



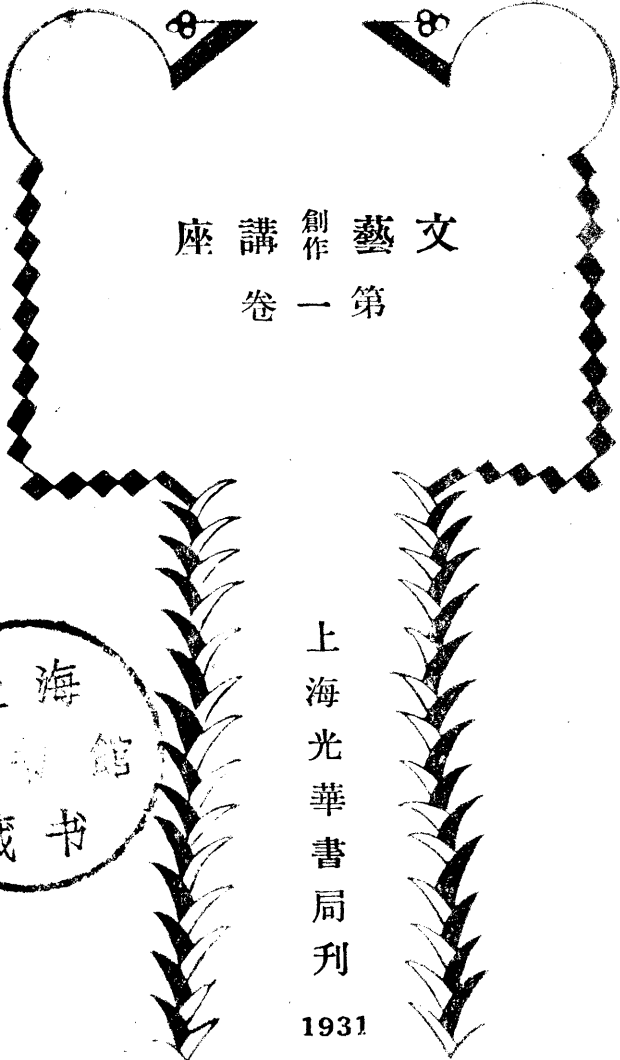
艾蕪
創作
蒲座



上海图书馆藏书



A541 212 0008 5782B



文藝創作講座
第一卷

上海光華書局刊

1931



上海圖書館藏書

文藝創作講座

第一卷 目次

文學概 論講座

文藝一般論……………芥川龍之介
高 明 譯

文學與情感……………趙 景 深

藝術基 礎講座

一般藝術學……………朱 介 民

小 說 講 座

小說創作論……………謝 六 逸

小說作法……………高 池 寬
菊 池 寬 作
明

歷史小說論……………洪 秋 雨 譯

文藝批 評講座

文藝批評……………傅 東 華

* 戲劇講座 *

戲劇作法……………馬彥祥
戲劇藝術論……………馬彥祥

* 電影講座 *

電影劇研究……………孫師毅
分幕與導演的研究……………毛秋白

* 文藝鑒賞講座 *

文藝鑒賞論……………芥川龍之介
……………凌堅譯

* 文藝思潮講座 *

文藝思潮……………張資平

* 詩歌講座 *

論讀詩……………凌波譯
論自由詩……………邵冠華
十九世紀法國抒情詩講話……………穆木天

——
研作
究家
——

浪漫主義作家研究……

謝六逸

——
學新聞
講座文
——

新聞文作法……

黃天鵬

——
學民間
講座文
——

民歌在文學上的價值……

李白英

——
導講座
創作指
——

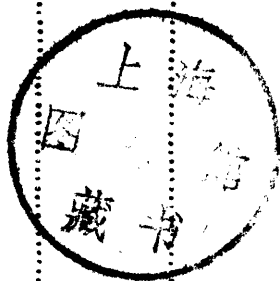
關於小說的話……
談談創作……

郁達夫
傅東華

——
講童
座話
——

童話學……
童話概論……

趙景深
楊昌溪



附 錄

(一) 世界文藝家略傳

(二) 文藝術語解說

編輯後記

文學概

論講座

文藝一般論

芥川龍之介作
高明譯

我們現在要盡力平易地來對文藝下一番考察。我們這裏所說的『盡力平易地』，便是改作『盡力通俗地』也不要緊。總之我們不用科學的方法來考察牠。當然，不用我這樣的方法，而用科學的方法，也并非不能考察文藝。否；諸家所講的文學論，其實都是站在這科學方法上面的。或者，理應非站在這上面不可。文學論的目的，當然，是在於闡明文藝上的美和文藝的本質，所以文學論——站在科學方法上面的文學論，不得不是美學各論之一；而這樣的大工作，乃是我們的力量所不及的。不但如此，而且於文藝講座的目的，也離得太遠，所以我們就要照我們前面所說的，做一番極其通俗的考察，看一看文藝究竟是什麼東西。順便我們還要交代一

句，便是，因為我們的立場不是科學的立場，所以我們的考察方法不免要傾向於直觀。因此有些地方或者只可以算作我一個人的獨斷。因為這篇議論的性質關係，這實是沒有辦法的事，要請大家原諒才好。

一 言語和文字

文藝有種種形式，如小說，抒情詩，戲曲等是。但是不論是那一種文藝，都非使用言語不可。就是不用言語本身，也非使用表現那言語的符號——文字不可。雖然一些禪宗的和尚有『不立文字』之類的話，但是無論是怎樣的高僧，不用言語或文字便不能作一發句，總是千真萬確的事。但是當然這也並不是說只要把言語或文字排列起來，便統通可以成爲文藝。不管怎樣排列了言語或文字，『二等邊三角形』的頂角的二等分線二等分底線——之類的文句之非文藝，總是極其明顯的事。不

過，無論怎麼，這總是事實，便是：不使用言語或文字的文藝是不存在的。那末，什麼叫做文藝？我想我們或者可以這樣說：『文藝是以言語或文字為表現手段的藝術。』

我們在前面也曾說過，排列言語或文字，不一定全都能夠成為文藝。我們可以把文藝比作一個人：言語或文字便和肉體相當，不管肉體是怎末完備，沒有魂魄鑽在裏面，到了還是一個死屍。所以，同樣，不管怎樣排列了言語或文字，倘若沒有使文藝成其為文藝的東西內在着，那末是不能將它稱為文藝的。因此，我們最好是能夠把「使文藝成其為文藝的東西」把握住，再去求『什麼是文藝？』的解答。但是「使文藝成其為文藝的東西」，正和我們前面所說的的魂魄一樣。很不容易捕捉它。魂魄不在肉體之中，却又不在肉體之外，它只專門靠着肉體而顯示着它的正體。而「使文藝成其為文藝的東西」，也和魂魄一樣。只有相信幽靈的心靈學者，才在肉體之外求魂魄；同樣，只有相信和幽靈相似着的一類東西的神祕主義者，才

在言語或文字之外求「使文藝成其爲文藝的東西」。但是不幸我是一個只懂常識的人，所以爲便利起見，要先來考察一下和肉體相當着的言語或文字。

我們前面說的是『言語或文字』，但是我們暫時要先專門來考察一下言語。因爲言語原來是爲疏通人與人間的意志而發明的，所以它一定俱備着一種意義。雖然也有人說像『啊』『哦』之類的間投詞是沒有意義的，但是其實它們的意義雖然沒有別的名詞動詞之類來得那樣分明，但是各自的用法總具備着。（你們只要看誰都不以『哦，真悲哀！』的話去代替『啊，真悲哀！』——而且我以爲，即使說是各自具備着一種意義也不妨。其次，因爲言語是利用着我們口裏發出的聲音的東西，所以它一定具備着一個音。那末你們或許要問我：『盲啞學校裏的啞學生的言語爲什麼却不然呢？』但是你們要曉得，那只是作爲言語的代用的姿態。并不能算是真正的言語。真正的言語，第一應當有一種意義，第二應當有一個音。——這雖無疑地是不用爲講的事；但是於我的議論的進行上，却是有相當的幫助的。

話要重新說回頭去：不使用言語或文字的文藝，是不存在的；文藝是以言語或文字為表現手段的藝術。所以，文藝在具備一種意義之外，一定也具備着一種音。譬如拿坐電車來打個比方吧。我們要坐電車，便須付錢買票。這個，不論是坐電車到洋行裏去，還是坐電車到茶館裏去，還是坐電車去旅行，都是不能奔避的運命。而言語也便和這個一樣。只要使用言語，具備了一種意義，那末便必然地具備一種音。也便是，一首歌，一方面既具備着一種意義，同時也具備着一種音（這裏的所謂「音」，也便是所謂「音調」，或「調兒」）。這在小說和戲曲，當然也是一樣的。不管什麼文藝，照規矩都具備着意義和音的兩面。（至於這意義和音的關係，我們要到後面去講它。）它們所不同的，只在有的文藝形式比較的不像別的文藝形式那樣注意音，或者更正確地說來，比較的不像別的文藝形式那樣注重聽覺的效果而已。比較的不注重這聽覺的效果的形式（即前者），我們普通把它喚做散文，比較的注重聽覺的效果的形式（即後者），我們普通把它喚做韻文。但是散文和韻文的差

別，也只是比較的而已；至於它們的境界，却不免是曖昧模糊的。固然，把小說和短歌比較起來，前者顯而易見地是散文，後者顯而易見地是韻文；但是其所以這樣「顯而易見」，却是因為你所比較的乃散文和韻文的兩極。倘若你拿位在兩者中間的作品——即韻文的散文和散文的韻文比較一下，那末你一定會被弄得「模裏模糊」，說不清那一邊是那一邊。

但是我在前面也曾說過，文藝乃以言語或文字為表現手段的藝術。所以既然考察了言語，那末文字也不得不考察一下。文字本來是表示言語的符號。所以我們即使說言語即文字，也是不妨的。它不但有意義，音也完備着。因為是一種符號，所以文字自身是不會發出音來的。倘若它發出音來，那末它將不能算是符號，而應當算是妖怪的變化了。那末言語和文字是否完全是一樣的呢？這却不然，文字具備着言語所沒有的外形。這個外形，從來是被忽視着；但是其實却絕對不當把它當作和文藝沒有關係的東西。文字和言語同是表現的手段。倘若先把言語的意義和音看得

太重，而文字的外形則毫不考慮到，這是無論怎麼講都講不過去的。

但是文字的外形從來被忽視，却不一定是一件偶然的事。我們前面曾經講過，文字乃表示言語的符號。但是倘若仔細考究起來，却不能說都是表示言語的符號。中國字那樣的象形文字（中國字細細區別起來，雖不止象形一種；但是我們沒有「指事」「會意」地一一區別的必要，所以用「象形文字」這四個字代表了它），固然是一字一義；但是西洋的音標文字（Alphabet），都祇是一字一音（譬如A讀作「愛」，B讀作「比」，……）。所以和中國的象形文字不同，並不是表示言語的符號。所以西洋的言語，除了少數的例外（比方說英文的O那樣的間投詞），都是集兩個以上的文字而成的。這種集合文字而成的言語，並沒有分明的形式。固然A是有A的形式，B是有B的形式；但是以一個Word看來，因為它的裏面是包含着共通於各個Word的各個文字，所以它那一個Word的外形——外形上的個性却不免是朦朧的。因此從來西洋人是忽視着文字的外形。不過西洋人我們暫且可以不

管，至於像我們這樣在「いるほ」之類的音標文字之外還使用着中國字的國民（註），却總像是不把它忽視了才好。而實際一般民衆，也是沒有忽視的；雖然那些講「文學論」的學者是這樣沒有把它看眼裏。因爲我們誰都會不滿意似地說過「這個字的字面總覺不好！」之類的話；而所謂字面的好壞，也便指那文學的外形——或那文字給我們視覺的效果而言。

中國字之富於視覺的效果，是不待論的。可以使用着中國字的文藝——尤其是完全使用着中國字的中國的文藝，在言語的意義和音之外，還注意着文字的外形。比方，你們可以看袁隨園的『江水三千里，家書十五行；行行無別語，只道早還鄉』。袁隨園在這首詩裏像用了許多筆劃少的字：這個，在襯托出這淡淡的話的絕句的含味的點上，是有很大的效力的。固然，這文字的外形也許不能和言語的意義和音一樣算是支配文藝的生命的問題，但是便是日本的文藝，也多少帶着看重文字外形的傾向——這總是無可置疑的事實。

最後我們還要重新說一遍：文藝乃以言語或文字爲表現手段的藝術；更詳細地說來，便是藉着（一）言語的意義（二）言語的音（三）文字的外形這三個要素而傳示着它的生命的藝術。那末，這三個要素相互間的關係到底是怎樣呢？

（註）大家都知道，日文是在 Kana（他們的 Alphabet）之外還使用着中國字的。現在在他們國裏雖有許多人主張着廢除中國字，但是照我看來，或者竟是永遠辦不到的；除非有一次「翻天覆地」的改革。這種運命，是當初早已註就了的。——高明。

二 內容和形式

我們前面說過，文藝乃藉着（一）言語的意義（二）言語的音（三）文字的外形這三個要素而傳示它的生命的藝術。倘若重新把藝術比方作一個人，那末這三個要素便正和骨頭，筋肉，皮膚相當。骨頭筋肉和皮膚，並不是骨頭是骨頭，筋肉是筋肉，

皮膚是皮膚地獨立起着作用的。它們無論那一個，都唯有合同在一體的時候起作用。倘若骨頭動而筋肉皮膚不動，那末那個人說他是殘廢還便宜了他，或者竟應當稱他是一個如生如死的怪物。言語的意義，言語的音，和文字的外形這三個要素，也和這個一樣，它們是常合同成爲一體而活動的。第三個要素（即文字的外形），因爲主要是中國文藝的事情，所以暫時可以不講。但是言語的意義和言語的音，總非常是合同成爲一體而活動不可；倘若不合同成爲一體而活動，便再也莫想談到傳示生命。其中最顯而易見的是詩歌；在那裏，一種意義常和一種音微妙地結合着。譬如我們可以看一看李白的靜夜思：『牀前明月光，疑是地上霜；舉頭望明月，低頭思故鄉。』——這個淒涼的情景，沒有這淒涼的調子來襯托它，是不會現出的。並且我們還可以這樣講，便是，這一首詩給我們的感覺——極其淒涼的感覺，唯有情景和調子合而爲一的時候，才會產生出來。雖然像散文那樣的比較的不注重聽覺的效果的形式借重言語的音的地方是沒有詩歌那樣的多，但是就是夏目漱

石的哥兒和我們是貓也足以使我們相信總是有所借重的；因爲在那裏，輕妙的文章的調子在發揮輕妙的作品效果的點上，是表示着很大的作用。所以我們應當說，在散文和在詩歌一樣，言語的意義和言語的音合成的「全體」也是存在着的。而我名爲「內容」的，也不外乎是指着這個「全體」而言。

固然，「內容」這兩個字由來是各種意思地解釋着。譬如有一些人，便把所謂內容解釋成了一篇小說的情節，或是一首詩的大意。所以倘若見了上面所舉的李白的詩，那末這種人便會單把『牀面前的月光，令我疑心它是地上的霜；我抬起頭來看看月亮，低下頭去想故鄉的事情』當做這首詩的內容。但是內容其實却並不是這麼一回事；所謂內容，乃指內·包·的·全·體而言；所以把一篇小說的情節或一首詩的大意喚做內容，未免有些滑稽。倘若能把這個當做內容，那末也非說一個活人即一具死屍不可了。至於還有些人呢，則把所謂內容當做了一篇作品裏所包含的思想或道德（這多半是在散文的場合）。所以倘若見了前面所說的哥兒，那末這種人便會

單把「世界上再沒有像偽善者那樣討厭的人了。所以誰都應當給偽善者以相當的裁制」當做這篇東西的內容。而這個也是和「內容乃內包的全體」的話不相符合的。酒精雖是從酒裏面提出來的，但是我相信決不會有人說酒卽酒精吧？固然也有些吃酒的人對人講着「因為昨晚喝了些酒精，所以今朝腦袋有些疼」的話，但那僅祇是一種戲言而已，是不能夠成爲值得考慮的問題的。——此外，「內容」這兩個字一定還有許多解釋。但是這些人普通所說的內容，都不是我所說的內容。我所說的內容，我們在前面已經講過，乃言語的意義和言語的音合成的全體。

有人也許要問我，說，你既然這樣規定了內容，那末它和文藝本身是否就是一件事呢？實際講來，內容和文藝本來是沒有多大差別的。但是至於說是完全一樣，却也不見得。文藝是以言語或文學爲表現手段的藝術。但是文藝上的作品，普通總是靠着幾個 Word 而成立着。單靠一個 Word 而成立的作品，簡直可以說沒有。因此組成那個作品的幾個 Word 的排列方法，也便成了被忽視的事。固然，倘

若將「把書拿來」之類的幾個字胡亂地排列起來——譬如說，照「來書把拿」的樣子排列起來，是會令他人莫明其妙的；但是，我們所說的排列方法，却不是指這個而言。我們所說的，乃是考察還是應當說是「鳥飛千山絕，人蹤萬徑滅」呢，還是應當說是「千山絕鳥飛，萬徑滅人蹤」呢，還是應當說是「千山鳥飛絕，萬徑人蹤滅」的時候的排列方法。也便是，不是辭之達與不達時的排列方法，而是生命能被傳示與不能被傳示時的排列方法。而且，幾個 Word 的排列方法既不能夠付之不問，那末無疑地靠着幾個 Word 而成立的一句一節一章的排列方法，也是不能夠付之不問的。否，倘若考察一下三部作的長篇小說，那末我們一定會相信，靠着幾個句子而成立的、節，和靠着幾節而成立的一章，和靠着幾章而成立的一篇，它們的排列方法都是不能夠付之不問的。這也便是說，文藝上的作品，小自短短的詩曲，大至幾千句，幾百節，幾十章，洋洋數十萬言的長篇，都遵守着一種排列方法——或是支配那作品的某種構成上的原則。倘若不遵守這構成上的原則，那末無論內容

如何，都將被一脚踢翻，而不能成爲文藝上的作品。單單的內容——缺乏着這構成上的原則的內容，結果總只會弄得「不三不四」，和不像一張桌子的桌子，不像一把椅子的椅子一樣。這也便是說，文藝上的作品，一方面既應當有內容，同時也應當有給那內容以一定的外形的某種構成上的原則才是。而我所說的形式，也便是指這構成上的原則而言。

如我們上面所說，內容是絕對需要形式的。而同時，沒有內容的形式，也不能存在。我曾經說過，「缺乏着形式的內容，便和不成一張桌子的樣子的桌子，不成一把椅子的樣子的椅子一樣。」而缺乏着內容的形式，也便是可以說是和不成一張桌子底桌子的形式，不成一把椅子底椅子的形式無二。這個，當然並且是連設想都不能夠設想的。所以內容和形式，事實上或者簡直可以說是不能分離的。你們可以看一看我們前面所舉的李白的靜夜思，那淒涼的內容沒有那形式，是絕對不能夠存在的。而從另外一方面講起來，那形式沒有那淒涼的內容，也不能存在。即使存

在，也只能是極無力的東西而已。所以我們前面雖是把內容和形式分開着討論了（並且此後我還是要照這個樣子討論下去），但是這祇是爲討論便利起見而已。你們應當記得，事實上，這兩個冤家是絕對不容分離的。

『形式』這兩個字，普通是被各種意思解釋着。譬如我在前章論韻文和散文的差別的時候，用了比較的注重聽覺的效果的形式，比較的不注重聽覺的效果的形式等字樣。至於還有些人，則在「七律」「五言」之類的排列方法上，也使用『形式』這兩個字。但是這種意思形式，都只能說是狹義的形式。這便和我們把炭火單單喚做「火」一樣。固然，炭火是火；但是廣義的火，却還包含着洋燈的火，着火時的火之類。廣義的形式——即內容形式時的形式，和廣義的火一樣，乃是超越了狹義的形式底凡百文藝上的形式。和廣義的形式比較起來，狹義的形式或者簡單可以說是一種約束。

（譯者附註：本章的引例原來都是日本的，爲適于中國情形起見，我把它們完全改用了中國的例；說法也略爲改動了一下。——高明。）

三 內容

我在前面曾經說過內容乃言語的音和言語的意義合成的「全體」。例如「牀前明月光，疑是地上霜；舉頭望明月，低頭思故鄉」這一首詩的內容，乃是它給我們

的某種感覺的全體。所以倘若考察一下這個內容，我們一定可以把它大體分爲下面這兩方面。便是：第一，像「牀前明月光，疑是地上霜；舉頭望明月，低頭思故鄉」那樣敘述一種情景的；第二，從一種情景感得某種情緒的。這種分類，不僅詩歌上能適用；無論小說，戲曲，以及凡百文藝上的作品上，都是通用的。譬如倘若考察一下近松門左衛門的大經師昔曆，那末我們一定可以把它的内容分爲敘述茂兵衛的悲劇的生涯和感得那悲劇的生活的悲哀的兩方面——即認識的方面和情緒的方面。所以所謂文藝的內容，也可以說是具有這兩方面時才開始。事實上，這兩方面

固然並不分得這樣清楚；但是爲便利起見把它們分做兩個來考察，却也似乎並不是不能夠的。

我們前面曾經說過，「二等邊三角形的頂角的一等分線二等分底邊」，並不是文藝。因爲這個完全缺乏着訴之於我們的情緒的方面。而不論是一個情景還是一個事實，總之在「敘述」這一方面，不論它是怎麼訴之於情緒，倘使它是完全不成其爲言語的，那末也非退離於文藝圈外不可。譬如非靠音或色不能傳示的情緒，便是如此。固然，近代文藝自法國的象徵主義運動以來，表現主義和踏踏主義 (Dadaism) 成功於了在來的文藝所絕望的情緒的捕捉；但是我們前面說過好幾次，文藝乃以言語或文字爲表現手段的藝術，所以，倘若這個限制是不可越過的，那末我們便非承認有不能成爲文藝的內容的情緒不可。比方說康丁斯基的題名即興的一幅圖，僅是什麼東西也不像的各種顏色的集合；所以要用言語爲手段把它表現出來，恐怕無論那一個踏踏派詩人也不能辦到。固然他們自己可以吹說表現了它，但是在這一點

至少我總是難於相信的。不，不必拉牢着康丁斯基作證，便是比方說『Yonko』

的飯

碗，



給我們的情緒，也是在文藝圈外的，我們在

對某件事物感得佩服的時候，常時說出一實

在妙不可言』的話來：那，並不僅是我們的歡聲，其實也是文藝在身的歡聲。

我們前面曾經說過，文藝的內容應當具有認識的方面和情緒的方面；而因為文藝的種類的不同，這兩方面也就自然而地生出變化來。比方說短歌抒情詩，便是情緒的方面較佔優勢的文藝，而同時也最近於像音樂那樣的純情緒的藝術。法國

的詩人魏爾命 (Verlaine) 在他有名的作詩術那首詩裏說，『頂要緊的，便是把音樂 (來習得)』。這種要求，當然只有對抒情詩才行。(短歌或者尙且不能應這個要

求。) 至於小說和戲曲之類，則是認識的方面較佔優勢的文藝，而同時，也是最近於像哲學那樣的專司認識的學問底文藝。我們剛才拉魏爾命做了證人，現在要再拉一個西洋人來作證。大家都知道，提出問題劇的口號，而集中世人的視聽的，乃是

諾威的戲劇家易卜生 (Ibsen)。這種口號，當然也只有對戲曲小說才能提出；譬如要叫一個詩人做一首問題短歌，恐怕就要他的命了。即使做得出來，那也僅能和道歌比美而已。現在我們倘若認爲小說戲曲之類是位於文藝的右端，而短歌抒情詩之類是位於文藝的左端的，那末其他各種文藝，便該說是在它們的中間燦然地排列着。因爲一一舉例乃無用之舉，所以我就想不這樣做了；但是總之排列在它們的中間的間類的多種多樣，總是事實。固然，文藝的內容的領域，上邊是被『*Nord*』的飯碗給我們的情緒所界限着，下邊是被『二等邊三角形的頂角的二等分線二等分底邊』給我們的認識所界限着；但是就是這般大的地面上，吐芽開花的各個作品的內容也已經足夠了。從前的希臘人，把詩的女神限於了九個 *Muses*，——而且其中還夾雜着天文學的女神和歷史的女神；倘若要叫現代的我們製造起詩之女神來，那末我們一定不止製造上九個十個，而將製造上許許多多的女神——譬如說，詞之女神，問題劇之女神，心理描寫之女神，象徵主義之女神，第一人稱小說之女神，踏

踏主義之女神，……之類。

文藝的內容的複雜，我們上面已經講過了；這個，單考察文藝的一個種類——比方說小說，也是一樣的。固然，小說也許和戲曲之類一樣，要算是文藝上的極右黨——便是認識方面較佔優勢的東西；但是在它的認識的要素的多寡上（或者反過來說便是，情緒的要素的濃淡上），却還有無數的差別。例如菊池寬的小說便非常富於認識的要素；比方說他的忠直鄉行狀記和思讎之彼方，哲學氣都是帶得很重的。至於佐藤春夫的小說，則是這種要素少而情緒的要素多。比方說他的過於寂寞了（Wabishi-suzuru）和阿絹和她的兄弟，簡直不妨說它是散文的抒情詩。但是這兩者却都是真貨色；誰也不能說它們那一個是冒牌的（也許有那種先生說是『能夠的』，但是我却不以為是）。這兩者，我以為都有存在的權利。——那末為什麼有這種權利呢？這便是因為，如我們前面所說，文藝這樣東西是能夠抱擁上以『Non』的飯碗給我們的情緒為界限，下以『二等邊三角形的頂角的二等分邊二等分底

邊』給我們的認識爲界限的各種各樣的內容的。

爲把這一點說得更清楚一點起見，我們要掉過頭去看一看我們前面所講的文藝的定義（雖然這個所謂定義是很馬虎的）。我們前面說過，文藝乃以言語或文字爲表現手段的藝術。而言語第一有意義，第二有音。音，我們暫且可以不管；它既然是有意義的，那末當然它便決不能脫去認識的要素。固然，爲音樂的表現手段的音和繪圖的表現手段的色沒有這個要素也可以成立（不過實際講來，繪畫中也是有這種要素的；因爲在畫一個人，或一匹馬，或一棵樹的時候，非認人爲人，馬爲馬，樹爲樹不可）；但是言語，則說『山』的時候，不管對『山』這件東西感到怎樣的情緒，總之是非認定『山』這件東西不可。固然，像『哦』『啊』之類的間投詞是只傳示情緒的，但是光是一個『哦』或一個『啊』，總是不能形成一個發句的。譬如說是『松島呀，啊，松島呀松島呀』『哦，開滿着花的杏野山』的時候，『松島』『開滿着花的杏野山』是無論如何都不能少去的。（雖然這兩句東西都是很俗的。）因

爲文藝是以這言語爲表現手段的，所以它無論如何也不能棄去認識的方面。否，文藝或者簡直可以說是以比其他藝術爲富於認識的要素這一點做着特色。倘若可以把繪畫和音樂比作金和銀，那末文藝便可以比作鐵。鐵比金和銀都要來得硬：這是它的特色。我們的祖先利用了這個特色，而製造了劍和矛，並且利用文藝的特色——富於認識的要素這一點而作出了敘事詩和小說（前者是比較早昔的事，後者是比較晚近的事）。因此，小說因所包含的認識的要素的多寡而生出各種各樣的差別，也不得不說是當然之事。鋼鐵和軟鐵固然不同，但「是鐵」這一點總是一樣的。你們倘若對軟鐵說，『因爲你是軟的，所以不能算是鐵』，那末它老先生一定也會莫明其妙起來吧？所以，無論它是軟鐵也好，鋼鐵也好，只要它是具備着鐵的特色，便應該一視同仁地把它們當做鐵來對付。當然，文藝之中，你們喜歡那一種，乃是你們的自由；但是至於要說『非那一個不成功』——比方說是『非抒情詩不是文藝』『非自然主義的小說不是文藝』，那是很費解的。尤其是在文藝上劃出狹小的區

別，要算得費解之極。

還有，認識的方面和情緒的方面不僅在文藝身上着着色，在縱的方面也着着色。——這個意思便是說，因為時代不同。文藝有時候會帶起更豐富的認識的要素，有時候會帶起更豐富的情緒的要素，十九世紀前半發生的浪漫主義的文藝，便是富於（簡直過於豐富了）這情緒的要素的文藝。至於作為它的反動而在世紀末（所謂世紀末，是指十九世紀末而言）發生的自然主義的文藝，則較富於認識的要素。我們前面講過的諾威的戲曲家易卜生和英國的戲曲家蕭百訥（Bernard Shaw），乃是其中的健將。蕭百訥在他的易卜生主義的真髓裏說：『在戲曲之中插入議論，乃新時代的戲曲家的特色。』并且他也在他自己的戲曲的卷首，添上了很長很長的論文。這個，據他說：『從來一般人都說，藝術家是不可以說明他所描寫的東西的。照他們的意思，這便和畫一隻鷄寫上「這是一隻鷄」一樣的傻氣。但是這並不是說，因為說明了，所以是很傻氣的。你們可以到美術學會的展覽會裏去看看；在那

裏，每一個畫家都是在他自己的畫上寫着『山景』『少女像』之類的標題的。固然，我們不知道蕭百訥的這種議論是否能夠替在戲曲添上論文這件事作辯護；但是這不過是不相關的事。還有，這各時代的文藝的變化，不一定是單靠認識的方面的多寡——或情緒的方面濃淡才能被討論的。此外，還有各種看法；而且有許多地方非參酌各種看法不能說明；這也是當然的。

文藝所以能有各種各樣的內容——換句話講，便是各種各樣的文藝所以全有存在的理由，這個，我們前面已經講過了，所以現在可以不再談。現在我們要開始去討論別的問題；而最先把通俗小說的問題說一說。問我『浪漫主義的文藝是好的，自然主義的文藝也是好的；那末通俗小說是不是也是好的呢？』的人，也許是沒有吧？不過我們在這裏要假設它是有的，而把這個問題考察一下。通俗小說這件東西，在西洋也是存在的。英國的小說家本內特 (Arnold Bennett) 之類雖然把自己通俗小說喚做了『空想小說』，而給了它一個漂亮的名目；但是通俗小說之爲通

俗小說，總是不變的。至於要問這通俗小說和普通的小說究竟不同到什麼程度，則很難回答。當然，倘若把報紙上的帶插畫的小說當作通俗小說，問題是很簡單的。但是倘若要進一步來考察它，那末簡直可以說是沒有什麼分明的區別。與其空說費話，不如來把手頭的事實考察一下。法國的小說家雨果 (Victor Hugo)，有一部小說叫做苦人 (Les Misérables)。我們看，像那樣的作品，倘若把它弄成日本的報紙上的帶插畫的小說，那末是否不能變為通俗小說呢？倘若不能，那當然沒有問題；但是事實上黑岩淚香 (黑岩淚香是日本明治時代的一個有名的新聞記者；他曾林琴南式地譯了許多西洋小說。——高明注)的苦人的譯文噫無情，是博得了一世的喝采，而最近久米正雄的譯文此悲慘，也受了同樣的歡迎。所以我們不得不說，像苦人那樣的作品，即使把它當作通俗小說。也是很成功的。而從這裏我們也可以看出，通俗小說和普通的小說，是並沒有多大差別。倘若它是和普通的小說有差別的，那末那一定是不是文藝的問題，而是文藝的價值多寡的問題——也便是說，

那一定不是質的問題，而是量的問題。而即使把它當作量的問題，寫成通俗小說的作品也不能一定說是文藝的價值較少。倘若要說通俗，那末施耐庵的水滸傳和曹雪芹的紅樓夢都是通俗的呢！

（譯者附註）不瞞諸位說，這一章的最後一句中的水滸傳和紅樓夢，全是譯者移上去的。——高明。

四 餘論

做定了內容論之後，要講和可以講的問題還有許多；不幸文藝講座要終結了，而且我也不願受『鄉下人的裹腳帶，又長又臭』之譏，所以想就此打住了。乘着這一次的機會，我要把上面所講的來套在實際上的問題上試試。我們雖說『把上面所講的』，但是主要也止是『把內容論』而已。

實際上的問題——究竟要套在那一種的實際上的問題上才是呢？這是很難選擇

的。我們要把技巧問題拿來看看。技巧這件東西，在文壇上是沒有好印象的。而據我看來，『技巧』這兩個字裏面已經帶着壞的意思，便和在那裏告訴着人說『它是壞的』『它是令人討厭的』一般。這便和『鎮關西』（見水滸傳。原文作『甲野乙吉』，因不適用於中國情形。故改去。——高明注）這個名字在告訴着人說那人是不安分的，是個壞人一樣。譬如像水滸傳那樣，說明了爲什麼鎮關西是個壞人，固然還說得過去；若使光只糊糊塗塗的把他當作了一個壞人，當作了一個不安分的人，那末鎮關西先生本人一定會惱怒起來吧？至於技巧，也是一樣的；技巧本身固然不會鳴冤，但是被說是技巧出色的作家——譬如里見淳那樣，一定會很不舒服的。那末，技巧到底是什麼東西呢？倘若我們不打算用壞的意思說它是一種不足稱的小道，或是後來接上去的東西，那末便非把它當作表現一個內容的技術不可。內容，如我們前面所說，並不是包藏在一篇作品裏的思想或是貫透着一篇作品的情節，而是包括這所有的東西的全體。而全體這件東西和形式，乃是不可分離的。因

爲技巧是表現一個內容的技術——即給我們這形式底技術；所以倘使要忽視它，那是很費解的。托爾斯泰 (Tolsto) 有一次聽見有人讀着普希金 (Pushkin) 的短篇，說：『是的，短篇小說便應當像這個樣子一開頭便把讀者吸住才好。』（因爲現在我正是在旅途中，沒有帶參考書，所以與原來的說法也許有些出入。）我以爲，像這一種的技巧是不妨愈巧妙愈好；而據我所相信，安娜·卡雷尼娜 (Anna Karenina) 的第一章（固然，安娜·卡雷尼娜 是一篇長篇小說）便如實地表現着我們上面舉出的托爾斯泰的話。

其次，我們要把和技巧沒有什麼關係的包藏在一個文藝作品中的思想的問題拿來看看。這個在文壇上，也常是受着不當的非難。比方說倘使有一個作品是表現着性善的思想，那末普通便會受到這種非難，便是：那個思想孟子都會有過，那個作品真是無聊已極。但是我們要曉得，包藏在一個作品中的一個思想的哲學的價值，不一定是和那作品的文藝的價值相同的。倘使專門去考察包藏在一個作品中的一個

思想的哲學的價值，那末即使是歌德（Goethe）和莎士比亞（Shakespeare）恐怕都要減色不少。譬如蕭百訥那樣，便把莎士比亞的思想，看得不值一笑。雖然幸而詩人莎士比亞，還沒有因為這個原故看得不值一笑。我們前面說過，內容裏有認識的要素和情緒的要素這兩方面。而一個作品所特有的思想，也是由這認識的要素進化而來；所以那思想的哲學的價值，也不得不認為和所有的認識的要素一樣地支配着那作品的文藝的價值。但是不管一個作品的認識的要素是怎樣平凡，那作品的文藝的價值是否會連同平凡起來，却是問題。固然，一個作品倘使能有前人未發的思想，那作品也許會震撼一世；但是成為文藝上的問題的，却不是包藏的是怎樣的思想，而是怎樣地表現着那思想——便是，作為文藝的全體，是發生着怎樣的感覺。比方說，你們可以看一看易卜生的傀儡家庭（Doll's House, 一名 Nora）。傀儡家庭在前世紀的末梢，曾以具戲曲的完成和思想的新穎，而轟動了世界。但是到後來，它的思想失了它的新穎性；因此，作為前次的過度的褒獎的反動，現在是受了過度

的貶斥。我所說的這種傾向，起碼日本文壇上總是有的。但是因爲在那娜拉悲劇之中是燃燒着生命之火，傀儡家庭的文藝的價值，大概總自會在世界的文藝的天上佔一星座的，否，或者已經佔據了一個星座也未可知。而所謂一個作品成了古典，或者有了古典的價值，也便是指着這佔了一個星座——即那作品的文藝的價值是被正當地認識了而言。

.....

照這樣子套下去，費話本來還可以講得很多；但是我想餘下的不如讓你們自己適用去。至於本上面有些沒有談到的問題，則非等到文藝講座重新開始時再去講不過。我的文藝一般論，暫時就要在這裏宣告完結了。

一九三一年四月廿九日譯完

(譯者附注)本篇原文是爲文藝春秋社發行的文藝講座而作，所以才有「於文藝講座的目的」之類的話。

而且，因爲原本來就只是爲給日本讀者讀的，所以裏面完全引用着日本的例。爲便利中國讀者

起見，我大部分用中國的例代替了它們。倘若萬一有「牛頭不對馬嘴」的地方，那完全是譯者個人淺學所致，要請讀者諸君子以原諒才好。

——高明。

所以可貴

藝術家者，因為他揭出新的東西來，因為他憑那直感，以浸透統計學和論理學所不能去的領域，所以可貴。

小說中的人物

小說家的人物的來源可分三種。第一，是由他自家親眼觀察得來的。第二，是聽見人家說，或者在書報上看來的，第三，是由他的想像所造成的。不過小說家在小說上寫下來的人物，大抵不是完全直接被他觀察過，或間接聽人家說或在書報上讀過的人物。而係一種被他想像所改造過的性格。所以作家對於人物的性格心理的知識，仍係由他自家的性格心理中生產出來的。

文學概
論講座

文學與情感

趙景深

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

我們知道自然主義的作家是自己不笑而使別人笑，或自己不哭而使別人哭的。這「使」字還用得不對，因為還含有主動的意思，我們應該說是自己不笑也不哭，

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

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

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

作者或作品應該有怎樣的情感呢？據文却斯德說，應有五種是正當的情感：

- 一，合理或適宜 (The Justice or Propriety)
- 二，生動或有力 (The Vividness or Power)
- 三，持續或恒久 (The Continuity or steadness)
- 四，錯綜或變化 (The Range or Variety)
- 五，品格或性質 (The Rank or quality)

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

一，合理或適宜 什麼是合理或適宜的情感呢？文却斯德是托爾斯泰和羅斯金這一派的道德批評者，他引用羅斯金在近代畫家論上的話，以為高尚情感即合理的情感，有「愛戀，敬重、讚許、愉快諸情。反之，則有憎惡、忿恨、恐懼、悲傷諸

情。」也即是說，後者都是不合理的情感。這還成什麼話！所謂文學是人生的反映或表現，請問文却斯德，這話應該怎樣解釋。人生既免不了喜怒哀樂等情，為什麼只能喜或樂，就不能哀或怒呢？喜劇和悲劇的對峙又是怎樣成立的呢？屈原的離騷、九章，大都憎惡忿恨之辭，我們能把這樣的傑作屏諸於文學以外麼？杜甫的後期作品，大都在流離遷徙時所作，故多恐懼悲傷之情，我們又能說這樣的情感是不正當的麼？自然，屈原也曾受過後人的指摘，說他不應該誹謗；但是，這話還是讓陳死人去說罷。只有文却斯德這樣儒雅風流的人是可以像我國衛道者一般，說什麼「哀而不傷」的。我們要盡情的歌唱，不管唱出來的是愉快還是哀傷。我們悲傷的時候，不能勉強說出愉快的話；我們愉快的時候，也同樣的不能勉強說出悲傷的話。在抒情詩人的態度看來，固然應該說『誠實的，自己的話；』即在敘事詩人的態度看來，作品中的情節也是免不了悲歡離合的。

所以，情感的合理與否，不在於所表現的是愛戀、敬重、讚許、愉快，還是憎

惡、怨恨、恐懼、悲傷。最重要的是在於誠實還是勉強。誠實是合理的情感，勉強是不合理的情感。

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

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

再如，李白的詩，固然是光芒萬丈，他那上韓荊州書，就不值一顧矣。

總之，凡是自私或虛偽的情感都是不合理的情感。處世接物，有時也不免這樣的應用文字；但在文學上的價值却極低。倘若我們一檢我國古代這一類的作品，不

免要爲牠的多量吃驚。古代文人不做官的很少，做官而不諛上的又很少，名家的書集中，我們所見到的。尤其是開端一二卷，滿紙都是些「奉和聖製詩」。

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

這些玩意兒，都是升官發財的敲門磚。

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

二，品格或性質 文却斯德以爲道德的是高級的情感，感官的是低級的情感。

那末世紀末的新浪漫主義的官能交錯，應該是低級的了。托爾斯泰固然可以對於文

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

現在再說中間的三項：

三，生動或有力 所謂生動或有力、是指作品而言。這「力」，不一定是「用

盡千鈞之力，」也不妨是「不費吹灰之力。」氣魄雄渾的作品固然有力，清淡閑適的作品也還是一樣的有力。雄渾的作品是用一種力量使讀者興奮，而清淡的作品則是很自然的使得讀者深沈的思索。拜倫的哀希臘是扶着風雲揮灑的，華茲華斯的詠水仙則是瀟灑的落筆的——却都能給人以感動，雖然所感受的各有不同。蘇東坡、辛棄疾、劉過、陸游固然是有力，柳永、晏小山、秦觀、張先也一樣的有力；高適、岑參的邊塞詩雖能動人，王維、孟浩然的田園詩也一樣的能動人。

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

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

是作者的情感。

在作文法上說來，生動或有力即是「動力」(Force) 持續恆久即是「統一」(Unity) · 錯綜或變化即是「聯絡」(Coherence)

用文藝家的觀法「人的一生」

尙未覺醒未來，開始逍遙起來的淳樸的幼年時代。

生命的加強了的歡喜和伴着難制的熱情的苦惱的，渾濁的，苦悶的青年期。

有平靜的信念的伴着創造底勞役的成年期。獲得了在一切個別的事物之上的普遍性的認識的老年期。

擁抱一切，否定了個人主義的殘滓，好像溫情教師的殘年期。

藝術基
礎講座

一般藝術學

朱介民

緒言

首先應解說「一般藝術學」這個名辭的意義。

所謂「一般藝術學」，便是對一般藝術，即對由空間成立的繪畫，建築，彫刻，工藝美術，由時間成立的音樂，詩文，由必要空間時間兩者的舞蹈、演劇、以及包括庭園，盆栽，裝飾，照像等的準藝術等，給與共同的說明而言。換言之，便是說明各種藝術所共同的具有的基礎的概念。因而，我在這裏題為「藝術基礎講

座」。

開始應用『一般藝術學』這個名辭的，是德國美學者麥克斯·迪沙烏 (Max Dessoir) 氏。迪氏在一九〇六年時，著有一書名爲『美學及一般藝術科學』 (Aesthetik und Allgemeine Kunst Wissenschaft IBD)，於是這個名辭始出現於世。繼之，日本美學者黑田鵬信氏，亦著有題爲『一般藝術學』一文，揭載於一九一五年出版的菊池寬氏所主編的文藝講座上。然二氏所論的內容，不僅是全然兩樣，且性質亦是不同的。即對『一般藝術學』這個名辭的意義，能給與像上述一樣的闡明的，爲黑田氏的『一般藝術學』一文。我以爲研究任何種學問，都應首先對所研究的某種學問的基礎概念，要給與十分了解。況藝術這種學問，在科學的觀點說來，是比較最難捉摸的。所以我們想要研究藝術學，必須首先抓住關於藝術的基礎概念。因爲我們懂得了牠的基礎概念之後，自然而然的會對牠的本質，作用等等不難迎刃而解吧。關於討論藝術的書籍，我國目前出版界介紹過來的，雖不好說是不多；然大多非是純理

論的，便是專門的，而對於初學藝術學的人的應用，比較適切的，仍是非常之少。故關於討論藝術的基礎概念的書籍的介紹，依照我國目前的情形說來，還是實際很需要的事情。

本文就依據此種情形，大部分根據黑田氏的說話，再參照各家的學說，想對各種藝術所共同的基礎概念，給與總的檢討一下。

第一章 藝術的種類

一 藝術是綜合的名稱

所謂藝術，是一種綜合的名稱。繪畫是藝術之一種，音樂亦是藝術之一種，詩也是藝術之一種。我們平常都說繪畫是藝術；其實，只是繪畫，並非就是藝術。同

樣的，只是音樂，或只是詩，亦並非就是藝術。因為藝術，除這些外，還包含有建築，彫刻，小說，戲曲，演劇，舞蹈，及其他許多種類的。此種情形，是恰同松，櫻，麥，菫，都是植物之一種，然只是松，或只是櫻，並非就是植物一樣。

在宇宙中，能分別為自然與人工二者。屬於自然之中的，如松，櫻，麥，菫等，分明與犬，猿，蝴蝶，鳩等，即能包括於動物這個名稱之下的東西，是有各異的共同點的；因而，就可將牠們包括於植物這個名稱之下。又屬於人工中的，如繪畫，音樂，詩歌等。分明與機械，器具等，是有各異的共同點的；因而，就可將牠們包括於藝術這個名稱之下。即植物或藝術，都是以後所給與的名稱，亦即植物或藝術，是綜合的名稱。但在植物與動物之間，藝術與非藝術之間，往往要發生疑問的問題。例如庭園與照像等，是否是藝術呢？要往往成爲問題的。從事實說來，庭園或照像，是有藝術價值的作物；然我們仍不能說全部庭園，或全部照像，就是藝術。外如建築，有時亦要成爲問題的。即事實，有些建築物，我們不能稱爲

藝術。不僅此種，即令繪畫，彫刻，文學等等，我們亦不能隨便稱爲藝術。例如招牌，通信文等，分明不是藝術。

要之，所謂藝術這個名稱，便是將屬於人工的某種共同點（這個共同點，便是藝術的本質，留待以後說明之）包括起來所給與的總稱。因而，要將牠分類起來，分明全然是人爲的。植物的分類，固雖是依照植物所具有的自然的不同點而分類，然而說到分類的工作，仍不免是人爲的。對任何一件事情，將牠分類而作成有系統的或有組織的，這是人類的知的慾求，亦是爲科學的研究所必要的事情。藝術學之能成爲一種科學，既爲無疑義的問題；所以我們對牠，當然要以人爲的分類工作吧。

二 分類的標準

我們要行分類，就必要一定的標準。在分類上能因所定的標準的不同，而有各種各樣的種類。即依據甲的標準，就能有甲的種類，依據乙的標準，就能有乙的種

類。藝術的分類，可有數種標準。普通所用的標準，有下列幾種：

- 一，從對自然的關係爲標準；
- 二，從對實用的關係爲標準；
- 三，依據美爲標準；
- 四，依據地理的分布爲標準；
- 五，依據樣式的發達爲標準；
- 六，依據時代爲標準；
- 七，依據社會組織爲標準；
- 八，依據感覺爲標準。

在此七種的標準中，一般藝術學者所採用的，均是最後一種的以感覺爲標準的分類。故我在這裏，僅對以感覺爲標準的分類，給與詳述外，餘則均以與極簡單的敘述而已。

三 模倣藝術與非模倣藝術

第一，從對自然的關係爲標準，能將藝術分爲模倣的與非模倣的二種。上面已經說過，藝術是屬於人工的；故牠是與自然對立的。但此種對立，決不是無關係的對立着的，兩者間最深的關係之一種，便是自然對於藝術，供給物質的材料。例如自然對於建築，供給木材，鐵，煉瓦，混凝土等，對於彫刻，供給木，金屬，石等，以及於繪畫，供給紙，畫布，畫具等。除此外，自然還將題材供給藝術。即自然供給藝術的意義和內容。此種情形，當然藝術是能模倣自然的。例如風景畫，花鳥畫，動物畫，和叙景的詩文等，是都拿自然界的某部分東西作爲題材的。從自然模倣成的藝術，名曰模倣藝術；反之，就是非模倣藝術。繪畫與彫刻，大都是模倣藝術（德語 *Nachahmungs Kunst*）；建築，音樂，演劇，與舞蹈，是非模倣藝術。然而音樂亦可模倣蟲的聲音。舞蹈亦可模倣蝴蝶的飛舞。因而，依據對自然的

關係爲標準的分類，就難以給與嚴密的區別吧。

四 自由藝術與羈絆藝術

若依據實用爲標準，則可分爲自由藝術（德語 *Freie Kunst*）與羈絆藝術（德語 *Unafreie Kunst*）二種。凡遠於實用而不受實用束縛的藝術，是自由藝術，如繪畫，詩文，彫刻，音樂，舞蹈，演劇等屬之；而建築與工藝美術，因其近於實用的，故稱爲羈絆藝術。然繪畫與彫刻，雖當其爲展覽會中的出品時，是完全離開實用而不受束縛的，但當其爲建築內部的裝飾而作時。那就含有實用的意味了。再之，當進行曲之用於進行時，和舞蹈之在體育上應用時，亦是含有實用的意味的。反之，建築中如紀念塔，凱旋門，完全是從實用離開的建築物；即令在工藝美術中，亦有些近於實用的。這樣說來，可知以實用爲標準的分類，就不免要犯着幾分曖昧的毛病。

這裏要附帶的提及的，便是常人都以為自由藝術是高級的藝術，羈絆藝術是低級的藝術。其實，這種觀念，都是錯誤的。因為我們若以為這種觀念是對的，則豈不是要把一切與實用相接近的，或與生活有切實關係的藝術，都當作低級藝術嗎？關於這點，他日遇有機會時，常作專篇論之。今略提及，希望讀書者加以注意而已。

五 純正藝術與應用藝術

以美為標準的，是恰好與以實用為標準的相反對的；因為近於美的，便要遠於實用；近於實用的，便要遠於美。遠於實用而完全脫離實用的束縛，且始終適切於美之天地的藝術，稱為純正美術（英語 Pure Art）。繪畫與彫刻，普通是屬於純正藝術。建築沒有定論。有些為藝術的建築，雖可稱為純正藝術，然另有許多的建築，決不是全為藝術的，當然就不可稱為純正美術。應用純正美術於實用上的工藝

美術，稱爲應用美術（英語 Applied Art）。

此種標準，主要的僅能用於空間藝術上，而不能用於爲時間藝術的詩文，音樂，和爲綜合藝術的舞蹈，演劇上。若萬一要依此爲標準而分類起來，則這些藝術（除空間藝術外），都是純正美術（即純正藝術）。所以此種分類的標準，分明是不重要的標準。

六 東洋藝術與西洋藝術

某民族有某民族的藝術，某國民有某國民的藝術。即由民族，國民的地理的分布，存在有各個特殊的藝術。最大的分別，是能由東西洋的分布而分爲東洋藝術（英語 Oriental art）與西洋藝術（英語 Western art）。東西洋的藝術，是由民族的移動，國民的興亡，更可細分起來。現在的東洋藝術，主要的是中國藝術，印度藝術，日本藝術；而西洋藝術，則可除英，德，法，比，意，俄，瑞典，挪威等的歐

洲各國的藝術外，再加上北美諸國的藝術，然此種分類，不僅要有變遷，且其性質，亦是難以截然的區別出來。例如東西洋中的藝術，我們想把牠的不同地方區別出來，分明是不可能的。況在東洋或西洋中的各種藝術，是更難以區別了。故此種分類的標準，只在美術史的說明上，纔能應用得着而已。

七 各種的樣式

民族的藝術，國民的藝術，除能依據地理的分布而區別外，還能依據樣式的發達而區別的。且此種樣式，不必一定限於民族與國民的，而能從甲民族轉移於乙民族，從丙國民轉移於丁國民而發達進行的。將此問題若加以詳細的敘述，則便能成爲一部研究世界藝術的樣式發達史的巨著。反之，若極簡單的說來，則印度式，埃及式，西域式等就是東西洋的藝術的根源。此根源流入於西洋，便成爲希臘式，羅馬式，古代基督教式，文藝復興式等；在東洋，便成爲中國式，日本式，朝鮮式

等。再在中國或日本內，由時代的不同，又能細別爲各種樣式的。但此種樣式的發達，若以其爲藝術分類的標準，還不如用於爲樣式發達史的重要題目。

八 時代的區分

各民族的藝術，各國民的藝術，還能依據時代而區別的。依據時代的區別，是與樣式的發達相關聯的。然普通都以一般的民族史，各國的歷史相關聯的時代區分的，於是有各時代的藝術。拿日本來說，便能區分爲飛鳥時代，白鳳時代，天平時代，弘仁時代，藤原時代，鎌倉時代，桃山時代，明治大正時代等。但以時代爲標準的藝術的分類，完全是藝術史上的問題。

九 社會組織的區分

與依據時代爲標準來區別藝術的種類的性質相接近的，便是依據社會組織爲標

準的區別。各時代的轉變，固雖是與社會組織有關係的。然普通歷史上所區分的時代，並不是根據社會組織的轉變，而都是根據社會的統治者的轉變。所以在同一的社會組織之下，會有數種不同的統治者相繼的轉變着。拿中國來說，在清末以前，中國的社會都是封建社會的組織，但在統治者方面說來，已不知更迭了多少次數。所以拿時代的區分來說，有所謂西周時代，秦漢時代，晉時代，唐宗時代等等；但依據社會組織的區分來說，其實，至今日以前，尙只有封建社會的藝術。由這個觀點來說，我們可把近代歐美，日本的藝術，稱爲資本主義社會的藝術。此種說明，僅爲某派社會學者在說明藝術時所應用的，故亦爲不重要的一種分類標準。

十 空間藝術，時間藝術，及綜合藝術

以上所說的七種標準的分類，我們已知道都是不甚妥當。而最妥當的，其實便是最後所說的以感覺爲標準的分類。一切藝術，當在製作時，或鑑賞時，都首先須

要感覺。即感覺，是一切藝術的最初過程。依據感覺所獲得的材料，便是美的要素，即藝術的要素。

藝術所關係的感覺，主要的是視覺與聽覺；故平時稱牠們爲美的感覺。除此外，藝術與觸覺，運動感覺，一般感覺等有關係的，與味覺，嗅覺，觸覺等亦有多少關係的。然爲分類之標準的，除視覺，聽覺外，觸覺與運動感覺，亦是十分重要的。視覺，觸覺，運動感覺，當其形式爲感覺時，最需要的是空間，故稱爲空間感覺；而聽覺之形式爲感覺時，最需要的是時間，故稱爲時間感覺。用空間感覺來製作或鑑賞的藝術，稱爲空間藝術（德語 Raum Kunst）；用空間感覺的藝術，稱爲時間藝術（德語 Zeit Kunst）；用空間感覺與時間感覺兩者而成的藝術，稱爲綜合藝術（德語 Raum und Zeit Kunst）。用於空間藝術的，有繪畫，彫刻，建築，工藝美術四種；而前二者又另稱爲造形美術（德語 Bildene Kunst）。屬於時間藝術的有詩文及音樂二種。屬於綜合藝術的，亦有舞蹈，演劇二種。前將此三項分開來說明一

下。

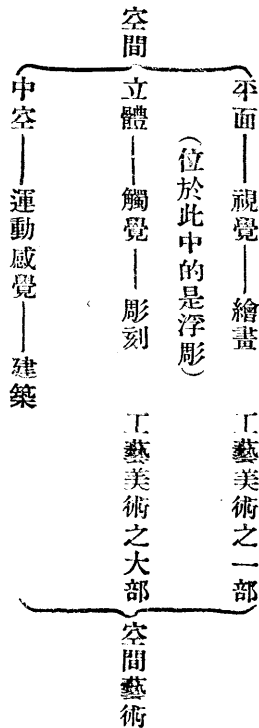
十一 空間藝術及其分類

空間感覺，是視覺，觸覺與運動感覺，然此三種感覺，是對不同的空間施行感覺的。視覺的空間，是平面，即對於平面的視覺，是有用的。由此種感覺所發生的藝術，主要的是繪畫。鑑賞繪畫之際，自然需要視覺。就在製作之際，固雖要需用其他感覺，而視覺，仍是居主要的地位。然鑑賞立體的藝術之際，僅賴視覺，那就不够了；而必要加以觸覺。實際，我們亦用視覺鑑賞立體的藝術的，而觸覺只在視覺中再現，即把觸覺翻譯為視覺。亦即觸覺的空間，是立體。立體的藝術，主要的是彫刻，而工藝美術中的陶器，漆器等都屬之。彫刻在製作的時候，是以借助視覺與觸覺為主要的。至於在鑑賞的時候，則用視覺，並借助經驗與想像之力。可是這種情形，不是一概的，如我們當鑑賞大理石的彫刻或陶器等，就須加上觸覺而居於

副助的地位。這裏還須加以敘述的。就是在彫刻中，有所謂浮彫（英語 Relief）的一種。在此種浮彫上，有高肉彫（英語 *Bas-relief*）與薄肉彫（英語 *Bas-relief*）之分別。薄肉彫，大約是近於平面的，故在鑑賞之際，用純粹的視覺，便可完成其任務；反之，高肉彫因其包含許多的立體成份，故須參以觸覺，即必要加上翻譯為視覺的觸覺。與浮彫相對的普通的彫刻，稱為凡彫。此種彫刻，恰好介於平面的繪畫與立體的凡彫，以及薄肉彫與高肉彫之中間；所以鑑賞牠時，亦要用折衷上述兩者的鑑賞法。在建築亦有立體的成份。如紀念塔與凱旋門等，完全是立體的，故可用鑑賞雕刻的方法來鑑賞牠。至於有中空的建築物，因其具有中空的空間為其特色，於是我們雖可用視覺來鑑賞牠，然只用視覺，就要感着不够了，故必要加上運動感覺。即運動感覺的空間，是中空，而中空的藝術，是建築。可是建築的內外部都有平面的成份；對此平面的鑑賞，自然只用視覺够了；亦有立體的成份，對此立體的鑑賞，亦就要把觸覺翻譯為視覺。至於常涉及建築內部的全體之際，則用運動感覺，是最

有用吧。

將以上的說明，爲求明顯起見，列表於左：



又細別此四種的空間藝術，在便利上可以以其(一)物質的材料與(二)題材(內容)二者爲標準而分類起來。

(一)依物質的材料分類

繪畫——油畫，水彩畫，墨畫，鉛筆畫，Pastel Tempers，色彩筆畫等。
彫刻——木彫，石彫，鑄銅，塑造，Tera-cotta，乾漆等。

建築——木造，石造，磚造，鐵骨磚造，鐵骨鐵筋，溫凝土造，鐵筋溫凝土造。

工藝美術——木工，竹工，漆工，牙工，金工，陶工，染織工等。

(二)依題材分類

繪畫——風景畫(山水畫)，花鳥畫，靜物畫，動物畫，宗教畫，人物畫，歷史畫，風俗畫等。

彫刻——宗教彫刻，神像彫刻，人體彫刻，肖像彫刻，動物彫刻。

建築——宮殿建築，宗教建築，神殿建築，公共建築(包含官署，學校，

圖書館，美術館，劇場，音樂所，停車場，公會堂，銀行等。)

住宅建築等。

工藝美術——宗教用具，通俗用具(包含家具，室內裝飾品，食器，茶杯，服飾品等。)

外則彫刻，繪畫的極小形者，稱爲小藝術（英語 Minor Art），可劃入於工藝美術中。如 Medal，象牙彫刻，Miniature 等是。

十二 時間藝術及其分類

時間感覺，只是聽覺一種，故時間不同空間感覺一樣可分種類。由時間感覺進行感覺的，雖只是音，然其成爲藝術時，就有二種。第一種，是完全藉音來傳達意義的，便是音樂；第二種，是用音表現爲文句，而藉文句傳達意義的，便是詩人。音樂用曲譜寫於紙上，詩文亦用字寫於紙上，特別寫於紙上的詩文，是必須加以吟詠的。而曲譜與文學，均是媒介物，亦不過是傳達音的一種手段。此種寫於紙上的詩文，與描畫於紙上的繪畫的鑑賞方法，是全然兩樣的。音樂與詩文，完全是聽覺的藝術。唯音是把物的振動藉空氣散佈出去的，所以不能在一定的時間上有其形式，故要藉曲譜和文字寫於紙上。我們鑑賞詩文的文字的形狀與墨色之美不美，這

全然與詩文本身沒有關係的。因為此種鑑賞，原是鑑賞書法，則近於繪畫；而應作另一問題看待。

音樂從其發音體分類而有聲樂與器樂二種。器樂中更可細分為吹奏樂、絃樂、管絃樂等。又可別為內容音樂與形式音樂二種。音樂當其吟詠之來音時，那是毫無意義的，即毫無內容的；反之，若將牠配以歌詞，如唱歌，歌劇等。則就有內容了。對此音樂，稱為內容音樂。然而牠的內容，其實就是配於音樂的詩文的內容。形式音樂，是 *Sonata* *Symphony*，能樂（有內容的，不過是主要的玩味着形式而已）等。此外，還可依據時代，分為古樂，現代樂等；依據地理，分為東洋音樂與西洋音樂。

詩文與詩與文二種。又詩依形式分為長詩，短詩；依內容分為敘景詩，敘事詩，抒情詩。文依形式分為散文，小說（長篇，短篇），戲曲（一幕劇，三幕劇，五幕劇）；依內容分為敘景文，敘事文，敘情文，歷史小說，浪漫小說，戀愛小說，

悲劇，喜劇，歷史劇等。

十三 綜合藝術及其分類

依空間感覺與時間感覺兩方成立的，是綜合藝術。詳言之，依空間感覺的視覺，觸覺，運動感覺，和時間感覺的聽覺的四感覺成立的，是舞蹈與演劇二種藝術。舞蹈是在舞臺 (Stage) 踊場 (Dancing) 或野外庭園，公園及其他的場所中由人演出的，其自身以空間與時間為必要物，且因其必伴以音樂，故更必要時間感覺。舞蹈的空間，運動感覺為舞蹈的人的主要物，但觀者有時也間接感到的，至於觀者的主要感覺，那是視覺。舞蹈在分類上可分為以內容為主的與以形式為主的二種。且此分類，又要依地理與民族的關係而各不相同的。例如東洋的舞蹈大都是內容的，而西洋的舞蹈，大都是形式的。西洋的舞蹈有舞臺舞蹈 (英語 Stage dance) 與社交舞蹈 (英語 Social dance) 二種。

演劇大多是劇場內的背景之前演出的，然亦間有一部分在野外演出的。所演的是脚本即戲曲；演的人是優伶。劇場是建築；背景則有建築與繪畫的成份；戲曲不待言的，是文，大多是伴以音樂。即演劇，是結合空間藝術的建築與繪畫；時間藝術的文與音樂，此外，優伶的科，需要空間和時間，需要時間，因而，將牠稱爲綜合藝術，可算是再適切沒有的。演劇在分類上，可分爲內容的和形式的，又可分爲東洋的和西洋的，以及依時代，則又可分爲古代的與近代的等等。西洋的歌劇，喜歌劇，日本的振事劇，能樂，和中國的古代劇等，是形式的演劇；西洋的近代劇，日本的新派劇，和中國的文明劇等，是內容的演劇。內容劇又可分爲喜劇，悲劇，古典劇，近代劇等。（歌劇與能樂，當其只用聲樂和樂器奏演之際，亦可劃入於音樂之中。）

第二章 材料論

一 材料的成份

這裏所說的材料論，便是指「藝術的材料論」而言。藝術的材料，普通是包含有四種成份。第一，例如建築的材料爲木，石，磚，鐵，混凝土；雕刻的材料爲木，石，青銅；繪畫的材料爲紙，絹，帆布，墨，水彩顏料，油畫顏料等，對這種材料，稱爲物質的材料。第二，是當鑑賞式製作藝術之際，鑑賞者或製作家用爲引起（英語 *Sense of Beauty*）的材料。例如我們要想對在繪畫的形與色，和在音樂的音引起美感，則我們就要依劇感覺機關來行感覺（英語 *Sensation*）的作用，對這種材料，稱爲感覺材料。第三，例如在風景畫的風景，在人體彫刻的人體，在戀愛小說

的戀愛事情等，均為藝術的內容（英語 Contents 德語 Inhalt）。這點又可稱為題材（英語 Subject）。第四，藝術除以自然，人體等為其內容外，還須以人生的意義，時代的精神等充實其內容。我們為說明便利起見，不妨專說第三的材料是題材，第四的材料是內容。我在本文裏，除對物質的材料，在本章說明外，對其餘三種材料，都另設專章另來討論之。

二 物質的材料

藝術的物質的材料有種種，普通可分為植物的材料，礦物的材料，動物的材料三種。植物的材料最被使用的是木。如建築，彫刻，工藝美術等，均處處需用木的。此外，如竹則被使用於建築的一部分及工藝美術上；紙，畫布，顏料等，則被使用於繪畫上。在樂器所使用的木。亦是植物的材料。這點可稱為音樂的物質的材料。建築與彫刻所使用的石，彫刻與工藝美術所使用的青銅，和建築與工藝美術所

使用的磚，土，鐵等，均是礦物的材料。就在繪畫上，亦需要礦物性的材料的。發動 Piano 之音的線，亦是礦物的材料。動物的材料，第一是人。音樂，舞蹈，演劇，都須以人爲主要的材料。象牙，鹿角，牛與豚的皮，羊毛等，是工藝美術（牙工，革工，染織工）的材料。茲將以上所述的列表於左：

（一）植物的材料

1. 木——建築，彫刻，工藝美術（木工），繪畫（板紙），音樂（樂器）。
2. 竹——建築（細部），工藝美術（竹工）。
3. 草——建築，繪畫（畫布，顏料）。

（二）礦物的材料

1. 石——建築，彫刻，繪畫（顏料），工藝美術。
2. 土——建築，工藝美術（陶磁器）。
3. 青銅——彫刻，工藝美術（金工）。

4. 金銀——彫刻，工藝美術（金工），音樂（樂器）。

5. 玻璃——工藝美術。

6. 鐵——建築，工藝美術（金工）。

（三）動物的材料

1. 人體——音樂，舞蹈，演劇。

2. 牙，角——工藝美術。

3. 革——工藝美術。

4. 蠶，羊，——工藝美術（染織工）。

次依藝術的種類，列舉主要的物質材料如下：

三 建築的物質的材料

建築的物質材料，主要的有木、石、磚、鐵、混凝土（水門汀）五種。以木為材

料的，是木造建築。我國的建築物，除近日都會裏的外，大部分是木造建築。日本的建築物，在德川時代，差不多全部是木造建築。至明治大正時，有許多住宅，商店的建築，亦是木造建築。且在公共建築方面，間亦有木造建築。至於西洋近領的建築物，單在住宅方面，也有用木造建築的。

以石爲材料的，是石造建築。希臘建築，是其好例。我國的建築物，自古代以至近代，全部以石爲材料的，雖不常見，然間以石爲材料的，則確甚多。西洋在希臘之後，石造建築亦頗風行的。日本也間有此種建築。

以磚爲材料的，是磚造建築。我國自古代以至近代，是很盛行的；不過都爲木造建築的副助物。西洋的建築物，亦很多用磚建築的。日本自明治以來，因風行西洋式的建築故常將磚與石混而用之。

鐵有鐵骨與鐵筋二種。鐵骨鐵筋建築，若以鐵爲骨，包以稱或石的，則稱爲鐵骨磚造建築，或鐵骨石造建築；若用鐵骨爲骨，再配置以鐵筋，包以混凝土的，則

稱爲鐵骨鐵筋混凝土建築；若只用鐵筋，包以混凝土的，則稱爲鐵筋混凝土建築。鐵骨鐵筋混凝土建築與鐵筋混凝土建築，常時用裝飾磚作外皮。此等建築，較諸木造建築等，不僅是耐久，且是耐地震，故爲近代建築物中最盛行的一種，且在材料構造上爲最進步的建築。不過，其內部亦間有用木材的。

四 彫刻的物質的材料

彫刻的物質的材料，最通用的是木，青銅，石，塑，乾漆等。我國的佛像，間有用木彫刻的。日本的佛像，在平安朝以後，亦很多用木彫刻的。今日的彫刻，還有用木者。青銅是最多作爲彫刻紀念像及胸像的材料，今日的彫刻，尙多用之。日本飛鳥與天平時代的佛像，許多的用金銅（即舊式的鍍金）彫刻的。代表此種彫刻作品的，便是爲天平之傑作的藥師寺金堂的藥師三尊。石，中國，印度及日本的九州現存石窟中的佛像皆用之。今日之西洋彫刻，是很盛行着以大理石爲其材料。塑造

爲我國佛像中最盛行的一種，日本在天平時代的佛像多用之。乾漆在佛像中也甚多用。除銅以外，金，銀，鐵等的金屬，是不常用作爲彫刻的物質的材料。

五 繪畫及工藝美術的物質的材料

繪畫的物質的材料，主要的就是所描的地和地上所塗的顏料之類。屬於地的，有紙，絹，綜，金箔，板，帆布等。屬於顏料的，有水彩顏料，油畫顏料，墨，色粉筆，*Tempera*，木炭，鉛筆等。再細分起來，在紙，有畫箋紙，宣紙，*Kent*，*Whitman*，等類；在地，如壁畫等，則又以壁爲地。

工藝美術的物質的材料，因其種類而有種種不同。屬於金工的，有金，銀，銅，鐵及其他金屬和合金等。屬於木工的，有桑，櫨，白檀，紫檀，黑檀及其他木類。屬於漆工的，有布，漆等。外則蒔繪的材料爲金，羅鈿的材料爲貝，陶磁工的材料的陶土，玻璃工的材料玻璃，及染織，刺繡的材料爲絹，麻，木綿等。其他

竹，寶石，玉，動物，牙，革，角等：亦爲工美術的材料。

六 時間藝術及綜合藝術的物質的材料

時間藝術是與空間藝術各異的而依據時間成立的，故其物質的材料亦與空間藝術的大異其志趣。音樂的物質的材料，在聲樂是人的發聲器（喉），在器樂是樂器，這都與彫刻的物質的材料如木，石，青銅等是異趣的。在樂器之中，爲弦樂器的，有琴，披雅娜，懷娥鈴，八弦琴等，爲管樂器的，有笛，笙，喇叭，簫等，由膜的振動發出音而爲樂器的，有鼓，大鼓等，以及其他有由棒與板的振動而成的樂器等。演奏此等樂器的，雖爲人的手，然人的手演奏時與樂器的關係，其與在繪畫時人的手繪畫的關係而有幾分異趣的。音樂裏還有所謂曲譜，其實從嚴密的說來，不能稱爲牠的物質的材料。

詩文是將文字寫於紙上的，故只在外表上可說筆，墨，紙等是詩文的物質的材

料。然其實，文字亦不過是表現音的符號。音是從人發出來，因而與在音樂同樣的，人的發聲機（喉），亦不得不說為詩文的物質的材料。這點亦是與空間藝術的物質的材料異其志趣的。要之，時間藝術不能有與空間藝術同樣的意味的物質的材料吧。

綜合藝術是包含着時間成份與空間成份的。關於空間成份所用的材料，是可用空間藝術的物質的材料。如關於演劇的舞臺建築，背景，及優伶的衣裳等，其所用的材料，即是建築，繪畫，工藝美術的物質的材料。但優伶的身體與科，雖是空間的成份，然亦有時間的成份，故與空間藝術有點不同。即在優伶，亦必須以人的身體為物質的材料。又白與伴同演劇的音樂，純然為時間的成份，故其材料，是為上述的音樂的物質的材料。白是戲曲的一部，因而，又需要如上述的詩文的物質的材料。

舞蹈是同在演劇上的優伶的科一樣，包含有空間和時間的兩種成份，故為牠的

物質的材料，便是人的身體。伴隨舞蹈的音樂，純然為時間的成份。此外，舞蹈者的衣裳，和舞蹈場所的背景的材料，又為工藝美術及繪畫的物質的材料。

七 物質的材料的作用

任何種藝術。不具有牠所必須的物質的材料，決不會成立的。例如彫刻美人像的主要的物質的材料，是大理石；若沒有大理石，則決不會有大理石的美人像。像這樣顯見的事情，實毋庸我多解說的。那末，物質的材料在藝術材料的成份中，是否居於主要的地位呢？即是否為積極的要素呢？沒有大理石，雖不能彫成大理石的美人像，然沒有美人作為題材，即會有大理石，亦不能彫成美人像的。再進一步說，即令有美人作為題材，然沒有表現這美人的精神；那末，雖能彫成美人像，亦不能成為偉大藝術的美人像。這樣說來，可知一個大理石的美人像的作成，對大理石，美人的題材，表現的精神固雖都是要的，然分明前者為消極的要素，（英語

Positive Element)，後二者爲積極的要素（英語 Negative Element）。因爲前者僅爲表現後二者的手段（德語 *Mittel*）。我們要想表現美人，不必一定只靠大理石，亦可以用木，用陶器，且擴大範圍，又可用油畫，用水彩畫，用詩，以及用文等。只要有了美人的題材和表現的精神，換言之，只要有了主體，那就可任你借用何種材料（在相對上亦有限制的，可參看下段）來作表現牠的手段，例如你想對春的郊原而表現其美時，你若借用油布，顏料等，便成西洋畫；借用墨，水筆等，便成山水畫；借用說話，便成詩文。

由此，可知物質的材料在藝術成份中的作用，只不過是爲表現主體的手段而已。

八 物質材料的性質

這裏所說的物質材料的性質，是指牠們表現的性質而言。物質的材料在藝術的

成份中。因雖是爲表現主體的手段，但並不是任何材料對任何的主體，都能有同一的適宜的表現的；換言之，就在兩者之間要受限制的。這種限制的發生，實是由物質材料自身限定的。因爲任何材料，都具有牠的獨特的性質的。木有木的獨特性質。大理石有大理石的獨特的性質，水彩顏料有水彩顏料的獨特的性質。一切材料的獨特的性質，都是有點各異的。明言之，便是各個物質材料自身，都具有各個的表現與可能的手法。例如大理石有大理石的表現，木有木的表現，油畫顏料有油畫材料的表現，水彩畫顏料有水彩畫顏料的表現；再之，大理石有大理石的可能手法，木有木的可能手法，油畫顏料，水彩畫顏料亦有各個的可能手法，作家無論如何不能改變大理石的表現；再，同樣的亦不能在大理石使用不可能的手法。即大理石的美人像有大理石的表現，對於大理石的彫刻，不能同用於木的彫刻的手法一樣。廣而言之，植物的材料有植物的表現，亦有適當於植物的性質的手法；動物的材料與礦物的材料，亦各個有其固有的表現與適當的手法。且因植，動，礦物各種

都具有因有的表現，適當的手法，於是致使物質的材料適與藝術的內容之間發生適切與否的問題。換言之，便是物質的材料，是要制限內容的。例如大理石最適切的莫過用於彫刻美女，小孩等，至於彫刻露骨的老人，則最適切的物質的材料，是莫過於用木及青銅。又油畫，水彩畫和水墨畫等，亦各個具有獨特的適切的內容的。裸體的人物等，最適切的是油畫，而水墨畫那是絕對不適切的。同樣，描寫山水，最適切的是水墨畫，而油畫那是不適切的。物質的材料表現因具有這種性質，故其當為表現的手段時，致使藝術家要注意適切與否的問題了。

物質的材料，固雖是要制限內容的，但在藝術家的實際應用上，而仍以內容為主。並非以物質材料為主的。即藝術家首先決定內容，再來選擇與內容相適切的物質的材料。例如彫刻者當其想彫刻美女時，則就選大理石為其材料；想彫刻老人時，則就選木或青銅為其材料。

總之，除了異常的天才的作家者外，都是要顧及物質材料的性質之適切於內容

與否的問題吧。

原來藝術有三種要素：一是表現自己，二是表現時代精神，三是表現永久的實在性。這三種最是藝術的本質，是屬於不限個人與時代的共同精神，具有普遍妥當性的。藝術倘若祇有前二種要素，則不過是取得一時的風行，惟第三種要素，其價值乃能待之千百年之後。

倪貽德藝術漫談。

小 說
講 座

小 說 創 作 論

謝六逸

緒 論

我向來不承認「小說」有一定的「作法」的。物理學、化學、幾何、代數有一定的法則與公式，但在描寫人生諸相的小說，斷乎沒有一定的法則與形式。有許多創作家從來沒有看過一本研究「小說原理」的書本，但是他們會提筆做小說。有的雖然作了幾大本的「小說作法」之類的書，却一生也沒有作過一篇小說。說得不客氣一點，什麼「小說原理」，「小說法程」的書本，都是講的空話。例如討論什麼

是「短篇小說」一項裏面，有的人以為能在一二小時內看完的就是短篇小說；有的人以為描寫人生斷片的就是短篇小說。所謂能在「一二小時內看完」，「描寫人生斷片」等類的話，試問有什麼客觀的標準，還不是在那裏說空話嗎？

在我個人看來，列舉在下面的這一批研究「小說」的書籍，可以說對於創作小說沒有多大的幫助。如像哈米爾頓的小說法程 (Clayton Hamilton: A manual of the art of Fiction)，柏利的小說研究 (Elias Perry: A Study of Prose Fiction)，培成的小說作法 (Sir W. Besant: The art of Fiction)，克勞孚的小說論 (The Novel)，乾姆司的小說作法 (Henry James: The art of Fiction)，湯蒙生的小說原理 (D. G. Thompson: Philosophy of Fiction) 等等 (以及其他的同類性質的書籍)，雖然把「小說」來作「科學的研究」，充其量不過叫人得到一個「小說」的概念，明瞭「小說」在文藝中的地位而已。這些書，只能說對於「研究文藝」的人有用，對於「創作小說」的人沒有什麼用處。

能否創作小說，作品是否成功，全賴於作者的人格，思想，修養（包括文字、讀書、經驗、）等條件。這些條件不充分，縱然把「小說之科學的研究」的書籍讀破，也不中用。現在各大學裏的文科，都有小說原理，小說研究等科目。每星期上課兩小時，一學年教完，其結果，學習的人所獲得的智識，不過是「什麼是短篇，中篇，長篇」等類的空洞的議論而已。如果想要「創作」的人，目的只在攝取這點空泛的議論，那也并無什麼不可。但我想總不能使多數人滿足的。我以為要使文科的「小說原理」的課程完成其使命，最好是請許多創作家來，輪流請他們發表創作的經驗與感想，使學生直接聽他們的「實驗談」，這樣，較之看空泛的理論，也許要踏實一點。一方面學者再注意自己的修養，體驗各種生活，觀察人生社會，讀一二種作家的全集，庶幾對於自己的創作有點幫助。

在「小說創作論」的題目之下，我也想用前述的方法，介紹國外著名作家的「實驗談」，以供從事創作者的參證。在歐洲方面，作家發表自己對於小說的見解

的，有莫泊三的比爾與瓊（即是他的小說論）一作的序文；弗勞貝的「單語說」(Single-words-Theory)；左拉的實驗小說論；托爾斯泰的藝術論等，這是大家所知道或已看過的。現在我將介紹幾位日本著名作家對於小說創作的理論，例如菊池寬（華、眞珠夫人的作者）的主題小說論，小島政二郎（綠的騎士的作者）的短篇小說論；久米正雄（破船的作者）的短篇小說論；直木三十五（南國太平記的作者）的大眾小說論；片岡鐵兵（綾里村快筆錄的作者）的新興小說創作論，佐藤春夫（田園的憂鬱，都會的憂鬱的作者）的長篇小說論。這樣的介紹，就無異於請了許多作家，在紙上和讀者談話，直接聽他們講小說創作的理論，較之「什麼是短篇，中篇，長篇」一類的理論，對於青年更爲有益。

(一) 主題小說

主 題
的
意 義

「主題」一語，譯自英語或法語的 *Theme*，德語的 *Thema*。一篇作品的骨幹的觀念；一篇作品對於讀者所要說的中心思想，普通稱為「主題」。

作家在自然，人生之中，尋着自己所喜歡的題材，將它寫成小說。可是，并非將那些題材，漫然地寫作出來。作家必須借那些描寫出來的事件，情節，結構，人物，說出自己的旨意，訴於讀者。他所告訴於讀者的內容，由於作家個性的差異，思想的不同，題材的種類，其深淺未見得是同樣的。有的作家，在自己的作品裏，從自己的人生觀，說出淵深的哲學。有的作家，從自己的實際經驗，說出功利的觀念與主張。不管是那一種，作家總是借自己的作品，想要講說點什麼事情。這樣的「要說些什麼」(What to say)，就是文藝作品的「主題」(Theme or Thema)。

例如菊池寬氏的一篇名作恩仇之外 (原名恩仇之彼方)。這篇小說寫一個尋覓父仇的人，偶然來到九州的耶馬溪，他遇着了一個僧人，那僧人因為要濟度衆人，

他單身用鋤挖掘石岩，鑿穿成爲一個山洞。使來往的人畜不必翻山越嶺，冒險喪生。他仔細詢問僧人的身世，審視僧人的容貌。他知道這僧人就是在十年前殺父親，和父妾潛逃的仇人。他立即替父報仇，可是村人們來代僧人求情。因爲這僧人挖掘這岩洞已有九年的月日了，他們說讓他把這件功業完成之後，再報仇不遲。他答應了，他等待着，並且他希望僧人的功業早日完成，以便殺他，所以他也幫助他挖掘山洞。在這時候，他看見僧人振起猛勇的精神，狂人似的打碎石岩，他對於僧人的意志不覺佩服起來了。等到山洞鑿成的那日，他的替父報仇的念頭也同時消蝕了。

這篇小說的題材，是作者從那馬溪山洞的傳說取來的。作者在文藝作品裏把它描寫出來，將它實在化。原作者的目的，并不在把這個故事說給大家聽。他在這篇作品裏，是想說出人力的偉大，能夠以精誠的意念，雙手的微力，鑿穿大自然力的磐石。換言之，人類的羸弱的雙腕，對於大自然，本是無力的；用這樣的雙腕成就

這種偉業，眼看着這種情景，則恩仇的情感，結局如破曉的星光一樣的微弱，沒有什麼價值了。作者的「主題」，就在於這點。



作品的取材是不受任何限制或妨礙的。作者就自己所想到的，以怎樣的方法，守怎樣的材料，這是作家的自由及特權。但是，作家的材料，從什麼地方取來呢？應該是從「人生」取材。

在「人生」之中，有無數的材料，像路旁的瓦礫一樣陳列着。要採用那一種材料，乃是作家的自由，可是決不如拾取瓦礫那樣的容易。對於材料的認識，在作家是重大的問題。怎樣才可以認識材料，除了憑借我們的經驗之外，是沒有別的方法的。在作小說的人，經驗實是一把寶庫的鍵。經驗越廣，則取材的範圍越大；經驗越深，則取材的範圍也深了。經驗豐富，對於取材的功用很大，這是不用說的。不過單以有限制的自己的經驗為根據去取材，無論什麼作家，題材也有枯竭的時候。所以應該以自己的經驗做基礎，借「想像」之力，去描寫類似的材料。像這樣的取

材，在描寫時，雖然可以够用到某種程度，不過結局仍不免窮迫的。人生的諸相，也不是只靠自己一個人就可以知道的。自己完全不知道的世界與生活，還有許多存在。例如看別人的小說，看劇，閱詩歌，閱隨筆。在各樣形式裏面，都記錄着各種人生的姿態。或是看歷史，也可以知道其中有兩千年來的人類生活的各種記錄。這樣看來，除開自己的經驗以外的「經驗記錄」是無限地存在着。作家可以自由地取用。但是，把別人的經驗原封不動的取來，是不能成爲小說的。必須將它透過自己的生活，還原爲自己的經驗，然後描寫出來。這種經驗的意味，并非指外部的經驗，大多是指內部的經驗。比方說，我們從項羽的經驗取材，我們却不能經驗項羽的經驗。只有把項羽的經驗還原成爲我們的內部經驗，於此就發生了「主題」。

主
題
的
認
識

可以做文學作品材料的事件與形相，在人生裏無數地存在着，已如前述。說得極端一點，也許人間生活的一切，都可以作爲文藝作品的材料。戀愛事件自然可以作爲藝術創作的對象，并無特異

性的，平凡人的日常茶飯事，也可以作爲藝術創作的對象。

但是，在一個作家，未見得把一切事件都作爲創作材料的。作家自有其個性，隨從着個性，作家形成各人自己的藝術的傾向。所以，在這一個作家，可以作爲優良材料的事件，在另一作家，此種材料有何等的價值，是難於言說的。例如芥川龍之介的「鼻子」的小說材料，在和芥川的傾向不同的久米正雄，能够引起何等的藝術的感興，是不可知的。因此之故，作家應該知道自家的藝術的傾向，在人生的無數材料之中，採擷適合的材料。

文藝作品之中，除了藝術的價值以外，尚須認識生活的價值，道德的價值，思想的價值之重要。從這一點，我們去選擇適合于自己傾向的材料。不過選擇所得的材料，不盡是能使我們的藝術的欲求能够滿足的。所選擇的材料，不過是「素材」，就那樣還不能成爲藝術作品。例如菊池寬氏的一篇「岩見重太郎」，那材料是連「講談本」(註：一種極通俗的讀物，材料多爲武士、俠客、劍客之類)上也有

故事。但是「講談本」裏的故事，和菊池寬氏的岩見重太郎裏所表現的故事決不相同。菊池寬氏在這篇作品裏，只選擇了岩見重太郎爲主人報仇的一段材料。僅這一點材料，決不能把這篇作品所要表示的意味表現出來。他僅選擇這點材料，把當時重太郎的英雄主義是如何的有害無益，如何的愚拙等意味，寄托在那材料上，作爲作品的中心思想。對於這種材料，作者菊池寬氏自有菊池式的解釋，把它作成藝術作品表現出來。

相同的材料，如果在別的作家，又將下別的解釋。各個作家，有各自的生活，有各自的思想，對於一種事件所下的解釋，是不能雷同的。作者菊池氏有他自己的人生觀，哲學，對於這種場合的岩見重太郎，下了這樣的解釋。這種解釋是最適合于作者的藝術傾向的。

主題的
獨創性

主題小說，如不認識主題，則不能成立。

「主題」有時是早就存在於材料裏的，但多數是由於作家對於材料的

解釋然後才發生的。

蕭伯訥的「該撒與克勒俄巴德娜」一作，是從此二人的歷史事實取材的，但是「該撒與克勒俄巴德娜」一作的主題，未見得就存在于該撒與克勒俄巴德娜的史實之中。還有蕭的「聖約翰」一作也是如此。此作的材料，是根據貞德的歷史的事件，但在作品「聖約翰」裏所表示的主題，和史實所表示的意義決不相同。這些作品裏所表現的主題，是從蕭伯訥自己的角度所看出來的該撒，克勒俄巴德娜與貞德。換言之，就是蕭伯訥所解釋的該撒，克勒俄巴德娜與貞德。

所以「主題」在某一種材料裏并不是特定的。一種材料，由十個作家來下觀察，至少可以得着十個「主題」。還有，對於一種材料，一個作家從各種不同的角度觀察，下解釋的時候，將有幾種不同的「主題」發生，是難說的。

作家對於材料的解釋，成爲重大的問題。爲什麼呢？因爲，某個作家，對於某一種材料的解釋，下了極漂亮的解釋，發見了可觀的主題；別的作家對於相同的材

料，不過下了極通俗的，不出常識以上的解釋，因為如此，作家的素質就可以分辨了。

作家對於材料的解釋，是表示作家的「人生觀」的程度的。作品中的「主題」，無非是表示作家所具有的哲學。低調的「主題」的內容，就是作家的低調的哲學的指示。不出常識範圍的「主題」，不過表示「常識的作家」的質地而已。關於這個問題，就和「文藝與人格的問題」有直接的關係。一個作家的「人間的價值」，和他的作品的價值是成爲正比例的。

所謂「創作」這一回事，實在是整個人格的功業。作家的人格如何，是最初的問題，乃是當然的。所以要修養成一個「作家」，結局是要修養成爲一個「人」。前面已經說過，「主題」是作家對於材料的解釋之答案。且是透過自己的心與眼而作成的答案。它不是別人的，是自己的世界觀，人生觀，道德觀的純粹的披瀝。所以「主題」不是借來用的，無論在什麼地方，都自有其「獨創性」。

無論「表現」如何巧妙，「結構」如何有味，但是「主題」在以前已爲他人用舊了，則那作品的價值就等於零。我們特意冥想出來的主題，自信已經認識了它，將它描寫出來，不料那「主題」在二十年前已經被史屈林堡描寫過了，這是多麼悲慘的事。讀了托爾斯泰的小說，受了他的刺激，老老實實的把那「主題」拿來再寫一遍，這是多麼滑稽的事呢。

要想寫小說，至少要把東西作家所描寫過的「主題」，拿來看過一遍。

對於人間生活裏的各種事件，二千年來，許多人已經下了各種各樣的解釋了。前人已經走過的路，再坦然地走過，在做一個「作家」的人，應該知道這是恥辱才好。

在這個意味上，要想做一個「作家」，第一先要修養做成一個「人」（這是認識「主題」的原動力），同時，還得修養文學方面的知識（這是使人「認識獨創的主題」的眼光明瞭的學問）。

當創作的時候，我們應該離開沒有「生活的價值」的材料，落伍的思想，陳腐的題目，無意義的事件。我們要細心地去努力發掘獨創的主題，清新的主題，對於人生有「寄與力」的主題。

爲力的藝術

藝術是人生的表現。經過藝術家
的個人性的修改，用以修改他人的
個人性，從他們變換他們的感情，
信仰和行爲。

小 說
講 座

小 說 作 法

高 明

著者的話：這一次光華書局找我替他們寫一本小說作法，據說我是一個最能勝任的人。勝任不勝任的話，我雖老實不敢當；但是因為我看見中國目下出版的一些小說創作指導書籍都不十分能適合于中國讀者，而平常也有用另外一種方法來寫寫試試的意思，所以也就不顧自己的淺學，大胆地答應了下來。但是我有一件也許會使讀者諸君大大失望而且也使我自己塌台的事要預先對你們講一講，便是，一本小說作法并不能担保你做一個小說作家。本來，照我的意見，所有的文學作品都是不能有「作法」這件東西的（不管冰淇淋可以有冰淇淋的作法，草紙可以有草紙的作法）；而且「作法」兩字也用得老大不妥，還不如改作「文法」。因為一般所謂作法，不但性質和文法相同，而功用也和文法一樣。（固然一件東西的功用多半是由它的性質來決定的）比方說，方法是從文章裏抽出來用以解釋文章而不是突然從天上掉下來用以規範文章的，一般文學作品的所謂作品也是一樣（而且——

固然這是過于使讀者諸君聽了失望了——文法和所謂作法遇着遇着連一篇文章一個作品都不能解釋的時候都有。比方說英國人有一句俗話，叫作「歇克斯皮亞 (Shakespeare) 的文章本身便是文法」(意思便是說別無文法可以解釋它)；而愈是像朵思托耶夫斯基 (Dostojewsky) 那樣的偉大作家寫出來的東西，愈是容易氣暈一個像我一樣的研究小說的所謂作法的人)；文法祇能做學內文的人的一個參考而不能做他們的呆板的範疇，一般文學作品的所謂作法也正是如此。——當然，這一點只要能夠記在心裏就可以，並不煩你們把你們書架上插着的一些小說作法都去改作，「小說文法」。因為受着題目的限制，在這本書裏我們要專去討論所謂作法方面的事；倘若你們想進一步知道小說的其他方面，那末可以買幾本「小說研究」之類的書去看看。現在我要把你們可以適用的參考書寫幾本在下面；這些，都是有中文譯本的：

小說研究十六講 木村毅著 著者譯 此新書局出版

小說法程 Hamilton 著 華林一譯 商務印書館出版

(此書與前書內容大體相同，惟書中誤譯處甚多，已購前書者可不必再購此書。)

小說的研究 Perry 著 湯澄波譯 商務印書館出版

小說的研究 Hudson 著 宋桂煌譯 光華書局出版

(此書係抽譯 Hudson 的 "An Introduction to the Study of Literature" 關

于小說的一編而成)。

小說論 郁達夫著 光華書局出版

小說研究 ABC 玄珠著 世界書局出版

小說底創作和鑑賞 木村毅著 著者譯 神州國光社出版

小說作法講義 佷工編 中華書局出版

小說通論 傅巖編 時中書社出版

短篇小說作法研究 Williams 著 張志澄譯 商務印書館出版

短篇小說作法綱要 Frederick 著 馬仲殊譯 真美善書店出版

第一章 小說的定義及目的

我們要用分析和比較的方法去獲得小說的定義。小說是文藝的一部門：這是誰也知道的事。而文藝呢，乃是一種以語言或文字為表現手段的藝術。所以我們可以說：

一，小說乃以言語或文學為表現手段的藝術。

我們知道，無論那一種藝術都是人生的表現。小說既是一種藝術，當然無例外地是表現人生的。所以我們可以說：

二，小說是表現人生的。

文藝主要可以分為三部門：詩，戲劇，小說。我們現在要看小說和詩和戲劇的

關係究竟是怎樣。詩有押韻，韻律，乃至句法之類的律格；而小說則沒有：這大概是誰都注意到過的事情；而我們普通是把前者那樣的文字喚爲韻文，後者那樣的文學喚做散文。所以，

三，小說也便可以說是用散文文學的文藝作品。

至于小說和戲劇的最重要的不同處，則有：小說是給一個人欣賞而比較起來是打動人的理智的，而戲劇則是給一羣人欣賞而比較起來是打動人的情感的；小說專靠文字爲其表現手段，而戲劇則靠動作，對話等。——雖然近來有一派戲劇是專爲給人家讀而不是爲去排演的，但是這當然不得不算是脫了軌的戲劇。但是不管怎樣，至少

四，小說比較是理智的。

這一句話，我們總是可以說的。

現在，再看小說是起碼是包含着那幾種要素。英國的初期大小說家飛爾丁 (H. F. Wells)

r-rury Fielding) 以爲，一部好的小說須具備這七種要素：故事 (Fables)，動作 (Action)，波瀾 (Incident)，人物 (Character)，情緒 (Sentiments)，道德 (Morale)，修辭 (Diction)；而另外的意見也不少。但是普通都以爲小說的必不可少的要素便是結構，人物，背景。讓我再把這一條寫在下面：

五，小說必須具備結構人物背景這三個要素。

我們的分析和比較的工作至此可以暫時打住；倘若把一二三四五等條所說的總括起來，那末我們達到的結論便是：

『小說是用散文寫的表现人生的比較是理智的文藝作品；它起碼具備着結構，人物，背景這三個要素』。

——本來，定義這件東西是很難下的。因爲我看見究竟什麼是小說至今還沒有一個完整的定義，所以大胆做了如上的嘗試。固然我的定義或許還不能算是盡善；但是小說大體作是這麼一個東西，總可以請你們相信。

現在，你們既然懂得了什麼是小說，再去聽聽各家對於小說的目的的意思，或許也是一件有益的事。

英國近代小說的開山祖始利查遜 (Samuel Richardson) 在他大名鼎鼎的怕美拉 (Pamela) 的序文上說：

「安慰青年男女的心，使他們娛樂，同時也教化他們，改良他們；

「平易愉快地教示他們以宗教道德，和叫他們平等地納得歡樂和利益一樣；

「最明白地發表爲父母者之義務，爲子女者之義務，和社會的義務；

「描寫惡德使人見而生厭，描寫美德而人見而生喜；

「正確地描寫人物；

「使聰明的讀者，起了熱情，不知不覺的被故事所感動，以達到上面所說的各種善良的目的；

「這些若是有價值，值得推獎的事，那末讀書的目的，也便在這裏了」。

我們可以看出這些話裏，是包括着三個要點，便是：

1. 小說應當是有趣的
2. 小說應當含有溶化了宗教道德的教訓的意味
3. 小說應當是正確地描寫人生的

而利查遜也便把三點之達成看作小說的目的，小說的主眼。

迪更斯 (Charles Dickens) 關於馬丁·查治爾維特 (Martin Chuzzlewit) 說：『我在這小說裏的主要目的，是在乎把所有的惡德中之最常見的，展開在各種形相之下——便是告訴人們利己心是如何自然地普及，起初是小卵的東西到後來變成了如何猶惡的巨人』。

我們前面舉的是兩個英國人，現在可以再看一看說大陸方面的作家。

浪漫派鉅子雨果 (Victor Hugo) 在他們最大傑作苦人 (Les Misérables) 的序文中說：

「因法律與習慣，於是存在了一種永劫的社會的處罰；如此，在文明之中，搆成了人爲的地獄。使聖的使命，因此世之不運而起紛糾——在這種情形絕滅以前；

「又因賤民之一階級而生起的男人的退步，因飢餓而生起的女人的墮落，因闇黑而生起的小孩的萎縮——在這三個時代的問題未被解決以前；

「又在某方面，社會的窒息是可能以前；

「又換言之，若從更廣的見地看來，只要地上還有無知和悲慘；

「那末，像本書這樣性質的書，大概並非無益吧？」

又如托爾斯泰 (Leo Tolstoj) 在一篇論文裏，以爲小說非合於下面這三個條件不可：

1. 作者對於題目材應有相當的道德的關係
2. 表現當明白美麗

3. 真摯——換言之，即對於描寫的題材之愛憎之情底誠實。

此外，像朵斯托耶夫斯基 (Feodor Dostoevsky) 和羅曼羅蘭 (Romain Rolland) 之類的有人道主義的傾向的作家，在冥冥之中，都有和托爾斯泰 雨果相通的意圖或抱負。

諸位聽了這些話，或許要問我：「那末小說的目的到底是什麼？它到底要盡如何程度的使命，才能在社會上有其存在之權，以爲精神文化的一個樣式？」——這一個，當然是一個很重要的問題；現在我要借美國的批評家哈密爾頓 (Clayton Hamilton) 教授的話來簡要地回答你們一句。哈密爾頓說：

『小說的目的，在以空想的事實的系列，來具現人生的某個其實』。(The purpose of fiction is to embody certain truth of human life in a series of imagined facts)

所以我可以告訴你們：倘若你們希望你們寫出的作品是偉大的，那末你們可以

努力去表現人生的真實——不是浮在人生表面的淺薄現象。因為我們可以看見從前有許多作家，他們的作品構想是非常奇特，文作 (Style) 是非常流麗，但是因為他們沒有表現出人生的真實，所以到了下一時代，便被人們忽視了，忘却了。舉個手頭的例來講，譬如英國的珂林斯 (Wilkie Collins)，便是這樣。

第二章 表現真理的兩個態度

小說的目的，在以空想的事實的系列，來具現人生的某個真實：這個，我們在前章已經講過了。但是具現的方法，則有互相成着對比的兩個樣式。——即：一，現實主義 (Realism)；二，浪漫主義 (Romanticism)。

作家大抵可以區分于這兩派中之一派；譬如說斯各特 (Scott)，拜倫 (Byron)，和雨果 (Hugo) 很明顯地是浪漫派的作家，而左拉 (Zola) 和伊利歐特 (Elliot) 則很明

顯地是現實派的作家。其中雖也有像康拉德 (Conrad) 那樣，一人兼有着這兩種傾向，弗洛貝爾 (Fraubert) 那樣，本來屬於現實派，而有時候則病態地憧憬着浪漫的世界，而寫着這樣的作品的人；但是這種例總是不多。一般的講來，區別一個作家的傾向，並不能算是怎樣困難的事。

那末，到底什麼是現實主義？什麼是浪漫主義？

關於現實主義和浪漫主義的區別，各家有各家的意見。譬如有的人以為『現實主義者努力表現如實的 (What they are) 人生；而浪漫主義者則努力表現可有的 (What they should be) 的人生』，有的人以為『浪漫派主要是處理事件的要素 (Element of action)；而現實派則主要對性格的要素 (Element of character) 有特別的興趣』，有的人則以為『現實派寫和自己是同時代・同場所的風俗；而浪漫派則取材于時處相隔的方面』……。但是我們以為，這些意見都不能算是關於兩派的區別底完全的說明。因為現實派和浪漫派的真區別，並不在材料方面，而在作家對付材料

底態度。因為我們知道，題材本身並無現實浪漫之分；這全要看作家的態度如何，主觀的濾過方法如何，才分出顏色來的。——那末，什麼是現實派的態度？什麼是浪漫的态度？

原來一個作家在構成他的作品的時候，是經過了三個重要的階段的。所謂三個重要的階段，便是：對於人生的真實底科學的發見，和哲學的了悟，和藝術的表現。（也便是說。先從現實生活上的一個事實裏發見出一般的法則；其次使這些一般人的法則互相關聯起來，而築成信念；最後以空想創造適當的人物和布置，把它明瞭而有效地表現出來。）這三個階段，無論在浪漫派的作家或現實派的作家，都同是潛有着的。而兩派的作家們在三個階段中的哲學的了悟的圈內，是同樣地遭遇着。唯現實派的作家，對科學的發見有較多興趣；而浪漫派的作家，則對藝術的表現有較多興趣。——舉個例說，假定這裏有兩個作家，有一個作家是現實派，有一個作家是浪漫派，這兩個作家都有同樣程度的才能。假定他們用心研究同一現實的

事件或性格，發見了潛伏在事實背後的某個真理的概念，而互相同意了。假定他們更從事寫成一本具現這互相同意了的真理的概念的小說。那末，現實派那一邊，一定是認把握此真理之前的科學的意見的經過為最重要；所以他將從頭將他開始觀察的楔點闡明於讀者之前，假空想的事實，將讀者誘入與自己在現實上做了的相似的科學的研究之中，在哲學的了悟之上，使讀者的意見與他自己的合致。反之，浪漫派那一邊，將認具現已把握的真理的概念的藝術的經過為最重要；所以他將不管因此目的而選擇來的空想的事實是否和最初抽出了他哲學的了悟的現實的事實酷似，專是明快地，效果地具現它。在這裏，我們要借哈密爾頓的話來作哲學的公式，他說：『作家當提示其人生觀之時，現實派則採用歸納的表現法，浪漫派則採用演繹的表現法』。(In setting forth his view of life, the realist follows the inductive method of presentment, and the romantic follows the deductive method)

那末，說到臨了你們倒是應該取怎樣的態度？——這個，我以為大可以以你們

自己的性質去決定。不過在採取現實主義的態度的時候，也不應當像左拉那樣，把小說弄成了事實的集積（這便和把繪畫當做了照相一樣）；在採取浪漫主義的態度的時候，也應當給讀者以相當的事實的例證，勿使讀者看出你是在那裏欺騙他們。若能懂得這兩種態度的長處和短處，專以增進你們的故事的效果為前提，而活用它們，則庶幾乎可。

第三章 長篇中篇和短篇

我們在前一章略略敘述了一下作家對付題材的態度，現在便要來說一說長篇中篇和短篇的區別。

一些人每把長篇中篇和短篇當做僅是量（即長短）上的差別，這是不對的。我們要曉得，長篇和中篇。雖僅是量上的區別，但是短篇和長篇中篇，則與其說是量上

的差別，毋寧說是本質上的不同。（因為我們知道，有些短篇小說，反而要比中篇小說來得長，）我們現在要先說一說什麼叫做長篇，什麼叫做中篇。

所謂長篇 (Novel)，便是指的雨果的巴黎的聖母院，朶斯托耶夫斯基 (Dostoevsky) 的卡拉馬左夫兄弟，托爾斯泰 (Tolstoj) 的復活，巴爾札克 (Balzac) 的“Eugenie Grandet” 那樣的分量較大的作品而言。至於手法和長篇相同，結構和長篇相同，觀法和長篇相同，寫法和長篇相同，而人物之數較少，事件較為單純，分量較為短小的，則喚做中篇 (Novellet)。屬於中篇的作品，我們可以舉出梅利美 (Mérimée) 的嘉爾曼和珂龍巴，亨利·傑姆斯 (Henry James) 的“Daisy Miller”，和吉卜林 (Kipling) 的“The Light that Failed”等。

至於短篇却大大的不同了。馬太 (Brander Matthews) 教授在他的論文短篇小說的哲學裏說：

『真的短篇小說，決不只是短的小說的意思，而是這個以外的東西。這個以上

的東西。真的短篇小說和長篇小說的主要的不同點，便是印象之統一。更正確的講來，便是，短篇小說應有長篇小說所缺乏的統一。法國古典時代的戲劇，遵守了三一律。所謂三一律，便是第一，戲劇應當是一日中的事件；第二，應當是一個場所的事件；第三，應當是一個行爲（One act, in one place, on one day）。而短篇小說，則應是單一的性格，單一的事件，單一的情緒，或是單一的局面所釀出的連續的情緒（A single character, a single event, a single emotion, or the series of emotion called forth by a single situation）。便是，長篇小說裏面是包有着不少插話，所以必然地是分歧的；然而短篇小說，却和它相反，而是以完全而充足的單一的效果爲目標。正是因爲這個原故，所以愛倫坡（Edgar Allan Poe，美國偉大的短篇小說家——高明註）能給我們以長篇所萬萬不能提供的 totality 的效果——便是，全的，純一的印象。

「實際，短篇不應是長篇的一節，也不應是由長的故事裏抽下來的一個事件，

一段插話；它應當能使讀者感得，篇幅雖短，然要把它伸長擴大，却只會反而把它弄糟。

『因此，沒有發明性，獨創性，和壓縮的才能的短篇作家，是不會成功的。而在這方面成功了作家。大半都是一脈怪奇的空想 (Fantasy) 的所有者』。

這個論短篇和長篇的不同點，可說是再明顯也沒有的了。而哈密爾頓教授所說的『短篇小說的目的，在以和最上的強調法合致的最大的經濟手段，舉單一的故事的效果』 (The aim of a short-story is to Produce a single narrative effect with the greatest economy of means that is consistent with the utmost emphasis)，也不過是說着馬太教授所說的同一回事而已。

現在我們要舉些例來說明一下；因為真正明白了什麼是短篇小說，那末自己寫的時候也可以有一個頭緒。

短篇小說之例：

記鬼

清韓子雲作

洛陽孝廉秦大受，耆儒也。子名景山，亦名諸生，性倜儻，然秉父教，狷潔自好，無敢以非禮干之者。又一女，名景玉，慧麗絕倫，幼從景山讀，遂能詩。景山課妹如弟，昕夕呶唔，甚相得也。

景山將赴秋闈，束裝辭父，以定省委妹；且戒勿荒嬉廢讀。景玉嗷應之。景山乃驅車而去，詎抵汴浹辰，忽得父手書曰：『自爾去後，爾妹景玉暴病而殤，殮葬事訖，不必悲念』云云。景山大慟；傷妹之未字而早世，又慮妹死父孤，誰歟承色笑者？草草終場，兼程邁返。

一日薄暮，距逆旅七八里，忽聞榛莽中有呼者，曰：『來者莫是洛陽秦秀才否？』景山視其人，似是青衣。祇候道左，鞠躬致辭曰：『主人遣某迎秀才，願枉駕就館舍』。問：『主人爲誰？』則曰：『見自知之』。遂控驢歧道而行。轉

瞬至一甲第。青衣報曰：『秦秀才至矣』。門內奔走傳呼，如迓貴客。

須臾，中門忽然開，青衣迎景山入中堂。景山問：『主人安在？』曰：『頃即至矣』。

景山深異之，坐待移時，始見婢媪數輩，籠紗燈導一女子，冉冉自內出，遙望態度神情酷類其妹，大駭，趨前諦視，果景玉也，心知遇鬼，顧友愛綦篤，初不怖畏；卒然謂景玉曰：『兄以爲不得見妹矣，妹今乃在此耶？』景玉俯仰嗚咽，不能言；久之，泣而曰：『事已至此，復何言哉？唯念兄知妹得，遇妹厚，故留此以待兄。遂知兄今日當來，特令蒼頭冒嫌相邀，與兄一訣，妹亦從此逝矣』。

景山亦泣曰：『妹將焉往？老父所生兄妹兩人，父之愛妹甚於愛兄。兄與妹相見於此，不知老父在家思妹何似。妹宜從兄覲父，以續前緣』。景玉搖手曰：『難矣！難矣！妹雖去，父之顧復，兄之誨導，未嘗一刻去懷；但恨妹罪孽深重，負父負兄，雖父兄不以妹爲不肖而棄妹，妹決不欲父兄爲妹之故而重有所累。妹寧

背德辜恩，銷聲絕迹，以謝父兄，惟父兄鑒之」。景山曰：「嘻！是何言歟？妹即不復歸，當思所以慰老父。老父達人，保無猜忌；妹既一見老父，然後聽妹所往，何如？」景玉蹙額曰：「兄何不諒妹之甚也？使父見妹，無益於父，徒增煩惱，故不爲耳。兄爲老父計，可檢妹所居閣中書籍，鍼黹，服御，玩好之屬，付之一炬；并傳命家人絕口不道妹遺事，其庶幾乎！」

景山度妹無歸理，沉吟而長嘆曰：「兄妹相依十七年矣，當時高堂風雨，共硯分燈，老父顧而樂之，嘗謂闕圖有妹，曹昭有兄，此景此情，往來心目，而今而後，甯復聞深夜誦詩聲耶？」景玉復泣曰：「妹腸斷矣！兄勿再言。曩事如塵，何堪回首？唯是同胞契闊，異地遭逢，當與兄作一夕話」。言次，顧令婢媪布席授餐。

景山雖不怖畏，然思冥顯不同道，塵根土飯，未免傷生，峻辭却之，曰：「兄爲戀父，未敢久留；區區之心，妹當見諒。妹若有所未了事，即乞告兄，兄將行

矣』。

景玉聞之，欲言又止者三，既而撫膺慘痛，淚如雨下，牽景山之衣而慟哭曰：『兄竟舍妹去耶！何遽也？妹固大有事，然不敢求兄；兄如念妹之不幸，第毋責妹足矣。惟一記一細事：妹床頭鑲金箱中，有歷年所作古今體詩副稿一本，此妹生平心血，暫存兄處，或遇選家節取一二語，傳世不朽，感荷匪淺』。

景山慨諾，趨出。景玉送之及門，又曰：『妹之方寸紊如亂絲，非不欲盡言於兄，實不知從何處說起。兄歸，幸如妹傳語白父，但道妹無狀，不獲瞻依膝下，罔極之報，期諸來世。願老父林泉頤養，努力加餐，毋以妹爲念』。

景山不禁慘然，拂衣登車，轡轡遂發，猶聞景玉頓足失聲曰：『已矣！兄去矣！悔無及矣！』

景山在車中大哭。既抵逆旅，御者逡巡請曰：『既是兄妹，何不齎宿一宵？』景山曰：『嘻！是非人，乃鬼也』。因語之故。御者失色曰：『頃幸未知；若知

是鬼，不幾驚煞人耶！

及至家，老父無恙，方與客對奕。景山趨進拜謁，歷述途中遇鬼事。未竟，父遽叱曰：『莫亂道。世安得有鬼？殆夢魔耳』。景山唯唯不敢辨。

客去，父呼景山於隱處，謂之曰：『爾所遇者，何嘗是鬼。爾妹不肖，與某大戶少子有私；爾去，乘間夜遁，唯一婢知其詳。余不欲揚家醜，乃鬻婢於遠方，而以空棺野葬掩耳目，實未死也』。景山追憶景玉之言，爽然自失，曰：『是矣！是矣！』

中國的舊小說，短的故事雖有無數，但真正可以名爲短篇小說的却很少。上面所舉的記鬼，明明是處理着一個事件——妹之私奔；雖然以遇鬼出之，情調上失了統一，而手段未免欠經濟，但是勉強也可以說是短篇小說了。茲更錄清沈起鳳作孟婆莊，以爲短的故事之例。

孟婆莊

清沈起鳳作

蘭蕊，邯鄲挾瑟娼也。妹玉蕊，與里中葛生，有嚙臂盟。生家貧，鳩母索聘奢，意苦不遂；蘭蕊多貴客交，所得私金，悉以贈生爲妹作纏頭費，生德之。後蘭蕊病瘵死，生益落寞，非但不敢言聘，卽欲一宵歡，自顧空囊，亦殊羞澀；願乖氣結，遂以情死。投至冥府，王者憫其無辜，判令投生。至一處，牽蘿爲棚，舖石作几，見：男女數百輩，爭瓢奪杓，向鑪頭就飲，生適口燥，亦往投止。忽一女子，從棚後出，視之，則蘭蕊也。驚問所來，生具對。女曰：『君以情死，妹豈獨生？』言之泣數行下。生取瓢就鑪，女搖禁勿飲；生詰其故，女俟飲者盡散，迺曰：『君不知耶？此孟婆莊也。渠爲寇夫人上壽去，令妾暫司杯杓；君如稍沾餘瀝，便當迷失本性，返生無路，今乘不昧前因，何不及早遁歸，與吾妹仍諧舊約？』生曰：『舊約難憑，重生無益，卿將何以教我？』女曰：『常爲君圖』

之」。遂引至後棚，見：纍纍石甕，排列牆隅。女指曰：「此名益智湯，飲者有才；此名長命湯，飲者多壽；此名和氣湯，飲者令人歡喜」。生問：「若輩所飲者何物」？女笑曰：「此皆焦心火滴淚泉煎成混沌湯也」。未至一甕，生逼令生飲。生問：「何名」？女曰：「此元寶湯。君所以惡生樂死者，只欠此一物耳。」生勉強數口，格格不能下咽。女曰：「此等齷齪物，原不宜入文士之腹；然緣此爲有情郎吐氣，是物亦不俗矣！」生有難色。女曰：「勸君更飲一杯。恐西出陰關無故人也」。生爲解頤，勉飲其半。女曰：「可矣」。遂導生至棚，指示歸路。時生死已五日，因無殮具，停屍牀上，惟一竈下嫗守視，見：屍忽躍起，頻呼腹痛，探喉大吐，勢如湧泉，榮榮然水銀入地，命儲畚鍤，坎地數尺，盈千累萬，其中皆不動尊也。急詣搗母家；玉蕊得生死耗，絕粒者三日，生吐其實，皆大喜，遂聘之而歸。因感蘭蕊之德，移其柩，禮葬之。後葛氏子孫繁衍，命春秋祭掃，永著爲例。

我們看這篇東西，可就不對了；我們倘若用一杯還魂湯，把作者灌醒過來，問他當初寫這篇東西，爲的是舉那一個單一的故事的效果，恐怕也將一句話也回答不出吧？

最後讓我再舉一個珍貴的極端的短篇小說的例，等你們仔細吟味去。這篇東西算來只有十幾行，却具備了短篇小說的一切特色，而印象也是那樣的有力，那樣的簡明。

德軍剩了下來的東西

哈巴特·雷利·霍作

戰事停當了。他回到了從德軍手裏搶了回來的故鄉。他忽忽忙忙地在暗暗地點着路燈的街上走着。有一個女人捉住了他的手，用吃醉了酒似的口氣和他講：

『你到什麼地方去？是不是到我那裏？』

他笑了一笑，說：

『不是。不是到你那裏——我在找着我的情婦』。他回看了女人一下。他們兩個人走到了路燈旁邊。女人突然嚶了起來：

『啊』！

他也不自覺地捉住了女人的肩頭，拉近了燈下。他的指頭嵌進了女人的肉裏。他們的眼睛閃着光。他喊着『約安！』，把女人抱起來了。

(高明譯)

至於說長篇小說和短篇小說寫起來那一種難些，那一些容易些，那末可以說是不能一概而論。有的作家——譬如像朶基托耶夫斯基和左拉那樣——的性質是適於寫長篇，而有的作家——譬如像莫巴桑(Maugham)和愛倫坡那樣——的性質則適寫短篇。你譬如叫桑斯耶夫托斯基和左拉寫短篇，那末總不免帶有長篇的氣味；你譬如叫莫巴桑寫長篇，那末總不免帶有短篇的氣味。一般地講來，短篇比長篇更需

要技巧；長篇比短篇更需要經驗。偉大長篇作品都是由那些有了相當年紀的人寫出（譬如說托爾斯泰完成他的安娜小史，是在他四十一歲的時候，完成戰爭與和平，是在他四十八歲的時候；朶斯托耶夫斯基完成他的罪與罰，是在他四十四歲的時候，着手卡拉馬左夫兄弟，是至五十七歲時候；兩果完成他的苦人 Les Misérables是在他六十歲的時候；羅曼羅蘭 Roman Rolland 完成他的強·克利斯托夫 Jean Christophe，是在他四十六歲的時候）；而即使沒有本質是健全的，廣汎的，寬容的人生觀，只要能把心之焦點放在經驗之一局面，便也可以寫出出色的短篇來。（譬如說告卜林在十七歲便寫了兩三篇傑作）。所以你們倘若要寫小說的時候，最好還是由短篇入手。

小 說
講 座

歷史小說論

菊池寬作
洪秋雨譯

一 歷史小說的意義

所謂歷史小說，到底在本質上是存在的麼？這是一個很大的問題。據一般說來，小說中所用的「時制」(Tense)大極是現在式(Present tense)；而小說中所寫的事件，大概是作爲現在發生着的事件而寫下來的。不過，讀者方面便不是這樣，讀者是將小說中所寫的事件作爲已經發生了的事件而接受着的。譬如讀者讀小說不如歸的時候，雖然覺得浪子和武男似乎在自己的面前談話，在自己的面前散步於逗

子海岸，然而讀者却顯然地知道那是日俄戰爭前的事件，誰都不會將它當作現在的事件。即是，小說中所寫的事件，一切都是過去了的事件。不僅小說如此，凡是寫了下來東西都是一樣。記述文法中所謂現在式的事件，是絕對不可能的。因為一動筆寫了下來，它便成了過去的事件。照這樣說來，所謂小說，便是記述過去已經發生了的事件的。倘若我們廣義地解釋過去已經發生了的事件，說它們都是「歷史」，那末，凡是小說我們都可以說是歷史小說（因為小說是處理過去的事件的）。

再者，從作家的立場說來。小說的題材，是從人生中取來的，而所謂人生不僅指現在生存着的人生，並且還包含我們的祖先的人生在內，由是歷史小說也可以包含於人生小說之中。然而我們所說的歷史小說，並不是這種意義的歷史小說，而是將歷史上有名的事件或人物作為題材的那種歷史小說。結局，所謂歷史小說，祇要它是真實的藝術品（以後還要詳論），是和其他的小說並無什麼區別的。

二 爲什麼寫歷史小說

小說家所用的小說題材，是從什麼地方取來的呢？當然是從人生中取來的。然則怎樣地去了解人生呢？不外依靠自己的直接經驗和他人的間接經驗，換句話說，不外依靠自己的生活和他人的生活。然則他人的生活表現在什麼地方呢？他人的生活表現在書本上。歷史，傳記，詩歌，戲曲，小說等，都是他人的生活記錄。我們要接近人生，祇有依靠自己的生活和他人的生活記錄。固然我們有時和他人談話，可以從他人的口中得知其人的生活記錄，但這是稀有的事情。所以小說家祇能從自己的生活或書本上所表現的他人的生活記錄中取得小說的題材。然在他人的生活記錄中，也許還有同時代的他人的生活記錄在內。不過，所謂歷史小說，是僅指從成了歷史的他人的生活記錄中取得題材小說而言。倘若作家祇從自己的生活中取得

題材，則題材便馬上有枯竭之慮。小說家並非三頭六臂的怪物。無論他怎樣地使他的生活內容豐富，而一個人可以生活的生活內容的範圍是有一定的。倘若有那樣的男子，如好色一代男中的世之助，一生玩弄過三千女子，那末，就是寫上幾千篇的戀愛小說，也許不感覺題材的缺乏吧。但是像我們生活在現代這種社會制度之下的人們，生活經驗就極貧弱了。尤其在生於比較幸福的家庭而經過完全的學校教育的人們中間，可以成爲深刻的小說的題材的那種體驗，簡直可以說是沒有一個人能有的。固然我們可以藉學問上的修業去養成一點觀察人生的眼光，思考人生的力量，然而無論這種眼光這種力量發達到了怎樣的程度，欲使自己的生活經驗豐富，是很難很難的。講到生活經驗，還是推車的自由勞動者比較我們大部分要豐富得多。在小說家志願者之中，自己的生活記錄非常貧弱的很多。我們有兩句俗話：「年輕的後生要多閱歷」「年輕的時候要多勞苦」。年輕的時候並沒有經過人生的閱歷，也沒有受過人生的勞苦的人，做作家是很不幸的。反之，年輕的時候經過了人生的險

境，受過了人生的苦悶，而得着了剝骨的體驗，像這樣的人做作家，便很合適了。他所經過的人生險境，他所受過的人生苦悶，他所得着的人生體驗，無一不是他的再好沒有了的本錢。不過，無論他的生活內容怎樣豐富，個人的生活經驗總是有限的。不消說，可以把自己的生活內容做基礎而想像種種類似於此的生活，然這種想像也是有限的。歸根到底說來，要接近人生的各種姿態，就非依靠他人的生活記錄不可。依次序來講，首先要依靠同時代的人人的生活記錄。同時代的人人的生活記錄，用各色各樣的形式，如小說，傳記，詩歌，以及極斷片的新聞記事等，表現在我們的面前。

可是，同時代的人人的生活記錄也是有限的。縱然不是有限的，但除了這種生活記錄外，還有歷史上幾千年以來各色各樣的人人的生活記錄流傳給我們。如像聖經啦，論語啦，孟子等，無一不是很好的生活記錄。而且這種歷史的生活記錄，是經過了年代的洗練，祇有真美的高貴的才能流傳我們的手裏來。倘若僅以自己的生活

便說是人生，那就好像祇摩着象的尾巴便說是象的全身一樣；祇知道同時代的人生記錄的人，就是祇知道人生的今日的姿態而不知道成爲今日人生之源流昨日人生的人，像這種人，我們就是說他不知道人生的過去，他也沒有辦法。

譬如你要知道今日的A這個人，你就應該知道少年時代青年時代的A。同樣，你要知道今日的人生，否，你要知道人生這個東西，你就應該知道過去的人們所組成的人生。這樣說來，所謂歷史的生活記錄，便成爲知道人生所不可缺少的東西了。從無限的過去而走向無限的未來的這種人生，也許將它的真實的姿態，表現於千年以前的王朝時代的少年武士的生活之中。

三 歷史小說的第一個場合

歷史，乃至歷史的記錄，到底祇是廣義的人生記錄，我們要抓住人生的真實姿

態，除了自己的生活，同時代的他人的生活而外，還要踏進歷史的生活記錄中去，這在前節中已經說過了。然則我們接觸這種歷史的記錄有什麼意義呢？我們接觸歷史的記錄，並不是和歷史家讀歷史一樣，祇使用「理智」去搜索古人的生活記錄。我們小說家讀歷史的時候，是使用我們作家的全人格，將古人的生活照樣再生活一番。例如當我們讀豐臣秀吉的歷史的時候，使我們的感情，思想，認識，感覺……這一切的主觀活動起來，將豐臣秀吉的生活照樣再生活一番。又如當我們讀國定忠次的歷史的時候，也是將我們的全部主觀投入於國定忠次的生活之中而將國定忠次的生活也照樣生活一番。這樣來則國定忠次的感情，認識，雖過於平凡，而我們的感情、認識、並不平凡。於是我們可以在國定忠次的平凡生活中發見得重要的人生意義。如此，則歷史的記述中過於平凡的記述，一經我們將主觀投入其中，就成了光輝燦爛的人生插話。我們近代人，用洗練了的主觀，探討古人認識比較模糊感情比較遲鈍的生活的時候，則到處可以發見被古人忽畧了的人生寶石。

據說，平田篤胤年輕的時候，有一次到江戶去，住在一家旅舍裏，他看見隔壁房間裏的客人，洗澡去了，沒有在房間裏，於是有一個女僕因為有些事情到客人的房間裏來，而將他的錢從他遺忘了的錢袋中偷起走了。最初，篤胤想了一下，以為可以不必多管閒事，繼而一想，不對，如果嫌疑惹到自己身上來，豈不大糟其糕，於是喝道：「鼠輩慢走！」而馬上將女僕促起來了。可是，如果我們是篤胤的時候，就不會這樣簡單地便馬上以女僕為賊吧？難道這件事情中沒有很深的人間苦悶嗎？倘若我們運用我們的主觀，把歷史記錄中流傳着的事情再重新生活一番，則各色各樣的人生事實，各色各樣的人生問題，就會湧現出來。

我自己寫了一篇作品，叫做藤十郎之戀。這篇作品的題材，是取之於元祿名優坂田藤十郎的言行錄耳塵集，然在耳塵集中不過祇有「坂田藤十郎爲了演劇的設計而和祇園茶屋的姑娘戀愛，待其心動即逃去。世人皆歎爲名人之用心良苦也」寥寥數十字而已。而我讀的時候，對於被藤十郎所戀的姑娘，把有滿腔的同情。我以為

一個女子遭了這種苦境，是不堪的。而對於做這種事情的藤十郎的殘酷則很憎惡。至於當時以這種事情爲名人心得的那種人情，更抱着反感。這樣地，我的心弦就被那僅僅兩行的記事所打動了。於是，耳塵集中的已經朽壞了的人生斷片，便在我的心中復活了起來。換句話說，我將元祿時代的戲子和茶屋的姑娘之間的那樣的生活事實，用我自己的主觀，照樣生活了一次。實際上，也許當時茶屋的姑娘被天下的名優所愛，縱然後來發見是假的，她的心裏也不怎樣難過，不過，在我的主觀方面，則不得不以爲那是一件極悲慘的事情；再者，實際上，當時做這件事情的藤十郎也許心裏並沒有什麼苦悶，不過，在我的主觀方面，就不得不感到極端的苦悶。即是，藤十郎和對手女郎的生活雖然是人生中一件小事，然當我在主觀方面將這種生活想像地再生活一次的時候，它便成了很深刻的人生記錄，而打動了我的主觀。因此，所謂歷史小說，就是如植物標本一樣，將已經萎謝了的生活記錄，再用我們的主觀之血復活起來的東西。不消說，復活了的姿態，也許和以前活着的姿態是完

全不同的。這由於是用我們的血將它復活起來的原故。然而，用現代人的主觀去復活古代人的生活，是有很重大的意義的。

我以為小說是作家的生活報告書，作家自己生活時，是第一義的生活，作家靠着他人的記錄而生活時，是第二義的生活。歷史小說，可以說是第二義的生活報告書。然第一義的生活中，有豐富的實感，而第二義的生活中則沒有豐富的實感。第二義的生活，固然沒有實感，但是它的範圍很廣，涉及古今東西。講到小說的材料，第二義的生活不一定便少於第一義的生活。而寫歷史小說的時候，不僅限於第二義的生活。我們有時候可以將我們實生活中所得着的題材在便利上或必要上拿到第二義的生活中去。換句話說，有時候我們可以在歷史小說中寫從實生活中得來的題材。關於這一點。我們要在下節中再加以說明。

四 歷史小說的第二個場合

因讀歷史的記錄受了感動而抓住小說的主題，這在前節中已經說過了。不消說，抓住小說的主題的時候，以及將它寫在小說中的時候，當然非依靠從實生活中得來的感情和想象的幫助不可。然而小說的主題本身，總是從歷史的記錄中得來的。如前節中所說的拙作藤十郎之戀，以及恩讎之彼方等，即其一例。這就是寫歷史小說的第一個場合。拙作恩讎之彼方，是我的作品中通行最廣的一篇作品，就是小學和中學的教科書也用種種的形式將它收在裏面了。這篇作品中的故事原來就是一篇很好的故事，是我在耶馬溪的遊覽指南中發現的。爲什麼這樣好的故事，在以前的小說中戲曲中都沒有採入，而祇成爲耶馬溪地方的俗談呢？這不消說，一方面由於耶馬溪偏處於九州的一隅，在賴山陽沒有發見以前，不爲天下所知，他方面由於這篇故事的中心思想「不記讎不報讎」和德川時代的道德觀不相容的原故。就是到了明治時代，至我寫這篇題材的大正八年爲止，經過了五十多年，還是沒有成爲藝術的表現。而我所以要寫這篇作品，可以說是因我想將我們時代的人本主義和人

道主義的思想滲和在這個題材中的原故。即是，德川時代捨而不顧的題材之所以到了大正時代便成爲戲曲小說而爲教育當局等所歡迎，可以說是由於文藝中，廣而言之，社會中一般人的人生觀和道德觀等進步了的原故。像這樣，在前一時代不能成爲小說題材的事實，等到思想進步眼光進步，便成了小說的題材，這種場合我想是很多的吧。個人方面，也是一樣。普通人無論他將該撒和克雷歐帕特拉的傳記讀過幾遍，而他總得不到小說或戲曲的主題。但一經蕭伯訥用他的銳利的眼光和豐富的思想來讀，他就寫上了一篇大作該撒和克雷歐帕特拉。即是在這第一個場合。產生小說（即主題）的，不是歷史的記錄，而是讀歷史記錄的眼和心的問題。

即是，作家的心好比是一塊鐵，鐵碰着了記錄而發出來的火花，便是小說或戲曲。如果作家的心是一塊鉛，那末，無論碰着若干歷史的記錄，也會迸不出一點火花來。換句話說，從歷史的記錄中抓住可以成爲小說的材料，用自己實生活中得來的感情和想象將它復活起來，最要緊的是那副觀察能的眼睛。如果眼睛平凡，就會

將銅的題材誤認爲黃金，鉛的題材誤認爲白金，或者以爲可以作題材的，却和森鷗外先生十年前已經寫了下來的主題，或芥川龍之介的鼻子一樣，像這樣一定會失敗的。我們要有文藝上的學問，就是爲的這個原故。寫小說的時候，必須將東西作家所寫過的一切主題，統統都讀過才好。如果不是這樣，往往要發生笑話，自己將前輩已經寫在很好的短篇小說之中的主題，用拙筆寫了下來還引以爲得意。小說家應該和醫學研究者一樣，發見前人沒有動過手的主題而後從事勞作。固然小說家不必如醫學研究者那樣過於科學化，但到某種程度是要一點科學精神的。然寫歷史小說的第二個場合，和第一個場合完全相反、是將那從自己的實生活中所得來的小說主題拿到歷史的時代中去的。

卽是，第一個場合，是將歷史的記錄中得來的主題，藉實生活中得來的感情和想象的幫助而小說化；反之，第二個場合，是將實生活中得來的主題，藉歷史記錄中得來的感情和想象的力量而小說化。現在大部分的讀者，講到歷史的創作，大概

祇照第一個場合解釋，而不知道還有第二個場合的解釋。

例如當我寫了投票這篇作品的時候，有一個文藝批評家便批評道「作者爲什麼要從講談之類裏面取得材料呢？爲什麼不從實生活中取得題材呢？」我讀了他的這種批評，不禁大怒；我覺得他是太不懂事了。不錯，投票的世界就是講談的世界。其概況如下：國定忠次從赤城之圍逃了出來而往信州的時候，不能將他的許多兒子都帶起走，如果從中選出兩三個來帶起走，則不免顯然地露出對待兒子的情誼有厚薄之分，於是祇有使他們投票選舉，當選的便跟着他走，當選舉的時候，其中竟有一個兒子寫上自己的名字以圖當選。但是這篇小說一讀便知道是在講談上加了新的意義而寫下來的，不知淺薄的批評家等發見了沒有。事實上，我是從當時的實生活中取得其題材的。現在我想無妨將實在的情形說出來，當時爲了秋聲，花袋五十年誕辰的祝賀紀念，而有一種計畫，預備編纂現在小說選集。那時候最困難的，就是人選問題。既然說是現代小說選集，那就一定要將現代的小說家都網羅在內。然所

謂現代的小說家，那時一共有七八十人。要將這些小說家的作品都網羅在內，是不可能的。就是從中選出三十人左右的作品登在一本書上，也是很難很難的。將這些作家，分爲甲乙丙丁……等級，是做不到的。固然有流行很和不流等的區別，然要在本質上分出哪一個作家比哪一個作家強，是不容易的。那個時候編纂委員便先提出文壇上很有聲譽的二十個作家，如志賀，里見，久未，及芥川等爲前二十名的當選者。但等到要選舉後十名的時候，便一籌莫展了。這一類的作家，地位一樣，絕對不能分出甲乙丙丁等的等級來。編纂委員弄得沒有辦法，乃將各作家召集攏來，用投票的方法選出後十名的當選者。我幸而列入於最初確定的前二十名中，對於那班不知是當選呢還是落選的作家深抱歉意。我並不將這件事情視爲是他人的事情。無論哪個作家都是有自尊心的，對於自己的地位等都不要赤裸裸地評價的。我以爲這次的選舉會，對於高雅的作家，是極不客氣的一種會合。我又想到忽然從文壇中被人漸漸遺忘了的作家那時的心情；在四五年以前，他還是流行作家，然而現在

却正在漸漸被人遺忘，於是爲了恢復漸次低落下去的名聲，總想在這次選舉中當選。不過，他們中間，誰都不願自己投自己的票。然這個時候，何嘗不能自己寫自己的名字呢？尤其在票數少的時候，如果自己有一張票，不見得不會當選。我想到投票席上的那些名聲下落了的作家的心情，便不禁黯然神傷起來，因我是將我自己放在同樣的境遇中作爲我自己的事情而設想，所以發生了這種令人神傷的心情。

我那篇作品投票的主題，便是在這個時候得來的。什麼東西，還批評我是從講談中取得題材的！

我的主題，雖得之於當時，然沒有以當時的實生活爲背景，其故在於我恐怕那樣寫了出來對於祝賀誕辰的那件事情以及到會的那些作家有點妨礙，所以我就將我所得着的主題拿到與主題毫無關係的講談世界中去了。換句話說，我將所想像的會發生二十世紀文化人的作家那樣心情的葛藤，拿到上州遊俠的生活中去了。

除了那篇投票而外，我還有幾篇將實生活得來的主題寫成歷史小說的作品。如

我的處女作報恩的話即其一例。我曾經受過人家的大恩，常常爲這種大恩的苦惱，經苦惱中生出來的作品，便是這篇報恩的話。又有一篇忠直鄉行狀記，也是從實生活中取得題材的。我曾經認識一位貴族的子弟，由於他因左右的阿諛逢應以致對於人生沒有正當的認識，使我想到了忠直鄉行狀記。於是，忠直鄉便成了我的主題小說化的工具。講到工具，當然不論哪一個都可以，不必一定要忠直鄉。關於這一點，不僅我的作品如是，就是芥川龍之介的小說三昧，芋粥等，也恐怕是從實生活中取得主題的。尤其小說三昧，可以說它的主題的核心是由芥川的作家生活和覺悟等所造成的。

將歷史小說的第一場合的作品和第二場合的作品比較一下，我們可以說是第二場合這一方面的傑作多一點。第二場合所用的，從自己生活中本身所感到的主題，是有力量的主題，而第一場所用的從歷史的記錄中取來的主題，是用腦筋抓住的主題，換句話說，是沒有生命的主題。

〔附註〕所謂主題，就是作者使讀者讀他那篇作品的時候所受的藝術感動的中心。例如芥的芋粥，「希望的幻滅」便是它的主題；又如我的恩讎之彼方的主題，即是一「當人認真地從事於人的工作的時候便忘記了恩讎」。

五 歷史小說與歷史

歷史小說的兩個場合，已在前節中說過了，現在我想將歷史小說和歷史的關係弄明白一下。因為對於歷史小說的非難，往往是從這一點發生出來的。

約三四個月以前，有一位名古屋的某先生，他說我的藤十郎之戀，犯了歷史上的錯誤，特別印成了傳單送給和文筆有關係的人。據他所說的要點：藤十郎當時出演的戲園，並不是『都萬太夫座』，而發生藤十郎之戀的茂右衛門的狂言戀八卦昔曆是元祿十年以後的作品。

但是這兩種非難，對於我都不算一回什麼事。當我寫那篇作品的時候，並沒有推究藤十郎到底是在哪家戲園裏出演的，不過因為我以為『都萬太夫座』，是當時戲園中最出色最『浪漫詭克』的戲園，所以就採用了它，我想用這個戲園的名字，也許可以提高一點元祿情調吧。至於戀八卦昔曆，我也知道是元祿十年以後的作品，不過為適合劇情起見，乃借來用一用，在小說或戲劇的構成上歷史的事實不適用的時候，或稍微將歷史的事實弄彎曲一點而可以得着更多的藝術效果的時候，就是抹殺歷史的事實也沒有什麼要緊，這是創作家的特權，例如伊達政宗本來左眼睛瞎了，然在小說的構成上無論怎麼非瞎右眼不可的時候，那末，小說家就有權力可以將他瞎了的眼睛從左邊移到右邊來。

在小說或戲曲的構成上，某種程度的虛構是一定可以的。不過，在虛構中要加其限制。例如，在淀君的面孔上作一疣子，以疣子為中心而構成一篇小說，這是不可以的。又如以加藤清正為胆小者，以白井權八為品行方正的人，也是不可以的。

然則，可以虛構到某種程度呢？關於這個問題，英國的演劇學者威廉·阿洽有這樣的話：『雖然不必要忠實於歷史的事實，但也不要破壞歡衆對於歷史所抱的幻影。』如在淀君的面孔上作一疣子，就破壞了讀者對於淀君的幻影。然將伊達政宗的瞎眼從左移到右來，則沒有破壞讀者的幻影。爲什麼呢？因爲讀者對於伊達政宗所抱的幻影，祇是他瞎了一隻眼睛，至於瞎的是左眼還是右眼，連我這樣有歷史癖的人也不知道。而況讀者對於坂田藤十郎並沒有什麼幻影，作者爲提高自己的創作的效果計，無論造出什麼樣的新幻影都可以。

寫小說或戲劇的時候，就是破壞一兩位歷史研究家的幻影也是可以的。不過原則上，如果能忠實於歷史的事實，還是忠實於歷史的事實。但是，倘若藝術和歷史相反，則丟開歷史，是作家的特權，不過，在這個時候一定要尊重讀者的幻影。爲什麼呢？因爲一旦破壞讀者的幻影，就會將藝術的效果弄得亂七八。糟

靠歷史的根據來非難歷史小說的人，祇是那些不知道歷史和歷史的創作之關係

的人們。

我在上面所說的，是創作不必一定要受歷史的束縛。照這樣說來，豈不是創作和歷史沒有關係了嗎？其實不然。創作一方面要不受歷史的縛束，他方面歷史中可以利用之點在各方面都要將它利用起來。關於這一點，創作對於歷史，是任所欲為的。即是一方面不受歷史的束縛，而他方面又儘量地利用歷史。創作對於歷史的關係，有敗如家子對於其慈愛的有錢的父母的關係一樣。在下一節中，我想將應該怎麼利用歷史說明一下。

六 歷史小說的利益

我想在這一節中，將作家在寫歷史小說的場合所得的利益——即爲了哪一點才利用歷史，說明一下。

第一，由於境遇及事件的種類很多。即是現實生活中總不會有的事件，而在歷史中則不知道有多少。

許多 Romance，奇怪事件，殺人，陰謀等，在現世界中總不會有的，而在歷史世界中，竟不知道有多少，倘若沒有適當的事件，就是捏造一點也無妨。

據一般而言，在小說的主題中爲了描寫主題，一定要有浪漫的事件，戰爭，爭鬥，這一類的現實生活中所不會有的事件。如谷崎潤一郎的恐怖時代，芥川龍之介的地獄變那一類的作品，它的主题必然地要求歷史的世界。

在現實生活的舞台中描寫起來而感到非常困難的主题，雖不那樣必然地要求歷史的舞台，但是在歷史的舞台中描寫起來總比較容易些。總而言之，歷史中有許多適合任何主题的小說事件，倘若沒有的時候，也無妨杜撰。

我現在可以舉出電影爲證。美國出產的電影，稍微一點『浪漫諾克』的冒險片子，總是以地部西方爲背景的。爲什麼這樣呢？因爲，倘若以紐約爲背景，那末，

觀衆便會馬上注意到那是一張虛構的片子。然若以西部地方爲背景，則無論怎樣不可思議的事件，觀衆也會相信是真實的。西部地方的霧圍氣，在一切的事件上，都塗上了似乎真實的保護色。

文藝方面，也可以說是一樣。愛爾蘭戲劇家沁孤的戲劇。雖寫描着很奇怪的事件，人物所說的臺辭，竟和詩歌一樣的美麗。但觀衆却以爲是真正的事件。爲什麼會這樣呢？因爲觀衆的心裏已有這種成見：文明開化的英國所不發生的事件，也許會在野蠻原始的愛爾蘭發生吧。

歷史小說方面，何嘗不是如此。連現實生活中所發生的事件都不相信是真的讀者，一旦將它變成歷史世界中的事件，也就會相信了。愛爾蘭對於它的作家蒙以「愛爾蘭的霧」，使其虛構的事件竟變成了真實的事件，同樣，歷史小說也是將「歷史的霧」蒙到作品上面，使其看來好像是真的事件一樣。一件作品被人看來好像是真實的事情一樣，乃是最好的事情。因好像是真的這件事，即真實的幻覺

(Illusion)，乃文藝作品的一種要件。

在現實生活和歷史生活這兩方面，觀眾或讀者對於真實的認識，是很不相同的。我們雖然不滿意新劇的虛構，然而却滿意舊劇的虛構。新劇中的角色穿起古裝起來的時候，我們就會覺得討厭，然而舊戲一的角色無論是穿什麼古裝，我們也不會留意。

不消說，倘若在作品的主題上加以虛構，則歷史的保護色是一點也沒有效果的，不過，主顯以外的一切小事情却不妨加以虛構。

在寫現實小說的時候，作家應該注意他所描寫的事物像不像真的，然在寫歷史小說的時候，則可以將這種注意移到別一方面去。

除了上面所說的一種利益外，還有一種利益比較前者更加重要，即是可以將歷史中的事件或人物不加以改變地利用到小說中去。例如中里介山的大菩薩時，完全利用維新當時的一切事件和人物，而且使其成爲引起自己所創造的人物的工具。又如

谷崎氏的法成寺物語，也是利用歷史上著名有人格的御堂關白的性格而寫成的。

在現實生活的小說方面，任何性格都要詳詳細細的從頭上寫到腳下，然歷史小說方面則不然，因其利用萬人皆知的性格，所以描寫起來的時候祇描寫小說中必要的一部分就夠了，或者為適合小說計改變一下也無妨。在現實小說方面，一切的性格，都要新造，然在歷史小說方面，大部分的性格祇要改造一下就夠了。如秀吉啦淀君啦這一類的人格大築建物，祇要將它的一部分改造一下以適合所描寫的主題就行了。這樣一來，便可以節省描寫的手續，節省描寫的手續，對於作家一定是非常有利的。

七 歷史小說的準備

最近，歷史的讀物文藝，發達得足以驚人。它的文筆，它的構想，幾乎趕上了

歷史小說。然則這種歷史的讀物和歷史的小說，有什麼區別呢？它們的區別，不過祇有主題的深淺和主題的厚薄而已。

然而這種主題的如何，已足夠區別其是否為小說。在主題中有深刻的個性，發見，人生觀，和創意的時候，它就是很好的創作，很好的小說。主題淺薄和平凡的時候，無論描寫得怎樣秀麗，它祇是讀物而不是文藝的創作。所以，無論你將歷史的事件寫得怎樣有精彩，如果沒有適當的主題，還是不能稱為小說。

不消說，寫歷史小說的時候，頂要緊的是歷史的知識。但普通的歷史知識是沒有用處的。而系統的歷史知識也是一樣。他所要的，既非專門家的歷史知識，也非普通人的歷史知識，而是一種特別的作家的歷史知識。

要得着這種知識，除了讀破普通歷史而外，一定還要閱讀一切關係歷史的雜記和筆記。同時，對於當時的文藝也要看一看，因為當時的文藝是將那一時代告訴給我們的東西。我們要知道王朝時代，就非知道王朝的文藝不可。後如谷崎潤一

郎，芥川龍之介等以王朝時代爲小說背景作家的，都是讀破這王朝時代的文藝的。倘若祇讀普通的歷史，關於當時的人情風俗，是不能顯然知道的。譬如，關於德川時代初期武士人情，無論你讀多少當時的歷史，從是不知道的。然而，當你讀西鶴的武道傳來記，武家義理物語，及男色大鑑等的時候，武士的風俗氣質便顯然地浮上來了。

所以，有志於歷史小說的人們，無論從獲得主題及題材方面，或知道當時的時代方面說來，都絕對地要閱讀歷史的文藝隨筆及記錄等。

八 歷史小說和時代

歷史小說的時代，不要寫得太古；否則就會離開現代的生活，而不易使人感動。以我的經驗而言，德川時代以前的歷史小說，覺得沒有什麼東西可寫。因爲經

過了四五百年，那時的人情已經離開我們現代很遠，殊不易得其真像之故。

近時，無論是歷史讀物或新史劇，大部分都沒有遠離明治時代，就是這個原故。倘若用的是王朝時代或鎌倉時代，那末，我們的作品，一定會是寓意的，與其說是描寫當時的特定人的，不如說是描寫一切時代通有的抽象人物的東西。

如像歷史是人類精神的必需品一樣，對於歷史小說的要求，也是很熱烈的。讀物文藝之所以流行，乃由於沒有好的歷史小說之故。用新人生觀和新見解，從新歷史研究中產生新的歷史小說，一定會是今後文藝志願者的有光輝的一種工作。

(完)

文藝批
評講座

文 藝 批 評

傅東華

緒 論

照例，在講述一個學程的開始，必須給那學程的名稱先下一個定義，並先說明那學程的性質，範圍，方法等等，藉使學者可以曉得研究的方向。但是我們現在要講的這個學程，却不能按照這樣的程序；這是因為「文藝批評」這個名詞，意義非常廣泛而含混，又因它的性質介乎科學和藝術之間，所以就現在而論，它還沒有如其他科學可以勒成邏輯的體系。

批評 (Criticism) 一語，源於希臘語的動詞 *Krinein* 本為「判斷」或「審辨」之義。那末所謂「文藝批評」，就是對於文藝作品施行判斷的行爲；所謂「文藝批評家」，也無非是一個文藝的批判者而已。但若按諸「批評」一語向來的用例，就知它的概念並不這樣簡單。蓋雷 (Cayeg) 和斯各脫 (Scott) 合編的文藝批評的方法及材料 (Methods and Materials of Literary Criticism) 裏，把「文藝批評」一語向來的用例歸納做五種意味：——

(一)「吹毛求疵」(Faultfinding) 的意味。在這種意味之下，批評家常處於一種敵意的態度；他的事業在於發見毛病和缺點。這可說是文藝批評的傳統的意味。

(二)讚美 (to praise) 的意味。晚近批評家如馬太亞諾爾特 (Mauheu arnold) 對於歷來的觀念認為不當，而主張批評的任務應該多帶獎勵的性質。還有一班人，如摩爾登 (Moulton) 及泰納 (Jaine) 則竟主張批評家絕對不應指謫人。

(三)就是把批評解做「判斷」(Judgment) 的意味，這是根據語源來的。

(四)還有一種味，和上面這種意圖相關聯的，就是把批評解做一種「比較」(Comparison)的程序。例如羅伯特生 (Robertson)

在他的論文集 (Essays) 裏說『批評……無非就是比較』。哥德金 (Godkin) 在他的裁判公所 (Forum) 裏也說，『凡是真正的，批評都在於兩種方法的比較』。這種意味底下又可分做兩派；其一，比較之中含有判斷的意思，又其一則僅加分類而不分別軒輊。

(五)最後一種，就是賞鑑 (to appreciate) 的意味。亞諾爾特在他的「批評的任務」一文裏說，『批評實在只是看出對象的真相的一種嘗試』。又說，『批評』就是學知及宣傳世界上所知所思之最善者』。這兩句話的意思是一樣的。此外如康德主張批評的任務在於發見各種不同意見背後的原則或共同理由，亦可歸入此類。

由此，可知「文藝批評」的定義是不容易下的。

再看中國歷來的批評觀念，也極廣泛。原來「批評」兩字之相聯成名，在我們

的舊藉裏本不多見。批評的行爲，在中國最古的名詞就是「頌」。「頌」本來只有讚美的意思，但後來則兼有褒貶之義，即劉勰所謂：『褒貶雜居，固末代之訛體也』。（文心雕龍頌讚篇）。更後則爲「讚」體，也就是批評，並也兼有美惡之義。

劉勰說：——

『讚者，明也。……至相如屬筆，始讚荆軻；及遷史固書，托讚褒貶。……又紀傳後評，亦同其名。……及景純注雅，動植必讚，義兼美惡，亦猶頌之變耳』。（全上）

及至四庫全書總目提要，則所標出詩文評類的書籍已可別爲五例：（一）究文體之源流而評其工拙（如劉勰的文心雕龍，掣虞的文章流別等）；（二）第作者之甲乙而溯厥師承（如鍾嶸的詩品，郎庭槐的師友詩傳錄等）；（三）講陳法律（如陳騃的文則，王構的修詞鑑衡等）；（四）旁探故實（如孟棨的本事詩，計有功的唐詩紀事，徐鉉的詞苑叢談等）；及（五）體兼說部（如胡仔的茗溪漁隱叢話，魏慶之的詩人玉屑等）。

像這樣一個內容複雜的名稱，當然不容易用一句概括的話來說明它的性質和它的範圍。但若我們從另一觀點去看時，那也未始不可獲得一個統括的概念。所謂另觀點，就是把文藝當做一種社會機能的觀念。有了這種觀念，然後曉得文藝的構成必定有兩個方面，其一是作者的創造，又其一是讀者的反應；二者缺一，便不能構成「文藝」。那末我們可以說，文藝就是作者之創造的表現，文藝批評就是讀者之反應的表現。這種反應的表現慾，差不多和創造的表現慾，是一般強烈的，所以無論那國的文藝史上，創造的一條線和反應的一條線往往並行着；我們若單曉得創造一方面，而不曉得反應一方面，那就算沒有看見文藝的全體。明白了這一點，我們研究文藝批評的目的方法，和範圍，也就可以順次確定了。

蓋雷和斯各脫曾把歷來人所認為文藝批評的目的綜括做十類：——

(一) 文藝批評是一種傳達智識的工具，也和其他任何工具一樣，它有它自己本身的趣味。

(二)文藝批評是文體的一種，它的存在理由與其他任何文體佔着同樣的基礎。

(三)文藝批評是我們賞鑑文學的一種幫助。它的目的在於加強作品給與我們的印象，在於解釋作品，而使其中不明瞭的地方得以明瞭。

(四)文藝批評是我們讀書的指導；它告訴我們什麼是文藝的優點和劣點，因可節省我們自己讀書的時間和心力。

(五)文藝批評是指導社會怎樣迎受作家的。

(六)文藝批評是指導作家怎樣適應社會的。

(七)文藝批評是調節並訓練文藝趣味的。

(八)文藝批評是解放文藝，使之勿受成見的虐待的。

(九)文藝批評是消除作者或讀者方面的流行病症的。

(十)文藝批評是供給那種沒有時間讀書的人以關於新書和新思想的智識的。

這十種不同的目的，都還不過是就文藝批評的本身說的。若從它本身的目的說

到將它做爲一種學科來研究的目的，那末又可分爲下列三種：——

(一)爲要實際做一個批評家而研究，即將文藝批評當做一種藝術來揣摩和習練。

(二)爲研究而研究，即用科學的方法系統地尋求文藝批評的原則和標準。

(三)僅爲要曉得怎樣賞識文藝而研究。

因爲目的不同，所以研究的材料和方法也當然要跟着不同。在第一種目的的人，不過希望能做好的批評文字，他所應讀的書雖不僅限於幾篇批評的名著，但也和別種文體——詩，小說，戲劇——的作家一樣，他的成功儘可不必經過系統的探究，却全在識見的積貯和藝術功夫的修養。在第二種及第三種目的的人，希望能夠尋獲種種文藝上的原則和批判的標準，以備自己賞鑑文藝時應用，或以之開導別人。應付這種研究所用的材料，在古代有如亞里斯多德(Aristotle)的詩學(Poetics)在近代則有各種不同體系的所謂文學概論和文藝批評原理，例如溫察斯脫(Winche

ster) 的文藝批評原理 (Principles of Literary Criticism) 亨脫 (Hunt) 的文學的原理及問題 (Principle and Problems of Literature) 等。

但是，如上所述，我們的態度，是要把文藝批評當做「文藝的大進程」的一方而來研究的，所以我們研究文藝批評的目的，就是研究文藝史的目的，與上列兩種目的都不同，而所採用的方法，也應該是歷史的方法，理由有下列幾種：——

(一) 我們觀察無論那國的文藝史，知道無論什麼文藝作品，都是時代的產物，也都只有時代的價值，雖則世界上有許多所謂「不朽」的傑作，但若仔細研究起來，則這所謂「不朽」，往往只有歷史的價值，而並無絕對的價值。趙翼詩云：——

『李杜詩篇萬口傳，至今已覺不新鮮。江山代有才人出，各領風騷數百年』。

文藝的作品如此，那末反應文藝作品的批評也當然如此，故要做得好的批評，也要做得好的文藝作品一樣，斷乎不能沒有時代的觀念，故惟有歷史的智識是實在的，基地穩固的，也惟有歷史的研究法是有用的。

(二) 凡相信文藝上有確定不易的原則或確定不易的標準的人，實在都是在做迷夢。因為一般探討文藝原理的人，總不外把許多所謂「不朽」的名著拿來研究和歸納，却不知他的所認為不朽的，實在決不能絕對的不朽，那末他們從那裏面抽繹出來的所謂原理，也決不能是絕對的真理。只看二千年前的亞里斯多德的詩學，還有幾分合著二十世紀的文藝呢？文藝和文藝的理論都是跟着時代常新的，故我們研究文藝批評，唯有歷史的方法是可能的。

(三) 我們畧翻一翻文藝批評的歷史，就知批評上派別的糾紛，似乎無可決解；我們實際做批評的時候，往往感着莫知適從的苦處。這樣的困難，也唯有靠着歷史的眼光方能解釋；因為無論那派批評的學說，必都有它的歷史的背景，若不明白這種背景，那末無論你贊成或反對，就都不免於錯誤。

根據着上述二個理由，我們就可確定本課程研究的方向和範圍了，就是：

(一) 我們將用純粹歷史的眼光把中國及西洋的文藝批評溯述一個梗概。

(一) 我們將用比較的方法把中國和西洋各成系統的批評按時代的先後錯綜敘述。

(二) 我們將多取敘述的態度，少取批評的態度。因為無論什麼學說，若果是由時代背景裏產生出來的，那就沒有什麼不對，故我們要竭力避免不負責任的批評。

(四) 我們搜集史料辦法，將學森次巴立 (Saintsbury) 做文藝批評史 (History of Criticism) 的那種態度，只以實在見於文字者為限，而不用推論的辦法。例如中國的詩文選家——如梁蕭統之編文選，明竟陵派之選古唐詩歸，清沈德潛之選古詩源——本來也可以歸入批評家之列，但若他們沒有序文，凡例、或其他方式明白表示他們的態度和標準，我們亦就不加臆測。但在有文字可根據的地方，那末推論和歸納的方法自應認為正當。

(五) 摩爾登在他的文學之近代的研究 (Modern Study of Literature) 裏，把文藝批評分做四類：(一) 思考的批評 (Speculative Criticism) (二) 解釋的批評 (Interpreta-

ive Criticism) (11) 裁判的批評 (Judicial Criticism) (四) 主觀的批評 (Subjective criticism)。

就中的第二類，本可把文藝的注釋和考證也包括在內，但我們按照一般文藝批評史的習慣，不能承認注釋家和考證家爲批評家，故如毛亨，鄭元，孔穎達之流，以至做詩經稗疏的王夫之，做詩經小學的段玉裁等，都不屬我們討論的範圍。

現在爲求更明白起見，可把我們的範圍具體地劃出如下。

- (一) 凡品評作家和作品優劣得失的文字屬之。
- (二) 凡文學的理論，及藝術的理論可以適用於文藝者屬之。
- (三) 凡說明一個時代的文藝的潮流及沿革者屬之。

按一個方面看，那末我們應該曉得文藝批評(一)不是考據學，(二)不是文學，(三)不是修辭學，(四)不是文字學，(五)不是文壇軼事。這個範圍認清之後，那末以後所走的路方不至弄錯了方向。

第一章 批評史上應有的注意點與分期問題

無論那國的批評史總都包括着兩件東西：其一是實際的批評，又其一是批評的理論。前者是批評家對於作家或作品實際所下的批評，後者是批評家所發見及所主張的文藝的理論。前者是批評家對於特殊作家或作品的意識的表現，後者是他的概括的文藝觀念的表現。例如孔子說『關雎樂而不淫，哀而不傷；又說『韶，盡美矣，又盡善也；……武盡美矣，未盡善也』，（並見論語八佾），都屬實際的批評。但說到『詩，可以興，可以觀，可以羣，可以怨』（論語陽貨）便屬批評的理論了。又曹丕的典論，論文，對於當時文人一一加以品評，本屬一篇實際的批評文字，但中間也夾入好幾段概括的論調，如說『文人相輕，自古而然，……夫人善於自見，而文非一體，鮮能備善，是以各以所長，相輕所短』。又說『文以氣爲主；氣之清

濁有體，不可強力而致。……』又說『蓋文章，經國之大業，不朽之盛事……』等語，便屬批評的理論。

批評史可把這兩種歷史分開來講，也可混起來講，我們將來所講的，是採用後者的辦法。但我們研究時，應該把這兩個觀念分別清楚，藉可看見實際的批評和批評的理論彼此如何互相影響。

又實際的批評和批評的理論雖則關係非常密切，但兩者進步的速度並不能常常一致，也不能作絕對並行的發展。

我們當研究實際批評和批評理論的歷史，應該注意的有下列各點：——

關於實際批評者

(一) 實際批評的動機不外兩種：一是心理的，一是社會的。批評有由好奇心而起的，有由好奇心及自己表現而起的，有由驚奇而起的，有由歎賞而起的，有由詩人及詩派的競爭而起的。總之，有由獨斷而來的，也有由懷疑而來的。

(二)實際批評發展的原則，不外用演繹的及歸納的兩種方法觀察之。若用演繹的方法我們當看批評的歷史，是按照(A)進化律；(B)進步律；或(C)律動的交換律，若用歸納的方法，我們當看：(A)見識的增進與否；(B)產的分量增加與否；(C)處理過去的文學適當與否；(D)估量當時的文學適當與否；(E)預測未來的文學適當與否；(F)賞鑑文學的範圍博大與否；或(G)批判的合理與否。這七項之中，無論拿那一項做標準，我們都可按時代的次序看出一時代或一民族的批評或為進步，或為退步，或作律動式的一進一退。同時，批評對於一個時代或一個民族的精神的關係，以至前一時代對於後一時代的影響，及此民族對於彼民族的影響，也都應注意。

(三)實際的批評有時影響及於創作，但有時亦受創作的影響。

關於批評理論者

(一)無論什麼批評的理論，決不憑空而起，我們應該尋究出它的背景。

(二)批評理論發展的原則有(A)疊積的，(B)相消的，及(C)岐生的三種形式。

(三)有相信批評理論能影響及文藝創作的，但亦有相信文藝創作實為供給批評原則的來源的。此外，科學，哲學，教育，經濟，社會，政治等及於批評理論的影響也應隨時注意。

其次，談到批評史的分期問題，我們應注意的有下列兩點：——

(一)實際的批評和批評的理論，不能作並行的發展，已如上述。那末在混合的批評史裏，我們只能擇定幾個最特色的現象——無論屬於實際批評的或批評理論的——作為分劃時期的標準。

(二)中國的批評和西洋的批評，在最近以前，無論實際上理論上部各別發展，不相關涉，所以我們也只能各別分期，而按各期的先後錯綜敘述。

西洋的批評，從希臘到現代，其間進展的步驟很明顯，批評史家普遍都分做四

期：——

第一期 即古代的批評 (Ancient Criticism)。包括希臘和拉丁的批評。這一期批評的特色，在理論方面，爲未成熟的方法，論之構成，在實際方面，爲種種足以阻礙發展的定型之成立，因而形成「古典的」一個觀念。

第二期 即中古的批評 (Medieval Criticism)。這一期的特色，在於古典的守舊主義之崩壞，而俗語文學的創造得以絕對自由，因而形成「浪漫的」一個觀念。

第三期 即文藝復興期的批評 (Renaissance Criticism)。這一期的特色，在於古代批評和中古批評之相接觸，因而形成「古典的」和「浪漫的」兩種勢力之對照和混合。

第四期 即近代的批評 (Modern Criticism)。其特色在於定型之完全打破，創造之絕對勝利。

這四個時期的區分，與西洋文學史的分期是一致的。由此可見西洋的批評是能

够跟着創作並行的。中國的批評史便不能按照文學史來分期，因為中國文學史的分期，普通都按各時代最出色的作品爲標準，而批評史則不能按照這個標準。至於按照朝代的分期法，那當然是不對的。我現在憑我個人的意見，試把中國批評史也分做四個時期：


第一期 自批評最初萌芽到漢末。在這一時期裏，獨立的文藝觀念尙未存在，文學之獨立的價值也未被認識，故自孔子至漢代的文人學者，都只把文學看做一種政教的工具，或竟認爲「雕蟲小技」而已。但中國後代的批評觀念大半已胎育在這一時期裏，故可說還是中國「批評的萌芽時期」。

第二期 這一期包括建安時代以至南北朝一段時期。當建安正始時代，中國文學的獨立價值始被認識，故日本人稱此時期爲中國文學的「自覺期」。其後歷晉南北朝，中國批評的著作產生最富，——重要著作如文心雕龍及詩品，均屬此時所產，故我們可稱這時期爲「中國批評的黃金時期」。

第三期 這一期包括自隋至北宋末一段時期，這一期中的批評意見至爲複雜，批評的方式亦漸增富，——詩話及眉批均此時所產。批評者的主張雖有不同，而未有一人一派爭門戶之見者，故可稱爲「自由批評時期」。

第四期 宋代朋黨之爭甚盛，其影響亦遂及於文學。自紹興（一一三一——一六二）中呂本中作江西詩派圖，遂開評批上門戶分立的風氣，此風歷明至清繼續不息，於是論詩則有「神韻」「格調」「性靈」諸派之爭，論文則有「公安」「竟陵」「復社」「幾社」「桐城」「陽湖」各派之別。故我們可稱這時期爲「門戶分立時期」。

但以上的分期，不過爲討論便利起見，故每期中指出一種特有的現象來做標準，其實這個現象並不是唯一的現象，因爲中國批評意見的進展，並不如西洋批評那樣明顯地成爲潮流，其間頗不乏相隔數時期的學說而同時並存之例。我們只能標出這幾個主要的趨勢，至於後文的敘述，仍須將那些不順這個趨勢走的也一併提及。



戲 劇
講 座

戲劇作法

馬彥祥

第一章 這是一種欺騙的工作

本書的目的是想在可能的範圍中，來說明怎樣編製一本戲劇的方法。然而，無疑地，這是一種欺騙的工作。

從來沒有一個讀者在看過一本編劇術的書以後，便能創出一本卓越的劇作來；也從來沒有一個作家用了十幾萬字的講義便能告訴讀者怎樣編製一篇戲劇的。我們曾經讀過那些名家所編的許多關於戲劇作法的書，他們對於編劇的技術應該是知道

得很清楚，至少是比讀者們知道得清楚，然而即使是依着他們自己所定的法則而編劇，仍不免是失敗。

反之，曾經編過許多偉大的劇本，在技巧方面很成功的作家，如易卜生，巴蕾，歐尼爾之流，他們雖然是那樣熟練地運用着他們的技巧，但是他們很少能夠把他們的經驗寫成了書，告訴一般預備從事於編劇的讀者們。

這裏我想提出兩本關於劇本作法的名著：一本是 William Archer 的「戲劇作
法」(Play Making)，一本是 George P. Baker 的「戲劇的技巧」(Dramatic Tech-
nique)。Archer 曾經翻譯過易卜生的許多名劇，自己也曾寫過不少的劇本，而且還
是一個很淵博的有經驗的劇作家；Baker 是更具有教授青年的資格，兩個有名的劇
作家——謝爾敦 (Sh Idon) 和 歐尼爾 (O'Neil) ——都曾經是受業於他。這樣的兩
位教授，應該是被所有的戲劇家尊敬着奉為劇本技巧的導師了。然而事實是，有許
多戲劇家都不滿於這兩本書，蕭伯納甚至說是有害於有希望的作者的，他以爲每一

個作家都應該由他自己最後創造他的技巧去寫劇本。世界上有沒有那一個作家，他是獲益於批評，聽從了別人的批評而寫好的，這是一個疑問。

無論是莎福克利斯或伊士奇，是莎士比亞或莫利哀，是易卜生或般生，都不會讀過什麼劇本作法的書，他們却都成了當代的大戲劇家，他們的成功不僅是在思想上，而且在技術上。這事實可以證明一個作家假如想成爲一個卓越的編劇者，單是讀讀作法之類的書，實在是沒有用的。然而現在正有不少的戲劇研究者從事於編製這樣的書，而且一本一本地陸續在刊印，又是爲什麼呢？這是可以從下述的理由明白的。

在希臘之前，戲劇還未曾產生，而希臘的戲劇家竟能創作出那樣優美的劇作來；莎士比亞能在伊麗莎白時代闢出古典劇的世界；易卜生得以完成了近代劇的基礎，這都是因爲他們的超越的智慧遠勝於常人的緣故，唯其有他們那樣的才能和智慧，纔能有創造一般人所決創造不出來的 Capacity。然而這種能力決不是每個人所

能具有的，不得已地他們只好從已經成功了的作家的作品中去研究，研究他們應用過的各種技巧，來作自己的參攷，並且在相當的時候也許可以打破了過去他所學得的一切法則，而創出自己的來。對於懷着這種志願的人，戲劇作法這樣的書倒是不無小補的。因為這裏面所述的都是從各名家的著作中分析出來的基本法則；假如連這些法則都不能知道，而他自己又沒有特殊的才能，寫劇本便會是極困難的事。

明白編劇的技巧的人與不明白編劇的技巧的人，在他們同時選取了題材開始編製的時候，究竟是誰覺得易於着筆呢？我想，多數的人一定以為前者是比較容易，因為他是知道了方法的。然而事實却正是相反。這現象在中國是尤其普遍。假如我們統計一下，把所有的創作劇本都蒐集起來，再看看作者的名字和牠們的內容，我們就言很驚異地發現：其中十分之九的作者是對於戲劇毫無研究的。在他們看來，編一本戲決不比寫一篇小說難些，也許是更容易些，因為在劇本中可以避免事實的描寫，而對話是可以隨意增減的。曾經有一個作者寫了一齣二幕劇，情節很簡單，

第一幕說是有對新婚夫婦，有一天有一個研究藝術的不久即將去國的女友來看他們。對於這新婚的伉儷，她說了許多煞風景的話，她說：『人生是一個夢，愛情也是一個夢』，『世界上的夢沒有不醒的』，『除結婚外只有一條藝術的路』，『只有藝術的前途，是遼遠無邊』。但是他們的主張却和她相反，雙方互相辯論，在書中佔了十八頁之多，最後毫無結果，於「相約「十年後」再見而散。第二幕是隔了十年後的事。他們已是三個孩子的父母，對於人生都已感着苦悶，寂寞，失望和空虛；從前的愛情的餘影早已消逝了。正在他們互相埋怨的時候，恰巧那個女友又來訪他們。她也並不是十年前的態度，藝術的夢已經不再迷戀了。於是相反地又開始辯論，結果是依然和第一幕一樣地不得要領。全劇於是閉幕。以這樣的題材來編劇本，可見作者的大膽與缺乏戲劇的常識，然而那位作者確是個研究文學的人。此外我更可以舉出兩個例來：一個是侯曜編的山河淚，一個是張問天的青春的夢，這兩位作者都是曾經一度研究過戲劇的，而且是由國內最大的兩家書局發行的兩本著

作。然而在某劇社將牠們上演的時候，經導演者從新編了一下，山河淚的五幕劇結果是拼成了三幕，青春的夢中的第三幕彷彿是和第一幕混合了起來，並且把前後的劇詞顛倒了許多，這樣才形成了一個上演的劇本。自然，這是對於劇作者的一種侮辱；但是劇作者爲什麼給人以這樣侮辱的機會呢？

在國內，真正知道戲劇技術的人，其數目可以用手指計算出來，正因爲他們知道了技術，知道了編劇的困難，纔造成了劇壇之貧乏的現象。洪深從來只編過一本戲——趙閻王——無論在內容方面或是技巧方面，我們都不能有所指摘，這是難能可貴的事。一九二九年的夏天，他曾說要編「西施」一劇，我問他：『幾時可以脫稿』？他說：『至少還要等待三年』。現在是已將兩年了，據我所知道，他是還未曾著筆。這話，並不是要表示編劇是怎樣神秘的一件工作，不過是說明編劇確是頗須費一點腦力的。

N. Evreinov 曾說：『劇場者，由那藝術的手段說，無論在數學的意義上，在

技術的意義上，都已經非常複雜了。那手段中，并含背景，建築，音樂，照明，動作，造型術，服飾，以及其他帶着律動和心情和音樂味的說白等。這些手段的省略，在看客的貪婪的眼裏，是不能容許的。然而將這些手段自由地支配的力量，是和處置複雜的大合奏的曲子一樣的藝術。不明白大合奏上所用的一切樂器的特質，也不知道從這些樂器可以抽出來的一部的音色，而作交響管絃樂的曲子，是愚蠢的！』我希望每個作者都能牢記住這件事。不要相信一般人所說的每個作家都必須至少有一本創作的謊話，而隨意地寫些無聊的作品來勞動排字的工友和耗費讀者的寶貴的光陰。

對於戲劇沒有十分興趣和熱心的人，我並不希望他們讀這本書，因為這本書中所講述的，不過是各大合奏的法則一樣，以備作大合奏的曲子時做參攷的。一個有着相當的理性和智慧的人可以從書本的勤奮的研究中，做成一個律師或是政治家，但是沒有一個有理性和智慧的人在讀了這本書之後，可以保證成爲一個編劇家。

第二章 主題——What to say

開始編劇的工作時，第一步是應該選擇一個主題 (Theme) 或概念 (Idea)，就是說，作者在這劇本中將要說一句什麼話 (What to say)。自然，不着重于主題的戲劇也並非沒有。有時候，戲劇可以分爲這樣的三種：故事的戲劇，人物的戲劇，和主題的戲劇。這是很顯然的，作者的目的也許只是想說出一段故事來，也許只是想展露出人物的動作來，而沒有含着什麼概念在這劇本中，如趣劇 (Farce) 和鬧劇 (Melodrama) 之類。然而說是絲毫沒有主題，那也是不確的，不過在作者着筆的時候，他致力於娛樂的成分重於概念而已。

例如莎士比亞的麥克白斯 (Macbeth) 一劇，牠的主題是：一個地位很高的人因爲要達到他的野心，犯了罪。結果，野心不能實現，反被自己的罪惡所累而至於

死。

又如易卜生的羣鬼 (Ghosts)，也可將牠的主題說明如下：一個堅忍的女子，她將一切內心的要求都鎖在習俗的義務的樊籠裏，竭力要爲妻，是丈夫的最上的扶持者；爲母，是一人的無上的同路人。然而不像娜拉 (Nora)——易卜生另一劇的主人公——將應該破壞的破壞，却一意忍耐着環境的支配，但是結果是得着如何的收穫呢？

比較容易知道的劇本的主題，如寄生草的主題是「惰性」，奧塞羅 (Othello)的主題是「嫉妬」。主題有時是一種很抽象的思想，例如俄國安特列夫的作品，往星中之表現兩種矛盾的真理——「心」對於生活的執着，「理智」對於生活的厭棄——和兩種不同的人生態度——堅信與懷疑，絕望與革命。安那斯瑪之解釋生命的沒有意義，而且在人生的途中是沒有公正，是非和罪惡的。

主題的發現，實在是劇作家作劇時最重要的事。但是劇作家如何能夠獲得一個

主題，將牠抓住了放在作品中呢？這不外是觀察人生。一個作家之偉大與否，從他的對於人生的觀察是否深刻，精邃可以知道。明白了易卜生如何地從人生中探尋他的題材，明白了安特列夫如何地觀察人生，明白了歐尼爾如何地把他的作品經過人生的鍛練，對於他們的事業的成就實在是不容有絲毫懷疑的。

譚格瑞的續絃夫人一劇的作者 Sir Arthur Pinero 說：『我的劇本的主題，連我自己也不知道是怎樣產生的。當我在最興奮活潑的時候，主題就很迅速地來了。這些主題都是由我平日觀察簡單的日常事物而觸機的——一件極微小的事情往往可以作為基本的戲劇主題的。』由這話，我們該能知道觀察事物對於作家之獲得主題是怎樣地有幫助了。世間頗不少相借藝術來表現自己而不得或不能得看澈底的表現的人；這種人，不是缺少訓練，便是不能洞察人生。沒有一個大戲劇家，不是具有燭見在人生之根底橫着的悲劇的障礙物及其來源之能力的。我們試以易卜生為例，略述他如何從人生中發現他的戲劇的事。

『一個詩人的重大的本分是觀察，不是沉思。』這是易卜生自己的話。他的戲劇中表演材料的範圍之可驚的擴大，決不是他沉思出來的，正是他在複雜的人生中觀察出來的。因為是一個天才的緣故，所以他獨能觀察到比常人所能的還要深邃的種種問題。在他的作品裏面，並不包含着什麼奇特的故事，非凡的現象，他只是很平凡地將他所觀察的人類生活如實地寫了出來。有一次，他說：『我的戲劇是取了某家裏面的一室，切開了四壁的一邊，把內部暴露給世間看。』描寫平凡的事件，而使人覺得並不平凡，這纔是深沉而達觀的藝術家的真正的能力。

你們知道他的“Hedda Gabler”劇是怎樣寫成的麼？據說當時有一個崇拜他的青年，很被易卜生器重的，有一次，寄了一個包裹給易卜生，打開來一看，裏面都是易卜生寫給他的信件，還有一張易卜生的照片，但是並沒有信。易卜生覺得很奇怪，不明白他把信件和照片都寄還來是什麼用意。『他一定是瘋了吧？』易卜生這樣想。然而即使是瘋了，爲什麼要做這樣的事呢？這種事是只有在與愛人訣別時才

做的。易卜生想：他一定是把我和他所愛的另一個女子弄錯了，因為他也是很愛我的。那位女子大概就是她常常在說起的 Von 小姐。他一定是想和這位小姐親近，而她的父兄要她把她的信件及照片退還——但是他為什麼會發瘋呢？並且是如何地瘋的呢？……後來，過了許久，有一天，那個青年到這地方來看易卜生了。易卜生便問他：『為什麼你把我的信件和照片都寄還給我？』

『我並沒有這樣做過。』

『那麼，你不是曾經常和 Von 小姐通訊的？』

『是的。』這青年覺得很驚奇。

『是不是有人要你把她的信退還？』

『不錯，你是怎麼知道的？』

『你把我們兩個人弄錯了；因為我們都是你的愛人。』

在這談話之後，易卜生還是有點疑慮，他一定想知道這個青年的底細。他就

到旅館裏去，叫那茶房把這個青年的生活狀況告訴他。據茶房說，這個青年每天早晨醒來，就要喝一瓶葡萄酒，早餐時要喝一瓶寶因酒，午飯時要一瓶紅酒，晚上是兩瓶葡萄酒。經過了這次的偵查之後，易卜生的腦海裏就產生了 Lovberg 的幻影，結果便編成了“Hedda Gabler”一劇。

還有，他的傀儡家庭的創造，也是由於一段很微瑣的日常故事的救激，而觸起了他的幻想力。不過原來的那位女子並沒有娜拉那樣適應於易卜生的理想而已。

由於個人的觀察而得到創作的主题，在易卜生的劇中，幾乎每齣戲都是一樣的。

除了作者的觀察和經歷之外，有時候報紙上的新聞也能使作者觸想到一個劇本的主题。因為新聞中所載的人物或事實往往富有戲劇的意味；這種新聞也許是很簡單地只用一兩句話說明了故事，也許是寫了整整的一段，從各方面討論這問題。在劇作者讀了之後，他會因這人物或故事足以喚起他的興趣，而生出許多與這人物或

故事有聯繫關係的感想來。我們知道田漢的火之跳舞一劇的主題便是從報紙上看到浦東大火的紀事而想起的。他自己說：『這事實是很簡單，以其妻之嫉妒而夫妻口角，因口角而相打，因相打而潑燈，因潑燈而延燒草房，而釀成大火。』「嫉妒」，「相罵」是個人的性格的發現，而發起大火來却成了社會的損害。我最初很想提牢這一點，即個人之性格的良善與否與社會之禍福關係何等密切。但後來仔細一想，這事件中只能看出性格與社會的關係麼？且不要說莎士比亞底性格悲劇何以會變成現代易卜生以來的境遇悲劇，我們只要一問阿二的妻子爲什麼疑她的丈夫有外遇，豈非因他不拿錢回來？阿二不拿錢回來自然是失業的結果，無從得錢。再一問阿二爲何失業？這問題就與整個的社會問題相結合了。因此本來只安排一幕性格喜劇的新改成三幕社會悲劇了。（見田漢戲劇集序）一段很尋常的失火的新聞，竟給了他一個劇作的主题，可見報紙也常是主题的來源。然而這也得劇作者是一個思想比較深刻而且敏捷的人纔能做得到。

主題的來源雖然很多，但是主題也有相當的困難。第一，新的主題不容易獲得，自己想說的話，也許早就已經有人說過了；第二，有了主題之後，不容易表現出來，這是因為戲劇的情境(Situation)太缺少了，難得有適宜的情境可以應用。

劇作家在選擇一個主題時，有幾點是應該加以注意而且要避免的：

(一)不很熟悉的主題 對於一個自己所不很熟悉的主題，最好是摒絕不用；因為不熟悉的主題往往不能使觀眾相信。觀劇和看小說不同，即在前者是被劇場限制着的，所以劇作者的「立證之責任」(The burden of the proof)是更重於說故事者，他應該想到觀眾會不會笑他的主題是不真實的。

(二)辯論性質的主題 假如你有一種宗教的信仰，一種政治的主張，或是一種關於種族的宣傳，換句話說，就是含有辯論性質的主題，無論你是取贊成的態度或是反對的態度，最好是不要寫在劇本裏。劇場中也許會把這類的劇本上演的，如果有人願意出錢來補償營業的損失；然而戲劇的本身絕對不需要這種主題。不幸而用

了這種的主題時，那麼失敗是不可避免的；第一章中所述的三幕劇便是一個例證。

(三)有偏見的主題 沒有一個藝術家不是有偏見的，而且正因他是藝術家，他所觀察到的是往往和一般人不同。易卜生寫信給 Brandes 說：『無論如何，我總不能加人有着多數的黨派那一邊去。』般生說，「多數常是對的」……但我却相反，不能不說，「少數常是對的」。然而我們在國民公敵一劇中絲毫看不出作者所選的主題有什麼偏見。在普通的劇作者的筆下，恐怕免不了用了許多理論去證實他的主張，結果，劇本便這樣被糟塌了；所以在不十分老練的劇作者，這種主題最好是避免不用。

捉住了一個主題之後，如何才能把這主題表現出來，這是劇作者的一個困難，也就是戲劇作法的全部應用。簡單說，主題如果是一段事實時，那麼只要將這事實描繪出來好了；主題如果是關於某種思想時，那麼則須將這抽象的概念予以具體化，這方法就是構想一段事實，然後將這抽象的概念溶解在裏面。例如我要把人類

的虛偽作一劇，我把女子的承繼權作一劇，或把母性的愛作一劇，於是便編撰出一段故來說明這種概念。按照這種手續作劇的未始沒有，而且也是可能的，然而很容易編得好。由一個已定的抽象的概念而編撰的故事總是易於顯露原形，而且損害了故事的本身之美。一切有價值的戲劇很少是由於這樣抽象的衝動而生的結果。

有許多作家常常喜觀在將要閉幕之前從某一個人物的口中代替了作者把主題說出來。霍爾斯華綏 (John Galsworthy) 便是一例，譬如爭鬥 (Strife) 一劇，他的主題無疑地是在說明資本家和勞動者的衝突之無益。然而這概念並不從劇中的主要人物——安東尼或羅伯池——發揮出來，只是在結束時由哈刺司和滕齊兩人的簡單的語句中顯示出來：

哈刺司 一個婦人死了；兩位大將同時陣亡了。

滕齊 (凝視着他，突然興奮起來) 朋友，你曉的不？這合同，這就是我們兩人

最初擬定的，在未開戰之前，我們向雙方提出過。鬧了這些花樣——鬥了

這些花樣——到底——到底爲的甚麼呢？

但是這種表現的方法一到了初步的作家的手裏，往往就成了全劇的致命傷。他們總是將自己的主題很明白地從對話中說出，並且唯恐觀衆注意不到，總是由劇中的主要人物說出來，而且是很鄭重地重複地說着。一二年來，據我所見到的創作劇本大都是犯了這毛病，有的甚至是長篇大論地說教似的發揮主題，這種絲毫沒有藝術的活動的說明，根本是失敗了的。

總之：戲劇所表現的是人生，比諸別的艺术，戲劇更明顯地是表現人生的藝術，所以戲劇的主題應當向人生中去追尋。同時更應當抓住真實的人生，把主題安置在這最適宜的想像的人生中，使牠和作品渾和起來，這樣纔是活的藝術，有了主題，却根本與戲劇游離着的——就是主題不能在戲劇中溶解的——那種戲劇是根本不能存在的。

第三章 情境不嫌陳舊

有了主題，我們便須尋找一種適宜於戲劇的情境 (Situation) 將牠表現出來。然而可以在舞台上應用的情境，數目實在是太缺少了。

據 Gouli 說戲劇的情境祇有三十六種；但在哥德和席勒 (Schiller) 想把牠們開列出來的時候，却連這個數目都不够。法國人波爾蒂 (Polti) 承受了 Gouli 的數目，費了無限的思索，纔從古今的許多戲劇中搜尋出這三十六種情境來，並且加了許多說明。所謂情境，不過是人與人間的交涉的形態，而這形態竟是被這數量限制着的。

因為情境的缺乏，所以任何偉大的戲劇家，他想設法編出一篇完全新鮮的劇情來，簡直是不可能的事。我們知道，莎士比亞並未創作過任何的劇本——也許“Lo-

ve's Labour's Lost" 一劇是例外。當他想着要寫一篇戲劇的時候，他總是但簡單地把前人所編過的劇本，重新再編製一遍；不然的話，他就是把他在書中所讀過的傳說和故事，拿來作爲他的戲劇的題材。偉大爲他，也未見創造過什麼新的劇情。

有許多作家的戲劇自以爲是創造的，他們都不知道所演的都是前人的故事，他的情節在不知若干年前已經被人應用過了。

例如 "Romeo and Juliet" 劇的情境是因父母的壓制而使愛情越出了正軌。這情境在二千年前的 "Antigone" 裏早已有過，在十九世紀的 "Huckle Berry Finn" 裏又會有過。然而我們相信馬克吞 (Mark Twain) 決不是剽竊莎福克爾的，也不是抄襲莎士比亞的。這種情境不知已被多少人應用過，誰也不會想到這已不是他自己所創造的了。

我們常常以爲偉大的戲劇家，對於取材是很有把握的，他們決不願意去改編故事或假借前人用過的情境，這是錯誤的。戲劇史上最有名的三位戲劇家——莎福克爾，莎士比亞和莫利哀——就都不會有過新的情境的發明，都是常常利用一般民衆

所熟知的故事的。莫利哀甚至說：『我把我所拾得的，算作我自己的了。』

以技術見稱於世的薩度 (Sardou)，有一次有人以科學的步驟請教他編劇的方法，他很爽快地回答說，他有一本小書，裏面記着有幾十個劇情的綱領，要用着牠們的時候，紙要次序略加更改，使牠更近於藝術，再加以詞句的修飾就行了。在十九世紀後半期中，沒有一個戲劇家是比他發明得更多的，並且他所發明的情境，常常被其他的作者應用着。然而他還免不了被人說他是抄襲者，他的“Fedora”劇是根據了 Adolphe Belot 的小說題材而編成的。Belot 也曾把自己的這篇小說改編過劇本，然而他自己承認薩度是比他編製得好得多，雖然是取材於他的。

有時，我們縱使不是故意要襲用前人的情境，然而因為事實的限制，就往往難免不自覺地與人有雷同的地方。William Archer 在他的“Play Making”一書中，曾講起他自己的一段經驗，說：

『記得有一次，因為偶然的一點野心，我想創作一篇戲劇，費去了數小時的散

步才想出了一段很缺乏戲劇性的故事。後來纔漸漸地有了線索，於是便由故事而回顧到原意，以便使牠成形。那知還未着手，便忽然想起這段故事有些熟悉。我自己問：「曾經在那裏見過這段故事的？」費了幾鐘分的思索，我纔發現出來，原來我把易卜生的 Hedda Gabler 一劇又創造了一番。」

又如 Brander Matthews 在他的作劇原理 (Principles of Playmaking) 裏也有類似的事情：

「我在紐約看歌舞班的女子一劇時，曾請勃蘭孫注意這劇情境的最高點和溫德爾夫人的扇子一劇的相似之處。一個少婦進了一個男子的屋裏，又有一個較年長的婦人去救她；那知後來要少婦退出這躲藏的屋子時，年長的婦人却出來了，她反覺得很爲難，原來那男子正是她所要嫁的人。勃蘭孫說：「不要忘了，「這情境在我的 One of Our Girls 一劇中早已有過了。」他說這話時，並沒有想到王爾德早有了。」

這是應該注意的事。假如劇作者是故意要借用前人的某種情境時，他一定是用了他自己的思想和情調去處理牠的；結果便決不會是抄襲了或模仿了那種情境的；不幸的是，不自覺地用了別人的主題又取了類似的情境，結果往往是顯得更笨拙，而且免不了還要被人控告是剽竊來的。要避免這遺憾，只有多讀別人的劇作，在可能的範圍中，最好能把世界的一切作品都瀏覽一遍，是必要的。因為戲劇不比小說，情境有限，很容易與別人的互相暗合；要成爲傑出的作品時，就非努力免去這種暗合不可。

這樣說，戲劇的情境不是有時可以寫盡了麼？這又是不確的。情境雖然有限，然而每種情境都可以有無數的變化，所以戲劇的創作永遠不會停止。

應用別人的情境並不是一件可恥的事。一本戲劇的新鮮有趣，不必是有一個新的情境，而是作者能將舊有的情境與以新的組織，新的安排。就在這一點上，我們可以看出偉大的作者和初步的作者的區別所在了。

哥德說得好：「最要緊的不是情境的來源，而是情境的運用」。因為情境是一切劇作者的公有的產業，無論是誰都有權利可以享用牠，只要他會享用。莎士比亞的戲劇，不都是用了最陳舊的故事麼？但是他用得是這樣的得法，這樣的巧妙，使他的戲劇都顯得是新奇竟像是自出心裁的了。

劇作者在做着編劇的工作時，他可以祇顧努力地去做，不必管這材料是從何處得來的。假如他發現某一劇中的情境可以充分地表現他的主題，那麼他就採用這情境好了，不必有什麼顧忌。因為在他完全滿意而預備正式寫作時，全劇的底稿總是要加以修改的。在當時認為可以適用而假借來的劇情，在修改時也許是完全被刪除了；不但如此，並且也許因原有的情境而使作者觸想到另一個更適宜的情境，反將預定的情境摒棄不用，這樣的事也是常有的。

關心電影消息的人，大概總看見了這兩天報紙上登着很醒目的聯華公司出品愛與義務的影片廣告了吧！這張影片是根據了小說改編的，這是週知的事。然而有

誰知道這小說中的故事早已被別的影片公司攝製過了？我想誰也不會注意到的。據我所知道，去年明星公司號稱社會悲劇的爸爸愛媽媽一劇，就是以戀愛與義務的小說為藍本而改編的。編者是洪深先生，在他聽了一位友人敘述了這段故事之後，他非常高興地想着把牠編為影片。於是他開始着手；不久，這影片便公映了。然而可驚異的是，我們看了影片，幾乎不相信這是根據了戀愛與義務而成的；主題的不同，固不必說，即其中的情境也有不少是變更過的。這確是一般劇作者可以應用的方法。假如劇作者總是懷疑着，唯恐落了前人的窠臼而不敢創作，那麼一部戲劇史這樣的長，他只有永遠在黑暗中摸索了。

所以一切戲劇的情境，並非屬於第一個發明的人，也不屬於最後一個應用的人，而是屬於應用得最為巧妙的作者。一個戲劇的批評家決不能說，某一篇戲劇是怎樣地不好，因為牠的故事太舊了；他應當首先攷察劇作者對於所用的舊的故事，曾否用了自己的思想，自己的情感加上了新的解釋，新的生命。假如他已經加上

了，那麼這情境便是屬於他的；因為思想和情感都是他自己所有的。

最後，我在這裡再引用一般 Brander Mathews 所曾經講述過的佛蘭琪兒的鄉俗一劇如何地把卡爾德龍的福洛拉的情境，用巧妙的手段改爲極精彩的劇情的事，作爲本節的結束：

在福洛拉的原劇中是這樣的：旦卡羅逃進屋子裏來，請求福洛拉救護他的生命。她剛把他躲藏好，追他的人便趕到了。說他們要追尋剛才殺了她的表兄的那個人。但是她爲了要守信的像故，不得不依然保護這自己的仇人，說他已經從窗戶裏逃走了。這種情境無疑地是非常有力的。然而和佛蘭琪兒的鄉俗比較起來，却是遜色多多了。鄉俗的劇情如下：

唐娜獨自坐在房裏，她正想念着她的獨養兒子，在跪着替他祈禱。這時一個陌生的人闖進來了。他對她說：

「我是一個不幸的人，

我的仇人逼迫着我，

我不待已把他殺害在街上，爲了正義。

我應當自衛，否則我便要被殺。

請你同情我，保護我。」

唐娜答應了保護他，叫他隱藏在她的床後，說：

『你可以放寬了心，

我一定答應保護你的生命。

誰也免不得有意外之災，

尤其壯士是這樣——誰又知道，

我所賜予這個生客的恩惠，

許正是我的兒子在別處需要的。』

接着許多人追蹤了進來，并且抬着一架床，床上是一個已經死了的人；有個人

說：

「你的獨養的兒子被人殺死了！」

又有一個人說：

「我們正在追蹤，殺他的人，

據一個小孩子說，

他跑進你的屋子裏來了。」

這個母親雖然是極度的痛心，但她還要守信。他支使了那些人出去尋找兇犯。最後只剩下她和她的兒子的屍首時，她叫那個男子去逃生，說：

「出來，用不着害怕！

但是蒙蔽了你的臉吧，

從此我不願再看見你了！」

這個例證很可以說明舞台上的效果和真正的戲劇的區別之點了——這就是爲故

事而在舞台上演述故事與爲由情境所產生的人格而演述故事的根本差別。卡爾德龍所發明的情境已是够人驚奇了，然而經過佛蘭琪兒的重新編製，這情境是更爲充實而且更爲精妙了，雖然他是運用了原人的情境的。

〔本章完〕

詩的實質，重在感情。思想在詩上所佔的位置，就看牠能否激發情感而後定。若思想而不能釀成情緒，不能激動我們人類內在的感情全部，那麼這一種思想，祇可稱牠為啓發人智的科學，不能稱牠為文學，更不能稱牠為詩。

介乎思想情感之間，是詩人的想像。

想像，係根據於過去的經驗，由感覺，記憶，智力等而得之心像，同時得發生感情的一種統合作用。

戲 劇
講 座

戲劇藝術論(一)

Gordon Craig 作
馬 彥 祥 譯

這是一部關於戲劇藝術的本質之檢討的論文，沒有其他的著述的說明，能如牠的詳盡；讀者在讀了這論文之後，對於戲劇藝術無疑地可以得到一個明確的概念。譯文的一部分曾在從前的民國日報戲劇週刊上發表過；現應光華之約，特將牠全部譯出，以供愛好劇藝者的參攷。關於作者 G. Craig 氏，以後當再作介紹。

——彥祥附記——

第一部對話

——一個戲劇家和一個觀客的對話——

舞台監督 現在你已經和我走遍了劇場，看過了牠的一般的組織，還有舞台，管理

佈景的器具，照明的機器，以及許多別的東西，並且也會聽過我所講的劇場狀如機械的話了；讓我們在這廳裏休息一下，談一會關於劇場和牠的藝術。告訴我，你知道什麼是戲劇藝術麼？

觀客 在我看來，彷彿表演就是戲劇藝術。

舞台監督 那麼，一部分就等於全體麼？

觀客 不，自然不是的。難道你以為劇本就是戲劇藝術麼？

舞台監督 一篇劇本是一種文學的作品，是不是？那麼告訴我，一種藝術如何得以可能地成爲別一種藝術呢？

觀客 好吧，假如你告訴我戲劇藝術既不是表演又不是劇本，那麼我一定得到這樣的一個結論：戲劇藝術是佈景和舞蹈。但是我不以為你也會告訴我是這樣的。

舞台監督 不；戲劇藝術既不是表演也不是劇本，不是佈景也不是舞蹈，但是牠包含着由這些東西組成的一切元素：動作，這是表演的唯一的靈魂；文字，這是劇

本的本身；線條和色彩，這些是佈景的唯一的中心；節奏，這是舞蹈的唯一的本質。

觀眾 文字，線條，色彩，節奏！那一件對於藝術是最重要的呢？

舞台監督 那一件也不比別一件更重要些。對於一個畫家，沒有比色彩較別的更爲重要的，或是對於一個音樂家，音符便較別的更爲重要。在某一點上講，也許，動作是最有價值的一部分。動作之於戲劇藝術正如描繪之於繪畫，音調之於音樂。戲劇藝術是從動作——運動——舞蹈中產生出來的。

觀眾 我一向以爲戲劇藝術是從語言中產生出來的，所以詩人是戲劇之父。

舞台監督 這是一般的信念，但是也不妨談一回看。詩人的想像力在文字中尋得聲音，優美地加以選擇；於是他將這些文字背誦或是歌唱給我們聽，不過如此。那種詩歌，歌唱或是背誦的，是爲我們的耳管的，充其量，是爲我們的想像力的。假如詩人要在他的背誦或歌唱上加以姿勢，也是無濟於事；事實上，這是會破壞

一切的。

觀客 是的，我已經清楚了。我很明白加姿勢於純粹的抒情詩上不過是造成不調和的結果。但是你願意把對於劇詩的同樣的理由回答我麼？

舞台監督 我自然願意的。不過記住了我是說的劇詩，而不是一篇戲劇。這兩件東西自有區別。一篇劇詩是爲誦讀的，一篇戲劇不是爲誦讀，而是爲在舞台上鑑賞的。所以對於戲劇，姿勢是必須的東西，但是於一篇劇詩就沒有用了。說這兩件東西——姿勢與詩歌——相互地有什麼關係，這是很可笑的。現在，你絕不可以把劇詩和戲劇相混，你也絕不可以把劇詩家和戲劇家相混。前者是爲讀者，聽者而寫的，後者是爲了戲院的觀衆而寫的。你知道戲劇家之父是誰麼？

觀客 不，我不知道，但是我想來他該是劇詩家吧。

舞台監督 你錯了。戲劇家之父是舞蹈家。現在你告訴我戲劇家從什麼材料中做他的初步工作呢？

觀客 我想和抒情詩人一樣的方法，他用的是文字。

舞台監督 你又錯了，這正是那些不明白戲劇藝術的本質的人所設想的。不；戲劇家用的是動作，文字，線條，色彩和節奏來做他的初步工作的；并且就以這五件原素的一種奇妙的用法訴諸我們的耳管。

觀客 在早先的戲劇家的和近代的戲劇家的作品之間的區別是什麼呢？

舞台監督 早先的戲劇家是戲院之子。近代的戲劇家却不是。近代的戲劇家所還不曾了解的東西，早先的戲劇家都已知道了。他知道當他和他的同伴們在觀衆前面出現時，觀衆之想「看」他要做什麼是較急切於想「聽」他說什麼的。他知道眼睛是比任何其他的感觉表現得更爲迅速而且有力；并且無疑地這是人身上最敏銳的感覺。當出現在他們的面前時，他首先接觸的東西就是許多急切而渴望着的眼睛。男男女女的人們雖是坐在離他很遠的地方，常常聽不到他的說話的，但從他們的眼睛之敏銳中看來，彷彿是很近地靠着他。對於這些，以及一切，他無論是

用詩體或散文說出來，但總是有動作的：用詩的動作便是舞蹈，否則用散文的動作便是姿勢。

觀客 我很感着興味，說下去，說下去。

舞台監督 不——還是讓我們撇開了去攷察一下我們的基礎吧。我已經說過早先的戲劇家是舞蹈家之子，這就是說，戲院之子，不是詩人之子。并且我剛纔說過近代的劇詩人是詩人之子，只知道怎樣傳達給他的聽衆的耳朵，不知道別的。但是雖然這樣，近代的觀衆到戲院裏去是不是還和古代一樣地去看東西，而不是去聽東西呢？其實，近代的觀衆還是堅持着要看而且滿足他們的眼睛的，雖然詩人要求他們只用他們的耳朵。現在可不要誤解我。我並不是說或是暗示詩人是一個壞的劇作家，或是他對於戲院有一種壞的影響。我只要你們了解詩人不是屬於戲院的，從來不是由戲院裏出來的，而且不會是屬於戲院的，只有在作家之中的戲劇家才有戲院的產生之權利——然而這是很不重要的。再說下去。我的主點是這

樣，就是民衆依然是羣集着去看而不是去聽戲。但是什麼可以證明這個呢？只有觀衆還沒有變更的這一點。他們還是和從前一樣，帶着他們的無數雙的眼睛。這一點是所有的最特殊的，因為劇作家和劇本都會變遷了。一個劇本已再不是動作，字文和佈景都平均的，而是全用文字或全用佈景了。例如莎士比亞的劇本，和完全爲了戲院而作的較次的近代奇蹟劇和宗教劇，是很不同的東西。Hamlet並沒有有一種舞台上呈現的氣質。Hamlet和莎士比亞其他的劇本在讀的時候，都具有極大的極完全的一種形式，但是一經舞台處理，呈現給我們的時候，牠們都受了重創了。這些劇本在莎士比亞的時候扮演，原是無所謂的。在另一方面，我要告訴你的，在那時期是爲戲院而創作的東西——面具劇——賽會劇——這些都是戲劇藝術的輕易而且美麗的例證。劇本爲了看而寫作的，在我們讀的時候，我們便會發現牠們的不完全。現在，沒有人在讀 Hamlet 一劇時會發現笨拙或是不完全的，但是有許多人在目睹了這劇的表演之後，會感到不快，說，「不，這不是

莎士比亞的 Hamlet。』當再不能增加什麼可以使藝術作品更完美時，這纔能說是「完成」——這是完全了。當莎士比亞寫了他的無韻詩之最後一個字，並且爲我們加了姿勢，佈景，服裝或是舞蹈，就是暗示這原是不完全的，必需加上這些東西時，Hamlet 纔算完成——這是完全的了。

觀客 那麼你的意思是說 Hamlet 永不該排演的麼？

舞台監督 假果我回答「是的」，目的又何在呢？Hamlet 暫時是依然可以繼續排演的，但是說明者的責任在這種職務上是應盡他們的最大的努力的。不過，我已經說過了，戲院決不要依籍排演劇本，却必須時時排演牠的本身的藝術作品。

觀客 那麼，難道一種爲戲院的作品當牠印在一本書中或誦讀的時候，就是不完全的麼？

舞台監督 是的——除了在戲院的舞台上，任何地方是不完全的。當讀着或單是聽着的時候，這一定會是不充實，沒有藝術性，因爲牠是不完全的，在運動和佈景

中沒有動作，色彩，線條，和節奏。

觀客 這真使我感到興趣，然而同時也很使我迷惑。

舞台監督 也許，這是因爲有一點新鮮吧？告訴我什麼是特殊地迷惑了你的。

觀客 好吧，第一，便是我從不停止在想着的戲劇藝術所包含的是什麼這事實——在我們許多人看來，牠不過是一種娛樂。

舞台監督 你呢？

觀客 啊，在我，這常常是一種有魔力的，一半是娛樂，一半是理智的訓練。戲常是娛樂我；演員的表演常是指示我。

舞台監督 事實上，這是一種不完全的滿足。那是看和聽什麼不完全的東西之自然的結果。

觀客 但是我看過有幾本戲劇，彷彿是能滿足我的。

舞台監督 假如你曾經從顯然是庸俗的東西裏完全地滿足過，這也許是你所尋求的

東西是更低於庸俗的，你發現了比你所企望的稍為好一點的東西吧？近來，有些人到戲院裏去，是想着去受罪的。這是很自然的，因為他們總是被指示着去看使人厭倦的事物。當你告訴我你曾經在現代的戲院中滿足過，你可以證明不僅藝術已經降低，而且一般觀眾也退化了。不過不要因為這話使你掃興。我曾經遇見過一個人，他的生活極為枯寂，他從不會聽見過街頭所奏的手風琴以外的音樂。他對於音樂的概念不過如此。可是，像你所知道的，世間是還有着更美妙的音樂的——實際上，桶式的手風琴的音樂是很惡劣的音樂；假如你有一次見了戲劇藝術之真實的作品，你便決不會再忍受那些現代的代替了戲劇藝術的東西。你之不能在舞台上藝術作品的理由，並非因為民衆不需要牠，也不是因為戲院裏沒有安排給你看的超越的技師，却是因為戲院缺少了藝術家——戲劇的藝術家，你的注意，並非畫師，詩人，音樂家。我所提及的許多超越的技師，所有的他們，一點也不能幫助着去改變情形的。他們是被逼着去供給戲院經理所需要的，可是他們

都是如此甘心地去。在戲劇世界中有了藝術家之降臨就會改變了所有的一切。牠會慢慢地但是確定地集合了在他周圍的我所說的較好的技師們，他們會一同給與戲劇藝術以新的生命。

觀客 但是別的人呢？

舞台監督 別的人麼？現代的戲院是充滿了這些別的人，這些沒有訓練沒有才能的技師的。但是對於他們我要說一件事。我相信他們都不自知他們之無能的。這並非他們職務上的無識，這是愚蠢。可是假如這一般人一旦明白了他們是技師，便會養成爲——我不僅是說舞台木匠，電匠，製假髮者，製服裝者，佈景畫師，和演員（實在，這些人在各方面都是最好而且最自願的技師）。——我主要說的是舞台監督。假如舞台監督專門地訓練自己，以從事於說明戲劇家的劇本之工作——終於，在逐漸的進展後，他會再恢復在戲劇上失去了的地位，並且最後藉他自己的創造天才，把戲劇藝術重轉到他的故鄉去。

觀客 那麼你把舞台監督的地位放在演員的前面麼？

舞台監督 是的；舞台監督對於演員的關係，恰如指揮者對於他的樂隊，或是出版者對於印刷者一樣的。

觀客 你以為舞台監督是一個技師而不是一個藝術家麼？

舞台監督 當他借助於他的演員，他的佈景畫師和他的其他技師以出演戲劇家的劇作時，那時他是一個技師——一個主要的技師；當他運用動作，文字，線條，色彩，和節奏時，那時他就可以成爲一個大藝術家。於是我們就不再需要劇作家的輔助——因爲我們的藝術從此可以自信了。

觀客 你相信戲劇藝術的復興是基於舞台監督的復興的麼？

舞台監督 是的，當然的，那是當然的。難道你以為我對舞台監督有一種輕視麼？

對於任何不能盡舞台監督的全部責任的人，我倒是有的一種輕視的。

觀客 他的責任是什麼？

舞台監督 他的職業是什麼？我要告訴你。他的作為戲劇家的劇本之說明者的工作，是如此的：他在戲劇家的手中把戲劇的稿本拿了來，並且允許忠實地按照原文所指示的去說明（記着我說的只是最好的舞台監督）。於是他誦讀劇本，在第一次讀着的時候，作品中必需取用的全部色彩，聲音，運動和節奏，都一定得了然於心。至於舞台說明，佈景的描寫之類，這些東西作者也許會加在他的稿本裏的，在他可以不必去理會牠們，因為假如他是他的技巧的名手，他不能從這裏學得什麼的。

觀客 我不十分了解你。你的意思以為當一個劇作家把他的男女人物的行動與談話的場子，煩瑣地描寫出來，而舞台監督毫不注意這種說明——事實上，就是不管這些東西麼？

舞台監督 他管不管這些東西都是一樣的。他必須顧到的，是使他的動作和佈景與詩或散文，牠的美麗，牠的意義相適合。無論那種景象戲劇家願意使我們知道

的，他就要在人物間的對話之過程中描寫他的場子。試以Ibsen的第一場為例。

伯 誰在那裏？

佛 嘿，我倒要問你呢；站住，口令！

伯 國王萬歲！

佛 是伯納度麼？

伯 就是。

佛 你來得真是時候。

伯 剛敲十二點；你睡去吧，佛蘭錫司哥。

佛 多謝你來替班；天氣真冷，我心煩得很

伯 你守衛的時候還安靜麼？

佛 連老鼠的聲響都沒有。

伯 好吧，祝你晚安。假如你遇見我的兩個守班的幫手，荷雷秀和馬賽波斯，叫他們趕快來。

這就足以指導舞台監督了。他就可以從這裏而推察時間是夜裏十二點鐘，是在露天，有個宮城的守衛正在換班，天氣是很冷，很靜，并且很黑暗。戲劇家之任何增加的「舞台說明」都是很瑣碎的。

觀客 那麼你不以爲一個作家寫了無論什麼的舞台說明，假如他這樣做了，你看來對於他的角色是有害的麼？

舞台監督 是的，這不是有害於戲院裏的人的麼？

觀客 在那一方面呢？

舞台監督 先告訴我什麼是一個演員最有害於一個戲劇家的。

觀客 把他的角色演糟了？

舞台監督 不，這不過是證明了演員是一個壞的技師而已。

觀客 那麼，告訴我是什麼吧。

舞台監督 一個演員可以給與戲劇家的最有害的事情，就是刪去他的劇本中的字或劇詞，或是添進了些所謂「插譚」的東西。這是侵犯了戲劇家的私有財產的。在莎士比亞劇中，「插揮」是不常見的，有了的時候，是免不了要受責的。

觀客 但是戲劇家寫了舞台說明有什麼用呢，並且在他用了這些舞台說明時，他如何纔會有害於戲劇呢？

舞台監督 他之有害就是在侵犯了他們的內容。假如加「插譚」或是刪削詩人的劇詞是有害的，所以干預舞台監督的藝術也是有害的了。

觀客 那麼所有的世界劇作的舞台說明都是無價值的麼？

舞台監督 不是對於讀者的，但是對於舞台監督，對於演員——是無價值的。

觀客 但是莎士比亞——

舞台監督 莎士比亞很少指示舞台管理的。翻一翻“Hamlet”、“Romeo and Juliet”、

“King Lear”、“Othello”，任何傑作，除了幾篇包含着描寫發狂的歷史劇之外，你發現了些什麼？在“Hamlet”中的場子是如何描寫的？

觀客 我的本子裏有着一種很清晰的描寫。牠寫着『第一幕，第一場。愛爾辛諾爾。宮城前面的高台』。

舞台監督 你所看見的是馬龍先生後來的增訂本，但是莎士比亞一點也沒有寫過這些東西。他只寫了『第一幕，第一場』……現在讓我們來看一看“Romeo and Juliet”。你的書本上是如何說的？

觀客 書上說：『第一幕，第一場。樊龍納。一公共場所』。

舞台監督 第二場呢？

觀客 書上說：『第二場。一條街』。

舞台監督 第三場呢？

觀客 書上說：『加坡萊脫家中的一間屋子』。

舞台監督 現在，你可願意聽莎士比亞在這劇本中實在寫過些什麼說明麼？

觀客 願意聽的。

舞台監督 他寫的是：『第一幕，第一場』。全劇中除了幕或場並沒有別的字。現在再看“King Lear”一劇。

觀客 不，已經夠了。現在我明白了。顯然地莎士比亞是依藉於舞台人員的智慧，他們從他的指示完成了他們的佈景。……然而這和動作也是同樣的麼？莎士比亞不會在“Hamlet”中加進描寫麼，例如：『罕姆列特溜進了歐佛麗亞的墓裏』，『萊爾德和他撕扭』，還有後來的『侍從者分開了他們二人，他們走出了墳墓』？

舞台監督 沒有，一個字也沒有寫過。所有的舞台說明，自始至終，都是馬龍，卡配兒，秦歐波兒和幾個別的出版者的無味的意思，他們都犯了干預劇本的行爲，這種事情給了我們戲劇的人員許多麻煩。

觀客 怎麼樣呢？

舞台監督 怎麼樣，假定我們無論誰讀莎士比亞的劇本，我們的心目中的有些運動的結合是和這般先生們的「教訓」相反的，再假定我們把我們的概念在舞台上表演了，我們就會被知道的人責難，他們會罵我們改變了莎士比亞的說明——還要，罵我們改變了他的原來的計畫。

觀客 但是你所說的「知道的人」，他們難道不知道莎士比亞並沒有寫過舞台說明麼？

舞台監督 他只能從他們的不精密的批評中來判斷這事實。無論如何，我想要告訴你的是，我們最偉大的現代詩人早覺得加舞台說明完全是不必要的，並且是毫無意義的。所以我們可以斷定，無論如何莎士比亞總也知道什麼是戲院技師——舞台管理的工作的，並且知道創造怎樣演出劇本的場景是舞台管理的職務的。

觀客 是的，剛纔你正告訴了我每一部分是由什麼組織成的。

舞台監督 正是如此。現在對於作者的說明說是有什麼用處的這過失，我們已可以

處置了，我們可以繼續談論舞台管理從事於忠實地說明戲劇家的劇作之方法。我曾經說過他立誓要忠實地根據原文，所以他的初步工作是把劇本通讀一遍得到一個深刻的印象；在讀的時候，我也曾說過，就要觀察全部的色彩，節奏，事物的動作。然後他把劇本暫時放開，在他的心目中，把劇本的印象所喚起的色彩和他的調色板（試用畫家的解釋）配合起來。所以，在第二次坐下來通讀全劇的時候，他是被他準備着試驗的一種空氣所包圍了。第二次讀完了，他就會發現他的固定的印象已經得到了清晰的而且正確的實證，並且他的那些不很確定的印象都消滅了。然後他把這些都記下來。這是可能的，現在他可以在劇詞和色彩中，把他的腦中所裝着的幾個場子和概念開始提議出來，不過這事最好還是擱着，直等他至少把這劇本重覆讀了十二次之多。

觀眾 但是我總是以爲舞台管理把劇本的一部分——佈景的設計——交給佈景畫師的吧？

舞台監督 一般地，他是這樣的。這是現代戲院的第一個錯誤。

觀客 這怎麼是一個錯誤呢？

舞台監督 是這樣的：A寫了一個劇本，B允許了忠實地去說明。要說明這樣飄渺像劇本的神秘那樣的東西，是多麼該鄭重的事，這種事，你以為是保持精神的統一之最可靠的方法麼？假如B完全憑了自己的意思去做這工作是不是最好的呢？還是應該把這工作交給和B或A所見所思都不回的C，D和E的手中呢？

觀客 當然前者是最好的。但是一個人去做三個人的工作是可能的麼？

舞台監督 如果要獲得統一，使藝術作品有生命的一種東西，那就只有做這種工作。

觀客 那麼，舞台管理用不着叫一個佈景畫師，請他設計佈景，只要他自己設計一張好了？

舞台監督 自然是。不過要記着，他不僅是要坐下來畫一張精緻的或是不背史實

的正確的圖樣，在最活動的地方安置夠用的門窗，并且首先他還要選擇他認為與劇本的精神相調和的某種色彩，摒除那不調和的色彩。然後他把些實物放進圖樣裏去——一座拱廊，一座噴水泉，一個臺陽，一張床——把這選定了的實物用作他的設計的中心。然後他再把所有劇中所提到的以及必需看見的實物加進去。他一個一個地加上每個劇中要出現的人物，逐漸地每個人物的每次動作，還有各人的服裝。他最好在他們的圖樣中不要弄出些錯誤來。否則，他必須丟開這次的設計，糾正這錯誤，甚至重新完全把圖樣做過——或者他也不妨計畫一個新的圖樣。無論如何，一定要慢慢地，調和地表露這整個的設計，如此，看的人的眼睛纔會滿足。當這爲了看的圖樣籌畫好了的時候，韻文或散文的音調，和劇本的意義或精神，一樣地都會指示給這個設計者的。總之，一切都預備好了之後，實際的工作纔能着手。

觀客 什麼實際工作？在我看來，舞台管理早就做過了許多所謂實際工作的事情

了。

舞台監督 是的，也許的；但是困難的事情這纔是開始。所謂實際工作者，我是說的那種需要熟練的勞苦工作，例如爲了佈景的大幅的幕布的實際繪畫，和服裝的實際製裁。

觀客 你不是對我說，舞台管理要實際地畫他自己的佈景，剪裁縫紉他自己的服裝麼？

舞台監督 不，我不是說，在任何情形，任何劇本中他都是這樣做的，不過在一個時期或是在他練習的時期中，他是要這樣做的，或是必須把這些亂雜的技巧之所有的技術的要點精密地研究過，然後他纔能在不同的各部中管理這些熟練的技師。并且當佈景和服裝的實際製作開始的時候，把角色支配給各個演員，他們在舉行簡單的排演之前先把劇詞讀熟。（也許你猜想，這不是慣常的，但這是我想像中的舞台監督所應該明白的。）同時，佈景和服裝幾乎都預備好了。我不是要

告訴你，做了所有這些有趣而勞苦的工作到這一點，劇本就算準備好了。就是在佈景安置在舞台上，服裝穿在演員的身上時，工作的困難還是很大的。

觀客 那麼舞台監督的工作還沒有完麼？

舞台監督 完了！你說什麼？

觀客 唔，我想現在佈景和服裝都看見了，其餘的事就得男女演員去做了。

舞台監督 不，舞台管理的最有趣的工作這時纔剛是開始。他的佈景安置好了，他的人物扮好了。簡單地說，他有了一種夢幻的景象在他的面前。除了一兩個或更多些的開始劇本的演員，他把舞台全部弄清了，他開始照明這些人物和佈景的計畫。

觀客 什麼，這種部分的工作不是交給電匠頭和他的幫手去考慮的麼？

舞台監督 做這種事情自然是交給他們的，但是做的方法是舞台管理的事務。如我所已經說過的，是一個有些智慧而且受過訓練的人，他總要想一個特殊的方法去

照明這劇中的佈景，正如他要想一個特殊的方法去畫背景和裝扮人物是一樣的。如果「調和」這字，在他並不重視，他自然會把牠交給電匠的。

(待續)

最 爲 切 實

竭力早開手，最爲切實。

應着我們所獲得的力的分量，我們應該將正在用功的青年，畢業於學校而出入實社會的人們，藝術家，熟練的技術者，巨匠等，換在社會的保障的位置上，並且應該像對着停在樹上的小鳥，說道『不要愁明天那天之類，儘你的身體的本領來唱罷！』一樣，也說給他們。

電 影
講 座

電影劇研究

孫師毅

主題以外

第一章 電影與電影劇——科學與藝術底交流

第二章 『酒基』(對話影劇)與電影劇(無言影劇)底對立

第三章 『電影劇是藝術否?』之爭辯及是非

第四章 電影劇，基於它自身的機構而成之新藝術樣式

第五章 電影劇和與其近似的一種藝術——舞台劇之比較

第六章 絕對影劇論與心理影劇論

第七章 『結構論』(Montage)與『電影劇』(Cine-oeil)

第八章 影劇藝術創造之基調

第九章 電影劇，向着新階段的進軍

主題以外

著者被電影這一新興的（對於一切既成的而言）事物所吸引，進而去研究它，是六年以前一九二五年的事。那時，西洋影片已是大量的輸入，自製影片的運動正將奔赴高潮；而經常以攻習政治科學兼為哲學及文學之嗜讀者的我，乃由電影之賞玩的初步，而漸鼓動其對於電影的機構，電影所成的藝術樣式，起着欲求某程度的了解的非份的好奇，而暇時所讀的哲學和文學，便差不多都為關於電影的冊籍所代替了。由於這，使我在一九二六——二七年間，各有一時期，先後竟和上海的製片公司：神州、國光（商務電影部），長城，南國（南國電影劇社），發生了若干職業的及友誼的關係。我受任他們的顧問及審閱劇本和撰述一類的事，雖則在思想及意識

上，常和他們大部份的人，發生多方面的不相容的現象，但從我獲取關於電影技術上的知識說，因為常時參加 Studio 的實際工作的結果，是多少與我的探求不無裨益的。近年以還，尤其是最近的過去一二年間，却因者事務的忙迫，行踪的流轉，便接觸影劇的閒暇及機會都極少了，雖說因為對此頗有愛好，仍然不免斷續地有所涉獵；但系統地發表其研究，則實在是談不上的。光華書局編行文藝創作講座，主幹者却以關於電影的主題相屬，這在我是躊躇的事。第一當然是關於內容，我所能敘述的是否與讀者這方面的研究有若干裨益；第二便是關於我自己的時間，目前實在是不得餘裕。（這一整年的時間都已支配在別一件工作上）但究因為這是歡喜談的一種事物，且在某時候，由於一些『電影專門刊物』所引起的反感，也曾發念過要編寫五種關於電影及電影劇的書，所以便終於允了光華的約。

現在且在『電影劇研究』這個題名之下，陸續寫記我對於電影劇理論之一般的敘述。最近的將來，我若得分暇致力於此，我將從事次列諸作：（一）電影劇作劇之

理論及其技術、(二)電影劇導演之理論及其技術、(三)現代中國電影事業史、(四)從文化的電影到電影的文化。這第(四)書，我是計劃着：從世界電影發達之史的過程的敘述而推論電影在不久、必將逐一侵入到文化之各個部門去、而形成目前我們所未知的事物這一問題的。第(三)書則是預備從正確的史觀，就其產業的結構與其出品所表現的社會意識上，去敘述、觀察及批判：中國自清宣統元年（一九〇九）美人布熱斯基（Benjamin Brasky）在華設立中國最早之製片機關起、直至最近——一九三一年中國製片界形成聯華與明星二大組織之對立時代止之史的演變的過程的。這(三)(四)兩著，成將較早為比較簡括的寫出；惟(一)與(二)，則時間上是不能不使我較遲去完成它們了。

在『電影劇研究』的主題之下，現在大致的擬定，是暫別為九個分題來進行我的敘述：

一，電影與電影劇——科學與藝術底交流

二，『滔開』（對話影劇）與『嗎啡』（無言影劇）之對立
三，『電影劇是藝術否？』之爭辯及是非

四，電影劇，基於它自身的機構而成之新藝術樣式

五，電影劇和與其近似的一種藝術——舞臺劇之比較

六，絕對影劇論與心理影劇論

七，『結構論』（Montage）與『電影眼』（Cine-oeil）

八，影劇藝術創造之基調

九，電影劇，向着新階段的進軍

前面寫下的次序，在寫的中途，也許會略有變動；但大致的內容，暫擬定是如此的。

第一章 電影與電影劇——科學與藝術底交流

人類，從其一切累積的文明，在最嚴密的科學底基礎上，完成了他，『把過去底時間連結於現在底空間』的企圖——一種新的技術在人類底歷史中湧現了。由於這，宇宙底慣性因而消失；更由於這，促成了詩歌與機械底合歡。在舊的既存藝術所佔領的王國中，出現了一種為機械底母胎所孕育、在機械底滋養中所成長的新興的藝術，它由於時代底要求與歷史底使命，必然的，是要奪取，所有既存的藝術底權威，而對它們雄辯着機械文明底勝利的。

『電影』，這一新技術底發明，在人類的文化上，實不亞於『火』之發見的重要。今日的『電影劇』底成就，對於電影之尚未開拓的世界說，不過祇是它底新銅底初試罷了；自然，它還有那不可限量的，充滿着可能性的燦爛的將來。我們在這電影劇研究之進行的開始，對於電影這一新技術的發明及原理，不能不作一簡單的回顧和說明。

『電影』這一新技術底發明，是十九世紀末葉底事。而『電影劇』底創立，却

正在本世紀的開篇。(一九〇一年。後詳。)電影的發明，從第一個企圖將過去的活動的事物再現於眼前的梅白立奇氏 (Edward Muybridge) 起，到現在(一九二一)不過祇有着六十一年歷史；且真正成就到能夠應用的時期，還祇好從安廸生氏 (Thomas A. Edison) 企圖就這發明把它商業化攝製一種為攝影的戲劇始。(此即為電影劇之萌芽)而從這一時期到今日，却恰好正是三十整年。三十年前底一九〇一，雖則我說它是電影劇底創立年；但是若就電影劇自複製底非藝術狀態脫離、踏上影劇藝術創作底初程底意義說，是應當從這以後、葛雷斐士氏 (D. W. Griffith) 發明『特攝』(“Close-up”指攝取人身底一部如面部，或面部底一部如兩眼令其表現得比本來的形相大出若干倍，予觀衆以親切的觀賞底機會。)一九〇七左右——底那時期來劃時代的。

『特攝』底發明，不僅是導演學上一方法的創獲，而實為電影劇在它歷史底過程中、演進到藝術的制作底一個最初的階段；因為這個發明，對於電影劇，乃是第

一回基於它底本身的機構，去理解它獨特的藝術樣式底發軔。電影劇自這一個階段進展到今天，雖祇有二十幾年的歲月；然而它底可驚的發展，却決不是倖致的偶然；一般的批評家——藝術至上主義者們，以為它不過如巴黎底新粧般是社會一時流行的好尚；這是始終不會理解它的。它有着深厚的基礎及其他與這時代拍合底各種關係。我們在以後的敘述中可以看：它是怎樣地伴隨着它底尖銳的時代，以高速度的飛躍、從一切障礙底排除而猶正向着未來突進。

電影是誰發明的？誰也不能因為舉出了一個名字，便算是答復了這問題。兩種以上的機械，各式各別的器材，互相地連繫與配合，纔算完成了的，這一種新技術，它是靠了人類累積的文明底基礎，經過許多發明家底腦與手——特別是那時期：方在戰前十九世紀的末葉，資本主義正走向盛期，電力已經開始向各方面應用，照像術也已經發明，而且在一八八六已開始商業化了的那時候，資本家早已認出了這種事物之商業的價值及前途。這自然是「電影」所以能在短期中成功和發

展的主因。雖則各國關於電影的專書，紀錄牠底發明史時，都各把本國的人名擠入他底敘述，而或多或少地抹去異國的人名；但我們把它從各書概括地拚合起來，是可以看出這技術發明底經過的。

要敘述『電影』（「活動攝影及放映」底全部知識）發明底經過，至少是得從『攝影術』底發明這一階段起。

一八三九年法人泰鳩耳 (Daguerre)，英人托波特 (Talbot) 同時公開展覽他們底攝影術底發明。一八八六年，經美人伊思曼 (George Eastman) 把它商業化，第一個柯達 (Kodak) 鏡箱在這年出賣。

一八七〇年，英人梅白立奇，用二十四架攝影機，平列道旁攝取馬底奔馳的狀態；而後把它們照『驚盤』（“oetropes”即“Whirling”之類的玩具，在一八五〇年以前，便已出現）底裝置，以圖馬底奔馳狀態底再現。這便是電影最早的雛形。

（關於梅白立奇試驗年度的記載，尚有一八七二和一八八三兩說；這裏所據的是：

Ruthbun 所著的 *Motion Picture Making and Exhibiting* 一書。

一八八五年，美人伊思曼和華克耳 (Walker) 發明軟片 (Film)。

一八八八年，英人格林 (Green) 和法人白林斯 (Auguste Le Prince) 都在這一年發明用一架攝影機連續攝取許多照片的一種攝影機，這便是第一架活動攝影的攝影機。同年白林斯又和劉理愛 (Loves Luriere) 發明映片機。

一八八九年，美人安廸生發明進步的映片機。

一八八三年，安廸生又發明進步的攝影機。(Kinetoscope)

至是，電影技術，才算大致的完成。以後種種補助的發明以及各式器材底製作，便都是向着『電影劇』這一個中心，去完成它底商業化——乃至大規模的生產工業底過程的。這現象以一九〇一年起而特別顯著。

一九〇一年，在美國開始有大規模的影劇工場出現。這便是最初建築玻璃攝影場，用日光攝戲的『布拉克默利亞』(Black Maria)；地點在阿爾琪 (Orange, New

Jersey)。的『布拉克默利亞』而起的，便是培阿葛來夫公司。（名女優克馥 Mary Picford，名導演葛雷斐士 D. W. Griffith，都從這公司出身）。可是這時攝戲，都是利用天然的日光，夜間及陰雨都必須停止工作；到

一九〇五年，美人柯白耳 (Cooper) 及休韋脫 (P. C. Hewitt) 『人造光』底發明告成；而電影劇便隨着這些條件底逐步的完成，在資本主義底機構之下不斷地生產，不斷地改進以至於今日。

『電影』之所以——在人底眼前——能現出一切事物之本來動相如實地（甚至可以隨人底願望不如實地）活動的原理，是依於人類之眼之生理的構造而成立的。我們試用一攝影的快機，攝取一張動的事物底照片，在這幅快機攝得的照片上，是留取了這被攝的動的事物底地位和形狀底一瞬的，假使緊接這第一個『一瞬』再攝取第二張照片，這樣以至於若干張。拿這樣的一組照片依次起來，一張跟着一張，這事象動作底進程，是可以清清楚楚地看見的，但這是靜止的並沒有任何

動底消息。如果，在這樣的基礎上，把這一組照片將它們依次聯續起來，以很快的速度從眼前現過去，那我們底眼，便頓時失去了那種把一組照片分成若干張的觀察與分析的能力或閒暇，而所見的祇是這些照片連續而成的另一個現象——那被攝取的事物底各瞬間的靜止相，却反由於這，而再現了原來連續底動相了。又譬如取一本書，在每頁底書角上畫一根橫綫，逐頁加高，然後用手把這書角很快地逐頁翻過，這各頁上所畫下的許多條綫便會在眼前活動了起來，變成一條綫而慢慢地往上升高，其理由是一樣的。像這一種視覺之錯誤的反應或錯覺，原則地是基於所謂『視覺之執着』(Persistence of Vision)而生的。人底視覺，辨別在動作中的事物之速率底限度，只限於一秒鐘二十四分之一底以內；若超出這個限度，於原物就不能辨認了。(上說據Radtun所述。法人柏拉多——Plateau——底研究，則以為若超過一秒十五分之一，就不能辨認了)。近世的電影技術，即依於這樣的原理而成功。

自電影在人類底歷史中出現，一向被認為壁壘森嚴彼此對持的科學和藝術，因

着這，而發生了相互的交流，開始了前所不能夢想的機械與詩之限界底消失。這劃時代的紀念碑，是我們底電影劇。

電影劇和電影，雖則可以相提並論，但却不能說是一件東西。讀者從我上邊的敘述，大概已可知道其意義有不同，發展有先後了。一般人使用這種名辭是並無界說的，這不獨我國爲然；西洋和日本，雖則他們有極多已經沿用的名辭，如在英美，通稱爲 Living (Moving, Motion) Picture、"Movie"、Photoplay、Photodrama、Motography 等，在法俄分別通稱爲 Cinema (Cinematographe之簡字)、Kino 等，在日本通稱爲『活動寫真』或『映畫』，然在一般的應用上，大都是無所區別混指着電影及電影劇而言的。尤其，在我國的一般所謂影戲刊物中，提到電影劇，往往指說的是電影；而寫下電影的字樣時，却大抵都指說的是電影劇。這當然——不僅在這上面——是暴露了他們（專家，從業者們）對於電影和電影劇——技術和藝術——以及兩者底關係之無理解；而由我底覺察，這也是我們所不能不加以辯明的，因爲

由電影所建設的電影劇，在今日是已經脫出了它底好奇的存在，而逐步走近了它自己的理論底體系之完成；雖在名辭底使用上，亦有着不能不加以嚴確的訂正底必要；而這又確是與它們本質上的意義底認識，有着重要的關聯。

『電影』這一名詞，我是用來指本世紀完成的這一種科學的技術——這技術底原理及應用，理論及實際，統包涵着『活動的攝影及放映』學上底說明，製造及使用的全部底知識；『電影劇』（或簡稱影劇），則是指這種：爲『電影』這科學的技術底發明所產生，由『電影』這種機械底構造樣式所成立。從最嚴密而精確的機械底門徑中出發，採取了科學的製作及表現底方式，包涵，役使並配合了一切既存的藝術，不倚屬於任何一種地而獨創了它特有的藝術底姿態發的新興的藝術。所以在我看來，這兩者是不容不辨的。

在西文中，『電影』一詞，（包括『活動的攝影及放映』學底全部知識）我底意思是，以採用 *Motography* 或 *Cinematographe* 一字爲較妥了『電影劇』，則寧採用

“Movie”一字，或用“Cinema”，亦可。總之，電影及電影劇，必須分別各用專指它名字，不論是那一個字也可混用則足以使其意義與關係淆亂而有妨於兩者之本質底探討的進行。電影和電影劇本不是什麼古典的事物，在本質上，它並不煩一切中西的文藝優生學者，替它們去典籍中考查什麼光榮的身世和高貴的淵源，所以根本是用不着從漢朝宋代或希臘拉丁去掘出一些無關的學名底根據；（我國頗有『電影專家』喜從古籍，如高承事物紀原，東京夢華錄等，以考出所謂『影戲』之名；且以示『此物我國古已有之』之意者。）我們所以需要從事訂正其名詞底意義，乃是因為：『電影』底領域底開拓，其勢力之伸展，決不僅局限於文化之一分野的藝術——像目前所已經成立的電影劇——上，由於它底充分的可能性，它必將從藝術的分野而逐步走向文化之他分野去，那時世界將有更新的面目是不待言的事；（這問題，是我將在『從文化的電影到電影的文化』一著中所欲詳細考察的。）所以電影劇雖則是由於電影而成；但邏輯的地，本質上是應有顯明的區別的。

而且，兩者底關係，更可以這樣說明：電影技術底發明和蒸汽機關底發明，直接而主要地前者對於人類底文化生活，後者對於人類底經濟生活，無論從那一方面看，都可以發現着有興味的對比；特別是用以說明電影和電影劇兩者間底關係，更可以不俟頰言而解。蒸汽機關底發明，它最初造成了紡織機，引起了人類經濟生活中的產業革命；同樣地，電影技術底發明，它最初是完成了電影劇，引起了人類文化生活中的藝術革命。這是歷史之有機的展開，同為不可否定的存在。要深知電影劇將在藝術分野中展開的是什麼形勢，可以看紡織機是在產業分野中展開了什麼形勢。必然而確實地，電影劇是已經，如同紡織機在全產業分野所踐行過的歷史底任務一般，在全藝術分野開始排除一切屬於手工業時代的要素，而推進人類底文化生活到一個新的階段去。蒸汽機關：造就了紡織機，造就了汽船，造就了火車，造成了切從前所不能夢想的事事物物；電影：最初是造就了電影劇，但它還必有其他的成就是可以預言的。

一九二六年我曾草擬過一個沒有公開的「電影文化建設計劃書」，我對電影之他方面——推至全文化分野的發展及完成，便有着極高的估價和期待讓我在這裏摘錄出幾節，補助我此處底說明：

「……電影在今日世界之收獲，不過屬於教化的娛樂方面之完成；此未足以盡電影之能事也。……電影能復活死去的生命，奪回失去的時間；能解剖事物之真象，窺探世界之奧秘；人類所能認識之宇宙，電影能攝取而再現之；人類所不能認識之宇宙，電影亦能攝取而再現之。蓋今日電影之攝影技巧（Cinematographic Technique），在美國資本主義滋養之中已發達至可驚之程度，日積月累，精進未已。凡上所舉，超人類想象之效能，均已足藉極精密之科學的方法以實現：或延物體本來運動之速度於長，或縮物體本來運動之速度於短；或變更其速率，或中截其運行；或反弛緩為緊張，或變靜態為動狀。凡此，在電影，均非魔術，胥能從影攝及製片之技巧如意以求之者。所有一切高速運動；不論其為離絃之箭，奔馳之馬，抑脫槍之

彈爲人類之了視覺所不能觀察其動作進行之姿態者，今日之電影，竟以所謂『快攝法』(Quick Cranking) 卽「慢動作」之攝影，使之徐然悠然一一呈現於人類之眼底矣。不見乎：暴風兩降臨於海面之微波底蕩漾；千里駒絕塵於廣原之緩步底推移；又如，自高級的跳台縱身入水之游泳家，作撐竿的跳躍越過高欄之競技者，乃以有耐性的弛緩之蠕動、徐徐浴轉於空中。此寧非肉眼所不能睹之宇宙底奇觀已一度成爲電影之真實？凡此已均爲吾人於銀幕間所習見；至若反乎是者，如一切生物長成之象，需時甚長，爲人眼所不能注視以觀其變化者，從電影技巧中可壓縮其成長之過程，以現出其全生活於眼底。此雖於一切影片間，猶未得見其前例。然在電影技術之已發明的技巧中，固已具有充分之可能性在。試以『墨水畫』(Cartoon)之製法(逐頁分格依次攝取有連續性之一串畫片)應用於一切生物生長狀態之攝取，則如花朵自含苞而怒放，樹木自苗芽而成株；推至動物之自脫胎而成長，固罔不可一一立得之於目前。此其所加於人類文化上之價值，豈可以尋常之尺度衡之！……

「吾人苟能認識出電影技術之多樣的適應性而從而建設之，宇宙必一新其本來之面目；而於人類之文化。必再有更大之完成。……本人對於電影底新建設之實際的計劃，將於以次分章討論：……」（以上為我底計劃書緒言中一部份的節錄。）

該計劃書中關於實際的方案，我所提出的綱領有：

一，建設用電影技術替代文字及印刷之活動的實歷史（從各種紀載之方式出發，如編年體，紀事本末體，或類別的文化各史。無數的電影機向全國動員，攝取一切實生活為史料。）

二，建設用電影技術替代文字及印刷之直觀的教科書（暫以初等教育之自然科學教材為對象。）

其他等等。

關於這些新的企圖，前者即是用電影編寫的史，後者即是用電影著作的書。大致的意思就是要運用這一超絕的新興的技術當成我們人類所已經用慣的「筆」及「

印刷術」來自由地使用，從這機械底進出中，來創造我們新時代的各種新的文化樣式。我所提出的口號是：

Kinesigraph (Camera) (電影攝影機) 是我們底筆！

Film (影片) 是我們底紙！

Printing Machine (印片機) 是我們底印刷機！

Projector (放映機) 是我們底出版家！

Theatre (戲院) 是我們底發行所！

在機械底進出中創造新世紀的新文化！

『電影劇』，是『電影』在全文化領域中之第一個創造底成果；這是本文底主題將在以後繼續加以討論的。對於電影，我們是已然知道它有多方面發展底可能。關於電影與電影劇——科學與藝術底交流，在其本質，原理，歷史，影響及關係諸點，我想，以上的敘述，或已能提供一個粗疏的概念；第二章，我們將進一步考察

這以外的問題。

天 廬 新 聞 學 叢 書

黃 天 鵬 編

- | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|----------------------------|-----------------------|------------------------------|----------------------------|-----------------------|-----------------------|---|--|--------------------------------------|-----------------------|---|---|--|-----------------------|----------------------------|
| 新
聞
記
者
之
生
涯
(自傳)
！
上
海
光
華
書
局
發
行
！ | 新
聞
記
者
外
史 | 新
聞
學
講
座 | 報
學
叢
刊
(再
版) | 新
聞
學
論
文
集 | 新
聞
學
全
集 | 新
聞
學
概
論 | 天
廬
談
報
(附
報
壇
逸
話) | ！
上
海
聯
合
書
店
發
行
！ | 現
代
新
聞
學
大
辭
典 | 新
聞
演
講
集 | 怎
樣
做
一
個
新
聞
記
者 | 新
聞
記
者
的
故
事
(上
集) | 新
聞
學
名
論
集
(再
版) | 新
聞
學
綱
要 | 中
國
新
聞
專
業 |
| (著
作
中) | 實
價
四
角 | 實
價
六
角 | 實
價
八
角 | 實
價
九
角 | 一
元
三
角 | 八
角
五
分 | 二
角
五
分 | (編
輯
中) | 實
價
六
角 | 實
價
一
元 | 實
價
四
角 | 實
價
四
角 | 實
價
一
元 | 實
價
七
角 | 一
元
五
角 |

(本章完全；書未完。)

中 國 新 聞 學 會 出 版

名著二種

田家女

希聖譯 實價三角

莫泊三是法國的短篇小說大家。他把人生照實地寫下來，一些慘酷，一些悲劇的喜劇，都不留情地在他的筆尖下流出，本書包含他的短篇小說三篇：田家女，犧牲，伯倫先生。在這裏我們可以更親切地認識我們的人生是怎麼一種味道，我們的社會是怎麼一種狀態。

小天使

蓬子譯 實價三角

時代的沒落是無可挽救的，最明顯的證據，就是俄國大革命時人心的動搖，安特列夫書中的黑的面具與紅的笑，阿爾志巴綏夫書中的血與火，梭羅古拔書中的小鬼，都預示着一個舊的社會的崩壞。今日的中國，已到了歷史的大轉變期，舊的社會及其人物的沒落正與俄國大革命前相仿。安特列夫的這幾篇小說，蓬子先生留作了舊中國的輓歌而譯出的，在這冊譯集裏，讀者可以深切地感到暴風雨將來之前的陰霾的一幕。

上海光華書局發行

電 影
講 座

分幕與導演的研究

毛秋白

(一) 分幕與文學

我們知道演劇從形式上講一般似乎有兩個創作家，——劇本作家與導演。電影也是這樣，從形式上講，一般似乎也有兩個創作家，——分幕家與導演。但是從理論上講，一種藝術品，只許有一個創作家的。藝術的演劇，事實上也只有一個創作家，——導演。演劇與劇本的關係，以歷史的見地說起來，可分為三個時代：

一、只有演劇存在而無劇本存在的時代。

二、雖有劇本這個形式的存在，但只爲舞台而存在，即單作演劇的底本用的時代。

三、劇本在舞台的世界之外更發見了新大陸——書齋，要求與演劇相獨立的存在，即文學的存在的時代。

我們若把單作舞台的底本用的劇本即稱爲「劇本」，把作書齋的讀本用的劇本特稱爲「戲曲」。那末前述的三個時代更簡短說就是：一，劇本戲曲均不存在的時代。二，劇本發生的時代。三，戲曲發生的時代。事實上，希臘的劇作家未出世以前即是第一個時代，從希臘的劇作家出世後起到易卜生止即第二個時代，易卜生以後到現代即第三個時代。

戲曲發生的最主要的原因有兩種。一，因爲舞台導演的出現，根本推翻了以往關於演劇的一般的見解，樹立了「演劇是舞台導演的藝術」的新標準。於是演劇爲舞台導演以演員爲媒介物所創造的藝術，戲曲爲劇作家以文學爲媒介物所創造的藝

術，——這個見解爲一般所公認了。二，因爲印刷術的發達，本來必須經過實演纔能得到比較的多數的觀客間接鑑賞的劇本，現在可更得到多數（因爲不受時間地域的限制）的讀者直接鑑賞了。於是劇本從底本分化出來即成了文學的戲曲了。

演劇與戲曲，因爲所用的媒介物不同，兩者儘可互相獨立各在自己的世界生存發展。不過我們該注意到這全是兩種藝術，所用的媒介物既各不相同，那末材料的形成上也自有獨特的方法。所以成功的戲曲不一定是成功的劇本。有許多讀起來覺得很好的戲曲，拿來常劇本囿圍地放到舞台上演的時光，每招失敗的原因，不一定是導演演員等演得不好，只可說是劇本揀得不好。劇本的作家，不得不熟悉劇場的種種的構造及劇本的舞台的效果。

這樣講起來，演劇也只有一个創作家。若常演劇有兩個創作家，那便是由於把文學和演劇混同了的誤解。亦即是誤解了劇本的性質的緣故。劇本從文學方面講，和戲曲一樣，已是一種完成的藝品。但從演劇方面講，牠還是未完成的材料。

分幕與電影的關係也正與此相仿。文學方面，亦許有電影小說電影劇等一類東西的存在，但電影方面，分幕只是未完成的材料。

我們的目的若是作戲曲，我們儘可驅使文學的表現法，一切只要以文字來描寫，不管在演劇中做得到做不到。我們可把太平洋喜馬拉亞山放在書頁的舞台上，或在文字的劇詞上作種種文字的形容戲謔。然而我們的目的若要作一本作爲演劇的底本的劇本，那末條件便不相同了。不能以太平洋喜馬拉亞山的大景十作舞台，文字的形容和戲謔，往往不能作爲演員的實際的劇詞。所以作戲曲與作劇本的態度根本不同的。

作文學的電影小說電影劇與作電影的分幕也是這樣，因爲一方是文學，一方是電影，兩者是根本不相同的東西，所以製作的態度，當然也根本不能目爲一事了。

一切藝術，在材料的形成上各有獨特的方法。

有許多電影的分幕，都使用了文學的方法描寫牠的劇情。這些分幕的作家，從不會想到他們所提出的材料，於電影化上是否有興味的。從外觀上看來，好像他們供給材料於導演，製片上可省了這一方面的時間與勞力。可是實際上當電影化之際，他們的分幕不知都使導演感到多少的苦痛，非將牠大部分或全部改作只保留着牠一種思想上的暗示，殆乎無從下手去攝片。

不知道導演法攝影法圖面的編輯法，貿然地製作分幕，猶如直譯了外國的詩讀給本國人聽一般不成意義的。要給本國人以正確的印像，非明白本國的韻律的特徵，將外國的詩句從新改作不可。要製作適於電影化的分幕，不得不知道觀客得由銀幕所影響的方法。

我們在這裏，預備介紹一點關於分幕製作的基礎的方法的初步的知識。我們的討論，不是關於與別的藝術——文學演劇等相共通的部分，專限於「電影的」這個特殊的部分。

(二) 分幕的構成

電影是用了互相配列着的斷片的圖面的迅速的轉換，向觀衆要求注意力的異常的緊張的。這一「斷片的圖面的迅速的轉換」的電影的構成的特殊性，我們千萬不可忘却。銀幕上映出來的畫面，在極短的時間中即要消失的。觀衆對於這些畫面，沒有審察推敲的餘裕。所以構成上稍有不明瞭透澈的部分，那末不是攪亂觀衆的理解的部分，即是使觀衆完全感到虛空的部分。所以第一，在個個的部分不得不具有最大的單純性和明瞭性。現在爲便於說明計，把分幕分爲三個項目來研究。

一、素材

二、題材

三、題材的電影的形成。

一、素材

一切的人類的思想，都可目爲素材。不過這些素材中那幾種是有效果的合目的的，那幾種是無效果的不合目的的，這便是問題了。有些分幕中往往用着包含空間時間非常廣汎的材料の素材。例如美國の影片「Intolerance」牠の素材是這樣的：「一切的時代一切的民族之間，自古代至現代，人類之間必有憎惡存在，有憎惡的地方必隨伴着殺戮」。這是範圍浩大的素材。這素材普遍於「一切的時代與民族」這一個事實，已經要求着莫大的分量的材料。可是這電影的材料却收集在不到十二卷的軟片中，而且（一）劇情的展開非常緩慢，因此陷於不堪忍受的困倦狀態，牠的效果如何實在變成了一個疑問。（二）素材的過多使導演沒有詳細考究細部的餘裕，勢不得不把主題全然作概括的形成。綜觀這一張影片，除了以現代爲舞台的部分比較有相當的效果外，全篇都因了材料過剩的緣故，到處流露着不可避免的腐

淺。

·Beia Balags 在電影的文化 Kultur des Films 中很適切地說：「許多文藝作品的電影化的失敗，應歸因於把過多的材料擠入了畫面的狹窄的框中的緣故。」

最近聯華公司的出品戀愛與義務，部分部分講起來，導演演員等都很有可取之處，但全篇仍免不得使人起疲憊之感，這亦是由於所取的材料過多的緣故。是分幕者應負的責任。

第一，電影受着軟片的一定長的制限。八百呎以上的影片，就容易使觀客感到疲勞，因此主題方面的制限，是分幕家最初不得不考慮的問題。

二、題材的形成

分幕家在他的工作最初的階段，當然已有了爾後可參入作品中的種種材料。這些材料，是由經驗觀察及想像得來的。若是既決定了一張影片的主題，即根據這主

題以選擇材料。第一，他必須從事於材料的配置。先決定劇中的人物，再確定人物相互間的關係，再決定在劇情的展開中這些人物所處的地位，即各人物對於劇情展開的價值。最後，再決定應佈置於分幕中的全材料的分配比例。

從種種的材料中根據了某主題所擇定的材料，我們稱牠為題材。

在前面已說過，素材不一定是藝術的材料，其中有許多是不適用於電影的，或是效果很少的。題材也有與此同樣的關係。所以編撰題材的時光，當然也就顧到電影特有的條件。現在把應注意的事項略述如下。

無組織地編撰題材，是全無意義的。例如最初一個忠實的基督教徒經過了種種困苦變成一個無神論者，不是可隨隨便便可編入分幕的。這種形式，雖不是與主題有矛盾，但不能把決定的變化馬上可使現象明瞭的。

不特須使觀衆看到發生什麼事，而且要使觀衆知道這事是如何發生的。主人公的世界中發生了激烈的變化，並不即是分幕中的頂點 *Climax*。未發見一定的具體

的形式可使觀衆從銀幕上得到分幕家所期的效果以前，這激烈的變化是毫無電影的藝術的價值的。所編撰題材的時光，已必須感到形式了。

在計劃一個作品的時光，必須設着十個支點，這些支點是貫透着主題的全體可作爲作品的概括的輪廓的。以這些支點作爲編撰題材的基礎。那末在分幕的展開中可免除像非組織地編撰時所常易發生的無意義的部分。

文藝作家對於作品的支點是用詳細的描寫表觀來表現的。劇作家對於作品的支點是用劇詞來表現的。分幕作家對於作品的支點不得不用造形的手段來表現。分幕作家對於一切問題不得不以造形的手段來思想。他得不訓練他的想像力，對於自己的思想可用映在銀幕上的觀衆的連續的形式來想像。他不得不學習可以支配這些銀幕上的觀衆的能力，像文藝作家能支配他的言詞，劇作家能支配他的劇詞一樣。

我們舉兩個例來比較一下就可明白上述的理由了。

有一張美國的影片，題名是終究是別人。這張影片，是內容非常平凡殆無可取

的價值的作品，可是在主題有明瞭的輪廓，編撰的題材簡單明瞭的一點，可說是很優越的範例。這張片子的主題約言之即「階級不同的人，即使結了婚也決非幸福的」。牠的題材的構成是這樣的：有一個汽車夫因為懸想着他每天不得不用汽車送迎的一個資本家的女公子，拒絕了洗衣服的女子的愛。另一個富家的公子在自己家裏偶然看到了這個洗衣服的姑娘竟一見傾心了。後來這兩組都結了婚。汽車夫的狹窄的房子，在由高廳大廈中出來的女公子的眼中，只不過等於狗窠。在外面作了劇烈的辛勞之後想到家裏吃一頓舒適的飯，可是這個心願碰到種種的障礙。——他的妻子對於家務全然不知道。火太熱，食器污穢得捏不上手，半生半熟的食物撒滿在地上。汽車夫的友人想到他家裏來快快活活過一晚，他的妻子因為從來是嬌養慣了的淑女，舉動全是傍着無人，最後竟逃出屋外去啜泣。……一面洗衣服的姑娘在富豪的家中生活亦不能說是幸福。用人們恭維她，却使她作種種狼狽，替她換衣服的侍女反使她感到種種不安。穿了花樣複雜的衣服她反覺得不像樣。和許多高賓一

同吃飯的時光她連吃法也不知道犯了種種過失作大家的笑柄使家人親戚難以爲情。……汽車夫與舊相識的洗衣女子又忽然邂逅相逢，因爲都是正感到幻滅的時光，二人胸中，又甦生了昔日的愛情。兩組夫婦離了婚又新作幸福的結婚。洗衣女子在灶下工作得七忙八亂，富家子的新妻穿了齊齊整整的服裝，跳拿手的却爾斯登。

這本分幕與主題一樣幼稚，但這並不妨礙推薦這張片子作爲在平明的有計劃的構成之點是一張非常成功的作品。一切的細部都很切適，直接與直截的根本思想——主題——相聯貫。只看牠的概括的內容的項目，已可感知牠的造型的明瞭的畫面的連續。灶下，汽車夫的客人，漂亮的衣服，招待客人的午餐，再換一個形式的灶下，衣服……這分幕的發展中一切本質的要素都用了明瞭的造型的材料表現的。

其次我們再舉一個例，抄錄某分幕的梗概的一節如下：

「有一家正陷於很貧困的境中，父女都不能找到糊口的職業，到處受人家拒絕。只有一個友人常常來訪他們，以種種言詞來慰藉這絕望中的女子……」

這是全無電影的色彩，用描寫展開劇情的不可挽救的例。這個梗概除會面與對話以外全無別事。「一個友人常常來訪他們」「以種種言詞慰藉」「到處受人家拒絕」等的表現，完全缺乏與分幕結局不得不預想的電影的形式的結合。這種表現至多不過聊可作字幕的敘述的素材，決不能供攝影之用。「常常」這句話無非是「數回」的意思，若真叫這友人四回五回登了場只怕連分幕家自己也要感到無聊了。「到處受人家拒絕」的表現，也與此一樣。

編撰題材最要緊的事在分幕的一般的準備的編撰中不要採取於電影化不可能的而且並非重要的材料，應該只採取確實能作電影的造型的表現的支點的材料。具體表示貧窮的場面，可表示女子與友人的關係的特徵的行爲（非言語）都可作為支點。

或許有人要說，造型的形態的製作，可委之於導演。但是分幕之所以要分幕家担任無非因為在綜合的藝術中不得利用分業的原則的益處的緣故。若仍要導演多費這一翻心血殆乎等於做改造分幕的工作，那末與導演自己編分幕差不多了。又何

必要分幕家編分幕白費導演讀分幕的功夫呢。

以上，我們已闡明了，分幕作家，應以造型的材料作目標以決定他展開劇情的小路。這是分幕家最重要的條件。

三、配景

分幕家的工作的其次的階段，即是題材的特種電影的編撰。在這階段以前，題材還不包含本質的電影的規定，只不過對於電影有根本的合格性罷了。在這個階段，須決定畫面的造型的生命的觀點，全分幕分爲許多部分，各部分爲許多插話，各插話分爲許多場面，這許多場面再分爲與終局結成影片的軟片斷片（畫面）相對應的個個的攝影機的位置。各卷不得超過一定的長度。分幕家不得不習得能感知這一定的長度，普通一卷的長是一千呎至一千三百呎。要具體的感知這種長度，須考慮下面的事實。放映機普通的迴轉速度，一秒鐘約通過一呎片子，所以一卷片子在二

十分鐘以內通過。想像了各卷在銀幕在放映的場面的數目，再考慮這些場面所要的時間，即可計算一卷的內容所要求的分量了。

已經把場面分就的分幕，有似下面所舉一般的外觀。

第一景

在鄉間的道上一台農家的馬，車沈在泥濘中慢慢前行。馭者悲哀地不樂地鞭策疲勞的馬。車內角上蹲着一個人，裹着一件舊的軍人外套以避烈風。由對面來的一個徒步者詫異地站住了腳。馭者向他問道。

字幕

「到拿濱還很遠麼。」

徒步者舉手指告。車又前行。徒步者目送車背。

第二景

農夫小屋。角上一隻長椅上臥着一個隆鍾的蓋着破被的老人。老人呼吸喘急。

一個老婆子在爐傍煮飯把鍋子敲得很響。病人苦悶地把身子轉向老婆子。

字幕

「好像有什麼人在打門。」

老婆子走到窗邊，看外面。

字幕

「沒有，你聽錯了，風在打門。」

像這樣已分了場面附了字幕的分幕，是電影的編輯的第一階段。但還不是作為攝影的底本的最後的形式。這裏有許多特質的細部如「沈於泥濘中」「馭者悲哀地」。「裹着軍人外套」「烈風」等還只是用了描寫的形式敘述的。若這些細部和所敘述的一樣攝為全景的一部分，那末不一定會映入觀象的眼簾。要把這些細部有效地明示出來電影有牠的特殊的手段，可使觀衆的注意力向一切的細部。例如「車上蹲着一個人——裹了軍人外套」不單作從屬的敘述，把這些細部特別有效地

描寫出來，這方法便是 Montage。

若是分幕家要使他的思想全部經由銀幕傳達於觀衆，他不得不把他的作品竭力的方法。他必須注意地觀察多數影片，把這些影片的部分部分的 Montage 構成錄下來，練習能否把銀幕上的影片的部分部分，確記在紙上。這樣的練習於他的工作當有莫大裨益。現在把只須行着攝影的已完成的攝影底本的一節抄錄如下。

字幕 「勞動者的暴動已鎮定了」

1. 緩緩的層明，地上撒散着空菜莢，散在的兵器。
2. 緩緩的 Panorama。長長堡砦橫互着。上面散積着勞動者的屍骸。
3. 堡砦的各部分。勞動者的屍骸。其間臥着一個頭向後垂的女子。傾斜的旗竿上掛着已撕破了的旗子——溶暗。
4. 比較大一點。以驚愕的眼睛向着鏡頭的女子——溶暗。

5. 旗子臨風招展——緩緩的溶暗。

這是沉重地流下去的莊重的發端的一例。緩緩的溶暗可輔助這莊重的情調，節奏(Rhythm)

文藝鑑賞
講座

文藝鑑賞論

芥川龍之介作
凌 堅 譯

一

欲鑑賞文藝的作品，必須有特殊的文藝感，沒有文藝感的人，無論親近怎樣的傑作，追從如何的良師，也常是鑑賞上的無緣者。文藝雖與美術有不同的地方，但是大家都知道吧，愛好骨董書畫的富豪等，是很多這種例證的。不過一個人的有沒有文藝感，乃是從程度上區別的，所以不能像一間屋子中有沒有桌椅那樣容易一目了然。比方我自己，比之歌德 (Johan Wolfgang von Goethe) 莎士比亞 (William

Shakespear 那樣的大文豪，簡直可以說沒有文藝感的，就是比之較下於這些的作家，也許可以說是等於沒有；但是和那些田野村夫，渾渾噩噩的先生們比起來，則文藝感——至少是詩歌的情趣，是有着不少的。就是讀者諸君，也是一樣的。所以對於文藝有興趣的人，第一便自信自己是有文藝感的，也不要緊。至少有這種自信的人，是有幸福的。

但是說祇要有文藝感，便可以容易地鑑賞文藝的作品，這却也不對的；在文藝的鑑賞上，也跟文藝的創作同樣，受相當的修養是必要的。雖然鄧南遮 (Gabriele D'Annunzio) 十五歲出版詩集，池大雅五歲即工書那樣自來的天才者，連創作上都有發揮天稟才姿的人；但這是名爲天才者的怪物，我們平凡人大可不必去留意，且他們的早熟，與其說是沒受過修養，不如說在可驚的短時期內，受了可驚的深造的修養，更來得妥當。所以我們平凡人，無論如何不願意，也非有受修養的決心不可的。不，不僅是我們這種平凡人，就使無論怎樣的天才，他如果抱有天才以上的大

望，也當然是要在修養之上，更加修養的。實際，我們試讀天才者的傳記——例如森鷗外先生的歌德傳，幾乎可以說，所謂天才者，便是無論在什麼時候，都不肯錯過受修養的機會之才能。

然則受了這種的修養，於深造鑑賞的程度，或擴大鑑賞的範圍上，有些什麼用處呢？不必說，深造及擴大的本身，事實上便是豐富了人生。因為人生是一家把生命代替金錢來會賬的咖啡店，能够嘗味種種的滋味，便是無上的幸福。而且深造鑑賞的程度，擴大鑑賞的範圍這事，就是於文藝的創作上，也有不少的利益。原來所謂藝術這東西，——不，與其高談理論，也許還是舉出實例來更容易明瞭。這實例，便是羅丹（Auguste Rodin）的故事。羅丹到弗羅連斯去時，見了彌凱安傑羅（Buonarroti Michelangels）的彫刻，這不是他普通的彫刻，是自來被稱為未完成的他晚年的作品，至於所以被稱為未完成的作品者，也不是由於彌凱安傑羅自己的證明，祇是這作品是在一塊大理石中，浮出一個模糊的人影子；如果形容地說起來，

簡直是從天地開闢以來，就熟睡在這大理石塊之中的，一個什麼都渾渾噩噩的人，好容易才張開眼來的樣子。羅丹見了這彫刻的時候，對這未完成的——與其說未完成的，不若說飄茫無限之美，受了很大的感動；以後便自己彫刻了坐附於大理石上的人像——例如詩人與彌史；所以羅丹藝術上成長的一步，是緊聯於彌凱安傑羅的這座所謂未完成作品的。但是看見這作品的人，並不是羅丹一個；古往今來多多少少的男女，出入於陳列這作品的弗羅連斯的博物館，但是誰都沒有像羅丹一樣地，發見偉大的美；從此觀之，羅丹成長的一步，是緊聯於這個美的鑑賞的——我們不能不下這樣的一個結論。這結論，也當然地是適合於一切藝術家的真理。當然，能夠鑑賞的美，並不是一定能夠創作的；但是不能鑑賞的美，畢竟是創作不出來的。故自來的天才者，必時時求於修練之上，重加修練；這也不僅是文藝上的作品鑑賞，有對於美術，音樂之上，也當能增加鑑賞的修練，把捉能夠得其機靈的個所，以活用於文藝上的創作。特別是歌德的一生，便是這樣的一個藝術多慾者。至

於深造鑑賞的程度，或擴大鑑賞的範圍，結果於創作上也有很大的利益，這也許已無待贅言了。但是一看那些有志於創作，——至少各為有志於創作的青年人的研究態度，與原稿的親近，遠過於與書本的親近；這不僅是錯過了彌凱安傑羅的所謂未完成的作品，甚至可以說是和白白走過弗羅連斯的博物館門外，連張都沒有張一下一樣。我對於近來的這種傾向，認為很大的遺憾，所以雖然厭惡冗漫的喋喋；仍在以下的篇幅中，申辯了雖從事於創作，鑑賞上的修養也是非常重要的原因。

鑑賞上修練的必要——照我的便利解釋起來，必須有鑑賞講座那樣的東西，這在上面已經說過了；現在為幫助鑑賞上的修練，來多少說一些話，則我認為大概是

在於下列的三點，這三點便是：

- (一) 怎樣鑑賞？
- (二) 鑑賞什麼？
- (三) 參攷何種鑑賞上的理論？

也許幫助鑑賞上的修練，不一定盡於上面的三點，但是這是主要的三點，大概可以包括比較重大的問題了。於是我們便進而推求「怎樣」鑑賞這最初的問題，在此以前，希望加以注意的，便是鑑賞的初境（第一條件——譯者註），盲人不能有繪畫的鑑賞，聾者不能有音樂的鑑賞，同樣，欲作文藝的鑑賞，必先出發於能閱讀文字而理解其意義，萬一有有志於文藝的鑑賞，而不能閱讀文字的人，則趕快須學習文字。——這話說來好似冗談，但連這種聽來好似冗談的話，也不能以為誰都懂得的；這證據便是歌者中有用萬葉時代的言語作歌的人，便生出用陌生的古語是可怪的非難，但歌者是並不知道古語之通行不通行的，在他們，古語也好，新語也好，祇使用可以寄托他們自己生命的言語，或除這言語以外，不能表現出自己想表現之情緒的言語。如果有不懂古語的人，想非難這位使用古語的歌者，必須讀習略解，研究古義，自己先預備起古語來才行。如果自己不懂而單責備歌者，這不僅是不合理，而且也是滑稽。這樣的滑稽如果可以容許，則不懂英文的人，當然也一定可以

責備莎士比亞「爲什麼寫英文的哈姆萊忒 (Hamlet)」了。但是不責備莎士比亞之寫英文，而單責歌者之用古語——這明明是無視文藝鑑賞，必須先從能閱讀文字而理解其意義開始這原則的實例。所以聽來雖然似很平常，而事實上在進入本題之前，仍須充分地把握這原則記住才行。

其次還須加以說明的，這所謂「能閱讀文字而理解其意義」的意義，並不是能看得懂報章告示那樣的理解，我在這論文的冒頭已經說過，沒有文藝感的人，無論親近怎樣的傑作，追從如何的良師，仍然是鑑賞上的無緣者。這所謂「鑑賞上的無緣者」，便是讀赤人麻呂的長歌，讀公司銀行的賬簿，而不知區別的人。我之所謂「理解」的意義，並不是指僅理解櫻花是花木的一種那樣的理解；而是於理解其爲花木之一種，同時，能夠自然生出一種感覺，——如果用哲學氣的話，便是說有認識的理解，同時又有情緒的理解。

至於這種感覺，好感固然是好，便是惡感也並不要緊；總之，必須同時伴隨某

一種的情緒。假使有一個人，他有志於文藝，但除理解櫻花爲花木之一種以外，而不能有別的理解，則這個人是很可憐的，便簡直的决定他是一個文藝鑑賞上的無緣者好了。這比之於不能閱讀文字，更在無學習餘地上，更是致命的弱點。這證據，便是較能閱讀文字的文科大學的教授，往往——還是說常常，比之較不能閱讀文字的大學生，在鑑賞上是無望的。

二

用怎樣的態度，去鑑賞文藝上的作品，這不必說是一個大的問題；第一，我想主張的，便是直捷地面接作品，預先在心中不必定下還是這樣的作品，那是那樣的作品等等的主見；尤其是不可顧慮批評家斷片的言詞；即漠然不顧批評家系統的說理，也並不打緊；總之，正面地受納作品上的一切，才是必要。也許有人會提出

這樣的質問：「那末，一個作家的作品既已讀過兩三篇了，就是不再讀另一篇的作品也可以了麼？」這也是同樣的事；雖然是同一的作家，也並不一定不能寫出與前完全不同的作品的，如史德林堡 (August Strindberg) 在自然主義時代，及其後的時代中，寫了相當異風格的作品，試比較他的猶麗愛小姐與到大馬斯寇去，前者殘酷的現實主義，與後者夢幻的象徵主義，頗現出了明顯的不同。如果預先立定了從某種作品推攷的主見去從事，縱使不致失望，而鑑賞上總是容易發生錯誤的。但絕對不存恁樣的主見，自然不能說是人生的行事。無論那一種作品，一定或從作家這人，或從作家的派別，或是從書籍的裝飾上，內容的插畫上，先受得幾分的暗示；我所主張的，並非說連這些也該排斥，我祇是說，希望能夠儘量地減少。下面所述的，雖不是文藝而是畫繪的故事，也可給我們一個重大的教訓。那位繪沙樂美插畫的皮亞士萊 (Beairstey) 這青年畫家，有一次把自己幾張作品給幾個人看，這些人們當中，有一位便是繪著名的卡拉爾肖像的霍思德拉 (James A. McNeill Whistler)；

霍思德拉自來對皮亞士萊的作品，是沒有什麼好感的，其初他祇是漠然而全不關心地，但在一張一張翻看之中，漸漸現出感動的神情來，終於說出了：「好美，很美，很美。」聽了這位先輩的賞讚，皮亞士萊，歡喜得兩手掩着臉哭了起來。皮亞士萊的作品，幸而是打破了霍思德拉所抱守的主見。但萬一霍思德拉頑固地不放棄他的主見，——則這不但是皮亞士萊的不幸，就是對於霍思德拉，也是不幸的。當我讀了這逸話的時候，立刻想到那時的皮亞士萊，一定是非常歡喜的；同時，又想到那時的霍思德拉，也一定是非常歡喜。我所說的預定主見，也沒別的意義，祇是因爲批評家的片斷的意見，結果每易養成成見，以致以一推十地，錯過一切作品。

但是直捷地面接作品，即對於聞名世界的作品，而不得一種銘感的，也並不一定沒有；碰到這樣的時候，將怎樣辦呢。讀了不能感動，自不必硬叫自己去感動，可暫時放下了不讀。實際上，無論怎樣的傑作，本來是受讀者的年齡，境遇，或教養程度等種種限制的，誰都不是能容易理解，這是不足奇訝的。雖然這會傷失自己

的自信心，但至少更可恥的，乃是欺騙自己，假裝感動的樣子。且以前讀過不能理解的的作品，試盡可能地作多度的重讀，這其間便會有豁然開朗的悟境。古來禪宗的和尚，有一句「啐啄之機」的話，把大澈大悟比之雞雛，他告訴我們，一雛之生，必須由卵中之雛，與卵外的母雞，同時啄破卵殼的；要理解文藝作品，也和這一樣，祇要讀者自己的心境一到，鑑賞上的難關，便勢如破竹。欲養成這種心境，須採用怎樣的方法呢？一半便是關連於後面的兩個問題——即鑑賞什麼？及參攷何種鑑賞上的理論？一半便是人生的修業，或者比較通俗地說，做某一種的人；不是做一個文學青年，不是做一個當世才子，也不是做一個自命的天才，乃是做一個識得人情機微的真正的成人。這樣一說，也許有讀者會慄然地說：「這可是件大事業啊！」可是，鑑賞，實在如閣下所說的一樣，正是一生的大事業啊。

所謂直捷地面接作者者，便是保持面對作品之心靈的全體的方法。從心靈的動法說，便是必須盡可能的專心一致於主要點。如果這面對的作品是小說，事件的發

展，人物的描寫固不待言，即一句一行的文字用法，也非加以注意不可；尤其是對於有志創作的青年，更爲必要。試讀自來著名的作品，醞釀出全篇銘感的源泉，是到處都存在着的。大名頂頂的托爾斯泰（Leo Nikolaiévitch Tolstoy）的戰爭與和平，是古今絕無的鉅篇，但是那驚人的銘感，却並不是不從細緻委婉的細部描寫中產生出來的。比方拉斯妥華伯爵家德意志人的家庭教師（第一卷，第十八章）。這德國家庭教師，不但不是主要的人物，幾乎是不露臉也有關係的雜角，但托爾斯泰在描寫伯爵家晚餐會的幾行中，却把他性情寫得多麼躍躍：

「德國家庭教師，努力想記住種種菜肴，點心，水菓，酒的種類，以便後來可以詳詳細細地寫信去告訴老家的家人。因此傭人們拿了包着包紙的酒瓶，不時地在他面前走過不給他斟時，他便緊張了很憤慨的臉。可是，他竭力裝着「誰要那樣的酒」的樣子。他的要酒，並不是特別嘴渴，也不爲素性愛酒，祇是爲了很高雅的好奇心。但是這高雅的好奇心，不幸沒有一個人懂得，——他這樣想着，感得非常懊

喪。」

翻譯很是拙劣，但大概已可傳達大意。上面已經說過，沒有這種局部的美，戰爭與和平十七卷的銘感——那雄健壯大的銘感，是不會產生的。——這是在創作上，就鑑賞上言，不能鑑賞這種局部的美，畢竟是不能清晰地把握那全部的雄健壯大的銘感，祇不過漠然地受得一些銘感而已。注目於這主要點，既不會忘却全篇的大局，而且愈是細微的局部愈容易瞭解。不是出生在俄羅斯的我們，畢竟是不能洞燭到托爾斯泰文章的毫末上的；這雖是無法可想的命運，但縱使是外國人，也必須抱持儘可能地洞鑿可以見到的地方的氣概。中國人有「古來一字師」的話，因詩歌缺一字的妥當，便不能傳達神韻，故能夠爲他要妥貼這一字的人，便稱之爲「一字師」。如唐朝的詩人任翻，遊天台山巾子峯時，在寺壁上題了一首詩：

「絕頂新秋生夜涼，

鶴翻松露滴衣裳。

前峯月照一江水，

僧在翠微開竹房。」

他題好了詩後，已離天台山走了幾十里路，忽然想到「一江水」不若「半江水」來得切貼，於是不辭勞苦地又回到了巾子峯去，則壁上詩中的「一江水」，早已有人替他改了「半江水」，被人着了先鞭的任翻，不禁感慨地作了一聲「台州有人」的長嘆。一篇詩的生死，既有關於一字，則「一字師」，同時便是「一篇師」了。就鑑賞上言之，便可以說，知一字者，即知一篇，——或換言之，爲欲知一篇，必先知一字。現在我們舉出夏目先生（即指夏目漱石——譯者）的例，便可以知道，雖一行的文章，亦難視作等閑。

「打開了板戶走出門外面，大的馬蹄跡裏，漬滿了雨水。」（永日小品的蛇）

「風兒躡着了高牆頭，不能如意順遂的通過，立刻閃電地折轉，從頭上斜斜地吹到石道上來，我一邊走着，一邊拿右手抑住了戴着呢帽的。」（永日小品的溫暖）

的夢)

這都是表示在數語之中，描寫一事件發生之背景的斷輪老手。在前者的馬蹄跡裏，映出了雨中的村道，後者又在閃電形的風裏，映出大都市的街道。富於這種例子的，自然不限於夏目先生一人，自來可稱名作的作品，均具備這種妙處，不能把捉這些妙處，而欲期鑑賞上的全備，——尤其是欲獲創作上的利益，可以說是沒有可能的。

再者，如上所說，所謂注意於局部者，乃是不忽視全篇大意以後的話。如注意於局部可各之爲「心的動法」，則把捉全篇大意，也可以各之爲「心的抑法」，或者也不難區別，前者是「怎樣寫？」的問題，而後者是「寫什麼？」的問題。以後，我們的話，便進到「寫什麼？」的問題吧。

三

上次說到「寫什麼？」的問題，而這文藝講座（指登載此篇原文的文藝講座——譯者·），已快要完結了，要討論這個問題，祇好候之他日；況且在上次，對這問題也已稍稍說了一點，還有我的文藝一般論的內容條上，也可參照，所以不必一定再來討論。祇是簡單地說一些實際上的準備，則欲把捉「寫什麼？」這問題，種種的教養，雖是必要的，而最必須領會的，便是讀者必須把作品上的事件與人物，移於自身上來看——即徵之自己的體驗而看。這徵之體驗的看法，在小說，戲劇的鑑賞上固不待言，即在抒情詩等的鑑賞上，也多少有點用處。安那托爾·法朗士（Anatole France）的名言中，曾說過一句：「我是寫我自己的事，希望讀者讀的時候，也去想讀者自己的事」這話，這實在是一句很好的忠告。到如欲知易卜生（Henrik Ibsen）的娜拉中，寫着的是什麼，你們便去想你們自己的夫婦生活，——或你們兩親的夫婦生活，則你們便容易把捉到娜拉的悲劇；或者你們會發見在近親鄰居之間，正發生着娜拉的悲劇。所以我們要鑑賞文藝的作品，畢竟也必須回返到

我們自身之上。實際我們的鑑賞力這東西，洗清了外表來看，便是在豫測文藝感以後，以我們涉世程度之深淺爲比例的。不是文學青年，不是當世才子，也不是自命的天才，——我不覺又重覆了上次的話。

那末，鑑賞些什麼才好呢？我的意思，應該以鑑賞自古以來的傑作爲限。說來好似骨董家的話，爲熟練真贋的。分辨起見，必須單看「真貨」，如爲參攷起見而留目「假貨」，反而容易引起錯誤。鑑賞文藝上的作品，也一樣是這個道理。如單祇親近傑作，則一接觸別的作品時，便容易分別短長；但單祇接近劣作，勢必致對其他作品的短長，難免也成爲無神經狀態。徵之日常的經驗，也可以立刻明白。習慣於糞溺惡臭者，不懂得玫瑰的芳香，這是當然的當然。故僅僅讀些報章雜誌上的文藝作品，不能不說於鑑賞力的修養，是最有害的。再者，這種用心，便是在修養鑑賞力之外，即在提高創作的氣魄上，我覺得也不是沒用處的。稱爲元代四大家之一的倪瓚先生，在竹林梧桐的茂密中，造一個名爲清閨閣的閣時，常親近古人的

名詩畫。不必說，無論什麼人，造閣總是同銀行的帳房先生去接洽款項就完了，而古來的傑作，却總是不能不親近的。

但是所謂古來的傑作，並不是說籠統地單讀古來的傑作；自然是說獲益最多，着手最易的新的文藝古典。如以西洋的小說爲例，——所謂西洋小說，是有種種色彩的，先以在近代日本受最大影響的俄羅斯小說爲例，即便請讀托爾斯泰，陀思妥以夫斯基 (Fedor Dostoyevsky) 屠格涅夫 (Ivan Turgenev) 契訶夫 (Anton Tchekhov)。胡亂地着手於新作品，大可讓那些新聞雜誌的記者和三越吳服店（日本的大百貨商店，如上海之先施——譯者）的店員們去幹；先於此，我們應該嘗味偉大的前人苦心的遺痕，不必担心時代的落後，祇有那些片斷的新作品，反會立刻變成時代落後呢。再舉出一句繪畫上的話，值活到最近的印象派大家魯惱爾 (August Renoir) 法蘭西畫家，一八四三——一九二〇年——譯者）說過：「我們並沒作過一樁新事，祇不過踐踏古代大家的遺跡而已。把我們的事業紛傳得跟新鮮那樣的，祇不過

是世間吧了。」不僅在鑑賞上，有志創作的青年諸君，也更須抱定這種心念。如果有人看見你們讀萬葉集，讀芭蕉而笑爲時代落後，你們可以對他說；芥川龍之介曾經這樣說過，——這句話也許打不倒他，那末你們便再加上一棒：魯惱爾曾經這樣說過，爲着方便起見，不妨拉出魯惱爾來好了。

那末，參攷何種鑑賞上的理論呢？照我的信念說，也仍是以作家所寫的文藝上的議論，比批評家的更有用處。說這樣的話，決不是替我自己的鑑賞講座（即此鑑賞論的原文——譯者）作廣告。祇因作家所寫的議論，總是有許多非作家便不能懂的微妙的話。或是作家的經驗談也好。這種理論，如也以古者爲着手不易，則仍是新的文藝典型作家的議論，更能得到多的啓發。就詩歌言之，則請看正岡子規的子歌人書，齋藤茂吉的童馬漫話，島木赤彥的歌道小見，這也不僅是在詩歌上，即在一般的文藝鑑賞上，怕也不是無益的。其他如關於文藝以外的藝術，成於某一作家之筆的藝術上的議論或經驗談，也不能度外視之。這如果也不敢顧問古典，便揀羅

丹，賽善納 (Paul Cezanne)，魯惱爾等人的語錄來看。現在揭在下面的，是出於清代畫家沈芥舟手筆的芥舟學畫篇中的數節，此書爲自來南派畫家所熟讀，但也並非不能通用於現代，不，寧可說有不少痛切地說着現代的地方：（譯者記：下文仍從日譯中逐譯，因交稿的時間關係，不及覓原書抄錄。）

「巧爲華之用，巧而纖則日遠於大方，巧而奇，必輕視正格，無大方而非正格，雖極其美麗，足以驚衆駭俗，實米老（米芾）所謂但足懸之酒肆，豈是士大夫陶寫性情之事哉？」

「若直而不致，板而不靈，又爲病也。故欲存質者，須先理徑明透而識量宏遠，加之以學力，參之以見聞，自然意趣近古，波瀾老成矣。」

「若夫通八才子，寄情托興，非無雅趣，而必出入其規矩；不能合動轍，是爲雅而未正。至如師門授受，膠固已深，既自是而人非，復少見而多怪，則欲非之未嘗不乖繩尺，欲是之，亦未見超越乎尋常，是謂正而不雅。夫雅而不正猶可，若正

而未雅，去其俗幾何哉？」

本來所謂鑑賞講座這種東西，是要說多少儘有的，總算已經說了上面所提出的三個問題，就這樣地了結了吧。一了結，便覺得有毛身跳進浴湯裏那樣的，似乎不足的感覺，但爲了講座的便利上，是不得已的事；就請原諒吧。

(完)

色彩與感覺在文學上的素描

紅	興奮，勝利。
深紅色	恐懼。
緋色	肉感，愉快。
紫色	熱烈。
黃色	智慧，莊嚴。
褐黃色	詭詐。
淡黃色	明快。
綠	嫉妬，少壯。
天藍	永久。
青	後悔，希望。
淡青	和平。
紫色	幽鬱的愉快。
淡紫色	輕快。
暗褐色	詭詐。
褐色	強壯。
灰色	恐怖，悲哀。
白色	純潔。
黑色	恐怖，死亡，神祕。

文藝思潮
講座

文藝思潮

張資平

古代東方諸國的文學思想

(一) 埃及

據古代記錄，埃及的歷史可以上溯至六千年之昔。又徵之於該地所發見的多數建築，彫刻，及圖畫，即知埃及在往昔已有驚人的藝術及技術，同時是曾極度使用文字的國家。故吾人不難想像埃及文學也一定會達至相當的水準。不過在一切文化

生活的紀念物裏面，可惜文學作品之發見甚少。誠如 Georg Adolf Erman (希臘之物理學者，1803—1877) 所說，『埃及文學之能保存至今，完全是偶然的事實。』以僅存的斷片，是不能研究出一個有系統的埃及文學史觀來的。所有神話，英雄的敘事詩，抒情詩，小說等盡都是屬於最初階段的。又演劇亦相當地發達。這些是由各種斷片的保存物推測出來的。不過這些保存物亦只是歷史的和地理的紀念物而已。我們實難以之爲根據作更深的判斷。

古代埃及的宗教似發源於太陽崇拜。最初因地方不同，有種種的禮拜和習慣。後來漸歸統一成立了以 Osiris 和 Isis (前者是古埃及的主神。後者兼爲前者之妹和妻。其子爲 Horus。故在古埃及以 Osiris, Isis 及 Horus 爲三位一體之神。) 爲中心的宗教，由是產出這類的神話。Osiris 是太陽神，代表萬有之根本原理之神，是賜給一切種子與人民的男性的神之象徵，也是支配 Nile 河——和埃及人的生活不能須臾離的生命之河，——的氾濫之力的象徵。他的配偶 Isis 是由太陽受胎而結實的大

地之象徵的女神。太陽朝昇夕沒，夕沒朝昇，循環不息，是象徵 Nile 河之一漲一退。像這樣循環生滅的現象，也包攝於 Osiris 神的象徵裏面。並且由流轉輪迴的思想，亦可以視作司永生不死之權威的化身，故一般又以 Osiris 爲審判死者，掌司報應之神而崇拜之。這個永生的思想在埃及之宗教和神話上成爲一個特色，卽把永生之觀念與身體之永存相聯結，而盡力於保存死者的屍體，此卽木乃伊 (Mummy) 思想的起源。金字塔之技術的發達亦可由是說明。又由輪迴而發生轉生的思想，若罪深者欲再生爲人類，必經過長期間的獸類生活。表示這種思想的動物寓言之類，也發見了若干種。愈上溯古代，則愈知道文學和宗教有密切的關係。文學的內容是道德教訓，而文學的作者多是僧侶。例如有世界最古之文學的記錄之稱的 Papyrus 是 Papyrus 是最佳的實例。(Papyrus 是一種紙，由 Nile 河畔的蘆草的纖維製成的。) 這是一種蘆紙稿本，由法國人 Prisse 所發見的，故有此名，現藏於巴黎國民圖書館中。據 Heinrich Brugsch (研究埃及之古物學者，德國人，1827—1894)。的斷

定，是紀元前三千五百年代的遺物，作者是王室出身的高僧 Ptah-hotep，內容則是道德處世之教訓。至英雄詩談，則有屬紀元前第十四世紀，讚美 Rameses 大王（由 1500—1000 B. C. 間十三個埃及國王之名）之王室詩人 Pentaur 的作品斷片，又抒情詩則多是以神話及宗教為題材的頌歌。故事文學則有屬於與 Pentaur 同年代的，為 Rameses 二世而作的 Ennana 的故事，是以 Anepu 和 Bata 兄弟之間的事件為題材，為一篇完整的小說，名『Bata 故事』。主要情節是 Anipu 之妻戀慕叔叔 Bata，她向他表示意思，但給他拒絕了。於是她反讒訴 Bata 於其夫，因是 Satur 離開故鄉，逃到山中去。後代的舊約及中世聖徒故事中之有這類的情節，不能不認為是脫胎於這個 Ennana 所寫的故事。

據希臘的歷史家 Herodotus（有歷史的始祖之稱。他旅行各地，採集各種傳說口碑，功績頗大。B. C. 484—425?）的報告，在古代埃及流行一種有次述內容的小說。亞刺伯的天荒夜譚中的盜賊譚似從這部小說獲得了傳統。

Rhampisiri 所建築的寶庫有一件秘密的裝置，即由棟梁的裝置可以從外面撒去庫壁之一石塊。他只把這種秘密傳給他的兩個兒子。兩個兒子便利用這種智識，常從寶庫中盜取黃金財貨。寶庫的外門嚴封如故，但內部的財寶則常被竊。當局盡覺奇異。於是在寶庫的外廓秘密地設一陷穽。結果兄弟之一人陷進去了。他便對他的兄弟說：「請你殺我，把我的首級帶回去，使他們不能認識我是那一個，以使他們之計不得逞。」他的兄弟照他的吩咐做了。他們只把沒有首級的死屍掛在寶庫的牆上，叫兵士們看守着。死者的兄弟帶兩頭的驢馬載着酒囊到寶庫牆邊來，以酒誘看守的兵士，使飲至醉，把他們的鬚髯剃去右面之半部，而把他的兄弟之屍體奪了回去。國王乃設計懸賞，謂如能以這樣聰明而諧謔的經過事情見告者，當招他為駙馬。死者的兄弟應募而至，把一切事情都告訴了公主，公主即欲捕他。但他會截取死者的雙腕帶了來，他旋舞着死人的雙腕以威嚇公主，公主大驚，他遂乘機逃去。最後王對他無辦法了，因赦他的罪，並以公主妻之。這雖是原始的故事，但不難由

是窺察埃及人的生活之一面。

演劇尚未發達至一定的形式，但演劇的萌芽，則在多方面，已從這國裏發見了。Herodotus 所述的關於埃及的事實，尤其是關於祭祀習慣之記述中，有與希臘之喜劇有關係的，最少限度，有許多可以行類推的材料。作具體的材料的，有有名的『死者之書』(Book of the Dead)。此書原名『Per n henu』，即『由畫間之分離』的意思。使死者帶到墓中去的文書和初期的演劇有關聯，這是值得注目的。據一般的推定，其中的合唱歌及頌歌是由參列葬式的人們誦唱的，由一個人代扮死者以表演受死後的裁判的模樣。若此種推定無誤，則一定與西洋中世之宗教劇相類似。

古代埃及文學包藏有種種的可能性，是無庸置疑的。不過尚未達到完全的發展之前，國民之生命已盡，誠為可惜。

(註)『Bata 故事』，一名『兄弟故事』，在埃及的諸種假作故事中，是最有名，最多人知道的古書。此

書的稿本于1877年被英國博物館購去。自是以後多數有名的研究埃及之學者提供了許多這本象形文字之譯本。

在 Charles F. Horne 的『The Technique of the Novel』(1903)的原文是 Hieroglyphies。當然譯爲象形文字。但這是 Hornes 之誤。應當是 Hieratic，即僧侶文字。『Bata 故事』稿本並非以象形文字寫成的。原來埃及之古代文字共有三種，即象形文字，僧侶文字，及民用文字 (Demotic)。象形文字是事物之繪畫。僧侶文字是進了一步，可以簡單地速寫的文字，與印度之梵文相似。至 Demotic，則完全失去了繪畫之形，單是一種記號而已。埃及的考古學者對於三種文字，有明確的區別。至文學者往往混視這三種文字，以爲埃及古代文字全體都是 Hieroglyphic，即誤以爲埃及古都是用象形文字，即用繪畫寫成的。此應特別注意。

『Bata 故事』之所以有名，因爲和其他的故事趣旨大不相同。Bata 是一個農民。由他的農民生活的簡單之描寫可以知作者似極喜歡農民生活那樣地描寫的。即最初一章的調子是田園詩的，描寫 Bata 在田野中的勞動，如外出，如歸家及他之愛養牛馬等事實。牛馬也會告訴 Bata，最好的牧場是在什麼地方，Bata 就帶他們到那個地方，故牛馬能肥壯起來。

關於牛馬的事項，有足引起我們的興趣的。即用可以表示那種概念的意見之近代語釋象形文字，（廣義的埃及古代文字）是頗容易的工作。但依象形文字不能完全正確地決定古埃及人之心所傳達的概念。在 Griffith（英國之埃及學者）的翻譯，則牛馬能向 Bata 說話。Maspero（法國之埃及學者）則以為若牛馬是由舉動『使 Bata 能了解它們的意思』，則庶幾近于埃及人的意思。（參照『Les Contes Populaires de l' Egypte Ancienne』巴黎出版 1882 年 P.8 以下）從前者的翻譯，則會引吾人陷入奇談的古魔術的世界。從後者，則使吾人覺其為比較近代微妙的描寫，即 Bata 對於自己所養的牛馬有真正的同情和理解的描寫，較為自然。

Bata 與其兄 Anpu 同住，此書情節和舊約中 Joseph 和 Poti'ar 之妻的記事相似。（參看創世記三十九章。Joseph 在埃及給 Pharaoh 的侍官 Potiph'ar 買去充奴僕時，Potiph'ar 之妻愛慕 Joseph 的美貌，以語挑之，但為 Joseph 所拒，Joseph 因此受讒入獄。）Anpu 之妻愛慕 Bata，要求 Bata 和她私通，Bata 不從。嫂氣極，反向其夫讒訴 Bata，說他調戲她。Anpu 聽信妻的話，怒弟之無禮，決意向弟復讎，因隱身畜舍之後，俟 Bata 驅牛馬回來時，即殺死他。但是牛馬把這件事告知 Bata 了，即當進畜舍時，每次牛馬都告訴 Bata 知道，在畜舍後有敵人還

伏着想殺他。關於這點，Maspero 的翻譯亦謂牛馬只是以勳行表示，促 Bata 的覺悟而已。

Bata 逃走，Anpu 追他。在這段，改變了單純的情節而變為神奇的故事了。有許多鱷魚的河在他們之間湧流出來，隔開了他們，於是 Bata 把真情告訴他的兄。Anpu 遂回家，殺了他的妻。Bata 則歸隱山中。上帝賜他以一個妖怪的女子為妻，但這個妻謀殺了 Bata 而做了王的寵妃。但 Bata 藉魔術之力，使他的兄救活了他。於是 Bata 像孫悟空那樣，變為種種的形象，以避免妻的認識，可是仍不能瞞妖怪之妻，結果仍給她殺害了。殺了 Bata，她就懷了孕。此與中國的冤魂投胎的故事相似。她生下來的兒子，後即王位，自稱是 Bata 再世，而把現在的母——即前世之妻——處罰。至列處如何的刑罰，則一任讀者之判斷而已。但據一般的推論，書中常見的『Judged』之象徵的字樣，是死刑的意思。

這篇故事很明顯地含有道德上的目的，即無罪之人雖受迫害，到後來仍然能戰勝加害者。但是作者之寫 Bata 描寫得能力過大了，把他寫得像神般的，敵人對他所利用計策皆不能發生效力，他能預知未來，他能藉魔術變為勝利者。

又在本篇故事的前部，可以發見作者的意志並不是在神奇的事蹟之敘述，而欲介紹人類之自然的事象。此即本篇故事的特色。

(1) 巴比倫及亞敘利亞 (Assyria)

關於此兩地方的文學，足以給我們做材料的較少。不過值得我們注意的，即在此等地方可以發見作聖經的先驅文學。在紀元前第七世紀，Assyria 之 Sardanapalus 王，蒐集古文學，其斷片幸得保存至今。盡是較之紀元前第七世紀更古的作品之模寫本。其中有開天闢地的傳說，即：

「當在上未有天之名，在下未有地之名時，只有作天地之創造者之洪水而已。此渾沌之海實為產生萬物之源。當時萬物尚相混合，成為一體，黑暗遮蔽着全體，不見一草一木。雖有種種之神，尚無一神出現，無具有名字的神也無決定運命的神。到後來才見一個偉大的神明出現。……」

那篇古文是以這樣一段文章開始。太陽月星等是由 Anu 神創造的。但是第一次之諸神的世界滅亡，再化為渾沌的狀態。于是有 Bel 和 Marduk 兩神出現。我們再

征服渾沌，開拓新的世界。

像這類創造天地的故事與舊約創世紀及希臘之 Kritos 和 Nis 的神話相類似。Assyria 之故事和後者的關係雖不明瞭，但對於前者則作了先驅，甚為明顯。它在作創造天地的傳統之外，有所謂第一次世界之覆滅，似與大洪水之傳說有關聯。即作了舊約中的 Noah 時代的洪水之先驅。這篇故事，據一般推定，是屬於紀元前第一約二十三世紀之『Nimrod 敘事詩』(Epos)之一部。

除上述之故事外，尚發見有多數之頌歌及祈禱文等。這些文字中顯著地多含有罪惡意識之觀念，和埃及同類的古文性質不同。又其中表示離開了多神的思想，既傾向一神的思想。在大體上說，較之埃及思想，更為接近希伯來思想了。這是值得我們注目的。

(三) 古代希伯來文學

希伯來文學可謂盡于新舊約兩聖經，除表示一切的思想之外，尙包涵一切的文學。這其有『書籍中之書籍』之稱，決非過言。當然，聖經並不是希伯來人所獨創的創作，從希伯來以外的周圍的諸民族，也輸進了種種的思想。希伯來人的功績只是在集他人的思想，加飾自己的特色，而使之大成而已。希伯來人也由是能夠脫離多神的思想，而明顯地特保一神教的意識。在周圍的民族尙未能脫離感覺的及象徵的自然崇拜之域，而希伯來人獨能確言宇宙創造者之聖靈性。他們的種族的特性因在此點，他們的文藝的特性亦在此點。他們沒有像埃及人那樣的感覺的藝術，即他們缺乏雕刻，繪畫，建築等方面的能才，而長于空想的創作之詩，及文藝等。此即證明他們的民族性是聖性靈的。

希伯來人之詩是以情緒之內的生活，人類之對神的精神的關係爲主要材料。故抒情詩占優勢，教訓詩次之。舊約中有多數之讚美歌(Psalms即詩篇)及格言詩，(即箴言)是其實例。在舊約中描寫人情最美妙的是所羅門的雅歌(Song of Solomon)。

神學者們對於這樣優婉美麗之詩歌仍常強附會地加以宗教的隱喻，其實我們只當它是一首田園的牧歌加以朗誦，即可以領會此詩的價值了。

美麗的姑娘 *Shulamite* 在葡萄園中躑躅，恰好國王所羅門帶着從者在那裏經過，國王愛慕她的美麗，帶她回到城裏來，用盡手段圖獲得 *Shulamite* 之心。但她另有愛人，會對她的愛人立誓，不屬別人，故拒絕國王的要求。國王不得已釋放這個女郎。她的愛人是個牧羊人，帶了她一同回去。

與雅歌——純樸的情話相對照，敘述深刻的人類之受難的劇的情景者，是約伯記 (*Job*)。這篇約伯記是希伯來精神之最深刻的創作。一般以之和希臘神話乃至劇文學之『*Prometheus*』(1)——*Tapetus* 和海神 *Clymene* 之子，人類之保護者——創作相比較，兩者所共通的根本問題是『無罪的人何以要罹此不幸的災禍！』*Job* 和 *Prometheus* 都是無罪的人而受了上帝的迫害，於是他們懷疑上帝的正義。希臘悲劇詩人 *Aeschylus* 的『被縛的 *Prometheus*』(*Prometheus Bound*) 和『約伯記』是在

古代文學上所表現的對於上帝的迫害之兩篇抗議。但兩者之間並不見有文學上的關聯，各是獨立的思想的產物，故雖同是對神的抗議，關於神的思想則各不相同。故兩者之結末不同。Prometheus 所反抗的神 Zeus，雖有權力，但不是性善之神，即有威而無德。Zeus 受了 Prometheus 的反抗後，變為有德的善神了。換言之，Prometheus 神話的根本思想是「人類即獸類，由 Prometheus 所給與的生命之火，才能向上淨化為人類。即希臘人有進化論的信仰。反之，希伯來人則以為人類原來就是善良的，到後來却墮落了。希伯來人因抱有這個目的論的立場，故以神為宇宙的 Omega，同時是宇宙的 Alpha，是全全能的神。Job 雖反對神之不公平，但在極度的苦難中仍不失去他對於 Jehovah 的信仰。若以希臘思想為哲學的思想，則希伯來的思想是心情的思想。

新約及聖經外傳(2) (Apokrypha)，對於後代之西洋文學，在材料上及思想上的影響和傳統皆甚大，這是盡人皆知，無俟贅述的。

(註 1) Aechyius N『Promethens』是 1 種三部曲 (Trilogy)。1 是『Promethens bound』。2 是『Promethens the Fire-Bearers』。3 是『Promethens Loosed』。

(註 2) Apokrypha 是與聖經相類似之書籍，某宗派承認它為正宗之經籍，但一般則視為正統經籍以外之書。其中有 I Esdras; II Esdras; Tobit; Judith; Book of Esther (N 1 部)。• The Wisdom of Solomon; The Wisdom of Jesus ben Sirach; Baruch; The song of the Three Holy Children; The History of Susanna; Bel and the Dragon; The Prayer of Manasseh; I Maccabees and II Maccabees。以上所舉，除 1 2 三種外，在羅馬教會認為是正宗經籍。又除上舉者外，在古代教會認為是聖經外之書籍的，有 3. III Maccabees; IV Maccabees; The Book of Jubilees, Life of Adam and Eve, etc; The book of Enoch, etc; The Testaments of Abraham, Isaac, and Jacob; The Twelve Patriarchs, Job, Moses, and Solomon; The Story of Aseneth; The Prayer of Joseph; Ascension of Isaiah; Baruch; The Rest of the words of Baruch; The Assumption of Moses, Psalms of Solomon.

(四) 亞拉伯

亞拉伯文學，較之上述諸國的文學，比較後進；以回回教的始祖穆罕密德為中心，得分為兩個時期。原來亞拉伯人尚沒有形成國家，乃是多數的小種族相結合而作成族長政治的團體，大多數民族都是今日東，明日西，到處漂泊，張天幕為家。這種漂泊的氣質和易感的情熱，從來表現於民謠詩上的很多。他們似極歡喜唱歌。在穆罕密德之前，在都會上舉行年會時，有合唱的行列，是其明證。據傳說，在會合時獲得勝利的詩人之詩，用黃金誌之於絹布之上，陳揭於 Mecca 聖殿中，以垂永遠。總稱這類詩為 Moallakat —— 被揭載了的意思。

我們所知道的，有數名之 Moallakat 詩人。他們的作品亦有些保存着的。

因穆罕密德的出現，(571—632) 亞拉伯民族開了一個新紀元。這個豫言者不單在宗教上拯救了亞拉伯，在政治上也挽救了亞拉伯。他雖不是一個詩人，但他的情熱和空想，對於他的演說和呼號給與了不少的詩趣。這是可以從可蘭經 (Koran) 裏面認知的。

在穆罕密德以前，唱歌極盛。至在他出世以後的亞拉伯文學，很顯著地有故事文學的抬頭。集有 Abu Mohammed Kasen Hariri 之五十傳記的 Makamen 及天荒夜譚，都是當時之代表的作品。

(註) A. M. K. Hariri 是十二世紀最活躍的詩人，兼言語學者。

(五) 波斯

波斯民族不如希伯來亞拉伯之屬 Semitic 系，寧可說是屬印度日耳曼系。在東方諸民族中，有獨特的言語，故文學也和其他各國有別。除陰陽教 (Zoroastrianism) 文學之外，在比較的近世，有文學的隆盛期。

把光神 Ormuzd 的宗教組織起來的是 Zaratustra 其人。但是這個預言者的出生年代不明，有謂在紀元前二千年的，有謂在紀元前約一千年的，又有謂 Zaratustra 實死於紀元前五百二十二年。這個宗教在長期間，幾瀕於消滅。但至紀元後

第三世紀，又復活起來了。此教義集成之後，稱之爲 *Zend-Avesta*。此經典不單述純潔的道義，並要求積極地爲 *Ormuzd* 之神而戰，排斥隱遁的平和而高唱男性的生存。（此即獲得尼采之同情的原因。）故與此聖教相關聯，產生出許多英雄的敘事詩。不過在古代未見集大成而已。至紀元後十世紀有大詩人 *Abul Kasim Mansur-Firdusi* 出現，寫成幾達六萬句之大敘事詩『*Schah-Name*』。（『君主之書』的意思，是爲 *Sultan* 而寫的，故有此名。）把該國的歷史由太古至作者的當代，完全詩化了。嗣後波斯文學頗盛。不過對於西洋文學思想全般，却無何等的關係。

（註）*Zoroastrianism* or *Zarathustra* 是古代波斯的宗教由 *Zoroaster* (or *Zarathustra*) 所創始。
它的經典名 *Zend-Avesta* 現在印度之一部尚行此種宗教。

詩歌
講座

論讀詩

J. H. Blackie 作
凌波 譯

『我將取脫於汝耳』

讀詩的人是比較少的，而在少數人之中，所讀的又是些各種各式的不很好的詩。他們讀詩的原因，只以為詩是用韻和律寫成的東西，能表示出一種清疏氣味，所以十分重視，這種觀念，和說雌雞插上孔雀的羽毛，是以增加美麗，是同一情形。我們對於這樣平凡而不合邏輯的結論，自然不能承認。可是，事實上，有許多智識分子，乃至很會欣賞音樂圖畫的人，他們也不會對於讀詩，感到愉快，他們以

爲詩不過是藝術上的一種附屬品，或者竟可說簡直不是一種藝術。

詩的感動力

可是就格林寧，朗朋君就英國中學生的年齡程度考察而得的經驗來說，却是很興味。他在所著的批評初步裏告訴我們，他曾經設法，使他們的學生，竟能夠了解丁尼生，濟慈，勃朗寧，莎士比亞那一班本是高級學生才能了解的诗人的作品。他並且曾經試驗，教一些自八歲至十四歲的初年生，用自己的意思做詩。做出來的詩，自然不見得很好，但却足以證明，詩這東西，不僅限於文人學者，才能鑑賞，而是連小孩子的心靈也能領會。我想上舉這例，能夠驅除讀者心中以爲詩是不可了解的觀念。

不過就上面的例子說，也可生出兩個結論，一是說，要對於詩有豐富的欣賞，

本是很容易的事，一則是說，詩是和通常的規律，不相符合的東西。這兩個結論是很相反的。可是也有許多詩，本質是很好的，同時却又很容易懂，這一類詩，實在可以做使人去了解更高深的詩的初步。

詩與散文

這篇文章的目的，本是要對於詩作專門的研究的，但在研究之先，對於詩和散文的區別，也得略講幾句。

讀者大概總知道，文字的傳達意義，是逐漸因求意義的完全及價值的確當而逐漸困難的。最難表示的大都是屬於情緒方面。這就是說，這種衝動，只是一種情緒的，而並不是一種智慧的。我們發覺我仍自己在戀愛，就是一種很原始的情緒，我們知道陰素淋可以治療淋病，則是一種智慧。上面講的那種情緒，自然顯然地是比

較難寫的一種東西，若是寫陰素淋怎樣治療淋病，可以隨即寫下許多。雖然中間也許有許多難字，但總能清楚而明瞭的。而我們要想寫出許多字來表示我們怎樣感着在戀愛，可就難得多了。下面是一個人寫出的例子：

Under yonder beech tree single on the green-sward,

Covshed with her arms behind her golden head,

Knees and tresses fold to slip and ripple idly,

Lies my young love sleeping in shade。

Had I the heart to slide an arm beareth her,

Press her paring lips as her Waist I gall red slow,

Waking in amazement she could not but embrace me,

Then would she hold me and never let me go,

孤立在那綠原上的黎樹蔭下，

我的年青的愛人躺着在輕眠，

曲着的雙臂上枕着金黃的頭髮，

交脛鬆環，鬚髮波皺的意態灑然。

我心想在他的身底偷送過一隻手臂，

輕抱住她的腰肢，緊吻着她的雙唇，

她驚醒時定只會把我擁抱，

緊緊地抱住我永遠不許離身。

再有一個例子如下：

What is love? 'Tis not hereafter;

Present joy hath present laughter,

What's to come is still unsure.

In delay there his no party,

Then come kiss me, sweet and twenty,

Youth's as stuff will not endure.

什麼是戀愛？且莫問將來；

現在的歡情是現在的愉快，

未來的事都還迷茫。

我們用不着在怎樣延挨，

你二十歲的甜蜜青年快來吻我。

青春這時代可不會久長。

我們且把這首詩翻成散文來看一下，那就像下面的樣子了。

怎樣是戀愛這句話，自然是問得的。這可不是什麼要期待的事，而且要知道，現在的快樂，馬上就可以得到歡笑的報酬。未來的事則很不能定準。耽擱是沒有用的，你既然很甜蜜，而且又只有二十歲，就來給我一個吻吧。我們是不會常常年青的。

看了散文，再去讀下那首詩，我們就可以看出幾點。第一，這裏面寫的，沒有什麼特別可以注意的東西。莎士比亞寫了這首詩，可是這散文却不是莎士比亞所要寫的，第二，詩所表現出的還較為清楚，詩裏面很清爽的地方，在散文裏則很繁瑣。第三，有些在詩裏所包含的東西，在散文裏就失去了。

我們知道，每一種經驗，都是一個獨立的東西，只有一個方法可以傳出。在一首詩裏改上幾個字，在一幅畫上改過幾種顏色，在一張樂譜上掉換幾個音符，就表示出那種特殊經驗的關鍵，根本毀壞了。上面散文中講的詩中的同樣的事情，然而一掉換過，實在不好。這種說法，讀者若仍不明瞭，就請他把上面的兩個例子，反覆誦讀幾遍，一定會明白的。

就發表意見上來說，散文自然是比詩好了許多。辦事室裏的書記，決不會用詩來回答問題。就是從要寫什麼說明的東西上說，也是散文為優，但是藝術的用處，并不是爲了說明事件的；這是從經驗上直接產生的，正因為詩是比較很密結，很富於統一性，很有旋律的原故，所以比較能表示詩人所能領味的那種美妙，優雅的心情，現在再舉一例，請讀者朗誦一過，自己去審問，是否這詩中所蘊藏的經驗，可以用別的語句去傳達。如果以為不能，他就能了解詩和散文的區別了。下面的詩，是從喀萊頓的阿塔蘭他的春歌中摘出的，作者是斯文本。

For winter's rains and rains are over,

And all the saeson of snow and simh;

The days dividing lover and lover,

The night that loses, the night that wins;

And time remembered is greif forgotten,

And frost are stain and flowers begotton,

And, in green underwood and cover,

Blossom and Blossom, the spring begins.

雪和罪惡的季候已過，

冬天的雨和雪也不再凌，

日夜間可愛的時分加多，

長日悠悠，良夜深深；

憂煩的時候已全遺忘，

消失了霜野，採擷得羣芳，

碧綠的是芳草和叢林，

花花爭放，迎接芳春。

詞句

再退一步來講，詩也只是用各種方法把詞集合起來的東西。詞句就是詩的基本分子。這詞句同時也就是我們用來表示一切事情的基本分子。我們要登一張汽車廣告的時候，我們用詞句，我們說教，演講，寫科學論文，小說，私信，法律文件的

時候，也用詞句。我們的思想，通常也就是沒有發表的詞句；一切的理想，願欲，憎惡，憂煩，我們也大都是用詞句表示出來。詞句是人類交通的最普遍的工具。這件事實，是明顯得使人簡直不加注意的。人們很少想到語言上所生的效果，及語言所受的限制，而在詩人，這更是十分重要的。

試想同樣的一個字，而在廣告和說教兩方面用，這字就立刻各因其所關係者的不同，而生異樣。要是我們在某一場合，常常聽到某一個字，忽然聽到別的一種用法，一定覺得混亂而驚奇。譬如 *Aggressive* 這一個字，在美國是商人和打棒球者的習用補足語，而在英國則是用於形容很會挑剔的人的。如此，若是一個英國人到美國游歷，一被人稱爲 *Aggressive*，却馬上可以看出他倒是個並不挑剔的人。這一個例子，很足以證明一個字的意義，並非不變，而是從一個時代到別個時代，從一個地方到別個地方，乃至從這一個人到那一個人，都有不同的。所以在本文中間，也許會有——我希望不會太多——讀者摸不着頭尾的地方。因為我所用的字義，也

許並不是他所習見的。這也是傳達錯誤的一種。

這一點，正是詩人的所以和人離隔，及所以成其爲詩人的地方。他的所以和人離隔，這是因爲他所用的字，也是旁人所用的，在旁人用時，已把這字的意義用壞，彎曲，陷入很小的限制，甚至用成相反的意義。他的所以成爲詩人，也因同樣的理由，因爲他利用字的聯合，他有時會有兩三個詞句，表示很多意思，他把詞句的分子，很奧妙地和人類的願欲理想結合起來，每一個字都精確代表一個意思，也正因此人總相信詩是最偉大的藝術。牠不是把人從人生領開，而是把人領入人生的領域。

這個地方，有許多關於詩的重要問題，不能提到，如詩的種種形式，詩的韻律問題，詩的何以壞，何以好的原因，以及無韻詩，自由詩的音節的重要等——一切問題，雖都很有興味，但還不算是最重要的問題。我們主要的目的，是在說明如何去讀詩，使得我們能够欣賞，而對於詩人的經驗，有整個的反應。所以我且先來考

慮，怎樣做到這步，然後再考慮那一種詩是適宜於初學。

朗 誦

第一件，值得加重說明的，是讀者如果想懂得詩，他須得養成能够朗誦的習慣。若對這一點不加关注，則以後無論費什麼力量，都是白費。寫出的字句，不過是一種便利的方法，詞句的本質，是聲音而預備說的。詩若不讀，就失了他的一半意義。并且讀的時候，應該慢慢地把每一個音節的聲音價值，都完全捉住，看上去很美妙的詩，在試讀之後，并不一定就完美，同樣，有許多詩，在未讀之前，意思竟可是不能明瞭的。下面所舉的一節詩的例，讀者試仔細讀讀，就可很明顯看出，在用聲讀和用眼看的時候，是怎樣地不同。

Outside it must be winter among man,
For at the gold bars of the gate again,
I heard all night and all the hours of it
The Winds wet wings and fingers drip with rain.

外面大概已經又是冬天了吧，因為這一個整夜裏，我時時刻刻，聽見風的翅和指，帶着雨在大門的金門上響呢。

我相信這個方法，很可以幫助英文教學的進步。普通，至詩方面，用力的地方，都是弄錯了的。我們知道，教師的目的，不應是想把關於詩的一切知識，全塞在學生的腦裏，而把每個字義都詳加說明，他的目的，在第一步應幫助學生，使他對於詩生起了愛好。他們一懂了這個，自己自會去翻語源以求滿足，而第一步如不

做到，就簡直沒有辦法了。在課堂上朗誦一首詩，不多加解釋，但注重他的旋律，把每一音節的全部價值都表示出來，則他的功效，比起詳細的解釋來，何止十倍。然而現在連在著名的大學裏，大致都還是通行字句的解釋，這實是很不妥當，而應該有所改正的。

感情的接近

對自己朗誦詩篇的習慣，如能養成，則那種習算學式的研究詩的方法，所能引起的危險，當可避免，而那種危險，却正有不少的人，像要陷入。本來要接近詩的人，并不和希望購買汽車的人相同，不可以去逐步去查看車上的各部份，而不注意汽車的全體。他所該注意的，是一種人類熱情的豐富的氣息。一個人在戀愛的時候，他對於他的愛人，并不用一定的尺度去度量，以考察她的身材，是否和米羅的

維納絲相合。他也許把她的口比做櫻桃，把她的頭髮比做金絲，但他決不會去買一鎊櫻桃，一兩金絲，來比較兩者相似的程度，但是人的讀詩，却往往有這種情形發生。他們讀起詩來，都只在細小的地方挑剔，說這一個韻多餘，那一個韻出格，而并不注意詩的全體，并且就在挑剔韻脚方面，他也沒有甚麼很好的意見。要知詩人所應該給與我們的，只是詩中的感情，而我們也只能從這方面去接近。正如在戀愛的時候，幾乎是盲目的，他所看見的，只有一件事情，我們對於詩，就應該這樣愛牠，才會懂得牠。

講到這裏，想起了劍橋大學批評家李查茲的話來，對於他我曾引用了許多意見，但在他近來發表的論文裏，却說讀詩的方法，應該從分析入手，則以後對於感情方面，可以有完全的了解。就我個人的信仰說，他這種漸進而系統的辦法，反足以毀損了讀詩的興趣，而教人不敢再作更深的探討。我想這句話應該修改成，讀詩的方法，應該把詩認為只是詞句的旋律的結合，而去求領會，然而再仔細反覆，直

到全部了解爲止。如此，則後部的研究與探討，不致破壞了最初的印象。試把下列的詩仔細欣賞，一定會覺得更加熟習的：

O wild west wind, thou breath of Autumn's being,

Thou from whose unseen presence, the leaves dead,

Au driven like ghost from an enchanter, fleeng.

Yellow and black and pale and hectic red,

Pestilence-stricken multitudes!

哦，詩覺不羈的西風呀，你秋神之呼吸，

你雖不可見，敗葉爲你吹飛，

好像魍魎之羣在詛咒之前逃退。

黃者，黑者蒼白者，慘紅者，
無數病殘者之大羣，哦你！

——郭沫若譯

試把上面的詩，重覆讀幾遍，意義自會逐漸完全。

時間給藝術的影響

偉大的藝術品，在創造時和幾千年後，是同樣的，這句，在有些地方，固然是真確的。十四世紀的畫中包含有和現代相同的材料，這話是確切的。可是藝術的價值，依賴於我們對他的反應的能力，這種能力，却是同時間而變動的。藝術所表現

的，並不是永久的真理（若竟說是的，則那說法本身就是疑問）。而只是他本身的經驗。每個作家，都勢得對於他所處的時代的理想與觀念，有所接收，在這些觀念，逐漸消失之後，他的著作，當然要比較地不易了解。在某一種環境下所重視的經驗，到環境變換之後，也許成爲并不足重。自然，有許多藝術，因所含的觀念流傳永久，牠們就不大受時代的影響；但講起古代藝術，尤其是古代的講來，則除了內中所包含的經驗須受限制外，在傳達意思的方法上所受的限制，還要更多，這種事實，可以證明貝爾氏等的錯誤原理。一個不相信上帝的存在的人，他決不了解約翰當納的詩。所以要求了解，我們得先把個人的信仰拋棄，這種事實，在一八一七年的時候，柯萊助契就已注意到了。大凡讀詩的人，對於這點，都該相當地辦到。

個人的信仰

在我們想接近詩的時候，我們個人的信仰，常常不自覺地因詩人心自所想的與我們的信仰，遂否定了牠的價值。因這緣故，許多教會中人，簡直不能欣賞藝術。最能了解詩，最能從詩中得到益處的人，是那些能對與自己的信仰相違的觀念也能了解，或至少能暫時接受的人。反之，另一種極端的人，他們因為憎惡那詩人的私生活，竟簡直不能欣賞他的詩。他們不懂得詩人的成功，就是在詩方面的，所有能引起他們不快的人生偶遇，都不過是那些富於人生冒險性的人所應有的不幸失敗。

詩的使命

和上述的那種錯誤有連帶關係的另一錯誤，則是在詩中去尋求什麼使命。固然，在詩裏面常帶有一個使命，但讀者在讀詩之前，却不該去決定這詩裏面該有什麼

麼使命。若是他先決定了，則他在尋求之後，不能發現那種『正合我意』，『的確不錯』的使命時，他必定馬上否定這詩裏簡直沒有什麼使命。我不得不着重地說，這種方法，是極端的狹隘而且無智識的辦法。一切的藝術的使命，都不是可以用簡單明瞭的詞句尋譯出來，配起框架，掛在辦公室裏的。如果研究詩的目的，只有想從詩人身上，尋出有幾點和自己相同，真是不可寬容的鹵莽而輕率的舉動。

論詩選

想和詩熟習的最好方法，是找到牛津英文詩選那一類的精美詩選。這些詩選，把各式各樣的詩人介紹給我們，對我們想作更深的研究的，并可作為一種指示。但現在有一種流行的詩選，是把詩篇分成『戀愛』，『懷鄉』，『流放』等類，對這却應有的一個警告。因為這個辦法，使讀者不直接去領味詩人的經驗，而把一個固

定的解釋，如戀愛等等，去限制他乃至曲解牠，使讀者所本該另有所見解，都不能發展。這裏所能生出的害處，比先加解釋，還要更大。因為詩決不是依了選家所要定的解釋而寫的，詩人和讀者的關係，完全是直接的兩人間的關係。很不幸，有名的兩種選本——卜立奇的人類的精神和代拉邁爾的此間來——也都被這缺點所損了。

可惜被限於版權，最理想的選集，無從產生。理想方法，是不注作者姓名的選集。這個辦法，可以使讀者直接從詩上去找印象，而不爲一切先見及已有的知識所包圍，譬如我們看見一首雪萊的詩，我們若早知道雪萊是一個偉大的詩人，則這個一定影響我們對於這詩的意見，這種不署名的選集法，在英國劍橋大學，曾經實用過。是把一些不著名的詩篇，分給學生，教他們去寫短評，決定優劣。有些結果，頗足驚異而直可駭的地步。現在，請讀者牢記着，凡一切沒有切實證據的判斷，都是該對之反抗的。

附錄

詩的形式的發展

在詩的發展史上，因各作家的先後努力，遂產生了各種形式，或種類的詩。我們知識上所能知道的，最早的詩的形式是史詩，這是就歷史上的英雄人物或驚奇的史蹟敘寫出來的長詩。希臘詩人荷馬的奧德賽，是寫的英雄奧德賽（優力栖斯）的冒險，拉丁詩人維克爾的伊利亞特，是寫的羅馬創建伊尼阿斯的漫游，這是兩首古代史詩。英文中的最著名的例子，則有密爾頓的失樂園，敘述人類的創造和失敗。假定除開哈代的史詩劇歷朝不算，這是一本最後的重要史詩了。

和史詩有密切的關係，是頌歌，這是不具敘述性質的短詩，普通是對某人某物

而發，而且大都是悲歌和紀念詩的形式。最好的頌歌，有：亨利金的妻子的殯儀、濟慈的夜鶯歌、雪萊的西風歌和阿朶斯等。

和史事同樣是敘述，但不是注重於英雄的事蹟，而注意於故事的情節的，是敘事詩。在英文詩中很多，喬叟的堪投白萊故事、斯賓賽的仙后、濟慈的聖安幾之夜、拜倫的東藩白朗寧的指環與書、摩理斯的尼白龍根之沒落等都是。現在美的這類詩的作家，要算曾濱生，他的 Lancelot 是一篇最好的著作，此外以前的詩人如朗弗羅，羅惠爾等，也都有敘事詩。

敘事詩中間的一種的謠曲，是須另外提出的。多類的謠曲是啓源在蘇格爾邊境，作者姓名不傳。他們那時所住的地方，是很多刺戟的，因此偶然就用俚俗的語言，把所見的戀愛與戰爭流傳下來。可是這些却達到了詩的很高的境界，十八世紀中，曾有人想把他們修飾一下，但實是一件愚蠢而狂妄的事。

抒情詩的形式是很不一定的。這詞的本意是指爲音樂而寫的詩，但後來實際却

用成一切少詩短詩的通稱了。這種詩的作者，以伊利沙白朝及加羅林時爲最著。在這兩時代的無數好抒情詩中，我們可以提出『白了雛菊，藍了紫蘭』（莎士比亞）『一位甜蜜而和愛的姑娘』（無名氏）『櫻桃熟了』（坎皮恩）『給裘利的夜歌』（赫利克）幾首。這幾首持情詩極富於音樂，在各種著名詩選裏，都可看到。

商籟體則是一種形式最整飭的一種詩，每首限定十四行，且有一定的押韻的方法。押韻的方法，有兩個主要的派別，一是莎士比亞式，一是勃屈拉陳式。前一式是三節章四句的詩，每章各各A B A B押韻，末後再加上自相押韻的兩句。這種形式的內容，與普通并無大異，只在末聯多上一點結論或說明。下面引莎士比亞的商籟體的第六十五首來作一說明。

A Since brass, nor shfour, nor earlh, nor boundless sea,

B But Aad mortality o'ersways their power,

- A How with this rage shall beauty hold a plea,
B Whose action is no strou'er than a flower?
C O, how shall summer's honey breath hold out
D Against the wreckful siege of battering days,
C When rocks impregnable are not so stout,
D Nor gates of steel so strong, but time delays?
E O. fearful Meditation! where, alack,
F Shall timis best jewel from times quest be bid?
E Or what strong hand can hold hlf sweet foot back?
F Or who his spoil of beauty can forbid?
G O, none, unless this m'isacle have might,
G That in black ink my love may still shine bright.

勃屈拉陳的形式，是由兩個部分合成，前半八句，後半六句。通常前半部的敘述，都和後半部的互相對照。下舉密萊所做的一首爲例：

A Thou are not lovelier than lilacs, no,

B Nor honeysuckle; thou art not more fair

B Than small white single poppies-I can bear

A Thy beauty; though I bend before thee, though

A From left to right, not knowing where to go,

B I turn my troubled eyes, nor here not there

B Find my refuge from thee, yet I swear

A So has it been with mist-with moonlight so.

- C Like him who day by day unto his draught
D of delicate poison adds him one drop more
E Till he may drink unharmed the death of tea,
C Even so, injured to death, who have quaffed
D Each hour more deeply than the hour before,
E I drink-and live-what has destroyed some men.

最近的趨勢，則是要把一切的形式都打破，而用一種所謂 Vers Libre 或稱自由詩的形式，但正因為非常自由，做起來很要一點技巧。本來人生是一天天地複雜，用舊的形式來表現新的觀念，自然不很合式。不過，這一件事，比起詩的本身的重要起來，這事算不得什麼一會事的。〔完〕

詩歌
講座

論自由詩

邵冠華

「詩是被熱情活潑潑的引入心中的真理」。

——W. Wordsworth.

詩是感情的衝動的表現，有了感情的衝動，然後有詩。詩的創作是隨着感情的波動而產生的。換句話說：「感情是詩歌的原動力」。精美的詩篇是由有修養的作家的筆下寫出，精美的詩篇是由天才詩人的筆下流露。但是，偉大的詩歌的存在是由於「內質」的精密。永久性的詩歌是能够超脫平凡的束縛。簡言之，詩歌的優劣的評價是築在「內質」上，而不在「外形」上的。

近尔「自由詩」(Free verse)運動已遍滿世界詩壇，受到了多量的讀者的歡迎

和崇拜。它在表現着一種新的意味，自傲着它的跳出那「韻的足鏢」。參與愛爾蘭詩歌運動的克貝爾 (Joseph Campbell)，轟動美國文壇的印象派中的女詩人羅威爾 (A. Lowell) 和最近嶄露頭角於日本文壇的堀口大學等等都是主張藝術自由的詩人「自由詩」的作者，現在我任意的舉例一下：

『「死」的灰色兄弟「睡眠」，

已經接觸過我，

而去了。

我起來，朝着東——

見金色的教堂領地，

從那裏，有光

因露及火而現形，

跳舞着前行。

福哉，光，福哉！

請把「美」，

充滿我靈魂的窗：

請射入，並更新我的骨：

請把智慧灌注我的心，

如水般，

從一不竭的源泉流出。

.....

.....

——克貝爾的「睡醒時」(傅東華譯)

When nights drifts along the street of the city,

And sits down between the uneven roofs,
My mind begins to peer and peer,
It plays at ball in odd, blue chinese gardens,
And shakes wrought dice — cups in Pagantemples,
Amid the broken flutings of white pillars,
It dances with purple and yellow crocuses in its hair,
And its feet shine as they flutter over drenched grasses,
How light and laughing my mind is!
When all the good folk have put out the bedroom Candle,
And the city is still!

——羅威泰的「Solitaire」

其外，如：

「把燈一熄

月光流進來

書齋

變爲寢室

青色的月光的水流着

啊啊 寢室是水族館

袒裸的她是人魚

啊啊 她的游泳」

——堀口大學的「月夜」（白璧譯）

「德不孤

乳房有兩隻

乳房有兩隻

手掌也有兩隻

乳

我的手掌形

乳房是爲手掌而造的

手掌是爲乳房而造的

乳房 手掌的饗宴

乳房 微圓的極樂

乳房 雙峯山

乳房 兩半球

乳房 白色的振羽

乳房 紅嘴的鳩

.....

——峇口大學的「乳房」（白璧譯）

克貝爾的神秘，羅威爾的輕逸，峇口大學的新的感傷，很婉轉的由前面幾篇中

流露出來，它們的作風的特點都可以給讀者觀察出來，能自然地表現他們自己的情緒正可以證明「自由詩」的特長，他們絕對的不受「韻的規律」的支配；然而，他們給我們的一種情緒是詩的情緒，不是散文的情緒，那正是「自由詩」的偉大！

近來，象徵主義的詩歌也在中國文壇上熱鬧起來，內容豐富而充實的「自由詩」也隨着象徵主義的大波動而漸漸的走上軌道。如：

「雨點把孔雀尾巴似的稻桿壓死

雨點灑落在負馱着夕陽的鴉背上了，

雨聲像螳螂爬向牆，

雨聲像蛾蟲在撲撲地振翼。

雨裏的思潮是靜默的——

如破裂的磨石下的流水。」

——邵冠華的「雨聲裏」（旅程第十九頁）

也是一篇「自由詩」，我自己認爲是有生命的「自由詩」，（它的每行中的音調是諧和的，讀者可以輕輕的緩緩的試讀一下，當然我也很願發現一個高明的批評家來評價一下，來解釋它是成功與否。）

總言之，「自由詩」是不重於呆板的音韻的湊押的詩歌，「自由詩」是美麗的心靈的表現的結晶品。至於「自由詩」的音韻我以爲，和諧當然很好，不和諧也沒有什麼關係。「自由詩」是不受某種規律所羈的，「自由詩」是由各個詩人自己去選擇適當的音韻去表現他自己的「詩的靈感」(Poetical Inspiration)，象徵派的權威者威來格柔芬 (Viele-Griffin) 說：『詩文應當服從他自己的音節。他僅有的指導是音節；但不是學得的音節，不是被旁人所發明的千百條規則束縛的音節，乃是他自己已在我心中找到的個人的音節』。這幾句話是喜歡創作「自由詩」的作家的 *Maxim!*

我因為欲愛，所以創作。

我的愛被那想要如實的擺住的驕的那邊，也隱現着的生活或自然的衝動所驅使。因此我盡量的高揚我的旗幟，盡量的力揮我的手巾。這個信號被人家接應的機會，自然是不多。在我這樣孤獨的性格，更自然不多了。但是兩回也罷，一回也罷，我如果能够發見我的信號被人家的沒有錯誤的信號所接應，我的生活便達於幸福的絕頂了。為想要遇着這喜悅的緣故，所以創作的。

我又因為欲鞭策自己的主活，所以創作。

如何蠢笨而缺乏向上性的我的生活啊！應該脫棄的殼。在我已有幾個了。我的作品做了鞭策，嚴重的給我抽打那頑固的殼。我願我的生活因了作品而得改造。

有島武郎四件事（三，四）兩則。

詩歌
講座

十九世紀法國抒情詩

講話

穆木天

第一講 浪漫派詩歌的先驅——轉形期中的幾個詩人

要攷查浪漫派抒情詩的由來，是不能不溯到盧梭（J. J. Rousseau）的。一個運動並不是一日之功所造成的；牠有牠的遠的由來，和牠的長年的社會的背景。浪漫派，究竟，是產業革命所生的社會的矛盾作牠的發生的背景，貴族與新興的資本家的矛盾和突衝是法國大革命的由來，同時，也可以說是浪漫派文學的由來。但，溯到莫立哀（Moïère）的時代，溯到拉卜列葉爾（La Bruyère）的時代，溯到古代派

與近代派鬥爭的查理·貝羅 (Charles Perrault) 的時代，那不是這短時間和這短的字數作到的。由以『費加羅的結婚』(博馬賽的劇) 揭開其火蓋的大革命所結晶出來的浪漫主義，是由於資本主義的成熟資本家勝利的結果，他是要求自由的，是個人主義的，其代表的形式抒情主義 (Le Iyrisme)，是不能不直求源於盧梭，不能不源於他的『新愛羅綺斯』他的『一個孤獨的散步者的冥想』的。

雖然在文藝復興時代，在北斗社 (La Pléiade) 的龍沙 (Ronsard) 的詩歌裏，在拉卜列 (Rabelais) 的作品裏，不無抒情的氣息，但，個人的是個人的，而不是浪漫的，並且，被以後的王權的發展，社會的變化給壓滅了。文藝復興的個人主義的精神因被所謂的社會的精神 (L'esprit du monde) 給代替了。同時，由王政的統一，蘭卜盧伊的客舍 (Hôtel de Ram'rouillet) 的會合，享諾列多爾非 (Honoré d'urte) 的小說『阿斯特雷』 (Astrée)，馬萊甫 (Malherbe) 的詩，翰林院的成立，高邁葉 (Cornelie) 的悲劇，古典主義劇的勝利，個人主義的氣息已掃地無餘了。為得投王

公貴族的歡好，古典的戲劇，制出了典型(Modèle)制出了矩規，表出來整齊均稱的形式，典型的人物，要以理智，常識禦制住想像和情感，以犧牲，忠義厭制住個人的情愛(Horace, le cid)，當然是絲毫不容抒情主義有發展的餘地了。在貴族文學的前邊，自我是完全被壓沒了。

十八世紀，馬丹郎伯(Mme de Lambert)，馬丹譚山(Mme de Tencin)，馬丹德·德風(Mme du Defland)以及馬丹聶克爾(Mme de Necker)等等的社交所(Salon)，是仍然承繼十七世紀的傳統，十八世紀的文學仍然是十七世紀的流脈。十八世紀的文學，在大體上，是假的古典主義，十八世紀的文學，大體，是哲理政治的文學，十八世紀是可以說沒抒情詩的。但，在十八世紀的中葉，盧梭出現了。盧梭的『回到自然』的說法，可是說引起十九世紀浪漫派詩歌的最大的動力。

盧梭雖然不是一個韻文的作者，但他是一個偉大的詩人。他度了一生艱難困苦的生活。他很小的失掉了他的母親，他那隨隨便便的父親使小說陶醉他，他們終夜

就讀，不到早晨的燕子發出了初叫，他們是不就寢的，但不久他的父親就離開他了。以後就是他的苦的生活了。他受了好多的艱苦，他十四歲的時候就不得不離開了他的故鄉日內瓦。他滿心的酸苦流浪在各處，在大路上作他的漂泊生活了，討過飯，行竊，混跡於僕役和使女之間，有時睡在星光之下，有時睡在小店兒裏。以後，一個女人接收了他，拿他當玩具，隨後拿他當她的兒子待，隨後，又拿他當聽差，隨後，又拿他當她的情人；那就是華侖夫人（Mme de Warens）。他在華侖夫人的家裏完成了他的教育，讀了好些的小說。他長大了，但一天，倦怠了，大概是受了委曲了，他覺得很不痛快，或者是在一個地方住久生厭的原故，他就走了，又作他的飄泊生涯了。在徒嵐作聽差，在里昂作教師，作音樂師，作寫樂譜者，作威尼市使館的書記官，以後他的生活的變化令他到了巴黎。懦怯而猜疑，乖僻而拘板，窮困而多病，性情非常的熱烈，他直到四十歲仍是零丁孤苦，無家無依，是同二十五年前同樣地窮困啊。他的偉大的詩歌，就是他這種生活的結晶品。

是自然使他作成了一個敏感的，有感性的人物。牠賦與他一些熱烈亂暴的感覺，一些享樂的熱慾的，但同時賦與給她那感受苦痛的能力。大部分人感不到即過去的輕微的印象，我們漠然放過去的印象，我們感到而馬上就會忘了的印象，在他則深深地印入心內，那些印象深入得以至使他生了憂悽，深的怨恨，如瘋狂的決心來。天性不羈，受人生的酷遇，更慣於用頑固的默想去增益自己的創痛，你可以說他是一個永遠的負傷者，一個知覺過敏的人。在他的心裏，在他的周圍，一切是會令他感到深的痛苦和深的憤慨的。一點事情可以令他興奮，一點小事也可以令他失望；朋友的舉動是會令他猜疑的，他人向他作的敬禮，向他給的禮物，在他眼睛看，是嘲笑他的貧窮。一切是作成他的担負的；天天他自省，他精神集中，閉籠在自己的內面了。但突然他得到了成功，他的作品，如暴風似地，在社會上流行了。他的作品引起了讀者的狂熱，使他得與孟德斯鳩，和服爾德得並駕齊驅了。他的作品引起巨大的革命。他的作品——『愛彌爾』，『新愛羅綺斯』，『冥想』，『懺

悔』等等——開了浪漫派的坦途。

在近代文學裏，是再沒有比盧梭的影響再大的。他的自然觀，教育觀，社會觀，是不止影響到文學的一個小的部門，在哲學上，在各方面上，都是有很大的影響的。現在，我們只看他的作品詩的成分和詩上的影響好啦。誰都知道，盧梭是主張『返到自然』的，他說自然是善的，人爲是惡的，由於這一種出發點，他反對理智，尊崇感情，盧梭是一個雄辯家，是一個感情一貫的雄辯家。他有熱烈的情緒，他有滔滔的辯才，所以，他能不顧一切把他的思想表露出來。盧梭在他的作品，用他的辯才，表出熱情與諧和來。那種辯才的奧妙，是盧梭的靈魂。在每個作品中他放進去了他的自我的全部。他的思想只是個人的思想的形式。他始終是脫離不了他自己的。他對於一切全是主觀的。他不能如實地看客觀的事物，他用他的心情把客觀的事物給變形了。他觀察他的自己的生活也是同樣的，在他的追憶裏他所回想到的並不是他的生活過的生活，乃是他以爲，或者想是曾經生活過的生活。

但，因此，他反到把他的自叙傳作成詩作成爲小說了。他的雄辯就是從他的個人主義所造成的。他的雄辯作成了他的抒情主義。他用他的辯才給我們創造成三種東西。一，他使我有到原始的東西的感覺。他爲我們復活了古代，先年，和先史時代的形象 (Image)。他撕開了給我們掩藏着我們的出生的那一面幕，他把人類社會的情景給堆開。他使我們感到歷史的各時代之歧異。第二，他爲我們發現了外界的自然。他使我認識了自然的偉大和纖美。第三，是本能情慾的權利的擁護。自然的情感是他的抒情主義的根底。他把自然同心靈的情緒，宗教的感情，愛情連結在一起。看可以作拉馬丁 (Tamarine) 的摸範的這一段湖水罷！

不知不覺地月出昇了，水變成越法地平靜了，嬌麗叫我出發。我把手伸給他進到船裏，而，坐在她傍邊，我已再不想從他的手離開了。我們保有着有一種深的沉默。棹的整齊有節奏的聲响激刺得我去夢想。田鷗的十分快樂的叫聲，給我重勾繪出來他時代的愉快，沒有叫我歡喜，倒使我悲淒了。漸漸地，我感到使我受

不了的憂鬱增加了。澄靜的天空，空氣的清爽，月亮的溫和的光線，水在我們周圍所照耀的那銀白色的顫慄，最愉快的感覺的交湊，甚至這個心愛的對象的在場，是什麼都不能從我的心裏把千百的痛苦的反想給轉換開的。

（新愛羅綺斯，第十七信。）

這一段日內瓦湖水，可以說是拉馬丁的『湖水』的藍本罷。盧梭寫崇大的自然，盧梭也寫纖美的自然。在『一個孤獨散步者的冥想』裏的在聖彼得島裏的那一段是如何地纖美呀：

當奔洶的湖水不許我們航行的時候，我徘徊在這個小島裏度我的午後、我在左右採集植物。我有時坐在風景很美的很寂寥的所以隨便地在那裏冥想，有時坐在土邱高岡的上面眺望湖水和岸際的雄大醉人的剎那的景色，在湖岸的一邊被近處的高山包圍着，在他一邊是一些廣大的沃饒肥美的平原，在平原裏，人是一直蹣跚到在拱圍着那很遠處的蒼碧的羣山。

在傍晚的時候，我到下了小島的巔頂，我信步地走到湖邊，在砂浜上，閉靜的地方坐下；在那裏，波聲，和水的激動，固定着我的官能，從我的心靈裏趕出所有的別的激動，使我的心靈沉入一種美妙的冥想裏，時常在我不知不覺之間，夜襲在我的身上來了。潮的昇落，持續不絕的，但間歇地膨脹着的水聲，不停息地，打擊着我的耳朵和我的眼睛，補充了冥想我心裏給抹滅的那些內面的激動，那足可以使我不費思索而能愈快地感到我的存在了。時時，生出了些關於世事的滄桑的微弱而短促的反思，水面給我供給了世事的影像了；但。馬上。這些微妙的印像，在那不停的激動的單調中，抹滅了，那些不停的激動振搖着我，而，沒有我的心靈的積極的協力，是不叫我挨到的，所以，被時間和規定好的信號呼喚的時候，我，不用力，是不能從那裏擺脫開的了。

晚餐後，暮色很好的時候，我們更去到高岡上去散一散步，以吸湖上的空氣和清爽味。我們休息在亭子裏，……們笑着，我們說着話，我們唱着比現代的濫調

子強得多的古代的歌曲，隨後，感到一天的滿足，並希望着翌日再照樣復出，我們就睡了。

我在那個小島滯留的期間，除開一些意外的麻煩的訪問而外，我就是這樣地過活的。現在人都可以向我說在那裏有很動人的東西在我的心里激奮出來很生動的，很溫柔的，很持久的恨憾啊，在十五年之後，我想到那親愛的住居時，我都不能不感到在每次都有一種慾念的衝動使我奮激的。

（一個孤獨的散步者的冥想。）

盧梭的這樣的美妙的自然的描寫，是舉不勝舉了。他就自然中寫出來他的各種的感情。他的自然是慈愛的自然。他投入了他的自然，以避掉他的人世的苦痛。自然是他的隱居，他可以在其中盡量作他的冥想。他在自然中識得了各種的冥想的形式：最先是一種智的冥想，是思想和想像力的作用，是一種精神上的或者是玄學的冥想，是想去創造一種適合於冥想者的心情的世界的；其次，這一個冥想成爲了人

所忽略的過去的復活；最末，完全成爲一種生理的癡痺，一種狂亂的狀態了。從以上的那一段裏我們可以看出他在哥彼得小島是如何地狂亂啊。

盧梭有自然的情感，更有自然的感覺。他作出有光輝，有彩色的自然的描寫，他給我們寫出來湖水，高山的詩歌，美麗的夕暮之澄爽，朝晨的歡愉。他用詩的文章寫出來田園的生活，田間耕種的樂趣，他歡喜花草，他描寫庭園。盧梭的描寫自然，同他的自然的感情，是使他得爲浪漫派的先驅的。他供給了浪漫派詩人好多的題材。浪漫派詩人的思想和情感好多是從盧梭承繼下去的。無論是雨果，是拉馬丁，是繆塞，是維尼，是沒有不受他的巨大的影响的。主張情熱，推崇自然，復活過去，在好多點上，浪漫詩人都是從他承受的。我們打開拉馬丁的『湖水』(Le Lac)及『默想集』其中好些的詩篇，雨果的『歌蓮壁約的悲哀』等等的詩歌，我們是不是到處可以看出盧梭的痕跡麼？盧梭在各種意義上是浪漫詩人的先驅的。

盧梭的大的弟子是伯那丹·得·聖彼得(Bernardin de Saint-Pierre)。聖彼得是由

盧梭到浪漫主義的過渡期中的一個重要人物。當然，受盧梭的影響的，在當代，不只是一個聖彼得。十八世紀的後半，是貴族階級沒落到不可收拾的時期。社交界沒落了，舊統制已完全崩壞了。當時一些人，自然地，是要感到空虛和厭倦的。當時，一般社會是漸漸要轉換的。不過由時勢造成了盧梭這一個寵兒，經盧梭而使以後的運命能完成罷了。德凡夫人 (Madame de Delfand 1697—1780) 在他的書信中已使我們窺見她的沉痛的尖銳的倦怠了。她已感到理解一切而什麼都不愛的痛苦，她在當代中已感受到精神的孤獨了。同時，萊蘋那施女史 (Mlle Leepinasse 1732—1776) 也作了情熱的犧牲了。社會的背景作成了新的要求的根基，但這個新的要求被盧梭給煽動起來了。由盧梭的影響，羅蘭夫人 (Mme de Roand) 把她的對人間的愛變成了熱烈的情熱，而不只僅僅為哲學的思索了。在羅蘭夫人，對人間的愛竟成了宗教的狂熱。在盧梭之後，在自然的孤獨中，抒情的冥想取了各種的形式：在有的心靈裏邊，成了對神的熱誠的奉獻 (élévation)，在有的靈魂裏，成了憂鬱的默想，

或生命的幻滅。羅蘭夫人看見日落，心裏映出偉大的存在，李葉親王 (Prince de Ligne) 瞰黑海而感到人生之幻滅。盧梭引起當代音樂的嗜好，廢墟和墳墓的趣味。盧梭更使當代人愛田園，樹木，碧草，一切自然界的美。他激刺出了當代的田園的趣味，牧歌的趣味來。牧歌的代表，可以說伯那丹·得·聖彼得。

『彼得與薇珍』(Paul et Virginie)的作者聖彼得，是具有兩種的才能的。他有很好的文筆和自然感。他的文章是在他以外的別的大作家所沒有的。他的表現的優美和正確，文章的流暢，是只有費芮侖 (Fene on) 的文章，可與比敵。他用表出來他的很特殊的，比盧梭還有特色的自然的情感。盧梭是概未有把自然同人的感情給區分開的。聖彼得則不然。聖彼得是一個真正山水畫家，在他的眼睛中，一切的風景如實地反映着。因他是一個沒有什麼思想的人，所以，他的思索和冥想是不妨害他觀查和分析的。在他的面前，自然自成相互的關係。他分析他們，描寫他們，他連風景的細微的差別，微妙的色調，都描繪出來了。他所描寫出來的自然就是一

幅圖畫。他很微妙地很素樸地描寫出來牧歌風的田園來。在他的『法蘭西島的旅行』(Voyage a l'Ile de France)，『自然的研究』(Etudes de la Nature)，『自然的諧和』(Harmonies de la Nature)，和『保羅與薇珍』裏，都有好多很好的描寫。他的思想是幼稚的。他不是哲學者。他把他的先生盧梭的思想給弄得很可笑。他反對社會，貴族階級，不平等，奢華等等。他空想着一個理想的社會。他到處都看着自然的諧和。他到處，在自然中，見出神為被造物的幸福所安置一切的便利。他，總之，是無條件地承受盧梭的思想的。他是一個自然的讚美者，是一個樂觀者。他不思索，他不冥想，他的缺點，却使他成了畫家了。

他有好些地方是為沙陀普里昂 (Chateau d'rian) 的先驅的。他用一種抒情的文章寫憂鬱的歡慰 (e Plaisir de la mé ancolie)。

在下急雨的時候。在我看見滴着雨水的滿都青苔的舊牆的時候，當我聽見同雨的響動混在一起的颯颯的風聲的時候，我嘗歡愉了。這些憂鬱的聲響，夜間，

把我投入一種溫和的深的睡眠裏。我覺得當時像是自然，如同一個溫和的女友似地，同我的境遇一致似的。
(自然的研究。)

他分析『廢墟的歡慰』(Plaisir de la ruine)，他清晰地區別出來由人所造成的廢墟的悲哀和為時間的產物的自然的美來：

自然與人的藝術在其中相鬥爭的廢墟感與出一種溫和的憂鬱來。因為自然永遠地建築，就在他毀壞的同時都在建築，在我們的古碑的隙縫裏牠給生出來黃色的及落福列花 (Girofée)，藜蘆，禾本植物，野櫻樹……

我的祖先在山巔上修築了的崇高的古塔……現在，在塔的頂端出來了很大的樹，風在激蕩他們的秒頭，是再沒有那些崇高的古塔更爲壯觀的了。(同上書)
他又感到墓墳的歡慰 (le Plaisir des tombeaux) ..

墳墓供給於楊 (Youn) 和價斯芮 (Gesner) 的詩歌裏好些充滿幻惑 (Charme) 之形象。我們的耽樂者，有時返到他們的自然的情感，在他們的庭園裏作了些人工

的自然景物……在一些歡愉之中間，這種悲淒的憂鬱的情感，怎能到在他們的身上呢？牠（墳墓），最先，向我們表示出來人生的空虛的不安之終結和一種永遠的安息之形象；隨後，牠在我們的心裏給湧起來一種幸福的不朽之雜亂的情感來。

（自然的研究）

他的易怒的心靈裏是有很多的熱誠和很多的美的。人生給了他的傷痕，他因深入到自然裏了，他洞視了自然的優美和神祕。無論他的小說『保羅與薇珍』裏，或其他作品裏，都可以看見他對於自然的禮讚。但，他的自然的描寫，他的如畫的描寫，是，比他的情熱更爲顯明的。他的獨創是在他的如畫的描寫的方面。他的特殊點最初是在於一個具有微妙的色調的繪畫，以後，更脫出了他的抒情主義，他，離開了情感，獨立地，描寫自然了。聖彼得會作聽覺的繪畫。他會精確地寫自然的聲響，被風吹動的樹林的聲音，打在石上的澎湃的波濤聲，暴風的吼叫：

天空是澄靜的，人只看見有幾塊小的銅色的雲彩，如同是褐色的蒸氣似地，

用比鳥還快的速度，在天空穿過。但海被五六條長而高的波浪給作成了壟溝，如同是廣大的深谷給間隔開的連綿起伏好些山岡似的。風是非常地的狂暴，連在耳朵跟前使勁喊出來的話語都是聽不見的。風浪把話語給帶走了，人只能聽見帆架和繩索的尖銳的聲響和波浪的澎湃的濤聲……

（自然之諧和）

聖彼得的豐富的繪畫，他的有聲有色的描寫，我們再不多舉了。但經他所提供的第一個特色，我們是不能忘却的。我們知道，他去卜爾朋島作過旅行，他是用南方的卜爾朋島作他的小說的背景的。描熱帶的景物，他把異國情調 (exotisme) 給加入法國文學裏。浪漫派的異國情調 (exotisme) 和以後高蹈派詩人勒飛·德·李勒 (Leconte de Lisle) 的異國描寫的詩歌，以及其他的異國彩色的作品，都是由聖彼得那裏來的。『保羅與微珍』裏是有很多很多光明強烈的熱帶的描寫啊。（可參讀現代版成譯波爾與微姑）。

聖彼得的功績，以上已說了大致了。他爲我們發現了憂鬱廢墟，墳墓之美，他

引領我們入了異國的自然。他的確是由封建社會裏遊離出來的知識分子，他不甘受封建社會中的壓迫，而到自然中去找道路，想在一個新的世界去找理想的生活。在這種對立的意義上，他亦是上承盧梭下開浪漫派的詩人的先路的一個過渡的詩人。

童話
講座

童話學

麥苟勞克 (Macculloch) 著
趙景深 譯

第一章 友誼的獸：穿靴子的貓

友誼的獸的事件，如幫助一個在危難中的主人公，做困難的工作，或者給他財富和幸福，在各處各種故事的型式或分離的故事中都有的。許多讀者早已熟知貝洛爾有名的童話穿靴子的貓。因此我們首先要探問這個故事。馬札兒人 (Magyars) 的異式是以狐狸當作 Deus ex machina (拉丁語，意爲『解圍的神力』，在人力無可挽回之時出現，此語常用於小說與戲劇，英譯作 God of Machinery) 的。一個窮磨夫

從獵人手內救下了狐狸，狐狸就帶給他銅和黃金，還替他獻給黃鐘(Yellowhammer)王的朝廷，假意說是王子西旱(Csihan)差他來向他的女兒求婚的。國王立刻允許了這個請求。第二次狐狸帶給他一塊金子，說是王子沒有再小的零碎錢了。國王想道：『乖乖，他這樣的富呀，』就叫狐狸立刻去把王子請求。狐狸教磨夫脫下衣服，半路跌入水中，他就向國王說，王子失去了一切的東西。國王立刻送衣服和僕從給他，婚禮也就立刻舉行。歸途狐狸用計害死 Vastogu Pada，佔了她的宮殿，交給磨夫，他就在這宮殿裏與他的妻子快樂的同住。後來狐狸要想試試他的人格，就假裝重病，誰知磨夫竟將他拋在糞堆裏。狐狸喃喃的說：『你這王子，其實你不過是一個磨夫罷了。』忘恩的磨夫聽了他的判斷，嚇了一跳，連忙把他的恩人恢復原來在堡中的榮耀地位。這個故事在波希米亞也有，不過是狗代替了狐狸的地位。

(註一)

意大利的異式與此極相似，惟待狐狸更壞，因為皮爾先生(Don Joseph Pear即

梨伯爵)撒灰到他的臉上，他以洩漏秘密來恐嚇時，皮爾就殺了他。瑞典的故事是以女主人公代替男主人公的。她受了家貓的幫助致富，還得了一個王子做丈夫。挪威的異式彼得爵爺 (Lord Peter) 也是貓，二者都是貓用計策獲得鬼神的城堡。

(註二) 孟加拉 (Bengal) 故事寫一個公主看見豺狼在喫蕪葉，她很驚訝，她和她的母

(註一) 微爾萊里鏗 (Vernalekan) 狗與黃鐘王 (The Dog and King Yellowhammer)。瓊斯 (Jones)

面一。

(註二) 克蘭 (Crane) 面一二七。在 Pentamerone 裏，一個鄙吝的父親遺留一頭貓給他的兒子，子虛

待貓，貓就逃掉了——布爾吞 (Burton) 卷一，面一六三。曹爾普 (Thorpe) 的 Y.T.S. (Yule-

Tide Stories) 面六四。這個故事的兩個異式，(七四) 貓變成了一個漂亮的王子；第三個異式

動物是狗，他請姑娘割去他的頭，她照辦以後，他就成爲王子，因爲他中了魔術，必須一個女

郎流他的血，他的魔術纔能解去。(七三) 與本章第二種故事比較。戴山特 (Dassent) 面三六

九，此處貓是遺留給最小的兒子的。

親就求他把他所屬的這城中的國王請來。事情立刻照辦；國王是個窮織工，豺狼很

憐恤他。洗浴的事件是沒有的，却加了一件織工的僕人的事情，那就是，一千隻豺狼，烏鴉以及禾雀。沒有王宮給可憐的公主進去；她被帶到織工的草舍裏，照着東方的服從，她做了許多事情，她又有魔法，替織工弄來許多金子，使他與豺狼所誑說的一樣的富。斯華希旦斯 (Swahilis) 蘇丹戴萊阿 (Darai) 和羚羊的長篇故事是歐洲異式的較爲相似者，但却加上了許多東方的事件。在替戴萊阿娶來妻子以後，羚羊就去替他找一個王宮。他到了一個空無人住的城，殺死了七頭蛇，就帶戴萊阿和他的妻子以及僕從住在那裏。接着羚羊因憤於戴萊阿的負心而死，戴萊阿失去了他的公主，他依舊是在低微的舊草屋裏——一個可憐的織工，如此而已。喀什米爾 (Kashmir) 的異式是說豺狼幫助窮人是爲了救他自己的性命，因爲他偷那人的午餐被他捉住了。更近於歐洲故事的是蒙古故事。狐狸的生命也是被一個男主人公赦免的，他替他找到一個汗的女兒，因爲他代獻給汗豹子、獅子和象。接着就是沐浴和巧計奪王宮的事件。這故事在烏干達 (Uganda) 有一個奇怪的異式。一隻豹子看見

一個牧童，非常愛他的勇敢，要他與他同居。不久以後，由豹子的勸告，他到了肥沃的地方，就成了大會長。有一天晚上，豹子在他面前出現，告訴他把一切人聚集在一個屋子裏，在晚間不許讓一個人出去。一個喝醉酒的人半夜出去，看見許多豹子，他就殺死了一個。這就是男主人公的朋友。不久以後豹子的魂回來，對他說，他既讓他被殺，他也要回到舊主人那兒去，再做奴隸。那天晚上，不幸臨到會長頭上，與蘇丹戴萊阿一樣，他失去了一切，早晨起來一看，他還是在他的廢墟裏。(註三)

- (註三) 德埃(Day)·面二二七。史梯爾(Steere)·面一三——一三七。羅爾斯(Knowles)·面一八七。民俗學會會報(Folk Love Journal 簡稱 F. L. J.) 第四卷第十二期蒙古的民俗。約翰斯吞(Johnston) 卷二，面七〇八。這個烏干達故事的幽默是美妙的。

拿巴蘇托(Basuto) 的故事來與這烏干達的故事比較，這也與邱比特與潘賽克類有關係。一個很窮的人找到一個駝鳥蛋，拿回家來。第二天，他打野鼠回來，很

是驚訝，發見他的草屋已經打掃得很乾淨，食物也預備得好好的，好像他有妻子似的。幾天以後，一個女人從蛋裏出來，願意做他的妻子，但是囑咐他，在他喝醉酒的時候，不許稱她為駝鳥蛋女兒。她用魔術的力量供給她富麗的衣服，所有物，一羣僕從，於是他就輕視以前的地位了。但這蠢人喝酒喝糊塗了，竟喚他的妻子——「駝鳥蛋的女兒！」他第二天早晨醒來，還是躺在草地上；富麗的衣服，所有物，僕從以及妻子都不見了；他還是與以前一樣的窮，眼淚與懺悔全都無用。（註四）

（註四）傑科特特 (Jacotet)，面二五九。比較下面黑人的異式。

烏干達的故事也許受了以前說過的一些故事的影響，也許不受影響；我以為這是最初的故事，最後纔變成穿靴子的貓。這些較後的形式，有一個教訓，與更原始的故事一樣，但有些都是沒有教訓的；有幾個教訓是仁愛動物的價值（馬札兒與蒙古），有幾個教訓是負恩的危險。（註五）最原始的形式有下面兩個故事，一個是美拉尼西亞 (Melanesia) 人的，還有一個是黑種費阿特 (Fijort) 人的。

美拉尼西亞的故事說的是一個懶人甘維維里斯 (Ganviviris) 有一天捉到一尾

(註五) 如果照班發 (Benfey) 派所說，這故事首先起於印度，是一個佛教的故事，教訓仁愛動物的價值，爲什麼印度的異式沒有這種教訓呢？參看貝洛爾童話集的安特路·蘭 (Andrew Lang) 的序言。

魚，這魚掙扎着引他到了一個洞，魚就變成一個女人，名叫羅梭姆 (Ro Som)。她說她想要幫助他。首先他要做幾個袋懸掛起來；做好以後，他發見袋裏裝滿了錢。她來了好幾次，教他用錢的方法，他就可以得到地位和妻子。但她不許他在某一個地方買地位；如果他不從，他就要死。愚人有了多金，竟不從約。那一天一個婦人進了這屋子；這就是她，屋子裏空空的，錢都沒有了。五天以後，甘維維里斯就得病而亡。這故事含有穿靴子的貓幾個重要事件的胚胎。這故事還有一種說法，即是羅梭姆幫助一個孤兒，但他不服從，還侮辱她，結果 (與非洲故事一樣) 他醒來一看，恩人和財產全都沒有了。費阿特的故事如下。一個王子必須找到一個姑娘的

名字，纔能娶她爲妻。他的狗見他悲傷不過，就想幫他的忙。在這姑娘的父親屋旁偷聽到了她的名字，連忙跑回家，誰知半路上却忘記了。狗又去偷聽第二次；第二次他記住了，回去告訴他的主人，但一同去求婚時，兩個全都忘記了。第四次不會忘記，王子纔得到一個妻子。這時失敗的求婚者羚羊向他挑戰，却做了主人公的犧牲。(註六)

另一類故事其中心事件——即友誼的獸——有些與穿靴子的貓系相似。在這些故事裏，男主人公(或女主人公)做一件事情，屬於他的動物叫他不要做，結果他是遇到災難，要做許多困難的工作，結果是得到一個美麗的公主。全篇他都受動物的

(註六) 柯德林吞(Codrington)面三八三，三八七。但勒特(Dennett)面三五。

幫助，結果動物要他割去他的頭。他照辦以後，忽然他面前站了一個漂亮的王子，就是他所得到的公主的哥哥，是被一個魔術詛咒成動物的。這就是格林的狐(一名金鳥)的故事，狐就是友誼的獸；丹麥的平行故事是一匹馬，他做的是同樣的事

情。(註七)我們在美拉尼西亞的故事裏，已經知道友誼的魚能够變成一個女人，恰相反，並非由於受了魔術的結果。

麥諾密泥 (Meromini) 印第安人的馬那布西 (Manabush) 系的神話與歐洲故事有許多相似的地方，顯然是十分創造的。一個不成功的獵人命運很壞，爲他的妻子所蔑視。一隻狼很憐憫他，幫助他得到許多獵品，只取獵品的肝。女人一定連肝也

(註七)莫萊 (Mulley)，面一，孟斯特羅 (Monstro)。

要。結果是狼不再獵取獵品，狼勸獵人去尋一個較好的妻子。在離別以前，狼給他一爪，叫他時常佩帶這爪，他只要永遠佩帶這爪，就可以得到成功。後來他指引他尋找妻子的地方。他向前進，偶然遇見一家麋人，娶了他們的女兒。現在麋人常受鹿人的攻擊：獵人還是要靠命運。接着是潛水與賽跑的比赛，獵人易如反掌的打敗了鹿人，因爲他在暗中受了狼和狼所召集的動物的幫助。動物們就是「曼尼多斯」(Mandios 即動物形狀的精靈)。鹿人爲報復起見，趁獵人在熱水浴的時候，偷去了

他的狼爪，他夫去了力量，他們就殺了他，割爲碎片，雖然狼替他努力作戰，也是無用。鹿族的女人們正在喫獵人的肉，獵人岳母的一隻小狗襲擊他們，帶回他的踵骨。聚集了幾個『曼尼多斯』，拿骨給烏鴉卡卡其（*Wakake*），烏鴉將骨向上拋四次。第四次骨落地的時候，獵人就復活了。現在他又攻打鹿人，殺死一切，只剩下兩個，用柳搓他們的嘴，這就是現在鹿不吃別種東西之故。（註八）

（註八）人種學研究會第十四次年會報告（*Bureau of Ethnology, 14th Annual Report 1896*）面一八

二。這故事中的獵人是熊故事內三兄弟中最年長的。

童 話
講 座

童 話 概 論

楊昌溪

童話與兒童文學

教育家福祿培爾 (Froebel 1782—1852) 曾說：「一人每一個時期，必要獲得每一時期的全美；而完全之長足，必要基於早歲的全美。」這種著重於兒童幼年的完全成長的名言，很可以從廓美紐斯 (Comenius 1502—1670) 發現兒童天國和盧騷 (Rousseau 1712—1778) 啓迪教導兒童一類的理論和實際上尋出一種肇淵來。更是，因為近代科學日見昌明，思想日見演進，伴着而起的兒童教育的學說的精進，兒童

時代可貴的價值，便確立而不移易了。

爲着要培植和寶重兒童時代的活潑的天真，明敏的心靈，廣漫的想像和豐富的興趣起見，早日爲成人獨佔的社會學，生理學，教育學，心理學，藝術學和文學等等的領域，都特別給兒童分割了一塊地位。就以文學上的地位來說罷，兒童文學已經建設在一切人文科學的基礎上面了。

兒童在人生過程上爲一獨立的階段。所以，我們應知道兒童特有的「生」與「心」。因爲從近代教育學上的研究結果而論，兒童生活純爲獨立的階段，決不是成人的預備；兒童生活雖係全生活底片斷，但決不是其他斷片底附庸；兒童生活實具有繼續性之轉變生長，決不是成人的縮影。更依據生物學的例證，在植物成長中之一胚，一苗，一蕾，一花，一葉，都各有牠每時代之生命。所以，以兒童之「生」爲「生」，便是根據於生物學和教育學而立論的。同時，在兒童特有的「生」外，又特有「心」在。早年淺識的人們常認爲兒童是無知的東西，「孩氣」和「童

心」便是蔑視兒童獨立階段之譏諷語。但是，因為近代人文科學的嬗衍演進，才發現了在「童心」內含有兒童之意識，真情與想像；而「孩氣」中實蘊含有冒險，勇敢，好奇，快樂種種偉大的成功要素。所以，以兒童之「心」爲「心」，是適合兒童特殊階段的實論。兒童文學的理論和實際，便是要從這點出發去研究兒童與文學相互關係所形成的文學和價值。

不過，兒童文學的內涵太廣泛了，常常引起不同的紛論。周作人以爲：「兒童文學便是小學校裏的文學」，是泛指小學校的文藝教育爲兒童文學，同黎錦熙所說的：「現在要編正式的國語讀本；運用教材，總要合於文學的體式，總要是現代國語的兒童文學。」成了互證。嚴既澄所謂：「兒童文學是專爲兒童用的文學。他所包含的是童謠，童話，故事，戲劇等類：能喚起兒童的興趣和想像的東西。」與陸秉乾所說的「兒童文學就是要引起兒童的感想；活潑兒童的情緒；增進兒童的智慧」等等的解說，都是偏於兒童的實用方面，還不如朱鼎元在他的兒童文學概論中

所說的「兒童文學是建築在兒童生活和兒童心理的基礎上的一種文學；所適應兒童自然的需要的」是兼文學與兒童而說明其關係的解說更來得確切。

不過，在中國的兒童文學，正如高島平三郎在所編的歌詠兒童的文學一書的序言裏所嘆息的一樣：中國是不重視兒童，又因詩歌的性質上只是以風流爲主，所以歌詠兒童的事便很久。這樣雖然有點過激，但是中國對於兒童和文學的舊觀念，到現在也還未完全的打銷呢。兒童文學包含童話，故事，詩歌，劇本，小說，而最重要的童語還不時引起人們的反對呢。

不過，童話雖是帶有神祕性的遊戲故事，而在兒童教育上，却是站極重要的位置呢。所以，除了專門研究民俗學的人對於童話作另一種解釋和應用外，依據教育學的理論和實際而主張教育童話，那終可以十足的表現童話在實施上的真精神。

關於教育童話，周作人先生曾經很確當的說：「近他將童話應用於兒童教育，應當別立一個教育童話的名字，與德國的 *Kindermarchen* 相當——因爲若說兒童

童話，似乎有些不同，兒童心理既與原人相似，供給他們普通的童話，本來沒有甚麼不可，只是他們環境不同了，須在二十年裏，經過一番人文進化的路程，不能像原人的從小到老，優遊於一個世界裏，因此，在普通童話上邊不得不加以斟酌，但是，這斟酌也是最小限度的消極的選擇，只要淘汰不合於兒童身心的發達及有害於人類道德的分子就好了。——這樣，便可以看出童話在兒童教育上的重要，而且，在特別適用於教育的童話的材料上，是應該將以民俗學為基點的童話加以新的估量和斟酌。因為以民俗學為基點的童話，並不完全適合於兒童。有此太荒謬，太恐怖了，和太粗俗的童話都不適宜於兒童教育的實施。太粗俗了，使兒童發生厭惡；太恐怖了，使兒童在成人時養成了一種迷信的心理；太荒謬了，不適合於兒童身心的發展。只要是合於兒童身心的發達，雖然在民俗學上沒有怎樣的地位，而在把童話作為兒童教育的觀點上，牠有是永遠不朽的價值呢。

反對以童話作教材的人，認為童話的虛幻會給兒童以惡影響，殊不知兒童文學乃

是循兒童身心的自然發達順序，開濬兒童的心智以助其成長爲鵠的，在近代教育上早已佔着很重要的位置，歐美各國日本，尤其是德國，把兒童文學認作了兒童教育中唯一的良策。而且把成人認爲荒誕不稽的童話畫成冊子，供幼兒的玩嬉，稍大點的兒童，便直接讀童話和故事了，所以，德國小學校中常以大童話家格林弟兄（Grimm）所編的童話中的狼與七隻小羊的故事來作爲引起兒童發生母子感情的絕好材料。藉着童話中的本事，暗示兒童以道德觀念，在不知不覺間，兒童便爲之潛移默化了。

所以，在主張使用童話而作爲兒童的工具上，常發生許多不同的意見，有的人主張利用童話中所描述的鳥獸虫魚草木一類的名字，使兒童循序的發生了研究一切科學的興趣，補助他們底讀書能力。提倡宗教教育的人主張利用童話中超越於塵世和超自然的思想，使兒童循循以養成宗教心。有的人主張利用童話中所描述的社會生活的粗形，使兒童漸漸的知道社會的實生活，好準備他自己到成人階段時的基

礎。有的主張利用童話中所幻想的科學思想的苗芽，使兒童對於科學發生興趣。這一切紛歧的主張，在兒童文學的實施上，都是可能的。即是以近代的科學昌明來論罷，由科學昌明而發生的事實不過是近百數十年間纔臻於實事。但是，法蘭西發明飛艇只是近二十餘年間的事，而在童話中的飛行幻想，却在三四千年前便已出現，在中國和希臘，波斯，印度以及北歐神話中是很可以找出無數成例的。而所謂近代的電話，無線電，潛水艇，電燈等，都是在童話中早已描寫過了。所以，把童話作為兒童教育的利器，是當今科學昌明時必然產生的事實。

童話的意義

童話兩字的習用是東方的術語，德國人稱為「神怪故事」(Marchen)，英國和愛爾蘭稱為「神仙故事」(Fairy Tales)，都是因地而異的。據民俗學者的研究，神仙故事人物的分布是以開耳忒和條頓兩民族為限，所以，在英國和愛爾蘭是特別的

發達，而日耳曼系和斯干德那維亞系的地域，也不過稍稍演變罷了。在遠東的童話二字之使用是導源於日本。在中國唐朝時的諾皋記中雖然記載有童話，但是，只是一種單純的記錄罷了，也與搜神記，述異記，山海經，穆天子傳，投轄錄，稽神錄中所記錄的關於神話一類的材料一樣，並不會給牠用上一種特別的名稱。從遠東方面說，十八世紀中葉，日本小說家山東京傳纔在骨董集裏開始使用童話二字，繼着曲亭馬琴也在燕石雜誌及玄同放言中發表了許多關於童話的考證，因此，童話二字的名稱，纔算確定了。雖然「童話」兩字很容易使人誤解爲「小兒語」，雖然像孫毓修那樣的把兒童小說也包含在內裏，但是，從所習用的學術語上，我們所習用的意義加廣了，不僅是像日本的訓讀上所表示的兒童故事，而在應用的廣博上，已經是很近於「民間故事」的意義了。

但是，有的人以爲童話是說鬼話的故事，簡直把神話的性質沒有弄清楚。有的人以爲童話的性質便是和兒童小說一樣的，不過，這等人也把兩者的內含沒有歸清

楚。因為童話是帶有神祕色彩的東西，而兒童故事對於神祕色彩的成分却很稀薄，牠所敘述的材料，都是切近於實事的，但是，故事因為太切近於實事了，不能十分的使兒童感到濃厚的趣味，童話便是在實質上摻和了神祕的色彩，所以，在引兒童入盛上說，童話是與兒童小說不同的，英國和愛爾蘭的人們稱童話為「神仙故事」，所以愛爾蘭的詩人夏芝(W. B. Yeats)在他編輯的愛爾蘭童話與民間故事(*Irish Fairy and Folk Tales*)中所引的威廉愛林漢姆(William ailingham)的神仙(Fairies)，一詩中說：

『上山，

下地洞，

我們不敢打獵

因為怕小人；

小人，好人，

一塊兒踏步進行；

綠襖，紅帽，

白鼻的羽毛。

*

*

*

沿着石岸下去，

他們有的在，

黃浪底捲餅上做家；

有的在黑山湖底蘆葦裏做家，

蛙做了他們的看家狗，

整夜的睜着眼。

*

*

*

老國王高高的坐在山頂：

年老鬚白，
失了聰敏。

他從白霧的橋經過 Columhill，

從 Hreveleague 到 Rosses。

或是在寒冷的星夜隨着樂聲走上去，
伴着快樂的比極光裏底女王吃着晚餐。

*

*

*

他們把小 Bridget 偷去了七年之久；

當伊重下來時，

伊的朋友全走了，

他們在夜半輕輕的把伊帶回，

他們以爲伊是熟睡，

但伊已經憂傷而死。

他們將伊深深的藏在湖裏，

在葉旗底牀上看守着，

等伊醒來。

* * *

在巉巖的山邊，

經過苔草空地，

他們已經種滿了荊棘，

以爲四處的快樂。

若是有人敢將荊棘掘起，

那人晚間在床上便要找着荊棘。

* * *

上天山，

下地洞，

我們不敢打獵

因為怕小人。

小人，好人，

一塊兒踏步進行；

綠襖，紅帽，

白鼻的羽毛。』(註)

這算是英國和愛爾蘭特有的神仙故事中人物的實際描寫。夏芝更從根本上考查小神仙究竟是甚麼說：「據農民說是下凡的天使，說他好，却要貶譴人間；說他不好，却不能把他脫出仙蹟。Armagh底書說他們是地神(The Gods of the Earth)。愛爾蘭好古學者又說他們是愛爾蘭異教底神(The Gods of Pagan Ireland)，被謫後

縮小了身體，弄成很矮的。……他是地神麼？或者是的，許多詩人以及神秘的作家，無論何國何時，都說在可見的世界以外，還有住在天上的地神，沒有定形，隨心變化。我們在夢中，常和他談笑玩樂。而且說他是愛爾蘭的神也有人證明。小神仙有首領，他們的首領是一個名叫老英雄的 Tuatha De Danaan。所以 Tuatha De Danaan 也稱爲仙人隊 (Sloos — Shee, or The Fairy Cavalcade, or The Fairy Host)，他們的聚會便在老英雄 Lanan 的埋骨處。他們是永遠不死滅的，雖然有一個名叫 Blake 的曾經看見過一個仙人底葬儀，但是，在愛爾蘭國土是永不會死的。佛乃姆 (Paddy Flynn) 曾經對夏芝說，他曾經看見他們在河中洗澡時的手呢。但是，這也不過是證明小神仙們是愛爾蘭國土的特有的神，把小神仙所構成的故事而作爲童話，那是太把童話底內容弄單純了呢。因爲童話底內容是很複雜的，並不是單有神仙的故事，而且還有，神巫，鬼怪，巨人等也是必具的呢。

有的人以爲童話是神怪故事，主要的代表便是德國的學者們。這種神怪的故事

同英國的所謂神仙故事似乎成了異曲的樣兒，所以，在數年前的英國民俗學會發出徵求各個小說家對於神怪故事（童話）的態度的徵求答案時，也免不了舊有的窠臼。史委夫提（Benjamin Swift）說：「我從來沒有看見過鬼，但是，仙人與夢的故事透入了我的心底。在世界上，無論是亞細亞洲，歐羅巴洲或亞非利加洲，乃至一切的島上，都有千千萬萬人為夢鬼怪所顛倒。神怪的故事，便是童話中所講的呢。」著名的女小說家辛克拉（May Sinclair）說：「神怪的故事有牠們自己的氣氛和實體，在我們知道的日常事體中也有他們底位置，在同一時間內，說故事者把捉了兩個實體；把神怪故事由虛空而實際化，在兩個平面和氣氛上工作着。」批評家齊斯條頓（G. K. Chesterton）雖然對於這個問題未曾參與討論，但是，他在小說中之魔力與幻想（*Magic and Fantasy in Fiction*）中也認為幻想與魔力在作為小說的成年的神怪的故事中是很重要的。但是，童話才真是小說的童年，童話中也包含有神怪故事，而非神怪的故事，也是童話所必需的。

有的人以爲童話是和神話一樣的東西，而從廣義上說，神話，童話和傳說也有時常因爲共通性而相混，不過，嚴格的說起來，童話是和神話有絕大的區別。因爲神話的內容是包含着（一）想象的故事；（二）極古時代的故事或神與英雄的故事；（三）如實際的歷史似的傳說着的通常故事。神話的主旨是爲說明原始的社會組織，習慣，環境等的特性，神或超自然的存在之行為，而企圖說明人類與宇宙的關係，在敘述上是具有很重大的宗教價值。所以，原始人對於宇宙間的現象，如日月星辰的出沒，山川河海，及雲雷雨的變化等等看來近似神奇而爲他們的智力所不能解釋的一切東西，便自然而然的構成了作爲原人科學和哲學的「解釋神話」(Explanatory myths)。因此，神話也和傳說一樣的，在結構上似乎不像虛構的，內中所表現的人物，時間和地點都明白的記出。因爲有了宗教的意味，而且在原始社會又爲民族文學的真髓，那樣，無論在古今中外，都具有一種使人不得不虔信的力量。然而童話是由發生較早，從神話和傳說轉變出來，擺脫了那種具有宗教色彩的「嚴肅故事」

(Serious Story) 的範疇，而成爲了兒童所習聞習見的「遊戲故事」(Play story)。與莊嚴的神話大大的不同。雖然童話可以把死物人格化，使石頭，草木，日月，星辰，禽獸都能說話，能夠行走，但是童話終免不掉是具有遊戲性質。小孩子也許相信童話中所描寫的故事是正確的，但在成人看來，一見便知是虛幻的了。即使創作童話和講童話的人明明知道是虛幻的，但爲了要適合於兒童的心理，也只得讓牠保持了那種特質。周作人先生認爲：「童話的主人公多是異物；故事，神話，傳說三種都是人與事並重，時地亦均有着落，與重事不重人的童話相對。而且童話的性質是文學的呢。」很可以把童話和其他的區別劃出來了。

童話的來源

關於童話的起源和發生，在民俗上早已是議論紛紛的了。平常的人認爲神話可以包括神話，傳說，童話三種，盲然地認爲三種發生的程序便是這樣順序的。據德

國翁特 (Wundt) 教授在民族心理學的意見，由周作人先生的介紹中，認為「廣義的童話發生得最早，在圖騰 (Totemism) 時代，人民相信靈魂和魔怪，便據了空想傳述他們的行事，或借以說明某種現象；這種童話有幾樣特點，其一是沒有一定的時地和人名，其二是多有魔術，講動物的事情：大抵與後世存留的童話相同，所不同只是那些童話在圖騰社會中為羣衆所信罷了。」依翁特教授的意見，在英雄和神的時代，纔是傳說以及神話（狹義的）發生的時候。童話的主人公是異物，傳說的主人公是英雄，乃是人；異物都有魔力，英雄雖亦常有魔術與法寶的輔助，但是，仍具有人類的屬性，多憑了自力成就他的事業。童話也有人，但大率處於被動的地位，現在則有獨立的人格，公然與異物對抗，足以表現民族思想的變遷。英雄是理想的好人，神即是理想的英雄；先以人與異物對立，復折衷而成爲神的觀念，放神話就同時興起了。這樣，便可以看出童話的發生是較早於神話和傳說了。

但是，童話的來源是發源於何地呢？這是比牠的發生更有着紛紛的聚論了。最

早的學者們都主張童話的印度來源說，認為世界一切的童話都是起源於印度。

童話來源說的問題，早已是聚論紛紜的了。主張「童話的印度來源說」，認為世界一切的童話都是起源於印度的是著名的梵文學者班發 (Banley)。他認為世界各處一切類似的故事都是轉變，而不是創造的；即使說是近似於創造罷，而實際上也不是轉變的痕跡不明顯罷了。他注意於歐洲民間故事和印度民間故事的相同之點，由歐洲民間故事去尋覓出牠起源印度的地方。因此，在結果上他認為歐洲童話都是由印度用文字寫下來的記載上散播出去的。

不過，麥苟勞克 (G.A. Macauloch) 在小說的童年 (The Childhood of Fiction) 中，却對於印度來源說大大的加以反對了。他認為班發所謂印度來源說太武斷了，有一部份傳到歐洲是真實的，哈特蘭德 (H.S. Harland) 在神話與民間故事 (Mythology and Folk Tales) 一書中雖未鮮明的加以反對，但是，他在承接班發的理論之餘，已經正式的加以修正。這樣，童話起源於印度的謬說算是消滅了，而世界童話的互相

對流和嬗變，才是童話產生的眞事實。

（註）參酌引用趙景深在童話概論中的譯文。

本文參考

- (1) Macculloch——Childhood of Fiction
- (2) Chesterton——Magic and Fantasy in Fiction
- (3) yeats——Irish Fairy and Folk Tales
- (4) Bookman——Deams, Ghosts and Fairies
- (5) Kirkpatrick——Fundamentals of child study
- (6) Johnson——A Study of Children s and Literature
- (7) 周作人底雨天的書及自己的園地
- (8) 趙景深的童話概論
- (9) 其他

創作指
導講座

關於小說的話

郁達夫

小說到了現在，似乎也同議會政治，獨裁政治一樣，走進了一條前路不通的死弄了。但是十九世紀以下一直到二十世紀初半爲止，却的確是小說獨盛的時代，就是在最保守舊習，最尊重國故的中國，這中間小說也盛極一時，雖然好的小說在中國獨不會出現幾多，然而改頭換面的下劣抄襲小說，與夫舊時的通俗小說的翻印，由量上統計起來，怕也敵得過英德法三國的小說全部。一八九二年，當左拉 *Nana* 的小說 *La Débâcle* 的英譯本出世的時候，在週刊 *Weekly Times and Echo* 誌上，曾有一段左拉與該誌記者 *Roger H. Charard* 的談話發表。左拉於詳說他的做這篇小說（英譯名 *The Downfall*, Translated by *Ernst A. Vizetelly*）的苦心與夫內容的錯綜之

後，更申述他對於小說一般的態度說：

『我的寫小說，常懷有着一箇較更嚴正的目的在的，並不是光爲使人娛樂而纔執筆。對於小說的這一種表現形式我是付與牠以一箇重大意義的——我覺得牠和抒情詩相並，是文學表現的最高形式，正如在前世紀裏，戲劇曾經是文學表現的最高形式一樣——正是爲此之故，所以我選取了小說這一箇形式來發表我的意見給世界大眾，以小說來說出凡是迴環在有思想的人們的腦裏的一切關於社會，科學，心理的問題。若不是如此的話，那我或許選取了另外的一種表現形式而將我的意見發表了也說不定。今日的小說地位已經不同前世紀一樣了，已經從茶餘酒後的消閑文字堆裏鑽脫了出來而提高了。那時候的小說只是消磨無聊的時刻的消閑之具，其地位之低，係介在荒唐寓言與田園牧歌之間的東西。今日的小說却是包括着，或者是被作成了包括着一切的一種文學形式；正因爲我的信條是如此，所以在這意義上我是一箇小說家。我以爲我自己

對於思想界關於有些問題不得不提呈一些貢獻，我之選取小箇這一說形式，就因為她是最好的手段而作這些貢獻之故。」

這就是左拉對於小說的信條，這實在也是在十九世紀中的小說的實際情形。所以在這前後，英德法意各國，小說的出產特多，而好的小說也真層出不窮，在小說這一門類裏建立起了輝光燦爛的金字塔。在小說技巧這一方面，也差不多把所有的鑛脉都掘盡了。

世界大戰起來之後，接着就有了各國的政治的變動，思想文藝界也自然不得不受這大浪的波及，於是戰後的文藝界，有困苦悶而主張破壞一切的法國顏顏衣士姆，與嫌平淡而抗爭的意國未來派等的興起。同時因科學的進步與生活的緊迫之故，戰後的歐洲，覺得光是白紙上的黑字，光是平面上的空談，不能滿足一般的慾望了，所以主張文藝是宣傳的人們就有傳單口號式的文學的創製，想於最短的時間裏得到最大的刺激者就有及時「狂舞的發見」。天花亂墜，百鬼應行，時代在暴

風雨裏，The age of Revolution 之後，是 The age of Jazz 的世紀了。晝夜顛倒，上下易位。外界的狂風暴雨來得愈大，內部的麻醉激刺要求得愈深。在這一當兒。小說的功効，顯見得不能和在十九世紀的時候一樣，再維持牠的特有的地位了。於是集科學之大成，把現代人所要求的一切都容易表現出來的電影，就應運而生。取了牠的地位而代之。所以若照左拉之所說，則左拉假使生在現代的話，那他將不做一個小說家，而在經營電影。做一個名導演與高級的 Scenario 的編者無疑。因為電影是最易於傳播思想的現代新興藝術。

所以現代的電影一出來，一切舊時的各種藝術的精華都被牠吸收了去。溶成了一爐。造出了新樣。於是演劇本的舞臺，述情節的小說，挑撥肉感的跳舞。怡神悅耳的歌聲——Sound Picture——，奏送和音的樂器。甚至於抒寫真情的詩句，都不得不受牠的影響，完全屈伏在牠的脚下。近年來歐洲劇場的不振，新小說出版的減少，文學界的衰落，雖說是由於一般人對於藝術的觀念的變更，然而實際上却也是

因這一個聲光的巨獸在那裏作怪的緣故。

所以我說，小說到了現在，似乎也同議會政治，獨裁政治一樣，走進了一條前路不通的死弄了。不過凡事窮極則變，是一定的道理。既有了五六百年的光榮歷史，與幾萬萬人的曾經愛護維持，就是現在也不知有幾千萬人還在盼望牠的復興的這小說，也終不能就此滅亡。是以最近的小說界，似乎又在醞釀着新的革命。關於這新的方向，若想簡明地來解說分析的話，那我們却不得不把牠分成兩部分來觀察。就是第一，技巧上的革新，第二，內容的轉換。

新的小說的技巧，似乎在竭力地把現代人的呼吸，現代生活全的景和拍子，縮入到文學裏去。最淺近的例，譬如所謂新感覺派與表現主義的技巧。就是如此的。造句務求其奇矯而有力，敘事又致意在簡潔與深沈，無論是那一節或那一句文字，你漫然讀去，總覺得不容易懂得，必須費盡腦筋，思索好久，纔能賞識到牠的好處，看出來牠的真意。當然這些文字，並不是空弄弄文筆，光修飾修飾外表的前代

技巧派的模仿，牠們是都有背景，都有深意存在着的。至如咬文嚼字的文章遊戲，堆砌彫琢的耽美精神，則中國的六朝金粉，歐洲世紀末的象徵作家，都已經受世人的厭棄而失去了牠的存在理由了，所以新小說的技巧，是係和內容緊接在一氣的技巧，並不是塗抹在俗婦面上的濃艷的粉白黛綠。

其次是新的小說的內容了。新的小說內容的最大要點，就是把從前的小我放棄了，換成了一個足以代表全世界的多數民衆的大我。把一時一刻的個人感情擴大了，變成了一時代或一階級的匯聚感情。一樣的是一個人生，從前的小說裏的人生是以人生一代之中最有餘裕的純情時代爲主的，譬如三角四角的戀愛小說，挑撥肉感的性慾小說之類就是。現在的小說却不然了，表現人生，務須拿住人生最重要的處所，描寫苦悶，專在描寫比性的苦悶還要重大的生的苦悶。因爲性慾不就是人生的全部。人的一生，在男女的性交之外，重要的事情還不知有多少。人生的重要意義，若只在戀愛的話，那一部小說，或千部萬部小說，只須接連描寫着十幾次。最

多也不過百次的性交形容狀貌，男女主人公就都可以脫陽而死了，床第之外，更還有什麼社會世界呢？這就是新舊小說的著眼不同之點，也就是小說到了極路而在作新的飛躍的預備。

上舉的兩部分，就是小說的新的技巧和新的內容的溶合的結果，創生出來的新的小說，自然地成了一種新的小說的形式。關於這些小說的新型的話，內容較為瑣碎，說起來多少總要涉入專門的領域內去的，想總已有專家在那裏分擔講解了，我在此地總算只抽象地說明了一個大概。

一九三一年五月十八日。

文藝與性愛

1. 詩人勒洛與其母親，法國大戲劇家莫里哀，英小說家沙克萊，都於母親有強烈的性愛，但其中的二人在少年時，便將性的對象（母親）失了，這些大藝術家，因此乃大苦惱。

莫里哀的戲劇『嫌人者』(Les misanthropes) 嫌人主義。沙克萊的『虛榮』(Vanity Fair) 諷刺主義。都是這種苦惱的反映。

莫里哀與茶啊哪者結婚，沙克萊與卜耳格菲兒夫人相戀，都是將伊們當爲化裝的母親。

創作指
導講座

談談創作

傅東華

列位讀過聖經裏的創世記，總都記得上帝的神通實在廣大：『上帝說，要有光，就有光了。』而其實藝術家和文學家創作，也有這樣的神通。我們自己不會畫，不會雕刻，不會做詩，看見畫家，雕刻家，詩人心裏想到什麼，就能造出什麼，實在有些羨慕。

但是藝術家到底不是魔術家；他們並不能唸了一聲『急急如律令敕，』便能造出什麼。他們的創作照例是要費點心的。即如『七步成詩』的曹子建，只消『八義』的溫飛卿，也必在平日用了功夫，方能此如。須曉得所謂『天才』，所謂『靈感』，都不過是許多深苦功夫的結果，並非真由天授，或是帶着什麼神秘性的。

創作力的第一重要的質素就是經驗。人類是一具由激刺和反應造成的機器。他必有所接受，才能有所表現，並非真能從無中生有的。

但經驗不過是創作的素材。這種素材必須要經過一番的剪裁和變化，才能成爲創作。不然的話，人與人的經驗既相差不多，若單把自己的經驗如實寫出，那末必須那些具有特殊經驗的，才能給人以新鮮的創作，此外就都千篇一律了。

經驗不必要奇特，素材却是要修練；這才是藝術家之所以可貴。

修練素材的方法不外兩種。一是把經驗的一部份和別一部份湊合起來，而還元做一種新事物。這就叫做『創造的想像』，例如我們看見A女士的鼻子長得好，B女士的眼睛生得媚，C女士的酒窩很動人，D女士的眉毛真活潑，但各人只具一美，不能并兼，未免有難得十全之憾。我們於是或用圖畫，或用詩歌，將A，B，C，D，四女士各個的長處湊合在一起，這就成爲一個十全的美人了。又其一只是就某一種經驗中去尋求它的內藏的意義，使別人也會有過這種經驗的，可以得着一

個異樣的觀感。這就叫做『解釋的想像』。例如春天的經驗是人人都有過的；春天的消逝也是人人都感着過的。詩人却把春天當做一個愛人模樣，說牠會撩人的情思，說牠會不顧我們的眷戀，而竟硬着心腸的逝去，於是春天的意義就和平常人感着的不同了。

尋常詩人所用的，大概不外這兩種想像，而屬於第二種的地方尤多，其中一部份不過是修辭學的現象。用實例說時，如杜甫的乾元中寓居同興縣作歌！——

嗚呼！一歌兮歌已哀，悲風爲我從天來！

……
嗚呼！四歌兮歌四奏，林猿爲我啼清晝！

……
嗚呼！六歌兮歌思遲，溪壑爲我廻春姿！

子夜四時歌的

春林花多媚，春鳥意多哀，春風復多情，
吹我羅裳開。

烏夜啼的

可憐烏柏鳥，強言知天曙，無故三更啼，
歡子冒闇去。

陳後主的無題：——

午醉醒來晚，無人夢自驚，夕陽如有意，
偏傍小窗明。

萬楚的河上逢落花：——

河水浮落花，澗流東不息，夜見澗紗人，
爲道長相憶。

劉長卿的送李判官之潤州行營：——

萬里辭家事鼓鼙，金陵驛路楚雲西。

江春肯留行客，草色青青送馬蹄。

戎昱的別湖上亭！——

好去春風湖上亭，柳條藤夢繫離情，黃鶯久住渾相識，欲別頻啼四五聲。

楊巨源的折楊柳！——

水邊楊柳綠絲絲，立馬煩君折一枝。唯有春風最相惜，殷勤更向手中吹。

溫庭筠的題分水嶺！——

谿水無情似有情，入山三得約同行，嶺頭便是分頭處，惜別潺湲一夜聲。

都是或把自己的感情賦與自然的事物，或把生命賦與事物，因使事物活躍有生氣，不同當初的死的事物一般。這就猶之乎上帝說，『要有活物』，就有活物了。

Coderidge指出詩的天才的四種徵候，其第三種說，

詩的天才的證據之一，在於有一種人的或知識的生命由詩人自己的精神裏傳

導給事物。(見 *The Biographia Literaria* in *on Poetry and Poetic Power* 一篇，)

正是說明這個意思。

至於小說家和戲劇家，那末用創造的想像比詩人爲多，而用解釋的想像也與詩人稍稍有點分別，因爲詩的目的在於抒情，小說的目的在於解釋人生的意義，故小說所用的解釋的想像，客觀的性質較多，詩則主觀的性質較多。

小說的創作大概可分爲兩種。其一是用演繹的方法，就是小說家自己先有一種主義或意義，然後創造人物和情節來寄托它。又其一是用歸納法，就是從現實裏去看出意義來，然後或便把那現實的情節和人物記錄下來，使人也看見他曾看見的那點意義，或另外造出一段情節和人物，籍使那意義格外明顯。普通所謂寫實主義，並非完全抄現實；寫實只是一種手段的名詞，就是把小說家所以寄托意義的情節和人物寫得如同現實一般，好使讀者相信。

但是小說家以意義賦與現實的作用，也同詩人以生命賦與自然一般，可使尋常人所不注意的地方也會喚起人的注意。這樣的注意，往往就只促起社會改良或革命的要素。所以創作並非只是一種玩藝兒。它是人類社會中的一種不可缺少的機能。倘如沒有它，人類社會早就患了貧血症而死了。

我這幾句話是講明創作的性質和功用，雖然粗淺，却極重要，因若不明創作的性質，創作就不能有效力，又若不明創作的功用，創作又只是浪費罷了。

精神病與創作

「一種傑作，初非無故產生，必與作者的生活有莫大的因緣。」

維也納大學精神病學教授西格蒙·弗洛伊德。他分析藝術創作的（人類的精神產物）由

於下列的原力：

1. 人類所抱的願望，因為種種事情，受了抑壓作用，沉下無意識界了。
2. 可是這願望並非死滅，仍舊無意識，永久生存着的。
3. 到抑壓作用消除後，再現於表面。
4. 那些願望，都是由性的衝動所構成的。
5. 無意識有連續性（原始的）為在意識以上，構成人格的重大要事。
6. 此等無意識的願望，抑壓及發現，在患精神病的人，最顯而易見的。

「精神病在一方面，顯示出與人類最大的產物——藝術，宗教，哲學等。」

民間文學講座

民歌在文學上的價值

李白英

『這些歌決不是編出來的；牠們是生出來的，牠們從空中落下，如像晴靄一樣，飛到地上，東一飛，西一飛，各地方的的人同時都唱起來。我們自家的工作和苦惱都含在這些歌中；就好像我們都幫着他們做出來的一樣。』

——（施篤姆）

上面一節小引，是德國大抒情文學家施篤姆氏，在他的傑作茵夢湖中頌讚民歌的價值的。

在民俗學的科目裏，固然有很多方面的，但民俗學中的資料，要在文學上佔最大的價值的，就只有推民歌一項了。

在這一篇裏，我們並不論及民歌的各種分類等；也不是措論普遍的民間文藝，我們只講民間文藝中的民歌一項。因為只有民歌在民間文藝的領域裏是最為廣大，而其在文學上的價值，也只有民歌實能佔其最光榮之一頁。

一 不朽的藝術

周作人氏在自己的園地裏論及民歌，分爲（一）情歌；（二）生活歌；（三）滑稽歌；（四）敘事歌；（五）儀式歌；但上列五項，在民歌的數量上，是以（一）（二）兩項最多；因爲人們的生活最大的只是兩方面，性愛與食物；自來人間的生活事件，也只有這兩項事件，才能轟轟烈烈的在世界上掀起波浪，在歷史上劃出痕跡；自來有價值的文學作品，也只以對於愛與食的歌頌咏歎而才得不朽的榮名。無論在古今未來，只有詠歎生活與性愛，才能成爲不朽的大藝術品，民歌也是如此。

「藝術有三種要素，一是表現自己，二是表現時代精神，三是表現永久的實在性。這三種是藝術的本質，是屬於不限個人與時代的共同精神，具有普遍妥當性的，藝術倘若祇有前二種要素，則不過取得一時的風行，惟第三種要素，其價值乃能待千百年之後。」——（倪貽德，藝術漫談，）

上面所云，「永久的實在性」，當然是指寫着生命的中心活動「生活與性愛」的事件了；而民歌實具有這三種要素，使我們不得不承認牠是一種完美的藝術品。

二 性愛的咏歎

「啊，這愛的力量喲，當他於大地發酵時，正是這樣的，楊柳抽出綠芽，桃花弄着顏色——尤其是在青春的溫帶，在中國說是溫暖而如花的江南吧，那臉上泛着紅霞的成羣的少年男女在春野行走而且歌唱，那歌聲喲，是青春的愛

與力，讚美春，讚美肉，讚美遊戲，讚美親吻與擁抱；踐踏了父母的威權，撕破了人間善惡的面具，毀滅一切國家；只是一團赤裸裸的宇宙的灼熱的生命的春在大地上日歌且舞，……於此，我借着宇宙的生命，借着春，借着如花的江南，借着少年男女熱情而善歌的口，把這些春的歌，愛的歌記錄出來——這便集成了這本江南民間情歌，」——（李白英編江南民間情歌集序，）

於此，我們可以見到民歌是怎樣的表現性愛，表現的怎樣有力，而且美麗。

又在李金髮編的崑東戀歌集序裏，他說明少年男女怎樣用民歌來表示性愛，用爲誘情的媒介。

「男子們知道某姓的婦女在工作，遂三三五五結隊去遊山，隔遠便唱有意義極合地位的山歌，去引誘他們，女人們有意結交，便反口酬唱，迨愈行愈近，男子們便開始調笑，或強迫地摸撫其自然伸展的奶子，再放肆一點，他們就席地幹起他們所最願意幹的事情來。……歌中情緒之表現，是何等纏綿，

愛情何等真摯，環境何等可愛，有時是大詩人所不及的。……此即是民衆文化之結晶，……歌中尤其妙在如詩經中之興也，賦也的雙關語，惟其時在土語中絕妙的，而形諸筆墨，則反點金爲鐵了。……兩性的衝動，在歌中都有顯明和深刻的要求之表現，她們或遇人不淑，或家法森嚴，我們讀之如身受其苦。」

這種強而有力的感動性，比別種文學詩歌小說，尤其來得厲害。『在有些聰明的女人，可隨口歌唱，恰合他們欲表示的情思，如七言詩之入韻，其辭句組織的妙麗，真有出人意料者，記得我當年於赤日停午，閒行於峯巒起伏間，輒聞悠揚的歌聲，飄渺於長林淺水處，個中快慰的情緒，和青春的悲哀，令人百思不厭也！』民歌是能達到這般地位，牠能和人們的生活融貫交流，打成一團，而且每字每句，每個表現的動作，不會離開實在的生活一步，文學上還有比民歌能更貼近人生，適合人生，爲力於人生的麼？這已夠使民歌在文學上佔得其一極高貴的位置，永不泯滅的價值。

陳穆如編的嶺東情歌集魯森堡序中說：「真的，現在我是這樣的想——如果人間的有所謂『藝術生活』的話，那末，這就應該是其中之一種；如果人間真的有所謂『情詩』的話，那末這些口頭上唱的，充滿着跳動的靈感和肉感的民間情歌，就應該是情詩中之情詩了。」

又陳穆如序中說：「有時她們在壠畝之間，一面做她們的工作，一面低吟細唱，發洩她們胸中的苦悶。其材料的豐富，聲韻的自然，含意的蘊，和流傳的普遍，在民間文藝的價值上，實在算得居着重要的地位。這些情歌，有的許是大詩人所寫不出的，更有些簡直好過詩經中的情詩。……滿意的戀愛，歌中當然滿含着愉快，失意的戀愛，歌中就充滿了血淚。」

好的文學作品，是從生活裏鍛鍊出來的；所謂要產生藝術的作品，先必須有藝術的生活；人民生活於，工作於自然的美景之中，那些在田郊山麓工作着的青年男女，所唱的民歌，恰恰和他們自己生活的價值一樣，一樣地有價值，可寶貴。

我先已說過，最好的作品，莫不是爲生活爲愛情而咏歎，民歌中所有這麼大量情歌的產生，牠的基因莫非是根於此點罷了。

三 作者與唱者

青主在論民歌裏說，一個署名 R——E 的德意志詩人的一首詩，把民歌的起源說得極爲親切有味，牠說：

山谷間的林泉颼颼作響，

風磨主人做出一首很好的歌；

獵人把它用音韻配好，

唱來是和林泉的風聲差不多。

他們兩個齊聲歌唱，

風磨的輪葉般勤按拍，
林中的青松，溪邊的楊柳，

也自喜歡到了不得，

潺潺的流水亦起舞歡呼，

四面的屏山亦發出回響；

凡哀樂得到回響之處，

這就是民歌發源的地方。

『究竟那個風磨主人和那個獵戶是叫做什麼名字，我們早已調查不出來，而且他們創作成功的民歌，當時也沒有寫出來，就憑人們把它口傳到現在。』

除了這些本來的民歌之外，還有許多由詩的藝人和音樂的藝人創作成功的民歌。當這一類的作品做好了之後，必要近地的人們，覺得它確是足以代表他們那種自然的情感，然後，他們才喜歡把它歌唱，待到它在國內或附近的地域內得到普遍

的流傳，於是它亦足以當民歌稱號而無愧了。

這一類後來的民歌是出自音樂藝人之手，自然是樣樣的音樂原業，都很齊備，這就是說，不論聲調，節拍，和音，樂調，都是很正確，很優美。至於本來的民歌，則並沒有和音，祇有聲調，節拍，曲調。這樣，並沒有和音而能够創作成功的民歌，是很值得我們注意的。祇有那些雖然是沒有和音，而其實却包含着許多和音的唱音才能够成爲民歌，這就是說，必要它唱起來，不但會人感覺愈快，而且一揚一抑，一高一低，並沒有違背樂理的地方，令人聽來，好像個個唱音都是飄揚在和音的海上，然後他才可以成爲一首民歌。

Schumann 告訴我們，『不論怎麼樣的民歌，你都要勤勤審聽，它是最美的曲調的源泉，你並可以因此認識各民族的特性。』根據這一段話，我們可以這樣說，音樂，尤其是某一處的民歌，是絕無虛偽的，你可以從某一處的民歌，瞰進某一處居民的靈魂裏去，比別的一切探究方法，確實是簡便直捷得多。

但視，所謂民歌是最足以明白顯露出民族的特性，亦不過就那種由民族表現出來的氣象來說。你決不可以向五個的音樂中尋求。音樂是世界性的，但是，在音樂的世界性底下，到底是有各民族的特性存在。

如果我們祇求一首小小的民歌來說，那末，不論那一方的民歌，祇要它的歌辭和樂音是美是好，我們便可以把它當作是人類公有的樂歌，但是它的民族性，我們依然是可以說他是表現出來的氣象認識出來。除了這種由全首民歌表現出來的氣象之外，我們有時亦可以從它的聲調裏認識出它是在那一處產生。

不論那一處的民歌，祇要它是美是好，我們都可以拿來唱，正不必把它的民族性妨害我們的樂性。」

——青主（論民歌）

各地整千整萬的民歌，都是些不留名的作者的創作，這些創作的流傳，都是由大眾的意志來決定它的流傳或否，就是說，它的價值已為大眾所公認，公認它是能够代表大眾的思想和情感，所苦悶，所歡喜，總之，流傳的民歌，已經是為百，

千，萬人們所決認的藝術品。

陳穆如序嶺東情歌集裏說得好，「牠們不是憂國者的悲歌，牠們不是歡宴者的謳吟，牠們更不是歌頌功德者的曼唱；牠們乃是民間兒女的『行歌互答』，牠們乃是人間的青春期的結晶物。許多詩歌，許多散文，都是時間性的，時間一過了，牠們的光明也便熄闔了。唯有情歌却是永久長春的，不問地域，不問時間，牠們總是深藏在人類心底的，有人類一天，便有這些情歌一天。牠們是人類的最永久的遺產之一。』這可算是盛讚民歌到極頂了。因為民歌確是活潑潑有生氣的生命的文學之寶庫啊。

四 反抗性與大眾性

周作人氏在歌謠篇裏說，「民歌作者並不因職業上的理由而創作，他唱歌，因

爲他是不能不唱，而且有時候他還是不甚適於這個工作。但是他的作品，因爲是真摯地做成的，所以有那一種感人的力，不但適於同階級，並且能感及較高文化的社會。『人民感於生活的壓迫或舒適，性愛的追求等失意，他們是不能不唱。因爲在生活與愛情的海裏，他們有得意，也有失意，他們也遭社會——經濟的，禮教等等的——壓迫，他們自然而然在歌裏喊叫，發洩出來。民間十種曲序文裏說，『民間歌曲，絕非吟風弄月的詩文可比，牠所表現的，都是把現實的生活和男女的性愛衝激，赤裸裸地，真切地絕無掩飾的寫出來，爲當時社會裏一般道學先生們所不敢寫的，而民間歌曲的真價值，也就在這一點上面。——所以，我們可以說，民間歌曲是革命的先聲，牠把那屈伏於封建社會經濟壓迫之下的種種苦痛，大膽的叫喊出來。』又說，『無論怎樣的生活，總逃不了當時的社會制度，抵抗的或無抵抗的，總是在當時的社會裏所生的反應。在民歌裏所可注意的也就是這一點。』所以，民歌之中，所表現的，如因感到生活的苦痛而羨不衣不食自在逍遙的神仙。等表現或

媳，妓女，僧尼，流氓，江湖流浪者，乞丐，孤獨漢子，單身姐兒，私生子的拋棄，偷情，打胎，……等等，這些，都是表現人間許多受壓榨，畸形，變態諸種生活情形。『勺編的農村情歌的後序中說，『他們在封建禮會社教束縛之下，性的不滿足，性的苦悶，使他們走向私情方面去，營他們的愛情生活，因而形成多量的情歌。並且，他們以一切的苦悶，都借情歌發洩，就是他們對於上流社會有不平之鳴，往往也出之於他們的情歌了。』『勺君對民歌的觀察，他覺得是（1）農村貧乏，即農村經濟低落。（2）因為受經濟的束縛，而不得及時婚嫁，營私情生活；（3）禮教的反抗；（4）革命的，對上層社會的反抗；（5）大家主義；『勺君都舉出極好的例子。又有在野底歌曲序裏說，『山歌之類，牠的意義，也只是叫出他們的疾苦或咒詛所惡，在農民羣衆間，等新從農村走到都市裏的工人之羣，當他們沒有充分意識到自己的命運時，和自然主義文學一樣，是尙不會叫着『出路在那裏的，』我們在這些人的文字裏，才可以找出民歌在文學上的真正的價值了。

六 適當的讚美

最後，我們還須歸結到民歌在文學上的一種真正的永久的藝術意義，我們再在這兒引在野底歌曲的序文之一段，重申讚美，以見民歌在文學上的真價值。

『藝術中，音樂的所以偉大，就是他能將兩個人以上的情感，在簡單而迅速的流出流入中起共鳴作用起來，當音樂與文藝相聯時，便是音樂與詩的合奏。……民歌的一般價值，已無庸我喋喋，再在這裏以適當的話讚美牠幾句，便是：民歌的實質，樸素而熱情，像鄉村的姑娘；民歌的表現方式，乃是音樂與詩的合奏；刺激力的強大與傳流的廣速，藝術中再沒有能夠比得上的。』

（因為篇幅所限，關於歌辭的各方面，不再舉例。）

新聞文
學講座

新聞文作法

黃天鵬

序 論

- 第一講 新聞文的發端：(一)新聞文的意義，(二)新聞文的起源，(三)新聞文的形成。
- 第二講 新聞文的內涵：(一)新聞文的本質，(二)新聞文的兩元，(三)新聞文的技巧。
- 第三講 新聞文的分類：(一)論說文，(二)敘事文，(三)特殊文，(四)趣味文。
- 第四講 新聞文的作法：(一)寫實派，(二)印象派，(三)古典派，(四)浪漫派。
- 第五講 新聞文的藝術：(一)明快，(二)簡潔，(三)風趣，(四)特創。
- 第六講 新聞文的功用：(一)社會的反映畫，(二)人類生活的紀錄，(三)日常的文學。

序 論

上海有一大報館近來增設一通信部，這通信部的主要任務是對於訪員及一般投稿者施以特別的訓練：一方面是灌輸新聞學的知識，使訪員更能盡他的責職，投稿者也能適合報館的需要。另一方面是把那些不適用的稿子改正寄回，像國文教員批解課文一般，我便負了這個特別的職務。這是中國新聞界一種新的嘗試，由這種新的嘗試我就想編述一種類似講義的東西。——就是新聞紙上的文字應該怎樣的做法，簡稱「新聞文作法」。

新聞紙上的文字，我嘗做了一本「新聞文學概論」，但這書偏於理論方面，是專為從事新聞事業的人說的。而這本「新聞文作法」却略有不同，比較上側重技術方面，希望成爲一般人應具的寫作技能。全篇共分爲六講，擬分講在「文藝創作講座」發表。將來也許另行修正出單行本。

從前有人說，報上登載的新聞，不能算做文章。有的還批評人家的文章說，這簡直是「報紙的體裁」，意思好像說報紙的體裁就沒有文學上的價值。其實這是他

們的偏見和錯誤。報紙的體裁不但在文學上是很好的文章，並且跟着報紙的勢力一天比一天擴張牠的領域。現在已經成爲別具一格的文體，這種文體就是新興的「新聞文」。

文章是什麼呢，簡要的說，凡是一篇文字能夠把作者의思想和情感，有組織有系統的寫出來，讀者讀了又能盡量的領悟她所內涵的意義，就是一篇很好的文章。所以文章不一定要古樸典雅，只要能夠達意傳情就好了。孔子說過，「辭達而已矣」，就是這個道理。這情「達」的文章，現代新聞紙是最好的代表作品。

關於文章的體裁，文學史上分的很多，各有各的性質，這里不必多引。報紙上是包羅各種文體的，尤其是副刊更爲複雜。但就大體來論，報上最重要的文體可分別爲兩大類：

- (一) 論辯文 文字的內容，是主觀的，思想的，和意見的，屬於這一類。
- (二) 記敘文 文字的內容，是客觀的，敘事的，和觀察的，屬於這一類。

報上的文體，以後一種記敘文爲最多，凡是新聞記事都是這一類。論辯文只限於論說一部份。有時這兩種文體也互相參用的，如「時事述評」這一類。（還有副刊文藝，擬別論。）

論辯文的應用，約有下列數種：有的說明一種問題的，有的批評一種對象的，有的考證一種事物的，也有的提倡一種事業的，還有的和人家辯駁的。都各有各個的立足點。差不多成了一種專門的學問和技能。報上做這一類文字的是主筆和論說記者。在讀者一方面走「來論」和「投函」這一類。執筆要有鎮密的思想，熱烈的情感，敏銳的眼光，而又有相當的文學素養，用流暢的文筆傳達出來。或爲短小精悍的時評，或爲系統的長篇社論，或爲社會輿論的代論。這些與普通論辯文不同的是特有的時宜性，就是新聞所謂「新」的價值。

記敘文的分類更多了，也是報上最重要最繁雜的文體，從大略上來分類，在技術方面可以分做下面這幾類：

(A) 寫動的 記載一件事實，而這事實是變動的。例如約法問題，這是政治的變遷；金貴銀賤，這是金融的風潮；粵方出兵，這是軍事的開端。這一類的記事是變動的，進展的，日新的。——動。

(B) 寫靜的 描寫一件事物，而這事物是平靜的，例如國立藝術院展覽會，這是藝展的觀感；西湖春遊記，這是對名勝的流連；追懷曼殊上人這是內心的描敘。這一類的記事是平靜的，一定的，精神的。——靜。

(C) 動靜並用的 一篇記事，有寫動的，也有寫靜的，如特約通信，大都是夾敘夾議，如國民會議，寫會場的景物，這是寫靜的，寫人物的活躍，這是寫動，有時參加意見，批評得失，並帶點辯論文的意味了。

這三派的寫法，從內涵來講，還可分為單純的，和複雜的兩種。譬如國民會議的「保障言論自由優待新聞記者案」照錄原文，這是單純的寫靜，若是追敘提案的經過，附署的人物，以及古今中外的異同，那是複雜的寫靜了。動靜並用也是如此。

上述這種寫法，要怎樣的分出高下來呢？可以由兩方面來評判。一方面是外表的形式，一方面是內心的蘊蓄。比方突然有一個偉大人物逝世了，報上除了這個人物死的原因，經過，後事，以及影響等外。還要有這個人的傳記。這傳記中記述他的家世，鄉土，經歷等是外表的形式。若是敘述他的思想，情感，行爲等，以及一生的事業，對於社會國家人類的貢獻，這是內心的蘊蓄。又如從前新聞記者團的「前敵視察記」敘述兩方佈防的狀況，戰事的形勢，目下的勝負，這是外表。若是追溯戰禍的遠因，戰爭的景象，並推測將來的結果，那是內涵。一篇好的新聞記事，外表固然要寫得逼真，內涵尤須充實。單純的要簡潔清新，複雜的要條不紊，內外都到了適當的度數，才能稱爲一篇好的記事文。

新聞文有三種特質，一是時間性，二是通俗性，三是趣味性。通常文章的好壞，當然不受時間的限制，但新聞文却以時間的遠近，來判別新聞價值的高下的。而且這種文體要通俗而有趣味，成爲一般人的讀品。因爲寫新聞的記者是很匆忙

的，新聞的讀者也沒有空暇的時間。所以寫富麗典雅的佳章，不如寫通俗流暢的文字。與其讀了使人佩服淵博多才，不如使人讀了明瞭於胸。這是新聞記者應有的認識，也是寫作新聞文的秘訣。我每每說，古文大家不一定能做一個新聞記者，而新聞記者却是下筆千言，倚馬可待。

新聞文本身具有特別的風格，不能用古文筆法來寫。要盡新聞文的能事，應該做到「明」「簡」「趣」三個字，這三個字要訣分別說明如下：

〔明〕新聞紙是每日的讀物，讀者都是忙人，既沒有充裕的時間，也沒有多餘的閒情，來咀嚼報上的文章，細玩深奧的佳句。所以一篇好的新聞文，應該是明白鮮艷的寫作，使讀者一目即明瞭事實的要點。再進一步，即使讀者只要讀了一篇的冒頭，或者題目一過，當日的大事已能瞭然於胸，才能盡「明」的能事。

〔簡〕新聞文明瞭之外還要「簡」，簡是簡要，不是簡單。報館每天收到的「新

聞」是很多的，既不必「牛搜馬渤」盡量的刊載，即儘載讀者也沒有時間來細讀，就是細讀也沒有用處。爲報紙的篇幅計，爲讀者的利益計，新聞文應以簡要爲主，不關緊要的要盡量節脫，內外勤的記者要守着「簡而要」的信條，即一般向報上投稿者，也要遵守這個原則。

〔趣〕新聞文能夠簡明已盡報告的能事了，但簡每易涉枯燥晦澀，明每易變爲淺薄無味。要補救這個流弊。要加上一個「趣」字。一篇好的新聞文，要「勁而有力量」，以捉住讀者的心眼，要「簡明而活躍」，給讀者以多量的趣味。做到了這三步，才配稱做好的新聞文。

這種新聞文在文學上已漸具有她的體裁和特質，最切就有「報章體」的名稱。近來因爲應用的日廣，影響的日大，就獨立起來了。成爲一種「新聞文」。上面所述不過她的一個輪廓，——序論而已，下面我把她分爲六講，詳詳細細的講述了。

研 作
究 家

浪 漫 主 義 作 家 研 究

謝六逸

(一) 浪 漫 主 義 的 意 義

浪漫主義的意義很複雜，第一是中古主義的意思，這是廣義的解釋，因為這種傾向是對希臘羅馬的古文藝的反動。希臘羅馬的文藝（即古典主義）使個人屈服於標準及法則，忠實於型範，主均齊、單純、限制、規律；以智巧製作的藝術為可貴，因此只知有智巧，黜棄感情，形式上雖能工整，內容却受戕賊。又因要不失法則與標準，遂從事模倣，乃無創造與個性的表現，更乏活潑生氣了。其時不特藝術是如

此，生活方面，也受了不少的束縛，物窮必反，遂有浪漫派的勃興，一掃古典派的格律傾向本能，注重個人，法國批評家普魯奈梯爾在法國文學小史裏說：「破壞古典主義主要效果之一，便是解放個人，使個人反於本來面目，及自由，正如古代詭辯學派之言以個人做萬物的尺度」。這點便是中古時代精神的唯一特色。第二是通俗的文學，古典派要高雅入格，引經據典，浪漫派則卑野狂妄，故哥德以古典派為健全，浪漫派為疾病。第三是新式的美，這所謂新，是古典派陳套的對照，他們突破了古典的因襲與法格；嗜好新奇，希望自由創始，喜做破天荒的事業，成一種刷新的現象。法國文學家司但達爾說浪漫主義主改進，自由，創意；是未來的精神，古典派主保守，據典模倣；是過去的精神，因為放縱的結果，多偏於神幻的美，棄了古典的規律的美，加上新奇，就這點說，古典派尚近平易，浪漫派則主奇異神秘為不經見之美。第四，有主觀的傾向，古典派的作品帶有冷淡沉靜的色彩，樂天安命；浪漫派則狂熱激昂，憧憬不安。古典作品戢然明瞭，浪漫作品為暗示縹

渺。

(二) 浪漫主義的起源與派別

純文藝上的浪漫運動，起因於英國，盛行於法國，英國在中古時代經歷政治革命，有比較的自由制度，其後久苦專制政治的法蘭西，渴望社會上政治上的自由，又受了英國自由思想的鼓吹，憬慕新奇的著作物，遂漸帶浪漫的色彩，與英國前後輝映，起初並非純文藝的運動，富於政治社會的氣味，是一種實生活上（人生觀上）的運動，文藝的浪漫運動的出現，較遲於英國。德國的浪漫運動次於英國，一面攝取英國的純文藝的浪漫主義，一面又攝取法國的政治、社會、教育的革命思想——即人生觀上的浪漫主義。我們由史潮的意義看來，這浪漫主義的反抗的精神與革新的運動，可以分爲兩類：一是純文藝的，一是人生觀的。換言之，前者在當時比較

是閒問題，態度是安閑的，後者乃是臨眉的問題，態度嚴格而激動，前者名不自覺的浪漫主義；後者名自覺反抗的浪漫主義。

最初起於英國的便是不自覺的（純文藝的）浪漫主義。英國的這運動，起首不過幾位藝術娛樂派的人，見了當時文壇的單調，文學的專制，古典派的陳腐而崛起反撥；結果乃成爲文學界的大革新運動。這自覺的浪漫主義的共同色彩是好奇。同一好奇，又分（甲）懷慕新美的，及（乙）喜悅珍異的風景風俗事蹟二種。因爲這點區別，其後浪漫主義的發展遂不一致，由此可見浪漫主義之複雜了。

因爲十七八世紀的風俗趣味過於單調，人們都仰慕能使心襟爽快的事物，然又不能達到目的，乃生苦悶，只要有非日常普遍的見聞，不免趨之若鶩，此時決無政治的意味，僅如我們認定舊文學的失時，而代之以新文學的一般，這便是不自覺的浪漫主義的起源。前述的甲項，詳細的考察，其中又分三派：一、自然的，二、異常的，三、超自然的。喜歡自然的愛好風景的作家，把這些吸收在小說或詩裏，

一變古典的沉靜的整齊的彫鑿，做得如寫生畫的模樣。譬如四季吟的作者湯蒙生（1700—1748），可以說是這派的先驅；古德密的瓦克非牧師傳，行文優美，逼近天真，為後來自然主義的嚆矢，這是第一派。第二是異常的，他們不以平凡為滿足，用異於尋常的，怪誕不經的題材，感動讀者，這類作品的內容為不足信，恐怖淫靡的事實。又因為漠視現在的人生，遂生第三派的超自然；描寫妖怪，神秘，如瓦爾波兒的俄特南安堡，可算這兩派的代表。總括起來，總不外「驚異的復活」。其次是喜悅珍異風景、風俗、事蹟的一派，他們喜悅遠國的珍異，或古時代的珍異，有的盡力羅掘南北歐或東方的奇蹟，他們的態度是萬國如一觀，有的景仰貴族騎士，態度是崇拜中世。例如英國司各德的小說，拜崙的吉爾特哈格德遊記，法國却安卜尼南的北美遊記，雖然是描寫見聞，仍多虛幻的色彩。

自覺反抗的浪漫主義，也有數種的區別：一是立脚於感情上，努力發揮反抗的精神的。二是專由智見上鼓吹這精神的。換言之，即感情本位和智見本位二種。感

情本位中，又分消極的與積極的二種：積極派有激進的性質，想把現社會的各種惡風掃蕩，指摘當時各種制度的缺陷，督促革新，頗帶實際家的傾向。消極派則反是，爲退讓的，女性的，對於惡濁的社會，只有退讓，避身於世外的桃源，憎惡現實生活，愛好自然，耽於空漠的理想，其時洛弗尼斯（1772—1801）的寓言青花，英國詩人（1795—1821）等的作品，都是這類思想的結晶。至於智見本位的作品，則係反對古典的形式，喜用破格、廢語、造語、方言等，他們的文體，朦朧晦澀，野蔓蕪雜。構思題材，常取空渺的理想，讚嘆未曾見過的風俗，及煩惱情慾，（以戀愛爲最甚）。就中有一派主張藝術絕對自由，（藝術至尊）崇拜天才，以爲空想是絕對的自由，這特權爲天才所獨享，梅蔑一切科學、經驗、歷史法律等，因此引後來自然主義中的個人主義，當時迪克的洛維爾，司勒格兒的魯星德，等作都是這種精神的表現。

(三) 浪漫主義的傳布

浪漫主義的運動的影響很大，文藝復興時代是解放人類，這運動却是解放個人。日本坪內逍遙道：『浪漫運動是反抗社會壓迫之個人的自覺，在文藝上、理論上、私德上發揮出來，其影響很廣，直接或間接的涉及政治、社會、宗教、道德各方面，是熾燃於歐洲十八世紀末到十九世紀前半的革新運動。』這革新運動，是由於當時人們的思想感情的變動而起的。思想感情的發洩，在文藝上表現是最恰當的；所以在文藝上的運動，比較理論上，社會上更為明顯。

在十九世紀初葉，這運動就是一種流行病，初起於英，盛傳於法，繼染於德。他的發達的途徑，據布蘭兌斯的十九世紀文學之主潮裏面所述，可以分爲幾組；第一是，始於盧騷所鼓吹的法國文學的反動。第二是，德國的半加特力教的反動之擴

大。第三是，由麥斯特尼和嚴格正教徒時代的拉門納司等，以及正統派僧侶頭目的拉瑪丁及許俄等的反動。第四是，英國的拜崙及其他詩人；就中尤以拜崙爲最厲害。其時爲自由解放起了格尼細亞戰爭，狂飆吹遍歐洲，拜崙黨於格尼細亞戰爭，狂飆吹遍歐洲，拜崙黨於格尼細亞爲英雄之死，遂使大陸的人深深地留著印象。第五是，在法蘭西六月革命的前幾年，法國作家的幾個巨擘，起了反抗的變動，他們造成法國的浪漫派：如拉門納司、拉瑪丁、許俄、繆塞、撒特等人的新自由運動便是。這運動由法蘭西渡德意志，在德的自由思想也獲勝利了，第六是青年德意志派諸作家。這派爲自由解放的格尼細亞戰爭及六月革命所激盪，和法蘭西的諸作家一樣的將拜崙的偉大的亡靈看做自由運動的指導者。當時有海勒、波尼、古茲哥、路格、傅爾巴哈等人，他們和同時代的法國作家準備了一八四八年的大動作。一八四八年，就是法蘭西起二月革命的那年。

(四) 法國的浪漫主義作家

普魯奈梯爾著法國文學小史稱盧騷是浪漫主義之父，故講到法國的浪漫主義運動，應先從盧騷說起。

盧騷以一七二二年生於瑞士的遮尼地方，生即亡母，父造時計爲業，盧氏因不願繼父業，逃至意大利，因瓦倫斯夫人的庇護，得免飢渴。他起初作文，論人類不平等的起源，其後陸續發表懺悔錄，愛彌兒，新的希洛斯諸作。懺悔錄共十二卷，是他的自敘傳，自幼時起，直說到老年，書中的材料極豐富，他一生的行爲，無論善惡耻辱，都無遺漏的描寫出來。在這部傑作裏面，他捨棄後世所謂的天才之尊嚴，爲必然的要求所驅使，將充滿着缺點的一個纖弱的人的煩悶，赤裸裸的表現在他人的面前。他雖然這樣的曝露其弱點，但於他的天才的尊嚴，是全無損傷的。他

描寫自己竊盜，惡作劇，憤怒，與女性亂交，賣恩，鬪口，驕傲，攻擊等。因此我們可以觀察到盧騷是最善良的人，倘若不是這樣，他決不把自己的罪惡，向世人懺悔的。一般惡人盡把自己的罪惡，帶入墓裏，或者掩飾過去，比較起來，盧騷的個性之強韌，實足令後人景仰不已。他於描寫的藝術一點，在此書的開始，曾說「我非不似我曾見過人，但我敢相信我不似生存着的任何人。」因此後人又稱他是一個「非社會及反社會的我者。實際上他所非的社會，所反的社會，只是當時的萬惡的社會。他在冥想錄的第一章說，「我一人以外無兄弟無鄰人無朋友，無社會，地上只有我一人孤另另的。我被由世間社交的最可愛的人間所排斥了。」他只是憎惡現社會，所以把才有懺悔錄的著作；然而他是愛人的，是極愛人的，不然，他如何做得出民約論的大文和愛彌兒的小說呢？

愛彌兒已爲人所熟知的了，這是一本教育小說。描寫愛彌兒自幼至長所受的教育，都以自然爲法，生時不加襁褓，五歲出外讀書，與自然接近，嬉戲大氣日光

中，一切詐虞虛偽的事物，不使他見聞；十二歲時稍涉事故，略習工作，便授魯濱
孫飄流記，俾知自立；十五歲教以仁愛諸德，讀哲人諸作，十八歲使悟信仰，兼以
 美育，期成一個完人。書中所述，都是出於理想，非出於經驗，現在的教育學說，
 能日愈改善的原故，這小說實有極大的功績。

新的希洛斯做效英人尼佳特孫的作風，係用書翰體作成的。書中的主人是聖布
尼歐和傑尼二人。傑尼與聖布尼歐有了戀愛，父親將他許於俄爾瑪受盡酸辛。聖布
尼歐失因望遠去，返後仍得遇傑尼。此書是描寫人間的本性，發於自然，又寫出社
 會理想的衝突，是一部理想的家庭小說。

繼盧騷而起的，為聖皮爾 (Saint-Pierre 1773—1814) 以研究「自然」享盛名，
傑作保羅與維吉尼，描寫愛情，美麗悲壯，此作裏所取的異國情調，極為富麗。

後此的大作家便是却妥卜尼南 (1768—1848) 他的河達拿，尼勒二書，布蘭兌斯
 批評是移民文學初期有數的作品，前者敘述一荒地中野人的戀愛；後者則描寫自己

的胸懷，極哀怒愴楚，寫尼勒至美洲求幸福，歷遍困難，終竟死於內亂。却氏作風，不外基督教，自然美，個人三者，受盧騷的影響很大。

在却妥卜尼南的這時代，文藝史家劃分一期，曰移民文學。據布蘭兌斯所述：因十八世紀法國革命的騷擾，接着有拿破崙的暴政，法國的文學家有退避田舍的，有逃遁到外國去的；他們的精神，終於要求自由與反抗。移到美洲的有却妥卜尼南，移住瑞士的有塞拉古爾（Senancour 1770—1816）赴德國的有司台爾夫人（Stall 1765—1817）這些都是領袖人物，也是盧騷的繼續者，塞拉古爾有說部名俄布曼，追隨却妥卜尼南的尼勒，哥德的維特的脈絡，為表現患了「世紀病」的厭世思潮的心理小說。司合爾夫人本名叫（Germaine Necher），父親曾任法國首相，嫁司合爾男爵，極景慕盧騷，崇拜自由，拿破崙忌之，放逐國外，夫人遂到德國，一八一三年著有德國論，為政府禁止刊行。所著迪爾芬（Deephine）小說，用書翰體作，模擬盧騷的新的希洛斯，取材於當時的婦人問題。

此時不特文學家，一般人民全苦於殘暴的戰爭及拿破崙的暴力，在未革命時，人民本期待前途的曙光與快樂，誰知革命以後，恰得與預想相反的結果，因為那在馬上帝捲歐洲的拿破崙出世，逐使他們沒有顧及文學與藝術的餘裕了。故司台蘭夫人的評論與小說，却妥卜尼南的創作等所引導的浪漫運動，不免受了挫折。直到拿破崙式微以後，薄蘭奔王朝再興，才有詩人繆塞（1810—1857）高梯蘭（1811—1872），拉瑪丁小說家許俄等人出，浪漫運動，達到全盛。

許俄（1802—1885）不特是大小小說家，又是詩人，戲劇家，思想家，政治家。他的戲曲赫納尼（五幕二十六場）上台排演的一八三〇年二月十五日，便是浪漫主義在法蘭西勝利的時候。他的小說繼續司各德的脈絡。他的代表作有巴黎聖母寺，哀史，海上勞動者等。巴黎聖母寺為歷史小說，取材於路易十九世，書中的人物都是戲劇的，聖母寺院的描寫也極精緻，頗享盛名。哀史中以描寫巴爾容的生涯為主，卷帙甚多，意在憐惜無告者，同情於反抗，是一部完全的社會小說。他少年所作的

死囚末日記，也爲世人所知，極富於人道主義。他成爲浪漫派的泰斗，也由於詩歌戲曲的成功，他在克洛姆維爾劇本的序言中，廣佈了革命的言辭，使文學的革命家興奮。至於許俄對於浪漫主義的觀察，他曾說這主義是文學上的自由主義；文學上的自由，是政治上自由的產兒。又說：『新時代的人便是新藝術，』由此可以見他對於浪漫主義的努力。十八世紀的法蘭西爲古典主義及教法主義所盤踞，直到許俄，方起教權的反抗運動，終得勝利。

次於許俄的，有亞歷山大仲馬（1803—1870）他的歷史小說很有名望，亦爲司各德的私淑，共著小說千數百冊。就中三個大鎗手與克尼斯安伯爵最著名。

（五）英國的浪漫主義作家

浪漫主義在英吉利沒有成爲強大的運動，最初只有考貝（W. Coppey）等二三詩

人，忌惡十八世紀技巧的空虛的文辭，揚聲反抗，他們的反抗也可以就是德國維南特，哥德等所起的反抗的同聲。英國的浪漫派，是以詩人的活動為主，湖畔詩人與拜崙等，在當時文壇上頗有勢力。他們的努力，在打破文辭之技巧及慣習，以要求精神的社會的解放，及司各德出，小說界才發出浪漫派的光芒。司氏的影響普遍於歐洲諸國的作家，其後立佳特孫一派興起，才有忠實的描寫日常生活的小說，發達起來。

司各德的繼起者又有尼敦 (Lytton 1803—1873)，他的生涯為政治家，也以文學為世所重，他的作風，比司各德更是通俗，但為誇與虛構所充滿；直到晚年，才帶有寫實的趣味。與尼氏同時代政治家如迪司拉尼 (Disraeli 1804—1881) 等也作小說，但不過是政治家的餘技，將小說代政治論罷了。當時有幾個政治家，都將他們政治社會的意見，寓於其中，成了一種傾向小說。

以後浪漫派小說家，便是迭更司，撒克勒等幾個有寫實傾向的人。

(六) 德國的浪漫主義作家

浪漫主義的名稱是由德國發軔的；創造者爲司勒格兒兄弟，兄名弗利德尼克（1767—1845）他和迪克於一七九八年在 Jena 地方刊行雜誌，宣傳主義，可算德國浪漫派的巨擘。他是一個批評家，翻譯家，東洋研究家，哲學家，又爲國民思想之鼓吹者。與法國的司台爾夫人很親善。他和迪克，他的弟弟等人合辦的文學雜誌，名叫阿典勒姆，當作浪漫派運動的機關。他們的共同目標是：『重視理性的法則與進行，還到空想的境界，與原始的人性，這些是詩歌的根原』；『詩人的自由，並不受任何法則的束縛』。他們的理想受了費希特的唯心哲學，徐林的主客觀合一的哲學之影響。這理想與詩歌宗教合在一起，眷戀祖國的過去，因此他們讚美德國中的國民生活。

德國第一次浪漫運動到一八〇四年衰頹以後，一八〇六年有赫特爾堡地方的第二次運動，均以詩人爲中心。哥德的少年維特爾之悲哀，司勒格爾，弗利德尼克的弟弟奧格司特(1767—1845)著的路星德可以代表這時期。此外詩人迪克，戲劇家克萊斯特(1777—1817)諸人，也是浪漫派的首領。

一八八〇年詩人阿林(Armin)等移到柏林，又爲第三次的浪漫運動，名柏林浪漫派，士林景從。自此三十年後，又有少年德國派之起，這派的根本精神雖同浪漫派，但不以文學爲生，僅把文字當作宣傳的工具。當時德國政變，首相梅特涅行壓迫的政治，禁止一切自由運動，國民的一腔悶鬱，有如弦上的箭，臨機待發，恰好有哲學家赫智兒出，提倡萬物聯合的超越哲學，繼費希特之後，鼓吹自由思想，革命之機，已在醞釀中。又受一八三〇年法國許俄等浪漫運動，及七月革命的影響，文學史上，起了破壞與懷疑的運動，這便是「少年德意志派」的運動了。這運動影響到政治、宗教、道德各方面。古茲哥(1811—1878)是這派中最年幼的一個，和勞

伯 (1806—1884) 二人，爲此派的健將。

(七) 俄國的浪漫主義作家

洛尼在比較文學史裏說：『近代智的生命之警鐘，且最後醒覺的，是俄國。俄國由野蠻時代入於近代文學之列（由產生有名的伊鄂侵入之歌古英雄詩的時代），到用『有音樂諧調的俄語的』生命，產生壯麗而豐富的作品之間，有很廣的一條溝渠。作成這溝渠的時候，俄國是睡眠的，一覺醒來，二三日後，這溝渠便充滿了。』這溝渠的時代便是浪漫派的活動，到十九世紀，代表斯拉夫民族的俄羅斯，才登上歐洲的文藝舞臺，一幕一幕的揭開來。

俄國在十八世紀，純在模倣時代，事事模倣西歐，彼得大帝以後的「國是」，便是輸入西方文明，直到加薩林女皇時，見西歐自由思想之侵入，是可驚的事，一

變舊政，取抑止的政策，發揮斯拉夫精神。但是國民，仍以德法為師，思想文藝，皆取自法國——也取自他國——十九世紀初葉，仍舊是取法他國的文藝。

俄國浪漫派的第一人是司可夫斯基 (Zhkovsky 1783—1852)，他把拜崙、司各德、徐勒、哥德等介紹到本國，後為宮庭詩人，其次有卡拉瓊 (N. Karajin 1766—1826) 他的創作力，使浪漫派思潮普及，比較移植外國文學的更有力些，他們以熱情的，感傷的，神秘的運命觀為主。

繼司可夫斯基的普希金 (Pushkin 1799—1837)，他的運動比卡拉瓊更來得積極些，他受了盧騷拜崙等的影響，他的詩是要求解放與自由，他的甲必丹之女是最有名的。因為他的愛國心，遂有建設國民文學的意志，為近代俄國文學的根幹。法國批評家維吉耶說：『普希金的青年時代，如拜崙、拉瑪丁一樣，是一篇的詩，是實現而且飛翔於世紀曙光裏的（唯一人的）青年之夢。』所以他是一個價值最高的純美派詩人。他又自由使用俄國民間語言，將細微的印象很巧妙的寫出，他的傑作的

生命，在俄人則視如經典，在世界也持着永久的生命。

婁蒙奪夫 (Lermontoff 1814—1841) 也在這個時代，他的現代英雄一書是很有名的。書中敘高加索的軍官伯宿林初與回女培娜戀愛，後又棄之，後因事與同僚決鬥被殺，描寫當時俄國的一般貴介子弟，不能盡力於社會，多為伯宿林之類，放蕩自賊。此作已近寫實，開後來俄國寫實派之端。

(八) 北歐與南歐的浪漫主義作家

浪漫主義的波動也及於斯干底那維亞半島。其時瑞典因為統治者的競爭，國民對於國家前途憂悒，思想起了變化，十九世紀初德國浪漫派輸入後，古典派的形式便推翻了。浪漫派的空想的感情的要素，在瑞典成了純粹的文學。其故在瑞典自然的奇幻，很適宜於養成浪漫的風格。在先本有德國派，法國派之爭，及到泰衣

納，林格，荷爾等人出，先排除法國的文學勢力，繼脫離德國的感化，將自國固有的傳統思想及傳說做了新文學的根基。當時他們有兩個文學團結：一是一八〇三年維卜沙那大學學生發起的曉星派，一是泰衣納主宰的鄂梯克社，他們都是詩人。主阿爾姆維斯特 (Almquist 1793—1866) 出，才有了唯一有名的小說家，他完成本國的浪漫運動的事業，並為到寫實派的過渡，他的生涯和作品都很奇幻的，也作問題小說。

丹麥自青年的雄辯哲學家司梯芬 (Stephens) 一八〇二年由德返國，在可朋哈肯講演德國的浪漫派作風後，才開始運動，在初也只是幾個詩人。其後安兌生 (Andersson 1805—1878) 出，為浪漫派小說樹一幟，他的童話集，戀愛小說即興詩人，是很著名的。

意大利浪漫派是受德國的影響。瑪若尼是此派的健者，著詩歌小說很多，一八二三年作約婚夫婦三卷，以司各德為法，書為歷史小說體，叙十七世紀初西班牙取

冰蘭故事，描寫村姑路西亞，與洛倫若定婚，貴冑洛迪哥欲奪之使牧師勿爲二人結婚，於是他們逃去。這本書的主旨，據作者自叙，係隱示道理與勢力的爭鬥，凡人應當守理，與患難相抗，盡人事聽天命。因爲他的愛國思想與信教心，才有這著作。

(完)

(註)本文參考書：

新潮社：近代文學十二講

伊達原一郎：近代文學

勃蘭兌斯：歐洲十九世紀文學的主潮

附錄

附錄(一) 世界文藝家略傳

凌煥清

俄國

I 普希金 (Pushkin, Alexander Sergeevitch)

[1799—1837]

俄國的詩人。當時的俄國，正受着法國文學影響的時候，沒有自己獨創的文學，普希金就起來獨創俄羅斯的本國文學，所以他是俄國國民文學的創始者。

他的詩極奔放自然，在他十三歲的時候，已享文名，十九歲時，他已有好幾篇作品發表，那時文名已大燥了。後來因為他發表了許多自由思想含有反抗意味的詩作，在一八二〇年被流放至高加索，有名的敘事詩高加索囚人就是在那裏寫成的。

後來被放歸至聖彼得堡，尼古拉一世極力激賞他的詩作。一八三一年結婚，作成韻文小說茵尼全，並作了許多戀愛的抒情詩。一八三四年作震動世界文壇的甲必丹之女，那時事實上他已是俄國文壇的權威了。

不幸後來因為妻子的緣故與某公使的公子發生決鬥，結果被殺，那時年僅三十八歲。

11 戈哥里 (Gogol, Nikolai Vassilievich)

[1809—1852]

俄國自然主義的先驅，國民文學的作家。

他生於小俄羅斯，父親是一個很有學問的劇作家，並兼做舞台監督及俳優，母

親也是一個富有情感的女子。

戈哥里讀書很用功，對於戲劇在幼小時即非常注意，因了他父親的早死，所以在很小小時即離開家鄉，他極想做一個演劇家，但是不幸到處都是碰壁，人家都不肯收留他。後來他不得已，在聖彼得堡做一個御料局的課長。因為與他底性格不合的緣故，不久便被免職，那時他從事文學的意志更加堅強。

後任聖彼得堡大學教授，不久便棄去專門從事寫作，一八三六年作羅馬之遊，偉大的死靈即在那時所完成的。

他底描寫的特點，都是如實地暴露俄羅斯人各種生活形態，如描寫小俄羅斯人底生活，聖彼得堡底中產階級底生活，和地方官吏與地主底生活等，無不描畫畢真。

他底代表作品有古老的地主，結婚，半身像，外套，狂人日記，巡按，死靈等。

三 龔察洛夫 (Ivon Gont'arov)

[1812—1891]

俄國的小說家。他幼小時候，家庭很富裕，不過在他三歲的時候，他的父親就死了。先入莫斯科大學肄業，後任法使館館員。

龔察洛夫很佩服普希金及戈哥里，當普希金被殺的消息傳到龔察洛夫的耳中時，他悲傷到哭了

一八四七年發表處女作日常的故事，但他的文學生涯的開始，却是起於翻譯著名的外國小說。

他又做過 *Northern Post* 報底主筆。他曾做俄政府的海軍提督的祕書，而藉此週遊了世界。至一八五七年後他的名著阿蒲洛摩夫出版，才確定了他在文壇上的不朽的地位。當時甚至於流行着所謂「阿蒲洛摩夫主義」。

他晚年的作品，有懸崖，馬克尼奚利斯特的故事，倍林斯基底轉評等。逝世的

日子，爲一八九一年九月二十八日，他的年齡是七十九歲了。

四 萊蒙諾夫 (Lermontov)

[1814—1841]

俄國的詩人兼小說家。他也是崇拜普希金的一個。二十三歲時曾因寫了悼普希金的詩而被政府流放至高加索。就在那地，他寫成了惡魔，伊凡華希里之歌，以及不少的抒情詩。二十五歲時才寫成了名作現代的英雄。不久，又因決鬥的緣故，再流放到高加索。

萊蒙諾夫，三歲時就喪母。他少年時代，對於「拜倫主義」極崇拜。他起初的文名，却是從善做放縱淫猥的詩得來。

他死於他的友人馬爾脫洛夫之手，因爲馬爾脫洛夫說現代的英雄裏的主要人物，就是寫的他，因與萊蒙諾夫決鬥，在那時，萊氏雖然反對決鬥，但因當時社會的環境所使，不能不決鬥，因爲決鬥在那時也是一種無形的社會法則之故。結果，

他被他的友人穿胸而死。死時，年僅二十七歲。此外的作品，有泊尼亞人，假面舞，蹈等。

五 屠格涅夫 (Turgenieff, Ivan Sergeevitch)

[1818—1883]

屠格涅夫，現今，不但在俄國，且是世界各國無人不知的小說家了。

稱讚他的人，不但是在於他的作品上結構的工整，描寫的細纖膩，辭句的活潑，用意的稠密，而且有幾部却都是劃時代的作品，如前夜，父與子，新時代（即處女地）等是。

他雖生於莫斯科的貴族家裏，但父親早死，母親對他非常之冷酷，並對於農奴，也用極殘酷的手段。因此，使他後來對於農奴制起了猛烈的反抗。據說他的小說希尼和巴希林裏的表白，是他家裏的兩個老僕，給與屠氏的思想上極好的影響。

他的學校經過，一八三四年入莫斯科大學，後又入聖彼得大學。二十歲時，赴

德國柏林大學研究歷史，研究培根底哲學。他的叔父也是一個信仰自由的革命者，因失敗而亡命於法蘭西。屠氏受他叔父的影響很深，因而也確信自由之說。後屠氏遂受母親的驅逐。經聖彼得大學校長蒲勒涅夫之介紹，遂得置身於文學界中。於一八四七年，漫遊法蘭西，意大利，英吉利諸國。在法京巴黎留最久，和莫泊桑，弗洛貝爾，喬治桑特等常相交往。

臘人日記，是他給俄羅斯文壇推崇為名作的開始。他的作品，是俄國八十年代的社會情形及當時青年思想的最好的代表。在他的作品裏，是一貫地充滿了沉痛的厭世的影形與呼聲。可是當時社會上一般人能夠認識他作品真實意的還不多，他的名父與子曾受了猛烈的攻擊；他的精心刻劃之作怪，也只是得到惡評，這樣的誤解，使他在其後的十年間絕了筆。直到一八七八年，他那時是六十歲，才受到故國人民的歡迎。

餘外還有他的作品是，春潮，初戀，羅亭，貴族之家，浮士德等。重要的著

作，我國都已有譯本。

概括他所有的作品來觀，屠格涅夫所寫的，都是當時俄國青年的典型人物，也是當時俄國社會環境，時代思潮下的代表人物。

十九世紀的俄國小說，都帶一種悲觀憂鬱的氣分。因為那時，全個的農村的組織和國民經濟都動搖着，日趨崩潰，人民都已有不安和動亂的預感，但不能明確地把握到未來到底是一個什麼，所以說，那時只見一個大字『自由』，像上帝的精靈似的在水面上漂着。這在怪的中間表現得最充分。同時，他在裏面，又攻擊腐敗的貴族，空談的黨人。

那時，因俄政府對人民以強烈的壓迫，公開的反抗的革命宣傳，是不可能的，於是借着文學上的藝術宣傳，借着小說的形式，描寫俄國的生活與制度，繪出農民的情狀，使讀者自加判斷，屠格涅夫，他做這個工作，最好沒有，他的『獵人日記』描寫農奴的苦況，對於農奴的解放，很有影響。

又，屠格涅夫，對於描寫人生青春時期以戀愛事件爲中心的小說，是博得極大的成功。心理的分析與觀察，對端正女郎的崇高之愛的理想，以人格的個性表現出來，是他成功的基礎。

到了一八七四年，政府愈加反動，壓迫愈烈，革命青年的空論，轉爲實際行動，那時，實行所謂恐怖主義，在他的新時代中對此有極好的敘述。

總之，屠格涅夫的成功，偉大之處，是在於能具體地把捉着時代意識，他的表現手段是自然主義的最好的代表。

一八八三年八月二十二日，這個記錄時代形態的驕子才長眠了。他的死處，是在他的寓處巴黎。

六 杜思妥益夫斯基 (Dostoyevsky, F odor)

[1821—1881]

杜思妥益夫斯基，是和屠格涅夫是俄國同時代的文學作家之一員。所以，在對

於農奴的解放和自由的追求的思想上有同樣的傾向。杜氏也會因此而被捕，受到監獄和流放。他終身窮苦，這悲痛的生涯，使他癡癩煩惱；使他酷嗜賭博，他在負債和最不幸的日子中生活到死。因而他的作品，擅長於病態的殘酷的心理解剖。他自己如此的窮苦不幸，所以對於犯罪的人，無知識的人，都表示無限的同情。他也是一個極好的自然主義派的代表作家。

不過，他幼年的生活却很愉快。受過完備的教育。他生於莫斯科，是一家破落貴族的後裔。

他的處女作『窮人』出世的時候，他纔二十五歲。窮人著成後，起初，沒有地方出版，後經友人的介紹給詩人尼古沙夫，尼氏非常之讚美，復經尼氏把窮人拿到當代的大批評家培林斯基去看，還沒有進培氏的門，泥氏便在內外聽說『新的戈哥里出現了！』培氏起初不信，及至讀了他的稿子，便也加以十分的驚嘆，從此，杜氏就一躍作為著名作家。

後來，他也曾加入當時革命青年的團體，而且他非常之激烈，因此而被捕，坐監，幾至遭政府的殺戮。

他到四十五歲，他的傑作罪與罰寫出了。雖然名譽是很好，可是實際窮到將常爲了很少的數目，和當舖往來。有如賭輸了錢，甚至不惜說謊，騙愛人的錢來做賭博的消耗，過生活。有人在他的軼事中，說他是一個浮浪的賭徒。白痴，被囚的人，也是在窮苦的情形中寫出來的。他還有的著作是，惡魔，著損害的人等。最後的作品，便是客拉摩助夫兄弟。逝世的日子，爲一八八一年二月九日，那時，他剛正六十歲。

七 奧史屈洛夫斯基 (Eustivsk)

[1824—1886]

俄國的戲劇作家。在他以前的俄羅斯，可以作爲沒有戲劇也沒有戲劇作者的，到了他，纔把俄國文學史上的戲劇基礎算定了。

他生於莫斯科。至大學校二年級時，因和教授爭論，被驅逐出校，便做了商人社會底裁判事務所底書記。所以他的處女作家家庭的幸福，還有破產者，都是譏諷着商人階級，因此受了商人階級的抗告，禁止他的作品在新聞上登載。

自從家庭的幸福和破產者出版後，他的劇作家的地位便被公認了。他素有志刷新俄國劇壇，他繼續寫成自己底雪車，貧的新婦，貧非罪，收入的場所，養女等篇。竟造成了俄國演劇的全盛時期。

一八六〇年，他的傑作雷雨寫成。那是最好的寫實主義作品，也已分明地接觸着新時代的思潮。他的作篇全書約有五十餘篇。

八 托爾斯泰 (Tolsto, Leo)

[1823—1910]

托爾斯泰不但是俄國的大文學家，大思想家，也是被奉作世界的巨人。

他出生於貴族之家，他的生日是一八二八年八月二十八日。他的父親是陸軍中

佐，母親是公爵陸軍少將底女兒。他是最小的兒子。他二歲喪母，九歲喪父，經叔母撫養他，不幸叔母又死了，就給叔母之妹撫養。十五歲，進加森大學，因和教師不睦，就棄去了。一八五三年，他加入了俄土戰爭，目擊戰爭的種種慘狀，無爲的犧牲，於此深深植下了咒咀戰爭，讚美和平的種子。戰爭以後，在聖彼得堡和屠格涅夫，龔察洛夫等相交，他過的是上流社會窮奢極慾的生活。

他在戰爭時，寫出他的自叙傳的第一篇幼年，第二篇少年，以及伐木，莎巴斯托堡的故事，文壇就知道他了。二十九歲，漫遊歐洲戰國，這時，寫成他的自叙傳中的第三篇青年，以及家庭幸福，哥薩克人等。倦遊歸國，作農民教育的運動。一八六一年，農奴得了解放之令，可是他辦的農民學校，仍遭政府的忌視，而受封禁。一八六二年，他和蘇菲亞結婚。從一八六四年年至六九年，他作作了巨著戰爭與和平。婀娜小史出版，他在文壇上的榮譽，達到了登峯造極的地步。

在他年齡將近五十歲時，他的思想大大的轉變，他懷疑他自己著作的價值，能

給與世界人類些什麼，因而想到人生的意義何在？人生的目的何在？這些問題十分苦惱了他，他研究科學，叩宗教家之門，可都是沒有滿意的回答，他失望幾至自殺。最後，他仍歸於宗教，禁慾戒煙，布服耕種，成爲極虔敬的基督信徒。爲了實行原始基督教底思想，他想放棄了財產，妻子不允許他，就簽字給了他的女兒，他寄食在妻的家中，過着和一般農夫同樣的生活。這時，他寫成了他的名聞世界的巨作復活。此外的著作，還有我的懺悔，黑暗的勢力。以及我底宗教觀，藝術論，人生論等論文。

他的思想，是一個人道主義者；他的著作，都帶有極濃厚的宗教色彩；他提倡的是無抵抗主義。——在他已寫成的著作裏是分明地這樣的表示着。

不過，他的死時的一段情節，却很奇怪。已經是他八十二歲的秋天，他怎有所感，便一個人悄悄地出亡，離開故鄉，逃到格爾喀地方的修道院中，又從那地逃到別處去，死於名叫阿斯波達華的小驛站，這還不是他的目的地，他仍只是死於他的

途中。那是一九一〇年十一月二十日午前六時。他晚年出亡的原因，有人說他是爲了受不住他妻子的壞脾氣；有的人說，或者這個深思遠慮的世界底志人——還是爲了對着是無窮（？）或有涯（？）的宇宙人生的究竟目的，奔跑着哩！

九 科羅連珂 (Korolenko, Ale a dre)

[1853—1920]

俄國十九世紀移向現代的過渡期文學的代表作家。

科氏於一八五三年六月十五日生於俄羅斯的西部希多彌爾小鎮。父親雖做過官吏，母親是大學教授的女兒，但却很貧困，因此，他只受了初等教育，即入工藝學校，同時當教師和印刷所的校正。後帶了蓄積儘二十元，入莫斯科農林學校，又爲了作政治上的危險行動，而被退學，屢處流刑。他的青春，大部分消耗在不安的生活中，所以創作的時間很短。

惡伴侶，瑪加爾的夢，盲樂師是他的代表作。但以惡伴侶爲最著。

托爾斯泰，屠格涅夫，杜斯妥益夫斯基等的作品，在苦悶中，還抱着社會和人類的寬大的希望。可是這種希望，時代一變，沉入於更黑暗與倦怠的失望之中，那末勢必又傾向於個人，這樣的個人心理的描寫，最初的作品，就是科氏的盲樂師。

十 迦爾洵 (Garstin, V. ewold)

[1825—1888]

俄國自然主義時代的作家，與科羅連珂，托爾斯泰等是同時代的人物。受托爾斯泰的影響甚深。這時代的作家，俱感着時代的煩悶，現實的苦惱，所以作品的取材，都以精神上的矛盾與不調和為主題。迦爾洵的作品的中心點，也建築在這上面。

迦爾洵對人生的感覺，是極端的懷疑，悲痛，厭世，但稍為有一些利他思想。後至於發狂，被送入瘋人醫院。一八八八年，從樓上躍下而死，時年只三十三歲。他的作品，有紅花，四日間，在鄉軍人，溫室，夜，歸雁等。紅花最最有名，

是描寫瘋狂心理的傑作。最能代表他的作風的，是一篇夜。

十一 柴霍夫(Tchekhov或譯作契訶夫)

[1860—1904]

俄國短篇小說家。他生於南部俄羅斯。父親本是農奴，但幼時就脫了那不幸的境地，所以柴霍夫得受完全教育，青年時做過醫師。

他十九歲時，就開始寫小品短篇之類，很受當時一般批評家的稱譽。因此，他決心從事文學，而所作更入於人生的深處，在文壇上的榮名也日高一日。

柴霍夫身處八十年代的黑暗，故他所作，以憂鬱之情調，寫人生的凡庸充滿了生的沉悶和單調；深得當代一般人的激賞，同感。不過，他的作品之所以有力，便因並不是止於煩悶之深淵而已，他對着未來熱望，他相信有較好的未來，總有一天，人類會從凡庸的大海走到黃金時代。這個，在他的三部戲曲——伊文諾夫，凡尼亞舅父，櫻桃園，以及三姊妹中的結尾，常常可以聽出這樣的呼聲。他相信，將

來一定會比現在好。

他的夫人珂妮柏爾是舉世聞名的優伶。

柴霍夫後患肺病，死於一九〇四年。年僅四十四歲。

十一 梭羅古勃 (Со'оруб, Fgodor)

[1863—1928]

他與美列茲加夫斯基，巴爾芒等同是俄國象徵派的詩人。在小說方面，他善寫病的心理。他厭世，以人生爲虛偽而無意義；他讚美死，以死爲最真實；所以他的作品，都籠罩着一層濃重而永久的黑暗。這也是俄國十九世紀末，二十世紀初葉的一種普遍的人心之典型。

小惡魔是其代表作。書中的主人，是俄國二十世紀初葉智識階級的典型人物。梭羅古勃既極端厭惡現實，所以又耽於夢幻的描想，他對於小孩心理的寫作，是極有名的。他又激烈的反對基督教，因此人家又給惡魔詩人之稱號。

此外的著名作篇，有輪，死的刺，把水變爲酒的女子，賢婦們，和死底勝利，自己，影等。

十三 高爾基 (Gorky Maxim)

[869 -]

十九世紀終了，俄國的社會，也已漸漸接近了曙光期，這時，一切俄國作家的作品都一反柴霍夫式的憂鬱的情調，而開始了對實現新社會熱烈的讚美與要求，充滿了反抗和前進性的爭鬥文學，高爾基在此間，有如慧星掃空，他的文名，不但和日光一樣，傳遍所照臨的地方，且通過黑暗的長夜，使不識字的人，以及盲者，都聞名鼓舞。

高爾基原名彼西霍夫，高爾基是他的筆名，是苦人兒的意思，因他一生所過的日子，完全在艱難困苦之中，是最下流的人們所過的日子。

他以一八六九年三月十四日生於俄國那夫哥羅。三歲喪父，母再嫁，受育於外

祖母；九歲時，母又死；外祖父經商失敗；於是，他不但成了孤兒，且成了棄兒。他僅享過不滿五個月大學校教育，隨即去當鞋店裏的學徒。

從此，他忽而爲製版師的徒弟，忽而爲侍役，又在伏爾加河上一隻輪船裏做了廚師的助手。那廚師名叫史慕利，是一個年輕的退伍下級軍官，深思博學，高爾基本來仇視一切報章和書籍的，自遇見了史慕利，遂被鼓起了讀書的興趣，史慕利把許多藏書，大概都是些通俗小說，借給高爾基看，他們二人，一有暇就在甲板上朗讀那些作品。這樣，智識的引誘，使正在十五歲的高爾基覺醒了，不能再忍耐着做那輪船上的廚師助手，他分文也沒有，只帶着志願到格薩大學，無錢的人，自然是被拒絕了。他大大失望，不得已做了餅乾作的工人，二十六男與一女的取材，就是在這個地方。

高爾基十歲時就開始寫日記，他一生所寫的作品，全是他自身生活的經驗。隨後，他流浪全國各處好幾次，一八八八年，在喀山做旅客，才開始與學生們相識，

而得自修的機會。做小販，做鐵路上的腳夫，做土工，做鋸木匠，做起貨夫，有時也會弄到有感得生活無意義而想自殺等事。後在下那甫哥羅和科羅連珂相識，得了科氏很大的幫助。高爾基的折爾卡士發表後，他的文名才傳遍於俄國文壇，成爲有力的一員。

日俄戰爭時，他因爲參加了社會革命被捕下獄。

後到美國，意大利等處。常爲俄國寫小說，論文，而他的文字，受到大衆熱烈的歡迎。

他最初表示有意識的文學，爲一首詩，名海燕之歌，是未來的大革命的預言。實際上，他的確幫助了革命。一九一七年俄國革命成功，他的作品和聲名更加盛大了。除去托爾斯泰，再沒有比他更受人歡迎的了。各處都競載着他的訪問記，他的照片，印也印不及的，人人爭相購買，看一看高爾基的樣子。尤其是德國，發瘋似的崇讚他，把他的名劇沈淵（一名夜店）在柏林連演了五百天，（一九〇三——

○四年）簡直是瘋了。

現在高爾基已是個國際主義者，一九二二年在德國，一九二八年已回到俄國，對於俄國的社會主義的文化，還在不絕的効勞。

一九二九年，全俄作家，開了一個慶祝大會，爲的是慶祝高氏在文壇上活動効勞的三十五週年。全世界各處，紀念和慶祝的電文，也像雪片似的飛到俄國去。高爾基早已是世界的作家了。

他的文章，所以被世界所崇讚，愛好。因爲他所寫的，都是下等社會的生活，是他一生流浪的經驗，絕無虛佈，更在這中間，不但誠誠懇懇的表白了下等社會人們的慘痛，且強硬地示出反抗的精神，明白地宣布了未來的新的光明的有希望的生活。於此，我們知識，高氏的受世界千萬被壓迫的人類的擁護，是當然的事。

他的作品，著名的有麻爾伐，秋之夜，三人，歌爾狄葉夫，母親等。

有人詳他的作品，『皆以常爲題材，不悲怨，不屈伏！』這是極得當的。

十四 科普林 (Kooplin, Alexandre)

[1870—]

科普林一世出，他的父親於他出世的那年就死了。他和他的母親在寡婦療養院度日。後入陸軍士官學校。畢業後過了七年的軍隊生活，受中尉之職。他在學校時，曾以發表了諷刺小說，受軍事處分。

決鬥，是他的傑作。著名的短篇，有生命之河，暈船，薄暮之春，桂樹，泥詔，嚙語等篇。

他的作品，是純取客觀的寫實的態度，他專門描寫大戰以前的俄國軍人生活的黑暗面。讀他的作品，那事實的情景，便一一似在眼前活現，他的寫作，是極忠實的，而且技巧也是佔着第一流的稱譽的。

十五 安特列夫 (Andreev)

[1871—1919]

俄國小說家。他初是純寫主義的，繼則離了寫實主義而描白一定的思想與人物，後來歸到抽象的神祕主義的一派。最末的結果，是逃避俄國革命，至於住到菲拉特。咒咀布爾塞維克主義。至一九一九年，死於心臟痺癱病。

他爲什麼這樣呢？我們就必得考察他的生活經歷。原來，他在中學時代就死了父親，入大學時，缺乏費用，常受飢餓。後雖得畢業於莫斯科大學法科，爲律師，但不久即棄職，想從事文學生涯，可是不幸又遭失敗，不得如願。不得已以繪畫度日。直待他發表了處女作後四年，才爲文壇所知。這樣，他的神經，受到社會上生活的猛烈的刺激，那時的時代又陷在極度的沉悶之中，他於一八九四年一月會想用手槍自殺。他看見了現實裏的人類，受盡了殺戮，飢餓，痛苦，煩惱，他遂鑽到人生的悲劇的深處，想到人類根本的永遠的劫難，他不信任將來，他哀號掙扎於現實，他是瘋狂的，病態的看着人生。他這一類人，是代表着革命前夜，既不能離開現實的苦惱，又不能走向未來的神經式的中間人物。他那樣的結果，正是一個象徵

主義，神和主義者應有的下場。

他的作品，著名的有人的一生，紅笑，七個絞死的人，往星中，飢餓王等。

十六 卜留沙尖 (V. Bryusov)

[1873—1924]

卜留沙夫都會詩人巴爾芒，被稱為俄國詩壇上的雙壁壇上的雙壁。

他的詩，是堅強的理智所組成，他輕視易於動搖的感情；他的詩在俄國，是建立了把感情狹隘的詩壇，放到浩大的理智的世界的偉跡。

革命後，他任了勞農政府教育部委會出版部的要職。更且在全世界文學出版部內擔任了巴爾塞維克底翻譯主任，作新興文學的活動。

他所作詩集最後的妄想，發表於一九二〇年。

十七 阿志巴綏夫 (Artsybashev, Micheal)

[1873—1927]

阿志巴綏夫，是俄國厭世主義，虛無主義，極端的個人主義的代表作家。他以描寫革命中的生死問題，性愛問題，個性在社會上發展的範圍問題，得到無數青年的同情。這些，也就是他作品中的基調。他把人生，看作痛苦的深淵，——什麼是人生？何以把人引到可怕死的終局就算了結，這是什麼緣故？——這裏，便是他厭世的主因。

他生於南俄之一小鎮。他是韃靼的子孫。母早死，父親是軍官。

阿志巴綏夫文學美術，在美術學校不滿一載，便至聖彼得堡當地方事務官書記，約二年。

他十六歲就開始執筆。二十三歲，發表他的處女作敷斯麗約茲。一九〇八年長篇創作沙寧發表，遂一躍而位於大作之列了。他的作品，是寫實主義的，但表現虛無的個人主義，其描劃之深刻，則到登峯造極的則步，實無與倫比。

他的名著，除沙寧外，有工人綏惠略夫，血痕，朝影，革命黨，都包含有時代

的影子。

十八 勃洛克(A. Blok)

[1889—1921]

勃洛克，俄國詩人。他是生長在一個有文學興趣的家庭中的。十八歲時就開始作抒情詩。一九〇四年出大學時，他的第一本詩集出版，名美麗的達瑪底詩。三年後，又出詩集意外的喜歡和雪底假面。他的抒情戲劇，有小遊覽所的主人，市場之王，未知之女，薔薇與十字架等。不過都不是最出色的。直到他有的名的詩十二個出現，才在十月革命的文獻上佔了極有稱譽的地位。十二個與斯奇非雅人，實是名聞世界之作。他與巴爾芒，波萊等俱於都會的詩人。

晚年，他在全世界文學出版所擔任哈伊南底詩歌翻譯。還寫了許多文章，如舊制度底臨終，評論集俄羅斯與知識階級等。

此外的著作，還有黃金時代，從心中湧出，夕照是燒盡了，運命之歌等。就全

體看，他大部分之作，是象徵主義的。但當革命時，却給俄國詩壇以強烈的刺激。

一九一九年，心臟病轉烈。一九二一年八月八日死，死時四十二歲。

十九 拉夫列涅夫 (Lavrenev, Boris)

[1892-]

俄國同路人作家之一。一八九二年七月四日生於南俄郝爾桑小城一個破落的貴族家裏。

這時候，農奴解放，貴族經濟漸漸崩潰，商業資本和資產者開始抬頭。

拉氏在家庭受到很好的教育。一九一五年春，畢業於莫斯科大學法科，世界大戰適起，他經過了六個月砲兵學校的訓練，便送往戰場，他中了毒氣，受了一切戰爭的苦痛。後來他參加了推翻沙皇的工作。他從軍的日子，還是一個抱着許多幻象的孩子，之後，他已滿載着人生的經驗了。他將所見聞的寫成了許多好的作品。炸毀，在蘇聯各戰院間已演了兩年多了。第四十一，平常東西的故事，均已製成影

片。此外還有風，第七個旅伴等作。

十一 皮涅克 (Piniak)

[1894—]

俄國同路人作家。他的意識，是大部分是抱着農民的傾向共同作用。他是對十月革命表示着同情，而不能澈底了解革命的真意的。他的重要作品有赤裸裸的年頭，第三城等。

十二 瑪耶濶夫斯基 (Vladimir, Mayakovsky)

[1894—1907]

俄國未來主義的代表詩人。

他十四歲就加入社會主義的團體做工作。他被認為俄國未來主義的領袖的時候，他只十九歲，可是在舊俄，未來主義是受到輕視和嘲笑的。直待十月革命後，他就得了勢，他儘以粗暴的力崇讚新俄的革命，成爲政府的詩人。可是，在一九三

○年和五年的葉賽甯一樣，以槍穿心自殺了。

他的自殺，有的說爲了一個難近的婦人而自殺；有的說他爲了政治上的煩悶，他不能滿意於先進資本主義國家的比較下的蘇俄的可憐和自滿；有的說他在最近兩三年間，蘇俄政府及批評家，都攻擊他爲個人主義的原故。概括的說，未來派的作家，大都是長於感情的奔放，而難耐於實際的艱滯，所以放到實際問題中的時候，往往是要繞璧的。

他的詩，早年作品有袴中之雲及其他；關於戰爭的作品，戰爭與和平；革命的作品，我們底馬賽曲；諷刺作品，壞蛋及其他；於這個，是他的末期作品。

雖然他的未來派調子，對於今日的蘇俄已是不中用，而且在葬儀舉行的時候，各文學家及批評家的演說，對於他的自殺都引爲是他的低劣和失敗。但他死後，新俄羣衆對於他仍有盛大的葬儀，爲了崇讚他在革命期的打倒舊藝術和新的暴吼上有相當的功蹟。他自殺時，年僅三十六歲。

二二二 曹斯前珂 (Losa Henko, Mik ail)

[1895—]

新俄同路人作家之一。出身於中落的貴族。入彼得格勒大學，未畢業，即入軍隊爲義勇兵。受傷，升爲隊長，直至一九一七年第二次革命。他作的自傳裏說，他做過木工，獵人，鞋店的學徒，捕賊的偵探，賭博，接電生，鐵路人員，優伶等。一九一九年，也以心臟病而脫離了軍隊生活。

他最長於短篇，用普通人的對話，述有趣的故事，大都是譏嘲反對新俄的人們。

二二三 葉賽寧 (Yesenin, Sergey Ale androvich)

[1895—1925]

俄國農民詩人。詩人阿列洵稱普希金是我們的秋天，而葉賽寧則是牠們的春天。他的作風，充滿了俄國鄉村情緒，他的作品，善於表現俄國的農民情緒，人們

愛好他的，就是在這兩點。

這個青年詩人，却在一九二五年十二月二十八日自殺，此消息自列寧格勒傳出後，全歐文壇，爲之震動。

失戀；肺病；苦悶於革命後的平靜生活；都是他自殺原因之推測。總之，不外乎社會變革和自身矛盾心理的衝突罷了。

114 法兌也夫 (Fadeiv)

[1901-]

新俄作家。生於俄國忒威爾省庚拉赫地方。少年時代，大部分隨着父母遠居於烏蘇里南境。父親於一九一七年陣亡。他最初在海參威商業學校求學，夏日常在農村及家庭間工作。

一九二二年至二三年，作汜濫。一九二三年作逆流。一九二五至二六年作成長。篇小說潰滅。

二一五 盧那卡爾斯基 (Lunacharski, A. n. o.)

俄國詩人兼劇作家。蘇俄政府的人民教育委員長。是提倡馬克斯主義文學的有名的批評家。常寫關於文學，哲學，美術，宗教，科學，各方面的有力的評擊文學。他的重要著作有生活底反響，帶着假面的思想，巴比侖底行杖，藝術王，三個旅客，寡婦底客等。最著名的批評集是藝術論，文藝與批評等。他的詩和戲劇，也寫得不錯，可是給他的批評名聲掩了一些。他如今還健在着，可是因了政見和蘇俄現政府不同，已離了人民教育委員長之職。

二一六 里別金斯基 (Ribedinsky)

新俄新興文學者，如今還在努力着的『十月派』的作家。

他的一週間，是新俄的不朽之作。也是世界文壇上的異幟。內容是以新寫實主義的技巧，描出新俄正在活動着的各種人物，姿態，事件，提出新俄政府的當前的問題的。

他的著作，還有委員，明天等。

一十七 賽甫琳娜 (Seifullina, Lydia)

新俄女作家。她曾在鄉間當過多年的小學教師，她會到革命，又深深了解鄉村，了解鄉民的粗暴，多疑，頑固，了解鄉民對革命所抱的態度。他以，極普通的語氣，傳述新的生命到鄉間，也不落於舊的行片面的自然主義，也不陷於空落的理想主義。鄉村男女的大力量，是新俄一個極有力的宣傳家。

附錄(二)

文藝術語解說

顧仞千

(一) 平面描寫

小說描寫的手法，對立體描寫而言，爲日本文學家田山花袋氏所主唱。對一種事物的描寫，完全憑客觀的不深入於內部的描寫，如實的平面的描寫，排斥主觀，以印象爲主。譬如描寫一個人物的時候，不解到其內部的心理，而僅僅描寫對於人物的印象，使讀者讀之自然能得到一種暗示。不過，在現在講起來，這是一種舊的描寫的手法了。

(二) 外面描寫

大多是描寫人物之發表，如人的容貌，態度，風采等等，爲內面描寫之反面。

(三) 內面描寫

外面描寫的相對語，以心理爲主之描寫，係深入於人之心內的描寫，如描寫人之心理變化，精神狀態，以及性格思想等等，都稱之爲「內面描寫」。

(四) 暗面描寫

自然主義之文學，多取材於人生之黑暗面，如描寫性慾等等。自然主義以前之文學，多取材於人生光明方面，故暗面描寫實是自然主義始。

(五) 性慾描寫

性慾在英語中爲 *Sexual Desire*，即男女兩性間之肉慾。性慾描寫即是指官能的，肉感的描寫，即是變態的性慾底描寫，這是自然主義描寫底特點，他們長於描寫人生的黑暗面，而性慾描寫却是最多，如法國的左拉，莫泊桑，俄國的阿志巴綏夫等，都是長於性慾描寫的作家。

(六) 心理描寫

心理描寫卽是以描寫人的心理爲主的手法，如對於心理底轉變，心情底活動及解剖，關於自己底思考，內心底動機及對於他人的影響等。優秀的小說，都是以心理描寫見稱的，如俄國的屠格涅夫，杜思退益夫斯基等，都是長於此種手法的作家。

(七) 感覺描寫

卽是這能描寫，描寫人間之性慾生活，以嗅覺，觸覺，味覺等來觀察事物加以描寫的，亦是自然主義文學的特點。王爾德，波特萊爾，左拉，莫泊桑等都是代表的作家。

(八) 素描

在文學上，素描卽是一種隨意抒寫的小品文字；在繪畫上，素描是用鉛筆或鋼筆所構成的物體的形狀。

(九) 白描

與「素描」同。

(十) 幻覺

英語爲 *Hallucination*。卽感覺過敏，神經衰弱而有一種病的現象。一種失去意識的下意識作用，亦叫幻覺。

(十一) 幻滅

幻想或幻影消滅之意。人們對於一種新起的幻想和憧憬底追求，而往往受了現實底打擊而消滅，此種幻影消滅的悲哀，卽是「幻滅的悲哀」。在近代，對於戀愛事件的幻滅的悲哀爲最多。此爲自然主義時代之新創語。

(十二) 世紀末

十九世紀末所起的一種時代的病態，亦卽是暗示十九世紀末的一種紛亂不安的現象。自產業革命以後，人們的思想上，生活上，都起了一種極大的不安的波動，因之厭世的懷疑的傾向日漸濃重；對於生活，失去一切的信仰和權威，而陷於不安

的恐怖與悲觀之中，這都是因為科學勃興及受到了其他物質的影響的緣故；這種傾向，差不多成了近代精神的基調。近代的種種對於生活的疲勞與厭倦，對於時代的詛呪和極端頹廢的傾向等等，都是世紀末的表現。

(十三) 世紀病

世紀末的一種時代病。即是十九世紀以來之厭世懷疑思潮，受了物質的壓迫，反應到精神上的一種病的狀態。

(十四) 中性覺感

當鑑賞一件藝術品的時候，尙未生出一種好的感覺，亦無不好的感覺時，即謂之中性感覺。

(十五) 內容感情

在欣賞一件藝術品的時候，對於藝術品的內容一定有一種感情，此種感情即是內容感情。如讀一篇浪漫主義的文藝作品，能夠掀動我們的感情。而生出夢幻或哀

怨的情緒；如讀一篇自然主義的文藝作品，能夠使我們生出一種一種實在的真切的感情；這種都稱之為內容感情。

(十六) 空間感覺

視覺，觸覺，運動感覺，都是空間感覺。平面的如繪畫，即用視覺鑑賞的；立體的不雕刻，即用觸覺鑑賞的；中空的如建築，即用運動感覺鑑賞的。

(十七) 空間藝術

時間藝術的對待各詞，即依據於空間感覺而成立的一種藝術。如建築，雕刻，繪畫等都是空間藝術，空間藝術都是以視覺鑑賞的。

(十八) 時間感覺

聽覺，運動感覺，都是時間感覺；前者如音樂，後者如跳舞。

(十九) 時間藝術

空間藝術的對待名詞，即依據於一種時間感覺而成立的一種藝術，又稱為音律

藝術，如音樂詩文等都是。

(二十) 綜合藝術

形式上是依據於空間感覺與時間感覺而成立的一種藝術，即是聽覺視覺和運動感覺並用而鑑賞的藝術。如跳舞，音樂是時間的，舞場是空間的，跳舞時的動作是運動感覺；如演劇，則包含有劇場，背景，脚本，以及優伶的表演等，顯然是包含有時間藝術與空間藝術二種藝術。

(二十一) 立體藝術

立體藝術是依據觸覺空間而成立的藝術。如雕刻陶器漆器等都是。

(二十二) 平面藝術

平面藝術是依據視覺空間而成立的藝術。如繪畫等都是。在製作的時候雖是使用手，但在鑑賞的時候，感表方面是完全需用視覺的。

(二十三) 純文學

純文學是專指小說，詩歌，戲劇等而言的。

(二十四) 處女作

著作家第一次發表的作品，叫「處女作」。

(二十五) 一語說

法國文學家弗羅貝爾教他底弟子莫泊桑說：「我們想表現的東西，這裏只有唯一的一個名詞；說明動作的，只有唯一的一個動詞；限制性質的，只有唯一的一個形容詞。我們不能不搜求這唯一的名詞，動詞和形容詞，直到發現這個唯一的名詞為止，即使發現了這唯一的名詞，也是不滿足的，不能以為這事是困難而糊塗過去。」生子巴萊 (Saunders) 把這言語尊重說為「一語說」。

(二十六) 三一律

又稱「三一一致」。

英語為 Three Unity，演劇上面的用語。演劇上的主要條件是時間，地點，動

作三者一致。古時希臘的古典劇是奉爲必要條件的，後因莎士比亞出來而打破，十九世紀浪漫主義之興起更忽視此種形式。後來到了易卜生劇又漸漸的使用起來了。

(二十七) 中年之戀

男子四十左右，女子三十左右所起的戀愛，叫「中年之戀」。年齡雖落後了，而力量却較大。此語自從日本的田山花袋氏發表小說蒲團以來；極爲流行。

(二十八) 戀愛巡禮

今日愛甲明日愛乙之謂。

(二十九) 素材

英語叫 Motive。指製作一個作品的原質的東西。

(三十) 地方色彩

自然主義的文藝作品，很注意地方色彩的描寫。如描寫某地方的特殊的氣候

風土，圍繞作中人事的社會狀態，總之是將某地方之特殊相，敘述其特殊的空氣 (Atmosphere)，這種都是地方色彩的描寫。

(三十一) 定期刊物

有一定時期的出版物。如日刊，週刊，月刊，半月刊，季刊等等，都稱之為定期刊物。

(三十二) 同人雜誌

同人即是以同等地位，資格。權利，義務，而從事於同一事業的意思。同人雜誌。即是集合同好者謀發表作品之便利而經營的一種雜誌。

(三十三) 前奏曲

在歌劇開幕前所奏的樂曲。

(三十四) 短篇小說

哈密爾敦下短篇小說的定義說：「製作短篇小說底目的是用了最高的語勢一致

的最大的經濟手法而產生出單一的小說的（Novelty）底效果」。卽是以最經濟的文學手腕描寫人生的全體的小說，字數自數百字至數萬字。愛倫坡，史蒂芬生，莫泊桑等都是短篇小說的傑出人材。

（三十五） 中篇小說

篇幅較短篇小說爲長，約自數千字至數萬字之小說。羅漫派大多叙怪異之事，以司名脫爲代表；寫實派則叙日常之事，內容皆切近情理。日本自大正十一年新潮社發行同各之叢刊以來，爲一般所採用。

（三十六） 長篇小說

結構偉大，情節複雜之小說也。字數沒有一定，多者可成數巨冊，少者亦可獨立成一冊。長篇小說非一蹴可就者，對於人生須有深刻之觀察，對於結構及描寫須有偉大之計劃，叙述詳盡，描寫週到。俄之托爾斯泰，法之蠶俄等，都是長篇小說的聖手。

(三十七) 獨幕劇

在形式上一幕即行終結的戲劇。

(三十八) 散文劇

英語爲 Prose Drama。左典劇浪漫劇等多用韻文，此則都用散文。以自然主義派易卜生，霍普特曼等之戲曲爲嚆矢。

(三十九) 抒情詩

英語爲 Lyris。抒情詩是完全發抒自己主我底情緒的純文觀的詩。完全是歌咏自己的感觸，感情，悲哀，快樂，愛情等的詩歌也。其種類有三：一，觸興詩 (Occasional Lyric or Prompt Lyric)；二，感境詩 (Circumstantial Lyric)；三，冥想詩 (Contemplative Lyric)。

(四十) 敘事詩

英語爲 Epic。敘事詩完全以以客觀的事物爲着眼的一種詩，即平敘自然與人生

之實在狀態的詩也。古代大詩人荷馬之依里亞特 (Iliad) 及奧德賽 (Odyssey) 爲世界最古之敘事詩；但丁之神曲，彌爾敦的失樂園也爲有名的敘事詩。敘事詩可分爲二種，一爲民族的敘事詩 (National Epic)；一爲個人的敘事詩 (Individual Epic)；前者作者的姓名已失傳，爲人間依傳下來的詩歌；後者爲有名的大詩人手中做出來的。

(四十一) 十四行詩

十四行詩 (Sonnet) 爲抒情詩之一種，卽是以十四行的詩形寫出當時的情緒的詩。但丁，如彌爾敦，勃郎寧等都是長於此種詩形的作家。

(四十二) 散文詩

散文詩 (Prose Poem) 是以散文體寫成的詩，不重形式韻律，而崇尚內容。波特萊爾，屠格涅夫都是散文詩底優秀的作家。

(四十三) 象徵詩

官能藝術的一種。音樂地表現詩人情調之韻律 (Rhythm) 產自感覺不加改削，對神經所界之言語上的刺激。崇尚技巧，重暗示，不以思想或感情為詩之內容，故與音樂之關係最為密切。

(四十四) 短歌

三十一字之和歌也。

(四十五) 湖上詩人

英國在十九世紀時有幾個詩人鄉野湖畔者，如革滋革斯，騷秋等是。

(四十六) 桂冠詩人

英國皇帝敕封每年作慶賀皇帝誕辰乃其他大典時之詩人。凡入選為桂冠詩人者，可得年俸二十七磅。近則凡可代表英國詩壇者，均可入選。丁尼生，革滋革斯等均為英之桂冠詩人。

(四十七) 牧歌

歌咏牧場生活，描寫鄉村事實之詩歌，爲田園詩之一種。有對話牧歌 (Dy. 1) 與不對話牧歌 (Dy. 108) 牧歌。

(四十八) 俳句

日本之短詩，由十七字所組成。

(四十九) 俳畫

富於俳句風味之畫，如日本畫派之一，多用於書之正文前以爲點綴，多洒落優雅之情致。

(五十) 雅歌

爲舊約中詩歌之一卷，作者爲以色列王所羅約。完全是歌咏戀愛和相思之曲。

我的童年

俄國高爾基著 蓬子譯

(長篇) 實價一元五角

我的幼年是高爾基底自傳小說，因為他是出身貧苦家庭，所以這裏所寫的全是他幼年在無產者的社會裏親身經歷過來的真實的事跡。每一頁，每一章，都充滿了殘酷的生活的記述，一個天真的孩子在飢寒交逼的社會中失去了他底童年。

在本書中，高爾基自己曾經說，我並不是在敘述我自己，而是敘述那一個狹窄的，窒息的環境底不愉快的印象，在那裏生活着這一階級的一般的俄國人——是的，就是到了今天也不生活着的。

因此，我的童年不僅是高爾基的自傳，而是俄國十九世紀的一般的無產者的自傳了。我們應該十二分珍重並愛惜本書的，因為它是一羣生活在悲慘的墨暗的角落裏的大眾底家譜。

光華書局發行

編輯後記

編輯部

「文藝創作講座」在日本是早已有的，而在中國還屬創見。近年來，中國底青年對於文學的狂熱，爲從來未有的現象；我們可以說，凡中等學校以上的學生，差不多沒有一個不看過小說的，也差不多沒有一個不想寫作的。不過，一般青年所看的差不多都是創作或翻譯底小說詩歌之類，而理論書籍很少閱讀，尤其是關於「怎樣寫作」的書籍閱讀得更少。這實在是一個不很好的現象，我們知道假如沒有理論做根柢，那寫作出來的東西一定是不會好的，比如做了一篇小說，而作小說者尙不知小說是什麼？更不知小說的結構和描寫，雖然他有很好的情節和內容，但是對於讀者的感染，一定是不會強烈的，於此，可知理論指導的重要。

本講座可說就是應了這種種需要而產生的，我們想在文藝理論——尤其是關於寫作方法——方面作有系統的講述，俾讀者得到文藝的基本理論。

本講座在未出版的時候，很有些友人以為既名之為「文藝創作講座」，則除了各種作法之外，便不應該登其他的理論文字，不然，則可改為「文藝講座」。不果我們以為「文藝創作講座」不一定專載作法，因為一般的文藝理論都和作法有連帶的關係，所以關於文學概論，文藝思潮，文藝批評等等，我們還是要登，不果是偏重於作法吧了。

本講座共出六卷，本來預定二月出一卷，現在我們想快一些出完，或定一月出一卷，至遲在八個月中出齊。在這六卷中，我們計劃登載的長篇單行本有下列數種：(1)一般藝術學，(2)美學概論，(3)文學概論，(4)小說創作論，(5)小說作法，(6)戲劇作法，(7)詩歌作法，(8)小品文作法，(9)文藝批評，(10)文藝思潮，(11)電影劇研究，(12)童話學，(13)童話概論等十餘種，其餘短篇文章，則

隨時加入，在數量上，則長篇的占三分之二，短篇的占三分之一。不果雖然是長篇的多，每篇也都可獨立成章，讀者看起來並沒有什麼連續不下或格格不入的弊病。

本卷中，值得特別提出介紹的是謝六逸的小說創作論，高明的小說作法，馬彥祥的戲劇作法，傅東華的文藝批評，孫師毅的電影劇研究，黃天鵬的新聞文作法，都是在這方面有專門研究的；創作指導講座中的郁達夫的關於小說的話，傅東華的談談創作，在短短的文字中，說出重要的意義，也極值得讀者細讀的。達夫先生更允許每卷都撰述這種文章。

本來本卷預告的還有朱湘的詩歌作法，馮三昧的小品文作法，一方面是本卷字數已超過二十萬，一方面又是朱先生遠在安慶，沒有來得及寄來，所以只得在下卷刊出了，還請讀者原諒。

「創作指導講座」是專門容納簡短的文章的，我們都請專門的人執筆，這種文章，既省篇幅，而又精警實用，在讀者是很有利益的，我們想每卷多登幾篇，將來

亦可集成一冊「創作指導集」。

下卷起，還添一欄「創作經驗」，請每一個作家述說自己底創作經驗，裏面既可講到方法，又可講到理論，讀者看起來既有趣味而又得力。下期預定的有張資平先生等數人。

陳之佛，倪貽德，錢歌川，葉紹鈞，豐子愷，李青崖，周作人等諸先生也尤爲本講座撰稿，特在此預告一聲。

我們歡迎讀者底意見和批評！

中華民國二十年六月十月初版

每卷實售大洋壹元

文藝創作講座

第一卷

版權所有 不准轉載 翻印

編輯者

光華書局編輯部

出版者

光華書局

印刷者

光華書局

發行者

光華書局

總發行所

光華書局

上海四馬路

本講座每月一卷共出六卷

每卷實售一元 預定六卷六元

近刊一覽

波士頓	辛克萊著	實價四元
新文藝辭典	顧鳳城編	實價一元半
何謂藝術	林文錚著	實價八角
歐洲三個時代的 戲劇	田漢譯	實價六角半
友人之妻	金滿成著	實價六角半
我們的證人	蕙漪女士著	實價四角
箬 船	周全平著	實價四角
曼殊詩集	蘇曼殊著	實價二角
流 浪	成仿吾著	實價六角
使 命	成仿吾著	實價七角
新聞文學概論	黃天鵬著	實價九角
天廬談報	黃天鵬著	實價二角半

上海图书馆藏书



A541 212 0008 5782B

6532

