彫刻上基礎的東西，尤其是作爲模型用得很廣。永久的東西雖是用石膏等類做出來的，不過軟材的塑像，確占了藝術的一部分，占了彫刻的一半呢。

要把以上的材料最好地使用，便是非利用其性質不可。彫材大概是固體而有重量的，所以彫刻普通多是靜的，而不能動作。關於材料使用上我們所不可不注意的，就是要把利用光之原則的彫材用得和誘發我們想像的「光」一致。彫材的表面和光線，有不可分離的關係，譬如滑的平面和光的平面不同，而非常能反射光線；軟的平面就和堅的平面不同，能發溫和之光。所以看彫刻的主體以及由那而表現的觀念理想如何，對於彫材的選擇却很必要呢。

#### 4. 形式

本項是專門論彫刻的意匠，彫刻上美的意匠，可以分爲意匠上媒介的法則，和形式上

知識的法則兩種。前者主要是在光的原則中發見的東西，所以做作光學的原則；後者主要是在理智的原則中發現的東西，所以叫作智的原則。光學的原則和在繪畫的項下說的略略相同，彫刻家最先就要考慮相對的關係，而把各部分的明暗顯明地描出。第二由視覺的角度，而定容積，形態，表面及相對的位置，一定要把相對的距離精確地表現出來。第三就是輪廓的尖銳及圓熟，一定要把牠距離表現出來才行。彫刻依照牠的容積，大概可以分爲三種：



再從彫刻的表現方法上看起來，也可以分爲三種。這個和前者一樣，也可以說是照光學的原則上所用的分類法。

彫刻的表現法

深彫 浮彫 丸彫

丸彫的特長，就是物像能如實一般地可以獨立而保持牠的形態。卽是那是全體而非部分。製作的手續，是用刀或鑿在木石上彫刻，把粘土所塑的原型移到石材上，或從粘土的原型，而鑄造金屬的像。

浮彫普通是在一個浮面上彫刻的圖畫所彫的形態常常要有一種支持物，在支持着浮彫的背景上，應着形態凸出的度數，約可分爲：

浮彫  
高彫 中彫 低彫

三種。高彫最近於圓彫，普通頭或手足是完全離開那支持物，有時全個的人物或樹木都懸空的。古時竹筆筒上常彫有所謂竹林七賢，人物和竹枝，四圍都是彫空的。有時在桃核上彫種種的東西，真算盡其能事了。中彫凸出的度數，比較高彫要少，全體總依附於背景上的，凸出的程度，約半分的光景。即是從耳朵以前是突出在空間的。低彫凸出的度數最少，不過在支持的壁上，彫出個形態來罷了。其中最適於彫刻的本質，且最有藝術趣味的，就算高彫了。深彫又叫作沈彫，即是和浮彫相反，而向浮面的內部彫的。浮彫上最凸出的部分，深彫上彫得最凹。深彫中又有一種叫作浮深彫，這是在材料上，彫出一種形態，所有的背景全挖低一層。這是浮彫或深彫折衷的辦法，但很難成功的。

知的原則是由理智而發見的美的原則，也可以分出種種。關於這個問題，在繪畫的項下已經說過，詳細只好讓到美學上去說了。不過他種類却很能統一，因為彫刻是美的，要使我們不難認識，所以各主題非要統一不可；第二有對照，所以能顯出他的差異；第三是有主

格，若主題太多時，實有碍於美的賞鑑；第四要有比例，才有美醜之別；第五是要均齊和調和，才能得完備而無缺陷。

## 第四章 音樂概論

### 第一節 音樂是什麼

音樂是由音的特殊的配合而發生的藝術。爲要表現我們的感情，所以不得利用種種的音調，譬如要表現我們喜怒哀樂之情，在言語的抑揚之外，還得用節奏來誇張，爲助長身上感情的運動，又要再加以拍子。所以詩序上說，詠歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。心中有了一種情，就要想法子表現牠出來，這便是音樂發生上的動機。後來人間的文化進步。我們的心的活動，也就複雜起來，感情本身的内容，也很混淆了。且那感情和理性結合的結果，那所表出的音樂，也非常麻煩起來了。且看我們文明人所有的音樂，確能隨心所欲，靈巧無比，快樂時彈起來就快樂，悲哀時彈起來就悲哀。

音樂是這樣和我們感情的變化有密切的關係，所以在表現我們外部（即現出到身體上的東西）以及內部（即中心）的運動上，也有密切的關係。即是在比較幼稚的東西上，就和我們外部的運動（即現出在身體上的運動）有關，如表示步行，進退，跳舞等運動的行進曲和跳舞曲便是最初的了；幫助遊戲及筋肉勞動的東西，便有山歌，小調及催眠歌之類。至於伴着我們內部的運動，即由心中情的發動而起的音樂，就有敘情曲（即唱出喜怒哀樂等情的東西）和敘事曲（即把種種事情用音樂表現出來的曲子）等。一般的音樂，多是把我們心中所發生的種種的想像，用音的組合表現出來的東西。

音樂既是與我們外部及內部所起的運動有密切的關係，所以時間的變化（即是隨着時間而起的變化）也很必要。這樣，那旋律和拍子，却成爲音樂上最重要的要素了。在這一點上，却和繪畫，彫刻大不相同；在美術上，直接無運動之可言，唯賞觀的人心中所起的一種想像，即所謂餘韻，才有重大的任務。然在音樂上，却和演劇跳舞一樣，那心中所起的想像，

和那音樂一致併行，時時移動；對於運動却有莫大的作用，從這一點看起來，文學和音樂却是有點同樣了。

音樂比繪畫，彫刻等美術，更能支配人心，而有一種左右世間的風化之力，這是不待言的。音樂能够轉移時代，古來却有不少的例。基督教之利用讚美歌，而鼓吹其宗教思想，即是一個大的證據。孔子排斥鄭聲（即淫亂的俗樂），而主張用聖人之樂來治國，也是同一理由，這無非是想把音樂的偉大的力，來利用到政治及教育上呢。

音樂與風化最有關係，以為音樂和道德，是判然兩途而無關係的人，徒然表示他自己音樂知識的幼稚。我們把學問，藝術，道德三者密切起來，而營人間生活，社會才能成立。德國的大音樂家修芒（Schumann）在他給與音樂家的訓戒之中，有一句格言說。

「高尚的藝術，是和道德一致的。」

## 第二節 音樂的特質

音樂是棲息在薔薇色的虹中的幽夢，音樂是天使的言語，神秘得不可捉摸，平凡得有如鳥語，牠真不愧是藝術中的王者。

音樂既是這樣高尚，優美，他一定有一種超凡的特質，這是無容多疑的。

音樂是人間最抽象的感情的表現，所以他有一種捉摸不到的抽象性。在美術章內已經說過，藝術分空間藝術，和時間藝術兩種，空間藝術如繪畫，彫刻之類，是用視覺來觀照的。時間藝術如音樂，文學，却是用聽覺來觀照的。不過文學不完全是用聽覺罷了。文學所表現的，全在文字上，音樂所表現的却不在樂譜上，而在演奏上。所以文學只要能善於利用文字，將我們的意思，完全表現出來就算完了。音樂用譜寫出來之後，只算成功了一半，非得演奏出來，不能供人賞鑑。因為樂譜不過是些記號，牠的情感和趣味，非用聲音演奏，不能流露出來。樂曲的生命，全在天才樂人的五指之間。所以縱是樂譜，因演奏者之不同，而譜出來的音韻，詩趣也都不同了。而且絕對不能有同樣表現，雖是同一個人來奏同一個曲，今天所彈就

和昨天所彈的大不同了。音樂經一次演奏，就永遠不能再現。所以音樂是時間的藝術，一經表現，隨時就消滅了。

音樂原是這樣抽象而不可捉摸，所以牠的譜表，真不過是一個大概的輪廓而已。牠的生命到底不能寄在一紙之中，作家的精神，超乎物質之上，全賴後來的天才，才能發見。一切的樂曲，除作家自身之外，實在說，是沒有誰能完全奏出來的。因此我們可以說，依據樂譜的演奏，都不能說是樂曲的再現，而只能是一種新的創作呢。

其次，因為音樂是直接的感情表現，所以牠有一種極其詳委的精密性。牠的表現力切實而精密，也就是因為牠性質極其抽象的緣故。我們普通的思想感情，可以用言語來表示的。但到了感情急劇的時候，就有言語所表示不盡的地方，那時或發為叫聲，或成為歌唱，正所謂「言之不足，故嗟歎之，嗟歎之不足，故詠歌之」了。這時我們的感情，非常昂奮而複雜，非用那種抽象的音樂，不能盡情發洩。快樂的時候，固然要拍掌高歌，即痛苦的時候，亦得

發出沈痛之音，所謂歌當哭，正是這樣。簡單的一片歡呼，或一聲吁嘆，牠的表現力已經比無數的言語，來得精密而切實得多；何況有組織的音的構造，而用種種音色調和出來的音樂，牠的表現力之強，已經可想而知了。

音樂是用聲音表現出來的情感，牠能直訴一切的人心，甚至動物都為之感化，不像言語文字，只限於一部分的人通用。牠可以將人類的智情意的活動，廣大而自由地發展，且能把我們內的生活 (inner life) 精密地發表出來，即完全把我們的人格表現。

音樂既是人格的表現，所以最能發揮我們的個性。他和行為一般重要，成為我們感情表現的一種手段，對於視覺，就用行為，對於聽覺，全賴聲音。嚇爾德爾 (Herder) 說一切的音，都是表現，他說，從振動體發出來的聲音，是從牠的內部表示牠自身的悲哀或反抗，而指示其刺激他種共鳴體之力的高低。他簡直連一切的無生物都把牠看為有音樂的意識了。

### 第三節 音樂的效果

音樂是一種安慰人心的東西，安慰是我們人間生活上最必要的，因為我們日常生活多是乾燥無味，且為生存的原故苦痛極多，所以不得不要求一些安慰和娛樂。音樂是安慰品中最重要東西。歌德（Goethe）說，一個人一生一世每天都應該聽點音樂。

不過有好的必有壞的，有益的東西一定也有流弊。若用得適當，則害少益多，譬如飲酒，喝茶，抽煙，打牌，都是娛樂，多吃點茶不妨事，酒飲多了就要為災，所以同為娛樂，也不可加以選擇。就音樂而說，我國古時有正聲和鄭聲，或雅樂和俗樂，是把音樂也分為茶一般的音樂，和酒一般的音樂兩種。孔子所謂禮樂，是賴以修養人格的最要緊的東西。然這並不是把音樂當作修養道德的手段，近來的藝術家，對於這一點却很誤解了。孔子所說的禮樂，決不是勸善除惡的，一種傳教的東西，若音樂單是一種修身的手段，那一定是極低級的東西，而不能有藝術上的發達了。

雖然是這樣說，若以為藝術與道德無關，那又錯了。藝術與道德，是一個人格的兩面。一

個偉大的人格所產生的東西，一定是偉大的藝術，同時也就偉大的道德。換言之，要有偉大的藝術，才能修養偉大的人格出來。

孔子常困於陳蔡之間，三月不知肉味，但還是泰然自若，彈琴以遣。因為衣食足而後知禮義，到了窮苦沒有飯吃的時候，就容易發生惡念，在這時候，真能救助我們出於墮落的東西，那只有偉大的藝術之力了。音樂不僅是太平時用以享樂的妙品，同時也是窮困時用以拯危的靈藥呢。

美國的詩人汪戴克 (Van Dyke) 說 Books as Food，他把書籍看得和食物一般重要；精神之中，有理智的部分和感情的部分兩方面，修養理智的部分用書籍，修養感情的部分就要用音樂了。所以我們可以做照以上說 Music as Food。這感情上最必要的營養素，我們却不可把牠閑却呢。

人體彷彿是一個天秤，一邊是理性教育，一邊是感情教育，把雙方的重荷平均起來，就

能成爲個健全的人格了。

《易經》上說，作樂崇德，卽是作出高尚的音樂以爲人格的修養。音樂的效果，也就是此了。

#### 第四節 音樂的形式

音中有樂音和噪音兩種，若不依從一定的法則，而有秩序地配置出來，便是普通的噪音，而非樂音了。音樂却非樂音不可。作曲家雖說是自由地把他的幻想作成曲子出來，但要別人理解，就非用別人所能理解的方法不可。那方法便是形式了。換言之，形式不過是表出我們藝術觀念的外部的形狀和秩序罷了。我們要了解作曲者的觀念。

在形式上我們可以由三方面來觀察。

第一是由音的組合上所發生的一種感情或情調的發表，這個名叫作表情。大點說起來，可以指一曲全體的表情，縮小範圍，也可以指一部分的表情，演奏起來，時而悲，時而喜，時而溫柔細語，時而大發雷霆，都是表情的不同所以使然。在形式音樂上，表情是立於第一位。

其次就是技巧，這是指唱歌時，如何用喉嚨口腔，奏樂時如何運指，拉「懷娥鈴」時如何用弓，彈鋼琴時如何用指等等。一切的音樂都要經過一種技巧，才能表現出來。尤其是對於進步的音樂，却很有技巧的必要。若沒有技巧，我們就不能正當地處理音聲和樂器。所以現在愛好音樂的人，對於技巧是不惜苦心來努力的，音樂第一是表情，其次就是技巧。但技巧不過是一種手段，若把牠當作目的用的時候，那音樂也不免就卑賤了。

此外在形式上，樂曲的組成，也是個重要的對象，即所謂形式的構造。西洋音樂有所謂作曲法，而定出種種的構造，譬如用一種旋律來表現一種思想，就叫作主題，其次就看用怎樣的形式的變化下去，或是用一種怎樣的思想承受下去。却都是音樂形式的構造了。

### 第五節 音樂的內容

前節把音樂的形式略略說明了，現在應該再進一步，說到音樂的內容上去，這大約可以分爲絕對音樂和標題音樂兩種。完全離開文學的內容，把純粹的音樂組合起來而作爲

對象的音樂，就叫作絕對音樂。繪畫和文學，必定要插出一種客觀的事象，作家的思想感情，要經過這種客觀的事象，才能表現出來。音樂則不然，在牠的本質上，可以不必借這種客觀的事象，而能表現一切。這是音樂藝術獨有的特色。荷馬（Homer）的詩思，一定要藉特羅衣（Troy）戰爭那類的事實，才能表現出來，米勒（millet）的畫才，一定要藉農人的生活，才能傳達於世人。音樂却完全不要這一切，在牠本身的要素之外，無須再藉其他藝術之力，只要把幾個音如法地組合起來，就可顯露天才，而傳達感情。所以音樂所給與我們的，只有一種感情，而全然沒有具體的客觀事象。只有全然不含客觀描寫純音樂，才是一切音樂的真髓，音樂的基礎，原來是在不含客觀描寫的音的形式上，由音樂來表現外界事象的意義，却是在文化進化以後才發生的。原始只有絕對音樂，要在絕對音樂之上，才能建築標題的音樂出來。

標題音樂又分兩種，一是自然音的描寫，一是人事的描寫。把自然所有的種種的音，用

樂音模倣出來，這原是很古的事。不過從前因樂器沒有進步，所以不很方便，到近世樂器粗就完備，因之這個也就突然盛興起來。人事的描寫也是這樣，當短期間內發生一件事情，而使我們心中起了一種變化，這種感情，若用詩文表現出來一定很費文字，若不用文句，直接用那複雜的音響，抽象地表現出來，那却不難描寫。現代的人對於時間，極愛敏感，而厭冗長，所以標題樂這樣東西，正是應着這種要求而大流行了。

把自然中的種種的音（例如馬蹄聲，流水聲，風聲，鳥聲等）描寫得和實際一樣，就是一種模倣，把這個織入音樂之中，藉以描寫自然的事情，這種樂曲，就叫作模寫音樂。模寫音樂是模倣實際的樂，所以一聽就能明白牠的音義，不過這種東西，缺乏創造性，比較低級，難得惹起美感。那些有美的音色的樂器却不能演奏這個。而且多半不能把那天然的音，一點不變地嵌在音樂形式的要素上。差不多沒有加入藝術上的想像的餘地，原來音樂是一種抽象的藝術，想像的餘地愈廣，他的藝術的深造也就愈行，所以加入藝術上的想像，是非

常要緊的。那些成功的標題樂，如達罕 (Ducan) 的小曲「郭公」(The Cocoon)，雖是描寫「郭公」的叫聲，實際不大相同，不過把牠叫聲的特性的一部，嵌入在音樂的形式中罷了。這樣自然音的描寫，却成爲非常概念的了。

## 第六節 音樂的分類

音樂大別爲聲樂和器樂兩種。茲分條說明於下：

### 1. 聲樂

一般男子的聲調低，女子的高，老人的聲低，小兒的高。這是由聲帶的大小厚薄而起的變化，不過軟骨的形體也有關係。少年的男子在十五六歲的時候，隨着身體的發育而喉頭的形體也起了變化，女子則不然，身體的變化，却不會影響於聲帶。但人的聲音的音色不同，有如其貌。喉頭的形體和聲帶的性質，和容貌一樣各有不同。不過就各人調子的高低以及音色的相似，大概也可以分爲幾類，且在音樂上所用的精練出來的聲音，更可以找出一些

類似之點來。

在今日的西洋音樂上，所用的人聲，由其調子之高低，大概可分爲六種，卽是：

- (1) 主要屬於女子的高音的東西，叫作高音部 (Soprano)
- (2) 屬於女子中庸的高音的東西，叫作次高音部 (Mezzo soprano)
- (3) 主要屬於女子的低音的東西，叫作中音部 (Alto)
- (4) 主要屬於男子的高音的東西，叫作次中音部 (Tenor)
- (5) 屬於男中庸的高音的東西，叫作上低音部 (Bariton)
- (6) 主要屬於男子的低音的東西，叫作低音部 (Bass)

這是就大概的區別，也并不限定一切的人聲，就一定屬於這六項之一，有人說，成人男子從低音部到中音部，可以一個人唱得出來。

這些音部的區別，并不單是屬於聲調的高低，牠那特殊的音色不同，也有很重大的關

係，譬如低音部的聲音，就有一種莊重而嚴格之感，高音部的聲音就覺得華美艷麗，中音部就感得清幽高雅。這都是很要緊的問題。歌劇上最講究這個，有所謂技巧的高音部（Coloratura soprano），戲劇的高音部（dramatic soprano）等以示區別，甚至由歌者的聲音的不同，而相分別。

以人聲爲主的音樂，叫作聲樂（Vocal Music）。一個人唱叫作獨唱，將同一的旋律，許多人一齊唱，叫作齊唱；又幾個人各用各的旋律同時或交互唱，叫作連唱。在這連唱之中，兩個人的時候，叫作二重唱；三個人的時候，叫作三重唱；四個人的時候，叫作四重唱，以下類推。通常各聲的音部不同，譬如說高音部和中音部的二重唱。多數的人分爲音部相同的幾組，各唱各的旋律的叫作合唱，那組成的音部兩個的時候，就叫作二部合唱，三個就是三部合唱，四個就是四部合唱。普通多是四部合唱，即以高音部，中音部，次中音及低音部四部所組成的。合唱時一定要個指揮者，來指揮演奏。這指揮不僅是指揮拍子，和定演奏的速度，同時

對於表情也在指導之下

聲音有全由人聲的，及伴以器樂的兩種。伴以器樂的時候，器樂所奏的部分，叫作伴奏，用鋼琴時，叫作鋼琴伴奏，用管絃樂時，叫作管絃樂伴奏。

中世的宗教樂，却是專用沒有伴奏的合唱。所以這叫作寺院式。近世的音樂多有器樂伴奏，在伴奏上，主要是對於以聲音唱的旋律，和聲地加以補足，此外或用別的旋律的樂器，如「懷娥鈴」，「笛子」之類，旋律地來補足歌聲的旋律。這個時候補助的旋律樂器的演奏部，叫作助奏。例如說高音部的獨唱，有「懷娥鈴」的助奏及鋼琴的伴奏。

## 2. 器樂

器樂是用樂器演奏出來的音樂，可以分爲獨奏，連奏，室樂，管樂合奏，管絃樂合奏幾種。茲逐條說明於下：

(1) 獨奏：用一種樂器單獨奏的時候，叫作獨奏。譬如說鋼琴獨奏。但如懷娥鈴那樣，單只

旋律之外不能演奏的樂器，則用一個來奏主要的旋律，再用鋼琴等和聲的樂器，來補足他的和聲或裝飾他的旋律。這叫作旋律樂器獨奏上，加以和聲樂器伴奏。例如懷娥鈴獨奏，鋼琴伴奏。有時不用鋼琴而用管絃樂也可以。

同樣的樂器用兩個以上來合奏完全同樣的旋律，這叫作齊奏。譬如說懷娥鈴的齊奏等。

(2)連奏：同時用兩個以上同種類的樂器而奏有互相調和關係的旋律的時候，就叫作連奏。如說鋼琴連奏，懷娥鈴連奏等。在懷娥鈴的二連奏上，是用兩個懷娥鈴，一個奏高音部的，一個奏中音部的。前者叫做第一懷娥鈴，後者叫作第二懷娥鈴。如上面所說懷娥鈴獨奏。通常是有鋼琴伴奏的，可是在這二連奏時，就有鋼琴伴奏和不要鋼琴伴奏的兩種辦法。然而除了練習曲之外，演奏曲在這時候，多是伴着鋼琴的。所謂懷娥鈴三連奏，就是第一懷娥鈴奏高音部，第二懷娥鈴奏次高音部，第三懷娥鈴奏中音部。笛子也是一樣，在二連奏時，有

第一笛和第二笛的區別。

(3)室樂：這是少數的樂器所組成的音樂，這種組合的奏法，叫作重奏。譬如三個就叫作三重奏，四個就叫作四重奏，以下類推。

三重奏(Trio)，通常是用鋼琴，懷娥鈴，和切洛(Cello)而組織的。或用懷娥鈴(Violin) 微娥拉(Viola)，切洛來組織也可以。前者叫作鋼琴三重奏，後者叫作絃樂三重奏。此外還可以加用他種來合奏的。

四重奏(Quartet)，普通流行的有絃樂四重奏，和鋼琴四重奏兩種。絃樂四重奏是用第一懷娥鈴，第二懷娥鈴，微娥拉，和切洛四種樂器而組成的。第一懷娥鈴是奏高音部，第二懷娥鈴是中音部，微娥拉是次中音部，切洛就是次低音部。演奏時舞台上演奏者的排列法，是一雙雙地相對而坐，如圖：

後

Cello

Viola

○

○

first Violin

second Violin

○

○

前

鋼琴四重奏普通是用鋼琴，懷娥鈴，微娥拉及切洛而組成的。此外專門用幾種木管樂器或金屬管樂組成的也有。

五重奏 (Quintet) 絃樂五重奏通常雖是用第一及第二懷娥鈴，第一及第二微娥拉，及切洛而組成的，不過用第一及第二懷娥鈴，第一及第二切洛，而加以一個微娥拉而組成的也有。鋼琴五重奏，是在絃樂四重奏之上，再加以鋼琴而作出的。

在五重奏以上的重奏，而用鋼琴的却很少了。普通多是雜以管樂器來合奏，不過通常

以絃樂四部（即第一及第二懷娥鈴，微娥拉，及切洛）為中心罷了。

(4) 管樂合奏 (Brass band)，這個主要是在野外演奏的，原來是海陸軍所用的音樂，所以又叫作軍樂 (Military band)。牠的組成及人員沒有一定，由樂隊的大小不同，樂器的數也有增減，今試舉一個人數較多的管樂合奏團的組織於下：

Piccoloflute	一人
Flute	一人
Oboe	二人
Small Clarinet	一人
1 St Clarinet	二人
2 na Clarinet	二人
3 rd Clarinet	二人

Basson	二人
Double Basson	一人
Cornet (高音部)	二人
Cornet (中音部)	二人
Horn	六人
Trumpet	四人
Trombone (次中音部)	二人
Trombone (低音部)	二人
Tuba	四人
Drum (大小)	二人
以上共	三十八人

(5)管絃樂合奏(Orchestra)這是近代西洋樂上用得最多的合奏，規模最大。普通用下面四種樂器團依其能力而組合的，詳細地說，即是：

### 第一 弦樂器團

第一懷娥鈴，第二懷娥鈴，微娥拉，切洛，杜蒲爾。罷斯(Doubt Bass)，有時又加以哈潑(Harp)。

### 第二 木管樂器團

弗柳忒(Flute) 渥薄(Oboe) 英吉利杭(English Horn) 罷孫(Basson) 克拉理耐忒(Clarinet) 有時加以披可洛(Piccilo)

### 第三 金屬管樂器團

杭(Horn) 可爾耐忒(Cornet) 忒浪湃(Trumpet) 忒隆蓬(Trombone) 邱罷(Tuba)

#### 第四 敲打樂器

丁拍尼 (Tympani) 太鼓 (Drum) 特乃安格爾 (Triangle) 鈴 (Bell) 等。

以上各樂器的人數，因時地不同，而難一定；現今大歌劇場中大管弦樂團所用的人數，約有百名光景，茲舉一例於下：

Flute	三人
Oboe	三人
English Horn	一人
Claret	三人
Basson	三人
Horn	三人以上
Trumbet	四人

Trombone	三人
Tuba	二人
Tympani	二人
Drum	一人
Bell 鐘	一人
Harp	十二人
1 st Violin	十六人
2 nd Violin	十六人
Viola	十人
Cello	十人
Double Bass	八人

以上的配列的方法，雖不能一定，不過大致是把絃樂器團是放在前方，木管樂器及金屬樂器列於其後，最後就是一排 (Double Bass Tympani) 及鈴子一類的敲打樂器，則放在後方的左右翼，若用 (Harp) 的時候，就要放在最後面的一側。一個人奏的時候，多安置在右邊。

管弦樂的演奏者，技巧要極純熟，指揮者也要極靈敏，才能演出明瞭而優美的音樂來。所以管弦樂是整個的，不可分離的，我們可以把牠看作一個偉大的樂器。

# 後記

這篇稿子是我這次初從日本歸時，應中華書局舒新城先生之囑而編成的，前後雖經二十餘日，而因事時寫時輟，真的在家搦管來寫的時候，至多不過半月，加以我的書籍都未寄到，手邊差不多沒有參考書，所以內容不免大有缺陷，這一點尚希讀者諸君特別原諒。

同時對於慨允出版的舒先生，表示區區的謝意。

歌川編後誌

四月五日

錢川  
編歌

# 日文典綱要

一冊 壹元

本書分文字概說及品詞概說二大章；每章又細分爲十節，從日本文字之產生卽其與我國文字之關係說起，以及其發音上，文法上各種解釋，都莫不合乎情理，而中綫要，使讀者能于不知不覺中昇堂入奧；得此一卷，不僅普通日語，可以隨意會話，卽日文字籍，亦可自由披覽，誠爲研究日語之捷徑。

中華書局發行

中華民國捌拾玖年玖月卅拾日贈



# 中國畫學全史

鄭昶編著 精裝一冊 四元

此書係鄭午昌先生以長時間之研究編輯而成。全書都四十萬言。凡歷代繪畫之源流派別盛衰之數，及其進程上與有關係之各時代政治、宗教、風俗、思想等，無不敘述精詳。並及畫蹟、畫家、畫論各門，連類比附，互相印證，使千頭萬緒，漫無條理之中國畫學史實，成爲一貫之系統。東西學者，著論介紹，謂中國畫學有系統之研究者，當以此爲空前巨著，而有貢獻於世界史學家、藝術家、考古家、收藏家之參考云。

## ◀ 版 出 局 書 華 中 ▶

□ 余紹宋編著 □

此書爲前法部次長龍游余越園先生所著，茲復重行校勘，多所損益，是爲定本。網羅六朝至今千五百年間論畫佳著，區劃類次，爲中國畫學開系統研究之始；校勘同異，證辨精審，又爲中國畫學開忠實考據之始；自闢義例，成一家言，不特便於學者而已也。

□ 仿宋版印 四冊 二元

## 畫 法 要 錄

王光祈編

音樂叢刊

中華書局發行

歐洲音樂進化論

一册 三角

此書分十節，將歐洲音樂進化之歷史，作一概括的敘述，內容極饒興味。

西洋音樂與詩歌

一册 五角

本書分上中下三編，上編敘述「西洋音樂與詩歌的因緣」，中編介紹「西洋詩歌音樂十二名家」的生平及其作品，下編詳述「西洋詩歌樂譜的解析」。文字優美，趣味濃厚；中編有德文譯詩十篇，尤為現代譯詩界難得之作。

西洋音樂與戲劇

一册 四角

本書說明西洋音樂與戲劇之關係，凡西洋歌劇進化之歷史，歌劇之作品與作家，以及劇本之內容，均有詳細之敘述，為研究文學音樂者極重要之參考書。

西洋製譜學提要

一册 一元二角

本書內容包括三大部份：(一)主調學，(二)諧和學，(三)寫法學。關於製譜的原理與方法，有細密的敘述。篇末介紹西洋名樂譜甚多。著者在自序裏說：「此書是研究西洋音樂作品的一把鑰匙。」有志於音樂的人們，要了解西洋音樂及如何製譜的，不可不求助於這把鑰匙。

西洋樂器提要

一册 九角

書分三編：上編為西洋樂器之類別及其略史。中編詳列各種西洋樂器之形式。下編述西洋樂器之應用。得此一書，於西洋樂器及其應用，瞭如指掌矣。

王光祈編

音樂叢刊

中華書局發行

德國國民學校與唱歌

一册 六角

本書係就德國國民學校八學年教授音樂之程序，分章敘述；下編更選譯歌謠十篇，讀此可明白德國國民學校音樂教育之全部過程，於我國音樂教育之促進，當有良好之影響。

東西樂制之研究

一册 八角

本書就東西樂制，作一概括的研究。東方以中國為主，旁及印度、阿拉伯、波斯；西方以歐洲近代為主，遠溯希臘及中古之教堂樂制；可供研習音樂者之專修，可作研究世界文化史者參考。

各國國歌評述

一册 五角

本書著者感國歌對於國家之重要，乃評述西洋各國國歌，及其國民對於國歌之情意。以促起國人之注意，全書分三編：(一)總述我國歷年發表之國歌，而逐一加以評論。(二)介紹西洋各國國歌之歷史。(三)介紹西洋各國國歌之原文。其中一部分，並經著者譯為中文。末後並附原譜三十一篇，極便參考。音樂家交際家，允宜人手一編。

東方民族之音樂

一册 六角

本書以英人 P. 所著書籍為準，又博採他書以補其闕，凡亞洲各民族之音樂，網羅殆盡。其體裁均先論樂制，後舉作品，俾讀者披覽之下，對於該民族之音樂，有一明瞭之概念。

民國十九年十二月印刷  
民國十九年十二月發行



總發行所  
分發行所

北平 天津 張家口 石家莊 邢台 保定  
濟南 青島 太原 開封 鄭州 西安 蘭州  
成都 重慶 長沙 常德 衡州 漢口 南昌  
九江 安慶 蕪湖 南京 徐州 杭州 溫州  
福州 廈門 廣州 汕頭 潮州 梧州 雲南  
遼寧 吉林 長春 哈爾濱 香港 新加坡

上海棋盤街

著者 發行所 印刷者 印刷所

文藝概論 (全一冊)

◎ 定價銀五角

(外埠另加郵匯費)

錢歌川

中華書局

中華書局

中華書局

中華書局

中華書局

(六〇三四)

國家圖書館



001708615



標商冊註



<h1>籍</h1>	神州圖書公司
	<i>Chau Book Company</i> 2, STANLEY ST., HONG KONG 電話: