

# 表現的鑑賞

旅營者雜誌  
第一屆徵畫紀念



類號 708-4744

登記號 7930

上海图书馆藏书



A541 212 0020 0424B

---

保持書本原狀

---



---

到期必須歸還

---

表現的鑑賞

胡夢華  
吳淑貞 著



二十二年二月一日



謝謝劉開渠先生替我們作封面畫



## 卷 首 語

---

一個文藝批評家不僅須有一正確之抽象的美的觀念，並須具有一種修養——一種深銳的鑑賞美的物件之能力。

——培德 (Walter Pater)

從生命底內容突出向意識心理底表面的是作家產出的創作；從意識心理底表面而突進生命底內容的是共鳴的創作，即鑑賞。

——廚川白村

凡為表現即為藝術，凡為藝術即為表現。

——克羅伊兼 (Benedetto Croce)

## 我們的自記

本書二十五篇文章多半是我們在大學時代，讀書得閒，偷空作成，以後陸續在國內定期出版物上發表過的幾十篇文章裏揀選出來的。選之又選，也許仍有不應該選入的罷，千萬要請讀者包荒。

其中純論原理者十：——涉及文學批評者三，涉及散文者一，涉及戲劇者一，涉及譯詩者二，涉及一般問題者三，——即前十篇是。其第二篇——表現的鑑賞是我們認為文藝批評各派中最乾脆而宜採擇的，也是最合我們脾味的；然而甚為歉仄，我們的文藝批評作品却甚少循此途徑。其第十篇——國語兩面觀與國語運動之雙軌是本書中稍稍把我們自己的見地表現出來的一篇。

其中批評文藝者十五：——關於批評家者一，關於小說者三，關於戲劇者三，關於詩歌者五，關於雜誌及一般問題者三，——即後十五篇是。其第十一篇以李

笠翁之劇論比之希臘亞里斯多德之詩學，容有牽強之處，而此中西二大戲曲理論家意見之大同小異，則頗引以為欣喜的發現。其第十五篇——戲劇裏幾個女子的婚姻觀投稿至第三家定期出版物才蒙登出，也許這兩位雜誌的主筆以為這種解放的婚姻思想太激烈了點罷；他們兩位老人家大權在握，自然可以隨意去取啊。其第十七篇——評車夫的婚姻原著曾風行一時，而今已闕然無聞，或許原稿現在已不易覓得。但批評之文另有會心之處，無須原著參照亦可讀得，故仍存之。昔者，英國詩人威至威斯謂批評之文次於創作，也許因批評之文無創作便失其根據罷。其第二十一篇——讀了汪靜之君的「蕙的風」以後發表以後，頗引起一時文壇之辨難；他人辨難之文惟魯迅先生之謾罵仍存於其不朽之文集——熱風中，其他已無從搜集，未能備載，實屬遺憾。

總之：鳥語蟲鳴，微末之生存而已。沒有足傳，不為後十餘篇，當為前數篇，以其大都介紹各家名論。為此謹致我們的敬意和謝忱於本書所徵引之名家和名著。

# 表現的鑑賞

## ——目錄——

文藝批評概論·····	一
表現的鑑賞·····	一四
因創與襲作·····	三七
絮語散文·····	四二
社會問題劇概論·····	六二
譯詩短論·····	七九
譯詩討論·····	九八
文學上模倣之意義·····	一一二

整理舊文學與新文學運動·····	一一七
國語兩面觀與國語運動之雙軌·····	一二八
文學批評家李笠翁·····	一三二
紅樓夢短評·····	一五六
魯迅的吶喊·····	一六〇
馮羅集讀後感·····	一六四
戲劇裏幾個女子的婚姻觀·····	一六六
戲劇與文學·····	一七三
評車夫的婚姻·····	一七八
中國譯詩評·····	二〇一
新詩壇之一瞥·····	二二五
吳芳吉的詩和詩論·····	二二九

讀了汪靜之君的蕙的風以後·····	二三四
讀了蕙的風以後之辯護·····	二四三
文學與道德·····	二六五
評學衡·····	二六六
近視眼和瞎子·····	二七二



# 文藝批評概論

## 一 發端

文藝批評倡自亞里斯多德，希臘以降，代有聞人。若籃迦樓（*Longinus*），若歌德（*Goethe*），若雷新（*Lessing*），若聖鉢夫（*St. Beuve*），若泰因（*Taine*），若安諾德（*Arnold*），若培德（*Pater*），皆希世之文藝批評家也。其在我國，梁世劉鍾麟之徒，品藻詩文，褒貶前哲，其後或以丹黃識別高下，於是評點之學或即謂爲文藝批評。然而文心詩評以後，雖「詩話」數見，而詩文雜評，亦多散載於私家筆記論著；但求其有統系之批評，著爲長篇闊論者，不可多覩。蓋文藝批評未成專門學問，宜乎彥和劉仲偉鐘麟而還，後起者之無人也。

我國歷來文藝之變遷，批評家實未與有若何之影響。而自偉大國民文學——詩經出世以迄今日，從無一部有統系的中國文學史敘述我偉大之文學，尤見我國文藝

界缺乏批評之精神，與文藝批評家之冷落。清末維新，文風爲之一變。吾家適之先生謂：晚近五十年來之中國文學有四大派別接踵而起：一曰嚴復林紆的翻譯的文章；二曰譚嗣同梁啟超一派的議論的文章；三曰章炳麟的述學的文章；四曰章士釗一派白政論的文章；此所謂議論的，述學的，政論的文章，似近於批評矣，然猶鮮及文藝之域。新青年崛起，頗多文藝批評之作：然大都不免失之偏激，而立論亦僅限於直覺。近有專致力詩經，屈原，陶淵明，李白，杜甫，韓愈，白居易而著爲專篇者，則或泥於考據，不足以語文藝批評；或敷衍牽強，未得文藝批評之真諦。夫以代表東方之中華偉大文學乃不能於世界文壇佔有重要地位，無文藝批評家出而標揚之，實爲一大原因。今而後吾人欲發揚中華文學，則於文藝批評不可不三致意焉。

## 二 諸家之文藝批評觀念

西洋十九世紀以前，文藝批評猶含有「指摘弱點」之義，迨辜勒奇（Coleridge）

ge)，韓士立 (Hazlitt)，加雷爾 (Carlyle)，相繼倡爲「批評須有同情之了解」之說，「指摘弱點」乃不爲世所道，而羣以揚善爲指歸。然見智見仁，主觀各有不同；文藝批評之標準，猶醫師之診案未能劃一，至今仍無定論。因之嘗啟糾紛，而引讀者入於歧途。史有明證：羅斯金 (Ruskin) 僅列拜倫 (Byron) 於第二流詩人，安諾德 乃次之於威至威斯 (Wordsworth)，史文朋 (Swinburne) 則謂其不獨不可居第二，較之威至威斯，克茨 (Keats)，雪萊 (Shelley)，辜勒奇等且相差殊甚。文藝批評家主見之不同如此；誰謂文藝批評，有一定不易之標準乎？

今茲略舉歷來各家對於文藝批評之本質，功用與價值所立之定義，以示一般。

哥林士 (Collins) 之言曰：『文藝批評之於文學，猶立法行政之於國家。使操其事者爲強幹之才，忠實之人，進行必佳；若入卑劣欺詐者之手，則成搗亂與惡作劇。』安諾德嘗有名言曰：『余奉行吾自創之文藝批評定義：不含功利思想以努力於學習與宣揚世人所所想之最高者。』又曰：『文學者人生之批評也。』培德約

謂：『所應注重者，一個文藝批評家不僅須有一正確之抽象的美的觀念，並須具有一種修養——一種深銳的鑑賞美的物件之能力。』羅伯生(Robertson)謂『批評之主觀互異，乃文藝批評家之潛判斷力未經鍛鍊也。』以上諸家所持之文藝批評方法雖異，而重視文藝批評之功用則一。聖鉢夫尤重視此點；嘗謂：『一個文藝創作家應有一個文藝批評家爲之匡導，法國十六世紀莫里哀(Moliere)等之戲劇得波樓(Boileau)從旁批評之，故有偉大之成績。十八世紀福祿特爾(Voltaire)等以無批評家之助，遂稍遜焉。』何威爾士(Howells)則反其說，謂『文學運動之始嘗受反響，但終不爲批評界所扼。文學家嘗因其優點受貶，願終不因之而受若何打擊也。』又曰：『文藝批評嘗非議文藝界之新企圖，爲舊者辯護，而排斥新者；因之平庸，陳腐，消極之作品嘗受其蔽護。』雷斯力斯提芬(Leslie Stephen)曾致書現代小說家哈第(Hardy)曰：『君欲余介紹批評之書籍乎，余謹告君，無以相報。余以批評者之資格爲君再進一言，著作者以少讀文藝批評爲佳。君具新鮮之創

造力，能少注意批評者之議論，當可少受箝制與拘束。余寧讀大著作家如莎士比亞，歌德，司各德 (Scott) 等著作，以彼等思想精深，而不強定規範也。若聖鉢夫，安諾德 僅批評家中之足一顧者；羅威爾 (Lowell) 其庶幾乎。』斯提芬 之父尤賤視文藝批評，其致約翰文 (John Tenn) 之書曰：『余不能重視批評，蓋以其爲自足，侮慢，膚淺卑微之作品，余嘗自勉，勿蹈此道。』而最賤視文藝批評者，則後期印象主義派之莫里士 (Morris)，其意謂文藝批評有若乞丐，以己之意見，售之他人以求生，並熱望他人之給與焉。

綜觀諸家對於文藝批評之觀念各執一詞，安諾德 與 何威爾士，莫里士 不同；培德 較之 羅伯生 互異。自 安諾德 觀之，文藝批評固高尚而兼理想化，何威爾士 則以爲無足輕重，莫里士 則賤之爲商人買賣，培德 則以爲個人感覺之判斷，羅伯生 則以爲此等判斷乃供吾人分析之材料者。諸家之論點紛歧若是，吾人宜更進求其相同之點而粗釋文藝批評之定義。

以上所引諸說，雖僅就特殊書籍或著作家而發，不可以概括全體；顧皆頗有歷史上之價值。真正之文藝批評，固當「不含功利思想，」「操其事者應為強幹之才忠實之士，」並「宜努力於學習與宣揚世人知識思想之最高者，」文藝批評家「當具有一種修養——具有深銳的鑑賞美的物件之能力，」並「宜蓄有潛的判斷力。」天才為之，宜其成功。然實際上，文藝批評家確不免有商業化者。今茲可明文藝批評乃對於一個作者，一本書或一種藝術主義所發之意見。此等意見嘗武斷的定之；蓋各個批評家皆亟望其理想中之意見成為正確之事實，或且自信以為然。但自吾人觀之，或僅如詹姆士所謂之「活動」的意見，倘假以時日，讀書稍富，接觸較多，則其意見當可加以修正，而或有成為「活動」的定理之一日。故善述文藝批評史者宜臚列各家之說而並存之，此等偏於主觀的文藝批評，固難強之雷同，並鮮有一樣之定義與意見也。

文藝批評上意見之不能統一，乃一不可避免之事實；蓋各人之賞鑑眼光與主觀



見解，不能一致之故使然。惟吾人若偏信卓著批評家之言論，而蔑視其他一切，即亦不當。卓著批評家之言論未必盡是，其他批評家之言論當亦有可採者。世無絕對的真理，吾人宜博覽兼修，以深造就，而宏學識。

### 三 文藝批評之意義，目的與方法

凡為批評，宜兼顧程序(*Process*)與形式(*Form*)二者。所謂程序，使前題之分析為健全的，乃可建設事實，是為指示的方法；其目的乃在尋求真理。故批評亦如真理可分為若干類；而文藝批評亦僅為其一種耳。文藝批評志在闡明(*Define*)文學，但此等方法不可與科學一例言。世之解釋文學者，主張不一，有注重思想者，有注重人格之表現者，有注重內心與精神上之意念者。然其初步要在建設事實，次再判斷此等事實之價值與重要，而此等判斷又形成一種新事實。故文藝批評乃建設文學上之事實——真理的事實。第一應注意其所批評之材料，第二應注意其所以批評此等材料之方法，而進求其結論。

因材料而分類，可得下列數種文藝批評之方法：——讀本式之文藝批評，志在訂正作者原著之謬誤，此法頗費精力。傳敘式之文藝批評，敘述作者之生平，與其著作之關係更從而推及作者之著作思想與其時代環境之關係，處於何種勢力之下，受何種思潮之影響，其著作思想乃由產生，復旁徵其所受於前人，時人，國家，種族之薰陶以爲佐證，而資論斷；或僅綜合其時人之意見，而參以己意。但精審之歷史的文藝批評家不取之。此外有以作者或作品屬於某派某種而定批評之方法者如約翰生 (Johnson) 之論理智派詩人 (Metaphysical Poets) 與戲劇詩，散文詩，史詩，抒情詩等類是。因其種類派別之同異，此等文藝批評之方法又嘗以比較爲之。

然文藝批評之屬於鑒賞者則尤以能了解與解釋作者思想爲主。解釋的文藝批評家不若傳記或歷史的文藝批評家之注重事實，其方法在運用己之意見以解釋作者之作品。此等解釋的文藝批評，近於創造，最可取法。近於解釋的文藝批評者爲訓誨

的文藝批評，以道德爲批評之立腳點，而施以解釋，安諾德主之最力。愛倫坡（*Allen Poe*）反之，主唯美主義，因之有爲人生的藝術與爲藝術的藝術。

以上就取材之分類，共得讀本式的——考訂的，傳叙式的——歷史的，代表式的——比較的，解釋的，訓誨的，唯美的六種文藝批評法。此外尚有因取材而分類之其他文藝批評法，茲不復贅。其因批評家各人之性情，嗜好，訓練，眼光之不同，而產生之不同的文藝批評法，則又有下列數種。

就文藝批評家個人之傾向而分類，最簡單，最妥實者，宜莫如印象的文藝批評法。所謂簡單，以其爲批評家一時之感觸，而又僅屬於個人的。所謂妥實，以其由批評家個人負責而弗強他人以同調。且本自直覺，矛盾無妨。籃姆（*Tamb*）最稱此派代表。近於此派者爲欣賞的文藝批評法，其意在褒揚作者之思想與特性，而以公正之眼光批評之。其批評不限於作者個人之著作或其作風，其主旨在讀者之客觀的欣賞。其異於印象的文藝批評法有一點：前者就作者作品內之優點加以欣賞，後

者則憑讀者之主觀以衡作品。培德實爲欣賞的文藝批評家中之健將，辜勒奇，韓士立亦私淑於此派。反於此二派者爲判斷的文藝批評法，先立一絕對的標準，遵之以批評任何文藝創作。各種文藝批評法似皆有其標準，但判斷的文藝批評法之標準，非循批評者自身之好惡而定，有若印象派然；亦非依作者作品之風格而定，有若欣賞派然；其標準乃外界的，超於批評者與作者之好惡。其最鮮明之代表，爲俠飛（Jeffery），奉十八世紀之思想爲圭臬而批評十九世紀初年之文學。此何威爾士所以斥之爲陳腐也。安諾德亦爲此派健將，但彼則奉道德的文學爲標準。他若唯美派之韓士立亦奉有一種標準。反於以上諸派，有科學的文藝批評法，主張純粹用科學的方法，搜集材料，比較之而評判之。其法以能超脫個人的與成見的論調爲佳。此等企圖爲辯論的，但推論之結果對於文學絕少貢獻；羅伯生可爲此派代表。此外有所謂破壞的文藝批評法與建設的文藝批評法。前者推翻文學上之一切定論，原則與原理，後者則建設之。

綜上所論，又得印象的，欣賞的，判斷的，科學的，破壞的，建設的六種文藝批評法。此等分類，乃就西洋歷來文藝作品歸納而得，亦僅示趨勢之一般，俾國人知所採擇耳。

#### 四 結論

今者國人方從事白話文學之建設與國故文學之整理，文藝批評實有極宜提倡之需要。欲證吾言，先釋文藝批評之功能。

簡言之，文藝批評之功能有二：一以匡助創作者，使知而改進而勉力達於完美之境；一以指引讀者，提出注意之點，而增進其欣賞力。惟批評者之作品未盡可恃，是則端賴創作者與讀者之善於選擇與遵從；而文藝批評具此二大功能固為可能之事實。觀於今日國內創作界之幼稚，羣衆欣賞力之薄弱，與整理國故文學者方法之謬誤，可見文藝批評界匡助指導之責，所關非輕；余固私淑於安諾德者，請引其言以終吾篇，兼以自勵。

『批評宜取獨立之態度，避除實用之精神與其目的。即正當之實用有損於理想者，亦當指斥之。故批評宜忍以有待，具伸縮活動之能力，何者宜與之近，何者宜與之離，須觀察明晰。凡能增進精神上之完善者，縱與實用抵觸，亦宜允許之；否則，縱與實用相合，亦宜否認之。』

『今再論文藝批評應注意之材料。概言之，批評之途徑，可由其主律之意義決定之。即以客觀態度，竭力研究與宣傳世人所知所想之最高者。而由此養成一正確新穎之理想之潮流是也。按事物情理，英既無代表全世界之資格，則世人所知所思之最佳者，必多屬諸異國。顧今日英人思想潮流中，每易忘此。故英國文藝批評家對於異國思想，應加注意。更宜詳審各方，以免遺漏。人每謂判斷為批評家之能事；然有價值之判斷，應自然發生於清靜公平，並曾加以新知識之腦海。因此批評家宜注意常新之知識。』

『夫傳佈新知，加以判斷，固批評家之貢獻。然其下判斷也不同抽象之法



律家；須流露於自然，若互相補助者。有時欲確定一作者在文學上之地位，與其對於適當標準之關係。不爲此則世之最高文學安從發見？於此，其文藝批評，或爲新知識而無待於新知識，特判斷與原理而已。此處宜注意者則當下筆時，須能自覺所言之真，勿使流於抽象；否則必有誤也。雖然，無論如何，判斷與原理不能盡文藝批評家之能事。若數理然，但見其重複，不若新知識能令人感受創造力之活動也。

『或謂此輩空談耳。吾輩所謂批評異於是。吾輩乃指批評今日之英國文學也，而希望於今之批評功用亦僅爲此。則應之曰：使諸君失望，余甚歉，然余必堅持吾前定之界說——即以客觀態度研究與宣傳世人所知所思之最高者。』

以上節譯安諾德今日批評界之功用中一段。嘗讀其原著全文，洋洋數萬言，意深詞諷，切中時弊，幾不知其爲十九世紀之英國，抑爲今日之中國立說也。國人有志於文藝批評者，亦有所感耶！

本篇主要參考書：

Brewster: *Introduction to Modern English Literary Criticism*

## 表現的鑑賞論

——克羅伊兼的學說——

日本廚川白村先生在他的苦悶的象徵裏根據人類的生命底共感性發現鑑賞是「共鳴的創作」，他說：『從生命底內容突出向意識心理底表面的，是作家產出的創作；從意識心理底表面突進生命底內容的是共鳴的創作，即鑑賞。』他以爲『作家與讀者的差別，僅在乎是否自己把牠象徵化而表現的一點。換言之，文藝家用表現而創作，讀者用喚起而創作。我們讀者鑑賞大詩篇大戲曲時的心狀恰如我們看見別人跳舞，聽到別人唱歌時，自己雖不舞不歌而另在心中舞着歌着的完全同樣。這時

候已經不是別人底舞和歌，而變成自己的舞和歌了。吟味詩歌的時候，我們自己也是詩人是歌人了。這就是與作家同樣地營創造創作的的生活，而被引人於脫却抑壓作用的夢幻的幻覺的境地。司這引人的暗示作用的，就是象徵。『廚川先生既然說「作家與讀者的差別，僅在乎是否自己把牠象徵化而表現的一點。換言之，文藝家用表現而創作，讀者用喚起而創作。」又說讀者「與作家同樣地營創造創作的的生活，而被引脫却抑壓作用的夢幻的幻覺的境地。」這里頗有點矛盾，照表現派的哲學看來，讀者與作家既然是同樣地營創造創作的的生活，二者顯然具有一般地直觀的智慧，便是一般地由表現的創作，不能說前者用的是表現，後者用的是喚起。這個道理，廚川先生當然也知道，他曾這樣地說：『近來德國倡導的所謂表現主義，牠底主張，大意謂文藝作品不但是從外界的事象受得的印象底再現，並是歸着於宿在作家底內心的思想感情底向外表現。像這樣的反抗從來的印象主義而歸重於作家主觀底表現的主張，可說是與輓近思想界達到確認生命底創造性的大勢相一致的罷。』

藝術極端地是表現，是創造。不是自然底再現，也不是模寫。』他又說這種表現和他的「苦悶的象徵」說是同一的見地。『據與柏格森同樣地主張精神生活底創造性的意大利人克羅伊兼 (Benedetto Croce) 底藝術論所說，表現是藝術的一切。即表現不但是我們他動的從外界得來的感覺和印象；是以收納在內的生活裏的這等印象和經驗爲材料，而另行新的創造創作的意義。在這意義上，我要說上述的絕對創造的生活，即藝術是苦悶的表現。』『所以若不是隱伏於潛在意識的海底極深處的苦悶——即心的傷害底象徵化物，就不是大藝術。……所謂深入的描寫……是作家深而又深地向自己底胸裏掘下去，達到自己內容的底裏，然後在那里生出藝術來的意思。應該自己掘下越深，作品越高，越大，越強。看來是深入被描寫的客觀事象之底裏而作的，其實正是深掘作家自己底心胸。據我的解釋，克羅伊兼所以承認精神活動底創造性，也是出自這個意思的。』倘若我們要知道表現派和克羅伊兼的學說的綱要，我們讀了廚川先生這段話也該滿足了。他委實是表現派和克羅伊兼的學說

的解釋者，——忠實的解釋者。我們或者可逕說他在創作論上完全是一個表現派，但在鑑賞論上，他却和他們分開了。

在創作的意見上，他和克羅伊兼及其他的表現派一樣超過希臘羅馬以至近代歷史派，印象派的陳見，而發現了一種進步的新解釋。表現和象徵在這裏原是一個意思，兩個名詞。不過「苦悶的象徵」說比「表現」說是狹隘些呢，還是深入些呢，猶屬疑問。但在鑑賞的意見上，他比他們却少走了一步，竟至於印象派而止。武斷一點說罷，在鑑賞論上，他完全是一個印象派。他對於近代印象派和較早的歷史派二者之間的爭論中所表示的態度就可以看出一般了。他說：『勃柳痕典哀 (*Brunetiere*) 一派的客觀批評說，在今日已是科學萬能思想時代底遺物而陳腐了。從萬事置重個性與創造性的今日的思想傾向說來，至少在文藝鑑賞上，我們不得不與法郎士 (*France*) 勒美德爾 (*Jules Lemaitre*) 渥泰彼脫 (*Walter Pater*) 等底主觀說相一致。』這裏顯然見得他是私淑於印象派的。但在表現派看來，印象派正和以前

各派一般地應當拋去。廚川先生發明鑑賞是共鳴的創作是值得稱讚的，若說共鳴的創作便是印象派的鑑賞，那不過是替印象派添了一個新註釋，且未免有點厚視印象派了。

鑑賞上所以有各種派別，完全是由於各派的文學觀念不同的結果。從最古說起：希臘人以爲文學是人生之模倣，因之亞里斯多德便說詩歌是人類模倣本能之結果，其所以異於歷史和科學，乃因其所述之事大都爲或有的，可有的，而非真有的。羅馬人以爲文學是一種高尚藝術，可以提引人的高尚意志。十六世紀和十七世紀的古典派文人仍持羅馬人陳說，並以爲文學如同歷史與科學，是理性的產物。十八世紀的人雖然力想脫離古代思想之束縛，但是新添了一些「想像」，「情操」，「鑑賞」等新名詞，一般地令人發昏。到了浪漫運動以後，十九世紀初葉史達爾夫人 (*Mme. de Staël*) 最先把文學解爲社會的表現。柯新 (*Victor Cousin*) 創藝術的藝術說，以爲表現是藝術的最高律。聖伯夫 (*Sainte-Beuve*) 更以爲文學是人格



的表現。泰因(Taine)受了自然科學的影響，又因黑格爾(Hegel)之暗示，以為文學是種族，時代，環境的表現。而極端的印象派文人則以為文學是人生纖細和幻變的感覺和印象的表現。

大家的文學觀念這樣不同，他們的批評的眼光自然各異。倘若你把這些人聚在一堆，叫他們批評一篇文學作品，且先聽他們的爭辯，各說各的是罷。譬如一首優美的詩歌，一個近於十六世紀和十七世紀最盛行的判斷派批評家看了，他的重要職務便是去拿一種規律和標準去繩論牠。一個近於十八世紀以至十九世紀最盛行的歷史派批評家看了，便不注意規律和標準，他的目光卻轉向時代，種族和環境方面。但是一個近代的印象派批評家看了，意見又不同了；他好像進步了一點，丟開一切不相干的規律和標準，時代，種族和環境，只覺得一陣喜悅。這種喜悅便是他的鑑賞。在這種喜悅中，他所能說的是這篇作品怎樣激盪他，使他生出什麼感覺來。倘若別的人對於這篇作品生出不同的感覺，並且不同地表現出來，他便可有這種權

利自由的去鑑賞。假若他的感覺很敏銳，而表現的藝術又很精美，他做出來的這篇鑑賞文章便可代替那篇令他發生感覺的原著。

印象派的批評比較判斷派和歷史派自然是自由得多。但是這三種鑑賞都不免令我們的目光離開作品的本身，轉向牠以外的事物上去。判斷派沒有叫我們鑑賞作品本身，却把我們帶上文學的規律和標準說的路上去了。歷史派沒有叫我們鑑賞作品本身，却把我們帶到一切環境的時代背景的路上去了。印象派也沒有叫我們鑑賞作品本身，却把我們帶到批評家自己的情感的路上去了。規律和標準，背景和環境，以及批評者自己的情感都是一般的歧途。這種歧途很容易掩沒鑑賞的真價值，並因之掩沒了創作的價值。歷來文藝界因之所受的損失已經不少了，我們不可再走錯了路更加些損失；所以現在我們應當鼓吹表現的鑑賞論，革去以前種種的謬誤觀念。

「凡為表現即為藝術，凡為藝術即為表現。」(*All expression is art, all art is expression.*)這是表現派的口號，也是表現派文藝批評家克羅伊兼的學說

綱要。所謂表現緣於直觀 (Intuition)，而直觀與論理 (Logic) 不同。前者是個體的，特殊的知識；後者是關係的，普遍的知識。易言之，前者是想像 (Imagination) 的產物，後者是概念 (Conception) 的產物。直觀又與印象不同。我們感受了機械的，或被動的或自然的種種印象，不能成真的直觀，真的直觀在感受了影響，不得不印刻一個「精神」的特性。真的直觀乃是表現，印象不過是感覺而已。這是表現的鑑賞論和以前各種鑑賞論立腳點根本差異的地方。

以前各種鑑賞論和鑑賞家——從判斷派，歷史派以至印象派，從亞里斯多德，聖伯夫，泰因以至勒美德爾，彼脫，法朗士，雖皆承認文學是一種表現，但他們的表現都是有所附麗的，或附麗於模倣，或附麗於人格，或附麗於種族，時代，環境，或附麗於人生纖細和幻變的感覺和印象。他們似乎都贊同凡「藝術即表現」，但還不承認純「表現即藝術」；所以他們鑑賞的表現或緣於概念，或緣於感覺，而非緣於真的直觀。直觀是後天的，無關經驗的判斷，無關現實和非現實的印象，更

無關時間空間的知覺。說到這裏，又涉到克羅伊兼美學上的意見了。

克羅伊兼的美學乃以韋科 (Vico) 爲根據，對於亞里斯多德和美學上的古典學派以及勒新 (Lessing) 康德 (Kant) 黑格爾 (Hegel) 都有所非議，或竟加以抨擊。以表現主義爲出發點，他的「美」的解釋和歷來一般人截然不同。普通皆以爲「美」不過是物的一種屬性。他以爲「美」之存在根於直觀，而此項直觀又必爲一種精神上之活動。凡人欣賞一首詩歌，一齣戲劇或一篇美文皆有此項活動，所謂審美的觀念是。而一有此項觀念，則審美之動作已盡。好比一首詩歌富於情感雖未見諸文辭，牠的情感固在，而未嘗因文辭之有無，有所增減。蓋美之本體存於表現：凡不能以現實，或意想之聲音文字色彩表現者即不得稱之曰「美」。反之，聲音文字色彩無所表現者，亦不得稱之曰「美」。山水花草，詩詞歌賦所以爲「美」者，以有人之性情表現其中。所以若謂山水諸物表現性情，毋寧謂人之性情表示於山水諸物。藝術上創造的動作乃存於藝術家心意中之表現的動作。至於藝術作品上之具體

對象，乃後於此等創造的動作而發生。至此，通常美學中所謂內容形式有不可逾越之鴻溝，內容寓於形式猶之寄物瓶中之說，乃不足信。蓋二者實不可分離，離之則「美」不可得。即文學中詞句之位置，可謂之純然屬於形式者，然稍稍變動之，其所表之神情即往往因之大異，由此可見內容形式之相互關係，而不可分別爲二了。

克羅伊兼這樣大膽地推翻判斷派，歷史派，印象派的各種文藝批評學說，並打破美學上的定說，其革命的思想，遠大的卓識，實超越前賢遠甚；而在鑑賞論上，闡出一條新的路徑，厥功尤偉。以上是他的學說的大體，以下且述他在鑑賞論上對於前人幾種革命的主張。

第一，我們應當打破一切文學上的規律。亞里斯多德，——西洋第一個文藝批評家——用歸納的方法研究希臘的戲劇和詩歌，在他的詩學裏定下了許多文學上的規律；後人不察竟把牠奉爲金科玉律，千古不易的信條。羅馬的賀拉西 (Horace) 曾經這樣地吩咐他那時的戲劇家，說：『在同一時候不可有三個人物登場，一篇戲

劇不過超越五幕。』到了十六七世紀一般古典學派更尊之爲一成不變之法。正如我國詩中之有律韻平仄，凡是詩人皆須取法，一般地武斷。可憐這其中也不知埋沒了多少天才和創作。雖然，歷來未嘗沒有思想開通的人加以反對，像意大利阿累提諾 (Aretino)，法蘭西聖厄味孟德 (Saint Evermond) 一般人的卓識，和我國楊誠齋一般人在他們的詩話裏所抒的偉見；以及歷來大膽的詩人不肯因死的格調犧牲了他們活的創作所做出來的反對這般固執的批評家的作品。但是在西洋一直等到十八世紀末葉浪漫派大興，才把這種枷鎖鏽完全擺脫推翻，至於在中國不過是近幾年的事。然此猶未容樂觀。這種規律固當一擊無餘；一般守舊的學者卻又從科學上借用一個「技術」(Technique) 名詞，從歷史上借用一個「慣例」(Convention) 名詞，來代替過去的破壞的法則。這些顯然都是那古舊的機械的規律底代名詞。倘若我們的鑑賞眼光認清藝術的作品是倚自己的方法底精神創作，這一切的規律，法則，技術，慣例，都應在擯棄之列。

第二，我們應當打破一切文學上的分類（Genus）。這種分類和規律有同樣久遠的歷史。初時有些文學作品大致相同，因之爲便利起見把牠們約略的分爲抒情詩（Lyric）、牧情詩（Pastoral）、史詩（Epic）、悲劇（Tragedy）、喜劇（Comedy）、等等。一般古典派更因此種分類定下理法，奉爲不可改變的程式。有了這種程式，文學上的種類乃儼然有一定之界限，截然分開：於是抒情詩不容與史詩混雜，喜劇不容與悲劇混雜。然而有時不耐煩的作家不能拘守定規。這班定分類的批評家，又強爲解釋或竟略易程式。——但若藝術是有機的表现，那末對於這種藝術的作品，我們只要問「牠表現些什麼，表現得有多少成就」就是了。又何必去問牠是不是合於批評家所定的分類，和由這種分類而產生的程式呢？所謂抒情詩，牧情詩，史詩，不過是些抽象的名詞，在藝術界裏是沒有具體的實質的。詩人並不是有意去寫什麼抒情詩，牧情詩，史詩；雖然有時他們未免被這種抽象名詞所蒙蔽，但他們只是表現他們自己，這種表現便是他們的形式。若說文學應當分類，便不止這三種，十

種，一百種；有多少詩人便應當分多少種，每個詩人有多少創作便該分多少種。在文學史上這種錯誤是很明顯的。譬如莎士比亞會著有哈孟雷德 (*Hamlet*) 維納斯與愛多麗斯 (*Tenus and Adonis*) 和許多情歌，假若一個做詩歌史的人把這些作品分爲悲劇，喜劇，抒情詩三類，則莎士比亞——這位創造的藝術家將變成何等的一個人呢？當這些作品和他的創造精神分離而歸併在那些只有模糊關係的作品一堆，他又怎樣呢？把一部文學史分成悲劇，喜劇，抒情詩。切成片塊，乃完全沒有了解文藝批評的意義。假若事實是這樣地無機的聯絡住，切成片段，分門別類的列着，那部文學史便犯了邏輯的謬誤，這許多分類的名詞，照表現派看來都是贅瘤，惟有「抒情」 (*Lyric*) 這個字蘊有深厚的意義。所謂抒情即謂藝術之自由表現。所以凡屬藝術皆爲抒情的，此外無其他種類之區別。

第三，我們應當打破文學上一切喜劇的 (*Comic*)，悲劇的 (*Tragic*)，卓越的 (*Sublime*) 等等抽象的名詞。這個在我們中國評壇裏也有，就像那些「雄壯」「清



逸」等字眼。在西洋由羅馬亞力山大時代批評家之概舉綱要而起源，至十八世紀而呈一種新的活動。最先有籃迦樓 (Longinus) 提出「卓越」這個名詞，並制定牠的意義，後來格雷 (Gray) 和他的友人韋士特 (West) 通信復談到這個字。稍晚有席勒 (Schiller) 辨解「率真」 (Naive) 和「情癡」 (Sentimental) 的區別。甄保羅 (Jean Paul) 解明「談現」 (Humor) 的意義。黑格爾 解明「悲劇的」 (Tragic) 的意義。假若這許多名詞能代表藝術的內容，便也可用快樂 (Joy)，怨恨 (Hate)，憂愁 (Sorrow)，熱心 (Enthusiasm) 一類的範疇來代替牠們。而我們平常講一首詩裏有快樂的表現，便也可說牠是喜劇了。假若我們轉過來說這些名詞乃代表詩的抽象的分類，而用之於鑑賞方面，便破壞了藝術的真正本質。每個詩人都在那裏用他自己的方法重複表現世界，每首詩都是一種新的和獨立的表現。所謂「悲劇的」非由鑑賞而存在，乃由索福克雷斯 (Sophocles)，加爾得龍 (Calderson)，莎士比亞，雷新 (Racine) 一般大戲劇家而存在。把「悲劇的」當做一種很便利的術

語來形容其他同樣的詩不妨；但不可因此爲「悲劇的」立一定之法則，而以之評衡一切創造的藝術家。因爲假若如此，豈不是把已經破壞的和劇規律上的古典觀念，再加上一層抽象的形式嗎？

第四，我們應當打破文學上一切的體裁論 (*Theory of Style*)。隱比 (*Metaphor*)，顯比 (*Simile*) 以及希臘羅馬修詞學上無謂的裝飾。這種理論的存在大都由於把體裁和表現視爲二事，以爲體裁在文藝作品中可任意增損，此乃誤認體裁爲文筆上的雕琢，外界的彩飾，而未嘗喻其爲詩人對於現實界個別的觀察，他藉以存在的狀態的音樂。但是表現派只承認藝術是表現，牠自己是一個整個，若加以改變——增損，便是另創了一種表現，便是另一種藝術。假若一個詩人因月感懷而吟着：「露從今夜白，月是故鄉明，」我們用不着換四句：「窗前明月光，疑是地上霜，舉頭望明月，低頭思故鄉，」來替牠，因爲牠自己已經表現了牠思鄉的整個，並且除了牠自己也沒有別的同等的表現。至於顯比隱比以及古典派修詞學中之其他古舊名

詞都不免涉於離奇怪誕，如古代希臘羅馬神話中所見的，否則多爲不常見的僻典，所以一概都應摒除。近來有時我們還聽見人說「偉大的體裁」(Grand Style)，而關於體裁的論文也層出不窮。但是在近代思潮中，體裁的理論決無獨立存在之餘地。我們不能離開作品的本身談體裁，正如我們不能離開喜劇或悲劇作家而談喜劇或悲劇。

第五，我們應當打破文學上一切的道德的判斷。賀拉西曾說過「藝術的目的有愉悅和利益二種。」因之幾百年來的評批家對於愉悅(Pleasure)和利益(Profit)兩個名詞，聚訟紛紛，莫衷一是。有的說詩歌是訓誨的，有的說詩歌是使人享樂的，有的說二者兼而有之。但在表現派看來，藝術沒有別的目的，只有表現。表現若是完整的，牠的目的便是完整的。只有「美」是牠的存在理由。詩歌的功用不是增進道德或社交，牠的功用更不是溝通世界語的橋梁。詩人的活動，表現出他所選擇的事實或完整的表現事實，決無道德的觀念存乎其間，以致引起鑑賞上對於牠

產生一種道德的評判。苟謂一首詩歌是道德不道德，正如謂三等邊相等角是道德的，二等邊相等角是不道德的，或謂樂絃與歌德式（Gothic）的建築是不道德的，一般的無理由無意義。我們從來沒有人拿道德的觀念來準繩工程師的橋梁或科學家的研究；實在，我們有時候更進一步說研究真理的辰光能破除一切道德的理論才是科學家道德的天職。「美」的世界離這種標準很遠，牠的目的不在道德，也不在真理。牠的想像底創作非附屬於現實，也不能用現實的試驗來評判牠。一個詩人的惟一道德的天職是在於他忠於藝術，並且盡他的所能去表現他對於現實的直觀。假若一個詩人所宣揚的思想不是我們所最崇仰的，我們不能貶責詩人，惟有貶責我們自己；因為在這種重視道德的世界裏，我們實短於供給我們的詩人可以引起高尚的觀念底詩料。大概現在沒有一個有聲譽的批評家還用倫理的標準來評衡文學了。

第六、我們應當打破一切技術和藝術本身的分離觀念。前面第四項內曾解明體裁不能與藝術分離。不幸沾有科學偽空氣的「技術」名詞也有同樣的謬誤，而有糾

正之必要。『技術實屬個人品性。所以藝術家不能傳之於子若弟，習藝者不能受之於師若傳，而唯美的鑑賞家獨能了解之。』此言見於王爾德 (Oscar Wilde) 鑑賞家爲藝術家 (The Critic as Artist)，語雖模稜曖昧，然實具洞見而深耐玩味。詩的技術是不能和牠的內質分離的，詩的法式不能單獨供人欣賞的，除掉有時泛泛地爲便利起見看牠一看；牠終不過是一首詩的一種附屬品而已。沒有兩個詩人寫的是同樣韻律。杜甫的名句：「鷄聲茅店月，人跡板橋霜，」是兩行五律了；但從藝術方面看來，牠和其他韻律平仄相同的詩句並沒有相通的地方。所以這樣說來，牠並不是五律，牠不過是兩句十個字的「鷄聲茅店月，人跡板橋霜」罷了。技術不是離了藝術本身而能獨立的！

第七，我們應當打破歷史的追求和題材的批評。我們曉得普魯米栖斯 (Prometheus) 的故事，阿斯齊洛士 (Aeschylus) 和雪萊 (Shelley) 兩個人都用過，里夫藍拆斯卡 (Francesca da Rimini) 的故事，但丁 (Dante)，斯提芬菲力浦斯

(Stephen Phillips) , 唐南遮 (D'Annunzio) 三個人都用過；亞述耳王 (King Arthur) 的故事，麥羅雷 (Malory) 和丁尼孫 (Tennyson) 兩個人都用過；但嚴格的講起來，他們並沒有用同樣的題材。每一個藝術家只採取了事實的一部份材料而冠以歷史的名稱罷了。譬如雪萊只不過用了普魯米栖斯當作一個術語，他却在那里表現他自己的藝術的人生觀，並非在那里敘述這位希臘巨神的故事。他的作品所以有這種樣式，乃因為他曾飾之以生命的光焰，並不是藉了歷史上偉大的名詞；所以一個鑑賞家應當去研究詩人著作的內容，不可爲史蹟和題目所蔽。

有一般鑑賞家堅執要用近代的事實入詩，並讚揚一般詩人選用近代的生活來做詩料，也一般地走入歧途。就就鑑賞家事先能確定詩歌的題材或竟指定幾個題目給詩人去做；但是僅僅這種近代的材料叫詩人怎樣地做得出來。雖然一個二十世紀的詩人，但他的想像是流連於希臘的或埃及的生活，叫他去做近代生活的題材，除掉膚淺表面之見，叫他又有什麼可說？犬儒派哲士 (Cynics) 以爲從人心最初的表

現，「藝術裏便沒有新的東西，更沒有新的題材。」其言適得其反。藝術裏從沒有舊的題材，自經詩人的想像陶融以後，都是新的。

第八，我們應當打破以詩人著作的種族，時代和環境爲鑑賞的原素底觀念。因爲這樣地研究一篇藝術作品不過把牠當做一種歷史的或社會的紀錄，結果不過對於文化史或文明史上產生一種貢獻。至於在藝術史上只有一種附帶的興趣，而於藝術本身却不相干。「就承認詩人的時代，種族，環境和情感也罷，他對於他的題材又怎樣辦法呢？他又怎樣把詩從現實裏變化了出來呢？」這兩個疑問當可把一般鑑賞家引回到鑑賞家重大的功能上去。那便是再述表現中的正當意義，而把唯美的鑑賞，因泰因的歷史派底謬誤觀念而成爲文化史的附庸，解放了回來。

第九，我們應當打破文學上的進化 (*Progress*) 和衍化 (*Evolution*) 的觀念。進化的觀念第一次應用於文學在十七世紀，但起始培斯卡 (*Pascal*) 便說明這種觀念應用於文學與應用於科學顯然不同。科學因知識之累集而進步，文學的變遷却不

能繩之以任何進化學說。實言之，武斷的價值觀念，強定優劣，把詩人和作家列爲等第是腐敗可笑的行爲。

到了十九世紀末葉，大家覺得文學的進化觀念真正說不過去，一般聰明的人便從科學借了一個「衍化」的名詞來代替進化。其實也根本誤解了藝術的自由的和創造的動作。既然是自由的，創作的，又何來衍化呢？還有對於藝術原始（Origin）的研究，也一般的謬誤。因爲藝術的起源和人生並不是分離的。藝術誠然有時候是簡單的，有時候是複雜的，但牠總是一樣的藝術。研究古代簡單的藝術也許有意思，但考古家的研究在鑑賞上是沒有顯著的功用的，除非這位考古家研究這種形式簡單的藝術用的是研究高上藝術的同樣精神，換句話說，除非這位考古家是一個唯美的鑑賞家。

第十，我們應當打破古來天才和鑑賞的分開觀念。「一個詩人表現些什麼，並且是怎樣表現的？」一個鑑賞家對於這個問題的答案，和創作家的創作實難辨別是



一面二，二面一。換句話說，所謂鑑賞必須重現藝術的作品，儘牠的範圍以內去重現，俾可了解而加以批評，同時這種審美的批評自身已經是創造的藝術了。天才和鑑賞的合一，乃近代的思想在藝術的域中的最大成就；其意謂當重要之際創造的與批評的本能根本上實一而且同。從歌德（Goethe）到加萊爾（Carlyle），從加萊爾到安諾德（Arnold），從安諾德到辛蒙士（Symonds），關於鑑賞上創造的功能，已經有很多的論列了。但以上各人對於創造的功能底見解却各有不同。照安諾德看來，鑑賞乃創造一個時代學問的背景——是一種很重要的社會的機能，與唯美的意義不相統屬。這般人的觀念確較前次激進，而推倒昔時一般人對於鑑賞以為無足輕重的觀念。鑑賞至此至少可以解脫牠歷來所受的賤視，並可證實唯美的批評和創造的藝術都是同樣活動的生命中的本能。這種合一不僅總結了複雜而繁雜的鑑賞的藝術全部生命，但若沒有這種結果，鑑賞確不能成立。『天才之於美學猶之自我之於哲學——皆為惟一至高的和絕對的實質。』席靈（Schelling）此言，雖不降心於

超越的哲學以驗之，却有至理。鑑賞的藝術乃文學的藝術之借鏡，其中天才與鑑賞是合而為一的。

以上十項革命的主張，大概克羅伊兼和他所倡導的表現主義底破壞與建設的思想都包括在內了。他根據直觀的表現打破古典派一切守舊的觀念，規律，不算新奇，他主張文學不可分類確有見地，丟開文學上一切的抽象名詞亦具卓識，而把體裁與技術併為藝術作品不可分離之部份尤屬精采之論。他說文學不應當根據道德的判斷和他反對歷史派的偉見在在足以驚人，而打破文學上的進化觀念，進而推翻衍化的觀念，原始的研究實發前人所未發，而尤足驚醒現時一般國人之迷夢。至於天才與鑑賞之合一則遂成一種發明了。安士萊(Douglas Ainslie)說得好：「克羅伊兼他日常有被人認為偉大教師的時候，現在雖還沒有人能鑑賞他的全部價值。」

因為他不僅是一個文藝鑑賞家，還是一個美學家，哲學家。他的文藝鑑賞論上的表現主義自然是不朽的學說。他曾用他自己這種學說實施於十九世紀的意大利文

學，做了許多文章，登在他所主撰的評論(*La Critique*)上。他對於文學上這種的貢獻因爲量和方法兩種關係，極佔重要。他在意大利的哲學界裏代表並且倡導一種倫理的學說，反抗以精神受制於物質的和自然的傾嚮，所以他的思想地位可與歐鏗(*Eucken*)和柏格森(*Bergson*)並列；但他却沒有他們那種反文化的傾嚮。

十五，三，七。

本篇主要參考書：

*Spingarn: The New Criticism*

*Croce: Estetica (Translated)*

## 因創與襲作

文學批評，自然以表現的鑒賞爲上則；但是我們應當知道文學批評是多方面的——對於取材，立意，技術都可加以討論。

本來作品有「著」與「述」的不同；前者爲「創」，後者爲「因創」。「因創」未嘗不可謂之「創作」，但應名之爲「述」，而不應曰「著」。章學誠闡明此義最詳：

『夫子曰，「述而不作。」六藝皆周公之舊典，夫子無所事作也。論語則記夫子之言矣，不恆其德，證以巫醫，未嘗明著易文也。不技不求之美季路，誠不以富之嘆夷齊，未嘗言出於詩也。允執厥中之述堯言，元牡昭告之述湯誓，未嘗言出於書也。（墨子引湯誓）論語紀夫子之微言，而詩書初無識別；蓋亦述作無殊之旨也。夫子之言，見於諸家之稱述，而論語未嘗兼收，蓋亦詳略互託之旨也。夫六藝爲文字之權輿，論語爲聖言之薈萃。創新述古，未嘗有所庸心，蓋取足以明道而立教，而聖作明述，未嘗分居立言之功也。』

『若夫道之所在，學以趨之。學之所在，類以聚之。古人有言，先得我心之同然者，即我之言也；何也？其道同也。傳之其人，能得我說而變通者，即

我之言也；何也？其道同也。窮畢生之學問思辨於一定之道，而上連千古同道之人，以爲之藉，下俟千古同道之人，以爲之輔，其立言也，不易然哉！」

章氏固主張因創以述學，但他卻極力攻擊剽竊的述學，坐享其成的述學；因爲「因創」和「襲作」是不同的。所以他說：

「……呂氏淮南未嘗以集衆爲諱，如後世人之掩人所長以爲己有也。」（

言公上）

「古未有竊人之文，以爲己有者，屈平屬草稿未定，上官大夫見而欲奪，既思欺君，而且讒友矣。」竊人之美，等於竊財之盜。」老氏之言斷斷如也。」

「竊人之所言，以爲己有者好名爲甚，而爭功次之，功欺一時，而名欺千古也。……齊邱竊化書於譚峭，郭象竊莊注於向秀，君子以謂儂薄無行矣。」

「君子惡夫盜人之言，而劇剷去其跡以遂掩著之私也。」（言公中）

「黠者不復需學，但襲成說，以謂吾有所受者也。蓋折衷諸儒，鄭氏所得

者十常八九，黠者既名鄭學，即不勞施爲，常安坐而得十之七八也。夫安坐而得十之七八，不如自求得者之什一二矣，而猶自矜其七八，故曰德之賊也。」

（鄭學齋記書後）

觀上，可見章氏一方面雖是提倡述學，他方面却極力攻擊或剽竊的述學，坐享其成的述學，可見批評家巨眼識奸，上觀千古，下察百世，剽竊者終難倖免呵！

但前乎此，文心雕龍中也剴切說過：

『若排人美詞，以爲己力，寶玉大刀，終非己有，全寫則揭篋，傍采則探囊。』（指瑕）

後乎此，猶軒語也有幾句嚴厲的話：

『好藍本陳編，改換敷衍，便成著作；以故累屋連車，眩人耳目，耗人精神，皆宜屏絕廓清。』（猶軒語）

批評家固如法官之鐵而無私，施行其批評者應有之天職，與應負之責任，而不

容私毫徇情。所謂批評取材當然是批評者分內的事，而現在所討論的取材剽竊問題，又不僅爲中國的問題，歐西亦有。讀過馬可黎的孟辜梅里詩評，常以爲不謬。假若材料非自出心裁，從別著剽竊而來，縱理論透澈，方法完美，不過是替人家做了一回書記而已，其理論其方法已不須批評了。現在且把章學誠的名言再抄一段以作這篇——因創與襲作——的尾聲：

『乃有點者，……同時之人，有創論者，申其意而諱所自焉，或聞人言其所得，未筆於書，而遽竊其意，以爲己有，他日其人自著爲書，乃反出其後焉。且其私智小慧足以彌縫其隙，而更張其端，使人夢然莫辨其底蘊焉。……然而盜名欺世，已非一日之厲矣。』

可見批評家巨眼識奸，上觀千古，下察百世，剽竊者終難倖免啊！

十六，十，七。

本篇主要參考書：

## 絮語散文

### 一 概論

近世自我(Egotism)的解放和擴大曾促進兩種文學質和量上的驚人進步：——一種是我們常談到的抒情詩(Lyric poetry)，一種是現在要介紹的絮語散文(Familiar essay)。自從浪漫主義發達以後直至自然主義盛行以前，西洋文壇上的作品要算這兩種最超奇而受人歡迎了。什麼是抒情詩和誰是抒情詩的大作家，在中國好像已經有了模糊的影子，並且不在本篇範圍以內；於今要說的是絮語散文和牠的一切。

絮語散文是什麼？看了這「絮語」二字，就不難想像而知了。這種散文不是長篇濶論的邏輯的或理解的文章，乃如家常絮語，用清逸冷雋的筆法所寫出來的零碎



感想文章。這裏面未嘗沒有邏輯的議論，甚至還有很激烈的爭辯。但牠不像批評文或理論文帶着很莊嚴的態度，令人看了好像紙上露着肝火很旺的樣子，努日咬牙的形狀。牠乃如家人絮語，和顏悅色的嘮嘮叨叨地說着。有時似乎是恭維你，但骨子裏已挖苦得你難堪了。至於牠的內容雖不限於個人經歷，情感，家常掌故，社會鎖事，然而這種經歷，情感，掌故，瑣事確是牠最得意的題材。國家政聞，社會輿論不大說的，有時也許討論得着，但不是嚴詞正意地有頭有序的紀出來，祇是散漫地零碎地寫着。那末，一個絮語散文家怎樣敘述或批評一件時事呢？——舉一個例子罷。就好像你看了報紙，或在外邊聽了什麼新聞回來，圍着桌子低聲細語的講給你的慈母，愛妻或密友聽。我再把牠的意義說顯一點罷，——就好像你們常經驗過的茶餘酒後的閒譚。

你要問我絮語散文在中國有具體的例子沒有，倘若我順口舉出吳稚暉先生的文章，還不能令你滿意，就請你到茶館裏，浴室裏，公園裏去留意那般浪漫文士的談

話。你把牠用筆錄下來，或許可以得着一篇絕妙的絮語散文。

說到這裏，不要誤會絮語散文是這樣簡單的，是這樣平淡無奇的。牠自有牠文學上一定的美質。上節提過的「家常絮語」，「家人絮語」當然是很重要的特性；還有比較重要的就是作者和作品的關係了。我們仔細讀了一篇絮語散文，我們可以洞見作者是怎樣一個人；他的人格의 動靜描畫在這裏面，他的人格의 聲音歌奏在這裏面，他的人格의 色彩渲染在裏面，並且還是深刻的描畫着，銳利的歌奏着，濃厚的渲染着。所以牠的特質是個人的 (*Personal*)，一切都是從個人的主觀發出來；和那些非個人的，客觀的批評文，議論文，敘事文，寫景文完全不同。因為牠是由個人的主觀散漫地，瑣碎地，隨便地寫出來，所以牠的特質又是不規則的 (*Irregular*)，非正式的 (*Informal*)。又從表面看來雖然平常；精細的考察一下，却有驚人的奇思，苦心雕刻的妙筆。並有似是而非的反語 (*Irony*)，似非而是的逆論 (*Paradox*)。還有冷嘲和熱諷，機鋒和警句。而最足以動人的要算熱情 (*Pathos*)

和談諧(Humor)了。說到這裏我們大概可以相信絮語散文是一種不同凡響的美的文學。牠是散文中的散文就如同濟慈(Keats)是詩人中的詩人。

所以一個絮語散文家固然要有絮語散文家天生的擴大的意志，還要有抒情詩人的纏綿的情感，自然派小說家的敏銳的觀察力；更要有卓絕的藝術手段把這些意志的，情感的，觀察力的結晶，融會貫通，籠統地含蓄在暗示裏，讓細心的讀者去領會。

## 二 孟田

絮語散文發源於法國；她的開山老祖是孟田(Michel de Montaigne)。談到孟田的學識和鑑賞，可稱爲文藝復興時代最有修養的法國文士。他的父親是一個極端崇拜意大利文獻的人，所以他學拉丁文比法文還早。他在學校裏很得着幾個古文學者，因而他的教育是很富於拉丁和意大利的色彩的。他讀希臘文頗感困難，故所閱譯著多於原作；至於古代以及當時的法國文學，他僅披覽過歷史上幾個有名的作

家和作品而已。

這個時候道德問題方塵囂歐洲思想界，孟田自不免受了激盪。他對於這個問題想了又想，終於一五七〇年，正當他三十七歲的時候，解除了他的律師職業，回到鄉間靜養讀書，以冀貫徹他的思想。這樣沒有好久，因為保存他的記憶和澄清他的反省起見，他就動手作文了。

他起初所作的文並不是絮語體裁，只不過把他讀書時候所遇見的名言佳句抄摘下來，加以發揮；或者改頭換面的重述一遍。大概總不離格言和語錄的風味。這一類的作品，羅馬以來做的人很多，在那時尤為流行。牠們的目的大都想關於古代人生行為問題有所見解和發明。一般的題材都屬風俗與民情，人生之榮華與窮苦，動物之智慧與倫理之德性，想像與死之權力等等。至於敘述的筆法甚為滯笨，有類格言叢輯，毫無個人的，個性的，創造的風趣。倘若孟田久習於此，他的名字也不見得不和他們一樣，被人忘記了。但是到了一五七四年，他的作品之思想和文體忽起

了變化。在一五八〇年以前終竟創造了一種新的文學——絮語散文。

使他文體上發生這種變化的主動力要算他自己個人的性情了。退隱沒有好久，孟田對於道德的反省和自我的分析便起了濃厚的興味，——加以與世絕緣，又經過一五七八年一陣大病，格外使得他這種興味加厚了許多。除掉性情以外，還有幾種文學的原素促成他這種變化。自從一五七二年以後，他便常常看普魯達克 (*Plutarch*) 的著作，因為那時正由亞摩德 (*Jacques Amyot*) 譯成法文。在這些著作裏，尤其是道德論 (*Morale*) 裏竟給他找出一種新的體裁，和他以前所習見的乾燥無味與非個人的語錄截然不同。他的自然作風和擺脫書生氣的風度曾經給了孟田一種深刻的印象；對於他文體上的變化有極大的影響。

這種文體上的變化最初見於他一五七八年與一五八〇年中的論文裏。這些論文的内容不像從前那種語錄了，大概是他個人道德的和心理的反省居多。引言和譬喻雖然仍就很多，但是和從前功用不同：以前這些東西佔文中之重要部份，而今不過

用來表證作者的思想罷了。還有譬喻，以前都由書中摘錄而來，這時孟田却就他的記憶和觀察加添了許多新的記錄。好比在他著的兒童的教育一文中，略述了些訓練兒童的教育原理以後，他便詳敘了許多關於他自己兒童時代所受的教育事實。在他的論書一文中，泛論便很少，他個人對於文學的偏見和鑑賞却說了滿篇。這種個人的感想和絮語的體裁便是融舊鑄新的創作。

到了一五八〇年他彙集了他的著作——共計九十四篇，分訂兩冊，印行於世；而總題之爲散文 (*Essays*)。散文一詞這時還是新見於歐洲文學界，稱爲散文所以別於當時因襲的古訓 (*Lectures*)，亦所以自表其爲創作。然而孟田猶恐其題名不足以見其內容，並於序文中大書而特書云：『我所描寫的是我自己。』但此僅足指其第二卷最後數篇而言，其餘尙不足以當此語。

自一五八〇年至一五八八年，孟田對於新創的散文更加努力，把舊著修正了一番，又加添十三篇，另成第三卷。在這許多文章裏絮語散文的特性較前格外顯著；

篇幅較長，論調散漫而歧出，個人的經驗和感想佔了全作的中堅。一篇文章無論牠的題材怎樣，孟田開了話匣，總要先談幾句自己，——談他少年時代的記憶，中年時代所遭遇的奇蹟和異聞，身體上的特別習慣，心意上的怪僻嗜好，以及個人的妄想，成見，概念。但他還不肯丟了道德先生的面孔，所談的都還不出內心的反省；絕少外界的俗事。他在虛榮篇 (*Of Vanity*) 中曾經這樣地說：『我不能夠敘述我生命中的動作，因為命運把牠們的地位降底了；所以我只能夠敘述我生命中的臆想。』但他並不是有心在這裡替他的內心的生活作一種正式的自傳。他不過想在他的經驗裏找出關於道德問題有關係的事實；因為這種道德問題是他生平感想和反省中的主要題材。他論到他怎樣描寫他自己的時候，曾經這樣地說：『我意想中的生活是很平常而無光彩的；是整個的。凡是道德的哲學應用於平庸的和平民的生活猶如應用較豐滿的生活一樣。因為無論什麼人都具有人類的全部形態。』孟田散文中潛伏的哲學概念大概如此。

### 三 孟田以後

孟田的散文由海峽輸入三島才大盛起來，而在他的本國倒好像中衰了。從國民性上去觀察並證以歷史上的事實，這兩個對岸的姊妹國在文學上的貢獻實各有所偏長。論到小說與戲劇，法蘭西佔長；說到散文和詩歌却要讓英吉利獨步。孟田死了才三年，英國已經有了他的譯本。雖然這時候正是英國文學的黃金時代，名家名著層出不窮；這三本異域的舶來品竟亦博得文學之士一粲，且幾人手一篇；這就由於島國民性之所近了。

繼法國孟田之餘緒，開英國散文之先河的就是那位蜚聲政治，深通哲學，與其本國大文豪莎士比亞並世齊名的培根(Bacon)。培根的散文不和孟田一樣。就形式講，短而有序，就內容講，質而富實，並欠個人的風趣。簡括點說罷，培根的目的是想就他個人的經驗和知識發爲忠言讜論以供一般有志進取的人誦讀。所以嚴格的講，培根並不能算是孟田的嫡派。除掉他敘述時說到自己以外，他並不能算是一個



純粹的絮語散文作家。

但是對於十六世紀英國散文作家的影響，孟田和培根却有一般的勢力：——孟田指示他們一種很坦白而活潑的自我表現；培根啓發他們一種簡約而謹嚴的思想表現。此外他們的共同影響又有兩點——他們的題材大都涉及道德問題——個人的道德問題，並以個人的眼光與個人的興趣爲出發點。這大概由於十六世紀和十七世紀的時候文藝復興時代的學術遺風猶未泯，所以談到道德問題大家還側重個人主義。那末，孟田，培根和一般附從他們的人亟亟以修養和表現人格爲事，也有所因了。

絮語散文發展到十八世紀呈現了三種變化。以前的作者和讀者只限於一部份人，這時的讀者和作者的範圍都推廣了，並且當時的名家如約翰孫(Johnson)高爾斯密(Goldsmith)幾乎沒有一個沒有作過散文這個玩意兒。以前的題材只限於個人的道德問題，並且是個人的，非正式的；這時的題材大都屬於當代社會生活的分析和評論。以前的文體有限，這時却產生了許多新的體裁。還有這時候散文的特點：

大概都有一定的長短；比較上爲合時的，譏諷的，社會化的，城市化的。不像從前那樣書本氣，更沒有孟田那般富於個人的和絮語的風趣。以前文中的原素大概不外三類：——普通感想，書本的節義，個人的觀察和回憶。現在又加添了實際生活的故事，古代和東方的譬喻，通信和日記，咖啡店中和茶社裏的談話記錄。

近代最流行的定期出版物便在這個時候產生；風起雲湧，盛極一時。最著名的有司佩鐵特 (*Spectator*) 和鐵特婁 (*Tattler*)。牠們的主筆艾狄生 (*Addison*) 和史第爾 (*Steele*) 便是這時候數一數二的散文作家。史第爾先創鐵特婁以星期二四六出版。他作文雖然沒有系統，短於學問，欠缺深刻的談諧，但是創造的，富於道德的熱誠和感動讀者的權力。那時候個個人都想得着這種合脾味的娛樂。而咖啡館主更感覺得一份鐵特婁比較其餘任何報紙招徠顧客的魔力還強些。艾狄生繼之，他的司佩鐵特便是繼他的餘緒而廣續的，但在思想和藝術方面却進步得多了。並且司佩鐵特較之鐵特婁更負有一種改革社會的使命。艾狄生曾經在一篇文章裏這樣地說：

「我要用談諧來調和道德，用道德來匡正談諧；如此讀者在兩方面都可以得着實惠。我的目的是不要他們的德行和聰慧成爲短暫而間斷的思想，我決定要提醒他們的記憶，一直等到我把他們從愚惡的險境挽回過來。我冒昧說一句，我曾經把哲學從書館和學校搬到俱樂部 and 咖啡館了。」

這時還有一種散文叫做「人物狀寫」(“Character”)，原始於提阿夫拉斯圖(Theophrastus)。他是希臘紀元前三四世紀時候的人，是亞里斯多德大弟子之一。曾做了許多文章描寫人類的性情，如驕傲，謙卑，迷信，鹵暴，慵懶等等。他在文裏先解釋一般的意義，然後證以特殊的動作。一五九二年經法國著名古學學者加蘇班(Isaac Casaubon)譯成法文，始風動歐洲。於是相繼摹倣之者有英國之霍爾(Joseph Hall)俄沃柏尼(Sir Thomas Overbury)約翰歐爾(John Earle)。但是他們所表現的人性無論是道德的，社會的，國家的都缺少個性。而這種文體雖近於散文，並不完全合於散文。等到後來法國甄拉卜魯埃爾(Jean La Bruyere)

重譯過提阿夫拉斯圖的作品，並且作了幾篇同樣的作品，才現出個性化，才可列之於散文。但是自孟田以後，散文的發展和量上的加大雖見進步，嚴格講起來，這許多散文雖被編絮語散文史的編在裏面，却不能算是真正的絮語散文。真正的絮語散文到十九世紀才繼續產生。

#### 四 藍穆和韓士立

絮語散文發展到十九世紀忽然發一奇異光彩。名家輩出。題材不像從前僅限於城市生活，社會儀容，行爲問題，道德原理。總之，這時候的題材並沒有一定的方式。全憑作家歡喜說什麼就說什麼；可以由個人的興趣而取舍的。所以這裏面的題材有的是學生生活，有的是日常職業，有的是假期旅行，有的是個人喜憎，有的是親族朋友，有的是書籍詩畫，有的圍爐瑣譚，有的散步漫畫，有的抒情，有的悟性。信筆寫來，不拘一格；而文章天成，各得其妙。並且都是直率坦白的寫出，毫無矯飾虛套。所說的大概作者個人的經驗居多；每篇散文都反射出作者的情感和觀

念，而每篇作品的特點遂由作者的性情而異。他們共同的特點便是自我(Egotism)顯著，對於自己深著興趣並且坦白直率地，不惹厭的把自己的興趣表現出來，總括一句：這時候的散文是富於個人色彩的。

十九世紀絮語散文所以發展到這種地步並且和十八世紀不同，有三個緣故：第一，由於浪漫主義的進步，打破了一切舊的制度和標準，引起了許多新的興趣和試驗；因之個人主義格外猛進。一般絮語散文家自不免和抒情詩人一樣地受了影響而絮語散文當然和抒情詩發生了同樣變化。第二，由於這些新勢力的活動，一般有創造機能和適於反映的天才作家，自然向新的建設方面發展。所以藍穆 (Charles Lamb) 和韓士立 (William Hazlitt) 二人的貢獻和華慈華斯 (William Wordsworth) 和濟慈 (John Keats) 是值得一樣地稱頌。第三由於孟田著作的影響，這一層雖不普遍，却有確切直接的關係。原文既經柯頓 (Cotton) 翻譯以後，頗受一般人的歡迎。還有這時候的定期出版物的盛行對於促進絮語散文也很有功績。有名

的雜誌如愛丁堡評論 (Edinburgh) 闊特雷評論 (Quarterly) 白萊武德的愛丁堡評論 (Blackwoods) 倫敦 (London) 思想 (Reflector) 便是由這時候有名的絮語散文作家投稿或主撰的。而這裏面最重要並且值得我們詳述的作家當然推藍穆和韓士立了。

藍穆的文章大都用伊麗亞 (Elia) 假名發表的。後來彙刊爲伊麗亞散文集 (Essays of Elia)，經一般名家品評爲天地間希有之絮語散文。集中各篇都是創造的，並能十分表現藍穆的人格；不僅文章動人，並且令人傾慕到作者本人身上去了。他的文章種類不一。有幾篇是遊戲的幻想，有幾篇是嚴正的範疇，有少數是他對於荒謬行爲的譏評，多數是他對於言行小節的談諧，還有七八篇是評論書籍和舞台的文章。在每篇文章裏，就是在那評論的作品裏，藍穆的人格都熱烈地反射着。他的著作的大部份都是用「我」的名義做的自傳和回憶錄。他的同感和成見是記載在裏面，他的家庭和朋友是敘述在裏面，他的習慣是洩露在裏面，他的記憶是鋪設在裏

面：這許多文章差不多完成他的生活的全部記載，而附以親密和公正的評論。在這裏面現出他的溫柔，剛毅，容忍，樂羣的德性。他喜歡有怪僻性的人，從庸常事物中觀察出意料之外的事情，珍愛舊籍古版，以及他那遊戲人生半談諧半傷感的態度。

藍穆最主要的特性在於談諧——溫柔的，遊戲的，奇僻的而無惡意的談諧，常常地熱起讀者的情感，有時並射出一兩句真理。這一類的談諧並且是出其不意的比喻，恰當而巧異，大概是他熟讀十六世紀和十七世紀的名家如莎士比亞以及其他戲劇家，彌爾頓(*Milton*)卜蘭(*Browne*)聖經等書而摘錄下來的。這許多古著同時又加添了他的作品許多引言材料並於文中選字命辭爲助不少。但他的結果並非矯飾雕琢，他還保留他自己的風格，充分表現出他自己的個性。

讀了藍穆固然不忍釋手，讀了韓士立也是一般可愛。環桌叢譚(*Round Table*)

桌上譚片(*Table Talk*)一個坦白的說者(*The Plain Speaker*)和伊麗亞散文集

是同樣受人歡迎的。在環桌叢譚裏，韓士立曾稱道孟田是「一個大度和篤實的自我表現者。」所謂大度，韓士立與孟田都有之，而篤實二字則凡知韓士立者將莫不以此爲彼所特長。環桌叢譚中前數文雖以主筆的口氣和「我們」的語法寫出，他的個性却已強烈地顯露着。到後來幾篇，連這些掩飾都摒開，直接了當用自己的名義自由地公開地發表了。他的文章沒有幾篇是完全自傳的和回想的，但幾乎每篇都是敘說他自己而他自已並且是完全的敘述在裏面。他一生的重要事實可說是沒有一件沒有敘述在他的文章裏，而他的多重人格也沒有一點沒有表現出來。

少年時候韓士立曾學過圖書；雖然他沒有成爲一個成功的藝術家，圖畫和畫家却已變爲他的強烈嗜好。他讀書很淵博：西班牙的西萬提司（Cervantes）意大利的薄克夏（Boccaccio），法國的作家從孟田和拉拍雷（Rabelais）以至盧騷（Rousseau），英國的文學從莎士比亞以後殆無所不窺，無所不通。而對於當時的作家和作品尤爲熟悉，並有很強烈的愛憎之感。他常想像自己是一個哲學家，對於哲學的



和心理學的問題和程序常發生反省，而於自己的意念和情感思判尤周。這種心意上空想和反省的習慣使他對於社會發生一種輕藐的觀察。他的批評雖然側重行爲方面居多，但語言，服飾，形式也在他的論衡範圍以內。他在政治思想上始終是一個激烈派，生平最痛恨壓迫；醉心於法國革命之理想和學說，崇拜拿破倫，並供之如上帝，尊爲這些思想的具體的象徵。

韓士立的文章雖然大半雜亂散漫，有序次的敘述却也不少。他的文體很像他談話一樣，常見有歧出旁窺的語調；——但是一個思想家的譚話會自由操縱他的題材而不爲題材所限制的。他的文章風趣兼有孟田好奇的自我反省和盧騷赤裸裸的自我表現；不過沒有前者的闊大的風度和後者的帶病的熱情。他的文章格調是完全富於個性的，但不是同風固守，拘泥一格。綜觀他的全集約有二大特點：第一，慣喜引用成句，每就原文更換數字以求適合己著；所以引文都不生硬，有如他自己的文字。第二，慣喜於篇首引用名言古句，而於哲理之文尤甚。——但是韓士立是一個

天才的創作家，因襲前人的地方甚少。他是一個個人主義者，無論文學上或社會上的慣例是都不願意苟從的。

## 五 餘論

綜論絮語散文的發展，若說孟田是開國元勳，那藍穆和韓士立便足稱爲中興大將。自十九世紀以至今日雖然作者輩出，趕得上他們的究還沒有。像倪韓德 (*Jam es Henry Leigh Hunt*) 威爾生 (*John Wilson*) 狄昆綏 (*Thomas De Quincey*) 薩克雷 (*William Makepeace Thackeray*) 濮浪 (*John Brown*) 狄根司 (*Charles Dickens*) 一般人雖各有一日之長，亦不過偏裨而已。惟史蒂文孫 (*Robert Louis Stevenson*) 文章揣摩上追孟田和韓士立，頗得其似。且神功妙用，獨闢新裁，可當殿軍。以上皆就古人而言。當世之士如捷斯特頓 (*Chesterton*) 彭孫 (*Benson*) 高斯華綏 (*Galsworthy*) 路加斯 (*E. V. Lucas*) 柏洛克 (*Belloc*) 約翰曼殊斐兒 (*John Masefield*) 波多奈爾 (*Baudelaire*) 彭孫 (*A. C. Benson*) 霍

爾曼(Holmes)等的造就，亦未可限量。此中如路加斯與捷斯特頓，談諧之工已差足擬藍穆，而反語逆論尤推獨步，非一般人所可企及。文中個人色彩和「我」的口氣極爲濃厚。但說來委婉動聽，不像蕭伯訥 (Bernard Shaw) 一般人爲「我」誇耀；富貴氣太重，反見得小氣可厭。

我們常聽人說：近代文學的發展已由長篇紀事詩變爲短的抒情詩，長篇傳奇小說變爲短篇小說，五幕劇變爲獨幕劇；我們也應該知道，枯燥冗長的散文也進展到絮語散文當令的時候了。我們還應該知道近代歐美雜誌上的戲劇詩歌雖不如短篇小說盛行，絮語散文却分了牠一席，一樣地受讀者熱烈地歡迎啊。

十五，十，九。

本篇主要參考書：

*Bryan and Crane: Introduction to Familiar Essay*

## 社會問題劇概論

—

我們都曉得戲劇不獨是一種精神上的娛樂品，還帶有通俗教育的性質。我們看了戲劇以後，不獨解除了多少精神上的煩悶，還學習些做人的道理，解決些做人的問題，只有可憐的中國人，從來看戲，不過得着前一種的利益，很少享着後一種的利益；有時甚至前一種的利益還得不着，反弄壞了心術，生出淫盜的思想。好了，現在中國戲劇的改革運動已開始了。我們盼望這運動成功，自然是要多表演。但在表演前後，有兩件最宜注意的事情——幫助戲劇的成功，恐怕比表演還重要些；就是演前的創作，和演後的批評了。談到現在戲劇的創作大都和社會問題劇 (*The Social Problem Play*) 很有關係，我們試讀現在各國戲劇的創作品，大半都是屬於這一類的；就是正在改革中的中國戲劇的創作，也帶有這種色彩。所以現在要創

作劇本的，對於社會戲劇問題自然要有一種研究；批評戲劇的，對於社會問題劇尤當有一番研究。

但是現在中國的戲劇創作界是怎樣呢？對於戲劇創作界的批評界又是怎樣呢？現在中國有價值的戲劇創作，不能說他沒有，但有些實不堪入目：狀人則無個性，敘事則不近人情，甚至把自由，平等，博愛，犧牲，奮鬥，自決種種新名詞堆砌成詞，便算一篇戲劇，其情節之荒謬，描寫之惡劣，更無足論了。蓋此輩對於戲劇，初無若何研究，徒欲趨時，遂率爾操觚，固未計及出乖露醜呵！原來創作戲劇實一至難藝術，作者不獨於戲劇原理須有高深的研究，對於人情，尤宜有洞明的觀察，更輔以戲台上的經驗，讀劇本的心得，然後以其所成，出而問世，庶不至受人攻擊。但批評的人亦不可過事苛求，當注重劇本中描寫手段如何，與對於觀衆發生的影響如何，以定一劇的優劣。若因取材的原故便批評說，是訓誨的戲劇，不道德的戲劇，是猶「外行」評劇，對於社會問題劇的概念尙未明瞭，還須研究。我盼望現在

戲劇界的創作家和批評家，看了上文以後，平心靜氣，一讀下文，再去創作批評！

## 二

社會問題劇——就是今日一般人所謂問題劇 (*The Problem Play*)，到一八四〇年間才漸漸出現。但他雖只將近八十年的歷史；然從時代潮流上看起來，社會問題劇一名實深得其宜。因為現在實一問題紛雜，急待解決的時代；不是這種的戲劇，不足以表現現代的精神。因之各國的戲劇作家，都把他看為很重要的，而與別種戲劇分開討論。蓋所謂社會問題劇，於尋常之四大類劇——悲劇 (*Tragedy*) 笑劇 (*Melodrama*) 喜劇 (*Comedy*) 諧劇 (*Farce*)——而外，不啻形成為一種獨立的戲劇了。因為他這樣在世流行，故頗引起一般批評家的注意：或毀或譽，各樹一幟，攻擊辯護，於今猶烈。而問題劇的道德問題尤為「衆矢之的」。於是竟有許多批評家說易卜生是心意摧殘者，是訓誨大家，因為他們以為易氏劇本裏常有支配觀衆判斷的傾向，勸導觀衆「怎樣怎樣去做」，以致觀衆失了客觀的判斷力。但這般

批評家對於易氏作品與其他問題劇本，實則並無什麼研究，而批評問題劇的道德問題，尤無充分理由的根據。所以未討論這些問題以前，理當先於問題劇的特質和歷史有一番客觀的研究。

現在的問題劇雖然有些時候是偏於喜劇的，但大部份却都是莊嚴的結果；所以也可以說他是悲劇的近代化。故要知道他的特質，宜先研究悲劇的大概情形。戲劇的要素是重在人類意志的奮鬥；而悲劇尤其是一種結果必失敗的奮鬥。因為在這種情形之下，人類意志所遇的阻礙，比自己的反動力強。故悲劇特表現人類是漂搖浮蕩於阻礙萬端的環境中。因為人類不能勝過阻礙，故使人動憐；因為阻礙不易免除，故使人生懼。憐與懼，實悲劇影響觀衆感想的最大成功。

### 三

現在把悲劇的歷史略述一下，約分三種。實則從古至今也只有這三種的區別。這三種的分法是以劇中人所受環境壓迫的不同而區別的。換句話說，就是人類的戲

劇想像力，只能產出這三種必定失敗的奮鬥的結果，並且也只有三種的壓迫力能克服人類意志的奮鬥。第一類創始於愛卻拉(*Aeschylus*)而集成於蘇法理(*Sophocles*)可以說具希臘的悲劇。第二類創始於馬洛(*Molton*)而集成於沙士比亞，可以說是伊利沙白時代的戲劇。第三類創始於霍俄(*Hugo*)而集成於易卜生，可以說是現代的悲劇，就是現在所謂的問題劇了。

第一類的悲劇的代表是希臘時代的戲劇，偏重個人與命運的奮鬥。這個命運就是萬能的權力，可以支配人神的動作的。他是一切上帝的上帝，一切上帝都不過是他的器械和僕役罷了。因為不敬，因為虛榮，因為忤慢，因為懦弱，或別的種種原因，悲劇的主角遂墮入命運專為疎忽的人類所安排的陷阱裏面去了。他却還不自量的奮鬥掙扎，想恢復他的自由。但他的心力終於無用。他破壞了法律，他應受報應，吃苦，被罰。因為這樣的神奇奮鬥，故希臘戲劇都帶着宗教祭祀的色彩，而使觀者發生一種欽仰和恐懼。觀希臘戲劇的起原，大都由於迎神，村社，祈禱，報賽



等事。從可知恐懼與欽仰發生原故的一般了。

第二類的悲劇的代表是伊利沙白時代的悲劇。這一類悲劇裏面個人雖係終歸失敗，但不是因為命運的神權所致，是因為個人自身有缺點的緣故。希臘人所崇拜的命運至此已感人道化而變為主觀的了。英人馬洛是世界戲劇作家中，最先把一切上帝的上帝搬到悲劇主角的靈魂裏，此主角始則感覺困苦，因而奮鬥，終於敗亡。但馬洛的想像力所創造的新時代的悲劇，只限於一方面而不全。他的成功在偏重主角的失敗，是因為貪圖高貴的一念，以致弄壞了自己的心術和天性，因而墮落，終歸失敗。等到不世天才沙士比亞出來因為他的深思遠慮，第二類的悲劇，始逐漸發達，而抵於最後的完成。從他的四大悲劇——馬克白士 (*Macbeth*) 漢姆烈德 (*Hamlet*) 奧瑟洛 (*Othello*) 李二王 (*King Lear*) 裏可看出他比馬洛廣博的多了。他的悲劇主角的失敗不像馬洛那樣的狹隘，僅因貪圖高貴的原故。有的因為野心勃勃，以致失敗的，如馬克白士劇中的主角馬克白士；有的因為優柔寡斷，因循苟

且，以致失敗的，如漢姆烈德劇中的主角漢姆烈德；有的因為自信太甚，有的因為老態龍鐘，以致奮鬥失敗而死；前者如奧瑟洛劇中的主角奧瑟洛，後者如李二王劇中的主角李二王。簡括言之，這些悲劇的主角大都因為自己本身有弱點以致失敗。所以第二類的悲劇沒有第一類那樣奇誕而徧於宗教的，並且近於人情而且動人些。從人類受命運的支配而遭敗亡上看起來，我們可以知道「天命可畏」；但是因為人類自己有過失，而致敗亡上看起來，我們更可知道「人實爲之」。希臘悲劇是從冥冥中把人的靈魂表現出來，伊利沙白時代的悲劇則主張「人爲天堂地獄」；描寫現代的生活，表現現代的人類的本性，不像希臘悲劇託蹟於神境！

第三類悲劇的代表就是現在的社會問題劇了。這一類的戲劇大都表現個人與環境的奮鬥——個人特性與社會現狀的大戰爭。希臘悲劇的主角和神人奮鬥。伊利沙白時代悲劇的主角和自己奮鬥。現在悲劇的主角則和社會奮鬥。一方面是社會的羣衆，一方面是孤立的個人。社會問題劇的取材，大概都是如此。

總括說起來，希臘時代的人，偏重宗教的，故以一切不可避免的結果，歸根於神怪的「命定」；伊利沙日時代的人，偏於藝術的，故以一切不可避免的結果，歸根於人類的弱根性；現代的人偏重科學的，故以一切不可避免的結果，歸根於個人與社會的衝突。希臘悲劇主角的末路，大都受命運宰割；伊利沙日時代悲劇主角的末路，大都受個人弱點的宰割；現代悲劇主角的末路，大都受社會勢力的宰割。起初的天堂地獄是在至高的神山上，繼而降個人靈魂內，現在却移至會客室裏去了。不必用武，不必流血，晤談一室之內，戲情便由此明鮮的表現出來。現在的戲劇是不像從前那樣宗教化，因為現在科學時代，上帝還沒有存在的位置；也不像從前那樣文雅典麗，因為討論社會問題，只用待着理論暢達的文字。

#### 四

問題劇的特質和歷史既然大略討論過，現在要研究他是怎樣的產生出來。和別的艺术一般，他也是產生於人類紛亂思想所釀成的空前政治上的法國革命，和文學

上的浪漫傾向以後。十八世紀的時候英法各國，都把社會看作很重要，而以個人為社會的附屬，那時候人的思想，都以為人類的生存，不過是完成社會的一份子。自法國革命和文學上浪漫傾向發生以後，這種保守的思想，遂全盤動搖，而使人頓覺社會是因爲個人的原故而存在的。十八世紀的文學大都極力贊揚社會。十九世紀的文學則適相反，一變而此的文風，而為贊揚個性發展的文學。這也是物極必反的原故；十八世紀以太偏重社會，十九世紀個性的發展是勢所不免的反動。從歷史上研究問題劇，個性與社會的衝突便是他的來源。大概問題劇都是描寫個性革命家和社会守舊黨兩種人的衝突，而這種衝突的趨勢又是各不相下的。

照這樣看起來，問題劇殆為十九世紀的出產物。實則從十九世紀以至現代，人事日繁，問題愈雜，除掉問題劇，他沒有別種戲劇能把現在時代的背景，表現出來；因爲今日無論是宗教上，政治上，以至於日常生活上的「一」與「多」關係，猶為一般人討論的焦點。最近百年以來，人生一個最大而仍未能解決的問題：猶是人生

在世，是任個性發展呢？是順從大多數人的大多數利益呢？歷來戲劇家的責任，既以表現當時一般人的思想爲己任；現在戲劇所表現的當然是「一」「多」之爭，社會和個人的衝突了。一般批評家沒有懂得這個理由和底細，便輕視問題劇的重要，以爲他是一種武斷的藝術，徧護個人。做這類戲劇的人也不過是一般小有聰明的作家，因爲金錢關係，來幹這個生涯；豈不冤枉！

這種問題劇——現代化的悲劇，雖然幾幾乎是寫實主義家的作品，但是起初出現的時候，取材大都是古昔時代和荒遠時候的事實，不過所表現的却是個人與社會的衝突。法國著作家露俄的作品，便大都屬於這一類，等到後來小仲馬出現，纔開了問題劇寫實的先河。以後經過許多英法德那威的寫實戲劇家的廣續，問題劇始爲寫實主義的產物。然而成功最大，負名最盛，足以代表現今社會問題劇的作家，要算那威的易卜生了。但易氏雖上紹露俄之緒，而對於露氏與其他以前問題劇作家，以浪漫事實入劇，則攻擊不遺餘力，且有輕視之心。

現在要研究一般問題劇取材的特質。就個人與社會制度的衝突上看起來，個人自然是反對社會制度的。若是一劇的主角安於社會的習慣，對於社會制度沒有懷疑，那也沒有兩種對抗勢力——個人與社會——的衝突，而社會問題劇也不得成立了。所以問題劇的主角定是一個破壞社會制度的人，不然便沒有悲劇，他必定是社會裏所看不起的人，——娼婦，妓女，有過失的婦女，再嫁的婦女，自由戀愛的男女，私生子，做過囚犯的人，思想過激的人，和一切平常社會上認為有危社會上治安的人。而一般戲劇家因為帶着革命性或故意要使得戲情惹人注意，於描寫劇中角色，微詞隱義中，總露出破壞社會制度的人是對的，而社會制度是不好的。假若一個劇本裏面個人與社會的衝突，個人總是錯的，社會總是對的，是萬萬不能存在的。因為這樣便失了奮鬥的重要份子。所以現在問題劇作家搜索材料不得不向社會破壞份子去找，去找出一種特殊的社會破壞份子。那種份子和社會制度奮鬥，或打

破社會習慣時，可以引起觀衆的同情與贊揚的。因爲要找出這種特殊的社會破壞份子，對於現在問題劇的取材便不得下一番嚴格的考慮。而他的來原便因此狹窄的多了。強盜，凶手，叛黨一類的社會破壞份子是很難得社會上的同情的。男女間因戀愛的關係，而受社會指摘，比較上是容易引起觀衆的好感，因爲從他們自己那方面看起來，他們却是情有可原的。因而近代的戲劇取材大都偏於兩性的問題。

物極弊生，因爲過於偏重兩性的問題，於是就生出危險來了。人類是天生的社交動物，因爲家庭的寂寞，因爲兒童時代的長期寂寞，使得人類不由得不到社會裏去找相知的朋友。因而遂有一種一定的社會法律來支配人類的社交，男女的社交。這種法律相傳既久，又是爲一般人看爲有維持社會安寧的效力的，現在忽地裏把他全盤推翻，或破壞一部份，不獨對於社會組織有牽一髮而動大局的危險，且恐於人類進化有非常的阻礙。因爲時代潮流的要求，以時代的事實爲劇本的材料；因爲問題劇自身天然的趨勢，而特別注重時代事實一方面的描寫；問題劇作家遂不免偏護

一般破壞維持人類生存與進化的法律的男女，於是遂有懷疑：「這類的戲劇是否道德？」

## 六

有一般戲劇批評家對於這種疑問本沒有什麼研究，徧喜歡輕易作答。最足以證明他們的浮淺，要算蕭伯納編輯的易卜生主義精華。這本書是集合倫敦雜誌報紙對於易氏傑作羣鬼的批評，當他第一次在倫敦表現的時候。這些可憐的批評家，一個個帶着理學家的眼現，看見羣鬼的材料不道德，便批評羣鬼是不道德，實是大錯。但是那些辯護羣鬼和同類的問題劇是道德的，可也錯了。因為無論是批駁是辯護，他們的主張雖各不一，但他們以劇本的取材道德不道德來批評劇本本身的道德不道德，其誤則一。因為戲劇取材的道德不道德，與劇本的道德不道德，完全是兩件不相牽涉的事。戲劇取材的道德不道德，是不成問題的。所謂道德不道德，乃在於戲劇作者怎樣去運用材料。故戲劇的材料不妨是不道德的事實，作者描寫劇情的手



段，却不容用不道德的方法。所謂描寫手段的道德不道德乃在描寫手段的真實不真實。若是一個戲劇作者用一種命令式或是勸告式的口吻，說些「你應當怎樣」「你不應當怎樣」的話，來混淆那些不可變易的人生慣常的事實，至使觀衆心理被他蒙蔽，而失了客觀自由的判斷，那劇不使是不道德的。反而言之，一篇道德的戲劇要有真實的描寫；對於劇中人彼此間的關係，要有一貫的清晰和真實的洞見。他們是對的，便說他們是對的；他們是錯的，便說他們是錯的。總之，除掉描寫不是不真實，劇本總不會是不道德的。假若劇中人是卑鄙不堪，而要觀衆去憐憫他們；奸邪狠毒，而要觀衆去親近他們；情無可恕，罪不可追，而要觀衆去寬宥他們；那戲劇才真是不道德了。所以批評問題劇是不道德的，也不要緊，只要批評的人能用邏輯的方法找出劇中所描寫的人生是虛偽的，就行。辯護問題劇的，徒然空口喋喋，說他是道德的也不行；最簡切的辦法，頂好也是去用邏輯的方法，證明劇中所描寫的人生是合於真理。現在的批評家未能明瞭並且應用這種證明的方法，不去研究社會

問題劇中所描寫的人生是否真實，却去爭論戲劇作家應當不應當描寫這種人生。是又何異於動物學家解剖爬蟲，不根據科學上的理論，去評判真偽，却花費有用的光陰，去爭論爬蟲是否醜陋呢！

還有些批評家雖知攷查劇中所描寫的人生是否真實，猶不免有種種的謬誤。他們往往把戲劇作者對於他劇中人的特殊的道德觀念，認為人生普遍的道德原則。這種謬誤，應當特別注意。因為特殊是個別的，普遍是放諸四海而皆準的。藝術家固能寓普遍的思想於特殊事實裏面；然不必特殊的事實裏，盡有普遍的原則。戲劇作者沒有能力定下一種普遍的原則，——普遍的道德原則。要想把一種特殊的道德觀念，變成一種普遍的道德原則，也不是兩三個著作家所能做得到，更不是很短的時間能成功的。這要讓社會科學家，倫理哲學家，宗教家去研究，不是戲劇作家分內的事。他們分內的事，是用忠實描寫法，去敘述特殊情形中的特殊劇中人。倘若劇中人和情景有異尋常，他們也只能照事實去描寫判斷。批評家應當認清他的描寫判

斷是對於特殊情形中的特殊劇中人而發的，不能把他和尋常情景人物一般看待。所以易卜生的傀儡家庭中婦人離婚問題，不是個個婦人，以心所欲，便可以離棄他的丈夫子女，乃一特殊婦人處在傀儡家庭之下，又遇着一個壞丈夫，纔可以離開他的家庭。故一篇劇本裏的道德觀念，只能限於劇本中特殊情形之內的。

## 七

現在一般批評家對於社會問題劇作家自然是不免誤解，但問題劇作家也有缺點的地方。原來這一類的作家，多少帶些寫實的色彩，因之他們的描寫都不免偏於狹義的自然方面，和普遍的真實方面。其結果則劇中情景皆極平庸，而成爲一種日常生活的紀載，並無特殊情景，個別人物之可言。實在他們從未曾下一番工夫去研究這種特殊情景，個別人物。故欲創作而不能，欲輟筆又不甘，宜乎所產生的戲劇大都是千篇一律，毫無個性可言了。還有些戲劇，理論上似乎是道德的；因爲劇中的特殊情景，和個別人物都描寫不真確。在實際上有些時候却不能承認牠是道德的。

假若觀衆什九都把劇中的特殊情景，和個別人物認爲普遍的。作者明明的說這個樹葉是彫黃的，而觀衆却誤聽爲所有的樹葉都是彫黃的。順着這種謬誤而推論之，必且以爲秋季都是風蕭蕭兮，春日都是一場情夢了。一篇戲劇發生了這種影響，便是作者描寫的手段不高明，致使觀衆發生誤解。縱然他的描寫是忠實的，却無異於虛僞的，不道德的戲劇。現在的問題劇，便大都犯了這個毛病。論起他的描寫特殊情景，個別人物都還忠實，但都不免發生這種虛僞的影響。劇本裏明明是一個特殊的急進派和保守的社會的奮鬥，觀衆却忘記了特殊的是特殊的，而把特殊的誤認爲普遍的；那這篇問題劇便可說是不道德的。

總而言之，戲劇的道德不道德，不在乎材料的道德不道德，乃在於作者描寫劇中特殊情景個別人物的忠實不忠實。描寫是忠實的，仍不能決定劇本是道德的，還要看他表演的結果是怎樣。倘若表演的結果，觀者大都誤解劇中特殊情景個別人物爲普遍的，這篇戲劇仍不得爲道德的。故所謂道德的問題劇，第一描寫要忠實，第

二要使觀衆不至認劇中特殊的個別的爲普遍的。

戲劇的前途光明！戲劇創作界的前途光明！戲劇批評界的前途光明！我盼望戲劇創作家戲劇批評家，未創作批評以前，先要有一番學理的研究，至少也要知道以上所說的浮淺的學理。

十一，五·十。

本篇主要參考書。

*Clayton Hamilton: The Modern Social Drama*

## 譯詩短論

### 一 一般的問題

幾年以來，因爲提倡新文化的緣故，於是大衆都注目於介紹西洋學術。這不能說不是好現象，而有價值的譯述，也不能說是沒有；雖然是寥若晨星的很！原來一

般有志之士，在這裏大聲疾呼，提倡多介紹，以冀有所增益中國的學術界。却不幸的被一般名利之徒，從中利用，掛着介紹的幌子，以售其名利之欲，中國時下的譯界，遂從此不堪聞問了。不是研究科學的也可以翻譯科學；不是研究文學的也可以翻譯文學；不是研究教育的也可以翻譯教育；不是研究哲學的也可以翻譯哲學。稍懂得些須兒外國文便想去翻譯該外國文；看見一本書便想去翻譯那本書。不要望他對於該外國文和那本書造詣極深，就是稍有研究也當不起呵！還有一般人，只懂得日文，明明把許多西洋書籍重翻過來，偏偏喜歡掩飾，注上幾個西洋文字，便說是直接從英法俄德諸國文字翻譯過來。一般書賈以經營牟利爲目的，初無提倡學術之誠意，而一般雜誌編輯，對於各種學術不能皆有研究，更不必望他們請些專門家來校訂譯稿了。有時他們高興，或者請了一二專門家；又因爲缺乏選擇的眼光，這個專門家是真正的專門，抑爲冒充的專門，或者檢直是一個外行，還屬疑問。然而一般不懂外國文的；或未看見過該譯述的原文，就把譯稿視爲珍寶，以爲得了很多新

知。其實牽強誤會，謬解原作之處，何可勝計？拿起一本英文原著和譯文並讀起來，兩兩比較，令人想到中國人解英文的程度，實堪詫異；實爲可憐！又不止譯筆惡劣，詞句艱晦，令人讀之惡心，甚或終卷而不得其解呵！

猶憶白話初盛之時，一般叫得響的人，要代孟德斯鳩向嚴復起訴；替狄更司向馬君武說不平；斥林琴南的譯述是中國化的桐城派小說。這種呼聲，發出以來，於今也有好幾年了。這幾年來，本進步的公例，現在的譯界，應當發達到什麼地步？於今讀了時下的翻譯，令人又生些什麼不同的感想？

## 二 譯詩問題

然而科學的，哲學的，教育的，……等等屬於理論的，智慧的西洋書籍，若能把思想大要譯述過來，則亦不必責備求全。若偏於美感的，性靈的，情緒的一類文學書籍，譯述必力求精美，逼近原文之思想與格調。『而譯異國文學，詩不如文。蓋文易達，可期其信確。若譯爲詩，縱能精工，亦由譯者之詩才，而非原本之真象

矣。』故用選擇的文字，所描寫出來的自然情感之流露的詩，非天才做不工，非天才也不必去譯。不然，失之毫釐，差以千里；就難怪人家吹毛求疵的責備求全了。所以譯詩，非可率爾操瓢，更不可苟且從事。譯詩好像做詩，須並重想像，格調與筆致諸方面，若是譯詩的人不能融會做詩的人那種想像，默通做詩的人那種格調，縱然他的筆致十分精工，譯出來的東西，必要失掉原著的本色。反之，沒有那一副筆致，他也不能夠去描寫出那種想像和格調。譯詩又像做詩，有時神來一氣可譯許多首；有時不順手，積月累日，僅能譯一首而不可成誦。從可知譯詩是件不易的事。所以譯詩，不必譯其全集，而求量的增多。更不可急於求成，草率從事。不然，固不僅自暴其譯筆之惡劣，塗糟了白紙，必且誣鱗原著，致讀者發生許多誤會。那時不獨不能介紹國人去欣賞西洋詩，反而令他們生出一種輕視厭憎的心理。則又何所取於譯詩呢？所以詩是不易譯的，而譯名家詩，非有高深的研究，尤不可輕易動手。



現在問題牽涉到詩的「能譯不能譯」上去了。可也是一個很好的機會，來討論這個問題。據美<sub>國</sub>批評家溫齊斯德（Winchester）的意見說：

『詩是不能譯的，經過一番翻譯，便要失掉多少精華美麗。就詩的特質而論，大都蘊蓄在詞句之間。若文字一經變易，其特質即立消滅。一首詩的內容，想像，情緒，自然可以用另一種文字，大略的，隱約的介紹過來。而翻譯者且以此爲滿足，而受信達之譽。抑或譯者亦有詩人之天才，能吸收原詩之思想，想像等，參以己之藝術，斟酌損益，而仿擬之；且足與原詩媲美，而具同樣之魔力。然必與原文差異則無疑。此乃因詩爲情感的文字，神來之筆，非人力與學習可致。此其著作不可及的地方。這裡傾向，足見詩的文字，乃屬天賜，不可溝通，不可明解，幾等神祕了。』

讀了溫氏這段議論，恐怕什九都要說，溫氏是不主張譯詩的。時下的中國，便有這種現象。一般反對譯詩的，都引他做後盾來駁人；一般主張譯詩的，聽了他的

話，就要皺眉蹙額。但這都未免誤解溫氏的本意。溫氏自然是不贊成譯詩的，但他並不是絕對主張詩不能譯。不過他的譯詩的標準太高，他的希望太大，絕對不會滿足的，所以他不贊成譯詩。假若譯詩能不掉原文的精華美麗等特質，溫氏也要贊成譯詩了。所以他也還承認「一首詩的內容想像情緒，自然可以用另一種文字，大略的，隱約的，介紹過來。」或「斟酌損益，而仿造之，且足與原詩媲美。」不過這不是高上的準則，他不贊成呵！然而因爲不贊成譯詩，我們就不去譯詩嗎？

「文章構造，各自含英，有如吾粵木棉素馨，遷地弗良。況詩歌之美，在乎節奏長短之間，或非譯意所能盡。」曼殊大師此言，論詩最爲切當。與溫氏意見，若相符合；對於譯詩以表示不滿意的態度。然曼殊自己譯詩，且不下數十首之多。這並不是他言行的矛盾，實因詩有譯之必要。而爲退一步之要求，更有不得不譯詩之必要。風格音韻，自然是詩的很大特質。但總不能「因噎廢食」，因爲風格音韻不易譯，就不去譯詩，我們要領略外國詩，自然是去直接讀外國詩頂好了。但不懂英

文的，就永不會知道沙士比亞，彌爾頓，威至威斯，擺倫，雪萊的精神了。不懂德文的，就不會知道歌德的精神了。不懂意大利文的，就不會知道但丁的精神了。不懂臘丁文的，就不會知道韋吉爾 (Virgil) 的精神了。不曉得希臘文的，就不會知道荷馬的精神了。所謂文學爲溝通國情，促進世界大同，人類互相了解的功用何在？論到偏於情感的詩，這種功用自然也是包括一點在音調裏；但大都存在情感，想像，思想，情景裏面。詩的音調，是不能譯的，不易譯的。他的情感，想像，思想，情景，却是能譯的，比較上也是易譯的。不過因爲音調不能譯，所譯過來的情感，想像，思想，情景，就不免要受若干影響。美國莫爾頓在他的世界文學裏說得好。他說：

『如果有一個人，他沒有讀過希臘文荷馬詩，祇讀過他的英譯本，他誠然失掉一些東西。但是問題發生了，他是失掉文學麼？很明白的，一大部造成文學的東西，是沒有失掉。古代生活的表現，史詩敘述的雄姿，英雄性質，與不

測事的觀念，情節的精密，詩的想像，——所有這些荷馬文學的要素，都顯在譯詩讀者之前。……讀荷馬詩的英譯本的人，所失掉的不是語言，乃是希臘的語言。而他也不是失掉希臘的語言的全部份。高手的翻譯家，也能把固有的希臘語言，移植在他的譯文上；寫出來的是不錯的英文，却不是那種平常英國人手下所寫出來的英文。」

莫氏的主張，是與溫氏完全相反的。他是極端贊成譯詩，並且以爲譯詩是一件很容易的事情。雖然他也說，「祇讀譯文，誠然要失掉些東西，」但他是注重原文的精神和實質的；而不重視音調的。所以他主張荷馬詩可大譯而特譯。這種風氣在英國詩壇上早已就有。所以荷馬詩英譯，自却蒲門 (Chapman) 以降，不下三四十種。其中能與原詩相埒者可說無有。求與原詩風格音調逼近者亦不多觀。著之於英國文學史，而爲世人所常道者，則推卻蒲門與樸蒲 (Pope) 二種。卻蒲門之譯荷馬，係用英國古歌謠體，故頗逼近希臘之六步音體。然譯詩簡略，詞句參差，不足

以當原文之流利高尙。而譯文多間接幻想，更不足以當原文之直接簡明。樸蒲之譯荷馬，以不深通希臘文字緣故，內容多參考臘丁與英國前人之譯，因而頗失希臘原文之精神；又以其損益任情，多方改竄，以迎合英國十八世紀當日情狀，而所謂希臘文荷馬詩，遂成十八世紀英國化，不復保存希臘精神之舊觀了。顧二譯雖前則失之「晦」，後則失之「訛」，然二氏皆以詩人而爲譯詩，故各有所長，而爲後人所稱誦不置。卽溫氏所謂「翻譯者每有詩人之天才，能吸收原詩之思想想像等，參以己之藝術，斟酌損益，而仿擬之，且足與原詩媲美，而具同樣之魔力。」此等譯意之譯詩辦法，雖於聲調風格，不能兼顧，然自有其特長之價值。近世以來，英人因古詩之詰屈聱牙，艱晦難讀，且有以散文譯樵叟 (Chaucer) 斯賓塞爾 (Spencer) 之詩者，是較譯意之譯詩辦法又進一層了。而英人不獨未有非之者，且極推崇之。照這樣看起來，詩真可以譯了。

這也未可一概而論，「詩歌之美，在乎節奏長短之間，或非譯意所能盡。」有

此詩偏重音節的，非特譯意不能盡，簡直是不可譯，譬如雪萊的詩，便屬此種。他的詩大都聲調鏗鏘，可以按之管弦，而其描寫之精確，幾同繪影繪聲。據一般攷證家考證所得，他作詩之前，必先樂譜抑揚疾徐，安排既定，然後綜列思想，選擇詞句，務求與樂譜脗合，所以他作的詩歌，幾同音樂；加以他的天才奇麗，想像週到，情感濃厚，所選詞句皆能惟妙惟肖。嘗讀華爾 (Hall) 英國詩人集，論到雪萊說：『他是完全一個唱神，他的思想說話行爲，一齊唱和如神。』他的西風歌，百靈鳥曲諸什，詞句精美，同時又與音樂脗合，令人讀之神往，而說不出什麼理由來，想把他翻譯成他種文字，更不必了。

此外若達登 (Dryden) 之亞力山大曲，抒情之濃厚，繪畫之動人，描寫之正確，洛夫特 (Lovett) 贊爲英詩中第一。推其緣故，則因爲他的詞句，是音樂的，可以按之樂譜的。詩人樸蒲稱贊此歌真可弄得亞力山大大哭不能，笑不好，欲噴欲憤，時悲時喜，其顛倒英雄之魔力，可以比之亞力山大當日大音樂家提摩遂斯。其

詩歌音節之動人，可見一般了。委實該歌全篇，詞句參差，有長至五抑揚者，有短至二抑揚者，變幻莫測，曲調隨易。而長短之間若有拍奏，其音節過人處，實非天才莫及。如第四段前五句，「S」音至二十次之多，皆非用他種文字可以表出，當然是不能譯的了。

又如美國文學大家愛倫波 (Allan Poe) 之烏鴉曲，「悲感纏綿，情深語長，」為英詩中最哀艷動人者。蒲魯斯特 (Brewster) 所輯近代英國批評論文選，曾選登愛倫波所作之文章學，(Philosophy of Composition) 一文，其中自論其作烏鴉曲原委甚詳。

『嘗欲作一篇佳詩，沉思至再，以為詩必哀而後工，今如何而能哀乎？天下惟夫婦之情最深，而美人夭折，尤為可傷；故即定悼亡題旨，而設為亡妻美艷絕倫，死當妙齡，以重其哀思。既復思之，表哀之音，以「ore」為最妙。蓋其音愁痛，而有綿延不盡之意。遂翻檢字典，將末尾有「ore」之字，如「Ever

*more, Nevermore*]等，悉另紙錄出備用。察其中有「*Nevermore*」1字，譯言「不能再矣」，其義其音，均表哀思，遂決用此字爲韻脚。既再思之，悼亡之情，惟深夜之孤坐書齋，不能成寐；處此情景，最難排遣；故決以此爲詩中之情景。但如何而能嵌入「*Nevermore*」1韻乎？深夜既孤坐，所可爲伴侶者，惟禽獸耳。夜間有何禽獸乎？忽思得烏鴉，且其聲鳴時，爲「*ore*」，遂決以鴉入詩。又情深之極，必思魂魄之來見；然此乃必無之事，故但宜寫其人迷離惆恍之心理，而却無人鬼叙談之事。既決此一層，又將鴉插入。乃得最後之結果：「設爲寒鴉敲門，而齋中人疑鬼至。」更將其情景步驟，逐一分析，得以下之數層：「始聞聲，繼而聲息；已而又作，開門視之，不見一物。歸室中，則一鴉已飛入，棲止案頭，因對鴉述哀。鴉但作異聲。初不解；已而悟其聲爲「*Nevermore*」（不能再矣），則益哀。久之鴉去，魂魄終不來，天將曙，齋中人但低徊感泣而已。」層次既定，因擬作詩若干首；每首寫其一層之曲



折，以 [Nevermore] 一字，用於每首之末，以與此字同韻者用於句末。……」

吳雨僧先生，曾於留美學生季報中，言此事甚詳。而以「鳴」字譯 [ore]；其義其音，皆甚適當。然 [Nevermore, Evermore] 等字，在英文則與 [ore] 同音同韻，然譯爲中文，非特不能與「鳴」字同音，且不能與「鳴」字同韻。[Nevermore] 一字譯爲言「不能再矣」，便是一個好例；而全詩之音樂化，更是不能易以他種文字，故此詩亦不能譯。

又不特西洋詩，因爲音樂化的緣故，不易譯成他種文字，若我國「琵琶行」一類的詩，亦不易譯。即如「大絃嘈嘈如急雨，小絃切切如私語，嘈嘈切切錯雜聲，大珠小珠落玉盤」四句，亦不能譯。「嘈嘈」，「切切」，「急雨」，「私語」等語，決不能易以他種文字的。

以上所論，是因爲音調的特長，以致詩不能譯的。他若英國彭士，(Burns) 慣以蘇格蘭土語爲詩，多言田野風物，里巷瑣事，農家苦樂，兒女隱情，不事雕鏤，

一本天真，極其自然。間亦爲英吉利語詩，便不能如蘇格蘭語詩之工，而有價值。嘗自謂作英吉利語詩之困難若死。批評家安諾德也批評他說：『在彭士的英吉利語詩，找不出真正彭士來。真正的彭士，只有從他的蘇格蘭語詩裏去找。』以同一人爲兩種自己慣用語詩，且不足以見其人，遑能譯作他種文字？

還有神祕派宗教派一種的詩，若英國白拉克 (Blake) 之虎，渥漢 (Vanghan) 之幻想等篇，即讀其原文且不易捉摸其義意何在。若譯成他種文，必因艱難而生誤解，且致誤譯，是不免的事！所以這一類神祕派，宗教派的詩，也是不能譯。

嘗於小說月報見周作人君西山小品前引，自述『曾以日文做了兩篇小品，現在又譯成中國語發表一回。雖然是我自己的著作，但此刻重寫，實在是譯的氣分，不是作的氣分。中間隔了段時光，本人的心情，已經前後不同；再也不能喚回那時的情調了。所以我一句句的寫，只是從別一張紙上騰錄過來，並不是從心中沸涌而出；而且選字造句等等翻譯上的困難，也一樣圍困着我。』周君自己的供狀，甚爲

誠實。恐怕讀者對於周君這兩篇小品的感想，正如周君把他自己的小品原文與譯述比較起來，令他自己不滿意一樣。然而周君還是自作自譯，作譯相隔的時間很短，而所譯又不過是小品，自己且頗感困難，讀者也看出他的弱點，小品與詩在文學上的藝術工夫，比較起來怎樣？然則譯詩之困難，可想而知了！

我前而引了文齊斯德的主張——不贊成譯詩；又引莫爾頓的主張——贊成譯詩；更引曼殊之譯英詩，樸蒲之譯荷馬，現代化之樵叟與斯賓塞爾一種的詩來證明詩是能譯的；又反引雪萊，達登，愛倫波，白樂天，彭士，白拉克，渥漢等的詩來說詩不能譯。到底是譯詩好呢？還是不譯好呢？這真是譯詩的人的歧途了！

### 三 譯詩之正道如何

賈韋德 (Jouett) 說得好：『翻譯之精髓，乃調和的。』(The Soul of Translation is to Compromise) 此言解答譯詩，或為有當。所謂調和，乃「互相犧牲」，「互相讓步」之謂。蓋創作詩歌，隨己意所欲，且難求完美，况譯詩要與

原文脗合，不失原著精神；又要譯筆精緻，以存詩的美術。這樣的要求其美，可更難了。無已，（一）惟有將就譯詞，以求與原文脗合，或（二）損益原文，以求譯筆精緻。前者偏於保存原文，然保存原文之最低限度，不得使讀者對於譯詩如嚼蜡然，毫無興趣美感。後者偏於美飾譯詞，然美飾譯詞最低之限度，不得使原文真義艱晦，使讀者不能得其正解。以上兩種辦法，前者似近直譯，後者似近意譯。然二者相較，直譯不如意譯。關於這一層，時人頗不以爲然。嘗見新潮傅斯年君譯書感言一文，極力攻擊意譯，主張直譯的筆法。此說既經提倡，直譯之風乃大盛。結果則因直譯之故，至譯文詰屈聱牙，不可卒讀。而彼譯者，乃因託庇於「直譯」二字之下，不負私毫責任。傅君當日所恃以主張直譯，反對意譯之理由，則因已故嚴幾道先生，『那種達旨的辦法，實在不可爲訓，勢必改旨而後已。』意譯都不免有改旨的危險，故宜主張直譯。嚴氏誠不免有改旨之癖，然其所譯天演論一書，擬之今日譯述，殆鮮其匹，縱其達旨的辦法，太以損益任情，不可爲訓。一切的意譯，未

必盡非。何能以一概全？何況所謂意譯，非僅「達旨」一法，更有解釋的，直叙的，兩種辦法。

「達旨的意譯」，僅譯其大意，或就其大意而重述之。曼殊譯詩，概屬此種。「解釋的意譯」，則譯其全文以後，猶恐譯文之不達，更於原文意思以外，更添一二字，或一二句，俾其格外明鮮，而讀者無不懂之弊。嘗試集譯詩類之。尤以哀希臘一篇，爲最好的例子。「直叙的意譯」，則順着原文的意思，語氣，次序，一句一句的譯過來，前後不妨顛倒一二句；這樣的顛倒辦法，不過想譯文格外暢達些，或是因爲中西文字結構上不同的關係。馬君武之縫衣歌似之。比之今人所主張之直譯，實略同而大不同，如必直譯，豈止一句一句的譯過來？直須一字一字不可更換的去譯。不然，便成意譯，至非直譯了。故所謂直譯法，根本不能成立。果然照直譯法譯出來的東西，決不如原文易讀。所以譯詩只宜意譯，而三種譯法，各有所長，各有所短。若譯者爲高手，則無往不妨，比較起來，當以直叙的意譯爲佳。

現在還有兩個問題，就是把詩譯爲文言呢？還是譯爲白話呢？假設譯爲白話。白話要韻呢？還是不要韻呢？關於前一個問題，一般主張譯爲白話的，必定要說主張譯爲文言的，定爲「骸骨之戀」。而主張譯爲白話無韻的，必定要說，主張譯爲白話有韻的，是「時代落伍者」。大概趨時的人，眼見得白話如此盛行，沒有一個不贊成譯爲白話而反對譯爲文言的，贊成譯爲無韻的白話而不贊成譯爲有韻的白話的。但我們縱要趨時，須要看清題目。這裏所討論的，不是「詩體」問題，乃是「譯詩體」問題。論到「詩體」的主張，見仁見智，可憑作者主觀的自由選擇。喜歡文言詩的，就做文言詩。喜歡白話詩的，就做白話詩。喜歡無韻白話詩的，就做無韻白話詩。各憑大才去努力創造好啦！若「譯詩體」的主張，還須顧着原文的體裁，不能隨譯者的隨便罷。我也主張譯爲散文詩，倘若原文是散文詩。我也主張譯爲白話詩，倘若原文是白話詩。我也反對譯爲文言詩，倘若原文不是文言詩。但原文具有韻白話詩，我們也可譯爲無韻白話詩麼？原文是文言詩，我們也可譯爲白話

詩麼？惠特曼 (Whitman)，太戈爾 (Tagore) 等的散文詩，自可譯爲無韻白話詩，若雪萊，擺倫，威至威斯，藍菲羅 (Longfellow) 之詩，格律極嚴；而莎士比亞，彌爾頓之五抑揚無韻詩，且爲英國之最高格律詩，亦可譯爲白話體嗎？不要說「詩體」與「譯詩體」沒有關係，可以變通。前面我已舉過幾個詩人，若雪萊，達登，愛倫波的詩的特長，就在詩體的變化和音韻上。而莎士比亞，彌爾頓的詩的好處，被後世頌爲英國詩祖也就在他們五抑揚無韻詩做的精妙。叫莎士比亞，彌爾頓，去做十八世紀樸蒲一般人英雄律體詩 (Heroic Couplet) 是做不來的。而叫雪萊，擺倫，一般人去做莎士比亞們的五抑揚無韻詩，可也不會工的。乃事有大謬不然；莎士比亞之五抑揚無韻詩，雪萊，威至威斯，藍菲羅等的格律詩，竟有譯爲白話者，而太戈爾的彼岸一章反以五古譯之；此皆不可爲法。譯詩雖不必去強就原詩，然不可不力求近似原詩，以存其真。故於「譯詩體」之主張，應當顧全原詩的格律。原詩爲文言的，最好譯爲格律詩，爲文言詩，必不得已亦當譯爲有韻的白話

詩。原詩爲白話的，爲散文的，則譯之爲白話詩，爲散文詩。不能以白話體譯文言文，以賣古人而媚時人。也不能以格律體譯白話詩。以眩今人。

十一，八，十五。

## 譯詩討論

### 一 緒論

文學是沒有國界種界的。革儒牛門 (Newman) 有言：『文學家能寫出大家所感到的；但大家都說不出來。到了他說出以後，又都家喻戶曉，成爲大家慣用的語言；不過經過他一番鍛鍊而已。』從這幾句話看來，可見一個文學家是人類普通情感的表現者，安慰者，鼓勵者。威至威斯說得好：『詩人不僅爲詩人而做詩，應爲衆人而做詩。』詩歌爲公，應有介紹之必要，無待贅言。中國文壇現在方努力新詩之創造，尤應多譯詩；取其所長，補我所短，更不必多說。



近來文壇上批評譯詩的論文很多，可見現在譯詩的人和注意譯詩的人，已漸漸加增。兩年前發表「譯詩短論」的時候，頗感當時譯詩太少。綜集最近出版物中的譯詩，量上的增加，已頗有可觀。雖是指摘的儘管指摘，翻譯的仍努力翻譯。倘若大家不是存有意氣，我相信文藝界只有合作，斷無相輕，而指摘與翻譯，相反適所以相成。但是譯詩的問題，於今卻有再事討論之必要。雖然從前「譯詩短論」裏，已經說了許多；年來時賢頗有高明之見，而我也有點意見，參以西洋之學說，以次述之如下：

## 二 時人對於譯詩之意見

譯詩無異做詩，應有特別修養；言其大端與方法，則與其他翻譯事業亦可相通。吳雨僧先生嘗標舉五項以示同人遵守：『一曰：選材。所譯者或文或詩，或哲理或小說，要必爲泰西古今之名著，爲世所推重者。二曰：校勘。凡譯者，必其於所譯原作研究有素，精熟至極，毫無扞格含糊之處。更由編者悉心覆校，與原文對

照，務求句句精確，字字無訛，庶不貽誤讀者。三曰：加註。凡原文之義理詞句以及所引史事故實等，有難解之處則由譯者或編者加以精確簡短之註解，俾讀者完全了悟，不留疑義。四曰：修詞。譯文首貴顯明，再求典雅，總以能達出原作之精神，而使讀者不覺其爲翻譯者。五曰：擇體。文必譯爲文，詩必譯爲詩，小說戲曲類推，必求吾國文中，與原文相當之文體而用之。又譯文或用文言，或用白話，或文理有淺深，詞句有精粗，凡此均視原文之雅俗淺深如何而定，譯文必與相當而力摹之。』（學衡九期）又論譯詩：『……譯筆欲達原作之精神，必當力摹原作之文體。原文矜鍊，則譯筆亦宜矜鍊。原文樸直，則譯筆亦宜樸直。原文多用典故，則譯筆亦當多用相當之典故。原文不入詞藻，則譯筆亦不宜入詞藻。』（學衡十二期）吳先生近來譯詩頗多，取了他的譯詩和原文並讀，他自己確已證實他的譯詩主義之成功與可能性。時下譯詩最多的當推郭沫若君，也比較爲最成功的。他本着他譯詩的經驗，曾零星片斷的發表過他譯詩的意見，以爲：『詩的生命全在他那種不

可捉摸之風韻；所以我想譯詩的手腕，于直譯意譯之外，當得有風韻譯。」（少年中國一卷九期）又譯雪萊的詩，曾說：『譯雪萊的詩，是要使我成為雪萊，是要使雪萊成為我自己。』（三葉集）這裏可見他主張譯詩風韻化的傾向。戒仿吾君論譯詩的本身：『第一，牠應當自己也是詩；第二，牠應得原詩的情緒；第三，牠應傳原詩的內容；第四，牠應取原詩的形式。這樣的譯詩可能不可能？我以為第一條件「是詩」，要看譯者的天分；第二的情緒，要看他的感受力與表現力；第三的內容，要看他的悟性與表現；第四的詩形，要看他的手腕。』『不過我在前面所說的幾個條件之中當然也有輕重之別。有時爲使譯品「是詩」的原故，或爲傳原詩的情緒的原故，內容的小小變更，或詩形的變更，也是可以原諒的。因爲詩是超乎內容以上的一個東西，我們實不應當捨本而趨末。』『譯詩有二法：一，表現的繙譯——是譯者用靈敏的感受力與悟性將原詩的生命捉住，再把牠用另一種文學表現出來的意思。第二，構成法，是保存原譯的內容而構造與音韻的關係，而力求再現原詩』

的情緒的意思。」（創造週報十八期）梁實秋君近來亦頗努力於譯詩。他曾說過：「我們要把外國的一本詩集，介紹國人，須符合兩個條件，才能有做介紹給給人的資格。第一，我們要忠實的把我們要介紹的詩集全部的奉獻于國人之前。第二，我們對於自己繙譯的能力要有十分的把握。錯誤的譯詩不如闕而不譯；但是既要介紹一部詩集，便應先了解原集的全部，次謀所以翻譯成國文的方法。若是能力有限，最好是把這工作讓給那些有全譯能力的譯者，不必勉強刪節湊合。」（創造週報九期）最近他曾譯了一篇李白，和聞一多君譯的林肯寄來給我，都是很好的譯品。聞君對於譯詩也曾有過意見，他說：「翻譯的底程序中有兩個確劃的步驟：第一是了解原文底意義，第二便將這意義形之於第二種的（即將要譯成的）文字。在譯詩時這譯成的還要是「詩」的文字，不是僅僅用平平淡淡的字句一五一十地將原意說清楚了就算够了。」（創造季刊二卷一期）鄭振鐸君譯詩很多，所談譯詩也很多。他說：「詩的不可譯說，也不可不把他打破一下。……固然詩的音韻是絕對不能由原

文移轉於譯文，然而他卻不一定就是人內部情緒的表現。有的時候固有借聲音以發抒情緒的，但是極少數。音韻雖變而情緒却依然能在這變的音韻裏面表現出來。如果譯者的藝術高，則不惟詩的本質能充分表現，就連詩的藝術的美也是能夠重新再現於譯文中的。』（小說月報十二卷二號）又說：『譯詩是一件最不容易的工作。

原詩音節的保留固然是一件決不可能的事。就是原詩意義的完全移植也須費十分的困難。散文詩算是最容易譯的，但是有時也須費十分的力氣。』（文學旬刊四十八期）沈雁冰君也討論過翻譯問題。他說：『翻譯外國詩是有一種積極的意義，是可以感發本國詩的革新。翻譯詩的傳入至少在詩壇上面，要有這等的影響發生。詩應該直譯呢，意譯呢？——我也贊成意譯。換句話說，就是主要在保留原詩神韻的譯法。』（文學旬刊五十二期）還有一位雲菱君論譯詩說：『我以為譯詩要達原有的風格極難，要達原有的音節更難。有時可說是絕對不能。如果一首詩失去了原有的風格音節，就失去了原有的價值，則這首詩萬不必譯。如果失去兩者，而祇有價值

尙無大損失，就不必爲保存原有的風格與音節之千分之一或百分之一使意義變爲暗晦。如果失去兩者而原有的價值絲毫無傷，就更不必爲保存風格音節而使文學受不必要的歐化以陷於暗晦。」（詩一卷三號）

我以前討論譯詩，以爲：「譯詩好像做詩，須並重想像、格調與筆致諸方面。若是譯詩的人不能融會做詩的人那種想像，默通做詩的人那種格調，縱然他的筆致十分精工，譯出來的東西，必定要失掉原著的本色。反之，沒有那種筆致，也不能夠描寫出那種想像和格調。」『詩的音調是不能譯的，不易譯的。他的情感，想像，思想，情景却是能譯的，比較上也是易譯的。不過因爲音調不能譯，所能譯過來的的情感，想像，思想，情景就不免要受若干影響。』『英儒賈韋德說得好：「翻譯之精髓乃調和之謂。」此言解答譯詩頗爲中肯。所謂調和，乃「互相犧牲」，「互相讓步」之謂。蓋創作詩歌，隨己意所欲且難求完美，況譯詩要與原文脗合不失原著精神；又要譯筆精緻以存原詩的美術。這樣的要求十全其美更難了。無已，（一）

惟有將就譯詞以求與原文脗合。或（二）略損益原文以求譯筆精緻。前者偏於保存原文，然保存原文之最底限度，不得使讀者讀了譯詩，味同嚼蠟，毫無興趣美感。後者偏於美飾譯詞，然美飾譯詞最低之限度，不得使原文真義暗晦，以致讀者不能得其正解。以上兩種辦法，前者近似直譯，後者近似意譯，然二者相較，直譯不如意譯。『達旨的意譯，僅譯其大意，或就其大意而重述之；曼殊譯詩，概屬此類。解釋的意譯，則就原詩之意義譯之以後，猶恐譯文之不達，復於原文意思以外，加添一二字或一二句，俾其格外明瞭，而讀者無不懂之困難。』『直敝的意譯，是順着原文的意思與語氣，一句一句的譯過來。而前後或可顛倒一二句，這樣的顛倒辦法，不過想譯文格外暢達些，或是因為中外文字結構上不同的關係。……比之一般人所主張之直譯雖略同而大不同。如必直譯豈止一句一句的譯過來；——直須一字一字不可顛倒的譯，不然，便成意譯而非直譯了。故所謂直譯法，嚴格說起來不能成立。果然照直譯法譯出來的東西，決不若原文易讀。所以譯詩的方法只有意譯一

途。以上三種意譯，各有所長，各有所短，若譯者爲高手，則無往不妙。『譯詩雖不必去牽就原詩，然不可不力求近似原詩，以存其真。故於「譯詩體」之取法，設原詩爲格律的，文言的，最好譯爲格律詩，文言詩，必不得已也應譯爲有韻的白話詩；原詩爲白話的，散文的，則當譯之爲白話詩，散文詩。不能以白話體譯文言詩，以賣古人而媚時人；也不能以格律體譯白話詩，以眩今人；二者皆非忠實譯詩之道。』（見譯詩短論）

近來大家對於譯詩的討論：大概止於此了。綜計各人的意見雖微有不同，却頗多相通之點。自其共相觀之，可見數年以來大家對於譯詩的意見，頗趨一致；自其異相觀之，亦可看出多少互文見義之處。其實譯詩這個問題並不是一件新奇的事情：在中國雖然新近才感覺着困難，在歐美却早已幾經討論，可是越討論越糾纏不清，而困難愈益顯著。讀者若對譯詩責備求全，吹毛求疵；恐怕沒有譯詩可以愜意。而夠得上稱爲標準的(Standard)譯詩實亦從不易得。



英人譯荷馬史詩者不下二十餘家，其知名者有可伯 (Cowper) 却浦門 (Chapman) 樸蒲 (Pope) 牛門 (Newman) 那德 (Wright) 梭塞比 (Southey) 六七種，但無一可擬爲標準者。或失之滯，或失之贅，或失之晦，或失之俗；鮮具有荷馬史詩敏，潔，暢，雅四大特質；然却浦門，可伯，樸蒲，牛門，那德，梭塞比諸人者，固皆英國譯詩之能手，成就如此，其他可想而知。因之西洋對於譯詩之意見亦莫衷一是。

### 三 西洋對於譯詩的意見

西洋翻譯的事業最盛於文藝復興時代，因爲那時候大家都努力於尋討古代學術以補益當時文學之不足，於是大家都從事翻譯古代詩歌，或是全部的介紹，或只做造其優點。十五世紀的人文主義派便是這樣的把許多希臘名著譯成臘丁文，這種方法一直到十六世紀還是照樣運用。到後來批評的精神漸次發生，大家對於「直接翻譯」與「照意做造」兩種方法，何去何從，才生了問題。這個問題傳到法國，才惹

起一般人的注意和嚴重的討論；不過他們的眼光都偏於功利方面，他們批評兩種方法的優劣，乃以何種方法有益於當時的文學而定去取。笛倍雷便極力反對「直譯」，以其對於本國文學無所裨益。他主張「意做」(Method of Imitation)，自由運用古代原著，把牠的精華吸收過來。大概理論家和藝術創造家都採這種意見。文達 (Vida) 更公然贊成這種「刼取」的方法。史克里苟 (Scaliger) 也主張這種「反映」的方法。笛倍雷亦別稱這種方法為「借材」。這種「意做」或「借材」的方法的目的，只不過是想富益本國的文學，並不是有意去傳揚一個古代作者，或是翻譯他的全部著作。所以原著翻譯的忠實不忠實，或是把重要的思想從各書摘譯出來，都無不可。因為他們並不把翻譯的功用視為解述一個作家的全部思想或藝術。乃本了愛國的熱忱，借翻譯的材料來富益本國文學。法人西比里 (Sibilet) 之意見最足代表當時一般人此等思想。他說：

『吾法之文字實為今日各國之冠，此非臆說，蓋已證實。然此實利賴於借

材忠實之翻譯，而自今已往猶須資其助益。此意余嘗於所著詩之藝術，法文文法與所譯猶里皮底(*Euripides*)戲劇叙言中論及之；今茲不贅。但余深信余所譯之戲劇與來日所擬譯者，其有助於增進法國文字與文學，必非淺鮮也。』

西比里於此雖未明言如何翻譯之法，却深注意於「忠實」之翻譯。其意或以爲不忠實之翻譯不能達原著之意，則未必有何助益。但是一直到了十七世紀，大家才把翻譯當作一種藝術看待。

文藝復興時代，這種借材翻譯以富益本國文學的辦法，後來便變成直譯的基礎；因爲直譯較之意譯可以把一個作者的精神轉運過來，而本國文學因之可多得些助益。起首提倡這項工夫的人是法國學院(*French Academy*)裏的會員。他們不僅爲翻譯者，還介紹希臘，羅馬的文化，對於法國文學很有貢獻。這時候大家的目的只注意對於本國文學有無助益，並不以對於原著者忠實不忠實爲念，一直到十六世紀還沒有人十分注意到對於原著者負責任這個問題。有一次，梅芝銳(*Meziriac*)

曾經指摘愛邁特 (*Amyot*) 譯的普魯達克傳 (*Pintarch Lives*)，有二千多錯誤，但後來大家也沒有人去研究。我們現在可以把他們的主張總括在下面：

『翻譯之目的乃欲達原著者之意，以求達原著之意，並非爲「忠實」問題，乃欲富益本國文學。』

這種風氣傳到英國，和之者有理智派詩人。他們的意見幾乎和法國文學家一樣。他們以爲翻譯的目的是把古代的寶物搬到本國的國庫裏來。他們努力的結果比法國成績還好，這是英國文字具有特長的緣故。但是這般翻譯者對於原著者並不負什麼解釋的責任，他們簡直把人家的材料取來，自己做詩了。這時候正是十七世紀復古潮流最盛的時代，大家都把理智看得比想像還重要些。當然的結果，翻譯是比創作較爲佔勢的。因爲這時候大家的注意點都集中於古代文學與現代文學的關係，要想研究古代希臘羅馬的文學便不得不借重翻譯。

後來大文學家約翰生仔細地把翻譯的歷史，近自當時，上溯羅馬，研究了一

番，結果以爲求合原著者的字義與保存原著者的精神皆屬重要。大家才漸漸的覺得意譯與借材不是翻譯的惟一功用，此外還應本考歷史的與科學的精神，保存原著者的本來面目。這種從故紙堆中替死人做考揚的工作，和利用翻譯古文學以富益今文學適成其反；因此而發生的直譯與意譯兩種方法，也就成爲中外古今不可解決的問題。

#### 四 折衷的辦法

我以爲翻譯的目的，「存古」與「借材」各有是處。本考歷史的觀念和科學的精神，我們應該保存原著的本色。但「存古」的結果至多也不過表揚古人的特長，而古人的特長之足以表揚必定和時人有密切關係。那末與其整個的把沒有什麼關係的古人著作全部翻譯過來，何如擇要的翻譯，比較上經濟些呢。

至於標準的翻譯應當怎樣，却很難說。在我看來假如這首詩，從甲國文學譯爲乙國文學，給深通甲乙二國文學的丙先生讀了覺得滿意便算好的譯詩。

## 文學上摹倣之意義

『近代文章之病，全在摹倣，即使逼肖古人，已非極詣，况遺其神理，而得其皮毛者乎？』『夫詩文之所以代變，有不得不然者，一代之文，沿襲已久，不容人人皆蹈此語，今且千數百年矣，而猶取古人之陳言，一一而摹倣，以是爲詩可乎？』讀顧亭林此言，未嘗不歎服其說，而深惡摹倣者之淺薄無聊也！惟吾人之深惡者乃一般摹倣者之淺薄無聊，而未窺摹倣之真諦，非必謂摹倣之不可存在也；讀王介甫「今夫不受之天固衆人，又不受之人，得爲衆人而已耶」之言，可知中人以下之資宜事摹倣也；讀章華絨「乃知一時創見，或亦有關天授，特少時學力未充，無所取證，不能發揮盡致耳」之言，可知中人以上之資宜事摹倣也。吾人以爲文學之摹倣，尤爲重要；然而吾人所主張之摹倣迥異於時人之所謂摹倣。

時人之言摹倣約分二義：一謂摹倣爲初學必經之途。孟子所謂：『離婁之明，公輸子之巧，不以規矩，不能成方圓；師曠之聰，不以六律，不能正五音。』一謂摹倣所以助創造。姚姬傳所謂：『士苟非有天啟，必不能盡文之神妙，然苟人輟其力，則天亦何自而啟之哉？』前說乃爲一般人說法，未足與語文學上乘；後者知文學之貴創造矣，則猶未明言摹倣與創造之關係；吾人以爲創造即摹倣之成功，二者牽連不可分離者也。爰釋摹倣意義之所在，以見吾說之有當。

摹倣二字，作何詁乎？此吾人宜先知者也，若釋摹倣僅爲描摹倣效，其說乃誤。所謂摹倣兼蓄選擇之意，選其足摹者而摹之，擇其足倣者而倣之，故摹倣宜具評鑑。所謂摹倣乃描摹自然，倣效人生之謂，摹倣故宜有對象。所謂模倣亦釋學習，學所以增知識，習所以廣見聞。綜茲三義，則所謂摹倣，乃以評鑑之眼光，選擇對象之自然與人生之足摹倣者學習而摹倣之；探事物之真際，集諸家之菁華，發而爲文，謂爲摹倣之結晶也可，謂爲創造之成功也可，故曰創造乃摹倣之成功，二

者牽連不可分離者也。

西洋之言摹倣者莫老於亞里斯多德，其言頗足以證吾說；引之如次：

『藝術家不當摹倣事物之偶然，（自然現象）應求其所當然。』

自然爲暫時之相；當然爲常住之相，而兼有普遍之性質，與理想之模範。故藝術家所表現者不僅爲真理，尤應爲選擇的真理，不爲時地所囿，不爲意念所惑，以臻於真理至高無上之境。然而此義每滋誤解，文人學究未喻亞氏之意，恆周納其說，以爲亞氏尙摹倣自然，遂以摹倣爲藝術之極則，自然爲摹倣之對象。其流弊摹倣乃至演爲「死摹倣」，自然乃至呈爲「平庸之自然」。死摹倣平庸之自然，其摹倣之結果可知，無怪乎人之鄙薄摹倣也。又或舍自然而摹倣古人，彼等以爲自然所現者不外世故人情，凡此皆可於書中求之；則摹倣古人，亦有足是，惟其死摹倣古人亦復與死倣摹自然弊出一轍；而死摹倣一家，不能跳脫，其害尤甚。西洋自文藝復興以迄十八世紀，此風最盛，奉古人爲圭臬，步趨是從，不敢稍參改易，甚至尊章



吉爾爲第二自然。韋吉爾者羅馬第一文學大家，與希臘之荷馬同負歐洲古代文學史之盛名，故彼等取爲摹倣之模範，然而學像他人忘却我，韋吉爾終不可及，而已不免有「僞古典派」之譏；是皆未明瞭摹倣之眞義者也。

吾國文人尤隘於摹倣一家之陋見：東坡常教學者熟讀毛詩國風與離騷，以爲曲折盡在是矣。……魯直亦云：

『欲作楚詞，追配古人，直須熟讀楚詞，觀古人用意曲折處講學之，然後下筆；譬如巧女，文繡妙一世，若作錦，必得錦機，乃能作錦。』『陳善捫蝨

新話

蘇黃一代詩文之宗猶謂曲折盡於詩經離騷，而僅望追配古人爲已足；摹倣之極境，可想而知。宜乎流弊至於今日，有不堪言者矣。

吾書至此，或有疑吾之主張摹倣爲矛盾者；然余固主張摹倣者也，余前既定摹倣之界說，今請更進言宜摹倣之理由，以畢吾說。

經濟學家重節省，探地險家貴發現：摹倣之於文學並有此節省與發現之二大利益，喜怒哀樂，人情之常，發而爲文，不免雷同。有古人之已言，而先得我心者，復何勞吾爲文？倘余讀古人書，見有與吾思想性情相同，而已言吾所言者，余可弗再爲文，而轉致吾力于他方面。此摹倣有資於文學創造上之節省者也。宇宙之廣大，萬物之變遷，有非吾人所得而識之者，有經吾人感覺而不識之，或不能識之者，則時代環境與個人之性情有以使然。古人不能爲今人寫真，甲地之人不能述乙地之風尚，古典派不能爲浪漫之作，浪漫派不能爲古典之作，則必有賴於文學上之分工：各就其時地性情而觀察自然與人生以發現材料，然後發而爲文，必可抒其特造，以完成此文學上之互助與合作，此摹倣有資於文學上之發現者也。

「世事洞明皆學問，人情練達即文章。」文學爲人生與自然之表現之定義不破，摹倣之說即有存在之可能。英國批評家雷勞子有言曰：『天才創造之奇觀，非屬神來之筆，乃觀察與經驗之結果。』又謂：『創造自屬天才之特著；若吾人能本經

驗，習於他人之創造，當益可聯生創造；猶之得聞他人之思想，乃聯生思想也。」  
摹倣之意義，至此因而益彰。

十二，十，二九。

## 整理舊文學與新文學運動

做新文學運動爲什麼要整理舊文學？鄭振鐸君舉出兩個理由：

第一是『……要指出舊的文學的真面目與弊病之所在，把他們所崇信的傳統的信條，都一個個的打翻……』

第二是『……要重新估定或發現中國文學的價值，把金石從瓦礫中搜找出來，把傳統的灰塵從光潤的鏡子拂拭下去。』

顧頡剛君主張：

『……看出牠們原有的地位，不給牠們原有的價值。』

王伯祥君以爲：

『整理國故是歷史的觀念，新文學運動是現代的精神，這兩件事在今日都是不可偏廢的。』

余祥森君則謂：

『有些國故裏面有文學的價值的，應當研究。因爲新文學的基礎：須當建設在外國舊文學和國故的混合物上面。』

嚴既澄君說是可得兩個效果：

『第一是與人以便利，俾收事半功倍之效。』

『第二是導人於正軌，俾不致一往直前，陷於歧路。』

以上諸君所述皆有一部份的理由。可惜都不免囿於功利主義，而忽略了一種重要之使命。以上諸君的理由只不過是副要之使命，却不能算是重要之使命。這重要之使命應當是：

「爲研究文學而研究舊文學，而整理舊文學。」

這種「爲研究文學而研究舊文學，而整理舊文學」之主張乃純藝術觀。——拿藝術的眼光去研究舊文學，把舊文學只看作藝術。這裏我們應當把「舊文學」三字看清。藝術上的作品是不受時間空間限制的。所謂「新」「舊」只不過是作品產出的遲早關係，作品自身並不因產生的遲早而生什麼影響；因爲他是不朽的。這就是法國批評大家聖伯夫在他的文學定義裏於思想，情感，格調以外，更立下「萬古常新」一條，所見獨到，而爲後之談文學者所宗仰。本來文學只有藝術上有價值無價值一個問題。藝術上有價值無往而非新。藝術上沒有價值則雖新著亦實舊。所以因時的關係而定的「新」「舊」文學名詞在藝術上是沒有存在之餘地的。荷馬的時代舊了，莎士比亞也死了有三百多年了，然而今之談西洋文學者固莫不上追荷馬，莎士比亞。荷馬並不因爲他是生在幾千前損其私毫價值，莎士比亞也未受一點動搖。我們今日讀了伊里亞特，奧特綏，哈孟烈德，李二王，威匿思商諸名著所得的情感與

想像，並不因時代的關係而生出隔膜。並且還歎服書中所載的情感正是人生日常所覺得而說不出來的情感；惟有大文學家能以生花之筆出之，使我們讀了他的書，兼以抒了自己心中之感。這就是文學之「不朽」，之「萬古常新」，其本身有永存的價值；非若科學僅須記着一些原理原則，其發明此原理，原則的原著可不必再去研究。這裏令人對於顧頡剛君把舊文學和國故比做舊地圖，覺得有些不妥。舊文學果然只是舊地圖一樣，成爲歷史上的遺物，研究舊文學果然只是爲了歷史上的知識慾，那末書館裏只要趕緊印今天的文學書，昨天的文學書都不必再版，古籍更可置之勿論。因爲世界上有歷史癖的實占小數，文學決不是歷史上的遺物，他自身有永存的價值，是萬古常新的。

所以我們研究舊文學最大的動機只是因爲他是有永存價值的文學，萬古常新的文學，不是因爲他是歷史上的遺物，不是由於歷史癖。美的文學不受時間性的束縛；所以「新文學」和「舊文學」兩個名詞不過是區別一篇作品是古人或是今人所

做的暫用假名，文學本身並沒有「新」「舊」之別。我們現在研究詩經，離騷，李杜，蘇黃，並不是因為他是三代，戰國，唐，宋時代的遺物，乃是因為他們是中國詩的上乘。倘若大家都不知道詩經的時代背景，也無須人去考據他，他仍不會失却他文學上的價值。或是現在的人有奇異的天才造出這部詩經，也依舊有文學上的價值。

現在我們既然明白文學無所謂新舊之分，只有藝術上有價值無價值，那末我們既從事於文學運動——一般人所稱新文學運動，——則前人的文學當然有研究之必要。同時我們既力事介紹西洋人的文學，中國古人的文學當然也有介紹之必要。

這樣的爲「研究文學而研究舊文學而整理舊文學」止少含有兩種作用：第一，欣賞 (*Appreciation*)。第二，融化 (*Assimilation*)。欣賞古人文學想像之精工，情感之高尙，思想之超卓，以融化已所不及。故研究舊文學對於創作雖不一定有——但止少可以有兩種幫助：第一，推陳出新；第二，因陳創新。自然天才的作

家用不着這種幫助，但却是一般作家所必需的。所以做新文學運動的人應當「爲研究文學而研究舊文學而整理舊文學」！

以上的主張，在我個人看來，實爲現在新文化運動中研究舊文學整理舊文學一個重要的使命。此外還有一種副要的使命，以補充鄭顧諸君所言之所未及。這種副要的使命就是：

『爲發揚舊文學——中國固有的文學——而研究舊文學，整理舊文學。』  
中國古來的文學極有藝術上的價值，恐怕對於中國文學稍有研究的人都承認的。嚴既澄君說的話令我十分同情：

『近年來評論中國文學作品的，實在太以偏用主觀的標準了，以致大家把這無盡藏，一筆抹煞；更使後生小子羣而和之，幾幾乎要一口咬定中國沒有真的文學作品。其實中國的文章，在說理和記事兩方面，爲沒有變化的文字所限，更沮於「文氣」之說，儘管不及外國文那樣細密周詳，若講到抒情一方



面，原是極有可觀，極可寶愛的，我始終認他毫不讓人！

『本來藝術上不能定於一尊，憑幾個人拿他們主觀的尺度去估量古今藝術上的作品，以爲合我脾胃的便可存，不合我脾胃的便當敝屣之，屏之於文學之外，無論如何這是辦不到的，不應該的。』

『譬如現在大家提倡白話的詩，以爲可減少文字上的束縛，這是可以的。若果因爲提倡了白話的詩，因而就用白話的標準去估量詩詞歌曲的價值，以爲白話化的程度越高，這作品的價值越大，那就大失了評量藝術的正當的態度了。』

中國固有的文章詩詞歌曲有許多很有價值的，不過未經人道出，未免埋沒了不少。所以我們現在於注重自得的研究外，還須做一種發揚工作。這種發揚中國舊文學的主張自然也是鄭君所主張的「重新估定和發現中國文學的價值，把金石從瓦礫中搜找出來；」也是顧君所主張的「看出他們原有的地位，還給牠原有的價值。」

但我還主張更進一步：

『發揚中國文學，造成他的國際上地位。』

那就是把那些金石——有價值的文學，翻譯成外國文，介紹到外國去。現在大家都呼着「中國文學未嘗出大門一步，在世界文學上沒有立腳點。」而一般人便以爲中國文學所以在國際上沒有位置，乃由於中國文學不配入於國際文學之域；現在我們應當努力創造些新的文學出來，在國際上佔一地位。我以爲不然。中國文學所以未在國際上佔有地位，並不是「不配」，乃是未經人介紹，未經人翻譯。據友人最近自美國來函謂中國詩人最受彼邦人士欽崇者，厥推白居易。白居易在中國詩壇上不過是三四等的人物，怪不得中國文學未能受外人稱頌了。再看看中國詩文譯成外國者有多少：可憐一部極薄的唐詩三百首到現在都沒有譯的出版。而從事介紹的人又或於中國文學根底還淺，或於外國文沒有研究。

但把中國文學譯成外國文，介紹到外國去，確是一件不可緩的事情。我確信

國有許多有價值的文學介紹到世界文壇上去，必能於世界文壇上放一異彩，甚至盪出一種文學新潮；增高中國文學國際上的地位。有一位英國李愛倫先生頗有些詩的天才，著有蛾媚 (*The Crescent Moon*) 等詩集在倫敦出版，風行一時。他對於中國文學也有研究，曾經譯過幾首唐詩。他曾告訴我說：中國的文學有非常的價值，可惜外國人以不通中文，沒有福氣看的懂，這固然是外國人之不幸，也是中國文學之大不幸。他又勸我來做這種介紹事業，他極願意幫助。他說這種把本國文學翻譯成外國文學，對於本國有很大的利益。俄國便是一個好例子。五十年前他們英國人眼光中的俄國還是「野蠻」「強暴」「兇戾」。自從託爾斯泰，乞訶夫一般人的著述譯成英文後，英國人才真了解俄國人的國民性。照這樣看，我們中國文學有急待介紹之必要是無疑了。而既從事於文學運動——新文學運動，這種介紹的工夫更當視爲分內的事。

這樣爲「發揚舊文學——中國固有的文學——而研究舊文學，整理舊文學，」

自然要擅長一種外國文才好；同時對於本國文學——舊文學要有二種極完備的預備工夫：第一，要有深刻的鑑賞和了解，以為翻譯之預備；第二，要有統系的整理，以為條理的介紹。我們大家應當明白新文學運動不只是求對內的改新，還應當注意對外的宣傳。所以做新文學運動的人應當「為發揚舊文學於世界而研究舊文學而整理舊文學」！

以下談談研究和整理的方法。

這應當分專門的研究，和普遍的整理兩種。專門研究注重對於某書或某家或某派加以深刻的欣賞，欣賞其思想，情感，想像與格調而發揚之；更進而為專書以介紹之。頂好像外國有「怎樣知道他」(*How to Know Him Series*)一類的書出版。俾他人研究某書，某家，某派，而可收事半功倍之效。

普遍的整理：就是輯要蒐佚，以廣內容；別真剔偽，以識途徑；考故實以通條理，明訓詁以辨章句；把中國的文學理出一個頭緒來，更佐以精深的欣賞。

但無論爲專門的研究，普遍的整理，研究和整理時切要注意陷於謬誤的文學上考據運動。因爲文學的最後目的乃欣賞，考據至多用來做爲工具或預備路途罷了。

我們研究文學最重欣賞其思想情感想像和格調，考據其真僞與其作者之生平時代與其書之關係，只是種副業。我們研究紅樓夢，離騷，韓愈的詩，最要緊的是要欣賞他們的藝術，至於曹雪芹，屈原，韓愈的生平能知道一點固好，不知道却也何妨！

現在一般研究和整理舊文學的人却大不然。不去研究紅樓夢結構之嚴密，思想之卓越，情感之真摯，想像之奇特，而去研究紅樓夢與曹雪芹的家事。研究離騷不去欣賞他藝術上的價值，却斤斤於遠遊，大招，漁父是否僞作，甚至去討論屈原有無其人。這些事能知道些自然很好，倘若把全副研究的精神都注意在這上面，是歷史家的事，考據家的事，不是文學家的事，於文學研究上却成爲「舍本逐末」了！還有人研究「韓愈的詩」，以韓愈的詩事，解釋韓愈的生平，好像韓愈專門傳其生平而做詩，是與紅樓夢比以曹雪芹家事誤出一轍。如此而談研究舊文學，整理舊文

學，必無什麼效果可言。我有最後敬告新文學運動中研究舊文學，整理舊文學者：

『不可舍本逐末，專門致力於考據，

『應當保持着文學家的鑑賞精神，

『應當爲研究文學而研究而整理舊文學，

『爲發揚中國文學於世界而研究而整理舊文學，

『研究和整理的方法要有專門的研究與普遍的整理。』

十二，二，一九。

## 國語兩面觀與國語運動之雙軌

國語便是我們日常所說的白話，所寫的白話，但是我們何以叫他做國語而不叫他做白話呢？因爲白話寫在紙上，各地或許相同，若是說在嘴裏，恐怕一省就有一省的特殊方言，一縣就有一縣的特殊方言，甚至一村還有一村的特殊方言呢。現在

提倡國語，就是要除去這種方言的隔膜，用國語字母注明白話的音讀，造成統一的語體，這樣人人說的是一樣的國語，當然人人能懂，並且人人能寫，假若他曾寫。而所寫的便是我們所說的，這其中可以免去一番翻譯的手續，而成爲語文一致。所以一般教育家都說國語是最能道白，最能通俗的文字，用來普及教育可以收到很大的效果。——這就是國語的平民性。

但是一切的國語作品都是這般平凡浮淺麼？姑且舉出紅樓夢。——這部國語的文學做一個反證的例。請問紅樓夢也是人人能懂的，人人能寫的麼？我敢講紅樓夢以及其他等等國語的文學不是人人能懂的，人人能寫的，因爲他們會經過文學家的藝術鍛鍊和修飾。凡是藝術的產物只宜於少數人的把玩，而不適於大衆的欣賞，國語的文學也是如此；這便是國語的貴族性。

國語的表現既然有非藝術的與藝術之分，因而他的性質便有平民與貴族之別，——這便是我的國語兩面觀。——思想或語言簡單的，直接的紀在紙上——沒

有經過藝術的陶鑄，便成爲通俗的，平民的國語。思想或語言曲折的，修飾的紀在紙上——經過藝術，情感，幻想的融化，便成爲美化的貴族的國語文學。

說到這裏，在國語的總括名詞之下顯然有通俗的國語與國語的文學二大分疆。

那末我們提倡國語當然應循雙軌而進——同時普及通俗的國語並增進國語的文學。

這幾年來的義務教育和平民教育兩大運動便是在那裏積極的普及通俗的國語。要不識字的人識字，識得幾個字的人多識字，俾可增進國民的知識。就是那轟動一時的白話文學運動多少也不免偏於普及通俗的國語的意味。因爲主持這種運動的人主張文學要老嫗稚子都解，這豈不是硬把國語的文學降低爲通俗的國語麼？但是文學本身自有他的相當水平線爲立足點，低過了水平線的作品，便不是國語的文學，却降爲通俗的國語了。

再進一步講，文學的鑑賞是要有素養的，所謂「操千曲而後曉聲，觀千劍而後識器。」只認得兩個字是不能把玩文學之精微奧妙的，且不談文學是一種藝術罷，



喝茶吃飯這件頂容易的事，孔丘尚有「人莫不飲食也，鮮能知味也」之歎。「其曲彌高，其和彌寡，」所以我說國語的文學是貴族的，只有少數人能欣賞。

照這樣說來，國語的文學只是少數人的，貴族的，我們又何必去提倡他呢？

——這又不然：第一，文學和語言是有相互的關係的，好的文學是建築在好的語言上；好的語言是脫胎於好的文學裏。我們現在雙軌並進，同時提倡通俗的國語和國語的文學。一方面可以促進通俗的國語，一方面可以建設真正國語的文學。第二，提倡通俗的國語爲的是要造成民族的國語，以表示民族對內的一致精神。提倡國語的文學爲的是要造成民族的文學，以宣揚民族對外的國際光榮。我們曉得但丁統一意大利國語，威克列夫和樵叟統一英吉利國語的偉績，我們還該念到陀爾郭里夫，陀斯都以弗斯克，和托爾斯泰三人表彰俄羅斯文學的奇功。第三，通俗的國語適於應用，範圍廣；國語的文學專於美化，範圍狹；有如埃及之金字塔，前者代表塔座，後者代表塔尖。二者漸次銜接，適能表現整個塔的國語環境。然後上智下愚乃

能各隨他們的才能以求造就，——這是我主張國語運動雙軌的理由。

希望今後提倡國語的先生們，務必要認清國語的兩面，並向雙軌上走去。讀音識字自然是很重要的基本運動，而文學創作也是進一步急需的事業。民族的國語和民族的文學在中國都是初創規模，成功到什麼地步，可否和常日意大利，英吉利，俄羅斯媲美，全在我們國人的努力怎樣，而從事這項工作還須教育家和文學家合作！

十五，一，三。

## 文學批評家李笠翁

戲曲創作家的李笠翁早已爲世所重，文學批評家的李笠翁却還沒有惹人注意。這大概由於他的十二種曲的超奇成就獨佔了欣賞界，以致他的曲評竟被忽略。其實他的批評和他的創作正是一般的賦有天才。假如他沒有著十二種曲，他的曲評單獨

也儘足保持他在文學史上所有的地位和價值。論到他的批評系統和卓識，真可稱得是劉勰之後，僅見之才。雖則他的學問不出曲的範圍，未免失之一偏。然下一轉語爲他辯護，其短正乃其長，其失在偏，其得在專。中國的文學批評大概是碎破的，散漫的雜感，偶爾興至，隨筆錄下；從沒有人把牠正正經經當牠學問做的。像文心詩品兩部書，總算有骨架的了，然而仔細再讀，並不見有甚麼精義。因爲劉勰鍾嶸當初並沒有好好下功夫當件專業去做，只不過使性弄了件小頑藝罷了。於今我有榮幸介紹這位下過專工的李笠翁的文學批評——曲評，正不啻當年英法人士新譯了亞里士多德的詩學。

這個譬喻，或許有人要說過於推重了李笠翁。是的，就學說論，李笠翁自然不如亞里士多德那樣精深。就文學的體裁論，中國的曲也未必有希臘的史詩和悲劇那樣偉大。但把牠們的著作比較的研究一下，論見却頗有相同之處，而曲與悲劇的大體，也有很多相近之點。我想讀過李笠翁的一家書裏面關於曲評一部份和亞里士多

德的詩學裏面關於悲劇一部份的人，總該有同樣的感想罷。

曲始於元，蔚爲一代傑作；焦里堂笏餘籥錄裏說得好：「一代有一代之所勝，欲自楚騷以下爲撰一集，漢則專取其賦，魏晉六朝至隋則專錄五言詩，唐則專錄其律詩，宋錄其詞，元專錄其曲。」焦里堂所說的未必全對，而元曲獨尙則爲旨言。元曲好處在自然；作者「但摹寫其胸中之感想與時代之情狀，而真摯之理與秀傑之氣，時流露其間。」所寫的時代情狀以能自然，故頗足供史家研究當時政治社會之資料。又曲中多用襯字，每夾入許多俗字俗語，爲前者各種文學所未有，實開今日白話文字之先河。惟元曲僅以意境勝，雖「寫情則沁人心脾，寫景則在人耳目，述事則如其口出；」然思想結構，却極散漫。此則論曲者不可不知。李笠翁眼光獨到，不拘泥於元曲一種，必取歷來曲家之著作詳觀而並讀之，取其優長，去其偏頗，發爲曲評，故未曾迷信古人，遺誤來者。此乃李笠翁曲評特勝之處。先言其學說大要與比較，然後再論他的特殊價值。

李笠翁曲評內容分詞曲與演習二大部。詞曲部又分六項，三十七款：——（一）

結構：——戒諷刺，立主腦，脫窠臼，密針線，減頭緒，戒荒唐，審虛實；（二）

詞采：——貴淺顯，重機趣，戒浮泛，忌填塞；（三）音律：——恪守詞韻，凜遵

曲譜，魚模當分，廉監宜避，拗句難好，合韻易重，慎用上聲，少填入韻，別解務

頭；（四）賓白：——聲務鏗鏘，詞求肖似，詞分繁簡，字分南北，文貴清潔，意

取尖新，少用方言，時防漏孔；（五）科諢：——戒淫褻，忌俗惡，重關係，貴自

然；（六）格局：——家門，冲場，出脚色，小收煞，大收煞；以上六大項，三十

七小款，皆就學理立論。演習部又分五項，十六款：——（一）選戲：——別古今，

劑冷熱；（二）調變：——縮長爲短，變舊成新；（三）授曲：——解明曲意，調

熟字音，字忌模糊，曲嚴分合，鑼鼓忌雜，吹合宜低；（四）教白：——高低抑揚，

緩急頓挫；（五）脫套：——衣冠惡習，聲音惡習，語言惡習，科諢惡習；以上五

項，十六款，皆就實驗立論。這種分類的研究，雖然很有點德儒治學的科學精神，

但是分析和綜合之間，究竟還缺欠近世科學方法的縝密程度。好比詞曲部第一項結構，和第六項格局，便大可併爲一談，而第二項詞采裏的重機趣并須包入；第一項結構裏的戒諷刺，戒荒唐，審虛實等，則常剔出別論。嚴格的講，李笠翁曲評的分類照近代劇理看來，不免有凌亂無序之譏。我們現在介紹他的學說，且按照戲劇原則，由結構 (*Plot*)、個性描寫 (*Characterization*)、題材 (*Subject matter*)、文詞 (*Diction*)、音律 (*Metre*)、諧語 (*Joke*)、一件一件的講來。這裏，讀者不可誤會作者也是那種時髦人士，硬把中國的曲本和西洋的戲劇勉強牽合，牠們二者的本質確是十分相近的；且看下文便知。

結構 論到曲的結構，應先立一主腦，「一本戲中有無數人名，究竟俱屬陪賓；原其初心，又止爲一人而設。卽此一人之身，自始至終，離合悲歡，中具無限情曲，無窮關目，究竟俱屬衍文；原其初心，又祇爲一事而設。此一人一事卽作一傳奇(戲曲)之主腦也。」既立主腦，次當減頭緒。「後來著者不講根原，單籌枝節，

謂多一人可增一人之事，事多則關目亦多，令觀者如入山陰道上，應接不暇。」此等思想，實屬大誤。「作傳奇者能以頭緒忌繁四字刻刻關心，則思路不分，文情專一，其爲詞也，如孤桐勁竹，直上無枝。」主腦既立，頭緒亦減，則當密針線，重機絡。蓋「編戲有如縫衣，其初則以完全者剪碎，其後又以剪碎者湊成。……湊成之工作，全在針線緊密。一節偶疎，全篇之破綻出矣。每編一折，必須前顧數折，後顧數折，顧前者欲其照映；顧後者便於埋伏。照映埋伏，不止照映一人，埋伏一人，凡是此劇中有名之人，關涉之事，與前此後此所說之話，節節俱要想到。」「故填詞中勿使有斷續痕。……所謂無斷續痕者，非止一齣接一齣，一人頂一人，務使承上接下，血脈相連，卽於情事，截然絕不相關之處，亦有連環細笱伏於其心，看到後來，方知其妙；如藕於未切之時，先以暗絲以待；絲於絡成之後，纔知作繭之精。」

以上就大體而言，所謂埋伏照應，宜前宜後，尙有一定格局。「開場用末，冲

場用生，開場數語包括通篇，冲場一齣醞釀全部，此一定不可移者。開手宜靜，不宜喧，終場忌冷，不忌熱；生旦合爲夫婦，外與老旦非充父母，卽作翁姑，此常格也。然遇事情變更，勢難仍舊，不得不通融兌換而用之。諸如此類，皆可仍可改，聽人爲政者也。」「開場數語謂之家門，雖云爲字不多，然非結構已完，胸中成竹者，不能措手。」「未說家門，先有一上場小曲，如西江月蝶戀花之類，總無成格，聽人拈取。此曲向來不切本題，止是勸人對酒忘憂，逢場作戲諸套語。予謂詞曲開場一折，卽古文之冒頭，時文之破題，務使開門見山，不當借帽覆頂；卽將本傳中立言大意包括成文，與後說家門一詞相爲表裏。前是暗說，後是明說，暗說卽破題，明說卽承題，如此立格，始爲有根有據之文。」

「開場第二折謂之冲場，冲場者人未上而我先上也，必用一悠長引子，引子唱完，繼以詩詞及四六排語，謂之定場白。」「此折之一引一詞，較之前折家門一曲，尤難措手，務以寥寥數語，道盡本人一腔心事，又且蘊釀全部精神，猶家門之



括盡無遺也。同屬包括之詞，而分難易於其間者，以家門可以明說，而冲場引子及定場詩詞全用暗射，無一字可以明言故也。非特一本戲文之節目全於此處埋根，而作此一本戲文之好歹亦即於此定價。」

「本傳有名脚色，不宜出之太遲。如生爲一家，旦爲一家，生之父母隨生而出，旦之父母隨旦而出，以其爲一部之主，餘皆客也。雖不定在一齣二齣，然不得出在四五折之後，太遲則先有他脚色上場，觀者反認爲主；及見後來人，勢必反認爲客矣。卽淨丑脚色之關乎全部者，亦不宜出之太遲。」

「上半部之末齣暫攝情形，略收鑼鼓，名爲小收煞；宜緊忌寬，宜熱忌冷。」

「全本收場名爲大收煞，此折之難在無包括之痕，而有團圓之趣。如一部之內，要緊脚色共有五人，其先東西南北，各自分開，到此必須會合。此理誰不知之！但其會合之故，須要自然而然，水到渠成，非由東屏。……骨因團叙，不過歡笑一場，以此收鑼罷鼓，有何趣味。水盡山窮，偏宜突起波瀾，或先驚而後喜，或始疑而終

信，或喜極信極，而又致驚疑，務使一折之中，文情俱備，始爲到底不懈之筆，愈遠愈大之才，所謂有闡圓之樂者也。」

綜觀傳奇——戲曲——之結構實與西洋戲劇暗合。雖折數之多寡與幕數(Act)場數(Scene)有懸殊，然劇情格局則頗相似。傳奇中第一折家門與第二折冲場之包括全篇醞釀通部，猶如戲劇中第一幕第一二場之暗示(Hint)。後來各種人物之意志與動作，咸於此半露。自冲場以至小收煞，猶如戲劇之第一幕以至第三四幕之間由繫結(Tying of Knot)以至焦點(Climax)。而戲劇第二幕以後無新脚色登場亦正如傳奇不容在第四五折以後出現。自小收煞以至大收煞猶如戲劇自焦點以降，由解結(Untying of Knot)以至結局(Catastrophe)。登場脚色，至此併須會合，以求結束。則戲劇與傳奇之成例正屬一樣。而大收煞大都歡笑團圓，又極似西洋之喜劇(Comedy)與諧劇(Farce)。

### 個性描寫

結構所以佈置戲曲的動作，而顯著之動作則端賴個性之描寫，李笠

翫曲評雖無專項說明，然推重之語，散見篇中頗多。惟中國傳奇偏於音樂，以歌唱動人，與西洋戲劇兼以表現取勝，略有區別。牠的個性描寫非以純粹動作表示，乃從靜的動作——言語中看出來。所以李笠翁說：「言者心之聲也，欲代此一人立言，先代此一人立心。若非夢往神遊，何謂設身處地？無論立心端正者，我當設身處地代生端正之想。即遇立心邪僻者，我亦當舍經從權暫爲邪僻之思。務使心曲隱微，隨口唾出，說一人肖一人，勿使雷同，弗使浮泛，若水滸傳之敘事，吳道子之寫生，斯稱此道之絕技。」「極粗極俗之語，未嘗不入填詞，但宜從脚色起見。如在花面口中，惟恐不粗不俗；一涉生旦之曲，便宜斟酌其詞。無論生爲衣冠仕官，且爲小姐夫人，出言吐詞，當有雋雅從容之度。即使生爲僕從，且作梅香，亦須擇言而發，不與淨丑同聲。以生旦有生旦之體，淨丑有淨丑之腔故也。」就是說到科譚笑話也須因人而別。「生旦有生旦之科譚，外末有外末之科譚。」古人傳奇中之說白與科譚不合乎時代與環境者，且應當改易。因爲「凡人做事，貴於見景生情。」

世道遷移，人心非舊，當日有當日之情態，今日有今日之情態。傳奇妙在入情，即使作者至今未死，亦當與世遷移，白嚼其舌，必不爲膠柱鼓瑟之談，以拂聽者之耳。如此改易，一方面迎合聽者之嗜好，一方面亦所以求合現代之個性。

題材 文學題材，三事並重：——情感，想像，思想。傳奇不能自外於文學，當然也少不了這三種要素，笠翁評曲雖無專項及此，然東鱗西爪亦頗說得痛切。他論情感之妙用最爲清楚：「予謂傳奇無冷熱，只怕不合人情。如其離合悲歡皆爲人情所必至：能使人哭，能使人笑，能使人怒髮冲冠，能使人驚魂欲絕。即使鼓板不動，塲上寂然，而觀者叫絕之聲反能震動天地。」情感妙用，在能喊起聽者或讀者之同感 (*Sympathy*)，並濾淨 (*Purifying off*) 他們胸中抑蓄之情，也被笠翁數語道盡：「王道本乎人情，凡作傳奇，只當求於耳目之前，不當索諸聞見之外。無論詞曲，古今文字皆然，凡說人情物理者千古相傳。」所謂情感之特質不僅是普遍的，並且是永久不廢的江河萬古流的啊。

然人情物理一五一十老實的說來，則亦未必見奇；是必有待於想像。「傳奇無實，大半皆寓言耳。欲勸人爲孝，則舉一孝子出名，但有一行可紀，則不必盡有其事；凡屬孝親所應有者悉取而加之。亦猶『紂之不善不如是之甚也，一居下流，天下之惡皆歸焉。』其餘表忠表節與種種勸人爲善之劇，率同於此。」惟想像之極乃能盡選擇之能事，而最理想之人生得以表達；蓋「未有真境之所欲爲，能出幻境縱橫之上者。」笠翁此語，真能窺見想像之妙用！

情感，想像既具，若無思想，則言之無物，笠翁於此也頗知注意；不過他的思想還不出儒家「文以載道」之說。所以他開宗明義便宣言說：「傳奇一書，昔人以代木鐸。因愚夫愚婦識字知書者少，勸使習善，誠使勿惡其道無由；故設此種文詞，借優人說法與大衆齊聽。」所以他力勸人重道德而戒淫穢：「於嬉笑談諧之處包含絕大文章，使忠孝節義之心得此愈顯。」但笠翁並不是一個道學先生把道德的話連篇累牘紀下來，作成訓誨的文章。他是一個很講風趣的人，他主張道德思想要

用旁襯假托的法子寫出來，所以他說：「所謂無道學氣者，非但風流跌宕之曲，花前月下之情，常以板腐爲戒，卽談忠孝節義，說悲苦哀怨之情，亦當抑聖爲狂，寓哭於笑。」

文詞 文詞分曲白兩種而言。曲文之奧義雖多，要以「意深詞淺，全無一毫書本氣」爲貴。「其事不取幽深，其人不搜隱僻，其句則採街談巷議。卽有時偶涉詩書亦係耳根聽熟之語，舌端調慣之文，雖出詩書實與街談巷議無別者。」「亦偶有用着成語之處，點出舊事之時，妙在信手拈來，無心巧合，竟似古尋我，并非我覓古人。」

說白切忌「只要紙上分明，不顧口中順逆。」「筮翁手則握筆，口卻登場，全以身代梨園，復以神魂四繞，攷其關目，試其聲音，好則直書，否則擱筆。」「更宜調聲協律，世人但知四六之句，平間仄，仄間平，非可混施疊用，不知散體之文亦復如是。平仄仄平平仄仄，仄平平仄仄平平，乃千古作文之通訣，無一語一字可

廢聲音者也。」且「北曲有北音之字，南曲有南音之字。如南音自呼爲我，呼人爲你；北音呼人爲您，自呼爲俺爲咱之類是也。」曲白宜求一律，不可南北混雜。「不宜頻用方言，令人不解。」且「傳奇之爲道也，愈織愈密，愈巧愈精。」故宜取意尖新。「當於著筆之初，以至脫稿之後，隔日一刪，逾月一改，始能淘沙得金，無瑕瑜互見之失矣。」

音律 傳奇音律須恪守詞韻，凜遵曲譜，「依樣畫葫蘆」一語，竟似爲填詞而發；妙在依樣之中別好歹，稍有一線之出入，則葫蘆體樣不圓，非近乎方，則類於扁矣。葫蘆豈易畫者哉？」能「字字在聲音律法之中，言言無資格拘攣之苦，如蓮花生在火上，僂叟弈於橘中，始爲盤根錯節之才，八面玲瓏之筆。」凡作僂佶聾牙不合之句，自造新言，卽當引用成語；成句在人口頭，卽稍更數字，略變聲音，念來亦覺順口。」

諧語 諧語卽是科諢。「插科打諢，填詞之末技也。然欲雅俗同觀，智愚共

賞，則當全在此處留神。文字佳，情節佳，而科諢不佳，非特俗人怕看，即雅人韻士，亦有瞌睡之時。作傳奇者全要善驅睡魔；睡魔一至，則後乎此者，雖有鈞天之樂，霓裳羽衣之舞，皆對之不見不聞，如對泥人作揖，土佛談經矣。……若是則科諢非科諢，乃看戲人之參湯也。養精益神，使人不倦，全在於此；可作小道觀乎？」「科諢之妙在乎近俗，而所忌者又在乎太俗，不俗則類腐儒之說，太俗則非文人之筆。」又「妙在水到渠成，天機自露，我本無心說笑話，誰知笑話逼人來，斯爲科諢之妙境耳。」我們在這裏當記得西洋戲劇裏專門有一種丑脚(Clowne)癡漢(Fool)和談諧的脚色(Humorist)，他們所說的話便和科諢是一樣的功用。

從學理上研究中國戲劇——傳奇——的本質，和西洋戲劇比較起來，可說大同小異；不過缺少一門佈景，但這個在西洋古劇上並不重要。所以亞里士多德論列悲劇六事，把牠置於最後。就是後來十六世紀的時候還是可有可無。莎士比亞的傑作便沒有佈景。有人替他辯護說：詩人想像中的背景(Setting)是佈不出來的，倒不如



不佈，讓觀者用自己的想像力去悟會。我引了上面的話，替中國戲曲勉強解釋，亦未常不可。但有需要改良的地方還是儘量去改良爲是。以前中國戲曲沒有佈景，不必去責備求全，以後倒不可不注意佈景，更須好好地來提倡佈景，俾中國戲曲有進於完美的機會。

至於演習部，則純爲李笠翁經驗之談，他所舉的選劇，調變，授曲，教白，脫套六項，卽包括現在戲劇上劇本，導演，化裝三大問題；現在就他的原意綜合分析，而解說於後。

劇本問題 「選劇授歌童，當自古本始，古本既熟，然後間以新詞，切勿先今而後古。」而古本又必從琵琶荆釵幽閨尋親等曲唱起；蓋腔板之正未有正於此者。此曲善唱，則以後所唱之曲，腔板皆不謬矣。」「舊曲既熟，必須間以新詞，切勿聽拘士腐儒之言，謂新劇不如舊劇，一概棄而不習，而令戲曲限於曲調。」他這種主張自有他相當的價值，不能與西洋戲劇注重創作一例看。但他並不是一個迷信古

人的人，他又主變調，或縮長爲短，或變舊爲新；這種辦法却像西洋戲劇裏的改作 (Adaptation)。

導演問題 他僅顧到授曲，教白，聲音惡習，語言惡習，科譚惡習一方面；換句話說，他僅顧到說唱，而沒有顧到動作——姿勢。這大概由於中國戲曲是專爲「聽」的，不是爲「看」的習慣。在未授曲教白之先，他主張先解明曲意。他說：「解明情節和其意之所在，則唱出口時儼然此種神情。問者是問，答者是答，悲者黯然消魂，而不致面有喜色，歡者怡然自得，而不見稍有瘁容。且其聲音齒頰之間，各種具有分別。」這裏他的目的要表情恰當，也是導演分內重要的事件。

化裝問題 他僅顧到衣飾一項，主張甚麼身分的人，穿甚麼衣飾。如「飄巾儒雅風流，方巾老成持重，以之分別老少，可稱得宜。」現在演古裝劇，服飾實是一個值得研究的藝術問題。

至於很重要的佈景問題，這裏未提及，大約也因不重「看」之故。

論到文學批評的方法：李笠翁和亞里士多德完全一樣，採的是歸納法。他搜集了元朝以來有名的曲家，如高則誠，王實甫，湯若士，關漢卿一般人的著作，就如亞里士多德根據希臘有名戲劇家的著作，採爲客觀的標準，以供縝密的研究，然後抽出牠們的特質特性，以建設一般原理原則。「沒有藝術，自然不能完成；沒有自然，藝術無所寄托。」天才得法則而著，法則得天才而彰，所以一個成功的作家，要多讀名著，欣賞出其中的三昧。至於一本道出名著精華的著作，講明一切義蘊，更屬有益，而便於作家取徑了。李笠翁「以生平底裏和盤托出，並前人已傳之書，亦爲取長棄短，別出瑕瑜，使人知所從違，而不爲誦讀所誤。」良以「此是詞家便宜法，開手卽以告人，使後來作者未經捉筆，先省一番無益之勞，知笠翁爲此道功臣。凡其所言，皆真切可行之事，非大言欺世者比也。」雖然，「非千古癡人不分一毫人我，不留一點渣滓者，孰肯盡出家私底蘊，以博慷慨好義之名乎？」「後來作者當賜予一字，名曰「詞奴」，以其爲千古詞人嘗效奔走綱紀之力也。」

（引言皆李笠翁語）李笠翁在這裏把他自己的貢獻表白得很清楚；雖然我們現在看不出他的影響和成績是怎樣，但就我們所知道的，自從亞里士多德發表他的詩學以後，千百年來無論是作史詩和悲劇的，或是論史詩和論悲劇的，都出不了這個範圍；這是李翁笠的曲評學說中，第一點可稱讚的。

李翁笠論曲多發前人所未發，而置重結構，詞采於音律之前，尤有獨到之見。我們且聽他自己說明理由：「填字首重音律，而予獨先結構者，以音律有書可攷，其理彰明較著。……至結構二字，則在引商刻羽之先，拈韻抽毫之始。如造物之賦形，當精血初凝，胞胎未就，先爲制定全形，使點血而具五官百骸之勢，倘先無成局，而由頭至踵，逐段滋生，則人之一身，當有無數斷續之痕，而血氣爲之中阻矣。工師之建宅，亦然，基址初平，間架未定，先籌何處建廳，何方開戶，棟需何木，樑用何材，必俟成局了然，始可揮斤運斧。倘造成一架，而後再籌一架，則使於前者不便於後；勢必改而就之，未成先毀。猶之築舍道旁，兼數宅之匠資，不足

供一廳一堂之用矣。」「詞采似可稍緩，而亦置音律之前者，以有才技之分也。文詞稍勝者，卽號才人，音律極深者，終爲藝士。」我們看他說理何等明白，比喻何等精切，根據西洋戲劇注重結構 (Plot) 之理由，並衡以普通情理，實不能不令人心折他在中國曲中提倡結構之遠識卓見。倘若我們再把亞里士多德和他相比，那亞里士多德側重悲劇結構過於音律，真可謂「所見略同」了。至於先詞采而後音律，以「才」「藝」爲準，尤見李笠翁重視天才與自由創造。所以他又說：「人惟求舊，物惟求新。新也者，文章事物之美稱也。而文章一道，較之他物尤加倍焉。戛戛乎陳言務去，求新之謂也。至於填詞一道，較之詩詞古文又加倍焉。……東施之貌未必醜於西施，止爲效顰於人，遂蒙千古之誚。」明言妙語，可以喚醒只知修詞擬句之詩賦家。而細玩東施效顰之言，又不禁爲古今多少文人拘於格調，以致埋沒有用之天才可惜啊！這是李笠翁曲評學說中第二點可稱讚的。

李笠翁的創造精神，改革思想，一見於他之先結構詞采，而後音律；再見於他

於填詞之外，提倡賓白。「自來作傳奇者，止重填詞，視賓白爲末著，嘗有白雪陽春其詞，而巴人下里其言者。……原其所以輕此之故，殆有說焉。元以填詞壇長，名人所作，北曲多而南曲少。北曲之介白每折不過數言，卽抹去賓白，而止究填詞，亦皆一氣呵成，無所間斷，似並此數言亦可略而不備者。……在元人則以當時所重不在於此，是以輕之。後來之人，又謂元人尙且不重，我輩工此何爲？遂不覺日輕一日，而竟置此道於不講也。」故以近人王國維對於元曲之激賞，猶未能見其短於賓白，而提倡改革；則李笠翁之卓識，真有不可及了。我們且聽他自己道出他的主張來：「嘗謂曲之有白，就文字論之，則猶文之於傳註。就物理言之，則猶棟樑之於榱桷。就人身論之，則猶肢體之於血脈。非但不可相無，且覺稍有不稱，卽因此賤彼，竟作無用觀者；故知賓白一道，當與曲文等視，有最得意之曲文，卽當有最得意之賓白。」至此又進一步反詰，而作更深之解說：「填詞旣曰填詞，卽當以詞爲主；賓白旣名賓白，明言白乃其賓。奈何反主作客，而犯樹大於根之弊乎？」

笠翁曰：始作俑者，實爲予，責之誠是也。但其敢於若是，與其不得不若是者，則均有說焉。請先白其不得不若是者；前人賓白之少，非有一定當少之成格，蓋彼只以填詞自任，留餘地以待優人。」且其曲「家弦戶誦已久，童叟男婦，皆能備悉情由，即使一句賓白不道，止唱曲文，觀者亦能默會。……至於新演一劇，其間情事，觀者茫然，詞曲一道，止能傳聲，不能傳情，欲觀者悉其顛末，洞其幽微，單靠賓白一着。」

笠翁既申賓白之理由，更大膽宣佈他的文學革命主張：「至其敢於若是者，則謂千古文章總無定格。有創始之人，卽有守成不變之人。有守成不變之人，卽有太仍其意，小變其形，自成一家而不顧天下非笑之人。」讀了這段，我們可以知道文章變體，乃自然之狀態。一般守舊派以爲由詩變爲樂府詞曲是退化，固然不對。一般革新派以爲是進化也不對。一般調和派以爲是循環更不對。——這種變化不過多添一種文學體裁，至於這種體裁的高下如何，是不能品定的。李笠翁推重賓白，在

傳奇上自然是一大改進；而對於近今新劇之成立，亦頗有影響。現在的新劇雖然大都是受西洋戲劇影響，而在當初，止少當雜有若干傳奇中賓白的成分。這是李笠翁曲評學說中第三點可稱讚的。

我們知道李笠翁不僅是一個曲評家，並且是一個製曲的過來人，又是一個演曲的經驗者。他最大特長是在他能時時念到「填詞之設，專爲登場。」他既已把平時讀曲，編曲，演曲的心得寫成詞曲學理之論，演習經驗之談。他復能顧到觀衆 (Audience) 的問題，他認清戲曲表演的時間限制 (Limit of Time) 的原理，於是縮長爲短的議論。他說：「……人無論貴賤貧富，日間盡有常行之事，閱之未免妨工；抵暮登場，則主客心安，無妨時失事之慮。古人秉燭夜遊，正爲此也。然戲之好者必長，又不宜草草完事，勢必闡揚志趣，摹擬神情，非達旦不能完闕。然求其可以達旦之人，十中不得一二，非迫來朝之有事，即限於此際之欲眠。往往半部卽行，使佳話截然而止。……與其長而不終，毋寧短而有尾，故作傳奇付優人，



必先示以可長可短之法。」他又認清曲情與觀衆之興趣之關係；於是替他們預備作「劑科評——興奮劑，以增興趣。這是李笠翁曲評學說中第四點可稱讚的。」

李笠翁實在值得稱讚是一個文學批評家。他的旨趣大部份屬於歸納派 (*Inductive Criticism*)。有時他研究曲的本質，別有心得，他便直率地提出他的改革的主張，另創一種原理原則。所以他半隻腳又跨進了推理派 (*Speculative Criticism*)。在中國文學批評界裏像李笠翁這樣大膽，建設了許多原理原則，——有系統有價值的原理原則，——實在是鳳毛麟角，並且增高中國戲曲的地位不少。而西洋文學批評界自亞里士多德以後像他這種人才也不多见。雖然，在學理方面他沒有提倡佈景；在演習方面他忽略了姿勢，動作，化裝，佈景等要着。我們當原諒他是受了時代和環境需要的支配底結果。正如莫爾頓 (*Moulton*) 教授所說，假如亞里士多德見着聖經 (*Bible*)，他的詩學 (*Poetics*) 內容，必定有多少改變。那末李笠翁能有讀到近代西洋戲劇的機會，他的曲評將發生如何變化，想來正復相同。

## 紅樓夢短評

近來有一般攷據家說紅樓夢後四十回不是曹雪芹做的，是高鶚續的；並且大罵他續的不好，不免「狗尾」之譏。續書的是誰是一個問題，續的好不好又是一個問題。依據普通的文學原理來評判：欣賞文學應當以文學本身為對象，文學本身以外的著作者不過是題外的小枝節，並無關重要。所以我說後四十回的紅樓夢無論是曹雪芹做的或是高鶚續的，裏面的文質和藝術手段，並不辱沒全書其他部份，且為全書其他部份生色不少。我們研究牠的結局便可知道。

無論以寶玉或黛玉為紅樓夢主人翁，全書結局止於「寶玉出家」，殆無疑義。此終點同時亦即後四十回最緊張之處。嘗數讀紅樓夢，思為另設一結束之法，苦不可得。既而開卷重讀「中鄉魁寶玉却塵緣」一段，把玩再四，竊歎作者選材之當，手腕之巧，用心之苦，思想之正，實費經營。紅樓夢人物衆多，事實繁雜，令人幾

入五里霧中。然縱其實，不過寶玉黛玉二人之情場痛史，其他枝節，互文衍義，點綴陪襯而已。寶玉黛玉幼同處，長相倚，兩小無猜，情根早種，即賈府上下亦莫不私謂「一對情人將成眷屬」，而含無限羨妬。使天也有心，二人得成夫婦，結果美滿，固人生樂事。然若施之小說則嫌平常，不足引人入勝。西儒亞里斯多德謂具「憐憫」與「恐懼」之戲劇，乃足動人，故悲劇最爲上乘文學。以言小說，自貴哀情。紅樓夢之結局宜離散而不宜聚合，宜悲傷而不宜喜樂，讀者略具欣賞能力，當莫不以爲然。而紅樓夢之所以爲第一流文學者亦卽以此。

所謂悲傷之結局不外生離與死別，尤苦在生離卽成死別。天道無知，黛玉既憤場失敗，飲恨以沒，已完成全書悲哀之佈局。若寶玉與寶釵竟成良緣，和好偕老，則全書匪特變爲悲喜參半之局，且精采全失，將無足取。故寶玉之不宜好收場，殆爲常識內必然之理。庸衆之喻此義而未能窺見其中三昧者，必於黛玉魂歸離恨天之後，緊接寶玉殉情之舉。若此，寶玉之爲寶玉，亦極尋常，而後四十回之紅樓夢，

便可不續。作者知其然，乃運用其想像，於寶玉出家之前，插入數事，故作一頓。於以見文章曲折之妙，亦所以示人生實際之一般也。

故黛玉死後，寶玉雖不能忘情；有時假作糊塗；然於寶釵則猶溫柔有加。作者且更虛逗一筆——蘭桂齊芳，以穩示有後；並實叙一事——高山鄉魁，以光耀門楣。泊乎曲盡人情，上答親恩，下慰妻心者備至，於是隨僧學佛，寶玉一去不復還矣。吾人於此實不能不歎服作者之觀察人生入微，洞見人情至理；故能烘托寶玉如是。

蓋寶玉處境有至足難者：黛玉雖死，寶玉不可遽殉；而寶玉若先死，黛玉即應從之地下。此非於寶黛有所厚薄，亦非謂男女情戀，義務有所輕重。勢有不得不如此者，措施自宜有別。黛玉孤女，寄人籬下，直道而行，不悅於衆；天壤間知心人，寶玉而已。寶玉終不可得，憂憤死矣。設寶玉先死者，世間尙復何戀？則捨死又將奚圖？寶玉則不然；上有高堂，望子成龍，而祖母尤加痛愛。殉情歟——則無

以發孝思。且使老人風燭殘年抱此無涯之傷感，其何以堪，——而亦非所以對寶釵。蓋寶玉之於女子，實「愛一而友衆」之多情人。故雖專戀黛玉，而於寶釵，湘雲等諸姊妹亦極親悅；鳳姐長嫂，可卿姪媳，下至諸婢，無不嫺之。涇陽吳雨僧先生嘗論寶玉個性，謂其「富於想像力，感情深摯；察人閱世以美術上之道理為準則。」比爲法國盧騷，英國雪萊，實具卓識。然若因此卽謂紫鵝斥寶玉「得隴望蜀，心情不專」之言爲當，則未能中肯。——寶玉乃一多情而能專戀之人。惟其多情，故不卽殉黛玉；惟其專戀，故終別高堂嬌妻而去。而其去於閨房倡和，鄉魁大捷之後，實具深心，而欲世人予以原諒。

人生最難解決之問題，惟愛與死耳。一旦通悟愛之真詮，而不得卽，不死何待？若寶玉可謂了解愛之爲物者矣。顧何以不死？——且屈從上人之意，強婚假歡；此日對新人思舊戀，情何以堪？然而對新人哭舊戀，致令歡樂，盡成悲酸；寶釵又將何以爲情也？於是寶玉不得不有時糊塗；雖然勉強糊塗，何異生處地獄；敷

衍有時而窮，一旦清醒，寶玉大解脫而出家去矣。護花主人曰：『寶玉者，情之聖也。』殆有見於此歟！

十五，五，二十。

## 魯迅的「吶喊」

英國寫實的小說家狄根司做了一部塊肉餘生述，轟動一時。與他同時的批評家安諾德却到六十歲才把牠拿起來翻了一翻。這種超時代的精神，我們對之惟有企望其不可及而已。然而現在的創作小說，雖然多的很，但是除掉茶餘飯後，把牠當作消遣品拿起來看一看；像魯迅先生的吶喊，讀了一遍，又讀一遍，還想再讀一遍，實是我對於近人所做的小說從來沒有過的事情。魯迅的吶喊令人太以感覺得深刻，而興念不已了。

近來文學界的趨勢，以為研究一個作家，能知道他的生平，對於他的作品可以

格外了解清楚些。所以歐美近來關於一個作家事實的發現，大家都把他看爲很寶貴的。但這種事實決不如那般謬誤的考據家所夢想，從作者的作品裏去抽繹出來的，作品裏的事實雖不免和作者自身多少有點關係，却決不可去牽強附會的。久譽中國文壇的吶喊作者魯迅，到於今，自己還不肯把真姓名露出來，要到中國文藝界裏做一個莫里哀，或福祿特爾。凡可以遮掩的事實無不用力去遮掩，甚至於在他自序裏不惜引用林琴南蠡叟叢談裏的金心異來代替他同鄉友人中一位反對漢字的激烈派。雖然這位作者性情孤高，不要世人知道他是誰，但是讀了他的自序，看他由希望而奮鬥，由困頓而失望，由寂寞而悲觀，終不甘自止於悲觀，在悲觀中猶存感悟世人，「救救孩子」之念，他小說中吶喊出來的聲音自然是帶着悲世憤俗的色彩，而他作品的特點也早已在他的自序裏露出來了。

我們在作者的自序裏還可以看出這位作者，不能說不是一件很幸的事情。近日所出版的作品幾乎沒有一篇沒有自序，然而我們讀了這些自序只覺其浮誇。絲毫不

能幫助我們對於作者作品的了解。現在讀了吶喊的自序，却不僅可以略略知道一點作者的生平，還感覺得他的人格，令人深印不忘。這個在我們讀英國散文的時候，也常常有這種經驗。籃姆 (*Lamb*) 的散文親密懇摯，若家人絮語，讀了令人愛不忍釋。蕭伯訥 (*Bernard Shaw*) 的散文則浮誇炫耀，若暴發戶口脛，看了令人直欲噴飯。然而充滿時代的中國散文，我只見其如蕭伯訥之暴發戶口脛，像籃姆的家人絮語，吶喊的自序一類作品，還算有數的作品。

讀了作者的自序以後，我們至少可以曉得他是經過癩患來的。幼年在家庭裏，是困在醫藥生活裏伏侍父親，「有四年多，曾經常常——幾乎是每天，出入於質鋪和藥店裏。」這是何等痛苦的事情，這是何堪回憶的事情！等到後來到日本留學得到一點醫藥知識以後，「便漸漸的悟得中醫不過是一種有意的或無意的騙子，同時又很起了對於被騙的病人和他的家族的同情；」於是就產生了「藥」和「明天」兩篇作品，是攻擊庸醫誤人，和病人自誤的。少時的記憶或許不能全忘却，這兩篇可



說是他從前的經驗，然而他却用「慈愛」代「子孝」來表現出來，許是今昔光景的不同，可也是他誠懇敦厚的地方。

在日本留學幾年，天天處在強國民的愛國潮和弱國民的受辱境中，作者所得的影響和刺激深了。然而少年人究竟是容易充滿理想的美滿夢的，所以他還希冀而奮鬥。時而想學醫來活人，強壯國人的體格；時而想提倡文藝來救世，刷新國人的精神。立意不爲不善，做事不爲不熱心了。乃終於學醫中輟，提倡文藝竟成夢想。作者至此，困頓失望，不可名狀。而入世既深，覺世愈險，輾轉蹉跎，幾十年在世上的光陰，只不過多看了幾十年的罪惡；於是就產生了狂人日記，阿Q正傳等篇。

綜觀全書止少有兩個特異的地方：（一）諷刺性，（二）地方色彩。作者這兩種特質不僅是時下一般小說家流所夢想不到的，從歷史上去找，也很難得着可與比擬的人；——我想起兩個英國小說家了：一個是斯耐夫特，一個是厄治衛司。

## 蔦蘿集讀後感

——覆郁達夫的一封信——

翻閱蔦蘿集自序，以爲足下爲人浪漫坦白，俱見於字裏行間；而入世也深，故憤世也切。「唉唉，清夜酒醒，看看我胸前睡着的被金錢買來的肉體，我的哀愁，我的悲嘆，比自稱道德家的人，還要沈痛數倍。我豈是甘心墮落者？我豈是無靈魂的人？不過看定人生的運命，不得不如此自遺耳。」這是一段何等沈痛的言。今讀來書，更有無限同情之感。然而衆人醉矣，我何必舖其糟而歎其醜，傷哉達夫，吾不竟爲中華惜斯才！顧念「文章憎命達」與「詩窮而後工」之說，縱觀中外文學家之際遇，則又不禁祝曰：「是所以成全達夫之爲小說家歟？」屈原放而著離騷，司馬遷刑而作史記，天之所以厄人者殆所以玉成其人。命蹇云乎哉？英儒萊爾著詩人彭士 (Burns) 傳謂：「貧苦，勞碌，窘迫，爲詩人才士命中宜有之奮鬥，而終

能勝服之，則又其常引以爲榮者也，洛克 (Locke) 以受賣國之嫌而遠逐，其名著人性論卽成於荷蘭之流寓。彌爾頓 (Milton) 樂園之失非成於順境也，……叟文底斯 (Cervantes)，傑作完成之時，非已殘廢而幽居囹圄乎？」加氏以爲詩人彭氏生時之困頓不足爲病，而沒後數十年，文名大著，又其應有之榮。蓋於彭士身世際遇，與有同感，故能爲此知音之言。來信謂「沫若受資本主義之壓迫，已日暮途窮，不知歸向！」君等往者友誼素摯，自有無限悲悼之情，即吾人對之又豈僅如君之傷感而已耶！

近者讀書稍多，愈不敢率爾操觚。我無海上文豪之天才，看了一篇史蒂文孫集叙，便可作評傳，拏到一册英美雜誌，便可編文壇消息，此年來所以擱筆者再。總之我輩爲文決非若他人之熱中名利，區區此心當可與世人相喻。竊以爲非不得已於言，寧借二三知己放浪於山水之間，爲文千言，不若仰觀星斗，俯視花草之能達我心情於萬一也。

煙霞洞前，匆匆別手，竟未獲再晤，心殊悵悵。秦淮之遊，既不果行，緣慳一面，後會何時！夢華頓首。

## 戲劇裏幾個女子的婚姻觀

中國傳統的正史上只記載着中國女子一種因襲的婚姻觀——絕對服從的婚姻觀。一個女子經過她的父母或親長的命令把她定了夫婿以後，她應牢守着「在家從父，出嫁從夫」的教訓，絕對地服從他們，不能有別的意見。結果，中國女子只在中國社會裏加增了一般伴食的玩品，產人的機器和貞節的牌坊，別的貢獻便什麼也沒有。雖然，歷來帶着反抗色彩的文人想替她們造出一條新路，把這種威迫式和強合式的婚姻的根本謬誤揭在紙上，像我們的偉大文學——孔雀東南飛，紅樓夢上所表現的；但他們也僅僅寫出他們自己的不滿意罷了，却沒有敢大膽地提出革命的主張。所以蘭芝終於悽慘地和焦仲卿離開；黛玉飲恨而沒，寶玉裝瘋出了家。可憐惡

劣的婚姻制度底下豈止殘害了這幾個多情男女，詩歌和小說也不過表現人生之一段而已；那大部的人生未經人記載，還不知有多少淒慘呢！

上面所舉的兩種文學是上古以至十八世紀初葉婚姻思想結晶的表現。還有近一百年的中國女子的婚姻觀是怎樣呢？傳統的正史仍是一般的不可靠，我們還得要去找着反抗色彩的文人的野史稗官。這裏可以取來參考的有吳研人的恨海和蘇曼殊的三大紀——斷雁零鴻記，絳紗記，碎簪記。但他們也沒有，絲毫沒有提出革命的主張。就以那篇出世最遲的碎簪記而論，敍到近代三角式的戀愛問題，總算有眼光了；然而究竟怎樣開出一條解決的路呢？——靈芳自裁，蓮佩自裁，莊滉也不免於死。苦悶！苦悶！幾千年後，幾百年後的靈芳和蓮佩却和幾百年前，幾十年前的黛玉和蘭芝，一般的膽怯，沒有勇氣。這不是我們文學的藝術手段卑劣，沒有進步，乃是我們中國女子的婚姻觀懦弱，沒有進步。因之幾千年後的文學家和幾千年前的文學家一樣地受了女子懦怯的婚姻觀的影響，以致思想一般地膽怯，沒有勇氣。令

人讀了只生出一般地苦悶，苦悶！

這種懦怯女子的婚姻觀不是本篇要談的。本篇所要談的是幾個中國新女子的婚姻觀，是苦悶的象徵裏所反激出來的婚姻觀，是于素心，吳自芳，劉瑪利的婚姻觀，換句話說就是潑婦（見戲劇彙刊——商務印書館印行）和回家以後（見東方雜誌第二十一卷第二十號，皆歐陽予倩君著）裏所表現的婚姻觀。

潑婦和回家以後都是獨幕的婚姻問題劇。前者解決了一個舊式三角的婚姻問題。後者解決了一個新式三角的戀愛而兼婚姻問題。這裏的女主人翁于素心，吳自芳，劉瑪利不像從前蘭芝，黛玉，靈芳，蓮佩那樣地膽怯懦弱，自私自吝了。她們很勇敢果斷，毅然決然地打破夫尊的偶像，和夫權的專制，衝開了一條新路，替舊式娶妾和新式重婚的畸形事實，闢出一條新的解決方法。這是怎樣一個寶貴的探險和發現！這何異哥倫布替十五世紀想向外發展的歐洲人尋獲了美洲，——這令人讀了生出怎樣的一種快慰和樂意啊！

于素心，吳自芳，劉瑪利都是抱的一夫一妻制的婚姻觀。但這裏夫妻間相互的關係是對等的，並不像從前只以爲妻對於夫應守片面的貞操，而夫對於妻却自由的不受拘束。所以于素心見了她的丈夫陳慎之受了遺傳和環境的惡影響以致染了娶妾的惡習，便立刻和他離婚。吳自芳見了他的丈夫陸治平重婚，便立刻棄了他，絕無顧戀。劉瑪利看見他的丈夫陸治平已經婚娶，便立刻強迫他離開前妻，跟着她去。

分析起來講，于素心，取的是一種澈底革命的態度。她自己決定和陳慎之離婚，却先逼着他退了王妾，並且帶着兒子走時，還大罵了陳氏父子家人一頓。指着她自己的兒子說：「他不是你們私有的，他是國家世界公有的，我決不忍拿這個將來有用的國民，放在這種家庭裏。在這種父權之下受那種欺騙的教育，使他被養成一個罪惡的青年。」這是何等根本改革的快舉，這是何等透闢遠大的眼光！一個女子應當和不守貞操的丈夫離婚，尤不可令這種不守貞操的男子來危害別的女子。來污染別的男子——以至於他自己的兒子。換句話說，這種男子應與天下女子共棄

之，應使他無後。——勇敢哉，革命的女子——于素心！

吳自芳取的是超脫鄙夷的態度。她雖沒有于素心那樣激烈令人難受，却比她不得冷酷令人難過。她曉得她的丈夫陸治平重婚劉瑪利，以後不但不懊喪，不吵鬧，還說出以下超脫的話來：「我跟治平結婚以來，治平常不在家，他並沒有深知我，我也沒有甚多的機會可以深知他。我父親跟治平的老人家是好朋友。我嫁到這裏來好比送我寄住在父親的朋友家裏一樣。」「我常常想結婚跟離婚都不過是一種形式，我是從來沒有在這種形式裏求幸福。世界這樣大，難道沒有別一個境界能夠容得下我們。」這是何等超脫的態度！再聽他對治平說：「至於我在家裏承父母十分鍾愛，來到這裏，祖母舅姑待我比自己子女還好。我本來歡喜鄉下，也不羨什麼繁華。我愛種花，愛養蠶，愛讀書，自然有好多世界在我這方可之中，我又何求於人，又何求於你。請治平不要再提自芳的事情，自芳自然有自芳的主見。」這是何等高傲鄙夷的態度！不知治平聽了，將何以爲情！一個沒有戀愛的丈夫就不能算丈



夫，所以自芳毅然告訴劉瑪利說：「劉女士，你放心罷，你跟治平是夫妻。」一個不守貞操的丈夫，就不配做丈夫；所以自芳又說她自己：「更不願勉強算人家的妻子，來看不起我自己。」因為這種男子全然不在高潔的女子的心目中的，換句話說，有覺悟，有血性的女子應以為和這種男子稱夫妻為恥的。——高尚哉，革命的女子——吳自芳！

劉瑪利取的是獨佔強有的態度。她似乎沒有子素心，吳自芳來得徹底，因為她還願戀着這個停妻再娶的男子。其實不然，她因為自己是一個較後的被愛者，她的丈夫陸治平雖然是一個失了貞操的男子，但這個貞操是失了給她。在她想來，自從他愛了她以後，他還沒有失了他的貞操，所以她還想把這種的「佔有」繼續下去，恐赫他威迫他承認，說：「如今只有兩個條件：一，你趕緊跟這鄉下的女子正式離婚；二，你以後一切的事情要絕對受我的監督。你有本事就殺了我，不然就絕對的服從我，你要想再弄一些兇狡獪，我能叫你一生所受的苦痛比自殺還要利害。」這

是何等猛鷲的語氣，這是何等獨佔強有的態度！一個男子同時不能戀愛兩個女子，否則他便失了他的貞操。一個能幹的女子應當挽回她的丈夫將失的貞操，繼續的獨佔他的貞操。換句話說，他愛了她以後就應當永遠專門愛她。——強烈哉，革命的女子——劉瑪利。

在中國這種富於調和，善於軟化的婦女界裏，應當多產生幾個像于素心那樣勇敢，吳自芳那樣高尚，劉瑪利那樣強烈的革命女子來整頓多妻多戀的男子。可憐中國的女子見了她的丈夫重婚或娶妾從來沒有主意和手段去對付，起初只知一味的瞎吵瞎鬧，漸而變為和平的淘氣，再漸而變為默認的爭風吃醋，終也未之如何。雖有一般開通的女子堅持一夫一妻制的婚姻觀，到後來受了陶融，竟不知不覺的由「妥協」而變為「降服」。這或由於缺乏勇氣，不敢奮鬥；或由於姑息丈夫，遷就所欲，以致家庭中生出許多意外的禍變來，實堪痛恨。有人說女子的心是一個謎，其實男子的心何嘗不是一個謎。這個謎既然彼此猜不着，則二者正是一般。男子既然

說女子只能一夫，應當嚴守貞操；女子也應當說男子只能一妻，並須嚴守貞操。覺悟的女子，現在是你們鄭重說話的時候了。

倘若一個男子娶妻或重婚，這裏正有現成的法子對付他。或勇敢的對他離婚，或超脫的看他如無其人，或強烈的霸佔他回頭：三者任擇其一。沒有「退讓」，沒有「調和」，沒有「妥協」，就永沒有「降服」。

## 戲劇與文學

——讀洪深之趙閻王與少奶奶的扇子之感想——

戲劇一道，實兼各種藝術之長而有之；惟作者知其然，故於取材必兼容並包；而後創作始克臻於完美之域。但宜注意者戲劇固獨成一種藝術，初不為各種藝術之附庸。蓋時代之變遷，至今已使昔日與史詩相提並論之戲劇失其文學上固有意義。文人學者至有不認戲劇與文學之關係者。綜觀諸家評論之結果，咸謂戲劇大都僅為

戲劇，間有爲文學者，若兼戲劇文學二者而有之，不可多覩焉。故今日之戲劇對於文學已別爲一種獨立之藝術，與曩者僅爲文學之枝幹，迥乎不同。吾人試一讀莎士比亞與易卜生之著作，而比較之，當可知其梗概。

戲劇既別爲一種藝術，惟其爲藝術化，故猶具有藝術中之文學特質。雖詞句不必典麗，然想像之精工，結構之完整，個性之鮮著，問答之逼真，在在皆須文學家之高手以出之。但戲劇上之特質不止此：譬之精美詩歌必諧音樂精美之戲劇，其內容，其環境，其人物，其結構，其問答，其一切情景，必須一一施之舞台而能適合。蓋戲劇既以表演爲目的，則作者握管時固當循此目的而創作，非無舞台經驗者所可臆造也。此歐美大戲劇家，華爾特 (Engene Walter) 白拉斯柯 (David Belasco) 柯痕 (George m Cohan) 裴萊 (Sir James Barrie) 諸氏 因重實際上之功夫，有不欲刊印其劇本者。蓋彼等以單行劇本不過一種文字工具，而戲劇所貴者乃在聲音與舉止。黑彌頓 (Claym Hamilton) 有言曰：

「劇本上字句之修飾，行文之和諧，必待朗誦爲聲，然後始見其真正之價值。此外更麗以逼真之言語，引人之動作，與調侃之詞令，而戲劇藝術上之能事略具矣。」

此則重表演者之論調，亦今日戲劇創作界之共同傾向。故戲劇之價值不當以小說，詩歌，散文等純粹之文學繩論之。所謂戲劇乃產生於舞台之上，兼有文學，美術，音樂，圖畫，歷史，辯論等藝術之長；而戲劇家則現身於舞台者也。此不僅近今之戲劇家抱此等觀念，即古代之莎士比亞，莫里哀等編劇之時初亦未存名山千古之希望，彼等所注意者乃劇場中之歡呼與拍掌，至場外之評論已漠視之，更未計及錄之於書，傳之後世也。莫里哀嘗有言曰：『凡批評余之劇本者，余寧願聆劇場中之論調，而不欲聞書室中之論調也。』

然戲劇之欲傳之永久者，必結構完善，筆法動人，情節細密，立意誠摯，又須長於心理分析；但即此已入於文學之域矣。若夫舞台上之戲劇僅能風行於一時，不

能流傳於終古，曇花一現，瞬即滅絕。此可取證於文學史上各大戲劇家之著作：希臘之戲劇不下數千種，然今日得而傳者僅蘇法理，幼里披底愛却拉諸人而已。又莎士比亞時，英國戲劇亦不下數千種，而今日得而傳者亦僅莎士比亞，馬洛等數人而已。與莎士比亞同時有嘿武德者，編劇成稿，既速且多，而維時受人歡迎，亦堪與莎氏比擬；但祇表演於一時，而今日無聞焉。後起者如杜馬，彌補嘿武德之缺點，奧計亞採擇嘿武德之優點，並將嘿武德之結構體例擴大之，使包含人生之現象，益臻完備，遂皆爲文學之戲劇，至今傳誦表演不衰焉。

但所謂文學的戲劇非詞藻華麗之謂，須結構緊嚴，布局週密，描寫正確，談話流利，然專恃文學上之特質，亦不得謂之良劇。而自注重舞台實際者觀之，文學性質不過動作之附庸耳。哲斐孫舞台之經驗談曰：『如不與動作衝突，則文學性質亦可插入。』又曰：『一劇之事實與結構無訛，則詞藻不通亦無妨礙。』然注重結構動作亞里斯多德，勒新亦曾言之。略謂戲劇「最重要者爲布局，所表之故事，與其

組織之法，皆當富有興趣。」雖然，吾人且勿趨於極端，強謂「文學」與「戲劇」二者漠不相關。凡戲劇之足以表演再三再四，至於永久而不失其價值者，多少必具若干文學成份。

以上爲余讀東方雜誌所載洪深君趙閻王與少奶奶的扇子以後所發生之感想。晚近新劇創作多矣，然自新村正以下，其足留念於吾人腦際者，可云絕無。惟洪深君之趙閻王與少奶奶的扇子二劇，令人對之感覺有特殊之意味焉。雖二劇結構皆擬自西洋，（少奶奶的扇子譯自王爾德原著，趙閻王擬自美國奧泥爾之強士王；）但其文字之流利，對話之自然，實白話之極則；時賢有「國語的文學，文學的國語」之言，趙閻王少奶奶的扇子二劇可當之而無愧。文學乎，戲劇乎，至此已二而一矣。此稿僅抒讀趙閻王與少奶奶的扇子後之雜感，他日當另著專篇評論二劇也。

## 評「車夫的婚姻」

編劇匪易，評劇尤難。非精於戲劇藝術，熟於人情世故，故不克創作劇本，亦不能論衡劇本。見仁見智，不可強同。爲褒爲貶，未必盡是。淺量者流，聞譽則喜，受毀則怒，以喜怒爲是非，殆難乎其爲評論。始因真理而評論，終以意氣而謾罵，是非未明，而好惡爲用，是不成其爲評論。

車夫的婚姻一劇爲陸家繼君所作，曩讀之於北京晨報，便有欲評之心。蓋以此劇爲平民的人生藝術，代表今日二大運動之正鵠：即所謂「戀愛自由」，與「勞工平等」是。而其注重「戀愛自由」之處，似猶甚於「勞工平等」。其重要事實，乃一三角式戀愛之衝突。未評之前，先述其本事。李華南者，銀行商也。有女笑凌，穉而多情。幼失母，父撫以成立；故甚溺愛之。華南有行員名吳約克者，翩翩佳公



子也，與笑凌年俱二十左右，並爲華南信愛之人，頗有意笑凌，笑凌亦時垂青之。會某晚笑凌宴後驅車歸，中經曠野，車夫欲刼害之。賴富有新知識之車夫楊志新出而相救，與之鬥搏；笑凌以免，而志新爲賊傷矣。因移病院，醫藥之資，調養之費，悉由李府担任，笑凌亦時往問訊。一則感救命之恩，一則感攝護之誼，心心相印，莫逆於衷。因相敬愛，遂及身世。晤談之下，始悉志新亦大家子，徒因乃母懷彼七月，始從乃父爲良。父沒，不爲嫡出所容。而已復羞享遺產，遂脫離家庭，拉車爲生，以謀經濟獨立。工作之餘，時往夜校補習，故學業得以未荒。笑凌聆言，既憐志新身世，復嘉其志。未免有情，誰能遣此？一朵芳心，遂移其向所愛約克者，而愛志新矣。約克既失戀，始欲槍殺志新，繼思自殺。不幸之吳約克遂成三角式戀愛中之擯棄人，而爲此劇之犧牲的悲角矣。

故此劇若以笑凌爲主角，則爲喜劇，若以吳約克爲主角，則爲悲劇。猶之莎士比亞之威匿思商，以威匿思商爲主角，雖爲喜劇；若以猶太商人爲主角，則成悲

劇。然約克爲人，雖因情而懷妒忌之心，但甚忠謹而深於情。按之亞里斯多德悲角之標準：有毀有譽，可棄可取。約克固一很好的悲角，使此劇稍爲更張，固一很好的悲劇也。今則此劇雖爲「社會問題劇」——節言之「問題劇」，即所謂「現代化的悲劇」。然此劇主角笑凌，究不得謂爲悲角，因而此劇亦不得謂爲問題劇也。

問題劇之特質，在個人與社會制度之奮鬥，其主角爲反對社會制度的，革命的，激烈的。因主義而奮鬥，竟爲社會之大不韙，甚至身敗名裂，亦不遑恤。以冀博得觀衆之同情，使覺其行爲，雖爲革命的，實爲合理的，必要的。即使觀衆設身處地，亦必如此。吾人讀易卜生之羣鬼，傀儡家庭，於其主角之措施，嘗有如此感想也。此劇編者，務欲其劇成爲問題劇，乃名其劇曰，「車夫的婚姻」。其擇題選材，固莫不抱一問題劇之成見。更不惜使其主角婚嫁——「勞工」——「車夫」，「庶出子」——「倡門之子」，「反對遺產制度之激烈派」。此等人固一般舊社會之人所不取者，笑凌乃以富商之女，屈身婚之，於其舊愛則絕無顧念。其破壞婚姻階

級，主張婚姻絕對戀愛自由如此！非女英雄不足以爲此社會之大不韙！奚止博得觀衆之同情？即彼主張禮教之舊人物，且將同聲贊之曰，「是好女子」。而彼真正新人物轉將嗤之以鼻。欲明其故，請畢吾說。

觀衆之同情，膚淺之見也。舊人物之贊同，贊其以身報恩也。新人物嗤之以鼻，嗤其知恩而忘愛也。陸君之編此劇，似偏重「戀愛自由」，甚於「勞工平等」。吾人之讀此劇，轉覺其偏重「勞工平等」，甚於「自由戀愛」。約克一年以來之舊愛也，志新未滿二月之新歡也，以未滿二月之新歡，竟奪一年以來之舊愛；真正多情之女子不應如此！真正自由戀愛之女子不應如此！其戀愛如此太以自由，轉令人覺其爲濫情女子矣！余終覺笑凌之言，不足以答約克之問，曰：「我們相處了，也有一年光景；多少間總有些感情。你若是露出那些尋常婦女的情態，得了新，就忘了舊；這豈不是使我從前那些敬愛的意恩，都付之流水嗎？」「尋常女子的情態」，頗足以概笑凌一生。笑凌實一尋常女子，非革命的女子！

笑凌之於志新，因恩生情，因情生愛；偶然之事耳。恩可以報之以他方，愛不能繫之以別法！故了解情之真諦之人，恩愛並重，不因恩而犧牲愛。人有常言曰：「中國女子懂得什麼戀愛。」不徒於笑凌又見其一例！雖然，以中國人鋼於數千年之舊思想，忽經解放，如無韁之馬，猶知報恩之舉，是猶能保留中國舊道德一部份好處。其不能了解愛之真諦，又何必爲笑凌深責！允哉！新人物之嗤其知恩而戀愛，而舊人物之贊其以身報恩也！實則此劇情節之可貴處，亦僅此報恩之舉；他無足取。謂爲提倡「勞工平等」，附屬的而已。謂爲提倡「自由戀愛」，吾未知其可。更不得列爲社會問題。

吾人既讀此劇之後，於其主角笑凌，約生兩種概念；或則敬之，或則憎之；殊不能喚起吾人「憐憫」與「恐懼」之同情。然問題劇之要素則在喚起觀衆「憐憫」與「恐懼」之同情。蓋問題劇實「悲劇之近代化」，前既言之。所謂「悲劇特表現人類是漂搖浮蕩於阻碍萬端的环境之中。因爲人類不能克服阻碍，故使人動憐，因

爲阻碍不易免除，故使人生懼；憐與懼，實悲劇影響觀衆之感想的最大成功。「今此劇猶未足以言此。然問題劇之主角，亦不必變爲「可悲之結果」——或遭奇辱，或致身死。其可悲者，乃其身世際遇。其可悲之表現，乃在戲劇之歷程，而不在戲劇之結局。於是始足令觀衆發生問題，故傀儡家庭之娜拉，結果得「宣布獨立，脫離玩偶家庭，開女界之生機爲革命之天使，作社會警鐘。本其天真爛漫之機能，以打破名分之羈絆，得純粹之自由，正當之交際，男女之愛情；」其結果非可悲的。然吾人讀傀儡家庭，於娜拉身世，則莫不致其可悲之感。而生無限「憐憫」與「恐懼」之同情。羣鬼之歐文夫人自身之結果，亦非可悲的。然吾人於其苦心孤詣，強爲良母賢妻之生活，殆莫不致其可悲之感，而生無限「憐憫」與「恐懼」之同情。車夫的婚姻之編者！其亦欲其笑凌爲娜拉與歐文夫人同樣之人物！然以其藝術手腕之惡劣，笑凌雖亦如娜拉，歐文夫人等成爲「非可悲的」主角，而吾人於其際遇身世，則未覺其些可須悲，而生「憐」與「懼」之同情。善哉陳大悲君之言曰：「只

是盡我的力量去創作，不必產出的是傑作。』以初出茅廬者之作品，而與世界名著較，吾人批評之理想殊嫌太高。而編者之有此失敗，其亦囿於中國人「圓滿結果」之思想，有以致之乎？

姑舍愛弗言，而寫笑凌爲一純粹的「重恩輕愛」之女子，楊志新不必爲一純好無疵之青年；此或有背於編者傳播戀愛自由之初衷，（然較欲傳播戀愛自由而不能，勝得多，）則此劇猶不得不稱之「問題劇」也。詎編者昧於此義，而充滿了圓滿結果之思想。故楊志新病院既出之後，初次出現，則服裝煥然一新，非復車夫故態；並爲華南器重之人。於是笑凌婚之，竟成良好的眷屬，而同享家庭之樂。編者於此用心誠苦！固然，有情人都成「良緣」，誠可爲笑凌志新賀。而此「良緣」之結果，遂將此劇之價值全盤摧殘。觀衆之觀念決不如志新答笑凌之言：「你想，你是一個銀行經理的千金，社會上一般人，看得多麼尊貴！我是一個拉車的出身，社會上看得多麼下賤，我們要是成了婚姻，不要被社會上的人議論嗎？」社會上的人

決不如此議論！「英雄不怕出身低」，爲中國之特種思想；志新昔雖車夫，今則銀行行員，並爲華南「器重的人」，一富有新思想的青年，更兼爲篤實之君子，笑凌婚之，其「慧眼識人」，「以身報恩」之舉，較其打破階級婚姻之成見，入人深矣。此等女子正乃中國舊小說所極力推崇者。中國人於此等「公子落泊，小姐垂青，……而良緣以成」一類之艷事，方贊賞之不暇，於其一例——笑凌與志新之婚姻，決無他議！然則此劇事實，固「司空見慣」，其不成爲社會問題劇，亦宜！

此劇事實既極尋常，猶不脫舊小說「公子落泊，小姐垂青，……而良緣以成」之舊窠臼；其情節亦屬舊套。

我國晚近言情舊作，大都以游園相遇，病院探候爲兩性感情撮合地。章秋桐君之雙杵記，曼殊大師之碎簪記，卽其二例。不徒於車夫的婚姻，又見其一例。病院探候，因得晤談，遂及志新身世；而二人之戀愛結合以成。編者藝術之創造力，亦微薄矣！

其藝術之缺點，猶不僅此。夜深宴歸遇盜，爲此劇最大引線。不遇盜，則志新不至受傷而入醫院，笑凌無緣以識志新，而移愛以報其恩，約克不至失戀而自殺；若此則全劇亦不得成立，故深夜宴歸遇盜一事，殆爲全劇發生之總泉源，而不可少之事實。雖然，深夜宴歸，乃偶然之事；遇盜更爲偶然中之偶然。偶然之事，最宜免除之。必不得已，亦儘可爲一劇之枝節。以之爲一劇之最大關鍵，高手藝術家弗爲。

蓋戲劇乃人生之表現，其所表現者固爲選擇的人生，論理的人生，然必爲日常之人生則無疑義。斯提文孫論小說所表現之人生曰：『我所見者，皆其紛亂之部而已，然窺其究竟，自有一定不變之真理存焉。文學所欲代表者，卽此真理是。』所謂真理，一定不變之真理，卽日常之人生是。「反風滅火」，偶然之人事也。日月之蝕，偶然之天象也。今爲人播仁風，不爲其述嘉惠於民之德政，而告以「反風滅火」之奇事，其誰信諸？今言天象，不告以日月之運行等等常識，而告以日月之



蝕等奇事，所得幾何？然則欲爲戀愛之撮合，而以遇盜獲救，病院談心出之，其事之來也忽，其愛之成也速，其所表現者爲「非常之人生」，其不足爲常訓也明甚！此劇編者，似未喻此義，故致此劇在藝術上有此極大之謬誤，而全劇之價值遂爲之掃地！

抑更有言者，李府富商也，劉家大宅也；安有婦女深夜來往，而無迎送之人？則遇盜之事，雖爲偶然，更屬不近人情矣。雖約克告華南曰：「汽車是你老人家自己要坐的，她那裏肯坐呢？但是像今天這樣的盛會，要是別人，雖不一定坐汽車，也該雇一輛馬車。她今天仍然坐的是洋車，我看未免太省儉了！」言詞免強，不足爲無迎送之人掩飾，是此劇編者，於戲劇藝術既造詣未深；於人情世故，亦覺閱歷尙淺。

當夫婚議決於俄頃之間，笑凌竟於約克情敵志新之前，宣布其棄舊愛而就新歡之主張。此時失變之約克，悲痛何如？故始欲槍殺其情敵，繼欲自殺；而言曰：

「我們人類究竟是富於感情的動物！你替我想，我和笑凌前後經過的情形，現在受多大的刺激，與其我看了你們結婚，還不如我自殺了好些！」嗚呼，笑凌聞此，將何以自處？笑凌聞此，將何以爲情？果然笑凌說：「一個富於感情的動物」，縱不自殺，也當非常悲哀，應有澈底懺悔。我不信笑凌竟答之曰：「約克，你真太想不開了！爲了這一點小事，就要自殺嗎？你的生命也太沒有價值了！」視戀愛爲小事，此笑凌所以棄舊迎新歟？揆以人情，笑凌此時未必能爲此言，亦不應爲此言！今竟爲此言，是笑凌者非天下之忍人，必天下之奇人！想編者腦筋，必與他人不同。此等幻想的答詞，不可列爲常情。

以上僅論其藝術缺點之一部份而已。其結構復多可議之處。

## 二

戲劇變化，結構由五幕而三四幕，而一幕，而一剎那間之未來派戲劇。非徒謀時間之經濟，亦欲求事實之一貫而切合人生。通常五幕劇之結構，「第一幕當敘述

情形，及人物間之關係。後此之果皆種因於此，看似輕淡，實甚謹嚴，二幕則逐漸發展，愈叙愈緊。三幕更繼續發展，較前益緊。四幕五幕乃漸趨和緩；解決前此之問題，而得其結果。蓋前者爲因，後者爲果，前者繫結，後者解結，而以極峯爲過渡。「此爲嚴格的五幕劇結構之分配」然雖律以莎士比亞，莫里哀 (*Moliere*)，蘇法克里 (*Sophocles*)，世界三大戲曲家之作品，亦不能篇篇遵守若是。亞里斯多德分結構爲三大部：曰首，曰尾，曰中。首者，全劇之緒；尾者，全劇之結；中者，則居首尾之間。與繫結，解結，極峯三大段落相符合。今日戲劇，無論四幕，三幕，一幕，大概分此三部。然部不以幕別。而三部亦有缺其尾部而無解結者，則至於極峯；此爲問題劇特有之。車夫的婚姻共五幕，言其結構，第一二兩幕實敘述情形及人物間之關係，三幕病院談心而後，始逐漸發展，愈叙愈緊。四幕以後更繼續發展，較前益緊。迨至五幕婚事既決，約克謂笑凌曰：「笑凌！你們算是很滿意了！但是你們真能滿意嗎？」（一面說，一面向腰中拿出手槍來向志新。）志新來！

你快活了嗎？但是你要認識這個！」（示以手槍。）戲劇動作至此，乃造極峯。自茲以降，是爲解結。此劇緊張之處有三：約克竊聽志新在室卿卿我心心相印的談着。忿極，闖門而入，舉動狂悖，罵二人曰：「好不要臉！不要好的東西！你一定要和車夫結婚嗎？嘿！你們鬼鬼祟祟的我早知道呵！」是爲第一次緊張。婚議既決之後，約克極其氣忿，要槍殺志新，是爲第二次緊張。殺人不能，欲圖自殺，是爲第三次緊張。愈逼愈緊，不肯放鬆，三次緊張，逐步而進，是此劇出色處。第二次緊張，即本劇極峯。然此乃指以笑凌爲主角而言。若以約克爲主角，則第三次緊張適爲本劇極峯。「神龍見首不見尾」，若全劇即至于斯，刪去華南向前攔住以下四節，是善於結束者也。

全劇結構，既略論之，其五幕似可爲四幕而將第一幕刪去。非武斷也，請言其理：第一幕所表現者爲深夜野景，其事實有二：楊志新坐路旁，借燈光讀書，以顯其爲勞工而知勤學，青年之有志愛好者也，此其一。李笑凌驅車至此，車夫頓起劫

害之心；既奪其財，復利其衣，將伊扭住而救聲起，此其二。楊志新聞聲出救，與車夫搏，爲車夫用刀刺傷，倒地。笑凌呼救益急厲，巡警聞聲至，獲車夫，此其三。此三事，第二幕中皆曾重出。其第一事——楊志新爲一有志好學的青年，第三幕志新與李華南之談話中曾數見之。志新謂笑凌曰：「咳！我是二十多歲的男孩子，在家裏求不到一點知識，所以我就向我哥哥要求給我學費，出來求學。」又曰：「我從前離了家，一方面拉車求生活，一方面在教會裏平民學校念書。」即此二點，便足證明志新爲好學的青年，固不必須第一幕，表演出之。其第二事，笑凌之被劫，與第三事，楊志新之出救受傷，皆於第二幕數見之：其一，約克聽電話之後，告華南曰：「笑凌妹被車夫在路上搶劫了！」其二，華南聽電話後，告約克曰：「地在南河沿，被拉車的路劫，後來遇着一個人救了她。聽說救她的人，已經受了重傷了。」即此二段談話，已足證明遇劫，受傷二事。及笑凌歸，復將此事原委訴與乃父曰：「我在劉家散了會，雇了洋車，剛剛走到了南河沿，拉我的車夫，

就拿車子放下，向我要錢！我看他神氣洵洵的，一定不是好意，我就拿我的錢給他，他還嫌少——」「恰恰的巧得很，我身上祇帶了兩塊錢，我就都給他了。」

「他以爲我身上還有，不肯給他。他就預備搜我的衣服，搜我的錢！他正捉住我的手想要強硬對待，那路旁茅屋出來一個人！他來救我，就和車夫兩個人扭打起來了！救我的那個人現在已經受了重傷，當時他就躺在地下！那車夫又想來害我。爸爸呵！那時候幾乎把我駭死呵！」「那裏要是有巡警，也沒有這回事了。車夫和救我的那個人扭打的時候，我就拚命喊叫，纔來幾個巡警，要是他們來遲了，恐怕我的性命就有危險！」觀衆聞此，必益明瞭當時受劫遇傷情形，使笑凌善爲說詞者，其感觀衆之處，且較表演出之爲甚。或有非之者曰，戲劇爲人生之模仿，其所貴者端在表演，今刪去第一幕，而以談話出之，是令觀衆聽演說，看小說矣，何取乎戲？是亦不然。戲劇結構須緊束，故重在省筆。省其次要者，則露其重要者；然後觀衆之受感也深。得戲劇藝術之三昧者，類能言之。此劇省筆之處不多，——僅劉

府夜宴一事。「受劫」「遇救」雖稍較重要，然決不如第三幕之病院談心，與第四幕之竊聽私語之重要，故第三四幕決不可刪。而刪其第一幕則三四幕以益顯。此第一幕可刪者一。

抑更有言者，鬥搏毆打之事，非爲全劇必不可少者，不可表現於舞台之上。在昔亞里斯多德以前之希臘戲劇，血肉相見，兵刀相接，如我國今日舊戲之全武行，數數表演於舞台上以娛觀衆；雖足引起觀衆之興趣，然死傷枕藉，令人慘觀，而適以助長人類鬥狠之心。亞氏以還，此風稍殺。後台鳴槍，而兩軍接矣，後台呼救，而人命畢矣；凡慘酷之戰鬥，已不復表演之。而細小之爭端，則猶屢見。迨近代比國戲劇大家梅德林氏出始有根本反對之主張，其言曰：

『吾人之戲劇必爲吾人時代之寫照，猶之希臘戲劇必爲當日希臘時代之寫照，文藝復興時代之戲劇必爲文藝復興時代之寫照。故今日之戲劇其背景必爲今日之建築，其人物必爲今日之男女裝飾。至若抽象的主角之觀念與情感，則

不妨一仍其舊，蓋戀愛，仇恨，雄圖，忌狠，妬妒，吝貪，公正，盡職，憐憫，善良，忠懇，恭敬，自私，虛妄，驕傲諸特性，固古今人所同具者也。顧以上名詞，雖仍可保留之，然抽象的主角之神情舉止，活動之範圍與影響，與曩者則大相逕庭。舊舞台上之刀兵爭鬥，奇蹟異能，自不當再見於今日，若呼號啼哭流血死傷，亦應避免。晤談一室之中，圍坐爐桌之旁，而吾人之禍福決焉。或悲或喜，或戀或死，亦僅發於一隅之內。或因意外之哀樂，而有過情之舉，跳躍進出，當視爲偶然，不可以爲常例也。」

梅德林此等議論，雖未免矯張過甚，亦可見舞台上之表現應有之革除！良以戲劇爲「日常人生」之表現，而戰鬥啼哭等事則爲「非常之人生」，以之入戲，「當視爲偶然，不可以爲常例。」此劇之深夜宴歸遇盜一事，既爲偶然中之偶然，復不近人情，前既論之，其宜刪除也必然。此第一幕可刪者二。

此劇之最大缺點，在種因——深夜宴歸遇盜事——之不善，故第一幕宜刪除



之，其最後結束四段亦宜去之。此劇結束，至於約克自悲之言：「咳！你們大家設身處地的替我想想！我現在想打死志新是不應該！我自殺又不應該！像我這樣的人，反爭不過一個洋車夫，我心怎麼受的了呵！」言詞非不感人，然猶不若前此欲圖自殺，所發之言（前已引過）之感人之深且厚，且吾人設身處地一想，最後四段之笑凌之勸慰，決不能有，決不應有。若約克最後之忿詞，亦不能有，亦不應有。自殺不成之後，神志已昏，約克此時決不能「低着頭想了半晌，面帶慘白色，」復從容發言。況既自謂「我心裏怎麼受得了呵！」更不應有次序，順邏輯之宣言。若華南之勸慰，尚須涕淚，而言曰：「唉！這又何必！這又何苦！」方爲得體。然後四段之加入，終未免「畫蛇添足」！白石道人詩說曰：

「語貴含蓄，言有盡，而意無窮者，天下之至也。……句中有餘味，篇中有餘意，善之善者也。」

又曰：

「一篇全在尾句，……詞盡意不盡者，非遺意也；辭中已彷彿可見矣。」

此雖言詩詞，可以喻戲劇。使此劇至於約克欲圖自殺而不能，可以謂之「詞盡意不盡」；「餘味」，「餘意」可耐人尋思無窮。言其顯者，必使觀衆發生二大問題：一笑凌將何以爲情？約克將何以終結？今則一吐無餘，味同嚼蜡！故曰，此劇後四段可刪。

全劇結束，既略論之，此後當及人物。

### 三

劇名車夫的婚姻，然享此婚姻之車夫楊志新，不得謂之此劇之主角。志新或爲此劇編者理想中之新青年之一，然劇中所表現其個性，殊爲平常，前後亦無若何一致的自然之進化。蓋志新始終不失爲見義勇爲，少年誠篤，好學有志之士而已。節言之爲「好青年」，他無特性之可言，亦無劣迹之可尋，所謂庸碌之角是已。

李笑凌爲人乃一多情而非深於情之女子。始則鍾情約克，與之談話，則「面帶

笑容」，於其去也，則「目光隨之」。誠多情入哉！迨病院晤志新以後，而芳心頓易。三幕將終，「笑凌隨華雨欲走出」，未走出而幕落。大約二人即定情於斯時。

編者於此等處，描寫戀愛之手段，誠大費一番苦心，藝術亦不無可取。然而笑凌之心亦太易軟化！自茲以後，約克之影像遂不復深印於伊腦中。然笑凌於其詰問伊待其冷淡之故，則猶掩飾曰：「我何嘗對你冷淡？」「恐怕你是疑心生了暗鬼了吧？」於其詰問伊與志新之戀愛，則猶搪塞曰：「你和志新都是我爸爸器重的人，我對於你們兩人都是一樣的看待。」「楊志新他來了不久，交際人的談論勢必要多一點；這也是人情的常理。」於其向伊求婚也，亦不拒之而含混其詞曰：「現在我們還說不到這兒，這婚姻的問題，決不是一兩天能解決的。好在我們總算很知己的朋友，我終要請你的原諒。」後復以乃父爲推託，及至約克告以乃父曾示允意，復推諉曰：「既然我爸爸有這種意思，等我和他商量一下吧！」似無情似有情。欲絕其情，而不遽絕之；以致約克神魂顛倒，入迷不悟。始則欲槍殺其情敵，繼圖自

殺。笑凌不得不尸其責，是伊多情而不深於情之過。此其爲人之弱點，亦即其個性奇特之處。凡一劇之主角，非平庸之才，必世間之尤物，笑凌可以當之。

然若謂約克爲此劇主角亦可；蓋以其爲此劇被犧牲的悲角。其個性皆有「一致的自然之進步」，（或發展）爲此劇他角所無。其爲人始終鍾情於笑凌而不變其癡情之處，是其「一致」的地方。然始也恭謹誠實，於笑凌父女，靡不從順，而有爲華南「器重的人」之譽，不失爲一忠信之士。及夫失戀以後，而又竊聽他人私語，而生妒忌之心。於華南之前則毀志新曰：「我看他究竟是個拉洋車的出身，心裏頭總有些不乾淨，老伯！你何不叫笑凌妹妹稍些留意一點！」於笑凌之前則詆之曰：「笑凌，我倒要問你？楊志新是什麼東西？不是膠皮隊裏的拉車夫麼？和車夫結婚有什麼好處？我真不懂你的意思！」又怒極面斥志新曰：「我不和你講話，站開！」繼且欲以槍殺之，復圖自殺。一變其昔日恭謹誠實之態度，而爲狂悖兇狠之人；此其個性之變化也。然此變化乃屬「自然的」；蓋凡失戀之人皆將出此。而其所以出

此之故，則以有愛於笑凌。而其前此之恭謹誠實，於笑凌父女靡不從順，亦因有愛於笑凌故；是其個性自然的變化，爲前後一致的。

然此劇非無革命的角色也。若李華南者以五十歲之老人，而知婚姻須由兒女自身主張，親權不可干涉。其與約克論笑凌之婚姻曰：「所以我對於他底婚姻，絕對的由她自己選擇。要是我的意思對她講了，她依又不好，不依又不好，這決不是爲父母的體諒兒女的意思！」又答約克請其向笑凌說項曰：「約克，我的意思，你早可以知道；我雖然主張你們愛情融洽，然而這愛情決不是我做老伯的可強制他的，要自己作主才對吓！」「我對於她的婚姻，絕對由她自由。我看你們感情很好，你又是我器重的青年；所以我希望你們一天比一天密切。你要我拿命令式的話去叫她應允；這種難題目，我實在不願叫她去做。」其了解愛之真諦——愛須雙方的，婚姻之真諦——結婚須有雙方的愛情，體貼兒女婚姻之難處爲何如！自婚姻須本於戀愛之說興。青年之陷於婚姻之苦惱而厭生者多矣，爲父母者鋼於數千年相傳之代定式

婚姻的倫理觀念，求其於兒女婚姻不加強制，已屬難能，欲其不加干涉更不多得。

以上四角，皆本劇之重要人物也，若李笑凌，若吳約克，皆日常人生之代表。

其個性，其舉止，皆爲普通實際之人所同具者，無若何超絕之處；蓋亦僅模擬人生，而不足爲人生模擬。若楊志新，若李華南，則爲假託之人生，理想之人生，超絕之人生，革命之人生，而不可以普通實際之人擬之。故二人之人生，非徒「模仿人生，實有逾於人生，代表人生，更有高於人生，」而足爲人生之模仿。若志新之脫離貴族家庭，而甘爲勞工；若李華南之放棄婚姻親權專制，而任其女以選擇配偶之自由；皆非時下一般人所能爲，而極宜提倡者。余讀此劇，見其足爲觀衆訓者惟此二點而已！

余書結束，余又憶及陳大悲君之言曰：『只是盡我的力量去創作，不必望產出的是傑作。』余於此劇編者陸君，深致其「責備求全」之歉忱！

## 中國譯詩評

### 一 文言體

我國從前譯詩很少，而一時譯者，於中西詩詞造詣頗深，故譯詩頗具調和之苦衷，而能得其神似。卽溫氏所謂「譯者亦有詩人之天才，能吸收原詩之思想想像等，參以己之藝術，斟酌損益而仿擬之，且足與原詩媲美，而具同樣之魔力。」曼殊大師譯詩，最近此法，頗都可誦。所譯不下數十首，載之潮音集，文學因緣，拜倫詩選，其中要以「天天雅典女」四章，最爲可誦。蓋事本動人，加以詞句雅雋，復得天才秀麗之曼殊大師融化而貫通之。故雖經翻譯，猶爲傑作；雖近達指之意譯，猶不損其私衷價值。

馬君武嘗譯歌德著阿明臨海岸哭女詩，亦似達指之意譯，其詞氣之懇切，情節之哀婉，可以擬之韓愈祭十二郎文，曹植慰子賦，袁枚哭妹文。全詩共七章，以世

鮮有知之者，錄其兩章，以示一般：

『莽莽驚濤激石鳴，溟溟海岸夜深臨。女兒一死成長別，老父餘生剩此身。海石相激無已時，似聽吾兒幽怨聲。』

『又見斜月灼耀明，又見女兒躑躅行，兒聲唧唧共誰語，老眼模糊認不真。』

天性之摯，躍然紙上。然虎德(Hood)之縫衣歌實爲馬君武得意之筆，恐亦中國譯詩絕鮮之傑譯。劉半儂亦嘗譯此歌，載之新青年，雖也不弱，不無稍遜。

拜倫哀希臘一詩，共有蘇馬胡三家譯本。三家各有所長短，瑕瑜互見。拜倫爲人，雖才思浪漫，然其詩格律極嚴，雖思想爲革命的，然音調詞句，抑揚頓挫之間無不合規。哀希臘原詩爲四抑揚有韻體。蘇譯之以五古，未免過高，蓋五古爲我國舊詩中之最高格；而拜倫原詩則非英詩中之最高格。馬譯之以七古，最爲得當。胡譯雖句末有韻，然長短不一，而每章六句八句不定，未免太以自由而討巧，而有背



拜倫重視格律之本意。嘗試集論哀希臘詩譯品，「頗嫌君武失之訛，而曼殊失之晦；訛則失真，晦則不達。」準此以言，當更續之曰：「嘗試集失之贅，贅則鮮含蓄。」然「訛」，「晦」，「贅」，皆非公允之評，而三者皆不得謂爲「均非善譯者也」。蘇馬胡而外，辜鴻銘，王尊農，劉半儂，郭沫若諸君，亦曾以舊體譯詩。辜譯痴漢醉馬歌，爲英國十八世紀詩人可伯（Cowper）手筆。可伯雖與彭士，白拉克，同爲浪漫派前期之健將；然在英國詩壇上，僅爲第三流以下之人物。癡漢醉馬歌雖是他的傑作，但不足以代表他的浪漫特性。以辜氏之天才，中西文造詣皆深，所譯詩歌，僅此一篇，實爲可惜。

王尊農君以五古譯高爾斯密之荒村，亦還不錯。高爾斯密在英國詩壇上不算什麼，他的詩亦非上乘，且頗多可議之處。然譯者善爲掩飾，蒼勁之處，逾於原作。英國譯詩，拜倫而外，當推高爾斯密在中國頂多。王譯以外，留美學生季報中某君，嘗譯其隱士吟，也用的是五古，譯筆也很好。英文雜誌某君，亦曾以五古譯

之，亦頗不弱。

劉半儂君靈霞館筆記，載譯詩頗多，大致可誦。所譯除縫衣曲而外，有咏花詩，愛國詩人詩，馬賽曲若干首。又譯拜倫弔希臘一首，委婉曲折，慷慨悲歌；頗盡原詩之妙。近來王獨清君曾重譯之，中有引曰：「半儂之文，措辭頗失粗躁，雖尚不訛，終不足稱佳譯也。」這幾句話是否公允，還請讀者把劉王二譯比較的讀一下，再下批評。

郭沫君譯詩頗多。譯以文言舊體者，僅有雪萊百靈鳥曲一篇。譯體每章爲五古六句，若求與原詩體裁彷彿，似宜譯爲五古四句，而以七字或九字結之，較爲合宜。因爲原詩爲三抑揚四句，而結以六抑揚一句。雪萊之詩，富於音樂，本不易譯。郭君譯完，自謂：「詩不能譯，勉強譯了出來，簡直不成東西，我要向雪萊告罪。」雖爲自謙之詞，卻有自知之明。

此外任叔永君譯拜倫三十年生辰自壽詩，工力亦頗不弱。譯品世鮮見之，特爲

錄出；句云：

- 「無復能感人，此心當寂滅。世人雖棄余，余寧忍人絕？」
- 「吾生似黃葉，華實零秋霜；獨有病與愁，紆回滿中腸。」
- 「熱情如火山，奄滅成孤鳥；死灰不復燃，何能炷蒸藁。」
- 「願望與妬懼，憂苦和愛樂，無分及我身，所餘是束縛。」
- 「生逢千載時，安爲身世悲？英雄革裹屍，身死有榮施！」
- 「環顧今戰場，光榮照劍遊，巴人臥堅楯，何如我自由？」
- 「希臘今已醒，我魂詎醒不？尋女致身處，熱血從茲流。」
- 「剗絕間情去，彼美徒繽紛，幽響與巧笑，於我如浮雲。」
- 「少年已自誤，虛生不如死，勇躍向戰場，一瞑長不視。」
- 「死生亦大矣，沙場是戰終。妙擇三尺土，臥長到無窮。」

其他以文言舊體譯詩，散見於英文雜誌者不少，不復一一細評。總之：譯詩本

非易事，譯爲文言舊體，尤非於漢文稍有根底者不能，故譯者頗少，而所譯亦較可觀。

## 二 白話體

自從新文化運動以後，白話盛興，大家都拿白話做詩，譯詩的人們，遂忽地裏增加。但這些人，把譯詩看爲太容易的事情了，他們不但對於詩學素無研究，就是幾句乾乾淨淨的白話，也未會寫的明白；然而他們譯出來的詩，却大登而特登雜誌報章呢！甚至刊行專集，出版問世呢！我不是說白話譯詩沒有好的；當然有好的。

好的白話詩自以嘗試集所載，關不住了，老洛伯二首爲最。此二詩的好處，就是令人讀之，不覺其爲譯詩；倘若不說明是譯詩。不像時下一般譯詩，往往生硬，令人不能卒讀。後一首詩譯的尤爲哀婉。原詩爲方言文學，多蘇格蘭土語。譯詩亦頗帶我們績溪土語。譬如「多虧得老洛伯時常幫襯我爹媽」，「幫襯」二字，普通都用「幫助」，或「幫忙」二字；「我只望吉梅回來討我」的「討」字；普通都用

「娶字」；「我家老洛伯不曾待差了我」的「待差」二字，普通都用「待錯」二字；但我們績溪還用「幫襯」，「討」，「待差」等字樣。或者別的地方也用這樣的字句。這種字句，雖不能確定說是我們獨有的土語；却是我們績溪所有的土語。所以這首詩，又不僅爲白話詩，且帶點方言文學的色彩。

郭沫若君譯茵夢湖中我的媽媽所主張一首，言詞淒楚，不減老洛伯。他如譯德詩人海涅詩數首，亦頗得原文清麗之妙。又譯歌德詩許多首，就中以暮色垂空與藝術家的夕暮之歌最好。倘若不說明是譯詩，真也不知是譯詩。郭君主張翻譯要帶幾分創造，恐怕這兩首詩，可算郭君的試驗的成功了。就中以後一首尤爲感人，令人羨慕藝術家的田地裏，真有無限樂趣。而從我個人的主觀猜想，郭君一部份的思想，必定頗受了這一首詩的影響。我們讀了女神的序詩，必可看出多少相像的地方。郭君對於譯詩，末後還自謙的說：『詩的生命，全在他那種不可把捉之風韻；所以我想譯詩的手腕，於直譯意譯之外，當得有「風韻譯」。願蕭陋如余，讀歌德

詩，於其文字意義，已苦難索解，說到他的風韻，對於我更是不可把捉中之不可把捉的了。」「風韻譯」的最高格，不知是怎樣？更不曉得應當是怎樣？但像郭君的譯詩，已頗有「風韻似」了。他譯的詩如此之多，又不因量以致質之不精，尤爲今日中國譯界不可多得之才。

此外劉半儂君譯太戈爾新月集數首，亦皆語語率真，不減原詩風趣。於原詩用語樸素，務合兒童口脛，尤能體貼入微。

◎周作人君譯詩很多，惟皆譯自日文和世界語，愧我於日文略知一二，至於世界語，簡直是一個門外漢，不敢以盲評。他所譯英詩，有白拉克數首，白拉克是一個神秘派的詩人，他的詩原不易懂；所以亦不容易譯好！

其餘的譯詩，可讀的更少了。大概這一類譯詩的人，白話既沒有弄清楚，又假上一個歐化的幌子，對於原詩本來不大懂的清楚，更未去仔細研究。不過看見原詩是白話的，散文的，便大胆動筆譯起來了。對於原詩不懂的地方，用歐化的法子，

不懂的也就輕輕的譯過來啦。讀者對於譯詩不能解的地方，輕輕加上歐化二字，難解的便可遮掩過去了。甚且還要說，讀者不懂歐化的奧妙。人家批評起來，歐化二字便是很好盾牌。借着歐化兩個字，于是便譯了許多詩，糟了許多紙，誤了許多讀者；令人見了譯詩，幾不敢領教。這一類譯詩，舉不勝舉。我只覺得讀了王獨清君譯的太戈爾新月集，倒不如讀原文還容易懂些。還有一位殘紅君，在婦女雜誌上譯了許多惠特曼的詩，惠特曼可算是白話詩的鼻祖，他原本來很容易讀；然而現在讀了他的中文譯詩，詰屈贅牙，真同周誥般盤了。大概這一類歐化詩的譯者，把譯詩看的太容易了。

### 三 歐化體

其實歐化的譯詩是不能存在的。因為歐化詩，自己根本上便不能成立的。但有人說「有些人以為作詩須尊重性靈，所以詩的文字的歐化與否，和歐化深淺，應聽之作者主觀的自擇；寧可讀者不懂，不可為讀者免強。」所以我就不說了。「但是

作詩是爲的表現自己，還可不顧讀者之懂不懂，至若譯詩，則大概都是希望讀者理解賞會的，所以歐化的範圍，就不可沒有限制。否則，何必譯呢？我以為譯詩的文字的歐化，不但須求可以理解，還須容易了解。「這一位的話，是主張詩的歐化，而限制譯詩的歐化，須容易了解。這種不澈底的主張，最難使人同情。」

詩的歐化或譯詩的歐化，可以提倡與不可以提倡，不是了解的問題，乃是文字的問題。我所以不主張提倡歐化詩，或歐化的譯詩，就是不贊成歐化的文字。因爲提倡歐化詩的文字，不啻與提倡白話詩之旨相反，而證明幾年以來反對文言體的文字，爲完全錯誤的，無意識的。

白話詩對於文言詩的反動，有二點：——第一，詩體的革命；第二，詩的文字的革命。歐化詩便是把詩的文字的革命宗旨，完全推翻。詩的解放將來或較時下的白話詩，更進一層；而有方言文學，國語文學，京音文學的代興，但歐化詩，決不能爲白話詩更進一層的解放，歐化詩或將另成爲一種詩體，然不過於古詩，律詩，



絕詩而外，又加上歐化體一種束縛，創造了一種死文學。因為從懂歐化文的看起來，歐化詩或者是活文字；然而以中國之大，能懂歐文的有幾人？能受歐化的有幾人？倘作詩是爲的表現自己的情感，可以不必去顧讀者的懂不懂，然而「作詩必使老嫗聽解固不可，然必使士大夫讀而不能解，亦何故耶？」是歐化詩，已不免爲貴族的文學，——一部份的死文學。還有一層，所謂歐化詩必從歐洲模仿得來，那又何不逕去做歐文詩呢？譯詩的原文，大都是歐美的，把他譯成中文，原爲中國人閱讀的便利與經濟；現在把他歐化起來，則又何取乎爲譯詩呢？況且歐化兩個字的意義，非常籠統，英國化呢？法國化呢？德國化呢？……漫說詩，就是散文，照英文化已不容易。更談不上德國化，法國化了。

或者有人要說，像提倡散文的歐化，想造成一種普通的散文，提倡詩的歐化，乃是想創造一種普通的詩的文字。這種理想的詩的文字，不惟事實上絕對辦不到，理論上尤絕對說不過去。我們現在做詩，固然不必一定去考究音律，孜孜矻矻於五

言七言，却也不必去做那遠方異域的歐化詩。假設現在一般人說，有音律的五言七言是死文學是對的，難道遠方異域的歐化詩，就不是死文學麼？而創造一種文字，不是專靠理想的，主觀的；須有客觀的標準，從實際方面去創造。若是唱着高調，憑着幾個人的主觀理想，去創造詩的文字，只配做夢。不要說詩的文字，是不能以意爲之；現在的國語問題便可借鏡。提倡國語以來不爲不久了。教育部令不爲不嚴厲了。小學教師奉行不爲不謹了。然而現在的結果，是怎樣呢？——一般學生不要他說出很好的國語，就是用國語讀音，都讀不正確。這不能怪學生不用功，也不能怪他們老師教法不好，根本的致敗原因，乃是因爲這種國語，是人造的，沒有客觀的標準；就是把當日鑑定國音的幾位先生們請來，也讀不正確。人家又何從模仿呢？語言文字要順其自然，要有客觀的標準，以「意爲」之的歐化語，以「人爲」之的歐化詩，都是不自然的，沒有客觀的標準，是不會成功的。

歐化詩既然是人造的，非自然的，便於詩的文字的革新的宗旨，完全相反。關

於詩的文字的革新，頂高的呼聲，就是「要須作詩如作文」。這個意思，便是詩的文字，要用活的文字，要用白話。爲什麼要用白話呢？白話又是怎樣呢？——

「（一）白話的「白」，是戲臺上「說白」的白，是俗語土白的白；故白

話即是俗話。

「（二）白話的「白」，是「清白」的白，是「明白」的白；白話但須要「明白如話」，不妨夾幾個文言的字眼。

「（三）白話的「白」，是「黑白」的白，白話便是乾乾淨淨，沒有堆砌塗飾的話，也不妨夾入幾個明白易曉的文言字眼。」（胡適文存）

從這三條定義看起來，可以得一個結論：白話就是生人的話，現在人所說的乾乾淨淨的話。作文要用生人的話，現在人所說的乾乾淨淨的話；做詩也當如此。試問歐化詩能應付這些條件麼？有人要說了，提倡歐化詩，原是想他將來的成功，並不是現在的滿足。意大利的言文不是但丁一個人造成的嗎？那末又焉知歐化詩不能

成爲一種普通詩呢？這幾句話，看來好像理由很充分；其實是不然。把歐化詩創造爲普通詩，決不能和但丁造成意大利言文一致爲比例的。但丁當日把意大利的言文弄得一致，是拿一種現成的言語做標準，來改變文字的。現在歐化詩，沒有歐化語來做標準。還有一層，但丁當日所用的現成言語，是生人的言語，是很好的生人言語，是他當時塔斯干 (Tuscany) 那個地方的人所說的話，所以那種是有客觀標準的言語，不是憑主觀的理想，所造出來的。現在歐化詩既先沒有歐化語做標準；而所謂歐化，復不知道是歐洲，那一國化？——是歐化自身已無一定的標準；更談不到歐化語的客觀標準了。沒有客觀語言做標準的詩，算得好詩嗎？不是用客觀語言做的詩，算得好詩嗎？——英國詩學革命大家威至威斯有很明鮮的主張。他說：

「余所欲爲讀者介紹者，則詩的文字必選擇自真的人之言語是也。」

威氏這裏主張「詩的文字必選擇自真的人之言語，」實開後來美法二國自由詩

之先河。而我國提倡白話詩者，模擬他的學說的地方尤多。至於他這種主張的理由，在他的「抒情短歌集自序」三篇中，論得很詳。重要的理由有二：——

『蓋以此等語言，發自吾人重複的經驗，與日常的情感，擬之詩人之臆杜者，較爲久長的而合理的語言也。』

又：

『此等語言選擇自吾人之語言，其蓄意也深，其爲情也摯，而其表現詩之特點處，較昔之僅恃聲律者，尤爲彰明也。』

這裏可以看出詩的文字，須爲自然的，——從真的人之語言中選擇出來；做詩應當如此，譯詩也應當如此。

愛爾蘭現代新詩人夏芝(Yeats)也有同樣的主張。他說：

『名詩類皆用當時言語來做文字寫出來的。他的取材，雖間涉誌異，然與當時之思想，當時之想像的與精神的生活，皆有直接之關係。』

『我們非僅欲摒去修詞學，即詩詞造句選字學 (Poetic Diction)，亦要摒去。我們將要革除一切之屬於機械者；而造成一種詩體，好像說話一樣，和最簡單的散文一般兒簡單，從我們的心中叫出來。』

我們讀了夏芝這種主張可以益發證明歐化詩是不必提倡：第一層，因為他不是「當時言語的文字」，第二層，因為他在應「革除一切之屬於機械者」之列，不「像說話一樣」，不是「從我們的心中叫出來」的。那末歐化譯詩，當然也是不必提倡的了。

除掉上說理由以外，還有一個重大理由，更足以證明譯詩不可歐化。現在中國的白話詩，是從美法二國模仿過來，而直接間接所受威至威斯惠特曼夏芝諸人學說的影響最大，這是無可諱言的。這樣看來，譯詩又添了一種任務。就是於介紹西洋思想人情以外，還須把歐美大家的白話詩，好好的譯了過來；以爲中國白話詩的範本的取法。所以現在譯歐美大家的格律詩，譯的好歹倒暫不必管他。而譯歐美大家

的白話詩，譯的好歹，却不可不特別注意。譬如惠特曼、夏芝、太戈爾幾個人的英文白話詩（散文詩），都明白如話，而算是很好的英國詩。那末，若是把他譯爲中文，也定要明白如話，而成爲很好的中文詩；才行。劣等譯者不能去譯他，更不可去歐化的把他譯了過來；因爲他們的詩都是很自然的文詞，而歐化詩則爲機械的文詞，以機械的文詞，來代自然的文詞，辱沒了原作者是一件事；破壞白話詩文字上的要素實是一件很大的事；引起一般不知原作者，或未見過原作者的詩的誤會，以致對於西洋白話詩生了一種懷疑的觀念，或是以爲原詩亦爲歐化體，尤其是一件很大的事。我不是信口說空話，我們讀了婦女雜誌上殘紅君的惠特曼譯詩，和王獨清君的太戈爾新月集，是不是有這種感想，一般不懂英文的，和不深知惠特曼、太戈爾二人的詩才的，是不是要發生這種誤會和懷疑？可憐兩個明白暢達的大詩家，在中國卻變成了兩個詰屈贅牙的大笨伯。令人對於惠特曼、太戈爾二人非常抱不平，而歎惜中國譯詩的人才也太缺乏了。然而沒有歐化體的影響，惠特曼、太戈爾二人在中國或不

至受糟至此！

#### 四 兒童詩

談到太戈爾譯詩的爛污，令人對之較惠特曼譯詩，尤爲憤慨。他的那本新月集英文是如何的明白暢達？——文詞淺顯，造句單純；淺顯單純，而不失却文學的興味。雖無一定格律的音節，然却有自然的音韻。不要說天真爛漫的「兒童」一讀，便生無限的快樂，和興趣，及溫柔的感情，愛不釋手；且於兒童性情上，發生極大的影響，智識上亦能增進。」就是成人讀了，也有這種感想，我讀了他這本書，我就想到我從前黃金般的「新月」光陰了。令我嘆惜兒童時代的光陰，除掉夢裏可以得着一點，只有讀太戈爾的英文新月集了。但我讀了他的中文譯本，就不能發生這許多感想和聯念。若是說譯詩總難免失掉原文的精神，但太戈爾這本英文新月集，何嘗不是從他自己的印度文譯了過來。他的譯文又何等自然呢？北美評論沈克雷

(*May Sinclair*) 有一段評他說：



『太戈爾的翻譯，不獨保存了原詩的精華和永久性，並且還帶有一種奇異的魔力。實則原詩的內容，本具有很高的價值和機能，雖經翻譯，也不能把他淹沒。』

然而中文的譯本，竟把他的「很高的價值和機能」淹沒了。這真是出於當日沈克雷的批評意料之外。自己譯自己做的詩，自然比他人譯別的人的詩容易些，精確些；而詩聖的譯筆常人又不可與之比擬。但王獨清君新月集的失敗却未免太以出人意料之外了。考其緣因，自然譯詩也關天才，王君可亦吃了歐化體的虧不小。倘若王君不拿歐化體譯詩，他的失敗必不至此。他用歐化體譯詩的失敗，可與別人所譯的幾首太戈爾新月集詩，比較一下，證明出來。

譯新月集詩的，王君而外，有劉半儂，金明遠，葉紹鈞，鄭振鐸四君。外此或許還有別的譯者。各家的譯詩不能一一討論；只能比較幾首歐化體譯詩和別體譯詩的優劣。我們讀了，

『孩子們有他們的玩耍在世界底海濱。』（王譯在海濱上）

比較

『在一切世界的海濱上，小孩子自有他們的遊戲。』（劉譯海濱）

那一句易懂些？那一句順口些？前一句用英文文法來把他分析起來，主詞，動詞，前置詞，賓詞的地位，都和原詩一樣；然而也像中國語氣麼？又

『暴風雨迴走在沒有道兒的天空，船都破在沒有軌路的水，死在汎濫，孩子們卻玩耍着。』（同前）（王譯）

比較

『狂風急雨，在未經人跡的天上狂吼，船舶搗毀在未經人跡的水裏；死，漫無限制，孩子們只是遊戲。』（同前）（劉譯）

何如？但我們須牢記在心中，這是兒童詩歌，「迴走」，「汎濫」，兒童懂得麼？又

『並不是沒有緣故，他却不離我們。』（王譯寶寶底法們下數句同）

『並不是沒有緣故，他却總不肯說。』

『並不是沒有緣故，他那樣假裝着來的。』

『並不是沒有緣故，他却把他的自由放棄了。』

『並不是沒有緣故，他却要流起眼淚起來了。』

以上「並不是沒有緣故……」五句，真是頂好的歐化譯詩；和原詩各句的位置一樣。然而除掉翻開原詩，或是請教這位歐化詩譯者以外，就是問到這位太戈爾先生自己，也不見得能懂得罷！不是我不贊成歐化詩的成見，叫我說出這樣的話，我們再看下面幾句是不是容易懂得多了？

『他不離我們，不是沒有緣故的。』（金譯小孩的行爲）

『他總不願說話，不是沒有緣故的。』

『他這樣假扮來，不是沒有緣故的。』

『他放棄他的自由，不是沒有緣故的。』

『他要流淚，不是沒有緣故的。』

這裏把中西語氣稍爲換了一下，便容易懂得多了。又

『穿過他襤褸的雲衣而微笑的秋天的早晨，他們要叫他是甚麼呢？』（王

譯毀罵）

『那麼，一個秋日，清晨在他破碎的雲中微笑，他們要叫他什麼呢？』（

金譯誹謗）

以上兩句是那一句容易懂些呢？王君前句和下一句，——

『他們敢叫圓滿的月亮是骯髒的也因他用墨水塗了他的臉兒麼？』

每句都長至二十五六字，並且都夾有三個「的」字。漫說小孩沒有這口長氣把他念完，恐怕大人也念不上口！至於詞句的不順，還是另一問題。我們都知道兒童詩歌，第一要容易懂，容易上口，所以用字宜「熟」，不宜生，造句宜「短」，不宜長。頂好不避俗字俗語，然後孩子讀了纔有趣味，興高采烈，快樂非凡。像這樣

的長句，當然不該用來譯兒童詩歌，而生字生語，亦不當用。像「當其」與「所以」這個題目，誰也想不到是 *When and Why*（什麼時候與什麼原故）的譯義。這兩個名詞，漫說小孩子聽了不懂，恐怕成人也未聽見過，這也合宜於兒童麼？還有一層，不要爲兒童詩歌是淺顯單純，就容易譯，須知淺顯單純中，也有含蓄的，也可引起兒童的想像。原詩有這種特長，高手譯者也能把他翻譯過來。如劉半儂君譯海濱第四首：「海，帶著一陣狂笑直豎起來，海岸的微笑閃作灰白色。」這裏沒有提出這個「浪」字，然而「浪」的動作，已畢露紙上，令人想像無窮。若王君因爲歐化的緣故，把他譯爲「海笑着起了大浪，海邊的微笑發青白的光，」便沒有劉君來的工。我不是對於王君故意求疵，乃是因爲歐化譯詩缺點太多，不得不批評之如此，像

『他們無謂的預備着尋人錯誤。』（王譯寶寶底法門）

這一句，沒有歐化，便譯的非常之好。既逼近原文，又合中國語氣，比金明遠君譯

爲「他們去找過失一點兒沒有」高明的多了。我看王君不拿歐化體譯詩，比拿歐化體譯詩都好，就如最近學藝雜誌上王君的哀希臘歌，比新月集都好。從此可知譯詩是不可，不能，不必歐化的！

## 五 尾聲

現在中國的譯詩，雖是濫污極了，懂得幾句英文的，也動手譯詩，會做兩首白話詩的，也動手譯詩，——譯詩界裏便糟踏的不成樣子了；但譯詩却還不能算是發達。說起來可也慚愧，中國譯詩也有十餘年的歷史了，然而譯詩總共也不過三四百篇。暑假以來，我想把搜集齊的譯詩，來編一本「譯詩選」，選的苦了，也選不出五六十篇好的，漫說世界大詩人，像莎士比亞，歌德的譯詩很少，就是英國大詩人彌爾敦，樸蒲，辜勒已，克茨，安諾德，白郎寧，羅碎蒂 (Rossetti)，史雲彭 (Swinburne)，華森 (Wason)，湯生 (Thompson)，白萊季 (Bridge)，曼殊翳耳，夏芝，羅叟 (Russell) 的詩，竟沒有人注意去譯；威至威斯，虎德，雪萊，

丁尼孫的詩，雖有人譯過，也是不多不工。其餘的譯詩，大都是些不大有名的詩人做的了。——英國詩人，在中國很有名，而詩譯過來很多的，拜倫和高爾斯密二人而已；但高氏，在英國還不能算得第二流詩人，中國譯詩界也太可憐了。

論起現在中國的需要，譯詩實是件不可緩的事情，譯西洋文學最大的目的，不外介紹異域文化，溝通國情；譯詩尤可陶冶性情。而當現在白話初成立的時候，尤須多譯詩，以爲範本，以資借鏡，庶可造出許多新體白話詩出來。後起者其誰歟？譯詩的人們，未必盡在吃乳罷！

十一，八，十六。

## 新詩壇之一瞥

——這是給梁實秋兄信中摘出來的。實秋赴美，達夫，仿夫，沫若諸君與

余既送之黃浦，歸來更作此信郵之。——

白話盛興以來，舉國欲狂，所謂新文學大家若暴發戶之崛起者，何可勝計！然而或則自封尊號，或爲盲者所尊；準是而言，阿貓阿狗之文學大家堆滿國中矣。弟於此時於諸詩集中惟稱女神，草兒可讀；而於舉世推許之小河，獨不敢盲贊一詞。

平心而論；周作人不免爲五四以後所造出來的新文學家；幸運兒，天才有限。

康白情之草兒毀譽參半，使將來再版，刪訂者得其人，草兒當可爲時代文學之一；然而此事康白情自己莫辨也。以其主輯之新詩年選觀之，彼蓋一完全失敗之賞鑑者。郭沫若天才奇麗，女神代表時代之精神，地方之色彩，聞一多已有中肯之論。其詩雄壯悲抗，委婉幽逸，洵今日文學界之傑作。

自是而後，冬夜，雪朝，將來之花園，蕙的風相繼出世；或則自命神秘，或則託詞悲哀，或提倡血與淚的文學，或主張美與愛的詩歌，然而諸人修養有限，創作斯淺。其所著終不免爲「微末之生存而已」。

更有所謂雨珠，紅玫瑰者，閱之幾不知爲中國人所說的話。此等歐化語體，初



學中文之外國人或能懂之；卽以反質之著者，當亦啞然失笑，不知自己寫此什麼也。某君之戀中心影，直是一本隨感錄，不知何以有此厚皮自列於詩歌。春間足下過寧，嘗論及之，相與忍俊不置，尙憶之否？汪劍餘之菊園弊出一轍；死模倣而未能跳脫；今人力詆模倣，此等模倣真應反對。

冰心女士信爲當代女作家。其所著繁星，春水，雖不若其小說之佳妙，吾以爲此二集與宗白華之流雲，皆模倣太戈爾一流之小品詩，而能得其神似者。或以爲小詩不可以爲正宗；然於中國詩壇另闢一新境界，不無足多焉。

劉大白，沈玄盧之詩亦略有名，終嫌詩意爲音調和諧所拘，未能盡情表白。嘗試集蹈此等弊處頗多。或以爲嘗試集不是詩，則未免過當。其實嘗試集之詩不無可取。特其著者自持以說理勝，世亦以說理擅長譽之；不知詩主情感，非哲學可以理勝。以理勝則非詩矣。陸志韋之不值錢的花果亦稍偏於說理，但不及其神秘性之濃厚；讀之不覺其犯嫌，而有一種煙土披里純焉。

弟於時下詩壇不肯輕加贊許若此；獨於足下不勝拳拳致其敬慕者，非關私交，良以足下之抒情詩在今日國中實首屈一指，使足下不作他詩，則荷花池畔與尾生之死二首已足傳足下於不朽。他若答贈絲帕的女郎，贈——，懷——諸詩，言情之纏綿懇摯，迥非汪靜之等一般輕薄者流所能道其隻字。

嘗與儕輩問話國中青年詩人，知名而實足稱者只有此數。郭沫若與康白情早已刊有詩集，足下與聞一多，徐志摩實晚出之秀，幾且有後來居上之勢。吳芳吉昔年以婉容詞，籠山曲聞名海上，近以主辦湘君不爲時人所喜，世遂幾忘之。然讀其泰安館詩，弱冠詩，暨學衡所載諸詩，想見其人，必一鐵血男兒，悲天憫人之念，現於言表，慷慨激昂，不可一世，泱泱大國之精神也。聞一多之詩亦頗雄壯，足見北人剛毅之概。其想像之精深，實爲時下諸作家之冠。憶菊與太陽吟諸詩可擬雪萊之雲雀歌，克芝之皿歌。徐志摩想像亦極豐富，其回憶力與觀察力尤不可及。嘗讀其哀曼殊斐兒，康橋，再會，其纏綿悱惻，其細麗美妙，把玩再四，愛不忍釋。然而

聞一多與徐志摩之詩皆不易學不可學者也，蓋二人之詩皆擅想像，非夙賦天才，學力過人莫辦，庸俗效之必生「畫虎不成反類狗」。學之不得其法，必至墮入舊日堆砌詞句之弊。學吳芳吉之詩而未能涵養，則亦將失之過火。弟以爲足下之詩，兼抒情，想像，寫景，繪聲之長。才情既高，處境又美，斯今日新詩人中最有希望者也！勉矣，實秋！嘗憶足下與弟蓋有同嗜，——最崇英國浪漫派後期三大詩人。弟願足下爲中國之擺倫，尤望足下爲中國之雪萊，最祝足下爲中國之克茨。勉哉實秋！他日學就歸來，必有以慰故人也。

## 吳芳吉的詩和詩論

——覆吳芳吉的一封信——

頃奉華翰並大著醉醒吟等篇，環讀再三，感佩無似。承贈劉永濟先生手抄離騷經，感甚。先生楷字秀媚工整，誠美術之極乘也。

曩於新羣雜誌中，最先得讀足下新詩創作暨論新詩作品，一再把玩，每不忍釋。詩的自然文學論，獨具卓見，下列所言，尤撮錄存之：

詩的自然文學：「只要他是：（一）達意，（二）順口，（三）悅目，（四）賞心的作品，便是一首正大光明的詩。所以詩的本身，只是個詩，並不見文言白話的分別。——因為無論文言白話，能做得這四樣功夫的，其結果都是一樣。——我們既都知道詩由「感情」來的，那麼，感情是怎樣的發動，詩就是怎樣的產出。我們的感情，既沒有文話感情，白話感情的分別；我們的詩又安有文言白話分別。若是說文言白話之分不在感情，乃由文字之有明，有晦，有直，有曲，有新，有舊，有生，有死。但凡是文字意義之晦，之曲，之舊，之死，不外（一）由於好用古典，（二）由於違背習慣；（三）由於故忌矜奇，（四）由於隨便敷衍。這種詩當然不足取。但是那些不用古典，不違習慣，不故意矜奇，不隨意敷衍的，無論如何去做，消極一方面，不犯此四病；積極一方面，又能實踐達意，順口，悅目，賞心

的工夫，便不能不說他是詩。（須知詩的佳處不在文字與文體之別，乃在其內容的精采。）現在的白話詩受了西洋的影響，可說他在詩史上添了一個西洋體，而不能說西洋詩體之外便沒有詩。

「詩之新不新，在於意思與境界兩樣，現在西洋體詩的作品儘有意思新的，而境界新的却是寥寥。最近沈玄盧做的海邊游泳可算是代表：

「赤裸裸的天，赤裸裸的地，赤裸裸的人。蹬開岸，大踏波去，一切感想都平。

「天光照着海底，沙綫一稜稜。睜開眼光看，圍光綫平均。

「天也碧青青，海也碧青青，何處藏身？

「不必藏身，便是藏身；藏身處不知是天是海，只是光明。」

「西洋詩之妙處多半受「海」之賜，可惜中國幾千年的詩人沒有一個享此幸福。充滿了宇宙的東西，都是文學上的資料；一人之力，豈能盡材而取之？故必各

從其環境去採取，各頁採取所得以同享受，這才是文學上的互助。人類生活是無窮的，所以詩也是無窮的；人類生活是參差的，所以詩的表示也是參差的，因為詩是種生活的表示。這參差的表示在無窮的生活上走向縱的層層演進，便成一個詩的時代；向橫的個個聯結便成一個詩的社會，至於各個時代與社會雖或渺不相關，或遠不相涉；但從詩界之全體看來，都是詩世界上之一部份。所以詩的世界不是一人造得出的；必賴古今詩人爲羣衆的運動得來。什麼郊寒島瘦，元輕白俗，沈宋格望比肩，李杜文章萬丈，無非各就各的生活，各爲各的表示。所以學詩的人，要知道的：「我不必學人，人不必學我，人只學人，我只學我。」如此各去分工，以表示人的生活，再來互助，以開闢詩的世界，則詩的進化不窮了。」

以上尊論，打破文言白話的界限，只承認「純文學」的整個存在，卓識宏見，實非一般時人所可企及。拙著——國語兩面觀與運動之雙軌亦持此義，未卜見之否？

嘗於吳雨僧先生側聞足下於往年學生時代，脫離清華故事，竊歎足下爲人慷慨激昂，發而爲詩雄壯悲抗，固知其必有合也。晚近世道陵夷，士氣委頓，青年有爲之士，或偏激自用，或暮氣深沉。昔者拜倫遊土耳其，感謂其國十餘齡兒童之言行，幾若耄耋之白髮翁然；以爲當時土之衰弱原因，即此可見一般。今誦斯言，回顧我國一部份暮氣深沉之青年能免此譏乎？何得千萬類似足下之豪邁詩歌上呼醒之，而導其生機勃勃之朝氣於正途也！近於學衡，湘君中得讀大著舊詩，嘆爲獨造。足下蓋能運用新思想於舊格律者也；比之英國拜倫而無其蕩佚，是可與言詩國革命。

來信謂醉醒吟爲足下數年來思想變遷史，夢華讀之，則以爲時代之針砭也。居今日而言詩，應勿爲新舊所囿，文言白話所拘，整個的文學並無新，舊，文言，白話之別。高明以爲如何？夢華再拜。

## 讀了汪靜之君的「蕙的風」以後

在新潮，三卷一號，讀了汪君「海濱」和「星」二首詩，這回汪君初次發表的作品，給我的印象還不惡劣。今年一月，思永南來，帶了汪君抄寄北京的詩，舉出一首醒後的悲哀給我看。我讀至第二節已悲不自勝，不禁要哭起來，那時校中正在大考。因為他的詩，牽起我的同感和悲哀，我竟無心溫書，爲之悵悵終日；令我覺得他的詩真是溫柔敦厚，可爲欽仰。後來寒假中讀晨報，無意中看見汪君西湖雜詩十九首，短詩六首又七首，又有十六首。（見一九二二年二月底三月初晨報）倘若沒有預先知道作者是誰，我決猜不到這些短詩的作者，就是醒後的悲哀之作者汪君。這時候我概念中的汪君，已由溫柔敦厚，而易爲纖巧輕薄了。像什麼「梅花姊妹們阿，怎還不開放自由的花，嬌怯怕誰呢？」「嬌艷的春色，映進靈隱寺，和尙們壓死了的愛情壓不住而沸着了，悔煞不該出家啊！」一步一回頭的瞷我意中人，「



這些句子，做的有多麼輕薄，其餘的句子雖不盡是這樣的却大都平淡；有些話說的不失爲聰的，但終不免於纖巧。以後在詩和小說月報上，很見了他許多詩，並得着蕙的風要出版的消息，這些詩除掉母親和被殘的萌芽以外，都不免流於纖巧輕薄。還不止此，簡直是墮落的了。最近借了一本他的全集，——蕙的風，讀了以後，除掉以上種種感想之再現，覺得可把蕙的風的詩分爲三類：——輕薄的，纖巧的，性靈的。大概言兩性之愛的都流爲墮落輕薄，言自然之美的，皆失於纖巧，然二者之中亦有性靈之作。

我們該能看出蕙的風是作者一部情場痛史，是作者情戀哀痛的呼聲。哀痛過甚，言情之處，遂不免過於偏激，而流爲輕薄。我不是戴着理學家的眼鏡，提倡「文以載道」的訓誨文學。文人多情，詩人尤稱善戀，是不能阻抑他做情戀的詩的。但國風好色而不淫，古詩十九首與玉台新詠中言情之詩，大都辭悲語厚，情深詞秀。沈爲愚讚爲「國風之遺」，「反覆低徊抑揚不盡，使讀者悲感無端。」及後唐

李義山之詩，雖奧隱幽艷，然寓意深而託興遠。宋周邦彥之詞，則辭穠意穩，淒抑典雅。其餘西洋詩人若歌德，若莎士比亞，若聖鉢夫，若雪萊，雖多情詩之作，然艷麗悱惻，而弗失其蘊蓄雅緻。蓋文學主美，雖不必去提倡道德，做無聊的倫理教訓，要於抒寫戀愛之中，而勿爲反善德的論調，以致破壞人性的天真，引導人走上罪惡之路。故言情必不失情之正。不然，就是醜的文學，墮落的文學。還有一點，要望讀者明白的：我決不是主張強抑感情的中庸道德家，反對自我的實現，與性靈的流露。七情善感，不吐不快。譬諸流水，強抑之必致汎濫潰決，而光明正大的情戀，正不必自諱。我們讀了西洋浪漫派文人的作品，談到戀愛，是何等坦白？他們的自我的表現，性靈的流露，和熱誠的奮激，直赤裸裸的把他們的戀愛事情寫在紙上，令人讀之真是可愛。則因爲他們藝術的高妙，寫的委婉曲折，不是一吐無餘，味同嚼蜡，正如白石道人詩說所謂：

「語貴含蓄：東坡云：『言有盡，而意無窮者，天下之至言也。』山谷大謹

於此，清廟之瑟，一唱三歎。遠矣哉！後之學詩者可不務乎？若句中無餘字，篇中無長語，非善之善者也；句中有餘味，篇中有餘意，善之善者也。」

蓋「言情不盡，其情乃長。」蕙的風，適與此反。讀了以後，但覺其「句中無餘字篇中無長語」而已。故雖爲自我的表現，而非活動的表現。雖爲性靈的流露，乃爲呆滯的流露。好像照像機一樣，不過愚笨的把像照了下來，够不上說畫工的高妙呵！這也是因爲達情與思想的墮落，所以藝術表現有此失敗。根本原因，則仍是蹈了從前無賴文人的窠臼，而未能跳脫。

讀到這裏，我們或能記起樊樊山 易哭庵 一流人的詩，翻開從前最時髦的南社叢刊，和現在新出版的蕙的風，較讀一下，發生什麼不同的感想？恐怕除掉詩式上有文言白話之別，蕙的風之藝術有許多地方且較南社叢刊爲下罷。「詩體的解放」以後，把從前「一切束縛詩神的自由的枷鎖鐐銬擺脫推翻」以後，所產出來的「抒情

的國民文學」結果如此嗎？我們應當爲詩國痛哭！我們應當替受攻擊的鴛鴦蝴蝶派的

詩人叫屈！而笑他真愚，不會把文言解放了，譯爲白話；再請幾位名人做幾篇序，豈不是一部很好的新詩集嗎？大家看了有誰不「欽羨他創作的敏捷，和成績的豐富」呢？唉！當真「舊詩的骸骨已被人扛着向張着口的墳墓去了！」然則再把舊詩的骸骨，從墳墓裏找出來，加上一件新式衣服，也算得新詩，值得「向人們說話」麼？

吟花也好，弄月也好，相思也罷，戀愛也罷，必定各有存在的價值和理由。國風離騷大家都承認是詩的正宗的呀！溫李之詩是大家都歡喜讀的呀！有價值的詞曲大家都讚美的呀！難道十八摸也有歌唱的價值嗎？戰皖城也有表演的價值嗎？春畫也有印行的價值嗎？是呀，「棲在枯樹上的鳥兒，不能禁他有歡悅的鳴聲，流於荒原中的溪水，不能禁他有淨淨琮琤的歌調，住在灰色街市中的人們，不能禁其奏管絃而弄簫鼓！」但鳥歌，溪聲，和好的管絃簫鼓，聽了悅耳，並可陶融性情，使人美化，不是使人醜化的呀！——即使一定要唱十八摸，演戰皖城，畫春宮，關起門

來唱，來演，來畫，誰也不能阻止，不去批評；誰也不願阻止，不願批評的。倘若做詩是爲自己的娛樂，不爲人們的欣賞，不給人們去欣賞，我對於蕙的風也沒有什麼話可說，更不願說什麼話了。只怕還是英國詩人威至威斯的話不錯：『詩人不是爲詩人而做詩，乃爲人們而做詩。』而蕙風之印行，不待說是要人們共賞的，向人們說話的。那就不能不注意他「指導人們的潛力」是怎樣？做些什麼人生的使命？知道潛力和使命是怎樣，然後才知道蕙的風的價值是怎樣！

一部詩的潛力和使命，當然不止一端，然而必有他最大的使命和勢力。有人說蕙的風的作者：『靜之，是個孩子，美與愛是他生活底核心；贊頌與詠歎，在他正是極自然而適當的事。』又有人說：『靜之的詩，以讚美自然，歌詠愛情的居多。』美與愛是人生的要素，歌詠他，讚美他，正是人生的正務，詩人的天職。可惜蕙的風歌詠愛情之處，却流於輕薄，讚美自然之處，却流於纖巧；他的潛力，遂不免有輕薄的嫌疑。他的使命，遂不免令人有向惡的傾向。我不是專門主張「呼籲與咒詛

的詩」，卻「也要求贊嘆與歌詠」。我很相信「二者原不能偏廢」，並且否認一端爲「先務之急」。而詩人不必認定「只此一家」做去。我相信柏拉圖的詩說：

『詩應當咒詛的，詩人應當歌頌高雅的思想和事蹟。』

我相信亞里斯多德的詩說：

『詩應當供給一種高雅的愉樂。』

我相信細德尼的詩說：

『詩之目的乃快樂之傳播，故所謂詩實甜蜜之語言。』

我相信伊萊陀遜司的詩說：

『詩之目的非訓誨，非頌揚，乃愉快，乃悅樂。』

但滿紙的「愛」呀，「戀」呀，「伊」呀，「接吻」呀，「我倆」呀，「意中人」呀，總算不得歌詠「愛情」的詩。

拙劣的歌詠愛情之詩，這是作者自己獻醜，我們也不必去管他。倘若不止獻

醜，並且使讀者也醜化了，這是應當注意的呵！我們讀了禱告「我每夜臨睡時，向掛在帳上的，「白蓮圖」說：白蓮姊姊呵！當我夢中和我底愛人歡會時，請你吐些清香薰着我倆罷。」這是什麼話！然而薰的風裏像禱告的詩還多的很呢。還有什麼「叫我擁抱你接吻你麼？」「那樣的親吻異樣甜蜜。」「他們精赤着身體，親親切切的厮並。」「我昨夜夢着和你親嘴。」「睡時，沒有你並着頭；夢時，沒有你抱着腰。」這種獸性衝動的話，只令讀者覺其肉麻；血氣方剛的讀者看了，又受一番誘惑。可憐不知加添了多少青年男女的罪惡。天真瀾漫的年青人們還以為：「文人無行」是常事，是榮耀的事；不然薰的風集子裏何以盡載些這樣的詩，還有中學的教員，新詩的努力者，大學的教授，全國景仰的學者，替他做序呢？辯護呢？看到這裏，我們當能記憶從前有人評曼殊大師的焚劍記是肉慾的衝動，獸性的表現。平心而論，焚劍記且受這種嚴厲的批評，薰的風更不消說了。然而「言猶在耳」，從前痛斥曼殊大師的人，却是現在替薰的風辯護的人。令我們真不能不相信「道德的觀

念是容易變遷的」！只可憐年青的讀者，從此便入了歧途。對呀！「成見是最容易錯誤的」，做序的先生們，沒有替人做序以前，也須把內容把玩一會兒，提起筆來幾千字是件容易的事呵！在未提筆以前要有高深的賞鑒是不可以隨便的！不然就不勉強序與被人利用之譏，爲清醒的讀者笑，爲昏迷的讀者害，那時再說：「我們應該承認我們的成見是最容易錯誤的」可遲了。因爲「年歲與訓練的時日的關係，」  
「讚美自然，歌詠愛情」的蕙的風的藝術失敗了；「偏於自然與愛情」的序者賞鑒也失敗了。

自然應當讚美，愛情應當歌詠，我也贊成的，並且是極端承認的。我決沒有受「太人生的」空氣之傳染，而成偏見。我所批評的乃是蕙的風「讚美自然」「歌詠愛情」之失敗。推求原因，我腦筋中又重現了以前三種疑問：「文學創造可憑天才，無須模仿麼？」「美麗的環境，容易欣賞領略麼？」「文學創造，可求量多麼？」



我以為蕙的風之失敗；在未有良好的訓練與模仿；在未能真欣賞，真領略到美麗的自然；在求量多而未計及質精。倘若蕙的風作者對於中土李義山，孟東野，英邦細德尼，威至威斯的作品，有高深的研究——或者有點研究，也不至於失敗到這種地步。蕙的風之失敗，第一，因為欠模仿。第二，因為未能真領略自然之美，倘若能像彌爾敦在號屯 (*Horien*) 威至威斯在肯墮倫德 (*Cumberland*) 哈第 (*Hady*) 在維賽斯那般和自然深刻接觸，汪君對於西湖的風景之讚美未必失敗於纖巧。第三，倘若蕙的風不要二百四十頁之多，肯把那些肉麻的，輕薄的，纖巧的，說白的，一句兩句無味的刪了，或許不至於失敗；而且為一部很好的詩集。

這本集子裏自然有幾首好詩，這是不可埋沒的；但於詩體詩意上沒有什麼新的貢獻。

## 讀了「蕙的風」以後之辯護

梁任公先生有幾句話：

『藝術的權威，……是把藝術家自己「個性」的情感，打進別人們的「情關」裏頭，在若干期間內，佔領了「他心」的位置。因為他有怎麼大的權威，所以藝術家的責任很重，爲功爲罪，間不容髮。』

我們都深惡海上一般無賴文人的小說，害了多少青年；我們深爲慶幸，有新文學起來把他們打倒了。然而讀了幾年以來的新詩，舊惡根性仍有許多地方沒有剷除，令我不由得不想起法國批評家雷蘭 (Benard) 起來了。在文學批評幼稚的中國，有幾個人真懂得文學批評的責任？雷蘭還許在那兒吃乳。但想中國文學根本的剷去舊惡根性，雷蘭實不可少；我國替雷蘭做約翰也不配，但總不忍中國文學對於人們道德有壞的影響。這是我做「讀了蕙的風以後」一文動機的動機。

我這種動機，誠不免太不識時務：晨報副刊周作人君的「什麼是不道德的文

學」且用很俏皮的話罵我。他說：「因為無論憑了道德或法律的神聖的名去干涉藝術，都是法利賽人。」倘若大家都是為學問去討論——沒有意氣，互相尊重——不謾罵，我很情願答覆的；於今把論點分作三層來討論：文學應否不為不道德的，什麼是不道德的文學，薰的風是不是輕薄的文學。

## 二

在這裏我先把我被罵為法利賽人的主張，再說一遍：「文學主義，雖不必去提倡道德，像無聊的倫理教訓；要於抒寫戀愛之中，而勿為反道德的論調。」第一，我沒有反對吟咏戀愛之作，並且還是喜歡讀戀詩的。第二，我對於文學與道德乃主調和的，不衝突的；自然不贊成不道德的文學，也不提倡道德的文學，純主道德的文學英國有加萊爾，最為著名，安諾德亦把文學上的道德看的很重，中國則素來文章道德，並為一談。但新文學家要說了「古人話，離現在遠了，不能算罷，並且這般人都帶點人文派的偏見，更不可以為憑了！」我也有同樣的疑惑，但現在美

國有名的文學教授那德(Wright)曾說過：「一個大戲劇，同時也是一個大道德家。」不僅戲劇界如此，各種文學都是這樣。「外國人的話未必是」，中國梁任公先生最近也有幾句話：

「情感的作用固然是神怪，但他的本質，不能說他都是善的，都是美；他也有很惡的方面，很醜的方面。……所以古來大宗教家大教育家都最注意情感的陶養。……藝術家認清自己的地位，就該知道最緊要的工夫是要修養自己的情感，極力往高潔純摯的方面，向上提掣，向裏體驗，自己腔子裏那一團優美的情感養足了，再用美妙的技術把他表現出來，這纔不辱沒有藝術的價值。」

梁先生這裏所謂「高潔純摯」，「醜」，「惡」，雖非明顯的道德與不道德之主張，却是依據於道德的。「梁先生也曾受新文學家非議過的。他的話未必是！」

那末，周作人君自己的話，周君自己當可以相信了：「人的文學，當以人的道德爲本。」現在周君罵人以道德的名去干涉藝術，都是「法利賽人的行爲」。那末用周君

的邏輯推論起來，周君做「人的文學」的時候，就是「法利賽人的行爲」了。「十  
八摸與春宮不在別處，便只在法利賽人的腦子裏，」（周君原文）那末也只在周君  
腦子裏了。法利賽人非法利賽人，不要去管他。我們論學，當從「是非」立論，不  
可「以人廢言」，作算一個人提倡道德與文學不常衝突，而自己言不顧行，並且還  
是一個不道德的人；這個人誠不免是一個法利賽人。但我們應當仔細研究一研究他  
所說的「道德與文學不當衝突」，對不對？我們讀了古來「文宗」「文豪」「名山千  
古」的著作，是不是都有一種不約而同的道德規則（*Moral Order*）潛伏在裏面？  
藝術而外是不是都含着兩個要素——高尚的思想，與純潔的情感，——希臘人所謂  
真理與嚴肅（*Truth and Seriousness*）。我們再根本的研究一下：一篇不朽的藝  
術美的作品，思想是不是高尚？情感是不是純潔？有幾個例外？我們再橫向的研究  
一下：不高尚的思想，不純潔的情感，是不是什九是和道德衝突的？和道德衝突的  
文學打進人們「思潮」和「情閥」裏，是不是有害人生，可以使人醜化？可以使人

醜化的文學，應當不應當加以嚴厲的批評？這種事是不是文學批評家的責任？難道當日雷蘭在法國，安諾德在英國都做錯了麼？自號爲中國文人的話不錯！雷蘭，安諾德只該受人罵爲「法利賽」人嗎？

倘若我們承認：文學的思想應當高尚的，感情應當純潔的；當然也是承認文學應無形中有「道德規則」的。反而言之：當然也有破壞道德規則的文學，——不道德的文學。倘若周作人君還承認他從前「人的文學，當以人的道德爲本，」這句話，在周君眼光裏，文學當然也有道德不道德之別。那麼，我們再進一步討論什麼是不道德的文學。

### 三

美國教授摩德與羅費德——周君所謂的「法利賽」人，曾批評過英國復辟時代的喜劇是不道德的；因爲「他們是反常的，把男女交際表現的十分污穢淫蕩。他們並且有革命的思想，浪漫的色彩，只全然是淫靡的表現。」

還有莫台兒——也是一個周君所謂的「法利賽」人，也曾拿道德來干涉文學，把不道德的文學分爲三類：「反動思想的文學，輕薄的文學，真正不道德的文學。」從文學藝術上看起來，則所謂文學上的不道德，也有取材不道德與寫法不道德兩種說法。取材不道德，未必文學就是不道德；寫法不道德才是真正不道德的文學！往往一篇文字，事實不道德，却是很好的道德文學，有如蘇法克里的安提受尼一劇；又有事實道德的，或許變爲不道德的文學；這一類大概是非人道的文學，有如我國的貞女讚節婦讚一類的文字。這都是因爲寫法有道德不道德的緣故。但也有取材是不道德的，寫法也不是道德的，卻不一定是道德的文學，有如雪萊的伊士蘭之反動一劇，則因爲他是「自然的輕浮文學」，——照莫台兒的說法，不得謂之「真正不道德的文學」。雪萊做詩和他爲人很有點一樣。他做了許多「自然的輕浮」事實，却不是「不道德」的罪惡。他娶了妻，他又同一個女子戀愛，以至於他妻子忿而訴諸綠水；但他不是有意把她氣死，也不是得新忘舊。他只是小孩子的戀愛，無知

的戀愛，自然的戀愛，正如他詩中所描寫之手足戀愛與結婚一段故事；令讀者不由得不寬恕他們不幸的自然的戀愛底錯誤。所以這一類「情有可恕」的文學，也不得說是不道德的。照這樣看來，文學的不道德倒不一定在取材，而在寫法與情景之不道德。

倘若一首詩取材不道德的，而這不道德的寫法的情景，又無可寬恕，或是動機爲故意的；當然是一首不道德的詩。在英國文學中復辟時代的喜劇是好例子，在我國文學中，金瓶梅是好例子。記得從前某君把金瓶梅列入紅樓夢一流，某君眼光只是如此！恐怕某君還是以爲金瓶梅取材和紅樓夢很同，大家既讚美紅樓夢是一部奇妙的文學，以理度之，金瓶梅當亦不惡。殊不知兩書寫法早把兩書的優劣判定了！雖然西門慶終歸淫亂喪命，金瓶梅歸結不失爲一部勸善的小說，但這種訓誨的假面具是不能掩蓋不道德的寫法的。所以金瓶梅不足與紅樓夢比擬，把蕙的風來比「不廢江河萬古流」的莎士比亞，歌德，雪萊，拜倫們的詩；周君對於蕙的風許有這種



崇拜；蕙的風作者將來的努力或許受得起這種的崇拜。只以現在的新詩和蕙的風比一比，蕙的風已不免是「微末之生存」了。倘若我所舉的蕙的風中幾首輕薄的詩是錯了，儘可從取材與寫法 (*Subject Matter and Treatment*)，情景與動機 (*Mood and Motivation*) 各方面替他辯護；不要因為蕙的風，把文學與道德的關係也根本推翻，被人家聽了笑話；更不是指出幾個文宗文豪，可以壓住人家的批評。文宗自文宗，文豪自文豪，「微末之生存」，終為「微末之生存」。

#### 四

是呀！「一部文學史，只是一部情史，」那一個詩人沒有談到「戀愛」二字？「接吻擁抱」不能入詩嗎？有詩經，有雅歌，有莎士比亞，有拜倫，有歌德，有雪萊做例子，你「有指斥的勇氣」嗎？

中國談兩性的詩很多的，何以王次回不如李義山之高？末流至於樊樊山，易哭尸，又「品斯下矣」呢？替蕙的風辯護，引出幾個外國大家，亦徒自見其比擬不

倫，反而使蕙的風無以自存啊。

素來是沉在肉慾海的中國，青年人所受的遺毒深了。

「遊閑的尸，

淫靡的肉，

長的男袍，

短的女袖，

滿目都是骷髏，

滿街都是靈柩，

亂闖，

亂走。」

有幾個從夢中驚醒了！有幾個覺得 *Disillusion* 的悲哀喲！對於現在色情狂的青年，談什麼喲！現在我國青年受了俄國革命的影響，思想之偏激，正和當日歐

青年受了法國革命影響一般——自我的表現喲！熱誠的興奮喲！打破一切舊制度喲！浪漫的變愛喲！——但是無論他是破壞的或是繼續的，其中總有一種不可磨滅的潛伏的大防。雪萊拜倫爲人爲詩，都是富於反抗的精神的，却都不失爲道德的。易卜生的戲劇，託爾斯泰的小說，雖是富於革命思想，可也是潛伏有道德規則的。總之凡是有價值的作品，無論他是古學派，浪漫派，寫實派，總是思想高尚，情感純摯，和道德不相衝突的。

學易卜生也好，學託爾斯泰也好，學雪萊，拜倫都好；僅學到點雪萊，拜倫的皮毛，來談浪漫的愛、來做浪漫的愛的詩，是遮不住輕薄的。我以前舉薰的風有幾首輕薄詩，我現在還是這樣說。我們讀了，

「嬌艷的春色映進靈隱寺，和尚們壓死了的愛情，於今壓不住而沸了：悔然不該出家呵！」

「你孤寂苦惱麼？誰給你嘗的，你情願麼？呵！一個女子，恩愛的伴

侶，——你想麼？……」

我們的感想怎樣？在作者的意思，是想表現和尚們的孤寂與無愛的痛苦。這種革命的思想，原不失爲道德的，現在和尚中也不乏感受這種痛苦的人，而中國現在也許需要路德精神的詩人來替他們呼籲。但蕙的風的作者不是替他們呼籲，乃是表現他們的罪惡，引誘他們去做罪惡了。這幾句詩的取材是道德的，寫法却是不道德的。作者太以偏重主觀心，以己度人，而未留意於客觀心。所以明明取材意思很好，却犯了「不道德的嫌疑」。讀了上面兩節詩：只覺靈隱寺的和尙都「悔然不該出家」，現在只逼迫的在那裏帶着假面具，假着三寶的幌子，混飯吃。和尚應當這樣受誣辱嗎？血氣方剛的青年自己不能定心，終日沉溺於情海裏，可以，爲人家——和尚，也是如此，而用輕薄的口脛，挑撥的，問他，「一個女子，你想麼？」做一個革命的詩人，描寫和尚的痛苦與罪惡，豈是思想卑劣，情感弱露的人所冀望做的到？不要比以雪萊，拜倫了，就是朱謙之君的虛無之什裏的詩，又豈是蕙的風

作者夢想的到！又：

「我生平最不能忘的一次，——我年十五你十三，——你底姆媽微笑對你說：『我底嬌嬌，今夜和哥哥同睡罷。』那時你還不懂得什麼，我倆只互相愛着罷了。那夜的親吻異樣甜蜜——到於今還甜蜜——哦！到死後還甜蜜呵！」

「我昨夜夢着和你親嘴，甜蜜不過的嘴呵！醒來却沒有你底嘴了；望你把你夢中的那花苞似的嘴寄來罷。」

比之梁實秋君底夢後何如？

「吾愛啊！你怎又推那孤另的枕兒，伴着我眠，假着我底臉？」

「醒後的悲哀啊！夢裏的甜蜜啊！我怨雀兒，雀兒還在簷下蜷伏着呢！」

「他不能喚我醒——他怎肯拋了他的甜夢呢？」

「吾愛啊！對這自而復失的餽禮，我將怎樣的怨艾呢！對這縹渺濃甜的記憶，我將怎樣的咀嚼！」

『孤另的枕兒啊！想着夢裏的她，捨不得不偃着你，她的臉兒是我的花，我把淚來澆你！』

兩兩比較，相形之下，一美一醜，不言而喻！梁君的詩，思想何等高尚！情感何等純摯！蕙的風作者汪君呢？

汪君的詩所以「有不道德的嫌疑」，是因為他表思不能高尚，達情不能純摯，——也就是藝術上的失敗：未有良好的訓練與模仿。所以我們現在又談到「詩的模仿」上去了！

## 五

詩須模仿，與小說戲劇等其他文學沒有什麼不同。亞里斯多德說的好：

『凡是藝術，皆須模仿。』

詩不能自別於藝術，當然不能沒有模倣，我是主張詩要模倣的。有人反對我說：『詩是以情為主，情是自然來的，不是模倣來的。』『詩是作者個性的表

現。』『詩原是情的衝動。』這些話與我所主張的摹仿，私毫不衝突，並且也是我所承認的。但「詩須摹仿的」！

「情感自然是詩的第一要素」。但人的情感也有與人同化的時候，這就是摹仿的結果了，從文學上看起來，「情感之選擇」，與「達情之法」，皆是有摹仿的。所謂「言爲心聲」，「詩言志，歌永言」，「哀樂之情感，歌咏之聲發。」但須「發乎情，止乎禮義」，「哀而不怨，樂而不淫」；不是凡是哀樂之情感，都可寫在紙上的！某君謂：「當情的衝動時必須赤裸裸的寫出」，「足代表一般時人對於「詩爲情感的流露」之誤解。這種誤解大都直接間接受了威至威斯一說之影響：

「詩爲強烈感情之自然流露。」

而未注意威氏接着說的話：

「……此等情感……須限制於愉樂的。」

是的，言情感須有限制，在未自然流露之前，須將情感斂於愉樂範圍之內；與

我國所謂「哀而不怨，樂而不淫，」同一主張。雖範圍之廣狹各異，而主張情之發洩須有限制則一。換言之，感情之發洩，僅限於某種範圍以內選擇而表現之。此詩中情感之最須選擇，與小說戲劇中「人生」之最須選擇同。好的小說與戲劇所表現的，應為選擇的人生，健全的人生。好的詩所流露的，應為選擇的情感，健全的情感，足以自感感人的感情。此情感的選擇，或本之經驗，要以名著中所得之經驗為多，此則有待摹仿了。我們讀詩經的時候，便可摹仿他，揣摩他，何以能把「怨感」——「淫感」去了。倘若蕙的風作者，對於情感的選擇，從名著中得有良好的觀摩與摹仿，他的詩也不至於輕簿了。所以我歸結「蕙的風之失敗，在未有良好的訓練與摹仿；在情感之選擇上，沒有良好的訓練與摹仿！」

情感之選擇，須受摹仿；而達情之法，也須有模仿。情感有美醜；達情之法，亦有合宜不合宜，得法不得法之別。文齊斯德論達情，主五事：——適當，活動，持久，變化，高尚。梁任公先生在「中國韻文裏頭所表現的情感」一文裏曾分析出



——奔迸的，迴盪的，蘊藉的，等等表情法。天才的人做起詩來，自然不必一定拘泥於某種表情法；而表情之合宜不合宜，得法不得法，固有關天授，但模仿學習總可得着多少益助！多讀名詩，至少可以除去自己的劣等達情法。我前面曾引了蕙的風作者汪君的詩，和梁實秋君比較。相形之下，汪君的詩便輕薄，同時汪君的詩表情法，亦較梁君爲惡劣。汪君這種達情上的失敗，也就是他的詩「有不道德的嫌疑」的一個原因。——寫法上「有不道德的嫌疑」。

這裏讀者不要誤會：情感經過模倣訓練以後，並無妨於所謂「強烈感情之自然流露」；乃是成熟的。「強烈感情之自然流露」，所以歌德「……他們的自我表現，性靈的流露，和熱誠的奮激，直赤裸裸的把戀愛事情寫在紙上，令人讀之，真是可愛；則因爲他們藝術的高妙，寫的委婉曲折，不是一吐無餘。」同時也是因爲他們情感的流露是成熟的。

倘若閱者還以爲詩是情的流露，不當有模倣；情感不當受化的；所表之情，不

當選擇的；達情之法，不當訓練的；我們且聽現在中國的文家梁任公先生道來：

「藝術家的權威，是把那霎時便過去的情感捉住他，令他隨可以再現；是把藝術家自己「個性」的情感，打進別人們的情閱裏頭，在若干期間內佔領了他們的位置。因為他有怎麼大的權威，所以藝術家的責任很重，為功為罪，間不容髮。藝術家認清自己的地位，就該知道最要緊的工夫，是要修養自己的情感，極力往高潔純摯的方面，向上提絜向裏體驗，自己腔子裏那一團優美的情感養足了，再用美妙的技術把他表現出來，這纔不辱沒了藝術的價值。」

郭沫若君說：「真詩好詩是「寫」出來的，不是做出來的。」這話自然不錯，不過我想我們要達到「能寫出」的境地，也還要經過「能做出」的境地。因為詩是一種藝術，總不能完全沒有藝術的學習與訓練的。無論新詩舊詩，要做真詩好詩，天才而外，必定對於中外詩歌有研究的。

現在人聽了「模倣」二字，好像犯了什麼諱似的，極力反對罵斥。大約這般人

都是天才，像威至威斯一般天生的詩人，所以鄙書不讀，鄙模倣不爲。但到今天何以還沒有產出一個威至威斯呢！倘若模倣有害於創造，主張模倣的人不是傷心病狂便是對於中國文藝界的發達，有什麼仇恨和忌妒；不然，便是一般人誤解了「模倣之真義」！

## 六

時人反對詩的模倣，除掉以爲詩是情感的流露以外，還有人以爲：起初的詩，是憑天才創造，無模倣，所以後人也可憑天才創造而不去模倣，這是第二種理由；就是去極力模倣罷！言其成功，不過「取法乎上，僅得乎中」，這是第三種理由；其未成功者，則「學像他人忘却我」，何貴乎做詩？——這是第四種理由。其實這四種反對的理由都弄錯了：除掉第一，——詩爲情的流露，已經辨明須模倣外，以下三種理由，若不駁斥，不足以見「詩的模倣」真義之所在！

詩與歌謠，起源甚早，最早的詩歌是沒有模倣的！——但後來的詩歌，不能援

以爲例，還得要模倣的！英國文豪約翰孫說的好：

『……有一事最奇怪，世界無論何國，都說最古的詩，便是最好的詩……』

古人做詩，能把自然界據爲己有，後人卻只有些技術；古人心中，能有充分的魄力與發明力，後人却只有些飾美力與敷陳力了。』

約翰孫這裏把後人的創造力，完全抹煞，未免太過。但後來的詩人應當模倣「先得者獨勝」的古詩人底好處，卻是名言！所以第二種理由援古詩無模倣例，是不能成立的。

模倣爲非僅止於模倣，其目的乃在創造。模倣某家某派，並不是去創造某家某派一樣的詩，貴在採取該家該派的精神，融以自己的天才，而獨樹一幟，產出一種新詩，才夠得上是一個能模倣的詩人，——天才的模倣。所謂「取法乎上，僅得乎中；」「學像他人忘卻我」的對象，乃是庸常的模倣的結果，不能拿來繩論天才。模倣對於常人或許有害其創造力，對於天才不惟無害，實有助益。

古今大詩人，始則模倣終乃獨成一家的很多。英國詩人克茨起初便是模倣斯賓塞，莎士比亞，彌爾頓，達頓的。但克茨的詩不是莎士比亞，斯賓塞，彌爾頓，達頓的詩。他做的是他自己的詩，並且開了唯美派的文學，爲後來史文朋，王爾德一般人之鼻祖。中國詩人這種例子更多了：像韓愈，蘇軾，歐陽修，黃山谷，都是先模倣而修成一家的。李白可算天才了，還有人說二李同步離騷的；然而太白自太白，義山自義山，不同離騷，更彼此不同。現在中國的詩人陳散原先生，起始固模倣黃山谷諸人，終則「卓然大家，未可列之江西社裏也！」可見摹仿無礙於天才創造，所謂「取法乎上，僅得乎中，」「學像他人忘却我」之說，乃指庸俗之創造而言！若天才實有需於模倣學習；章華絨說得好：

「一時創見，或亦有關天授；特少時學力未充，無所取證，不能發揮盡致耳。」

所以雖有天才，但有時不能發揮盡致，必待學力一一摹倣以補益之。做詩亦

然：讀他人底詩的結果，往往可以使得自己添出多少佳句佳意來。總之詩的摹仿，至少可以增加詩人許多「烟士披里純」！

## 七

我再摘要的表示我的主張：

「我絕對不相信好的文學是與道德衝突的。文學主美，雖不必去提倡道德，做無聊的倫理教訓，要於描寫美中，而勿爲反道德的論調。我覺得汪靜之君底蕙的風有些詩是有不道德的嫌疑；未有好的摹仿。詩的摹仿是需要的，是有助於天才創造的。」

我這主張和我「讀了蕙的風以後」還是一樣。我很抱歉的，我不能苟同周君等的主張；我盼望周君仔細思考以後，能贊同我的主張。爲了真理犧牲自己的主張，是件榮耀的事；倘若周君的理由能使我折服，我也很情願拋棄我的主張。倘若我這種主張，還沒有拋棄的理由，就是開罪了許多人，我還是要堅持的。克羅唱得好：

「舊者誠多誤，新者豈盡真？磋商天下士，新舊何必論！」

爲了真理，就做一個「舊派」又何妨？我寫的太多了，雞也叫了，天快開了！  
東方露出一線光的，光的的真理，真理的光的！

## 文學與道德

自從古文家「文以載道」這句話被人打破以後，一般人便把文學與道德看爲毫不相干，實是現在文壇上一件奇怪現象。我從前批評蕙的風作品有許多太輕薄無聊，便有許多一知半解不讀書，不思想的盲目青年起來反對；更可笑新文學家周作人君也惑於時代新潮之謬誤見解，做了一篇什麼是不道德的文學來罵我。個人的好惡，原不足計；更不必學小孩子鬧意見，說些發脾氣的話；但爲真理起見，都不可無明正的主張：

「我絕對不相信好的文學是與道德衝突的。文學主美，雖不必提倡道德，

做無聊的倫理教訓，要於描寫美中，而勿爲反道德的論調。」（見「讀了蕙的風以後」之辯護）

年來士氣頹喪，未始非文風墮落之故；輕薄的文學，若不再施以嚴厲的批評，讓牠興盛下去，實有亡國之憂。但文學是屬於情感的，性靈的，則又不宜太以施以道德與理性的制裁，以致變成乾枯無聊的訓誨文字。所以我們現在若把文學與道德看作不相干，自然是不對；若把道德看得太重，像約翰孫所主張的，每篇文章必定要包含一種教訓；則亦非學家分內必做的事。比國戲劇大家梅德林折衷說得好：

「我不主張一首詩把美犧牲掉去遷就道德，但是假若一首詩可以無損於內外之美，同時可以指示我們一種真理，比較無真理，自然引人些，這樣可以得着兩種利益的作用。」（戲劇引論）

## 評學衡



學衡未出世以前，就有人鼓吹：學衡出版以後，對於現在的新文化運動要下一針砭，並養成一種反現在潮流的學風。我當時聽了，喜歡的了不得；因為積久弊生，於今的新文化運動是急待針砭的，而反現在潮流的學風，也許很有益的。一個人的朋友和敵人都是有益的：朋友能幫助，敵人能刺擊，他們能促成一個人的成功則一。不獨個人如此，推而至於政黨學派亦然。所以英國政治上有了自由黨（*Whig*），正不妨更有保守黨（*Tory*）。十九世紀的英國文學自雜誌界裏面有了主張自由的愛丁堡評論（*Edinburgh Review*），正不妨更有主張保守的闊特雷評論（*Quarterly Review*）。白萊武德的愛丁堡評論（*Beauchwood Edinburgh Review*）。年來搖旗吶喊助新文化運動的朋友們，日多一日，自然是好現象。但為免除學術上尊的陋習，與鼓勵新文化運動者的毅力與上進起見，對於學衡的產生，只有懇切的歡迎，不應當有惡意的反對：這是我對於學衡的態度，我想也是一般新文化運動者對於學衡的態度。因此四期以來的學衡，我都不肯忽略過，並且還仔細研究了一

番。於今四期積下的「失望」與「不滿意」叫我不得不說話了。

近來評學術的很多，雖不無中的之語，却不能和他們表十分同情。因為他們都是謾罵學術主張太舊，甚至咒他夭亡。這或是中國人的天然猜忌惡習，與迷新的心理。但人類的信仰既各不同，主張儘可各異。而一種主張，甲視之以為很有價值，乙或以為卑不足道。又從某方面看起來，雖不必討論，而從他方面看起來，實頗呈研究。此蓋人我主觀格格不入的緣故。若以我之所愛，強人愛之；我之所惡，強人惡之，則惟有效摩黑默德執刀以傳教，然其教終微末不傳。孟軻掛着「余豈好辯哉。余不得已也」的幌子，斥揚墨為洪水猛獸，然博愛之士，自私之徒，且充塞天下。漢武罷黜百家，以表章六經，降至晉代，莊老清談，卻代儒而大盛，拜倫之詩，為同時國人所攻擊，乃為歐陸人士所欽仰不置。托爾斯泰竭其全力，以攻擊沙士比亞文學上之地位；而沙士比亞之地位，固未嘗因此稍有動搖。近者白璧德特著專書，以攻擊盧梭之思想；然盧梭在今日各方面之勢力，亦未因此而受若何影響。

以中國近勢而論，白話文興，攻擊文言，不遺餘力，乃不旋踵而有學衡之反響。亦可見凡一主張，既經成立，必有其存在的能力與一部份的信仰者；非攻擊所能摧殘。更不必存非我種類必欲摧擄之心，以逞思想一尊之快。此則我對於學衡的主張，未敢稍加批評。雖然我却深信學衡裏面所提倡的人文主義（Humanism）確有存在之價值與一部份之信仰者。這種人文主義對於現在一般受了時代潮流和浪漫思想的影響的青年，自然是格格不入。但不能因為一般人的不贊成，便以為這種主義不好。其實歷來攻擊反對人文主義的人大都對於人文主義未深研究；而人文主義所以不受人歡迎，則亦因無善於提倡的人。果有人對於人文主義有高深的研究，出其所学，光大而發揮之，則人文主義亦頗足多。然現在學衡裏的文章破壞多而建設少，似猶不能負此大任。

這種破壞多而建設少的手段，比以古昔帝王征天下，先把人家殺伐得殘敗無存，以便自己興基立業，倒很相像。然此等專制手段，施之於現在的政治上，猶且

不可，何況學術界？若主張人文主義，則更有一線之相承，理宜「守先待後」，多做些「承先啟後」的建設文章，以廣播其種子。若看見人家學說盛行，便排擠破壞，以爲己說建設張本；終恐沒有攻倒人家，自己倒先站不住脚呵！所以見得到的公正商人，看見同業生意好，不去造他謠言，含沙射影的害他；却把自己的東西格外精益求精，弄得價廉物美；此雖經商小道，也是做學問的人應有的態度。或者以爲此乃微技，不足以語學術之大，則我更有說：佛教之來中國，未嘗攻擊儒學，而先儒且有諫迎佛骨表之拒絕，然隋唐之時，佛乃大盛。耶教之來中國，未嘗攻擊佛教，而今日耶教且幾盛於佛教。以喻建設學術上之主義，欲其光大發揚，固不在攻擊他人學說，乃在宣傳自己學說。若想人家拋棄別的信仰，來服從我的主義，只能說出我自己主義的好處，不必攻擊他人主義的不好；使他有自動的覺悟，以使他自已擇善而從。任他相信孔孟也好，相信老莊也好；相信蘇格臘底，亞里斯多德也好，相信盧梭也好；「見仁見智」，全憑個性，他人不必干涉，也是干涉不來的。

所以我對於學衡攻擊別人的主義——與時人同一意見——是不贊成的。但我對於時人攻擊學衡的主義——却不敢與時人苟同——也是不贊成的。我只知憑良心批評，以冀被批評者的悔悟與同情。發生悔悟和同情也只是悔悟者與同情者自己的好處。不然，不知悔悟同情，反而拒絕謾罵，也只是拒絕者和謾罵者自己吃虧，於批評者沒有什麼影響，因為他只知道憑良心說實話。

我初做這篇評論的時候，我想起辜勒銘己和韓士立 (*Hazlitt*) 所主張的：批評者第一要素是了解的同情 (*The first requisite of a critic is intelligent sympathy*)，但現在我的評論却大都偏於攻擊的話，閱者或要疑我是一「惡意的反對」。我決不是！我再引辜勒銘己的話來表明我的態度。「對於出版物的針砭和譏刺，批評者是以該出版物為研究的對象，使該出版物能有改良，是批評者的職權。」 *Every censure, every sarcasm respecting a publication which the critic, with the criticised work before him, can make good, is*

*the critic right.*

區區苦心，能否原諒，在乎閱者了！

田間裏黃得一片可愛。農夫們笑嘻嘻地，割稻的割稻，打穀的打穀，塌糠的塌糠，挑米的挑米。只有春天不栽秧的，和那撒稗子的，一粒的收成也沒有。愁眉不展的，看着夕陽慢慢被山吞了。諸君們，我祝你們大家的成功。真理在前面招你們呢！快點走過今晚的夕陽，跑到明朝的曉日上去。各自努力罷！

十一，四，二九。

## 近視眼和瞎子

他們都是有年紀的人，所以目光不免有點近視，甚至於瞎了嗎？我自從搬到珠兒山和幾個家鄉故舊子弟埋頭度那閒靜的書院生活以來，雖然病好了許多，而與世

却久違了。這天看見他們或是近視或是瞎了，真不免有山中方七日，世上數千年之感！

清明第二天，友人萬溪拿了一本京報副刊來給我看。山中差人天天從街上帶回的只有幾份上海報，其餘各處的報章雜誌便什麼也沒有；於今這本萬里外的京報副刊真無異從天而降了。這是一九二五年二月第三冊京報副刊。裏面最惹人注意的題材要算「十種青年必讀書答案」。他們這般近視眼和瞎子便是在這裏遇見的。

「青年必讀書」的青年二字甚可研究；照文義看來，這裏的青年，雖然是指的學生，但僅可謂為青年學生而不能概稱全體學生；似乎記者伏園先生有這麼一句話：「中學生與大學生可以共讀的書也一定會有，」顯然小學生已經除外了。但這個定義，我覺得還有點不滿意。譬如現在清華辦研究院，有幾個四五十歲以上的人考取了經學科或小學科，但是他們青年的時期早已葬送，他們又無近代青年應有的學問根底，他們也配叫做青年學生，讀青年必讀書十種嗎？又如在北京衙門當差的

青年兼在北大法科選點功課補充他們的政治常識，他們青年的豪氣和讀書的興味早被官迷伏住了，他們也配叫做青年學生，讀青年必讀書十種嗎？——弄清了這兩個疑問，我們可以把「青年必讀書」的青年狹義定爲：

「正常青年時期，備有近代青年應有的學問根底，並具有青年的豪氣和讀書的興味的青年學生。」

從這個定義看來，這位青年是年紀很輕的，讀書很少的，閱歷很淺的。他應當讀書，但他自己不知道應當讀什麼書；所以我們這位很聰明而好行惠的記者有青年必讀書十種的徵求。我們理想中的答者自然是一位飽學之士，但同時也必定是一位過來的「青年學生」，他的青年時代的記憶並且是很清的。否則就不免爲近視眼引路，導入歧途；或竟如盲人瞎馬，東西亂撞了。

我們看了這本第三冊上三十多個答案，不覺令我們想到托爾斯泰一段故事；有一個天生瞎子問一個亮子：「牛乳是什麼顏色？」亮子答道：「牛乳的顏色白薄如



白紙。」瞎子猜道：「那末，色觸於手，會作絳繚之聲了？」亮子答道：「不是，乃嫩白如白粉。」瞎子猜道：「那末，色細而易碎了？」亮子答道：「不是，乃絕白如白兔。」瞎子猜道：「那末，色軟且柔了？」亮子答道：「不是，乃潔白如白雪。」瞎子猜道：「那末，色冷且凍了？」——不怕我們的答者怎樣聰明會猜，終沒有猜着牛乳的真顏色告訴青年；有誰像亮子那樣善譬，爽快地叫了出來呢？——哀哉，近代青年讀書一大悲劇！

我也是青年，我且以青年的名義，很抱歉的拒絕諸位答者，我們夠不上，——僅僅十部書也不能使我們——做一個國故學者像梁任公、易培基、馬幼漁諸先生等擬選中所盼望的，做一個文學者像周作人、林玉堂諸先生擬選中所盼望的，做一個感情衝動者像徐志摩、君擬選中所盼的，做一個哲學的新式論理者像適之先生擬選中所盼望的，做一個開通的舊式書生像沈兼士先生擬選中所盼望的，做一個才子佳人像張競生擬選中所盼望的，做一個時髦青年像李小峯君擬選中所盼望的。諸位先生，恕我

唐突，假若我稱你們一聲「瞎子或近視眼，請你們認清青年再來說！」

讀書必先識字，所以先要看段氏說文；識了字應研究文法預備作文，所以要看中等國文典；作文宜知取法，所以要看古文辭類纂；學古必須通今，善文言宜會白話，所以要看胡適文存；文章通順，事理明白，無意進取，應爲紳士，有心上達，可以做官，所以要看現行公文呈式；生爲現代之人應有現代之學，況今日問題成起於賢愚不齊，貧富不均，所以要看社會學大綱，經濟學大綱；其餘古今中外大事，山川形勢，風俗民情，亦當略知梗概，以爲不時之需，所以要看世界大事年表，袁了凡綱鑑，世界地理。謝謝，朱我農先生，這是公民必讀書，也許中學校所定的課程裏已經有了。

這裏聯帶的令我們不能不生一種驚奇之感。——很古老的聖經，在現在新文學和反宗教運動熱鬧的時候，居然被簇簇新的大人物選中了，而不爲中國時髦人所齒的安諾德也被人提了一提。新舊約聖經本是很有價值的文學，安諾德也自有他的相

當地位，這還沒有什麼可異。惟有從前極力提倡俄國文學的周作人先生不教人去讀托爾斯泰，契訶夫一般人的小說，却點了一個十六世紀的古董色爾凡德思，和一個十八世紀的怪物斯威夫德；還有從前喜歡易卜生一類的文學革命作品的適之先生不教人去讀思想激進的蕭伯納的文章，却點了英國人天性保守的代表作者的調和論。這也難怪，五四迄今已有六七年，諸位先生比從前離青年時期更遠了許多。懂得這個變遷，他們的選書失敗就不難追究出來。

令人百讀不倦的家常散文作家藍穆說大人同小孩兒一塊玩，簡直是侮辱小孩兒，欺凌他們，勉強他們；這次清明節同了淑貞和珍姪遊山，第一次證實這句話以後，接着第二天看見諸位先生的「青年必讀書」答案，令我益信文豪名言，真是萬古常新。清明這一天，我們三人奮勇扒上山巔以後，我就指點清秀的弋磯山，隱約的四華山，曲折的江水，閃爍的湖塘，說給他們聽；我講着，淑貞聽着，我們意會默想，玄武湖，莫愁湖，太湖，西湖，紫金山，牛首山，金山，焦山，北固山，惠

山，煙霞洞，一齊回到我們記憶中來了；我們從蕪湖飛到南京，鎮江，揚州，無錫，蘇州，杭州，但是珍倒只看着碧綠的麥浪，金黃的菜波，有時或仰視輕飄的風箏，蔚藍的晴空。我們幾次三番要歸去，他還是東瞻西望的戀戀不捨。我們不能耐，想催他，然轉念想到藍穆的話又止了。我們登高瞭望自然風景不過生了一種纏綿的聯念的回憶，但這一切麥浪，菜波，風箏，晴空，在兒童的神秘思想裏，却不能像我們這樣簡單。這固然因為兒童的心情閒逸，亦由於成人的好奇心退化了。

——相距十餘年的青年和兒童不可相強如此，相距十餘年乃至二三十年的青年和中年人的眼光也能一致嗎？

這樣我們可以推出一個結論，熱心的答者的白銀的青年跑掉叫不回来了，現在想選青年必讀書應當奔向回憶路上走，儘力地記憶你們自己青年時候讀得最感興趣，最益心性，是幾部什麼書。這裏梁任公先生不叫青年去讀激發他青年時政治革命思想和辦新民叢報的幾本書，周作人胡適之先生不叫青年去讀激發他們青年時文

學革命，思想革命的幾本書，未免還沒有留心循序進化的一定途徑。不幸的青年年來隨着他們由墨翟而顧炎武而戴東原，由章實齋而鄭漁仲而崔東璧；不知可曾留心他們青年時做得些什麼功夫？

我個人嘗有一種頑固見解，以爲兒童、青年、中年、老年四種人讀的書決不能混雜相同；青年人有青年人必讀的書，決非兒童、中年、老年之人可讀；等之，兒童，中年，老年之人所讀的書，青年人亦不必去讀。我現在有幾部書以爲青年人宜讀，——我不敢說必讀，但是我的子姪將來長大了，肯聽我的話，我一定要勸他讀。第一，我要勸他背誦水滸；第二，我要勸他細讀徐霞客遊記；第三，我要勸他默玩藍穆的伊麗愛雜記，歌德的浮士德，（我主張讀安娜，史萬韋克（*Anna Suwa wick*）的英譯本，我覺得泰樓（*Taylor*）的英譯本遠不如史萬韋克來的好。）和迭更斯的雙城記。看過水滸，徐霞客遊記，伊麗愛雜記，浮士德，雙城記五部書的人，或許曉得我命意所在。然而像我這種思想偏激，感情泛濫的人，批評博古通今

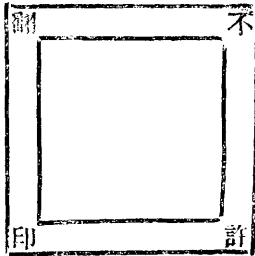
的學者不是，自己大放厥詞就對麼？——我只交了一半卷，我先承認自己是半個近視眼和瞎子。

十四，四，十。

一九二八年一月付印

一九二八年三月出版

——一至一千五百册——



表現的鑑

實價大洋八角

著

者

胡夢

淑華

貞華

發行者 現代書局

總發行所 現代書局

上海四馬路

# 現代書局文學書目

敝帚集

——文藝論著——

明日的文學

——長篇小說——

流亡

——中篇小說——

菊芬

皮克的情書

——短篇小說——

生活的血跡

馬大少爺的奇蹟

掙扎

老實人

郁達夫著

張子三著

洪靈菲著

蔣光慈著

彭家煌著

顧仲起著

黎錦明著

樓適夷著

沈從文著

星火

——世界名著——

紅百合

白利與羅茜

日本小說選

俄羅斯短篇傑作集

野鴨

——詩集——

俄應與飢人

姣人

——雜記——

從軍雜記

回憶

胡愈之譯

金滿成譯

葉靈鳳譯

胡仲持譯

水沫社譯

徐鳩荻譯

錢杏邨著

裴柱常著

金聲著

朱謙之著



上海图书馆藏书



A541 212 0020 0424B

E 16386