

種三十二百一第書叢小科百

識常學文

著華東傅



行發館書印

百 科 小 叢 書

第 一 百 二 十 三 種

文
學
常
識

傅 東 華 著
編 輯 主 幹 王 岫 廬

商 務 印 書 館 發 行

UNIVERSAL LIBRARY, No. 123

A.B.C. OF LITERATURE

By

T. W. FU

Edited by

Y. W. WONG

1st ed., July, 1927

THE COMMERCIAL PRESS, LIMITED

SHANGHAI, CHINA

All Rights Reserved

Price for each Series of 12 Vol. of the Universal Library, \$1.50

Price for this Volume, \$0.10. postage extra

中華民國十六年七月初版

(百科小叢書第一百二十三種)
(每輯十二種定價大洋壹元伍角)
回(文)學常識一(冊)

(本冊定價大洋壹角)
(外埠酌加運費匯費)

分	總	印	發	本	著
售	發	刷	行	叢	
處	行	所	者	書	
	所			編	
				輯	
				主	
				幹	
				者	
				傅	
				東	
				華	
				王	
				岫	
				書	
				館	
				商	
				務	
				印	
				書	
				館	
				上	
				海	
				北	
				河	
				南	
				路	
				北	
				首	
				寶	
				山	
				路	
				各	
				埠	
				商	
				務	
				印	
				書	
				分	
				館	
				上	
				海	
				棋	
				盤	
				街	
				中	
				市	

序

這本小冊子的目的，在供給普通人以一點文學上的常識，或者中學的學生也還儘够用得着。

中國號稱文物之邦，而近代文學轉不如西洋各國之盛；此其故，原在文學的天才不世出，而讀者社會之缺乏文學的趣味與常識，也是一個大原因。夫銅蔽在科舉制度之下已千百年之久，讀者社會對於傳統的文學觀念一時不能擺脫，誠也難怪。方今新文學漸入建設的時代，自當以改變社會的文學觀念爲要圖，故年來也曾把西洋討論文學原理的著作介紹一二，但覺與我們一般社會的程度相差尚遠，未必都能受用，這才感到文學常識的灌輸方是首務，——就是我寫這本小冊子的動機了。

書以四夜寫成，當然是草率得很，且既稱常識，自是卑之無甚高論的。然而世有珠玉之貴，卽有鹽鐵之賤；以社會的需要而論，縱不說鹽鐵重於珠玉，至少也不能偏廢。今之世不乏高明：金碧輝煌的文藝論集，往往從書肆的玻窗勾引吾人的注目。藐予小子，誠哉有瞻望難逮之慨！然而猶敢饒舌者，要亦藉口於鹽鐵之說耳。高明者果不見諒，而必欲鄙夷訕笑之，則鄙人亦唯有聽之而已。

傅東華，一九二六年九月，於杭州寓廬。

文學常識目錄

- 第一章 文學與常識……………一
- 第二章 文學與非文學……………八
- 第三章 文學之「何以有」與「何必有」……………二二
- 第四章 怎樣讀文學書？……………三〇
- 第五章 文學批評……………三九
- 第六章 什麼是賞鑑？……………四九

文學常識

第一章 文學與常識

將「文學」和「常識」四個字聯在一起，諸位必以為特別。諸位以為文學是文人學士包辦的事業，而文人學士者，社會的特殊階級也。「文學」豈是一般人的常識，怎好和「常識」兩字聯在一起說？夫所謂「科學常識」，「倫理常識」，「經濟常識」，以至其他什麼什麼常識也者，是指科學上，倫理上，經濟上，以至其他什麼什麼上為我們日常生活所必需的知識而言；至於文學，難道是我們日常生活所必需的知識嗎？

殊不知諸位將「文學」兩個字看得太呆了，太狹了，才有這種誤會。現在爲免除這種誤會起見，請先注意兩個原則。

大凡一件東西的名字，決不可單從牠的字面去解釋牠，這是第一要注意的。「文學」兩字，若單從字面解釋時，便該如下：

許慎說文序云：『黃帝史倉頡見鳥獸蹠迹之跡，知分理之可相別異也，初造書契，依類象形，故謂之文。』那末「文」就是一個個由點、畫、撇、捺湊成的符號了。「學」說文作「斆」，『覺悟也。从教从口，口尙矇也。……』又廣雅釋詁二云：『學，識也。』如果照這樣解釋，那末「文學」無非是一種悟識依類象形的符號的學問罷了。晚近有個大名鼎鼎的文豪，也就根據這種解釋來下「文學」的定義。他說：『著於竹帛謂之文，論其法式謂之文學。』殊不知近代之所謂「文學」完全不是這麼一回事：近代文學的研究雖有要成爲一種科學的趨勢，但是將來這種「文學的

科學」或便叫做「文學」或替牠另取一個名稱，尙不可知。就目前論，文學的研究還未成爲正式的科學，所以「文學」兩字只是一件「東西」的名稱，或竟是一種「活動」的名稱（詳見第四章），却不是一種「科學」的名稱。

其次，我們應該曉得無論什麼名字的內涵的意義是時時要變的。例如當電燈還未發明的時候，我們提到「燈」一個名字，腦裏所起的影像，總只不過一盞油缸，裏面有一二根燈草點着；或一隻燭臺，上面有一支蠟燭燃着；或各種紙糊的，紗罩的，或明角裝的架子，裏面有一支或數支蠟燭亮着；但萬萬想不到一個也不用油也不用燭的玻璃泡，也用不着拿火點，只消在別的地方一扭便會發光——但是這也仍舊叫做燈。所以我們現在提到燈時，腦裏的影像已經多出一樣：這就是「燈」一個名字的內涵意義的推廣了。文學的觀念也就曾有這樣的推廣。在我們中國，一千三百多年前的昭明太子編文選時，只把

「讚論之綜輯辭采，序述之錯者文華；事出於沈思，義歸乎翰藻。」（文選原序）的作品入選，後來人差不多也就只承認有「辭采」有「翰藻」的才是文學。殊不知近代的所謂文學，已把牠的內涵意義大大的推廣；不但必有「辭采」有「翰藻」的才稱文學，就是沒有文字單憑口傳的也承認牠是文學。然而我們仍舊膠執舊見，以為非有「辭采」非有「翰藻」的不配稱文學，那末怪不得要把文學當做文人學士的包辦事業了。

諸位必先明白上面這兩個原則，然後談得到近代的文學觀念，然後可懂得文學何以是人必需的常識。

近代人以爲文學不必一定要靠文字寫的，就是那些口口相傳的歌謠和故事之類，也是文學，故文學有「口傳文學」和「書面文學」之分：前者是流動的文學，後者是固定的文學。他們所以主張這樣，理由有二：其一，在一個民族還未發明文字之先，便已先有文學；只看無論何國的

古初的歌謠，大半是從初民的口裏記錄下來的，便是證據。又無論那個民族，雖在文字既發明之後，還仍舊有許多歌謠和故事只憑口口相傳，始終未落書面。因此，不能不承認口傳的也是文學。其二，論文學的功能，無非在牠能把一個人的思想感情傳達給衆人，至於傳達所憑的媒介物，語言和文字是一樣的，所以口傳的歌謠故事之類，不能擯之於文學範圍之外。

如是，則三家村裏月夜乘涼時，男女老少藉地而坐，偶有一個前清老童生出身的藥店掌櫃，對他們講些狐鬼故事，使得老的小的都聽得瞠目咋舌，——這就是「文學」了。冬夜天寒，農事閒暇，一家圍爐靠火，老祖母給小孫子孫女兒們猜謎兒，說什麼『高高山上一盞燈……』呀，『四角尖尖肚裏空……』呀，——這也就是「文學」了。推而至於山上採茶姑娘的歌兒，道上推車苦力的俚曲，也都無不可說是文學。那末事實上社會中無論什麼階級，人無論男女老小，都早已和文學結下因緣的了。故說文學是人人都有的常識，其誰曰不宜？

更從理論上說：我們都知道人的生活是由物質和精神兩種元素合成功的；物質的軀體既非養不能活，精神的心靈又何獨不然？文學便是心靈的最好滋養料。但這所謂心靈的滋養，非即「消遣」之謂：文學不是僅僅供人消遣的。

文學供給我們心靈的滋養，一面足以「廣」之，一面足以「深」之。

何謂「廣」？

我們人一生的經驗是有限制的：境遇給你限制，職業給你限制，「性」給你限制，環境給你限制，風俗習慣給你限制。富貴子弟不識饑寒苦，叫化子不解膏粱味，便是境遇的限制。文弱書生不解糾糾武夫的生活，理髮師不解車夫的生活，便是職業的限制。男女有時不能互相諒解，便是性的限制。寒帶人不解熱帶人的生活，南方人不解北地人的生活，便是環境的限制。此國人不解彼國人的生活，東方人不解西方人的生活，便是風俗習慣的限制。唯有文學，乃能將這一切限制

都打破：我們唯有跟文學對面時，乃能「形在江海之上，心存魏闕之下。」（1）所以劉彥和說：文之思也，其神遠矣：故寂然凝慮，思接千載；悄焉動容，視通萬里。（2）這雖說的是文人構思的境界，其實讀者和文學作品對面時也有這種境界——這就是「廣」的解說了。

何謂「深」？

我們人的才力是極其不齊的：資質上的不齊是一半，教育上的不齊也是一半。因此，往往同是一件東西，這個人已澈見底蘊，那個人却還只看見皮相；同是一件事，這個人已感到很深的意味，那個人却還對牠麻木；所以「心靈的國」是極不平等的。也唯有文學能使牠平等。我們有文

（1）文心雕龍、神思篇、引莊子。

（2）文心雕龍、神思篇。

學，就能借別人比我敏銳的眼力來看事物；別人見識得到的，我也見識得到；別人感覺得到的，我也感覺得到——此即「深」之謂也。

夫人莫不有肉體，故莫不有吃飯的權利；人莫不有心靈，故莫不有各求所以「廣」之「深」之的權利。然則文學豈可讓文人學士所為專利品哉？

不過吃飯之事，吾人童而習之，早已成爲常識了，故天下找不出所謂吃飯常識者。心靈的飯——文學——則問題比較複雜，此文學常識之所以必要也。

第二章 文學與非文學

文學常識上的第一個問題就是：怎樣辨別文學與非文學？這個問題實在很不容易回答；從

古來有不少的聚訟，都是關於這個問題的。我們有時候雖則單靠直覺也能彀辨別文學與非文學，却總定不出一個確實的標準來。例如我們都不承認湯頭歌括爲文學，而承認千家詩爲文學；不承認本草綱目爲文學，而承認山海經爲文學。這種直覺的分辨力，原也不一定靠不住，但我們若沒有一種根據理論的標準，總覺得不能滿意。

要從理論上辨別文學與非文學的問題，在中國似乎特別困難。中國的所謂「文章」向來是沒有一處用不着的。衙門出告示要「文」；法官做判牘要用四六；甚至於醫生開脈案也要「掉」幾句；所以從形式上去辨別文學與非文學，是極靠不住的。如果從體裁上去分別，那末那幾種體裁該算文學，那幾種不該算文學？史漢是史，而頗有人當牠們文學讀；元史明史也是史，何以沒有人當牠們文學讀的呢？那末史的體裁算文學呢？不算文學呢？可見體裁的標準也是靠不住的。又「文」字的本義，原是「文彩」的意思，所以向來人都認定有文彩而雅的是文，無文彩而俗的

不是文。這種雅俗的分別，確乎是一種標準了；但果依這種標準，則民間一切通俗的歌謠以至彈詞佛曲之屬，都不能歸入文學了，豈不又與近代的文學觀念不符了嗎？至於六朝人以「偶者爲文，奇者爲筆」的主張，那更不足爲分別文學與非文學的標準，自不待說。

夫理論上，分別文學非文學的標準之難定有如此，而實際，則我們覺得文學與非文學確乎有一種區別，換句話說，我們直覺的知道文學作品確乎有一種特徵。不過這種特徵是什麼，我們（中國）的批評家向來沒有一種確定的觀念。他們祇曉得從形式上或體裁上去尋這種特徵，結果，直到如今還是沒有確定。

在西洋，這種文學所以爲文學的特徵，是早已發見的了：希臘時的亞里斯多德謂之「模倣」，近代的批評家謂之「創造」。這「模倣」和「創造」兩個名稱，看字面似乎相反，實在是一而二二而一的，（1）但須有一番說明方能明瞭。

要知道什麼是「創造」，須先知道什麼是「想像」。想像是一個心理學的名詞。我們曉得我們人的意識是由感覺喚起來的，感覺是實物給我們的；然而實物既在我們的意識上留着一個影像，那末就是實物拿開了，而影像依然存在。例如我們曾在某時某處看見過這樣一朵花，此時此地雖沒有那朵花，而我們閉上眼睛時，不但那朵花的影子仍舊浮現出來，便是我們當初看花時所起的情緒也可以隱約的重新喚起。這便是想像作用。想像作用有一種極奇異的功能，就是牠不僅能喚起我們所實際接受過的影像，並且能把實際接受過的影像依我們的意思剪裁予奪；或將牠的各部份依我們自己的意匠重新排列，或將各種影像併合成一種新影像。例如尋常我們所接受的「人面」的影像，牠的各部份的部位總不外是眼居眉下，鼻子居中，口居鼻下。

（一）參看拙著讀詩學旁札中「什麼是模倣」一節；此文附載於拙譯詩學（商務印書館，一九二六年一月初版）之後。

但是我們可以閉上眼睛，設想有這麼一張臉：鼻子佔據額頭，眼睛長在兩側；或設想一張臉：有四隻眼睛，或祇有一個鼻子，而無其他部份。又例如我們看見一個人嘴長得好看，眼睛鼻子却不好，另一人眼睛鼻子好，嘴却不好，都不能叫人滿意；但是我們的想像作用，可以使第一人的嘴和第一人的眼睛鼻子湊合在一起，以成一副圓滿的面貌。這樣的想像作用，批評家謂之「創造的想像」。

凡創造，無不靠着想像作用的；而創造就是文學的特徵之一，故批評家有時稱純文學（即狹義的文學）為「創造的文學」，或「想像的文學」，以與「事實的文學」（從嚴格說，即非文學）相對待。事實的文學，就是將實在的事物直抄而不經作者的「心靈」的文學。實則這已不能稱為文學。於此，我們又可揭出文學的第二個特徵了。

文學的第二個特徵就是「有我」？怎麼叫做「有我」？「我」就是作者的心靈，也就是作者

的個性。凡文學的作品，必都經過作者的心靈；文學的作者決不把實在的事物直抄的。這就是劉彥和之所謂「鎔裁」。(1)他說：「規範本體謂之鎔，剪裁浮詞謂之裁，『本體』就是文學的對象了。但他所說的是作文的工夫，還不能盡「有我」兩字之義。蓋「有我」者，不僅是一種「規範」和「剪裁」的功夫，並還須是一種情緒的渲染。例如一朵花，在植物學家描寫起來，必將牠的花瓣，花蕊，花托，以至顏色形狀等等如實紀錄。叫文學家描寫起來便不如此：他的描寫，比植物學家的描寫也許較詳盡，也許較簡略，就看他怎樣鎔裁而定；而他的鎔裁的標準，就是他自己當時的情緒。如是，則他所描寫的並不是他面前的花，乃是那朵在他心上喚起的情緒；然而情緒是憑空描寫不出的，故仍須借那朵花來描寫。這麼一來，作者的個性就流露在他的描寫裏面了；因爲同是一朵花，在這個人心上和在那個人心上喚起的情緒決不能一樣，由此就見出個性了。

(1) 文心雕龍、鎔裁篇。

故凡文學作品必都有個性，就是這個道理。至於植物學家的描寫，按理論，應該是這個人和那個人完全一樣的，因而見不出個性；所以植物學家的描寫不是文學。簡言之，植物學家的描寫是客觀的，文學家的描寫是主觀的，這就是文學與非文學的區別。

關於此，王靜安先生說得（一）最好：

有有我之境，有無我之境。「淚眼問花花不語，亂紅飛過秋千去。」可堪孤館閉春寒，杜鵑聲裏斜陽暮。」有我之境也。「采菊東籬下，悠然見南山。」寒波澹澹起，白鳥悠悠下。」無我之境也。有我之境，以我觀物，故物皆着我之色彩。無我之境，以物觀物，故不知何者爲我，何者爲物。古人爲詞，寫有我之境爲多，然未始不能寫無我之境，此在豪傑之士能自樹立耳。

但這裏「有我之境」「無我之境」的區別，和我所謂「有我」「無我」的區別微有不同。他承認

（一）見先生所著之《人間詞話》（北京樸社重印）。

文學作品「未始不能寫無我之境，」我卻以爲「無我」的便不是文學，這並不是我們的見解不同，是因他這所謂「境，」已經是「有我」的了。所以他說：

境非獨謂景物也，喜怒哀樂亦人心之一境界。故能寫真景物真感情者，謂之有境界，否則謂之無境界。

「紅杏枝頭春意鬧，」著一「鬧」字而境界全出。「雲破月來花弄影，」著一「弄」字而境界全出矣。(1)

春意非真能鬧，自我故覺真鬧；花非真能弄影，自我故覺其若弄影。那末這個「境界，」已不是純客觀的境界——已經是有我的了。但他又從這個本已有我的境裏去分出有我無我，實則他這種分別祇是「我」的隱顯問題。「淚眼問花花不語，」可堪孤館閉春寒，」此我之顯者也；但是

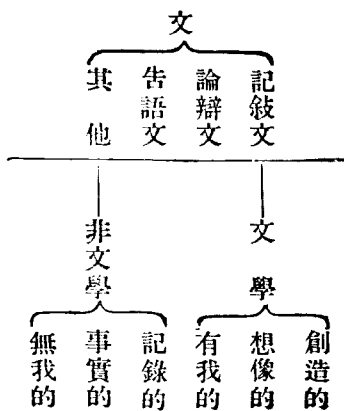
(1) 人間詞話頁三。

「采菊東籬下，悠然見南山。」寒波澹澹起，白鳥悠悠下，「亦未始無我；這我便在悠然，」澹澹，「悠悠」等字裏面，此我之隱者也。故凡文學作品，都是有我的；有我便是文學作品的特徵——世間沒有純客觀的文學。

且這「想像」和「有我」兩種特徵，並不是各自爲政的：既想像便不能無我；要有我便不能無想像。

文學的特徵既明，便知體裁不足以區別文學非文學。有「文學的」記敘文，洛神賦，史記的列傳是也；有「非文學的」記敘文，紀事本末，東華錄是也。有「文學的」論辯文，莊子，運命論是也；有「非文學的」論辯文，說文解字，幾何原本是也。甚且有「文學的」詩，有「非文學的」詩：千家詩屬於前者；湯頭歌括屬於後者。

茲更作圖如次，以便記憶：



……其形也，翩若驚鴻，婉若遊龍。榮耀秋菊，華茂春松。髣髴兮若輕雲之蔽月，飄飄兮若流風之迴雲。遠而望之，皎若太陽升朝霞；迫而察之，灼若芙蕖出綠波。穠纖得衷，修短合度。肩若削成，腰如約素。延頸秀項，皓質呈露。芳澤無加，鉛華弗御。雲髻峨峨，修眉聯娟。丹唇外朗，皓齒內鮮。

明眸善睐，鬢輔承權。瓌姿豔逸，儀靜體閒。柔情綽態，媚於語言。奇服曠世，骨像應圖。披羅衣之璀璨兮，珥瑤碧之華琚。戴金翠之首飾，綴明珠以耀軀。踐遠遊之文履，曳霧縠之輕裾。微幽蘭之芳藹兮，步踟躕於山隅。……於是洛靈感焉，徒倚徬徨。神光離合，乍陰乍陽。竦輕軀以鶴立，若將飛而未翔。踐椒塗之郁烈，步蘅薄而流芳。超長吟以永慕兮，聲哀厲而彌長。……

這是曹植的洛神賦，是一件純粹的文學作品。所以然者，並非因牠是韻文，乃因她是想像的，創造的作品。

玄宗楊貴妃……父玄瑛……早孤……二十四年，惠妃薨……後庭數千無可意者。或奏

「玄瑛女姿色冠代，宜蒙召見。」時，妃衣道士服，號曰太真。既進見，玄宗大悅。不期歲，禮遇如惠妃。太真姿質豐豔，善歌舞，通音律，智算過人；每倩盼承迎，動移上意，宮中呼爲「娘子」，禮數實同皇后……玄宗凡有遊幸，貴妃無不隨侍。乘馬則高力士執轡授鞭……

天寶九載，貴妃忤旨送歸外第……妃附韜光泣奏曰：『妾忤聖顏，罪當萬死。衣服之外，皆聖恩所賜，無可遺留；然髮膚是父母所有。』乃引刀剪髮一縷附獻。玄宗見之驚惋，即使力士召還……

及潼關失守，從幸至馬嵬……既而四軍不散……玄宗不獲已，與妃詔，遂縊死佛室。時年三十八，瘞於驛西道側……

這是舊唐書裏的玄宗楊貴妃傳，便不是文學作品了；因為這樣的文章，只是事實的紀錄，並不含一點想像的元素在裏面的。但同是這點材料，一經白居易編做長恨歌，或經陳鴻取作長恨傳，⁽¹⁾便都變做文學作品了：前者便成敘事詩，後者便成小說。你看唐書上祇是「後庭數千無可意者」一句，長恨傳裏便演作這麼一大段——

(1) 見太平廣記卷四百八十六。

……宮中雖良家子千萬數，無悅日者；上心忽忽不樂。時每歲十月，駕幸皇清宮，內外命婦，焜耀景從，浴日餘波，賜以湯沐，春風靈液，蕩漾其間。上心油然而恍，若有遇，顧左右前後，粉色如土。又唐書裏祇「姿色冠代」，「姿質豐豔」，及「既進見，玄宗大悅」幾句，長恨歌裏便演作——

天生麗質難自棄，一朝選在君王側；回眸一笑百媚生，六宮粉黛無顏色。春寒賜浴華清池，溫泉水滑洗凝脂；侍兒扶起嬌無力，始是新承恩澤時。雲鬢花顏金步搖，芙蓉帳裏度春宵；春宵苦短日高起，從此君王不早朝。

這都是非靠想像力寫不出來的。至其後段——

臨卽道士鴻都客，能以精誠致魂魄；爲感君王展轉思，遂令方士慙懃覓。排空馭氣奔如霓，昇天入地求之遍。上窮碧落下黃泉，兩處茫茫皆不見。忽聞海上有仙山，山在虛無縹緲間。樓殿玲瓏五雲起，其中綽約多仙子，中有一人名太真，雪膚花貌參差是。金闕西廂叩玉扃，轉教小玉

報雙成。聞道漢家天子使，九華帳裏夢魂驚。攬衣推枕起徘徊，珠箔銀屏迤邐開。雲鬢半偏新睡覺，花冠不整下堂來。風吹仙袂飄飄舉，猶似霓裳羽衣舞。玉容寂寞淚闌干，梨花一枝春帶雨。含情凝睇謝君王，一別音容兩渺茫。昭陽殿裏恩愛絕，蓬萊宮中日月長。回頭下望人寰處，不見長安見麴霧。空將舊物表深情，鈿盒金釵寄將去。釵留一股盒一扇，釵劈黃金盒分鈿。但令心似金鈿堅，天上人間會相見。臨別慙慙重寄詞，詞中有誓兩心知。七月七日長生殿，夜半無人私語時；在天願爲比翼鳥，在地願爲連理枝。天長地久有時盡，此恨綿綿無夕期！

這樣神秘哀惋的文字，更非想像力極豐富的作者不能辦了。

不過有一層，讀者必須注意。尋常所謂「寫實派」的文學，不可把牠當做記載事實的文學，因而不把牠當做文學。「寫實」是跟「理想」相對待的，而「理想」與「想像」完全不同：寫實派的文學還是想像的文學。例如儒林外史，其中的人物和情節，當然不是事實，然而牠是寫實

的文學。洛神賦便是理想的文學，因牠所描寫的洛神，不但是虛構的，而且是一個理想的美人。

「寫實」又是一種作法的名稱：無論是怎樣的作品，都無不可用寫實的作法。例如西遊記裏的孫行者和豬八戒，當然都是理想的人物，但書中寫行者的機變和八戒的粗莽，都是用寫實的作法的。

第三章 文學之「何以有」與「何必有」

夫「上古結繩而治，聖人易之以書契，百官以治，萬民以察。」（一）那末書契只是結繩的代替品，只要牠能紀事紀言——即紀錄事實——以治百官，以察萬民，便可算是盡職，世間又何以

（一）說文序。

——且何必——有這種「創造的」「有我的」文學呢？

這就差不多等於問：世間何以——且何必——有藝術？因為文學只是藝術的一種方式。

要問世間何以有藝術，就須追究到藝術的起源。關於藝術的起源，自來有種種不同的學說，而都歸根於主張藝術的衝動是人類的本能之一。但若問起這種衝動究竟是什麼，那就又有種種說頭。柏拉圖以為這種衝動是神的直接鼓動，固然說得有些渺茫，難以捉摸；即如康德及席勒爾的遊戲衝動說，也未能賅括藝術的全體，且尤不適用於文學。要求一種比較切實的說頭，倒還是我們的毛詩序裏那幾句話：

詩者，志之所在也；在心為志，發言為詩。情動於中，而形於言；言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。

朱熹替牠解說道：

或有問於余曰：『詩何爲而作也？』余應之曰：『人生而靜，天之性也；感於物而動，性之欲也。夫既有欲矣，則不能無思；既有思矣，則不能無言；既有言矣，則言之所不能盡而發於咨嗟詠歎之餘者，必有自然之音響節奏而不能已焉。此詩之所以作也。』(1)

這雖只說詩的起源，其實就是說一般文學的起源；因爲我們既不承認「無我」的爲文學，那末凡文學都是『情動於中，而形於言』的了，却都是『感於物而動……不能無言』的了。詩與一般文學的區別，只在「永歌」與不「永歌」一點。

以上已可解決「何以有」的問題，其次諸論「何必有」。

我們曉得文學是想像的作品，而想像者，可以無中生有者也。宇宙萬有，都成於自然；但是自
然的創造是有限制的，唯有想像的創造乃無限制。你看——

(1) 朱熹詩集傳序。

〔西王母〕所居宮闕在龜山春山，西那之都，崑崙之圃，閔風之苑。有城千里，玉樓十二，瓊華之闕，光碧之堂，九層玄室，紫翠丹房；左帶瑤池，右環翠水；其山之下，弱水九重，洪濤萬丈，非鸞車羽輪，不可到也。所謂玉闕暨天，綠臺承宵，青琳之宇，朱紫之房，連琳彩帳，明月四朗……軒砌之下，植以白環之樹，丹剛之林。空青萬條，瑤幹千尋，無風而神籟自韻，琅琅然皆九奏八會之音也。〔1〕——

自然界有這種境界嗎？再看那宋玉的神女——

……其始來也，耀乎若白日初出照梁屋；其少進也，皎若明月舒其光。須臾之間，美貌橫生；曄兮如華，溫乎如瑩；五色並馳，不可彈形；詳而視之，奪人目睛。其盛飾也，則羅紈綺縠盛文章，極服妙采照萬方。振繡衣，被桂裳；穠不短，纖不長；步裔裔兮耀殿堂，忽兮改容，婉若遊龍乘雲翔。矚

〔1〕集仙錄。

被服，俛薄裝；沐蘭澤，含若芳；性和適，宜侍旁；順序卑，調心腸。(1)——

人世間有這樣的美人嗎？再看那屈大夫——

……吉日吾將行。折瑗枝以爲羞兮，精瓊靡以爲糧。爲余駕飛龍兮，雜瑤象以爲車。何離心之可同兮，吾將遠遊以自疏。邇吾道夫崑崙兮，路修遠以周流。揚雲霓之晻藹兮，鳴玉鸞之啾啾。朝發軔於天津兮，夕余至於西極。鳳凰翼其乘旂兮，高翱翔之翼翼。忽吾行此流沙兮，遵赤水而容與。麾蛟使梁津兮，詔西皇使涉余。路修遠以多艱兮，騰衆車使徑待。路不同以左轉兮，指西海以爲期。屯余車千乘兮，齊玉軛而並馳。駕八龍之婉婉兮，載雲旗之委蛇。(2)——

人世間有這樣的壯遊嗎？故文學之爲用，可以補自然創造之不足，可以開拓宇宙的境界。有文學，

(1) 宋玉神女賦。

(2) 屈原離騷。

然後我們的心靈得不爲現實的自然界所拘束；有文學，然後人生不至因太侷促而不堪。此所以文學爲人人之所要求，而亦卽文學所以存在的理由之一。

人類是進步的動物，故人類於求飽暖自存之外，尙須從事於理性的生活；這種理性生活的結果，便是我們所謂「學問」。最初，學問是不分門類的；古代的書籍可以什麼學問都包羅得進。後來人類的智識逐漸發達，研究的題目日益繁多，於是遂有分門別類的辦法，就是所謂「科學」了。到現在，差不多宇宙間無論什麼現象都已有專科的研究，獨於我們人最關切的「人生」的學問，還沒有專科。書坊中雖有所謂「人生哲學」一類的書籍，却只研究到人生中的幾種問題，不能把人生的學問全部包舉；且所謂「人生哲學」者，只是人生學問的理論方面，不能構成人生的「科學」，因爲科學須有理論和實驗兩方面，缺一不可的。

科學所以須有實驗，是爲使科學可能起見的。我們所貴乎科學者，是在牠的學說都有實在

的證據。科學搜集證據的方法，第一就是觀察。但科學若是單靠觀察，那就不免有時而窮。例如化學家要證明某某兩種氣體相遇時的反應，而若單靠觀察，那末自然界中也許始終遇不着這兩種氣體反應的現象，豈不是他就沒有證明的機會了？所以這位化學家須得不單靠觀察，而須乞靈於實驗。他於是走到實驗室裏，將這兩種氣體用人工使牠們接觸，並用電流的力量使牠們起反應；及至反應起時，然後再加觀察，他這才能證明他的學說。此科學之所以重實驗也。

我們要研究人生問題，而若沒有證據，那是不能置信的，所以單有人生哲學一類的書籍是不够的。但是一人的經驗有限，即人類全體的經驗也有限。我們若單憑觀察，使有許多問題尋不出證據。古人著書歡喜引經據史，無非就是要提出證據，然而經史仍不外是人類經驗的記錄，所以仍舊是有限的。文學家見夫實在的人生的觀察之不敷應用，於是憑自己的想像力去創造出種種的經驗。例如要證明『人生若幻夢，富貴如浮雲』兩句詩，那末就須有一生的時間和富貴

的機會才能經驗得着。於是沈既濟做了一篇枕中記（1）去「實驗」牠；李公佐也做了一篇南柯太守傳（2）去「實驗」牠。我們若能體會他們的實驗，那末我們在幾分鐘內就能經驗着榮華富貴不過是南柯一夢了。

於此，料想讀者不免要有一點懷疑。讀者必以爲科學的實驗是依照自然法則的，所以絲毫不容假借，所以極可憑信；至於文學的實驗，那是全憑作者的想像杜撰出來的，所以未必可以憑信。殊不知文學的作者也不是可以隨意杜撰，他也須遵守自然的法則。他的自然法則就是藝術；藝術也是絲毫不可假借的。如果他所欲證明的話本來不是真理，那末他的實驗一定不靈，因爲這是藝術所不許的。故文學家的實驗，固是按照藝術的法則的，不成功則已，若成功時，其效力便

（1）見太平廣記八十二，題曰呂翁。參看魯迅中國小說史略上卷七十三頁。

（2）見廣記四七五，題曰淳於棼。並看中國小說史略上卷八四頁。

跟科學的實驗一樣。

據此看來，文學便是實驗的人生哲學；我們若問文學何必有，那就無異問實驗的科學何必有了。

第四章 怎樣讀文學書？

文學的性質既明，似乎便可單刀直入的談到怎樣讀文學書了。

不說怎樣研究文學，只說怎樣讀文學書，問題便簡單得多。因為文學的研究，裏面包含的問題很多，例如文學的原理，文學的進化，文學的批評等等，都應在研究範圍之內；但這不是常識裏談得了的，故本篇只題「怎樣讀文學書」，目的只在討論怎樣做一個文學書的讀者。

我們第一要分清作者和讀者的職務。從前有不少教人讀書的法子，却是這一點總都攪不清；例如『熟讀唐詩三百首，不會吟詩也會吟』一類的格言，可算是古人讀書的態度的自白。我們如今要曉得讀唐詩是一件事，會不會吟詩另是一件事。我們並不因要會吟詩才去讀唐詩；讀唐詩的目的只是讀唐詩。

我們又要曉得文學的責任是作者和讀者兩家分擔的。文學是一種「活動」，不僅是一件「東西」；這種活動須有作者和讀者兩家合作；單有讀者當然不能成文學；單有作者也不能成文學。蒲克女士說：

文學若當牠做一種社會的活動，那末當一部書印成及裝釘成功的時候，也還不能算完成。這種活動必至一本書受人誦讀的時候才算完成，才真能叫做文學……所以讀書的行爲也便因此面新取得一種嚴重的意味。照這樣解釋起來，文學已不復是一種完成的實物了——

——不復是讀者所吞的丸藥，或他所吃的糖菓了。文學祇是一種繼續的大活動，因讀者而進行，也為讀者所進行；惟至讀者來參與這種活動，然後這種活動乃達到牠的終極的一步（1）

讀者對於文學的責任既跟作者一樣重大，而他的讀書又不能像「吞丸藥」或「吃糖菓」那樣便當，所以「讀書」已成為一種嚴重的學問了。有時我們聽見人說：『無聊得很，看看閒書而已！』態度間似乎很帶點輕藐的意思。其實所謂「閒書」大概都是指文學作品說的；將文學作品當做閒書，而以輕藐的態度對之，那是大不該的。蓋讀者若不以正經的態度讀文學書，就算他不能盡讀者之職，而文學的大活動不免因而中斷了。

然則怎樣才叫正經的態度？怎樣才能使文學的大活動不致中斷？

我們曉得文學的職務在於推廣，推廣云者，即使一個人的經驗化為衆人的經驗，而使社會

的經驗的總和加富是也。作者若不能將自己的經驗用適當的形式表出之以使別人得而覆按，就算作者不能盡職；讀者若不能將作者的經驗化爲自己的經驗，就算讀者不能盡職。故所謂讀書的正經態度，第一就在能體會。

體會需乎想像；蓋作者須有創作的想像，讀者便須有反應的想像。有想像，然後作者眼中的境界就是我的境界；作者心中的情緒就是我的情緒。

暮春三月，江南草長，落花生樹，羣鷺亂飛。(1)——

你若遇到這種境界時，心裏感到怎麼樣？

涼秋九月，塞外草衰，夜不能寐，側耳遠聽：胡笳互動，牧馬悲鳴，吟嘯成羣，邊聲四起；晨坐聽

(1) 丘遲與陳伯之書。

之，不覺淚下。(1)——

你生平有過這種情緒嗎？如沒有，那末你體會得着嗎？

至於讀小說戲劇一類的作品，那尤其要能體會。小說戲劇中描摹人物，無論作者的技術怎樣高，一落紙之後，總是死的；這就全靠讀者的體會力使牠活轉來，才能顯得出作品的精神。人物的情態，你須在心上替牠演一下；人物的語言，你須在心上替牠述一遍。尤其是方言的小說，例如九尾龜，你若不懂蘇州的方言，讀起來便毫無精采，這就因你無從去體會之故。

讀文學書的第二要件，在能擒住。凡是一件文學作品，總必有一種意義含在裏面。這不一定是什麼哲學的意義，即如一篇笑話，也總有一個頂點，就是使你發笑的一點；這一點你若擒不住，那作品就算失其效力，而文學的大活動也就中斷。例如——

(1) 李陵答蘇武書。

魯有執長竿入城門者，初豎執之，不可入，橫執之，亦不可入，計無所出。俄有老父至曰：『吾非聖人，但見事多矣。何不以鋸中截而入？』(1)

頂點在於最後一句，其餘的都是陪襯文章。

至於比較正經的作品，則大都含有一種哲學的意義。因為文學本是實驗的人生哲學，故必都為證明一點真理而作。這點真理，你若擒不住牠，那你的書就算白讀。不過因作者的性情不同，作品裏所含的真理，其隱顯的程度不一。在中國，陶淵明的詩大部分意義很明顯；李白的詩就比較不容易擒得住。在西洋文學，則托爾斯泰的作品最是露骨；鮑特萊爾的詩就難摸捉了。這也固然因作品的意義本有深淺，然而文章之露骨不露骨，確乎是隨作者的性情而異的。因此就發生讀書的程度問題，蓋尋常我們之所謂懂不懂，不僅是說你字面上解得來解不來，是說你擒得住

(1) 太平廣記二六二錄笑林。

作品的意義與否。一部莊子裏的難字，不如一篇兩都賦多，然而莊子比兩都賦却難懂。說紅樓夢是淫書，就是不懂；說水滸是誨盜書，也是不懂。要能懂需乎學識；要能擒恃夫經驗：這固然要靠教育的幫助，而古人所謂「讀書貴得間，」讀者自當奉爲格言。

讀文學書還有第三個要件，就是要能統攝。這可先用個比方。譬如風景的攝影：那攝影者既擇定一部分的對境之後，便須全部攝取，因僅僅其中的一丘一樹，是不能構成風景的。現在有一種搖頭的攝影機，是預備攝取較廣的對境用的：對境廣了，一下攝收不了，才用這種活動的機器；然而結果，所得的還祇是一片風景。

凡是文學作品，總都是一種有機的組織；你將牠割去一部份，牠就要失掉牠的生命，也就猶之一片風景中截去一部份，便不成爲風景。所以讀文學書貴能整個的領會。又譬如看美人：她的美處決不單在一眉一眼，而在全部體態之嫵娜停勻，所以美人是要整個兒看的。文學作品的精

采也許都聚在一個焦點上，然而沒有其餘部分爲之烘托，那個焦點便顯不出。故讀時也須隨牠一步步的烘托去，及至那個焦點，便如扭開電燈的機掣，霎時間滿室光明了。尤其是讀長篇的作品，讀到後半不可忘記前半，牠的全部布局方能整個兒的顯出——這就是用搖頭機器攝影了。而且不但是整篇的作品應該如此讀法，就是由散篇集成的文集詩集，也須當牠是一種有機的組織。因爲一個作者總只有一種人格，雖則他集子裏的作品不是一時所作，但總逃不出他那種人格的表現。所以你若祇截取其中的一篇一段，你就不能見出他的全人格了。

以上揭出讀文學書的三個要件，跟着便有讀文學書的三大戒條。

第一戒斷章取義。因爲文學作品是有機的組織，一經割裂，便要斲喪牠的生機，故斷章取義，最是危險的辦法。古人用典，大都喜歡斷章取義，因遂造成一種惡習慣；我們讀書，這一點第一宜切戒。

第二戒把文學書當做教訓書。因為文學書中雖都含有一種哲學的意義，却斷乎不是道德教科書。文學有文學自己的天地；文學有文學自己的真理。文學的天地和真理，只許我們用藝術的眼光去看牠；牠並不是拿信條供給我們的。例如我們讀南柯太守傳，知道牠所證明的是『人生若幻夢，富貴如浮雲』兩句話。這兩句話原是不易的真理，却未必是健全的人生觀；我們不能便奉爲信條，因而便抱厭世主義。然而南柯太守傳固有其本身的藝術價值，並不因不是健全的人生觀而損毫末也。

第三戒因非文學上的趣味而忘却文學本身上的趣味。文學作品是一種很複雜的組織，所以我們讀文學書時可以發生許多不同種類的趣味。我們對於作者的生平可以發生趣味，對於時代的背景可以發生趣味，對於字句上會發生趣味，對於聲調音韻上會發生趣味，以至對於版本上，流傳的歷史上，也都發生趣味。這種種的趣味，原也未嘗不能幫助那作品的了解，但都不

是對於文學本身上的趣味，故可名之爲非文學上的趣味。讀者對於作品的非文學上的趣味，原也未嘗不許牠們發生，但「祭祀不可忘記祖宗」——讀文學書不可忘記文學本身上的趣味。從前人教我們讀書，總只說字句應該怎樣揣摩，聲調氣息，起承轉合，應該怎樣尋繹，似乎如此便算讀書之能事已盡，真是「祭祀忘記祖宗」哩！

至問如何才算對於文學本身上有趣味，那就須知道怎樣叫做「賞鑑」。這個問題比較重要，本書將以專章論之。（見後第六章。）

第五章 文學批評

上文會論文學的大活動須有作者和讀者兩家合作才能完成，現在又提出文學活動中的

第三者——就是批評家。

就字面解，「批評」似乎只是品評優劣的意思——無非是國文教員在你卷子上批的「通順，」「暢達」等等字眼——其實不止如此。近代所謂文學批評的含義甚廣，自文人軼事之瑣屑以至文學哲學之高深，莫不屬之。茲爲便利討論起見，先依莫爾頓（1）的分類法分批評爲四種：

一、解釋的批評 詮釋作品的字句及意義；考據作品的來歷，流傳，版本，以及關於作者生平的問題。例如鄭玄的毛詩箋，胡適的紅樓夢考證。

二、思考的批評 闡明文學的原理，抽繹文學的哲學。例如亞理斯多德的詩學，劉勰的文心雕龍的一部份（即原道，明詩，神思，體性，風骨，通變等篇）。

三、裁判的批評 評隲作品的優劣品次作家的高下。例如鍾嶸的詩品，鬱藍生的曲品。

（1）見拙譯莫爾頓的文學之近代研究第四章。（此書一部分已登載一九二六年之小說月報，單行本在印刷中。）

四、主觀的批評 亦名賞鑑的批評：是個人賞鑑文學作品的結晶。例如陸機的文賦，司空圖的詩品。

何以要談到文學批評呢？就因為我們既讀文學書，就不免要跟批評家發生接觸。我們讀文學書的動機，大概都是批評家給我們的；我們尋常聽見說某一本書好，才去讀牠，而這好不好，是裁判的批評家口裏說出來的，所以我們就跟裁判的批評家發生接觸了。有時我們對於一個作者覺得不能直接去了解他，例如不曉得他的生平，或字句上不能盡解，於是不免要乞靈於文人傳記，以及註疏，考證一類東西，因又跟解釋的批評家發生接觸了。有時我們對於文學作品有所賞鑑，但覺不能自信，要想和別人賞鑑的結果去對證一下，那就又跟主觀的批評家發生接觸了。最後，我們因不滿於把文學作品一件一件來賞鑑，而想抽繹些可以概括一切的文學原理時，那就要去看種種關於文學理論的書籍，因而又跟思考的批評家發生接觸了。

如是，研究文學的人既須常常跟批評家發生接觸，可見批評家在文學的大活動中實佔一個極重要的地位，故本書似乎有將文學批評特別提出討論的必要。

批評家是一種居間人，他的職務就是使作者和讀者接觸的機會增多，因而使文學的大活動繼續不斷。譬如商業上的掮客：有掮客然後商人和顧客中間的關係格外密切。然而掮客的職務止是掮客的職務；他除替商人兜攬生意之外更無別事，也更無別的權力。顧客對於他的話聽不聽當然自有權衡；他對於顧客絕對不能專制。批評家的性質也就如此。

『……批評家的身分非復是一種聖哲；而他所發的議論，也非復是一種不易的天經地義了。……批評家對於他所喜歡的書，不能硬叫讀者承認牠的價值；反之，讀者所認為有價值的書，批評家也無法一定說牠不好。』(1) 這就是說，我們讀書須要自己去讀出來，斷斷不可拿批評

(1) 社會的文學批評論頁六一——六六。

家的意見囫圇吞棗似的當做自己的意見。譬如走路，批評家至多祇能給你一張地圖，你若不親自去走，那是無論如何不會到目的地的。

所以讀者第一要注意的，就是對於批評家的話須曉得懷疑。曉得懷疑，才會自己去親歷；親歷過，才有自己的見解。你的見解比別人的好呢？那不一定。但是雖錯的見解也勝如沒有見解；因為文學的功用就在叫人有見解；讀文學書而得不着你自己的見解，就算那文學書對於你未嘗發生效力。而且你的見解本是常常要變的：你十年前讀紅樓夢與現在讀紅樓夢的見解，大概要相差很遠。但是你第二次的見解未必便比你第一次的見解為真確，而第一次的見解也未必比第二次的見解反而真確。『我們人凡是對於一本書發生一種意見，只要他不單是拾人牙慧而是老老實實的自己的意見，那末我們的意見雖前後不同，却無孰真孰不真的分別；因為每次的意見都是那本書當他讀時對於他的價值的精密的記載，只因讀時的程度前後未能一

致，所以牠的價值也前後不能如一，然其爲真正的價值的紀載則一也。」(1)

上面這段議論對於我們中國舊日的批評家尤其適用，因爲他們大都昧於科學的方法，所以內中除主觀的批評家索性只述他們的主觀的見解者外，其餘三派的批評都是弊病百出，極容易使讀者上當的。這裏限於篇幅，不能將這些弊病一一舉出，祇能將各派中重要的毛病略提一二，使讀者依類推衍得知取捨罷了。

思考的批評——卽文學的哲學——在中國本來少見。劉勰的文心雕龍裏有幾篇略具這種批評的性質，且總算是比較有點系統的。他原曉得「心生而言立，言立而文明，自然之道也」(2)也曉得文學的本體就是「道」(真理)，就是「神理」；他的出發點原是不錯的。但他又因「道

(1) 社會的文學批評論頁六二——六三。

(2) (3) 俱見文心雕龍原道篇。

心惟微，』故以爲唯有「玄聖」，「素王」才能「原道心以敷章，研神理而設教」(3)而終於歸納到文「必徵於聖」，「必宗於經」(1)的主義。其結果，頓使他那僥幸發見出來的就是自然是神理的「道」，「憑空變做「聖人之道」，而竟使後來「文以載道」一語成爲一種極討厭的口號。此其故，就因爲他的學說是未成熟的，而其所以未成熟，則由於牠所依據的基礎還太薄弱，故不等我們現在把文學的境界十分開拓之後，他這種學說便早已站不住了。讀者凡遇有關於文學原理的說頭，就須細察牠是否成熟，不可輕易置信。

裁判的批評本來是不大站得住的；因爲既要裁判，就不能沒有一種標準，而這種裁判的標準，往往因文學的學說被推翻也就跟着推翻。在中國舊日，這一派的批評家最多，就中大半都是宗經主義者；我們既曉得宗經主義在學說上已經站不住，所以對於這一派的批評家，簡直可以

(1) 徵聖篇。

置之不理。此外則因文章既分派別，——如文之「選學」桐城，「詩之」西崑「江西」——就莫不各自樹立一種批評的標準。讀者斷不可抱「入主出奴」的態度；當知文學須有其本身的價值，決不是一黨一派的標準撐持得住的。

但是毛病最多的，就在解釋的批評家。單就註家而論，略可將他們的毛病歸納做三種：

第一是附會。例如詩衛風有狐篇云：

有狐綏綏，在彼淇梁，心之憂矣，之子無裳。

鄭箋云：

國亂民散，喪其妃耦。有寡婦見鰥夫而欲嫁之，故托言有狐獨行而憂其無裳也。

我們看了真不禁要發笑。他老先生說得這樣確確鑿鑿，不曉得究竟是那個對他說的。崔東壁先生罵得好，他說：

天下有詞明意顯，無待於解，而說者患其易知，必欲紆曲牽合，以爲別有意在此，釋經者之通病也。而於說詩尤甚。有狐木瓜二詩，豈非顯明易見者乎？狐在淇梁，寒將至矣，衣裳未具，何以禦冬？其爲丈夫行役，婦人憂念之詩，顯然而箋云：「婦人喪其妃耦，欲與人爲室家。」夫他人無裳，與己何涉？婦人如此之無恥乎？且何所見「之子」之必爲他人而非其夫也？⁽¹⁾

第二是穿鑿。就如上面所引的這篇詩，馬瑞辰的毛詩傳箋通釋解云：

詩本兼男女言。左傳言「男有室，女有家」，是知傳言「之子無室家者」，實合下章言之，亦兼男女言。古者上衣而下裳，以喻先陽而後陰。首章「無裳」，蓋以喻男之無妻。二章傳「帶所以申束衣」，竊考東山詩：「親結其禕」，爾雅釋言：「禕，帶也。」婦人繫屬於人，「無帶」，無所繫屬，蓋以皆以喻妻失之。

(1) 崔東壁讀風偶識卷二。

這樣的解說，真可謂想入非非了！

第三是迂腐。迂腐的註家有一種大本領：無論是什麼作品，他總都能跟忠君愛國的觀念牽合得起來，髣髴以爲文章沒有這一點忠君愛國的觀念含在裏面就無價值。這樣的註解，我們只消略略翻翻舊書，便隨處可以遇着。讀者千萬不可上他們的當。

以上不過略舉三端，並不能賅括舊日註家的弊病。但是上面所論，也只讀古書時會碰到的障礙；讀近代的文學書，當然這種障礙就不多。總之，無論讀古文學讀近代文學，我們祇要拿住一個原則，便可到處無窒礙。這原則就是：

須與文學作品肉貼肉的接觸。

如果你覺得跟牠有一層隔膜，不能這樣接觸，那末批評家也不能幫助你。最好的批評家也至多能把作品的衣服剝光，使你跟牠有肉貼肉接觸的機會，但是你跟牠接觸不接觸，還是在你自己。

第六章 什麼是賞鑑？

賞鑑是一種略帶點神秘性質的心理作用。嚴格說，這樣的問題不是僅僅幾頁的常識裏讀得了的，因為賞鑒的最簡單的解釋就是「審美」；要知道賞鑑是什麼，須先知道美是什麼，就得將全部的美學都搬出來了。所以這裏只能把一點極粗淺的意思貢獻給讀者。

前面第四章裏說讀文學書的第三戒是不要「因非文學上的趣味而忘却文學本身上的趣味」，這所謂文學本身上的趣味，就是對於「美」的趣味。因為文學雖是一種實驗的人生哲學，但這不過是文學的功能之一，牠的最主要的功能仍舊還和別種藝術一樣——是一種美的體現。所以我們讀文學書的最主要的目的，就在認識並領受牠的美。

怎樣是認識美和領受美呢？譬如口之於味，目之於色，耳之於聲：你領略到時，心中感到一種特別的愉快，這種愉快的濃度達到最高時，或竟要由面部肌肉的運動以及脈搏上表現出來，換句話說，即不覺要手之舞之足之蹈之起來。但尋常的美的感覺，其徵候總祇不過是一種心弦的搏動，這種搏動與尋常驚喜憤怒等情緒起時的搏動相似，却又不是完全一樣的性質。（見後）

這種搏動若不表現到外面來，那只有本人自己感得着，別人無由覺察。

至於審美的能力，一半是靠着天分。天分高的人，對於美的感覺力也格外銳敏；別人見不到的地方，他却見得到。但是大半還仍舊靠着訓練，因為審美的能力也和一般觀察的能力一樣，愈訓練便愈加強。這種訓練的方法，大概隨藝術的種類而不同。例如音樂，南人不慣北音，便不覺其美；初聽西洋音樂，不覺其美；那末所謂訓練，無非是慣聽就是了。至於文學上審美的訓練，那末在「慣習」之先，還須先有一種除障的功夫。怎麼叫做除障？例如文字上的——尤其是方言的！

——意義不明，便是一重障礙，使你和作品的美不能直接接觸；不解音節，又是一重障礙；不明文字和音節的暗示的意味，更是一重大障礙。

種種障礙既除之後，第二步功夫就在做辨味——或辨品——的訓練。味之種類至不一，我們的本能還能辨別牠；至如音樂上所謂音程音色的分別，那唯至有充分的訓練才辨得出。文學上這種「味」和「品」的辨別功夫，差不多就構成文學賞鑑的全部。文學的生命大部分在於品味，而讀者鑒別力的強弱也大部分在於品味。批評家所謂「體性」，「風骨」，「氣象」，「局面」等抽象名詞，不可因牠們的觀念難以捉摸便一筆抹殺。牠們正是賞鑑文學作品的重要工具，你到賞鑑的能力稍稍成熟時便能悟到牠們的用處。例如李白的「西風殘照，漢家陵闕」兩句，和陶淵明的「采菊東籬下，悠然見南山」兩句，趣味上什麼分別呢？批評家說：前者以氣象勝，後者以境界勝；我們就恍然了。又如：

觀花匪禁，吞吐大荒。由道返氣，處得以狂。天風浪浪，海山蒼蒼。真力彌滿，萬象大旁。前招三辰，後用鳳凰。曉策六鰲，濯足扶桑。(1)

與

采采流水，蓬蓬遠春。窈窕深谷，時見美人。碧桃滿樹，風日水濱。柳陰路曲，流鶯比鄰。乘之愈往，識之愈真。如將不盡，與古爲新。(2)

你能鑒別得出牠們的品性嗎？司空圖以前者爲「豪放」的象徵，後者爲「纖穠」的象徵，你悟得到嗎？

凡此等處，平時讀書最要留意。所謂賞鑑力的訓練，也就不外乎此了。

最後，我在這裏揭出審美的三個大原則，俾讀者得所遵循而免走入迷路。這三個大原則都

(1)(2)俱見司空圖二十四詩品。

可以適用於一般藝術，文學當然也在內。

第一、藝術的美是超然的：不容摻雜一點功利的，道德的，或其他什麼元素在裏面。藝術有牠自己的天地，有牠自己的真理，前面已經說過。牠絕對不受功利觀念或道德觀念的干涉：「藝術只為藝術而有」；故我們賞鑑藝術時，絕對不容別種觀念存在心裏。

第二、藝術是至公無私的：牠的美不因被賞鑑而減耗。藝術的美與別種美不同。例如美味，你吃着，別人就吃不着，因為你吃了一份，那美就須減耗一份；兩個人不能同時享受同一點的美味。藝術的美便不然。一幅畫掛在牆上，一人看時，美；二人看時，也一樣美；甚至於千百人看時，也都絲毫無損其為美。故藝術的美，不容人起侵佔的觀念。你到意大利去看女神的裸體塑像，總但覺牠華嚴肅穆，絕不會發生淫念，就是這個緣故。又如你讀了神女賦之後，大概不致對那宋小子懷妬心罷？

第三、藝術的美是終極的：藝術不爲任何的動機。藝術爲藝術而有，所以牠盡過藝術的職務之後，便再沒有牠的事；她不會做其他任何活動的原因。故美感與我們日常經驗中的情緒都不同。我們因怒而罵人，因悲極而自盡，情緒往往就是衝動。至於美感，那就是最後的一步，其後更無下文。美罷？阿！那麼怎麼樣呢？沒有怎麼樣了！故我們讀了水滸，不見得就想做強盜；讀了紅樓夢，不見得就想找幾個女孩兒來厮混厮混。

