

文學的紀律

夏秋

第 1 卷





文學的紀律

寶秋

一九三一年七月再版

實價大洋五角半

著作者 梁實秋

上海四馬路

發行者 新月書店

北平米市大街

版權所有 不准翻印

序言

這幾篇文章都是在我的浪漫的與古典的出版以後發表的，大部分發表在上海時事新報的文藝週刊。只有霍斯曼的情詩載在現代評論，漢烈的迴音集載在暨南大學的秋野，文學的紀律載在新月雜誌創刊號。關於何瑞思王爾德的兩篇都是四年前的舊作。

幾篇性質不同的文字，印爲一卷，尋不出適當的題目，所以就第一篇的題目寫上充數了。封面是一多畫的，我謝他。

十七年三月十一日，上海。

目錄

文學的紀律·····	一
何瑞思的『詩的藝術』·····	二九
王爾德的唯美主義·····	四三
文藝的無政府·····	六七
「藝術就是選擇」說·····	七二
詩人勃雷克·····	七九
論劇·····	八七
一 與余上沅先生論戲劇批評·····	八七
二 論中國新劇的前途·····	一〇九
譯詩一首·····	一二三

書評兩種	一二三
一 「小青之分析」	一二三
二 「瑪麗瑪麗」	一三〇
霍斯曼的情詩	一三七
漢烈的「迴音集」	一四七

文學的紀律

(一)

蒲伯 (Pope) 在他的早年作品論批評 (*Essay on Criticism*) 一詩裏，說過這樣的話：

“These rules of old, discovered, not devised,

Are nature still, but nature methodized.

Nature, like liberty, is but restrained

By the same laws which first herself ordained.”

這幾句話的意思大概是：「古代的規律，乃是發見的而不是捏造的，還是「自然」，不過是經過整理後的「自然」。「自然」就和自由一樣，只要受她

原來創造的法則所節制。』簡單的說，蒲伯的意思是說，規律是不悖於自然的，并且自然本身也自有其自然之法則。

蒲伯是英國的新古典派的批評家，論批評這首詩可以說是集英國新古典派的意見之大成，上面這四行也是裏面最警關的幾行。「新古典的」這一個名稱在如今是一個令人唾棄的用語，所以蒲伯和那一派的批評學說在現今不能贏得人們的信仰。自從浪漫派的學說在近代得勢以來，有兩大思想橫亘在一般人的心裏：一個是「天才的獨創」，一個是「想像的自由」。在西洋文學裏，晚近的潮流差不多都是向着這兩個方向走。所謂「天才」是對着「常識」(Common sense)而言；所謂「獨創」是對着「模倣」而言；所謂「想像」，是對着「理性」而言；所謂「自由」，是對着「規律」而言。總結起來說，全部的浪漫運動是一個抗議，對新古典派的主張的一個抗議。這一個抗議是感情的，不是理性的，是破壞的不是建設的。換言之，浪漫運動即是推翻新古典的標準的運

動。

新古典派的標準，就是在文學裏訂下多少規律，創作家要遵着規律創作，批評家也遵着規律批評。首先把文學標準「規律化」的，不是亞里士多德，不是古希臘的批評家，却是羅馬的批評家何瑞斯（Horace）。讀過他的詩的藝術的，應該熟悉他的『適當律』（Law of Decorum）。何瑞斯所謂的『適當』，即是一大堆文學規律的總和。我且引哈克教授的一段的解釋（見哈佛大學古典文學的研究卷二十七，R. K. Hack: *Doctrine of Literary Forms* 第二十二頁）：

「……一切文學的作品，無論是描寫人物或是建築格局，各型類均各有其確定不移的形式完美的規律。守此規律的即為適當；否則失敗。所以『適當律』便是理想形式與實驗作品中間的一種作用，其效用西塞羅曾詳為解釋。例如：理想的悲劇分為五幕，若分為四幕或六幕，便不適當

了。理想的老年人，必缺乏熱心，諸事延遲，易觸怒，喜讒言，對年青一輩人常作嚴酷的批評：如其把老年人描寫成爲一個熱心的，敏捷的，慈善的，這便是違反了「適當律」。

這不過是只舉出新古典派的始祖所訂下的兩條規律：一是悲劇必分五幕，一是人物必合型類。我們已然可以看出這樣的批評學說是很無謂的。好的戲劇，一幕可以，兩幕也可以；有文學價值的人物，正不必一定喪失他的特有的人格。新古典派受人攻擊者，以此。浪漫派所憑以號召者，亦以此。再舉一個例，例如『戲劇的三一律』，這是意大利文藝復興期的產物，喀斯台耳維特羅確定的，斯喀利哲兒宣揚的，到後來法國學院爲了審查一篇不合格的，Le Cid掀起了文學批評裏最大的一個辯論，一面說不合三一律便不適當，一面乃懷疑三一律是否適當，因此引出了文學裏權威與自由的問題。這一場大辯論，是嚴酷守法的新古典派佔勝，還是倡言反抗的佔勝，這是不問可知的。

文學的規律是應該推翻的，浪漫派的批評家不是無的放矢。阿迪生是英國近代浪漫運動的一個先驅者，他在一七一四年九月十日的旁觀報上說得好：

『……有些人對於文學的規律是十分的熟悉，但在特別情形之下偏與規律相悖。古代悲劇作家中，此種例證，不勝枚舉，彼等故意的違犯一個戲劇的規律，以成功一種更高的美，為恪守規律者所不能及。……這就是意大利人所謂藝術中之 Grasso Grandis，亦即吾人所謂文藝中之高超性。……偉大的天才，不知藝術規律為何物，但其所作，往往比恪守規律之小天才為更美。……』

但是浪漫主義者所推翻的不僅是新古典的規律，連標準，秩序，理性，節制的精神，一齊都打破了。浪漫運動的起因是不可避免的，且是有價值的，但其結果是過度的，且是有害的。由過度的嚴酷的規律，一變而為過度的放縱的混亂。這叫做過猶不及，同是不合於倫理的態度。上面提起的『天才的獨創』與

『想像的自由』，便是浪漫的混亂之理論的根據。

上文是根據西洋文學史上的事實說明新古典派與浪漫派的勢力消長的來由，其實這兩種勢力永遠是存在的，有時在一國的文學裏，在一時代的文學裏，甚至在一個人的文學裏，都可以看出一方面是開擴的感情的主觀的力量，一方面是集中的理性的客觀的力量，互相激盪。純正的古典觀察點，是要在二者之間體會得一個中庸之道。規律是要打倒的，而文學裏有超於規律的標準。我會說：

『吾人不可希望文學批評的標準能採取條律的形式，因為「人性」既不能以條律相繩範，文學作品自能以條律為衡量。不過我們確信文學批評有超於規律的標準。凡以「理知主義」趨諸極端者，和「絕智主義」一樣，同是不合於「人性」。……』（見浪漫的與古典的第一六八頁）

總而言之：文學裏可以不要規律，但是不能不要標準。從事於文學事業的

人，對於這個標準要發生一種相當的關係，那便是文學的紀律的問題。

(二)

凡從事於文學事業者，無論是立在創作者或批評者的地位，甚至至於欣賞者的地位，其態度必須是嚴重的。晚近文學界，有許多與嚴重性相反的趨向。在藝術裏，態度是最要緊的；所以講起文學的紀律，首先要討論文學的態度。

社會裏永遠有一個不能了解文學藝術的階級。阿諾德所痛心疾首指責不遺餘力的「非力斯丁」，已然成了一個不朽的名詞。其實足為文學藝術前途之患的，不是任何十足的不懂文學藝術的階級，而是潛伏在文學藝術以內的而態度又不嚴重的人。

近代文明特出的一種產物，名叫 T. B. M.，就是英文「倦了的商人」的縮寫，他的特點是一天做了八小時的工作，筋疲力倦，餘下來的時間所須要的是

一點娛樂，是靠在沙發上口銜雪茄讀一本新出的愛情小說，或是踱到戲園去看一齣連唱帶做的音樂喜劇。把文學藝術當做消遣品，便是一個不嚴重的態度。社會上這種不嚴重的態度一天比一天激進，從事文藝的人便有心無心的受了絕大的踏入歧途的引誘。近代的批評家說，文學要適應潮流，初不問這個潮流是屬於什麼樣的質地。其實文學的創作，或寬泛些說，一切的文學作品，不是走在潮流前面，就是走在潮流後面，無所謂適應不適應。T. B. M. 所須要的文學，是不含深刻意義的文字，同時就有人引了「遊戲學說」(Play Theory) 來做理論上的根據。他們說，文學的創作本來就不過是人類遊戲的本能的表現。遊戲的結晶，拿來做飯後的消遣，誰云不宜？這樣推論下去，文學作品能與人以最大之消遣，便為有最大之價值。換言之，文學的價值要純視銷數多少以為斷。文學的標準定在羣衆的胃口。T. B. M. 還不過是社會上對文學缺乏嚴重性的人的一種。然而他却可以代表一般羣衆對於文學的態度。求急功近利的創作

家，也便隨着走上不嚴重的路。這也便是經濟學上所謂之供求相應的道理。偉大的文學者，必先不為羣衆的胃口所囿，超出時代的喧騰，然後纔能產生冷靜的審慎的嚴重的作品。歌德是個最厭惡羣衆最鄙視社會的人，他在一八二四年正月二日與愛克曼談話記裏說：——

「目前我們的天才是在羣衆的手裏。無處無日不有批評，社會的羣衆也因此而紛紛議論，真正健全的作品在此種狀態之下決不能夠產生。如今若是不能以此種圍境隔離，必致失其所措。……」

創作家所當顧慮的，不是羣衆的議論與嗜好，而別有超出圍境的標準在。另有一種人的態度，也是不嚴重的，但是比較的不容易辨視，所以其影響也就更為致命。這個態度便是好奇。我先引阿諾德的一段話：

「關於智識的事物，有一種好奇是無聊的，並且是病態；但另有一種好奇，——是一種研求心靈上的事物的慾望，為的是因能看到事物的本來

面目而喜悅，——這種好奇心對於一個有智慧的人該是很自然的，並且應得稱讚的。」

阿諾德不承認第二種的好奇只是好奇，因為他給「文化」下定義曰：

「文化正當之解釋，其起源不是由於好奇心，其起源乃由於完美之愛好；文化即完美之研究。……」（俱見文化與混亂第一章）

好奇是研究文學創作文學的一個大病。英國十八世紀浪漫運動初期之一般的“Virtuosi”（搜求美術品者）；法國印象主義所代表的那種 *Dilettanteism*（遊藝主義）；這全是純粹的好奇心的表現。文學的目的是在藉宇宙自然人生之種種的現象來表示出普遍固定之人性，而此人性並不是存在什麼高山深谷裏面，所以我們正不必像探險者一般的東求西覓。這人生的精髓就在我們的心裏，純正的人性在理性的生活裏就可以實現。人性是小希奇的，從事文學的人，若專從「奇」處着想，這條路便越走越遠，所謂「道不遠人自遠之」。何瑞斯

所謂“Nil Admirari”，英文的意思即是“*To wonder at nothing*”，亦即從事文學者不從「奇」處着想的意思。文學的研究，或創作或批評或欣賞，都不在滿足我們的好奇的慾望，而在於表現出一個完美人性。好奇心的活動是任意的，不拘方向的，漫無別擇的；文學的活動是有紀律的，有標準的，有節制的。

文學是男性的，強健的；不是女性的，輕柔的。把文學認為是女性的產物，這種觀察的發生是很早的。彌拉 (J. H. Millar) 在他的十八世紀中部之文學第五頁上有下面的一段有趣的記載：——

「柴斯特菲爾德是一個標類的代表，也是當時的一個政治家；何瑞斯渥爾波耳是一個十足的遊藝者，也不會與政治完全脫離關係。戲裏的勞夫地先生說得好：「我們有事業的人，看不起現代的作家；講到古代作家呢，我們也沒有。夫讀他們。詩是很好的東西，為我們的妻女，但不是為我們。」……」

如今恐怕還有人這樣相信，以為男性的力量只在機械工程或銀行簿記的事上發展。殊不知文學是一種極嚴重的工作，——創作者要嚴重的創作，然後作品纔有意義；批評者要嚴重的批評，然後批評纔能中肯；欣賞者要嚴重的欣賞，然後欣賞纔能切實。

(三)

文學的力量，不在於開擴，而在於集中；不在於放縱，而在於節制。新古典派所訂下的許多文學的規律，都是根據於節制的精神，但是那些規律乃是「外在的權威」(outer authority)而不是「內在的制裁」(internal check)。把「外在的權威」打倒，然後文學纔有自由；把「內在的制裁」推翻，文學就要陷於混亂了。新古典派所主張的是要執行「外在的權威」，以求型類之適當；古典派所提倡的是尊奉「內在的制裁」，以求表現之合度。這個分別是很

清晰的。

所謂節制的力量，就是以理性（Reason）駕馭情感，以理性節制想像。

實在講：理性與情感不是對待的名詞，就和「浪漫的」與「古典的」不是對待的名詞一樣。我先引譯阿伯克龍比教授（Abercrombie）一段很有見地的話（見浪漫主義論第三十一至三十四頁）：——

「以浪漫主義與古典主義對待而言，甚為不當，因為古典主義不是列在浪漫主義同等的位置的。我曾說，浪漫主義是一種原質……古典主義呢，決不是一種原質，而是許多原質混合的一種狀態。……古典主義就是藝術·健康：即各種原質的特點之相當的配和。如其你要尋出一個古典的成分，以與浪漫的成分相對立，必定勞而無功，因為二者不是對立的。無所謂古典的成分！不過有許多成分可以平穩的配合起來，這種配合，這種健康，就是古典主義了。我不知道這些成分有多少，也不知道

究竟有沒有確數；浪漫主義却是其中之一……」

確切的說，阿伯克龍比的解說，是精當的。古典主義者所注重的是藝術的健康，健康是由於各個成分之合理的發展，不使任何成分呈畸形的現象，要做到這個地步，必須要有一個制裁的總樞紐，那便是理性。所以我屢次的說，古典主義者要注重理性，不是說把理性做爲文學的唯一材料，而是說把理性做爲最高的節制的機關。浪漫的成分無論在什麼人或是什麼作品裏恐怕都不能盡免，不過若把這浪漫的成分推崇過分，使成爲一種主義，使情感成爲文學的最領袖的原料，這便如同是一個生熱病的狀態。以理性與情感比較而言，就是以健康與病態比較而言。

感情主義 (Emotionalism) 是浪漫主義的精髓。沒有人比盧梭更富於感情，更易於被感情所趨使。盧梭個人的行爲，處處是感情用事，一切的虛僞，浮燥，暴虐，激烈，薄情，在在都是情感決潰的緣故，我們試讀他的懺悔，就可

以覺得書裏的主人是自始至終的患着熱病，患着自大狂，被迫狂，色情狂……一切的感情過度的病態。他是天才，是的，是一個變態的天才。盧梭的思想，也是瀰滿了感情主義的色采，他自己說得好：『余之哲學非由原理演繹而得，乃由情感抽引而出。』文學裏的感情主義當然是不自盧梭始，盧梭以前就有了『盧梭主義』。最明顯的證據：盧梭的新愛綠綺思便是受了英國的李查孫的克拉麗撒的啓示。台克斯特 (Tate) 所著盧梭與文學裏的大同主義一書關於此點敘說得最詳盡。德國的『狂飆運動』也是一個不折不扣的情感主義的混沌！近代的所謂「未來派的戲劇」以及戰後新興的各種奇奇怪怪的新藝術，無一不是過度的情感的產物。

情感不是一定該被咀咒的，偉大的文學者所該致力的是怎樣把情感放在理性的疆繩之下。文學的效用不在激發讀者的熱心，而在引起讀者的情緒之後，予以和平的甯靜的沉思的一種舒適的感覺。亞里士多德於悲劇定義中所謂之

“Katharsis”（滌淨之意），可以施用在一切的文學作品。文學固可以發洩極豐烈極壯偉的情感，而其抒情之方法，却大有斟酌之處。文學本身是模倣，不是主觀的，所以在抒洩情感之際也自有一個相當的分寸，須不悖於常態的人生，須不反乎理性的節制。這樣健康的文學，纔能產出倫理的效果。今且舉雄辯的藝術以爲例：希臘的雄辯術，是一個獨立的藝術，第一流的雄辯家其遺詞命意全要經過選擇，用各種藝術的技能使聽者爲之動容，爲之情感興奮，然而在結尾的地方，必須極慎重的把緊張的空氣弛鬆下來，使聽者復歸於心平氣和之境。這是真正的古典的法度。現今所謂的演說，尤其是煽惑罷工的領袖的演說，一個人全部的爲感情所支配，講者叫囂暴躁，聽者爲之磨拳擦掌，結果往往是一個暴動。這個分別是淺而易見的：一個是有理性統馭的，一個沒有。文學也是如此。偉大的文學的力量，不藏在情感裏面，而是藏在制裁情感的理性裏面。

情感也有真假之分：真的情感是自然流露的，假的情感是故意造成的。有一種人，感情的生活養成了一種習慣，非在情感緊張的狀態之下不能得到安慰，於是凡遇不關痛癢的刺激，也立刻發生情感的反應，是之謂傷感，是之謂無病呻吟。傷感主義近來已成了流行的症候。一個標類的傷感主義者，必是喜歡造做一種哀苦的圍霧，以求自我催眠，必是要示人以無限制的同情，為一般被損害者做浮淺的抗聲，必是把自己看得異常的重要，把自己的情感上的缺憾認為是人生最大恨事，必是故意的想像着自己的生活已臨到險惡的絕崖，以圖情感上受些尖銳的刺激，……。在英國文學裏，麥克弗孫的歐迅詩，大概是可算做很早的傷感的作品，勃恩斯的給一隻老鼠也大有傷感的意味，拜倫更有極大的傷感的成分。傷感主義者的一個根本信仰，就是人性善。所以他認定人的感情是不會錯的，可以做人生的指導。

(四)

一切的文學都是想像的，我們要問的是：這想像的質地是否純正。新聞的文字之所以不能成爲文學即因其是純客觀的描寫，文字裏面沒有作者的人格。所謂「創造的想像」者，就是把文學的材料經過作者自己的靈魂的一番滲瀝的功用。因爲文學裏有這想像的成分，所以文學纔有主觀性，高超性。但是這想像可以做到一個什麼程度，這是一個問題。

倍根在他的學問的進步一書裏說：詩是杜撰的歷史。他的意思是說，詩是想像的記述，不像歷史那樣的忠實的記載事實，但是「杜撰」這個名詞（倍根的原文是，"Fign"）是容易啓人的誤解。詩，一切文學，是真實的，並且比世界上發生的零零碎碎的事實還要真實的多。文學是較高的真實之實際的寫照。文學不含有絲毫的虛僞的性質。亞里士多德說：「詩比歷史爲史哲學的，更高

超的一件東西：因為詩所欲表現的乃是普遍的，而歷史則為特殊的。……」（見詩學第九章）由亞里士多德看來，詩不是假歷史，而是比歷史更真實的記述，因為普遍的質素永遠是比特殊的為經久不變。然而詩人怎樣纔能於森羅萬象的宇宙人生中體會到這個普遍的精髓，這就有賴於想像。並且這想像還必須是紀律的，有標準的，有節制的，然後纔能做為文學創造的正當工具。想像就像是一對翅膀，它能鼓動生風，扶搏直上，能把你帶到你的目的地去，也能把你帶到荒山大澤窮鄉僻壤或是九霄雲外的玉宇瓊樓。文學不是無目的的蕩遊，是有目的的創造；所以這文學的工具——想像，也就不能不有一個剪裁，節制，紀律。節制想像者，厥為理性。

文學發於人性，基於人性，亦止於人性。人性是很複雜的，（誰能說清楚人性所包括的是幾樣成分？）唯因其複雜，所以纔是有條理可說，情感想像都要向理性低首。在理性指導下的人生是健康的常態的普遍的；在這種狀態下所

表現出的人性亦是最標準的；在這標準之下所創作出來的文學纔是有永久價值的文學。所以在想像裏，也隱隱然有一個紀律，其質地必須是倫理的常態的普遍的。亞里士多德所謂的「或能律」(Theory of Probability)亦即是使想像(亞里士多德所謂「幻想」者即吾人所謂想像)就人性的範圍的一個原則。想像是由平凡走到深奧的一條橋梁，不是由常態走到變態的一個棧道。

有人駁難我說：

「……所謂「固定的普遍的常態的人性」這個標準，根本就辦不到。即使宇宙消滅的那一天，也決不會有什麼「一個萬古不變的普遍的常態的，可以通用古今中外一切的人類社會的人性」這回事。人性終究是多方面的，或許有變遷的，不普遍的。古今文學作品中表現這種人性的很多，如莎士比亞戲劇中之 Hamlet, Macbeth, Othello 都是，關於這些，難道文藝批評家就可以置之不理嗎？……」

我所謂文學須要表現常態的人性，並不是說文學裏絕對的不可把變態的人物做題材。最變態的性格，我們可以用最常態的態度去處理。文學裏很重要的

是作者的態度。上面引的莎士比亞戲中的幾個人物，假定都是變態性格的好例，其所以能發生文學價值者，不是因為裏面引用了變態的性格，而正是因為作者施用了常態的處置，——使變態者永佔在一個變態者的地位。其實還有比莎士比亞戲劇更好的例，例如，臘的悲劇，——裏面有母子媾婚，父被子弑，種種駭人聽聞的勾當。從表面觀察，這似乎是與亞里士多德詩學所定的原則相反，其實不然。意大利文藝復興期的批評家羅伯臺利 (Robortelli) 在評釋亞里士多德詩學的時候首先提起了這一點似是而非的駁難。他說詩人有兩種，一種詩人的創造是按照自然範，一種是超越自然的；在後者的狀況之下，詩人以處置吾人已知的事物之法律處置吾人所不知的事物。（參看斯賓岡文藝復興期之文學批評卷一論「模倣」一段）所以由他看來，希臘悲劇中種種荒誕不經不合

人性的題材，正好在「或能律」之下絲毫不妨礙作者倫理的態度。古典的批評家并不限制作品的題材，他要追問的是作者的態度，和作品的質地。詩人可以想像最可怕最反常的罪惡，並且引做題材，但是他能不自已捲入這罪惡的漩渦，保持一個冷靜的態度。莎福克里斯是最古典的悲劇詩人，他却寫下最詭怪的阿兒的婆斯，關於這一點，阿伯克龍比教授解釋得好：——

「浪漫主義鼎盛的地方，亂倫的案件最容易發生：這是一個浪漫的題材，即因熱烈的不合於慣例的禮法。不過這話反轉來說就不見得準確：亂倫不一定浪漫。莎福克里斯便是好例，阿兒的婆斯皇帝是亂倫的最好例。但在另一較高的意義之下，實是最古典的，即使亂倫是這篇莎福克里斯悲劇的主點（當然不是的），莎福克里斯的藝術仍不失其為健全：他所想像的亂倫並不會加以感情的渲染。……」（浪漫主義論第一

(五)

文學的態度之嚴重，情感想像的理性的制裁，這全是文學最根本的紀律，而這種紀律又全是在精神一方面的。但是形式與內質是不能分開的。能有守紀律的精神，文學的形式方面也自然的有相當的顧慮。進一步說，有紀律的形式，正是守紀律的精神之最具體的表現。所謂文學革命者，往往着力在打破文學的形式，以為文學的形式是創作的桎梏，是天才的束縛，應該一齊的打破。其實文學的形式如有趨於單調呆滯的傾向，正不妨加以變換，不能因某一種形式之不合用途遽謂文學可以不要形式。形式是一個限制，唯以其能限制，所以在限制之內纔有自由可言。形式的意義，不在於一首詩要寫做多少行，每行若干字，平仄韻律等等，這全是末節，可以遵守也可以不遵守，其真正之意義乃在於使文學的思想，挾着強烈的情感豐富的想像，使其注入一個嚴謹的模

型，使其成爲一有生機的整體。亞里士多德論悲劇，說悲劇必須有起有訖有中部，實在是說一切的文學都要有完整的形式。近代的文學常常以斷片爲時髦，(Vogue of the fragmentary)，正和這形式完整的原則相反。

文學的形式是說文學的內質表示出來有沒有一個範圍的意思。至於字句的琢飾，語調的整肅，段落的均勻，倒都不是重要的問題。所以講起形式來，我們注意的是在單一，是在免除枝節，是在完整，是在免除冗繁。

紅樓夢第四十八回鉞香菱學詩，黛玉的一段議論很有意思：——

「黛玉道：「什麼難事，也值得去學？不過是趁承轉合：當中承轉，是兩副對子，平聲的對仄聲，虛的對實的，實的對虛的，若是果有了奇句，連平仄虛實不對，都使得的。」香菱笑道：「怪道我常弄本舊詩，偷空兒看一兩首，也有對的極工的，也有不對的；又聽說『一三五不論，二四六分明』，看古人的詩上，亦有順的，亦有二四六上錯了的，

所以天天疑惑。如今聽你一說，原來這些規矩，竟是沒事的，只要詞句新奇爲上。黛玉道：「正是這個道理，詞句究竟還是末事，第一是立意要緊。若意趣真了，連詞句不用修飾，自是好的，這叫做不以詞害意。……」

我所謂形式，是指「意」的形式，不是指「詞」的形式。所以我們正可在詞的形式方面要求儘量的自由，而在意的方面却仍須嚴守紀律，使成爲一有限的整體。我們固然不該以詞害意，然而就大體講，詞並不能害意。譬如說，一種嚴格的詩的體裁，無論其爲律體，或十四行詩體，絕不會有束天才的壓力。體裁繁複，在技術上也許是困難的，但唯天才乃能戰勝困難。體裁固定，在表現上也許不能十分自然，但文學表現本是藝術的而不是自然的。文學的物質方面的形式像是一隻新鞋，初穿上去難免有一點拘束，日久也就舒適。

(六)

臨了我再重說：文學的紀律是內在的節制，並不是外來的權威。文學之所以重紀律，爲的是要求文學的健康。我引柏拉圖的一段對話做本文的煞

尾：——

蘇格拉底：藝術家佈置各物，使有秩序，使每一部分和其餘各部諧和，以便建設一個有規則的有系統的整體：一切藝術家都是如此，前面提到的教師與醫師，也是同樣的給身體以秩序與規則：你不承認嗎？

卡里克里斯：我承認。

蘇格拉底：那麼，有秩序與規則的家庭是好的，沒有秩序是壞的？

卡：是的。

蘇：船也是如此？

卡：是。

蘇：人的身體也是一樣？

卡：是。

蘇：人的心靈呢？善的心靈是沒有秩序的呢，還是有秩序與和諧的呢？

卡：已經講過當然是有秩序的好。

蘇：身體的秩序與諧和所發生的效果，叫做什麼？

卡：你是否指康健與力量而言？

蘇：是的；心靈的秩序與諧和所發生的效果，叫做什麼呢？

卡：你爲何不自己說呢，蘇格拉底？

蘇：我可以說，你若以爲不對，你可以駁我。身體有合規則的秩序，叫

做『健康的』，由此產生健康以及其他身體上的優點：是不是？

卡：不錯。

|蘇：心靈的合規則的秩序與活動便叫做「紀律的」與「紀律」，便是否

人們守紀律守秩序的主因：——因此我們纔能有節制和正義：是不是？

|卡：我承認的。

(“Gorgias,” B. Jowett 註六)

何瑞思之『詩的藝術』

何瑞思 (Horace) 是羅馬的最大的批評家，生於紀元前六十五年，死於紀元前八年，他對於羅馬的文學批評，猶亞里士多德之於希臘的文學批評。他的批評的傑作，便是詩的藝術 (Ars Poetica)。法國批評家巴頭 (Batteux) 編輯四部詩學，在卷首稱讚這部詩的藝術說：『在所有的古代詩人裏，最足以令後人誦讀不倦的，無過於何瑞思者；在何瑞思的所有的詩裏，最足令人深思又無過於詩的藝術。這一篇著作乃是對於一般藝術的一部法典，亦即由嚴正之鑑別力濾出之原理也。』何瑞思是以詩人而兼批評家；古典的文學批評。除了亞里士多德的「詩學」以外，再沒有比何瑞思的詩的藝術還重要的。這一篇詩的藝術並非是一部完整的論文，只是何瑞思寫給他的一個青年友人的書札。

羅馬人的私人書札，往往是用詩的體裁寫成的，何瑞思寫這書札的時候，正是羅馬文學的黃金時代，從事於詩的創造的人，可以車載斗量，偉大的若如魏吉爾，不成名的不可勝數，何瑞思希望他的友人之成功，故本其自己之經驗與學力，示以爲詩的秘訣，而這篇書札遂無意的成爲一篇批評傑作，成爲『古典主義之盛開的花朵』（語見Sikks: Roman Poetry第六十二頁）。

我們研究詩的藝術，要注意他的兩方面：何瑞思一方面是古典主義者，因爲他主張文學的標準，理性的紀律，與希臘時代之最優的思想完全同調；在另一方面何瑞思乃新古典主義或假古典主義的先進者，因爲他主張文學的規律，外表的形式，此種非理性的嚴厲的精神絕非真古典主義者所宜有。我們把這兩方面劃分清楚，然後纔能估量詩的藝術之真價值。何瑞思的文學批評，其功績在能繼承古典主義的正統，其缺點則在未能盡得希臘的自由精神。何瑞思的新古典的趨向，實爲開後來文藝復興期及十七十八世紀文學批評思想之根源，亦

爲後世浪漫派文學批評之反動的伏因。不過就全部觀察，何瑞思的批評是健全的，偶有武斷之處，而武斷之批評固猶勝於無紀律之批評。茲略述詩的藝術之幾點重要的意見：

詩的藝術第三百六十一行，有 *Ut Pictura Poesis* 這樣三個字，這是何瑞思最著名的一句話，（參看拙作浪漫的與古典的第六十七至七十二頁）。其實在詩的藝術的開端，他便引圖畫爲例，他說：『假如一個畫家，一時興之所至，畫一個人頭而添以馬頸……吾人見之必將失笑；詩亦是如此，假使窮極詭怪，有若狂癲，吾人亦將失笑。』（第一至第九行）在這幾句話裏有無限真理。何瑞思在這裏提出一個重要的問題——便是亞里士多德所謂的文學作品的單一性。詩人的想像固可有其相當之自由，惟亦須前後一貫，不悖於「自然」之道。且文學作品之優越乃在其全體之和諧，而在其各部之精到，是以作者不宜肆意於瑣細的雕琢，而應注意全體之單一。希臘墮落時代的雕刻藝術，凡頭

髮指甲等等瑣細之處無不備極工細，但就全部觀察，則缺乏生氣，至於波里克里斯時代的雕刻藝術便不然了，大刀闊斧，栩栩欲活。亞里士多德已經說過，藝術作品乃是有生機的整體。是以藝術作品之各部分的本身並不該有多少價值，各個部分之真正的價值乃在其對於全體所發生的關係，及其對於別個部分之比例。何瑞思所以開宗明義的提出這一點，說明文學作品乃是整個的，其各個部分須有自然之配合，在這一點上完全是祖述亞里士多德，但他比亞里士多德的意見更為確定。何瑞思說：

Dnaqius sit quid Vis simplex dymtaxat et unum

『凡有所作，必求其為單純之整體』（第廿三行）

關於詩的文字。何瑞思的見解是很合理的，他以為文字不過是一種標記。

詩的藝術第六十至第六十三行：

『和樹葉一樣，新陳代謝，

文字也總彥 六 衰滅，

新的文字因之而生……』

凡是新的文字，只要能表示新的思想，何瑞思都不反對。此地所謂新的文字，即是新鑄的詩句之謂。新詞乃是一種特殊的利益。決不可浪用過度。文字乃思想的標記，思想常不斷的變遷，所以文字也不能不隨着有新的發展。康白耳在他的何瑞思新論一書第二四頁上說：『何瑞思的名字在近代常與詩的傳統觀念牽在一起，且常與十八世紀之假古典主義相混。故吾人應於此注意，何瑞思對於死板的詩的字句固曾表示反對，且對於新的文字，極顯然的表示審慎的許可。』

講到文學的型類，其本質既不相同，其體裁文調自應歧異。文學型類之劃分清楚，乃古典主義的一個根本原則。悲劇就是悲劇，喜劇就是喜劇，性質不同，文調亦不同，絕不容相混。這種精神乃是埋性運用的結果，所以求作品之

單純性，並不是徒作機械式的分析而已。何瑞思論文學的體裁與文調，便完全是從這個出發點上出發。喜劇取材於日常生活，其用在產生滑稽的效果，所以若採取悲劇的文調，便絕對的不宜。反之，悲劇乃所以激發人之恐怖悲憫之情，若採用通俗之散文，亦絕對的不宜。有時候喜劇中人物亦可吐屬不凡，（例如特倫斯劇本中之克雷姆斯），有時候悲劇中人物亦可引用俗語，（例如台來佛斯與培來烏斯。）但此乃變例，不能據為正則。

戲劇之構成必須合於藝術的規則，然欲求戲劇之能動人，必其人物動作富有真摯性。所謂真摯者，乃合於理性與自然之法則的意思。例如能引吾人下淚之戲劇，劇中人物必先自行下淚，蓋非此不足以啓吾人悲傷之感。但劇中情節若不悲慘，則劇中人物縱然下淚，亦不能引動觀衆之同情，或且惹出觀衆之笑聲。「自然」乃吾人情感的泉源，劇中人物動作，欲求其真摯，必須皈依自然。此地所謂「自然」，乃人性之自然。按照自然，則吾人可以料定在何種情

況之下，將有何種動作，一種型類之人，將有何種語言。在這一點上，何瑞思乃又建設了一個古典的信條：劇中人物必須與其所屬之型類的特點相符合。講到戲劇的語言，何瑞思說：

「讓每人說的話代表他的型類，

因為台上是一個神仙，或是英雄，

是活潑青年，或是老成持重，

是大家閨秀，或是侍女僕從，

是航海商客，或是和善的老農，

是兇暴的喀吉安，或技巧的阿基立，……

他們的語言是迥乎不聞……。」（第一一四至一一八行）

羅馬戲劇特點之一，便是把人物劃為若干型類，而各有其特點。何瑞思所亟欲勸誡他的友人的，便是戲劇人物須恪守其型類之範圍，加描寫青年，則其

語言舉止，必須足以代表一般的青年。這個學說，自表面觀察，似嫌板滯，實則涵有不_レ易之理。因為戲劇中人物若不有_レ型類之範圍，則各個人物之品格必將單獨的各自發展，其結果是光怪陸離，叛異中心。在這種景況之下，人性之普遍的_レ原素，必致破_レ無遺，而戲劇之真摯性亦無自而生。所以何瑞思簡潔了當的勸告他的年青友人：『恪守型類的範圍』。（參看桑次堡雷的批評史卷一第_レ二二二頁。）『恪守型類』的學說與『典籍之模倣』又有密切之關係，不可不申述之。

「模倣」這個名詞到了何瑞思的時代，換了一個完全不同的意義。藝術之理想的模倣變為古典作品的模倣。其模倣典籍的理由便是：古典作品已臻完美之境，且為衆所習知，故吾人模倣典籍即間接模倣自然。換言之。「模倣自然」之信條至是乃一變而為「模倣古人」。英國的新古典派批評家蒲伯（Pope）在他論批評一詩裏說：

『Learn hence for ardent rules a just esteem,

To copy nature is to copy them』

『我們要向古代的規律致敬，

模倣自然即是模倣他們。』

這種新古典的眼光，不能不推何瑞思爲其嫡傳。他認定凡是自出新裁，杜撰劇情，或描新奇的人物，便不如取材典籍，效法古人，何瑞思並不會說模倣典籍是文學創作唯一的方法，他只是說，這是比較的最爲穩當的一個方法，（見詩的藝術第一二八至一三〇行）。真正古典主義的精神是在求文學的普遍性，求其不悖離人性的中心。所以何瑞思所謂典籍之模倣，其板滯狹隘之處，固難令吾人與以同情，而吾人對於其學說之出發點，則不能不與之充分之諒解。且文學裏的「模倣」，無論其爲在亞里士多德或何瑞思的意義之下，均不含有「假冒」或「抄襲」的意思。凡襲用成句或援引成意而不註明出處的文

字，在古典主義者看來，都是「抄襲」，而非「模倣」，（參看菲斯克陸西勒斯與何瑞思第二十七頁。詩的藝術第一三一至三五行。）

何瑞思所謂模倣，既不是亞里士多德所謂的模倣，然則何瑞思所謂典籍之模倣，其模倣者究竟是典籍的那一方面呢？何瑞思的意思不外乎題材與處置題材的方法兩方面。在這兩方面，何瑞思都推荷馬為最高之模倣的對象。我們現在可以附帶着提出一個問題——文學的題材之選擇的問題。古典主義者認定題材的選擇與文學的價值有極密切的關係。因為文學的優越不僅是視藝術家的方法而定，題材本身是否含有高貴性，亦舉足輕重。平凡庸瑣的事物，無論經過任何藝術家的點綴布置，其結果可以發生一點新鮮的趣味，但不能達到高超的境界。近代美國的一個畫家兼批評家柯克斯 Cox 說得好：「一個畫家可以畫一個瓶子，一塊麵包，一盤葡萄，可以顯出他對於光線強弱之精密的觀察，他對顏色的感覺之敏銳，其表現平面與質地之本領，或更可顯示其一種謙抑純潔的

精神，可因此而成爲一個真藝術家，永得後世的愛慕。但是他畫這種題材，絕不能用高超的布局描繪的力量以表現之，絕不能畫成如世界馳名的亞司丁禮拜堂屋頂那樣。」（見柯克斯古典的觀察點第三十八頁）如其我們能了解這個觀察點，我們便可明白何瑞思所以主張襲用依里阿德的題材的緣故。而藝術的題材與藝術的方法又絕非可以離開的，只有高貴的題材纔值得用高貴的方法。近世英國批評家阿諾德所謂之 *Grand subject and grand style* 高超的題材與高超的文調也就是這個意思。

詩的藝術之最惹後人評論的兩行，就是：

Aut prodasse v' lmt au; dejectare poetae,

Aut simul e' jveardi et ibnaa dicere vitae,

大意是說，詩人的任務或是給人以教訓，或是給人愉快，或是同時給人教訓與愉快。（見第三三三與三三四行）不但何瑞思對詩的任務之見解完全涵在這兩

行裏，後此意大利之文藝復興期所有的批評家，對於詩的任務聚訟紛紛，靡不以何瑞思的這兩行詩爲討論的基本。按何瑞思的意思，詩的效用有二，（一）教訓，（二）愉快，（三）教訓與愉快。至於那一種纔是詩應有的最後的效用，或那一種是何瑞思以爲詩應有的最後的效用，這便是文藝復興期文學批評中的一個大問題。如其西塞維是斯多亞派的哲學家，我們便可說何瑞思是伊比鳩派的哲學家。何瑞思的生平及其根本思想都是傾向於享樂主義。但是何瑞思在詩的藝術裏又會明日的申述詩的效用不應限於愉快。（第二七七至二七八行）而詩人之能寓教訓於愉樂者方爲正則。可見何瑞思的意思大概是遵守亞里士多德的批評的態度，求兩極端的調和。但又不同處在。亞里士多德主張詩以愉快爲目的，須有倫理的制裁。何瑞思則以教訓爲詩的目的，愉快似爲方法。這就好像是說，詩含着教訓，如苦味的藥丸一般，詩人在藥丸外面裹上一層的甜膜，讀詩的人把藥丸含在口裏只覺其甜，不知不覺的把教訓也吞下去了。據克

魯契 (Cecce) 的解釋，則何瑞思的這種主張，乃由於對詩人與雄辯家的任務未能分開所致。(見安斯立譯小藝術學第二二八頁)這也許有一部分的理由。不過我們不能忽略的是，何瑞思全部批評學說，泰半是不悖亞里士多德，何瑞思所謂的「教訓」，正是與亞里士多德所表現的倫理的精神相吻合。但是「倫理的」不是「教訓的」。倫理的乃是人性的本質，教訓乃是哲理的赤裸的表現。據亞里士多德的意思，詩的效用的終極，在於給我們以純潔的平和的高尚的不悖於人性的愉快，而不是教訓。所以我們無論怎樣解釋，何瑞思的主張終歸不能超出新古典派的游離。

王爾德的唯美主義

在藝術上王爾德沒有主義，但是他有許多主義。他有一次說：「……在藝術批評裏，態度最爲重要。因爲在藝術裏，並沒有什麼所謂的普遍的真理。藝術裏的真理便是這個真理的反面還是真的。」（見Truth of Mask）態度當然是最重要，但決不是批評的本身。批評家有一個態度，由這個態度輻射出各方面的批評。我們要明瞭一個人的批評的態度，還是要先考究他的各方面的批評，所以如今我們要考察王爾德的唯美主義，還須從王爾德的批評學說的幾方面入手。

若說王爾德的唯美主義即是「爲藝術的藝術」，這未免有點籠統。「爲藝術的藝術」的中心論點是藝術與教訓主義的問題，王爾德對於這個問題的確是

有許多議論，但是唯美主義是一個範圍較大的題目。

在王爾德自己的作品裏，虛誑的衰退 (The Decay of Lying) 一書比較的最足以代表他的批評學說。在這篇極有精采的論文末尾，王爾德寫下他所謂的「新美學」的幾點綱要：

「簡單說來，略如下述。藝術從來不表現任何事務，除非表現藝術本身。……藝術有獨立的生活……永不表現它的時代……。」

第二條原理是：一切的劣等藝術都是由於皈依人生與皈依自然，並且把人生與自然理想化的原故。……美的東西只是與我們無關的東西……。

第三條原理是：人生之模倣藝術遠過於藝術之模倣人生。……

附帶的一條細則：外物的自然也是模倣藝術……。

最終之鵠的便是：敘述美而不真的事物乃藝術之正務……。」

這一段話最足代表王爾德的學說，裏面實在是包括着五個大問題：

(一) 藝術與時代；

(二) 藝術與人生；

(三) 藝術與自然；

(四) 藝術與道德；

(五) 個性與普遍性。

附帶着還有一個問題；

(六) 藝術與藝術批評。

我們現在分段來討論。

(一) 藝術與時代

王爾德對這個問題的意見有兩層：(一) 藝術所表現的不是時代精神，而是藝術本身；(二) 藝術本身總是與時代精神相反的。藝術的完全獨立，是王爾德的唯美主義的第一個口號，實在不是他的獨創，却是他首先張大其辭。王爾德

自己說，他對於「美」的熱狂，是由於他深邃的研究希臘文物而來，其實他的熱狂是太過分，以致不能有一清健的觀察。若說藝術絕對不受時代影響，這不會是真的，即使是真的，也不是對藝術的贊揚。藝術的產生與當時社會環境及哲學思想自有不可分離的關聯。這是一件事實，我們可以不相信作品價值之估定與其時代性發生重要的關係，但是我們不能抹殺事實。王爾德說：『在寫實主義的時代藝術不一定就是寫實的，在虔信的時代也不必就是精神的。若說藝術是時代的產物，毋甯說是與時代反抗的。』至少這「反抗」兩個字已足表示時代對於藝術確有影響，而所謂完全的藝術的獨立是不可能的了。

在「英國的文藝復興」一篇演講詞裏，王爾德聲明他這樣的對於藝術的熱狂，乃是希臘精神復興的徵候。但是他的熱狂太過分了，以致於要主張藝術的完全獨立。而他又把獨立解釋做反抗。把文學認做反抗時代，是一種很浪漫的心理，凡以現代為不滿足而又想求精神的逃避，那麼不是要虛想將來，就要重

返過去，非如此精神不能得到安頓。王爾德就因為痛惡現代，所以在他的學說裏面，『復古主義』(Archaism)也有其相當之位置，他在虛誑的衰退裏說：

『有時候藝術要重返到過去的足跡上去，並且要把幾種古舊文體的形式復活起來，當初晚代的希臘藝術之「復古運動」即是如此，我們今日之先拉斐爾運動也是如此的。有時候藝術又是完全的走到時代前面，往往這一個世紀的作品，要等下一個世紀才能了解欣賞。』

王爾德說這樣的話的時候，我們要記得，正是十九世紀後半寫實主義的時代。王爾德是極反對寫實主義的，所以他說出極絕決的藝術獨立的話。藝術不應該只是寫實而已，應該有相當的高超性。王爾德提出了一個很正當的問題，但是他沒有供給我們以正當的解答。

(二) 藝術與人生

王爾德在假面具的真理裏，有幾句批評莎士比亞的話，裏面包含着一個重要的問題，他說：

「莎士比亞引用事實的手段，是他創作方法裏面的最有趣的一部分。足以表示他對舞台藝術的態度，及其對於想像的藝術的關係。」
講起藝術的「虛幻性」(Illusion)，王爾德又攻擊莎士比亞，因為：

「他太喜歡直接的參照生活，並引用日常生活之自然談吐。」(見虛說的衰退)

王爾德對於當時的小說家極致不滿，因為他們能——

「寫起小說來，寫得逼真，使得讀者反倒不能相信這些小說是有或可能性 (Probability) 了。」(見同上)

王爾德的意思是：藝術不該模倣人生。據他看來，吾人可以因着經驗把人生做為藝術的原料。但是原料不經製鍊的工夫是無實用的。人生是不完美的，

醜陋的，不值得忠實的模倣。王爾德甚至於說：『人生乃破壞藝術的毒劑，乃毀滅藝術之宮的仇敵。』（見虛誕的衰退）王爾德的小說屠運格雷的畫像出版之後，報章上攻擊他的非常之多，其中的一個理由便是：『小說中的人物在人生裏是遇不到的』，王爾德立刻便在一八九〇年六月二十七日的聖哲姆斯報（St. James Gazette）發表了一封公開信，他說：

「……我描寫的人物，誠然是不合人生，誠如此君所謂，僅是「虛幻之描擬」。假如那些人物果然是在人生中可以發見的，那也就不值得我來描寫了。藝術家的任務是在於創造，而不在於記錄。我描寫的人物都是世上沒有的。若有，我何必再描寫？人生的寫實永遠是在摧殘藝術的題材，文學之美妙，即在於能使不生存的人物生存。」

王爾德是在推重想像。想像在文學上的重要，沒有人能否認，假如藝術只是老老實實的模倣人生，那便與照像無異了。『以寫實主義為方法，那是整個

的失敗。」反對寫實主義最力的批評家大概沒有過於王爾德的了。但是還有問題。

藝術能夠絕對的和人生隔離嗎？藝術的創造總是由經驗而來，而此種經驗更須要經過分析與綜合的步驟，把此種製鍊後的經驗表現出來，這便是所謂「創造的想像」了。越抽象的藝術，越要有實在的東西表現它。王爾德自稱是遵奉着希臘的幻想的精神，尤其是亞里士多德所代表的那種精神。王爾德就真能把亞里士多德的主義為他的浪漫主張的圭臬。他在藝術家之批評家（*Critic as Artist, Ross editism, P. 143*）一文裏說：

『偉大的藝術家，自荷馬阿斯吉勒斯，以至莎士比亞濟慈，都是不直接回到人生去尋題材，他們的題材都是選自神話（*Myth*），傳說，與古代故事……』

亞里士多德的確說過，*Mythos* 是悲劇的正當題材，但是亞里士多德在比

較悲劇與歷史的時候，把藝術與人生的關係已確定了。他說，藝術對家乃是或者可以發生的事物，換言之，即是有或能性者。「或能的學說」(Theory of Probability)乃亞里士多德的主張的批評的主張。歌德解釋亞里士多德說，藝術是「較高的實的幻想」。羅馬人很早就建設了「似真律」(Doctrine of verisimilitude)，法國人叫做 *Vraisemblance*。從破壞方面看，王爾德攻擊寫實派的死滯的模倣，是很成功的；但是講到藝術的「或能性」，他並不會了解。王爾德以爲說謊話就是美的理想世界的一把鑰匙，而那個理想的美的世界是什麼樣呢？王爾德描寫給我們聽了：

「……神龍在荒野中飛馳，鳳凰從火爐的巢居裏翱翔在空際。我們可以
和怪獸 (Basilisk) 撫弄，可以看見蟾蜍頭上的珠寶。咀嚼鍍金的麥皮的
怪獸 (Hippogriff) 也在我們的馬廄裏豢養着，天空中飛着青鳥，青鳥
唱着歌。歌頌美的不可能的東西，可愛的而從不發生過的東西，與事實

不符而應該如此的東西……」（見虛誠的衰退）

這是王爾德的理想的美的世界，這簡直是對於美麗詭怪和虛幻狂妄（Chimere）的奇癖了。王爾德所認識的想像，是不羈的想像，是放縱的奔馳，沒有紀律，沒有約束。所以像莫里斯所作的小說，例如 Morris. Horse of Wolfings 便合王爾德的胃口了，他極稱讚這本書，他說：

「如今粗劣的寫實時代，只知一味模倣，毫無想像，這一類的小說我們應該極表歡迎……」（見一八八九年三月二日之 Pall Mall Gazette）

想像固是重要，而想像的質地則尤為重要，真正偉大的作品，不是想入非非的胡言亂道，而是穩健的近乎常態的人性的。文學若不合於人性，我們怎能知道它是有沒有「或能性」？王爾德在屠達格雷的畫像序文裏說：「藝術所真反映出來的，不是人生，而是人生的旁觀者。」但是沒有人生，旁觀者在那裏？屠達格雷的畫像的人物，固然不必一定要在世上找得出來，但是究竟還要

像人。王爾德不斷的向「似真律」「或能的學說」挑釁，但是一方面又崇奉亞里士多德的精神。王爾德的新希臘精神 (New Hellenism) 實在是假希臘精神。

(二) 藝術與自然

在虛誕的衰退一文的開首，王爾德極力的攻擊自然。「藝術所啓示給我們的，即是「自然」的布置上之缺乏，與其罕有之纒陋，單調，潦草。」王爾德此地所謂之自然，當然就是指著身外的世界而言，再準確些，即是風景。王爾德就因為自然的風景是不完美的，所以說藝術纔有存在的必要。自然是又醜陋又不舒服。他說：「假如自然是舒服的，人類就永遠不會發明建築……。」他對於自然的見解從始至終的是與自然主義派的觀察點完全不合，與盧梭可謂各乖極端。王爾德首先是不承認他自己在自然界中只是一個動物，他說：「我在公園散步的時候，總覺得自己很渺小，和在山坡上吃草的牛或是在溝裏開着的花，沒有多少分別。」因此他喜歡屋內生活，厭棄戶外生活。唯美的人生觀使

是越人爲的越好，越不自然越好。緊接着的一個結論，便是，藝術不該模倣自然。

王爾德以爲，假如自然對於藝術是有效用的，其效用亦只限於做藝術的原料。藝術『乃是我们最有力的一個抗議，很有聲有色的一個嘗試，想還給自然以其應得的位置』。自然的風景，沒有什麼可供賞玩的价值；從印象派的畫裏，我們倒可以看見了『那奇異的赭黃色的霧』與『那可愛的銀灰色的煙雲』。『自然並不是產生我們的一個偉大的母親。自然是我們的創造。如其自然可以帶有幾分生氣，那只是在我們的腦經裏』。英詩人華資渥茲對於自然的愛慕，由王爾德看來，簡直是一件怪事，他說『華資渥茲徘徊湖濱，俛仰興感，而他的幾篇好的作品之產生，不在他皈依自然的當兒，却在他皈依詩的時候。』

王爾德厭棄自然，重視藝術。這可說是過猶不及。因爲無論藝術與自然，

一概都應以人爲本。以人性爲根本出發點，則「自然」有應得之位置，而藝術亦有其固定之價值，這其間決沒有互爭雄長之可能。但是王爾德並不能把捉常態的人性，他厭棄自然，不是因爲他認識了人性，有的只是他的自己的誇大的個性。他反抗自然，因爲自然不能助長他的個性。他說：

『自尊心是爲維持人類尊嚴所必不可少者，但完全是戶內生活的結果。在戶外吾人將成爲抽象的，非個人的。』

王爾德又把「自然」解釋做「自然流露」，又從而加以抨擊。他說：「如其我們把自然解釋做自然的簡單的一種本能，與自覺的訓練相對而言，那麼凡以此種精神而創製之作品，必是陳腐不堪。稍加些微之自然的點綴，也許可以顯出一點生氣；再多靠了自然，隨便什麼藝術品都要因而毀壞了……。」王爾德所要的是人工的形式的美，自覺的完備的藝術。他不贊成「自然流露」，不是因爲他反對獨創與天才的學說。他爲要人工的形式的美，隨便什麼極端的話

都可以說，可以把自然敝視到了極點。至於把「自然」解做「人性」，在王爾德是不會夢想到的。

(四) 藝術與道德

王爾德在牛津大學讀書時，曾聽羅斯金的演講。在一八七七年七月份愛爾蘭月刊所載的評葛斯凡娜展覽室一文裏，王爾德對於羅斯金很表示敬意，他說：「近來英國文化的復興與唯美的愛好，其產生大半是靠了羅斯金……」。但是在這篇文章發表了五年以後，他曾為別人的集子作了一篇序 (L'art pour l'art)，裏面說：

「講到美的作法之絕對的價值，承認藝術裏感覺的成分之重要，和對於「為藝術的藝術」之愛慕，講到這幾點，我們新派的人便要和羅斯金先生的主張脫離關係了，我們這一步脫離是非常的確定的，不和的，決斷的。……對於美的愛好乃是希臘主義的精髓。……但是羅斯金在他的藝

術評論裏，對於藝術中享樂的成分之估價，對待藝術的全部的方法，我們都不能再和他一致了；因為他的藝術學說的統系，其主幹的思想總是倫理的。（for the keystone to his aesthetic system is ethical [ways.]……）

王爾德在此是明目張膽的說，他不贊成維斯金，因為維斯金的批評的出發點是倫理的。王爾德是緊隨着裴特而起的，他什麼都隨着裴特的主張，只有裴特對於柏拉圖的崇拜，他不能領略。柏拉圖的倫理觀，不是王爾德所能忍受的。我在此地先要提醒一點：倫理的標準與道德的教訓是兩件事，但是對於王爾德倫理的與道德的觀點是沒有分別的，所以他鼓吹唯美的藝術，頌揚藝術的獨立，攻擊道德的主張，而同時他也否認了倫理的標準。

文學究竟應不應該純粹是為享樂，抑是應有倫理的價值，這是一件事。文學感不應含有一種道德的教訓，這是另一個問題。王爾德為了狂熱的鼓吹文學

裏的享樂的成分，並且十分的攻擊文學裏的教訓主義，所以竟不知不覺的趨於極端，將倫理的與道德的混爲一談。他在屠格雷畫像序裏說：

「藝術家是美的事物之創造者。」

「無所謂道德的或不道德的書。書只有寫得好，或是寫得不好。如是而已。」

「藝術家都沒有倫理的同情。藝術家而有倫理的同情，乃是不可恕的一種虛文。」

「藝術家就不會變成病態的，藝術家能表現任何事物。」

「罪惡與美德，對於藝術家，同是藝術的原料。」

如其以爲藝術品裏面描寫了罪惡，便說藝術品也是不道德，這當然是狹隘的眼光，恐怕只有缺乏品味的「菲勒斯丁」纔這樣看法。罪惡與美德誠然是都可以做爲藝術的原料。例如母子媾婚，父被子弑，等等，在古典的希臘戲劇裏

是會發見的，我們併不以爲是不道德。不過描寫罪惡爲一事，描寫罪惡之態度與觀點，則爲又一事。描寫變態之人格，而顯示無限制之同情，刻畫罪戾的心理，而誤認爲人性之正則，這就是有所偏蔽，不能觀察人生全體，只有局部的知識，換言之，便是缺乏倫理的態度。王爾德的意見是，只問文學作品之表現的方法好不好，美不美，不問其所表現的是什麼東西。這樣的看法不止王爾德是如此，恐怕現在的批評家都多少沾染了這個偏見。王爾德的錯誤，不是對於題材不加選擇，而是他對於任何題材的態度不能保持一種倫理的清健的觀察點。王爾德的作品，姑認爲是不道德的，在文學批評上並不發生關係；王爾德的批評的眼光，若是不倫理的，這在文學批評上就有問題。可惜他沒有認清這一點微妙的分別。

王爾德在藝術家之批評家的後半裏，說：「一切藝術都是不道德的，除了那些下流的專以引人爲善或爲惡的之肉慾的或教訓的藝術。……」

這也未免太過。藝術爲什麼一定要是不道德的呢？也許王爾德所謂的不道德 Immoral 即是非道德 Unmoral 的意思。現代批評的意見，差不多全是要把道德與文藝分開，這是很正當的，尤其是在如今菲力斯丁的時代。但是無論什麼樣的主張，都有個分寸，我們不能贊成王爾德的主義，爲了擁護文藝的純粹性而趨於極端，以致於一方面替真正不道德的文字張目，一方面又否認了文藝中之倫理的標準。

文學而成爲道德的，這是無謂；不道德的文字就算做文學，這簡直是狂妄了。

(五) 個性與普遍性

古典藝術的對象是普遍的，浪漫藝術的對象是個人的。所謂普遍的，即是常態的中心的；所謂個人的，即是例外的怪異的。所以說個性與普遍性是兩件背道而馳的東西。王爾德的唯美主義却是這種精神的混合物。

在屠達格雷的畫像裏，亨利爵士說過，如其人人都可以完全的實現他們的個性，世界上必定充滿喜悅，超越過中古主義，以至躋於希臘的理想，——不，比希臘的理想將更爲優美，豐富。這種較希臘理想還要變本加厲的精神，王爾德喚它做『新希臘精神』。在他的『英國的文藝復興』一篇演講詞裏，他給『新希臘主義』下了一個定義，這個定義便是包括了浪漫的與古典的兩種理想：

『希臘精神之範圍廣大，目標清晰，冷靜的美，若加上浪漫精神之豐烈的色彩，飽滿之個性，混合起來，便成功了英國十九世紀的藝術了。這就譬如說，浮士德與海倫 Faust and Helen of Troy 結婚，生一個美麗的孩子幽浮麗昂……』。

英國十九世紀的文學藝術，的確是有這樣的一種混和的精神 (eclecticism) 但是王爾德的根本的批評的精神，還是偏於浪漫，沒有希臘式的平衡。

在社會主義下之人的靈魂(Soul of Man Under Socialism)一文裏，王爾德

說：

「人只知道重要的事是佔有，不知真正重要之事乃是在其本質。一個人做到至善至美的地步，並不在於地佔有什麼，而在於他自己究竟是什麼。」

「古代門口上面寫着：『知道你自已！』在現代的世界，門口上將要改寫做爲：『還你的本來面目！』。耶穌對於人類的使命也只是「還你本來面目」(Be Thyself)……。」

「一位優美的思想家說過：凡是要自由的人，一定不要遵從旁人。」

「藝術乃是世界有史以來個性最豐烈的一個狀態」。

在這篇論文的末尾，他又說：

「新的個人主義就是新的希臘精神。」

對於王爾德，藝術的任務即是自我的實現。至於自我究竟是屬於那種質

地，其內涵是否純正，有無實現之價值，這在王爾德都是不過問的。一個人有若干的個性，就要充分的表現出來，無論其爲常態的抑是變態，合理的抑是詭異的。換言之，文學的精髓，是個性，不是普遍性。王爾德曾說：『真正的藝術家是不顧一般的觀衆的。對於他一般的觀衆是不存在的。』王爾德所企求的是藝術的絕對的獨立，不但對於一般的觀衆宣告獨立，即對於普遍的常態的人性亦宣告脫離關係。要求自由，便不能遵從，不遵從一切事物，不遵從權威，傳統，慣例，理性，紀律，以至於不遵從常態的普遍的人性。

(六)藝術與藝術批評

王爾德有一個特別的浪漫的批評學說。在他的藝術家之批評家一文裏，他說：

『最高之批評……當其批評一件藝術品的時候，只是把它當做一個新創作的出發點……』

『最高之批評，比創作之藝術品更爲富有創造性……。』

『對於批評家，只是對於他自己的創作的一點暗示，其創作之結果固不必與其所批評之作品有何顯著之類似……。』

王爾德的意思是說，每個藝術家都是批評家，因爲藝術家必須要有批評的能力，然後才能從森羅萬象之中從事選擇。王爾德又更進一步說，批評家也是藝術家，並且比藝術家更爲創造的，因爲批評家的任務是從已經選擇的材料之中再從事選擇，於是批評乃成爲至高尙至完美之藝術品，於是批評乃不是理性的，不是判斷的，而是創造的，批評不必是要誠懇的，因爲他說『不誠懇乃是變化人格的一個方法。』

王爾德的創造的批評論，其原意不過是想認定批評與創作根本是一個東西，同是基於選擇，而批評之選擇比平常之創作爲更嚴密，於是批評比創作爲更創造的。這裏面有一個根本的問題：批評的性質與創作的性質究竟是否可以

混爲一談？創作裏面要有選擇，我們可以說創作裏面多少是包涵着批評的成分，而我們能不能因此就說批評也就是創造的？由這兩點觀察，就知道王爾德之創造的批評論至少有兩點錯誤：第一，他把天才與品味（Genius and Taste）認爲是一個東西。第二，他因爲創作有批評的成分，便遽說批評亦是創造的。批評與創作，雖然有其共同的倫理的目標，在人生上發生同樣的意義，然而在方法上在性質上終究是有判然不同的界限。創作品是以理性控制情感與想像，具體的模倣人性；批評乃是純粹的理性的活動，嚴謹的評判一切的價值。

文藝的無政府

盧梭說：『人生下來的時候本是自由的，但是到處都是桎梏，』這個桎梏的嚴厲猛酷，沒有人比盧梭感覺得更敏銳。在沒有桎梏的時節，盧梭感覺到一串一串的鎖鍊套在他的頸項上；在真有桎梏的時節，盧梭就可以清清楚楚的聽到鎖鍊和他的脫了肉的頸骨摩擦的殺殺的聲音了！盧梭使是在壓迫和束縛的制度下的一個驚弓之鳥。他怕束縛，於是凡是帶着束縛的性質，或是有束縛的可能性的事物，他都要一概的打破。打破了一切束縛以後，生活該是什麼樣子？盧梭乃以臆測爲事實，以幻想爲歷史，大言不慚的告訴我們說：原始的生活即是極樂世界，即是自由的時代。但是用我們的話來說：原始的生活即是無政府的混亂。

天下沒有幾個人比盧梭更樂觀。因為盧梭說人性是善的。原始的生活，由盧梭看來，當然即是純粹人性活動的生活，原始的社會應當是和諧的自由的結合了。懶的人沒有不樂觀的；懦的人沒有不愛自由的。所以盧梭式的『假理想主義』在沒有法紀的時代或法紀太嚴的時代總有活躍的餘地。

中庸只有一個，極端總有兩個背道而馳的方向。原始的社會生活，據霍卜司看來，便和盧梭的看法異趣了。在沒有法律風俗禮法種種的具體的束縛的時候，紛亂混鬥，人慾橫流，我沒飯吃的時候我便乘你不備咬你一根大腿，你心裏不快活的時候也許在他的頭頂上敲一棒槌，這都是說不定的事。照這樣看來，為保持秩序安寧與和諧起見，沒出息的人種似乎應該要受相當的管教了。然而極端的放任與極端的束縛，同是昧於人性之本色，同是不足為法。世界上就沒有『自由』這件東西，除了意志的自由。我們若『沉靜的觀察人生，並觀察人生的全體，』我們不難發見普遍的常態的人性確有『趨向中心』的成分，

我們可以於不戕賊人性的範圍以內要求一個標準，甚至容受一個合於理性的束縛。

在文藝裏，無政府的暴動思想也有滋芽生根的時候。卽如盧梭所謂的『皈依自然』，實在即是文藝的原始主義，文藝的無政府。盧梭是一個亂奔亂竄的瘋子。他抬起一隻脚，他自己不知道要往那個方向去伸；他說出一句話，他自己也不知道和他的前後主張有沒有衝突。他自己寫歌劇製樂譜，而他於『致達朗貝爾書』裏又明目張胆的反對劇場了。他主張並且自試放蕩的文藝的創作，爲文藝求絕對的自由，而他在『論科學藝術是否助長道德退化』的應徵文裏又大放厥詞的危及文藝的根本了。文藝的無政府主義者，經過若干矛盾衝突之後，於打倒一切的聲浪之中。戰戰兢兢的保留一件不可打倒的原理，那便是，『打倒一切』的哲學！』

人人都會說，批評家有的是名詞，真的，浪漫的批評家就真創製了不少的

名詞和原理，爲文藝的無政府張目。一切的傳統的規律都該打破的，浪漫的批評家說，因爲文藝是想像的產物，天才是自由的創造。好了，這『想像』與『天才』兩大學說，便成了文藝的無政府之撐腰柱。

『想像』這樣東西，乃是把我們的目光從凡瑣的虛幻的境界裏超引到中心的真實的境界裏的一種力量。有想像的人是不拘滯於目前的現實的人。超脫現實的真諦，乃是趨於理想，而不是流爲變態。所以我們要辨識想像的『質地』，我們要注意想像的質地是否純正。無政府的文藝，叫囂雜亂，無節制的擴展自我，無紀律的舒發感情，沈溺於縱樂，陷淪於乖奇，如陶醉，如癡狂，這雖然也是想像，這可不是純正之想像。想像裏不得有絕對的自由，純正的想像是以人性爲根基的，處處要顧到『必能的律』，而此必能律乃又是建於常態的人性。以人性爲中心之想像是普遍的，所以你的想像我可以全部的領略，我的想像他也可以全部的承受。想像裏也是有政府的，人性在那裏統治着。

天才是一件玄妙的東西，天才被浪漫的批評家一解釋，不但是玄妙的更厲害，而且還有幾分的神聖了。一切離經叛道詭怪奇異的思想，和放縱沈溺遊蕩的惡習，都可藉着天才的名義，變成榮耀。盧梭說：「我。不。一。定。比。別。人。好，但。是。我。和。別。人。不。同。」但是「和別人不同」並不足為天才的註脚。天才是和人人相同的。真的天才是能觀察人生的全體，直接體會事物的真實。我們也許不能說明天才的內涵究竟是什麼，但我們能肯定的指明天才的幾點現象。天才是有意識的活動，是不背理性的，是不反人性的，是緊湊的深刻的，而不是發展的放縱的。天才也是不得自由的，至少要受人性的約束。

文藝的無政府，是情感的汎濫，並不是思維的結果。熱狂的感情平定下去一點，人還變成人的時候，人人都可以比我看得清楚，這文藝的無政府是一齣浪漫的噩夢！

「藝術就是選擇」說

記得好像是約翰孫博士，在什麼地方說過一句：『藝術就是選擇』。(Johnson: Art is Selection)我現在想引申這句話的意思，特別的是在文學方面。

現代有許多過分信仰寫實主義的人，以為文學的任務即在忠實的描寫，只消描寫得好，就是好文學。所以譬如作詩，隨便什麼事物都好拿來充做詩料，美的醜的善的惡的重要的繁冗的，……一視同仁。這一派人的主張，是側重表現的手段，而忽略題材的選擇。其實宇宙間森羅萬象，可供文學作家玩味者固不在少，然而一件作品也絕不能包羅萬象，這其間多少總要有些取捨選擇。沙士比亞說他的藝術是把自_己映照在他的鏡子裏，而他這面鏡子一時只能照到自然的一部分。過分信仰寫實主義的人，對於文學的對象，事實上未曾不有取

捨，憑一時之好惡或一己之興趣而有所取捨，但在主張上把隨便什麼事物都引做文學的內容。

美國現今有一位專寫牧詩的詩人，他名叫佛洛斯特 Robert Frost，他有一句話：『寫實主義者有兩種：一種以爲白薯非要拖泥帶水不可，所以表示其爲真實；一種則願把白薯滌洗潔淨，而同時白薯仍不失其爲真實。我以爲藝術家的職責即是把這生活剪裁得像個樣子罷了』。「把生活剪裁得像個樣子」，這是一切藝術家的職責。人生是拖泥帶水的，自然也是拖泥帶水的，惟獨藝術品纔是至美無上的完善。從拖泥帶水之自然與人生中間要想產生出完善的藝術品，這便須要一個嚴厲的剪裁的步驟。這剪裁便是選擇。

談到選擇，緊逼着來的是標準的問題，憑着一時的好惡或一己之興趣而有所取捨者，我們不承認是有選擇，因爲我們所謂的選擇乃是理性的清醒的一種作用。這標準究竟安在呢？回答便很難一致了。把文學的創作當做機械似的硬

放在一條條的規律之下，這種辦法太專制，太壓迫天才，早已不容於現代，沒有人願意再來辯護。藝術既是選擇，便不能不有標準。真真走到這個歧路來的人，可就要感到不安，不免要皈依古典主義的旗幟之下，把千妥萬妥的人本主義引做藝術選擇的一塊試金石。

我們根據以人本主義為基礎的古典主義，來觀察「藝術即是選擇」的學說，可得二義：（一）文學的對象的選擇。（二）作用的內容的選擇。前者是講文學與人生自然的關係；後者是講作品內容之各部分的相互的關係。

宇宙萬物是在川流不息的變動，但是在變動之中却有不變動者在。藝術家能夠辨察虛實真偽，不為現象界所拘束誘騙。文學家處在森羅萬象的宇宙中間，並不因獲得一鱗半爪的材料便沾沾自喜，他要沉靜的體會那普遍的固定的人性。這樣的文學，不是「俯撫即是」的文學，乃是經過長時間磨練過的文學。這樣的文學家須要的是純正的有紀律的想像力，超過耳目感官的現象界，

以達於歌德所謂「較高的真實之幻想」(the illusion of a higher reality)。亞里士多德之所謂模倣，不是倣倣現實，而是模倣富然的或然的，亦即是以哲學的眼光在人生中尋求文學的對象。

偉大的文學家，不在乎能寫多少，而在乎能把多少不寫出來。西塞羅說，文章做得太短，固然不好，然而比太長還好些。專尚情感的文學家，喜歡放開筆寫，像不羈的野馬，沒有方向的亂跑，等到疲倦的時節，離題已不知多遠。喜歡雕飾繁褥的作者，又常常在一枝一葉上刻意經營，於幹部毫無裨益，徒成尾大不掉之勢。肯選擇的作者，他牢記着作品的目的，着眼在骨骼的結構，凡與主旨無關者悉在剪裁之列。這在我們中國慣用的名詞，就叫做「割愛」；在西洋藝術的慣語就叫做選擇。

如今的文化的全部，幾乎處處都是在講究「量」，不講究「質」。至少在藝術文學上，這是斷斷不可的。多量的文學作品，表面上表示創作力量豐

富，實在是暴示藝術質地的淺薄。驚馬奔逸，須要有比驚馬跑得更快力量更大的人，纔能勒收得住。節制的力量永遠比放縱的力量為更可貴。我們在文藝上的努力，該從開擴的解放的道塗，改到集中的深刻的方向。

後記

偶翻舊稿，有論「希臘文學批評之簡單性」一段，現在抄在后面：

黎文斯同說：

「亞里士多德的詩學乃多少世紀以來戲劇原理之典籍，而不過區區四十頁；……短者固未必簡，且簡者亦可長。但希臘作品之短，乃由於剪裁枝節，避免瑣細，只寥寥數筆而筆筆大者已靡不具備。故其作品有兩重質素：表明作者對於事物之根本中心的思想有深刻之了解，且表現此種重要思想時能不與瑣細問題相混。……」(R. W. Livingston: Legacy

藝術就是選擇說

of Greece, P. 254)

簡單即不多不少恰得其宜之謂。凡簡單者即完善之謂。其整體必為有生機的，其內容必為單純的。要求這種簡單的精神，必須有兩個條件：（一）理性的選擇，（二）清健的力量。……

希臘式的簡單是經過審慎選擇後的產物，不是自然流露的結果，更非無限制的熱狂與幻想之表現。所以柏拉圖與亞里士多德對於熱狂與幻想之應加限制，完全一致。他們相信文學作者應保持其清健之頭腦，男性的力量。蓋文學之創造，必有所取，有所捨，情感有所制裁，幻想有所限制，凡此種種，均是男性心理的表現，而希臘批評精神亦在於是。

詩人勃雷克

——一百週年紀念——

無意中看九月五日的上海泰晤士報，看見下面這樣一段電訊：

倫敦八月十二日電：『今天全英格蘭都在紀念勃雷克之百週忌日，他是著名的神秘者，詩人，畫家，死於一八二七年八月十二日在倫敦，『歌唱着他在天堂裏所看見的東西。』』

勃雷克曾經因為幻想着上帝與天使，致被他同時的人認為他是發瘋，但是他的作品後來人人承認是天才的產物了，直到今天，許多的文學會社與智識團體將特別開會，討論他的作品與生平。前幾個月，許多的報章雜誌都藉着這百年忌的機會，把勃雷克的詩畫文章當做作文的材料。就在前幾個

星期，聖保羅禮拜堂爲這位奇異的幻想者與藝術家建立之紀念碑也曾落成揭幕了。

勃雷克生於一七五七年十一月二十八日，在倫敦，他的父親是服裝店的商人。他四歲的時候，『看見上帝的頭額放在窗際』。在學校攻習繪事之後，十二歲時從師習雕印術，在西民斯特寺及其他禮拜堂作畫。二十五歲時，娶一窮而不文之下舍小姐，乃教伊讀寫。她誠懇的學習，景仰的陪伴着，他認爲這是無上的慰藉。當書局拒絕印行他的神秘寓言的作品的時候，他就告訴他的愛妻說：

『親愛的，我已經在旁的地方印行了，裝訂得很美魔呢！』

『蘭姆，史文朋，維恩萊特，是首先看出他的天才的人。』（合衆通訊社）

這樣短短的一段記載提醒了我，原來今年正是勃雷克的白年忌日。我們中國的紀念日，特別的多，可喜的，可笑的，可悲的，可哭的，真不知有多少，

所以勃雷克雖然是我平夙喜歡研究的一個，我也幾乎把這百年忌日給忘懷了。

要想深刻的了解勃雷克這個人，要想同情的了解勃雷克的作品，有若干卷的英文法文圖書籍在那裏向我們招手。至少史文物的那部『威廉勃雷克』就夠我們看的。要想爲勃雷克作傳記寫批評，恐怕再沒有比史文明合適的，兩個人中間雖然在時間上隔離着好幾十年，差不多一百年，但是兩個人的性格脾氣，在藝術上的根本主張，還是息息相通的一對難兄難弟。

我所要說關於勃雷克的藝術的只有兩點：（一）他的詩裏的幻想，（二）他的詩裏的圖畫。

天才與瘋狂大概是一樣東西罷？卽不然，也是相近的東西罷？多少人這樣的疑慮。柏拉圖，好，那聰明的柏拉圖，他就老實不客氣的把靈感與情狂認爲一物。人人都欽佩的莎士比亞不也會把『詩人』『瘋子』『情人』放在一個目錄裏去嗎？如今我們又談起勃雷克，飄飄欲仙的大才詩人們又該笑逐顏開的述

說勃雷克如何如何的見神見鬼；嘴裏不辨五味的批評家又該趨炎附勢的誇稱勃雷克詩才如何如何的奇特卓絕。但是我要先兜底說一句話：勃雷克自有他不可磨滅的身分，他的詩也自有他的相當的價值，可是價值是要放在秤上稱的，十二兩的小秤稱不出一斤的貨，也許你我的力量擊不起這桿批評的秤，但是無論誰也不該在秤桿上亂劃星碼。

勃雷克是個孩子。並且還是一個稀奇古怪的孩子。他的那顆心永遠的是一顆未經人間世的苦悶琢磨過的赤子之心。可惜我們記憶力不好，否則我們頭一天呱呱墮地的時候，睜開雙眼，目前森羅萬象，必定大有可觀，有說不盡的新奇的喜悅，勃雷克的詩便是兒童的眼睛對於宇宙萬物的視察。他所看見的不是千形萬狀的生活，不是複雜躲閃的人性，乃是長着小翅膀的小天使，乃是搖曳生姿的美貌的神仙，乃是有頭無脚有脚無頭的惡魔鬼。我們看不見的東西，他看見了，於是乎他是瘋子；我們想得到的，他竟說得出，於是乎我們沒法子只

好叫他做詩人了。他說但丁拜會過他，彌爾敦和他談過心，摩西也陪他吃過飯，他說的鮮龍活現，你信也好，不信也好，他說的頭頭是道，你聽得也津津有味。他說他能夠：

『To see a world in a grain of sand,

And a heaven in a wild flower;

Hold infinity in the palm of (the) hand,

And eternity in an hour.』

『一粒沙礫裏有出世界，

一朵野花裏看出「天」；

手掌裏握着無窮，

一小時裏藏着久永。』

他自有他的天地宇宙，他自有他的眼光胸襟。他的詩是他的靈魂的記錄。

勃雷克的幻想總算是豐富強健極了。他的這種幻想的精神 Visionary Spirit 是很難能可貴的，但是說句唐突的話，勃雷克的思想像山質地，不是純正的沖和的，而是怪異的病態的。我說「病態的」這個名詞，在此地特別合式。勃雷克看見的東西，我們在生熱病的時候也可以看得見。病態的幻想，新鮮是新鮮的，但究竟是病態的。

勃雷克他自己從來不當自己是詩人，他自以為是藝術家兼預言者。他表現天才的工具是詩與圖畫合作一起。他在窮苦的生活裏，與他的夫人協力合作的製板，雕畫，刷印，塗彩，勃雷克的圖畫有多大價值，我們不必管他，我們目前要說的是他的詩裏的圖畫。

有詩才的人，同時兼擅繪事，永遠是一件危險的事。危險，因為他容易把圖畫混到詩裏去，生吞活剝的搬到詩裏去。勃雷克的詩裏圖畫之豐富，恐怕在羅塞蒂以前是沒有倫比的。勃雷克是近代英國文學浪漫運動的一個前驅，同時

他又受了一個比他更爲前驅的人——馬克弗孫的歐迅 (Magnus Oleson) 的影響。瑞頓堡的哲學，再加上歐迅的影像，這就是勃雷克的詩了。勃雷克詩裏的圖畫成分，不但是多，而且是怪麗，帶着濃馥的中古時代的色彩。這是當時浪漫運動的一大特點。古往今來的浪漫派的詩人，沒有一個不在詩裏充滿了圖畫的成分。勃雷克在這一點，真不愧是浪漫的先驅。

無論什麼藝術品，我們總得站的遠遠的看，纔能看得清楚。勃雷克死了一百年了。我們應該能夠摒除過分的喜惡之情，從事估量他的真實的價值。我們五體投地的佩服他的天才，但是要十分的惋惜他沒能把他的不羈的幻想加以紀律，沒能把他的繁麗怪僻的圖畫的成分加以剪裁。在這百年的忌辰，我們讚美他的詩的完美之處，我們更願在他的詩的不完美處體會出可以進而至於完美的法門。

詩人勃雷克

八六

論劇

一 論戲劇批評

(一)

上沅：

昨天我從書店出來，坐在黃包車上，太陽光真是曬得人難熬，我心想在車上就把你的新出版的大作戲劇論集打開看看，無奈那本書又是毛邊裝訂的，我只得用又粗又笨的手指把未裁的頁子撕開，撕得作鋸齒狀，我就在車上看完了你的第一篇論戲劇批評的常兒，不知不覺的已經到了家門。

我記得你這篇論戲劇批評是在去年秋天在北京晨報上專為答覆我的戲劇藝術辯正一文而作的，雖然你很客氣的沒有指明我的姓名，雖然我很慚愧的沒有

能和你繼續討論下去。如今盛暑無聊，不禁又手癢起來，隨便饒舌幾句，你可允許我嗎？

我現在先抄下你的文章的第 一段和第末段：

「古今批評家似乎都有一種通病，他們愛把這個硬列入古典派，那個硬列入浪漫派，這個硬列入文學，那個硬列入藝術。在批評家的書房裏，何充滿了檔案，一行一行，一格一格，全貼上了五色的牙籤。每逢出來一件作品，批評家爲了歸檔的原故，不得不輕輕替他畫上一個記號，生拉活扯的派它是什麼種，什麼類。他們自己封鎖（自 還嫌不夠，必定要抬出幾個死人，幾個活人，來加厚這封鎖的軍力。……」

「批評家既然是血和肉做成的人，不免也好護短。他一旦有了主張，或是憑藉了一個主張，你去指出來他的錯，或者他心裏已經知道有錯，可無論如何，他決不肯爽爽快快的承認。想天方，設地法，他得證明這個主張，

這個理論，這個批評是十二分的健全。故步自封，死守成見的批評家，不但害了自己，而且害了一般耳朶軟的聽衆。「法以止法，刑期無刑」；戲劇批評家只應該遵守一條金玉的規律，就是沒有規律。打，打，打破一切傳統的規律，主張，理論，和批評！」

上沅，你對『古今批評家』的挖苦，真是可觀了，我現在想爲『古今批評家』伸冤。你在第一段裏似乎是指斥批評家之不該把藝術作品劃分種類。你在第二段裏似乎是主張打破規律，實現文藝的無政府。不知我說得對不對。姑且分開討論下去。

據我所知，「古今批評家」無論那一位，只要他配稱做「批評家」，他若是把某一件藝術品，列入某一派，他一定是有他的理由。我們若不能駁難他的理由，我們就不好說他不應該把藝術分門別類。因爲藝術作品，裏面實在是有派別種類可分，批評家把藝術品，分門別類的時候，乃是對於藝術潮流之來蹤

去跡曾有全部之考察，對於藝術作品之質地會有深刻之研討，然後他才敢說這一個是古典派，那個是浪漫派。如何能夠像你所說的：「硬列入……派」，「輕輕的替它畫上一個記號」，「生拉活扯的派它是什麼種，什麼類」？批評也是一門學問，如何能夠這樣容易？你自己也在你的第二篇文章舊戲評價開篇便說：

「在藝術史上有一件極可注意的事，就是一種藝術起了變化時，其他藝術也不約而同的起了相似的變化。要標識這一個時期的變化，遂勉強用某某派或某某主義的符號去概括它。」

這話纔是至理名言，假如一個人從事批評，他能認清楚你所謂的「一個時期的變化」並且還能用「符號去概括它」，他總算是一個有所見的批評者，我們對他還有什麼苛責？

上沅，我們研究藝術，不能不承認裏面的派別種類。即以你新出的這本戲論集而論，我略一展誦，即有深深的一個印象，覺得你對於藝術品的分類，

真是有研究呢。你在第十七頁上說：

「寫實派在西洋藝術裏佔了一個重要的位置；與之反抗的非寫實派或寫意派，也是一樣。」

你這不是明明白白的承認「寫實派」「寫意派」派別之存在嗎？再譬如：你在第五十六頁上說阿尼爾的戲劇五種裏「有象徵寫實劇，有社會問題劇，有心理劇，有表現劇，也有描寫人物的戲劇。」你分別這五種劇的標準，是什麼，我不知道。但是你已經准許了這五個不同的派別的名詞成立了。再譬如，你在第一二七頁你又明明白白的說「西蘭娜是一篇浪漫悲劇。」上沅，假如我說你是染了古今批評家的癩病，假如我說你是「生拉活扯」的「輕輕」的把西蘭娜「硬列入」「浪漫悲劇」，你可服也不服？再譬如第一一六頁上公然稱衛滿 鄧生尼爲「浪漫主義者」，這可也是爲了「歸檔的原故」嗎？

你也許是不反對藝術品的派別的成立，所反對的乃是批評家之「生拉活

扯」；你所注意的也許是「硬入……派」之「硬」字。然則，請你指出「古今批評家」那一位曾經把那一個藝術作品「硬列入」了那一派，那麼，我們便容易做具體的討論了。

我們現在討論第二點。你說打破一切傳統的規律，主張，理論，和批評，我以為斷斷使不得。文藝上著是沒有標準，就等於人類沒有政府法律。「故步自封」「死守成見」固然是迂腐，打破一切規律，便未免過激了。「一切傳統的規律主張理論和批評」裏面包涵着多少東西，包涵着多少好東西，淺學如我，不能妄測。不過假如真真打破，你這本戲劇論集首先要被打破一大塊下去！你信不信？我可以在你的集裏各文的範圍以內，尋出不知有多少的「傳統的規律主張理論和批評」，你一定捨不得打破。

上沅，我寫到這裏，手腕都酸了，只談到你集子裏第一篇文章的首尾兩段，中間重要的十幾段還不曾提到。其餘較不更有價值的幾篇文章，我也還沒

討論到。暫且止於此，如其你有回信給我，我願意繼續下去向你請教。上面所說的不對的話，求你指正。

弟梁實秋上（八月十八日）

（II）

實秋：

這樣怪熱的天氣，承你給我一封長信，非常感激。我們兩人的集子同時出版雖是偶然的事，却因此我們可以寫寫信，做做文章。在我們是一種絕妙的消遣，在光日又是一宗意外材料了。

記得去年在北海陶醉嗎？記得去年我們預備大開筆戰嗎？人事凋零，朋友們都星散了：你這封信無端又勾動我無暇的惆悵。……

來書不會提到你戲劇藝術辯正和我的論戲劇批評兩篇文章的主旨，你的意思是要等到我的這封信以後再說。這樣辦固然沒有什麼不可，本來「紅燒頭尾」也是一樣很可口的菜。實秋，你既「想爲「古今批評家」伸冤」，難道

我還忍得住不想爲自己抱屈？

實秋，時下文藝界裏有多少流弊，不都是我們應該去矯正的嗎？——雖然未免有時也不知不覺的矯枉過正。你看，新戲裏也有老生小生悲旦彩旦，影戲裏還有所謂之風騷明星陰狠明星。文壇上詩壇上也是相差也不遠：有自命爲寫實派的，有自命爲頹廢派的，還有些人在模倣未來派立體派呢。我不是說在歷史上因爲不得已的緣故，不能勉強用一個符號去概括它，標識它；我的意思是，不應該把某種某類某派，某規律某主張某理論某批評拿來做出發點立脚地，而不順從自己的性情自己的天才自己的感應去向着創造努力。實秋，你看古今第一流藝術家或是批評家，雖然個個都免不了傳統的影響，時代的影響，和種種的影響；那一個又是引出過一條新的道路？能獨樹一幟才能自成一家是不是？不然，像中國的舊戲一樣，一末十雜的分流別品，形存神亡；永無變更，那有什麼意思？還要鼓勵劃分種類，還要推行傳統批評，實秋，這豈是你的真

意？

吃「紅燒頭尾」，也不妨嚐嚐靠近骨頭的皮肉；我在那篇文章的第二段和倒數第二段裏說：

「……亞里士多德說要如此如此才是戲劇，雷與又說要如彼如彼；蒲戎納蒂哀，沙西，威廉阿琪，戈登克雷，馬修士，韓米爾敦，以至於張三李四，都各有理論，各有主張，彷彿戲劇非有一個定義不可似的。藝術是不受邏輯和規律支配的，戲劇也是一樣。……因為戲劇只是藝術，只是自我的表現，他不用你去硬下定義。」

「……假使你加入了亞里士多德，出來一個莎士比亞使打倒了你；……古往今來，總有一班人在那兒安設天羅地網，也總有一班人斬關斷鎖，跳出樊籠。聽說從前練飛簷走壁的人，腿上須綁錫瓦；戲劇家和戲劇批評家綁上亞里士多德或是戈登克雷的錫瓦也不要緊，可你不要忘記，卸

下錫瓦之後，你能飛更高的藝術之簷，走更高的藝術之壁。……」

實秋，你還看不出我的苦心嗎？從前一度的介紹伊卜生，發生過多少不好的影響？假使我們現在多談幾次亞里士多德，說不定也會發生多少不好的影響。我們談原不要緊，而我們談的往往又登到報紙上去。所以我們不妨放寬大些，兼收並容；換言之，就是不要單指出一條路，應當讓大家各奔前程，也許將來還是殊途同歸的。匆匆奉復，聊報盛意。

上沅。八月二十日

(三)

上沅：

拜讀了你八月二十日的回信。因為我的『紅燒頭尾』，引出了你的『靠近骨頭的皮肉』，可感。我現在就『嚐嚐』你的回敬，並且希望我們不久就可以嘗到醬汁中段。

我第一信向你請教的兩點：(一)批評家該不該把藝術品劃分種類。(二)我

們該不該打破一切傳統的標準。關於這兩點我還沒有能完全懂得你的意見，今爲想早一點討論到「戲劇批評」的主旨起見，這兩點我不再饒舌。我現在討論你所新提出的幾點：——

(一)「……因爲戲劇只是藝術，只是自我的表現，他不用你去硬下定義。」戲劇只是藝術，何必硬下定義？這話當然極中聽的。不過，你所謂的「自我的表現」，便是「硬下定義」了。在你也許以爲藝術是「自我的表現」，所以戲劇也是「自我的表現」，好像是天經地義，毫無庸疑；但是在我，便大大不然，我以爲把戲劇或一切藝術當做「自我的表現」只是批評學說裏的一個派別，再說得莽撞點，我還是不大信仰這一流的批評學說。你既然可以說戲劇「只是自我的表現」，還有什麼理由可以反對別人「硬下定義」呢？

你說「藝術是不受邏輯和規律支配的，戲劇也是一樣」，於是你便說批評家不必給戲劇「硬下定義」了。在藝術裏去找邏輯，當然無謂；以規律支配藝

術，這話恐怕沒有批評家敢擔當得起。根據規律以評衡藝術作品，在外國的文學史上是曾經發生過的事實，例如法國的那些新古典派（或稱假古典派）的批評家，他們的這種批評方法，不但是激發了後來許多的浪漫主義者（恕我不硬用了這個名詞）的極端的反抗，即是真正的以人本主義為基礎的古典主義者也是不贊成的。批評家應該不應該以規律衡量作品，此為一事；藝術本身裏面有沒有標準，此則為又一事。前者是批評的方法的問題，後者是批評的學說（藝術哲學）的問題，不容相混。你的意思是打破一切傳統的標準，老實說，藝術哲學裏就沒有這樣的一派學說。我們從事批評，除非自己有所發明，總該祖述先賢，言有所本，然後才能有個鞏定的一貫的主張。上沅，你可以為然否？

（二）「從前一度的介紹伊卜生，發生過多少不好的影響，假使我們現在多談幾次亞里士多德，說不定也要發生多少不好的影響。……所以我們不妨放寬大些，兼收並容；換言之，就是不要單指出一條路，應當讓大家各奔

前程，也許將來還是殊途同歸的。」

講起『介紹伊卜生』的『不好的影響』，我以為不是伊卜生這個人有什麼招惹不得的地方，却是介紹的人似乎不大得法。據我所記得，前些年介紹伊卜生，第一只是把伊卜生當做思想家，當做社會改造者，而不當做是藝術家；第二，介紹的幾篇戲只是伊卜生中年時代的作品，不是老年成熟的作品。我終以為伊卜生還是該介紹，「不好的影響」不是不可避免的。

再講起『多談幾次亞里士多德』，你的意思當是指着我說。假如一位篤信天才的作家，或是專心做舞臺上工作的人，對於『多談幾次亞里士多德』感到不耐煩，我並不以為奇；但是上沅你是立在戲劇批評家的地位，而說出『多談幾次亞里士多德說不定也會發生多少不好的影響』的話，那麼我就要一步也不放鬆的追問：『請問：將要會發生什麼樣的不好的影響？』請你具體的告訴我，多談亞里士多德，將要有什麼樣影響？我寫文字，多半是在批評方面，

我的批評文字，又多半是保持一個歷史的看法。講起文學批評來，亞里士多德的重要我們能夠推崇過分嗎？我們能夠談得回數太多嗎？我近來有一個絕大的野心，想敘述亞里士多德學說而不有甚大之錯誤；想實用亞里士多德的學說不有甚大之矛盾。我不曉得你以為我在這個工作上已有了幾分的成功？

你說前幾年介紹伊卜生發生過不良影響這一層我承認；多談亞里士多德將要生不良影響，這一層我不甚懂；『不妨放寬大些，兼收并容』，這一節我固直不贊成了。『寬大』在我們待人接物的時節當然是一件美德，可是在研究學問（尤其是這以辨別分析爲事的文學批評），寬大的精神可要不得。舉個極淺近的例子，在你的大著異大聲疾呼：『打，打，打破一切傳統的規律，主張，理論，和批評！』請問你爲什麼不『放寬大些』？你爲什麼不『兼收並容』？許多的學說或 *Mere whim* 實在是互相水火，簡直是南轅北轍，背道而馳，而你偏偏說將來也許『殊途同歸』，未免太樂觀了。

我回答你的話，略盡於此。

我現在提出一個新討論點。在你的論戲劇批評第九頁上，你說：——

「又有人說，舞臺爲戲劇而建設，戲劇非爲舞臺而創造。」此種見解根本的不合於亞里士·德的學說」。亞氏說：

『In constructing the plot and working it out with the help of language, the poet should place the scene, as far as possible, before his eyes. In this way, seeing everything with the utmost vividness, as if he were a spectator of the action, he will discover what is in keeping with it and will be most unlikely to overlook inconsistencies.』

（詩學第十七章）

這段話的大意是，編劇家不可忘記劇場，非常常預計劇本排演時的功效不

可。」

上說，你簡直是英雄欺人了！我雖然對於亞里士多德的詩學研究不精，然而我還可以明白那段話裏決沒有你所解釋的那種「大意」。裏面何會有什麼「編劇家不可忘記劇場」的話？更何會有什麼「劇本排演……」的意思？我們不該把我們自己的意見塞在古人的口裏。我現在試將亞里士多德那段話譯述如下：

「方詩人結構劇情並以文字寫出來的時候，須在可能的範圍以內將其劇中之情景放在眼前。這樣以來，他才能夠明察秋毫，好像是立於旁觀者地位一般，劇中情節有無矛盾，一望而知。」

大概你看見英譯文裏有 *Scene, action, spectator* 幾個字樣，於是你便連想到「編劇家」，「劇場」，「預計劇本排演時的功效。……」我們引用亞里士多德，原不要緊，尤其是在你打算以「此種見解根本的不合於亞里士多德的學說」的罪名回敬到我自己的頭上來的時候。但是我們援引經典，至少也要對

題。你如今引的這段話，完全不含有你所希冀的「大意」。我想你試再細看你所引的那段話，恐怕也要啞然失笑罷？

我治文藝批評，成績至爲淺薄，但是我近幾年的精力都用在一種努力，那就是，想在主張上求其能一貫。如其我這種努力已經成功，我使引以自慰，否則我更加倍的用功。你是不贊成『多談幾次亞里士多德』的，你上面偏偏引一段亞里士多德，你的意思無非是想要證明我對於亞里士多德的解說不正確，不合式。你這個方法是極好的，如其我的批評文字或見解真有『根本的不合於亞里士多德的學說』的地方，我甚願請你於上面那個不幸的引證以外再舉出幾個真實的憑據來。我是頂喜歡受教的。

寫太長了，下次再接着談。希望你指教。

弟梁實秋拜上。九月二十四日

(IV)

實秋：

大作文學的紀律快出版了，我得着先睹的機會，十分欣幸。去年秋天我們打了一打筆戰，彼此都是取的通信形式，意思是不要讓它太嚴重，對不對？但是我那封信也蒙你收進集子裏去，我多少覺得有些慚愧。

論到筆戰，我承認我不是一個好手。我不是專治文藝批評的人，更不長於雄辯。我寫這封信給你，是要請你把它附在你書中論戲劇批評那篇之後，算是替我們兩人對戲劇的觀念不同之處，暫作一個簡明的結束。至於比較零碎的枝節問題，現在都不及討論。

(甲)

關於「戲劇的定義」你在戲劇藝術辨正裏（見浪漫的與古典頁四一起）——
(一)承認「戲劇的學說和形式都有許多的變化」；也

(二) 承認沒有唯一的定義。但是

(三) 『欲免除這個難點』，你又想出了『一個法子，即是：從理論方面給戲劇下個定義』；

(四) 『至於現代的戲劇是否合於這個理論』，你要『我們姑且不問』；因為

(五) 『這個定義是理想的，不是由目前事實歸納成的一個原理』。下文你便『提出一個根本原則』：

六) 『戲劇是藝術的一種，是文學的一種，是詩的一種』。這個根本原則的來源，是

(七) 『採納希臘時代之全部的戲劇學說，換言之，……採納亞里士多德的藝術分類法』以及『亞里士多德的戲劇的定義』。

我的意思和你不同：我承認上文的(一)(二)兩項，但是，『欲免除這個難點』，我的意思是一切定義都不要。(見戲劇論集頁一起)我不要定義，你要

採納亞里士多德的定義：我們的不同之處在此。

(乙)

關於「戲劇與舞台」，你認為

(一)「戲劇之爲物，固可演可不演，可離舞臺而存在」。你又舉出三項理由來證明

(二)「有些戲劇宜誦讀不宜排演」；因爲進一步說，

(三)「最高藝術用任何方法亦不能傳達於羣衆。最尚藝只有少數人能了解」。所以

(四)「我們現在鑑賞莫里哀……只是讚賞彼等天才之偉大，藝術之精到，與當時之演員，舞臺，觀衆無涉也」。你的結論是

(五)「戲劇與舞臺不應併爲一談，舞臺是爲戲劇建設的，戲劇不是爲舞臺而創造」。

我的意思和你也頗有不同：我覺得有爲戲劇而建設的舞臺，而同時也有爲舞臺而創造的戲劇。演員和舞臺你以爲是與戲劇家無涉，我却覺得每每有涉。能了解最高藝術的少數人，在劇場的羣衆之中，一樣會領略戲劇的妙處，正不必拘拘於關起門來誦讀，想像。劇本可離舞台而存在，但同時亦可在舞臺而存在，因爲這只是可演可不演之問題，並不是可演不可演的問題。舞臺不是劇本的仇敵，劇本從來也不把舞臺當仇敵。劇本好比是樂譜，舞臺好比是樂器；樂器同樂譜該不該併爲一談呢？寫樂譜的人可以是藝術家，難道奏樂器的人不可以是藝術家嗎？藝術是可以繁衍藝術的。在這一點上，同對於定義一樣，你的意思是肯定的，我的意思是非肯定的：這又是我們的不同之處。

(丙)

關於「批評家該不該把藝術品劃分種類」，我以爲他儘管去把它劃分種類，但是，『如果你是個能創造的藝術家，你最好是不問不聞，讓這些批評家

去製造檔案……」。(見論戲劇批評)我們不同的是：你替批評家說話，我替藝術家說話。

「我們該不該打破一切傳統的規律……」，我的意思似乎和你大致相同。你說，『吾人不可希望文學批評的標準能採取條律的形式。』(文學批評)又說，『總而言之，文學裏可以不要規律。』(文學的紀律)我說，『戲劇批評家也不可受一個固定的理論去束縛，他們應該把一切理論打得粉碎，來定立自己的理論——不，他們更應該隨時打破自己的理論。』(論戲劇批評)我反對一成不變的理論，本來就沒有一個一成不變的東西。這一層我相信是我們措詞各有不同，觀念上或許是相同的也說不定。

假使有機會，有興味，以後我們再辯論辯論，雖然辯論並非我之所長。匆奉達，諸希鑒原。

上沅拜啓。三月二十二日

二 論中國新劇的前途

上沅先生編輯的『國劇運動』一部論文集，在序裏說，『近年來中國的戲劇運動（却不說國劇運動）』是失敗了。失敗的理由據說有三個：

（一）『藝術人生，因果倒置。他們不知道探討人心的深邃，表現生活的原力，卻要利用藝術去糾正人心，改善生活。』

（二）『不明方法。……』

（三）『缺乏經濟的幫助。』

余先生的結論是：『認清目的，研究方法，鞏固經濟：這三件是國劇運動的第一步。』否則『要建設中國的國劇，依然是再四失敗，永遠不會成功。』

我的意見是：中國近年來一向就不曾有什麼戲劇運動，更不曾有什麼國劇運動，談不上成功，更談不上失敗。因為有了戲劇（或稱劇本），然後纔有連

動之可能；有了國劇，然後纔有國劇運動的張本。試看近年來中國文藝界的收穫裏，可有幾篇稱得起戲劇的作品？更有幾篇可以稱得起「國劇」？沒有一點點的本錢，我們如何能夠倡言運動？

再說，今後如其要建設國劇，或謙遜一些說，如其要想建設一點點的戲劇，第一步不是籌款，因為有許多事物不是金錢可以買得到的；不是建築戲院，不是訓練演員，不是製造布景，不是縫做服裝，不是配映光影，因為有了這些，若是沒有戲劇（或稱劇本），那還不是枉然？

戲劇運動的第一步是什麼？是創作戲劇（或稱戲本）。有了這個戲劇，然後你再給它畫布景，訓練演員，配光影，縫衣服，然後你再提筆做文章發起什麼運動，都不算遲。沒有藝術品，你建設美術館做什麼？沒有戲劇，你造劇院又有何用？

所以今後戲劇界所最須要的不是舞臺指導員，不是舞臺批評家，不是舞

臺圖案家，不是其餘各種各樣的舞臺專家，而是我們近來似乎漸漸要遺忘的戲劇詩人。

只有戲劇詩人，纔能創作戲劇（或稱劇本）。詩人寫劇的時候，也許受環境的影響，也許受舞臺的限制，也許受各種各樣勢力的支配，不相干，若是詩人壓根兒的不出世，或是壓根兒的不動筆，戲劇運動使永久永久的一點影兒也沒有。所以說，戲劇前途的關鍵，完全是在詩人的掌握裏面。等到有一天，一個或許多個戲劇詩人出現，躲在屋裏寫出幾篇一般人所稱的劇本，戲劇運動便算有了根基。沒有舞臺？有錢就可以造。沒有人布景製衣配光？這是可以學習的。沒有演員指導員？這是不難訓練的，雖然最好的演員與指導員多少也要有一點天生的才幹。退一步說，詩人的戲劇出現，而不待相當的排演，這並不足以令我們着急。戲劇（或稱劇本）之演不演，當時演得好或演不好，延遲下去幾百年也不算一回事。

創作戲劇就和作詩作小說一樣的勉強不得。並且一切的偉大的藝術品都是要在靜的狀態裏慢慢滋生出來，在高呼『打倒』『建設』『努力』『運動』等等口號的喧逐中間，那裏還有詩人的位置？所以所謂戲劇運動或國劇運動者，現在還不能成立。我們不必着急，不必心焦，只好靜心的等着，好像漫漫的長夜裏我們等着天明一般的等着真正戲劇詩人的出現。詩人尙未出現之前，一般有能幹和熱心的人不妨張羅這個，預備那個的亂忙一陣，這也沒有什麼要緊。不過八個打旗的上了場，還是不能算是一齣戲！並且後臺若是沒有約來一個主角，這齣戲還是永遠唱不成！

以上的話，沒有高深學理，只有一點常識。

譯詩一首

給一隻老鼠

To A Mouse, by R. Burns,

一七八五年十一月間用鋤翻毀

了老鼠的窩，因作此歌貽之。

喂，你這胆小如賊的小東西，

唉，這一回受驚可是真不小，

你用不着這樣急急忙忙的跑，

狠狠的逃！

我纔懶得舉起兇狠狠的鋤頭，

追着你跑！

我很慚愧，這人類的領域，

竟破壞了自然的社會團體，

難怪你竟疑心我不懷好意，

見了我就嚇一跳！

其實我是你的可憐的伴侶

終有一死的同僚！

我有時確信你許是愛偷東西；

這有什麼？誰又能奄奄待斃！

成梁的糧食你偶爾偷一穗去，

這不能算多：

剩下的糧食也就很夠我過活，

還怕缺什麼！

你的小小的窩，唉，也糟塌了！

稀鬆的牆，變成灰土叫風吹掉！

現在可能有什麼東西去造新巢，

青青的草，那去找！

嚴酷的十二月的涼風轉眼就到，

冷啊冷得難躲難逃！

你看見這田野已成一片荒墟，
黯淡的嚴冬也正在來得急急，
於是在荒墟下，造起了巢居，

舒服的過這一冬，

砰礮一聲！殘酷的鋤頭經過，

把你的房子打破！

那小小的一堆草葉和稻根，

不知你斂了多少天，費多少神！

你的多日的苦心，到了如今，

竟無處去藏身，

將要忍受着冬天的凄風苦雨，

讓霜凌，讓寒侵！

但是小鼠，講起前途的黯淡，

你不要以為你是形隻影單：

人和鼠一樣，計劃十分美滿，

偏會橫生誤舛，

滿心的打算着享受和欣懽，

反落得痛苦悲慘！

比起我來，唉，你還算幸福！

你只是輕輕感着現在的痛苦：

但是我呢，我要不時的回顧，

往事不堪回首；

瞻望前途，我雖然看不清楚，

我猜疑，我憂愁。

贅言

英國近代浪漫派的詩，有一個很有趣的特點，就是詩人對於動物——禽，獸，蟲，——往往表示出很濃厚的同情。上面譯的這首詩，便是一個很好的例。在勃恩斯的詩裏，這一類的詩很是不少，不過在英國文學史上，具有這個特點的詩人還有比勃恩斯更早一點的——就是柯泊（William Cowper）。對於動物發生極大的情感，這確是一個浪漫的象徵。十八世紀以還的浪漫詩人都多少有對於動物的嗜好。最根本的原因是由於同情心的漲溢，由浪漫的人看來，「四海之內，皆兄弟也」，而四海裏的兄弟還嫌太多，於是這無限制的同情心

博愛心乃由人類而推及的動物。有時同情得不到對象，於是任凡是有生之倫都是平等的原則之下，動物也可代替人的位置。北京一帶有個俗歌：

「一家子，

兩口子，

沒孩子，

抱小狗子。」

人在急不暇擇的情況之下，小狗子也就代替孩子了。提籠架鳥，養狗飼貓，種種的習慣，都是多少出於同情心急於求表現的機會的原故。

因為同情心之無限制，所以詩人要常常的替動物抱不平，總以為動物是受人類的殘害，上面譯的第二節，公然的說「這人類的領域，竟破壞了自然的團體」，言外有無限的為人類懺悔之意。柯泊便連一隻小蟲豕也要憐惜：

I would not enter on my list of friends

(Though graced with gilded manners and fine sense,

Yet wanting sensibility,) the man

Who needlessly sets foot upon a worm.]

「一個人若是不必須的踏死一隻蟲子，雖然他是一個有禮貌的人，但他缺乏柔情，我是不要他朋友的。」柯泊自己真是多情的人了，金翅雀餓死籠內作歌，浮泊狗的墓銘，……對於動物可謂無微不至。一隻貌溺死在金魚缸內爲作墓銘，這首詩又是格雷 (Gray) 的一點柔情了。

同情心是要的，無限制的同情便要不得。「人爲萬物之靈」這句話也許有時不見得準確，而人類應得的位置與尊嚴似乎沒有必須打破的必要。柯泊說：

Reasoning at every step he treads,

Man yet mistakes his way,

While meaner things whom instinct leads

Are rarely known to stray.]

『人是步步的都運用理智，還要走錯了路，卑賤的禽獸只靠本能做嚮導，很少的時候迷途。』是人而不如獸也！並且是理性不如本能！『侶魚蝦而友麋鹿』，原是文人的曠達，但究竟是以人為主體，以動物為陪襯，在以人性為根基的詩裏，獸可以人化，而人不得獸化。若是把禽獸看得比人還高，這就是變態。說也奇怪，柯泊就是一個不可救藥的瘋子。

因為譯了勃恩斯這首詩，費了這許多話。這首詩的好處在於他的溫柔的幽默和微妙想像，至於第二節裏所包涵的那點『自然』的觀念，那是所有的浪漫派的詩人的一個迷夢。

書評兩種

「小青之分析」

潘光旦著

上海新月書店出版 實價五角

潘光旦先生新出版的這部小青之分析，內容分兩大部分，一是「小青事考」，一是「小青之分析」。第一部分是敘述小青的故事，並加以精密的考證，其文字老練整潔，讀之甚覺有趣，不類乾枯之版本考據。竟有小說之風味。第二部分是藉小青的故事闡發戀愛的變態心理，講到這個問題上來，光旦先生就如同到了自己的家鄉一般，指點說明，悉中訣竅。自從精神分析學近幾年來漸為國人注意以來，我還沒有見過一篇著作像小青之分析這樣的警關透

澈，這樣的親切有味，這樣的證據確鑿。讀這部書，應該是個難得的喜悅。

我讀過這部書，除了欣賞之外，聯想起一個值得討論的問題，那便是；精神分析學是不是可以充分的解述文學創作的步驟？我當初讀魯迅先生譯的廚川白村的苦悶的象徵那部書時，我心裏便很不安分的懷疑過，我懷疑文學或藝術究竟是不是苦悶的象徵？廚川白村說：

「這學說（精神分析）不但在精神病學上，即在教育學和社會問題的研究者，也發生了影響；又因為弗羅特對於機智，夢，傳說，文藝創作的心理之類，都加了一種解釋，所以在今日，便是文藝批評家之間，也很有應用這種學說的人們了。而且連 *Kreudian Romanticism* 這樣的奇拔的新名詞，也聽到了。」

「在內心燒燃着似的欲望，被壓抑作用這一個監督所阻止，由此發生衝突和糾葛，就成爲人問苦。但是，如果……我們能從常常受着的內底和外底的強

制壓抑解放，以絕對的自由，作純粹創造的唯一的的生活就是藝術。」

「倘非是將伏藏在潛意識的海的底裏的苦悶即精神的傷害，象徵化了的東西，即非大藝術。」

七年前我在圖書館看書，無心中遇到一本書，名叫文學裏的愛的動機，作者好像是什麼莫德爾，書裏內容即是以精神分析、學說解釋拜倫雪莉等的文學創作，我當時頗覺其新穎可喜，以為精神分析可做文學創作的唯一的解釋的方法，認為這是以科學處置文學的唯一的途徑。但是我越多研究文學的傑作，我越發見精神分析的效用的範圍是極有限的。簡捷了當作說，精神分析學是解剖戀○心○理○的○一○個○利○器○，而對於一個身心健全失常的人完全沒有用處。精神分析的方法可以適用於變態的反常的文藝作品，而不能適用於偉大的常態的藝術，說也奇怪，我們拿一部西洋文學史來研究，試將其最傑出的文學家加以統計，就可發見最偉大的作家幾乎沒有是變態的，都是身心平均發展，無論其如

何的情感特別豐富，想像特別發達，總不失其心理上的平衡。大詩人總不是瘋子，好作品絕不是夢幻。唯有第二流及第二流以下的作家，才有變態的心理，才有供給精神分析學者研究的材料。精神分析就專門處治心理的變態與病態，所以說精神分析的效用並不能十分越出醫術界以外。若以為精神分析足以解釋一切文學創作的步驟，實在是有一點的不妥。柏拉圖說詩的創作是由於「神聖的熱狂」Divine fury 這實在是太玄妙了，不足憑信。若照精神分析的說法，無論那一首詩那一部小說，都表現着作者的心理的變態，性生活的缺憾，那豈不是一樣的太玄妙，一樣的不足憑信？

那麼，潘光旦先生以精神分析的方法解釋小青的人格與其作品，莫非也是迷信精神分析能夠解釋文學創作嗎？曰：是不然。小青這個人與其作品，非用精神分析的學說來解釋不可，精神分析的方法適用在小青的人格與作品上，恰是尋到了用武之地。所以光旦先生以精神分析的方法分析小青，真可說是目

尤如炬，對症發藥。「小青之分析」真是善於應用精神分析者。光旦先生說：「精神分析派出後，醫學而外，最先應用其學說而得比較圓滿之結果者爲文學。謂性生活之陷闕與昇華爲一切文藝之起源者，近於抹殺武斷，然從此批評家得一新角度以作比較深刻之觀察與分析；而一般愛好文學與藝術者，明乎一種作品之原委，亦從而加以諒解；於是文藝之意義益見濃厚，則可斷言也。」（第二十一頁）

上面這般話，前半截我極佩服，後半截我覺得可以商榷。光旦先生謂「謂性生活之陷闕與昇華爲一切文藝之起源者近於抹殺武斷」，這是他能明察精神分析學的限制的緣故。此語而出於專家如光旦先生者之口，我們更當與以充分之信任。我所認爲可以商榷者有兩點：第一，精神分析有沒有「批評的價值」Critical value。第二，從精神分析的「新角度」能不能夠「觀察與分析」一切作品。

文學作品絕不怕分析。光旦先生說：『本篇之初稿既成，不佞嘗舉以示習於文學之友人某君，某君雅不以爲然。其旨蓋謂文學之作品乃一整個之物，其美處卽其整個也；今分而析之，則完整既去，美又何有？』（第二

十二頁）

若『友人某君』者，我敢斷定他不是真『習於文學者』。文學作品，分開來看有分開來看的趣味，合攏來看有合攏來看的夫處。絕不可執一而偏廢。不過我覺得一件文學作品經過精神分析的宰割以後，並不發生批評的價值。批評之任務在確定作品之價值，而價值之確定，又賴乎常態標準之認識。有相當訓練之批評者，對於作品內容之是否屬於變態心理，決難逃其明辨之品味，固無須待精神分析之窮究細討。且既經精神分析之後，吾人所得乃是作品變態之真象，並不助給批評者以確定價值之標準。以精神分析施於文學作品，在精神分析學方面可得一實際之例證，於文學作品方面之價值殊無絲毫之損益，是故精

神分析並不發生批評的價值，而嚴格的從事批評者，亦不得以精神分析為正當之根據。

以精神分析研究文學作品，誠然是一『新角度』，但「角度雖新，其角度並不大，不能由此角度窺察一切作品也。我上文已經說過，精神分析多少是屬於醫學的範圍。試舉歷來浪漫作家的巨擘或頹廢派的領袖，施以精神分析，於其病症所在，自不難爬剔探討，頭頭是道。然而文學作家不盡是浪漫的，亦不全屬頹廢的，以清醒健全之作家而施以精神分析，必謂某詩某文是自我戀，某字某句是同性戀，豈不是牽強附會？所以精神分析，角度雖新，而吾人絕不應因其新而遂誇其大。此理至顯。近年來國人競炫新奇，凡奇異之新說莫不脛而走，奉為神明。由日本展轉介紹西洋思想者，尤好為浮誇激燥之說。今就精神分析一端而論，國人往往震於新奇，而不明其範圍之所在，遂視為批評之正則，殊為失當。潘光旦先生的『小青之分析』。無論從那方面有，都是大成

功。但是若有人羨慕潘先生的成功，起而效顰，將精神析的方法不加選擇的到處施用，把精神分析認做是認識文學作品的鑰匙，則其結果，將有不堪設想者。

『瑪麗瑪麗』

司帝芬斯著

徐志摩

沈性仁合譯

新月書店出版

實價六角

瑪麗瑪麗是一部小說，並且是一部有故事可說的小說。小說的任務，在敘述一個故事，而這個故事又必須敘述得有起有訖，有條有理，有穿插，有結構，有精采，合乎這個條件的，我就承認它是一部小說。小說的作者，也許有

不少的牢騷須要波洩，或是有什麼主義要鼓吹，或是有什麼豐烈的情感與微妙
的詩意要抒发，這都是很好的事，都可以使這一部小說更有精采。不過，這都
不是小說作者的正務。一部好的小說，好比是一個建築物（其實一切藝術品都
要「建築性」），裏面的有結構的故事就好比是中規矩的棟梁，有了穩固的棟梁
之後，我們纔能加上各種各樣的裝飾點綴。沒有故事的小說，就如同沒有棟梁
的屋子，不管裏面多少的哲學，詩意，漂亮的詞句，繁麗的描寫，不相干，
不是好小說。而瑪麗瑪麗的確有個故事，並且故事的結構還很緊湊。

瑪麗瑪麗的故事，大致是這樣——一個小女孩子，名叫瑪麗，正在將懂人
事而孩氣尚未盡脫的年紀。她的媽給人家做短工的女傭，家裏窮得真是等米
下鍋，一點積蓄也沒有。瑪麗除了理家以外，喜歡在熱鬧的街上閒游，因此認
識了立在街上的一位身材高大的警察。瑪麗對警察的態度是愛慕又加上驚奇與
恐懼。一天瑪麗的媽病了，沒有飯吃，瑪麗只得代替媽去工作，不料就發現那

個警察原來即是那家雇主的姪子。瑪麗的低賤的身分，已經露布了。同時瑪麗又和同住的緊鄰的一個瘦小的工人漸漸的耳鬢廝磨，兩小無猜。有一天那個警察竟扣扉直入，向瑪麗的媽表示要娶瑪麗的意思，她媽於驚訝之中，詢明了瑪麗，拒絕了他。結果是警察大失所望，與那和瑪麗要好的工人決鬥一場，反而助成了瑪麗與工人的好事。她媽也驟然承繼了一份意外的遺產，皆大歡喜，一段故事完場大吉。

這段故事，雖然簡單，却緊湊得像一齣戲。例如瑪麗代母親作工遇到警察，以及警察向瑪麗的媽求婚，這兩景真有舞台上的意味。作者敘述的手段，決不呆滯，他不平鋪直叙，他有埋伏，有簡略，把一段愈逼愈緊，水盡山窮，然後他纔不忙不慌的突出奇兵，局勢一變，頗有「柳暗花明又一村」之妙。因為有這樣一個有結構的故事做骨子，所以瑪麗媽麗夠不像一泓流水似的一洩無餘，而能像一座樓閣似的矗然峙立。

這本小說描寫的是窮人的生活，在革命的時代讀着或者特別有趣能。不過藝術家對於貧富的看法和淺薄的人道主義者不同，徐志摩先生在序裏說：「他寫窮人的生活，不錯，但他開我們眼的地方不是窮的描寫，而是生活的表現，在這裏窮富的界限是分不到的」。我願更進一步說，司帝芬斯所致力的地方，不是窮的描寫，亦不止是生活的表現，而是人性的模倣。人性是永久的，普通的，固定的，沒有時間空間的限制與區別，所以瑪麗瑪麗所描寫雖是某時期某地點的窮人生活，而無論什麼人在無論什麼時候讀起來都可以一樣的受感動。無論什麼樣的人，什麼樣的經驗，窮的生活也好，富的生活也好，一概是以人性為基本的。文學的作者，於萬千世界之中，如能體會到這基本的人性，寫出來自然是好作品。凡是從人心深處流出來的東西，方能流向人心深處裏去。瑪麗瑪麗所以能動人，就是因為作者至高無上的理性力，能透視一切，能鑽入窮人的家裏，剝出一顆窮人的心。窮人的心和富人的心，有什麼分別？

徐志摩先生在序裏說：『翻譯最難是詩，其次是散文寫成的詩。瑪麗瑪麗是後一類。』按照字面的意思，徐先生是以爲『瑪麗瑪麗』是『散文寫成的詩』。我承認司帝芬斯的文筆頗有詩的氣意，不但文字如此，他的見解也是詩人的見解。我可不承認文學裏有『散文寫成的詩』這一個型類，更不承認瑪麗瑪麗屬於這一類。我總覺得，詩就是詩，小說就是小說，並且詩裏面也沒韻文寫成或散文寫成這樣的分別。我們如其把這部作品當作詩讀，恐怕這部書裏面有很大的一部分不能令人滿意。但如當做小說讀，又有許多地方令我們意外的愛讀了。總之，瑪麗瑪麗裏面含有不少的詩意，是真的，但不能就算詩，即如詩裏含了畫意不能即做爲畫一樣。

譯筆的忠實，只消拿原文對看，就可知道。譯筆的風格，可說是極其委婉可喜。這是徐先生和沈女士兩人合譯的，但是誰能指出兩人譯的部分銜接的地方？我讀過一遍，一口氣讀到底，竟未覺察在那一段上換了一個譯者。這可

算是一件難得的成功。徐先生和沈女士的文筆，在這部小說所表現的，是極細膩，極親密，但又有時稍微繁冗了一點。然而在近年來譯的小說裏，這是較可讀的裏面的一本了。

書評兩種

一三六

霍斯曼的情詩

霍斯曼 (Alfred Edward Housman 1859—) 是英國近代詩壇上一個奇怪的人物。他是一個不折不扣的抒情詩人，奇怪的地方便是：他以拉丁文教授兼情詩作者。教拉丁文的人，大都是極古板嚴謹的人，而霍斯曼竟以情詩名。他不但能寫情詩，而且寫得極柔媚，極輕麗，極乾淨，極整齊。

霍斯曼一生只出了兩本詩集，一本是少泊市的孩子 (A Shropshire Lad) 一八九五年出版的，一本是最後的詩 (Last Poems) 一九二二年出版的。薄薄的兩本一共纔有一百六十餘頁，計詩百零四首。記得好像是菲爾泊斯 (W. L. Phelps) 說過一句很有道理的話，他說：『在所有的算術的量度 Dimension 裏，唯有長度是與詩無關的』。論詩只能論質，所以霍斯曼能以百零四首短詩

而成家。

情詩當然是以情爲主體。可是情這件東西，不是什麼希奇的寶貝。「人非木石，孰能無情？」所貴乎爲上流的情詩者，是要能夠把一股熱烈深摯的感情約束起來，注納在一個有範圍的模型裏。這樣的詩，纔緊湊，纔禁得起咀嚼。霍斯曼的詩，首首都是有形式的，不是斷了綫的風箏一般飄蕩無定，首首都有多少的布局，內中有起有訖，不缺不冗。霍斯曼既是拉丁文教授，對於古典文學當然有深刻的研究，所以他的詩能有完整的形式，或者正是因爲這個道理。情可以自然流露，情詩可不能自然流露。詩要藝術，藝術就是不自然的。抒情詩總是短短的，因爲情的表示是在一刹那間，不能延長到多久。詩愈短，藝術的需要愈大，愈不能容有些許的藝術的毛病。霍斯曼的情詩，便深得此中三昧。他的一字一句，都來得幹練修潔，所以讀起來只覺一片和諧，如秋心天空，不染半絲纖雲。

霍斯曼的詩如有一個主要的題目，那便是「生」與「死」。和哈爾地一樣，他在「生」的時候便想到「死」，想到「死」便格外的感覺到「生」。詩人沒有一個不喜歡談死的，因為他還沒有死，死對他是一個想像的經驗。詩人沒有不重想像的，所以詩人也沒有不常以死為題材的。不過霍斯曼對於「死」的態度，與其說是讚美，毋寧說是冷淡。他一想到死，便悟到生命的無常，便唏噓太息，便欲及時行樂以圖自解。他這種 *Pagan* 的氣味瀰漫在他所有的作品裏，淒愴哀怨，幽美動人。西方一首，表現這種思想最清楚，試譯數節如下：（「西方」就是西鄉的忌思）

西方

夕陽落了，從空中地上，
把這一天的滓渣吸走，
落向曠野山巔的那方，

——夥伴，你莫向西方翹首。——

※

※

※

夥伴，你莫向西方翹首：

西方將把你的心腸裂斷；

將把你的情思帶走，

拋向遠方，遠過夕陽的落線。

※

※

※

廣大的世界，任我們遨遊休憩，

回家現在未免還太早：

把腳根立定，在地方站立，

請把我們的家鄉忘掉。

當你我都已神遊太虛，
恐將在那裏久留，不相通候；
骨肉的朋友倒底最好：
夥伴，你莫向西下翹首。

霍斯曼的詩往往以極平常的字句，極普通的語調，寫出一點極微妙的詩意，同時能收極完美的音樂的效果。例如最後的詩第三十三首：

In the morning, in the morning,

In the happy field of hay,

Oh they looked at one another.

By the light of day.

In the blue and silver morning

On the laycock as they lay,

Oh they looked at one another

And they looked away.

這首詩妙極了。沒法子翻譯。一首有神韻的情詩，是一件有生機的東西，用另外一種文字照樣配製起來，弄得好可以到貌似的地步，僵挺生硬，沒有半點活趣。霍斯曼的詩的妙處大半是在音調的和諧，所以譯起來更加難了。

霍斯曼的詩常有一種「戲劇的拂拭」(Dramatic touch)這一點又有些像是哈爾地。在詩的煞尾處，用出奇制勝的筆法輕輕的留下一縷含蓄不盡的詩意。少泊市的孩子五首：

啊，看那些密叢叢的金盞花。

竟鋪遍了田間陌上，

還有那些報時刻的蒲公英，

宣告着一逝不返的時光。

啊，我可以伴你繞走草地一匝，

探紫一簇鮮花獻給你嗎？

你扶着我的臂，又有何妨。

『可以，青年你可以。……』

啊，春天原爲青年男女而來，

不過是現在，血管裏還在沸騰，

男女一夥，正該及時愉快，

豈待世界變得老朽龍鍾。

今天的花兒。明天還在，

但不似今天這樣光彩。

——讓我伸臂摟着你能——

「不錯，青年，你說得不錯。」

有許多青年，說來可恥，

向女人殷勤，吉且偷竊，

一旦偷去了那朵鮮花，

他們剩下的是無幾。

把你的心兒留給我這樣的人罷，

莫再令輕薄的蕩子覬覦。

我是真心唯一的愛你。

「他許是罷，青年，也許。」

啊，望望我的眼睛，何用疑慮？

——哦，離城已走了一哩。

遍地的草兒何等綠啊！

我們曷不坐下來呢？

——哦。生活，只是一朵花罷？

爲何情人們還要嘆息？

可憐我罷，我的姑娘。我的心肝，——

『再見罷，青年，再見。』

霍斯曼是否現在還在活着，我不知道；他在最後的詩的序裏說，此生大概不能再有像從前迫得不能不寫詩的那種景况，所以我們知道，他即是活着，大

概亦不再作詩了。然而這百〇四首詩已經是英詩中不朽的作品了。

漢烈的『迴音集』

在維多利亞時代以後，英國抒情詩人中，漢烈（William Earrest Henley）要算是一個很重要的，而他的詩人的名譽完全建在他的兩部重要的詩集上面，一是在醫院裏，一是在我們現在要討論的迴音集。

漢烈生於一八四九年，肄業於牛津大學。在十二歲的時候，他即患肺癆，終身不愈。他又是一個跛子，所以專心向學。他的一生完全用在讀書撰文作詩編纂雜誌上面。漢烈交遊甚廣，與當代文人如斯蒂芬、孫吉、百齡均友善。斯蒂芬孫寫金銀島那部小說，裏面的獨脚強盜名錫爾福者即是漢烈的化身。漢烈一生潦倒，從事筆墨生涯，窮困無比。有天竟至斷炊，漢烈餓極，臥床待斃，他的弟弟安東尼無聊中在街上閒遊，偶然拾得一先令，纔能購食果腹。漢烈卒於

一九〇三年。

迴音集（“Echoes”）是自一八七二年至一八八九年所作的抒情詩四十七首。裏面的詩有普通韻體，有十四行體，有自由詩體。漢烈的詩的長處本不在形式，惟迴音集的一大特點即在其形式之新穎。漢烈是英國新詩派的一個先驅者，他的運用自由詩體，在第三十五首，頗有精到之處，茲譯錄如后，略示其結構與大意，音韻之佳，須讀原文方能領略。

「晚歸的白雲翱翔於恬靜的天空；

在那西方，

太陽完了一天的工作，

夷猶如意的在那裏留戀，

一片莊嚴燦爛的光輝，

照在那古老的灰色的城上；——
一片光明的和平。

一縷炊煙徐徐升起，

積成金赤色的霞霧。塔尖

在閃爍，漸漸變色。在山谷裏

黑影轟起。百靈依舊叫。太陽

致最後的祝禱，

沉下了，暮靄裏

震盪着勝利的夜——

帶着一列羣星的夜，

她的餽禮就是睡眠。

我的逝去也是如此。

我的工作完畢，一天告終，

取了我的工值，在我心裏

有遲後的百靈歌唱，

啊，讓我去到恬靜的西方，

莊嚴燦爛的太陽，

死。」

漢烈的詩最顯著的精神便是他對生命的愛。他無時不想到死，想到死時，他不感極深的悲哀因而像哈地那樣的悲觀嘲世；他也不懸想死後的生活因而像勃朗甯那樣的注重靈魂。他把死看作一件當然的事，人所不能免的事，一生的歸宿。因此他便愈覺這人生之可愛。他主張及時行樂，勸人不要辜負青春。第

十八首：

「夜鶯有黃金的絃琴，
天鵝的歌喉有如喇叭；
烏雅只是奏着黃楊笛子，
但是我最愛他。」

因為他唱生命的樂，
我們在狂醉的暮春天氣，
靜聆他的歌唱，直唱得
我們的心兒和唇兒接在一起。」

又第三首的第一節：

漢烈的迴音端

「啊，給我摘朵玫瑰，玫瑰，

趁她現，還沒有彫；

夏天來，夏天也就會去，

冬天又將來到。」

漢烈自幼即受肺癆的糾纏，并且又是跛子，在身體方面頹敗已極，在詩裏卻表示出極強烈的反動力。漢烈的詩沒有萎靡的情調，語氣剛強，情思雄壯。讀他的詩如觀彫刻的希臘運動者一般，筋骨突露，勇氣百倍。他愛陽光，他愛力量，他愛速度，他愛生活，他也愛死。第十一首是個極端的例：

「黑暗深沉，

啊，向陽走去！

道途不平，

前進，努力前進！

黑暗的東邊，

一定藏有晨曦。

在我們前面，

必有一片平原草地。

向上！向前！

時間會補償我們，

光明在我們上面，

漢烈的題音集

安息便在面前。」

我們要領略漢烈的詩，還須要明瞭當時詩壇的狀況。彼時正是英唯美派文學發達的時候，王爾德邁維斯金斐特的學說，變本加厲，高唱「爲藝術的藝術」的主張，把藝術與人生完全隔離，注重感官的美和裝飾的美，把詩歌圖畫混爲一談。漢烈則獨標異幟，與這個唯美運動勢成對峙。王爾德批評他說：

「我們不能舉一兩首詩來評判漢烈。實在，他的詩的妙處不在某一首詩裏，妙處在他的強大的近人情的人格。他這種人格是在他的完美的與疵謬的作品背後一樣表現着，並且蒙着許多不同的面具，有些美麗，有些奇陋，有些不成形……他的靈魂是強健的，清楚的。無論誰都能合乎理性，但是頭腦清楚則非人人所能；頭腦清楚的詩人更是和藍白台花一類稀罕。……」

王爾德的這幾句評語是很恰當的。漢烈之所以值得我們的特別的讚嘆的，正是因為他的強健清醒的人格。他的最著名的兩行詩（第四首）：

“ I am the master of my fate,

I am the captain of my soul . . . ”

讀近代詩的人無不傳誦。唯美派的詩之所以爲世所詬病，正是因爲在表面上過於做作，在精神上過於頹廢。漢烈的詩則大刀闊斧，卓然獨立。我們讀漢烈，覺得生氣勃勃，無哀無怨，他的思想有希臘的法度。只就這一部迴音集而論，裏面沒有一首情詩是以傷感動人的。他有豐烈的感情，悉出之以謹鍊不誇的態度。他時常提到死亡，他不覺得死亡可怖，也不因而咀咒人生。第二十九首是他的全部的人生哲學：

「一個孩子，

天真爛漫的，好奇，

偷着離開保姆，

歡天喜地的流連在市裏。

他在喧嚷擁擠中間，

信步走去，滿心歡喜，

有無限的夢想狂思和慾望；

驀地裏，

倦了，又有些恐懼，看到

卑陋的羣衆的真象，

於是哭哭啼啼的，跑到他的保姆，

（至此心地纔終於光明）

在她的母懷裏，

他哭着睡着了。

人也是如此的

經過這個世界，

觀感明瞭許多事物；

到末了，倦厭經驗，

便跑回到老保姆的

溫柔的懷裏，——她便是「死」。