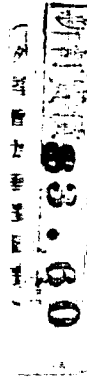


文學概論

中華民國二十一年二月出版

文
學
概
論
（全一册）



不 准 翻 印

編 著 者 趙 景 深

出 版 者 世 界 書 局

印 刷 者 世 界 書 局

發 行 所 上 海 各 埠 世 界 書 局

序言

文藝思潮是從古隸到今的，即從希臘主義，希伯來主義到文藝復興，古典，浪漫，自然，新浪漫，新寫實等等，一條縱線牽引了下來。

文學概論是從這敘到那的，即專拈出一項來講，這樣一項一項的分說下去，所講的是文學的本質及其社會的現象，每一項中可以說到各種主義，亦即是每一次有一個循環往復，牠是向橫裏展延開去的。

簡單的說，文藝思潮是歷史的，文學概論是理論的。理論沒有歷史的實例，即空泛不切；所以要說明文學，非借助於文藝思潮不可。

這樣說來，文學概論和文藝思潮這兩個各大中文科所有的科目應該是打成一片的了。但事實上卻大謬不然。文學概論自是文學概論，文藝思潮自是文藝思潮，二者不發生什麼很大的關係。所以二者截然分爲兩途的原因有兩點：其一，文學理

論家或純粹的文學理論家較少，常牽涉到其他各科的學問；並且僅僅文學理論家也不足以說明文學理論，必須搬出許多美學家、心理學家或哲學家來。這些人對於創作家未必有什麼很大的影響，雖然也有例外；其二，創作家與理論家有時是不相和協的，常有理論說得很好聽，創作另外是一回事。

我們不必一定，事實上也不能一定，把創作家和理論家做成一貫的線索，使合於我的範圍；但在說明文學上，使創作上的某種主義和理論上的某種思想相配合，令我們格外明瞭，至少這是可以做而且是有益的。

創作家是多方面的，各人有各人的作風；理論家也是多方面的，也是各人有各人的理論——想使文學概論，這給初學的人閱讀的文學理論，納在一個模子裏是一種狂妄的舉動。這只是使學者限於局部的知識罷了。我們只須平列的，客觀的將各派的理論都顯示給讀者，讀者的思想自由的，我們不應該用注入式的教育，或強奸他們的思想。

依著文學的本質客觀的介紹理論是文學概論最自然的方法。

此下便說明我以文藝思潮爲中心的文學概論的實例：

一、文學的意義 我們不能給文學一個純粹的意義，各人有各人的見解。盲人摸象，兩個武士爭說盾的金銀兩面，其實都不曾看到文學的全體。所以有的說文學是感情的，又有的說文學是想像的，思想的，或形式的，這是由於他們文學信仰不同之故；所以古典主義重形式，浪漫主義重感情，新浪漫主義重想像，普羅文學重思想。我們不必一定要一切的文學都含有這四種要素。

二、文學的特質 個性是浪漫派的特色，普遍性是寫實派的特色；換一句話說，浪漫派的詩以求人不懂爲樂，寫實派則須拍沒個性，求普遍的客觀的真實。所以我們也不必以爲一切的文學都有個性和普遍性。至少說盧仝、劉叉、Yoltaire、李金髮等人的詩，姜白石、吳文英的詞有普遍性是說不通的。

三、文學的起源 藝術衝動說與浪漫主義，象徵主義，頹廢派，唯美主義是處在

一面的；藝術發生說則是與自然主義、寫實主義、新寫實主義處在一面的。求這一種起源說的調和，也是不可能和徒勞而無功的事情。

四、文學與形式 古代文學的分類與現在是不同的。莫爾頓 (Moulton) 說：

The great bulk of ancient poetry is in verse, the great bulk of modern poetry is in prose.

『大多數古代的詩是韻文，

大多數現代的詩是散文。』

此處所謂詩，即指文學。希臘文學可以分爲抒情詩、敘事詩、或史詩、劇詩等類，但近代文學卻要分爲詩、小說、戲劇、散文等了。文學的分類因文藝思潮的變遷也隨之變遷，所以也不能有一定的分類法。

五、文學與語言 弗羅貝爾的『一語說』爲自然主義張目，拉馬丁的曖昧說

爲象徵主義張目。

六文學與時代 我們只要看文學之社會學的研究（平林初之輔著，方光燾譯）即可知道，他以爲古典主義是封建時代的產物，浪漫主義是新興資產階級的表現，自然主義是成熟期的資產階級的文學。

七、文學與國民性 俄國的極端只是指自然主義和新寫實文學而言，法國的整潔只是指古典主義而言，英國的保守忽略了例外的 *Rebecca West*，美國的金圓主義忽略了 *Michael Gold*。

八、文學與道德 托爾斯泰的原始基督教主義與波特萊耳的不道德的詩又是不調和的。

九、文學批評 我曾製過一張表，現抄在下面：

寫實主義——科學的批評

自然主義——比較的批評

文學派別 新浪漫主義 印象的批評 批評派別

賞鑑的批評

倫理的批評

理想主義

社會的批評

總之，真理至少是有兩面的。我們如果有什麼雄心，總有方法把方的說成圓的，但委曲婉轉的，求其合一，終不如直捷了當的還他本來面目來得暢快。

本了上述的態度，我開始試寫文學概論了。

目次

第一章	緒論	一
第二章	文學的定義	五
第三章	文學的特質	一一
第四章	文學與想像	二一
第五章	文學與情感	二九
第六章	文學與思想	三九
第七章	文學與個性	四七
第八章	文學與語言	五七
第九章	文學的分類	六九
第十章	文學與鑑賞	七三

第十一章	文學的起源·····	七五
第十二章	文學與時代·····	一〇一
第十三章	文學與國民性·····	一一一
第十四章	文學與道德·····	一二五

第一章 緒論

我們覺得『文學概論』這東西是沒有的。我不承認有『文學概論』

這並不是我故作驚人之談，請諸君先聽我下一番解釋：我以為只有某人某人的文學論，或者說文學概論的變遷史。例如阿里斯多德的詩學不是普通的文學概論，而是阿里斯多德個人的文學論；拍拉圖的共和國也不是普通的文學概論，而是拍拉圖個人的文學論。推而至於泰納的英國文學史和藝術哲學，托爾斯泰的藝術論，王爾德的意向等等，都不是普通的文學概論，而是泰納、托爾斯泰、上爾德各個人的文學論。如果把這些人的議論綜合起來，像赫德生、莫爾頓似的作成文學研究導言，或是文學之近代研究，那又只是文學概論的變遷史；或者用比喻來說，好像和尚

的百衲衣似的，是許許多多各種顏色的破補釘成的。充其量，使我們能夠多知道些名詞和抽象的概念而已。例如，文學是什麼，文學是否含有道德性，那簡直是幾千年也算不清的一篇糊塗帳。人生本來充滿了矛盾，一談到哲學似的文學理論，我就有些頭痛。你看，阿里斯多德拔著一副鐵青的面孔，要人去讀他的詩學；泰納冷低的低著頭研究什麼人種，環境與時代，人家的吵鬧，他只裝作沒有聽見；托爾斯泰氣得鬍子只是吹，怪人家不崇奉原始基督教的藝術；王爾德笑嘻嘻的手拏著百合花，搖擺著走過街市，暗怪俗人何必那樣認真；辛克萊又漲紅了臉，大聲疾呼的說：『一切的藝術都是宣傳！』——好了，這就夠你受的了，一個人一個樣！文學也可以說是方的，也可以說是圓的，扁的，尖的。只要你言之成理，就會有某一部分人承認你的話對。天下本沒有絕對的真理，因之也就沒有萬世一尊的文學概論！文學本來不是能夠擎天來量的，我們要對文學說話，謙虛一點，也只能夠說『在我看來是如此。』』

也許我像某一種學問還很淺薄，書讀也得很少的誇大狂者似的，說是要『取

消什麼什麼」而也來高呼一聲『取消文學概論罷！』其實我的意思只是說『文學概論』這名稱是不大妥的。要使人明白『文學概論』四字的含義，並非僅僅很簡單的字面上的意思，而是有兩種意義中之一個的，或者是『各個人的特殊文學意見』或者是『薈萃各家的文學意見』前者近於創作，後者則實是整理；前者亦即開端所說『某人的文學論』後者亦即開端所說『文學概論的變遷史』不過後者史的編法各有不同，依特質分類敘述的，猶之紀事本體，此即普通讀者所看的文學概論；還有一種是以文學理論家為主，按年代先後，敘其學說大要的，這就成了文學批評史，猶之史家所謂的編年體。普通文學概論是以事項為本位的，而文學批評史卻是以人為本位的。在一般的讀者，個人的文學論和文學批評史都不大適用，那是第二步的工作；況且我們的學問如非到水到渠成的時候，也不敢誇說自己的作品可算得是創造的個人見解的文學論，所以我們首先應該就各家對於文學上各種問題的議論有一個比較明瞭的輪廓，因之我這本文學概論也只是把各種各

樣文學上的理論整理一番，呈獻在諸君面前罷了，我自己是不想參加什麼意見的。

第二章 文學的定義

文學是什麼，這是一個大難題。平時不想這個問題，彷彿早已知道文學是什麼似的；及至要把文學的定義寫在紙上時，就覺得爲難了。要過這個難關，就得一步步的來。別忙！誰都知道，文學都離不開字，無論詩歌小說，戲劇散文，都是字湊成的，那末我們說：

一、文字 是文學定義中的條件之一，大約誰也不會反駁的。雖說在俄國大革命時間，買紙不易，詩人都開會朗誦詩歌，不曾印刷，但他們的底稿總還是字；即使沒有底稿，他們的腹稿也應該是心版上的字。同理，戲劇是綜合藝術，對話並不見字，但原稿是字，把對話抓住，使其固定，也應該是空氣中的字。所以章太炎說：『有文字著

於竹帛……謂之文。」（吹毛求疵的說起來，現在寫字，已不用竹帛，似乎不能稱爲文了，但他的意思實是指紙，不過『竹』、『帛』二字更顯得古雅一些）英國第一流文學批評家安諾德（Matthew Arnold, 1822 - 1888）說，『文學是一個廣大的詞，那可解爲用文字書寫或印刷在書籍上的一切東西』Haliam也主張把法律醫藥等等當作文學。這三位先生的話都未免太大量了一點，只要是字，都認爲文學，那末帳簿算草或是『天皇皇，地皇皇』的詩句也應該是文學了。我們說，文學都是字，這是對的；但我們如果倒過來說，字都是文學，那就差之毫釐，失之千里了。好！文學都是字，這不成問題。再來！文學是

二感情 的，這句話可就難說。雪萊、拜倫兩位朋友也許要跳起八大高，贊成這句話；弗羅貝爾、莫泊桑兩位師生說不定就要對你瞪起兩隻大眼，他們都戴起有色眼鏡來看文學。拜倫的熱情奔放，所以寫出哀希臘那樣雄壯的詩；弗羅貝爾卻勸他的學生莫泊桑不要寫兩樣相同的東西，他們的方法是客觀的，所以小說中絕對不

慘入情感，即就文體的本質，本來詩是偏於情感，而小說是偏於描寫的。對於這個難題，我們只有兩個解決：其一，我們推翻這個假設，不承認一切文學都有感情，僅承認文學有時有感情，或可以有感情；其二，我們可以這樣說，沒有情感究竟不是我們所想像得到的，天下決沒有純粹不含作者情感的小說，也許莫泊桑偶不小心，情感竟乘隙而入呢？況且誰又能制馭他自己跳盪不羈的心呢！台昆西（De Quincey 1785—1850）就是這樣把純文學和一般文字這樣分開的，『先有知識的文學，其次有力的文學；前者的職能是教，後者的職能是動。』動即感動，亦即感情。這自然比章太炎和安諾德要高明些，但他還是不爽快。我們要把知識的，教的文學撇開，不當牠是學；只承認力的，動的文學。上面所說，自應採取第二個解決。再來文學是

三、想像的好，又是難題，今天我要八面碰壁了。文學作品都是想像的麼？或者說，都含有想像的分子麼？也許新浪漫主義作家像王爾德、魏爾倫之流是富於想像的，勃萊克和愛倫坡的想像也很豐富；但是，自然主義者呢？不過，我們可以這樣說，所

謂想像，不就等於神祕，也不是怪誕不經。這在程度上是有差別的。怪誕只是空想，而想像卻是記憶的再生。例如『獨坐幽篁裏，彈琴復長嘯；深林人不知，明月來相照』這一首唐詩只是平常的敘事，並無神祕和怪誕之處，但牠是通過了想像的。華舍斯德（Worcester, 1784—1865）頗斯耐特（Posnett）以及亨德（Theodore W. Hunt）都把想像當作文學定義的一部分，又我們須注意，感情和想像是文學所特有的，訴於智識的文字沒有或不著重這兩個要素。再來！文學是

四、思想的。這與文字一樣，不能反過來說：『思想是文學。』因為哲學就是以思想爲主的。但此處所說思想不就是哲理，只是觀念的意思。也就是說，我們決不會喫飽了飯沒事幹來胡寫一陣，總爲了一點什麼。這動機，也就是思想了。英國勃魯克（S. Brooke, 1832—1928）和美國愛瑪生（Emerson, 1803—1882）都把思想當作文學定義的一部分。再來！文學是

五、文學是人類精神活動的產物，是人類生活的反映。最近新羣衆哥爾德和庫尼茨（Kunitz

() 曾爭執了一陣，前者重思想，後者思想藝術並重。我是同情於後者的。

簡單寫一個數學公式的定義，便是：

文學 = 文字 + 感情 + 想像 + 思想 + 藝術

社會科學 = 文字 + 思想

自然科學 = 文字 + 智識

且依上面所說，按照文學作品從構想到落筆的程序，下一個定義：『文學是爲了要寫點什麼，因而把作者自己的想像通過了感情，用藝術方法寫成的文字。』

第三章 文學的特質

文學是有普遍性和永久性的。或者說好的文學作品都是普遍而且永久的。我們不妨引用杜德萊 (Louis Dudley) 的文學的研究 (The Study of Literature, 1928) 上的話：

一、普遍性 「每一個人都有判斷一本書的標準。他說這書是好或壞，有時有證明，有時沒有證明。標準不同是很顯明的；這個人看作「廢物」的，在那個人看來，也許竟值得一驚人；」第三個人稱作有趣的，第四個人也許以為「愚蠢」或是一沈悶，一般都很難說出其中的道理。倘問到他的文學上的愛與憎時，他也許要像牛津人寫諷刺詩那樣的來回答。

「費爾博士呵，我不愛你，

原因我說不出，

但這一點我是知道得很清楚的，

費爾博士呵，我不愛你。

「他知道有許多書久已被認為傑作，因此當作那種語言的「名著」來研究。但是爲什麼這些是好書，爲什麼這些比別的書更好，他可說不上來。

「好書的成因不確定，使人不禁要問，文學的標準是什麼呢？怎樣纔能公正的說這本書好，那本書壞，或者這本書比那本書好呢？批評的基礎是什麼呢？是否有一種標準是大家都贊同的呢？

「其實一本書的價值之被重視，只有一個標準，那就是一般人所用的話，有趣普遍。無論如何，一本好書決不是短期間的爲他人所愛好的；普遍了許久，因此纔可以說是存在的。」本好書是各種各地各時的人所喜歡的。

『自然，決不會有一本書是使世界上每一個人都喜歡的。好書是使各種型式，各類的人都喜歡的。湯姆莎耶 (Tom Sawyer) 赫克爾白雷費因 (Huckleberry Finn) 是給孩子看的書，和卡特爾 (Niel Carter) 的短篇小說一樣。女孩們和成人喜歡湯姆和赫克的冒險，但卻不大注意卡特爾。因此我們說前二者是好小說。兒童的詩園 (A Child's Garden of Verses) 黃金時代 (Golden Age) 以及納比特 (Peter Rabbit) 的故事都是寫給小孩看的。——小孩對於這三本書都喜歡。成人喜歡兒童的詩園和黃金時代，他們對於納比特卻沒有興趣；因此我們說納比特的書不及那兩本好。再說，僅訴之於一部分人的書不及訴之於各等人的書。即使一小部分的人是程度很高的選民，也不能作為普遍的辯解。蘭多 (Walter Savage Landor) 知道他是訴之於一小部分的人，便說「我用午飯很遲，但餐食裏卻很光榮，賓客是稀少的，是經過選擇的；我不曾也將永不會普遍。」但他的這些話只是證明他不是一個大詩人而已，因為真正的大作家是訴之於大眾的同情的。

『他還須訴之於各地各城的人。說是一本書在紐約與在芝加哥一樣的受人歡迎，似乎是無意識的話，因為兩城本來相差得很少，在此地普遍的，當然也能在彼地普遍。不過戲劇卻不是這樣的情形。在一個城裏成功的戲劇，在別的城市裏時常是不成功的。但在兩個城裏都普遍的，大約是好戲了。一本能在英國和美國使人感到興趣的書，是比僅在英國得人了解的書要好的。哥德、海涅、易卜生以及托爾斯泰不僅只有德國、挪威和俄國人讀，但丁不僅僅是意大利的詩人，而是各地的詩人，倘若莎士比亞只有英國人對於他的戲劇感到興趣，那末他也就不能算是世界最偉大的作家了。他是使各國的各種人感到興趣的。』

欲知文學的普遍，請再看杜德萊如火如茶的描寫：『文學的喜愛是人類最古老最永久的特性。在有讀者社會的很早以前，行吟詩人就歌唱著英雄的行蹟，人們都圍著聽他們的歌詩。他們的孩子在未知永久的記錄（即文字）以前即已把故事保存在伊利亞特、奧特賽、皮奧胡爾夫、魏德西斯（Wieland）以及伊達裏面。種族漸

老對於故事與歌詩的愛好也增加起來，甚至現代的美國，可說是實驗而不浪漫的。故事的愛好還是最顯著的特色。在火車上，在火車站，在地道裏，在街角，在藥房裏，說故事常成爲香煙糖果販吸引顧客的手段，實也是適應普遍的要求。有許多種文學性質的雜誌，每一種都銷行好幾千，通俗小說則賣到好幾十萬。有幾種週刊專側重於書報評論，甚至工藝的報章雜誌，都有一篇小說或一首詩插在農業、裝飾或是機械的論文中。因爲個個人都喜歡讀書，個個人都喜歡小說。小孩子年紀太小，不能自己看，要大人講給他聽；老人體力衰弱，連書都拏不動，叫別人念給他聽。小孩子應該研究功課的，也看小說；有學問的教授，應該參加委員會的，也看小說。感傷的年輕女子，有經驗的年輕男子，監獄中的罪犯，全都讀書。不管他的社會地位怎樣，不管他的職業怎樣，個個人都需要一種文學形式。

二、永久性 還是引杜德萊的話：『偉大作品須訴之於各時代，個個人都知道一好銷的書』（Best Seller）的情形。一年賣二三十萬至五十萬本，後來卻不聽見提

起了。二十年前大衛·哈路姆 (David Harum) 是「好銷的書」，一個個人都談論大衛怎樣處置他的馬，或者提起他的聰明之一例。現在很少有人談到這本書，不是當時的人甚至連聽都不曾聽見過。大衛·哈路姆、日·馬太斯的訪問 (The Calling of Dan Matthews) 和斑點 (Freckles) 來而復去，但與大衛·哈路姆同時的吉百齡的吉姆 (Kim, 1901) 還是有人讀。霍桑的紅字 (一八五〇) 現在尚爲人所愛，雖然此書比斑點早五十年。奧斯坦 (Jane Austen) 和司各德的小說在一百年後都還是有人讀。莎士比亞的戲劇在三百年後，李素的詩在五百年後，荷馬的史詩和莎福克里斯的悲劇在兩千年後。一種書可以普遍於特別時代的人們，因爲這是反映他們的興趣的，或是抓住了當前的問題的，所以這可以成爲「好銷的書」，但真的好書卻是各時、各地、各等人所喜愛的。」

以中國而論，屈原離現在將近二千四百年，曹植一千七百年，陶淵明一千六百年，李白杜甫一千二百年，在英國看來已是很古的莎士比亞，在我國只是明末清初

罷了。

杜德萊又說：「批評不能十分準確，必須經過許久的時間。例如，知道莎士比亞能普遍很容易，我們甚至可以在他的早期作品裏看出他的天才。但在他同時的人格利奈（Greene）看來，他只是「一隻暴發的烏鴉」；甚至批評家兼詩人德萊登（Dryden）在莎士比亞死後五百年，表現他對於莎士比亞崇高的信仰都懷疑不決。以莎士比亞與彭瓊生（Ben Jonson）比較，德萊登說莎士比亞「至少是與彭瓊生一樣，也許比他高一點。」（見劇詩論 An Essay of Dramatic Poesy）。

『我們讀耶的卜斯（Oedipus）底比斯的王（King of Thebes）或是李亞王（King Lear）的時候，說道：「性格是人性的，他們像我們一樣。」喜歡現代小說的人覺得這些作品中的人物是人性的，但從現在再過兩百年或兩千年的人是否還是感到這些人性與他們自己一樣呢？現在讀福西脫傳說（The Forsythe Saga）口爲了此書描寫他們自己，他們的時代以及風俗而欣悅，那末高爾斯華綬是否普遍的描

寫了人類的關係呢？有一種雜誌刊印各批評家的意見，推舉在幾百年後仍爲人喜讀的書。有人推舉羅曼羅蘭的若望·克利司多夫（*Jean Christophe*），有人推舉高爾斯華綏的福西脫傳說，又有人推舉賓那脫的五鎖故事。每個批評家都推舉在他以爲是可以訴諸普遍感情的書。但批評家有時也有錯誤。批評家以爲卡萊爾是野蠻人，濟慈是瘦皮的縱慾者，丁尼生是感傷的年輕傻子。換句話說，我們不能決定一本書是否普遍，必須經過時間的試驗。一本有永久性的文學作品，一定也有普遍性。倘若在橫的地理線上有普遍性，在縱的歷史線上又有永久性，大約是好的文學作品。

一九二九年英國孟卻斯德導報懸賞徵求在二〇二九年（卽一百年後）仍可著名的小說家。每人可選六個小說家。結果是：

高爾斯華綏

一一八〇

九三三

賓那脫	六五四
吉百齡	四五五
巴 蕾	二八六
華波爾	二三三
開依史蜜絲	一九八
喬治摩爾	一六五
蕭伯納	一一〇
柯南道爾	一〇一
Moffatt	七九
J. Buchan	六三
羅蘭斯	六一
齊斯陶頓	六〇

赫克胥黎.....	五〇
Hall Caine.....	四八
麥斯斐爾.....	四六
Larko.....	四六
R. Macaulay	四一
Philpotts	三八

以上是前二十名，餘從略。蕭伯納所以票數較少者，是因為他以戲劇著名，並不擅長小說。最奇怪的是羅蘭斯和赫克胥黎，票數卻異常之少。最有趣的是吳爾芙夫人，只有二十一票，詹姆士朱士甚至於不上十票。像柯南道爾這樣的偵探小說家，有中國的新青年幾乎很少光顧了，但在英國卻有這樣許多人以為他可以再延長一百年的文譽，也是一件頗為有趣的事。

第四章 文學與想像

『想像』也是文學的要素之一，英文稱作 *Imagination*。就中譯看來，這兩個字的意義很明白，想即是思索，像即是具體的形像。情感即不可捉摸的，想像雖也不是可見的，但把思索過的具體形像再現出來，總比較是踏實的。

想像與幻想不同。例如我們偷到過埃及便可看見女面獅身的『斯芬克司』(Sphinx)；或者看過地理書的插圖，或者看過希臘神話中的插圖，也可同樣的在腦筋中留一印像。他日想到這樣一個女面獅身的怪物，便彷彿看見這怪物就在我們眼前以的，這就是想像。但如我們隨意想出一個馬首牛身的怪物來，毫無依據，這就只能算是幻想了。

想像又與夢想不同。夢想是沒有組織的，而想像是有組織的。我們可以從心所欲的控御並且指揮我們的想像，但卻不能以同等的力量施之於夢想。夢想是憑虛御空，無所不至，凡人在日間所不能辦到的，都可以在夜間辦到。比方有一堵牆，你說要跳過去就可以跳過去，這你不妨說是你的力量；但有時做惡夢卻不是你所願意的了。夢又是不連續的，我們常不能找出其連鎖的地方，只是沒有論理的混作一團而已。所以夢想不能稱作想像。

那末什麼是想像呢？可以分爲三種，最普通最簡單的是：

一、創造的想像 (Creative Imagination)

文卻斯德 (Winchester) 在他所著的文

學評論之原理

(Some Principles of Literary Criticism)

上替創造的想像下界說道：

「想像者本經驗中之分子，爲自然之選擇而組合之，使成新構之謂也。苟此組
一、在已往經驗中，將種種材料之幻想矣。」

「月，人跡板橋霜。」這兩句詩都是名詞，一共

是六個名詞：(一)雞聲，(二)茅店，(三)月，(四)人跡，(五)板橋，(六)霜。也就是說溫庭筠以前一定看見過這幾樣東西；也許這只是他的創造，以前所經驗的是各別的，此時此地看見茅店，彼時彼地看見板橋，但這是他的經驗卻是無疑的。總之曾經過他的一番工夫。他把這景色重新組織成爲新的他所創造的東西。也許真的風景還不及他的這兩句詩動人。真的風景僅於是真的風景，猶之泥塑木雕的佛像，是沒有靈魂的。文學家將他自己的感情感染在風景上面，於是作品也就成爲通過了情感的東西，予人以清晨悽冷之感了。

不過這兩句詩是否將當時的景色全都收入筆底呢？這是不可能的，也是不必要的。所以不可能者，是因爲我們的記憶力決沒有這樣強；誰能遊玩了一處地方，過後能一一記得清楚呢？就是目前堆了十種物品，要是閉起眼睛，立刻記得，也辦不到。所以不必要者，是因爲文學作品須有剪裁，有組織，不能遇事輒記。否則喫飯也記一筆，睡覺也記一筆，將不勝其繁，結果只落得一個枉費心力，勞而無功。據我們推測起

來，板橋之下當有流水，也許有『霜』的天氣是寒冷的，水會結冰，倘只是一個窪處，並無水滴，則橋可不必需；至少，我們可以假設橋下有流水。有水之處必有山，否則水無來源。再者茅屋之上也許有樹覆蓋著。天空除了未落的月以外，也許還有薄雲和微星。山頭也許有初升的太陽。溫庭筠不曾寫水、山、雲、星和太陽，就是所謂『爲自然之選擇』，把這些都不寫在這兩句詩裏；反之，其他『經驗中之分子』如月、茅店、雞聲、板橋、霜、人跡等，則『組合之』，結果是『成新構』，給了我們一個早晨的印象。

這種創造的想像，其實就是簡單的想像。在文學上的術語稱之爲創造的想像，在一般人看來，只是記憶罷了。不過記憶與創造的想像也有不同之處。記憶是分析的，而創造的想像則是綜合的；記憶是再現的，而創造的想像，是創造的。記憶可以任意的選擇和組合。記憶

『無一不是尋常習見的。只爲了溫庭筠加了一番選擇和組合的工夫，便成爲新的創造，究竟誌是寫實，所以創造的想像又可以名爲自然主義的想像。其次是：

二、聯想的想像 (Associative Imagination) 請再引用文卻斯德的界說：『聯想

之想像者，聯想有同類之情之事物意象，或感情之影像者也。若此聯想不根據於同類感情，則其作用謂之幻想。』

例如長恨歌中的『芙蓉如面柳如眉』，唐明皇自楊貴妃在馬嵬坡自縊後，非常想念，看見芙蓉的紅色，便想起太真紅潤的面龐；看見彎彎的柳葉，伊想伊人的眉黛。『面』和『眉』便是與『芙蓉』和『柳』。『有同類之情之事物。』倘若這種聯想『不根據於同類感情』比喻不當，只就能說是『纖巧』或是『幻想』不能說是聯想的想像。

芙蓉和柳只是普通的植物，我們人類見之，便發生情感。心中記念著楊貴妃，便以爲一切都像楊貴妃，這在美學上的稱爲『感情移入』或『情暈』。爲了涉及美

學的範圍，此地不想多說。

像上舉的聯想的想像的例，其實就是修辭學中的『明喻』(Simile)。倘不說『像什麼』即說『是什麼』的，在修辭學中稱之爲『暗喻』。因又涉及修辭學的範圍，故也不多說。

不過聯想不一定是『明喻』。盛衰之感也是聯想。例如李後主的浪淘沙。

『往事只堪哀，對景難排。秋風庭院蘚侵階。一任珠簾閒不捲，終日誰來？』
鎖已沈埋，壯氣蒿萊，晚涼天淨月華開。想得玉樓瑤殿影，空照秦淮。

這首詞並無比喻，只是見到今日之衰，想到昔日之盛。這在美學名爲『對照』(Contrast)。

這種聯想，以浪漫主義的文學家用之最多，因爲他們是最富於情感的，所以聯想的想像又可以名爲浪漫主義的想像。最後是：

三、解釋的想像 (Interpretative Imagination) 這與創造的想像和聯想的想像

都有不同。創造的想像是由以前真實的一物一事創造成現在想像的一物一事。聯想的想像是由現在真實的一物一事聯想到從前真實的一物一事。而解釋的想像則是由現在真實的一物一事解釋爲某種真理。還是引用文卻斯德的界說：『解釋之想像者，洞見一物精神上之價值與意義，而抉出其精粹所在者，以表見之者也。』

這與比喻很難分別，因之與聯想的想像也很難分別。其細微的分別處即在於聯想的影像是具體的比喻，而解釋的想像則是抽象的比喻。再者比喻是一物比一物的，解釋的想像卻是以一事來比喻一個真理。在修辭學上，解釋的想像大約與『寓言』(Fable)或『喻言』(Allegory)相當吧？

解釋的想像有一個限制，所比喻的常是『古已有之』的。

例如玫瑰花表示愛，王爾德的夜鶯與玫瑰便是表示或解釋戀愛之痛苦的。又如匈牙利莫爾奈 (Franz Molnar) 的 'Tiliom'，其骨子裏所表示的也只是愛的力量的偉大。孟代的紡輪的故事也有好些篇寫的是戀愛之力——這都可以說是解

釋的想像。

大半用解釋的想像者以新浪漫主義者爲多，尤其是象徵主義，因爲他們所用的都是高級象徵，因之，解釋的想像似乎又可以稱爲象徵主義的想像。

文學之所以能夠感人，想像實在是最大原因之一。倘若我們看報，見到『某人投河』，只不過說一句『可憐！』並不能發出真情來，實由於我們對於某人並無關係之故。報紙但求事實簡明，故著墨不多，文學則是需要藝術的。（日本的三面記事雖極詳盡，已侵入文學範圍，不能當牠是新聞）其中想像尤爲重要。倘若我們用創造的想像將投河的事實渲染一下，或者用聯想的想像想到這個『某人』的盛時，或者用解釋的想像加進一點哲理，必更能使我們感動。

第五章 文學與情感

籠統的說文學的情感 (Emotion) 總是一件令人搔頭皮的事情。我們必須辨別這是作者的情感還是作品的情感。至於在讀者方面則都是一樣；無論受了作者情感的感染，或是受了作品情感的感染，總之都是受了感動。文學的意義 (The Meaning of Literature, 1926) 的作者史泊魯 (Spurr) 說：『凡不能使我們感動的都不能稱之為文學，被感動的則大半都是情感的經驗。』至於被什麼感動，卻值得我們注意了。

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

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

我們又知道浪漫主義的作家是自己笑而使別人笑，或自己哭而使別人哭的。在作品中充滿了作者的情感；作者不是局外人，卻把整個靈魂展開給讀者看。讀者之所以受感動，是由於作者情感的感染，作者是在大聲疾呼的嚷著，或是曼吟低誦的在你的耳邊喚著。所以我們可以說：浪漫主義者給予讀者的情感是作者的情感。小說、戲劇、敘事詩大半是敘事，最易表現自然主義的特色；抒情詩、抒情小品大半是抒情，最易表現浪漫主義的特色。

作者或作品應該有怎樣的情感呢？據文卻斯德說，應有五種是正常的：
情感：

一、合理或適宜 (The Justice or Propriety)

二、生動或有力 (The Vividness or Power)

三、持續或恆久 (The Co tinity or Steadness)

四、錯綜或變化 (The Range or Variety)

五、品格或性質 (The Rank or Quality)

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

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

是說後者都是不合理的情感。這還成什麼話！所謂文學是人生的反映或表現，請問文卻斯德，這話應該怎樣解釋。人生既免不了喜怒哀樂等情，爲什麼只能喜或樂，就不能哀或怒呢！喜劇和悲劇的對峙又是怎樣成立的呢？屈原的離騷九章，大都憎惡忿恨之辭。我們能把這樣的傑作屏諸於文學以外麼？杜甫的後期作品，大都在流離遷徙時所作，故多恐懼悲傷之情，我們又能說這樣的情感是不正當的麼？自然，屈原也曾受過後人的指摘，說他不應該誹謗；但是，這話還是讓陳死人去說罷。只有文卻斯德這樣儒雅風流的人是可以像我國蘅道者一般說什麼『哀而不傷』的。我們要盡情的歌唱，不管唱出來的愉快還是悲傷。我們悲傷的時候，不能勉強說出愉快的話；我們愉快的時候，也同樣的不能勉強說出悲傷的話。在抒情詩人的態度看來，固然應該說『誠實的，自己的話』；即在敘事詩人的態度看來，作品中的情節也是免不了悲歡離合的。

所以情感的合理與否，不在於所表現的是愛戀、敬重、讚許、愉快，還是憎惡、忿恨、

恐懼悲傷最重要的是在於誠實還是勉強誠實是合理的情感勉強是不合理的情感。

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

又如韓愈的祭十二郎文成爲傳世的名篇，這因爲叔姪情深，所以言之極爲沈痛。其他爲了金錢替他人作的墓誌銘，到現在久已無人過問。無怪乎他要爲劉叉所嘲笑。

再如李白的詩，固然是光芒萬丈，他那上韓荊州書，就不值一顧矣。

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

免要爲牠的多量喫驚。古代文人不做官的很少，做官而不諛上的又很少，名家的詩集中，我們所見到的，尤其是開端一二卷滿紙都是些『奉和聖製詩』。

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

這些玩意兒，都是升官發財的敲門磚。

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

二、品格或性質 文卻斯德以爲道德的是高級的情感，感官的是低級的情感。那末世紀末的新浪漫主義的官能交錯，應該是低級的了。托爾斯泰固然可以對於文卻斯德的話附議，蘭巴 (Rainbaud) 就要拍桌大罵文卻斯德了。又有人以爲悲哀

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

現在再說中間的三項：

三、生動或有力。所謂生動或有力，是指作品而言。這「力」不一定是「用盡千鈞之力」，也不妨是「不費吹灰之力」。『氣魄雄渾的作品固然有力，清淡閑適的

作品也還是一樣的有力。雄渾的作品是用一種力量使讀者興奮，而清淡的作品則是很自然的使得讀者深沉的思索。拜倫的哀希瀾是挾著風雲揮灑的，華茲華斯的詠水仙則是瀟灑的落筆的——卻都能給人以感動，雖然所感受的各有不同。蘇東坡、辛棄疾、劉過、陸游固然是有力，柳永、晏小山、秦觀、張先也一樣的有力；高適、岑參的邊塞詩雖能動人，王維、孟浩然的田園詩也一樣的能動人。

四、持續或恆久 這是指作者而言，尤其是抒情短詩的作者。因為詩短，所以沒有什麼波瀾；沒有波瀾，所以情感能夠一貫。

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

在作文法上說來，生動或有力卽是『動力』(Force)，持續或恆久卽是『統一』(Unity)，錯綜或變化卽是『聯絡』(Coherence)。

第六章 文學與思想

文學與思想實有密切的關係，因為思想也是文學定義中的要素之一。雖然自然主義者是在打著純粹客觀的旗幟，即使不辯駁到純粹客觀是否可能，就這純粹客觀的一主張而言，已經是自然主義者的思想了。那末，我們即使說，一切文學作品都有思想，當然不能算作強辯。

文學家每每又是思想家。打開日本新潮社所編的近代思想一看，可知其中有許多思想家都是文學，例如托爾斯泰的人道主義，杜思退益夫斯基的愛的宗教，易卜生的第三帝國的理想，左拉的自然主義，弗羅貝爾的虛無思想，太戈爾的哲學，羅曼羅蘭的大勇主義，在十五個近代思想家的代表，文學家倒佔了一半，其他如寫過

懺悔錄與新愛羅伊斯的盧騷，也不妨說是文學家。文琪則是有名的畫家，達爾文則是科學家，純粹的思想家，如此書所舉，只是尼采，須的兒納傑姆斯，歐根，拍格森五人而已。我國郭沫若介紹尼采，郁達夫介紹須的兒納，則此二人又為我們所熟知的人物了。

再看本間久雄等的社會問題概觀，講到性道德的革命，也舉到易卜生和蕭伯納。講理斯的新精神 (The New Spirit) 舉的是海涅、惠特曼、易卜生、托爾斯泰、Huy、smans 這一般人。

大概說來，思想有兩方面，一即希臘思想，一即希伯來思想。一部文藝思潮的波浪起伏，寫這兩種思想的衝突，常成為文學家，尤其是小說家極好題材。例如法朗士的蠶絲，即寫的是一個會人想超度一個女優，結果自己為女優的色所迷，倒陷於靈肉衝突的苦悶之中。這靈肉衝突的條件，更以羅馬王前的希臘思想與當時基督

徒的希伯來思想對比用羅馬王虐待基督徒實際而殘酷的事實來說明了這種衝突。王爾德的道靈格萊的畫寫像，道靈格萊爲了求肉體的陶醉而毀壞了靈魂，哥德的浮士德也以魔鬼的誘惑與救人的信念作爲兩極端而描寫。最近夫藍克（Leonhard Frank）的加爾與安娜（Karl und Anna）寫的是友誼與情欲之爭，一個兵士愛了同營的友人的妻子，終於陷溺而不能自拔，是對於苦悶心理的刻畫的描寫。

文學家究竟應否挈他自己的作品來宣傳他的主義或思想呢？這是現代文學一個很大的問題。文藝政策這個俄國大會的紀錄，寫著兩邊的爭持，煞是熱鬧。至於廣川白村和本間久雄則都以爲文學不應是宣傳的，前者還舉了易卜生赴婦女團體的邀請，瞠目不知所對的有名的逸話。我以爲文學以誠爲主。倘若他真心的信仰他的某種主義，我們爲什麼要不容許他呢？思想是自由的，我們強迫他人從我，要大家都信奉一個主義，固然不對；我們不容許他一個人，僅僅一個人宣傳他的思想，也

是不對的。我們儘管反駁他的理論，倘若我的理論與他有不同的地方；但卻似乎只須做到這一步爲止。不過這裏有二點必須聲明：一、作者首先應該有藝術的修養，文學究竟是藝術之下的部門。倘若只是寫些口號，亂嚷一陣，只能當作標語看待，卻不能算是文學作品。作者用力於思想的分量不應過於超過用力於藝術的分量，即是我們在評衡這樣的作品上，不能承認其藝術的價值。二、作者應該確有這種信仰。與其趕時髦來創作或作宣傳式的文學論文是不如不作的。無論我們是信仰民族主義，三民主義，共產主義，無政府主義，國家主義……我以為都應該注意這兩點。

文學家的思想對於社會改造，實有很大的效果。即以放奴運動而言，就有顯著的成功。

關於這一個問題，首先使我想起的，便是一千多年前的柳宗元。他是唐代絮語散文永州八記的大作家，也是實行放奴的人。韓愈在柳子厚墓誌銘裏說得很扼要：

其俗以男奴爲終身不歸之子，本無作則，其法於他州。此一歲歸，其尤貧力不能者，令書其傭，足相當，則使歸其質。觀察使下其法於他州。此一歲免而歸者且千人。」

次則美國的司吐活夫人著有黑奴籲天錄，這是我國人所熟知的一部書。林紓早年的譯品。那時美國北部待黑奴極其寬厚，不蓄奴的也很少。至於南部卻是虐待黑奴的。因了這部書的出版，便引起北部的同情，南部的反感。於是「一枝弱筆，挑動南北之干戈。喋血數年，殺人盈野。」（留庵叢談中語）終於大總統林肯頒布釋放黑奴的命令，爲人道開了一朵燦爛之花。

俄國的放奴運動也靠了文學的力量。開始這運動的文人是拉特契夫。他在一七九四年也可以說是十八世紀末年，出版了一部從聖彼得堡到莫斯科的旅行，昇曙夢稱這部書說：「描寫農民的怨慘的境遇，摘發官憲和地主的壓制暴虐，與裁判的不公平等，而呼喊農民制的撤廢，實是農奴解放運動的最初的產聲。」此後尼克

拉莎夫以白香山一般的語句，自然流露般的抒寫農奴的疾苦。著名的作品是赤鼻霜和農家的兒童，因之許多農民愛看他的作品，超過於普希金。普希金的詩句深奧，不過爲少數人所欣賞罷了。此外如丕塞姆斯基的戲曲悲慘運命，麥可威契夫人感傷的小說，也都是朝著這個方向走的。托爾斯泰黑暗的勢力寫的是農民生活的悲劇。政論作家奧格僚夫是一個極端愛自由的青年。在他離國之前，他把他的一萬多個農奴都解放了，把所有的土地都贈給他們。還有諷刺作家莎爾條加夫作有無辜的故事敘農奴制的許多悲慘的事實。民衆小說家格里各羅威契描寫農奴痛苦的小說最多。一八四六年發表鄉村立刻得了倍林斯基的讚許。第二部不幸的安東，其效果之大，不下於黑奴籲天錄，沒有一個人讀了這書不流淚的。此後一八四七年至一八五五年這八九年間又著了許多同一方向的小說，如漁夫，移民，農夫，流蕩人，及鄉間之路等。最可佩服的自然是屠格涅甫。他的那篇唔唔是寫他母親虐待農奴的。大意是說一個瘋狂的老農奴不但被剝奪了戀愛的權利，就連小狗也不許他去愛。

主母一聽見狗聲，便要驚懼得一夜不能熟睡，終於使得那個老農奴溺死了狗。依舊過那孤獨的生活。獵人日記是二十個短篇湊成的，我國已有耿濟之譯文刊載。小說月報惜尙未出單行本，他的母親在日他自己不敢放肆，一八五零年母親死後，屠格涅甫承受遺產，把自己土地內的農奴全行解放，任其自由。俄皇讀到他的獵人日記，描寫農奴不幸生活，極爲深刻，因此，俄皇受了感動，終於在一八六一年把全國二千三百萬的農奴釋放了。

從以上這個實例看來，可知文學家每每是個預言者或是先驅，文學家的可貴也就在這種地方，別人不會看到，他已經首先看到了，高爾斯華綏的正義（*Justice*）和王爾德的獄中記引起英國監獄的改良，柴霍甫的六號室（*Ward No. 6*）引起俄國醫院的改良，也都是文學史上著名的事實，可以與柳宗元、司吐活、屠格涅甫等輩一樣的被稱爲預言者或先驅的。

第七章 文學與個性

韋德生於此點頗感興趣。他論『文學爲個性的表現』道：

『凡偉大作品都是產生於作者的腦與心；作者本身即埋藏在字裏行間；字裏行間無處不蘊蓄著者的生命並且充溢著作者的個性。』

既然文學是個性的表現，當然摹仿和抄襲的作品都是沒有價值的，所以同人又說：『我們研究一部作品時，必須辨別這部作品內容還是卡萊爾（Carlyle）所謂「真正的呼聲」（Genuine voices），還是祇有「應聲」（Echoes），即辨別作者還是爲自己說話，還是祇複述他人的報告。布倫忒（Charlotte Brontë）論留埃斯（George Henry Levens）的Raithorpe道：「我讀了一部新著，並非一部翻印書，也

非任何他書的反映卻是一部新著。」

韓德生的警句是：

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

韓德生雖然對於個性感到興味，但也不反對注重人種、時代、環境的泰納。雖然起先他說：

「泰納的學說中，又有極重要的一點是不當的。他既忽略了個人，當然也要忽略個性爲一原動力。他揭示了時代影響作家的情形；但作家影響時代的情形，他未嘗注意及之。實則文學與人生的關係是一種對待的關係；一面一偉大作家的作品係由他的時代的綜合勢力培養而成，一面他的作品又侵入他的時代，爲

其最有力的原素之一

但後來他卻說：

『研究文學與其所表現的種種活動的全體的關係，不但不能毀滅其活的興趣，並能使這種興趣更爲深刻廣大；文學經過這樣研究起來，一面仍不失其個人的色彩，一面將更使我們覺其合於人性，顯得牠是個人的生活記錄，也是多數人的生活記錄。』

文學作品既是個性的表現，當然同一題材，描寫起來便各有不同，這最好的舉安徒生月的話中的例：

『沿岸長著一帶松樺的樹林，林中充滿了新鮮的香氣；每年春天有數百黃鶯到那裏去，緊挨著林旁便是海，常有變幻的海，海和林之間有條寬而高的路。一輛一輛的車從這路上經過……那裏有墓壁，酸梅野李長在石裏，十分茂盛，這纔是自然的真詩境。』

「你以為人們是怎樣爲這詩境估價呢？……」

「最初兩個富地主乘車而來……」乙說：「一定的：每株樹總可以砍十擔柴。今年的冬天很冷，去年我們賣柴是十四塊錢一擔。」——說著便走了。

「又有一個人駕車從此經過，他說：『路真不好走。』他的朋友說：『那就是可惡的樹討厭。空氣一點也不流通，風祇能從海邊來。』——說著他們也走了。

「驛站的馬車轉轉的走來。到了這美麗的地方，客人都睡熟了。郵馭夫吹他的角，他只是想：『我能吹得很好聽。在此地吹，聲音是很響的。不知在這裏的人也歡喜我吹角麼？』——驛站的馬車又不見了。

「後來有兩個少年人在馬背上奔馳而來。少年的血氣和精神是很旺的！我這樣的想：實在的，他們笑著看長滿青苔的小山和深密的樹林其中的一個說：『我很想和磨坊主克利司丁那在此散步。』——他們也飛一般的走了。……」

「一輛車滾了過去……車夫道：『……雪將路遮沒，因此一點東西都看不

見，那些樹還可以當作路線的標記。我由他們的引導不致把車趕到海裏去。你看那就是他的用處了。」

「現在來了一個畫師，他一個字也不說，但他的眼卻閃閃發光。他起始嘯了一聲……他說「此地可以描一幅美畫。」他把景色放在他的畫裏，正好似放在一面鏡子裏一樣。」

「最後來了個可憐的女孩。她放下她所負的擔子，坐在墓壁旁休息。她美麗的灰白色的臉，好似在那裏向著樹聽的樣子。她的眼發光，她殷殷的看著海和天，她合了手，我想她在禱告「我們的父」」（第七夜自然的詩境）

我們看，僅只一叢樹，各人便有各人的感覺：地主只看到樹的價格，路人只看到樹阻礙了空氣，郵馭夫看不到樹，只知吹他的號角，少年只看到樹可以作為散步的地方，車夫只看到樹可以作為路線的標記，畫師只看到樹可以入畫，女孩只看到樹可以引起宗教情緒，一切這些地主，路人，郵馭夫，少年，車夫，畫師，小孩七種人就有七種樹

的觀點，這自然是因爲他們的個性不同之故。同樣的例可以舉拉福格 (Sa Turgot) 的對於繪畫的沈思 (Contemplations on Painting) 中一段實事爲例。他雖是說的繪畫，文學也是一樣的可以應用。

『我記得許多年前，有一次我自己與兩個著名的藝術家一同繪畫，他們倆是知心的老友，時時彼此詢問，這應當怎樣，那應當怎樣。但他們內心的組織完全不同，結果是他們所得到的也完全不同，但他們的畫卻都爲大眾所歡迎。

『我們所畫的，或者說，我們所想畫的，只是如實的寫我們面前的山。我們並沒有表現我們自己的意思。或是用任何方法來研究此山以作將來之用。我們只想很快的將這景色寫下來，我們全都用同樣的話來表明我們的偏好。雲繞在山上，天空明淨，下面是樹點和水以及牧場，地在我們面前低下去。我們的三張畫，第一形狀就不同；或者是我們生理上的不同，或者是描寫某種畫的形狀的習慣不同，你知道，你也應該知道，這與描寫的遠近是沒有關係的。兩張是長的，但比例不

同一張幾乎是方形的後者左右的距離較小反之上下的高度——那就是說下面地的部分與上面天的部分——較大。每一張畫遠處與前景的關係各有不同。每一張畫雲也是各人的注意點不同，一張畫最著重的地方是上面的天空，兩張畫不大著重上面的天。所著重的卻是雲和山。畫是一樣的，都是寫實；但各人所認為全體最有興趣的是不同的；他雖然以為代表了全體，但他於不自覺之間，美和趣味是與他的鄰人有了異致。

『每一張畫的色彩也是不同的——顏色和調子的輕快，每一部分對於全體關係的分別；每一張畫都可以算是我們的範作，合於我們的個性。我們每人用了二十分鐘功夫。』

『我再說一遍，要你明白，我們每個人所想所感的只是照相似的速寫。起初我們並不想表現我們自己。我們都是忠實於大自然的。』（面七一——七三）

『同是一個柳絮，一經黛玉的吟咏，就成一種動人憐惜的東西；一經寶釵的吟咏，就

成一種春風得意的東西。』這就因為黛玉的個性是多愁多病的，而寶釵的個性是精明幹練的；前者是小姐型，而後者是少奶奶型。黛玉寶釵只是曹雪芹筆下的理想人物，其實文人也莫不有其個性。『韓昌黎與蘇東坡同有石鼓歌，昌黎則嚴整，東坡則豪邁，這也是個性不同而表現有異的一個好例。』

不但各人有各人的個性，即同是一人，倘其個性略有改變，則他所作的文學也略有改變；雖然其根本的性格是不變的。例如華茲華斯 (Wordsworth) 曾有三首詩詠雲雀，雖同是表現歡欣之情，但卻略有不同，例如他的給雲雀 (To a Skylark) 稱雲雀爲

『聰明的型，高飛而不漫遊；

真的是天空和家庭的象徵！』

較早的給雲雀是這樣寫的：

『醉漢般的雲雀你不願

做像我這樣的旅客……

傾出讚美給偉大的主，

與我們倆一同歡樂！』

最後的晨起習作 (A Morning Exercise) 則是如此：

『但他起來了，一顆黎明晚出的星，

在那邊玫瑰紅的雲旁閃耀而且眨眼。』

究竟雲雀是天神呢，是醉漢呢，還是晚出的星呢？華茲華斯都是對的，他已在各時期忠於他自己的個性。

同樣詠雲雀的題材，莎士比亞的十四行詩以爲雲雀的歌聲是唱著早晨和戀愛，梅侶笛斯 (Meredit) 的上升的雲雀 (The Siskin Ascending) 以爲雲雀是唱著土地之愛，漢立 (Finné Henley) 的 Margarita Sorori 以爲雲雀是唱著死的和平與希望。

第八章 文學與語言

語言是傳達作者的意思於讀者的，當然文學與語言之間有密切的關係，文學離了語言就不能表達了。

本間久雄以爲克羅采 (Croz) 是著重「語言」的人，其實他所著重的還是「表現」(Expression) 他認爲「「語言」之所以有意義是在於我聽了這語言以後，「表現」了我在裏面。」卡里特 (H. F. Carritt) 在他的美之原理 (Theory of Beauty, 1923) 裏引證克羅采的美學 (Aesthetic) 道：

「一座山，一首詩，一隻歌，對於人是美麗的，當他的感覺是表現在裏面的時候；至於我們說牠將那些表現給他，或他在牠裏面表現了那些，這是沒有什麼分

別的。嚴格的說來所表現的不是語言，而是應用語言或是懂得語言的人。」

德國慕拉 (Muz Miller) 和格林 (Jakob Grimm) 首頗注重於民間文學與語言的

關係並不一定是指的全般的文學；慕拉以『語言的疾病』(A Disease of Language)

被成爲語言學派的神話解釋者，是衆所周知的事情，格林則是人類學派的遠祖。

克魯泡特金 (Kropotkin 1842...1921) 的俄國文學史 (即俄國文學的理想

與現實 Ideals and Realities in Russian Literature) 裏第一章序論的第一節就是俄羅

斯的語言，他說：

『在西歐諸國語言中，只能爲某種一定的思想的表現，而在俄語言中，爲描繪出同一思想的種種不同的色澤，可有三四個同義語。特別的是爲寫出人類的情感——憂雅與愛哀愁與歡樂——的種種色澤同時還是爲同一種動作的種種不同的度數，牠是豐富的。』

他在開端說：『嚴格地說，在他的死牀上給俄國作家們的一篇遺言裏哀請着他

們保持「那珍貴的遺產——俄羅斯語言」的純粹」從克魯泡特金的話可知文學與語言的關係。

語言是明晰的表現好呢，還是曖昧的表現好呢？這是本章所要敘及的主要之點，現分三段來論列：

一、語說 (Single-Word Theory) 這是自然主義的大師弗羅貝爾的主張。莫泊桑在兩兄弟 (Pierre et Jean) 的序文裏曾經引用他的先生弗羅貝爾的話。他說：

『如果我們自己想表示一切，應當用長時間而且很注意的去觀察以求發現別人不會看見過或說過的情態。在一切事物中常常有我們不曾窺見的地方，因為我們每每囿於習慣承認自己的觀察，都是別人思想過的，所以一用眼的時候，同時就回憶在這上面去。於是大家都看不出來，論理是對於一點極小之事，有不了然的地方，都要把牠找出來，譬如描寫平原中一點火或一株樹的時候，我們應當站在此火或此樹的前面，以至於看出這火或這樹和別的火或別的樹不同。』

的地方爲止。創造力就是由此得來的。

「此外他曾向我說了：『全世界沒有兩個蒼蠅，兩隻手，兩個鼻子是絕對相同的。』這個定理以後，他命我用幾句話描寫一件生物，或一件器具，使他們成爲特別的，而與別的同種同類的生物或器具劃然有別。他向我說：

『「當你在一一個坐在門口上賣小菜的商人面前經過，口中含烟的看門人門前經過，或者在馬車停止的地方經過，請你指給我這商人，這看門的，他們的地位，他們那種形像的特點所代表的外形及其精神的性質。用一種方法使我們不能和別的商人或看門的相混了。用一句話使我看這一架馬車的馬兒何以與前後五十架馬車的馬兒有不同的地方。」

『我曾經擴充過他這些意見對於我剛纔所說的理論也有很大的關係。

『論到文體。

『無論我們所說的事物如何只有一個名詞可以代表，一個動詞可以使之

活動只有一個形容詞來形容牠，然則作文的時候須盡力的去尋求一直到發現了這名詞，這動詞，這形容詞為止，不可得著了一個略為相近的字便喜歡，更不可因避難而引用矯飾或滑稽的詞語。隨便怎樣細微的事我們實行卜瓦洛 (Poileau) 這句詩：

「一個字要用得恰當纔足以表明他的能力。」

二、曖昧說 (Theorie de l'obscurite) 這是象徵主義者的主張。魏爾倫 (Verlaine) 的詩的藝術 (Art Poétique) 可當作此說的宣言，現在摘出四節來說明一下：

「一切的一切，音樂爲先，

因此就是不整的調子也是好的，

更渺茫的更溶和的浮在空際，

不受一些兒重累。

獨自去做夢罷。

合奏著笛兒和胡笳。

馬拉梅 (Mallarmé) 也說詩裏應該常是謎語：

『靜思著，冥想著事物，因靜思冥想所喚起的心中幻象在飛翔的時候，那便是「歌」了。從前自然主義時代的高蹈派詩人們將物的全部仔細敘述一切說完了，一點神秘的地方都沒有。因之讀者讀這樣的詩時，到底不能和自己創作時的一般愉快，明明白白的這樣那樣說到一點也不剩，詩的趣味，便被抹去了四分之三。若就其暗示的意味，一點兒一點兒次第推量過去，那末詩的趣味纔出來了。』

『這種「神秘」的實用便是「象徵」。象徵就是把事物漸漸引得使他指出心靈的現象來，或是把事物選出，藉著權謎來釋放心靈的現象……』

『如果有物本被道德所限置，而缺乏文學的設置，忽然開出書來，想求愉快，』

那末一定要生出疑惑，所以應當置事物於和他相像的地位之上。詩裏應當全是謎話，這就是文學的目的，除引出這種目的以外是沒有別個的。」

高諦謫 (Gautier) 也在波特來耳惡之花的論文裏辯護象徵主義的『曖昧說』道：

『頹廢派的文體是極富於才智的，極複雜的，即瑣屑的意味也是一點兒不剩，都包含在內的，而且盡力把色彩放到文字中去，盡力使文學豐富起來；在思想方面把從來表現不出的，表現得最曖昧的，最易消滅的輪廓也表現出來了。』

此外梅特林克主張沈默，拉佛格 (Jules Laforgue) 作不易懂的詩，都是在貫徹曖昧說的主張。

三、反曖昧說 托爾斯泰是最反對曖昧說的。他的藝術論第十章全章數十頁都是在罵這些詩人的詩難懂。他說：

『平民的藝術家（如希臘的藝術家和猶太的先知）製造作品時，常自然

趨向於說所能說的事情所以他們的作品都爲衆人所明白後來藝術家的製造作品只爲著處於特別狀態下的少數階級或只爲著一人及其從者如爲著教皇僧官國王大公王妃和國王的情人等——所以他自然就趨於扶助這些特種人類的一道……這種表現的方法在特種階級一方面覺著有曖昧的特別美觀這種方法（如『嬾曲語法』神怪的歷史的記憶等）漸漸行用起來現時已至其終極便成爲頹廢派藝術了到了現時不但曖昧隱謎黑暗和衆人的達不到算做藝術品詩味的特質和要件簡直是不實在不確定了。

托爾斯泰覺得杜密克 (Dounic) 在法國文學史中所舉的一百六十餘位作家都是不易了解的詩人他舉波特來耳的決鬪不相識者多情的射者魏爾倫的遺歌第一首以及馬拉梅梅特林克的詩以爲都表現得太曖昧尤其是像『甜蜜的呼聲使搖顫的草兒斷氣』等句簡直是莫名其妙。

托爾斯泰最後的結論說：

『因爲我習慣於一定的特別藝術，所以明白他，而不明白比較再特別的藝術，我便沒有權來決定說我的藝術是最真的藝術，而我不明白的藝術不是真的，卻是壞的藝術；因此我只能決定說藝術逐漸特別，便逐漸使大多數人不明白，而此不明白的程度逐漸增高，我便也逐漸不明白起來，至於藝術只能爲極少數的選民所明白，而此極少數的選民也一天一天的減少下去。』

『上等階級的藝術剛同平民藝術分離時，便有人信藝術能爲藝術，而同時使多數人不明白，如果這個情形是對的，便立刻能說藝術僅爲極少數的選民所明白，或竟爲一二人（自己一人）所明白。所以現在藝術常說：「我自己創造自己明白。如果有誰不明白，那就不管他了。」……我們常聽見人講起想像的藝術品，說他是很好的，卻極難使人家明白，便覺得那人所說的話是極平常的。因爲我們習慣於這種決定，說起來極平常，彷彿和講到某種食物，說他很好，人都不能夠嗅他一般，人能夠不愛嗅臭腐的乾酪和雞兒，也能不愛嗅講究食物的人所愛嗅

的壞味，可是麵包和果子須爲人所喜歡時纔能稱爲好喫的東西。藝術也是這樣！壞的藝術也許衆人不明白，好的藝術卻爲盡人所明白的。

「人家說極好的藝術品決不能爲大多數人所明白，選得上的人只是選出來預備著有高尚藝術的見解的。如果有許多人不明白，便應當給他們講解，灌輸給他們應有的知識，然而須知這種知識是本來沒有的，藝術作品也不能夠因講解而便明白的；就是那說大多數人不明白好藝術作品的人也講解不出來，只說欲求明白，必須把藝術作品多讀多看多聽纔好。然而這並不是講解，卻是學習。至於學習卻什麼都能的，就是極壞的東西也能學習過來。能夠教人喫臭腐食物，喝酒抽鴉片烟，便也能教人習慣藝術。」

「並且也不能夠說大多數人沒有尊貴高尚藝術作品的興味。大多數人一定很明白我們所稱的高尚藝術：如聖經上尋常的故事，福音裏的寓言，民間傳說及故事和民間歌，諸這些東西他們都很明白。」

說來說去，托爾斯泰是說到原始基督教上去了。一個人到了晚年，常要信教，所以托爾斯泰認為像聖經那樣質樸的語言，纔是好的文學作品。自然主義的一語說，象徵主義的曖昧說，理想主義的曖昧說，各是所是，幾乎不能調和。

但是對於不能懂的作品，也不敢附和，正如賓那脫（Arnold Bennett）所說：「既然作者的目的是要取得別人的同情，而作者卻不想自己的作品使別人了解，將情感盡量的留給自己，這真是希奇極了。」

第九章 文學的分類

文學是很不容易分類的，即使是粗枝大葉的分類已經很不容易。

文卻斯德將文學分爲散文和韻文兩種，這就有兩種困難：

一、從前的詩自然是大半有韻的，但現在在美國如惠特曼聖得保（Carl Sandburg）等已經有所謂 Blank Verse 了，而我國近幾年來的新詩，也大半是無韻的。那末詩，應該歸入韻文類呢，還是歸入散文類呢？

二、從前的戲劇是有唱有白的，例如莎士比亞。但現在如易卜生，蕭伯納之流的作品，都是完全對白，沒有歌唱了；那末戲劇應該歸入韻文類呢，還是歸入散文類呢？爲了文學形式的變遷，我們當然不能採取散文和韻文的簡單分類。普通我們

只須將文學分作小說、詩、戲劇、散文、文學論著這樣五類好了。這種五類分法雖比兩類分法要妥當一些，究竟也還有困難之處。因為文學變遷史是在呈著奇觀。波瀾壯闊，我們很難使其平靜，其中難免有新的形式出現。下面兩種就是難於歸類的。不過我們都不妨歸之於詩，這就是五類分法便利之處。

一、散文詩 所謂 *Poems in Prose* 是兩棲動物似的東西，既可以說是散文，又可

以說是詩。大概說來是以散文為形式，以詩為內容的；意即在形式上雖然無韻，內容上卻有旋律、節奏以及蔥鬱的詩意。其題材以神話、寓言為多。形式上與無韻詩不同，不是每行分寫，而是每段接寫的。每篇字數通常不若散文之多。王爾德、波特萊耳、屠格涅甫、太戈爾等都有這種詩的專集。倘若黃色是詩，藍色是散文，那末黃藍合色的綠就是散文詩了。牠既介在二者之間，應歸入於詩或散文實感困難。不過內容究竟是詩，因而稱作『散文詩』，不稱作『詩的散文』。我們即使為了尊重作者的意見，也應該將散文詩這一小類歸入詩之大類的。

二大大主義的詩 既非散文，又非韻文，我們不知這是什麼文。例如阿拉剛（Aragon）的一首自殺：

a	b	c	d	e	f
g	h	i	j	k	l
m	n	o	p	q	r
s	t	u	v	w	
x	y	z			

像這樣將二十六個字母排列起來，就算是一首詩。不過作者既認這個爲詩，我們當然也只好當牠是詩。

所以，最妥當而又糊塗的辦法，是尊重作者的意思。例如冰心的笑很短，且詩意極濃，我們不妨稱之爲散文詩，但她既將此篇放在小說集超人裏，當然也就稱之爲小說。

文學作品常有側重的地方，我們也可以就他所側重的來分類，雖然在心中還是覺得有些忐忑不安，總算是得到了自己的辯解。

至於五大類所屬的小類，各有專書的專章在，（例如小說法程的第九章史詩戲劇與小說，第十章長篇小說中篇小說與短篇小說）我也就不僭越職權來代庖了。

第十章 文學與鑑賞

鑑賞文學作品很難有一定的法則，因為文學作品究竟不是數學，而其組織上又不能像論文似的寫明段落和節目，因之稍有精神不貫注之時，即不能領略作品中的真義。我們又不能以批評家、創作家或學究的態度來鑑賞牠，而須以渾然融合的態度去看，將自身沒入於作品之中，與作品成爲一個，纔能感到文學的 *literary* 之境。

美學沒有發達完全，也是鑑賞法則不能簡單的原因。大約說來，我們對於詩歌小品須看出聯想作用和人生意義，對於小說戲劇須看出謎和因果律。

文學作品在內容上常有衝突的地方，但如能將衝突調和就是好的作品，能鑑

賞到融洽的地位的，也就是好的鑑賞者了。田中湖月於此說得最好：

『美要「複雜」，而同時又不可不保持「統一」；描寫「個體」，同時不可不表現「範類」；重「形式」，同時又不可不重「內容」；不可偏於「寫實」，而同時亦不可流於「理想」。無論怎樣的作品，如果是有價值的，沒有不是由這等互相限制的相對的方法而成的。美學雖是把這等相對的物結合爲一，或是發見新的法則以決定相互的境界使之一致，然止於規定兩者的範圍，非把互相控制的活動除去。各個之美依然表現這種相對的特性的。這種對峙的互相限制的法則在作品中體現得正當與否的決定是法則所不能教示的。這種的判定僅能直接訴之於主觀的趣味。』

第十一章 文學的起源

說到文學的起源就要牽涉到心理學、生理學、生物學以及社會學家的議論；還有美學家和藝術學家從這些學問立場的說頭。因為文學的起源實是綜合藝術之一的跳舞。一面跳舞一面唱歌，一面奏樂這三者是不可分的；因為談到文學的起源很容易說成藝術的起源或者與藝術的起源沒有什麼分別。

文學的起源問題有一個爭執就是：遊戲說和勞動說。主張遊戲說的有康德（Kant）、希勒（Schiller）、斯賓塞（Spencer）等；頗似藝術派的文學主張，主張勞動說的有格羅舍（Grosche）、蒲息爾（Bücher）、蒲力汗諾夫（Plekhanov）、波格達諾夫（Bogdanov）等。頗似人生派的文學主張。不過在勞動說之間又有勞動先於遊戲和遊

戲先於勞動之爭，還有個人主義和社會主義之爭。這又有些近似寫實主義和新寫實主義的分岐之處。上舉的七位都是藝術理論家，並非僅僅研究文學的或純粹的文學批評家，所以我說近似某種文學上的主義也只是近似罷了。

從心理學的立場來觀察文學起源的就是康德和希勒。希勒的尺牘第十四和第十五中，大意說「我們投身於實際生活間，受物質與精神兩方面的拘束，常置身於這雙方爭鬥的中間。但是如我們有生命力的餘裕 (Das tilverfihigkeitem) 由這個力量，想求得更完全的調和的自由天地。即是尋求官能與理性，義務與意向適當調和著的別天地。這即是遊戲呀！從這個遊戲衝動起來藝術，遊戲即是超越實生活的假象之世界。」

康德也同樣的想法，在一個斷片錄裏，將藝術看作遊戲。

更進一層說明遊戲說的是斯賓塞的心理學第七篇第九章審美感情。大意說「無論是人間或動物，精力若有餘剩時就隨著自己的心意想往外洩出；這成爲模

擬的行爲而遊戲以起我們因爲每天將精力慣用於日常必要的事件所以一有餘力，就是僅少的刺戟也可起反應，想活用這個精力。像這種時候的活用，不是實際的行爲，是行爲的模擬。在沒有自然的活用「力」的時候，不作直的行爲，想以模擬的行爲來發散他的力量的。像這種人爲的力之活用是遊戲。」

上舉三位都是以『生命力的餘裕』或『力的過剩』來替遊戲說張目的。但格羅舍卻反對這種主張。據他在動物的遊戲 (Die Spiele der Tiere 1896) 上所說則：『以遊戲爲過剩之力的發現一見解，未必能由事實證。小狗互相遊戲直到完全疲勞而在並非力的過剩不過恢復了略足再來遊戲的力的分量之最短休息以後便又遊戲起來。我們的孩子們也一樣，即使他們譬如因長時間的散步而非非常疲乏了，但遊戲一開始，他們就立刻忘掉了疲勞。他們並不以長時間的休息和過剩的力的蓄積爲必要。』格羅舍實是以生理學的立場來打倒心理學的立場的。

藝術派的文學生重美同樣，遊戲說的論者也主重美。但勞動說的論者以爲藝

術不僅於是美的感情，而且實含有社會的意義，各有其經濟的背景。因此生物學者達爾文的進化論解釋雌鳥的美羽爲美的感情，實爲淺見，在美以外是含有他種意義的。黑種女子手足帶鐵圈以重爲貴，卽是聯合了富的觀念之故。格羅舍更就裝飾來說：

『遊獵民族從自然界取來的裝飾要素，差不多唯一地包含著人類的及動物的形式。因此民族同樣地也選擇著自然中那些在他們的眼光中具著較大的實際興趣的現象。原始獵人對婦人派定的工作便是採取植物食料，他們認爲這是卑下的工作，植物在獵人的眼光中是絕對不會引起注意的。此點便說明著何以在他們的裝飾中不會流露出從植物方面採取的要素的痕跡，而此植物界在文明人民的裝飾藝術中發展得何等豐滿而且富有感動性啊！……此種特殊性含著深刻的意義。在事實上，從動物裝飾到植物裝飾的過渡，在人類文化歷史上乃是偉大的進步的標象從遊獵生活過渡到農業生活的標象。』
（藝術的起源）

意云裝飾不僅爲美，也是時代的表徵。

蒲息爾在所著勞動與韻律 (Arbeit und Rhythmus) 中以爲『在那發達的最初階段上勞動音樂和詩歌，是最緊密地相結合著的，然而這三位一體之基礎的要素，是勞動其餘的兩要素，僅有從屬的意義而已。』 (面七八)

據伊科維茲的唯物史觀的文學論中所引『人當集團的且韻律的而勞動之時爲使工事容易，在初時忽發喊聲及不清楚的聲音，但其後卻漸漸具有調子而變化爲歌聲。』

例一：『希臘的浮彫，表示吹著笛而捏麵包的四個女子。』

例二：『洗衣女，其在勞動時，伴著有一種韻律的歌，左拉在所著小酒鋪中曾引用如次：

砰砰！馬爾各在洗衣所

碎！碎！搗著那砧杵！

碎！碎！浣洗那苦痛而陰鬱的

碎！碎！心臟……

例三：『在新愛洛伊士 (La Nouvelle Heloise) 所述伏省 (Vaud) 地方剝取藤皮的男子們，也是同樣。

例四：『古代民族，當播種或收穫之期，輒舉行祝典，公演勞動的默劇，模仿勞動者日常的行動。由此等集團的歌謠於是乃產生抒情詩。

例五：『潘多庫陀 (Potoomitas) 的未開化民族尤每天歌吟其所發生的事。有一首歌是以下的語句開始：「今天捕好，殺了一野獸，食物無須憂，肉味香且優。」

(格羅舍藝術的起源)

例六：現在我們再來看未開化人民表現其歡喜與悲哀的抒情曲。他們在送人出行時歌著：

『孤寂的船到那裏去呢？』

我將永遠不能再見我的友人了。

孤寂的船到那裏去呢？』

據蒲力汗諾夫藝術論所引，有下面的一個例。

例七：『水手合著自己的楫子的運動而唱歌，挑夫且走且歌，主婦在家裏，且春且歌。』

據凱薩里斯 (E. Cassin) 的巴蘇多族 (Les Basoutos) 說：

例八：『這一種族的女人們，兩手上戴著一動就響的金屬製的環。她們爲了用手推的水車來舂自己的麥子，常常聚在一處，而且合唱著和自己之手的整齊運動時，從環子所發的韻律之音響，精確地相一致的歌，同一種族的男人們，當鞣皮的時，和那一舉一動相應，發著我所不能懂得意義的奇怪聲音。』 (面一五〇)

蒲息爾的話即在現今也可以找到例子。例如徐志摩的廬山石工歌，他自註道：

『廬山牯嶺一帶造屋是用本山石的。開山的石工大都是湖北人，他們在山坳間結茅住家，早晚做工，賺錢有限，僅够粗飽，但他們的精神卻並不頹喪。』詩如下，僅舉三節中之第三節。

例九：『浩！咳！咳！浩！咳！咳！

咳！浩！浩！咳！咳！

浩！咳！咳！浩！咳！

咳！浩！浩！咳！咳！

太陽好，咳！浩！太陽焦，

養如火燒，咳！浩！

大風起，浩！咳！白雲鋪地：

當心腳底，浩！咳！

浩！咳！電閃飛，咳！浩！大雨暴；

天昏唉浩地黑浩唉

天雷到，浩唉，天雷到！

浩唉，鄱陽湖低；唉浩，五老峯高！

浩唉，上山去，唉浩，上山去！

浩唉，上山去！

唉浩，鄱陽湖低！浩唉，廬山高！

唉浩，上山去！浩唉，上山去！

唉浩，上山去！

浩唉！浩唉！浩唉！

浩唉！浩唉！浩唉！

浩唉！浩唉！浩唉！

浩唉！浩唉！浩唉！

石工雖說不出『五老峯高』『鄱陽湖低』這樣的話，但『浩咲』之聲卻無論如何是寫的實情。

蒲息爾在寫勞動與韻律的時候，頗注重勞動，以爲音樂和詩歌是勞動的從屬。但後來受了格羅舍的影響，竟有了下列的三點論列：

一、原始民族是個人主義的。野蠻人只知道『食料的個人底的搜索』。『野蠻人只在想自己的事。』他們不但不顧念同族的人，甚至不念及一家的人。『財產是和生前是那個人底所有的所有者，一同埋下墳裏去的。』蒲息爾說：『倘若從布西曼 (Bushmen) 和韋陀 (Veddahs) 族的生活，中，除去了火和弓矢的使用，則他的全生活，便將歸於「食料的個人底的搜索」罷。各個布西曼，須獨立地來扶持自己。裸形而且不攜武器的他，就恰如野獸一般，和自己的同類一起，在一定地域的狹小範圍內徘徊……各個男女都生喫著能用手提，或用指爪從地中掘出的——下等動物，根果實。』

二原始民族是現實主義的 野蠻人「只在想現在的事」

三、原始民族是遊戲先於勞動的 蒲息爾說：「人類當脫離食料之單純搜索的範圍時，想來也是被見於各種高等動物一樣的諸本能，猶其是模仿本能和對於一切經驗的本能之傾向所鼓舞的。例如家畜的飼養，非從有用動物，而從人類只為滿足自己者開端。工藝的發達則分明無論那裏，都始於彩塗身體，文身，身體各部分的穿孔或毀傷，後來逐漸成為裝飾品，假面，木版畫，畫文字，等等的製作……這樣而技術的熟練，由遊戲而完成，並且不過是逐漸的至於得到了有益的適用。所以……遊戲古於勞動，藝術古於有用的對象的生產。」（國民經濟領域內的四概要面九

三——九四）

蒲力汗諾夫在原始民族的藝術一文中對於第一第二兩點，大加駁斥，舉了許多實例。

一、原始民族是社會主義的 決不是個人主義。

例一：布西曼 他們爲了協同的狩獵，往往成了二百人以至三百人的隊伍，聚集起來。有時是造作延長巨數英里的柵欄，掘了深壕。大狩獵隊雖分爲小團體，散佈各處，但並不斷絕相互的聯絡。常藉火的幫助，互相傳與信號，藉知廣大周圍所發生的一切。

例二：韋陀族 血族的結合很堅固，都聽從首長的指揮。露宿營地時，少年和青年睡在指導者的周圍，氏族的成年諸人又在那周圍，這樣的形成著防衛他們爲敵所襲擊之活的鎖鍊。

例三：安大曼羣島 安大曼 (Andaman) 島中的土人，凡獨身青年所捕獲的一切，都爲大衆所共有，聽酋長的指揮來分配。卽未曾參與狩獵的人，也仍然領得獲物的一份，因爲他們做了其他的爲共同利益而做的勞動，妨礙了他們的打獵。回營之後，獵人們圍火而坐，其始卽開始酒宴，跳舞與唱歌。卽獲物的最少和遊惰的人，也可以參加。

例四：菲律賓 每一家族擁有二十人至八十人常一同去打獵，夜晚則同宿營中。

例五：畢格眉族 他們協同狩獵野獸，協同掠奪近鄰土人的農場。男人做哨兵，必要時必從事於戰爭；女人則撈集獲物，捆束起來，而且將這運走。

例六：新西蘭 土人藉全血族結合之力，製作數千英尺長的漁網，且爲了氏族的全體利益，來利用牠。

野蠻人決不僅僅顧到自己，也顧到他人。

例一：蟠多庫陀 『獲物被分配於氏族的體，恰如他們所得的餽贈也全然如此一樣，縱使那時各人只領到極少的一點。』

例二：依士企摩 克柳卻克 (H. Klutschak) 說：『在陣營內，只要有一片肉，那也爲大家所公有。而當分配之際，則一切人們都被顧及，尤其是病人和無子的寡婦。』

例三：布西曼 一個布西曼人從任何農人或牧人那裏偷到了一頭以至數頭的家畜的時候，則別的一切布西曼人，普通都以爲有權利參加祝宴的。

至於說野蠻人甚至不顧及自家的人，蒲力汗諾夫也有如下的實例以作辯駁的根據：

例一：澳洲 土人的兒子一會步行，父親便帶他去漁獵，教導他，講給他種種的傳說。

例二：北美印第安 氏族 (Celan) 任命著特別的養育者，那責任是在當幼小時，授以一切將來必要的實際知識。

例三：科司族 十歲以上的一切兒童，都一同養育於酋長的嚴峻監督之下。男孩子學軍事和狩獵，女孩子學各種家庭的勞動。

物品帶到墳墓裏去雖是事實，但生產的技能總是從氏族傳給氏族的，這比有限的物品重要得多。他還舉出許多「愛自己的孩子」的實例。

例一 澳洲 麥爾 (Mearns) 說土人是熱烈的愛自己的孩子他們常常和他們遊戲並且愛撫他們。

例二 韋陀族 丁南德 (Tonant) 說他們『很摯愛自己的孩子們和血族。』
錫蘭第二卷(面四四五)

例三 依士企摩 克蘭士 (M. Kraus) 說他們也『很愛自己的孩子們。』

例四 南美印第安 神甫休密拉也有證明。

例五 非洲黑人 錫瓦因孚德也有證明。

二、原始民族也顧到將來的 並不僅僅只顧目前。蒲力汗諾夫也舉例證明：

例一 布西曼 他們常將被殺的動物的肉，來作貯蓄，藏在洞窟中，或在遮蔽極好的豁谷裏。或一種植物的球莖，也被藏貯在鳥巢裏。藏貯蝗蟲也極有名。他們掘壕也是爲了將來的利益。

例二 韋陀族 決不將生肉入口，他們將肉細細地撕開，藏在樹孔中，經過一年，

方纔取用。

例三：澳洲 女人移居時，背上負囊，囊中是研碎食用植物之根的扁平石塊，切碎東西的石英碎片，槍的石鋒，石斧，更格盧的隄所做的繩袋鼠的毛皮，各種粘土的顏料，樹皮，燒肉的一片，沿途所採的果實和植物的根等等。（參照賴慈爾 *Reason* 的人類的學問 *Volkkunde* 面三二一〇——三二一一）

三、原始民族是勞動先於遊戲的。這個爭論似乎是二者都對的。蒲力汗諾夫，看見的是前一半，蒲息爾看見的是後一半；蒲力汗諾夫注重的是遊戲的動機，而蒲息爾注重的是實際的表面。所以蒲力汗諾夫以爲勞動先於遊戲，蒲息爾以爲遊戲先於勞動。不過，蒲力汗諾夫講的是原因爲勞動，而蒲息爾講的是結果爲勞動罷了。試列一表：

——蒲力汗諾夫——

——蒲息爾——

勞動（因）

遊戲

勞動（果）

蒲力汗諾夫在再論原始民族的藝術裏舉了五個例：

例一：依士企摩 狩獵海豹時爬近牠去，他像海豹般的昂著頭，照樣地竭力地抬頭，他模仿牠一切的舉動，待到悄悄的接近牠們以後纔下狙擊的決心。

例二：巴西 用震撼的演劇手段，來描寫負傷的戰士之死的跳舞。

例三：民答那峨 (Mindanao) 男女都從事於農業。種稻之日，男女從早晨聚在一處，起始工作。男人走在前頭，並且跳舞，將鐵的踏鞴插入地裏去。此後女人們，跟著將稻種拋入男人們所挖的窪中，於是用土蓋在那上面。

例四：澳洲 土人的孩子，常作戰爭遊戲，頗為成年所獎勵，因為那是使未來之戰士的機敏會發達起來的。女士人有掘食用植物的跳舞，她的女兒有了模仿的衝動，就再現自己母親的舉動。

例五：北美印第安 有時幾百個兒童，在有經驗的戰士指揮之下，參加戰爭的遊戲。他們如久不遇見野牛，為飢餓所迫，就跳自己的『野牛舞』。跳舞一直繼續到

野牛的出現。

關於文學的起源，波格達諾夫新藝術論中說：

『詩歌開始於人類語言開始之處。那陪伴著原始人底努力的自然呼聲是字句的胚胎。那最初的達意；這些呼聲是從動作中產生出來的，牠們正是些動作自然又能懂得的達意。這些勞動呼聲又成爲勞動歌的根原。歌不單是一件娛樂或散心的事。當衆人在勞動著的時候，歌詞可以聯合勞動者的努力，給他們一種和諧，一種節奏的規則與符合。因此歌可以組織集合的努力。牠在今日也還保留著這同樣的意義。』

『在發達較遲的戰歌中，這同樣組織的意義表現得有點不同。牠常是在戰事之前唱的，牠創造出一種一致的心情，集合精神的統一……』

『詩歌的第二個根原是神話。神話也是一般知識的開端。』

『本來言語是表明人類動作的。但是，只靠了這些同樣的語言，人們還可以』

互相傳達關於外界的自然現象和牠原始力的現象之事。因此，在每一個故事或描寫裏，即使是最不成熟的，自然總免不了要變人格化。無論說起了什麼，動物或樹木，日或月，河或海，總會使我們受到在說起一個什麼人的印象——太陽在天上行走，「在早晨他「起來，」在晚間他「去睡覺，」在冬季他「害病而單弱了，」在春季他「又復了原」等等。把概念從人類這樣勉強地移轉到原行上去，是稱爲「初步暗喻。」沒有牠，要思想到四周圍非人類的世界是不可能的，因而知識也是創造不出來的……在詩歌裏，初步的暗喻常保留著牠的大任務：自然的人格化依然是詩歌最重要的方法。』

波格達諾夫以爲文學的起原不僅勞動，還有神話。厨川白村在苦悶的象徵中所發表的意見也與波格達諾夫一樣，以爲文學起源於「祈禱和勞動。」〔Orate et Laborate. 歐洲中世培內狄克 (Benedictine) 派道院生活的話〕因爲這二者是食慾和性慾（生殖器崇拜）的主宰。他說：

『在原始狀態的人類，慾求極其簡單，表現也極其單純。先從日常生活上的實利慾求發端，於是成立簡單的夢。譬如苦於亢旱，求雨心切的時候，偶然望見雲霓，則他們便祈天，祈天而雨下，則他們又奉獻感謝和讚美。穀物牲畜爲水害風災所牽的時候，則他們詛咒這自然現象，但同時也必至於非常恐怖畏懼的罷。因爲他們對於自然力，抵抗的力量很微弱，所以無論對於地水火風，對於日月星辰，只是用了感謝，讚歎或者詛咒，恐怖的感情去相向，於是星辰，太空，風，雨，便都被詩化，被象徵化的夢而被表現。尤其是在原始人類幼稚的頭腦裏，自己和外自然界物的差別是很不分別的，因此就以爲森羅萬象都像自己一般的活著，而且還看出萬物的喜怒哀樂之情來。殷殷的雷鳴，當作神的怒聲；瞻望著鳥啼花放，便以爲是春之女神的消息。是將這樣的感情，這樣的想像，作爲一個搖籃，而詩和宗教這雙生子就在這裏生長了。』

關於勞動和遊戲的爭執，廚川白村在遊戲論中有如下的調和：

『勞動與遊戲之間自身本質上的差別是沒有的……汗流脊背地來栽種花木，在種花家說來是勞動是工作，但在有錢的隱居者說，是很好的遊戲。』他以爲勞動就是『嚴肅的遊戲。』

古代或未開化民族的文學生活，蔡元培在美術的起原中有如下的記載：

一、抒情詩 『他們的歌詞，多局於下等官能的範圍，如大食大飲等。關於男女間的歌，也很少說到愛情的。很可以看出利己的特性。他總是爲自己的命運發感想；若是與他人表同情的，除了惜別與輓詞，就沒有了。他們的同情，也限於親屬；一涉外人，便帶有意或仇視的意思。他們最喜歡嘲諷，有幸災樂禍的習慣；對於殘廢的人，也要用詩詞嘲諷他。偶然有出於好奇心的：如澳人初見火車的噴煙與商船的鷄首，都隨口編成歌詞。他們對於自然界的偉大與美麗很少感觸；這是他們過受自然壓制的緣故。惟依士企摩人有一首詩描寫山頂層雲的狀況，是很難得的。他的大意如下：這很大的珂納克 (Koonak) 山在南方——我看見他；——這很大的珂納克

在南方——我眺望他；——這很亮的閃光，從南方起來——我很驚訝。——在珂納克山的那面，——他擴充開來——仍是珂納克山——但用海包護起來了。看呵！雲在南方是什麼樣子？——滾動而且變化；——看呵：雲在南方是什麼樣子？——交互的演成美觀。——山頂所受包護的海，——是變化的雲；——包護的海，交互的演成美觀。

二、史詩 『有些人，說詩歌是從史詩起的。這不過因為歐洲的文學史，從荷馬的兩首史詩起。不知道荷馬以前，已經有許多非史的詩，不過不傳罷了。大約史詩的發起總在抒情詩以後。澳洲人與琪可佩（Myriapic）人的史詩，不過參雜節奏的散文；惟有依士企摩的童話，是完全按著節奏編的。普通遊獵民族的史詩，多說動物生活與神話；依士企摩人多說人生。他們的著作，都是單量的，是線的樣子。他們描寫動物的性質，往往說到副品為止；很少能表示他特別性質與奇異行為的。說人生也是這樣。總是說好的壞的這些普通話，沒有說到特性的。說年長未婚的人，總是可笑的；

說婦人總是能持家的。說寡婦總是慈善的。說幾個兄弟的社會總是驕矜的。粗暴的。猜忌的。依士企摩有一篇小卡格沙格蘇克 (Kangshagruk) 的史詩，算是程度較高的。他的大意如下：「卡格沙格蘇克是一個孤兒，寄養在一個窮的老嫗家裏。這老嫗住在別家門口的一個小窖裏，不能容卡。卡就在門口偎著狗睡，時時受大人與男女孩童的欺侮。他有一日獨自出遊，越過一重山，忽然有求強的志願；想起老嫗所授魔術的咒語，就照式念著。有一神獸來了，用尾拂他；由他的身上排出許多海狗骨來說這些就是阻礙他身體發展的。排了幾次，愈排愈少，後來就沒有了。回去的時候，覺得很有力。但是遇著別的孩童欺侮他，他還是忍耐著。又日日去訪神獸，覺得一日一日的強起來。有一回，神獸說道：『現在夠了！但是要忍耐著。等到冬季，海凍了，有大熊來，你去捕他。』他回去，有欺侮他的，他仍舊忍耐著。冬季到了，有人來報告：『有三個大熊，在冰山上，沒有人敢近他。』卡聽到了，告他的養母去看看。養母嘲笑他道：『好，你給我帶兩張熊皮來，可作褥子同蓋被。』他出去的時候，大家都笑著他。他跑到冰山上，

把一隻熊打死了，擲給衆人，讓他們分配去。又把那兩隻都打死了，剝了皮帶回家去。送給養母，說是褥子與蓋被來了。那時候鄰近的人，平日輕蔑他的，都備了酒肉，請他飲食，待他很懇切。他有點醉了，向一個替他取水的女孩子道謝的時候，忽然把這個女孩子掙死了。女孩子的父母不敢露出恨他的意思。忽然一羣男兒子來了，他剛同他們說應該去獵海狗的話，忽然逼進隊裏把一羣孩子都打死了。他們這些父母，都不敢露出恨他的意思。他忽然復仇心大發了，把從前欺侮他的人，不管男女壯少，統統打死。賸了一部分苦人，向來不欺侮他的，他同他們很要好，同消受那冬期的儲蓄品。他排了一隻最好的船，很勤的練習航海術；常常作遠遊，有時往南，有時往北。他心裏覺得很自矜了，他那勇武的名譽也傳遍全地方了。」

三、劇詩 「多數美術史家與美學家，都當劇本是詩歌最後的，這卻不然，演劇的要素，就是語言與姿態同時發表。要是用這個定義，那初民的講演就是演劇了。初民講演一段故事，從沒有單純口講的，一定隨著語言，做出種種相當的姿勢。如布西

曼人遇著代何種動物說話就把口做成那一個動物的口式。依士企摩的講演述那一種人的話，就學那一種人的音調，學得很像。我們只要看兒童們講故事，沒有不連著神情與姿態的，就知道演劇的形式很自然很原始的了。所以純粹的史詩，倒是詩歌三式中最後的一式。普通人對於演劇的觀念，或不在兼有姿態的講演，反重在不止一人的演作。就這個狹義上觀察，也覺得在低級民族，早已開始了。第一層，在格蘭（Grindland）有兩人對唱的詩，並不單是口唱，各做出各種姿態；就是演劇的樣子。而且這種對唱，在澳洲也是常見的。第二層，遊戲式舞蹈，也是演劇的初步。由對唱到演劇是添上地位的轉動，由舞蹈到演劇，是添上適合姿態的語言。講到內部的關係，就很不容易區別了。阿留坦（Alutian）人有一齣啞戲。他的內容，是一個人帶著弓，作獵人的樣子；別一個人扮了一隻鳥。獵人見了鳥，做出很愛他，不願害他的樣子。但是鳥要跳了，獵人很著急，自己計較了許久，到底張起弓來，把鳥射死了。獵人高興得跳舞起來，忽然他不安了，悔了，於是乎哭起來了。那隻死鳥又復活了，化爲一個美人。

與獵人挽臂而去。澳洲人也有一種啞戲；但有一個全劇指揮人，於每幕中助以很高的歌聲。第一幕，是羣牛從林中出來，在草地上遊戲，這些牛都是土人扮演的，畫出相當的花紋。每一牛的姿態都很合自然。第二幕是一羣人向這牧羣中來，用槍刺兩牛，剝皮切肉都做得很詳細。第三幕是聽著林中有馬蹄聲起來了；不多時，現出白人的馬隊放槍把黑人打退，不多時，黑人又集合起來，衝向白人，把白人打退逐出境外。

(蔡子民先生言行錄面一二〇——一二七)

第十二章 文學與時代

講到文學與時代，首先得引泰納 (Taine) 英國文學史 (Histoire de la Littérature Anglaise) 緒論第五節上的話：

『把某一文學……的兩個頃刻來想一想：即 Corneille 底下和 Voltaire 底下的法國悲劇，Aeschylus 底下和 Euripides 底下的希臘戲劇，Lucretius 底下和 Janian 底下的拉丁詩歌……確實，在這兩極端的兩點，普通的概念上是沒有變化的，所描寫的，所再現的，總須同是那個人類的型；此外，詩的體裁，戲劇的組織，一切物的形式也都保存著。但其中有這樣一點差別，即那兩個藝術家中，有一個是前驅者，其他一個則是後繼者；前者是沒有模特兒的，後者是模特兒的。前者

是親眼看物的，後者是經由前者的媒介看物的；又許多藝術的部門已成比較的完善，印象的單純和雄渾已經減少，而形式的優美和洗練則已增加——約言之，前之作品已經決定後之作品了。」

這話不但可以用之希臘拉丁和法國，任何國任何時代的文學都是這樣的情形。歷史研究的套語『一治一亂，一盛一衰』也同樣的可以用之於文學。我國又何嘗不是這樣呢。我們常說『唐詩宋詞元曲』意思是說這三代的這三項文學作品是最好的。我們幾乎可以說從宋起纔有詞，從元起纔有曲；宋以前的詞是無意識的運動，只是文人偶一爲之的作品，元以前的戲劇，如狄青戴面具，扮孫叔敖衣冠之類，只是不完全的片斷。詩雖是早就發生了的文學形式，但漢魏六朝的詩究竟不及唐詩平順易誦，並且詩式如律絕之類，也是大備於唐的。因爲唐詩宋詞元曲是前驅者，所以印象單純而且雄渾；又因爲晚唐的詩，南宋末期的詞，明清的曲是後繼者，所以只增加形式的優美和洗練，靈魂則早已失去了。爲什麼王孟高岑李杜的詩雄渾天成，而

溫李的詩卻如此的風流綺靡呢？爲什麼晏幾道柳永張先蘇軾的詞元氣勃勃，而文英姜白石的詞卻湮沒無聞，直待現代學者來發掘呢？豈不是因爲「前者是沒有模特兒的，後者是有模特兒的；前者是親眼看物的，後者是經由前者的媒介看物的」麼？清詩反比唐詩難讀，就因爲前者堆砌前人典故太多的緣故。

我們如果「不論上文所述那種頃刻間的狀況，而論那種包括著一個或許多世紀的發展上的大時期……我們的結論也是一樣。」請再引泰納的話：

「在那樣的時期裏，必有一種優勢的概念貫徹到底；人類當二百年乃至五百年間，始終都有一種理想的人物存在目前，在中古時代就是騎士和僧侶，在我們的古典時代就是宮臣和文雅的說話者。這種創造的和普遍的概念，曾經專利著全部行爲思想的領土，及迨它已把它那無意識地成爲體系的作品散布在全世界之後它就懈怠下去，死滅了去，於是便有一種新的觀念產生，也要同樣的佔

著優勢，而有同樣層出不窮的創造。」

文學上每一個時代必有某階級的作者，中古時代是騎士階級和僧侶階級，古典主義時代是宮臣和文雅的說話者即貴族階級。文學之社會學的研究的作者平林初之輔說：「古典文學是以宮庭生活做中心的貴族意識形態的表白；浪漫主義卻與之相反，是新興資產階級意識形態的表白。」他又說：「自然主義的文學可說是成熟期的資產階級的文學。」此外應該增補的便是，新浪漫主義的文學可以代表衰落期的資產階級，新寫實主義的文學則可以代表無產階級。

作品而反映時代的，如最近矛盾的虹和蝕，這是大家所知的。伊科維茲（M. Ickowicz）的唯物史觀的文學論中以爲狄福的魯濱孫飄流記（原名「美洲海岸無人島上生活二十八年的一水手」約克地方的魯濱孫的生活與其驚奇的冒險）之所以產生，是由於十八世紀初期英國的遠東與美洲的殖民熱與貿易熱。「一般

人都覺得在新發見的各國有金銀寶石等礦脈他們熱心的注意那與未開化民族作勇敢的鬪爭的航海者的故事。』當時的冒險小說風起雲湧，惟魯濱孫飄流記爲傳世之作而已。

伊科維茲又以爲巴爾紮克（一七九九——一八五〇）九十篇的人間喜劇『把十九世紀初及中葉的全部法國社會都表現了出來』他不像高諦謔那樣的脫離現實生活寫他的七寶與珠玉，也不像一般的浪漫主義者那樣的奇裝怪服，或是懷想南歐，或是追躡著中世。他『表示了抱著投機熱的最初的商業資產階級。』在這些他所描寫的資本主義社會中的人物有『營利者，高利貸，投機業者，大銀行的代理人，外交官，大臣，商人，農民，僧侶，官吏，罪犯，警察等等。』巴爾紮克一生都在債台過活，所以他的烏傑尼·格蘭苔（Eugénie Grandet）紐散琴家（La Maison Nucupin）高蒲薩克（Gobseck）等書中盡力描寫金錢的無上威權。他的人物格蘭苔說：『金錢便是一切，這支配著法律、政治、風俗、習慣。』

伊科維茲又以爲福羅貝爾（一八二一——一八〇）的波華蕩夫人，感情教育以及布華爾與配扣息所表現的是一八四〇年至五〇年資產階級的愚妄無知，眼光狹小，崇拜衣食，怯懦卑弱。不過福羅貝爾與巴爾紮克不同；後者是贊美資產階級的，前者自身雖也是資產階級，卻極端憎惡著資產階級。一面想下降至羣衆，一面卻被資產階級的黑影抓住，貪著年金的供養，想爬到象牙之塔頂，去看羣星；一面蔑視學士院中的人，一面卻又領受他的徽章：這就是他二重生活的悲劇。

伊科維茲最後以爲左拉（一八四〇——一九〇三）的盧貢馬加爾叢書是十九世紀後半資產階級生活的反映。這比人間喜劇的時代顯然有了進步。婦人的幸福寫的是戰勝小商業的人百貨店，陽春與勞動寫的是戰勝個人資本家的合股公司。

此外伊科維茲還以莎士比亞的戲劇作爲貴族意識形態的舉例，他嘗藉劇中人物辱罵民衆：『狂吠的獵狗們，這氣息，同有毒氣的潛中的臭氣一樣，使我憎惡。』

他們之所愛好則我覺得是與濁污空氣的暴露的死骸一樣。他又以易卜生的戲劇作爲資產階級動搖心理的舉例。『他既以資產社會的偽善，及其組織的缺陷與腐敗表示排斥，但在同時，卻又不知勞動階級的存在。』伊科維茲以惠特曼爲一九〇五年玉爾羅曼 (Jules Romains) 所創始的一致主義 (Unanimité) 的先驅，又以范爾哈倫爲一九〇九年馬里納締 (Filippo Tommaso Marinetti) 所創始的未來主義 (Futurisme) 的先驅，來說明二十世紀初年的集團意識。

俄國文學的理想與現實的作者克魯泡特金以爲屠格涅甫的六大著作是反映十九世紀後半期俄國的思想 and 文明的。羅亭是代表俄國的四十年代，此時俄國政治黨，尼古拉第一專政，人們迫於威權，於是能說不能行的人產生了。貴族之家是以倡斯拉夫主義 (Slavophilism) 的時代爲背景的。前夜則是想實行斯拉夫主義的積極傾向的表現。父與子以虛無主義爲背景。煙和新時代也以當時的時代爲背景。

一九一四年到一九一八年這五年間的歐洲大戰，也產生了很多的時代作品。這裏只列舉一些名字，以見一斑：

主張戰爭的德有檀美爾 (Dehmel)、霍普特曼 (Hauptmann)、衛德耿 (Welle-kind)、何爾茲 (Holz)、托馬斯曼 (Thomas Mann) 等。法有綠締 (Loti)、法朗士 (A. France)、耶麥 (Jannet) 等。比利時有范爾哈倫 (Verhaeren)、意大利有丹農雪烏 (d'Annunzio)、英有吉百齡 (Kipling)、威爾斯 (Wells)、美有辛克萊。
反對戰爭的德有溫魯 (Wurrub)、哥林 (Coering)、威甫爾 (Werfel) 等。法有羅曼蘭 (Romain Rolland)、巴比塞 (Barbuse) 等。英有蕭伯納 (Bernard Shaw) 等。美有約翰李德 (John Reed) 等。俄有梭羅古勃 (Sologub)、安特列夫 (Andreev) 等。匈牙利有戰中人的作者賴茲珂 (Lazko)、奧有支魏格 (Zweig)、瑞典有拉倚洛 (Lagerlof)、瑞士有斯劈脫爾 (Spittler)、西班牙有啓示錄的四騎士的作者伊本

不談戰爭的德國的喬治 (Stefan George) 和大大主義的傑祖人物 法國柴
拉 (Tristan Tzara)。

第十三章 文學與國民性

所謂國民性，大約是把這一國人民共通的特性抉出來的意思。但是，一國的人民很多，決不能個個都是一個模子裏倒出來的；比方，以中國而論，廣東客家人天足，精明，特別進步，山東女子纏足，男子垂辮，至今猶多未除，文化退步，南部和北部就有了顯明的不同。（註一）又如，城裏人和鄉下人因為環境和所受的教養的關係也是不同的；即使同一南部或北部，同一城市或鄉村，其各個人間的特性也是不同的。所以真正死心眼的說起來，我的話就說不下去。所以文學與國民性的關係，也只是在我看來大概是如此的。爲了恐怕自己的話主觀的成見太多，又多引了權威者或文學專家的話用在裏面，以減罪愆。又爲了『文藝上的作品，是成於個人之手的東西，

多數國民和這是沒有關係的……代表國民的精神，可稱爲那反響的作品，也應該大概是成於被文學史家和批評家先生罵爲粗俗，嘲爲平凡，纔在文學史的一角裏保其殘喘的小文學家之手的東西。」（註二）所以對於史詩和古代無名氏的作品，也極看重，加以徵引。

大概說來，各國文學的作風可分爲四種：一、深沈的，俄國、美國（至少是現代二十世紀的美國）以及小國和斯干底那維亞屬之；二、樸素的，德日屬之；三、華麗的，法蘭西、意大利、西班牙屬之；四、平淡的，英國與我國屬之。現在分國加以論列。

俄國文學以小說爲主，這猶之英國文學以詩爲主是一樣的；因此我們只要從小說方面來看俄國的國民性，也就等於從俄國文學的全部看見了俄國的國民性。費爾普司的俄國小說內所見的俄國國民性（註三）就是最好的說明。我且先把此篇的大意介紹如次。費爾普司在俄國小說內所見的俄國國民性似可歸納爲四點：第一是語言深刻。俄國的語言非常簡潔而且有力，克魯泡特金在俄羅斯文學的理

想與現實（法國）裏特設俄羅斯的語言一章以稱讚之，就連久居法國與龔古爾弗羅貝爾、左拉、都德等交遊的屠格涅甫也不願用法文著作，而以他本國的俄文著作。第二是領土廣大，因之眼界也廣大，沒有小家子氣。俄國人大都是四海同胞主義（Cosmopolitanism）者。幾歲的小孩學數國語言，並不是奇事。史提文生從孟敦（Montono）寫信給母親，就說起俄國有兩小女孩，小的只有三歲，已能說數國語言。而她們又很謙虛，並不驕傲，沒有一點『藍襪子』氣。第三是頭大手小，在顯克做支的沒有信條（Without Dogma）裏有『我不知道』和『怎麼辦呵』的句子。俄國人也是這樣，只知道嘆氣，卻不知道動手。屠格涅甫在羅亭、春潮和煙裏把這種男子形容個盡致。罪與罰裏的 Raskolnikov 和沙寧裏的猶里也都是有著羅亭型的。其實屠格涅甫自己就是一個羅亭，麗綺（Rivnie）夫人無意間曾經說起屠格涅甫與她約定去看她，結果竟沒有去。兩天以後她質問他，他就把他那一隻小手伸給她看，自然，他們說空話的本領是很大的。新時代裏有兩個角色談天，從晚間一直談到東方發白，可

真有點耐性！至於要他們做，那就要了他們的命，還是女性倒有一些積極前進的氣概，署洛涅甫的羅亭，貴族之家，前夜，煙裏的女人，公都是可敬的巾幗鬚眉，杜思退益夫斯基的苦人兒和罪與罰中的女主人公也是這樣。第四是陰森憂鬱，有人說英國 George Eliot 的作品憂鬱，其實尚不及俄國作品十一。俄國作品因氣候嚴寒，森林陰鬱，彤雲密佈，草原無盡的關係，造成他們深沈悲苦的質素。以上費爾普司所說的四點，尤以後二點為重要。勃蘭特的俄國印象記則以極端看作俄國的國民性，壓制與自由，殉教與暗殺（即自殺與他殺）都是極端的。哥郭里也說，「譬如大海，在無風無雨之日，比晴朗普照的太陽還要靜，但在狂飈一到，波翻浪倒之日，便見狂濤轟天動地的怒號了。」（註五）十九世紀的俄國文學，雖多悒鬱失望，找不到出路；但新俄的小說，卻大都是積極的。

美國是一向被別國鄙為 Make-money 或是崇拜 Dollar 的國家，以為他們只有幾百層高的洋房，沒有文學。美國出了一個惡魔詩人愛倫坡，影響了英國羅賽諦，法

國波特來耳等，蕭伯納甚至就要搖頭納罕，不肯相信。最可怪的是，美國人自己也誠惶誠恐，謙虛萬分。以世界文學的故事著名的約翰瑪西也著了一本已譯成各國和北歐文字的美國文學的精神，（註六）其第一章 General Characteristics 開頭就不把美國文學獨立，生拉活扯的要依附於英國文學門下，說什麼語言有關，地域無關，並舉比利時梅特林克算作法國文學家，波蘭康拉特算作英國文學家爲例，復舉以倫敦爲背景寫小說的迭更司影響描寫加利福尼亞之哈特（Bret Harte），哈特又影響描寫印度之吉百齡爲證。他對於英國的現代作家舉出了高爾斯華綏，威爾斯，賓那脫，康拉特，蕭伯納，吉百齡等十餘人，而對於本國的現代作家只敢舉出花爾藤（Mrs. Edith Wharton）和得利賽（Theodore Dreiser）來，真未免太謙遜了。他還說：『綜觀美國文學是理想的，甜蜜的，柔嫩的，寫得很好的。很少的作品不是可以放在少年朋友裏的。』這意思彷彿是說，美國的文學作品都很幼稚，簡直和小孩子的作品一樣。在我自己，是頗爲美國文學抱不平的。老實說，俄國和美國的文學，雖然都不過

只有百餘年光輝的歷史，唯其是青年的文學，所以纔活潑潑的大有朝氣，不受傳統和成見的束縛。最近美國文學，尤有突然飛躍的進步，比老大的英國文學，真要強得多。即如我國最近最多介紹的辛克萊、傑克倫敦、哥爾德、約翰李特等，便都是美國人，其思想之進步，與新俄作家相差不遠，古板的英國文學何能望其項背！

小國的文學，因為工業不發達，故所表現的，以農民生活爲多。斯干底那維亞（包挪威瑞典丹麥等國）的文學就是被羅百生稱爲『土中之土』（*The Soil of Soil*）的。（註七）保加利亞的伊林潘林和跋佐夫也都寫農民。波蘭的萊蒙脫也是農民文學的大家，以寫秋冬春夏四卷的農民著名。（註八）又，弱小民族因常受強大民族的壓迫，故一腔悵鬱之氣，亦嘗形之於筆墨，與俄國的深沈略相近似。

總之俄國、美國及其他小國，或以文學的歷史尙短，或以民族衰弱，現在都是向前奮勇猛進的，因之文學作品亦遒勁有力，非常深沈。

德日的民族頗多相似處，故潘光旦有德日民族性相肖說之作，（註九）說明相

肖之處凡三點：一、服從心理，比較文學史的作者洛里埃（註一〇）也說德國是「軍國主義的」，德國的史詩尼伯龍琪歌也大多敘侵略與掠奪財寶之事。日本自然也是帝國主義。二、悲觀哲學，作者以叔本華與櫻花爲例。三、自殺傾向，作者以芥川龍之介的自殺爲例。在文學上則是樸素的，我們只要看克拉（Keller）的村莊上的羅密歐與朱麗葉和周作人所譯的現代日本小說集，便可爲其樸素的作風所沈醉。他們寫得是那樣的清淡，那樣的溫柔甜蜜，幾使人忘記他們的國家是兩個吸血的惡魔，他們讀書的能力也很可驚人，日本有因被編入圓本全集而起家者，德國書銷售之速，在琉威松的近代德國文學的精神（註一一）裏可以看到。

『最好的近代德國抒情詩選，選擇的標準極嚴，剛正不阿，八年以內可以賣十二萬五千本，同一作者的第二選集，在三年以內，也賣了四萬五千本。班士曼（Hans Reinmann）的現代抒情詩選在九年以內竟賣了七十五版，德曼爾（Richard Delmel）的百首詩選在五年以內也賣了二十版，像喬治（George）和列爾克

(Polke) 那樣晦澀難懂的詩也賣了五六版，並且從來不曾絕版過，何甫曼斯塔爾 (Hofmannsthal) 的詩劇也賣了十版，二十版，甚至三十版。各鄉鎮小說都流行得很廣。……曼恩 (Thomas Mann) 的蒲登白洛克司 (Buddenbrooks) 久已超過了五十版，魏比格 (Clara Viebig) 的我們日用的麪包已銷二十二版，萊因河上的鐘已銷二十八版。……顯尼志勞的軍行本已賣了四十萬本，霍普特曼的竟超過百萬。』

再者，德日之窮也是相近似的，越是想富強，而國家卻愈窮。渡邊秀方在支那國民性論裏盛稱『中國菜的好，是天下一品』，因為他們自己國裏『喫得很淡薄貧弱』。(註二) 片山孤村的大戰與德國國民性及其文化文藝裏也說起戰後德國的窮困。(註三) 以前求婚的條件以音樂和學問爲重，而現在則以能操作如婢女爲重了。小學教員課後要做六小時的礦工，古典學者以在鐵路局裏當書記爲滿足。這是很可憐的現象。德日與俄國人兩樣，大概都把自己看得很重，所以個人主義者

極多，此亦特徵之一。文學上多樸實的家庭味，大約也由於此罷？

法蘭西意大利和西班牙的文學大多華麗的，同時也是戀愛的。這對於風景秀美大約有些關係。俄國人所謂的法國小說，意即指戀愛小說。意大利古有小說的祖宗漢卡雀（Boccaccio）的猥褻的十日談，今有以女子而寫女子的賽麗娜（Serino），西班牙的浪漫風只看梅禮美的嘉爾曼即可知道。法國則更不消說，托爾斯泰曾經猛烈的攻擊過法國葛爾孟和肉與死的作者邊勒魯意，他更普遍的說：『法國新文學中幾乎每行都描寫婦女的身體皮膚，每篇都含著戀愛的意義……沒有一張不作激起情慾的描寫的。』至於自然主義的三位大師——弗羅貝爾，莫泊桑與左拉——那更不用說了。本來自然主義的特徵就有肉的描寫這一條。法國中世紀的敘事彈詞屋卡珊和尼各萊特也是戀愛的故事。差不多大家都這樣的感到，法意西的文學作品是戀愛的爲多。所以洛里埃所說法國的國民性是古典底的話，我是不大以爲然的。法國文學史的著者巴林（註一四）所說法國的國民性是奮鬥和求幸福。

我也不大相信。

最有趣的是擊英國的道德來和法國的浪漫來作對照的觀察。英國西姬菽克（一八七三——）的法國少女（一九二四）（註一五）寫法國婦人孚華戀過奧溫，奧溫戰死後又戀一貴族軒利和一音樂師晏德理；而英國女子泰披則因與奧溫有白首之約，聞奧溫死，即遁入空門。其不同有如此者。洛里埃也說：「關於倫理與道德的，尤其是後者，則英國特別發達。……完善的道德學者可以在英國裏去求得。」最近羅蘭斯（D. H. Lawrence）和朱士（James Joyce）所做的虹和優力栖斯都被英國所查禁；最有趣的是羅蘭斯死在意大利，朱士則住法蘭西，可見意法是很歡迎戀愛文學，不像英國那樣的古板。王爾德和上述的朱士都是愛爾蘭人，這就好像除了羅蘭斯以外，英國連產不出不道德的文學家似的。安徒生的月的話有三十三夜，但英譯本除了牛津本以外卻大多把第十一夜生命之神祕刪去，其實這一夜是一點也沒有什麼的，英國衛道的先生真太多了。最近爲了寂寞的井的事也引起查禁的

軒然大波。

我們中國的國民性大約是中庸罷？這在梁漱溟的東西文化及其哲學裏已經告訴我們了。凡事總是慢慢的，日人渡邊秀方在中國國民性論裏的第六章論保守與形式，就是闡發我國這種緩慢性的。豐子愷在子愷畫集裏有一幅題作東洋與西洋的漫畫，西洋人是汽車風馳電掣似的走着，而東洋人（所畫的中國人）是喪事行列像蝸牛似的前進著，可謂形容得刻骨。即就文學上說來，迷戀骸骨的依然很多，雖然新興文學已經有了十幾年的歷史。打開中國文學史一看，什麼韓柳文起八代之衰，什麼明復古派文必秦漢，詩必盛唐，無非是承孔子的傳統思想而已。過去的是如此，我們只有希望於最近的將來了。

概論文學與國民性的，有汪儻然的飲料種種，他大致說俄國和小國的作品有如咖啡，『味濃厚，苦而刺激』；德國的作品有如酒，『有醇厚之味，莊重之色』；法意的作品有如葡萄酒；英國的作品是茶；中國的作品是白開水。所說我極同意，惟言

美國的作品是橡皮糖，『初入嘴時，香而且甜，嚼之既久，則淡而無味。……拉起來可以很長，』似乎有些抹殺了新羣衆雜誌一羣前衛的文人。

微知在東方雜誌第二十五卷第二十四號，做了一篇國民性趣談，其第一節最爲恰當，謹抄在下面：『國際聯盟曾以「象」作論題，懸賞徵文。於是英國人提起筆來，寫起在非洲獵象的記事；法國人做了一篇象的戀愛論；意大利人「象呵，象呵」的哼著象詩；德國人出了一冊六百頁的大著，叫做象之研究的序言；還有波蘭人寫出一番政見，就是波蘭的主權與象之關係。』他的意思是說英國人愛講實用，德國人愛研究科學，其餘論法意波蘭的話，都可與我前面所說的話互相發明。

(註一) E. Huxtington: The Character of Races.

(註二) 引片山孤村：思索的惰性（有魯迅壁下譯兼譯文，北新出版）

(註三) W. L. Phelps: Russian Character in Fiction. (Essays on Russian Novelists)

(註四) Krojokhin: Ideals and Realities in Russian Literature

(註五) 引見本間久雄新文學概論 (有章錫琛譯文商務出版)

(註六) John Maoy: *General Characteristic*. (*The Spirit of American Literature*)

(註七) J. G. Fosselsten: *Scandinavia*. (*Contemporary Movements in European Literature*)

(註八) 農民文學研究, 漢文的僅謝六逸農民文學ABC一種, 世界出版。

(註九) 見新月第一卷第二三期。

(註一〇) F. Loise: *A Short History of Comparative Literature From the Earliest Times to the Present*

Day.

(註一一) Ludwig Lewsohn: *The Spirit of Modern German Literature* pp 10-11

(註一二) 有高明譯文, 中國國民性論北新出版。

(註一三) 有李達譯文, 載小說月報叢刊第十一種, 近代德國文學主編, 商務出版。

(註一四) Maurice Berling: *French Literature*.

(註一五) Anne Douglas Sedgwick: *The Little French Girl*.

第十四章 文學與道德

每次提起筆來都要感到困難的這文學概論的編纂現在是必然的又遇到了。文學既非一尊，道德又無標準，也只是『你走你的陽關路，我走我的獨木橋』而已。文學究竟是否有所謂道德的與不道德的呢？所謂道德與不道德又以什麼爲標準呢？這個且容我先把道貌岸然的托爾斯泰抬出來。他本是倫理批評的中堅人物。他老人家以爲『現代藝術（就是基督教藝術）以求人類結合的宗教意識爲根據。』因之凡合乎這宗教意識的便都是好作品，凡不合乎這宗教意識的便都是壞作品，他曾推薦好作品卽道德的作品云：

『如從愛神愛人之情感發出來的藝術在文學範圍裏有釋勒（Schiller）

的強盜、新文學中有魯俄的苦人和悲慘世界、有狄更司的各種長短篇小說、如雙城記、樂器 (Chimes) 之類、有司吐活的黑奴籲天錄、有杜思退益夫斯基的諸小說、以死人之家的通信爲最、有愛略脫 (George Eliot) 的阿當畢特 (Adam Bede) (藝術論第十六章)

他又曾說起壞作品是連不著名的小說家都不如的：

『讀左拉補爾惹 (Bourgot) 許士曼 (Huyssmans) 吉百齡的小說一點也不能夠感動我，並且我還替作者憂愁正和替那些連別人想著圈套來欺騙都茫然不知的人擔憂一般。從第一行上便見出作者所寫的意思；無論怎樣詳細都沒有用，徒使人家厭煩罷了。總而言之，作者除做小說的志願外，別無其他情感可言，而藝術的印象也就得不着了。至於那不著名的小說家對於孩童和小雞的故事卻使我看著不忍捨去，而傳染著作者所已經感受而傳達出來的情感。』 (藝術論

第十四章)

英國文卻斯德也是倫理的批評家，他曾經惡毒的罵過拜倫和雪萊：

『拜倫於一八一三至一八一八年間，出詩集七八種，頗能通俗而深得各界之情。然其情感所基，實未完備。其所記事實，大率皆粗暴強豪之徒，黃昏流血，屠戮爲美，離奇險怪，爲世所無。又或由戀愛而私通而相賊殺，非復人間所宜有。其臆造之人物既謬，故其表現之情不能健全，因之其書之價值漸減，近五十年來無人過問矣。又雪萊之作，雖不若是之甚，而實有同病。其詩中之情，敏麗而不合於理，若言之無物者。試以情詩一首言之，強烈之情誠足感人而讀之莫知其所指。或以是爲藝術之佳處。以余觀之，此實雪萊之短而非其長。以其不基於人類之健全經驗也。』

（文學評論之原理第三章）

小說法程的作者哈米頓 (Clayton Hamilton) 之稱讚霍桑的紅字也只爲了牠是道德的而已。

據美國莫台耳 (Mordell) 在文學上的色情 (The Erotic Motive in Literature,

1919)裏說，所謂不道德的文學共有三種：第一種是反因襲思想的文學，如易卜生、托爾斯泰（這是多麼有趣的嘲諷，他老人家也歸入不道德之列）等，第二種是不端方的文學，其中又可分為三類，一是自然的，二是反動的，三是非意識的，第三種是爲罪惡作辯護的文學。上列三種，只有第三種是被任何派的文學認爲不道德的。這辨別是在態度上，作者以遊戲而挑撥的態度寫作，與嚴肅而苦悶的態度寫作是大異其趣的。我們只須看九尾龜留東外史之與沈淪呈著怎樣的不同，即可知道。

最近又有卡味爾頓 (Carvelton) 寫了一本文學上的性表現 (Sex Expression in Literature) 的說明和批判。

一九二九年浩爾 (Hall) 女士的寂寞之井 (The Well of Loneliness) 曾引起英美愛爾蘭的軒然大波。以前王爾德的道連格雷畫像出版時，也曾引起道德批評家的非難。王爾德在此書的序裏卻說：『無所謂道德的或不道德的書，書只有寫得好或是寫得不好，如是而已。』』

山泰耶奈 (Santayana) 在他的名著美感論 (The Sense of Beauty) 中把美利道

德分開：

美	積極的	肯定的	善的認識	不帶利害打算
道德	消極的	否定的	惡的認識	常帶利害打算

美即文學的本質，意云文學和道德是兩種東西。廚川白村在苦悶的象徵也認為文學不是 Moral，也不是 Immoral，而是 Nonmoral 的。

不過文學雖不就等於道德，卻與道德是有關係的。因為文學常給社會以影響，社會的倫理觀每因文學的力量而改變。雖然結果可以與道德發生關係，我們卻不必先存一個有功世道人心的觀念。所以居友 (Yuyan) 在從社會學看的藝術 (L'art au Point de Vue Sociologique) 上說：

「藝術是以社會性的現象為主——因為全是本於共感作用及感情傳達的法則的緣故——所以自然有社會的價值，是很明顯的。在實際上，藝術常把那

被觀念底的表現的較善的社會或惡的社會，經過想像作用而使與現實的社會共感，所以藝術活動能夠生出了使那實在的社會進步或退步的結果。對於社會學者，藝術的道德性就在這裏成立。但這道德性完全是自然的內在東西，並不是從頭打算的結果，倒是超越了一切打算及目的的追究而自然產生的。」

英國韓德生 (William Henry Hudson) 在文學研究導言 (An Introduction to the Study of Literature, 1910) 裏也說：

『同時企圖做兩樁事，既欲作一部小說，又欲產生一篇教義訓戒，一篇哲學論文，或一個政論小冊，子結，果總惟有失敗而已』 (第四章第八節)

日本廚川白村在苦悶的象徵裏更透澈的說：

『文學作品者，乃是生命這東西的絕對自由之表現；是離開了我們在社會生活，經濟生活，勞動生活，政治生活等時候所見的善惡利害的一切估價，毫不受什麼壓抑作用的純真的生命表現。所以是道德的或罪惡的，是美或是醜，是利益

或不利益，在文學的世界裏都所不問。人類這東西，具有神性，一起也具有獸性和惡魔性，因此就不能否定在我們的生活上，有美的一面，而一起也有醜的一面的存在。」（第三章第五節）

英國佐治（W. L. George）在文學的篇章（Literary Chapters）裏則憤嫉的以爲「誠一的戕賊者是出版家和警察。」他說禁書「大半是溫和敦厚的，牠們鈔有包藏邪惡的宗旨。」他舉出弗羅貝爾的波華荔夫人，蘇德曼的歌中之歌，羅蘭斯的虹爲例，以爲法庭是在壓迫個人的自由，並且佐治以爲小說裏去掉性的描寫是要使作品減色的。

『我們儘可無須專從（道學先生）所謂不潔，不健全，不必要的原素上去責備；我想我們必須承認小說家自己的一番刪節工夫，結果便能使他們的作品有所偏重。小說家若是要把他們的人物平均發達，那末一本三百面的小說就可以拖長到五百面；而這添出來的二百面將完全由人物關於性的心思——他們

的冒險和饜足性慾的嘗試——所組成。若假定人類在臥室裏所費的時間，比在客廳裏所費的時間爲多，那末小說中描寫後者的情景的地方和描寫前者的情景的地方必一樣多，或且過之。那末其中將有很豐富的細情描寫，便是人物間彼此密切感覺的描寫，也就是人物間完全互相了解的描寫，因爲這樣的完全了解，非是餐桌上或球場上相會時辦得到的。於是這些增加上去的頁數，將供給我們以人物的性的方面的圖畫，因而使人物有生氣；現今小說裏面的人物所以無生氣，就由於牠們沒有完全的發達——譬如說六面之中只發達到五面。」

倫理批評家——托爾斯泰，文卻斯德，哈米頓。

賞鑑批評家——山泰耶奈，王爾德，韓德生，佐治。

科學批評家——居友。

精神分析批評家——莫台耳，卡味爾頓，廚川白村。

精神分析批評家是與新寫實主義相當的，至於前面三種批評家也各與理想，新浪漫寫實等主義相當，這在序言裏已經說過了。我們雖是客觀到可以同時承認後面三種主張，但對於倫理批評家，無論如何，總有些不大敢恭維的。