

文藝論講座

文藝講座

上編

文藝論

夏西尊著

文學概論

趙豐深著

文藝批評

傅寰著

藝術哲學

徐蔭南著

下編

詩歌原理

傅東華著

小說研究

玄珠著

獨幕劇研究

蔡慕暉著

點界書局印行

中華民國二十三年十月印刷

文藝講座

文藝論

夏丏尊著

文學概論

趙景深著

文藝批評

傅東華著

藝術哲學

徐蔚南著

詩歌原理

傅東華著

小說研究

玄珠著

獨幕劇研究

蔡慕暉著

合訂一冊 定價大洋一元八角

(外埠酌加運費匯費)

不 准 翻 印

印刷發行者

世界書局

上海大連海路

發行所 上海及各省 世界書局

引言

一、本書分上下二編，係各家專著的合集。上編係總論性質，舉凡文學概論，文藝批評，藝術哲學等，都有精要的闡述；下編則分論詩歌，小說，戲劇等，可供讀者研究或試作的參考。

二、本書所收各種專著，雖非成於一人之手；但於編次上，力求其內容配合之適當與先後論序之一貫。如上編文藝論與文學概論二種，驟視若相重複；實則立論各有所歸，詳略互見；不妨並列一起。

三、本書係供初學入門之用，雖稍簡略，但對於文藝上一般之概念，都已論及；讀者得此一編，當可略具常識。

四、本書倉卒編成，遺漏定多；如承寵教，無任歡迎。

文藝論

夏 丏 尊 著

一、本書雖未將文藝本質論，鑑賞論等分篇，但也似有系統：最初幾節是關於文藝的本質，其次是關於鑑賞，最後是關於創作。文字雖簡，文藝論的幾個根本問題，大致已包括無遺了。

一、近年來革命文藝的呼聲，尤其是無產階級文藝的呼聲，甚形熱鬧，但是所謂革命文藝，無產階級文藝，究竟是什麼一回事，實在有點模糊。著者特闢一章，客觀地從文藝創作與革命的關係，根本上加以一番考察，以闡明革命文藝無產階級文藝的究竟。

目次

緒言	一
第一章 何謂文藝	一
第二章 文藝的本質	一
第三章 文藝上的情的性質	四
第四章 藝術與現實	五
第五章 經驗與想像	九
第六章 爲人生的與爲藝術的	一
第七章 文藝的真功用	一四
第八章 古典與外國文藝	一七
第九章 讀甚麼	二一
第十章 怎樣讀	二四
第十一章 文藝鑑賞的程度	二九
第十二章 讀者可自負之處	三四
第十三章 由鑑賞至批評	三六
第十四章 創作家的資格	三八
第十五章 抽象的與具象的	四一
第十六章 自己省察	四四
第十七章 作家與革命	四六
第十八章 結言	五〇

緒言

因了書肆的囑託，我遂負有向讀者講說文藝大意的任務了。範圍是文藝的入門，而篇幅又有限，在這限制之下，能供給讀者些甚麼，自己也不能完全預料。姑且隨了筆把我所認為值得向讀者說述的文藝上的事項，或自己對於文藝上的私見等來順次說下去吧。

讀者如果想得文藝上的分門別類的系統的知識，那末像文學概論之類的書，世間儘有。可是世間的所謂文學概論之類的書，大都因了分類過瑣碎，說理太高遠，往往反有使初步的讀者頭腦混亂的毛病。恰如敝一人物，儘憑你把他身世性行經歷等一一說得很詳，有時反不及說一二小小的軼事來得可以髣髴其人的面影。本書寧願幼稚簡略，目的但求給讀者以文藝的趣味。只要未入文藝的門的讀者，能因此稍領略文藝之宮的風光，就算任務已盡的了。

第一章 何謂文藝

『名不正則言不順，』文藝是甚麼？文藝與文學，有何區別？這是開端先要一說的。文學與文藝，原可

作同一的東西解釋，普通也都這樣混同了解釋着。但這裏所以不稱文學而稱文藝者，實也有相當的理由。特別地在文學二字含有多義的我國，尤覺有這必要。我國向習，凡用文字寫成的，白紙上寫了黑字的，差不多都混稱爲文學。不信，但看坊間的中國文學史之類的書本，不是把史書子書和詩歌戲曲一樣都作爲文學論述看嗎？這原也不但我國如此，各國往時也如此，不至今文學的解釋，也仍人異其說，莫衷一是。這情形只要翻開辭典一查 *Literature* 一字項下，或取文學概論之類的書一看，就可知道。現今普通所謂文學者，大概指純文學而言。內容包括詩歌小說謠曲戲劇等，與史書論文大異其趣，其性質寧和雕刻音樂繪畫等相通，換言之，就是和雕刻音樂繪畫同爲一種藝術，不過文學所用的工具是文字，別的藝術所用的工具是色彩音聲或土石而已。把文學認爲藝術的一種，這已是公認的見解了，由這見解，爲明白起見，所以不稱文學而稱文藝。

文藝是以文字爲工具的藝術。但這裏有須補充的話：當文字未發明以前，已早有文藝的了，世界各國的原始傳來的民歌謠曲，大都發生在文字以前，僅賴了言語口傳遺下來的。所以如果要完密地說，應該說文藝是以言語文字爲工具的藝術。不過，在現今已有文字，言語與文字已一致了的時代，文字就是言語，言語也就是文字，不十分嚴密的限定，也不甚要緊的了。

定義的討論，原是最麻煩的事，姑且以此爲止。

第一章 文藝的本質

前節曾說文藝與史書論文大異其趣了。文藝和其他文字的異趣，不但在形式上，還在性質上。史書原也有文藝的部分，舉例來說：如史記屈原傳中就載得有文藝作品離騷，其寫屈原的地方，也未始沒有可以動人的句語，但史記的目的，在屈原傳（與賈誼合傳了原叫屈賈列傳）卻在記述屈原的行事，其中的離騷，只是當作屈原的行事之一，加以記載而已，其中的寫屈原的數句可以動人的句語，只是太史公的筆本有文學能力，隨機表現而已。目的本不在想借了文字來造成一種藝術的。至於論文，完全是一種作者借了文字表示自己的主張或意見的東西，目的更近於實用，更不是藝術了。

心理學上通例把心的活動分爲知情意的三方面，史書偏重於知的方面，論文偏重於意的方面，文藝卻偏重於情的方面。離騷本文是情的，而屈原傳中，卻當作行事之一而列着，就是知的了。凡是離情愈遠愈和知與意接近的文字，就愈不是文藝，『三角形內角之和等於二直角』完全是知的，『打倒土豪劣紳！』完全是意的，看了不能引起任何情緒，所以不是文藝。

文藝的本質是情，但所謂情者，不能憑空發生，喜悅必須有喜悅的經驗，悲哀也必須有悲哀的事實。把這『經驗』或『事實』抽出來看，性質當然是屬於知或意的。舉例來說：『出、自、北、門、憂、心、般、般、終、窶、且、貧、莫、知、我、艱、已、焉、哉！天、實、爲、之、謂、之、何、哉！』

這是詩經中的詩，是文藝作品。其中加點的數句是經驗，屬於知的部分，無點的數句，屬於情的部分。對於經驗或事實不作知或意的處理，僅作情的處理，這就是文藝的特性。文藝所給與人的是感動或

情味，不是知識或欲望。

經驗或事實著了感情的衣服表現出來的是文藝，但有時感情與經驗事實兩方有偏重而不平均者，甚而至於有缺其一方面者。如王維詩：『獨坐幽篁裏，彈琴復長嘯。深林人不知，明月來相照。』

這二十字中，只有經驗事實，並沒有明白地列出感情，但我們讀了這詩，卻自然會在言外引起一種幽玄的感情，就是會自己把感情補足進去，所以仍不失為好詩。近代小說中往往有這種冷靜的處所，特別是近代自然主義的作品。

更有只列感情而經驗事實不示明者，這類的例以詩歌為多。如曹操的短歌行中有幾節：『慨當以慷，憂思難忘。何以解憂？唯有杜康。』『明明如月，何時可掇？憂從中來，不可斷絕。』

這詩讀去滿着憂情，而為甚麼憂，很是漠然。但仍無妨其為文藝作品。

由是可知文藝的本質是情，文藝中須把經驗事實通過情的面紗來表示，從情的上面刺激讀者。科學的文字重在訴之於知，道德的文字重在訴之於意，而文藝的文字，卻重在訴之於情。

第三章 文藝上的情的性質

文藝的本質是情，那末只要是情，就可作為文藝的本質了嗎？決不是的。情原有許多種類，其性質有現實的情與美的情的不同，例如快樂苦痛都是一種情，我們在實生活上誰也都有這二種情的經驗，

着了彩票時就快樂，失了名譽時就苦痛。但這時的快樂與苦痛，都有利己的色彩，與他人毫不相干，只是現實的個人的情，無論正在快樂或苦痛的當兒，埋頭於快樂苦痛之中，無寫出的餘暇。即使寫成文字，也只是個人的現實的利害記錄；不能引動人的。

文藝中的情，不是現實的情，是美的情。所謂美的情者，是與個人當前實際利害無關係的情，美的情能使人起一種快感，即其情為苦痛時也可起一種快感。我們看悲劇，不是一邊流淚，一邊卻覺得快樂嗎？從來山水花月等，所以被認為重要文藝材料，而金錢名譽等反被從文藝材料中擯棄者，實因前者不易執着實際利害，而後者容易執着實際利害的緣故。我並不主張文藝的材料必須山水花月，着彩票與失名譽不能取作文藝材料，只要所隨伴的情是美的情，就把着彩票與失名譽充當材料，也可不失其為文藝作品的。

那末怎樣才能運用美的情呢？這不但文藝，一切藝術都一樣，就是藝術與現實關係如何的問題了。讓我們再另項來考察吧。

第四章 藝術與現實

看見一幅畫得很好的花卉畫，我們常讚歎了說，這畫中的花和真的花一樣。看見一叢開得很好的花卉，我們又常讚歎了說，這花和畫出的一樣。看小說時，於事情寫得逼真的地方，我們常讚歎了說，這

確是社會上實有的情形。在處世上，遇到複雜變幻的事情的時候，我們說，這很像是一篇小說。究竟畫中的花像真的花呢？還是真的花像畫中的花？小說像社會上的實事呢？還是社會上的實事像小說？這平常習用習聞的言說中，明明含着一個很大的矛盾。

這矛盾因了看法，生出了許多人生上重大的問題，例如王爾德的認人生模仿藝術，就是對於這矛盾的一個決斷。我在這裏所要說的，不是那樣的大議論，只是想從這疑問出發了來把藝術與現實的關係，略加考察而已。

真的花只是花，不是畫；但畫家不能無視了現實的花，畫出世間所沒有的花來。社會上的事象，只是社會上事象，不是小說；但小說家不能無視了現實的社會事象，寫出社會上所沒有的事象來。在這裏，可以發生兩個問題：一現實就是藝術嗎？二藝術就是現實嗎？這兩句話，因了說法都可成立。問題只在說的人有藝術的態度沒有？

那末甚麼叫藝術的態度？我們對於一事物，可有種種不同的態度。舉一例說，現在有一株梧桐樹，叫一個木匠一個博物學者一個畫家同時去看。木匠所注意的大概是這樹有幾丈板可鋸或是可以利用了作甚麼器具等類的事項，博物學者所注意的大概是葉紋葉形與花果年輪等類的事項，畫家則與他們不同，所注意的只是全樹的色彩姿態調子光線等類的事項。在這時候，我們可以對於這梧桐樹，木匠所取的是功利的態度，博物學者所取的是分別的態度，畫家所取的是藝術的態度。

我們對於事物，脫了利害是非等類的拘縛，如實去觀照玩味，這叫做藝術的態度。藝術生活和實際生活的分界，就在這態度的有無，藝術和現實的區別，也就在這上面。從現實得來的感覺是實感，從藝術得來的感覺是美感，實感和美感是不相容的東西。實感之中，決無藝術生活，同樣，藝術生活上一加入實感，也就成了現實生活了。要說明這種關係，最好的事例，就是今年國內鬧過許多議論的模特兒事件。

在普通的現實生活中，赤裸裸不掛一絲的女子，不容說是足以挑撥肉感——就是實感，有傷風化的。但對於畫家，則不能用這常規的說法。因為既為畫家，至少在作畫的時候，是用藝術的態度來觀照一切玩味一切，不會有實感的。至於普通的人們，不但見了赤裸裸的女性實體起實感，即見了從女體臨寫下來的，本來只充滿了美感的裸體畫，也會引起實感。就畫家說，現實可轉成藝術，就普通人說，藝術可轉成現實。

世間有能用藝術態度看一切的人，也有執着於現實生活的人。不同一個人，也有有時埋頭於現實生活，有時脫離了現實生活而轉入藝術生活的事。畫家文學家除了對畫布就筆硯以外，當然也有衣食上的煩惱和人間世上一切的悲歡，商店的夥友於打算盤的餘暇，也可有向了壁上的畫幅或是窗外的夕陽悠然神往的時候。只是有藝術教養的人們，多有着玩味觀照的能力罷了。在有藝術教養的人，不但能觀照玩味當前的事物，且能把自己加以玩味觀照。假如愛子忽然死亡了，這無論在小說家

或普通人，都是現實的悲哀，都是一種的現實生活。但普通人在傷悼愛子的當兒，一味沒入在現實中，大都忘了自己，所以在傷悼過了以後，只留着一個漠然的記憶而已。小說家就不然，他們也當然免不了和普通入一樣，有現實的傷悼，但一方卻能把自己站在一旁，回着反省自己的傷悼，把自己傷悼的樣子在腦中留成明確的印象，寫出來就成感人的作品。置身於現實生活而能不全沈沒在現實生活之中，從實感中脫出了取得美感，這是藝術家重要的資格。藝術中所表出的現實，比普通人所經歷的現實，往往更明白更完善，因為藝術家能不沈沒在現實裏，所以能把整個的現實，如實領略了寫出。藝術一面教人不執着現實，一面卻教人以現實的真相，我們從前者可得藝術的解脫，從後者可得世相的真諦。這就是藝術有益於人生的地方。

西湖的美，遊覽者能得之，爲要想購地發財而跑去的富翁，至少在他計較打算的時候，是不能得的。裸體畫的美，有着畫教養的人能得之，患色情狂的人，是不能得的。真要領略糖的甘味與黃連的苦味，須於吃糖吃黃連時把自己站在一旁，咄咄地鼓着舌頭，去玩味自己喉舌間的感覺。這時吃糖和黃連的是自己，而玩味甘與苦的別是一自己。擺脫現實，才是領略現實的方法。現實也要經過這擺脫作用，才能被收入到藝術裏去。創世記中有這樣的一段神話：

『耶和華上帝說：那人獨居不好，我要爲他造一個配偶幫助他。……耶和華上帝使他沈睡了。於是取下他的一條肋骨，又把肉合起來。耶和華上帝就用那人身上所取的肋骨，造成一個女人，領到那人跟前。那人說：這是我骨中的骨，肉中的肉，可以稱他爲

女人，因為他是從男人身上取出來的。』

這段神話，實可借了作為藝術與現實的象徵的說明。如果把男性比喻作現實，那末女性就可比作藝術。女性是由男性的部分造成，但有一個條件，就是先要使男性沈睡，男性醒着的時候，就是上帝，也無法從他身上造出女性來的。現實只是現實，要使現實變成藝術，非暫時使現實沈睡一下不可。使現實暫時沈睡了，才能取了現實的某部分作成藝術。因為藝術是由現實作成的，所以我們見了藝術，猶如看見了現實，覺得這現實的化身，親切有味，如同『那人說這是我骨中的骨肉中的肉』一樣。

第五章 經驗與想像

由現實經驗淨化而生的美的情感，是一切藝術的本質。美的情感由現實經驗淨化而來，故經驗實為根本的要素。凡是作家，都是經驗很豐富的人，近代小說的大多數，皆含有自傳性質，左拉（E. Zola）要描寫酒肆，不惜走遍巴黎的酒肆去詳密觀察，勿洛培爾（G. Flaubert）作鮑哇利夫人，要描寫女主人公服砒自殺，竟至自己試嘗砒霜，都是有名的事。

經驗的重要，已如上述。但經驗以外，猶有一個重大要素，就是想像。左拉雖經驗了酒肆的狀況，但對於其小說中的男女人們的淫蕩是難有直接經驗的。勿洛培爾雖試嘗過砒霜的味道，但女主人公的臨死的苦悶是無法嘗到的。莎士比亞（Shakespeare）曾以一人描寫過王侯、小民、戀愛、弑逆、見鬼、戰爭、

嫉妒、重利盤剝、妖怪等等，被斥爲專描寫性慾的莫泊三，一生中也未曾有過異常的好色的經驗。可知經驗並不是文藝的唯一內容，文藝的本質是美的情感，情感固可緣經驗而發生，亦可緣想像而發生，我們對了目前汪洋的海，固可起一種情感，但即使目前無海，僅喚起了海的想像時，也一樣地可得一種情感的。

藝術不是自然的複製，是一種創造。在這意義上，想像之重要，實過於經驗，雖非直接經驗。卻能如直接經驗一般描寫着，雖是嚮壁虛造，卻令人不覺其爲嚮壁虛造，這才是文藝作家的本領。

想像可補經驗的不足，與經驗同爲文藝中的重要成分。但這裏有一事不可不知，就是所謂想像者，不是憑空漫想，仍要以經驗爲基礎的。舉例來說，我們不曾見過冰山，但能作冰山的想像。這冰山的想像，實以直接經驗的『山』與『冰』爲材料的。如果我們沒有『山』與『冰』的直接經驗，決不能有想像中的『冰山』。同樣，平日直接經驗過的『山』與『冰』的觀念，如不明晰，則『冰山』的想像也就不能完全。文藝作品中的人物，其實都不是當前實有的人物，而能寫得如當前實有的人物一樣地逼真者，實由於作者的——經驗的精確，和想像的周到。作者對於那人物的一舉動一談話，都會依據了平日在世上從張三李四等無數人見聞過的經驗，再來從想像上組造成成功的。所寫者雖只一人物的一舉動或一談話，而其實是同性質的無數人物的結晶。故想像須以經驗爲基礎，經驗正確，想像力豐富，是文藝作家應有的兩種資格。

第六章 爲人生的與爲藝術的

經濟與想像均可發生情感，而美的情感爲文藝之本質，所謂美的情感者，是脫離現實生活的利害是非等而淨化過了的東西。這是我在上面數節所說的意趣。

對於這意趣也許有人要不承認的，我們在這裏已碰到了爲人生的藝術 (Art for life) 與爲藝術的藝術 (Art for art) 的大問題了。

這問題好像我國哲學上性善與性惡問題一樣，實是文藝上聚訟不清的一大糾紛。人生派把文藝的目的放在文藝以外，主張文藝須有利於社會，有益於道德。藝術派主張文藝的目的就是美，美以外別無目的。前者可以托爾斯太 (N. Tolstoy) 與諾爾道 (Max Nordau) 等爲代表，後者可以前節所說的王爾德等爲代表。要詳細知道，可去看看托爾斯太的藝術論，諾爾道的變質論，王爾德的架空的頹廢。

這兩種極端相反的趨嚮，在我國古來亦有。韓愈的所謂『文以載道』是近乎人生派一流的口吻，昭明太子的所謂『立身之道與文章異。立身先須謹慎，文章且須放蕩』是近乎藝術派的口吻。這二派在我國，要算人生派勢力較強，歷代都把文藝爲勸善懲惡或代聖賢立言的工具，戲劇是用以『移風易俗』的，小說是使『聞之者足戒』的。文字要『有功名教』，『有益於世道人心』才值得贊賞，

否則只是『雕蟲小技。』

人生派與藝術派，究竟孰是孰非，這裏原不能數言決定，其實，兩派都只是一種的絕端的見解而已。絕端地把文藝局限於功利一方，是足以使真文藝撲滅的。試看，從來以勸善懲惡為目的的作品裏，何嘗有好東西？甚至於有借了這勸善懲惡的名義來肆行傳播猥褻的內容的，如甚麼貪歡報，殺子報，不是都以『報』字作着護符的嗎？露骨的勸善懲惡的見解，在文藝上，全世界現在似乎已絕跡了，但以功利為目的的文藝思想，仍取了種種的形式流行在世上，或是鼓吹社會思想，或是鼓吹婦女解放，或是鼓吹宗教信仰。名為文藝作品，其實只是一種宣傳品而已。這類作品，愈露骨時，愈失卻其文藝的地位。

人生派的所謂『人生』者往往只是『功利』，因此其所謂『為人生的藝術家』結果只是『為功利的藝術』而已。人生原有許多方面，把人生只從功利方面解釋，不許越出一步，這不消說是一種偏狹之見。

至於藝術派的主張如王爾德的所謂『藝術在其自身以外，不存任何目的，藝術自有獨立的生命，其發展只在自己的路上。』亦當然是一種過於高蹈的議論。我們不能離了人來想像文藝，如果沒有人，文藝也決不能存在。藝術之中也許會有使人以外的東西悅樂的，如音樂之於動物。但文藝究是人所能單獨享受的藝術，玩賞藝術的不是藝術自身，究竟是人。如果文藝須以人為對象，究不能不與人

發生關係，藝術派主張文藝的目的在美，那末，供給人以美，這事本身已是有益於人，也是爲『人生的藝術』與人生派相差，只是意義的廣狹的吧了。這兩派的糾紛，問題似只在『人生』二字的解釋上。人生是多元的，人的生活有若干的方面，故有若干的對象。知識生活的對象是『真』，道德生活的對象是『善』，藝術生活的對象是『美』。我不如藝術派所說，相信『美』與『善』無關，是獨立的東西，但亦不能承認人生派的主張，把『美』只認爲『善』的奴僕。我相信文藝對人有用處，但不贊成把文藝流於淺薄的實用。

文藝的本質，是超越現實功利的、美的情感，不是真的知識與善的教訓，但情感不能無因而起，必有所緣。因了所緣，就附帶有種種實質。或是關於善的，或是關於真的。我們不應因了這所附帶的實質中有善或真的分子，就說文藝作品的本質是善的或是真的。

伊卜生 (H. Ibsen) 作了一本傀儡家庭的戲劇，引起全世界的婦女問題，婦女的地位因以提高許多。有幾個婦女感激伊卜生的恩惠，去向他道謝意，說幸虧你提倡婦女運動。伊卜生卻說，我不知道甚麼婦女運動不婦女運動，我只是作我的詩吧了。伊卜生是有名的社會劇問題劇作家，尙且有這樣的話。這段逸話，實暗示着文藝上的一件大事，創作與宣傳的區別亦就在此。伊卜生所作的只是他自己的詩，並不想借此宣傳甚麼，鼓吹甚麼，就是所謂超越現實功利的、美的情感，婦女娜拉就是這美的情感的所緣。這所緣因了國土與時代而不同，文藝因了國土與時代也隨了有異。(所謂文藝是時

代的反映是國民性的反映者就爲了此）但所異者只是所緣，不是文藝本身。文藝本身卻總是以美的情感爲本質的。

第七章 文藝的眞功用

我在上節說，我相信文藝有用處，但不贊成把文學流於淺薄的實用。那末文藝的功用何在呢？

我國從來對於文藝，有的認作勸懲的手段，有的認作茶餘酒後的消遣，前者屬於低級的人生派的見解，後者屬於低級的藝術派的見解，都不足表出文藝的眞功用。

在這裏，爲要顯明文藝的眞功用，敢先試作一番玄談。莊子有所謂『無用之用，是爲大用』的話，凡是實用的東西，大概其用處都很狹窄，被局限於某方面的。舉例說，筆可以寫字作畫，但其用只是寫字作畫而已，金鷄納霜可以愈瘡，但其用只是愈瘡而已。反之，用的範圍很廣的東西，因爲說不盡其用處的緣故，一看就反如無用。莊子所說的『無用之用，是爲大用』當是這個意思。

我們不願把文藝當作勸懲的工具者，並非說文藝無勸懲的功用，乃是不願把其功用但局限於勸懲上的緣故。不願把文藝當作茶餘酒後的消遣者，並非說文藝無消遣的功用，乃是不願把其功用但局限於消遣的緣故。在終日打算盤的商人弄權術過活的政治匠等實利觀念很重的人的眼裏，文藝也許是無用的東西，是所謂『飢不可以爲食，寒不可以爲衣的』。而這無用的文藝，卻自古至今，未曾

消滅，儼然當作人生社會的一現象而存在，究不能不說是奇怪之至的事了。

文藝的用，是無用之用。它關涉於全人生，所以不應局限了說何處有用。功利實利的所謂用，是足以褻瀆文藝的大用的。

『無用之用』，究不免是一種玄談，諸君或許未能滿足。我在這裏非具體地說出文藝的功用不可。但如果過於具體地說，就又難免有局限在一隅的毛病。爲避免這困難計，請諸君勿忘此玄談。

讀過科學史的人，想知道科學起於驚異之念的吧。文藝亦起於驚異之念。所謂大作家者，就是有驚人的敏感，能對自然人生起驚異的人。他們能從平凡之中找出非凡，換言之，就是能擺脫了一切的舊習慣、舊制度、舊權威，用了小兒似地新清的眼與心，對於外物，他們的作品，就是這驚異的表出而已。

『昨日入城市，歸來淚滿襟。徧身羅綺者，不是養蠶人。』這是鄭板橋的一首小詩，多少有着宣傳色彩，原並不是甚麼了不得的大作品，但我們可借了說明上面的話。只要入城市的，誰也常見到徧身羅綺的人們，但常人大概對於徧身羅綺的人們不會養蠶的這明白的事實，不發生疑問，以爲他們八字好，祖宗風水好，當然可以着羅綺，並無足奇，就忽略過去了。板橋卻會見了感到矛盾，把這矛盾用了詩形表出，這就是板橋所以爲詩人的地方。

人生所最難堪的，恐怕要算對於生活感到厭倦了吧。這厭倦之成，由於對外物不感到新趣味新意義。小兒的所以無厭倦之感者，就是因爲小兒眼中看去甚麼都新鮮的緣故。我們如果到了甚麼都覺

得『不過如此』『嚙噎道理』的時候，生命的脈動亦就停止，還有甚麼活力可言呢？文藝的功用；就在示我們以事物的新意義新趣味，且教我們以自然人生的觀察法，自己去求得新意義新趣味，把我們從厭倦之感救出，生活於清新的風光之中。好的藝文作品，自己雖不會宣傳甚麼，而間接卻從人生各方面引起新的醞釀，暗示進步的途徑。因為所謂作家的人們，大概有着常人所不及的敏感，對於自然人生有着炯眼，同時又是時代潮流的豫覺者。一切進步思想的第一聲，往往由文藝作者喊出，然後哲學家加以研究，政治家設法改革，終於現出實際的改造。舉例來說，伊卜生的傀儡家庭引起了婦女運動，屠介涅夫 (I. Turgenyev) 的獵人日記引起了農奴解放，都是。

我不覺又把文藝的功用局限於功利方面去了。文藝的功用，是全部的功用，綜合的功用，把他局限在一方面，是足以減損文藝的本來價值的。文藝作品的生成與其功用，恰如科學的發明與其功用一樣。電氣發明者並不是爲了想造電報電車才去發明電氣，而結果可以造電報電車，伊卜生自己說只是做詩不管甚麼婦女解放不婦女解放，而結果引起了婦女解放。屠介涅夫也並不想宣傳農奴解放才寫他的獵人日記，而獵人日記卻作了引起農奴解放的導線。故說伊卜生爲了主張婦女解放而作劇，屠介涅夫爲了主張農奴解放而作小說，便和說發明電氣者爲了想造電報電車而去研究電氣，同樣是不合事理的話，而且是掛一漏萬的話。電氣的功用，豈但造電報電車？還有醫療用呢？鍍金用呢？還有現在雖未曉得，將來新發明的各種用途呢？

爲保存文藝的真價起見，我不願掛一漏萬地列舉具體的功用，只說對於全人生有用就够了。文藝實是人生的養料，是教示人的生活的良師。因了文藝作品，我們可以擴張樂悅和同情理解的範圍，可以使自我覺醒，可以領會自然人生的祕奧。再以此利益作了活力，可以從種種方向發揮人的價值。

有人說，『這種的功効，可以從實際生活實世間求之，不一定有賴乎文藝的。』不錯，實際生活與實世間確也可以供給同樣的功効給我們。但實世間的實生活是散亂的，不是全的。我們一生在街中所看到的只是散亂的世相的一部，而在影戲院的銀幕上，卻能於僅少時間中看到人生的某一整片。實生活與文藝的分別，恰如街上的散亂現象與影戲中所見的整個現象，一是散亂的，一是整全的。

文藝的真功用如此。也要有如此功用，才是我們所要求的文藝。諸君也許要說吧，『這樣的文藝，現在國內不是不多見嗎？』這原是的，但這不是文藝本身之罪，乃是國內文壇不振的緣故。好的文藝作品，原有賴於天才，天才又不是隨時都有。在並世與本地找不到好文藝，雖然不免失望，也是無可如何的事，我們不妨去求之於古典或外國文藝。

第八章 古典與外國文藝

先就了古典說吧。古典二字，包含很廣，這裏只指我國古代的文藝，概括地說，數千年來的詩、歌、詞、曲、小說都是。

古典文藝是經過時代的篩子篩過了的東西，並世的作家，未必人人知其姓名，而古代的作家，卻大家能道其名字，有的竟是婦孺皆知，當世震驚一時的詩或小說，過了數年就會被人忘棄，而古典文藝卻能在數千百年以後令人誦讀不厭，這不能不說是可怪的現象了。

古典文藝的所以能保存到現在，實別有其原因。我們試想，古時印刷術沒有現今的便利，或竟還未知道印刷，交通也沒有現今的靈通，古人所寫的詩、歌、詞、曲、小說，不但不能換官做，而且不像現在的可以賣稿，老實說是一錢不值的。這許多一錢不值的古文藝經了歷代的兵燹，爲甚麼能保存到現在呢？推原其故，不得不歸功於特志者（從來稱爲好事者）的維持之力。古典文藝作家的名聲，在最初決非因了多數者保持的，無論生前怎樣成功的作家，因了時世的推移，也就不免被人忘去，在這時，能和其全盛時代同樣地加以賞讚、尊敬、研究者，只是少數的特志家吧了。因有特志家的宣傳，或加以注釋，或爲之刊刻，於是一般人也就受了吸引，被忘去了的古作家的作品，遂重行復活轉來。古典保存的經過，大概如此，原不限於文藝方面的古典，而在文藝方面，這經過更明顯。因爲文藝比之其他的古典，向被視爲無足重輕的緣故。我們現在出幾角錢，可以買一部陶淵明的集子了，陶集的歷史，我們雖未詳悉，如果查考起來，當然是有着慘淡經營的經過的。

古典文藝的保存，有賴於少數的特志家，這種特志家是怎樣的人呢？不消說，他們是對於某一作家或一系作家的作品，能找出永久的歡喜的，他們是文藝的愛好者，鑑賞者，文藝作品經過了他們的眼

購，恰如骨董品的到了富於骨董知識的鑑賞家手裏一樣，真偽都瞞不過的。古典文藝是由歷代這樣的特志家眼中濾過，羣衆承認過的東西，大概都是有讀的價值了的。與其讀那無聊的並世人的作品，不如去讀古典文藝。

又，一民族的古典文藝，是一民族的精神文化的遺產，其底裏流貫着一民族的血液的。故即離了研究文藝的見地，但就作為民族的一員的資格來說，古典文藝也大有尊重的必要。

其次是外國文藝。古典文藝是經過時代的篩子篩過的東西，外國文藝可以說是於時代以外，更經過地域的篩子的。我們是中國人，同時是世界的一員，中國文藝當閱讀，外國文藝也當閱讀。並且，我們比之任何國人，更有重視外國文藝的必要。中國文藝和外國文藝相較，程度遠遜，國內當世作家的不及他國作家，不去說了。即就古典文藝而論，中國的文藝較之西洋也實有愧色。在文藝之中，中國最好最完全的要算詩了，但只有短小的抒情詩，卻缺少偉大的敘事詩。至於劇，如果中西相比起來，那真是小巫見大巫了。其他如小說，如童話等等，無論就了量說，就了質說，甚麼都趕人家不上。試問，中國當世作家的作品，被譯成數國文字的有幾？古典文藝之中被認為世界的名作的有幾？中國在世界之中，不特產業落後，軍備落後，在文藝上也是世界的落伍者。不，依照我們前節所說的文藝的功用來說，可以說文藝落伍，即是其他一切落後的原因。淺薄的勸懲文藝，宣傳的實用文藝，荒唐的神怪文藝，非人的淫穢文藝，隱遁的山林文藝，把中國人的心靈加以桎梏或是加以穢濁，還有甚麼好的深的東西從中

國人的心靈中生出來呢？

爲輸入新刺激計，外國文藝不但可爲他山之石，而且是對症之藥。西洋近代文明的淵源，大家都歸諸文藝復興，所謂文藝復興者，只是若干學者在一味重靈的基督教思想的時代，鼓吹那重肉的希臘羅馬的古文藝的運動而已，結果就從中世紀的黑暗時代，產生了『近代』。足證文藝的改革，就是人生氣象改革的根源。最近的五四運動，與白話文學有關，是大家知道的事。白話文學運動原也是受了西洋文藝的洗禮而生的，但可惜運動只在文藝文字的形式上，尙未到文藝的本身。我們更該盡量地接近外國文藝，進一步來作文藝本質的改革運動。

又，即使我國文藝已可比別國沒有遜色，外國文藝也仍有研究的必要。實際上，托爾斯太的作品，讀者不但是俄國人，哈代（Thomas Hardy）的作品，讀者不但是英國人，好的作家雖生長於某一國，其實已是世界公有的作家了，他的作品，也就成了世界共享的財產。在這上，我們已用不着攘夷自大的偏見。那英人而歸化日本的文學者小泉八雲（Rafadio Hearn）說：『英國文藝的精彩，有賴於他國文藝的影響者甚大。英國青年的精神生活，決不是純粹只受了英國的感化而形成的。』這情形當不但英國如此，他國都可適用的。

要讀外國文藝，最好熟通外國文。但翻譯的也不要緊，大多數也只好借徑於翻譯本。一個人，能用法文讀莫泊三，用俄文讀契訶夫（A. Tchekhov）用英文讀莎翁，用德文讀歌德，用意大利語讀但農覺

(D'Annunzio) 原是理想的事，可是究竟不是常人能够做得到的事。大多數的人只好用其所熟通的某一國語言來讀某一國以外的作品而已。例如熟通了英文，不但可讀沙翁，也可以用了英譯本來讀歌德，讀托爾斯太，讀伊卜生。至於一種外國語都不熟通的，那就只好用本國文的譯本來讀了。只要有好的翻譯本，用本國文也沒有甚麼兩樣。近來常有人覺得看翻譯本不如看原本好，其實這是錯誤的。所謂作家者，未必就是博言學者，沙翁總算是古今世界第一流的作家了，英國人至於說寧可失去全印度，不願失去沙翁。但這沙翁卻是不通拉丁文的。他只從英譯本研究拉丁文，當時英國的拉丁文學者都鄙薄他，侮辱他，可是他終不因未通拉丁文而失了大作家的地位。大作家尚如此，何況我們只以鑑賞爲目的的人呢？借了翻譯本讀外國文藝，決不是可愧的事，所望者只是翻譯的正確與普遍罷了。我盼望國內翻譯事業振興，正確地把重要的外國文藝都介紹進來。

第九章 讀甚麼

我在前節曾勸諸君讀古典文藝與外國文藝，那末漫無涯際的中外文藝，從何下手，先讀甚麼呢？這是當面的問題了。

不但文藝研究，廣義的『讀甚麼書好？』『先讀甚麼書？』是我常從青年朋友聽到的質問。對於這質問，關於國學一部門，近來很有幾個學者開過書目，各以己意規定一個最低限度，叫青年做行，西洋

也有這樣的辦法。我以為讀書是各人各式的事，不能用一定方式來限定的。只要人有讀書的志趣，就會依了自己的嗜好，自己的必要去發見當讀的書的，旁人偶然隨機的指導，不消說可以作為好幫助，至於編製了目錄，叫人依照去讀，究竟是勉強而無用的事，事實上編目錄的人所認為必讀的東西，大半仍由於自己主觀的嗜好，並非有客觀的標準可說的。同一國學最低限度的書目，胡適之先生所開的與梁任公先生所開的就大不相同，叫人何所適從呢？

我以為讀書是有賴乎興味與觸類旁通的，假如有人得到一部莊子，讀了發生興味了，他自會用了這部莊子為中心去觸類旁通地窺及各種書。有時他知道莊子的學說源於老子，自會去看老子，有時他想知道道家與儒家的區別，自會去看論語孟子，有時他想知道道家與法家的關係，自會去看韓非子，有時他遇到訓故上的困難了，自會去看關於音韻的書。這樣由甲而乙而丙地擴充開去，知識就會像雪球似的越滾越大，他將來也許專攻小學音韻，也許精通法理，也許為儒家信徒，這種結果都是讀莊子時所不及預料的。

以上尚是就一般的學問所謂『國學』說的，至於文藝研究，更不容加以限制，說甚麼書可讀，甚麼書可不讀。文藝研究和別的科學研究不同，讀甚麼書，從甚麼書讀起，全當以趣味為標準，從自己感到有趣味的東西着手。好比登山，無論從那一方向上爬，結果都會達到同一的山頂的。

依了自己的興味，無論從甚麼讀起，都不成問題，勸諸君直接就了文藝作品本身去翻讀。如無必要，

儘可不必乞靈於那煩瑣的『文學概論』與空玄的『文學史』之類的書。這類的書，在已熟通文藝的人或是想作文藝的學究的人，不消說是有用的，而在初入文藝之門的人，卻只是空虛冗累的贅物。現在中等學校以上的文教科目中，都有『文學概論』、『文學史』等類的科目，而卻不聞有直接研讀文藝作品的時間與科目。於是未曾讀過唐人詩的學生，也要亂談甚麼初唐中唐晚唐的區別，李杜的優劣了！未曾讀過勿洛培爾左拉等的作品的人，也要亂談自然主義小說了！談只管談，其實只是說食、數寶而已，與自己有甚麼關係！

我們試聽英國現存文學者亞諾爾特培耐德 (Arnold Bennett) 的話吧：

『文藝的一般概念，讀了個個的作品，自會綜合了瞭悟的。沒有土，決燒不出硬瓦來。漫把抽象的文藝與文藝論在頭腦中描繪而自惹混亂，是愚事。恰如狗咬骨頭似地直接咀嚼實際的文藝作品就好。如果有人問讀書的順序，那就和狗的問題從何端嚼起，一樣是怪事。順序不成問題，只要從有興味的着手就是了。』

舉例來說，諸君如果是愛好自然風景的，自然會去讀陶潛王維等人的詩，讀秦少游賀方回等人的詞，知道外國文的或更會去讀華治華斯 (Wordsworth) 屠介涅夫 諸人的作物。如果諸君有一時關心社會疾苦了，自然會去讀杜甫白居易元稹，知道外國文的更會去讀伊卜生，去讀柏納蕭 (B. Shaw)，去讀高斯華綏 (J. Galsworthy)。各人因了某一時嗜好與興趣，自會各在某時期找到一系的文藝作品，來豐富自己，潤澤自己。善讀書的，在某一時期所讀的東西裏面，更會找出別的關心事項來更易

興趣的焦點，使趣味逐漸擴張開去，決不至於終身停滯在某一系上，執着在某一家。至少也當以某一系或某一家爲中心，以別家別系爲輔助的滋養料。

從甚麼讀起，不成問題，最初但從有興味的着手就可以，其實，除了從有興味的着手也沒有別法，因爲在最初叫關心戀愛而不愛自然風景的人去讀陶淵明王維，叫熱中於社會運動的人去讀鮑特萊爾（Baudelaire）王爾德，是無意義的。讀甚麼雖不成問題，但在文藝研究的全體上，卻有幾種誰也須先讀的東西。特別地是對於外國文藝。例如基督教的聖書，希臘神話，就是研究外國文藝者所不可不讀的基礎的典籍。這二典籍，本身已是文藝作品，本身已是了不得的研究材料，在西洋原是人人皆知家喻戶曉的東西，其通俗程度遠在我國四書之上。許多作家的作品往往與此有關，或是由此取材，或是由此取了體製與成語，巧妙地活用在作品裏。我們如對於這二典籍沒了一些的常識，就會隨處都碰到無謂的障礙的。所以奉勸諸君，我們可以不信基督教，但不可不一讀聖書，儘管不信荒唐無稽的傳說，但不可不一讀希臘神話。聖書是現在隨處可得的，至於希臘神話，僅有人編過簡單的梗概，還沒有好好的本子，實可謂是一件憾事。

第十章 怎樣讀

文藝作品之中有高級文藝與低級文藝的差別。我曾勸諸君讀古典文藝與外國文藝，不消說是希

望諸君讀高級的文藝的。高級藝術與低級藝術的差別，在乎能保持永久的趣味與否？好的文藝作品，能應了讀者的經驗，提示新的意義，它決不會舊，是永久常新的。在西洋文藝上，莎士比亞歌德的作品所以偉大者，就因為它包含着無盡的真理與趣味，可以從各方面任人隨分探索的緣故。

在批評家，專門家等類的人，讀書是一種職業，有細大不捐，好壞都讀的義務。至於不想以此爲業，但想享受文藝的利益，藉文藝來豐富自己潤澤自己的諸君，當然不犯着去濫讀無聊的低級的東西，除了並世的本土的傑作以外，儘可依了興味耽讀數種的古典文藝或外國文藝，與其讀江西派的仿宋詩，不如讀黃山谷范成大，與其讀九尾龜，不如讀紅樓夢，與其讀綠牡丹，不如讀水滸。因為後者雖不是最高級的東西，比之前者究竟要高級得多。

最高級的文藝作品，在世間是不多的。小泉八雲說：『爲大批評家所稱讚的書，其數不如諸君所想像之多。除了希臘文明，各民族的文明所產出的，第一級的書，都只二三冊而已。載具一切宗教教義的經典，即當作文學的作品，也不失爲第一級的書。因為這些經典，經過長年的磨琢，在其言語上已臻於文學的完全了。又表現諸民族理想的大敘事詩，也是屬於第一級的。再次之，那反映人生的劇的傑作，也當然要算最高級的文學作品。但總計起來這類的書有幾種呢？決不多的。最好的東西，決不多量存在，恰如金剛石一樣。』這樣意味的最高級的文藝作品，不消說，也不是普通的讀者諸君所能立時問津的，我們所希望的只是從較高級的作品入手罷了。

高級文藝不是一讀即厭的，但同時也不是一讀就會感到興味的。愈是偉大的作品，愈會使初讀的感到興味索然。高級文藝與低級文藝的區別，宛如貞嫻的淑女與媚惑的娼婦。它沒有表面上的炫惑性，也沒有淺薄的迎合性，其美點深藏在底部，非忍耐地自己去發掘不可。歌德的浮士德（Faust）尼采（F. Nietzsche）的查拉都斯托拉（Zarathustra）都能使初接觸的人失望。近代人的詩，對仗工整，用典豐富，而唐人的好詩，卻是平淡無飾，一見好似無足奇的。看似平凡而實偉大，高級文藝的特質在此。要享受高級文藝的利益，可知是一件難事。但如果因其難而放棄，就將終身不能窺文藝的祕藏了。在不感到興味時，我們第一步先該自問：『那樣被人認為傑出的作家，為甚麼在我不感到興味呢？』亞諾爾特培耐德在其文藝趣味（Literary Taste）裏曾解釋着這疑問，說因為接觸到了比自己高尚進步的心境，一時不能瞭解的緣故。這是不錯的話。古語的所謂『英雄識英雄』『仁者見仁，智者見智』在文藝鑑賞上，也是可引用的真理。一部名著，可有種種等級的讀者。第一流的讀者，不消說是和作家有同樣心境的人了。這樣的讀者，才是作家的真知己。

那末，我們要修養到了和作家同等的心境，才去讀他的書嗎？我們要讀浮士德，先須把自己鍛鍊成一歌德樣的人嗎？要讀陶詩，先須把自己鍛鍊成一陶淵明樣的人嗎？這不消說是辦不到的事。我們當因了研鑽作家的作品，在知的方面，情的方面，意的方面，使自己豐富成長，瞭解作家的心境，够得上和作家為異世異地的朋友，至少够得上做作家的共鳴者。對於一部名著，初讀不感興趣，再讀如果覺得

感到些興味了，就是自己已漸在成長的證據。如果三讀四讀益感到興味了，就是自己更成長了的證據。自己愈成長，就在程度上愈和作家接近起來。

這樣的讀書，不消說是我們的理想，但最初如何着手呢？我第一要勸諸君的，就是先瞭解作家的生平。文藝作品和科學書不同，科學書所供給我們的是知識，而文藝作品所供給我們的是人，因為文藝是作家的自己表現，在作品背後潛藏着作家的。在西洋，通常讀某人的書的事，稱爲『讀某人』。例如說『讀莎士比亞』不叫『讀莎士比亞的劇本』。中國向來沒有這種說法，例如說『讀陶淵明集』時，斷不說『讀陶淵明』的。（我在前面曾仿照了這西洋說法說過好多處）我以為在這點上，西洋說法比中國說法好。說『讀陶淵明集』容易使人覺到所讀的只是陶淵明的集子，說『讀陶淵明』就似乎使人覺到所讀的是陶淵明了。『讀其書不知其人可乎？』其實，依了上面的說法，讀書就是知其人，不知其人，是無從讀其書的。所謂知其人者，並不一定指甚麼『姓甚名誰』而言，乃是要知道他是有甚麼性格甚麼心境的一個人。

在已有讀書的慧眼的，也許一經與作品接觸就會想像到作者是個甚麼的人吧。但在初步的讀者，實有反對地先大略知道作者的必要。作者的時代與環境，是鑄成作者重要要素，不消說也須加以考察。一見毫不感到趣味的文藝名作，因了得到了關於作者的知識，就往往會漸漸瞭解感到趣味的。我們如要讀浮士德，當作預備知識，先須去讀歌德的傳記，知道了他的宗教觀，他的對於科學——（知

識——的見解，他的戀愛經過，他曾入宮廷的史實，當時的狂飆運動，以及他在幼時曾看到英國走江湖的人所演的傀儡劇浮士德博士的生涯與死等等，那末，這素稱難解的浮士德，也就不難入門了。浮士德是被稱爲文藝的寶庫之一的名作，愈鑽研愈會有所發見的，但不如此，卻無從入門。

再就中國的古典文藝取例來說，古詩十九首，不出於一人，且不知作者是誰的，大家只知道是漢人的作品而已。這古詩十九首，從來認爲好詩，同時也實是非常難解，不易感到趣味的作品。這十九首詩作者不明，原無傳記可考，只可從歷史上看取當時的時代精神，以爲鑑賞之助。時代精神不消說是多方面的，試暫就一方面來說。漢代盛行黃老，是道家思想很盛的時代。用了這一方面的注意去讀十九首，就可得到不少的幫助。至少要如此，才能瞭解那隨處多見的什麼『人生天地間，忽如遠行客』、『人生寄一世，奄忽若飄塵』、『生年不滿百，常懷千歲憂』、『萬歲更相送，聖賢莫能度』等的解脫氣分；和『極宴娛心意，戚戚何所迫』、『爲樂當及時，何能待來茲』、『不如飲美酒，被服絜與素』等的享樂氣分。

由前所說，可知當讀一作品時，先把作者知道個大概，是一件要緊的事了。其次，我還要勸諸君對於所歡喜的一作家的作品，廣施閱讀，如果能夠，最好讀其全集。寧可少讀幾家，不可就了多數作家但讀其一作品。因爲我們的目的不是要作文藝的稗販者，乃是要收得文藝的教養。這文藝的教養，固然可以由多數的作家去收得，也可以由一二個作家去收得的。一作家從壯年至老年，自有其思想上技巧

上的進展，譬如伊卜生是曾作娜拉、羣鬼、國民公敵、社會棟梁等的問題劇的，但如果只看了這一部分，就說伊卜生是甚麼甚麼，那就大錯。他在海上夫人以後的諸作，氣分就與以上所說的問題劇大不相同。我們要讀了他的作品的大部分，才能了解他的輪廓，各國大學者中，到了相當年齡，很有以攻究一家的作品爲畢生事業的，如日本的坪內逍遙從中年起數十年中就只攻究了一個莎士比亞。

對於一作家的作品廣施搜羅，深行考究，這在本國的文藝還易行，對於外國文藝較難。因爲本國的文藝原有現成的書，而外國文藝全有賴於翻譯的緣故，特別地在我國。我國翻譯事業，尙未有大規模的進行，雖也時有人來介紹外國文藝，只是依了嗜好隨便翻譯，甲把這作家的翻一篇，乙把那作家的翻一篇，至今還未有過系統的介紹。任何外國作家的全集，都未曾出現，這真是大不利的事。我渴望有人着眼於此，逐漸有外國作家的全集，供不諳外國語的人閱讀。使作家不至於被人誤解。又爲便於明瞭作家的平生起見，我希望有人多介紹外國作家的評傳。

第十一章 文藝鑑賞的程度

我在前節曾說，一部名著，可有種種等級的讀者。又因了前節所說，一讀者對於一部名著，也因了自己成長的程度，異其瞭解的深淺。文藝鑑賞上的有程度的等差，是很明顯的事了。在程度低的讀者之前，無論如何的高級文藝，也顯不出偉大來。

最幼稚的讀者，大概着眼於作品中所包含的事件。只對於事件有興趣，其他一切不問。村叟在夏夜講三國、講聊齋、講水滸，周圍圍了一大羣的人，談的娓娓而談，聽的傾耳而聽，是這類。都會中人的歡喜看濟公活佛、諸葛亮招親、讚嘆真刀真槍、真馬上臺，是這類。十餘歲的孩子們歡喜看偵探小說，是這類。世間所流行的甚麼『黑幕』、『現形記』、『奇聞』、『奇案』等類的下劣作品，完全是投合這類人的嗜好的。

這類人大概不能瞭解詩，只能瞭解小說戲劇，因為小說戲劇有事件，而詩則除了敘事詩以外，差不多沒有事件。其實，小說之中沒有事件可說的儘多，近代自然主義的小說，其事件往往盡屬日常瑣屑，毫怪異可言，即就劇而論，也有以心理氣分為主，不重事件的，在這種藝術作品的前面，這類人就無法染指了。

不消說作品的梗概，原是讀者第一步所當注意的。但如果只以事件為興味的中心，結果將無法問津於高級文藝，而高級文藝在他們眼中，也只成了一本排列事件的帳簿而已。

其次，同情於作中的人物，以作中的人物自居者，也屬於這一類。讀了西廂記，男的便自以為是張君瑞，讀了紅樓夢，女的便自以為是林黛玉，看戲時因為同情於主人公的結果，對於戲中的惡漢，感到憤怒，或者甚而至於切齒痛罵，諸如此類，都由於執着事件，以事件為趣味中心的緣故。

較進步的鑑賞法，是耽玩作品的文字，或注意於其音調，或玩味其結構，或贊賞其表出法。這類的讀

者，大概是文人。一個普通讀者，對於一作品，亦往往有因了讀的次數，由事件興味進而達到文字趣味的。紅樓夢中，有不少的好文字，例如第三回敍林黛玉初進賈府與寶玉相見的一段：

「……寶玉看罷，笑道：「這個妹妹，我會見過的。」賈母笑道：「可又是胡說，你何曾見過他。」寶玉笑道：「雖然未曾見過他，然看着面善，心裏倒像是舊相識，恍若遠別重逢一般。」……」

在過去有青埂峯那樣的長歷史，將來有不少糾紛的男女二主人公初會時，男主人公所說的言語之中，要算這樣說法為最適切的了。這幾句真不失為好文字。但除了在文字上有慧眼的文人以外，普通的讀者要在第一次讀紅樓夢時，就體會到這幾句的好處，恐是很難得的事。

文字的鑑賞，原不失為文藝鑑賞的主要部分，至少比事件趣味要勝過一等。但如果僅只執着於文字，結果也會陷入錯誤。例如詩是以音調為主要成分的，從來儘有讀了琅琅適口而內容全然無聊的詩，不大部分的詩與詞，完全沒有甚麼真正內容的價值，只是把平庸的思想辭類，裝填在一定文字的形式中的東西，換言之，就是靠了音調格律存在的。我們如果執着於音調格律，就會上他們的當。小說不重音律，原不會像詩詞那樣地容易上當，但好的小說，不一定是文字好的。托斯道夫斯基 (Dostoyevski) 的小說，其文字的拙笨，凡是讀他的小說的人都感到的，可是他在文字背後有着一種偉大吸引力，能使讀者忍了文字上的不愉快，不中輟地讀下去。左拉的小說，也是在文字上以充拙著名的，卻是也總有人喜讀他。

一味以文字爲趣味中心，僅注重乎文藝的外形，結果不是上當，就容易把好的文藝作品交臂失之，這是不可不戒的。中國人素重形式，在文藝上，動輒容易發生這樣的毛病，舉一例說：但看坊間的歸方評點史記等類的書，就可知道了。史記論其本身的性質，是歷史，應作歷史去讀，而到了歸方手裏，就成了講起承轉合的文章，並非闡明前後因果的史書了。從來批評家的評詩、評文、評小說，也都有過重文字形式的傾向。

對於文藝作品，只着眼於事件與文字，都不是充分的好的鑑賞法，那末，我們應該取甚麼方法來鑑賞文藝呢？

讓我在回答這問題以前，先把前節的話來反覆一下。文藝是作家的自己表現，在作品背後潛藏着作家的。所謂讀某作家的書，其實就是在讀某作家。好的文藝作品，就是作家高雅的情熱，慧敏的美感，真摯的態度等的表現，我們應以作品爲了媒介，逆溯上去，觸着那根本的作家。托爾斯太在其藝術論裏把藝術定義了說：

『一個人先在他自身裏喚起曾經經驗過的感情來，在他自身裏既喚起，便用諸動作、諸線、諸色、諸聲音、或諸以言語表出的形象來傳這感情，使別人可以經驗同一的感情——這是藝術的活動。』

『藝術是人類活動，其中所包括的是一個人用了某一種外的記號，將他曾經體驗過的種種感情，意識地傳給別人，而且別人被這些感情所動，也來經驗它們。』

感情的傳染，是一切藝術鑑賞的條件，不但文藝如此。大作家在其作品中絞了精髓，提供着勇氣、信仰、美、愛、情熱、憧憬等一切高貴的東西，我們受了這刺激，可以把昏暗的心眼覺醒，滯鈍的感覺加敏，結果因了瞭解作家的心境，能立在和作家相近的程度上，去觀察自然人生。在日常生活中，能用了曾在作品中經歷過的感情與想念，來解釋或享樂。因了耽讀文藝作品，明識了世相，知道平日自認爲自己特有的短處與長處，方是人生共通的東西，悲觀因以緩和，傲慢亦因以滅除。

好的文藝作品，真是讀者的生命的輪轉機，文藝作品的鑑賞，也要到此境地，才是理想。對於作品，僅以事件趣味或文字趣味爲中心，實不免貽『買櫝還珠』之誚，是對不起文藝作品的。

『小子何莫學夫詩？詩可以興，可以觀，可以羣，可以怨，邇之事父，遠之事君，多識於鳥獸草木之名。』

試看孔子對於詩的鑑賞理想如此！

我們對於文藝，應把鑑賞的理想，提高了放在這標準上。如果不能到這標準的時候，換言之，就是不能從文藝上得着這樣的大恩惠的時候，將怎樣呢？我們不能就說所讀的作品無價值。依上所說，我們所讀的，都是高級文藝，是經過了時代的篩子與先輩的鑑別的東西，決不會無價值的。這責任大概不在作品本身，實在我們自己。我們應該復讀冥想，第一要緊的，還是從種種方面修養自己，從常識上加以努力。舉一例說，哲學的常識，是與文藝很有關聯的。要想共鳴於李白，多少須知道些道家思想，要想共鳴於王維，多少須有些佛學趣味，毫不知道西洋中世紀的思想的，當然不能真瞭解但丁（Dante）

的神曲，毫不知道近代世紀末的懷疑思想的，當然不能真瞭解莎士比亞的漢默萊德。

第十二章 讀者可自負之處

文藝不但在創作上是人的表現，即在鑑賞上亦是人的反映。淺薄的人不能作出好文藝來，同時淺薄的人亦不能瞭解好文藝。創作與鑑賞在某種意味上是一致的東西。日本廚川白村在其苦悶的象徵裏，曾名鑑賞爲『共鳴的創作』，真的，鑑賞不失爲一種創作，只是創作是作家的自己表現，而鑑賞是由作家所表現的逆溯作家，順序上有不同而已。

真有鑑賞力的讀者，應以讀者的資格自負，不必以自己非作家爲愧。藝術之中，最使人易起創作的野心與妄想的，要算文藝了。聽到音樂上的名曲時，看到好的繪畫或雕刻時，看到舞臺上的好的演劇時，普通的人，只以聽者觀者自居，除了鑑賞享樂以外，無論如何有模仿的忘想的人，也不容發生自己來作曲彈奏，自己來執筆鑿，或是自己來現身舞臺的野的心。獨於文藝則不然。普通的人，只要是讀過幾冊文藝書的，就往往想執筆自己試作，不肯安居於讀者的地位。因爲文藝在性質上所用的材料是我們日常習用的言語，表面看去，不比別種藝術的須有材料上的特別練習功夫與專門知識的緣故。鑑賞是共鳴的創作，這是由心情上說的。實際的文藝創作，畢竟有賴於天才，非普通人所能勝任的事。文藝上所用的材料，雖是日常語言，似乎不如別種藝術的須特別素養，但言語文字的驅遣，究竟須有

勝人的敏感和熟練，其材料上的困難，仍不下於別種藝術。例如色彩是繪畫的材料，色彩的種類人人皆知，而究不及畫家的有敏感。又如音樂的材料是音，音雖人人所能共聞，音樂家所知道的究與尋常人有不同的地方。以上還是僅就材料的言語文字說的，文藝是作者的自己表現，文藝的內容是作者，作者自身如別無可以示人的特色人格，（這並非僅指道德而言）即使對於言語文字有特出的技巧，也是無用的事。

文藝鑑賞，本身自有其價值，不必定以創作爲目的。這情形恰和受教育者不必定以自己作教師爲目的一樣。不消說，好像要作教師，先須受教育的樣子；要創作文藝，先須鑑賞文藝，但創作究不能單從鑑賞成就的。不信，但看事實，自各國大學文學科畢業者，合計每年當有幾萬人吧？他們在學時，當然是研究過文藝上的法則，熟諳言語文字上的技巧的了，當然是讀破名著，富有鑑賞力的了，而實際上全世界有名的作家，還是寥寥。並且有名的作家之中，有許多人竟未入過大學的。俄國的當代名小說家高爾基聽說是麪包匠出身。有許多人雖入過大學，卻並不是從文科出來。俄國的契訶夫是醫生出身，日本的有島武郎是學農業的。

鑑賞文藝，未必就能成創作家，這話聽去，似乎會使諸君灰心，實則只要能鑑賞，雖不能創作，也不必自慚，因爲我們因了作品的鑑賞，已得與作家作精神上的共鳴了，在心情上，已得把自己提高至和作家相近的地位了。真有聽音樂的耳的，聽了某名曲所得的情緒，照理應和作曲者製曲時的情緒一樣。

故就了一曲說，在技巧上，聽者原不及作者，而在享受上，聽者和作者卻是相等的，只要他是善聽者。作家原值得崇拜，自己果有創作的天才，不消說也應該使之發揮，但與文藝相接近的人們，如果人人成作家，人人有創作的天才，究竟不是可希望的事。與其無創作上的自信，做一個無聊的創作者，倒不如做一個好的讀者鑑賞者。我們正不必以讀者自慚，還應以讀者鑑賞者自負。

第十三章 由鑑賞至批評

關於文藝鑑賞，已費去不少的紙數了。這裏試把話題移至文藝批評去吧。

其實，鑑賞本身，已是屬於批評範圍以內的事。所謂文藝批評者，種類很多，有甚麼印象的批評、歷史的批評、科學的批評、社會的批評等等，批評的含義，普通分為批難、稱讚、判斷、解釋、比較、分類等等。畢竟只是以鑑賞為出發點的東西，無論何種的批評，都可作為鑑賞的發表。因了鑑賞者的性格，於是批評乃生出許多的種類來。

創作的材料是實生活，批評的材料是創作。創作者玩味了實生活而生出創作，批評家玩味了創作而生出批評。故創作者就是生活的鑑賞者，而批評家就是創作的鑑賞者。把生活玩味了，在生活上發見了某物，(Some thing) 有技倆發表出來，對於生活，想使大眾同喻的，是創作者。把創作玩味了，在創作上發見了某物，有技倆發表出來，對於創作，想使大眾共喻的，是批評家。

批評是鑑賞的發表，我們可以沈默地去享樂文藝，也可以把自己所享樂到的傳給別人，前者是普通但以鑑賞爲目的的所謂讀者，後者是批評家。中國是文字的國家，文藝批評的歷史很古，從來汗牛充棟的注釋家的著作，以及一切詩話、詞話、文論等等，都是文藝批評。但可惜大半都汲汲於文字上，瑣屑不堪，和近代各國的所謂文藝批評者，差不多是全不相同的東西。這也不只中國古來如此，文藝批評的成爲一種有勢力的趨嚮，至於產出所謂文藝批評的專門家，在西洋也是近代的事。

文藝批評，在現代已儼然成了一種專門的職業。這種職業完全是近代的產物。因了交通印刷的便捷和普通教育的發達，接觸文藝的機會，較前豐富，文藝在現代已成了和日常茶飯一樣的生活上需要的東西，有需要就必有供給，於是不但創作是專門職業，連批評創作，也成爲一種專門的職業了。古代未有如此條件，連職業的創作者尚且沒有，何況職業的批評家呢？

文藝批評的任務，一方是闡發作品，指導讀者，一方是批評作品，指導作家。文藝批評家，可以說是讀者和作者家所共戴的教師。偉大的文藝批評家，應該就是人生全體的批評家，因爲文藝批評是以作家的創作爲對象的，創作是通过了作家的心眼的人生的表現，批評家的批評，直接是批評創作，間接就是在批評人生。試看，託爾斯太、拉斯金（J. Rus Kin）、泰納（Taine）、培太（W. Pater）、勃廉諦爾（Brunetiere）等諸大批評家，那一個不就是偉大的人生批評家？

或者有人要問，『批評家的地位，在作家以上嗎？』這原不能一定，批評家之中，有好的壞的，作家之

中，也有好的壞的。如果離開了人，抽象地但就批評與創作二事來說，則批評究竟是知識的產物，創作究竟是天才的產物，性質不同，無法品定孰優孰劣的，即使勉強品定了也是毫無意義的事。

作家可以不把批評家的批評爲意而從事其創作，批評家也可以不管作家的好惡而發抒其批評。彼此有其自由的立場，可各不相犯。一味迎合批評家的意向的不是好作家，拘於主觀或以私意品臨作品者，不是好批評家。

作品是作家對於人生的叫喊，批評是批評家對於作品的叫喊，作品因了批評增加社會性，也因爲愈有社會性，愈有批評的必要。文藝在今日已不是少數人茶餘酒後的消遣品了，文藝批評，亦將隨着愈顯其重要性吧。

第十四章 創作家的資格

鑑賞文藝，並不以創作爲目的，鑑賞本身自有其價值，普通接觸文藝的人，不必以讀者自慚，不必漫起創作的野心，這是前面所屢說過的事。但我不能斷定我們的讀者之中，全沒有創作的天才者或志望者；雖然不能詳盡，在此卻不能不把創作的大要，加以敘述。又，卽爲一般無志創作的文藝鑑賞者起見，也有略談創作法的必要。創作與鑑賞，本來是同一的心的作用，所差的只是創作是由內部表現於外部，鑑賞是由外部窺到內部而已。全不知建築學者，不能真正理解建築的美，非知創作的大略者，不

能有真正的鑑賞。

首先須說的是創作家的。文藝是作家的自己表現，『自己』如無價值，所表現出來的作品，也就難能有價值。『文如其人』，古人已早見到了。文藝創作的的方法，單從形式的文字技巧上立論，究竟免不了淺薄，根本上還應從人的修養着手才行。不消說，文藝之中有各種部門，創作家的資格，也可因了其所從事的部分而有不同的。舉例來說，詩與小說，同爲文藝而性質有異，詩人比較地須有寂寥孤獨之處，小說家究非沈到社會裏去作社會人不可。詩人需要情熱，小說家需要冷靜。這樣，就了文藝各部門比較創作家的性格，原是很有意味的事。但我們卻無此餘裕，以下試就了文藝全範圍，來把創作家的資格，略加考察吧。

即不把文藝的各部門分別，統了文藝的全範圍來說，創作家的資格，也可從種種例舉，至於不遑枚舉吧。今但就我所認爲最要的舉出兩項，一是銳利的敏感，一是旺盛的情熱。二者是文藝創作家最重要的資格。

先就敏感說。文藝作品不是科學的知識，不是道德的說教，只是以美的情感爲本質的東西。這所美者，並非普通的所謂美，是包含高尚的、深刻的、優雅的、哀切的、悲痛的、及其他一切可以作文藝內容的情而言。創作家對於自然或人生，觀察經驗，如果比之常人，體感不出別的深而遠的某物來，所作的東西，畢竟只是人云亦云，毫無新鮮潑刺之趣了。凡是好的創作家，都能於平凡之中發見不平凡，於部分

之中，見到全體，他們有常人所未會感到的憂憤，也有常人所未會感到的快樂，他們能不為因襲成見所拘束，不執着於實用功利，對於世間一切，行清新的觀照，作重新估價。文藝一方是時代的反映，一方又是時代的曉鐘，所謂創作者，就是能在世間一切體感當前的時代而同時又能預感新時代的人。

以上只是就文藝的內容上說的。敏感的重要，不但在文藝的內容上，至於文藝的形式上亦大大地需要敏感。文藝是用文字組成的藝術，文章的美醜，結構的巧劣，都是文藝的重大關鍵。一般的文藝作家，也就是文章家。所謂文章家者，就是對於文字的使用有着非常敏感的人。賈島的『推敲』，勿洛培爾的『一語說』，都可證明敏感的必要，至於近代的象徵派的作家，對於文字上的感覺，其敏銳更足驚人，他們之中，竟有人能從五個母音上分出五色來，說甚麼『A黑、E白、I赤、U綠、O青』的話。

諾爾道在其變質論裏痛斥近代創作家的神經過敏，說近代作家都是變質者，近代的文藝作品，都是病的產物。這當然不是無因之談，近代人因了生活的緊張與複雜，官能刺激過了度，確有多少都已變質者，官能愈銳敏的創作家，當然更是變質者了。我們因了他的話，可證明敏感在創作上的重要，至於變質的對於社會的利害，姑且不談。（諾爾道的學說，也儘有反對的人。）

銳利的敏感，是創作家重要資格之一。其次是情熱，情熱是促動創作家去創作的動力。創作家腦中所留着的由敏感而來的印象，雖然明顯，如果不含有情熱，不想寫了告人，也是無益的事。真的創作，都是創作家因了內部的本能的壓迫，才去從事的。創作對於自己所觀察經驗的結果，感到牽引，感到魅

感，鬱積於中，不流露不快，這其中才有創作的歡悅。要感動別人，先須感動自己。讀者對於作品所受到的情緒，實是創作家所曾經自己早已更強烈地感受過了的東西。

敏感與情熱，互有不可離的關係，敏感用以收得美感，真收得了美感，當然會引起情熱，否則敏感的程度，必有欠缺。同樣，能起情熱的，當然是美感，我們斷不會對於平凡陳腐可厭的東西感到牽引與魅惑的。上面雖曾分別了說，其實只是一件事而已。

此外關於創作家的資格可列舉的當然很多，但我以為例如敏感與情熱的樣子，舉一可概，其餘不必再贅述的了。

第十五章 抽象的與具象的

上節曾述敏感為創作家的重要資格之一，創作家要有銳利的敏感，才能對於自然人生體感出常人所不能體感的深遠的某物，寫出示人。這所謂某物（Some Thing）者，或是人生的意義，或是時代的傾向，要之不外乎是一種抽象的東西。這抽象的東西，在文藝上是否就能適用呢？把這抽象的東西直接寫出是否就是文藝作品呢？決不是的。抽象的東西，只是一種概念，純概念的露骨的表出，在科學或道德上當然可以在文藝上是不適當的。因為文藝的本質是情感，而概念卻是知或意的產物的緣故。文藝上對於自然人生的處理，須具象的，不該是抽象的。作者原須用了銳利的敏感在自然人生上

發見某物，但在作品上所描寫的，卻不是這某物的本身，而是包含着這某物的自然人生。莫泊三評其師勿洛培爾說：『勿洛培爾不想談人生的意義，他所教示人的只是人生的精髓。』作者的任務，在乎從複雜的自然人生中選取出富於意義的一部分，描寫了暗示世人以種種的意義。毫無意義地把任何部分的自然人生來描寫固不可，完全裸露地單把所見到的意義來描寫也不可。作者所當着眼的是具象的實世間，所當取材的也是具象的實世間。能在具象的鄰家夫婦或同船旅客之中發見出某物來，仍用了這鄰家夫婦，或同船旅客作了衣服，把所發見的某物暗示世人，才是文藝作家的手腕。有些作者，先定了一個概念，然後再把人物事件附會上去，寫成一種作品。這在文藝上寧是邪道，這類作品，往往含着宣傳與教訓的色彩，也難得有出色的東西。原來在事象中發見某物，與把事象附會到既成的概念上去，全然是兩件事。前者是有生命的作家的自然的產兒，後者是作家用了成見捏出的傀儡，傀儡是不會有生命的。

又，自然人生原是多元的東西，作家一時因了某物所選取的自然人，其部分不論如何狹小，也仍是多元的，於作家在一時所發見的某物以外，當然更含有許多附帶的意義。要具象地寫自然人生，才能不掛一漏萬。偉大的文藝作品所以能廣泛地使讀者隨了程度各自欣賞，值得從各方面探究者，就爲了其內容是具象的，有和自然人生同樣的多元性，不明白地局限於某種狹小的教示的緣故。讀者的翻讀文藝作品，目的不在聽作家的抽象的說教，乃在要看看那通過了作家心眼的自然人生。因了

各自的程度與性向，在作品上得到共鳴的處所，於是才生鑑賞上的欣悅。若作家露骨地把概念加以限定，讀者在作品中所見的不是自然人生，乃是作家的意見，而且是強迫了叫他看的意見，這時讀者的心的活動就被束縛，毫無自由了。這類作品，在本和作家有同感的人也許會耐心樂讀吧？而在普通的讀者，卻是味同嚼蠟的。

文藝創作上對於自然人生的處理須具象的而不可抽象的，這理由因了上面的所說，大略可知道了吧。這抽象的與具象的二語，實關係於文藝創作的全領域，創作與宣傳的區別，固然在此，即作品的形式上的文章，其好壞也可用這抽象的與具象的二語作了標準來證明。

文藝作品中文字，應是描寫的，不該是說明或議論的。文藝作品之中作家借了作中人物的口來說自己的話的原是常有，至於作家直接露出了面來對讀者發揮議論或作說明的事，在我國古來文藝上，（特別在那從平話與演義蛻化來的小說上）雖所常見，但其實，從現在看來，這恰和在京戲中於演者旁邊突然見到有人打扇送茶一樣，是很不統一自然的。（我曾作過一篇專論這事的文字，附在開明書店出版的文章作法裏。）就一般的原則說，文藝的文字，徹頭徹尾應以描寫為正宗，說明或議論的態度務須竭力地排除。因為描寫是具象的，而說明或議論是抽象的緣故。能具象地處理自然人生，在文字上自不得不是描寫的，若抽象地概念地去寫，結果究逃不出說明或議論的範圍。

此外，在這抽象的與具象的二語之下，可說述的文藝創作上的事項，如部分與全體，類型與個性之

類，當然還很多。但這裏卻無周遍說述的餘暇，只好讓讀者諸君自己去類推了。

第十六章 自己省察

作家應把自然人生具象地處理，但森羅萬象的自然人生之中，究從何處下手呢？最安全正當的方
法，是從自己下手。自己省察，是作家第一步所應該用的功夫。而且是一生唯一的功夫，自己省察是文
藝創作的根源。

不消說，作家可以因了觀察，從廣汎的世界中選出適於自己創作的現象記在筆記裏，可以因了想
像自己考案許多世間實際所無的事象，也可以把眼前的人物作了『模特兒』寫到小說或戲曲中
去，可以因了別人的表情與動作推測其心理。但其實，這種方法，不但不是初從事創作的人所能使用，
而且也並不是根本的可靠的東西。真的創作上最根本的手段，除了內觀自己，沒有別法。文藝作品畢
竟是作家的自我表現，所描寫的自然人生，也畢竟是通過了作家的心眼的自然人生。把自己所感所
見的，適宜地調整安排，這就是創作。

告白文學，第一人稱的小說，抒情詩等直寫作家自己的作品，不必說了，一切文藝作品，廣義地說，都
是作家的自傳。我們只要先查悉了作家的生涯，再去讀他的作品，就隨處都可發見作家的面影。愈是
大作家的作品，自傳的分子亦愈多。一作家的許多作品裏的人物，大概是有一定的性格的。例如就塔

介涅夫說，殷賽洛夫（前夜的主人公）巴賽洛夫（父與子的主人公）路丁（路丁的主人公）等不是大同小異的人物嗎？這許多人物，其實就是作家的分身。莎士比亞是被稱爲有千心萬魂，第二的造物主的作家的，他在劇中會描寫着各種各樣的人物。但據學者的研究，漢默列德式的人物，在作中常常見到，丹麥的王子漢默列德，就是其最後而最完全的標本。施耐庵在水滸中描寫着一百零八條好漢，個個都有個性，若仔細研究起來，定可歸併出幾個性質來，而這幾個性質，無非就是施耐庵自己的各方面而已。武松石秀是他，李逵魯智深也是他。他本身內心有着武松石秀的分子，才取了出來，敷衍了客觀化了。造成武松石秀，本身內心有着李逵魯智深的分子，才取了出來，敷衍了客觀化了。造成李逵魯智深的。作家決不能寫內心上毫無根據的人物，尤其是人物的心理。

近代很有些學者正在應用了勿洛伊特（Freud）派的精神分析學，研究作家與作品的關係。據他們的研究，所謂文藝作品者，都是作家無意識地自己個人的叫聲。這叫聲的出發處也許往往連作家自己也不知道，但確是發於作家的內心的。美國亞爾巴德·馬代爾（Albert Mordell）氏曾有一部名曰文學上的性愛的動因的書，就了近代大作家詳細地分析着，日本廚川白村著的苦悶的象徵（有魯迅氏與豐子愷氏的譯本）也就是從精神分析學出發的文藝論，可以參考。

話不覺脫線了，再回頭來說自己省察吧。自己是一切世象的儲藏所，所謂『萬物皆備於我』不是過言。向了自己深去發掘，深去解剖，就會發見一切世象共通的某物來。就了最普通淺近的情形說

吧，如果不把自己快樂時的狀貌、心情、舉動等反省有明確的印象，決不能描寫他人的快樂。如果不把自己苦痛時的狀貌、心情、舉動等反省有明確的印象，決不能描寫他人的苦痛。要知道他人，畢竟非先深知道自己不可。

知道自己，這話聽去似乎很容易，其實是很難的事。因為真正要知道自己，非就了自己客觀地作嚴酷的批判，深刻的解剖不可。人概有自己辯護自己寬容的傾向，把自己載在解剖臺上。冷酷地毫不寬恕地自己執了刀去解剖，是常人所難堪的。這裏面有着藝術的冷酷性，所謂藝術家者，是不但對於他人毫不寬恕，即對於自己也是毫不寬恕的人。（這所謂冷酷、省察、不寬恕，只是態度問題，和實際的道德無關。）從這冷酷裏，可以脫除偏見與小主觀，從這冷酷裏，可以清新正確地見到世象，所謂對於世間的真正的同情，實是由這冷酷中生出的東西。

自己省察是文藝創作之始，也是文藝創作之終。有志於文藝創作者，應該先下自己省察的功夫！

第十七章 創作家與革命

近年以來，革命成了一種全世界的口頭的熟語，於是有所謂革命文藝發生，就中無產階級文藝，尤其在引起世間的注意。茲試一考察文藝創作與革命的關係。

先請聽培耐德的話：

『現今全世界瀕於危殆，非施一種急救，災禍將立至了！如此的妄想，世間人都抱着。這在社會革命家是當然要抱的妄想，從藝術家的常識說，卻是非竭力反對不可的見解。不消說，這世界是非常壞的世界，但也是非常好的世界。藝術家在任務上雖不能不與理想的世界（What ought to be）有關與，但注重卻應在現實的世界（What is）。一切的必要改革如果一旦成就，我們的完全的世界定會像冰石似地完全冷卻。所以在這冷卻期未到以前，藝術家當在互相反目戰爭着的幾多見解中，保持自己的平衡。把 What is 來描寫，來享樂……如果漫然受了性急的改革家的誘惑，脫出藝術家的正路，那末他的藝術也就將喪失了吧。』

培耐德這話，從純粹的藝術態度立論，原是值得傾聽的。但在主張把藝術作革命的工具的論者，特別在那主張藝術的階級性的無產文藝的論者，恐會不承認吧。

美國馬克斯主義文藝作家奧卜頓·辛克拉（Upton Sinclair）曾指摘現代文藝上的六種虛偽。一藝術至上主義。（藝術至上主義所存在之處，文藝與社會都頹廢着）二貴族主義。（文藝在本質上是大眾的）三傳統主義。（藝術不是歷史的徒弟）四趣味主義（Dilettantism）的邪惡。（現實迴避，就是退化的明證）五文藝的非道德性。（一切藝術都有道德性）六不認文藝為社會的，道德的，經濟的宣傳的虛偽。（一切藝術都是宣傳）他認所謂革命的文藝者，就是和這六種虛偽相反的文藝。

這樣，純藝術論者與革命的藝術論者，其主張的相反，很是明顯，我們在這二相反的道路上，走那一

條好呢？

聰明的讀者，讀了我前面各項的論議，想已可窺測我個人對於這問題的大略的態度了吧。爲使他更明白起見，再在這裏敘述一下。

我以爲：凡是偉大的文藝作家，應該都是一種的革命者。所謂革命，種類很多，但其本質只是因襲的打破，價值的重估。文藝作家是有銳利的敏感的，故常例對於某一世象能在舉世未覺醒其矛盾以前，感到了來描寫。歷來改造要求的第一聲，往往從文藝作家筆上傳出，他們對於時代，有着驚人的嗅覺，他們是時代的先驅者。辛克拉的所謂一切文藝都是宣傳，在這意味上是不錯的話。

但革命是多方面的事，文藝作家對於革命，也是有其領域。他們的任務，在乎肉薄時代的空氣，他們所追求的不是學問，不是歷史，乃是時代的氣分。自然，作家之中，也儘有做實際上的革命行動的，如屠介涅夫有一時代（一八六〇年）曾在英國的警鐘報上執過鼓吹革命的筆。但在他的小說中，我們只能見到時代的不安（據克魯泡特金的批評：他的小說，合起來不啻俄國的文明史）卻未曾見到他的政治意見。他當作小說家，是一味描寫時代，忠實地只盡了文藝家的任務的。

以上是但就一般的革命與文藝的關係說的。如果把革命局限在經濟上說，那末所謂革命文藝者，就是無產階級（Proletarian）文藝了。

由馬克斯的經濟史觀看來，文化畢竟是經濟生活的上層構造，從前的文化，只是資產階級（Bur-

(cher)的文化，一旦社會革命，普洛列太里亞擡起頭來，特別有普洛列太里亞文化出現。一切宗教政治道德藝術等都要頓呈改觀，而文藝亦不得不改其面目。從前的文藝，是鮑爾喬文藝，今後所要求的，是普洛列太里亞的文藝。所謂普洛列太里亞文藝者，簡單地說，就是表現勞動階級的心理與意識的文藝。

現代的文化是鮑爾喬的文化，鮑爾喬文化的快要沒落，是不可掩的事實。現代文藝是鮑爾喬文化的產物，當然不合於將來，起而代之的不消說是普洛列太里亞文藝了。

普洛列太里亞文藝在今日，已成了世界的問題了。蘇俄本土不必說，在我國文壇上已成了論戰的題目。有的主張如此，有的主張如彼，詳細情形，讓讀者自己去就了新聞雜誌書冊去看。我也不想加入論戰中去，在這裏只表明我自己的意見而已。

據我的見解，真正的普洛列太里亞文藝，在近的將來是不能出現的。在已有無產階級作家的蘇俄本土及別國不知道，至少在我國是一時不能出現的。我國（也許不但我國）現代的作家，不論其目前資產之有無，在其教養上、經歷上、趣味上，甚而至於生活上，都是鮑爾喬。他們的文藝作品，大眾的普洛列太里亞能到手入目與否且不管，其內容無論怎樣地富於革命性，決不能成爲真正的普洛列太里亞的生命上的滋養料。即使能設身處地，替普洛列太里亞說話，但究非真由內部滲出的東西，仍是鮑爾喬所見到的一種世相而已。

文藝是體驗的產物，真的普洛列太里亞文藝，當然有待於普洛列太里亞自己。普洛列太里亞的文化總有一天會出現的，普洛列太里亞文藝的成立，也可豫想。至於在過渡期中，所能看到的，尙只是其萌芽或混血兒。

第十八章 結言

紙數將完，不能不就此把話結束了。

本稿在初寫時，原不想有甚麼系統，只預備寫到那裏就是那裏，略供給讀者諸君以文藝上的知識吧了。寫成以後，如果要說系統，覺得也似乎有系統可說。最初幾節是關於文藝的本質的，中間幾節關於鑑賞，末後幾節關於創作。但卻不敢像模模樣樣地把全稿分爲甚麼本質論，鑑賞論，創作論。

本稿與其說是著的，實是編的。各種意見，大部分採自別人的著作，不完全是我自己的主張，我寫本稿時所用的參考書重要的如下。

文學與生活

文學論

苦悶的象徵

新文藝講話

有島武郎

夏目漱石

廚川白村（魯迅譯）

木村毅

文學入門

Rafaelio Hearn.

文學趣味

Arnold Bennett.

俄國文學的理論與實際

克魯泡特金

文藝在普通人只是鑑賞的對象。讀者諸君要享受文藝的恩惠，唯一的途徑，就是直接去翻讀文藝作品。空疏的文藝論，只是說食數寶，除了當作鑑賞上的一種的鎖匙以外，是全無用處的。我希望讀者諸君以我這小稿作了鎖匙，自己去叩文藝的門。

文學概論

趙景深 著

文藝思潮是從古敍到今的，即從希臘主義、希伯來主義到文藝復興、古典、浪漫、自然、新浪漫、新寫實等等，一條縱線牽引了下來。

文學概論是從這敍到那的，即專拈出一項來講，這樣一項一項的分說下去，所講的是文學的本質及其社會的現象，每一項中可以說到各種主義，亦即是每一次有一個循環往復，牠是向橫裏展延開去的。

簡單的說，文藝思潮是歷史的，文學概論是理論的。理論沒有歷史的實例，即空泛不切；所以要說明文學，非借助於文藝思潮不可。

這樣說來，文學概論和文藝思潮這兩個各大大中文科所有的科目應該是打成一片的了。但事實上卻大謬不然。文學概論自是文學概論，文藝思潮自是文藝思潮，二者不發生什麼很大的關係。所以二者截然分爲兩途的原因有兩點：其一，文學理論家或純粹的文學理論家較少，常牽涉到其他各科的學問；並且僅僅文學理論家也不足以說明文學理論，必須搬出許多美學家、心理學家或哲學家來。這些人對於創作家未必有什麼很大的影響，雖然也有例外；其二，創作家與理

論家有時是不相和協的，常有理論說得很好聽，創作另外是一回事。

我們不必一定，事實上也不能一定，把創作家和理論家做成一貫的線索，使合於我的範圍；但在說明文學上，使創作上的某種主義和理論上的某種思想相配合，令我們格外明瞭，至少這是可以做而且是有益的。

創作家是多方面的，各人有各人的作風；理論家也是多方面的，也是各人有各人的理論——想使文學概論，這給初學的人閱讀的文學理論，納在一個模子裏是一種狂妄的舉動。這只是使學者限於局部的知識罷了。我們只須平列的，客觀的將各派的理論都顯示給讀者，讀者的思想該自由，我們不應該用注入式的教育，或強好他們的思想。

依着文學的本質，客觀的介紹理論是文學概論最自然的方法。

此下便說明我以文藝思潮為中心的文學概論的實例：

一文學的意義 我們不能給文學一個純粹的意義，各人有各人的見解。盲人摸象，兩個武士爭說盾的金銀兩面，其實都不曾看到文學的全體。所以有的說文學是感情的，又有的說文學是想像的，思想的，或形式的，這是由於他們文學信仰不同之故；所以古典主義重形式，浪漫主義重感情，新浪漫主義重想像，普羅文學重思想。我們不必一定要一切的文學都含有這四種要素。

二文學的特質 個性是浪漫派的特色，普遍性是寫實派的特色；換一句話說，浪漫派的詩以求人不懂為樂，寫實派則須汨沒個性，求普遍的客觀的真實。所以我們也不必以為一切的文學

都有個性和普遍性。至少說盧仝、劉叉、Verlaine、李金髮等人的詩。姜白石、吳文英的詞有普遍性是說不通的。

三文學的起源 藝術衝動說與浪漫主義、象徵主義、頹廢派、唯美主義是處在一面的；藝術發生說則是與自然主義、寫實主義、新寫實主義處在一面的。求這二種起源說的調和，也是不可能和徒勞而無功的事情。

四文學與形式 古代文學的分類與現在是不同的。莫爾頓 (Moulton) 說：『大多數古代的詩是韻文，大多數現代的詩是散文。』(The great bulk of ancient poetry is in verse, the great bulk of modern poetry is in prose.) 此處所謂詩，即指文學。希臘文學可以分爲抒情詩、敘事詩、或史詩、劇詩等類，但近代文學卻要分爲詩、小說、戲劇、散文等了。文學的分類因文藝思潮的變遷也隨之變遷，所以也不能有一定的分類法。

五文學與語言 弗羅貝爾『一語說』爲自然主義張目，拉馬丁的曖昧說爲象徵主義張目。

六文學與時代 我們只要看文學之社會學的研究（平林初之輔著，方光燾譯）即可知道。他以爲古典主義是封建時代的產物，浪漫主義是新興資產階級的表现，自然主義是成熟期的資產階級的文學。

七文學與國民性 俄國的極端只是指自然主義和新寫實文學而言，法國的整潔只是指古典主義而言，英國的保守忽略了例外的 Rebecca West，美國的金圓主義忽略了 Michael Gold。

八文學與道德 托爾斯泰的原始基督教主義與波特萊耳的不道德的詩又是不調和的。

九文學批評 我曾製過一張表，現抄在下面：

寫實主義——科學的批評

自然主義——比較的批評

新浪漫主義——印象的批評

理想主義——倫理的批評

社會的批評

批評派別

文學派別

總之，真理至少是有兩面的。我們如果有什麼雄心，總有方法把方的說成圓的，但委曲婉轉的，求其合一，終不如直捷了當的還他本來面目來得暢快。

本了上述的態度，我開始試寫文學概論了。

目次

第一章 緒論	一	第八章 文學與語言	三二
第二章 文學的定義	三	第九章 文學的分類	三八
第三章 文學的特質	六	第十章 文學與鑑賞	四〇
第四章 文學與想像	一二	第十一章 文學的起源	四一
第五章 文學與情感	一七	第十二章 文學與時代	五八
第六章 文學與思想	二二	第十三章 文學與國民性	六三
第七章 文學與個性	二七	第十四章 文學與道德	七二

第一章 緒論

我們覺得『文學概論』這東西是沒有的。我不承認有『文學概論』

這並不是我故作驚人之談，請諸君先聽我下一番解釋：我以為只有某人某人的文學論，或者說文學概論的變遷史。例如阿里斯多德的詩學不是普通文學概論，而是阿里斯多德個人的文學論；柏拉圖的共和國也不是普通文學概論，而是柏拉圖個人的文學論。推而至於泰納的英國文學史和藝術哲學，托爾斯泰的藝術論，王爾德的意向等等，都不是普通文學概論，而是泰納、托爾斯泰、王爾德各個人的文學論。如果把這些人的議論綜合起來，像赫德生、莫爾頓似的作成文學研究，導言或是文學之近代研究，那又只是文學概論的變遷史；或者用比喻來說，好像和尚的百衲衣似的，是許許多多各種顏色的破布補釘湊成。充其量，使我們能够多知道些名詞和抽象的概念而已。例如，文學是什麼？文學是否含有道德性？那簡直是幾千年也算不清的一篇糊塗帳。人生本來充滿了矛盾，一談到哲學似的文學理論，我就有些頭痛，你看，阿里斯多德扳着一副鐵青的面孔，要人去讀他的詩學；泰納、冷、冷的低着頭研究什麼人種、環境與時代，人家的吵鬧，他只裝作沒有聽見；托爾斯泰氣得鬍子只是吹，

怪人家不崇奉原始基督教的藝術；王爾德笑嘻嘻的手拏着百合花，搖擺着走過街市，暗怪俗人何必那樣認真；辛克萊又漲紅了臉，大聲疾呼的說：『一切的藝術都是宣傳！——好了，這就够你受的了，一個人一個樣！文學也可以說是方的，也可以說是圓的，扁的，尖的。只要你言之成理，就會有某一部分人承認你的話對。天下本沒有絕對的真理，因之也就沒有萬世一尊的文學概論！文學本來不是能够拏尺來量的，我們要對文學說話，謙虛一點，也只能夠說『在我看來是如此。』』

也許我像某一種學問還很淺薄，書也讀得很少的誇大狂者似的，說是要『取消什麼什麼』而也來高呼一聲『取消文學概論』罷！其實我的意思只是說，『文學概論』這名稱是不大妥的。要使人明白『文學概論』四字的含義，並非僅僅很簡單的字面上的意思，而是有兩種意義中之一個的，或者是『各個人的特殊文學意見』或者是『蒼萃各家的文學意見』前者近於創作，後者則實是整理；前者亦即開端所說『某人的文學論』後者亦即開端所說『文學概論的變遷史』。不過後者史的編法各有不同，依特質分類敘述的，似紀事本末體，此即普通讀者所看的文學概論；還有一種是以文學理論家為主，按年代先後，敘其學說大要的，這就成了文學批評史，猶之史家所謂的編年體。普通文學概論是以事項爲本位的，而文學批評史卻是以人爲本位的。在一般的讀者，個人的文學論和文學批評史都不大適用，那是第二步的工作；況且我們的學問如非到水到渠成的時候，也不敢誇說自己的作品可算得是創造的個人見解的文學論。所以我們首先應該就各家對於文學上各種問題的

議論有一個比較明瞭的輪廓，因之我這本文學概論也只是把各種各樣文學上的理論整理一番，呈獻在諸君面前罷了，我自己是不想參加什麼意見的。

第二章 文學的定義

文學是什麼？這是一個大難題。平時不想這個問題，彷彿早已知道文學是什麼似的；及至要把文學的定義寫在紙上時，就覺得爲難了。要過這個難關，就得一步步的來。別忙！誰都知道，文學都離不開字，無論詩歌小說，戲劇散文，都是字湊成的，那末我們說：

一文字 是文學定義中的條件之一，大約誰也不會反駁的。雖說在俄國大革命時間，買紙不易，詩人都開會朗誦詩歌，不會印刷，但他們的底稿總還是字；即使沒有底稿，他們的腹稿也應該是心版上的字。同理，戲劇是綜合藝術。對話並不見字。但原稿是字，把對話抓住，使其固定，也應該是空氣中的字。所以章太炎說：『有文字著於竹帛……謂之文。』（吹毛求疵的說起來，現在寫字，已不用竹帛，似乎不能稱爲文了，但他的意思實是指紙，不過『竹帛』二字更顯得古雅一些）英國第一流文學批評家安諾德（Matthew Arnold, 1822-1883）說：『文學是一個廣大的詞。那可解爲用文字書寫或印刷在書籍上的一切東西。』Hallam 也主張把法律、醫藥等等當作文學。這三位先生的話都未免太大量了一點，只要是字，都認爲文學，那末帳簿算草或是『天皇皇，地皇皇』的詩句也應該是文學了。

我們說，文學都是字，這是對的；但我們如果倒過來說，字都是文學，那就差之毫釐，失之千里了！好！文學都是字，這不成問題。再來文學是

二感情 的。這句話可就難說。雪萊、拜倫兩位朋友也許要跳起八丈高，贊成這句話；弗羅貝爾、莫泊桑兩位師生說不定就要對你瞪起兩隻大眼。他們都戴起有色眼鏡來看文學。拜倫的熱情奔放，所以寫出哀希臘那樣雄壯的詩；弗羅貝爾卻勸他的學生莫泊桑不要寫兩樣相同的東西，他們的方法是客觀的，所以小說中絕對不糝入情感。即就文體的本質，本來詩是偏於情感，而小說是偏於描寫的。對於這個難題，我們只有兩個解決：其一，我們推翻這個假設，不承認一切文學都有感情，僅承認文學有時有感情，或可以有感情；其二，我們可以這樣說，沒有情感究竟不是我們所想像得到的，天下決沒有純粹不合作者情感的小說；也許莫泊桑偶不小心，情感竟乘隙而入呢！況且誰又能制馭他自己跳盪不羈的心呢！台昆西（De Quincey 1785-1859）就是這樣把純文學和一般文字這樣分開的，『先有知識的文學，其次有力的文學；前者的職能是教，後者的職能是動。』動即感動，亦即感情。這自然比章太炎和安諾德要高明些，但他還是不爽快。我們要把知識的，教的文學撇開，不當牠文學；只承認力的動的文學。上面所說，自應採取第二個解決。再來文學是

三想像 的好，又是難題，今天我要八面碰壁了。文學作品都是想像的麼？或者說，都含有想像的分子麼？也許新浪漫主義作家像王爾德、魏爾倫之流是富於想像的，勃萊克和愛倫坡的想像也很豐富；

但是，自然主義者呢？不過，我們可以這樣說，所謂想像，不就等於神祕，也不是怪誕不經。這在程度上是有差別的。怪誕只是空想，而想像卻是記憶的再生。例如：『獨坐幽篁裏，彈琴復長嘯；深林人不知，明月來相照。』這一首唐詩只是平常的敘事，並無神祕和怪誕之處，但牠是通過了想像的。華舍斯德 (Wolfe-roster, 1784-1865) 頗斯耐特 (Posnett) 以及亨德 (Theodore W. Hunt) 都把想像當作文學定義的一部分，又，我們須注意，感情和想像，是文學所特有的，訴於智識的文字沒有或不着重這兩個要素。再來文學是

四思想的。這與文字一樣，不能反過來說：『思想是文學。』因為哲學就是以思想爲主的。但此處所說思想不就是哲理，只是觀念的意思。也就是說，我們決不會喫飽了飯沒事幹來胡寫一陣，總爲了一點什麼。這動機，也就是思想了。英國勃魯克 (S. Brooke, 1832-1928) 和美國愛瑪生 (Emerson, 1803-1882) 都把思想當作文學定義的一部分。再來文學是

五藝術 這是文學所應該特別注重的。最近新羣衆哥爾德和庫尼茨 (Kunitz) 曾爭執了一陣，前者重思想，後者思想藝術並重。我是同情於後者的。

簡單寫一個數學公式的定義，便是：

文學 = 文字 + 感情 + 想像 + 思想 + 藝術

社會科學 = 文字 + 思想

自然科學 = 文字 + 智識

且依上面所說，按照文學作品從構思到落筆的程序下一個定義：『文學是爲了要寫點什麼，因而把作者自己的想像通過了感情，用藝術方法寫成的文字。』

第三章 文學的特質

文學是有普遍性和永久性的。或者說好的文學作品都是普遍而且永久的。我們不妨引用杜德萊 (Louise Dudley) 的文學的研究 (The Study of Literature, 1928) 上的話：

一 普遍性 每一個人都有判斷一本書的標準，他說這書是好或壞，有時有證明，有時沒有證明。標準不同是很顯明的；這個人看作『廢物』的，在那個人看來，也許竟值得『驚人』；第三個人稱作有趣的，第四個人也許以爲『愚蠢』或是『沈悶』，一般都很難說出其中的道理。倘問到他的文學上的愛與憎時，他也許要像牛津人寫諷刺詩那樣的來回答。

『費爾博士呵，我不愛你，

原因我說不出，

但這一點我是知道得很清楚的，

費爾博士呵，我不愛你。

「他知道有許多書久已被認為傑作，因此當作那種語言的「名著」來研究。但是爲什麼這些是好書，爲什麼這些比別的书更好，他可說不上來。

『好書的成因不確定，使人不禁要問，文學的標準是什麼呢？怎樣纔能公正的說這本書好，那本書壞，或者這本書比那本書好呢？批評的基礎是什麼呢？是否有一種標準是大家都贊同的呢？』

『其實一本書的價值之被重視，只有一個標準。那就是一般人所用的話，有趣普遍。無論如何，一本好書決不是短期間的爲他人所愛好的；普遍了許久，因此纔可以說是存在的。一本好書是各種各地各時的人所喜歡的。』

『自然，決不會有一本書是使世界上每一個人都喜歡的。好書是使各種型式，各類的人都喜歡的。』
湯姆莎耶 (Tom Sawyer) 赫克爾白雷·費因 (Huckleberry Finn) 是給孩子看的書，和卡特爾 (Nok Carter) 的短篇小說一樣。女孩們和成人喜歡湯姆和赫克的冒險，但卻不大注意卡特爾；因此我們說前二者是好小說。兒童的詩園 (A child's Garden of Verse) 黃金時代 (Golden Age) 以及納比特 (Peter Rabbit) 的故事都是寫給小孩看的——小孩對於這三本書都喜歡。成人喜歡兒童的詩園和黃金時代，他們對於納比特卻沒有興趣；因此我們說納比特的書不及那兩本好。再說僅訴之於一部分人的書不及訴之於各等人的書。即使一小部分的人是程度很高的選民，也不能作爲普遍的辯解。蘭多 (Walter Savage Landor) 知道他是訴之於一小部分的人，便說「我用午飯很遲，但餐食裏

卻很光榮，賓客是稀少的，是經過選擇的；我不曾也將永不會普遍。」但他的這些話只是證明他不是
一個大詩人而已，因為真正的大作家是訴之於大眾的同情的。

「他還須訴之於各地各城的人。說是一本書在紐約與在芝加哥一樣的受人歡迎，似乎是無意識的話，因為兩城本來相差得很少。在此地普遍的，當然也能在彼地普遍。不過戲劇卻不是這樣的情形。在一個城裏成功的戲劇，在別的城裏時常是不成功的。但在兩個城裏都普遍的，大約是好戲了。一本能在英國和美國使人感到興趣的書，是比僅在英國得人了解的書要好的。哥德、海涅、易卜生以及托爾斯泰不僅只有德國、挪威和俄國人讀。但丁不僅僅是意大利的詩人，而是各地的詩人，倘若莎士比亞只有英國人對於他的戲劇感到興趣，那末他也就不能算是世界最偉大的作家了。他是使各國的各種人感到興趣的。」

欲知文學的普遍，請再看杜德萊如火如荼的描寫：「文學的喜愛是人類最老，最永久的特性。在有讀者社會的很早以前，行吟詩人就歌唱着英雄的行蹟，人們都圍着聽他們的歌詩。他們的孩子在未知永久的記錄（即文字）以前，即已把故事保存在伊利亞特、奧特賽、皮奧胡爾夫、魏德西斯（Wieland）以及伊達裏面。種族漸老，對於故事與歌詩的愛好也增加起來。甚至現代的美國，可說是實驗而不浪漫的，故事的愛好還是最顯著的特色。在火車上，在火車站，在地道裏，在街角，在藥房裏，說故事常成爲香煙糖果吸引顧客的手段，實也是適應普遍的要求。有許多種文學性質的雜誌，每一種都銷行好

幾千，通俗小說則賣到好幾十萬。有幾種週刊專側重於書報評論，甚至工藝的報章雜誌，都有一篇小說或一首詩插在農業，裝飾或是機械的論文中。因為個個人都喜歡讀書；個個人都喜歡小說。小孩子年紀太小，不能自己看，要大人講給他聽；老人體力衰弱，連書都拏不動，叫別人念給他聽。小孩子應該研究功課的，也看小說；有學問的教授，應該參加委員會的，也看小說。感傷的年輕女子，有經驗的年輕男子，監獄中的罪犯，全都讀書。不管他的社會地位怎樣，不管他的職業怎樣，個個人都需要一種文學形式。』

「永久性」還是引杜德萊的話：『偉大作品須訴之於各時代。個個人都知道「好銷的書」(Best seller)的情形。一年賣二三十萬至五十萬本，後來卻不聽見提起了。二十年前大衛·哈路姆(David Harum)是「好銷的書」；個個人都談論大衛怎樣處置他的馬，或者提起他的聰明之一例。現在很少有人談到這本書，不是當時的人甚至連聽都不曾聽見過。大衛·哈路姆，且·馬太斯的訪問(The Calling of Dan Matthews)和斑點(Freckles)來而復去。但與大衛·哈路姆同時的吉百齡的吉姆(Kim, 1901)還是有人讀。霍桑的紅字(一八五〇)現在尚爲人所愛，雖然此書比斑點早五十年。奧斯坦(Jane Austen)和司各德的小說在一百年後都還是有人讀，莎士比亞的戲劇在三百年後，孝素的詩在五百年後，荷馬的史詩和莎福克里斯的悲劇在兩千年後，也還是有人讀的。一種書可以普遍於特別時代的人們，因爲這是反映他們的興趣的，或是抓住了當前的問題的，所以這可以成爲

「好銷的書」但真的好書卻是各時、各地、各等人所喜愛的。」

以中國而論，屈原離現在將近二千四百年，曹植一千七百年，陶淵明一千六百年，李白、杜甫一千二百年，在英國看來已是很古的莎士比亞，在我國只是明末清初罷了。

杜德萊又說：『批評不能十分準確，必須經過許久的時間。例如：知道莎士比亞能普遍很容易，我們甚至可以在他的早期作品裏看出他的天才。但在他同時的人格利奈（Greene）看來，他只是「一隻暴發的烏鴉」；甚至批評家兼詩人德萊登（Dryden）在莎士比亞死後五百年，表現他對於莎士比亞崇高的信仰都懷疑不決。以莎士比亞與彭瓊生（Ben Jonson）比較，德萊登說莎士比亞「至少是與彭瓊生一樣，也許比他高一點。」』（見劇詩論 *An Essay of Dramatic Poetry*）

『我們讀耶的卜斯（Oedipus）底比斯的王（King of Thebes）或是李亞王（King Lear）的時候，說道：「性格是人性的，他們像我們一樣。」喜歡現代小說的人覺得這些作品中的人物是人性的，但從現在再過兩百年或兩千年的人是否還是感到這些人性與他們自己一樣呢？現在讀福西脫傳（*The Forsyte Saga*）只爲了此書描寫他們自己，他們的時代以及風俗而欣悅，那末高爾斯華綏是否普遍的描寫了人類的關係呢？有一種雜誌刊印各批評家的意見，推舉在幾百年後仍爲人喜讀的書。有人推舉羅曼羅蘭的若望·克利司多夫（*Jean Christophe*），有人推舉高爾斯華綏的福西脫傳說，又有人推舉賓那脫的五鎮故事。每個批評家都推舉在他以爲是可以訴諸普遍感情的書。但批

評家有時也有錯誤。批評家以爲卡萊爾是野蠻人，濟慈是瘦皮的縱慾者，丁尼生是感傷的年輕傻子。換句話說，我們不能決定一本書是否普遍，必須經過時間的試驗。『一本有永久性的文學作品，一定也有普遍性。倘若在橫的地理線上有普遍性，在縱的歷史線上又有永久性，大約是好的文學作品。』

一九二九年英國孟卻斯德導報懸賞徵求在二〇二九年（即一百年後）仍可著名的小說家。每人可選六個小說家。結果是：

高爾斯華綏	一一八〇	威爾斯	九三三
賓那脫	六五四	吉百齡	四五五
巴 蓄	二八六	華波爾	二二三
開依史蜜絲	一九八	喬治摩爾	一六五
蕭伯納	一一〇	柯南道爾	一〇一
Mottram	七九	J. Buchan	六三
羅蘭斯	六一	齊斯陶頓	六〇
赫克胥黎	五〇	Hall Gaine	四八
麥斯斐爾	四六	Locke	四六
R. Macaulay	四一	Phillipotts	三八

以上是前二十名，餘從略。蕭伯納所以票數較少者，是因為他以戲劇著名，並不擅長小說。最奇怪的是羅蘭斯和赫克胥黎，票數卻異常之少。最有趣的是吳爾芙夫人只有二十一票，詹姆士朱士甚至於不上十票。柯南道爾這樣的偵探小說家，在中國的新青年幾乎很少光顧了，但在英國卻有這樣許多人以為他可以再延長一百年的文譽，也是一件頗為有趣的事。

第四章 文學與想像

『想像』也是文學的要素之一，英文稱作 *Imagination*。就中譯看來，這兩個字的意義很明白，想即是思索，像即是具體的形像。情感即不可捉摸的，想像雖也不是可見的，但把思索過的具體形像再現出來，總比較是踏實的。

想像與幻想不同。例如我們倘到過埃及便可看見女面獅身的『斯芬克司』(Sphinx)；或者看過地理書的插圖，或者看過希臘神話中的插圖，也可同樣的在腦筋中留一印像。他日想到這樣一個女面獅身的怪物，便彷彿看見這怪物就在我們眼前似的，這就是想像。但如我們隨思想出一個馬首牛身的怪物來，毫無依據，這就只能算是幻想了。

想像又與夢想不同。夢想是沒有組織的，而想像是有組織的。我們可以從心所欲的控御並且指揮我們的想像，但卻不能以同等的力量施之於夢想。夢想是憑虛御空，無所不至，凡人在日間所不能辦

到的，都可以在夜間辦到。比方有一堵牆，你說要跳過去就可以跳過去，這你不妨說是你的力量；但有時做惡夢卻不是你所願意的了。夢又是不連續的，我們常不能找出其連鎖的地方。只是沒有論理的混作一團而已。所以夢想不能稱作想像。

那末什麼是想像呢？可以分爲三種，最普通最簡單的是：

一 創造的想像 (Creative imagination) 文卻斯德 (Winchester) 在他所著的文學評論之原理

(Some Principles of Literary Criticism) 上替創造的想像下界說道：『創造之想像者本經驗中

之分子，爲自然之選擇而組合之，使成新構之謂也。苟此組合一任己意，不循諸理，則謂之幻想矣。』

例如溫庭筠的早行詩：『雞聲茅店月，人跡板橋霜。』這兩句詩都是名詞，一共是六個名詞：就是

1 雞聲，2 茅店，3 月，4 人跡，5 板橋，6 霜。也就是說溫庭筠以前一定看見過這幾樣東西；也許

這只是他的創造，以前所經驗的是各別的，此時此地看見茅店，彼時彼地看見板橋，但這是他的經驗卻是無疑的。總之曾經過他的一番工夫。他把這景色重新組織成爲新的他所創造的東西。也許真的風景還不及他的這兩句詩動人。真的風景僅於是真的風景，猶之泥塑木雕的佛像，是沒有靈魂的。文學家將他自己的感情感染在風景上面，於是作品也就成爲通過了情感的東西。予以清晨悽冷之感了。

不過這兩句詩是否將當時的景色全都收入筆底呢？這是不可能的，也是不必要的。所以不可能者，

是因爲我們的記憶力決沒有這樣強；誰能遊玩了一處地方，過後能一一記得清楚呢？就是目前堆了十種物品，要是閉起眼睛，立刻記得，也辦不到。所以不必要者，是因爲文學作品須有剪裁，有組織，不能遇事輒記。否則喫飯也記一筆，睡覺也記一筆，將不勝其繁，結果只落得一個枉費心力勞而無功。據我們推測起來，板橋之下當有流水，也許有『霜』的天氣是寒冷的，水會結冰；倘只是一個窪處，並無水滴，則橋可不必需；至少，我們可以假設橋下有流水。有水之處必有山，否則水無來源。再者茅屋之上也許有樹覆蓋着。天空除了未落的月以外，也許還有薄雲和微星。山頭也許有初升的太陽。溫庭筠不會寫水、山、雲、星和太陽，就是所謂『爲自然之選擇』，把這些都不寫在這兩句詩裏；反之，其他『經驗中之分子』如月、茅店、雞聲、板橋、霜、人跡等，則『組合之』，結果是『成新構』，卻給了我們一個早晨的印象。

這種創造的想像，其實就是簡單的想像。在文學上的術語稱之爲創造的想像，在一般人看來，只是記憶罷了。不過記憶與創造的想像也有不同之處。記憶是分析的，而創造的想像則是綜合的；記憶是再現的，而創造的想像，是創造的。記憶可以任意去想，記住什麼，即是什麼，所謂『胡思亂想』；創造的想像卻需要選擇和組合。記憶只是簡單的再現，創造的想像無論是否寫實，都需要組織的。

無論如何，創造的想像須本之經驗，不能無中生有，『雞聲茅店月，人跡板橋霜』無一樣不是尋常習見的。只爲了溫庭筠加了一番選擇和組合的工夫，便成爲新的創造。究竟總是寫實。所以創造的想

像又可以名爲自然主義的想像。其次是：

二聯想的想像 (Associative imagination) 請再引用文卻斯德的界說：『聯想之想像者，聯想有同類之情之事物意象，或感情之影像者也。若此聯想不根據於同類感情，則其作用謂之幻想。』

例如長恨歌中的『芙蓉如面柳如眉』唐明皇自楊貴妃在馬嵬坡自縊後，非常想念，看見芙蓉的紅色，便想起太真紅潤的面龐；看見彎彎的柳葉，便想伊人的眉黛。『面』和『眉』也就是『芙蓉』和『柳』。『有同類之情之事物』倘若這種聯想『不根據於同類感情』比喻不當，只就能說是『纖巧』或是『幻想』不能說是聯想的想像。

芙蓉和柳只是普通的植物，我們人類見之，便發生情感。心中記念着楊貴妃，便以爲一切都像楊貴妃，這在美學上的稱爲『感情移入』或『情暈』爲了涉及美學的範圍，此地不想多說。

像上舉的聯想的想像的例，其實就是修辭學中的『明喻』(Simile)。倘不說『像什麼』，即說『是什麼』的，在修辭學中稱之爲『暗喻』。因又涉及修辭學的範圍，故也不多說。

不過聯想不一定是『明喻』。盛衰之感也是聯想。例如李後主的浪淘沙。

往事只堪哀，對景難排。秋風庭院蘇蘇。一任珠簾閒不捲，終日誰來。金鎖已沈埋，壯氣蒿萊。晚涼天淨月華開。想得玉樓瑤殿影，空照秦淮。

這首詞並無比喻，只是見到今日之衰，想到昔日之盛。這在美學名爲『對照』(Contrast)。

這種聯想，以浪漫主義的文學家用之最多，因為他們是最富於情感的，所以聯想的想像又可以名爲浪漫主義的想像。最後是：

三解釋的想像 (Interpretative imagination) 這與創造的想像和聯想的想像都有不同。創造的想像是由以前真實的一物一事創造成現在想像的一物一事。聯想的想像是由現在真實的一物一事聯想到從前真實的一物一事。而解釋的想像則是由現在真實的一物一事解釋爲某種真理。還是引用文卻斯德的界說：『解釋之想像者，洞見一物精神上之價值與意義，而抉出其精粹所在者，以表見之者也。』

這與比喻很難分別，因之與聯想的想像也很難分別。其細微的分別處即在於聯想的影像是具體的比喻，而解釋的想像則是抽象的比喻。再者比喻是一物比一物的，解釋的想像卻是以一事來比喻一個真理。在修辭學上，解釋的想像大約與『寓言』(Fable) 或『喻旨』(Allegory) 相當吧？解釋的想像有一個限制，所比喻的常是『古已有之』的。

例如玫瑰花表示愛，王爾德的夜鶯與玫瑰便是表示或解釋戀愛之痛苦的。又如匈牙利莫爾奈 (Franz Molnar) 的 "Lilium" 其骨子裏所表示的也只是愛的力量的偉大，孟代的紡輪的故事也有好些篇寫的是戀愛之力！——這都可以說是解釋的想像。

大半用解釋的想像者以新浪漫主義者爲多，尤其是象徵主義，因為他們所用的都是高級象徵。因

之，解釋的想像似乎又可以稱爲象徵主義的想像。

文學之所以能够感人，想像實在是最大原因之一。倘若我們看報，見到『某人投河』，只不過說一句：『可憐！』並不能發出真情來，實由於我們對於某人並無關係之故。報紙但求事實簡明，故著墨不多，文學則是需要藝術的。（日本的三面記事雖極詳盡，已侵入文學範圍，不能當牠是新聞）其中想像尤爲重要。倘若我們用創造的想像將投河的事實渲染一下，或者用聯想的想像想到這個『某人』的盛時，或者用解釋的想像加進一點哲理，必更能使我們感動。

第五章 文學與情感

籠統的說文學的情感（Emotion）總是一件令人搔頭皮的事情。我們必須辨別這是作者的情感還是作品的情感。至於在讀者方面，則都是一樣；無論受了作者情感的感染，或是受了作品情感的感染，總之都是受了感動。文學的意義（*The Meaning of Literature*. 1925）的作者史泊魯（Sprau）說：『凡不能使我們感動的都不能稱之爲文學，被感動的則大半都是情感的經驗。』至於被什麼感動，卻值得我們注意了。

我們知道自然主義的作家是自己不笑而使別人笑，或自己不哭而使別人哭的。這『使』字還用得對，因爲還含有主動的意思，我們應該說是自己不笑也不哭，也不管讀者是笑還是哭。自然主義

者取的是純然客觀的態度，只作科學的描寫，不加入作者的情感。讀者之所以受感動，是由作品中敘述細膩，自然而然的把他打動了，作者自己還是不動聲色的。所以我們可以說：自然主義者給予讀者的情感是作品的情感。

我們又知道浪漫主義的作家是自己笑而使別人笑，或自己哭而使別人哭的。在作品中充滿了作者的情感；作者不是局外人，卻把整個靈魂展開給讀者看。讀者之所以受感動，是由於作者情感的感染，作者是在大聲疾呼的嚷着，或是曼吟低誦的在你的耳邊喚着。所以我們可以說：浪漫主義者給予讀者的情感是作者的情感。

小說、戲劇、敘事詩大半是敘事，最易表現自然主義的特色；抒情詩、抒情小品大半是抒情，最易表現浪漫主義的特色。

作者或作品應該有怎樣的情感呢？據文卻斯德說，應有五種是正當的情感：

- 一 合理或適宜 (The justice or propriety)
- 二 生動或有力 (The vividness or power)
- 三 持續或恆久 (The continuity or steadiness)
- 四 錯綜或變化 (The range or variety)
- 五 品格或性質 (The rank or quality)

第一項和第五項，即首尾兩項，都屬於道德的問題；而中間三項，則屬於藝術的問題。雖然也有衝突，決不會有一個批評家否認作者或作品的情感要有力，一貫，或多變化的。至於什麼是合理的情感，情感的高低品格何如，可就有些難說！現在且先說首尾兩項：

一合理或適宜 什麼是合理或適宜的情感呢？文卻斯德是托爾斯泰和羅斯金這一派的道德批評者，他引用羅斯金在近代畫家論上的話，以為高尚情感即合理的情感，有『愛戀、敬重、讚許、愉快諸情。反之，則有憎惡、忿恨、恐懼、悲傷諸情。』也即是說後者都是不合理的情感。這還成什麼話！所謂文學是人生的反映或表現，請問文卻斯德，這話應該怎樣解釋。人生既免不了喜、怒、哀、樂等情，為什麼只能喜或樂，就不能哀或怒呢！喜劇和悲劇的對峙又是怎樣成立的呢？屈原的離騷九章，大都憎惡、忿恨之辭。我們能把這樣的傑作屏諸於文學以外麼？杜甫的後期作品，大都在流離遷徙時所作，故多恐懼、悲傷之情，我們又能說這樣的情感是不正當的麼？自然，屈原也會受過後人的指摘，說他不應該誹謗；但是，這話還是讓陳死人去說罷。只有文卻斯德這樣儒雅風流的人是可以像我國衛道者一般說什麼『哀而不傷』的。我們要盡情的歌唱，不管唱出的是愉快還是悲傷。我們悲傷的時候，不能勉強說出愉快的話；我們愉快的時候，也同樣的不能勉強說出悲傷的話。在抒情詩人的態度看來，固然應該說『誠實的，自己的話』；即在敘事詩人的態度看來，作品中的情節也是免不了悲、歡、離、合的。所以情感的合理與否，不在於所表現的是愛戀、敬重、讚許、愉快，還是憎惡、忿恨、恐懼、悲傷。最重要的

是在於誠實還是勉強。誠實是合理的情感，勉強是不合理的情感。

例如：曹操是一世梟雄，他在短歌行裏豪放的說兩句『對酒當歌，人生幾何，』倒還是英雄本色。最後他說什麼『周公吐哺，天下歸心，』那就簡直是在搗鬼了。開端兩句是合理的情感，結尾兩句便是不合理的情感。曹操在筆下自比爲周公，在心裏決不會自以爲是周公的。

又如：韓愈的祭十二郎文成爲傳世的名篇，這因爲叔姪情深，所以言之極爲沈痛。其他爲了金錢替他人作的墓誌銘，到現在久已無人過問。無怪乎他要爲劉叉所嘲笑了。

再如：李白的詩，固然是光芒萬丈，他那上韓荊州書，就不值一顧矣。

總之，凡是自私或虛偽的情感都是不合理的情感。處世接物，有時也不免這樣的應用文字；但在文學上的價值卻極低。倘若我們一檢我國古代這一類的作品，不免要爲牠的多量喫驚，古代文人不做官的很少，做官而不諛上的又很少，名家的詩集中，我們所見到的，尤其是開端一二卷滿紙都是些『奉和聖製詩。』

此外廟堂文學，也是我們所不喜的；因爲其中沒有作者的情感，作品中也沒有情感，自然無從引起讀者的情感。詩經的雅頌楚辭的九歌，樂府詩集的前面幾十卷，唐文粹、宋文鑑、元文類、明文在之類的大部分的選錄，都是最靈驗的催眠術。

這些玩意兒，都是升官發財的敲門磚。

一個作家能够老老實實的寫作品已經很不容易，要叫他爲人類而寫作，那就更難了。史泊魯說：『文學感情之解釋，全在於作者能否忘掉自我與深摯的普通人性相合。』

二品格或性質 文卻斯德以爲道德的是高級的情感，感官的是低級的情感。那末世紀末的新浪漫主義的官能交錯，應該是低級的了。托爾斯泰固然可以對於文卻斯德的話附議，蘭巴 (Rimbaud) 就要拍桌大罵文卻斯德了。又有人以爲悲哀是高級的情感，滑稽是低級的情感。那末喜劇、幽默的作風等詞便應該從文學辭典中去掉了。照他所說，莎士比亞就應該燒掉威尼斯商人和夏夜夢之類，只留哈孟雷特，羅密歐與朱麗葉之類；柴霍甫就應該棄掉他的前期作品，或那些三四頁的滑稽短篇，只留下陰森沈鬱的黑衣僧和六號室。這話倘被英國的史維夫特、西班牙的佛羅勒斯 (Flores) 聽見，我猜想他們是要動肝火的。就是我國善於談諧的孔融、陶淵明、辛棄疾、趙翼，聽見這話也不見得會高興。爲了作風的不同，纔有悲劇和喜劇的分別，纔有人道主義和新浪浪漫主義的分歧。他們在文學上各有位置，無庸軒輊。倘若一定要把情感分個高下，我以爲只把此條合併於上條好了，就是：真誠的情感是高級的情感，爲了某種功利作用的情感是低級的情感。

現在再說中間的三項：

三生動或有力 所謂生動或有力，是指作品而言。這『力』不一定是『用盡千鈞之力』，也不妨是『不費吹灰之力』。氣魄雄渾的作品固然有力，清淡閑適的作品也還是一樣的有力。雄渾的作品

是用一種力量使讀者興奮，而清淡的作品則是很自然的使得讀者深沈的思索。拜倫的哀希臘是挾着風雲揮灑的，華茲華斯的詠水仙則是瀟灑的落筆的——卻都能給人以感動。雖然所感受的各有不同。蘇東坡、辛棄疾、劉過、陸游固然是有力，柳永、晏小山、秦觀、張先也一樣的有力；高適、岑參的邊塞詩雖能動人，王維、孟浩然的田園詩也一樣的能動人。

四持續或恆久 這是指作者而言，尤其是抒情短詩的作者。因為詩短，所以沒有什麼波瀾；沒有波瀾，所以情感能够一貫。

五錯綜或變化 這是指作品而言，尤其是小說和戲劇。因為敘事文內容複雜，所以感情必須常有變化。粗看起來，似乎此項與上項衝突，其實是相成而不相妨的。錯綜或變化，只是指作品中人物的情感，作者自己還是有他一貫的主張。他為什麼要寫這篇東西，會用種種的方法暗示給我們的。作品中人物的情感不一定就是作者的情感。

在作文法上說來，生動或有力即是『動力』(Force)，持續或恆久即是『統一』(Unity)，錯綜或變化即是『聯絡』(Coherence)。

第六章 文學與思想

文學與思想實有密切的關係，因為思想也是文學定義中的要素之一。雖然自然主義者是在打着

純粹客觀的旗幟，即使不辯駁到純粹客觀是否可能，就這純粹客觀的一主張而言，已經是自然主義者的思想了。那末，我們即使說，一切文學作品都有思想，當然不能算作強辯。

文學家每每又是思想家。打開日本新潮社所編的近代思想一看，可知其中有許多思想家都是文人，例如托爾斯泰的人道主義，杜思退益夫斯基的愛的宗教，易卜生的第三帝國的理想，左拉的自然主義，弗羅貝爾的虛無思想，太戈爾的哲學，羅曼羅蘭的大勇主義，在十五個近代思想家的代表，文學家倒佔了一半，其他如寫過懺悔錄與新愛羅伊斯的盧騷，也不妨說是文學家，文琪則是有名的畫家，達爾文則是科學家，純粹的思想家，如此書所舉，只是尼采、須的兒納、傑姆斯、歐根、柏格森五人而已。我國郭沫若介紹尼采，郁達夫介紹須的兒納，則此二人又為我們所熟知的人物了。

再看本間久雄等的社會問題概觀，講到性道德的革命，也舉到易卜生和蕭伯納，高理斯的新精神（The New Spirit）舉的是海涅、惠特曼、易卜生、托爾斯泰、Huymans 這一般人。

大概說來，思想有兩方面，一即希臘思想，一即希伯來思想，成為文藝思潮的波浪起伏。寫這兩種思想的衝突，常成為文學家尤其是小說家極好題材。例如法朗士的黛絲，即寫的是一個僧人想超度一個女優，結果自己為女優的色所迷，倒陷於靈肉衝突的苦悶之中。顯克微支的你往何處去，更以羅馬的希臘思想與當時基督徒的希伯來思想對比，用羅馬王虐待基督徒實際而殘酷的事實來說明了這種衝突。王爾德的道靈格萊的畫像，寫道靈格萊為了求肉體的陶醉而毀壞了靈魂。哥德的浮士

德也以魔鬼的誘惑與救人的信念作爲兩極端而描寫。最近夫藍克 (Leonhard Frank) 的加爾與安娜 (Karl und Anna) 寫的是友誼與情欲之爭，一個兵士愛了同營的友人的妻子，終於陷溺而不能自拔，是對於苦悶心理的刻畫的描寫。

文學家究竟應否挈他自己的作品來宣傳他的主義或思想呢？這是現代文學一個很大的問題。文藝政策這個俄國大會的記錄，寫着兩邊的爭持，煞是熱鬧。至於廚川白村和本間久雄則都以爲文學不應是宣傳的，前者還舉了易卜生赴婦女團體的邀請，瞠目不知所對的有名的逸話。我以爲文學以誠爲主。倘若他真心的信仰他的某種主義，我們爲什麼要不容許他呢？思想是自由的，我們強迫他人從我，要大家都信奉一個主義，固然不對；我們不容許他一個人，僅僅一個人宣傳他的思想，也是不對的。我們儘管反駁他的理論，倘若我的理論與他有不同的地方；但卻似乎只須做到這一步爲止。不過這裏有二點必須聲明：一作者首先應該有藝術的修養，文學究竟是藝術之下的部門。倘若只是寫些口號亂嚷一陣，只能當作標語看待，卻不能算是文學作品。作者用力於思想的分量不應過於超過用力於藝術的分量，即是我們在評衡這樣的作品上，不能承認其藝術的價值。二作者應該確有這種信仰。與其趕時髦來創作或作宣傳式的文學論文是不如不作的。無論我們是信仰民族主義、三民主義、共產主義、無政府主義、國家主義……我以爲都應該注意這兩點。

文學家的思想對於社會改造，實有很大的效果。即以放奴運動而言，就有顯著的成功。

關於這一個問題，首先使我想起的，便是一千多年前的柳宗元。他是唐代絮語散文永州八記的大作家，也是實行放奴的人。韓愈在柳子厚墓誌銘裏說得很扼要：

其俗以男女質錢，約不時贖，子本相侔，則沒爲奴婢。子厚與設方計，悉令贖歸。其尤貧力不能者，令書其傭，足相當，則使歸其質。親察使下其法於他州，比一歲，免而歸者且千人。

次則美國的司吐活夫人著有黑奴籲天錄，這是我國人所熟知的一部書，林紓早年的譯品。那時美國北部待黑奴極其寬厚，不蓄奴的也很少，至於南部卻是虐待黑奴的。因了這部書的出版，便引起北部的同情，南部的反感，於是『一枝弱筆，挑動南北之干戈。喋血數年，殺人盈野。』（留庵叢談中語）終於大總統林肯頒布釋放黑奴的命令，爲人道開了一朵燦爛之花。

俄國的放奴運動也靠了文學的力量。開始這運動的文人是拉特契夫。他在一七九四年，也可以說是十八世紀末年，出版了一部從聖彼得堡到莫斯科的旅行，昇曙夢稱這部書說：『描寫農民的怨慘的境遇，摘發官憲和地主的壓制、暴虐、與裁判的不公平等，而呼喊農民制的撤廢，實是農奴解放運動的最初的產生。』此後尼克拉沙夫以白香山一般的語句，自然流露般的抒寫農奴的疾苦。著名的作品是赤鼻霜和農家的兒童，因之許多農民愛看他的作品。超過普希金。普希金的詩句深奧，不過爲少數人所欣賞罷了。此外如丕塞姆斯基的戲曲悲慘運命，麥可威契夫人感傷的小說，也都是朝着這個方向走的。托爾斯泰黑暗的勢力寫的是農民生活的悲劇。政論作家奧格僚夫是一個極端愛自由

的青年。在他離國之前，他把他的一萬多個農奴都解放了，把所有的土地都贈給他們。還有諷刺作家莎爾條加夫作有無辜的故事，敘農奴制的許多悲慘的事實。民衆小說家格里各羅威契描寫農奴痛苦的小說最多。一八四六年發表鄉村立刻得了倍林斯基的讚許。第二部不幸的安東，其效果之大，不下於黑奴籲天錄，沒有一個人讀了這書不流淚的。此後一八四七年至一八五五年這八九年間，又著了許多同一方向的小說，如漁夫、移民、農夫、流蕩人、及鄉間之路等。最可佩服的自然是屠格涅甫。他的那篇唔唔是寫他母親虐待農奴的大意是說一個瘋狂的老農奴不但被剝奪了戀愛的權利，就連小狗也不許他去愛，主母一聽見狗聲便要驚懼得一夜不能熟睡，終於使得那個老農奴溺死了狗。依舊過那孤獨的生活。獵人日記是二十個短篇湊成的。我國已有耿濟之譯文刊載小說月報，惜尚未出單行本。他的母親在日他自己不敢放肆，一八五〇年母親死後，屠格涅甫承受遺產，把自己土地內的農奴全行解放，任其自由。俄皇讀到他的獵人日記，描寫農奴不幸生活，極爲深刻，因此，俄皇受了感動，終於在一八六一年把全國二千三百萬的農奴釋放了。

從以上這些實例看來，可知文學家每每是個預言者或是先驅，文學家的可貴也就在這種地方，別人不會看到，他已經首先看到了，高爾斯華綏的正義（Justice）和王爾德的獄中記引起英國監獄的改良，柴霍甫的六號室（Ward No. 6）引起俄國醫院的改良，也都是文學史上著名的事實，可以與柳宗元、司吐活、屠格涅甫等輩一樣的被稱爲預言者或先驅的。

第七章 文學與個性

韓德生於此點頗感興趣。他論『文學爲個性的表現』道：

凡偉大作品都是產生於作者的腦與心；作者本身即埋藏在字裏行間；字裏行間，無處不蘊蓄著者的生命並且充溢著作者的個性。

既然文學是個性的表現，當然摹仿和抄襲的作品都是沒有價值的，所以同人又說：

我們研究一部作品時，必須辨別這部作品內容還是卡萊爾 (Carlyle) 所謂『真正的呼聲』 (Genuine Voices) 還是祇有『應聲』 (Echoes)；即辨別作者還是爲自己說話，還是祇複述他人的報告。布倫忒 (Charlotte Brontë) 論留埃斯 (George Henry Leves) 的 Ranthorpe 道：『他讀了一部新著，並非一部翻印書，也非任何他書的反映，卻是一部新著。』

韓德生的警句是：

一部偉大作品所以成其爲偉大者，即由於賦與作品以生命的個性的偉大，原來我們所謂天才，不過是天性新穎獨特的別名；天性新穎獨特的結果，就是人生觀，識見與思想的新穎獨特。一部真正偉大的作品的特徵就在這部作品，有新穎獨特的言辭，並且係以新穎獨特的方法述之。

韓德生雖然對於個性感到興味，但也不反對注重人種、時代、環境的泰納。雖然起先他說：

泰納的學說中，又有極重要的一點是不當的。他既忽略了個人，當然也要忽略個性爲一原動力。他揭示了時代影響作家的情

形；但作家影響時代的情形，他未嘗注意及之。實則文學與人生的關係是一種對待的關係；一面一偉大作家的作品係由他的時代的綜合勢力培養而成，一面他的作品又侵入他的時代，爲其最有力的原素之一。

但後來他卻說：

研究文學與其所表現的種種活動的全體的關係，不但不能毀滅其活的興趣，並能使這種興趣更爲深刻廣大；文學經過這樣研究起來，一面仍不失其個人的色彩，一面將更使我們覺其合於人性，顯得牠是個人的生活記錄，也是多數人的生活記錄。

文學作品既是個性的表現，當然同一題材，描寫起來便各不同，這最好是舉安徒生月的話中的例：

沿岸長著一帶松樺的樹林，林中充滿了新鮮的香氣；每年春天有數百黃鶯到那裏去，緊挨著林旁便是海，常有變幻的海，海和林之間有條寬而高的路。一輛一輛的車從這路上經過……那裏有墓壁、酸梅、野李，長在石裏，十分茂盛，這纔是自然的真詩境。你以爲人們是怎樣爲這詩境估價呢……

最初兩個富地主乘車而來……乙說：『一定的：每株樹總可以砍十擔柴，今年的冬天很冷，去年我們賣柴是十四塊錢一擔。』——說着便走了。

又有一個人駕車從此經過，他說：『路真不好走。』他的朋友說：『那就是可惡的樹討厭。空氣一點也不流通，風祇能從海邊來。』——說着他們也走了。

驛站的馬車麟麟的走來。到了這美麗的地方，客人都睡熟了。郵馭夫吹他的角，他只是想，『我能吹得很好聽，在此地吹，聲音是很響的。不知在這裏的人也歡喜我吹角麼？』——驛站的馬車又不見了。

後來有兩個少年人在馬背上奔馳而來。少年的血氣和精神是很旺的！我這樣的想；實在的，他們笑着長滿青苔的小山和深密的樹林，其中的一個說：『我很想和磨坊主克利司丁那在此散步』——他們也飛一般的走了……

一輛車滾了過去……車夫道：『……雪將路遮沒，因此一點東西都看不見，那些樹還可以當作路線的標記。我由他們的引導，不致把車趕到海裏去；你看，那就是他的用處了。』

現在來了一個畫師。他一個字也不說，但他的眼卻閃閃發光，他起始嘯了一聲……他說：『此地可以描一幅美畫。』他把景色放在他的畫裏，正好似放在一面鏡子裏一樣。

最後來了個可憐的女孩。她放下她所負的擔子，坐在墓壁旁休息。她美麗的灰白色的臉，好似在那裏向着樹聽的樣子。她的眼發光，她殷殷的看着海和天，她合了手，我想她在禱告『我們的父』（第七夜自然的詩境）

我們看，僅只一叢樹，各人便有各人的感覺：地主只看到樹的價格，路人只看到樹阻礙了空氣，郵馭夫看不到樹，只知吹他的角號，少年只看到樹可以作為散步的地方，車夫只看到樹可以作為路線的標記，畫師只看到樹可以入畫，女孩只看到樹可以引起宗教情緒；一切這些地主、路人、郵馭夫、少年、車夫、畫師、小孩七種人就有七種樹的觀點，這自然是因為他們的個性不同之故。同樣的例可以舉拉福格 (La Farge) 的對於繪畫的沈思 (Considerations on Painting) 中一段實事為例。他雖是說的繪畫，文學也是一樣的可以應用：

我記得許多年前，有一次我自己與兩個著名的藝術家一同繪畫，他們倆是知心的老友，時時彼此詢問，這應當怎樣，那應當怎

樣。但他們內心的組織完全不同，結果是他們所得到的也完全不同，但他們的畫卻都為大眾所歡迎。

我們所畫的，或者說，我們所想像的，只是如實的寫我們面前的山。我們並沒有表現我們自己的意思。或是用任何方法來研究此山以作將來之用。我們只想很快的將這景色寫下來，我們全都用同樣的話來表明我們的偏好。雲繞在山上，天空明淨，下面是樹和水點以及牧場，地在我們面前低下去。我們的三張畫，第一形狀就不同；或者是我們生理上的不同，或者是描寫某種畫的形狀的習慣不同，你知道，你也應該知道，這與描寫的遠近是沒有關係的。兩張是長的，但比例不同；一張幾乎是方形的；後者左右的距離較小，反之上下的高度——那就是說下面地的部分與上面天的部分——較大。每一張畫遠處與前景的關係各有不同。每一張畫雲也是各人的注意點不同。一張畫最着重的地方是上面的天空。兩張畫不大着重上面的天——所着重的卻是雲和山。畫是一樣的，都是寫實；但各人所認為全體最有興趣的是不同的；他雖然以為代表了全體，但他於不自覺之間，美和趣味是與他的鄰人有了異致。

每一張畫的色彩也是不同的——顏色和調子的輕快，每一部分對於全體關係的分別；每一張畫都可以算是我們的範作，合於我們的個性。我們每人用了二十分鐘功夫。

我再說一遍，要你明白，我們每個人所想所感的只是照相似的速寫。起初我們並不想表現我們自己。我們都是忠實於大自然的。（面七一——七三）

『同是一個柳絮，一經黛玉的吟咏，就成一種動人憐惜的東西；一經寶釵的吟咏，就成一種春風得意的東西。』這就因為黛玉的個性是多愁多病的，而寶釵的個性是精明幹練的；前者是小姐型，而後

者是少奶奶型，黛玉、寶釵，只是曹雪芹筆下的理想人物，其實文人也莫不有其個性。『韓昌黎與蘇東坡同有石鼓歌，昌黎則嚴整，東坡則豪邁，這也是個性不同而表現有異的一個好例。』

不但各人有各人的個性，卽同是一人，倘其個性略有改變，則他所作的文學也略有改變；雖然其根本的性格是不變的。例如華茲華斯（Wordsworth）曾有三首詩詠雲雀，雖同是表現歡欣之情，但卻略有不同，例如他的給雲雀（To a Skylark），稱雲雀爲：

聰明的型，高飛而不漫遊，

真的是天空和家庭的象徵！

較早的給雲雀是這樣寫的：

醉漢般的雲雀你不願

做像我這樣的旅客……

傾出讚美給偉大的主，

與我們倆一同歡樂！

最後的晨起習作（A Morning Exercise）則是如此：

但他起來了，一顆黎明晚出的星，

在那邊玫瑰紅的雲旁閃耀而且眨眼。

究竟雲雀是天神呢，是醉漢呢，還是晚出的星呢？華茲華斯都是對的，他已在各時期忠於他自己的個性。

同樣詠雲雀的題材，莎士比亞的十四行詩以為雲雀的歌聲是唱着早晨和戀愛，梅侶笛斯 (Merodith) 的上升的雲雀 (The Lark Ascending) 以為雲雀是唱着土地之愛，漢立 (Ernst Henley) 的 Margarie Sorori 以為雲雀是唱着死的和平與希望。

第八章 文學與語言

語言是傳達作者的意思於讀者的，當然文學與語言之間有密切的關係，文學離了語言就不能表達了。

本間久雄以為克羅采 (Croce) 是着重『語言』的人，其實他所着重的還是『表現』 (Expression)。他認為『語言』之所以有意義，是在於我聽了這語言以後，「表現」了我在裏面。』卡里特 (E. F. Carritt) 在他的美之原理 (Theory of Beauty, 1923) 裏引證克羅采的美學 (Aesthetic) 道：一座山，一首詩，一隻歌，對於人是美麗的，當然他的感覺是表現在裏面的時候；至於我們說牠將那些表現給他，或他在牠裏面表現了那些，這是沒有什麼分別的，嚴格的說來所表現的不是語言，而是應用語言或是懂得語言的人。

德國慕拉 (Max Müller) 和格林 (Jakob Grimm) 頗注重於民間文學與語言的關係，雖不一定是

指的全般的文學；慕拉以『語言的疾病』(A disease of language)被成爲語言學派的神話解釋者，是衆所周知的事情，格林則是人類學派的遠祖。

克魯泡特金(Kropotkin 1842...1921)的俄國文學史(即俄國文學的理想與現實 Ideals and Realities in Russian Literature)裏，第一章序論的第一節就是俄羅斯的語言，他說：

在西歐諸國語言中，只能爲某種一定的思想的表現，而在俄語言中，爲描繪出同一思想的種種不同的色澤，可有三四個同義語。特別的是爲寫出人類的情感——憂鬱與愛哀愁與歡樂——的種種色澤，同時還是爲同一種動作的種種不同的度數，抽是豐富的。

他更在開端說：『屠格涅甫在他的死牀上給俄國作家們的一篇遺言裏，哀請着他們保持「那珍貴的遺產——俄羅斯語言」的純粹。』從克魯泡特金的話可知文學與語言的關係。

語言是明晰的表現好呢，還是曖昧的表現好呢？這是本章所要敘及的主要之點，現分三段來論列：

1) 語說 (Single-world theory) 是自然主義的大師弗羅貝爾的主張。莫泊桑在兩兄弟(Pierret Jean)的序文裏，曾經引用他的先生弗羅貝爾的話。他說：

如果我們自己想表示一切，應當用長時間而且很注意的去觀察以求發現別人不會看見過或說過的情態。在一切事物中，常有我們不曾窺見的地方。因爲我們每每固於習慣承認自己的觀察，都是別人思想過的。所以一用眼的時候，同時就回憶在這上面去。於是大家都看不出來。論理是對於一點極小之事，有不了然的地方都要把牠找出來。譬如描寫平原中一點火或一

株樹的時候，我們應當站在此火或此樹的前面，以至於看出這火或這樹和別的火或別的樹不同的地方爲止，創造力就是由此得來的。

此外他曾向我說了『全世界沒有兩個蒼蠅，兩隻手，兩個鼻子是絕對相同的』這個定理以後，他命我用幾句話描寫一件生物，或一件器具，使他們成爲特別的，而與別的同種同類的生物或器具劃然有別。他向我說：

『當你在一個坐在門口上賣小菜的商人面前經過，口中含煙的看門人門前經過，或者在馬車停止的地方經過，請你指給我這商人，這看門的，他們的地位，他們那種形像的特點所代表的外形及其精神的性質。用一種方法使我們不能和別的商人或看門的相混了。用一句話使我看出一架馬車的馬兒，何以與前後五十架馬車的馬兒有不同的地方。』

我曾經擴充過他這些意見對於我剛纔所說的理論也有很大的關係。

論到文體。

無論我們所說的事物如何，只有一個名詞可以代表，一個動詞可以使之活動，只有一個形容詞來形容牠。然則作文的時候，須盡力的去尋求，一直到發現了這名詞，這動詞，這形容詞爲止。不可得着了一個略爲相近的字便喜歡。更不可因避難而引用矯飾或滑稽的詞語。隨便怎樣細微的事我們實行卜瓦洛(Bollean)這句詩：『一個字要用得恰當，纔足以表明他的能力。』

二 曖昧說(Theorie de l'obscurite) 是象徵主義者的主張。魏爾倫(Verlaine)的詩的藝術(Art Poetique) 可當作此說的宣言，現在摘出四節來說明一下：

一切的一切，音樂爲先。

因此就是不整的調子也是好的。

更渺茫的更溶和的浮在空際，

不受一些兒重累。

一無差誤的精選文句，直是無須，

最可愛的便是醉朦朧的詩句。

醉朦朧的詩句裏，

『精確』和『迷糊』結合在一起。

是這個！裏面的後方，

有美麗的眼睛，

白晝一般的目光，

照耀秋空的星辰。

我們盼望的不是色，只是陰影。

呀！只是陰影！

獨自去做夢罷，

合奏着笛兒和胡笳。

馬拉梅 (Mallarmé) 也說詩裏應該常是謎語：

靜思着，冥想事物，因靜思冥想所喚起的心中幻象在飛翔的時候，那便是『歌』了。從前自然主義時代的高蹈派詩人們將物的全部仔細敘述一切都說完了，一點神祕的地方都沒有。因之讀者讀這樣的詩時，到底不能和自己創作時的一般愉快。明白白的這樣那樣說到一點也不剩，詩的趣味，便被抹去了四分之三。若就其暗示的意味，一點兒一點兒次第推量過去，那末詩的趣味纔出來了。

這種『神祕』的實用便是『象徵』。象徵就是把事物漸漸引得使他指出心靈的現象來，或是把事物選出，藉着隱謎來釋放心靈的現象……

如果有物本被道德所限制，而缺乏文學的設置，忽然開出書來，想求愉快，那末一定要生出疑惑，所以應當置事物於和他相像

的地位之上。詩裏應當全是謎語這就是文學的目的；除引出這種目的以外是沒有別個的。

高諦謨 (Gautier) 也在波特來耳惡之花的論文裏辯護象徵主義的『曖昧說』道：

類廢派的文體是極富於才智的，極複雜的，即瑣屑的意味也是一點兒不剩，都包含在內的，而且盡力把色彩放到文字中去，盡力使文學豐富起來；在思想方面把從來表現不出的，表現得最曖昧的，最易消滅的輪廓也表現出來了。

此外梅特林克主張沈默、拉佛格 (Jules Laforgue) 作不易懂的詩，都是在貫徹曖昧說的主張。

三反曖昧說 托爾斯泰是最反對曖昧說的。他的藝術論第十章全章數十頁都是在罵這些詩人的詩難懂。他說：

平民的藝術家（如希臘的藝術家和猶太的先知）製造作品時，常自然趨向於說所能說的事情，所以他們的作品都為衆人所明白。後來藝術家的製造作品，只為着處於特別狀態下的少數階級，或只為着一人及其從者，如為着教皇、僧官、國王、大公、王妃和國王的情人等——所以他自然就趨於扶助這些特種人類的一道。……這種表現的方法在特種階級一方面覺着有曖昧的特別美觀。這種方法（如『婉曲語法』神怪的歷史的記憶等）漸漸行用起來。現時已至其終極，便成為類廢派藝術了。到了現時不但曖昧、隱謎、黑暗、和衆人的達不到算做藝術品詩味的特質和要件，簡直是不實在，不確定了。

托爾斯泰覺得杜密克 (Domic) 在法國文學史中所舉的一百六十餘位作家都是不易了解的詩人。他舉波特來耳的決鬪、不相識者、多情的射者、魏爾倫的遺歌第一首以及馬拉梅、梅特林克的詩，以為都表現得太曖昧。尤其是像『甜蜜的呼聲使搖顫的草兒斷氣』等句，簡直是莫名其妙。托爾斯

最後的結論說：

因為我習慣於一定的特別藝術，所以明白他，而不明白的藝術比較再特別的藝術，我便沒有權來決定說我的藝術是最真的藝術，而我所不明白的藝術不是真的，卻是壞的藝術；因此我只能決定說藝術逐漸特別，便逐漸使大多數人不明白，而此不明白的程度逐漸增高，我便也逐漸不明白起來，至於藝術只能為極少數的選民所明白，而此極少數的選民也一天一天的減少下去。

上等階級的藝術剛同平民藝術分離時，便有人信藝術能為藝術，而同時使多數人不明白，如果這個情形是對的，便立刻能說藝術僅為極少數的選民所明白，或竟為一二人（自己一人）所明白。所以現在藝術常說：『我自己創造，自己明白，如果有誰不明白，那就不管他了。』……我們常聽見人講起想像的藝術品，說他是很好的，卻極難使人家明白，便覺得那人所說的話是極平常的。因為我們習慣於這種決定，說起來極平常，彷彿和講到某種食物，說他很好，人都不能夠喫他一般，人不能夠不愛喫臭腐的乾酪和雞兒，也能不愛喫講究食物的人所愛喫的壞味，可是麵包和果子須為人所喜歡時纔能稱為好喫的東西。藝術也是這樣壞的藝術也衆許人不明白，好的藝術卻為盡人所明白的。

人家說極好的藝術品決不能為大多數人所明白，選得上的人只是選出來預備着有高尚藝術的見解的。如果有許多人不明白，便應當給他們講解，灌輸給他們應有的知識。然而須知這種知識是本來沒有的，藝術作品也不能夠因講解而便明白的；就是那說大多數人不明白好藝術作品的人也講解不出來，只說欲求明白，必須把藝術作品多讀、多看、多聽纔好。然而這並不是講解，卻是學習。至於學習卻什麼都能的，就是極壞的東西也能學習過來。能夠教人喫臭腐食物、喝酒抽鴉片煙，便也能教人習

慣藝術。

並且也不能夠說大多數人沒有尊貴高尚藝術作品的興味。大多數人一定很明白我們所稱的高尚藝術：如聖經上尋常的故事，福音裏的寓言，民間傳說及故事，和民間歌謠，這些東西他們都很明白。

說來說去，托爾斯泰是說到原始基督教上去了。一個人到了晚年，常要信教，所以托爾斯泰認爲像聖經那樣質樸的語言纔是好的文學作品。自然主義的一語說，象徵主義的曖昧說，理想主義的反曖昧說，各是所是，幾乎不能調和。

但是對於不能懂的作品，卻也不敢附和，正如賓那脫（Arnold Bennett）所說：『既然作者的目的是要取得別人的同情，而作者卻不想自己的作品能使別人了解，將情感盡量的留給自己，這真是希奇極了。』

第九章 文學的分類

文學是很不容易分類的，即使是粗枝大葉的分類已經很不容易。

文卻斯德將文學分爲散文和韻文兩種，這就有兩種困難。

一從前的詩自然是大半有韻的，但現在美國如惠特曼聖得保（Carl Sandburg）等已經有所謂 Blank Verse 了，而我國近幾年來的新詩，也大半是無韻的。那末詩，應該歸入韻文類呢，還是歸入散

文類呢？

二從前的戲劇是有唱有白的，例如莎士比亞。但現在如易卜生、蕭伯納之流的作品，都是完全對白，沒有歌唱了；那末戲劇應該歸入韻文類呢，還是歸入散文類呢？

爲了文學形式的變遷，我們當然不能採取散文和韻文的簡單分類。普通我們只須將文學分作小說、詩、戲劇、散文、文學論著這樣五類好了。這種五類分法雖比兩類分法要妥當一些，究竟也還有困難之處。因爲文學變遷史是在呈着奇觀，波瀾壯闊，我們很難使其平靜，其中難免有新的形式出現。下面兩種就是難於歸類的。不過我們都不妨歸之於詩，這就是五類分法便利之處：

一 散文詩 所謂 *Poems in Prose* 是兩棲動物似的東西，既可以說是散文，又可以說是詩。大概說來是以散文爲形式，以詩爲內容的；意即在形式上雖然無韻，內容上卻有旋律、節奏以及蔥鬱的詩意。其題材以神話、寓言爲多。形式上與無韻詩不同，不是每行分寫，而是每段接寫的。每篇字數通常不若散文之多。王爾德、波特萊耳、屠格涅夫、太戈爾等都有這種詩的專集。倘若黃色是詩，藍色是散文，那末黃藍合色的綠就是散文詩了。牠既介在二者之間，應歸入於詩或散文實感困難。不過內容究竟是詩，因而稱作『散文詩』，不稱作『詩的散文』；我們即使爲了尊重作者的意見，也應該將散文詩這一小類歸入詩之大類的。

二 大大主義的詩 既非散文，又非韻文，我們不知這是什麼文。例如阿哈剛 (*Aragon*) 的一首自殺：

a	b	c	d	e	f
g	h	i	j	k	l
m	n	o	p	q	r
s	t	u	v	w	x
y	z				

像這樣將二六個字母排列起來就算是一首詩。不過作者既認這個爲詩，我們當然也只好當牠是詩。所以，最妥當而又糊塗的辦法，是尊重作者的意思。例如冰心的笑很短，且詩意極濃，我們不妨稱之爲散文詩，但她既將此篇放在小說集超人裏，當然也就稱之爲小說。

文學作品常有側重的地方，我們也可以就他所側重的來分類，雖然在心中還是覺得有些忐忑不安，總算是得到了自己的辯解。

至於五大類所屬的小類，各有專書的專章在，（例如小說法程的第九章史詩、戲劇與小說，第十章長篇小說、中篇小說與短篇小說）我也就不僭越職權來代庖了。

第十章 文學與鑑賞

鑑賞文學作品很難有一定的法則，因為文學作品究竟不是數學，而其組織上又不能像論文似的寫明段落和節目，因之稍有精神不貫注之時，即不能領略作品中的真義。我們又不能以批評家，創作家或學究的態度來鑑賞牠，而須以渾然融合的態度去看，將自身沒入於作品之中，與作品成爲一個，纔能感到文學的 *Ecstasy* 之境。

美學沒有發達完全，也是鑑賞法則不能簡單的原因。大約說來，我們對於詩歌小品須看出聯想作用 and 人生意義，對於小說戲劇須看出謎和因果律。

文學作品在內容上常有衝突的地方，但如能將衝突調和就是好的作品，能鑑賞到融洽的地位的，也就是好的鑑賞者了。田中湖月於此說得最好：

美要『複雜』而同時又不可不保持『統一』，描寫『個體』同時不可不表現『範類』，重『形式』同時又不可不重『內容』，不可偏於『寫實』而同時亦不可流於『理想』。無論怎樣的作品如果是有價值的，沒有不是由這等互相限制的相對的方法而成的。美學雖是把這等相對的物結合爲一，或是發見新的法則以決定相互的境界使之一致，然止於規定兩者的範圍，非把互相控制的活動除去。各個之美依然表現這種相對的特性的。這種對峙的互相限制的法則在作品中體現得正當與否的決定是法則所不能教示的。這種的判定僅能直接訴之於主觀的趣味。

第十一章 文學的起源

說到文學的起源就要牽涉到心理學、生理學、生物學、以及社會學家的議論；還有美學家和藝術學家從這些學問立場的說頭。因為文學的起源實是綜合藝術之一的跳舞。一面跳舞，一面唱歌，一面奏樂，這三者是不可分的；因為談到文學的起源很容易說成藝術的起源或者與藝術的起源沒有什麼分別。

文學的起源問題有一個爭執就是：遊戲說和勞動說。主張遊戲說的有康德（Kant）、希勒（Schiller）、斯賓塞（Spencer）等，頗似藝術派的文學主張；主張勞動說的有格羅舍（Grosche）、蒲息爾（Bücher）、蒲力汗諾夫（Plekhanov）、波格達諾夫（Bogdanov）等，頗似人生派的文學主張。不過在勞動說之間又有勞動先於遊戲和遊戲先於勞動之爭，還有個人主義和社會主義之爭。這又有些近似寫實主義和新寫實主義的分歧之處。上舉的七位都是藝術理論家，並非僅僅研究文學的或純粹的文學批評家，所以我說近似某種文學上的主義也只是近似罷了。

從心理學的立場來觀察文學起源的就是康德和希勒。希勒的尺牘第十四和第十五中，大意說：

我們投身於實際生活間，受物質與精神兩方面的拘束，常置身於這雙方爭鬪的中間。但是如我們有生命力的餘裕（Überschüssigkeit）由這個力量，想求得更完全的調和的自由天地。即是尋求官能與理性，義務與意向適當調和着的別天地。這即是遊戲呀！從這個遊戲衝動起來藝術，遊戲即是超越實生活的假象之世界。

康德也同樣的想法，在一個斷片錄裏，將藝術看作遊戲。

更進一層說明遊戲說的是斯賓塞的心理學第七篇第九章審美感情。大意說：

無論是人間或動物，精力若有餘剩時就隨着自己的心意想往外洩出，這成爲模擬的行爲而遊戲以起。我們因爲每天將精力慣用於日常必要的事件，所以一有餘力，就是僅少的刺戟也可起反應，想活用這個精力。像這種時候的活用，不是實際的行爲，是行爲的模擬。在沒有自然的活用『力』的時候，不作直的行爲，想以模擬的行爲來發散他的力量的。像這種人爲的力之活用是遊戲。

上舉三位都是以『生命力的餘裕』或『力的過剩』來替遊戲說張目的。但格羅舍卻反對這種主張。據他在動物的遊戲 (Die Spiele der Tiere 1896) 上所說則：

以遊戲爲過剩之力的發現一見解，未必能由事實證。小狗互相遊戲直到完全疲勞而在並非力的過剩不過恢復了略足再來遊戲的力的分量之最短休息以後便又遊戲起來。我們的孩子們也一樣，即使他們譬如因長時間的散步而非非常疲乏了，但遊戲一開始，他們就立刻忘掉了疲勞。他們並不以長時間的休息和過剩的力的蓄積爲必要。

格羅舍實是以生理學的立場來打倒心理學的立場的。

藝術派的文學主重美；同樣，遊戲說的論者也主重美。但勞動說的論者以爲藝術不僅是美的感情。而且實含有社會的意義，各有其經濟的背景。因此生物學者達爾文的進化論解釋雌鳥的美羽爲美的感情，實爲淺見，在美以外是含有他種意義的。黑種女子手足帶鐵圈以重爲貴，即是聯合了富的觀

念之故。格羅舍更就裝飾來說：

遊獵民族從自然界取來的裝飾要素，差不多唯一地包含着人類的及動物的形式。因此民族同樣地也選擇着自然中那些在他們的眼光中有着較大的實際興趣的現象。原始獵人對婦人派定的工作便是採取植物食料，他們認爲這是卑下的工作，植物在獵人的眼光中是絕對不會引起注意的。此點便說明着何以在他們的裝飾中不曾流露出從植物方面採取的要素的痕跡，而此植物界在文明人民的裝飾藝術中發展得何等豐滿而且富有感動性啊！……此種特殊性含着深刻的意義。在事實上，從動物裝飾到植物裝飾的過渡，在人類文化歷史上乃是偉大的進步的標象從遊獵生活過渡到農業生活的標象。（藝術的

起源 Die Anfänge der Kunst)

意云裝飾不僅爲美，也是時代的表徵。

蒲息爾在所著勞動與韻律 (Arbeit und Rhythmus) 中以爲：

在那發達的最初階段上勞動音樂和詩歌，是最緊密地相結合着的，然而這三位一體之基礎的要素，是勞動，其餘的兩要素，僅有從屬的意義而已。（面七八）

據伊科維茲的唯物史觀的文學論中所引：『人當集團的且韻律的而勞動之時爲使工事容易，在初時忽發喊聲及不清楚的聲音，但其後卻漸漸具有調子而變化爲歌聲。』

例一：希臘的浮雕，表示吹着笛而捏麪包的四個女子。

例二：洗衣女，其在勞動時，伴着有一種韻律的歌，左拉在所著小酒鋪中曾引用如次：

砰砰！馬爾各在洗衣所

砰砰！搗着那砧杵！

砰砰！洗那苦痛而陰鬱的

砰砰！心……

例三：在新愛洛伊士（*La Nouvelle Heloise*）所述伏省（*Vaud*）地方剝取麻皮的男子們，也是同樣的。

例四：古代民族，當播種或收穫之期，輒舉行祝典，公演勞動的默劇，模仿勞動者日常的行動。由此等集團的歌謠於是乃產生抒情詩。

例五：潘多庫陀（*Potocudos*）的未開化民族尤每天歌吟其所發生的事。有一首歌是以下的語句開始：『今天捕好。殺了一野獸，食物無須憂。肉味香且優。』（格羅舍藝術的起源）。

例六：現在我們再來看未開化人民表現其歡喜與悲哀的抒情曲。他們在送人出行時歌着：

孤寂的船到那裏去呢？

我將永遠不能再見我的友人了。

孤寂的船到那裏去呢？

據蒲力汗諾夫藝術論所引，有下面的一個例。

例七：『水手合着自己的槓子的運動而唱歌，挑夫且走且歌，主婦在家裏，且春且歌。』

據凱薩里斯 (E. Casalis) 的巴蘇多族 (Les Bassoutos) 說：

例八：『這一種族的女人們，兩手上戴着一動就響的金屬製的環。她們爲了用手推的水車來舂自己的麥子，常常聚在一處，而且合唱著和自己之手的整齊運動時，從環子所發的韻律之音響，精確地相一致的歌。同一種族的男人們，當鞣皮的時候，和那一舉一動相應，發着我所不能懂得意義的奇怪聲音。』(面二五〇)

蒲息爾的話卽在現今也可以找到例子例如徐志摩的廬山石工歌，他自註道：『廬山牯嶺一帶造屋是用本山石的。開山的石工大都是湖北人，他們在山坳間結茅住家，早晚做工，賺錢有限，僅够粗飽，但他們的精神卻並不頹喪。』詩如下，僅舉三節中之第三節。

例九：

浩唵！浩唵！

唵浩！唵浩！

浩唵！浩唵！

唵浩！唵浩！

太陽好，唵浩，太陽焦，

賽如火燒，唉！

大風起，浩唉，白雲鋪地；

當心腳底，浩唉！

浩唉，電閃飛，唉！浩，大雨暴；

天昏，唉！浩，地黃，浩唉！

天雷到，浩唉，天雷到！

浩唉，鄱陽湖低，唉！浩，五老峯高！

浩唉，上山去，唉！浩，上山去！

唉！浩，上山去！

唉！浩，鄱陽湖低，浩唉，廬山高！

浩唉，上山去！浩唉，上山去！

唉！浩，上山去！

浩唉！浩唉！浩唉！

浩唉！浩唉！浩唉！

浩唉！浩唉！浩唉！

浩唉！浩唉！浩唉！

石工雖說不出『五老峯高』、『鄱陽湖低』這樣的話，但『浩唉』之聲卻無論如何是寫的實情。蒲息爾在寫勞動與韻律的時候，頗注重勞動，以為音樂和詩歌是勞動的從屬。但後來受了格羅舍的影響，竟有了下列的三點論列：

一 原始民族是個人主義的。野蠻人只知道『食料的個人底的搜索。』『野蠻人只在想自己的事。』他們不但不顧念同族的人，甚至不念及一家的人。『財產是和生前是那個人底所有的所有者，一同埋下墳裏去的。』蒲息爾說：

『倘若從布西曼 (Bushmen) 和韋陀 (Veddahs) 族的生活，中，除了火和弓矢的使用，則他的全生活，便將歸於「食料的個人底的搜索」罷。各個布西曼，須獨立地來扶持自己。裸形而且不攜武器的他，就恰如野獸一般，和自己的同類一起，在一定地域的狹小範圍內徘徊……各個男女都生喫着能用手提，或用指爪從地中掘出的——下等動物，根果實。』

二 原始民族是現實主義的。野蠻人『只在想現在的事。』

三 原始民族是遊戲先於勞動的。蒲息爾說：

人類當脫離食料之單純搜索的範圍時，想來也是被見於各種高等動物一樣的諸本能，猶其是模仿本能和對於一切經驗的本能之傾向所鼓舞的。例如家畜的飼養，非從有用動物，而從人類只為滿足自己者開端。工藝的發達則分明無論那裏，都始於彩塗身體。文身、身體各部分的穿孔或毀傷，後來逐漸成為裝飾品，假面、木版書畫、文字等等的製作……這樣而技術的熟練，由

遊戲而完成，並且不過是逐漸的至於得到了有益的適用。所以……遊戲古於勞動，藝術古於有用的對象的生產。（國民經濟領域內的四概要面九三——九四）

蒲力汗諾夫在原始民族的藝術一文中對於第一第二兩點，大加駁斥，舉了許多實例。

一 原始民族是社會主義的，決不是個人主義。

例一：布西曼 他們爲了協同的狩獵，往往成了二百人以至三百人的隊伍，聚集起來。有時是造作延長巨數英里的柵欄，掘了深壕。大狩獵隊雖分爲小團體，散佈各處，但並不斷絕相互的聯絡。常藉火的幫助，互相傳與信號，藉知廣大周圍所發生的一切。

例二：韋陀族 血族的結合很堅固，都聽從首長的指揮。露宿營地時，少年和青年睡在指導者的周圍，民族的成年諸人又在那周圍，這樣的形成着防衛他們爲敵所襲擊之活的鎖鍊。

例三：安大曼羣島 安大曼 (Andaman) 島中的土人，凡獨身青年所捕獲的一切，都爲大衆所共有，聽酋長的指揮來分配。即未曾參與狩獵的人，也仍然領得獲物的一份，因爲他們做了其他的爲共同利益而做的勞動，妨礙了他們的打獵。回營之後，獵人們圍火而坐，其始即開始酒宴，跳舞與唱歌。即獲物的最少和遊惰的人，也可以參加。

例四：菲律賓 每一家族擁有二十人至八十人，常一同去打獵，夜晚則同宿營中。

例五：畢格眉族 他們協同狩獵野獸，協同掠奪近鄰土人的農場。男人做哨兵，必要時必從事於戰

爭；女人則撈集獲物，細束起來，而且將這運走。

例六：新西蘭 土人藉全血族結合之力，製作數千英尺長的大漁網，且爲了氏族的全體利益，來利用牠。

野蠻人決不僅僅顧到自己，也顧到他人。

例一：潘多庫陀 『獲物被分配於氏族全體，恰如他們所得的餽贈也全然如此一樣，縱使那時各人只領到極少的一點。』

例二：依士企摩 克柳卻克 (H. Kutschak) 說：『在陣營內，只要有一片肉，那也爲大家所公有。而當分配之際，則一切人們都被顧及，尤其是病人和無子的寡婦。』

例三：布西曼 一個布西曼人從任何農人或牧人那裏，偷到了一頭以至數頭的家畜的時候，則別的一切布西曼人，普通都以爲有權利參加祝宴的。

至於說野蠻人甚至不顧及自家的人，蒲力汗諾夫也有如下的實例以作辯駁的根據：

例一：澳洲 土人的兒子一會步行，父親便帶他去漁獵，教導他，講給他種種的傳說。

例二：北美印第安 氏族 (Clan) 任命着特別的養育者，那責任是在當幼小時，授以一切將來必要的實際智識。

例三：科司族 十歲以上的一切兒童，都一同養育於會長的嚴峻監督之下。男孩子學軍事和狩獵，

女孩子學各種家庭的勞戲。

物品帶到墳墓裏去雖是事實，但生產的技能總是從氏族傳給氏族的，這比有限的物品重要得多。他還舉出許多『愛自己的孩子』的實例。

例一：澳洲 愛爾 (Eyre) 說：土人是熱烈的愛自己的孩子，他們常常和他們遊戲，並且愛撫他們，

例二：韋陀族 丁南德 (Tennant) 說：他們『很摯愛自己的孩子們和血族。』(錫蘭第二卷面四

四五)

例三：依士企摩 克蘭士 (D. Crauz) 說：他們也『很愛自己的孩子們。』

例四：南美印第安 神甫休密拉也有證明。

例五：非洲黑人 錫瓦因孚德也有證明。

二 原始民族也顧到將來的，並不僅僅只顧目前。蒲力汗諾夫也舉例證明：

例一：布西曼 他們常將被殺的動物的肉，來作貯蓄，藏在洞窟中，或在遮蔽極好的豁谷裏。或一種植物的球莖，也被藏貯在鳥巢裏。藏貯蝗蟲也極有名。他們掘壕也是爲了將來的利益。

例二：韋陀族 決不將生肉入口，他們將肉細細地撕開，藏在樹孔中，經過一年，方纔取用。

例三：澳洲 女人移居時，背上負囊，囊中是研碎食用植物之根的扁平石塊，切碎東西的石英碎片，槍的石鋒，石斧，更格盧的隄所做的繩袋鼠的毛皮，各種黏土的顏料，樹皮，燒肉的一片，沿途所採的果

實和植物的根等等。(參照賴慈爾 *Ratzel* 的人類的學問 *Völkerkunde* 面三二〇——三二一)

三原始民族是勞動先於遊戲的。這個爭論似乎是二者都對的：蒲力汗諾夫看見的是前半，蒲息爾看見的是後半；蒲力汗諾夫注重的是遊戲的動機，而蒲息爾注重的是實際的表面。所以蒲力汗諾夫以爲勞動先於遊戲，蒲息爾以爲遊戲先於勞動。不過，蒲力汗諾夫講的是原因爲勞動，而蒲息爾講的是結果爲勞動罷了。試列一表：

蒲力汗諾夫——

蒲息爾——

勞動(因)——遊戲——勞動(果)

蒲力汗諾夫在再論原始民族的藝術裏舉了五個例：

例一：依士企摩 狩獵海豹時爬近牠去，他像海豹般的昂着頭，照樣地竭力地擡頭，他模仿牠一切的舉動，待到悄悄的接近牠們以後纔下狙擊的決心。

例二：巴西 用震撼的演劇手段，來描寫負傷的戰士之死的跳舞。

例三：民答那峨(Mindanao) 男女都從事於農業。種稻之日，男女從早晨聚在一處，起始工作。男人走在前頭，並且跳舞，將鐵的踏鋤插入地裏去。此後女人們，跟着將稻種拋入男人們所挖的窪中，於是用土蓋在那上面。

例四：澳洲 土人的孩子，常作戰爭遊戲，頗爲成年所獎勵，因爲那是使未來之戰士的機敏會發達。

起來的。女士人有掘食用植物的跳舞，她的女兒有了模仿的衝動，就再現自己母親的舉動。

例五：北美印第安 有時幾百個兒童，在有經驗的戰士指揮之下，參加戰爭的遊戲。他們如久不遇見野牛，爲飢餓所迫，就跳自己的『野牛舞』。跳舞一直繼續到野牛的出現。

關於文學的起原，波格達諾夫新藝術論中說：

詩歌開始於人類語言開始之處。那陪伴着原始人底努力的自然呼聲是字句的胚胎，那最初的達意；這些呼聲是從動作中產生出來的，牠們正是些動作自然又能懂得的達意。這些勞動呼聲又成爲勞動歌的根原。歌不單是一件娛樂或散心的事。當衆人在勞動着的時候，歌詞可以聯合勞動者的努力，給他們一種和諧，一種節奏的規則與符合。因此，歌可以組織集合的努力。牠在今日也還保留着這同樣的意義。

在發達較遲的戰歌中，這同樣組織的意義表現得有點不同。牠常是在戰事之前唱的，牠創造出一種一致的心情，集合精神的
統一……

詩歌的第二個根原是神話。神話也是一般知識的開端。

本來言語是表明人類動作的，但是，只靠了這些同樣的語言，人們還可以互相傳達關於外界的自然現象和牠原始力的現象之事。因此，在每一個故事或描寫裏，即使是最不成熟的，自然總免不了要變人格化。無論說起了什麼，動物或樹木，日或月，河或海，總會使我們受到在說起一個什麼人的印象——太陽在天上「行走」，在早晨他「起來」，在晚間他「去睡覺」，在冬季他「害病而單弱了」，在春季他「又復了原」等等。把概念從人類這樣勉強地移轉到原行上去是稱爲「初步暗喻」。沒有

牠，要思想到四周圍非人類的世界是不可能的，因而知識也是創造不出來的……是詩歌裏，初步的暗喻常保留着牠的大任務；自然的人格化依然是詩歌最重要的方法。

波格達諾夫以爲文學的起原不僅勞動，還有神話。廚川白村在苦悶的象徵中所發表的意見也與波格達諾夫一樣，以爲文學起源於「祈禱和勞動」[Orare et laborare]。歐洲中世培內狄克(Benedict)派道院生活的話「因爲這二者是食慾和性慾(生殖器崇拜)的主宰。他說：

在原始狀態的人類，慾求極其簡單，表現也極其單純。先從日常生活上的實利慾求發端，於是成立簡單的夢。譬如苦於亢旱，求雨心切的時候，偶然望見靈霓，則他們便祈天，祈天而雨下，則他們又奉獻感謝和讚美。穀物牲畜爲水害風災所奪的時候，則他們詛咒這自然現象，但同時也必至於非常恐怖畏懼的罷。因爲他們對於自然力，抵抗的力量很微弱，所以無論對於地水火風，對於日月星辰，只是用了感謝、讚歎，或者詛咒、恐怖的感情去相向，於是星辰、太空、風、雨，便都被詩化，被象徵化的夢而被表現。尤其是，在原始人類幼稚的頭腦裏自己 and 外界自然物的差別是很不分別的，因此就以爲森羅萬象都像自己一般的活着，而且還看出萬物的喜怒哀樂之情來。殷殷的雷鳴，當作神的怒聲；瞻望着鳥啼花放，便以爲是春之女神的消息。是將這樣的感情，這樣的想像，作爲一個搖籃，而詩和宗教這雙生子就在這裏生長了。

關於勞動和遊戲的爭執，廚川白村在遊戲論中有如下的調和：

勞動與遊戲之間，自身本質上的差別是沒有的……汗流脊背地來栽種花木，在種花家說來是勞動是工作，但在有錢的隱居者說，是很好的遊戲。

他以為勞動就是『嚴肅的遊戲。』

古代或未開化民族的文學生活，蔡元培在美術的起原中有如下的記載：

一 抒情詩 『他們的歌詞，多屬於下等官能的範圍，如大食大飲等。關於男女間的歌，也很少說到愛情的。很可以看出利己的特性。他總是為自己的命運發感想；若是與他人表同情的，除了惜別與輓詞，就沒有了。他們的同情，也限於親屬；一涉外人，便帶有注意或仇視的意思。他們最喜歡嘲諷，有幸災樂禍的習慣；對於殘廢的人，也要用詩詞嘲諷他。偶然有出於好奇心的，如澳人初見火車的噴煙與商船的鷓首，都隨口編成歌詞。他們對於自然界的偉大與美麗很少感觸；這是他們過受自然壓制的緣故。惟依士企摩人有一首詩描寫山頂層雲的狀況，是很難得的。他的大意如下：「這很大的珂納克（Koonak）山在南方——我看見他；——這很大的珂納克在南方——我眺望他；——這很亮的閃光，從南方起來——我很驚訝。——在珂納克山的那面——他擴充開來——仍是珂納克山——但用海包護起來了。看呵！雲在南方是什麼樣子？——滾動而且變化；——看呵：雲在南方是什麼樣子？——交互的演成美觀。——山頂所受包護的海，——是變化的雲；——包護的海，交互的演成美觀。」

二 史詩 『有些人，說詩歌是從史詩起的。這不過因為歐洲的文學史，從荷馬的兩首史詩起。不知道荷馬以前，已經有許多非史的詩，不過不傳罷了。大約史詩的發起，總在抒情詩以後。澳洲人與珉可佩（Mincopie）人的史詩，不過參雜節奏的散文；惟有依士企摩的童話，是完全按着節奏編的。普通遊

獵民族的史詩，多說動物生活與神話；依士企摩人多說人生。他們的著作，都是單量的，是線的樣子。他們描寫動物的性質，往往說到副品爲止；很少能表示他特別性質與奇異行爲的。說人生也是這樣，總是說好的壞的這些普通話，沒有說到特性的。說年長未婚的人，總是可笑的；說婦人，總是能持家的；說寡婦，總是慈善的；說幾個兄弟的社會，總是驕矜的，粗暴的，猜忌的。依士企摩有一篇小卡格沙格蘇克（Kagsagsuk）的史詩，算是程度較高的。他的大意如下：「卡格沙格蘇克是一個孤兒，寄養在一個窮的老嫗家裏。這老嫗住在別家門口的一個小窰裏，不能容卡。卡就在門口佯着狗睡。時時受大人與女孩童的欺侮。他有一日獨自出遊，越過一重山，忽然有求強的志願；想起老嫗所授魔術的咒語，就照式念着。有一神獸來了，用尾拂他；由他的身上排出許多海狗骨來，說這些就是阻礙他身體發展的。排了幾次，愈排愈少，後來就沒有了。回去的時候，覺得很有力。但是遇着別的孩子欺侮他，他還是忍耐着。又日日去訪神獸，覺得一日一日的強起來。有一回，神獸說道：『現在够了！但是要忍耐着。等到冬季，海凍了，有大熊來，你去捕他。』他回去，有欺侮他的，他仍舊忍耐着。冬季到了，有人來報告：『有三個大熊，在冰山上，沒有人敢近他。』卡聽到了，告他的養母，要去看。養母嘲笑他道：『好，你給我帶兩張熊皮來，可作褥子同蓋被。』他出去的時候，大家都笑着他。他跑到冰山上，把一隻熊打死了，擲給衆人，讓他們分配去。又把那兩隻都打死了，剝了皮帶回家去，送給養母，說是褥子與蓋被來了。那時候鄰近的人，平日輕蔑他的，都備了酒肉，請他飲食，待他很懇切。他有點醉了，向一個替他取水的女孩子道謝的時

候，忽然把這個女孩子搥死了。女孩子的父母不敢露出恨他的意思。忽然一羣男孩子來了，他剛同他們說應該去獵海狗的話，忽然逼進隊裏把一羣孩子都打死了。他們這些父母，都不敢露出恨他的意思。他忽然復仇心大發了，把從前欺侮他的人，不管男女壯少，統統打死。賸了一部分苦人，向來不欺侮他的，他同他們很要好，同消受那冬期的儲蓄品。他排了一只最好的船，很勤的練習航海術；常常遠遊，有時往南，有時往北。他心裏覺得很自矜了，他那勇武的名譽也傳遍全地方了。」

三劇詩 「多數美術史家與美學家，都當劇本是詩歌最後的，這卻不然，演劇的要素，就是語言與姿態同時發表。要是用這個定義，那初民的講演就是演劇了。初民講演一段故事，從沒有單純口講的，一定隨着語言，做出種種相當的姿勢。如布西曼人遇着代何種動物說話，就把口做成那一個動物的口式。依士企摩的講演，述那一種人的話，就學那一種人的音調，學得很像。我們只要看兒童們講故事，沒有不連着神情與姿態的，就知道演劇的形式很自然很原始的了。所以純粹的史詩，倒是詩歌三式中最後的一式。普通人對於演劇的觀念，或不在兼有姿態的講演，反重在不止一人的演作。就這個狹義上觀察，也覺得在低級民族，早已開始了。第一層，在格朗蘭（Greenland）有兩人對唱的詩，並不單是口唱，各做出各種姿態；就是演劇的樣子。而且這種對唱，在澳洲也是常見的。第二層，遊戲式舞蹈，也是演劇的初步。由對唱到演劇是添上地位的轉動；由舞蹈到演劇，是添上適合姿態的語言。講到內部的關係就很不容易區別了。阿留坦（Aleuten）人有一齣啞戲。他的內容，是一個人帶着弓，作獵人的樣

子；別一個人扮了一隻鳥。獵人見了鳥，做出很愛他，不願害他的樣子。但是鳥要跳了，獵人很着急，自己計較了許久，到底張起弓來，把鳥射死了。獵人高興得跳舞起來。忽然他不安了，悔了，於是乎哭起來了。那隻死鳥又復活了化爲一個美人，與獵人挽臂而去。澳洲人也有一種啞戲；但有一個全劇指揮人，於每幕中助以很高的歌聲。第一幕，是羣牛從林中出來，在草地上遊戲。這些牛都是土人扮演的，畫出相當的花紋。每一牛的姿態都很合自然。第二幕是一羣人向這牧羣中來，用槍刺兩牛；剝皮切肉都做得很詳細。第三幕是聽着林中有馬蹄聲起來了；不多時，現出白人的馬隊放槍把黑人打退，不多時，黑人又集合起來，衝向白人，把白人打退，逐出境外。』（蔡子民先生言行錄面一二〇——一二七）

第十二章 文學與時代

講到文學與時代，首先得引泰納（Taine）英國文學史（*Histoire de la Littérature Anglaise*）緒論第五節上的話：

把某一文學……的兩個頃刻來想一想：即 Cornelle 底下和 Voltaire 底下的法國悲劇，Aeschylus 底下和 Euripedes 底下的希臘戲劇，Lucretius 底下和 Claudian 底下的拉丁詩歌……確實，在這兩極端的兩點，普通的概念上是沒有變化的，所描寫的，所再現的，總須同是那個人類的型；此外，詩的體裁，戲劇的組織，一切物的形式也都保存着。但其中有這樣一點差別，即那兩個藝術家中有一個是前驅者，其他一個則是後繼者；前者是沒有模特兒的，後者有模特兒的；前者是親眼看物的，

後者是經由前者的媒介看物的；又許多藝術的部門已成比較的完美，印象的單純和雄渾已經減少，而形式的優美和洗鍊則已增加——約言之，前之作品已經決定後之作品了。

這話不但可以用之希臘拉丁和法國，任何國任何時代的文學都是這樣的情形。歷史研究的套語『一治一亂，一盛一衰』也同樣的可以用之於文學。我國又何嘗不是這樣呢。我們常說『唐詩宋詞元曲』意思是說這三代的這三項文學作品是最好的。我們幾乎可以說從宋起纔有詞，從元起纔有曲；宋以前的詞是無意識的運動，只是文人偶一爲之的作品，元以前的戲劇，如狄青戴面具，扮孫叔敖，衣冠之類，只是不完全的片斷。詩雖是早就發生了的文學形式，但漢魏六朝的詩究竟不及唐詩平順易誦，並且詩式如律絕之類，也是大備於唐的。因爲唐詩宋詞元曲是前驅者，所以印象單純而且雄渾；又因爲晚唐的詩，南宋末期的詞，明清的曲是後繼者，所以只增加形式的優美和洗鍊，靈魂則早已失去了。爲什麼王孟高岑李杜的詩雄渾天成，而溫李的詩卻如此的風流綺麗呢？爲什麼晏幾道柳永張先蘇軾的詞元氣勃勃，而吳文英姜白石的詞卻湮沒無聞，直待現代學者來發掘呢？豈不是因爲『前者是沒有模特兒的，後者是有模特兒的；前者是親眼看物的，後者是經由前者的媒介看物的』麼？清詩反比唐詩難讀，就因爲前者堆砌前人典故太多的緣故。

我們如果『不論上文所述那種頃刻間的狀況，而論那種包括着一個或許多世紀的發展上的大時期……我們的結論也是一樣。』請再引泰納的話：

在那樣的時期裏，必有一種優勢的概念貫徹到底；人類當二百年乃至五百年間，始終都有一種理想的人物存在目前，在中古時代就是騎士和僧侶，在我們的古典時代就是宮臣和文雅的說話者。這種創造的和普遍的概念，曾經專利者全部行爲思想的領土。這已把它那無意識地成爲體系的作品散布在全世界之後，它就懈怠下去，死滅了去，於是便有一種新的觀念產生，也要同樣的佔着優勢，而有同樣層出不窮的創造。

文學上每一個時代必有某階級的作者，中古時代是騎士階級和僧侶階級，古典主義時代是宮臣和文雅的說話者即貴族階級。文學之社會學的研究的作者平林初之輔說：『古典文學是以宮庭生活做中心的貴族意識，形態的表白；浪漫主義卻與之相反，是新興資產階級意識形態的表白。』他又說：『自然主義的文學，可說是成熟期的資產階級的文學。』此外應該增補的便是，新浪漫主義的文學可以代表衰落期的資產階級，新寫實主義的文學則可以代表無產階級。

作品而反映時代的，如最近矛盾的虹和蝕，這是大家所知的。伊科維茲（Marc Tokowicz）的唯物史觀的文學論中以爲狄福的魯濱孫飄流記（原名『美洲海岸無人島上生活二十八年的水手』）克地方的魯濱孫的生活與其驚奇的冒險）之所以產生，是由於十八世紀初期英國的遠東與美洲的殖民熱與貿易熱。『一般人都覺得在新發見的各國，有金銀寶石等礦脈，他們熱心的，注意那與未開化民族作勇敢的鬪爭的航海者的故事。』當時的冒險小說，風起雲湧，惟魯濱孫飄流記爲傳世之作而已。

伊科維茲又以爲巴爾紮克（一七九九——一八五〇）九十篇的人間喜劇『把十九世紀初及中葉的全部法國社會都表現了出來。』他不像高諦諷那樣的脫離現實生活寫他的七寶與珠玉，也不像一般的浪漫主義者那樣的奇裝怪服，或是懷想南歐，或是追蹤著中世。他『表示了抱着投機熱的最初的商業資產階級。』在這些他所描寫的資本主義社會中的人物有『營利者，高利貸，投機業者，大銀行的代理人，外交官，大臣，商人，農民，僧侶，官吏，罪犯，警察等等。』巴爾紮克一生都在債臺過活，所以他的烏傑尼·格蘭苔（*Eugénie Grandet*）紐散琴家（*La Maison Nucingen*）高蒲薩克（*Gobseck*）等書中都盡力描寫金錢的無上威權。他的人物格蘭苔說：『金錢便是一切，這支配着法律，政治，風俗，習慣。』

伊科維茲又以爲福羅貝爾（一八二一——一八〇）的波華荔夫人，感情教育以及布華爾與配扣息所表現的是一八四〇年至五〇年資產階級的愚妄無知，眼光狹小，崇拜衣食，怯懦卑弱。不過福羅貝爾與巴爾紮克不同；後者是贊美資產階級的，前者自身雖也是資產階級，卻極端憎惡着資產階級。一面想下降至羣衆，一面卻被資產階級的黑影抓住，貪着年金的供養，想爬到象牙之塔頂，去看羣星；一面蔑視學士院中的人，一面卻又領受他的徽章；這就是他二重生活的悲劇。

伊科維茲最後以爲左拉（一八四〇——一九〇三）的盧貢馬加爾叢書是十九世紀後半資產階級生活的反映。這比人間喜劇的時代顯然有了進步。婦人的幸福寫的是戰勝小商人的百貨店，陽春

與勞動寫的是戰勝個人資本家的合股公司。

此外伊科維茲還以莎士比亞的戲劇作爲貴族意識形態的舉例，他嘗藉劇中人物辱罵民衆：『狂吠的獵狗們這氣息，同有毒氣的治中的臭氣一樣，使我憎惡。至他們之所愛好，則我覺得是與濁污空氣的暴露的死骸一樣。』他又以易卜生的戲劇作爲資產階級動搖心理的舉例。『他既以資產社會的僞善，及其組織的缺陷與腐敗，表示排斥，但在同時，卻又不知勞動階級的存在。』伊科維茲以惠特曼爲一九〇五年玉爾羅曼（Jules Romains）所創始的一致主義（Unanimisme）的先驅，又以范爾哈倫爲一九〇九年馬里納締（Filippo Tommaso Marinetti）所創始的未來主義（Futurisme）的先驅，來說明二十世紀初年的集團意識。

俄國文學的理想與現實的作者克魯泡特金以爲屠格涅甫的六大著作是反映十九世紀後半期俄國的理想和文明的。羅亭是代表俄國的四十年代，此時俄國政黨因尼古拉第一專政，人們迫於威權，於是能說不能行的人產生了。貴族之家是以倡斯拉夫主義（Slavophilism）的時代爲背景的前夜，則是想實行斯拉夫主義的積極傾向的表現。父與子以虛無主義爲背景。煙和新時代也以當時的時代爲背景。

一九一四年到一九一八年這五年間的歐洲大戰，也產生了很多的時代作品。這裏只列舉一些名字，以見一斑。

主張戰爭的德有檀美爾 (Delmei) 霍普特曼 (Hauptmann) 衛德耿 (Wedekind) 何爾茲 (Holz) 托馬斯曼 (Thomas Mann) 等。法有綠緋 (Loti) 法朗士 (A. France) 耶麥 (Jammes) 等。比利時有范爾哈倫 (Verhaeren) 意大利有丹農雪烏 (d'Annunzio) 英有吉百齡 (Kipling) 威爾斯 (Wells) 美有辛克萊。

反對戰爭的德有溫魯 (Vuruh) 哥林 (Goering) 威甫爾 (Werfel) 等。法有羅曼羅蘭 (Romain Rolland) 巴比塞 (Barbusse) 等。英有蕭伯納 (Bernard Shaw) 等。美有約翰李德 (John Reed) 等。俄有梭羅古勃 (Sologub) 安特列夫 (Andreev) 等。匈牙利有戰中人的作者賴茲珂 (Latzko) 奧有支魏格 (Zweig) 瑞典有拉綺洛孚 (Lagerlof) 瑞士有斯劈脫爾 (Spittler) 西班牙有啓示錄的四騎士 的作者伊本納茲 (Ibanez)。

不談戰爭的有德國的喬治 (Stefan George) 和大大主義的領袖人物法國柴拉 (Tristan Tzara)。

第十三章 文學與國民性

所謂國民性，大約是把這一國人民共通的特性抉出來的意思。但是，一國的人民很多，決不能個個都是一個模子裏倒出來的；比方，以中國而論，廣東客家人天足精明，特別進步，山東女子纏足，男子垂辮，至今猶多未除，文化退步，南部和北部就有了顯明的不同。（註一）又如，城裏人和鄉下人因為環境

和所受的教養的關係，也是不同的；即使同一南部或北部，同一城市或鄉村，其各個人間的特性也是不同的。所以，真正死心眼的說起來，我的話就說不下去。所以文學與國民性的關係，也只是在我看來，大概是如此的。爲了恐怕自己的話主觀的成見太多，又多引了權威者或文學專家的話用在裏面，以減罪愆。又爲了『文藝上的作品，是成於個人之手的東西，多數國民和這是沒有關係的……代表國民的精神，可稱爲那反響的作品，也應該大概是成於被文學史家和批評家先生罵爲粗俗，嘲爲平凡，纔在文學史的一角裏保其殘喘的小文學家之手的東西。』（註二）所以對於史詩和古代無名氏的作品，也極看重，加以徵引。

大概說來，各國文學的作風可分爲四種：一深沈的，俄國、美國（至少是現代二十世紀的美國）以及小國和斯干底那維亞屬之；二樸素的，德日屬之、三華麗的、法蘭西、意大利、西班牙屬之、四平淡的、英國與我國屬之。現在分國加以論列。

俄國文學以小說爲主，這猶之英國文學以詩爲主是一樣的；因此我們只要從小說方面來看俄國的國民性，也就等於從俄國文學的全部，看見了俄國的國民性。費爾普司的俄國小說內所見的俄國民性（註三）就是最好的說明。我且先把此篇的大意介紹如次。費爾普司在俄國小說內所見的俄國民性似可歸納爲四點：第一是語言深刻。俄國的語言非常簡潔而且有力，克魯泡特金在俄羅斯文學的理想與現實（註四）裏特設俄羅斯的語言一章以稱讚之。就連久居法國與聖古爾、弗羅貝爾、

左拉、都德等交遊的屠格涅甫也不願用法文著作，而以他本國的俄文著作。第二是領土廣大。因之眼界也廣大，沒有小家子氣。俄國人大都是四海同胞主義（Cosmopolitanism）者。幾歲的小孩學數國語言，並不是奇事。史提文生從孟敦（Mentone）寫信給母親，就說起俄國有兩小女孩，小的只有三歲，已能說數國語言。而她們又很謙虛，並不驕傲，沒有一點『藍襪子』氣。第三是頭大手小。在顯克微支的沒有信條（Without Dogma）裏有『我不知道』和『怎麼辦呵』的句子，俄國人也是這樣，只知道嘆氣，卻不知道動手。屠格涅甫在羅亭、春潮和煙裏把這種男子形容個盡致。罪與罰裏的 Raskolnikov 和沙寧裏的猶里也都是有着羅亭型的。其實屠格涅甫自己就是一個羅亭，麗綺（Ritchie）夫人無意間曾經說起屠格涅甫與她約定去看她，結果竟沒有去。兩天以後她質問他，他就把他那一隻小手伸給她看。自然，他們說空話的本領是很大的。新時代裏有兩個角色談天，從晚間一直談到東方發白，可真有點耐性！至於要他們做，那就要了他們的命，還是女性倒有一些積極前進的氣概，屠格涅甫的羅亭、貴族之家、前夜煙裏的女人公都是可敬的巾幗鬚眉，杜思退益夫斯基的苦人兒和罪與罰中的女主人公也是這樣。第四是陰森憂鬱。有人說英國 George Eliot 的作品憂鬱，其實尚不及俄國作品十一。俄國作品因氣候嚴寒，森林陰鬱，形雲密佈，草原無盡的關係，造成他們深沈悲苦的質素。以上費爾普司所說的四點，尤以後二點為重要。勃蘭特的俄國印象記則以極端看作俄國的國民性，壓制與自由，殉教與暗殺（即自殺與他殺）都是極端的。哥郭里也說：『譬如大海，在無風無雨之日，比晴朗

普照的太陽還要靜，但在狂飈一到，波翻浪倒之日，便見狂瀾轟天動地的怒號了。』（註五）十九世紀的俄國文學，雖多悵鬱失望，找不到出路；但新俄的小說，卻大都是積極的。

美國是一向被別國鄙爲 Make-money 或是崇拜 Dollar 的國家，以爲他們只有幾百層高的洋房，沒有文學。美國出了一個惡魔詩人愛倫坡，影響了英國羅賽諦，法國波特來耳等，蕭伯納甚至就要搖頭吶喊不肯相信。最怪的是，美國人自己也誠惶誠恐，謙虛萬分。以世界文學的故事著名的約翰瑪西也著了一本已譯成各國和北歐文字的美國文學的精神，（註六）其第一章 General Characteristics 開頭就不把美國文學獨立，生拉活扯的要依附於英國文學門下，說什麼語言有關，地域無關，並舉比利時梅特林克算作法國文學家，波蘭康拉特算作英國文學家爲例，復舉以倫敦爲背景寫小說的迭更司影響描寫加利福尼亞之哈特（Bret Harte），哈特又影響描寫印度之吉百齡爲證。他對於英國的現代作家舉出了高爾斯華綏、威爾斯、賓那脫、康拉特、蕭伯納、吉百齡等十餘人，而對於本國的現代作家只敢舉出花爾藤（Mrs. Edith Wharton）和得利賽（Theodore Dreiser）來，真未免太謙遜了。他還說：『綜觀美國文學是理想的，甜蜜的，柔嫩的，寫得很好的。很少的作品不是可以放在少年朋友裏的。』這意思彷彿是說，美國的文學作品都很幼稚，簡直和小孩子的作品一樣。在我自己是頗爲美國文學抱不平的。老實說，俄國和美國的文學，雖然都不過只有百餘年光輝的歷史。唯其是青年的文學，所以纔活潑潑的大有朝氣，不受傳統和成見的束縛。最近美國文學，尤有突然飛躍的進

步，比老大的英國文學，真要強得多。即如我國最近最多介紹的辛克萊、傑克倫敦、哥爾德、約翰李特等，便都是美國人，其思想之進步，與新俄作家相差不遠，古板的英國文學何能望其項背！

小國的文學，因為工業不發達，故所表現的，以農民生活爲多。斯干底那維亞（包挪威、瑞典、丹麥等國）的文學就是被羅百生稱爲『土中之土』（*The Soil of Soil*）的。（註七）保加利亞的伊林潘林和跋佐夫也都寫農民。波蘭的萊蒙脫也是農民文學的大家，以寫秋冬春夏四卷的農民著名。（註八）又，弱小民族因常受強大民族的壓迫，故一腔悒鬱之氣，亦嘗形之於筆墨，與俄國的深沈略相近似。總之俄國、美國及其他小國，或以文學的歷史尙短，或以民族衰弱，現在都是向前奮勇猛進的，因之文學作品亦遒勁有力，非常深沈。

德日的民族頗多相似處，故潘光旦有德日民族性相肖說之作，（註九）說明相肖之處凡三點：一服從心理，比較文學史的作者洛里埃（註一〇）也說德國是『軍國主義的』，德國的史詩尼伯龍琪歌也大多敘侵略與掠奪財寶之事。日本自然也是帝國主義。二悲觀哲學，作者以叔本華與櫻花爲例。三自殺傾向，作者以芥川龍之介的自殺爲例。在文學上則是樸素的，我們只要看克拉（Keller）的村莊上的羅密歐與朱麗葉和周作人所譯的現代日本小說集，便可爲其樸素的作風所沈醉。他們寫得是那樣的清淡，那樣的溫柔甜蜜，幾使人忘記他們的國家是兩個吸血的惡魔，他們讀書的能力也很可驚人，日本有因被編入圓本全集而起家者，德國書銷售之速，在琉威松的近代德國文學的精神（註一一）

裏可以看到：

最好的近代德國抒情詩選，選擇的標準極嚴，剛正不阿，八年以內可以賣十二萬五千本，同一作者的第二選集，在三年以內也賣了四萬五千本。班士曼 (Hans Benznann) 的現代抒情詩選在九年以內竟賣了七十五版；德曼爾 (Richard Dehmel) 的百首詩選在五年以內也賣了二十版，像喬治 (George) 和列爾克 (Rilke) 那樣晦澀難懂的詩也賣了五六版，並且從來不曾絕版過，何甫曼斯塔爾 (Hofmannsthal) 的詩劇也賣了十版，甚至三十版。各鄉鎮小說都流行得很廣。……曼恩 (Thomas Mann) 的蒲登白洛克司 (Buddenbrooks) 久已超過了五十版，魏比格 (Clara Viebig) 的我們日用的麪包 (第二十二版，萊茵河上的鐘已銷二十八版。……顯尼志勞的單行本已賣了四十萬本，霍普特曼的竟超過百萬。

再者，德日之窮也是相近似的，越是想富強，而國家卻愈窮。渡邊秀方在支那國民性論裏盛稱『中國菜的好，是天下一品』因為他們自己國裏『喫得很淡薄貧弱』(註一二)片山孤村的大戰與德國國民性及其文化文藝裏也說起戰後德國的窮困。(註一三)以前求婚的條件以音樂和學問爲重，而現在則以能操作如婢女爲重了。小學教員課後要做六小時的礦工，古典學者以在鐵路局裏當書記爲滿足。這是很可憐的現象。德日與俄國人兩樣，大概都把自己看得很重，所以個人主義者極多，此亦特徵之一。文學上多樸實的家庭味，大約也由於此罷？

法蘭西、意大利和西班牙的文學大多華麗的，同時也是戀愛的。這對於風景秀美大約有些關係。俄國人所謂的法國小說，意即指戀愛小說。意大利古有小說的祖宗博卡雀 (Boccaccio) 的猥褻的十日

談，今有以女子而寫女子的賽麗娜（Berita），西班牙的浪漫風只看梅禮美的嘉爾曼即可知道。法國則更不消說，托爾斯泰曾經猛烈的攻擊過法國葛爾孟和肉與死的作者邊勒魯意，他更普遍的說：『法國新文學中幾乎每行都描寫婦女的身體皮膚，每篇都含着戀愛的意義。……沒有一張不作激起情慾的描寫的。』至於自然主義的三位大師——弗羅貝爾，莫泊桑與左拉——那更不用說了。本來自然主義的特徵就有肉的描寫這一條。法國中世紀的敘事彈詞屋卡珊和尼各萊特也是戀愛的故事。差不多大家都這樣的感到法意西的文學作品是戀愛的爲多。所以洛里埃所說法國的國民性是古典底的話，我是不大以爲然的；法國文學史的著者巴林（註一四）所說法國的國民性是奮鬥和求幸福，我也不大相信。

最有趣的是拏英國的道德來和法國的浪漫來作對照的觀察。英國西姬薇克（一八七三——）的法國少女（一九二四）（註一五）寫法國婦人孚華戀過奧溫，奧溫戰死後又戀一貴族軒利和一音樂師晏德理，而英國女子泰披則因與奧溫有白首之約，聞奧溫死，即遁入空門。其不同有如此者。洛里埃也說：『關於倫理與道德的，尤其是後者，則英國特別發達。……完善的道德學者可以在英國裏去求得。』最近羅蘭斯（D. H. Lawrence）和朱士（James Joyce）所做的虹和優力栖斯都被英國所查禁；最有趣的是羅蘭斯死在意大利，朱士則住法蘭西，可見法是很歡迎戀愛文學，不像英國那樣的古板。王爾德和上述的朱士都是愛爾蘭人，這就好像除了羅蘭斯以外，英國就產不出不道德的文學

家似的。安徒生的月的話有三十三夜，但英譯本除了牛津本以外卻大多把第十一夜生命之神祕刪去，其實這一夜是一點也沒有什麼的，英國衛道的先生真太多了。最近爲了寂寞的井的事也引起查禁的軒然大波。

我們中國的國民性大約是中庸罷，這在梁漱溟的東西文化及其哲學裏已經告訴我們了。凡事總是慢慢的，日人渡邊秀方在中國國民性論裏的第六章論保守與形式，就是闡發我國這種緩慢性的。豐子愷在子愷畫集裏有一幅題作東洋與西洋的漫畫，西洋人是汽車風馳電掣似的走着，而東洋人（所畫的中國人）是喪事行列像蝸牛似的前進着，可謂形容得刻骨。卽就文學上說來，迷戀骸骨的依然很多，雖然新興文學已經有了十幾年的歷史。打開中國文學史一看，什麼韓柳文起八代之衰，什麼明復古派文必秦漢詩必盛唐，無非是承孔子的傳統思想而已。過去的是如此，我們只有希望於最近的將來了。

概論文學與國民性的，有汪儵然的飲料種種，他大致說俄國和小國的作品有如咖啡，「味濃厚，苦而刺激」；德國的作品有如酒，「有醇厚之味，莊重之色」；法意西的作品有如葡萄酒；英國的作品是茶，中國的作品是白開水。所說我極同意，惟言美國的作品是橡皮糖，「初入嘴時，香而且甜，嚼之既久，則淡而無味……拉起來可以很長」，似乎有些抹殺了新羣衆雜誌一羣前衛的文人。

微知在東方雜誌第二十五卷第二十四號，做了一篇國民性趣談，其第一節最爲恰當，謹抄在下面：

「國際聯盟曾以「象」作論題，懸賞徵文。於是英國人提起筆來，寫起在非洲獵象的記事；法國人做了一篇象的戀愛論；意大利人「象呵，象呵」的哼着象詩；德國人出了一冊六百頁的大著，叫做象之研究的序言；還有波蘭人寫出一番政見，就是波蘭的主權與象之關係。」他的意思是說英國人愛講實用，德國人愛研究科學，其餘論法，意波蘭的話，都可與我前面所說的話互相發明。

(註 一) E. Huntington: *The Character of Races*.

(註 二) 引片山孤村：思索的倥性（有魯迅壁下譯叢譯文，北新出版）

(註 三) W. L. Phelps: *Russian Character in Fiction*, (*Essays on Russian Novelists*)

(註 四) Kropotkin: *Ideals and Realities in Russian Literature*

(註 五) 引見本間久雄：新文學概論（有章錫琛譯文，商務出版）

(註 六) John Macy: *General Characteristic*, (*The Spirit of American Literature*)

(註 七) J. G. Robertson. *Scandinavia*, (*Contemporary Movements in European Literature*)

(註 八) 農民文學研究，漢文的僅謝六逸農民文學ABC一種，世界出版。

(註 九) 見新月第一卷第二、三期。

(註 一〇) F. Lohse: *A Short History of Comparative Literature From the Earliest Times to the Present Day*.

(註一) Ludwig Lewisohn: *The Spirit of Tohern German Literature* pp. 10-11

(註二) 有高朗譯文，中國國民性論，北新出版。

(註三) 有李達譯文，載小說月報叢刊第十一種近代德國文學主潮，商務出版。

(註四) Maurice Baring: *French Literature*.

(註五) Anne Douglas Sedgwick. *The Little French Girl*.

第十四章 文學與道德

每次提起筆來都要感到困難的這文學概論的編纂，現在是必然的又遇到了。文學既非一尊，道德又無標準，也只是『你走你的陽關路，我走我的獨木橋』而已。

文學究竟是否有所謂道德的與不道德的呢？所謂道德與不道德又以什麼為標準呢？這個且容我先把道貌岸然的托爾斯泰擡出來。他本是倫理批評的中堅人物。他老人家以為『現代藝術（就是基督教藝術）以求人類結合的宗教意識為根據』。因之凡合乎這宗教意識的便都是好作品，凡不合乎這宗教意識的便都是壞作品，他曾推薦好作品即道德的作品云：

如從愛神愛人之情感發出來的藝術在文學範圍裏有釋勒 (Schiller) 的強盜，新文學中有魯俄的苦人和悲慘世界，有狄更司的各種長短篇小說，如雙城記、樂器 (Chimes) 之類，有司吐活的黑奴籲天錄，有杜思退益夫斯的諸小說，以死人之家

的通信爲最。有愛略脫 (George Eliot) 的阿當畢特 (Adam Bede) (藝術論第十六章)

他又曾說起壞作品是連不著名的小說家都不如的：

讀左拉補爾惹 (Bourget) 許士曼 (Huymans) 吉百齡的小說一點也不能够感動我，並且我還替作者憂愁正和替那些連別人想着圈套來欺騙都茫然不知的人擔憂一般。從第一行上便見出作者所寫的意思，無論怎樣詳細都沒有用，徒使人家厭煩罷了。總而言之，作者除做小說的志願外，別無其他情感可言，而藝術的印象也就得不着了。至於那不著名的小說家對於孩童和小雞的故事卻使我着着不忍捨去，而傳染着作者所已經感受而傳達出來的情感。 (藝術論第十四章)

英國文卻斯德也是倫理的批評家，他曾經惡毒的罵過拜倫和雪萊：

拜倫於一八一三至一八一八年間，出詩集七八種，頗能通俗而深得各界之情。然其情感所基，實未完備。其所記事實，大率皆粗暴強豪之徒，黃昏流血，屠戮爲美，離奇險怪，爲世所無。又或由戀愛而私通而相賊殺，非復人間所宜有。其臆造之人物既謬，故其表現之情不能健全，因之其書之價值漸減，近五十年來無人過問矣。又雪萊之作，雖不若是之甚，而實有同病。其詩中之情，敏麗而不合於理，若言之無物者。試以情詩一首言之，強烈之情誠足感人而讀之莫知其所指，或以是爲藝術之佳處。以余觀之，此實雪萊之短而非其長。以其不基於人類之健全經驗也。 (文學評論之原理第三章)

小說法程的作者哈米頓 (Clayton Hamilton) 之稱讚霍桑的紅字也只爲了牠是道德的而已。

據美國莫台耳 (Mordell) 在文學上的色情 (The Erotic Motive in Literature, 1919) 裏說，所謂不道德的文學共有三種：第一種是反因襲思想的文學，如易卜生托爾斯泰 (這是多麼有趣的嘲諷，

他老人家也歸入不道德之列等。第二種是不端方的文學，其中又可分爲三類：一是自然的，二是反動的，三是非意識的，第三種是爲罪惡作辯護的文學。上列三種，只有第三種是被任何派的文學認爲不道德的。這分別是在態度上，作者以遊戲爲挑撥的態度寫作，與嚴肅而苦悶的態度寫作是大異其趣的。我們只須看九尾龜留東外史之與沈淪呈着怎樣的不同，即可知道。

最近又有卡味爾頓 (Carvelton) 寫了一本文學上的性表現 (Sex Expression in Literature) 的說明和批判。

一九二九年浩爾 (Hall) 女士的寂寞之井 (The Well of Loneliness) 曾引起英、美、愛爾蘭的軒然大波。以前王爾德的道連格雷畫像出版時，也曾引起道德批評家的非難。王爾德在此書的序裏卻說：『無所謂道德的或不道德的書。書只有寫得好或是寫得不好。如是而已。』

山泰耶奈 (Santayana) 在他的名著美感論 (The Sense of Beauty) 中把美和道德分開：

美	積極的	肯定的	善的認識	不帶利害打算
道德	消極的	否定的	惡的認識	常帶利害打算

美卽文學的本質，意云文學和道德是兩種東西。廚川白村在苦悶的象徵也認爲文學不是 Moral，也不是 Immoral，而是 Nonmoral 的。

不過文學雖不等同於道德，卻與道德是有關係的。因為文學常給社會以影響，社會的倫理觀每因文學的力量而改變。雖然結果可以與道德發生關係，我們卻不必先存一個有功世道人心的觀念。所以居友 (Guyau) 在從社會學看的藝術 (L'art au Point de Vue Sociologique) 上說：

藝術是以社會性的現象為主——因為全是本於共感作用及感情傳達的法則的緣故——所以自然有社會的價值，是很明顯的。在實際上，藝術常把那被觀念底的表現的較善的社會或惡的社會，經過想像作用而使與現實的社會共感，所以藝術活動能夠生出了使那實在的社會進步或退步的結果。對於社會學者，藝術的道德性就在這裏成立。但這道德性完全是自然的。內在東西，並不是從頭打算的結果，倒是超越了一切打算及目的的追究而自然產生的。

英國韓德生 (William Henry Hudson) 在文學研究導言 (An Introduction to the Study of Literature, 1910) 裏也說：

同時企圖做兩樁事，既欲作一部小說，又欲產生一篇教義訓戒，一篇哲學論文，或一個政論小冊子，結果，總惟有失敗而已。(第四章第八節)

日本廚川白村在苦悶的象徵裏更透澈的說：

文學作品者，乃是生命這東西的絕對自由之表現，是離開了我們在社會生活，經濟生活，勞動生活，政治生活等時候所見的善惡利害的一切估價，毫不受什麼壓抑作用的純真的生命表現。所以是道德的或非惡的，是美或是醜，是利益或不利益，在文學的世界裏都所不問。人類這東西，具有神性，一起也具有獸性和惡覺性，因此就不能否定在我們的生活上，有美的一面，而一起

也有醜的一面的存在。(第三章第五節)

英國佐治(W. L. George)在文學的篇章(Literary Chapters)裏則憤嫉的以爲「誠」的戕賊者是出版家和警察。』他說禁書『大半是溫和敦厚的，牠們尠有包藏邪惡的宗旨。』他舉出弗羅貝爾的波華荔夫人，蘇德曼的歌中之歌，羅蘭斯的虹爲例，以爲法庭是在壓迫個人的自由。並且佐治，以爲小說裏去掉性的描寫是要使作品減色的：

我們儘可無須專從(道學先生)所謂不潔，不健全，不必要的原素上去責備；我想我們必須承認小說家自己的一番刪節工夫，結果便能使他們的作品有所偏重。小說家若是要把他們的人物平均發達，那末一本三頁面的小說就可以拖長到五百面；而遺添出來的二百面將完全由人物關於性的心思——他們的冒險和鑿足性慾的嘗試——所組成。若假定人類在臥室裏所費的時間，比在客廳裏所費的時間爲多，那末小說中描寫後者的情景的地方和描寫前者的情景的地方必一樣多，或且過之。那末其中將有很豐富的細情描寫，便是人物間彼此密切感覺的描寫，也就是人物間完全互相了解的描寫，因爲這樣的完全了解，非是餐桌上或球場上相會時辦得到的。於是這些增加上去的頁數，將供給我們以人物的性的方面的圖畫，因而使人物有生氣；現今小說裏面的人物所以無生氣，就由於牠們沒有完全的發達——譬如說六面之中只發達到五面。

在以上所舉的一些文學論者的意見，實極紛歧，我們可以分爲下列各派：

倫理批評家——托爾斯泰、文卻斯德、哈米頓。

賞鑒批評家——山泰耶奈、王爾德、韓德生、佐治。

科學批評家——居友。

精神分析批評家——莫台耳、卡味爾頓、廚川白村。

精神分析批評家是與新寫實主義相當的，至於前面三種批評家也各與理想、新浪漫、寫實等主義相當，這在序言裏已經說過了。我們雖是客觀到可以同時承認後面三種主張，但對於倫理批評家，無論如何，總有些不大敢恭維的。

文藝批評

傅東華著

本書的目的在敘述文藝批評史上幾個重要的學說，藉以供給讀者一些賞識和批評文藝作品的原則。本書關於西洋部分，取材於 W. Bisill Worsford's *Judgement in Literature* (Bedford, London, 1925.) 其中的引例，都由編者自己翻譯。關於中國部分，頗得我的朋友郭紹虞先生中國文學批評史上之神氣說一文（見小說月報十九卷第一號）的幫助。其他的參考書如下：——

W. Basil Worsford's *The Principles of Criticism* (George Allen and Unwin Ltd. London. 1933.)

摩爾登：文學之近代研究（本書編者譯本，商務書館印刷中）

而言；此後本書凡用藝術兩字的地方，也都專指美術。這樣的用例，我們的舊籍裏也早已有之，例如紀昀在四庫全書總目提要子部藝術類總論裏說：

古言六書，後明八法，於是字學書品爲二事。左圖右史，畫亦古義；丹青金碧，漸別賞鑑一途。衣裳製而纂組巧，飲食造而海陸陳。踵事增華，勢有馴致。

便是已認明除供人實用的六書，圖史，衣裳，飲食而外，別有專供賞鑑的書品丹青，和踵事增華的纂組海陸；且已認定專供賞鑑的方是藝術了。

關於實用的藝術，可以無須詳論，因爲它們的起源和目的是很簡單明瞭的。這種藝術起於人類的需要。它的目的在於應用。它的價值在於功用的大小。所以我們要判斷它們的好壞，只消看它們的合用不合用；那是簡單不過的。

但是論到美術，就沒有這樣簡單了。所以我們得先把它的性質說一說明白。要明白它的性質，最好先看一看自來學者的兩種藝術分類法。

藝術（即美術）向來有兩種分類法。其一以它所訴的感官爲分類的標準；訴於視覺的爲「眼」的藝術，訴於聽覺的爲「耳」的藝術。前者，建築、雕刻、圖畫屬之；後者音樂和詩屬之。又一種分類法，則以藝術所憑藉的物質的基礎之多寡爲標準。這是德國哲學家黑智爾（Hegel, 1770-1831）所主張的。他以爲藝術所憑藉的物質的基礎愈多，則品愈低，愈小則品愈高；故建築爲最低品的藝術，詩爲最

高品的藝術。因為建築所憑藉的物質的基礎最多，且它所以能把石塊和磚頭構成藝術者，實只靠物質的排列上，此外更無所創造。比建築高一層的為雕刻。雕刻雖也完全憑藉物質的基礎，但是雕刻家所用為媒介物的大理石或金屬，卻已取得一種為它們本身所絕無的意味；因為雕刻家已從一塊死的東西雕出一個活的東西的形像來了。又上一層為圖畫。圖畫所憑藉的物質的基礎，已從長闊高三件之中減去一件——高，而只剩平面上的長闊了。但是畫家在這個平面上仍舊可以顯出實物的形像，形狀和顏色都能跟本來一樣。再上為音樂。因為音樂所憑藉的唯一的物質基礎只是音，而音樂的音，卻能代表音樂家自己的情緒，並能在聽眾心中喚起同樣的情緒。最高為詩。因為詩所憑藉的物質的基礎絕少；它的媒介物完全是一種符號（即文字）而詩人憑着這種符號，卻能與讀者以一種觀念。

這兩種分類的方法對於我們很有用處。為什麼呢？因為我們由此，可以得到好幾條藝術上的重要原則。第一，藝術是要憑着一種物質的基礎來實現的；它所憑藉的物質，就是從建築的石塊和磚頭直到詩的文字的符號。第二，藝術之訴於我們的心，只有兩條過道，一是視官，一是聽官，而憑聽官的地方較少。第三，這種物質的基礎和這兩條過道，實都不過是藝術家的心和賞鑑者的心交通的工具。因此，凡是藝術作品，無論是一座建築或是一首詩，莫不是象徵的。（此處象徵是普通的意義，又是派別的名稱。）換句話說，凡是藝術作品必都具有一種訴於心而為心所接受的品性；這種品性是超乎感官所接受的品性之上的。例如你眼所接受的是一片淺碧的顏色，你心所接受的是一種怡悅的感情；你

耳聽得一種低沉的聲音緩緩波動，心便感着一種悲哀的情緒漸漸萌生。這淺碧和低沉是感官所接受的品性，怡悅和悲哀是心所接受的品性；而藝術所以為藝術，端在後者而不在前者。明乎這幾點，我們便可為藝術試下一個定義了，即：——藝術是實物之心的狀態的表現。

現在為具體說明這個定義的義蘊起見，再把各種藝術分別來討論一下。我們的論點有三：一各種藝術的物質的基礎；二它假物質的基礎使我們感官認識的方法；三它所表現的實物之心的狀態顯著與否。

建築的物質的基礎是最粗的一種，因為建築的材料無非是磚、石、金、木之類。且因它的媒介物既然是屬物質的，所以它使我們的眼睛去認識它，與認識一般的實物無異；木頭還是木頭，磚石還是磚石。其他的要素，如日光、明暗、顏色、空氣、地位、環境等等都得供建築家的利用；它之憑我們的視官的過道訴於我們的心，照例也無須（如其他藝術）用什麼技巧。這有兩層理由：第一，因建築不必代表生命或動作；第二，因建築的屬性——體、形、色等——都與其他無生命的實物絲毫無異。但建築家所造出的雖是實物，卻也是實物之心的狀態。換句話說，凡是建築，都是表現一種意念的。例如一座崇闕的佛寺，由它的形式和氣象上，往往使人感着自己的渺小，感着世間的侷促，因而令人要起一種出世的意思；所以這座佛寺，不僅是一件由泥土木石集成的實物，卻是一種出世意念的代表。但是建築究因所憑藉的物質的基礎太多，故容易使人只接受建築本身的印象，而不接受建築家所欲傳達的意念。

雕刻所憑的物質的基礎，就是雕刻家用以雕成種種有生無生的形像的石類或金屬。凡實物所具的一切屬性，除動作一項外，雕刻都能具備；因為實物的體、形、色，都是雕刻能穀辦得到的。故雕刻家惟過要代表有生物的動作時，這才須用一種技巧來蒙混觀者的眼。其實這種動作的屬性的缺乏，正是雕刻家取材的天然限制；而因有這種天然限制之故，所以雕刻的特殊題材且最適當的題材就是一個個靜止的形像或半身像。且這種形像或半身像上面，附帶的東西越少越好，例如衣褶飄帶之類，尤屬金石所難雕；所以最好的人體雕刻，大都是局部或全部裸體的。但是雕刻字所表現的實物之心的狀態，比建築家所表現的多得多；因為雕刻家是把生命的形像付與金石了。故雕刻的藝術的題目，就是靜止的實體美。

圖畫的物質的基礎就是畫紙、畫布、畫板或其他平面。畫家在這平面上，用線來代表空間，用人造的顏色來代表實物的天然顏色。畫家所憑藉的物質的基礎雖比雕刻為少，但他用線和顏色使人認識他的形像時所需的技巧則比雕刻為多。這是因為他只能在一平面上用線和顏色來代表立體的實物和實在的顏色之故。他因只能用線來代表立體的實物，故必須按照配景的法則來畫他的線；換句話說，他必須使畫幅上物像的各部分的位置恰如觀者在同一觀點實地見到那物時的比較遠近，同樣，他因畫幅只是一個平面，而實物的顏色則因遠近關係而有深淺濃淡之不同；所以他又須曉得遠近濃淡的配合。這些都是畫家所需的技巧，就是因物質的基礎減少而不得不增加的技巧。又因它所

需的技巧比雕刻爲多，故它所表現的實物之心的狀態也比雕刻爲多。因爲畫家的題目無論是一件歷史的事蹟或是一片風景，他所表現的必不僅是那事蹟或風景的表面的細節，而是畫家自己對於那事蹟或風景的意念。換句話說，畫家之表現實物，就是將那實物意念化；他不僅是摹寫或模倣實物，並且是選擇實物，解釋實物。畫家也和其他藝術家一樣，是表現實物之心的狀態的；他的作品不僅訴於人的感覺，並且訴於人的心和理解。

上面所論的都屬於「眼的藝術」；以下所論的——音樂和詩——便是「耳的藝術」了。耳的藝術所憑的物質的基礎都比較不重要，而其所表現的實物之心的狀態則比較顯著。

音樂家所憑藉的唯一的物質基礎就是音；就是由人類發出的音，或由樂器發出的音。而音樂家的音可以獨立發出，或合着文字發出，且必按和音及製樂的法則而列爲聲調，分爲段落。音樂的藝術所用爲媒介物的音，就表現意念的一點而論，它的顯著的特徵在於它的極端的不確定；但同時也有一種特殊的價值，就在它的力量是普及的，不必等有相當的準備而後及到的。因此，它的魔力之及於兒童或蠻人，正與及於學者或文明人無異。但是音樂家除須明白製樂及作樂的法則外，也仍須有一種技巧，然後能由聽官的過道以訴於人的心。他也能狀寫實在的事物，但須受一種限制。例如他寫海中波濤的湧時，只能寫出澎湃的聲音，而不能狀出起伏的氣勢；寫戰場的殺伐時，只能寫出全數的喧雜，而不能寫出戰陣的情形。總之，音樂家無論有如何的天才和技巧，總只能傳聲而不能狀形。不過正

唯他因有這樣的限制，所以更有施展技巧的餘地；唯其施展技巧的地方愈多，所以愈能表現實物的心的狀態。故凡好的音樂家都能使我們聽見聲音便能接受他所欲傳達的情感，因使我們想見他所不能狀寫的東西。

關於詩，這裏只先略略提一下，因為下文論到它的地方很多。詩所憑藉的物質的基礎，在一切藝術中為最少。我們若把聲律音韻等元素除去不論，那末詩之要用着視聽兩種感覺的地方，只不過憑它們把文字的符號傳達到心裏而已。這種符號的傳達，並用不着什麼技巧，因為我們的眼和耳天然會接受它們的。但是這種符號的本身並不重要；所重要的乃在這種符號所代表的意念——就是人生或自然的心的狀態。因為詩是以這種意念為原料的，而最能代表這種意念的莫如文字。不過視聽兩覺不能化文字為意念；文字必待傳到心然後化為意念。例如我們單單看見一撇一捺，不能有什麼意念；必待這一撇一捺通到心上時然後能構成「人」的意念。所以詩是直接訴於心的。這就是詩的特色；這就是詩和別種藝術不同的地方。也正唯因詩有這樣的特色，所以就有一種特殊的限制，就是：詩所描寫的絕對限於外物的心的狀態。

以上論藝術的一般性質和各種藝術的特殊性質。現在要講文學了。

我們人對於實際的世界，可以從兩個方面去看它：一是客觀的看法，一是主觀的看法。我們一生中除開睡眠的時間外，是沒有一刻不覺得周圍的世界的存在的。但經我們稍稍分析一下，便曉得這種

知覺的總和之中，一部份起於和外界實際的接觸，一部份則起於我們心上經過的影像；而這些影像，有時與物質的存在有關，有時竟完全無涉。故我們對於世界有兩種看法。由這兩種看法都可以見到真實；但前者使我們見到真實之客觀的狀態，後者使我們見到真實之主觀的狀態。

我們只稍稍思索一下，便覺得那個由我們想像出來的世界，實在要比感覺所接受的世界廣闊得多。我現在坐在燈下著書，眼目所接，只有四面的牆壁，以及窗外一片暝黑的天空而已。但若我離開實物，瞑目而想，便可想到萬里之外，千載之上。這就由於我此時已不復為感覺的境界所限，卻是憑着我自己既往的經驗或他人的經驗以開拓我想像中的境界了。這種既往的經驗，可以用種種方法保存它；它可以保存在一個建築上，可以保存在其他各種藝術上，也可以保存在風俗習慣上，而尤其是保存在文籍裏的居多。文學就是這種保存既往經驗的文籍。我們若要增富我們的心的經驗，當以文學為最深最廣的泉源。因為一切藝術雖都表現外物之心的狀態，但內中除詩（就是最高品的文學）之外，無不要借助於實物的客觀狀態的表現。至於文學，就無須有這種的幫助；因為文學的所有事，全屬世界之主觀的看法。文學家用文字的符號表達出來的，並不是一件事的表面狀態，也不是由感覺接受來的實物的形像，卻是他本人對於那件事的關係，及那實物給與他的心的印象。

故文學，由它的最廣義說，就是一切種類的外在的真實給與人的印象的紀錄，及人對於這些真實之思索的紀錄。文學的題材可以包括人類生活和人類活動的全範圍，以至自然界一切已知的現象。

文學所記載的，不僅是實在的事蹟，也不僅是實在人的實在言行，並且包括由觀察這些事蹟和言行抽繹出來的種種關於人生的法則。同樣，文學給與我們的，又不僅是作家個人對於某國度某時代上感到興趣的地方，卻並給我們以繼續觀察自然進程的結果而逐漸構成的種種普通法律。所以文學對於我們人的生活有極重要的影響。文學是我們的間接經驗的最大泉源。文學可以使已往的世界存留不滅，因而使我們的主觀中的世界擴大。因有文學，我們才得與數千載上的孔子、屈原、柏拉圖有如對晤；因有文學，我們才得不用舉步之勞而能遊歷到埃及、巴比倫、羅馬、雅典。

而且文學家又不僅能保存已往的經驗，並且能創造出新的經驗。例如荷馬的赫楞，曹植的洛神，曹雪芹的林黛玉，本來都無是人，全是憑作者的想像創造出來的。因有這種創造的結果，我們的主觀的世界便愈加擴大，我們的間接的經驗便愈加豐富了。這種無中生有的文學，普通叫做創造的文學，就是狹義的文學，就是純文學，也就是從某一義講的文藝。

第二章 什麼是批評

上章已將藝術和文學的性質略略論述，現在應該趕快講到什麼是批評了。

就「批評」兩字的普通意義講，譬如說，「某人的行爲是不免要受人批評的，」這「批評」兩字就等於「指摘」的意思。又如說，「你對於這事有怎樣的批評？」那末「批評」兩字就是判斷是非

好壞的意思了。我們從前的所謂詩文評，所包括的範圍本很廣泛，如四庫全書總目提要標出詩文評類的書籍凡有五例：一究文體之源流而評其工拙；二第作者之甲乙而溯厥師承；三講陳法律；四旁採故實；及五體兼議部。近代批評家如英國的森次巴立 (Saintsbury) 也把批評的意義看得甚泛，所以他說：

批評就是文學的趣味之合理的發揮；實是要尋出文學何以能與人以快感——卽何以好——的道理；就是詩和散文，風格和聲律等等的品性之發見、分類、和譯源；就是文學的工具的研究；而亦不忽略對於文學的作風的觀察。（見所著 *The History*

of Criticism, Vol. I, P. 1.)

如是，批評的意義既極廣泛，批評家便因各各的觀點不同，而分爲許多的派別，例如：

一主觀的批評 寫出批評家本身受於作品的印象而不加判斷，或據自己主觀的好惡爲標準而加判斷。

二客觀的批評 承認作品有本身的好壞，不以批評家的主觀而移。

三歸納的批評 由觀察各個作品而歸納到一種普通的結論。

四演繹的批評 將某種認爲確定的法條應用於作品。

五科學的批評 用科學的方法將關於作品的事實記載說明，而不加判斷。

六判斷的批評 對於作品依某種認爲確定的法條加以判斷。

七歷史的批評 說明作品在歷史上的地位，與夫時代與作家作品的關係。

八考證的批評 考證作品的來歷和版本的真偽及源流。

九比較的批評 比較各個作家或各個作品的異同而定其派別及比較的價值。

十道德的批評 以道德爲批評的標準。

十一印象的批評 敘述個人對於作品所得的印象；這種敘述的本身便是文藝作品。

十二賞鑑的批評 對於文藝作品加以洞察，而把作者的經驗自己重新經驗一過。

十三審美的批評 以美學的原則說明文藝的價值。

此外還有所謂社會的批評，表現的批評等等新名目，跟着新的見解隨時出現。於是各派入主出奴，從新棄舊，或擁舊斥新，便不免彼此非議起來了。

判斷的批評家或演繹的批評家主張後世的作品都須以從前的作品爲楷模，因而以爲現在和將來的作品都須憑從前的作品的標準以定其價值。例如我們從前的論文家多半主張宗經論，因有『其文有經術者貴』的信條。又這派批評家以爲既說批評，就須判斷，故他們對於專事敘述而不加判斷的科學的批評便認爲無結果。

科學的批評家或歸納的批評家則根本不承認文藝上的定律及批評文藝的標準可以一成不變。他們以爲文藝上的定律是由文藝作品本身的觀察得來的。這種定律，只不過是陳述文藝的習慣性；

並非說文藝的所當然，乃是說文藝的所已然。所以此派批評家的方法是和判斷的批評家完全不同。比較的批評家主張多讀性質類似的作品，藉以互相參考，而明定某一作品的地位。他們較近於科學的批評，也不承認文藝上有一成不變的定律和標準。

印象的批評或主觀的批評也受人反對。反對者之說，以為此派的批評家不但對於一件作品的價值在所不問，就是那件作品本身的性質（這是客觀的批評家或科學的批評家所注意的）也不過問。他只籠籠統統地接受那作品給與他的印象；而當他把自己所接受的印象用文字紀錄下來的時候，我們所得的，只不過批評家個人對於一件作品的反應的報告而已。但是個人的經驗既不能代表一般人的經驗，所以他這種報告只是相對的真，而不是絕對的真。

然而印象的批評家卻也不無自己的理由。他們以為讀者對於作品的反應是極重要的，以為自己個人的反應的紀錄，未必對於其他能發賞鑑的人沒有幫助，又以為他們這種反應的紀錄本身便是文藝作品，故也與其他文藝作品一樣有存在的理由。

賞鑑的批評是混合科學的批評和印象的批評而成一種更圓滿更深入的賞鑑經驗。這派批評家對於一件作品，必先考查它的歷史的出處和心理的起源；但是他所以要有這種的考查，目的並不在說明那件作品，（如科學的批評）也不在判斷那件作品，（如判斷的批評）卻是在欣賞那件作品。這派批評比之不着癢處的科學的批評和不可信據的印象的批評，自然意義深富得多了，但是仍舊

有人不滿意，以爲這種批評仍舊還未了事。因爲它仍舊還未說到那件作品的價值到底在那裏；所以我們欣賞是欣賞了，但仍舊不明白它的可欣賞的所以然。於是又新出來一派的批評，就是所謂審美的批評。

審美的批評家因見於賞鑑的批評家不能說出一件作品可以欣賞的所以然，故試用美學上的原則來說明作品對於賞鑑者身上發生的效力——美。但是近代美學的學說不絕發展，美的標準的觀念常要變更，所以這派批評家的基礎也很不穩。例如晚近的柏克（Buoke）還說，我們所以愛看悲劇，是因爲『我們都有幾分幸禍的心理。』（*On the Sublime and Beautiful, Chap. 1, Sec. 14.*）這在我們現在看起來，已覺得是不對了。可見審美派的批評也不能算是完全無缺的批評。

如此，各派的批評互相排斥，各有短長，真使得我們莫衷一是。但若我們把各派的批評仔細審查一下，便可見它們表面上雖大別爲第一以判斷爲原則（判斷的批評爲代表）及二不以判斷爲原則（科學的批評爲代表）的兩種傾向而實際上，無論那一派的批評，或隱或顯，到底都離不了判斷。因爲判斷是批評的程序中不可缺少的一步。這不僅是判斷的批評家所主張，即和他立於反對地位的科學批評家，事實上也莫不有一種分別好壞的意識；因爲他從事於批評的時候，他所取爲批評的對象的作品，決不是隨意拾取，必定經過一番的審擇，這種審擇的進行裏面，便已無形中藏着一種判斷的行爲了。不過他故意將他的判斷的意見避去不說，而令讀者自己去判斷，其實潛在的判斷意識，斷

乎不是絕對沒有的。至在印象的批評家，那末他對於一件作品或喜或不喜的情緒往往流露於字裏行間，其中判斷的意識更是明白可辨。這就由於判斷乃是人類的本能之一。我們對於無論什麼事，總要本能地發生一種是非好惡的觀念，故當與藝術作品接觸的時候，無論自己曾經受過判斷的訓練與否，總也自然而然的要對它發生好惡的觀念。至於我們的好惡是否適當，是否正確，那是另外一個問題。由此，我們可得到下列的三點：

一文藝批評就是在文藝範圍裏行使的判斷，或這種判斷的紀錄；

二文藝批評家就是一個對於文藝的好處或價值具有必要的判斷知識的人；

三文藝批評的目的在於示人以判斷文藝作品所需的知識和方法。

其次，我們知道既要判斷，不用說，就不能沒有一種判斷的標準。量長短，以尺寸為標準；量多少，以升斗為標準；量人的行為，以社會的道德習慣和國家的法律為標準。但若問起批評文藝的標準是什麼，那就難回答了。因為關於這種標準問題的紛爭，差不多就構成全部的文藝批評史。文藝的國裏何以不能製定一部法典呢？從前也曾有人嘗試編出一部兩部這樣的法典，何以又不久便失卻威權的呢？這有兩層理由。第一，上文已經說過，文藝上的定律，只不過陳述文藝的習慣正如國家的法律之代表社會的習慣一樣。社會的情狀改變，國家的法律就不能不跟着改變；所以唐律不能適用於民國。同樣，文藝的狀況改變，從前的定律便失其威權；所以希臘戲劇的「三一律」（詳後）不能適用於莎士

比亞的戲劇；元代雜劇的四折的定法，不必爲後代傳奇所遵守。第二，文藝的一般性質雖則大同小異，而各個作品的好處則是千差萬別；這個以實質勝，那個以風格勝；這個因風趣而見長，那個因神韻而特出。卽在同一作品裏，因其同時具有好幾種品性，故批評家不免依各人自己的胃口去批評它。結果，使得批評的意見愈出愈多，愈多愈雜，同時批評的標準也愈不能確定了。

但是我們卻全靠這許多紛雜的意見，才能窺見一些效力確定的批評原則。現在爲了解這些原則起見，應把批評進化歷史上幾個重要批評家的意見涉歷一下。以後各章，先把西洋古代、近代、和現代的批評述個梗概，然後回轉來把我們自己批評史也作一種鳥瞰。

第三章 西洋古代的批評

西洋的文學批評起源於希臘。希臘哲學家當中最初論及文學的，就是柏拉圖（Plato, B.C. 429?-318?）。正唯他是探闢這個境界第一人，又因他的最大興味本在道德問題上面，所以他只能注意到文學的實質方面，而於其他兩種一般重要的元素——風格和美感——都比較的沒有認識，也是無怪其然的。他主張判斷文學的標準，就是要看文學所與我們的知識是否合於外面的真實。他的批評的起點就是藝術和道德相互爲用的一個原則。他依着這個原則，似乎把文學和藝術的作品都當做不過是傳達真理和道德的一種工具罷了。這個原則，在它的本身本來很重要，且在柏拉圖的哲學裏

佔據一個極重要的地位，故現在把他自己的話節譯一段在下面，使讀者可以看見它的真相：

凡思想上，調和上，形式上，及節奏上的優越，都是和品性上的優越相關的。……形式上，節奏上，調和上的缺陷，繫於思想上和品性上的缺陷；同時這些東西的藝術的優越，也繫於自制及仁善等道德上的優越；實則藝術的優越是直接表現道德的優越的。我們所要求的藝術家，必須能教從他們自己的天性的「善」裏去追求「完善」和「美」的性質；如是，則我們的青年將可以永遠受着好的影響。他們的耳目所接受，將是美的體現的印象；而這種空氣，就如健康的和風一般，將不知不覺地引導他們從兒童的時候起便與「真」的精神相契合，而且愛好這種精神。（見 Republic, P. 400-1；現據 Worsfold's The Principles of Criticism 所引節譯）

柏拉圖由這樣的觀點觀察文藝，所以他把批評當做一種工具來測驗一件文學作品所涵的真且健全的知識之多寡。他於是應用這個「真」的標準責備當時的文學為缺乏道德。他說：

詩人和散文家之狀寫人生，是在極重要的地方弄錯了。他們竟使我們相信，惡人倒快樂，善人倒不幸；又作惡如不發覺，倒可得利，而為善則徒利人而損己。（見 Republic, P. 392.）

這是他對於當時的創造文學的題材上的責備，此外，他又責備這種文學的方法。他不明白文學須全用主觀的看法，不明白創造的文學所描寫的不是真實，卻是真實之心的狀態。因而他便犯了一種極大的錯誤，以為那用文學符號代表真實之心的狀態的詩人，他的地位該比那用顏色「摩寫」真實的畫家居得低，尤其該比造床的匠人居得低；因為床是最真實的，畫尚近於真實，詩便離開真實太

遠了。換句話說，柏拉圖雖是一個極有眼光的哲學家，但他尚未明白感覺的真和觀念的真的區別，或邏輯的真和藝術的真的區別。所以他要斥創造的文學的描寫爲不真實，因便爲無用於教育的目的。除上述兩點之外，柏拉圖，又指出創造文學的另一弊病，——也是屬於方法上的。他見於當時人——尤其是一般雅典的悲劇家——所描寫的，大都是一種感情的人物，便認爲是有害的。因爲他覺得這種感情生活的浸染，便是理智生活的剝削。他說，我們人的稟性當中有一種傾向，即凡當我們遇着不幸的時候，往往要從感情上發洩出來，但是這種傾向，並不是我們人的好德性，我們的高尚德性卻在能憑着理性來抑制這種感情的衝動。如今詩人專以描寫感情爲能事，豈不是教我們無端代他人悲傷，無端使我們受感情的浸染嗎？且若我們見他人的不幸，尙且不免悲傷，那末當我們自己遇着不幸的時候，又怎能憑性理來抑制感情呢？所以他便認創造的文學是有害的。

綜以上各點看起來，我們可以替柏拉圖的批評意見下一句斷語，就是他對於文藝作品產生的條件實有一種驚人的洞見，而對於藝術的表現的性質和效果，卻是完全誤解了。他主張藝術和道德之相互爲用，主張文藝作品的中心的價值是「真」，這都是與近代的批評意見完全相合的。然而近代人靠着精密的心理分析，已經是他大進一步，而充明白科學的方法和藝術的方法的區別，並明白詩人和小說家所描寫的人生也自有它的「真」的。我們由柏拉圖的批評的榜樣，就可見心理學的知識對於批評實在非常重要；因爲柏拉圖就由於缺乏這種知識，所以看不見文藝中的真正好處。

而反認爲壞處，遂使那些可傳不朽的希臘傑作受着大大的冤屈了。

柏拉圖以後的第一個大批評家便是亞里斯多德 (Aristotle, B. C. 384-322)。亞里斯多德一面因得柏拉圖的研究成績做根據，一面又因他自己的學問是極有系統的，所以就成爲批評史上一個極重要的人物。他的關於文學和藝術的意見，總匯在一部著作裏，就是詩學（有本書著者的譯本，一九二六年由上海商務印書館出版）這是一部簡略的，斷片的，不完全的著作，從來人只能由此窺見亞里斯多德的文藝觀念的一班。但它是近世一切批評的基礎，所以我們如欲明瞭近世種種批評原則的來源和意義，決不能不曉得這書內容的梗概。

我們由詩學裏，可以知道亞里斯多德認一切藝術及創造的文學的特徵就是「模倣」(Mimesis)。他追溯文學和藝術的起源，都在一種原始的模倣衝動（就是兒童要從父母模倣行動的那種衝動），又以爲它們的目的都在與人以快感。他把「詩」一個名稱來包括一切的創造文學，而以悲劇爲發達最完全的詩。他分析悲劇的題材的成份，而得種種元素，便從這些元素的性質上，以及它們的彼此關係上，確定作品的價值的標準。這樣的元素共有六種：一布局，就是情節的結構；二人物，就是劇中人的特殊的品性；三詞句，就是這些人物的思想言語的表白；四情趣，就是人物的行動之心理的基礎；五舞臺佈景及六音樂。現在我們應注意的有兩點。第一，亞里斯多德因僅把一種體裁的文學爲研究的對象，故誤把兩種不屬文學本身組織的元素（佈景和音樂）也包括在內了。第二，因他專從文學的

外觀上去研究，故他的批評標準只問兩件事，即是否合於體裁和是否與人快感。他又繼續這樣的分析，而論及文學組織中種種較小的元素，如布局中的「結」和「解」，以及「枝節的情節」等等。（詳見詩學譯本頁四八——四九）又分別比較悲劇、喜劇、史詩等體裁的特徵。

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

但是他的功勞並不僅此。因爲柏拉圖關於文藝的性質和方法的誤解，也已被他矯正了。他在這種矯正的理論裏，曾經確定的幾條藝術上的原則，都和柏拉圖主張藝術和道德相互爲用的那原則一般，有永久的效力。柏拉圖責備文藝作品的不真實，亞里斯多德則以爲創造的文學所描寫的人生，不能因其不合人生的事實而謂之不真實，因爲創造的文學的「真」是和科學的「真」另屬一種的。柏拉圖認文學爲知識的泉源，而不知創造的文學和一般的文學的區別。亞里斯多德則主張這兩種文學的「真」是不能用同一標準來測驗的。他以歷史爲一般文學的代表，詩爲創造文學的代表，而

論它們的區別道：

詩人之職司不在敘述已然之事，而在敘述或然之事。即按諸或然律或必然律而可能之事。詩人與歷史家之區別，並不在其用韻文，其一作散體；希羅多德之作品縱改爲韻文，亦仍不失其爲歷史；有音律者固無異於無音律者。兩者之真正區別，在其一敘述已然之事，其他則敘述或然之事。故詩視歷史爲較真，而目的亦較高。蓋詩發揚普遍，而歷史紀載特殊。（詩學譯本頁二八）

他在這較精要的文字裏面，已把創造的文學的性質和方法永久確定了。

他對於柏拉圖的第二種責備——即責備創造的文學之褻重感情，漸滅理性一點——也有很好的答辯。柏拉圖說作品的感情使人常常浸染，致使我們不能節制自己的感情，故而有害。亞里斯多德則以爲文藝所訴的感情，是我們本有的，不過蓋而不發，迨經作品的引起，乃得宣洩，猶之人服藥物，使腹中通洩而復健康一樣，故而有益。他說：

悲劇者，乃一種嚴重，有起訖，且具幾何度量之行動之模倣；其文字以各種藝術的裝飾品裝飾之，其各各部分含有若干種類；其體爲實演而非敘述；其用在喚起恐怖悲憫之情而使之得適當之宣洩。（詩學譯本頁二〇——二一）

經這一解說，又見文藝所含的「悲情」(Pathos)自有它的意義和價值。這在我們日常經驗中便可證明。看到好的悲劇，往往要替劇中人悲傷，而暫時忘卻自己的煩惱，便是亞里斯多德所謂宣洩作用的效果。

總之柏拉圖和亞里斯多德是古代兩個最博大精深的文藝理論家；他們的見解雖不一，卻是互相

發明，而爲後世的批評奠定基礎。此後希臘羅馬的學者當中，雖也不乏關於文藝的意見，但都逃不出他二人的範圍。迨至亞歷山大里亞成爲世界學術中心的時代，則一般希臘學者心目中的文藝批評，便只限於研求偉大作家的外表的特色，如風格、詞藻、作者的眞僞，以及版本等問題了。就是紀元後三世紀時那個相傳爲壯美論（*On the Sublime*）的作者的龍基納（*Longinus*, 213?-273），雖於文學組織的細節上不無一點發見，但我們也仍不能相信他已經深得柏拉圖和亞里斯多德二人的義蘊。這是由於他二人的遺著本來片斷不明，必待近代的心理學做工具然後能闡發；且也正唯得這點片斷不明的理論爲基礎，後世的批評才有逐漸進展的可能。

至於羅馬的作家當中，最著名的如西塞祿（*Cicero*, B.C. 106-43）及昆體良（*Quintilian*, 42?-118?）等，對於文學的體例和方法也曾有過一番研究，但它的結果，都不外把柏拉圖和亞里斯多德的意見重述一遍。他如賀賴西（*Horace*, B.C. 65-8），曾用韻文作「詩藝」（*Art of Poetry*）一篇，實也不過是亞里斯多德的詩學的繙譯，和一點普通常識的混雜而已。

第四章 西洋近代的批評

在討論近代批評的進步之先，應把柏拉圖和亞里斯多德二人的成績總括起來說一下，藉明他們的影響。我們由柏拉圖，得着藝術和道德相互爲用的一個原則。我們由此，不但知道大藝術家和詩人

須有好的人格，並且知道藝術的好壞頗有影響於社會的道德。他又給我們一個主「真」的原則，即認藝術或創造的文學的最高價值在於它的表現能符合所表現的真實。

但是亞里斯多德的貢獻則更大。他所詔示我們的幾點是：

一詩或創造的文學便是美術，且詩和美術都起於原始的創造本能。

二創造的文學的主要特徵，在於它是表現「普遍」而非摹寫「特殊」。這換做主觀方面看，就是說文藝作者的特殊方法在於「真實」的理想化。

三創造的文學和一般的文學有區別；因而前者的「真」的測驗須用藝術的方法，後者的「真」的測驗須用科學的方法。

四悲情，是文藝作品中有效的元素。

五創造的文學的價值在於藝術的優越，而測度這種優越的標準為組織的完美。

這五點中的最後一點，本屬亞里斯多德文藝論中最不重要的一部份，但近代的批評就以應用這條原則為出發點。因為歐洲自文藝復興的時代起，創造的文學便蓬蓬勃勃的起來，故當十七十八兩世紀中間對於這些新興文學從理論上去研究的興味又復很高了。但當時較有系統的文藝理論，就只有亞里斯多德的詩學，所以一般批評家舍此便更無依據。故在我們看起來，雖覺這些二千年前的原則不復能適用於新興的文學，而十七世紀及十八世紀初期的批評家的工作，卻只是應用詩學的原則。

原則於新興的作品。此其風氣，在當時爲歐洲思想文物中心的法蘭西爲尤甚；其影響所及，遂造成一班專講形式而無內容的「古典派」戲劇作者，如柯奈耶（Cornelle, 1606-1684）拉辛（Racine, 1692-1763）等。

我們應該曉得，當時批評家之應用亞里斯多德的原則，實有兩種大病；一是不懂，一是錯誤。說他們不懂，是因爲他們之詩學的知識大都是間接得來的，故往往把內中的意思解錯；且他們所取爲模範的作品，往往不是希臘的真作，而是些僞古典作品。說他們錯誤，是因爲他們不明希臘作品產生時的情狀與近世的情狀不同，因而不能取爲模範。但是這種根本錯誤的批評在法國是可能的。何以故？因爲當時法國的名家本以模倣希臘的古典作品及僞古典作品爲能事的。至在英國，情形便不同了。英國彼時正是依利薩伯（Elizabeth, 1550-1620）斯圖亞特（Stuart）兩朝的文學，一般作家都不肯屈首於那些僞古典的作品，而寧向當時那種奮勇向上的國民精神去尋求他們文學的感興。蓋那時因古代已亡文學之復得，因科學知識之擴張，因新大陸之發見，因東方航路之開通，再加國力澎湃，精神蓬勃，所以一般作者都有極充分的創造衝動，更不得爲固定的詩型所束縛了。

然而那時法國批評的信條（即亞里斯多德的形式論）勢力究竟很大，故愛迭孫（Addison, 1602-1719）之批評密爾敦（Milton）的失去的樂園（Paradise Lost），仍舊還不免適用亞里斯多德的原則。但他因有了這番的試驗，這才覺得用升不能量斗，這才覺得亞里斯多德依據一個時代

構成的原則之缺點，這才覺得有創立新原則的必要。故他在失去的樂園的批評裏，只不過應用或擴大亞里斯多德的法條；及後來著想像的快感論 (Essay on the Pleasures of the Imagination) 便已利用笛卡兒 (Descartes) 霍布斯 (Hobbes) 陸克 (Locke) 等人的哲學，並用新的心理學知識的幫助，而構成的「藝術訴於想像」一個大原則，便是近代批評和古代批評的分界了。

我們要明白這個新的原則，便應該稍稍回顧一下。當初亞里斯多德因見柏拉圖那個「唯真」的原則不能適用於創造的文學，故說明創造的文學之描寫「真實」是與非創造的文學或科學的文學方式不同的；又說明創造的文學的描寫，不但不比科學的文學「不真」實在還比它「更真」因為它的描寫是用藝術的方法顯出「真實」之最主要的特色的。愛迭孫則應用他那時的新的心理學知識於文學的研究，發見凡是藝術作品——無論雕刻、圖畫、或創造的文學——都因其代表真實之最主要的特色，故跟這些藝術的「原料」給與觀者心的印象不同；換句話說，藝術家憑他的想像，付與「真實」的特色以感言所能接受的品性，故能在觀者心上更迅速更鮮明的喚起影像。這就是愛迭孫的新原則的基礎。他憑着這種基礎的觀察得到一個結論，即凡要測驗一件作品是否為藝術品，最好看它是否具有這種品性——就是訴於想像的品性。

我們若把愛迭孫得到這個結論的步驟追尋起來，當是一件很有趣味的的事情。但我們現在應該先明白，這所謂「想像的本能」不過是一個比較便利的名稱，就是指整個心的動作的一種狀態說的。

愛迭孫說：

我們常常都把心靈區分做幾個部份……〔實則〕心靈的本身並沒有這樣的區分；無論記憶、欲願、想像，都只是整個心靈的活動。

他因觀察這種想像本能的運用，知道心靈最初得到的影像是由視覺供給來的，但心靈既得影像之後，便可以在思想裏使它再現。所以他說：

視覺以「觀念供給想像，故我所謂想像或幻想的快感者，意思是說由有形的實物喚起的快感；而這有形的實物，則或實際在我們的眼前，或只憑圖畫、雕刻、描寫，或其他機會，而在我們心上喚起實物的觀念。我們若沒有由感覺最初進來的影像，誠然不能在幻想裏喚起任何影像；但是那些影像一經由感覺接受之後，我們便有一種能力去保留它們，改變它們，混合它們，使成爲種種色色最愜於想像的意境；蓋唯有這樣的想像本能，故在牢獄裏的人能發造出種種爲實際世界所無的景物以自遣。」(Spectator. No. 411.)

他於是分這種想像的快感爲兩類：一類是原起的，一類是後起的。原起的快感生於「我們眼前的實物。」後起的快感，則生於「有形的實物的觀念；彼時實物並非實際在我們面前，卻被喚起在我們的記憶裏，或被構成種種或真或假的意境了。」他又以爲「自然」的作品較易喚起第一類的快感，藝術的作品較易喚起第二類的快感。故藝術和文學的所有事在於第二類的快感；而此類的快感不是由實物引起的，卻是由實物的表現引起的。但於此，他又分別實物的表現爲兩種，就是「眼的藝術」

和「耳的藝術。」因在建設、雕刻、圖畫、眼睛可以接觸具體的形像；在音樂及創造的文學，則唯一的物質基礎只有聲調或文字的音，及代表音的符號的形象而已。

至於這第二類的快感的來源，則據他尋究出來，以為是由「我們的心把自原實物得來的觀念和自表現這些觀念的雕刻、圖畫、描寫、聲音等得來的觀念兩相比較而起的。」

在創造的文學，觀念是由文字引起的，故想像有兩層的作用。第一層，就是詩人心中的想像的運用。他說：

因爲人的心要求一種實質上比實際事物更完美的東西，而自然界裏卻未見有能適合他的最高的愉快觀念的；換句話說，因爲想像能代替自己幻想出更偉大、奇瑰、而美麗的東西，同時又能發見它所幻想的東西的缺點；——唯其如此，故詩人的職分在於遷就想像自己的見解；在描寫「真實」時，則修改「自然」而使之完美，描寫「虛幻」時，則增添「自然」原有的美。故詩人無須跟着「自然」一季一時的慢慢變遷，無須觀察牠育樹萌花的程序。他可以把春季和秋季的一切美都入他的描寫，而使全年的景物都來助成他的描寫的美。他的玫瑰、忍冬、和茉莉可以同時開花；他的花床可以同時產生蓮花紫羅蘭、和雞冠花。他的泥土並不限於那一種樹木，卻是既宜種橡樹，也宜種番石榴；一切地帶的產物俱無不適。橘子可以繁生在他的地；沒藥可以到處生在他的牆頭；且若他想起該要一叢丁香時，他馬上可命日光來促它生長，又若這樣的景物還不能體他如意，他就可造幾種新樣的花來，香與色都是自然的，花園裏所沒有的。他的鳥雀的儔伴，可以隨意的稠密和諧；他的森林可以隨意的繁茂幽暗。他要造長行的列樹，不必比短行更化本錢；他要造瀑布，可引自一哩高的懸崖，不必比引自二十碼的低山工夫

加大。風他又隨心選擇；河道，他可以隨心曲折，以期最快捷讀者的想像。一言以蔽之，詩人手中裏揀着改造自然的大權，且他若能不改造過火以致陷於無理，則儘可隨心所欲，以優美賦與自然。(Spectator, No. 418.)

這是第一層作用，就是藝術家使用想像構成材料的作用。還有第二層，就是凡由這種想像作用構成的創造文學，必都具有一種訴於讀者的想像的特殊力量。愛迭孫說：

凡文字經過好好的選擇，本身便具有一種極大的力量，故一篇描寫文字給我們的觀念，往往比我們看見實景時所得的觀念更要鮮明……故詩人的力量似乎勝過自然；因他所描寫的景物雖也是模倣自然的，但他給它更有力的色彩，提高它的美，且使它加一層的活潑鮮明，直使實境比之描寫反覺暗淡無精采。此其故，大概由於我們看見實景時，其印於我們想像上的，只以眼睛所收受者為限；至於詩人的描寫，則可隨他的心意給我們以一種較自由的意境，且為我們發見幾個新的部份，就是我們初看時所未及注意或竟見不到的地方。故當我們看實景時，我們所得的大概只不過兩個或三個單一的觀念；至經詩人描寫之後，則我們所得到的，或是一個更複雜的觀念，或只是那些更易訴於想像的觀念。(Spectator, No. 416.)

這種想像的元素非常重要；凡是創造文學的價值都可用這種元素來測驗它。故愛迭孫說：『這種訴於想像的本領，』就是詩人的『生命和極致。』於是，我們就得着一種極富彈性的試驗標準，可以應用於創造文學的一切形式和一切程度。而且這種標準之中，已把「快感」的元素包括在內；蓋創造文學的三個特徵的品性，其一為本質，其一為風格，其一就是快感。總之，近代批評的特色在於它能應用心理學，故愛迭孫這個訴於想像的原則，是後來一切批評家，或有意或無意，都要拿它作參考的。

第五章 勒新與庫爭之說

上章說愛迭孫把十七世紀的心理學應用於文藝的研究，因而除原有的兩種標準——本質的眞及組織的美——外，又新得一種標準（就是訴於想像的力量）藉以測驗文藝作品給與人的快感。但我們在討論現代批評應用這個標準的方式之先，應把近代兩個批評家的作品來研究一下——就是德國作家勒新（Lessing, 1729-1781）的雷奧科溫（Laocoon 出版於 1766），及法國作家微克忒庫爭（Victor Cousin, 1792-1867）的眞美善（Du vrai, du Beau et du Bien, 出版於 1853）。這兩個作家都承認藝術的力量以訴於想像爲主，訴於理智及感覺爲次，但他們對於這種力量的性質的觀察，則取反對的觀點。勒新的觀點是客觀的，故說詩人和畫家的作品若要具有這種訴於想像的力量，則前者必須能表現「眞實」的元素，後者必須能表現「眞實」的狀態。反之，庫爭用的是主觀的觀點。他尋出感覺所供給的原料在藝術家心中化爲一種觀念或形式的程序，以爲這種觀念當用他的藝術的媒介表現時，最能訴於讀者的想像。說得簡單些，勒新告訴我們的，是藝術家當表現一種「眞實」時，必須如何改變原來的物質的屬性，使得適應他的藝術的限制；庫爭告訴我們的，是「眞實」之心的狀態或觀念如何在藝術家心中構成的程序，因爲他承認這種觀念的表現乃是藝術的特殊目的。

勒新的學說構成的程序，本身便很有趣；又因它是亞里斯多德的形式批評的發展，故尤覺有趣。他的著作的名字雷奧科溫，本是一件雕刻品的名字。據希臘神話，雷奧科溫是阿坡羅（Appollo）神的祭師。他因得罪女神密涅發（Minerva），故遣一長蛇將他並他的二子一齊嚙死。這雕刻品所表現，便是父子三人被蛇糾纏的情形。東西是一五〇六年在羅馬的尼斯啓來因山（Esquiline Hiee）中發見的，當即引起一般考據家的興味。勒新之書便以討論這件雕刻品的時代入手。他看出這件藝術品所表現的，距羅馬詩人味吉爾（Virgil, B. C. 70-19）在伊泥易德（Aeneid）裏關於雷奧科溫之死的描寫頗有相似的地方，因便主張可以撇開歷史的證據，單用藝術的觀點來確定這件雕刻品的時代。他以爲味吉爾若是依據那雕刻家的，那末他天然要除去一部分不適於「文字」的描寫的細節；同樣，若是那雕刻家依據味吉爾，那末他也要把詩人描寫中一部分不適於「石頭」雕刻的細節刪去。他以這兩點理論做出發點，便把這兩種不同藝術的表現的細節研究比較，而終於斷定雕刻家是依據詩人的，因爲那雕刻品和味吉爾的描寫不同的地方，只不過在雕刻家因限於自己的媒介物而不得不改動或刪去的幾部份。尤其以顯的，例如味吉爾詩中描寫出雷奧科溫的可怕的呼聲，那雕刻家則使雷奧科溫的面容現出一種肅穆寧靜的神氣。勒新說，這樣的改動正是我們所意想得到的；因如味吉爾的描寫雷奧科溫受蛇嚙時說：

他那時狂呼聲入雲霄，

可鑿祭牛受斧在神廟，

頁創奔逃，不住狂咆哮。

這是雕刻家萬萬描寫不出來的。他若勉強爲之，結果必致雕出一副抽搐的面容，便不免無理可笑，或醜惡可怕了。因爲雕刻是應該表現一種靜止的實體美的。反之，假使味吉爾的詩是依據那件藝術品的，那末他儘可不必改動那種肅穆忍受的神情，因爲他既能描寫慘痛的狂呼，也就不難描寫肅穆的顏色，——一樣是文字的描寫所能辦的。

勒新由這種比較爲起點，便推廣出去，把「眼的藝術」的代表圖畫，和「耳的藝術」的代表詩的方法比較討論起來。在這樣的討論裏，他就對這兩種藝術所以表現「真實」的工具加以一番精密的分析。

他說，詩所用的工具是「佔據時間的調節的音」，就是繼續發出的音。圖畫的工具則爲「佔據空間的形式和顏色」，就是同時並存的部份。「真實」的狀態之最宜於畫家表現的，就是「一種有形的固定的動作（或一組的實物）其中不同的部份同時佔據着空間；最宜於詩人表現的，則爲「一種有形的進行的動作，其中不同的部份以時間的順序挨次出來。」故畫家只能「間接」摹寫動作，就是把物體設法排列，使它暗示一種動作。同樣，詩人也只能「間接」摹寫物體，就是只能告訴我們以有生或無生的物體的動作或效果。因此，畫家當描寫一種動作的時候，必須選擇那動作中最

能暗示前因後果的一刹那；詩人當描寫一物件體的時候，必須選擇那物體中最能喚起影像的一種品性。舉個簡單的例，譬如說一隻船。畫家畫船，只是那船在某一觀點上的形狀和顏色。詩人便不然；他除用文字的符號喚起船的觀念外，往往加上一個表示特徵的形容詞，藉使我們的觀念格外鮮明，如說「快船」。這不過是一個極簡單的例；但若再引用梅列笛斯（Meredith 英之小說家及詩人 1828-1908）的一段話，當可使勒新的意義愈加明白了。梅列笛斯說：

筆的藝術在於喚起內在的意象，並不必如畫景那樣費力，彷彿是單單謀於眼睛似的，這是由於我們的迅速的心不能容受一種行長的描寫之故。所以詩人只消用幾個詞片語引起想像，便能造出永久不滅的圖畫。故莎士比亞和丹第的詩都只消一筆，最多兩筆，便能寫到佳處）（見所著 *Diana of the Crossways*）

但最好的例，莫如荷馬之描寫赫楞的美。他並不把赫楞顏色以及耳、目、口、鼻的模樣兒一一描寫給我們看，卻只把她的美的「效力」——就是她給與一般特羅亞老年人的印象——輕輕一點，便使我們自然想見她的美了：

真無怪兩軍苦戰無時竟，

都只爲區區一婦人——

原來牠模樣兒酷似天神！

——伊利亞特卷三。

這在我們的文學裏，就如寫李夫人『一見傾人城，再見傾人國。』更不必用『蛾眉』、『螭首』、『柔荑』、『編貝』一類竭力不討好的譬喻了。

這可以應用於人體的美的原則，也一般可以應用於自然的美；故景物的「描寫」實非詩人適當的題材。並不是因為詩人不能描寫景物；以他的工具，他是什麼觀念都可以表達的。但是創造的文學的作者，其目的與歷史家及哲學家不同。他是一個藝術家，故必須適用藝術的方法，換句話說，他的作品必須訴於想像，而不僅訴於理解。勒新雖並不言適用這個訴於想像的原則，——因為他是從客觀的形式的方面觀察藝術的，——但他關於創造文學的表現之適用這個原則，則曾有一段精闢的說明。他說：

言語的符號是由我們自己採用的符號，故我們能使物體的各部份繼續出現，正無異在自然裏一件物體的各部份同時顯現。但這是語言和它所由組成的符號的一般屬性，並不是專為詩所利用的屬性。詩人的目的不僅在使人了解；他的表現不僅以明白曉暢便算盡能事。（至散文的作者能此便足矣。）他務求在我們心上喚起的觀念非常活躍，務求這些觀念通過我們的心時能使我們相信所經驗的是真實的客觀的印象，且使我們在這樣的幻覺中完全忘卻他所用的文字的媒介。這就是解釋詩的基本原則（Taccon, XVII.）

庫爭之說則恰成勒新的學說的一種對照和補充。勒新的學說淵源於亞里斯多德，庫爭之說則托基於柏拉圖的哲學。他的目的，在『至少供給一種關於藝術及美的學說的梗概。』所以他順次討論

到一主觀的美，即我們所以構成美的意識內本能；二客觀的美，即一種動作，一種思想，或一個人一件實物之所以美的品性；三藝術的性質，即使實際存在中的美再現的程序；及四各種藝術所獨具的工具和目的，及藝術分類的方法。他關於這幾個方面的美，都具有一種精密的而且哲學的洞見，但他在批評學說上最重要的貢獻，實在他的關於「理想化」的程序的說明。他所謂理想化的程序，就是亞迭孫所謂想像的運動，也就是藝術家的心的特徵的程序。他說：

我們要把真實世界中給與我們快感的自然的美（無論是物質的或道德的）重新經驗一番，故我們不按真實的原形使它再現，卻按我們想像中的形象使它再現。自此就發生一種爲人所獨創所需有的作品，就是藝術作品。（真美善第八章）

他的意思，以爲藝術雖不如上帝之創造天地，卻也不僅僅是模倣。藝術家的材料是從真實世界得來的，但他使他的材料再現時，必須改變一種形式。這種形式的改變，就是所謂「理想化」的結果。他說，「凡真正的藝術家必對於自然具有一種深澈的感情和欣賞；但自然中未必事事物物都可欣賞。」故藝術家所表現的，是「真實」的一種「理想」；這種理想經他用取捨的手續構成，才是他的表現的題目。他無論表現一件動作，一個人，一件實物，俱無分別；總之，他當構成這種理想時，必須棄去原來所有的缺點，而加上原來所無的優點。一言以蔽之，他必須使他的題材理想化。故所謂理想化，「便是人類的心對於自然的無意的批評」（見所著批評的原則）而藝術家所表現的，便是理想化的真實，而非真實的本身。故庫爭又說，藝術的目的，是以物質的美的幫助而表現道德的美。蓋「物質的美之

在藝術，不過是道德的美的一種象徵。若在自然，這種象徵往往是模糊的；藝術因使它明顯，故能收自然所不能發生的效果……」（眞美善第八章）

而在一切藝術之中，以詩（或創造的文學）爲最便於使用這種理想化。這有兩層緣故。第一，因爲詩的媒介（文字）在一切藝術的媒介中最爲屈折使用。第二，因爲詩人的實際媒介乃是文字所代表的思想，故比其他藝術最能直接訴於讀者的心。所以庫爭說：

語言是詩的工具；詩能範鑄語言，使爲己用，並將語言理想化，使適於表現理想的美。詩能賦與語言以聲韻的優美和雄壯，能化語言爲一種特殊的工具，既非僅是聲音，亦非就是音樂，卻兼兩者的品性而有之；這種工具，同時是物質的，又是精神的，是完整的，明晰的，又是精密的，有如分明的輪廓和式樣；其鮮明活躍有如顏色，其哀婉幽渺有如聲音。凡文字，尤其是一個經詩採用而化形的文字，本身便是一種極有力極普通的符號。詩以這種自然產生的符號（謂文字）爲工具，故能如雕刻及圖畫之反映感覺世界的一切影像；又能如圖畫和音樂之反映感情，能畫它們所不能畫的一切變化，而又不失如雕刻之具體分明。且猶不僅此；詩又能表現一種爲其他藝術所都不能幾及的東西——就是思想，就是不著顏色的思想，就是不靠聲音的思想，就是無待外形而流露的思想，就是最超越的思想，就是最抽象的思想。（同書第九章）

第六章 西洋現代的批評

如前數章所述，西洋自希臘以降，關於文藝的性質和方法的研究，雖不絕的進步開展，但是直到現

代，我們才從這許多龐雜的學說之中發見一些批評文藝的原則。蓋當十七十八兩世紀中，一般「專業的」批評家大都崇事吹毛求疵，往往只憑一家兩家的學說爲標準，來批評當代或前代的作品。至於現代批評的一般態度，則對於這種只憑一個標準來評判優劣的辦法業已完全不信任。我們要曉得這種不信任評判的態度何以造成，便不得不把幾個極重要的批評家的學說稍稍看一下。這幾個批評家都是英國人，但他們對於現代一般批評的影響極大，就說他們是現代批評的趨勢的代表也無不可。

第一個是華士免斯 (Wordsworth, 1770-1850)。他本是個詩人，因自己的作品往往受同時一般崇業的批評家的冤屈，故遂指出一切裁判的批評的缺點，以爲凡憑已有的文學的標準來批評新創的文學，便都只着眼於形式上及技術上的元素而忽略創造的元素，而這種未知的元素的忽略，便是裁判的批評所以失敗的主因。他說：

倘若如今一般主宰詩的運命的書評能暗示我們一種結論，那末它的最有力的暗示，就是使我們相信——凡是偉大的而同時又是創造的作家，必都有過一番創造趣味 (Taste) 的工作，藉使他的作品受人欣賞；他已憑這種新的趣味受人欣賞，也將仍憑這種趣味受人欣賞……凡是一個高等的創造天才，必已有他的前人爲他作品中與前人共同的品性預先開路；而他也必須具有許多與前人共同的品性；但他自己所特有的品性，則必須自己替自己開闢道路；他的困難將如漢尼拔之在耶

爾卑斯山。(Essay Supplementary.)

專業的批評家所據以評判文藝的標準，無非是組織、格局、聲律、詞藻等形式上的元素；華士奧斯會把這些元素所以不適為評判的根據的理由說得很是透澈。他以爲單單形式上及技術上的完美，就是那些缺乏文藝的主要品性——即使人慘快的品性——的作品也辦得到的。反之，缺乏這種技術上的完美的作品，倒可以具稱文藝的主要品性。如前所述，這種使人慘快的品性的基礎就是訴於想像的力量，而詩人因有利用這種力量的更大自由，故詩的表現的價值在於人生實際的事實之上。但詩人所訴的想像，並不是批評家的想像，卻是一般讀者的想像，就是那些不必有專門知識而僅具日常知識的人的想像。故這些技術上的品性，不但不足爲測度詩的優美的絕對根據，並且足爲一般人賞識文藝作品的一種障礙。華士奧斯說：

詩人作詩只受一種限制，就是他必須供給直接的快感於人類，而這人類必須具稱一種知識，卻不是律師、醫生、航海家、天文家；或自然哲學家的知識，只消是一個人的知識。除開這種限制之外，詩人和事物的影像中間便更無東西阻隔；至於傳記家和歷史家與事物的影像中間，則有一千種東西阻隔。見 *Lyrical Ballads* 第二版附載 *Observations*。

換句話說，這憑訴於讀者的想像而結與快感的能力，是創造的文學作品所應具備的主要品性（因爲唯有這種品性能够滿足人類的一般意識），而這種品性是出乎任何技術上的標準所能測度的範圍之外的。

但我們直到亞諾爾特 (*Matthew Arnold*, 1822-1883) 的著作裏，才得看見真正的現代批評的

態度。在他所著的那兩本批評論集 (*Essays in Criticism*) 裏面，我們看見他的關於外國及本國作家的研究，比其他類似性質的著作更能顯出近代批評的變動精神。這裏限於篇幅，當然不能把他著作的內容逐一論述；我們應該最先曉得的，就是他的最大目的在於「說明」說得詳細一點，就是在把一切足以點明一個作家的個性的事實——即他的著作的動機，他的著作的優劣對於環境的關係等等——都搜集攙來，藉使讀者自己去解釋和賞識。

但他在這些關於一個個作家的研究裏面，卻又間接舉出幾個普通的原則，略述如下：

一他指出作家和他所居的時代中間有極密切的關係，因主張凡讀創造的文學作品，有兩件東西必須看明，一是作者的個性，一是他的時代的精神的空氣。

二他指出凡「真實」之詩的表現，其特徵在於它的哲學的性質；而他為表明這種特徵，故說詩是『人生的批評』。換句話說，即當詩人或小說家創造人生理想的圖畫時，他是供給我們以一種理想的標準，藉使實際人生的事實有所比較。又以這種真實和理想的比較足以幫助我們了解人生的一般目的和情狀，故亞諾爾特又指出詩的思想的特殊品性為它的『解釋的力量』。他把詩的真和科學的真分辨得非常清晰，以為詩的真所由構成，就在於這種解釋的力量。因為這種力量是訴於整個人的，同時訴於感情也是訴於理性的。那末所謂解釋的力量，訴於想像的力量的主觀方面；不過亞諾爾特將它分析得愈加清楚。他說：

詩的最大力量，就是它的解釋的力量。所謂解釋的力量，我的意思並不是說用筆墨來解釋宇宙的神祕，是說詩人所表現的事物足以喚起我們一種充分而親切的意識，以及我們對於事物的關係的意識。當這種對於外界實物的意識已經喚起之後，我們便覺得自己與那些實物的本性發生接觸，便覺得不復受那些實物的迷惑和壓迫，便覺得已得它們的奧妙，已與它們相融洽；而這種感覺，其力足使我們心平氣和，足使我們滿足。除這種的解釋法之外，詩誠然還另有一種解釋法；但它的兩種解釋法之中，最能發揮它的力量的，就是喚起這種意識的解釋法。我現在且不問這樣的意識是虛幻的還是真實的；我單說唯有詩能喚起我們這種意識，且喚起這種意識的力量，就是詩的最高力量。至於科學的解釋，便不能給與我們以對於事物的親切的意識；因為科學的力量只以訴於一種本能為限，詩則訴於整個的人的……（批評論集一）

三他以為最上品的詩，必須能在一所與的範圍內發揮這種解釋的力量，而最上品的詩人的要質，在於一種『絕對真誠的極嚴肅態度』。他說：

詩欲求最高的成功，則所需要的不僅在能有力地應用理想於人生，且又在能符合關於詩的真和詩的美的法律所定的條件。這些法律所定的一個主要條件，就是極端的嚴肅態度，——即由絕對的真誠而來的極嚴肅態度。（批評論集二）

而凡用這種極嚴肅態度做成的詩，本質上沒有不道德的；換句話說，凡是這一種的詩無有不能滿足人類一般符合道德原則的意識。最後，亞諾爾特總括起來說：

故我們應該深信：凡詩，到底是一種人生的批評；凡詩人的偉大，恒在他能力地優美地應用理想於人生，——即在他能教問：怎樣生活？尋常關於道德的問題，往往被人以一種褊狹的虛偽的態度來討論；它要牽涉着曾有一時流行的思想和信仰；它要落

入一般炫學者和專家的手裏；它要使我们有人討厭。有時候，並那種反抗道德的詩我們也覺得可喜……或有一種漠視道德的詩，即那些內容絕對自由而形式力求精妙的作品，我們也覺可喜。其實這種時候，都由於我們的自欺；而這種自欺的毛病的最好治法，莫過於把我們的心專注在「人生」這個意義無窮的名字上面，必至我們知道如何方能深入它的意義為止。凡是反抗道德觀念的詩，便是反抗「人生」的詩；凡是漠視道德觀念的詩，便是漠視「人生」的詩。（批評論集二）

亞諾爾特之外，還有一個臘斯金（Ruskin，1819-1900），把藝術和道德相互為用的一個原則發揮得更加透澈。他的批評的著作的特色，據他自己說，是在『把一切藝術作品都歸根於人類的熱情和人類的希望。』又說：

凡正當的人間歌曲，都不外是品性高尚的人為正當的理由而發的悲歡之情之澈底表現。而藝術的可能性，就與理由的正當及情緒的純正成為精密的比例……藝術自最高品直至最低品，其美的程度之差，便是它所表現的道德的純正程度及情緒的壯偉程度之差的一種指數……這是一切藝術都如此的，故一個民族的藝術，恆為它的道德的狀態的代表，有如數學一般精密，不差分毫，也沒有例外（Lectures on Art, III., §67）

而且臘斯金對於藝術訴於想像的原則也更加一層精密的解釋。他以為詩和藝術都以觀念訴於想像，但是這些觀念必須符合一個種族的最好傳統觀念方有力量。所以他說：

所以我不說最能給與快感的藝術便是最大的藝術，因為或者有些藝術其目的只在教人而不在悅人。我也不說最能教訓我們的藝術便是最大的藝術，因為或者有些藝術其目的只在悅人而不在教人。我也不說最能模倣的便是最大的藝術，因為或

者有些藝術其目的在於創造而不在模倣。我只是說藝術不論用任何工具，能給讀者以大多數的最大觀念的便是最大的藝術；而我所謂大觀念，是以接受它們的心的本能的高低爲比例，以能否充分佔據那種本能爲比例，尤以當佔據時能否發揮並提高那種本能爲比例。這個若可認爲大藝術的定義，那末一個大藝術家的定義也自然跟着來了。凡在他的作品的總和裏把最大多數的最大觀念體現出來的，便是最大的藝術家。（Modern Painters, I. Pt. I., Sect. I., Ch. II., §3.）

但同時有一班批評家則正處相反的態度，而主張所謂「藝術的自由」。這派主張的口號，就是『爲藝術而藝術。』把這派主張的原則說得最露骨的就是斯文本（Swinburne, 1839-1909）他說：

凡藝術作品而不按絕對的藝術條件做——即凡藝術作品衡以那特殊藝術的法則而非絕對優美——便都不能有價值和生命。

又尚指詩說：

一首詩的價值，應當與它的道德的意義或宗旨絲毫無涉；以味吉爾歌頌體，以德來登歌頌斯圖亞特，必都勝那種由愛國和那受自由而激起的對於虐政的詛咒（*Essays and Studies*）

又說：

凡屬偉大的詩人，必都具有一種熱烈的和諧，即一種精神生活的熱度，藉以無拘束地開導流暢的文氣，故即最不重要的作品也能具有優美和力量；委婉而不流於纖弱，健勁而不流於粗獷。又必有一種感覺優美的本能和決斷，使思想上和文字上殘缺的現象不致發生；必具有一種極自然的靈別的意識，藉使作品中不着絲毫矯揉造作的痕跡。（*Essays and Studies*）

這種「爲藝術而藝術」的主張，若流於極端的時候是不可取的，但它爲藝術的獨立辯護一層，確是有很大的價值。因爲創造的文學及一般藝術，雖往往由宗教及愛國主義取得感興，但決不能便認它爲宗教，爲愛國主義。而且詩人的作品雖因受「真」的原則的支配而不能不和人類的一般意識相協調；但是批評家決不能因作者的見解不合自己個人的見解或他那個區域的人的見解而使斥那作者的作品爲不藝術。這所謂人類的一股意識和僅一時一地的特殊見解中間，當然是很難劃界的。唯其有這樣的困難，又因一般人不知尊重藝術的獨立，故一般批評家往往用『意義隱晦』及『不道德』一類的考語來責備當代的作家。例如華士逸斯及騷遜 (Santhey) 一班詩人的作品，因其精神出自盧梭的哲學，而對於社會的組織表示不滿，故曾一度被人看作含有危險性的作品。這就猶之我們的道學先生把紅樓夢和水滸當做誨淫誨盜的書一般。總之，是由不尊重藝術的獨立之故。但這種學說雖屬重要，而若流於極端，則流弊甚多。第一我們須曉得的，藝術給與人的快感決不是單單服從藝術的法則就能辦到。我們若把藝術與人快感的條件分析一下，便能發見一種心理的基礎，正足證明單單服從藝術的法則是不够的。因爲我們與藝術作品接觸而發生的快感，決不單單由外物的刺激而起。換句話說，凡圖畫或詩，雖都訴於我們的感覺以達於想像，但必須我們的心起一種反應作用然後能發生效力。而這個反應的心，則是由社會的環境及當時的一般思潮所構成，故藝術家若要能與人以快感，則必符合由社會思潮形成的心緒。故最少也得使藝術的法則能够適應人心。

的需要，而藝術的絕對獨立之不可能也就明白了。

還有第二層，即凡詩、圖畫、音樂等藝術，其中有一方面，是限於有這些藝術的特殊訓練的人方能領會，另一方面，則一般具有常識的人都能領會。以普通的情形而論，這種單具普通常識的人的數目，必比會有特殊訓練的人的數目為多；若關於純粹技術上的事，當然不應參考多數人的意見，但關於一件藝術品的一般效力的問題，則他們的意見必須參考；因為照現在的一般情形而論，詩和圖畫並不單為詩人和藝術家而作，卻是為全世界而作。故一般社會自應有評判藝術品的價值的權利，而事實上，一件藝術品的成功或失敗，大部分是靠一般社會的評判而定的。那末評判藝術的標準，顯然應是一般具有常識的社會的「趣味」，而不是少數耑家所構成的法則了。這種社會的趣味，原是因時而變的，因地而變的；但在這樣變化之中，仍舊有很充分的一致之點，足以構成一種永久有效的趣味。我們若是承認這種不變的趣味之存在，若是主張以「合於人類一般意識與否」為評判藝術品的最真確的標準，那末一件藝術品對於一般世界的影響的問題也就不能不顧及了。

這最後一點，就是臘斯金的批評的主旨。依他的意思，一件藝術品之或好或壞的影響，不僅是構成它的價值的一種因素，並且是第一重要的因素。這就是臘斯金的學說的基礎，因遂與主張「為藝術而藝術」的斯文本趨於兩個相反的端極。因為斯文本若在一首詩裏發見一點關於社會的或道德的見解，他竟認為污點了。

我們平心而論，這兩種學說確都涵有一點真理，卻都不是真正的真理。臘斯金所主張的「最大多數的最大觀念」，若是應用於藝術品的客觀方面時——即把藝術全體當做一種憑物質的美而表現道德的美時——那是適合的；但若應用於藝術品的主觀方面時——即把藝術品當做藝術家的心的表現時，及當做觀念化為創造時——那就不適合了。斯文本之主張「應服從特殊藝術的法則」也只是應用於藝術品的表面的現象方才適合的。總之，藝術家當結構他的意境時，應以這「最多觀念」的原則為標準；當實現他的意境時，則應服從「藝術的法則」。他一方面，不能離羣獨立而以藝術的優美為唯一目的；他方面，則雖有極顯明的道德上的價值，也決不能單獨構成他的作品的優美。

第七章 中國批評之一瞥

如前數章所述，西洋關於文藝的學說自始便分為主重實質（柏拉圖）及主重藝術（亞里斯多德）兩種趨勢。直到現代，所謂「為人生而藝術」及「為藝術而藝術」的兩種主張也仍舊分道揚鑣，似乎終於不能融洽的樣子。其實這是無論那個民族的批評史上的普通現象。故我們若從西洋的批評回來看我們自己的批評，這種「質文代變」的情形正相似。

本書限於篇幅，在短短的一章裏面，當然不能把中國批評學說的變遷說得詳盡，也當然不能算是一篇中國批評史略。這裏所說的，並不一定按照時代的順序，也不能把中國的批評學說一一提及；編

者的目的，不過要將中國的批評和西洋的批評略略比較，藉見有何相異及相同之點，並使讀者略略曉得，中國的批評學說對於現代的批評原則究竟有怎樣的貢獻。

關於文學的理論的片斷，散見於我們的古籍中的不一而足。但是比較有點系統可尋的，要算孔子論詩諸說爲最早。我們對於這位「不言性與天道」的實用主義哲學家，當然不盼望他會給我們關於純粹藝術上的理論。他的立論，只以三百篇民間的詩爲根據，且只着眼於詩的效用上面，但因此也就間接發見詩的幾種重要性質。

他說：『不學詩，無以言』（論語季氏），就是『誦詩三百……使於四方，不能專對，雖多亦奚以爲』（子路）的意思。漢書藝文志說：『古者，諸侯卿大夫交接鄰國，以微言相感，當揖讓之時，必稱詩以諭其志，蓋以別賢不肖，而觀盛衰焉。故孔子曰：「不學詩，無以言」也。』那末，這不過是指詩在當時的「實用」的價值而言，還不是詩的真正「效用」，故也不是孔子的詩說的重要部分。

孔子認爲詩的效用有兩種：一是當它做教育的工具，一是當他做政治的工具。所以他說：

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

這裏的「興」，孔安國解云：『引譬連類也；』「羣」，解云：『羣居相切相磋也。』詩具此兩種性質，故適於做教育的工具。「觀」，鄭玄解云：『觀風俗之盛衰也；』「怨」，孔安國解云：『刺上政也。』下得以詩怨刺上政，上得以詩觀風俗之盛衰，故適於做政治的工具。

但孔安國這「引譬連類」四個字，雖只爲「興」字作注解，卻已把孔子的詩的觀念一語道破，因爲孔子自己的例便可證明：

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

子夏問曰：「『巧笑倩兮，美目盼兮，素以爲絢兮，』何謂也？」子曰：「繪事後素。」曰：「禮後乎？」子曰：「起予者，商也，始可與言詩矣。」（論語八佾）

我們由這兩個例，就可見孔子的詩的觀念了。他以為詩只是一種特殊的譬喻，而這種譬喻是必象微一個普通觀念的；故解詩的人，必能從特殊的譬喻推知普通的觀念，並能把這觀念應用到其他同類的特殊的例，然後可算真能解詩。故子貢由「如切如磋，如琢如磨」的譬喻而推知「凡事愈研摩則愈精進」一個普通觀念，復把這個觀念應用到孔子所以說「貧而無詔，富而無驕」還「未若貧而樂富而好禮」的道理，遂得孔子的贊許。子夏曰「素以爲絢兮」一個譬喻，因孔子「繪事後素」的類例而推至「禮」也得孔子的贊許。故孔子所謂「告諸往而知來者」就是由已知推知未知的意思，也就是孔安國所謂「引譬連類」的意思。他這樣的觀念，與近世美學認「一切藝術都是象微的」一個原則正相符合；與亞里斯多德所謂「詩發揚普遍」的意思也復符合。孔子因已認明詩的這種性質，故他不但如柏拉圖之誤認詩足以漸滅理智，並且認詩爲足以啓發理智的一種重要

教育工具，其效用與當時專供「情」的教育工具的「樂」又是不同的。（參看後文摯虞之說。）

他也因見到詩有這種「引譬連類」的性質，故認為是怨刺上政的適當工具。孔穎達說：「詩，依遠諷諫，不指切事情；」蓋唯其不指切事情，然後諷諫乃有更大的效力。

但是孔子因專注重詩的效用方面，所以沒有講到它的藝術方面。換句話說，他只把詩當做一種工具，沒有把它當做一種獨立的藝術——誠然，在中國這種藝術獨立的觀念，是直到六七百年之後才有的。故孔子論詩的價值的標準，就只說：「詩三百，一言以蔽之，曰思無邪。」（《論語為政》）這「無邪」兩字的解說，關係很重要。程頤說：「思無邪，誠也。」本是正解。但他又以爲不但行無邪，而思亦無邪，故是誠，則仍誤解做邪正之「邪」，例如夫婦是正，淫奔是邪，因遂造成後來那種褊狹道德批評說。其實詩既以「引譬連類」爲方法，就不能分別什麼邪正；且三百篇中也不乏淫奔之詩，豈能用「思無邪」一語概括？須知這「思無邪」的意思，就是「修辭立其誠」的意思，不過前者說構思的誠，後者說修辭的誠；說得更詳細一點，就是當詩人受感情激發而創造意境的時候，他的意境必須與感情契合，即必須能顯出他的感情；及當用文辭表現意境的時候，則又須使文辭忠實於意境。否則就是虛偽，就是無病呻吟。這是孔子評判詩的唯一標準。至於文辭的美的方面，他絕對沒有提及。故孔子的批評，純粹是重「質」的批評。這一派的批評後來直貫兩漢，都握最大的威權，絕無異說起來和它對抗。

所以兩漢史家和學者的批評學說和意見，都不能軼出孔子詩說的範圍而有所發見。例如鄭玄詩

譜序云：

欲知源流清濁之所處，則循其上下而省之；欲知風化芳臭氣澤之所及，則傍行而觀之。此詩之大綱也。

這不過說詩足以爲時代和風俗的反映，也是由實質方面立論的。史家中如司馬遷論屈原云：

屈平之作離騷，蓋自怨生也。國風好色而不淫，小雅怨誹而不亂；若離騷者，可謂兼之矣。……其文約，其辭微；其志潔，其行廉；其稱

文小而其指大，舉類邇而見義遠。（史記風原列傳）

這也不過替「引譬連類」下註腳。又如班固之論詞人的司馬相如，並不從他的文章着眼，卻爲之

辯護說：

相如雖多虛辭濫說，然要其歸，行乙於節儉，此亦與詩之風諫何異？（漢書司馬相如列傳）

由此可見魏晉以前，文學的獨立價值始終都未有人認識。迨至魏時，始爲中國文學的自覺期。曹丕在他的典論論文裏說：

蓋文章，經國之大業，不朽之盛事。年壽有時而盡，榮樂止乎其身；二者必至之常期，未若文章之無窮。是以古之作者，寄身於翰墨，見意於篇籍，不假良史之辭，不托飛馳之勢，而聲名自傳於後。

這是認文學爲一種獨立的功業，故有獨立的價值。而同時文采和本質的分別及關係也被認識。因此到晉及六朝，論文之說便特別豐富了。

晉陸機作文賦，主張以理意爲根本，文采爲枝葉，故說：『理扶質以立幹，文垂條以結繁。』但他也頗

重視形式的美，故說：『其會意也尚巧，其遣言也貴妍；暨聲音之代迭，若五色之相宣。』而終歸結於言辭與理意兩不相妨礙，故說：『或辭害而理比，或言順而理妨；離之則雙美，合之則兩傷。考殿最於錙銖，定去留於毫芒；苟銓衡之所裁，固應繩以必當。』

但同時摯虞的文章流別志論（據藝文類聚五六引）說明「情義」和「事形」的關係更爲精闢。他說：

古之作詩者，發乎情，止乎禮義，情之發，因辭以形之；禮義之指，須事以明之。故有賦焉，所以假象盡辭，敷陳其志……古時之賦，以情義爲主，以事類爲佐。今之賦，以事形爲本，以義正爲助。情義爲主，則言省而文有例矣；事形爲本，則言當而辭無常。文之煩省，辭之險易，蓋繇於此。夫假象過大，則與類相遠；逸辭過壯，則與事相遠；辯言過理，則與義相失；麗靡過美，則與情相悖。此四過者，所以背大體而害政教。是以司馬遷剗相如之浮說，揚雄疾「辭人之賦麗以淫」。

這裏標出「假象」兩字，便是詩的原料，比孔安國的「引譬」兩字又更明白一層了。而他所舉出的「四過」也無非是「思無邪」及「修辭立其誠」的詳細註腳。總之，他不過是稍稍發揮孔子的詩說，只把外形的文辭特別提出（這是孔子所不曾提及的）戒人不可浮豔；這乃是漢末以來的文弊使然，他所以不得不把文和質的關係說個清楚。

但這還不過認識作品中有文和質兩種元素形式和內容——的分別。（讀者注意，孔子所謂「文質彬彬，然後君子。」及子貢所謂「文猶質也，質猶文也。」都不是指文學說的。文學中這兩種元素的

分別，是孔子之後文弊漸著時才被認識的。迨後梁之蕭統撰文選，在序裏說：

……若夫姬公之籍，孔父之書，與日月俱懸，鬼神爭奧，孝敬之准式，人倫之師友，豈可重以芟夷，加之翦截？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。……蓋乃事美一時，語流千載，概見墳籍，旁出于史，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，紀別異同，方之籀翰，亦已不同。若其譚論之綜緝辭采，序述之錯比文華，事出於沉思，義歸乎翰藻，故夫篇什，雜而集之……

於是文藝的文和非文藝的文的區別乃確定。文藝的文以「能文爲主」，稱爲「篇章」或「篇翰」，以與「著作」區別。所謂「能文」，據他自己解釋，在內就是「沉思」，在外就是「綜緝辭采」，「錯比文華」；非文藝的文則以「立意爲宗」，經、史、子的文屬之。

自從這樣的區別被認識後，（不必等蕭統明白確定後）批評家的觀察點便又新添出一個了。因爲魏晉以前，批評家對於文藝和非文藝並不兩樣看待；孔子之贊易和論詩，是取同一觀點的——都只在說明它的效用和價值。至文藝和非文藝區別之後，批評家便有一部份從一新的觀點——即「美」的觀點——去研究了。這些從新觀點去研究的批評家，則或者尋求「美」的來源，或者以「美」爲標準而品評作品的優劣。劉勰的文心雕龍的一部份代表前者，鍾嶸的詩品代表後者。

六朝以來批評家尋求美的來源的方法不外兩種：其一自客觀的形式的觀點去尋求，又其一則自

作者或讀者主觀的心理的觀點去尋求。

純粹客觀形式的批評家始於梁之沈約。他既分別平上去入的四聲，又舉出詩的聲調上的八病，爲一平頭，二上尾，三蜂腰，四鶴膝，五大韻，六小韻，七正紐，八旁紐。平頭就是說，五言詩一聯十字之中第一字和第六字及第二字和第七字同聲（即同平上去入）之病。上尾是第五字和第十字同聲之病。蜂腰是同句中第二字和第五字同聲之病，意思就是兩頭粗中央細像蜂腰的樣子。鶴膝是說接連三句之中的第五字和第十五字同聲之病。大韻是說兩句前九字中不得與韻腳同韻。小韻是說兩句前九字雖不犯韻腳，卻也不得彼此同韻。正紐是說十字中不得用異聲同紐之字。旁紐是說不得用隔字雙聲字。像這樣嚴格的形式規律，自然是過火的，故不久便有人起來抗議了。他如文心雕龍裏的「聲律」、「章句」、「麗辭」、「比興」、「夸飾」、「練字」等節，也都屬客觀形式的批評。後來清代趙執信之作聲調譜，也是專從客觀的形式着眼的。此外如駢文家之講對仗，古文家及八股家之講「起、承、開、合」，又或以詞句的古奧爲美，或以藻飾的典縟爲佳，都莫不由囿於客觀的形式所致。大概這一派的批評家，總喜歡講文章的規律，但是這種形式的規律，往往不能有永久的效力，也就如希臘戲劇的「三一律」不能束縛後來的戲劇一般，故這派批評家的工作，可說是十九都是失敗的。

另有一派批評家，則從作者的用心方面及讀者的印象方面去尋求美的來源。他們所得的結果，大都標出一兩個抽象的觀念來說明文章獨立的美的精髓。自魏晉以來，這派批評家的學說大概有兩

種發見於散文則標出一個「氣」字，於詩則標出一個「神」字。

文藝上的立氣說始於曹丕。他在典論論文裏曾明白標出「文以氣爲主」的主張。他以音樂做譬喻，說是「度曲雖均，節奏同檢，至於引氣不齊，巧拙有素，雖在父兄，不能以移子弟。」後來劉勰以爲氣繫乎人的精力，故說：

凡童少鑿淺而志盛，長艾識堅而氣衰；志盛者思銳以勝勞，氣衰者慮密以傷神。斯實中人之常資，歲時之大較也。（文心雕龍養氣篇）

他又以爲氣雖因「器分有限」之故不可以學而能，卻可以養而致。故說：

日夫思有利鈍，時有通塞；沐則心覆，且或反常；神之方昏，再三念讀。是以吐納文藝，務在節宣。清和其心，調暢其氣，短而卽捨，勿使壅滯。意得則舒懷以命筆，理伏則投筆以卷懷。逍遙以針勞，談笑以藥勑。常弄閑於才鋒，賈餘於文勇，使刃發如新，湊理無滯，雖非胎息之邁術，斯亦衛氣之一方也。（同篇）

但這所謂養氣，還只不過是「休養」及「養精蓄銳」的「養」。及後來唐韓愈的養氣說，便又更進一步，因而這「氣」字的意義也就更加深富。他的氣的解釋是：

氣，水也；言浮物也。水大而物之浮者大小畢浮，氣之與言猶是也；氣盛則言之短長與聲之高下皆宜。（答李翱書）

又述他自己養氣的經過道：

學之二十餘年矣。始者非三代兩漢之書不敢觀，非聖人之志不敢存。處若忘，行若遺，儼乎其若思，茫乎其若迷。當其取於心而注

於手也，惟陳言之務去，憂憂乎其難哉，其觀於人，不知其非笑之爲非笑也。如是者亦有年，猶不改。然後識古書正僞，與雖正不至焉者，昭昭然黑白分矣，而務去之，乃徐有得也。當其取於心而注於手也，汨汨然來矣。其觀於人也，笑之則以爲喜，譽之則以爲憂，以爲猶有人之說存也。如是者亦有年。然後浩乎其沛然矣。吾又懼其雜也，迎而距之，平心而察之，其皆醇也，然後肆焉。雖然，不可以不養也。行之乎仁義之塗，遊之乎詩書之源，無迷其途，無絕其源，終吾身而已矣。（同書）

觀此，可見韓愈之論氣，完全由作者的內心方面着眼，（劉勰也如此）頗近於西洋批評家的所謂「感興」（Inspiration）。不過他以爲文的感興（氣）的來源在於力學，（即仁義詩書）不若主神說之推源於天才或神啓。（詳後）但後來這個專屬作者內心方面的氣，凡經過兩次搬家：其一，從作者的內心搬到讀者的主觀，即氣已不復是作者的感興而是讀者的印象的品性了。又其一，從作者的內心搬到作品的客觀，即氣已不復是作者的感興而是作品的風格性了。前者如宋蘇洵論「韓子之文，如長江大河，渾浩流轉，魚鼈蛟龍，萬怪惶惑，而抑遏蔽掩，不使自露，而人望見其淵然之光，蒼然之色，亦自畏避，不敢迫視。」（上歐陽內翰第一書）便是寫讀者主觀中的氣。宋嚴羽所謂「氣象」，（見滄浪詩話）也是由同一觀點着眼的。後者如清姚鼐說：

文者，天地之精英，而陰陽剛柔（二氣）之發也……自諸子而降，其爲文無弗有偏者。其得於陽與剛之美者，則其文如靈如電，如長風之出谷，如崇山峻崖，如決大川，如奔騏驎，其光也，如杲日，如火，如金鏐鐵……其得陰柔之美者，則其文如升初日，如清風，如雲，如霞，如煙，如幽林曲澗，如淪，如漾，如珠玉之輝，如鴻浩之鳴入塵廓。（復魯黎非書）

這便完全說的是作品客觀上所表現的氣，和作者內心中的氣差得很遠了。以上是說主氣說的梗概和氣的觀念的轉移。要之，在作者則爲「才氣」，在作品則爲「文氣」，在讀者則爲「氣象」，此派批評家中雖有這三個不同的觀點，要皆只認一個「氣」字爲文藝的美的本質。

主神說始於楊雄。西京雜記云：『司馬長卿賦時人皆稱曲而麗，雖詩人之作不能加也。揚子雲曰：「長卿賦不似從人間來，其神化所至耶！」子雲學相如爲而弗逮，故雅服焉。』後來杜甫論詩，也注重「神」。如他的獨酌成詩云：『詩成覺有神』；寄張十二山人彭詩云：『詩興不無神』。這所謂「神化」和「神」的境界，無非就是受了 *Inspiration* 的境界。但是這種境界，似乎很帶神祕性；楊雄和杜甫自己都沒講明什麼是「神」。及至宋代的嚴羽，才替它解釋明白。他說：

詩之極致有一曰入神：詩而入神，至矣盡矣，蔑以加矣。惟李杜得之，他人得之蓋寡也。

但怎樣叫做「入神」呢？他形容道：

其妙處透徹玲瓏，不可澆泊，如空中之音，相中之色，水中之月，鏡中之象，言有盡而意無窮。（滄浪詩話）

這是寫讀者主觀中的境界。至作者所以能達到這種境界，則嚴羽以爲全在妙悟。他說：

大抵禪道惟在妙悟，詩道亦在妙悟。且孟襄陽學力下韓退之之遠甚，而爲詩獨出退之之上者，一味妙悟而已。惟悟乃爲當行，乃爲本色。（同書）

後來清代的王士禛倡神韻說，原是本於嚴羽之說的，但嚴羽所標的「悟」字，尚指作者方面而言，

王士禛則說讀者亦當能悟。他說：

宋景文云：「左太冲振衣千仞岡，濯足萬里流，不減嵇叔夜手揮五絃，目送飛鴻。」愚案：左譚豪矣，然他人可到，穢語妙在象外。六朝人詩如池塘生春草，清暉能娛人，及謝朓何遜佳句多此類。讀者當以神會，庶幾遇之。（古夫于亭雜錄）

除上述「神」「氣」兩派的各說之外，尚有如明李夢陽何景明輩之「格調說」及清袁枚之「性靈說」等，這裏限於篇幅，不能詳述，要皆從作者和讀者的心理方面去尋求文藝的美的。但當這些從主觀及客觀方面去尋求美的批評家讀之有所發見的時候，孔子的詩說也仍舊有人信奉，而這種詩說的復古運動的最著代表，要算唐代的元白，及一般宋儒的詩說了。

我們現在把中國批評和西洋批評比較起來看，則見兩者的第一個相似點就在它們的最初的學說都是由創造的文學歸納出來的——柏拉圖以當時所存的史詩和戲劇爲立說根據，孔子亦以當時所存的民間詩爲立說根據。第二個相似點，在於中西第一個發表關於文學理論的人，同時都是實用主義的道德家。但柏拉圖因文藝不合真實而否認文藝的價值；又以文藝重感情而認爲有害於理智。孔子則正唯因詩（此爲當時唯一文藝）「可以興，」正唯因其是假象，故認爲有益於理智，而重視其價值。但西洋批評至十七世紀時因得一般哲學家關於心理學的發見的幫助，故愈分析愈精細，終得發揮柏拉圖和亞里斯多德兩人學說的真諦而構成現在這般豐富的批評學說。中國則因始終缺乏這種的幫助，故孔子所發見的「比興」的元素，後來人也只知從諷刺及辭藻上去着想，卻不知

這就是一切文藝的特徵而更有所闡發。同時關於文藝的美的方面，也因缺乏心理學的幫助，故只能用象徵的方法來說明（如司空圖的二十四詩品）或用一套類乎神祕的直覺觀念來說明（如神氣說等）所以西洋的批評因其利用分析的方法，故能與人以明晰的觀念，故其效力大而普遍。中國的批評因缺乏分析的能力，故只可以意會而不可以言傳，故其效力只限於少數賞鑒專家，而於一般人的了解文藝沒有多大幫助。

再若我們相信批評家的力量也足以影響於文藝的進化，那末這中西批評的比較，尤其有意義了。西洋的創造文學始於史詩。史詩的性質，以亞里斯多德解釋，就是借特殊的假象來發揚普遍的真理。他這種解釋經近代批評家一番闡發之後，才使近代在西洋文學佔有極重要地位的短篇小說有產生的可能。我們看孔子的詩說，本與亞里斯多德的意見相同，本也可使創造的文學大大發展，但後世的批評家不能發揚他的詩說的全部，故雖在完全信奉孔子詩說的白居易，也只能產出他的「諷諭藝」和「新樂府」。中間又經六朝文人的唯形主義及唯美主義的學說來隔斷，又加之傳統的文人向來看不起小說戲曲等文藝作品，故後來的文藝變來變去總都逃不出一些「神韻」「格調」的表現。因此中國文藝雖有三千餘年的歷史，卻比之西洋文壇不免瞠乎其後，原來是批評家也該負責的。

第八章 結論

由上述西洋和中國的文藝批評的梗概，我們已很可以了解文藝的性質了。但是我們看見無論在西洋在中國，這注重實質和注重藝術兩派批評家的分別一般都存在，他們的意見，似乎是不能融洽的，而且這兩派之下，又各分為許多小派，各第二章中所述；那末由理論上說到實用上的時候，究竟該從那一派為是呢？換句話說，我們當實際批評文藝作品的時候，應該拿什麼做標準呢？

據社會的批評論者的意見，以為批評的派別雖多，要不外大家在一塊兒合作，同赴一個的目的，因為觀察一件東西的觀點愈多，那件東西的真相必愈顯出，那是不待說的。晚近主張此派批評的蒲克女士（Miss Buck），說我們批評一件作品凡分三個步驟：

一 批評的讀閱，即對於一件文藝作品以一切有關係的事實為參考而讀閱解釋之。

二 批評的推理，即由上項所說之讀閱解釋而構成種種的原則和理論。

三 批評的判斷，即依據上項的法則和理論以論斷各個的文藝作品。（詳見本書編者所譯社會的文學批評論，上海商務印書館出版。）

她這種步驟的區分，在理論上固然不錯，但實際批評的時候仍覺困難——難在第二步批評的推理；因為凡推理必經過參證比較，不是憑一兩種作品就能成立的。這當是專門文藝理論家的工作。至於「一般」讀者所需的批評知識——就是賞識文藝作品時所應有的知識——事實上不能都按照這樣的步驟去求得。因為「一般」的讀者並不都是專門的文藝批評家，而他們之讀閱文藝作品，

則往往需要一種知識爲之開導，使他們得着正當的了解和賞識。這種知識是什麼呢？現在把以上各章所論過的歸納起來總括如次。

第一，我們當曉得文藝批評家只能給我們以文藝上的原則，不能給我們以文藝上的法律。我們批評文藝作品，不能如法官審案一樣可以援引第幾條法律來判斷有罪無罪，因爲文藝作品只有表面的形式才可歸納出一種法律來，但單單形式不能構成文藝，故形式上的法律是無效力的。這在西洋，如希臘戲劇的「三一律」，在中國如沈約的八病說，都已是失敗的明證了。原則和法律的區別在前者是說明的，後者是束縛的；原則說一件事「是」怎麼樣，法律說一件事「應該」怎麼樣。文藝決不聽你批評家吩咐應該不應該，故法律的效力失了。但文藝必有它的特徵的本質；它的形式和內容儘管變，它的本質始終不會變。「是」如此的便是文藝，「不是」如此的便不是文藝。故批評家所發見的原則是有永久效力的。我們從上面的批評史的梗概裏，已經看見好幾個文藝上的原則了。凡藝術必都是象徵的：這是一個大原則。故亞里斯多德說文藝的特徵在於「表現普遍」，孔子也說詩的性質在於「可以興」。又凡文藝都是世界的主觀的看法：這也是一個大原則。故愛迭孫說文藝的原料是「有形的實物的觀念」，而我們的古籍裏也早已有「詩言志」一句簡括的定義了。又凡文藝的美恆在於它的直接訴於想像，故嚴羽之說「妙語」，王士禛之談「神遇」也都成爲原則了。又如柏拉圖之主「真」，本是一個原則，後經亞里斯多德別爲科學的「真」和藝術的真，便更顛仆不破，那

末孔子的「思無邪」也是文藝上一條大原則了。讀者識得這幾條大原則之後，大概賞識文藝作品時便不致有很大的岐誤了。

第二，當曉得我們的賞識文藝，完全是憑着自己的趣味的。（注意：趣味就是我們的胃口，由自己主觀方面說的。）文藝上的趣味，和宗教上的信仰一樣，是絕對自由的；所謂強迫的信仰，實在是一個矛盾的名詞，而文藝上也決沒有強迫的趣味。我們對於一件作品，若是心裏不喜歡，那末無論批評家說他怎樣好，我們也不能相信。故批評文藝作品的標準，實在只有讀者自己的趣味；換句話說，批評文藝只有主觀的標準沒有客觀的標準。因為趣味完全是良心的，而唯良心的批評才是真實的，否則都是虛偽的。但批評家雖不能強迫讀者的趣味，卻能引起或改造讀者的趣味。因為無論什麼東西若弄錯了觀點往往看不出它的美。批評家的職務，大部分就在指示讀者以正當的觀點。例如你讀李白的詩而覺莫名其妙，經批評家指點你「氣象」兩個字，就解悟它的好處了。於此，有一點應該特別注意的，就是華士免斯所謂「趣味的創造。」因為我們人無論如何不固執，總不免要受習慣的影響，一時不容易擺脫。故在文藝，每遇有新興的作品出來，不免要和讀者固有的趣味格不相入。凡遇此等處，在作者固然貴能創造新趣味，而讀者方面，也須能改造自己的趣味以相迎合。但這其間誠然大有困難，故華士免斯譬作「漢尼拔之在阿爾卑斯山」我們的劉彥和也歎：「知音其難哉……古來知音，多賤同而思古，所謂日進前而不御，遙大聲而相思也。」（文心雕龍知音篇）這雖一部份由於「文人相

輕」的習氣，而大部份究在趣味之不合。要免除這種趣味不合的困難，又是批評家的一種重大責任。而一部份也靠「時間。」例如西洋短篇小說的體裁初入中國，大部份人都覺得莫名其妙，因為他們看慣了那種「某生某處人……」的聊齋式的小說，覺得這樣的短篇小說沒頭沒腦，又無情節，真不知怎樣去賞識；但現在這種體裁的性質已經漸漸明白，能够賞識的人也漸漸多了。

如上所述，批評的最真確標準便是讀者的趣味，已屬不容疑義。但是告人的趣味不同，批評的國裏豈不要現無政府的狀態嗎？於是又要談到趣味的「威權」(Authority)問題了。所謂趣味的威權，便是最多數人的趣味。這種最多數人的趣味，便是一個時代的趣味。過些時或因出了一個豪傑的批評家，其說足以改造一般人的趣味，或因社會的環境改變，突起來一種新的趣味，其力足以壓倒舊趣味，那末時代的趣味就轉變了。但是最要注意的，這裏所謂「威權」並不是「律令」的意思；「威權」與「自由」並不抵觸。這也可用宗教來比喻，當歐洲中古的時代，有所謂正教者強人信從，而以國法爲其後盾。迨經宗教改革之後，個人有信教的自由，而宗教仍不失其威權。故所謂威權，乃及於人的良心的威權，並不以什麼外力做它的後盾。這樣的威權才可以據爲批評的標準。你若對於這種威權革命，你須有絕對的自由。但你的革命成功與否，就要看你的威權能否代替舊有的威權——即看你的趣味能否代表大多數人的趣味。由另一方面看，則凡一個時代的文藝的轉變，間接固由政治社會一切的因素促成，直接則由時代的趣味促成。那末無論那一個民族的文藝史，無非是一部文藝趣味

變遷史而已。但或者有人要問：趣味既常常要變，何以上古的文藝作品有些能够至今不朽的呢？這也很容易回答，就是那些作品至今還合着人們的趣味罷了。其實古往今來，作家因不合後人趣味，而被埋沒的，真不知有多少呢？

於此，我們已可把「爲人生而藝術」呢或「爲藝術而藝術」呢一個問題順便解決了。我們的解決很簡單，即文藝既是藝術的一種，故必合於藝術的大原則，那是不待說的。但文藝的生命繫乎大多數人的趣味，而這大多數人的趣味，便是由人生中種種因素所造成的，也不外是人類一般意識的表現，那末文藝又怎能與人生無涉呢？但是我們不可把「人生」單單當做「人倫」解，也不可把「藝術」單單當做「雕琢」解，那末便知藝術和人生斷斷不能分離，既不能因人生而滅卻藝術的性質，也不能因藝術而忘卻人生的本原，更用不着什麼折衷說來解決了。

藝術哲學

徐 蔚 南 著

藝術與科學，從來以爲是水火不相容的兩物。藝術品是偶然產生的東西；藝術是超越科學的；藝術品的構成是不能以科學來研究的。這都是主張藝術是神祕的藝術家們的說話。但是藝術作品明明白白是具體的存在。詩歌戲劇、圖畫彫刻、評論小說、一件件明明白白放在我們面前。有着這樣具體的存在的藝術，爲什麼不能運用科學來研究呢？如果不能的話，那科學真是破產了。我們固然不能相信科學是萬能的；但科學能够研究具體的存在卻是深信無疑的。從前把日月星辰那樣具體的存在，都當不可思議的東西的；現在神祕的天體，卻終於被科學一步步打破了。同樣，素來以爲只可「神而明之」的藝術，終於也要被科學一點點征服下來了。最初應用科學方法來研究藝術的，便是法國的戴納（H. Taine 1828-1893）他的大著藝術哲學（Philosophie de l'art），便是他應用科學方法來研究藝術的總報告。

這本書就是依據戴納這部大著藝術哲學的第一編而寫的。藝術哲學的第一編正是他運用科學研究藝術的基本理論與方法的所在。我本想照原文逐句翻譯過來的；因為篇幅的限制，不得不有所節略變動，但仍是縮譯樣的東西。把本書當作藝術哲學的綱要，或者可以吧。本來戴納這部藝術哲學，還有討論的餘地；但是他的研究，無論如何，至少對於藝術只可由人欣賞，而不能加以研究的謬誤，打破無遺了。並且戴納這部藝術哲學儘管可以有批評的地方，他的研究藝術的方法，總值得我們的注意。看他如何應用科學方法來研究藝術，我們便可應用他的方法，從別立的立足點來研究藝術。這樣，本書的出版，或者還可以不能算作沒有意義。

目次

上編 藝術的性質	一
第一章 藝術品所關係的全體的考察	一
第二章 藝術與模倣	三
第三章 絕對正確的模倣是藝術的目的嗎	六
第四章 人物事件的論理表現	九
第五章 對象的改變	一一
第六章 建築與音樂的考察	一八
第七章 藝術對於人生的價值	二一
下編 藝術品的製作	二二
第一章 藝術品產生法則的立足點	二二
第二章 植物與藝術品的比較	二三
第三章 精神的溫度	二四
第四章 精神的溫度對於藝術品的影響	二六
第五章 四個主要時代	三〇
第六章 希臘羅馬的情境	三一
第七章 中世紀的情境	三八
第八章 君主時代的情境	四二
第九章 民主政治時代的情境	四三
第十章 藝術品產生的法則	四五
第十一章 藝術的將來	四八

上編 藝術的性質

第一章 藝術品所關係的全體的考察

人類的作品中，似以藝術品最爲偶然的了。人們以爲藝術品是偶然產生之物，所謂「佳句本天成，妙手偶得之」者是也，既沒有規則，也沒有理由，非可逆料，常出意外，完全是沒有制約的東西；又以爲藝術家有所創作時，乃依藝術家之想像，想像是個人的；公衆賞讚藝術品時，乃依公衆之趣味，趣味是易變的。藝術家的創意，公衆的同情，於是都成爲偶然的、自由的、外表的形狀，竟輕佻得像風吹一般。

實際上，藝術品不是偶然產生的東西。藝術品的產生是有確定的條件、不移的紀律的。

第一，一件藝術品是屬於製作那藝術品的人的全部作品裏的。這是第一步。個個人都知道一個藝術家的種種作品間，有着聯帶關係的，有如一一個父親所生的一羣兒女間，具有顯然相像的地方一樣。個個藝術家都有自己的風格，流露在他的一切作品裏。譬如是一個畫家，他有他的色彩，富麗的或晦澀的，有他自己所愛好的模型，高尚的或者卑俗的，有他獨特的構圖、姿態以及技巧濃淡等等。譬如

文學家，他有他的人物，暴躁的或和平的，有他的情節，複雜的或簡單的，有他的收場，悲劇的或喜劇的，有他的文體，語彙。這是極真實的，我們拏一件沒有署名的大作家的作品給外行人看，外行人也能鑑定那作品是某某藝術家的作品，大都不會說錯。如果那個鑑賞的人，經驗稍富，感敏銳的話，你所給他看的作品，他會說出那製作者的藝術在什麼時候，製作這作品的。以上所說的，是藝術品可以還元的第一個全體。

還有第二個全體。這是連那藝術家也包括在內的更大的全體了。原來藝術家也不是孤立的，他總是附屬於同一地方同一時代某一派別的。譬如沙士比亞，初看去時，彷彿自天而降的一個不可思議的作家。其實不然，沙士比亞的周圍，有着不少的戲曲家，寫的東西，同他的差不多，沙士比亞不過是那羣戲曲家的代表罷了。寫西廂記的王實甫，像是個了不得的天才戲曲家，其實王實甫的周圍，我們都知道的，有着不少的戲曲家，寫的東西，同他的差不多，王實甫不過是那一羣戲曲家的代表之一罷了。這是藝術品可以還元的第二個全體。

還有第三個全體的。這是比第二個全體更為廣大了。那就是包括那一派那一批藝術家們的社會。藝術家們不是孤立的，不論在風俗方面、精神狀態方面，公衆是這樣，藝術家們也是這樣。我們現在雖只能聽得往古藝術家們的聲音；但是在他們的聲音下面，我們還可聽得往古包圍着他們的民衆的合唱呢。這是藝術品可以還元的第三個全體。

現在我們可以提出一個法則來了。那就是爲要了解一個藝術品、一個藝術家、一羣藝術家，我們不可不正確地考慮那藝術品、藝術家、藝術家羣所屬的時代的精神風俗的全體。這是經驗所證明的真理。一個時代有一個時代的精神風俗，接着便有和這時代的精神風俗相應的藝術品。時代換了，藝術家也換了。

這種風俗狀態精神狀態對於藝術上所及的影響，猶之乎地帶的對於植物所及的影響一樣。廣東產荔子；江浙產菱；北方既沒有荔子，也沒有菱。這就是因爲地帶的關係。所謂地帶也者究竟是什麼呢？那就是有一定的氣候，一定的溫度，一定溼度等等主要性質的總稱。物質的溫度決定了某種類的植物的產生。同樣，精神的溫度決定了某種的藝術的出現。爲了要理解某種植物的產生，我們所以研究那物質的溫度，同樣，爲了要理解某種藝術的出現，我們不可不研究那精神的溫度。人間精神的產品，正如活的自然的產品一樣，只有依那環境來說明的。從今而後，我們研究藝術，應當如研究植物一樣，應用科學方法來研究的了。

第二章 藝術與模倣

藝術究竟是什麼？藝術的性質依何而成立的？——這實是我們應該最先提出來的、主要的問題。我們現在就想應用上章所述的方法來解決這個問題了。第一我們要拏出事實來看。詩歌、彫刻、圖畫、建

築與音樂五大藝術中，我們先講前三個。前三個，我們都知道有一個共通的性質的，那就是多少是模倣的藝術。

一眼看去，模倣彷彿就是藝術的本質。藝術的目的彷彿就是儘量精確的模倣。爲什麼呢？那是很顯然的，譬如一個彫刻，目的是把一個真的活人模倣得「活龍活現」。又一幅圖畫，是以逼真描繪人物風景爲目的的一齣戲劇，一部小說，也是要精確地表現性格、動作、真正的言語，竭其所能地要既精確又誠實地顯出一個面影來。姿態表現得不够或者不正確時，我們便要對彫刻師說：『那個胸部是沒有的。』我們要向畫師說：『你背景的人物太大了，樹木的色彩是錯了。』我們又要對作家說：『從來人的感想沒有像你那末設想的。』

我們還有旁的更有力的證據；第一就是每天的經驗。我們注意一個藝術家一生所經過的事端時，我們便可看出他的生活分成二部分的。在初期間，就是在那才能還是青年時期以及成熟時期，藝術家對於事物是當作事物般地注意的。爲要把事物描繪出來，他既用功又努力，他於是描寫得非常仔細忠實，甚至有仔細得太過分的。及至達到一生的某時期，他以爲事物已認識得够了，在事物中再沒有新的發見了。他便把活的模型放開一邊，就應用他經驗中所搜集的方法來做一個劇本，一本小說，一張圖畫或者一個彫刻了。前期是感情真實的時代，後期便是技巧時代，衰頹時代了。最偉大的人物，的生活中，也無不發見這二個時代的。——米開朗其羅的前期是極長的，約有六十年之久。那時期的

一切作品中，充滿着力量的英雄的偉大的感情。他是浸在藝術品中，全不想及旁的事情的。但是他的晚年的作品，像「聖保祿的改宗」，「最後的審判」等等，不僅內行人，就是外行人，都能立刻看出這種壁畫是以他的記憶來描繪的，失去初期作品中的活躍的創造了，至少有若干部分是技巧的濫用，是受着職業的支配了。就算他比旁的藝術家還高出幾倍，至少比他自己已大大地拙劣了。

法國大戲曲家郭奈葉也是如此。初期，他從周圍中，獲得了種種強有力的感情，他便創造種種人物，都極能動人的。但是後來，他的劇本便變了樣：寬容的精神已消失於誇張之中，種種場面甚至成爲慘怖。在這時候，他從前靜觀所得的活的模特兒早已不上舞臺了；至少，他是不再去找模特兒了，他不再更新他的感興了。他靠了粉本，用他在以前如燃的熱心裏所會得的技巧的記憶，用那文學上的理論，或者用戲劇上的變化而創作了。他抄襲他自己，他誇張他自己。學問、計算與習慣已代替了對於偉大情緒勇猛行爲的個人直接靜觀了。他是已不創造的了；他是在製造了。

不僅某某偉大人物的歷史證明給我們看，模倣活的模特兒，著眼於自然是必要的，並且每個偉大派別的歷史也給我同樣的證明。一切派別等到忘卻了正確的模倣，拋棄了活的模特兒時，正是達到了墮落滅亡了。在繪畫方面，跟着米開朗其羅之後，畫出那極端的姿勢和筋肉的畫匠們，就是一例。在文學方面，拉丁衰頹期的詩家，修辭學家也是一例。英國戲劇依官能的大言壯語的劇作家而告終，又是一例。現在再詳細一點舉個例說：法國路易十四的世紀裏，文學達到了純粹、整齊、質實無比的風格。

了，尤其是戲劇得到了全歐洲認爲人類精華的語言與詩形。這是因爲著作家們周圍有着模特兒，時刻不忘地觀照着模特兒的緣故。路易十四講的話真完美，既威嚴，又雄偉，完全是君王的品位。照宮庭人物所手記的文書記錄，我們知道那貴族的調子、態度的典雅、措辭的正確、舉止的高雅、說話的技巧，不論是君王，是宮臣，都是一樣俱備，因之出入於宮闈的作家也只有在自己的經驗裏找尋他最好的材料了。

約過了一世紀，就有大變化了。那種博得大讚美的古典的言語與韻語，並不是照從前那樣從活人的嘴裏得來的，卻是從那以前的悲劇裏研究得來的了。作爲模特兒的，不是活人，卻是作家所創作的人物了。弄得文字半通不通似的，全沒有一點生命了。

所以結論是爲要竭其能力地模倣，眼睛便不得不常常注視着自然上；又，藝術彷彿是完全存在於精確與完整的模倣上的。

第三章 絕對正確的模倣是藝術的目的嗎

絕對正確的模倣真就是藝術的目的嗎？假使真是這樣的話，那末絕對正確的模倣便能產生最好作品了。然而事實上卻又不如此。怎麼樣的呢？第一，在彫刻裏，鑄型是能最精細地鑄出那模特兒的形體來的了。然而一個好的鑄型卻一定沒有一個好的彫像的價值。——另一方面，在另一個領域內，照

相這種藝術，是以線條與濃淡，在平坦的底片上，把那要模做的對象的輪廓與肥瘦 *Models* 表現得最爲完全，而且毫無錯誤的了，照相對於繪畫自然是一種有益的補助品，機智而有修養的人有時且能把照相弄得很有趣緻；但是無論如何，照相總不能與繪畫相比擬的。——我們再提出一個問題：假使正確的模倣真是藝術的最高目的，那末最好的悲劇，最好的喜劇，將是怎樣的東西呢？法庭上訴訟的速記，固然把那一切的說話都紀錄出來了；在那紀錄中，固然也有自然味，也有感情的爆發，正如粗雜的岩石中包有一粒優良的金屬品一樣，雖能供給作家作爲題材之用，但總不是一件藝術品。

或者有人要說照相、模型、速記等都是機械的方法，理應把機械放在問題之外，而應將人工的作品與人工的作品相比較的。那末我們就來找尋那種務求精細正確的藝術品吧。我們在羅弗宮，看見鄧乃 (Denner) 的一幅畫。這幅畫是他用了顯微鏡，費了四年工夫才作成的肖像畫，那顏面上的一切，簡直一點也沒有忘記：皮膚上的條紋，顯顯上的斑條，鼻上散亂着的黑點，皮膚下要用顯微鏡才看得出的蜿蜒的青筋，映着附近各種東西的眼睛，統統都畫上了。人人看見了都要恍惚起來的：那個人頭真使人迷惑，像要脫出鏡框來的神情；像這樣的成就，這樣的刻苦，簡直是絕無僅有的。然而無論如何，Van Dyck 的一個巨大的素描較之要有力百倍。總之，在繪畫，在旁的藝術，騙人眼睛的東西，大家都不給以什麼價值的。

關於正確的模倣並非藝術目的這一層，還有一個更有力的證明。這就是事實上有幾種藝術故意

要是不正確的。第一件，彫刻就是這樣。普通一個彫像只是一種色彩，是青銅的色彩，或者是大理石的色彩；而且，彫像的眼睛裏是沒有眼珠的，但是惟其因為那色彩的純一，因為那精神的表情的減少，反而完成其美了。怎樣的呢？我們去看看極端模倣的彫刻品就可知道了。在那伯爾史和西班牙的教堂裏，有着穿衣著色的聖僧彫像，穿着真的 *Proc* 皮膚是正和禁慾者相應的黃泥的顏色，手是塗着血的，腰間是被戮穿了的，正和留着刑傷的聖者相同；聖僧像旁邊還有穿戴着莊嚴服飾的聖母像，帶着慶祝日的首飾，穿着光澤的綢衣，戴着冠，掛着貴重的頸飾，結着鮮豔的緞結，飾着漂亮的花邊，皮膚是玫瑰色的，眼睛是光輝的，眼珠是用紅寶石做成的。像這樣過分的模倣，藝術家所表現的，不是快感，卻是厭惡，常常是不快，有時竟是恐怖了。

在文學方面也是這樣的。劇詩最佳的一半，便是希臘與法國的古典劇的全部，英吉利與西班牙的最大部分的戲曲。這種作品全不是正確地抄襲那日常的會話的，卻把人間的說話改變了的，照着思想而做出來的會話。這種劇詩人教作品中的人物都講着有韻的說話，在那種說話裏硬放着旋律，而且常常硬放着韻律。像這種改變究竟有害於作品的嗎？一點也沒有害的。這種經驗在近代的一大作品裏更爲顯著了，那就是哥德的 *Epigénie*，最初是用散文寫的，其次寫成爲詩形了。散文的是美好的，但是詩形的，更有多大的相差呀！很顯然的，這是靠了那改變日常的言語，靠了那旋律與韻律的應用，使使作品得到一種無比的抑揚，朗然的崇高，充溢着悲痛與高尚的歌詞；那聲音的精神便超越了

日常生活的卑俗，得使古代的英雄，已忘卻了的原始人種重現於眼前，其間偉大的處女便成爲天神的辯護人，法律的守護者，人類的恩人了。在那人格中，聚集着人類一切的慈悲與高貴，而使我們人類光榮，而使我們的心得向上進。

第四章 人物事件的論理的表现

這樣說來，藝術對於對象應該竭力模倣若干部分，而不模倣全部的了。現在所以要討論的，便是要識別那應該模倣的部分。我們預先來回答一句：『各部分相互間的關係與從屬。』這個抽象的定義，以下會漸漸明白的。

我們面前設有一個活的模特兒，男的或者女的，我們因爲要模寫這個模特兒，便帶着一枝鉛筆，一葉比手掌大兩倍的紙張來。人家當然不能要求我們表現得照活人四肢那末大的，理由是紙張太小，不能夠做到的。人家也不能要求我們照活人皮肉的色彩表現出來，因爲我們所能處置的，只有鉛筆的黑，紙張的白。人家所能要求我們的，便是表現那關係：第一件是比例，就是大小的關係。如果那個頭有多少長，那末那個身體便應該比頭長多少倍，那臂膊比頭長多少倍，腿也如此，其餘的一切都有個比例。第二件是形態，就是位置的關係。模特兒是有一定的姿態的，那處是屈曲的，那處是卵形的，那處是角度的，在模寫裏都應以同樣性質的線條，照樣描繪出來。要之，表現各部分間連帶關係的全體

是必要的。一點沒有旁的了。我們所應描寫出來的，不是單單那肉體的表面，卻要那身體的論理。

同樣地，假使我們在活動着的民衆前面，就是在大衆的或者社交的一個實際生活的場面前，人家請求我們來敘述一番時，我們便得用我們的眼睛、耳朵、記憶——或者用枝鉛筆記了五六個摘要——這是沒有什麼了不得，然而這已十分足够了。什麼緣故呢？因爲人家所要求我們的，不是叫我們把面前的一個人物或者十五個人物或者二十個人物的一切言語，一切手勢，一切行動都寫出來。人家是要求我們記敘那比例聯絡的關係：最先，正確地注意那人物的行動的比例，就是說，在我們記述中，如果那個人是野心家，主要就要寫他野心的行爲，如果那個人是貪鄙的，就要寫他的貪鄙，如果那個人是亂暴的，那末就要寫他的亂暴行爲；其次，就要觀察這一切同樣行爲間相互的聯絡，就是一個辯駁必定是爲另一個辯駁所挑撥起來的，一個觀念，一個感情，一個決心，必有另一個觀念，一個感情，一個決心爲其先導的。並且還須從那人物現在的立足點，從那人物的一般的性格，來說明那觀念、感情、決心之所以會產生的理由。

簡言之，在文學作品中和在藝術作品中一般無二，不在乎傳寫人物事件的可以感覺的外部，而在人物事件聯帶關係的全體，就是人物事件的論理。那末我們對於現實存在所繫的趣味，以及我們希望藝術家所抽象出來表現出來的，便是那內面的或外面的論理了，換言之，便是那構成與構圖與配合了。

我們前面第二章中所述的關於藝術的意義，大家可以知道現在在某一點上已加以修正了。我們沒有把那意義破棄，只有把它純化了；我們現在已發見藝術的一個更高深的性質了，那性質就是使藝術成爲知能的作品，不僅是手的作品了。

第五章 對象的改變

藝術品果然是單單在表現那各部分的關係嗎？全然不是的。爲什麼緣故呢？因爲最大的派別，正是把那現實的關係改變得最多的。

例如把意大利派來考察一番看，看這一派中最大的藝術家米開朗其羅。他那放在弗陸梭薩梅提西家的墳墓上的四座大理石像，誰都承認是他的傑作。但是在那幾個石像裏，尤其是那或睡或醒的橫臥着的婦人像裏，那部分與部分的比例，和真正的活人，確確實實是不相同的。我們總找不到和那彫像相同的人物的，就是在意大利也找不到的。我們在意大利可以看見年青美貌的穿得很好的人，可以看見眼睛發光、神情粗野的鄉下人。可以看見筋肉堅實、態度昂然的模特兒，但是不論在鄉村裏，在祭日裏，在藝術製作室裏，在意大利，或者在別的地方，不論今日或十六世紀，沒有一個活的男人或女人，能像那巨匠所陳列在葬堂裏的、絕望的巨大的處女、憤怒的英雄的。這是在他自己的天才裏，在他的自己的胸中，米開朗其羅找到這種型式的。要達到這種型式，便定要有一個孤獨的、瞑想的、愛正義

的靈魂。他在那橫臥着的彫像座臺上寫道：『睡眠是甜蜜的，變成石頭是尤其甜蜜了，儘管讓不幸與羞辱繼續着好了。一點也不看見，一點也不感覺，就是我的幸福了；那末請勿驚醒我，啊！講得輕一點啊！』這就是啓示他那樣姿態的感情了。爲要表現這樣的感情，他所以改變了普通的比例，胴部和手腳是加長了，將身體曲向腰部，眼窩是彫得深深地，額上刻着皺紋，有如獅子的鬚促着的眉毛般的，肩上是堆着像山一般的筋肉，互相吻合着的筋和椎骨，凝固在脊柱的上面，正如太緊張了的一條鐵鍊，那一個個的鐵環將要裂開來的樣子。

同樣地，把那法朗特爾派 (L'école Flamande) 來考察一番吧。這一派裏最偉大的佛朗特人，便是呂滂史 (Rubens) 在呂滂史的作品中，最引人注目的一張畫，便是那張 Kermesse。在這張圖畫裏，比了在米開朗其羅的作品裏，更加找不到一點普通比例的模倣了。請到法朗特去一回，或者在汪凡爾 (Anvers) 或在旁的地方，譬如是在一個慶祝日子，歡樂與宴會的時候，去看看那種人民究竟怎麼樣的，我們將看見他們吃得規矩，喝得漂亮，吸煙時心情更加從容，性格冷靜而感覺敏銳，只是風采暗澹，面目粗陋一點。像那 Kermesse 裏的堂堂的動物，卻總不會遇見的，呂滂史一定從旁的地方去找來的。當宗教戰爭之後，受着長期間的荒亂了的，這個肥沃的法朗特爾地方終於也得到了和平與國內的安全。那個地方本極肥沃，那人民本極聰明，自然一舉而重行得到了幸福與繁榮。個個人都感到這個新的豐富與充實了。過去和現在一對照，便使人民去享樂那肉體的本能，這正如一羣牛羊，長

期禁食之後，一旦忽然到了碧綠的草原上，巨如出積的秣草堆裏了。呂滂史在自己的身中也感覺到這一切的奢侈放蕩的生活，豐滿淫逸的肉體，開着巨大花朵的歡樂等等，他統統要掣來描畫。爲要表現這種感情，所以他把那胴部畫得格外大，尻部畫得格外厚，腰部扭轉着，雙頰輝耀着，頭髮散亂着，眼睛裏燃着了發狂的貪婪的粗魯的火焰，無禮的喧嘩放肆着，水瓶打破，桌子推翻，怒號，接吻，狂食，總之，從來畫家未嘗表現過的人類的動物性的最可驚的一切，在他那張畫中，奏了凱旋了。

這兩個例指點給我們看的，就是藝術家要變更各部分的關係時，也要把那關係向着同一方向變更的，以求對象的某種特性以及其主要觀念之顯著。這種性質，哲學家稱爲物的本質，因此，哲學家便說藝術的目的在表現物的本質。我們且把本質這個術語放開一邊，我們將簡單地說，藝術的目的是在表現主要的特性，就是一個顯著的特質，一個主要的觀察點，一個對象的主要的存在的方式。所謂特性也者，就是其他許多性質的泉源，換言之，其他的性質，照着一定的關聯，都從這特性而引伸出來的。

從博物學考察，獅子的特性，便是一大肉食獸。獅子的其他性質，不論精神方面或物質方面的，都是從這個肉食獸的性質裏湧出來的。先從物質方面看：像剪刀一般的齒牙，一副強固的顎，這兩樣在獅子是必要的，因爲牠是肉食獸，吃活東西，吃鮮肉的。爲要運用這兩件恐怖的武器，便不得不有絕大的筋肉作後盾。腳上還有別的武器，那就是可怕的腳爪。步行時是用腳尖來走的。可怕的腿是像發條一

般有彈力。因為黑夜正是狩獵的好時間，獅子的眼睛所以能在黑夜見物的。不僅物質方面的性質都從肉食獸這一點出發，精神方面的也是如此：第一件，本能是多血質的，便需要吃生肉，其他食物是不要吃的；其次是那力量和精神經質的熱狂。靠了這種熱狂，在短時間的攻擊或防禦之時，便有莫大的氣力。另一方面，具有嗜好睡眠的習慣，空閒時候，非常懶散，狩獵的昂奮後要打長長的呵欠。這一切特性都是從肉食獸的性質裏引伸出來的。所以我們稱肉食獸為獅子特性。

如今我們來考察另一個更加為難的例子，那就是一個地方，譬如荷蘭。荷蘭的特性就是它是靠沖積地而成就的這一點。所謂沖積地也者，就是河流載着大量的泥土堆積在河流的出口處而成的。只從這一個堆積地名詞裏就產生出組成這個地方的無數個性來了。這無數的個性，不僅組成其地之物質的外形以及土地之自身，且亦造成居民和他們作品的性質與精神。荷蘭有無數的河流，有溫潤肥沃之原野。這種原野常是碧綠的。荷蘭雨水極多，就是好天氣，也包着一層薄紗似的水蒸氣，形成一個圓的頂，形成為一塊雪珠所織的氣體的布疋，籠罩着那茫茫無垠的田野。在這許多的田野裏，有着一大羣一大羣平靜的牛羊來蹲居於草中，一大口一大口地吃草。牛羊的顏色，或黃、或白、或黑、點綴在那碧綠的原野間，成爲一片錦繡。有着大量的牛羊，於是便有多量的奶和肉。豐饒的土地又產生多量的蔬菜穀物。人民乃得廉價的豐富的食糧。我們可以說，在荷蘭，是水養草，草養家畜，家畜產鮮奶肉類，這一切再加上了啤酒，便產生出那荷蘭土著。從這種濃厚的生活裏，從這種浸潤於溼空氣裏的肉體

的構造上，我們看見便產生了黏液質的性質，有規則的習慣，精神的平靜，理智地賢明地處理生活的能力，不斷的滿足，幸福的趣味，清潔的普及，愉快的完全了。那影響是極遠的，甚至都市的外觀也受着影響。沖積地是缺少石塊的，只有用磚瓦來代替石子；因為雨水多而且大，所以房屋的屋頂是十分傾斜的；又因為不斷的潮溼，家屋的正面所以都漆得好好的。荷蘭街道是用磚來砌成的，有時還鋪着磁片；早上五點鐘光景，常見女傭人們跪着用抹布來洗濯那道路的。我們如果走進那種裝飾着綠樹的俱樂部裏去看看，便可看見那地板上常常鋪砂的，砂又常常換的。我們如果走到那漆得光亮而柔和的酒場裏去看看，便可看見那酒桶堆成一個圓形，看見那黃色的泡沫從精良的杯子裏溢出來。在這一切瑣碎的日常生活裏，在這一切表示心中滿足，不斷的繁昌的證據裏，你們將看見都是受着根本性質的影響而來的。這種根本性質是印在那氣候裏、泥土裏、植物和動物裏、人民和人民的作品裏、個人和社會裏了。

——依這許多結果影響，我們可以了解那意義了吧。「藝術的目的在公開，」就是那意義了。如果藝術企圖這種任務的話，那末只是自然，是不够的。爲什麼呢？因爲在自然裏，這種性質只是多一點罷了。藝術是要把這種性質放在支配者的地位的。這種性質是將現實的東西放入於模型裏，但是並不純粹放入模型裏的。這種性質在作用之際，會被別的原因插進來阻礙的。這種性質是不能在那對象的東西上深印着極強的鮮明的痕跡的。人們感覺到這些缺憾，爲要補足這些缺陷，所以發明了藝術。

我們現在再來講呂滂史的 *Karissime*。那種鮮麗的婦女，那種酩酊的醉漢，那寬闊而飽食的獸人的胸膛，紅的面孔，在當時飲食之際，恐怕真能找得出來的。過分絕食了的富饒的自然或許真會產生這樣粗野雄大的肉體和風俗的，但是至多只能達到一半而已。另有旁的原因插入，抑制那肉體的快樂、精力的活躍的。第一樣是貧窮：在那最好的時代，最好的地方，竟有許多人食不得飽，還有那絕食，至少半絕食，那生活難，那可憐的神情，這一切跟着貧窮而來的東西，便將那生就的動物性的奔放限制了，削減了。勞苦的人於是比較衰弱而小心。那宗教、法律、警察、有規則的勞動所養成的習慣，也和貧窮一樣地作用。還有教育也來幫助這種作用。假設有一百個士著，在適當的條件之下，供給呂滂史作為模特兒，他能取來應用的，恐怕只有五六人吧。現在我們想像這五六人是混合在許多平庸人中間而埋沒了；再想像當他看見這五六人時，恰巧他們沒有表示大快活的姿態、表情、動作。因為有這一切的不足，自然於是就要請藝術出來幫它忙了；自然既不够顯出那性質來，只得由藝術家來補足了。

一切高貴的藝術作品都是這樣的。拉發愛兒 (*Raphaël*) 作 *Galatée* 時，因為缺少美婦人，他說明他是跟着「他所有的某種觀念」而作成的。這就是說，他對於人性及其明朗、幸福、優雅、昂然等等的狀態，持有一種見識的。但是他找不到一個活的模特兒足以表現那見識。在他眼前的田舍女，眼睛裏是帶着羞恥與恐懼的色彩，或者因職業的關係而成爲卑怯的了。他的福爾那利 (*Farnesine*) 肩架是十分下垂的，兩腕是瘦削的，神情是強硬而窮屈的；他把 *Farnesine* 繪成那幅畫時，是把她完全

改造了，所以他的畫中人所展開的性格，實只包含現實人物的一點斷片與暗示而已。

這樣，我們可以知道，藝術品的特徵，是在把那特性，或者至少把那對象的重要性質，盡力表現得鮮明得勢。這樣，我們又可以知道，藝術家是在把那隱去特性的各點削除，選擇出表現特性的幾點，訂正那已改變了的特性，復活那已消失了的特性。

現在我們不再來考察作品，來考察那藝術家吧。

我們來考察藝術家們的感覺，發明以及其創作等等的式樣。他們的式樣是和藝術作品的定義相一致的。他們所不可或少者就是那天賦。一切的研究，一切的忍耐都不能填補天賦的空缺。假使沒有天賦，他們便只能成爲抄襲家、工匠而已。在對象之前，他們不可不有一個獨特的感覺；有了獨特的感覺，對象的特性感動他們時，便能得到一個堅強的獨特的印象。原來一個人生出來就有天才的話，他的認識力，至少對於某一種東西的認識力，是微妙迅速的。他能用着那敏感去辨別捉住一切精微的東西。譬如，在聲音裏，能聽出哀樂來，一個態度中，能辨出矜持與倦怠來，都是靠了這種辨別的能力，他便能深入到印象的內部，便能像比別人爲聰明了。這種強烈獨特的感覺，並不是停留在一處，毫無所爲。載着思想與神經的全部機關會共鳴地受着那振動的，就是人會不知不覺間表現他內部的感覺的。人的身體要動作，人的姿態要表情化，總之，人所直覺的對象要表現於外。說話要奇拔，聲音要曲折，文體要誇張，無非爲要把直覺的對象表現於外而已。突然面臨着對象之時，在強有力的衝動之下，

能動的腦子，爲要把對象來光大起來擴大起來，竟會把對象來改造的，有的竟改造得奇奇怪怪。這種情形，在滑稽畫中，就可看得明明白白的。這種強烈的獨特的感覺，就是世人所謂天才、靈感是也。其實只是強烈的自發的感覺，把附從的觀念聚集起來，加以手術、變化而用以表現感覺之自身而已。

我們漸次明瞭藝術的性質了。最初我們以爲藝術的目的，是在模倣那可以感覺的外形。其次，我們將模倣分爲兩種：物的模倣與知的模倣。我們知道，要複現於感覺的外形中者，乃爲各部分的關係。最後，我們知道，爲要使藝術達到藝術的頂點時，我們不特可以改變各部分的關係，並且應該改變的。從這三層意思，我們可以得到一條確實的藝術的定義了。那就是：「藝術乃以表現某個本質或某個顯著的性質爲目的，換言之，就是以表現那比現實的對象更完全更明白的某個重要觀念爲目的。爲是要達到這個目的，藝術便應用那各部分的集合，而各部分的關係，是給藝術依一定的法則加以改變了的。在彫刻、繪畫與詩歌三種模倣藝術裏，這種集合是和現實的印象相呼應的。」

第六章 建築與音樂的考察

我們如果把上章所下的定義的各部分來吟味一下，我們就可知道前半是根本的，後半是從屬的。一切藝術一定都要有那個互相聯結着的各部分的集合的。不過這個集合，因爲藝術家要用以表現一種性質，所以便被改變的了。原來在一切藝術中，這個集合不必定要和現實的對象相應的，只要有

個集合就够了。所以，互相聯絡的各部分的集合，全不模倣現實的對象的，也可遇見。本來藝術也有不以模倣做出發點的，像建築和音樂就是。實際上，除了模倣藝術所模寫的聯絡，比例等等之外，藝術還有數學的關係。這個數學的關係是被建築和音樂所織成的。

先來把那可依視覺而認識的數學關係考察一番看。——目所能見的大小，是可依數學的法則，將那聯絡的各部分組成一個集合的。譬如一塊木頭或者一塊石頭，都有一個幾何形式的，或者是圓椎，或者是球形，或者是立體，在這種種幾何形的輪廓的各點間，有着距離的一定關係的。並且幾何形的廣袤，在那單純的比例間，可以成爲互相聯絡的量的。高度可以比那厚度，或者比那廣度，大兩倍、三倍或四倍。這樣就作成一個數學關係的第二級數了。許多方的木石又可一塊一塊地積起來，又可照着數學的角度或距離，而左右平衡地相並列的。在這個連結了的各部分的集合上，便樹立了建築。建築家想出了明朗、優雅或力量等等之主要性質後，便可選擇某種大小的關係以表現其思想的性質。

目所能見的大小之外，還有耳所能聞的大小，這就是音響振動的速力。這種振動（即大小）亦能依數學的法則，把那聯絡的各部分，形成一個集合。——一個音樂的聲音，是由等速度的、連續振動而構成的。所謂速度的相等，就已在振動間，放下一個數學的關係了。如果現在有二個音，構成第二個音的振動數，比第一個快兩倍、三倍或四倍，兩個音之間自然更有了一個數學關係：人們表現這個關係時，便把那兩個音，在相當的距離間，分置於樂譜中以表明之。假使不是兩個音，而是一串的音，便可將

這一串的音，等距離地分放起來，而成爲一個階梯，（這個階梯，就是所謂音階）那一串的聲音，便照着音階中所處的位置而互相聯結了。我們可以把這個聯結設定於「繼續音」(Sons successifs) 或「同時音」(sons simultanes) 之間；那聯結放在「繼續音」間，稱爲旋律，放在「同時音」間的，稱爲和聲。現在，我們可以知道音樂，是以其二個根本的部分，正如建築一般，建設於數學的關係上了。這個數學關係是由藝術家所組合，且得由藝術家去更變的。

但是音樂還有一個第二原理，靠了這個新要素，音樂得到了獨特的力量，異常的價值。除了數學關係之外，音還有一點特長，就是音和人的叫喊是相類似的，因之，音能直接地表現一切喜怒哀樂。因爲音能表現一切喜怒哀樂，所以音又似詩歌的朗誦。此所以有意大利「歌唱音樂」(La musique chantante) 和德國「表現音樂」(La musique expressive) 的對立了。其實，不論作曲家所選的立場在那一方面，二方面總是都存在的，音總是常常將各部分構成爲一個集合的，那各部分是靠了數學的關係，同時靠了音之對於精神的存在的各種內部狀態以及熱情，所有的一致，而結合的。所以音樂家想到了種種事物中的主要性質時，譬如想到了悲哀或歡喜，柔情或激怒，或另一個觀念，另一個感情時，他便可在這種數學的關係，和精神的關係裏，任意選擇，以能表現其所想到的性質就好了。

這樣說來，一切藝術便均得歸於前所提示的定義裏了，建築與音樂，正如彫刻、繪畫與詩歌，作品的目的是在表現某特性，而以應用那結合了的各部分的集合爲手段。這個各部分的集合，可任藝術

家去組合或變更那關係的。

第七章 藝術對於人生的價值

現在我們知道藝術的性質了，我們能够理解其意義了。從前，我們對於藝術，只有所感，「有所感」只是一件本能的職務，並不是推理。我們對於藝術雖有崇敬或尊重之念，但是我們說不出崇敬與尊重的理由來。如今我們能够證明我們的讚美，能够指出藝術在人生之間的地位了。——從許多點考察所得，人是努力抵抗自然，抵抗旁人而防禦自己的動物。人是需要食物、衣服、住居，以防不良的季節，困窮與疾病的。因此，於是有耕田、航海，以及種種商業的經營了。——更進一步，人還需繼存他的種子，防止他人的暴行的。因此，於是有家庭與國家的組織了；於是有法官、官吏、憲法、法律、軍隊的設備了。有了許多的發明，經過了許多的勞作之後，人還不能脫出最初的範圍，就是人還是個動物，只比了別的動物，有較好的食糧，較好的防禦罷了；人還是只能想到他自己，想到他的同類而已。——到這時候，一種優越的生活展開了，就是展開了冥想的生活。有了這種生活之後，人纔對於恆常基本的原因（自己的存在和同類的存在，都懸於這原因上的）有興趣，人纔對於那主要特性（支配着各種集合，甚至在最小部分也留着其痕跡的）有興趣。爲要達到這種生活，人有二條道路：其一就是科學，根本的原因及法則即由科學而生，人靠了科學，便得以正確的方法，抽象的言語，來表現那根本原因以及法

則；其二就是藝術，人又靠了藝術來表現這種根本原因以及法則，但是那表現的方法，不是用那乏味的、民衆所難懂的，只有一部分專門家所能了解的定義，卻是用一種可以感覺的方法來表現的，這種方法不僅訴諸理智，且訴諸極尋常人的心與感覺的。藝術在這點上就顯示其特性了，那就是一方面是高級的，同時一方面又是民衆的；藝術是表現最高遠的東西的，而向着大衆表現的。

下編 藝術品的製作

第一章 藝術品產生法則的立足點

藝術品的性質既檢討以後，我們所殘餘下來要研究的，便是那藝術品的製作法則了。一瞥之下，那法則可以這樣說法：藝術作品是被一個全體所決定的，所謂全體也者，就是精神的和周圍風俗的一般狀態。這是在上編中已大略說過的了，現在就要把這法則確定起來。

一切的法則是建立在兩種證明之上的：其一，就是經驗，其二，就是推理。第一個證明是列舉許多情境，以證明那法則，（情境在後面就要舉出來的）在檢討過的一切情境裏，那個法則不僅在大體方面，即在枝葉方面，亦無不正確的，不僅對於各大派別的出现與沒落，即對於藝術的一切變化及動搖，亦無不精確的。——第二個證明，是在說明不僅事實上那關係是嚴密的，而且說明當然不得不如此

的。因此，我們便要把這個所謂風俗與精神的一般狀態來分析。照着人性的普通法則，我們來探討這種狀態對於公衆、藝術家及藝術品當然所生的結果。這樣，無論何人所得的結論都是必然的關係與一定的一致的結論了，當作一樁極簡單的遭遇的事實來觀察的東西，可以確定得像必然的調和了。第二個證明就是證明第一個所確認的真理。

第二章 植物與藝術品的比較

我們先來用植物和藝術品比較一下。譬如橘樹的在某個地方能得發育與繁盛。假設一切植物的種子，都是偶然由風力所播種的。那末，在怎樣條件之下，橘樹的種子才能發芽、成樹、開花、結果，又生新芽，成爲叢林而滿佈於地面呢？

要橘樹滿佈於地面，那是一定要許多恰好的境遇的。第一樣，泥土不太細，也不太瘦；否則根株不能深固，被風一吹，樹就倒了。其次泥土一定不能太乾燥；否則缺少活水所與的生氣，樹便將從根枯死。氣候也須溫暖；否則樹將柔脆凍殭，至少是缺乏力量，那就不能抽芽。夏季應該很長，得使果子即在成熟季節的晚期，也得成熟。冬季應該溫和，留在枝頭的橘子，才能免去正月寒霜的打擊。最後那土壤對於旁的樹木不可太好；否則橘樹便將被那更有力的植物的侵入與競爭而致死亡。假使這一切條件齊備了，那小小的橘樹，便將生長成爲樹木，另生新樹，新樹再生新樹。暴風雨的突發，山石的崩墮，山羊的

嚼食，當然必將若干橘樹毀滅。但是，總之越過了那傷害幾株樹木的災禍後，那種子便將蔓延滿佈地面，再經過相當的年歲之後，便將看見聳立着繁盛的橘樹林子了。

照這個例子裏所經過的事端的順序來想一下。關於境遇以及物質的溫度的結果，已顯而易見了。精密地說起來，生長橘樹的不是什麼溫度境遇。既有了種子，一切活力便只在種子之中。但是像上述的境遇，對於植物的生長茂盛是必要的。假使沒有這種境遇，也將沒有這種樹木。歸結說起來，溫度改變了，樹木的種類也將改變。實際上假設那條件恰恰和上面所述的相反，是一個山頂，常被暴風所襲擊的，只包得一層薄泥，又缺少宜於種植的土壤，氣候寒冷，夏季短而冬季常下雪；這樣，不僅橘樹不能在那兒生長；其餘的樹木大部分也都要死的。被風偶然帶來的一切種子中，只有一種成功，就是只有和這樣酷烈的境遇相適應的一種，像縱樹或松樹之類便是。

所以我們便可以想像得到，那溫度和那物質的境遇，有如一一個選擇者，在各種植物之中，只選擇某一種給它生存繁茂，把其他各種幾乎完全除去了。物質的溫度，原來靠那拔除、廢止與自然淘汰而起作用的，這就是今日用以說明種種生物形體的起源及其構造的大法則。這個法則，適用於物質，也適用於精神；適用於動植物，也適用於歷史，也適用於才能性格。

第三章 精神的溫度

「精神的溫度」在事實上是有的，就是精神與風俗的一般狀態。精神的溫度和物質的溫度兩者所起的作用是相同的。正當說起來，藝術家並非靠這種精神的溫度而產生的，假設藝術家既有了天才與才能的話。因為這個正如橘樹既有了種子，並不是靠物質的溫度而生長的一樣。我們敢大膽說，同一個地方在兩個不同的時代，上一時代裏的天才與庸才的數目，和下一時代裏的數目，是不相上下的。事實上可依統計知道的，在接續着的二個時代裏，具有規定為壯丁的體格的人，和身體太小不合當兵的人，兩代的數目大略相同。精神方面有如肉體方面。大自然是播種人種者，常常用着它相同的手，從相同的袋子裏，取出同量同質同比例的種，照着規則依次在它播種的地方散布。測量着時間空間，它把一握的種子擲在它的四周，但這一握種子，未必粒粒都能發芽的。要某種才能得發展，便須某種精神的溫度。如果沒有這種溫度，才能當然也就流產了。又，溫度一旦改變，才能的種類也就改變。溫度變成相反的時候，才能的種類也變成相反的。所以一般地，我們可以思想到精神的溫度，有如一個選擇者，在各種才能之中，只選擇某種才能給它發展，把其餘各種幾乎完全除去了。我們看見某一個時代，某個地方，各派之中有時以理想的感情為最發達，有時以現實的感情為最發達，有時以構圖為最發達，有時以色彩為最發達，這種種都是因為精神的溫度執行選擇的緣故呵。支配者的方向，便是時代的方向。雖則有多少才能想另闢方向，可是另外的方向是早已關閉了。公衆的精神的壓迫和周圍風俗的壓迫，或將那才能抑制了，或定要才能得到一個必然的繁榮者，就是因為這個道理。

第四章 精神的溫度對於藝術品的影響

上兩章所述這個比較，可以供給我們作爲全般的指路牌之用。如今我們要深入到細小的部分裏了，看看精神的溫度如何影響於藝術的作品。

我們爲要更加清楚起見，我們來應用一個極簡單的情境，就是悲哀支配了精神狀態時的情境。這假設並不是隨便的。在人類的歷史裏，這種狀態已屢見不鮮了。只要五六個世紀的頽唐，人口減少，外患、饑饉、疫病、貧困，就能產生這種狀態的。紀元前六世紀時，亞洲是這樣的；三世紀至十世紀時的歐洲是這樣的。到這種狀態時，人民失去了勇氣與希望，以爲人生是惡的了。

我們把這種精神狀態以及胚胎這種狀態的境遇，在當時的藝術家上所發生的結果來檢閱一下。我們覺得別個時代裏，在歡樂與憂傷中間，也有同等量的哀愁歡樂的氣質的。但是支配的境地如何將這種氣質改變的呢？又，改變到如何的方向去的呢？

第一件要注意的，便是使大衆悲哀的災禍，也使藝術家悲哀的。藝術家正像一羣家畜中的一頭，他是受着羣的影響的。譬如說，蠻族的侵入，惡疫與饑饉，連續了幾世紀，全個地方普遍着災禍時，說是有眼見一般的氾濫能在他身旁經過而他獨能不受着侵害的，那真是要奇蹟了，要幾百個奇蹟了。恰相反的，個人總是相當地要受着一般的災難的，正如別人一樣，陷於破產，被毆打，被傷害，而做俘虜，

他的妻子，兒女，親族，友人也將受着同樣的運命，他爲了他們而受着的苦痛與恐怖，正如爲他自己一樣。在這像雨一般繼續落下來的個人的不幸之下，藝術家如果原來是快活的話，至少要少快活一點，如果原來是悲哀的話，便將更爲悲哀。以上所說是環境的第一個結果。

另一方面，那藝術家是在憂鬱時代的衆人之間生長起來的。所以他的幼年時代所接受的思想，以及現在天天所接受的思想，統統是憂鬱的。適合於悲痛的事相，支配着人世的宗教便要對藝術家說，世間是個放逐的地方，世界是個牢獄，人生是惡的，我們的任務，便是要從這一切中求解脫。照着人民的頹唐，悲哀的光景，而建設起來的一種人生觀的哲學，便把人最好不生出來的理由，證明給藝術家看了。又在普通的談話中所供給藝術家聽的，也只是傷心的消息：某一個省分被人侵占了，某一個紀念物被人破壞了，弱者被壓迫，強者鬪私兵。盡是這一類悲傷的事實。每天觀察所得的，也只是令人喪膽的死亡的景象，像乞丐，餓死者，橋斷不修，村落潰敗，任其潰敗，田地荒蕪，由它荒蕪，房屋被燬只剩燒黑了的牆壁等等的景象。這一切的印象，自從藝術家初生之時起，直到生命的最後時爲止，已侵入於他的內部了。從他自己的災禍裏來的悲哀，於是不斷地更加深刻起來。

愈是本質地是個藝術家，這種印象便愈將深刻。爲什麼緣故呢？因爲將那個人做成藝術家的，便是他從那對象中取出本質來特色來的習慣啊。普通人只能看出若干部分，藝術家卻能把握全體與精神。這個時候的特質既是悲哀，他在事實之中所看出來的自然是悲哀了。加之，依其特有的想像力的

勇猛，誇張的本能，他便把那特質擴大起來，甚至推到極端，把他自己，把他的作品都浸潤在這種特質中。因此，他的觀察，他的描寫，大抵比一般同時代的人的觀察描寫，要帶着更加黑的色彩。

在藝術家這種勞作中，是在同時代人之間找得幫助的。爲什麼緣故呢？因爲這是像我所共知的，一個從事描寫或繪畫的人，不是一個人只對着他的文具或者畫面的。恰恰相反，他到外面去的，談天，觀察，從他的朋友或競爭者處去受指示，在那書籍以及附近的藝術品中去找尋那暗示。一個思想，正像一粒種子。種子爲要抽芽、發育、開花，便需要泥土、太陽、空氣、水等等所供給的養料。一個思想，爲要完成，爲要發見那形體，便需要附近的許多精神所供給的補助與增援。然則在這悲哀的時代裏，近鄰的精神能供給怎樣種類的暗示呢？那便是悲哀的暗示呵。爲什麼緣故呢？因爲人人只在這一邊用工夫啊。他們的經驗既然只有這種苦痛的感情與感覺，他們所以只能認出與痛苦有關的明暗，只能做那與苦痛有關的發見。原來人的觀察，實際常常就是心的觀察。心裏充滿着痛苦，人就只能研究那痛苦。他們所以只有關於痛苦、不幸、失望、落膽的知識。假使藝術家要求他們賜予什麼教訓時，他們只能把不幸等等來告訴藝術家。假使要向他們請求關於種種歡喜的思想，或關於歡喜的種種表現的思想，那是辦不到的。他們只能以他們所有的來供給人家。此所以藝術家努力要表現幸福輕快時，他只有獨自一人，拋開一切幫助，用他自己的力量去幹了。但是一個人孤獨的力量常常是極微小的；因之，他的作品也不得不是平庸的。反之，藝術家要表現憂鬱的感情的時候，他有他這一世紀的一切來做幫

助，他將找到前面一派所預備好的材料，已經成功的一種技巧，膾炙人口的方法，已開闢成的道路了。一種教會儀式，一次會話，一套家具，都能把牠所缺少的形式、色彩、詞句或人物來暗示他的。他的作品暗地裏受着了幾百萬不認識的協助者的貢獻，自然更加美好了，爲什麼呢？因爲除了他的天才及其勞力以外，那作品中，還含有那包圍着他的民衆及在他前面的幾多時代的天才與勞力的緣故。

還有一個比一切理由更強的理由，使藝術家轉向悲哀的主題的，便是他的作品一旦放在公衆的跟前時，公衆只是品嘗那作品是否表現了哀愁。實際上，大衆只能了解與大衆所體驗的相似的感情。其餘的感情，即使表現得非常佳妙，也不能討人歡喜的。眼睛是看着的，心卻不感動，不久眼睛也就移開了。我們想像有一個人失去了他的財產，他的國家，他的兒女，他的康健，他的自由，而且在牢獄中鎖了二十年。他的性格便自會漸漸改變，而致破滅，變成爲憂鬱的、神祕的了，他的卑怯將永無救藥；他對於跳舞的音樂是恐怖的了，他不願閱讀輕快的著作的了；假使領他到一張快活的圖畫面前，他便要回頭；他只願意看憂鬱神祕的圖畫；他只愛哀愁的樂譜；他只聽傷慘的詩歌。一個人是這樣，公衆也會有這樣情形的。公衆的趣味是以公衆的狀態爲根據的。公衆的悲哀便使公衆對於悲哀的作品有味道，對於快樂的作品，加以排斥，毀謗冷遇着那創作快活作品的藝術家。我們都知道的，藝術家專爲博人家欣賞讚美而有所創作者，也是有的。那就是藝術家的主要的熱情了。所以除了其餘許多的原因之外，藝術家的主宰着的熱情，與公衆輿論的重量相連接時，便把他不絕地擁着，推着，引着到表現憂

鬱的路上去。至於往描繪樂天幸福的路是已阻塞的了。

因爲有着這一排障壁，所以藝術作品想表現歡樂的路徑統統是關閉的了。即使藝術家越過第一重障壁，還要被第二層障壁所阻止的，況且還有其餘的障壁。即使是天性快活的人，那天性也將爲人自己的不幸所改變而成爲憂傷的。教育與日常談話，將藝術家充滿了悲哀的思想。抽出對象中的特性來而且能擴大之的優越的能力，從那對象中也只能辨出那悲哀的特性。旁人的工作與經驗供給藝術家們的，和他們合作的也只是悲哀的主題。於是表現歡樂與輕快的藝術家與藝術品的種類，便消滅到幾乎沒有了。

現在我們來考察那相反的情境，就是精神的一般狀態是歡樂的情境。這種情境在文藝復興時代是遇到過的。那時候，正是財富、快適、繁榮、美好或有益的發明，樣樣繼續地增加的時候。將上面所述的各種詞句反過來，我們在上面所分析的一切，便每個字都適應於這個時代的了，依相同的推理，一切藝術品多少都表現歡樂的。就是悲歡相混的中和情境，也能依同樣的推理確定那藝術品與歡喜或悲哀相應和，而表現悲歡的混合。

所以結論是不論在複雜或簡單的一切情境，那環境——就是精神與風俗的一般狀態，決定那藝術作品的種類的，只受容那與環境相一致的種類，而用一排障壁，打擊着別的種類，而將別種類拔除。

第五章 四個主要時代

爲要陳述明快起見，現在我們離開單純的假設的情境，到真實的情境裏去考察一番。我們考察歷史上各個主要時代，便可看見那法則的證明了。現在且拏四個時代來做例子，就是歐洲文明的四大時代：一希臘羅馬的古代，二基督教與封建的中世紀，三十七世紀的正則的貴族的君主時代，四爲科學所統制的，就是十九世紀的工業民主政治時代。這幾個時代中的每個時代，都有獨自的藝術或獨自的藝術的樣式，至少在彫刻、建築、戲劇、音樂這種大藝術中，有着每種的某某決定的種類。總之，有着一種特異的、不可思議地豐富完全的植物，這種植物的要點中，是反映着那個時代那個民族的特色的。我們順次來觀察這種不同的土地，我們便可順次看見各地產生各異的花卉吧。

第六章 希臘羅馬的情境

二千年前，在愛琴海邊以及其海島上，有着一種人種，非常優美，非常聰明，對於生活，簡直有着全新方法。這種人民並不像印度人埃及人那般埋頭於雄大的宗教觀裏，也不像安息人波斯人那般，爲一大社會組織所左右，也不像腓尼基人迦太基人那般爲巨大的工商業所支配。不用神教政治與門第階級，不用獨裁政治與官僚主義，不用運輸貿易的大船舶，這個種族的人民卻有他獨特的一種發明，就是那都市，各都市更產生新都市，各分枝一旦離了那根株，便即產生其他的分枝。其中有一個都市，名叫米蘭，竟產生了三百個新都市，並且把黑海的全個海岸完全變爲殖民地。其餘的都市也是這樣

活動着。從西蘭納（Cyrene）到馬賽，沿着西班牙、意大利、希臘、小亞細亞、非洲的港灣和突出地，在地中海的四周形成了一個繁榮的都市的花環。

在這都市裏人們如何生活的呢？市民是很少用手來工作的；普通每個市民是靠臣伏者所貢獻的貢品而生活的。常常有着奴隸們來奉侍他們。普通的都市，像 Egine、Corinthe 等，有着四十萬的奴隸，奴隸是如此衆多的。況且公民並不大需要他人的服侍。像旁的南方優秀人種一樣，他們生活得很淡泊，吃的只是三個橄欖，一球菲菜根，一尾沙定魚；穿的只是草履，一件半襯衫，一件像牧人穿的大外套。房屋很狹小，造得不堅實，小偷很容易挖壁洞進去偷竊。那房屋是睡的地方，同時又是常住的地方。家具極簡單，一張床，二三個美好的壺，一切家具就盡於此矣。公民無所需求，白天常在戶外生活。

公民在閑暇時間做的什麼呢？既無須奉侍君王，也無須奉侍僧侶，在都市裏，公民是自由人，是主權者。選舉官吏和祭師是公民的責任。公民自己也會輪到被選爲祭師或官吏；不論是皮匠、鐵匠，只要是公民，便能在法庭上裁判那極大的政治上的訴訟，在集會裏，參與着決定國家最大的事務。要之，公務及戰爭，便是公民的任務了。公民所重視的，便是做政治家與軍人，其餘一切在公民眼睛裏是不大重要的，照公民看起來，每個自由人的一切注意，都應該用在這兩件事務上的。這是有理由的，因爲那時候人民的生命，並不像現在歐美人那樣有保障，人類社會也不像歐美人現在所有的那般堅固。這許多都市，大部分是分散坐落在地中海的海岸上的。蠻族常想把都市來當作餌食。公民便不得不常常

武裝，否則都市便將被蠻族所佔據蹂躪。況且這許多都市自己又是互相敵對的。戰爭的權利是非常峻烈的。被征服的都市往往完全破滅。富裕知名之人儘能够看見自己的房屋明天被燒了，財產被搶了，妻子女兒被賣去振興淫業了。他自己和他的兒子變爲奴隸，將被送入於鑛山中，或在鞭策之下盤着磨子。危險既這麼大的時候，自然，人們個個留心國家的利害，個個深知戰爭之術了。人人是被死亡所逼迫着做政治家的，——雖也有因爲野心與愛慕光榮而做政治家的。各個都市都死，活要征服別個都市，或者使別個都市衰弱起來，都想獲得屏藩，征服別的，搶取別的。公民終身在公共的廣場上，討論那保存及擴大自己都市的最善方策，討論同盟和條約，討論憲法和法律，聽着雄辯家的說話，自己也雄辯着，直至自己登上戰船，去打蠻人或同種的希臘人爲止。

爲要達到他們那種目的，他們便發明一種特殊訓練。在那時候，因爲還沒有工業，所以不知道戰爭的器具，戰爭是身體與身體的肉薄，所以戰爭要得到勝利的第一義，不是像今日這樣把兵士改造爲精確的自動的機器，卻使每個兵士的身體最有抵抗力，最堅強，最敏捷，簡言之，就是鍛鍊成最好的戰士，能够支持最久時間的戰鬪。在這一點上，紀元前八世紀左右的斯巴達是做了全希臘的模範了，得到了全希臘的評判了。斯巴達有着一種極複雜的制度，但是很有效力的。原來斯巴達這個地方，是一個沒有城壁的陣營，位於被征服者與頑敵的中央，因之完全武裝着，專門預備作戰與防禦。第一樣，爲要得到完善的肉體，斯巴達便有製造美好人種的必要；人在斯巴達受到的看待，有如在種馬養成所

裏所受到的一樣：形體不良的小孩都被虐殺。並且，法律規定着結婚年齡，選擇最好的境遇與時期結婚，務使能得完美的妊娠。有着少妻的老年人，爲要有個強壯的兒子，他像被迫地要引誘一個青年去給他妻子的。普通年齡的人，如果他覺得有個朋友的性格容姿，使他敬愛者，他便可將妻子供給那個朋友的。製造了人種之後，便又將個人來鍛鍊。青年是像軍隊一樣，被組織成隊伍，受着訓練，習慣於共同的生活。青年被分成爲兩個競爭的部隊，互相監視，互相用着拳腳來角力。他們露天睡覺，在河水裏洗澡，練習做盜賊，吃東西練習吃得少，吃得壞，吃得快。睡的床子是蘆葦來做的，飲料只是清水，一切不順的氣候，都要做到身體能夠支持。年青女子是和這種青年男子一樣受着訓練的。成年的女子簡直就要實行男人所做的一切。別的都市裏，訓練的程度，雖則比斯巴達爲輕緩得多，但總是走着同樣的路，赴往同樣的目的。青年每天大部分的時間，是用在體育練習場上的，練習角力、飛跳、拳鬪、競爭、擲鐵盤等等，務使他們赤裸裸的筋肉能得變成爲強壯柔軟。如果要竭力把自己身體做成爲最強健，最快適，最美好的話，實在沒有一種教育能比他們這種訓練更好的了。

從這種希臘固有的風俗裏，便產生了特殊的思想。他們眼睛裏的理想人物，不是善於思索的精神，不是具有微妙感受性的靈魂，卻是有着好的血統，好的發育，身體各部分很均齊，活動的一切競技都能來得的肉體。這種思想依着許多的特色表現出來了。第一樣，他們周圍的民族以及鄰近的蠻族，大概都覺得裸體是可恥的。他們爲要角力競技，便很容易地把衣服都脫去了。在斯巴達，就是妙齡的女

子，運動競技時也是幾乎裸體的。我們可見體育的風氣能把羞恥之念改變或消滅的。第二樣，他們的國慶——就是如夏令配等地的競技，——都是把肉體來陳列，以示肉體的勝利的。第一流家族的青年，從希臘各地來赴會，甚至有從希臘最遠的殖民地來參與盛會者。他們的競技會，靠着一種特別的制度，一種勤奮的工作，預備得很好的。在那會場中，於全民族的眼前，喝采之下，他們脫下了衣服，來角力、鬪拳、擲鐵餅，舉行徒步競爭或車子競爭。今日我們給與市場上力士的勝利的榮冠，在當時希臘人眼中，是看做一切事件中的第一件大事的。獲得徒步競走勝利的運動員的名字，是寫在紀錄上的；最大的詩人便做起詩來，讚美着勝利者。當那勝利的運動員回到他自己的都市裏時，他是如凱旋回來一般地受人歡迎，他的勇氣與輕捷便成爲那都市的榮譽。甚至運動員中有的被選舉爲將軍者。傳說有個叫第亞各拉的人，看見他的兩個兒子在同一天日子裏得到了榮冠，他當觀衆之前，被兒子肩着回去。因爲一個活人能得到這樣偉大的幸福，實在是太過分了，市民便向他呼喊道：『第亞各拉，死了吧，因爲你終究不會變做天神的。』實際上，第亞各拉因爲感激得過分了，竟至窒息而死在兩個兒子的懷抱中了，在他眼裏，在希臘人的眼裏，看見兒子有着最有力的拳頭，最敏捷的兩腳，便是地上最大的幸福了。不論那傳說真或假，總已證明了他們如何極端讚美那肉體的完成。

此所以在舉行莊嚴祭典之時，在天神之前，希臘人人敢供覽他們的肉體了。此所以有一種關於姿勢與運動的學問，名叫 Orchestique，以之規定並教授那種神聖的舞蹈了。他們把那肉體的完美，視

爲神的性質的。西西里有一個都市裏，有個青年非常美麗，因爲美麗被人所崇拜；他死了之後，人家竟把他放上了祭壇。在希臘人的聖經的荷馬詩裏，我們可以到處看見那天神是具有人的身體的，那皮肉也能給鐵槍所破碎，流出鮮血來的，有着本能，有着憤怒與歡樂，合我們人類完全相似；因之，英雄會變做女人的情人，天神會有人類的兒子的。從奧令配斯山到地上，一點阻礙的溝渠都沒有的，天神是從奧令配斯山降下來，人們是向奧令配斯山升上去；天神之所以超越我們人類的地方，只是因爲天神沒有死亡，因爲天神的皮肉受了傷立刻會全愈的，因爲天神比我們更強更美更幸福。天神又和我們一樣，他們飲食，爭鬪，依一切官能與一切肉體的能力而享樂。希臘是將美好的人這種動物當作典型，甚至當作偶像，於是地上便給以光榮，在天上便成爲天神。

從這個觀念中便產生了彫刻之術。那證實彫刻的發達的一切，我們都可以指點出來的。——一方面，一次得着勝利的運動員，便有彫刻肖像的權利，如果得了三次勝利的，便有彫刻聖像的權利。所謂聖像也者，就是彫刻運動員的半身像的紀念像。另一方面，天神不過比了人類有着一個更清朗完善的人體，所以自然地就用彫像來表現天神了。因之，世人可無須再來曲解希臘人的教義。大理石或青銅的彫刻並不是什麼一個譬喻，卻是一個精確的肖像。那彫像並不是將筋肉骨架以及天神所無的皮膚去給與天神，卻是將那包裹着天神的筋肉以及爲天神的本質的活潑的形態表現出來。要是寫實的肖像的話，那種彫刻可說是最美麗的了，那種彫刻把那天神的不死的沈着再表現出來了。那

種沈着就是天神之所以超越我們人類之點。

現在我們來問一句，彫刻家的這種彫刻，如何會成就的呢？請先考察那預備。當時的人，在浴室裏，體育場上，神聖的舞蹈裏，公開的運動會裏，都有觀察動作中的裸體的機會。他們觀察選擇那表現出力，量康健與活動的姿態和形式的肉體。他們用着全力，在那彫刻中，印着那種形態，放進那種態度。大約三四百年間，他們這樣子使自己的肉體美的觀念，得到匡正，得到淨化，得到發達。所以他們竟能達到發見人體理想的典型。現在歐美人能知道肉體，還是從他們那兒去取來的。當中世紀終了時，第一流的彫刻家們所以能拋棄了那宗教的、傳說的、醜惡的、骨骼的、脆弱的形式者，完全靠採用那發掘出來的希臘彫刻作爲模範的緣故。

不僅那彫刻的形式完善，而且無比類地合藝術家的思想相應的。希臘人給與肉體一種獨自的威嚴，全不像現代人那般，受着誘惑而屈服於頭腦的。肺量豐滿的胸部，堅實地坐在腰部上的胴部，輕捷地能將身體擲出去的神經質的腳等等都給他們興味。他們不像我們這般的，全不注意什麼思想的前額的廣闊，全不注意憤怒的眉毛的緊鎖，全不注意嘲笑の嘴唇的摺紋。他們能够照着眼睛沒有腫人的，頭部毫無表情的雕像而靜止着。彫像大抵取平靜的人物，或者注意着些微無聊小事的人物；彫像普通只用單色，就是青銅的顏色或大理石的顏色。彫刻把繪畫的興味讓給繪畫，戲劇的興味讓給文學。材料的性質和範圍的狹小雖把彫刻鎖住了，但也把彫刻高貴化了。避去了個性，相貌，事變以及

人類的苦悶等等的形態，而引出了抽象的純潔的形態，使在聖堂裏輝耀着莊嚴和平的神像的純潔的白光。人們便得認識他們的英雄與天神。——所以彫刻是希臘的中心藝術，其餘一切藝術，只是彫刻術的還原而已，彫刻術的伴奏而已，或彫刻術的模倣而已；沒有一種藝術如此表現出那民族的生動的；也沒有一種藝術是這樣養成的，這樣受人歡迎的。台爾發的四周，藏着都市寶物的幾百個小殿堂中，『有着一羣大理石的、金的、銀的、銅的、青銅的，二十餘種的青銅的和一切色彩的幾千個光榮的故人，無規則地聚集着，或坐或立，真是光明之神的臣子似的放着光彩。』其後，羅馬掠奪希臘的世界時，那巨大的都市中的彫像數目殆與活人的數目相等的。經過了無數世紀，無數破壞後的今日，從羅馬以及其郊外所掘出來的彫像還有六萬多個。我們從未見過彫刻的興盛，曾開出如此完全、豐富、可驚的花來的，會有如此自由、繼續、變化的發育的；如果我們把那地面一層一層開掘起來，注意着人類的泥土上的一切上層文化，如制度、風俗、思想等，都有養成那彫像之功的，那末我們就可知道希臘彫刻之所以如此興隆的原因了。

第七章 中世紀的情境

古代各個都市所特有的這種軍事組織，終於有了結果，但是悲慘的結果，戰爭成爲自然的，最強的征服了最弱的。不僅一次，人們看見在掌握霸權的勝利的都市指揮或壓迫之下，組成了強大的國家。

最後來了一個羅馬。羅馬是以精悍、忍耐、巧智勝人的，又富於指揮他人的能力。它用着一貫的見識、實際的計算，努力了七百年之後，終於將地中海及鄰近的許多大國統統包容在它的支配之下了。它達到這種情景，是用着武力主義得來的，正如從種子裏生出果子來一樣，從那武力主義裏便產生了武力的專制主義。這樣子便組成爲帝國，當紀元一世紀左右，那個在有規則的獨裁政治之下所組織的世界，終於發見了秩序與平和。然而這個發見不過是頹唐而已。在那征服的慘痛的粉碎之中，都市是幾百地毀滅了，人口是幾百萬地死滅了。勝利者們又自相虐殺了一百年，於是文化的世界裏簡直喪盡了自由的人民，離散了一半的住民。變成爲臣僕，而已不追求偉大目的的市民，便耽於無爲或奢侈，拒絕結婚。不養子孫了。因爲那時候不知道什麼機器，一切都是用手工來做的，奴隸們被迫地合全社會的趣味與享樂與榮華相應。因爲負擔實在過重了，奴隸於是都四散走失了。過了四百年，萎靡的帝國，已沒有人口，也沒有精力，來抵抗蠻族的了。蠻族的巨浪突破了堤岸而衝了進來。一個巨浪之後，另一個巨浪又來了，另一個巨浪又來了，這樣子約有五百年之久。蠻族所造就的損害簡直不勝枚舉：人民死亡殆盡，紀念物都被破壞，田畝都荒蕪，城市化爲灰燼，工業與美術與科學是被毀壞了，衰頹了，被遺忘了，恐怖與愚魯與暴虐到處蔓延得勢。其後蠻族的首領成爲封建的城主後，又互相爭鬪，劫掠人民，燒燬米穀，搶奪商人，虐待農奴。田地荒蕪，於是食料缺乏。十一世紀時，七十年中竟有四十年的饑荒。人吃人肉過活。又因爲一般的不潔與生活的困難，於是連最普通的衛生規則也都忘記了。想到過去

的繁榮，更感得當日的艱難。有幾個還能讀古書的人，漠然地感到千年來人類所陷的深淵，便覺得當時真是達到人類的最下層了。

這樣黑暗狀態滲入於各人腦中而所生的感情當如何呢？第一樣，就是自己的墮落，生活的嫌惡，陰鬱的悲觀。於是便有許許多多的人出世而隱遁了。將近世紀一千年之時，人們都以世界的覆滅要到了，有許多人因為恐怖，便把他們的財產去捐給教會與修道院。另一方面，和恐怖與落膽相同的時候，又看見發生病的神經的傾向了。原來人們到太不幸時，會變得像病人囚犯一樣的神經過敏的。他們的感覺性愈益激增，竟像女人一樣的敏感了。他們的心中有着無常的喜怒、亂暴、自棄、過激，這一切在他們康健時雖則沒有的。他們失卻了男性行爲的中庸感情了。他們空想、哭泣、跪拜，變成爲覺得只靠自己是不够的，想像着感激、安慰。思想從他們過度的無規則的想像裏迸出微妙的熱心來；簡言之，他們是傾向於愛了。事實上，男性的莊重的古代所無的一種熱情，在那時候帶着十分誇張地發展了，就是說騎士的神祕的愛情發生了。人人把那合於結婚的理智的平靜的愛情看輕，而把恍惚的無規則的在結婚以外所遇的愛情看重了。人人判別那愛情的精微，人人在婦女所主宰的法庭上揭示着愛的憲法。憲法所決定的，便是「愛不能存於夫婦間，」「愛是任何不能拒絕的」等等。看婦人不是同男人一樣用肉來做的了，把她們當作了天神。男子崇拜着女子，不惜盡力服侍着她們。人人以爲人間愛是天國的感情。這種天國的感情領着人間愛到神的愛裏去的，同時和神的愛相混和了。這樣的

感情於是給與基督教一個發展的機會。現世的嫌惡，恍惚的憧憬，不斷的絕望，溫情的希求，這一切白然而然將人驅迫到以愛神爲第一本分的學裏去了。基督教便支配了世人，鼓吹着藝術，役使了藝術家。當時有一個人曾說：『世界爲了要給它的教會披上一件白衣，便把它的襤褸拋去了。』這樣子俄特式的建築於是出現。

且看那樹立起來的新建築。基督教和那局部的屬於階級或家族的古代宗教正立於相反的地位。基督教是訴諸羣衆的，要招致一切人類來超度的世界宗教。因之那建築不得不非常巨大，要能容納一市一地的全部人口才行。藏着希臘神像的小廚，以及希臘自由公民排隊行走的迴廊都不足以容納現在這批羣衆的了。基督教建築便不得不備有莫大的內壁，好多排交互錯綜的廣大的邊廂，巨大的穹窿，巨大的柱子了。

又爲了要使信教者想起基督受難之苦，現世生活的悲慘，那建築便不使快活美麗的日光直透進來，只給屋內浸着蒼白冷靜的影子，只准日光穿過花玻璃，變成爲血色，或紫水晶那樣壯麗神祕後透進來才行。建築形式也務使世人看見時能發生感嘆與眩惑的感覺爲標準。其後，此種建築，愈益發達，卻亦愈益矛盾。忘卻原來實用之意，而專門講好看了。內部的裝飾，也愈弄愈細巧。這正似刺戟太多的婦人的裝飾一樣，和當世的風俗正完全相合。

這種建築繼續着四百年，風靡了全歐。不僅教堂是如此建築，即城堡宮殿，甚至市民住宅衣服、家具

武裝也留着那種建築的痕跡。從這種俄特式建築的普遍性中，便可證明全個中世紀，人們的精神如何昂奮、錯亂。

第八章 君主時代的情境

人間的制度，猶如活着的肉體，依其自己的力量而成就而解體的。其康健的喪失或復原，只依其性質及地位的力量而定。支配人民、壓榨人民的封建的首領中，每一國土裏都有一個比其餘更強的，所處地位更好的，政策更得宜的首領。這個優強的首領自任爲公衆和平的擁護者。靠了一般社會的同意所維持，他漸次將其他首領弄弱了，征服了，隸屬了，或同盟了，建設一個服從民意，有規則的行政。這時他便自命爲國王，而做一國的首領。將至十五世紀時，以前和他地位相等的公爵們，這時不過做他的手足了；到十七世紀頃，公爵們只做他的宮臣了。

請把宮臣這個名詞來仔細稱一稱斤量。所謂宮臣也者，就是國王宮庭裏的一個人，也就是宮庭裏有着一個職務的人。宮臣都有一個頭銜，靠那頭銜，得到一筆銀子。對於國王要非常尊敬，但宮臣不只是奴隸，他的祖先和國王是同僚、戰友、貴族，因此他自己也算是一個特權階級，是貴族。國王對他也是親愛的。宮臣們和國王一起跳舞，一起吃飯，坐國王的車子椅子，走進國王的會客室。宮庭生活最先在意大利、西班牙發生，繼在法國、英國、德國，以及北歐也都發生了。這種宮庭生活實以法國爲中心，路易

十四是給以全部的光彩的。

這種宮庭生活在精神上性質上所生的結果，便是愛好名譽、嚴守儀節、着重身分、注意規律。當時的藝術品便依這種貴族趣味而產生的。如嚴肅莊重的波桑（Poussin）的繪畫，壯麗華美的曼沙爾（Mansard）的建築，以及裝飾凡爾塞宮殿的諸神之像，整齊的並列着樹木的街道等等，都能表現出當時趣味的特色。但是最能表現出那時貴族趣味的，便是文學。在法國實沒有像當時那樣巨匠雲集的時代過。像鮑素愛、巴斯噶、拉封丹、莫里哀、郭奈葉、拉辛等等都是當時的文豪。在這些文豪的名文中，尤其在當時的悲劇中最能放出燦爛的光芒。

當時的悲劇是一種供貴廷臣們的娛樂而作成的東西。作者對於殺人流血等殘酷的情景，都不表現於舞臺。因為風尚注重規律，所以劇本的結構，也整然一律。當時法國悲劇，正和俄特式的建築一樣，表現出一種人的精神的整然的形態；因此悲劇也便和俄特式的建築一樣，普遍到全歐洲了。

第九章 民主政治時代的情境

壯麗華美的貴族社會卻沒有永續下去。它的發達就是它的解體的原因。政體因為是絕對的了，竟至成爲粗漏的專制的。不僅如此，而且國王把最高的官職以及一切恩寵統統給與出入內府的貴族們。這種事實，在有產階級及大眾的眼中，甚覺不平。民衆是富裕了的，大有教養了的。他們覺得自己的

力量強大了，不平之鳴乃亦愈盛。他們做成了法國大革命，經過十年的混亂，確立一種民主的平等的制度。在這種制度裏，一切官職，是什麼人都可得到的了，通常是經過幾次的考問與試驗後，照着一定的規則而得上昇的。拿破崙戰爭和範例的傳染力，漸次將這種制度超越法國國境，而移植於他國。這種社會的新設施，和工業上機械的發明以及風俗的大醇風相聯合後，便把人的境況一變，接着把人的性格也一變了。人們是從專制中解放的了，有着警察保護的了。不論人的出身，怎樣低陋，一切的職業，在他們面前都開放的了。又因一切實用物品的激增，使窮人都得到二世紀前富人所不知的快樂與便宜了。另一方面，在社會上猶如在家庭中，嚴厲變成爲和善。父親成爲兒子的朋友；平民與貴族平等了。

但是又一方面，野心與欲念卻展開了雙翼。因爲嘗味了安慰，窺見了幸福之後，人們便慣以爲幸福安慰是人類應該有的東西了。人人因所得愈多，要求亦愈大。那要求便超過那所得了。同時，因爲實證哲學得到長足的繁榮，自由思想便與一切大膽的思想握手了。從此，人們離開了從前支配他們的傳統的信仰，而自以爲只靠自己精神的力量，就可達到高遠的真理了。道德、宗教、政治，一切都陷於人們疑問的網裏了，他們在各處路上摸索着追尋。

這樣的狀態對於思想上便發生極大的影響。做支配者的人物，就是在舞臺上的人物，看客們給以最多興味與同情的人物，於是便成爲沈鬱、冥想的野心家。如路納、浮士德、維特、孟弗來特等等便是。他

們的不幸，有兩層理由：第一層是神經太敏，小小的病痛，就覺異常苦惱。他們既沒有半封建半鄉土式的祖先的教育，也無嚴父的管束，在學校裏也不被同學毆打，在大人物前也不被迫地守着沈默的尊敬，也不被關在家中受着家庭的訓練，又不必像古代一般用着自己的腕力，睡的地方也不必是一間陋室了。在近代的安樂的風俗中，人是成爲敏感的了，神經質的了，易怒的了，不慣於費力忍苦的日常生活的了。——另一方面，人是成爲懷疑派了。在社會與宗教的動搖中，種種學說的混亂中，新奇的迸發中，人們的思想便逸出大道了。他們放肆的欲望使他們害了一種重病，那就是所謂「世紀病」。這種世紀病，自夏宋勃里汪至巴爾若克，自歌德至海涅，自客排至擺倫，自亞爾發愛至來窪派爾，在這一切近代大作家的作品裏，都表現得清清楚楚。

第十章 藝術品產生的法則

前四章所述者乃爲極大的例子。照我們的意見，這種例子已足建立那支配藝術品之性質與其出現之法則了。這種例子不僅建立那法則，而且確立那法則。我們曾經說過，藝術作品是被一般的精神狀態及周圍風俗所組成的一個全體所決定的。我們現在能更進一步，極正確地描出那最初原因連結於最後結果的連環來了。

我們在已領略了的種種情境中，最先看見的是一個全般的狀況，就是某種的善和某種的惡的普

遍的存在，屈服或自由的境地，貧或富的狀態，某一種社會形式，某一種的宗教的種類。譬如在希臘，是自由尚武的都市而具有奴隸者。在中世紀便是壓迫蠻人的侵入，封建的劫略，基督教的狂熱。十七世紀是宮闈時代，十九世紀是科學的產業的平民政治。簡言之，是人們所順應的服從的種種境遇的一個全體。

這種狀況便在人們中間發展那相應的要求，特殊的能力，特別的感情了。譬如，耽於肉體的活動或傾向於冥想，這兒是粗暴，那兒是溫柔，有時是戰爭的本能，有時是口舌的才能，有時是享樂的慾望，還有無限變化與複雜的許多別的傾向。希臘總不使頭腦與手足過度勞動而致有害於肉體的完全，能力的均齊的。中世紀時，是過度受了刺戟的想像力的放縱，女性的感覺性的精微。十七世紀是社交的禮貌和貴族的客廳裏的威儀。近代是解放了的野心的巨大和不知滿足的慾求的不安。

當各個時代那一羣的感情和需求和技能，鮮明地完全顯現時，便構成了一個支配的人格。就是那集中了同時代者的讚賞與同情的典型的人物。例如，希臘，便是那精通種種體育的、有着好血統的、裸體的青年。在中世紀，便是那參悟三味的僧侶和多情的騎士。十七世紀時是完美的宮庭中人物。十九世紀這時代，便是不知滿足的悲哀的維特之類的人物。

這個支配人物是一切人物中最有興味的、最重要的、而且最爲目標的人物。所以藝術家便把他提出來以示大衆。藝術家的藝術如果是繪畫、彫刻、小說、敘事詩、戲劇等等的模倣藝術，那末就把這人物

凝集於一個活的人物中。假使藝術家的藝術是建築音樂，沒有創造的人物而只喚起感情情緒的藝術時，那末就把人物分散於各種要素中。所以我們可以說，他們一切的努力，有時是表現那人物，有時是向着那人物訴說。在貝多芬的交響樂中，以及寺院的薔薇裝飾中，便是向着那人物訴說，在名畫家的圖畫中，在文學家的劇本中，便是將那人物來表現，所以一切藝術都從屬於支配的人物的，因為藝術全部只是表現那人物的，或者來博得那人物的歡心而已。

一挑撥那種種傾向和特殊能力的一個全般境地；二靠那傾向與能力的得勢而構成的一個支配人物；三使這個支配人物成爲可感的，聲音形式、色彩與言語；四或者和構成這人物的傾向與能力相應的聲音形式、色彩與言語，這便是相連續的四個條件。第一個引出第二個，第二個引出第三個，依次引出。因此，條件中一個最小的變化，在繼續的條件中必生相應之變化，在先行的條件中也必示相應的變化，依單純的理論，即能看出從這一個向那一個的昇或降。（這個法則應用於文學的以及其他諸藝術的研究。關於從第四個條件重回第一個時，不可不正確地照各條件的順序而進行。）這個方式是無所不包容的。如果爲要說明那結果之所以變化，那末在各條件中間，便可把那變化結果的第二義的原因插了進去。如果爲要說明一時代的感情，人們在環境的考察上可以加上人種的考察。如果爲要說明一個世紀的藝術品，那末除了世紀的支配的傾向外，人們應注意那藝術的特別的時期以及每個藝術家的特別感情。這樣，人們不僅能夠從那法則引出人類想像的一般形式與大革命，

並且可以引出各國的派別，種種風格的不停的變遷，甚至每個大藝術家的作品的特性都能引出來的。這樣子，解釋使得完全，因為那解釋使人知道組成派別的公共點，同時，又使人知道分別各個人的特點的。

第十一章 藝術的將來

我們從上幾章的探討裏可以引出一個個人的實用的結論了。我們已看見了的，每個境地產生一個精神的狀態，接着就產生一羣與之相呼應的藝術品。此所以每個新的境地應生一新的精神的狀態，接着生出一羣新的藝術品。此所以在組織中的今日的環境，將產生它的精神狀態與藝術品，猶之乎已往的環境一樣。這並不是建築在欲望與希望的誘惑上的單純的假設，是依據經驗的權威和歷史的證據的法則的結果。一個法則成立了，它的價值在明日猶如在昨日，事件的關連，在未來的猶如在過去的。所以不應該說今日藝術是枯涸了。這是真的，某派某派是死了，不能再生了；有幾種藝術是在喘息中了，將來我們也不能給以它所需要的養料的了；但是藝術自身，是對象的支配性的表現與窺測的能力，將與文明一樣地繼續下去。原來藝術是文明的最優等作品，而且是文明的第一個兒子。藝術形式將來如何？五大藝術中那一種將成爲將來感情的最適當的鑄型？這不是我們現在要盡解答的義務的。但是我們敢斷言的，就是新形式將顯現的，一個鑄型要來的。爲什麼緣故呢？因爲我們只要

睜開眼睛來，把現狀和人間的精神來考察一番，便可看見一個變遷，那末深，那末普遍，又那末快，過去任何時代都比不上的。形成近代精神的三個原因，用着漸增的效果而繼續作用着的。實證哲學的發見，一天一天在增加，地質學、有機化學、歷史、物理和動物學諸分科都是當代的產物；經驗的進步是無限止的，發見的應用是無止境的。勞動、運輸、交通、耕種、技術、產業的一切分科中，人類的能力是愈大愈廣了，每年都超過於一切希望的。我們又都知道政治的機械同樣地在改良，社會成爲更合理的。人類的監視着內部的和平，保護才能、幫助貧弱；簡言之，從各部分，由一切道路，人人在修養他的智慧，改善他的境遇。因此，人不能否定人類的思想、風俗與狀態的改變，也不能拒絕這個結果，就是人類與事物的更新不得不引起藝術的更新的結果。

詩歌原理

傅東華 著

本書試以極淺近的理論和實例，說明詩歌最基本的原理。書中的舉例，爲便讀者領悟起見，完全採用中國常見的詩歌，但編時信手拈來，不暇揀擇，故當然不能算是最好的例。關於聲韻一部份，也只以中國的詩歌爲限，但卽就此說明一般的原理。本書的讀者可參考下列各書：

詩之研究（本書作者譯，商務印書館出版）

Stedman, Elements and Nature of Poetry. (Houghton Mifflin and Co.)

Hunt's Literature; Its Principles and Problems. (Funk and Wagnalls)

Winchester's Principles of Literary Criticism. (Macmillan)

Moulton's Modern Study of Literature. (Macmillan)

中國舊詩篇中的聲律問題（劉大白著，見中國文學研究，商務印書館出版）

詩論（潘大道著，商務印書館出版）

詩歌與感情（汪靜之著，見文學週報）

目次

第一章	什麼是詩歌	一
第二章	詩人的解剖	一五
第三章	形態與聲韻	三三
第四章	詩的神祕	五七

第一章 什麼是詩歌

從詩歌裏尋求詩歌的原理，實在就只回答「什麼是詩」一個問題。換言之，如果這個問題能夠圓滿的回答，那末詩歌的原理也就明白大半了。但是正唯這個問題的問題是很難回答的，所以詩歌的原理才值得我們研究一下。如今且把古今中外對於這個問題的常見的答案隨便抄幾條在下面，便可見這個問題決不是簡單的了。

詩言志，歌永言。（尚書舜典）

詩，言其志也。（禮樂記）

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，故永歌之……（毛詩序）

詩意也。（廣雅釋言）

詩所以合意，歌所以詠詩也。（魯語）

詩，弦歌諷諭之聲也。（鄭氏六藝論）

在事爲詩，未發爲謀，故詩之爲言志也。（春秋說題辭）

詩者，中聲之所止也。（荀子勸學篇）

詩者，所以記物也。（管子山權數）

詩者志德之理，而明其旨，令人緣之以自成也。（賈子道德說）

詩者，思也，辭也；在辭爲詩。（梁簡文帝說）

詩是簡單的，感覺的，熱情的文字。（Milton）

詩是條理最好的最好文字。（Coleridge）

詩是人生的批評而符合詩的眞和詩的美的法則者。（Matthew Arnold）

詩是憑着熱情活活傳達給人心的眞理。（Wordsworth）

詩是強力的感情的自然流露。（前人）

詩是基於高尚理由的高尚情緒憑着想像的呈現。（Ruskin）

詩是想像的表現。（Shelley）

詩是表現事物的精神的永久嘗試。（Emerson）

詩是宇宙與神，自然與精神，及實際與理想的契合的表現。（Browning）

詩是對於眞、美力的一種熱情的流露，而憑想像及幻想以體現並說明它的觀念，按變化及一致的原則以調節它的文字。

（Leigh Hunt）

詩是表現人類心靈的發明、趣味、思想、熱情，以及洞見的一種有節奏而想像的文字。（Seadman）

好了好了！若是照這樣抄下去，那怕再抄幾千百條也儘管有，但是豈不愈說愈胡塗嗎？不！我們在這

許多不同的說頭裏面，有一點地方是很明白的，——就是因各人的觀察點不同，所以得着不同的結果。譬如我們問「牀」是什麼，有的人從它的用場上說，說它是我們人睡的東西；但是別的人卻從它的形式上說，便又說是一件有四腳的架子搭着個長方形的綳子。有的人只看見過木頭牀，沒有看見過鐵牀，故只說是木頭做的；反之，有的人便只說牀是鐵做的。一件極普通極具體的東西尚且如此，那末說到詩的問題，自然更不免要有這種觀察的歧異了。

古今中外說詩的意見雖則千差萬別，而大要也不外從形體去觀察和從本質去觀察的兩派。

從形體去觀察而試回答什麼是詩的問題的，無非只就已成的詩的形式上去尋出一點共同的地方，而使認這點共同的地方爲詩所必具的性質；有它便是詩，沒有它便不是詩。例如中國自古的詩都是有韻的，每句的字數很整齊的，所以一般人的心目中，對於不是四言、五言、七言，或其他句調整齊而有韻腳的文句，便不能認爲詩。這種成見，直到現在也仍未能打破，如近人章太炎在答曹聚仁論白話詩一文裏（見華國月刊第一卷第四期），便完全否認無韻的白話詩，而他的理由只在「詩之有韻，古今無所變。」這就「詩」一字習慣上的用例說，自然不能說這些人都是錯的。但若說詩的特徵就在乎它是有韻的，三言、四言、五言、七言的句子，那就是大錯。你看「人之初，性本善，性相近，習相遠，」不是三言的韻語嗎？「趙錢孫李，周吳鄭王，馮陳褚衛，蔣沈韓楊。」不是四言的韻語嗎？「吾乃張翼德，雲遊此壇降。求禱不誠心，罰油廿四兩。」不是五言的韻語嗎？「迦結誠歌四聲全，該於迦下借短言，庚

於誠求傀如是，岡高松鉤歌內參，」不是七言的韻語嗎？又如

Thirty days hath September.

April, Jun, November,

不也是很整齊的韻語嗎？但這種韻語之不能算做詩，（除非把詩一字當做韻語解，如小說裏的「詩云」之類，或把詩當做歌訣的歌解，如湯頭歌訣之類，）就猶之猴子穿戴衣冠不能算做人一樣。而且向來人把它當做和詩對待的散文，也未嘗不可用韻，未嘗不可整齊。駢體文不必說了，就是古文也何嘗不如此？試把歐陽修祭石曼卿文的首段用詩的形式分行排列起來便可明白：——

嗚呼曼卿！

生而爲英，

死而爲靈！

其同乎萬物生死而復歸於無物者，暫聚之形，不與萬物共盡而卓然其不朽者，後世之名。

此後世聖賢莫不皆然，

而著在簡冊者昭如日星。

於此可見整齊和有韻並不是詩所獨具的性質，也單單揭出這兩種形式上的元素決不能顯出詩的特徵，更不能回答「詩是什麼」一個問題。所以無論古今中外，這種形式上的成見雖然牢不可破，

而說詩的人也知從詩的本質上去尋求它的特質。

尙書裏的『詩言志，歌永言』就是從詩的本質去尋求的一種結論，也就是我們的最早的詩的定義。但是這個定義籠統得很。究竟「志」是什麼呢？毛詩序替它解釋，說是「在心爲志」也仍舊籠統得很。孔穎達疏說：「包營萬慮，其名曰心。感物而動，乃呼爲志，志之所適，外物感焉，言悅豫之志則和樂興而頌聲作；憂愁之志，則哀傷起而怨刺生。」藝文志云：『哀樂之情感，歌詠之聲發』此之謂也。「那末所謂「志」無非只是心的活動（Mental activity），而且包括一切的活動。但是人類一刻生存，他的心便一刻不住的活動（除非在睡眠裏）那末人類的語言文字何莫不是志的表現，爲什麼單說「詩言志」呢？於是近人潘大道又加上一層解釋，以爲這個志就是情，他說——

何謂志？此所謂志，不單指現在心理學上知情意的意志一部分。所謂知情意的分別，在歐洲也是自康德以後才弄明白的；從前並沒有分的這樣精細。中國也是一樣。所以古人言志，乃合情而言；這不是我的臆說。你看關雎詩序和樂記於「詩者志之所之也。在心爲志，發言爲詩」的下面，便緊接「情動於中」而形於言；言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故詠歌之；詠歌之不足，「故不知手之舞之，足之蹈之也。」又緊接情發於聲，聲成文謂之音。可見古人所謂志，不惟不離乎情（自然近世心理學家依然說這三種作用不能完全分離），並且卽以情爲志。所以我們把詩言志這句話改作詩言情，也無不可。（此及下文節引俱見詩論）

他這樣的解釋，確乎也不能算是他的臆說，但是他自己又說——

不過詩歌雖是抒寫情感的，而抒寫情感的不盡是詩歌。詩和非詩（文）的區別又在何處呢？古人所謂在心爲志發言爲詩的話，太籠統了。既可以說在心爲志，發言爲詩，也可以說在心爲志，發言爲文。那詩文就沒有分別了。

他對於這個疑問的解答，是說——

好在下面的幾句話：「情動於中而形於言」，是凡文學的文所同具的，詩亦在內。「言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故詠歌之」，是詩歌所獨具的。

那末詩歌的特徵，就不但在它的「言志」，而並在它的咏歌了。於是我們又不得不問：什麼叫做「詠歌」呢？這所謂詠歌，當然就是尙書裏的「歌永言」的意思。孔安國傳云：「歌詠其義，以長其言。」孔穎達疏云：「作詩者直言不足以申意，故長歌之，教令歌詠其詩之義，以長其言，謂聲長續之。」又爲「永歌」疏云：「藝文志云：『誦其言謂之詩，詠其聲謂之歌。』然則在心爲志，出口爲言，誦言爲詩，詠聲爲歌……」據此，可見這些話只是說詩和歌的分別，在其一爲直誦，其一爲詠歌，只看讀時用不用「腔調」，也許同是一篇東西，用腔調讀之便是歌，不用腔調讀之便是詩。但我們覺得便是散文也未嘗不可用腔調讀出，那末詩和文的分別仍舊不能明白了。於是潘先生用另外一種解釋來說明，以爲所謂「詠歌」就是同一意思的反覆；他舉例說：——

譬如詩經「參差荇菜，左右流之。窈窕淑女，寤寐求之。求之不得，寤寐思服。悠哉悠哉，輾轉反側。參差荇菜，左右采之。窈窕淑女，琴瑟友之。參差荇菜，左右芼之。窈窕淑女，鐘鼓樂之。」這「參差荇菜」四字，一字不易，重了三次。「左右流之」、「左右采之」、「左右芼之」換一個字，重了三次。他如「葛之覃兮」、「陟彼崔嵬」、「南有樛木」諸章，大概都是把一句話，換一二字，反來覆去，說了幾次。這便是所謂「言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故詠歌之」的明證了。

這種「反覆」(Repetition)的現象，確乎是詩（並且音樂也有之）的一種重要原素，但我們姑且又問潘先生這種說法是否是所謂「詠詩」的確切的解釋，即依他的逐步解釋而說：

詩是感情憑反覆的文句的抒寫，

也恐怕未必很允當。故我們於此，又不得不乞靈於西洋的詩說了。西洋詩人和批評家的詩的定義，如上文所列舉，也隨各人的觀點不同，各執一說，仍似要使我們莫衷一是，無所適從。但到近代，已有一點共同的地方，為大家所都承認——便是大家都承認詩是藝術（謂美術，後仿此）的一種，其性質與建築、雕刻、圖畫、音樂有一共同之點。

談起「藝術」兩字，在一般沒有藝術常識的人，怕不免又要發生誤會。因為若就這兩字的字面解，或按這兩字向來的用例解，那末所謂藝術，只無非是「技巧」的意思，或竟斥為無關大道的「奇技淫巧」之類。如是，倘若我們生吞活剝地容納西洋的詩的觀念，也只足使詩沈淪於「雕蟲小技」之列，絲毫無益。故我們要知道西洋的詩說，當先明白藝術的真義。

藝術是什麼呢？這個問題之難回答，也和「詩是什麼」一個問題相同。據最近美學家的定義，則以為藝術是「一種有價值的經驗的成功傳達。」(The successful communication of a valuable experience) 這個定義，這裏當然不能詳細疏解。我們只消注意「經驗」和「傳達」兩點，也就可以明白了。所謂經驗，並不是平常說做事有沒有經驗的意思。這是一個心理學的名詞，內中包含兩重

作用：一是感覺的作用，一是心理的作用；說得更通俗一點，就是我們人的心經感覺所接受的影像而激起的一種意識之謂。這種意識，並不就是感情，卻又不能絕對不含感情。但這種意識存於心中，不成其爲藝術，必待「傳達」到別人的心上而引起雖不完全相同卻也類似的意識，然後成爲藝術，那末我們最要注意的，就在這傳達作用了。

藝術家怎樣把他的意識傳達給觀者呢？這當然不是利用什麼通靈術，也不是什麼心心相印。藝術家必須要借助一種媒介以與觀者的心交通。所謂媒介，必定不外乎是一種物質；建築的藝術以木石磚瓦爲媒介，雕刻以金石爲媒介，圖畫以畫幅形線顏色爲媒介，音樂以聲音爲媒介。詩亦藝術的一種，它的媒介就是文字的符號或聲音。但物質的媒介只訴於感覺，必由感覺的過道而把藝術家的經驗訴之於觀者的心，然後方成其爲藝術。譬如一座建築物，倘若只能使人見着棟樑磚瓦之形，或但覺其使用與否，那便不能算是一件藝術品。反之，若是觀者見着一座建築物，便覺得一種或崇高，或壯麗，或幽沉，或朗爽的氣象，因遂起了一種開闊，肅穆，敬畏，或灑脫的感情，這才算得是一座藝術的建築物。詩亦和其他藝術一樣，必須具備藝術的普通性。它與其他藝術不同的地方，只在它的媒介不必靠物質；因爲它的媒介只是文字的符號和聲音，而這種符號和聲音，本來已是媒介的媒介，故詩比其他藝術的長處，在於它只間接訴於感覺而直接訴於心的。

於此，我們可見詩之所以爲詩，必合兩個必要的條件，而詩與文的區別，也只在這兩個條件。

第一，詩所表現的是主觀的觀念，不是客觀的實在。因為如上所述，凡藝術（詩也在內）都是傳達經驗的，那末沒有不是主觀的了。客觀的實在是固定的；這個人看它如此，另一人看它也必如此，以至千百人看它必都如此。譬如說玫瑰花，是一種落葉灌木，高二三尺，有刺。葉爲羽狀複葉，作橢圓形。花紅萼綠，亦有白花。花托爲臺狀，外生密刺。這叫千百個植物學家描寫起來，總不外如此。因爲這是客觀的實在的科學描寫，不容有描寫者的心的原素參雜在內的，故也不會因人而不同。詩的描寫便不如此；因爲詩人的描寫的對象，並不是客觀的實在，而是由那「實在」給與他的心的經驗。這種經驗往往因人而不同。譬如同是一片風景，在悲哀的人看起來，處處都是悲哀的表象；在快樂的人看起來，處處都是快樂的表象。現在以廬山爲例，且看它反映在幾個詩人心裏的怎樣不同。第一，先看陶淵明的——

結廬在人境，而無車馬喧。問君何能爾？心遠地自偏。采菊東籬下，悠然見南山。（即指廬山）山氣日夕佳，飛鳥相與還。此中有真

意，欲辯已忘言。（欲酒詩之一）

這是作者遠處看出的廬山，而所感着的是一種遠盼幽閑的情緒。再看李白的——

廬山秀出南斗傍，屏風九疊雲錦張。影落明湖青黛光。金闕前開二峯帳，銀河倒掛三石梁。香爐瀑布遙相望，迴崖沓嶂凌蒼蒼。翠影紅霞映朝日，鳥飛不到吳天長。登高壯觀天地間，大江茫茫去不還。黃雲萬里動風色，白波九道流雪山。（廬山謠寄盧侍御虛舟）

西登香爐峯，南見瀑布水。掛流三百丈，噴壑數十里。歛如飛電來，隱若白虹起。初驚河漢落，半灑雲天裏。仰觀勢轉雄，壯哉造化功！海風吹不斷，江月照還空。空中亂潑射，左右洗青壁。飛珠散青霞，流沫沸奇石。（望廬山瀑布）

日照香爐生紫煙，遙看瀑布掛長川。飛流直下三千尺，疑是銀河落九天。（同上其二）

廬山東南五老峯，青天削出金芙蓉。九江秀色可攬結，吾將此地巢雲松。（望廬山五老峯）

這是寫廬山的種種壯美，因而引起人的出世的觀念。我們試與陶淵明的詩比較，顯然可以看出絕然不同的地方。這就由於兩詩人的氣質根本不同，李白是豪放的，陶淵明是沖淡的，故廬山還是廬山，而二人意識中的廬山則有如此的判別。再看白居易的——

迢迢香爐峯，心存耳目想。終年牽物役，今日方一往。攀蘿躡危石，手足勞俯仰。同遊三四人，兩人不敢上。上到峯之頂，目眩心幌幌。高低有萬尋，闊狹無數丈。不窮視聽界，焉識宇宙廣。江水細如繩，湓城小於掌。紛吾何屑屑，未能脫塵鞅。歸去思自嗟，低頭入蟻壤。

（登香爐峯頂）

這也是由高處見出的廬山，但與李白的又不同：李白見到廬山的壯美而激起飄飄欲仙的心情，白居易見到廬山上境界的廣闊而感覺自己的渺小。

如此，同一「實在」反映在不同詩人的心而得着不同的表現，便是詩的主觀性的明證。那末我們解釋「詩言志」的「志」，只消有「在心爲志」一句便足，因爲「在心」就是主觀，這正是詩的特質，也正是詩和「文」不同的地方，儘可不必把它解做「詩言情」的。而或者又問，難道文就沒有主觀的嗎？我的答話是：我們既然從本質上去分別詩和文，更不必再加上一層形式上區別；文固然也有主觀的，但我們何嘗不可把主觀的文也歸入詩裏？即凡屬主觀的抒寫，無論韻體散體都算詩，凡屬客觀的描寫，無論散體韻體都算文。那末戰國縱橫之說與夫史記的列傳也有些可以算是詩，而整齊有

韻的五言七言，倒有些該算是文了。這並不是我的臆說。英文“Poetry”一字，本有Creative literature in general（一般的創造文學）一解，所謂「創造文學」就是主觀的文學。亞里斯多德說：「詩人與歷史家的區別，並不在其一用韻文，其一用散體。希羅多德（希臘歷史家）之作品縱改爲韻文，亦仍不失爲歷史的一種。」（見拙譯詩學頁二十八）而我們的學者也早已很明白的說：

學者惟拘聲韻爲之詩，而不知言情達志，敷陳諷諭，抑揚誦詠之文，皆本於詩教。聲韻之文，古人不盡通於詩。漢魏皇極，訓誥之韻者也；所以便諷誦，志不忘也。六象贊言，支繫之韻者也；所以通卜筮，闡幽玄也。六藝非皆可通於詩也，而韻言不廢，則協音協律，不得專爲詩教也。傳記如左國，著說如老莊，其文逐聲而遂諧，語應節而遵協，豈必合詩之比興哉？焦贛之易林，史遊之急就，經部韻言之不涉於詩也。黃庭經之七言，參同契之斷字，子部韻言之不涉於詩也。後世雜藝百家，拾誦名數，率用五言七字，演爲歌訣，咸以取便記誦，皆無當於詩人之義也。而文指存乎詠歎，取義近乎比興，多或滔滔萬言，少或寥寥片語，不必諧韻和聲，而識者雅賞，共爲風騷遺範也。故善論文者，貴求作者之意，指而不可拘於形貌也。（章學誠文史通義詩教下）

這一段文章，已可替上文做一個總結束。但我單單揭出「主觀性」三個字爲詩的特徵，的確還嫌太廣泛一點。因爲就事實上說，世間只有教學的文字才能算是絕對客觀的文字，此外實用的文字及科學的文字，多少總不免帶一點主觀性；而且這主觀性和客觀性的分際很難劃定。所以要分辨是詩不是詩，單單看主觀不主觀一點標準是靠不住的；我們還得要尋出詩的第二個特徵。

詩的第二個特徵，就是凡詩所表現的恆必是一種「假象」（*Seimblance*）。這是一切藝術都如此。

的。卜桑克 (Bosanquet) 的美學史裏嘗舉出希臘人在美學上的三大貢獻之一，以爲「藝術的所有事是影像不是實在，意即藝術的所有事是事物的假象，或藝術家眼中的事物。」（詳見拙譯詩之研究頁九。）這從藝術的第一個特徵（即主觀性）上論，當然是很明白的。因爲詩人（或藝術家）所表現的是「感於物而動」的意識，但是他的意識不是憑空表現得出來的；它必須借一種的形象來表現。不過這個形象，並不就是那「物」的形象，卻是那「物」在他心上喚起的形象，就是「假象」。這是第一層。還有詩人所表現的既是他的心上的意識，那末即使撇開那原來喚起他的意識的「物」，而用另一「物」來代替，也可以表現同樣的意識，這當然又是假象。故若你要表現一種高孤清潔的性格，你不必定拿一個具有這種的性格的實在的人來描寫，卻只消用「美人」「芳草」一類的假象來表現。你說起「關關雎鳩，在河之洲」，就可以感到「窈窕淑女，君子好逑」了；說起「參差荇菜，左右流之」，就聯想到「窈窕淑女，寤寐求之」了。

如此說來，所謂詩的第二個特徵，無非就是「比興」了。這是我們歷來說詩的人都承認的，故歷來所謂「詩人之義」，只是指比興說的。但是詩何以必須比興，卻不會有過詳細的說明，而且比興的真正意義和功用，除孔子外，曉得的人也很少。

所謂詩的「六義」，本將賦、比、和興並舉，但孔子教「小子何莫學夫詩」的時候（見論語陽貨篇），單說「可以興」，而不及「賦」「比」，蓋已知「賦」和「比」只不過是詩的方法，唯「興」一方是

詩的本質和功用。但後人往往把「比、興」並舉，甚且有人說「比」就是修辭格中的顯譬（Simile）。「興」就是隱譬（Metaphor），簡直是「囫圇吞棗」！那末「興」究竟是什麼呢？這要推孔穎達的疏最解得好。他說：「司農又云（謂鄭衆周禮六詩之註）：「興者，托事於物，」則興者，起也；取譬引類，起發己心。詩文，諸舉草木鳥獸以見意者，皆興辭也。」這所謂「取譬引類，起發己心，」便是從這一點悟到那一點，或由一端悟到全體的意思。所謂「諸舉草木鳥獸，」便是假象；所謂「以見意」之「意，」便是詩人的主觀的意識。這「取譬引類，起發己心」八個字，已經把詩的性質完全說破，不過孔穎達只說「諸舉草木鳥獸」爲「興辭，」似仍只認「興」爲詩的一種原素，殊不知凡詩莫有不是「興」的，就是直陳的「詩」也是「興。」因如亞里斯多德所說：「詩發揚普遍，而歷史紀載特殊，」即詩借假象以明普遍的真理，歷史則只就特殊的事實而紀載之。此即詩所以別於非詩的地方。故詩雖有時不用譬喻而用直陳，但所直陳的，對於作者的意識及普遍的真理而言，仍舊還是假象，仍舊還是「興。」摯虞在他的文章流別志論裏曾有這樣一段話：

古之作詩者，發乎情，止乎禮義。情之發，因辭以形之；禮義之情，須事以明之。故有賦焉，所以假象盡辭，數陳其志。（見古今圖書集成文獻典第九十卷詩部總論一及藝文類聚五六引。）

可見這並不是我的臆說了。再看論語學而篇——

子貢曰：「貧而無詔，富而無驕，何如？」子曰：「可也；未若貧而樂，富而好禮者也。」子貢曰：「詩云：『如切如磋，如琢如磨，』其斯

之謂與？子曰：「賜也，始可與言詩已矣，告諸往而知來者。」

又八佾篇——

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

我們看孔子這兩次稱許「始可與言詩」，無非都是說能舉一端而知全體；他所謂「告諸往而知來者」，無非就是由已知推知未知，總之，就是「興」的意思。反過來說，詩只是以假象表見真理，所以我說最知比興的真諦的莫如孔子。他這種觀念，是與近代的學說符合的，但是後來人往往解錯，遂致詩的真義不明，例如朱熹解論語泰伯篇「興於詩」一章云——

興，起也。詩本性情，有邪有正，其爲言既易知，而吟咏之間，抑揚反覆，其感人又易入。故學者之初，所以興起其好善惡惡之心，而不能自己者，必於此而得之。（論語集注）

便將詩看做一種教訓的工具了。

由上所述，我們已可套着藝術的定義的方式，試下一個詩的定義了，即——詩是詩人的有價值的經驗，憑着假象的成功傳達。這個定義，當然不能就算是「什麼是詩」的問題的圓滿的答案，但我們爲後文討論的便利起見，似乎不得不有這樣一個暫定的定義。而且這個定義之中尚包涵着一串的問題，如（一）詩人的經驗是如何構成的呢？（二）又何以要說是「有價值」的經驗呢？（三）由經驗

化爲假象是怎麼樣的呢？(四)怎樣才是成功的傳達呢？欲知這一串問題的答案，且聽下文分解。

第二章 詩人的解剖

上章留着許多的問題沒有回答，現在嘗試着要來解答一下。要來解答這一串的問題，最好把詩人的心解剖開來看一看，且看一首詩在他心裏是怎樣胚胎，怎樣成熟，怎樣成形，怎樣生產。

凡事都有個動機，詩人做詩當然也不能例外，所以我們第一步，就要看詩人做詩的動機是什麼。詩是藝術的一種，那末詩人的動機，當然也不外是一般「藝術的衝動」(Artistic impulse)。但是美學家關於藝術衝動的意見也很不一致。例如柏拉圖以爲藝術的衝動就是神的直接鼓動。不過神是什麼呢？這就不免有點渺茫了。又一說以爲藝術的衝動就是社會環境的關係，例如原始的蠻人當羣衆激動時的手舞足蹈，工人紡織時所唱的歌，水手所唱的曲，喪禮之舉行，宗教之儀式，都莫不是社會感情的表現。第三說則以爲藝術的衝動只是人類的遊戲本能的發動。這樣的說法，大概都有一部分的真理，但是最簡單的，莫過於我們自己那「感於物而動」五個字。這所謂動，當然是指感情的萌動。感情是必須感物然後動的呢，抑無須感物也能動的？這是心理學上的細微問題，這裏不能詳論。我們只消注意兩點：(一)這所謂「感」不限於感覺的感，即詩人的衝動不必一定由感官激起；(二)「物」也不限於外面的實在，即詩人當閉目凝思的時候也可以發生詩之動機。這都不在話下。總之，感情是

詩的必要原素，而且在詩的程序上最初發動的原素，那是不待說的了。

於是乎我們要談感情。從前的心理學家把智、情、意三件東西分別開來，好像是三種獨立的心時作用似的。近來的學者已經否認這樣的見解，覺得心只是整個的狀態。感情只是意識的一種相，也是感覺的一種相。絕對離開的意識是沒有的，即我們當凝神靜慮的時候，也未嘗沒有感情，那時的感情就是一種平靜的心境。故感情的種類和程度千變萬化，決不限於五情或七情，不過詩的感情是「感於物而動的，實在已是熱情（Passion）了，故說詩的感情都是熱情也無不可。

詩歌中所含的感情雖則千差萬別，大別之可爲五種：（一）宗教的感情；（二）人道的感情；（三）戀愛的感情；（四）審美的感情；（五）解悟的感情。

第一類的感情起於因外物的感觸而生宗教的信仰或省悟，（對於鬼神的畏敬懷念亦屬之）其例在有宗教諸國的詩歌特多。中國詩歌裏沒有很濃烈的宗教感情的表現，勉強舉數例如下：——

（一）大孝備矣，休德昭明。高張四縣，樂充宮庭。芳樹羽林，雲景杳冥。金支秀華，庶旒翠旌。七始華始，肅倡和聲。神來晏族，庶幾是聽。粥粥音送，細齊人情。忽乘青玄，熙事備成。清思踟踟，經緯冥冥。（安世房中歌）

（二）青山萬井外，落日五陵西。眼界今無染，空心安可迷？（王維龍青寺集）

（三）翡翠香煙合，瑠璃寶地平。龍宮連棟宇，虎穴傍簾櫺。谷靜惟松響，山深無鳥聲。瓊嶂當戶拆，金澗透林鳴。鄂露雲端合，秦川雨外晴。雁王銜果獻，鹿女踏花行。抖擻辭貧里，歸依宿化城。繞籬生野蕨，空館發山櫻。香飯青菰果，嘉蔬綠芋羹。誓陪清梵末，端坐學無

生。(前人遊盛化寺)

(四)已從招提遊，暮宿招提境。陰壑生虛籟，月林散清影。天闕象緯逼，雲臥衣裳冷。欲覺聞鐘聲，令人發深省。(杜甫遊龍門奉先寺)

第二類的感情包括一切人類相互的同情而言，人倫的愛的表現亦屬之如——

(一)四郊未寧靜，垂老不得安。子孫陳亡盡，焉用身獨完。杖杖出門去，同行爲辛酸。幸有牙齒存，所悲骨髓乾。男兒既介冑，長揖別上官。老妻臥路岐，歲暮衣裳單。孰知是死別，且復傷其寒。此去必不歸，還聞勸加餐。(杜甫垂老別)

(二)無何天寶大徵兵，戶有三丁點一丁。點得驅將何處去，五月萬里雲南行……是時翁年二十四，兵部牒中有名字。夜深不敢使人知，偷將大石槌折臂。張弓簸旗俱不堪，從茲便免征雲南。骨碎筋傷非不苦，且圖揀退歸鄉土。此臂折來六十年，一股雖廢一身全。至今風雨陰寒夜，直到天明痛不眠。痛不眠，終不悔，且喜老身今獨在。不然當時瀘水頭，身死魂孤骨不收。應作雲南望鄉鬼，萬人冢上哭啾啾。(白居易新豐折臂翁)

(三)白云鄉管木涼源，大曆年中沒落蕃。一落蕃中四十載，身著皮裘繫毛帶。惟許正朔服漢儀，斂衣整巾潛淚垂。誓心密定歸鄉計，不使蕃中妻子知。暗思幸有殘筋骨，更恐年衰歸不得。蕃侯嚴戢兵鳥不飛，脫身冒死奔逃歸。晝伏宵行經大漠，雲陰月黑風沙惡。竊藏青塚寒草疏，偷渡黃河夜冰薄。忽聞漢軍鞞鼓聲，路旁走出再拜迎。遊騎不聽能漢語，將軍遂縛作蕃生。配向江南卑溼地，定無存卹空防備。念此吞聲仰詠天，若爲辛苦度殘年。涼源鄉井不得見，胡地妻兒虛棄捐。沒蕃被囚思漢土，歸漢被劫爲蕃虜。早知如此悔歸來，兩地寧如一處苦。(前人縛戎人)

第三類係專指男女的戀愛感情，爲詩歌的最大泉源，其例不勝枚舉，姑寫幾首純粹的戀愛詩如次：

(一)夜長不得眠，明月何灼灼！想聞歡喚聲，虛應空中諾。
(子夜歌)

(二)可憐烏臼鳥，彊言知天曙，無故三更啼，歡子冒昏去。
(烏夜啼)

(三)碧玉破瓜時，郎爲情顛倒，感情卻羞郎，回身就郎抱。
(碧玉歌)

(四)奈何許！天下人何恨！慊慊只爲汝。

不能長久離，中夜憶歡時，抱被空中啼。

啼著曙，淚落枕將浮，身沈被浮去。

相送勞勞渚，長江不應滿，是儂淚成許。
(華山畿)

(五)憶歡不能食，徘徊三路間，因風寄消息。

覓歡敢喚名，念歡不喚字，連喚歡復歡，兩誓不相棄。

折楊柳，百鳥圍林啼，道歡不離口。

百花鮮，誰能懷春日，獨入羅帳眠？

蓮髮不可料，憔悴爲誰睹？欲知相憶時，但看裙帶緩幾許。
(讀曲歌)

第四類包涵一切由美（特別是自然的美）觸起的感情。這種感情只是審美的愉快經驗，不參雜其他情緒在內。此類的詩例也很多，如。

(一)寒山轉蒼翠，秋水日潺湲。倚杖柴門外，臨風聽暮蟬。渡頭餘落日，墟里上孤烟。復值接輿醉，狂歌五柳前。
(王維輞川閒居贈

裴秀才迪)

(二)不到東山向一年，歸來纔及種春田，雨中草色綠堪染，山上桃花紅欲然。(前人輞川別業)

(三)青雲動高興，幽事亦可悅。山果多瑣細，羅生雜橡栗。或紅如丹砂，或黑如點漆。雨露之所濡，甘苦齊結實。(杜甫北征詩)

第五類，解悟的感情，與宗教的感情又不同，因為宗教的感情，往往含有一點神祕性，尋常的解悟則否。詩人有時悟着一件事的真理，往往得着一種愉快。這種愉快就如發明家發明成功時的愉快，與審美的愉快，戀愛的愉快，道德的愉快性質都不同，故我另外立一類，謂之為解悟的感情，大概一切說理詩（或哲學詩）皆屬之。中國此類的詩例甚多，如——

(一)道喪向千載，人人惜其情。有酒不肯飲，但顧世間名，所以貴我身，豈不在一生。一生復能幾，倏如流電驚。鼎鼎百年內，持此欲何成？(陶淵明飲酒詩之一)

(二)寄生大塊中，何者爲我故？譬如逆旅物，暫有安足據。在世雖百年，畢竟捨之去。臨行豈不戀，戀亦不得住。所以達觀人，澹然隨所遇。委順生死間，不厭亦不慕。日飲一杯酒，可以全此趣。(明錢秉鐙效淵明飲酒)

以上五種，大概是詩的感情所不能外。但是我們要問：人類的感情是否一律可以入詩的呢？抑限於那幾種感情可以入詩的呢？關於此，溫察斯脫 (Winchester) 在他的 Principles of Literary Criticism 裏曾經舉出五個標準：(一)感情的合宜或適當；(二)感情的生動或有力；(三)感情的連續或持久；(四)感情的品級或性質。

凡是不相稱的贊美與誇誇，與夫一切肉麻的或無病呻吟的作品，都屬感情的不合宜。其實此類作

品未必含有真摯的感情。所以它的過失，深究起來，多半還在感情的不真摯。中國詩人嘗有一種「思君」的詩，固不能一筆抹煞，說它絕對不含情感，但實際十中有九都是無病呻吟而已。例如張衡的四

愁詩；

我所思兮在泰山，欲往從之梁父艱。側身東望涕霑翰。美人贈我金錯刀，何以報之英瓊瑤。路遠莫致倚逍遙，何爲懷憂心煩勞。

我所思兮在桂林，欲往從之湘水深。側身南望涕霑襟。美人贈我金琅玕，何以報之雙玉盤。路遠莫致倚惆悵，何爲懷憂心煩傷。

我所思兮在漢陽，欲往從之隴阪長。側身西望涕霑裳。美人贈我貂襜褕，何以報之明月珠。路遠莫致倚踟躕，何爲懷憂心煩紆。

我所思兮在雁門，欲往從之雪雰雰。側身北望涕霑巾。美人贈我錦繡緜，何以報之青玉案。路遠莫致倚增歎，何爲懷憂心煩惋。

作者自己說是「時，天下漸弊，鬱鬱不得志，故爲四愁詩，依屈原以美人爲君子，以珍寶爲仁義，以水深雪雰爲小人，思以道術相報，貽於時君，而懼讒邪不得以通」云云。他這種象徵的作法，原是詩家所許可的。但這詩中空空堆着「涕霑翰」以及「懷憂心煩傷」「心煩惋」一類的字句，其實絕對不能引起讀者的同感。何以故？就因作者沒有真摯的感情故。他的哭是假的，因爲人情中斷沒有這樣的哭法，所以他的感情是不合宜的，不適當的。至若杜甫的乾元中寓居同谷縣作歌七首：

有客有客字子美，白頭亂髮垂過耳。歲拾橡栗隨狙公，天寒日暮山谷裏。中原無書歸不得，手脚凍皸皮肉死。嗚呼！一歌兮歌已哀，

悲風爲我從天來！

長鋏長鑕白木柄，我生托子以爲命。黃獨無苗山雪盛，短衣數挽不掩脛。此時與子空歸來，男呻女吟四壁靜。嗚呼！二歌兮歌始放，

鄰里爲我色惆悵！

有弟有弟在遠方，三人各瘦何人強？生別展轉不相見，胡塵暗天道路長。東飛鴛鴦後鷺鷥，安得送我置汝旁！嗚呼！三歌兮歌三發，汝歸何處收兄骨！

有妹有妹在鍾離，良人早歿諸孤癡。長淮浪高蛟龍怒，十年不見來何時？扁舟欲往箭滿眼，杳杳南國多旌旗。嗚呼！四歌兮歌四奏，林猿爲我啼清晝！

四山多風溪水急，寒雨颯颯枯樹溼。黃蒿古城雲不開，白狐跳梁黃狐立。我生何爲在窮谷，中夜起坐萬感集。嗚呼！五歌兮歌正長，魂招不來歸故鄉！

南有龍兮山有湫，古木龍涎枝相樛。木葉黃落龍正蟄，蝮蛇東來水上游。我行怪此安敢出，拔劍欲斬且復休。嗚呼！六歌兮歌思遯，溪壑爲我迴春姿！

男兒生不成名身已老，三年飢走荒山道。長安卿相多少年，富貴應須致身早。山中儒生舊相識，但話宿昔傷懷抱。嗚呼！七歌兮情終曲，仰視皇天白日速！

便都是作者切身的痛苦的呼聲，都是誠摯的情感的表現，所以讀者都會跟他同情。這就是感情的合宜，就是感情的適當。

還有，中國詩人往往喜歡自吹和發牢騷，也就是犯了這種毛病，這雖在名家如李杜，也尙難免。例如李的：

天上白玉京，五樓十二城，仙人撫我頂，結髮受長生。誤逐世間樂，頗窮理亂情……試涉霸王略，將期軒冕榮……劍非萬人敵，文

竊四海聲。(贈章太守良宰)

杜的——

甫昔少年日，早充觀國賓。讀書破萬卷，下筆如有神。賦料揚雄敵，詩看子建親。李邕求識面，王翰願卜鄰。自謂頗挺出，立登要路津。致君堯舜上，再使風俗淳。(奉贈韋左丞)

總叫我們有些不快。推求其理，也無非因感情之不合宜不適當的，

第二點，感情的生動或有力，是對於讀者方面說的。固然，詩人必具有真摯的感情方能感動讀者，但也須看作者的表現力如何爲準。例如杜甫的聞官軍收河南河北詩——

劍外忽傳收薊北，初聞涕淚滿衣裳。卻看妻子愁何在，漫卷詩書喜欲狂。白日放歌須縱酒，青春作伴好還鄉。即從巴峽穿巫峽，便下襄陽向洛陽。

黃山白評此詩云：

杜詩大半言愁，其言喜者，唯寄弟數首及此作而已。言愁者使人對之亦復太息唏噓，言喜者使人讀之亦復鼓舞欣躍。蓋能以其性情達之紙墨，而後人之性情亦爲之感動也。

所謂「能以其性情達之筆墨。」就是感情生動或有力的意思。

感情的連續或持久，是說作品中的感情不應中斷，並不要同一種感情到底不變。例如（用汪靜之先生的例）曹操的短歌行——

對酒當歌，人生幾何！譬如朝露，去日苦多……月明星稀，烏鵲南飛，繞樹三匝，何枝可依！

這一節所含的感情本很濃厚而一貫，但下文的——

山不厭高，水不厭深，周公吐哺，天下歸心！——

便是無感情的散文的句子了。白居易的新樂府往往於敘事之後添上幾句議論，以致索然無味，也就因感情中斷之故。

感情之參錯或變化，大概在較長的詩適用之，例如杜甫的北征詩裏——

揮涕戀行在，道途猶恍惚。乾坤含瘡痍，憂慮何時畢。靡靡逾阡陌，人烟渺蕭瑟。所遇多被傷，呻吟更流血。回首鳳翔縣，旌旗晚明滅。前登寒山重，屢得飲馬窟。——

一段，寫出戰後途中感着淒涼之情。後面的——

青雲動高興，幽事亦可悅。山果多瑣細，羅生雜橡栗。或紅如丹砂，或黑如點漆。雨露之所濡，甘苦齊結實。緬思桃源內，益歎身世拙。——

一段，寫出因喜悅景物而感慨身世之情。其後——

經年至茅屋，妻子衣百結。慟哭松聲迴，悲泉共幽咽。生平所驕兒，顏色白勝雪。見耶背面啼，垢膩腳不襪……老夫情懷惡，數日臥嚔吧。

便是寫到家後最初一陣的悲苦之情。接着——

那無囊中帛，救汝寒懷慄粉黛亦解包，衾裯稍羅列。瘦妻面復光，癡女頭自飾。學母無不爲，曉妝隨手抹。移時施朱鉛，狼籍畫眉闊。生還對童稚，似欲望飢渴。問事競挽鬢，誰能卽嘔喝？翻思在賊愁，甘受雜亂聒。新歸且慰意，生理焉得說？

便又變爲打趣及安慰之情了。這樣錯綜變化的情調，在中國詩裏確實要算難得，所以成其爲不朽的作品。

最後，所謂感情的品級或高下，是說感情有品，品愈高其詩愈有價值。大概嚴肅、沉鬱、悲哀的感情，便是高品的感情；輕薄、浮囂、幽默的感情，便是下品的感情。所以悲劇比喜劇在品爲高；詼諧詩之品不如雍露蒿里高。以荆軻的易水歌比王次回疑雨集裏的香奩體詩，自然要高得多了。尋常說「詩窮而後工」也就由這道理。

以上說感情是詩的程序中最初發動的原素。但感情不能憑空表現出來，感情的表現必須靠着假象。所以詩人既已「感於物而動」之後，第二件事就是構成假象。這是詩人最重要的一步工夫，也就是最難的一步工夫，而詩人所以別於常人，也就在這步工夫。

詩人構成假象的工夫名爲想像 (Imagination)。想像就是離開實物而在意識上喚起一種影像之謂。想像作用可大別爲二種：(一)感覺離開實物，而將那實物的影像重新喚起，是之謂再現的想像 (Reproductive imagination)；(二)感覺並未接受影像，而憑空喚起一種影像，或將從前感覺所接受

的影像的各部分翦裁修改，或重新排列，而成一種新的影像，是之謂創造的或建設的想像 (Creative

or constructive imagination) 再從想像所由起的感覺的性質分別起來，又可把想像分爲下幾種。

(一) 視覺的想像，例如——

忽逢桃花林，夾岸數百步，中無雜樹，芳草鮮美，落英繽紛。(陶淵明桃花源記)

暮春三月，江南草長，雜花生樹，羣鶯亂飛。邱遲與陳伯之書。

(二) 聽覺的想像，例如——

大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私語；嘈嘈切切錯雜彈，大珠小珠落玉盤。間關鶯語花底滑，幽咽流泉水下灘。水泉冷澀絃凝絕，凝絕不通聲暫歇。別有幽愁暗恨生，此時無聲勝有聲。銀瓶乍破水漿迸，鐵騎突出刀鎗鳴。曲終收撥當心畫，四絃一聲如裂帛。(白居易琵琶行)

易琵琶行

(三) 動覺的想像，例如——

擗輕袂之綺靡兮，翳修袖以延佇。體迅飛舞，飄搖若神，凌波微步，羅襪生塵。(曹植洛神賦)

燿如羿射九日落，矯如羣帝驂龍翔；來如雷霆收震怒，罷如江海凝清光。(杜甫觀公孫大娘弟子舞劍器行)

(四) 觸覺的想像，例如——

桂布白似雪，吳綿軟如雲。布密綿且厚，爲裘有餘溫。朝擁坐至暮，夜覆臥達晨。誰知嚴冬月，支體暖如春。(白居易新製布裘)

(五) 味覺與臭覺的想像，例如——

賈廚何所有，炊稻烹秋葵。紅粒香復軟，綠英滑且肥。(白居易烹葵)

詩人的原料完全是想像，而尤以創造的想像更有妙用。因為詩人若以自己對於現實的經驗為限，那末他的境界也很有限。故詩人的大本領，就在能開闢新的境界。這種境界恆必基於想像之上，例如：

為余駕飛龍兮，雜瑤象以為車。遭吾道夫皇兮，路修遠以周流。揚雲霓之曉藹兮，鳴玉鸞之啾啾。朝發軔於天津兮，夕余至乎西極。鳳凰冀其承旂兮，高翱翔之翼翼。忽吾行此流沙兮，遼赤水而容與。摩蛟龍使梁津兮，詔西皇使涉予。路修遠以多艱兮，騰衆車使徑待。路不周以左轉兮，指西海以為期。屯余車其千乘兮，齊玉軼而並馳。駕八龍之婉婉兮，載雲旗之委蛇。抑志而弭節兮，神高馳之邈迤。奏九歌而舞韶兮，聊假日以愉樂。

這是屈原因不得志於時，憂鬱愁煩，覺得現實的世界不復可耐，故創造出這樣一種想像的境界，把空間和時間的限制一齊打破，使得崑崙赤水可以自在遨遊。蛟龍西皇，可以任我應遣，只無非要把自己被現實壓迫的靈魂聊且解放而已。而我們讀了他這段東西，也就跟着他游到這個理想的境界，經驗着他的理想的經驗，不為現實所拘束。再舉數例如下：

其狀峨峨，何可極言！貌豐盈以莊姝兮，苞溫潤之玉顏。眸子炯其精朗兮，瞭多美而可觀。眉聯娟似蛾揚兮，朱唇的其若丹。素質幹之鑿實兮，志解泰而體閑。旣婉孌於幽靜兮，又婆娑乎人間。宜高殿以廣意兮，冀放縱而綽寬。動菴穀以徐步兮，拂揮聲之珊珊。望余帷而延視兮，若流波之將瀾。奮長袖以正衽兮，立躑躅而不安。澹清靜其倍戀兮，性沈詳而不煩。時容與以微動兮，志未可乎得原。意似近而既遠兮，若將來而復旋。

這是宋玉憑想像創造出來的神女。

忽聞海上有仙山，山在虛無縹緲間。樓閣玲瓏五雲起，共聞綽約多仙子。中有一人字太真，雪膚花貌參差是。金闕西廂扣玉扃，轉教小玉報雙成。聞道漢家天子使，九華帳裏夢魂驚。攬衣推枕起徘徊，珠箔銀屏迤邐開。雲鬢半偏新睡覺，花冠不整下堂來。風吹仙袂飄飄舉，猶似霓裳羽衣舞。玉容寂寞淚闌干，梨花一枝春帶雨。含情凝涕謝君王，一別音容兩渺茫。昭陽殿裏恩愛絕，蓬萊宮中日月長。回頭下望人寰處，不見長安見塵霧。

這是白居易由想像創造出來的楊太真死後所居的仙境。

這種創造的想像作品，簡直只是說謊。然而詩人的大本領就在他能假說謊。因為詩的境界和現實的境界是完全各別的；現實中認為假的東西，詩中可以認為真。反之，現實中以為真的東西，詩中不盡能認它為真。

而且詩人雖即以現實為原料，也仍不得不靠想像。此其故，就因詩的原料決不能純由感覺得來的影像或回憶的影像，而須把這些影像加以一番的選擇、支配和解釋。這樣的選擇、支配和解釋，就是想像作用了。若以攝影術為例，當我們攝取一片田野的風景，勢不能將我們眼界所及的東西渾沌地攝了進來，卻須就這片風景裏面我們所認為最精采的一部分將它攝取。故當陶淵明「採菊東籬下」的時候，他就只「悠然見南山」以及「山氣日夕佳，飛鳥相與還」而已。（飲酒詩之一）我們可以斷定，彼時他在籬下由視覺接到的影像必定還有許多別的，但他只寫出這兩點，就因為在他想像中

這兩點是和他的心境最契合的，所以被選，其餘的多被擯棄了。再如杜甫在「錦官城外柏森森」的蜀相祠堂的前面時，也總有許多東西接觸他的視覺和聽覺，但他的詩（蜀相）裏只有「映塔碧草自春色，隔葉黃鸝空好音。」因為惟有那裏的碧草和黃鸝最激動他的感情，所以只有這兩種影像被選擇，其餘的都被棄了。

大概詩人當詩意發萌的時候，必有許多影像奔湊到他的腦海，爭求錄用。但詩人因不能一概錄用，故不得不有所選擇和支配。這種選擇和支配，雖然不一定是無中生有，卻也得稱爲創造的想像，因為經過他的選擇和支配之後，便已成爲一種新的影像，和現實已經不同了。換句話說，這樣的影像，已經是經過詩的美化了。關於這一種想像作用，我們從前的論文家也有描寫得很好的，如文心雕龍 神思篇說：

故寂然凝慮，思接千載；悄焉動容，視通萬里。吟咏之間，吐納金玉之聲；眉睫之前，卷舒風雲之色……故思理爲妙，神與物遊……
神思方運，萬塗競萌。規矩虛位，刻鏤無形；登山則情滿於山，觀海則意溢於海。

這一「規矩虛位，刻鏤無形」八個字，已把創造的想像作用描寫盡致了。

至於詩人選擇和支配影像的標準，便是他當接受或回憶物象時一剎那中的情感。他看花而觸起悲哀的情感，則被選擇的影像只有那花的悲哀方面，如花瓣垂萎，顏色褪變之類；其餘也許仍有喜樂的方面，但不被錄用了。所以同一景物，不但在這個人眼裏和那個人眼裏完全不同，就是在同一個人

的眼裏，因當時的情感不同而亦不同。同一山水，在樂觀的人或時間看起來，便見它的光明方面；在悲觀的人或時間看起來，便只見它的幽暗方面。例如曲江，是唐時都人遊賞的名勝，詩人拿它做題材的很多，你看杜甫的——

曲江蕭條秋氣高，菱荷枯折隨風濤，遊子空嗟垂二毛，白石素沙亦相傷，哀鴻獨叫求其曹。（曲江三章之一）

這是作者天寶中在長安尚未得志時的作品，所以他於秋氣蕭條時節看見曲江，格外和他的情緒契合。他所注意的，只是枯折的菱荷，與夫相傷的白石素沙，獨叫的哀鴻而已；他所感着的是一種身世飄零的情緒。再看白居易的。

離離暑雲散，嫋嫋涼風起。池上秋又來，荷花半成子。朱顏自銷歇，白日無窮已。人壽不如山，年光急於水。青蕪與紅蓼，歲歲秋相似。去歲此悲秋，今秋復來此。（早秋曲江感懷）

這是作者三十七歲除左拾遺時作，所以他雖也感着時光之遷忽，卻沒有身世飄零之感，和杜甫的曲江詩不同。但再看杜甫後來的曲江詩——

一片花飛減卻春，風飄萬點正愁人。且看欲盡花經眼，莫厭傷多酒入唇。江上小堂巢翡翠，苑邊高冢臥麒麟。細推物理須行樂，何用浮名絆此身？

朝回日日典春衣，每日江頭盡醉歸。酒債尋常行處有，人生七十古來稀。穿花蛺蝶深深見，點水蜻蜓款款飛。傳語風光共流轉，暫時相賞莫相違。

試和前一首比較，雖則一個是秋景，一個是春景，而若求其情緒不同之處，總在作詩時的心境不同。總之，凡是真正的詩，必都是有感情的，而詩人欲傳達他的感情於讀者，又不得不靠着想像。因為我們要喚起感情，勢必須憑着想像。例如你要喚起高山流水的影像，那是很容易的。但是你要喚起你的情緒，你就決不能憑空喚起；你必須先喚起高山流水的影像，然後纔能憑這個影像喚起幽靜的情緒。這是想像和感情的第一層關係。

再，凡是真正的詩的原料，都必須是經感情濾過的影像。換句話說，詩的影像決不是純由感覺接受來的影像，乃是由感情接受來的影像。例如你說：「階前有春天的青草，樹葉裏有黃鸝再叫。」這算不得詩，因為這是由感覺（視覺及聽覺）得來的影像的紀錄而已。至於杜甫的「映階碧草自春色，隔葉黃鸝空好音」便是詩了。因為作者感着在祠堂裏的丞相已經不會欣賞，所以碧草徒「自」作春色，黃鸝「空」作好音。這個「自」和這個「空」便是影像會通過感情的證據，也就是詩之所以為詩的關鍵。

至於在詩的程序中，感情和想像兩種原素那個在先那個在後呢？依原理說，感情應該在先。因為感情是詩人作詩的動機，也是詩人作詩的目的。但也有些詩人因分析影像的結果而得到感興的，例如我們對一件景物或事情本來沒有什麼感觸，但經把那景物或事情經過一番分析和思索之後，便得着一種解悟的感情，此其例大都屬於說理詩或哲學詩。但也不盡然；因為詩人得着解悟的感情之後，

也許仍舊創出具體的影像來表現。那末他的詩又不是純粹抽象的了。要之，凡是成功的詩，總是感情在先，影像在後的。關於這一層，文心雕龍裏也有一段話說得很明白：

昔詩人什篇，爲情而造文；辭人賦頌，爲文而造情。何以明其然？蓋風雅之興，志思蓄憤，而吟咏情性，以諷其上，此爲情而造文也。諸子之徒，心非鬱陶，苟馳夸飾，鬻聲釣世，此爲文而造情也。故爲情者，要約而寫真；爲文者，淫聲而煩濫。而後之作，採濫忽真，遠棄風雅，近師辭賦，故體情之製日疎，逐文之篇愈盛。故有志深軒冕而泛詠皋壤，心經幾務而虛述人外，真宰勿存，翻其反矣。夫桃李不言而成蹊，有實存也；男子樹蘭而不芳，無其情也。夫以草木之微，衣情待質，况乎文章，述志爲本，言與志反，文豈足徵？

其次，我們既知感情憑影像而傳達，那末影像愈明確，感情也必愈明確，這是很顯然的。例如：

日出籬東水，雲生舍北泥，竹高鳴翡翠，沙僻舞鸚鷯。（杜甫絕句）

舍下筍穿壁，庭中藤刺簷。地青絲冉冉，江白草纖纖。（同上）

江動月移石，溪虛雲傍花。鳥栖知故道，帆過宿誰家？（同上）

這樣鮮明的圖畫，使讀者宛如身在春夏之交，目覩田園景物，而得着一種幽適的情緒，其他的例如：

兩中草色綠堪染，水上桃花紅欲然。（王維輞川別業）

漠漠水田飛白鷺，陰陰夏木轉黃鸝。（前人積雨輞川江作）

嫩節留餘籜，新叢出舊欄。細枝風響亂，疏影月光寒。（前人沈十四拾遺新竹生之作）

渡頭餘落日，墟里上孤烟。（前人輞川閑居）

第一是春雨，第二是夏雨，第三是新竹月夜，第四是渡頭夕景，都明白如畫。

詩人的本領，大部分靠着他能不能有明白如畫的描寫。但是明白的描寫，必須有明白的影像以爲藍本，故詩人的大本領仍要看他能否造成明確的影響。

但是有種創造的想像，善於造成一種縹緲隱約的影像。這種隱約的影像，也能與人以一種特殊的情致，如驚駭、肅敬、飄逸等等，因此也足以收一種特殊的詩的效力。例如：

升降隨長煙，飄飄戲九垓。（郭璞游仙詩）

素手把芙蓉，虛步躡太清。霓裳曳廣帶，飄拂昇天行。恍恍與之去，駕鴻凌紫冥。（李白古風）

客如鶴上仙，飛飛凌太清。……去影忽不見，回風送天聲。舉首遠望之，飄然若流星。（同上）

魂來楓林青，魂返關塞黑。（杜甫夢李白）

腳著謝公屐，身登青雲梯。半壁見海日，空中聞天鷄。千巖萬壑路不定，迷花倚石忽已暎。熊咆龍吟殷巖泉，慄深林兮驚層巖。雲青青兮欲雨，水澹澹兮生烟。列缺霹靂，丘壑崩摧。洞天石扉，訇然中開。青冥浩蕩不見底，日月照耀金銀臺。霓爲衣兮風爲馬，雲之君兮紛紛而來下。虎鼓瑟兮鸞回車，仙之人兮列如麻。忽魂悸兮魄動，恍驚起而長嘆。惟覺時之枕席，失向來之烟霞。（李白夢遊天姥吟留別）

這都是一種幻想或夢境，非是尋常清醒時的經驗所及的，卻能與讀者以一種特殊的美的印象，故詩裏用這種想像做原料的很多，這也就是詩的特色，詩因能供給我們以這種特殊的境界，故使我們的經驗加富，故使我們的心所遊涉的範圍，不致被感覺所接觸的範圍所限制。

第三章 形態與聲韻

上文把詩人的心解剖一下，而知詩的最重要的兩種原素爲感情和想像，並知這種原素有怎樣相互的關繫了。但是人既已感於物而動，既已由感情而創造出影像，也仍舊還未成詩，因爲感情和想像未經表現出來，只仍不過是「在心」的「志」，還不是「發言」的「詩」。而且感情和想像並不是詩人所獨具；一切人類都能「感於物而動」，而兒童尤特別富於想像。我的五歲女兒一天看見復旦旬刊的封面的篆書的「旦」字，她沉吟了一會，便指着問我道：「爸爸，這是你洗眼睛的杯子哪？」這就是兒童的想像，這就是兒童的詩。但兒童在沉吟一會之後而不問出這句「詩」來的有多少呢？故詩人的想像也必須等到表現之後方成爲詩。詩人表現他的想像的媒介當然就是文字了。所以我們還要談談詩的文字。

第一，我們應該知道詩的文字（其實一切文字都如此）的生命並不在於字形，而在那字形所代表的影像。例如「人」字，就其形體而言，不過是一撇一捺，但它的背後卻有一個「圓顛方趾」的影像。所以我們看詩，必須能殼不爲文字的形體所障隔，而須用我們的「心的眼」直接和那形體背後的影像去接觸。關於這一層，往往有人弄錯，例如文心雕龍練字篇云：

字形單複，妍媸異體。心既托聲於言，言亦寄形於字。諷誦則續在宮商，臨文則能歸字形矣。是以綴字屬篇，必須揀擇，一避詭異，二

省聯邊，三權重出，四調單複。詭異者，字環怪者也。曹據詩稱「豈不願斯遊，褊心惡咽嗽。」兩字詭異，大疵美篇，况乃過此，其可觀乎？聯邊者，半字同文者也。狀貌山川，古今咸用，施於常文，則齷齪爲瑕。如不獲已，可至三接，三接之外，其字林乎重出者，同字相犯者也。詩騷適會，而近世忌同。若兩字俱要，則甯在相犯。故善爲文者，富於萬篇，貧於一字；一字非少，相避爲難也。單複者，字形肥瘠者也。瘠字累句，則纖疎而行劣，肥字積文，則黯然而篇闇。善酌字者，參伍單複，磊落如珠矣。

這樣從字形上分別文章的妍媸，實在是不懂文字的性質，不明文字只是一種符號故。尤其無謂的，是第二項和第四項。我們對於這樣的謬見，應該完全打破；我們須能透視，透視到文字的背後去。

第二點，我們應該明白，詩人的思想感情，不一定要靠有形的符號來傳達，因爲原始時代的詩人只用聲音來傳達感情，並不必靠着文字的符號。後代詩人雖不必學原始時代的口相傳誦，而其所用的文字，同時仍舊是聲音的符號而已。這猶之樂譜，樂譜上的那些黑的符號，在懂音樂的人看起來，就不必翻做聲音，也能用他的「心的耳朵」去聽。所以我們看見一首詩的時候，也必須用我們的「心的耳朵」去聽出它的聲音。

由此，可知文字是有影像和聲音兩種代表的資格。由它的第一種資格而論，文字就是詩人的經驗的符號。但在讀者方面講，經驗是人人不同的，而且與詩人的經驗也當然不同，故由經驗的符號暗示的影像，也必人人不同。因此，同是一個符號，儘可在各人的意識上喚起完全不同的經驗的影像。例如我寫出一個「花」字，除非那種始終沒有看花經驗的人，不會在他身上喚起什麼影像，凡是有過這

種經驗的人，總各有各的一個影像浮現到意識裏。也許這一個的影像是一朵白牡丹，那一個的影像是一朵紅月季。或者有一個人曾經有過和愛人在花下情話的經驗，那末他（或她）看見這個「花」字，就可以回憶當時所見的花，而起一種快樂的情緒。或者另外一個人曾經在花下和愛人訣別，那末這時就可以引起悲哀的情緒。總之，若是單用文字來引起心上的記憶，這所引起的記憶，決沒有兩個人會相同的；各人心上各有他的一套圖畫。因為無論是怎樣有聲有色的文字，也決不能使看見的人得着同樣的意義。他們之「解得」那個字，固然是不甚相遠，但是各人「感着」那個的情形，則決非第二個人所得而經驗。無論是什麼字，都不得不隨着看者全部心身的歷史而轉變。就是極其平常的字，如「手」、「足」、「冷」、「熱」、「悲」、「喜」等等，也都要帶着個人的情緒；各人對它感着的，雖有隱顯之不同，卻都有個「我」存在裏面。

因此，詩人當把詩給讀者的時候，他並不能真叫他們「看這個」或「感那個」，因為他們各有各的看法，各有各的感法，那是勉強不來的。詩人只能憑文字或聲音，把讀者所嘗見嘗感的重新喚起，然後趁他們記憶鮮明的時候，暗示他們以一種新的情緒罷了。

至於詩人所用的文字，恆必是他自己性情的表白，也是很顯明的。各個詩人由文字代表的影像，就其一般的性質而論，恆必有所偏重，例如李白的詩，偏重代表宏崇、壯麗、豪放、悲慨一類影像的文字。所以他比喻流光迅速，一去不返，則說「黃河之水天上來，奔流到海不復回。」（將進酒）這裏的「黃

河」「天上」「奔流」「海」等字所代表的影像，都是屬於宏崇一類的。即使他所詠的題目是一個商人婦的怨情，如長干行，他也要雜入「瞿塘滪瀨堆」「長風沙」一類暗示悲慨的地名，以及「猿聲天上哀」一類悲慨的影像。可見詩人的性情是到處都要流露的，絲毫隱瞞不來的。故我們談時，關於選字用比喻的地方，若加以精密的注意，便很可以看出那個作者的特色。

若問起詩的文字和散文的文字有分別嗎？他們的分別在那裏？那末又要回轉來說，詩之所以爲詩，在乎它所取爲原料必都是通過感情的，必都帶有詩人主觀的色彩的。就此點而論，那末詩的文字和散文的文字是沒有分別的。因爲文字不過是事物的符號。這些符號所代表的事物的影像，經詩人的「感情化」，便成爲詩的原料；不經過「感情化」，便是散文的原料，而所以代表的符號儘可以一樣。例如「杜鵑」是一種鳥的名字，本草云：

杜鵑出蜀中……春夜卽鳴，夜啼達旦……至夏尤甚，其聲哀切。

這裏「杜鵑」是散文的文字，因爲這幾句話只是客觀的事實的記載，換句話說，只是一種觀察的紀錄，而不含感情的原素在內的。但在王維的——

萬壑樹參天，千山響杜鵑。

兩句裏，便成爲詩的文字了。因爲這裏的「杜鵑」才是一種通過感情的影像的符號。作者彼時意識上的影像，只是到處聽見杜鵑的聲音，彷彿一千塊山裏都有杜鵑在那裏啼。這由科學的眼光看起

來，一定要說他寫得不精密，但是那詩人當時的感想確有如此情景，所以由藝術的眼光看起來是真的。這就所謂「詩的真」(Poetic truth)而這裏「杜鵑」兩字，更不假別的裝飾，便成爲詩的文字了。於此應該注意，這其間的分別，並不因上一例是無韻下一例是有韻的緣故。又如：

是散文；
黃河之水，其源遠而高，其流大而疾。(元史地理志)

便是詩。
黃河之水天上來，奔流到海不復回。(李白將進酒)

是散文；
封禪壇有白玉盤。(漢官儀)

便是詩。
小時不識月，呼作白玉盤。(李白古朗月行)

一般人以爲詩有它特別一套文字，卽所謂「風、花、雪、月」之類，其實不然。無論如何醜俗的字眼，無不可以入詩而受詩人的美化。唐詩紀事載「顧況在茅山，有一秀才行吟，得句云『駐馬上山阿，久不得屬』」顧云『風來屎氣多，』竟將「屎氣」入詩。這雖然是嘲諷的滑稽詩，不足爲例，但我們看後代詩人比古代詩人用字的範圍確乎要廣得多，也可見詩的文字是沒有限制的了。普通的文字之所

以能「詩化」就在它所代表的影像因一種特別的支配而美化；換言之，即因它受旁邊許多影像的烘托而美化了。至於文字本身單獨摘出來，便無所謂美不美。例如「花」之一字，因其是代表自然界中美的東西的影像，所以常被認為美的字眼，但如郎中開給你的方子有「金銀花」字樣，你看見這「花」字，恐未必會得着美的暗示吧！所以詩的文字之美，完全是由它所居的地位和聯想上得來的。但有一部分的字眼，或因本質上缺乏暗示性，所以不適為詩的字眼，這就是：（一）太抽象的文字，及（二）已死的文字。前者因其是抽象的觀念的符號，故不能暗示影像，因而不能訴諸我們的想像。後者則因其不能直接傳給我們以影像。至於俗語，只要是活的，無論它流行的範圍如何狹窄，總仍舊還有一部分的生命，詩裏不應該排斥。

但詩人欲增其詩之美，也可以利用文字上的裝飾。不過所謂文字的裝飾，推其根源，也仍舊不外是想像作用，例如以實喻虛，以顯喻隱，都仍得要靠想像力。

詩的裝飾種類甚多，而大要不外（一）基於文字本身的裝飾；（二）基於影像之比較的裝飾；及（三）基於文字之排列的裝飾。

第一類基於文字本身的裝飾又可分為二種：

（1）摹倣自然的聲音的，例如——

伐木丁丁，鳥鳴嚶嚶。（詩）

關、關、雎鳩。(詩)

雷塘、瓊、兮雨冥冥，猿啾啾，兮玃夜鳴，風颯、颯、兮木蕭蕭。(風原山鬼)

黃雲城邊烏欲棲，歸飛啞啞枝上啼。(李白烏夜啼)

車麟麟，馬蕭蕭，行人弓箭各在腰。(杜甫兵車行)

則聽得髮、髮、傳擊鼓，僮、僮、報攬箱。(元曲)

則去那汪、汪、犬吠處。(元曲)

(2)暗示自然給與人的情感的。這一種比較細微，例如「烏鴉」暗示不祥，「喜鵲」暗示喜兆，「杜鵑」「鷓鴣」暗示悲傷，「桃柳」「芳草」暗示春，「霸陵橋柳」「南浦」暗示離別。

又字音也有時含有暗示性。大概洪音的字眼都代表宏大的觀念，如「崇閎」「寬闊」細音之字眼都代表狹小的觀念，如「纖細」「逼側」等。又如「疾徐」「緩急」「遲速」等字眼，其中表示快的字音都急促，表示慢的都舒長。

又如「月色朦朧」「白雪皚皚」之「朦朧」「皚皚」不但是狀物之態，而並從聲音上暗示我們的感覺的狀態；「朦朧」是一種遮蔽不開的感覺，「皚皚」是一種暢爽開朗的感覺。再舉數例如次：

十六君遠行，壘塘鬪預堆。(地名暗示遙遠幽險的觀念)(李白長干行)

兩岸猿聲啼不住(暗示淒涼的觀念)，輕舟已過萬重山。(李白早發白帝城)

森森（以聲音暗示感覺的狀態）暗無邊，行人在何處？（同前）

灑灑（以聲音暗示感覺的狀態）隨波千萬里。（張若虛春江花月夜）

長安城頭頭白烏（暗示不祥），夜飛延秋門上呼。（杜甫哀王孫）

大絃嘈嘈（洪音字暗示粗音）如急雨，小絃切切（細音字暗示細音）如私語。（白居易琵琶行）

第二詩的裝飾之基於影像的比較者，最重要的爲顯譬（Simile）和隱譬（Metaphor）。這兩種方法之所以能增進文字的美，是由它借第二個影像使第一個影像格外明顯動人，或使它取得一種新鮮的意味。顯譬恆用「如」「若」「像」「似」一類的字眼引起，例如：

麻衣如雪，兩膠如舞。（詩）

焱焱紛紛，若塵埃之間，白雲。（枚乘兔園賦）

禍之與福，何異，紕繆。（賈誼鵬賦）

那時我心頭好像十五個吊桶，七上八下。（水滸）

隱譬則僅舉取譬的東西，而不明著所喻之物，例如：

流金在沙。（流金喻益）（潘兵益賦）

流血塗野草，豺狼盡冠纓。（豺狼喻胡人）（李白古風）

徒霜鏡中髮，羞彼鶴上人。（以着霜喻髮白）（全前）

竦身已電滅。（以電喻滅之速）（全前）

此外比興之「興」由某一義而言，也是裝飾的一種，就是「先言他物以引起所詠之辭」的方法，例如：

關關雎鳩，在河之洲，窈窕淑女，君子好逑。（詩）

即以雎鳩之事引起淑女之事。比與興的分別，在前者先有所詠之物而引起譬喻，後者先有譬喻而引起所詠之物。

至於顯譬和隱譬的分別，只在取譬之物和所喻之物中間關係的程度。如以「豺狼」譬「胡人」，我們可以把兩者的關係分做若干程度，如下——

胡人好像豺狼。（這是顯譬，兩者的關係極淺。）

胡人簡直是豺狼一樣。（兩者的關係較深一層）

豺狼般的胡人。（把豺狼的屬性作爲胡人屬性的一部分，關係更深一層。）

豺狼盡冠纓。（逕以豺狼代替胡人，兩者的關係最深，就是隱譬了。）

至於「興」的方法，由取譬之物及所譬之物的關係而言，比顯譬還要淺一層，但它不用「如」若」一類的字眼，來點出兩者的關係，故又似宜歸入隱譬，卻又與隱譬不同。這種方法也完全基於聯想作用，且必是有兩個部分；一是借來興起的部分，一是由此興起的部分。這與顯譬一樣而與隱譬不同。若是兩個部分中單存前面的一個，那就是「象徵」了；若是單存後面的一個，那就是「賦」了。象徵也

是詩的一種裝飾。屈原的離騷大部分用象徵的方法，例如：

扈江離與辟芷兮，紉秋蘭以爲佩。

朝飲木蘭之墜露兮，夕餐秋菊之落英。

步余馬於蘭皋兮，馳椒丘且焉止息。

製芰荷以爲衣兮，集芙蓉以爲裳。

朝玉虬以乘鸞兮，溘埃風於上征；朝發軔於蒼梧兮，夕余至於懸圃。

關於這一類東西的討論，本屬修辭學的範圍。這裏所要討論的，只是這一類方法何以能爲詩的裝飾的原理。

原來發見相似點的本能，乃是人類心靈的本能之一。詩人則發見相似點的本能特別高。因爲上文說過，詩的原料就是想像，而想像的工夫，大部分就在發明相似點，比興無非是這種相似點發明的結果，故詩的文字之裝飾，大半就靠着比興。

因爲用此理由，所以比興的生命全在發明（即創造）。劣等詩人不能創造比興（即因缺乏發明相似點的能力所致），只知襲用現成的比興，所以他們的詩不能有生命。蓋比興的發生既全靠聯想，那末必定它的兩個部分容易使人聯想得到，然後能發生效力。這也是不待說明的一個原理。因此，陳舊的比興而不能直接與人以一種易於聯想得到的影像的，必都不能盡比興的功能。例如說「手如

「柔荑」一個比喻，直到現在還有人襲用，但是曉得「柔荑」是什麼東西的人恐怕很少，所以這種比喻是不能發生效力的。

第三，詩的裝飾有基於文字之排列的，除與音節聲韻有關係者別論外，其一曰「整」，其一曰「儷」。（依唐璧黃先生中國文體之分析篇的用名及一部分的例。）

整就是前後兩句（注意：此處之句，乃謂音讀之句，非必是文法之句）的字數相等；或全篇各句都相等，或僅前後接連的兩句相等。中國的詩歌自始即是整的，因得分爲四言、五言、七言諸體。又如騷賦諸體，雖不是全篇句子的字數都一律，但通常也是整的。屈原賦，大都每句六字，每兩句間以「兮」字。天問則每句兩讀，每讀大都四字。

儷是前後兩句的意義相平行，又可分爲兩種：一是只要兩句全體的意義平行，二是兩句的各字都平行。第一種的例如：

王牆鄣袂，不足程；西施掩面，比之無色。（宋玉神女賦）

或被髮左衽，奮迅泥滓；或從容傅會，望表知裏。（潘岳西征賦）

其氣慄冽，砭人肌骨；其意蕭條，山川寂寥。（歐陽修秋聲賦）

或理在方寸，而求之域表；或義在咫尺，而思隔山河。（劉勰文心雕龍神思篇）

第二種的例如：

嗣宗窮塗，楊朱歧路；征蓬長逝，流水不歸。舒慘殊方，炎涼異節；木皮春厚，桂樹冬榮……（王褒寄處士周弘讓書）
將軍一去，大樹飄零；壯士不還，寒風蕭瑟。（庾信哀江南賦）

冥鴻不下非無意，塞馬歸來是偶然。紫綬公卿今放曠，白頭郎吏尙留連。終南山下拋泉洞，陽羨溪中買釣船……（杜牧獻李侍

郎長句四韻）

儷句又有各種特式，其一是所謂扇對法，卽以第一句對第二句，第三句對第四句，例如：

昔我往矣，楊柳依依；今我來思，雨雪霏霏。（詩）

暖客貂鼠裘，悲管逐清瑟；勸客駝蹄羹，霜橙壓香橘。（杜甫詠懷詩）

白日何短短，百年苦易滿；蒼穹浩茫茫，萬劫太極長。（李白短歌行）

生者不遠別，嫁娶先近鄰；死者不遠離，墳墓多繞村。（白居易朱陳村）

邂逅暖車馬，尋芳謝眺洲；淒涼望鄉國，得句仲宣樓。（蘇軾和許朝奉詩）

又其一名曰借對法，卽借字音作對之法，例如：

樽開柏（百）葉酒，燈發九枝花。（張子容逢孟浩然詩）

根非生下（夏）土，葉不墜秋風。（張喬月中桂詩）

談笑有鴻（紅）儒，往來無白丁。（劉禹錫陋室銘）

次第（弟）尋書札，呼兒檢贈詩。（杜甫哭李常侍詩）

此外尙有數種，亦都不過文字的遊戲，無甚重要，茲不具論。

律詩和排律之體，除開首一聯及煞尾一聯外，恆須是儷句，且須是第二種的儷句，例如：

丞相祠堂何處尋，錦官城外柏森森。映階碧草自春色，隔葉黃鸝空好音。三顧頻煩天下計，兩朝開濟老臣心。出師未捷身先死，長使英雄淚滿襟。（杜甫蜀相祠堂）

積水不可極，安知滄海東九州何處遠，萬里若乘空。向國惟看日，歸帆但信風。鰲身映天黑，魚眼射波紅。鄉國扶桑外，主人孤島中。
別離方異域，音信若爲通。（王維送祕書晁監還日本）

在詩裏（散文裏亦然）整的不必一定是儷的，但儷的一定是整的。若在散文，則儷的不必一定是整的，例如將韓愈與陳給事書一段分行排列起來，可得下式：

其後閣下位益尊，伺候於門牆者日益進：

夫位益尊，則賤者日隔；

伺候於門牆者日益進，則愛博而情不專。

愈也道不加修，而文日益有名；

夫道不加修，則賢者不與；

文日益有名，則同進者忌。

「整」與「儷」兩種原素所以能爲詩的裝飾之一種者，其理由約可綜爲三點：

(1) 由於整儷之句便於記憶。我們曉得無論那一民族的詩，必都經過一個口傳的時期。其時的詩，口口傳誦，不著於文字。故自以便於記誦者爲宜。即在後世，詩已著於文字，然讀者果能將詩成誦在胸，

則往往可以得着更深的滋味，故便於記誦，仍屬詩的重要原素之一。

(2) 由於合美的原則 劉彥和云：「造化賦形，支體必雙；神理爲用，事不孤立。」（文心雕龍麗辭篇）這就是說偶儷是生於自然的。按諸美的原則，所謂「對稱律」自是美學所承認的，故「整」「儷」兩種原素，也無非是對稱律的應用而已。

(3) 由於音節的關係 整與儷兩種原素，決不僅是字數齊勻和意義平行的關係，並且必兼有音節的關係。故凡儷句，不但是意義平行，且也平仄相對。在希伯來的詩裏，所謂音節，並無平仄高低之別，但有句讀平行，例如：

甌牆塌了，

我們卻要鑿石建築；

桑樹砍了，

我們卻要換香柏樹。

（舊約以賽亞書第九章第十節）

可見得平行的排列法，且也可以代替音節了。

但是這兩種原素，究竟也不過是詩的「裝飾」罷了。詩人若是專致力於裝飾，而不顧及內容，則其詩格自趨卑下。歷來批評家以爲詩至六朝一則性情隱而聲色開，爲詩運一大轉關。又曰：「組織愈

工，骨力愈弱。」蓋無非因其於「整」「儷」二字用力愈工，而內容則愈單薄也。試看王融的琵琶詩云：

抱月如可明，懷風殊復清。絲中傳意緒，花裏寄春情。掩抑有奇態，凄鏘多好聲。芳袖幸時拂，龍門空自生。

簡直沒有一字不儷，然而並不是好詩，可見詩之利用裝飾是應該有個分限的。而這個分限，就在能不至於違背自然。

以上都就文字爲影像或觀念的符號一種資格講的。現在要說文字同時也是聲音的符號，即說詩的聲韻的現象和原理。

這「聲韻」兩字裏面，包括下列三件事——

(一) 音節

(二) 聲律

(三) 韻

音節，希臘語 *Rhythmos*，有「規律的動作」及「比例」之義。其源出於 *Rien*，本有「流動」之義。英語 *Rhythm*，可應用於一切美術，義爲凡一個組織中某種現象之規律的反復。故在跳舞，則爲同一動作或步伐之反覆；在音樂，則爲輕重音之規律的流動；在詩，則爲語音長短重輕之規律的支配。中國則謂之節拍或節奏，也是包括一切美術說的，例如白居易詩。

黛慘歌思深，腰凝舞拍密，

是言舞的節拍，若僅指詩的聲音而言，則謂之音節。

音節是存在我們人的本能裏面的。我們聽鐘表機輪的聲音，有時覺得是「踢場。踢場。」有時覺得是「場踢。場踢。」（有◎符號者爲強音）其實據心理學家告訴我們，鐘表機輪的走動，乃是一種精密的機械作用，其聲均齊一律，並無強弱可分，只因我們的注意凝聚在間作的轉動上面，所以發生了音節的印象。又如尋常狀簷雨之點滴爲「丁東」其實兩點只是一種聲音，並無一丁一東的分別，只因那兩點的聲音是連續而起的，而我們的注意則本能地更互而作，故覺其若有分別。這種音節的感覺，完全是本能的，無意識的；我們的脈搏跳動一天，便一天免不了有這種感覺，而且對於有生的或無生的世界的種種聲音，決沒有兩個人會感着完全一樣的音節。這是因爲全人類中決沒有兩個人有絕對相同的身心組織，因而決沒有絕對相同的脈搏，決沒有絕對相同的注意力。

人類的語言本來就有高低強弱的變化，而這種變化，恆隨語言的意義、組織和說者的感情而生，所以只消說話時聲音和語言的組織、意義及說者的感情不背，便都具有一種自然的音節。所謂詩的音節，特不過把語言的音節弄得比較規律些（即比較近於音樂的節拍些）罷了。由此可見詩和散文的分別，並不在音節之有無，而只在詩的每節拍中字數比較有規則罷了。現把唐擘黃先生（見國故新探頁七三）所定的散文的節拍譜引來作例：

燕趙「古稱」多……慷慨「悲歌」之士……董生「舉」……進上……連上……不得志「於有司」……懷抱「利器」……鬱鬱「述」……
茲土；吾知「其必」有合也……董生「勉」……乎哉！……口……韓愈送董邵雨序

雨，吾見其所以「溼萬物也」……日，吾知其所以「燥萬物也」……風，吾知其所以「動萬物也」……隱隱「發發」而謂之雷者，彼何用也？……口「陰凝而不散」物盛而不遂，雨之所不能溼，日之所不能燥，風之所不能動，雷一震焉……而凝者散……

盛者遂……曰雨者，曰日者，曰風者以形用；曰雷者以神用……用莫神於聲；故聖人因聲以爲樂……（蘇洵樂論）

上面所舉的幾段譜中，每拍有一字的，有多至五六字的，我們可以如樂譜般，把少的拉長，多的縮短，而使每拍的時間相等，卻不能說散文沒有節拍。至於詩詞的節拍，如下例：

烽火「城西」百尺「樓」……黃昏「獨上」海風「秋」……更吹「橫笛」關山「月」……無那「金闕」萬里「愁」……（王昌齡從軍行）

雕欄「玉砌」應猶「在」……只是「朱顏」改……問君「還有」幾多「愁」……恰是「一江」春水「向東」流……（李後主虞美人）

只不過比較散文的節拍規律罷了。但是也有一點區別，就是散文的節拍恆隨文義，詩的節拍則不恆隨文義。例如：

智深，你……雖是個「武夫」出身，今……「趙員外」檀越「剃度了」你，我與你「摩頂」受記，「教你」一不可「殺生」，二不可「偷盜」，三不可「邪淫」，四不可「食酒」，五不可「妄語」……口……（水滸第三回）

如不按這種節拍讀，那就要使聽者不解。但在詩裏，如：

萬里「悲秋」常「作客」百年「多病」獨登「臺」

「獨登」一拍不按文義。又如：

王郎「酒酣」拔劍「斫地」歌莫「哀」……我能「拔爾」抑塞「磊落」之奇「才」……

「歌莫」「之奇」兩拍不按文義。

無論散文或詩的音節，都有它本身的價值。我們聽外國人吟詩，雖不懂得文義，也能感覺音節的美，就是這個緣故。

至於音節究竟怎樣是好，怎樣是不好，這完全出於自然，不能勒為一定的成法。譬如語言，其聲音之抑揚頓挫，果與語言所表示的意義和感情能殼一致，那便是好的音節，否則便是壞的音節。詩歌的音節好壞，也就不外這個原則。但是詩歌的起源往往與音樂有關係，故詩歌的音節比較近於樂音。樂音和平常語言的不同處，無非在前者的時間比較規律，而音度的變化也比較簡單。迨後詩歌雖由歌唱時代而入於吟誦的時代，原先的音樂的性質仍舊因習慣的關係而保存。及到這種習慣的勢力漸漸鞏固，詩歌便有它自己的一種特殊的音節。由這種特殊的音節裏面尋出種種相同的方式來，這便是「聲律」了。

所謂律，常有兩種意義：一是自然的法律，一是人定的法律。詩的聲律，原先本是自然的法律的一種，後來則漸漸成爲人定的法律了。

聲律所由構成的原素，是隨語言而不同的。在希臘拉丁語的詩歌，聲律在於音之長短；在英語，則在於音的重輕；在中國語，則聲律的要素是平仄。

自然的聲律的美，雖不能用一種方式來規定它；但其中仍可尋得出三個總原則：一是抑揚的原則，二是錯綜的原則，三是整齊或對偶的原則。總而言之，就是所謂「變化中的一致」(Unity in variety)。在中國的詩歌，抑揚使用平仄來代替，但是平仄之中仍舊有抑揚的分別，如兩平聲相連或兩仄聲相連時即可辨之。如：

胡馬依北風，

爲平仄平仄平；

白雲抱幽石，

爲仄平仄平仄；而抑揚卽在其中了。但如

國破山河在。(仄仄平平仄)

城春草木深。(平平仄仄平)

與

屋北鹿獨宿，(仄仄仄仄仄)

溪西雞齊啼，(平平平平平)

同爲抑揚抑揚揚。故抑揚不必就是平仄，而有平仄便有抑揚。詩歌之音無抑揚，則其病在單調。錯綜者，所以救濟太整齊之單調者也。蓋詩歌若僅遵守抑揚的原則，亦不能得音節的美。如
仄平仄平仄，仄平仄平仄，仄平仄平仄，仄平仄平仄；

或

平仄平仄平，仄平仄平仄，平仄平仄平，仄平仄平仄。

但若漫無一點整齊的地方，則又不合乎音樂的諧調，故又必守整齊的或對偶的原則。對偶之中，有音數的對偶，有平仄的對偶。在古詩裏，平仄雖不盡對偶，而音數整齊的爲多。在長短句，音數不必盡整齊，而若填滿音數，則頗可看出整齊對偶的地方，例如（下有括弧之音即填入之音）

柳絲長

仄平平

春雨細

平仄仄

花外漏聲迢遞；

平仄仄平仄

鷺塞雁，

平仄仄

起城烏，

仄平平

畫屏金鷓鴣。

仄平平仄仄

——溫庭筠更漏子

又

蘭燼落

因因困困平仄仄

屏上暗紅焦

平平
因因仄仄平平

聞夢江南梅熟日

因仄平平平仄仄

夜舫吹笛雨蕭蕭

因仄平
因因仄仄平平

人語驛邊橋

困困平仄仄平平

——皇甫松夢江南

這三個原則，本是自然的法律，但後來人根據它們，便製成律詩的法律了。

大抵詩歌的音節，總是兩個音一停的，這每一停裏面，恆必後一音讀做重音，故只要這後一個音平仄不拗，其前一音就不致有影響。尋常所謂一三五不論，就是這個道理。

但是上面所論，都是中國因襲的聲律。這樣的聲律所依憑的就是平仄。但是各地的語音，不但上去不能一律，就是平仄也是不能一律。所以將來的詩的聲律的趨勢，要有下列的兩點：

(一)打破標準的平仄，而依照活的語言的平仄。

(二)以基於日常語言自然音節的聲律代替基於音樂的聲律。

韻，就是字的餘音相同。在現存各種語言裏，詩歌都有用韻的。中國在未有自由詩以前，不但詩歌向來用韻，就是散文也有用韻的。可見韻爲文字形式上的一種原素，已是一種很久而且很普遍的現象。

了。

自從近來西洋自由詩輸入中國，一般人便主張詩之所以爲詩在它的旨趣而不在它的形貌，因便把舊時的一切形式上的格律統統推翻，而韻也就跟着失其爲詩的要素了。但仍舊還有人替韻辯護。我們現在所討論的，並不是韻究應辯護與否的問題；我們所要問的是：

(一)韻既然是詩的形式上一種很久的而且很普遍的原素，那末它的起源在那裏？何以各不同的語言都不期而合地會生同樣的現象？

(二)從美學的觀點看，韻之所以爲詩歌形式上原素，究竟屬何性質？它的功用是怎麼？

(三)韻是純粹形式上的原素呢，或是與內容也有關係的？

對於第一個問題的解答，我們只知道我們最古的歌謠便是用韻的。卻不知現今所存的最古歌謠之前，到底有沒有無韻的歌謠，但是依理推想，可以斷定是沒有的。所以我們可以說，韻的現象是我們的歌謠先天裏就有的。從前人如毛先舒在他的韻學通指裏說：「三代以上人書，往往涉筆成韻，亦不必詩歌，經子皆然。」大概因爲古時人書寫的方法不便，故必靠口相傳誦，而韻文便於記憶，故無論散文，亦多用韻，詩歌更不必說了。西洋學者對於這個問題的解答，也多主張自然發生。例如 K. Hurd 在他的 Idea of Universal Poetry 裏面說：「……韻是自然的指示，」(Rhyme, is dictate of nature)

S. Daniel 也說：「韻是習慣和自然並皆竭力保護的。」(Rhyme [is that,] which both custom and

nature most powerfully defend) (見所著 Defence of Rhyme) 既是自然的指示，且得自然的保護，所以各民族的詩歌會不約而同的都有韻的一種原素。

韻的發生雖原於自然，但也必有它所以發生的理由，而且這個理由，決不僅在便於記憶一點，必尚有一種合於美的原則的道理存在裏面。

從美學的原理說，韻的功用，就無異於音節的功用。音節所以能與人以美感，是在它的一抑一揚之間，使我們的心有所期待，而又能滿足我們的期待。這一期待，一滿足，便構成我們的愉快。但若這一抑一揚如流水般一直下去，那末仍舊單調，所以小節之中又必復有大節。這個大節，在音樂則爲停頓或同音的反復，所以詩歌中的韻的原理，也只無非是停頓中的同音的反復而已。譬如鼓吹，哨吶之聲與鼓聲長流而下，得金鉞聲以節之，便愈悅耳了。

單從形式上說，詩歌因韻格不同而聲調亦異，這就和樂曲因緩急徐疾抑揚高下而性質不同一樣。例如——

嗷嗷鳴雁鳴且飛，窮秋南去春北歸。去寒就煖譏所依，天長地闊棲息稀。風雷酸苦稻梁微，毛羽摧落身不肥。徘徊反顧羣侶違，哀鳴欲下洲渚非。江南水闊朝雲多，草長沙艸無網羅。聞飛靜集鳴相和，遠憂懷惠性匪他。凌風一舉君謂何！——韓愈鳴雁。

這是一句一韻，因構成一種急促剛勁的聲調。

今年花似去年好，去年人到今年老。始知人老不如花，可惜落花君莫掃！君家兄弟不可當，列卿御史尚書郎。朝回花底恆會客，花

撲玉缸春酒香。——岑參韋員外家花樹歌。

先用仄韻，次易平韻，其聲舒徐委婉。

再者，韻格既與詩的聲調有關係，而聲調又頗有關於詩的內容，那末韻格也與內容發生關係了，故如前例那種一句一韻的剛勁聲調，決不宜於婉轉溫柔的情緒。且即韻音的本身也與內容有關係。唐孽黃先生在他的國故新探（頁五）裏面說：

韓詩因有意變而韻變，且其韻音與語意相稱的，這也是隱態繪聲。茲舉例如下：

虎有爪兮牛有角，虎可搏兮牛可觸，奈何君獨抱奇才，手把鉏犁俄空谷。

當今天子急賢良，麴函朝出開明光，胡不上書自薦達，坐令四海如虞唐。——贈唐衢。（前用入聲屋沃覺韻，其音抑鬱蹙促。下用

陽唐韻，其音發揚開豁。）

昵昵兒女語，恩怨相爾汝，用語韻，其音幽細。劃然變軒昂。（此下變陽唐韻，詩意亦「劃然變軒昂」也。）勇士赴敵場，浮雲

柳絮無根蒂，天地闊遠隨飛揚。喧嗽百鳥羣，忽見孤鳳凰。躑躅分寸不得上，失勢一落千丈強。——聽穎師彈琴。

杜詩於篇末有時忽然推開，奇峯突起，也每每用換韻法，如他的薛端薛復筵簡薛華醉歌：

文章有神交有道，端復得之名譽早。愛客滿堂盡豪翰，開筵上日思芳草，安得健步移遠梅，亂插繁花向晴昊？千里猶殘舊冰雪，百壺且試開懷抱。垂老惡聞戰伐悲，急觴爲緩憂心籌。少年努力縱歡笑，看我形容已枯槁，坐中薛華善醉歌，歌辭自作風格老。近來海內爲長句，汝與山東李白好。何劉沈謝力未工，才兼鮑昭悉絕倒。諸生頗盡新知樂，萬事終傷不自保。氣酣日落西風來，願吹野水添金杯，如澠之酒聊快意，亦如（一作「知」）窮愁安在哉。忽憶雨時秋井塌，古人白骨生蒼苔。如何不飲令心哀！

第四章 詩的神祕

上文已將詩歌的內容和形式兩方面都粗粗加以一番分析了。但是凡藝術的作品，總都是一種有生機 (Vitality) 的東西，你單單把它分析開來，仍舊不能知道它的生機所在。就猶之研究動物，你僅僅知道解剖學和組織學，而生命的神祕依然是不能解決的，所以我們不能不進一層去研究：就是要研究詩歌的生機。

要研究詩歌的生機，就猶之研究生命的哲學，我們也只能憑一套抽象的概念——例如中國所謂氣象、境界、神韻等，西洋所謂靈感、洞見等——將它來分析一下，過此就無能爲力了。這套抽象概念，便是解釋詩歌的比較深微的工具。

我們有一個最重要的原則，就是凡有機的東西，必都有一種統攝的力，這點統攝的力，在生物身上便是生命。生物的生命只是一個，詩歌的生機也只是一個。這個生機是什麼呢？向來的人或者名爲「天才的表現」 (Expression of genius)，或者稱爲「神聖的本能」 (Faculty divine)。初看看，這一套名詞似乎都會有一點神祕性，其實也頗可加以具體的分析。

我們曉得詩的原料是由想像構成的影像，而想像的動機是感情，那末感情的動機是什麼呢？就是「靈感」 (Inspiration)。

說起「靈感」豈不仍舊渺茫嗎？不然。因為我們曉得我們的知覺（Perception）的來源本來有兩個：由感覺接受來的是知覺，由感情接受來的也是知覺。而無論由感覺或由感情，知覺到相當的深處，便成爲洞見（Insight）。而洞見的結果，其一是發明（Invention），其一是靈感了，便都是感情的泉源了。所以詩人與平人的分別，祇在其「感」物比較深入，比較洞徹。並非有什麼特異的地方。唯其感物比較深入而洞徹，故爲詩的原動力的感情，恆必屬於熱情（Passion）。曉得這一點，那末所謂詩人的天才，也就沒有什麼神祕了。

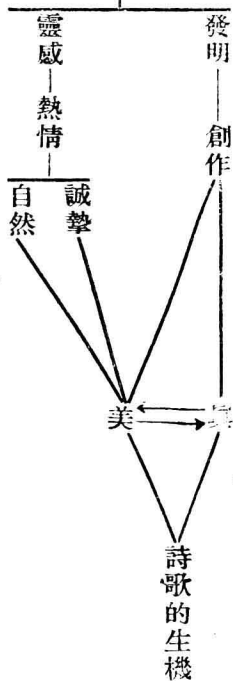
至於詩的生機的原素，一點是「真」（Truth），一點是「美」（Beauty），其實也都由洞見一個泉源流出，而詩歌中真卽是美，美卽是真，本來別無二致。

我們曉得藝術上（詩歌也當然在內）又有一個大原則，卽凡藝術作品，都是對於「實在」的獨立的領會（Independent interpretation）。這種獨立的領會就是發明。能發明然後有創作（Originality）而發明是由洞見來的，故詩的真是由洞見來的。

有洞見然後有靈感，有靈感然後有熱情，有熱情然後能有（一）誠摯（Sincerity）及（二）自然（Spontaneity）兩種品性。這兩種品性，合之由「發明」得來的「創作」就是詩歌的美的三大要素。故詩歌的美也是由洞見得來的。

更以闡明之——

天才——洞見



再試用實例來說明，以見詩歌的神祕並非神祕。先看——

檀官秉笏候金鐘，月出西南照雪峯。不向蓬萊看五色，那知天子是真龍！（李夢陽正德元年郊祀歌）

這就是所謂格調派的一首詩。格調派的長處，在於它的具有雄渾、悲壯、高華、瀏亮者，只是描寫讀者方面的印象。若從作者方面去分析，那就無非是題材上的關係。即如這首詩的題材，是五更將曉時百官從皇帝郊祀的影像，自然使讀者感着壯麗威嚴的氣象。同時文字的典雅，聲調之開宏瀏亮，也都可以助成這種氣象。再看——

空山不見人，但聞人語響，返景入深林，復照青苔上。（王維鹿柴）

這就是所謂神韻派的詩，其長處在於沖澹、自然、含蓄、興趣等品性。但若從作者方面分析起來，只不外是（一）以幽遠清澹的景象作題材；（二）作者的主意和情感不露骨的表出，而使讀者有運用想像的餘地；（三）文字力避典重而趨平易；（四）聲調傾向於清脆而避滯重。又如——

聞蟲唧唧夜絲絲，正是秋陰欲雨天，猶恐愁人暫得睡，聲聲移近臥牀前。（白居易聞蟲）

這是性靈派的詩的一例。這派詩的好處在於清新有機趣。怎樣才能清新有機趣呢？若依我們分析起來，無非就是詩人以「發明」的力量見勝；別人見不到的地方，他獨見到，即如此詩，若從理性上說，蟲本無知，怎麼會攪擾詩人的睡眠呢？但從藝術的眼光看來，則並不覺得無理。這就是所謂「詩的真」。又凡屬這派的詩，大都不肯利用文字的裝飾。

由以上三例，可見得詩的國裏有些似乎神祕的地方，其實一經分析之後，便都可以消滅。中國從前論詩的人，因為不分別（一）詩的客觀的品性和讀者主觀的品性，及（二）詩的實質的品性和形式的品性，故往往只曉得用一種抽象字眼或象徵字眼來描寫詩的美，甚至或須用禪理來解釋，益發使人覺得神祕了。我們現在研究詩歌的原理，目的就在利用心理學的幫助，試把詩歌的神祕漸漸揭去。這是我們所要特別注意的。

至於詩歌本是人生的表現的一種方式，故問起詩歌和人生的關係，也屬很切要的問題。但本書只以說明詩的性質和原素為限，已是沒有篇幅談到這個問題了。

小說研究

玄珠 著

一、本編目的有二：一是研究近代小說（*Novel*）發達的經過，二是研究一篇小說內所應包含的技術上的要素。前者屬於歷史的考察，後者屬於理論的探討。

二、在技術的理論方面，近代批評家有主以 1 結構 2 人物 3 環境 4 動機 5 情緒 6 作風等六者爲要素的；然比較普通的說法，單以結構，人物，環境，三者爲止。

三、今言「小說」一詞，有廣義與狹義之別。廣義指凡是散文的描寫人生的作品，相當於英文之 *Fiction* 一語。狹義則指 *Novel*，此所謂「近代小說」。至於「短篇小說 *Short Story*」在今日已發展成爲獨立的藝術。本編所論，專限於近代小說，短篇小說亦不攬入。

四、研究「近代小說」之西籍，無論其爲歷史的考察或理論的探討，實甚繁夥。茲編爲入門性質，僅能撮示要旨，至於進一步的研究，請讀者求之編末所附之參考用書表。

目次

第一章	研究的對象·····	一
第二章	古埃及的古事·····	一〇
第三章	古希臘的戀愛記·····	一九
第四章	中世紀的傳奇·····	二六
第五章	近代小說之先驅·····	三六
第六章	人物·····	四七
第七章	結構·····	五九
第八章	環境·····	六三

第一章 研究的對象

在中國文學中，「小說」這名詞所含的意義極爲廣泛駁雜；據舊籍所載，大約可分爲下列五種不同的解釋：

一 莊子外物篇：「飾小說以干縣令。」此所謂小說，乃指瑣屑之言，非道術所在者。

二 班固漢書藝文志：「小說家者流，蓋出於稗官，街譚巷語，道聽塗說者之所造也。」如淳注謂「王者欲知閭巷風俗，故立稗官，使稱說之。」然則「稗官」就比如採詩之官，而此等小說也都是民間諷世寫懷之作了；但考核班志所著錄小說家十五家的性質，卻又不大像。其中如伊尹說（班固自注謂其語淺薄，似依託也），鬻子說（固自注爲後世所加），周考（考周事也），青史子（古史官記事也）等等，或依託古人，或記古事，顯然不是「閭巷風俗」或「街譚巷語」，雖然這些書今都不存，無可深考的了。

其後，隋書經籍志、唐書經籍志、新唐書藝文志、宋史藝文志等，都有「小說類」，大都祖述班志，而增加晉代以來所有傳鬼神、數典故的雜著。明胡應麟少室山房筆叢因分小說爲志怪、傳奇、雜錄、叢譚、辯

訂，箴規等六類。據此說則小說類中竟包含了一切雜著。

清四庫全書總目提要小說家類的序言云：「張衡西京賦曰：小說九百，本自虞初。漢書藝文志載虞初周說九百四十三篇，注稱武帝時方士，則小說興於武帝時矣。……然屈原天問，雜陳神怪，多莫知所出，意卽小說家言。而漢志所載青史子五十七篇，賈誼新書保傅篇中先引之，則其由來已久，特盛於虞初耳。跡其流別，凡有三派，其一敘述雜事，其一記錄異聞，其一綴輯瑣語也。唐宋而後，作者彌繁，中間謬謾失真，妖妄熒聽者，固爲不少，然寓勸戒，廣見聞，資考證者，亦錯出其中。」據提要則大部分的雜著又不算爲小說，劃歸子部雜家，而所謂小說者，大要是多含傳說的野史（如西京雜記，大唐新語，明皇雜錄），異聞神怪之書（如搜神記，續齊諧），瑣聞雜事之書（如雲仙雜錄，南部新書）等三類。總之，自漢志以至提要，所謂小說，都不是演述故事，描寫世態的作品。

三孟元老東京夢華錄言：宋末南遷時，都城遊樂之事甚多，雜伎藝者有「說話」一門，分「小說」、「合生」、「說諢話」等專業。吳自牧夢梁錄謂「小說名銀字兒，如煙粉靈怪傳奇公案撲刀扞棒發跡變態之事。」灌園耐得翁都城記勝謂小說分三派：銀字兒，如煙粉靈怪傳奇；說公案，皆是搏拳提刀扞棒及發跡變態之事；鐵騎兒，謂士馬金鼓之事。

凡此所謂「小說」實爲雜劇之一種，重在口談，隨時生發，故曰說話；然亦有底本以爲依憑，名曰「話本」，今所存京本通俗小說卽其一流，每篇一事，各具首尾，事短易盡。

四王圻續文獻通考經籍考謂羅貫中編撰小說數十種，水滸傳述宋江事，其後錢曾以三國演義、水滸傳等稱爲「通俗小說」。明清學者稱西遊記、儒林外史、紅樓夢等凡非演述古史的作品均爲小說。於是「小說」乃指描寫世態述衍歷史等白話的作品而言。

五梁章鉅歸田瑣記云：「小說九百，本自虞初；此子部之支流也；而吾鄉村里輒將故事編成七言可彈可唱者，通謂之小說。」據此則「彈詞」俗亦稱爲小說了。

從上面所引看來，可知「小說」的意義在中國是何等的複雜模糊了。然卽就上列五條而總括之，卻得二義：其一，以「小說」作爲一切「雖小道，亦足觀」的雜著的總稱；一與二條屬之。其二，以「小說」作爲一切娛樂的文字作品的總稱；三，四，五條屬之。而此兩義，皆不是「小說」的正當解釋。第三說比較爲最好，但是王圻旣以屬之史部，錢曾又稱爲通俗小說，可知他們實在也沒有把小說認識得清楚。

在中國書裏旣然找不出「小說」的正確定義，我們且到外國書裏找一下。

一般文學批評家都承認小說的發達是在英國開始的。他們或說李卻特生 (Richardson) 的帕米拉 (Pamela, 1740) 實開小說之紀元，或將這光榮歸之於迭福 (Defoe) 的魯濱生飄流記 (Robinson Crusoe 1719)；這些批評家自然不會承認一七四〇或一七一九年以前的敘述人生的散文作品是小說了。另外有些人反對這個意見。他們說「小說」的紀元應該從普累服 (Prevost, 1697-

1763) 及馬里服 (Marivaux, 1688-1763) 在一七三〇年以前所作的作品起算，甚至有將拉法夷忒夫人 (Madame Lafayette, 1634-93) 的克理甫斯公主 (Princess of Cleves) 作為第一部小說，則更上溯至五十年之多了。華倫教授 (F. M. Warren) 竟簡直拏一四七〇年的高爾之阿瑪笛斯 (Amadis of Gaul) 稱為第一部小說。(見氏所著十八世紀以前的小說史)

爲什麼也有如此分歧的意見呢？無非因爲他們沒有先確定了「何爲小說」，可說是和中國的史家與文人犯了同樣的毛病。我們現在就考查「小說」一詞的意義本來是怎樣，後來又怎樣。

「小說」一詞，在英文爲「Novel」，實源於意大利以稱短篇故事的「Novella」，當十八世紀時，英人所稱的「Novel」亦即意大利語意義之「Novella」，所以李卻特生和菲爾丁 (Fielding) 都稱自己的作品爲「Histories」。(歷史) 實在是直到十九世紀，字典家還是沿用着「Novella」的舊意來註釋「Novel」。可是用嚴正態度來研究小說，卻是很早的事。一六七八年，羽厄特 (Abbé Huet) 的小說起源 (Origine des Romans) 就出世了。(法文的 Romans 相當於英文的 Novel) 這一部「小說起源」實在只是拉法夷忒夫人作品的討論集而已，並且那裏邊的議論實在也不很高明，難稱是「不朽」之作，可是態度很嚴正，值得注意。羽厄特對於「小說」立了個定義：「所謂小說，乃是戀愛冒險的作品，用散文精妙描寫，旨在使讀者得賞心娛目，並得教訓。」(“Ce que l'on appelle proprement romans sont des fictions d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art, pour le plaisir et

「*Instruction des Lecteurs*」）這個定義之不完備，自不待言，特別的是沒有講到構成小說的要素是什麼。英國大名的字典家約翰生（Dr. Johnson 1709 1784）他是飽讀了李卻特生與菲爾丁的著作的，可是他的字典上「*Novel*」的定義是「一篇流利清巧的故事，通常是講戀愛。」（*A smooth tale, generally of love*）約翰生這個定義，大概是融合了 *Novella* 及英國那時所謂 tale 的面目而製成的，一點也不能說明李卻特生和菲爾丁的著作。

能够舉示「小說」的正常性質的解釋，始見於菲爾丁的作品內。他在他的小說喬失夫·安得烈（Joseph Andrews, 1742）的序內稱「小說」是「散文的喜劇的史詩」*Comic epic in prose*；他加以說明道：史詩（*epic*）是放大的悲劇；而他的新式作品乃是放大的喜劇。後在小說湯姆瓊司（Tom Jones, 1749）裏，菲爾丁更明白的說道：「因為我事實上是著作的新領域的建設者，所以我儘可以照自己的意思來制定這著作上新領域內的法規。」他指定三點是這新領域的法規。第一是這作品必須有趣而亦不可太緊張；須是 *Serio-comic*（莊中帶諧）*Mock heroic*（有英雄氣概的而又插科打諢的）。第二是要描寫現實人生。第三是要含有教訓的道德意味。（此等議論皆散見於湯姆瓊司第二卷第一章及第四卷第八卷各章。）

把菲爾丁的意見歸納起來，我們可以代作一小說定義：小說是放大的喜劇，確合於日常生活和道德的教訓，為圖書館而作，非為舞臺而作。

再把菲爾丁的小說作法的意見歸納起來，我們知道菲爾丁心目中的好小說須具備下列的七種要素：

- 一、故事 (The fable)
- 二、動作 (The action) 這一項，菲爾丁看得很重。
- 三、波瀾 (Incident)
- 四、人物 (The character)
- 五、情緒 (The sentiments)
- 六、道德 (The morale) 菲爾丁特別注重這一項。
- 七、修辭 (或句法 Diction) 菲爾丁以為自來許多大作家都不注意此點，實則此為極重要不可忽略者。

這便是菲爾丁的議論，可惜當時沒有人注意，所以簡直沒有可稱道的繼菲爾丁的遺緒的作家。在批評界方面，是同樣的貧乏。女作家呂芙 (Clara reeve, 1729-1807) 在一七八五年作的小說的進程 (Progress of Romance) 尙加小說以這樣的一個定義：「小說是真實的生活與風土的圖畫，並且就是那小說的著作時代的風土與生活。」這個定義，大體是不差的，因為能够把 Novel 和以前的 Romance 劃分得很清楚；但是並不能加些說明在小說的構成原素上。

一八一四年出世的丹洛普 (Dunlop, 1786-1842) 的小說史 (A History of fiction) 說 Novel 應包含的要素是：

一、題材 (The subject) 即故事。

二、敘述 (The disposition) 即敘述的方法。

三、修飾 (The ornaments) 此又有四項應特加注意：

1 作風 (The style)

2 人物 (The character)

3 情緒 (The sentiments)

4 描寫 (The description)

丹洛普此種分法實亦不妥，惟注意於表現，即他所謂敘述的方法——亦即初步之結構——則堪稱爲進步。比丹洛普的書後六十年出世的土格門 (Tuckerman) 的英國小說史 (History of English Prose Fiction 1882) 在讚揚菲爾丁時說：「就是這精美的結構——將每個次要的動作都作爲總目的之附屬，將一切事實都歸結於完成全書的最後目標的那種技巧——使得菲爾丁配稱爲英國小說的創始者。」這樣的看重結構，便是使得 Novel 與其他一切散文的描寫人生的作品截然不同而成爲獨立的形式。(雖然現在也有不注意結構的批評家與小說家。)但是菲爾丁的作品中還

有許多形同贅疣的「Episode（閒話，略似宋人平話之「得勝頭迴」一類的冒頭，）不能算是最精密的結構。

秀斯蘭（Jusserand）在他的莎士比亞時代的英國小說（English Novel of the Time of Shakespeare, 1890）也有同樣的意見；他說托瑪司·奈西（Thomas Nash）是第一個指出了「那條路，引到真正的小說」為的他第一個「努力要用散文來敘述一個長而韌性的故事，以真實為主要目的。」這句話也許含糊了一些；但所謂「韌性的故事」當然是指結構而言，又所謂真實，當然也是指着對於人生的真實地相似。

華倫教授（Prof. Warren）在他的小說史（History of the novel, 1895）內企圖更切實的捉住了這件東西，然而他的最大成功尚在給我們一個較有意味的小說的定義：「小說是一件虛擬的散文的敘述，中間包含着一個結構。」（A novel is a fictitious prose narrative which contains a plot.）

於是，近代小說的重要條件之一——結構，是較早的被公認的了。另外的許多問題，又逐漸的由近代批評家提出來。配萊教授（Prof. Bliss Perry）在他的小說研究（A study of prose fiction, 1902）討論小說家和詩人之相互關係，曾說：「小說家與詩人同樣是對於人生自始有興味……他們所描寫的外面世界，只是為要更完全地顯示人物性格而設的一個配景或骨架。他們所敘述的事

變，亦注意的於如何刻畫一個性格在各種急變中的變化……小說家與詩人，一言以蔽之，最先最注意的是人。」(A study of prose fiction, p. 32) 這樣的把「人物」視為小說的中心和主體，自然不是無理由的；沒有人不成其為小說。可是斯帝文生 (Stevenson) 在他的謙遜的諫諍 (Hum-ble Remonstrance) 裏說小說家須得選定「一個動機，不論是屬於人物或熱情；謹慎地計畫他的結構，使得每一個動作都成為那個動機的說明……小說家應認明他的小說不是一個人生的抄本，只在於近真，而應認明小說是人生的一方面或一點的縮影。」這又是把一個抽象的意義，所謂動機，稱作小說的唯一要件。

再看近代作家的作品，則見許多作家所注意的尚有別方面的事。例如曹拉 (Zola) 很用力於環境的描寫，佛羅貝爾 (Flaubert) 注意於作風 (Style)。這都使近代小說的發展，更加完成。但也不能說這一切都是近代小說構成的要素。現在大多數的批評家承認近代小說所不可缺的要件是結構，人物，環境，這三者。所謂 Novel，就是具有此三要件的散文的作品。

綜合上所論述，我們可說：Novel (小說，或近代小說) 是散文的文藝作品，主要是描寫現實人生，必須有精密的結構，活潑有靈魂的人物，並且要有合於書中時代與人物身分的背景或環境。我們現在研究的對象，就是這個。從歷史方面，我們要研究這個新的獨特的形式——所謂近代小說者，是怎樣一點一點兒發達成的；從理論方面，我們要研究「結構」、「人物」、「環境」三者在一部小說內

的最高度的完成。

第二章 古埃及的故事

原始民族就已經創造了「小說」，那就是神話和傳說（*Myth and Legend*）。現在我們有各民族的神話和傳說，大都反映著原始民族的幼稚心理（迷信與好奇）和生活狀況，可是這些初民的「創作」在當時既未形諸筆札，全賴口頭傳述，直到後來方由文人筆述下來，所以增飾修改之處，一定是很多的了。故嚴格言之，神話和傳說畢竟不能算是小說（廣義的，*Fiction*）的最早的形式。完全沒有修改過的最早的小說，能够傳流到現在的，是屬於古埃及民族的。尼羅河流域的古埃及皇帝的寢廟和貴族的墳塋，曾經貢獻了不少的古代的蘆紙抄本——現在還是陸續有新發見，使我們確信古埃及民族曾經創造了很多的小說。不幸這些蘆紙抄本的原稿很少完全的，不是缺了一段，就是沒有尾，甚至首尾都沒有。因此，要就這些斷片的作品上審量古埃及人的小說技能有多麼高，是很難的一件事。我們只能下一個不十分肯定的結論。

所謂蘆紙抄本，是從古埃及皇帝或貴族墳墓中發掘出來的一些用蘆紙（*papyrus*）的抄寫本；最有名的「威司忒卡蘆紙抄本」便是保存着埃及的許多小說的。埃及學家對於「威司忒卡蘆紙抄本」的注意研究，不下於死人的書（另一種蘆紙抄本）據他們的意見，這些保存了大批首尾不

完的蘆紙抄本至少也應該是紀元前二千七百年頃的古物。本來屬於威司忒卡爾女士 (Miss of Westcar of whitchurch) 故稱爲「威司忒卡蘆紙抄本」(Westcar Papyrus) 後於一八三九年贈與德國著名的埃及學家呂潑休司 (R. Lepsius) 後經歐爾曼教授 (Prof. Erman) 詳加考訂，始譯爲德文。近代學者都稱這些故事爲「幻異故事」(Magic tales)，通常是一個善魔術的法師作爲故事的中心。

但是故事皆託始於埃及皇帝荷富 (Khufu; chiops) 的兒子；他們顯然是把這些幻異故事講給父親取樂的。這位大皇帝的兒子輪流着起來說一個故事。我們的唯一的可貴的蘆紙抄本是從一個故事的結尾處開始的，下面是另外兩個兒子所述的兩件完全的故事。再下來了一個更長的故事，可是在中間斷了，蘆紙抄本有了碎缺；所以我們不能斷定這些小故事是否還有一個更大的首尾套住了使成爲一個更大的故事，像是天方夜譚的大故事中套小故事的體裁。蘆紙抄本的最後一頁忽然講到了荷富皇，他的兒子們，以及他的侍臣們的行動，然而也是無結果的沒有了。

在技術上，這些故事的每一部分是互混的。大故事以及其中所包孕的小故事中間的界限是很難分的。有時是實際上寫定這些故事的文人的自己口吻，有時是荷富皇的口吻，於是又有荷富的兒子的述說的口吻，甚至有時還夾雜着故事中人物的口吻。最好的埃及學者也不敢斷定他們的解釋是不是正確；對於最有疑點的幾段，雖然也編譯了出來，但是埃及學者不敢自信是對的。

只有那兩篇短短的故事是有把握的。這兩篇有題材上的統一，即均以酷好奇奇幻異的心理爲主要線索。再從其他的斷片看來，也是神奇幻異做了中心材料。荷富之所要聽的，總是這些幻異的故事。在第一個短篇裏，說的是埃及第三代皇帝南勃客（Nehka）時代一個魔法師的事。（埃及第三代約在紀元前三千七百年頃，）而述說此故事者，則爲荷富的兒子克弗拉（Khafra）。這一篇故事據瓦列司蒲琪（Wallis Budge）在埃及文學中所引，大致如下：

法師烏巴納是孟菲司大寺的大祭司，一個極有學問的人。他已經娶了妻，但是他的妻愛上了一個青年的佃戶，遣侍女送一箱美麗的衣服給他。既然受了那一箱衣服，青年佃戶約法師的妻在法師花園內一小屋中相見。法師的妻便吩咐管家把小屋打掃清潔。她就和那青年在小屋裏住了半天，飲酒作樂，直到天黑，青年方才回去。這些事情，管家都看見了，決意要報告主人；以翌日一早，管家就跑到法師那裏，報告他所見的一切。法師聽了，便吩咐管家去把一口金銀嵌的黑檀木箱子拿來；這箱子裏有的是作魔法用的材料和器械。箱子拿來了，法師取出些蠟，捏成一條七寸長的鱗魚。法師於是對鱗魚念咒，又祝道：「如果那青年到我池裏洗浴，你就吞了他。」又對管家說：「你候那青年到池裏洗浴，就將這蠟鱗魚拋在水裏。」管家帶了那蠟鱗魚回去；法師的妻又吩咐管家打掃花園裏的小屋，她又和她的情人約好了。管家打掃完了，便躲在近旁窺伺。當那一對兒幽會既畢，青年出來跑到池邊要洗浴了，管家悄悄的跟在後面；他看見青年已經下水，便取出蠟鱗魚拋在池裏。立刻那小東西變成一條十一尺的大鱗魚，張開巨口，把青年吞進肚裏了。那時法師正在宮裏伺候法老（埃及皇帝之稱）南勃客，他在宮裏連住了七天，那時那青年就在鱗魚肚子裏連住了七天。第七天，法老要和法師出來逛逛，法師就問法老要不要看看一個青年佃戶所遇

的奇事。法老說願意，於是法師就引他到那池邊。法師念咒，喚那鱷魚出來；果然出來了。法老見是一條大鱷魚，驚叫起來，但是法師不怕，他俯身捉住那鱷魚。活的鱷魚立刻不見了，仍是七寸長的一條應鱷魚。於是法師把妻如何有外遇的事，都對法老說了。法老就對鱷魚說：「你去罷，帶着你肚裏的東西去罷。」法老說後，鱷魚就從法師的手裏跳出來，到了池裏。仍變爲一條活的大鱷魚，掉尾而去，永久不見了。法老又命人捉了法師的妻，吩咐在皇宮北邊將她燒死，棄骨灰在池裏。

第二篇故事似乎和第一篇是連續的，苛富皇帝的又一兒子白烏弗拉起來講述苛富的父親色南弗魯（Senferu）時代一個法師夏筴曼克的故事。這也是個首尾完整的故事，據瓦列司·蒲琪在埃及文學中所引，這故事的梗概是：法老色南弗羅有一天悶悶不樂，他的供奉法師夏筴曼克獻議去遊湖，他說：「把這件事交給我，去辦罷，給我二十支黑檀木的槳，上面鑲嵌着金銀的，再給我二十個美女，都要有長而軟的頭髮，再給我二十件亮紗衫，給那些美女穿。」布置好後，法老坐在船上看二十四個美女盪槳，果然覺得十分快樂。忽而有一個美女把頭上的一支孔雀石寶釵掉在湖裏去了。於是法師就念咒把湖水分做兩半，「船兩邊的水都高高地漲起，船底下的水立刻低落，那船就沉到湖底去了。就看見孔雀石的寶釵臥在湖底，法師拾起來，給還原主。湖中心的水深原有十九尺，現在船兩邊堆起來的水連底就是三十六尺。」法師再念咒，湖水便回復原狀，船又浮在水面了。

第三篇故事沒有完，講的是苛富時代的一個法師泰塔在苛富皇面前試驗法術。這很像當時的紀錄，敘述方法也和前二篇稍有不同；先是苛富的兒子赫魯塔塔夫請苛富召見一位現尚活着的法師，

次敘赫魯塔塔夫如何親自去請了那位法師來，最後是法師試法，「於是就帶進了一隻鵝。泰塔將鵝頭砍下，將鵝身放在大殿的西端，將鵝頭放在大殿的東端。泰塔念誦咒言，大家都看見那沒頭的鵝站起來，拍達拍達的朝東走去，那鵝頭也動了，迎上去。不多一會，鵝頭和鵝身走到一處了，鵝頭就跳起來，安坐頸上，就咕咕叫了幾聲。那鵝已經復活了。」後來又帶進一條牛，也將牛頭砍去；泰塔念過咒，那牛也復活了。「最後，帶進一隻大獅子來，泰塔念着咒，拏一根繩子垂在地上，拖着走，那獅子乖乖的跟着他，像一隻馴良的狗。」這裏就接着苛富詢問 Thoth 神廟有幾間房，轉進了另一故事，可是蘆紙抄本至此破碎，故事便中斷了。

從技術方面看，上引的古埃及的幻異故事是極簡陋的；然而也不能說全然沒有技術上的修煉，至少在使人注意故事的主要目的這一點上，是用了技術手腕的。例如第二篇故事開頭說：「我要講大祭司所做的一件奇事，那是在某某朝代的。」第三篇開頭也有相類的開端語；並且每一故事的尾巴是說苛富皇聽了以後便吩咐在故事中的皇帝墳前及大法師墳前供祭，「因為我已經看見了他的聰明的證據。」這照例的一首一尾便是那故事的寫定者企圖指明他的故事的主要目的，使讀者毫無疑義。自然這還是很拙劣，可是有這意識；同時亦可見寫定者對於故事的結構，人物，環境等要點，卻始終未嘗措意，始終不會企圖加上一點技術的努力。結構是最原始的形式，人物描寫簡直完全沒有，情緒的描寫也沒有；第一故事中的不貞的妻和她的情人完全沒有情緒的表現，他們差不多只成爲

法師顯弄法術的工具。敘述的方法也是極簡陋極原始，和小孩子所講的故事一般。

「威司忒卡蘆紙抄本」以外，還有年代次古的埃及小說，大約屬於埃及第九代，即紀元前三千一百年頃。這也是個斷片，尾巴是沒有的，然而我們已經驚異牠的技術之進步，以及作者之極端自意識的技術上的鍛鍊。這是一篇農民的故事，述一赴市的農民如何在半途被貴族的家奴所掠奪，以及農民如何到貴族處控訴，要求公道。故事的重心即在農民對貴族所說的前後凡七次的長而巧妙的辯訴。這一篇故事的無名作者是要炫耀他的辯才，並不是要敘述一個故事。他把農民的辯訴作成一次比一次長，一次比一次憤激而嚴厲。貴族把每次的話都抄下來送給皇帝看，末後皇帝覺得看够了，這纔命令貴族准許了農民的控訴，給他厚賜。全篇除了美妙的詞令外，沒有事變，也沒有神奇幻異；實在是一篇奇怪的小說。

文字上的技術是顯見的，然而並沒有小說的技術。這一篇中既然沒有人事，所以「結構」是譚不到的；人事的變幻不是作者注目之點。也許他本就不希望有什麼人會承認真有那樣的農民，真有那樣的七次控訴。這只是一個幻想罷了。農民的被掠奪自然可以引起讀者的同情，但是他的美妙的詞令立刻會失了興味。因為這不是一篇表現人生的小說，如果用觀察人生的眼光去讀，便毀壞了全篇的趣味了。而亦因此，這位很有些藝術手腕的無名作者對於結構的技術竟毫無貢獻。雖然全篇的情調是一貫的，並且沒有無聊的插句，——這是幻異故事所未辦到的，——但這不是結構上的技術。

又在人物的描寫上，也並不比幻異故事高明些。農民，貴族，都不是故事中的主要成分，只是隨手拾來的工具；在埃及的小說中，人物大概只成爲副產物——先有了故事，然後配上了人物，環境的描寫當然是更加沒有。

雖然如此，若從小說發達的過程上看，這一篇小說是有相當的價值的。和幻異故事相比較，顯然是大大的一個進步。「文字的技巧」是被承認被注意了。這是小說發展所必經的一步。

我們再退回一千多年，看看埃及及第十九代的小說，便覺得這些後期的作品確是在某方面更有進步了。牠們是比較的長些，複雜些，故事的線索錯綜些。這至少可說是近於Novel；但在另一方面看，牠們的描寫技術卻又是靜的，正像那時的埃及民族是已經老了，失了前進的活力。此類後期的埃及小說有兩篇很好的代表，是許多斷片中的比較完整者：一是色忒那親王的故事，一是巴泰的故事。我們先述色忒那親王的故事的梗概。

色忒那親王到一座前代皇帝的墳墓中，搶一本魔法書：死皇的鬼妻就警告色忒那不可擊去這本妖異的書。（不全的蘆紙抄本是在這裏開端的。）她講述她自己一生的經驗，又講到她的丈夫是費了多少心血方纔把這本魔法書弄到手，然而結果是她和她的丈夫都因此而死。她說色忒那如果一定要這本書，也將得到大禍。可是色忒那不怕，他固執的要這本書；於是和死皇鬪法之後，他勝了，擊走了那本怪書。死皇另遣一女子去緝捕這個強盜親王。她使得色忒那遇到了許多困難和危險。末後，

色忒那覺得到底不能勝過那敵人的女子了，願意將書送還。死皇爲懲罰色忒那的無禮，命令他去找尋他（死皇）的鬼妻的肉身，那是因爲某種緣故遺落在一個城裏，並且把那肉身運送到死皇的墳墓。又經過了許多困難，色忒那把這差使辦好，故事於此完畢。

這一篇故事的描寫方法也是「靜止」的，和從前的幻異故事一樣。有許多地方應該是表現緊張的情緒的，但故事中只有簡單的一句，例如「於是色忒那怕了，逃了。」然而就全體看來，這篇故事的作者似乎有我們所謂「結構上的一貫」這個觀念，也可以說他有這觀念，卻在技術上失敗了。這篇故事的主體，可以有兩個，不是死的皇帝，便是活的親王。如果是前者，那麼，活親王和追捕他的女子中間的鬭爭是未免敘述得太長，在結構上是一個缺點。再如果是活親王作爲主體，那麼，死皇的鬼妻的一大段自敘傳也是應該刪略的。並且結尾以找得鬼妻的肉身作爲收束，也是不對的。再如果我們把魔法書的下落作爲故事的主體，則故事的結束又應在活親王送還魔法書的時候，而此後的敘述又成了贅疣。這都證明作者雖有「結構上的一貫」這個觀念——或許竟是極模糊的觀念，但是他抓不住固定的要點，常常將讀者的眼光引到又路上去。爲什麼埃及的作者看不出這些毛病呢？最大的原因恐怕還是在作者自始至終所自以爲有興味的，不是人生，不是情感，而是「奇事」。正和幻異故事一樣，作者所要吸引觀者的手段，只是一些「神奇的事」；雖然他亦企圖使這些神奇的事有「一貫的結構」，但他時常忘記，時常被自己的「神奇的事」所欺騙。

我們再看巴泰的故事是否會進步了些。

巴泰的故事是最有名的埃及故事。原本亦只有一種，一八五七年收藏於不列顛博物館後，有幾個著名的埃及學者翻譯出來。這一篇故事的開端是特異的。巴泰是一個農人，他每天早晨出去耕種，晚上回來，他很愛護他的牲口。他的牲口告訴他，什麼地方有好的牧場，他就帶了牠們去，因此牠們吃得肥。這些都是很詳盡的描寫着，似乎這位故事的作者當真對於農民生活有興味。巴泰和他的哥哥同住。嫂要與巴泰私通，巴泰不從，等到哥哥回來時，巴泰出去收他的牲口，嫂就在丈夫面前撒了個謊，說是巴泰調戲她。哥哥大怒，藏在牛棚後，要殺巴泰。這裏又是那牲口告訴巴泰，不可進去。於是巴泰從家裏逃出來，他的哥哥追在後頭。「神奇的事」照例又來了；一條河湧出在兄弟之間，隔斷了他們；巴泰將事情的真相告訴哥哥，他說，他是那樣的勞作，忠心於哥哥，但是哥哥會聽了女人的話要殺他，現在他永久去了，去在山中隱居。於是巴泰去了，他的哥哥悔恨回家把他的妻殺死。巴泰在山中，神賜以一妻。巴泰很愛他的妻。然妻謀殺巴泰，去做了國王的寵妃。巴泰托夢給他的哥哥，告訴他怎樣使自己復活的方法。他的哥哥果然使得巴泰復活了。巴泰於是變了無數的形相，要避免他的不貞的妻來殺他。結果是他又被毀滅了。可是她就懷了孕。後來生一子，繼王位，就自己宣布他是巴泰轉世，要把他的從前的妻現在的母親處罰。故事在此結束。

在現存的埃及小說中，巴泰的故事是最長最完善的一篇。雖然照例還有「神奇的事」，但是作者

已經描寫到別方面，並且全篇的主要目的似乎在給讀者以道德的教訓。可是我們要找藝術上的進步，仍舊是失望的，在結構上，巴泰的故事和色忒那親王的故事，都不會比從前的好了多少。這是因為雖然長了些，複雜了些，但是也更爲碎段而且拖沓了。但在題材上，卻已經摭拾了人事和世情，比較幻異故事和控訴的農民的故事，不能不說是一個進步。

總上所論述，我們對於埃及的小說所達到的程度可以作如下之結論：

在結構上，有時是盡了相當的努力，故事的線索是弄得很錯綜，但這些線索時時斷了，一些人物忽然不見了，所以結構上的一貫是沒有的。在人物描寫上，自始至終沒有被想到。環境的描寫只有巴泰的故事的上半段偶而有一些，此外的故事全然不曾說到環境。在題材上，漸漸的由幻異而至引用人事世情，可是幻異尙居於主要地位。

第三章 古希臘的戀愛記

和埃及的故事相較，則古希臘的戀愛記（Romance）確已進步了很多，但在小說發展進程的全體上看，則進步之微小，又使人驚異。古希臘人有文藝天才，在雕刻，史詩，戲曲，等方面，都有了巨大的成績，尤其在那個和小說的體系最相近的戲曲，希臘人曾經達到了最高度的技術上的完成；然而在小說上卻是大大的落伍。小說在古希臘的文藝的國家內，是居於末位，最不發達的。古希臘人似乎很輕視

小說，以爲是「小道」。雖然那時已有極完善的散文，可是但用於歷史，雄辯，哲學，而非小說；用散文來做小說已是很晚的事，那時候，希臘的政治勢力已漸衰頹，文藝天才亦見消歇，時代已非昔日的黃金時代，故而小說這藝術的肢骸亦是非常幼稚，並且永未長成。

小說在古希臘文藝史中發見，已是紀元百年後的事。最短最平凡的戀愛記，所謂密萊辛故事（Millian tales），也不過是紀元前五十四年頃的東西。近來新發見一個斷片，講到巴比倫的寧祿特（Nimrod），似乎已可視爲較完美的戀愛記，可是這個斷片戀愛記著作的時代亦僅在紀元初，並且作者似乎不是希臘人而是東方人，也許他只把埃及的故事譯爲希臘文。

我們現在還有幾分把握可說是希臘的第一篇小說的，是恩都尼烏·迪哇格乃斯（Anionius Diogenes: Circa 150 A. D.）的迪尼亞司和台薩列司（Dinias and Dereyllis）；雖然原文已經逸失，我們所見的只是福鐵烏司（Photius）引在“Myriobhion”裏的節本。恩都尼烏·迪哇格乃斯自說他的小說材料大部採自前代的作者，他對於那許多龐雜的作品大概曾經驚異地諦視過，然而他只抓得了希臘衰頹時代所滲出的一種成爲小說形狀的偶然的東西。迪尼亞司和台薩列司之幼稚，自不待言，可是在技術上幾乎可說是從埃及故事所止的地點更向前進。這也是幻異的魔術的冒險，和神奇的旅行於地球和月球。故事的趣味點仍舊是「神怪」，侈言一切怪誕不可能的事。在這些地方，迪尼亞司和台薩列司正和埃及的後期故事不相上下。但比埃及故事更前進一步的，是戀愛的描寫。

埃及的故事只有色忒那親王被魔法的婦人追趕的時候，有些戀愛的事情，但顯然不是正文，而為閒文中之閒文。在希臘的迪尼亞司和台薩列司內，這位英雄迪尼亞司和那女英雄台薩列司各自有一串冒險經驗，他們在旅行中遇見了，又分別了，然後結婚。所以這希臘故事是男女二人共有的，這比埃及故事之僅僅講到男子，顯然是進步了；並不只是技術上的進步，而是表示對於人生觀念之一大轉變。因此我們稱希臘的為 Romance（今譯為戀愛記，以別於中世紀的『傳奇』的 Romance），而埃及的只能算作「故事」了。

至於敘述的方法，也比埃及故事更多些人工的修飾。埃及的「大祭師」可以信口開河的謊說，不必設法保證自己的說話是真實；但是希臘的作家既沒有「大祭師」的身分，就不得不提防別人來反駁，就須得為作品中的故事找一個假定的「來歷」。故在迪尼亞司和台薩列司一篇，作者謂此一切故事皆迪尼亞司自述給他的朋友聽，朋友則記下來藏於迪尼亞司墓中，後為亞歷山大皇帝的兵士所發見，轉輾相傳數百年，到了作者（迪哇格乃斯）之手。希臘的作家認定了用「第一人稱」來做小說的便利，因而把故事的來歷委託於書中主人公的自敘了。

再講到「結構的一貫」，迪尼亞司和台薩列司是沒有的；並且作者除了按照時間的先後而依次敘述，簡直不曾想到故事的布置應該有一些方法。因此不能將比較複雜的線索理得很好。迪尼亞司從離家那一天起，開頭他自己的故事，到遇見台薩列司時，他不得不岔開去轉述台薩列司告訴他的

關於她自己的漫遊故事了，可是台薩列司在她漫遊的中途又曾遇見她的哥哥，於是又不得不不再岔開去講到她的哥哥的故事。所以是有四五個故事一層一層套出來的，直到每個故事都套完，然後那位不知道「舌敵唇焦」的迪尼亞司再回到那差不多已經被人忘記的他自己的故事，他將台薩列司拋在一邊，又做他個人的冒險去了。作者總算沒有完全忘卻台薩列司，使得迪尼亞司最後從漫遊中回到她家，和她結婚，全篇即此收束。

再看這篇小說的用意或動機，那就更難說得精確了；因為現在所有的已是節本了。台薩列司和她的哥哥據說確是錯疑他們自己誤殺了父親，因而恐懼而出亡；然而作者並不曾描寫他們的恐懼；他僅把這個心理上的驚變作為他們兄妹倆出外漫遊的原因而已，迪尼亞司說是愛台薩列司的，可是他更愛冒險。人物的描寫和發展，也是完全沒有的。迪尼亞司是男子，台薩列司是女子，如此而已。他們雖然經驗了許多危險，但是他們的思想毫無變動；在他們結婚以後，如果不是作者和讀者都有些疲倦，這一對男女英雄一定是又要出發漫遊冒險了。

第一個將別的藝術所已達到的完善，應用到小說的，是那位身世不明的赫僚道羅司（Heliodorus），他也許是，也許不是脫列卡（Tricca）地方的有名的主教。無論如何，有一個赫僚道羅司做了一部台阿格乃司和卻列克萊亞（Theagenes Candariclea），算得現存希臘小說中最好最出名的一部。書中故事是在開端時突然以動作表現出來的。主人公台阿格乃司受了重傷躺在他的愛人卻列克萊

亞的懷裏；他們剛剛達到沉船的慘劇，在他們週圍躺着的是這荒島上的強盜的屍身。這些強盜，因為要奪取列克萊亞而自相殘殺，直至僅餘數人，也被台阿格乃司送了終。他的傷就是那時受的，現在他臥在愛人的懷裏，可是另一隊強盜又來了，將這一對愛人擄去。到這裏為止，都是作者敘述的口吻，以下可就來了照例的「第一人稱」的方式了。有一個老年的卡拉息列司，是那一對情人的老伴，沉船時不死，並且爲要借他的口來敘述，所以居然又脫離了強盜的手，在一個偶然相逢的人面前，很熱心的講他自己一生的歷史以及台阿格乃司和列克萊亞二人從幼年以至現在的事。中間又插進了別的敘述去，因此又完全陷入了從前的小說那種故事套故事的老調。

然而赫僚道羅司是打算給讀者一個前後聯絡的故事。他的書中的一對戀人並不是無目的漫遊，故在既被拆散以後，他們不斷的努力找尋彼此的蹤跡，終於越過了許多艱難，復歸一處，故事亦就完了。赫僚道羅司又在這篇小說裏藏着一些小機密（*Intrigue*）；女英雄是有一個出身的祕密，可是她自己不知道，後來這祕密的終於宣布，救了她的性命。這也是赫僚道羅司所創始，而後人所常用的逗引讀者興味的手法。

從各方面看，台阿格乃司和列克萊亞比從前的小說已是有了許多的進步。結構的一貫，是被更強烈的意識到，而且努力要達到了；作品的情緒方面也更加受注意，赫僚道羅司的確想以愛和憫來激起讀者的興味，而不願用「神奇怪誕之譚」；戀愛，無論是出於高尚的或卑劣的動機，確是書中幾

個人物的行動的原因，能使讀者發生了深厚的情感上的激動。環境的描寫也已經有了，甚至還顯露着技術上的目的。人物的描寫仍是沒有，但台阿格乃司和卻列克萊亞的生平從卡拉息列司口中說出來，也還活潑動人，不過只是外形，而沒有心理的描寫。

赫僚道羅司以後的作家都能够依了赫僚道羅司的方向而進；神異怪誕的描寫漸次絕跡。迪尼亞司和台薩列司的作者要把書中女英雄毫不顧忌的殺死，然後又毫不顧忌的用魔法使他復活。這正是幻異故事的腔調。赫僚道羅司已經屏而不用。他以後的最著名作家阿契爾司·泰底烏司（Achilles Tattus），也不肯用這樣魯莽的手段來對付他的女太太。他需要他的女英雄死一次的時候，他只給她一個假死，他使她在情人面前被仇敵攻擊而流血，她的仇敵以為她死了，滿意而去，她的情人痛哭，但是她並沒死，她預先在身上藏一個皮囊，盛着血，她用這個巧計瞞過了仇敵了。在同一小說的後半部，卻遇着那位女英雄又不得不死一次，我們的作者便使一位面貌相像的女子去頂替了。自然埃及的作家用魔法要比阿契爾司·泰底烏司的描寫容易得多，可是泰底烏司生在他的「賅實」的時代，不能不多費點腦力；這「賅實」的時代愈前進，小說的技術也愈前進。神祕怪誕的氣分完全被淘汰淨盡，冒險漫遊的玩意也屏而不用，戀愛漸漸成爲小說的基本勢力；到第五世紀時，我們就看見一部完全以描寫戀愛爲重心的小說了；那就是郎古司（Longus）所作的達芬尼司和克羅愛的戀愛。

郎古司是不是真名字，我們不得而知。可是達芬尼司和克羅愛的戀愛這牧歌式的小說是真實地

存在着；在這里，沒有神異怪誕爲裝飾，也不以冒險漫遊爲資料，卻只有情緒的描寫，兩個戀愛着心的描寫。戀愛的覺醒和滿足，成爲故事的中心。戀愛的驚心動魄代替了神異怪誕而得成功，人們就又專在此方面縱橫馳驟，直到跌交。在郎古司以後的希臘小說，便入了墮落時期；沒有新奇的理想，沒有魄力，只緊緊地抱住了那唯一的符籙——戀愛，成爲極端的無聊的作品了。這墮落的現象大概可以赫司米尼亞司和赫司曼納一篇爲代表。此篇中的女英雄經驗了許多的戀愛，許多的艱苦，但是那男英雄卻在抗議，在冷冷的笑着，並且睡了——睡的是那樣一個不被人攪醒的地位。作者的意見是很值得推敲的；可以說他是在嘲笑那時的墮落了。的戀愛小說。作者儘自興高采烈地做戀愛小說，讀者已經在冷笑着而且睡了；便是這冷笑和睡相伴着，希臘的戀愛小說終於萎落而且退出了人生的舞臺了。

現在我們總括起來說，希臘的小說自有其進步的地方。題材方面是漸趨於現實生活，結構也成爲有意識的努力，環境描寫的重要也被承認了，修辭和作風的注意也漸漸強烈；這些都是希臘小說超過埃及故事的。只在人物描寫這一點上，希臘小說尙說得上的成績。雖然他們的人物也還不討厭，輪廓也還分明，但是這些人物只是「型」，不是「個人」。各篇小說中的男女英雄是不妨互相調換的。希臘的小說家把他們的英雄作成一式，老人作成一式，而尙能勝過埃及小說之處則僅在希臘小說家的人物尙能始終在一個模子裏不至於前後忽變。至於人物描寫時最重要的性格的變化，那也

不是古希臘小說家所曾夢見。

第四章 中世紀的傳奇

希臘的「戀愛記」牠的許多技術上的優點和缺點，都跟着一切「希臘的」而消逝了；直到十六世紀末，方纔有人從夢幻似的古利的暗角裏找出那些「戀愛記」的斷片來翻譯爲近代語，於是這雛形小說的技術上的優美方始與世人接觸，於是赫僚道羅司，阿契爾司·泰底烏司，郎古司等，方始有可以找到幾個學生的希望；然而那時候，近代小說的創造卻幾乎已經完成，近代小說已經從另一源泉而成爲汪洋巨浸，因而古希臘的「戀愛記」的出現是否對於小說的新發展有了什麼幫助，就是一個疑問了。

近代小說是從民衆間向上開發的，並不是從學者隊裏向下而成。中世紀的微弱的幻光中醞育了近代小說的萌芽，然而中世紀的「乾燥像灰塵」的學者們幾乎全是抱殘守缺，永不會向這新發生的東西看了一眼的。學者們也注意小說，簡直可說是「昨日」的事。這便說明了中世紀的「傳奇」的來源何以竟會是不學的野蠻的條頓民族的戰士，而不是拉丁族的高明的僧侶。可是我們也得先明白，中世紀的「傳奇」並非都是散文的作品。有許多，並且初期的傳奇，幾乎全是韻文作品。希臘的散文的「戀愛記」和韻文的荷馬的史詩，顯然有很大的精神上的不同；我們所以不能把希臘的史

詩和戀愛記二者混爲一譚，便爲了這精神上的根本不同，並非爲了形式上的散文或韻文。但在中世紀，便不是這樣了；韻文的故事和散文的故事只是外衣不同，在精神上是完全一樣。從韻文的 Romance（傳奇）改變爲散文的 Romance，就好像一個人換穿了一件衣服。直到了文藝復興時期，韻文的故事因爲是受了古典的模範作的影響，發展成爲另一個東西，方與散文的傳奇分了家。因此在我們要研究中世紀的傳奇，就不能把那些韻文的傳奇除外。

條頓民族遺留下來的最老的韻文傳奇的紀念碑，便是有名的俾淮爾夫（Beowulf）。這一篇著名的「史詩」的來源如何，我們大可不管。也許正如批評家所說，這是半神話半歷史的許多斷片的綜合品；然而不可不明白的，當這俾淮爾夫既成爲定形，並且弦誦於曠野的盎格羅薩克遜（Anglo-Saxon）戰士之前，那就被聽者作爲一種人生的紀錄而接受了去了。這些曠野的戰士們信賴這些故事至何等程度，我們自然難以斷言，大概他們和那些「非科學的」歷史家一般，相信古代的事是會真有的。也許他們並不能及希臘人對於伊利亞特（Iliad）那樣的崇拜和讚美信仰。這些都不關重要。俾淮爾夫當然不是純粹的史料，半史料亦難說；牠只是一種發明，一種人造的，本來是不連絡的斷片，經過人工的綴合而成爲現在的形式。牠中間的那些故事，很缺乏一貫，亦沒有串合的人生的線索；牠們是用人工從外面硬生生地敲緊在一塊兒的。

所以俾淮爾夫就是這麼一件「綴合品」。在一方面看來，這比埃及的故事（在小說發達的歷程

上)更爲原始些。然而魔術是沒有的了。故事的作者的時代正到了「英雄萬能」當然的會戰勝一切人類的仇敵的時代。他(英雄)一定有許多敵人須得攻擊，然而一定又是必勝的。他必得和溼地的妖魔打仗；妖魔有一身強韌的皮肉，刀劍不能損傷，可是俾淮爾夫會砍去了妖魔的頭。在埃及故事中，這也許要用魔術了；然而俾淮爾夫的作者已經有「自己批評」的意識，便不肯走「魔術」這條近路。俾淮爾夫又曾在一個夏天鑽進水裏去一天，殺死了躲在水底的妖巫。這也是在那時代看來正是英雄所能做的極近情理的事。因爲每個人都覺得。既然平常泅水的人會鑽在水裏幾分鐘，那麼，有超人力量的英雄當然可以住在水裏一天了。這都是中世紀作者的思想，卻也就使得中世紀傳奇比埃及的幻異故事更容易走上進化的軌道。

從全體的技術上看。俾淮爾夫自然很幼稚。結構是完全沒有的。俾淮爾夫的各種冒險都沒有連絡的關係，徒因是一人所做的事，所以合在一處。批評家以爲最初大概是四篇以上的敘事詩，各自獨立並無何等連繫，後人是修改了以後綴合在一篇內。這個意見，大體是對的。最重要的情緒的描寫，也是沒有的。俾淮爾夫被請求做一些事，他就去做了，他稍稍孩子氣地發張地述設他的勝利的經過，於是有一段故事便完了。只有最後一次斬龍的故事中關於威格拉夫(Wiglaf)的一段插文，是比衆不同地有些情緒的描寫。並且威格拉夫也成爲唯一的可以說是有些個性的人物。因此批評家以爲這一段是最後加上去的，也許就是俾淮爾夫成形時最後一次修改時加上去的。俾淮爾夫是沒有個性的；他

是聽者心中認爲當然的英雄的品性：打仗是非常能幹，喝酒是非常量洪，並且不知道什麼叫做畏懼。環境的描寫，在每個故事裏都有相當的價值，然而不是作者有意爲之。打仗和饗宴，本來是條頓民族的最大的快樂，因此他們也喜歡聽有仗打有酒喝的故事。（戀愛這東西，那時候還沒升到文學的境地）俾淮爾夫內所盛稱的打仗和饗宴，在當時原是現實人生的一部分，然而在現今的我們看來，卻成爲故事的特殊的環境。在這一點上，俾淮爾夫的作者有了意外的成功。

從俾淮爾夫到後期的中世紀韻文傳奇（即所謂騎士文學）就看見了在技術方面的許多有趣味的進步。這種進步，可求之於埃及王傳奇（Arthurian Romances）；這裏在蘭西洛忒（Lancelot）這人物上，有了情緒的發展。又可以求之於沙利曼大帝的傳奇（Charlemagne Cycle）；這裏在羅蘭的歌（Song of Roland）裏有了很好的雖然並非主要的結構。可是這些傳奇中的技術的進步卻還是沒有一個堪稱爲值得深切研究的轉換點。牠們尚不足以指示向近代小說的大路。另一方面呢，北歐的敘事詩中卻有許多堪稱爲在藝術上更接近於近代小說的作品。北歐人的憂悒的天性，他們的對於威權無上的運命之敏感，常常使得他們的故事自然而有了結構上的一貫的精神。故事中的每一個英雄是不幸的，從最初時，運命即已決定了他的終身。在敘事詩中，往往於開端時即暗示了英雄的運命。不但不此也，還有一個悲慘的意義是以爲人們常常被那些於他最親愛最接近者所毀壞了的。因此在敘事詩中，這毀壞者有時成爲英雄身邊的一個次要人物。這就形成了原始的結構。有原因，有

結果，有交互錯綜的關係，而結果常常是極刺激人。即使中間夾雜着許多不相銜接的閒文，然而並不是怎樣妨礙了結構的一貫的精神。

在這些北歐的敘事詩中，尼拔龍琴歌（*Nibelungenlied*）是最好最著名的一首。這首長詩的故事是說西格弗利特親王（*Prince Siegfried*）對於克林赫爾特公主（*Princess Kriemhild*）的求愛和結婚，以及西格弗利特被妻的兄弟們所殺，以及許多年以後克林赫爾特爲丈夫復仇的「大義滅親」。這個悲劇的結果是在故事的全體中時時處處透露着的。第一次「冒險」就已經暗示了全局的歸宿。人們早已看見了他們的命定的結果，然而人們抱住了命定論勇敢地向前進。

關於尼拔龍琴歌的結構上的優點，有幾位批評家是十分熱心地讚美的。卡萊爾（*Carl Yule*）說：「講到尼拔龍琴歌的故事或材料方面，我們應該說是有高的，幾乎是最高的優點。這樣的巧妙地但又堅實地結構在一處，又是這樣的適當地選擇了凡是優美的和精采的，並且同樣適當地屏斥了凡是不美的和瑣細平凡的。」（見於一八三一年之（*Westminster Review*, p. 16）卡萊爾這幾句話自然是從詩的立場而並非小說的立場說的。可是他又說：「這有一個基礎的有機的結構，有頭，有中段，有尾；有一個偉大的原理和理想在其中作主幹，而各部分圍繞着共成爲一個活的整體。」（見於同上之書第十四頁）可是德國的批評家卻固執地說尼拔龍琴歌正和俾淮爾夫一樣是原來許多各自獨立的敘事詩的「綴合品」。自然這個意見也不是沒有根據的。尼拔龍琴歌的前半部實在是一些

零碎的片段，而以勃倫赫爾特（Brunhild），對於西格弗利特的單戀愛爲主眼。既被西格弗利特所棄，並且又被她的更有運的情敵所侮辱以後，勃倫赫爾特陰謀害了西格弗利特，但她自己也死了。只是在此以後，克林赫爾特方纔成爲書中的主人，成爲結構上的中心；她的復仇行動實在是另一件新的故事，是第二個悲劇。西格弗利特當然是書中的一個主人公，可是在半中央就被殺了；這在近代小說，是很少見的。

緊張的情緒是書中最大的優點。然而對於復仇這一點，卻又被視爲命定的當然的事。作者的本意是要從藝術的詩的方面指示出人生的悲哀。他能區別他的人物，可是他的人物卻也不免是結構的副產物。有些批評家以爲作者並沒自己創造出故事來，只是把老的著名的西格弗利特以及別的人物，加以修改連綴，因而在人物描寫上遂發生了人物附屬於結構的那樣缺點。並且作者也太震服於傳說中的西格弗利特的大名，因此不敢絲毫更動傳說中的西格弗利特的遭遇。西格弗利特必須早死，而克林赫爾特必須爲他復仇。這在作者的頭腦中也是早就命定了的。而這些「束縛」或「成見」，同時也造成了尼拔龍琴歌的美中不足。

所以總結起來說，尼拔龍琴歌在藝術上所達到的境地是：在結構上是強有力而且明顯，有許多暗示全局的地方，可是全書成了兩橛；人物的描寫是很能區別各個人的性格，但未免成爲結構的副產物；情緒表現是極強烈的，復仇成爲全書情緒上的主要點，可是這復仇並非由人類的情緒或意念所

驅使，而由於命運；環境描寫有了很大的進步，宮庭生活是被詳細描寫了的。

尼拔龍琴歌內雖然還有些毒龍之類的妖異，可是「幻異」或魔術在全篇中只處於極附屬的地位。後來的傳奇卻又不同了；牠們忽又充滿了妖異。騎士的英雄必須遇到毒龍，魔法師，迷人的堡寨，以及海沙似的軍隊不能戰勝一個單人那些的奇事。這些幻異的描寫，一天一天又多起來，直到後來被塞望台司（Cervantes）一齊掃空，永遠斷根。

在騎士文學的烟霧中，我們看不見向近代小說這條路上的任何進步。只有高爾之阿瑪笛斯（Amadis of Gaul），是一部特出的作品。華倫教授以為高爾之阿瑪笛斯是第一部近代小說，所以值得我們來詳細研究一下。

高爾之阿瑪笛斯在西班牙原文是很美麗的散文敘述；那位漂亮的作者蒙答兒福（Senor de Montalvo）本就是個美文詞的愛好者。他這部書的最後修定大概在一四七〇年，當時成為「雅言」的教科書。和俾淮爾夫一樣，阿瑪笛斯也只是個典型的人物，代表了當時一般人心目中的所謂漂亮的武士。所以阿瑪笛斯並不是被研究出來的有個性的人物。他的夫人亦然。但書中的幾個次要人物卻有個性，是不算很壞的人物描寫。從結構上看，這部書是沒有嚴格意義的結構可言；這裏所謂結構，不過是一根線，掛着許多事變而已。開卷的時候先講阿瑪笛斯的父親和母親，然後是阿瑪笛斯出世，然後是幼年時代，直到他遇見了奧呂安娜。此後書中就常常提到他們兩個了。作者是記得很牢的。當

引進了一大串別的武士的冒險時，作者總不忘記回到阿瑪笛斯。許多阻礙橫在阿瑪笛斯和奧呂安娜之間，而當把這些阻礙一一戰勝而正要和奧呂安娜結婚的時候，便又有新的阻礙起來，於是阿瑪笛斯不得不再漫遊冒險。這些阻礙往往是前後並不連系的。我們所見的只是許多關於戀愛的冒險的故事，都可以各自獨立，除了所指者是同一男英雄和女英雄。每一次阻礙過去後，讀者猜想這一對兒現在是總該圓滿如願了，可是作者立刻又使得阿瑪笛斯出發了。後來兩人中間已經生了個孩子，作者還不肯給兩人以正式的結婚，他又插進了一大段閒文去，然後讓他們結婚而退。

從技術上看，阿瑪笛斯所謂結構只是一根情緒上的細線，而許多笨重的完全沒有連系的冒險故事都掛在這根細線上；人物描寫則主人公是典型的，次要人物中有幾個稍有個性的輪廓；情緒描寫是作者極注力的，可是太誇張了些，太浪漫了些，不合於近代人的耳朵；背景是宮庭生活，因而環境描寫是有相當的成績。

這便是阿瑪笛斯在小說技術上的成就，拏這和尼拔龍琴歌所成就者相比較，有一點是很可以看得明白的：中世紀的傳奇並不能一步一步的走近了近代小說，卻反而沿着誇張描寫的路走開去。雖然十二三世紀的微光中有尼拔龍琴歌略示近代小說的形相，可是後來的騎士文學實在是跑得遠遠了一點，要在牠們（騎士文學）隊伍裏找尋近代小說的高祖是不可能了，我們須得到旁的地方看一看了。

這旁的地方便是中世紀的短篇的散文故事。現在有一句極通行的話，就是：近代小說是從騎士的宮廷的傳奇和平常人的散文故事相連合而發生的。然而我們要知道並不這樣簡單；表現平常人生活的散文短篇故事也是缺乏結構上的一貫，正和傳奇差不多。可是我們也不能不承認這些散文短篇故事在一千字以下的，都有緊湊的結構。古老的短篇散文故事，如羅馬人的行蹟（*Gesta Romanorum*）和一百快樂故事（*Hundred Merry Tales*）也很有些地方表示了支配材料經濟的手腕。短篇故事因為短，容易有結構上的一貫。在小說技術尚未發達的中世紀則只有更短的短篇故事可以有結構上的一貫。鮑卡旭（*Boccaccio*）的作品便是個最好的例。他是最早感覺到小說必須有結構上的核心的一個人。他是最早把這一點認為很清楚，而且努力的。以前的作者即使曾經在結構的一貫上有相當的進步，大都是無意做成的，不自覺的；鮑卡旭方纔有意為之。他的作品在二三千字左右的，大都有很好的結構。佛特列古和他的鷹，這有名的故事，便充分表示了一個主要的目的如何在一篇故事中很清楚而有斟酌地發展開來。還有兩篇出名的故事，阿娜司泰西哇（*Anastasio*）和娜桑與彌曲列達尼司（*Nathan and Miteidanes*）也有着同樣的技術上的優點。但是鮑卡旭企圖較長的敘述時，他就不能有那樣的結構上的成功了。例如西蒙和伊菲琪尼亞（*Simon and Iphigenia*）一篇，在描寫賴雪曼休司（*Lysimachus*）這人物的一點上，確是很好的故事，——並且這故事也是因了賴雪曼休司而出名的。然而在結構上，是失敗了。故事的動作只有一條線索的時候，鮑卡旭是很能够用忠於藝

術的天賦抓住了去做；但當他有幾條線索交錯的時候，他就常常會離開他的主要目的。（結構的核心）拋棄了主要動作，而扭纏到別方面去了。

霍威爾斯 (Howells) 在他的文學與人生 (Literature and Life) 有幾句話講到鮑卡旭，很可以幫助我們說明鮑卡旭的較長的小說會缺乏結構上的一貫的緣故。霍威爾斯說這些故事的通常被承認的完美，與其說是屬於藝術方面的，實在應說是屬於文字學方面；他又說在人物描寫和表現人生兩方面，鮑卡旭的故事都缺乏了深刻。「牠們（鮑卡旭的故事）是在扮演人生，可是牠們不能抓住了核心而印上一個大而深入的印象。」（見於文學與人生一九〇二年版第一一五頁）這就無異是說，自從十四世紀以來，人生是更加深刻了；而且當一個批評指出了一些弱點，同時亦就承認了一些優點：鮑卡旭的故事雖然沒有現代人生的深刻，然而適成其為鮑卡旭時代的人生的忠實的反映。我們可以斷言鮑卡旭的佛羅稜薩 (Florence) 的同時代人並不覺得鮑卡旭是淺薄了一些的。

十日譚 (Decameron) 的故事的體裁有一定的形式；在某時某地，住着某人，他做過某某事，現在正要如何如何，——可是一些岔子出來了，結果又是如何如何。這便是鮑卡旭的故事的敘述的方程式。用這個方法，他至少可以有一雙極明亮的眼睛去照顧到故事中的主要動作的原因，發展，和歸宿。但當故事的線索更複雜時，便不能用這敘述的方式，因而也就失去了結構上的一貫。至於環境的描寫也是被注意的。在西蒙與伊菲琪尼亞一篇中，西蒙經過了美麗的風景然後和伊菲琪尼亞會見，受她

的感動。像這樣的環境描寫又已經達到了加強故事中的情緒的功用了。鮑卡旭的天才是沒有人能夠否認的。在中世紀，他的藝術手腕是第一。

能够繼承鮑卡旭的，是英國的喬失（Chaucer）；這兩位作家的短篇在技術上有許多很相像的地方，雖然喬失的比較不完善些，但此亦因喬失是比鮑卡旭更多些詩人的氣分的緣故。可是喬失所用的人物更多更複雜，也更自然，更脗合於平常的人們的生活：這又是時代消後的喬失勝於鮑卡旭之處了。

從種種方面看，中世紀的短篇故事的技術確比中世紀的傳奇為更能接近了近代小說。在結構上，中世紀短篇故事之較短者大都有顯明精密的結構上的一貫，這是從前所沒有的。在人物描寫上，鮑卡旭和喬失都有極大的成就；有時竟達到了表現人物的性格之發展。環境描寫雖有時或被忽略，但在鮑卡旭和喬失的幾篇中都有絕好的環境描寫，並且已經達到了能够輔助故事的情緒緊張這一個階段。在題材方面，不僅完全掃除了神怪幻異的敘述，並且已經沒有多大的冒險武俠，而以平常人（Common men）的日常生活作為描寫的主點。總而言之，到了這時候，近代小說的一些必要質素都已經被認識，到近代小說的路就此開通了。

第五章 近代小說之先驅

中世紀的散文小說——阿瑪笛斯十日譚，以及甘德百蘭故事（*Canterbury Tales*），通力合作似的把近代小說的質素都有了藝術的胚胎，並且有這仔細的研究和有意的應用。甚至近代小說結構上的最高形式，即所謂有機的結構，（在下面專論結構的一章中，我們要詳細講到的）也似乎在尼拔龍琴歌裏有了雛形了。現在所剩的最後一步工作只是這個：結構的重要應該更正式的被承認，而近代小說所不可缺的其他的質素應該綜合地同時見於一篇中。自鮑卡旭以後，曾有許多次是幾乎達到了這最後一步的；然而也差不多經過了三百年之久，方纔真正達到了這最後的一步，方纔有真正的近代小說（*Novel*）出現。自阿瑪笛斯以來，幾乎有一打以上的作品，被一些性急的批評家們各隨所好地稱爲近代小說的第一部，這都是三百年的醞釀期中所產生的半成熟品，這都是近代小說的先驅。我們現在也應該簡略地看一看這些先驅的面目。

上面說過，中世紀的傳奇因爲走入了侈譚神怪的魔道，和毒龍，魔法師，迷人的堡寨，是一天一天接近了，也就和人生一天一天隔遠；然而我們也不可忘記，在此神怪堆中，也曾有描繪世情的傳奇，即所謂「惡戲的傳奇」*Picaresque Romance*出現，給予近代小說的進路以若干推動的微力。這所謂「惡戲的傳奇」也是西班牙民族的產物。「惡戲的傳奇」的主人公大都是無信仰無羞恥的，他忽爲紳士，忽爲乞丐，忽爲騙子，忽爲達官；他也經歷了許多「冒險」，但這「冒險」的對象，不是毒龍迷宮，而是現實的平常人的社會。阿爾蠻（*Mateo Aleman*）的格士門，阿爾發拉息（*Guzman Alfarache*）是

一個代表。一五五四年出世的拉薩列洛·特·托曼司 (Lazarillo de Tormes) 是一個更好的代表。這裏的主人公都不是莫須有的理想的武士，而是現實的平常人，所敘述的是日常生活中可能有的詳細情節。篇幅也短了些，因而結構上的一貫也常常被保守着。可是在另一方面，也因為沒有戀愛事件作為激動情緒的線索，又使得嚴格意義的結構幾乎不可能，漸漸的再回到僅僅是一串滑稽事變的較原始的形式。吉爾·勃拉司 (Gil Blas) 可稱為「惡戲的傳奇」中的翹楚，然而也沒有真正的結構以貫穿那些很巧妙地敘述的事變。反是人物和環境的描寫是得到了更多的注意和成績。因為是描寫日常生活，驟使描寫點擴大而且複雜。在表現那時代的人生這一點上看，拉薩列洛·特·托曼司比任何的西班牙還要可靠些，重要些。似乎作者的最大目的就是把他那時代的生活用粗筆劃下個輪廓來。

「惡戲的傳奇」在技術上的境地，可以作如下的結論：嚴格意義的結構可以說是沒有的；但因非騎士文學之只以一人為主人公，故人物描寫有了進步；又因是表現人生之各方面，故環境描寫驟然成了主要。至於題材方面則從神怪虛無縹緲者轉入於現實的平凡，從理想的騎士轉入於日常的人，從讚美莫須有的天神般的騎士與美女轉入於抉露世態的醜惡，人情的險詐，都是向近代小說的路更接近一步的。

「惡戲的傳奇」而外，西班牙民族對於近代小說尚有第三種貢獻，那就是震動世界的唐克孝試

(Don Quixote) 這是塞望提司在一六〇五年舉世人的偉大的作品，實際上是宣告了中世紀的騎士文學的「壽終正寢」，宣告新的文學領土的建立。這部書的梗概是說唐克孝忒慕古代游俠騎士之風，也要出去冒險。經歷了許多地方，人們都以爲他是瘋子；也「冒」了多次險，然而沒有毒龍，魔法師，和迷人的堡寨，而只是些太平凡的平常人作爲對象。結果這位抱有「大理想」的人是悲劇的失敗，而又成功的死了。這是有結構的，唐克孝忒的步步趨入絕境便造成了很緊張的結構。人物描寫是有唐克孝忒的粗豪的影子對我們作再好沒有的證明。環境描寫也不是忽略的。這是一部「超時代」的傑作，沒有真正的「繼起者」，也不是「步承」什麼前代的著作。洛完爾 (James Russell Lowell) 曾說：「就其能以人物描寫代替奇離不經的事實，因以增高小說的趣味這一點看來，塞望提司實可稱爲近代小說之父。」看了這句話，便可知這批評家對於唐克孝忒的讚美了。雖然沒有真正的「繼起者」，然而摹仿者在十七十八世紀的文壇真可說是風起雲湧。偉大的菲爾丁 (Fielding) 作喬失夫·安得烈，亦自說脫胎於塞望提司的作品。其餘都不及菲爾丁的第二流以下的作者，大都是生吞活剝唐克孝忒；舉其稍稍知名者，如庶木賴忒 (Smollett) 的勳爵萊西洛格雷的冒險 (The adventures of Sir Launcelot Graves)，倫諾克司夫人 (Mrs. Lennox) 的女克孝忒 (The Female Quixote)，格萊夫司 (Richard Graves) 的精神的克孝忒 (The Spiritual Quixote) 都是直接摹仿唐克孝忒的，然而結果多是失敗的。他們只模仿了唐克孝忒的空壳：一個半瘋的夢想家（其實是實行

家)要以個人的力量去平反天下之事，他單騎出發，思要是是非非，但終於爲習俗與成見所困窘，以至於死。只有菲爾丁，似乎不捨這個空壳，探得了些真精神。然而菲爾丁也不能算是塞望提司的真正後繼者。在近代小說尚未成立的那時候，唐克忒的彗星似的出現，只掃清了濫調的騎士文學。

十七世紀在法國盛行的「軟性讀物」都是騎士文學和牧歌式的傳奇，蒙忒瑪育(Montemayor)的迭安娜(Diana)，便是當時牧歌式傳奇的代表。這些都是幻想的，不合實際的作品。加以自從一五五〇年以來，希臘的戀愛記復活起來，再版了好幾次，這又成爲間接的鼓勵着法國的文人多去產生那些浮華虛幻的「傳奇」。卽如拉法夷忒夫人(Madame Lafayette)，那樣對於近代小說有貢獻的人，那時候的作品也是空泛疏淺得很。我們讀她的初作賽特(Zaide)，總會覺得是回到了赫僚道羅司的「希臘戀愛記」時代，充滿了那些漫遊冒險的戀愛追逐者，在週遊異邦之後，方有一個淡弱的戀愛結構的影子。

拉法夷忒夫人的克里甫斯公主(Princess of Cleves)，雖然法國人稱之爲第一部近代小說，(出版於一六七八年)實際上也只有一個模糊的動搖的結構。動作是簡直很少的。就書中的時代看來，這位作家是在那裏描寫她自己和拉·洛西福考爾特(La Rochefoucauld)的戀愛。全書的敘述是很瑣屑的，到處點綴着宮廷內的生活和人物，幾乎使讀者忘記了書中的女英雄。只在人物研究方面，這部書有些成功。人們情緒和動機的分析是尖利而且正確。若說作者於此第一回將現實人生代替

了幻異神怪，那就未免忘記了以前曾經在西班牙有過「惡戲的傳奇」。拉法夷忒夫人所做的一件事是把現實人生引到宮廷故事方面去，而從前的作者卻只把現實生活引到市井生活的故事。她把「觀察的眼」從表面進入內心，從動作進入思想，從肉體進入靈魂。這是克理甫斯公主對於近代小說的貢獻。

可是克理甫斯公主尚不能很忠實於現實生活的表面的描寫。我們看見每一個貴族是可愛的，每一個閨秀是天仙般的美人，便總覺得有些生厭。而且每一個人的全心靈全生活只是戀愛，也使我们感得單調而厭倦。我們未免懷疑，即使是法國的宮廷也未見得當真如此，因而我們覺得拉法夷忒夫人雖然離開了誇誕的傳奇，卻還是暗中受其支配。

綜觀拉法夷忒夫人的著作，我們可得下列的結論。從結構方面說，大體是依着從原因追求結果，也有交錯的線索以增高情緒的緊張，然後達到了「頂點」(Climax)；然而太多的冗雜的閒文也把結構的目標破壞了。人物描寫是最成功的，已經到了分析人物的內心的境地；在中心人物上，甚至也有了「性格發展」的表現。環境描寫則似乎太多太大了些。還有很重要的一點，就是作者已經知道「自己表現」研究她自己的心。

如果把上面所說過的每個時代的小說的大概面目比較着看，就知道凡是長的篇幅一定是裝滿了神怪。北歐的敘事詩作者曾經要以他們的憂悒和堅毅作爲故事的中心而求得結構上的一貫；他

不求多變的明媚的喜劇，而要創造壓迫心靈的有力的悲劇。可是別的民族的作者似乎不大懂得讀者的求刺激的心理，他們想以長篇來媚悅讀者。他們只企圖討讀者的歡喜，他們不想抓住讀者的心。或者這也是半開化時代應有的現象。因為那時人們的思想是迂緩的，教育是不完全的，印刷術是不高明的，長小說是在大會場內朗誦給人們聽，或許延長至許多日子，所以不能不使全書隨處可以開端，可以取悅於人。牠們是在部分上而不是全體上引起讀者的注意。

然而人生是一天一天改變而且一天一天複雜了；人們的知慧擴大了，理解力深入了，趣味提高了，中世紀的傳奇都不能使他們滿足了，近代小說的產生時期，延至十七八世紀已經成爲不能再攔了。歷史告訴我們，仍是那冷靜的理性的忍耐的北方人來完成這最後的工作。

在十七世紀的英國文學中，我們就看見了堪稱爲近代小說先驅的著作：阿富拉·約翰生女士（Miss Aphra Johnson）的奧陸諾柯（Oroonoko）和近代小說比較，這還只能算是短的著作。事實的基礎是不很可靠的，約翰生女士自述她在西印度遇見了一個非洲黑人的酋長的兒子，現在已經降爲奴隸了。全書敘述的就是這個黑種的式微的貴族所受的壓迫及其英雄行徑的反抗，結果是他和他的黑種妻都死了。約翰生女士的本意或者是要顯露她自己是怎樣一個高貴的女子，有怎樣的文才，然而她在敘述的時候卻不知不覺受了另一藝術衝動的包圍，他同情於奧陸諾柯，寫他的苦難，他的反抗，和他的悲劇的結局，都是充滿了活氣而且刺人心靈，成爲文藝上的新風格。讀者不能不受這

位作家的天才的箝制，他不能不傾耳靜聆這「曠野的呼聲」；而當他既然讀完掩卷以後，也許他毫無快感，可是他不能不有一個單純的然而活潑固定的印象，那是從前的傳奇文學所決不能產生的。但是約翰生女士自己並不能認識自己的長處；她的第二第三部小說都是無聊的戀愛故事。奧陸諾柯的意外的成功，鼓勵約翰生女士做小說，可是她自己不知道成功的原因，她的以後的作品就完全墮落了。摹仿她的人也不明白奧陸諾柯成功的原因，只取約翰生女士最壞的作品做榜樣；所以奧陸諾柯雖然是先驅，卻身後絕嗣。

一六七八年，倍揚 (John Bunyan) 的天路歷程 (Pilgrim's Progress) 出版。或者我們不承認這是一部近代小說；因為我們已經不見街上有毒龍，並且我們的城市的四郊已經沒有巨人的堡寨。天路歷程中卻還有這些古代的毒龍和巨人的堡寨，在這題材方面，牠應該倒退五百年，和中世紀的神怪傳奇同伍。但是在描寫的技術上，天路歷程有一個中心思想，有一個精密的結構，幾乎每一個字是促進動作的發展使歸宿於最後的目的。我們不能在這部書中間找出一句閒文，一個廢字；這種技術上的精鍊的結果便是直到現在每個研究文學的人都要讀一遍這本錫匠做的宣傳基督教義的書。倍揚又做了一本壞人先生的生與死 (The Life and Death of Mr. Badman)，也有同樣的結構上的成功。這和唐克孝忒相像，以人物性格的發展為結構的中心，而不是以動作的發展為中心。

倍揚也和約翰生女士一樣不會被那時的文人認識出真正的好處來；倍揚的宗教色彩太濃，尤其

不爲當時的一般作家所喜。他們簡直未必看過他的書。可是小說要有中心思想，要有結構，這觀念，卻自在於宇宙間，不久就有許多作家接受了這靈感的明示。在法國，有普累服（Prevost）的瑪芒·萊司考忒（Manon Lescaut），幾乎近於有完全的結構。在英國，迭福（Defoe）自說他的著作是每一部都在中心思想和精密結構上用力注意的。他幾乎是發誓要我們相信他這誠意；雖然他的作品實在並沒有精密的結構，但他這誠意大概不是假的。

從迭福進一步到一七四〇年，我們便看見了李卻特生的帕米拉。自來沒有一個人否認帕米拉是一部近代小說；批評家早已宣言牠是近代小說之父。而在別一方面，沒有一個人曾經將帕米拉和更近代的小說相比較後，會說帕米拉是一部完全無缺點的傑作。現在我們離開李卻特生的時代已經很遠，他的影響，我們已經不大很感得到，所以我們居然會說他這部書太冗長蕪蔓，說他這書中的情緒是做作的，說他的女英雄（即帕米拉）的道德觀念不過是生意人的商品，待價而沽罷了。但是我們決不能將這本書屏之於近代小說先驅者的門外。帕米拉在世界文學史上是有歷史性的偉大，因爲牠的驚人的風行一時使得世界想到小說，並且要求小說。牠開了大河的閘；於是好的壞的不好不壞的小說便像洪水似的沖出來，布滿了世界。帕米拉開闢了一條新的文學路，由此引到榮盛和大衆的嗜好。

帕米拉成功之速，是够使人驚奇的；李卻特生本非「名下士」，所以帕米拉之著名，一定有一些特

別的原因。因爲是描寫戀愛麼？戀愛小說已經很多。因爲是讚美婦女的貞節麼？這也不是怎樣新奇的理論。帕米拉所特有的，是對於結構上的一貫的重視；這在李卻特生是差不多用了宗教信仰那樣的狂熱去追求的。凡是我們所視爲近代小說應有的要素，帕米拉幾乎是完全有了。一個中心思想從開始時發展，向前移動，成爲書中一切動作的旋渦，直到「頂點」。像這樣的小說，那時確是「創作」，所以說帕米拉開始了近代小說的紀元，實在不是溢美。

可是我們也得知，帕米拉的前二卷是值得這樣恭維的，後二卷卻是不配了；李卻特生作後二卷時已經完全在賀利，在全書上只成了蛇足罷了。

現在我們應該把小說發達的過程作一個簡單的回顧；我們要從結構，人物，環境三者分別的來說一下。先譚結構：

埃及的作家始終不曾意識到小說要有結構或動作上的一貫；他們的目的只在把奇異的事一件一件的供給讀者。初期的希臘小說也和埃及小說相仿；但後來因爲漸增了情緒的表現，以及由單一的男子描寫進而爲男女雙方都描寫，於是故事的動作便漸漸的以男女戀愛之成功爲目的，爲結束了。可是這個仍舊從許多瑣事中間穿過，而後到達，尙沒有一步緊一步的連貫的動作，沒有前後呼應的功效，只有達芬尼司和克羅愛的戀愛一篇稍具規模。此後希臘的小說亦就墮落，終於消沉了。

條頓民族的小說是從頭另起爐竈的。俾淮爾夫是完全沒有結構這一回事。但是條頓民族的堅毅

的意志到底逼迫他們的敘事詩很快的辦到了悲劇的一貫動作，那是近於結構的。南方的騎士文學卻又一步一步的離開了這一貫的動作，思以多方面的趣味娛人。只有敘述民間生活的短篇故事是自然而成就了結構的一貫；鮑卡旭和喬失又將這技巧擴充之於數千字的短篇中，但此只成爲「短篇小說結構」情節比較簡單，不是「小說的結構」。那時，長篇小說更加瑣細繁冗，直到拉法夷忒夫人以自己經驗作長小說，這才又有了一貫的情緒，表現於克理甫斯公主一書中，幾近於結構上的一貫了。這一點，在英國有了更深廣的發展，結果成爲奧洛諾柯以至天路歷程，更至於魯濱生飄流記，終之爲帕米拉，奠定了近代小說的結構的基礎。

其次言人物描寫：在埃及小說中是看不見人物描寫的。後期的埃及小說雖然有人物，卻是前後自相矛盾。希臘小說描寫人物比較的細心些，可是只能描寫人物的外形。老人總像一個老人，光棍總像一個光棍。那就是說，他們希臘作家只寫典型人物，不能寫有個性的人物。鮑卡旭和喬失方始給我們以很好的人物描寫。鮑卡旭甚至還寫到人物個性的發展，雖然所寫者尙甚淺薄。此後，人物描寫不會完全被忽視過。即使如騎士文學也有些人物描寫，而「惡戲的傳奇」則以人物描寫爲主要目的；拉法夷忒夫人又從描寫人物的外形進而至於內心，因而引進了那種細膩的分析法，使先而馬里服（Marivaux），繼則帕米拉，將人物描寫的技能推到了最高度。於是堅決的向前發展，和人類的發展，成了並行。

最後要講到環境的描寫。這在埃及故事中也是被忽略的，僅偶而無意中略有描寫。但在希臘的後期小說中，環境描寫驟成爲重要部分。赫僚道羅司顯示他知道正確地運用環境描寫，使助成故事的情緒上的緊張；但在希臘後期小說中，環境的描寫又太過分了，至成爲詭辯派的「風景描畫」似的小說。早期的中世紀小說，對於人生的興味既很幼稚，卻是對於環境描寫的興味倒並不淺薄，漸漸的這興味又消失了，故事中幾乎沒有背景了；直到鮑卡旭出來，纔又把環境描寫的正確使命重新建立起來。在「惡戲的傳奇」中，環境又成爲新的也許適當的重要部分；因爲既要展示人生的各方面，環境自然是不可缺了。然而環境描寫的真確的意義卻又消失了。甚至在克理甫斯公主中的詳細的宮廷描寫也似乎太繁重了些。直到帕米拉方始又估定了環境描寫在一篇小說中的真正價值。環境描寫不是以本身爲目的，而是在助長情緒的感人力。

第六章 人物

上面已經從歷史方面考查過結構，人物，環境三者在一篇小說中發達的經過，現在我們要從理論上研究此三者在一篇小說中最高度的完成。歷來的小說家和批評家對此三者注意的程度亦極不齊一，最近因爲人物的心理描寫很盛行，且有以爲一篇小說的結構如何乃不足注意者。凡此紛紜衆說，此處沒有詳細敘述的必要。我們所要明白的，卽小說中不能沒有人物；一篇小說能給人以深刻的

印象，大抵因爲牠有特殊的人物的緣故。所以研究人物創造時所必需的條件，或者也不是無益的事。人物創造之如何，係乎作者天才之高下，本無所謂法式；即使有法式，而知之者未必即能之；知與能，原爲兩事。但是我們若就歷來大作家已創造的人物，或就其創造時的方法來研究，則關於人物描寫一事，所應論述的，也就很多。

一人物的來源 不外兩途。一是從直接觀察得來的，二是從舊說與傳聞得來的。大凡社會小說的人物都是作者從現社會中直接觀察得來，而歷史小說的人物則是作者從舊說與傳聞得來。這無非因爲社會小說所描寫的，是現代生活，人物就是現代人，故應直接觀察現代社會的各色人等而取以爲型；歷史小說所描寫的，是歷史事實，其人既往，無由對面寫真，自然只好彙合舊說與傳聞，以「想像」來復活古人了。故若謂直接觀察法一定較勝於融會舊說與傳聞，實非篤論。不過事實上是直接觀察法比較的容易不失真罷了。

二人物或爲寫實的或爲理想的 理想的人物是作者主觀的理想之產物，寫實的人物是作者客觀的摹寫之產物。理想人物的作者不問社會上實在有的人是何等樣的人，而惟逞一己的理想，把男子都說成聖賢豪傑，把女子都說成靜女才媛，快意是快意了，可惜和實際隔離得太遠，令人生虛空之感。寫實人物的作者便不是這麼辦。他們只知老老實實把社會上實有的人摹寫出來，不問他們的美醜好歹；如果社會上所有的人全是些僞君子真小人，寫實主義的作家還是要照樣的寫出來，不管讀

者看了要短氣，要失望，要悲觀。喜歡聽誇耀自己的諛詞，不喜歡聽逆耳的諍言，這原是人類的通病，所以自來理想的人物常受歡迎，寫實的人物常被憎惡。

寫實的人物大都有「模特兒」；此在十九世紀初十年已然，（例如司各德書中的配角）到十九世紀末年而大盛。但是「模特兒」雖然要有一個，卻又不可拘泥着這個「模特兒」的身世際遇以至聲音笑貌，竟替他——或她——畫一幅行樂圖，而無變化。我們應當攝取這個「模特兒」的思想性格，去裝拍在別一個軀壳（可以是創造的）裏，使讀者雖覺此人物十分面熟，而不能指實是誰。如此，有「模特兒」的寫實的人物方成爲大社會中衆相之一，而不致使讀者認爲某人，因以起對人的觀念。這個辦法，叫做「模特兒」的衆相化。司各德曾說：「我常常用心令我所描寫的人物有普遍性，庶使讀者常覺他們是創造的，雖然有幾分和真的某人相似。」（見氏所著 *Chronicles of Canongate* 的序文）批評家說顯尼志勒（Arthur Schnitzler）的戲曲寫維也納社會，使讀者常覺戲中人物是他的相識者，可是終於不能指實是誰。這都是「模特兒」衆相化的實例的說明。

三人物如何描寫 這個問題，常有人反對；他們說人物如何描寫在乎各人自己，豈有定規！當然的，我們也確信人物如何描寫並無定規，並且誰也不能硬定一個規例，叫大家遵守。可是我們若從自來許多作家畫就的無量數人物圖內考究他們已經用過的法子，歸納出他們曾經如何描寫的種數來，卻並不妨礙了甚麼人，雖然這個辦法有點像是消閑的小玩意，但是頗有趣味，也不能說全無意義。

譬如畫家畫人面孔，木炭的簡筆畫是一種，油彩的工筆畫又是一種。這二者，雖方法不同，形式也不同，其能傳神則一。但假設有同樣地能傳神的一幅木炭畫和一幅油畫於此，令人任意揀取一種，恐怕有許多人不要木炭畫而要油畫；他們並非看出木炭畫不好，不够傳神，他們只覺得油畫更能引起注意，給人以更深刻的印象罷了。小說家描寫一個人物至少亦有兩種方式。小說家可以用簡筆，也可以用工筆，只要他手段好，一樣的能傳神；但因文字的圖畫究竟不能與色彩線條的圖畫同日而語，故小說家用簡筆以傳神，比較的不容易，倒不如工筆描寫容易見好些。

工筆描寫也有兩個方法：一是直接描寫法，二是間接描寫法。直接描寫又可名爲分析描寫；作者將人物的思想性格，分析的敘述出來，愈詳明愈好。浪漫派的小說家有這個方法的，寫實派的小說家也用這個方法；慣以自身經驗作爲小說題材的小說家更常常用這個方法。間接描寫法又可名爲戲劇描寫，剛巧和直接描寫相反；作者對於人物的思想性格不用抽象的話來說明，只着意描寫該人物的動作，讓讀者自己從動作中尋求該人物的思想性格。或借書中別的人物的議論，作旁面的表現，總之，作家不來自己直捷告訴讀者，却叫讀者自己去探索。這個方法，浪漫派用之，寫實派也用之；慣用的是英國的文學家沙克雷雷（Thackeray）。

四靜的人物與動的人物 小說中人物有自從開篇的時候便已是一個定形。直到書終而不變的，叫做靜的人物；有自從開篇以至書終，刻刻在那裏變動的，叫做動的人物。冒險小說的人物大都是靜

的人物，社會和心理小說的人物大都是動的人物。前者描寫一個性格如何應付各種環境，後者則描寫許多不同的環境或事變如何影響而形成一個性格。一部小說不止一個人物，所以同一書中常常有靜的人物也有動的人物。

五作家對於人物的態度 可以有三種。一是崇拜自己所創造的人物（這些人物大概是理想的）司各德等便是。二是冷眼看自己所創造的人物，不憎亦不愛，極似生物學家解剖生物時冷眼看着牠們抽搐時的態度；莫泊三等便是。三是所謂「友意的同情」作者對於他自己創造的人物處處同情，作者的心便在人物的胸腔中跳躍，俄國的科洛連科等便是。托爾斯泰對於莫泊三一派的態度是很反對的，他主張作者對於人物應有「道德的同情。」這就是說作者對於他自己所描寫的惡人應表示憎恨，所描寫的好人應表示贊許。

六人物之分配 一篇小說裏所有的人物大概可區分爲1說話的，2在場的，3提及的。作者對於這三類人物應該有適當的支配；如果一篇小說裏說話的人物（即主要人物）僅有二三個，而提及的人物倒有二十來個之多，便不相宜。

七人物的特性 一個人物在作家的意識上雖然極爲清晰，可是寫在紙上後未必能同樣的清晰，而讀者復從紙上的描寫以得印象，或者更加不如。輪廓模糊的人物，讀者是不歡迎的。所以作家於描寫人物時，首應注意的便是清晰；如果連清晰都辦不到，更無論該人物之是否卓特和能否感動人。

了。然則如何可使一個人物的形相被表現得十分清晰呢？這自然繫乎作家的描寫手段，但亦有方法，就是賦予此人物以一二特性；換句話說，就是使得此人物有一二惹人注意的特點，——不論是品性上的心理上的或身體上的，總之，是為讀者注意力集中的靶子，然後讀者心目中乃能構成此人物之清晰的形相。

賦予人物以一二特性這個目的也可由兩種方式來達到。司各德慣用的方法是：人物第一次上場時，就給讀者一個詳細的描寫，——有時長至數千言，使這個人物的聲音笑貌思想品性均於一時內集中的印入讀者腦筋；經過了這次最初的原原本本的介紹以後，司各德就覺得自己的責任已畢，以後就不大留意到這方面了。這個方法，當然不僅司各德一人用之，我們可稱之曰「總介紹」。

但是有更多的作家不取第一次見面便總介紹的方法，並且不用直接的敘述的形式，卻陸續續續利用機會把人物的性格思想一點一點指出來，或就人物自己的說話行動，或借別的人物批評的話，逐漸點清一人物的特性。這個方法與「總介紹」正相反，我們可稱之曰「零碎介紹」。

這兩個方法，自有人物描寫以來，便有人用，直到現在；我們原不能說這兩個方式本身有什麼優劣，但是事實上，用第一種方式的，流弊較多。最大的毛病是容易成爲呆板的形式主義。可是第二個方式而用不得法，也會使讀者仍舊不甚明瞭人物的特性，或起和看簡筆滑稽畫時相同的印象。

八職業的特性 作家除必須賦予一個人以個人的特性外，並且須賦予他以職業的特性。農人，工

人，酒保，茶博士，醫生，小販，教員，走卒，星，相，卜……各色人等，只要有職業的，或多或少，便各有其職業的特性，又各職業裏的人常因所奉職業而習成一種特殊的姿態，常不知不覺的自然流露，故作家又可以從人物的姿態上表示其職業的特性。至於從思想上表示職業的特性，自然也是必要的。

九階級的特性 因為所屬的階級不同，人們又必有階級的特性；屬於某種職業者，同時亦為屬於某階級的，所以作家於描寫一個人物的職業的特性而外，又必須描寫他的階級的特性。但要描寫階級的特性，比描寫職業的特性為難，其故在職業的特性是顯而易見，階級的特性則須從思想方式上表現，非眼光炯利的作者不能灼見不能描寫。自來作家描寫階級的特性可稱實在成功者，寥寥可數。只有法國巴爾扎克（H. Balzac）對於法國中產階級的描寫，俄國屠格涅甫對於八十年代俄國知識階級的描寫，高爾基對於俄國一九〇五年以後的無產階級的描寫，算是頂成功的了。

一〇性的特性 男女兩性因數千年來特殊環境和教育的結果，已各自形成了性的特性，實為不可掩的事實。古來作家對於此點亦都能注意描寫，就可惜大概只從男女體態的粗野與狡媚，性格的剛與柔，等等着眼描寫，很少能從思想方式的不同上注意描寫。

一一特種人的特性 酒徒，博徒，吝嗇者，慈善家，隱居者，老處女……等等，因為生活的特異，可說是特種人；他們的因生活而起的特性，也是作家應該注意描寫的。

一二民族的特性與地方的特性 各民族，各有不同的民族性，寫一個中國人而像一個日本人或

英國人，果然是笑話，但若寫一個英國人或日本人時而不能令人一望而知是英國人或日本人，也是同樣的失敗。所以民族的特性是不可忽略的。比民族的特性範圍小而同樣明顯且重要的，是地方的特性。湖南人有湖南人的地方特性，上海人也有上海人的地方特性，作家應該把一個湖南人描寫成確是湖南人，不是上海人。

一三典型的人物 上面所述種種特性是許多人共有的類性，而不是某人所特有的個性；一個上海的小販而作為某小說中的人物時，除了他的職業特性，階級特性，性的特性，民族與地方的特性等等凡為上海小販所共具的類性而外，當然還有他個人特有的特性。如果作家只描寫了他的類性，而不於類性之外再描寫他的個性，那麼我們就得了一個「典型人物」；一部小說的人物可以全為典型人物，如果作者是願意這麼辦。

但是一個小說家若希望他所創造的人物有極大的吸力，能引起讀者無限的興味，則最好他創造一個有個性的人物。又譬如一個作家本意是想創造一個有個性的人物，然結果只得了一個典型人物，那亦只好說他的描寫是失敗了。恐怕有不少作家陷於這樣的失敗。我們來推究他們所以失敗的原因，大率不外下列三點：

1 由於該作家僅僅描寫人物的類性。譬如我說，今天早上我在北火車站看見一個着灰色軍服，背槍的兵，搶一個行路人的錢袋；如果我的目的僅為報告有這麼一回事，那就罷了，如果我的目的

在形容這個強搶東西的兵，那我就等於沒有形容。因為如果我去報告警察，請他緝捕，他至少可以找出幾百個和我所說那樣的兵來，因為「灰色軍服……」云云，只是一般兵的類性，我如果想要確指出我所見的某兵，我必須在這些類性以外，再舉出幾項確屬於那個兵個人所有的特點來。小說家如果不先在這等地方弄清楚，他就往往只描寫典型人物。

2 由於作家誤以一二抽象的道德性認作人物的個性。方正，剛毅，木訥，儉樸……等等是道德性，不是個性。十個方正，剛毅，木訥……的人，也許有十種不同的個性。作者若誤認方正，剛毅等是一個人的個性，則結果亦惟描寫了一個典型人物。

3 由於作者只畫了一張簡筆畫，並不會描寫人物的形相。簡筆畫的祕訣在將一個人的特相，誇張的描寫出來，使人注意，因以造成該畫的吸引力；但流弊亦即在是。因為常常會爲了誇張過甚而失卻人物的真相。小說家描寫人物亦復如此。小說家描寫一個人物，其目的本在給讀者以精緻正確的人相，故於人物的個性不能忽略，亦不宜太誇張。太誇張的結果往往使此本爲該人物的個性者，一變而爲類性，因而那人物就成了典型人物。

上面是說作家在沒有將個性描寫的意義弄清楚的時候，常常會違反預期地只描寫了一個典型人物；但是也有作家雖然並沒將個性描寫的意義弄錯，而結果仍舊只描寫了典型人物。這中間的原因，也可以分三點說來：

1 因為作家並沒將自己要描寫的各點看得清楚。作者常因對於人物性格的分析不精密，注意不周到，或因太喜歡「理想的」——就是太喜歡描寫抽象的，而忽略了具體的，便都會把自己的人物寫成了典型的。浪漫派作家最易犯太理想的毛病。例如司各德書中的人物，男英雄幾乎全是典型人物，女英雄則愈名貴的便愈近典型的，反是書中的鄉村女子是個性的；這都因太理想的緣故。

2 因為當時文壇上先已有一個小說人物極流行，使作者受其影響，不知不覺的竟去摹仿。例如美國小說家吉百孫（Gibson）曾經描寫了一個出色的女子，傳誦一時，遂使文壇上第二流或新進的作家都於不知不覺中把自己書中的女性人物寫成「吉百孫女子式」。又如中國紅樓夢中的賈寶玉和林黛玉這兩個人物也引起了後代的無數的有意或無意的摹仿。我們要知道一個極有個性的小說人物一經大家摹仿而成了「某某式」的時候，這「某某式」的人物便無法否認自己不是典型人物了。所以作家若落在先已流行於文壇的「人物型」裏，則他的人物創造的結果只是典型的。這種流行的人物型的暗示力是極大的，不但別人受他所籠罩而不自知，就是創造該人物型的作家自己亦往往不知不覺的把這個自造的第一次的人物作為定本，而致後來自己所造的人物均不脫此型；吉百孫便是一例。

3 因為表現手段不高明。此則大半系乎作者天才之高下，但練習工夫的深淺也有幾分關係的。因了上述的原因，所以我們只見某某幾個小說人物被人家摹仿了又摹仿，而新造的人物卻寥

寥可數了。

一四對照 作家在一部小說中必不能僅有一個人物；多的有數十，少則也有五六個。這許多人物，如果都是相似的和性格，便單調了；所以作家於創造人物時，又須注意人物個性的相反，使在書中成爲對照。凡是一家人，或是親密的朋友，他們的個性尤應當是相反的，如此，方可從他們的極繁雜的關係中表示極有趣的對照。此類對照，中外的小說家很有做得成功的；例如大仲馬描寫的達特安，阿托士，顏圖斯，阿拉密四人，水滸上的宋江與李逵之類。

一五人物的串合 人物既已有了，剩下來的就是怎樣串合這些人物；換句話說，就是如何使這些人物互相發生關係。一部小說中的人物，有主人與僕婢，有情人與情敵，有債戶與債主，有地主與佃農；他們的地位是相對的，生活是相反的，作家要把他們中間的關係支配得很好，實在不容易。往往有許多作家因爲不善於串合人物以至鬧了大笑話。普通最易犯的毛病，便是作家忘記了按照書中各人物的身分而使他們在極自然的動作下發生彼此間的關係。我們有的車載斗量的「才子佳人」式的舊小說，差不多全犯了人物串合不得其法的毛病。歷史小說家常常因爲要擡高一個「忠臣」便把歷史上的皇帝描寫成過分的暴虐。這種的串合不得其法，每每連人物的真實性也受到了妨害。

一六人物的發展與動作的發展 小說家描寫人物，有寫人物的一生的，有寫半生的，也有只寫人

物的生活中的一片段的描寫人物的一生就是從人物的孩提時代起，直到他老死。描寫半生的，或從孩提時代起，到他成年或中年爲止，這是寫他的前半生；或從他已成年後或中年時代起，以至老死，這是寫他的後半生。描寫一段段生活的，自然更加活動，不論何一段段，都可以描寫。

如果作家是描寫人物的一生的，那麼我們就看見一個人格長成的全歷史。於此，我們所要明白的，是這個人格在發長的途中究竟遇到了什麼助力，而作家所應努力從事的，卻是要說明怎樣環境與事變交互影響於此人格的形成；換言之，就是要把書中動作的發展與書中人物的發展弄成步驟一致。如果動作的發展與人物的發展分成兩橛，彼此不生關係，我們便只見一個孤立遊離的人物在。一排事變的畫片前移過，激不起我們熱烈的同情，這就不能不說是作者描寫的失敗了。

在作者描寫人物半生經驗的時候，動作的發展與人物的發展二者之間的關係，也還是要顧到的。尤其是作家所描寫者是人物的後半生的時候，應該暗示此人物前半生的經驗對於他現在的思想性格有如何的影響。譬如我們在天津車站上看見從山海關來的一列快車，車廂上滿堆着積雪，車窗上封着薄冰，而此時天津附近並無風雪，我們便聯想到這一系列快車在數小時曾從關外風雪的密陣中衝突過來。從車廂上的積雪和車窗上的薄冰，可以暗示出這一系列快車過去的經驗，小說家描寫一個人物而從他的後半世開端的，也應當不忘記提明他的人生車廂上的積雪和車窗上的薄冰。

卽如作家所描寫的，僅爲人物生活史中的一片段，也應當不忘記把人物的發展和動作的發展作

成步驟一致。能够辦到這一層，那人物方是活的立體的，不是死的平面的。

第七章 結構

既已假定我們所要描寫的人物，其次便是要假定這些人物相互間的關係，以及他們遇到了什麼事故；這種種的關係和事故，便稱爲「結構」。

所以「結構」一詞，簡單的說來，便是書中的動作，換言之，便是書中離合悲歡的情節。從技術上說，「結構」便是一部小說的機能的作用。

近代小說的結構的發達，有人說起於迭福 (Defoe) 的魯濱遜飄流記 (Robinson Crusoe)，有人說起於古特司密司 (Goldsmith) 的雙鴛侶 (Vicar of Wakefield)，亦有人說更早已有。這個問題，並沒有大關係；我們只要曉得，並非凡有動作或情節的小說都可算是有結構。像前面說過的，中古時代的傳奇描寫一個英雄歷次的冒險，只是一幅一幅不連續的圖畫，既無一貫的動作，亦沒有一貫的目的，所以雖有情節，卻不能算是有結構。即如魯濱遜飄流記寫魯濱遜如何在荒島上維持生活，全書固已有一貫的目的了，然而全書的情節還不過是一幅一幅不連續的圖畫，所以仍是不完善的結構。中國西遊記也屬於此類。我們說某小說有結構，便是說某小說從頭至尾是描寫一件事情的發展，或一個目的完成，所有書中一切動作，都是爲了這一事的發展或一目的之完成之必要而設的；這方是

近代小說結構的意義。

這麼說來，我們從理論上研究結構的法式，便是一件極惹人非難的事；因為結構既不過是負有一定使命的動作的集合。而動作又是作者所虛擬的，則我們豈能代作者虛擬小說中動作的方式而使之遵守？在這裏，我們的回答是：作者如何造成他的結構這件事，自然不容我們置喙，可是作者既造成後我們來研究那一種方式最好，卻也是批評家的小貢獻，未必全無意義。譬如建築師建造一所房子，如何建築，是他的事，批評他已成的式樣，或就古今來所有的房屋的式樣分類研究，是我們的事，大可各行其是。現在我們便要將凡關於結構的理論一面的話，分列於下。

一事實的來源 造成一篇小說的結構的原料是事實，所以我們先須來看看事實的來源。這正和人物的來源一樣，可以分作1從直接觀察而得的，2從舊說與傳聞而得的。社會小說都屬於前者，歷史小說則屬於後者。

二最簡單的結構 便是只述一個人物的發展和他的種種遭遇。因為結構既是書中人物相互間的關係以及他們所遇的事故，那麼，結構的簡單與複雜當然要以人物的多寡，他們中間關係的單純與複雜，以及全書動作之為直線的或交錯的為斷。因而最簡單的結構就是只有一個人物和直線式的動作；例如魯濱遜飄流記。

三複式的結構 不僅記述一個人物的發展，卻往往有兩個以上人物的事實糾結在一處，造成了

曲折兀突的情節的，叫做複式的結構。大多數的小說是複式的結構。自然那許多人物中間不過一兩個（或竟只一個）是主要人物，其餘的都是陪客，或者是動作發展時所必要的助手，並且那錯綜萬狀的情節中亦只有一根主線，其餘的都是助成這主線的波瀾，可是這樣的結構便是複式的。

複式結構既有許多人，這許多人既有關係，那麼，作者如何依次把這許多人中間的關係敘述出來，能夠頭緒清楚而形式又不呆板，實在不是很容易的；「一枝筆不能寫兩面的事」作者勢必一項一項的說，從甲項說到乙項，又從乙到丙，丙到丁……事實就像連環似的，一個銜接一個，這銜接的過程，叫做「結構的進展」。小說家應該注意用最巧妙的方法來造成這「結構的進展」。中國舊日章回體小說所用的「按下……不提，且說……」一套方程式，自然也是造成「結構的進展」的一種方法，可是我要說牠是最拙劣的方法。因為一個小說家在造成一個「結構的進展」時，第一應注意迴避第三者的敘述口吻，應該讓事實自己的發展來告訴讀者，第二應注意不露接筭的痕跡。中國章回小說的「按下……不提，且說……」便這兩個毛病都犯，所以要不得。普通造成「結構的進展」的方法是引進一件新事情。

四鬆結構與機體結構 什麼叫做「鬆結構」呢？就是全書的各項事實並沒有緊密的連帶關係，雖有一事或一人為貫串全書的總線索，但是全書的各部分間的關係極鬆泛。司各德在他的小說「The Fortuner of Nigels」的序上曾說：「此等小說實在只是許多故事的一部編年史——這些故

事乃落在一人身上或其一生的；卻不是一種按序的互相關聯的事實，步步引入最後解決的。」司各德這一段話可謂「鬆結構」的正確定義。因為不是「步步引入最後解決的」，所以鬆結構的小說往往可以刪去若干段而不礙及全書事實的全體。儒林外史、西遊記，便是例子。

機體結構則和鬆結構正相反對。機體結構的小說不但書中人物互密切關係，不但書中事實是互相勾結而不可分，並且全書事實是朝同一方向進行的。一架大機器是集合許多輪軸而成的，如果取去一個輪一個軸，甚至於一個螺釘，那大機器便不能動作；機體結構的小說猶之這機器。在讀鬆結構小說的時候，我們忽略過一章一節都不要緊，我們仍看得下去，可是我們若讀機體結構的小說便不能跳過一節，即使只跳過了一頁，我們就會看不下去。

五單一的與複合的 單一的結構就是全書只講一件故事，複合的結構便有二件以上的故事合在一處。可是我們要明白：所謂「只講一件故事」並非說一部書中只有單純的一件故事，乃是說獨立的故事只有一件，其餘的都是附屬；在全書中，惟此一故事是主體，是目的，其餘的不過是完成這目的的手段而已。複合的結構便是同一書中有二件以上各自獨立的故事，各自有目的，並沒有附屬的關係。單一的結構，求全書的統一，自不甚難；至於複合的結構，因為有各自獨立的兩篇以上的故事混合在一處，所以求全書的統一很不容易。這兩篇各自獨立的故事，必須有一個線索來貫串，並沒有一個共同的歸宿，然後不至變成截然的兩橛。俄國托爾斯泰的“Anna Karenina”，就是複合結構，中

國吳趼人的恨海亦是。

六頂點 小說也和戲曲相似，可以有一個「頂點」(Climax)。在戲曲裏，只能有一個頂點，至於小說，可以有兩個以上的頂點，並且也有半點頂點的。近代小說家大都以為動作上的頂點是不必要的，而意境上「或情緒上」的頂點卻不可少。

七結構與人物的關係 所謂結構，既不外乎人物的動作，所以結構與人物也有關係。在從前大家重視結構的時候，有許多小說家往往因為要使結構奇突，動人注意，便不惜扭曲了人物。例如戀愛小說的作者因為要情節奇突，往往故意使兩個在勢不能互相戀愛的人們終於互相戀愛，他們以為如此方能聳動讀者，卻不知道已經損害了他的人物的個性了。像這種樣的爲了結構而扭曲人物，一方既損害了人物的真實，一方又妨礙結構的自然，實在不足爲法。

八結構與環境的關係 如果我們把房屋的頂底和四壁來比喻小說的結構，那麼屋內的裝飾鋪陳就好比是小說內的環境。結構與環境是應該調和的。譬如我們做一部歷史小說，講的是唐代的事，那麼書內的環境，從風俗習尚，市廛狀況，官衙體制，以至人物的服裝用品，都應該是唐代的；這方能稱爲結構與環境的調和。

第八章 環境

人物間的相互關係——他們的動作，造成了小說內的故事（結構）這是我們已經說明的了。但一樁故事必有其發生的時間，地點，以及周遭的環境界。（自然的或社會的）小說家創造了人物，布置好了結構，就算盡其能事麼？當然不是的。他還須把這故事裝在適宜的地點和適宜的時期，把這些人物安置在適宜的境界裏。這時，地，以及自然的或社會的周遭境界，即所謂「環境。」小說的環境，彷彿就等於戲曲的布景，繪畫的配景，都是行使煊染烘托的職務的。

舉其犖犖大端而言，小說的環境誠不外乎時，地，自然與社會的周遭，三者；若詳言之，則凡書中人物之服裝，房屋的建築式，室內的陳設，用品，宴飲用的酒漿肴饌，乃至樽杯上的釉彩花紋，都包括在「環境」的範圍內，都是作者應該仔細研究的。

於是就來了個問題：小說家何以必須用心描寫這似乎是無關宏旨的環境？

這可以分兩層來回答。第一，一個人物和一件故事決不能離時，地，及周圍而存在，故環境亦成爲小說的必需品；既是必需，我們就應該注意環境與人物及故事中間的關係，不要把人物放在全不相干的環境裏，鬧出張冠李戴的笑話。第二，人物的性格如能刻劃入神，故事的發展如能佈置得恰好，自然够給讀者以深刻的印象，但是設使能把環境也描寫得極好，當然感動人的力量更大；所以爲增加作品的力量計，環境是必須注意的。

小說家知道注意作品中的環境，還是比較的近代的事。然而我們現在就已有的成功作品來歸納

出環境描寫的通例，竟亦不少；現在一項一項的列舉於下。

一時間 故事有其發生的時間，是必然的事；雖然有些小說家喜歡隱沒他書中故事的時間，但是實際上他不能不把他的故事放在一個指定的時間裏，譬如紅樓夢這部書，作者雖然故作狡猾，不把故事發生的時代說出來，並且故意隱藏，說是不知何時，可是事實上誰也知道是清初的故事。至於標明發生在何年何代的歷史小說，那就有了確定的範圍，絲毫不能移動了。在這裏，作者應該實踐他的宣言，把正確的時代情形描寫出來；決不能自說是明代，而種種描寫卻叫人認做現代。描寫正確時代的方法，只要一句話：「處處抓住時代精神。」時代精神就是一時代的色彩或空氣。一般人共通的思想，共通的氣概，乃至風俗習慣等等，都是時代精神之表現，可是這等還只可算是外面的部分，只是已成形的，我們必須更進一步，於描寫表面的和已成形者而外，兼要描寫那內心的和時代的空氣的動搖。譬如這裏有一部小說，寫的是清末到現代這一段時間內的事；這一段時間，自然有牠的總的時代精神——時代色或時代空氣，但是我們同時也不能否認在那總的時代精神裏又可以分別出許多小的段落來，例如「五四運動」前後——在這些小段落中間，我們就有了時代空氣的動搖。如果我們的小說家能够把總的時代精神表現出來，而不能把相應於各時期的時代空氣的搖動也表現出來，則該小說仍不能算是完全無缺點的小說。最能表現「時代空氣的搖動」的小說，是俄國小說家杜格涅甫的父與子和前夜等。

全書故事所托足的時代是大的時間，其關係重要已如上述，還有小的時間，如一年的四季，一日的晨昏，作者也要注意描寫。作者表現大的時間，爲的是可以增加故事的真實性；而表現小的時間卻爲的是可以增加故事的感動力。人在晴明和燠的春日，精神上總感覺得一種愉快鼓舞，在陰霾寒冷的冬季，精神上便感着一種壓迫憂悶；呼吸着早晨的清氣陽光，自然覺得心襟開朗，而接觸着黃昏的黑暗，自然覺得胸懷抑塞。時序之移人情緒，原是中外古今不易之理。作家應該注意這點，把時序的變換和情緒之升沉，連結在一處。從前浪漫派作家對於這點很知道注意。他們時常把黑夜作爲深思反省憂悶的時間，例如司各德和拉特克烈夫（Mrs. Radcliff）像這樣的寫法，可稱之爲順筆。還有「逆筆」，就是就時序和情緒故意相反，使讀者從對照中得到深刻的印象。例如迭更司的桐柏父子公司故意把保羅桐柏的死放在一個明艷的日曜日下午的背景前，使讀者因此鮮明的對照而加倍感覺了死的悽慘。這種寫法是諷刺小說家所常用的。

二地點 地點就是故事出現的舞臺。一個故事之必須托足於一個地點，也是必然的事。即使這地點不是實在的，是一種想像世界，烏托邦，然而必有地點卻是不容分辯的。如果一個作家把他的故事的地點指定在自造的想像世界或烏托邦，那麼，他只要對於自己負責任；如果不然，他的地點是世界上實有的地方，則他應該對於實在的地方負責任，他應該把他小說中的某地寫成正確的某地。人物有個性，地方也有個性；地方的個性，通常稱之曰：「地方色彩。」（Local colour）一位作家先須用極大

的努力去證明他所要寫的地方的「地方色彩」。他須親到那地方去實地觀察；如果他想寫的地方是歷史的，他應該從書本子上搜集材料。高底埃（Gautier）做木乃伊的故事很用一番功夫去查考當時已有的埃及及考古學的結果；佛羅貝爾（Flaubert）做薩蘭坡所用的翻書工夫比寫的時間要多上幾倍；這可以證明成功的作品是怎樣的注意表現「地方色彩」的。

但是我們決不可誤會「地方色彩」即某地的風景之謂。風景只可算是造成地方色彩的表面而不重要的一部分。地方色彩是一地方的自然背景與社會背景之「錯綜相」，不但有特殊的色，並且有特殊的味。所以一個作家若爲了要認識地方色彩而行實地考察的時候，至少要在那地方勾留幾個星期，把那地方的生活狀況，人情，風俗，都普遍的考察一下；若匆匆的走馬看花似的旅行一次，是不行的。

故事所托足的地方的地方色彩，當然能够增加故事的真實性和趣味；但也有一個先決條件，就是作家須不選錯了地點。爲自己的故事選擇地點，作家本有絕對的自由權；但是作家也知道爲他的故事選擇一個最適宜的地點卻是他的天職。譬如一篇以描寫勞動者生活爲中心的故事，牠的地點可以在杭州，可以在蘇州，也可以在上海；但若論到何處最適宜，則就不能不推上海，因爲上海有幾十萬的產業工人。然而這只是一般的說法，未嘗沒有例外。也有作家特地選取一個與故事的性質完全相反的環境，藉對照以增加故事的力量和興味。

三自然的或社會的周圍境界 這第三項，範圍最廣闊，內容最複雜：大自制度職業，小至一巾一扇，全包括在內。從前作家對於這一項環境，最不注意，所以常常鬧「時代錯誤」的笑話。譬如把已經廢革的制度，風俗，已經不流行的帽式鞋樣引入小說內，或是把當時沒有而日後始有的制度，風俗，服裝式樣，引入小說內，都是一種「時代錯誤」。這樣錯誤，或許有人看作瑣屑不足計較，但是要知道一篇小說的真實性往往會因此等瑣細的錯誤而受了損害。

參考用書表

- Sir Walter Besant, "The Art of Fiction", (London, 1884.)
 W. L. Cross, "The Development of English Novel", (1899).
 W. J. Dawson, "Makers of English Fiction", (1905).
 J. Dunlop, "History of Prose Fiction", (Reviseded. by H. Wilson, 1896).
 W. D. Howells, "Criticism and Fiction", (New York, 1892).
 J. J. Jusserand, "English Novel in the Times of Shakespeare", (1890).
 Sidney Lanier, "English Novel and its Development", (1883).
 Brandar Mathews, "The Historical Novel", (1901).

- Brander Matthews, "Aspects of Fiction", (1896).
- Bliss Perry, "A Study of Prose Fiction", (1902).
- Walter Raleigh, "The English Novel", (1894).
- F. H. Stoddard, "The Evolution of English Novel", (1900).
- F. M. Warren, "History of the Novel previous to the Seventeenth Century", (1895).
- B. W. Wells, "A Century of French Fiction", (1898).
- Ernest Baker, "A Descriptive Guide to the Best Fiction", (London, 1903).
- Paul Bourget, "Reflexions sur L' Art du Roman", (Paris).
- Ferdinand Brunetière, "Le Roman Naturaliste", (Paris, 1893).
- Jean Chapelain, "De la Lecture des vieux Roman", (Paris, 1870).
- A. Chassang, "Histoire, du Romans dans L' Antiquité", (Paris, 1862).
- F. M. Crawford, "The Novel: What it is", (New York 1893).
- George Ellis, "Specimens of Ancient Metrical Romances", (Bohn Library).
- William Forsyth, "Novels and Novelists of the Eighteenth Century", (New York, 1871).
- Rudolf Fuerst, "Die Vorläufer der modernen Nouvelle", (1897).

P. D. Huet, "De L'Origine der Romans", (Paris, 1678).

Henry James, "The Art of Fiction", (1888).

Clara Reeve, "Progress of Romance", (1785).

Friedrich Spielhagen, "Beiträge sur Theorie und Technik des Romans", (Leipzig, 1879-80)

F. H. Stoddard, "A Study of the Novel", (1901).

D. G. Thompson, "Philosophy of Fiction in Literature", (1890).

Bayard Tuckerman, "History of English Prose Fiction", (1882).

獨幕劇研究

蔡 慕 暉 著

一、獨幕劇是最有精彩的戲劇，本書把牠的特質，分章演述，以供藝術家的研求。

一、研究獨幕劇，對於劇情及性格等等，不可不明白牠的原理，本書不厭其詳，反覆申說，以求澈底。

一、戲劇是表演人生急劇部分的一種藝術，所以本書對於表演一端，說述尤爲詳備。

一、本書爲求讀者實際上的觀察起見，援引實例數則，以見一斑。

一、本書對於不合理的劇本或劇情，就編者個人的見解，加以糾正，希望改善。

目次

第一章	獨幕劇的價值與特性	一
第二章	主題和材料的選擇	七
第三章	劇情草案	一二
第四章	性格描寫	一八
第五章	對話	二九
第六章	幾個基本條件	四〇
附錄	參考書目	五三

第一章 獨幕劇的價值與特性

一 價值

關於獨幕劇的估價，有兩種絕不相同的論調。反對方面的人，以為戲劇既是表現人生於舞臺上的一種藝術，人生異樣的複雜，人生問題的發生，自然也非限於某一時間某一地點單獨存在而與其他時間及其他地點所發生的事件毫無關聯。所以要求保存真實性，非把其他關聯着的事件匯合在一起，不足以顯示該事件的重要。他們傾心於多幕劇，以為沒有前幾幕預備說明，不足以使觀衆感動到充分的程度。

而愛護獨幕劇的人們卻以為戲劇的威力，全依藝術手腕的高下為轉移，與幕數的多少無關係。

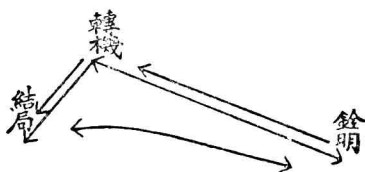
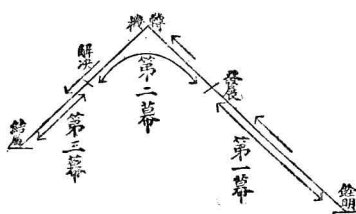
這理由很明顯，譬如最初期的戲劇，就是由一二伶人在臺上將劇情自始至終敘述的。幸而那時沒有人將它分幕，如果按照時間地點的統一劃分時，不但有數十幕之多，亦許有時候能多至百餘幕；試問那些劇本真能發生較大的威力嗎？後來戲劇的技術漸漸進步了，作家也漸漸分起幕來，不過至少總有十幾幕，比十幕少的是可以算特出的。一直到古典劇風行時，才以五幕為通例，像莎士比亞這

樣傑出的劇本家，才敢脫去點五幕的舊套。

他有時將劇本減成三幕，然而總是將銓明 (Introduction) 發展 (Development) 轉機 (Climax) 解決 (Solution) 結局 (Catastrophe) 等；頗均衡地分幕寫述。如用圖表來表示，就很可看出他與古典劇相差的距離很近。圖如次：

而所謂獨幕劇，卻是將這五種步驟編入一幕，以全劇的比例論，大都是將銓明與發展併合，將解決與結果混和，而將轉機部分來貫穿前後兩部。換言之，就是步驟雖則還有，卻不易一一劃分了。圖如下面所示：

古 典 劇



將這三個圖一比較，一個顯然的差異，是在轉機後的那部分。古典劇中是最長，莎氏減了一點，獨幕劇是差不多一轉機就完

了。這是近代劇的特性。

用比喻來說，多幕劇的作家，譬如司照相機的人，因為要照某一事物，就將該事物周圍的背景，不論重要與否都攝了進去。獨幕劇的作家，卻像一位畫師，祇揀選必須的部分畫幾筆。結果，該事物的表現，比在照相上還明晰有力的多。又似善說話的人，祇說幾句中肯的話，就能使聽衆深表同情。瞭如指掌。而不善辭令的人，即是囉囉囃囃地講一大堆話，還是使人莫名其妙。所以劇本的有力與否這問題，全在乎選材的藝術手腕，與篇幅多寡無關。

普通的人，多以現代社會生活繁複，現代生活的方式，已不能容許人們像從前似的坐四五點鐘看一本戲曲，作為提倡獨幕劇的理由。這自然是不可避免的趨勢。不過除了這理由以外，還有許多其他的理由。

一 以前的戲劇是利用觀衆的幻想而不注意佈景的。在起初的時候，表演戲曲並沒有舞臺。伶人在中間表演，觀衆就圍在四周觀看。因為沒有佈景，所以也就沒有分幕的必要。但是如果要分時，就分幾十百幕也毫不費事。可惜那樣的舞臺，已不合現代的觀衆了。現代人喜歡用逼真的佈景來補充他們想像力所不能及的部分，他們是不願多用想像力的了。但要設備逼真的佈景並非一件容易事，因此幕數太多就變成一件佈景上的重負。獨幕劇在佈景上自然是最簡便的。

二 心理學告訴我們，人類的注意力，是祇能延久到某個程度為止的，尤其是生活煩忙的現代人。所

以爲捉住充分的注意力起見，獨幕劇也是很經濟的辦法。

三戲劇是表演人生急劇部分的一種藝術。而所謂三幕劇或五幕劇或多幕劇，實在祇有其中的一二幕，含有急劇緊張的成分——就是所謂劇之本質——其他的幾幕，原來祇負擔說明補充的使命。以戲劇的藝術論，似乎不應該使這些附屬成分，單獨成立幾幕。獨幕劇，是捉住劇情的急劇部分，而使其他的部分隸屬於這主要成分的。所以以藝術手腕論，獨幕劇是比較的精練些。

在這些理由存在的時期內，獨幕劇的價值是不容忽視的。不過在文藝的家屬中，它是最小的一個嬰孩；在現在，尤其是在中國，還很少它的地位。

二 特性

有許多初學編劇的人，起初總以爲獨幕劇是很容易編的，第一次就試編獨幕劇。但是結果，覺得獨幕劇實在比無論幾幕劇都難編。這原因是很複雜的。

第一，獨幕劇受三一律的約束最甚。以時間論，最好是表現在某一連續時間內所遇到的事件。如果要延久，最多也祇能在表演中間將臺燈暗一下，表示是隔了些時間距離以後的事。至於地點，則簡直很少法子改做兩處。唯一的方便法，是用兩重幕，在表演中間將後幕開放。至於人物性格的統一要求，也比其他戲劇嚴刻些。獨幕劇一方面要減少幕數，說明的機會自然減少了，但是它仍須包括劇本應有的一切條件，以求保全劇本的完美；所以獨幕劇作家，不能不採取最經濟的方法，來完成獨幕劇的

最高威力。

有許多人，誤以為獨幕劇就是多幕劇的片段，就是將多幕劇的其他幾幕翦去，而留存其中一幕的成績。這是十分錯誤的。因為獨幕劇雖則簡單，卻必須是一個完整的作品，決不會是去頭截尾的斷章殘篇。

也有許多人，誤以為就是將多幕劇縮短而成的。這也是同樣錯誤的見解。除了用古代拙笨的獨語式或長篇的報告式外，決不能將多幕劇的情節都列入獨幕劇中。在晚近才出世的文藝寧馨兒——獨幕劇——自然不會用那些幼稚方法。所以獨幕劇是一種有獨特性的藝術，正如短篇小說，既不是長篇或中篇小說的斷片，更不是它們的縮形一樣。

同時，又有許多人以為獨幕劇和短篇小說相同，所以常有人發表似劇而非劇的作品。他們不想想戲劇是戲劇，它有它的獨特性，並不能與小說混合。有許多材料，原可以作短篇小說，而不能編成獨幕劇。譬如莫泊桑的項圈，在短篇小說中誠不愧為傑作，而要將它變成戲劇時，則非有二幕以上是不會完美的。這是因為時間太長，如果用回憶式的敘述時，又很難維持觀衆的注意。又如鈴木三重吉的金魚，原是一篇很好的小說，然而要想將它改編成劇本卻是不易成功的。因為其中的事件，太缺少緊張性，不容易吸住觀衆的興趣。

一定有人要疑問：為什麼本來能吸引觀衆的小說，一改編為戲劇，就不能吸引呢？這不是沒有原因

的。看小說的時候，讀者是不會十分厭惡關於其中人物的敘述的。正像我們遇到老友時，不妨絮絮話舊一樣。至於看戲劇時，則非有相當的動作，純粹敘述式的談話，是很惹人厭的。而且所有的動作，又須含有急劇性，以便引起觀衆的疑問及好奇心。這又像我們聽演講時，我們決不耐煩靜聽演講員用一種像和尚唸經的音調，作一些沒有系統或沒有歸宿的謊話。這些現象後面，有一個極重要的原因存在。因爲看小說時的環境，通常像我們會老友，往往在一種閒適的境況中，絮絮地斷續談話，是很適合於那時的心境的。而看戲聽演講時，卻都須很不自在地，坐在劇場的椅凳上。在那樣的情境中，非有濃厚的情趣，怎能免除觀衆的騷擾不安呢？所以凡是寫劇本的人，必須牢牢記住，他的戲劇，是要拿到廣大的劇場中去表演的，他每寫一字一句，都須顧念到他對於觀衆所負的責任。如果他能設法將他的戲劇在每一觀衆的安樂椅前表演時，或能設法使他的觀衆各人躺在自己的床上看時，他就不妨隨意地寫，以便別人採用作催眠劑。

我自然知道有不少的人，相信劇本可以分爲兩種——讀的劇本與表演的劇本。如果祇能讀的劇本可以稱作完美的劇本時，那就不妨有小說般的劇本，供人在床上車中或河邊消遣的。因爲無論誰看小說看倦了時，就向枕下或袋中一塞，到有興趣時再拿出來，所以一種毫無緊張性，而且頗乏味的小說，也能風行一時。

但是戲劇而失去戲劇的特性，至於像用會話寫成的小說時，又何必再叫做戲劇，爲什麼不叫做小

說或會話式的小說呢？譬如有人做一件船形的東西，而不能在水中航行，祇能在陸路上拉，那就應該叫作車或船形車，不必再叫作船。因為名稱須根據事物的性質和職能，而不該注重形式。如果祇因為一篇作品，將人名列成一表，又是用會話寫成的就叫做戲劇，那麼牆上貼的五言或七言告示，輪船上

的『茶房須知』也該叫做詩了，而且那輛船形的車子，也就該叫做船了。

總而言之，獨幕劇之所以稱為獨幕劇，就因為它是一篇獨幕的劇。如果一幕而不能成為完整的藝術品，或不能有劇的表演可能時，就不能稱為獨幕劇的。

第二章 主題和材料的選擇

一 主題

寫劇本和寫別種文藝一樣，在未寫之前，必定要有一種想要寫出來的東西。這一種東西，就是本篇所謂主題。此地所用主題二字的意義，頗與普通所謂題目不同。

本篇所謂主題，可以是一種抽象的意思，也可以是一種具體的故事。譬如說一位作家想到『善惡到頭終有報』或是想到『呆人有呆福』這樣的概念，都可捉住它們作題旨。就是他或想到一位熱忱的革命青年被一位貪財的朋友賣了，或是一個孤兒，忽有兩個爭認他為嗣子的父親，或是一位剛要結婚的新郎，忽被他的情仇用綁票法子弄失蹤等類的故事，也可捉住作為主題。

但是主題也並非隨便捉住一個就可用的，因為獨幕劇要受舞臺、演員以及其他條件的嚴格限制，所以主題的選擇便同樣地須受限制。這些限制每因時地而異，大約有下列的幾種：

一、大小適中的。過大的題目，非有長篇的情節不足以充分地表現出來，所以獨幕劇像短篇小說一樣，受篇幅的限制，不能犯大題小做的諱。太小的題目，做短篇小說是可以的，做餘興之類也沒有什麼不可，不過要拿來做戲劇的主題時，卻有點問題。因為小說是隨便印好就完事，看者也可隨意看。而戲劇則舞臺、演員、化裝、佈景等事麻煩異常，同時觀衆也須犧牲相當的精神、時間，才能觀看，如果主題太簡單，不值得一看時，必定使人感到不滿足。即使是笑劇也非有使人發大笑的能力不可。

二、有真實感的。戲劇雖則受物質限制過甚，不能不比寫實派的小說多帶浪漫色彩，然而同時也須保存真實感。因為在非寫實派的小說，祇要作家稍微有點技巧，就可以隨意編入些荒誕無稽的情節。而戲劇卻因為要實地表演出來，觀衆非常容易找到破綻，因而荒誕無稽的情節，很容易使觀衆不滿意。所以必須選稍可靠的，方可造成真實感的主題。

三、有確定中心點的。觀衆們是不會在同一時間，發生兩種深刻的感情的。在獨幕劇登臺的短促時間內，斷然不能造成兩種深感，既然祇能造成一種，劇本就應專爲那一焦點工作。旁涉以助興趣或反映正意雖都可以，但一離正意就算是劇本家的失敗。原來它的使命，是時時刻刻以造成單純感應爲目標。

四完整的 獨幕劇既然是一件整體的藝術，它的主題也必須是整個的。決不能因為它篇幅太少，就以爲可缺首或缺尾。無論在開端或在結尾，它必須與人以整個之感。有人主張無鬪爭無戲劇（No struggle no drama），有人以爲沒有疑問不成戲劇（No question no drama），我們都可以承認。不過鬪爭沒有完結，或是疑問沒有解決之前，總不能算爲完整的劇本。

五與人生吻合的 如果把那捉住了的某段具體人生爲主題時，自然是不成問題的。不過設使那捉住的僅僅是一種概念，或是從人生游離出來的理想時，就必須設法找到足以和他匹配的人生再將它具體化起來。如果沒有吻合的人生足以應用時，那就不能用那主題了。其中如有游離在人生事實外面的，也算是作者的失敗。

六最適宜於以舞臺表現的 有種主題，要拿來做劇本雖則沒有什麼不可，不過如以它爲其他文藝的主題時能更加適當，那就不是好主題。譬如歐德的少年維特之煩惱，莫泊桑的項圈，中國的紅樓夢等，都是做成小說較好。總之，那主題如果非有舞臺表現不可的時候，就必須去煩勞舞臺。戲劇應該做其他藝術所做不到的那部分工作。

七排演簡便的 獨幕劇既以經濟爲第一依歸，那麼關於它的排演也以愈簡單愈好。而且在實際上，排演太費時間或太費設備的頭等戲劇，還不如較經濟的二等劇本受人歡迎。在中國這樣的環境中，鋪排太甚的劇本，實在很少機會能夠得到完美的表演，常常有人自由修改，原因大半不出設備、演

員、舞臺三種的限制。

不過這許多困難，大半不在主題方面而在運用方面，因為祇要運用得法，主題都是很有伸縮餘地的。所以還是與作者的藝術手腕多些關係。

二 材料

選定了主題之後，又要選擇適當的材料來具體化那主題，使故事消化了那主題。換言之，我們要顯示給觀衆的是劇本，而不是主題。並非主題足以吸引觀衆，而是戲劇本身。卽此，可以想像到材料是何等重要。

足以作戲劇的境遇，據法國人樸爾蒂的調查，在世界上祇有三十六種，所以在境遇方面，實在很難得到特異的，經過了這許多年的各作家的努力，還只是發現了這許多的變化，而沒有人造出更多種的境遇。所以劇本家如果不能在材料方面力求新穎，就很不容易有什麼發展。而且有意和無意的模仿前人，動機雖則不同，在藝術上的價值卻是相等的。

關於材料的選擇，不能不顧到下列的幾種基本標準。

一新穎的 因為戲劇材料的限制比較的謹嚴，所以要找求新的材料也比較的難。不過正如前文所說的一樣，模仿古人的材料是沒有意思的。反正人生問題原是變化無窮，祇要作者的眼明手快，何患沒有新穎的材料可採。至於要避去陳腐，方法是在遍讀名著，以免在無意中模仿。要求新穎，是在深

入實際的人生。在表面上固然人人都穿戴着衣服，同樣地吃飯住房子，而在人生的裏層，則紛紜萬狀，只是不曾親到民間去的作家，決不能夢想那些真相罷了。

二急劇的 已經找到人生，但也有許多可歌可泣的人生，祇能作別種藝術的對象，而不能充戲劇的材料。因為戲劇，尤其是獨幕劇，頗受各種限制，很不容易將其他各種不同時間，不同地點，不同性質的關聯事件列入。它所能採用的，祇是很急劇的一部分——就是在急劇變動之下，人們忘記了約束與裝扮，而顯示出的平日隱藏着的一部分人生的真實的姿態——其餘的即使很深刻，很有意義，很美，都不容易用做劇本的材料。

三有直接動作的 無論一個人的思潮是何等急劇，關係何等重要，如果祇是心理上的變化，是無法在舞臺上表演的，所以也不能成爲戲劇。即如他的思想發生的效果，是在舞臺以外發生了動作，作者雖則可以差一個人來做一次詳盡的報告，不過如果舞臺上毫無動作時，決不會在觀衆們的腦海中，刻下什麼印象。至少是應該從那結果再在舞臺上造成一點結果。

四能適合表演條件的 劇本要表演時，受演員舞臺觀衆的影響很大。例如莎氏劇中的女子，時常喬裝，原因是那時沒有女演員，要男子扮演女子太長久不很適意，所以不得不將幕中人喬裝起來，類似的演員問題，我們也不能不顧到。有許多事件是不能在舞臺上表演的，例如火山的崩裂，大礮轟擊，洪水氾濫等情，是不容易在舞臺上表演的，關於這些材料，非割愛就祇有採取間接法。但是前文已經

說過，觀衆是不滿意於僅僅的報告的。觀衆的心理，是劇本家最應顧到的。如捉不住觀衆的興趣，戲劇決不會發生價值。而觀衆的心理，又正如他們的面容一樣各不相同。所以偏於一面的材料，也不容易引起普遍的注意，因此也就沒有普遍的價值，必須像三國、水滸的能得雅士青睞，也能得村夫歡迎，才合表演資格。

五有耐久性的 我們自然不會說要有永久性的，不過至少須有耐久性。如果太切近時事，就很有『明日黃花』之弊。作家自然很容易受時事的影響而屬筆，然而決不可直書其事或受牽制太甚。最好是看準那時間的耐久性，抽出那一部分來發揮。

六有性格顯示的 如果僅僅是動作，而沒有顯示性格的意義時，就祇能稱爲滑稽劇或遊戲。例如魔術、比武、結婚式等單調的舉動，是沒有戲劇價值的。曾在某雜誌上，看見有人將結婚式單獨編成一幕，這是違背劇本每幕必須有它自己的最高峯、或轉機、這項原則的。獨幕劇雖則簡單，但是具有銓明、發展、轉機、解決、結局等步驟，雖則過程不必很清楚。

研究名家的著作時，很容易尋出他們怎樣取材選題的線索。同是一件新聞或事實，有人能找出極清新的主題及材料來，有人就拉雜地寫得非常模糊，可見作者剪裁手段的重要了。主題和材料如果選擇得當，作者的試驗便可以說是告成了一半。

第三章 劇情草案

從前有許多人主張落筆成章地作文，然而現在的人大都主張先做成大綱。我們自然不敢說世界上的劇本作家，都是用劇情草案的，可是大家都像贊成先做大綱似地贊成先寫草案。無論如何在沒有經驗的作家，劇情草案是必須的。這種草案有兩種顯著的功用。一種是使作者對於劇情，在正式動筆以前，有更多的時間去思慮運化。第二種功用，是可以避免許多冒失的錯誤。有許多人，是主張用劇情先做成故事的；不過要從一個故事，斷定合不合戲劇，是比較的困難些，而且不能將登臺時的舉動很明顯地計劃出來，遠不如劇情草案來得適用。

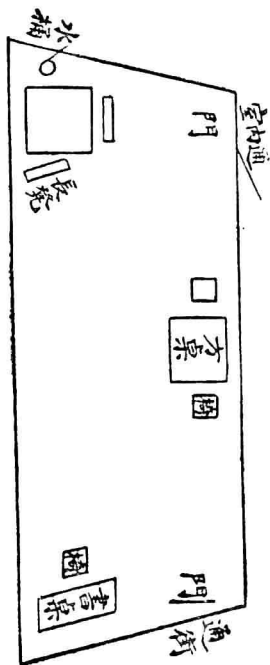
劇情草案的內容，不必有一定的限制。有許多作家是喜歡有很詳盡的草案的，有的卻祇需要非常簡單的草案。既然是專為作家個人用的，自然祇要合個人的需要就可以。不過對於初做的人，最好是用詳簡適中的草案。因為太簡的，恐怕在動筆前的籌劃不足，太詳的又恐拘束作者的創作衝動太甚。一定有人要想到有許多人的習慣，草案是毫無用處的，因為他們的習慣是從來不會根據草案寫的。有時寫起來的東西，會和草案毫不相干。這樣的人，不應該用草案呢？

照着我的意思，還是要用草案的。因為思想愈成熟，劇本就會愈完滿。雖則那些人不按着草案寫，卻不能說草案對他絕對沒有關係。第一，他的第二個思想，就是寫在劇中的思想，即使不是第一個，卻是第一個的修改。因為即使內容完全不同，總是因為有了第一個才發生第二個的。換言之，如果沒有草案，他寫時一定是更近於草案的內容，因為有了草案，他才發見草案內容的不滿人意，才有更進步的

第二個思想發生。第二，寫文章和到街上去買東西差不多，有時固然買些比計劃時更好的東西來，但有時也會因為買某件東西買的高興了，而忘記其餘的好些東西——也許就是非常要緊的東西。這在戲劇上就成了一種不平衡。有了草案，它會時常提醒我們那些顧不到的事，可以助我們得到平衡及完滿。第三，是最後最小，但是最重要的，最基本的。我們試翻開現在國內的雜誌或劇本來看看，多少使我們一看就感到許多缺憾的東西。而且這些缺憾，又是很易避去的。他們的所以寫成那樣，並非因為他們的能力不足，卻是因為他們所用的預備工夫不充足。那些率爾操觚之弊，如果他們肯做一草案，一定可以免除。

一個戲劇草案，大約須有下列的三部分：一劇場佈景。二登場人物。三動作段次。不用實例是不易明白的，不普遍的例又恐讀者不易找到，所以就用汪仲賢君的好兒子來作個例。

一 劇場佈景（錄自劇本彙刊）



時間地點也是很重要的，所以該劇有：

「時在上午八九時左右上海一樓一底式的客室」等字樣。

二 登場人物

寫登場人物時，最好以那些人物與劇情關係的輕重爲先後，不但要寫他們的性別、年齡、關係等，也須寫出他們的個性。例如：

陸慎卿 青年，一個中學畢業的失業者，廣交遊，誠實，易感，家庭思想甚重，不善理財。

丁氏 陸母，好賭，善妒，溺愛幼子，不顧大局，虐媳，善假人以罪，愛財如命，多言而無當。

王氏 平庸的少婦，陸妻，平日耐勞忍苦，惟稍有虛榮心。

胡季仁 陸友，老奸巨滑，習於作奸犯科，善示人以假惡。

阿香 陸弟，年幼無知，驕縱性成，好挑撥是非。

阿媽 女僕。

老王 收房租者。

收房租者 一人。

包探 二人。
乙甲

三 動作段次（以人物登場退場爲段）

第一段

王氏在靠窗口的桌上洗衣服，阿媽攜菜籃從屏門後出來。她倆商量好怎樣用丁氏所給的兩角錢預備一家吃的菜。阿媽就去買。

第二段

阿香在隔房叫阿媽預備臉水，王氏以阿媽不在自己去沖水。阿香因時候太遲要去買點心吃，王氏祇給兩個銅元，說是因爲慎卿失業已久，實在拿不出錢來。阿香說是因爲王氏命苦，所以阿哥會沒有生意。王氏怒甚，阿香又激王氏打他，於是二人大鬧，阿香賴在地上哭。

第三段

丁氏回家，看見幼子被欺，數說了王氏一大頓，算好賭帳就到房裏去睡。臨行囑王氏傳話給慎卿。

第四段

慎卿回家，王氏轉述丁氏說節上要錢的話，慎卿大發牢騷，詳訴他不易找到生意的痛苦。王氏勸他不如低就，即使收入少一點，只要家裏節儉點總能過去。慎卿就怪家裏的人不能體恤他。王氏說她一切都可忍苦過去，只是要吃喜酒去必須有首飾爭場面，頗有怨意。

第五段

阿香要求阿哥拿錢給他做旅行費，又要錢買糖。

第六段

季仁代朋友來向慎卿討債，去時忘帶硝酸瓶。

第七段

老王來討房租說已欠二月餘，月底將有外國人來釘門。

第八段

慎卿被逼得走頭無路，正想寫好絕命書，吞飲季仁所遺的硝酸時，季仁回。追問原因後，勸慎卿販買假鈔票，慎卿以犯法不願。季仁就以並非有意犯法，是社會逼得他不能活，所以罪不在販買者等話相勸。慎卿因怕死不敢，季仁諷以譬如已吞硝酸死。慎卿即以季仁所付的百元鈔票付王氏，與季仁同出。

第九段

收巡捕捐者來，王氏即以假鈔票付之。丁氏見王氏身藏鈔票一捲，以為兒媳平日有意騙她沒錢，發雷霆。王氏受屈，也大哭。

第十段

慎卿持大批鈔票回，婆媳止哭分錢，方一室狂樂時，收銀錢者已與包探二人來搜捕。搜到丁氏房裏時，私蓄殊富。包探捕慎卿時，丁氏良心發現，承認是自己害了好兒子。

這樣的分段法，以人物的登臺下臺為一段落，自然有把事件的要點打斷的危險；不過也有一件很好的功用，就是每人上臺，總有相當的使命。因為編劇者，大都很少犯人物不充足的弊病，而多把那些沒有什麼重要關係的人——就是在劇情中不負什麼使命的人——放進去。但戲劇中的人物，尤其是短劇中的人物，是應該用很經濟的方法選擇的。能省去的，就必須省去。

第四章 性格描寫

一 精細觀察

要編良好的劇本，第一步工作，是對於劇中人性格的研究。只有滑稽劇之類的作品是可以忽視性格而偏重結構的。凡是稱為戲劇上品的喜劇或悲劇，就全恃乎人物的性格描摹。然而要有逼真的性格描摹，並非徒然致力於辭句修飾就會成功。第一步的工作卻在觀察。

觀察約分為內的觀察與外的觀察兩種。所謂內的觀察，就是對於思想、動機等的分析。所謂外的觀察，就是關於一切舉動、服飾上的觀察。

人類的習慣舉動，每每依他的生活環境而不同。反過來講，我們很可從人們的習慣舉動上看出各種人的生活環境。所以凡想學作戲劇的人，必須時時用他的眼和耳。他必須看驕夫是怎樣抹鼻涕的，閨女是怎樣表示嬌羞的，媒婆講話的時候，總是從什麼地方講起，學者博士們每講話必要怎樣表示

他們的博學，所謂上海的小彙三怎樣帶帽子，吃鴉片煙的人脫了癮時怎樣打呵欠，體育家站立時怎樣挺胸昂首，小孩子看見食物時，喉骨如何移動，黃包車夫想用假銀角子騙人時，臉色如何乖滑等各種習慣，沒有一件可以疎忽。凡討論戲劇時，我常常喜歡講一個故事，因為我以為劇本作家如沒有那故事中的堂倌那樣觀察尖銳時，最好先到書室外面去用功，不可胡亂動手寫。那故事是這樣的：

前清有一位老爺，穿了跟班的衣服到鄉間去私訪。有一天走得肚子餓了，就跑到一爿小店裏去喫飯。喫完了飯，才知道身邊沒有帶錢。他雖則很難為情，也祇得對堂倌說身邊沒有錢，可否賒給他？又說如果不放心時，可以叫人跟他到寓所去拿。那位堂倌聽了，毫不懷疑地說很願意賒給他，也並不問他住在什麼地方。那位老爺回了寓所，對跟班談起那事，他以為堂倌太大意，如果他不去還時不是要貼本錢了嗎？跟班聽了，隨即也到那爿店裏去喫飯，喫好了就走，堂倌追上去問他時，他說請他們暫時賒給他。他們一定要他去找保人，他不肯時，他們就拳腳交下。因此跟班就問他們為什麼起先那位客人要賒時就不用保，對他就這樣不客氣。堂倌當即告訴他說：『那位客人是有錢的，你是沒有錢的。』跟班說：『那客人起先穿的衣服，和自己身上的一式無二。你們怎麼敢說一個是有錢一個是沒有錢的？』他們說：『起先那位客人未喫飯時將兩隻不齊的筷子向桌上一觸然後喫飯，可見他平常是坐在桌上喫慣的。你怎樣呢？你是將兩筷向胸前一觸就喫的。我因此看出你是窮困人，從來沒有機會安坐着喫飯的。』

初學作劇的人，必須留心觀察各種各類人的特殊習慣，才能免除普通的性格錯誤。我有好幾個愛寫戲劇的女朋友們，他們寫婢女或鄉下女郎時，都將大學女學生的身分寫進去，我曾親身在劇場中聽見人說他把婢女也大學生化了，這自然是因為那位作家平日沒有留心婢女的舉動談吐所致。

以上所講的，還祇是類別的外表的習慣，比較還是容易觀察的。至於各個人的內在動感情時所表演的，則比較的難觀察，而又比較的重要。譬如說有的人在極憤怒時狂笑，有的人以微笑表示他的沉痛，有的人動輒涕淚交流，有的人遇到極傷心事也不會流一滴眼淚，有的人總以善意待人，有的人卻無論什麼地方都極力用惡意測人；這一類個別的表现，往往與其他的表現有連帶關係，例如善獻媚於有權威者的，大抵也善於壓迫微弱者；善哭者大抵也善笑，喜怒不形於色者大抵富於忍耐性。關於這一類的性格不能不倍加注意，否則就會牛頭搭上馬嘴。還有一種較細膩的內心動作，則非有更細膩的觀察不可。粗枝大葉地弄，是難以穿細入微的。

關於一切的內心觀察，最好從作者自身分析起。因為人體不是透明質做成功的，觀察他人內心動作自然非常困難。唯一的捷徑，就是用作者自己的經驗捉住作分析，然後據以推測其他的生活。因為人的外形表示雖則不同，他那內心的感覺則除了偏見與錯誤外，大概是相彷彿的；所以這樣推測，決不致有什麼大危險。

無論內的和外的，一切觀察，大概不出三種來源。第一來源是作者自身的一切經驗的分析。第二來

源就是作者日常所接觸的人物。觀察的範圍雖然愈廣愈好，不過第一要緊的還是深刻。有許多作家做來做去，劇中的人物，總跑不出他自己的家庭範圍以外。那樣的作品雖有重複的弊病，總還能有幾篇深入的描寫，較之其他畫虎類犬的淺薄作者，還算好得多。文藝的遠久性全恃乎古今人性的類同，既然他們所描寫的人物，是真的人生的表現，在思想方面在其他技術方面即使有落後的一天，而他們的真的人性的表現，卻有永遠的價值存在。有一位有多年教授戲劇經驗的朋友告訴我：『有幾個學生，對於戲劇作法很少研究，而做出來的成績，卻很有可觀。有幾個對於規則很熟悉，作品卻很平庸。原因完全在他們性格描寫的優劣上。我以為性格描寫是戲劇的奠基石。不要怎樣多，祇要有幾個描得入神的就可以。』家屬、密友、鄰居，自然是最易使我們得到正確印象的。

第三種來源，是所謂文字的記載。文字的記載可分為文藝的與非文藝的兩種。小說詩歌戲劇之類的文藝作品，雖則祇能給我們以間接的材料，不過同時也很能給我們以那些作家怎樣採集並運用那些材料的蛛絲馬跡。我們雖不能依賴古人，以致陷入摹仿的嫌疑，卻決不可不大約看一遍。所謂世界的著名作家，也差不多要從書本上採集他們的材料，就是稱為傑聖的莎士比亞的作品，十九的故事或材料都是書本上來的。

所謂非文藝的記載，就是日日新聞之類，其中的記載，真有許多我們所意料不到的好材料。我們如果能夠隨時採集起來，對於著作時定有不少的貢獻。有一位最按規則編劇而且最能耐苦的莎陀

(Sardow) 隨便到什麼地方去，都攜帶着他的札記簿，他的圖書室裏藏有二百多本札記簿，裏面有些材料，是從新聞紙上翦下來的。

二 人物的對照

譬如說有兩個意見非常相同的人在一起，一面自然可以很平安地過日子——不會怎樣衝突，一面也一定感到沒趣。他們間的生活，也將變為一種死的生活。以興趣和動作為主要成分的戲劇，如果作者描摹人物時隨意寫出幾個類似的人物，自然比那兩人的生活還要沒趣，而且要成為一種死的戲劇。

一定要有兩個以上不同的性格聚在一處，雖則不必如仇敵相遇，一定要拚個你死我活，但是太類似雷同，風平浪靜，終難見長。總之戲劇中的人物實在以愈不相同為愈妙。他們間意志和意志的衝突，習慣和習慣的不同，思想和思想的爭鬪，都是劇烈的燃料，也就是興趣的動力。

在西洋作家中最會利用性格對比的，要算是蕭伯訥了。試看他陋巷裏所寫的屈來恩利醫生是何等的少年盛氣，多少的不懂人情世故，而他的那位朋友威廉特勃郭開恩，是何等的奸巧乖滑，熟悉人情世故，他們處處都成對照式。梅特林克著的茂挪凡娜裏的基獨郭六那的狂妄偏狹，馬爾各郭六那的和平智慧，正成爲一個對照，白林齊弗的誠懇纏綿的情愛又和基獨郭六那的偏狹的佔據慾不同，而且正成一個對照，對比最成功的，要算蕭伯訥的華倫夫人之職業。華倫微微姑娘的澈底思想，堅強

意志，用華倫夫人的隨波逐流不明是非的性情來做對照，是何等的使觀衆得到深刻鮮明的印象啊！

三 人格的統一

自然主義者，主張劇中人物應該同真的人生一樣，須要照着自然的原本表現，意思就是說真的人生是常常矛盾的，作品既然是解釋人生的，亦便應該描寫一切的矛盾。同時法國的批評家，常常以爲作品中，尤其是短劇中的人物，應該有統一性，祇應該描寫最簡單，最能代表的那一部分性格，既不應該旁生枝節，更不應該前後矛盾。他們的理由是這樣的，在作品中的人生，是和圖畫中的人生相彷彿的。他們只能以一種或一種以上最足代表個性的事項，使觀衆發生印象。在長篇的作品中，尙且很難將許多的矛盾點都表示出來，而保存其統一性，何況是短篇的呢？所以作品應該極注重因果性，不應無因而有什麼果。

這兩說初看似乎是互相衝突的，實際卻有一個共同點。這共同點就是作品中的人物，必須要酷肖真的人生。作品倘是爲求酷肖真的人生起見而捨去其矛盾點，特別注重因果性，原是沒有什麼不可以的。譬如說一個平日莊重自持，治家嚴謹的嚴父，有一天忽然狂舞了，在人生方面也是有的。而在戲劇上卻不得不預先敘明他所以狂舞的理由是因爲酒後或是怒中。一個出身富族，家庭教育良好的學生的箱子裏，忽然搜出許多同學失去的東西時，在他的師友家屬看起來，自然是莫名其妙，在人生方面卻也可以是真，可是如寫入戲劇時，觀衆就一定要起某種懷疑。如果要在這種地方保持一種

統一性時，非預先伏下某種理由不可。或者像心理學家似的，從他的祖先找出他的根性。或者同偵探似的，尋求他所以如此做的潛伏原因。作家決不可以同他師友親屬一樣以『不可解』了之。

這就是所謂性格統一性的保持方法。

大概作品中失去統一，有兩種原因。第一是因爲太不小心。譬如莎士比亞做的羅密歐與朱麗葉中，那位法老在警察來追時躲藏起來，這是完全與他前後所描寫的道高德厚的法老人格相矛盾的。這就是緣於他的不小心。

第二病原是因爲偏重結構。作家因爲要某家小使的祕密戀愛快點暴露起見，不惜使一位道貌德容的老爺，到廚下去竊聽小使們的密語。或者因爲要使才子佳人相遇起見，就不惜使從不出閨門的小姐到鬧街去跌交。我們如去翻閱一切已成熟及未成熟的戲劇，十本裏總有七本有這些情形夾在裏面的。

總而言之，在一篇短篇的作品中，無論如何不能把錯雜繁繁的性格都寫出來，我們只能將我們所要表現的某部分，作充分的描寫。我們只能求我們的觀衆，對於這部分有深刻的印象，不能求一切細小矛盾的部分都使他們看見。而且，一看見那些，這重要的部分往往會反而暗淡下去。作者要記得舞臺祇是一個摹仿的世界。

一定還有人疑心，如某種戲劇必待劇中的主人公變心，才能成爲戲劇時，那將怎麼辦呢？我以爲要

人變心是很難的，正如俗語說『江山易改，本性難移。』在戲曲上要人物變心和實際的人生差不多難。對於這種場所，作者所能做到的，就是預先埋下伏線。譬如說歸家以後中的主人公士屏，他起先離妻再娶，歸家以後，後妻追來時忽然後悔了，似乎是性格改變得很突然。殊不知士屏之所以不愛前妻，是因為她鄉氣太重，沒有學問。等到他回來一看，他的妻已經學問高深，思想澈底，談吐驚人。他所以憎惡前妻的原因已去，後妻又咄咄逼人，所以士屏的改心是很自然的。

四 誇張

有一次有一個女學校裏剛要演劇的時候，忽然飾廚夫的腳色病了。一時找不到相當的人才，就去找了一位真的廚司來做。那位廚司很聰明，上臺時從容不迫，表演既自然，口齒亦很清晰，所以沒有人找得出什麼瑕疵。第二次又在別處表演該劇時，她們就沒有請廚司去男女合演。而據親見兩次的人說，第二次的廚司，卻比第一次的更像些。在不懂的人看起來，一定以為是笑話。那裏有真的廚司做廚司時，反而沒有一個女學生扮的像呢？

但是對於戲劇稍有研究的人，就沒有什麼懷疑。因為戲劇中的所謂真實，祇是觀衆的真實感。你真把真實的事件真實地表演時，觀衆反而得不到真實感。譬如說，一個真真圓的草場，在高處望下去是橢圓形的。一根很直很高的柱子，從下望上去是歪的。曾經有建築家，為要使看者得到直的感覺，故意將一排很高的柱子造歪了。戲劇正和建築品一樣，因為要適合觀衆的幻覺，每每不能不利用誇張法

去造成真實感。劇本作家也和導演者差不多，要使觀衆感到七分美麗時，非裝飾得十分白不成功，要飾三分病意時，非表演到五分不夠的。在性情方面，如果要在觀衆的腦膜上印上一個勇敢的印象時，就必須將人生正常所有參雜在勇敢中的一二分懦弱氣完全抹去。如果要使觀衆想一位女子是潑辣時，也將一個女人所有的平常態度一筆掃盡不可。王爾德、蕭伯訥等的作品，是很好的例子。其他極忠實於寫實主義的作家，也不免有幾分的誇張。關於這類誇張的例，真是舉不勝舉，西林所著的一隻馬蜂，把老太太的堅強意志，吉先生的滑稽態度，余小姐的善於敷衍，處處誇張得很充分。把親愛的丈夫中的任靜庵和那位黃鳳卿假飾的太太也誇張够了。歐陽予倩的潑婦，也將素心誇張得有點像樣了。不過他們的誇張，剛剛合於觀衆的真實感，如果再加幾分，就怕要過猶不及了，例如蕭伯訥的作品，大概的人都嫌他缺少真實性的。

五 附屬人物

戲劇上的附屬人物，——主要脚色以外的人物，大概的作家都是很忽視的。他們隨便什麼時候用得到多少人，就隨便拉多少人進去。其實，要做一本完美的劇本，就是對附屬的人物要有相當的注意。有兩個條件，是必須遵守的。

一 獨幕劇是講究經濟的，處置附屬人物也不能逃過這條原則。如果可以省的時候，就須省去。因為附屬人物太多，就免不了要犯幾種毛病。俗語說『調將容易遣將難。』我們隨意把人物拉上臺來，要

使他們下臺是一件很麻煩的工作。而且如果在臺上而不給他們什麼使命或動作，也是很糟的。而且讓附屬人物多耗費了一分鐘，就是奪卻了主脚一分鐘的機會，那也未免把獨幕劇的時間太浪費了一點。

二既然用了附屬人物，就須寫點個性出來。在獨幕劇裏，主脚的個性尙且很少功夫將他們充分地表現出來，何況附屬脚色呢？所以唯一的方法，只有表現極簡單的某部分。祇要注意一二種令人注意的特性或習慣就好。一時不易在獨幕劇中找到好例，就用洪深改譯的少奶奶的扇子做個例罷。像劉伯英等二等脚色的個性表現姑且不要提他，像陳太太、陳秀雲、王昭、李八魯、吳八大人、張亦公等三等及四等脚色，也口吻畢肖，每人都給我們一個明顯的印象。總之，表現得少一點是可以的，但是切忌迷離恍惚。

不過同時也要留心，不要把副脚寫的太有彩色，以致主脚反形暗淡。莎士比亞是極會寫富於個性的副脚的。可惜有時候寫得太生色了，恐怕有妨礙主腳的發展——分觀衆的注意力——不得已將副脚殺去。據說羅密歐與朱麗葉中墨西諦的暴死，就是因爲他比羅密歐還能引人注意的緣故。我們也須嚴防這一層，應該時時記得副脚的使命祇在輔助或映襯主脚，而非獨樹的一幟。

六 描摹性格的方法

要將劇中人的性格顯露出來，總不出兩種方法。一種是由劇中其他人物的言談中說出來，一種是

要由觀衆自己從該人物的言行中去觀察的。普通人叫第一種爲直接法，因爲是作者用直接的方法寫出來的。第二種普通稱爲間接法，因爲作家只用一種具體的事實，間接地將人物的性格暗示出來。直接的描寫，又有分兩種區別，一種是用別人來論到該人物的性格，另一種是該人物的自評。例如 August Strindberg 著芳信欽榆譯的狂風中，吉瑪德的性格，是由畢斯克，尤色夫介紹出來的。谷中的暗影裏，丹白克的性格，諾那介紹了不少。這些是第一種的直接介紹法，是別人口中說的。又如狂風中畢斯克說：『我，畢斯克，無價值的人，醜陋的東西，但也是強者。』死罪裏安對他的兄弟說：『我覺得我自己是高尙的，因爲我從來不會顧慮我自己，也沒有想到我自己的利益。我想把世界弄得屬於我們所有的人。我願我們全世界的人都是兄弟。我願個個人都有麵包吃。有一次我藏匿在慕羅基地方的樹林中對我自己這樣說：「太陽，天空，地球，全是屬於我們大家的。」……他們告訴了你說我是土匪——他們錯了，我不是土匪，我是一個實在的革命者——爲人民爭自由平等的人！』這就是第二種法子，是自己說的。不過無論自己或別人介紹，都不見得是正面的，有許多時候祇是說的反面話，例如娜拉裏的郝爾茂，自以爲很識女性，其實是不識的。安那托爾的主人翁亦是如此。

無論是自己介紹或是別人介紹，這種直接法在戲劇上總佔不了多少力。小說中也只負有小部分的使命。小說中性格描寫的重要方法是心理分析，戲劇是沒有方法將人的心剖示出來給人看的。戲劇原可以用部分的表情動作來暗示個性，不過最重要的卻是對話。

因為對話在劇中非常的重要，所以不得不另外寫一章。照理是應該歸入性格描寫章內的。

第五章 對話

一 對話的職能

在討論對話以前，似乎有先說明爲什麼對話在戲劇上非常緊要的理由。

除了啞劇、歌劇等非正式的劇本外，一切的劇都是以對話作基本材料的。如果我們肯承認沒有動作就沒有影戲的，我們也應承認沒有對話就沒有劇本。動作固然能表出劇情的一部分，但是總代替不了談話。對話的職能有：

一表示出身 在劇本裏既沒有機會讓作家詳敘出身，所以有好多時候，是不能不用對話來暗示的。蕭伯納的陋巷，可以給我們一個例。

沙 唔！你已經寫的是些什麼？

郭 『我親愛的姨母梅呂姆！』就是屈來恩起的姨母我的朋友羅克斯代爾夫人。你要曉得我不過替他起草稿讓他自己證，很對。你往下寫；或者我提你一兩句，好嗎？

郭 （滿口答應）你的幫助一定極有用，歡迎之至。

沙 倘使我寫，我一定這樣寫。『和我朋友郭先生在來因河遊歷的時候——』

郭 (一面寫一面自言自語) 好極了,好極了。正是這樣說法。『——在來因河遊歷的時候——』

沙 『我結識了』——或是說『偶然碰到』或是說『撞着』那個頂合你的口氣你用那個就是了。我們千萬不要太拘客套。

郭 『偶然碰到——』噤,使不得太隨便了,沙先生,太隨便了。我想不如說『有幸認識。』

沙 (忙道) 使不得:那個讓羅克斯代爾夫人自己斟酌去。還是照我那樣說罷。『我結識了一位年輕姑娘,她的父親是——』

(頓口說不下去。)

郭 (寫道) 結識一位年輕姑娘,她的父親是——怎樣。

沙 『是』——你不如說『一個紳士』罷。

郭 (詫異) 不消說得。

沙 (忽然情不自禁) 不見得不消說得。(郭嚇了一跳,瞧着他漸漸生了疑惑。沙定神以後有些不好意思。) 哼!——一個

紳士很有財產,很有身分——』

郭 『那財產身分卻都是他自己創得的。』……

你看死命裝着紳士面子的沙託利遏斯,在無意當中,不期然地將他自己過去窮困微賤的經歷露出馬腳來了。這還只是一個平常的例,較費力而不易十分明顯。

蕭氏的華倫夫人之職業裏,有一個更好的例。

華倫夫人 哦,說卻容易,容易得很,是不是喂!——你不要聽聽我從前的境遇。

薇：要；你告訴我，你坐下好不好？

華倫夫人：哦，我坐下就是；你不要害怕，（她用力把椅子更移前些，坐下。薇薇不禁受感動。）你可知道你的外祖母是怎樣一人？

薇：不知道。

華倫夫人：不錯，你不知道，我知道，她自己說是個寡婦，在造幣廠附近開了一個煎魚舖，她同她的四個女兒就靠着那個過日子。我們四個人裏頭，兩個是同胞姊妹，就是我同利慈……其餘的兩個就不是同胞的了……她們兩個人裏頭有一個在一家白鉛工廠裏一天做十二點鐘的工，一星期拿九個先令的工錢，直到後來她中深了鉛毒把性命送掉為止。她祇預備得個兩手痺麻的毛病，但是她竟死了。

.....

華倫夫人：……直到有一天晚上利慈出去了從此沒有回來為止。我知道我們的女校長心裏一定想我不久就要學我姊姊的樣子了！因為那牧師時常警告我，說我姊姊的結局一定是從滑鐵盧橋上投河自盡。可憐的蠢才，他祇懂得這一點！但是我怕那白鉛廠的心比怕那河利害；你處了我的地位，一定亦是這樣想。後來那牧師在一家名為禁酒其實什麼都是賣的飯店裏替我找了一個做雜事的位置，於是我就做了一個女堂倌；後來我又到滑鐵盧車站那邊酒店裏去——端端酒，洗洗杯子，一天做十四點鐘的事，飯食之外一星期拿四先令的工資。都要算是我的大進步了。有一次極冷的夜裏，那時候我倦得眼睛都快掙不開了，你猜那時候誰來拉，除了利慈還有誰？她穿着一件長的皮外套，又好看又舒服；錢袋裏盛着許多金鎊。

華倫夫人……她瞧見我長得很好看，隔着櫃台對我說：『你這小蠢貨，在那裏幹什麼？爲了別人的利益消磨自己的身體，自己的容貌！』那時候利慈正在那裏攢錢，想在勃羅塞爾自己買所房子；她想兩個人攢錢，可以比一個人快些。所以她借了點錢給我，讓我動手去攢，先還清了她的借款，然後合夥做買賣。爲什麼我應該那樣做呢？勃羅塞爾的房子真是上等的——女人在那裏住着比在傑痕安尼毒死的工廠裏好得許多。我們那些女孩子沒有一個受過我在酒店裏回家裏的那種待遇的。你願意我在那地方受苦，年紀不到四十歲就變成一個老苦力嗎？

這就是戲劇表明人類歷史的方法。無論直接或間接都可以。

二表明個性 戲劇中的人物，最忌是缺少個性。像中國畫家似的畫一百個美女，祇用一張面容是不可以的。他們必須一個人有一個不同的個性，試看一看易卜生如何在他寫的傀儡家庭（即娜拉）裏把夫妻二人的個性在兩句話裏表明出來：

赫爾茂 但是無論什麼男子，對於婦人無論如何的愛法，要爲女人犧牲自己的名譽，那是萬萬沒有的。

娜拉 這樣的事婦女卻都做過了。從古到今，百幾百萬的女子爲男子犧牲了自己的名譽的。

再來看蕭伯訥如何在華倫夫人之職業裏表示她倆的個性：

華倫夫人（可憐地瞧了她女兒半響，竟自嗚咽起來。）薇薇——

薇薇（很快地跳了起來）請你不要哭。除了哭之外別的都行。我實在聽不慣人家哭。如果你要哭，我就要去了。

華倫夫人（可憐地）哦，我的寶貝，你對我怎麼會這樣地很心難道我沒有做母親的權利嗎？

薇 你是我母親嗎？

華倫夫人（吃驚）找正是你的母親呀，薇薇！

薇 既然如此，我們家裏的人呢——我的父親——我們家族的朋友呢？你要求做母親的權利：叫我傻子，叫我孩子；用大學女管理員所不敢用的樣子對我說話；硬支配我的生活；並且逼我結交一個人人都看得出是倫敦城裏最下賤的流氓。在我拒絕這些要求之前，我不妨來查查究竟他們有真實的根據沒有。

華倫夫人（發狂，跪下來）哦，使不得，使不得。住嘴，住嘴。我敢賭咒，我是你的母親。哦，你不見得要同我過不去罷——我自己的孩子：這是違背自然的。你信得過我信不過？你說你信得過我。

你看，在談話裏，做母親的華倫夫人，是多少的神經興奮，軟弱無能，而薇薇卻是非常的堅定冷靜。凡是讀過該書的，都很容易感到她們母女間，除了歷史及教育的不同外，還有個性上很大的分別。

三心理的暴露 對於同樣的一件事，各有各的心理。戲劇家不比小說家，他決不能寫：現在甲的心裏怎麼想，乙的心理上又起了如何的一種變化，他只能用說話將秘密表示出來。蕭伯訥的陋巷中關於修理房子一段，頗能暴露出各人對於該事不同的心理。

沙 我的兒，如果我們把房子收拾得好些，那房租就不能不跟着高起來，到那時候窮人住不起房子，祇好在大街上露宿無家可歸了。

勃 那怕什麼，把他們趕出去，換一班體面些的人進來。我們爲什麼要受容留這班窮鬼的壞名聲呢？

郭 ……我以爲是你的責任，亨利——你的責任去把那些破爛房子修理得整整齊齊可以住人。你既是個科學家，你就應該替公衆把衛生的設備布置完全才是。

屈 怎麼見得現在我的責任比四個月以前的重些呢。我祇把他看作一個錢的問題。

郭 丟人，海利丟個丟人！

屈 就是罷。我們算把那件事解決了。我要說的是這些話。我們再不要爲這件事胡鬧了。我知道，魯賓路的房子不久就要拆掉。讓那條通斯脫雷恩特的新路了；那些有妨礙要拆去的地方由政府給價賠償。

利 （咯咯的笑）正是這樣，屈醫生，不錯。

屈 （接着往下說）事情似乎是這樣的，一處地方愈醜，收的租錢愈多；地方收拾得愈講究，得的賠償費愈大。所以我們都要丟了醜的弄講究的了。

沙 我不肯那樣說法；但是——

郭 不錯，沙先生，不錯。這件事不能說得比這樣再難聽再糟糕了。

利 噓，噓，噓！

沙 我不十分贊成你的話，郭先生。屈醫生把那件事老老實實的說來是做生意人的本色。我的眼光卻遠着一層。我們所處的是個進化的時代，人道主義的思想在那裏進步，是不能不理會的。但是我抱的事實的結論同他的一樣。我覺得照現在的情形，去要求很大的賠償總有點說不下去。

利 那是自然，即使你要求也辦不到……

屈是一個青年的醫生，這時候他的心理還很能分出什麼是，什麼是非，所以反對。勃卻是爲自己的面子而贊成去修理房子的。至於利沙無非是要多得錢，卻喜歡用一種好名義將自己罪惡遮掩了。其他如年齡、情感、男女性別、身分、動機等，也都可以用對話表示出來。方法是類似的，所以不逐條舉例了。

二 非對話的話

戲劇，固然都是說白構成的，但那說白並非全是對話。有些說白，如用說話的標準去限定是不及格的。例如：

一 獨語 獨語是一種出常規的舉動，在我們日常生活中是很少的，尤其是長篇的獨語。不過也不能說絕對沒有。有時候我們看見報上登載無理的新聞時，我們也常獨自說『豈有此理？』我們心理鬱悶不樂時，『人生真無意味，』『可惡，』『我不高興』等類的話，我們不是常常說給自己聽的嗎？所

以在戲劇上獨語並不見得是一定不可用。不過無論如何不能用長篇大論的獨語。莎士比亞在哈孟雷脫身上現的把戲——哈孟雷脫會說過非常長的獨語，在二十世紀的新劇自然舊劇不在內——中是用不到的了。

二旁白 是一種假設臺上人聽不見，而觀衆聽見的話。世界上那有臺底下的觀衆聽見，而臺上和他同在做戲的人反而不聽見的道理？所以比獨語還要沒道理，簡直不能用。雖有一二用得頗好的，例如阿史特洛夫斯基做的雷雨中奇虹對他母親說『我怎麼敢這樣想呢？』之前，向旁說『唉，真要命，』這樣的旁白是非常自然的。可是這樣萬失一得的冒險事業，我們何必去嘗試呢？

三獨談 像獨語一樣，不是對話，獨語是一種旁邊沒有人的自言自語，獨談是對面有一個人，而不給他機會，一個人獨佔了所有的一切談話機會的談話。這樣的材料，做成小說和詩歌都很好，做成戲劇卻極壞。因為戲劇的主要成分是爭鬪，西洋人曾有 *No struggle no drama* 的話，爭鬪而祇給一方面以機會，就不成其爲爭鬪。因此也不成其爲戲劇。在啞劇中，雙方都不講話，是沒有什麼不可以的。在非啞劇中，祇給一方以絕無僅有的一點表情，而將所有的時候都給了一人，是決不能滿足觀衆的。試看 *August Strindberg* 的更強的女子（芳信欽榆譯）在全劇中，那位李小姐，劇中主脚張夫人的唯一對像，是絕對沒有說過話。關於她的描寫，全劇中只有下列幾句：

李小姐（坐在一瓶未喝完的啤酒的前面，讀着一張畫報，她有心無意地將那張畫報看了一張又換過一張。）

李小姐（移看報紙的眼光來望她「指張夫人」點頭，仍舊繼續地看她的報。）

李小姐（很忽略地望她。）

李小姐（躲開。）

李小姐（譏諷地望着，目光好奇地離開她的報紙。）

李小姐（高聲地笑着。）

李小姐（高聲地笑着。）

李小姐（失聲地笑出。）

李小姐（好奇地注視着張夫人。）

李小姐（似乎想開口的樣子。）

李小姐這種沒有動作的動作，是不會使張夫人停止講話的。所謂戲劇而讓一個脚色，一談十多分鐘，而且從一開幕談到閉幕，將何以示別於演講呢？有些承認戲劇不必登臺的人，或者可以認這樣的戲劇爲變相的作品，如果必要將他登臺時，至少是要使觀衆叫屈的。

四長時間的繼續談話 是必須設法攙入些變化的。無論使對面的人打斷也可以，談者自己有什麼動作也可以。否則就成爲演講，而不是對談了。

五作者自己的意思 也不可請劇中人代做留聲機器。戲劇和詩一樣，是不能做說理的工具的。譬

如說，詠玫瑰花的是詩，說植物性質的卻是植物學。用全劇來具體化作者的見解是可以的，而要將自己的理論叫劇中人代說就成爲哲學。可惜近代作家中犯這毛病的還是很多。他們的熱心宣傳是值得欽佩的，而他們的不能將思想具體化的弱點卻很可惜，因爲用如此的方法去利用戲劇往往要失敗。像蕭伯納那樣的天才，尙且因爲這個緣故被人歎爲缺憾。何況是平常的作家呢？我們自然不應太偏見，否認蕭氏對於近代劇的貢獻。不過蕭氏如果肯將他的思想，更具體化幾分，不要逼迫劇中人留聲機似地傳佈他自己的理想，一定還要完美些。

六爲說明而說明的談話 也不是對話。那是報告，那是作者自己宣告能力破產的部分。前文已經說過，無論關於歷史或劇場的敘述，決不可露出爲說明而說明的痕跡。菊池寬以爲那樣的說明是死的，就是一句也是劇本家的恥事。

三 對話的標準

讀者們必須議記得，本書的作者，是堅持劇本必須能上臺的，所以對於對話有下列的標準。

一自然 如嚴格地說，戲劇是配不上稱爲自然的，因爲人生原是連綿不斷互相關聯的，而戲劇卻不能不嚴格地切取某段片來做材料。譬如說現人生裏的夫妻，絕少有人坐起來長篇的談他們的經歷的，因爲他們即使分離已久也能藉着通訊或藉着其他的方法，而有互享經驗的機會，何致像舞臺上似的，爲了要使觀衆明瞭起見，矯揉造作地，談些相互間早已明瞭的話呢？不過作者總當在那可能

範圍。力求戲本的談話近於自然。既不宜有爲說明而說明的死談話，也不能有獨語、旁白等假說話。換言之，就是作家常用藝術手腕，在極不自然的環境中，造成了一種最高度的自然對話機會。

二流利 有些自然主義的作家，每反對高朗聲音的舞臺談話，現在也有愛美戲劇團，實行隨便的聲調講話。不過舞臺總是舞臺，無論如何不能用普通家常話的調子。如果要用那樣的方法求自然，就一定要把觀衆們送到夢境裏去。聲調是如此，句子更加如此。我們做文章時可用，寫信時可用，講學術時可用的字句，在戲劇的談話中，每每覺得不夠流利。必須加上鍛鍊的工夫，做成極流利的句子。即使祇有一點詰屈聱牙的地方也是不可以的。所以譯本往往不能上臺。

三經濟 凡曾到過劇場的，總都嘗過談話太長的痛苦。而論講的話怎樣有趣，一長了總沒有人耐心聽。蕭伯納的人物一談二三頁，是他偉大作品中的最大缺憾。不過有許多作家是將一篇很長的話，用其餘人的話打斷一下再繼續說下去的，形式上雖則是短些了，實際還是差不多討厭。所以根本原因還不在長不長，而在經濟不經濟。作者必須用具體的，富有暗示力的，興趣濃厚的幾句話，來代替一大篇的長談，才配得上稱爲經濟。

四清晰 清晰，可以說要有良好劇本的第一條件，尤其是關於說明前事的部分的談話。不要說通篇含糊不清，就是有一二句稍欠清晰的話，也就是對話上的病痛。總之戲劇的談話，總要每句每字都能清晰動聽纔佳。

五畢肖，還有一件普通易犯的毛病，就是說話的身分不對。例如婢女說大學女生的話，老頭子說幼稚話，正經人說荒唐話等，都是不可以的。所以作家必須按着人物的個性，每人給以與他身份畢肖的口吻。

第六章 幾個基本條件

一 動作

因為普通人以為劇本是集合談話而成的，所以以為祇要有話給人物說就算盡了作家的能事，因此有好多的作品，是無而或幾乎沒有動作的。他們似乎忘記了觀衆到劇場裏來的時候，除了耳朵之外，還帶了一雙眼睛來。而且他們的眼睛又很作怪，如果沒有什麼東西可看時，不但眼睛要去舞臺以外的東西，而且要將耳朵也搬了開去。所以作家即便不為全劇的影響計，單是為要觀衆留心聽談話起見，也非有相當的動作不可。

而且動作往往能把對話的精神加倍的顯露出來，譬如說憤怒之辭，總沒有兩隻握緊的拳頭，使人感到憤怒的情緒。劉備聽了曹操說英雄時嚇的把手中拿着的一雙筷子落在地上，實在比任何說話都有意味些。所以動作，又可以濟對話之窮。

古代的戰劇中，大概都是很少動作的。像莎翁的劇本，是絕無僅有任何關於動作的說明的，所有的

祇是上臺下臺的兩種標記。其餘的動作，祇在談話中提一下，譬如甲說『你起來罷，何必下跪呢？』那時候，讀者可以想到必是乙已下跪了。這是那時很不注重動作的一個明證。所以現在表演莎劇時，在有好奇癖的人看起來自然能自得其樂，而在普通人看起來，總易感到那些演員都在背詩。一點不會使人有真實感。

尤其是在戲劇才開始的時候，就是幕已拉起，談話還沒有開始的時候，動作是特別有一種貢獻。因為那時候，觀衆的耳朵裏還太嘈雜，如能利用他們的視覺注意，停止他們的脣舌動作，那是吸引注意力的最好方法。

在普通的時候，一個演員如能有一件事可以運用他的手或其他部分，一定比單是立着或坐着有手勢的多。一種手足無所措的窘狀，都是因為說話時筋肉缺少運動的緣故。我們祇要看演講員有時候用口咬指頭或用指擦鼻尖的醜狀，就知道應該用什麼方法救濟演員了。對於附屬脚色沒有話可講而必須在臺上時，動作也是他的一個救濟法。

二 緊張

好多戲劇的所以失敗，不是因為會話不好，也不是因為動作不對，卻是因為裏面沒有緊張的情緒。前面已經說過劇場非有緊張是不能維持的。

作者必須用疑問引起觀衆的懷疑，然後能捉住他們的注意，注意是造成緊張的基石。如果觀衆的

注意力引不起來，劇情就使危急，也仍然不能有緊張的情緒。在老練的著作家，常常將觀衆的緊張着的心抽緊了又放鬆，放了又緊。不過這是一件十分危險的事。只有能操縱作劇規則的老手，才有膽子放一放觀衆的心。至於新作家，總不如一開始就設法將觀衆的心用一懷疑欲問的線穿起，然後愈拉愈緊，疑問逐步深入，直到過了緊到不可再緊時——就是戲劇上的轉機，才把他們的心漸漸的，或是立刻的放鬆了。在西洋的獨幕劇中，約翰沁孤的騎馬下海的人，以及谷中的暗影，都可以說曾得箇中的三昧。

在騎馬下海的人中，當諾那探首進來問『媽媽往那裏去了？』就使觀衆感到有點蹊蹺了。她和她的姊姊伽達林談了沒有幾句話，觀衆就會代她們的母親擔起心事來，怕她如果發見米海蘭真恨着她的丈夫、公公，以及其餘的四個兒子死去時，會感到萬分的難受。巴特里，她最後的一個兒子也下海去而且有可能時，我們真是刻刻覺着她們的老母耆里亞有瘋狂失望或自殺的可能。總之，我們是時時在疑問着她的兒子真要死嗎？老太婆怎樣呢？她將要怎樣呢？巴特里死屍的到臨是本劇的最高峯（轉機）了，然而我們還有點懷疑老太婆的態度。

一直到耆里亞的緊張的情緒鬆懈下去，痛苦過度的心弦彈出超脫的曲調來時，觀衆才漫漫的放下心去。當她陸續地說完『好，他們都死乾淨了。那海水也再不能作弄我了。……我也用不着夜裏不睡覺的哭着祈禱着了。……以後我可以休息休息了。冬祭過後，不怕我只吃得一點潮溼了的麪粉，只

吃得一點變臭了的死魚，我以後儘可以休息休息，每天晚上我可以睡點安樂覺了……我除此而外還有什麼想頭呢？誰也不會永遠活着的，我們也不埋怨什麼了。」說這些話時，觀衆的心才跟着她的話安靜下去。

約翰沁孤的谷中的暗響，在祇看見臺上陳設的死屍和諾那的行動，還未聽見說話時，已能引起觀衆的注意了。一聽他們以下的談話，就更使人懷疑。

浮浪者（緊觀着牀上的死屍）他這人是死了的時候樣子很奇怪呢？

諾那 他這人常常是奇怪的呢；我想來凡是在生的時候是奇怪的人，死了也一定是奇怪的。

浮浪者 你任他睡在那兒，也不裝殮，也不把他擡出去，不是很出人意料之外嗎？

他們其餘的談話，雖則沒有直接引起什麼疑難問題，卻處處使人毛髮悚然。諾那走後蓋死屍的白布徐徐落下時，觀衆誰能決定丹白克，諾那的丈夫是死的還是活的呢？他自己說明假死後，似乎解去一重疑案了，然而誰知道他假死的目的是什麼呢？觀者既不知諾那回來時將怎樣，自然是代他捏着一把汗。直到諾那和米海爾在那裝假死丈夫靈前調情的時候，我們的感情還很緊張，不知將要產生怎麼結果。

在本國的作品中，歐陽子倩的潑婦雖則第一部分的談話，太多說明色彩，不易使人注意，然而從妾一進門，才行過禮，主張一夫一妻制的素心就到，陸慎之嚇的逃走那時起，情節就非常的緊促，觀衆的

心也開始緊張了。

所謂緊張，完全是兩種分子造成的。一種是真實感，因為如果沒有真實感，觀衆時刻記得戲劇祇是一件假的摹仿，並沒有這麼一件真的事時，他們就要時刻抱了一種批評的態度，不會發生任何種緊張的情緒的。第二種是疑問，譬如說我們的帳簿是一件千真萬真的記載，新聞紙上的記載也時常是真的，但是我們並不會在看時發生什麼情感的緊張。這都是因為我們不知劇中的某事能不能成功，劇中的某人死不會死，他的親戚或親友能不能在某件危險的事情沒有出現以前趕到營救之類的疑問，造成我們情緒的緊張。看上面舉的例，就很可能瞭然了。

三 闡明

我們很明瞭獨幕劇祇是捉住人生的一段片的藝術，然而我們如要使觀衆十分明瞭這段片，卻非連帶着其他部分的人生不可。在小說裏，甚至在短篇小說裏，作者都可很自由地敘述種種過去的事。在影戲裏也可以用字幕說明，並可以用回憶等穿插片。在中國的舊戲裏大半是由劇中人物用獨白介紹自己的，也可以由某一人物將有關於本劇的過去情節源源本地說出來。十九世紀以前的歐美作家，大半是由鄰居、僕役、親戚、朋友等人將主人翁的生平及關於戲劇的往事在閒談中吐露出來，或在夢中或在鬼怪的顯露中將有關係的情節傳佈出來。然而以上的一切方法，在二十世紀的作家看來，都是太幼稚太缺少藝術價值的。

在多幕劇裏，還有相當的方法，在序幕或他幕內，將必須闡明的情節弄清楚了。而在受三一律限制最甚的獨幕劇中，卻更沒有辦法。然而也終不能將那些連帶關係完全削去。既然不能不闡明，又很難闡明，所以這問題就成了個非常的問題。

有的作家還在用舊方法，在開幕時借一二個不大相干的人將歷史略談一不，然而這是很拙笨的。因為在剛開幕時，觀衆一方面既有對於劇場以及其他的注意，一方面又要注意舞臺上的一切，決不能馬上注意到舞臺上的談話去。所以如果那些談話是不不要緊的，那就簡直可以不必談，如果要緊的，又怎能使人聽見？而且那些爲說明而說明的話，實是戲劇中的廢物，不但不能使觀衆明白，反要使他們討厭的。

這樣左右都爲難。將怎樣辦呢？

聰明的作家，已給我們很好的模範了。他們在初開幕時，用某種的舉動吸引住觀衆的注意，因此闡明工作無形中就演過了。我們已提過約翰沁孤的騎馬下海的人，一開始時就用兩個女兒鬼鬼祟祟的行爲引起觀衆懷疑。接着就用一包溺死者的衣襪使人擔憂，不久又用老母親的悲哀使人同情，再接着就用往海中去者的行爲使人憂急。而在這些使人感情緊張的進程中，作者就盡量的闡明過去的種切，而不使觀衆認以爲是一種惹厭的說白。試看下列的很長的敘舊，如果不配合以那樣緊張的情緒，怎不令人覺得乏味呢？我們試看：

耆里亞（低聲，但很清晰。）像牧師那樣的人他一點也不曉得海性……巴特里今天必定要丟命的，你們快去叫廷蒙來罷，把這木板來做好一副棺材，因為我不想再活了。我的男人，我的公公，我有六個兒子——六個很整齊的兒子，我生他們的時候雖然很苦，但把他們都養大了起來——他們有的找着了屍首，有的沒有找着屍首，但他們一個一個都丟掉了……史迭芳和雪恩，是丟在大風裏的，他們的屍首是在金口的格來弋里灣找着的，兩人同放在一張板子上擡回來，同時從這門口擡進來的。

耆里亞（甚麼也沒留意聽，接着說）還有西卯士和他的父親，還有我的公公，是在一天黑夜裏丟了的，到太陽出來的時候，沒有看見他們一根拐杖，也沒有看見他們一點影子。還有拔奇是翻了船淹死了的。那時候我抱着巴特里坐着，他還是一個小娃娃呢，是睡在我的膝頭上的，我看見兩個婦人走來，三個婦人跑來，四個婦人走來，她們畫着十字，一句話也沒有說。我又繞着出去，許多男子跟着他們來了，他們擡着一個東西，是在半張紅的帆布裏包着的，在滴着水——那天是並沒有下雨的呢——諾那——一直滴到了你們的門口。

如果不是耆里亞的沈痛的感情咬住了我們的心，或者不是在恰巧的時間說出來，這樣嚙哩嚙嚙的話，不要使劇本僵死嗎？再舉點谷中的暗影中的闡明法：

米海爾（現出一個怪樣子來看她）我今天聽見人說呢，諾那，達爾西在生的時候，是常常從這兒走上走下的，我聽見他們說，他無論在晚上或許早晨，都沒有一次不招呼你的呢？

上直接動作機會太少的題材，還是讓他擱置着。一直擱到我們已在戲劇作家中得着第一把交椅時，再去拿出來應用。

四 旁涉

缺少經驗的作家，雖則有時候容易犯喧賓奪主，遊騎忘歸的毛病，不過他們最容易犯的毛病還是太率直，不知道用旁涉的法子去引起興趣。會做戲劇的人，像獅子滾繡球，左右曲折地注目着那繡球，然而並不馬上去捉住那繡球。如果元旦節有人來做獅子滾繡球的把戲，卻一下子就把球捉住，試問還有什麼可看的？做的人在捉住後自然是不能再做什麼了。做戲劇的人，也同樣須能涉筆成趣。

國內的新劇運動自然還是太幼稚了點，大概的作品不是旁涉的太厲害，就是抱的主題太緊。像西林做的一隻馬蜂之類的作品，真像鳳毛麟角地稀少。吉老太太本來想把自己子女二人的婚事弄妥，她是一個個性很強的人，做她兒子的吉先生，一面不願處在被動的地位，受她調度，一方面自己又不知道對方——余小姐——對他的態度如何。吉和余，都是男女社交公開機會未正式成立的過度時代的人，他們都不敢公然的表示他們的感情，然而又都是憬憧在愛神的箭光之下。好事的吉老太太，因為自己的兒子不敢結婚，就代他的姪兒做起媒來。余小姐婉言拒絕，——可以說是自己沒有說出拒絕，而想利用他的父母來拒絕，她的這計巧被吉先生看透了，他們就很正確地認清相互間的愛戀。這是劇中的大意。然而西林卻不肯把這些事情爽直地寫下去，一路上套了無數的圈子，使看者興趣

倍增，然而中間卻也沒有離開了題旨，反而把題旨彰明了些。現在讓我一處處地指出來：

老太太 現在這班小姐們，真教人看不上眼。不懂得做人，不懂得治家，我不知道她們的好處在什麼地方？

吉 她們都是些白話詩，既無品格，又無風韻。旁人莫名其妙，然而她們的好處就在這個上邊。

譬如這兩段會話，以及先後的幾段，都是與正文不發生什麼關係的。然而我們就很可以從這些不關緊要的話中，體會出他們母子二人對於新女子的態度。

老太太 …………… 好不好？

吉 很好，看護配醫生，互助的原則，合作的精神，結婚時最好的演說資料。

譬如此地，吉其實說『很好』兩字已夠，他偏要多說。然而聽了也決不會討厭。諸如此類的例，如果抄起來，全劇是三十五張，大約倒有二十五張是應該抄的。

該劇不但插話很自由，動作也很充分。如果遇到新作家，都很容易忽略了。例如：

吉 坐在小椅上，取了一塊牛奶糖慢慢的去其外皮，隨便的問：你的媒做得怎麼樣，問了他沒有？

老太太 問過了。

吉 她怎麼樣講，將糖送至嘴邊。

老太太 她很願意。

吉 將糖由嘴邊拿回，她很願意？

老太太 她還要寫封信回去，問問她的父母，要等……

吉 問問她的父母，（解悟）喔！把一塊糖投入口中。

吉 沒有的事，我聽了也很歡喜！又拿了塊放進嘴去。

吉 喔！女孩子！害差！又拿一塊糖放進去。

老太太 怎麼你向來不吃糖的人，今天愛吃起糖來了。

這種吃糖的舉動，使劇場生動了許多，可是初作的人，一定沒有閒空顧到這些。

至於旁涉應該以什麼為限度的一層，卻是很不能用說話來規定。祇有經驗和「美神經」（吉先生語）可以告訴你。

五 統一與變化

有許多戲劇，看了之後，腦子中祇留下一片雜亂無章的印象，同時也有些戲劇使我們看了之後，祇有一個乾燥單調的印象留在我們的腦海中。這兩種戲劇的毛病，前者是因為集中點不清楚，沒有統一性，所以我們的印象也錯雜紛亂。後者是因為太單調了，集中太甚，而沒有變化的緣故。

這兩說初看似乎是互相矛盾的，實際上卻是互相補益的。所謂統一，是有變化的統一，而所謂變化，也是帶統一性的變化。

具體的來說，以全劇的氣韻論，如果那劇是悲劇：那就當在一起頭時，暗示些暗淡淒涼的景況，使這樣的氣韻，一直保存到閉幕後，才算合上了統一的標準。不過如果該劇一直用淒楚憂鬱的會話集成，使觀衆自始至終感到鬱悶，就不免流入單調。其實很不妨在中間插入破涕爲笑的幽默語句，那樣就有了變化，仍不失其統一性。例如以悲劇結局的好兒子，中間就有這樣的一段情形，足使觀衆失笑，但也毫無損於統一性。他是這樣寫的：

（婆媳兩個祇是哭着，阿媽弄得沒法，阿媽也哭。紛亂了一回；慎卿攜着一個小皮包回來。）

慎卿 什麼事？什麼事？

王氏 （對丁氏）他回來了，你問剛才給我多少。

丁氏 我問什麼？我問誰？一張床上出不出兩樣人。

慎卿 好啦！你們爲來爲去爲幾個錢，我現在發了財了，你們都有錢啦，快來分吧！（婆媳兩個頓住哭，睜眼望着。慎卿打開包，取出許多鈔票。）

慎卿 來來來！你何處拿，明天我再去取。

丁氏 好兒子……

阿媽 恭喜，恭喜！

變化很多，而不失爲統一的作品，可以拿西林的一隻馬蜂做例。該劇變化百出，但是自始至終，余小姐總是遮遮掩掩的表情，吉先生總是既乖巧又知趣，全劇的氣韻，都與最後的幾行照合。下面是將閉幕時的情形：

吉 不過我的母親告訴我，說你已經答應了做她的姪媳婦，那怎麼辦？

余 （得意。）那沒有甚麼，我的父母不願意我嫁給醫生。（按余女士曾告訴吉母要得父母的同意。）

吉 對，我知道，我們是天生的說謊一對！（趁其不防，雙手抱之。）

余 （失聲大喊）喔！（老太太由右門，僕人由左門，同時驚慌入。吉已釋手。）

老太太 什麼事，什麼事？（余以一手掩面，面紅不知所言。）

吉 （走至余前，將余手取下，視其面。）什麼地方刺了沒有？

老太太 什麼事？什麼一回事？

余 （呼了一口深氣。）喔，一隻馬蜂！（以目謝吉。）

要達到既有統一性，又變化多趣的標準，並不十分難。祇要作者時刻留心到全局，就能避去散漫的流弊，保存了統一性。祇要作者逐部分都用心寫，不是草率了事，就不致引起乾燥單調的情感。

劇本是藝術品，不是科學，完全講規則，雖則能使人明白，卻不見得就能寫出好作品來，尤其是統一、

變化等問題，非多參看良好的作品，是無能爲助的。

附錄 參考書目

關於劇本作法的參考書，國內已經很少，專門研究獨幕劇的，更是絕無僅有。本書因限於篇幅，自不免有掛一漏萬之譏，祇能供初學者稍作初步的襄助。如讀者欲作更深的研究，有幾種英文本頗有一看的價值：

- (1) Wilde. Percival: The craftsmanship of the one-act play.
- (2) Lewis. B-Roland: The technique of the one-act play.
- (3) Hillebrand. H. Newcomb: writing the one-act play.