



文學閒談

朱 湘 著



上海圖書館藏



青年叢書

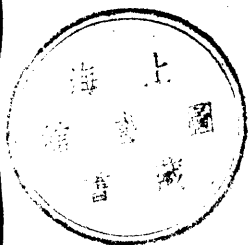
上海图书馆藏书



A541 212 0005 7867B

文學閑談

朱 湘 編



上海北新書局發行

目 次

1. 爲什麼要讀文學..... 1
2. 文學與消遣..... 8
3. 文學與年齡..... 12
4. 禁書..... 18
5. 繙譯..... 24
6. 領域共有..... 32
7. 分類..... 36
8. 古典與波瀾..... 42
9. “文以載道”..... 53
10. 異域..... 64



11. 貴族與平民	71
12. 地方文學	81
13. 文化大觀	89
【附錄】 1. 詩的產生	97
2. 談詩	107
3. 說作文	116
4. 詩的用字	124

文學談話

一 爲什麼要讀文學

科學在英國氣燄正盛的時候，提倡科學極力的赫胥黎，他作過一篇文章，論博習教育 (On Liberal Education)，在一個完美的大學課程中，將文學列爲一主要的項目；這是值得我們深思的。文學是文化形成中的一種要素——就古代的文化說來，如同中國的，希臘的，文學簡直就是文化的代名詞。我們不要作已經開化的人，那便罷了，如其要作，文學我們便要讀。生爲一個中國人，如其，只是就詩來說罷，不曾讀過詩

經裏的國風，屈原的離騷，李白的長短句，杜甫的時事詩，那便枉費其爲一個中國人；要作一個世界人，而不能認悉亞吉里士（Achilles）的一怒，猶立西士（Ulysses）的漫游，但丁（Dante）的地獄，沙士比亞的哈孟雷特（Hamlet），以及浮士德的契約，那也是永遠無望的。在從前的教育中，不僅中國，外國也是一樣，文學佔了最重要的位置，這種畸重的弊病當然是要獨除的；不過在如今這個科學橫行一世的時代，我們也不能再蹈入畸輕的弊病，我們要牢記着文學在文化中所佔有的位置，如同那個科學的嚮導，赫胥黎，一樣。

這是要讀文學的第一層理由，完成教育。

人類的情感好像一股山泉，要有一條正當的出路給牠，那時候，牠便會流爲一道灌溉田畝的江河，有益於生命，或是匯爲一座氣象萬千的湖澤，點綴着風景；否則奔放潰決，牠便成了洪水爲災，或是積滯腐朽，牠便成了蚊蚋、瘴癘、汙穢、醜惡的貯藏所。只說性慾罷。舞蹈本是發洩性慾的正道；在中國，樂經久已失傳，舞蹈，那

種與音樂有密切的關係的藝術，因之也便衰廢了，久已不復是一種大眾的娛樂了，到了如今，雖是由西方舶來了跳舞，牠又化成了一種時髦的點綴品，並不曾，像張競生先生所希望的那樣，恢復到舞蹈的原本的立場，那便是，憑了這種大眾的娛樂，在露天的場所，節奏的發洩出人類的身體中所含有的過剩的精力。因此之故，本來是該伴舞的樂聲洋溢於全國之內的，一變而為全國的田畝中茂盛着罌粟花，再變而為全國的無大無小的報紙上都充斥着售賣性病藥品的廣告。

在末期的舊文學中，亦復呈露着類似的現象；浮夸與猥褻，除此之外，還有什麼？浮夸豈不便等於向鴉片烟燈上去索求虛亢的興奮；猥褻的文字，那個俏皮的 $(X+y)^2$ ，豈不是在實質上毫無以異於妓院中猥褻的言詞，那個委瑣的 $X^2+2Xy+y^2$ ？這便是文學離開了正道之時所必有的現象，換一句話說，這便是文學沒有指示出正道來讓情感去發抒之時所必有的現象。

發抒情感的正道是什麼？亞里斯多德所說

的 Katharsis 便是中國所說的陶冶性情（在文學方面）與正人心（在音樂方面）；那便是教內在於心的一切情感發抒於較高的方式之內，同時，因為方式是較高的，這些發抒出了的情感便自然而然的脫離了那種同時排洩出的渣滓，凝鍊成了純粹的，優美的新體。像辜勒律己（Cole-ridge）的古舟子詠內那個赴喜筵的賓客，在聽完了舟子的一番自述之後，成爲一個愁思增加了，同時智慧也增加了的人那樣。一個人，在讀完了一本文學書以後，也會得有同樣的體驗——這是說這本書是一本好文學的話。

中國人許久以來對於文學（詩是例外）是輕視的，因之，只有少數的幾種情感能在文學中尋得發抒的塗徑，而這少數之中還有大半是較爲低級的情感；這是受了宋代儒家一尊的惡影響，正如歐洲中古時代的文學之所以不盛，是受了當代的羅馬教堂的教旨一尊的惡影響那樣。戰國文學與唐代文學，與希臘文學一樣，是不自覺的興盛起來的；那是文學的青年時代。中國的文學與歐洲的都已經度過了那給青年時代作

結束的煩悶期；如今，歐洲文學的壯年時代，由文藝復興一直到現代，已經是結成壯碩的果了，中國文學的壯年時代則尚在一個花瓣已落，果實仍未長大的期間。要一切的情感都在文學內能尋得優美的發抒的道路，新文學的努力方能成爲有意義的，偉大的。一千年來，中國人的情感受盡了纏足之害，以致發育爲如今的這種畸形；解放與再生這許多任是較爲高級的或是較爲低級的情感，再創造一座千門萬戶的藝術之宮，使得人類的每種內在的情感都願意脫離了蟄眠的洞穴，來安居於宮殿之上，嬉游於園囿之間，歌唱於庭際，房中，撥刺於池上湖內：這種偉大、光榮、而同時是艱難的建設，是要誦讀文學的與創作文學的中國人來共勉於事的。

要發抒情感，這所以要讀文學的第二層，最重大的一層理由，在中國的現狀之內，便附帶着一種先決的工作——那便是，再生起來那蟄伏於中國人的內心中的一切人類所有的情感；這種工作是要讀者與作者來分擔責任的。

所以要讀文學的第三層理由是擴大體驗，

增長見聞。

一個人的外界體驗是極為有限的。不說那種驢子轉磨一般的農民，整世之內，便只是黏附在幾畝的土地之上；就是拏閱歷最廣的人來說，他所經驗的社會的各相，一比起各種社會的全相來，那也只是九牛一毛。侷促於自我經驗範圍之內，有許多人反而沾沾自喜，那是夏蟲不可以語冰，由他們去笑冰好了；還有許多人，他們是不甘於自囿的，不過環境與生活牢籠着他們，不容許他們跳出那單調的類型的生活之外。這一般人的好奇心，如其社會不願意牠踏上墮落或是委瑣的路，社會最好是讓牠去在文學之內尋得滿足。文學是一切的偉大、奇特、繁複的體驗的紀載的總和，無論何人，只要識字，便能由文學中取得他的好奇心所渴望的，一個充量的滿足——一個優美的充量的滿足，遠強似那種不道德的去刺探鄰家的隱情，遠強似那種既不全真亦不甚美的報紙上的新聞。

這種給予好奇心以滿足的文學並且是有功於人民福利的增進的。遠一點說，狄更司（Di-

ckens)的小說中描寫私立學校內的各種腐敗，
暴虐的實情，引起了社會的以及政府的注意，促
成了英國的私立學校的改良。司徒夫人(Stowe)
作黑奴籲天錄，痛陳當時美國的黑奴所受的非
人道的待遇，將社會上一般人士對於這個問題
的態度由漠視一轉而為熱烈的同情，以致局部的
釀成那次解放黑奴的南北之戰；近一點說，有
高爾斯倭綏(Galsworthy)的正義(Justice)
一篇戲劇，牠促成了英國監獄的改良。

二 文學與消遣

消遣這兩個字本來是消愁遣悶的意思，不過按照現在的沿用而說，牠却成了消磨時日。

消愁遣悶，那正是文學的第二種功用，如上章所說的。叔本華說過，愁苦是人類的本分，但是愁苦如其儘着蘊結在肺腑之中，牠最能傷損身體的健康——所以常言道，至悲無淚，小說中描寫一個遭遇了莫大的慘痛的人，總是說他，大半時候是她，傷心得眼淚都梗住了流不出來，眼眶焦乾的暈倒在地。在情緒遭逢了這種阻逆的時候，我們如其放在這個人的手中一本雨果

(Hugo) 的悲慘世界 (Les Misérables), 用以毒攻毒的方法將他的眼淚激發出來, 或是放一本狄更司的辟克維克諧傳 (Pickwick Papers), 用笑淚引逗出悲淚來, 那是這個人事後追思時所要感激涕零的。愁苦既是人類的本分, 世上既是充斥如許的愁苦, 我們便切身的感覺到, 我們是如何需要那種能以排解牠的文學了。

消磨時日也是文學的一種副作用, 有許多的文學書是專爲了供應這種需要而寫的。中國從前說的, 文學只是消遣, 那固然明顯的是錯誤; 不過以文學之包羅萬象, 牠也未嘗不顧及人類的這種需要, 而設法去給與牠以滿足……當然, 這種的文學只是低級的。有如開闢了一條運河, 便利交通, 灌溉田地, 這些都是牠的主用, 但是在同時, 也有人在這條運河裏洗衣洗菜。

消遣文學是一般作者與文人所極端嫉視的。這種嫉視基源於兩層理由, 喧賓奪主與實際利益。因爲一般人是忙碌的, 沒有許多閑工夫去細心體悟, 鑒賞偉大的、深奧的、篇幅繁重的文學, (有一些西方的文學教授坦白的自認, 不曾

讀完過米爾頓 (Milton) 的失樂園 (Paradise Lost)；研究文學的人尙且如此，外道人更是不言而喻了。) 又因爲一般人是忽視客觀的標準而重視主觀的嗜好的，——在選購文學的書籍之時，——所以正牌的文學少人過問，而消遣文學則趨之若鶩。福爾摩斯的名字，全中國的人，無論是那個階級，都知道；知道福斯達甫 (Falstaff) 的，在中國有多少人？科南·道爾的書，與同代的也是一個蘇格蘭人的史蒂文生的書，是那一類的銷路廣大？(這並不是說，科氏受了史氏的嫉視。)

在中國現在這種識字階級的人不多的時代，這種對於消遣文學的嫉視還沒有尖銳化；不過在西方的國家內，識字者佔人口的大多數，又有一種好讀書，大半是文學，以自儕於開化者，不甘於作時代落伍者的風氣，這種正牌文學與消遣文學的競爭，以及正牌文學對於消遣文學的嫉視，却是極端的尖銳化了。攻擊投時好的作者，成了一般文學批評者的合唱，這完全是因爲他們到處的聽見讀者將李列克 (William

Black)，一個投時好的作者，的名字掛在口頭，而並不曾聽見有幾多的讀者提起梅里狄斯(Meredith) 的名字，又因為他們看見寫消遣文學的人坐汽車，作富翁，而正牌文學的作者却在貧民窟裏餓飯。每種現象必有牠的背景；在將來的中國，教育普及到了相當的程度之時，這種文學上的嫉視、攻擊也是不免的。

爲了預防這種畸形的現象之發生，爲了避免文學上的不平，下述的辦法應該要文學的讀者與作者去考慮，提倡：由每本文學書籍，每篇文藝的收入中抽出百分之一，由一個全國的文人聯盟來保管這筆捐款，並將牠撥用於各種文學的用途上，如津貼文人，舉辦新書評論的刊物。或者能在文學界內，作一件在其他各界內所不能作到的事，這是文人，一切高尚的理想的掌旗者，所應自勉的。

三 文學與年齡

電影院裏，如其這次是開映着一種刺激力特別強烈的片子，總是懸起一塊牌來，阻止十五歲以下的兒童入內觀看。文學內也有不宜於‘意志未堅’的少年的一種，雖說無從掛起禁止閱覽的牌子。社會上對於這類的文學，也自有牠的各種對付的辦法：禁止發售；檢查；家庭中，大人絕口不提金瓶梅，或是，晚輩提起了的時候，痛罵淫書；圖書館內，十日談藏的是有，却不出借與學生閱覽。社會要根本的剷除去這類的書籍，那當然是不可能的；不過，一個人沒有達到相當

的年齡，有些書籍確是也不宜於閱覽，好像一個十五歲以下的學生，要是去作幾千米突的競走，那是只會有害於身體的。

一種的年齡需要一種的文學。中國從前是沒有兒童文學的；大人聰明一點的，也只拏得出桃花源記，中山狼傳給一個十歲的兒童；這個兒童，被驅於內心的需要，被只得去尋求滿足於七俠五義今古奇觀，或是略能會意的聊齋之內。這些書，在白話小說史上，固自有相當的價值；就兒童說來，牠們却並不是適宜的書籍。肉慾小說與俠義小說風行於今日，就中的緣故，除去社會的背景不說，有一個重要的，兒童時代缺乏適當的文學培養。

兒童文學也未嘗沒有與一般的文學類似的所在。插圖，兒童文學內的一種要素，在成人文學內也是受歡迎的；動物，充斥於兒童文學之中的，也供給着材料，形成了許多優越的成人文學作品，如多篇的賦，咏物的詩，“Rad and His Friends”，“St. Joseph's Ass”，彭斯(Burns)的田鼠詩，孝素(Chaucer)的坎特伯里故事集中那篇女

尼故事；加厲的文筆(Caricature)如其兒童是一致歡迎的，也同時能以滿足成人的文學慾，在浪漫派的小說內，如雨果的悲慘世界，在寫實派的小說內，如狄更司的各種長篇小說。都是文學。兒童文學與成人文學自然在許多點上消息相通，牠們的歧異只在程度與方式之上。成人的意識中本來有一部份是童性的遺留。

好的兒童文學有時也是好的文學。伊索寓言，安徒生的‘童話’，就了牠們，無論是兒童或成人都可以取得高度的藝術的滿足，‘酸葡萄’這個來自伊索寓言中的詞語仍然掛在成人，老者的口頭；皇帝的新衣這篇童話同時也是一篇偉大的短篇小說。

莎士比亞的仲夏夜夢，如其有人將牠的情節撮要的說給兒童聽，一定能博得熱烈的歡迎；莎氏在老年所作的颶引 (The Tempest)，裏面有一首詩——

Where the bee sucks, there suck I——
 正是一篇極好的兒童詩歌教材。然而莎氏的戲劇，原來都是爲了戰士、商人、貴族，以及他種的

劇院的觀衆而作的。

文學的統一性遍及於文學的領域之內，即使是兒童文學這個藩屬。

浪漫體的文學是少年時代的一種最迫切的需要。這種體裁的文學，在教育上，是地位極為重要的。想像與體格的發展都在少年時代；處在這個時代內的少年，如其有健全的，積極的戀愛文學，健全的、優美的騎士文學給他們閱讀，一定能培養成爲想像豐富、魄力堅強的國民。如其只有那種消極的紅樓夢、西廂，那種充滿了土氣息，產生自不健全的社會背景的水滸，甚至於那種‘誨淫’，‘誨盜’的書籍，那麼，在少年時代閱讀牠們的人，在成爲正式的國民的時候，便不免是貧血的，‘多愁多病’的，想像力單薄，思想黃萎的了。

（胡適之先生，在文學革命的初期，提倡擊舊時白話文學中的幾部長篇小說列爲學校課程中的文學教材，那是一種反抗的表示，在當時確是需要的；不過，將來如其有一天，新文學中的浪漫體的詩歌、小說、戲劇、散文能以正式的建

設起來，這種過渡的辦法却要取消，中學課程內的文學教材要整體的採取自新文學，而舊時的長篇小說要讓牠們專隸於大學內中國文學系的課程。與其讓中學生讀水滸紅樓夢，還不如讓他們讀西方的浪漫體文學的中譯本，國語的，例如胡氏所賞識的俠隱記。)

浪漫體的文學，雖是受盡了指摘，然而牠的教育價值既是那樣的重大，在現今的中國更是這樣迫切的需要，我們這班現代的中國人能不，斟酌情勢的，竭力去提倡、創造麼？浪漫體的文學誠然是多感的(Sentimental)，不過少年時代也正是多感的；多感如其被視為一種病態，正該拏浪漫體文學的這種文學，大黃一樣，將少年時代中內蘊着的多感宣解，盡量的宣解出來。浪漫體的文學誠然是夸大的，不過夸大狂也正是少年時代，外體與內心猛烈的在發展着的時代，所有的一種必然現象；只能因勢利導，火上澆油，不能阻抑，迎頭潑水，因為少年時代所必有的夸大狂如其不能得到滿足，宣解，體與心的發展便不能是充分的。

少年文學中也產生了一些偉大的作者，司考特（Scott）便是一個最好的例。儘管去指摘他的小說的史、地的佈景是不符實情，個性描寫是單薄，一般的文學批評者仍舊是萬口一聲的公認他為一個偉大的小說家；至於他寫出，遺下了許多的浪漫體小說，來滿足着自古至今，以及未來的英國，他國內一般少年的浪漫性，我們更能以說得，他同時也是一個未加冠冕的偉大的教育家。

在新文學的現狀之內，兒童文學只是在鴨子式的蹣跚着前進，少年文學，與一把茅柴相仿，一烘而盡於創造社的消滅。誠然，在這十五年以內，也產生了有一些優越的文學作品，不過牠們只是成人的讀物……我們是如此的焦候着一個安徒生，一個司考特的出現啊！哥德（Goethe），巴爾紮克（Balzac），蕭伯納如其能以誕生於新文學的疆域之內，那當然是新文學的光榮、祈禱；一個偉大的兒童文學作家，一個偉大的浪漫體文學作家的產生，那不單是新文學的光榮、祈禱，牠並且是將來的中國的一柱‘社會棟梁’呢！

四 禁書

蕭伯納替白里歐 (Brioux) 的三種戲劇的英譯本作了一篇長序，—— 他的各篇長序是出了名的，—— 這篇序裏暢談‘文學與性’這問題，並痛斥社會對於性文學的現有的態度。中國的情形稍為不同一些，但是性史第一集的被禁，使得一般關懷於新文化的前途的人發生了憂慮，未來的中國或者要蹈入現代的西方的舊轍。

在西方，幾百年以前，禁書是由羅馬教堂來處理的；在那個禁書目錄 Index 之內，誨淫的書籍與叛教的書籍並列。現在，這種處理，在新

教的國內，落入了政府的手中，例如英國的書籍檢查員（The Censor）；這是與中國一向以來的辦法相同的。只就文學而言，讓這種微妙的權衡落入少數的，多半不懂文學的人的手中，那是不言可喻的會有一種什麼收場了。

我深信，沒有一種書籍是該禁的，只有不宜於某種年齡的書籍。有了一種社會的需要，便有一種的供應；書籍也不外於此公例。誠然有許多書，非科學的亦非文學的，是爲了刺激性慾而寫成，印行了出來，供應着一種社會的需要，像娼妓鴉片那樣。在這裏，我們便又感覺到一個全國性質的文人聯盟的必要：可以，不由政府，而由這個聯盟來鑑別，標明一切文學形式的性書籍中的兩類，在那非文學的一類之上課以重稅，由聯盟去用了嚴密的方法徵收。冒牌的文學，尤其是以實利爲目的的，文學應當自己有能力去打倒，至少，去斂抑。這個聯盟，如其有一天能以合格的成立起來，還應當從事於一種工作，不讓那些不宜於某種年齡的書籍放進某種年齡者的手中。

在中國，禁書之內有一種是成了一件價值極高的廢物，——像中國這片領域一樣，——金瓶梅。這可以說是中國自有長篇小說以來的最優越的一部。有人說過，紅樓夢是蛻化自金瓶梅之中；這個，從前我視為荒謬之論的，如今我悟會出來了，確是最簡明的實情。（賈寶玉蛻化自西門慶；薛寶釵自吳月娘與李月姐；林黛玉，變形的，自潘金蓮與李瓶兒；王鳳姐自潘金蓮；襲人自春梅；尤二姐自李瓶兒與孟小樓（並秋菊）——在重要的人物上。黛玉葬花，蛻化自瓶兒喪子；晴雯撕扇，自陳敬濟挑逗潘金蓮；寶蟾送酒，自春梅解衣與瓶兒送帖；賈瑞受辱，自郎中被訛；賈府受抄與復盛，自西門慶聽候拏辦與入京賄賂——在重要的情節上。如其，讀者，在聽到了這一番話以後，你在情感上激起了劇烈的反感，要記着，我當時的反感也是同樣的劇烈，不過，後來有我的理智指示出了真理，我如今不得不向你吐露出來，這真理……在社會上，真理的吐露如其是不可能的，在文學的國

度內，至少，我們要作得不同一點。）

陳獨秀先生說過，金瓶梅是一本高越的寫實小說。這寫實。牠是兩層的：性方面與人物。背景方面。性方面的寫實使得本書的作者我們可以拏來比擬左拉；人物方面的寫實使得本書的作者我們可以拏來比擬福羅貝爾；他却並不是左拉，福羅貝爾，他便是他，金瓶梅的作者，用不着攀親。我們應當自傲，因為我們能夠這樣的說如：其法國有她的拉亭雷（Rabelais），我們也有我們的金瓶梅。

（這部第一流的古今無偶的世界名著，聽說德文內已有一種全譯本——深藏在一個圖書館之中。）如其肉慾在中國特別的發達，有了這一部書，也可以實立，辯解牠的“生存立場”（raison d'être）了，正如神曲、十日談，對於意大利的‘黑暗時代’，辜勒律己的忽必烈汗（Kubla Khan），狄·昆西（De Quincey）的鴉片徒懺悔錄（Confessions of an Opium-Eater）對於英國的鴉片那樣。犧牲了世界，爲着‘羅馬的閎壯’（The grandeur that was

Rome)，犧牲了周朝，爲了褒姒的一笑，相對的，可以說是值得；如其只有波特來耳這個罪孽者而無惡之花，只有鴉片而無中國的辜勒律己與狄·昆西，那時候，社會的，道德的裁判便是罪不容辭的。因爲

人事的循環太難於捉摸：

建設來自破壞，善產生惡

的緣故，一個人，從青年時代起，便應當修養成一種不輕易於下判斷的開明的態度。

金瓶梅這部書，我們如其斗膽的來加以裁判，應當分作兩部份來看：肉慾部份，那是一種專門的材料，只可供給爲文學史上的文獻，不宜於一般人，連青年在內，的閱覽；人物，背景的部份，那是上好的文學，即使人物方面與肉慾部份有密切的關係，我們也應當牢記着十日談、拉李雷、以及波華荔夫人傳等等近代的文學名著，而不要讓牠依舊存留爲一種擯棄於地的廢物。

聰明的將肉慾部份自書中挑剔了出來，使得人物、背景的全部份毫無所損；再審慎的校勘，整齊的印刷了出來：那時候，牠便成了一部

每個大學內中國文學系學生所應詳覽的長篇小說教材，並成了每個嗜好文學的成年的中國人所應熟悉的長篇小說名著。

被禁的舊小說並不只是金瓶梅這一種，然而一切的他書都不值得我們去談，因為牠們並不是文學。這些只是一種激發肉慾，滿足好奇心的資料，正如法國水星雜誌（*Mercure de France*）的某期中所登載的一個禁書目錄內的各種書一樣。

五 繙譯

一般人在三方面不滿於現狀中的繙譯——重譯、不忠實、歐化的譯筆。其實，頭兩層是繙譯初期所必有現象；至於歐化，譯文是必然的。

在歐洲的文藝復興時代，古典文學的發現不是一個重要的發動力麼？但丁並不通希臘文，神曲中關於希臘文化的一部，是他掇拾自拉丁文的譯本或節略。裴忒臘克（Petrarch），古典文學運動的先鋒，以不通希臘文為一生的憾事。希臘名著因拉丁文的媒介而傳播遍了文藝復興的歐洲。只擊亞里斯多德來講，他的著作

由亞維洛愛司 (Averroès) 節略的移植入了阿剌伯文之內，後來又由阿剌伯文繙譯成了拉丁文；但丁，裴忒臘克以及一般初期的文藝復興期的文人，他們的關於亞里斯多德的認識，便是如此而來的。諾司 (North) 的‘卜陸達克’ (Plutarch) 英譯本，莎士比亞等所誦讀、採用的，是由法文的譯本重譯而成。十日談的最早的英文節譯本也是重譯自法文。

佛羅利阿 (Florio) 在牛津大學教授過意大利文，他譯出了孟坦 (Montaigne) 的文集，莎士比亞所讀的孟坦便是他的這種譯本，至今仍然公認為英譯本中一種好的，三百多年以來不知翻印了多少版；在他的這種‘孟坦’的英譯本內，‘魚’ (Poisson) 字他譯成了‘毒’ (Poison) 字，——只就淺近的法文字內舉一個例子。

草創的時代，這種現象是不免的，——漢高祖初登帝位的時候，諸將交闕於殿上，這件史事不也是一種性質相同的現象麼？雖是如此，叔孫通到後來也為漢高祖制定了禮儀；德萊登 (Dryden) 也用拉丁文的原本替諾司的‘卜陸達克’

作了一番校勘的工夫，‘孟坦’也有了忠實的英譯本，（文筆能與佛羅里阿的相較與否，那是另外一個問題。）

由文學史來觀察，擊重譯來作為一種供應迫切的需要的過渡辦法，中國的新文學本不是發難者，——只看譯筆何如，現行的各種重譯本的壽限便可以決定。不過，幾百年前的成例，到現代還來援用，總嫌自餒了一點，美國的文學不也是新進麼？他們的政府派遣了首批的留學生去歐洲，就中有朗弗落（Longfellow），在回國以後，教授羅曼司文字於哈佛大學，譯出了但丁的神曲，其他各國的短篇詩歌，又有狄克諾（Ticknor）由西班牙回來，作成了一部篇幅鉅大的西班牙文學史，至今仍為這一方面的文獻的一個豐富的庫藏。（日本的情形如何，希望也有人說給我們聽一聽，）

就新文學的現狀來看，下列的各種文學內，每種至少應當有一個勝任的人去研究，以繙譯名著為研究的目標：——希臘文學、拉丁文學、波斯文學、阿剌伯文學、印度文學、（‘梵’文

是有人通習的，却是並不曾以文學書籍的繙譯爲目標。) 埃及文學、意大利文學、西班牙文學、葡萄牙文學、丹麥文學、挪威文學、瑞典文學、荷蘭文學、冰島文學、芬蘭文學、波蘭文學、‘波希米亞’文學、匈牙利文學：這各種文學之內，有的要研究，繙譯，是爲着牠們所產生的世界名著，歐洲名著；有的是爲着牠們所供給的歐洲文學史上的文獻；有的是爲着牠們與中國的文學、文化所必有的以及所或有的關係，如上舉的三種亞洲文學，又如葡萄牙文學與荷蘭文學。這種計劃，直接影響於新文學，新文化，間接甚至直接影響於整理中的舊文化，(以及過去的世界文化交通史，)能以實現與否，便要看政府方面，‘文化基金會’方面的眼光與決心了。

佛學大盛於唐代，是玄奘等的功績；那些佛經的譯本，在中國文化上引起了莫大的變化的，豈不是‘佶屈聱牙’，完全的印度化了的麼？爲了文字的內身的需要，當時的印度化是必然的現象，——歐化，在新文學內，也是一個道理。(西人在服裝上的一種中國化，那當然是

立異時髦；不過，‘世界語’在制作上的一部份中國化，就中那種不分國界，只採優點的準標，正是歐化在新文學的繙譯部份內，甚至創作部份內，所應採用的。)只能說，有許多的時候，不必歐化，或是歐化得不好；至於歐化的本身，現代的中國人却沒有一個能以非議，——立異時髦，那都是浪漫派文學的必然現象；源根於文字的內在的需要，而收納適當的供應於他種文字之中，那也是英文，一種富於彈韌性的文字，已經作了先例的。

專指名詞的音譯，在我國這種在制作上與來源上異於‘印度亞利安’(Indo-Aryan)一支派的文字的中文之內(也有西方的文字學者說，他們那一支派的文字所特有的字母，也是菲尼希亞(Phoenicia)人化成自埃及文字，性質與中文文字相似的；例如 M 一字母，便是那個象形波紋的埃及楔形文字的簡體。)，發生了一些有趣的，紛擾的現象。

‘英吉利’(從前的另一種寫法，‘嘆咭喇’

(English)，‘法蘭西’ (Francais)，‘德意志’ (Deutsch)，這些通行的專指名詞都是原文內的一些形容詞的音譯。(希臘文內‘中國’這個專指名詞是象‘絲’字之聲而成的；英文，法文，德文內‘絲’這個泛指名詞想必便是由希臘文的‘中國’這個專指名詞所嬗化而來。‘支那’這個專指名詞的來源在‘拉丁’文之內，說牠是‘秦’的音譯，倒是可能性很大)。

在專指名詞的音譯的形成內，土音也活動。‘法蘭西’一名詞內的‘西’字，或許是按了廣東的土音而音譯出的。(‘茶’這個字在西方的各種文字之內音譯成了一個齒音字，這正是福建的土音，——福建，牠豈不是一個產茶的省份麼？廣東與福建，牠們豈不又是與外國交通最早的省份麼？)較後的，江、浙的土音也給與了許多特指名詞的音譯，——即如有‘亞’字的‘莎士比亞’。

Shakespeare，在原文內本有另兩種的寫法，Shakespear (揮戈)，Shakspere 在中文內也有各種的音譯，‘莎士比亞’，‘蕭士比’，‘莎士比’等等。(這個與普洛丟司 Proteus 一樣善於

變形的大詩家居然也在中、西的文字內有了許多異形的姓！)其餘，一個專指名詞，在中文內，也有各種不同的音譯。這種現象，自然，並不只是中文所特有的；即如俄國的人名，在西方的各種文字之內，豈不也是有各種不同的音譯麼？（便是屠格涅甫自己，在法文內。簽名為 Tourguenief, 也不能阻止英國人叫他作 Turgeneff, 或是 Turgenev !), 不過這種現象終究是一種的淆雜, 不便。政府, ‘文化基金會’, 不能仿照 ‘法國學院’, 那麼編纂法文字典的辦法, 也編纂一部 ‘譯名辭典’ 麼？

譯名, 從前未嘗沒有典雅的, 如恆河 (Ganges), 赫胥黎 (Huxley), 也未嘗沒有忠實的, 如‘廿五史’中的外人譯名。能用顯豁的方法來音譯, 如 G. Bernard Shaw 譯為蕭伯納, Boston (‘波斯頓’) 譯為‘波司屯’, 固然便利; 不能的時候, 那便只好走忠實, 笨重的路了, —— Dostoyevsky (杜思退益夫斯基) 總不能譯為‘多斯鐸’罷。已經通用的譯名, 有一種已是家喻戶曉的, 如上舉的‘英吉利’等國名, 那是不便再改了

的，有一種，可以不失通曉之相的稍加刪改，如‘莎士比亞’可改爲‘沙士比’。新用的譯名，譯意也好，如 Decameron 譯爲十日談，Oxford（古文中亦作 Oxenford）譯爲‘牛津’；譯音也好，如 Dunciad 譯爲‘登西亞得’，Oxford 譯爲‘奧斯福’；最扼要的一點，便是一個專指名詞只要一個中譯。音譯，正式的，是要由原文譯出的；‘希臘’這個專指名詞的中譯，應當能夠鼓舞起來那般將來要從事於譯名這項工作的人的向上的熱烈，好像希臘文學在文藝復興時代鼓舞起了一般偉大的作家的向上的熱烈那樣。

六 領域共有

論語，‘儒家’哲學的聖經，同時也是一部文學名著，裏面有格言，如

己所不欲，勿施於人

(格言在文學的領域內，法國有羅希弗戈 (Rochefoucauld) 等成例。)；裏面有‘俳句’似的小詩，如

逝者如斯夫，不舍晝夜…

雖是寥寥的九個字，就中却流動着有無限的情感，是中國的最早的一首挽歌，可以與希臘文學中短小精悍的墓銘相頡頏；有文學批評，如

‘隳’樂而不淫；哀而不傷

又如

辭，達而已矣；

有自傳，如

吾十有五而志於學……七十而從心所欲，不逾矩；

有傳記，如

肉不正，不食，

(上舉的兩項，嚴格的說來，只是一項，鮑司威爾 (Boswell) 約翰生行述 (Life of Samuel Johnson) 式的言行錄，傳記中的一體。)；又有並無哲學意味亦無論理學意味的散文，如

學而時習之，不亦悅乎，有朋自遠方來，不亦樂乎！……人不知而不慍，不亦君子乎！

聖經也同時屬於文學與宗教。在文學方面，牠有格言、傳記、詩歌、小說、戲劇、神話、歷史。

史記是一部第一流的中國文學名著，同時，牠也是第一部中國的正式歷史。‘三皇’，‘五帝’的記載，不用說，是神話了；高帝斬白蛇，不也是

神話麼？推廣了說，史記中有各‘志’，牠們使得這部書籍簡直成爲當時的文獻的整體的庫藏了，一切的學術都包括在內了。然而，史記是一部偉大的文學名著與否，古人與今人都一致的回答，是。

在古代，哲學、宗教、歷史，牠們，一種或數種，是與文學共有領域的。便是到了近代，散文，那‘奧匈帝國’內半份子似的，牠的領域之中，也有許多部份是國際共管的。

文學的領域內，在古代，不僅有上舉的和夷的公主，並且有客卿。由裹着‘湯頭歌’閃避於中國文學領域內茅屋中的醫學，一直到披戴起‘梵’文誦經於印度文學領域內寶塔旁的數學：這是多麼光怪陸離的現象！文學簡直是什錦火鍋了。

作古正經的說，這種現象也本是必然於古代的。最早的那時候，識字的人既是罕有，文化也很簡陋，因而識字能文的少數人便成了文獻的整體的繼承，傳授者；韻文，兩種文學形式中產生得早了許多的，因之便成了當時的文獻的司庫。到後來，文化增豐了，識字的人數也增多

了，那祭司，或是整個文化的權威者，便由襲承自上古的地位退了下來；散文也產生了出來，代替韻文來管守當時的增豐了許多的文獻。司馬遷便是一個好例；他一面感慨着史官已經不像古代的那樣引起尊敬，一面又是他用了高越的散文作成了那部包羅有當代文獻整體的史記。

七 分類

替文學來分類，是多事；不過，爲了便利起見，文學可以分爲詩歌、散文、小說、劇本、文學批評、傳記、文章。

詩歌是詩加歌的意思。詩可以說是有三種：劇體詩、敘事詩、抒情詩。歌便是歌詞。

劇體詩——第一步，分類者便碰上了絆腳的石頭。把牠列入劇本一類之中，不也是一樣麼？元曲，‘莎士比亞’，這些都是劇體詩，不過同時，牠們都是作來排演，並且必得要排演出來才能把優點全體的發揮出來的；那麼，叫牠們作劇

本，或者還妥切些。只是習慣——習慣將牠們列在詩歌這一類之中；所以，分類者只好替牠們起一個便利的名字，劇體詩。自然，詩劇有兩種，臺上的與案上的；不過，明清兩代的案上詩劇不也是排演了麼，雖說觀衆只是文士與‘雅人’，英國的 Closet Plays，好像丁尼生與白郎寧的，不也是排演了麼，雖說牠們在劇臺上的壽命並不長久，好像夭折的顏回那樣。在‘開爾忒文藝復興’運動之內，夏芝（Yeats）還特意的要作詩劇，結果雖是成爲案上的而本意仍是臺上的。小劇院的興起，使得詩劇在現代也有了排演的機會，即使是案上的詩劇。所以，無論是由那一方面看來，詩劇照理是應該列入劇本這文學類型之內的。也可以說是，並非戲劇的詩人要作詩劇，或是基於個性的，或是基於人性的需要，因之劇體詩便立定脚跟於詩歌之內了。白郎寧的案上詩劇雖是在劇院中失敗了，他的劇體抒情詩，劇體浪漫事仍然是詩歌上的成功，並且，有合格的吟誦者之時，也能成功於正式的與非正式的小劇院內……吟誦，戲劇豈不便是由此發

源的麼？

在古代，一切的敘事詩都是預備吟誦或是歌唱的——史詩、羅曼司、樂府 (ballad)、彈詞 (Chante-fable 一如阿迦珊與尼各來特)。在當時，敘事詩與戲劇，與音樂是關係密切的：吟誦敘事詩的是一個人，戲劇在開端時也是那樣；吟誦 (recital) 中的唱誦 (chant)，到現在仍然有在於音樂之內。一直到近代，節奏的顯明仍然是敘事詩內，寫來閱讀的敘事詩內，一種普遍的現象。

阿迦珊與尼各來特 (Aucassin and Nicolette) 這一類的彈詞之內，有散文——唐宋小說不便是這樣的麼？到後來，散文的部份膨脹起來，韻文的部份萎縮下去。小說 (散文的) 便產生了。一直到現代，中國小說內那種排比體的章回名目，以及西方小說中那些章端所徵引的詩行，仍然是彈詞的韻文部份的遺跡。

抒情詩與歌在古代本是二而一的；所以要分開，是爲了不得已的便利。例如，彭斯 (Burns) 所作的抒情詩都是預備譜入歌調的，同代的勃

萊克 (Blake) 所作的抒情詩都是不能譜入歌調的。絕句與詞，無疑的，是歌。律詩，我推測，原來也是歌詞。長短句想必是唱誦的，

只能講散文小說——要是講小說，那麼，史詩，浪漫事（原是韻文），樂府都是小說了，敘事詩簡直是整體的要取消了。便是散文小說，其中除去上述的韻文遺留以外，也有各種的‘文章’，摻合着——例如，‘愛瑣’文 (essay)，散文詩。中國小說有那些發議論的地方，牠們都是‘愛瑣’文；西方小說，尤其是英國小說，內也有。費爾丁 (Fielding)，薩克雷 (Thackeray) 都在他們的小說裏寫有一些‘愛瑣’文，並且拿牠們作為書內的章回，好像是作者自視為書內的人物、牧師，在那裏宣讀他們的佈道文一樣——辯護的說來，古代的小說都是由全知的立場寫成的，這些佈道文，技術的說來，並沒有可以否定牠們的存在理由。現代的英國小說的濫觴者，李特勒 (Butler)，在他的代表著作，凡肉之路 (The Way of All Flesh) 內，也曾經利用過這種特象，結果是，他的一番議論成了這篇小

說的內體的一部份，毫無贅瘤之弊。小說的對話內，作者有時也藝術的插入‘愛瑣’文，例如高爾斯華綏（Galsworthy）的代表著作福西脫傳說（The Forsyte Saga）。至於散文詩存在於小說之內這一層——愛倫·坡的短篇小說，牠們不是有一些便是散文詩麼？

長篇小說之內可以有短篇小說，例如司各德（Scott）的多種羅曼司，長篇小說也可以是由一些中篇小說，一些短篇小說聚攏而成的，例如史維夫特（Swift）的格里佛游記，鏡花緣、儒林外史，以及多種的中國小說。

同樣的，多幕劇內可以包括有獨幕劇，古代的例如多種的莎士比亞，現代的例如高爾斯華綏的正義（Justice）（就中有一齣啞劇）。不僅小說，劇本中也可以發議論。在易卜生的傀儡之家中，娜拉不是坐了下來，向她的丈夫、觀眾大發了一番議論麼？便是由這一番不戲劇的議論之中，產生下來了現代的戲劇！

戲劇向文學宣布了獨立，只留下了劇本給牠（在現代，編劇者各於將劇本印行，文學還得

要等。)文學批評也將要脫離文學了,牠要去改隸於‘批評學’了——如其門肯 (Menck'n) 在他的偏見 (Prejudices) 內所鼓吹的主張朝實行了的話。

至於傳記,牠本來便是一個兩面的監諾司 (Janus); 歷史與文學都可以據為己有。

有一種最重要的‘文章’;‘愛瑣’文。這便是普通稱為‘小品文’的那種文章;不過我個人不滿意於‘小品文’這個名稱,因為孟坦 (Montaigne),在西方文學內是正式的寫這種文章的第一人,他有許多 Essais 在篇幅上一毫不小,有的甚至大到數萬字的篇幅,至於在品格上,他的 Essais 的整體是偉大的,更是公認的事實。他,以及西方的另一個偉大的‘愛瑣’文作家藍姆 (Lamb),都是喜歡說瑣碎話的。至於培根 (Bacon),他的 Essays,在文筆上,自然沒有那種母親式的瑣碎,不過,在題材上,牠們豈不也有一種父親式的瑣碎麼?

八 古典與浪漫

文學便是文學，談不到派別。

只能說有兩種精神存在於文學之中：古典與浪漫。除此以外，更沒有第三種了。

文學的對象是人性。人性，雖是千門萬戶，令人目迷，牠的基礎，說來却簡單，只有兩個，保守與維新。表現在文學之內，保守性便成了古典文學，維新性便成了浪漫文學。自從，在十八世紀末葉，浪漫運動發動了以來，一直到現在，文學的‘主義’雖是日新月異，牠們却都逃不出‘維新’兩個字的範圍。中國舊時有一句常用的四字

評語，‘獨闢蹊徑’，拏來作一切浪漫文學的標誌，那是再妥切不過了。也可以拏來用得，辜勒律己的兩行詩：

We were the first that ever burst
Upon that silent sea!

以前沒有人，這大海無聲
我們是第一遭衝入！

古典文學，嚴格的講來，應當分爲兩種，狹義的與廣義的。狹義的古典文學只能上溯到羅馬，上溯到衛吉爾（Virgil）；要廣義的，希臘文學才能包括入古典文學之內。荷馬（Homer）他們一生在寫着古典文學，他們自己並不知道——好像莫里哀（Molière）的那個中等階級的紳士一生在說着散文，他自己也並不知道那樣。

不錯，通常所說的古典文學是指着古代（希臘、羅馬）文學上的填典而言。不過，如其那樣，衛吉爾便成爲一個問題，因爲他，在精神上，實在是與法國的拉辛（Racine），巴婁（Boileau）英國的多萊登（Dryden），坡卜（Pope），

約翰生 (Johnson) 相同。並且，猶利辟地斯 (Euripides) 也是希臘的三大悲劇作家之一，我們不能不把他認為一種古代文學中的墳典；然而，在精神上，他正是浪漫的。

在中國講古典文學，可以不必蹈入西方的覆轍，只限於希臘與羅馬的文學名著；另一方面，也可以不必只講狹義的古典文學。

古典文學的‘存在理由’ (Raison d'être) 便是人性不變。雖說語言，思路是大相逕庭的，那篇荷馬的伊里亞特 (Iliad) 內的亞吉里斯 (Achilles)，他的那一怒以及那一怒在他人與自己的生活上所發生的影響，那部愛司基勒斯 (Aeschylus) 的‘奧列司提亞’ (Oresteia) 三聯劇內的克萊坦臬司特臘 (Clytemnestra) 與奧列司提斯 (Orestes)，他們的復讎之念以及那復讎之念所發生的影響，那篇索浮克黎斯 (Sophocles) 的伊第拍斯帝 (Oedipus the King) 內的伊第拍斯，他的好心不得好報，不自知的陷入了災難，那篇猶利辟地斯的迷第亞 (Medea) 內的迷第亞，她的妬於移愛，憤於奪愛而下了

惡辣的手腕：這各種活躍的人性，具體而微的或是更易方式的，在現今的世界上，在我們的肉眼前，豈不是仍然存在着麼？

古典文學有一種特徵，摹仿。衛吉爾的伊尼意得（Aeneid）是摹仿荷馬，他的田園詩是摹仿西奧克利特斯（Theocritus），他的農事詩（Georgics）是摹仿希西阿德（Hesiod）。在衛吉爾以後，古典文學中的這種例子，到處都是，無須枚舉。事物都有牠的正面，反面；摹仿也不外乎此。魚目混珠，鸚鵡學人，這些，當然的，是摹仿的劣點；不過，像衛吉爾那樣在摹仿中仍然創造出了新的、個人的文體，在舊的體裁中仍然加入有新的題材，這也是摹仿的優點，不可一概抹煞。在浪漫運動的初期，奧司欣的詩風行一世，有許多浪漫作者來摹仿這個傳說中的開爾忒古詩人。在傀儡家庭中，易卜生仍然奉行着三一律。美國有自由詩的作者將自由詩的起源上溯到希臘。這還只是說的自覺的摹仿；至於不自覺的摹仿、暗示、印合，那更是每個作者都逃不了的。

摹仿本是文化之形成內的一種要素。沒有牠，人類也不能在如今演化到這種程度——當然的，如其僅僅只有牠，人類在將來是不能希望有進化的。

採用古代的題材，這也是古典文學中一種普遍的現象，例如希臘悲劇作家由神話與傳說中採用題材，拉辛用了猶利辟地斯的希坡利特士 (Hippolitus) 一劇的題材作成一篇名著菲德爾 (Phèdre)，他的其他各劇也是採用的希臘的題材，哥德 (Goethe) 的浮士德，就中的題材也有一部份採取自古代。人性本是不變的，那種洋溢有人性的古代題材，後人自然是可以採用，並且應該闡發的。莎士比亞的戲劇題材豈不是採取自古代的麼；經過了他的闡發，古代的骨殖，生有血肉的，都復活成了人，並且，經過了他的‘邁答斯的摩觸’這些在胸中澎湃有人性的人物，好像是鑄成了金像似的，將要光采到永遠。

中庸，這也是古典文學作者對於題材的態度上以及處理題材的方法上所有的一種特象。希臘人不是盛稱着‘黃金的中端’麼？因為希臘

文學成了後代的古典文學的感興的源泉，於是這種態度也便浸淫入了一切後代的古典文學。進一步說，古典文學本來是像一個人的中年時代：在這個時代之內，人是已經背負有幾十年的經歷，這一番的經歷已經踏穿了他的青年的幻夢，已經挫頓了他的猛烈的火勢；於是理智，中庸便成了他的中年時代的立身處世的工具、態度。他這時已是明於世理了，不論他是只要像一般的人那樣，度過一個順遂、平凡、既無高度的幸福，亦無高度的苦惱的生活，或是，幻夢雖然踏穿了，高潔的理想仍然無損的，並且更顯豁的存在着，火頭雖然撲下了，那一股熱烈仍然在燃燒着，平衡而堅持的：他這時是要有的話不說了，有的事不作了，即使說起話，作起事來，他也是使用着一種安詳，曲折的方法，不惜於話人家沒有聽入，事沒有作到頭，他在這時候可以說是已經成了一個‘相對論’者，知道了說與作的相對上的重要，對於聽者，受者的那社會——以及說者，作者的這自我。

浪漫文學却完全與此相反，因為牠是文學

內的青年，不論是十七歲還是七十歲。幻夢於牠是真實，並非幻夢：頭一天晚上作的正是頭一天日裏所想的，並且這頭一天晚上所作的，到第二天的日裏，還清晰的記得，還繼續下去，在第二天的日裏，晚上。這也不能非議於浪漫文學——試看古代的幻夢，費長房縮地，修仙者得道飛昇，這些豈不是都已經實體的顯現於今代的火車、電車、汽車、輪船、飛機、飛船之內了麼？叔本華說着‘生存之意志’；為浪漫文學辯護的人，他們也可以說得‘幻夢之意志’。

至於猛烈的情感，牠更是浪漫文學的主要發動力。只看法國的盧梭，他那一世的生活簡直是不亞於一個他所提倡的復返自然的對象，甚至不亞於一個現代心理學內所稱為‘碰着與失着’的老鼠；再看法國的聶俄，他所著作的那麼‘夥蹟’的詩歌、劇本、小說、文章之內，情感是多麼如火如荼，而這些著作，有金也有沙的，在當代的讀者，‘溫和的’或是不溫和的，之內，上自聽見他的名字便縐眉頭的皇帝，下至讀着悲慘世界而眼淚縱橫的貧民窟住戶，右自將中庸

之道拋去了腦後的古典主義批評者，左至面熱筋漲如同醉了酒似的浪漫主義信徒，在這許多種的讀者、觀衆之內、他的著作又是鬧起了多麼猛烈的情感的反應。（拏讓·達爾讓（Jean Daljean），悲慘世界中的主角，來比擬鴿俄著作的本身，拏歐那尼（Hernani）歐那尼中的主角，來比擬鴿俄的著作的影響，是再好不過了。）

感傷，這便是情感猛烈時所必有的現象。浪漫文學內的感傷，牠便等於青年時代的憂鬱病。只看浪漫運動初興於德國的時代，當時的作者是多麼月啊、淚啊、幽謐的森林啊、‘郭司’式宮堡的廢墟啊，他們的感傷的程度，便可由之而推測了。說起來好像矛盾似的——世界上本來也滿是矛盾——有時候，最感傷的人竟於是最理智的；即如盧梭，在生活中極其感傷，而在著作中却是極其理智，不然，民約一書由那裏去作成；又如在‘狂飆’時代中度過去了他的風暴的青年的哥德。他在中年却是皈依了那開朗、安詳、理智的古典文學，因而創造出了一部充滿了

思想，受稱爲‘近代思想之大觀’的詩歌名著。諷刺詩本是一種最理智的詩體，同時也是古典文學中所豐有的一種產品；然而，在英國文學之內，有一個第一流的諷刺詩作家，他便是十九世紀初葉的浪漫運動中最有特色的一個人，拜倫，東·黃（Don Juan）的作者。

浪漫文學作者嗜於採用題材自外國：古代的愛爾蘭供給了德國浪漫運動以材料與感興；十九世紀初葉的英國浪漫運動的一個嚮導，辜勒律己，由中國得到了詩料，作成他的短篇傑作忽必烈汗；十九世紀中的法國浪漫運動的領袖，露俄，特別喜歡採用題材自西班牙。浪漫文學本是趨新的，那迷漫着玄祕的色采的，在服裝、語言、習俗、文化上都是歧異的外國，自然是最符合‘新’的這種條件了。浪漫文學也取材於古代，不過態度完全與古典文學的不同；就當代說來，古代的題材也自有牠的新穎、玄祕、超脫乎習見之一切的色調。

在技巧上，不像古典文學那麼成熟而且平勻，浪漫文學是像一個想像新鮮、情感熱烈的青

年，他說出來的話，多半的時候，可以重複，雜沓，不過也有許多時候，自覺或是不自覺的，是美麗的，簡單的一兩句話可以捉握住一個真理。浪漫文學在技巧上是一點也不中庸，牠無論是在描寫人物，或是在敘述情節，牠的方法是極端。

至於浪漫文學的‘生存理由’，牠便是人生遞變。自從文藝復興以來，歐洲在政治上，宗教上，社會上，因了科學興起，逐漸發展起了實業，又因了印刷改良，民衆的意識與教育都是長步的進展，又因了新大陸發見，人生觀因之而一變；於是，第一步，久埋在塵埃內的希臘、羅馬文學便成了一般有智慾者的公賞品，而他們因此對於這兩種文學便有了深切的認識，由了這認識，他們便把古典文學的精神逐漸的發揮淨盡，第二步，古典文學既已走到了盡頭，同時社會的情況又因了財富由內外兩方面猛烈增加的緣故而愈呈複雜、生動，人生觀也因了同樣的緣故而改易為動化的，向外的，向將來的，這兩種蓬勃有如春夏的現象，在地下面生存着的人當然是

不會滿足於古典文學的缺乏親切之感，當然更不會滿足於古典文學末流的‘小啤酒’，他們需要一種親切的文學，無論是在事實方面還是在情調方面，一向向外向將來的文學，既可以滿足他們的進步熱又可以滿足他們的自尊心的：因此，浪漫文學便應時而起，誇大的，青年的，正投合着新興的口胃。這是就讀者、觀者來講。就作者來講：文學本是要‘向人生舉起鏡子’的，如今社會的情態既然已是這麼劇烈的變化了，文學作者正該創造或改造出適當的形體，工具來採摘，容納這種嶄新的材料；並且，作者自身也受了時代性的影響，同代人的胸中所鼓盪起的情感也在他們的胸中鼓盪了起來，同代人的嗜好、希望也便是他們的嗜好、希望，這些情感與這些嗜好、希望，只要作者是能手，他們一定能以捉住來放在文學之中，活躍的，新鮮的。

不僅‘現在’是掌握於浪漫文學的手中，便是‘將來’也是一樣。只看許多的浪漫運動都是發動於一種對於現狀的缺望；並且，文學史不是明顯的紀載着，法國革命的文學方面的發動力了麼？

九 「文以載道」

‘文以載道’——這詞語很像二三十年前所時興的寬邊鑲的女裝，要是在如今擺設了出來，看見的人或是擊牠當作古董來看，或是一聲笑，輕蔑而逗樂了的。

然而這種裝束，在現今的中國不入時了的，在外國依然是被視為一種浪漫品——好像外國女子的腳上所穿的雙梁鞋那樣。

那麼，像雙梁鞋那樣，借了‘文以載道’這四個字來作一種旁的用途，那或許也是可以的。

‘文以載道’的‘文’並不是專指現今所說的

文學，不過現今所說的文學也包括在內；至於‘道’，我們如其在下面添上一個‘德’字，那便符合了古人的初意了。

現在我們來借用這個詞語，第一，要這個‘文’字專指文學，第二，要這個‘道’字的意義是希臘文 Logos，英文 Word；Way 這些個字的意義。

如其這樣來借用，我們便可以說得，文學是有三種，載神道的，載世道的，以及載人道的（並不是人道主義。）編時的說來，古代便是載神道的文學的興盛期，中代便是載世道的文學的，近代便是載人道的。可是並不盡然；太戈爾與‘開爾忒’文藝復興內的夏芝(Yeats)，唐珊南(Lord Dunsany)，他們豈不是寫着載神道的文學，蕭伯納豈不是寫着載世道的文學麼？

載神道的文學可以說是那種表現原質力 (elemental force) 的文學。牠與宗教、迷信（初期的宗教）有密切的關係；迷信發源於恐懼，恐懼正是一種原質力。生，死，愛（個人的，如性；羣衆的，如愛國），這些也都是原質力。這各

種原質力的祕密一天不能破露，那麼，帶有宗教，甚至帶有迷信色彩的文學便也一天不會消滅。

宗教，在如今來談，未嘗不像來談社會主義……不是已經有過一次的非宗教運動來將牠打倒了麼？其實呢，那一次的運動與其說是非宗教，倒不如說是非教會。非教會的運動，在明朝的時候，歐洲已經發生過了，在馬丁·路德的指揮之下。屢次的學生運動，武裝的以及不武裝的，坦直的說來，便都是發動於一種宗教的熱誠。初期的‘胡適之主義’在當時無疑義的是‘新教’的‘聖經’，中國所以陷到如今這種紊亂、自私、孱弱的田地，也可以說是完全基源於宗教的熱誠還沒有復返到原人的程度，也沒有進化到西方的那樣變形而不變質的使牠分流而衝盪入社會的以及個人的工程之內的程度。

西人研究中國的，慣於將中國分作北部與南部；只就文學與宗教這一端來講，那種的區分確實不錯。詩歌，最古的文學，就中國說來，確實是有南北之分：北部的最早的詩歌詩經，與南部的最早的詩歌楚辭，牠們在形體、實質上都

是非常歧異。詩經是宗教性極爲稀薄的；楚辭是宗教性極爲濃厚的。‘敬思神而遠之’，‘不語怪，力，亂，神’的孔子便是北部的國民性的結晶；祖先崇拜的創始者，有獨無偶的中國宗教詩歌，九歌，的創作者屈原，便是南部的國民性的結晶。械鬥，至今仍盛行於長江、珠江兩流域一帶的風俗，牠便是宗教性的家族觀念的表現。幾千年來，‘御製’的孔子學說主宰了中國，於是，完全符合了家天下者的初衷，那一股原始的宗教的熱誠便不復存在了。哪能人人都作孔子，理智的泰山，一般人都是情感的動物，他們所更切身需要的，便是汨羅江的水！

宗教性的缺少對於中國文學是有何種的損失，我們只須舉一個淺近的，修辭學上的，例子來說明——擬人格 (Personification) 的罕見。只看見新文學界內滿是‘維納司’，‘美神’，很少有‘美麗’或是‘美’，只看見有‘時光老人’很少有‘時光’。這還是解放的纏足。至於舊文學，那更不用提了。想像如其要在新文學內充量的發展，情感必得要澎湃到最高潮，如同古代的先知

者得到了神賜的靈感的時候那樣，如同屈原寫離騷不亞似寫一篇所羅門之歌的時候那樣。

在現今提倡迷信，那當然是開倒車——雖說戰爭，基源於恐懼的，也是一種迷信，並不曾去提倡，牠仍然高視闊步於二十世紀的世界。迷信雖是不該提倡，古代所遺留下的豐富的神道文獻，牠們却仍然能以供給聰明的文人去利用、象徵的。文學，尤其是詩歌，本來是喻言十九。利用着古代的迷信，現代的短篇小說作者，例如韋爾斯（H.G. Wells），梅·辛克萊（May Sinclair）等等，仍然作着神鬼小說；那麼，象徵的來利用牠們，更是可行的了。中國在這一方面有着豐富的，未曾開採的文獻，如其能在牠們之內產生出一個唐珊南來，產生出一個作鍾斯皇帝（Emperor Jones）的奧尼爾（O'Neill）來，那也是新文學所該期盼的。即如某種筆記小說之內有一段故事，說一個女子死去了，到了陰司，判官查出了是誤勾來的，便令鬼差將陰魂重行押回陽世，那知誤押回了另一家，返魂在另一個也是新死的女尸之上；這段簡單的紀載，如其

一個作者將牠渲染一番，例如使一個美麗的靈魂誤入了一個醜陋的軀體，這豈不成了一篇極能富有精采，極能富有深刻，悲酸的情調的詩歌或小說或劇本麼？

載世道的文學都是帶有倫理色彩的。從前的勸善懲惡的文學便是；近代的教諭詩，目標小說(Novel with a Purpose)，問題劇(Problem Play) 以及多種的文章便是。

這種文學有一種特象，便是其中的人物都是類型的，沒有個性。例如一篇勸善懲惡的小說，就中照例的有一個惡人，有一個受欺受磨的弱者，男性或，多半，女性的，有錢或有貌，有一個打抱不平的好漢；這是中外一律的，這種小說內的三種類型人物。

在從前，文學的欣賞力不會進化到近代的程度，實在是只有這種載世道的文學才能‘老嫗都解’；並且，在從前，教育不曾發達的時候，文學作者還立於一種社會的塾師的地位，他們義不容辭的便來寫成這種載世道的文學；並且，在從前，文學的演化還只是方才脫離了神道的時

代，技巧也沒有進入到客觀的地位，當時的文學作者也只能寫出這種類型人物的文學。文學，與世界上的各種事物一樣，本是受着環境的支配。

文學的欣賞力進步得遲緩，到如今這種文學還是有巨量的需要；塾師雖是廢除了，社會仍然是需要文學的嚮導，將牠領入思想之域；描寫個性的文學雖是發達了，仍然有作者，那些抱了領導、改造社會之使命的，利用了已經發展到完美的地步的工技，來從事於這種世道文學的創作。

說起來好像是矛盾——‘普羅’文學，歸根的說來，便是一種載世道的文學。羅素確是有眼力。他說，新俄的精神便是十七世紀之英國的‘清淨教’精神的復活。

這種文學，表現社會勢力的，也自有牠的社會學的‘存在理由’。社會的進化全靠了大家共同遵守着人造的秩序；這各種人造的秩序可以，溫和，逐漸的或是激烈，急劇的，去改訂 但是既經改訂了以後，大家仍然要共同的遵守。有個性強烈的人，他不願，不能遵守這種人造的秩序，他要

用了自定的步驟來支配自我的生活。這是社會所不歡迎的。社會所要的是羣性，不是個性。所以一般甘於或是迫於支配在社會勢力之下的人都是類型的，鴿子格式的；他們的個性，或多或少，都一齊抑壓下去了。既然如此，自然便只有類型的人物出現於表現社會勢力的文學之內了。

這種世道文學還有無窮的前程，因為，社會在不停息的進化，人造的秩序在不停息的改訂，新的類型也隨之而不停息的產生着。

載人道的文學是以表現個性勢力為目標；牠並不是人道主義文學，世道文學之內的一種。託爾斯泰便是一個人道主義文學的偉大的作家；他之所以反對莎士比亞——好像蕭伯訥之所以反對莎士比亞那樣——與其說他是因為莎士比亞的劇本內只是皇帝、皇后、貴族、貴婦、那未免膚淺了，根本的理由，我看，便是因為莎士比亞所寫的是載人道的文學，而並非人道主義文學。

社會上本來有兩種人；一種是社會的份子，一種是個性。在社會的進化內，這兩種人是相輔相成，都不能少；雖然後一種裏面，既有領袖的

人才，也有破壞的渠魁。至於在社會的組合內，這兩種人却是勢成水火，互不相容——理由是前一種人是理智與情感上有平衡的，而後一種則不然。這種理智與情感的失去平衡便是造成個性的基因。

只看余伍德·安德生 (Sherwood Anderson) 的敗類的白種 (Poor White) 一本小說之內，主角是酒徒的兒子，頭重身輕，訥於言語，完全的不善處世，更其不善於對付女子，但是他却成了機械發明家；這便是理智畸形發展了的個性。又看巴爾札克 (Balzac) 的歐哲尼·葛朗岱 (Eugénie Grandet) 一本小說之內，那個女主角的父親，老葛朗岱，他的行爲、思想、情感完全被嗜財之念所主宰了，甚至於他所鍾愛的女兒，比起了錢來，都要在他的目中退居後位，這便是情感畸形發展了的個性。再看莎士比亞的哈孟雷特 (Hamlet) 一篇詩劇之內，那個丹麥太子，理智與情感失去了平衡，因而當前待決的問題，要是換了一個普通的社會份子來，是立刻便會解決了的，他却遷延了時日去掂量，

猶豫而不下手去處理。

凡是描寫個性的文學，其中的主角總是有他的要害之弱點……這個要害的弱點，我們叫牠作‘亞吉里斯之膝’，未嘗不可。有時候，這要害之弱點更是造成這人物之偉大的基因——例如哈孟雷特的狐疑——這個，我們可以叫他作‘磐奈羅辟的織匹’。（見於荷馬的史詩奧德賽（Odyssey 內。）

莎士比亞所說的‘詩人、戀人與瘋人’，掣來形容這種個性強烈的人，是妥切之至。進一步來說，心理學說的，每個人，無論他或她是多麼常態，神經系統總有一點，不論大小，變態的所在。這層道理，演繹了出來，第一可以解釋，何以這種描寫個性的文學仍能為大家所喻賞，因為，個性如其與社會份子種類上而非程度上的區別，那麼，這種描寫個性的文學便無從了解，無從引起情感上的反應……古代描寫人物，好則上天，壞則入地，便是昧於此理。這層心理學的道理，再演繹了出來，又可以解釋，何以類型人物的描寫也能引起讀者的興趣，因為這種類型

人物雖說十之九是常態的，却也有十之一的變態，這十之一上的變化便使得同一類型的各人物有牠們的各別的面目……古代描寫人物，不僅是類型的，並且千篇一律，沒有這十之一上的變化，不能引起讀者的興趣，也是昧於此理。

這三種文學，載神道的，載世道的，載人道的，相輔而行，各有各的存在理由。籠統的說來，詩歌可以說是傾向於載神道，戲劇可以說是傾向於載世道，小說可以說是傾向於載人道。詩歌本是情感的產品，好像宗教那樣，牠本是人類的幻夢的寄托所，人類的不曾實現的慾望的昇華。戲劇，爲了牠有實際的限制，如聽衆、排劇的耗費、表演者，不得不趨向於類型人物的描畫；又爲了牠是效力廣大的民衆教育的工具，牠也正該向了載世道的路去進行。小說是文學中最自由的，最富於彈韌性的一種體裁；描寫個性，這應當成爲牠的責任——雖說就實際的趨勢看來，就教育民衆的能力說來。牠也在，也該走着戲劇所走的路。這三種文學都是基於人類的嗜好，好像作夢，照相，加厲畫 Caricature 一樣。

一〇 異域文學

異域文學便是以異域作題材來寫成的文學。牠有三種：傳說的異域文學，諷諭的異域文學，寫實的異域文學。

我國古代的山海經，近代的鏡花緣，裏面那各種關於異域人的神怪、荒誕的傳說，完全是在‘行路難’的時代初民運用了他們的豐富的想像以及恐懼的動機所創作而出的。又如大招、招魂內各種關於異域的傳說的敘述，牠們完全把初民的安土樂居，不欲遠行的心理和盤托出了。希臘人也是一樣的安土樂鄉，也是一樣的想像

豐富；只看奧德賽這篇史詩之內，那各種傳說的異域‘地理志’，‘人物志’，牠們也是多麼詭異不經！希臘所以不能創立一個大帝國，而羅馬能夠，這種心理的有無以及想像的強弱便可以拏來作解釋。玄奘去印度取經，也使得後代多了一部這種傳說的異域小說西游記，在科侖布的時代，一班歐洲人還是相信着地是平的，陸地的四周是海洋，海洋的邊沿，好像瀑布一樣，那波浪是奔注入無底的窈深，換句話說，無底的地獄；科侖布向西天航行了那麼久，船員們幾乎舟闕起來了，固然也有他們的實際的理由，不過最重要的一層便是，他們都在恐怕已經航駛到了海洋的邊沿，就要跌下無底的地獄之中，去受那永恆的石灰火與漆火的苦；不是西印度羣島的水鳥及時的顯現，科侖布是免不了要喪命於將興的舟闕之內，那時候，‘新大陸’的發現又不知要遲到那個時代，也不知要落在何人之手了。

鏡花緣在另一方面又是一部諷諭的異域小說，只看書裏的女兒國那一段，牠與史維夫特

(Swift)的格里佛游記(Gulliver's Travels), 雖是在文筆上有滑稽的與嘲諷的之別, 却都是諷諭的異域文學。法國在十八世紀之內, 一班的文學潮流傾向於世界的。那時候, 中國的文化, 文學爲大家所盛稱, 樂道, 中國的亭園既是盛行於當代, 促成了‘羅堯可’(rococo) 式的建築術, 中國的文學也供給了服爾泰(voltaire) 以題材, 作成了中國孤兒(L'Orphelin de la Chine); 中國的文化更是常時的被他們來引徵, 以與本國, 歐洲的文化相比較——動機於‘他山之石, 可以攻錯’。孟德斯鳩(Montesquieu)也著有波斯信牘(Lettres Persanes)一書, 假借了一個僑寓於本國的波斯人的口吻, 來指摘本國的弱點。稍後於孟氏, 英國又有高爾斯密(Goldsmith), 仿效着孟氏的波斯信牘一書, 著作了約翰·支那人在倫敦(John Chinaman in London), 一書。

寫實的異域文學, 在開端的時候, 不免是誇大的。即如藍姆(Charles Lamb)在他的那篇烤豬論(Dissertation on Roast Pig)‘愛瑣文之

內，說中國的房屋是用薄板修蓋起來的，雖說滑稽家的話是要打折扣，不過藍姆也總是，不知由那裏，聽說到，中國的建築是用木材，並不像歐洲那樣，是習於用石頭，所以才這麼穿鑿附會出來的。哥德便有一首短詩，就中拏希臘的石料建築來與中國的木料建築相比較。

在初期的寫實的異域文學之內，異域的人物千篇一律的是粗淺的類型化了。法國人是喜修飾，慣於說俏皮話，向任何女子調情；德國人是嗜好啤酒；蘇格蘭人是一錢如命；愛爾蘭人是半瘋半傻；美國人是粗魯自喜，不講儀節；中國人是拖辮，纏足，抽鴉片，堂門。這麼潦草的描寫異域人物當然是不滿意的；並且，在這種片面的印象深入了人心之後，種族，國家的偏見這種惡影響便隨之而發生。在歐美的法庭上，當事人與證人不都是要立誓，‘說真話，說全部的真話，真話以外不說旁的’麼？這種誓言，牠也應該奉為寫實的異域文學的誓言。

英國的吉百齡 (Kipling) 寫印度，法國的羅蒂 (Pierre Loti) 寫日本，當然是已經脫

離了初期的膚淺，潦草——不過，我們要問，拏吉百齡的吉姆(Kim)來代表印度，拏羅蒂的菊子夫人(Madame Chrysantheme)來代表日本，可以麼？想必印度人與日本人都要一致的高呼：不可以！

這是寫實的異域文學的致命傷。因為一個作者，無論是眼光多麼犀利，經歷多麼豐富，文筆多麼暢達，他決不能看到異域的生活的全面，多面，那麼，他的描寫，即使是忠實，深刻，也還是免不了是片面的。他決不能代替異域的人來作異域的人所應該自己來作的事。巴爾札克(Balzac)只能替自己的祖國來作人間喜劇(La Comedie Humaine)；至於印度、日本、中國、土耳其、波斯、亞拉伯以及其他等等國家的人間喜劇，必得要本國的人去作……即使是要等一百年，也只好去等候；他國的人是無由越俎代庖的。

寫實的異域文學，一方面固然易於引起種族的，國家的偏見，不過一方面牠也有溝通國際認識的功效。沒有吉百齡，我們或者要對於印

度始終的一無所知。憑了長期、活動的居留與縝密、公正的觀察，作出寫實的異域文學來，至少是可以增進一班讀者對於異域的景象、人文、風俗的見識。至少，這一種的文學是人與人的接近之上的第一塊基石。世界大同的幻夢，將來如其有實現的日子，這一種文學便也有牠的相當的功績。

可以掣來附隸於異域文學之內的是‘科學小說’。例如法國的威奴 (Jules Verne)，英國的韋爾斯 (H. G. Wells) 所作的各種威奴的科學小說一半是幻夢——然而，這些幻夢到如今都實現了！海底兩萬里 (Twenty Thousand Leagues under the Sea) 一部書，有人說是潛水艇的預言——至少，文學是人類的幻夢的寄托所；實現幻夢，牠便是人類的進化的目標。至於八十日環游地球 (Round the World in Eighty Days) 一部小說，到現在都嫌是過時了；因為，在今日環游地球，已經用不了八十天，只要十八天了！

通俗科學文章（韋爾斯的科學小說便是牠

的變形。)讀起來,牠的興趣也不亞於古代的人讀異城的傳說。

一一 貴族與平民

貴族與平民，象牙之塔與十字街頭，布爾喬亞文學與普羅文學——這些都是甚囂塵上的名詞。

我們先要來研究一番：中國的貴族在那裏？象牙之塔的文學是怎麼一種內容；十字街頭的文學又是怎麼一種內容？中國有一種什麼樣的布爾喬亞西？又有一種什麼樣的普羅利特里亞？

在民國還沒有產生以前，不錯，中國是有一個貴族階級，雖說比起歐洲的貴族階級來，中國的是範圍小得多：是集中的而並非散佈各處

的，社會的勢力也弱小，無所謂，也用不着階級的意識。

在以前的中國，與其說是有貴族與平民之分，倒不如說是有識字階級與不識字階級之分，還來得妥切些。舊文學便是識字階級的文學；換一句話說，牠便是‘士’——士農工商的士——階級的文學。由賦到詞，那是不說自明的。元曲，我們讀了以後，自己迴想一下看看，對於元代的農階級，工階級，商階級，到底增加了什麼認識沒有？小說、短篇、如今古奇觀，長篇，如紅樓夢，我們讀了以後，也可以照樣的去想。想完了。大家便可恍然而悟：舊文學內只有考場、花園、‘青樓’、衙門、酒樓等等；農、只有陶淵明式的農；工，只有牽針引綫的‘紅娘’或是謀財害命的船戶，商，只有由宦場改行的‘陶朱公’，醫，只有儒醫；簡捷一句話，舊文學便是‘士’階級的想像的結晶品，讀牠的大半是‘士’階級，至於寫牠的更完全是‘士’階級了……無論題材是否採自‘士’階級的生活方式，讀者你不是在黑字上面明顯的看見了一個大的‘士’字，便是在行間的

白紙上面隱約的看見許多小的變形的‘士’字在那裏跳動。

便是俠義小說的開山老祖，水滸，牠也是一個‘士’的想像作品。當然，這是一部浪漫事，並不比普通的小說是要描寫社會各相的；不過，司考特 (Scott) 所寫的各种衛弗雷小說 (Waverley Novels)，牠們又何嘗不是浪漫事，然而當代的蘇格蘭，與牠的貴族，平民的各相，各種行業的形相，不是也顯現於這些浪漫事的裏面了麼？

無論由那一方面看來，無論由作者、讀者、題材、態度看來，舊文學只有一種，‘士’文學。拏貴族與平民來分開舊文學作兩種，顯然是不知國情。

至於民國以來，更談不上貴族與平民之分了，識字階級與不識字階級是可以區分得的…民衆教育進化了的國家內，常時有人出來責備一般讀者分辨不清真文學與假文學；現在的中國，隔離開那個階段，還早着呢。便是如今這少量的識字階級內，還可以分成有閑階級與無閑

階級。無閑階級根本就看不了書，即使書中是描寫着他們的生活，至於有閑階級，就中也有部份根本就不看書，他們寧可去賭博，抽鴉片，追女人；就中看書的，也有一部份根本就不看新文學，無論牠是‘貴族’的，還是‘平民’的。這是就讀者來講，新文學分不了貴族與平民。

就作者來講，新文學也是不能這樣分的。並不會看見‘舞文弄墨階級’以外的任何界中有過人，在十年的商界生活，工界生活，醫界生活，農界生活，以及任何界的生活以後，拏起筆來，用他本界的題材來作一篇詩，作一部小說，作一齣戲劇——好像，只就海員來講，英國的現任‘桂冠詩人’，梅斯斐爾德（Masfield）、海上生活的小說作家康拉德（Conrad）、海上生活的戲劇作家奧尼爾（O'Neill）那樣。新文學的作者，就中有許多好像是來游歷中國的西人，走馬看花的，不知居留了有兩個月還是三個月，回去了‘文化’的時候，便成了家庭中，俱樂部中的‘中國問題’權威，甚至於還在報紙、雜誌上作文，替書局作書，來討論‘中國問題’。現在的許

多作者都是‘愛美的’，談不上出自某行某業，更談不到出自‘貴族’階級或是‘平民’階級。

就題材來講。破落了的以及不曾破落的清代貴族家庭的生活，有誰來替我們這般讀者描寫過？貧民窟裏的生活，不說讀者是茫然一無所知，便是我們這般作者，就中又有多少人看見過，更不用說度過，深悉其中的底蘊，拏來作題材，寫出一部文學了。至於‘平民’，雖說不能拏來與‘貴族’對用，却未嘗不可拏來與‘軍政’對用，這個‘平民’，牠的範圍可就大了；試問，包括在這個‘平民’之內的各種數不清的行業，職業，新文學裏又有幾本書是取材於其中的某種行業，某種職業的？

左拉（Zola）的小說，照他自己講，是‘實驗小說’；照一般文學批評者講，牠們只是左拉所作出的一些浪漫事，並不能算是實寫，與科學的實驗距離得更遠。在新文學內，便是要找一個並不‘自然’的‘自然主義’者，左拉，都找不到！

就態度來講。十九世紀初葉的英國浪漫詩人的領袖，華茲華斯（Wordsworth），他的詩

歌的主張總算是‘平民’的了——不過，要是拏他去交給現在新文壇上的一般‘平民文學家’，那怕不見得能引為‘同志’罷？

‘象牙之塔’的文學。在這十五年的新文學運動內，真的有人創作出了文學來，有象牙一樣細緻的題材，有象牙一樣純熟的工技麼？就說新詩罷，一個皈依希臘的 H. D.，一個皈依‘羅馬教堂’的愛利阿特 (T. S. Eliot)，都是道地的‘象牙之塔’的詩人，新詩有麼？如今要是真有‘象牙之塔’的文學，那麼，牠的象牙便是人造象牙。

至於‘十字街頭’的文學，就中的‘十字街頭’四個字，可以算是巧妙之至：因為，既然徘徊於十字街頭，可見得便是門外漢，‘愛美的’，並不會深入街旁的洋行、百貨公司、工廠、工會、‘公館’、貧民窟、‘夜會’、輪盤場、醫院、官廳、報館、學校、書店、等等，等等。

新文學作品的貧乏，淺薄，新文學演化的遲緩，畸形：這已經成了文學批評上的口頭禪，不必再去落井下石。由另一方面看來，新文學所以如此，在社會的背景上，未嘗沒有牠的辯解。平

民教育並不會長足的進展，讀者的數量並沒有如何劇烈的增加；國有的藏富並不會開採出來，社會的福利在比率上並不會劇烈的上升：在這兩種狀態之下，文學書籍的需要自然是不廣大，不迫切的，文學書籍的供應因之也便不能膨脹到一種可以使一般作者靠了著作來舒適的生活的程度；那麼，就已有的作者來講，他們便會改業，就許多富有可能性的未來作者來講，他們也決不會犧牲了已有的行業、職業，安定舒適的生活，來投身於不安定的、尚不能成立為職業的著作生活。

著作的多寡，與其內容的豐富、貧乏，固然與作者的才力有密切的關係，不過牠們同時也感受到社會的環境的影響，這一層我們也不能忽略。最淺顯的例子是新文學中的劇本。旁的方面已經嫌是遲滯了；至於劇本：現在簡簡是停頓了——從前已經是最不踴躍的。新劇不發達，不得諉罪到京劇的身上……電影不是十分發達麼？也不能諉罪在劣化的文明戲的身上……在開端的時候是受盡指摘的，電影何以沒有‘壽終

正寢’，反而一年與旺似一年了呢？新劇的所以不發達，劇本的創作所以不踴躍，舊的演員所以改了行而新的演員所以不曾出現：這都是完全受了社會的環境的影響。第一，戲劇要坦白的說聽衆好聽的話，這一層是辦不到。第二，戲劇要國家的興盛或是民族意識的復甦作發動力，這一層是談不到。第三，戲劇多少是靠了有地位或是有鉅資的人物的提倡、資助而興盛起來的，這一層是‘管不到’。

蕭伯納算是最能坦白的說聽衆所愛聽的話的人——要是給他生在中國，他還能那麼自由自在的說話麼？‘伊利薩白時代’，因為國富的猛增，新俄，因為民族意識的蓬勃，都在戲劇上熱鬧了起來。沒有路易十四，或許便沒有莫里哀這戲劇家；沒有霍尼曼女士 (Miss Horniman) 英國的戲劇或許便不能在這十九、二十世紀之間復興了起來。

新文學中的戲劇，在文學革命的初期，失去了牠的黃金的机会……再度的黃金的机会，便不知道牠是來於何日了！

不僅戲劇，其他的一切，中國的布爾喬亞西似乎都不需要，除了麻雀、鴉片、妓院。

中國的布爾喬亞西，籠統的說來，可以說是包括有少自常年進項五百圓多至常年進項五萬圓的人，新文學的作者一百人裏有九十九人是來自常年進項在五千圓以內的家庭；簡直可以說是沒有人來自普羅利塔里恩的家庭。作者的本身，一百人內有九十九人是由‘學生’、‘亭子間的文士’——兩種非正式的普羅利塔里亞——而變成了常年收入在五千圓以內的布爾喬亞西。文學作者內，並沒有首相，如同英國的狄斯雷里（Disraeli）；並沒有貴族，如同英國的黎頓；（Bulwer Lytton）；並沒有富翁，如同英國的羅斯金（Ruskin）並沒有海員，如同英國的梅斯斐爾德，並沒有貧民，如同英國的吉辛（Gissing），並沒有游民，如同英國的岱維斯（W.H. Davies）……這還沒有提及那龐大的布爾喬亞西內的各種職業，行業，以及各種因收入不同而背景——生活亦隨之而歧異的階級內之階級。新文學的作者，來路是這麼拘狹

的，刻板的，要產生出來一種豐富，複雜的文學，又怎麼可能！

中國的普羅利塔里亞，謀生，養家，尚且岌岌乎其危的，他們又那裏去有時間、精力來創作文學！‘愛美的’普羅文學，那只是越俎代庖，不僅是多事，並且是徒勞。

新文學如其不能充實，擴大牠的內容，前途是決不能光大起來的。爲了要達到這種內容之充實與擴大的目標，我們這一般關懷以及從事於新文學的人便應當大聲疾呼出兩種要求來：第一，要各種不同的行業、職業、階級之內的有豐富的經歷並且同時有文學的天才的人在現在或是將來來創作文學；第二，要實業發達以增加國富，教育猛進以增加讀者，好讓文學能以隨了其他的藝術、學術一同如火如荼的興盛起來！

一二 地方文學

地方文學便是‘地方色采’的文學。這地方色采之內包括有方言、風俗、人種、宗教、社會組織等等項目。

粵謳，近來中央研究院所搜集的吳歌：這些便是以前的方言文學的例子。新文學內，也有劉半農先生的瓦釜集，楊晦先生的戲劇，一個運用江陰的土白來作詩，一個運用舊京的土白來作劇本，都有相當的成績。

在‘開爾忒文藝復興’運動之內，有一件事情，頗為值得我們新文學上的人的注意，領悟。

沁孤 (Synge), 那個最富於地方色彩的戲劇家, 他在先原是僑寓於巴黎的一個頂間之內, 作着談論當代的‘象徵運動’的文章; 那時候, 沁孤是沁孤, 愛爾蘭是愛爾蘭, 彼此是毫不相關。是夏芝 (Yeats) 遇到了他, 勸動了他, 回去愛爾蘭居住。於是, 沁孤便由最時髦, 最開化的巴黎, 一易而至最落伍, 最鄉野的亞朗羣島 (Aran Islands) 去住, 住了三年。在這三年之內, 他用目不停息的觀察, 用耳不停息的諦聽, 用手不停息的作割記; 終於, 他的劇本一部一部的產生了, 就中有那基源於土白的節奏, 美麗的文詞, 以及那基源於本地生活的奇特, 浪漫的描寫。

在十八世紀後葉, 愛基渥司 (Edgeworth) 將愛爾蘭介紹給了英國; 在這二十世紀之內, 夏芝, 沁孤等人的‘開爾忒文藝復興,’ 簡直將愛爾蘭介紹與了全世界。

我們對於蘇格蘭的認識, 有三個來源: 一個是彭斯 (Burns) 的詩歌, 一個是司各特 (Scott) 的小說, 一個是史蒂文生 (Stevenson) 的小說。就一班人說來, 蘇格蘭便是這三個人的蘇格

蘭。

同樣，印度也可以說是太戈爾、吉百齡 (Kipling) 的印度。

澳洲、非洲、坎拿大、牠們都有牠們的地方文學，輸將入整體的英國文學之內。

英倫的本部，各區域也有各區域的代表作者：只就最著名的來舉，愛塞克司 (Essex) 有牠的哈代 (Hardy)，‘五城’有牠們的賓那脫 (Bennett) 鑛區有牠的羅蘭斯 (Lawrence)，紡織區有牠的霍屯 (Stanley Houghton)。

法國又何嘗不是如此？北部的莫泊桑 (Maupassant)，南部的都德 (Alphonse Daudet)，‘亞爾薩司、勞連’的巴贊 (Bazin)，等等。便是安南，牠不僅在政治上，商業上成了法國的殖民地，便是近時在文學上，牠也成了法國的殖民地了。

地方文學最發達的國家要算美國。東由紐約，西到舊金山；南由‘南部’，北到亞拉司加：每州，甚至較大的每個市鎮，都有牠的地方文學。諸愛特 (Sarah Orne Jewett) 的‘新英倫’各州 (New

England States), 衛斯特 (Owen Wister) 的‘南部’(The South), 嘉蘭德 (Hamlin Garland) 的‘中西部’ (The Middle West), 哈特 (Bret Harte) 的加州——這不過是就小說來略舉幾個例子而已。

中國，可以說是地方文學的材料最豐富的國家了。

方言，種類是數不盡的繁夥；‘這個年頭兒’的平白，‘像煞有介事’的吳白，‘瘦仔’的粵白，等等，等等。每種方言有每種方言的內在的美麗，想像力；如其，沁孤一樣的，將牠們提煉出來，那是多麼值得讚美，欣賞的工作！

風俗——舉古代的例子來說明：莊子講吳人文身；端午節划龍船，吃糉子，是始於荆襄間祭吊屈原的風俗；鄭衛之音；柳宗元的捕蛇者說。

人種——小學的地理課堂上已經說過了。滑稽的說來，漢族內還要分爲‘侬子’，‘蠻子’，‘蘇州人’，‘湖北老’，‘湘軍’，等等，等等。‘苗’族與中國的關係正與‘紅人’與美國的關係一樣；何

以美國可以產生‘紅人文學’的 Fennimore Cooper，而中國還沒有產生‘苗人文學’的樊尼摩·辜泊爾呢？滿族的生活已經出現於德菱女士的英文小說之內；成吉思汗、忽必烈汗已經出現於法國，英國的小說，詩歌之內；西藏的生活以及牠的喇嘛，‘牝雞司晨’，已經出現於吉百齡的小說之內……中國，五族共和的中國，反而‘天朝’似的，將牠們置之不理！

道教、回教、本部的佛教、喇嘛的佛教、福音教、天主教、以及已經絕傳的景教、原始的苗民所必有的教，中國不單不是一個沒有宗教的國家，並且是一個宗教最複雜，最繁盛的國家——然而，我們本國的人，對於這些宗教，究竟有多少的認識？不向文學去索求，我們還能向那一方面去索求，這種關於國內各種宗教的認識？

中國的社會組織也是極為複雜的，由原始的穴居、食人、中間經過無數的階段，一直到現代的都市。新文學，應當使牠成爲鋼琴、提琴，可以彈奏得出這種由單音的原始樂一直到‘買四’的現代樂的複雜的‘大曲’。

茶區、絲區、磁區、漆區、農區、牧區、米區、鹽區、礦區、工業區、商業區、等等；在牠們之內，究竟有那幾區——那一區有牠的代表作家：

華僑散佈遍了全世界，由寒帶的俄國，到熱帶的非洲；僑寓中國的西人也是各形各相，由軍事顧問的德國人，到賣毯子的‘白俄’。除去‘官場現形記’內，有幾段速寫之外，中國文學裏面，另外還有什麼書籍，寫過僑華的西人的生活？至於華僑，文學之內，簡直就是不曾有過‘華僑招待所’！

地方文學的重要是兩重的，文學的與社會的。文學的方面！文學本來是要‘向人生舉起鏡子’的；如其沒有深刻的，多相的地方文學，文學的鏡子便不是向着各相的人生舉起來的’這鏡中的形相只能是不完全的，畸形的，單調的。那又何必希罕着這面鏡子呢？還不如把牠摔碎了罷！社會的方面：文學本是一種最有力量的社會工具，可以團結人民，可以激發愛國的熱情，可以輔助教育，可以改造社會；將來便是有一天，伸張到全國的鐵道網，公道網，航空綫網居然大

功告成了，那時候，倘若沒有地方文學，全國各部之間的情感，仍然會是秦人視越人之肥瘠……舉一個淺顯的例子來講，一個人家住家，總要想知道四鄰的一點情形，房東的家境，同房客的家境，這不僅是爲了好奇心，也是爲了利害的關係；文學便好像是名片，好像是他們之間的應酬的訪會，那時候，或是來往，或是戒備，方針便可以決定了。

卽如‘赤區’的實情，全國的人，那一個不知道？如其有文學作者，對於這一方面是有深切的認識的，能以用了公正、冷靜、暢達的文筆，寫出一些毫無‘背景’的，純粹的文學作品來；那麼，這些作品，牠們不僅要成爲文學上的，並且要成爲社會上的珍貴的文獻。

中國現在的社會情形之複雜，比起意大利的‘文藝復興’時代來，簡直是有加無減；由這種騷動，複雜的社會內——如其中國的民族是有希望的——不僅在將來會要醞釀出來一個強大、進化的國家，並且會要產生出來一個多相的，豐富的文學。‘中國文藝復興’內的亞利阿斯

陀 (Ariosto) 呢，塔梭 (Tasso) 呢，鮑加奇阿 (Boccaccio) 呢，傑里尼 (Cellini) 呢，馬基亞米里 (Machiavelli) 呢，達文西 (Da Vinci) 呢，米西盎則羅 (Michelangelo) 呢，婁連佐 (Lorenzo di Medici) 呢？這些文學作者所需要的環境，現在的中國是綽綽有餘的了。歷史觀的說來，唐代，在‘佛教’文化的輸入之下，曾經產生過有一個優美，富麗的文學。李白、杜甫的血液，牠依然流動在現代的中國人的脈管中；我們不可以失望！不可以自餒！

一三 文化大觀

華茲華斯 (Wordsworth) 的一首十四行
裏有這麼一句話：

We speak the tongue that Shakes-
peare spoke

我們用着沙士比亞所用過的文字

卡萊爾 (Carlyle)，在他的英雄與英雄崇拜
(Hero and Hero-Worship) 一部書的沙士比
亞一章之內，也說過同樣的話。一個偉大的文學
家，他可以作得他這國家、民族的喉舌——好像
‘言爲心聲’那樣。

近代的這種例子，如同託爾斯泰杜思退益夫斯基、屠格涅甫、柴霍甫那個‘四人合唱隊’，代表了過渡時代的俄國文化；顯克微支代表了波蘭；易卜生與般生代表了挪威。詩歌上的這種例子，如同荷馬的兩部史詩是希臘文化的大觀；但丁的神曲是中古文化的大觀；哥德的浮士德是近代文化的大觀，亞洲的這種例子，如同天方夜譚是亞刺伯民族的喉舌；峨默(Omar Khayyam)是波斯民族的喉舌；聖經是猶太民族的喉舌；太戈爾是印度民族的喉舌；‘諾’劇 No plays 是日本民族的喉舌……這些例子都是由歐洲的立場舉的；峨默，在本國，並算不得‘國家詩人’，那個榮譽，在本國，是屬於哈菲斯(Hafiz)的。

歐美的人，談到中國文學，總是拿李白來代表；這是與中國自己通常的傳統思想相異的。韓愈，文起八代之衰的人，確是有眼光，他有過兩句詩，

蚍蜉撼大樹，
可笑不自量！

這兩句詩算是拏歷來的李杜優劣論給一筆抹煞了。唐代文化。中國的第二期燦爛的文化，是固有的文化與印度文化會合以後而產生的；拏李、杜來代表，無可異議。

離騷的想像復活於李白的詩中；離騷的情感復活於杜甫的詩中。李白的哲學是老、莊的哲學與出世的‘佛學’之融合體；杜甫的哲學是‘儒家’的哲學與悲天憫人的‘佛學’的融合體。

唐代的詩，由陳子昂起，是針對了‘六朝’而發的一種反動；然而，在技巧上，李、杜並不會捨了‘六朝’而不顧。

頗學陰何苦用心。

這是杜甫自認其在技巧上受惠於‘六朝’的話；

李侯有佳句，

往往似陰鏗：

這是杜甫稱讚李白能以鮑參軍‘六朝’的精細的技巧的話。李白的長短句基源的鮑照，這是杜甫的

俊逸鮑參軍

一句詩已經說破了的；李白的五絕基源於謝朓，

這是我們就了他的詩中常有讚美謝詩的話這一層上可以歸納出來的。

李、杜的技巧，來源是如此；這麼看來，現在的一般新文學的作者，他們所抱的那種‘線裝書扔進茅廁裏去’的態度，是昧於歷史觀的……同時，當然，新文學也是並不曾歐化到充分的程度。

孔子說的，‘溫故而知新’，雖是一句極為陳舊，腐濫的話，牠仍然不失為真理。舊文化沒有一個正確的清算，新文化的前程又怎麼去發展呢？西方的文化可以比為春天的太陽，至於樹幹與漿汁，牠們還是舊有的，或是由舊文化的土地中升上的。當然，張騫在漢代也曾由‘西域’移植過葡萄；各種有‘胡’字起頭的果樹，牠們也是移植自番邦的。不過，中國的土地上，只是種葡萄，就算了麼？只是苜蓿湯，中國人便能以滿足食慾了麼？美國由中國移植去了各種的植物；他們便拏本國所固有的植物去給毀滅了麼？他們的蜜柑，蘋果，一直銷行到了中國的，正是他們所固有的水果。人工的培植，使得‘花旗蜜柑’，

‘花旗蘋果’，由‘西部拓殖者’Pioneers of the West 當時所吃的那種，進化成了我們現在所吃的這種……此中確是有一個伊索寓言式的教訓。

西方文化，如其斷代的輸入，換而言之，便是，我們如其只是輸入現代的，那不僅是不完全而已，便連了所輸入的現代的這一部分，我們都不能完全了解。只說文學，只說現代的英國文學。詩歌一方面：現任的‘桂冠詩人’，他與孝素 (Chaucer) 的關係；新派詩中感覺的錯綜以及機械文明的詩料，牠們與十七世紀‘玄學派詩人’的領袖，黨恩 (Donne) 的關係。戲劇一方面：蕭伯訥的‘清淨教’的態度，他的讚揚 希臘喜劇家亞里斯多芬尼士 (Aristophanes) 的話，他的喜歡說俏皮話的傾向是怎麼一個來源；高爾斯華綏的正義一劇中所插入的啞劇是來源自中古時代的戲劇；巴蕾 (Barrie) 的戲劇與英國前代的兒童文學的關係。小說一方面：康拉德的工技與史蒂文生的關係；韋爾斯的科學小說與威奴 (Verne)、愛倫·坡的關係；高爾

斯華綏的十部左右的福西脫家史的小說，牠們與左拉的各部魯貢·馬加爾家史的小說的關係。這些決不是斷代的讀現代英國文學所能知道的。那麼，知道了，又有什麼用呢？——有人可以動問。知道了，便知道新的題材可以怎麼去採取，並知道新的題材可以怎麼去處置——我們可以這樣回答。

在歐洲的‘文藝復興’時代，兩千年前的希臘文化的精神可以感興起來一種嶄新的精神；米爾頓 (Milton)，在失樂園 (Paradise Lost) 的序言中，說他的‘無韻體’ (Blankverse) 是蛻化自希臘史詩的‘六步體’。這兩重的態度或許便是新文學所應採取的態度——如其新文學是決意要追蹤燦爛的唐代，在這固有文化又與一種新來的文化接觸的時候，也要產生一種文化大觀的文學、文學家。

中國的‘文藝復興’，要借重於兩方面：繙譯考古學。

玄奘到印度去取經，給唐代文化安置下了一塊基石；這與裴特臘克 (Petrarch) 的搜求

‘拉丁’名著，以為繼他而起的‘人文學者’的搜集、印行、繙譯希臘與‘拉丁’名著，而建立了歐洲‘文藝復興’的基礎，是殊途同歸的。新青年時代以來，文學研究會算是在俄國方面作了一番較為系統的介紹工作。如今又有文化基金會的繙譯工作。與教育部的編譯館了。希望他們認明了這種工作的重要性，能以給與我們以一個滿意的成績！

古代的典籍真是‘夥躋’之至。研究的有人，整理的也有人。不過，只憑典籍，決不能將古代文化的整體整理起來。考古學的發掘，文獻的保存（如‘道教’的），外來的影響（如景教）、印度文化、間接的希臘文化，這些，在整理古代文化的工程中，都是應當縝密的進行，探討的。這種工程，不僅與我們的正在形成期內的新文化有密切的關係，便是在世界的文化史上，也一定要有重大的貢獻，研究、整理古代典籍、文獻的人啊，你們的每一點新發現，牠要像投下水中的石子那樣，波動開影響到無窮！考古學的發掘者啊，你們所下的每一鋤，牠要像鑛工的每一鋤那

樣，使得你們的祖國更近一步的要發現出她的豐富的寶藏，金、銀、玉、寶石、煤、鐵！

這些都是繁重的，需時悠久的工程；產生一個文化大觀的文學家也是一樣。或許，終我們這一世，工程並不能目觀其完結，那個或是那些文化大觀的文學家也不能自觀其豐采……至少，我們總盡瘁了我們的力量；在這羞辱與貧弱交迫的時代，我們便是放下筆來，放下工具來，遵從了‘死亡’的號召而遠去那片地方，

From whose bourne no traveller
returns,

那片‘沒有行人遡返自牠的疆界的’地方，我們在最後的迴光之內，至少能以自慰，我們還算是不愧為陳子昂、玄奘、李白、杜甫的後人！

附 錄

一 詩的產生

不曾作過詩的人，那裏能夠知道詩是怎樣作出來的呢？因此，講詩的產生，免不了是自白。如今既是現在講詩是怎樣產生的，所以便拏我的一首詩來作證。這首詩叫‘懇求’，是我在十五年秋天再回到清華讀書那時候作的；原文如下：

天河明亮在楊柳梢頭，
隔斷了相思的織女牽牛：
不料我們聚首，
女郎呀你還要含羞——

好，你且含羞；
一旦，我倆間也隔起河流，
那時候，
你要重逢也無由？

你不能怪我熱情沸騰，
只能怪你自家生得迷人：
你的溫柔口吻，
女郎呀，可以讓風親，
樹影往來親，
惟獨在我挨上前的時辰，
低聲問，
你偏是搖手頻頻。
馬纓在夏夜正芬芳，
牠的濃郁有如汗漬肌香：
連月姊都心癢，
女郎呀，你看她疾翔，
向情人疾翔——
誰料你還不如月裏孤孀，
今晚上

你竟將歸去空房！

這首詩的感興是得於一個傍晚。李白說的我覺秋興逸，誰云秋興悲’正可以拏來形容當時的氣候。我與一個同學在小山上散步並閑談；我們在一箇藤蘿之棚下停住脚步，望着楊柳梢頭的一鉤新月。藤蘿的以及棚條的淡影映在身上與臉上，我自視時，起了一種含有奇異的感覺。我便自思，這身旁的伴侶如若是一個我所鍾愛的女子，這時的情境真要成爲十分清麗了！我的這個同學——希望他不要見怪！——相貌長得並不漂亮；我並不是那個愛上了一個男性貴族的王爾德——那時候清華也還不曾向女性的同學開放；不然，我當然要說出一些什麼樣的話來，那只有天知道！實情是，我當時想像着這站在身邊的是我所極愛的女子，一個同我一般年紀，一種性格，同我一樣羞澀不多說話的女子，（當時我已經是丈夫並且是父親了，罪過，罪過！）我想像着向了這個女子，在這種境地之內，要說一些什麼樣的話。在心頭擁抱起了這個甜美的感興，我便回房去創作我的詩。

我自從十二年的冬天，賭氣離開了清華，在社會上浪游了兩年半，到此刻又回校，精神隨着肉體的舒適而平定下來了。我到了安心來作詩的時候了。兩年來作了許多詩，特別注重的是音節；因為在舊詩中，詞是最講究音節的，所以我對於詞，頗下了一番體悟的功夫。詞的外形，據我看來，是有一種節律的圖案的：每篇詞的上闕確定了本詞的圖案之方式，下闕中仍然複用這方式，（參差的細微處只是例外。）這種複雜的圖案在詞中（一氣呵成的小令除外）可以說是發展到了一種極高的地位。在西詩內，就我所讀過的，只有夏悝 Shelley 的‘夜’，那首以

Swiftly walk over the western wave
一行開始的‘夜’，才可以比得上詞的這種複雜的圖案，不過詞雖創造了一些最美妙的音節之圖案，後人按了平仄來填出一些膾品，那就使人起了反感。我主張，新詩內努力於創造新腔的人，應該挈詞的原本的精神來作基礎，而深惡痛絕摹仿者的按譜填字。我便是根據了這種主張來決定了‘懇求’一詩的模型。

複用行是詩歌音節之化合中的一種原質；普通，這種複用行是位置於詩章之末的。常川的這樣來運用牠，未免落套了。我在這首詩內，拏牠位置在每詩章的中間。並且我所創造的複用，與其說是字眼上的，還不如說是結構上的。

中國詩的音律學頗有類似法國之處。他們把音同字異的尾韻相協叫作‘富韻’ Rimeriche；他們本國唯一的史詩，‘霍朗之歌’，Chanson de Roiand便是每詩章用的一個富韻。這種韻在中文內是最豐富的，所以古代的詩人，在運用尾韻的時候，便遵循了這種文字上的特象所指示出的途徑而進行，詩是通篇一韻，詞也一樣，曲是一折一韻。我雖然作的是新詩，作詩時所用的却依然是那有千年以至數千年之背景的中文文字，古代音律學的影響，（用古韻除外），我相信，新詩是逃避不了並且也不可逃避的。那科學的法國文藝批評家田納 Taine 不是把文獻列作了那產生文藝的三大勢力之一嗎，便是爲了這個緣故，我決定了在‘懇求’的整篇內只用一個尾韻。

平仄也是中文音律學中的一種特象，不可忽視或拋置。古代的詩詞作家曾經創造出來許多優美的音節之圖案，這是後人所應當充份欣賞，極端敬仰，並且因之鼓舞前進而努力於新的同等優美的創造的——慎詩，慎詞這一類的行為我們應該深惡痛絕。新詩的讀法異於舊詩，所以舊時平仄的律法不能應用到新詩的上面；新詩作者應當自家去創造平仄的律法。（記得從前有人否議我那‘采蓮曲’中的

‘荷花呀人樣嬌嬌’

一行的平仄，我只是暗笑：這行詩明顯的分成了兩截，與辭賦中的‘兮’字行一樣，這一位如若是讀過‘九歌’的，他一定可以極隨便的在‘湘夫人’內發見‘朝馳余馬兮江皋’‘靈之來兮如雲’等行，在‘山鬼’內發見‘東風飄兮神靈雨’‘留靈修兮憺忘歸’等行。退一步講，蘇軾的‘夜泛西湖’絕句中的‘菰蒲無邊水茫茫’一行，是出於一個精細的技術者之手，且是見於格律最嚴的七絕之中，這又該怎樣解答呢？新詩內平仄的律法是要新詩作者自家去規定的；舊詩以及西詩的音

律學可以拏來作參考，至於律法的創造，決不能用摹仿來搪塞。平仄是新詩所有的一種珍貴的遺產，且看新詩作者在將來是怎樣的去利用牠。

平仄的一種利用是在尾韻之上。詞中的‘西江月’是一個例子。不過這種的利用在舊詩內並不曾把長處充分的發展出來。我在這一方面，頗為努力了一番。就拏‘懇求’來講，每詩章的第三行都是用本韻的上聲字協韻，每詩章的倒數第二行都是用本韻的去聲字協韻：仄聲韻的運用，是爲了要複雜化詩章的節奏；去聲韻的運用，是爲了要在上聲韻之後，逼緊一步，使得情緒緊張起來。每詩章之末，用平聲韻來煞尾，是想着憑了弛緩的音韻來暗示出懇求後得不到答應的那時候心緒的降墮。

‘懇求’一詩的時間之背景是一個夏夜，這與我得到本詩之感興的實際的時間，一個秋夜，是迥乎不同了——這便是作者在那想着增進詩之效力的時候所能有的自由。那麼，何以在這首詩裏面，時間之背景是宜於夏夜呢？戀愛本是一種最熱烈的情緒，何況是求戀，向一個羞澀少言

的女子求戀，更何況求戀者是一個少年？除了夏夜，那兩個熱火之間的夏夜，實在是不能找到一個更合的時間之背景了。春之晝是生長，茂盛；秋之晝是結實；夏夜却是喘息於戀愛之火後，期望着成熟與結實的那期間的象徵

本詩首章的時間是薄暮，所以天河與雙星明亮着；末章的時間是深夜，所以看見月亮向西天疾翔。可憐者的懇求者呵，他申訴過這麼長的時間了！那女子還是憐憫他而應允了呢，或是保持着緘默而竟於‘歸去空房’了呢？

舊曆的巧日離夏天不遠，懇求者見景生情，藉了牽牛與織女的傳說，用良機，別離種種譬喻的話來打動這個女子；嫦娥拋棄了熱刺刺的人世，去清冷的月宮中度那超乎凡人之壽限的類乎月中之冰山的長生，這懇求者想像她到如今已經過厭了這種生活了，這也是藉以諷喻這女子的，他看見月過中天，更進一層的來想像這是嫦娥趕到西方去會晤她的情人：牛郎與織女只能一年會合一次，嫦娥却是每晚去與情人幽會了。這是能夠增進情境之緊湊的。

一片林地是本詩的地點之背景。馬纓花清華是有，而却不在我當時所駐立的小山上；並且當時已是秋天，馬纓花久已謝了。我寫詩之時，是想着北京（如今是北平）城內那紅牆側的一些馬纓樹，以及牠們隨了夏暮之來臨而吐出的氣息。這氣息活像是發自肌肉的；在夏天，在懇求與愛求的那熱烈的關頭，由肌肉上發出了氣息來，那是極自然的現象。（記得我在芝加哥的時候，有一個夏暮，去遊公園，在綠蔭深處，無意的散步過一雙情侶的頭前；那女子所發出的肌息，與美國梨的嗅味毫無分別。）

總之，一首詩的產生是要經歷一番複雜之過程的。形成這首詩的要素有作者的詩歌上的主張與天賦，（情詩有人根本上就不會寫，或是不主張寫；白恩士 Burns 的 'Mary morrison' 或夏悝的 'Indian serenade' 也大異於白朗寧 Ronert Browning 的 'The last ride together'）有作者當時的心境，（譬如說，我現在就不會再作 '懇求' 這一類的詩，我如今所愛讀的情詩便是 'The last ride together' 的這一類。）有措

置題材的方法。(本詩中將實際的秋夜易為藝術的夏夜，引入實際所無的馬纓花，並且利用古代的傳說。)田納說過，文藝是由三種勢力形成的，牠們是傳環境，文獻。

二 談詩

一 中文

單音字、象形、母音煞尾、四聲，這些便是中文這種文字的特徵。

對對子，在唸書的時候，作駢文，在搖筆的時候：這些花樣所以爲中國所特有，自然是爲了單音字的緣故。由賦而律詩而四六，駢文所採取的路程是以新巧爲目標的；湘繡，景泰藍便是這種細膩的工技在另一方面的表現。至於七律之內，有富麗的一體，那是與君臣這一倫相爲表裏的……耶教‘聖經’內頌主的詩歌，豈不便

是爲了希伯來文是一種排比的文字，所以那樣純樸而闊偉麼？

在詩歌的本身之內，排比原來便是一種主要的取得節奏的工具；不過那是屬於質體方面，並不屬於文字方面的，不談。

象形不過是六書之一；然而形聲內有一半，假借內也大約有一半，是象形的，指事、會意、轉注，這三書也是以象形爲樞紐。

由篆、隸而演化爲現行的楷字、象形這一書所原有的畫意，那是已經消失了。不過在讀古代的詩歌之時，我們還是要把它牢記着。從前有‘篆文十三種’，那是一件聰明的的工作……可惜還沒有‘篆文楚辭’這一部書印出來。

只就‘詩經’來說罷。‘葛覃’一詩的

維葉萋萋；
黃鳥於飛，
集於灌木，
其鳴喈喈。

這四句，它們便完全是一個象形之美。‘維’字的左半假借來象形葛葉，並由葛麻而聯想到桑絲，

那是極自然的；‘維’字的右半是一個‘隹’字，這是因為篆字的象形之美。在當時還活着在歌詩者的心目中，所以口裏還沒有唱到‘黃鳥於飛’，心裏却早已經看見那個——那些——跳躍在葛叢之間的佳鳥了。‘萋萋’這個疊詞一面象形出了葉子，一面又象形出了葉子之繁夥，濃密。在後代的詩歌內它所以成為茂草的典型的，不可避免的狀詞，並不是無因的。‘黃’字的草頭，莖脚，‘飛’字與‘集’字與兩個‘於’字的象形，‘灌’字的美不勝收，這些都值得我們細細的去啄，用了黃鳥的嘴。篆文的‘其’字活像是一隻鳥橫站在枝條之上，‘啾啾’便是‘關關’，所以要在這裏用‘啾啾’這個疊詞，不單是爲了那兩個‘口’字，並且是因為在它們的右邊，又有兩個顏色的字。

中文字都是母音煞尾的，除了鼻音字，那是以子音煞尾，（舊劇中的淨角，遇到了鼻音字的時候，恨不得把它千錘百鍊，這便是這種文字的特徵在另一種藝術之內的表現。）在詩韻內，‘真’字與‘青’字未嘗不可以相叶。僅要是作一首預備譜入音樂的詩歌，那時候，真韻的字最好還是

不要用來與音韻的字相叶。

四聲內，入聲是極爲紊亂，的卽如‘聲’字的入聲是‘束’，同時，‘沙’字、‘觴’字、‘誰’字、‘收’字、‘書’字等等的入聲也是‘束’。國音之內，並沒有入聲，這或者便是它的一種優點。

平仄是舊詩的脊骨；到了詞，不僅是講究平仄，並且連平聲內的陰平、陽平、仄聲內的三聲都去講究了，這可以說是舊詩——廣義的——在韻律學上所發展到了的極點，有人說，新詩在韻律方面的努力應當追論到姜夔，這是一句有文學史眼光的話。

舊詩內固然陽韻、陰韻都用；用陰韻極多的詩經，開卷第一篇的‘關雎’，便有這麼四句：

參差荇菜，
左右流之——
窈窕淑女，
寤寐求之——

不過這當中的‘流之’與‘求之’，照國語說來，應該是‘流動着’與‘企求着’；讀起來，自然是着重在流字與求字之上。這是作新詩的人，在叶陰韻

的時候，所要記住的一點。陰韻只宜於用在節奏需要急促的短歌之內，以及諧詩之內。

疊詞與連縣詞都是由雙聲疊韻之內產生出來的，只有一個程度上的分別。連縣詞這三個字裏面的連縣二字便是疊韻；其餘如‘連連’、‘縣縣’這兩個疊詞，以及‘連理’、‘連織’、‘纏縣’、‘縣密’，等等的雙聲詞、疊韻詞，簡直是連縣不絕。

舊詩之內，除去疊詞、連縣詞、虛字以外，便是許多的單字。這些單字，作詩的人儘可以憑賴着一己的匠心，自由的去安排。即如‘九歌’內東皇太一的兩句：

吉日兮——辰良，
穆將愉兮——上皇——

這裏面‘辰良’的良字便是狀詞倒置，‘穆將愉’的穆字便是輔詞倒置。又如杜甫的

香稻啄餘鸚鵡粒，
碧梧棲老鳳凰枝——

這裏面的‘香稻’與‘鸚鵡’，‘碧梧’與‘鳳凰’，便是主位與賓位倒置。新詩要想在文法上作到一種變化無窮的地步，一方面固然應當盡量的歐

化，一方面也應該由舊詩內去採用，效法這種的長處。

舊詩並不是一行一逗，或者一行一句的。
即如詩經、邶風、內柏舟一詩的首章：

汎彼柏舟，
亦汎其流：
耿耿不寐，
如有殷憂——
微我無酒，
以敖以遊——

這全章便只是一氣呵成的一句。這六行詩裏面，何嘗有一處是單調無謂的對仗；它們之內的每行，都是一種不相雷同的文法上的結構。

明喻（Simile）是要不落套，並且以少勝多，加增意蘊之色采與遼遠的。草蟲是一個好例子：

嘒嘒草蟲，
趨趨阜螽：
未見君子，
憂心忡忡：

既已見止，
 既已觀止，
 我心則降——

這一章詩，我們不應當盲從前人的曲解，而應當認為是與下兩章相呼應的；第二行的‘阜’便是下文的‘南山’，也是在秋風初來時起了望遠之情的那個女子所登的山……坡前茂草中的蟲鳴，已經染上了感傷的色調，它正像‘鹿跳’在心頭的憂情，只能感覺到，並不能捉摸住是在那裏；也有草蟲，如同女子的歎息那樣，跳躍到了外面來，不過依然是落進了草內，如同歎息雖是歎息了，心內的憂情依然是沒有減少那樣；同時，這活躍的草蟲又是譬喻女子的‘君子’的，她忘記了采蕨采薇，一把把它捉到了掌心，由它在握起了的手掌裏面去跳動，這種獲得的愉快，與她終於看見了所思者的愉快，正是一樣。

再由汝墳舉出一個例子來：

未見君子，
 惄如調飢——

這第二行裏用挖肚子來譬喻挖心，是多麼新穎、

確切。

只就詩經，只就其中的周南來講，並且只講比喻，已經這樣；那麼，舊詩之豐富，也便可想而知了。舊詩之不可不讀，正像西詩之不可不讀那樣；這是作新詩的人所應記住的。

二 詩人的生活

‘詩言志’，‘志者：心之所之也’。

這一顆心，創造出來的時候，是耗用了幾許的想像，幾許的理智！

它是情感的中樞，實際的、抽象的、它有兩重的功用。按照了天所給與的節奏，它無晝無夜的搏動着……它並不知道它的功用是什麼。

有些時候，搏動的聲響傳到了耳中；那便是它在破壞並且創造的時候。

實際的說來，它並不在身體的正中；所以實際的人們嚷着要正心。它並無知無識的，它只會節奏的搏動，有時候快些，慢些，有時候熱些，冷些，等到它停歇下來了的時候，正心的呼聲也便寂然了。

高踞在心內的七魄，在六十年以前，已經安

下了根苗，在六十年以後，又留下了種子。收納着它們的外體，那儘可以變行無窮；它們的實質，這却是還與當初穴居的時候一樣。

除非是創造超人。許多的夢想都已經實現了；這最後的一個呢……

三 說作文

提起筆來——無論是軟毫，硬毫，兼毫，自來水筆，鋼筆，鉛筆，畫筆，鵝管；提起字來寫字，由摩崖大字到蠅頭小楷，由王羲之的蘭亭序到孩子們的九宮格。蘇軾的詩歌，書法，都是上乘之品，這誠然是作到了舊詩人的理想境地……不過，李白，杜甫，他們兩個人的書法，究竟高明與否，這是一個極有趣味，耐人尋思的問題。論詩以神韻爲主的王士禛，他寫的字是毫無神韻可言，不像蘇軾那樣的字如其詩，詩如其字。李白的詩必得要學歐陽詢的筆，杜甫的

詩必得要拏顏真卿的筆來寫……他們的字要是真正寫得那麼好，到現在決不會沒有一點半點的遺留。

窗明几淨，在面前列列着優雅的文房四寶，這誠然是可以增加文思。不過，在囚牢裏，文天祥也可以寫出他的正氣歌。

‘牀上，廁上，馬上’，這是歐陽修對於‘文章是在什麼時候作出來的’一個問題的回答；這個回答多少有一點才子習氣，好像莊子在有人問道的時候，答以‘在屎溺’那樣。老生常談的說來，文章是作成於五情發動之時，一片幽靜之中。

韓愈說的‘窮愁之言易工，歡愉之言難好，我們與其注重在‘窮愁’，‘歡愉’這兩個字眼之上，倒不如注重那個‘易’字與那個‘難’字。窮愁之言易工，是因為人都怕窮愁——不過，‘置之死地而後生，置之亡地而後存’這兩句成語，要韓信來運用，才得到了成功。歡愉之言雖說是難好，並不見得就作不好；韓愈自己豈不是便有一篇平淮西頌麼？

無論是誰，在作文的時候，決不會想着‘起，承，轉，合’這四個字；不過，它們是抽象的存在着，這是誰也不能否認的。只拏劇本來講：元曲的四折，不用說了，是明顯的起，承，轉，合；便是西劇，從前的五幕，那何嘗不是起，承，轉，大合，小合現在的三幕，那又何嘗不是起承轉合呢？孔子說的‘七十，而從心所欲，不逾矩’，俗話說的‘熟能生巧’，便是作文的祕訣。

中國雖是‘中庸之道’的國家，它的文學却是最不中庸的。只看賦，它要把建築學囊括入它的範圍，那是多麼野心，結果是笨重，一點文學的趣味也沒有。再看李商隱的

夕陽無限好……

只是近黃昏

這兩句詩。頭一句並不說夕陽怎樣的好，只說它好，‘無限’的好；這寥寥的五個字裏面，是多麼充滿了想像：說它們是孱弱？行。說它們是最為遒勁的？也行。再加上那第二句，把無限的想像一化而為無限的情感；沒有‘！’這個驚歎號，沒有鴉鵲的喧噪，沒有自然的歎息，沒有人

的留戀，但是，在這五個字裏面，它們都有了。

文章只有好不好，沒有長短的分別。中國的十六字令，日本的俳句，希臘的雙行墓銘；印度的賴摩耶拿，麻哈宇赫瑞塔，波斯的夏·拿穆，芬蘭的開勒弗雷，希臘的伊里亞得，奧第賽——作得好，便是詩，

Et tout le reste est literature

作得不好，至少是文學。

出題目作文章，好像是小學生幹的事。不然。勸世小說，問題劇，這些豈不都是社會出了題目教文學家去作文章麼？肚子裏有文章的人，無論是自己還是旁人出下題目來，總有好文章交卷——肚子裏沒有文章的人，沒有題目之時，正好躲懶……

在小學裏作文，先生要把文章改得體無完膚；到了中學，大學，又有修辭學，傳統思想——如今是更不得了，在舊有的縛束之上，又加增有西方的縛束。要治當今的病症，只有一劑好藥，‘瞎說一氣。’會瞎說的人，越說越上勁，等到說完了，總有一兩句好話。不管旁人聽不聽，也不管

旁人打攪不打攪，還是瞎說下去，等到打攪的人一齊累了，散了，還是瞎說着，好像一個瘋子那樣——那總可以瞎說出來一兩句絕妙好辭。

新文學如今還是在發育時代；多讀惠特曼的詩，多讀吉訶德先生與虞戈，道斯陀耶甫 司奇的小說，多讀蕭伯訥的劇本，成熟的新文學才有作得出來的希望。

我們現在都還沒有七十歲；等到七十歲的時候，再作‘從心所欲，不逾矩’的聖人，也還不遲。只怕，到了那時候，就是想逾矩也不能夠了。

要寫好文章，必得侍候文神。侍候文神，與侍候女子一樣的難。不能怕人笑你是傻子，不能怕人罵你是瘋子。只有一點不同：對於女子，情感應該一點一點的給；對於文神，給與必得是全盤的，惟有全盤的給與，才能由文神那裏獲得全盤的給與。

沒有一項才能不是天生的；作文當然並不是例外。天生得能作文，閉處斗室之中，或是環行地球，一樣的寫得出好文章來。文章在人的心裏；並不在環境之中。環境是吸鐵石罷了。環

境也可以比譬作一塊刮痧的磁片，在熱天，或是在氣鬱的時候，拏來在額子上，在背上刮刮；正在刮着的時候，又痛又哼又叫，一到瘀血刮到了皮膚的表面，便渾身痛快了。

文章便只是費話。相視而笑，莫逆於心；要文章作什麼？老子說，‘道可道，非常道’；孔子說，‘天何言哉？四時行焉！萬物生焉’。不過，在文化的歷程中，語言是佔着一個什麼樣的位置，那是不言而喻的。這麼說來，費話並不是費話；換一句話說，便是，文學並不是費話了。一部水滸，那是藝術的；幾十續的彭公案，那是人情的，便是這一部水滸之內，多少也有些不可免的費話。所以，作文章的人，不能怕費話，同時，又不能費話。

兵法中所說的聲東擊西，那正是文人的慣技。在一篇文章之內，‘技巧’一刻把你逗到這裏來，一刻又把你逗到那裏去。等到掩卷之時，越是圈子兜得多，越是圈子兜得與衆不同，你越是說它好。從前周幽王，爲了要得到褒姒的一笑，還有‘伊索寓言’內的那個牧童，爲了自己的高

興，一個撒大謊亡了國，一個撒小謊喪了身。‘撒謊的藝術’是高此一籌，因為自己與他人同時都快活了，並且一次不夠，大家都還要再來一次。要是能夠作出一篇文章來，不單是教人快活，並且是教人思索；這豈不是更好的文學麼？所以趣味橫生的載道文學，是作文章的人所應永遠保持着的理想。

胖子，瘦子，這是打渾劇中的兩個典型人物；但是一到沙士比亞的手中，他倆之內，一個變作了韓烈特，一個變成了福斯達甫，兩個第一等的文學人物。

人是完全囿於自我的；無論是寫神思，寫人類，寫他人，寫自己，寫動植物，寫自然，到頭來都是脫離不了自我的範圍。

作文章的人沒有話不可以說，只是看他怎樣的說出來罷了。最新的現代文學與最舊的古代文學，在本質上並沒有變更，所變更的只是方式。

思話、殘酷、撒謊、費話、不說話、瞎話，這些，在實際的人生之內，都是要不得的，但是，一

到了文學家的筆底，它們便昇華作夢話，最高的藝術了。

四 詩的用字

有兩句俗話說得很好，‘熟讀唐詩三百首，不會吟詩也會吟’。

作詩，頗與學着說一種方言近似。學着說一種方言的時候，想要說得逼真，不外乎在兩點之上注意：用字；咬音與抑揚頓挫。字裏面，無論是虛字，實字，用起來，只講一個習慣。儘有許多同義字，可是，在某一個字眼之內，習慣只允許用唯一的一個字，其他的一些同義字，自然並沒有人能以阻止住不用，不過，在那種時候，便不算是純粹的某一種方言了。咬音不難，難的

是，要把這些單字的咬音連綴起來而成爲一句清晰、自然流走的話，並且，這一大串的咬音是要合乎一種固定的抑揚頓挫的模型的。詩歌裏面的用字與調和音節便是同一道理。

聽慣了一種方言，也能學着說幾句；這好像是，熟讀了許多首詩，也能學着作幾句那樣。孩子學方言最容易，這便是生性宜於作詩的人來學着作詩了。

現在的一班新文學讀者，與作者，他們之內，必定還有不少的人可以迴憶起來，幼年時候在‘芸窗課本’裏學着作舊詩，是怎麼作出來的。

這裏，有一個頗爲有趣的疑問便會發生了——新詩，以前並不曾有過的，又是怎麼作出來的呢？對於這個疑問，質直的，我們可以答道：現在的一些新詩人，不是曾經熟讀過舊詩，‘廣義的’便是曾經熟讀過西詩的。

舉三個最早的例來說明。胡適之不能否認他在作新詩的時候是在意識着詩經，沈尹默，長短句與詞曲，周啓明，西方的民歌。嘗試集內運用陰韻之處，是修辭的蛻化自詩經；三絃是一

首譜新聲的詞；小河是一首獨去了尾韻的樂府。

決沒有自天而降的事物；新詩也不能外乎此例。

不過，新詩究竟不是舊詩，也不是西詩。我從前曾經作過一副對聯，聯語是

寫字時只少之乎也者，

作文的還須中外古今——

這裏面上聯所說的，意思不錯，實際上並不盡然；之，乎，也，者這四個字，在新文學裏面，又何嘗不是常時的在寫着？可是，這四個字，運用於舊文學裏面之時，以及運用於新文學裏面之時，位置是完全不同了。用字的習慣改變了：這便是在根本上新詩之所以異於舊詩的一點。

虛字，舊文學裏面極多。舊文學之所以多用虛字，是因為古文是一種簡鍊的文字，如其沒有虛字來陪襯，只有實字，那時候，句子將是極短的，音節便要隨之而短促，不舒暢。唐文之所以異於秦漢文，即在於此。在音節方面，虛字的充分運用確是古文的一種進步。較之古文，國語文是複雜得多了；將來，國語文是要向了更為複雜的

途徑去進展的。所以，虛字的運用，在國語文內，是並不十分需要的。如今，新文學已經是走上了自然的途徑，並且已經遵循着它而進行了。

實字的運用方面，國語文有兩種特點，一是陳詞之廢置，一是，上述的，位置之更易。

不僅新文學 便是舊文學也講究‘惟陳言之務去’。作詩，那是要用字新穎。陳詞，它們並不一定是美的。即如‘金烏’，‘玉兔’這兩個形容日月的濫調，我從前曾經指點出來過，是兩個原來極為想像的喻語。在舊文學裏面，這種的例子繁夥到不可勝數。不過，因為它們已經用成了濫調，所以，後來便廢置了。這一種富於想像的喻語大半都是由民間文學裏面來的，如今，民間文學的蒐集既是已經有了充分的成就 新文人，尤其是新詩人，大可以由這種豐富的寶藏內去採取。

上海图书馆藏书



A541 212 0005 7867B

民國二十三年六月付版
民國二十三年八月初版



文學閑談

實價三角半

編者	朱	湘
發行人	李志雲	
發行者	北新書局	
印刷者	大華印局	

總發行所
分發行所

上海四馬路中市
電報掛號一六三號
北平廣州開封濟南汕頭廈門長沙
成都重慶雲南貴陽西安武漢南京

北新書局



==
\$0.35
==