

文学论集

文學論集

實價大洋六角五分
外埠酌加匯費郵費

版權所有不許翻印

編輯者 藝林社
發行者 亞細亞書局
印刷者 亞細亞書局
分發行所 各省大書局

一九二九年二月初版
一九三一年十月五版

總發行所上海五馬路廣福里

題記

藝林發刊于民國十四年暮春時節，停刊于是年冬。最初爲旬刊，附于晨報副刊印行；其後爲半月刊，由武昌時中合作書社印行。共計刊行二十四期，未及週年，便不幸短命而死了！這——現在回想起來，已經是三年前的舊事了呢。

這幾年來中國的變動真是太利害了，社會裏面不知道出了多少亂子，民衆們不知道吃了多少苦頭；同時，我們藝林社的朋友，也就散的散了，死的死了，老的老了！所遺留下來的還有什麼，除了這二十多期不值錢的藝林？回想從前郁達夫先生還在武昌，胡適之先生也來武昌大學講學的時候，他們都很贊助藝林；藝林社的朋友也都熱心從事著作，似乎藝林的生命是不會死的。誰知道藝

藝社的朋友不久便風流雲散了呢？想起來，真令人不勝今昔之感！

現在，縱使天地再變一個樣子，藝社的朋友也不能完全集合，藝社也沒有復活的可能了。爲了紀念這不能復活了死了的過去，我們才決定印行這幾個單行本。又因爲謀閱讀上的便利，我們把藝社上面的創作，分印爲海鷗集與秋雁集；其他重要的論文，都編在了這本文學論集裏面。

這三個集子，便是藝社同人對於讀最後的僅有的貢獻了！

編者在上海十八，一，二六。

目次

談談詩經·····	(一) 胡適
文學上的殉情主義·····	(二一) 郁達夫
文學記微·····	(二八) 黃侃
文藝上的衝動說·····	(三四) 張寶平
神秘主義·····	(四一) 張寶平
文學範圍論略·····	(五二) 蔣鑾章
詩的意義·····	(六二) 郁達夫
詩的內容·····	(六九) 郁達夫

文學欣賞引論·····	(八一) 胡雲翼
階級與文學·····	(一〇一) 王朋來
蘭興之藝術的批評·····	(一〇五) 黃仲蘇
戲劇的一般概念·····	(一一三) 郁達夫
介紹一個文學的公式·····	(一二八) 郁達夫
藝術家的宗教精神·····	(一三三) 蔣鑑章
清代駢文之革新運動·····	(一三〇) 張壽林
中國文學概談·····	(一四〇) 黃侃
七言詩概談·····	(一四六) 龔慕蘭
五言詩發源考·····	(一六〇) 李步霄
蔡琰的悲憤詩·····	(一七〇) 龔慕蘭
紅樓夢裏性慾的描寫·····	(一八一) 劉大杰

紅樓夢的地點問題.....	(一九)劉大杰
今日中國的文壇.....	(一九)蔣鑑章
爲今日研究國學者聊進一言.....	(二〇)賀揚靈
文藝家的流產.....	(二七)蔣鑑章
談談非戰文學.....	(三三)胡雲翼
謝无量的「詞學指南」.....	(三九)胡雲翼
張若虛事蹟考略.....	(三六)胡光燾
文心雕龍隱秀篇並序.....	(四〇)黃侃
轉注假借論.....	(四二)夏君虞
詩經序傳箋略例.....	(四九)黃侃
文心雕龍札記.....	(七五)黃侃

談談詩經

胡適

詩經在中國文壇上的位置，誰也知道牠是最古的有價值的文學，但在前人的眼光，詩經地域的關係，似乎與湖北不發生什麼問題。其實詩經裏面最重的一部分，大半是產生在湖北。

詩經有十三國的國風，只沒有楚風。在表面上看來，湖北這個地方，在詩經的地點上，似乎不能佔一個位置，但近來一般學者的主張，詩經裏面有楚風的，不過沒有把牠叫做楚風，叫牠做周南召南罷了。所以我們可以說：「周南召南，就是詩經裏面的楚風。」

我們說周南召南就是楚風，這有什麼證據呢？這是有證據的。我們試看看周

南召南，就可以找着許多描寫江水漢水汝水的地方。像「漢之廣矣」，「江之永矣」，「遵彼汝墳」這類的句子，想大家都是記得的，漢水江水汝水流域的地點，是在湖北的中部和北部。所以我們可以說周南召南，大半是詩經裏面的楚風了。

周的初年，出了兩個軍閥：一個叫周公，一個叫召公，周公東征，召公南征，他們在東南收集了許多民間的歌謠，就是現在的周南召南，周公有幾，現在無從知道。召公有二：一召公，二召伯。那時因為周公好在外面長征遠伐，所以當代的人民，就有不良的嘲罵的輿論。像豳風裏面的破斧，就是罵周公遠征的詩，我現在把牠寫在下面罷。

「破我斧，又缺我旗。周公東征，四國是皇！哀我人斯！亦孔之將！」

「破我斧，又缺我錡。周公東征，四國是吡！哀我人斯！亦孔之嘉！」

「破我斧，又缺我鎌。周公東征，四國是遵！哀我人斯！亦孔之休！」

召公在當時，比周公得人民的歡心一點。所以他死了，人民仍是戀戀不忘，因為敬愛召公的緣故，連召伯的樹也敬愛起來了。讀下面這幾首詩，就可以知道當代的人民對於召伯的情感的濃厚。

「蔽芾甘棠，勿剪勿伐，召伯所茇。」

「蔽芾甘棠，勿剪勿敗，召伯所憩。」

「蔽芾甘棠，勿剪勿拜，召伯所說。」

照上面看起來，周公召公在東南遠征的時候，確實是到了楚國。並還收集了許多民間的歌謠，叫他做周南召南，我看沒有叫他做楚風的緣故，大概那時的楚國，是當代的一個大民族，沒有照齊國魯國鄭國那樣一國一國的分起出來，所以只好稱牠做周南召南了。因此我們可以說，三楚是產生中國最古的文學的位置。換一句說，湖北的文學，在中國文壇上，佔有最古的和最重要的位置。我們在這裏談談詩經，也就是欣賞「本地風光」。

近來有人說：我愛研究古書，說我是復古派，其實我的研究，是我與之所至，我覺得用新的科學的方法，來研究古代的東西，確能得着很完善的效果，對於一字的古音，一字的古義，都應該拿正當的方法去研究的。所以在今日研究古書，就是方法要緊，同樣的方法，可以收同樣的效果的話，我們是相信的，我今天講詩經。也是貢獻一點我個人研究古書的方法，在我未講研究詩經的方法以前，先講講對於詩經的幾個基本的概念。

(1) 詩經不是一部經典。從前的人，把這部詩經，都看得非常神聖，說牠是一部經典，我們現在要打破這個觀念；假如這個觀念不能打破，詩經簡直可以不研究了。因為詩經并不是一部聖經，確實是一部古代歌謠的總集，可以做社會史的材料，可以做政治史的材料，可以做文化史的材料，因為牠是一部文學書，我們研究牠的時候，應該拿社會的眼光，和文學的眼光來批評牠，所以我們對於詩經應該承認牠是一部中國古代歌

謠的總集，萬不可說牠是一部神聖經典。

(2) 孔子並沒有刪詩，「詩三百篇」成了一個名詞。從前的人，都說孔子刪詩書，司馬遷也說孔子把詩經刪去十分之九，只留下十分之一，照這樣看起來，原有的詩，應該是三千首，這個話是不對的。唐朝的孔穎達也說孔子的刪詩，是一件不可靠的事體。假如原有三千首詩，真的刪去了二千七百首，那在左傳及其他的古書裏面所引的詩，應該有許多是三百篇以外的，但是古書裏面所引的詩，要說不是三百篇以內的，雖說有幾首，却少得非常，因此我們可以相信前人說孔子刪了十分之九的詩經，是不可相信的了。上面既說明了孔子刪詩，是不可靠的事情，因此一般人對於詩經是一部經典的迷信，又可以減少一點，並且同時我們又可以說，詩經是中國古代一部完全的文學書了。

(3) 詩經不是一個時代輯成的。詩經裏面的詩，是慢慢的收集起來，成

現在這麼樣的一本集子。最古的是周頌，次古的是大雅，再遲一點是小雅，最遲的就是商頌魯頌國風了。大雅小雅，大半是後來的文人做的，有幾首並有作者的眞名，大雅收集在前，小雅收集在後。國風是各地散傳的歌謠，由古人收集起來的。這些歌謠，雖說產生的時候很古，但收集的時候，却很晚了。我們研究詩經裏面的文法和內容，可以說詩經裏面包含的時期，約在一千年的上下，所以吾們應該知道，詩經完全是由時代輯成的，不是那一個人輯的也不是那一個人做的。

(4) 詩經的解釋。詩經到了漢朝，真變成了一部經典，詩經裏面描寫的那些男女戀愛的事體，在那般道學先生看起來，似乎不大雅觀，於是對於這些自然的有生命的文學，不得不另加種種附會的解釋，所以漢朝的齊魯韓對於三家詩經，都加上許多的附會，講得非常的神祕。明是一首男女的戀歌，他故意要說是歌頌文王后妃之德。詩經到了這個時代，簡

直變成了一部神聖的經典了。這種事情，中外大概都是相同的，像那本舊約全書的裏面，也含有許多的詩歌和男女戀愛的故事，但變成了一部聖經，就神祕了，就不是純粹的文學書了。因為這樣，所以漢朝對於詩經的解釋，把從前的都推翻了。他自己找了一些歷史上的——左傳裏面的事情——證據，來做一種比較完備的解釋，他研究詩經的見解，比齊魯韓三家，確實是要高明一點，所以他的結果，比他們也要完滿一點，我們現在讀的毛詩就是他的。照這樣看起來，詩經的解釋，在歷史上有許多變遷，並且都是進步的了；到了東漢，鄭康成讀詩的見解，比毛公又要高明，但毛詩和鄭箋，都是很有價值的，所以到了唐朝，大凡研究詩經的人，都是拿毛詩鄭箋做底子。到了宋朝，出了鄭樵和朱子，他們研究詩經，又打破毛公的附會，由他們自己的解釋；他們這種態度，比唐朝又不同一點，另外成了一種宋代的體裁。清朝講學的人，都是崇

拜漢學，反對宋學的，他們對於考據訓詁，是有特別的研究，但是沒有什麼特殊的見解；他們以爲宋學是及漢學的，因爲漢在兩千年以前，宋只在八百年以前，殊不知漢人的思想比宋人的確要迂腐一點呢！但在那個時候研究詩經的人，確實出了幾個比漢宋都要高明的，像著詩本誼的龔橙，著詩經通論的姚際恆，著讀風偶志的崔述，著詩經原始的方玉潤，他們都大膽地推翻漢宋的腐舊的見解，研究詩經裏面的字句和內容。照這樣看起來，二千年來詩經的研究，確實是一代比一代進步的了！

詩經的研究，雖說是進步的，但是都不徹底，大半是推翻這部，附會那部；推翻那部，附會這部。我看對於詩經的研究，想要徹底的改革，恐怕還在我們呢！我們應該拿起我們的大的眼光，好的方法，多的材料，去大膽地細心地研究；我相信我們研究的效果，比前人又可圓滿一點了，這是我們應取的態

度，也是我們應盡的責任。

上面把我對於詩經的概念，說了一個大概，現在要談到詩經具體的研究了。
研究詩經，大約不外下面這兩條路：

(第一)方法：用小心的精密的科學的方法，來做一種新的訓詁的工夫，對於詩經的內容和文法上，都從新有所發明。

(第二)見解：大胆地推翻二千年來積下來的附會的見解，完全用社會的歷史的文學的眼光從新下個解釋。

所以我們研究詩經，關於一句一字，都要用小心的科學的方法去研究；關於一首詩的用意，要大胆地推翻前人的附會，自己有一種新的見解。

現在讓我先講了方法，再來講到訓詁罷。

清朝的學者，最注意訓詁，如崑山顧炎武，德清胡渭，宣城梅文鼎，太原閻若璩，元和惠棟，休寧戴震等，凡他們關於詩經的訓詁著作，我們都應該要

看的，并且非看不可。戴有兩個高足弟子，一是金壇段玉裁，一是高郵王念孫及其子引之，都有很重要的著作，可爲我們參考的。如段註說文解字，念孫所著讀書雜誌，廣雅疏證等；尤其是引之所著的經義述聞，經傳釋詞，對於詩經更有很深的見解，方法亦比較要算周密得多。

前人研究詩經，都不講文法，說來說去，終得不着一個切實而明瞭的解釋，並且越講越把本義攪昏昧了。清代的學者，對於文法，就曉得用比較式來研究。

如「終風且暴」，前人註是——終，終日風也，但清代的學者，別有所見，他便把這一個「終」字，拿來同詩經裏面別一類的「終」字比較一下，可知這樣解是不通了。有了這一個方法，自然，我們無論碰到何種困難地方，只要把牠歸納比較起來，就一目瞭然了。

詩經中的「言」字，是很難解的，說牠是虛字呢，還是實字呢？這都很難

講了。我們亦只有應用這個比較歸納的方法，可把詩經中含有「言」字的句子抄集起來，便知「言」字究竟是如何的用法了。

如周南葛覃章的「言告師氏，言告言歸。」小雅秋杜章的言采其杞，周南漢廣章的「言刈其楚，……言刈其蕀。」召南草蟲章的「言采其蔎……言采其薇。」鄘風載馳章的「言至於漕。」我們一比較，就可以曉得「言」字，是有時可以用在動字以前的了。更有——如小雅彤弓章的「受言藏之，受言戴之。」邶風泉水章的「駕言出遊。」鄘風二子乘舟章的「願言思子。」衛風淇章的「靜言思之。」伯兮章的「願言思伯。」我們一比較，又可以曉得「言」字，是有時可用在兩動字之間的了。

漢人把「言」字當做「我」字解——如「言，我也」。到了清代王念孫纔知道「言」是一個虛字，不應該當做實字解；但他還沒有把字的定義比較出來。

宋朝蘇東坡曾鬧了一場不通的活劇，當時已有人笑過了他。

上面是把虛字當實字的，已經舉了幾個例證，再有把實字當虛字的，如「胥」本來是一個實字，似乎是一個地名。宋人解為「胥，相也。」誤認做虛字看，這也是錯了。我且舉幾個例來證明：

大雅公劉章的「于胥斯原。」綿章的「聿來胥字。」

這明明是一個地方的名稱，假使有今日的標點符號，只要打一個「——」兒，就明白了。

還有那個「于」字在詩經裏面，更是一個很發生問題的東西。漢人也把牠解錯了，他們解為「于，往也。」例如：周南桃夭章的「之子于歸。」他們誤解為「之子往歸。」這樣一解，已經牽強多了，但還可以解得過去；若把牠和別的句子比較起來解釋，如周南葛覃章的——「黃鳥于飛」，解為「黃鳥往飛」；大雅卷阿章的「鳳凰于飛」，解為「鳳凰往飛」；邶風燕燕章的「燕燕于飛」，解為「燕燕往飛」。這不是不通到極點嗎？那末，究竟要怎樣解釋纔對呢？我可

以說——「于，是焉也。」何以知之？因為在文法上內動詞的後面大半是帶有一個副詞的。若在從前，副詞是多放在內動詞的前頭的。如今我把牠當做「焉」字解，那末，如——

「黃鳥于飛」，解為「黃鳥飛焉」。「鳳凰于飛」，解為「鳳凰飛焉」。「燕燕于飛」，解為「燕燕飛焉」。這樣一解就大通而特通了。「于」字又可作為「在」字解，例如：召南采芣草的——

「于以采芣？于沼于沚；于以用之？公侯之事。」

「于以采芣？于澗之中；于以用之？公侯之宮。」

我們先把「于」字當做「在」字解，後把「以」字當作「那兒？」解，（這個「以」字解為「那兒？」我的朋友楊遇夫却有旁證。）

「在那兒采芣呢？是在沼在沚；又在那兒用呢？原為公侯之事。」

「在那兒采芣呢？是在澗之中；又在那兒用呢？得在公侯之宮。」

像這樣解釋的時候，誰也說是通順的了。又如鄒風擊鼓章的「于以求之？于林之下。」解爲在「那兒求之呢？在林之下。」所以「于以求之」的下面，只要像今日一樣地標牠一個問號「？」就一目了然了。

詩經中的「維」字，也很費解。這個「維」字，在詩經裏面，約有兩百多個。從前的人，都把牠解錯了，我覺得這個「維」字，應作「呵，呀」的感歎詞解。老子道德經異學二十章裏面那兩句「唯之與阿，相去幾何」的「維」字，也是同樣地表示感歎，詩經裏面「維」字的句子也不少，如召南鵲巢章的

「維鵲有巢，維鳩居之。維鵲有巢，維鳩方之……」

若拿「呵」字來解釋這一個「維」字，那就是「呵！鵲有巢！呵！被鳩居了！」

由此我們可以知道我們對於古代的平民文學，不必看得太深。應該用淺的眼光，領略牠的真意。因爲凡是民間產生的文學，絕對沒有很深的意義的。我

望大家，對於詩經的文法，宜細心地做一番精密的研究，要一字一句地把他歸納和比較起來，纔能領略詩經裏面真正的意義。清朝的學者，費了不少的時間，終究得不着圓滿的結果，也就是因為他們缺少文法上的材料和虛字的研究。

上而已把研究詩經的方法約略談過，現在要談到詩經每首詩的用意如何，應怎樣解釋纔對，便到第二條路所謂見解了。

這一部詩經，已經被前人鬧得烏烟瘴氣，莫名其妙了，詩是人的性情的自然表現，心有所感，要怎樣寫，就怎樣寫，所謂「詩言志」是。詩經國風，多是婦女問題的描寫，一般經學家，多把這種普遍真摯的作品，勉強拿來向什麼文王武王的歷史安上去；一部活潑潑的文學，因他們這種牽強的解釋，便把他的真意完全失掉，這是很可痛惜的！譬如鄭風二十一篇，有四分之三，是愛情詩，毛詩却認鄭風與男女問題有關的詩，只有五六篇，如鷄鳴，野有蔓草等：說來倒是我的同鄉朱子高明多了，他已認鄭風多是男女相悅，淫奔的詩，但他

亦多荒謬；關雎明明是男性思戀女性不得的詩，他却胡說八道，在詩集傳裏說什麼「文王生有聖德，又得聖女妣氏，以爲之配」，把這首思想純潔，情感真摯的詩，解得彊直不成樣了。

好多人說關雎是新婚詩，亦不對。關雎完全是一首求婚詩，他求之不得，便寤寐思服，輾轉反倒，這是描寫他的相思苦情；最後他便想出一種勾引女子的手段，便繼之友以琴瑟，樂以鐘鼓，這完全是原民時代的社會風俗，並沒有什麼希奇。看意大利西班牙幾個地方，男子好彈琴唱歌，取歡於女子，就可知道。

野有死麇的詩，也同樣是男子勾引女子的詩，初民社會的女子，多歡喜男子，有力能打野獸，故第一章：

「野有死麇，白茅包之」寫出男子打死野麇包以獻女子的情形。「有女懷春，吉士誘之」，便又寫出他誘引女子用意了。第二章：

「林有樸檉，野有死鹿，白茅純束，有女如玉」，是描寫女子的美；而因家庭社會環境不良，所以那個懷春的女子，對吉士附耳輕輕細語，戒其慢慢地，不要扯我的帨巾呵！不要驚動了狗亂吠起來呵！我們看第三章原文是：

「舒而脫脫兮！無感我帨兮！無使虺也吠！」就了然了。毛序設什麼「惡無禮也」，這完全是狐話，不可信也。

「嘒彼小星一詩，是妓女星夜求歡的描寫，風俗使然，無足深怪：我們看過老殘遊記，就可知道山東有鑿子送鋪蓋上店，是實在的事了。

看原文：

「嘒彼小星，三五在東；肅肅宵征，夙夜在公，實命不同。」

「嘒彼小星，維參與昴；肅肅宵征，抱衾與裯，實命不猶。」

看她抱衾裯以宵征，就可知道她所爲何事了。

采芣詩，沒有多深的意思，是一民歌，乃描寫一個溫閑的女子，當着光天

麗日之下，在曠野中采芣苢，一邊采，一邊唱，看原文：

「采采芣苢，薄言采之；采采芣苢，薄言有之。」

「采采芣苢，薄言掇之；采采芣苢，薄言捋之。」

「采采芣苢，薄言袺之；采采芣苢，薄言襜之。」

這是一篇最好的寫實作品。

葛覃詩，是描寫女工人放假急忙要歸的情景，你看第三章：

「言告師氏，言告言歸；薄污我私，薄澣我衣；言澣言否？歸寧父母！」

毛詩說什麼「后妃之本……」的等等話，這可不必管他。

麟趾詩，是諷誦當時一班少爺公子，看原文：

「麟之趾，振振公子，吁嗟麟兮！」

以麟之趾，來比擬那班振振公子們，很可為麟痛惜，所以說「吁嗟麟兮！」

諷誦之意，見於言外，不問可知了。

充耳詩，是一個新婚女子出來拜堂的時候，叫男子暫候於著，於庭，於堂，看看她自己裝飾好沒有？顯出一種闌珊來遲的情景。原文：

「俟我於著乎而，充耳以素乎而；

俟我於庭乎而，充耳以青乎而；

俟我於堂乎而，充耳以黃乎而；尙立以瓊英乎而。」

詩中充耳以素，以青，以黃，尙以瓊英，這都是古來女子的裝飾品。我記得唐代朱慶餘上張水部有一首詩，妙有這種情致，詩云：

「洞房昨夜停紅燭，

待曉堂前拜舅姑；

粧罷低聲問夫婿：

畫眉深淺入時無？」

他如草蟲，汝墳，殷其雷，江有汜，綠衣，柏舟，谷風，桑中，伯兮，木

瓜，將仲子，溥大路，褰裳，丰，東門之輝等詩，不是描寫男女戀愛的問題，便是描寫女性的美，或其生活，所以國風我們可以說多數是男女愛情中流出來的結晶。前人費了無量數的訓詁考據的解釋，把牠穿鑿附會，強扯個不清楚；我們應該推翻二千年來的謬見，要用社會，歷史，文學的眼光去看牠，另出一種新的見解；這樣，纔能把詩經的本來面目，不致於湮沒在烏烟瘴氣中呢。

文學上的殉情主義

郁達夫

一個時代有一個時代的時代精神，一個地方有一個地方的地方色彩，就是構成環境的主要分子。我們人類的生活無論如何，總逃不了環境的熏染，文學作品的內容，也是一樣免不了環境的支配的。這一層意思，法國的孟德斯鳩和貪奴(Taine)已經很切實的說過了，我們在此地可不必多講。

記得我在生活與藝術一篇論文裏，曾經說過，藝術就是人生生活的表現；文學既是藝術的一分枝，當然也是生活的表現，所以要說到文學的內容傾向，同時不得不說到生活上。大凡在一個時代一個社會裏經營的生活傾向，可以分作以過去爲主的以現在爲主的和以未來爲主的三種。當然生活是我們人類經

覺處理現在的方法，斷不能完全抹殺現在而只注重於過去的回憶或將來的空望。不過有時候在一個社會裏的生活，因為忘不了過去的原因，每想把「現在」的生活，模擬過去，這就是以過去爲主的生活。反之這一種熱望空想，倘向着未來發放的時候，那就是以未來爲主的生活了。以現在爲主的生活裏，當然也有回思過去，夢想未來的事情，不過當這時候，爲啓發生活的主力的，却是現在。這三種的生活樣式，以人生的老年期青年期壯年期來作譬喻的時候，最容易明白。

以過去爲主的生活，大抵是老衰期裏發生的現象。譬如人生在老年期裏衰弱難堪，對於將來，也沒有半點希望，當時心裏只感得一種無限的虛空，要想填補這一種虛空，就不得不把過去的繁華，重重追憶起來，以自娛慰，白頭宮女的愛說玄宗盛日，就是這種心理。這一種心理，不但是個人當衰老的時候有之，就是一個社會到了頹亡衰老的時期，也是有的。大抵一個衰老的社會，當

極盛時代早已過去，精力的全部，消亡殆盡，殘餘的一絲活力，不能自家振作，再來做一番事業，而生命力又不是完全塞死的時候，這時候的生活內容，就是過去的回思，因為過去是他的所有中最華美的東西。然而這過去的回憶，不過是他的現在的精力不足，意志不堅的證明，無論如何，想把過去的榮華，完全恢復，是辦不到的。於是乎只好用了感情，把過去的事情，格外的想得壯麗，纔足以掩蓋現在的孤苦。這時候，生活力的全部，就趨於感情的一方面，感情這個特殊機能，便不得不特別的發達了。主情的傾向，就在此時十分的增長，文學上所說的 *Sentimentalism* (殉情主義) 也大抵於此時發生的。所以我們可以這樣的說：以過去爲主的生活環境所要求的文學表現，是 *Sentimentalism*。

文學上的這一種「殉情主義」所有的傾向，大抵是缺少猛進的豪氣，實行的毅力，只是陶醉於過去的回憶之中。而這一種感情的沈溺，又並非是情深一往，如萬馬的奔馳，狂驟的突起。只是靜止的，悠揚的，舒徐的，所以「殉情主

義」的作品總帶有沈鬱的悲哀，詠歎的聲調，舊事的留戀，與宿命的嗟怨。尤其是國破家亡陷於絕境的時候，這種傾向的作品，產生得最多。現在且把南唐李後主的一首詞抄出來，做個好例罷：

浪淘沙

「往事只堪哀，對景難排，秋風庭院綠苔增，一桁珠簾閑不捲，終日誰來。金劍已沉埋，壯氣蒿萊，晚涼天淨月華開，想得玉樓瑤殿影，空照秦淮。」

再舉一個例出來，就如清朝黃仲則的一首梅花引，也是 Sentimentalism 的結晶體。他雖生在盛世，然而半生潦倒，病臥他鄉，回想到少年的雄心幻想與現在的情形一比，只覺得天空海闊，無處容身，於是他的 Self pity 的感情，就油然而來了。

梅花引（客病）

「厭厭悶，沉沉病，寓樓深閉誰相訊。冷多時，暖多時，可憐冷暖，於今只自知。一身常寄愁難寄，獨應淒涼何限事，往難留，去誰收，問君如此，天涯愁麼愁？」

說到這裏，我又不把前面的話來補正一下，到了國家衰敗，生活不定的時候，原容易產出「殉情主義」的文學來。但是有些作家，或者雖則身逢盛世，而他一人別有懷抱的時候，他的作品也免不了有這樣的色彩。譬如盛唐的王昌齡，有時也露出這種傾向來。還有許多際遇很好，環境也很完滿的人，偶因一宗細事，不遂心願，也常有這一種「殉情」的作品作出來。這一種人，是天生的「殉情主義」者，無論如何是改不過來的，譬如清朝的宗室納蘭性德，就是這一種人。

中國的文學裏頭，以「殉情主義」的文學為最多，像古代詞臣的黍離麥秀之歌，三閭大夫的香草美人之作，無非是追懷往事，哀感今朝。至若杜工部的詩

多愁苦，庚蘭成的賦主悲哀，更是柔情一脈，傷入心脾，舉起例來，怕真要汗牛而充棟，我且把外國文學裏的「殉情主義」，再來介紹一點。

外國文學裏最富有「殉情」的傾向的，是以 How doth the city sit solitaria that was full of people！ How is she become as a widow！ She that was great among the nations, and princess among the provinces！ How is she become tributary！一節起頭的亞利米亞的哀歌。——The Lamentations of Jeremiam——前後雖只五章，然而一句一淚，實在是舊約聖經裏最有價值的一篇東西，大家若不厭麻煩，我再來引一節第二節罷。

She Weepth sore in the right, and her tears are on her cheeks, among all her Lovers she has none to comfort her； all her Friends have dealt treacherously with her, they are become her enemies 以下一節緊似一節，咏歎也一層哀層良似一層，我勸大家有空的時候，可以拿牠來一讀。其次

如第十四世紀意大利的配屈拉兒加 (Petrarch 1304—1374) 的抒情詩，可以說是 Sentimentalism 的文學中之絕唱。大抵西洋自中世以來的抒情詩人，在他的抒情時代所作的作品中，多少總帶有一點「殉情」的色彩，其例却舉不勝舉了。近代作家中的「殉情主義」者在德國我想舉一個 Hyperion 的著者 Friedrich Helderlin (1770—1843) 在法國當推盧騷 (Rousseau 1712—1775) 及其後繼者 Obermann 的著者 Senecart (1770—1849) 了。在英國這一流的純粹「殉情主義」者比較得少些，不過在近代人像 George Gissing (1857—1903) 的小說裏，Ernest Dowson 的詩文裏，處處都可以看出這種傾向來。

在這一地方，我們可以看出文學上的主義傾向的界限是不同科學那麼清楚的，並不是在一個怎麼的地方或時代一定產生怎麼的文學。這種文學上的主義傾向，不過是為研究者的便利起見而設的名詞，並不是先有了這些主義傾向的規則而後文學纔照此規則製造出來的。

文學記微

黃侃

——標觀篇——

文心雕龍云：篇章雜沓，質文交加。知多偏好，人莫圓該，慷慨者逆聲而擊節，醜籍者見密而高蹈，浮慧者觀綺無躍心，愛奇者聞詭而驚聽，會已則嗟諷，異我則沮棄，各執一隅之解，欲擬萬端之變，所謂東向而望不見西牆者也。自古評文，罕有圓照。偏畸之弊，彥和論之詳矣。至於評判之道，其書標爲六觀，一觀位體，二觀置詞，三觀通變，四觀奇正，五觀事義，六觀宮商，亦足以審別文章之優劣矣。今復補陳三弊，補述五觀，或爲舍人所未及，茲分述之。

三弊者，一曰今古之偏。貴遠賤近，桀古虐今，在昔亦然。故抱朴鈞世之篇，專救此弊。自唐而降，高語古文，明世復古之風，文必秦漢，詩必盛唐。清代考據學興，雖設辭立旨，略異前明，而嗜古之風，較前益烈。其反之者，辭言鄙俚，文彩不彰。遠因於釋氏語錄，近盛於道學著書。而文章正宗，濂洛風雅，實闡墟其燄，古今相隔，而文理不二。及其弊也，是丹非素，判若異邦，欲求平衡，幾乎無望，其弊一也。

二者雅俗之偏。詩書訓詁，爾雅淵厚，非無練字之義。究亦自今觀古，以難解爲雅，然必其文果超絕於後來。而迂者橫生一雅俗之界，是以里巷謠諺，載在秦漢以前之編，雖俗而仍以爲雅。不知文之雅俗，以當體與不當體爲分，博士賣鹽，累紙不見鹽字，想其文意必有可觀，既已乖體，斯謂之俗矣。若夫記事衡理，發抒中情，託之常言，固非不可。然擇語必不能甚精，遣詞必不能過簡。冗漫牽綴，閱者告勞，隆俗者乃以斯爲瑋臬，斯與專尚雅詁者，爲弊亦均。

其弊二也。

三者奇偶之偏。偶文之生，發源於情想，形成於語言。事物同異，類之則爲偶，語聲抑揚，均之則爲偶。遠溯典謨，下及辭賦，偶文常見，疇能廢之。迨聲偶之論既興，而崇偶彌盛。文則流爲四六，詩亦變爲律體。宋詞元曲，既以聲爲體，又以偶爲事。昧者遂謂吾國文章，非此莫尙。不知調聲比物，無過文之外形，正使精工，亦非文事之極則。然蘇綽變古以來，文有散文一派，詩亦有專隆古體者，沅弊所極，文尙空疎，詩皆樸質，亦有規律，而詭人之規律。亦復摹擬，而禁人之摹擬。兩宗互詬，文術愈瘠。吾國文章，至今日而二途俱盡，誠可嘆息。其弊三也。

五觀者，一觀時會，二觀材性，三觀憑藉，四觀質地，五觀效用。質文化變，澆淳異風。時會所趨，衆莫能挽。然儒術方隆，墨有非儒之論。君權極盛，鮑有無君之談。唐世文詩，樊廬亦自關門戶。宋明道學，焦（眩）李（贊）亦別

創徑途。使執一不化，將此等殊說，皆宜剷途，是學術不爲公器矣。貴在靜觀世變，平情體察。乃知九流水火，各效用於當時，衆說紛紜，並繫根於世運。此研究文學必須先觀時會也。

文學之作，所以達人情志。顧專門既立，不能溥及恒民。於是文家與流俗，判爲兩途。若廣以章句爲言，則文家實高於流俗。若欲以人情爲本，則流俗或過於文家。試觀風雅並陳，覽民風國勢者，觀風勝於觀雅。漢魏而降，當時習俗，往往見於歌謠樂府，徒知誦法曹劉者不能得此也。是知一代必有文家之文，以章其專業，亦必有流俗之文，以寫其恆情，二者並隆，乃可得文學之真狀。此研究文學必須觀材性也。

文章之用，無過論理，記事，抒情，而皆不能無所憑藉。史漢爲良史，然使無孔老在前，必不能作。老莊爲道家，使非熟悉成敗存亡禍福之道，亦不能作，觀文者必先觀其憑藉，以知文術之盛衰。明人學問空疎，其文字亦從之纖

詭。清人學問繁瑣，其文字亦從之艱深。所憑藉者然，斯所發揮者亦不得不然。此研究文學必須觀憑藉也。

意授於思，言授於意。文之質地，是曰意思，加以組織，斯爲言語，言語善巧，卽爲文章，故觀文之法不觀其辭，而觀其意。不觀其表，而觀其裏。而自來文家，多襲外貌。然貌同心異，與貌異心同者，高下宛爾有殊。此文章但取質地之一證矣。明世七子，文必秦漢，詩必盛唐。風氣既衰，傳流絕罕。清世經儒，字多依乎許慎，訓亦本乎蒼雅。就形而視，古色斑斕。按實而談，勝義蕭索。此文章但取質地之證二矣。大凡泛覽文章，先別章句，次求事類。二者既瞭，進察根源，若命意已工，辭可張弛，命意已拙，雖復藻繪雕飾，仍爲文術之疎，世之論文，多重詞言，忽其恚意，既有買櫝還珠之譏，焉有探驪得珠之望。今謂經傳子史，等視齊觀，秦漢唐宋，無分軒輊，顏之推云，但使不失體裁命意可觀，遂稱才士。此言允矣。此研究文學須講求質地也。

文辭不苟著述，必須有益於人，效用之說也。古人質樸，未有因文而造文。雖楚辭華豔，而意在感君悟俗，亦不徒以美詞自表襮也。漢世文人，無過揚子雲，觀其所作，絕無無意。東漢以來，篇什稍衆，別集萌芽，始有無謂之文。西園尙辭賦小文，流及建安，始以華詞相矜尙。究其效用，亦已微矣。後世文人流而不反，文章之作，大抵刻畫山川，流連風景，描寫情感，發抒性靈。否則詭激爲歸，膚淺是尙。其論理也，無益於思辯，其記事也，不係於勸懲，乃嗚呼風國政，學術事功，文章所載，不稱其職。政覽唐之篇，無以殊於漢之篇。匡廓相同，精義不顯故也。今謂文章之用，秦半在乎喻人，苟其文效用未宏，則華藻皆無可取。若斯於民俗，足以感人，雖以小說之叢猥，語錄之鄙近，亦未可廢也。此研究文學須觀其效用也。然文術多門，文數繁夥，取材未備，標觀亦難。故繼此而論取材之道。

文藝上的衝動說

張資平

二十年前，日本有個文學家高山樗牛氏會唱「本能滿足論」和「美的生活論」一類的議論。在當時的社會，此等議論還沒有十分成爲實生活上的問題；都當高山氏的議論，是種夢話。不僅二十年前的人們，就連現在也還很多人都以「本能滿足論」和「美的生活論」爲一種夢想的。

但最近在文藝思潮以外的思想界也有發表和高山氏的「本能滿足論」及「美的生活論」相似的議論的人了。例如以政論家或經濟學家的資格批評社會的人們，後是比論文藝的思潮人更多和實社會的活動接近的評論家們也發表出類似「本能滿足論」和「美的生活論」的議論來了。經濟學家福田德三氏是主張「棄

欲望的經濟學而樹立本能（或衝動）的經濟學」的。福田氏之意，謂十九世紀的文明是以欲望為根基的文明，人類都墮落了，常受着欲望的支配；所以人類非回復到本能不可。想達到本能的生活，就不能不樹立以本能或衝動為基礎的經濟學。福田氏之主張，是種經濟學上的「本能滿足論」。

不論牠在二十年前，或二十年後，這種「本能論」，可以說，不論在什麼時代都是枝助墮落的思潮的重路的東西。釋迦從前早就主張禁斷五欲，曾把本能生活教我們了。

本能和欲望兩者是自有人類以來就在循環起伏的問題，不算是個新的問題。現在祇把文學上的本能和欲望思考一思考。要怎麼樣思考呢？志望文藝的諸君，當執筆時要這樣的反省一反省。就是：「自己現在是在努力研究文藝。但這種努力到底是由本能的衝動而起的呢，還是由一種欲望而起的呢？」

文學的本能，據美國的某心理學家說，有七八種。但其總類祇有一個，就

是創造的本能。今略把哲學者羅素的本能論偷過來說。據羅素氏謂人類的衝動天別之有二。一謂創造的本能，一為所有的本能，更詳言之，就是人類有想製作，想產生，想繁殖，想給與等本能和想提取，想所有的本能。這兩種本能始終在戰鬪。由所有本能表現出來的是國家，戰爭等的人類活動。由創造本能表現出來的是結婚，教育，文學，藝術等東西。羅素的意思是，欲人類趨向真正的文明使創造的本能強盛，非把所有的本能打倒不可。

文學原來是由創造的本能而生的產物。若其中潛伏有一點所有的本能的衝動，就要變成不純物的。例如由創造的本能的激發，感興所至寫出來的偉大的藝術。但若有為稿費而執筆，為賣名而執筆，或竟至為欲向女性或友人矜誇而執筆等所有的本能衝動存在時；其結果就不成爲藝術，變爲一種不純物了。醫生當療治病人的疾病時是偉大的創造的衝動在活動着。若多要求診察費或藥價時，就變爲不純的所有的本能的產物了。醫生有所有的本能，本不足深責。最難解

決的本能問題還是在文學者身上。一般的文學者對此創造本能和所有本能要如何的解決呢？這真是個大問題。也是我們不能不努力把牠解決的問題。以文學爲生活的人和其他生活者的面目本來不同。就連同是文學者中也還有真僞的差別。

說到這裏我對羅素的議論有些懷疑起來了。羅素謂人類愈趨近文明，則所有本能的活動愈減少，創造本能的活動愈增多。要言之，所謂文明，是在打倒所有本能的活動。這是過于蔑視所有本能的活動。他的缺點就是全捨棄所有而專從事創造，同是本能，若把一方絕對的抹殺結果是和否定人類之存在一樣了。所以對此二衝動最少要使他們兩立，要使牠們相調和。若不能達到「爲所有而創造及爲創造而所有的形式」，是不能圓滿解決的。複雜的文學生活也就由此發生出來。

羅素所設創造的衝動和所有的衝動的衝突，若用他一種說法來表示時，就是以 (top) 爲旗號的軍隊和以 (have) 爲旗號的軍隊的戰爭。譬如前述的經濟學者

福田氏就是對(do)軍和(have)軍的戰事很擔憂的人，很想研究出一種調解的方法來。更進一步說，他想毛遂自荐的當(do)軍隊的參謀總長，想把(have)軍打得全軍覆沒。福田氏以為在這世界中祇有(do)軍和(have)兩隊軍隊，這完全是福田氏的觀測錯了，他以為這兩軍隊到最後是一定一勝一敗的。他並沒有留心到在這世中還有一隊第三者的強有力的軍隊呢！這第三隊的強有力的軍隊是什麼軍隊呢？他們用的是什麼號旗呢？因為(do)和(have)兩個字的關係，我們就稱這第三軍隊為(be)軍吧。(be)軍的強力就在『存在』兩個字裏面。這隊(be)軍對(do)軍和(have)軍的戰爭常作壁上觀，到了(do)軍和(have)軍兩敗俱喪時，他們就跑出來得漁人之利。

法文裏面有(Raison d'être)一句，是近來很流行很時髦的一句成語。譯為英文就是(Rason of be)勉強譯成中文，就是『存在理由』吧。這就是(be)軍所抱持的主義。他們所主張的是『肯認萬物的存在』。他們都信世中的萬物各

有他的存在的理由。竊盜是警察的恩人，因為沒有竊盜，警察就無存在的理由了，所以「竊盜」就是警察的「存在理由」。同時竊盜亦有作「竊盜」而存在的理由了。像「警察」這種東西當然不配屬(Do)軍方面的，但也不能完全說是屬(Have)軍方面的人。更舉一個明白的例來說明，就是教會的存在了。牧師們口口聲聲說要做很高尚很堂皇的(Do)軍隊，但(Be)軍隊在他後面襲來了，他還沒有覺着。再舉個例來說明罷，就是當代的功利主義的教育家了。對當教育家的人，誰敢說他是(Have)軍隊的部下卒呢？不但不敢說他是(Have)軍的部下卒，還要稱他是個熱心的(Do)軍隊的部下卒。他自己也以(Do)軍的部下卒自命！但問當代的功利主義的教育家有一個不於不知不覺間向(Be)投向的嗎？(Be)軍之強就在這一點！結局不論爲(Do)軍不論爲(Have)軍全被(Be)軍吸收去了。所以完全以純粹的創造本能而從事文學者先要和(Have)軍宣戰，戰勝了後，又要向(Be)軍宣戰，他的戰爭就常繼續着而無瞬間的休憩。世中像伯夷叔齊的富有幾人！

像介之推的又甯有幾人？可以說絕對沒有吧！他們很奮勇的和(Dee)軍熱門，但中途還是受(De)軍的襲擊，給(De)軍戰敗了！

今日的大文學家大聲疾呼的扯起他的(De)字的旗號，但他早做了(Dee)軍的奴隸還不自覺呢！

大多數的文士最初都抱着(De)軍的意氣結局是要做(De)軍的捕虜的，但不致為(Dee)軍所敗北就算很難得了。始終作(De)軍，而能得最後的勝利的人是很罕有的。我們從事文學的人要始終有(De)軍的意氣而對(De)軍又要有相當的諒解才可。

(此篇盜譯加藤朝鳥氏之文藝思想講話)

神秘主義 (Mysticism)

張資平

(一) 何為神秘主義

神秘主義是如何的主義呢？我們欲了解神秘主義，不能不先解釋神秘兩個字。「神秘者啓示 (Revelation) 之本源也」。若沒有神秘則啓示沒有內容，若沒有啓示，神秘也要變為無意義的了。故我們可以下個定義，「神秘是啓示的內容或動機，啓示是神秘的形式或結果。」至神秘主義是在神秘中成長的確信。

神秘主義是靈的啓蒙主義。對神秘主義會加精密的審議的加儂茵 (Cannon Inge) 所下的定義是，「神秘主義是在思想及情感中欲把無限內存在的有限及

有限內存在的無限實現出的一種企圖。」又神秘主義由經驗上說是靈的感覺。格堤說，「神秘主義是心情的哲學，是感情的論證。」又有謂，「神秘主義是最高實在的直接感覺。」故神秘主義在哲學上入於直覺的唯心論，但與其說是和實在，甯說是和人格間有密切的關係；故可以說是和完全的自我融合了的「我之覺醒及發展。因此我們可以說神秘主義是和人格的宗教相切近。由此意義，和神有直接經驗者或信其存在者都是神秘者。無論何人若不超越普通的經驗，決不能抱此確信也不能有此主張。但神秘主義和宗教是不相同的。神秘主義是宗教的一部，同時又是使宗教變為自己所有的之主要的中心的部分。

神秘主義不是白晝夢。雖不能充分的表白出來，但牠的體驗是很確實的。

又神秘主義不是仙術，神秘者也不是禁慾者。神秘者是常在青春期及常在幸福中。神秘主義和心靈學兩者之領域雖然接近，但在本質上全然不同。自韋廉詹姆斯（William James）著宗教的經驗之種種以來（一九〇二），一般對神秘主義

的興味漸趨旺盛。其理由是對（1）科學之橫暴，合理的實證的哲學之專斷，神學之教條（Dogma），宗教之枯死的一種反動。詹姆斯的神秘主義所給與的永續的印象實在他的「知行合一主義」以上。不單如此，對神學方面也給了無限的活力，對文學方面也開了新鮮的靈感的寶庫。

（二） 近代文藝之神秘的傾向

神秘思想和浪漫主義有不能離的關係。但浪漫派的神秘主義有類對天上的空想的幻羨。至在近代文藝上表現出來的神秘主義是對地上的現實厭倦了後而生的神秘。科學的研究既告了一段落，科學所能達到之境地和不能達到之境地，其間有明瞭的區別了後，我們不能不驚異不可思議的世界有非人所而想像的那末深遠。換言之，浪漫主義的神秘是由空想而起的神秘；新浪漫主義的神秘是專橫的科學收斂了手以後遺留下來的神秘；其深遠就可想像而知了。

一說及神秘必聯想及超現實的。但所設近代的神秘是潛存在日常現實生活

中的神秘。一切事物現象的內部都伏在有靈的意義和魔力，一切現象不外是此靈的東西的表現。這就是近代人的神秘思想。威爾哈連 (Vartanen) 及梅特林 (Maeterlinck) 等就是此流的人物。又曾主張「不能捕捉，不能思議的一種靈妙的活氣就是人生的精髓」的荷夫孟斯他爾 (Hofmann Stahl) 也可以說和這一流人物相接近了的。又也孜 (Yeats) 也說「宇宙中有一大精靈，以不死不滅之力支配我們。但牠的足音在我們胸裏響着時，我們即稱牠為情緒。」然則也孜也是此種神秘的詩人無疑了。又安都列夫 (Andreev) 承認人生的內部有號稱運命的不可抗力存在，我們受其支配，最後我把我們引到「死」那邊去。故安都列夫也是一種神秘主義者。

要言之，說不出是什麼東西，但有一種不可測的魔力——無窮之力，精靈——具體的切實的表現在我們面前來，作近代文明的重要的一面。所謂藝術不外是把此種看不見的精靈來象徵化及暗示的的一種現象。即站在離我們的感覺

最遠的地方，直覺的捕捉構成自然及人生之真髓的一種東西的努力就是近代文藝之神秘的傾向。

(三) 梅特林之神秘主義

在近代文藝史上最明顯的神秘的傾向的代表者不能不推梅特林。他受法國的愛瑪孫(Emerson)，德國的挪瓦利斯(Novalis)及中世時代之神秘家賈斯布議克(Rosbrgek)等的影響很强。今試把他的神秘思想簡單的說一說。

梅氏的意思是，我們應注重的不是外界的事實，是超感覺的世界。在我們的意識界和無意識界間的朦朧的潛在意識的世界才是人生的真意義所存在的部分。自然派所注重的物質界或肉體的生活等事實決不是真的實在，最高絕對的生命是存在於看不見的神秘境中。

這種神秘境是我們的五官完全不能感知的，但和我們的靈的生活是密切的相聯結；雖不能用言語或思想的力處理牠，但由沈默可以行靈界的交通。人類

之真的心靈是在沈默之際表現出來的，死就是沈默之最大者。

在我們尚有比性格，人格更偉大的東西。此即作成性格或人格的基礎的不可解的東西。更明言之，這就是我們之意識的生活裏面的潛在意識，亦即是真的自我。表現於外部的生活不過是在潛在意識的深海中浮出來的泡沫，故單看見牠的外部，就會當牠是難理解的不自然的現象。但這個超越時間和空間的內部生命是一切外部的事實之真因，若對此生命有所覺悟則常是幸福，若純感而不覺則將陷於意外的不幸。

根據上述的見地，梅特林爲暗示不能在外界動作上表現的神秘的世界起見，作完全獨創的戲曲。他完全改變從來的演劇的技藝 (Technique) 故有人評他爲易卜生以上之演劇改革者。他的獨創即「靜劇」。從前劇之最大要素就是「動作」。他把這個「動作」完全除掉，他的劇是完全由情調構成的。換句話說，他的劇不是「看」的劇，是一種感覺的劇。故其題材也由平凡的日常生活

採取，對話也是單調平凡的文句。由此，可以不知不覺的把人心引誘到很遠的神秘之境去。再明言之，全體是超自然的象徵的一種暗示，和普通的劇完全異其趣旨，也不是繪畫，也不是詩歌，也不是音樂，是一種新藝術。梅特林的此種傾向在他的初期作品中很明顯的表現出來。例如羣盲闖入者等劇，其人物景色都渺茫難捉摸的。

(四) 神秘主義和自然主義及舊教

神秘主義是對自然主義的一種反動，也是緊接着自然主義而起的一種文藝的傾向；故在此二者之間起了一種調和的作品，即自然主義的神秘主義或神秘主義的實寫主義的作品發生出來了。關於這一點，我們先要舉出來說的就是易卜生。他原來是純粹浪漫派作家，一變而為自然主義的作家，對社會問題專為實寫的討論。但他再變為象徵的神秘的作家，例如海上夫人，建築師等就有這種色彩。海上夫人以後的作品至最後其神秘的色彩更顯著的表現出來。這類作

混不清說和初期的傳奇的作品不同，雖把現實生活痛切的描寫，但其作品裏面總暗示着一種難測知的深秘。此類作品的描寫法的確是實寫的，但空氣爲神秘的而目的則爲象徵的。總之可以說是自然主義和神秘主義間的調和。又如哈普特門，他的日出之前，織匠，是用純粹的自然派的手法描寫社會問題。但至漢德勒之昇天，沈鐘等作品，無論如何總不能說是自然主義或實寫主義文藝，是一種缺少動作及台詞的古風的神秘劇，加添了些近代的實寫的手法罷了。

此外如修涅慈拉 (Schnitzler)，荷夫敏修泰爾 (Hofman Sthal)，德姆爾 (Demmel)，灰士曼 (Huyssmans)，安都列夫 (Andreev)，及貨喀茶羅 (Fogazzaro) 等不是由自然主義變爲神秘主義的作家就是神秘主義的作家而帶有很明顯的自然主義的實寫的手法的。像這樣的作家，若數起來還不知多少，或要把新浪漫主義作家全部舉出來。

神秘主義最初雖是反抗自然主義而起的，但同時又帶了點自然主義的傾

向。此神秘的傾向引起了對中世紀追慕的風潮，促動了羅馬舊教的復活；由是神秘主義和舊教的色彩至有不可分離之勢了。

自然科學高能達了最高點時代以後，漸入自然科學，自然主義反抗的時代了，漸次起了一種神秘信仰的風氣，即對從來之唯物的人生觀不能滿足，想更深刻的觀察自然及人生，因之宗教的情趣就發生起來了。

在近代文藝之神秘主義，其一特色即爲舊教信仰。最初灰士曼很精細的巧妙的描寫寺院生活以表示神秘的中世舊教之精神。寺院的氛圍氣給一種靈妙的情調與近代之敏感的詩人，並且寺院中之嚴格的禁慾生活也表示出一種說不出來的宗教的情趣。他在途上，寺院等作品中，用自然主義作家時代鍛練過來的精密的描寫法寫出來的事象都是此等寺院的环境。

在信仰復興之氣運上作先鋒的作家不能不推舉利爾亞當 (Villier de Lilselle Adam)。他對巴黎生活描寫得很精細，並加添了中世舊教的神秘的色彩。西

蒙斯 (Arthur Symons) 批評他說，「他處身唯物論者之間而宣言心靈界之確信……他在實寫派或高蹈派之間，創新藝術，在戲曲小說上開創象徵派一派。」此外如考柏 (Francois Copper)，特爾 (Rrunl Tere)，布爾這 (Bourgef)，等都是屬舊教的人。尤其是比利時的詩人和舊教信仰有不淺的關係。梅特林 雖是特例，但布龍 (Thomas Brown)，拉麥契斯 (Ramaekers)，企儂 (Kinson) 等都是熱烈的舊教信者。

但是欲近代之神秘主義者完全忘却現實生活不是可能的。他們一方面靈的信仰很熱烈，一方面肉肉的妄念也像火般的燃燒着。他們一方面幻慕音靈的神秘，同時又追求着強烈的肉肉快樂。此種矛盾就是近代詩人所特有的苦悶。例如比利時的詩人們，如羅登柏哈 (Rozenbach) 一面為神秘主義者，同時在他方面是個獸慾主義者 (Animalis) 最完全的把靈肉不調和的苦悶表現出來了的算是威爾業奴 (Verlaine) 他的詩集智慧 (la Sagesse) 中蓋着有熱烈的舊教的信仰。但

人都說他是象徵主義的始祖，其作品內容如何姑措不論，在名義上早不是神秘主義了。其神秘主義和象徵主義兩者雖不會互相撞着，但其間並沒有確然的界線。前頭已經說過神秘和啓示了，象徵主義就是一種啓示，神秘主義是取其精神，由內容方面而定的名，象徵主義是取其手法，由形式方面而定的名。故神秘主義的作家無不用象徵的手段，又象徵主義作家無不有神秘的精神。

文學範圍論略

蔣經璋

「博而不精，多則寡要，」乃吾國人治學問之大病也。蓋科目以集約爲最貴，學術以專門而益精。矧茲文學，寧可漫漶視之乎？世間學問，浩如淵海；生也有涯，盡究爲難，文學範圍，至爲渺茫，說者紛然，莫衷一是。進而探索，界說自明。既便初學，且以自勉。作文學範圍論略。

「一物不知，儒者之恥」，俗說流傳，不自今始。蓋普通所謂儒者，多指文人。文人乃學習文學之業，卽一般所稱斯文中人。其於文學觀念，弛張至此，欲求精要，能乎不能？從此習文事者，因告勞矣。清初大師顧亭林氏，其於文人，重以痛罵。其言曰：「士當以器識爲先，一命爲文人，無足觀矣。」

詩云：「巧言如簧，顏之厚矣。」孔子亦曰「巧言令色鮮矣仁。」「巧言亂德。」夫巧言不但言語，凡今人所作詩賦碑狀，足以悅人之文，皆巧言之類也。然則文學一物，誠非如一般弛張之觀念，而顧氏之於文學，如此其鄙夷，豈以文學之事，原非專門之學，而不容吾人研究之乎？是又不然，吾人於此而欲估定文學之價值，必於文學本身認識清楚而後可。豈以文學者必須爲萬能博士而後可乎，抑必所謂風流才子，方足以治文學而終爲人目爲無行文人乎？斯誠一則太過，一則不及。然則，文學何事？請申論之。

吾國人對於文學觀念，多每因襲舊說。非強文學以明理，即命文學以載道。夫所謂理所謂道者，果何所指乎？儒氏所言「仁義禮智信」，道也；然此倫理學也，非文學也；老氏所言之「無」，道也；然此哲學也，非文學也；推而至於「格物致知」，莫不稱之爲理，稱之爲道；然此又科學也，非文學也。混文學於其他學問爲一談，則文學觀念不明，文學範圍終泯。猶如無舵之舟，

惟有飄蕩而已。

按吾國文學二字，最早見於論語「文學子游子夏」一語，然此不過僅將文學二字點出，究之何爲文學，亦無若何之解釋。意者亦非今日所稱之文學也。此外論語中言及文事者，則有：「行有餘力，則以學文。」「君子以文會友。」「博學以文。」「郁郁乎文哉。」「天之將喪斯文也。」「文行忠信」等是。其言文雖不止此，然或以文化言，或以個人風度言，或有以文指道而言，皆非言文學也。他如易經文言所謂「修詞立誠。」繫詞所謂「其辭文。」亦不出論語所言之外。至於易經所謂「觀乎人文，以化成天下。」則又概指文教而言，亦非文學也。孔子稱堯舜，「煥乎其有文章，」子貢曰「夫子之文章，可得而聞也，」皆此類耳。然則文學觀念究何若乎？今取文選序及金樓子，並參以文心雕龍，益以管見，用成吾篇。

金樓子立言下古人之學者有二，今之學者有四。夫子門徒，轉相

師受。通聖人之經者，謂之儒。屈原宋玉枚乘長卿之徒，止於辭賦，則謂之文。

今之儒，博窮子史，但能識其事不能通其理謂之學。

至於不便爲詩如閻纂，善爲章奏若伯松。如此之流，泛謂之筆。吟咏風謠，流連哀思者謂之文。

筆退則非謂成篇，進則不云取義。神其巧惠，筆端而已。至如文者惟須綺縠紛披，宮徵靡曼，脣吻適會，情靈搖蕩。而古之文筆，今之文筆，其源又異。

今觀梁元此論，其於文儒之分，文筆之別，至爲明析。其所論列，筆與文之分，亦即筆與學之分。梁元以謂非文則經史子，亦屬不當。所云「綺縠紛披」，文采之說也。「宮徵靡曼，脣吻適會」，聲調之說也。「情靈搖動」，感情之說也。夫有聲調，有文采，而富感情，可爲畢文學之能事矣。亦即今日所

稱之純文學也。其所謂「古之文筆，今之文筆，其源又異」者，蓋古者文筆對舉，不過通用與不通用之別而已。其後有以文采爲文，無文采爲筆；又以韻文爲文，無韻文爲筆；有聲調爲文，無聲調爲筆。說各紛然，梁元此論，始確定文之經界。故云今之文筆，源與古異也。

文選序：「若夫姬公之籍，孔父之書，與日月俱懸，鬼神爭奧。孝敬之淮式，人倫之師友，豈可重以芟夷，加之剪截。老莊之作，管孟之流，蓋以立意爲宗，不以能文爲本，今之所撰，又以略諸。若賢人之美辭，忠臣之抗直；謀夫之語，辯士之端；冰釋泉湧，金相玉振；所謂坐狙丘議稷下，仲連之却秦軍；食其之下齊國，留侯之發八難，曲逆之吐六奇，蓋乃事美一時，語流千載，概見墳籍，旁出子史。若斯之流，又亦繁博。雖傳之簡牘，而事異篇章。今之所集，亦所不取。至於記事之史，繫年之書，所以褒貶是非，記別異同，方之篇翰，亦已不同，若其贊論之綜輯辭采，

敘述之錯比文華；事出於沈思，義歸於翰藻。故與夫篇什雜而集之。」
 昭明此序，其於文學範圍，言之甚詳。「若夫姬公」云云，言不選經之意也。「老莊之依」云云，言不選子之意也。「若賢人之美辭」云云，言不選口論之意也，「至於記事之史」云云，言不選史之意也。末段云云，言不選史而選史論史贊之意也。總之：綜輯辭采四語乃昭明選文之標準；而沈思翰藻，則實文學之所以爲文學也。

若夫以文學範圍較廣者，具於文心雕龍。彙而輯之，以示梗概。

雜文篇云：「詳夫漢來雜文，名號多品。或典詰誓問，或覽略篇章。或曲操弄引，或吟飄謠咏。總括其文，並歸雜文之區。甄別其義，各入討論之域。」

書記篇云：「夫書記廣大，衣被事體，筆筭雜名，古今多品。是以總領黎庶，則有譜籍簿錄。醫歷星筮，則有方術占試。申憲述兵，則有律令

法制。朝市徵信，則有符契券疏。百官詢事，則有關刺移牒，萬民達志，則有狀列辭諺。並述理於心，著言於翰。雖藝文之末品，而政事之先務也。」

體性篇云：「是以筆區雲說，文苑波譎者矣。」

風骨篇云：「若夫鎔鑄經典之範，溯集子史之術，洞曉情變，曲昭文體。」

總術篇曰：「今之常言，有文有筆。以爲無韻者筆也，有韻者文也。夫文以足言，理兼詩書，別目兩名，自近代耳。顏延年以爲筆之爲體，言之文也，經典則言而非筆，傳記則筆而非言。請奪彼矛，還攻其楯矣。何者，易之文言，豈非言文？若筆不言文，不得云經典。非筆矣。將以立論，未見其論立也。予以爲發口爲言，屬筆曰翰，常道曰經，述經曰傳。經傳之體，出言入筆。筆爲言使，可強可弱。六經以典與爲不刊，

非以言筆爲優劣也。」

次觀彥和主張，知其文界至廣，而無所偏重。與梁元昭明之極端主張狹義文學者，不同。於是文學上之廣狹二義，遂成學者聚訟之資。六朝以還，後世主張，盡依附舊說而已。劉申叔所爲中古文學史，完全奉梁元昭明之說用以周旋者也。自劉著問世，頗爲時人所稱道，而對於其他各種文學史之書，多所非難。以爲近日編文學史者，將易書三禮，以及後代議論記事散文，均行採取，而爲文學史料。其弊也，文學範圍，漫漶特甚，如此做去，則四庫全書，盡皆中國之文學耳，寧非大謬。於是有主張中國文學，上古作品，惟有詩經楚辭。秦漢以下，惟有詩歌賦頌及駢文詞曲等有韻之文，方足爲文學史料。余意欲奉此標準，而成一全部中國文學史，於勢未能。吾師黃季剛先生曾言中國文學，約分三期：自堯典以來，迄東漢之初，可以謂之撰著時期。自靈帝西園以後，迄於初唐，可以謂之詞藻時期。自唐迄清，可以謂之論說時期，於此三時期中，

除詞藻時期以外，而欲搜集純粹文學材料，則文體過擴，無乃過多？文筆對立，大抵以常行不事韻者爲筆，文家組織專事對偶者爲文。是則單篇之中，已有多文應斥文學範圍之外矣。

夫情靈搖動，文學孳生，豈必藻飾華辭，始爲優美！曠觀今古，何世無才？若必以聲偶爲文，將必以六朝爲尙，是則枯人思智，與帖括無殊。浸假而能文者，惟在少數之文士，而成就者猶不能多。人情所不安，則亦橫潰而旁出也。是則主張過狹，究亦未當。章太炎氏以「凡文字著於竹帛謂之文，言其法式，謂之文學。」章氏蓋取於文心之說也。然於今日，已嫌其泛。蓋文學乃主情之物，至於主知之事，應屬哲學範圍。文學乃尙美之什，至於尙真之文，應屬科學範圍也。

晚近西洋文學思潮，流入中土，嗜文之士，常以西洋文學界說，用以範圍中國文學。夫西洋文學，小說詩歌戲劇三者，乃其最大主幹，故其成就者爲獨

多。我國則詩學成就，亦足自豪。而小說戲劇，誠有難言。近數年來，以受西洋思潮，始認小說戲劇爲文學，前此而直視爲猥蕪之邪道耳，亦何有於文學之正宗乎？今雖此等謬見，漸即捐除。然而中國文學，範圍較廣。歷史之沿革如此，社會之傾向如此，若必以爲如西洋所指之純文學，方足稱爲文學，外此則盡擯棄之，是又不可。吾意國文一科，包含二部：一曰文字，二曰文學。文字之作用在達意，文學之作用在表情。文字之程度，只須合於文法，文學則進而求其合於修詞。文字之性質爲真，文學之性質爲美。如各種科學，皆用文字以記述者也，吾人不能謂之文學，然又不能承認爲文字也。至於詩詞小說戲劇，以及不朽之散文，取其有關情感者，皆應列入文學範圍之中。今取時人某氏之文學界說，錄之於次，以完此篇。

「凡用以表情，有修詞之程度，其性質屬於美之著作，謂之文學。」

詩的意義

郁達夫

在文學上所說的「詩」，是英文 *Poetry* 的譯文，包括得很廣，凡一切創造的文藝作品，都包含在內。原來英文 *Poetry* 的語原，是拉丁文的 *Poets*，係創造的意思。中國古時，把詩字解作廣義的文藝創作品的時候也有，譬如書經舜典裏的「詩言志」，詩序裏的「詩者志之所之也，在心爲志，發言爲詩，詩情動於中，而形於言。」樂記裏的「詩言其志也，歌詠其聲也」等，都是如此，和外國文裏的廣義的「詩」的意義相等。

不過後來年深月久，字義變化，現在一般人所說的「詩」，却和英文的 *Verse* 相當，專指有韻律的詩而說，使同散文 *Prose* 相對立。此地所說的「詩」，

當然也是作狹義的「詩」解，現在先想把各家的定義來介紹一下。

詩的定義，不消說是很難下的。古代希臘的哲學家，對於詩的定義也有，倫而這些定義，都係和他們所下的一般藝術或文學的定義相差不遠，在第一部裏，已經說過了，此地想把牠們略去。下面所引的，是近代的詩人或批評家的見解，雖都不能滿足的解答詩是什麼的問題，然而至少可以使我們知道一個輪廓。

第一英國的詩人 Wordsworth (1770—1850) 在他的 Lyrical Ballads 的序文裏說「Poetry is truth carried alive into the heart by passion.」詩是熱情感發於人心的真理，是知識的一切，是知識的神魂靈氣。在另一地方，他又說詩是不能自己的感情的流露，其源係出於靜思回憶中的熱情的。

「Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings taking its origin from emotion recollected in tranquillity.」

本來的熱情在回憶之中消失，另外一種 *imaginative Emotion* 就起來了，流露出來，就成爲詩。這是詩人尉遲渥斯的見解，係專就詩的內容講的。與此相近者，還有幾家：

Emerson (1803—1882.): 'Poetry is the perpetual endeavor to express the spirit of things.'

Browning (1812—1889): 'Poetry is the presentment of the correspondence of the Universe to the Deity, of the natural to the spiritual, and of the actual to the ideal.'

與此相反，光從詩的外形 (form) 上着眼，下的定義也不少。不過這些修辭學家的見解，總覺得太呆板，太籠統，不能爲訓。現在且舉出一個 *Whateley* 氏在他的修辭學第三部第三章三節裏所說的例來：

['Any composition in verse (and none that is not) is always called whi-

ther good or bad, a poem, by all who have no favorite hypothesis to maintain.]

意思就是沒有一家特有的主張的人，稱各種凡有韻的東西爲詩。當然詩的重要要素，係在外形上的抑揚，音數，押韻。然而「不問好壞，凡是分行寫而有韻的文字都可稱爲詩」的定義，未免太泛了。Winchester 笑他說「那麼幾何數學，以韻文來排列起來，譬如說：九月原來三十天(Thirty days hath September)一類的東西，也可說是詩麼？」

內容外形，兩面同時顧及，比較得把詩的內容詳細的分說在那裏的，是英國來漢脫(Leish Hunt 1784—1859)在他的英詩選(English Poets)頭上的一篇文章什麼是詩裏的定義。他說「詩是熱情對於真，美，力，的表白，牠把牠的概念具體化，以想像爲用，且把言語調整，使合於多樣統一的音節的原則。」

「Poetry is the utterance of a Passion for truth, beauty and power

embodying and illustrating its conceptions by imagination and fancy, and modulating its language on the principle of variety in uniformity.]

再舉一個例，就是美國加州大學教授蓋利 (C. M. Gayley) 在他的英詩選 頭上緒論裏所說的話「詩和散文不同的地方，就是散文的言語，係日常交換意見的器具，而詩的實質，係一種高尚集中的想像和情感的表現。詩係表現在微妙的，有音節的如脈動的韻語裏的。」

從上面所舉的各家對於詩的定義看來，我們可以知道，詩有內外的兩重要素。無論如何，第一詩的內容，總須含有不斷的情緒 (Emotion) 和高妙的思想 (Thought)；第二外形總須協於韻律的原則，(To be written in metrical form) 凡具此兩重要素的作品，有時候形狀上雖不是詩，如中國的有韻的詞賦之類，然實際上已經是詩了。

詩是有感於中而發於外的，所以無論如何，總離不了人的情感的脈動。所以詩的旋律韻調，並不是從外面發生的機械的規則，而是內部的真情直接的流露，天地間的現象，凡是美的生動的事物，差不多是沒有一件，不受這旋律（Rhythm）的支配的。風聲雨聲，日月的巡環，四季的代序，行人的脚步，體棹的呀呀，以及我們的呼吸脈搏，長幼生死的變遷，廣義的講起來，都是一種或長或短的旋律運動。旋律緩慢的時候，就如秋夕的斜陽，靜照大海，這時候的情調，是沈靜悲涼。旋律急促的時候，就如千軍萬馬，直搗黃龍，這時候的情調，是歡欣熱烈。所以戀愛成就的時候，戰爭得手的時候，生死危急的時候，或夜長孤眠，輾轉反側的時候，登高望遠，遙情難遏的時候，有感於中，就發為詩。韻律或幽或迫，音調或短或長，雖由當時的情景如何而互異，然而起伏有定，高低得宜，總不能逃出旋律的範圍以外，却是一定的。

原始時代，文學正在萌芽的時候，藝術與旋律的關係，更顯得密切昭著。

例如文學的原始的 *Palla dance*，就是最初的詩，最好的旋律和聲調的具體化，最純粹的熱情的表白。或者無邪的小孩，看見遠別的父親回來的時候，或者月明的春晚，相思的男女，偶爾相遇的時候，或者愚直的農民，當秋收完了，歲豐人樂的時候，不曉得文字，不曉得技巧的這些上帝的恩寵者，只好張開喉來高唱，舉起腳來舞蹈。這時候他們不要金錢，不要榮譽，簡直不要生命，大自然就是我，我就是大自然，物我相化，四大皆空，所有的世界只是旋律的世界，感情的世界，不能以言語來命名的世界。試問世界今古的大詩人，那一個能夠做出這樣的作品來？這就是詩的三昧境呀！

詩的內容

郝達夫

嚴格的講起來，詩的內容外形，分離不開，正如人的靈魂和肉體一樣。不過爲講分析的便利起見，暫且把牠分作兩部分講，亦未始不可。在上期「詩的意義」中曾經提及，言語文字有意義音調的兩重價值。雖然說是重在音調，然而既係以文字來表現的東西，當然在意義上也依然有牠的價值。詩的內容或實質 (Substance) 係指這一方面而講的。

天地間萬有充盈，人事粉雜，這些事事物物，詩人都可以拿來做他的材料。不過要歌詠這些複雜的事物，內容當然不能單純，所以第一詩裏的思想，可以分作：

一、中心思想 (Main Thought)。

二、輔隨思想 (Minor Thought)。

舉幾個例出來說明，比較得便利。例如：韋應物的休暇日訪王侍御不遇：

「九日馳驅一日閑，尋君不遇又空還，怪來詩思清人骨，門對寒流雪滿山。」

的詩裏中心思想在第二句，第一句已經是輔隨思想了，至於第三第四句，畢竟是爲增加詩的美，烘托第二句的詩景，附加上去的。那麼第一三四句不要就對了，何必多此一舉呢？，這又是不懂詩的人的搶白，若依此演而推之，那麼詩簡直可以不做，連第二句都可以不必，光是那個題目，豈不是直接了當麼？所以，在我們講解的時候，不妨把一首詩來分離宰割，實際上無論那一字那一句，在一首詩裏，都有同樣的價值。不能說中心思想是重要的，輔隨思想是不重要的。要了解這一層意思，但須把我們的頭腦軀體和手足髮膚的關係來一想，便能明白。底下再舉一首外國詩例：

Work without Hope.

Coleridge (1793—1834)

All Nature seems at work, stays leave their lair—
The bees are stirring—birds are on the wing—
And winter, slumbering in the open air,
Wears on his smiling face a dream of spring !
And I, the while, the sole or busy thing,
Nor honey make, nor wax, nor build, nor sing,
Yet well I ken the banks where the amaranth brows,
Have traced the fount whence streams of nectar flow,
Bloom, O ye armr anths ! bloom for whom ye may ;
For me ye bloom not ! Glide, rich streams, away !

with lips unbrightened, wreathless brow I stroll:
 And would you learn the spells that drowse my group I
 work without hope araws neclarinoa sieve,
 And hope without an object cannot live.

21. Feb. 1827.

在這首十四行詩裏，中心思想是詩人的幻滅。而第三四兩句絕妙的文章，和其他的花草禽虫，都係輔佐這一個中心思想的輔隨物。我們人類光有了魂靈不能顯出我們的美來。我們要有了一身體髮膚，有了文飾衣冠，纔能說到整個兒的美。至於胭脂花粉，却不是必要的條件，用之過度，反足以隱蔽自然的真美，由此一點，我們可以悟到詩中輔隨思想的配度了。

其次詩的內容，是熱烈豐富的感情。例如：寶羣的初入諫司喜家室至的一詩

裏：

「一旦悲歡見孟光，十年辛苦伴滄浪，不知筆硯緣封事，猶問僮書日幾行。」有幾多的悲歡離合之情，在那裏起伏脈動。古今中外的詩裏，差不多沒有一首是沒有感情含蓄在裏頭的。上節所講的思想或詩想，根底必須建築在感情上，纔能生動。（參看詩的意義中所述尉遲渥斯的主張）不帶着情感的單純的思想，在詩裏是不能存在的。雖然有教訓詩哲理詩等，完全是以詩中的思想為主，然而這些宣教師所樂誦的東西，在詩的原理上看來，並不能承認他們為詩的代表，只能說他們是詩的變體。

感情兩字，依外國的心理學家說起來，可分作兩種。一種是情緒（*Emotion*），一種是情操（*Sentiment*）。

情緒係由感覺或觀念而惹起的帶有知的作用的感情。其中又可分作兩種。

（甲）是自我的情緒，（乙）是社會的情緒。自我的情緒（*Egoistic Emotion*）起因於自己保存或發展的本能。大抵以關於個人的利害者為多，例如憤怒，恐

怖，悲哀，怨嗟等情就是。有人主張這種利己的情緒，不能成爲詩的要素，因爲他們的價值不高。我以爲這種主張是錯的。同是一種感情，你要把他分定甲乙，評論價值，是不通之至。就是我們在這裏爲便利而設的感情的分類，徹底的講起來，還覺得說不過去，更何況把他們拿來一斤八兩的分輕重定高低呢？

要證明這一種主張的錯誤。只須引一兩個例來就夠了。例如孟郊的古別離：「欲別牽郎衣，郎今到何處。不恨歸來遲，莫向臨邛去。」

這是度量狹小的婦人的嫉妒之情，當然是利己的情緒，以平常的價值觀念來判斷，這是無價值的下等情緒，你能因此就說孟郊的詩，是沒有詩的價值麼？再舉一個例罷，譬如劉義的怨詩：

「君莫嫌醜婦，醜婦死守貞，山頭一怪石，長作望夫名。鳥有並翼飛，獸有比肩行，丈夫不立義，豈如鳥獸情。」

這一種憤激之情，總算是沒有價值了，然而你能說他不是詩麼？同樣的還

可引一首長門怨（樂府詩集卷四十二）

「宮殿沈沈夜欲分，昭陽更漏不堪聞，珊瑚枕上千行淚，不是思君是恨君。」所以我想主張，詩既是以感情為主，那麼無論那一種感情，都可以入詩，都有一樣的價值。不過詩的效果在感動人，若以效力的大小來說，只能說社會的情緒，比較得效力大些。

情緒的第二種，（就是社會的情緒 Social Emotion）係帶有社會性的，比較得注重他人的安寧快樂，而自己常處於一種犧牲的地位。例如愛情，同情等類是。古今中外詩壇上的長篇短什裏，差不多沒有一篇不講愛情的。實在因為愛情是結合天地，創造一切社會的動力。天性總是利己的人類所以能夠繼續存在在世上的原因，也是因為有這一點愛情在那裏的緣故。愛情始於男女，進而為夫婦，父子，兄弟，朋友間之愛。詩三百篇的所以以關雎起首者，大約也是這個意思。再推而廣之，同情就發生了。同情係一種因他人的情緒而惹起的自己

胸中的反響。譬如一個不遇的詩人，跑到福正平的墳上去，看了那小小的祠堂，卑陋的荒土，就覺得自家的心裏，要難過起來。或者譬如一個年老的婦人，因為傷了兒子，在那裏痛哭，你聽見了，也要鼻酸眼熱，恨不得賠她一個娛老的驕兒。這些都是因他人的情緒，而惹起的自己胸中的同情。有人把這一類的同情，都歸入自己憐憫的情感中去的，話也可通。不過有許多同情，却不是專因自己憐憫而起的，例如為義憤而犧牲自己的生命之類，當然不單是由我們的利己而起，是由 *Self-pity* 發生出來的。

總之詩的實質，全在情感。情感之中，尤重情緒。所以西洋有許多文學論裏，祇把 *Emotional Element* 列入，使和 *Intellectual Element* 相對。

不過我們覺得情操也有研究一下的必要。

情操係完全隨知的作用而發生的感情。與情緒不同的地方，就是一方帶知的性質太多，一方帶知的性質較少。平常把情操分成四種：

1. 知的情操 (Intellectual Sentiment) ;

2. 美的情操 (Aesthetic Temperament) ;

3. 倫理的情操 (Ethical Sentiment) ;

4. 宗教的情操 (Religious Sentiment)

知的情操，如用盡知力而不能理解的時候的驚異之情，或苦費思索之後，而終得解決的時候的滿足之情等，大抵於運用知力以後起來的情感。這一種情操，知力不發達的人，比較的少些。

美的情操。在文學上占有過要的地位。簡單點說；就是因美醜而惹起的快感與不快感。美的情操的性質，在他的完全非實用的一點。與我們的生命保存發展上，絕無關係。所以美感的目的，就在美，除美以外，係別無作用的。美的情操的內容，大約由（一）感覺的感情，即隨聲色而起的快感，（二）觀念的感情，即因各種感覺統一後的觀念而生的感覺，（三）觀念的聯合，即與

其他的各種觀念聯合交錯之後，發生的美感等集合而成。平常所說的趣味即 Taste 係根據美的情操而來。所以這種情操，可由修養而擴大，實為賞鑒文學 (The Appreciation of Literature) 的最大要件。

倫理的情操，係對於自己的行為，行道德的判斷而起的情感。大抵惡惡善善，是人之常情，這種情操，是誰也有的。

宗教的情操，本由恐怖驚異而來。對於不可知的事實，認為神道，視為絕對的事，實因而歸依崇拜之。這時候的感情，是一種知力用竭後的麻木陶醉的狀態。

總之詩的實質，重在感情。思想在詩上所占的位置，就看牠的能否激動情感而後定。若思想而不能釀成情緒，不能激動我們人類內在感情全部，那麼這一種思想，祇可以稱他為啓發人智的科學，不能稱牠為文學，更不能稱為詩。

介乎思想情感之間，在廣義的文學上也十分重要，尤其是在詩的領域內，須臾不可離去的，是詩人的想象 (Imagination)。

想像，係根於過去的經驗，由感覺記憶智力等而得之心像，綜合創造，使各個心像 (Image) 同時得發生感情的一種統合作用。

『The Imagination intimate syntheses, humanizes personalises, illumines reality with the souls most intimate moods, and saexalts with spiritual understanding.』

Hartley B. Alexanders '『Poetry and the Individual.』

允楷斯太的批評原理裏，把想像分爲下列的三種：

- 一，創造的 (Creative)
- 二，聯想的 (Associativa)
- 三，演繹的 (Interpretive)

第一創造的想像，係由經驗得來的各元素中選擇改組，使不完不美之零星心像，得成爲完整的新的物事的想像。若這種改組不合理時，那麼想像就流爲

空想了。第二種聯想的想像，爲聯結近似的觀念心像等於一物，使感情渙發的想像。若這聯想非本於情感的觀念的時候，那也就變爲空想了。第三演繹的想像，係把事物內在的價值，靈的意義：摘發出來的想像。凡此三種想像，互相作用，互相呼應，詩人得借了外的形狀事物，來喚起我們內在的情緒精靈。無論詩歌小說裏，若沒有這一種想像作用，那麼情緒也不能發生，思想也無從傳播，所以有人竟把純文學叫作 *Imaginary Literature* 的，從此也可見得想像在文學上的重要了。

文學欣賞引論

胡雲翼

(一)

由文學的分類，可以分文學爲詩歌，戲劇，小說數種。由研究文學講，則文學可以分爲文學批評，文學創作，與文學欣賞三種。大概一個研究文學者，他的願望，不是希求做一個文學創作者，便是想成就一個文學批評家。他們以爲如其能夠創作，可以自由發揮作者的天才，可以任意描寫作者的苦悶和情調，也許能得同情的回響，無上的安慰，這是創作文學的最高意義。而那些文學批評家的希求者，則又以爲如其能夠批評，常常站在創作家的面前，指導作家，批評作家，一方面批評家自有他的獨具見解，發揮文學上最高意義，在文

壇上如意指揮；一方面他又可以提挈新進作家，攻擊虛偽作品，任意玩弄作家於掌上。這兩種成就——創作與批評——都是很有意義的。只有文學欣賞者，僅僅的文學欣賞者，那一個研究文學的人願意去幹呢？他們蔑笑：「僅僅的欣賞文學，那是少爺們小姐們享閑福的故事。」固然，我們研究文學，最好於創作或批評方面能有成就；然而文藝的天才，不是人人皆具的，創作的技巧，不是人人皆精工的——文學創作實在不是一件容易的工作。而要求成就一個文學批評家，也必須有敏銳的理解力和分析力，以及深湛的研究和淵博的涉覽，決不是「馬到功成」的。而且在比例上，文壇裏面只要比較少數的創作家和批評家，而需要大多數的文學欣賞者。那些多數的讀者，因為天才缺乏的緣故，不能達到創作的圓滿境界；或許因為職業關係，不能專門研究文學，只能限於欣賞文學，那末，文學欣賞的問題，是如何重大？豈容蔑視？現在文壇上所謂文學創作之討論，文學批評之研究，早已引動了一般的視聽。而文學欣賞的問

題，竟是寂寂無聞！這自然是一般人忽視文學欣賞的緣故。實在這是不容忽視的，如其我們仔細考察一下，文學批評，創作與欣賞簡直分不開來：

(一) 創作與欣賞 一個創作家能夠拋棄了文學欣賞去創作嗎？如其一個作者願意成就一個偉大的創作者，他決不能完全依恃他的天才，而須賴藝術的修養。所謂藝術的修養，換言之，就是文學欣賞，文學欣賞，決不是求文學的模仿。文學欣賞，只是幫助創作家，使他的思想更偉大些，使他的情思更活潑些，使他的藝術更靈巧些——總之，使作家文學化。如：

「王荊公少以意義氣自許，故詩語惟其所向，不復更為涵蓄。……平冶險穢，非無力潤澤焦枯，是有才之類，皆直道其胸中事。後為「羣牧判官」從宋次道，盡假唐人詩集，博觀而約取。晚年，始盡深婉不迫之

趣。」(石林詩話)

這便是文學欣賞在創作上的效能。我決不相信一個作家撇開文學欣賞——

撇開平時的文學修養——而能成功他的創作。我還覺得創作不但應該注意古代及同時代的文學作品的欣賞，並且還要能夠欣賞自己的作物，因為自我的欣賞，最能夠促進自己對於藝術上的興趣和努力。

(二) 批評與欣賞 文學批評與文學欣賞的關係尤切。試問一個批評家可以不了解作者的作品而批評作家嗎？所謂文學批評家者，不過表示他有超越的文學欣賞力，站在文壇前面，誘導讀者對於微妙的不易了解的文學的欣賞而已。雖然批評家談到他最高的職務時，固不僅斤斤於一二篇作品的爭論，而指導作家發揮文學的精神。但是，這不過是批評家宣布他從那些好作品裏面分析綜合得來的結論而已。即如作一個文學者的評傳，固然應該注意文學家的思想，人生觀身世及其環境各方面，但始終不能離掉了文學欣賞；不然，便不是文學批評了。總之文學批評，是完全建築於文學欣賞的基礎上面。有人這樣說：「文學批評就是文學欣賞」，這也足以表明文學批評之不能離掉文學欣賞呢！

這樣，文學欣賞是創作與批評的基礎。而創作者，創作前應該欣賞其他作家的作品，翻過來又是欣賞自己的創作；欣賞與創作是互為因果了。批評就是欣賞；批評與欣賞混一了。那末，創作，批評，欣賞三者根本上便分不開來，相互關聯着。我們着重創作，我們注意批評，同時，我們也不應該忽略了欣賞；——那是創作與批評的基礎。

(11)

在上一節講了一大段，無非是說明文學欣賞之重要，和講求文學欣賞之必要。現在乃談到文學欣賞的根本問題：「我們如何欣賞文學」。

文學欣賞是不是有可能的標準呢？誠然，文學欣賞是主觀的，是直覺的，沒有絲毫的客觀性。同是一篇小說，甲讀了可以擊節三嘆，乙讀了毫無興趣；同是一篇戲劇，甲讀了可以十分感動，乙讀了或漠然視之。可見文學作品的欣賞，並不是「一定的刺激，必生一定的反應」，決無何等必然性。但是，我們

要問，文學欣賞何以沒有必然性呢？這是基於讀者的欣賞力有等級，有差異，——那末，雖然一樣的刺激，而透過不同的欣賞力自然發生異樣的影響。——

欣賞力何以有差異？這有六個原因：（一）性情，（二）經驗，（三）年齡，（四）身世，（五）環境，（六）文學見地；這都是形成文學欣賞不同的原由。申說如次：

第一，若是一個胸襟開闊，志氣發揚，要「乘長風破萬里浪」，要「飲馬長城窟」的糾糾男兒，他決不會喜歡唱唱情話的兒女文學；反之，一個溫柔的女性，她聽了銅將軍，鐵綽板，唱大江東去，也一定是討厭。——這是因性情不同，而欣賞文學的標準不同。

第二，假如你沒曾看見過海的譜，你讀了描寫海洋的作品，雖然也能引起欣賞，那是作者文學的魔力，究竟不能了解真切。如同瞎子聽人家描寫太陽，聽是聽得津津有味，終於不會知道太陽是什麼。而一個從戰場上跑回來的人，

或是飽嘗戰爭滋味者，他讀着非戰文學，一定一字一淚。這因是經驗不同，而欣賞文學的能力不同。

第三，假如是一個年輕的讀者，他還不過十二三歲，多半最喜歡戰爭文學。如三國演義之類。而十九二十歲的青年，却最愛看紅樓夢愛看金瓶梅的愛情小說。——這是因年齡不同，而欣賞文學的標準不同。

第四，一個勞動階級的讀者，他如何能欣賞貴族文學？一個生活豐富的人，如何會感受身世飄零者的作品的痛苦？——這是因階級身世不同，而欣賞文學的能力不同。

第五，是去國的人，只要看了「她悵望着祖國的天野」一個題目，便會感到飄旅的痛苦；住在北地沙漠的人，給他唱「烟花三月下揚州」必毫無感覺。而讀「風吹草低見牛羊」，却是活景如畫。——這是因讀者所處環境不同，而欣賞的標準不同。

第六，堅持古典文藝的人，他決不能欣賞白話自由的創作；而主張文學必須修辭必駢雅的人，他看着詩三百篇，漢魏樂府，歌謠，都不值價了。這是因文學見地不同，而欣賞文學的眼光也不同。

由此看來，文學欣賞那裏有一定的標準，除非讀者的性情一樣，經驗完備，而身世年齡，環境也大致不差，並且有相似的文學見地；那麼，文學欣賞的標準永遠是不能一致的。因此，我們在這裏並不安想規定一個文學標準的欣賞，或是文學欣賞的標準，我們只老老實實地指出幾條方法，那或許能夠有幫助於文學的欣賞。

(一) 朗誦方法 爲什麼需要朗誦？這並不是記着來背誦的朗誦，只是以促進文學的欣賞。因爲是文學體裁的文字，無論有韻文無韻文，都半有音節的，有聲調的，有輕頓抑揚的。換言之，文學是含有音樂性的。朗誦，一方既可以感受音樂的美，一方又由音樂的美可以促進對於文學的欣賞。尤其是詩歌，

中國的詩歌與音樂生極密接的關係。如詩三百篇可歌：（「詩三百孔子皆弦歌之」史記），漢魏樂府可歌（漢武創新樂府，令李延年為協律都尉），唐詩絕句可歌（如路平調陽關三疊之類），宋詞，元曲均可歌。雖然現在歌法已亡，但聲調和音節，還是保存着，朗誦起來，很順適。若不有朗誦，雖也未嘗得不到欣賞，但至少已經去掉文學作品聲韻部分的美，而容易聯帶文學內容的部分也隨便疎略了，所以朗誦在文學欣賞上，至少有兩種幫助：（1）感受音樂的美，（2）由音樂的直覺作用，促進對於作品內容的了解。

（二）時間支配 文學欣賞時間極有關係。林黛玉的葬花詞是一篇極纏綿動人的作品，我們若是正當暮春三月，桃花方落，去讀牠，一定會感發無窮悵。張若虛的春江花月夜，我們若是在一春風沈醉的晚上去讀牠，也能和作者起同情的共鳴。反之，若是時際不相值，當着霜風炳烈，寒風怒號的冬季，在那時候，我們讀春江花月夜，讀葬花詞，自然不是適宜；而覺得吟吟「晚來天欲

雪」，「獨釣寒江雪」，和雪賦，較爲有意義有深趣了。同樣，秋風辭，不是秋風裏最好的讀物嗎？在迷離的晚上，吟「人約黃昏後」，真恍如其境。如在文學欣賞上，作品的性質，應該與時間構成適當的關係。但亦無法拘定，因爲有些作品，是沒有時間的屬性的。如「故國三千里，深宮二十年」之類。又有些佔有時間的延續性的，如讀「楊柳岸，曉風殘月」，固好在早晨，但牠的前半節是「對長亭晚，暮雨初歇」之句，難道前半節晚上讀後半節等到早晨再念嗎？更有延續到幾個月的，如七月流火之類，這也不能規定讀的時間。總之，我們在可能的範圍內，應該設法使所讀的作品與時間構成一個適當的關係，雖然不必過拘。

(三) 心境作用 心境狀態與文學欣賞更有深密的關係，正當愁緒紜紛，苦悶悵惘的時候，自然會欣賞吶喊，蕩羅集一類的作品。依在戀人懷裏去讀戰城南，孤兒行一點也不會起興味。若是低徊懷想，傷感無限之際，去讀甜蜜

的醜情小說，只覺得肉麻；而一對愛人挽着臂兒讀西廂記，便逸趣橫飛；方良辰美景，心境怡悅，執着秦戈爾的新月集，冰心的春水，超人讀讀是如何高興！而心緒惡劣，心理暴躁之際，却是屈原的騷，太白的詩，李易安的詞，也將失其美妙與興趣。由此可見心理狀態與文學欣賞形成一定的必然關係。大概心理變化劇烈時，欣賞文學多有所偏；而心理平和時，更適宜于文學欣賞。

(四) 藝術生活 若是一個科學家當他讀了「歸雲擁樹失山村」，便會逼引他的驚疑；而一個醫生讀了老杜的「劍外忽傳收蓟北」，初聞涕淚沾衣裳。却看妻子愁何在？漫卷詩書喜欲狂！」這豈不是一個神經病者？有人讀了紅樓夢說，那還不是家常米飯，日常生活，有什麼趣味？這自然是沒有文學興味人說的話。我以為文學作品，只是文學者，和具有文學的深趣的人，才能夠得到最高的欣賞。那些理知的，機械的人，簡直難能去叩文學欣賞的王宮之門。如其文學欣賞，我們認為是精神慰安上的必需品，那末，你應該拋棄你的理知判

斷，讓情緒來佔據你的心；你要解除你機械的人生，讓思想流入浪漫之小河。最好一句話，你應該度你的藝術生活。於是，你才能和文學作品摩盪，才能夠得到完全的文學欣賞。

我很隨意地把如何欣賞文學，說了這麼幾條方法，那自然是很疏略的。然而，雖對於讀者的文學欣賞上難能為有益的幫助，也許能夠得點明瞭的見解吧。至於文學欣賞與文學趣味，那自然是極相關聯。越作文學欣賞的努力，則文學趣味也越加濃厚。要求文學趣味之濃厚，最應該注意選擇讀物；而選擇讀物除了力求作品與讀者的性情，經驗，年齡，身世，環境及文學見地之接近和融洽外，還應該受文學批評家的指導。至少當文學欣賞初步時，讀者應該有這樣的虛心。

文學欣賞裏面有一個大問題，就是今文學與古文學的欣賞問題。

現代新文學舊文學之爭，形成了兩個極端的趨向。主張舊文學者，主張文

學復古的論調者，他們說：「詩亡然後樂府作，樂府亡然後詩錄興，詩錄亡然後歌曲起；」他們說：「詞者詩之餘，曲者詞之餘；」他們說：「晉漢末四言詩誠絕高矣，然比國風則何？如魏晉五言詩誠超越矣，然比古詩十九首，蘇李詩則何如？宋詩更不如唐詩，明清斯下……」；他們說：「詞小道也」，小說出於稗官之流」；他們說：「兩漢文風至六朝而弊，韓愈氏出，文起八代之衰；有唐文風至西昆體而弊，歐陽氏出，大張復古之幟；其後明有前後七子之興，清有陽湖桐城之派」；他們又說：「宋碑不如魏碑，魏碑不如漢碑」；這不分明是文學是退化的，是循環的嗎？因此他們得一結論，是新文學不如舊文學，文學應該復古。

同時主張新文學者，主張文學崇新的論調者，他們的說法又完全不同，他們說：「由四言詩變爲五言詩是進化，由五言詩變爲七言詩也是進化；由擊齊的五言七言詩變爲長短句的詞是進化，由詞進爲曲由曲進爲小說也是進化」；

他們一方面固然承認「四言詩莫如周末，五言詩莫如漢，七言詩莫如唐」；但同時他們認爲「一時代的文學，自有他的特性特色，（如宋詞元曲之類）雖然韓愈提倡復古，但唐文學依然是唐文學；歐陽修雖然提倡復古，但宋文學依然是宋文學。同樣明是明代的文學，清是清代的文學，復古簡直是不可能。文學是進化的，決不是退化的，也不是循環的。」由他們這種論調所得的結論，是舊文學不如新文學，文學應該崇新。

在這裏我們主張舊的呢？主張新的呢？還是模稜兩可，主張二者並重呢？我以爲關於新舊文學的根本價值問題，那是很費解決的，不必在這裏討論；也無須在這裏討論。但只就文學欣賞的眼光看來，則我們毋寧左袒後者。蓋因我們之能欣賞古代文學，實遠不如我們對於近代文學之欣賞力也。請申其說：

（一）古今人情不同 文學描寫之對像，不過當代之風俗人情而已。因爲古代之風俗人情，與近代的風俗人情有變遷差異，雖不致十分懸殊；因此有許

多前人描寫風俗人情最好的最美的文學，而到近代的我們，便不能了解，不能欣賞了。——至多也只能欣賞了解一部分，而不能得到完全的欣賞。例如唐代邊塞多事，故「閨中少婦」，「王孫未歸」之類描寫閨怨邊戎的作品最多。所謂搗衣送征衣的事，那是當時一種習俗，因為秋天冷了，家家忙着洗衣搗衣，送到邊塞去給戎征的人禦冷。因此，詩家拿「搗衣」來描寫閨怨秋思，如「萬戶搗衣聲」之類的詩句，那在當時的確是極能感動人的。然而現在的我們，已經沒有此事了，所以對於那樣的詩句也不起何等感興。由此類例可知古人有許多描寫當代人情風俗很活躍動人的作品，我們不能欣賞，便很疏略地過去了。

(二) 語言文字之異 「言爲心聲，文以足言」；言語因時代之不同而有變遷；文字之應用也因之而異。雖則古曲文在時間上不會發生劇烈的變遷，但總不是獨立不變的，我們讀杜工部詩，我們讀韓昌黎詩，試問能夠了解幾分之幾？誰能夠全都了解？固然不了解的原因很多，而文字應用之不同，便是一個

重因。至于那變動不居的活潑的白話所產生的作品，在歷史上看去，我們能夠了解的機會更少了。王實甫的西廂，是三百年前的作品，曹雪芹的紅樓夢，只是一百年的作品，而我們不能夠了解的很多着呢。了解尚且不完全，欣賞何處說起！

(三) 時代思想與心理不同 一個時代的思想與心理，不會與別個時代相同。最明顯的例子，從前的學者沒有不抱忠君的念頭的，而現在則一定沒有人抱這種念頭了。從前的文人以為娶妾狎妓，是風流韻事，而現在的文人娶妾狎妓，人家便要罵無人道主義了。本是我們只欣賞古人的文學，不必理會他的思想與心理上發生的價值，但因爲思想與心理和文學的情感是成連鎖的，一個作家的思想與心理往往從作品中表露出來，我們便不免因時代思想及心理上的隔膜，致不能完全了解前人的作品。

(四) 審美的觀念不同 審美與文學欣賞很有關係。一篇作品能夠欣賞到

什麼程度，就是審美到什麼程度。審美固也是主觀的，甲的審美與乙的審美，不一定相同；而大致可以相同。可是，時代不同，審美觀念更會顯出大大的差異。譬如說吧，「櫻桃樊素口，楊柳小蠻腰」，在當代這總要算很美的了；但在我們看來，這有什麼，女人嘴上抹些紅胭脂簡直令人作嘔哩！其他關於審美方面，事物的審美，兩性的審美，家庭的審美……古人與今人的觀念每有不同。審美觀念既不同，那末，欣賞古人的作品又發生困難了。

（五）作品表現的事物不同 這也是形成欣賞古文學困難的一個原因。明明是花和草，而在楚辭裏面却用些荔芷杜衡，在詩三百篇裏面，則用些采芣形。這些名詞，我們簡直不知是些什麼花草，那裏會發生美的聯想觀念呢。唐人愛作牡丹詩，宋人愛詠梅花，這也是時代心理的偏嗜，正如我們現在愛用紫蘿蘭，玫瑰，薔薇一樣。再則如紅樓夢裏面描寫那樣瑣碎生活，和生活關係的那些名目稱謂，于我們現在的讀者，簡直毫不起興趣。而在那時代却真是活躍

如畫的家族生活呢！因爲我們沒有適用那些生活關係的名目稱呼了，因此，文學欣賞的效能也減少了。

由此我們更可以推論，越是古代的文學越難欣賞，如其我們沒有著成見來觀察，那末我們一定會知道而且承認魏晉六朝時的歌謠樂府，比周末時的三百篇楚辭能夠欣賞些；元曲比宋詞又容易欣賞些；而明清的章回小說比宋詞元曲更爲使我們容易欣賞的了。由上所論列，現在可以得一結言。就是撇開新舊文學的價值優劣不談，只就欣賞文學上看，舊文學不比新文學，然則我們欣賞文學即只欣賞新文藝作品，完全拋棄古文藝的欣賞嗎？是則不然。我們並不是只覺得拋棄古學是可惜的，實在是不可能的。第一，在事實上所謂現在文藝，永遠不滿足我們欣賞者的要求。因現代是極短促的，不久又是過去了。即謂近代也不過包括二三百年以內；而謂二三百年的文學作品，可能完全滿足文學欣賞的慾求嗎？並且在相近時代內的作家，那多半是沒有定評的，沒有受過時代淘汰

的；要在這許多沒有受過時代淘汰的，還沒有定評的作家中去求欣賞他的作品，那是極困難的，而且常要使讀者感覺異常的失望，不能滿足他欣賞的慾求。第二，舊文學雖然比新文學難得欣賞些，雖然因為古今人情不同，語異，時代心理及思想之異，審美觀念與作家表現的不同，形成文學欣賞上的困難；但是，這些困難總有些可以設法避免的，如其對於中國文學加以較深湛的研究之後，且在普通上看來，時代的遷變與差分，多半是大同小異。如其說審美的話，其因時代變遷而生的差別，自不諱言，而如山水的審美，田園的審美，祖國的愛，父母的愛，離別喪亡的哀思，那是古今人所同感的。文字的表見，事物名詞，縱有差異；而描寫生活，則有一致，于此可見我們欣賞古文學，雖然比較困難，却決不是不可能的事。尤其是那些歷史上保留下來的不世出的偉大作家的偉大作品，不但不受着時代的淘汰，而且是「光燄萬文」，「千古常新」。這又豈僅是時代所能限制了的？這是我們欣賞文學無上光榮的權利！

於是，我們可以得一個總結論：在文學欣賞原理上，現代文藝之欣賞是最可能的；欣賞古文學便免不掉有許多困難。可是古文學的欣賞又是欣賞的目的上必需的要求，因此我們的文學欣賞的步序由儘量的吸收現代文藝來欣賞，再向時代開倒車，去求欣賞古文學。

階級與文學

日本武者小路實篤著 王朋來譯

我認定文學沒有國界，同時也認定文學是超越階級。僅通於某國的文學，沒有甚麼價值。有某國的特性的東西，當然是可愛。但是人的心與靈魂沒有的東西，終究是不行的。若能實現心與靈魂，自然超越國界了。

人生只是悠閑，放游，崇拜金錢，這樣的人生觀的文學，當然不能超越階級。若關係於人間的生命的文學，自然是超越階級的。在不能超越階級的讀者，只對於他同階級的，易抱同感。但是我以為不能超越國界的文學，不能使我們滿足，不能超越階級的文學，亦不能使我們滿足。哥兒基的宿夜店深動我們的心脾，讀時很覺得再沒有比他還好的東西。

像那樣的材料，非哥兒基不能寫出。最少非經過下等生活的人，不能寫出。但是讀了之後，却是平常的人也能十分的感嘆。

總之，無論屬於任何階級的作品，只要有深入人心的力量，我總佩服。若弱一點的東西，却不能佩服了。

以上所說的一切，大概是誰也知道。就是社會主義份子很多的，只要見得真實，亦不妨佩服。實際上這類的作品不能不令人佩服的，也就不少。但是對於事實不明，對於人類沒有了解，只替一階級努力的作品，不能動人，大約也沒有以之自滿的創作家。要之，徒把階級寫得十分清晰的作品，不能算爲重要的作品，當以深動人心與否爲斷。現在是容易捲入階級爭鬥的時代，在捲入爭鬥者流，無產階級的人，對於有產階級（？）的人的作品，認爲不對，易起反感，以爲這些作品好講舒服。這種說法，未嘗沒有理由。不過使讀者起此反感的，是作者的罪嗎？還是讀者的罪呢？關於此點，却不能斷言。罪在作者，

則是作者的恥辱，若罪在讀者，則是讀者的恥辱。究屬何者，除去等待時代的判斷而外，別無他法。在日本今日的作品，以罪在作者的爲多。

將階級的色彩特別加強，未嘗不可，且能從此窺出其階級偏進極端，也是有趣的事。但是不可無超越階級的力，不可無感動他階級的力。至於真理，正義，愛，人情，靈魂，完全無國境無階級，自然不成問題了。

有政治野心的，不知藝術。以爲求趣味，求快樂，是不應分的事。他們對於自己不利的東西，概不認其存在了。文藝無論在何時皆爲有政治根性的人所厭棄，文藝家是自由的子，任心所往，昨日東，今日西，想做則恬然做去。並且不安於束縛，壓制，遷就，要於壓迫處求伸張。頗似天探女，是一個沒有國家，沒有階級，想抱合人間的心的自由人。文藝家以自然爲主，以真實爲主。雖說那是不可愛，欲愛則仍愛，雖說那是不可惡，欲惡則仍惡，雖說那是同黨雖那是仇敵，但是他們並不介意。

無論朱麗葉是甚麼階級的人，羅密歐非愛他不可。

文藝在滿足某種主義者之要求時，就是信服其他的主義的人也不能不從心裏於不知不覺之中感著愛和美來，至少我自家是以這樣的文學為最有價值的。

斯曲林堡的生涯中，不知變化了若干的主義。但是我們無論其社會主義時代的作品，貴族主義時代的作品，無神論時代的作品，……皆同愛之。以此為不可思議者，不過因為不曉得人生係超越主義國家階級的東西罷了。

蘭興之藝術的批評

黃仲蘇

——文學概論之第四章——

研究愛迪生詩的正誼與想像論以後，我們知道文學中的一切道德原素，必須經過藝術的陶冶，方纔能夠感人，文學作家唯一的慾望，乃是激動自己的想像作用，以引起讀者的想像作用，去欣賞並了解他的作品，這種見解，確是文學批評建設的論調，如其我們運用愛迪生這種批評文學作用的原理，以研究他種藝術，便能明白文學作品，與他種藝術何以會各有其特性的稱稱原因。

這種辨別各種藝術的研究，乃是蘭興的貢獻，蘭興在他那部那孔 (Laccoo) (註)——書名或作詩歌與圖畫之界限，其所以用那孔作為書名，乃是因為這部

著作的開卷幾章，即評論那孔一件古彫刻與孚即爾（Virgile）描寫這件彫刻種種不同之點。一部批評的名著，上面曾經將詩歌與圖畫不同的特性，詳細的加以分析，他以圖畫——代表其他塑造的描摩的藝術，——詩歌——代表音樂與其他創造的文學互相比較。他以為這兩種藝術的特性之不同，乃是因為畫家與詩人運用想像的方法顯示差別。畫家與詩人，運用想像的方法，何以會有差別，這就要研究他們感受及表現想像之各有不同的原因。

那孔是一部珍奇的繁瑣的不成系統的著作，我當然不能按原著的章節為研究蘭與之思想的次序。我是先應該將他論述想像作用的兩段意譯出來，作蘭與自己介紹給我們認識並了解他種種主張的序言。

假定詩人所用的文字，描寫（wordpainting）之種種與圖畫家在平面的油布上及彫刻家在銅石上所表現的，不能有同等的效果。那末我們就要問藝術家所引用以補助他自己的種種，是否在詩人的作品裏，發生同等的效果。這是無

疑的一件藝術品之啓示。他的優美不是純由我們的眼請看出來的，乃是由我們視覺的接觸，以引起想像作用的原故。某種形像或因我們自己所選擇的象徵，或用自然的象徵，皆所以引起我們心中的想像作用。無論在何種情形中，想像作用同時還應興起一種感受愉快的情緒。——原文見那孔六章一〇三頁

蘭興在這一段裏說明圖畫與詩歌，都是同樣的可以引起讀者及觀衆的想像作用，同時他又指出詩人與畫家兩人表現方法的差別。前者取用自己所選擇的象徵，——語言文字，而後者直接應用自然的象徵。如顏料紙布，讓我們再看他怎樣的進而討論詩人如何的取用文字，以引起讀者的想像作用。

詩人的目的，不僅是求了解他所表現的種種，除明澈以外，還有其他的必要原素，（散文作家但求明澈，）他有意要將我們心中所引起的意象；一一激動得非常活潑，如同是在我們心裏閃耀似的，我們便覺得詩人所描寫的印象都在面前，好像自己親身經歷過一般，於是便忘却他用來表現種種意象的象徵，

——他的文字，就是詩情的圖畫 (Poetical Picture) 之解釋的基本原理。——原文見那孔第十七章一百〇九頁

蘭與之所以提出詩人與畫家表現方法的不同，乃是爲的要說明詩人與畫家，是如何的受他們所運用不同的工具之牽制；與他們各人的想像作用！在差別的作品中，是怎樣的活動。

※ ※ ※ ※ ※

讓我們現在就詩歌與圖畫的特性，來研究詩人與畫家，在他們差別的作品中，是怎樣的表現他們各人的想像作用。簡略的說：「詩歌是表現連續的現象之藝術，圖畫是描寫列置的現象之藝術。」我們如其要表現種種行爲，特別是人種行爲，特別是人種複雜細膩的心情的動作，圖畫自然是不如詩歌之體會傳神；如其要描寫富麗偉大的山水，詩歌又不及圖畫之刻繪逼肖。詩歌可以運用動作，以表現連續不斷中之形體；而圖畫則借取固定的形體，而一一列置以暗

示動作，於是詩歌成爲時間的藝術；圖畫成爲空間的藝術，前者爲連續的動作之表現，後者爲列置的形體之描寫。於是詩歌與圖畫，劃分成爲兩種差別的藝術，然而詩歌不是空洞的，還要運用動作以表現形體；圖畫也不是呆滯的，還要借取形體以暗示動作，所以這兩種藝術，仍舊是相需的。

詩歌的節奏之抑揚頓挫，與音韻之舒促緩速，全是以時間計算的，所以詩歌可以表現連續的行動，結構之繁簡精粗，與顏色之濃淡淺深，都是以空間爲根據的，所以圖畫可以描寫列置形體。究竟圖畫與所謂行動與形體是作何解釋呢？最好我們還是看他自己所下的定義：

存於列置的狀態中之事物，或存於的列置狀態中之事物的某部分，都可以叫做形體 (Bodies) 於是這些形體外表的現象，都存於圖畫特殊的事物。

連續的事物，或連續的事物之某部分，都可叫做行動 (Actions)。於是行動都成了詩歌特殊的事物。

然而圖畫也可以用暗示或補助的方法表現行動，且看蘭與是怎樣說法：

「一切事物，不僅存在空間裏，存在時間中，他們繼續存在每一繼續之中，他們可以表現一種不同的狀況，成一種發生的關係。每一不同的狀況，與每一新生的關係，都承受了先前的狀況與關係的影響！都成了連續的狀況與關係的原因，於是做了每種行動的中心，所以圖畫可以模仿行動。不過要生連續的種種形態，以暗示行動罷了。」

詩歌也是一樣可以模仿形體。

「行動不能獨自存在，應與事物發生關係方得存在。事物既是形體，或是會以當作形體看待。詩歌也能表現形體，不過要用行動以暗示形體了。」

圖畫所以應有含蓄的意義。

「圖畫祇能表現行動的一刹那，所以應該選擇最有含蓄意義的一刹那，——指出已往暗示未來的情景之一刹那。」

詩歌也應該注意形體的性質。

「詩歌在繼續的描摩中，祇能運用形體的一種性質，所以應該選擇一種提醒形體最活潑的狀態之性質，好像是非此不能勝任似的一種性質。」——以上數段原文詳見那孔第十五第十六兩章一百零九頁。

麥來迪斯 (Meridith) 一位十九世紀的英國小說家兼文學批評家，曾經說過：「文筆 (Pen) 的藝術，以激動內心的覺察 (Inward Vision) 爲主旨；與畫筆 (Brush) 之着重描寫景色，以引起眼睛的感覺不同。因爲我們滿動的心情，不能接受一種延長的描寫，就是爲了這個原因。引起想像作用，詩人往往祇用一字一句，便可以表現種種永久存在的情景。在沙士比亞 (Shakespeare) 但丁 (Dante) 詩中這種情景，祇要一行，最多也不過兩行便描寫得盡致。」

這段議論，很可以與蘭與分辯詩歌與圖畫的見解互相啓發，蘭與也曾說過。「悅人的音節，是種流動的美。」詩人之所以比較畫家更爲多享優先權者，

就因為詩歌的本身，便是一種含有悅人的音節之藝術。此正蘭興所謂詩是我們時時所要欣賞，屢讀不厭，一轉瞬即逝的美 (Transitory beauty)。

那孔是一部繁瑣雜亂難於卒讀的作品，然而仍不失為深刻而精密的批評名著。蘭興在這部作品裏，不僅是將詩歌與圖畫的特性分析得明明白白，並且將這兩種藝術相需的原因，也說得十分透澈。因此我們可以知道蘭興是一位亞里士多得派的批評家，他們批評完全根據他的觀察，他看重藝術的本身，他所建設的一切原理，是從他分析及比較藝術作品的兩種工夫得來，決非先存主見之批評家可比。

戲劇的一般概念

郁達夫

藝術中間的各分枝，例如詩，音樂，彫刻，繪畫等，都有她們的專門領土，不能相混。各專門的藝術家，也大抵不能越過自己的園地，去從事於其他的姊妹藝術 (Sisterarts)。畫家不能做詩，同音樂家不能彫刻一樣，他們若一步越過他們的疆界，他們的藝術就不成了。

不過藝術中間的最幼分枝之戲劇，却能同時收受其他各種藝術的補助，而完成她自己的美處。

For ill can Poetry express

Full many a tone of thought sublime,

And painting mute and motionless,
Steals but a glance of time.

But by the mighty actor brought,
Je'nsions perfect triumphs Come,

Verse crases to be stry thought,

And sculpture to be dumb.

正因為戲劇是各種藝術——詩，音樂，繪畫，舞蹈，建築——的複合品，所以在表現上，在作者與觀者的感應上，不得不受種種限制，生出種種隔膜來。

第一，劇本之作原在上演，而劇之現出，須賴優伶，所以作者與觀者之間，須隔着一重伶人的屏障。

第二，戲劇之上演，設有專場，時間空間，兩有限制，與小說詩歌繪畫等之隨時隨地可以觀覽閱讀者不同。

第三，小說詩歌繪畫等藝術品之賞鑒者，大抵以趣味相同，素有根底者居多，而劇場之顧客，則包涵上中下三級，更有男女老幼夾雜於其間，各有各的嗜好，各有各的趣味，不能一致使他們滿足。法國的游俄 (Victor Hugo) 在他的那本有名的浪漫劇愛兒那尼 (Hernani) 的序文裏說：「劇場的觀眾，可分三種，第一是婦人，第二是思想家，第三是一般羣衆。一般羣衆所要求的是動作 (action)。對婦人自有迷力的是熱情 (Passion)。但思想家的要求，却是人物性格的描寫 (Characteristic)。」……」

第四，在戲劇裏，因為要省去不合理的地方，保持真切的原因，所可用的武器，祇有對話，不能加以註釋。如中國劇裏，忽而跳出一個小丑來，說明自家的身分，說「我是一個小賊，想偷什麼東西。」這太不自然，太不合理，所以近代的戲劇作家，對於這一層，很費苦

心。當然舞臺藝術的進步，與化裝術的發達，足以救此短處，然而戲曲家在這一層上所受的限制，却很不小。

戲劇的起源，依葛洛士 (Grosse) 氏的藝術的起源 (Reinhold of Art) 說裏來，是根於人的天性的。總之我們人類，有表現慾，模仿性及具體化性的一件事情，是誰也承認的，大約這三種本性，就是戲劇發生的最大原因，其他如神祕性，宗教性，皆與戲劇的發生有關，當在希臘的戲劇一條裏論及，這裏不說了。

劇的情節，大約可分序說 (Prologve) 糾葛 (Conflicts) 危機 (Climax) 釋明 (Und erstand ne) 及結末 (Catastrophe) 的五部。序說貴簡潔優美，糾葛要五花八門，危機須驚心動魄，釋明求似淡而奇，從釋明到結末要一瀉千里，不露痕跡。

劇中人 (Dramatic Personal) 本無定數定型，古典劇 (Classic drama) 大

抵情節簡單，人數不多。悲劇中之主要脚色，概係地位身分很高，人格偉大的人。反之喜劇中的人物，多半是智中帶愚，瑣碎滑稽的蠢漢。不過目下民衆思想日盛，不但這一種呆板的定規，不能死守，就是「三一致」的金科玉律，也沒有顧及的價值了。例如德國好泊脫曼 (Hauptmann) 的社會劇織工 (Die Weber) 俄國哥兒基 (Gorky) 的宿夜店 (The lower Depth-A nights lodging) 等，都是如此。希臘亞里士多德對於悲劇喜劇的定義，雖則很狹，但也有一點真理含在裏頭。他說悲劇之構成，在主要動作的重要壯大，文體的緊張（高調）與收大結果之手段即憐憫恐怖等感情的引起。而喜劇的要點，則在文體的弛緩（非高調），不強烈的性格與動作，更將人的性質或社會的惡德中的普通弱點，拿來引起我們的嘲弄哄笑，目的就達了。

介紹一個文學的公式

郁達夫

無論那一個時代或那一個地方的有價值的文學，他的公式，總是同十

F是焦點的印象，或者叫他做認識的要素。f，是情緒的要素。我們人類在生活的過程中所得的觀念，大概是下面的三種：

(1) 只有F的。譬如一個人在銀行裏面當匯兌員，天天手內捏弄許多的洋錢和鈔票，在平常我們有了錢是很快活的，可以引起情感作用的，但是那匯兌員，却不僅不感到愉快，並覺得這種生活，是非常機械的。所以這類的事情，只可承認牠是有焦點的印象，中心的觀念——而沒有情感的作用。我們日常看見的文字，如數學上的定則，科學書上的定義，就是屬於此類，係只有F

的東西。

(2) 只有 f 的。譬如一般情緒豐富的人，看了靜夜的月光，聽了破曉的笳吹，就無意的要流出眼淚來，要是問他是什麼原因，他也不能具體的答覆，這一種就是只有 f 的動作。

像這一類的文學，那就很多了。像英國詩人雪萊 (Shelley) 的一首詩：

“Out of the day and night,

A Joy has taken flight,

Fresh Spring and Summer and Win'er hoar,

Move my iaint heart with grief, but with delight;

No more——O, never more——”

「日夜流轉，生趣索然，

明媚的夏和春和灰頹的冬日，

只增加我脆弱的心靈以憂悵，

愉快再來，永遠望絕！」

我們讀了這首詩，只覺得雪萊是無端的在那里愁悶，他的詩裏面，只說是如何的不快活，但並沒有說不快活的原因。所以這種文學是只有情緒的要素而沒有焦點的印象的。我們中國像這類的詩詞，更是多不勝舉。像李清照那首聲聲慢的秋情詞，更爲明顯：

聲聲慢慢（秋情）

李清照

尋尋覓覓，冷冷清清，悽悽愴愴戚戚。乍暖還寒時候，最難將息。三杯兩盞淡酒，怎敵他晚來風急！雁過也，正傷心，却是舊時相識。滿地黃花堆積，憔悴損，而今又誰堪摘？守着窗兒，獨自怎生得黑？梧桐更兼細雨，到黃昏點點滴滴。這次第怎一個愁字了得？

這首詞句句說愁悶，句句說傷心。但她爲什麼要這樣傷心和愁悶？這首詞

裏面，完全沒有簡單的表現一點原因出來。這類的文學，係完全以情緒爲主的，沒有中心的觀念，所以一般人都說這類的文學，是言之無物，罵他們是無病呻吟。不知這種文學，確有永久存在的價值，像上面舉的雪萊和李清照的那兩首詩詞，恐怕誰也應該承認牠們是很有價值的，不過我們欣賞這類只有f的文學，應該預定三個條件，再去談牠。

第一要讀者的環境與作者的環境相同。假如作者是一個家世飄零戀愛失敗的人，他做出來的作品，若是富有情緒，缺少焦點的印象的時候，要是讀者與他處在同樣的光景之下，那麼讀了他的作品，好像就是替他自己說的一樣，作者的悲哀，就和讀者的悲哀一樣。於是愈加覺得這種文學感人深刻，愈加覺得這種文學有價值。

第二要知道作者的環境。假如我們讀了李清照的秋情詞，要是不知道李清照做那首詞的時候的環境，是怎麼樣？那我們會永遠懂不到這首詞的好處，起

碼不過說這首詞鍊句工整，疊字新穎，知道李清照做這首詞的時候，是她和趙明誠結婚未久，明誠就到別的地方去了。她那時逢着秋日的黃昏，梧桐上細雨淋漓，她新別的愛人身上去，於是做了這首聲聲慢。假使我們預先就知道她做這首詞的動機，再去看這首詞，那麼就覺得是她的真情流露了。欣賞一個作家的作品，要知道一個作家的環境，也就是這個原故。

第三就是要替這種只有f的文學，另外製造一個大的F。譬如我們看了雪上面寫的那首詩，若我們都不知道雪萊當時的心狀，我們就不能知道雪萊爲什麼要這樣的悲傷。因此我們對於這首詩的批評，當然只能說牠是無病呻吟。所以我們看這樣的作品的時候，應該由我們自己造出一個大的F來，做作者的中心觀念，我們看了雪萊的那首詩，假想他是戀愛失敗，因此起了一種厭世的觀念，所以他看見日夜的奔波，四季的代序，都是惹他愁悶而沒有一點愉快，因此我們就覺得這首詩，是一首很好的失戀的悲歌了。

藝術家的宗教精神

蔣鑑章

如果一個宗教信徒，對於他所隸屬的宗教，虛與委蛇的有了不忠實的態度，起了一種懷疑，簡直可以馬上出教，再去另找他的信仰，又何必虛掛這個不願意掛而勉強掛的招牌。如果藝術家對於藝術，一樣的起了不忠實的態度，簡直也可以馬上把藝術之網撕破，去找他的願意做的事情，免得起了無窮的煩悶！我覺得除了藉着宗教去混飯吃的一般無聊的教徒以外，所謂耶穌教的真正信徒，他們沒有一個時候，不把他們所信仰的惟一無二的God放在心目中。他們在到上帝面前，時時用了虔敬誠懇的態度，想借上帝的光來遍照世人，他們總是覺得他們負有最大的使命！我們在這裏似乎談不到宗教的本身問題的好

壞，更談不到宗教信徒的當否。我們祇覺得宗教是人類滿足慾望的一種工具；人類爲了求滿足慾望的原故，便去信仰他，祈禱他，祭禮他，覺得他有了無上的權能，可以賜給我們一切幸福。說到這裏，我們可以談談藝術和藝術家了。

說起來藝術兩個字，在現在的中國簡直可以說是幼稚的很。藝術本是把圖畫雕刻音樂建築以及文學等等都包括在內。可是中國人現在所認識的藝術，別的還談不到；所以一提起藝術兩個字，馬上便想到小說與詩歌了。小說詩歌也不過算是藝術的一部分。我們姑且的就事說事，從這個狹義的藝術說起罷。原來人生的一切現象，在那裏無端無緒的擺着，藝術家對於這種現象，經過精密的選擇，用最精細的方法表現出來，這一方面固然是可以滿足他的創作的欲望，而又一方面也可以滿足一般人的欲望。人生本是不免有點枯燥，有點沒趣。然而我們不能聽其枯燥而沒趣；於是我們要請藝術之神來撒播他的愛的種子來點綴我們的人生。藝術之所以值得我們去贊揚，藝術家之所以可貴便在乎此了。

我們現在可以睜開眼睛看看現代中國所謂藝術家了。他們骨子裏爲了私人的名利，而表面掛起從事精神活動的文學家的招牌來淆亂一般的耳目。他們並且覺得可以拿着藝術的靈去獻媚於勢力雄厚的資本家，而以爲進身之階，從此可以出盡天下之大風頭矣。如果藝術是名利的，是可以作假的，我又不知道他可以值得我們贊揚的在什麼地方？我在這裏不仿把賽里(Sully)的話引來：

「藝術是某種靜止物件或流動行爲的產物，他不但有使製作人得着實驗快樂的性質，又能爲大多數觀者和聽者造成美趣的印象，毫不與私人利益相關。」

託爾斯泰雖然對於他下這個藝術的定義不無出入意見，然而他最後一句說「毫不與私人利益相關」，我們總覺是確鑿不移的。

原來中國有些藝術家，差不多是窮極無聊，到了無甚事可做的時候，便呆着面孔做起小說家和詩人來。小說家和詩人的藝術的修養可以不講的。因此我

們總是看不到具有高尚的人格和偉大的心情的作者，就是看見究竟也是少數。從此中國的藝術不值錢，就是連一本破爛的馬可福音也比不上。中國的藝術家簡直是藉宗教混飯吃的極不忠實的教徒了。我這裏並不是要罵馬可福音和某宗教徒，我只覺得馬可福音之爲一般人所鄙棄而可憐，我更覺得不忠實的教徒的可笑！我希望藝術家對於藝術的忠實，應該照真正的信徒對於他們所信仰的宗教一樣。本來在我們中國，宗教生活，本甚缺乏，缺乏也好，我們更不必妄加提倡。然而驅國人于無信仰而流於精神無可慰藉的時候，便免不了人生的可怕。蔡子民提倡美育代宗教，也就是這個意思。托爾斯泰在他什麼是藝術 (What is Art) 上說：「藝術特性的估價，繫於人對於人生意義的了解及所見人生的有幸福與否。人生的有幸福與否，全由宗教以決定。」他這些話雖沒有說明拿着什麼藝術來替代宗教，然而他老先生對於藝術和宗教的認識，幾乎用了同樣的眼光去看待，從此我們益發感到藝術家應具有宗教精神的必要了。

讀者要是不厭煩，我不妨再把托氏的話引一段，並且隨後參加我的意見。

他說：「人類不斷的從低下，私有，不明的人生意義那邊朝着高尚公共明瞭的人生意義行動。這個行動和別種行動一樣的有個前驅：就是比較別人明白人生意義的人，這許多前驅者之中，常有一個最明顯最有力——用言語和生命——表示這種人生意義的人。宗教能指示前驅者達得到的高尚底人生意義，使社會上一般人慢慢的接近著他。所以祇是宗教能做人類情感估價的根本……」我在前邊已竟說過托氏對於藝術和宗教，依我的觀察，我覺得他是等量齊視的。而托氏所說「……這許多前驅者之中，常有一個最明顯最有力表示這種人生意義的人」，我們便不能屬望於我們理想中的藝術家。藝術家喲！你的責任何等重大！尤其是在中國的社會裏，應該用你的心去溫暖藝術之神，應該用你的眼淚去洗濯藝術之花！資本家用不着你們來捧場。金錢不是你們應當賺的！你們的唯一的責任，便是負有傳播藝術種子的使命，如同出售馬太，馬可福音而不

願衆人非笑而始終忠實於上帝的真正教徒一樣。你們應該指示好的前驅者達到高尚底人生意義，使社會上一般人都慢慢的同你接近起來。到了這個時候，才可見得藝術家的偉大。吾校教授郁達夫先生也嘗對我們說：「真正的藝術家，是非忠於這藝術衝動的人不可的。若有阻礙這藝術衝動，不能使他完全表現的時候，不問在前頭的是幾千年傳來的道德或幾萬人遵守的法則，藝術家應該勇往直前，一一打破，才能說盡了他的天職。所以人家說：藝術家是靈魂的冒險者，是偶像的破壞者，是開路的前驅者。」

我們聽了達夫先生的話，我們的胆子不覺也大起來，同時我們對於藝術家的希望，也更加增大了。藝術家應該有冒險的性質，應該有犧牲的精神，應該不顧利害的向前邊走着。十字架是他的歸宿。一個基督的死，是爲了贖得那些無量數人的罪惡！藝術家應該替了無量數人贖起罪惡呵！

我在上面嘮嘮叨叨的說了一大堆話，我的意思並不是強要藝術和宗教生硬

的發生什麼關係，也並不是硬把藝術家帶一種宗教的色彩。我只覺得的藝術，和矯揉造作的藝術家，充塞了中土，終不是中國前途的好現象。我只覺得他們的最缺乏的是一種偉大的精神。這種精神的偉大，我們是不能罵煞一般真正的宗教的信仰者。所以我的希望，便是要藝術家有了這種偉大的精神，然後才可以來談藝術。我所希望的具有宗教精神的藝術家便在乎此。

清代駢文之革新運動

張壽林

今人恆言曰「客觀的評判」，此其語最爲學者所不可忽。然而言之雖易，行之維艱。近日之言整理舊文學者，比比皆然，寢成風尚；第觀其所論，或逞其私見，虛言飾口，或謬鑿事實，舞文弄說。其能標舉諸書，虛心求是，而爲客觀的評判者，實不多觀。長茲以往，蓋將習於「束書不觀，游談無根」，相沿而益謬矣。此吾儕所常兢兢有臨淵之懼也。

觀夫今之青年文學者，皆習於惰性，是以從事於精密之研究者日少，而汲汲於淺拙之創作者日多。駢文逢茲厄運，遂將束諸高閣，而被逐於文藝之宮外，吾人感念斯文，爲之永嘆！夫駢文作家，不重情感，而琢瑯堆砌，習於無

病呻吟者固多；然而妙解詞條情意相宜者，亦非無人，吾儕極當用客觀之態度，爲公正之估價；豈可因噎廢食，盡舉而棄之耶？且麗辭（*Palace*）云者，蓋語氣自然之所趨，非可得而矯揉也。文心雕龍云：

「造化賦形，支體必雙；神理爲用，事不孤立。夫心生文辭，運裁百慮，高下相須，自然成對。」（麗辭篇）

是知駢麗之辭，一本自然，明麗整潔，備極工妙，固有其不可磨滅者存也。

夫衆綵畢集，斯爲錦繡；萬物思紛，乃成情咏。「人稟七情；應物斯感，感物吟志，莫非自然。」王充云：

「言以明志，言忍滅遺，故著之文字；文字與言語同趨何爲猶當隱閉指意？」（論衡自紀篇）

范曄云：

「情志所托，固當以意爲主，以文傳意。」（獄中與諸甥姪書）

是知文也者，所以發表思想，傳達情感者也。

粵稽古之爲文，駢散不分，奇偶兼行，而稱之曰文。

逮夫兩漢，賦勝一時，文辭藻麗，修短相均，遂開駢體之端。及夫晉宋以來，茲風益盛，「文」「筆」漸分，蓋以準音署字，藻飾駢麗者爲文；直言無飾，不重聲韻者爲筆，而駢散之分，日益嚴密。沉約徐庾等，盛爲文章嚴聲律，尙對偶，見重時人，社會靡然向風。至於唐代，承六朝纖微之餘風，積弱成弊，置自身情性於不問，而「爭構纖微競開雕刻……骨氣都盡，剛健不聞。」

（楊炯王勃集序）雖排比聲律，而虛廓猥淺，無復情感之可言。於是韓愈等繼蕭穎士，李華之後，別立古人謂六朝之文爲駢文，力矯其病，師法秦漢，而去其麗辭，此吾國文學之一大革命也。其後駢散並行，如涇渭之不可踰。宋明作家，益多彫琢章句，堆砌故實，備極侈靡。夫「鉛黛所以飾容，而盼倩生於淑姿；文采所以飾言，而辯麗本於情性，故情者文之經。」（文心雕龍情采篇）

是以文辭雖麗，而無情感，其何能工？譬如嫫母多疵，雖飾以鉛黛，益增其醜耳。晚清文士，觀駢文之浸淫以至於衰也，於是有復古的革新運動，倡乎其時。

明乎前之所論，則吾國駢文之變遷，與夫浸淫日衰之勢，略可窺見。積弱之勢見，而後有一清代駢文之復古的革新運動，斯可明其因果而千枝萬條皆可燭照而數計矣。

元明以來，駢極盛而敵；清初承明季喪亂之後，兵事未休，民生方困，一代文學，殊少創建；而一時作家，意存恢復，陳其年吳綺最稱傑出。其年學初唐四傑，行文雄博，汪堯峯謂：「開寶以來，七百年無此文矣」；綺學李義山，文辭秀逸。又如章藻功毛西河輩，亦見稱於世。同時尤西堂亦能儷辭，然出之遊戲，非正軌也。乾嘉以來，四方無事，在上者多方以厲文學，且漢學日盛，學尚鴻博，文駢作家，因之亦盛。胡天游之壯美，邵齊燾之高簡，均見稱

一時，餘如袁子才，孫星衍輩，皆有盛名。然觀此期中，或宗徐庾，或學唐宋，各是其論，初無定說；且彫琢音律，徒務博麗，或事盡於形，辭牽其旨，或情鮮於藻，韻移其意，侈麗無情之弊，未之或改。至孔曾之後，而辭勝之病，矯正過半矣。

稽夫有清駢文復古的革新運動之啓蒙者，端推孔廣森洪亮吉曾燠。其時也，值駢文之極熟而致爛之後，益自暴露其弱點，於是孔氏起而矯之，其持論云：

「文以達意，明事爲主；當開闢縱橫，一與散文同。」

其所爲文，卽本斯旨，一掃架空乏質之弊。洪氏因之爲文造句多奇，近於疏縱，而正重情感，辭意相宣，固非餘子所能望及。觀其出關與畢侍郎一文，友誼深情，讀之悽然。其所爲文，大多情動於中，而抒之於文，故真摯乃爾；且絕無斧鑿堆砌之病，而藻飾清麗，寓以蘇恩，益增其悱惻耳。曾燠持論，亦同孔氏，謂駢文脫俗，卽是古文。此三子者，實舉革新之大旗，而開後

來合駢於散之機。

孔洪曾三子，既矯辭勝之弊，而重情感，且學識粹卓，文思綺麗，見稱於時，一洗浮華之風，希聲附和者日衆，自汪中出，始上法漢魏，而復古駢散不分之論，遂大倡於世。

汪中字容甫，討論經史，確然疏發，絮其綱維。其文亦蓄氣甚厚，清麗獨潔，才力澹正，主張越隋唐而上追秦漢，實有清一代之冠。觀其行文開闔，實復古的革新運動之一代表也。王念孫述學叙云；

「至其爲文，則合漢魏晉宋作者，而鑄成一家之言，淵雅醇茂，無意摩放而神與之合，蓋宋以後無此作手矣。……蓋其貫穿於經史之書，而流衍於豪素，揆厥所元，抑亦醞釀者厚矣。」

是知汪氏爲文，先復漢魏六朝之古，而對於唐宋以來，斤斤於聲律故實。不重感情之病，有以矯之，再復先秦之古，而會散於駢。其所爲文，如自序

文，情意悱惻，全出實感，讀之令人摧愴。其屬辭命字，亦至情流露，而風韻絕人；雖鍾鍊辭藻，排比聲律，然神采風正，自然工妙，脫盡前人濃麗之氣，又如弔馬守貞文，亦哀思軋軋，如春蠶之吐絲，而聲韻淒婉，熱情流露於無形；蓋汪氏家道轉軻，幼失怙恃；雄才冠世，而依阿澳澀，故能情真語摯，一矯浮光掠影，彫琢綺辭之病。（關於汪氏之文，余當另文論之。）

汪氏合駢於散，剪裁浮詞，惟重情感，遂為清代駢文復古的革新運動之主幹。後此參加之人員，競趨附之，而繼續運動。吾人試以今日進化之眼光，一讀汪氏之文，如哀鹽船文，弔黃祖文，孤父之盜頌等，實可謂跨越隋唐，直追秦漢而無愧，故其影響當世，良非無因。

夫駢散兼行，歷千餘年而無異，今雖辭勝於情，何為必會駢於散，而為復古的革新運動耶？此則包世臣，繼汪氏之後，言之最允。其言曰：

討論體勢，奇偶為先；凝重多出於偶，流美多出於奇。體雖駢必有奇以振

其氣，雖奇必有偶以植其骨，儀厥錯綜，致爲微妙。」（論文）

可知文之駢散，皆語氣自然之所趨，非可得而拘定也。此復古運動之主因也。

李申着持論，亦同諸氏，主會駢散以爲文，其駢體文鈔序嘗發其意云：

「天地之道，陰陽而已；奇偶也，方圓也，皆是也。陰陽相並而生，故奇

偶不能離，方圓必相爲用。道奇而物偶，氣奇而形偶，神奇而識偶。」孔子曰：

「道有變動故曰爻，爻有等故曰物，物相雜故曰文。」又曰：「分陰分陽，迭

用柔剛。」故易六位而成章，相雜而迭用，文章之用，其盡於此乎？六經之文，

班班具存。自秦迄隋，其體遞變，而文無異名。自唐以來，始有古文之目，而

自六朝之文爲駢儷；而爲其學者，亦自以爲與古文殊路。既歧奇與偶爲二，而

偶之中又歧六朝與唐與宋爲三；夫苟第較其字句，獵其影響而已，則豈徒二焉

三焉而已，以爲萬有不同可也。夫氣有厚薄，天爲之也；學有純駁，人爲之

也；體格有變遷，人與天參焉者也。義理無殊途，天與人合焉者也。得其厚薄

純雜之故，則於其體格之變，可以知世焉；於其義理之無殊，可以知文焉。文之體至六代而其變盡矣，沿其流極而折之以至乎其源，則其所出者一也。吾甚惜夫歧奇偶而二之毗於陰陽也，毗陽則躁剽，毗陰則沈隄，理所必至也，於相迭並用之旨，均無當也。」

李氏之說如此，觀其以歷史之眼光，言其復古運動之主因，實可代表當時一般從事於此者之趣，而窺其持論之出發點。

此種復古的革新運動，經多數人之運動，雖各不相謀，而其思想之出發點則一也，故愈運動則愈擴大其後。周濟輩持論，亦同斯旨，逮夫晚清，譚獻亦以此論倡之浙中，名盛一時，影響頗衆。輾轉運動，遂成清代之一文風，而不可磨滅矣。

綜觀前之所論，此種運動之影響於文學界者，一言以蔽之，曰：「矯唐宋以來，徒尙藻麗，架空無質之病，直接的爲駢散不分之文；間接的開梁任公

輩，條理明晰，筆鋒常帶情感之文。」梁氏自語云：

「啓超夙不喜桐城派古文；幼年爲文，學晚漢魏晉，頗尙矜鍊至是。（指辦新民日報時）自解放，務爲暢達。」

是知梁先生初亦復古運動者，其後受時代之驅馳，有以革新，遂又爲另一革新運動之主幹。直觀其爲文，時多麗語，實受此運動之影響。而此運動之所以著此殊效者，則重感而尙清麗有以啓之。

今日文學革命，一時信仰，誰復能嬰？所謂駢文者，吾人固復無著作之必要，然此復古的革新運動之因果，其影響於文學界者，良非淺鮮，此吾儕研究文學史者，非可得而然之也。故請略論之如前。

中國文學概談

黃侃

大凡文學之變遷，苟欲就每一時代詳細以言，殊甚繁冗，亦非學文者當務之急。茲就中國文學占有勢力者，略舉數種：

(1)，詩經。(2)，左丘明。(3)，屈宋。(4)，蔡邕，(5)，陸士衡。(6)，漢晉世釋經造經者。(7)，聲律論創造者。(8)蘇綽至韓愈。(9)，唐宋間作平話者。(10)，宋元間作曲子者。

文學乃因時代而變遷者也。故後代之人，摹擬前朝文章，任其如何精妙，總有幾分差異。但古來文學家由摹擬入手者亦不少。有仿其意義而改其體裁，有借其體裁而改變其意義者，比比皆是。如司馬相如仿楊子雲之詞賦，可謂風靡

一時矣，實則之虛上林，套高唐神女。又平淮西碑，套難蜀文巧，劇秦美新，套封禪文。惟劇秦美新之典引太奧僻。有句「靡號師矢，敦奪搗之容，有干德不容淵德之讓」，皆不可解者也。

書經二十八篇外，皆爲僞書。孔子作春秋篇中之體，始正此本。開史記之先河，紀傳世家之名，皆出於此本。史記爲摹擬孔子之書，明矣。

文學之價值，有一時的，有永久的；有在當時膾炙人口，有如珍璧，至今世已一文不值矣。茲將上述之占有勢力之文學，分論之。

(1)，詩經 歌詠所興，自生民始。可知自上古，已有詩歌矣。詩經即周代之歌謠，——民間文學——編輯而成者也。其中雖有不足稱者，然大多至今尙爲有價值之文學。采蒹投瓜之章，雖覺無味；如節比南山之類，吾人至今讀之，覺有一種憂時之憤性，雖老杜詩，亦未能及之。此詩經在中國文學中，能佔永久勢力也。

(2) 左丘明 古代史書，以書經爲首。然其中多荒誕之文，不近真實。雖孔子刪之，而猶未盡。且其書年月多不明。如惟十一年，武王伐紂。一月伐午師，渡盟律，作太誓。按一月乃十三年之一月，而常慣爲十一年一月者矣。是故中國古代史書，推自孔子左丘明之書始，而左傳，述事實實明晰，尤爲古史書第一。此左丘明之文，所以在中國文學上，能佔有永久勢力也。

(3) 屈宋 楚詞語調，實有所本，然作法則自他始。或謂其集書短句之大成，亦確論也。屈宋之文於中國文學影響甚大，勢力亦偉，後人詞賦均不能脫其範圍，仿作者亦多。如子虛上林摹擬高唐神女，惟屈宋之流，泛盡於唐而止。

(4) 蔡邕 史記漢書，尙未純粹。質言之，班較勝馬。至漢書以下之文，陳陳相因，四字一句，此種體裁，實出於議碑。而議碑則以蔡邕爲主，其後范蔚宗以碑爲史，韓退之以史爲碑，蓋范受蔡之碑版影響也。

(5)，陸士衡，自古之文，叙述簡明者多，叙述細意者少。陸士衡之文賦，細意之多，前之所無。所謂符采複隱，精意艱深者是也。如吊魏武帝文，意之多雜精義堅深甚矣！

(6)，漢晉世釋經造經者，漢世釋經如太平經，（在道藏經中）二十四章經，其文猶今世之新約全書耳，晉世有四分律十誦律等經，其文亦甚質樸。蓋漢晉世釋經多以當時白話成之。是今之語體文當稱此為鼻祖矣。

(7)，聲律論創造者，古人作文，未成不講聲調，未曾不求對律，惟無嚴格之限制，隨意所欲。自范曄沈約出，始有聲律嚴格之限制。而范曄之後，始有純粹之駢體文矣。

(8)，蘇綽至韓愈，文至六朝，專重華麗。而古文（散文）鮮有作之者，實則六朝聲律論，乃中國文學應有之結果，在六朝為盛耳。駢文可見大唐創業起居注，（講聲律）廣宏明集。（講對仗）今佛道論衡當時作文，因要駢

麗之故，有「得既在我失亦在余」之文。唐文重古文，韓愈最緩惟最高。謂文起八代之衰，未免言之太過。惟六朝駢麗之文，多卑靡實不及古文也。總言之，古文始自蘇綽，成就於韓退之。

(9)，唐宋間作平話者，唐代韓柳之流，當時稱為古文正宗，其後之故意摹擬者，多失其空，故有平話出焉。如唐三藏取經詩話，宣和遺事，京本小說。是。此雖為文學所不道，然在唐時社會，則甚歡迎，所謂流俗文學者也。元明以後之小說，又多以此為醞釀導引。水滸可稱為平話之成就者，其在當時如胡元瑞（應麟）王世貞楊慎之流，多稱贊之。不待今人而後明顯。明之小說，以今古奇觀為佳。晚古之小說，則以太平廣記為善。後世八股文，實平話血脈所繫。錢太昕有云：「八股制舉，乃年話之變體也。」旨哉言乎。八股名雖為文實則如戲曲耳。如題為某古人之信，則規必設身某古人作某古人之言，完全客觀語，實則某古人之主觀語也。

(10)，宋元間作曲子者，四庫全書，不載曲子，僅取曲譜。寥寥無幾。恐非惡其粗俗，不懂其精義耳。近世通行曲子爲西廂記。惟董解元之西廂，與王實甫之西廂不同。王作大都竊取董書者。劇曲先爲院本，由院本變雜劇，由雜劇再變爲傳奇。其於文學中，實佔有偉大之勢力也。

七言詩概談

龔嘉爾

(一) 緒言

詩者，所以言志表情之物也。詩叙曰：「情動於中，而形於言；言之又足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故詠歌之。」蓋民生有喜怒哀樂之情，非借歌詠不足以宣之。古代淳朴，四言歌行，足以盡其所懷；世久體盡，少字之詩不能影其意，故五言七言長短句，亦隨之而興焉。然李白謂五言不如四言，七言又其靡也，此言非是。且太白既鄙七言，何反以七言見長？夫七言之妙，卽在其體韻悠揚，修短合度，昂昂若千里之駒，汎汎若水中之鳧，以斯二語，誠形容盡致矣。慕蘭幼時，先大人多教誦七言詩，故近學作，亦喜七言。以故於其根

抵，更有了解之必要。雖歷代文人，頗多論及，但東鱗西爪，散見各書，且衆說紛紜，莫衷一是；茲特蒐集各說，疏通證之。行篋書少，聖漏良多，深望閱者，一糾補焉。

(二) 七言詩之始

七言詩之始，其說不一。如沈歸愚之說詩臆語，任昉之文章緣起，皆謂七言始於柏梁，顧亭林之日知錄，趙甌北之詩話，則謂七言之始，在漢以前；黃節之詩學亦云七言至張衡四愁而始著；日人鹽谷溫之支那文學概論則謂七言始於漢高之大風，項羽之垓下等；各說不同，未知孰是。茲將各原說，臚列於左：

(1) 說詩臆語——「大風，柏梁，七言之權輿也。……」

(2) 文章緣起陳註——「七言自詩騷外，……故自漢魏六朝下，迭相師法者，實祖柏梁也。」

(3) 日知錄——「昔人謂招魂，大招去其「些」，「只」，即是七言，余攷七言之興，自漢以前，固多有之。如靈樞經刺如真邪篇……此皆七言之祖。……」

(4) 甌北詩話——「至柏梁則通體皆七言，故後世以爲七言之始耳。然古時亦已有爲全篇者，皇娥倚瑟清歌曰：「天清地曠浩浩茫，萬象廻薄化無方；滄天蕩蕩望滄滄；梓乘輕漾著日旁，當其何所至窮桑，心知和樂悅未央。」至靈樞經，……寧戚飯牛歌，……則全篇皆七言，亦非始於柏梁也。……」

(5) 詩學——「七言之興也，……雖然，武帝柏梁詩體，如今之聯句，非一人全篇之作；至後漢張衡四愁詩而七言之體益著。此七言詩所由興也。」

(6) 支那文學概論——「楚漢之際，項羽之垓下歌，高帝之大風歌，皆漢代七言之濫觴。……」

以上各說雖異，然除顧亭林與趙甌北外，大概皆謂七言始於漢時。究竟確

否，則非從歷代作品中，一一求證之，不能確定。茲分代考之如下：

(1) 詩經——詩歌雖不始於春秋，然自唐至商，詩多四言；七言在三百篇中，僅有數語，如：「彼築室於道謀」，「學有緝熙於光明」等。此固可謂之爲七言之始，但一篇之中，一二句而已，非全篇皆然也。

(2) 古詩紀——此書中所採七言作品頗多。如孔子臨河歌，獲麟歌，寧戚飯牛歌等。然此等作品，多係後人僞托，不可用作根據。卽非僞作，飯牛歌亦非全篇七言；餘雖全爲七言，又皆以「兮」字足句，近於騷體。故純粹七言之詩，亦不始於此等作品也。

(3) 楚辭——楚辭中七言句頗多，如「洞庭波兮木葉下」等。且昔人謂招魂，大招兩篇中，去其「些」，「只」，則爲七言，說雖良是，然亦非全篇純粹七言也。

(4) 漢代之七言作品——漢代七言作品，則有高祖之大風，項羽之垓

下，武帝之秋風辭，瓠子歌，及柏梁聯句，昭帝之淋池，靈帝之招商曲，張衡之四愁等。然大風，瓠子亦非全篇七言；瑗下，秋風，淋池皆未脫離楚調；招商，四愁等作，首句亦用「兮」字，均非純粹七言。至柏梁聯句，雖通體七言，又非一人之作。且係後人所擬，——日知錄中證之頗詳。故作純粹七言之品，漢代未之有也。今將柏梁原作，及日知錄證其爲僞作之原文，附錄於左：

柏梁詩

日月星辰和四時（帝）驂駕駟馬從梁來（梁孝王武。）郡國士馬羽林材（大司馬）總領天下誠難治（丞相石慶）和撫四夷不易哉（大將軍衛青）刀筆之吏臣執之（御史大夫倪寬）撞鐘伐鼓聲中詩（太帝周建德）宗室廣大日益滋（宗正劉安國）周衛交戟禁不時（衛尉路博德）總領從宗柏梁台（光祿勳徐自爲）平理清讞決嫌疑（廷尉杜周）修飾輿馬待駕來（太僕公孫賀）郡國吏功差次之（大鴻臚壺充國）乘輿卸物主治之（少府王溫舒）陳粟萬石揚以箕（大司

農張成) 徹道宮下隨討治(執金吾中尉豹) 三輔盜賊天下危(左馮翊盛宣) 盜阻南山爲民災(右扶風李成信) 外家公主不可治(京兆尹) 椒房率更領其材(詹事陳掌) 蠻夷朝賀常舍其(典屬國) 柱析樽榼相枝持(大匠) 枇杷橋栗桃李梅(大官令) 走狗逐兔張罟罟(上林令) 鬻妃女脣甘如飴(郭舍人) 迫窟詰屈幾窮哉(東方朔)

日知錄

漢武柏梁台詩本出三秦記，云是元封三年作，而考之於史，則多不符。據史記及漢書孝景紀中六年夏四月，梁王薨。諸侯王表，「梁孝王武立，三十五年薨；孝景後元年，共王買嗣，七年薨；建元五年，平王襄嗣。四十年薨。」又，三王傳同。又按孝武紀：元鼎二年春，起柏梁台。是爲梁平王之二十二年，而孝王之薨，至此已二十九年。又七年，始爲元封三年。又按平王襄元朔中，以與太母爲摯，公卿請廢爲庶人，天子曰：「梁王襄

無良師傳，故陷不義。」乃削梁八城。梁餘尙有十城。又按平王襄之十年，爲元朔二年，來朝；其三十六年，爲太初四年，來朝；皆不當元封時。又按百官公卿表：郎中令，武帝太初元年，更名光祿勳。典客，景帝中六年，更名大行令，武帝太初元年，更名大鴻臚。治粟內史，景帝後元年，更名大農令；武帝太初元年，更名大司農。中尉，武帝太初元年，更名大司農。中尉，武帝太初元年，更名執金吾。內史，景帝二年，分置左內史，右內史；武帝太初元年，更名京兆尹，左內史，更名左馮翊。主爵中尉，景帝中六年，更名都尉；武帝太初元年，更名右扶風。——凡此六官，皆太初以後之名，不應預書於元封之時。又按孝武紀：太初元年冬十一月乙酉，柏梁臺災。夏五月正歷以正月爲歲首定官名。則是柏梁既災之後，又半歲而始改官名。而太司馬大將軍青，則薨於元封之五年，距此已二年矣。反復考證，無一合者。蓋是後人擬作：剽取武帝以來官名，及梁

孝王世家，乘輿駟馬之事，以合之；而不悟時代之乖舛也。

然近人丁福保選全漢三國晉南北朝詩中，於柏梁後加以按語，謂「按俗本於每句官名之下，妄添人名，以致前後矛盾，顧亭林據其所注之名，駁其依託……」其言似謂顧亭林誤用柏梁官所添人名，證柏梁爲僞者。今細按日知錄之所證，係以年代考其所載官名更立之先後，不僅駁其所添人名，丁氏未加審察，遽斥其錯誤，過已。

以上可知自春秋至漢代作品中，皆無純粹七言者。顧亭林與趙甌北，謂七言詩起於漢以前，如皇娥倚瑟清歌，白帝子夜歌，靈樞經等，按皇娥，白帝在少昊之時，當時既無歷史，復無文字，其爲後人僞作無疑，至靈樞經本屬神咒語，而謂之爲詩，且爲七言詩之始，誠未免小視七言詩矣。故余敢曰：純粹七言詩，既不始於漢以前，乃始於建安時，魏文帝之燕歌行。以其句法整齊，又脫騷體，非若陳琳飲馬長城窟之參差，張衡四愁之未離楚調也。

茲將燕歌行附錄於下：

秋風蕭瑟天氣涼，草木搖落露爲霜，羣鷺辭歸鶴南翔。念吾客遊多思腸，慊慊思歸戀故鄉。君何淹留寄他方？賤妾嵬嵬守空房。憂來思君不敢忘，不覺淚下霑衣裳。援瑟鳴絃發清商，短歌微吟不能長；明月皎皎照我牀，星漢西流夜未央！牽牛織女遙相望，爾獨何辜限河梁？

(三) 七言流派之概略

七言詩自魏文帝燕歌行後，繼作者頗不乏人，其中以宮閨詩最多。獨鮑照詩乃描寫身世，窮究玄理，上繼燕歌行之遺風，下開後代七言之宗派。如白紵舞歌詞，白紵曲等俱係成熟之七言，描寫深刻，音調鏗鏘。至有唐一代，實大受其影響，初唐王揚，盧駱，張若虛，劉希夷輩，承江左遺風，亦多宮觀閨情之作，然浮靡綺錯，未盡善也。盛唐則純受鮑照之影響，杜甫，李白，李頎輩，俊逸瀟灑，慷慨激昂。李白之七言歌行，七言絕句；杜甫之七言歌行，七

言律詩；皆千古之獨唱。中唐韓昌黎詩學杜工部，聲牙侷偻，亦足自成一派。而元微之，白居易亦以歌行見長，推其發源，既不出於江左，又不出於鮑照，純受樂府五言敘事詩之影響。明末，吳梅村之永和宮詞，圓圓曲，清代王千秋之圓明園曲，皆其流者也。至盧仝之月蝕，劉義之冰柱，參差變化，則純受影響於漢代鏡歌。

總之，有唐一代，乃我國詩發展極盛之時，以後則進步殊少。宋代純以詞盛，然攷其源流，亦莫非出於唐代第一派，宋黃山谷，王安石詩之議論使事自成一派者，其影響亦係間接受之於工部。唐代詩於後世影響之勢力，不為不大矣！劉琨謂風氣之變，必先有數百年之積，誠哉是言也。

(四) 七言詩之各體

文學為時代之產物，詩乃文學之一種，故亦為時代之產物。時代有變遷，文學則有變體。七言詩既興，於是漸次遞變，而成各體。換言之，即歌行，絕

句，律詩，排律是也。按魏文帝之燕歌行，既爲純粹七言之始，則歌行自先於其他各體；然絕句，排律亦起於六朝。如梁簡文之烏棲曲，若非四句兩換韻，已成七絕之形；其春別詩，雖已有完全七絕，但平仄不調。至隋末無名氏：「揚柳青青着地垂，揚花漫漫攪人飛；柳條折盡花飛盡，借問行人歸不歸。」則宛然唐人絕句也。然有謂絕另係截律詩而爲之者：如太白清平調第一首「雲想衣裳花想容，春風拂檻露華濃；若非羣玉山頭見，會向瑤臺月下逢。」末二句作對結，則係截律詩前四句；如杜甫絕句「兩個黃鸝鳴翠柳，一行白鷺上青天；窗對西嶺千秋雪，門泊東吳萬里船。」四句俱對，則係截律詩中二聯；如李益夜上受降城聞笛「回樂峯前沙似雪，受降城外月如霜；不知何處吹蘆管，一夜征人盡望鄉！」首兩句用對起，則爲截律詩末兩句；如四句皆不對，則係截律詩首尾各兩句而成。余以爲詩之各體結構，必各自不同；一首有一首之完全意義與體裁；如截取律詩一部，能成一首絕句之全意，則斷頭別足者，亦可

謂全人。且七言絕句，始於律詩未創之前（其詳當另言之）則此說之荒謬，亦太甚矣！至律詩則庾信之烏夜啼，已爲其濫觴，但音律尙未十分諧耳。直至沈宋之流，精討聲偶，其體始著。故有謂律詩，爲全唐人之創體，亦非不宜。此外，尙有七言長律，蓋引伸律詩之體而爲之者也；整對偶，尙平仄，布置有序，古今工此者絕罕矣。

（五）七言之盛衰

七言各體，雖已萌芽于六朝，然此時士大夫，皆尙五言；七言作品，僅用於樂府歌行。如魏文父子之燕歌行，陳琳之飲馬長城窟，無名氏之白紵歌，鮑照之行路難，梁武之東飛伯勞歌等，皆當時七言傑作。然多失之靡麗，其中惟鮑照出之以遒勁，申之以玄理，六朝之大，僅一人焉。逮至於唐，七言乃大盛，初唐四傑——王，楊，盧，駱——及張若虛，劉希夷輩，婉轉流麗，尙未脫江左之遺風，至盛唐，李杜與之於前，王李高岑繼之於後，縱橫逸宕，各盡所

長，於是唐代七言，遂成爲空前絕後之盛況。中唐詩體漸變，然此間盛衰，尙難分析，以盛唐人詩多作於大歷間也。此時七言作者，亦不減於盛唐：如元微之，白居易，李益，張繼，韓愈，劉禹錫皆當代七言大家；雖未能與李杜諸人齊名，然亦可謂盛矣。晚唐，七言漸衰，作者如杜牧，溫飛卿，李商隱，多趨綺靡纖穠。至五代而益不競。由是而宋，而元，而明，而清，其間工七言者，北宋有黃山谷，王安石，蘇東坡，歐陽修，梅聖俞，蘇舜欽；南宋則有陳簡齋，陸放翁，謝臯羽，林景熙；元則有虞集；明則有劉基，高啓，李東陽；清則有吳梅村，王漁洋，鄭子尹，王壬秋；歷代以來，雖不乏作家，然置之盛唐，中唐，其盛衰升降，可以見矣。故王壬秋謂一時代之文學，各有擅長，六朝則取五言，晚唐則七言，信夫。

(六)，結論

要之，七言之妙，已如前述，至其源流盛衰，則始於建安，盛於盛唐中

唐，而漸衰於晚唐。其體裁則有歌行，絕句，律詩，排律。其作者則自六朝以降，歷代皆有大家。變化流轉，橫絕古今，而氣勢之雄厚，格調之悠遠，四言固不及也。

五言詩發源考

李步霄

詩序曰：「詩者，志之所之也；在心爲志，發言爲詩，情動於中，而形於言，言之不足，故嗟歎之；嗟歎之不足，故歌咏之；歌咏之不足，不知手之舞之足之蹈之也。」文心雕龍曰：「人稟七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然。」是知詩之興也，出於無心而適其情，純乎自然而無所飾，非無故而生事，實性情之流露而不能已也。夫悲愉之情，與生俱來，其發於聲音，自有舒疾長短之節奏，詠歎往復以和諧；是故文學起原，韻文當先於散文焉，沈休文云：「歌咏所興，自生民始，」其言諒矣。夫無文以前，不可知已，見於傳記，則葛天氏有八闋，有焱氏有歌，伊耆氏有蜡辭，黃帝有雲門，堯有大唐之

歌，舜造南風之詩，延及夏商，日益繁夥，成周極盛，數達三千，其中重複雜廁，自所不免，孔子刪之爲三百篇，存在今日。末世以聲律詞藻爲務，格調派別爲言，陳腐之弊，恆由此作！然詩道則匪分斯兮，振古如茲也。

古今詩體，大別爲二：卽定型與不定型是。三百篇之類，不定型之詩也。後世之五言七言定型之詩也。故三百篇中，「有三言四言五言六言七言九言之分，率以四言爲體，而時一句二句雜在四言之間，後世演之，遂以爲篇。所謂三言者，「振振鷺，鷺於飛」之屬是也；五言者，所謂「雀無角何以穿我屋」之屬是也；六言者，「我姑酌彼金罍」之屬是也；七言者，「交交黃鳥止於桑」之屬是也；九言者，「洄酌彼行潦挹彼注茲」之屬是也。」（語見摯虞文章流別多與毛詩不合）繼三百篇而出者，則有離騷。至漢則有五言詩。夫漢人尊經，詩爲經首，三百篇中，旣以四言爲體，則五言之作，似不應始於斯時。不知文學菁華，每易告竭，四言至漢，內容旣已匱乏，外形又復滯凝，非別闢新蘊，則陳

陳相因，殊不足以去舊習而標新響；五言之起，所以救其困也。鍾記室曰：「四言文約意廣，取效風騷，便可多得，每苦文繁意少，故世罕習焉。五言居文詞之要，是兼作之有滋味者也。」斯言得之矣。夫五言雖見於風騷，而其全篇則出自晚近，蓋可斷言。竊嘗考之，以爲五言詩者，成就於西漢，至建安而極其盛者也。茲特述之於後：

劉彥和曰：「辭人遺翰，莫見五言，所以李陵班婕妤見疑於後代也。」又曰：「古詩佳麗，或稱枚叔，其孤竹一篇，則傳毅之詞。」可知古詩十九首與李都尉之詩見疑於後世也久矣。文選李善注云：「古詩蓋不知作者，或云枚叔，疑不能明也，詩云：『驅車上東門，遊戲宛與洛』，此則辭兼東都，非盡是乘明矣，昭明以失其姓氏，故編在李陵之上。」細味李注所言，是明李陵有五言詩，而古詩十九首亦爲漢人之詞，且更有枚叔所作者。徐陵玉臺新詠，以西北有高樓，東城高且長，行行重行行，涉江採芙蓉，青青河畔草，蘭若生春

陽，庭前有奇樹，迢迢牽牛星，明月何皎皎九首爲枚叔所作。且此九首中，亦無驅車上東門，遊覽宛與洛二首。陳沆詩比興箋亦曰：「十九首固非一人之詞，惟九章則爲乘（枚叔名）作也。本傳兩上吳王之書，其諫顯，九詩多出去吳之日，其諫隱，乃知屈原以前無騷，枚乘以前無五言，若非宗君故國之感，烏能迫其幽情，下啓百世上續四始乎？故陳氏以西北東城二篇爲上書諫吳時所賦，行行涉江青青三篇則去吳遊梁之時，關若庭前二篇則在梁聞吳反復說吳王時，迢迢明月二篇則吳敗後作也。陳氏分期之說，是否確當，乃別一問題；然承認此九首爲枚叔所作，正與徐氏無異也。且此十九首中，除枚叔九首外，尙有爲漢初所制者，『如明月皎夜光一詩，其稱節序，皆是太初（漢武帝年號）未改歷以前之言，詩云玉衡指孟冬，而上云促織鳴東壁，下云秋蟬鳴樹間，玄鳥逝安適；是此孟冬正夏正之孟秋，若在改歷以還，稱節序者，不應如此，然則此詩乃漢初之作矣。又凜凜歲暮一詩，言涼風率以厲，涼風之至，候在孟

秋，（月令孟秋之月涼風至）而此云歲暮，是亦太初以前之詞也。」（語見黃季剛先生文心雕龍札記）由此言之，則古詩十九首中之十一篇確爲西漢初年之作也。世又謂都尉之詩，爲後人託古作僞，蓋以漢書蘇武傳中載有陵歌，詞近騷體。故其詞曰：

徑萬里兮度沙幕，爲君將兮奮匈奴，路窮絕兮矢刃摧！士衆滅兮名已隕！老母已死，雖欲報恩，將安歸？

西漢文詞，大抵由騷脫變而出，如上林子虛，全脫胎於高唐神女，非有先生論，又變自卜居漁父，陵之此歌，固似騷體，然能爲似騷之歌者，卽不可爲新創之五言詩乎？能爲五言之創造者，卽不可爲騷體之摹擬者乎？且託古作僞，亦必有所託者在，不然，則將何依而託乎？是故尙書佚而僞書出，家語（孔子家語）缺而補綴入，推之其他僞書，皆無憑空捏造之理。世人不知都尉之詩究有若干？緣何佚缺？竟以現存者爲出於後人之手，毋乃捕風捉影，誣人

太甚乎？况陵爲從戎之士，既無能文善辭之名，後敗而降虜，致令全家伏誅，士大夫又以不能致命爲譏，作僞者，諒亦不肯爲此也。然則都尉之詩，其爲真也無疑。

世人疑五言之不始於西漢者，緣揚馬無五言，班固詠史質木無文故也。不知人之才性學力至不齊，文學亦因時而異。故三百篇變而爲騷，騷又變而爲賦，賦之後爲五七言詞曲等，東西漢者，詞賦最盛之時代也。卽以揚馬班張諸文十而論，子雲則有長揚甘泉，相如則有子虛上林，孟堅之兩都，平子之兩京；皆爲聚精會神，鉤心鬥角之作。諸人既盡力於斯，自無暇再注意於新創之五言詩。况當時之五言詩，又多出自無名之流俗作家，詞固足以擅美當代，垂範來葉，然當感物興懷，初不甚殊於謠諺。辭人文士，或不肯相率摹仿，亦或有所摹仿，終未能登峯造極，爲世所稱耳。李習之、皇甫湜、韓文公之高足也，不以詩人名，李白、杜甫詩聖詩仙也，亦不以散文稱，則是文學有時尙，才性學力

有差別，術業有專精也。揚馬固無五言矣，然其四六等雜言有幾首乎？以班固之質木無文，遂謂五言之不始於西漢，何盡責習之持正之何以不如李杜文公之能詩也，如此持論，豈可謂平？又况西漢之五言詩，除枚叔李陵外，尙有許多，不勝枚舉耶！祇就最習見者言之：其有主名者，如虞美人答項王歌，卓文君白頭吟，蘇武留別妻詩，李延年歌，班婕妤怨詩等。至無主名者，如紫宮諺，長安爲尹賞作歌，成帝時歌等。茲錄數首於後，以資參考。

(1)，虞美人答項王歌

漢兵已略地，四面楚歌聲，大王義氣盡，賤妾何聊生？（詩見楚漢春秋，困學紀聞謂爲五言全篇之始。）

(2)，蘇武留別妻一首

結髮爲夫妻，恩愛兩不疑，懽娛在今夕，嬾婉及良時。征夫懷遠路，起視夜何其？參晨皆已沒，去去從此辭。行役在戰場，相見未有期！握手

一長歎，淚爲生別滋！努力愛春華，莫忘權樂時！生當復來歸，死當長相思！（文選有蘇武古詩四首，今祇錄一首以爲例。）

（3），班婕妤怨詩

新製齊紈素，鮮潔如霜雪。裁爲合歡扇，團團似明月。出入君懷袖，動搖微風發，常恐秋節至，涼風奪炎熱，棄捐篋笥中，恩情中道絕。

（4），李延年歌

北方有佳人，絕世而獨立，一顧傾人城，再顧傾人國，傾城復傾國，（玉臺新詠作如此，漢書作甯不知傾城復傾國）佳人難再得！

（5），成帝時歌

邪徑敗良田，讒口害善人。桂樹華不實，黃雀巢其巔，故爲人所羨，今爲人所憐！（語載漢書五行志）

（6），長安爲尹賞作歌

安所求子死，桓東少年場，生時諒不謹，枯骨復何葬！（語載漢書酷吏
伊賞傳）

以上所舉，乃世人之所習見者，非西漢之五言，即限於是也。此外如樂府詩集中之上陵，鷄鳴，陌上桑，長歌行，豫章行，相逢者，長安有狹斜行，隴西行，步出夏門行，艷歌何嘗行，艷歌行，怨詩行，以及玉臺新詠中之古詩八首（包括有古詩十九首中之數首在內）等等皆是。此中容有東漢之製，然當以西漢爲最多。世皆疑之，過矣！夫讀書固宜研究真僞，廣求疑問，然真之不可視爲僞，猶僞之不可視爲真也。因疑而誤，鑄錯大矣。總之，五言之始，蓋屬歌謠，前所舉虞姬答項王，長安爲尹賞作歌，及成帝時歌，斯爲顯證，縱復虞姬之言，不足傳信，而「邪徑敗良田，安所求子死」一首，乃正史明文，寧可抹殺之乎？然文心云：「辭人遺翰，不見五言。」其語仍有斟酌，蓋謂漢世文士，尠爲斯體耳，不悟都尉本一武吏，婕妤無過宮姬，其所歌吟，豈必以

辭人所尙爲貴？斯則彥和之言，還自破矣。詩品云：『夏歌曰鬱陶乎余心，楚謠曰名余曰正則，雖詩體未全，然五言濫觴也。逮漢李陵，始著五言之目矣。古詩眇遠，人世難詳，推其文體，固是炎漢之製，非衰周之倡也。』玉臺新詠以古詩十九首中之九首，斷爲枚叔所作。二書出於六朝，距漢未遠，其說必有依據。要之，五言之始，必爲枚叔，踵其後者，首推李陵，及至建安，始臻大盛者也。

蔡琰的悲憤詩

龔嘉蘭

中國的詩歌，在中國的文壇上，給我們後代研究文學的人，留下一份重大的遺產；但在這份重大的遺產的詩歌中間，差不多可以說完全是男子的作品。就是有一二個藝術成熟的女作家，也是沈沒無聞，還沒有人注意到她們的身

上。

打開中國古代的詩卷，女子的作品，更是寥寥無幾；就是能夠尋出幾首，也不過是那些半真半假的什麼迴文詩，盤中詩。要是想找一首藝術成熟的有名年代可考的可供我們研究的女子的長詩，那就不得不推我今天要說的蔡文姬的悲憤詩了。

在兩千年以前的東漢的時代，不料竟然產生了一個如此偉大的藝術成熟的女作家，可知她的藝術天才，較之別人又是特別豐富的了。在缺少女作家的中國文壇，現在既然發現了這個兩千年以前的偉大的女詩人，我們怎麼不把牠這首詩詳細研究一下呢？

(一) 蔡琰的生平

蔡琰字文姬，陳留人，蔡邕之女。她的生年月日，已無處可考，僅知道她是東漢時代的人，她是一個世官家的女子，她的七世祖和她的祖父都在漢代做官。她的父親蔡邕是個最忠孝的博學多聞的學者，好辭章數術天文，對於音律，也很用心研究；初閉門治學，不與世交，到了建寧三年，纔出問世。據蔡邕傳裏面說：「建寧二年，辟司徒橋玄府，玄甚敬待之，出補何平長召拜郎中校書東觀議遷郎。」此我們可以知道她的父親是一個清廉的學者。蔡邕無子，僅生蔡琰一個人，他於是將他的學問，盡傳給蔡琰。因此我們可以知道文姬的

學識，是何等的豐富了。但是造物之巧，好事多磨，一個多才多藝的蔡文姬，竟被自然界的擺布和命運的支配了。

蔡琰初適河東衛仲道，沒有許久，仲道就死了，因為沒有生產的緣故，只好寄人籬下的住在蔡家，恰好那時獻帝興平中，天下大亂，薄命的文姬，竟被匈奴左賢王虜去了。她在胡中十二年，生了兩個兒子，後來因為曹操與蔡邕有很厚的交情，他看蔡邕一沒有兒子，只有一個女兒，又是這樣的結果，他就派了一位公使到匈奴，用錢把文姬贖了出來。文姬贖回來了，又重嫁其同邑人董祀。後來董祀做了屯田的都尉，犯了應處死刑的罪狀，文姬親到曹操那裏請赦，遂得免。操嘗問其家所藏典籍，能憶之否？文姬乃就其所能誦者四百篇，繕寫呈上，無一誤文；這也可以說是她的才華的表現。她一生嫁三次，最後若非她父親給魏武的關係，又不知要受多大的打擊呢！她的悲憤詩，共有二首：一是五言，一是七言。胡笳十八拍，漢書未收入，文字似出一手。李因篤漢詩

釋話證其爲僞作甚詳。——都是嫁了董祀以後，回憶一生所歷的痛苦而作的。她的一生事實，大概如此。

(二) 此詩的真僞問題

東坡志林疑此詩非文姬所作，是後人擬作的。他以爲文姬入胡，當在邕死之後，然董卓是在一年內死的；今此詩中說是被董卓驅虜入胡，其事實與年號不符，定其非真。後來蔡寬夫詩話駁東坡說甚詳，原文錄後：

「後漢蔡邕傳，載其二詩，或疑董卓死，邕被誅，而詩叙以卓亂流入胡，爲非琰辭。此蓋未嘗詳攷於史也。且卓既擅廢立，表紹輩起兵山東，以誅卓爲名，中原大亂，卓扶獻帝遷長安，是時士大夫豈能以家自隨乎？則琰之入胡，不必在邕死之後。其詩首言「逼迫遷舊邦，擁主以自強，海內興義師，欲共討不祥。」則指紹輩固可見。繼見「平土人脆弱，來兵皆胡羌。縱獵圍城邑，所向悉破亡，馬邊懸男頭，馬後載婦

女，長驅西入關，迴路險且阻。」則是爲山東兵所掠也。其末乃云：「感時念父母，哀嘆無窮已，」則邕尙無恙尤無疑也。」——（蔡寬夫詩話）

寬夫此說，頗合乎史實。按後漢書董卓傳云：「……卓初以牛輔子塔，素所親信。使以與兵屯陝輔，分遣其校尉李傕，郭汜張濟，將步騎數萬，擊破河南尹米信於中牟，因掠陳留，潁川，諸縣，殺掠男女，所過無復遺類。……」此事發生，在初平三年正月。——見歷代帝王年譜——瑛既歸蔡家，她又住陳留，當然不能逃此大劫。她被虜入胡，我以爲就在此時。又按卓傳，卓見誅在初平三年四月，而蔡邕死獄中，卽爲卓被誅之事，雖與卓同年，非在卓既誅以後。由此可知文姬入胡，在邕未死之前，當初平三月無疑。但文姬傳中說她入胡在興平三年，確與事實不符。吾師胡小石先生疑興平係初平誤刊，若將「興」字易「初」字，則詩中事實，完全相符。胡師此說，我覺得很有道理。一切爭

執，都可因此解決了。現在再將作品本身證明真假，更易明白。文姬居陳留，陳留是平原地。與詩中「平土人脆弱」句，很相符合。又按卓傳，卓部下皆羌人，而文姬詩中云：「來兵皆胡羌」，更可證其被卓部下驅虜入胡。又詩中「馬邊懸男頭，馬後載婦女」句，頗類卓傳中事實云：「……卓嘗遣軍至陽城，時人拿社下悉令就斬之，駕其車，重載其婦女，以頭繫平轅，歌呼而還。……」又詩中「感時念父母」句，可知她入胡在邕未死之前，尤無疑。反覆尋求，無不合者；東坡之說，自然容易解決了。

(三) 此詩之藝術

回憶是人生不能免的事，又是最痛苦的事；無論是樂是悲，都能引人以莫大的傷感。如果過去的事，是快樂的，回想起來，不免有了今昔之感。是愁苦的，不免痛定思痛，這樣的痛苦，在詩人更容易發露出來。而詩人之所以為詩人者，也多在這點。試看古今多少懷古感舊的優美作品，不都是詩人的回憶

麼？「文學是人生的記錄」，這話畢竟是不錯呵。文姬此詩，純是從回憶中描寫出來，通篇用了極平常的話，敘述她所遭遇的身世，沒有加一點雕琢。沈歸愚的說詩粹語中有一段，形容她的藝術手腕之妙，說得最好，他說：「文姬悲憤詩，減去脫卸轉接之痕，若斷若續，不碎不亂，讀去如驚蓬坐振，沙磧自飛……」此詩共分四段，第一段從「漢季失權柄」，到「乃遭此厄禍」，是寫她當時被虜的情形，我們讀了那段「平土人脆弱，來兵皆胡羌，縱獵圍城邑，所向悉破亡。斬截無子遺，尸骸相掌拒，馬邊懸男頭，馬後載婦女。長驅西入關，迴路險且阻。」就可想到董卓驅使胡兵，擾害國內，猖獗的情形，和同時人民受其暴虐的悲慘。讀到「……豈復惜性命，不堪其詈罵。或使加捶杖，毒痛慘並下。且則號泣行，夜則悲吟坐。欲死不能得，欲生無一可！彼蒼者何辜？乃遭此厄禍！」則她被虜時在途中流離顛沛，欲脫不能，欲死不能，無可奈何，號泣於天的慘狀，無不一一畢現。第二段從「邊荒與華異」，至「輒復

非鄉里』，是寫在胡中情形。寥寥數語，把十二年胡中生活，概括殆盡。如邊塞之荒涼，氣候之冷酷，胡人之野蠻，以及她自己念家的心情，都可從這短段中看出。描寫手腕之經濟，結構毓簡之得宜，再妙也沒有了。第三段從『邂逅微時願』，至『行路亦嗚咽』，則寫其歸時別子別友的情況，人生最真摯之愛，莫過於母子之間。文姬雖不願在胡中久居，但是她兩個兒子，留在那裏，是她生平最不能去懷的一件事。處此進退兩難之間，兒號母泣的情形，實令人難受！所以她寫到這些地方，更覺纏綿悱惻，令人不忍卒讀了！末段寫她歸時途中悲喜交集的情形，及到家後一切淒涼的景象：『城郭爲山林，庭宇生荆艾』滄桑變換故宇荒涼，令人起了無限的感慨！人生最難的，就是一個「死」字，所以文姬到了此時，明知生無聊賴，還是不能犧牲她的生命，以脫此苦海。末以『人生幾何時，懷憂終年歲！』二句作結，這是何等的感慨喲！

文姬這首詩，同時類似的作品很多。如無名人古詩，王粲七哀詩，孔融雜詩，曹操蒿里行，薤露歌，都是描寫東漢末喪亂情形的。其中尤以無名人古詩，與孔融雜詩，其藝術語句，更相類似，特將他寫來比較一下：

文姬悲憤詩——「……既至家人盡，又復無中外；城郭爲山林，庭宇生荆艾。白骨不知誰，縱橫莫覆蓋。出門無人聲，豺狼號且吠。燐燐對孤影，悵悵糜肝肺；登高凌眺望，魂神忽飛逝！……」無名人古詩——「十五從軍行，八十始得歸，道逢鄉里人，家中有何誰？遙望是君家，松柏冢累累。免從狗竇入，雉從梁上飛；中庭生旅穀，井上生旅葵，烹穀持作飯，采葵持作羹；羹飯一時熟，不知遺何誰！出門向東望，淚落沾我衣！」

孔融雜詩——「遠送新行客，歲暮乃未歸；入門望愛子，妻妾向人悲！聞子不可見，日已潛光輝。孤墳在西北，常念君來遲。褰裳上墟北，但

見蒿與薇。白骨歸黃泉，肌體乘塵飛。生時不識父，死後知我誰。孤魂游窮暮，飄飄安所依？人生圖嗣息，爾死我念追。俛仰內傷心，不覺淚沾衣！人生自有命，但恨生日希！」

以上這三首詩，其中相同之點很多，從此可以看出一個時代的作品，常常帶着時代的色彩，在同一時代的作品，他的風格，一定類似。文姬這首詩，我們從作品風格上看來，可以證明不是偽作了。

(五) 此詩之影響

一首有名的作品，沒有不影響於後來的。就是唐代詩壇上的健將，鼎鼎大名的杜少陵，也受了此詩之影響，而發爲北征的傑作。少陵的五言詩，最不見長。獨北征一篇，擬摹文姬，遂稱名作。王壬秋贊美他說：「杜甫五言，惟北征學蔡女，足稱雄傑」（見王志）在湘綺以前，也有人說：「蔡琰悲詩，……已開少陵宗派。」（見清詩話峴庸說詩）從這兩段話，我們可以看出悲憤詩之

影響於老杜了。

我讀了這首悲憤詩以後，使我起了無限的感想；說什麼人生的聚散，盛衰，虛榮，名利，只不過霎時間的泡影曇花！究竟人生是爲的什麼呀？回想閨秀中的文姬，享受了世家的清福，是何等的尊榮！何等的嬌貴呵！再看這位女詩人，中途境遇的轆軻，和她末路的悲慘，前後懸殊，一至於此！好利害的造化小兒呵！你既生才，何必忌才？故意把這位女詩人玩弄至此！使她那豐富而且清妙的才能，也不過將其斑斑點點的血痕與淚痕，渲染到文字上，使後人見了，徒增加一番憑吊嗟嘆罷了！

紅樓夢裏性慾的描寫

劉大杰

近來有人說：「郁達夫是個頹廢派的作者。他故意把一般青年的性的煩悶和靈肉的衝動，盡情的描寫出來。給一般青年，許許多多不良的暗示。在中國現在社會的環境裏面，不應該產生這一派的作家。」又有人說：「讀了冰心的小說，不過感着片時的愉快，讀了郁達夫的作品，不過引起性慾的衝動罷了。」

這些沒有藝術的眼光，就來批評人家作品的話，不僅可以不答辯，簡直可以把他富做耳邊的風聲，因為他們不懂一件有價值的文藝作品，是超乎善惡道德的，讀一件作品，應該欣賞這件作品的藝術，並不是分析這件作品中的道德的成分。他們因為錯認了批評的根本問題，所以得了這些偏見的結論。

本來批評文學的好壞，是沒有絕對的標準的，描寫笑的文學，能引起讀者的歡笑；描寫哭的文學，能引起讀者的悲哀，這樣的作品，我們當然可以說是到了藝術成就的地了，假如郁先生幾篇小說，就能夠轉移一般青年的心裏，在混亂的中國文壇中，另立一種風格，這不是郁先生藝術成功的表現嗎？我看今日的郁先生的藝術的成就，恐怕還沒有走到這步呢！要是真的，那不僅天天和郁先生見面的我們，要慶他的藝術的成就；就是那些自命爲文壇上的健將，也應該對他表示相當的祝意了。

上面那兩派說話的人，大概都帶有一點舊道德的觀念，所以就有那樣批評的論調，但是他們讀紅樓夢，就不覺得這樣子，因為他們讀郁先生的作品，是拿起文學與道德不能衝突的眼光來批評的，他們讀紅樓夢的時候，丟開了欣賞文學的眼光，把他當做茶餘酒後的消遣品，性慾愈描寫得深刻，他們就愈覺得快活。

紅樓夢裏面描寫性慾的文字，真是多極了，比郁先生的描寫還要深刻的地方，實在是不少呢！不過我們讀紅樓夢，是拿藝術的眼光來欣賞的，所以那些地方，我們只覺得他的描寫的深刻，總不至於說他是淫穢的寫實，假如不承認這兩句話，那以後的也就可以不看了。

上面說了許多閒話，現在要談到紅樓夢裏面描寫性慾的文字了。

「鳳姐來至窗前，往裏聽時，只見裏頭說笑道：「多早晚你那閻王老婆死了，就好了！」賈璉道：「他死了再娶一個，也是這樣，又怎麼樣呢？」那婦人道「她死了，你倒是把平兒扶了正，只怕還好些。」賈璉道「如今連平兒，他也不叫我沾一沾了，平兒也是一肚子委屈不敢說。」……鳳姐聽了氣的渾身亂戰，……奪回身先把平兒先打兩下，一脚踢開了門進去，也不容分說，抓着鮑二，撕打一頓。」（第四十四回）

上面這段小小的文字，把賈璉的性的不滿足，平兒的性的煩悶，鮑二的因

爲性的要求的陰毒，鳳姐的因爲性的忌妒的暴動的種種情形，都表現得淋漓盡致了！

襲人見寶玉流下淚來，自己也就哭了。……林黛玉笑道：「大節下怎麼好好的哭起來？」……林黛玉道：「二哥哥不告訴我，我只問你也知道了。」一面說一面拍着襲人的肩笑道：「好嫂子！你告訴我！必定爲你兩個呷了嘴，告訴妹妹，替你們和勸和勸。」（三十一回）

一襲人怕他熱，忙拿了扇子趕來送與他，忽抬頭見了林黛玉和他站着，一時林黛玉走了，他還站着不動。……寶玉出了神，見襲人和他說話，並未看出是何人來，便一把拉住說道：「好妹妹！我的這心事，從來也不敢說，今日我大胆說出來，死也甘心，我爲你也弄了一身的病，在這裏又不敢告訴人，……睡裏也忘不了你。」（三十二回）

前面幾句，把林黛玉那種乖僻的性情，和她他那種因爲性的忌妒的嘲罵，

寫得不深不淺，再看那幾句，把那個因爲性的煩悶而神經錯亂的寶玉，簡直是活描出來了。

一對青年的男女，在某一靜寂無人的地方，每因性的煩悶到了極點，就容易表現一種怪象的動作。紅樓夢描寫這類的文字，也多極了。我現在隨便來舉幾段罷。

「寶玉輕輕的走到跟前，把她耳上帶的墜子一摘。金釧兒睜眼，見是寶玉，……金釧兒抵嘴一笑。……寶玉見了他，就有些戀戀不捨的，悄悄的探頭瞧瞧王夫人合着眼。便自己向身邊荷包裏帶的香雪潤津丹，掬了一丸出來，便向金釧兒口裏一送。金釧兒並不睜眼，只管噙了，寶玉上來，便拉着手悄悄的笑道：「我和太太討你，偕們在一處罷。」……金釧兒睜開眼，將寶玉一推笑道：「你忙什麼？」（三十回）

「麝月道：「你既在這裏，越發不去了，偕們兩個說話頑笑豈不好。」

寶玉道：「偕們兩個坐什麼呢？怪沒意思的，也罷了！早上你說頭癢，這會子沒什麼事，我替你篋頭罷。」麝月聽了便道：「就是這樣。」說着，將文具鏡匣搬將來，卸去釵釧，打開頭髮，寶玉拿了篋子，替他一梳篋。」（二十回）

「寶玉推他道：『我往那裏去？見了別人就怪膩的。』」黛玉聽了笑道：「……老老實實的坐着，偕們說話兒。」寶玉道：「我也歪着。」黛玉道：「你就歪着。」寶玉道：「沒有枕頭，偕們在一個枕頭上。」黛玉道：「放屁！」……黛玉聽了，睜開眼起身笑道：「……請枕這一個。」說着將自己枕的推與寶玉，又起身將自己的再拿了一個來自己枕了。二人對面方倒下，黛玉回看，見寶玉左邊腮上有鈕扣大小的一塊血漬，便欠身湊近前來，以手撫之，細看……黛玉使用自己的帕子，替他揩拭了。口內說道：「你又幹這些事了。……」寶玉總未聽見這些話。只開

得一股幽香，却是從黛玉袖中發出，……寶玉一把，便將黛玉的衣袖拉住，要瞧籠着何物，黛玉笑道：「這等時候，誰帶什麼香呢！……」寶玉笑道：「凡我說一句，你就拉上這些，不給你個利害，你也不知道，從今兒可不饒你了。」說着翻身起來，將兩隻手呵了兩口，便伸上黛玉膈肢窩內脅下亂撓。黛玉素性觸癢，不禁寶玉兩手伸來亂撓，便笑的喘不過氣來。」（十九回）

「正自胡猜，只見黑魃魃的來了一個人。賈瑞便認定是鳳姐，不管皂白，等那人剛至面前，便如餓虎撲食貓兒捕鼠的一般，抱住叫道：「親嫂
子，等死我了！」說着抱到屋裏炕上，就親嘴扯褲子，滿口裏親爹親娘
亂叫起來。那人只不做聲，賈瑞扯了自己的褲子，硬幫幫就頂入，忽
覺燈光一閃只見賈蔷舉着個燈臺照道：「誰在屋裏？」聽見炕上，那人
笑道：「瑞大叔要偷我呢！」」（十二回）

上面這幾段，都是描寫得深刻的文字，像寶玉的調戲金釧，麝月的請人梳頭，都是寫得很活動很實在的，最精采的當然是要推寶黛爭枕頭的那一段了，那一段描寫一對身體上起了特別變化的青年男女，在空房靜寂的床上，因為雙方都感着性的煩悶，所以不知不覺的在外表的動作中，表現種種的醜態。我平日看紅樓夢的時候，總說寶玉和黛玉是神聖的精神的結合，但讀完了這一段以後，對於黛玉肉體的清白問題，我用什麼方法，再來替她證明呢？後面寫賈瑞的那一段，似乎太粗淺一點，但是曹雪芹不這樣子寫，這段文章就要減色了，你看那幾句話，把那個粗魯的賈瑞，性的飢餓的暴動的情形，不是盡情表現出來了嗎？

描寫性情的文字，實在是最難恰好處，寫得太露了，上等的變成了金瓶梅，下等的變成了杏花天綠野仙踪那類的作品，要是寫得太含蓄了，又覺得太抽象一點，所以性交的描寫，應該用清麗的文句，輕描淡寫敘的起出來，讀者

一觀就知道有這會事情，同時又不覺得淫穢的討厭。紅樓夢裏面描寫性交的文字，就有幾段很好的，我現在也寫幾句出來做例罷。

「誰想秦鍾趁黑夜無人，來尋智能，剛至後面房中，只見智能獨自那裏洗茶盃，秦鍾便撲着親嘴，智能急得躁脚，說做什麼，就要叫喊。秦鍾道：「好人，我已急死了！你今日再不依我，我就死在這裏。」智能道：「你想怎麼樣，除非等我出這牢坑，離了這些人纔好呢！」秦鍾道：「這也容易，只是遠水救不得近火，」說着，一口吹滅了燈，滿屋漆黑，將智能抱到坑上，就雲雨起來，那智能百般掙持不起，又不好叫的，少不得依了。」（十五回）

「那賈璉吃了幾盃，春興發作，便命收了酒果，掩門寬衣，尤二姐只穿着大紅小襖，散挽烏雲，滿臉春色，比白日更增了顏色。賈璉撲着他笑道：「人人都說我那夜又婆齊整，如今我看來，給你拾鞋也不要。」」

姐兒道：「我雖縹緲，卻無品行，看來到底是不縹緲的好。」（六十五回）

紅樓夢裏面描寫性慾的文字，當然不只上面這幾段，不過上面這幾段，比較的重要罷了。再如湘雲的替寶玉梳頭，寶玉和襲人的雲雨初試；小紅的夢中相思，賈璉的私通鮑氏，都是幾小段精采的性慾描寫的文字。我現在也不能多舉了，讓讀者自己去欣賞罷。

紅樓夢的地點問題

劉大杰

——并致俞君平伯

我們做學問，總不要老以為自己的見解高明，別人的見解淺薄；又不要老以為自己的考證精詳，別人的是東抄西湊毫無根據的。所以我做這篇東西，是完全用和平的態度同俞君討論。俞君好讀紅樓夢，我也好讀紅樓夢，心中各有所得，無妨寫出來共同研究。並且俞君現在正在那裏做紅樓夢辨的修正，故我趁着這個機會，寫了這一篇小小的文字。一方面可以給國內研究「紅學」者參考，一方面或者可以作俞君的紅樓夢辨修正的材料。紅樓夢的地點問題，在俞君的紅樓夢辨裏面，已有專文論及。但我們讀完了那篇，總覺得不到一個簡

單而真確的結論，還是如從前一樣的不知在南還是在北，這也怪不得俞君用心不勤，只怕是他看書還不大十分精細的緣故。所以我現在敢說俞君的那篇考證，是有幾分錯悞；但是我却不敢說我這篇是一百二十分的精確。

俞君那篇很長的紅樓夢的地點問題的論文，費了幾天功夫，寫了幾萬字，爲什麼得着這樣不滿意的結果呢？據我看來，大概有兩種原因：

(1) 材料不確。(2) 方法不對。

俞君那篇論文，所用做根據的六條材料，恐怕沒有一條是真確而可靠的。

1, 「黛玉寶釵到賈府去，都說是入都，而京都是專指北京而言。」

(紅樓夢辨六二頁)

我現在要問俞君的，就是怎樣知道京都都是專指北京而言？假如這一條可以證明，那紅樓夢的地點問題，無須再作討論，也就從此解決了。

2, 「賈雨村選了金陵應天府，辭賈政，擇日到任。」(紅樓夢辨六

(二頁)

3, 「鳳姐冊詞有「哭向金陵事更哀」之語。」(六三頁)

4, 「賈母說：「我和你太太，寶玉，立刻回南京去。」(三六頁)

上面三條，只可證明紅樓夢的地點，不在南京。但是要問紅樓夢的地點，究竟在什麼地方，在這三條裏面，也找不出什麼證據來。

5, 「賈雨村對冷子興說：「去歲我到金陵，……那日進了石頭城，從他老宅門前經過，街東是寧國府，……大門外冷落無人……」(六二頁)

此條的意思，是說賈府的舊宅在金陵，與現在要討論的紅樓夢的地點，不發生多大的關係。所以賈雨村一說「老宅」，再說「大門外冷落無人」。這層意思，俞君說得很詳細，閱者可參看紅樓夢辨的六五頁。

6, 「賈敬不肯回原籍來，只在都中城外和那些道士們胡廝。」(六三頁)
此條只說賈家是在某一個都中，並沒有說明在什麼地方，所以與紅樓夢的

地點，也不發生什麼關係。

俞君那篇論文，拿起來做根據的材料，除了上面這六條以外，就是一些不關緊要的「花草虫魚，窗紙土坑。」這些不關緊要的東西，已經俞君自己說明，不能用作根據。看他說：「這正是文字底穿插，也是應有的文學手腕。」這些東西既然靠不住，上面的六條，又經我說明與紅樓夢的地點，不發生深刻的關係。所以俞君雖說做了一大篇，終久得不到一個簡單而真確的結論。

第二就是俞君的方法不對。因為他預先就存了一種成見，以為紅樓夢的地點在南方，就在南京；在北方，就在北京。他絕對沒有想到南京以外的地方，也沒有想到除了南京以外，還有許多的地方，是中國的舊都。所以他考了半天，總離不了南京北京南處。這是俞君根本的錯悞，也是他那篇失敗的第一個大原因。

上面談了俞君的錯悞，現在要談到我自己的意見了。大觀園不是隨園，願君頴剛已經說過，無須我再來饒舌。紅樓夢的地點不在南京，用上面俞君自己

舉的那2，5，6三條，就可以證明，也無須我再來舉例。至於紅樓夢的地點不在南京，而確在北方，顧君寫給俞君那封「屢用土坑，紗糊窗子」的信，已經說得明明白白。用不着我再來考證。但我說到這裏俞君一定要疑我自相矛盾。因為我前面說過，這些花草土坑，是不關緊要的東西，不應該拿作根據。但我並不矛盾，因為花草是活動的，文學家儘可任意鋪寫，到了春天，便可寫萬紫千紅；到了秋日，便可寫蘭衰菊秀，這是誰也承認的。但是那些土坑等類的東西，不是確在北方住過的人，就寫不出來。像我們湖南，每年下不過一兩次很薄的雪，當我們描寫雪景的時候，總是說怎樣大，怎樣厚，故意的鋪張。但是你要我寫北方的食物用品，我就不敢動筆了。所以我們看了紅樓夢裏面的花香草茂，不能斷定紅樓夢的地點在南方；看了他屢寫土坑，就敢說紅樓夢的地點在北方，也就是這個原故。

上面說了紅樓夢的地點，確在北方而不在南京，現在要進一步，說在北方

的什麼地方了。據我個人的考證，紅樓夢的地點，在陝西的長安。我用作根據的材料，是下面五條：

(1) 「外父有一個帶髮修行的，本是蘇州人氏。……因聽說長安都中，有觀音遺跡，……去年隨了師父上來，現在西門外牟尼院住着。」

(第十七回)

(2) 「寶釵的持螯賞桂詩說：「桂藹桐陰坐舉觴，長安涎口盼重陽。」(三十八回)

(3) 「鳳姐便將昨日老尼之事，說與旺兒，旺兒心中俱已明白，急忙進城找着主文的相公，……修書一封，連夜往長安縣來，不過百里之遙。兩日功夫，俱已妥協。」(第十五回)

(4) 「甄寶玉在夢中道：「我聽見老太太說：「長安都中，也有個寶玉，和我一樣的性情。」」(第五十六回)

(5)，「甄買兩府是當日曹家的影子，故買府在長安郡中。」（胡適君的紅樓夢考證二二三頁）

紅樓夢的地點確在長安，上面的1，2，4三條說得最簡單最明顯，無論那個一看便會知道。並且第一條還說了「長安郡中」，因此我們可以知道紅樓夢全書裏面所說的京都，都中，都是指長安了。第三條似乎不清楚，因為此段文字太長，不便全抄。閱者若對此條懷疑，可參看十五回的前大半段，便可明了此中的關係。第五條是胡適之君說的，雖說他沒有證明，但至少也可以增加一點我做文字的自信力。現在既然有了上面這幾條很明白真確的證據，我們然後可以大胆地說：「紅樓夢的地點，是在長安了！」

有人說：「漢唐建都於長安，因之後人，通稱京師為長安，不管他究竟在南在北，總之濶稱為長安。」這話雖說不錯，但是長安縣卻不能混談。所以我以為仍是陝西的長安，纔能解釋這個長安縣。

今日中國的文壇

蔣鑑璋

幾年來目觀的怪現象

(一)

在寂寞而崎嶇的漫漫長途之中，我們這些不長進的呆着面孔而不顧人非笑的愛好文藝而不敢說是研究文藝的人，常常有一種痴想：這樣的痴想，總是覺得從五四到了現在，中間經過了六七年的長時間的文藝運動，那麼文壇上的花，一定開得更為燦爛，更為美麗了。那料除掉了極少數中的極少數的比較成熟作家以外，我們反而覺得可憐！——就是這樣可憐的作者我也趕不上——因而我

們的痴想，變成了一種失望了。何況在這些失望之中，又發現好多怪現象呢？

(二)

近幾年我們貴國的人，似乎是受了某大詩哲東方精神文明的洗禮，於是乎大擺其東方文明古國的架子；以爲中國的學術，什麼都有的。我們應分去開發他，整理他。是的，不錯！我實不敢把中國固有的學術罵煞，並且我十二分相信我們祖國的學術，實在不是一般所說的「國糟」。然而這樣開發整理的責任，應該負在博大精深的先生們身上，庶不致丟掉了祖國的體面，不致迷惑無數的青年。然而錢是要賺的，風頭是要出的，國家體面可以不講的，迷惑青年可以不計的；於是乎把日本人所著的日本文的什麼詞新論，什麼經的研究，什麼家的思潮……翻譯成中國文字，便可成爲誰誰著的口口大叢書小叢書了。本來中國的國學，中國人自然負有一種開發整理的責任，然而偏要讓給異國人去整理，反來勞我們貴國人把他偷過來，去裝面子，去騙人！我們的祖先地下有

靈，當亦痛斥他的子孫的不肖了！是的，中國人好講「公式」，這樣的整理國學，便是拿着「生牛皮」出口，到了外國，再經人家的製造，變成熟貨入口，自然可以發中國人的財了。呵！中國國學，原來是「生牛皮」呵！最可怪的較為完美的中國文學史，中國人不能做；中國的清代史，中國人不能做，都不能不假手於日本人。「繙釋」原來就是「著作」！「著作」就是「翻釋」！（？）然而中國人仍然是中國人，日本人仍然是日本人！

(三)

回想在幾年以前，經舉國人所認為新文學健將的某先生，用了排山倒海的力量，對於中國的舊詩，下了總攻擊之後，經他一手援引的，而且被援引者一個一個的做起他的衛隊來，說什麼舊詩是帶有鏢拷的，是錮蔽人的思想的。爲了時代的要求，幾乎非把他趕到詩國以外不可。從此中國的舊詩，似乎是已竟壽終正寢，已竟宣告破產，宣告死刑了。於是如雨後春筍一般的新詩作家，

布滿了中國的詩壇，這是何等的熱鬧呵！從此就是中等學校的學生，功課是可以不管的，古今體的應用散文可以不學的。爲湊熱鬧，爲出風頭，爲避難就易而新詩究竟是不能不做的。我們貴國畢竟是文明先進的國家；我們貴國的青年，畢竟是神明華胄優秀的種子，在那樣短而又短的時間當中，遽然是「舉國皆詩人」了。因爲詩人太多而且太易做的原故，到了現在有的好像是解甲歸田了。從此花團錦簇的新詩壇上，反顯出寂寞而沉悶的狀態。就是從前所謂新詩壇上的健將，曾經出過新詩專集的先生，現在遽然大做其七絕五絕五古七古了。我真不懂，他們從前爲什麼那樣大言不慚的來騙我們這些無辜的青年！豈以中國的舊詩的好壞，在這五六年中，遽然這樣軒輊於其間麼？是的，我明白了，原來風頭是不得不出，爲了迎合一般青年好逸惡勞的不健全的心理，何妨言過其實呢？然而出風頭畢竟是小事，貽害青年的事便大了。我覺得中國有的舊詩，音節上誠然是不免拘束，然而我們不能因爲他拘束人，便說他

是機械的。就說是機械的罷，然而機械又何嘗不是被人用呢，火車輪船，電報電話，又何嘗不是機械的呢？因為我們用得慣了，反而覺得方便。新舊詩的不同，固然是屬於形式上的事，因為新詩的形式，太令人捉摸不着，所以現在的新詩的作品，一天一天的又給舊詩接近起來。一般的青年，中間走了許多的冤枉路子，不能不說是某先生同他的一些衛隊給我們的好教訓！老實說罷，中國的舊詩，並沒有破產，我們依然要去研究。中國的新詩，到了現在，仍然是沒有成熟，我們絕不能以現在的新詩，就算是「登峯造極」「展也大成」了。我對於新詩，誠然是無所反對，然而照現在鬧得那樣一塌糊塗的新詩，決不是我們理想中的新詩，我們還是多讀點書，不要聽人瞎扯，免得再上了人家的當！

(四)

在前面我已經說過一般所謂新文學的健將，帶了一些衛隊，來迷惑我們這些青年。彷彿是中國的文壇，要歸他們一手包辦。他們互相的利用起來，便可

以享一種的浮名。從此一般後進的青年，是不得不請他們引援的，而一般青年，爲了受了他們的好處，馬屁是不得不拍的。說什麼某家博士就是這樣的主張，我們又何能外是呢？於是乎東拉西扯的大出其新詩集來了。做了新詩集又恐怕不能引起一般人的注意，不能達到他們賺錢的目的；那麼就要請一般所謂大人先生之流來做序。說什麼某某真有詩的天才，某某是我的少年朋友。一般糟糕的讀者，見了能夠給某大人先生做少年朋友的高明作者，那得不「也來讀他一讀呢？」孟子說：「人之患在好爲人師！」我們又何嘗不可以說「人之患在好爲人序」呢？再說區區幾篇的散文詩，在作者如果認以爲有出版的價值與自信的能力，經了比較自己高明者加以指教，原是可以的，然而必須加上大名鼎鼎某某編某某著的字樣，來抬高作品的價格，我們讀了之後，反而覺得不值。大約這也是變相的做序罷！我覺得文藝家的作品，如果是實在高明，以中國之大，自然有真正認識的人，經了多數的真正的認識以後，他在文壇自有

值的相當價值，絕對是冤屈不了他。常言說「讀書十年才可當得不通」，那麼現在不讀一點書，又何嘗不可做大詩人大著家呢？長此下去，中國的學問，真要破產了，說來令人心痛！

(五)

本來一個國家的文壇，按理是公開的。在西洋各國常見到一些極平常的而且無姓名的——這裏所說的無姓名不是真正無姓名——初出茅廬的作者，他們用了心餘溫暖出來的文藝產物，只要是真正高明，向他們國內無論負有任何聲譽的刊物，他們總是爲了尊重文藝作品和國內文藝前途的光明起見，誠懇地爲他發表。再看我們貴國的自號爲全國惟一無二的而且借着某大書局當他的後盾的某某月報，說來也是奇怪，他們好像是中國近代文壇上的驕子。表面上是歡迎投稿，而投稿非有人介紹不可。本來一個雜誌，當然自有他的編輯權；然而不歡迎投稿，何妨直接了當的說不歡迎投稿，這原沒有什麼關係；自號當代

的文藝家，又何必施許多詭術呢？這種情形在國內稍稍負有聲譽的刊物——僅僅幾個人自己組織的刊物當然在外——總是大擺他們的臭架子。我們不能不說這是中國文藝界前途的暗礁！

(六)

一國的文學，自有一國的歷史，民族，民性，和社會的種種關係做他的背景，中國是一個國家，中國的文學自然有了中國的歷史，民族，民性和社會的種種關係在後面毅然決然的存在着。我們不能強西洋各國的文學來同化於中國，正如我們不能強中國的文學必同化於西洋各國是一樣的道理。年來國內小說的翻譯，日見其多。然而總是西洋人習慣上演出來的把戲，因為中西民性的差異，我們能夠適合胃口而感發興趣的究在少數。就是散見在各雜誌上的創作小說，除了幾個少數者以外，總是脫不了西洋小說的窠臼。我這裏並不是一定提倡什麼章回小說，才算是中國的國貨。究之求能如吶喊和沉淪的幾部小說，

却是別有風格，不致因襲故常的作品以外，真是寥若晨星了。我這裏更不是唾棄西洋小說，一定不看。我以為我們讀西洋小說，只好當西洋小說讀罷。西洋小說，自有西洋小說的好處。但是我們中國小說的好處，正賴文藝作家努力去探討。或者能夠產出適合於中國歷史，民族，民性和社會的中國文學，那自然不僅是中國文藝界的幸事了。說什麼「歐化的中國文學」，我們不願提倡，更不必提倡。

(七)

本來中國的文藝界，近幾年來好像了無舵之舟。中國文壇上的好現象，我那里敢一筆罵煞。比較成熟的作者，也正一天一天的向前努力，把文學的園景，點綴出一些生氣，然而畢竟是少數中的少數，他們又何嘗不感覺得這幾年的怪現象呢？

爲今日研究國學者聊進一言

賀揚靈

數年來，一般爭學時髦的老少宗師，大張整理國學的旗鼓，到處吶喊，鬧得中國文壇，一日也不能安寧。不通知鄭振鐸氏，亦要老起面來湊熱鬧，什麼文學大綱，什麼中國文學者生卒考……望之儼然一大國學家了。其他上於鄭，下於鄭的，亦「三日三夜話不盡」了，依梁任公說：「思非皆能成潮，能成潮者，則其思必有相當的價值。」那末，整理國學，算是已經成潮了，其價值似不待估量而知之矣；但其內容，是否有異乎其前，無論何人，不能判斷。我們老不管事，祇曉得在故紙堆中尋生活，任他們去混戰，混鬧，我國文壇上有了他們撐撐門面，雖不能大振家聲，然亦不致像琵琶行所說：「門前冷落車馬稀

」了。這也是很可樂觀的。但是我們有時有種怪脾胃，看到新出版的什麼研究，批評，考證之類，總覺得有些不大滿意，有的被他們更整理得精饒，竟成「剪不斷，理還亂」的離愁了。

整理國學，這部分事業，是非常浩博，繁雜而有趣味的。我們中國已有了好幾千年文化，多謝祖宗們，世世代代費了許許多多的心血，纔積成這偌大一份遺產，遺傳給我們。我們縱不能如某老先生加牠一個「汗牛之充棟」的名目，然而亦不是十層大洋樓的圖書館，可容的下。依世界眼光看起來，這份遺產，怕誰也不能再比牠豐富了。最可羞殺的，是我們不大中用，不能把牠發揮，光大，日復一日的使牠衰落，實覺無以對先人！此時，大家肯齊心努力去做，或者還望有不忝辱前人的一日。可是我們對於這部份事業，究竟是一種什麼整理法，還是像胡適所說的索引式，結賬式，專史式……呢？我們暫可不管他。但是，我們所應當特別注意的，却有三點，順便寫在下面：

(一)

要求博通：博，本不容易，這點，戴震先生曾經說過學有三難，淹博其一也。博而能通，更不容易。讀書不多的人，這種流弊時所難免。我且舉兩個鬧不通的笑話的先生來看看：

商務印書館發行一冊詩人性格，上面署有「周服著」三個大字，我亦不知他是何許人。偶在朋友處借看了一次，看了幾頁，就發現好多缺點。內中有一段不通得太過的，彷彿是詩人的愛美觀那一節。誰都知道那個唐代鼎鼎大名的詩人白居易，是太原人，他胡說他是南方的作家，拿來作屈原陶潛蘇東坡諸先生的陪客，並且舉了長恨歌「天生麗質難自棄……從此君王不早朝……」一段作例，認是南方的作品，和西洲曲洞仙歌相提並論。唉，他出世連唐書亦沒看過，老實說，連唐詩三百首也沒看過，強要出頭來著書，真所謂「顏之厚矣！」怪可憐該館的編輯先生們，也跟他同樣的失了眼，鑄成這樣大錯，真令人嘔心的很！

鄭振鐸氏在現在中國一班寡學青年的眼裏，雖不認他是一個貫通中西的學者。曾記得他考孔雀東南飛的詩，胡說是見於文選。我而今還要問問他：到底是出於胡刻文選，還是宋刻文選？我都沒聽見過。或者商務印書館特爲他另外著了一部新版文選，上面載有孔雀東南飛這首詩吧？唉，「煩惱皆因強出頭」，你只怪得你自己不該「嘗試」「嘗試」罷了！

我們覺得無論研究什麼學問，總要「揆之本文而協，驗之他卷而通」纔行。若專靠孤證，不能作羅列旁通的研究，未有不鬧不通的笑話者，並於古書上若發生什麼難題，必能對證，反證，續證，這樣，纔能差信爲真。古今有一輩學者，嘗拗執一孔之見，便把其他的一切都抹煞，終至於扞格難通，或自相矛盾而不知，實在不知多少。顧炎武先生，對於這點，非常審慎。記得四庫全書日知錄提要有云：「炎武學有本原，博瞻而能貫通，每一事，必詳其始末，參以佐證，而後筆之於書，故引據浩繁，而抵牾者少。」他做學問，借樣審

慎，只可說是「牴牾者少」，還不能說是盡美盡善；況今之學者，又豈可以一知半解，大爲古人出頭，狂談無忌呢？我們自覺學識淺薄，瞻念將來，實抱無窮之戚！我們以後專各就各的性情所最近者努力做去，預備由淺入深，由狹而博，雖不能「一以貫之」，但總要使國人多少有點益處，荀子說：「好一則博」，又說：「以淺持博」，這就是我們一點小希望，亦就是我們所應當兢兢自守的了。

(二)

務求真實：現在中國的研究國學者，在這數年中不能說是毫無成績，可是說有頂大的成績，亦不能下斷語。整理國學，應當要實事求是，在在有徵，不能說半句假話的，常見國內現在有一班新不新，舊不舊的先生們，他們的工作，遇到什麼難題，不能徵實，便智從急生，本店自造起來，或用一種油腔滑調敷衍過去。這不特把國學的真相，埋沒不清，要冤枉了多少古人；並且有傷

學者的人格。我國清代學者，爲學極嚴正，精密，絲毫不苟，這種不虛偽的態度，是我們應當取法的。若束書不觀，專憑理解，遊談無根，其流弊就不可以言說了！我們對於各代各家的學術，都要還他一個真面目，知之爲知之，不知爲不知；不然，誣古人，又誤今人，那就如陸象山所說：「學術殺天下」了！唉，今之學者，你們不忠實，將要殺天下，天下或不爲你們所殺；可是古人，要爲你們重蒙不白之冤，你們又是何苦呢？

怪可惱的，現在還有一輩略識字的先生們，對於古人書尙未徹底了解，便掉筆弄舌，大作其某人某書之研究和批評，彼且以整理國學自豪，其實他所研究和批評所得的，都是一些糟粕，而本書本有的真精神，他已漏失殆盡了。且碰到不會心處，更且以己意入之，此真令人痛哭欲死！戴震有言：「其襲取者多謬，而不謬者反在其所棄」，這兩句話，幾乎拿來批評近年來出的國學叢書，都可以用得上。陸象山先生與曾宅之書有云：「記錄人言語極難，非心通意

解，往往多不得其實，前輩多戒門人，無妄錄其語言，爲其不能通解，乃自己意聽之，必失其實也。」唉，記錄人之語言，尙且不能以自己意入之而失其實；評論古人學說，我們豈可自己躲到後台下唱雙簧嗎？

說到此地，我又記起我國文壇上有個正走紅運的學者，他彷彿曾在老子哲學中，論到元子論一段，胡把中國陰陽家所講的金，木，水，火，土與印度地，火，水，風四大，同認爲是具體的東西，這未免錯了。中國的形而上學，完全是講變化的，絕不是那樣呆板的靜止的。就是老子所說的，「有物混成，先天地生」，雖似很近具體，但亦是無法之中，作一個類的相似形容。我們打開老子一部書來看，他所講的道理，終竟不在靜體，若以具體的來看，那末，「潛龍」「牝馬」之類，認是一條龍，一匹馬，豈不是大鬧笑話嗎？所以我們認識這種抽象的意味或傾向，宜運用直覺去體會玩味，方能得到。所說金，木，水，火，土，都因感覺不能得着，亦由理智作用之運施而後得的抽象觀

念，理知所製成的概念，都明確固定的，而此則活動渾融的。他以中國五氣與印度四大並舉，豈不是明明誤認五行亦是固定的，具體的東西嗎？又記得他曾在武昌講演，那時他正研究史學，開口便把地名就說錯了，弄得聽講的人大半捧腹。年來他著的書，多是不注意的。揮弄他帶有情感的筆鋒，隨便拉雜成篇，其實我們要從他著作裏精細地找一種很忠實而有永久性的，却不可得。這都由他有了「名」之見所誤。爲學有了「名」之見在胸中，不要受人蒙蔽，自己先蒙蔽了。可嘆！可嘆！我們自不必如漢儒之專講師承，亦不必如後人之專事博會穿鑿，且不必如一派人之專恃胸臆以爲斷。總宜實事求是。稽無者不信，不信者不從。

(三)

不存先見：我們做學問，最宜虛心，毫無成見，絕不要守一二先生之言，以指擊他人，亦不必依倚那一個先生的招牌，以求一時之名；只當取客觀的資

料，爲極忠實的研究。不當，就是先生亦當據理糾正，無所枉撓。吾愛吾師，「吾更愛真理」，這是我們當始終應持的態度。當今之世，許多徒子徒孫，聽到他先生的議論和主張，便奉爲金科玉律，排斥異己，不讓旁人說話，甚至於旁人說了，還要多方掩飾，惟恐天下得聞，這種「入主出奴」的成見，我們應絕對的打破。衡陽王夫之先生俟解中有幾句話說得好，他說：「天下物理無窮。已精而又有其精者，隨時以變，而皆不失於正；但信諸已而卽執之，云何得當？况其所爲信諸已者，又或因習氣或守一先生之言，而漸漬以爲己心乎？」所以我們研究國學，是要超乎時代環境，不落「習氣」不守一先生之言，純是客觀的，自由的，一切總以求得其當爲要。顏元先生說：「立言但論是非，不論異同；是，則一二人之見不可易也；非，則千萬人所同不隨聲也；豈惟千萬人，雖百千年同迷之局，我輩亦當以先覺覺後，竟不必附和雷同也。」這一段話，實在是做學問的人，尤其是研究國學者應有的態度，若隨聲附和，以人之

是非爲是非，那真是一個可憐的應聲虫呵！以上三點：是我們研究國學者要特別注意的，我今晚酒後，胡亂寫來，有點膽大，原諒！讀者們！

文藝家的流產

蔣經章

「可憐的作者呵！你離開你母體太早了：你的內心，只有塵埃，對於世界，對於人生，並沒半點關係；你硬要做什麼作品，其實是空無所有。因為你並沒有崇高的人格，淵博的學識，神祕的想象，豐富的情感，高尚的理想，巧妙的手腕。究竟你不過強拉幾句，出出風頭罷了。」

如其是一般的新進少年作家，陡然聽了讀者們這樣尖刻而嚴厲的失望的呼聲，應該如何的懺悔，如何的覺悟，如何的努力呢。素來不大做文章而且不敢做文章的我，本來就不應該說些批評過大的話。最好是坐在電燈底下多讀幾句書，把自己的知識弄好才有資格去管人家的關事。那麼我現在要問問自己，我

的一切都弄好沒有？我可以乾碎的回答着說沒有。既然沒有，我又何必做文章，然而到了看不過去，而又想說幾句不中聽的話的時候。不做文章，又將怎樣？所以我也終於要說了。

似乎是張君奚若罷，他曾經在近幾天說過幾句比較痛快的話。他說：「現在的副刊，其實太惡劣了，應該放火大燒，不應使謬種流傳毒害青年。」我想比較有名的報紙的副刊，至少給一般所謂文藝作家有點關係；因為文藝家的地盤，差不多是要藉着所謂副刊之流，來供驅使的。所以我想如其張君痛罵現在的副刊，倒不如直接了當的，對現在的一般新進文藝作家，很忠實的說幾句不客氣的氣話。

我們爲發生天才，爲崇高文藝，按理應該對這些所謂含苞未放，嫩色可餐似的新進文藝家，抱有莫大的同情，和無限的希望。不應該吹毛求疵，妄評肆擊，任意摧殘，這是文藝批評者應該有的態度。

我們應該知道無論何種藝術，成功必定經過長期的修養，和相當的習練；決不是短少而匆忙的時間可以辦到的。法國伶人口口Brya當場演劇中屠夫一角的時，他曾數次的親到真的殺肉屠夫面前，去過細的觀察，以後畢竟能夠博得一般觀衆的喝彩。他的藝術，也算到了絕妙的地步。我想文藝家所負的責任，決不僅是劇中一個角色，如所謂劇場演屠夫者，那樣的簡單，他應該有博大的眼光，去觀察社會；他應該有偉大的心情，去體貼人類；他應該用照妖鏡，把人妖照出，給一般社會共見；他應該大着胆子，咬定牙根豎起脊梁摸良心，剛毅不屈的向社會中走去，引導民衆，向光明的路上走去。這是他們應取的路程應有的經驗。

可是現在呵！現在的所謂文藝家先生也者，終日高唱他們的脆弱戀歌，終日細吟他們的飄渺的風月。經日只是領受他們的愛人的甜蜜的微笑，和秋波的婉轉。他們只知道：「要是天公換了卿和我，便該把這世界都打破。」他們的

眼光，只看見風月，他們的心情，只顧到女人。世界可以毀滅的，國家可以不要的，這樣下去，文藝家就產生了一萬萬，還有什麼用處。從此我們對於可愛的文藝家我們不能不說你們出世太早，並且走錯了路了。

我們要是承認文學是人生的表現，苦悶的象徵，那麼文藝家便該注意到自己的生活，便應該注意到人類的的生活。納理斯 (Frank Norris) 說：「我不要做文學的作品，我要做生活作品。」可是現在一般的文藝作家怎麼樣呢？他們為辦報紙而做文章，為得稿費而做文章，總括一句話就是為金錢而做文章。這樣本不想做而不得不做的作品，既沒有內心的燃燒自然是不會有了熱烈而動人的情感了。結果變成一種機械式的毫無生氣的作品，這絕不是文藝上的好現象。他們讀了納理斯的話，他們應該起一種什麼感想呢！

本來想成就了一個文藝家，實在不是一件容易的事情。我們看看古今中外著作家的成名，沒有不是由於多年的練習和艱苦的忍受。白芬 (Burton) 著某

書，曾把他的原稿，改易了十五六次之多。莫泊桑在未成名以前，也會在一個文學家面前苦心練習了七年之久。當時他的稿子都被他的先生撕毀，這樣下去以後他的作品，畢竟得了他的先生贊賞。到了能夠博得社會上的歡迎的時候，他才發現從前的短處何在，以後應該怎樣努力。我們看看中國今日的新進的文藝家，他們肯不肯先付這樣的代價？於此我們不得不為一般所謂天才的可惜，而又可憐了！

似乎我們，也不能否認有些作家，在今日文壇上，稍負一點的時譽的。然而他們正在洋洋得意的時候，對於自己的作品，總是毫不費力的。下去，他們總覺得他們的作品，已竟博得人們的熱烈的盼望，自然是不勝歡迎的了。那料人們讀了「輕率從事不顧內容」的作品，終於是免不了味同嚼蠟的感想，何況又加上一種過分的失望呢！

這樣文藝家的作品，便一個一個的流產了！失望的呼聲，因之充塞乎道路

——最後，他們總是感覺着文藝家還是少一點好，因為太多了，我們反來如行「山陰道上，大有應接不暇之勢」。誠如莫爾敦 (Marden) 所說：「偉大的著作家和藝術家，他是顯示無限大力的一種媒介。我們讀了他們的名著，看了他們的傑作，就得和那種大力發生關係而得到一種神聖的震撼，和永存的刺激。」這樣纔是成熟的藝術家，纔是成熟的作品，纔不致於說到「流產」上去。

談談非戰文學

胡雲翼

這一兩年來中國文壇裏充滿了非戰文學的緊張的空氣。文學研究會的諸君，並且在小說月報特出兩巨冊非戰文學專號（小說月報第十五卷第七號第八號），介紹了幾十篇翻譯的和創作的非戰作品。西諦君在那專號的卷頭語上說得好：「祇要能在一般具有『人的心』的人民與軍士中，祇要能在熱血的少年人中，播種下反對戰爭的種子，我們的願望便算滿足了。」

戰爭原來是人類一種極恐怖的現象，人類到現在還不能避免戰爭，這實在是全世界人類共同的羞恥。但是，戰爭果然是能夠避免的嗎？不能的，不能的，人類永遠沒有能夠消滅戰爭的一日，除非宇宙破亡。原來人類就有一種好

勝好戰的天性，用心理學上的名詞來說，人類有幾種很壞的本能，例如「破壞性」，「好殺性」，「佔有慾」等等，這些壞的本能，縱然可以利用教育的上完善方法，可以防阻牠的發展，却不能消滅牠。這種種壞的本能之不能消滅，也就證明人類的戰爭沒有絕滅的希望。並且，在人類的最初，固然是人類與一切生物爭存，與鳥獸蟲魚爭食，完全是戰爭本能最發揮的時候；但是，到了後代，有了文化和社會，有了政治，經濟，法律的各種社會關係，有時雖不願意戰，有時雖即詛咒戰爭，而社會的關係，精神和物質兩方面的關係，不能不發生戰爭，那就不是簡單的本能衝動了。完全應用理知來指導人生的二十世紀，人道主義最發揮的時代，經過了歐洲大戰那樣巨大的犧牲，伏屍千萬，流血萬里，以為戰爭的怖夢總不會再在人類社會發生，和平的女神永遠地不會飛逝了；其實這只不過是列強大戰後需要休養生息的潛伏期，這只不過是暫時疲倦的甘言。看呀，第二次世界大戰的怖夢不是又開始了？老實說吧，世界至少還

要七千二百次大戰，三萬六千次小戰，到那時或許人類死盡了，或許教育的法能夠消滅人性的壞本能，政治經濟的關係也能夠完善而不生衝突，才有和平的希望。

我的意思不是說，戰爭沒有避免的可能，便不必去鼓吹非戰思想，也許鼓吹的力量能夠發生實效，也未可知；……但是我們自對於文學裏面鼓吹非戰思想，不免起了兩重的懷疑：

第一，戰爭誠然是罪惡，牠破壞人類的團結，牠阻礙文化的進展，我們應該是起來主張非戰；但是，我們不為正義而戰嗎？我們不為強權的侵略而抗戰嗎？我們不向帝國主義者進攻嗎？我們不為要求民族的解放與自由而戰嗎？我們不應該為要求全國民的福利而向軍閥，政閥，一切的國賊進攻嗎？我們不為永久的和平而戰嗎？一切外患內亂交迫着我們國民，我們應該無抵抗而避免戰爭嗎？

第二，現代戰爭的造因，已經不是簡單的本能衝動了，往往因為政治上，經濟上或種族上的衝突，國際間不能不誘起戰爭。例如這次的歐洲大戰，能夠說是好戰的本能衝動嗎？我們辛亥的革命，俄國的大革命，能夠說是好戰的本能衝動嗎？現在的問題，不是人類愛好戰爭，不是人類沒有非戰思想；是戰爭在政治，經濟，種族上面鑄成了一種不可避免的危險。所以在文學裏面鼓吹非戰的思想，實在是無益的。

豈但是無益呢？既然戰爭不是鼓吹非戰思想所能避免的，既然為正義而戰也是十分光榮的；那末，那些非戰論的文學作品，非徒無益，並且很容易發生很有損害的一些影響。

非戰文學的消極方面的影響，對於國民性是很妨害的。我們知道一國民族的特徵性，至少應該具有奮鬥，尙勇，堅忍的幾種精神。非戰文學家那樣「觀世音般大慈大悲」的，那樣「婦人之仁」的，那樣「小孩子般恐怖」的，一味

慈善主義的非戰思想，不但不足以鼓鑄民族勇武的靈魂，並且造成一種卑怯的，頹廢的，消極的，奴隸的亡國的劣根性。

尤其現在的中國，我們能夠非戰嗎？五卅慘案發生了，巡捕開槍擊殺華人了，外國軍艦已經包圍上海了，蘇俄已經管理蒙古了，日軍乘機潛入南滿了，帝國主義者不斷的向我們進攻，我們能夠非戰嗎？江浙的戰事未已，廣東的戰事未已，東北的戰爭又爆發了，魯豫的戰爭又爆發了，土匪到處掠劫了，水深火熱的內亂沒有已時，我們能夠非戰嗎？本來「酷愛和平」，已鑄成中國人的特性，何待鼓吹非戰？況且中華民族經過儒教，道教，佛學，理學等東方文化幾千年不斷的煊染，已經變成卑弱的，無抵抗的亡國的國民性了。我們現在正應該鼓吹尚武奮勇的猛烈精神，喚醒偉大民族的靈魂，為正義而作戰，為民族的獨立與自由而作戰，為祖國的生存與福利而作戰，為世界永久的和平而作戰，我們所需要的是革命的，主戰的文學，我們應該反對卑怯的非戰文學，反

對那妨害國民性的鼓吹非戰思想的文學——但是那些戰爭文學裏面，表現或描寫戰爭的作品，我們自然沒有反對的意思。

謝无量的「詞學指南」

胡雲翼

談到「國學」上面來，我們常常感覺自己研究的淺薄，我們常常感覺自己的文章的無聊。原來古人也說過「四部之書，浩于煙海，不知從何處着手」的浩歎，何況「一代不如一代」的「後生小子」如我們者呢？

但是，我們雖然感自己的淺薄無聊，却絕不料到號稱國學大家如謝无量君的研究著作，也和我們一樣的淺薄，一樣的無聊吧。謝君著作之宏富，實在夠得上東南大學教授顧實君所謂「若汗牛之充棟」。他的書如中國大文學史、中國六大文豪、中國婦女文學史、中國哲學史、詩經研究及其他國學叢書之流之流，有的我是看過的，有的我是沒有寓目的，看過的雖然也不滿意，但總覺得

謝君總算是一個「博而不精」的博學家，也算是難能可貴的。近來我喜歡讀詞——夠不上說研究——所以又買了謝君的一本詞學指南來看了一遍：咳！博學家的謝君喲，我現在再不能替你包涵了。書名「指南」，自然淺薄；專輯古語，又是無聊。不過無聊我們可以不必理會，淺薄也未嘗沒淺薄的好處，只是在這裏我發現了謝君犯了著作上不體面的嫌疑，這是我們不容不加以指摘的。聽我道來：

詞學指南是輯成的書——雖然在封面上刻着謝无量著的字樣，究竟是輯的書——裏面有十分之七八是引古人之言，都注明了「某某書云」的字樣，這是沒有問題的；還有裏面十分之二三，沒有注明是古書和古人之言的，這是我要疑問的。從表面看來，好像這些沒有注明「古人云」，「古書云」的文章，總是謝无量自己的話吧，——應該是這樣猜——其實，我都可以指出這些話的出處，都是古人書上說過的。請即從開卷第一章第一節徵引幾段來看看：

(一)「……梁武帝江南弄云：『衆花雜色滿上林，舒芳耀彩垂輕陰，連手躡蹀舞春心。舞春心，臨歲暉；中人望，獨踟躕』。此絕妙好詞已在清平調菩薩蠻之先矣。」

(原書第一頁二行至四行)

(二)「沈約六憶詩，其三云：『憶眠時，人眠獨未眠。解羅不待勸，就枕更須牽；復恐旁人見，嬌羞在燭前』，亦詞之濫觴也。……屈子離騷亦名辭，漢武秋風亦名辭。」

(原書第一頁四行至六行)

(三)「詞者，詩之餘也。以詩經證之，則詞又有合于詩：殷雷之詩曰：

「殷其雷，在南山之陽」此三五言調也；魚麗之詩曰：「魚麗，於罍罍繁，」此二四言調也；還之詩曰：「遭我乎搖之間兮，並驅從兩肩兮」，

此六七言調也；江汜之詩曰：「不我以，不我以」，此疊句調也；東山

之詩曰：「霧來自東，霖雨其濛；鶴鳴于垤，婦歎于空」此換韻調也；
 行露之詩曰：「厭浥行露」，其二章曰：「誰誰雀無角」，此換頭韻也。
 凡此煩促相宜，短長互用，以啓後人協律之原，……」

（原書第一頁至第二頁）

（四）「唐人張志和，自稱煙波釣徒。常作漁家子一詞，極能道漁家之事。詞云：『西塞山前白鷺飛，桃花流水鱖魚肥；青箬笠，綠蓑衣，斜風細雨不須歸。』今樂章一名漁父，卽此調也。」

（原書第二頁）

以上所抄四段，第一例見徐鉉詞苑叢談體製類第一段，第二三例見樂園因話，第四例在詞苑叢談的第二頁。此外如原書第五頁第二段自「昔人爲詞……」以下十二行，均係抄自遠志齋詞衷；原書第十六頁全段抄自詞苑叢談體製類第十七頁十八頁；至於原書第一章第四節詞韻，全係由詞苑叢談音韻類摘抄下

來。我們也不必這樣呆，一一去指明，替詞學指南作注；由此便可知謝君的抄襲古書，以爲已作的沒有著述道德了。本來輯書也未嘗不對，抄襲也何嘗不可，在詞書裏面如徐鉉的詞苑叢談，也就是一部輯成的書；也有許多沒有注明何書何人說的，但他在序上却有重要的聲明：「……竹垞謂予措撫書目，必須旁注於下，方不似世儒勦取前人之說以爲己出者。余聽其言。惜已脫稿，無從一一追遡；閑取偶及記憶者，分注十之二三。」難道謝君也和徐鉉一樣忘記原書無從一一追遡嗎？那末何以不聲明？難道是謝君之言與古人暗合嗎？未見得吧。其實由朱竹垞之言，我們知道彼時的世儒，也多「勦取前人之說，以爲己出者」；則又何必苛責于「世風日下，人心不古」的今之人呢？

謝君除不道德的勦竊外，還有許多抄襲錯誤的，還有許多抄襲矛盾的，也不妨在這裏指明一下：

(一)抄襲錯誤之例：謝君只知抄襲古人的話和古書裏面的話，殊不知古

書的話也有錯的，古人的話也有錯的。例一，原書引復齋漫錄云：「晁无咎評本朝樂章云：「世言柳耆卿是曲調非也，如八聲甘州云：云：漸霜風悽慘，關河冷落，殘照當樓。此語不減唐人高處矣。」……」其實這並不是晁无咎說的，是蘇東坡評柳永之語，謝君乃沿引後齋漫錄之誤。例二，原書又引晁无咎云：「晏元獻不蹈襲人語，而風調閑雅，如「舞低楊柳樓心月，歌盡桃花扇底風，知此人不住三家村也」。其實「舞低楊柳樓心月，歌盡桃花扇底風」並不是晏元獻的詞，乃其子宴叔原的詞，晁无咎說錯了，謝君又無疑問緣引這個錯誤。

(二)抄襲矛盾之例，例一，原書第一章第一節「詞之淵源及體製」既云「昔人以李白清平調菩薩蠻等爲詞之祖，其實六朝樂府，多爲長短句……詞體具於齊梁」，從徐鉉之說；同時又承認黃叔暘言：「李太白菩薩蠻憶秦娥二闋，爲百代之祖。」例二，原書第三節「古今詞家略評」既引宋徵璧言「詞至

南宋而繁，亦至南宋而斂」；又引王阮亭之言：「宋南渡後，梅溪，白石，竹屋，夢夢諸子，極妍盡態，反有秦李未到者，雖神韻天然處或減，要自令人有觀止之歎。」此外如批評作家，抄襲矛盾之例更多，也不必一一例舉了。

批評的話，止子上說。末了我還願意引詞學指南序上面的幾句話，以作結束：「安壽謝无量先生輯詞學指南一書，集名人之議論，樹詞學之標準，既辨萬氏之誤，又補舒氏之略。其於誠齋五要之說，世文二體之旨後有以發明；而張王之金針之度何難。行見紙貴風行，有與滅繼絕之功焉，豈不偉歎！」哼！

張若虛事蹟考略

胡光煒

張若虛事實，世所得者殊鮮。若虛在兩唐書皆無傳。僅附見舊書一百九十一文苑賀知章傳中，彼文云云：

先是神龍中，知章與越州賀朝萬，齊融，揚州張若虛，邢巨，湖州包融，俱以吳越之士，名揚於上京。……若虛兗州兵曹。

其姓名爵里可考者僅此。案舊書四十地理志三淮南道揚州大都督府下云：武德三年，杜伏威歸國於潤州江寧縣置揚州，以隋江都縣爲兗州，……七年改兗州爲邗州，九年省江寧縣之揚州，改邗州爲揚州，……天寶元年，改爲廣陵郡。新書四十一地理志則云：

揚州廣陵郡大都督府本南兗州江都郡，武德七年，曰邗州，以邗溝爲名。九年，更置揚州。天寶元年，更郡名。

其文較舊書爲略。案知章生於高宗顯慶四年，卒於天寶三載，年八十六。

（歷代名人年譜四）歷初盛二世。惟舊書本傳云，與若虛等齊名，在神龍中，神龍爲武后最後紀元，中宗復辟後仍稱之。其時揚州正昔之邗州。新舊書志載揚州屬縣凡七，不知若虛所隸，爲江都，爲江陵，抑爲高郵六合。史只言揚州不言何縣，難可確知，惟揚州都督府向治江都，或爲江都人歟？

若虛成名於初唐，其時文風據新書（二百一）文苑傳總叙云：

唐有天下三百年，文章無虛三變。高祖太宗，大難始夷。沿江左餘風，飾句繪章，揣合低，故王楊爲之伯。

王楊并託旨宮闈，善爲情詠。自梁簡文帝好爲宮體，而情詩怨什，一時稱盛，所謂江左餘風，蓋指梁陳舊習而言。若虛生際初唐，受其重沐，故所作亦

純爲抒情之什。春江花月夜之題，本陳曲也。

樂府詩集四十七，春江花月夜，屬清商辭曲之吳聲歌曲。吳聲歌曲者，晉書樂志云：「吳歌雜曲，並出江南，東晉已來，稍有增廣。」又晉書樂志曰：「春江花月夜，玉樹後庭花，堂堂並陳後主所作，常與宮中女學生及朝臣相和爲詩，太常令何胥又善於文詠，采其尤艷麗者，以爲此曲。」

陳詞今不傳，樂府詩集所引舊作，凡有三家，一爲隋煬帝，二爲諸葛頴，（隋人，入隋書文學傳）其後則爲張子容，皆爲五言短章。今以隋煬帝所作爲例，凡二首，其辭曰，

「莫江春不動，春花滿正開，流波將自去，潮水帶星來。

夜露含花氣，春潭漾月暉，漢水逢游女，湘川值兩兒。」

自若虛出，而改五言爲七言，進短章爲巨製。天才橫逸，極創作之能事。

湘潭王君，稱其「孤篇橫絕，遂成大家，」（見王志卷二）良不虛也。後此惟

溫筠之「玉樹歌闌海雲黑」云云，差足繼響。然溫詩藻繪有餘，天然不足，以彼方此，若顏延之於謝客矣。其與此篇取旨相類者，有劉希夷之「年年歲歲花相似，歲歲年年人不同」，與後來李白之「青天有月來幾時」云云。然詠月之作，此篇固千古絕唱矣。

若虛官 兗州，唐兗州屬河南道，於今地爲山東 滋陽縣。其詩云青楓浦，據一統志在今湖南 瀏陽。又以碣石 瀟湘對舉，則若虛或曾至湘中耶？

新書藝文志，無若虛集。名篇傳世，僅存此一首。又官不過兵曹，舊書（一百九十中）稱「朝萬止山陰尉，齊融山陰令……數子人間往往傳其文，獨知章最貴」，蓋傷之也。「才秀人微，取湮當代」（詩品評鮑照語）然詩人生命殊不關窮通屯泰耳。

補文心雕龍隱秀篇（並序）

賈侃

今本文心雕龍隱秀篇，自「始正而未奇」，至「朔風動秋草」。朔字紀氏以永樂大典校之，明爲僞撰。然於波起辭間一節，復云純任自然。彥和之宗旨，卽千古之定論，是仍爲僞書所始也。詳此補亡之文，出辭膚淺，無所甄明。且原文明云思合自逢，非由研慮，卽補亡者，亦知不勞妝點，無待裁鎔，乃中篇忽羅入「馳心溺思，嘔心煨歲」諸語。此之矛盾，令人笑詫。豈以彥和而至如斯？至於用字之庸雜，舉證之闕疏，又不足誦也。案此紙亡於元時，則宋時尙得見之。惜少徵引者。惟張戒歲寒堂詩話，引劉勰云，情在詞外曰隱，狀溢目前曰秀。此真隱秀篇之文。今本旣云出於宋槧，何以遺此二言？然則廣

跡至斯愈顯，不待考索文理，而亦知之矣。夫隱秀之義，證明極艱。彦和既立專篇，可知於文苑爲最要。但篇簡俄空，微言遂闕，是用仰窺劉旨，旁緝舊聞，作此一篇，以備參探。然褚生續史，或見哂於通人，束晰誦詩，聊存思於舊制。其辭曰：

夫文以致曲爲貴，故一義可以包餘。辭以得當爲先，故片言可以居要。蓋言不盡意，以含餘意成巧。意不稱物，宜資要言以助明。言含餘意則謂之隱，意資要言則謂之秀。隱者言具於此，而義存乎彼。秀者理有所致，而辭效其功。若義有關略，詞有省減，或迂其言說，或晦其訓故，無當於隱也。若故作才語，弄其筆端，以纖巧爲能，以刻飾爲務，非所云秀也。然則隱以複意爲工，而纖旨乎文外。秀以卓絕爲巧，而精語峙乎篇中。故曰情在辭外曰隱，狀溢目前曰秀。大則成篇，小則片語，皆可爲隱。或狀物色，或附情理，皆可爲秀。目送歸鴻，手揮五絃，難隱之喻也。玉在山而草木潤，淵生珠而岸不

枯，秀之喻也。然隱秀之原，存乎神思，意有所寄，言所不追，理具文中，神餘象表，則隱生焉。意有所重，明以單辭，超越常音，獨標若穎，則秀生焉。此皆功存玄解，契定機先，非塗附之功，非彫染之事。若意本淺露，語本平庸，出之以瘦辭，加之以華色，此乃豪華質以虎皮，刻無鹽爲西子，非無彪炳之文，粉黛之飾，言尋本質，則僞蹟章明矣。故知妙合自然，則隱秀之美易取。假於潤色，則隱秀之實已乖。故今古篇章，充盈餽筒，求其隱秀，希若鳳麟。陸十衡云：「雖紛藹於此世，嗟不盈於余掬。」蓋謂此也。今試分徵前載，考彼二長。若乃聖賢述作，經典正文，言盡琳瑯，句皆韶夏。摘其隱秀，誠恐匪宜。然易傳有言中事隱之文，左氏明微顯志晦之例；禮有舉經以包重，詩有陳古以刺今。是則文外重旨，唯經獨多。至若禹拜昌辭，不說慎身數語；孔標詩旨，蔽以無邪一言；書引遲任之詞，祇存三句；傳叙大武之頌，惟取卒章。是則舉彼話言，標爲殊義；於經有例，亦非後世創之也。孟子之釋書文武

成一篇，洵多隱義。謝安之舉經訓評諷二語，偏有雅音。舉例而思，則隱秀之在六經，如琅玕之盈玉府，更僕難數，鑽仰焉窮者矣。自屈宋以降，世有名篇，略指二三，以明隱秀。若夫離騷依詩以取興，九辨述志以諫君，賈誼弔屈以自傷，楊雄據秦以寓諷；王粲登樓，歎瓠懸之不用，子期聞笛，感麥秀於爲墟。今升晉紀之論，明金德之異包桑；元卿高帝之頌，明煬失之同魚藻。他若古詩十有九章，皆含深旨；詠懷八十二首，悉寓悲思。陳思有離析之哀，則託情於黃髮；公幹含卓犖之氣，故暇喻於青松。雖世遠人遐，本懷難盡昭皙，以意逆志，亦可得其依稀焉。又如先生茂製，諷高歷賞；屈賦之青青秋蘭，小山之萋萋春草，班姬之團團明月，稽生之浩浩洪流。子荆陟陽之章，用晨風爲高唱；與公天台之賦，敘瀑布而擅場。彥伯東征，沂流風以靈寫送之致；景純幽思，述川林以寄蕭瑟之懷。至若雲橫廣階，月照積雪；吳江楓落，池塘草生；並自普勝言，至今莫及。且其爲秀，亦不限於圖貌山川，摹寫物色。故所遇無

故物，王恭以爲佳言；思君若流水，宋帝擬其音調。延年疏誕，詠古有自寓之辭；曹公古直，樂府有悲涼之句。故知敘事敘情，皆有秀語。豈必連篇累牘，不出月露之形；積案盈箱，唯是風雲之狀，爭奇一字，競巧一韻，然後爲秀哉？蓋聞玉藻瓊敷，等中原之有菽；錯金縷采，異芙蓉之出波。隱秀之篇，可以自然求，難以人力致。要之理如橐籥，與天地而罔窮；思等流波，隨時序而前進。綴文之士，亦唯先求學識，次練體裁。摹雅製以定習，謬精思以馭篇；然後窮幽洞微，因宜適變；斲輪自辨其疾，徐伊擘自喻其甘樂。古來隱秀之作篇，誰云其不可復繼哉？

贊曰：

意存言表，婉而成章。川含珠玉，淵顯圓方。若發穎豎，託響非常。千金一字，歷久逾芳。

轉注假借論

夏君虞

造字之法有六，轉注假借居其二，徐楚金總六書爲綱二，轉注假借得其一，並言轉注訓釋之義與假借爲對，假借則一字數用，如行（莖）行（杏）行（杭）行（沆），轉注則一義數文，借如老者直訓老耳，分注則爲耆爲叟爲壽爲焉，二者相異之處，言之至切且當，似爲從來治文字者所不及，然亦有不詳之嫌焉。六書之中，指事像形，其法最早，會意形聲，乃濟其窮，前者可以獨立成文，後者必賴事形爲之基礎。本末之道，已可概見。然一字一義，一義一字，四者則均所同，世風日進，人事日繁，文字之用，時慮困乏，雖有健者，日事制作，亦難供求，於是本古今方言之別，與輕重緩急之殊，運指事象

形會意形聲之字，立轉注假借之方。其同意而語別者，則另成一字，其異意而語同者，即借其同音，有轉注則文字日多，無過簡之苦。有假借則文字日少，無過煩之慮。二者雖同濟指事象形會意形聲之不足，而亦互相調劑。立斯法者，實具有莫大之苦心焉。然轉注之說，古今至爲糾雜，說文叙曰，建類一首，同意相受，考老是也，裴務齋謂考字左回，老字右轉，戴侗周伯琦均主之，戴東原段茂堂又以互訓爲釋，曹仁虎作轉注古義考，力闢其說，鄭漁仲謂諧聲轉注爲一，則又混於形聲，王葆友謂以老注考，以考注老，其意相成，故轉相爲注，葉德輝亦譏之，然一義數字之說，則爲諸家所同認。近日音學昌明，前此窒碍多迎刃而解。音義相協，既爲清儒所探明，而語必有根，亦爲近人之新見。吾謂一首之意，即謂一語之根，同意之說，即謂同根之語，依聲近聲轉之道，創義同義近之字，若江河之轉注不窮，因名此法爲轉注之法。章太炎曰，轉注不空取同訓，又必聲韻相依，如考老本疊韻變語也，此語至爲精當。進而

思之，則轉注之法雖生於指事等之後，而形聲等字之多，亦往往藉轉注之助，此理至明顯，無庸取證者。假借之說，人多易之，即依說文叙本無其字，依聲託事令長是也之說，亦無難解之處。故古人於此異說極少。然吾嘗謂六書之難，前人均謂轉注，則余獨難假借。說文九千三百五十三文，形聲之字居其十八，一按其所以取譬之聲，均有淵源可探。然其表聲之體，往往於義無關，不通假借，絕難洞曉。一部之丕，其訓爲大。從一不聲，一與大固自有關，從一無怪，然不聲之譬，必有其由，謹按不訓爲「鳥飛上翔不下來」，與大無涉。依其文字，以求詳解，絕難豁通，不得其根，則形聲之法，漫無紀律，殊失立法之至意。今尋與不同聲者有阜，阜有大義，然後知不聲之不乃阜之借，假借之用。神於形聲，欲通形聲，必僚假借，則許氏令長之例，猶未得假借于六書之本意，而前人之皈依其說，殆皆留意於字之用，而忘形於字之類耳。所謂六書者，不過古時造字之六法耳。其發生容有後先，其爲法亦常相持而爲用，一

字之成，有僅用一法者，亦有兼用二法三法以至四法者，轉注假借與指事象形會意形聲同，既無軒輊，尤難偏廢，毋以其居六書之後而遂等閒視之也。必若後人之說，則轉注爲訓詁之方，而假借爲用字之道，六書本意，豈其然乎。此爲前人所未道，敢書之以質諸當代之鉅師焉。

詩經序傳箋略例

黃侃

經例

詩名作者自爲，——

書金縢於後，公乃爲詩以貽王，名之曰鴟鵂。國語楚語黃衛武公年九十五，作懿以自傲。（今詩作抑。）

據此，是三百十一篇皆作者自爲名。

詩名相同，——

邶風柏舟，言仁而不遇也。鄘風柏舟，共姜自誓也。

王風揚之水，刺平王也。唐風揚之水，刺晉昭公也。

詩名遺見文，——

小雅雨無正，大夫刺幽王也。（經無雨無正字）

大雅常武召，穆公美宣王也。（經無常武字）

詩句相襲，——

邶風谷風，習習谷風，以陰以雨；小雅谷風，習習谷風，維風及雨。

周南樛木，南有樛木，葛藟荒之；小雅南有嘉魚，南有樛木，甘瓠荒之。

句同義異，——

周南卷耳，實我周行；（傳行列也，思君子官賢人置周之列位。）小雅鹿鳴，

示我周行。（傳周至，行道也。）

邶風泉水，不瑕有害。傳瑕遠也。王肅曰顧疾至于衛，不遠禮義之害。二子乘

舟，不瑕有害。（傳言二子之不遠害。）

同辭異義，——

鄘風柏舟；（傳柏木所以得爲舟也，亦汎汎其流，不以濟度。）鄘風柏舟。（箋云；舟在河中。猶婦人之在夫家，是其常處。）

小雅杖杜；（傳杖杜猶得其時蕃滋，役夫勞苦，不得盡其天性。）唐風有杖之杜，生於道左；（傳道左之陽，人所宜休息也。）唐風杖杜。（傳杖特兒，杜赤棠，墻枝葉不相比也。）

例文，——

文王不顯亦世？（傳言不亦世顯德乎？）

日月逝不相好。（傳言不及我以相好也。）

變文，——

關雎左右流之，（傳流求也，）此避下文而變；

鄘風柏舟母也天只（傳天爲父。）此叶韻而變。

例序，——

幽風七月，七月在野，八月在宇，九月在戶，十月蟋蟀入我床下。此倒序蟋蟀；漢廣，翹翹錯薪，言刈其楚。（箋楚，雜薪之中）此倒言楚。

省文，——

南山，必告父母；（傳必告父母之廟也）

有駟，歲其有。（傳歲其有年也。）

正文，——

關雎琴瑟友之；（傳宜以琴瑟友樂之）鐘鼓樂之。（傳德盛者宜有鐘鼓之樂）

反言，——

王風，揚之水，不流束楚。（傳言激揚之水，可謂不能流束楚乎？）

連類而序，——

羔羊（傳小曰羔，大曰羊，大夫羔裘以居）據此是本言羔裘。今經文連羊而序。

上下文同義異，——

蕩——蕩蕩上帝，下民之辟。（傳上帝以託君王）又——非上帝不時（疏非為上帝，生之便不得時。）據此是上上帝指厲王，下上帝則天之上帝。

一字數義，——

東門之粉，穀且於差；（傳穀害也）大車，穀則異室；（傳穀生也）天保俾爾穰穀。（傳穀祿也）

上下文異義同，——

商頌玄鳥——古帝命武湯方命，厥后商之，先后武王靡不勝，據此是武湯后先后武王四名同義皆指湯也。

複語，——

小雅白駒，於焉道遙；（於於是也，焉亦於是也，然則於焉複語也。）

小雅小弁，何辜于天，我罪伊何？（我罪何伊？伊即何辜也複語。）

語詞足句，——

綠衣，綠兮絲兮；

無羊，衆維魚矣。（此與旃維旗矣不同，旃旗是兩物，衆魚是一事也，然衆與魚之間加一字，是明此維字爲足句之詞。）

對句參差；——

皇矣，不大聲以色，不長夏以革；（傳不大聲見於色，革更也，不以長大有所更。）
 我將，我將我享，維羊維牛。（傳將大也，享獻也。）

虛詞似異實同，——

日月，日居月諸（傳日乎月乎）

據此是居，讀如何居之居，諸讀如有諸之諸，皆訓乎也。

何彼穠矣，維算伊緡。（傳維伊也）

案爾雅伊維候也。是伊維同訓，故伊亦可訓維，此文之維絲伊緡，釋爲絲緡可，（用前語詞促句之例）釋爲伊絲伊緡可，釋爲維絲維緡亦可，但下一虛

詞，皆用以足句耳。

句似商實異，——

鄭風載馳，載馳載驅；（傳載辭也）小雅菁菁者莪，載沉載浮。（傳載沈亦浮，載浮亦浮也。）

周南桃夭，宜其室家；（傳宜有以室家）又宜其家人。（傳一家之人，靈以為宜。）

用字或用本義或用引申，——

行露厭浥行露；（傳行道也，此道為道路之道。）鹿鳴示我周行。（傳行道也，此為道理之道。）

鳴鳩正是四國；（傳正長也，此為長幼之長。）

玄鳥正域被四方。（傳正長也，此為長短之長。）

經文用一字或止用本字或用假借，——

正月燎之方揚，寧或滅之。赫赫宗周，褒氏威之。（傳威滅也）

行葦四鍤既鈞，舍矢將均。（傳鍤矢參亭，已均中藝上，鈞意亦均也）

谷風反以我爲讎。（下賈用不售，此後人所改。）

鹿鳴示我周行，觀民不佻。

舉此見彼，——

鄭風大叔於田，執轡如組，兩驂如舞。（傳驂之興服，和諧中節。）

數句連讀，——

鄘風定之方中，樹之榛栗，椅桐梓漆。

大雅韓奕王錫韓，候淑旒綬，章簟蕭錡，衡玄衮赤，鳥鈞膺鏤，錫鞞淺櫜，條

革金危。

文平義異，——

小雅棠棣，原隰褒矣，兄弟求矣。（傳求矣，言求兄弟也。）

大雅思齊，不顯亦臨，無射亦保。（傳以顯臨之，保安無厭也。）

偶語錯文，——

小雅大東，或以其酒，不以其漿。（傳或以其酒，或不得漿。）

大雅桑柔四牡，旟旐有翩。（傳厥厥不息也，翩翩在路不息也。）

動詞形容詞實用，——

大雅大明，日嬪於京。（傳京大者也，疎日能盡婦道於大國。）

小雅正月，有苑其特。（傳言朝廷曾無傑臣。）

語詞無善，——

大雅文王，有周不顯。（傳有周周也，不顯顯也。）

又，無念爾祖。（傳無念念也。）

虛數，——

豳風東山，九十其儀。（傳言多儀也。）

小雅甫田，歲取十千。（傳十千言多也。）

語詞疊用，——

大雅板天之屬民，如瓊如瑩，如璋如圭，如取如携。

大雅綿迺慰，迺止迺左，迺右迺疆，迺宜迺猷。

狀物詞上單下複，——

小雅棠棣，鄂不韡韡。（傳鄂猶鄂鄂然，言外發也。韡韡，光明也。）

隰有萋楚，天之沃沃。（桃夭傳天天其少壯也，本傳天少也。）

上複下單，——

日月噹噹其陰。（傳如常陰噹噹然。）

名詞虛用，——

商頌那於赫湯孫，（傳盛矣，湯爲人子孫也。）

玄鳥在武丁孫子。（三肅曰羊宗武丁，善爲人之子孫。）

上章語未盡而下章足其義，——

鶴鳴可以爲錯，（傳錯攻也，又可以攻玉。）

祈父予王之爪牙，予王之爪士。（傳士事也。）

後章不與前章同義，——

君子陽陽，右招我由房，（傳周君有房中之樂。）

又招我由敖（鹿鳴傳遨遊也。）

羔羊，羔羊之皮，羔羊之革，羔羊之縫。（傳縫言縫，殺之大小得其制。）

重言異字同義，——

鑫斯猷猷兮，桑柔姓姓其鹿，黃黃者華，駉駉征夫。（傳並云衆多。）

有女同居，佩玉將將。（傳鳴玉而後行。）烈租八鸞鶴鶴。（傳言文德之有聲。）

重言同字異義，——

七月二之日，鑿冰冲冲。（傳鑿冰之意。）蓼蕭條革冲冲，（傳垂飾見。）十畝

之間，桑者開開兮。（傳男女無別往來見。）皇矣臨衝開開。（傳動搖也。）

狀詞本字下加其字，——

緣衣淒其以風，小戎溫其如玉。

狀詞本字上加其字，——

碩人碩人其頤，靜女靜女其變。

狀詞本字下加彼字，——

節南山節彼南山，小星嚳彼小星。

狀詞本字上加彼字，——

鸛虞彼苗者葭，采芣彼鬻維何。

狀詞本字上加有字，——

雄雉有彌濟盈，有鷹雉鳴。隰桑隰森有阿，其葉有那。

狀詞本字上加斯字，——

采芣采市，斯皇斯干，如跋斯翼。

狀詞本字上加思字——

文王思皇，多上犖車，思變季女逝兮。

狀詞本字下加如字——

汝墳怒如調飢，旄丘褒如充耳。

狀詞本字下加若字——

氓其葉沃若，猗嗟抑若揚兮。

狀詞本字下加而字——

猗嗟頎而長兮，靜女愛而不見。

狀詞本字下加矣字——

何彼穠矣，何彼穠矣，皇矣，皇矣上帝。

狀詞本字下加兮字——

淇與瑟兮，瑟兮暄兮。

狀詞本字下加止字——

狀杜，卉木妻止。

狀詞加伊字——

文王，有聲王公，伊濯良耜，其笠伊糾。

狀詞加然字——

葛屨，宛然左辟，南有嘉魚，衆也來思。

狀詞加焉字——

小弁怒焉如禱，大東潛焉出涕。

本單字而重之——

有客有客宿宿，有客信信，（毛傳意兩字皆重，言與爾雅異。）

序例

序有毛公所足

小雅南陔，孝子相戒以養也。白華，孝子之絜白也，華黍時和歲豐，家黍稷也。有其美而亡其辭。

由庚萬物，得由其道也。崇丘萬物，得極其高大也。由儀萬物之生，各得其宜也。有其義而亡其辭。

按篇義子夏所作。有義亡辭一句，毛公所加。

序有子夏後毛公前所足。

周頌絲衣釋賓尸也。高子曰，靈星之尸也。（鄭志答張逸云，高子之言非毛公律人著之。）

據上二條，故鄭志云，小序是子夏毛公合作。卜商意有不盡，毛更足成之。）

序總繫全經綱領

關雎

序中總舉大義——

商頌那序述商頌所由得。

小雅六月序，言小雅盡廢，總繫鹿鳴，至菁者莪之義，

序舉詩義與詩句句相當——

萬覃后妃之本也。后妃在父母家。（疏首章是也。）則志在於女功之事。（二章治葛以爲絺綌，是也。）躬儉節用，服浣濯之矣。（卒章污絺浣衣，是也。）尊敬師傅，則可以歸。（卒章上二句是也。）安父母，化天下。（卒章下一句是也）以歸道也。（因事生義，于經無所當。）

序舉詩義不必句句相當——

采芣，后妃之美也。和平則婦人樂有子矣。

傳例

傳與序相應——

召南羔羊序鵲巢之功致也。召南之國化文王之政，在位皆節儉正直，德如羔羊也。傳小曰羔，大曰羊，古者素絲以英裘，不失其制。大夫羔裘以居。（此說節儉也，）委蛇行可蹤踪也。（此說正直也。）

鄭風君子偕老，序刺衛夫人也。夫人淫亂，失事，君子之道，故陳人君之德，鄭曰人君小君也。服飾之盛，宜與君子偕老也。（序倒序）傳能與君子俱老，乃宜居尊位，服盛服也。（傳順序）曹風鵲鳩序刺不壹也，亦位無君子，用心不壹也。傳執義一，則用心固。

鄭風出其東門，序閔亂也。公子五爭兵革不息，男女相棄，民人思保其室家也。傳思不存乎相救急，（此說男女權權。）願室家得相樂也。（此說思保其室家。）

傳申補經義——

召南野有死麕，有女如玉。（傳德如玉。）

陳風衡門可樂飢。傳可以樂道忘飢。

傳曲達經義——

商頌長發帝命不違，至於湯齊。傳至湯與天心齊。

毛本經或用假借字或用——

本字——考槃，放槃在澗。韓詩作干假借，傳山夾水曰澗，斯干，秩斯干。
(傳干澗也，本字。)

假借字同訓——

無衣與子同仇。(傳仇匹也。)嘯睢，君子好逑。(本亦作仇，傳逑匹也。)
文王宜昭義問。(傳義善也。)我將儀式文王之典。(傳義善也。)

由同訓以知通轉——

商頌玄鳥，傳九有，九州也。長發，收九圍，九州也。

葛覃，傳言我也。匏有苦葉，(傳印我也。)

一義引申——

關雎，傳逌匹也。文玉有聲，作豐伊匹。（傳匹配。）

皇矣大立厥配，（傳配媿也。）谷風伊余來暨。（傳既息也。）

殷其雷莫敢遑息。（傳息上也。）相鼠，人而無止。（傳止至也。）

通訓——

卷耳，陟升也。（凡陟皆訓升。）谷風，旨美也。（化旨皆訓美。）

傳用古字——

葛覃傳汗煩也。（煩爲類之假借，類大醜兒。）

檜羔裘悼動也。勸者勸之古字。（勸說文新附云小哭也。）

傳用古義——

酌酌養取也。（今訓供養。）北山賢勞也。（今訓賢才。）

傳探下作訓——

十月之交，傳之交，日月之交會。（探下朔日，辛卯日有食之。）

傳蒙上訓——

汝墳傳並魚勞則尾赤。（勞字蒙上代其餘，枚肆而生義。）

經一字傳二字——

谷風有洗有潰。（傳洗武也，潰潰怒也。）

小雅棠棣鄂不韡韡。（傳鄂猶鄂鄂也。）

傳不限於首見——

關雎，左右采之。（至芣苢發傳。）

柏舟以敖以游。（至鹿鳴釋敖。）

經在先後——

燕燕：頡之頡之，（傳飛而上曰頡，飛而下曰頡。）下上其音。（傳飛而上曰上。飛而下曰下音）

傳於訓詁見經義——

召南：江有汜，（決復入曰汜，）江有渚，（水枝放渚。）江有沚。（沚江之別。）

采葛：彼采葛兮。（葛所以爲如絺綌，）彼采蕭兮。（蕭所以供祭祀。）彼采艾兮。（艾所以療疾。）

以今義通古義——

柏舟：傳耿耿，猶傲傲也。板殿屎，吟呻也。

傳不直言假借，但正其訓詁，而不破字——

葛覃：傳害何也。（明有曷之假借，）采蘋，湘，享也。（明爲轅鷗膏之假借。）

傳直言假借——

免置：傳干扞也。

沙墳：傳輞朝也。

傳用爾雅與今本異字——

爾雅：瘵勞也。大東：傳憚勞也。

爾雅：枿餘也。長發：傳孽餘也。

傳訓與爾雅異而實同——

爾雅：瘵勞也。大東：傳憚勞也。

爾雅：寫憂也。泉水傳：寫除也。

爾雅二訓傳取其——

爾雅：流擇也。（不見。）求也（傳用之。）

爾雅：翦勤也。（不見。）齊也。（傳用之。）

爾雅今義不見於傳——

式微，式微，式微。（傳曰：式，用也。）服注左傳引詩釋之曰：君用中國之

道微。爾雅曰式微，式微者，微乎其微也。

生民履帝武敏歆。(傳曰：履，踐也；帝，高辛氏之帝也。武迹敏疾歆響也。)

爾雅：敏，拇也。)

爾雅兩訓俱用之——

淇奥：傳治骨曰切，象曰跂，玉曰琢，石曰磨。(用釋器，)如切如磋，道其

學之成也。聽其規諫以自修，知玉石之見琢磨。(用釋訓。)

魚麗：傳習曲梁也。(用釋訓，)寡婦之笱也。(用釋器。)

箋例

箋改序——

十月之交以下四篇，序刺幽定，箋以爲刺厲王。

箋改章——

關雎五章，章四句，故言三章，一章四句，二章章八句。

箋改傳大義——

昏期；傳用霜降送女，水泮殺止。箋用仲春時。

感生說，傳所無，箋用齊魯韓。

箋改傳訓詁——

式微式微，箋用爾雅。

天作高山，大王荒。（傳天生萬物於萬山，）大王行道能大天之所作。箋云：

高山謂岐山也，大王自豳遷焉一本新序。

用異本改字——

邶風：其虛其邪。箋云：邪讀如徐。（用三家。）

雄雉：自詒伊阻。箋云：伊當作緊。（用左傳。）

下已意改字——

綠衣序箋；綠當爲祿字之誤也。（以周禮說經。）

載驅齊子豈弟箋以爲闔閭。（以古文尙書及爾雅說經。）

關雎：序箋哀當爲衷。（直以己意。）

伐檀：不素餐兮，箋讀如魚養之養。意謂當作汝。

解傳與與傳同——

關雎。

傳不言與箋亦不言——

孟斯。

與傳與同而義異——

標有梅。（傳與也，標落也；盛落極則墮落梅也，尙在樹者七。箋云喻始衰也，謂女二十春盛而不嫁，至夏則衰。）

傳言與箋不言與——

行露。（箋以道中始有露，謂二日嫁取時。）

綠衣。（箋云言綠衣自有繼制。）

谷風。(箋與傳同，省略不同。)

傳箋取與侶同實異——

葛覃。

傳不言與箋言與——

四月維夏，六月徂暑。(傳徂往也，六月火星中暑盛而往矣。箋徂猶始也，四月立夏矣，至六月乃始盛暑。與人爲惡，亦有漸非一朝一夕。)

箋意全與傳同——

蟋斯。

或同或異——

關雎。

全與傳達——

生民首章。

文心雕龍札記

黃侃

題解及略例

論文之書，尠有專籍。自桓譚新論（見嚴可均全文中）王充論衡雜論篇章，繼此以降，作者間出。然文或湮闕，有如流別翰林之類。語或簡易，有如典論文賦之儕。其敷陳詳覈，徵證豐多，枝葉扶疏，原流粲然者，惟劉氏文心一書耳。雖所引之文，今或亡佚，而三隅之反，政在達材。自唐而下，文人踵多。論文者至有標魏門法，自成部區。然細察其善言無不本之故記文氣文格文德諸端，蓋皆老生之常談，而非一家之眇論。若其悟解殊術，持測異方，雖百啄爭鳴，而要歸無二。世人忽遠而崇近，遺實而取名，則夫陰陽剛柔之說，起

承轉合之談，吾儕所以爲難循，而或者方矜爲勝義。夫飲食之道，求其合口，是故鹹酸大苦，味異而皆容於舌。聆文章之嗜好，亦類是矣，何必盡同。今爲講說計，自宜依用劉氏成書，加之詮釋，引申觸類，既任學者之自爲，曲暢旁推，亦因版業而散見。如謂劉氏去今已遠，不足誦說，則如劉子玄史通以後，亦罕嗣音，論史法者，未聞度闕其作。故知滯於述者，無向而不滯，通於理者，靡適而不通。自愧迂謹，不敢肆爲論文之言，用是依旁舊文，聊資啓發，雖無卓爾之美，庶幾以免戾爲賢。若夫補其罅漏，張皇幽眇，是在吾黨之有志者矣。

文心舊有黃注，其書大抵成於幕客之手。故紕繆弘多，所引書往往爲今世所無。展轉取載，而不著其出處，此是大病。今于黃注遺摠處，偶取補直，亦不能一一徵舉也。瑞安孫君札途，（貽讓字仲容）有校文心之語，並皆精美，茲悉取以入錄。今人李詳審言有黃注補正，時有善言，間或疏漏，茲亦采取而

別白之。

序志篇云，選文以定篇。然則諸篇所舉舊文，悉是彥和所取以爲程式者。惜多有殘佚，今凡可見者，並皆稽錄，以備稽攷。惟除楚辭文選史記漢書所載，其未舉篇名，但舉人名者，亦擇其佳篇，隨宜鈔寫。若有彥和所不載，而私意以爲可作楷範者，偶爲撮鈔便講談，非敢謂愚所去取盡當也。

——原道第一——

原道 序志篇云，文心之作也，本乎道。案彥和之意，以爲文章本由自然而生。故篇中數言自然。一則曰心生而言立，言立而文明，自然之道也。再則曰，夫豈外飾，蓋自然耳。三則曰，誰其尸之，亦神理而已。尋釋其旨，甚爲平易。蓋人有思心，（思心二字見尚書洪範）卽有言語，既有言語，卽有文章；言語以表思心，文章以代言語，惟聖人爲能盡文之妙，所謂道者，如此而已。此與後世言文以載道者，截然不同。詳淮南王書有原道篇，高誘注曰，原

本也，本道根生，包裹天地，以歷萬物，故曰原道，因以題篇。此則道者猶佛說之如，其運無乎不在，萬物之情，人倫之傳，孰非道之所寄乎。韓非子解老篇曰：道者，萬物之所然也，萬理之所稽也。理者成物之文也，道者萬物之所以成也，故曰道理之者也。物有理不可相薄，物有理不可相薄，故理之爲物之制萬物各異理而道盡。稽萬物之理，故不得不化，不得不化，故無常操，無常操，是以死生氣稟焉，萬智斟酌焉，萬事廢興焉。莊子天下篇曰：古之所謂道術者，果惡乎在，曰，無乎不在。案莊韓之言道，猶言萬物之所由然。文章之成，亦由自然。故韓子又言，聖人得之，以成文章。韓子之言，正彥和之所祖也。道者玄名也，非著名也，玄名故通於萬理，而莊子且言道在失溺。今日文以載道，則未知所載者，卽萬物之所由然乎，抑別有所謂一家之道乎。如前之說，本文章之公理，無庸標揭，以自殊於人。如後之說，則亦道其所道而已。文章之事，不如此狹隘也。夫堪輿（天地之道）之內，號物之數曰萬，其條理

紛紜，雖人鬢蠶絲，猶將不足方物。今置一理以爲道，而曰文非此不可作，非獨昧於言之本，其亦膠滯而罕通矣。察其表則爲竅言，察其裏初無勝義。使文章之事，愈消愈削，寢成爲一種枯槁之形，而世之爲文者，亦不復探究學術，研尋真知，而惟此竅言之尙。然則階之厲者，非文以載道之說而又誰乎。通儒顧寧人生平篤信文以載道之言，至不肯爲李二曲之母作誌，斯則矯枉之過，而非通方之談。方來君子，庶無惜焉。

「俯察含章」易上經坤六三爻辭，含章可貞。王弼說爲含美而可正，是以美釋章。

「草木賁華」易釋文引傅氏云，賁，古斑辨字，文章貌，王肅符文反（此類隔切音如虎賁之賁）云，有文飾黃白貌。

「和若球鐘」書臬陶謨曰，戛擊鳴球，球玉聲也。鐘，說文曰鐘聲，廣韻作鐘，云大鐘。形立則成章矣。故知文章之事，以聲采爲本。渣和之意，蓋爲

聲采由自然生。其雕琢過甚者，則寢失其本，故宜絕之。非有專墜樸質之語。
 「肇自太極」易繫辭上韓注曰，太極者，無稱之稱，不可得而名取，有之所極，况之太極者也。据韓義則謂形氣未分以前爲太極，而衆理之歸，言思俱斷，亦曰太極，非陳搏半明半昧之太極圖。

「乾坤兩位」獨制文言之文言也，天地之心哉？周易音義曰：文言，文飾卦下之言也。正義引莊氏曰，文謂文飾，以乾坤德大，故特文飾以爲文言。案此二說，與彥和意正同。儀徵阮君因以推衍爲文言說，而本師章氏非之。今並陳二說于左，決之爲己意文音說。（學經室三集二）

古人無筆硯紙墨之便，往往鑄金刻石，始傳久遠。其著之策簡者，亦有漆書刀削之勞，非如今人下筆千言，言事甚易也。許氏說文真言曰，言，論難曰言。左傳曰，言之無文，行之不遠，此何也，古人以簡策傳事者少，以口舌傳事者多，以目治事者少，以口耳治事者多。故同爲一言，轉相告語，必有短

誤。(原注說文，言，從口從辛，辛衍也。)是必寡其詞，協其音，以文其言，使人易於記誦，無能增改，且無方言俗語，雜於其間，(案此語誤)始能達意，始能行遠，此孔子於易，所以著文言之篇也。古人歌詩箴銘諺語，凡有響之文，皆此道也。(謹案：音韻與言語並興，而文字尙在其後。)爾雅釋訓主子訓蒙，子子孫孫以下用韻者三十二條，亦此道也。(案：陳伯弢先生謂，訓即大司樂，以樂語教國子與道，諷誦言語之道，又卽道盛德至喜之道，此義真精確無倫)孔子于乾坤之言，自名曰文，此千古文章之祖也。文章者不務協音以成韻，修詞以達遠，使人易誦易記，而惟以單行之語，縱橫資肆，動輒千言萬字，不知此乃古人所謂直言之言，論難之語，非言之有文者也。(案：此數言可證阮君此文，實具救弊之苦心，惟古人言語，亦有音節，亦非潤色修飾，故大樂司稱以樂語教言語，而仲尼亦曰言之無文，行而不遠也。)非孔子所謂文也。文言數百字，幾於句句用韻。孔子於此發明乾坤之蘊，詮釋四德之名。幾費修詞之

意，冀達意外之言。（原注說文曰，詞意內言外也，蓋詞亦言也，非文也，文
 言曰，修辭立其誠，說文曰，修飾也，詞之飾者乃得爲文，不得以詞卽文也。
 案此語亦稍誤，言語有修飾，文章亦有修飾而皆稱之文，其修飾者，雖言文亦
 文也，其不修飾者，雖名曰文而非文也。）要使遠近易誦，古今易傳，公卿大
 夫，皆能記誦，以通天地萬物，以警國家身心，不但多用韻，抑且多用偶。（案
 此數語，誠爲精諦。）卽如樂行憂遠，偶也。長人合禮，偶也。和義幹事，偶
 也。庸言庸行，偶也。上位下位，偶也。同聲同氣，偶也。水濕火燥，偶也。
 雲龍風虎，偶也。无位无民，偶也。勿用在田，偶也。潛藏文明，偶也。道革
 位德，偶也。偕極天則，偶也。隱見行成，偶也。學問聚辯，偶也。寬居仁行，
 偶也。合德合明，合序合吉凶，偶也。先天後天，偶也。存亡得喪，偶也。餘
 屢餘殃，偶也。直內方外，偶也。通理居體，偶也。凡偶皆文也。於物兩色相
 偶，而交錯之，乃得名爲文，文卽象其形也。（原注考工記曰，青與白謂之文，

亦與黑謂之章，說文曰，文錯畫也，象交文。然則千古之文，莫大於孔子之言易，（案此論又信矣）孔子以用韻比偶之法，錯綜其言，而自名曰文，何後人之必欲反孔子之道，而自命曰文，且尊之曰古也。

案阮君尙有書梁昭明太子文選序後，及與友人論古文書，皆推闡其說。又其子福有文筆對。文筆對太長，茲節錄二文於左。（並見學經室三集二）

書梁昭明太子文選序後

昭明所選，名之曰文，蓋必文而後選也，非文則不選也。經也史也子也，皆不可專名之爲文也。（案此言亦微誤，經史子亦有文有質，其文者，安得不謂之文哉？）故昭明文選序後三段，特明其不選之故。必沈思翰藻，始名之爲文，始以入選也。或曰昭明必以沈思翰藻爲文，于古有徵乎。曰事當求其始，凡以言語著之簡策，不必以文爲本者，皆經也史也子也。（案此語亦詭譎語，不必著簡策。又經史皆有文，尙書堯

與偶語甚多，詩三百篇全爲文事，老子亦用韻用偶。言必有文，專名之曰文者，自孔子易文言始。（案此不如用莊陸之說爲正，取于文飾，以爲文言，非文言以前，竟無文飾。）傳曰言之無文，行之不遠，故古人言貴有文，孔子文言，實爲萬世文章之祖。（此語又不誤）此篇奇偶相生，音韻相和，如青白之成文，如咸韶之合節，非清言質說者比也，非振筆縱書者比也，非結屈濫語者比也。是故昭明以爲經也史也子也，非可專名之爲文也。專名爲文，必沈思翰藻而後可也。自齊梁以後，溺於聲律。（案此語最爲分明，駢體之華爲古文，以此效之。）彥和雕龍，漸開四六之體。至唐而四六更卑。然文不可謂之不卑，而文統不可謂之不正。自唐宋蘇韓諸大家，以奇偶相生之文，爲八代之衰而矯之，（按奇偶相生，文之正體曰八家，謂爲衰，此語未確。）於是昭明所不選者，反皆爲諸家所取。故其所著非經卽子，非子卽史。（案以此評八

家攻之，反以譽之矣。）求其合於昭明序所謂文者辭矣。（案以下有數語略之）如必以比偶非文之古者而卑之，則孔子自名其言曰文者，一篇之中，偶句凡四十有八，韻語凡三十有五，豈可以非文之正體而卑之乎？（下略）

與友人論古文書

夫勢窮者必變，（案此上有數行略去）情弊者務新。文字矯厲，每求相勝。其間轉變，實在昌黎，昌黎之文，矯文選之流弊而已。（案此語亦有疵，文起八代之衰，乃後人以譽昌黎者，昌黎未嘗以此自任也。天監以還文漸浮詭，昌黎所革，祇此而已。阮之矯文選之流弊，與文起八代之衰，皆非知言。以下尚有數行略去）

案阮氏之言，誠有見於文章之始，而不足以盡文辭之封區，本師章氏駭之，（見國故論衡文學總略篇）以爲文選乃真次總集，體例適然，非不具之定

論。又謂文筆文辭之分，皆足自陷，誠中其矢矣。竊謂文辭封略，本可弛張，推而廣之，則凡書以文字著之竹帛者，謂之文。非獨不論有文飾與無文飾，抑且不論有句讀與無句讀，此至大之範圍也。故文心書記篇，雜文多品，悉可入錄。再縮小之，則凡有句讀者，皆爲文而不論其文飾與否，純任文飾，固謂之文矣。卽樸質簡拙，亦不得不謂之文，此類所包，稍小於前，而經傳諸子，皆在其籠罩。若夫文章之初，實先韻語，傳久行遠，實貴偶詞，修飾潤色，實爲文事，敷文摛采，實異質言，則阮氏之言，良有不可廢者。卽彥和泛論文章，而神思篇已下之文，乃專有所屬，非汎爲著之竹帛者而言，亦不能徧通於經傳諸子。然則拓其疆宇，則文無所不包，揆其本原，則文實有專美。特雕飾逾甚，則質日以漓，淺陋是崇，則文失其本。又况文辭之事，章采爲要，盡去既不可法，太過亦足召讖。必也酌文質之宜而不偏，盡奇偶之變而不滯。復古以定則，裕學以立言，文章之宗，其在此乎？

「河圖孕乎八卦，洛書韞乎九疇」漢書五行志曰，劉歆以爲庖義氏繼天而王，受河圖則而畫之，八卦是也。禹治洪水，賜雒書法而陳之，洪範是也。又曰初一日五行，已下凡此六十五字，皆雒書本文。彥和云，洛書韞乎九疇，正同此說。紀氏謂彥和用洛書配九宮說，同於盧辯，是又不詳攷之言。

「唐虞文章」案彥和以元首載歌，益稷陳謨，屬之文章，則文不用禮文之廣誼。

「業峻鳴績」案業績同訓功，峻鳴皆訓大，此句位字，殊違常軌。

「詩緝頌」李詳云，案張守節史記正義論字例云，制字作，緣少古字，通用之。史漢本有此古字者，乃爲好本。据此則細卽制字，既不可依說文訓制爲齊，亦不必辨制相似之訛，謹案李說是也。

「觀天文以極變」易賁象傳曰，觀乎天地，以察時變，觀乎人文，以化成天。

「發揮事業」周易乾音義曰：發揮音輝，本亦作輝，義取光輝也。

「道沿聖以垂文聖因文以明道」物理無窮，非言不顯，非文不傳，故所傳之道，即萬物之情，人倫之傳，無大無小，靡不並包。紀氏又傳會載道之言，殊爲未諦。

「道心惟微」此荀子引道經之言，而枚頤僞古文刊以入大禹誤。其辯詳見太原閣君尙書古文疏證。

