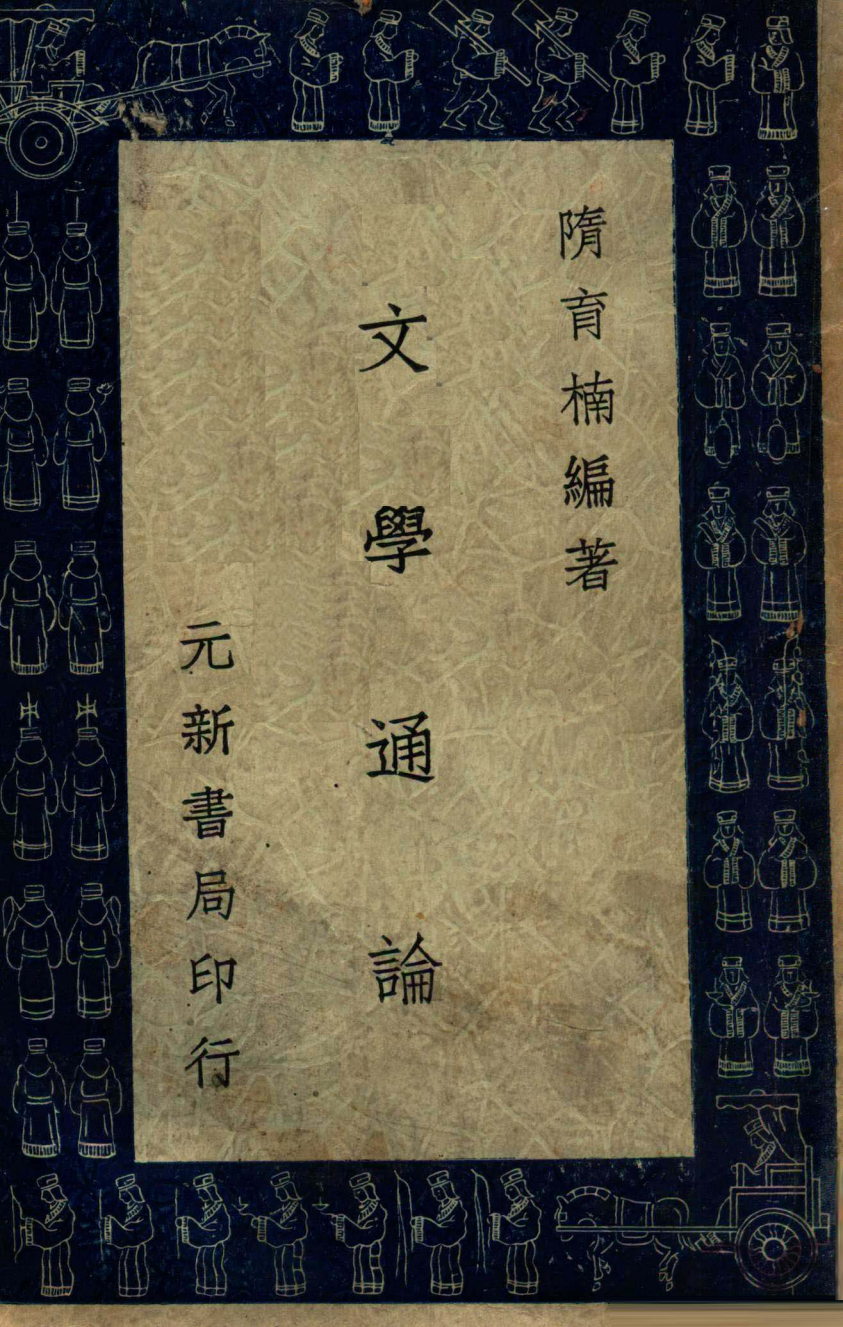


隋育楠編著

文學通論

元新書局印行





100

隋育楠編著

文學通論

上海元新書局出版

民國二十三年八月付排
民國二十三年十一月初版

全一册 實價六角
(外埠酌加郵匯費)

“論通學文”

印翻准不 權作著有

編著者 隋育楠

出版者 元新書局

發行者 錢源結
上海元新書局代表人

總發行所

上海
遼里三東路

元新書局

分售處

北平	會文堂	烟台	誠文興	蘇州	小說林	武昌	開智書局
天津	大眾書局	開封	豫郁文	廣州	共和書局	漢口	大眾書局
濟南	東方書社	徐州	普育書局	汕頭	文明商務	長沙	亞光書局
青島	中華書局	南京	南洋書局	廈門	新民書社	宜昌	晏文盛

序

這本書是兩年前我在一個中等學校講文學概論時的講義。當時因為覺得採用現有的書作教本，多少總有些不合適，於是便在課務繁忙之中，抽暇寫成此書。

這本書當然說不到什麼「著」，這不過是把自己平日所看的講論文學藝術的著作，用客觀的態度，加了一番去取，把它排列一下而已。有時覺得只講理論，未免枯燥，於是間或引用中國的文學作品，作為例證，以增加讀者的興味；有時也自己發表一點小小的意見，但是無論如何，此書總是編述的性質。不過我覺得如果是灌輸給中學生一點關於文學的知識，使他們對於文學這東西略微有點認識，也只有用這樣的辦法；並不應當只寫「一家之

言」，告訴他們許多的偏見與部分的知識。

筆者最引以爲憾的，乃是當時因爲身居窮鄉僻壤，許多想參攷的書籍都找不到；便是自己平日讀書的筆記，也沒有攜帶；因此在此材料方面未免略感貧乏，雖然在文學概論中應當講到的問題大半也都有了。

此書的講義本印成之後，寄給朋友們看，有幾位便慫恿我付印。我想這本書雖多載錄他人之言，鮮有自己的發明，但是也曾用心鉤稽，費過相當的精力與時間，所以便把它略加整理，刊印成冊。書成後亦不願請名人或朋友吹噓，僅把成書的經過寫於卷端，聊充書序。書中謬誤，知所難免，讀者如肯賜教，是爲至幸！

民國二十三年秋隋育楠序。

文學通論目錄

第一章 文學的定義……………一

引言——中國的文學義界——西洋的文學定義——簡明的界說——書面文

學與口頭文學

第二章 文學的起源……………一五

文學起源的兩種說明——心理學的說明——藝術發生學的說明——原始文學的形態及其演進——韻文先於散文之故

第三章 文學的特性……………四三

文學的兩大類——永久性——普遍性——個性——感染性

第四章 文學與感情……………五三

感情爲文學的主腦——作家與感情——感情表現之條件——讀者感情之記

憶——批評家與感情——感情表現之三法

第五章 文學與想像……………七五

想像之價值——想像與幻想——想像的三種

第六章 文學與思想……………八五

思想與文學——思想與作家——思想的性質——思想的表現法

第七章 文學與形式……………九五

形式的兩種解釋——形式與表現——韻文與散文——韻文及其價值——散

文的勢力——文體與語言——一語說——曖昧說

第八章 文學與民族性……………一〇九

文學的三因子——什麼是民族性——種族與吾人之影響——歐洲民族與其

文學——中國民族性與文學

第九章 文學與環境……………一一九

泰納之說——國風與其環境——中國的南北文學——南北歐文學的特色——

——鑑賞文學宜明背景——環境與國民性之關係

第十章 文學與時代……………一二七

文學是時代之映畫——泰納之說——作品與時代精神——把握時代超過時

代——文學與時代之縱的關係

第十一章 文學與個性……………一三七

個性亦為文學因子——文如其人——題材雖同文趣必異——文須己出

第十二章 文學的分類……………一四七

文學分類之重要——分類之難——中國文學的分類——文體之繁——分類

標準——文選及文心雕龍——古文辭類纂及其他——晚近之文學分類——
以往分類之缺點——施畸之分類——西洋文學之分類——杜威的八類法——
——十類法——純文學之三大類——詩歌——小說——戲曲

第十三章 文學批評概說……………一八七

文學批評之重要——批評的意義——文學批評的目的——因襲的批評——
近代的批評——科學的批評——新裁斷批評——鑑賞批評——快樂批評——
——批評是自己的表白

(終)

參攷書目

第一章 文學的定義

引

言

「文學」這兩個字，是我們常常漫然濫用的，但是如果問到究竟什麼是文學？換一句話，就是文學的定義是什麼？那答案便不會一樣了。

有許多人心中裏面也許對於文學有深切的認識，知道論語、孟子、千字文、藥性賦、東華錄等不是文學，水滸傳、紅樓夢、唐詩三百首、神女賦、刺客列傳等是文學。不過如果讓他們下一個文學的定義，一定有種種的不同，並且還要感到困難。

但是，現在在我們這討論文學的書裏，自然不能不把什麼是文學弄清楚了，否則所討論的對象便沒有範圍了。我想，文學的定義，雖有許多，我們把其中重要的羅列出來，加以深察，大概也不難知道文學是具有怎樣特徵的東西了吧？

中國的文

學義界

現在先看我們中國的文學定義。在中國，文學一詞最早見於論語，先進篇說：「文學，子游子夏」，這「文學」是孔門四科之一，邢昺疏解作「文章博學」，就是指一切書籍和學問而言了。先秦諸子，如荀卿墨翟韓非的書裏，也都講到文學二字，但是他們所指的文學，或為「詩書」，或為「學者」，或為「學問」；我們可以說他們所說的文學，是包括一切學問、文藝、道術、方術，都不是我們今日之所謂文學。

到了兩漢，對於文學作品之異於其他文字，漸有所悟，用單字則有「文」與「學」之分，用連語則有「文章」「文辭」與「文學」之別。以含有「博學」之意義者，稱之為「學」，或「文學」，如：

董仲舒子及孫，皆以學至大官。（史記儒林傳）

上徵文學之士公孫弘等。（史記孝武本紀）

延文學備者數百人，而公孫弘以春秋，白衣為天子三公。（史記儒林傳）

以美而動人的作品，爲「文」或「文章」「文辭」，如：

擇郡國吏木訥於文辭，重厚長者，即召除爲丞相史。（史記曹相國世家）

文，黠寡用，子虛烏有。（漢書司馬相如敘傳）

文章則司馬遷相如。（漢書公孫弘傳贊）

這樣看來，兩漢已有使文學與學術分離之意了，不過他們所用的術語的含義，須細加體會而已。

晉宋以後，對於文學的認識漸漸的進步了。這時候有所謂文筆之分。晉書文苑傳多有文筆之字，唯晉書出之唐人，且於文筆之分，尙未明言，姑置弗論。但我們却可以說至劉宋對於文筆已有明白的區分，宋文帝問顏延之諸子才能，延之謂，「竣得臣筆，測得臣文」。（宋書顏竣傳）這是以文筆對舉的。范曄獄中與諸甥姪書中說：

「文」患其事盡於形，情急於藻，競牽其旨，韻損其意；手「筆」差易於文，不拘韻故也。

這也是把文筆分得很清楚的。梁元帝以有情采韻者爲文，無情采韻者爲筆。他在金樓

子立言篇說：

古人之學者有二，今人之學者有四：夫子門徒轉相師受，通聖人之經者，謂之儒；屈原宋玉枚乘長卿之徒，止於辭賦，則謂之文。今之儒博窮子史，但能識其事不能通其理者，謂之學。至如不便爲詩如閻纂，善爲章奏如伯松，如此之流，汎謂之筆；吟咏風謠，流連哀思者謂之文。……筆退則非謂成篇，進則不云取義，神其巧惠，筆端而已。至如文者惟須綺縠紛披，宮徵靡曼，唇吻道會，神靈搖蕩。……

劉勰文心雕龍總術篇也說：

今之常言，有文有筆，以爲有韻者文也，無韻者筆也。

文筆之別，這兩條說的更爲明晰。這可見當時已很有人主張把文學分爲兩類了。（但劉勰並未屏筆於文外。）蕭統文選則專取綜緝辭采，錯比文華，事出沈思，意歸翰藻之作，故經史諸子，悉在屏遺；並且他在文選中把賦與詩列在前面，又把牠細加分目，頗有以賦與詩爲文學主體之意。這樣看來，我們可知六朝時論，是把「文」字專指純文學，而以「筆」爲雜文學了。又觀宋文帝命雷次宗立儒學，何尚之立玄學，何

承天立史學，謝玄立文學，由此也可知當時已有使文學與其他學術分離的傾向了。

唐宋以來，文與筆又混了，筆可稱爲文，文亦可稱爲筆。例如燕許之撰述，玲瓏振玉，纍纍貫珠，雕繪風雲，悠然情適，這是魏晉六朝之所謂文了，而當時稱爲「大手筆」。韓柳的文章，變排偶爲單行，易平易爲奇古，這是魏晉六朝之所謂筆了，而當時目之爲「古文」。當時對於文學的觀念，大爲轉變：韓愈答尉遲生書說：「愈所能言者皆古之道」。答李秀才書說：「愈之所志於古者，不惟其詞之好，好其道焉爾」。他的詩裏又說：「多情懷酒伴，餘事作詩人」。柳宗元答韋中立論師道書說：「文者以明道，是固不苟爲炳炳烺烺，務采色夸聲音而以爲能也」。李漢韓昌黎集序云：「文者，貫道之器也」。從這些話裏，頗可知唐代的古文家，對於聲律采藻之作，很加輕視了。

至宋則古文之體大成，偶體之文，與俳優並畜；而文以載道的思想，却極爲盛行。周敦頤通書說：「文所以載道也」。又說：「文辭，藝也；道德，實也。……不

知務道德而第以文辭爲能者，藝焉而已」。二程全書云：「書曰，「翫物喪志」，爲文亦翫物也。呂與叔有詩云：「學如元凱方成癖，文似相如始類俳。獨立孔門無一事，只輸顏氏得心齋」。此詩甚好。古之學者惟務養性情，其他則不學。今爲文者，專務章句，悅人耳目；既務悅人，非俳優而何？又如蘇轍譏唐人工精爲詩，而陋於聞道；真德秀謂立言必關世教，他撰文章正宗序文中談到他選文的標準說：「故今所集，以明義理，切世用爲主。其體本乎古，而情近乎經者，然後取焉。否則辭雖工亦不錄」。都是以文章爲道學之附庸，以「貫道」或「載道」者爲文，這當然是我們今日之所不取的了。

明代仍是古文盛行的時候，文以載道說的勢力依舊很大，宋濂論文中說：「明道謂之文」。這與宋人之說，實無不同。明末公安竟陵兩派的文人，對於文學的見解頗有可取，然而當時的正統派的古文家是痛加詆毀，視爲野狐禪；所以傳統的文學觀念，仍是籠罩着文壇。

到了清代，章學誠又把文學與非文學分爲兩類，他說道：「唐宋以前，文集之中無著述。文之不爲義解，傳記，論撰諸品者，古人始稱之爲文。其有義解，傳記，論撰諸體者，古人稱書，不稱文也」。（方志立三書議）阮元說：「凡說經講學，皆經派也；傳志記事，皆史派也；立意爲宗，皆子派也；惟沈思翰藻，乃可名之爲文」。（書昭明太子文選序後）這又是以純文學及有韻之文爲文學，又回到南北朝時的說法了。但清末章太炎又下了一個文學定義說：「文學者以有文字著於竹帛，故爲之文；論其法式，謂之文學」。章氏的義界極廣，無論是駢散古今，經史子集，詞曲小說，凡以文字書寫的都是文學，這又與漢以前的說法相近了。

總觀我們中國歷代對於文學的觀念，除了梁元帝及蕭統一般人的主張外，都離現在所說的文學（Literature）太遠了。便是梁元帝等人的說法，也多有過重作品外形而忽略內質之病；並且實在說起來，也還不無曖昧。總之，都是偏頗粗泛，不能令人滿意的。

西洋的文
學定義

現在我們再看西洋的文學界說。西洋的文學 (Literature) 一字，是從拉丁語轉來的，古時羅馬學者用這字，是包含「文法」，「文字」和「學問」幾個意思，也是很廣泛的。近代諸家所下的文學定義，還有比那字的原意包括更多的學問的，例如英國亞諾德 (Matthew Arnold) 說：

文學是一個廣大的名詞，其意指一切繕寫或印刷之書籍。

這樣的定義，把一切的書籍都認為是文學，與中國章太炎氏的定義相似，自然我們不能採用的。但西洋的文學界說，像下面所引的，卻是漸臻於嚴密了。例如比較文學的著者英人波斯耐特 (Posnett) 說：

文學不問其為散文或詩歌，與其說是反省的結果，不如說成於想像；其目的與其說在教訓和實際的效用，不如說在與大多數人以快樂；而且不在訴諸特殊的知識而在人人理解。

這一個定義中，指出了文學是想像的產物，指出了文學不重教訓和實際效用而貴在與大多數人以快樂，指出了應排斥特殊的知識，而要有普遍性。我們看了這定義，對於

文學的概念，一定要明確多了。

美國的亨德 (Theodore W. Hurt) 在他所著的文學原理及問題一書中說：

文學是通過了想像、感情及趣味的思想之文字的表現，而取一種使人人易解，人人感與味的，非專門的形式。

這個定義比波斯耐特的更加精密了，波氏僅言想像，而亨德又加上了「感情」及「趣味」。

英國赫特孫 (W. H. Hudson) 在他所著的文學研究入門一書中，也講到文學的義界，他說：

文學是從這些書本，或只是這些書本成立的：即第一，在題材及題材的處理法牽引一般人的興趣；第二，形式的要素及形式所給與的快樂為中心。文學的作品，與天文學，政治經濟學，哲學，及歷史等特殊論述不同：這一則因為文學不僅訴於特殊的讀書階級而訴於一般的男女；一則因為論述的目的，祇在傳達知識，而文學作品的一個理想的目的，不拘傳達知識與否，是依了處理那材料和他的處理而齎與

美的滿足。

赫氏特別尊重文學的「形式」與給於我們的「美的滿足」。對於文學的概念，較前更爲精確了。

英國的朗 (Long) 在他的英國文學裏說：

文學是用真實和美妙的話，表現人生的；文學是記載人們的精神，思想，情緒，熱望；是歷史，是人的靈魂之唯一的歷史，文學的特色在他的「藝術的」，「暗示的」，「永久的」等性質。文學的要素有二：普遍的興味與個人的風格。文學的目的，除給我們喜悅而外，更使我們知道人——不要知道他的行動，而要知道他的靈魂。在文學裏，保存着種族的理想，便是爲我們文明基礎的種種理想，所以他是人心中最有趣的題目之一。

這些話，把文學之所以爲文學，說得極爲詳細。文學作品是指怎樣的一種東西，讀了這界說，一定可以清楚的知道了。

簡 明
的 說 界

東西的文學界說，前面已經羅列了一部分，對於什麼是文學的問
題，定可知其大概了。但是一本文學概論一類的書，似乎總要有個明確
的文學定義纔是，而下定義又是一件極難的事；無已，姑且引用他人的界說吧。

中國自從文學革命以來，一般人對於文學的觀念，多半是與西洋人的說法相近，
這是對於文學觀念之一大進步。當代諸家下過文學界說的人也很有些位，他們多半是
受了西洋文學界說的暗示。在這些界說之中，我覺得周作人先生的說法最爲簡明確
切，可以採用。他的定義是：

文學是用美妙的形式，將作者獨特的思想和感情傳達出來，使看的人能因而得到愉快的一種東西。

他又接着解釋道：

這樣說自然毛病也很多。第一句失之於太籠統；第二句是人云亦云，大概沒有什麼毛病；第三句裏面的

「愉快」二字，則必會有人以爲最不妥當。不過在我的意思中，這愉快的範圍是很廣的：當我們讀過一

篇描寫「光明」描寫「快樂」的文字之後，自然能得「愉快」的感覺；讀過描寫「黑暗」描寫「悽慘」

的作品後，所生的感情也同樣可以解作「愉快」——這「愉快」是有些爽快之意在內。正如我們身上生了瘡，用刀割過之後，疼是免不了的，然而却覺得痛快。這意思金聖嘆也曾說過，他發生了瘡時，關了門自己用熱水燙洗一下，「不亦快哉」。這也便是我的所謂「愉快」。當然這「愉快」不是指哈哈一笑而言。

周先生說：「關於文學是什麼的問題，至今還沒有一定的解答」。我們現在姑且就用他的解答吧。

書面文學與
口頭文學

最後，我們還要說一說文學與文字的關係。在以前都以為只有用文字寫出來的東西，纔稱得起文學，但是在近代，文字却不是文學的必要條件了，就是沒有文字而具有文學要素，單憑口傳的作品，也可以算是文學。

莫爾頓 (R. G. Moulton) 在文學之近代研究一書中說：「凡文學自然發展的地方，必先有一段口頭的詩所流行的長期間，然後始有書面的文學和書籍」。又把「口頭文學」稱為「流動文學」，把「書面文學」稱為「固定文學」。口頭文學如口口相傳的

歌謠和故事皆是；書面文學即是寫在紙上的作品。這兩類文學之不同，我們依照莫爾頓的說法，可以簡單的列成一表：

口頭文學	流動的，每經一次傳授，便須發生一次變化。	聽衆爲全社會	集合的著作者尙因襲
書面文學	以書面而固定，非經易版不能發生變化。	另有一讀者社會	爲個人的著作權及財產尙創作

我們所以要承認口頭文學爲文學，可以說有兩個理由：第一，在沒有文字之前，便已有文學，任何國的古代歌謠，多半是錄自初民之口。並且就是有了文字的文明國家，也還有許多歌謠和故事只憑口口相傳，而始終未寫在紙上。第二，文學的功能，無非在它能把一個人的思想感情傳達給衆人，而於傳達時所憑藉的媒介物，語言和文字是一樣的。因此口傳的歌謠故事，我們不能把它擯斥於文學範圍之外了。

所以文字不是文學的必要條件。

第二章 文學的起源

文學起源的
兩種說明

文學是以怎樣的動機產生於人間的事——就是文學的起源，是有種種的說法的。攷察文學的起源，自然要追溯到古代原始的時候，但是古代的文獻不足徵，而僅憑就目前可見的事物去推想，自然便會生出許多不同的解釋了。

文學是藝術的一種，談到文學的起源，便須先研究藝術的起源，這問題研究清楚了，文學的起源也就可以知道了。關於藝術起源的答案很多，歸納起來，可得兩類：一為從心裏學的方面說明，一為自藝術發生學的方面說明。前者是所謂藝術衝動 (Art impulse) 的研究；後者是就原始民族或殘留於今日野蠻社會的文學加以歸納的研究，

而說明藝術之起源的。

心理學
的說明

心理學的說明藝術的產生的，是說人類的本能，人類的衝動，為藝術根本的起源。這種藝術衝動說，約有數種，其中最有名的是下列諸

說：

(一)模倣衝動說 (Imitative-Impulse) —— 模倣衝動說，是說人類本有模倣本能，這本能便是產生藝術的原動力。他們說，模倣在人類本能中佔有大部分，試看小兒的生活，尤其是遊戲生活，差不多都是模倣。成人的生活中也有不少模倣的現象，例如流行便是從模倣而起的。現今的人類生活，大部分為模倣本能所左右，原始人也是這樣。原始人取自然或人生為題材而模倣之，便產生藝術。此說倡自希臘的亞力士多德，他在詩學裏說：

人自孩提時，即具有模倣之本能，而人之所以異於其他動物，即以其為最善模倣之生物，其最初之訓練，亦即由模倣習之；而凡模倣之事物，皆可於其中感着愉快。

又說：

凡史詩、悲劇、喜劇與天頌神之詩，各式琴笛之樂，其一般之概念，皆無非模倣之各態。

亞氏所謂「模倣」，是說作者向實物在他心頭上所著的印象模倣，便產生藝術作品。換一句話講，也就是先用創造的想像去創造，然後把牠發表出來。

亞氏的模倣衝動說，在後述的遊戲衝動說發生以前，一向是見重於歐洲的美學界的。

(11)自己表現本能說(Self-Exhibiting Impulse)——自己表現本能說，是說人類有要想表現自己的感情的本能，這本能便是產生藝術的原動力。人類自小兒時就有想表現感情的本能及衝動，喜歡了要笑，苦痛了要哭，即喜怒哀樂的表現。但這種感情的表現，僅表之於顏面決不能滿足，又必進而由聲音、言語、身體來表現，於是由聲音成爲音樂，由言語成爲文學，由身體成爲舞蹈。其他建築、雕刻、繪畫、演劇等，也可用表現本能來說明。人的表現感情，雖是一人的事，但因人是社會之一員，故必進

而對他人對社會表現自己的感情；而藝術之製作便由此起。一部分心理學者，喜爲此說。

(三)裝飾說——裝飾自己身體及居處，是人類都有的本能與衝動。在兒童及未開化的人的生活中，裝飾都是不能忽視的一件大事。在原始時代是先有身體的裝飾，次有用具的裝飾。裝飾美術，工藝美術，都是由於裝飾本能裝飾衝動而發生；建築在某程度內也是由裝飾本能而來的。繪畫與雕刻，又是建築的裝飾，故也可由裝飾本能說明其起源。再廣泛的一點來說，他可以說一切的藝術，都是人生的裝飾。布朗 (Brown) 便是此派的主張者。

(四)吸引本能說 (Instinct to Attract Others by Pleasing) ——吸引本能說是說人類有以快感引人的衝動，因以產生藝術。這是進化論系的達爾文 (Darwin) 等人所主張的學說。他們以爲美的感情應該依着生物學來說明。達爾文在他所著的人類的起源與雌雄淘汰之中，列舉了許多事實來證示美的感情在動物的生活上之重要。又在他

所著的人種原始論一書裏曾說，美是一種感情，不但適用於人類，並且適用於動物和人類的始祖。或種鳥類的雄，有意識的展開自己的羽毛，而且在雌的面前誇耀華美的色彩；或種的蜂雀，用美麗的物象裝飾自己的巢；鳥類當交尾期，雄的用優美的聲中雌的意。美和結婚很有關係。美包含各種意義。音樂藝術的原始，就是雄物藉以招引雌物的一種東西。——總之，他們因見於動物多以聲音色彩爲感引異性之具，遂謂一切藝術，也都具有這種作用。

(五) 游戲衝動說 (Play-Impulse)——此說始於德國大哲學家康德 (Kant) 及雪勒 (Schiller) 英儒斯賓塞 (Herbert Spencer) 更大昌其說。康德的弟子雪勒，著了許多美學的論文，他大意說，我們當投身於實際生活之間，從物質和精神這兩方面受着拘束，常置身於兩者的爭鬥中。但在我們，是有生命力的餘裕的，總想憑了這力，尋求那更其完全的調合的自由的天地；就是官能和理性，義務和意向，都調和得極適宜的別天地。這便是遊戲。藝術者，即從這遊戲衝動而發生，而遊戲則便是超越了實生活的假

象的世界。斯賓塞說，藝術的原始是遊戲。在下等動物，生命的許多力量，全消磨於生命的維持和繼續；人類却在滿足這項要求以後還有餘力。這種餘力就放在遊戲上，而變成藝術。別的生物爲保存生命與種族計，悉用其精力於實際活動；人類則有遊戲衝動，故能創造藝術的天地，在這一點，便是人類高出於其他生物的地方。日本 廚川白村他認爲這遊戲衝動說雖然被人攻擊了，但也還是有價值的一種解釋，可以與新說併用，來說明藝術起源的。所以他對於遊戲說曾加以這樣的申說：「在人類將自己的生命，適宜的向外放射，是要爲愉快的；正反對，毫不將力外泄，不使用，却是最大的苦痛。最重的刑罰，所以就是將人監禁在暗室裏，去掉一切刺激，使生命力絕對的不用，置之於拜倫 (Byron) 在烏滸的囚人裏所描寫的那樣狀態中。做苦工的，反要舒適得多。長期航海的船的艙面上，滿嘴鬍子的大漢鬧着孩子也不做的頑意兒，此外牆壁上的塗抹，雅人的收拾庭院，也都可以這樣的加以說明的。」——這一派的主張，自然是以藝術與實生活全無關係了。所以康德在美學上曾倡有「超利害感說」。

上面所列的五種說明，都是從心理學方面考察藝術的起源，而其中以遊戲衝動說為最有勢力。但是此說之欠妥當，已為近代美學家所共認。他們從兩方面去駁倒它，其一是美國美學家山太亞納 (Santayana) 法國的居友 (Giryau) 英國的馬雪爾 (Marshall) 等所主張的遊戲必要論。他們說遊戲決非祇是對於實生活不必要的所謂精力的過剩，反倒是生活上最必要的事。人類因為有這種遊戲衝動，所以能創造一種「更新力」(Recreation)，其結果可以贏得營生活的力和勇氣。瑞士的巴拾爾大學的格羅斯 (K. Gross) 教授在動物的遊戲和人類的遊戲兩書中，也有與雪勒全然相反的解釋，他的意思是：遊戲並非起於實際的活動之後的反響，倒是起於那以前的準備。人和動物當幼小時，所以做各樣的遊戲者，是本能的，做着將來所必要的肉體上精神上的活動。不只是先前所做過的活動的溫習，却是做為將來的活動的準備，而做着那實習和訓練。其一便是德國的格魯舍 (Grosse) 和芬蘭大學的美學教授希倫 (I. Hirn) 等人，從藝術發生學的觀點立論，以為藝術是遊戲以上的生活必需品，來反對遊戲衝動說。希倫在

藝術之起源中說：「真正的藝術任取何種表現形式，他總是創出一種什麼東西。那種東西，即或失去形式之後，依然還殘留在人的心頭眼底。……就遊戲衝動的本質言之，由此種衝動所引起的心的或感情的狀態，可以記載起來，傳之永久的，幾乎沒有」。……

遊戲衝動說，如上所云，難以成立；他若模仿衝動說，吸引本能說，自己表現本能說，裝飾說，雖然也都有相當的理由，觸着真理的一面，但是用以說明藝術的起源，實有不能滿足之處。現代美學家對於這問題，以為單是心理學的說明，決不能解決，因此便轉而為藝術發生學的研究。

藝術發生

學的說明

藝術發生學的研究，是從原始民族的實際生活，研究藝術何從發生。他們從原人的生活中，證實了藝術起初都是出於實用的動機，後來纔附以美的意義。他們所得的結論，是藝術衝動決不是遊戲衝動；藝術之起源，決不是像康德等人所說的非功利的產物，而恰是他的反面，是起於與生活最必要又最密切

的衝動。他們反對以往的藝術衝動說，他們覺得以往太不注意原始民族藝術之產生出現發達的問題，實在是解釋藝術的最大缺點。茲將此派重要之說，敘述於下：

● (一) 希倫及格魯舍之說——希倫及格魯舍，曾以原始民族的裝飾品說明藝術之起源為功利的而非審美的，是基於實用而非遊戲消閒的。希倫說：

仔細研究原始時代某種族的裝飾品，可知我們今日單把當裝飾品看的東西，其在當時的某種族，實含有極實際的非審美的意味。譬如武器家具等的雕刻，文身編物的模樣等，世人大抵以為產於純粹審美的藝術衝動的。現在知道他們都含有實際的意義，或為宗教的象徵，或為物主的符號。

又說：

不單裝飾品如此，即研究原始的文學戲曲，在這一點上，亦可得到同樣的結論。我們以為戲曲是極原始的，除藝術的目的以外，不應有何目的了。但如北美印度人，或黑奴等野蠻人的舞蹈，實不單為藝術的目的。他們因此以為射擊日常狩獵的鳥獸的練習，其舞蹈的動作，即他們所狩獵的鳥獸之動作。因此他們的跳舞，實含有最實際的意義。總之，原始人間發生的所謂藝術，無一不成立於非審美的目的。

由希倫這些話看來，可知藝術與人生有怎樣的密切的關係了。德國的格魯舍也有同樣的主張，他說：

原始民族的藝術作品，多半非產於純粹的美的動機，實同時為達某種實際的目的而作。而且後者——即實際的目的——常為第一要素，美的要求，不過為第二次的滿足。

又說：

狩獵種族在自然界所採取的裝飾的題材，差不多完全是動物與人類之形狀。這些民族之所以很固定的選用那些現象。就是因為那些現象對於他們最有實際關係之故。……他們視植物之採取為下等事業，叫女人去作。……這就是在文明民族裝飾藝術中如此其發達的花木的動機，在他們那裏連痕跡都沒有的緣故。事實上從動物裝飾藝術到植物裝飾藝術之推移，是文化史上最大進步——狩獵生活到農業生活變遷之象徵。

希倫和格魯舍的攷察是指藝術全部的，不用說也一樣的適用於文學了。他們都認為文學之起源，由於實際生活之需要，證據確鑿，是可以相信的。並且原始的文學多半以

頌神、禱告、狩獵、戰爭、戀愛等與他們實生活上有必要關係的事爲材料，也足爲此說的證明。

(二) 厨川白村之說——厨川白村在他的苦悶的象徵裏，論到文學的起源，說是在原始時代的宗教祭儀和文藝有密切的關係，一切藝術生於宗教的祭壇。他說：

在原始狀態的人類的慾求，是極其簡單，而那表現也極其單純。先從日常生活中的實利的的慾求發端，於是成立簡單的夢。譬如苦於亢旱，求雨心切的時候，偶然望見雲霓，則他們便祈天；祈天而雨下，則他們又奉獻感謝和讚美。穀物牲畜爲水害風災所奪的時候，則他們詛咒這自然現象，但同時也必至於非常恐怖、畏懼的吧。因爲他們對於自然力，抵抗的力量很微弱，所以無論對於地水火風，對於日月星辰，只是用了感謝讚歎，或者詛咒、恐怖的感情去相向，於是乎星辰、太空、風、雨，便都成了被時化，被象徵化的夢而被表現。尤其是，在原始人類的幼稚的頭腦裏，自己和外界自然物的差別是很不分的，因此就以爲森羅萬象都像自己一般的活着，而且還要看出萬物的喜怒哀樂之情來。殷殷的雷鳴，當作神的怒聲，瞻望著鳥啼花放，便以爲是春的女神的消息。是將這樣的感情，這樣的想像，作爲一個

搖籃，而詩和宗教這雙生子，就在這裏生長了。

廚川白村把藝術的起源歸之於宗教，這解說也頗可傾聽。如說圖畫發生於宗教的符咒作用，建築發生於爲鬼神建築墳墓廟宇，雕刻發生於爲神靈造像，音樂發生於祀神的歌，跳舞也是由宗教儀式而發達，詩歌便是從迎神頌神的歌及祈禱讚美的言詞而產生的，這話自然也很說得通。再看世界上最早的文學作品，有許多都是與宗教有關的。例如印度在紀元前十五世紀，卽有宗教文學。他的最早的宗教文學是吠陀典，吠陀中有梵歌，都是與宗教有關的語詞。希臘文學亦始於頌歌，可惜至今失傳了。中國最古的文學總集詩經中，也有許多宗教詩。這也都可爲此說之證。

不過我們須要知道宗教並不是人類的本能，宗教也還是勞動過程中的產物。原始時代的人，對於天地水火山雷澤風發生種種的敬仰驚懼，無非是因爲那些自然現象與他們的實生活有莫大關係的緣故。所以宗教的情緒也是爲求生活之美滿而起。因此廚川氏的解釋仍不如下列的蒲力汗諾夫 (Plekhanov) 等人之說。

(三) 蒲力汗諾夫之說——蒲力汗諾夫以爲欲解釋藝術起源的問題，不應當根據生物學，而須根據唯物史觀。換句話說，即應從達爾文轉到馬克斯。他以爲應當在原人生活狀況及社會情形中尋求藝術的本源，否則不會有結果的。

蒲力汗諾夫以爲美的感情，各有其經濟的背景，社會的意義；原始人的藝術，都是致用的，沒有什麼美學眼光。他在藝術論中說：

拿例來說吧，如大家所周知一樣，動物的毛皮，爪及齒，在原始民族的裝飾上演着很重要的脚色。這種脚色可由什麼來說明呢？由這些對象的色與線的配合嗎？不，在這場合，問題在於譬如野蠻人用著虎的毛皮，爪及齒或野牛的皮及角裝飾着自己，而且在暗示着自己的敏捷或力量的事，即是打倒敏捷的東西的是敏捷的人，打倒強者就是強者。在那裏混着一種迷信也是可以有的。斯古爾克拉夫特 (Schoolcraft) 報告着北阿美利加西部的印第安族非常愛好用在這地方的猛獸之中算是最兇暴的白熊之爪所製的裝飾。黑人的戰士以爲白熊的兇暴和剛氣會傳於用它的爪來裝飾的人。依着斯古爾克拉夫特的意見，這些爪對於他一部分是可以用作裝飾，一部分是可以用作靈符的。

按照蒲力汗諾夫的意見，野獸的皮、毛、爪、齒，最初只是作為勇氣、敏捷及力的標幟而被佩帶着，到後來正因為它們是一種標幟的結果，纔開始喚起美的感覺而進入裝飾的範疇的。這解釋便與達爾文說不同了。

蒲力汗諾夫又舉了許多例證，說明美的感覺在野蠻人那裏都是由觀念的極複雜的聯合。例如他說：

阿非利加許多種族的女人，他們手足帶着很重的鐵環，將這些奴隸索子帶在身上，尼格羅為什麼高興呢？據錫瓦因孚德 (Schweinfurth) 之說，則現今正在經驗着鐵器時代，換了話說，就是，饑於那些人們是貴金屬的觀念正在那樣的種族發達着呢。貴重的東西就是美觀的。為什麼呢？因為富的觀念和他聯合着的緣故。例如將二十磅的鐵圈帶在身上的亭卡族的女人，在自己和別人，較之僅帶二磅的時候，即貧窮的時候，都見得更其美。當此之際，分明問題並不在圈子的美，而在和着這聯合着的富的觀念了。

又說：

山培什河上流地域的巴德卡族那裏，以爲未將上門牙拔去的人是不美的。這奇特的美的概念，何自而來的呢？這也是由觀念的頗複雜的聯合而被形成的。拔去了自己的上門牙，巴德卡族竭力要模倣反芻的動物。以我們的見解，這——是有點不可解的衝動，但是，巴德卡族者——是牧畜種族。他們幾乎崇拜着自己們的母牛或公牛。在這裏也是貴重者是美的。

蒲力汗諾夫在他的書裏，舉了許多野蠻民族的事情，來證明一切所有的民族的藝術，和那民族的經濟有最密切的因果的關係。也就是說藝術是社會生活的反映。

蒲力汗諾夫又指明原始民族是共產社會的，他蒐集了種種事實：

布西曼 (Bushmen) 他們爲了協同狩獵，常常聚集二百人以至三百人的隊伍。有時是造作延長數英里的柵欄，掘了深壕。大狩獵隊雖分爲小團體，散布各處，但不斷絕相互的連絡。常藉火的幫助，互相傳與信號，藉知廣大周圍所發生的一切。

畢格眉族他們協同狩獵野獸，協同掠奪近鄰土人的農場。男人做哨兵，必要時必從事於戰爭；女人則撈集獲物，捆束起來；而且將這運走。

蒲力汗諾夫這類的例舉的極多，足可證明原人不是個人主義者，而是營的共同生活。原始藝術便在這共同生活中產出；他們的種種實際工作，便是藝術的本原。最早最初的藝術，都是直接受經濟的影響而發達，都是發生在經濟活動程序中。

蒲力汗諾夫講到原始民族的藝術，力主原始民族是勞動先於遊戲的，他以為這問題的解決，於究明藝術的起源上，是極為重要的。他說藝術的產生，與勞動極有關係，因為勞動，而有藝術產生。藝術的起源，完全是功利的，「遊戲衝動說」是錯誤的。他在藝術論中曾舉例說：

如大家所知道，野蠻人在自己們的跳舞中，往往再現各種動物的運動。藉什麼來說明這事呢？除了要將狩獵之際，由力的行使所得的滿足，再來經驗一回的衝動以外，更無什麼東西了。看看邁斯吉摩的狩獵海豹罷，他爬近它去，他像海豹的昂着頭，照樣的竭力抬了頭，他模倣它一切的舉動，待到悄悄的接近了它們之後，纔下狙擊的決心。模倣動物的態度的事，是這樣的成着狩獵的最本質的的部分的。所以狩獵者發生慾望，要再來經驗狩獵中由力的行使所得的滿足的時候，則重復模倣動物的態度，於是遂創造

了自己的獨創的狩獵人的跳舞，是不足爲異的。然當此之際，跳舞，即遊戲的性質，是被什麼所規定的呢？是被認真的勤勞，即狩獵的性質所規定的。遊戲是勞動的孩子，後者時間的的一定不得不較前者先行。

原始狩獵人的藝術活動的性質，分明證明着有用的對象的生產和一般的經濟的活動，較藝術的發生爲先行，因而在那上面，也捺着最鮮明的印記。焦克諦的畫，是描著什麼的呢？——那是狩獵生活的種種光景。顯然是焦克諦最初從事於狩獵，其次纔開始在繪畫上，再現出自己的狩獵來。全然一樣的，倘若薄曼是幾乎專畫着動物，孔雀，象，河馬，鴻雁，以及其他的，那就因爲動物在他們的狩獵生活上，充着絕大的決定的腳色的緣故。在最初，人類對於動物站在一定的關係上了（開始狩它獵們了），其次——也正因爲對於它們站在一定的關係上的緣故——則在他那裏，生起要描寫這些動物的衝動來。那麼，什麼比什麼先行了的呢，勞動先於藝術，還是藝術先於勞動呢？

這一類的例子，蒲力汗諾夫舉的很多，都是證明在社會的生活上，是勞動古於遊戲的。他很堅決的說，勞動古於遊戲，和父母之古於孩子，社會之古於各個的成員是

一樣的程度。他在再論原始民族的藝術一信的最後說：「我相信，倘若我們不將如次的思想，即勞動古於藝術的事，以及人類大抵先從功利的觀點，來觀察對象和現象，此後纔在自己對於它們的關係上，站在美的觀點上的事，將這思想據爲己有，則我們在原始藝術的歷史上，恐怕什麼也全然不會懂得的」。

蒲力汗諾夫對於藝術起源的解說，上面引用的很多了，簡單的說來，便是這樣——藝術是遊戲，而遊戲原是勞動產物，所以藝術也原是勞動產物。原始人是社會生活，所以纔有再現他們生活的藝術，他們的藝術反映着他們的生活。而這藝術（勞動），是與他們實際生活有密切關係的。

蒲力汗諾夫對於藝術的起源的說明，可以算是解決了這問題了、

原始文學
形態及
演進
其

文學起源的問題既已明瞭，我們可以進而研究原始文學是一種什麼樣的東西了。沈約說「歌詠所興，自生民始」；據近代學者的研究及東西文學史上的事實告訴我們，最初的文學形式也是詩歌。但是此處所說的詩歌，實在

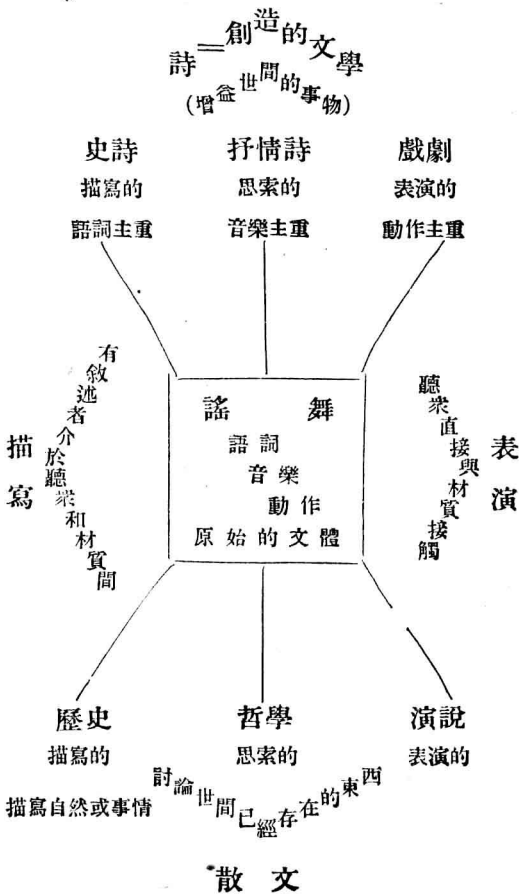
是與音樂舞蹈有密切的關係的東西；就是詩歌音樂舞蹈在原始的狀態中是三位一體的。呂氏春秋古樂篇說：「葛天氏之樂，三人操牛尾投足以歌八闋」，葛天氏之有無，雖難斷言，但是在未有文字之前，却可以有「操牛尾投足以歌八闋」的事，這就是初民的詩歌、音樂、與舞蹈相混合的謠舞。毛詩大序說：

詩者志之所之也。在心爲志，發言爲詩。情動於中，而形於言。言之不足，故嗟嘆之。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。

這幾句話把詩歌與音樂跳舞同源之理說得極爲明晰。在西洋這類的研究更爲縝密。麥西 (A. S. Mackenzie) 在文學的進化一書中。說是跳舞、音樂、詩歌是原始藝術的三位一體。他以爲人類走進團體情熱的旋渦中，決不會靜默安坐，自然就會跳起舞來。這種跳舞，大概是模倣。隨後唱一種沒有詞句的歌來合這跳舞。這種歌是混沌的人類叫聲的有調和的聲音。然而這時跳舞的歌，雖然可以說是調和，也許還沒有所謂節奏，歌裏的詞句，也許是沒有什麼意味的；可是這種歌却有他自己的意義——便是

Rhythm 的力。音樂跳舞和詩歌，是象徵狩獵蠻族行祭禮時的喜悅的三位一體。然而他們的所謂音樂，也不過是羣衆所放的無調子的躁聲和兩條棒互相叩出的音；所謂跳舞，在我們文明人看來，是粗暴的亂跳；所謂詩歌，等於沒有什麼意義的辭句。但是這也沒有什麼關係，這種敲棒的聲音，亂跳，和那抑揚的詞句，調子一致起來，發生的效果，比這三物合計起來的效果更大。莫爾頓在文學之近代研究中，也說原始的文學是語詞、音樂、及動作混合而成的謠舞；一切文學皆導源於謠舞，這謠舞便是最原始的文學。他說「描寫」和「表演」，「詩」和「散文」，是文體的四個主要點，它們如羅盤上的四大點，代表文學活動所能進行的四個方向。文學自以謠舞爲出發點漸漸發達，便向着這四個方向運動。這種運動的結果，便生出文體所由組成的六種原素——史詩、戲劇、抒情詩、歷史、哲學、演說。他曾製了一個圖，說明它們之間的相互關係。現在把那圖引在下面，並簡單的引莫氏的說明：

在「詩」，即創造的文學，則有三種文體的元素：



史詩——『它是創造的詩，其所創造的東西，恆以敘述和描寫的狀態表出之。古代的韻文記事 and 近代的小說，都包含在史詩範圍之內。謠舞三種成分中，惟語詞一種是史詩所必要的，較古的史詩吟奏，還會保留一點音樂和模倣的動作，但不久便都取消了』。

戲劇——『戲劇中的創造的故事，不由一個局外人當倣一種過去的事情報告，乃由他自己表演出來。原來謠舞中的模倣動作，於此成爲一種首要的元素，故戲劇是實演的詩，若果是音樂也保存的，那便成爲一種變相的戲劇，我們謂之歌劇』。

抒情詩——『於此，音樂比語詞重要，而動作的元素可以消滅。史詩以敘述出之，戲劇以表演出之，抒情詩的方法則比較不明確，如暗示思索、致慮、頌揚者之類』。

在「散文」，即對於現存的事務的討論而無所創造者，也有三種文體的元素，適與「詩」的三種體裁相當：

歷史——「歷史一面與散文有關係，一面與描寫有關係；自然史是現存的事物的描寫，單言「歷史」而其上不加形容詞，則指實在的事情的敘述而言」。

哲學——「哲學則如抒情詩，乃是思索；但又如散文，乃是對於現實的事物的思索」。

演說——「散文文學的第三種，可以稱爲演說，但這所謂演說，須作包括一切告語體的文學而言。這種告語體的文學，無論其爲演說的形式，或爲書牘的形式，其中必包涵一個聽衆或被告語者：故演說如戲劇，是一種的表演」。

韻文先於

散文之故

照上面所說，最初的文學謠舞，是一種韻文的東西，也就是說韻文較散文產生在前了；是的，我們即不從原始的藝術來說，各國的文學史所告訴我們的，也是先有韻文後有散文的。西洋最古的文學作品伊里亞特及奧得賽，

印度的吠陀 (Veda) 及馬哈巴拉泰 (Mahabharata) 都是韻文。唯中國最古的詩歌總集

詩經中的詩，至早也不過商人之作，而商以前的虞夏，却有虞書夏書。但我們須知虞

書諸篇，既云「曰若稽古」，則堯典舜典等篇之寫定，恐離堯舜很遠，已非虞史夏史之筆了。而虞夏的徵詩，如明良喜起歌等，却是可信的；又如秦漢以前諸書所載的佚詩，佚句，及辭句皆佚而尚存目的詩題，雖未必都是原作，但亦非盡僞託。總之，中國文學之起源，仍是符合於世界各國先有韻文後有散文的公例的。

爲什麼韻文產生在散文之前呢？最重要的原因有三個：

(一)韻文有節拍可伴着生產動作——波格達諾夫 (Bogdanov) 在新藝術論中說：「當衆人在勞動的時候，歌辭可以聯合勞動者的努力，給他們一種和諧，一種節奏的規則與符合。因此歌可以組織集合的努力。牠在今日也還保留着這同樣的意義」。又如蒲力汗諾夫所說，「詩歌是生產活動中的產物，在原始民族，都是一面作工一面歌唱。巴東 (Burton) 說，「非洲划船的人和着自己槳的運動的拍子而唱，挑擔夫一面走一面歌，主婦在家一面舂米一面歌唱」。加沙里斯 (Casalis) 研究巴斯特的土人說，「這一族的婦女們兩手戴着一動就響的金屬手釧。她們屢屢齊集一處，以手推水車碾麥，

而使與釧所發的韻律響聲精確一致的唱歌，合着自己的手之有規則的運動；同種族的男子，當鞣皮之時，發我所不能解的怪聲，合着他一舉一動的拍子」。

波格達諾夫及蒲力汗諾夫書中的話是可信的，原始藝術與勞動是不可分離的，而有節奏的韻文，既可減輕勞動的疲勞，復可聯合勞動者的動作。碼頭上的搬運夫，聚在一處運重大的東西；建築房屋時工人之用石頭打房基；他們都發出些喊聲而動作，便是爲此。浣衣婦唱着一首有韻律的歌而工作，左拉(Emile Zola)引在他的地下酒店

(L'Assommoir) 中……

嘭！嘭！馬爾戈在洗濯場，

嘭！嘭！揮着洗衣棒，

嘭！嘭！要洗淨他的心臟，

嘭！嘭！他染黑了悲傷……

這類伴着勞動的歌，是任何地方都有的吧。

(二)韻文利於抒情——上面引毛詩大序的話，已經把爲什麼要永歌的原因說明了，現在我們再引朱熹詩集傳序的話來看，他說：

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，而發於咨嗟咏嘆之餘者，必有自然之音響節奏而不能已焉；此詩之所以作也。

朱熹這幾句話把韻文不能不產生的原因說得很清楚了，抒寫感情，用散文難以盡行達出，一定要賴有節奏的韻語。

(三)韻文便於記誦——荒古還沒有文字的時候，人們創造的「口頭文學」，也就無法記載，因此不能不取韻文的形式，以便傳播朗誦和記憶。章太炎正名雜議云：「古者文學未興，口耳之傳，漸則忘失，綴以韻文，斯便吟詠而易記憶」。其實不特沒有文字的時候如此，便在有了簡策之後也還是這樣，阮元文言說云：

古以簡策傳事者少，以口舌傳事者多；以目治事者少，以口耳治事者多。同爲一言，轉相告語，必有

愆誤。是必寡其詞，協其音以文其言，使人易於記誦，無能增改。……要使遠近易誦，古今易傳。

這話很是不錯，在古代人事簡單，印刷術不發達的時候，韻文的勢力確是很大的。近代以來，人事繁雜，印刷術進步了，文學的趨勢也就由韻文而變為散文了。

第三章 文學的特性

文學的
兩大類

英國的文學家台昆西 (De Quincey) 曾說：『先有知 (Knowledge) 的文學，其次有力 (Power) 的文學。前者的職能是教 (Teach)，後者的職能是動 (Move)』。關於「知的文學」與「力的文學」產生的先後，是否如台昆西所說，我們且不去管他，不過他把科學，哲學上，以及其他一切以傳達知識爲主的書籍，稱爲知的文學；把由感情想像所產生的作品稱爲力的文學，這種分類法是不错的。歷史，傳記，遊記的文章，有的在兩者之間，很難歸類，但我們須知「知的文學」與「力的文學」乃是就大體而言的。

這裏所講的文學的特性，自然是指「力的文學」。探討文學的特性，也就是攷察

力的文學與知的文學之異點安在？爲什麼一首詩或一篇小說，它能永遠不朽，而新聞紙以及物理化學的論文，時效一過，或等於廢紙，或可有可無呢？吟詠香草美人的詩詞，描寫風花雪月的辭賦，它能深入人心，發生偉大的力，原來是具有它的特性的！

關於文學的特性，歷來的文學論者，也有種種不同的說法，但那大半不過是詳略或分合的不同。約略來講，我們可以說文學的特性，共有四點：

永
久
性

偉大的文學作品，它一定具有永久性的。這裏所說的永久性，不是說其書中具有永久之真理，乃是說書籍的自身，具有永久的興趣。我們要知道，書中的真理，他書也可以篡取的，這不是文學。書之自身能永久，而非暫載真理灌輸給讀者的，纔是文學作品。

什麼是文學的永久性呢？文學的永久性是屬於時間方面的。從時間上說，凡是文學作品，在古代、現在、以至將來，他是永久不會消滅的；並且一個讀者，對於好的作品，又一定是百讀不厭的。

屈原的離騷，司馬遷的史記，李白杜甫的詩，柳永秦觀的詞，王實甫關漢卿的曲，離現在多的有二千餘年，少的也有幾百年，但每一個時代都有他的讀者，並且我們還可以斷定它可以與日月爭光，只要有中國文字，它們便不會消滅。這便是文學的永久性。

文學的永久性，不僅佔了歷史上的時間，就讀者個人來說，也是一樣的。真正的傑作，我們是百讀不厭的，例如一首名詩，我們吟了一遍還要再吟，乃至吟無數次，屢讀屢有新意而毫不厭倦，這也是文學的永久性。

至於知的文學，便不這樣了：我們如果打算知道輕氣或養氣的製法，讀任何一本化學書都是一樣的；並且我們知道了這個方法以後，決不會對於那書起了百讀不厭的感情。因為科學書中所載的事實與真理，固有永久之價值，但書的自身，並無永久價值。事實與真理是人類的公器，別的書也可以轉載。我們只要把那真理記住，則理存而書可廢。

那麼文學作品爲什麼有這樣的永久性呢？這在溫徹斯特 (C. T. Winchester) 的文學評論之原理一書中，有很好的解釋，他說：

「知識與感情根本不同的地方，是知識爲永續的，而感情可隨時消失的。我們知道某種事實的時候，便常常把持他，知識因此增多。把持力有限，有時不免把事實忘記，但決不會完全忘記，因此把訴諸知識的論文精讀一過，了解大旨之後，便不想再讀了。因爲論文裏所述的，已永遠成了我們的所有物，自然不必再要那本書了。然感情和他不同，本來是瞬間的。知識雖然是永續的所得，而感情是時常變化的經驗的連結。讀詩而生的感興，到兩點鐘後也許消滅。然即令感興之度甚弱，但再讀起來，回想起來的時候，感興一定重新湧起。如是我們再三再四的賞鑑，但凡有文學價值的，讀者必希望再讀，越是偉大文學，越是百讀不厭。如是文學成了不朽的書，無論什麼時代。文學作品之所以有萬古不朽的生命，便是讀訴諸感情之力。」

溫氏這段話的要點，是在說知識是悠久的，我們熟知了一理一事，那書可不必復讀，而事理即爲我有。感情則倏忽不常，稍縱即逝。吟詩之後，再想得到吟詩時的感

情，必以原書或原書之回憶爲刺激之具。一本書所以能從這世紀到那世紀，一篇文學作品之所以今天讀了過些天還想再讀，便是因爲它是訴之於具有瞬間性的人類的感情。人類一般的感情的性質，自古至今，程度上並沒有什麼不同之點，古代的科學知識已經陳舊了，而屈宋的騷賦，荷馬（Homer）的詩歌，仍是新的，便是因此。英國文人哈士列忒（William Hazlitt）說：「書同女人不一樣，不會老了就不行」，這話雖是談諧，却是很好的譬喻。

普
遍
性

上面所說的文學的永久性，是從時間方面說的，現在所說的普遍性，是屬於空間的。凡是偉大的作品，沒有地域的限制，這便是所謂普遍性。普遍性的根據，也仍然是因爲文學是訴諸感情，喜怒哀樂，決不會因爲讀者生長的國度或省區而異。各人的感情，雖然是瞬變的，個別的，而人類一般的感情，却是不變的，共通的。

杜德萊（Louise Dudley）在文學研究一書中說：「一本書的價值之被重視，只有

一個標準，那就是一般人所用的話，有趣普遍。無論如何，一本好書決不是短期間的爲他人所愛好的，普遍了許久，因此纔可以說是存在的，一本好書是各種各地各時的人所喜歡的」。

杜氏的話大體是不錯的，詩經是古代北方民族的詩歌總集，楚辭是古代南方民族的詩歌總集，都爲南北人士所愛讀，更不用說沒有什麼地方色彩的作品了。莎士比亞的戲曲，李白的詩歌，它有更大的普遍性，爲世界各國人士所珍視。白居易的詩，在當時常有人把它寫在鄉校，佛寺，逆旅，行舟之中；士庶，僧徒，嫗婦，處女，每加吟詠。柳永的詞，當時有井水處，卽能歌之。這都是極有普遍性的作品。

但是，於此我們還有一點要注意，就是能暫時風行一世引起羣衆嗜好的書，也不一定都有極高的文學價值，能夠傳世。換一句話，作品之普遍性，有時不足爲具有文學價值之表徵。此類作品之流行，概基於三因：

(一)新奇——新奇是包括作品之內容與形式兩方面而言；或爲富於激刺性之動機，

或為變態之心理，或為空前之地理的或精神的區域，或為新異之字句結構，皆可風行一時。如果作品僅有這點感人力而別無不朽之價值，這類作品決無永久之生命。

(二)時髦——取經濟、宗教、政治諸運動而製為作品，也能風行一時。因為書中所討論的是社會上烘動一時的問題，作者再施以巧慧，寫得轟轟烈烈，最易於引人閱讀。這類作品，無論其勢力是一地一國乃至全世界，他的價值總是有限的。例如斯托夫人 (Mrs. Stowe) 宣傳放奴運動的黑奴籲天錄，是前些年風行世界的書，譯本有二十餘種，對於改造社會運動確有相當的功績，然而它的職責盡了，價值也就減低了。

(三)庸俗——有一類作品，是專供人消遣的，專迎合羣衆心理的，這類作品不特不與最高的文學屬性相合，就是作者也沒有傳世的心，所以雖能一時不脛而走，而終歸是無人過問。(參考文學評論之原理第三章)

個

性

「個性的」也是文學的一個特性。表現純理的文字，沒有表現人格之可能，而抒寫感情的文字，能活現作者的人格與個性。花園裏面的一棵

海棠花，我們對於它的根、莖、葉、花的形態、顏色，所得的知覺都是一樣的；但是我們對於這棵花所發的感情，却是人人不同。記載一事，作一種事實的報告，那不是文學；文學是附以作者的感情的。既附以感情，則其人的個性自寓於中了。一篇偉大的作品，必能充分的表現作者自己，即以其個性示人。兩個文學作家描寫同樣的事情，因為作者個性不同，作品的情調風格勢必因之而異。嚴羽在滄浪詩話中說，試以數十篇詩，隱其姓名，拿給他看，他能把他的體製分辨出來。姜夔在白石道人詩說中說，「一家之語，自有一家之風味，如樂之二十四調，各有韻聲，乃是歸宿處」。嚴羽的話，是說文學作品中自有作者的個性在，對於名家作品用過功夫的人，自然能品味得出。姜夔的話便是說文學作品中不能無個性，也就是文學作品要有不同的風格。至於非文學作品的客觀事實的記錄，我們讀甲所寫的與乙所寫的便沒有什麼不同了；並且我們祇是對於客觀的事實感到興味，對於記述或證明這事實的人，不感興趣。讀文學作品，對於那作品從怎樣的人格寫出來的，却極感興趣而極覺得有明瞭之必要的，

作家的身世品格常成爲攷據家的題目，這不都是因爲文學作品是具有個性的關係嗎？

感 染

性

「感染力」也有人稱之爲「同化性」或「逼人性」。文學的感染力，

是說文學要有力，足以同化讀者，作者以真情真理之誠，活靈活現之

筆，藉文辭爲媒介，把他的感情寫出，感染讀者，讀者的心神每爲之吸引，隨其文情

之喜怒哀樂而喜怒哀樂，啼笑歌哭，不能自主。如漢武帝讀司馬相如的大人賦，飄飄

然有陵雲氣游天地間意；晉王哀南齊顧歡讀詩至「哀哀父母，生我劬勞」，輒執書慟

泣。又如我們讀杜工部的三吏三別，每感亂離之苦；讀紅樓夢至黛玉之死，輒掩卷灑

淚；讀李密的陳情表，韓愈的祭十二郎文，歸有光的先妣事略，不禁生成戚之感。頗

普 (Alexander Pope) 曾經對他的朋友說起荷馬的事，他說：「波來莫王 (Priam) 哭

希克特 (Hector) 之死，四顧自己的兒子和奴隸們，欲洩其失望的嘆息這一節，實在是

不賠眼淚讀不下去的名文」。而且據說他朗誦其一節，讀到半截時爲哭所阻終於讀

不完的事是有過的。據說十九世紀初年，法國排演莎士比亞 (Shakespeare) 的奧忒羅

(Othello) 剛演到殺妻一場時，突然聽衆之中有一人嚷道：「不許把這樣美人叫黑奴給殺了」！並且拿起手鎗朝着主人翁就打。又如我們看電影或觀劇時，每有情不自禁，對其中的脚色表示喜怒之態的事。這都是文學有感染性的明證。

以上把文學的特性，舉了四點，凡是文學作品，至少要有這些條件的；至於知的文學，便無此特性了。

第四章 文學與感情

感情爲文
學的主腦

夏目漱石在他的文學論裏，曾畫了一個公式，表示怎樣的東西可以成爲文學，那公式是：

F+f

他大意說大凡世界上的文學，總逃不了這公式。F代表焦點的印象或觀念，f代表附隨那印象或觀念的情緒。前者也就是認識的要素，後者也就是情緒的要素。

我們平常所經驗的印象和觀念，大概有三種：

(一)只有F而無f的——即只有智的要素而缺乏情的要素的，例如我們所讀的幾何學上的公理，物理學的定理等等的文字，僅作用於我們的智力，絲毫不引起我們的情緒，便屬此類。這種只有F的觀念，不能作

文學內容的。

(二)隨着 F 發生 f 的——即合乎 $\frac{F}{f}$ 的公式的。例如對於花、星等的觀念。像這樣的有一個媒介觀念 (F)，來引起我們情緒 (f) 的，便可以成爲文學的內容了。

(三)雖有 f 而找不出與其相當的 F——沒有任何理由而感到恐怖之類，都應該屬之。例如情緒豐富的人，看了靜夜的月光，聽了清晨的笛吹，就莫明其妙的流下淚來，這便是只有 f。自古以來，抒情詩裏面，依據這種形式，將漫然之情發表出來的不少，例如雪萊 (Shelley) 的詩：

“Out of the day and night

A joy has taken flight:

Fresh spring, and summer, and winter hoar,

Move my faint heart with grief, but with delight

No more — oh, never more!”

「日夜流轉，

生禍索然，

明媚的夏和春和灰頹的冬日，

只增加我脆弱的心靈以憂抱，

愉快再來，永遠望絕！」（郁遼夫先生譯）

這首詩，對於悲哀的原因，完全沒有提到，我們不知其悲哀從何而來。他只吟詠其悲哀，為戀愛呢，為病呢，我們無由而知。這位詩人是依此，僅將悲哀之情傳出而已。大凡要賞鑑這種詩，自然而然的有三種方法：（1）讀者先用想像補充之，將其改成（十十）的形式，（2）想出悲哀的觀念，充分尋索其內容，然後傾之以我們的同感，（3）則將（1）（2）結合起來。這樣的（1）（2）都能夠歸到（十十）之形式的，其不同處只是在（1）是悲哀的原因十悲感，在（2）是悲哀的觀念十悲感。

從夏目漱石的話看來，知道凡是可以用作文學內容的東西，一定要能夠附隨情緒的。社會上的無數的F，凡是能附f的，使讀者讀後無論生煩惱、喜悅、快樂、悲哀……的感情的，纔可以拿來作文學的內容，否則寫出來便不是文學的作品了。他又

有一段話說：

文學，是以感情爲主腦而成立的，所以任是伏着什麼舊理，如其不附帶感興，則在文學上顯然是死文字，連半文錢都不值。道學者每視文學者所作所爲，評之爲煙花雪月的閑文字；但自治文學的我們來評他們的所作所爲，真只有說是合理的勃梁的閑文學的一條路。所謂閑文字，並不是說眼前無用處的文字，乃是指沒有動人之力的文字。而詩歌文章的價值，與其論其合理與不合理，不如論其是否抓住了足以引起情緒的事物或境遇。因合理故引起感興，因生出感興故有作爲文學的材料資格：這樣說是可以的。至於說，因不合理故不會引起感興，這可以說是太把事實冤枉的了。至若謂雖有感興而不合理，故在開明的今日，沒有作文學的要素的價值，這是將科學與文學兩者混同的話。這是把「我們對於文學第一個要求，不是理性，是在感情」這件事忘掉的，正如欲拿尺來量液體之類。

感情在文學中的地位是如何的重要，從夏目漱石的文學公式及前面的一段話就可以看出來了。文學作品便是作者用一種符號來傳播自己體驗過的種種感情，使讀者被這感情所動，也來經驗他們；這意思在托爾思泰 (Tolstoy) 的藝術論中有極詳的解

說。梁任公說：「藝術的威權，是把那霎時間便過去的情感，捉住他令他隨時可以再現；是把藝術家自己『個性』的情感，打進別人們的情園裏頭，在若干期間內佔領了『他心』的位置」；這話極是。其實細想起來，不特純文學要以感情為構成的要素，便是科學書，哲學論文以及道德文字，有時也需要感情的描寫，作為輔助。

感 興 家
情 家

感情是文學的要素，這已不成問題了。但是從文學創作上說，怎樣的感情，纔可以入文學呢？對於這點，有種種的答案，而以英國波山奎（Bosanquet）之說較為妥當。波山奎說，美的感情是加以限制的一種快感。這種可為美的感情的快感有三種特質：

(1) 永續的 (Stable)——即並非像飲食的快感那樣在滿足的時候便即消滅的一類快感，乃是雖如何滿足，也未見充分的快感。

(II) 相關的 (Relevant)——即與美的對象之性質相關的快感。

(III) 共通的 (Common)——即並非只是為自己所有的心而起的自私 (Selfish) 的快感，乃是分給別人的

快感。

這三種是美的感情的根本的特質。所以總括的說，所謂美的感情，是『具現於以後可以觀玩及誰都可以觀玩的一個對象裏面的一種感情』。

上面所說的既是宜入文學的感情，那麼自然也有不宜入文學的感情了。關於這點，溫徹斯特曾舉出了兩種不得入文學的感情：

(一) 自私之情——「所謂自私之情，或食物以爲己用，或避危以求身安，或復仇以報怨，或鳴謝以感恩，都是文學所不應有的」。

(二) 苦痛之情——「苦情從不宜於文學，無待言說。而嫌忌、輕蔑、嫉妒、怨怒(憤忿之情與之大異)諸情，皆宜屏諸文學之外。蓋其情甚苦，不適於健全之心境故也」。

溫氏所說的這兩種不適於文學的感情，前一種沒有什麼問題，第二種却是有不很妥當的地方。所以他自己也說，「雖然，寫苦痛的情感與經驗，未始不可爲最高之文學，悲劇之類是已」。又說：「可悲可傷之經驗爲人類所共有者，每易引起快樂之同

情」。不過他的主張，過於重視健全的感情及健全的心境，把近代浪漫派作家的作品都一筆抹殺，認為他們作品中的感情是病態的，這是我們未便相從的。但我們也要知道，感情有可入文學的，有不能入文學的，却是不錯。拉司金（Ruskin）所說的「少女能為失去的愛情而歌，但是守財奴則不能為失去的金錢而歌」，這話極是。所以作家也不能把任何感情都拿來放到文學裏面的。

感情表現

之條件

文學是人類美的感情之表現，但也不是無論怎樣表現感情，都能成為文學，這其中也有種種的條件：

(一) 須帶客觀性——美的感情之表現，須帶客觀性，僅是主觀性的表現，不能成為藝術。人類的心理差不多，對於宇宙間的事物，每每發生相似的感情，這事物是有客觀性的；把這事物描寫下來，自然可以成為藝術；否則只有作者一個人對他起感情作用，寫出來便不成藝術；但這作品如有一人也起了共鳴作用，那也可謂帶客觀性，不過狹小而已。作家作為文藝本質的感情，必須有客觀性，愈能使古今東西的人

感動的——即他的客觀性愈大的——這作品也愈偉大。

(二)須爲假象——實際的風景，無論怎樣的美，也不是詩，一定要把他描寫在紙上，纔是詩；社會上的種種實際情形，也不是小說，一定要把他寫出來纔成爲小說。實際上因兵火而親離子散的事不是戲劇，俳優在舞台上表演出來便能成爲戲劇。總之，現實的事實，不能成爲藝術，一定要把他成爲假象。即藝術中美的感情之表現，必須是假象的。

(三)須是無關心的——美的感情得爲藝術之表現者，須是無關心的。創作藝術的時候，必須把一切的利害關係擺脫，什麼稿費批評之類的事，都不應存在心上，而祇應以感情的表現爲唯一的目的。至少在創作時是要斷絕這些念頭，而只是用藝術的態度來觀照描寫的。

(四)須爲個性的——文學作品是作家一人製作的，是他個人高雅的情熱，真摯的態度，美的感情的表現，所以當然帶着個性，而有獨創的分子。倘祇是模倣而全無

個性，表現不出作家來，便不能成爲文學。（參攷黑田鵬信藝術概論）

讀者感情

之記憶

文學家把他的美的感情表現在作品之中，我們與這作品接觸，自然要受一種感動的。但是感情之再現，與實地的情緒是不相同的。心理學

家說情緒之再現是隨人而異，大概可以分爲三類：

(一)情緒之記憶，在大部分的人們是虛無的。

(二)有些人具有半爾智的半屬情之記憶，即其情緒的分子，借智的狀態的聯想力，僅能想起其一部分。

(三)又有極少數的人們，具有真正完全的情緒的記憶。

第一類沒有感情之再現的人，是與文學無緣的。世間也頗有以爲文學並沒有什麼值得鑑賞而一笑置之的人，他們沒有讀文學作品的資格，不妨把他們驅之於文學國境之外。

第三類的人，他們的感情的記憶，容易再現到實際元元本本的状态，但這類的人並不多。這類的人，讀了厭世文學就要跳江，讀了類似聊齋誌異中的不寒而慄的鬼的

故事，便要嚇昏了，也是不容易接近文學的。不過文學嗜癡極深的人，也有位於此類的，據說雪萊最初聽到科爾利治 (Coleridge) 的 *Christable* 的朗讀時，聽到最可怕的淒涼的一段時，突然暈倒不省人事；這是因為他的 *f* 不是出現一部分，而是真正全部出現了的。遇到這種人物，*Christable* 也就成了一種危險詩了。

前兩種人是例外，真正有享受文學資格的人，乃是第二類。即從文學書中的 *F*，再現自己的 *f* 的一部分的人們，而再現的這一部分的 *f*，恰好可以欣賞文學的程度。即直接經驗和間接經驗之差在其 *f* 的強弱，而此間接經驗的強度劣於直接經驗，這件事實是使文學不至永遠絕迹於人世的一大原因。一言以蔽之，我們讀文學書而感到興趣，其主要原因是在元來的情緒，多少希薄的出現；換言之，其刺激既不至於受不起，而又不是不關痛癢一如嚼蠟渴冷水那樣的；就在這中間，不太冷，又不過熱，就是與我們以情緒的溫水，這便是文學書之所以為文學書。

不消說，我們情緒之再現，其程度是按次變化的，決不是像以上所說的截然的三

部的，有的也許在一部與二部之間，有的也許在二部與三部之間，像第三種的例，可以說是很少的了。（參攷夏目漱石文學論）

批評家

從文學鑑賞上說，怎樣的感情，纔能得到最多的共鳴？拉司金在近

與情感

世畫家 (Modern Painters) 一書中，論及高尚感情，曾舉出了「愛戀」

(Love) 「敬重」(Veneration) 「讚美」(Admiration) 「歡喜」(Joy) 的四種神聖的感情，和他的反對的四種感情，即「憎惡」(Hate) 「憤慨」(Indignation) 「恐怖」(Horror) 「悲哀」(Grief)。拉司金以爲這八種感情，前四種與後四種都可以算是高尚的，只要是他的動機是高尙的。反之，如果那動機是卑俗的，便無論那一種都無足取了。這也就是說這八種感情都可入文學，批評家批評文情之價值，不必去論情之屬何類，而要觀察發生那種感情的動機是否高尙，以衡其價值。

溫徹斯特論到文學與感情，他以爲作品中之感情有永久之價值者，共有五種特徵，也就是說批評文學作品中的感情要素，可以這五件事做標準。現在列舉於下：

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

依溫徹斯特的意思則：——

(一) 所謂感情之合理或適宜，是我們在批評一本書的時候，要先問問這本書所激發的感情是否健全，是否適當。凡是具有高尚而永久的文學價值之作品，必其情之所自出，真摯而可貴；反之，弄文飾情，那種變態的，無病呻吟的，詐偽的情感，便沒有文學的價值。而真正藝術家之用情，決不是率易而行，一定是基於人生真理者而後激發之。

(二) 感情之生動或有力，是關於作品動人之深刻與否的。文學本以感人為目

的，有兩篇作品，假如其他要素相等，則其動人愈深者，他的價值也愈大。而動人愈深者，即賴其感情之生動或有力。不過說到生動或有力，好像是偏於主動與熱烈之情，而不指被動與深沈之情似的；其實後者之勝前者，亦間有之。沈默幽深的作品之感人，並不減於氣魄雄偉感情熱烈之作。我們讀一本書，先要問：「這本書能動人嗎？能激發而興起讀者嗎？能使人耳目一新，別有會心嗎？」假如作品能如此，則此書乃得爲文學。

(三)感情之持續或恆久，也是批評作品表情良否的條件。吾人之於文學作品，皆願其所感持久。偉大的作品，讀者決不會讀至中間便覺索然無味，而生不諧和之感。藝術作品當有一致之感覺，同時又必有變化之妙；然篇中雖千變萬化，而仍應以一致之情貫之。凡足以消滅作品之興會，或紛歧作品之情節者，皆應刪削。試觀莎翁之劇，其變化至富，而每劇必有特點以貫之，未嘗有疵辭累句，失其諧和。如羅密歐與朱麗葉 (*Romeo and Juliet*)，自始至終，無往而非少年朝氣，春花怒放，前途遠

大，希望無窮之氣象。這便是合於感情持久之條件的。又，文章之廣大繁富者，其感情之持久，最要而亦最難。長篇敘事詩家及大戲曲家大小說家，較諸抒情詩作者更爲難能可貴，便是因爲他們具有長篇之才力，能在篇中保持持續與恆久之感情的緣故。

(四)感情之錯綜或變化，是指作家感情變化的方面之多少而言。——這與抒情詩家沒有什麼關係，因爲抒情詩多半僅止限於片面；而在小說家戲劇家，却至爲重要，因爲他們是要描寫廣博正確的人生。——普通的作家，感情變化之範圍，實爲狹隘；偉大的作家，必能具變化較廣之情，所寫的對象決不限於二三類。例如多數小說家所寫之範圍，每不甚廣；他們所熟習的，也不過一二件事，書中的人物幾乎同一式樣，這實是作者的缺點。司考德作小說，能寫多數不同之人物，顯然變化之事實與環境，故有相當錯綜之情，便勝於一般作家。而莎翁之劇，變化至多，能寫各色人物，其感情之錯綜變化極大，可爲廣博之代表。

(五)感情之品格或性質，是關於作品之道德的性質的問題。溫氏以爲情之發於

道德性或物之足以暗示道德者，較其發於感官或物質者爲高。簡言之，卽道德性之價值較感官者高也。英雄事業與熱情毅力之讚美，其情甚高，其文尤可貴。至可愛之屬於感官者，雖情文兼至，亦瞠乎不及。識者之評詩文，無不以意爲先。「爲藝術而藝術」，實 意義，僅卑鄙美術之遁辭。

上面溫氏所說的品隲感情文學價值的話，大體是可以稱許的。(一)(二)(三)(四)三項，沒有什麼問題，不過(一)與(五)兩項，還有討論之餘地。依他第一項所說，近代浪漫派大詩人拜倫雪萊之詩，所表現的感情都是不健全的；依此標準品隲我國的文學作品，則如屈原的離騷，充滿了憤怨之情，自然是要不得；李白的頌酒狂放之作，一定也應排斥；描寫梁山泊的羣盜生活的水滸，更沒有高尚的文學價值。這態度實在未免太紳士氣了。這倒是與我國舊日「水滸誨盜，西廂誨淫」之說略似。至於第五項標準，論及感情之品格或性質，這更是論文學的人的一個永遠爭執的問題。溫氏以爲有極顯著之道德性者，其情必最上；衡量上品文學，斷不可拋開道德的標準。我

想這不特浪漫派唯美派的文學家要反對，實在也是有說不通的地方。文學與道德是有關係的，但是所謂道德的文學，却未必就是好的，而一般人認為非道德的作品，却也未必就真與道德衝突。

感情之

表現法

文學中表現感情的方法，自然是千變萬化，但是最重要的，最有力量的，則如梁任公在中國韻文裏頭所表現的感情一文中所云，可以說有奔迸法，迴盪法，蘊藉法三種。——文學的表情法，韻文與散文實無大異。現在略依梁氏之說，述之於下：

(一) 奔迸法——我們鬱結於心的情感，有時忽然奔迸而出，一瀉無餘，這種表情法，就是奔迸式。當我們正在激昂慷慨，號啕大哭，或是手舞足蹈，得意忘形時候，都用得到這種表情法。例如岳飛的滿江紅：

怒髮衝冠，憑闌處瀟瀟雨歇。擡望眼仰天長嘯，壯懷激烈。三十功名塵與土，八十里路雲和月。莫等閒白了少年頭，空悲切。
靖康恥，猶未雪；臣子恨，何時滅！駕長驅踏破賀蘭山缺。壯志飢餐胡虜肉，

笑談渴飲匈奴血。待從頭收拾舊山河，朝天闕。

這首詞把他的滿懷憤恨之情，報仇雪恥之心，都直瀉而出了。

又如杜甫的聞官軍收河南河北：

劍外忽傳收蘄北，初聞涕淚滿衣裳。卻看妻子愁何在？漫卷詩書喜欲狂。白日放歌須縱酒。青春結伴好

還鄉。便從巴峽穿巫峽，直下襄陽到洛陽。

寫他心中歡樂之情，悲不自勝之狀，也是用的奔迸的表情法。

(二)迴盪法——迴盪式的表情法，是把蟠結在胸中的極濃厚的感情，像春蠶抽絲般，抽了出來。是用曼聲低唱，頓挫抑揚的語調，表現感情。這一類的情感的表现法與奔迸式之不同，乃是奔迸式所表現的感情，都是起在突變時候，性質單純，而迴盪式所表現的感情，是經過相當時間，幾種感情交錯糾結，很費力的表現出來的。

這一類的表情法，中國文學中用的很多。例如宋徽宗的燕山亭：

裁翦冰綃，輕疊數重，淡着燕脂勻注。新樣說妝，艷溢香融，羞殺蕊珠宮女。易得凋零，更多少無情風

雨。愁苦，閒院落淒涼，幾番春暮！憑寄離恨重重，這雙燕何曾會人言語。天遙地遠，萬水千山，知他故宮何處？怎不思量，除夢裏有時曾去。無據，和夢也新來不做！

這是他北狩時，在燕山見杏花而作。哀情哽咽，詞極淒惋，令人不忍卒讀。他便是用的迴盪式的表情法。後半闕層層曲折，更爲淒切。

又如辛稼軒的賀新郎：

綠樹聽啼鴉，更那堪杜鵑聲住，鷓鴣聲切。啼到春歸無啼處，苦恨芳菲都歇。算未抵人間離別。馬上琵琶關塞黑，更長門翠辇辭金闕。看燕燕，送歸妾。將軍百戰身名裂，向河梁回頭萬里，故人長絕。

易水蕭蕭四風冷，滿座衣冠似雪。正壯士悲歌未徹。啼鳥還知如許恨，料不啼清淚長啼血。誰伴我，醉明月？

這是他「別茂嘉十弟作」，茂嘉蓋以得罪謫徙，稼軒與他話別的時候，把自己胸中的痛恨，都盡情的傾吐出來了。

(三) 蘊藉法——蘊藉的表情法，是重在含蓄蘊藉，與前兩種熱烈的表情法不

同。這一類的表情法，又可分爲四類：（1）在感情很強烈的時候，用很有節制的樣子去表現他；（2）不直寫自己的感情，而用環境或別人的感情烘托出來；（3）索性把感情完全藏起不露，專寫實景或虛構之景，把感情從景物上浮現出來；（4）雖把感情本身照樣寫出，卻把所感的對象隱藏過去，另外拿一種事物來做象徵。

舉例來說，如李陵的與蘇武詩：

攜手上河梁，游子暮何之？徘徊蹊路側，悵悵不能辭。行人雖久留，各言長相思。安知非日月，弦望自有時。努力崇明德，皓首以爲期。

便是屬於第一類。李陵見他的良友蘇武回國，而自己仍要留居異域，當他們話別的時候，自有萬斛的傷感；然而李陵却努力把他收斂起來。「安知非日月，弦望自有時」，這十個字蘊藉已極。

詩經東山，是屬於第二類的：

我徂東山，惓惓不歸。我來自東，零雨其濛。鸛鳴於垤，婦歎於世；洒掃穹望，我征聿至。有敦瓜苦，

燕在粟薪，自我不見，于今三年。

不說回家會着家人的情況，而只說三年沒見薪堆上的苦瓜，言外自有行久感深之意。

第三類的表情法，如杜甫的登高便是：

風急天高猿嘯哀，渚清沙白鳥飛迴。無邊落木蕭蕭下，不盡長江滾滾來。萬里悲秋常作客，百年多病一登臺。艱難苦恨繁霜鬢，潦倒新停濁酒杯。

這首律詩的前半首，只寫他在長江上游秋日登高所見之景物，而他的客中情感完全都表出了。

第四類的表情法，如屈原離騷中的：

時續紛其變易兮，又何可以淹留。蘭芷變而不芳兮，荃蕙化而爲茅。何昔日之芳草兮，今直爲此蕭艾也？……余以閨爲可恃兮，羌無實而容長。委歎美以從俗兮，苟得引乎茱芳。椒專佞以慢諂兮，櫛又充其佩幃。既十進而務入兮，又何芳之能祇。固時俗之從流兮，又孰能無變化。覽椒蘭其若茲兮，又况揭

車與江離？……

離騷中所說的芳草美人，都是別有所指，這一節中的幾種芳草，也是一樣。這是用象徵的寫法，抒寫他的感情，而他的真感情便隱藏在裏面了。

第五章 文學與想像

想
之
像
價
值

想像也是文學的一個要素，他和「感情」差不多可以說一樣的重要。

文學作品是要動人以情，是要把我們的喜怒哀樂寫在紙上面，使讀者讀了之後，發生一種強烈的共鳴作用。但是我們欲動人以情，只用許多抽象的名詞，滿紙寫些憤恨，憂愁，血淚，快樂，喜歡，微笑等字，決引不起人的感情；一定要把具體的事情寫出來給讀者看，始能動人；我們可以說，文學的內容愈是具體的，便愈易引起情緒；那麼這便要用想像了。文學作品中所寫的事，最重要的部分自然是靠我們觀察之所得，但是觀察所得畢竟有個範圍，有許多事還要我們以經驗為基礎而加以想像的。夏丏尊在他的文藝論ABC中曾說：

經驗以外，尤有一個重大要素，就是想像。左拉雖經驗了酒肆的狀況，但對於其小說中的男女人們的淫蕩是雖有直接經驗的。弗羅貝爾 (Froebel) 雖試嘗過砒霜的味道，但女主人公的臨死的苦悶是無法嘗到的。莎士比亞曾以一人描寫過王侯，小民，戀愛，弑逆，見鬼，戰爭，嫉妬，重利盤剝，妖怪等等，被斥為專描寫性欲的莫泊桑 (Maupassant)，一生中也曾有過異常的好色的經驗。可知經驗並不是文藝的唯一內容，文藝的本質是美的情感，情感固可緣經驗而發生，亦可緣想像而發生，我們對於目前洋洋的海，固可起一種情感，但即使目前無海，僅喚起了海的想像時，也一樣的可得一種情感的。藝術不是自然的複製，是一種的創造。在這意義上，想像之重要，實過於經驗。雖非直接經驗，却能如直接經驗一般描寫着，雖是鑿壁虛造，却令人不覺其為鑿壁虛造，這才是文藝作家的本領。

這一段話頗能說明想像之價值與重要。藝術品比著自然的事物更能感人，這就是因為他是通過了感覺以上的想像的緣故。一篇遊記或一首寫景詩，每比之實景更能令我們翛然神往，這雖然有時候是因為作者有些誇張的描寫，但是作者用創造的想像把景物加以選擇與組合；或者用聯想的想像，描寫與其所見之景物有關之影像；或用解釋的

想像，用作者心之所覺，去解釋景物，把景物人格化了，活活的顯現在讀者之前；這些恐怕是更重要的原因吧。至於小說家戲劇家所寫的栩栩生動的人物與事實，十之八九要賴於作者用想像去創造，這更是明顯的事了。總之，文學是要創造的，創造文學就是想像的任務。作品愈偉大，則想像的成分愈多。

想 像
與
幻 想

想像的價值，上面已經說明了，但是於此還有把什麼是想像加以詮釋的必要。不過明定想像的界說，實在是很難，現在姑引英國美學家波山奎之說，他說：「想像是依了經驗的接合，而追求被暗示的種種可能性或要闡明這些的心的活動的狀態」。我們可以粗略的說，想像是根據我們的經驗，從其中抽出一部分及一種性質，把他選擇組合之後，再構成新東西的一種創造作用；他是照主觀的意欲，設想出一個對象來，把主觀的情感寄託在上，使之有迹象可尋的一種心理作用。

想像一詞，每易與幻想相混，現在還要略加區別與解釋。普通一般人，每把幻想

也認為是想像，這是錯誤的。幻想與想像是有分別的，簡單的說：想像是由已往的經驗與感覺，為合理的創造；幻想便是隨意的亂想，可以想出些事實上不會有的事物來。由想像構成的作品，看下文自可知曉，現在先引幾句由幻想而成的文字吧：

……館於蠅鬚，宴於毫瑞。烹蚤脛，切蟻肝。會九族而同齋，猶委餘而不殫。

這是相傳為宋玉所作的小言賦中所記唐勒形容小的話；這些話便完全是用幻想構成，而並非想像的作用。幻想是想像的自由活動，而沒有論理或理智去約束牠的。這便是兩者的差異。

三 種 的 想 像

想像也可以加以分類，例如拉司金的近代畫家及溫徹斯特的文學評論之原理中，都有論列。溫氏的分類，比較簡單妥善。現在引用他的分類法，略加解說：

(一) 創造的想像——什麼是創造的想像(Creative Imagination)? 溫徹斯特的定義是：「創造之想像者，本經驗中之分子，為自然之選擇而組合之，使成新構之謂

也。苟此組合一任己意，不循諸理，則謂之幻想矣」。溫氏的界說已經說的很明白了。我們把實際接受過的影像，依我們的意思加以剪裁取捨，或把他的各部分從新排列，或把各種影像併合成一種嶄新的東西，都有賴於創造的想像。譬如我們經驗中有許多美麗的女子，我們可以把她們集合起來取其各人最美之點，作一種合理的組合，構成一個栩栩生動的絕代佳人，這便是用的創造的想像。文學作品不是直抄事實，而是要作家加以創造。如實的摹寫自然的作品，那還是自然，而不是藝術品。所以創造的想像在文學中極為重要。

舉例來說，曹植的洛神賦中的洛神，便是利用創造的想像做成的：

……其形也，翩若驚鴻，婉若遊龍。榮曜秋菊，華茂春松。鬢鬋分若輕雲之蔽月，飄飄分若流風之迴雪。遠而望之，皎若太陽升朝霞；迫而察之，灼若芙蕖出綠波。禮纖得衷，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。雲鬢我我，修眉聯娟。丹唇外朗，皓齒內鮮。明眸善睐，鬢輔承權。瓊姿豔逸，儀靜體閑；柔情綽態，媚於語言。奇服曠世，骨像離幽。披羅衣之璀璨

兮，瑯瑤碧之華璫，戴金翠之首飾，綴明珠以耀軀。踐遠遊之文履，曳霧縠之輕裾。微幽蘭之芳謫兮，步陶跼於山隅。……於是洛靈感焉，徒倚傍徨。神光離合，乍陰乍陽。辣輕軀以鶴立，若將飛而未翔。踐椒塗之郁烈，步薜薄而流芳。超長吟以永慕兮，聲哀厲而彌長。……

洛神的容儀之豔，服飾之盛，都是作者用創造的想像創造出來的。天地間恐怕不會有這樣的神女，作者却循諸情理，給我們創造了一位，令她呈露在我們的面前。

(二) 聯想的想像——溫徹斯特對於聯想的想像 (Associative Imagination) 所下的定義是：「聯想之想像者，聯想有同類之情之事物意象或感情之影像者也。若此聯想不根據於同類感情，則其作用謂之幻想」。舉例來說，如杜牧的金谷園：

繁華事散逐香塵，流水無情草自春。日暮東風怨啼鳥，落花猶似墮樓人。

這首絕句便是基於聯想的想像作成的。金谷園是晉石崇的別墅，綺羅冠蓋，曾極一時之盛，而牧之經過的時候已是荒廢不堪了。他觀景生情，見到芳草自春，流水凝碧，而斷井頽垣，大異當年，自能引起一種相反的昔日的繁華富麗的影像。由日暮時候的

啼鳥的怨鳴，可見院落荒蕪寂寥之狀，而往日劈阮彈箏，鳥語花香的影像。也可因此顯出。由花之落想及石崇的如花美妓綠珠的墜樓而死，也是基於相類似之影像的聯想。總之，作者作詩的時候，用了聯想的想像，由現在真實的事物，聯想到往日與之有關的真實的事物，把這些影像寫出來，使讀者讀後，彌增深感。

又，聯想的想像，也不僅只限於今昔之感，例如：

我的佳偶在女子中，好像百合花在荊棘內。（舊約雅歌）

玉容寂寞淚闌干，梨花一枝春帶雨。（白居易長恨歌）

這種比喻的方法，也是根據聯想的想像生成的。

（三）解釋的想像——溫徹斯特對於解釋的想像（Interpretative Imagination）所下的定義是：「解釋之想像者，洞見一物之精神上之價值與意義，而抉出其精粹所在者以表見之者也」。解釋的想像與創造的想像不同：因為解釋的想像沒有嶄新的創造的事物。解釋的想像又與聯想的想像不同：聯想的影像是見到目前的景物，由感情之

活動，而思及舊感，或是由聯想的關係，產生一種具體的比喻；而解釋的想像，却是一種抽象的比喻，多用象徵法，並且也沒有同等情感影象之回憶，而僅把事物之真義直接表出而已。例如駱賓王的在獄詠蟬：

西陸蟬聲唱，南冠客思深。不堪玄髮影，來對白頭吟。露重飛難進，風多響易沈。無人信高潔，誰爲表

余心！

這首詩是駱賓王在獄中聽了高曠的蟬聲而作的。蟬本來不過是一個能歌的昆蟲，與其他蟲類無大不同。但是駱賓王却把它認爲極高潔的東西，他意中的蟬是：「有目斯開，不以道昏而昧其視；有翼自薄，不以俗厚而易其真。吟喬樹之微風，韻姿天縱；飲高秋之墜露，清畏人知」。因此他便借這「來對白頭吟」的「玄髮影」，比喻他自己的高潔。「露重飛難進，風多響易沈」，詠蟬也就是詠己。他把蟬的精神上的價值，加以解釋，作成了詩。硬把本無善惡可言的蟬，解釋作這樣一個高潔的東西。

解釋的像想，普通多是古已有之的。蟬有高潔之性質，不是從駱賓王的詠蟬纔這

樣說，是從古就有了。又如把牡丹比做富貴者，把菊花比做隱逸者，把蓮花比做君子，這也都是用的解釋的想像。其實這些花何嘗不是一樣的沒有什麼品格性質的植物？又如杜牧的贈別詩：

多情却似總無情，唯覺尊前笑不成。蠟燭有心還惜別，替人垂淚到天明。

這首詩的後兩句，也是用解釋的想像作成的：燭本無知，焉能垂淚？但是作者却可以這樣去解釋牠。而經過這樣的解釋，死的自然，無情的自然，便能立刻活躍生動起來。修辭中的「擬人法」(Personification)及「情暈」(Pathetic fallacy)都是用的解釋的想像。

第六章 文學與思想

思想
與
文學

思想不特是一切生活的基礎，學術政治道德都根據於此，它並且也是文學的一個要素。文學上的思想，即是作者的人生觀——作者的人格或個性，造成了人生觀，而顯現在他的作品中。沒有思想，不會有人格；沒有人格，不會有文學。

文學是以作者的感情訴諸讀者的感情，但感情必與思想相輔而行，然後纔能中節。一切真摯健全的感情，沒有不基於正確精深之思想的；思想不健全，他所表現的作品也常是變態的。變態的思想構成的作品，自然也能在文苑中佔一位置，但是價值有時總要低一些。溫徹斯特說：「雖於以情感為目的之文學，亦得察其意義所在與所

包含而提倡之真理矣。故知思想不高者，其文亦不高。今有二文於此，其他要素皆相等，則其合理之深廣者，必為較佳之文學矣」。這話是不錯的。

有些文學家，就是思想家；有許多文學作品，就是作家思想的表白。我們可以說，文學作品就是思潮的先驅，文學家就是預言者。試就歐洲「文藝復興」運動與近代思潮加以攷察，便可知文藝與思想的關係。文藝復興是近代思想之源泉，這運動乃是古代希臘羅馬文藝之復活的運動。希臘羅馬文學，活潑而有生氣，不受什麼束縛，極足以發揮人類之特性，涵養人類的興味。這一派古學傳到意大利，遂漸漸的引起人類「自覺」之心：對於中古時代種種思想制度，都生了懷疑的念頭；對於以前所有的拘摯桎梏，都要脫離；而近代思想，便因此產生。這不是思想與文藝有密切關係的明證嗎？我們再看近代的大作家，有許多也就是大思想家。托爾斯泰的「人道主義」，安斯退益夫斯奇(Dostoyevsky)的「愛之宗教」，易卜生的「第三帝國之理想」，左拉之「自然主義」，弗羅貝爾之「虛無思想」，太戈爾(Tagore)所唱之「東方文明」，

羅曼羅蘭 (Romain Rolland) 標舉的「大勇主義」，都不僅是文藝上的重要思想，近代一切思想亦無不與之息息相關。

思想
家

文學與思想雖有這樣密切的關係，但是作家却不可在他的作品中存心要發表什麼意見，宣傳什麼主張。作家只能真誠的在作品中發表他的

思想。換一句話，就是作家不可做思想的奴隸，不可被思想束縛。作家如果存心要借文學來宣傳一種思想，也許那作品能風行一時，但是它一定沒有不朽的價值。例如滿清末年，民族革命的思想極爲澎湃，當時就有些人把這思想借小說詩歌來宣傳，這些作品，雖然有些也曾風行一時，而現在却沒有人去閱讀了，這就是一個明證。因爲這類作品，多半是思想偏激，不合真理；作者迎合當時讀者之口味，發表演情用事的話，及至時過境遷，讀者再平心靜氣的把它一看，便立刻發現它的淺薄了。就是世界的作家托爾斯泰，他晚年發表的大著復活，動機完全在宣傳他所倡的「原始基督教」的教義，在藝術的價值上因之不無減色，這是批評家每每對之惋惜的。作家被思想所

縛的結果，往往如此。因為這種含有宣傳意味的作品，有時極易引起讀者的厭煩。魯迅在他的三閒集中說：

發抒自己的意見，結果弄成帶些宣傳氣味了的易卜生等輩的作品，我看了倒並不發煩。但對於先有了「宣傳」兩個大字的題目，然後發出議論來的文藝作品，却總有些格格不入，那不能直吞下去的模樣，就和雜誦教訓文學的時候相同。

這確是帶有宣傳性的標語口號文學之不易得到多數的讀者的大原因。日本廚川白村及田中湖月，也有相類似的意見：

學者們以所持的道理，去做說教或廣告一類的事務，其情還有可原，只有文藝家，如果懷着宣傳等廣告根性，則決不能製出優秀作品，而且損傷藝術家的本質。

但丁 (Dante) 不是爲「傳教」而作神曲的；米爾頓 (Milton) 不是爲「佈道」而作失樂園的；可是這些却都成了在百世以後也能動起人心的傑作，若是爲宣傳而作，決沒有那樣長久的生命。（廚川白村宣傳

與創作）

時代思潮與流行的主義等，對於其時代的人們有重大的關係，而且對於文藝能給與以潑刺的活氣生命與精神。故作家不採取時代思潮貫串於作品中，不能不說是謬見。然而所謂時代精神傾向與主義等，十之八九都是一時的流行物，難免有偏頗狹小之弊，故作為文藝的內容，是不很充分的。加之這等的主義傾向多不為社會一般人所承認。因而其傾向的文藝為反對派所忌這是常事。且主義傾向以小詩人的力難於充分的具體化。此種結果所謂傾向小說主義文學沒有不成為偏狹的議論文的。所以文藝家對於主義傾向不可不守着客觀的態度，且備一種不偏不黨超越現代的見識。徒取一種犧牲一切以求其他的歡心的態度，是不為得計的。通例成爲傑作的是以超然的態度在偏頗的主義與狹小的傾向以外，敘述其卓越的意見，且其意見不是述作議論乃是完全具體化於作中，作者自己是隱在人物的背後毫不顯示氣色的。（見

中湖月文藝賞鑑論）

這些話都說得極對，從事文藝創作的人，不能不加以注意的。文學自然也是表現思想的，但決不可作成了令人生厭的宣傳文字。

那麼，作家應怎樣表現思想呢？蒲力汗諾夫有兩段很值得傾聽的話，他說：

所謂藝術只是表現人類的感情，同樣也是不對的。不，他不獨表現人們的感情，也表現思想，不過他不是抽象的，而是藉活動的形象 (Image) 而表現。藝術最主要的特質即在乎此。

在小說中，思想是其體化於形象之中，而在論文內則是藉論證之助而證明的，……舉一個例子：托爾斯太像在其作品伊凡伊里伊契之死或主人與僕中所述的，無。是他關於「人生之意義」所到達的思想。不過他說這些思想，同時不是根據何等理論的論證，而是靠其創造的幻想。……

文學家與評論家一樣的要發表自己的思想，但是文學作品却不能寫成論文的樣子，而要用形象去發表；也就是說文學作家不能用理論來創作，而要用想像把他的思想溶化於人物中。藉理論的推理發表的文字乃是論文，把思想穿了形象的衣裳方是文藝作品，這也是從事創作的人所要注意的。

思想與
鑑賞者

作家既不可作思想的奴隸，鑑賞者也應如此。以某一種思想為標準而鑑賞當面的作品，凡是與他的思想不類的一概加以排斥，這種態度是鑑賞者所不應有的；並且這種好惡，對於作品的本身價值實無損傷。有許多名著，被

異派的批評家攻擊得體無完膚，然而在若干年之後，它總能復活起來，重被讀者所賞識，這便是證明了。托爾斯泰極端非難莫泊桑的某種作物，說是毫無價值；諾爾陶 (Nordan) 痛罵大部分的近代作品爲自我狂及誇大妄想狂患者的文學，這種態度實在未免有些愚了。

思
的
想
的
質

思想的性質，大略可以分爲兩種：

(一) 久遠的——凡能理解事物真像，闡明人生真義之思想，定爲人所樂道而能傳之久遠的。例如杜工部的老屋爲秋風所破歌，自己在一種貧困的境地裏，還有「安得廣廈千萬間，大庇天下寒士俱歡顏，風雨不動安如山」的懷抱，像這種偉大的思想，是永遠有它不朽的價值的。凡是把這類思想寫到作品之中，雖垂百世而常新，他並不受時間的影響。

(二) 一時的——凡是迎合一時的社會好尚或宣傳某種主張的作品，那書中的思想，即屬於一時的。此類作品，時過境遷，便如明日黃花，沒有人再喜愛它了。前面

所說的清季宣傳排滿思想的作品，即屬這一類。

思想的

表現法

表現思想的方法，略可分爲二種：

(一)直寫法——直寫法就是作家直接了當的在作品中發表他的思想，不再轉什麼彎子。要反對戰爭，作品中就一直的寫戰爭的罪惡；要攻擊重稅，作品中就直寫人民所受橫征暴斂的痛苦。凡是寫實派的小說家，不滿於人類社會的現狀，在作品中用客觀的態度，科學的方法，去表暴人生的痛苦，社會的罪惡等，都是用的直寫法。

直寫法的長處，在於明白正確，使讀者讀後易於明瞭作家的意旨之所在。文學家用直寫法發表思想的最多，下面所引白居易「愍怨曠」的上陽人，便是一例：

上陽人，上陽人，紅顏暗老白髮新。綠衣監使守宮門，一閉上陽多少春？玄宗末歲初選入，入時十六令六十。同時采擇百餘人，零落年深殘此身。

憶昔吞悲別親族，扶入車中不數哭。皆云入內便承恩，臉似芙蓉胸似玉。未容君王得見面，已被楊妃遙

側目。妬令潛配上陽宮，一生遂向空宿。

宿空房，秋夜長。夜長無寐天不明。耿耿殘燈背壁影，蕭蕭暗雨打窗聲。春日遲，日遲獨坐天難暮。宮鶯百轉愁厭聞，梁燕雙棲老休妬。鶯歸燕去長悄然，春往秋來不記年。唯向深宮望明月，東西四五百迴圓。今日宮中年最長，大家遙賜尙書號。小頭鞋履窄衣裳，青黛點眉眉細長。外人不見見應笑，天寶末年時世妝。

上陽人，苦最多。少亦苦，老亦苦，少曾老苦兩如何！君不見，昔時呂尙美人賦？又不見，今日上陽宮人白髮歌。

(二) 假託法——假託法是作者不把他的意思一直的說，而用寓言似的方式把它發表出來。例如白居易的秦吉了：

秦吉了，出南中，彩毛青黑花頸紅。耳聰心慧舌端巧，鳥語人言無不通。昨日長爪處，今朝大嘴烏。處搶乳燕一窠覆，鳥啄母鷄雙眼枯。鷄疑墮地燕驚去，然後拾卵攫其雛。豈無離與鴉？嗔中肉飽不肯搏。

亦有鸞鶴羣，閑立颺高如不聞。

秦吉了！人云爾是能言鳥，豈不見鷓鴣之冤哲？吾聞鳳凰百鳥主，爾竟不爲鳳凰之前致一言，安用噪噪閑言語？

便是。這首詩是諷刺一般能夠向政府說話的人，不肯把橫行惡霸的官吏在民間騷擾的情形報告給皇帝；但是他却不用直接材料入詩，而託之於鳥；這便是所謂假託法了。

諷世感人的小說戲曲，最宜用此法託諷寓譏，引人入勝。此法的好處，在抒寫自由，不爲材料所束縛；含蓄委婉，使讀者讀後覺得興味無窮，而從裏面悟出許多人世之真理來。但是用假託法的時候，用意不可過於深晦，因爲用意深晦，往往陷於虛縵，使讀者捉摸不出作者的真意所在，而生出種種不同的解說。

第七章 文學與形式

形式的兩
種解釋

對於文學形式的解釋，普通可以分爲兩種：一爲哲學的解釋，近代美學家如克洛契（Benedetto Croce）培爾（Olive Bell）波山奎等，都屬此派，他們認爲形式與內容是不能分離的。一爲常識的解釋，如溫徹斯特等人，以形式爲表白內容的手段。

以哲學的眼光解釋藝術的形式者，他們都說不能離了內容來攷察形式。波山奎會說：「在原理上，所謂形式與內容，正如一個是精神，一個是肉體」。弗羅貝爾說：「沒有美的形式，便沒有美的思想。反之，沒有美的思想，亦不會有美的形式。正如不能從一個的肉體，把那組織肉體的種種性質——色彩和大小——歸之於空洞的抽

象；便是非先破壞了這些，不能把他抽出來，所以要把形式從內容分離出來，是不可能的。因為內容是靠了形式存在的緣故」。

上面都是極力主張形式與內容是不可分的，但也有人不如此說法，而常識的去解釋形式。溫徹斯特說：「作家把自己所有的思想及情緒移於讀者時一切的方法手段，稱爲文學的形式」。

我們爲討論的方便計，當然採用後說，暫時要把形式與內容分開。

形 式
興 式
表 現

表達我們的感情、想像、思想，自然要講求方法，這形式便與表現有極密切的關係，它與表現上是極有助益的。只重形式之美，雕琢字句，渲染色澤，而不重實質，這樣的作品自然是不足取的；但是我們也要知道，有了佳美的文思，對於形式方面也還要加以慘澹的經營。純粹發表思想的文字，還可以用普通的語言；抒寫感情的文學作品，非講形式不可。溫徹斯特說：

當動一念，觀一事時，此念此事已油然而形成字句，待達他人。感情則不能立成文字，直達他人也。故專

重思想之文，發表較易，求其真確，已足達意，設其不達，十九思路之不清耳。苟其思路甚明，則雖極複雜，常人亦能暢達之矣。若夫感情之表現則不然：緣表情之文學，乃譯表思之詞以成，用以暗示，而非直接表現也。故此種工夫，須乞靈於形式：或以聲調；或用謀篇；或以暗示想像之比喻；或巧飾字句，動人於無形；千變萬化，不可端倪，皆所以期於得人之同情耳。

爲什麼傳達感情的文學須賴形式的幫助，溫氏的話說的極爲透闢，形式是文學的一個要素，是表現感情、想像、思想的工具，我們從此可知了。

韻	文
與	
散	文

文學的形式，大別有二：一曰韻文 (Verse)，一曰散文 (Prose)。韻

文與散文的區別，有兩種說法：第一，從韻文與散文產生時的目的與情形的不同，而加以區別的，例如溫徹斯特及莫爾頓都有這類的話。溫徹斯特之意，凡是以把思想移於讀者爲根本的目的，而附帶着的情緒，祇是爲了使讀者心中善於理解或了解思想而用的附屬的東西，那作品稱爲散文；以情緒爲主眼而思想爲副的，則稱爲韻文。——中國唐以前率以有辭聲韻者爲「文」，直言無文采者爲「筆」；文便

是韻文，筆便是散文。這種界說，與溫氏之意很相似。

莫爾頓也有與溫氏相似的話區別詩與散文，他說：

詩人 Poet 一字，本是希臘語，原義作凡「造作」或「創造」的人解；英國詩人尋常稱爲「造作者」。

羅以弗所人書 (Epistle to the Ephesians) 裏，有一句譯爲「我們是上帝的妙工」 (Workmanship)；

希臘原文作「我們是上帝的詩」。上帝是宇宙的至高造作者及創造者，我們是上帝所創作，所造作的東西，故詩人是一種想像的宇宙的創造者，他又把想像的人物和事情充實這個想像的宇宙。莎士比亞所以爲詩人，因爲他「創造」一個哈孟雷特，一個朱理亞愷撒 (Julius Caesar) 和一個阿金庫爾戰役 (Battle of Agincourt)；荷馬的詩曾經「創造」一個阿溪里 (Achilles) 和一場推來戰役 (Trojan War)……同樣迭更斯 (Dickens) 曾經創造一個密科伯 (Micawber) 和一個匹克威克 (Pickwick)，所以小說也因其所創造的想像人生而使世界的存在增益。近代的小詩，正和伊利亞特及奧德賽一樣，確確實實是詩。反之所謂散文的文學，便沒有這種創造的作用；散文只以討論已經存在的東西爲限。

從上面看來，可知莫爾頓的韻文與散文的分法，是以由創造的想像造成的作品爲韻

文，而以只討論世間已經存在的事物的文章爲散文。照他的意思，小說戲劇及古代的史詩等，我們都應該稱之爲詩。所以他又說：

古代的詩大多數是韻文的。

近代的詩大多數是散文的。

上面是韻文與散文的一種區別法，但是也有人按照普通看法，從文學作品的形式上加以區別，這便又是另一種區別法了。普通所謂韻文，是指語言文字之排列，有一定的規律的；所謂散文，是散行無韻的文字。前者以詩爲代表；後者可以小說故事等爲代表。

韻文及其價值

係，他說：

韻文的基礎是聲的節奏 (Rhythm)。麥更西曾論及節奏與藝術的關

人類的動作與呼聲並不是藝術的，不過可以變成藝術的東西。跳舞唱歌之所以有美的價值，因爲他經過某種規則的整理，就是有一定時間的反復進行。……原始的藝術，也有無甚曲調與思想的；但無不含有

一定時間之反復進行的。要之，節奏是根本的最大的藝術樣式，……

使語言文字的排列有一定規則的根本原因，不外天然存在於語言中的 Rhythm 的作
用。換一句話，就是聲的 Rhythm。以這聲調或音韻爲基調而規定着一定的規則，稱
爲律格或韻律 Meter。韻文就是依照這種韻律寫成的文學形式。而韻律之發生，因此
可知是自然的結果。

但是韻文與散文比較起來，韻文究竟有何種言語學的效果呢？關於這點，英國斯賓塞在他的名著文體論中，曾有韻文的價值遠出散文之上的話。他說，韻文因爲他用
修辭學上的轉置、漸層、暗喻、擬人、省略諸法，很生動的描寫所要寫的對象，又因
他的節奏的構造，使讀者的注意力緊張，以節約其精力。所謂節奏的構造 (Rhythm-
ical Structure) 者，即「由強烈的感情所發出之自然的言語之理想化」。祇要不是那
情緒太強烈，其語言必多少是節奏的。散文因爲沒有這種節奏，每致文章冗漫，讀者
的注意力因之散漫，精力不免浪費。這便是律語的價值遠勝於散文的地方。

在中國也頗有人主張律語的價值遠勝散文的，阮元的極力推重駢文，劉師培說：「非偶詞儻語弗足言文」，都是重視韻文的。

散
的
力

就效果上說，如上所云，韻文的價值自然很大；但是如果就事實上觀察韻文和散文的勢力，則散文的勢力比韻文大得多了。關於這點，

沛德 (Walter Pater) 在他的文體論中，舉出了兩大原因：

(一)近代社會所與人的興味，渾混複雜，以韻文那種拘束的形式，要表現近世所當然發生的複雜的思想，到底做不到；能充分表現這種思想感情的，只有散文那種自由的形式。

(二)自然主義的傾向，使藝術家的態度謙遜，能切實觀察支配近代社會的一切現象。其結果便棄了韻文那樣高貴的形式，而選取平凡的散文的形式了。

近代文學演進的趨勢，都是由韻文變為散文。散文的領域遠過韻文，沛德所說的兩條理由，確是極好的解釋。

文 體
與
語 言

文體與語言有很密切的關係，因為狹義的「形式」，就是文體 (Styl)；而沒有言語，文體便不能成立。也就是說沒有文字，不能產生書面的文學，既無書面的文學，文體如何能成立？所以語言是文體的要素。文學存在於社會的條件有三：第一、須有作家；第二、須有陳訴的社會或公衆；第三、須有作家藉以與社會或公衆相見的媒介物，這媒介物就是語言。語言是文學成立的一個手段，而並不是目的。但沒有這手段，斷不能達到那目的。近代的言語學者，如德國的慕拉 (Max muller) 格里姆 (Jacob Grimm) 等，都曾論及語言與文學關係的密切。

俄國的文學史家克魯泡特金 (Kropotkin) 在他的名著俄羅斯文學的理想與現實一書的發端「俄羅斯之語言」一章中，極論俄國語言的優秀；他說俄國語言比較西歐各國語言，於表出憂愛悲喜的種種陰影上特別豐富。他在開卷第一頁，就徵引着俄國文豪屠介涅夫 (Turgenev) 在臨終的床上珍重的對同代的俄國作家們所說「把我們的國語——俄國的國語，嚴格的，純粹的傳於後世」的話。俄語是否果真優於他國的語言，

那是另一問題，而作家及批評家對於語言之愛重，却可以從此知道。

語言在作品中，究竟要明白確切呢，還是應當曖昧得令人似懂不懂呢？關於這問題，兩種主張的人都有，前者是所謂「一語說」，後者是所謂「曖昧說」，現在分述於下。

一
語
說

作家們要留意於措辭，希臘的亞力士多德就曾論及了，他以「適當的語言」，為優美的文體的條件之一。近代法國自然主義的大小說家弗羅貝爾，他在描寫上非常的注意，他做文章要苦心慘淡的去努力尋求最適宜的唯一的詞。他教他的後繼者莫泊桑說：

爲著要發見常人所不能看出和不能說出的姿態，我們對於自己所要說的一切，應該在充分的長時間以充分的注意去觀察。在不論什麼的事物裏面，都有「尙未被發見的事物」。因爲我們觀看事物的時候，我們的眼睛，已經有了一種祇能在前人已經想到過的事物的記憶上活動的習慣。

你從立在門口的一個雜貨商人，或者一個在吸煙的門房，或者站着一輛馬車的旁邊走過時，你應該巧妙

的描寫出雜貨商人或門房的態度及樣子，同時應該描寫出他們是有如何樣的心理的人間；這種描寫，應該使我們一讀之後，立刻不致於將這個雜貨商人門房和別的雜貨商人門房纏錯。你應該用一句話來表明現在立着的馬和前前後後所有的五十匹馬的特異之點。

我們所要表出的什麼，這裏只有唯一的字可以表出他；說明他的動作的，祇有唯一的動詞；限制他的性質的，祇有唯一的形容詞。我們不能不搜求這唯一的名詞，動詞，及形容詞，直到發見了為止。只是發見近於這字的字，也是不能滿足的。這事不能以為困難，就模模糊糊的了事。

這是有名的一段逸話，批評史的著者聖堡理 (Saintsbury) 稱他這段議論為「一語說」 (The single-word theory)。這是極力主張用字要恰當的；字用得恰當，作品的力量自然也就大了。野客叢談載有賈島初赴舉在京，一日驢上得句云：「鳥宿池邊樹，僧敲月下門」，思易「敲」為「推」，引手作推敲之勢，竟衝了京兆尹韓愈的車騎。容齋隨筆：「王荊公絕句云：『京口瓜州一水間，鍾山祇隔數重山；春風又綠江南岸，明月何時照我還』？吳中士人家藏其艸，初云『又到江南岸』，圈去『到』字，注曰

「不好」。改爲「過」字，復圈去，而改爲「入」，旋改爲「滿」。凡如是十許字，始定爲綠」。這都是中國講究用字的有名的故事，其意味頗與一語說的主張暗合。要打算使作品感人的力量大，自然每一個字都要用得極爲確切。

但是在近代文學的傾向中，還有一種好像與這一語說相反的主張，

曖
昧

說

那便是頹廢派文學者所唱的「曖昧說」(Theorie de l'Obscurite)。他們的

論調，以言語本是不完全的曖昧的東西，不能表現人類的深遠的思想與複雜的感情爲出發點，因而注重語言的暗示力。如梅特林克 (Maeterlinck) 以爲最明瞭的觀念，卽知識作用的觀念，固不難以言語表現之，但非常豐富而深遠偉大的觀念祇能用語言來暗示，因此極力主張語言暗示力。這便是曖昧說的前驅。後來這派的戈梯埃 (Theop-hile Gautier) 麥拉爾梅 (Stephen Mallarme) 等出，更比梅特林克極端了。戈梯埃在波特來爾 (Baudelaire) 的詩集惡之華的序文中說：

頹廢派的文體是富於才智的，複雜的，雖是極瑣屑的意味也毫不遺漏的文體；是能使語彙極端的豐富，

要表現思想上向來難以說明的東西，表現形式上向來最曖昧最易消滅的輪廓的文體。總之是超越了向來的語言的範圍的文體。換一句話，頹廢派的文體，是語言最後的努力，進步到語言這東西所能達到的最高的地方。

這樣看來，曖昧說雖似與一語說相反，其實是較前更進一步，真可謂「進步到語言這東西所能達到的最高的地方」。他們覺得普通的表現不能滿足纔唱此論。曖昧說的主張者之欲求文字感人的力量特別大，欲把作者蘊蓄的心情盡力的表現出來，實在與「一語說」相同的。

總之，曖昧說是重在文字的象徵及暗示之力，他們主張詩裏要有神祕性，作者不應把要說的話都仔細敘述完了，而應當做成醉朦朧的謎語似的詩。我們就美的一點去看，這類的作品，自然也有他的價值。在中國古代的詩歌中，像李義山的詩，大概可以說近乎此派的作品了。例如他的碧城三首中的第一首：

碧城十二曲闌干，犀辟塵埃玉辟寒。閨苑有書多附鶴，女床無樹不棲鸞。星沈海底當窗見，雨過河源隔

座看。若使曉珠明又定，一生長對水晶盤。

這樣的詩實在是很難懂的，梁任公說：「這些詩，他講的什麼事，我理會不着；拆開一句一句的叫我解釋，我連文義也解不出來。但我覺得他美，讀起來令我精神上得一種新鮮的愉快」。曖昧的作品的力量，從這幾句話中頗可看出。元好問論詩絕句有二句說：「詩家總愛西崑好，獨恨無人作鄭箋」；元氏的意思是不很滿意於義山的詩了。但是義山的詩雖難得確解，畢竟也還有許多愛他的人，足證曖昧的作品，也自有其感人的特色在。

第八章 文學與民族性

文學的 三因子

泰納(Hippolyte Taine)在他的名著英國文學史中，把「種族」「環境」及「時代」，作為產生藝術品的三個重要的因子，構成了他的有名的「科學的批評」。在現在講唯物史觀的藝術論的人，對於泰納的藝術觀，已有種種的非難了，但是我們平心靜氣的想來，覺得他的藝術研究法也還是很不錯的，他對於藝術品怎樣產生了的解釋，在今日仍舊還是可用。他的功績是浩大的，方法是科學的，現在我們仍有襲用他的學說的必要。

什麼是 民族性

現在我們先來談民族性。研究文學或鑑賞文學，對於這作品是由怎樣的民族產生出來的，要加以注意的。因為一個民族有他一個民族的特

性，這民族性便是文學的靈魂。

於此，我們有先把什麼是民族性加以說明的必要。所謂民族性，便是一個民族間共同具有的性質，這性質不外以種族或民族為基礎，而由遺傳、環境、語言、文字、政教、生活、風俗、習慣等等在長時期內所形成的。一個國家有他一國所獨有的民族性，正如一個人有他的個性一樣。我們可以說把一國國民的特異的個性去掉，剩下來的那共通的性質，便是那一國的民族性。法人呂朋博士 (Gustave Le Bon) 說：

同一民族中，就他的各個人的心理的特質觀察而合計之，那種共同之點，就叫做民族性。譬如就一千個法國人、英國人或中國人當申加以觀察，自然他們一千個中間有不少的差異。可是無論如何差異，法國人還是法國人，英國人還是英國人，中國人還是中國人。何以故？因為各民族各有標準的類型的緣故。

這幾句話說的非常清楚，什麼是民族性我們可以了然了。

種族與吾
人之影響

泰納論到文學構成的三因子時，他尤其注意種族。他以為民族性為文學的根柢的要素，人種在文學的構成上有極大的影響。他以為人生下

來帶着同來的以氣質，性格，甚至肉體和精神的構造的殊異而表現出來的先天的和遺傳的稟賦，有一種強大的力量。他說：

這裏所謂人種，是指人類與生俱來的遺傳的素質性而言，與人類的氣質及身體之構造上的顯著的差異，大有關係。此種素質，依人種而不同。人類和牛馬一樣，有種種天然的差異：有武勇而賢明的；有怯懦而富於依賴性的；有了解高尙的思想具有各種創造的能力的；有除低劣的觀念瑣屑的工作外，都幹不來的；又有的適於特別的工作，有的特殊的本能異常發達。恰如犬之中，有的善走，有的善吠，有的適於狩獵，還有其他種種的種類。所以這人種及遺傳的素質傾向，顯然有極大的勢力。雖然人類因了其他兩種原動力及環境及時代的影響，而起各種變化，但仍不若種族性的勢力之偉大。亞里安人種 (Aryans) 由甘底斯河 (Ganges) 遠移至希勃利迭斯 (Heludias)，受各種氣候的影響，經一切文明的階段，表現千狀萬態於三千年來的革亂變轉之間，但取他們的言語、宗教、文學、哲學觀察起來，其間有一種不可爭的關係與智能上的脈絡，直至於今與亞里安人相結。這些子孫雖有種種的異點，而其祖先的典型，永不消失。……人類因為有適合周圍狀況的必要，所以勢必造成合於那狀況的氣質和性格。那氣質

和性格，由外部印象的幾次反覆，愈成爲固定的東西，而遺傳到更遠的子孫。所以一民族的性格，可以認爲一切過去的動作和感覺的結晶。

泰納對於種族之重視，從這些話頗可看出來。呂朋也有說明此理的話，他說：

種族是超絕時間的永存的生物，這不但以生於某一定期間的個人組織之，而以個人的祖先，即死者的長遠的系統組織之。……死者之數，固多於生者不知若干倍；而其力也不知多於生者若干倍。死者支配廣大無邊的無意識界的。一國的人民，受生者的指導，遠不如受死者的指導之多。種族可以說單由死者造成的，死者經過若干歲月造成我們的思想感情，因之造成我們一切行爲的動機。

這是說任何種族或民族，到底不能離開所謂民族魂。種族力量影響於吾人之深且巨，由此可知。我們就歷史上的事實來看，例如文藝復興發源於意大利，但是普及歐洲各國後也沒有兩國相同的。宗教改革起於德國的路德 (Martin Luther)，而到英國產生了所謂清教派 (Puritanism)，在法國產生了耶塞主義 (Jansenism)，在德國產生了虔派 (Pietism)。近代社會主義的思潮，最初不過發源於聖西門 (Saint Simon) 歐文

(Owen) 諸人，但是這思潮到了各國，也就都不相同了。爲什麼同一思潮到各國會兩樣呢？這都是由於各國民族性不同的緣故。

歐洲民族

與其文學

在文學裏面保存着民族性，這是極爲顯著的事實。換言之，民族性無不存於作家的身體中，作家有意無意的一定要把它表現出來。——所以我們可以從某一國的作品中，去觀察他所屬的種族的民族性；我們要深切的了解某一國的文學，也要先知道他的民族性。從某國的文學作品中可以觀察他的民族性，正如從某作家的作品中可以看出個性來是一樣。

洛里埃

(Fredelick Lolisee)

在他的比較文學史中，曾論到法英等國的民族性的特

質。簡單的說來，法國的國民具有了解文辭之美的特色。法人在修辭及散文上，實佔第一流的位置。法國國民具有非常豐富的社交的才能。這才能一面擴大本國的文學，給影響於世界，一面又能吸收外來思想使之法蘭西化。法國人往往依賴其歷史的藝術的過去，頗爲自負。法國的思想缺乏北方文學中所見的創意的能力及繪畫的美觀。他

論及德國的國民氣質說，德國的學者，在全歐洲中最有學識，最有思考力，是無可疑的。慧眼的哲學的洞察和賅博的知識，是德國人腦裏獨有的特質。他們在研究人類的心意上，實在立在世界的先頭。他論到英國的民族性說，英國人關於心理、道德及社會學的教義、主張等，保持着長期間的勢力。他們是無論如何離不開常識。關於人間的正確知識，義務的觀念，及自由意志的指導等，在英國的思想家裏，可以看到完善的學說。

明白了法德英等國的民族性，再去看他們的文學，便可以知道得更清楚了。法國的波亞牢 (Nicolas Boileau) 的詩學中的文體尊重主義以及文學家或哲學家科學家之對於文辭言語的敏感及注意，便可明瞭是國民性之關係了。德國人之長於考證，對於語言學，比較文法及其他像這類的抽象的乾燥無味的學問較其他國的學者感興趣，也可明白了。英國的小說家，如迭更斯作品中多潛伏着道德的調子，詩人丁尼生 (Tennyson) 作品中的倫理意識，與上述英國的民族性參看，就可以知道這決非偶然的事

了。

在近代文學上很佔重要位置的俄國，布蘭兌斯 (George Brandes) 曾論及他的民族性說：「俄羅斯人恆趨於兩極端，一面爲殺身殉道之正教徒，同時又欲當投炸彈之虛無黨」；這確是富於興趣的觀察。俄國 戈柯爾 (Gogol)，也曾論及他祖國的民族性，他說：「譬如大海，在麗日照風之際，波平浪伏，恬靜無匹。但在狂飈驟起，波翻浪倒之日，便見狂瀾轟天動地的怒號了」。俄國的民族性如此，所以俄國的文學便會有像托爾斯泰那樣的極端的原始基督教的信仰者，又有像阿志巴綏夫 (M. Artzybasov) 那樣的極端的惡魔主義者。

一國的民族性對於其國的作家及作品的根柢上有很顯著的影響，從上面所舉的例就可知道了。法德英俄如此，別的國家也是一樣。現在我們再就中國的民族性與文學的關係加以考察。

中國民族
性與文學

中國是一個領土廣大，人口衆多的國家，我們如就中國的文學作品整個的拿來研究，自然也能從文學作品中看出我們的民族性來；（例如日本某君所著從支那小說中所見的支那民族性，專從文學中觀察我們民族的劣點）。或者先把我們中國人的民族性加以研究，再去鑑賞文學作品，也可探討出其中的關係。但是這類的研究，還未見有人作出成績來。現在姑且引胡適在他的白話文學史中論南北朝時代南北新民族的文學的話，來作這方面的說明吧。

胡適論到南北朝割據分裂時代南北新民族的民間文學，他說：「江南新民族本有的吳語文學，到此時代，才漸漸出現。南方民族的文學的特別色彩是戀愛，是纏綿宛轉的戀愛。北方的新民族多帶着尚武好勇的性質，故北方的民間文學自然也帶着這種氣概。……北方的平民文學的特別色彩是英雄，是慷慨洒落的英雄」。

南方的兒女文學，如：

塗澀無人行，冒寒往相覓。若不信儂時，但看雪上跡。——子夜冬歌

可憐烏白鳥，強言知天曙。無故三更啼，歡子冒闇去。——烏夜啼

打殺長鳴鷄，彈去烏白鳥。願得連冥不復曙，一年都一曉。——讀曲歌

北方的英雄文學，如：

新買五尺刀，懸著中梁柱。一日三摩挲，劇於十五女。——邯鄲王歌

遙看孟津河，楊柳鬱婆娑。我是虜家兒，不解漢兒歌。

健兒須快馬，快馬須健兒。毘跋黃塵下，然後別雄雌。——折楊柳歌辭

這是中國南北朝時代南北兩民族民間文學的異點；其實不只南北朝時代如此，便是任何時代，南北兩民族的文學作品，多少總是有差別的。不過中國南北民族畢竟還是用的同樣的文字，受同樣文化的陶冶，語言相差也不多，又常是在一個政治統治之下而且種族漸漸混合，所以南北兩民族的作品，有時也不顯什麼特色了。不過如就整個的中國來講，那麼中國的文學中仍有他的特色，這特色便是民族性的表現，而這民族性是南北民族所共有的。

第九章 文學與環境

泰納
之說

泰納在他的藝術論及英國文學史中，論及環境與文學的影響，有很詳細的話。政治的諸情形，社會的諸條件及氣候等，都屬於環境。現在先引他的話，看看藝術與環境的關係吧。他說：

我要用一個比較來使你們更清楚的感到思想概況與風俗習慣之影響於美術的事實。當你自一個南部的國家出發北上的時候，你可看見在某個地域內有某種特殊的種植與草木：最初時蘆葦、橘樹，其次是橄欖樹與葡萄藤，稍北是橡樹與喬麥，更北是松柏，最後是薔苔。每地域有其特別的種植與草木，此二者均與地域有密切之關係，並與之同終始，同起訖。也就是這地域爲此種植與樹木之生存的必要條件，某種地域之有無，定某種種植與草木之有無。可是所謂地域者，無非某種氣候，某種熱度，某種雨量，質言

之，種種主要條件，相當於我們上文稱爲「思想概況與風俗習慣」而已。天時地理之變化，定某類植物之生長；思想風俗之轉移，定某種藝術品之誕生。……人類心靈的產物，與生物界的產物一樣，只有用他的環境去解釋。

又說：

人類在世界上不是獨立的，四圍有自然環繞着，有他人包圍着。先天的人種傾向之上，更加上偶發的第二次傾向，物理的和社會的事情能破壞或增強其性格。先從氣候上考察：雅利安族從他共同的本源地出發，經過何處，如何始達到最後之地點，是史所不詳的；而日耳曼人種與拉丁希臘人種的大不相同，實在是因移住後土地不同所致。深埋在寒霧的地方與沼澤多的森林中，棲息在驚濤駭浪的大洋沿岸，或於陰鬱之氣的人，自然要泥醉飽食而好戰爭了；反之，住在風光明媚的愉快的海岸上的人，好航海通商，少口腹之慾，而傾向於社交，組織國家，其感情和素質，使辯術、享樂、科學、文藝、美術等逐漸發達，亦乃自然之數。其次是國家政策底影響：這可以從兩種意大利文明而解釋的。第一種文明，全然傾向於活動、政治、與立法的方面，這是因爲避離市的位置僻在邊境，與外國互市之故，不能不有武

裝的貴族政治的關係而起。……又一種文明是因土地的性質的確定在教皇的一視同仁的位置之下而無大的政治野心，又因不受近鄰諸民族的軍事干涉，於是此廣大的調和的天性遂發生快樂和美的崇拜。此外，社會的狀態亦與人種以影響：十八世紀前的基督教的影響，二十五世紀前的佛教的影響都是。當時在印度，在地中海沿岸，因受雅利安族的征服和其文明的結果，其難堪的抑壓，個人的屈服，十分的絕望，對於人生遂發出一種「無常」的思想。……

環境對於文學的影響，從上面這些話都可以明白。就中國的文學來說，如屈原的九歌，九章，係藉江南的風物而成，謝靈運的遊覽諸作，係由永嘉的山水而發，柳宗元的柳州八記，待柳州的勝景而生；南宋辛棄疾陸游等人，奔放憤激的詩詞，與當時的政治局勢社會狀況也有因果的關係。作家所生的地方，與作品自然很有關係，因為環境能改變人的性質，人的性質既有改變，所產生的作品，自然也就有他的特點了。

國風興

其環境

在中國的古籍裏，論及環境與文學的關係的也很多，現在引班固漢書地理志的話，以見一斑：

秦地……於禹貢時，跨雍梁二州，詩風兼秦幽兩國。昔后稷封豳，公劉處豳，太王徙邠，文王作鄜，武王治鎬，其民有先王遺風，好稼穡，務本業，故幽詩言農桑衣食之本甚備。有鄂杜竹林南山檀栢，號稱陸海，爲九州膏腴。……天水隴西，山多林木，民以板爲室屋，及安定北地上郡西河，皆追近戎狄，修習戰備，高上氣力，以射獵爲先。故秦詩曰，「在其板屋」；又曰，「王于輿師，修我甲兵，與子偕行」；及車麟四載小戎之篇，皆言車馬田狩之事。……

魏地……河東土地平易，有鹽鐵之饒，本唐堯所居，詩風唐魏之國也。……其民有先王遺教，君子深思，小人儉陋。故唐詩蟋蟀山樞葛生之篇曰，「今我不樂，日月其邁」。「宛其死矣，官人是媮」。「百歲之後，歸于其居」。皆思奢儉之中，念死生之慮。吳札聞唐之歌曰，「思深哉，其有陶唐之遺民乎」？……

韓地……詩風陳鄭之國，與韓同星分焉。鄭國……右維左涉，食溱洧焉。土陋而險，山居谷汲，男女亟聚會，故其俗淫。鄭詩曰，「出其東門，有女如雲」。又曰，「溱與洧，方灌灌兮；士與女，方秉管兮。恂盱且樂，惟士與女，伊其相贈」。此其風也。

衛地……有桑間濮上之阻，男女亦亟聚會，聲色生焉。故俗稱鄭衛之音。……

地理志裏這類的話還多，我們引這幾節，便可以看出水土風氣山川地勢以及政治社會與文學的影響了。

中國 的南

北 文 學

現在再就中國南北文學作品來說明它與環境之關係。如果把詩經楚辭兩部總集加以觀察，便可以看出他有顯著的不同的色彩。黃河流域，人民秉性敦樸，文擅說理；所以北方的詩歌總集詩經，是實際文學，所描寫的多是日常實生活中的事。長江流域，人民秉性聰穎，文好言情；所以南方的騷賦總集楚辭，是理想文學，所寫的多為玄想幽思及虛構之意境。這自然與南北民族的民族性有關，但是也與環境有關。因為北方多廣漠的平原，氣象蕭條，土地苦寒，人民不特有豐富之幻想；南方川澤縱橫，草木森鬱，人民自然易生幻想。

北史文苑傳說：「江左宮商發越，貴於清綺；河朔詞義貞剛，重乎氣質。氣質，則理勝其詞；清綺，則文過其意。理深者便於時用，文華者宜於歌詠。此其南北詞人

得失之大較也」。這也是說南北環境不同，而產生不同的作品的。

中國南北文學之不同，不僅如上所云，便是在詞曲小說中也有南北之差別，詞有南派北派，曲有南曲北曲，小說有北方的武俠小說及南方的戀愛黑幕小說，這都是與他的環境有關係的。

南北歐文

學的特色

南歐與北歐，因為他們的環境不同，文學作品也是因之而有差別的。廚川白村在近代歐洲文學十講中說：「南方諸邦，特於很美的地中海沿岸，一切的景色很好，氣候也暖，天空晴朗，山野青綠明亮的國家。反之，北方特於瑞典諾威俄羅斯等都寂寥陰鬱，氣溫亦低，霧很深，彼雪冰鎖着的海山，都被灰色的重的空氣包圍着黑暗的國家。……北方的黑暗國，恰好像從秋天至冬天的我們的心狀，自然理智方面長些，人傾向到思索的冥想的了。……有的人說：『冥想的結果，往往要生出悲哀或厭生來』。還有個社會學者說：『南歐多他殺者，北歐多自殺者』。前者動輒專向感情而行，後者表示沉思的傾向。假定南方是理想的敘情詩的，

方是現實的哲學的了」。南歐與北歐的不同如此，所以他們的文學作品也就表那麼北現着不同的情狀。

鑑賞文學

宜明背景

有怎樣的環境，始能生怎樣的文學，所以我們鑑賞文學，也要了解其背景，纔能領略得更為深刻。我們先就山川風土來說，知道了「三峽七百里中，兩岸連山，略無闕處，重岩疊嶂，隱蔽天日，自非亭午夜分，不知曦月」（水經注語），那麼對於描寫三峽的文學，自然易於用想像力去了解。讀了水經注描寫江水的這節文字：

春冬之時，則素湍綠潭，迴清倒影。絕巘多生怪柏，懸泉瀑布，飛漱其間，清榮峻茂，良多趣味。每至晴初霜旦，林寒澗肅，常有高猿長嘯，屬引淒異，空谷傳響，哀轉久絕。

對於杜甫「聽猿實下三聲淚」及「猿鳴三聲淚沾裳」等詩句，自然也易於理解了。知道北方的苦寒和風雪，纔能了解「飲馬長城窟，水寒傷馬骨」，纔知道「淒淒烈烈，北風爲雪。船道不通，步道斷絕」（古樂府安東平）的景况。劉鶚在老殘遊記裏說他

沒有遇到北方的大雪時，不知「明月照積雪，北風勁且哀」的好處，這話也頗足爲上說之證。

此外國家的政治，社會的狀態，當我們讀文學作品時也要對之有相當的了解。我們如能熟讀史書稗說，知道了某作家的處境及其時事，自然更能理解他的作品中的意義。例如欲深刻的玩味杜詩，新舊唐書自有披閱之必要！

環境與國民
性之關係

在某一種環境之下，纔能有某種的國民性。朱熹詩集傳卷二「衛國十篇」下云：

張子曰：衛國地濱大河，其地土薄，故其人氣輕浮；其地平下，故其人質柔弱；其地肥饒，不費耕耨，故其人心怠惰。其人情性如此，則其聲音亦淫靡，故聞其樂，使人懈慢而有那辭之心也。

這一節話的後段是講國民性與文學的關係的，前段便是論環境之影響於國民性者；所以我們把環境與國民性合論也可以的。

第十章 文學與時代

文學是時

代之映畫

文學是人生之反映，也是時代的映畫。政治之良莠，時代之治亂，

民生之苦樂，社會的習俗，國民的思想，都可以從文學中表現出來。我們欲知某一時代的真像，要研究那時代的文學作品；欲研究文學作品，也定要研究產生那作品的時代真像。一時代有一時代的精神，因之一時代也有一時代的文學。詩大

序說：

治世之音安以樂，其政和；亂世之音怨以怒，其政乖；亡國之音哀以思，其民困。

這是說文學是時代之反映，雖指詩歌，當然也可以應用到其他文學上。謝榛四溟詩話

說：

子美不遭天寶之亂，何以能發忠憤之氣，成百代之宗？

這是說時代之影響作家——也就是說有怎樣的時代條件，始能產生怎樣的作家。波斯耐特說：「文學是準據於當代的生活及思想」。亨德以文學爲「時代精神之正確的解釋」。這些話都很不錯。我們可以說文學確能反映時代精神，而時代精神亦能左右文學。離開時代，決不會有文學。

泰 納
之 說

說：

泰納論到文學與時代的關係，也有許多很重要的話，他在藝術論裏

只要一翻藝術史的各重要時代，便可發現藝術之誕生與絕滅，與其所從屬的思想概況及風俗習慣同其運命。——例如希臘的悲劇，Eschyls 的，Sophocles 的，Euripides 的，其誕生正逢希臘戰勝波斯，各自由那種榮盛的時代，其時那些自由邦鄰竭全力以爭得獨立，建設世界文化的泰斗；而我們又看見這悲劇之衰落與絕跡，正逢希臘民族漸趨式微，屈服於馬其頓及各外來民族之下的時候。……法國的悲劇出現之時，正是君主專制與貴族政治建立鞏固的路易十四的治下，太平、昌盛，宮廷中盡是歌舞之聲，與

貴族的溫文柔順之禮儀；其衰落也，適為貴族社會與宮廷生活被大革命所剷除推倒之際。

這一節話，是說明文藝之誕生與絕滅，與時代有很密切的關係。時代是能支配文學的。

泰納論到時代與作家的關係，他又說「人種」「環境」「時代」三要素相加的時候，便生優秀卓越的文學，三者相減的時候，便生貧弱的文學。譬如莎士比亞那樣天才豐富的人，因為生在以里沙白 (Elizabeth) 期富於創造性的時代，所以更能發揮其天才。又如拜倫，雪萊，吉慈 (Keats) 等詩人，必須以十八世紀末到十九世紀初澎湃而起的浪漫主義的時代為背景，纔能解理和鑑賞他們作品的意義。

這裏，泰納所說的三要素相加相減的話，也是很有道理。溫徹斯特也說：「假使莎士比亞後百二十五年而生，能否仍為英國文學界之泰斗，實一疑問。彼其天才固適宜於戲劇，然使其時戲劇狀況，如安納皇后 (Queen Anna) 時，未必即能以戲劇顯。苟捨戲劇而之他，則不能顯其天才之奇特，更屬意中事」。時代之為產生作家的條

件，這些話說的極清楚了。

作品與時

代精神

我們如熟讀一部富於時代色彩的作品，對於那一時代的一切都可以有相當的認識。本間久雄在他的文學概論中，曾舉了俄國近代作家屠介涅夫的傑作說明文學與時代的關係，他大意說屠介涅夫這人，是像勃蘭兌斯所說，常常是描寫歷史製造型（History-making type）的作家。他的六大傑作路定，貴族之家，前夜，父與子，煙，處女地，都是與他的時代有密切的關係。路定寫一口裏愛唱高調而行爲絕不相伴的可憐的青年，正如西洋某批評家所說的「口的巨人，心的侏儒」。這作品最能代表俄國一八四〇年代的作品，這所謂四十年代，正當俄國政治史上最黑暗的時代，尼古拉一世的專制淫威支配一代，凡有叛逆的言動，輒遭刑戮。所以對於專制反對的人，憂慮祖國的人，只能抱着滿腔的不平而屏絕政治，而胸中的積鬱不能消散，因向與現實相遠的空想世界長征，務積中其精力於哲學宗教藝術的考察，入想像世界越深，去現實社會越遠，結果便成了舌長手短的人。路定所寫的主人

公，便是這時的代表人物。他若貴族之家是以比路定時代更近一步的所謂斯拉夫主義的國民主義的時代爲背景。前夜以國民主義漸入積極的實行期爲背景。父與子寫新舊兩時代的衝突以近代思想史上有名的虛無主義 (Nihilism) 爲背景。煙和處女地，也都是以那時的時代爲背景的作品。總之，我們打算鑑賞屠介涅夫這六大傑作，不懂得十九世紀後半期的俄國思想史文明史的推移的痕跡，從這作品中也可以明白。

溫徹思特在他的文學評論之原理中說：「以斯賓塞之仙后頌 (Fairy Queen) 例之，苟不知其作自何年，與其時震撼全歐者爲何事，則此詩不過一迷離悵恍之幻境，安足以動人觀感乎？必知其時新舊信仰之衝突，與夫競爲新世界領袖之狂熱，無不活現紙上，而後其最高之文學妙趣，乃可得矣。又臧否文士，而於其時政治道德之思潮，論斷是非之根據略無所知，則其評論每至誤謬。有若雪萊之作，苟不知所處之趨勢，則必晦塞難通。……」

從上面的兩段話看來，頗足證明欲深明一個時代的歷史，必熟習其文學；否則那

時代的真精神，是不能明瞭的。反之，評論一種文學，欲其確當，亦要對於那時的歷史知識有充分的準備。

把捉時代

超過時代

作家從事創作的時候，也不能離開時代。批評家品評一個作家的時候，要以作家與時代接觸到什麼程度為一大標準，因為偉大的作家，決不自絕於時代之外。英國批評家安諾德說，批評家的本務之一，為引導那創作家使其容易領受時代思潮。這就是要使作家意識到他的時代思潮的意思。梅曾亮說：

文章之事，莫大乎因時立言。吾言於此，雖其事之至微，物之至小，而一時朝野之風俗好尚，皆可因吾言而見之。使為文於唐貞元元和時，讀者不知為貞元元和人不可也，為文於嘉佑元佑時，讀者不知為嘉佑元佑人不可也。

這也是說作品應與時代接觸，作品中應有時代精神的。

但是偉大的作家，不僅能把捉時代思潮，並且還能比時代更進一步，廚川白村在苦悶的象徵裏說：

文藝者，是生命力以絕對的自由而被表現的唯一的時。因為要跳進更高更大更深的生活去的那創造的慾求，不受什麼壓抑拘束的而被表現着，所以總暗示着偉大的未來。因為自過去以至現在繼續不斷的生命之流，惟獨在文藝作品上，能施展在別處所得不到的自由的飛躍，所以能夠比人類的別樣活動——這都從周圍受着各種的壓抑——更其突出向前，至十步，至二十步，而行所謂「精神的冒險」。超越了常識和物質，法則，因襲，形式的拘束，在這里常有新的世界被發見，被創造。在政治上經濟上社會上還未出現的事，文藝上的作品裏却早經暗示着，啟示着的緣由，即全在於此。

這是說明一個藝術家為什麼能將常人還未感得的事先行感得的原因。我們就作家來看，有許多人都可以算是新時代的先驅者。例如被稱為「近代文學之父」的易卜生，便是其中的一位。他所描寫的問題，有些還是當時其他作家還沒有注意到的。此外萊斯溫班勃朗寧也都是豫言者，他們的前半生或者全生每每在軼軻不遇的境遇裏，而被一般人冷遇。這便是因為他們在時代之前的緣故。

文學與時代

之縱的關係

文學與時代不但有橫的關係，並且還有縱的關係。一個偉大作家，在他產生之前，一定有他的先驅者；當他成名之後，一定有許多人以他的作品爲範本。就中國文學史的例來說，如杜甫的詩，有很高的位置，但是他的詩也不是突然而生的。新唐書杜甫本傳贊曰：

唐興，詩人承陳隋風流，浮靡相矜。至宋之間沈佺期等研揣聲音，浮切不差，而號律詩，競相襲沿。逮開元間稍裁以雅正。然恃華者質反，好麗者壯遠。人得一概，皆自名所長。至甫渾涵汪洋，千彙萬狀，兼古今而有之。……

從這些話裏，頗可看出杜甫與時代的縱的關係。

又如唐代的古文運動的主要人物，當然是韓愈，而在韓愈之前，也有幾個先驅者。所謂文起八代之衰，實在不是他一個人的力量。蕭穎士李華獨孤及都是韓愈的先驅者。

復次，一個文學家有了相當的成功，向來是有後進者模倣他的。這些後進者的作

品，往往不能樹立藝術的本幹，而只在許多細的枝葉上作工夫；換言之，也就是說創始者的作品，內容常是渾厚偉大的，而後進者之作每每僅有辭句形式之美。盛唐與晚唐的詩，北宋與南宋的詞，其中的顯著的不同，便可拿來作爲此說的證明。

第十一章 文學與個性

個性亦爲
文學因子

文學作品固然是時代精神的寫照，固然是與作家所處的環境，所屬的民族有很大的關係，但是此外還有一個很重要的因子，便是個性。泰納的科學的批評，主張研究藝術要從作者的人種，環境及時代三方面着手，而忽視了作者的個性，這是很被人非難的一點。

個性是人人所具有的性格的特性。宇宙間的人，沒有兩個人完全相同的，便是因爲人各有其個性的緣故。愈是文明的民族，人們的個性也愈發達。人們都用了他那與衆不同的性格來考察事物，所生的趣味自然也就大異了；基於這種趣味而成的文學作品，當然也絕對不會一樣。所以個性在文學中頗爲重要，凡是能卓然成家的作品，無

不有作者個性寓於其中；而深知作家的生平，洞明作者之個性，極有助於欣賞文學，這在文學的特質一章中已略略談過了。

文 如
其 人

所謂文學中須有作者的個性，也就是說文學是作者人格的表現了。這意思東西學者都很有說過。法國的勃封 (Buffon) 有一句有名的警

句，「文體是人」；這便是說無論怎樣的文體，結局都是作者其人的人格的表現。美國 亨德他又說，可以把勃封的話倒轉過來，改作「人是文體」；這也還是說在人與文體之間，有一種不可分離的關係。中國的文評家，也頗有說到此意的，如：方東樹昭味詹言云，「詩中須有我」；趙執信談龍錄云，「文中宜有人在」，劉熙載藝概云，「周秦諸子之文，雖純駁不同，皆有個自己在內」；這都與「文體是人」「人是文體」的意思差不多；擴大來說，也就是說「作品是人」，「人是作品」。

所以我們可以說，有某種性情，纔能產生某種作品；由某種作品，便可看出作者的性情；這其中是有因果的關係。劉勰文心雕龍體性篇說：

賈生俊發，故文潔而體清；長卿傲誕，故理侈而辭溢；子雲沈寂，故志隱而味深；子政簡易，故趣昭而事傳；孟堅雅懿，故裁密而思靡；平子淹通，故慮周而藻密；仲宣躁銳，故穎出而才果；公幹氣褻，故言壯而情駭；嗣宗傲儻，故響逸而調遠；叔夜儁俠，故興高而彩烈；安仁輕敏，故鋒發而韻流；士衡矜重，故情繁而辭麗。

鄭瑗井觀瑣言論及宋人之文，說：

永叔侃然，而文溫穆；子固介然，而文典則；蘇長公達，而文道暢；次公恬，而文澄著；介甫矯厲，而文簡勁。

這都是說文學是作者才性的表現，也就是說才性內蘊，文辭外發，這兩者一定相符合的。

林語堂先生新的文評序言中有一節說：

我們須明白一切的作品，是由個性表現出來的，少了個性千變萬化的動衝，是不會有美術的，這千變萬化的個性的衝動，是無從納入什麼正宗軌範，及無從在美學上（非實際上）分門別類的。我們知道自古

文人無行，我們也應知道文人的言行與文人的詞章，只是同一個性的表現。顏之推文章讀會舉出「自古文人，多陷鄙薄，屈原露才揚己，顯暴君過，宋玉體貌容冶，見遇俳優，東方曼倩滑稽不雅，司馬長卿竊貨無操」，以至於曹植「悻慢犯法」，孔融「誕傲致殞」，阮籍「無禮敗俗」，謝靈運「空疏亂紀」……我們却也應理會屈原若不「露才揚己」，顯暴君過」，是不會作出那沉鬱跌蕩的離騷經，宋玉若不「體貌容冶，見遇俳優」，是不會做出那神態入微的神女賦，東方曼倩若不「滑稽不雅」，不足成其爲縱橫議論詠諧大家，司馬長卿若不「竊貨無操」挑引寡婦，也就少了他那神化飄渺一代詞宗的氣魄，曹植「悻慢犯法」，所以成爲第一流跌宕的詩才，孔融「誕傲致殞」，所以發爲灑洒滑稽的詩歌，阮籍「無禮敗俗」逃入昏迷，一醉幾月，所以能入蒼勁遙深的詩境，謝靈運「空疏亂紀」怠曠職務，登臨遊覽，經旬不歸，所以在敘述景物的山水詩能別開蹊徑。變屈原爲當代名相，就離騷亡，變宋玉爲謹愿塾師，就神女賦滅，東方朔板起道學先生面孔來，就不成其爲東方朔，司馬相如不敢有戀愛寡婦做禮教罪人的胆量，大概也不會有做子虛上林賦的才略。

個性爲產生文學的原因，作者有他獨特的個性，纔能創出天地間的奇文，這一段話證

明得極爲確切。

一個真正的作家，無論他怎樣的客觀的去創作，他的個性一定要在作品中流露。自然主義的作家，要純客觀的把一切事象如實的寫出來，但是他所看見的還是自己能看見的部分，所描寫的還是自己所看見的部分；他無論怎樣的不著議論，不用斷語，而結局仍不能不帶有他的個性；換言之，無論怎樣，作品總是作者其人的表現。這意思郁達夫先生在他的五六年來創作生活的回顧一文中說得最好，他說：

我覺得「文學作品，都是作家的自敘傳」這一句話是千真萬真的。客觀的態度，客觀的描寫，無論你客觀到怎樣一箇地步，若真的純客觀的態度，純客觀的描寫可能的話，那藝術家的才氣可以不要，藝術家存在的理由，也就消滅了。左拉的文章，若是純客觀的描寫的標本，那麼他著的小說上，何必要署左拉的名呢？他的弟子做的文章，豈不是同他一樣的嗎？他的弟子的弟子做的文章，又豈不是也和他一樣的嗎？所以我說，作家的個性，是無論如何，總須在他的作品裏頭保留着的。

題材雖同

文趣必異

文學既然都是作家個性的表現，從作品中可以想見作者的品性，所以同是一件事物，讓兩個作家來寫，寫出來的作品的趣味便一定不同。

舉例來說，如紅樓夢中所寫林黛玉薛寶釵等人同詠柳絮，而作品則迥異。黛玉賦唐多

令云：

紛墮百花洲，香殘燕子樓。一團團逐隊成毬。飄泊亦如人命薄，空縷縷，說風流。草木也知愁，韶華

竟白頭。嘆今生誰捨誰收。嫁與東風春不管，憑爾去，忍淹流。

寶釵賦的臨江仙則云：

白玉堂前春解舞，東風捲得均勻。蜂圍蝶陣亂紛紛。幾曾隨逝水，豈必委芳塵？萬縷千絲終不改，任

他隨聚隨分。韶華休笑本無根。好風憑借力，送我上青雲。

黛玉的性格是多愁多病的，所以他的唐多令便纏綿悲感；寶釵的性格是端莊健全的，所以他的臨江仙便俯仰自豪。自然，這兩首詞並不真是什麼姓林姓薛的兩位女士作的，不過是出於曹雪芹一人之筆，但是他為什麼要替黛玉作這樣的一首唐多令，替寶

釵賦那樣的一闋臨江仙？這當然是依照她們的個性而作的。凡是稱得起大作家的，他就是與人用同一的材料，所成就的作品，也決不與人一樣，否則他以什麼來卓然成家呢？美國的褒勞（Burrough）說：

文學的所以為文學，並不在於作者所以告訴我們的東西，乃在於作者怎樣告訴我們的告訴法。換一句話，是在於作者注入在那作品裏面的他的獨自的性質或魔力到着干的程度；這個他的獨自的性質或魔力，是他自己靈魂的賜物，不能從作品離開的一種東西，是像鳥羽的光澤，花瓣的紋理一般的根本的一種東西。蜜蜂從花裏所得來的，並不是蜜，只是一種甜汁；蜜蜂必須把他自己的少量的分泌物即所謂蟻酸者注入在這甜汁裏。就是，把這單是甜的汁改造為蜜的，是蜜蜂的特殊的人格寄與，在文學者作物裏面的日常生活的事實和經驗，也是被用了與這同樣的方法改變而且高尚化的。

這種比喻，頗能解釋出同樣的材料成為不同作品的原因。文學作品的字裏行間之有作者的個性流露着，而不是一件事實的報告，便是因為那材料通過了作家的蟻酸——個性——經作家改變的緣故。

文 須
已 出

文學作品既是作者其人的表現，所以從事文學的人，都應脫略前修，獨闢蹊徑。韓得生說：

我們研究一部作品時，必須辨別這部作品內容還是卡萊爾 (Carlyle) 所謂真正的呼聲 (Genuine voice)，還是只有應聲 (Echoes)；即辨別作者還是爲自己說話，還是只複述他人的報告。

這是說模仿的作品，只是一種應聲，所以不足取的。他又說：

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

這話說得極是，模仿他人的作品便是沒有獨創精神，沒有獨創精神，不能成爲藝術品的。我們稱認抒寫性靈的詩詞是文學作品，因爲他有作者的個性在；而應制詩都是典實富麗千篇一律的東西，沒有作者個性，自然沒有列於文學作品之林的資格。代聖賢立言的載道派的古文，所以不如言志派的小品動人者，也便是因爲作者的個性沒能在

作品中表現的緣故。「謝朝華之已披，啓夕秀之未振」；喜歡擬古的陸士衡，他這兩句話說得却是不錯。從事文學創作的人如能奉爲圭臬，務去陳言，而在作品中注入自己的個性，這樣纔能有所「創造」呢！

第十一章 文學的分類

一 引言

文學分類
之重要

文學作品極多，我們決不能容他零亂雜陳，毫無秩序的散佚着；一定要把他整理出一個系統來，使他有條貫可尋；所以無論古今中外，都有文學分類之業。文學分類之探討，也是研究文學的重要部門，因為這與文學的鑑賞、創作、研究都有關係的，茲略論於次：

（一）與文學鑑賞之關係——莫爾頓在他的文學之近代研究一書中說：「文學的形式的研究，對於欲了解各種文學的實質和精神的人，是很要緊的」。他以為「文體是文學的鎖鑰」。「文體的專門研究與鑑賞文學的關係，猶之乎文法的專門研究之與了

解語言文字的關係」。「假如有一個人在那裏讀一本戲曲，而以爲自己是讀一篇論文，那他將陷入迷妄之中，是無待說的。又若他讀的是一種諷刺文章，却當他是正經議論，那麼他也要極可憐的走入迷途」。他又舉了許多聖經上的例，證明文體研究與解釋文學的關係之密切，都是很值得傾聽的。

(二)與文學創作之關係——文章的各種體裁，都有他的妙用與意義。我們把文體都研究清楚了，知道那一種文體是作什麼用的，自己有了文思，便可以去取一種適當的形式，把他放在上面。如此則內容與體製相合，自然能充分的表出作者的心情。古人說：「作文必先定體」，這話極是。這樣看來，文學分類的研究，與執筆作文的人，也是很有關係了。

(三)與文學研究之關係——文學作品是散無統紀的，我們欲知其領域中都包括些什麼，他們的同異如何，血統如何，一定先要把所有的文學作品都網羅了來，加以考察，然後再區分類聚，始能盡其全體，明其流變。研究動植物不能只是一禽一獸一

花一草的研究，最後一定還要習動物分類學植物分類學，以求知生物界之全體與血統，文學分類的研究，也是有同樣作用的。

分類之難

文學分類是這樣的重要，但是我們動手去區分文學作品，却又是一件很難的工作。文學是人類思想感情想像的表現，而人類的思想感情想

像，真是千變萬化，不可端倪，所以文體也就隨之而有種種形式。並且文學作品常成一種化合物的狀態，有如莫爾頓所云：「一部摩里哀 (Moliere) 的劇本，許是純粹的戲劇，至於幼里披底 (Euripides) 的劇本，雖則爲便利起見，尋常也都叫做戲劇，但一經分析，便可見他們是由抒情詩和戲劇和成的，並且顯出史詩和演說的痕跡」。既有這兩種原因，——文體極多，而又難求其特徵——所以把文學來分門別類就有困難了。分得太繁，則難免重複，故四庫提要每有「治絲而棼」之譏；且詳則須盡，故又難免掛漏。分得太簡，則又有條理不清，流派不明之憾。論壇至今還沒有一個區劃完善的文學分類法，也頗可知欲在文學作品中求出一個系統之不易了。

雖然這樣，我們研究文學的人，對於文學作品的分類，也還要知其大概，下面略述中國文學及西洋文學分類的情形。

二 中國文學的分類

文 體
之 繁

中國的文體極繁，所以分類的書竟有把細目分到二百多種的，這只
要看各家所編的總集，便知道了。文體繁多的原因自然很多，而其最
重要者，約有七種：（一）古人作文，題目上偶然用了同義的異字或相似的字，後代
作者都有沿用的，文章漸多，編總集的人，遂每据此而分類。如楊雄有解嘲，韓愈有
諱辨，「解」與「辨」意義本同；史傳之末，作者發論，「班固曰「贊」，荀悅曰
「論」，東觀曰「序」，謝承曰「詮」，陳壽曰「評」，王隱曰「議」，何法盛曰
「述」，楊雄曰「譏」。其名萬殊，其義一揆」。（引史通）然分類者每据之區分。
此乃因用異字而生異體者。（二）文心雕龍詔策策篇說：「敕戒州郡；詔誥百官；制施

赦命；策封王侯」。其實敕、詔、制、策都是君主之言。又章表篇說：「章以謝恩，奏以按劾，表以陳情，議以執異」；其實章、奏、表、議都是臣下之辭。此乃因文章施用之虛不同，遂生異體者。（三）詩歌之中，題目的末一個字有用怨、歎、愁、哀諸名者，這實在是表示作品所描寫的事實，也可以說是題目中的一個字，即全題的一部分。但是後來分類的人，也多有据此而立目的。此乃因以字表示作品所寫之事實遂生異體者。（四）又如詩歌中之操、曲、辭、吟、調等，都是表示可唱的詩而已，但也有据此分類的。此乃以字表示作品在文學上之位置遂生異體者。（五）枚乘的七發，孔融的離合詩，都是無意或有意的自創新體，而後來有人仿作，遂成一體。此乃文人創為新體者。（六）文學體裁，每多起於民間，而宋代的「評話」，近代的「章回小說」，「雜劇」及「彈詞」等，更為明顯。這種新體的文學，擬作者漸多，也就可以獨立了。此乃自民間新起新體者。（七）又如詞曲之興，多受胡樂之影響。語錄之體，多受佛教文學之暗示。現代的白話詩、新劇等，完全是模仿西洋文學的體裁。

這類的作品增加，文學的門類也就要擴充了。此乃因異域文學之影響而生新體者。

因為有以上種種的原因，文體日漸增加，所以「同體異名」與「同名異體」的作品，自然在所難免，因此文學的分類也就更爲煩難了。

分	類
標	準

文學作品漸多，自然要加以分類，令篇什各有所歸，這在前面已經說過了；但是用什麼標準區分呢？這却很成問題。中國以往的分類法很

多，普通最重要的，約有下之十種：

一、以風格分——如文心雕龍體性篇分文爲典雅、遠奧、精約、顯附、繁縟、壯麗、新奇、輕靡八類。屠隆鴻苞古今鉅文分「上下古今英華」爲宏放、奇古、悲壯、莊嚴、閒適、綺麗六種。這都是以文章風格去類別作品的。

二、以作家分——如滄浪詩話之所謂陶體（潛）謝體（靈運）陳拾遺體（子昂）沈宋體（沈佺期宋之問）……這都是以作家或作家的一羣而分類的。

三、以時代分——此類分法，或以朝代，或以帝王年號。前者如漢賦、六朝賦、

唐詩、宋詩等。後者如建安體、太康體、永明體、大歷體等。又詩之分古體近體，亦屬此類。

四、以地域分——如黃山谷之詩稱江西詩派，袁宗道袁宏道袁中道之詩文稱公安派，鍾惺譚元春諸人之詩文稱竟陵派，方苞姚鼐之文稱桐城派，張惠言惲敬之文稱陽湖派皆是。後代作者，凡是師承那一派的，他的詩文即可歸入其中。

五、以書名分——如模仿昭明文選之詩文，稱爲選體。模仿玉台新詠之豔歌者，稱爲玉台體。模仿西崑酬唱集之纖濃詩者，稱爲西崑體。模仿韓偓之香奩集而爲閨情詩者，稱爲香奩體等。

六、以題材分——各家選本每有以作品的題材分類的：例如行役、邊塞、閨情、閨怨、贈答、懷古、……都是常見的門類。這種辦法實濫觴於昭明文選，文選賦之下又分京都、郊祀、耕籍、……等類；詩下又分補亡、述德、勸勵

……等類；卽是以題材再分子目的。

七、以題目分——以題目分，就是以作品題目首尾所標的字而分類。如屈原離騷歸之於騷，枚乘七發歸之於七，班固兩都賦歸之於賦，司馬相如喻巴蜀檄歸之於檄，孔稚圭北山移文歸之於移，謝惠連祭古冢文歸之於祭文，賈誼弔屈原文歸之於弔文；其有首尾未標題者，則略依其性質分屬於相當的類別之中。

八、以作用分——如揚慎丹鉛總錄分文爲政事、紀事、說理、術數、游說、諷諫六類。錢大昕潛研堂集言文有四用，曰：明道、經世、闡幽、正俗。近人姚永樸文學研究法，分文用爲論學、匡時、紀事、達情、觀人、博物六種。李笠中國文學述評分爲說理、敘事、達情三系皆是。

九、以形式分——如詩之分五言、七言，詞之分小令、中調、長調，賦之分騷賦、文賦、駢賦、律賦，文之分散文、駢文、四六文、……等皆是。

十、以流變分——如昭明文選不把賦與騷列於一類，便是因爲流變不同。劉勰文

心雕龍中也多辨別文章源流而分類的話。古文辭類纂的分類，也都是先考其流變。吳曾祺涵芬樓文談中述辨體之義曰：「大凡辨體之要，於最先者當識其所由來；於稍後者，當知其所由變。故有名異而實則同，名同而實則異；或古有而今無，或古無而今有。一一爲之考其源流，追其派別，則於數十年間，體製之殊，思過半矣」。所以他的涵芬樓古今文鈔，多半是根据流變而立子目。

文學的分類標準，當然不只這十種，我們只要一讀四庫提要的總集類提要，便可知道分類法的五花八門了。

上面所列的十種分類標準，有的失之主觀，決不合於講文學分類之用；有的偏而不全，不能用那標準去區分所有的文學；有的太不科學，有的不成標準。一般稟集總集的人，也多半不是用一種方法去區分文學作品，而是混合幾種方法並用。諸法之中，大概以採用「題目」「作用」「形式」「流變」諸標準者爲多。

中國文學分類的方法，由上可見一斑了，下面再把重要的有關文學分類的典籍，略加敘述，以示中國文學分類的演變的概況。

文選及文

心 離 韻

欲知中國的文學分類法，最重要的材料是總集，其次便是文評。最初選集列代之文以成一書者，當自晉杜預之善文始（隋志杜預善文五十卷），然其書早亡，無以知其義例何若。唯既名善文，則自然是袁次歷代名著而爲書了，這可算是總集之權輿。其後繼而作者，則有李充翰林論，此書已亡，其題爲論者，乃係集文之外，復有論文之言，以明去取之意者。初學記藝文類聚尚存數條，可以窺見其崖略。又有摯虞文章流別，唯其書已殘，僅存論若干條；散見藝文類聚北堂書鈔及太平御覽諸書。此外總集之書，依隋志所錄，尚有多家，惜其書湮沒，體例無徵，而晉宋齊梁間總集之盛，却由此可知。獨行於後代的昭明文選，便是踵昔賢之成規而編成的較爲美備的書。

文選一書，唐宋以來很是盛行。杜工部訓子詩有「熟精文選理」的話，陸放翁老

學庵筆記也說「宋初此書盛行，士爲之語曰『文選爛，秀才半。』」由此可見此書的勢力。昭明選文不取經史子，對於文學的認識算是清楚多了，但是他的分類，實在未免煩瑣。近人姚永樸說，「蓋文有名異而實同者，此種只當括而歸之一類中。如騷、七、難、對問、設論、辭之類，皆詞賦也。表、上書、彈事、皆奏議也。箋、奏記、書、皆書牘也。詔、策、令、教、檄、移皆詔令也。序及諸史論贊，皆序跋也。頌、贊、符命，同出褒揚。誄、哀、弔、祭，並歸傷悼。此等昭明皆一一分之，徒亂學者之耳目」。這批評極爲恰當。但是文選的分類，却有重要的位置，後代編總集的人，少有不受其暗示的。

與文選同時也頗與文學分類有關係的著作，便是劉勰的文心雕龍。南史劉勰傳載其兼東宮通事舍人，深被昭明愛接。昭明選文，或與彥和共相討論；雕龍論文，亦隱爲文選翼衛；他們著作的關係雖無明文可考，但亦得推想而知。雕龍分類，較文選爲精確周密。施畸先生曾將兩家分類列爲一表，頗能示其精粗與演化之迹，茲錄之於

文心雕龍之分類

明詩第一類

樂府第二類

詮賦第三類

頌讚第四類

祝盟第五類

銘箴第六類

文選之分類

詩第二類分目廿二，而樂府在內。

未立目而並之於詩

賦第一類分目十六

辭第廿二類

頌第廿四類

讚第廿五類

史述讚第廿八類

職第三類之一部分

銘第三十二類

箴第三十一類

誅碑第七類

誅第三十三類

碑第三十五類

墓誌第三十六類

哀弔第八類

哀文第三十四類

甲文第三十八類

祭文第三十九類

雜文第八類

七第四類

對問第二十類

設論第二十一類

連珠第三十一類

譜證第十類

賦第一類中之一部分

論第二十九類中之一部分

史傳第十一類

無正體之史傳

行狀第三十七類

譜子第十二類

無

論說第十三類

雜第十九類

序第二十三類

史論第二十七類

論第二十九類

詔策第十四類

詔第五類

冊第六類

令第七類

教第八類

策第九類

檄移第十五類

移書第十七類

檄第十八類

封牘第十六類

符命第二十六類

章表第十七類

表第十類

上書第十一類

奏啓第十八類

啓第十二類

彈事第十三類

奏記第十五類

講對第十九類

無

書記第二十類

牘第十四類

書第十六類

從上表看來，文選三十九類，可包括在文心雕龍的二十類中。而雕龍所有，文選

或無。無論就綱目之明暗言，或源流之清昧言，文選皆不及雕龍。所以劉氏的分類，雖非盡美盡善，但比文選總是清楚得多了。

古文辭類

纂及其他

蕭劉兩家的分類，可以算是駢文派分類的代表，後來駢文派的分類，多半不出其範圍，而並沒有什麼進步。現在再看一看散文派的分類。

散文派雖成立於唐，而分類實定於宋。散文派分類的開山之作，要推姚鉉的唐文粹。姚氏錄文專務於「唐賢之跡兩漢，肩三代」之作，與文選之專取奇偶相成，抑揚詠嘆，八音協唱，默契律呂者大不相同。唐文粹分二十二綱，三百餘類；此後真德秀之文章正宗，茅坤之唐宋八家文鈔，儲欣之唐宋十大家類選，姚鼐之古文辭類纂，曾國藩之經史百家雜鈔，都是散文派的重要典籍，而其分類無不淵源於姚鉉。這些書中可爲此派之代表的自然是姚鼐及曾國藩的書了。

古文辭類纂分文爲十三類，論辨、序跋、奏議、書說、贈序、詔令、傳狀、碑

誌、雜記、箴銘、頌贊、辭賦、哀祭是也。姚氏對於名異實同名同實異的作品，都加以考論，而定分合，務求不背於理；其命名之允洽，排列之有序，也都較以往所有的駢文派散文派的選本爲精審，中國文學的分類，至此可以說是大有進步了。

姚氏的書自然仍有缺點，於是便有人起而修正。如梅曾亮以姚氏未選詩歌，於選古文詞略時增益詩歌，總成十四類。曾國藩以姚氏分類未立總綱，取材命名仍有未周，遂別選經史百家雜鈔，以正其失。吳曾祺涵芬樓古今文鈔，又於姚氏十三類中，復立子目二百一十三種，以補姚氏無子目之失。這幾家之中，以曾氏之書勢力最大。現在把曾氏的分類及其界說，列之於下：

著述門

(一) 論著類——著作之無韻者。

(二) 詞賦類——著作之有韻者。

(三) 序跋類——他人之著作，序述其意者。

告語門

(四) 詔令類——上告下者。

(五) 奏議類——下告上者。

(六) 書牘類——同輩相告者。

(七) 哀祭類——人告於鬼神者。

記載門

(八) 傳誌類——所以記人者。

(九) 敘記類——所以記事者。

(十) 典誌類——所以記政典者。

(十一) 雜記類——所以記雜事者。

曾氏與姚氏不同之處，除了揭出三門之外，還有四點：(一) 曾氏於姚氏之「雜記」類外，又加「典誌」「敘記」兩類。(二) 姚氏有「贈序」，曾氏併之於「序

跋」。(三)姚氏有「箴銘」「頌贊」，曾氏附於「詞賦」。(四)姚氏有「碑誌」，曾氏附於「傳誌」。——但是這些差別都是很輕微的，我們如把兩家的分類法細加比較，則確如曾氏所云：「論次微有異同，大體不甚相遠」。

清代末年，餘杭章太炎於國粹學報中發表文學論略一文，曾列一文

晚近之文
學分類

學分類表（表長從略），分文學爲無句讀文及有句讀文兩部，兩部之下復分爲六門，十二科，三十五類。章氏的文學義界極爲廣泛，所以封域極廣，算草簿錄小說詞曲，無不備列其中。這分類沒有以往諸家的門戶之見，而能混一駢散之說，但是蒐羅過廣，其所立義界，多與近人文學觀念不合。所以那表也不爲世人所重。

清末西洋學術東漸，文學亦漸入中國，於是此後出版之作文法修辭學等書，論及文體分類，每宗法西洋或轉仿日本。或分敘述文，描寫文，解說文，論辨文；或分主觀的文體，客觀的文體；但是都有粗淺疏略之病，而並無精深之見，現在從略了。

以往分類

之缺點

上面已經簡略的把中國以往的總集及論及文體的著作談了談，這些分類法實在都有缺點，不能用來作為中國文學的分類法，我們看了他們的分類，至少可以發生四種感想：

第一，文學的種類流派，日漸增加變化，古代的書，如文選唐文粹等，上面所定的門類，姑且算是適用，也容納不下現在所有的文學作品。

第二，以往的分類法，多半都極不科學，標準也非常的多，分類的書，時而用甲，時而用乙，所以每把文章忽分忽合，毫無條理。欲求其方法精詳可用，免於碎雜可笑之譏，自然是不可得了。

第三，「文以載道」的思想，深入文人心中，像宋代真德秀撰文章正宗，主於論理而不論文，詩歌一門，亦以世教民彝為主，閨情宮怨之類，皆所弗取；這一類書不必說了。就是講文辭的書，如姚曾之撰，也一樣的被「正統派」的文學思想所包圍。明代的思想比較浪漫一點，對於文學的觀念，彷彿解放了些，如屠隆鉅文，採及小

說；吳訥辨體，列入吳聲歌曲、西曲歌、江南曲諸體，外集復收及詞曲；都是較爲進步了。而四庫提要斥屠曰：「以考工記檀弓諸聖賢經典之文，與稗官小說如柳毅傳飛燕外傳等雜然並選，殊爲謬誕」。斥吳曰：「淫詞艷語，並登簡牘」；又曰：「外集收及詞曲，已爲泛濫」。載道派的文人的觀念既是如此，並且又極有勢力，那麼文學領域之不能不狹窄；純粹發乎情的作品，不能在文苑中佔到相當的地位，自然是勢所必然的了。

第四，中國人都有以古爲貴的觀念，一種新起的文體，不經過相當的時間，他們是不會把它當作文學作品的。姚鉉編唐文粹，於賦惟取古體，而四六之文不錄；詩歌亦惟取古體，而五七言近體不錄；便是極好的例。新起的作品，既然要經過相當的時間方能登大雅之堂，所以近代的詞、曲、小說、雜劇、傳奇等類作品之不能列入文苑，也是勢所必然。而這類新起文體，我們用純文學的眼光去看它，又是文學領域中的重要部分。所以舊日的分類，實在有大不完備之處，他們沒能網羅全般的文學。

舊日中國的文學分類的缺限，除了上面所說的四點，當然還有許多，這些我們可以不必詳談，總之舊分類之不能適用於今日，是毫無問題的。

施氏
之
分
類

舊日的方法既不適用，於是近來也頗有幾本關於文體論的著作，但是有的仍就姚鼐之說立論，有的復本心理學上知情意之舊說分類，都是不得要領。諸家之中，自然以施畸先生之中國文體論為最精。施先生的分類注意之點有五：一曰材料之周備，二曰方法之謹嚴，三曰內含之分析，四曰流別之考證，五曰命名之審慎；所以「結果遠勝於往昔」。現在把他的分類概況錄之於次：

第一組，表現理智之文章。簡稱曰理智文。

第一門，論理文。凡直接表現理智者屬之。

第一種，論評文。凡理智之發，出於辨是非者，屬之。

第一類，議論文。凡是非之念，由於自我之感動者，屬之。

第二類，批評文。凡是非之念，由於對方之激動者，屬之。

第二種，疏證文。凡理智之發，出於解疑惑者，屬之。

第三類，傳注文。凡「述堅求通」，隨文解故者，屬之。

第四類，義疏文。凡旁衍闡微，總詞解義者，屬之。

第五類，序例文。凡「次事胤辭」，藉端釋例者，屬之。

第六類，圖譜文。凡「立體建形」，圖示要略者，屬之。

第七類，索隱文。凡抉索微言，綜陳大義者，屬之。

第八類，考訂文。凡校審原委，訂譌考異者，屬之。

第九類，札記文。凡用在備忘，條記曲說者，屬之。

第三種，告語文。凡理智之發，出於申勸告者，屬之。

第十類，教命文。凡居上位以告下者，屬之。

第十一類，書說文。凡在下位以告上者，屬之。

第十二類，箋牘文。凡位列平衡而相告者，屬之。

第十三類，贈序文。凡臨別贈言，以伸惓戀者，屬之。

第二門，記事文。凡間接表現理智者，屬之。

第四種，史乘文。凡假借真實之史事，以表現理智，而求傳信於世者，屬之。

第十四類，傳狀文。凡傳人以信於世者，屬之。

第十五類，典誌文。凡傳物以信於世者，屬之。

第十六類，敘錄文。凡傳事以信於世者，屬之。

第五種，小說文。凡假借虛幻之史事，以表現理智，而務誇示於世者，屬之。

第十七類，志怪小說。凡假借非經驗界之人物，以誇示於世者，屬之。

第十八類，人情小說。凡假經驗界之人物，以誇示於世者，屬之。

第二組，表現情念之文章。簡稱之曰情念文。

第三門，抒情文。凡表現情念形用樂句者，屬之。

第六種，舞歌文。凡情念發於對比，形務諧於曲調，而且擬象以表現之者，屬之。

第十九類，樂府文。凡音律不求固定，而用專於祭祀宴享者，屬之。

第二十類，詞令文。凡音律務求固定，而用不專於祭祀宴享者，屬之。

第二十一類，戲曲文。凡音律務求固定，而用離於祭祀且即其人而扮演者，屬之。

第七種，徒歌文。凡情念發於自我，形務諧乎曲調，而體寫以表現之者，屬之。

第二十二類，古今體詩文。凡感物寫志，而曲調務於繁複者，屬之。

第二十三類，古今諺諺文。凡感物寫志，而曲調簡單，無精密結構者，屬之。

第八種，詠歌文。凡情念發於對比，形不拘於曲調，而嗟歎以表現之者，屬之。

第二十四類，哀祭文。凡祝禱鬼神而嗟歎其冥冥之情者，屬之。

第二十五類，贊頌文。凡褒揚德業而嗟歎其隆正者，屬之。

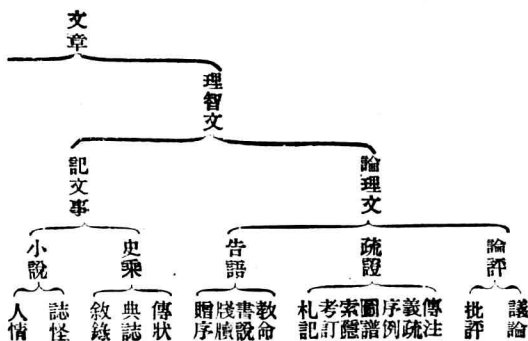
第二十六類，箴銘文。凡弼匡意志而嗟歎其惟恐不及者，屬之。

第九種，誦歌文。凡情念發於自我，形不依於曲調，而體寫以表現之者，屬之。

第二十七類，騷賦文。凡「體物寫志」「不歌而誦」者，屬之。

右共兩組三門九種二十七類

施先生又把這分類法製成一表，系統極為清楚，現在引之如下：



近來論文學的人，多襲西洋之說，重視詩歌小說戲曲，而把其他文學視爲無足輕重的作品，甚或欲驅之出文學封域之外，這是不很對的。中西文學作品的種類不同，此有而彼無的文體極多，如何能硬拿西洋的分類表來範圍中國文體呢？並且只要是合乎我們的文學界說的作品，我們都應承認它是文學，不能問它是否是用詩歌小說戲曲的形式發表的。施先生所網羅的材料雖然較廣，彷彿是涉及了其他科學的範圍，但是把文學的定義定得略爲廣泛一點，或略就習慣來區分中國文學，也只應該如此吧。



三 西洋文學的分類

一 般 的
分 類

中國文學分類已如上述，西洋的文學分類又是怎樣呢？西洋的文學分類法也有種種，例如杜威把每國的文學分爲八類：

- 一、詩歌 Poetry
- 二、戲曲 Drama
- 三、小說 Fiction
- 四、論文 Essay
- 五、演說 Oratory
- 六、尺牘 Letters
- 七、諷刺文與滑稽文 Satire And Humor
- 八、雜類 Miscellany

還有些人把文學分爲十類：

- 一、史詩 *Epic poetry*
- 二、抒情詩 *The Lyric*
- 三、戲曲 *The Drama*
- 四、小說 *The Novel*
- 五、批評及論說 *Criticism and Essay*
- 六、教訓文，諷刺文，滑稽文 *Ethical Literature, Satire, and Humor*
- 七、演說 *Oratory*
- 八、寓言 *The Fable*
- 九、個人文學 *Personal Literature*
- 十、報紙文學 *Journalism*

這類的區分法，比較中國的文學分類爲簡單狹窄，但是西人論文，多半還要把封

域劃得更窄一點，即以詩歌小說戲曲爲純文學之三大類，而把其餘的文學認爲雜文學。現在略沿其說，論列純文學之三類如次。



詩歌的分類，普通可分爲抒情詩 (Lyrical Poetry) 與敘事詩 (Narrative Poetry) 二大類。抒情詩又稱主觀詩 (Subjective Poetry)，敘事詩又稱客觀詩 (Objective Poetry)。

抒情詩與敘事詩的區別，可以說有三點不同：第一，如德國黑智兒 (Hegel) 所說，敘事詩因爲是客觀的表現，所以它的興趣不在作者自身，而在那詩中所歌詠的事件或人物；至於抒情詩，因爲是主觀的表現，所以我們對於它的興趣，多寄託於抒情詩人自身，其所歌詠的人物事件，我們並不注意。例如荷馬的史詩，我們很寄興味於他所歌詠的英雄，或疑心到書中的人真是實際的人物；而對於希臘古代的抒情詩人品達 (Pindar) 的作品，却僅寄興味於歌詠者的詩人本身了。第二，美國貢麥爾 (Gummere) 說，敘事詩是沉靜舒徐的心流之產物，抒情詩則是真摯熱狂的感情之表現。第

三，貢氏又說，敘事詩是傳誦的，所以有同一的格調；抒情詩却隨作者之所好，而有種種不同的格調。

在近代，抒情詩的位置，比敘事詩是較高的。自從近代小說和戲曲發達起來，幾乎把敘事詩的領域侵蝕了；莫爾頓稱近代的小說爲「人生的史詩」(Epic of life)，便是因此。至於抒情詩與敘事詩產生的先後的問題，則在學者間有種種的爭執，有些人因爲歐洲文學史從荷馬的伊里亞特與賽兩首史詩起，便說敘事詩發生在前，這是很不對的，因爲荷馬之前並不是沒有抒情詩，不過不傳罷了。並且荷馬的詩所描寫的英雄的青銅的兜和劍，決不是原始時代的武器，所以那詩也決非原始時代的詩。這樣看來，還是抒情詩在前的。以下略述這兩種詩的分類：

一、抒情詩——「抒情詩是真的感情的適當的調和的想像的表現」(引貢麥爾說)，也就是完全以感情爲題材的詩。古代的抒情詩，是和着希臘七弦琴(Lyre)和唱的，所以它最近於音樂。

西洋的抒情詩，普通又可分為四種：

(A) 歌 *Song* —— 在抒情詩中，形式極其自由，情緒纏綿，玲瓏小巧，讀後餘味悠然。

(B) 長歌 *Ode* —— 長歌是一種感情熱烈，構想莊重的歌曲。普通以五十行乃至二百行的有韻或無韻抒情詩為主。

(C) 十四行詩 *Sonnet* —— 十四行詩原出德意志的箴言，傳入意大利始得 *Sonnet* 之名。它是以十四行緊縮的詩形抒寫剎那間的情緒的詩。韻脚極其嚴格，絲毫不能錯亂。

(D) 哀歌 *Elegy* —— 哀歌是雍露之歌，是歌詠沈痛悲哀憂愁的一種詩形。希臘詩中的哀歌，背景多用田園，人物多用牧童。哀歌的形式與長歌略同，主題的性質上，多帶宗教和哲學的味道，比長歌更多一層知的要素。

二、敘事詩——敘事詩是客觀的敘事的，普通又可以分為三種。

(A) 敘景詩——把自然的風光如實的吟詠出來，不加主觀的成分的一種詩。

(B) 故事詩——故事詩即英語的 Ballad，是以歌詠一種事件或故事為主，而不加主觀的。如以此故事為主，而又加入了作者的主觀，便稱爲抒情的故事詩 (Lyrical Ballad)。——然在性質或形式上，這故事詩仍屬於客觀詩。

(C) 史詩——史詩是客觀的歌詠那有結構的故事的，它多半是用韻文寫的長的敘述。題材以歷史傳說神話爲主。這種詩歌又可分爲兩類：

甲、成長的史詩——成長的史詩 (Epic of Growth) 是集合了古代傳說及民謠自然發達而成爲史詩的形式，多不能明指作者爲何人，祇能說自然在那民族之間創造出來的。希臘的伊里亞特奧得賽，英國的皮狐爾孚 (Beowulf)，印度的拉摩耶那 (Ramayana) 等都是。(伊里亞特奧得賽雖然相傳是荷馬之作，然而荷馬這人之有無，很是疑問。)

乙、藝術的史詩——藝術的史詩 (Epic of Art) 即近代創作的史詩，是

出於天才作者之手的。如米爾頓的失樂園、但丁的神曲，都屬此類。

藝術的史詩與成長的史詩，都是以古來的傳說或神話爲題材而自由歌詠那超自然的人物和事件。但成長的史詩的題材是本來的傳說或神話，藝術的史詩則由作者加以學問的考證和自己的詩的興味，這是兩者不同的地方。所以前者常是清新的，活潑的，樸素的，單純的；後者常是學問的，好古的，學者的，模倣的。

史詩是敘事詩中最重要的一種，杜德萊在他的文學研究中，曾舉出它的七種特質，茲引之於下：（一）篇幅很長。（二）題材常爲有關於民族國家之重大事件。（三）人物常爲超凡的或神化的人格之英雄。（四）人物之戲劇型。（五）簡單和熟習的情節。（六）崇高的風格。（七）嚴肅的態度。——史詩是怎樣性質的文學，從此可知矣。

小

說

小說的發展遠在詩歌戲曲之後，但它在近代的文學領域中，却佔極重要的位置；自十八世紀以來，它的勢力竟在戲劇之上了。小說發達的原因，最重要的約有三點：第一，演劇必須舞台，故有以都市爲中心之傾向；小說不受舞台之拘束，而極便於閱讀。第二，近代讀書的人日增，小說隨之而隆盛。第三，小說是用散文寫的，不受韻律之拘束，所以容易寫得動人。

小說的分類，從它的材料與方法上看，普通可分作長篇、中篇、短篇三種：

一、長篇小說——長篇小說，普通指的是英文所謂 *Novel*，這一類的小說，都是分量雄厚的作品。結構複雜，人物很多，篇幅甚長，都是它的特點。這一類的小說，如果再分起來，也還可以分爲羅曼斯 (*Romance*) 與諾緯爾 (*Novel*) 兩種：羅曼斯是歐洲中世紀封建制度樹立時代，隨着宗教、戰爭、騎士而產生的東西。它多半是用韻文寫的，每以普通生活上所鮮有的奇怪故事爲材料。它的要素就是英雄美人的變愛，騎士的冒險譚，神祕之都城等。諾緯爾是起於文藝復興以後的東西，它是如實的描寫

現實生活，使人讀了之後，覺得像自身的事實一樣。羅曼斯好像夢境，諾緯爾便是現實。羅曼斯以韻文爲本，諾緯爾則皆用散文。真正堪稱諾緯爾的，還是十八世紀的幾個英國作家的作品。

二、中篇小說——中篇小說即英文的 *Novelleta*，它的篇幅較長篇小說爲短，而其範圍亦較長篇小說爲小。但是兩者的分別，僅在量上而不在質上。中篇小說之人物事實，較長篇小說爲少，時短而地有限，所含人生不如長篇小說之廣大，然其藝術則常較爲精約。它們雖有這些不同，但是我們却不能說中篇小說之爲體異於長篇；因爲中篇小說作家，除去範圍之廣狹外，所用的方法，與長篇作家無異，而所表現的材料，也是一樣的。長篇小說之構造多弛緩而不嚴，檻褻而不整，終必以中篇代之，亦勢所當然的事；並且中篇小說於讀者的時間精力，都可以省去許多，而讀後仍能達到讀長篇小說之目的，這也是它特別發達的原因。

三、短篇小說——短篇小說是英文的 *Short-story*，它與長篇小說中篇小說頗有

不同。它不是長篇小說之一章，也不是長篇小說之縮寫；其最佳者，自成一篇，完全無缺，不可稍增，亦不可與其他故事併合而成長篇著作。短篇小說作者之目的，與長篇小說及中篇小說作者之目的很不相同，自材料方法與篇幅範圍觀之，都是自成一體的。胡適說：「短篇小說，是用最經濟的文學手段，描寫事實中最精采的一段或一方而，而能使人充分滿意的文章」，這定義較為可用。短篇小說雖然從早就有，但自十九世紀愛倫坡 (Edgar Allan Poe) 以來，始可稱獨立之一體，至莫泊桑輩出，於是臻於完善，而成爲現在極流行的文學形式了。

戲

曲

戲曲在英文爲 Drama 或 Dramatic Poetry，它的起源極早。它是

合敘事詩與抒情詩爲一體的東西。敘事詩述過去，抒情詩述現在，而戲曲則把過去作現在而展示於我們面前。戲曲原來與抒情詩及敘事詩並立，爲西洋文學中詩方面三大部門之一；但是近代的分類，都把它離詩而獨立了。古來的戲曲，是遵守亞力士多德的「三一律」，而用韻文寫的，近代劇則僅遵守「行爲的一致」（卽劇

中事件統一於同一目的之下），對於「時間的一致」「場所的一致」多已棄却；至於文體，則亦不用韻文而用散文了。

戲曲大別可分為三種：

一、悲劇——悲劇在英語爲 *Tragedy*，出於希臘語的 *Tragoedia*，即「山羊之歌」的意思。古代希臘狄奧尼沙士 (*Dionysos*) 節時，歌唱的團員，都穿着羊皮唱歌，後來從這合唱團發達而爲演劇。悲劇是希臘初期的演劇的中心，所以它便成爲戲曲的名詞。

悲劇是以人的意志與運命搏戰而遭失敗的事情爲題材的。大概有一個或一羣中心的人物。這一人或一羣之敗於運命，是悲劇的主旨，而其所以和運命鬥爭，是由於主人公的過失，或其犯罪。

悲劇的要素，亞力士多德以爲有六種：即情節、性格、措辭、感情、場面、音樂是也。情節是事件之結構；性格即各個人物所顯出之特色；措辭是表出各人物的思想；感情是說白的態度；場面即指佈景、衣裳及舞台面的一切，音樂是和着合唱所奏

的音樂。六者之中，亞氏對於前二種最爲重視，尤其是情節一項更重，他以爲這是悲劇的「終局的目的」，「靈魂」，「中心的原理」，和畫家的「意匠」一樣。

悲劇的效果，如亞力士多德所說，在喚起所謂「憐憫或恐懼」(Pity and Fear) 的感情；換言之，就是在觀者的心中喚起對於做犧牲的主人公的同情和那怕自己也陷於同樣的運命的恐懼。這兩種感情，能夠提高我們的精神，廓清我們卑劣無價值的思想。

亞氏又論及構成情節時所應該注意和避忌的各點，以爲悲劇既是喚起憐憫和恐懼的感情的東西，所以有三點應該避忌：(一)不可使善人由幸福陷於不幸，(二)不可使惡人由不幸轉入幸福，(三)不可使人見到徹底的惡人從幸福而陷於不幸。

二、喜劇——喜劇是悲劇之對，在英語爲 Comedy，亦起源於希臘，最初是稱狄奧尼沙士節的合唱團裏所唱的歌以及合唱團裏面的人的值得嘲笑的。喜劇是寫個人打勝了生活的紛雜錯綜而其結末終於幸福的事。

亞力士多德的詩學，很看低喜劇的價值，詩學是十九世紀以前西洋文藝批評的根柢，所以喜劇一向也被認爲低於悲劇；直到近代，喜劇的價值纔漸漸抬高起來。

三、悲喜劇——悲劇和喜劇之外，還有悲喜劇 (Tragic-comedy)。它有時也被包括在喜劇之中。它非喜劇亦非悲劇，而收梢則爲圓滿之劇。有人稱它做調和的戲劇，即是說喜劇的要素及悲劇的要素，於此得到調和。悲劇以其主人公的死亡爲終結；喜劇以最後各登場人物融合和幸福爲特色；悲喜劇則主人公是惡漢，受相當之刑罰，立可變爲善人，而善人則無論經歷如何的苦難，結局終於是幸福的。

第十三章 文學批評概說

文學批評
之重要

法國的聖柏甫 (Sainte Beuve) 說：「一個文藝創作家，應有一個文藝批評家爲之匡導」。文藝批評的重要，對於作家的關係，從這句話就可以看出來了。亞諾德曾說：「真的創作活動時代，是由批評的活動時代爲先導的」。這句話是說創作時代乃繼批評時代而起，即批評時代恆變更其時代的創作傾向，而生成新創作時代。這見解很是不錯，我們從西洋文學史上也頗可找到證明。所以文學批評家是負有釀成次代作家的重大職責的。近代歐洲文學批評家頗被人重視，他可以與創作家列於同等的地位的。而近代文學批評也便成了一種專門的學問。

批評的
意義

批評 (Criticism) 這個詞，如果細細的考察起來，大蓋含有下列五種意味：

(一) 吹毛求疵 (Fault-finding) —— 所謂批評家，即是尋求他人缺點的人，這是向來極普遍的觀念。

(二) 稱讚 (to praise) —— 近代英國大批評家亞諾德就是此派的代表，他們以為批評只有稱讚，決不許有吹毛求疵的意味。

(三) 判斷 (to judge) —— 這是最普通的定義，英語的批評一字的希臘語原，就有「分類而判斷」的意思。

(四) 比較 (to compare) 及分類 (to classify) —— 這也是常用的一種批評法。

(五) 鑑賞 (to appreciate) —— 英國最近的沛德 (Walter Pater) 的快樂批評，便以鑑賞為唯一的重要點。鑑賞與判斷不同，鑑賞的態度，乃是細味作品和作者的美點，而盡力給他宣揚的。近來許多人都以為這是文藝批評家最應取的態度。

這樣看來，「批評」一詞，是含有許多概念的。但這詞本來的意義，決不祇是分類，或比較，或判斷，或鑑賞等。比較起來，這些概念之中，要以判斷和鑑賞，為批評一詞的中心要素。而真正的批評，則是判斷和鑑賞非常融和的，決不只是判斷，也決不只是鑑賞，美國美學家山泰耶納說批評是「以理論做骨子而鑑賞」(Reasoned appreciation) 這話是很不錯的。

上面所論的是一般的批評，那麼什麼是「文學批評」呢？文學批評，便是以文學為題材的批評，換言之，即以文學的作品及問題為對象的批評；至於文學批評應取的態度，山泰耶納的話仍是最適用的。

文學批評
的目的

文學批評的目的及效果，有種種說法，亨德在他的文學之原理及問題中，說文學批評的目的及效果有三項：

(一) 文學的鑑賞。

(二) 文學的普及及改善。

(三) 公眾趣味的教育。

亨德所列的這三項，當然是文學批評中最為重要的。又蓋雷及司各德 (Gayley and Scott) 在他們合著的文藝批評論中，則舉古來一般人所認為文學批評的目的如次：

- (一) 獲得知識及傳授知識。
- (二) 負文學的鑑賞的任務，即明確的解說所批評的作品及作家。
- (三) 分別文藝家的優劣，以節省我們的時間和精力。
- (四) 為作家教養一般民衆。
- (五) 教導作家怎樣始能適合於民衆。
- (六) 調整及訓練一般民衆的文藝趣味。
- (七) 排斥對於文學的一般的偏見。
- (八) 對於不能親味新思想親讀新刊書的人，示以新思想新刊書。
- (九) 糾正作家及公眾的謬誤。

就上列各項看來，可知向來所認為文學批評的目的，涉及的範圍，是很廣泛的。文學批評對於社會的目的及效果，雖因其時代與情形而異，但是大體上不妨入於上列範圍之一。

因襲的
批評

文學批評的種類也是很多的，從批評史上看來，大體可分為「因襲的批評」(Traditional criticism)及「近代的批評」(Modern criticism)。因襲的批評，又可稱為「客觀的批評」。近代的批評，又可稱為「主觀的批評」。但是近代科學的批評尚須除外。

在西洋的批評史上，十九世紀以前，因襲的批評佔有極大的勢力。他們常是以亞力士多德的詩學的原理，作為一種標準而去批評文藝作品，所以稱為因襲的批評。莫爾頓曾有關於因襲的批評的說明，現在引在下面：

所謂因襲的批評，是把「批評」看做「判斷的一個樣式」(a mode of judgment)的批評法。

A. 這批評是以亞力士多德的學說為根據的。但亞力士多德的學說及原理，不用說，祇是從希臘文學抽

象了他的學說及原理而成的。

B. 在文藝復興時代，這亞力士多德派的批評，也仍被認為對於一切文學的共通的原理。其結果，批評好像與中世及近代的詩歌的傾向，完全離開。

C. 依這樣的亞力士多德的原理的批評法，遂成下面的三種傾向：(1) 忘却文學的統一。(2) 忘却自然的文學的進化。(3) 因先被原理所佔據，排除文學的歸納的觀察。

我們看了莫爾頓上面的解釋及批評，就可以明白什麼是因襲的批評了。亞力士多德的詩學，乃由當時他所蒐集的希臘的敘事詩、悲劇、喜劇等等，歸納而成的理論。這些理論，對於希臘文學或者可作批評的標準，但是對於希臘以外的文學，尤其是文藝復興以後的文學，仍用這標準去鑑賞及批評，便難免不適用了。

但是亞力士多德所定的美學原理，從中世紀到文藝復興，一向做着批評的威權之一。便是在一切學問脫離了因襲的束縛，創造力極活動的「文藝復興」期，也依舊是以詩學上所定的原理來批評一切新文藝作品。如英國十七世紀的文學者阿述生 (Addi-

son) 對於英國大詩人米爾頓的失樂園的批評，便是一個著名的例。他用了詩學上所說的悲劇構成的四要素——情節 Plot, 人物 Characters, 感情 Sentiments, 語言 Language——來檢討失樂園。他是奉了亞力士多德的標準為金科玉律，而說失樂園大體是合於詩學的要求，長處超於其他作家之上。又如法國的福羅特爾 (Voltaire)，用詩學中所說的戲劇的「三一律」為武器，來批評莎士比亞的戲曲，而罵莎士比亞的戲曲為「產生於醉蠻人的想像的作品」。對於莎士比亞那樣以感情奔放想像豐富的伊里沙白時代為背景的作品，卻用了全屬別種傾向的希臘文學抽象而得的法則去下批評，當然會有這樣的結果。

這種批評在近代已經沒有勢力了。他的錯誤是很明顯。立定了一種一定不變的標準，依着這樣的標準去硬嵌一般的文學作品，自然是不應該的；更何況所持的標準又是從古希臘的戲曲及敘事詩中抽象而得的亞力士多德的詩學呢！

近代的
批評

近代的批評，多半是主觀的批評。文學是描寫及傳達人類的感情的，所以在享受及鑑賞文學時，也應當以感情爲中心；換一句話，也就是說批評家下批評時，應當訴於自己的主觀去批評，而不應當以他人定的一種標準去品隲作品。自從十九世紀初年浪漫主義勃興以來，感情在藝術的要素中佔了極高的位置，文學批評也都成爲主觀的了。

主觀的批評，不立什麼外的標準，極端置重於批評家本人的「印象」(Impression)及人格 (Personality)。健姆士 (Henry James) 所謂「批評卽批評家」(Criticism is the critic) 的話，最能說明批評家的怎樣不得不爲主觀的了。

這主觀的批評，其批評的價值，是依了那批評家的「印象」的如何敏銳，如何細微，及其人格的深淺而定。所以每有一個批評家能玩味的東西，別一個批評家看不出他的價值來。因此偉大的作品，常要待偉大的批評家去闡明他的價值。拉司金說「無論怎樣的作家，除了與他同等以至更優的人以外，是不能鑑賞他的。起初真能鑑賞

和批評他的文藝的是極少數的人。其藝術愈偉大愈高尚的，能鑑賞的人也愈少」。這話確是不錯。莎士比亞在最初是受波亞牢福祿特爾及拉瑪爾 (Rymer) 等人的惡罵，直到具有豐富的創造力的偉大的文學者科爾利治出，纔能把他的偉大的天才解說給世人知道。英國的近代詩人吉慈的詩，在當時受了 *Blackwood's Magazine* 的猛烈的攻擊，但是在十九世紀以來，他的詩却大爲人所賞識。這也是因爲在當時沒有能夠鑑賞他的批評家。

憑藉着一種標準做爲天經地義去挑剔作品的毛病；或是如法官的下判決書似的去批評作品；現在大家都知道他的非是了。主觀的批評是批評家在那裏發表他對於某篇作品的意見，這是近代的趨勢。近代的批評，約略的分來，可得下之四種：

(1) 科學的批評：Scientific Criticism

上面已經說過，近代的批評幾乎全是主觀的批評，但這是疏略的說法；近代批評中的科學的批評，也還不是主觀的。這種科學的批評，可稱爲新的歸納的批評。

科學的批評，是法國泰納所主唱的。泰納在他的名著英國文學史的序文中，提出了這種意見。他受了當時自然科學的影響，曾說「美學，是植物學一樣東西。我們對於橙、桂、松都不可不具有同樣的不分甲乙的興味。植物學的研究法，不僅限於植物學，在人間的作品，也是可以應用的」。藝術的研究，在他以為在於「從那作品指出種種的特徵及其特徵之所由來」。換言之，就是他把藝術學完全當作一種純粹的科學，因而想把科學的研究法，應用於藝術的研究。泰納把藝術構成的要素分爲三種：

(一) 作品製作者這人所屬的人種 *Race*

(二) 環繞作品及作者的環境 *Surroundings*

(三) 作品所發生及作者所生存的時代 *Epooh*

他大意是說「人種」「環境」「時代」對於文藝的影響極大。他主張文藝批評也要從這三方面去觀察，這便是批評史上有名的科學批評法。

對於泰納的科學的批評法，有許多的毀譽。我們可以說，他的長處：是能使我們

相信各時代的文學與那時代的其他種種精神的產物有密切的關係；能使我們避免陷於文學的研究及鑑賞的偏見。但是他忘却了文藝上最重要的事，即忽視了藝術家各個的天才；他把一作家有一作家特有的觀察力和想像力看輕了。此外他忽視了更重大的事，即是不問如何人種，如何時代，總有永久不變的所謂「人性」(Humanity)的，他也沒有見到。這不能不說是他的缺點。

(二) 新裁斷批評

科學的批評之後，便有了這可稱為新的意味的演繹批評及新意味的裁斷批評。這是對於那極端科學的、客觀的、唯物論的泰納的科學批評而起的反動。新裁斷批評是從人間的立場，蔑視科學的威權；從理想主義的立場，而排斥唯物論的見解。他可稱為新意味的演繹批評，理想主義的批評，或人格批評。

這一派所以稱為新意味的裁斷批評，是因為他們對於文藝作品，是以宗教上，或道德上一個確乎不拔的理想為標準，和往昔的批評用亞力士多德，或其他形式論上的

威權爲武器，來對文藝作品取高壓的態度有些相像；不過這是以內容的威權，來代替往昔的裁斷批評的形式的威權罷了。

這一派批評家，可舉勃廉諦爾 (Brunetiere) 托爾斯泰諾爾陶等人爲代表：

勃廉諦爾是法國近代批評家的重要人物，他不僅從事於文藝批評，也從事於美學、社會學、哲學、倫理學等方面的批評。無論在那一方面，他都是眼光銳利知識賅博的。他以法國十七世紀，即拉辛 (Racine) 和科奈納 (Cornelle) 的時代的文學，爲最完全的時代，以前時代不過是達到這時期的準備，以後時代簡直是墮落時代了。因此法國的近代文學大半都遭了他的非難；他是一個對於人生抱有確定的思想的理想主義者；他反對科學的機械觀，以爲近代自然科學的旺盛，無非使人間失却人間的特色，使人間成爲自然的一部罷了。所以對於左拉一派的自然主義——尊重科學，人生的科學化，用科學解釋人生的自然主義——更是竭力排斥，而大呼「科學破產」。他竭力高唱人道主義，他把人間力看做高出於自然力以上的東西。他非難法國近代文學

的將藝術成爲把人間與自然同視的東西，他一意要使人間成爲人間。他的批評所以屬於一種的理想主義或倫理主義，就是因此。

諾爾陶的墮落時代 (Degeneration) 也是倫理的批評的好典型，他以自己社會觀上一種功利主義的理想爲標準而批評近代文學，他以爲藝術必須是爲社會的。要成爲爲社會的，必須是平民的一般的藝術，又必須帶着社會一般的道德的意義。依他這標準來批評文學，則近代文學多數是「病的」和「誇大妄想」的文學，易卜生 王爾德 (Oscar Wilde) 波特來爾 都免不了他的攻擊。

托爾斯泰的批評標準是他的藝術論，他以他的原始基督教——他說，現在的宗教意識，不外所謂「四海同胞」「一視同仁」。這種宗教意識，就是二千年前的基督所倡導的教義。所以雖叫做現代的宗教意識，實在還是原始的基督教義——爲唯一的理想，以對一切的藝術。他說：「我們不可不以『同胞主義』的意識爲基礎，來評騭一切的生活現象。藝術也不能外此。就是我們不可不從一切藝術的世界，選取了能夠傳

播這『同胞主義』的感情的藝術來稱揚，而竭力排除那反對的藝術」。他根據這個標準，在藝術論中攻擊西洋近代文學；在莎士比亞論中攻擊莎士比亞。

(二) 鑑賞批評

鑑賞批評是以鑑賞的態度去批評作品，是以竭力認識及玩味作品的諸性質、功績、價值等爲中心的批評；與專以吹毛求疵爲特色的裁斷批評正相反對。

鑑賞批評在近代批評中佔有很高的地位，他的代表者有英國的亞諾德，拉司金，西蒙士 (Synons) 等人。

亞諾德是英國近代的大批評家，「詩是人生的批評」，就是他的名言。他的批評論，從他那批評論文集中的現代批評的職能一文，便可以看出。他以為創作力固較批評力爲高，而扶助創作力，能使其充分發揮的，乃是批評的職能。他說：「真正的創作活動時代，時常要望有批評時代爲之開路，把路開通之後，批評的職能也就完成了一。他以為批評家應當遠離於所謂事物的實際的觀察，而應取一種「沒利害感」

(Disinterestedness) 的態度，去學知及傳播這世界上所知曉所思考的至上的東西。他是極端對象本位的，即竭力稱揚對象的種種性質、功績、價值等美點。他主張對於文藝作品，應取一種無私的謙遜的態度。他的批評論，不受論理的、通俗的、及教訓的限制，而常是藝術的批評。他的批評所以稱爲鑑賞批評，便是因此。他與勃廉諦爾等之自己本位、理想本位的批評，是大異其趣，這是很明顯的。下面要講的沛德及王爾德都是受他的影響很大的。

拉司金的文藝批評的態度，也是極其謙遜的。他抱着浪漫的人生觀，以爲宇宙是神聖的。他極端讚美自然，讚美真理。所以文藝批評在他的理想的意味上，是上帝事業的讚美。這種讚美的鑑賞，當然應稱爲鑑賞的批評了。

(四) 快樂批評

快樂批評原出於亞諾德的鑑賞批評，這一派的代表者有沛德王爾德及法國的法朗士 (Anatole France) 等人。而沛德尤爲重要。

沛德在牛津大學求學，從亞諾德及拉司金學得美術方面的知識及欣賞的方法。但是沛德自己並沒有把他的批評法稱爲「快樂批評」，這名稱是批評史的著者英人聖堡理所加的。沛德的批評法，可以從他一八七三年所發表的文藝復興期的研究一書窺知。他的批評是置根於「快樂給與性」(Pleasure-giving quality)上。他的批評所以稱爲快樂主義，因爲他是用感覺的(Sensuous)要素以見文藝的研究，而極端排除知識的要素。他以爲要定作品的價值，應以滿足感覺程度的多少爲準。所謂感覺的滿足，則無非與以快感而已。他以感知詩人或畫家的價值、而解釋他、表明他，這是批評家的天職的三階級。聖堡理會加以疏解說：「第一階級是從作品感受快感，而漸漸變成要知道快感之所以爲快感的慾望；已達求知的慾望是第二階級；而第三階級即是將我所知公之於世」。批評家對於當面的對象，須有深切的感動能力，須能把藝術品給與我們的美或快感的特殊的印象，從其他附加物中分離出來，指示印象的原因是什麼，是在什麼條件之下經驗着的。若是能把這些傳示他人時，那目的便達到了。

王爾德是沛德的後繼者。他以為一切批評都是美的嘆美，所以他的批評也稱做「嘆美批評」。他的根據是所謂唯美主義。以為美是唯一的絕對的，人生和自然都是美的模仿。他在他的名著批評的真職能中會說：「批評家對藝術品當如對神明。使神的美妙更美妙；使神的偉大更偉大；所以使人知道畏神明，乃是批評家唯一的職能」。他的意思是說批評家對於藝術品，與其判斷善惡，批評優劣，不如去體味它，欣賞它。

法朗士的批評也是屬於這一派，不過他的批評也稱做「印象批評」(Impressive Criticism)，他的批評法與王爾德的嘆美批評極相似，也是胚胎於沛德的批評論的。法朗士在他的批評集序上說：「據我的意思，批評是一種小說，同哲學與歷史一樣，給那些有高明而好奇的心的人們去看的；一切的小說，正當的說來，無一非自敘傳。好的批評便是一個記述他的心靈在傑作間之冒險的人」。所以他是注重從作品感受的印象的。

從批評史上看來，沛德王爾德和法朗士是屬於一個系統的。他們的批評雖則或稱「快樂」或稱「嘆美」或稱「印象」，但都是以「爲藝術的藝術」的態度做中心的。這思潮與爲人生的藝術的思潮對立，成爲十九世紀末期文藝史上之二大思潮。

批評是自
己的表白

批評的派別與名稱，說起來實在也是青黃雜出，五花八門。但是最重要的幾種主張，上面總算大體介紹了。最後要談的是批評者的態度問題。

關於批評的態度，周作人先生在他的文藝批評雜話中，有很好的意見。他說現代的批評有兩種缺點：

「其一，批評的人以爲批評這一個字，就是吹求，至少也是含着負的意思，所以文章裏必要說些非難輕蔑的話，彷彿是不如此便不成其爲批評似的。這非難文所憑藉的無論是舊道德或新文化，但是看錯了批評的性質，當然不足取了。

「其二，批評的人以爲是下法律的判決，正如司法官一般；這個判決一下，作品

的運命便註定了。……」

這樣以一種自認為客觀的真理作根據而去評騭作品，是很不對的。因為真正的客觀的批評是不會有的。我們要知道，批評不過是自己的表白，而個人養成的趣味，不能當做唯一的真理；主觀的迎拒，不能影響到作品客觀的本質上去。現在再引周先生的一節話補足這個意思，並結束本篇：

「……我們在要批評文藝作品的時候，一方面想定要誠實的表白自己的印象，要努力於自己表現，一方面更要明白自己的意見，只是偶然的趣味的集合，決沒有什麼能夠壓服人的威權；批評只是自己要說話，不是要裁判別人：能夠在文藝批評裏具備了誠和謙這兩件事，那麼勃拉克烏特記者那樣的失策庶幾可以免去了罷」。

參攷書目

本書除參攷舊籍外，對於時賢譯作，舉采尤多。書中未及一一注明，茲值殺青，謹錄諸書如次，以志感謝。（書名前後無意義）

章錫琛譯：本間久雄文學概論

吳昌極譯：溫徹斯特文學評論之原理

傅東華譯：莫爾頓文學之近代研究

傅東華譯：亞力士多德詩學

魯迅譯：蒲力汗諾夫藝術論

魯迅譯：廚川白村苦悶的象徵

魯迅譯：廚川白村出了象牙之塔

陳易譯：格魯舍藝術之起源

張我軍譯：夏目漱石文學論

孫俚工譯：田中湖月文藝賞鑑論

蘇汶譯：波格達諾夫新藝術論

豐子愷譯：黑田鵬信藝術概論

耿濟之譯：托爾斯泰藝術論

羅迪先譯：廚川白村近代文學十講

華胥社：文藝論集

戴望舒譯：伊可維支唯物史觀文學論

林語堂譯：新的文評

沈端先譯：本間久雄歐洲近代文藝思潮論

兒島獻吉郎：中國文學（拙譯本）

傅東華：文學常識

施畸：中國文體論

郭紹虞：文學觀念的變遷

楊鴻烈：文學雜論

李笠：中國文學述評

朱自清：文學的一個界說

趙景深：文學概論

趙景深：文學概論講話

周作人：自己的園地

周作人：中國新文學源流

夏丏尊：文藝論ABC

盧冀野：何謂文學

梁任公：中國韻文裏頭所表現的感情

胡秋原：唯物史觀的文學論

周全平：文藝批評淺說

胡適：論短篇小說

胡適：白話文學史

郁達夫：文學概說

郁達夫：文藝論集

章太炎：文學論略

田漢：文學概論

曹百川：文學概論

錢歌川：文藝概論