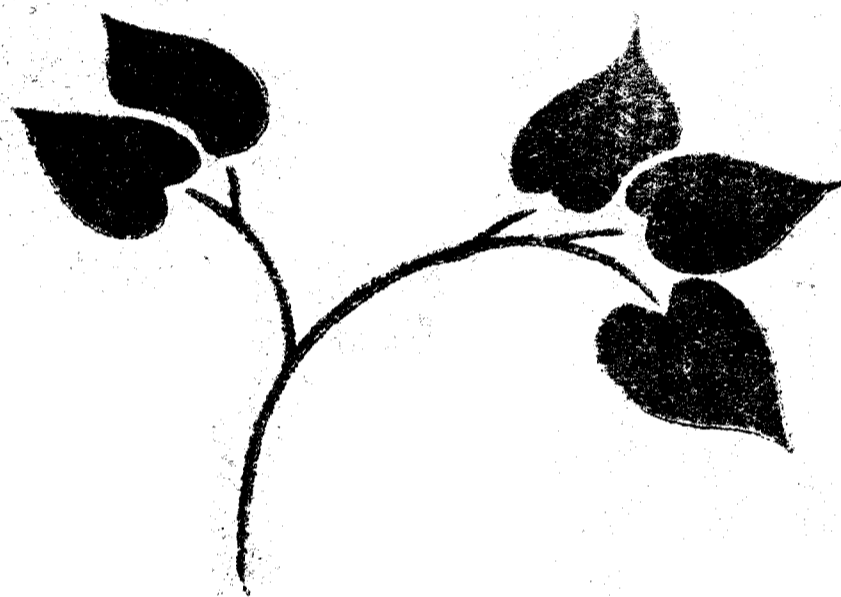


文學入門



小泉八雲著
標開渠譯

小泉八雲著
楊開渠譯

文學入門

上海現代書局發行

文學入門目次

目次

第一章	生活與性格對於文學之關係	一
第二章	作文論	三五
第三章	特殊的散文研究	七七
第四章	小說上超自然的價值	一六五
第五章	最高藝術論	一八七
第六章	托爾斯泰的藝術論	一九三
第七章	文學社的弊害與效用	二一一
第八章	讀書說	二二三
第九章	文藝與政治的關係	二五三

第十章 臨別贈言.....二六七

第一章 生活與性格對於文學的關係

一

文學的三大部門是小說戲曲和詩。我所要說的，是從事於著作的人們的生活與此等部門之關係。也就是本講的題目之本意。這是一個文學研究生，都應考慮的重大問題。不論誰，要想做我所說的三大文學部門中的任何一門的作家，必須切實地問他自己幾個問題，而且要能夠切實的答覆。如果不能，那他還是離開文學——至少暫時的離開文學為有利。

第一個問題是：「我有創造力嗎？」。這就是說：我能依自己的經驗，別出心裁，不拾他人牙慧而創作詩小說或戲曲嗎？如果不能切實的用「是」(Yes)來答覆，那末就請做一個模仿者而已。

如果能夠切實的答覆第一問，就有同樣重要的第二問到來。這就是：「我能獻身——或至少閒暇時間的大部分——於文學麼？」。如果不能確定費許多時間，至少也須確定在每天的生活中心，抽出一短時間，來從事文學。如若連此都不能，那末文學的前途，是很渺茫的。

既有了創造力和時間，還有一個必須決定的第二個問題。這就是：「我必須與世俗爲伍，參與日常生活，或我必須尋求靜穆和孤獨嗎？」。這個問題，祇依個人的文學才能之性質就可回答。有一種文學，需要靜穆，否則不能創作；別的一種文學，則不問作家的喜歡與否，必須時時與人接觸，觀察他們的行動，以充實自己之實際生活的經驗。

現在根本已弄清楚，我們可以開始講第二段。

二

我們現在一定要在這裏仔細的討論上面所提示的幾個問題。大家請先想一想詩和生活行爲的關係。

詩不是需要作者和實際生活接觸的文學。詩實是異常孤寂的藝術。它需要許多的時間，許多的思索，許多的沈默之工作及一切吾人天性所具有的真誠。一個真正的詩人，和社會生活接觸愈少，他的藝術愈精。這是列國所共知的事實。如果一個青年詩人，仗他自己的博識和才能，自惚自負且濫作，一般的說起來，他是向着滅亡前進，這是大家都明白的。誰都不能一面對自己完全的真誠，一面又爲時流的注目之的，這是絕對不可能的。詩的藝術，是需要詩人在他家裏，恰和僧侶一樣的幽靜。這不是說詩人必須做一個避世者，或類乎此的一種人，也不是說他不該有家務之累。

要做一個好詩人，家庭和一切家庭的生涯，是必要而且必需討論的。然而必須嚴然的拒絕一般的社交娛樂。如果誤而爲此，則其詩的失敗，是可斷言的。

現在我們來考察一下詩的幾個特別事情。詩果然要有嚴密的韻律，但決不徒是詩句的羅列的意味，而是藉韻律以感動人們的心志與意念之力的意味，某沙斯人曾說過，惡人沒有成爲詩人的可能。雖有皮相的例外，實是至理名言。無疑的，你們已讀過許多歐洲惡人們的詩。但是你們對於這樣的話，必須加以十分的留意和辨別。譬如拜倫（Lord George Noel Byron. 1788-1824）我想你們立刻會想到的。然而你們要知道拜倫沒有受到公平的批評；對於詩人的性情，你們決不可隨便的接受那宗教的或社會的一面之報告。實際上那些對於拜倫的待遇激刺都是不當的。他的深邃的天性，本質上是很優秀而富於同情，故性之所至，卽成傑作，給吾人之吟

咏。我還可以舉出許多別的詩人來；你們將常常會看到一種人，不管他的外表上有多大的錯誤，內心中却是善良而高尚的。的確，我祇知道惡人不能成詩人的波斯詩人的觀察，只有一兩個例外，且此等例外是不恰當的。我們在意大利文藝復興時代，可以看到幾個特別邪惡的人，博得詩人的令名。譬如馬爾推斯太（*Malatesta* [Italy, "bad heart"]）就是一個好例。然而一看這個殘忍凶暴的人的文獻，就知道他唯一的特長，祇是詩律的嚴正，而那個時代，恰是崇尚嚴正詩律的時代，現在却完全兩樣了。因此可知真正的詩，不祇是韻律工整的詩句而已。我沒有想波斯詩人，在那奸惡的馬爾推斯太的任何戀愛詩中，會找出一首真正的詩來。

自然，波斯詩人所說的惡人，其所謂惡，是依人間經驗而判斷的。一個人徒為反抗特殊的因襲，我決不能說他是惡人。我所稱為惡人者，是那和別人的關係，的確是殘忍，昏庸，利己背德的人。這樣的人是不能作詩

的。

所以根本上說起來，簡單地就是詩人必須生而為詩人。英國有句古話說：詩人是生成的不是造成的。一切的教育不能教人成為詩人。每年英國有名的兩大學，約有四千個飽受一切系統教育的優秀學生卒業，德國大學的卒業者比此更多，法國大學也差不多如此，但是這千百人中，果有幾人能成詩人呢？全歐洲併起來也不上六個。教育所助於詩人者，祇是使他的詞藻豐富，使他的聽官馴染音律的諧和，使他的頭腦，理解一切形式上的排列的規則與趣意，而不能使他成為詩人。我想現在英國至少有三萬人，能作任何格律的詩，可是說不定其中沒有兩個是詩人，因為詩是性格和氣質的問題。誰要想用文學去惹起人們的感情，誰必須先天具有愛美的性質，豐富的同情，與優美的天稟。詩人的性情，是屬於人性的優柔方面的，所以俗語說：詩人是半女性的男子。我想你們總看見過，那心志強固

可敬的人，在文學上的感覺，差不多是冥頑的。普通數學家不能成爲詩人——雖然有例外——；在科學上的構想，如大哥德（Johann Wolfgang Von Goethe [1749-1832]）那樣的傑出，然缺乏數學的才能。這可以證明某種意志的能力，非犧牲其他才能，是不能養成的。詩人不論什麼地方，在實際生活上，多少帶些非實際性；且少有成爲善良的事業家的；也決不能做對於他人的感情毫無感覺的事。他們是本質上富於同情心的；支配他們的行爲的，不是冷靜的理性而是熱烈的感情，這就是他們常常會發生不幸底錯誤的緣故。然而他們是人間熱情的至高無上的代表。如果全世界被無情的頑固的法則所支配，那末在這世上的生活，一定要比現在更苦悶得多。因爲詩人有助於保守人間性之寬大底衝動的緣故。也就是他們爲什麼被稱爲僧侶的緣故。

我沒有想到日本的保守情緒的効力之困難形式，可與西歐諸國之詩的

藝術作比較的。的確，要比較兩國的藝術，是很困難的事情。如果我只說那體現於韻文中的詩，我想你們一定會知道我的注意顯然是徒勞。然而詩是不受韻律的制限的。美麗的散文中可以有詩，而幾種優良的英文學之所以配稱為散文詩者，也因為產生韻文的情緒之效果。所以表現情緒的任何文學的格律，都切實地需要作者費去全時間和全能力的。這就是詩人生活必須孤獨的緣故——即一個獻身於藝術的生活。

三

現在我們轉說到小說——包含各種可歸入於散文詩的小說——上去吧。在現代，小說將成爲人生的反射鏡。那獻身於此的人，到底爲何？我們必須仔細的區別一下。

在名義上，歐洲小說雖然有許多不同的流派——古典的，傳奇的，寫

實的，自然的，心理的，懷疑的等等——然我們毋須爲分類此等派別而自尋麻煩；只把它分成主觀的（Subjective）和客觀的（Objective）兩類就好了。

小說可說是想像的繪畫，也可說是現實的繪畫。吾人寧能分辨嗎？由藝術的觀點說；我不敢確說能。因爲小說及戲曲的傑作，實和漠然的一般底盲信相反，是主觀的而不是客觀的。不必說，那莎士比亞（William Shakespeare [1564-1863]）表現於他驚奇的戲劇裏的突發事情，其自身是沒有看到過也沒有經驗過的。不必說，那希臘的劇作家，演出於舞台，有力地感動吾人心靈的悲劇，他們自身，也沒有真實的經驗過。意志比眼睛的理解爲清晰，是一件奇妙的事實——這祇指天才的心志而言。然而由藝術的立場，我們不能徒因一篇偶然成功的傑作，是由某種方法創造出來的，就大胆地說某種文學的方法，比他一種要好。在不可知的將來，吾人也許可

以看到客觀的方法，做出同樣偉大的作品。而由各個的見地，即由青年作家青年學生的見地說，兩者的選擇是絕對必要的。最緊要的就是：他必須發見自己文學的優點，是向着那一方向生長。如果他覺得想像方面，比觀察方面能寫得好，那他就應努力的攻修浪漫的著作；如果他的確覺得還是用他的意識即用觀察與比較的方面能寫得好，那末對他自己的義務說，是應採用寫實的方面的。而文學與生活行爲的關係，必須依其所取的方向而決。

我告訴你們，小說及戲曲之最高形態，就是直覺及想像的著作，譬如

泰格萊 (William Makepeace Thackeray [1811-1863])，他的小說中之描寫，沒有像莎士比亞之閱歷那樣的真切，然而比徒以所聞所見所覺而寫的白浪天女士 (Charlotte Bronte [1816-1866]) 的小說要好得多。如果你們沒有明白這個實情的時候，一定以為泰格萊比白浪天女士要現實。偉大的理想著作，比現實的自身更現實，比客觀考察的結果更明顯地客觀

些。但是要知道只有富於天才的人才能夠由直覺而到達此種寫實主義的。然而有天才的人，僅占少數，你們須注意，在你們的中間，也有這樣的人。在任何學生集會裏，不論何時，當一件事發生之際，常常有少數優秀分子，為其他學生所信賴。試想像一千個學生，處於困難或焦慮的境遇時，就有幾個先覺者，先驅者，勸告者，在這千人中出來。他們決不是特別強健或難悔的人；因為遭遇困難或危險之際，必要的是明晰的頭腦，而不是強悍的腕力。我想在你們的中間，那頭腦最好的人，未必就是最好的學者，這是很顯然的。處困境所必要的，不是高深的學識而是健全的常識，即吾人所謂『天稟的機智』（Mother wit）。此在英國普通稱為『伶俐的頭腦』（Good head）。這種人常常不會有過失。請看他們和生客相見時或與偉人及要事發生時的動作，是多麼的從容不迫，態度鎮靜，處置有方。想想看，這種能力，即這種『天稟的機智』究是什麼？這

就是精緻的直覺。這是生就的至美的機智。如果一個人，富於此種機智，同時又愛好文學，那他一定能成一個大劇作家或大小說家。

有全屬主觀的作家。他創造想像的人物，形成人物的個性，毫無困難。他生就有一種大多數的男女在某境遇下的行爲之智識。然而這樣的天才，不易多得。我切望你們清楚地記住的是：爲着主觀的創作或想像的創作，自己必須知道有否這種直覺能力，如果沒有，那末還是向別的方面爲佳。

劇的才能，即我所說的真實的創造之力，第一流的天才是難得的。在現代所能找到的，祇是第二流的天才而已。這種才能，往往會發現於沒有教育的人們中——不僅是文學方面。在今日，有此才能的人，用他們的構想於可靠的物質方面，其成功比用之於文學方面爲確實。他們可以做外交官，大實業家，銀行家或大政治家。他們的人類的自然之智識，他們的人

類的動因之直覺，都能同樣地幫助他們在文學以外的各方面，奏偉大之功。

這是和熱情的詩人的性格大相懸殊的性格，這是比詩人要變化得多幹練得多的性格。對這種人談文學生活的行爲之任何規範是沒用的。他們無須忠告，他們隨所好而做，決不因障害而失望。然而這還沒甚關係；在社會生活中，他們往往是站在主動方面的；這種社會生活，對於他們比觀劇還有趣；他們在這社會生活中不斷的受到激發的動機；他們對於社會中的任何事情，毫無恐縮。他們髣髴似受慣了澎湃的海浪的熟練游泳者。我想每人多少總知道些游泳，但海潮游泳者是不大有的。美國或其他各國之熟練海潮游泳者，在政府的人命救助事業上，得到高額的薪金。此等人不僅須自幼時起就開始學習，而且必須有充分的自然的強力和機智。在蠢漢容易溺死的社會生活的大海裏，我所說的有那種才能的人，恰如強健的海潮游泳者一樣，他是一點也不怕洪濤的。我們再來看一看現身在英文學上的

這一類的人物罷。他們常能應時而動，並不因社會義務的煩擾而覺困惱。取維多利亞時代的文學史爲例；四個大維多利亞詩人中，祇有一個勃朗（Robert Browning〔1812-1889〕）有一流的劇的才能。如丹尼蓀（Alfred Tennyson ‘First Lord Tennyson’〔1809-1892〕）羅斯蒂（Dante Gabriel Rossetti〔1828-1882〕）斯惠朋（Algernon Charles Swinburne〔1837-1909〕）等，皆以寂寥與沉思過日。而勃朗則始終在社會裏，研究人類的性情，同時由社會的經驗而獲得享樂。再取散文小說家爲例。偉大的傳奇小說家，都是孤獨的人，而偉大的劇作家，多數是『社會的』人。譬如泰格萊，本質是社會的人。更取一個較近一點的人爲例。譬如英國最優秀之心理學的小說家美萊迪斯（George Meredith〔1828-1909〕），不必說他也是社會的人。他的奇特的小說題材，是以上流階級的生活爲背景的。今爲時無多，不再多舉他例。總之，孤獨對於有創造底天才的人們，是沒

用的。

四

我已對你們說過文學的兩重要部分——即特別表現情緒的詩及特別表現創造力的戲曲或劇的小說——都要依據性質及遺傳的。雖然教育也有助力，然而靠教育是不能成爲大詩人或大劇作家的。你們要明白，這兩種性格，一是屬於浪漫的文學的，一是屬於寫實的文學的。相互間有判然的不同，而一人能兼具者蓋寡。我們之應屬於那一類，大概在幼年的生活中既已決定，現在我們似乎已不能希望隨便屬於那一類了。卓越的才能，往往在青年時代會自然顯露出來——雖然不是一定。的確的，在中年時代才發展的偉大的天才，是罕有的——即使有，多半是散文作家。然而在文藝中，除非吾人有充分的理由，自信是爲偉大的文藝事業而生，還是不去冥

想有何等特別使命爲佳。許多文學研究者，很像屬於第三種的性質而不屬於前述的任何一種的。所以關於第三種的特別有用的事，現在再說一下。

普通階級（即第三種的）的文學者，多半須靠觀察與不斷的實驗，而不能希望突發的靈感或分外的直覺的。他們必須用血心去尋求真理與美。他們祇能靠多年的研究與努力，才能學得如何表現其所觀察的與接觸的事物之方法。教育對於他們，雖非絕對，殆爲必需。我所謂『非絕對』（Not absolutely），蓋因自修有時也能求得正式教育所能給與的學問，甚或過之。然而正規的說起來，一般的學生，必須靠大學教育，幾少例外。不然，則他的作品，就极易逗留於我們所謂『鄉土的』（Provincial）文藝之中。所謂鄉土主義（Provincialism），在文學的用語上，不是地方色彩的意味，而是思想與言語的簡陋的意味；對於平凡的事情，視爲

重要，發達人所共知之事，一若爲其所創見；其習慣不自然地爲一書或他書或一階級的意見所固，有學問的讀者立刻可以認出他所發表的每一意見之本源。這就是鄉土主義。自修的極大危險，就是易使人一生安於『鄉土的』階段之中，除非他有意外的機會，非常的試練，及多量的培養此機會與試練的時間，是不易離開的。

受有大學教育的文學生，在從事於文學事業之初，一件最爲重要而須做的事情，就是趕快找出他的智慧的特長的主要方向。要發現這事，恐怕要數年；然而沒有發現以前，也許不能做何等的大事。不是絕對的天才，文學的才能必須依靠單方面的人爲的培養；若想涉及多方面，是很危險的，而且少有好結果。每個文學生，不能逃此例外。不錯，你們在外國文學上，看到不是絕對天才而所著的詩與散文或劇與小說兩者都很好的，以爲這顯然是兩方面的罷。爲充分的說明我所欲說詩，我不要取尤哥

(Victor Hugo [1802-1885]) 爲例，因爲他的作品，純粹是天才的。我要取英國的美萊迪斯，那威的畢雲孫（Bjørnstjerne Björnson [1832-1910]）爲例。你們應該記住，像這樣的情形裏，二種不同種類的文學創作，其相互間實在是非常密接的。可說其一種簡直是由他一種所產生的。例如那威的大劇作家，起初是一個故事與小說的作家，此等作品，在形式上都是很戲劇化的。由劇的小說而至爲排演的劇，不過是一個小階段。又如在英國的小說家與詩人中，我們真正祇能尋出一個人，其詩與散文間有同等的能力的實證。一面小說是本質地心理學的小說；他面詩也是本質地心理學的詩。又如勃朗的戲劇，其在劇詩中的才能，並沒有比其在意念的劇的形式中之才能爲發展。再就肯斯萊（Charles Kingsley [1819-1875]）——本質的傳奇派——說；他是一流的傳奇派，不論詩，散文都很優秀，然而在他的詩與散文間，有異常的相似點。他作小詩也極高明，因爲他知

道他的特長之所在。如果你們要自己去看察與辨別其不同，那只要注意斯萊的詩集“*Edith of the Swan-Neck*”，再讀他的小說“*Hereward*”——二頁就可以了。我可以舉出五十個在英文學上同樣的例給你們。總之，人只有在其中之一方面自然地誘掖而至其他一方面時，纔能兩面成功。但是學生，切不可嘗試作完全不同而相反的二方面的作品——例如傳奇的詩與寫實的散文——而鑄成大錯，即現在數百有文學教育的英人所鑄成的大錯。那一條路是你們應該去開拓；那一方面是你們所擅長，這是必須明白的。凡庸（*Mediocrity*）是不明白的必然結果。總而言之，這個文學上的最後階級，和別的階級一樣，是依性質的——即依天賦的資質，及趣向感情的遺傳。你們一旦知道這些，那末前途雖然不是平滑，此後一切的事情，祇靠不斷的奮勉與努力就好了。

在這種文學的普通階級（第三階級）之目的的追求中，研究者必須尋

或孤獨的生活呢？或避離孤獨的生活呢。這也是要依性格而定的。要決定應取的方向，第一必須知道你們的專長。這事既解決，你們必須知道你們還是依感情與思索及觀察呢？或是觀察。你們的天稟將會指導你們，如果你們覺得在孤獨時，能寫最好的創作，那末不論對你自己及對文學，要拒絕有礙於產生傑作的俗務，都是應該的義務。

凡此一點，足以引起日本新文學方面一個非常困難的問題。這個問題，我最初就想和你們討論的。我想你們已知道：『閑暇』在任何國家的任何藝術——任何國民藝術的創作裏，是必要的。我不是說那在任何境遇下能創作可驚奇的作品的人；那是例外。此種例外的人，不是作國民藝術的，而是作少數的天才的傑作的。至於普通的人們，藝術是由無數的緩漫底琢磨，思索，及感情裏長成起來的。這就是說，閑暇是藝術所絕對必要的。要我告訴你們日本的各種藝術，曾是歷代閑暇生活所產生的結果嗎？

那些名垂至今創作日本藝術的人們——文學，陶器，繪畫，金工——不是急忙中做事的人。在古代沒有一個人是急性的。現在所謂『茶禮』的精緻禮法，是代表非常奢侈非常審美時代的生活的。我所說的祇是許多事件中的一個例證。近來雖然有人常常想保存日本的藝術和從前一樣的絢爛，可是有識的批評家，已明白的宣告舊藝術已被破壞了。這不單因畸形的外國影響，破壞此等藝術，實由於缺少閑暇。往時所有的任何愉樂，每年在消滅下去。這裏在聽我說話的人，我想沒有一個會忘記：人們的時間在過去的時候，是要比現代來得優裕些；也沒有一個人會看不到：人們的時間在將來又要比現代來得痛苦，淒楚，急遽些。因為你們的文明，是漸進地而且是堅實地趨向實業性質方面進行着，將來一到了殆為純實業時代，閑暇的時間將更加減少是無疑的。你們一定不期的會想到英德法是主要的實業國，為何能創造如此豐富的藝術品吧。但情形是不同的。富裕的有閑階

級之形成，在其他工業主義國，沒有現出不可能。此等有閑階級依然存在，他們——尤其在英國——表現着大文藝之產生是可能的。日本要到能表現類似狀態的時候，恐還須經過相當的時期呢。

你們將會覺得時間的缺乏年甚一年。尙有其他更重大的困難應該想到的。日本的青年學者們，留學於歐洲各數年而回日本，他們在那裏很博得賞贊，很顯出才能。可是回國之後，義務的重担就壓在他們的雙肩上！他們不得不開始照管家庭的瑣事，不得不做公家的官吏，不得不消費其數倍於外國同樣位置的人們所要消費的時間以完成其公務。他們沒有像外國教授們一樣，自己能有分配時間之權。不；他們必須立即接受煩重的位置；這位置是包含着多種的職務，要把一個人一年中大部分的日子自朝至晚的牽制於其中，即使有真正快樂的機會，但因缺少愉樂的機會，要愉快也有所不能。我毋須特別指出任何官吏必須臨場的許多的

祭日宴會及公私祭典；在現今這是不可避免的。這是新舊兩狀態間的衝突，要回復秩序，恐怕要相當的年月吧。然而此等學者在文藝上沒有創出傑作，還有什麼可怪呢？外國人常常這樣說：日本最有學問的學者，回國後不見做一點事情。不知道他們實際上是做得太多，不過不是經世之作罷了。

我想你們許多人，不論貧富，當大學生活終了之後，必將被請去做過多的工作，至少須做三人相當的工作。因為日本現在要做的事情太多，受過訓練的教師，富於經驗的官吏或任何事情的熟練者，還是很少，還是不充分。碰到這種事務紛煩的境遇，還有什麼希望創作任何文學呢？這實實在在是一個大失望，更無比此還大的失望。

有幾句英國古話，到很湊巧的和這情形相合：

For every trouble under the sun

There is a remedy, or there is none.

If there is one, try to find it;

If there be none, never mind it.

宇宙間各種煩惱，

有有醫方的，有無醫方的。

如果有，試探求吧；

如果沒有，也勿要介意，

醫方暫時可毋庸提及，而吾人的責任，正如格言所說的「勿要介意」，我想你們也許會同意我的話吧。雖然這種希望在文學上似乎是失望的，但當具着百折不回的意志，決不宜因此而恐懼。在這關係上，我們來看一看近代英文學，有沒有可作我們先導的實例。的確有的，我所說的屬於第三階級的優秀的英文學之大部分，恰在同樣失望的環境下創造出來的。偉大

的詩，不能在這樣的狀態下寫成，因為這需要靜穆。又偉大的戲曲或劇的小說，也不能在這樣的狀態下寫成。至於論說文學，短篇小說及許多有規則的思想作品如歷史的，社會的，或批判的研究，這種環境是很重要的。此等作品，曾經為晝間無暇著作的人們，做得大成功。觀察與經驗的文學，及窮究精研的文學，都毋須整天的思考與閑暇的。英國曾有許多這樣的作品，是每夜就寢前寫一些而作成的。譬如馬萊（John Morley [1838-1923]），是你們所熟知的英國有名作家。他是許多書的著者，在文學上也有極大勢力的，但又是英國最忙的法律家政治家中的一個。他在四五年間，白晝裏難得片刻之暇。他的一切著作，是在每天晚上，他的妻子睡後，每次寫一二頁寫出來的。此種文學，時間的問題，實際上沒有多麼大要緊；成爲問題的，就是規則正確的習慣。

即使是每天二十分或每夜二十分鐘，經過了兩年的歲月，就成爲大

量，善用之就可產生偉大的結果。唯一的要事，就是這短短的時間，應該如滴答滴答的時計般的規則地利用。除了難避的事故如疾病等外，決不中斷。自然爲着無謂的努力而害了自己的身體或視力，這純然是錯誤。然身體強健的時候，在不論什麼境遇下，中斷是不應該的。爲着製作完全無缺的原稿，也沒有浪費時間與努力之必要。不但如此，文學的著作，是特別需要思索與感情的著作；而最可靠的結果，是各個思慮與感情的經驗之記錄。做記錄是很便當的，用鉛筆也好，用縮記法也好，畫圖形也好，無論怎樣，只要經過了相當的時間，你們再看記錄時，仍可一新你們的記憶就對了。我很相信一個愛好文學而又健康的人，如果不問在多忙或閒暇，能依着規則著作，則一二年中，一定可以著成優良的書。

你們也許要問我那一種著作應最先着手。我可以毫無躊躇地說是翻譯。翻譯是處女作品的最好的準備，而且在日本是非常之需要。西洋文學

在日本單靠大學及專門學校，決不能傳佈的。只由翻譯才能傳佈。法，德，西，伊，俄諸國的文學，曾經由翻譯給英國文學以極大的影響。單是學者，無濟於新國民文學的形成，的確的，學者因為其職業的性質是很易懶於創作的。這種翻譯工作做了之後，然後可試為處女著作。自然，有些日本作家，曾經做着翻譯的事，他們優閑地翻譯着，但是有許多止於翻譯而不再進，以為已盡文學的能事了。其實翻譯不過是文學階梯的第一步。

說到處女作我老早想對你們說幾件關於與人無涉於己有關的文學的正使命。就是道德的使命，文學應該特別地負着道德的使命。我用着『道德』(Moral)的字，請勿要當它是宗教的或恰和此字相反的不道德(Immoral)看。我在這裏使用此字，不過是自己精進的意味，即吾人心靈中的至善至固的性質之發展的意味。文學對於創作者，是人生之主要的愉悅與

永久的慰安。舊日本的習慣，在某方面認識這個事實。有人對我說過，苦惱的時候，悲痛的時候，在一切心智的試練的時候，作詩的習慣，是道德的行爲。這種特殊形式的習慣，不起源於西洋而是日本，說不定怕是中國。然而我老實告訴你們，在西洋的文士中，道德的觀念，不僅是詩，即對於散文，也是數百年間繼續而來的。不過這種觀念，不會爲他們所瞭解得如此的清楚，也沒有當作引導的規則而教授；除了獨特的天才即至善的人以外，都是不認識這種道德罷了。然而此等獨特的天才，能把它找出來；他們常把人生的一切痛苦，轉化而成文章，作爲道德的慰安。你們記得大哥德聽到他的孩兒死的消息的時候，說着『超越了死線前進呵』（Forward, across the dead）而繼續他的著作的故事嗎？自然，征服其悲痛的意念而轉化爲文章，不自哥德始。有經驗的任何作者，差不多都會作這類的作品。丹尼蓀所作的“*In Memoriam*”不過是他的極大的悲哀之寄託。我

今年對你們所說的詩人中，他們的作品，幾乎沒有一種不是悲哀的記錄。文學愛好者有一種爲醫生所沒有的醫治悲懺的藥石，這就是他常常能夠轉化他的苦痛，成爲無上尊貴的不朽名作。在這世上，極端快樂是沒有的，平均人類的的生活，「不幸之事常八九」；你們不論在怎樣健康，強毅，幸福的時候；都該預期嘗試非常的痛苦。而反省自己能否善用這個痛苦，對於你們是很有益處的。因爲苦痛在知道善用的方法的人們，有極大的價值。不僅如此，過去和將來，偉大的作品，我敢說決不是不知苦痛的人所能作的。一切偉大的文學，是在肥沃的悲哀的土壤中發芽滋長出來的。

哥德的名詩，就是歌着這種意味的：

Who neer his bread in sorrow ate, —

Who neer the lonely midnight hours,

Weeping upon his bed has sat, —

He knows ye not, ye Heavenly powers.

愛滿蓀 (Ralph Waldo Emerson [1803-1882]) 的名詩，也差不多

說述同樣的意見；他因愛人之死的極度的悲哀，而作出這樣的詩：

Though thou loved her as thyself,

As a self of purer clay,

Though her parting dims the day.

Stealing grace from all alive—

Heartily know,

When half-gods go

The Gods arrive!

這就是說：即使你們愛一個女子比自身還愛，當她如神一樣，而因她的死，好像全世界都成黑闇，萬物都失色，一切生命都失了快樂，像那樣的死，好像全世界都成黑闇，萬物都失色，一切生命都失了快樂，像那樣

的悲痛，也許對你們是有益的。祇有妖魔鬼怪離去我們的時候，吾人才能認識而且看見真正的神。因爲一切磨難，吾人雖極端嫌惡，然都是助長吾人的智慧的。自然，這祇有沒有經驗的青年，才夜半坐在牀上哭泣。成年的人是不會哭的，他爲慰安自己而傾向於文學；他將以其苦痛，作爲優美的歌或發而爲驚人的思想，臂助讀者的心靈更加優美與真實。

請記住，我不是說文學者祇爲忘却他的苦痛而試作。這種方法在初學者與少年人，有極大的効益，然在一個幹練的人，不宜用那個方法以忘却他的痛苦；恰恰相反，他應對於他的悲哀，加以深切的考慮。應該看此悲哀，在世界的大苦海裏，祇代表一滴小點。要勇敢地思量，而把他對於痛苦的思想變成優美的不朽之作。不論那個，除了思量真正代表人類生活之極大的悲痛以外，誰都不應一刻寬容自己去想像他自身之特別的悲哀個人的損失及親愛的苦痛，雖然這種想像在文學上也有一點價值。

總之，文士在他的作品中，不該是利己的，利己的反省，是沒有些微的價值的。這就是完全利己的人，不能成大詩人大劇作家的緣故。忍受苦痛，制御苦痛，尤其是制禦苦痛，就是產生能力的根本。人們爲要強健而角力，而要心志的鞏固，誰就必須學習和一切苦難的博鬥之方法。想想看，岩石和金塊相撞而發火，石子在浪濤上互相摩擦而成圓，和種種表現破壞的自然變化，這些明喻，在文學上，都是表明這個真理的。

對於方法或規範的事，我想祇有一句勸告，比任何忠告爲好。就是：你們不論何時，遇到苦痛而不確知如何是好的時候，請就坐下來隨便寫些東西。

還有一件剩下着未說的要事，就是：一次寫成的作品不是文學。文學和包攬一切的新聞主義（Journalism）間的大異，就在這個事實裏。誰都不能一次寫成真正的文學；我知道許多關於有名人的故事，說他們所作的

堪驚的作品，都是一揮而就」，決不再易稿子的。然我依文學的經驗，證明這些故事，全屬子虛。佳作雖寫一句，最少要改三次以上。至於初學者，則三次的三倍也不過多。我現在所說的，不單是指詩而言，詩要見一定的效果，說不定須修改五十回。你們或者要想這個和我前面所說的用鉛筆也好，寫上你們的思想，與感情的筆記是很有益處的話相矛盾吧。然而，矛盾，只是外表而已，實際上一點也沒有矛盾。最初的筆記之價值，是非常之大的，比任何中間形式的價值為大。但是應該記住的；此種筆記，不過是作品的基礎之大綱，不過是作品的基礎之計劃與測量；而文學的堂構，就在這上面逐漸地苦心建築起來的。你們不論怎樣注意的寫，最初的筆記，決不能體現真正的思想或感情的。這不過是幫助你們記憶的記號和標誌而已。你們將會知道，用文字忠實地再現元來的思想，要費許多時間。我很明白你們少有人願用這種方法開始著作，你們最初一定是試

用其他各種方法，都歸失敗。是的，祇有辛苦的經驗，才能使你們相信實有依此方法之必要。因為文學，比其他藝術，更需要的是忍耐。這就是我為什麼不能以報紙主義的表現方法勸文學研究生的理由——至少這不是正規的職業。因為報紙主義是迫不及待的，而傑作則必須耐心等待的。

我不能斷言此等忠告，能立時見效，我祇希望你們記住這些事情。然而為試驗其中之一的價值的緣故，我切望有一個人，試作一種短篇小說或浪漫詩的實驗。先把此放在抽斗內，然後反覆的取出來修改，月復一月，至一年之久；每次修改的時間，比作初稿時所消費的時間要少得多。如果至年終完稿的時候，把此重讀起來，你們一定可以看出最初的形式和最後的形式之不同，恰和先用肉眼後用精巧的望遠鏡望遠在一哩外之樹的情景一樣。

第一章 作文論

一

我想對你們每學期至少講一次關於文學及文學研究的實際部分。這對於你們將會或是必定會比單是講一個作家的性質，更有價值。我要對你們說的，祇是那從事於文學的苦難事業的實際文人。請明瞭『我是工人』這樣的一句話。我說這句話，恰和一個木匠對你說『我是木匠』，一個鐵匠對你說『我是鐵匠』一樣；並不含有別的甚麼我是好工人的意味。我儘可以是以極壞的工人，但我仍有權稱我自己爲工人。當一個木匠告訴你『我是木匠』的時候，你能相信他，但這意思並不是他自己在想他是一個大匠。至於他的工作，你們可由他受取賃銀的時候來判斷，但是不問他在鎮上是

蠢笨的懶惰的工人或是最好的名匠，他一定能夠告訴你幾件你所不知道的事。他學過使用工具的方法，他知道如何的選擇最適宜於某種器具的木材的種類。他儘可以是一個騙子，儘可以是一個對於他的事情不負責任的人，然而無疑的，你們一定可以在他那裏得着一點智識；因為他已經做過徒弟，而且因着手眼的長年的熟練，明白木匠的工作應該怎樣的做。

我的論旨正和上述的相同。我想先把你們心意中關於作文的二三普通錯誤來解釋一下。我並不是說你們都犯了這些錯誤；但我想這也是免不了的。我要警告你們的第一錯誤，就是文學著作——詩或小說——上很普遍的錯誤；即創作文學，是可由教育，讀書及精通理論而學到的事情。也許我是一個外行，但是我要老老實實告訴你們，教育不能幫助你們成詩人或小說家，和這不能幫助你們為木匠或鐵匠，沒有兩樣。在圖書館裏，有幾冊你們可以看的關於異種木材的異種工具的及木製工業的書籍和方法，

你們恐怕都看過，而且暗記書中所含的各種重要事實，然而這決不能使你們親手做成一張好桌子或椅子來。一樣的，死讀關於作文的方法，也不能告訴你們以作法。文學完全和木工的職業相同，祇有靠實驗而獲得的。我知道這樣的說法，將會使讀書很多的人吃驚。然而我相信這完全是由於所謂教育的偏執的緣故。那講解：文藝雖是實驗的藝術，然徒讀死書也有相當功效的教師們，好像是忘記了許多世界的大文藝，多是沒有一本文法書，以前所做成的事實似的。莪默（Homer）的詩，是有學校文法之前所做的，一切大文明的聖書，差不多沒有規則也沒有文法或其他法則而寫成的——然而此等著作，永遠留傳着作我們的景仰。

第二個應該想到的錯誤，就是你們國語的結構，是不能應用西歐文藝法則的一種。但是如果這樣的信條裏有一點真理，那末這是一種最不重要的真理。我已經告訴你們，一種文藝的學術，文法及韻律的智識，不會

告訴你們以著作的方法。我想你們由此也可推想我對於普通所謂文章作法的重要爲如何漠視吧。是的，此等外國法則，是不能應用於你們的國語的；但是這些在我說過的意義上，無何等價值。我們最好把此等法則，束之高擱，連到想都不要去想它。現在論旨就這樣算弄清楚了；至少是比較的清清楚了；讓我來說高級的文學法則。這種法則，不管其構造如何，是普遍的相等地適用於宇宙間每一種文學的。因爲這種普遍的法則，全然是一個真理，不論什麼地方，不論什麼語言，真理到處是相同的。現在我要對你們說的，就是這個普遍法則，是的，這也是本講的重要部分。

不過我還要警告你們第三個錯誤；那就是盲信傑作或有價值的著作，能夠不費勞力——不費極大的勞力而能著作出來的思想了。沒有比關於大文豪的在極短時間內能寫成大著作的故事或傳說那樣的有害于青年文學生了。他們把一件至難的事情，當作普通易爲的事情看。你們聽到約翰生

(Samuel Johnson [1709-1784]) 在數週內寫成 “*Rasselas*” 或貝克福特 (William Beckford [1759-1844]) 及其他許多小說家決不修改原稿的故事吧——富於自信的青年，冥想他自己也能和他們一樣的創作文學。我不相信這種故事。我並不肯定的說那些故事是假的，我只說我不相信那種故事罷了，而現在我們所有的那種書籍，却的確是代表費了許多時日著出來的作品。葛萊 (Thomas Gray [1716-1771]) 單是一首詩 (Elegy written in a country church yard)，費了十四年的訂正和修改，這是很值得注意的。我們現在所有的偉大底詩或小說，沒有一本是原本的最初形式。取一個我們所已讀過的詩人為例；普通說羅斯蒂的 “*Blessed Damsel*” 是他十九歲的時候作的。這是對的；但是我們看他十九歲時寫的詩之原本，和我們現在所見的不同；因為這是被訂正又訂正，修改又修改，經過了許多時間，才到現在完成的地位的。又如丹尼孫所做的作品，差不多都是改而

又改，改而又改，幾乎每板好像和原本不同似的。由上看來，就可明白沒有下過極大的辛苦，是不能創出傑作來的。嘗才賴博士(Dr. Alex. Miller)告訴歷史家福祿得(Prof. George F. B. Saintsbury (1845-))教授說他決不修改他的著作時，福祿得立即答道：『除非你修改許多次，你決不能著作好的英文』。他所說的是好的英文，我不能確定他究竟是指那一種，但我相信他一定是指文藝的英文的，正確的英語，由仔細的長時間的練習，可以寫得毫無錯誤。事務書簡，官廳文書，及其他類似的官樣文章，必須用正確的英文，此等文章，完全須照程式與規則，恰和一語之誤即遭大禍的法律文件一樣。然而此等文章，與文學全無關係。如果能寫正確的英文或法文日文的技術，就算是文學，那末律師及銀行書記生，就代表各該國的一流文學家了。但是如果福祿得所說的是文學的英文，那末他是絕對不錯的。沒有一種文學，可以不加許多修改而產生的，我已說

過，上古的文學，是在有書和文法以前創成的。而這種文學，是過去現在和無限的未來所不能企及的傑作。但是你們以為這種傑作是決不經過一次再一次的改正變化重訂的嗎？為什麼要這樣想？這千萬真確是改過的，不但為一個人所改，且為千萬用心研讀的人們所改過的。每一時代改進一次，至少要經過幾百年的辛苦的修改和推敲，才寫在紙上。

我推想你們有時都想得到一本英語怎樣寫法的書，我推想你們都找到這種書，而結果祇是失望。這恰和你們要知道法文如何寫而看法國書或德文怎樣寫而看德文書一樣的失望。沒有一本書是會確實的教你們以文學著作的；能夠告訴你們以作文的真正祕訣的，在將來我想信一定會有這樣的書，但現在是沒有；簡簡單單的理由，就是能夠寫這樣著作的人們，沒有時間從事這樣的著作，不過這曾經說過了，讓我再回到日本文章的題目上去。當我要告訴你們以幾種實際規則之先，請你們確信一句話，就是你們

所讀得的一切外國文，如果沒有和你們的國語有關係，那對於你們就全然沒用處。你們不能——將來也決不能——著作英文學或德法文學的書，雖然你們經幾年練習及外國遊學之後，能夠寫出真確無誤的英法或德國的業務上的如那公文或祇是討論表面事實的簡單論文，但是你們沒有一個人能夠用任何一種外國文，寫出比用你們的國語更動人的文章。在英國的許多文學者中，能夠寫兩國文字，譬如語言互相接近的英法兩國，寫得同等優美的人是極少。以東方文字為基本語言而創造西方文字的文學之唯一可能的希望，就是完全拋棄你們自己的國語，然而這是不值得犧牲的。

我推想你們有許多將來要成作家的，或是突然的或是漸次的；如果你們創作文學，不問散文或韻文，我希望你們的是：融化你們在大學教育中所受到的新思想於著作中，以影響貴國的未來文學。但祇是如此——新思想大智識的融入——決不能說就是文學。因為文學雖儘可以帶學者氣味，

但不是學者的。像我以前所說：文學是高尚的情緒和偉大的意識之文字的最高可能底表現。這不是學問，也不能用任何學問上的規則來造成他的。

現在我們可以轉入正文去了。

我首先要請你們記住的就是：高級文學的原理，無論其為日本為法國英國或其他任何國家，一定都是完全相同的。這個原理分兩種：就是刪除與添加（Elimination and addition）。換句說：就是刪除或掃除其所不需要者而添加其所需要者。除此以外，作文的意義實在很小了。自然，第一件需要的就是對於你們自己國語會話的完全智識；我不是說對於國語作法的完全智識。因為任何語言在作法上的完全智識，祇有對於著作的學問才有用，在文學上是全不緊要的。但是一切形式的——高級的或低級的，普通的或偏狹的——活語言的智識，都是很需要的。如果一個人，沒有希

望得到語言的全部智識，那我一定要勸他努力的專為部分的，就是他所熟知的部分的研究。即使是這樣部分的智識，也能產生優秀的文學。不過完全的智識，在偉大的天才的情形裏，將會產生更偉大的結果罷了。

二

在這全部講義裏，你們千萬不要忘記我的文學的定義：就是文學是情緒的藝術表現。而第一件應該考慮的是情緒的本質，價值，微妙的性質及『把握情緒』之異常的困難。

你們也許要問我為什麼把情緒 (Emotion) 放在感覺 (Sensation) 之先。自然感覺常常先於情緒。感覺的意味是官能中受到的第一個印像，或是這樣的一個印像在記憶內的復活。情緒是一種很複雜的隨着感覺或印像而起的感情。請勿要忘記這個區別，因為這是很重要的。

至於我為什麼不反對你們多談關於感覺的事的理由，就是如果感覺正確地可以用文字來形容，那末其結果就勢必是一張照相；此外更無別物。你們也許會說：『那有色照相，不錯，如果我們發明了有色照相（未來總有一日要發明的），那末這樣的有色相片，幾乎完全是代表一種視覺的。但這決不是藝術。照相不是藝術，所以一張圖畫愈是近似照相，在藝術的觀點上就愈失了價值。描寫感覺，在較高的意義說，不是文學；和照相在較高的意義上不能稱為藝術，無多區別。所以我要大胆地取文學不是感覺的寫照而是情緒的寫照為立場。』

這些理由，都須充分地說明。當我說起『情緒』的時候，你們也許以為是哭泣，煩悶，悲哀的意味，但這是錯的。我們且來考慮最簡單的情緒——譬如對於一株樹的情緒作開始。

當你們看一株樹的時候，有兩件事發生。第一你們有經過視覺的媒介

反映於腦中的樹的印象——這就是說：在你們的腦中，有一幅小的畫，一張樹的小照。但是即使你要用文字來渲染這幅心像，也有所不能。就算你能夠，結果也是可想而知的。但是剎那間你們就得到和第一個大不相同的第二個印像。你們觀察那樹所給你們的幾種特別感情。樹有一定的特性，而樹的特性的識別，就是樹的情緒或感情。這就是藝術家詩人們所尋求的情緒。

但是我還須稍加說明。每個對像（Object）——無生的或有生的——能使觀察者的心中惹起某種感情。每種東西有一個面；不論什麼時候，你們遇到初會面的人，看到他的面，你們就受着一種立刻為某種感情所追隨的印象。或是喜歡他或是嫌惡他，或是以冷淡的態度，遺留在你的腦中。關於面貌我們都知道這種感情；關於別的事情，則祇有藝術家與詩人，才知道這種感情。而大藝術家大詩人和俗人間的不同，也祇是藝術家與詩

人，理解事物的面，即所謂事物的相（Physiognomy）就是它們的特性（Character）。在藝術家的眼光裏，樹木，山川，房子以至一塊小石，也有面和特性，而我們也可以訓練自己用一定的方法去看那一種特性。

假使現在我請你們爲我描寫在校園內的一株樹，我想許多人一定寫着近乎同樣的事。但是這就足以證明樹給你們以同種的感情嗎？不，這完全不是那嗎一回事。這不過是你們大多數受到了反於藝術原理的描寫和思索的習慣的意味。許多人幾乎用同樣方法形容樹木，這因爲數年間的研究，你們的腦中，滿藏着那些普通用以形容樹木的文字的形式：你們必定記起某詩人或某小說家的語句，借用此等句子以表現你們自己的感情。但是那不是表現你們自己的感情，是無可否認的。教育往往教我們用他人的文字和意見來形容我們自己的感情，這種習慣，正和一切藝術原理相反。

假定你們之中，有一個卓越有能的詩或藝術的天才，他之樹的形容，一定顯然和你們不同；這一定使你們都驚奇，而你們爲着要明白究竟是誰形容得真實的緣故，不得不重去看一看那株樹。你們看到他的形容比別人的形容更真實時，一定要更驚奇起來。那時你們不但發現他能夠用新方法使你們明瞭樹的形態，同時也發現你們只看到樹的半面，你們的形容完全錯誤。他必不用他人所用形容樹木的文字，他一定用他自己的文字，而且這些文字必是很簡單的，似孩兒的言語一樣。

觀察事物的性質，孩兒比一般大人有不可比擬的優越性。而藝術家的觀察，是很像孩兒的。假定我要二十個小孩——五六歲的小孩——去看我所說的同一株樹，而叫他們告訴我以所見，我可斷定其中有許多一定說出奇怪的事情。他們必定比普通一般大學生之所見，更近於真實，這正因爲他們完全天真爛漫的緣故。一切的東西——白木石花草以至家用什物，在

孩兒的想像中，都是有生的。他看來每一樣東西有一個魂靈；他看事物完全和大人不同。這也並不是孩兒的觀察能力優越的緣故。他本能的智識，由過去幾百萬生命遺傳下來的智識，沒有被教育的無數印像的重負和個人的經驗所蒙蔽，還是很新穎。譬如問一個孩兒，他對於某生客怎樣想，他就看一看說『我喜歡他』或『我嫌惡他』。如果問他『你為什麼不喜歡他呢？』，他略覺周章後，就會告訴你他嫌惡那客人面上的某種東西。再追問這個小伙計，叫他再說下去，他在長時間的苦思以後，就會突然的發現一種使你驚奇的真理，顯示出他在面上已理解一種你所不見的東西。這種同樣的本質的能力，就是藝術家的真正能力，也就是文學從堆砌文裏分別出來的能力。你們現在更明白我所說的教育不能教人創作文學的方法，和讀許多工作的書不能教人造桌子或椅子沒有分別的意思罷。藝術的觀察能力，是不屬於教育的，是必須在教育以外養成的。教育沒有造成過一個大

著作家。恰正相反。他們捨棄了教育却成大家，因為教育的効力，難免死滅或模糊那些原始的與本能的感情；這感情是偉大的情緒的藝術所賴以產生的。智識在許多情形裏，祇有費去相當的很可尊貴的天賦才能，才能得到。一個學問淵博而仍能保有童心的人，就是在文學上大有可造的人。

現在我所說的感情或情緒——這是文學藝術家必須設法把住而表現的——的意義怎樣，我們已經清楚地定了解釋了。我已用過一株最簡單的樹為例。但是一切的事物，一切的想像，及每個可作文學描寫的人物，也都該肯定地作同樣的考慮。在一切情形裏，作者的目標，必須專注於事物的特性上，才能恰如地表現出心意中對於那事物所發生的感情。這是文學的主要工作，這是很困難的工作；但是為什麼是困難的，吾們還沒有考慮過。

當感情到來時有什麼發生呢？這就是一種驚奇，害怕，痛楚或快樂的瞬間的刺感；而這刺感，其來無跡，其去無踪，瞬息萬變，不可捉摸，這時，存於你們心中的，祇有事物的第一印象或感情與夫感情的記憶而已。天性不同，感情也就不同，因而持續的時間，也就此長於彼；但在一切的情形說；其去如輕烟之易消，或如風中的飄香之易散。誰都不能將此感情，恰如所受，立即寫在紙上；有作此想頭的就是大誤。這祇有靠刻苦的勞力工作，才能成功；勞力是再現感情的泉源。

最初你們髣髴像一個睡醒後的人試記憶夢中的情形一樣。我們都知道記憶一個夢是多嗎困難。但是靠了感覺——這是當睡的時候得到的——的幫助，感情也許可以再現。在這個當兒，我的勸告就是立刻寫下——愈完全愈好——情緒的環境和原因，而且試盡可能的力來描寫感情。至於是否完全依文法的，有否完結句子的結構，還是說述已往或未來，都沒有分

別。最最緊要的事，就是作成有經驗的筆記。這筆記豈是植物的種子，將來要由此發芽滋長開花結實的種子。

重讀這些筆記時，就會覺得感情由此尤其是其中某一部分而脈脈地重現出來。但是，這些筆記，除了對你們自己以外，仍是沒有何等價值的。其次的工作，是展開這些筆記，把它排成自然的狀態，改正句子的結構。當做這些事情時，你們會覺得有許多為你們做筆記時所忘却的事情，重來心頭。展開的筆記大概比原來做就的要增加到四倍五倍甚而至於十倍。但是現在讀一下新改好的東西，你們會覺得感情並不因此而復活；感情是完全消燬了，而你們所寫的，看去似乎是極平凡的了。第三次改作後，你們覺得思想和用語都與雅起來，可是感情仍沒有復活；第四五次的改正，將會有許多可驚的變改。當從事於此等討厭的改正時，你們一定會覺得已寫好的東西，有許多是不必要的，有許多必要的却剩下沒有寫。當你們再做

這工作時，於是新的思潮到來；全部筆記變換樣子，初爲很嚴緊很強烈而簡單的；到了最後，使你們愉快的感情復活起來；這復活的感情，因爲被新的心理關係所促進，比最初的感情還要強烈。你們將會看到自己所作的美而驚奇。但是你們切不可就因此而相信這就是感情。我勸你們把此放在抽斗中，至少一個月不看，不要立即付印。待過了一月之後，當再讀時，你們一定可以發現還有很多要補足的地方，更施行一二回的訂正，如此也許便成佳作，且能給他人以你們自身最初所受的事實或對像的同樣情緒。這個過程，和望遠鏡定焦點的過程很相似的。當遠方的對像，能夠判然地看到之先，必須把鏡筒旋進一些，旋出一些，又旋進一些，旋出一些，這樣的延伸縮短，再四反覆的調整。是的，作家必須像觀光客的運用望遠鏡一樣的運用語言。這是任何文學著作上最初之必要條件。這當然是苦悶的事，然而決不能避免的。丹尼蓀，羅斯蒂，或現代英文學上占重要地位的

人們，沒有一個能逃此例外的。長時間的練習，也不能稍減這種苦行。方法儘可以巧妙得無可比擬，然實際的工作分量，大概常常是相同的。

我想你們有幾個也許要這樣的問我：『除了你所告訴我們的以外，沒有別的方法來表現情緒或感覺嗎？你說最高級的文學是情緒的表現；但是你所提示的工作，沒有比此更困難的了；是否沒有別的方法呢？』

是的，還有別的方法，這個方法，是我有時冥想着和日本的天才的特性或日本的語言的特性更融和的方法。但這方法，也有同樣的困難；而且因為這個方法，要無量的經驗和特別的天才，所以更難措手。這就是所謂非人格的方法，（Impersonal method）我不敢說這是適當的名稱。用這個方法成功的大著作家很少；而這少數的大著作家，大抵是法國人。且這方法，只適於爲散文。

情緒可以表現也可以暗示。如果情緒難以表現時，那至少也同樣的難

以暗示。但是如果能夠暗示出來，那暗示法就比表現法易於有力，因為這對於想像力留着活動的餘地。不必說，一切文學藝術，必須是部分的暗示的。請千萬不要忘記這句話。但依所謂非人格的方法，那全部是暗示的了。這種文章，作者——即說法者——全然沒有情緒的表現。不過雖然沒有表現，當你讀那作品時，情緒自然而然地和着非常的能力一同到來。現代用這方法完全成功的大作家，祇有一個莫泊三（Guy de Maupassant）。

很淡漠地說述數種事情，可以惹起讀者極大的感情；或是一種會話的記述，把數個會話者的感情，正確地傳給於讀者；而且即無任何描寫，也能把一顰一動，逐一的暗示出來。然而你們立刻就可知道這種方法的極大困難之所在，不在選擇適當的用語——這自然是必要的——而在選擇事實。要這個方法的成功，你們必須成爲作品中之最單純的事實底文學價值——情緒價值——之完全判斷者。而能爲此判斷的人，必須要有非常廣汎

的人生經驗。他必須有很發達的劇之才能，他必須通曉各階級的會話之腔調，而且，他必須能夠「觀色察人」。所以我對於年少的人，能否運用這個方法，是很懷疑的。大致暗示法的天才與能力，要到中年，才能發展，因為人要到那時才有相當的經驗。所以我不能勸告文學生活才開始的人，就企圖用此方法，雖然我願極力的說述有助於此方法的能力之養成。還有一件要記住的，就是經驗之外，還有有像畫家一般活躍的自然底悟性。關於此種作品，我祇舉出一個人名過，但我也要請你們注意美利萊 (Prosper Merimee [1803-1852]) 的小說如 “*Carman*”，“*Matteo Falcone*”。有時你們在杜德 (Daudet) 的小說中，尤其是德法戰爭時的四短篇中，顯示出這樣的方法。不過其中的文體，往往有些呆板，而且有幾處的描寫，表現出個人的感情。在莫泊三和美利萊的傑作中，個人的成分是全然沒有的，除了幾段會話，借了作中人的口吻以外，沒有一點形容的；祇有事

實，即用熟知的印像去打動要害的事實而已。

我曉得這兩種方法，用這樣的定義，你們一定還不十分滿意。我推想你們中間有幾個好作家，能在一二週甚至幾天內寫成一篇小說；這篇小說，如果登在日本雜誌上，能夠使幾千讀者喜歡；或博得許多人們的眼淚。我沒有懷疑你們的作品，能使大眾愉悅，激發他們的情緒，或增強他們的感傷；我也說過，這是文學所應做的公事。但是如果你們要問我是否稱此著作爲文學，那我一定要答道：『否，這是報紙主義。這是急速做成的，所以不美滿的。這不過是文學的原料，不是真正的文學。』但是你們就要說：『大家都稱此爲文學，當作文學接受，當作文學付費，你還有什麼可說呢？』

我可以用一個例來仔細說明。希臘之外，亞刺伯人恐怕是用文字來描寫美的詩人藝術家之最巧妙的國家了。身子的每一部分都有特種的美，

而此特種的美又有特別的名。而且，一切的美，都被分類別等。如果一個婦人是屬於美的第一等的，她就受特別的名字的稱呼。這個特別的名稱，表示當你第一次看見她時是驚愕，此後每見一次，她的美似乎逐漸增加，幾使你不相信自己的視覺之實在似的。屬於第二等美的婦人，初見時，也和見第一等美人時同樣的被魅惑，然此後再見，就覺得沒有像最初所想像那樣的美。至於第三四五六七等的美人，都可類推，即愈是下等，愈看愈有缺點。報紙主義廉價底情緒的文學，與真實的文學之不同，恰和上述的情形一樣。廉價底文學，在當時最能得報酬，而大文學則幾乎毫無報酬。但是文豪所作之偉大的小說，愈讀愈覺雋永有味，而且經過許多朝代和世紀，讀它的人，也是「百讀不厭」。但是廉價的文學，雖然讀第一次的時候，惹起許多興味，重讀時就現出缺點，三讀時看出許多缺點，四讀時則更多，真至缺點的暴露，完全壞滅了讀者的興味，嫌惡之餘，而至拋了那

本書或小說。一般人的動作，結局都是這樣的；今日使他們喜悅的小說，明日就會把它拋棄。然他們的拋棄是對的，因為這不是用盡心血著成的代表。

還有一個應該說的概括的觀念——雖然你們應記住，一切概括的情形中含有例外——是應該銘之於心的。就是在任何語言中被稱為傑作的，是完全作品的代表，而不被稱為傑作的，往往是不完全作品的代表。這樣的說，並不為過。

三

其次要考慮的題目是文章的構成——就是作文的結構，就是把事情集合起來的第一規則。

文學著作的最普通的困難就是怎樣的起頭。每一個人，都為着這個問題

題而困惱。當你出一個題目叫孩兒做時，他一定要問『我將怎樣開始？』最偉大的詩人，最偉大的論文家戲曲家，也未必都能免去這個弱點。他們有時都要問自己以同樣的問題。開始是一個困難，但是有經驗的人，知道如何避去這困難。我相信許多有經驗的人，都是用極簡單的手段避去開始的困難的。

什麼手段呢？

就是不開始的開始。

這也許要加以一點的說明。

古時候，作文也和別的事物一樣，有一種開始的規則。文學和其他的文章同樣受着修詞法的約制，對於修詞法，到將來討論文體的時候，還要仔細說述。在歷史評論以及哲學，開始是很緊要的。範圍與計畫，必須在事先決定。必須先知道要說的是什麼，和想說的是怎樣，以及說出來需要

多少篇幅。一種純粹心理的莊重謹嚴的著作，必須依照一定的邏輯的方法做去，這是不必說的。但是說到詩及別的情緒的和想像的文學底形式，那完全是兩樣了。詩人和小說家，決不能立刻得到他的感興的全面，感興是他在完成著作之間漸次起來的。他的第一感興，不過是情緒之不意的閃爍，或新觀念之不意的衝動而已。這個衝動立刻促醒且推動別的中間情緒及觀念之許多錯雜的連繫。所以第一感興，未必是代表各事的開始，也許是中段或結尾，這是應該明白的。

數年前我在京都看到一個日本畫家在畫馬而驚奇起來。他畫得好馬；但常由馬尾畫起。西洋畫法，是馬頭畫起的，這就是我驚奇的緣故。但是我一反省，我就明白：如果藝術家真正了解他的所業，那末不論他是由馬的頭，尾，腹或腳畫起，都沒有兩樣的。而許多真知道他的所業的大藝術家們，必不拾人牙慧的。他們創造他們自己的規則；他們各以其獨特的方

法創作；而此獨特的意味，就是他覺得用這方法，是最易於著作的意味而已。在文學上也完全是一樣的。而『我將怎樣開始』的問題，祇是你要在頭上開始的代之以尾或其他各處開始而已。這個問題，就是你們還沒有充分的經驗以信賴你們自己的能力。你們到了很有經驗的時候，就決不會問這樣的問題；我想你們將常由尾部開始——就是說：你們將寫小說的後段先於你們曾經想過的先段。

著作的規則是這樣：就是最初先把在你們心頭的第一種意念或情緒展開，然後去想及第二種；因為第二種當你們正做第一種的時候，自然會浮上心來。如果二種或三種有價值的情緒或意念同時浮上心來時，除非有極困難的情形，則宜取其中之最有力的，或其中最惹你興趣的開始。我以為對於大多數的青年作家，應該循着最少阻力的方針，先由最容易的事著手。這不論其為屬於小說或詩的開始，中段或結尾，都不成問題。把不同

的部分或詩句，另別的轉開來。你們就會發現一件可驚的事實。就是這些部分有自己聚合起來而成一種和你們最初所企圖的形式不同而更好的傾向。這是文章構成上形式的感興。如果你們常以開始的部分開始，那恐怕很易失去這種感興。當作品將成未成之際，切勿試範以格式，應任其詩或小說的自然形態，這就是文學的法則。最可驚異的作品，其體裁不是作者所構想所賦形的，是作品自身所形成的。即當將成未成之際，作品逼着作者不得不變更其全部的計畫，而成爲一種他在開始時候所不曾想像過的結構。

你們將會覺得這些規則——實際經驗的結果，歐洲各國作者所熟知的規則——正和在學校及大學裏所教的規則相反罷。學生們常常聽到如何開始的方法，而當開始的時候，常常使他困惑。但是一流的大詩人小說家文學家，創作決沒有開始的。至少他們是決不依照規則的開始而開始；好比

畫馬，他們由蹄或尾畫起，往往比由頭畫起來得多。

這就是我所有關於結構的話。你們也許以為很少，我則以為已足夠了。本能與習慣，將能告訴你們以其他的一切；這是比文法家修辭家要高妙的先生。人如不能使文學的本能文學的習慣而學得或獲得方法，他將永遠永遠不能靠規則或書上得到方法。我很怕我的意見看去也許很怪癖，但是當我介紹我的關於文體的意見給你們時，我一定要犯更大的怪癖之罪呢。我想——實際上我十分相信——一切作品，依文體的規則寫成的，都毫無意義，因為這把因果倒錯了。我知道這樣的著作，已大害了世界的文學研究生，我預備給你們以一個沒有所謂文體一回事的證明。

四

我料定你們要問我『如果你不相信有所謂文體那嗎一回事，為什麼還

對我們說馬格萊 (Magnifier) 蒲爾克 (Purke) 和羅斯金 (Roskin) 的文體的呢？』我可以回答：在講義上盡我所能以說明各個作家，被人尊重的理由，是我的義務；而為說明的緣故，我必須用『文體』(Style) 的一句話，因為這是習慣，而且這個字含有別種意思。然一般的觀念和此別種意思相混和是錯誤的。過去所稱爲『文體』的，已無存在，現在所稱爲『文體』的，應該稱作別的名詞——而我則稱之爲特性 (Character)。

你們若查字典，你們就可找到許多 "Style" 的字之定義，但都可概括爲二類。第一，或一般的文體，是單純的修辭；就是句子的構造與其各部分的形式與均衡都依照規則的意味。以先曾經有過這一種文體，那時候每人差不多都依照同一規則及同一方法著作。以不同的人，依照同一的死規則，所做的東西，一定會很相似，這是可想而知的。當文章的古典的規則盛行時代，英法作家的文體是很相似的，這是一個事實。我所謂『古典

的——(Erasme) 所賦，我恐你與我，知道是規則，但未必及拉丁作家而得來的意義。十七世紀的學者，對於規則，是極力，是模倣古典文學。因此他們每句的每部分，每字的位置，都合規矩準繩。所以文體弄得各很相似。在法國，相似的習慣，甚於英國，因為法國的文字，比英國完全且近乎拉丁。例如你們要分別狄德羅脫 (Diderot) 華爾太 (Voltaire) 兩人所作的小說的文體是很難的。那所謂百科全書派 (Encyclopedists) 都是用同一方式著出許多的東西。不過雖然用同一方式；細心的批評家，仍然能夠看出他們的不同來。因為規則儘可以不論怎樣正確，而依從規則的方法，一定是依特性——心靈的特性——之不同而相異。不必說，兩人的心意，沒有完完全全在同一方法上思索和感覺的，這些各個人的思索和感覺的不同，即使是在最嚴格的古典文體時代，每一個作家的著作，也必稍稍帶一點異彩。而這異彩，就是吾人今日——放棄了古典文法規則後的

今日——所謂文體。然而個人文體的問題上，還有許多普遍的誤會。人們還是抱着十八世紀的思想。他們想，因為古典文體有規則，所以個人文體也有規則。他們以為我們說馬格萊，福祿特的文體或阿爾奈爾特（Alf Holt）狄坤稅（De Quincey）的文體時，就是一作家的文學的方法，能夠由他作家的文體而推知某種作文規則的意味。我很願意會一會企圖規定此等規則的人。著作家自身，決不能定此等規則，也決計沒有這樣的規則。這完全是一個謬誤，極大的謬誤。作品的不同，決不由於任何可限定的規則；而全由於個性的不同。所以我說文體（Style）的字之現代意義是特性。

這個還須證明。我們且看今日的所謂某作家的文體的意味，就是他的造句法明顯地和別的作家的造句法不同的意味。不同是如何的顯示的呢？有三個主要的方法；

一、由作家所特有的文章之一定的音律之形式。

二、由文章中的音——響——之一定的性質。這性質不單由於曲調，

且也由於文字之音樂的價值之意識的。

三、由於字義的選擇，予文章以力與色的特別印像。

我們怎樣能夠在任何作家裏來定義及說明這三種的特質呢？我以為這是不能夠的。誰都可以像聖保羅（Mr. Saintsbury）所用的方法一樣，

由聖經裏或任何富於詞藻的散文書中，取出幾句句子來，而用顯示詩的音律及揚調的同樣之方法，排列這些句子，使其顯示音律和揚調。但是即使是如此，韻是不能顯示出來的。爲着表現韻的緣故，我們必當採取極聰慧的美國作家萊尼爾（Sidney Lanier）的提示，譜入文章於樂譜裏——就是使用揚調與音脚之外，每一字上附以音樂的記號——這樣也許能見效些，然而還有一個不能解決的問題，就是闡明作家的單字的價值之意想的

難問題，依然存在。單字鬚鬚是蜥蜴一樣，依着位置而異其色彩。兩個不同的作家，用同一個字，表示同一種意見，然儘可以給此字以完全不同之性質。因爲字的性質，依其在文章中的位置如何而異，若在較簡的言語裏，則依其所屬的結合而異。此等事情，在作者自身，多少是出於無意識的。他不依規則選擇，而是由所謂文學的本能即感情而選擇的。要想用分類動詞，形容詞，副詞的方法，來解釋現於各作家文體中的字義的不同之企圖，早已有人試過，可是此種企圖，全無結果。關於詩也有同樣的試驗。一個形容字「赤」(Red)，調查丹尼孫和斯惠朋各用過多少次，是很有興味的，然而爲什麼同一形容詞丹尼孫用着會和斯惠朋完全不同的原因我們瞭解了他，也是毫無效益的。此等一切相異的起因，必由於心理的相異。所以我再要說文體是特性。

現在我要警告你們一句話，就是：要想研究現代英國作家的『文體』

是無益的。我曾經常常被許多學生問過文體要怎樣的研究，和別的這一類的問題，顯示出他們不明白文體到底是什麼東西。我敢大胆的說：沒有費去多年的光陰於國外的日本學生，要想了解外國文體之不同是不可能的。這個理由很明白，因為要想知道外國作家的文體之不同，必須有絕對的外國文之完全智識；你們必須知道一切的韻律，揚調，音響及音色的性質，你們必須知道十萬個字的比較之價值。然而這是你們所不可能的。所以外國文學，既有這樣大的關涉，你們切不要為想了一點文體，和古修辭學的格式無涉的文體而自尋苦惱。而且即使你們了解十八世紀的文章結構之規律及準則，充分的學到古的法則，然因缺乏希臘拉丁語的智識，必使此等學問，殆歸無用。文體可為你們研究的祇是在很漠然的方法上。但我以為這個方法是最緊要的。因為這就是特性。自然，我將才所說述的是離題的，因為我要對你們說的，不是英文而是日本文的作文。

你們應該原諒我的因完全不解日本文大受妨礙，我有許多要想對你們說的話，也因不能說而不說。不過離開了言語的隔礙，就一切共通的事實說，我相信我所說的話，必不會全歸無用。在日本語裏，或任何外國語裏，除了純粹的傳統文體以外，還有一種文體，就是作家的文體，這是代表個人之特性的。而我現在要說的就是：如果一個作家，用盡心力以完成他的作品，則在真正的意念上，他所盡的辛苦之結晶，就是他的文體。即他作品，和其他的同一題目下所寫成的一切作品，有不同的個性，恰和他的聲音笑貌，顯然可以認出是屬於他的而不是他人的一樣。然而作家的特性之顯現，是與其所盡的心血相應的；其心血少，則其特性的顯出亦少，因而其文體的顯出亦隨之而少。劣等作家們的作品，都可看出一般的平凡的類似點；而真正用盡心力的作品，則就可看出特殊的偉大。熱心與努力愈大，愈能顯出其文體之偉大。我想你們現在已可了解我所說的文體是由

苦練而發展個性的結晶吧。不論那一國，除此以外就沒有所謂文體了。

現在再來考察別的事實。在一般的文學史上，我們看到文體均一的地方，就無進步，且沒有成功的傑作。十八世紀英國的古典時代即為其一例。但是一般的文體消滅，個性的文體發達的時候，完全與此相反。這就是現示文學進步的一切創作新思想及其他事物的高度發展的意味。在十九世紀末的英文學——即現代英文學裏，一個壞的標誌就是幾乎不見了那種文體，現在再有一種好似十八世紀初葉的共通文體出現。本月出版的百種英國小說中，很不容易尋出一作家與他作家的作品之不同來。偉大之文體的作家已死完了，雖有羅斯金活着，但他已停止著作。小說界重被萬人遵奉的死規則所支配。雖有稀少之例外，然著小說與作論文，已成爲一種職業而不是藝術。所以沒有大作出現，而且沒有發生反響之前，也不見得會有大作出現。不必說，超脫了一切傳統，在純文學的差不多之部分裏，自

已開創新文體的，有特異的天才克潑林（*Emerson*），然可和他並肩的作家，一個也沒有；而他的能夠發展成爲真堪驚歎的天才，恐怕和他的生長在印第安之事實，大有關係。

因此引我到本講義的末段——言語的問題——來了。克潑林的作品之一個特質——最顯著的特質——就是他可驚地使用民衆的言語。雖然他喜歡作一個尊嚴雍容的文體之文豪，但當他覺得俚語鄙諺，更適合於他的目的時，就毫不猶疑，立即使用。愛滿蓀（*Emerson*）說得好：『街談巷議，勝過經院講義』（*The speech of the street is incomparably more of rceful than the speech of the academy.*）請記住這句話。

五

現在我希望你們稍爲等一等，讓我來說述傳統的反對論。我相信日本

文學還很普遍的在它的古典狀態裏，還沒有把自己由別的世紀的傳統上解放出來，言語的全能力，還沒有在近代的作品裏，充分的發揮出來。我相信，用俗語即民衆所用的日常會話之言語著作，還是被視爲鄙陋。但我很希望你們將來要很勇敢地和這傳統的惡魔奮鬥。我以為這種奮鬥是絕對必要的。日本在真正用民衆的言語無畏地著作的作家出現之先，我不相信會有新日本的文學產生。這新文學是影響於生活，思想，國民性，及創造日本所必要的即文學之同情的文學。有一件必要到來的事就是變革。誰曾幫助變革到來的，就是爲其國家盡無量的義務。因爲自文學長爲有教育的特殊階級的享樂品以來，便毫無作用於國民，而任何國家之有智識階級，祇是全國中的極少數。他們必定是教師，然而他們不能用經院（Academy）的言語來教授。正和威克力夫（Wycliffe）加梭（Chaucer）及其他英國的大文豪曾經所發現的一樣：要創造新的輿論，必須用民衆的言語著述。

日本將來的雖需要民衆文學，雖然你們也許說：某階級的通俗文學，就有某階級的作家供給。但我一定要說：偉大的通俗文學，無智識的與無淵博的智識的人是不能供給的。這必須是學者或至少有喜歡用國語對民衆談話而注意民衆心理的特癖的人才能供給。這是任何國內的文學之真正目的。至於文學的表現是能力，百年前英文學因任那能力之被拘束也同樣受到拘束，試思其損失爲何如呢。有一個人，他能使一萬或二萬有教育的讀者愉悅，然對於一般國民，毫無干係；另外有一個人，他能夠立刻和四千萬人說話，使王公大臣以至草野鄙夫，都能理解他。那末是誰有最大的能力呢？誰是對他的國家的將來最有供獻呢？誰是代表最大的能力呢？自然這決不是祇使二萬人愉悅的那一個。而是如那英國青年詩人所常說的「能夠在同一時候，對在世上所有的一切同胞說話，且使每人都感覺與理解那樣的能力」的人。近來當俄國皇帝，向歐洲列強提議軍備縮少的時候，我們

的青年詩人，寄給倫敦泰晤士報一首熊——好詐的熊——的短詩。凡是說英語的地方，沒有不讀這首詩的；我十分相信，這首小詩在英國的輿論上，比俄皇的通牒，要有效得多。這就是能力。「一枝禿筆，勝過十萬毛瑟」，然而這決不是用經院派的言語所能做到的。

第三章 特殊的散文研究

一 單純能力的藝術：北歐作家們

我不欲在說述各種散文藝術裏，特別限定研究英文學上的幾種作品；因為我們往往可以在別國的文學上，得到比英國還要好的偉大的散文藝術作品之好例——這種例，是很適切於日本學生的，尤其是其中帶有類似古日本作家之傑作的數種。在英文學裏，很不容易找到那種單純而生動的例——在古代日本傳奇中是找得到的；但我們常常可以在北歐（Norse）作家們的著作中找到；而他們綺麗的作品，翻譯為類似的英語，並不失去原文之特殊的風趣。

著作藝術的散文有兩個方法（自然有許多不同的方法，但都可歸入此

二類），兩者都是和作者的特性有很大的關係的。有一種著作，它的價值是觀察上的熟練和生動有力的感覺之總和。那耳聰目銳的人，已經練熟如何運用其敏捷之耳目的，已經為正確的價值與誇張的危險之經驗所教訓的人（誇張畢竟不過是觀察及思考的錯誤之方法而已），如果他能夠著作，那是能夠寫得很動人的。生活於戰爭與狩獵中的古北歐人所著的作品，是簡勁的散文之適例。我們在這種作品中，可以找到我上面所指示的那練習的結果。一個知道在一日中的任何時間裏有一種足以損害他及其子女的生命之錯誤之人，是易成正確的觀察者的；也易成為卓越的思想家及優良的評判家的；因為近視的癡聾的或愚妄的人，難以存在於北歐作家們所屬的那種社會裏的。我推想——判斷我是沒有能力——有幾個古代日本作家，在他們的著作中，也有一個同樣的知覺與辨別之才能之證明。今天我們有幾個歐洲作家的好例，他們的能力，完全依賴在同一性質上的。自然，現

代這一類的作家，比我所要說的北歐作家要複雜得多。他們已受過專門學校或大學的近代教育；此種教育，已給他們的著作中以決不能在古代文學中找到的某種色彩。然而一二作家，用特殊的方法，保存了舊北歐作家之最善的性質，其中最出色的是畢雲孫（Bjornstjerne Bjornson）。我們在別的時候，將有重說他的機會。（北歐即現代的諾曼人或斯坎迪那維亞人）

著作藝術的散文之其他方法，是特別注重主觀的；多半是依人之美的內心感覺的，即對於情緒底感覺，多半依他的能力，且藉慎選字義以表現情緒。這種散文著作，現在且不細述，到後來再討論。簡括的說：這個方法，既全不靠發達的外感之智識，也不靠敏銳的知覺與辨別才能。是的，其中有幾個大作家，還是五行不全或癱子呢。

現在我們來取一個古代北歐故事的文體為例。這是作於十三世紀初期

的；題目是「伊思蘭海濱之小島上的戰爭」。就是當耶教僧正哥德蒙（Guthmund）被派到那島上去的時候，他的左右的騷擾。有幾個決定要殺他，別的則決意擁護他。而後者之中，有兩個勇敢的朋友伊夏爾夫和亞龍。現在簡略的在僧正側敗北，除了兩個朋友外差不多都被殺的地方說起。亞龍——兩人中較弱的一個——要想據陸死戰，伊夏爾夫以為不必如此。因此他為救彼の緣故，設了一個巧計。全事詳見「Sufelninga söga」中。我希望你們將因此而引起興味；因為這個故事，在我看去，很有些像古代日本史中的幾種意外事情的。

伊夏爾夫走到亞龍與斯德拉會戰過的地方，看見亞龍拿着武器坐在那裏，四周死傷枕藉。伊夏爾夫問他到底能否走動，亞龍說能夠，就立起來；於是兩人沿着海邊同走了一忽，後來到了一個隱蔽的海灣；在那裏他們看到一隻有五六人握着槳，船頭向着海預備划出去的

船。這是伊夏爾夫預防危急的安排。此時伊夏爾夫對亞龍說那船是他存心備着爲他們兩人用的，他看去在那時候爲僧正再幹下去，也沒甚希望。

「但是我尋求順利的日子底到來。」伊夏爾夫說。

「在我看來，這是一個奇怪的計畫，」亞龍說。「因爲我想，在這危難中，我們決不能離開哥德蒙僧正。對此不免有些遺憾，除非你先上船去，我是誓不上船的。」

「兄弟，那我決不，」伊夏爾夫說：「因爲這裏是淺灘，我不願任何船夫放下槳來推船；而且像你那樣負傷的，在外面也不行。你應該到船上。」

「那末把你的戰斧放進船裏，」亞龍說，「我才相信你。」

於是亞龍走到船上去，伊夏爾夫也把戰斧放入船中。海濤突出得

這伊夏爾夫涉着水，莊然後堆。看看已是適當的時候了，伊夏爾夫在船尾取出鐵斧，盡力的把船一推，說道：

『亞龍，要會，我們在上帝的面前再會。』

亞龍因為負傷困乏，因為失血疲勞，即使這樣，也沒辦法；這個分離，對於亞龍是一種悲痛，因為他們永不能再見。

這時伊夏爾夫對船夫說，叫他們用力的搖，不要讓亞龍在那天再回到克列姆塞，在許多天後也不要，如果他們做得到。

他們把亞龍載着搖去；但伊夏爾夫再回轉岸邊，走進一所藏有大渡船的艇庫裏去，這是善人（農夫）葛牛所有的。正在這個當兒，他看到施德拉的一隊，已施盡兇燄，突圍而來。伊夏爾夫據艇庫，決依其命運之所許反抗之。走進艇庫有兩重門，他用重石支住。

雪格爾瓦特的部下，有一個心地光明叫做勃蘭德的，瞥見一個人

影的閃動，對他的同伴說：他覺得看到伊夏爾夫加爾孫在那邊，他們應該去追趕。一共是十個，斯德拉沒有在場，只有九個。他們就這樣趕到艇庫裏去。勃蘭德問那個在裏面，伊夏爾夫說是他。

「那就請你出來，走到斯德拉面前來。」勃蘭德說。

「你們能寬赦我嗎？」伊夏爾夫說。

「那末見得，」勃蘭德說。

「那末在你們應該進來，在我就要防守，爭持着是不對的。」

伊夏爾夫有一副鎧甲，一柄大斧，這就是他的一切。

現在他們對他進攻，他作一種巧妙而勇敢的防禦；他切斷他們所有的槍柄——兩方都是奮勇的搏擊，在那分勝負之際，伊夏爾夫的斧柄壞了。於是拿起一把槳，又拿起別一把，都在搏鬥中破壞了。正在這個時候，伊夏爾夫的臂下受了一衝，被衝入室。有人說他的柄是爲

長矛的頭所折，而在受傷中拋了的。他明白現在他的防禦已完。於是他衝出去，趁他們的不備，衝過他們。他們沒有想到這層，而且他們還很冷靜，有一個叫馬爾的，斬着他的膝踝，因此他的脚成跛。他帶着跛脚滾到海灘下，海正在漲潮。伊夏爾夫在這樣的窮境裏，沉着地游泳，游到離海岸十二尋的岩礁上；跪在那裏，然後全身倒在地上，展開雙手，轉向東方，好像在祈禱。

這時他們放下小船追趕他。當他們到岩上時，一個一個都用槍頭刺進他的肉裏去，但是每個傷上，都沒有流出血來。因此他們再回到岸上去找斯德拉，一五一十的告訴他這件事的顛末。斯德拉以爲——別人也以爲——這是光榮的抵抗，他表示出聽到這件新聞之快樂。

(Eyjolf took his way to the place where Aron and Sturla had met, and there he found Aon sitting with his weapons,

and all about were lying dead men, and wounded. Eyjolf asks his cousin wheather he can move at all. Aron says that he can, and stands on his feet, and now they both go together for a while by the shore, till they come to a hidden bay; — there they saw a boat ready floating, with five or six men at the oars, and the bow to sea. This was Eyjolf's arrangement, in case of sudden need. Now Eyjolf tells Aron that he means the boat for both of them, giving out that he sees no hope of doing more for the Bishop at that time.

“But I look for better days to come,” says Eyjolf.

“It seems a strange plan to me,” says Aron; “For I thought that we should never part from Bishop Gudmund in this di

stress. There is something behind this, and I vow that I will not go, unless you go first on board.

“That I will not, cousin,” says Eyjolf, “for it is shoal water here, and I will not have any of the oarsmen leave his oar to shove her off; and it is far too much for you to go about with wounds like yours. You will have to go on board.”

“Well, put your weapons in the boat,” says Aron, “and I will believe you.”

Aron now goes on board, and Eyjolf did as Aron asked him. Eyjolf waded after, pushing the boat, for the shallows went for out. And when he saw the right time come, Eyjolf caught up a battle-axe out of the stern of the boat, and gave

a shove to the boat with all his might.

“Good-bye, Aron,” say Eyjolf; “we shall meet again when God pleases.”

And since Aron was disabled with wounds and weary with loss of blood, it had to be even so; and this parting was a grief to Aron, for they saw each other no more.

Now Eyjolf spoke to the oarsmen, and told them to row hard, and not let Aron come back again to Grimsey that day, and not for many a day, if they could help it.

They row away with Aron in their boat, but Eyjolf turns to the shore again, and to a boathouse with a large ferry-boat in it that belonged to the goodman (farmer) Gnup. And at

the same nick of time he sees the Sturlung company come tearing down from the garth, having finished their mischief there. Eyjolf takes to the boat-house, with his mind made up to defend it, as long as his doom would let him. There were double doors to the boat-house, and he puts heavy stones against them.

Brand, one of siglwat's followers, a man of good condition, caught a glimpse of a man moving, and said to his companions that he thought he had made out Eyjolf Karrson there, and that they ought to go after him. Sturla was not on the spot. There were nine to ten together. So they come to the boat-house. Brand asks who is there, Eyjolf says that it is he.

“Then you will please to come out, and come before Stur
la,” says Brand.

“Will you Promise me grace?” says Eyjolf.

“There will be little of that.” says Brand.

“Then it is for you to come on,” says Eyjolf, “and for me
to guard, and it seems to me the shares are ill divided.”

Eyjolf had a coat of mail, and a great axe, and that was
all.

Now they came at him, and he made a good and brave de-
fence; he cut their pike—shafts through there were stout
blows on both sides. And in that bout Eyjolf broke his axe-
shaft, and caught up an oar, and then another, and both broke

with his blows. And in the bout Eyjolf got a thrust under his arm, and it came home. Some say that he broke the shaft from the spearhead, and let it stay in the wound. He saw now that his defence was ended. Then he made a dash out, and got through them, before there knew. They were not expecting this; still, they kept their heads, and a man named Marcut at him and caught his ankle, so that his foot hung crippled. With that he rolled down the beach and the sea was at the flood. In such plight as he was in, Eyjolf set to and swam, and swimming he came twelve fathoms from shore to a shelf of rock, and knelt there; and then he fell full length upon the earth, and spread his hands from him, turning to the East, as if to

Pray.

Now they launched the boat and went after him. And when they came to the rock, a man drove a spearhead into him, and then another; but no blood flowed from either wound. So they turned to go ashore and find Sturla, and tell him the story plainly how it had all fallen out. Sturla held, another man too, that this had been a glorious defence. He showed that he was pleased at the news.

現在，你們對於這人間的記錄中有否觀察出一點特別呢？我想你們一定感到他的能力。但我不知道你們有否注意到那能力的使用和近代的方法有多大的不同。

第一：要注意其中沒有幾個形容字；一總只有九十個——就算他十

個。在這選出的一節裏，你們抄了兩頁字，每頁大約三百字，就是說大約七百五十字，一總只有十個形容字——或者可說每百字中只有兩個多些形容字。我想你們要找到像這樣的例子，必定先要讀遍了千萬冊的現代英國書才能夠吧。而且這段記錄裏其中沒有一個字可以刪去了，使文中的意義，不受何等損失的。這也許不雅緻些；然而這確是能力的節約，這是一切雅緻的根基。

其次：注意其中沒有形容——一點也沒有形容。房子岩石小船都說到，戰鬥是用最巧妙的方法說述的，可是不加一點形容。然而雖是如此，各樣景色，都歷歷在目——那浮着小船的北海冷港，那救他負傷的義弟上船之勇士，那艇庫裏衆寡不敵的搏鬥，這時候，我們的確確能夠聽到槳折聲，雖然沒有一幅面影，却能夠看到那勇士在每一搏鬥的場面的神色。在傑作裏不必加形容恐怕不是北歐人第一次發現。他們喜歡把形容字

用在詩裏而適用於散文。但是像這種忽略形容，使行爲與事變自身活現出來的方法，不是斲輪老手是不易成功的。第一次讀的時候，你們也許會想，這單調得和小學生的作文一樣；但是世界上沒有比這樣還難做的事。

第三：注意他沒有表現情緒偏私和同情。自然在有一處說伊夏爾夫作一種『巧妙而勇敢的防禦』，但北歐人決不瞎寫他們的敵人，而且如果他們的敵人是善戰的，他們就要因此不是爲着同情而是爲着真理給他以榮譽。無疑的，故事最後的形容詞『巧妙』『勇敢』，完全沒有包含一點同情的；因爲殺伊夏爾夫的人們之首領，喜歡聽他所爲的強悍的戰鬥。仔細的注意這點：就是這般人殺幾個懦夫是不快活的，他們想祇有在奮鬥中殺死一個善戰者才光榮，首領是因爲他的部下殺了一個值得殺的人而喜悅。所以像我已經說過，全故事中，沒有一些個人的情緒。但是在讀者的胸中，惹起什麼情緒呢！情緒在故事中全然抑住而在讀者的胸中創造出來，

這是何等可驚的藝術呢。這是現實主義的最高藝術——現實主義，最近幾年來你們也許已聽得很熟吧。十九世紀的作家中，我祇知道一個，有和此同樣的現實能力，就是已故法國小說家莫泊三。在他神經未衰，狂氣沒有破壞其可驚的才能之先，他也能夠不用一個簡單的情緒或暗示的字，創造出最有力的情緒來。過幾天我將把他的有力的短篇，用英文來講給你們。

現在如果你們考慮這三件事——少形容詞，沒有描寫，和情緒的壓抑——我想你們一定能夠明白那是多麼驚奇的著作之一片。但這不過一百

篇中的一例而已。在某一點上，這種作品的神祕，和近代安徒生（Hans Anderson）之給與其讀者們以這樣的奇怪與悅樂是一樣的。這個充滿着哲學的深意之神怪故事與奇怪小說的無雙作家，你們要知道也是一個那威人——甚至以血統說，也是十三世紀寫伊夏爾夫的故事的人們之後裔。我現在要講之古伊思蘭故事中同樣的小故事。你們在其中可以看出完全

同樣的性質。這故事幾乎可說是日本故事。是古時報仇的野蠻風俗的意外事。北歐人也像古時的日本人一樣，哥哥被殺了，弟弟要替他報仇，父親被殺了，兒子要替他報仇，誰被殺了，他的骨肉之親要爲他報仇。如果沒有男子做這件事，往往有願意而且能夠勝任的勇敢女子出現。在報仇的戰鬥中，即使是孩兒們和少女們的戰鬥，兩方也都有許多英勇的故事做出來。在這件故事中，犧牲的是一個孩兒和他的祖父母。他們被閉鎖在木屋中，外面被敵人圍住，且在放火了。屋中有許多人，他們都是不蒙憐憫的待燬滅者——因爲這是兩部落間的戰爭，是爲許多死者報仇的。然而戰勝隊的主將，突然記起裏面有個老人，是他的先生（我想日本攻城的故事中，也有這樣的事情）。現在我節錄其餘的一節如下：

於是福羅西走到門口，高叫聶爾，且說他要和彼及貝多爾特說話。

聶爾就走過去；福羅西說：『我要求你，聶爾先生，走到外面來；因

爲你燒在裏面是不值得的。』

『我不願出來，』聶爾說，『因爲我是一個老人，不適於爲我的兒子們報仇；但我不願忍辱偷生。』

於是福羅西對貝多爾特說：『師母，你請出來，因爲我沒有燒你在裏面的目的。』

『我的年青，已獻給聶爾了』，貝多爾特說；『而且我已應承他——我們要患難相共。』

說了之後，他們都回到裏面去。

『我們現在究怎麼辦呢？』貝多爾特說。

『我們都到床上睡去，』聶爾說：『我想休息已好久了。』

於是她對古列的兒子多德說：『我領你出去，你不該焚死在裏面。』

『祖母：你曾這樣的應許過我，』孩兒說；『我們要永不離開，我很

願和你在一起；我想和你們同死比我獨自活着要好得多。」

因此她抱孩兒到她的床裏。聶爾對他的管家說：

「現在你已看到我們睡在什麼地方——因為我不問烟燻或火焚使我痛苦，決不移動寸步，這樣你就可猜得到尋求我們骨頭之所在。」

管家說他一定照這樣做。

那裏本來是一所宰牛場，牛皮還放在着。聶爾叫管家把皮蓋在他們身上，他就照話做。

這樣他們兩人都睡在床上，把孩兒安置在他們的中間。然後他們各自畫着十字，孩兒也畫着十字，而將他們的靈魂，全都交給上帝；這一段，就是人們所聽到的他們最後的話。

(Then Flosi went to the door, and called out to Njai,
and said he would speak with him and Bergthord.)

Now Njal drew on, and Floki said, "I will offer thee, master Njal, leave to go out; for it is unworthy that thou shouldst burn indoors."

"I will not go out," said Njal, "for I am an old man, and little fitted to avenge my sons; but I will not live in shame."

Then Floki said to Bergthord: "come thou out, housewife; for I will for no sake burn thee indoors."

"I was giving away to Njal young," said Bergthord; "and I promise him this,——that we should both share the same fate."

After that, they both went back into the house.

“What council shall we now take?” said Bergthord.

“We will go to our bed,” says Njal, “and lay us down; I have long been eager for rest.”

Then she said to the boy Thord, Kuris son; “Thee will I take out, and thou shalt not burn in here.”

“Thou hast promised me this, grandmother,” says the boy, “that we should never part so long as I wished to be with thee; but methinks it is much better to die with thee and Njal than to live after you.”

Then she bore the boy to her bed, and Njal spoke to his steward and said:

“Now thou shalt see where we lay us down, for I mean

not to stir an inch hence, whether rock or burning smart mo,
and so thou wilt be able to guess where to look for our
bones?

He said that he would do so.

There had been an ox slaughtered, and the hide lay
there. Njal told the steward to spread the hide over them,
and he did so.

So there they lay down both of them in their bed, and
put the boy between them. Then they signed themselves
and the boy with the sign of the cross, and gave over their
souls unto God's hand; and that was the last word that men
heard them utter.)

一總大約有四個形容字；也和前面的故事一樣，沒有描寫和同情——沒有注意。信爲絕對真實的意外事是很可能的。老人和孩兒在室中所說的話，有準備出來的管家，可作一個信實的報告。這是可怕的故事——一個殘忍刻毒的故事，然而他在犧牲中現出特性的崇高，使讀者爲這最簡單的事實之關係所感動而忘却了自己。

現在你們也許會這樣想：這種簡單文體，祇有故事的主要事情的本身是可怕動人或有特質的時候，才能產生這樣的効果。我很相信這是不對的；因爲我在畢雲孫所作的近代小說如“Synnöve Solbakken”裏，看到完全相同的文體；在安徒生的「醜小鴨」和「小人魚」等童話中，也可以看到。這種最單純的事物，在那錦心慧眼的人看去，都是充滿着希奇和美麗的。具這樣的心和眼，在單純文體上已綽綽有餘了。

安徒生有時故事的題目是多少瑣細呢——一個孩兒的玩具，生長在田

中的小草，雪人，有些像我們在田場裏所造的孩兒們的雪達摩，窗下的薔薇叢。現在我們可以說，趣味是靠主題的一句話是無意義的！像「小小的錫兵」的故事中，我們的確確也感受到像伊夏爾夫的故事之影響那嗎深——這祇因為昔時小說家和近代小說家的寫法與思想，在同一方向上的緣故。或者取一個性質複雜的題目，如中國皇帝的夜鶯和日本皇帝的夜鶯的故事。其裏面含有的意義，比這美麗故事自身顯在表面的要深妙得多。全意識是我們人類的生活史——藝術家的生活及其不能獲得恰當的稱道與其不顧欺弄的能力。這實是深妙的故事；其中有許多頁數，誰都讀得要流淚的，使我們在理智的和感情的兩方面，都受到深深的感動。然而這文體，還是古時的文體。自然我必須承認安徒生比伊思蘭的作家們用形容詞要多一些，但是仔細的去檢查，你們一定能夠看到：他如果可以不用的地方，他一定不用。現在來說別的文體罷。我已大略的對你們說過，就是現代之

藝術的文體，用形容詞幾乎也有在詩中那嗎的豐富。我願說這不是不好；但是運用形容詞的任何作家，要做出像決不使用形容詞的北歐作家們那樣有力的印像是難得的。

這種單純的文體，似乎是一定的人種之天才，任何偉大的文學體裁，必有其民族性為其基礎。我所說的那一種體裁，是北歐民族性之最優點的佐證。很偶然的，我在這裏可以觀察別的北歐民族，這是最近期纔產生文學的，也表現出一種同樣明快的文體底單純之力——這就是俄國文學。現在俄國的大作家，用語簡當，頗似舊北歐作家。但我本講的目的，是在指出古日本文學方法和古北歐文學方法間可有的相似點。我想像北歐的單純藝術，對於日本的天才，比那以研究古典文學為基礎的很精緻的文學體裁為適合。

二 湯姆斯勃朗 (Sir Thomas Browne)

在散文體的第一講裏，你們當可記得幾個非常質樸的舊北歐作家們的

例子，且已注意到那清描淡寫的質樸的綿綿之力。今天我要對你們講和北歐作家的文體非常相反而對立的文體——代表偉大的古典文化，廣袤的學識與博覽羣籍的偉大之文體。——這種文體，祇供學究之賞玩，不能大眾化。然其方法上有可驚的美點。我不願鼓勵你們去做做，但你們了解些他的幾種優美的性質，明白其在英文學史上的重要，是應該的。我要說的，就是勃朗的文體。

我已說過，這個文體在英國文壇上有極大的影響。當未說別的以先，讓我來說明這個影響。勃朗是英國做原始的古典文體的作家之第一人。所謂古典文體，我的意思是指英國的散文體。這種散文體，是以精研古代希臘拉丁的古典作家為根據，更巧妙地附以古代言語的拼音字以增其色彩與諧和的。以前已有其原始的文體的，馬羅利（Sir Thomas Malory）在這文體上做過一個惹人注目的革新。麗麗（John Lyly）（1554-1606）

也造出一種新文體——做做西班牙作家的過度藻飾，混雜，空想，雕琢，厭煩的文體——這就是有名的誇飾文體（*Truculencia*）。誇飾文體，等到別的時間再說，這在某一短時期裏，也有過很大的影響呢。但是馬羅利之愉快的散文詩也罷，麗麗的誇大而雕琢的文體也罷，和勃朗的文體比起來，都沒有有一點價值。勃朗除做做一流的拉丁希臘作家外不學別人，而他所學的，又不是別的英人所能企及的藝術。再者，他也不是奴隸式的效他們；因為雖然效古代作家的美，但他是一個真實的散文詩人，所以他常常努力的保留其自己的至美之個性。他曾影響英國的散文，約有二百多年。到現在還繼續着；如果他在今日的影響沒有像百年前那樣的顯著，這只因為要想追隨他的人，必須是優良的學者。而今日我們的博學者們，在論文或詩的方面之著作不很多。第一個大受勃朗影響的是約翰孫（*Samuel Johnson*）。他是很有影響於十八世紀及十九世紀初期的文學的。但他是勃朗的

學生，很拙劣的學生。他和勃朗的不同，就是他不是一个像勃朗那樣偉大的學者，他的胸懷——即開展與寬大容忍的能力——不廣，他沒有美和詩的意識，他不過是一個勃朗很壞的倣效者而已。誇博炫奇，消失了珍貴與精緻的美。但他連貫了勃朗與十八世紀間的文學之事實，是不可磨滅的。而其間接的臂助勃朗形成那時代的散文文學之功績，也是永遠存在的。這樣你們也可理會他在英文學史上的地位之如何偉大了。

勃朗生於一六〇五年，死於一六八五年，所以他是十七世紀的人，而他的高壽，差不多和十七世紀相始終。他的生平，不十分知道。他在牛津大學研究過醫學，後來在英國那佛西（Norwich）的鄉鎮上以行醫立業，此地景色幽邃，為有名的詩人之搖籃地。他長年間，在那公餘之暇，作成了一本小書，各額以“Religio Medici”，“Pseudodoxia”，“Hydriotaphia”。第一本是論述人性對於人生與宗教的關係，第二本是日常過失論，這兩本

我們現在都沒有去研究的必要。而且英文體也沒有像第三本那樣的顯然。這本 *Hydrionaphin* 是論瓶埋的，即論述古人的埋葬或保存尸骸的灰於陶器或金屬的瓶中之習慣的。我後面引用的幾段，就是在這本書上扎出來的。勃朗生前，是被視作最可驚異的學者同時也是最可愛的人，不過他更可愛的文學作品之美點，祇有幾個人能夠了解他。他本人很受人敬愛，所以他不難成爲社會的成功者，他積了相當的財富，也受着查理二世賜與爵士的勳位。他死後，他的書和原稿被競賣去，幸而後來被英國博物館所買入。他的全著作，含有幾篇遺稿的論文，在彭圖書館 (Pohn Library) 裏，訂成三卷。原文一部分之精印版，新近才出版；其餘的正在準備中。勃朗在未來的五十年中，再將被盛行研究，是可確信的。

瓶埋論，的確是給學生認識勃朗之究極的思想之書。別的著作，沒有
一本表現他的詩意和學問，像這本的透澈。是的，即使在學問最進步的現

代，勃朗的博學，也是使博學者驚嘆。他引用許多普通學生所不知道的著者及每個有名的古典著者。也引用德，意，西，丹的作家，也引用中世期的哲學者及教會的牧師，由古代以至十七世紀中葉，凡是關於科學的著作——植物學解剖學醫學鍊金術占星術等——似乎他都讀過。祇一看他所引證的大家之目錄，也足驚駭了。在十七世紀裏，找出一個讀遍西洋書籍的人，已是難事，然比之於找一個博覽羣書，而能記憶其所讀的，把它融化，把它組織，且能發前人所未發的人，不是更可驚佩的嗎？但是學問的本質中，不含有什麼樂趣的，而反對勃朗的耀奇眩博，過事誇張的非難，也許不止一次吧。你們要知道，現今當一個博學者著一本英文書的時候，若引證幾個希臘拉丁作家的話，是被認為俗氣的。他立刻會受到想賣弄學問的非難。不過即使在今日，同時即使這是一條規則，然沒有一個大批評家會非難眩博的勃朗。他祇在著述古典的問題時，才引用許多古典的作者；但即

使在這種著作中，如無「一鳴驚人」的効果時，決不引用一人或一事的。且他引用希臘拉丁的原文很少，祇把拉丁希臘的思想神化而為英國思想而已。下面我還要告訴你們這種文體的本質上之錯誤及美點；此刻我們且來研究幾段罷。這幾段比其他的更能顯示出他是一個難得的作者。

在瓶埋論中，第一章大致論述古代一切國家的埋葬的習慣——是的我儘可以說是全世界——并論述因哲學的或宗教的原因而有不同的葬埋的習慣。可是這許多事情，完全說在祇約二十頁的原本中。因此我們可以明白勃朗並不是賣弄文章的人；恰恰相反，他極力的簡縮事實，使成為遒勁蒼老的文章。我們由這一章中取出一節看。

Some being of the opinion of thales, that water was the original of all things, thought it most equal to submit unto the principle of putrefaction, and conclude in a moist relentment.

Others conceived it most natural to end in fire, as due unto the master principle in the composition, according to the doctrine of Heraclitus; and therefore heaped up large piles, more actively to waft them toward that element, whereby they also declined a visible degeneration into worms, and left a lassing parcel of their composition.....But the chaldeans, the great idolators of fire, abhorred the burning of their carcases, as a pollution of that deity. The persian magi declined it upon the like scruple, and being only solicitous about their bones, exposed their flesh to the prey of birds and dogs. And the Parsees now of India, which expose their bodies unto vultures, and endure not so much as feretra or biers of wood,

the proper fuel of fire, are led on with such niceties. But whether the ancient Germans, who burned their dead, held any such fear to pollute their deity of Morbus, or the Earth, we have no authentic conjecture.

The Egyptians were afraid of fire, not as a deity, but a devouring element, mercilessly consuming their bodies, and leaving too little of them; and therefore by precious embalmment, depository in dry earths, or handsome enclosure in glasses, contrived the notablest ways of integral conservation. And from such Egyptian scruples, imbibed by pythagoras, it may be conjectured that Numa and the Pythagorical sect first waved (modern waived) the fiery solution.

The Scythians, who swore by wind and sword, that is, by life and death, were so far from burning their bodies, that they declined all interment, and made their graves in the air; and the Ithyophagi, or fish-eating nations about Egypt, affected the sea for their grave, thereby declining visible corruption, and restoring the debt of their bodies, whereas the old heaas, in Homer, dreaded nothing more than water or drowning; probably upon the old opinion of the fiery substance of the soul. only extinguishable by that element; and therefore the poet emphatically implieth the total destruction in this kind of death, which happened to Ajax Oileus.

「有幾個以水爲萬物之源的戴爾斯主張者，以爲依遵腐朽的原理，實

體在濕氣的成分中完結最爲公平。別的依墨其尼里脫斯之信條的，以爲在構造的主要原則上，歸之於火爲最自然；所以堆積起大的堆子，很迅速地送他們向元素去，他們也避去日擊退化腐敗，留下其構造的最後部分。……但是火的大崇拜者加爾敘斯人，嫌惡他們的屍體之燒燬，以爲這是褻瀆神明。波斯的道士因了同樣的疑懼，反對燒燬，只注意他們的骨頭，而暴露他們的肉爲禽犬作餌食。現今巧妙地暴露他們的身子於兀鷹之前的印度的祜教徒，是不用棺架棺台或燃料的，但是燒燬他們尸體的古代日耳曼人，是否抱有一種侮辱他們的天帝或地神之恐慌的。我們不能有確實的推斷。

埃及人是怕火的，不是視之爲神，而是一種無慈悲地吞食他們的身子，少有殘餘的貪吃之元素；所以他們用貴重的香料塗於屍身，埋入乾土中，或好好的封入玻璃器中，以圖完全保存的最好方法。埃及人這樣的精細，

爲其太古時人所敬重，這也可證爲奴馬及非太古時宗派之最初的放棄火的分解。

信賴風和劍，爲生與死所寄託的雪雪安人，是不燒屍體而用土葬的。結墓於大氣之中的意塞弗亞人即住居於埃及附近的食魚國人，喜歡以海作他們的坟墓。這樣可以避去日擊的朽腐，以回復他們身上的缺陷。至於在莪默書中的老英雄們，以入水或溺死，算是唯一可怕的事情；這大概依照古時靈魂屬於火質的意見，以爲只有水的元素足以毀滅他；所以詩人鄭重地暗指這種死法，是整個的毀滅，而 Ajax Oileus 適逢了這種遭遇。

這樣一頁一頁的充滿着事實與註釋。他連到中國的葬儀也說到，這是十七世紀的歐洲人所不知道的。他對於此等事之記述，都是詳察各方的情形，有相當確證的。你們看，這個乾燥無味的題目，他說得多麼生動有趣；這是一種能起白骨而還人生的藝術。但是主要的事是文體——勿要忘記我

們現在還是在說十七世紀一六五八年哩；請看這種奇峯起伏的句子，都像奔騰澎湃的浪形似地圓潤有則，那是多麼的雄偉挺秀，多麼的有聲有色，多麼的綺麗潤澤呢。你們想想看，他是一個學者，是一個聽慣了拉丁希臘的文章之全音符音樂的學者。即使他當時所用的字，現在已不用或變了意思，但大概是可由文理上推知他的意思。譬如“relentment”，現在已沒有這樣的意義，那是作分解的意思講的；又如“Conclude”，現今在文學上最普通的意義是『終結』（Finish），而我們的老醫生是用作生命的盡頭（end life）實體的終結（finish Existence）講的。但是你們爲要知道這些，是無須去看書後的註釋的。

在現今一般傑作家所熟知的種種完成的散文藝術中，我們可以找到這樣的一個作家；而且在經心撰述盡善盡美的文字中，我們也應該體味出這項作品來。久後爲馬格來（Macaulay）運用得很有名的對句，是勃朗完

全爲着藝術，也許爲着增加趣味使用過的。的確，他的直覺是很瑣碎的呢。

Though the funeral pyre of Patroclus took up an hundred foot, a piece of an old boat burnt Pompey; and if the burthen of Isaac were sufficient for an holocaust, a man may carry his own pyre.

（雖然用百尺高的積薪焚化了湃屈羅克拉斯，一片舊船板，燒了波悲，依賽客的燒屍料，足夠一次燔祭，某男子的火葬薪，却可以自己運搬。）

作者不論說到數學或庭園，坟墓或星辰，常常能使題目變爲有趣。聽罷，當他開始說到一個鬼怪的題目時，經驗是多麼的奇怪，對照是多麼的有力呢。

The dead seem all alive in the human Hades of Homer,

yet cannot well speak, prophesy, or know the living, except they drink blood, wherein is the life of man. And therefore the souls of Penelopes paramours, conducted by mercury, chirped like bats, and those which followed Hercules made a noise but like a flock of birds.

The departed spirits know things past and to come; yet are ignorant of things present. Agamemnon foretells what should happen to Ulysses; yet ignorantly enquires what has become of his own son. The ghosts are afraid of swords in Homer; yet Sibylla tells Aeneas in Virgil, the thin habit of spirits was beyond the force of weapons. The spirits put off their malice with their bodies, and caesar and Pompey accord

in Latin hell; yet Ajax in Homer, endures not a conference
with Ulysses; and Deiphobus appears all mangled in Virgil's
ghosts, yet we meet with perfect shadows among the wounded
ghosts of Homer.

（死人在我默的人間冥府裏，似乎都是活的，可是除非他們吸了人血，不能善言未來，所以憑依滿克萊所引導的本尼羅潑的情人的靈魂，吱吱地如蝙蝠的叫，而那些隨着黑克爾的靈魂，發出似羣鳥的嘎聲。

分離了肉體的精靈，知道事之過去和未來，可是不知道現在。亞格姆蒙預說烏里賽斯將有什麼禍事；然全不知道自己的兒子是怎樣。在我默中的精靈是怕劍的；但是薛必來說在維爾及爾的伊尼斯，精靈之奇妙的習慣，是超越武器之力的。靈魂捨棄了他們的惡意和肉身，西柴和波悲在拉丁的地獄裏和解；可是在我默裏的亞全克斯，沒有和烏列賽斯對談，而第

福勃斯在佛及尼爾的幽靈中，現出完全的割裂。可是我們在我默的受傷之幽靈中，會到完全的影子。）

但是這種例，沒有顯出勃朗的最優點；這不過為說明他的文體之一助而已。要由引證來現示他的最優點，正如聖斯伯萊教授（Professor Saint-shury）近來所說，是一件很難的事。他的偉大，是在他的光華燦爛的全文章中。誰都該明白關於埃及的木乃伊做藥的一段奇文——木乃伊的肉做藥，在一七二一年才為英國醫藥界所發現。我本想把全文讀給你們聽，但因費時太多；節引結論，也足以見其一般。

Egyptain ingenuity was more unsatisfied, Contriving their bodies in sweet consistencies, to attend the return of their souls. But all was vanity, feeding the wind, and folly. The Egyptain mummies which Cambyses or time hath spared, avarice

now consumeth. Mummy is become merchandise nizrain cures wounds, and Pharaoh is sold for balsams.

（埃及人的設法保存他們的身體在香料中，以待他們的靈魂的歸來的機智，是很不完全的。但一切都成空虛，一切都為風作餌，一切都是愚妄，元姆皮斯王或當時所保藏的埃及之木乃伊，今已燬滅淨盡。

木乃伊變成商品，密智來姆用以醫傷，法來呵被作為香料出售。）

如果勃朗而生於今日，也許要加說木乃伊代石炭而用於尼羅河的汽船上呢。即使現在，他們普通人的屍身，大概是用便宜的樹脂——如松香之類——保存的；所以一被汽船公司發現很易燃燒時，就會焚燒千百噸的骷髏，來製蒸汽是無疑的！同時我想你們也可聽到過，木乃伊的粉末，在英國的法律未通過禁止售賣之前，是被售作肥料的。勃朗知道萬物善變而易逝，在這幾頁裏的目的，是在指出華奢的葬儀或想求令名於死後是愚妄的。

他的實證永遠是峻刻遒勁的。他在論人類無恆的題目上，書中滿充着琳瑯滿目的文章，有許多是值得銘記於心的。但是，我們且轉到稍為難懂的題目上去吧——下面是「雪露絲的花園」第四章中美麗之一節。

Light that makes things seen, makes some things invisible; were it not for darkness and the shadow of the earth, the noblest part of the creation had remain unseen, and the stars in heaven as invisible as on the fourth day, when they were created above the horizon with the sun, or there was not an eye to behold them. The greatest mystery of religion is expressed by adumbration, and in the noblest part of Jewish types, we find the cherubims shadowing the mercy-seat. Life itself is but the shadow of death, and souls departed but the shadow

of the living. All things fall under this name. The sun itself is but the dark simulacrum, and light but the shadow of God.

（使物體顯現和隱晦的光，如果不因為地球的黑暗和陰影，則造物之崇高部分，至今還在未見中，而四日不見的天上的羣星，如與太陽同上水平線時，恐怕沒有一隻眼睛可以看到他們吧。宗教的最大神秘，是由概形表現出來的，而在猶太人風之高潔的氣質裏，吾人看到天使遮蔭着慈航殿。生命的本質，不過是死亡的影子，靈魂不過是分離了的生命影子而已。萬物都準此理。太陽自身不過是幽暗的擬物，光明不過是神的投影而已。）

這篇小論文——上面一段是其中引出來的——通常和瓶埋論合訂的，書名為『雪露絲的花園』（Garden of Cyrus）。是一本很可驚嘆的書。

其中是論及五點形栽植法的。或者用簡單的話來說，這是論述五的數字在

數學上幾何學與玄學上之價值的。我們的醫生，他研究的問題，係從花園中排列樹木，從五分組之美的觀點上來開始，推而至於考察宇宙間一切關於五的意義。他討論數之在天上地上甚而至於在黃泉的。他不但指出人類的手足，我們知道有五指五趾之分裂，甚至無數動物的肢爪和羣花的萼瓣，我們也可看到同一的分裂。這樣的觀察，很像一個大發明者。你們要知道近代植物學在花的分類上，承認五和六的意義，你們要知道近代生物學上已經確實的，承認牛馬的蹄，在原始時代是五趾的。如果這位醫生，稍微生得遲一點——譬如達爾文的時代——那也許已經能先見許多達爾文的發見吧。總之，他的小論文是值得一讀的；如果他沒有預料到近代科學的幾個普通定理，他決不能建設如下的宣言：依照天國之秩序安排者與神秘的數學，凡物始於秩序，終於秩序，然後再始於秩序。

稱勃朗是一個出於耶教意識的神秘者是錯誤的。他的確是一個教徒，

他不敢放棄他所相信的教會之犯罪的學說。不過沒有一個作家認識或表現神秘主義的詩及其靈感有像他那樣真切而已。所以他的書被歸入於神秘文學類，深得信神秘教者的稱道與傳誦。讀其書而不常為正教徒所視為過於舖張的暗示或思想所振駭是不可能的。但是這些暗示與思想，是很可以說明舊東洋宗教的教理的。

如果這些摘記，會引起你們的興致去讀勃朗的傑作，那是我很快樂的。但是我想他對於你們的效用，多半在暗示的方面。文體的某種藝術上——對句的藝術簡約的藝術以及詩歌與曲調的藝術——他是一個大師。不過你們是不能學他的。你們所能學的是比喻的對句之價值，以及文字的簡練。其他的一切，你們要去理解他的玄妙，是太古典些。是的，要理解他的文體之美的究竟，必須有希臘拉丁的修養。然而，如一切真實的文體一樣，其中有許多是表現品性與人格的——表現個性的風趣，心靈的秀美；凡

此種種，你們都能明白的瞭解的。我想，你們讀這本書，對於那著書的人而不起悠然嚮往之情的是少有的罷。

他是英國古典散文的祖師——創造者，這就是你們對於他在英文學上的地位應該記憶的唯一要事。他是約翰孫博士（Dr. Johnson）獲得感興的來源；他也是在英文散文中現示莊嚴與音韻之才能的第一人，也是使用對照及對句之藝術的第一人——散文後來為極朋（Edward Gibbon）所發揚，對句為馬格萊所善用——。即在今日，讀其書 1737-1794 而不得些許益處之學生是沒有的。他比培根（Francis Bacon [1561-1626]）及其他比培根更有名的人，要博學得無可比擬——在文體上，培根的論文之研究，對於你們，是沒有絕對之利益的。無甯說適得其反。培根之價值，多半在其思想上。而勃朗則思想與文體兩者，皆在其至美的文章中供給你們。

然而最後我必要說出一句不敬的話來。我們所討論目的這種文體中，

有一個障害——極朋與馬格萊的文體，也不能除外。這就是他們的能力之傳播的範圍有限。因為誰不能用學者的文體，對稠人廣衆演說。更不對的，就是這種文體，過於做作，不合自然，其本身中含有必然的敗壞與毀滅的要素。在今日我們要讀勃朗的書，不得不用字彙——就是說；如果吾人希望很真確的了解他的思想，我們就要去查附於他的著作集中的一本浩瀚字彙。這在極明與馬格萊的著作中，不會有這樣的麻煩，然這祇因為他們在時間上和我們較近的緣故。總之，前者的文體，不關它是多嗎的美麗，在現在看來，無疑地是舊式，而後者的文體，在現世紀裏，多半也要變舊成式吧。這完全和我在前講中對你們說過的北歐之單純文體不同，那種文體，即使原來所寫的國語死滅，也決不會成古式的。而且因為不含一些做作，所以也沒有腐朽的成分，能夠無偏地深入於上智與下愚的心意中。如果吾人不得已要在清描淡寫的單純文體與勃朗的詞藻華麗的文體間

作一選擇時，我決不稍事遲疑的告訴你們，應取單純的文體。然而這不是反對送給古典作家們所應得的稱贊與欽仰的理由。

三 畢雲蓀 (Björnshjorne Björnson)

在研究一種更奇妙的散文之前，我要對你們說一說在日本我所認為普遍而很有害的謬見。我所謂謬見，就是研究英文學的學生，只應研究原本的英國人著的書——不是由他國的文字譯成英文的書。自然，在現在的時候，我知道不信任謬譯有幾種理由。近世許多譯本，譯筆草率拙劣，祇以賺錢為目的，簡直是廢物。但是以前譯成爲英文的外國作品，和此情形大不相同，而且此等譯本，實已成爲英國人的一般讀物了。隨便舉出幾種來，如那天方夜談哥德的浮士德之偉大的散文譯作；嘉利麗 (Carlyle) 譯的“Wilhelm meister”和個個孩兒都讀的“Druidine”的譯本等。法國的作家不必說，如偉大的意，西，俄諸國的作品，也都有譯本。實在的，

如果英國人祇研究英國文學，英文學決不能如現在那樣的發展。再者，英國人如果祇研究外國文學的原文，恐怕英文學至今依然沒有多大的進步呢。受到外國文學之影響而修改進步的英國第一流之詩小說散文，是多數的譯本之效，而不是由於學究的研鑽。我以先曾經對你們說過，在文學的發展上，學者的著作，其程度是很有限的。篤學家少有能為不朽文學之創作者。能夠出不朽作品的人，一定是學問所無能為力的自然之天才；而且這些天才，大多數往往連到普通學校以上的教育也沒有受過的。供給此等人們以外來思想的刺激，那必要把此等思想，替他們譯成國語才行。外來影響大部是由譯譯的作用之一句話。你們看去，也許以為很奇怪罷，但差不多每一種歐洲文學史，都證明這是事實。我很相信如果將來日本產生一種宏遠的新文學，一定是在那千百種譯本的新思想普遍地為國民所融化之後。因此我想，那英文學的研究必須限定研究英國的原本或英國人所作的

書，是一世很不對的謬見。

英國孩兒的思想，是怎樣形成的？如果你們想到這層，你們就會發現英文學在他們的腦筋中，實不過代表世界影響的一部分，極小的一部分而已。經過催眠歌的時期以至神話故事的時期——前者大都確是英國本產，後者可以追溯英國的來源者很少。是的，我相信“Jack the Giant Killer”，“Jack and the Beanstalk”，確是英國的作品，實際上這完全是例外。

“Puss in Boots”不是英國而是法國的，“Cinderella”是法國的，“睡美人”“白貓”“綠髯”也是法國的。實際上許多英國的神話小說，都是由法國作家如彼羅爾（Charles Perrault (1628-1703)）與亞爾諾夫人（Madame d'Aulnoy [about 1560-1705]）等著作中譯出來的。當小孩已經飽嘗想像的饗宴後，其次讀的是什麼呢？是一半為純粹故事一半為道德教訓的有較深的性質之別種神話故事。這種故事由什麼地方來的呢？這

不全是英國的，是由外國翻譯過去的。主要的是德國瑞典，此等作品中之最重要的，是安徒生的作品。每個孩兒必讀此等小說，受教於此等小說，現在已經成爲英國孩兒生活之一部分，使我們不禁會奇怪那安徒生未生以前的孩兒們是怎樣過日子的。德國這一類故事的最好作品，是葛立姆（Jakob Grimm [1785-1863]）的著作。每個人對於他的著作，多少總知道一些。讀過了這種之後，普通大概是讀冒險故事或是一種淺近的傳奇小說。如魯濱生飄流記哥列伐的旅行記。自然這是英國的；但是除此二者外，我相信多數第一流的少年傳奇小說，是含有譯品的。譬如在我幼年時代，亨利康升斯（Henry Conscience [1812-1883]）的諸小說，爲一般兒童所共讀，這是由荷蘭語譯過來的。即使到了青年耽讀斯高德（Sir Walter Scott [1771-1832]）的時候，還是有很大的外國文學的影響作用於他們的想像中——如大仲馬（The elder Alexander Dumas [1806-1876]）

的魔術。他的神怪小說如“*Monte Cristo*”“*The three musketeers*”，已
 成爲少年少不了的讀物。而且他們對於英國的近代小說，曾有很大的影響
 再下去讀的是尤哥（*Victor Hugo*）的傑作。所以在這時期，英國孩兒，
 無時不直接間接的受德法文豪之影響的。自然，當我說及大仲馬與尤哥
 時，你們也許會說我祇舉出近代的作家。是的，他們差不多是和我們同時
 代的人。但是我們回顧到此等大人物出世以前，仍然可以看出外國文學影
 響伊利沙白時代的英文學也和現代一樣。十八世紀別的外國影響外，主
 要者爲法國影響。那時每人必須讀古典的——但不是晦澀的——法國作家之著
 作；其中有供給十九世紀的英國青年以傳奇時代的作家們所作的作品之小
 說家。十七世紀，也有一種法國混和着意大利西班牙的影響。伊利沙白時
 代，教育還沒有像現在的普及，但是我們知道那時候的青年，往往讀西班
牙的小說和故事的。而那時譯出來的西班牙書，實不下百七十幾種。

由上所述。我想你們就可知道英國文學的生氣實在是靠着翻譯的，而英國青年的心意，決不純由英文學之影響所形成。請注意，我沒有說一些關於拉丁希臘的研究；這是比他國更有影響於英文學的。這是由過去社會而來的影響。我也沒有說一點關於浩大如彼的宗教文學之影響——西伯來(Hilology)文學，聖經文學，這是孩兒坐在媽媽的膝上時學會的祈禱之基礎。實在的，英文學除了在英國的教育上為中樞外，其所佔的地位很小。如果一個英國人祇知道英文學，那他所知道的實在是有限。他所讀的一流的作品，儘可以是英國的，譬如莎士比亞；但文學的大部分的確不是英國的；即在今日，其每年的出品，日益顯出法，意，俄，瑞，那等國的思想之影響——我沒有說到許多東洋諸國的新影響。

不：你們應該想任何外國文學，不單是表現個人思想之媒介，也是由此以得到世界最優秀的思想之媒介。如若你們不能讀俄文，為什麼不去讀

英譯或法譯的俄國小說呢？恐怕你們不能讀意大利或西班牙文；但因此而不知道培德拉克 (Francesco Petrarca [1304-1374]) 及阿利歐斯脫 (Rodovico Ariosto [1474-1533]) 的詩及加爾特龍 (Pedro Calderon de la Barca [1600-1681]) 的戲曲是無理由的。如果你們不知葡萄牙文，那有加蒙斯 (Luiz de Camoens [1524-1580]) 的優良之英譯本。我想在東京知道芬蘭語的人很少，但是『格來維拉』 (Kalevala) 地方的可驚之敘事詩，在今日英法的譯本上都可讀到。要知道印度之偉大的敘事詩，沒有研究梵文的必要；在歐洲有許多金剛經大乘經的譯本——惟以德譯本為最佳。你們也可以在英譯本上讀亞刺伯人波斯人的詩；還有每個人都該知道一些東方古文學——如那費爾杜西 (Hirdvsi) 的“Shah-Naméh”或“Book of Kings”，沙第 (Saadi) 的“The Gulistan”和哈非茲 (Hafiz) 的“Divan”。祇就英譯說，幾乎在宇宙間每人種的文學，不問其已成或未成——達到最野蠻種族

的歌謠和格言——都可在英文學上讀到。這一類的著作，在英譯上有一大缺點，就是此等謬譯，譯成惡劣之詩的形態，不及保存散文形態的法譯本之可嘉。但是英國有些譯者，譬如費茲幹來特，（Edward Fitzgerald [1809-1883]）是很偉大的，連到譯詩，也很有能力，有巴爾滿（Palmer）由古代亞刺伯詩人中譯出來的作品，也沒有比費茲幹來特少其趣味和同情。但是我急於要使你們深記的就是：英文學不但能給你們以一種族之創作的智識，且能給你們以全世界的智識之寶藏。英國有許許多多人不懂德文的，但是沒有一個有教育的人，不讀英譯的德國詩的，也沒有一個人，不能引用海涅（Heinrich Heine [1799-1856]）的詩句的。

現在，如果你們滿意我所說的：英文的研究，對於你們不僅是研究英國作家的意味，那你們就可知道我之不欲限制本講義在原本的英國散文上的緣故了。我祇要取幾個我能找到的歐洲任何種散文的最好例子來做證

明；因為各種事物，都是依靠意見與形式的，而不論散文的意見和形式（詩又當別論）都是不能為國語的境界所限制的。在本書的最近二講裏，我已講過兩個極端不同的文體之例——一種是古代北歐的文體，一種是精緻奇妙近乎眩博而難與比美的勃朗的散文。這兩者都是說過去，而兩者的對照，也各盡其極。現在讓我們轉到現代來，就是十九世紀來，而且也取兩個極端的，即最簡單的和最虛飾而富於變化的散文為例。單純文體又取北歐人為例。因為這個民族的天稟，我在給你們的北歐文學之引證中，已顯示出它的光輝。而在今日，同民族的十九世紀的散文裏，又重現其自己的頭角。我們現在來討論這個吧。

你們千萬不要以為北歐文學是不受時代變遷的影響的——我不是說言語（這是全不相同的）而是說方法。恰恰相反，那威，瑞典，丹麥是經過了無數的和英法德意同樣的文學變革的。他們也有傳奇的和古典的時期；他

們——尤其是丹麥——連到有一短時期變為雕琢的，而丹麥的文化，到了十九世紀還是保守着古典主義。而且當時特別影響那威瑞典之教育的，是丹麥的文化。但是一八三二年，負有復活古代文學於現代創造稍和以前不同的新文學之使命的人出現了。他就是畢雲孫 (Björnstjerne Björnson)。他經過了大學教育的一般過程，無所表現。常常夢想着希臘拉丁或數學以外的事情，他把所有的餘暇去讀和大學教育全無關係的書，以代學校成績的競爭。古代北歐的文學，特別惹他的興味，他極力的搜讀各種關於這一類的書。他曾為通過他的試驗用過苦工，他的同學決不會想到他在世界上能做一點事業。但是，出了大學之後，這位夢想的青年，突然發揮出想不到的無限的智能。他成爲一個新聞記者，這是文人所取的一切職業中之最壞的地位；但是沒有關係，在很短的時期裏，他創作了一本可驚的小說，引起全歐人之注意，歐洲諸國都有譯本。這本就是“Symove Solbakken”，

是一個那威農夫生活的故事。畢雲孫自己是個農夫的兒子，他把自己的閱歷都描寫在這小說中。但是這本書之奇異，不在於情節的奇離，不在於結構的巧妙，而在說話之可驚的方法。這本書讀起來，劈劈是第九或第十世紀的北歐人所作似的；而描寫着的生活，却的確確是現代的，但是說話的藝術，是千年以前的古法，這是學者們冥想者決不能復活的方法，他却使之復活起來，因此一來，他幾乎影響到歐洲各種的文學。尤其是幾個法國的大寫實作家們，受他的影響。總之，他給每個耽好文學的人以一種新穎的思索資料。但是這本小說，不過是他的奇異的作品之體系——詩的傳奇的歷史的政治的——的發端。他後來插身政界，變成一個政治家，為國家做出許多驚奇的事業。但是他的主要功績，是近代北歐的新文學之鼻祖與創造者。近代北歐作家的研究，對於日本學生，是一件要緊的事務，因為這種簡勁的文體，是很和日本一流的散文傳說相適合的。再者，此等著

作，已爲學者譯成英文，譯筆明確忠實，不失原文價值。蓋因北歐固有之語言，很近英語——比法德爲近——所以譯成英文，頗爲便當，且在譯述上，文體愈簡單，愈不會失真意。

再者，你們在畢雲孫的作品中，很容易看出一民族的特性與形成社會的全副真相。這民族一定會引起你們的興味以及任何英文學研究者的興味；因爲英國民族之堅忍耐勞深謀遠慮自然地表現在英文學上的至美之要素，是由這遠古的北歐傳來的。你們在這些故事中，或由現實生活的研究裏，就可明白那個民族，還有和古代很相同的地方存在。這是真的，今日那威的一切學校，學生們都學英法文；盡力的學習現代的科學與哲學；那威也生有幾乎和任何國家可以匹敵的詩人戲曲家科學家和藝術家。這是真的，作家如畢雲孫與易卜生（Henrik Ibsen〔1828-1906〕）——現代唯一的可與畢雲孫比美的那威作家——實際上已影響了英文學與歐洲戲曲。但

階級裏所能判斷的。這必須到鄉間去研究；必須明白那真正形成任何國家的本質與力量的鄉下人。畢雲孫很明白這個道理，他的大學教育，沒有蒙蔽他文學要如此研究的要點。他的傑作，大半是描寫農民的。他描寫生活之方法，除了俄國的塔介涅夫（Turgeniev）和其他幾個相當的例子以外，歐洲文學是沒有可和他比擬的人。他也給我們以那威的中產階級僧侶和受有最高文化之大學者——討論斯賓塞（Herbert Spencer [1820-1903]）之哲學康德（Immanuel Kant [1724-1804]）之倫理學的特性之研究。然而這種研究，祇在表現真正的北歐人之特性的範圍上，如那與近代教育無關的農民生活之實例上，才有興味。這種特性，是很粗暴強悍可怕的，但也是可愛可慕的。暴躁的時候，是我們幻想中的最可怕的野獸，但恬靜的時候，却又是溫文爾雅多情多感的君子。其初你們覺得那些虐打孩兒的可怕之父親和那些或則與惡魔戰爭或則攀登絕壁以向他們中意的少女求愛的可怕之

青年們，蠻性依然未改，但是奇異的感覺過去了之後，你們就會覺得他們畢竟是很人性的很可愛的吧。而且如果他們的行爲比我們粗野，正因為他們忍耐痛苦與運用苦痛比我們更有力更優越的緣故。是的，如前所述，各種北歐社會，都在畢雲孫的小說中描出，而其中最偉大的就是 *Solbakken* 的故事。這是很單純的農民生活的故事。這是描寫一對田舍的少年少女自初見以至結婚的生活，特別是他倆的內在生活——思想苦惱與愛情——的故事。其中除了真實的描寫外沒有一點做作。這種描寫，是我以前所說過的古北歐作家所作的很相同。

我現在只引證一小節——因為我由古代的北歐人中選出來給你們的書，一定會示給你們以我所說的意思。開場的描寫，是一個少年第一次到教會裏去，在那裏看到一個許多年後和他結婚的女孩。

一個女孩跪在長凳上，憑欄眺望。伊比男的更美麗——是他所未

曾見到過的一個麗人——伊的帽子上有一條紅的緣邊，金黃的頭髮在其下面，伊對伊媽笑——因此他好久不能看到任何東西，除了伊的白齒以外。伊一手拿着贊美書，一手拿着摺疊好的手帕。現在伊是在用手帕拍着贊美書以自娛。他愈注視，伊愈媽笑；於是他也完全和伊一樣的挑了一條長凳，跪在上面。這時伊點了點頭，他莊重地看了伊一忽，於是他也點頭。伊又媽笑點頭；他又再點頭，一次，又是一次。伊微笑，但暫時沒有再點頭，直至他完全忘記；於是伊再點頭。

(There was a little girl kneeling on the bench, and looking over the railing. she was still fairer than the man So fair that he had never seen her equal. she had a red Streamer to her cap, and yellow hair beneath this, and she smiled at him --- So that for a long time he could not see anything but

her white teeth. She held a hymn-book in one hand, and a folded handkerchief in the other, and was now amusing herself by striking the handkerchief on the hymn-book. The more he stared the more she smiled; and now he chose also to kneel on the bench just as she was doing. Then she nodded. He looked gravely at her a moment; then he nodded. She smiled and nodded once more; he nodded again; and once more, and still once more. She smiled, but did not nod any more for a little while, until he had quite forgotten; then she nodded.

描寫兩個未通世故的孩兒，在第一次見面，沒有得到接近談話的機會而互相以目示意的神態，是沒有比此更自然的了。當他倆喜歡各人的容貌

時，他倆就用點頭與微笑來談話。當他倆接近的時候，有一個很好的會話研究——天真與孩兒的會話，充滿着愛憐，充滿着無垢的空歡與純潔的樂意的願望。但是他倆結合之先，孩兒和別的孩兒有一種爭鬥，這也是很可讚美的描寫，幾使你們疑到這種鬥爭，是著者親身做過的。後來這個書中的主人翁，和一個熱情有力的男子，作很猛烈的鬥爭——是幾乎要停息讀者之呼吸的鬥爭；這正和北歐人在千年前所描寫的神情一樣。我現在不欲再引證下去，因為太長，且欲擇一部以概其餘而不害及全體的影響是不可能的。但是有一天你們讀它的時候，請注意北歐作家在這小說中超越其他一切作家的特質——即是關於構發事件連屬上之精確的特質。這是開爾教授（William Baton Ker）近來所稱為『注意』的特質。當我們在討論關於北歐作家時，我已告訴你們，我是相信此等人們的文體，是全靠他們之感覺的完全的——即視覺的敏捷和理解的正確；而開爾教授在說述這種文體

的講義裏的意思，可視為肯定我之意見的。譬如他說今日的作家也許會用英語寫出這樣的記述：『他覺得皇帝跟在他的背後，而放兩手於他的眼睛上。』開爾教授以為北歐人決不會寫這樣的記述，因為像這樣的說述意外事件之連帶的關係，是不正確的。北歐的作家一定是這樣說：他覺得有一個人背後觸動他；而當他要回頭去看之先，一隻手已覆在他的眼上，因手上的指環，他知道是皇帝，這是一個正確說述事實的正常方法。起初他覺得有人在背後觸他時，他決不會知道是皇帝觸他，也不知道皇帝的手覆在他的眼上，直至他看到在兩手上有一樣東西，因此他可以認出它們來，看着手指上皇帝的指環，才知道他是被皇帝所把住。事實上這些都是一秒間內發生的，而近代的作家，沒有研究在這樣短的一秒間內的事實之連帶的習慣。但北歐人對此是很努力的；如果他若不能用他的眼睛來推測甚至於幾分之一秒內發生的事情，那他也許會立即消失他的價值。現在你

們就可以存在。Moralis. Moralis. 要的重門的標本，是幹和意外事件之關連相吻合，真確無誤。一個是醉漢，因為他的醉，所以要打架，另一個是清醒的，他不喜歡打架，但是不管他喜歡不喜歡，環境逼着他要他打架，這種情節都是不能存在到五分或十分鐘的。一個近日的英國小說家，恐怕要把這十分鐘的事故，縮成爲一行的散文，但是畢雲孫把它寫成三頁，因此一來，他以英國作家所不能做的一切瞬間的情熱和感情，刺感你們。而且你們必不以爲他寫得太沉長。實際上他決不描寫一些不是絕對要緊的事情。他比別的作家明瞭緊要之所在。他沒有因為詳說細目要發生非常的困難而避去不說。如果你們有一個曾經投身於危險的爭吵中過的，我常常請你們一定記得那在爭吵前一瞬間之一切瑣事，雖然被別人表現起來，或者是不顯然，但在你自己的意念中是很瞭然的。危險使感覺敏銳，這完全和一個人的勇敢和膽識事實無關。在那樣的時侯，你們的視覺和聽覺，

此等詩要遠勝於羅曼羅蘭的這等詩。這等詩他敘述兩個農人間的爭鬥而
 成爲近代小說藝術傑作之一篇絕文。

現在我爲使你們記得他的名字，希望你們去讀他之奇妙的故事計，我
 要你們注意畢實孫是一個學派的創造者。但是關於他的事，茲不多贅，只
 要說一句：「我希望將來日本的作家在日本也做畢實孫在那威所做的事業」
 的話已夠了。由古代及近代的那威文體裏，你們已知道我的用意罷——
 就是此後你們的腦中一定有此等文體的概念罷。現在來說一個對照。沒有
 一種比現代的浪漫運動之散文和北歐的簡練峻拔之文體的對照那樣明顯的
 事了。散文的浪漫運動，在英國沒有臨到絕頂。英國的文字，在散文形式
 中的散文之最大能力，是不能發揮盡致的。浪漫的散文在法國才臻上乘；
 許多文體之大家，在他們中間不遑枚舉。但是祇有一個人懷抱着我們所稱
 爲散文詩的理想——他就是鮑得來（Pierre Charles Ramelaigne [1821—

1867)。你們要知道他是一個偉大而特異的詩家。他創作一卷叫作『*Fleurs de mal*』或『*Flowers of Evil*』；這是莊麗但也很可恐怖的詩，恐怕叫它是『毒惡的或有毒的花』比這標題的真意更顯示得出來些。他也譯波（*Edgar Allan Poe* (1821-1867)）的小說爲法文；他在一切的事物上，是一個精妙的藝術家。

四 鮑德萊 (Pierre Charles Baudelaire)

鮑德萊相信散文也可以完全和韻文同樣做成爲詩的或竟過之，因爲一種能夠保持詩的韻律而不像詩之單調和沒有韻律而有詩的曲調之散文，在文豪的手中，也許可以比韻文更有效果。我沒有知道這個意見是否真實，但我心向以爲這是對的，不過某種關於這個問題的事情，我沒有充分考慮過，難下定評。總括的一句，鮑德萊以爲這是可能的，他企圖創造新式的散文；而含有這種企圖題名爲『散文中的小詩』(Little Poems in Prose)

的書，是奇妙的寶庫。但是鮑德萊在二書的序文中，沒有說出一些過於誇張的事。他祇表示出散文詩用在某種特別題目上——如夢，幻想或是當社會生活沒有擾亂他們的默想的時候人們孤獨所想的思——有良好的結果的信心；他的散文論文，都是幻想夢想空想。我要給你們其中的一個例子，我要選孫茲寶教授（*Professor Sznajder*）所精選的一個給你們。但是我得預先聲明，英國的語言，是不能體現鮑德萊的散文之真價值的。我不打算為你們作一種巧妙的翻譯，而只作可以助你們漠然地知道散文詩到底是什麼東西的一種翻譯而已。我打算譯成爲英文的一篇叫作“Les Bienfaits de la Lune”，意譯起來，就是『月的贈物』。“Bienfaits”（直譯作benefit）用在這裏，是作聖母給孩兒以禮物講的。

任情的月兒，當你睡在搖籃裏的時候，由窗子裏望進來，說：『我喜觀那個孩兒！』。伊就姍姍地由雲梯裏下來，靜靜地通過玻璃的

窗子；於是以母親底溫柔的慈愛臨照你，把伊自己的顏色放在你的面上，從此以後，你的兩眼永遠留着青光，而你的雙頰，就異常的蒼白了。你的眼睛，是當凝想這個客人的時候起才變得這樣異常張大的；而你的永遠覺得有要哭的願望，是從伊很溫柔地壓縮你的喉頭的時候起的。

當伊底歡樂漲溢的時候，月光滿室，髣髴燐光的大氣，輝煌的毒氣；此等一切有生的光線且思且說：你將永久的受到我之接吻的感化，你將像我一樣的美麗，你要愛一切我所愛的，和愛一切愛我的東西——水，雲，靜，夜；無定形而有千萬形的水，永遠不會去過的地方，永遠不相識的戀人；奇怪的花卉，醉人的香氣；伸腰在鋼琴上發出甜蜜的嘎聲如女子的呻吟之貓。

你將為我的戀人所愛，為我的侍臣所侍奉。你將是綠眼的人們之

皇后，他們的喉頭也被我在夜間擁抱的時候壓縮過的——他們愛海，氣象萬千的海，愛他們所不住的場所，他們所不知的婦人，愛如類似未知的宗教之香爐似的不祥之花，迷惑意志的芬芳，和爲他們狂妄之象徵的兇暴而貪婪的動物。

The moon, who is caprice itself, looked through the window while thou wert sleeping in thy cradle, and exclaimed: "That child pleases me!" And softly descended her stairway of clouds, and passed without sound through the panes of glass; then she stretched herself above thee, with a mother's supple tenderness, and she put her own colours upon thy face. Wherefore thine, eyes have always remained green and thy cheeks extraordinarily pale. It was while contemplating this visitor that thine eyes

first became so fantastically large; and she compressed thy throat so tenderly that since that time thou hast always felt a constant desire to weep.

Meanwhile, in the expansion of her joy, the moon filled the whole room, like a phosphoric atmosphere, like a luminous poison; and all that living light thought and spoke: "Thou shalt eternally endure the influence of my kiss; thou shalt be beautiful after my fashion, thou shalt love all I love, and all that love me water, the clouds, the silence, and the night; the waters formless and multiform; the place where thou shalt never be; the lover thou shalt never know; monstrous flowers; the perfumes that give delirium; the cats that stretch them-

seleves up pianos, and moan like women, with a hoarse sweet voice.

And thou shalt be loved by my lovers, courted by my courtiers. Thou shalt be the queen of green-eyed men, whose throats I have also pressed in my nocturnal caross,——those who love the sea, the immens, tumultuous green sea water, formless and multiform, the place in which they are not, the woman they know not, the sinister flowers that resemble the censers of some unknown religion, the perfumes that confuse the will, the wild and voluptuous animals that are the emblems of their madness.

自然，這篇文章在法文裏是諧和得新奇得無可比擬的。你們就可知道

這雖然不是詩而有詩的性質，其中有同樣的交響，同樣的母音的配置，同樣的頂韻，同樣的尾音。這實在是很奇特，也很美麗的作品。恐怕鮑得萊的散文詩是以前所未曾有的。一種最完美的企圖，而且有許多存在着。但是如我以前所述，他是一個極大的藝術家，他知道這類的散文，祇是適合於幻想的夢的及哲學之空想的。因此就有一個問題到來，就是是否那種的書，必須在一文體下寫成？

這在你們看來也許是一個古怪的問題，但我想這是很重要的一個。法國已解決了這問題；英國還沒有。一切作品都是依靠書之性質的。如果書是不同的材料來組成的，在我看來，這必須用不同的文體以適應不同的題目。但是除了隨筆回憶錄及事實的雜文以外，你們不能這樣做。後者的一種組合，在旅行的作品中大都是可能的。在旅行記裏，你們當描寫一件單純的事實時，不能保持散文詩的口調；但是當你們到回想那事實的時候，

你們就能夠變化文體。在文學的運用上，法文的旅行記要比英文的優美得多，因為他們的作者變更文體，他們寫得很自在，你們很容易疎忽在同一書裏有兩種文體的事實。我祇知道一本真正偉大的英文旅行記是有散文詩的風趣的——就是肯來克（Alexander William Kinglake〔1809-1891〕）的“*Rothen*”。但是這本書的全體是由一種夢想的調子寫成的。作者沒有企圖詳述任何範圍的瑣事。美麗如此書，沒有現示出有同等能力的法國作家所常用的靈活的機變。同時在這問題上，我要舉出一個同時代的兩個作家描寫東京的例給你們，以顯示英法方法的不同。英國的作家是克潑林（Kipling）。他在記事文與小說文方面，的確是現代生存着的英國天才作家。在法國生存的作家中，最偉大的是綠蒂（Pierre Loti）。他是個法國的海軍士官，學士院的會員。我希望你們，不曾為皮相的愚劣的批評所偏蔽而反對他，也希望你不要生出譴責這個作者在日本祇有幾禮拜時所寫

的關於日本的某種觀察的錯誤。雖然他在這裏祇有數禮拜，而且祇能夠如實地記述他之所見，因為他對於日本的情形，除了他過眼的以外是一無所知的，可是他之日本概念，其優美和真實，不是現存的任何作家所做的作品所能比擬的。他的評論，他的推斷，也許完全是錯誤（常常有的），但是這和他的描寫之價值完全無關，當他如實地描寫其所見時，好像一個奇怪的魔術師。沒有一個另外的現存作家能夠做同樣的事。不過，你們要知道，他的命名，不是靠他的日本著作，而是靠他以先已著成的廿幾本的含有最美的散文旅行記。現在讓我先在英國旅行家的信中取出幾行來，這是很單純的語句，但很有氣勢的。

有的說東京的面積等於倫敦。有的說東京不過長十英里幅八哩。解釋這問題的方法很多。我找到位于石級高聳的綠的高原上的一所茶園，每一石級上有嫵緻的姑娘在微笑。我由這高處展望全市，該市延

展入海，縱目力之所及，——羣集的屋頂之一種灰色的渺茫，和爲無數工廠的烟突所噴染出來的遠景。於是我走到數里外去，又找到一個公園，別一高丘，和比以前較多而更嫵緻的披茶女；這時我又縱目眺望。這市又呈現出一個新的方向。在天朗氣清的日子，目所見的範圍爲十八哩，那我想東京正好三十六哩平方；這也許我有點錯·拚命的嘯聲，響游四隅。

Some folks say that Tokyo covers an area equal to London.

Some folks say that it is not more than ten miles long and eight miles broad. There are a good many ways of solving the question. I found a teagarden situated on a green plateau far up a flight of steps, with pretty girls smiling on every step. From this elevation I looked forth over the city, and

it stretched away from the sea, as far as the eye could reach—one grey expanse of packed houselooft, the perspective marked by numberless factory chimneys. Then I went several miles away and found a park, another eminence, and some more tea-girls prettier than the last; and looking again, the city stretched out in a new direction as far as the eye could reach. Taking the scope of an eye on a clear day at eighteen miles, I make Tokyo thirty six miles long by thirty six miles broad exactly; and there may be some more which I missed.

The place roared with the life through all its quarters.

這是親眼看到的本人的著作——雖然美是千古同感的，然耳聞不如目見。現在，不論那個讀了這一節，就會有東京的大小之意念，這是許多頁

的描寫所不能供給的。記中描寫紙有半行，但很有力；而屋頂（*toit*）用單數，尤其顯出特異的力量。這很足以使一般心意滿足的。但是法國人是一個無限優美的藝術家。我也給你們一個很複雜的東京的描寫；可是他開始就選擇一處可以由此而望的美麗的地位和一日中的美麗的時間，讓我稍為譯幾句給你們。

上野——一個很大的公園，樹木繁蔭，沙路勻整——繞以參天的古木和竹叢。

我站立在丘上，下臨蓮池，池水如略帶微塵的明鏡，全面反射出黃昏日落的金光。江戶就在這靜靜的水之對面；它橫在那裏，一半已在秋晚的微赤底霞靄中消去。無數同樣底灰色的小屋頂——最遠處幾乎分不出渺茫的際涯，但有一種不是整個的印象——因為超過視野的那面，還有更多更多的屋頂。你們可以辨出來，在那勻整的低小房子間，有那較大的廣廈之屋

頭角突現着。這些是寺院。如果不是，那末你們眺望任何想像着的大都會，真完全和眺望想像着的江戶一樣。是的，這是需要距離和特別的光線之作用來形成江戶之風趣的；比如說，在這瞬間看來，我必要肯定的說是至美的。

這是蒼茫的暮色中之模糊的輪廓，呈着不是真實存在之觀——似一座蜃樓。繼又彷彿如桃色的棉花長條，緩緩地在宇宙間蜿蜒——把這幻的都會，捲入在他們軟軟的波動中。現在誰都不能分辨池與那遠遠的造成這一切無數的遠景底高丘之間的間隔了。人連到要發生這到底還是真的一個池，還祇是一處反射着天空的散光底極光滑的平地，或祇是烟霧的表面的疑問了；但是還有幾縷長長的薔薇色的微曦，浮現在水面，和那遠近的蓮葉，像黑色的補釘似地綴在反射面上，好像使你們確信這是真的水似的。

Uyeno—a very large park, wide avenues, well gravelled,

—bordered with magnificent old trees, and tufts of bamboos. I halt upon an elevation at a point overlooking the Iotos-lake, which reflects the evening, like a slightly tarnished mirror, all the gold of sunset. Yedo is beyond those still waters; Yedo is over there, half-lost in the reddish mist of the Autumn evening; a myriad of infinite little greyish roofs all alike, —the furthest, almost indistinguishable in the vague horizon, giving nevertheless an impression that that is not at all, —that there are more of them, much more, in distances beyond the view. You can distinguish, amidst the uniformity of the low small houses, certain larger buildings with the angles of their roofs turned up. These are the temples. If it were not

for them, you might imagine that you were looking at almost any great city quite as well as you could imagine that you were looking at Yedo. Indeed, it requires the effects of distance and of a particular light to make Yedo appear charming; at this moment; for example, I must confess that it is exquisite to see.

It is dimly outlined in the faintest colours; it has the look of not really existing, — of being only a mirage. Then it seems as if long bands of pink cotton were slowly unrolling over the world, — drawing this chimerical city in their soft undulations. Now one can no longer distinguish the interval between the lake and the further high land upon which all

These reflections of the same shapes are faint. One even doubts whether they really are being on quite a very smooth level, reflecting the diffused light of the sky, or simply a stretch of vapour; nevertheless, some few long rosy gleams, still showing upon the surface, almost suffice to assure you that it is really water, and that look-backs here and there make black patches against the reflecting surface.

雖然這急遽的譯，沒有給你們以法文原來的色彩和風趣，但是你們即使由這譯裏，也能夠看出描寫是多麼的正確和美麗——夕陽的光和薔薇的露之顯現。我想你們有許多一定已觀賞過同樣的景色，而且也曾注意過當水面反射出斜陽而成金色的時候，荷葉真正是多麼黑。又霞靄的到來如桃色的綿花的長條的描寫，也確和真正的一樣的美麗。這就是一個日本

畫家，在同一場所同一時間所看到而畫的東京圖的方法。英國人必不會注意這些纖細的如夢的色彩，或者即使他注意，他也不願自尋煩惱而試把這些景色寫出來。這的確是最難做的事。

現在閒話少說，我們再回到文體的變化的問題上來。綠蒂知道這種藝術；許多別的法國作家也知道；但是英國人知道的差不多沒有。我所要說的是：一個作家要是能夠依不同種類的著作選擇不同的文體的，那就是大著作家。但是即使要精通一種文體也很困難，所以作家企圖這種方法的很少。不過我以為在某種情形裏，文體應隨題材而變的一句話，是可定為真正的公理的；而且我想未來的大作家，將要這樣的變。散文詩，我已由綠蒂裏給你們一個例，是奇妙地適合於那特殊種類——簡短與夢幻的事——的文章的。用這樣文體多寫是很費力的；這完全和以同一的事情寫成韻文一般的辛勞。所以全書是一個題目的不能用這方法寫。反之，單純的白

描文體，是很適用於講故事談小說。甚至於某種歷史的。修飾的却又不全是詩的詞藻的文體，也有一種特殊的價值；論文的形式中之論理的議論和哲學的著述，如用這樣的文體，恐怕能夠最有效地表現出來。我想這總有一天要普遍化。但是一經流行，就有一種危險臨頭——即硬化而成為習俗主義的習慣，習俗主義（Conventionalism）是要燬滅文體的。我想抵禦這個困難之最好方法，就是自信，感情上之藝術家的自覺，以及情緒與思想之絕對的純一，能引導作者比作品上，採用何種文體的規則要好得多。

如果你們想模倣一種範作，恐怕是要陷入歧途的。一切文學上的模倣，是薄弱無能的表示。如果你們專憑自己的思想及趣味，而且忠實地盡力的把它發展起來，那末我想你們的文體就會自己形成，而且不拘方向，結果自然地會取最適合於題目的特別之形式和調子。

第四章 小說上超自然的價值

本講的內容，要比由標題上可以現示於你們的真實得多。像你們年歲的青年，似乎是不信鬼怪的，也不會有心向去思量這題目是值得注意的。

第一件必須了解的是題目之爲哲學的與文學的關係。我對你們說，想像那超自然的小說在優美文學中曾經有過它們的地位是錯誤的，恰恰相反，不論在詩中成散文中，凡有優美文學出現的地方，你們就可以找出活躍的超自然的要素。科學的智識，雖然可以大大的變更處理的方法，但是一點也沒有減少在這想像界裏的人類的幸福。近日作家如梅探林克（Maurice Maeterlinck）之流的成功，大半是由他們的描寫鬼怪與題目之關於超自然的恐怖之技巧所表現出來的，但是不必引證現存作家，我們祇一觀察歐洲

文壇上新的或舊的真正偉大的作家，他們難得有一個在超自然的描寫上不自標其異幟的。在英文學裏，由盎格魯撒克遜時代的詩人以至莎士比亞，由莎士比亞以至現代，我相信沒有例外。因此引導我們至於普通的與異常的事實之意念上去，這事實我記不起在那一本書上看到過，但在哲學上是極其重要的。無論是文學音樂雕刻建築，一切偉大的藝術中，都多少帶些神祕性的。

但是現在讓我來告訴你們這個神祕性 (*ghostly*) 的字義。這個字義恐怕要比有幾個人所想像的要大得多。在古英語裏，沒有別的替代『精神』 (*spiritual*) 或『超自然的』 (*supernatural*) 的字——這兩個字，不是英文而是拉丁文——那現代宗教上所稱的前知，神聖，靈怪等各事象，古代盎格魯撒克遜人完全用鬼怪 (*ghost*) 一字來表示。他們說一個人的鬼怪 (*ghost*) 以替代現在說他的精神或靈魂；而各種和宗教智識有關係的事

情，他們稱爲是神祕性的。在近代天主教的懺悔文的公式中，將近兩千年了還留存着幾乎沒有變更，那牧師往往被稱爲神父（ghostly father）——這意思好比說他的職業是管理人們的鬼怪或精神如父親所爲的一樣。懺悔者對牧師說話的時候，真正叫他『我的神祕的父』的。所以你們就可明白，這有極大的意義真實地附麗於這形容詞上的。這就是說各種事象都和超自然有關。這對基督甚至於上帝，生命的給與者，在英國也常常是叫做聖靈的。

依照進化的哲學的解釋，西歐人所信仰的現代的上帝觀念，真不過是原始信仰的『影的魂』之進展而已，在論及超人的時候，鬼怪的名詞的確尋不出錯誤來。反之，有一種巫術，用這字在其儀式上，大大地增加它的用處。但是至於宗教的信條，不論我們相信與否，近代科學已代我們證明鬼怪是超越我們日常所想像的一切有形無形的問題之上的。如果我們

不相信舊式的關於鬼怪的故事與理論，然而現在我們是被逼着承認我們自己是鬼怪——這真是不可思議的。宇宙的神秘，隨着吾人現代智識的進展，更加嚴重地更加可畏地在估量我們，這尤其是鬼怪的神秘。一切偉大的藝術，提醒我們對於這個宇宙的隱謎之所在；這就是我所說的一切偉大的藝術多少含有些神秘性的意思。這意思觸動我們內部的關於無限的某種事情。當你們讀一種大思想的時候，當你們看一種奇異的圖畫彫刻或建築的時候，當你們聽到某種音樂的時候，在你們的心意中覺得一種刺激，這刺激酷似那人們想到他們是見鬼或見神時所感覺的一樣。祇是近代的刺激，是不可較量的廣大綿長深邃些罷了。這就是不問一切的智識如何，世人還在超自然的文學裏找快樂的緣故。未來的幾百年後的人們也將繼續的在這中間找快樂。神秘性常常是表示某種真理之影子的，而相信通常所稱爲鬼怪的結果，也決不會減少人們關於那個真理的興味的。

這樣你們就可知道這題目不是完全沒意思的。這在大文學上實在是有很大的作用的。詩人或小說家，如果不能不時的給讀者以些少的神祕的興味，決不能成一個真正的大作家或思想家。我早已說過，我知道在全英文學裏，沒有一個出於此規則的例外。以十九世紀的作家中最實際的冷靜的論理的作家馬格萊（*Magnolia*）為例，你們一定要想在他的文中，少見有迷信的形跡吧。你們若祇讀過他的某種論文，你們也許要想他到底不能彈超自然的曲調吧。但是在許多『古代羅馬歌』（*Lays of ancient Rome*）中，他曾已經巧妙地運用了。譬如說到來奇拉斯湖的戰爭（*The battle of Lake Regillus*）中的雙生兒之出現，和泰昆（*Tarquinius*）被他的受害者露克來的亞（*Lucretia*）之幻像所祟。這兩節都是很強烈地給讀者以神祕的刺感的；而讀『卡比斯的預言』（*Prophecy of Cypus*）之一部分，也有類似的較弱的刺感可以經驗得到的。這因為馬格萊有此能力，所以他

的著作有這樣的偉大，雖然他吝於用此。如果他不能夠寫那樣的歌，他也不能寫其不朽的英國史。沒有神祕性的靈感之人，不能寫一點——即使是
一頁的歷史或一頁的演說使之有生氣。要感動人們的靈魂，你們必須知道
一切那靈魂可以用言語使之感覺的方法；而要知道那方法，你們必須在自
己的心中，有一個用同方法可以觸動『鬼怪』。

現在為主題的實際部分計而離開理論，我們轉到鬼怪與幻夢之間的關係的題目上去罷。

沒有一個優秀的作家——沒有一個偉大的作家，是依照別的作家以先做過的方法作超自然之研究的。這也是你們不能真正得助於書的題目中的一個。要給讀者以一種神祕性的刺感，既不是由書中也不是由傳說舊聞和其他類似的事情中可以學得來的。我的意思不是說在那表現的方法上，文學的製作的效果上，去讀那已經作成的關於這樣的題目的作品，對於你們

是沒有用處的，恰與相反，你們盡量地去讀關於這類在文學上的佳作是很緊要的；你們將在這中間學到許多關於言語之奇妙的價值，文章之緻密與氣勢，及信仰與關於信仰的恐怖之特質。但是你們千萬不要爲着要創造超自然的效果，而試採取書中的別人之意見或感覺。如果是這樣，那這種作品將決不會純粹，決不能造出刺感。你們必須在一切可能的情勢下，專運用你們自己的意見與感覺。這樣如果你們不相信鬼怪的存在，那末從什麼地方去得到這些意見與感覺呢？從你們的夢幻裏。是的，不問你們相信鬼怪的存在與否，你們的夢幻中，却存着一切神祕性的文學之藝術的要素，而在知道如何運用此等要素的人，夢幻就變成文學的材料之真正底寶庫。

詩人小說家甚而至于說教師在那描寫超自然的恐怖或神祕時所收得的偉大的效果，都是直接或間接的由夢幻中得來的。在任何文學中研究任何偉大的鬼怪小說，你們就會明白在突然看去不論是怎樣的奇離古怪，稍爲

仔細的一審察，就會給你們證明；那在不同的時間不同的連繫中，這許多奇離古怪，都在你們自己的夢幻中碰到過的。但是他們給你以刺感是什麼道理呢？這因為他們提醒你們所已忘却的經驗想像或情緒。這個規則沒有例外，絕對的沒有例外。我將來要對你們說列東（Bulwer Lytton）的短篇小說，這是英文學中第一流的神怪小說。其所以成爲第一流的神怪小說之理由，簡單地祇因為這是用可驚的信實來表現夢魘的經驗。一切超自然的大小說之恐怖，是真正投入於清楚的意識中之夢魘的恐怖。而別的鬼怪小說說神仙故事以及某種有名而怡情的宗教傳說之研麗與嬌柔，即一種快樂歡夢，爲愛希望或悔恨所鼓舞的夢幻之研麗與嬌柔。但是超自然在文學上善用的一切情形裏，幻夢的經驗就是描寫的根源。我知道我現在是對着一班諳熟了我所完全不知道的文學的聽衆在演說，但是我相信對於這個規則，即使在東方文學裏也沒有例外。我的意思不是說：在中國和日本的文學裏的許

多鬼怪小說，不由夢幻的經驗裏演譯出來的是沒有。但是我可以說，如果有這樣的一種，這是不值得讀的，而且不能歸入於任何優良的文學內的。

我讀過許多本法譯的中國鬼怪故事，也讀過兩本哈盤德吉爾（Herbert

Giles）譯成爲可驚的英語題名叫『中國技術室內的奇怪故事』之神祕的

中國故事。這種故事，譯得非常之好；但是我注意到每一個超自然的题目的描寫之成功，故事之意外的事情，常常是和夢的現象吻合的。所以我想我在事實的判斷上是沒有錯。那些我可以由譯本上讀到的日本小說，也是依照同一之規則的。某一天，在一篇我第一次讀到的故事中，我異常的愉快尋出了日本作家與研究夢幻的英國之一流作家，對於超自然意見的描寫，如出一轍。這故事是說及畫在一面屏風上的山水圖，故事（大概是中國傳來的）是這樣說：畫工在屏風上畫了一隻船的樣子；就見一隻小船划下河來，划出了畫面而進室中，室中就滿漾着水，這時畫家——魔法師，且不

問他是那一個罷——坐上船去，再則向海中去，就永不復見。這在一切瑣事上完完全全是一個夢的故事，而它的優點，就在對於夢幻的經驗之真實。在別的形式下如『大人國』『千里眼』等，你們也可以找出同樣的現象。

現在言歸正傳，我已說過，一切神祕的或莫須有的事情之描寫的成
功，必須盡能的和夢幻的經驗之真實合致，列東的『鬼果屋』之故事，就足以證實這個規則。現在來特別地考察一下夢魔的文學價值罷。夢魔是夢中最可怕的一形態，也是最特殊的一形態。一切在真正偉大的文學中可以找到的宗教的和超自然的恐怖之緊要原素，恐怕都是它所提拱的。夢魔的本質，是神祕的東西，科學的心理學，關於這事，也不能說明許多事實。我們能夠把夢魔的現象一個一個的分開來，而顯示出它們的對於各種迷信之恐怖和超自然的信仰之希奇的關係。

夢魔中第一件明顯的事實是它的開始。普通的開始是一種惶惑，你就莫名奇妙的怕起來。然後你覺得有某種東西——似乎是魔力，但又不確是魔力。因為魔物也許是看不見的——由遠處來作弄你的印象。你覺得不安，你想避去，由那使你恐怖的影響中避去。那時你覺得不易逃避，你動彈不得，這時恐怖更甚了——你却不能移動分毫。要想喊出來，却又喊不出來；你已消失了你的聲音。你實在陷于恍惚的狀態中——眼，耳，意你都有覺，祇是不能動彈和說話。這是開始，是形成人們所能感覺的情緒中之最可怕的一種。如果這種情形。繼續到相當的時間以上，那單是恐怖也可以把人悶死。不健康的人，往往有被夢魔所悶死的。

自然，我們在普通清醒的時候，這樣的經驗——即意志的被剝奪而又為非常遠的一種無形之力所把住的感覺——是沒有的。這真是磁力的催眠術之經驗；這也是中世紀關於魔力的某種恐怖信念的起原。因為沒有適當

的名稱，我們就假定稱之爲超自然的催眠術罷。這不是真的催眠術，因爲在真的催眠狀態中，被催眠者之思想動作，完全不是依他自己個人的意志的；他祇依着他人之意志動作。在夢魘中，意志祇是暫止，而個人的意識是存留的；是造成恐怖的原故。祇因有上述的區別，所以我們特稱夢魘之第一段爲超自然的催眠術。

一人坐在桌傍的椅上，對着洋燈讀馬格萊的論文，這時他驟然的覺得不舒服。有一個影落在書面上，他起來想叫喊；但他不能提高他的聲音比耳語響些。他想移動，但手脚都動彈不得，妖法已在他的身上作用了。這是夢魘的第一階段。

這現象的第二階段，有時和第一階段是混合的，是恐怖與不自然現象的經驗。常常一種可見的幽暗，有時有一種光的消去和薄暗。在列東的小說裏這樣說，房中有焚着油火，和一枚輝煌的燈。燈和火都緩緩地暗下去，

暗下去；到頭除了開始出現的種種之不自然的光外，一切光線完全消滅，室中成爲漆黑。這也是一個夢的經驗之很好的研究。夢魔的第三段階——最後的段階——多半是由於引夢者入於極度的恐怖狀態之無可如何的遭遇同時使其自己相信無力而區分出來的。比方你試一柄手鎗，或用一柄鋼刀。如是手鎗彈丸由鎗口射出去一定不過數吋；就無力地落下，且沒有爆聲。如果是一把劍或匕首，刀口就變得柔軟，和綿花或紙一樣。可怕的現象，巨大或不自然的形狀，爲手所不能觸的；如果是人們的像，他們就會伸長起來。到碰着天花板時，就奇妙地自己彎曲下來。還有一個段階，這不是常常碰到的——恐怖的極點。這就是當你被捉了或被觸的時候之情形。在夢魔中被觸的時候，幾乎和觸電一樣，有一種奇異的感覺；但是不自然地延長的。這不是痛苦，而是比痛苦還難受，清醒時決不會覺到的經驗。

第三和第四段階列東是將其巧妙地混合起來的。幻像從茫然地可怕的

階地上面倒坐於更無人想第一把刀，同時受到一種衝擊，使他完全無力。他描寫那感覺，帶有某種神經電感般的。這種寫法，完全和夢的經驗相合的。我現在不必再把這故事說下去，因為由這一點，有許多別的要素要插入進去，這雖然和我們的題目不是全無關係；但是還是用波（Poe）的幾種小說來例證為適切。波曾經給我們以別的特種夢魘經驗之瑣事，如可怕的聲音。我們在夢中常常聽到那如足音到來的可怕而含糊不清的怪聲。在一篇叫做『司閣室的倒塌』的小說中，你們很可以找到研究的好資料。而且在這夢中，無生物都變成爲有生，或則由他們的移動，暗示我們在他們的後面，有可怕的生命隱匿着在——例如窗帷，半開的門，不全閉的龕壁波曾在『Colophon』和幾種小品上研究過這種夢境。

恐怖的夢對於宗教及迷信的文學之感興，不必說有很大的作用。死者的還魂，天上或地底的人們的幻影——這種種，當善爲描寫時，鬚鬚是夢

境又畢現眼前。但是有時我們知道有一種醒的恐怖之要素和夢境混合着。譬如，在世界上最古的神怪小說之一，*"The Book of Job"* 就是這種小說。詩人所說的嚇得冷冰冰的，怕得頭頂心的毛管都豎起來的話，確是極對真實的經驗，清醒時候的經驗。寒冷之感與恐怖之感不是夢之感。此等感覺，是由我們清醒的時候，在現實生活中所感到的異常的恐怖而來的。你們可以在馬貓狗上覺察完全相同的形態——由這情形看來，這些獸類，也有起自然的恐怖之現象是可想而知的。我曾見一隻勇敢的狗，爲看着一片被微風吹動的紙而恐怖戰慄。微風沒有吹到狗臥着的地方，所以牠不能把紙的移動和風的吹動聯繫起來；牠不知道誰在移動這紙；這個神祕使牠驚怪，背上的毛都因恐怖而豎起來。但是在小說中或在詩中，清醒時的恐怖之感和夢幻中的恐怖之感的聯繫，很可以有効地運用，給小說以不能用別的任何方法得到的真切而活現的風趣。我們古時許多的仙人小曲鬼怪

故事，是混合這兩種經驗而得很好的結果的。我敢說優美的德國小說『水怪』(Eisbaer)是這類故事的好例。

河水中諸面的景色，瀑布的變為鬼怪的人，由塞井中自己起來的水怪，在她後面之洪水的湧騰，和猶『哭牠丈夫至死』的路——一切都是純粹的夢；而因為我們多半在自己的夢中，曾有過這樣空想的經驗，所以看去是真的。但是這故事的另一部分，是說及人間的情緒，恐怖，激情的，這些是清醒的生活；而這兩者的混合，是在最巧妙的方法下完成的。說到了水怪，又使我不得不說在中世紀文學中水怪的先行者——中世期的精靈即氣仙火蛇妖仙等等，都是奇怪的火，森林，氣，水的妖怪人物。此等好故事，都是真正的夢之研究。到了我們現代最浪漫的文學時代，這種小說，以哥蒂兒(Theophile Gautier)所作的『La Morte Amoureuse』，『Arria Marcella』，『Le Pied de Maman』等為最奇怪而有趣。最有名的恐怕是『La Morte

Amourouson，但是在這小說中是兩重人格的研究，現在要說明是太複雜。所以我將說 *Amoria Marcolla* 以代之。幾個青年學生，為研究廢墟和附近納比爾博物館所保藏着的珍奇去訪問坡比城。他們都精於古典文學與古代歷史；而且是藝術家，能夠賞鑑他們所見的物質之美。在那將近二千年以前所發生的噴火的時候，許許多多人，都被悶死而埋入於灰雨中；但是他們的身子，是被封在沉澱物中，所以樣子完全和在模型中保存着一樣。有幾個這種模型，是可以在那博物館中看到的；一個是美麗的少婦的身子之模型。三個學生中較小的一個，看着這模型，浪漫地希冀着他怕會看見而且愛那幾世紀以前死了的真實的人。那夜，當他的同伴熟睡後，他走出房子，隨意所欲，漫步走入廢市，但是這時候，當他轉了一街角時，他覺得這市和日間所看到的完全不同；房子似乎都伸高了；看去都是簇新，輝耀，清潔。當他這樣徘徊着的時候，驟然的太陽升起來了，街上充滿了人——

不是近代的人而是二千年前的人，都穿着古希臘羅馬的衣裝。過了一忽，一個青年希臘人走過來用拉丁語對他說話，他在大學裏曾學過拉丁文，能流暢的說話，於是談話就開始了。談話的結果，他被引到波比城的劇場裏去看當時的角鬥士及別的娛樂物。在這場中時，他突然看到了那個想慕的婦人——她的模型被納比爾博物館所保存着的婦人。劇場終後，他被招到她的家裏去；在那女子的父親突然顯現之前，一切都是很愉快的。老人是一個基督徒，他很惱怒女兒的幽靈，用這樣的態度引誘青年。他劃了一個十字，可憐的亞列亞立刻碎為灰塵，而青年覺到自己孤獨地之在波比城的廢墟中。這故事是很美麗的；但其中每種瑣事，都是夢的研究。我所以要喋喋的說這故事，無非是因爲我覺得這是靈妙地運用夢之經驗的最優美的法國文學的好例。但是有多少種別的傳奇故事是屬於同一類的呢？我只要說伊爾文（Washington Irving [1783-1859]）的“The Adelantado of the

Seven Cities, 就夠了。這是一個純粹的夢，真實的描寫，給讀者以已睡着的感覺。雖然在另一方面如“*The seven sleeper*”, “*Rip Von Winkle*”及『浦島』等故事，不是純粹的夢，但是他們的風味，正和那用在夢的經驗的部分相同，總之，真正的傳奇，是老人夢着青年的時候，醒來對着冷靜的嚴肅的現實之表現。法朗士（*Marie de France*）的法國古歌中，有一個故事，幾乎完全和一個日本故事相似——除出烏龜的故事外，在其他各點至少是相似的。東洋的和西洋的小說家們，互相的借用各人的故事，是完全不可能的；每一小說，可說都是獨立的創作出來的。但是奇怪的，在印第安，亞刺伯及全文尼（Javanese）人之不同的文學中，可以找到實質相同的傳說。總而言之，一個傳奇的真理即夢的真理，是到處相同的。

夢除了恐怖與傳奇的藝術要素外，還真正的供給我們以文學中所含神祕的溫柔的最透澈最美麗之性質。因為生前我們所愛的死者，都不期在夢

中歸來，他們看，他們說，髣髴真正活着似的。而且我們所希望於他們的事，都成實現。你們一定已注意到，和死人夢中相會，各種的事物是何等的溫文美麗，而且看去是何等的真實。由上古時代以來，這樣死者的幻影，已以無私的愛情之最可感動最美妙的經過供給於文學。我們在歐洲古代的俗謠文學中，差不多都可以找出這種經驗；我們在世界史詩中，也可以找出這種經驗；我們也在每一種優美的詩中，找出這種經驗，而近代文學，更逐年的由此中吸引出來。卽如在芬蘭那樣奇異文章中的 *Kalvala*，——這是完全和在世界上任何人所寫不同的史詩，——其在情緒的意識中真正優美的章句，是死了的母親，回來安慰乖淚的兒子，這是一個夢的研究，雖然在詩中沒有表現得這樣的明白。

可是還有一件事要說的：就是我們的天國之夢。這種夢在文學裏，除了我們內心中的更美麗的夢之反映外是什麼呢？在離鄉裏，一切生前我

們所愛的死人都再相會；父親重獲到他長眠的兒子；丈夫重得了他永別的
 愛妻；分離的戀人；在這世上是不能再見的而得重聚。那些我們幼年就不
 見的人們——死了的姊妹兄弟朋友——都完全不改樣子的回來，一樣的
 愛，一樣的年青，也許比他們當時實際的更美麗些；在睡鄉裏是沒有老
 起來的人的，是長生的，是永遠無盡的青春。而且各種事物，是多麼的溫
 柔，多麼的快樂；即使在清醒的時候，虐待我們的人，在夢幻中都變成親切
 可愛。呵！天國不是夢鄉是什麼？宗教描寫善人之完全無缺的快樂，不過
 記述吾人夢中的最善生活而已，這也是我們現實生活之最善的；我把你們
 會覺得宗教在這些描寫中，愈是近於夢的經驗，結果愈是幸福。也許你們
 要說我已忘却了宗教是怎樣的教訓特種的超自然的能力之表現吧。但是我
 想你們就會明白，這種力的暗示，也是在夢幻生活中的。我們不是在夢中
 飛渡浩瀚的大空，穿過堅固的岩石，造成多種的奇蹟，完成一切不可能的

事情嗎？我把我們都做過。總之，一個著作家，如果有一種健全的想像力，依自己的感興而不置信於書以論述任何超自然的題目的形式不問是恐怖的可憐的或是悲哀的莊嚴的事情，我相信一定能夠寫得恰到好處。相信你們自己的夢中生活吧，要仔仔細細的研究這種生活，而由這中間，演繹出你們的感興來。因為幻夢幾乎是各種描寫日常經驗之文學的優美底最初根源。

第五章 最高藝術論

本講的標題，只是藝術而不是文學的藝術，因為我覺得一切的藝術，其相互間，及其與最高真理之形式都相關連；對於同一原理同一法則，是互為表裏，互相發明的。自然我心向專門說述文學的藝術；但為說述的明瞭計，必須先說一般的藝術。

我以為藝術在一種或他種形式上，就是生活的情緒之表現。這可以在音樂圖畫彫刻詩歌戲劇小說中表現出來。即使在最好的小說中——雖然故事的本體也許是不真實或許是不可能——也是以對於生活的真實為目的。不過前已說過，藝術的種類，多得不可計數，而我所欲解答的問題是：藝術的最高形式是什麼？

沒有心向用任何方法來討論藝術的種類。我想我們可以確實的認定精神生活比肉體生活表現某種事情要高妙，而倫理的生活則更高妙。總之斯賓賽所謂道德的美遠勝於才智的美，可作為解答這個問題之圓滿的嚮導。如果道德的美可作為美的最高可能形式，那末藝術的最高可能形式必是表現最高可能形式之道德美的。

由哲學的見地說，我想任何人不會否定這個前提。不過祇說那道德美應列於一切其他的美之上，及最高藝術，一定是表現道德美的說話，未免太籠統。要回答下面的問題，是不很容易的；音樂圖畫詩小說如何能夠表現道德美？而且我不是常常對你們說，以道德為目的而著的書，差不多常是非藝術的不滿足的嗎？

這個困難的解決，在我看來，至少可由愛的經驗來解釋。人類之『愛他』的事實，通常雖然被忽視，但實在是道德的經驗。你們也訴說：這是

很對的，不過愛一個壞人或爲着感情或自私的緣故而愛，怎能算是道德的經驗呢？我可以這樣的回答：感情的自私方面，完全沒有要緊；而被愛者之爲善爲惡，或平凡的人，也沒有多大關係。我以爲經驗決不會因其形態的不道德而影響於其道德方面的。自然，愛一個壞蛋，是一件大不幸，一個大愚舉；不過除開這個不幸和愚拙，道德的經驗就會到來，這個道德的經驗，對於善良的天性，有無限的價值。經驗是極少的詩人哲學家所注意的一種東西，然而這正唯是很緊要極緊要的經驗之一部分。這是什麼？這是『無我』的偶然衝動。因爲在普通的人類生活中，每一種的情感有兩方面。一方面是自私；一方——較強的一方——是無我。換句說，真正愛『他的』第一種結果之一是爲着那愛者的緣故而願意死；或者爲着那愛者的緣故而願忍受一切，嘗試任何困難或危險。這就是丹尼孫在有名的詩中所說『驟然的消失自我之絆』的意思。由衝動而至自我犧牲，是愛之道德的

經驗，而此經驗，對於尼羅所說的那種感情是不相抵觸的。愛之別種形式，也可以生出同一結果，即熱烈的信仰心與愛國心——。我祇說述愛之普通形式，因為這是最普遍的經驗，最易產生的道德衝動。最易產生無我的願望，來甘受痛苦甘受損失甚至甘願死去，為着愛的緣故。

我知道惟有形式的美可以產生這樣的情緒，雖然形式的美決不是道德的靈感之源泉。肉體美與精神美之間，有相當的關係，然而在這一不完全的現象世界裏，常被認為沒有關係的。我想才智的美雖然可以喚起我們的欽仰，然決不能喚起吾人之感情。最高的道德美，一定有『無我』行為的至高泉源，但是感動人們之心的，多半是由於超人的理想而少由於個人的言語或動作的。率直的說，一般人對於美的形式，低級的比高級的容易認識。因此我們關於未來的藝術，得了一種相當的價值之暗示。就是某種美的形式，有鼓勵人們使其暫時忘我的作用，在未來之更高級的美之形態，一定

產生同樣的結果是無可疑的。我敢說藝術之最高形態，必須是這樣的；起於瞻仰者的心中道德效果與高尚的愛人心中所起的愛之情感的道德效果相同。這樣的藝術，才是值得犧牲自我的道德美之啓示——雖爲此而死也是美事的道德的理想之啓示。這樣的藝術，人們應該爲着某種高尚偉大的目的充滿着狂熱的欲求而放棄生命快樂及一切，恰如『無我』是強烈的感情之真正的試驗一樣，所以『無我』該是藝術之最高的真正試驗。這類藝術，使你們覺得高尚，願意犧牲自我，切望企圖某種高尚的事業嗎？如果是的，則雖不屬於最高級。也是屬於藝術之較高級的，但是如果一種藝術的著作，不問其爲雕刻圖畫詩歌或戲劇，沒有使我們覺得比未看之前爲和順，高尚，道德，那我一定要說這種藝術，不問其多嗎巧妙，是不屬於藝術之最高形態的。

因這樣的說述，我是一點也不存輕蔑那希臘的雕刻意大利的圖畫之藝

術的。偉大的雕刻與優美的圖畫之印像，和崇高的音樂之印像一樣，使我們對於我們的同伴覺得更和善，我們的動作更無私，我們的靈感更增高。當藝術沒有如此效果時，往往是由於人的天性欠乏，不是因為藝術不好。但是在過去時代，曾否有過一種可稱為最高可能的藝術存在，我不知道。我以為最高可能的藝術，必須是一種處理倫理的意念而不是處理物質的理想的東西，且其結果必須是純粹的道德之熱情的。雕刻繪畫音樂等藝術，我以為決不能夠企及於我所感覺着的最高藝術的。但是戲曲詩歌小說，換句說大文學，是可以希圖至於最高點的，而且恐怕在不久的將來，就會實現。

第六章 托爾斯泰的藝術論

去年我已講了一點關於藝術的新理論的講義，提示無論何種藝術之最高形式，必應有激起高尚的熱情和誠摯的樂於自我犧牲之效果。我把這樣的藝術之理想作用和高尚的心情的愛之情緒作用相比較，才明白了寬大的熱情之真正影響，是至高的道德，那是創造樂於自我犧牲之願望的道德。但是那個時候，我還沒有讀過托爾斯泰的關於同題目的有名的論文。這篇論文，有助於我所說述的講義中之真理不少，而近頃的書，沒有一本惹起了像這本的激烈的討論。所以我想這是很值得一說的。因為大學生，必須十分熟悉那文藝界的未來如何；而托爾斯泰的書之出現（最初祇以雜誌的論說體發表），是文藝界的一大事件。法譯本的標題為：Ouvrage

THE UNIVERSITY

在未討論之前，我要警告你們的就是對於任何論文的批評，不要參雜着自己的偏見。文學學生所應學的最重要的事情之一，就是不要任他自己的批評，以他人的意見為意見。我希望你們即使是對於我的意見，也保持着這樣的精神，不要祇因為我說好說壞，也就以為某者好某者壞，應該由你們無偏的研誦與思索，來尋出我的正否。人們對於托爾斯泰的著作，批評得很嚴刻，在有幾點上批評得很有道理，連到我買這本書時也躊躇了一忽。但我很快的一轉念。以為任何討論藝術問題的書，能夠使半世界惱怒的，一定是本偉大有力的書。是的，當千萬人專罵一個人的意見時，無寧是他有相當價值的好證據。現在讀了這本書，我覺得我的反省完全是對的。這是一本極偉大的書，但你們必須注意其中之可驚的謬誤，異常的誤斷，以及真正應受嚴刻批評的事情。許多大思想家，往往在一方面是弱點

而在他方面爲優點。不能真正了解希臘藝術而許多方面和托爾斯泰相似的羅斯金，就是這一類的人，他不理解日本藝術而有輕視的心向，也不亞於輕視希臘藝術。他的對於希臘藝術之一個批評，明白地證明他的能力有限。他說 *Venus de medica* 是一個毫無興味的小人物。托爾斯泰比他說得更極端，他對於莎士比亞以及其他幾世紀以來享有令名的人們都沒有好感。他轉瞬否定了一切的文學繪畫音樂的全領域。如果他所說的錯事，都由他的書中檢出來，而將此等句子都印在一頁上（有幾個批評家曾這樣做過），你們讀了那頁後，一定要想托爾斯泰是在發瘋哩。但是你們不應介意於此等缺點。某種偉人，決不應在他們的錯誤上批評，只可在他們的特長上批評。而此書除了幾個錯誤之外，是一本使任何人在新的而且高尙的方向上去思索的書。而且這是真誠無私的。著者連到其自己的作品即使他在近代小說家中占有最高地位的青年時代之驚奇的作品也否認之，他以爲

這些作品，不是藝術的作品。

關於此等主張，應該說這是一箇疑問。在從義的意見上，托爾斯泰沒有否定他所非難的多數的藝術；他的意思不過是那些不是優良的最好的藝術，所以不應該稱譽。明白了這點，我就容易著手說述他的教條。

他所取的第一論點如下：許多被稱為大藝術的藝術，除了有教育的人外不能了解。爲要明白希臘的玉器或雕刻之美，或一篇推敲而成的音樂，或一首優秀的近代詩，必須受高深的教育與陶冶。爲要明白近代社會所稱爲美的美，你們必須受訓練。民衆中叫出一個農夫，給他看偉大的畫，背給他聽偉大的詩，或使他聽宏壯的和諧的音樂；然後問他對於此等事情作何想。如果是一個誠實的人，他就會對你說：他寧願看鄉下教堂中的圖畫，聽叫花子的蓮花落，或聽一曲跳舞歌。這是無可疑問的事實；誰都不能否定的事實。

但是在任何國家內，人民的本質，人類的大部分，是沒有教育，沒有財富，沒有訓練的。其中包含的是農夫與工人，不是優美的淑女與紳士。智識階級在國民中常是少數，勞動者常佔大部分。而依照普通所認為藝術的藝術，祇是專為有高等教育的，有錢的人們所了解所享樂的東西，所以這樣的藝術，對於人類，至少有十分之九的人，是不起作用！

可是大眾的下賤是由何而定的呢？他們果真是下賤的人嗎？他們對於至高至美的情緒果是麻木不仁的嗎？藝術家所極力討論的至高至美的情緒果是什麼？那不是忠實愛情義務謙讓忍從勇敢等各種顯示人類的長處與美德的東西嗎？農夫果真是沒有忠實沒有愛情沒有勇氣沒有忍耐沒有愛國心的嗎？或則無甯說那最願意獻身於國家的，為他人而犧牲自己的，危難時候為英雄主義的大事業的，和平時候為他人而犧牲自己的；及順從一切境遇的人不是農夫嗎？最愛一切的不就是農夫嗎？誰是最好的丈夫和父親？

在有價值的宗教中誰是最虔敬的信者？老老實實的說；農夫是比一般貴族富豪要有道德得多。他們有優良的情感，他們有強毅的性質。我們到那裏去找所謂人間美呢？我們到那裏去找每日各種德性的實例呢？是在城市中豪富者之間還是在不能明瞭藝術的鄉下人中呢？這問題只有一個回答，這是和羅斯金在好久以前所說回答的相同。就是在全體說，貧者是最好的人。如果你們要在人間美的意味上尋求神聖，那必須在貧人中求之。在情緒生活中各種高尚的事情，就在貧人之中，少數的俗惡之趣問與愚行，是不足介意的，其大多數是善良的。

可是大多數的人雖是善良，但和藝術沒有關係。然而藝術是什麼？這是一種用文字音樂色彩或形象以傳達情緒之力；這就是使人們經過他們的意識而感到真與美的方法。普通人不能了解藝術，那我們就因此推斷他們沒有真與美的感覺嗎？我們不會是肯定的承認人間情緒的最優點是屬於他

們的嗎？假使大多數的人民，真正有各種高尚的情緒，又假使我們所稱的藝術，不能感動他們的心意，錯誤是在什麼地方呢？這必在於藝術的本身而不能說在民衆。

這樣引導出別的問題——我們所稱爲大藝術的，果真是真實的表現人類至美的情緒的嗎？托爾斯泰大胆的回答這是不真實的，如果是真實的，那末民衆必能爲此所感動。他們不爲這種藝術所感動，他們不懂這種藝術，他們不喜這種藝術，這是證明藝術不是表現高尚情緒的證據。那末其所表現的是什麼？托爾斯泰的批評在這論點上是最詳細最奇技，雖然被不時的錯誤有所削弱。他說：我們所稱的藝術，是表現肉慾主義與情慾的；農民是純潔無偽的，他既不注意那裸婦的畫像，也不注意任何形態的裸身的雕像，更不注意那提醒肉慾的故事或詩。肉慾主義是真正的弱點，完全健全的人，決不是肉慾主義者——他的生活是正當自然，如果你們願意，那也

可說他是一個純潔的生物。大多數的生物是純潔的。但是西歐的藝術，希臘法蘭西意大利的藝術，曾經過一切不純潔的世紀，祇是引起賞鑑者之性的本能而已。無疑的，其中有例外，但在理論上藝術的意義，必須就主要的方面考察。我想托爾斯泰對於這點是完全對的。誰也不能反對的。

其次，我們來說文學。農夫不能了解精緻的文學；這種文學對於他沒有什麼作用。他有他自己很單純的文學，即充滿着關於人間道德的可歌可泣的歌與故事的美，而我們一流的批評家，承認在被輕視的農民文學中，任何詩人，可以得到至美至真的感興。你們不能說農民是缺乏文學情緒之感覺的——恰是相反，他能夠貢獻這種感覺，他能夠教道這種感覺；在英國他以此教導斯高德（Walter Scott）以後的及以前的許多英國詩人。蘇格蘭歌者中之最偉大的一個是貧農。所以我們必須承認農民在文學情緒的最高形態上決不是門外漢。但是我們之優美的文學，有教育者的文學，完

全不能惹起他的興味。所以錯誤必在藝術上而不在于農民上。因此我們大家來想一想：我們所推想所表現所教導的最高文藝藝術的高尚情緒之性質是什麼？

我們又有托爾斯泰之可驚的批評。我們最偉大的戲曲，都是以罪惡，謀害，肉慾，姦通，反逆等各種人間性中可怕事情為主題的；我們大多數的小說，是以微妙地充進讀者的性之感覺為目的而寫成之社會生活；我們幾百年來的詩中之大部分，也是關於性愛或某種愚魯的感情的。托爾斯泰告訴我們：『你們決不能以罪惡奢侈淫佚的小說感動誠實的多數民衆，也決不能感動他們的心，他們是不願在這樣的事情中去追求快樂的。』

我不欲細述他的對於近代之音樂與別種藝術的派別之非難，因為上面的說明已儘夠了。他的結論是這樣：『如果藝術是表現和傳達情緒的辦法，則最高尚的藝術，必是表現和傳達情緒之最高尚的形式。又最高尚的

情緒，是爲一切人們所共有的情緒；而真正的藝術，必能爲衆人所了解而不祇是一階級。現代藝術之不是大藝術甚而可說是壞藝術的證據，就是普通人不能了解它。」

現在我們碰到兩個嚴重的異論。

第一。你們也許說：普通人不能明瞭大藝術的理由，完全由於他們的愚蠢與無智。他們不能了解文學的用語，如何能理解偉大的文學作品呢？他們只能讀很單純的東西，要讀複雜的詩與小說，教育的用語之智識是必要的。沒有教育的普通人，當然不能了解。

托爾斯泰很勇敢的反對這個異論。他回答：所謂教育的用語，不應該用在藝術的著作上。藝術的著作，應該以民衆的言語就是國家的國民之真正言語寫成。至於教育的語言，和醫學的植物學的或任何特別科學的語言一樣，是一種特別的術語。他告訴我們：用特別的民衆所不能了解的語

法寫成民衆不能親近的文學，是自私的舉行的無理的。他又謂世界上的傑作，決不是用特別的文學語法而是用普通民衆的日常語言寫成的。他引用偉大的宗教書籍與讚美詩，聖經與佛書作證據，此等著作是用當時的活言語而不是用特別的語言的。創作大衆所不能理解的文學之理由，除了偏見外還有什麼？說用普通話不能表現習慣上用文學語言來表現同一意見的話是沒有道理的。如果你們不能用單純的話發表大思想，這由於不好的訓練，壞的習慣，錯誤的教育緣故。已經發表的最偉大最深妙的思想，在宗教書上是用民衆的語言寫成的。總之，依托爾斯泰所說，則文學教育的全體系，是徹頭徹尾錯誤的。這種說話是值得尋味的。

讓我給你們一個引證，以示他對於藝術的非理解性的意見。

『說一種藝術著作是優秀的，不過雖是優秀，但不能爲大衆所理解；無異說某種食物好的，不過人們不能染指一樣。無疑的，大多數的

人，不喜歡吃有怪癖嗜好的人們所愛吃的腐敗的牛酪或英國人所稱的腐肉等食物；但是麵包與果子，適合大多數人的口味，才算是好的。藝術的情形也恰和此相同。怪僻的藝術不能為羣衆所喜，然優良的藝術，必能使各人滿足。」

現在我來給你們一個有趣的引證，這是說明現代所稱的大藝術，在普通人看去是沒有關係的程度的。

『比如在還沒有被現社會的謬誤理論所迷惑的人們或在藝術家與孩兒的天性中，他們應褒應貶的意念是很明確的。依照民衆與孩兒的本能，「稱譽」正當地屬於『實質的力』如武神，英雄，戰勝者等，或『道德的力』如為救濟人類而拋棄美人與威權的釋加牟尼，或則如為我們之利益而殉死十字架的耶穌，或則如聖人殉教者。此等意念，是最完全的意念。單純正直的誠實精神，很清楚地知道不去尊敬『實質的力』是不可能的；因

爲實質的力之本質，是必須尊敬的東西。他們又不得不同等地尊敬道德的力——即尊敬努力爲善的人之道德的力；他們覺得自己被全心靈吸引向着道德的力之美的方面去。此等單純的人們，明白這個世上，實在有比因肉體的或精神的力被人敬畏的人更可敬畏者存在；即他們知道有比力或精神美的許多英雄們更可尊敬讚美顯揚的人們存在；而這只因爲他們知道如何唱歌跳舞作詩的緣故。農民能夠明白亞歷山大成吉思汗拿破崙是真正的偉人；因爲他們知道其中不論那一個，曾經毀滅他們與其同胞。他們也能明白佛陀蘇格拉底與耶穌是偉人，因爲他們知道而且覺得自己及他人應該做得和他們一樣。但是是一個人祇寫了關於戀愛與婦人的詩，爲什麼可以稱爲偉大呢？這就是他們所萬難了解的事情。」

別的地方他還有更有趣的說明。他說：一般人都看慣了天帝，天使，聖神，英雄等的雕像，他們很明白造此等型像的理由。但是當他們聽到爲

着尊重一個寫肉慾的或失望詩的人如波特雷爾（Pierre-Thomas Baudouin
in (1802-1867)）而建石像，或則當他們聽到爲着紀念一個善彈提琴的人
而建石像時，是完全當作一件怪事看的。

我對於托爾斯泰的論據，曾想到第二個強硬的抗議，這是他自己所沒
有措意的抗議。就是優秀的智能是和優秀的神經組織相關聯的；這是近頃
習慣上所想像的話。我相信有許多人一定毫無躊躇地會說普通人不能理解
高深的藝術，因爲他們的神經組織低劣。他們比有教育與富有的人要愚魯，
所以不能感受美。他們生在——至少在歐洲——污濁的惡臭的悲慘的狀態
中，他們怎嗎能夠了解文明的美妙的藝術呢？我敢說許多人一定在這方面
爭論，而頭腦清明的思想家決不出此。近代歐洲的最優秀的思想家藝術家
和學者們，多自農民階級出來的，這是事實。有幾個農人，能够比一般人
肯受極苦，以使其子女受高深的教育，即在英國大學裏，幾種最高的榮

譽，是爲此種人所獲得。斯賓塞早已說過：健全的體格，是健全的意志之基礎，就可以證明。我知道托爾斯泰也許要說關於神經組織的審美的脩養，他也許簡單的說所謂銳敏的神經組織不過是知覺過敏，即神筋病的狀態。我們且把此事放開不說，讓我嚴重地來問一個問題：一個極貧階級的普通農民，果真沒有審美之感嗎？否則吾人將取何種的美爲標準呢？歐美之藝術標準，以爲人間美的知覺是審美能力之最高標的。是否普通的人，最普通的無智的人對於人間美是無感覺的呢。譬如對於女性美的批評，他是否比最成功的藝術家爲拙劣呢？我不知道你們對於我的話將作何想；但我要毫無猶疑的說：世界上美的最好鑑別家，是普通的民衆。我並不是說明階級中的每個人比別階級爲好；我的意思是那最敏捷最善的牛馬鑑別家，正惟是最敏捷最善的男女鑑別家。

總之，在最善最深的意味上吾人之所謂美麗或秀雅，農夫比我們要熟知

得多。他本能地熟觀人生，知道美是給人類或獸類以活潑強健的最好結果之骨絡勻整有序的意味。再者，假如我們想像肉體與美分離；這是什麼意思？這是力之節約的意思；就是說肉體必須是以最少的可能的物質之量，獲得最大的可能的強力與活潑之量的意味。說一個慣於鑑別動物的人不能鑑別人類是沒道理的。實際上，這樣的人是全鑑別家中之最善而少有錯誤的人。這是有歷史可作例證的。在白克達特的酋長（*Orlins of Bactot*）之全盛期，當他要找絕世美人為他的佳偶時，他沒有到地方長官或貴族家中去尋求這樣的婦人，他到野蠻的沙漠的亞拉伯的飼馬者中去，要求他們為他去找女子。最可記憶的例子，是阿美耶治的第五世酋長阿勃特爾馬列克；他問一個普通馬販選擇美麗婦人的方法，那個人立刻對他說：「你必須選擇雙足像這樣的婦人……」。他將身子的每一部分與其最美點，指點刻劃，恰如一個馬販形容一匹馬之美點然。酋長看得這個粗野的人，

關於女性美之意識爲其廷臣及他家們所不能比擬而新奇起來。習熟生活——習熟實際生活的事實，是給與關於美與力之事情以一切至善之智識的。有一次我在美國看到一件事情，這是可徵習熟生活能夠在他方面成功的珍奇之例證。在某一宴會上，這宴會是許多地方的人集合攜來的，有一個赤貧走進會場來，他說能夠正確地說述會場中任何人的體重。你們要明白，每個人都是全身着衣的，要說出着西裝的人之體重是很困難的。爲着要看他的妙技，都應承給他酒錢。於是那人拿出一個小匣，放在地上，叫每人各在其上踏過。每當一個人踏過，他就叫出其重量。而他所說之重量，差不多是真確的。後來我問他爲什麼有這樣的本領。他說：『當你舉起下腿踏過匣子時，我可以看出大腿的前筋肉之大小與界線，因此我就能知道你的體重。』這是一個所謂自然觀察的意味之好例。

但是結末，我們再回到論文的主題上去。我想這篇論文也許可以使你

們去讀，而且無疑的，這論文可以舉實我常常所述的一件事之：就信念是日本文家愈學用民衆的日語來著書，對於日本的文學與近代智識之普遍的流傳，愈有好結果。我想這是一本很偉大且很高貴的書，我更想這是一本徹頭徹尾根本地真實的書。其中有錯誤——譬如他說克潑林（Kipling）本質地是一個不理解民衆的愚昧作家。但是克潑林正唯是說及民衆的人，他所用的是土話。這種小錯，由於對於外國人的智識之不完全，而毫無影響於這書中之道德的價值的。可是現在要勸告他當然是不可能了。

我雖然相信托爾斯泰的意見完全正確，但因切實的觀察他的主義，那不能對你們講述——我不能完了我在此大學內的任務。如果我那樣的做，那我就不得不告訴你們幾百種英文學上有名的書本質上是壞書，你們完全不應去讀它們；然而我是被聘請來以講述此等書的文學價值爲目的的。

第七章 文學社的弊害與效用

有許多次有人要我發表關於文學社的效用之意見，而且有幾個叫我加入。所以我現在來講一點關於這件事的意見，也許有益於你們的。這決不是說你們必須贊同我的意見；但我相信你們將會知道那是值得注意的，因為那是立脚在比我自己的任何經驗要好的基礎上的，那是真正的哲人們之經驗與教訓。我是斷然地反對許多文學社之存在的，而且我相信這樣的學社對於青年天才有極大的害處，這就算是我之話的開場。

有一個適用於文學界恰和適用於政治經濟界或實業界相同的一般原理，這是斯賓塞(Herbert Spencer)在他的「羣學」中所主張的。就是：不問何種事業，如果個人能夠用至善的方法做成的，決不要社會來試辦，除非

這個社會能做大量的改進個人工作。你總要知道，即使是在私人經營或國家事業的情形裏，社會學者是不憚煩的指出私人公司常常是爲較好的工作之事實，自然，較大的社會問題，和競爭相關聯，出於我的範圍之外；我祇是提醒你們，但我不願詳說那種學社的事。祇要記住：一般的原理，是適用於人類的事業與努力之全形式的。合作祇在能夠完成個人能力所不逮的時候纔有價值。如在不能完成的時候，那與其說是有益，無寧說是錯誤或有害，這是很容易明白的，即合作對於個人的思想與行動的自由是不利的。如果你們和羣衆共事，那就必須服從大多數的意見；必須與同事調和。這樣的狀態，對於文學的創造力有多麼大的不利呢？我們現在且來考察一下。

但是第一要注意的，就是各種文學社，不能無差別地加以非難。有幾個文學社是很有益的，而且爲文學界做了個人所不能做的事情，盡了個人

所不能盡的義務。譬如英國的文學社，是為編輯與出版有價值的古書而創立的。「英國古代書社」(The Society for the Study of Old English)即為約二十個中之一例。沒有一個人能做這學社所做的事業，也不是一「潘賽書社」(Percy Text Society)及其他大家所熟知的十二個學社所能做的事業。這樣的事業，需要的財力，雖富人也難以支出，而且需要超越個人能力以上的莫大的勞力。在這樣的情形裏，幾百個人捐出錢來支持這樣事業，然後幾十個學者，才能集中他們的努力於一方。若說這種學社沒有極大的價值是呆話。但是他們的價值，祇在於能為個人能力所不能為的事。

又在專門學校大學校內，以鼓勵文學研究討論或開發其他作文辯說等技巧為目的而成立的學社，自然也可以稱道的。其所以可稱道，因為這種學社有鼓勵學生去嘗試許多他們沒有自信的勇氣的事情。有許多學生，必先由學社給他以激勵，而始發現自己在演說詩小說等方向上之能力。譬

如他自以爲不能演說，但有一天，背了他的本意，爲同學所逼，強上演說台，結果他證明了自己所幻想着不能做的事，實比別的能做的有更好的天分。在許多方面，第一次的嘗試都是一樣的。大眾強制我們去做；在這個當兒，大眾的影響，是啓發個人之能力的。但是我仍要說這種學社的全價值，就祇在這點上。世界上所有有名的專門學校大學校裏都有這種學社；它們援助天才，啓發其最初之蓓蕾，啓發其最初之文學與藝術之願望。但是此等學社，即使是最優秀的，也決不會產生出一個偉大的作家來。它們只能製造原料品；例如英國大學生所出版的最好作品，常常多少有些未成熟的。如果我們承認由合作的形式，能給文學情緒以某種健全的刺激，那末我們對於一切姑可承認的都可承認了。

一到了個人的心境開展的時候，由這瞬間起，學社的影響，不但沒有益處反而變成害處。同一學社的意見，過了某一定階段，強制與鼓勵的最

初效用，幾乎變成向前發展的反對物。最初鼓勵的時候，也許是用這樣的口吻勸說：『試像我們一樣巧妙的發揮你自己罷。』但在後來，同一學社恐怕會這樣說：『你的思想不應和我們有這樣的不同。如果你要這樣，請勿發表你的高見，因為這是不對的。』自然我把這事說得過甚些。但是剛纔所引的第二種說話形式，的確是社會對於各種獨特的天才所用之口吻。社會沒有如那專門學校大學校的文學社這樣的自由，寬大，可貴。輿論對於獨創的天才所注目之各方面的事情，幾乎是絕對的保守的。它本質地反對各種要由因襲的路上離開的思想和行動。而某種相當有力的任何已成學社，的確是頑固地代表輿論的。所以這種壓抑的力比啓發的力要大得多。不過我要大膽的說：文學之獨立與相互的激勵之唯一條件，是很有賴於其中之社員數的。我主張社員的數目愈少愈好——少到說出來使你們驚怪那嗎的少。我沒有想，我所說的文學社，必須常有二三個以上的會員。三人

的結合，已經證明是有益而且可能的。比此稍多，就算是四個，我就覺得不妥。而且我想：三人的結合，必須是相異而不是類似的結合。友愛的堅固，是靠相互之理解不是靠思想之一致或意見之純一的。但是自然地有這樣的問題要到來：「三人的友愛團體，吾人可稱之為文學社嗎？」恐怕是不能；可是我確實相信，以文學為目的之任何較大的團結，除了以金錢的援助為目的以外，必定沒有什麼好結果的，也不會組織成功的，現在我來說明其理由。

職業文人中的經驗明明地顯示着他們能夠真正互助共向更高的事業上去的祇有一條路，就是友誼與同情。友誼，真正的友誼，是心與心之間的完全的開放，坦白，了解，的結果，所以完全的同情。但是人間性的狀態，即使是在普通人的心中，完全的友誼，要擴張到怎麼大的人數是難能的。關於這點有值得引用的幾句西班牙的格言：

Compania de uno, Compania in ninguno;

Compania de dos, Compania de Dios;

Compania de tres, Compania es;

Compania de Cuatro, Compania de Diablo

它的意思是：一個人時沒有友伴，兩個人時是神的侶伴，三個人時是人的侶伴，四個人時是惡魔的侶伴。這格言看法雖很諧謔，但和許多西班牙格言一樣，實在是很有道理的；它明明地指示出三人以上的完全友誼，是很難找到的。四人結成的友伴，結果必然是意見或感情的分歧；因為當複雜的問題發生時，兩個人就要結合起來反對其他的一個或兩個。我想你們一定也可以由你們自己的經驗中知道這是對的。總之，一個以高等的真正的嚴格的文學為目的而組成的文學社，祇能建立在友誼與同情上，才為有益而永久；而必要的特質的友誼與同情，是不能希望於三人以上之團

結的。

或者你們要想到“Pro-Raphaelite Brotherhood”與其他學社罷。但是現在我們對於此等學社有詳細的報告，我們知道他們祇有社的名而無其實。那個社是由三個團體組成的，而這些團體，只在長時的間斷間，互相接觸。再者，唯一的保持這三者之聯絡的微細線索，是某種事業上之必要的事情。我想你們一看英國文學史，就會知道差不多所有的偉人，都是孤獨著作者，而且很少朋友的。自然現代也是一樣。除了我已指示出的狀態以外，我不能想像任何的方法，可以使文學的聯合，對於誠摯的文學作家，有真正的價值。

你們也許記得在英美有幾千『文學社』，幾乎每一個村鎮上，有一個某種的文學社；不錯，我知道就在神戶與橫濱，也有外國商人組織的文學社。然而這並不是因為此等社是研究文學的所以稱為文學社的。千萬不要

爲這種在英國及他處的文學社之普遍的事實所欺惑。此等社是利用一般學生的無主見爲目的。是完全以社會的目的而組成的，拉攏青年男女於一淘，使父母可以嫁了他們的女兒，使小音樂家小詩人普通新聞記者可以得到一些社會的聲勢。不問其社是多麼大，其真正目的不過如此，沒有什麼希罕。其中祇有一點音樂，一些演說，一些普通論文，此外就有許多的介紹與社會雜談。這祇是借文學爲名的平凡鄙陋的遊戲場，這比遊戲場還要壞的地方——這是假冒。而我是對你們有教育的人在說話。一個大學生必須取嚴格的文學，他不能耽於我所說過的那種無意識的娛樂，而且這種事情之存在，對於他只是無意識的。你們決不能找到一個真正的文學者有加入那種學社的。

總而言之，有嚴格的性質的文學社，如那設立在大學內有時在大學外的，也不過是這樣的一點價值：即它能幫助人升至一般的水平線上。所謂

『一般的水平線』就是平庸的意味；此外沒有別的意思。但不問性別，凡有思想的青年學生或青年人，必先由平庸出發而後發奮起來。所以我說這種學社對於青年有鼓勵作用。然至升至一般的水平線上，就決不能再助之上升。所以我想不能已經完全發展的人，是不能由其中得些利益的。在真實的意義上，文學不是留存在一般水平線上的東西，這是高超在一般水平線上的例外的異常的有力的出乎意料的東西。所以我想，一個大學畢業生，願以文學為其職業的，沒有更比加入文學社阻害他自己的進步了。這正和一個人想登山開始就縛兩大石於各足踝一樣的。

可是我雖然反對文學社，我要老實的說，我自己是屬於一個文學社的。這但個文學社的情形是和其他的學社不同的。社員不是強迫要到會，也沒有命令社員做一定的文學著作，社員的相互間也不是強迫着要相識。大家捐金入社，要捐二十年之久而毫無報酬。你們也許要問：『這樣的社有什麼

用這錢？——這錢的確很有用處的。數千個作者是屬於此類的，不過利用它的人很少。此社是以儲蓄基金雇用優良的律師，以保護作家之利益反對欺詐的出版業者爲目的。大凡作者多是很窮的人，且很易受職業界的欺侮，和出版業者訴訟，十之九都沒有能力。但是一千個窮人集合起來，各人每年爲權利與正義的緣故出少許的釀金，不希望直接的報酬，那就可得很大的數目。就可用這筆錢雇用很能幹的律師與顧問。如有一社員受到不平的待遇，其他全社員合力助之，這就是組織學社的真正理由——歸結的說，就是個人所不能爲者，學社爲之代爲而已。此外會員是絕對獨立的。誰都不要對於社貢獻任何的時間與工作的義務；也沒有被命做文學著作的事情；一切法律上的事務，都由會中所雇的人擔任。我想那種以保護日本文學將來的發展爲目的而組成的學社，是有很大的效果的。但是反之，在任何種有三人以上會員的文學社，對於大學畢業生，我可以斷言是沒有價值的。

第八章 讀書說

我現在要履行我的預約，離開課本或根據，從事於文學生活或作品的演講，而且盡我之所能來說述各國文學作家的實際經驗之結果。題目就是『讀書』——一看也許是一個單純的題目，但實際上却沒有像外觀那麼的簡單，而且比你們所能想像的為重要。在本講的開始，我先要說一句話，就是知道怎樣讀書的人極少。在趣味和鑑識力尚未十分充分之先，關於文學的相當經驗是必要的。沒有這些經驗要知道讀書的方法，幾乎是不可能。我所說的『幾乎不可能』因為有極少數的人，由於天賦的嗜好，由於遺傳而來的文學本能，他們雖沒有到了二十五歲，已能很好的讀書。但這種人是很少的例外，而我要說的是普通人。

因為徒看教科書上的文字，實際的意義上不能說是讀書。機械地讀着文字，遇到發音完全正確，心中却完全在想別的事情，這是常有的，你們總也知道。這種徒是機械的誦讀，在幼年期，全然變成自動的，能夠和注意力完全無關而行。又祇為個人的娛樂，由課本中選讀故事的部分，換句說，為着故事而讀一本書，也不能稱之為讀書。然而一般人的讀書，大多數都是這樣的。每年每月也可以說每日，無數的書，為全不讀書的人所購去。他們自以為是讀書。他們買書，髣髴是娛樂，正和他們所說這是『消閑』(Killing time)一樣。一二小時內能夠把全書看畢，而留在腦中的，祇是惛恍迷離的漠然的觀念，他們却就以為這樣是真正的讀書。『你讀過這本書嗎？』『是的，我讀過這本書。』沒有比這樣更普通的問答了。但是這種話，都是很隨隨便便的說的。那說着『我已讀過這本』或『我已讀過那本』的人們，恐怕一千個人中，沒有一個能夠講述關於他所讀過的

書中之有價值在意見。有許多許多時候，我聽到學生們說他們已讀過某書，其書，但並未有時間他們關於那書的幾個問題。我就明白他們不能作任何回答，至多是背誦一次他人所已經說過的意見而已。然而這在學生中並不算奇事。這是一切國家中大衆囫圇讀書的方法。在這結束本講義的緒論部分裏，我要說：大批評家和普通人的不同，多半是在前者知道讀書的方法而後者則否。讀一本書，不能說述書中的內容之人，不是真能讀書者。

無疑的，這樣說法，你們會覺得是把讀書和研究混同了。你們也許說：『當我們讀歷史哲學或科學時，研究課本的全部意思與含義，緩緩地思量，我們是讀得很透徹的。這是用心的研究。但是當選課後，我們讀小說或詩，是爲娛樂而讀。娛樂與研究是兩件不同的事情。』我不相信你們都是這樣想，但青年人大致是這樣想的。實際上每一本值得讀的書，應該都經過嚴密的一本於本書的價值方法研究。『不滿意於這研究而讀每一本值

幾種語言。其中必有和魯曼斯所寫的或之類說。雖然價值也許是完全不同。總之，一切小說詩歌或詩的傑作，是科學的作品；這是依照一種以上的至善的科學原則特別地是依照生命的大科學人間性的智識之原則而創造出來的。

說到外國書，上面的話尤其是正確；但是在讀異國文字的時候，以上所說的忠告，更難遵辦。你們想想看，有多少英國人真正讀過一本英文傑作呢？有多少法國人讀過一本法國的大著呢？恐怕那自以為讀過的兩千人中不會有一個以上的人是真正讀過的。還有，近來在倫敦雖然每年出版的書，超過六千部，但是真正讀書的人像今日這樣的少是從來沒有過。書祇是為趨時而著而賣而讀的，或者也可說是順潮流的。在文學裏，也和別的事物一樣有趨勢；特種的愉樂為大家所需要，就有特種的讀物來供給以滿足其要求。真正的文學之藝術與優雅，實於思想的巨著。在大衆中成爲

無用時，著作家也就差不多不著真正的文學。當一個人寫一本沒有文體沒有美而祇是以娛樂為目的的書可得巨金；同時他知道如果費去三年五年甚而至於十年著作一本真正優良的書說不定就要餓死時，他就沒有法子去盡他之職業的更高的使命了。處於富裕境遇的人們，不時也許會有較大的企圖；但是他們是難得知音的。過去數年間，趣味是這樣的惡化，我已說過，文體實質上已毫無形跡（這裏文體是思想的意味）。而在英國成爲這樣的狀態，多半可以說是由於讀書的惡習即不知道讀書的方法所致的。

一個學者第一件應該常銘於心的，就是一本書，不應該祇爲娛樂而誦讀。教育不完全的人們，爲娛樂而讀書，是不能責備的；因爲他們根本不能賞鑑存在於真正大文學中的深意。但是一個受過大學教育的青年，必須趕早訓練自己，切不可祇爲娛樂而讀書。訓練的習慣一旦養成，此後就會覺得徒爲娛樂而讀書是不可能的。他將會不耐心地拋棄任何他所不能從中

得用功讀書，這就叫做「苦學」；有的讀書人，他讀書是為了消遣，這就叫做「消遣學」。另一方面，為娛樂而讀書，這就叫做「消遣學」；有的讀書是為了消遣，這就叫做「消遣學」。鴉片；好像一種麻醉劑；有的讀書人，他讀書是為了消遣，這就叫做「消遣學」。想，結果破壞一切思想的情緒，徒為心志的交臂的交臂，這就叫做「消遣學」。奧的源泉，放棄了知覺的更高的才能。

現在簡單的來說對於為娛樂而讀書的事實。譬如一個青年書記，每天在往復於辦事處的路上讀書，以消去時間；他讀的自然是小說，這是很容易的工作，這使他暫時忘記其苦惱，模糊他的意識，和日常公事中的一切些小的煩悶。一两天中，他可讀完一本小說，於是再讀一本，這樣的讀是很快的，到丁年終，他可讀一百五十乃至二百左右的小說；不關他是多麼的貧，因為有流通圖書館的設立，這點浪費他是可能的。不上幾年，他可以讀過數千本小說。他喜歡看這本小說嗎？不；他會回答你，這些小說差

不多是相同的，但他藉此以消悶；變成他的必需品；如果他不能繼續讀這類的書，一定要很不快。這除了麻醉能力以外要得何種結果是全屬不可能的。他在幾千本書中連到二三十本書的名字都不記得；書中的內容更不記得。這樣讀書的結果，除了在他的心中朦朧之外還有什麼呢？這是直接的結果；間接的結果是抑制心意的發展。一切的發展，必有多少的痛苦相隨，而如上所說的讀書，是無意識地用作消除痛苦的方法，結果就是萎縮。

自然這是極端的情形，但是到了徒為娛樂讀書成了習慣而且滿足此習慣的手段容易得到的時候，這就是終極的結果。日本近頃這樣的危險很輕微，我之用此例證，不過是為倫理上之警告的目的而已。

這不是說某種優秀文學是不應該去讀的意思。一本優秀的小說，即以最大的哲學家，也當作良讀物讀的。全問題是在乎讀書的方法而不在乎所讀的書之性質。通常都是這樣說：一書有一書的優點。這也許是過言些，

還不如明白地這樣說好：一本書的優點之影響於人，不問作者是多麼偉大，其賴於讀者的習慣比賴於作者的手段要大得不可比擬。

在前講裏，我已對你們說過，孩兒的觀察方法，比大人優秀，至於讀書，也可以說是同樣的。自然孩兒祇能讀很單純的東西，但是他讀得很透徹，而且對於他所讀的不倦地再三思索；一個小小的神仙故事，他讀了一月後，還會盤踞在他的腦中。所有他之小小的想像力，都盡用在此故事上；如果是聰明的父母，那第一個故事的興味和想像的效果沒有開始消去之前，決不使他讀第二個故事。長成後的習慣——我敢說是壞的習慣——立刻破壞了孩兒之注意周到的讀書力。但是取職業讀書家即科學的讀書家之情形說，自然我們也可觀察出同樣的能力向無限的程度上進展。在一所我常常去的大印刷所的事務室裏，每年收到一萬六千本原稿。這些原稿都須檢查審定的。而這樣的工作，在一切印刷業中，都是靠所謂職業讀書家來

做的。職業讀書家必須是一個學者，而且有異常能力的人。一千本原稿中恐怕他不會去讀兩本，二千本之中也許祇讀三本。其餘的祇是在幾秒間內一翻閱——他祇要一照眼就能夠決定這原稿之值得誦讀與否。單純的一篇文章之形式，由文學的觀點上，就告訴他以內容。至於主題，在許多情形裏，祇要一看標題他就可以判別出來。有幾種原稿也許受到他的一分或五分鐘的注意，但比此更長的注意是很少的了。一萬六千本中，審查的結果也許祇有十六本被選出。他由頭至尾的讀這些書，讀了之後，他決定還當注意的只有八本。這八本更仔細的再讀一次，第二次檢查的結果，本數也許減少而至七本。這七本是被預定三讀的；但是他明白把這幾本原稿放在抽斗中，整禮拜的不去看比立刻再讀要好得多。於是他把書放起，待一禮拜後，他試驗這七本原稿與性質，其中是那一本他能夠記憶得最清楚。結果他記得很清楚的有三本，其餘的四本他不能立刻的回憶起來。經過稍微的

思索，他能夠再記起兩本，但還有兩本他完全忘却了。這是一朝致命的缺陷；一本作品重讀之後而還沒有一點影響留存，必定是沒有真正價值的。於是他由抽斗中取出原稿來，捨棄他所不能記憶的二本，而重讀其餘的五本。在三讀中，一切的事情——主題，行文，思想，文學之品質——都加以批評。有三本他覺得應歸第一流的，有二本是第二流的作品，而事情這樣就告終結。

所有大印刷所差不多是同樣進行的；但是不幸的，現在被人所批評的文學作品，不全是用同樣謹嚴的方法的。無寧說是爲社會的嗜好而判斷的，但社會却是盲目的。不過你們應該相信如那劍橋或牛津大學的出版部，原稿的試驗的確是很謹嚴的；審查是很透徹的。我所說的職業讀書家，是用他的智識學問經驗，很像孩兒讀神仙故事的方法讀書，他極力鼓勵他的心意和孩兒的心意一樣；在多方面思索書中每種的事像，一切的蘊

蓄。說孩兒是一個壞讀者是不對的，壞讀者的習慣，只在後來養成的；而且常是不自然的。讀書之自然而且也是學者的方法，就是孩兒的方法。但是這要隨那年長易失的寶貴的忍耐心之賜！沒有耐心，不但是讀書，一切都做不好。

至於細心讀書，是要緊的而不是空費時間，你們當已明白。受過充分訓練和高等教育的人之心力，不應費在普通的書本上。我所謂普通，是沒價值與沒用的文學之意味。沒有一件事情像那選擇書本的訓練之重要；也沒有一件事情，像這樣的訓練之被一般忽視。有能力的人，浪費其時間於書本之選擇是不會的。他在所有的文學部門中，能夠很容易得到一個最善的限界之正確意見，且取其最善的。自然，如果要成一個專門家，批評家，職業讀書家，那必須讀良書和劣書，而且只有一個由經驗得來的敏於判斷的習慣，才能把自己由許多困苦中救出來。譬如，我們想一想，像陸

茲保爾（*Guilford*）教授那樣的批評家，必須讀過而且澈底地讀過的許多書。他精通一切大學教育和希臘拉丁的古典文學——其數不少——他還必須讀英國古今五千左右的書籍，在其中每一件事，每一段歷史和其歷史的著者，凡是能力所能及的都須透澈的研究。他也必須通曉關於此等大量的文學之社會的政治的歷史背景。但是這還不及他的工作之半分。因為他是一個兩種文學的權威，他的法文學——新舊法文學——的研究，比英文學的研究更淵博。然而他讀此等一切主要作品，自始至終，沒有一本是徒為娛樂而讀的。快樂祇存在於結果中，但這結果是很偉大的。世界上沒有一件事情，比讀了一本書後，用幾行字清楚地誠實地恰稱那書的文學價值之表現的那樣的困難了。有此本領的，世上不上二十人，因為這需要極大的經驗和才能，我們即使畢生的研究，要想做第三四流的批評家也是很難的。但是我們都能夠學習讀書的方法；而且這並不是一件小事呢。偉大

的批評家。由他們的判斷，能夠充分地指示我們以從事於此的方法。

然而總的說起來，對於那已經經過嚴肅的時代試驗的書，最大的批評家是社會——不是一日或一時代的社會，而是數世紀的社會——即國民或人類之意見的一致。名聲不是為批評家所造成，而是經數百年間人類的意見之蓄積所造成。而人類的意見，不是像有訓練的批評家的意見之深刻明確；這不能說明，這是遊移不定的，恰如偉大的情緒，吾人不能適切地描寫其性質，這與其說是基於思考；無寧說是由於感情；這祇是說『我們喜歡這個』。然而沒有一種批評——比得上這樣批評的正確，因為這是由無數的經驗之結果。所以良書的試驗，就是數世紀的人類之意見這是很簡單的。

良書的試驗，是在我們是否祇願讀一次或多次。真正的傑作，我們的要重讀，甚至比我們要讀第一次更需要；而且每讀一次，我們在其中可找到新的意義和新的美。一本書，有教育而富於趣味的人不願去讀第二次

的，大都是沒價值的。幾年前有關於法國大小說家左拉（Zola）的很有趣的議論；有些人說他是有絕對的才能的，有些人說他不過是很出色的天才。論戰的結果，發生了幾個奇怪而無理的意見。但是突然一個大批評家簡單地提出這樣的問題：你們有幾個人會讀過或仔細的讀過一本左拉的書至一次以上？沒有一個回答；問題就這樣的解決。大概是沒有一個人重讀過左拉的小說罷，這就是其中沒有偉大的天才與不能把握感情之至高形態的正面的證明。任何書本，雖為幾十萬的讀者所買去，而不能使之讀第二次的，那一定是淺薄或虛浮的書。不過我們不能以為個人的批評是無誤的；認定一本書是偉大，必須由多數人的意見，因為即使是大批評家，也易有某種的鈍感或不了解的時候。譬如加麗麗（Thomas Carlyle〔1795-1881〕）不能為勃朗所崇拜，拜倫不能為幾個英國的大詩人所容。要能夠恰當地估計多數書籍之價值的人，這個人必須是多方面的，

我們有時也可疑惑一個批評家的判斷。但是對於數代的定評，則無疑問的餘地。即使我們不能立刻了解那數百年來贊賞着的一本書之優點，但仔細的研讀，最後我們一定會明白那贊賞的理由。窮人的最好圖書館，一定是完全為這樣巨著所組成的一個圖書館，所有的書，要已受過時代的試驗過的。

說到讀本的選擇，也是一件重要的事情。我們應該去讀我們喜讀一次以上的書，如若沒有特別的理由，也不要費錢去買別的书。第二件應注意的是潛藏在大著中之價值的一般性。他們是永遠不會過去的；他們永遠是青春。一本巨著，除了特殊方法以外，青年人在第一次讀是不易懂的。祇是表面的意義及故事的事實，被吸受享樂。沒有一個青年，能夠在一讀的時候，就看出巨著的特質。請不要忘記：人們為要尋出在這樣的巨著中之特質，已經費了幾百年的功夫了。但是一本書的價值：將會應讀者個人的

生活經驗之進展而顯現出新的意義來。我們十八歲時愛讀的書，如果是佳作，到了廿五歲時必將更愛讀，到了三十歲時，且將以爲是全新的書。四十四歲再讀時，要奇怪爲什麼以先永不看見它的美的緣故，到五六十歲時，同樣的事實，常有反覆的顯現。傑作的成長，恰和讀者的心意的成長成比例的。莎士比亞但丁或哥德的作品之被認爲偉大，是幾世紀以來長埋着的人們由生活經驗中體現出來的。此刻恐怕哥德能給我們以最好的例證。他用散文寫了數種的短篇小說，這是孩兒所喜歡的，因爲此等小說，有一切神仙故事的風味。但是他決不是爲着神仙故事而寫的，他是爲有經驗的老於世故的人而寫的。在其中，青年們認識到嚴肅的意義，壯年們發現異常深遠的意義，老年們讀出一切的世界之哲學，一切的人生之智慧。如果是一個很愚昧的讀者，他決不能在其中找出什麼；因爲發現書中所含蓄着的心意之偉大的能力，是和人的聰明與廣汎的生活智識成比例的。

這並不是說：此等書的著者能夠預想書中的全範圍和全結構的。偉大的藝術，是不知不覺的做起來的，決不先存在着這是『偉大的』的意念；而作家的天才愈大，愈沒有知道自己有天才的機會；因為他的能力，非至他死後許多時候，是不會被社會認識的。在文學上所做的大業績，不一定是自己以為偉大的人們所創成的。數千年前，一個阿剌伯的遊浪者，仰望着夜空的羣星，連想到人和形成世界的潛力之關係，吐露自己的心情于一首韻文中，至今還在『the book of jobs』中保存着。他以為天是堅固的穹窿；此外就沒有別的東西存在。自那時以來，我們天文智識的發達是多麼的大呢？現今我們知道三千萬的恆星；此等行星大都是被別的行星環繞着的，在我們的天文儀中，共有三億的別的世界存在。恐怕在此等世界中，都是為有智識的生命住着的罷。再過數年後，我們也許可以得到火星上的文明比我們的要古之確切的證明罷。這樣我們的宇宙觀和那亞剌伯人的宇

宙觀有多麼大的不同呢？可是那頭腦簡單的人之詩，並不因此而失了一些美與價值。完全相反！每一個天文學上的新發現，他的文章，我們覺得更有意味，這祇因為數千年前，他是真正的大詩人，而且祇說他心中的真理的緣故。古代也有一個希臘的小說家，他寫一篇鄉村中的一個孩兒和一個少女的短篇小說，叫作『Daphnia and Chione』，是一個小小的故事，用最簡單的話，敘述男女孩兒怎樣的互相墮入於戀愛中的情由，而不自知是什麼緣故；他倆互相的說一切純潔的事，年長的人取笑他們，告訴他們以最簡單的生活法則。人們也許想這是一個瑣碎的題目，但是這個故事，被譯成世界各國的語言，我們讀起來還是和新的一樣，而且我們每次讀的時候，依然顯現出美來，這因為是講述青年的感情與純潔的真理與深情的緣故。這小說的永不會過去，也和書中所描寫的少年少女的永遠是年青一樣。或者如三百年前一個法國牧師所寫的一個為蕩婦所蠱惑且被她引誘到

許多不名譽和痛苦中去的學生之歷史，這小書叫做『*Memories of Childhood*』爲我們描寫出過去時代的社會，那時候人們都帶劍塗髮，各種事物完全和近代不同，但是故事中的真理是今昔不變的；其中苦痛與悲慘，滲入於我們的心底，恰如我們自己的一樣；而那個婦人，她不是真正的不好，祇是多疑與自私，蠱惑讀者和她蠱惑其犧牲者一樣，直至悲劇的閉幕。這又是不朽的世界巨著之一。或者再取百年內的一個例。譬如安徒生的童話，他明白道德的真理與社會的哲學之概念，用小小的神仙故事和童話來說述，比別的方法要好得多；他靠着數百個古風的故事之助，造成奇異故事的新體系，成爲每一圖書館之一部分，在各國大人讀的比孩兒還要多，在這可驚的小說集中，人魚的故事我想你們都已讀過的罷。自然，人魚那樣東西是沒有而，從另一觀點說，這故事是完全荒誕的。但是故事中所表現出來的無私愛與真誠的情緒是不朽的，而且他的美至於使我們忘記了對於全結構

之爲虛構，我們祇看到其載於故事後面的不朽之真理。

現在你們已可推定聰明自我所帶來的意思，然而書的選法怎樣？你們總記得一個英國的科學家約翰·普里查德（John Lubbock）寫成一本世界名著表，或可說者若一百種。于是有幾家書坊以廉價版把百種書出版。別的文學者做約翰的例，各做新書，做出別的新書目表；現在時過境遷，這個企圖的價值也完全顯現于我們之前了。這些書目，除了出版業者外，完全沒有價值的。許多人也許買那百種的書；但讀的人很少，並不因爲約翰的所選不好，乃是因爲沒有一個人能夠設定讀書的一定方針，去接受多量的不同結構的著作。約翰祇舉出他自己最欽佩的書；別的文學家也是各舉其所信之書，恐怕沒有兩個文學家會做成完全相同的表。傑作的選擇，在一切情形下，必須是單獨的。總之，你們必須依照自己的心意去選擇自己的書，勿要把注意力分散於多方面，普通最好限定一個範圍——最

好依自己的自然能力與性癖，即自己所喜歡的書。沒有充分明白我們個人的性質與地位而同情於文學的人，是不能決定我們能力之所在的。然而一件事是容易做的——就是第一，決定在文學中那一種題目是你所合意的；第二，決定在這個題目中所寫的諸作品，何者為最佳；然後排除了在同一題目下著成而未博得大批評家及世間的稱揚的短命瑣細的書，而祇研究其至美者。

要得二美兼具的書，却沒有像你們所想像的那麼多，如果我們除出希臘文明以外，第一流的書，每期大文明裏，只產生出二三本。一切具現宗教教義的經典，當作文學作品看，也是佔一流地位的。因為此等經典，經過洗練又洗練，而且是盡文學之能事的。表現諸民族之理想的大敘事詩，也得稱為第一流文學。又為人生的反映之戲劇的傑作，也是屬於一流文學的。但是像這樣的作品有多少呢？是不多的。好書和金剛石一樣，不

可多觀的。

除了我已說的一般注意外，還要說一點關於少數選擇了的書——即那些一個學生希望有精印本且終身研讀的書——的事。這種書是不多的，如爲歐洲學生，那有舉出許多希臘作家的必要。但是沒有研究過古典文學的日本學生，這樣的作家沒有什麼用處；而且要迅速理解此等作家的著作，必須有充分的希臘生活與希臘文明之智識。這樣的智識，由雕刻圖畫貨幣雕像上最容易得到，即由此等美術品，可以想像希臘當時的文明。但是在日本沒有這種繪畫和其他物品，要作古典美術的研究是很困難的。所以我關於此等巨著之屬於此範圍的說得很少。但是全歐的文學基礎，是建立於古典研究上的，所以學生必須理會希臘的神話大綱，及產生希臘文學與戲劇的傳說之性質。你們讀一流的英國文學書而不找得對於希臘人的信仰，小說，演說等的暗示的，差不多是沒有的。神話殆爲你們所必要；但因其

範圍的廣汎，要澈底的研究是困難的。而且也無澈底研究之必要。祇要知道其大綱；一本能夠一引人入勝的大綱就很充分了。法德二國，這樣的書很多，英國我祇知道一種，是彭氏圖書館中之一卷，即加德資 (Thomas Keightley [1789-1872]) 的『古希臘與意大利的神話』 (Mythology of Ancient Greece and Italy)。這不是濫寫的作品，其中且有說及哲學精神之特殊性質的。至於希臘的名著，大多數對於你們是沒有什麼值價的。因為適當的譯本很少。第一件我要說的是：一切詩的翻譯是沒用的，沒有一首自希臘文譯出來的詩，能夠重現希臘詩的精采——我們祇有丹尼菴所譯的二三十行莪默的詩以及與他有同等能力的人所譯的幾行別的希臘詩人的詩，是完全成功的。在一切情形下，你們如果要研究一個拉丁或希臘作家時，取散文譯本為宜。自然我們先要考察莪默。在英國有兩種優美的翻譯，為一“Iliad,”一為“Odyssey”。在這兩首大詩中，後者對於你們更為重

要。對於這首詩的說明，在文學的各派別上有許許多多：而此等說明，普通是說述詩的趣旨的，‘*Odyssey*’要比‘*Iliad*’為浪漫些。藍氏（Andrew Lang [1844-1912]）及布德（S. H. Butcher）所譯的散文之成功，由於他們雖然用散文，却能夠保存幾分希臘詩的旋律與音韻。這本書我的確相信有常置座右的價值；其効用到後來一定會顯現出來的。大希臘的悲劇，都已譯出，但是我不要執意的推舉這些譯本給你們。實在你們由別的來源去認識劇中的本事最為適當；此等書有幾百種。你們至少應該知道蘇斐格爾（Sophocles [495-406 B.C.]）伊塞拉斯（Aeschylus [525-456 B.C.]）及尤烈菲特斯（Euripides [480-406 B.C.]）的大劇本的本事。希臘劇的結構，要充分了解，是需要極大努力的。在你們却無須像考古學家似地的瞭然，但必須知道一些大傑作的本事。譬如阿利斯多芬（Aristophanes [444?-380? B.C.]）的諸喜劇，在其價值和趣味上，是很特異的。此等作

品幾乎不要說明，會使今日的我們發笑，正和使數千年前的雅典人心中底裏笑出來一樣；這些也是屬於不朽之作的。彭（MOSE）把它譯成二冊，這是我極力推薦的。阿利絲多芬是大希臘戲曲家之一，我們可以反覆的讀他之作品，每讀必能獲得益處。還有一首抒情詩的譯本，雖然是現代譯品之一，似乎已變成英文學上的古典了。這是推克立脫斯（Theocritus [3rd century B. C.]）所作的，由冷（Lange）譯成英文，是薄薄的一本小冊子，但很可珍貴的。你們覺得我說得很少罷，但是如果適當地使用起來，那末這些少數的書，對於你們也很夠了。在後來的希臘作品中，即古文明衰亡後的作品中，有一篇千古不磨的傑作，即我先面已說過的『Daphnis and Chloe。』這已譯成各國語言，可惜的最好的譯本不是英國而是法國——亞密脫（Amyot）的譯本。英譯本有許多，你們的確應該去讀一讀的。關於拉丁的作家，有很好的佛爾及爾（Virgil）與霍來賜（Horace）

的散文譯本，在這裏沒有說的必要；因為對於沒有拉丁文智識的你們，沒有多大的價值。不過愛尼特（Anonini）的小說，是必應知道的，譯本以康尼東（John Corrington [1825-1851]）的爲最佳。在你們的普通教育的課程中，要廢去某種關於主要的拉丁作家和思想家的作品之研究是不可能的。但是有一本不朽的書，你們也許不大看到其書名的，這就是亞普路易斯（Apuleius）的『金驢』。是每人應該讀的書，有好的英文本。內容祇說一件巫術的故事，可是這是千古小說中最可驚奇的故事，與其說是時代的文學，無寧說是世界的文學。

然而希臘的神話，在其美點說，果然是永久不滅，不過與英文學的關係，沒有像英國古代宗教上之神話那樣的密接，這宗教是北歐民族的，其反響完全留存於英國語言中，甚至七曜之名亦然。研究英文學的人，多少必須知道些北歐的神話。這種神話也是充溢着美，別的一種奇特的美的；

這是體現永遠存在的力量與勇敢的宗教之最高尚的勇士之信心之一。現在圖書室裏有北歐詩全集，即『*Compendium Poeticum Boreale*』二卷。可惜沒有 *Sagas* 與 *Eddas* 的全集。然而和希臘神話的情形一樣，有一本很好的英譯小本，關於北歐民族的宗教與文學兩者，都扼要——即你們所必要的——寫出，這就是馬萊德（*Paul Henri Mallet* [1730-1807]）的『北歐的古代』（*Northern Antiquities*）。此書最有價值的部分為斯高德（*Sir Walter Scott*）所譯，是已經過時代試驗的，緒論為主教潘賽（*Thomas Percy* [1729-1831]）所譯，雖有古風，然無損本書絲毫之價值。我以為這是每一學生都該備有的書之一。

至於現代的傑作，由他國語譯成英文者，我祇能這樣說：如果你們能夠讀原文，那還是讀原文好。如果你們能夠直接的讀哥德的『浮士德』之德文本，那就不要去讀英譯本；如果你們能讀德文的海涅的書，那他的作

品之法語的散文譯和英語的韻文譯（有好幾種）對你們都是沒用。但是如果德文太難，那祇好讀布哈姆博士（Dr. Buchheim）所校正的哈佛特（Abraham Hayward〔1801-1884〕）所譯的『浮士德』的散文本。這本書圖書室裏也有，是現存着的書中之最好的一種。『浮士德』是一本應該買來保存着而且終生反覆誦讀的書。至於海涅是世界的詩人，但在譯本上，他被譯得減色了許多。我祇能推舉他的法譯的散文本，勃羅魂（Browning）賴沙拉斯（Emma Lazarus〔1849-1887〕）及其他的英譯都是很無力的。數年前海涅的非常優秀的謠譯類刊，在勃拉克吳特的謀誌（Blackwoods Magazine）上出現；但沒有發行單行本。

至於但丁，除了他的原文外，其他的譯本，對於你們是否有很大的影響我不知道。而要明白他是怎樣奇特的天才，你們必須充分了解中世紀的事情。關於別的意大利的大詩人之作品，也須了解些中世紀的事情。法蘭

西的劇作家。你們應該研究莫里哀（*Molière*）；他的重要，僅亞於莎士比亞。但是不要讀他的譯本；我要切實的說；不懂法文，還是不讀莫里哀好；英國的語言，是不能體現他的幽雅的機智與暗示的。

至於現代英文學，我已在別的講義上指出幾本在世界文學上有地位的書，此處無庸贅說。然而我希望你們再回憶起馬羅萊的（*Maurois*）『*Notes*

D'Auvergne』之偉大的價值。這是你們必須買來保存而且常讀的書之一。在這書中有武士道的全精神。而武士道的精神及于現代英文學的關係之如何深遠，我是毋庸對你們說的。至於彌爾敦（*Milton*），除非你們希圖從事於某種言語的特殊研究，我是不勸你們去讀的。他之語學的價值，是以希臘拉丁文學為基礎的。至於他的抒情詩，又當別論，是應該研究的。除了已說的以外，還要稍為說幾句話，我想你們每人都應該有一本莎士比亞的良本，而且起初的時候，應該不去顧着那一切句子的明白與否，每年！

次的誦讀；到了後來，就自然而然的會融會貫通。我相信你們如果依照這個提示，你們將會覺得莎士比亞之愈讀愈偉大，結果，就有一種非常強固健全的影響，作用於你們的思維與感覺上。一個人要讀莎士比亞，不必一定要是大學者的。讀莎士比亞果如此，讀世界上少量的傑作也是如此；讀哥德的『浮士德』是如此，讀我默的詩中之最好的幾章也是如此；即在莫里哀最好的戲劇，但丁以及我去年講過的幾段英文聖經也莫不如此。所以我覺得這段講義除了複述一句曾經給青年讀者們過的陳舊但是很卓越的忠告外，沒有更好的結尾。那就是：『無論何時，你們聽到新書出版時，先把舊書讀一讀。』

第九章 文藝與政治的關係

我有時常常想說述一點文藝與政治之間有相當的關係之講義。這個題目看去似乎兩者是互相反對的，可是實際上却有很密接的關係。你們常常聽到我表示一種希望，就是：你們有幾個應該是創造未來的日本文藝——未來時代的文藝——的人們中之分子；因有這個道理，我很喜歡說：日本文藝——特別指詩與小說而言——的創造，是一種政治的必要（Political Necessity）。如果你們以為這句話說得太異甚些，那我可換一句說是國家的要求（National requirement）；但是我想，到我講完了此講之後，你們就會承認我所用的『政治的必要』之意見，是完全正確的。

為明白地表明我的意思計，我要請你們想一想國家政治上的輿論的意

義。恐怕在今日決定治國政策上至關重要的輿論，也許爲你們所不關心，雖然你們將來會認識這是政治家所不得不而且往往是必關懷的力量。但是在社會情形很不同中產階級握國家經濟權力的西歐諸國，輿論幾乎是代表一切的。我毋須對你們說英國最大的勢力是輿論——即對於任何臨時事情之一般國民的見解或感情。有時這些見解也有錯誤，但是誤與正，不是本文的問題。輿論是決定戰爭與否的權力；是決定改造與否的權力；是有大影響於英國外交政策的權力。在法國的輿論也可說是同樣的。即以次於俄國在西歐諸國中最專制且有世界上最強大軍力的德國，輿論在政治上也有極大勢力的。而最逼切的好例，就是美國，那裏幾乎每一個重大問題，不問對外對內，的確可以說是取決於國民的公意的。

歐洲這種意見的全勢力，和智識上的性質很有關係，當民衆接到問題的正確報告時，他們就集合起來，關於這問題，作正當的討論。當他們對

於這事沒智識時，自然容易錯誤，不過這不是全然如此的。無智常是困難，懷疑，恐懼的原因。當一個人對於一件事情，懷疑不決時，不論其由於無智或別種原因，其所發的議論之不正是毫無疑義的。國家和個人一樣，有偏執，迷信，變節，通弊。這種不必說都是由於無智或利己或兩者共有的結果。但是我們或者可以更約略的說：世界一切的罪惡都是無智的結果。因為自私不能獨自存在，因無智而存在，你們讀近代史時也可以看出那愈有智力愈有教育即少「無智」的國家，其對外政策，愈依正義。

今日對於遙遠的外國問題，國家的感情是怎樣創造的呢？你們有幾個也許說由於新聞，是的，這句話多少有點道理，不過是一些些的道理而已。因為新聞紙通常祇是報告新聞的，而新聞記者自身也祇能偶然的寫些出於智識之外的和不熟悉的外國事情。我敢斷言新聞印刷業之關於這樣的事情，其製造盲斷臆說比傳播正常的智識為甚；且其影響，常是一時的。

要得到別的國家與別的文明之理解的真正力量是文藝——小說與詩。歐洲人知道別國人的事情，大都得自那國人的文藝，而不是由於厚大的統計冊，莊嚴的歷史或幽雅的旅行記——文藝是感情生活的表現。

不要以為西洋諸國的輿論是可以由偉大的意志或二三學者的教訓而造成的。我以為輿論決不是智識的力，也不是智識的力所能造成的。這多半是情緒的也許是道德的力，此外沒有別的東西。然而即以英國的國務大臣們，也不得不常常注意它，而且實際上也不得不屢次順從它。我前面已經說過；輿論大半是由文藝所造成，不過這種文藝不是哲學與科學的文藝而是想像與感情的文藝罷了。因為能讀純粹的科學與哲學書的祇有幾千人，而能讀銘心的小說與詩的有幾千萬人。心意受了感觸，判斷上就發生影響了。

我敢說英國人對於諸外國之一般的感情，為此種文藝所造成者很多。

但是我祇有給你們一個顯著的例的時間，就是俄國的情形。我小的時候，一般人對於俄國，除了俄國兵是驍勇善戰外，簡直不知道俄國有值得知道的事情。但是英國人所大為讚賞的戰鬥能力，連到在野蠻人中也可以看到，且英國對於俄國軍隊的經驗，也沒有給以任何崇高的贊美的理由。實際上十九世紀中葉以前，英國人想像中的俄國人，簡直不是真正的人類。其所知的一些俄國的風俗與其政府，不足以矯正敵視的感情，恰恰相反，軍法的殘酷，西比利亞禁錮的恐怖，這是常被說及的；即在丹尼蓀的先期詩『皇女』的原文中，你們也可看到說及俄國的瘴惡事情。

當俄國的大作家開始現其面目於英德法諸國之譯本上的時候，一切的感情就變過了。我知道這種最卓越的一流作品，直接譯成英文的，爲托爾

斯泰的『哥薩克』（Cossacks），譯者是在聖彼得堡的美國公使休拉（

Augusto Remyer (1840-1890)。法國大文豪聖聖曾譯過幾種哥薩克（

Mikhailovskii (1809-1837) 與普希金 (Alexander Pushkin [1799-1837]) 的傑作。這些譯本，鼓起了一般人的興味，至屠格涅夫 (Ivan Sergeyevich Turgenev [1818-1882]) 陀斯妥也夫斯基 (Fedor Mikha iliovitch Dostoevsky [1822-1881]) 及其他人們的大小說陸續譯出，更引起了非常的興味，尤其是屠格涅夫，成爲歐洲各文藝界中的寵兒。他代表了真正的活的俄國——民衆的心，不僅是民衆的心，而且是大帝國內的一切階級的動作與感情。他的書，立刻成爲十九世紀文學中的世界的著作，被認爲文學修養上必讀之書。其後有許多別的俄國小說傑作，被譯成幾乎是歐洲的語言。不但如此，俄國之雄偉的智力，驟然覺醒起來，在實證科學之最深奧的部門裏，開始創造它自己之重要的體系。關於原子量的法則即週期律，在近代化學上最超羣的發見，是俄國的孟德列夫 (Dmitri Ivanovich Mendelejeff [1834-1907]) 關於北亞西亞最有名的生物地質

學之完成，是克魯泡特金（Prince Peter Alexivitch Kropotkin(1843-1921)）。我不過說數百種中的兩種而已。在醫藥上語學上以及許多別的科學方面，俄國的作品與思想的影響，現在是普遍地被認識了。不過科學者雖可找到尊敬俄國人的智慧的理由，然一國家的本體使外國人了解是不靠智慧的。使俄國為世所知的大事業，大半是由其小說家與短篇作家們所完成。這些小說，是用單純的力寫成的，吾人除了少數北歐作家外，在西洋文學中找不出可與比美的例。讀了這許多奇書之後，西方的大國民，已不復想到俄國人和他們是無緣的了。這些書證明了人心中的感情戀愛與痛苦，在俄國的完全和在英德法諸國一樣；同時他們更說明了俄國人民之獨特的偉大的美德——即他們的忍耐勇敢忠實和信仰。雖然吾人不能稱此等生活的寫真是美的（有許多是很恐怖很慘酷的），但是有許多所謂人間性的美點，在字裏行間，可以讀到。屠格涅夫兄弟的憂鬱，在小說中因比較

而並非更光明的希望。結果就是俄國之變是完全沒救了。俄國人對於俄國人民的感情。我並不是說西歐人對於俄國政府的見解完全改變。盧治的俄國。歐人依然還是如夢似地模糊。但其人民，則已由俄國文藝而被了解，十分的了解；因而普通的仁慈和人道的同情的感情，代替了那從前往往對於俄國的普遍的敵視與嫌惡。

現在你們完全可以明白我上面所說的意思吧。廣漠強大如俄國，有他的大缺點大缺陷，如那數千年來沒有特色的日本民衆一樣。至於表現態度道德教育與產業的文明，我敢肯定的說：日本即在幾百年前，也比今日的俄國爲文明，而且也比遙遠的未來的俄國所能爲的要文明。可是西歐諸國，對於日本知道的是什麼？幾乎沒有。我並不是說那知道日本事情和學習日本事情的作家及旅行者沒有。有幾千本關於日本的書，是他們所著的。但是他們的數目很少；在隨便那一點上，的確不能代表國民的見解。

大多數的西洋人，對於今日的日本，也和對於十九世紀初葉的俄國一樣，他們知道日本善戰，有鐵路軍艦；這就是一般人心目中所印着的影像的全部。歐洲的智識階級自然比較要明白些，但是這不是公衆的輿論，且大半是感情的而不是思想的事情。溝通國民間之感情的不是頭腦而是心意；堪勝此任的祇有一種人，就是自國的文學家。大臣外交官有識階級的代表，都沒有用處，然一介書生却爲之而有餘。所以日本要得外國人之了解，祇有用日本人的思唯日本人的描寫完全沒有外來感情之影響的純日本的文藝所能勝任，而決不是血緣語言完全不同的外國人所能擔當的。

讓我現在用證明的方法，來說明這個真理。近來外國人所著關於日本的書，其數約近數千種，每年至少有一打的新書出現；雖然如此，歐洲讀書界對於日本，還是一點也不知道。而且這些書，也沒有減少一些西洋人對於東方諸國所抱着的極端的偏執之見解——一半是自然的人種的感情之

結果，一半是宗教的感情之結果。海克斯萊（Thomas Huxley〔1825-189

〇〕嘗說：除非和宗教的偏執奮鬥過的人，誰都不能想像它的能力之大。

是的，誰想反對西洋人對於別的民衆之宗教的偏執，不論其可能與否，誰就被用種種的可能的方法受着詬罵或反對，這是常事。即以有名的牛津大學，當從事譯述東方人種的宗教書籍時，也受到多方面的激烈的斥責；而譯者則始終被斥爲譯東方宗教的崇高，事過其實。我說述這件事實，祇是一種偏執的形式的證明；其他的正不知有多少。近時有否人想反對這些宗教，我沒有明白聽到的機會。不過一般人的意見，凡說述日本的文化倫理實業或信仰等優點時，被視爲由于自私的動機而發——因諂諛恐怖或個人贏利的緣故而發。而說日本人的野蠻奸詐愚蠢等劣點時，被認爲勇敢正直自立且敏慧的人。爲什麼是如此呢？祇因爲善與惡已被外國人弄得混淆了。任何外國人，現在說及日本人的生活思想和性質時，在善的一方面之

影響很少，在惡的一方面却可以有極大的影響，這是沒有辦法的。再者，請不要忘記外國人所著的關於至可尊貴方面的作品，祇能及於西洋少數的智識界，而不能及於多數的讀者。要感動大多數人之心情，不能用純粹的旅行記論文或通常和西方感情沒有作用的文藝之翻譯，祇能由深切動人的文藝即小說詩歌長短篇的故事。如果祇有外國人的對於俄國之著作，英國人必至今還以俄國的上流階級是野蠻人，決不會想到那大帝國也是和他們一樣的人類呢。一切的偏執由於「無智」，用高尙的情緒易使無智消滅，而純潔的文藝，能夠激發高尙的情緒。

我想你們覺得要這樣問我的不止一個罷：『我們爲什麼對於西洋諸國之無智的人民的愚蠢與偏執，有注意之必要呢？』對啦，我不是對你們說過嗎，現在的時候，這許多昏懵的衆庶與其國家政策有莫大的關係；決定歐洲諸國之對外政策的，無智者的意見比有智者爲有力，這就是明白的解

答的理由。但是我現在還有一些話要說一說：就是現代日本文學的缺乏，間接的在商業上也有遺憾。實在的，通商與貿易不是切實的道德的事業；這是從着相對的道德而不是絕對的道德的。總之，商業不是道德是競爭；一切競爭含有戰爭的性質，但是在這必須而不可避免的戰爭中，感情就很有作用了。以此感情，兩個敵人就能互相尊敬。就在事業上關於正與誤，苦與樂的最簡單的感覺之理解，有靠於感情的也很多。實則一切人類之興味，是以此為基礎的。我很相信日本的文學，如果能博得海外的同情，那在改良事業的情形上，擴張商業的能力上，都有顯然的効果。事業的大集團是一種危險。又當人們處於敵對的地位時，沒有十分了解對方的一切情形，危險是免不了的。總之，人類之間可怕的就是互相的不理解，而這理解的傳達，沒有一個方法，像那由熱忱的文人之著作的迅速。現在我要告訴你們一件事：我近日看到幾封外國商人所寫的信，是來探問日本的情形

的，這幾封信，很可以證明那個寫信者對於日本所知，比對於月中的所知還要少。祇要有二三本，不，即使是一本偉大的作品，在十年間，必能改變全事業界及全民衆的對於日本之真與善的認識。

我以最粗魯最單純的可能的方法，把這思想展呈於你們之前，並不因為在題目上是代表完全的論證的，不過因為我相信其中含有一些有刺激你們認真去思量關於這事的事實。人們對於其國家之義務，著一本書可以和戰一次勝仗同等的偉大，這個事實已經有了證明；當一個青年英國作家（Rudyard Kipling）病了的時候，億萬的人們，表示對於他的同情，到處都打電報去慰問，結果連到王帝也爲他祈求健康。『這青年曾做過什麼？』除了做幾篇使英國人的心之相互間比以前更了解使異國人更容易了解英國的短篇小說及小詩外，沒有什麼。這樣的一個人，比一個王帝爲有功於國家，如果你們記住這一點，我相信我所說的話，異日將會得到善

第十章 臨別贈言

現在學期已告終結，我想此刻來討論一點我們已經共同研究過的文學之可能價值和日本文藝之關係是很適當的。我常常說過，外國文學（藝術的意識上之文學）的研究，對於你們唯一的價值，必須是以他們的影響，及於你們自己的才能上，以創造你們自己的國語文學。恰如除了科學研究的論著以外，法國人不著英文書，德國人不著法文書一樣；所以日本文學者，也勿要以企圖著作外國文學而費其時間。在一切關係上，日本文和西洋文的結構很不相同，要想由研究英法或德國文學而於新的方式上多有所獲，是很少希望的。所以我想研究外國文學對於你們主要的利益，必定是在思想想像及感情上面。由歐洲的思想想像及感情上，的確可以獲益很

多，這是有助於未來的日本文學之隆盛與繁榮的。一切西方文學之獲得——繼續的獲得——新生命與新能力，是靠這樣的研究的。譬如英文學，幾乎在每一外國文中——不僅是歐洲，實可說全文明世界裏——帶着一點益處。法德文學，也可以說是同樣的——近代的意大利，其量雖然比較少些，恐怕也是一樣。然而要強道老木不因新的樹汁而變其本性；只靠藉此以助其暢茂而開燦爛之花。英文學雖然得了許多外國文學的益處，本質上還是英國的文學，所以將來的日本文學，不問其能在西方藝術與思想上得多大的利益，結果依然是純粹的日本文學。

但是如果你們問我：我是否洞悉將有重大的變化？恐怕我不得不用『否』來答覆。到了現在已有許多翻譯模倣，由西方文學而轉成日本文學。但是我沒有想這就是我們所稱的真正同化。文學應該是創造的，而在未完成狀態時，借用模倣，或採用材料——都不是創造。但是事情之如此進

行，是必然的。這是同化時期；而當後來所有此等外國材料，在文學的熔爐中，融化而為純日本的物質時，燦爛的結果就會顯現。不過這不是朝夕之間所可企及的罷了。

現在我要說一些關於我所想像着的這個必然要到來的變化和新文學的態度。我相信在日本必將不得不有一種比現在眼見可信的更深入的浪漫運動。我想——先說最奇異的事——學術的語言將為因創造藝術的目的而被拋棄；我相信有一個時期必將到來，那時候學者不恥於以普通人的語言著作，使此語言，成為彼之最優秀最堅定的思想之媒介，和現在被歸入於無教育或甚至於歸入於野蠻人之列的藝術家們競爭。這看去也許可說是奇怪的事，然我想是無可疑惑的。大概差不多任何大學者，都是有意無意地輕視那職業小說家之俗話藝術與用普通話寫通俗戲劇的作家；然而如果我們能夠完全理解外國文學進化的歷史，就可證明那被輕視的戲劇，民衆小

說，及民衆的俗語，都是將來日本文學之泉源，即比自今以前所產生的更優美的文學之泉源。

我毫無疑惑，莎士比亞在他著作戲劇的當時，是被視為很庸俗的——至少一般人的意見是如此。祇有少數人有充分的卓識能理解他的著作，比當時任何別的戲曲有生氣。但這些都是特異的人。你們要知道，十八世紀英國古典精神的盛行，正和現在及過去的日本一樣『粗俗的』的斥責，即粗俗者的斥責，曾經帶入巴比（Babbe）的時代以反對想試用吾人現在所知爲很卓越的文體來著作的人。我也對你們說過法德的大文學之怎樣的不得不經過反對古典文體的革命，因此革命而兩國的詩和散文才產生光輝千古的作品之情形。

但是請注意西方諸國的革命工作之怎樣開始。這是以注意和喜歡研究卑俗的常人的口語文學開始的。這意思就是大學者由其學術的殿堂屈駕而

與無智的鄉村野老爲伍，說他們的方言，對於他們的單純懇切誠摯的情緒能表同情。我不是說學者退居於農家去，或是分受大都市內赤貧者的困乏與憂愁；我的意思祇是說他在精神上傾注於他們，和他們表同情，克服其自己的偏執，愛他們的未受教育的天性中之單純的善與真。我想我以先已對你們說過，連到古代希臘文學的某一時期，希臘人也不得不做幾乎同一種類的事業。所以我敢以簡單的頭腦斷言：日本未來的文學：必須多少以同情與愛對於國民之最大多數的普通的無智民衆爲基礎。

現在我把這樣的事情「爲何與怎樣」在各文明國都會經過的原由加以說明。社會的自然趨勢，是發生階級分化，而不論何處，最高階級的必然趨勢是保守主義——極端的保守主義。保守主義與排外主義，自有他們的價值，我沒有一些輕蔑他們的意思。然而保守主義永遠是使社會傾向固定不變成爲一個頑固的結晶。其結果是強迫各人的言行都依照規則，以同一方

法來發表或抑制思想與感情。自然，人們的心是不能完全爲規律所改變；但是這種凶殘惡劣的制度，可以使每一個人「噤若寒蟬」怕得以真正自然的方法發表思想或表現感情。當生活變成過度的做作，嚴酷的規定的時候，文學就死滅了。那時西洋的經驗指示出一個救法；就是除了坦白地回復自由，坦白地回復一般民衆之生活與思想外，是不能挽回垂死之生命的。當一種語言無望地爲規則所硬化時，唯有還其本源——民衆，使其柔順有力活潑有生，使其髣髴在浴漕中得到溫潤。這個必要，各處在顯現着，各處在和虛驕與頑執的全能力反抗；其結果各處是相同的。英德法諸國都是一樣的；當一切學問的手段爲完成文學而費盡後，文學在他們的手中就開始乾燥而枯萎；逼得不得不自學校的環境中離開，而用無智的文學蘇生之。這是別的國家都發生過的，我不禁相信日本也要發生的。

可是你們不要以爲我對於正當求學的價值，存心加以蔑視。這完全不

對，我以為那最能夠精通普通話與無學者的詩而得善果之人——假定他有同情的天性的——就是真實求學的人。例如劍橋大學的教育，沒有阻止丹尼孫用北英國農民的難解的方言，以謠曲的格律，作那驚人的小曲與劇詩。的確，英文學之偉大的浪漫文學改革者，都是或差不多是飽學之士，然而他們都有足以克制先天的偏執之藝術精神，不顧朋儕的嘲笑，勇敢地從事於選取單純的農民文藝，給維多利亞時代的詩以新穎的美妙與可飲的特質。再舉一個例，譬如斯高德，他馳驅於鄉間，入赤貧之家，與之共飲食，處處誘他們為他唱一曲歌或講一件過去的故事。我想當時一定有許多人因此而笑斯高德，然而他所採集的此等農民小曲，創始了英國的新詩，十八世紀全文學的風氣，因此而一變。所以我切實地也希望日本也有一個不以自己的學問而阻止對於無識者的同情之斯高德。

在這問題上我已說述充分了；這是我乘着義務觀念而說的。我最後要

說的祇是關於文學著作的事：

我想你們有許多，離開大學之後，似乎將用大部分的光陰從事於某種職司。在這樣的境遇下，許多愛好文學的青年，將會放棄了在這方面的興趣而日向文學離開；他們冥想着現在已沒有作詩作小說或戲曲的時間——連到個人研究的時間也不多。我以為這是大錯，正唯忙人最能創造新文學——除了幽靜的詩以外。偉大的詩需要許多靜默沉思的空暇，但文學之別的部門，我敢担保的說，多半是很忙的人所作的。他們有的在政治上服務，有的在郵政局，有的在海軍陸軍（你們知道海陸軍官的多嗎忙），有的是銀行家，法官領事地方長官，甚至於少數的商人。徒為創造優良的文學作品而生的人，事實上幾乎是沒有的。而在許多情形裏，文學者必要有一職業。而此必要的程度，逐年在增長着。文學的著作，原則上實在不是一次寫成許多，而是在有規則的間歇之間，一點一點寫成的。我不信你們

不該那一個真的忙得每天連到費二三十分鐘在文學上的功夫都沒有。即使你們每天祇費十分鐘，到了年終就很多了。零一方面來說：你們每天能否寫五行的文學著作？如果能，那末忙的問題就立刻解決了。請把三百六十五來乘五。這就是十二個月間很有足觀的著作之數量的意味。如果他們能夠決意每天寫二十或三十行，那更將多麼好呢！你們不論那一個，若是真正愛好文學的，我希望就請記住這幾句話，而且即使每天只有十分或一刻鐘的時間，也切不要以為是忙得一點研究功夫都沒有。好，我們再會。

民國十九年十一月出版

每册實價大洋六角五分

著 者 小 泉 八 雲

譯 者 楊 開 渠

印 刷 者 現 代 書 局

發 行 者 現 代 書 局

版 權 所 有
不 准 翻 印

總 發 行 所 現 代 書 局

上海四馬路

