



文學百題

蔡元培



文 學 二 週 紀 念 特 輯

# 文 學 百 題

精 裝 一 冊 實 價 壹 元 伍 角  
外 埠 酌 加 寄 費

編 者 傅 東 華

發 行 者 生 活 書 店

上 海 福 州 路  
第 三 八 四 號

印 刷 者 生 活 印 刷 所

版 權 所 有 翻 印 必 究

中 華 民 國 二 十 四 年 七 月 初 版  
中 華 民 國 二 十 四 年 九 月 再 版

中 宣 會 圖 書 雜 誌 審 委 會 審 查 證 審 字 第 二 〇 二 三 號

# 目錄

(1) 文學在一般文化上居於怎樣的地位？	蔡元培	一
(2) 文學和一般藝術關係怎樣？	蔡元培	三
(3) 怎樣叫做世界文學的兩大思潮？	夏丏尊	四
(4) 希臘文中所見到的定命論是怎樣的？	洪深	五
(5) 略述希伯來思潮和基督教文學。	吳耀宗	四
(6) 略述表現騎士風度的中世紀文學。	茅盾	三
(7) 歐洲文藝復興和方言文學的關係？	陳衡哲	六
(8) 什麼是古典主義？	朱光潛	三
(9) 什麼是浪漫主義？	馬宗融	七
(10) 什麼是自然主義？	黃仲蘇	九
(11) 什麼是寫實主義？	茅盾	九
(12) 怎樣叫做世紀末文學思潮？	郁達夫	三
(13) 什麼是新浪漫主義？	沈起予	六
(14) 什麼是新寫實主義？(闕)	沈起予	六

- (5) 什麼是象徵主義？…………… 穆木天 二〇
- (16) 什麼是表現主義？…………… 沈西荅 二九
- (17) 什麼是未來主義？…………… 許幸之 二四
- (18) 什麼是超現實主義？…………… 黎烈文 二七
- (19) 什麼是批判的現實主義？(闕)…………… 胡風 二〇
- (20) 什麼是達達派？…………… 李健吾 三〇
- (21) 什麼是機械論？(闕)…………… 沈西荅 三〇
- (22) 什麼是構成派？…………… 陳抱一 三五
- (23) 什麼是實感主義？…………… 味茗 二六
- (24) 什麼是立體派？…………… 李健吾 二四
- (25) 什麼是同路人？(闕)…………… 汪馥泉 二五
- (26) 什麼是國民文學？…………… 徐蔚南 二五
- (27) 什麼是民族主義文學？(闕)…………… 胡風 二五
- (28) 歐洲大戰對於文學有怎樣的影響？(闕)…………… 茅盾 二五
- (29) 大戰後的北歐文學大略怎樣？…………… 胡仲持 二五
- (30) 大戰後的南歐文學大略怎樣？(兩篇闕一)…………… 徐霞村 二五
- (31) 大戰後的法國文學大略怎樣？(闕)…………… 王獨清 二五
- 尊寒

- (32) 大戰後的德國文學大略怎樣？……………吳朗西 一六
- (33) 大戰後的英國文學大略怎樣？……………顧仲彝 一七
- (34) 大戰後的美國文學大略怎樣？(闕)……………趙家璧
- (35) 大戰後的新興國文學大略怎樣？……………孫用 一八
- (36) 大戰後的日本文學大略怎樣？(闕)……………黃源 一九
- (37) 大戰前俄國文學上的特殊思想。……………孟十還 二〇
- (38) 怎樣叫做「社會轉形期的文學」？(闕)……………周揚 二一
- (39) 法西斯主義對於世界文學有着怎樣的影響？(闕)……………陳宏道 二二
- (40) 什麼叫做文學作品的「內容」和「形式」？是形式決定內容的  
呢？還是內容決定形式？……………張天翼 二三
- (41) 什麼是文學作品的「素材」，「題材」，和「主題」？(闕)……………艾思奇 二四
- (42) 什麼是「風格」？……………傅東華 二五
- (43) 什麼是「趣味」？它怎樣分成高級和低級？……………阿英 二六
- (44) 什麼是「典型」和「類型」？……………胡風 二七
- (45) 怎樣叫做社會的價值和藝術的價值？(闕)……………子漁 二八
- (46) 怎樣叫做「形象的思索」？(闕)……………歐陽山 二九
- (47) 怎樣叫做「文學之辯證法的發展」？(闕)……………周揚 三〇

- (48) 所謂文學的「永久性」是什麼？…………… 葉聖陶 三三
- (49) 所謂文學的「普遍性」是存在的嗎？(闕)…………… 征農
- (50) 藝術在不同的環境中會怎樣變質？(闕)…………… 佛郎
- (51) 什麼是文學遺產？(闕)…………… 傅東華
- (52) 生活對於文學作品的影響是不是決定的？(闕)…………… 吳組緜
- (53) 略述現代戲劇的種類及各類之技術上的要點。…………… 宋春舫 三四
- (54) 什麼是「自由詩」？…………… 傅東華 三九
- (55) 什麼是「三部曲」？…………… 沈來欣 三三
- (56) 什麼是「散文」？…………… 朱自清 三七
- (57) 什麼是「傳記文學」？…………… 郁達夫 三四
- (58) 什麼是「諷刺」？(闕)…………… 魯迅
- (59) 什麼是「幽默」？(闕)…………… 張天翼
- (60) 什麼是「報章文學」？…………… 謝六逸 三四
- (61) 什麼是「報告文學」？(闕)…………… 沈端先
- (62) 什麼是「中間讀物」？…………… 鄭君平 三五
- (63) 大眾文學和純文學的區別？(闕)…………… 徐懋庸
- (64) 什麼是 Classics…………… 朱光潛 二六

(65) 電影在現代藝術居怎樣的地位？它和文學有怎樣的關係？	洪深	二六三
(66) 怎樣叫做觀念論的批評？	高潛	二六六
(67) 批評的理論和實際，那一樣的需要較為迫切？(闕)	方光燾	二七〇
(68) 批評該是一種說明呢或該是一種裁斷？	王淑明	二七四
(69) 批評和鑑賞的區別是怎樣的？	征農	二七九
(70) 舊時的「詩文評」是否也算得文學批評？	蘇雪林	二八三
(71) 言語學和修辭學對於文學批評有怎樣的關係？	陳望道	二八八
(72) 什麼是演繹的批評和歸納的批評？	許傑	二九一
(73) 什麼是科學的批評和歷史的批評？(闕)	柳湜	二九四
(74) 什麼是印象的批評？	黃仲蘇	二九四
(75) 什麼是鑒賞的批評？	錢歌川	三〇一
(76) 什麼是審美的批評？	張夢麟	三〇六
(77) 怎樣叫做批評上的經濟決定論？(闕)	佛郎	三〇九
(78) 人文主義的文藝批評是怎樣的？	伍蠡甫	三一三
(79) 佛洛伊特主義怎樣應用在文學上？	高覺敷	三一七
(80) 批評家和文學史家的任務是一樣的嗎？	方光燾	三二三
(81) 「經」是什麼？它和文學有什麼關係？	周予同	三三五



- (82) 什麼是「八股文」和「試帖詩」？……………江伯訓 三四
- (83) 什麼是「古詩」？什麼是「律詩」？五七言詩的起源是怎樣的？……宋文瀚 三四
- (84) 「詞」是怎樣發生和發展的？……………盧冀野 三五
- (85) 「賦」到底是什麼？是詩還是散文？……………曹聚仁 三六〇
- (86) 六朝小說和唐代傳奇文有怎樣的區別？……………魯迅 三六三
- (87) 「劇曲」和「散曲」有怎樣的區別？……………盧冀野 三六六
- (88) 「雜劇」和「傳奇」有怎樣的區別？……………徐調孚 三七〇
- (89) 什麼叫做「變文」？和後來的「寶卷」，「諸宮調」，「彈詞」，「鼓詞」等文體有怎樣關係？……………鄭振鐸 三七四
- (90) 宋元話本是怎樣發展起來的？……………鄭振鐸 三七六
- (91) 明代前後七子的復古運動有着怎樣的社會背景？……………曹聚仁 三八一
- (92) 什麼叫「公安派」和「竟陵派」？他們的作風和影響怎樣？……………陳子展 三六六
- (93) 略述明代戲曲運動的概況……………趙景深 三六六
- (94) 儒林外史對於後來有怎樣的影響。……………吳文祺 四〇四
- (95) 中國劇場的變遷是怎樣的？古劇裏面有無「臉譜」和「武打」之類的成份？……………鄭振鐸 四〇九
- (96) 清代宮廷戲發展的情形怎樣？……………鄭振鐸 四一五

- (97) 歸姚以來的古文運動究竟該給以怎樣的評價？……………金兆梓 四一九
- (98) 清代文人對於現代發生影響的算那幾人？……………周木齋 四三三
- (99) 林紓翻譯的小說該給以怎樣的估價？……………吳文祺 四四五
- (100) 梁啓超和報章文學的關係怎樣？……………周木齋 四五〇

## 文學在一般文化上居於怎樣的地位？

蔡元培

文化是意志活動的現象，意志的活動，特有兩種能力：一是推理力，以概念爲出發點，演成種種科學；一是想像力，以直觀爲出發點，演成種種文藝。文藝雖有種種而得以文學爲總代表，其理由將在後篇說明。

文化幼稚時代，想像強於推理，凡現今科學家所推求的對象，那時都由宗教家用想像說明他。而且於人以外假定爲有神，於現世界以外假定爲有彼世界，這都是濫用想像力的流弊，這是宗教時期。嗣後推理力漸漸發展，一切自然界可以觀察可以實驗的現象，都有科學家作積極的證明，想像力乃移用於不可知的知，不可思議的思議；於是多神論一神論而一轉爲無神論，由反科學的宗教而一轉爲超宗教的玄學，這是玄學時期。嗣後，推理力發展到極點，自然現象以外，一切社會關係，精神狀態，

都經過科學的分析與證明，而想像力乃隨推理力所到的地方，都有一種對待的工作同一自然景物，在科學上為形體解剖，生理試驗，用途改造等等，而文學家乃注意於色聲香味之觀賞的描寫與印證，完全為超實用的。同一社會關係，在科學上為數量統計，原因推求，事後預計等等；文學家乃注意於事實的寫照，心理的反應與夫理想的自由，沒有一物一事不是科學家與文學家並行不悖的。這是科學時代

人類到了科學時代，一切現實，都經過科學的審查，凡古代宗教用迷信的材料給人慰藉的，此刻完全用不着了。就是玄學時代的哲學，因需要系統的證明，亦不能不因科學的嚴格審查而失却信用。惟有文學，自幼稚時代以至於複雜時代，永永自由永永與科學並行不悖，永永與科學互相調劑。每人每日有八時以上做科學的工作，就有若干時受文學的陶冶，所以飽食暖衣的，不至因無聊而沈淪於腐敗；就是節衣縮食的，也還有悠然自得的餘裕。所以文學在一般文化上的地位，可說是宗教的替身而與科學平行的。

## 文學和一般藝術的關係怎樣？

蔡元培

藝術的種類，不外乎視覺的聽覺的兩大類；建築、雕刻、圖畫，是屬於視覺的；舞蹈稍涉觸覺，而動的形式美，也是視覺的範圍。音樂是屬於聽覺的。只有文學是綜合視聽兩覺的，他的積字成句，積句成篇，是視覺的範圍。他的語調、節奏、協韻，是聽覺的範圍。文學可以離其他藝術而獨立，而其他藝術，常有賴於文學的助力。在文學上取材於建築的描寫，附益以插畫的映帶，固然不為無益，但若是沒有這些，文學上獨立的價值，還是存在。至於音樂因歌詞而增美，為最易見的。造形美術，雖都可獨立觀賞，然如建築的美，往往賴文學家的形容而讀者如身入其中；又如「畫中有詩，詩中有畫」為中國文人畫家的標語；均足見文學與其他藝術關係的密切。凡綜合各種藝術的，如戲劇，如電影，均以脚本作靈魂，又無論何種藝術，均藉文學家的藝術史而不朽，這可見文學有統制其他藝術的能力了，我所以在前一篇武斷的推文學作一般藝術的總代表。

## 怎樣叫做世界文學的兩大思潮？

夏丏尊

在古代的歷史上，有兩種民族，他們的思想顯著地是處於相反的。這相反的兩種思想，完全基於相反的兩種人類的本性。這兩種思潮，一盛一衰，一勝一敗，循環往復的鬭爭着，形成了世界文明光華的歷史。安諾德說得好：「在這兩種相反的偉大思潮的勢力間，我們的世界在進行着。」

其一是希伯萊民族，他們信仰唯一的上帝，絕對服從神明，尊重靈魂，厲行禁慾，未來的天國重於現實的世界，因此輕視現在的享樂而相信未來的幸福，他們的生活以神為中心。——總之是崇尚靈的，基督教所代表的正是這種思想。

其二是希臘民族，他們和前一民族正相反，他們熱愛智識，執着於地上的現實，謀肉的解放，先求自我的滿足與個人生活的充實——總之是尊重肉的，所謂異教思想者就是。

世界上一切的文學，從往古到現在，完全受着代表基督教思想的希伯萊主義和代表異教思想的希臘主義所支配。希臘主義由希臘民族所創始而傳給羅馬民族。因基督教的勃興而消滅，到十六世紀文藝復興而重新出現。從十七八世紀以至十九世紀，其間希臘思想與希伯萊思想是混合錯綜着，可以稱之爲二思潮交流的複雜時代，及至十九世紀末葉至二十世紀初頭所謂「現代」這時期，希臘思潮突占絕對優越的地位。

茲將日本廚川白村氏的對照表鈔錄在下面，以作參考：

(希伯萊思想)		(希臘思想)	
靈的，禁慾的	肉的本能的	要知精神	知道自己
絕對的服從	個人的自覺	教權主義	自由主義
天國神本位	現世，人間本位	利他主義	自我的滿足
超自然主義	自然主義	宗教的道德的	智識的藝術的
信仰的獨斷的	科學的實驗的	主觀的傾向	客觀的傾向

## 希臘文中所見到的定命論是怎樣的？

世 深

—

大自然的諸般現象，在原始人類的眼中看起來，真是神祕玄奧的：不測的風雨，氾濫的洪水，以及一切猛獸虫豸的侵害，在他們固然是不能理解而以為是無可避免，就是平常時候日月的運行，萬物的生滅，氣候的變化，也是很以為神奇的。自然間的一切事物，會這樣地不可測度，使人對它發生極端的恐懼和敬畏，同時又這樣好像有常規的進行，在不可知之中有它的和諧，規律，可靠和秩序，又使人對它有了相當的依賴和信仰。

人類欲望和自然環境接觸得久了，所發生的感情：樂和憂，愛和憎，歡喜和失望，勝利和沮喪等等，



乃是產生宗教的基本原因，原始人類所賴以爲生的食物是不可靠的，植物菓實不能自己生長，或禽獸虫魚不容易捕得時，他們祇好束手受饑；他們的生活完全是靠了天時和環境的慈惠而有的，他們覺得這種幫助或阻礙他們的力量背後是有主宰的。這主宰的支配力是如此的偉大，使他們不能不屈服。而一切宗教的儀式、犧牲和祈禱，便從此因起了。

## 二

宗教本是人創的，所以一切神祇的行爲、性格、團體組織，處處都是反映着那創他的人類的生活。像希臘人所信仰的夏令配神羣，他們祇是一羣超人；所過的生活和那（征服了土人）勝利的希臘人底生活差不多。男神便是男的超人，女神便是女的超人；最愛多管人間的閒事；並且還是陰謀狡展的政客，門戶意見甚深，黨同伐異的幫徒。家國的事，大之如戰爭，小之如婚姻，他們也要參加干預的；成功或失敗，他們都得負肩重任。建一個城，立一個國，驅除舊有的異暗的神靈，更是他們份內的事。他們和人類中間造成了一個不可解脫的關係，而人類生活的亨通蹇阻便完全成了有神在背後操縱一切了。蒲林尼在自然歷史一書中，提到希臘人民對於命運的觀念：

「在這整個的宇宙之內，每個地方和每一點鐘，我們都能聽見祈求命運的呼聲；它是人們心中

的一種依賴，一種思想，一個可告訴者，一個可稱讚的對象……它同時被人崇拜但又被人侮辱着——被人認為是無常的，盲目的，游移的，無恆的，逃避的，變化的，也是一個無價值的朋友。」

雖然命運是這樣的無常，但是人們都始終覺得命運的支配却未嘗沒有一定的規律。所以五世紀的伊華尼哲學家把命運稱為「自然中一切人事的鎖鏈」，是由於上帝的意志和法則所管理着的。亞力士多德對於這，曾給了我們一個很明晰的答案。他認為人對於神靈的觀念是二重的：一種是天體的一切現象，另一種就是人類靈魂的一切現象。他以天體有規律的運行比作荷馬所描寫的軍隊進行，在這些不同的力量和規律後面，一定要有神祇來主宰着的。而人類意志及其靈魂的一切活動也是由理性所支配着，並且是和神靈相契合的，理性之上自有其神靈主宰的。

後來夏合配神羣和數目，愈來愈增加，所司的職務愈增愈煩瑣了；那理智極端發達的希臘人，漸漸感覺到有統一，簡單化，合理化的必要；緩緩地將諸神中的喀斯，推尊為唯一有威權的正直的神靈。但是這正是沒落的時候，因為宗教本從感情出發，與理智是絕對不調和的。欲將宗教合理化，正是信仰力衰薄的表示。何況希臘的這種多神的像人的宗教，根本是一種頌揚光耀自己民族的心理作用，還不如希臘土着的 薩梯禳祭的宗教，是建立在盲目的信仰上呢！所以當理智的希臘人對於夏合配神羣懷疑的時候，他們不自覺的又去採取那舊有的宗教儀式，用他自己的宗教裏天體的現象在

他們的心目中佔了很重要的位置，一切日月星辰的運行都莫不直接地影響着人類的命運，七個行星被稱爲「宇宙的主宰」，這就是星相學者們所告訴我們關於命運的一種新的解釋——總而言之，當時人民的生活還太簡單太渺小，他們還沒有力量來控制這自然界的效能；自然所影響於他們的實在偉大，而且在一種渺茫未解的情況下，所以人底生命的一切數運，祇好歸諸神祇的支配了。這是從當時的文學作品裏，可以看得出來的。

### 三

展開希臘文學中最早的作品，如荷馬的伊利亞特和奧特賽，我們所看到的是一部神和英雄混在一起的戰爭的歷史，希臘人的所以要把古代英雄和神描寫在一起，無非是想誇耀自己的民族，所以其中的英雄多半是半神的。但是，正因為和神的關係的密切，所以我們看見在這兩部書中處處表現着神支配着一切人們的命運。伊利亞特中的英雄像阿格邁拿南，像阿奇力斯所作的一切事情，都是服從着神的意志去行的。他們的成敗得失，在事前莫不有神先給他們決定了，想違背了神的意志，而憑着自己的力量強作下去是不可能的。有時候，如果冒犯了神的憤怒，責譴一定會降到他的身上的。阿奇力斯生來就是有缺陷的，這是神的意思，所以他雖然神勇無敵，但終因為他的腳踝處是怕

傷害的，結果因此致命。阿格邁牟南雖然是半神體的，但也免不掉一死。楚洛布的戰爭一定要經過十多年方纔完結，這也是神力在操縱着的；因為神與神之間的意見發生了衝突，戰爭的解決一定要等到神的衝突消失了以後方能罷休，從這裏我們看見英雄的力量仍然脫不了神的支配。奧特賽一詩更是一篇表示命運如何注定了——一個人一生的遭遇和飄泊歷險的描述。幼里撒斯是因為觸犯了神的旨意纔受了六七年的飄泊之苦，在渺茫的大海中經歷了無數的危險和恐懼，再返回故鄉。我們讀前一首詩時的情感是激發的，熱情的，處處感到活潑有力和勇敢，雖然在那每個英雄的背後都有神道在像玩傀儡戲似地牽動着指揮他們怎樣行動的繩索。但是在後者一詩中，我們所感到的是沮喪，是惋嘆，像一個將老的人在一生掙扎以後，感覺到一切的命運都是注定了的，人力絲毫也不能把命運勉強改變過來。

我們再看希臘三大悲劇家的作品。伊士奇的悲劇，我們所感的，是人類命運的悲哀；覺得冥冥之中神靈底行爲，有時是不可解的；他們底權威是不可侮的；他們底震怒與嫉妬，是不可引起的。伊士奇描寫瞧斯的至高無上的權威，說他是「萬王之王，幸福中之最幸福者，主宰中之最有力者」。他的力量，沒有比得上的，他的地位是頂高的，他的意志施行起來比人們說的話還來得快。他「永遠操着天秤的平衡，人類所能服從的，唯有瞧斯的意志」。瞧斯是天，是地，瞧斯是一切事物，他比一切事物

都來得大。「瞧斯所執行的是一個判斷是非的法則，而這法則的名稱很多——那就是命運，天命，正道，和定數。這種法則由「報讎女神」來執行，而是受瞧斯所指揮着的。所以人類的過失和美德在最後的審判中，一定是由瞧斯來決定的，這就是伊士奇戲劇的實質。在他的現存的七部作品中，最偉大的是他那篇「網縛中的伯羅米修士」。伯羅米修士是一個介於神與人之間的「巨靈」，他沒有神一般的威力，但也同神一般的不死。伯羅米修士鑒於人類在地上生活得太苦了，特往天上竊取神火而下，教給人類以用火的方法，而人類得以永存，但是因此引起了瞧斯的嫉視，將他用鐵鍊網縛在海邊岩石上，使神鷹每日啄食其腸；日間破腸食去，晚間又任其長成，明日再食，使伯羅米修士所受的痛苦，永無窮盡。據後人的解釋，這篇劇有兩種不同的意義。一種解釋是說命運的支配人類是不可改變的，所以伯羅米修士雖然受了情感的影響，而作了這次錯事，但那至高的主宰者瞧斯却仍不能拋開他的責任，而不對他加以懲處；另一種解釋則說伯羅米修士是代表人類底毅力，人類底不肯屈服的精神，雖然明知不可敵的命運，而不惜犧牲，向上奮鬥，但這無甯是後來人進一步的說明，在當時未必是那樣想法的。

從索福克儂的作品中，我們看到對於命運與伊士奇不同的觀點。他雖然也和伊士奇同樣地承認命運是不可侮的，但他對於人類的命運多少是悲觀的，所以在他的戲劇中，安提俄尼是因為不依

照人間的法則而遵守了神的法律而死去的奧底帕斯是犯了神的判刑而受着無窮的苦楚的。地安尼拉和菲路台提斯也是同樣遭受着殘酷的命運的例子，他覺得人類的命運是如此的不可知，人生簡直是「一種幻象和一種空影」，宇宙間都被這種上天的法律所主宰着，雖然它是如此的渺茫，不可解釋。所以，惟一的方法，祇有服從，祇有虔敬。海可列斯曾說「你要敬畏諸神，在瞧斯的眼中，一切事都是不重要的，」這便是索福克儷戲劇所表示的。

幼里披底是用他自己時代的標尺，去量度神話中的古英雄的，所以他的作品，最是切近人生。在他的作品中，自然現象代替了宗教，因為那時候在一般受教育的希臘人心中，已經失却了對於神的信仰。他所描寫的是現實生活的各種現象，人類感情的深切體驗，而脫開了一切神話的窠臼。幼里披底所以有這種觀念的原因，是由於當時政治上的改變，一切預言者的神的啓示，已不爲人所信，人們對於以前的宗教觀念都起了懷疑，根本不十分相信定命論的說法。由此，幼里披底的作品中所注重的是一個人怎麼可以用他自己的力量和他的環境來奮鬥，來抵抗命運的驅使，和以前希臘人的觀念迥乎不同了。

四

由於人類知識的演進，宗教的信仰是由濃郁而漸變為淡薄的。最初，人類對於一切自然現象的發生，都歸諸神祇，荷馬的史詩便是描寫神祇間的戰爭，但是後來却人格化了，悲劇家的選材，固然尚離不開神話傳說中的人物，但他們所描寫的，多注重在人類的感情上，意志上，和思想上，人們不能再以命運為一個牢不可破的定律了，不但要漸漸對它輕忽，對它懷疑，而且還要想法用人力來打破這命運觀念的信條。

## 略述希伯來思潮和基督教文學

吳耀宗

### 一 希伯來思潮

在過去二千餘年的歷史中，有兩種很重要的思潮，它們深刻地影響了近代的文學，那就是希臘的哲學思想和希伯來的倫理觀念，因此研究思想史的人，都以二希並稱。希臘的思想主知，它所結的果實，便是現代的科學；希伯來的思想重行，它不但造成了原始基督教大部分的基礎，就是現代社會主義思想的若干成分也是從它那裏演變出來的。希臘思想，不在本文範圍之內，現在只把希伯來思想，簡略地敘述一下。

猶太人原為游牧民族，遷入迦南以後，乃從土人學為種植。其始所奉的神名耶和華，它的主要職



務就是在戰爭中使以色列人得勝，並使他們的牲畜茁壯繁殖及至到了迦南以後他們又兼奉迦南土地之神名巴爾者，但後來因為民族觀念的原故，巴爾和其他的神究竟被排斥出去，而耶和華遂成爲以色列族唯一的神。

這一個種族的神，起先只是對集團生活發生作用，但後來以色列族迭經變亂，尤其是遭巴比倫擄掠以後，大家便得了一種感覺，那就是說：種族的災難，是由於耶和華的懲罰，而耶和華之所以如此，又由於以色列族的民衆違反了它的戒律。於是宗教的應用，使逐漸從種族的集團的生活擴展到個人和社會的生活上去。從這一種感覺便產生了紀元前八世紀那個所謂先知時代的偉大思潮。

這些先知們最主要的思想就是耶和華是公義的；離開了社會的道德，一切的宗教儀式，都毫無意義。所以阿摩司用耶和華的名義向大衆說：「我厭惡你們的節期，也不喜悅你們的嚴肅會。你們雖然向我獻燔祭和素祭，我却不悅納，也不願你們用肥畜獻的平安祭。要使你歌唱的聲音遠離我，因為我不聽你們彈琴的響聲。惟願公平如大水滾滾，使公義如江河滔滔。」（舊約阿摩司書五章二—四節）何亞阿說：「我喜愛良善，不喜愛祭祀，喜愛認識上帝，勝於燔祭。」（何亞阿書六章六節）以賽亞也說：「你們舉手禱告，我必遮眼不看，就是你們多多的禱告，我也不聽，你們的手都滿了殺人的血，你們要洗濯，自潔，從我眼前除掉你們的惡行，要止住作惡，學習行善，尋求公平，解救受欺壓的，給

孤兒伸冤爲寡婦辯屈。」（以賽亞書一章一五——一七節）

從這一個主要的思潮，希伯來的宗教思想，便有了幾種新的趨向。第一，宗教的意義既然不在集團生活上的崇拜儀式，而在個人生活上的社會關係，所以不管種族生活有何遭遇，個人的宗教生活，自有它的真實性與必要性，這是由種族的宗教演變成個人的宗教。第二，宗教既然是個人的，於是它便可以超越種族，而獲得了大同性。因此，以賽亞便指出上帝的能力與尊嚴，並以爲它是治理萬國的主宰。第三，宗教既有此大同性，而萬國的主宰又是這一位耶和華，於是一神的觀念，便以形成，以色列的上帝便變成全世界唯一的上帝。這上帝的功用便不止於以色列族的繁榮，而是藉着以色列族以拯救全世界。以賽亞書上說：「耶和華以色列的君，以色列的救贖主，萬軍之耶和華如此說：我是首先的，我是末後的，除我以外，再沒有真神。」（四十四章六節）這是紀元前第六世紀所完成的思想。據現有的研究，申命記上（四章三十九節）所說的「惟有耶和華他是上帝，除他以外，再無別神」也是在這時期加入的，因爲那時耶和華還是一個種族的神。

把整個希伯來的思想，綜合起來，可以這樣的說：這世界是好的，人是可以變成完全的人，有自由的意志，要對他自己的行爲負責，並不需要什麼居間的「中保」，或受什麼惡勢力的支配；物質的享受並不是壞的，財富之爲福爲禍，在乎個人如何使用；人是照着上帝的形象做的，所以是神聖的，因此，

人類都是弟兄，他們原來是互相結合的，將來也必聯成一體；人應當以公義相待，不但因為他們是弟兄，也因為這是上帝的旨意；人類終極的目的就是要把這世界變成一個實現了真理和公義的神聖世界。

這樣看來，希伯來的思潮是唯理的，是倫理的，也是實行的。它不但沒有出世的思想，就是關於來世的觀念如永生、復活等，都是從波西、埃及、希臘等地方流傳過來的。若干的神話，如創世說、失樂園的故事，痛苦與死的來源，大水等等，也是受了巴比倫、伯利斯坦等地方傳說的影響。直等到第一次流亡以後，以色列族才有彌賽亞脫本族於水火，和未來和平與仁愛的大同社會的「末世主義」的期望。

## 二 基督教文學

基督教對文學的影響是很大的。第一，新舊約的本身，在許多地方，有文學上的價值，並且它也是全世界唯一銷行最廣的書；第二，從基督教的經驗所產生出來的文字，這兩千年來，質和量也都很有可觀，我們在這裏，只能把比較重要的作品略為介紹。

基督教最主要的經典自然是新約全書，而新約中最重要的就是四福音。馬可福音是根據彼得的記憶來寫的，敘述比較平淡。馬太福音是基督教第一部文學作品，也是基督第一本傳記書中的事

實和文字，都曾經過作者匠心的排列和鍛鍊，其價值早為教中人所重視。文字最美的一段，就是所謂登山寶訓者（第五——七章）。讀這幾章書的人，好像身臨其境，聽了一篇滔滔動人的演講，其言語的流利深刻，使讀者如見其人，如聞其聲，所以這一段書的結尾說：「耶穌講完了這些話，衆人都希奇他的教訓，因為他教訓他們，正像有權柄的人，不像他們的文士。」馬太福音的作者猶太人書也是為猶太的讀者寫的。路加福音的作者却是希臘人，寫書的對象也是希臘的讀者。此書的特點是它的人道觀念。它把耶穌對貧窮者和不幸者的同情和幫助，描寫得特別詳細。撒瑪利亞人之憐愛受傷者（十章三十一——四十二節）就是一個例。約翰福音比其他的福音多帶點哲學和玄學的意味，也特別表彰耶穌的神性。它也是為希臘的讀者寫的，不過比路加福音更合希臘人的口胃。書中像耶穌替淫婦主持公道（八章三——十一節）和耶穌最後與彼得的談話（二十一章十五——廿三節）都是極好的描寫。此外，散見於各福音的，像犯罪的婦人以香膏抹耶穌的故事，和客西馬尼園的禱告，在文字和意義方面，都有不朽的價值。

在四福音以外，新約中最重要的就是保羅的書信。保羅是一個熱情的人，書信也是他自己的手筆。他的話溶理入情，像有千鈞之力。其流利處又像長江大河，一瀉千里。各書中像「誰能使我們與基督的愛隔絕呢？」一段（羅馬書八章三一——三九節）論聖徒的品行一段（同十二章）和論愛的

一段（哥林多前書十三章）都是膾炙人口的。

舊約雖然本來是猶太教的經典，現在却也被收入於基督教經典之中。舊約中最有文學意味的是雅歌。它大概是耶路撒冷民間的一些戀歌，雖有所羅門的名字在裏面，却不是他的作品，但因此猶太教便把它列入經典，把它作為耶和華與以色列族彼此相愛的一種寓言。後來基督教又把它作為耶穌與教會相愛的一種寓言。其次，約伯記是一首敘事而兼討論宗教信仰和人生哲學的詩，它的氣魄極為雄厚，其說理處尤能脫離傳統的見解而獨闢蹊徑。此外像寓言、詩篇、箴言、傳道書，亦均有文學價值。

再說到新約時期以後幾種重要的作品。

奧古斯丁（Aurelius Augustine 354—430）可以說是中世紀基督教最重要的人物。他的懺悔錄（Confessions）是西洋文學史上第一部自傳，也是新約後第一部記載基督教經驗的書。書中所記載的是奧氏個人精神的奮鬥，和他與上帝靈交的經驗，描寫極為生動。他的上帝之城（City of God）在宗教意義上比懺悔錄尤為重要。書中大意是說：地上的帝國，隨時可以毀滅。惟上帝之城則萬古長存。所謂上帝之城，就是指思想中的「天上的耶路撒冷」，死者復活後永享幸福的所在。

聖芳濟（Saint Francis of Assisi）是芳濟派的創立者。他是基督教聖者中最可愛的一個，其

生平事蹟，幾於家喻戶曉，因而別人所寫的關於他的許多作品反將他自己的少數作品掩蓋了。比較最著名的的是他的萬物之歌 (Song of the Creatures) 它把日月風雲以至死亡都加以人格化的描寫，以表示萬物一體之意。一三四〇年有一個名叫 Ugolino Brunforte 的給他寫了一本聖芳濟的小花朵 (Little Flowers of St. Francis and of his Priars) 記載他和他的從者的事實但不盡是信史。此書直流傳到現在。

但丁 (Florentine Dante 1265—1321) 的神曲 (Divine Comedy) 也是中世紀的一本名著。它描寫信衆在得救的旅程中所走的路；其目的在使人超脫現世的苦惱，進入光明的永生。該書命意極嚴峻而崇高，而行文却極顯淺而暢達。

金多瑪 (Thomas à Kempis 1380—1471) 是很有名的追蹤基督 (Imitation of Christ) 的作者。這是中世紀基督教最成熟的作品；它對於宗教生活的觀念是清潔，誠實，服從，友愛，仁慈諸德的鍛鍊。

密爾頓 (John Milton 1608—1674) 的失樂園 (Paradise Lost) 是清教派文學不朽的傑作。這是以全人類為描寫對象的一篇敘事詩，是密氏在失明的時期中，用七年的苦工寫成的。這一部名著可以說是文藝復興時代的文化和清教誠摯的道德觀念交互影響的產物，它在英國文學中佔

極高的位置。

彌賽亞 (Messiah) 也是一首敘事詩，是克洛斯特 (F. G. Klopstock 1724—1803) 受了密爾頓 氏失樂園 的影響，在一七四八年寫成的。它所描寫的是耶穌受死前的情景，音樂則抑揚頓挫，雄壯細膩，各盡其妙，詞句亦綿纏悱惻，刻畫入微，無論是數百人的合唱，或是傳音於留聲機中，都能使聽者受極深的感動。

與密爾頓 氏齊名的還有一位本陽約翰 (John Bunyan 1628—1688) 他的天路歷程 (Pilgrim's Progress) 早已翻成中文書，成於一六八四年，係一種寓言，敘一教徒追求信仰的種種奮鬥，其思想實代表彼時清教運動的福音派神學。書中所謂的一「虛榮之市」(Vanity Fair) 大概就是指文藝復興時代的羅馬，因為那時所注重的是文藝與美術，至於道德和宗教，則頗有束之高閣之慨。

傅克士佐治 (George Fox 1624—1691) 是友愛會 (Society of Friends) 的創立者，此宗派主張非戰，提倡服務，人數雖少，而威力甚大，力行亦勤。傅氏 的日記 (Journal) 成於一六九四年，實為一本靈性的傳記，至今傳誦不衰。

紐文約翰 (John Henry Newman 1801—1890) 始為基督教徒，至一八四五年歸依於天主教，時人以不能始終如一責之。氏乃寫一自傳名 Apologia pro vita sua 以明心跡。其書文字的美麗，

使作者幾與奧古斯丁及盧梭齊名，出版後文壇爲之震動。

還有許多聖詩和禱文，無論在詞句或音樂方面，都很能感人。禱文繁多，不便徵引，現在只把幾首意味深長的聖詩介紹於后：慈光歌（Lead Kindly Light - J. H. Newman 1833）聖靈歌

（Spirit of God - George Croly 1854）主愛歌（Jesus, Lover of my soul - Charles Wesley 1746）

古聖信德歌（Faith of our fathers - F. W. Faber, 1849）親近上帝歌（Nearer My God to

Thee - Sarah F. Adams, 1841）寶架歌（In the Cross of Christ - John Bowring, 1825）愛主

歌（More love to thee - E. P. Prentiss, 1899）這些聖詩是宗教經驗的結晶品，研究基督教文學者，

不但宜讀其文，更須聽其歌詠。以上諸歌有趙紫宸、劉廷芳、謝扶雅諸君譯本，見燕京大學出版之團契

聖歌集及青年協會出版之青年詩歌。趙紫宸君有若干自作的禱文，載於團契聖歌集，詞句亦極美麗。

著者按：本文關於希伯來思潮一段，曾用猶太，以以色列、希伯來，三個不同的名詞，似乎需要一點解釋。以以色列就是雅各的名字（見創世紀三十二章廿八節）。他的後裔最先用這個名稱的大概只有八個部落，其後別的部落也加入，成一國家。紀

元前九三七年，這國家分裂，南部最強盛的部落名猶大（Judah），其後即以此爲全族的名稱。猶太（Jew）即猶大（Judah）的轉音希伯來（Hebrew）原文爲衣伯（Eber）爲亞伯拉罕第六代始祖，原文之意義爲「渡過」即渡過烏佛里

特河之意。其後遷徙至該處的其他部落，加入成一大族，以色列人亦其中之一，而希伯來遂成爲此混合部落的總名稱。到現在以上三個名詞已經取得同一的意義了。



## 略述表現騎士風度的中世紀文學

茅 盾

十一、十二、十三世紀是歐洲的封建制度達到最完全發展的時期。那時歐洲的社會關係就是層層疊疊的「封建領主」和「家臣」。國王是封建領主，他下面有許多較小的「封建領主」做他的「家臣」；這些較小的「封建領主」每人又有許多更小的「封建領主」做他的「家臣」。小「封建領主」一方面是他上邊的大「封建領主」的臣僕，另一方面却是他下邊的更小的「封建領主」的君主。最小的「封建領主」——一個地主，他的「家臣」就是他的農奴，牧豬奴，馬夫之類。

「家臣」對於「封建領主」的義務是平時納稅，戰時出兵。「封建領主」給「家臣」的恩典就是准許他在自己領地內有「君主」的權力，——收稅，養兵，甚至鑄幣。（這是只有較大的領主，公國侯國之類，才能享有）並且有處理「內政」的完全自由。所以即使是一個平平常常的地主，在既對他的領主——

——得爺盡了臣職以後，他在他自己範圍內就是個主權無上的君主，他對於他的手下人有生殺予奪的權力。

所謂「騎士制度」就是從這封建制產生的。「封建制度的花」——騎士制度得過這樣的美名。這是一種軍事的組織。但後來成爲一種社會的文化的制度。中世紀的文學就是此種騎士制度的反映。騎士的出身必須是貴族。最初，牠還不是固定的封號，並且最初也還沒有「職業的騎士」。到後來，騎士成爲一種「功名」而且是一種職業的時候，所有一些貧窮的小貴族，（自然也是封建領主不過已經窮得差不多只剩一、二個牧豬奴兼侍者又兼馬夫的家臣了，）就幾乎全以騎士爲出路。

騎士在受到正式封定以前，必須「行俠」。這「行俠」的範圍也極廣，從保護聖教，殺異教徒，投效到大的封建領主手下打仗，乃至保護他自己的情人，打抱不平，都算在內。「行俠」有了成績時，便可請求有勢力的「封建領主」正式冊封爲騎士；那時他要宣誓終身奉守騎士信條：護教，忠君，行俠。

單是有幾百斤蠻力，會騎馬，會使槊，——嫻熟中世紀的戰術，還不配做一個騎士；他在武力以外，又必須懂得怎樣伺候君主（儀節），也必須懂得怎樣伺候貴婦人（禮貌）。所以騎士的訓練實際上就是中世紀的「上等人」養成的方法。騎士生活跟中世紀的「上等人」生活就是一樣東西。

騎士是封建制度的產物，然而亦支撐了封建制度。牠是與封建制度相終始的。牠反映在文學上

就成爲「中世紀的羅曼司」或「騎士文學」。

這些中世紀的「羅曼司」主要是「韻文羅曼司」和「散文羅曼斯」，這都是正面表現了騎士生活的，後來封建制度實際已經崩潰而騎士也只在其名不復成爲實際的社會勢力的時候，又產生了諷刺騎士的羅曼司，稱爲「後期羅曼司」。

「韻文羅曼司」是用韻文作的，其全盛期大概在十字軍興的前後。作者大都沒有留名，只知當時北方的「行吟詩人」名爲 *Trouvères* 者以及南方的「行吟詩人」名爲 *Troubadours* 者是「韻文羅曼司」主要的製作者。此所謂北方南方都指當時弗蘭克（後來的法國範圍的領土），因而那些「韻文羅曼司」的題材亦大概是弗蘭克王大查理（就是沙理曼大帝）朝上的故事。例如有名的羅蘭之歌。另一種題材却是以英國的傳說的阿失王及其「圓桌騎士」爲中心。第三，有所謂「古典的」題材，則複述古希臘羅馬的神話傳說。

「韻文羅曼司」是合樂的，最初大概是封建領主饗宴時佐酒的東西，後來發展成爲當時最有勢力的文藝品。

在「韻文羅曼司」中，主要的動作是打仗和冒險（騎士們在行俠時打老虎，獅子，捕毒龍，降巨人等等），也有戀愛事件，然而不過是陪襯。十字軍以後，「東方的神祕和美麗」被引進來了；在珍寶，符咒，

魔術的膏藥和聖水，深宮，迷園，等等東方色彩的題材而外，又特別響起戀愛的調子。同時由「韻文」漸變為「散文」了，到十四世紀「韻文羅曼司」已經完全讓位給「散文羅曼司」。這時被表現出來的騎士也許沒有從前那樣勇敢，有超人的武力，但比從前更加溫雅，更加多情。他們從聖教的信徒變成美人的信徒。屠毒龍，降巨人，破魔窟，等等勳業，不大見了，却盛行「禮意的比武」。騎士們的鐵甲更加精美，把身體全部包起來，好像是一層天生的硬壳，但「禮意的比武」的規則却跟現在的足球戲相似，原則在不傷人的。騎士是墮落了，「散文羅曼司」的後期作品中就很有許多是諷刺騎士的。「散文羅曼司」主要的題材是十字軍東征的故事。

騎士制度成爲累贅以後，就有用騎士文學的體式來諷刺騎士制度的文藝作品出現，這就叫做「後期羅曼司」。這約在十五世紀中葉先行於西班牙。這又分爲二類。第一是「牧歌的羅曼司」，把村俗的牧兒引到漂亮的騎士和貴婦人隊中鬼混，打趣那些高貴的騎士。第二是「流氓的羅曼司」，主人公是一個流氓，他的「冒險」經歷是忽而爲大官，忽而爲騙子。

但是「後期羅曼司」中間也有不是虛擬的諷刺作品。例如那也是西班牙出產的高爾的阿瑪迭司 (Amadis de Gaul)。這大約最初見於十四世紀末，是「散文羅曼司」。這是三兄弟冒險的故事，因爲在冒險之外也寫了世態，所以比一般的「散文羅曼司」高明，這後來引起了無數的摹擬的續編。

講到阿馬迭司的兒子，孫子，曾孫，背景也移到了希臘，到了君士但丁，巴比倫，因為屬於這「高爾的阿馬迭司」一系統的「羅曼司」太多，所以通常也把這算做「羅曼司」中間的別一系，稱為西班牙系統的羅曼司。可是這一系既不是正面表現了實在的騎士生活，（像韻文羅曼司和初期的散文羅曼司），也不是反面諷刺了徒有其名的十四世紀以後的騎士制度，（像牧歌的羅曼司和流氓的羅曼司）這不過是套了騎士文學面目的消遣文學而已，實際上，表演騎士風度的中世紀騎士文學在十四世紀中葉「散文羅曼司」衰歇的時候就已經沒有了。後期羅曼司只是諷刺的虛擬，性質跟後來的吉訶德先生差不多。

## 歐洲文藝復興與方言文學的關係

陳衡哲

歐洲文藝復興與方言文學的關係，可以分做三層來說。

第一，是希臘羅馬古文學的復興。文藝復興這一個名辭，從狹義來說，即是指希臘羅馬古文學的復興。這些古文藝經過了差不多一千年的沉淪，終於靠了少數博古好學，或是奇才異能的人士，在十四世紀的前後，漸漸的恢復了牠們已往的光榮。那時歐洲在政治上，已經成立了一個列國的形勢；故各國的方言，也就漸漸的輪廓分明起來，各有各的個性，各有各的民歌與詩人了。但牠們尚不曾獲得文學上的地位。古文藝復興在文學上的一個影響，便是一個良好的修辭與文格，和一個人文主義的內容，給予各國方言的創作家，使他們更能把那些生鐵鑄成柔軟的鋼條，使牠們更能合乎人世人生觀之用。因為我們知道，在十四世紀到十六世紀的那個文藝復興時期中，歐洲各國第一流的方言

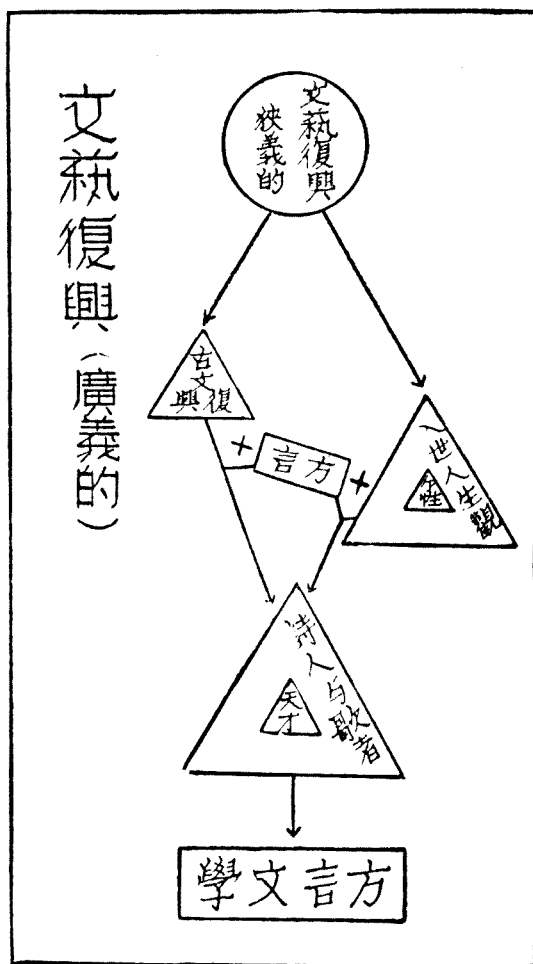
文學家，差不多使也都是優秀的的文學家。意大利的詩人但丁便是一個好例子。

第二，是個性的復活。文藝復興的旗幟是古文藝的復興；但牠的推動力却是個性的要求重見天日，而文學本來也就不過是個性的一種表現。中古人士的思想情感既完全為地獄的恐懼與天堂的希望所束縛，他們當然說不到什麼個性的要求；但在文藝復興的春風輕拂之下，一部份聰明才智之士便不甘心為那中古的出世人生觀所範圍了。他們相信人生是美的，享樂是美的，「此地」與「現在」也是美的。換句話說，即是，個性的發展是美的。他們所奉的，是一個新的入世人生觀，一個與古希臘羅馬文化接近，而反與自己的時代距離甚遠的人生觀。這是一斛新酒，中古拉丁文的舊瓶子是裝不下的，裝了一定要破裂。這酒自有他的新瓶子，那便是民衆所用的方言。故早在十一二世紀時，謳歌人生之美的詩人與音樂家，便在歐洲的西南部，東邊裝一壺，西邊裝一尊，把這個新酒放入許多各不相同的方言瓶子中去了。其中最有力的是法國南部不洛文絲 (Provence) 地方的方言歌者。他們南走意大利，北入德意志，把他們的歌曲送給那些沉睡在中古暗室之中的人士，雖然後來因為政治上的摧殘，不洛文絲終未能成為歐洲文藝復興的中心點，但牠的歌者所給予各國方言文學的影響，也就夠牠的自傲了。自此以後，各國的方言歌曲與散文，便更日多一日起來。牠們差不多都充滿着個性的活力，即在但丁的神曲中，所說的雖然仍是那些天堂地獄的話，但個性的力量却仍是十分

顯著的。因此可知，假使缺少了這個個性的復活，各國的方言便很不易有成爲文學的希望；而假使沒有古文藝的復興，個性也是不容易在那中古思想的千鈞重石之下抬頭的。

第三是天才。個性發展的最高峯便是天才的發展，這理由太顯明了，可以不必申說。在文藝復興的時期中，天才的發展也有幾條大路，一條是科學的路，一條是藝術的路。一條便是文學的路，在這條文學路上的天才，有少數是專向着那蒼茫古道走去的，例如十四世紀的彼得拉克（Petrarch）但大多數却都是向着那方言文學的新路走去的，而生活在十三與十四世紀之交的那位意大利詩人但丁（Dante）便是他們的領袖。在但丁以前，雖然早已有人把意大利各處的方言，寫成散文與詩歌；但直待這位大匠出世以後，靠了他的傑作神曲與新生，意大利才算有了一個真正偉大的方言文學。但丁所用的，是佛羅棱司（Florence）的塔司干（Tuscan）方言；因此，所有後來的方言創作家，如彼得拉克、樸伽邱（Boccaccio）、馬基雅弗利（Machiavelli）、亞利奧斯多（Ariosto）等，便也都用這個方言來表現他們個性中的理智與情感，而爲意大利的散文與詩曲建立一個永久的根基了。此外如英國、法國、日耳曼、西班牙等也都各有各的天才，來跟着但丁在這條新路上奔馳。十四世紀時，英國的威克立夫（Wyclif）與綽塞（Chaucer）；十六世紀時日耳曼的路德（Luther）法國的拉勃雷（Rabelais）和西班牙的塞萬提斯（Cervantes）都是第一流的文學天才，也都是第一流的方言家。他們的文





學作品雖然也有譯自古文的；但他們對於那塊方言生鐵的鑄鑄，却完全是一種創造的工作。我們看過這一點簡略敘述之後，可以得到一個結論，那便是，文藝復興與方言文學的關係，是和春天與花卉的關係一樣的。缺少了春光，花卉固然開不出；而缺少了花卉的繽紛，春天也就不成爲春天了。同樣的，使那些方言種子開出莊嚴美妙的花朵來的，是文藝復興；而以一個偉麗的園景來點綴這個文藝復興的，却又正是那些美麗的花卉！現在且用一個表來表明這個意思。

## 什麼是古典主義？

朱光潛

粗略地說，「古典」是「古典時代」（即希臘羅馬時代）的傑作。「古典主義」有兩種意義：第一，它是古典文學所表現的特殊風格；第二，它是要把這種特殊風格定為文學標準和模範的主張。古典文學所表現的特殊風格究竟是什麼呢？這個問題最難回答。文學和其他藝術一樣，有可求之於形跡的一方面，也有不可求之於形跡的一方面。大概我們對於某種文學可以用幾句簡單的話解釋得很清楚的都是有形跡可求的一方面，這就是它的最粗淺的一方面。十七、十八兩世紀的學者們想用幾句簡單的話把古典文學的風格解釋得很清楚，他們祇抓住形骸，把精神完全失去，所以釀成所謂「假古典主義」。

在普通說話中，古典主義是和浪漫主義相對待的。說粗淺一點，古典主義注重形式的和諧完整，

浪漫主義注重情感的深刻豐富；古典主義注重紀律，浪漫主義注重自由；古典主義求靜穆嚴肅，浪漫主義求感發興起。拿一個比喻來說，古典主義是低眉的菩薩，浪漫主義是怒目的金剛。論流弊，古典主義易流於因襲，一失之冷，二失之陳腐；浪漫主義易流於恣肆，一失之粗疏，二失之蕪雜。

不過這種分別究竟非常粗淺。古典文學中如荷馬的奧特賽有很濃厚的浪漫派色彩，浪漫文學中如哥德、濟慈諸人的詩有時也很有古典文學的神韻。凡是開風氣的偉大作品在當時都是新奇的，破格的，浪漫的。過了些年代，它成立了一種風氣，被人家看作標準模範，就變為古典的了。Stendhal說：「給我們高曾祖以最大量快感的叫做古典的，給我們現代人以最大量快感的叫做浪漫的。」其實我們應該說：「在我們高曾祖視為浪漫的，在我們視為古典的。」據意大利美學家克羅齊的意見，祇有第二流作品纔可以說是浪漫的或古典的，第一流作品不能祇是浪漫的，或是祇是古典的，它必定同時具有浪漫的和古典的優點。這就是說，它一方面要有真純的情感（浪漫主義所偏重的），一方面又要有幽美的意象（這是古典主義所偏重的）。

古典本來無主義，古典之有主義，從羅馬作家浩越司（Horace）起。他寫過一封「與庇梭書」討論詩的原理和法則，被後人誤稱為「詩學」。在這封信裏他站在導師的地位，教人以作詩的方法，處處勸人求「整秩」，「聯貫」，「嚴守類型」，「別信任奇思幻想」，「在荷馬史詩中尋材料」，「每部戲紙應

有五幕」和其他類似的話。這封信的影響最大，從紀元後一世紀起一直到第十四世紀止，凡是討論文學的書大半都直接或間接地受它的影響。它可以說是「假古典主義」的聖經。假古典主義何以側重浩越司和他所代表的拉丁文學呢？這個問題最值得注意。第一，假古典主義注重模倣古典，而拉丁文學本身就是模倣古典的產品。羅馬人在政治方面雖推倒希臘，而在文藝方面却處處步希臘的後塵。第二，假古典主義是文藝復興的流產，文藝復興起源於意大利，拉丁文學是意大利人的祖傳。就廣義說，文藝復興就是古典文學的復興，但在啓蒙時期，它祇是拉丁古典文學的復興。這種古典主義通常叫做「拉丁古典主義」。

希臘古典作品的原稿在中世紀大半都散失去，沒人過問。到十三世紀以後它們纔逐漸出現。意大利學者們如Petrarch, Boccaccio 諸人於是提倡希臘文學的研究。一四五三年土耳其攻陷君士但丁堡，希臘學者們抱着古書逃到意大利去。這是古典主義史中最重要的一頁。已在萌芽的文藝復興運動得到這一批生力軍，於是它的氣焰就一天高似一天了。

文藝復興在文學方面最初的結果實在令人失望，因為它祇流產為假古典主義。假古典主義有三部「法典」：一部是十六世紀意大利人維達 (Vida) 的「詩學」，一部是十七世紀法人 布瓦羅 (Boileau) 的「詩學」，一部是十八世紀英人 蒲普 (Pope) 的「批評論」。它們的性質都和浩越

同的「詩學」類似，不過作者們口裏却說是祖述亞里斯多德，其實他們的精神和亞里斯多德的完全相反。亞里斯多德在他的詩學裏的態度是科學的，方法是歸納的，他彷彿說：「我看希臘文學在實際上是如此如此。」維達和布瓦羅一班人却換過口吻來說：「我們以爲一切文學在原則上都應該如此如此。」這所謂「如此如此」便成爲古典主義（在他們自己看）或假古典主義（在歷史家看）了，他們的信條很簡單。「勿走極端」「跟着理性走」「模倣古人」「嚴守類型」「勿忘紀律」幾點是最重要的。

假古典主義的理論非常膚淺陳腐，所以常被鄙視。有人因爲討厭假古典主義而討厭古典主義，尤其是沒有脫去浪漫派的偏見的人們。不過離開理論而言事實，我們應該記得歐洲近代文學大部分是從古典脫胎而來的，無論假古典主義如何膚淺，它所引起的爭論把古典文學的興趣維持到幾世紀之久，功勞實在不可磨滅。在中世紀無政府狀況的文學界之後，假古典主義提出秩序來救紊亂，也應該值得一字之褒。我們也許可以說，如果沒有假古典主義所提倡的紀律和理性，十七世紀的法國戲劇和十八世紀的英國散文能否有那樣成就或許是問題。

一般人以爲浪漫主義是反古典主義的。這是一個大誤解。浪漫主義是多方面的，其中很重要的方面就是超過假古典派的「拉丁古典主義」而跳回到希臘。真正研究古典的工作不在文藝復

興時期，更不在假古典主義時期，而在浪漫主義時期。首開風氣的人是德國學者文克爾曼（Winckelmann）。從他起，「希臘古典主義」纔逐漸盛行。浪漫派以後的詩人大半都受希臘古典的影響。歌德是顯著的例。不德（Walter Pater）說浪漫運動是「浮斯德和海倫的結婚」。浮斯德是中世紀幻想和熱情的結晶，海倫是希臘美的代表，可見古典主義也是浪漫主義中一個重要的成分了。

## 什麼是浪漫主義？

馬宗融

浪漫主義是法語 romantisme 或英語 romanticism 的翻譯。「浪漫」是 roman 的譯音。可是這個譯音恐怕是從日本傳來的，因為日本語的「浪」字的發音恰恰與「o」相當，若照中文的讀法就有些不對，並且從「浪」與「漫」字原有的涵義上惹起了多少誤會，於是就有人把它改譯為「羅曼」或「爛漫」等了，但終不如「浪漫」二字流行較久且廣，雖已發生歧義，而本義並非不張，因而我們仍舊可以沿用。

浪漫主義 (romantisme) 的原語為浪漫諦克 (romantique) 它本來的涵義，據李特列 (Littre) 在他的字典里所作的解釋，則為「浪漫來斯克」 (romanesque) 的同義字，特別用來形容一些在想像中喚起詩及小說所描寫的地方或風景的李氏並引盧梭在他的孤獨散步者的遐想 Réveries

du promeneur solitaire) 里記述他在聖彼得島旅居(一七七七年)的文句爲例：「碧葉嫩湖 (lac de Bienné) 的兩岸比起日來弗湖的兩岸來算得是最荒野和最『浪漫諦克』了。」只怕就是這個語詞在文學作品上最著和最早的應用罷。

浪漫諦克一語自十七世紀就從英國傳入法國，把來適用在人格和文學作風上固然已是很久的事了，可是用來和古典主義 (Classicisme) 對立的怕要算法國的斯達埃爾夫人 (Madame Staël) 爲最早了。她在她的 八一〇年出版的德國研究 (De l'Allemagne) 裏曾說：

「……大家有時把『古典主義的』(Classique) 作爲『完美的』的同義字。我現在却把它用作一種別的意義，當我把古典主義的詩認爲是上古人的詩，而浪漫諦克的詩認爲是帶有些騎士的傳統風度的詩時，這種區分又同等地和世界上的兩種時代有關係，即先於基督教成立的時代和這以後的時代。」

斯達埃爾夫人的確找着了這個語詞的真正語源和它的原始意義。因爲 roman (就浪漫來斯克——小說的或傳奇的——的意義說——來自另一 roman (意爲羅馬語 [langue romane] 的寫作) 到真正指的是中世紀的文學，亦就是基督教的文學，在文藝復興期以前，不受上古人的影響的。斯達埃爾夫人用浪漫諦克一語來指定種種新的作品，以之與文藝復興期的古典主義的趣味相對



立，而且就因這些作品，浪漫諦克諸文人都自以爲是直追中世紀了。

這浪漫諦克一語和許多別的指示種種新思想的字相同，都是先有一種消極的主義，所以浪漫主義就是古典主義的否定。這現象是很多而且自然的。費希特（Fichte）曾說：「欲知我在知非我。」「未來」須有「過去」與之相對才更明白，所以浪漫主義要使自身的意義明白就要和前代有所區別，正如法國大革命期中的立憲黨人要使他們的主義更明白，就得盡量暴露舊制度的罪惡來與以烘托一樣。一言以蔽之，你要發見新的形式就在能破壞舊的形式。

雖然，斯達埃爾夫人當時恐怕並沒有意識到什麼文學的維新或革命，她只是一個極力要使法國接受外國文學的一人；那知就從這點她幫助並促進了法國的文學革命。到一八二三年斯達埃爾（Stendhal）發表了他的拉西納與莎士比亞（*Racine et Shakespeare*）小冊子後，浪漫主義的革命意識才益更顯明，新舊的對立才更趨極端。他曾提出「什麼是浪漫主義」的問題，他的答案是：

「浪漫主義乃是一種依着民衆的習慣和信仰的現在狀態呈獻給他們以文藝作品的藝術，足以給他們以最大的快樂。」

「古典主義却相反，是以曾經給予最大快樂於他們的祖先的文學呈獻給他們的。」他既把這兩種主義看得是這樣對立的，所以他就還要潑辣一點地說：

「再沒有比我們更不像那些穿着繡花衣服，戴着價值千金的大黃色假髮的侯爵們的了，這是他們，在一六七〇年，評判拉西納和莫利耶的戲劇。」

「這些偉大人物要去迎合這些侯爵們的趣味，並為他們而寫作。（在斯當達爾這裏把莫利耶也相提並論，恐怕不是完全合適的。）

「我希望從此以後要作悲劇（tragedie）給我們這些好推理，嚴正並還帶有稍稍的嫉恨的，美妙的一八二三年的青年人們了……」

他因而說明浪漫主義的喜劇的特徵道：

「浪漫主義的喜劇第一就不把它的人物用繡花衣裳顯現給我們；也不是永遠總有些戀愛者，而戲劇的終場總是一個結婚；人物並不正地在第五幕就變更他們的性格；我們可以窺見有時一種愛情也不一定能夠以結婚終局的；結婚，它不用『處女膜』一語作代去押韻。在大庭廣眾來說『處女膜』誰不惹起人笑呢？」

他推崇但丁，莎士比亞，說他們也都是浪漫諦克，可是他說：「浪漫主義者並不教人去直接模倣莎士比亞的戲劇。」是以他對席勒爾（Schiller）頗致不滿，他說：「席勒爾抄襲莎士比亞，並及他的修詞法；席氏沒有才氣給他的同國人以他們的風俗所要求的悲劇。」他以為法國人若在思想上能享

有一點太平去從事文學的話：「他們不久就會有新的法國悲劇出演，這是他敢預言的。」他又說：「一切使他們相信我們是在詩作上的同樣的革命（十八世紀大衛（David）領導的藝術革命）的前夜了。一直到成功之日，我們這些浪漫諦克體的辯護者，將要被人罵死了……作一個浪漫主義者是需要勇氣的，因為他是須得冒險的。謹慎的古典主義者却不然，他每進一步都不能不賴已往作家的唾餘的扶持。」所以他有這樣一個比譬：「我覺得作家需要的勇氣幾乎不減於戰士；他們應該一個不要想到新聞家，一個不要想到救傷醫院。」他自己是個告奮勇的，他堅信這偉大的日子將要到來，法國的青年——高貴的青年——將要覺醒。

果然，在法國，浪漫主義的文學革命，也正如一七八九年的政治革命一樣，早已在盧梭時代就下種發出，經各國的浪漫諦克文學爲之雨露，日光，培養到一八二〇才放了它的第一朵鮮花：拉馬爾丁的詩集默想（*Méditations*）。自此文學革命的思潮就洶湧地向革命的爆發逼近，斯當達爾的小冊子正是這裏面的一個潮頭，無怪他有這樣的預感了。

凡是一種社會事實都沒有單獨發生的，文學思潮也是一種社會事實，所以它也不能突如其來。因而我們可以執着法國的浪漫主義旁通到英，德，意大利，西班牙諸國的浪漫主義。法國自十八世紀後半期浪漫主義就已經實際地存在了，已有它的文藝上的要求和熱烈的精神狀態。一七七三年出

版的墨爾西耶 (Mercier) 的戲劇藝術論就包有克林威爾序文中的斷言，帶着濃重浪漫諦克色彩而力攻古典主義的模倣，並贊成研究莎士比亞，接近自然，力爭藝術自由諸程序了。十九世紀初年他的戲劇的出演，也可以算得一番愛爾納尼戰，並且還實演了一場流血的慘劇。

可是這等法國的文學上的感受性不妨說是英國的浪漫主義創造出來的。新愛綠綺思 (Nouvelle Héloïse) 裏的善感及狂熱之情，在盧梭之前就已存在了，應該從 Richardson 的 Pamela (1742) Clarissa Harlowe (1751) Grandison (1775) 等作品譯成法文時算起，因為這些翻譯在當時都得到了很大的成功。盧梭就可以說是由 Richardson 來的。列都爾累爾 (Lefournier) 於一七六九年翻譯了楊 (Young) 的詩集夜 (Les Nuits)，一七七六翻譯了莎士比亞的戲劇，都會暢行一時，於是把這時代的感情與思想都給完全推翻了。還有後來被布來爾 (Bair) 比作荷馬的沃西揚 (Ossian) 的詩自一七六〇年起已經流行於法國，「浪漫諦克」一語已經在「廢墟的繫戀」「抒情的熱感，」「憂鬱或熱情的激動」等意義下通行了，這些情調不久就一齊從新愛綠綺思裏表露了出來。

到十九世紀英國浪漫主義仍繼續以它的詩人若濟慈，拜倫，雪萊，及湖上詩人 Wordsworth，Coleridge，Southern 等人的詩和斯各特 (W. Scott) 的歷史小說等給法國作家以巨大的影響。沙

士比亞戲劇於一八二六年頃在巴黎連演了兩年一時致莎士比亞戲劇成了浪漫主義戲劇的理想大仲馬口裏終日不離莎士比亞且天真地以法國的莎士比亞自命。至拜倫對於繆塞的影響尤爲著明。由此可見英國十八世紀的浪漫主義就是法國文學革命最早的來源。

此外又有德國的浪漫主義與法國的文學思想也有不少的交涉。最早的若赫爾德爾(Herder)及蓋斯來爾(Gessner)的作品較近的較重要的怕要算石耐格爾(Schlegel) 席勒爾及歌德了。石耐格爾以他的戲劇文學講義成了法國的反古典主義批評的來源。在一八一四年就已被公認了的。至於歌德呢，他是讀過盧梭的作品。並且他的文學的養成一部分也是有賴於法國作家的。他最愛盧梭的 *Profession de foi du Vicai aesarovoyard* 在他的少年維特之煩惱裏面可以發見很多的新愛綠綺思的影響。歌德可以說是被盧梭的思想浸透了的。可是歌德的傑作對於法國浪漫主義又發生了很大的作用。他的維特在一七七七年譯成法文後，在二十年間，竟重印了二十次。不料德國的影響突被革命打斷，傳到十九世紀，經斯達埃爾夫人的提倡，這部小說又復大受歡迎，所有的浪漫主義者都曾讀一過。它對於拉馬爾丁的影響並不弱於沙篤布利揚的作品。石耐格爾的劇本馬利·士徒阿爾(*Merie Stuart*)於一八二一年由巴朗特(Barante)譯成法文，浮士德也在一八二八年由賴爾瓦列(*Gerard de Nerval*)法譯，就是何甫曼(*Hoffman*)的短篇小說也經譯出，於是全然

把法國作家的想像力都刺激起來了。因此本來由盧梭產生的德國的浪漫主義反而轉來深深地造成了法國的浪漫主義，不過這都全虧了歌德和席勒的力量。

至於意大利的浪漫主義，最初只是宗教的，在一八一八年才表現出來，也是由於沃西揚、歌德及其他德人的作品翻譯的影響造成的。一時著名的人物則有孟郎 (Monti) 且薩洛氏 (Cesarotti) 以及芒作尼 (Manzoni) 等。他們起而反對古典主義的時地，行動的「三一律」比法國的作者還早。芒作尼的長篇小說未婚夫婦在法國幾乎可與斯各特爭榮。他在一八二〇發表的關於戲劇藝術自由的信函對於法國浪漫主義也發生了不小的影響。

西班牙的浪漫主義也同樣是受了英德的影響，它的流行一時的 Romancero (一種歌詠中世紀的短詩集) 可以助人想見中世紀情境。

從上面所述益見浪漫主義並不是一種偶然發生的，不可說明的，或純然某一國的，而是十八世紀到十九世紀之間一種歐洲的精神狀態，此種精神狀態的成因自然還有社會經濟政治種種複雜的背景，可是文學思想的相互浸潤和相互影響尤為切近而重要，並且還不止此，就連瓏威及丹麥都波及了，這種運動之所以能這樣包舉全歐，只怕不能不說是一種順乎事理的自然，普遍的，不可抗拒的，深切地合於人道的事情。

可是浪漫主義畢竟是什麼呢？它有何等要求呢？它的目的何在呢？這是各國的浪漫主義都沒有深切地說明的，就是法國的浪漫主義者也是言人人殊，除了斯達埃爾夫人和斯當達爾外真可以說「頗不乏人」。

奇渥 (A. Guiraud) 覺得「這種文學是靈感的而不是回憶的。其內心的及個人的特性，在古典主義文學中不曾見有一點踪跡。」

一八二四年四月六日，一個聰明的婦人，杜拉士公爵夫人曾寫道：「浪漫諦克的界說應為不可界定的，這是一種自由體的，它執着它所發見的美，它只相信它自己：這是文學上的新教 (Protestantisme) 可是仍有許多小宗派。」

雨果在他的一八二四年二月出版的 *Nouvelles Odes* 的序文裏幾乎要拋棄這個語詞不用了，到一八二六年他又依然採用。他把古典主義比作整齊華麗的威爾賽的王家花園，而浪漫主義則比作一所荒林。一八三〇年在替墮瓦列 (Ch. Doyelle) 的詩集作的序裏和在愛爾納尼的序裏，他下了一個定義：浪漫主義即「文學上的自由主義」一八六九年一月十五日他又寫道：「浪漫主義就是文學上的法國革命。」的確，「爲什麼會不是呢？」銳洛說，「浪漫主義不就是靈感的自由，藝術上的博愛，文體的混合不就是平等嗎？」

從最後這個定義看來，浪漫主義，不是字面的問題，所以我們譯爲「浪漫」「羅曼」都無關係，因爲根本這個名字就是被敵派強安上的，雨果在一八六九年曾說：「這名詞是毫無意義的，我們的敵人強加給我們，而我們也就帶着輕蔑心受下。」由是可知「浪漫」兩個字是不可膠執的。我們須重視雨果最後這個定義，這是一個文學的革命運動，他們要推翻的對象就是當時妨礙文學發展，依附政治勢力，以專制手段獨霸文壇的「偽古典主義」(pseudo-Classique)。法國革命有它的人權宣言，浪漫主義運動就有它的克林威爾序；法國革命有它的攻下巴士底獄的七月十四日，浪漫主義運動也有它的愛爾納尼戰的一八三〇年二月二十五日。雨果在他的詩集默憶 (Les Contemplations)——一八五六年出版——裏作了一首答非難者 (Réponse à un acte d'accusation) 就是盡量地表出了他的革命的精神：

對啊！我就是當東羅伯斯庇耶爾，我也是！

是用長劍追襲那貴族字，

我激反了他的奴僕，下等語，

已死了當若我還把李烈烈誅斃，(當李皆十七世紀文法家)

不錯，真的，這就是我的幾項大罪。



我奪下了並破毀了押韻規則的巴士底。

我更進一步打壞了鐐銬鍊子，

只因這些束縛住了平民字，

從地獄裏提出了些被幽囚的舊字，埋沒之羣；

就「狀物冗語」(periphrase)我打破了它的螺旋形，

錯雜，混合，齊平了廿六字母，這個

沉黯的產生在巴別城的高塔，直衝天上；

我不是不知道憤怒的手

它解放了字，解放了思想。

.....

所有的一切字現在都盤旋自如在光明之中。

作家們把語言恢復了自由。

就虧了這些強盜，虧了這些暴徒窮兇，

真誠，才趕散了蜂羣似的教育家他們使人發愁，

想像，千聲百態地喧嚷，

搗碎了布爾喬亞精神上的玻窗。

幸賴着你，神聖的進步，革命

才得於現今在空氣，聲音，書籍中振動。

讀此我們可以想見一種摧陷廓清的神情。可是這一場革命的效果呢？我們可以答道：「三一律」的破壞；悲劇與喜劇的結婚和近代戲劇(drame)的產出；「高尚典雅」與「醜惡滑稽」的同在，一切藝術的自由皆是。浪漫主義者要求解放，要求真理，要求自由，他們曾得到部分的，暫時的滿足，可是從他們止步的地方，又有別的同類運動負着人類前進了！

## 什麼是自然主義？

黃仲蘇

在文學方面所謂派別或主義，往往缺乏嚴密的組織與明確的系統，即以同屬於一派的作家而論，其藝術概念往往不甚一致，而表現方法亦絕不相類。我們知道每一文學作品的特質皆各以藝術家的個性為基本元素，而自由又為文人創作的權利與其成功的公開秘密。

十七世紀的古典派作家何嘗以主義相標榜而集社？雖有人提出許多創作的規律與標準，但誰又能完全遵守無違？他們大概是一方竭力抑制自我表示的衝動，然而一方仍舊不免洩漏個人情感的特點。

浪漫主義是十九世紀初葉一種反抗偽古典主義的文學運動。那些作家最初的團結祇為攻擊舊文藝制度，以求取得作家的自由，所以在成功之後，大家便失却了原有的熱狂，彼此分道而馳，各不

相顧這是一種被抒情主義所統治所支配的文學運動，易言之，浪漫主義乃是一種個人主義的擴大文學運動。

十九世紀中葉寫實主義的作家因為反對並且矯正浪漫派誇張自我的惡習，所以主張將科學與藝術聯合一起，提出了客觀的與非個人的藝術新原則，然而也還有「藝術為藝術」與「藝術為人生」之爭辯，初不一致，且各人成就大異，不可同日而語。

自然主義是由寫實主義孕育而誕生的，繼承寫實主義的文藝原則，而復加以確切的解釋。這是左拉（E. Zola）在一八八〇年前所提出的一種推陳出新的主義，企圖別有建樹，另成一派；然而那般號稱為自然主義的作家也未嘗聯合一致，始終融洽，嚴密遵守種種修正的規律。

為研究文學便利起見，我們不妨假定幾種共同標準，作為分類的根據，強名之曰某某派，或某某主義，實則每一作家皆各有其優越特性。我們先得了解這一點，並預為保留，然後再行解釋自然主義，似乎可免於不忠實，不正確，附會，或籠統種種易犯的流弊。

究竟什麼是自然主義？決非捕風捉影妄下定義所能解答；我們應從十九世紀中葉以至於二十世紀初葉，那般法國文學家的文藝論與作品中去直接研究，方有線索可尋。自然主義派的領袖左拉在他那部實驗小說論（*Le Roman Experimental*）裏面所提出的解釋，頗欠明確，已難使我們滿

意。至於其他同派或異派的作家，對於自然主義所表示的意見，更爲紛歧，莫衷一是。茲就其淵源、影響、變遷、反動及潛勢力以解釋自然主義，不得不做這篇冗長的研究，爲比較有系統的說明。

在沒有說到自然主義以前，最好將佛羅貝（G. Flaubert）的文藝論與作品略述一二；他是寫實主義的創始者，而同時又是自然主義的啓示者，探本窮源，不難得其濫觴所自。他以爲藝術家所應保持的態度，始終是冷靜的，超然的，非個人的，他曾經這樣說過：

「藝術家不當有宗教、國家、與世俗的信仰……偏袒任何黨派，或加入任何團體，甚至戴上任何一種虛銜，那便是自取其辱，也就是自滅身價……你儘可以描寫酒、愛情、婦女與榮譽，除非你自己不爲醉漢，不爲情人，不爲丈夫，也並非熱心功名的小步兵，與人世混合，祇是益見其醜，感受苦痛，或享樂過甚。據我看來，藝術家乃是一種超越世俗，不近人情的怪物。」

崇拜藝術是他畢生最高的信條。世間一切事物無非爲藝術的表現而有存在的價值。創作文學是他唯一的癖嗜，犧牲一生的光陰，幸福與娛樂，以求藝術的完成。從來沒有別的文學家，像他這樣熱心於藝術的。佛羅貝除創作以外，別無生趣。他以爲藝術是有永久性的，崇拜藝術如同教士之敬拜上帝一般。他不像糜賽（A. Musset）以作詩爲遺愁訴怨的方法，也不像巴爾札克（H. de Balzac）以著小說爲維持生活，清理債務的手段。爲他，創作藝術並非生活的方法，而是生活的旨趣。

但是佛羅貝的熱心於藝術，並不難以絲毫的私意，完全出於藝術為藝術的原則，決不在作品中鼓吹任何理論，因此他能專心致志於修辭的工夫，以求文字形式的完整優美。每字的音節意義，每句的韻律格調，與他所要表現的印象及意義，皆有極密切的關係。他的名著馬丹波娃利曾經過無數次的修改，每字每句，均經作者加以細密的推敲，潤飾。他創作的方法不是低頭默寫，而是高聲朗誦，有時竟按着鋼琴，重讀文稿，以求音節的和諧。據說，他曾費了七八年的時間，才做成這部小說。

當時有人攻擊他的作品過於自私、乾燥而不道德，這並不足使他憂慮。他別無顧忌，唯恐作品之不真實。真實的最先唯一條件，乃是適如其分的表現事物，排除一切隱含的思想，與擾亂觀察的成見。為尊重藝術及科學精神計，作者不應顧慮世俗的誹議，而妨礙他創造藝術的自由，並且他以為既視小說為純文藝之一種，便不應馳騁幻想，以消遣娛樂為自由，而當成為表現人生之忠實真切的描寫。作家除求藝術完美以外，不當再負任何其他使命。

也同巴爾扎克一樣，佛羅貝對於唯物世界的一切現象非常注意，着重生理，而蔑視心理。最使他感覺興趣的事乃是觀察與描繪。他小說裏的人物都是一一在物質的環境中發展，作者根據他們的本能與嗜慾，解釋他們一切行為的動機。佛羅貝的父兄都是醫生，他自己也醉心於實驗科學，竟將小說做成一種生理剖解書，以氣質解釋個性，以遺傳說明生活。血統的關係，環境的影響，是任何人所不

能逃避的。人的生長也與植物無異，小說家應該採取植物學者態度，觀察並說明人的發展程序，所有人物的精神生活也祇限於由環境的限制與刺激所引起的情慾與感覺，別無所謂良心意識，或理知作用。

因此，他作品中的人物都成了各種表示真實性的模型，愚蠢、自私與其無聊的生存，乃是作者給予我們的忠實報告。一切使人厭惡的鄙陋、卑污，都由他完美的藝術表現出來。在馬丹波娃利中我們找不出一個可以引起我們同情的人物，在情感教育中也無非寫些人類獸性的行為。他所有的人物幾乎都是些庸俗、單調、乾燥、忘恩的行尸走肉。他在敘寫這種無謂的人生中能夠保持冷靜的態度，不雜私意與成見，而同時使讀者感覺興趣。這就是佛羅貝的天才表現，與藝術成功的祕密。

佛羅貝驟得大名，一部傑作使他身價十倍，被奉為一代宗師。貢古爾兄弟（E. A. J. de Goncourt）雖曾多年努力於文學創作，然而他們能文的名聲最初却未傳佈於他們自己所組織的小小集社以外，身為文人而不受知於當世，這是一般作家認為最不幸的。但是他們兄弟倆却別具卓見，以為藝術品之優美乃是專為藝術家的。這種不求人知，勇邁前進的精神，畢竟實現了他們所提倡的藝術家自由作法。他們錯綜珍奇的才知，醉心於精密的熱誠，最初不能使這兩位作家見重於當世，經過許多解釋，方才漸漸引起主意，最後他們反對一切傳習蔑視所有文藝原則，尊重真實，留意考證

的傑作，如修道女菲羅買勒與諧米尼那舍豆所加於當時小說界的影響，也不減於佛羅貝。

他們最初對於歷史的興趣頗為濃厚，研究考證不遺餘力。尤其是十八世紀的法國社會更吸引他們的注意，將當時的習慣風俗描繪盡緻，甚至旁及於印鑄、彫刻、傢俱、與織物等瑣碎工業，以充分表現時代的特徵，他們對於史實求真的憂慮不久即轉用到研究現代人生方面。他們創作小說乃是要專心致志，將眼見的人物事實加以精密的分析與正確的圖繪。「親眼觀察」是他們的不二法門，祇有「目見的一切可以寫得好」竟成爲他們唯一信條。

愛德蒙曾揚言對人類直接的觀察可使小說家新奇出衆，他爲自己及其弟許爾所提出的辯護，乃是說明他們搜集材料方法與誠意。他們不惜費了十年的光陰，精細觀察一個指定的活人生活。他們所認爲的真實不僅是含有空間性的，地方色彩，也還富有時間性的演進，從一天一天繼續注意的觀察中，擒獲一天一天逐漸變遷的生活狀態，一天一天的紀錄下來。每刹那間的情景都足以勞動他們深切的注意。文學不祇是攝取空間的現象，還要爲時間的演進寫真，因此他們表現當時社會的作品，莫不極盡精細密緻之能事。

他們無論是敍寫平民身世，或貴族生活，都是親眼觀察他們的爲人，並且親身查訪他們的環境。根據他們一八六二年七八兩月間的日記，於兩年後，開始創著諧米尼那舍豆。書中的女主角乃是作



者親戚家裏的女傭她的身世曾經他們長久的繼續加以研究，考證與調查愛兒，一部敘述巴黎貴族婦女生活，更是根據許多親眼觀察的經驗與逐日記錄材料而創作的。他們所着力表現的乃是特殊性，而非普遍性，他們不惜借用瑣碎的調查，細密的考證，以求深刻的表現當時當地人物的特殊性。

小說已經成了純文藝之一種，但是小說這個名辭，在他們看來，不甚恰當。愛德蒙曾經費了許多心思，想要為這種文學作品另創一個名辭，結果竟徒勞無功。按照他們兄弟倆的意思看來，小說簡直是一種別具結構的歷史。在一八六四年間，他們早已說過：「如今小說開始具有嚴肅的、情感的、活潑的體裁，文學的練習與社會的調查從分析及心理研究方面看來，已成為近代精神史。」馬丹諧凡賽是一部敘寫婦女信仰宗教的心理學，在勒耐毛百蘭中，作者竭力減少他們的想像作用，從遺傳性及貴族教育種種方面描繪近代少年女子生活。女郎愛里沙是一部解釋公娼生活的專書。藏剛諸兄弟是作者厭倦醜惡的現實時候，運用他們詩情的空想，描寫兄弟友愛的一部嚴肅作品。那季士丹是一部記述生長在都市中早熟少年女子生理與心理的研究。愛兒也是一部少年女子的生活史，不過這個少年女子是從繁華富貴的環境中，經作者加以精細的觀察而用作歷史的考證方法寫成的。

貢古爾兄弟將科學的責任都加在小說作家的肩上，他們所認為生理學的、心理學的、社會學的、或病理學的小說，簡直是與科學的作品無異，因為重在解釋人物的個性，或描寫當時當地的風俗所

以他們大部分的作品缺少事實，而情節又極其簡單。愛德蒙雖曾將諾米尼那舍豆改編為劇本，但是他已表示過對於自然主義的戲劇非常懷疑的論調。戲劇與小說無論在結構或性質，任何方面看來，都絕不相似。戲劇是直接表演給觀衆欣賞的文學作品，不得受種種限制，而小說則專以引起讀者個人的興趣為要旨，作家可得充分的自由，以完成其企圖。貢古爾兄弟的作品既是偏重分析，敘述體與描寫體，或解釋體的文字當然佔了主要的地位，劇本中的對話當然不夠使用，這也無怪他們不滿於戲劇。

正確的藝術趣味與精密的科學方法互相聯合，將這兩位作家感覺靈敏的特性充分的表現出來。佛羅貝用盡力量要在作品中將自己的面目掩飾起來，貢古爾兄弟的作品乃是用他們自己的血汗寫出來的，他們承認自己是神經質的作家，他們的作品是由作者用他們的神經和痛苦寫成的。在那般近代小說作家中，他們自有顯著的特性。他們運用靈敏的感覺接受種種印象，復用精細密緻的藝術將這種種印象不失原形重顯出來，引起讀者的感覺。他們自比為「傳聲的海螺」，五官靈活，感覺敏銳，雖是極細微的現象也不致被他們遺漏；但是他們靈敏過度的神經多少有些病態。然而為精密地表現人類心靈的溫柔與憂鬱計，作者病態的神經也許可以有所幫助。他們自己也覺得「疾病」在他們的小說作品中佔據極重要的地位。病人的心理感覺含有無限的柔情，病人生理狀態也顯出

非常的苦悶，極易引起作者的注意，取爲小說資料，自易予讀者以濃厚的印象。

世間一切自然界景象，人類生活狀況，以及其他，無非爲供給作者觀察與作品的資料而有存在的意思。他們無論在街頭、家裏、會場中、宴席上都留意偵察各人的聲音、笑貌、言語、姿態，一一搜集做小說的材料。他們的身心，甚至於靈魂，都是爲文學而操勞不倦。對於他們自己，也注意探索，搜求之苦，及於夢境，故意設法，以嘗辨深夜失眠發熱的滋味。許爾覺得大病將作，恐將不起，反而帶着熱狂，努力撰稿，日夜不息，他不願在自己聰明才知將要絕滅以前的幾小時內，丟掉一分鐘的光陰。一直等到神經衰弱，不能執筆，方才睡倒。在病床上，他的哥哥愛德蒙雖在極傷痛的時候，看護餘閒，還不斷的觀察病狀，將病人悲慘愁苦的種種狀態，全都錄入筆記。他勉抑哀痛，將病人的呻吟、呼喊，以及使他心碎的話語，記載無餘。他啓示了疾病的痛苦與祕密，才知的逐漸消滅，精神的逐漸痿頓，以及人類離生就死，最後時間逐漸的生理變化，都被他描繪盡緻。這兩個志同道合，始終相愛的兄弟，作家犧牲了畢生的精力，爲求藝術的完成。

他們所主張藝術爲藝術的旨趣，雖與佛羅貝無異，然而他們達到這種目的的方法却不相同。佛羅貝之求藝術的完美，乃是按照固定的文法與文字，尊重作文造句的規律，寫成優美整潔的散文；貢古爾兄弟不惜違犯文規，創造新字，以遷就他們感覺靈敏的天才。爲創作的便利，要求作家的自由——

——用字的自由乃至於作文的自由。他們所持的理論，乃是天下事物，爲象萬端，作者感覺亦是無量，爲適應符合此萬千無量之象與感，不得不打破成規，方能在文字上作精密正確的表現。他們所擁護的作風自由，簡言之，便是作法不落前人窠臼，專以表現個人印象爲主，不必計及固定的文規，與無聊的音節格調。此種論調雖曾引起當時批評家的抨擊，然而搜求文字以適應印象的教訓，也曾啓示同時及後輩文人種種新方面，使法蘭西文字意義更加豐富，文學領域也更加擴大了。

佛羅貝與貢古爾兄弟的兩部傑作，馬丹波娃利及諧來尼耶舍豆不啻爲近代小說家做了範本，繼承寫實主義而自命爲自然主義領袖的作家左拉，尊奉他們的家師，而定出種種規律。這雖是一種新文學名辭，然並非與寫實主義相反的文學運動。有一次佛羅貝曾經向左拉提出抗議，反對他另樹旗幟，批評這是一種空泛無聊的名辭。左拉竟十分誠實地回答他道：「我也像您一樣，瞧不起自然主義這名辭，然而我却要到處宣傳，因爲凡事總得有個名義，好使大眾相信這是新奇的。」

他曾在實驗小說論——一部爲自然主義宣傳論叢集中，曾經爲自然主義定了一個界說：「自然主義是由科學運用到文學上的一種方式。」這個定義其實並不新奇，似與寫實主義並無多少差別。後來左拉的同志玉斯曼（J. K. Huysmans）曾爲自然主義作切實地說明，並指出其與寫實主義之區別；他在眉批集中，介紹左拉一部名著酒屋發表如下的言論：「寫實主義者所選的資料乃是

最醜惡的，最粗鄙的。他的狡寫乃是最淫褻的，最令人作嘔的。總而言之，乃是把社會的瘡疥盡情暴露出來。自然主義者，把社會的瘡疥的細布揭開以後，祇有一個目的，便是教大家測度那可怕的瘡口究有多麼深……」如此說來，我們不妨說自然主義乃是比較誇張的，或更爲透澈的寫實主義。

左拉本來不必提出自然主義這個新名稱，但是他嫌寫實主義缺乏系統，不甚明確，又加以急功競名的私心至爲強烈，不得不故爲新奇，以自然主義相號召，相標榜。他受了戴納(H. Taine)實證主義的影響，且亦未能澈底了解，多少不免誤解其真義，並且當時生理學進步極速，這又引起了他的興趣和注意，因此他發表了好多篇有關於創作小說的言論。他曾經這樣說過：

「小說家在他作品中祇是一個記實者，他既無權評判，也不應妄爲結論；他同科學家一般，應當對於自然界作審慎細密的研究。他限制情感的衝動，因爲小說家之慾惡或勸善，皆損害於其資料之真實性，他將真實與情感互相混合，那是造成我見，並足以引起誤會。小說家應當是位科學家，分析者，解剖者，並且他的作品，應具有正確性，充實性，與科學作品的實際應用……」

他以爲「小說家不僅是一位觀察者，並且也是個『實驗的製造者』。觀察者在注意種種事實的時候，就收集資料，確定他的起點，建設他的背景，使他的人物在那上面活動，情節在那上面發展，於是這實驗製造者，開始工作，使他的人物在他規定的計劃中動作，爲的是要運用種種連續呈顯的事

實，以表明預定的情節，所以他又說小說家是「考察人類與其情慾的審判者。」……我們要運用觀察與實驗連續去做生理學家的工作，而他乃是繼續去做物理學家與化學家的工作。我們支配人物，解釋情慾，處理人類與社會的事實，應當同化學界與生理學家之分析、解剖人體一樣的縝密。」

自然主義的唯一一條，乃是按照事實以描寫真象。姑就左拉搜集材料及創作小說的方法，審察他是否忠於主義的文藝家。據說他在準備某種小說的時候，必定先到那種環境裏去過活幾個月，或幾十天，為的是要偵察真象；但是他不免成見，往往將所觀察的事實人物附屬特殊的意想，遷就他預定的計劃，他徒然勞苦了多年，從事於記錄，而所表現的人物事實都非從直接分析的觀察中得來。他自己也深知其短，於是不得不求助於書籍的參考，因此這位實驗小說作家時常要到圖書館裏去做研究考證的工夫。他這樣搜集來的材料往往與他所主張的藝術原則不相符合。左拉竭力修飾他的作品似乎不肯承認真實的人生中會發生偶然或散亂的事變，好像是根據他幾何式的計劃，創作小說，絲毫不苟。他作品中的人物都是機械的，一切活動，備受拘束，其所表現的言語行為，皆無非為證實作者所要說明的個性。總而言之，左拉是運用一切人物事實以適應其愛好秩序及齊整的天性；他是一個邏輯家，他所有抽象的歸納方法是用來聯絡，並且支配作品中事實的組合，與人物的發展。

左拉的自然主義實在沒有什麼特殊之處，就是他所引以自豪那部大作品魯賓馬伽，無論就

作法及作品任何方面看來，也不能算是一部成功的小說。他在序文中說明在生理方面看來，魯賓馬伽一家全都患着一種神經病的慢性遺傳。從他們始祖的某種機能受損壞後，這種神經病便在他們一族中伸張開展。又說這部作品是用以描寫家族與社會間的關係，敘述一個家族子孫十幾個人之中斷或遠徙的經過，但皆稟受其始祖遺傳的性格，復與種種機緣接觸，而發生種種事故。作者主旨在詳考其遺傳與境遇之因果，而用科學方法說明其相互關係。這些話儘管是左拉爲自己作法的解釋，同時也足以證實他是根據主觀的成見，與抽象的歸納法，以創著這部小說。如其自然主義最正確的解釋，祇是對於自然的精細觀察，魯賓馬伽的作者不能謂之爲自然主義的小說家。他的文藝概念既不新奇，而自己又不忠於其主義。他唯一的特長，乃是他的唯物主義，將一切人類活動都歸納於嗜慾之中。他最善於表現簡單粗俗的平凡人物，而不能分析細膩親切的情感；他醜惡的生理描寫，阻礙了一切心理的活動；他所慣於敘述的人物，無非是那些患神經意志薄弱，無庸表現其心理作用的人物；他祇見人類的本能、嗜慾、感官與一切生理關係，蔑視一切理知與意志的自由。左拉不是表現人性的作者，他祇將人類認爲「人獸」，如其他是一個文學家，左拉不過是個長於描寫人類獸性的小說作者罷了。

左拉的唯物主義也有他的偉大處：他的宿命論中含有一種暗昧而恐怖的詩意，魯賓馬伽那部

小說。使我們感覺到命運之神的壓迫，其中支配事實，統制人物者，乃是强有力的，富於獸性的不幸命運。他能夠運用強健、滯重、單調、嚴整的驚人筆力，將命運無可避免的神祕意味，表現盡緻，這是他的特長。他這部作品與其謂之為戲劇，或小說，不如直接了當的說是一部散文的敘事詩為較妥。他既是承認人為被動的，而非主動的生物，不能抗拒環境的影響，生理的誘惑，遺傳性的壓迫，衆生營營擾擾，毫無意志，始終為命運所制伏。

左拉的作風也同他唯物主義的人生哲學一樣的滯重、整齊，毫無溫柔活潑的意趣。除描寫羣衆運動以外，別無擅長。堆砌的字句並沒有表現出複雜的情節，無生動的風味。他的文筆似乎完全是一種講演故事的敘述體裁。賈古爾兄弟的作風雖是非常瑣碎，富於感覺性，然亦極盡細緻、嬌柔之能事；而左拉則不免粗糙，然亦極為整齊沉重。他竟違犯時尚，主張以古典主義的作風為模範。他說：「寫得好，便是用適當的字去表現一種意思，或一種感覺，將所要說的先留下一種強烈的印象，然後再將這種強烈的印象用充分的筆力表現出來，這就是完全作文的藝術。」他要保存法蘭西天才的偉大與明澈，所以他揚言要重行取用十七世紀如此方整，如彼純潔的文字；但是他簡明整潔的作風缺乏古典派作家的智力與音調，而又未嘗含有絲毫韻趣。左拉不能算是一個偉大的作家，因為他不會運用他的文字為藝術或人生增進任何意義，而反減低了藝術與人生的價值；左拉也不能算是一個良好



的作家，因為他的文筆雖是整齊而不精確，雖是簡潔，然猶不免單調。他滯重厚實的作風確是一如其人。

同派的作家，亞爾風司，多得恰好與左拉的習性相反，左拉熱心於主義的宣傳，而多得僅有作品的貢獻，一則注重方法，一則任意創著。左拉時常忙着考證、調查，往往在書籍記載中搜求材料，而多得則留意直接觀察活動的人生。他的作品幾乎全是他從現實世界中所取得的印象錄。左拉力求客觀，在作品中將自己個人的感情排除盡淨，從不為他小說中的人物作左右袒，而多得則將自己整個的人格安置在他的作品中。他第一部小說便是一種自傳，自從小傢伙出版以後，作者就沒有中止他自述的情調，同時他對於作品中的主要人物還充分予以同情的愛護。左拉祇看見人生的醜惡；如其自然主義派的文學祇是為描寫人類獸性的作品，這位作家也許自有其特長之點。多得在敘述人生黑暗的方面，也不遺餘力的深刻地描繪，但是他溫柔懇切的文筆多少能夠顯露作者對於人生愛護的熱誠，並且始終保持藝術的尊嚴性，並未留下絲毫粗狂醜惡的痕迹。即以作風而論，左拉是以滯重的文筆表現嚴緊、整齊、充實、強硬的特性，而多得則極盡清雋纏綿、敏捷、細緻之能事，文字流動，情節複雜，而又輕快，別饒風趣。近代法蘭西文學界中以同派作家而論，習性之差異有如此者，更足以證明「文似其人」這一句話，確有至理。

多得是常在熱狂中創著他的作品，往往在開始作小說以前，已經將書中情節向人講述，並且將重要人物先行擬就，這是他的習性。多得就利用這種習性，修正他的文稿，所以他的初稿，總是任意寫下的草稿，必定要經過無數次的修正，他所認為最苦的手續以後，方才算是完稿。但是他已經在初稿中，將所有的奇想、熱情，全都任意寫下，在他疾書狂草中，還餘留些空白，以便補填適當的字句，匆匆忙忙，不及加用句讀，為的是要將心頭眼底的紛繁複雜的印象，與腦中如火如荼的思想，一一擒獲，在最快的速度中，抄錄在紙上。他一眼望去，將所要表現的人物事實全行擒獲，等到他將一切都吸收以後，再用藝術的手腕，使他的印象一一畢露於字裏行間。他大部份的小說都是些無數在我們眼底緩緩展開，連接的活動圖畫。他不過於注重形式，而體裁結構，完整無疵。他是一位尊重形象的小說家，祇是將彈動他心絃的一切事物，表現盡致，更無他求。因此他的作品滿含同情的意義，能夠引起並且增進讀者對於人生及藝術的快感。

他的作品並不含有任何抽象的概念，一切材料都是從直接觀察中得來，既無先入為主的成見，也不在事後附會任何論調，唯一的旨趣便是表現他個人的印象。他自己曾經一再敘述他的作法：他將眼見、耳聞的事實皆用簡短的字句，一一載入筆記，以備創作小說的資料，努力運用他的聽覺、視覺以窺探人生，吸收真實。無論家居或旅行，他不斷的搜集資料，不止的載入筆記，如其某種人物引起他

注意的時候，就據爲中心，將一切有關的事實聚齊集合，收入筆記，將來創作小說即用爲主要人物，所有符合的情節也都自然的舒展開來。他小說中的人物都是先作品而存在的，不必幻造，祇消敘述其真正的小史，至於事實環境也一樣和人物同等的真確，非常恰當，無庸假借。他根據真實，表現人物，事實與環境抄襲自然是唯一的創作法。設身處地，在同樣的情景中，表現主要人物與其有關的環境與事實，乃是多得認爲創作小說最理想的辦法。

多得的感覺靈敏不弱於貢古爾兄弟，表現印象的筆力也甚精緻，而他還有一點爲任何同派小說作家所不及的，乃是他豐富的柔情。他有一顆柔嫩的心。他情緒的活潑一如感覺的靈敏，他對於作品中的人物極感興趣。這是因爲作者之愛護備至，所以讀者對之也不致厭惡。他自己並不在小說中活動，也不直接從中干涉，但是他的同情心却始終將所有人物活潑顯現，至多也不過偶而洩漏幾個惹動情感的驚嘆字眼。如其他所描繪的人物事實能夠引起讀者真實的感覺，這不僅是作者的想像作用可以操縱一切，他的心情也還可以支配種種。佛羅貝在馬丹波娃利中對於查爾·波娃利的愚蠢不幸，始終抱冷靜旁觀的態度，從未表示憐惜之意；至於多得任何作品中的人物都各有其短處，但是他們的弱點也一樣使讀者感動，可知他是富有迭更司同情於弱者的情調。就是最庸俗不堪的粗人，或忘恩負義的小人，也沒有被作者加以申斥，每每利用某種可笑的滑稽舉動，或他們偶然感發的

良好意念，使讀者原諒其錯誤與過失。喬治·桑德雖是一位不顧文藝思潮而著作豐富的小說家，讀了多得所寫的俠克之後，神思惘然，整整三天不能寫一點東西。

多得是一位天生的樂觀主義者，就是他的這種樂觀主義使他矯矯不羣，超出於近代一般同輩小說家。在他的作品中，正和佛羅貝、左拉等人的小說相似，一樣也有不少惡人，但是他表現的方法，能使我們覺得作者是憐憫他們的愚蠢，而又厭惡他們的卑污；至於佛羅貝、左拉那般作家，則以兇殘、惡劣、鄙賤、淫蕩、吝嗇爲人類的本性，無可救藥，不值憐憫，也不必厭惡，所以他們始終不免悲觀主義的色彩。多得則以平凡庸俗的人類尚未喪盡良善美好的德性，在每部小說中他總要設法在尚俠好義的情節中，表現一、二個善人；即或他所取的材料，因爲注重真實性，不免過於滯重，他不在乎在適當的情節中故意創造出幾個可敬可愛的人物，使讀者感覺世間尚有高尚、純潔、溫良、細膩的好人，不致完全失望。

多得真正的特長乃是於小說中將詩與科學互相聯絡而調協化合之，成爲優美的極妙散文。他最初的處女作是一部情人詩集，後來雖是改著小說，自始至終，未嘗喪失詩人的情調。他求真的方法是完全根據科學家直接的觀察，而他作風又極盡清雋、敏捷、溫柔、熱烈之能事。凡此種種都不是巴爾札克、左拉以科學家自命的散文作者所能望其項背，他不僅在描寫體的文字中表現新鮮活潑的詩

意就是在敘述瑣碎的情節與表現庸俗的人物中，也帶着親密懇切的情調，他個人的同情之感，以及心理分析的精緻，觀察人生的細密，與想像作用的敏捷，都在他繪聲繪色的文字中，適如其當的一一表現無餘。

多得文字雖是流暢生動，非常自如，好像是未加琢磨，然而也經過作者無數次的修改。他自己說：「我的作法，是遲鈍的，除了初稿以外，此後的修改却是益加艱苦的工作。」他不僅要求字句的適當，還要做到音調的鏗鏘，他極端尊重文法，而同時又不願取用生僻的字眼。所有巴爾札克的瑣碎，貢古爾兄弟的不規則，左拉的滯重種種流弊，多得都一概避免了。他雖不及佛羅貝散文的富麗喬皇，而輕快、清雋、溫柔、敦厚則有過之。他的作風雖是單純而不淺薄，雖是細緻而不瑣碎，雖是和緩而不鬆散，雖是華美而不駁雜，他有操縱自如的能力，曉得運用適當的筆力，完成文學的和諧，實現藝術的玄妙。祇有他才當得起自然主義作家的美名。

我們不必提起司當達爾 (Stendhal) 巴爾札克那般前輩作家所給予左拉的影響如何，僅就本文所述，佛羅貝、貢古爾兄弟與多得他所認為師友數人而論，已可看出自然主義本源之所在了。左拉所揭示的文藝標準，取材方法，與表現手段都不甚新奇，然而這種運動何以竟能發生極大的波瀾？簡單地說，左拉認識他的時代——老成作家將近凋謝，而社會病態日益顯露的時代，於是取得這機會，

運用他偉大的魄力，舉起自然主義的新旗幟，爲當時文學注射激烈的強心劑，所以這種比較寫實主義更爲誇張，更爲透澈的自然主義竟至風靡一時。

在十九世紀將近終了的五十年中，左拉以實驗爲名，誇張過甚之自然主義的小說，曾備受攻擊。當時少年作家對於該派作品大都掉頭不顧而去，另闢新徑，企露頭角，「自然主義破產」竟喧傳於一時。左拉於一八八八年間已揚言：「一種新哲學必將孕育一種新文學實爲無可疑者，自然主義亦復難免爲過去之陳迹。」三四年後，復言：「未來將屬於凡能擒獲新社會靈魂之作家，彼等將摒斥一切過於苛酷之原則，而承受較爲接近人生之柔情……我崇拜一種較爲寬廣，較爲複雜的真實之圖象。我並且信仰那種了解人類更爲偉大的途徑。如其我有時間，我也情願按照那般少年作家的意志去做。」左拉可說是確有自知之明，他晚年的作品正可以證明他的覺悟。

在戲劇方面，自然主義的傑作並不能排除固有的劇台習俗與成見。戲劇的演進雖感受許多影響，然而始終爲許多後進作家所申斥，尤以百呂悌也爾、勒買特爾、佛郎士幾位批評家爲最烈。百呂悌也爾最先攻擊左拉，始終否認他是一位良好的小說作家，勒買特爾雖然承認魯賓馬伽的作者富有天才，但也指摘他破壞真實的缺點；至於佛郎士則根本否認自然主義之存在，他以為自然派作家的藝術並不較唯心派作家的藝術更爲真切，既然是各人的感覺官能互相不同，所得幻象均不相似，自

當取其較爲悅人之事物加以敘寫——在文學方面與其使人展閱厭世之作品，甯可取其使人愛世之藝術爲佳。

在詩歌方面，反抗自然主義的運動亦最有力。巴那司派的詩人雖未同化於自然派小說，然而也沒有摒斥這種冷酷的主義，其間似乎存有一種默契。攻擊巴那司派詩人的象徵主義也直接否認自然主義的文藝原則。這種新詩運動乃是提倡宣洩心靈的苦悶，而不贊同於事物外形的描繪，換句話說，便是反對分析，而注重暗示。

小說爲現代法國文學中最豐盛之一種文學作品。自經左拉提倡實驗小說以來，自然主義冷酷的人生哲學與崇美的文學原理，大爲人所稱道，風靡一時。但是左拉的創作方法純尙衝動，所有材料亦非得於直接觀察，而係取諸圖書室中之攷證，因此他的作品竟未能符合其所提倡之原理。自然主義幸賴莫泊桑出而撐持危局，方能炫耀一時。

莫泊桑是佛羅貝的弟子，始終沒有爲自然主義作任何宣傳文字，祇不過爲他長篇小說彼得與約翰做過一篇長敘，題名論小說，盡量發揮他擁護創作自由的主張。茲特撮要選譯數節如次：

「小說家要給予我們一種生活的確切現象，該當留意避免一切例外事實的牽掛。他的旨趣並非爲我們敘述一段故事，使我們開心，或使我們動情，他要勉強我們去思索——了解一些事變中所

含有的深意。由他觀察和思索的能力，將世間事物與人都按照着他個人的方式，特別加以安排，並且就用這種方式，將經過思索的觀察——剪截就緒。小說家的能力乃是將他個人對於世界這種觀察轉譯到書本上去，使我們和他一樣的了解這個世界。小說家要使我们動心，如同他對着這生動的境界一般，該當在我們眼前用一種精密的寫照，將他所看見的世界表現出來，因此他創作的時候該當用如此細巧的章法，如此簡單的形式，甚至使讀者不易窺見他的結構，指出他的計劃，發現他的旨趣……

「但是用寫實主義的眼光來看，我們對於他們的學理也應有所疑慮，有所反駁之處。他們的學理似乎可用下面幾個字來包括：『除真實以外無他物』，而所有的又非完全真實。

「他們的主張，既是由平常習見的事實上取出真理，便當在真實的損壞處或模糊處加以糾正，因為真實有時也不盡具有確切的外形。

「造成一個真實，乃是做就一個完全真實的幻象，然而必須按照事實的平常去做，而不能隨便任意湊合。我可以斷定凡有技能的寫實派小說家都該叫作幻夢者。

「相信絕對的真實，那才真是孩子氣！既然每人都各有其五官與思想，各人的真實就互不相同了。我們若干相異的兩眼、兩耳、嗅覺、觸覺，使造出許多不同的真實出來。我們精神每當接受這些印象



不同的官能種種報告的時候，更是各有其了解分析與判斷其各不相同，正像我們各人都各是另一種族無異。

「各人對於世界都有一種幻象，或富詩意，或屬情感，或有欣喜，或多憂鬱，或係污穢，或為純潔，皆各依據其個人性情，而思想差別初無定準。著作家之能事，便是誠實的運用他所有及所能的藝術方法，將這個幻象表現出來……」

莫泊桑這種議論不僅揭穿寫實主義的虛偽，甚至間接駁倒左拉的實驗主義。所有自然主義應備的條件莫泊桑都具備了。任何理論，任何系統，都不能擾亂他接受真實各種幻象的自我。他的作品並不含有任何哲學，他以為思想是無聊的，人類的理智極為淺狹，如同「瓶中之蠅，展轉不休。」一切幻象，轉瞬即逝，藝術家之能事，乃是重現已逝之幻象於紙上，初無庸其推理，更不勞其解釋。如其莫泊桑的作品長於描寫人類的獸性，未免留給我們一些悲觀的印象，然而却不絲毫流露他自己的憂愁。他能運用精密的手腕表現正確的情狀，強迫我們相信人類的獸性乃是本能的，為理智所不能克制的。他這種無可救藥的悲觀，似乎較之佛羅貝尤為牢不可破。

莫泊桑對於社會道德，個人道德，均不留意。他的作品祇是真實的寫照，從來沒有批評人生，善之於惡，初無差別，社會幸福，民衆利益，皆不勞其憂慮。他始終認道德為文化頹廢之象徵物，人類已失其

自然的地位，屈伏於虛偽的束縛。他作品中的人物都是些僵硬而簡單的，一切行動，均受命於嗜慾，他時時流露反對一切違背人類自然性的制度戀愛在他看來，不過是性的本能，初無絲毫玄妙的深意。他的所寫的戀愛好像是由感覺中體會得來，一切熱烈的衝動，都歸納於性慾的需要。

佛羅貝就是一位擺脫哲學、道德、政治種種拘束，崇尚藝術的作家；但是藝術，也不能引起莫泊桑多少興趣，他對於派別的爭辯，一向置身事外，也從來不曾議論過文學原理，論小說一篇長文是他唯一的論文，祇不過駁斥批評家，為作家擁護創作的自由。他並未提出任何原則，任何理論，為完美的藝術標準，於是可知真正自然主義是並不屬於任何派別的。每種派別都有規定的系統，暗示的標準，對於人生及藝術也各有其特殊的概念，而自然主義所要求的祇是一種創作的自由，甚至於如何方能完成藝術之美，也不會提及。佛羅貝曾提倡「為藝術的藝術」，莫泊桑則較其宗師更進一步，主張「為自然的藝術」。左拉所提出的自然主義本是空洞無物，未有建白，待莫泊桑的作品問世以後方才稍有意義。

莫泊桑也同別的自然主義的小說家一般，他祇是描寫他耳聞目見的事實人物。最初第一個時期是以他的故鄉福爾曼地為背景，嗣即以巴黎的社會生活為中心，最後乃將上流人士的家庭實際為材料。他的小說，並無別的材料，祇是將所搜集的人物事實一一用藝術方法轉譯出來，重現於字裏

行間。這也和貢古爾兄弟多得左拉諸位先進相似，不過他的特點，乃是毫無成見，更非先入為主，不肯用材料去遷就，附會他的某種思想或意見，祇是就材料而加以整理，使之安排就緒，生動自如；儘管在藝術上用了無限苦心，但始終不令人看出彫琢的痕迹，或做作的意義。佛羅貝是以散文作風見稱於世，一部馬丹波娃利費了七八年工夫方才做成。他的文學雖是流利華麗，然而終不免顯露了他尚美的主見；莫泊桑在這一點上，似乎較之佛羅貝尤勝一籌——使人相信他是為轉譯自然而創作藝術的。他的幾部長篇小說如一生、美友、彼得與約翰、兇惡如死神與人心中的事實、人物、環境都非捏造，皆有根據，人名環境雖略加變更，然皆無損於真實。莫泊桑尤與左拉迥異，既無成見，又無計劃，始終毫無偏私，立於中性的地位，將他所耳聞目見的事實人物，一一用正確的態度、精密的方法，表現出來。

他作品中所敘述的事實，所描寫的人物，與所表現的景象，雖是如此之豐富複雜，差別不同，然而莫泊桑從來沒有在他文字中，洩漏他個人的嗜慾、私心與性靈裏面的親密情感。他是一位非個人的、比較客觀的作家。貢古爾兄弟固然是神經過敏，往往將自己的好惡摻雜在文字裏面，多得也不免根據自己的同情，譯釋批評他所表現的人生；至於左拉更是帶着敘事詩的意味。描寫他的人物，就是佛羅貝雖是以客觀的文藝見長，掩飾他自己的面目，但是字裏行間也還免不了竭力抑制個人情感的痕迹，時時流露他憎愛的私意。莫泊桑則不然，他祇是以表現他經驗中所有的人物、事實為滿足。忠實

敘述，正確的描寫，人物之善惡既無所偏袒，事實之悲歡也無所容心，他祇是像一個攝影師，將人生纖微畢露的寫照出來。他這種冷酷的態度固極客觀之能事，但是所留給我們的印象却深染了悲觀主義的幽暗色彩。

莫泊桑的作風已到了完美的地步，極盡簡易、自然、敏捷、生動之能事。我們讀了佛羅貝的作品不覺油然而起敬佩他的藝術；但是莫泊桑的小說却能使我們自己耳聞目見他所表現的人物事實，而忘記了作者之存在。他並沒有修辭學上講究裝飾點綴的工夫，也不在文字之構造方面或音節上彫琢推敲，他的藝術祇是限於轉譯自然，重現人生，既非奇特，又不華麗，舉凡稀少、珍貴、優美、巧異各點皆非所擅長。他所具備的特質乃是作風的普通條件，緊密、正確與明澈。總而言之，文學之精細亦正如其印象之靈敏。莫泊桑將一切人物、事實直接呈顯在我們面前。他的作品不僅整潔，簡直可以說是光華四射，透明無比。

莫泊桑晚年因病，神經受傷，作風稍變，非復康健時代可比。作者在最後幾部小說中，憂鬱心緒已不可掩，並且溫柔感人，傾向哲理，崇尚道德，同時在分析心理的工夫上亦非常精細。長於內心生活的解釋，正是他晚年作品的特色。他雖被稱為自然主義的作家，然而不直接隸屬於左拉所主持的自然主義一派。

除莫泊桑以外，祇有費爾第朗·發白爾可以算是自然主義的信徒。他始終如一的遵從左拉的文藝原則，從來沒有加入爭辯，表示特殊的意見，也不願採取其他新奇的創作方法。他是一個誠實的觀察者，想要真切的認識人生的實際，所以聖脫伴佛曾稱贊發白爾是巴爾扎克的好學生。其實他遠不如巴爾扎克之豐富、複雜、偉大，而真切則有過之。他的本能與興趣的傾向都是偏重於表現直接觀察的實際，因此他特別去學醫，參加臨床，實驗治療，並且研究最精確的手術，以便應用於生理之診斷。描寫情慾變動的狀態。他爲了創作小說，在事前先受科學的訓練，這正符合於自然主義的實驗原則。

發白爾的小說祇是限於他故鄉的範圍，其中人物大都是神甫，與鄉村間的居民。他生長於色凡勒，孩童時代遊嬉、娛樂、登山、涉泉、探幽、覓勝，足跡遍歷本鄉風景。此中人物自幼即相與往還，一切飲食、衣服、起居、習慣，皆素所熟悉。他自己就是一位鄉村教士的姪兒，教會中人的狀態，與鄉間居民的面目，都是非常親切的潛伏在他的回憶中，所以也就很自然的成爲他小說的絕妙資料。他跟隨着叔父，參加彌撒，幫助他準備禮壇，料理祭物；每逢聖節，便跑了出去，和牧童夾雜在一處，追逐野兔，或網捕竹鷄。凡此種種，都是他親身經驗的，十年二十年後，創作小說，便從記憶中將那些寶貴的經驗，一一加以體會的描繪，成爲精妙的圖畫，或確切的敘述。他有意求真，祇是簡單的寫出他所經驗的罷了。

讀者每每因爲他披露了許多教士的醜行、弱點，便認發白爾是反對宗教的作家，其實不然，在他

作品中時常可以發現他對於教義所表示的敬意，同時還寫了好幾位鄉村人所敬愛的高尚純潔的神甫。自從巴爾扎克以後，法國近代作家中描寫教會人物狀態、行爲、生活，自當推重發白爾爲第一。他不僅是寫得正確，並且生動可觀。

他用同樣的忠實方法描寫鄉村人士。從前喬治·桑德所作的鄉村小說，其中人物未嘗不生動，但是多少經過了桑德的理想化，將他們的醜惡鄙俗掩飾盡淨，未能免去不真之缺憾。發白爾既是自然主義的信徒，當然不存成見，忠實的表現鄉村生活。他所寫的人物儘管粗俗，但是並不曠野，儘量惡劣，然而並不凶橫，他能使他那些單純樸質的人物一樣也有高尚的靈魂，溫柔的心情。發白爾相信世間決無完美之人物，居然大胆將鄉村少女懷春的動機加以精細的敘寫。

他創作小說的方法也是根據自然主義的原則，發白爾不願將他故事的情節寫得過於單純，迅速而合於邏輯。他所有的小說都是羣擬、濃密而複雜的，並且情節之開展也非常遲緩。他不願冷酷的敘事，祇是注意於直接表現一切情節，所有人物及環境均給作者加以細碎的描寫；然而他決不採取呆滯的繪圖方法，最是長於運用暗示及烘托方法，於刻繪環境的文學中，解釋人物的性情、習慣，復於敘述人物個性的記事，分析其生活的背景，使讀者直接認識其人物及環境。

發白爾繪風景的文章不僅是精確，並且生動非常。他帶着詩人懷戀故鄉的柔情，將色凡勃的山，

岡林泉，一一加以靈活的表現。他所寫的風景是與他自己的心靈互相感應，互相吸引的。發白爾將他自己的情感都寄託於山水之間，他帶着無限溫柔與熱誠描寫風景的優美清麗、偉大、粗野或莊嚴。他的風景文學是富有生命的，並且滿含牧歌的韻味與敘事詩的意趣。

戀愛，也是他作品中最重要資料。在他描寫鄉村生活的小說中，發白爾多是用戀愛的故事作線索。自然主義的小說家所描寫的鄉村人物大都粗俗、淫猥，戀愛雖極熱烈，每每觸發獸性，流於曠野、兇橫，激成罪惡；但是發白爾則不然，他的鄉村人物大都賦有單純清白的靈魂，懇摯多情，強毅固執，始終如一，生死以之，孤寂之感，離別之苦，皆不能擾亂其心曲，翻而激增其戀愛的熱誠。

發白爾雖是脫化於自然主義的小說家，但是他的作風與莫泊桑大不相同。他忘不了童時的回憶，故鄉的美景；並且他不能做那樣克己忘我的工夫。他是一位多情善感的詩人。他不長於交際，也不愛奢華，終生藏匿在色凡勒過着寂靜、孤獨、謙恭、儉樸的生活。他作品的範圍雖不廣大，然而他所表現的教會人物與鄉村生活都是非常真切。就是在那小範圍中，他已搜羅了許多資料。各種環境，各種人物，卻儘夠表現他了解人生的熱忱與懷戀故鄉的柔情。喬治·桑德以後，發白爾確可算是現代描寫鄉村生活一個最重要的作家。

惹里斯伽爾·玉斯曼也同發白爾一樣，感受自然主義的影響頗深；但是他的性情却不能運用

左拉所提倡的科學原則，與邏輯方法，而傾向於神祕主義與宗教信仰，怨惡一切醜劣卑鄙的現象，然而他又贊成自然主義對於人生的批評與結論，因此種種醜劣卑鄙的意象，常常使這位悲觀主義的作者煩擾不堪。他對於庸俗的人生極感厭倦，所以在他小說裏面，屢次表示想要逃出這個虛無的世界，找到一種新的宗教，另創一種新的生命；但是他缺乏哲學思想的系統，其結果祇好寄託於神祕主義罷了。

德國文學家哥德曾經說過：「我稱自然主義作家為健康者，浪漫派作家為病人。」玉斯曼是終身害胃病的人，當然不能成爲一個自然主義作家。於是不免在他所襲取之自然主義的資料中，加入了他主觀的厭世主義。他不感覺生存的愉快，因此卽加以嘲罵，早年作品頗有頹廢派之口。而晚年的小說又多含神祕主義的色彩。至於他的宗教觀念原極淺薄，但是他並不缺乏豐富的想像，與華麗的修辭，將古教堂及修道院的內容，禮拜及懺悔的儀式，乃至一切神祕奇怪的宗教故事，一一加以精細生動的描寫。他的作風一如他複雜的感覺與衝突的思想，儘管是華美濃密，而光怪陸離，崎嶇不整，粗糙呆滯，未易卒讀。玉斯曼雖是爲現代文學別開神祕主義的新局面，可惜他才力不勝，未免自相矛盾，不能完全擺脫自然主義的羈束，而獨樹一幟。

愛杜亞·羅德也是一位感受自然主義影響極深的作家。在一八七九年間羅德發表了他一篇



贊揚左拉所著小說酒屋的論文，對於自然主義備極稱頌。嗣後五六年中，他自己創作小說差不多完全應用左拉的文藝原則，但是不久天才成熟，就發現了個人自我的特性，便改變了一向崇拜自然主義的態度，而另成一派，直覺主義。據他自己敘述，這種文藝思想的演進，乃是受了德國華格耐的音樂，叔本華的悲觀哲學，俄國近代小說家的人道主義，法國布爾諧的近代心理學論文種種影響，而得脫離冷酷無謂的自然主義。此外尚有人生實際的教訓，亦足以形成他的新見解。根據他由自知以知人的經驗，於是斷定人生之複雜決非左拉的哲學所能解釋。他曾在所著三心的序文上這樣說過：

「應該說出自然主義不能滿足我們心中所感受的需要。自然主義就其本質而論是自足的，非常限制的，唯物主義的注意風俗尤較個性為多，偏重外物而蔑視心靈；至於我們，乃是並且必將漸漸成為多憂慮之輩，為無盡的未來焦灼。唯心主義者並不甚注意於風俗，而在外物方面亦嘗發現人性。」

從這段文字裏我們可以看出他不滿於自然主義的理由。羅德所提倡的直覺主義，並非有意造成派別，祇是用來說明他是屬於這一種思想的作家罷了。他曾揚言：「觀察自我，非為自知，更非為自愛，而是為的知人與愛人。」可以用來為他的直覺主義作解釋，同時也可以說是羅德的作品主要的旨趣，與共同的理想。偉大良好的小說或詩歌大概都是作家經心得意，竭盡已長的作品。有許多小說

作家，也同音樂家或畫家一樣，是用文字構成種種節奏，或色彩的和諧，羅德決不是那一般的作家，事物外觀的美醜均不足以擾亂他的心意，他所注重的是思想的分析，與心靈的呼喊。趨於死、生之意義與三心是他的三部作，這三種作品可以叫做羅德自述的評傳。與其謂之為小說，無寧稱之為散文抒情詩。故事極為簡單，而心理解剖則極精細，其中尤注重難以解決的玄學問題之討論。羅德在這三部小說裏將現代人的疑慮與苦悶，委婉托出。小說家當然不能解決這些問題，不過將這些問題細加體會，重行提出。他的理知遠不如情感之尖銳，儘管借用理知，來推闡他多愁多變的感覺，然而始終得不到強有力的結論。羅德這三部作品頗有少年維特之煩惱的意味，可惜他缺少哥德的偉大魄力。

在犧牲者那部小說裏，羅德已經放棄自述的作法，開始描寫別人的故事。米諧爾戴細哀、白岩、最後的避匿所三部小說，在旨趣方面看來，又是他相聯的三部作，都是哀情小說，為法律所阻礙，沒有美滿的結果。在米諧爾戴細哀那部小說中，兩個愛人違犯社會律而結合，竟致斷送幸福，終身陷於悔恨之中。白岩中的兩位主要人物乃因服從社會律而互相否認其愛情，終至愁悶以死。最後的避匿所則描寫兩愛人不落窠臼，崇高其愛情，超越於人類一切責職之上，甚至自殺，獻身於愛。隨後又著了上邊與羅地哀牧師之家務，前一種偏重於敘寫他故鄉瑞士的風景，及山居人的故事；後一種是分析牧師心理的變遷，刻給他意志的種種現象。中途又是一部討論人生問題的作品。他的小說所要表示的，乃

是社會律之堅強有力。他以為人生規律並不在我們良心裏面，而在普通的成見中，不必標新立異，祇消屈伏於社會律中，隨從大眾過活，乃是處世的方法。這種結論，本極平常，無足為奇。

一般評論家都承認羅德最好的代表作品。這是一部中篇小說，描寫一種純潔的戀愛，男女兩方面心心相印，而卻沒有表示，別人也都不曉得，免除了種種推測、指譏與譏誚，他們倆將自己的心靈作為愛情的神壇，祕密的享受精神上的苦樂，懇切辨別理想上的意義。作者的直覺主義充分表現在這部小說裏。羅德所擅長的乃是申訴心靈的呼喊，描寫情感的衷曲，而非奇特、悲憤、複雜、緊張的故事，所有親密懇切的思想，與細膩溫柔的感覺，都很纏綿盡緻，體貼入微的細細寫出。現代法國小說界中羅德於心理分析方面却有獨到的成功。

羅德的作品也有幾種缺點，在支配材料，佈置局格的方面稍為忽略，因此他的小說非失之於過為簡單，就是脫漏情節，不合邏輯，並且他的作風還稍欠嚴整、簡潔。他所要表示的情思既是何等的深妙，他的文筆自應在形式方面更加緊密，在抒情方面更加精確，鬆懈的文字減少了他作品應有的價值與意義，可算是一件憾事。

反抗自然主義的現象不久就顯明的表示出來了。許多青年小說作家本來隸屬於自然派旗幟之下，皆脫離左拉，另闢途徑，甚至聯合而反抗其領袖，例如玉斯曼、勞德、露斯尼、保羅、馬格尼脫等皆是。

中途倒戈反對自然主義之作家。至佛郎司·羅蒂、布爾諾在文學界上各顯身手，榮譽增高，勢力亦漸擴張，而當時尚未成名之後進作家已目睹自然主義之衰落，亦皆各有戒心，甯可另覓出路，不願再蹈覆轍。

自左拉所著小說土地問世之後，其門徒於一八八七年間發表五人宣言書攻擊左拉不遺餘力。此五人中如羅斯尼、保羅馬格尼、脫皆，不久大享盛名，成為現代重要作家。土地這部小說是專寫法國鄉村間的穢史，淫污不堪，其中如強奸、野合，無不描寫盡緻。五人宣言書中有謂：

「不僅觀察淺薄，佈局草率，敘述尋常，缺乏特性，並且猥褻的記錄也還過於誇張，其污穢卑劣使人聯想及於臭糞解剖集。這位文學家宗師竟頹喪、墮落到深淵中去了。」

佛郎士也為土地做了一篇評論文學，他說：

「在他，佐拉以前，沒有一個人曾經堆積這樣多的穢物。他的成績就是在那兒，這是別人所不能競爭的偉大。從來沒有人像他這樣努力的鄙薄人類，侮辱一切愛與美的幻象，否認一切良與善的意義。從來沒有人像他這樣蔑視人類的理想。在我們大家心中，無論俗子或偉人，賤夫或英雄，都有一種愛美的本能，一種充滿世間使人生點綴得愈加可愛的願望，麥息左拉却不了解這些。在人心有一種相愛的無盡需要，可使人類成為神聖化，麥息左拉却不了解這些。願望與羞惡心有時在人類靈

魂中混合，成爲無數的細膩色暈。麥息左拉却不了解這些在地上還有無數偉大的形相高尙的思想，純潔的靈魂，豪爽的心情，麥息左拉却不了解這些，就是許多弱點、錯誤與過失，也還有感人的美憂愁，是神聖的涕淚，純潔性乃是一切宗教的泉源，災禍也能使人被受尊敬，麥息左拉却不了解這些，他不知道恩惠是正直的，也不曉得含有哲學意味的譏諷是仁恕而溫柔的，也不明白一切人類的行爲可以使純潔的心靈感發兩種情緒：仰慕與憐憫。麥息左拉祇是值得一種深切的憐憫。」

法郎司這篇文學是連接着五人宣言書發表的，從此左拉的身價一落千丈，自然主義也如深秋寒蟬，搖搖欲墜。一八九一年間玉耐刊行他的文學演進致，其中曾提出「自然主義是否病了？」一個疑問，去徵求法郎司的意見，他的答案是：「在他看來，從各方面證明自然主義是已經死了。」以「自然主義是否終了？」一疑問，詢諸勒美脫爾，僅簡明答曰：「確實完了。」勞德揚言：「自然主義的文學已經過了盛時，與現在的需要不相符合。」巴耐司也說：「所謂自然主義在今日已成爲過去的藝術公式，惟有保羅·亞耐克細否認以上幾位的武斷，他祇承認自然主義已到了退化時期，就是自然主義的作家，如愛德蒙·貢古爾，也說：「自然主義將近要消滅。」左拉，那位領袖，也不願掩飾「自然主義之日即於凋竭。」

自然主義失敗之最大原因，蓋爲假託科學之名，創設種種規律，強人就範，其實並未認識人生全

體——僅從肉的方面，描寫人類之醜惡，其不真切亦正如唯心派作家，僅從靈的方面，敘述人類之美善無異。其錯誤之點雖不必盡似，而其誇張、虛偽，實為同科。自然主義之偏重物質尤易引起悲觀主義，於是自然主義作家每每成爲「人獸」之描寫者，流弊所及，甚至世人竟日自然主義者爲「書」之家。

正當法國自然主義衰頹的時期中，外國文學如英國喬治·愛杉呵脫，俄國之託爾斯泰與屠格涅夫，陀斯退益夫斯基，挪威之易卜生，比豪生以及波蘭之顯克微支等文學作家的小說、劇本，均已大受歡迎。他們的作品富有精密深刻的自然主義的文筆，而仍能從心靈方面着眼，描繪人類的內心生活。這是法國自然主義的作家所未夢見的，同情是文藝的第一條件。北歐作家最能認識人類的本性，各根據其天才，表現他們所了解的人生，而出之以同情的口吻，既無絲毫誇張的意味，復不受任何拘束。敘述良善，不託之於空泛的理想；描寫醜惡，亦不先含有幽暗色彩，致使讀者感發悲觀。於此可知十九世紀末葉外國文學之輸入，固不僅使法國原有的自然主義作品減色不少，且進而給予青年作家種種刺激與暗示，使他們知所擇別，不致陷入迷途。

自然主義的崩潰與當時所稱爲科學破產的口號實有極密切的關係。自然主義作家提倡以科學精神創作文學，換句話說，便是要使文學科學化。如其古典主義是得了唯理哲學的獎進，而滋長的，

浪漫主義受了唯心派情感哲學的鼓動而勃發的，我們也可以承認自然主義是接受了直接觀察，精密分析與事實調查的種種科學方法，科學在自然界方面祇是注意一切動作的現象，而在人事方面也祇看得出一切受命定主義支配之意識的種種現象，摒斥一切玄學論，單獨的注意於一切事物之互相衝突，與各自呈顯的現象。自然主義作家便借取這種原則，應用到創作上去，他們有意要在文學方面，運用生物學的方法，左拉之借重生物學家貝爾那所著實驗醫學之研究作為他的範本，以提倡實驗小說，可認為最好之證明。

浪漫主義偏重情感，輕視事實之謬誤，雖為自然主義所糾正，然因誇張過甚之故，亦流於怪誕淫猥，而一敗不可收拾。十九世紀最後十五年中，唯心派哲學的精神，又復重振，於各種藝術及文學作品中均表露此種傾向，如華格耐之音樂，夏華納之圖畫，均為人所崇拜，得有無上光榮。實驗主義本擬以科學代替哲學，解決一切問題，唯人生複雜，各種問題決非單純的實證科學所能解決；且人類求效之迫切遠過於科學之進展，以功效難期之故，而遽認科學為破產。自然主義之備受責斥，固亦因當時人士不復迷信科學萬能之說，而同時各派批評家亦咸認自然主義作家故意損壞人類性靈之偉大與優美為不可恕。

然則自然主義果真完全破產麼？左拉以後的作家果盡能擺脫自然主義之影響而別求途徑麼？

其實，自然主義所提出注重人生實驗之信條，亦固有其意義，未可厚非。一種文學思潮之起落，自有其因果，盛衰之時期，雖極明顯，新陳代謝之痕迹，固不易尋。如謂自然主義業已消亡絕滅，允非確論，蓋其潛伏勢力猶依然存在。且科學方進展無已，希望無窮，昔日之號稱科學破產者，皆未認清科學之意義，而欲強求以功效也。現代法國小說自經自然主義之嚴刻的糾正，雖不免於偏枯冷酷之弊，而直接觀察，注重調查，種種實驗的方法，已成爲不可磨滅之信條。後起作家儘可應用此種方法去創作，各本其才智，擴大其眼光與胸襟，以考察完全的自然界，審度整個的人生，善惡美醜，兼容並包，靈肉兩方面均加以同等的注意，一改其偏重物質之謬誤。反對左拉署名於五人宣言書中之露司尼、保羅、馬格尼脫、巨斯大、幾吸、呂細安、代伽佛、與保羅、包納丹，各皆擺脫拘束，別求出路，此五人中除保羅、包納丹外，皆已各樹旗幟，自成一家。

約瑟·亨利·露司尼所著小說最初則與其弟許士丹合作，嗣後作風大變，獨自創作，取材極雜，範圍亦極寬廣。最初與許士丹合作著雙方，猛獸，富於自然主義的風味，且用筆做效貢古爾兄弟所提倡之自由藝術，至借用自然之題旨而出之，以簡捷的文筆，則有馬特巴拉、幹及在街中。注重於分析心理之小說，則有別的婦人及心之着落。以荒誕奇異見稱者，尚有醫生之罪，以解析外國人心理見長者，當推奈爾杭與縱樂者。至描寫古代人民者，則有凡米耐與火戰。



露司尼的作品是現代小說最具有特性的。他所有百科叢書的科學知識全都按排在他作品中。他始終以現代法國文學與科學遠離隔絕爲憂，因此在他小說中不僅常常裝置若干與本事無關的科學講演，並且描繪文中也應用許多不適當的專門名辭，他的科學見解，那種迂僻往往流露於字裏行間，譬如他要解釋春季中婦女動情求愛的祕密，他却大兜圈子先從草木禽獸之蘇生說起，復聯述及於新血輪之更換，然後方才慢慢拍到此題。

他雖是一位詩人，却認科學與哲學爲完成文藝之必備條件，他的作品往往假託爲科學小說，其實，確是借助於科學以鼓吹或暗示他的唯心哲學。他相信藝術的旨趣，並非帶着冷酷精確的態度以描述真如世界，而是表示作者的靈魂，特別是他感覺人生意義的心情，尤可寶貴的乃是作者研究聯合那些統屬各種概念的宇宙觀。露司尼的唯心主義多少含有象徵主義的色彩，特殊的個人與特殊的情節都不能引起他的注意。他儘量的減省收縮，或簡括一切人物、事實、境遇，以附會遷就他作品內含的意趣。現代法國的心理小說家時常研究非常的人物，他們特殊的行爲，怪僻的性情，都是心理小說家的絕好資料；露司尼則偏重道德的解剖，而忽視心理的分析。他所提倡的是一種空洞的道德，他所具備的是一種人道主義的精神。

露司尼曾言人道主義所以不得不脫離冷酷的自然主義，不得不反抗那位披露人類醜惡的大

宗師左拉這種作家專一的崇揚人類的偉大，他帶着牧師的熱誠態度，詩人的溫厚情調，盡力的表現法蘭西民族的優越性。他主要的作品都是為敬愛人類的情感所鼓動而創作的，達尼也爾凡爾格萊佛與凡米耐兩部小說最能充分表現作者人道主義的精神。露司尼在前一部作品中力盡簡括嚴密之能事，在後一部小說中則任意發揮他抒情及敘事的詩才。兩部小說都是贊揚人類的作品，凡米耐是人類的祖先，是一切工業進步與藝術的先覺者，是一位勇敢、伶俐、莊嚴、溫柔的野人，他的心坎和頭腦中含有未來文明的種子。至於達尼也爾凡爾格萊佛乃是近代人物，他是位常為人我義利掙扎奮鬥的英雄，他擴大了自我——由利己而感悟到愛人的迫切。露司尼決不像其他的現代作家那樣的咒詛人生，蔑視道德，否認科學，荒淫墮落，不能自拔；他是希望進步，尊重法律，而又敬愛人生的作家。他的道德論不是空洞無謂的，而是表現於行為的。他認道德為發展個人的方法，增加一切智能的主力，鼓動一切行為的勇氣。他以為道德的旨趣乃是非別人工作中補充完成其個人的命運，所以他的道德論提高人生的意義與價值，並且敦促人類的努力，增加人類的勇氣。

但是露司尼的文筆却是粗糙笨重，美中不足，正是我們所極惋惜的。他的作風多少有些艱澀拙劣的弊病，如其他能在修辭上多用些功夫，多加些思索，多費些時間，必定能夠創造純粹完美的小說。他最好的作品，或是作品中最好的幾章，雖有雜亂脫漏之病，然而辭句中，時常閃爍珠寶的光輝。他有

豐富偉大的想像力，高尚的心胸，熱誠的情調，尤長於由委婉中表示他意志的勇力，由簡單中顯現他詩才的雄奇，由錯亂中露出他文筆的光輝，所謂「長江大河挾沙泥以俱下」，正可用來形容露司尼的作風，雖是不免小疵，然亦無傷大雅。露司尼畢竟是一位為表現人道主義，努力向上的大作家。

保羅·馬格尼脫早就在他的巴司伽爾諾福司一部小說中，揚言「自然主義是一種庸俗卑鄙的文體」，在一八八七年五人宣言書上他也簽名，表示反抗左拉。有人稱贊他早期的作品說是極像貢古爾兄弟，他是一位神經質的作家，他的文筆頗為尖銳而閃耀，這正是他的長處，同時也可以說是缺點。

他早期的作品非常之多，大都出自草率，不其精緻。最初出版問世的是艱苦的日子，當時保羅·馬格尼脫還是左拉的信徒，沒有擺脫自然主義的作風，然而他所敘述的中產階級的社會生活、家庭狀況及個人行為，既不同於佛羅貝之輕蔑、厭惡，又不似左拉之憂暗、抑鬱，別具一種同情的語氣，事物之力也是一部近三十年所不常見的好小說，組織嚴密，文筆亦復深刻。我的好人兒也是一部細膩而堅實的作品，富有嚴肅的溫柔，與懇切的熱誠。至於暴風雖較遜色，然仍不失為保羅·馬格尼脫之傑作，觀察精密，描寫正確，尤其餘事，最難得者乃是表現人類複雜心情，恰到好處。

不久，保羅·馬格尼脫與其弟維克多合作小說，比較有名之作品為災害，敘述一八七〇之戰事

與政變，頗有逸史之目，可惜夾雜了一段不恰本題的鄉村戀史，將近五百頁的小說倒費了三百多頁去描寫戰爭，文筆儘管靈活，而事實過於雜亂，往往有顧此失彼的情形，極易引起讀者的倦意；但是後半部的戰事描寫，文字極有聲色，能夠激動愛國心情。

呂細安·代伽佛早期的小說也是脫化於自然主義，厭惡中產階級的社會，揭穿其虛偽，攻擊不遺餘力，但不久即自拔於自然派之悲觀主義與物質主義，作風大變，與董耐合著之劇本即滿含悲天憫人之意。

巨斯大弗·幾吸也是向左拉倒戈之一位作家，他的小說雖不甚出名，但在文學表現的工夫上與旨趣上確已擺脫自然主義的拘束，所著小說以描寫外省風俗著名，有賽萊斯脫迫呂多媽一種。

一種文藝思想的起伏盛衰，自有極複雜的因果，十九世紀末葉自然主義派別的作家雖是星散互解，各闢新徑，求露頭角，但是自然主義的原則確已深入人心，影響極大。茲特再介紹幾位與自然主義接近，而比較著名的作家，以示自然主義在現代法國文學界中消長的潛勢力，與演進中的變遷。

夏爾·魯意·斐里迫是一位不幸早死的少年作家，他憂鬱的靈魂含有兩種衝突的心情：溫柔而又激烈。他飽嘗貧困的滋味，所以他時常為兩種互相矛盾的感覺所苦惱：縱慾求樂的幻夢與厭生遁世的願望。他的作品便是這兩種感覺互相掙扎的想像。他所選擇的材料大概都是屬於自然主義

的，並且將作者自己所生活過的環境都忠實懇切的描寫在作品裏，他做了許多農夫、苦人、窮漢、勞苦的一生，終被命運所玩弄，而竟被犧牲的歷史。例如父親拜德里、夏爾百朔、夏爾都是這一類的最好作品。至於描寫巴黎市中流落的浪子、娼妓與窘困的窮人，當以蒙巴那士的比比最動人，根據他敏銳的悲觀哲學，運用他自然主義的深刻的文筆，記述那般備受生活壓迫的人們之苦悶，確是暗含着充分的同情。

但是斐里迫同時又為一位詩人，一位浪漫主義的作家，他有浪漫派文人之憂鬱情緒與宗教信仰，他常常厭惡現世的荒淫虛僞，而傾向於純潔樸實的宗教，虔誠與仁慈，並且同情於流落的苦人。他的作風直爽感人，能將他的經驗感覺，運用簡樸堅強的想像，一一寫出。如其他的文字是染了自然主義的色彩，他的作品可稱為抒情主義的寫實小說。例如：母與子、媽麗多娜、弟幽都可視為斐里迫的代表傑作。

約翰·羅蘭所作小說，也是取材於自然主義的資料，在他偏重神經病理的分析與頹廢心情的作風中，可以看出他所受自然主義與波德萊爾的影響極深。他最好的作品斐利拜爾、家庭、奢侈的列車及富人之罪孽等都含有浪漫主義的生氣、熱力，與自然主義的深刻、精確，絕對不是一個平凡的小說家。

魯意·拜爾脫朗的小說是直接隸屬於自然主義文藝原則之下的作品。他所擅長的是表現一般氣質庸俗的、或性情激烈的人物，同時他又善於描寫騷擾的羣衆，及生動的風景；但是他的小說既非科學的作品，更不含悲觀哲學的思想，他祇是止於表現及描寫，使各種人物、風景、事變，在讀者眼前重顯，並不願加以解釋或批評。例如民族之血、那細娜、貝貝特愛人等都是比較著名的作品。他愛描寫地中海邊的南歐各民族，他們豐盛的生活，奮激的氣質，與熱烈的性情，都憑着他生動的文筆，活躍於紙上。他所著的兩部歷史作品聖何巨斯丹、路意十四仍舊是帶着做小說的文筆，爲生動的描寫，並非根據歷史家客觀的態度作忠實的記載。

魯意·德羅拜的小說是注重精密敘寫的作品。一個溫柔的人，重被獲得的婦人，心之分配，病人，小說等小說，雖然沒有受到羣衆熱烈的歡迎，然而頗得知識階級人士之贊賞。他所分析的事物，不是抽象的，而是具體的。這位作家賦有自然主義者長於觀察的習性，與表現物質生活的才能，同時他又能顧到內心生活，與外物的吸引、誘惑、傾擠或排斥而激動變遷。他的作品大半側重於分析，他人物在奮鬥掙扎中的精神生活，他並不借重任何哲學的思想，又不利用心理學半意識及非意識的各種秘密來描寫人類心靈的衝突與鬥爭。這一類的衝突往往是悲劇的結果，始終受命運支配的人類，總是在誤會中作盲目的行動。

魯意·德羅拜不願自囿於自然主義絕對客觀的條件之下，他偉大的憐憫心充分流露在表現那些生活痛苦的人物之文字中，處處可以看出作者同情於他人物的好意，他對於屈伏在冷酷的命運之下的人生，曾經提出一種忠告，接受美之慰安，和諧的美，婦女的美，道德的美，都是他所認為人類在乾燥生活中斷不可缺少的慰安，因此他深信一切藝術都應表現這一類的美之慰安。即由他分析精神的文字，往往是被他的秀麗風景、婦女溫柔、性靈親切所烘託，所渲染，更加顯得細膩動人。魯意·德羅拜確能服從他的信條，如同是評論人生的散文詩一樣，他的作風，整潔華麗，並且極盡勻淨、調協之能事。他的小說明顯着是富於情感的作品。

亨利·遠凡爾諾亞是近二十年來被人所推重的一個小說家。從他幾部比較著名的作品，蒙馬特郊外、愛德伽、女傭可以看出自然主義所給他的影響非常深厚；但是他並沒有屈伏於自然主義冷酷嚴峻的文藝條件之下。他的主要材料大概是描寫紳士的庸劣、名人的愚蠢、富翁的淫逸與窮苦人的鄙陋，觀察力極深刻，文筆也頗冷雋，能將他所要表現人類心靈的衝突，委婉盡情的敘述出來，不過多少帶些悲觀主義的暗示罷了。

他決不採取任何主義裝幌子，給他的小說做門面，祇是注重在描寫人生的實際。在他作品裏，我們難以找出多得的抒情詩意，更不會發現法朗士的含諷哲理；但是並不缺少同情。他在暗中曾經為

他的人物申訴種種特殊的煩悶，與種種不得已的苦情，如其那般庸劣、愚蠢、淫逸或鄙陋的人物，不值得讀者注意，但是他們的不幸，在邊凡爾諾亞筆下寫出，多少總能引起些感慨，因為他長於分析小說中主要人物的內心憂鬱。

他以為人生是一場掙扎的苦戰，世間正有無數僥倖者與頹喪者，勝利者與失敗者，正真者與陰險者，懦怯者與粗暴者，他也承認弱肉強食之難逃的天演公例，但是他却慣於運用巧妙的文筆不着痕迹，暗中轉移，使讀者不知不覺同情於弱者，而厭惡那般取得勝利便宜的強者。他的性情富於憐憫，而在藝術方面却又是寫實的妙手，如其亨利·邊凡爾諾亞的長篇小說，未免失之鬆懈，瑕瑜互見，還夠不上稱為完美的作品，他的中篇及短篇小說確是嚴整精密，可稱為現代法國文學的傑作。

自然主義經左拉提倡以來，為時已逾五十餘年，然其藝術論猶為現代各國一般文學家所重視，其在法國方面已略如本文所述，而風聲所佈，及於國外，影響之大，實較本國尤為顯著，即以英國而論，自然主義最初並不為人所歡迎。維磁特來 (H. Vizetelly) 因翻譯土地而被判三月徒刑，梅雷迭斯 (Meredith) 在他小說與書牘集中屢次申斥自然主義之惡毒，坦尼孫 (Tennyson) 在他的詩歌中亦嘗加以痛罵，然而吉新 (Gissing) 與摩爾 (G. Moore) 的小說却頗受其影響。至於哈迭 (Th. Hardy) 作品中的悲觀主義與性的魔力則染有自然主義之色彩至為濃厚，其他如倍納忒 (A. Be-



mett) 麥康係 (C. Mackenzie) 伽南 (G. Cannan) 勞倫司 (D. H. Lawrence) 喬治 (W. L. George) 那般作家受自然主義之賜，則更非淺鮮。

當左拉在法國備受攻擊的時候，屠格涅夫將他的作品及理論介紹到俄國的報紙上去發表，屠格涅夫本人也曾表示過他對於自然主義抱有極大的熱誠，希望其萌芽生長於俄土。我們在德國好爾茲 (A. Holz) 霍普特曼 (Hauptmann) 威德金 (Wedekind) 數人的作品中，亦可發現其含有自然主義的意味，至為濃厚。南歐方面，自然主義更是不脛而走，例如意大利之伽比拉 (Capuana) 凡爾茄 (Verga) 丹儂棲俄 (d'Annunzio) 西班牙之伊拜納茲 (Ibanez) 羅家 (P. Baroja) 亦均受自然主義之習染頗深，其在日本與我國亦復有不少信徒。

以上所述種種，雖似過於煩瑣，然藉此可以闡明自然主義盛衰之痕迹，分化作用之所由起，潛勢力之存在，與影響之擴大。考訂其源流，審察其經過，可列舉其特點如次：

(一) 自然主義是一種唯物的文藝論，注重生理的描寫，而忽視心理的分析，雖含有悲觀的色彩，然而却因此促進了現代小說的創作藝術。

(二) 自然主義的主要原則，乃是：(甲) 信仰則認藝術超於一切；(乙) 創作則唯「真」是務，唯「美」是尚，而「善」則非所顧慮；(丙) 表現則提倡客觀的描寫，力求避免成見；(丁) 取材則注重實地調查，直

接觀察……。

(三) 自然主義在詩歌、戲劇、批評各方面雖無特殊的貢獻，至少已完成小說的藝術，使具有獨立性，並擴大其界域，增進其價值。取材方法，既日趨於精確；而表現手段，亦日臻於縝密。

(四) 左拉的作品，雖不及其理論之偉大，而他所揭示的藝術標準與原則，確有可取之處——小說的真確性與充實性，經他解釋以後，實無庸置疑。

(五) 左拉祇能被認為自然主義的理論家。唯有多得與莫泊桑的長短篇小說，大都可視為自然主義良好的代表作品——確已實現求真尚美的文藝標準，完成深刻、充實、真確、明澈、精細、嚴密的各種條件。

(六) 在寫實主義將近衰息的期間，端賴自然主義重振旗鼓，提出較有系統的規律與具體的創作方案，以啓示後進，為現代文學增進不少活力。

(七) 自然主義雖不能稱之為團結嚴密的派別，完美無疵的思想，然仍不失為一種革新文學強有力的運動——其求真的精神，取材的手段與表現的方法，確使一般後進文學家，認識了科學方法的重要性，真所謂以科學的洗禮加諸文學。

(八) 自然主義不僅採取了寫實主義的精義，並且更加誇張地，透澈地，完成了佛羅貝所揭示的

種種文藝原則。在理論方面，祇不過繼承已有的旨趣，而加以種種說明，並無特別新奇的見解；在運動方面，憑藉已成的勢力，企圖另組新派，以求取得文壇的權威。簡言之，自然主義，乃是寫實主義之曇花一現，所以開放不久，便漸漸凋零。然當其盛時，光華燦爛，也會動人心目，因此也就留下極深刻的印象，故其潛勢力依然存在，一時不易消滅，而影響之大，竟及於國外。

文學向余徵稿，一再敦促，忽忽草成此篇，殊多不恰意處，雖欲力求避免附會、籠統、不忠實、不正確種種流弊，然自知篇幅過長，且所作評判，皆根據平日讀書札記，搜羅考證，或有未當之處，而見解亦殊多武斷，幸讀者有以教正之。

## 什麼是寫實主義？

茅 盾

寫實主義 (Realism) 這名詞，我們很熟悉。一提起寫實主義，我們便會想到英國的狄更斯，法國的巴爾札克，左拉，弗羅貝爾，斯坎底那維亞的易卜生，德林褒格，俄國的托爾斯泰……總之，我們知道得最多的，也許就是寫實主義的作家了。

一提到寫實主義，我們又立刻想到這是浪漫主義 (Romanticism) 的對頭；正像浪漫主義處是古典主義 (Classicism) 的「否定」一樣，寫實主義又處處是浪漫主義的「否定」。但是雖然同跟浪漫主義是對頭，寫實主義和古典主義却又截然不同——他們倆也是對頭。

一提到寫實主義，我們——這是第三次了，又會想到十九世紀後半歐洲文壇正全是這新潮流的勢力，我們又想到這所謂「寫實主義」的文學作品是要把人生照真實的原樣寫出來，而且爲的

要更注力於科學的精確性（將這一點作為表現人生的最主要的條件）也有另一新名——自然主義——被提出來，於是我們會想到左拉，並且覺得左拉的二十二卷的羅賓·馬惹爾（Rouillon Maugart）好像實在就是規模着巴爾札克的九十七卷的人間喜劇。

這都是一想就想到，好像沒有什麼糾葛的。

但是倘使我們倒回去，看看浪漫主義運動以前，十八世紀中葉的歐洲文學，那麼我們就會看見當時已有一種反古典主義的新的文學流派風靡了歐洲的主要國家，而且這新的流派是努力想接近現實生活，把對於現實的觀察作為描寫的基礎的；而且這一派的作家也被稱為「寫實主義者」。

那麼，素來聽慣了「古典主義到浪漫主義，到寫實主義」這樣一線相承的說法的我們，也許覺得有點奇怪罷？究竟這十八世紀的——浪漫主義以前的所謂「寫實主義」是怎麼一回事呢？究竟該不算牠是十九世紀寫實主義以前的一種寫實主義？

我們可以算牠不是的。因為十八世紀中葉這一新的流派反對古典主義的合理主義（Rationalism）而主張感情生活，反對古典主義的忽視自然和農村而歌詠自然——這都與十九世紀的寫實主義的特質不符，倒反和浪漫主義有點牽連。但是我們又只好算牠「是」的，因為這個十八世紀中葉的反古典主義的新流派，除了上述二點以外更有牠的主要的特點，就是主張觀察現實人生而

忠實地描寫出來；現代的生活，現代的人物，現代的風俗，是他們的題材；而「接近現實生活」是他們的「創作方法」的基本條件。這是正跟十九世紀的寫實主義的精神合拍的。稱他們為十八世紀的寫實主義，沒有什麼不應該。不過因為他們太注重感情生活的描寫（這一派的作者如盧梭和李却特生 Richardson 都是如此），也不妨給加一個區別字，稱為感傷的寫實主義（Sentimental-realism）。

這是當時漸漸興起中的文學。

十九世紀的寫實主義雖然是浪漫主義的「否定」，然而牠和浪漫主義同屬於資本主義社會的產物，所不同者，浪漫主義幹的是破壞工作，而寫實主義幹的是創造建設。

十九世紀的寫實主義自然比十八世紀的寫實主義進步得多了。這進步的根因就在十九世紀的寫實主義對於人生表現的努力是朝着兩個大目標的：更多的確實性和更多的科學性。

上面說過，寫實主義（十九世紀的）是處處和浪漫主義反對的。浪漫主義是幻想的，寫實主義排除幻想；浪漫主義寫農村田園，寫實主義則主要是寫都市的大小資產者生活；浪漫主義與觀念論聯結，寫實主義却是把實證哲學作為原動力；浪漫主義把創作建立於想像上面，寫實主義則以觀察和研究達到「社會環境的精確的再現」。

歐洲各國社會經濟的發展，有的早些，有的晚些；英國是最先進的資本主義國家，在十九世紀的三十年代便發生了寫實主義的文學，此時法國方面雖有巴爾扎克已在開路，但當時文壇上大多數作家却是浪漫主義的，直到六十年代，寫實主義方在法國全盛起來；德國又比法國落後，哈爾脫（Hart）氏兄弟及霍爾茲（Arno Holz）、哈普德曼（Gerhart Hauptmann）及蘇德曼（Hermann Sudermann）等人的崛起已經是八十年代到九十年代的事了。

## 怎樣叫做世紀末文學思潮？

郁達夫

世紀末的三箇字，係由於法國作家 F. de Jouvenot 與 H. Micard 兩人合作的一篇喜劇而來的名稱；Fin de siècle 之所指，是以十九世紀末的現狀爲主的。後來這一箇名詞，變成了歐洲各國的流行字，內容愈來愈複雜，含義也愈變愈廣了。那一位猶太醫生諾兒道（Max Nordau）所著的變質論（Degeneration）的開宗明義的第一章，頭上就有一段說：

「世紀末這一箇名詞，包括近代諸現象的種種特質與其基本情調（或內在傾向）的兩面經驗。早就告訴我們，凡一箇名詞（觀念），總帶有創始造這名詞的民族語言的指義在裏頭。世紀末是法國語，因爲世紀末的那一種心的狀態，最初自覺地實現出來的，是在法國。這一箇名詞，現在是流行兩界，混在文明人的口頭語中了，這就是這名詞有存在的必要的證明。世紀末的



心狀，現在是隨時隨地，都可以遇着的了，雖然有些地方也許只是一種外國流行風氣的模仿，而不是有機的進化的過程。總而言之，還是在這一名詞的產地，那一種真正的現象纔表現得最為澈底，而巴黎却是一箇觀察牠的各色各樣的形狀的最適當的地方。」（意譯）

據這一位痛罵近代人的墮落，攻擊現代文學無微不至，他自己或者也許有點變質的諾兒道醫生說來，世紀末的病症，是帶有傳統道德破壞性的瘋狂病疾，這些世紀末的人的肉體上就有着顯著的不具者的特徵。因而神經衰弱，意志力毫無，易動喜怒，慣作悲哀，好矯奇而立異，耽淫樂而無休。追求強烈的刺激的結果，弄得精神成了異狀，先以自我狂為起點，結果就變成色情狂，拜物狂，神秘狂；到頭來若非入修道院去趨向於極端的禁慾，使因身心疲頹到了極點而自殺。這一種現象，尤其在文明爛熟的都會裏為最普遍，因而由都會裏產生出來的近代文學，便一例地染上了這一種色彩，這就是世紀末的文學思潮。

諾兒道的這一片沈痛之談，雖也把握着了世紀末的心理的一面；但他因為自己的人種的關係，與所習的醫學的關係，只知攻擊，不知諒察，也是一個缺點。

總之因產業革命的結果，在文明爛熟，物質進步，人性解放了的現代，個人的自我主張，自然要與古來的傳統道德相衝突的。所謂法律，所謂國家觀念等束縛人性的枷鎖，若在一擊之下打破了的話，

那當然是沒有另外的問題；可是幾千年來的幽靈，要想用一般年青不解事的人的智力來驅逐，却也是談非容易。這些青年戰得精疲力竭，自然要感到倦頹，自然也要變成悲觀。精神萎頓的時候，要想感到生的快樂，自然只好去尋求官能的享樂；在物質文明進步，感官非常靈敏的現代，自然要促生許多變態和許多人工刺激的發明。這一種世紀末的精神與物質上的現象，是人類進步不停止一天，在這世上也決不會絕跡的。文學是反映時代的鏡子，而文學家又是感覺最靈敏的動物，故而這種傾向的在近代文學上極盛的原因，也就在這裏。

世紀末的文學思潮，在法國已經開了高蹈派與惡魔派（Parnassians and Diabolists）的花，到英國就結了唯美派的果；而 Arthur Symons 所力說的象徵主義派的運動（The Symbolists movement）也就是這一種思潮的末流。

在德國經 Hermann Bahr 的一番提倡，當然也曾經掀起過絕大的波浪，可是駭人的世界大戰一到來，這傾向又改了道了；有的趨避了現實，沒入了神祕的一途，有的發了狂熱，變成了革命的或極端國家主義的信徒。

這一種思潮，原也在俄國（如沙甯的作者阿爾追跋綏夫等）美國（如 Edgar Allan Poe 一系的作家等）等處露過臉，但究因國民性的不同，早就隱沒入沙下變成底流去了。若我的觀察是不

錯的話，則現在爲人所視作民族英雄的那一位南歐的怪傑，伽勃立愛兒·丹農雪阿，在前期的作品裏，却也純是這一種心理與現象的代言人。

總之現在雖則已經到了二十世紀的中期之前，說起三十五年前的世紀末來，彷彿是覺得很遠的樣子，但那一種根於人心的傾向，那一種由物質文明所惹起的精神上的潮流，是依然還在，依然還有很大的勢力的。

一九三五年五月

## 什麼是新浪漫主義

沈起予

新浪漫主義是十九世紀末在歐洲抬頭起來的一種文藝潮流。它的傾向與前一期的自然主義或寫實主義相對立；自然主義等努力於社會的現實及人類之具體的世態等的描寫，新浪漫主義則忌遺物質方面的東西，而注重主觀的神祕夢幻的情緒。從這一點說來，新浪漫主義的範圍實很漠然。——似乎凡是代表世紀末的、主觀的、頹廢的、享樂的神祕的精神等的東西都可以放進去。一面將其內容分析起來，也是十人十色：有的特別從事於「心理解剖」，有的特別用「象徵」來謳歌「神祕」有的則極端地以「熱情」爲主，有的則從事於「唯美」的主張。我們祇看弗理契的歐洲文學發達史中竟找不出「新浪漫主義」這個術語，而僅以「印象主義的唯美主義」或「唯美主義的印象主義」的稱呼來概括十九世紀末的文學，我們祇看 Bataille 竟把新浪漫主義細分爲：頹廢的女性

的傾向（如 Verlaine 等的詩風），超人的傾向（如尼采的著作），自然科學的自由精神的方向（自然主義的殘物），神祕的原始的方向（如梅特林克等的傾向）等時，便可知新浪漫主義者，也不過是一個對某種傾向的概括的名稱。同時似乎也是一個可有可無的術語。

不過，這些我們可不必管，讓那些在心理解剖上特別有所建樹的（如法之 P. Bourget 輩）去稱為「心理解剖派」，也可以讓那些在「象徵」方面特別發達的（如 P. Verlaine 輩）去稱為「象徵主義」，讓那些特別從事於唯美的享樂主義者（如英之王爾德輩）去稱為「唯美派」。……我們若遇着新浪漫主義這個術語時，我們可暫時認定它是包含在上述各種派別的類似的性質，而特別與寫實主義及自然主義相對立的東西。

怎樣對立的呢？

簡單說來，這里有人生觀的對立及藝術手法上的對立。我們知道自然主義者對社會現實，對人生的真象，是用自然科學者的態度來觀察，來分析，因之在藝術的手法上也就止於物質方面的客觀的記述和描寫，而且寫完了就作數。但新浪漫主義者則硬要在人生的背後找出一種靈的，虛無縹渺的東西。這種東西是什麼呢？恰好，經過自然主義者們的觀察和分析，這社會是醜惡的，人生是悲慘的，于是他們便以為在這種悲慘的人生，社會後面有一種「運命」或「死」等類的不可抗的力量潛

伏着，而且在那里隨意地左右着我們。可是要表現出這種不可捉捕的怪物之隱然的威力，要使讀者  
 在作品中也能感着一股莫可如何的情調，寫一個現實的地點（如上海或巴黎）中日常事件的，當  
 然是做不到，於是新浪漫主義者——如梅特林克等，一定要把事件的場面取在一個誰也不知道的  
 那種孤島般的國家中。人物也要是沒有生活的社會性的人物，至於事件的經過，當然也須得奇怪一  
 點才合式，而且這事件多不是表現出人物的行動，而祇是表現那些受着不可抗力威脅的人物的  
 絕望而沉默的氣分。不僅如此，要使讀者能感出人物的哀愁的心理，在描寫的筆調上，亦不得不改爲  
 神祕的象徵的筆調，所以在新浪漫主義的作品中，可以常見着關於兇鳥的叫聲，黑暗的森林中的落  
 葉子的怪響，乾樹枝的碎裂聲音等的神祕的恐怖描寫。

那末，新浪漫主義與從前的浪漫主義有什麼不同呢？

其不同之點，是兩者間的對人生社會的態度。舊浪漫主義者（特別是消極的舊浪漫主義者）  
 見着現實的人生社會之醜惡，遂抱逃避現實，追求夢幻的態度，因之他們（如 Coleridge 及 Keats  
 等）的目的物便是神祕的夢幻，因之也可說他們是爲夢幻而追求夢幻。可是新浪漫主義者則不然，  
 他們是想從現實的人生的背後探求出一種自然神教性的神祕東西，所以神祕的色彩，象徵的筆調  
 等，不過是想暗示出這種神祕之物的一種手段而已。

爲什麼有這種新浪漫主義的文藝樣式發生呢？

這話說來很長。但簡單說來，我想不外是由於如下的兩種原因。卽第一，世紀末，一般小有產者（其實也有一部分貴族）愈受着資本主義發達及都市發展的威脅，而在生活上誘起了極端的神經性，這種不安的神經性遂幻想出背後另有一種不可抗衡的力量在支配着他們，而使他們無法擺脫，因之他們在文藝上便表現出與自然主義的 Pessimistic（悲觀的厭世的）的色調不同的另一種新浪漫派來。這種文藝樣式既是人的不安的神經性的厭世的文藝樣式——產物，所以待這種神經性漸次減退——漸次與現實環境相適應時，其結果，則爲其表現的文藝樣式，也就要變質；我們祇可稱爲新浪漫主義的代表人物的梅特林克之前期的帶悲觀色彩的文藝作品到後來竟變爲樂觀的調子時，便可知。第二，這種文藝樣式當然也受有世紀末的哲學思潮——如柏格森（Bergson）輩的「直感」學說等的影響。卽在自然主義時代，一般以科學爲萬能，事事須得依照科學方法去求認識，去求解決，但科學發達的結果，却使人生，社會愈陷於悲慘，於是他們遂對科學漸起懷疑，而趨向到主觀的感覺上去求一切的解決。這樣，便也就助成了上述的注重主觀感覺的文藝樣式的發生。

## 什麼是象徵主義？

穆木天

象徵主義 (Le Symbolisme) 是十九世紀末期在歐洲諸國所產生的一種文藝運動。這一個運動最初是起於法蘭西，而漸漸瀾漫到比利時、英、法、俄，以及其他諸國。就年代上說，它是從一八七五年左近起，而達到二十世紀的初年的。

象徵主義，是印象主義的潮流的一個支派，換言之，就是在抒情詩領域中的印象主義。那是世紀末的一種瀕死的世界的迴光返照，也就是在抒情的文學上的點金術的最後的復活。雖然在各國裏有多少不同的背景，可是主要地都是資本主義的爛熟作成了這種象徵主義的產生的動力的。既然象徵主義的起源地是法蘭西，而且，法蘭西的象徵主義為象徵主義的最典型的表現之故，我們是以主要地用法蘭西作中心作一個發生上的簡單的說明。第二帝政的傾覆，巴黎公社的失敗，和普法



戰爭的結果，法國的文學，又變轉了他的面相，藝術至上主義的潮流和現實主義的潮流顯然地分開了界限，印象主義的文學和自然主義的文學，是越發地形成出來那個不同的陣營。在由小仲馬（A. Dumas fils）和奧及葉（Emile Augier）所代表的維持禮教的文學由布爾吉（Paul Bourget）一派的傳統主義文學所繼續下去的七十年代之後，一方面，自然主義承繼着已往的科學的觀查和手法，去描寫市民社會的生活的熱爛頹廢的姿態和當時的勞働者的生活，而在另一方面，流浪的貴族，和寄生生活的貴族市民層，對於現實的生活越發地感到空虛，越發地感到了絕望，而更進一層地到唯美主義的世界中去追求心靈的陶醉，而那種潮流，就是印象主義，在抒情詩歌的領域中，就是象徵主義了。這樣，象徵主義，就是現實主義的反動，是高踏派的否定而同時是高踏派的延長了。象徵派的詩人們不是典型的退化的貴族的流浪者，（如維里葉·得·李爾阿當Villiers de L'Isle-Adam）就是過着貴族的流浪人的生活（如波多萊爾h. Baudelaire 馬拉爾美 S. Mallarmé 魏爾林諾 Paul Verlaine 樂約 A. Rimbaud 等等），自然還有一些人，是一方面在體驗着日趨崩頹的世界，而憧憬着新的國土的爆發性的破壞性的小市民（如魏爾哈倫 E. Verhaerec 如樂約等）。然而所有的那些人，——或者有的人在某一生活階段中——都是對於醜惡的現實的社會生活感到憎惡，感到一切是幻滅是絕望，而成爲頹廢和發狂的象徵主義，同時是惡魔主義，是頹廢主義，是唯美主

義，是底於一種美麗的安那其境地的病的印象主義。這種迴避現實的無政府狀態，這種到處找不着安慰的絕望的狀態，自然要使那些零畸落侶的人們到咖啡店酒場中去求生活，到神秘渺茫的世界中去求歸宿了。

零畸落侶的象徵主義的詩人們，是要自己給自己創造一個神秘的境界，一個生命的彼岸，去到那裏去求靈魂的安息的。他們的努力，就是作神秘的世界之創造。他們的詩歌因之成爲了宗教的創造。宗教的氣氛，是在各各的象徵的詩歌（戲曲，以至於小說）中，都是漫瀾着的。如愛爾蘭的丹珊尼（Dunsany），俄國的安特列夫的小說和戲曲，法國的許物浦（Marcel Schwob）和李爾阿當的小說，比利時的魯丹巴哈（Rodenbach）的小說死了的布魯支和梅特林的戲曲，就是小說，戲曲中的很好的例子。他們那些象徵主義者的作品的基本的特徵，可以說，就是對於神秘的非現實的東西的信仰，即，宗教的神秘的見解和氣分了。否定以印實爲使命的藝術的那些象徵主義的詩人們，認爲在自身是沒有意義的現實的世界之背後，有一種更重要的，非現實的，理想的世界，而那種世界並不是由於理智的實證可以達到的，那是不能明示的，而是僅僅可以朦朧地暗示出來，感染出來的。在象徵主義者看來，人生的主要的內容，不是用普通的姿態得以傳達出來的，而是必須使用象徵才可以把人生的意義暗示出來的，在象徵主義者認爲，宇宙中是充滿着象徵，詩人是要沈觀凝視大的宇宙，捉住

宇宙中的象徵以暗示出人生的基本的意義來。實在說，他們的所謂的人生的基本的意義，也就玄學的宗教的境界了。若用瓦龍斯基的話來說：「象徵主義就是在藝術的描寫上的現象的世界與神的世界的結合」了。再確實地說，所謂象徵的世界，也就是極端的個人的印象的世界了。象徵主義的抒情詩歌，也就不外乎是極端細微的印象的 Lyrisme 了。

逃避現實成爲孤立的個人主義者的那些象徵主義者們，是勢所必然地要回到過去的神秘世界裏的。象徵詩人，是憧憬着過去的宗教的傳說的封建的貴族的世界的。波多萊爾說過：「在失掉貴族的國民裏，對於美的東西的禮拜，是遭了害而日趨消滅了」。波多萊爾所尊敬的人物，是止於僧侶、武人、和詩人。李爾阿當也是同波多萊爾大同小異的。在象徵詩人中，有的回到中世的宗教的境界（如莫利亞斯 J. Moréas，賈慕 Fr. Jammes）有的回到古代的神話時代（如雷尼葉 H. de Régnier）有的在現在裏求與中世等價的境地（如魯丹巴哈 G. Rodenbach）有的去回到領主貴婦人與僕從的十八世紀（如沙曼 Samain）這一種回歸的傾向，最後引導着象徵主義者中的某些人更進一層地深入於宗教，（如魏爾林諾）某些人又回歸到古典主義的羈索裏，（如雷尼葉）而更有某些人也就勢逼着要拋棄象徵主義而另走一條新的大路了，（如魏爾哈倫）象徵主義的時潮，真是如同一場黃昏後的濃霧，使人在裏邊感到朦朧神秘，可是霧一消散，就有的人在禮拜星空，有

的人在歡迎黎明了。所以，以法比文學爲例罷，一方面，產生了加特利克的潮流，而另一方面變豹和魏爾哈倫的潮流也是大可注意的。變豹和魏爾哈倫等，在舊世界的破壞上是盡了他們的任務的。

這裏，或者有人會提出問題說，一切文學都是象徵的，象徵是從來就有的，象徵主義，是有什麼新鮮的流派之可言呢？不錯的，杜牧之，是在詩裏使用象徵的，李後主，也是在詩裏使用象徵的，拉馬丁，雨果，雪誅，戚茲，雷芒托夫，都是在詩裏使用象徵的。然而，象徵派以前的詩人所用的象徵，是與象徵派詩人的象徵不相同的。譬如說，在雷芒托夫的詩帆裏，詩人是藉着海上的白色的帆影，以表示自己的對於平靜的生活的不滿和希望狂飈和動亂的氣分。而反之，在象徵派的作品，象徵是暗示着一種境界的，例如，變豹的沉醉的船 (*Bateau ivre*) 不是對於光怪陸離日趨崩潰的舊社會的暗示麼，梅特林的戲曲檀塔吉爾之死和室內等，不是一種世界之暗示麼？在一般的作家的身上，象徵只是好些的表現的手法之一，是藉用某種生活的現象去表現其他的生活的現象。可是，在象徵主義詩人們，象徵是對於另一個「永遠的」世界的暗示。那是他們的創作上的主要的方法。象徵主義詩人的永遠的朦朧的世界，極端的個人主義的細微的心情，是只有極纖妙的印象主義的 *lyrisme* 是可以表現出來的。自然是要極端地拋棄高蹈派詩人的形象藝術的手法，而代之以暗示的手法了。法蘭西象徵主義的巨匠馬拉爾梅說：「指明對象，就是對詩歌所給與我們的滿足減少四分之三。因爲那樣一來，一切的

美都漸次地成爲鮮明的了。喚起關於對象的觀念——是爲詩人的空想。這種祕密之完全的適用，便是「象徵」(Symbol)爲得藉助着對象以描寫一定的氣分，反之，爲得由於選擇某種對象解明該對象，以列出其中所給與的氣分起見，漸次地，喚起我們對於該對象的觀念，是必要的。」馬拉爾梅的詩歌，就是由於互相喚起暗示的諸形象的順次的連結而成爲一聯的東西，在形象和形象之間，存在着類推(analogie)即是說，那是由於類推所隔離開的形象的堆積，而不是排列。這種類推的暗示的手法，不外是極細微的印象主義的手法了。

象徵主義詩學的第一個特徵，就是「交響」的追求。象徵主義的詩人們以爲在自然的諸樣相和人的心靈的各種形式之間是存在着極複雜的交響的聲色，薰香，形影，和人的心靈狀態之間，是存在着極微妙的類似的。象徵主義的先驅者波多萊爾在「交響」(Correspondances)歌唱道：

「自然是一座聖殿，那裏邊，活的柱子

時時地洩散出漠然不可捉摸的話語；

人在那裏經過，穿過了象徵的森林，

森林在注視着他，用着熟識的眼睛。

如同漫長的回響在遠處融和着

在一種幽暗的深沉的統一之下，

廣漠地如暗夜又如光明，

各種的薰香，彩色和音響互相呼應，

是有些薰香，如嬰兒的肌肉般新鮮，

如草地般青翠，如木笛般清轉，

——而又有些，是腐朽的，濃郁的，雄壯的，

具有着無限的事物的擴散，

如琥珀，麝香，安息香，和檀香，

在歌唱着心靈和官感的狂醉。

而後，其他的詩人們祖述着這一種主張，青年詩人樂豹，在題作母音 (Voyelles) 的十四行小曲中，吟

咏出來

A 黑, E 白, U 紅, O 藍, 母音,

有一天我要說出來你們的潛在的誕生。

又其後,勒茵·姬爾(René Ghil)又考案出來音響與彩色的特殊的圖式來:姬爾試着規定出來諸母音和諸情緒諸事物之合致。交響的追求,到了這步田地,已成為完全主觀的神祕化, Mystification了。這種交響和類推的原則,是象徵主義詩人的主要的詩的邏輯了。

象徵主義詩學的第二個特徵,就是輕蔑律動(Rhythm)和追求旋律(Melodie)。徵象詩人的動搖的心情氣分,是只有非常浮動的朦朧的旋律可以表露出來的。只有朦朧的音樂是可以暗示出來詩人的心中的万有的交響的。魏爾林諾在他的題作詩學(Art poétique)的那首詩裏,說出來「第一是音樂,因之尊重奇數的韻脚,『最可愛的是朦朧之歌,在那裏『不明確』和『精確』相結合着,』因為我們還要求情調,不要彩色,只要情調,』等等的主張。這種音樂性,朦朧的音樂性,是暗示的最好的工具。象徵主義詩人的這種音樂性之追求,因產生了散文詩和自由律的形式來。波多萊爾和馬拉爾梅的散文,真是極微妙的旋律的音樂。可以說是近於自由律的。(如馬拉爾梅的煙袋 La Pipe)那是令人感得神祕的朦朧的境界的旋律的音樂了。自由律產生,是象徵主義所必招致的一個

結果。因為自由律是便於作旋律式的音樂的。然而，要注意的是，象徵主義者的自由律，同舊日的拉風夕諾(Lafontaine)的寓言詩和戚腦(Quinault)的歌劇裏的自由律是大不相同的。古典主義者所稱的自由律，是一些規律的詩句之不規律的連續，而象徵主義詩派中的自由律則迥不相同了。象徵主義的自由律，是為的適應於音樂性而打破各種規律的。

象徵主義的詩人，是在短的期間完成了他們的神祕的世界彼岸的世界的創造，然而，他們的創造，結果，是達到了暗夜般的空虛和幻滅。有的歸到了古典的或宗教的方向來，因越法地離開了現實。但是，有的則經過了破壞，混沌，神祕，而走向了新的秩序。如拿比利時的象徵詩人作例，一方面的代表者，是魯丹巴哈，而另一方面則是魏爾哈倫了。象徵主義，雖然對於舊的社會是一種否定的文藝，然而那種暴發的絕望的表現，如不像魏爾哈倫那樣似地向着新的秩序走去，是引導着那個主義的依隨者達於毀滅的田地的。

這種迴光反照的文學，是退化的人羣的最後的點金術的嘗試。雖然在技巧和手法之點，不是沒有貢獻，——音樂性的完成——可是那種非現實的世界的招引，只是使淪亡者之羣得到一時的幻影的安慰，對於真實的文學的前途，大的幫助可以說沒有的。只有對於真實藝術的建立有確信的人，才可以一邊研究象徵主義，而不致為牠的俘虜的。



## 什麼是表現主義？

沈西苓

一

當歐戰發生的前後，各國的民衆，尤其是一般小資產者和急進的智識份子，他們感到對於他們自身四週環境的不滿，他們咀咒着，他們反抗着，——於是在他們所把持的藝術上，也顯明地反映出許多反對現存一切傳統的藝術的論調來。這些便是當時盛極一時的立體派，未來派和表現主義等等了。

更具體地說，表現主義，未來派等等，實只是當時一部份智識份子和小資產者對於現存社會不滿的一種盲從的吶喊；他們感到了現存社會的不滿，他們感到了現存社會的文化的一切的不滿，他們就對於當時美術運動上的印象主義，以及文學上的寫實主義，自然主義，亦都感到不滿。

這是必然的趨勢，各帝國主義內在矛盾的愈形顯著，大戰前的社會經濟情況的愈形恐慌……新純正哲學（如新康德派等）的抬頭……使德國的多數學者轉換了他們的世界觀。同時這趨勢反映到藝術上，更具體地促成了這以心靈爲一切主宰的表現主義的理論。

眼前的世界，畢竟是「我」的世界，客觀的世界，畢竟是由於自我的主觀來把握着的，自我的個性，可以滲透到這客觀的世界去，（即所謂感情的移入），而可以將「我的自我」和「我的世界」溶合成一個「超主體的個性」，純真的偉大的藝術，便應當從這個「超主體的個性」的範疇中去探求。——表現主義的藝術家們是這般的申言着，同時他們更痛切地批評着現存的藝術。「印象是外界給於我們的印象，也便是自我屈伏於外界，自我是成了外界的奴隸……」「藝術決不單是現實（外界）的模倣，要是藝術只是現實的模倣，那麼照相不是比藝術的價值更高麼。現實的世界是放在眼前，何必再用藝術來重複它的故事呢？——所以征服現實的新藝術的建設，便是表現主義的任務。」……只有心靈，只有「自我」來創造新的世界。」這樣，他們滿足了反抗一切現存藝術的心理，同時他們也可以握到對於現存社會不滿的，無目的地發洩了。他們儘可以滿足在這心靈的，幻的，夢的世界裏了。

表現主義和其他的文藝上的新運動一樣，造型美術尤其是「繪畫」成了這運動的先驅角色。表現主義最初的發源地是在德國，當大戰的前數年，它與法國的立體派，意大利的未來派同時產生。

在繪畫運動上的表現派，最初本無一定的團體和組織，若依 Hermann Bahr（著有表現主義一書）的意見，凡是反「自然之再現」的，力求「主觀之表出」的，都可以歸在表現派內，換一句話說，便是依了作家主觀的思維，可以將對象的形姿任意變歪，而使作者的意志更能強力地表現出來的；無視對象（外界）專重心靈的創造的，便是繪畫上的表現主義了。我們總有機會接觸過色彩強烈的，線條粗大的，形姿奇特的畫吧！這便是表現主義的美術家以自我的心靈，（不注重在他們的視覺上）來滲透外界所創造出來的，具有絕對主觀價值的藝術了。——實際，他們的結果，只是放棄了現實，避逃了現實，而達到了絕對的「以主觀價值為藝術無上價值的」藝術至上主義的泥沼中。例如純粹表現派，便是一個好例。

以下是幾個比較重要的表現派畫家——Hofler、Max Pechstein、Oskar Kokoschka

Kandinsky, Karl Schmidt-Rottluff, Mark, Chagal, 以及漫畫家 George Grosz 等。

三

在德國文壇上的表現主義運動，實較遲於美術方面，當一九一二年柏林出版了 *Der Sturm* 雜誌以後才可以說是風靡了全德。

當一八八〇年自然主義輸入德國文壇以後，如 *Hauptmann* 的 *織工，弗勞里昂加魯*（農民鬥爭劇）等劇，雖不能說是具有確決的社會意識，但至少是以客觀態度來描寫社會情況的，可是大戰以後，德國的政治及社會狀況，竟促進了這崇尚神祕的，奇特的，空想的，幻覺的，表現主義的出現！

表現派文學的特徵，是在幻覺的場面與現實的場面的交錯，以及打破了時間性的，突發的無次序的描寫。如表現派先驅者 *Heinrich mann* 的小說，都有這樣技巧的流露。尤其是表現派的戲曲，那種瞬間的場面的轉換，突發的奇特的對話，以及打破戲劇三一律的，大胆的嘗試等等！例如 *Werfel*

（註）純粹表現主義的先鋒 *Kandinsky*，他以爲音樂是藝術中最主觀化的了，它用不到假借外界的形態，它可以超越一切

地主觀地表現，所以他決定繪畫的最終目的，也必如音樂一般，以色彩點線來代替音符，音階，而達到更純粹的表現！

的鏡中人 *the mirror* 的乞丐都有這樣顯著的作風——致於人物的類型性、情節的普遍化、一般化，也是和自然主義的作品站在相反對的立場的。

在前面說過，表現主義只是一個極籠統的規定，凡是站在「藝術主觀主義化」的立場上的，都歸在表現主義者羣的緣故，所以各個表現主義作家及其作品，當然也是呈現出錯雜不同的姿態來。

## 什麼是未來主義？

許幸之

未來派這新奇的名字，是意大利詩人瑪里奈蒂 (Filippo, Marinetti) 所創造，在一九〇九年的二月，詩人瑪里奈蒂發表了未來派的宣言，繼着一九一〇年未來派的畫家發表了宣言，繼着一九一一年未來派的音樂家也發表了宣言，這樣，未來派的藝術運動漸漸擴大了牠的領域，而掀動了世界的藝壇。

倘使說立體派是從近代美術史的見地而發展出來的理論，那末，未來派就是叛逆一切信條的藝術。未來派要把過去一切的藝術完全毀去，從新創造出嶄新的姿態。譬如在一九一〇年未來派繪畫運動的宣言中，便狂呼着「對於卑俗的，官學的凡庸，對於古代傳統的狂信崇拜，未來派繪畫用深深地嫌棄與憎惡和牠們反叛」

他們的主張，是反對一切的過去和傳統，排斥過去的藝術和情調，讚美現代的物質文明。像汽車的疾馳，鐵工廠的機械的騷音，火車站的鳴響，飛行機的推進機，鐵橋的輝亮，戰鬥艦的黑烟等，才是他們藝術的題材。換句話說，主張一切是動的表现。依據動的感覺的表现，來在繪畫上解決「容量」的問題，動的感覺同時是「力的感覺」。因此，也就是容量的感覺。那麼如何樣地表現動的感覺呢？是由於運動和光破碎了物象的定形，所以破碎了的物象，可以分解成很多的面與線，如果運動是在連續不斷的的話，也就是暗示着面與線的運動是在無限的進行。

未來派唯一的主張，就是否定物象之絕對的靜止狀態。他們所描寫的物象，一切是在運動中的面與線的組織——也就是動的感覺的表现。譬如畫奔騰着的馬蹄，不僅是四個腳，而是無限的足跡，又如畫兒童的體操，不僅一人而變做數人，連背後的房屋操場也應當跟着旋動起來。所以未來派的畫家有以下的主張：（一）對於未來派的真理的欲求，既成的色彩和形體是不能滿足的。（二）與我們相近的自然的力量，不是瞬間的靜止狀態，而是自然的動力及其自身的感覺。（三）萬物不是常常靜止的。（四）在繪畫上任何東西也不是絕對的，從前是真理的東西，現在成了虛偽。（五）肖像不必定像「某特兒」風景是畫家想像中所構成的東西。

總之，未來派的藝術家，是嫌棄一切傳統的定形和模倣，大胆地發揮他們獨創的奇蹟，不管他們

的宣言和他們的作品曾經招過社會人士的嘲笑，然而，他們的主張，和那獨創的見地，他們表現物象的動感的作品，和他們把空間與時間的並存的理論，在近代美術史也佔着很重要的位置。



## 什麼是超現實主義？

黎烈文

超現實主義 (surréalisme) 是一九三四年頃在巴黎以雜誌 Surréalisme (Ivan Goll 主幹) 和 La Révolution surréaliste (超現實主義的革命, 主幹者 André Breton) 的刊行而興起的一種文學運動的名稱。它和戰後流行一時過的達達主義 (dadaïsme) 有着幾乎不能分離的關係。因為末期的達達主義者可以分作三派：一派繼承着詩人亞坡梨奈 (Apollinaire) 的遺緒，可以德爾麥 (Paul Dermée) 作代表；一派維持着達達的正統，可以查拉 (Tristan Tzara) 作代表；另一派則放棄達達主義而樹起超現實主義的旗號，可以卜萊登作代表。所有重要的超現實主義者差不多都曾隸屬過達達主義這面大纛。

超現實主義和達達主義一樣是特殊表現在詩一方面的運動。簡括說來，這是一種純粹的心的

automatisme。據超現實主義派的代言人卜萊登說，他們是要憑着心理的自動，以文字或其他方法表現思考的現實的機能。他們既不受理性的束縛，也沒有任何美學的或道德的顧慮，而祇任意寫下自己的思考。他們的唯一的方法是自動的記述。

此外，他們還拿着佛洛伊德一流的新心理學說作為科學的背景，因而形成了他們的反理智，反智識，反日常意識等等的立場。

不幸的是他們儘管有着堂皇的宣言，新奇的理論，但超現實主義者們並不會有過使人心折的作品。在他們之中，較有成績的作者如卜萊登，露律亞 (Paul Eluard)，哥爾 (Ivan Goll) 諸人，都可歸入達達主義者裏面。其餘的人的作品則不是流入晦澀難懂，便是弄到淫猥下流，因為沒有倫理的顧慮，於是手淫，男色，露陰狂等等也成了研究的對象；因為不受理性的束縛，於是水晶球，顏料，玻璃，天鵝絨等等也被加以檢查，羅列着一些專門名詞，美其名曰「事物的無理性的認識」(connaissance irrationnelle de l'objet)，真是完全鑽入牛角尖裏去了的把戲。

最可笑的是：原不過是犬儒學派的滑稽的玩意，但超現實主義者們却藉着反主智主義和反個性主義的主張和某種學說不帶類似之處的這理由，居然自列於革命者之林，到處打着革命的招牌，儼然是一種前進的文藝運動，關於這，另一些革命者如愛倫堡 (L. Ehrenbourg)，阿尼西莫夫 (I.

Anissimovi)等曾經給以痛烈的批評和嘲罵。

因為其中的一些優秀份子如阿拉讓(Louis Aragon)等的改途易轍，所謂「超現實主義」，隨着一九二九年雜誌 *La Révolution surréaliste* 的休刊，漸漸要成為過去的名詞了。

## 什麼是達達派

李健吾

一九一六年，正當歐洲炮火連天的毀滅時期，一個羅馬尼亞人，屯思唐·查辣（Tristan Tzara 生於一八九六年），在瑞士的醋瑞實（Zurich），第一次用達達（Dada）做名義，創立了一個文學團體。他採用達達，不是因為這含有什麼意義，只是偶而隨手拾起來的一個名詞罷了。就在差不多同時，查辣從瑞士，另外有兩位青年從美國，一位是福郎西·皮賈比亞（Francis Picabia），一位是馬塞勒·杜尚（Marcel Duchamp），前前後後都趕到了巴黎，就在一九一九年三月，糾合同志，出版了一份文學雜誌。

宇宙有什麼不毀滅的嗎？什麼可以常久存在下去？所謂現實，還不是永久在一個不斷的幻覺世界顛覆着道德，宗教，科學——這一切不是助紂為虐，幫助戰火銷燬我們的生存嗎？我們用了力量還

不是爲了除掉另一個力量？甚至於文學——到了時候，不也只是野心家的工具嗎？所以，最後，人生的意義在什麼地方？在什麼地方！在毀滅裏！在虛無裏！在一個普遍的否定裏！文化終結不過是一堆殘土。這種反動的意志和懷疑的觀念，做成達達派 (Dadaism) 的精神。達達毫無意義，唯其如此，正是有意義。人算不了什麼。查辣在他達達的宣言裏面說，「用永生來做尺度，一切動作統歸虛妄。」當時另一位同志，昂戴·布洛東 (André Breton) 在他丟了的足跡 (Les Pas Perdus) 裏面，也說道：「人能在大地之上留下痕迹，簡直是胡扯。」還有一位同志，瑞布孟·德散 (Georges Ribemont-Dessaignes) 懷疑一切道：「什麼是美？什麼是醜？什麼是偉大，強壯，弱小？什麼是賈邦地耶 (Carpe entier 書商)，羅朗 (Renan 文豪)，福煦 (Foch 軍人)？不知道，什麼是我？不知道，不知道，不知道。」

所以他們用文學做雜誌的名稱，實際只是否認文學——或者傳統的文學。

但是，追根究底，達達派如若是一個新名詞，絕不是一件新東西。我們必須離開歐戰，另外尋找一個更遠的線索，那就是可以說做人類的奇蹟的，一個永久在反抗，尋覓而流浪的天才詩人，讓保 (Arthur Rimbaud) 十六歲他就寫下他不朽的詩章，十七歲他就完成他的傑作醉舟 (Le Bateau ivre) 然後從一八七三年，十九歲起，他就去開文學和文學的朋友，過他漂流的生涯，來往販賣貨物——裏

而有軍火，有毒品，還有人口！他差不多會說全世界的言語。他暗地幫助黑人，打败了意大利。他發了財，長了毒瘡，終於運回法國，一八九一年死在馬賽。這時他才不過三十七歲。他看不起一切，甚至於他自己。他要毀滅一切，所以浪費他的精力。在所有象徵主義的詩人之中，沒有一個（甚至於鮑得萊耳也得讓他一頭）比得上他奇特而永長的影響。他用的是舊形式，然而裝了一個全然嶄新的現代的內容，甚至於現代也沒有四五個人敢說完全瞭解他的詩歌。他不唯從下意識尋求他的材料，而且有時從意義的蒙昧探求驚人的境界。他要變換人生，把人生變回到兒童的年齡，或者人類肇始的太古時期。你會覺得這裏有一股力，一種勇不可當的破壞的想像，像一陣狂飈，把四面八方的事物捲在一起，使你瞠目不知所云。

達達派正是這樣一種盲目而消極的力量，筆直從一面陡斜的絕崖滾了下去。他們不顧什麼結局不結局，他是炮火之下的一種變態的行動。在法國，這僅僅及於文學；到了德國，這一直牽涉到政治。然而，猶如一陣大風，這起來了，也就很快地過去了，不是過去，是經過審定，變為一種有意識的運動，而成所謂超現實主義，實驗的，科學的，不在宇宙的浮面停留，一直進去，探求那難以曉喻的神祕。從一九二二年起，達達派立即淪入末落的命運去了。布洛東最初達達派的同志，其後別樹一幟，成為所謂超現實主義的權威，便把達達派看做：

「和好些別的東西一樣，達達派也不過是一種就坐的姿勢罷了……我不得不向你們聲明道：我不在乎這一切，而且重複道：丟掉這一切，丟掉達達。丟掉你們的女人，丟掉你們的情婦。丟掉你們的經驗和你們的畏懼……走上大路。」

又

沈西苓

噠噠主義，沒有任何深奧的理論。他們只是以破壞現存的一切為他們的第一要素。他們瞧不起過去的一切。他們更認不清將來該怎樣！

噠噠主義，只是一切的破壞，虛無。他們衝散了既存的一切觀念，粉碎了從來的一切思想，但是他們連他們自身也不知道「噠噠主義」的第二步應該是什麼？

「Dada」只是巴黎小孩的噠語（玩具木馬的意思）更沒有其他深刻的寓意。

當歐洲大戰的最中（一九一六年），在瑞士，有許多從戰線上逃來的各國青年，他們有的是畫家，有的是音樂家，有的是詩人，和小說家，同時他們也都各有各的思想，未來主義者，虛無主義者，表現主義者，也有的是無政府主義者……他們都像是瘋狂了的動物，他們痛惡着戰爭，他們否定着資

本主義制度下產生出來的一切文化！同時他們也感到了目前的灰暗，只追求着瞬刻的快樂和發洩。

他們否定一切，他們破壞一切，在他們的頹廢的享樂的芬圍氣中，他們是那樣的狂吼着。

他們的詩，只是些連續不可解的擬音。他們的彫刻，只是鐵鏈和針的排列。他們的繪畫只是些破布紙屑以及色彩的剪貼和塗抹，（白紙上的一點青墨水，便當是聖母瑪利亞）

他們有點像遊戲，有點像諷刺，但却是積極的破壞。

「噠噠」否定了一切。破壞了一切，但它並沒有給我們更新的一些……。



## 什麼是構成派？

陳抱一

「構成」一語，照字義看來，似乎在許多方面都可適用，而且也不難了解，因為一切的構造或組成，都沒有不含着構成的意義。但我們看到現代藝術上所稱爲「構成主義」或「構成派」(Constructivism)者，又見含有略異的意義和特性。

「構成派」的運動，是發生於蘇俄革命的初期；是當時蘇俄美術界中的一種產業主義派所唱導的。這一派的人們，是主張利用實際的材料來試行製作及建設的。

構成派的藝術家魯維希·喀薩克，在他的作品集中有言：

「……人類的無盡限的能力，到現在才明白起來了。在紐約的摩天樓，高架山間的陸橋，橫過野原而突進的火車頭，搖動於水上的橋梁，透視人體內臟的X光綫裝置，亦即可謂神之創造物之

征服的一切事物上，都得以顯見；並且，在金字塔底巨大石頭底堆積之後，在希臘底建築和哥特底冲天的尖塔之後，人們到了現在却又通過了沈默的迷路，懷抱着難於壓倒的創造底憧憬於心和筋肉中而復再站立於造物主之前了。」

構成主義者羅赤恩珂在他的宣言（一九二一年一月）中有寫着：

「構成化，是材料之組織化，而又是對於材料之功利的應用之現代的要求。

「被構成的人生，是應當到來的藝術。

「組成的地，藝術應當沁入於人生中的時候是已經到來了。」

據上述的兩段大意看來，大概也可以明白構成主義的理想。在構成派中，似乎也並沒有永久不變的決定的法則。他們的態度，大概是隨時隨地對於具體的事物底構成上底各種課題，任意解決的。構成主義的思想，却是受了現代的工業、機械、科學所激動而產生的。

在這運動上策着先鞭的，却是構成派建築家塔托林，他的弟子羅赤恩珂也是有力的一人。

塔托林所作的「第三 International 紀念塔」的模型，却是構成派中的著名的作品。這是於一九二〇年頃受人民委員會的委託，經一年半之努力而製成的二十米特高的模型。這個塔的形式，却含有把彫刻、繪畫、建築、工業來綜合化的特色；將來實際地建造起來，便有四百米特高。形狀是四十五

度傾斜的巨大的螺旋形，塔分三層，全部是用鐵及玻璃所組成的第一層，是一年一迴轉的巨大的正六面體。第二層，是每月一迴轉的略小的金字塔形。第三層最小，是每日一迴轉的圓筒形。

關於構成派，我們還可以再從下面的意味參考一下：

「構成是現代底最特性的底東西，也就是受工業、機械、科學所 *Inspire* 的。構成是借工業的過程上所用的方法而利用材料。由數學的精密度及構造上的論理，綜合的地結合成的鐵、玻璃、混凝土、圓狀、三角、正六面體、圓筒狀等，是被所應用着。構成是嘲諷優美感，而力求明瞭、單純，作為趨向於勇壯的生活底一種刺激底行動。」（一九二二年布龍雜誌）

構成派的著名的作例，除前述的塔托林的作品而外，還可舉拉維因司基所作的「未來都市」，「無綫電柱」之設計圖，以及羅赤恩珂作的書籍封面圖案等等。

綜觀前述的意思，可以知道構成主義上之所謂「構成」，是指以物質為材料而組成空間的東西……是工業的材料底具體的構成。因是，也可見得構成派底實際的有效的發展，大多也屬於建築、都市計劃以及工藝等方面。

（一九三五年五月）

## 什麼是實感主義？

味 茗

二十世紀初十年，歐洲文壇上發生了反象徵主義的運動。一時興起了許多新派，在意大利的，稱為未來主義，（牠從意大利又移植到其他國家去），在法蘭西的，有稱為力學主義（Dynamisme）和一致主義（Unanime）和激越主義（Paroxysme）等主要的新主義。這一些新派大都是謳歌「物質」、「力」、「運動」和「速力」的。這是二十世紀高度的機械文明的反映。

那時在俄國除了意大利來的未來主義的新運動以外，也有一種俄國出產的反象徵主義的新派，稱為實感主義（Acmeism）。俄國在十九世紀最後十年，是象徵主義全盛的時期，新的作家幾乎全是象徵主義者。但到了一九一〇年頃，象徵主義就被未來主義和實感主義所打倒了。

實感主義這名兒，並不是這一派的作家自取的。這是在這一派以反對象徵主義的姿態出現後，

象徵派方面的人嘲笑他們，代他們戲擬的，但這新派就接收了這名兒。

實感主義的領袖和創始者是戈洛台斯基 (Sergey Gorodetsky, 1884—?) 和 古弭略夫 (Nikolay Stepanovich Gumilev, 1886—?) 而將這新派發展到完成的，是女詩人 阿黑瑪陀瓦 (Anna Akhmatova, 1889—?) 她本名 “Anna Andreevna Gorenko” [阿黑瑪陀瓦] 本是她母親的名，而她取為「筆名」的，不過後來她在私生活中也用這「筆名」為名了。她是古弭略夫的妻，後離婚再嫁一詩人，不久又離婚。

實感主義者反對象徵主義者把一切事物看作另一物的象徵。他們說，「我們要讚美一切玫瑰花，因為玫瑰花是美的，而非因為玫瑰是神秘的純潔 (mystical purity) 底象徵。」他們要用「亞當在世界創始時觀察萬物」那樣的新鮮而無成見的眼光去看一切物事。他們自稱是寫實派。他們的觀察是男性的、力強的、明快的觀察，他們的感覺是原始的、「無成見」的感覺。他們所要求於詩人者，是敏活的觀察、緊張的情緒、和新鮮的句調。他們這實感主義的基礎觀念是平衡、堅實、圓熟。他們的作品給讀者以銅像或大理石像所有的那種輪廓分明而精緻的冷的感覺。

然而他們雖頗注意「美」却又竭力要避免唯美主義的腐套。他們景仰的古詩人是尾龍 (Virgion) 刺伯雷 (Rabelais) 莎士比亞 和 戈底葉 (T. Gautier)。他們以為詩人不是飄飄然的說教

者，而是「手藝人」；他們創立了「詩人的公會」(Guild of Poets) 他們這一點，最受象徵派的非難，特別是布洛克(A. Blok)反對他們最厲害。

戈洛台斯基雖說是實感派最早的創始者，但在一九一二年實感派確立為一新潮流之時，他已經失去了創作力，所以實感主義的主要首領是古弭略夫。他有詩集真珠(一九一〇年)、異邦的天(一九一二)、箭袋(一九一五)、火葬場(一九一八)、天幕(一九二二)、火柱(一九二二)以及歌劇小說等作。在真珠集中，有船主一篇，讚美水手的海上冒險生涯，所謂男性的和力強的表現。天幕集中有赤道森林一篇，則讚美蠻荒探險者的生活。帝國主義殖民地擴張的野心，在這裏有了反映。他還有許多歌詠戰爭的詩，他並不對於任何戰爭的政治目的有興味，他只是對於戰爭本身「神往」，因為戰爭最足以表示男性的力強的緊張的美呀。

俄國革命後，古弭略夫入了黨，並參加高爾基指導下的世界文學翻譯的偉大計畫，又曾為青年詩人講作詩法，但他後以反革命受刑，那時他的同道者戈洛台斯基仍在黨內。

阿黑瑪陀瓦(一九一〇年與古弭略夫結婚)的作品可說主要是自傳性質。她的作品沒有古弭略夫那種男性的力強的緊張的美，但實感主義的平衡、堅實、圓熟諸特點，却被發展到最高度。大戰前，她發表了黃昏和念珠，後來又有白的一草(一九一七)和“Anna Domini”(一九二二)等

作。她又作了幾部小說，但是俄國革命以後，她精神上已經不是實感派，而成爲唯美主義的朋友了。

在實感主義者的「詩人工會」中最有才能的一人是庫茲敏 (Michael Alexeevich Kuzmin, 1875—?)。他本爲象徵派。而在實感派中他亦是唯美主義的傾向很濃厚的一個。

實感主義在俄國革命前文壇上歷史很短，然而牠一方面是高度機械文明的產物，一方面又是那時候思想矛盾混亂中想要從新估定價值以取得新的人生觀和世界觀——此種小市民找尋出路之意識的反映。

## 什麼是立體派？

李健吾

美國一位現代女詩人米賴 (Edna St. Vincent Millay) 有行詩是：

「唯有歐幾里德看見赤裸之美」

Euclid alone has looked on Beauty bare.

此外把美掛在嘴上的人們，和鵝在呶呶一樣，最好自己知趣，早日住聲爲是。歐幾里德一類的英雄，脫開塵世的沾染，追求自由於大光明之中；而鵝者之羣，一味思維自我，空望着變動的形線，無一處，亦無一所獲。作者不知是有意還是無意，譏笑的正是我們這裏所要講的一羣人，要在歐幾里德的美麗以外另尋美麗。我們，凡受過中等教育的人們，都學過歐幾里德的三度幾何，所謂長寬厚者是這屬於人目所及見的正常形體。但是，哈孟雷特，一個具有幾乎神祕傾向的太子，向他的知友道：



「赫萊蕭，天地間的事物，比你

「在哲學上夢想的還要多。」

There are more things in heaven and earth, Horatio,

Than are dreamt of in your philosophy.

正是這同樣的精神，後人懷疑三度幾何是否空間真正的形體。在近代幾何學上，我們已然證實二度形體的存在，例如圓體或者平體，不是缺寬，就是缺厚。所以我們通常的意識如若屬於三度，我們正不能禁止別人把宇宙或者人生看作四度，甚至於無數度。這能在我們的想像中存在，就不見得不在宇宙中存在。我們要是不能證明，至少我們不能否認：因為到頭看來，人類究竟渺小得很，有限的很。而且出乎米賴女詩人的意外，四度幾何並非不美，這在想像上補救若干人世的缺憾。

兩件析離的物體——兩個三度的組合——如今可以攜在一起，看做一個四度的形體。我們可以借用四度幾何，假定一切屬於一體。猶如聖人所云，「定於一。」把一個人關在地窖裏面，實際他依舊可以自由出入，唯其人力不能規定四度是怎樣一個形體。在神怪小說中間，我們常常遇見隱身術，其實是不足為奇。所有人世的生老病死也許正是四度的形體走出三度的形體。

這樣看來，所謂變者等於不變；所謂不變，說不定正在變中。這不是其不可然，至少沒有人敢於確

說一句不可能。和若干科學上的謎一樣，四度幾何成爲一種神祕。

然而就在二十世紀的開始，出來一羣年輕的藝術家，把這看成一種真理，用做各自追求與表現的對象。他們成功所謂立體派(Cubisme)。這裏的立體不是三度的，却是常人解決不了的。四度的。最先應用在藝術上的，是一羣獨立的畫家，其中西班牙人皮嘉叟(Picasso)，已然成爲今日知名世界的大畫家。他們不要模倣俗常所謂的自然；他們要創造一個新世界，在這新世界裏面，顏色和形體各個單獨存在，或者在一種不可預料的情境之中組合。他們所看見的，不是自來傳統所看見的。當着這樣一種驚俗駭世的作品，出來了一位古人，就是我們將要談到的一位奇人，叫做威廉·亞包里迺耳(Guillaume Apollinaire)的。從一九零五年起，他就是皮嘉叟最好的朋友。一九一三年，他收佈數年來的論文，出了一冊立體派畫家(Les Peintres Cubistes)。在另一部書И ya裏面，亞包里迺耳就古今藝術推論二者的差異道：

「關於美，希臘藝術以爲純粹是人的。牠把人用做完美底尺度。新派畫家的藝術，把無限的宇宙看做理想，而完美底新尺度只有四度幾何可用。藝術家所希望於事物造型的比例，也唯有四度幾何容許實現」

同時他又說，

「畫家想要表現形而上的形的偉大。」

方才我們說過人類渺小，其實這些畫家正把自己看做上帝來創造。麥參傑（Jean Metzinger）以為「在我們以前，沒有一個畫家用心觸摸過他所畫的事物。」和亞包里迺耳同樣是詩人，而且是知友的薩勒孟（André Salmon），另一個新藝術的批評家，以為立體畫在「把一件事物所有的面同時全表現出來。」

猶如一八五五年的現實主義，尚夫勒瑞（Champfleury）先是大畫家古爾拜（Courbet）的舌人，其後便拋開繪畫，拿來在文學上應用。亞包里迺耳把立體主義搬進他的創作。現實主義者們看不起詩歌，大半用小說表現他們藝術上的理論，但是亞包里迺耳，薩勒孟，還有賈考布（Max Jacob），多才多藝，不僅從小說上顯出他們的本領，更從詩歌上證明他們的努力。

亞包里迺耳可以說做現代精神最好的例證。在他所有的本領之外，他還是一個了不得的學者。他的學問幾乎毀掉他的靈感，或者換一個說法，他的靈感大部分帶着書本子氣息。他從舊書堆裏剔爬出若干著作，特別是十八世紀的人情小說（普通看做淫書）。他創下立體派；但是不限自己於立體派。他幫未來派發表宣言；他和達達派的人們來往；他無意中使用了一個名詞，超現實主義，又替後人開出一條新路。不深入，然而他從來不歇息。他有的是好奇心，有的是智慧，而且有的是廣大的胸襟。

一八八零年生於維馬亞包里邁耳在毛納寇 (Monaco) 受的教育。他的真姓名是考司脫維慈基 (Wilhelm Apollinaris Kostrowitzky)。他母親是一個波蘭人，他自己是波蘭人，是俄國人，沒有人鬧的清楚，據說是一位主教的私生子。一九一三年，他的第一部詩集酒精 (Alcools) 問世。這立即爲他爭下不朽的名聲。蘇苞 (Ph. Soupault) 稱譽道：「對他這也就夠了：寫一首詩，引起好些詩；發表一部酒精那樣的書，幫他同時代所有的詩尋出一個方向。」他差不多自始至終在嘗試。一有眉目，他就丟下不管，聽別人繼續全功，而自己另外探險去了。在這一方面，他要算天才詩人樂保 (Rimbaud) 最直接的水繼者。在這見異思遷的性格和這性格產生的文學上，一個一貫的色調是他憂鬱而溫和的感傷（這是他和樂保最不同的一點）。無論他用任何派別區劃自己，他依舊是一個抒情詩人。具有魏爾蘭 (Verlaine) 的音樂，襯着一團黃昏的紫霧，是他自然流露的詩歌。我們不妨譯一首來看：

「我多無聊 Que Je M' Ennuie

「我多無聊在這些畫着蒼白顏色

「光亮的牆中間

「一隻蒼蠅細步在紙上

「遊覽着我歪斜的字句

「我要變成什麼噢上帝你把痛苦給我

「你如今知道我的痛苦

「憐愍我沒有淚的眼睛我的蒼白

「我椅子上鏈子的響聲

「同獄裏所有跳動的可憐的心

「伴我的愛情

「憐愍我孱弱的理智

「和這兜住理智的絕望」

這是一九一一年他在獄中寫的小詩之一。原來他交的朋友多半不三不四，其中就有一位從盧佛畫宮偷了一座小彫像，寄存在他的居室。在他胡里胡塗之中，警察搜去彫像，把他拘進監獄，最後證明他無罪，才放他出來。一九一四年歐戰開始，這新奇經驗的喜好者，加入法國這方面做戰，他受了傷，

送回巴黎調養。他好了，不久又招了涼，就在一九一八年十一月十一日，休戰的那一天，躺在醫院的病牀上，聽見窗外羣衆歡呼道：「侮辱威廉！侮辱威廉！」（他的名子和德皇恰巧相同）他咽了氣，正好應了他早年詩中的預言：

「未來的人們，別把我忘懷。」

「我生在帝王終結的時代。」

但是他大部分的詩歌（很難譯成中文），表面即使屬於傳統，暗中都藏有一種原則紊亂。這裏已然不是詩人寫詩，而是詩寫自己。字句自相成長，好像不受一點意識的支配。他不用標點，你以為他押韻，其實錯落的出你意外。他的詩裏面抓住的是剎那，呈出來的也是剎那或者奇突的感覺。馬拉梅（Mallarmé）猶如鮑德萊耳，總在尋找永久的成分，點定在他的詩章裏面。和樂保一樣，亞包里迺耳不要永久，不要選擇；他要的是不知不覺，整個一個意識蒙昧的世界，一個常人不可知的四度的宇宙。他扔掉傳統，走進樂保開闢下來的途徑。這羣新派詩人，正如樂保所云：「最後我把我精神上的紊亂看做神聖。」

梵樂希（Valéry）以為樂保別是一種天地，而馬拉梅只是一種方法。吉德（Gide）以為詩人就在看，「看見什麼天堂！」這不是我們庸俗的天堂。這是一個要從實驗裏，從自我裏，從另一種現象

的綜合裏，詩人看見唯有詩人看見的「天堂」立體派，以及欒保，不全是破壞，同樣也是建設。他們要另外做成一種感覺，普通的感官以外的感覺。他們尋找一個新世界，不幸歐戰起來，達達派起來，一切淪成純粹的破壞。亞包里迺耳缺乏欒保的天才和火力，但是，猶如陀斯托也斯基之於巴爾札克，亞包里迺耳有的是俄國人的霧一樣的聰穎和獨到。

亞包里迺耳把一切總匯在心理的生命之流。這也就是爲什麼，尤其是工具不同，繪畫上的立體主義不盡是文學上的立體主義。因爲注重外形，畫家不得不趨重於自然的利用；但是詩人，不僅僅注重外形，也就不一定要利用自然，來構成反自然的形體。詩人比較自由多了。他用的力氣多半是把內在呈到外；在他所表現的仍然是他的自我。這也正是在立體派人性上的根據，如若我們不能證實四度幾何的成立，如若我們不能瞭解立體派的作品，至少我們常人也不便否認牠們（作品）的意義。

## 什麼是國民文學？

徐蔚南

論文學而提到國字，說明文學對於國家的關係的，我國古已有之，就是魏文帝的典論。他說：「文章經國之大業，不朽之盛事。」話雖簡單，我們卻可說這已具有「國民文學」意識的萌芽了。

凡是一個國家，誰都知道，都有獨自的國土，獨自的語言與獨自的社會制度；而國民同在這國土、語言、社會制度中間生活發展起來，其生活發展，當然也必然是具有一種特色的發展。一國的文學是自此這國民的內面生活的，所以也必有特具的性質。這特具的性質是統一的。——當然，一國的文學，從一個個作品分別看去，那自然是千差萬別各各不同的；但就全體而論，卻是統一的。所以各個國家的文學，都是具有獨自統一的特質的；拿兩國文學來比較一下，就可發見其各不相同。

各國文學雖各自有國家的特色，可是文學之是否為國民的文學，卻還有待於「意識」這一個要



點，就是說，要是意識自己國家的特色，表現自己國民的文化，而對於後代文化創造是有一種力的有所貢獻的文學，才是國民文學。

從「國民文學」四個字看來，誰都會想到這是意識自己國家的特色，表現自己國民的文化的文學；但是「對於後代文化創造是有一種力的有所貢獻的」這一點，大部的人卻不大措意了。其實這一點對於國民文學的認識是很重要，我們應該注意。

國民文學本是與世界文學相對待而成立的。我說兩者相對待，不說相反對。換言之，國民文學之與世界文學，並不是相衝突而不並立的，卻是互相影響而並立的。如果沒有世界文學，也就沒有什麼所謂國民文學了；同樣，沒有所謂國民文學，也無需乎在某種的文學上，冠以世界這個形容詞。

交通機關這樣發展的現代，各國文學的翻譯、介紹、研究與批評，真是迅速極了。生於現代，實在不得不放掉乎超出國境的思潮中的了，否則便將變為思想世界的一個地方人。

文藝之互相影響固然將國境漸漸消滅；但這並不就是文藝自身國境的消滅。有個比喻可以說明：我們與親友交際，並不會成爲一樣的人物的。而是從理解他人的個性，以改善自己，以長成各自的個性的。同樣，國民如果真正具有創造力的，自然會不只是模倣，而能容受各國文學的影響與刺戟，而使國民的個性多方面的發展了。我們的文學應具有從我們生活與個性裏生長出來的力量。因爲無

論如何刺戟，無論以如何的滋養，自己體內所無的東西，總不會生長出來的。各國文學的中心，所以還是在乎各國國民的生活。而世界文學乃是國民文學發達上的一個理想。

國民文學的置重於過去，和置重於將來，也是極重要的一個問題，我是主張置重於將來的，關於此點的詳細討論，請待之於異日。

## 大戰後的北歐文學大略怎樣？

胡仲持

在空前的慘烈的大戰後，北歐文學也同世界上別部分的文學一樣，顯然形成了爲藝術和爲人生的兩種傾向。在爲藝術的文學家中間，能夠繼承着優秀的傳統精神的有諾威的女小說家翁特賽（Sigrid Undset）和瑞典的詩人卡爾發爾特（Erik Axel Karlfeldt）。這兩人都是諾貝爾獎金的得獎者。翁特賽的作品近年在歐美非常風行。她那最著名的小說克里斯先·勞蘭家的女兒，用清麗的文筆描寫着住在鄉村的一個女子的生涯，讀去滿是田園詩的情味。可是所表現的那種安靜的田園生活，在到處農村破產的今日看來，就彷彿同夢境一樣。卡爾發爾特是在瑞典的農村生長的天才詩人。他那幸福的詩人生活使他產生了不少意境高超的好詩。他的詩保守着古典的風格，用字簡鍊，表現力很強。我的祖先和秋的吹角是他的代表作。他生前不肯接受諾貝爾獎金，等到一九三

一年他死了之後，瑞典人才把獎金贈給了他的遺族。

北歐文學家也有對文學上的傳統形式表示不滿而創立新的風格的。瑞典的拉蓋爾克思忒 (Lagerkvist) 可以算是這一派的代表者。他是所謂表現主義的作家。他在詩、劇本和小說上，用新的風格表現着大戰後歐洲人的幻滅的感覺。他的作品的主調是主觀性的。他在永遠的微笑這部小說里探取着從人間求神的題材，他在真實的來客里表現着他的特殊經驗的象徵，各個人物只是個人感覺上平面的個體，彷彿都沒有體積似的。他在最近所作的絞刑執行人里，用着跟朱亞斯 (Joyce) 相近的筆法，借一個絞刑執行人作為象徵，表現着人類對於暴行的永久的欲望。總之，他的作品却只不過表現着一種主觀的心靈狀態罷了。他這一派的表现主義運動在丹麥也很盛行。較有名的作品是丹麥小說家克里斯坦生 (Kristenson) 所作的人生的花紋，這是描寫社會上腐敗的光景的。

從表現主義脫胎的所謂「青春小說」(The novel of adolescence) 是北歐文學中重要的方式之一。瑞典的海爾思脫洛謨 (G. Hellström) 是這一派小說的代表者。他的自殺傳流露着青春期的煩悶，可是他的感覺似乎還不到昇華的地步。年青作家克魯生思裘林那 (Krusensjerina) 所作的三部曲采尼使這類小說有了新的發展。采尼在性的經驗的表現上是有獨創的格調的。最近的青春小說派，如丹麥的伯勒但 (Paludan) 諾威的何愛爾 (Sigurd Hoel) 等，不再以僅僅表現直覺

爲滿足，却把小說當作自我搜索的工具了。何愛爾的十月里的一天利用着心理分析，從錯綜的情節里襯托出活躍的人物來。這部小說，就技巧方面說是十分成熟的。

現在要說到在思想上較憤極，而近來在北歐也較得勢的爲人生的文學了。瑞典的哥楚（Martti in Koch）、諾特斯脫洛謨（Nordstrom）和斐爾格曼（Hjalmar Bergman）、丹麥的內克索（Nexo）、芬蘭的哥索南（Ludwig Kosonen）都是屬於這方面的。哥楚和諾特斯脫洛謨是在瑞典影響最大的大眾小說家。哥楚用斯德哥爾摩的下層生活作爲題材，寫過幾部表現大眾的憤怒的小說。諾特斯脫洛謨則在他的小說上，描寫着社會各階層的利害衝突，同時也謳歌着機械文明。斐爾格曼在瑞典諸作家中間最有真實的偉大性。他對於舊社會的崩潰和工業文明的解體有着澈底的認識。在他的作品、祖母和上帝裏，用平淡的筆調赤裸裸地表現着現實的人生。他把充滿着佔有慾的各色人物呈現在讀者的眼前，使讀者感到人類的覺悟和相互了解的困難。可是他的態度決不是悲觀的。內克索是當代丹麥最傑出的小說家。他在牧人、勞動者彼爾來和征服者里描寫着個人對於社會上較有優越的地位人們的鬥爭。哥索南是芬蘭的詩人。他的詩充滿着樂觀的情調。他在芬蘭的青年界有着很大的影響。在當今壓迫自由思想十分嚴厲的芬蘭的政治下，他要算得最優秀的文學家了。

## 大戰後的南歐文學大略怎樣？

徐震村

在一篇幾千字的小文裏，即使把意大利，西班牙，葡萄牙，希臘這四個國家在大戰後的文壇狀況極簡單地報告一下都是不可能的，因此，在這裏，我們只好把文壇情況不大爲外界所知，或文學作品的水平線比較低落的希臘和葡萄牙，暫時割愛，同時，即在意大利和西班牙兩國方面，我們也只能把我們的範圍限於少數極重要的作家身上。

### 大戰後的意大利文學

在意大利，像巴比塞的火線下和拉茲科的戰中人那樣有結構的大戰文學是找不到的，比較值得我們注意的只有波捷斯（G.-A. Porresse）的盧貝（Rube），但這部小說與其說是描寫大戰

本身的書，不如說是描寫意大利人的心理的作品，此外如蘇斐其 (Ardeng Soffici) 的庫必烈克 (Koblick) 和福利奧地方的敗退 (La Retraite du Frioul) 以及塞拉 (Renato Serra) 的對於一個作家的內心的檢查，前兩者只是第一身的，或日記式的敘述，後者只是一串哲學的感想，較盧貝尤沒有系統。

在戰後成名的意大利作家中，我們可以舉出四個最重要的，即巴比尼、皮盧得婁、蘇斐其、和邦坦貝利。

巴比尼 (Giovanni Papini 1881) 是大戰前後意大利的「新時代的王子」，青年人之所以愛戴他，敬視他，並不是因為他向他們貢獻了什麼真理，而是因為他不斷地感到煩悶，不斷地追求真理。他忽而是尼采主義者，忽而是詹姆士派的實驗主義者，忽而是柏格森主義者，忽而是佛教的信仰者，忽而和未來主義聯合在一起，忽而反天主教，忽而又信仰天主教。在這些轉變中，他總是非常誠懇，認真，為他所信仰的真理罵戰；而當他的信仰變更時，他便毫不戀惜地拋棄了牠們。大戰之後，他忽然從一個反天主教的戰士變成了一個虔誠的教徒，用着雕琢的文字寫了一部風行全世界的基督傳。但在他最近的作品高格 (Gog) 一書裏，他又拾起他那批評的武器，運用他那粗稜的語言來反對教會了。

皮藍得婁(Tuigi Prandello 1867) 在戰前便作了許多長短篇小說，但是他之成爲世界最大戲劇家之一，却是在大戰之後，他的劇本的特點是他那悲觀的哲學和離奇的結構。在皮藍得婁看來，人和動物不同的地方，是後者只知道本能地，盲目地活下去，而人却要解釋他自己的行爲，給牠們加上一個意義；但是理智在人身上總不如本能的力量大，人總不能時時地分拆自己；同時，人加給自己的行爲的意義是有限的，而人的內心生活却是變化多端的；於是一個人打着一個招牌活下多少時之後，他的內心的生活就和他所打的招牌完全成了兩件事；當他自己發見了這種差異的時候，悲劇或喜劇便發生了。這種哲學，又可以叫做「面具哲學」，是皮藍得婁的每一個劇本的中心思想。爲了表現這種思想，他有時不惜把一些最荒謬的情節，木偶式的人物裝入他的劇中。譬如在各是其是 (Cosi E) 一劇裏，一個女人因了她的丈夫和她的母親的見解不同，竟在他們眼中成了兩個人。全是爲好 (Tutto per Bene) 一劇，則是寫一個人怎樣發現別人對他判斷和他所想的，別人對他的判斷不同。

皮藍得婁的重要的作品是亨利第四 (Enrico IV) 和六個尋找作者的劇中人物 (Sei Personaggi in cerca d'Autore)。前者寫一個現代青年因爲從馬上跌下來，神經錯亂，整天以爲自己的德國皇帝，有一天醒覺之後，竟發現他的環境已不容他不裝下去了；後者借用幾個幽默式的虛幻的



人物把皮氏的哲學和技巧充分地表現出來。

在某種意味上，蘇斐其（*Ardeno Soffici* 1879—）的精神生活和巴比尼有點相仿，因為他也是個對所有的潮流都接近一下，對所有的潮流都不發生深的關係，一時對某種主義非常熱心，接着又對牠大大地反對的人。他在戰前曾加入大批評家克羅采（*Croce*）所辦的Voce雜誌，接着又加入未來派。大戰以後，他又開始宣傳守舊思想，加入法西斯黨。從一九二五以來，他領導着意大利文壇上的古典派，不斷地在他們的機關雜誌 *Stivaggio* 向現代派的雜誌 *900* 攻擊。他反對 *900* 派的作家們用法文辦雜誌。他說意大利文是本國的國粹，是不能翻譯的。他說意大利的地位與別國不同在現代化，德謨克拉西化的歐洲，意大利是個反現代化，反德謨克拉西的國家。但是這兩派間的爭論不過是些意氣的攻訐，因為在實際上，兩派的作品並沒有什大的差別。

蘇斐其的作品都是他的愛，他的憎，他的生氣勃勃的熱情的反映，人全是一些印象，沒有一點結構。爲了求得忠實的印象，他專愛採用片段的形式，如私人日記，十幾行的小說，短的自敘和散文詩之類。他的初期批評作品都是他從一個藝術的極端走到另一個藝術的極端時帶着宣傳員的口氣寫的，現在不但已經過時，即連他自己也不大喜歡。戰後的作品，只有庫必烈克、福利奧地方的敗退、感官的角鬥（*La Joute des Sens*）和近幾年來的美藝批評文是值得注意的。

現代派的首領是邦坦貝利 (M. Bontempelli 1878)。他是900雜誌的創辦人，也是牠的編輯。他的文學主張是反對學院主義和形式主義；也反對心理學派，自然主義，小資產階級的脾味，美學主義，感傷主義。他嘗試過各派的文學，現在似乎已經選定了一種運用他那怪調的文筆，他的幾何學的意象，他的反感傷的精神的方法了。他極喜歡用想像的，怪誕的題材：「發明適合於廿世紀的神話和寓言。」像我夢中的女人一書中所集，都是這種想像的，離奇的，同時又帶着現代精神的故事。他的近作有兩個母親的兒子 (Il figlio di due madri) 和阿德麗亞和她兒子的生死 (Vita e Morte di Adria e dei suoi figli)。

除上面的四個作家之外，批評家采基 (Emile Cecchi) 詩人兼批評家 (Giuseppe Ungaretti) 散文家耐格里 (Ada Negri) 小說家兼批評家奧捷諦 (Ugo Ojetti) 都是應該提到的名字，但是因為篇幅所限，不能詳述。

那些戰前成名的老作家是怎樣了呢？鄧南遮 (D'Annunzio) 已經成了一個歷史上的名字，不大寫作了；潘基尼 (Alfred Panzini 1863) 的產量仍舊很多，時常發表些長篇小說和短篇小說，但似乎沒有人可以從他身上希望什麼了；黛麗達 (G. Deledda) 則脫開了她的地方主義，採用了較廣的題材，而在一九二七年獲得了諾貝爾獎金。

## 戰後的西班牙文學

在那互爭五年之後的大戰的慘禍中，西班牙是少數的中立國之一，因此大戰對於西班牙文學，除了在西班牙一人身上之外，沒有什麼顯著的影響。

伊班涅茲雖在國際很有名望，在他的本國却不大爲人注意。他的啓示錄的四騎士 (*Los Cuatro Jimetas del Apocalipsis*) 之所以風行一時，與其說是因爲牠技巧上有什麼成功，不如說是因爲牠的中心思想迎合了英美國人的心理。從藝術上說，伊班涅茲戰後的作品中比較寫得好的，還是我們的海 (*Mare Nostrum*)。從一九一八到他死（一九二八）他始終沒有恢復到他那些戰前的鄉土小說——如小屋 (*La Bauaca*)、血與沙 (*Sangre y Arena*) 等等——的水平線。

⑥ 一九一九年以後的西班牙文學是怎樣的呢？那些一八九八派的作家們，這時都已經成了老作家了。烏納木諾 (*Miguel de Unamuno*)，這位一八九八派的最勇猛的戰士，仍舊打着他那極端的個人主義的旗號，不斷地在文章裏向社會上的一切傳統平庸、狹隘、和懦弱的弱點進攻，並且出版了一個短篇小說集 *Tres Novelas Ejemplares y un Prologo*。在雷比拉將軍 (*Primo de Ribera*) 的獨裁的淫威下，他曾因言論作犯當局，被充軍到外國，一直到一九三一年革命後才回到

西班牙。阿左林(Azorin)繼續着他那改革西班牙語言的使命，用他那清新而樸素的小品文把西班牙那些隱沒於歷史和古城的深處的美點挖掘出來。他戰後的主要作品是唐煥(Don Juan)西班牙的一小時(Una hora de España)民衆(Pueblo)最近他又寫了一些超現實主義的劇本，但成績卻不見得高明。巴勒·英克朗(Valle Inclan)這位在一八九八派中年紀最老而文章最美的小說家，在戰後忽然離開了他那種雕琢的、富麗的、抒情的作風，而他的目光注意到乞丐和苦人們的身上，作了神聖的話語(Divinas Palabras)、流浪之光(Luces de Bohemia)等等的東西。在革命前不久，這位老頭子還因為在宴會上批評舊政府而被捕，可見他是越老越崛強了。至於巴羅哈(Pío Baroja)他雖然在歐戰以後便退隱在他那巴斯格的村子裏，他的小說却仍舊源源不絕地出版。他戰後的主要作品是一個活動家的回憶錄(Memorias de un Hombre de Accion)這是一此有連續性的短篇小說，其中的主人公是一個做過探險家、醫生、人口販、強盜、和軍人的老紳士。這部書現在已出了二十幾本。除此之外，巴羅哈又寫了許多長篇小說，如不正當的感覺(La Sensualidad Pevertida)、阿薩特的傳說(La Leyenda de Jaun de Azate)、人魚的迷宮(El Laberinto de las Sirenas)、現代苦煩三部曲(Las Agonias de nuestro tiempo)之類。他那緊張的結構、熱鬧的情節、生硬而嚴肅的文筆已經使他成了目前西班牙人最愛讀的大作家了。

其次，在戰後出名的重要作家，則有阿亞拉、米羅、厄斯比娜、塞納、蓋萊特諸人。

阿亞拉 (Ramon Perez de Ayala) 是西班牙共和政府第一任駐英公使。他對於外國文學很有研究，曾做過詩，後來才轉入小說。一九二一年，他的小說貝拉諾和阿坡羅尼阿 (Belarmino y Apolonia) 出版，立刻使他成了世界聞名的作家，並譯成英、法、德、意各國文字。接着他又出了蜜月苦月 (Luna de miel, Luna de Hiel)、烏班諾和西莫納的勞力 (Los Trabajos de Urbano y Simmona)、老虎煥 (Tigre Juan) 等書，他的聲譽更有加無已。阿亞拉的小說是心理小說；他的人物都有點古怪，但都是可信的；他的文筆是淨潔而老硬，帶着很多的滑稽。

米羅 (Gabriel Miro) 雖然以小說著名，實際上却是一個詩人。他的文章是嚴緊而有力，充滿了綺麗的雕琢。他愛自然，愛光，愛花，愛香氣；最喜歡在牧師和教堂方面尋求詩意。我們的長老聖丹尼爾 (Nuestro Padre San Daniel)、癡瘋主教 (El Obispo Isproso) 是他的代表作。

厄斯比娜 (Concha Espina) 是現代西班牙女作家中的泰斗。她的小說愛寫意志堅強，而聰明的女人，手法是象徵的，有點近乎米羅。她的作品約有二十幾種，其中以阿吉隆之地 (Tierras de Aquilon)、紅杯 (El Caliz Rojo)、賢惠的女郎 (La Virgen Prudente) 寫得最好。

塞納 (Ramon Gomez de la Serna) 是西班牙新進作家中產量最多，國際名聲最高的一個。他

是一個現代人，他喜歡一切都市的享樂。他的小說也是充滿了新奇的感覺，漂亮的句子，有點像法國的穆杭 (Paul Morand) 和吉勞多 (Giraudoux)。他的最得意的形式是一種稱做 Greguerías 的東西，用一句或兩句話把一個意象，一個比喻，一種感覺，一個觀念表現出來，有點像日本的俳句。

蓋塞特 (Ortega y Gasset) 對於戰後的西班牙的知識界的最大的影響是在思想方面。他有一副有力的文章，把他的哲學裝在一些隨筆或雜感中，使人抱着興趣跟着他的思想走。他對於一九三一年的革命，有很大的推動力，革命後，即被任為駐德公使。

首先把現代主義輸入到西班牙詩壇裏的達理歐 (Rubén Darío)，在歐戰方酣的時候死了。在他的承繼人中，以西曼耐斯 (Juan Ramon Jiménez) 和安東鈕·麻卡多 (Antonio Machado) 二人為最出色。

西曼耐斯 愛用古怪的字，隱晦的句子，但是他的好處却是在把平靜而自然的音節裝到他的詩裏去。讀他的詩就彷彿在黃昏之光中聽蕭班 (Chopin) 的夜曲，充滿了模糊的聲音和寂靜。他在戰後出版的詩集有石與空 (Piedra y cielo)，韻文詩 (Poesías, en verso) 等。

安東鈕·麻卡多 的詩是枯乾老勁，有如花崗石，沒有西曼耐斯 那樣輕淡柔和。他對加斯底拉 一帶的風景有一種奇怪的愛好，他的詩集也多半是受了這片多岩的荒原的影響而寫成的。他又是一

個哲學詩人，喜歡把一些客觀的圖書渲染上悲哀的色彩。在他的新歌集（*Nuevas Canciones* 1924）裏，我們可以看到他的戰後的全部作品。

在戲劇方面倍那文德（*Jacinto Benavene*）從一九二二年獲了諾貝爾獎金之後，久不提筆，一直到一九二六年，飛過海上的蝴蝶上演，才使人想起了這位西班牙劇壇的重鎮。在青年輩的劇作家中，技巧最好的是馬丁耐斯·西耶拉（*Gregoris Martinez Sierra*）。他的劇本的形式多半不合傳統的法則，譬如他戰後的名著唐煥·德·愛斯班納（*Don Juan de Espana*）竟有七幕之多，但是他却把他的劇中人物都寫得有力，而且有趣，使觀衆看過一次便不能忘記。肯德羅（*Se afin y Jaquin Alvarez Quintero*）在戰後仍舊大批地製造此劇本供給劇院上演，但大多數都是些粗製的通俗作品，比較值得注意的只有一九二七年公演的大鼓與小鈴（*Tambor y Cascabel*）。

# 大戰後的德國文學大略怎樣？

吳爾西

大戰後的德國文學可劃分為四個階段：(一)狂風暴雨的表現主義，(二)體驗大戰的戰爭文學，(三)冷靜睿智的新即物主義，(四)希特勒治下的第三帝國文學。

## 一 狂風暴雨表現主義

德國表現主義的運動雖以大戰後為極盛時期，但遠在一九一〇年左右這種運動已經開始。曾支配整個十九世紀以及二十世紀開頭文學的兩種思潮：合理主義 (Aufklärung) 與浪漫主義 (Romantik) 到此時期均已失其時效。生長在這時代的前進青年對於目前的生活形態深感失望與不安。他們想將前世紀的科學、哲學、道德所建設的秩序加以顛覆。於是在文學思潮上也起了一



種狂風暴雨般的革命的表現主義的文學運動。亨利普·曼 (Heinrich Mann) 在一九一〇年會發表過「精神與行動」(Geist und Tat) 的宣言書。同時代表這種新運動的刊物，計有狂風 (Der Sturm) (一九一〇)、行動 (Aktion) (一九一一)、牧羊神 (Pan) (一九一〇) 而一九一三年西克勒 (Rene Schickele) 所主持的白紙 (Weissen Blätter) 尤為初期表現主義運動的有力刊物。大戰期間表現主義的運動雖備受壓迫，然以德國慘敗的結果，共和政體實現，文學上得享受從未有自由，於是積蓄多年潛勢力的表現主義運動遂一躍而佔領了整個德國文壇。於是代表表現主義文學的最重要作家在詩歌方面有威爾·斐兒 (Franz Werfel)、支拉克 (Georg Trakl)、散文方面有烏里茲 (Arnold Ulitz)、佛蘭克 (Leonhard Frank)、衛爾質 (Otto Witz)、普特芬 (Albert Steffen)、戲劇方面有凱撒 (Georg Kaiser)、普特海姆 (Carl Sternheim)、托勒 (Ernst Toller)、溫魯 (Fritz von Unruh)、強士梯 (Hanns Johst) 等。

### 表現主義的詩歌

佛蘭茲·威爾斐兒 (Franz Werfel) (一八九〇—)

威爾斐兒在表現主義中之地位，尤如霍卜提曼（Gerhart Hauptmann）之於自然主義，荷夫曼斯塔兒（Hugo Hofmannsthal）之於印象主義。他是一個有充分天才的詩人，在他作品中處處表現出洗練的感覺，感情移入的才能，音樂的言語，而且他以他的幻想，他的希望來愛撫這世界。他在他的抒情詩集我們是（Wir Sind 一九一四）的當中歌唱出那有過拒絕死滅，歡迎生存的經驗的青年的單純的感情根據自衛的本能，爲自己要求生活爲一切欲求生存的人們要求生活而要求這種被奪去的權利的「我」，是並不具有屈采的苦行者的英雄主義，但以仁德慈愛，人間愛來泛愛世人。這已經超越了個人主義與自我主義的範圍。這類題材是這新抒情詩派最樂用的，而威爾斐兒再表現得純真自然不過了。除了我們是而外，他還有世界之友（Der Weltfreund 一九一一）彼此（Einander 一九一五）等詩集，也都是向着最熱烈顯明的人生情調來抒寫的。

威爾斐兒還不單是在詩歌方面發展他的天才，而且也產生過許多優秀的小說，戲劇。例如他的小說殺人者無罪被殺者有罪（Nicht der mörder, der Ermordete ist schuldig）所描寫的殺父行爲乃是被威廉時代的機械主義所壓迫的青年的反動，他們不能不（象徵的）殺掉父親們以求解放。他們的父親們也曾經同他們一樣向着一八七〇年前那一代人對抗過來的，他在這作品中指示出青年的獨立運動並不是熟慮決定後的行爲，多半由於被抑壓的感情爆發而起。同時我們在這

作品中可以看出，這是受過福羅以特 (Freud) 的影響的，而被抑壓的感情的爆發，實為表現主義最一般的特徵。

喬治·支拉克 (Georg Trakl) (一八八七——一九一四)

支拉克為一短命的詩人。他於大戰爆發後被送到戰場上去，不久遂孤寂地歿於病院中。享年僅二十五歲。然而他所遺留下來兩三部詩集，在夢中的塞巴提安 (Sebastian im Traum) 與孤獨者的秋天 (Ier Herbst des Einsamen) 却鎖定了他在表現主義的詩壇上與威爾斐兒相抗衡的地位。他開始寫詩係學喬治 (Stefan George) 與荷夫曼斯塔兒的風格。但他的作品較為平易純朴，不像荷夫曼斯塔兒那樣地修飾喬治那樣地彫斲。

### 表現主義的詩文

在講到表現主義的散文作家方面，我們不能不先提到這造成表現主義運動的昔米提 (Kasimir Schmidt) 與西克勒 (Rene Schickele)。昔米提對於表現主義的理論曾多有所發揮。他於一九一八年發表過關於表現主義的宣言書 (Über den Expressionismus)。他指示出精神活躍的

指<sup>四</sup>為向超感覺的努力，個人力量的認識，自我的獨立，對物質的宣戰，人間性的凝視等項。他的小說作品有六道匯口 (Vie Sechs Mundengen) 等。西克勒即係上面所說的白紙的主持者。小說作品則有異鄉人 (der Fremde) 等書。

然而在表現主義文學中的重要小說家則有下述諸人。

亞諾爾提·烏利茲 (Arnold Ulitz) (一八八九——)

烏利茲為最能發揮表現主義本質的作家。他是大都會生活的熱烈諷刺者。他為一切腐敗的文明，一切機械化的生活形態的審判者。他在他的小說神約 (Das Testament) 中曝露出德國濫發不兌現紙幣時代的苦痛情況。阿拉拉提 (Ararat) 係以革命為題材的小說。牝熊 (Die Bärin) 則係描寫青年運動的。其中的女主人公為一接近自然的少女，她祇願人家把她作同志看待而不願人家把她當女人看待，結果却做了傳統的觀念的犧牲者。他的其他著名作品尚有野蠻者 (Barbaren) 兒童的暴動 (Aupuhr der Kinder Worbs) 等。

里昂哈得·佛蘭克 (Leonhard Frank) (一八八二——)

佛蘭克爲表現主義中富於革命性的作家。如果他生在二百年前他一定會是一位虔敬的信徒。然而現在他却是一個急進的社會主義者。在他的作品中以人是善良的 (Der mensch ist gut) 爲最有名。這是一本人性的告白。不過因其有類於表現主義的政治問答，其價值在此，然而難於被認爲有永久性的作品就是。他的最受一般人歡迎的作品到底還是那本加爾與安娜 (Karl und Anna)。在表現主義的重要散文作家除上述的烏利里與佛蘭克而外尚有奧托·衛爾質 (Otto Wirz) (一八七七——) 亞伯爾·昔特芬 (Albert Steffen) (一八八四) 黑爾曼·溫加爾 (Hermann Ungar) (一八九三——) 以及可稱爲表現主義的完成者亞烈烈特·杜卜林 (Alfred Döblin) 爲諸人，茲因篇幅有限，祇好僅舉其姓名如上。

### 表現主義的戲劇

表現主義的劇作家當以凱撒 (Georg Kaiser) 施特海姆 (Carl Sternheim) 托拉 (Ernst Toller) 溫魯 (Fritz von Unruh) 爲最主要的代表者。

喬治·凱撒 (Georg Kaiser) (一八七八——)

凱撒爲貫徹表現主義精神的一偉大戲劇家。他強烈地表現出文明與人道的對立。他的作品中包含着對於歐洲將來的憂慮的默示與想像。歐美文明的悲慘的命運被機械主義所壓制的精神與靈魂均爲他的悲劇的對象。他的作品加萊市民 (Der Bürger Von Calais) 於一九一七年初上演。即獲得無上的聲譽。此外瓦斯 (Gas) 從早晨到夜半 (Von morgen bis mittelnacht) 等劇本都獲得良好的舞台效果。後者且被攝電影，得到廣大觀衆的歡迎。如果我們把凱撒比爲表現主義中的蘇特曼 (Sudermann)，大概也沒有什麼不得當罷。

加爾·施特海姆 (Carl Sternheim) (一八七八——)

施特海姆爲表現主義中的偉大的喜劇作家。他的戲劇的技巧脫胎自史特林堡 (Strindberg) 與威特金提 (Wedekind)。他不囚於感情而運用機智。他是一個辛辣的諷刺家，尤其對於小市民小官吏的小資產階級的偏狹卑小攻擊備至。例如他的喜劇三部曲：褲子 (Hose)、時髦紳士 (Der Snob)、一九一三 (1913) 所描寫的爲一小市民家庭及其高升到貴族階級與資本家的醜史。面具就是這一家人的象徵的姓名，因爲全家人士無一不是帶着面具的，我們這位作者的重要工作就是將他們的面具揭開把那真正的醜惡面貌暴露出來。

葉爾因斯提·托拉(Ernst Tollar)(一八九三——)

托拉可算是表現主義中最優秀的戲劇詩人。他是一個社會主義者，他經過長期的牢獄生活。他的許多作品都是在牢獄中寫成的。羣衆——人間(Masse-mensch)爲描寫工人的作品。他所顯示給觀衆的，並不是一個人的命運而是一團體、一羣的命運。他在亨克曼(Hinkemann)中所描寫的亨克曼爲一個從戰場歸來見着他的妻子的時候而生殖器已經喪失的兵士的奇特的命運。諸如此類的劇情都是很能震撼觀衆的心靈。再則托拉還賦有一種 Idyll 的氣質，敏感、憂鬱，而有時也愉快的，這種氣質往往使他成爲詩人。

弗里茲·封·溫魯與漢斯·強士梯

溫魯(Fritz von Urch)(一八五八——)與強士梯(Hanns Johst)(一八九〇)爲代表表現主義另一傾向——哥諦克(Gotik)與巴洛克(Barock)的傾向——的作家。溫魯的作品著名者有士官(Offiziere)弗迭蘭王子(Prinz Louis Ferdinand)某時代(Ein Geschichte)溫魯本爲一近衛士官。凡爾登之戰，使他變更確信的對象，以人類愛代替了普魯士主義。強士梯的作品

的概念爲史特林堡的虛無的絕望，而形式則受威特金提的影響甚大。所作劇本計有孤獨者（*Der Einsame*）等篇。

## 二 體驗大戰爭文學

表現主義係從正面去咒詛戰爭。牠所見到的戰爭是抽象的，概念的。我們現在需要對於戰爭就自己的體驗去作具體的考察。可是要冷靜地去考察直接的體驗，自非經過相當的時間不可。是以在大戰六七年後體驗戰爭的創作才開始出現。馬爾威質（*Bernard von der Marwitz*）的日記於一九二四年丙丁（*Rudolf g. Binding*）的戰爭回憶錄（*Aus dem Kriege*）於一九二九年漸次出版。蔡格（*Arnold Zweig*）的圍繞格里夏軍曹的爭鬥（*Der Streit um der Sergeanten Grisha* 1927）弗甯格（*George von der Vring*）的兵卒蘇倫（*Soldat Suhren* 1927）均以小說的形式描寫德國戰士的心理。上面曾經述及的佛蘭克的卡爾與安娜實爲戰爭文學中的典型的創作，獲得廣大讀者歡迎。其後編爲劇本，在一九二八年有十六處劇場上演，且被攝爲電影。而雷馬克（*Erich Maria Remarque*）的西線無戰事（*Im westen nichts neues* 1929）竟於十二禮拜中銷去五十萬部，路易·蘭（*Ludwig Renn*）的戰爭（*Krieg* 1929）格萊塞（*Ernst Glaeser*）的一九〇二年級都成爲



大家最耳熟的戰爭文學作品

### 二 冷靜睿智新即物主義 (Neue Sachlichkeit)

表現主義排斥了前世紀末的物質文明，而宣傳精神文化，使文學重新回到久已遺棄的精神的道路上。這種功績我們不能不承認；可是無論你怎樣狂呼否定，人間的技術機械與物質文明到底是不能否認的實在，是莫可或缺的東西。自然主義者把物質認為唯一的實在固然未見得對，然而單是精神本身的這種實在也是不能成立的，祇有精神與物質嚴密地融合起來這才是實在的單位。於是在一九二五年後新即物主義即是根據這種理論從表現主義而在德國文壇出現了。牠是自然主義與表現主義綜合的產物。牠要把握實在的「要領」向着最實在的內面探求，有如剝洋葱頭一樣，一層一層地剝下去，以期獲得最裏面一層的現實。還有新即物主義所探求的實在與自然主義不同的地方，有如一件物品，自然主義者所認為實在的不過該物品的本形，而在新即物主義者看來，該物品的陰影也應當算為實在的。

這種新即物主義的傾向已經表現在德國的造型美術、實用美術、建築新式樣種種方面。

在文學方面，詩歌一項我們可以舉出彼得·蘇佛 (Peter Suß) 的作品來做代表。蘇佛本是一

個飛行家，後來因為身體受傷不能再從事飛行，遂轉向文學方面發展。他的作品不但形式和既成作家的有些兩樣，就是取材也是很新鮮的。他從他的實地的經驗歌唱前人所僅能夢遊的大空。他的詩集《空中之歌》 (Liedern aus Luffen) 沒有地平線的世界 (Die Welt ohne Horizont) 等等，單是這題名已夠新鮮了。小說一項所謂新聞雜欄的藝術的「報告式的文學」(Reportage 與「短故事」(Kurzgeschichte) 頗為發達。馬丁·羅肯巴哈 (Martin Rockenbach) 編選的一部短故事集《Wege Nach Orphid》 包含了二十九篇東西，執筆的青年作家有 Heinrich Lersch, Ernst Feinzoedl, Heinz Steyruweit, Otto Wirz, Hanns Johst, Richard Euringer, Paul Zech 及其他。不過這種「短故事」與所謂「逸語」(Anekdoten) 却有分別的，因為這種雖則不過是五分鐘的，從三十行到三百行的小說，然而他的內容却同一篇完整的長篇小說一樣，所有重要之點都備具的。長篇小說之中我們可舉出亨利·好寒 (Heinrich Hauser) 的《鹹水》 (Brackwasser)。短篇小說如馬克司·西多 (Max Sidow) 的《火戲集》 (Spiel Mit dem Feuer) 其中包含一些描寫青年生活的一些很好的作品。此外一些遊記體裁的新作品如馬克司·巴特 (Max Barthe) 的《德國》 (Deutschland) 與《我們脚下的大地》 (Erde unter unseren Füssen) 或亨利·好寒的《黑區》 (Schwarzes Revier) 都是一些新穎的佳作。

#### 四 希特勒治下的第三帝國文學

一九三三年的總選舉，希特勒的國社黨獲得勝利以來，所謂第三帝國文學，也就俄然抬頭起來。

最顯著的現象是呈現在戰爭文學上面。第一次戰爭文學是在平和主義的民主政治之下，以逃避戰爭的意圖為主而創作的，現在一些以發揚德國魂與愛國心，激刺敵愾心與團結心為目標的戰爭紀錄却陸續出現。目前的文藝思想專集中於民族與國民的目標之下，於是關心民族性的作家遂在德國文壇正面活躍起來。而一般的眼光又注意到冷落已久的鄉土詩人哥爾本海葉（Erwin Schulz，Kopenhayer），昔那克（Frank Friedrich Schnack）等作家身上。至於可以認為第三帝國文學的理論的書物，有本漢茲·肯特曼所編輯的目前德國詩人的使命其中所載的二十八篇論文，從最老的作家斯鐵兒（Hermann Stehr 1864）到最年青的夏烏曼（Ruth Schaumann 1899）不拘年歲的老幼皆一致認為民族的純粹生活感情的表現為詩人的任務。再則第三帝國文學重大關心

之一是在如何將特殊的國民性與普遍的人間性結合起來。這種主張不能不說是有顯著的特色。

## 大戰後的英國文學大略怎樣？

顧仲彝

歐洲大戰把一切人類和平的活動都停頓下來，文學當然也在其內；等到歐戰完畢，歐洲社會上的一切事業都呈現着紊亂狀態，一直到現在。最近歐洲各國經濟的恐慌失業的增多，備戰的急切，思想的矛盾，都是紊亂到了最高點的一種表示。歐戰後的英國文學也只有「紊亂」兩字可以表達出來。講到十八十九世紀的英國文學，就有很清楚的線索可尋：大概說來，十九世紀的初葉是十八世紀末葉綿延下來的是浪漫主義盛行的時代；到了十九世紀末葉，古典主義代之而興，其間遞傳蛻化的痕跡很明顯的可以找得出來。可是到了歐戰之後，說不上那一種主義在盛行，也談不到那一派的文學佔優勢，其情勢就是「紊亂」。

紊亂的原因大半由於影響的複雜，所以要明白歐戰後英國文學的大勢，非得先把影響文學的

幾個原素找出來不可。

(一) 科學的影響 文學受了科學的洗禮固然有相當的好處，然而也有他相當的壞處。培根 (Francis Bacon) 說過這句話：「科學發達，理智也隨之發達；理智發達的結果，可以把人生信仰 (Faith) 和神聖的神祕 (Devine mysteries) 的成分在人的靈魂中消滅。而這種人生信仰和神祕的成分便是文學最好的材料。」科學影響的結果使人類對於宗教的安慰，將來的希望，浪漫的夢想都起了搖撼；詩於是就失去了固有的光榮，寫實的小說和戲劇遂成爲現代文學的正宗。歐戰之後，人類對於科學也起了懷疑，好像先前科學使我們對於宗教懷疑一樣，除了醜惡的現實，人類已失去了一切依賴的信念，莫怪悲觀的情調充斥於現代文學內。科學的影響又可以細分爲三種：

A. 生物學的影響 達爾文的天演學說在文學上也掀起空前的反響。智識的反抗 (Intellectual Revolt) 已成爲最新英國文學的共同趨勢，爲自由，爲解放而起來反抗已是一般小說和戲劇的共通的題材。而最先的發軔者不能不說是二十世紀初葉的英小說家 Samuel Butler 的 "The Way of all Flesh"。——這是一部生物學影響文學的最早的作品。

B. 社會學的影響 許多——甚至於可以說大半——的文學家都同時是社會學家，例如蕭伯納 (Bernard Shaw) 和高爾華綏 (Galsworthy) 是最有名的討論社會問題者。最近的英國文學

作品大半和社會問題是有關係的。

C. 心理學的影響 現代英國文學以受心理學的影響為最大，試看現代比較有價值的英國小說，那一本不注重心理的分析。心理學雖是二十世紀新的科學，可是牠兼程並進地發展成績已的確令人驚異。文學受了他的影響，結果產生了许多傳記文學的作品，這類文學作品佔有文學上很高的位置。

心理分析更進一步便為感覺(Sensibility or Consciousness)的分析。Joyce的Ulysses就是應用感覺分析的小說的例子，內容是把從早上到晚間一天中間所有的感覺都描寫下來。

(二) 哲學的影響 與文學最有關係的當然是哲學，相互的影響是很大的。最近英國文學家受哲學家影響最大的莫過於下面三位。

A. 柏格森(Bergson)他最注重內心的分析。

B. 弗洛伊德(Freud)他的詳夢(Interpretation of Dreams)影響文學很大。他把人的感情和想像用機械的方法分析。

C. 羅曼羅蘭(Roman Roland)他所著“Jean Christopher”實際是一部心理的自然描寫。他在現代英國文學上有很大的影響。英文本有 Gilbert Conner 的譯本。

(三) 俄國文學的影響 十九世紀至二十世紀的俄國文學是近代文學中的生力軍，其影響之大波及全世界。他們誠樸的作品，懇摯的情調，簡明的修辭，豐富的情感，赤裸的表現，平民的共鳴……都是俄國文學卓越的地方，現代英國作家莫不受其影響。

歐戰後的英國作家可以分成三種：

1. 文學界的前輩 歐戰前的遺老們，在歐戰後仍然掌管着文壇的牛耳，例如吉卜甯 (Kipling) 高爾華綏 (John Galsworthy) 康拉特 (Joseph Conrad) 倍納忒 (Arnold Bennett) 威爾士 (H. G. Wells) 蕭伯納 (Bernard Shaw) 巴塞 (J. M. Barrie) 高司 (Edmund Gosse) 等。

2. 後起之秀 在歐戰前後成名，至今已有地位者：

A. 在戲劇家方面有巴刻 (Harley Granville Barker) 班克斯 (Clifford Bax) 特登 (John Van Druten) 等數人。

B. 在小說方面有羅凌士 (P. H. Lawrence) 佐以司 (James Joyce) 華而布兒 (Hugh Walpole) 康耐 (Gilbert Cannan) 馬根齊 (Compton Mackenzie) 赫克斯立 (Aldous Huxley) 何而夫 (Virginia Woolf) 等。



C. 在散文一方面有赫得遜 (William Henry Hudson) 孟泰尤 (C. E. Montague) 納維孫 (H. W. Nevins) 却斯脫頓 (G. K. Chesterton) 羅素 (Bertrand Russell) 斯特拉却 (Lytton Strachey)……等。

D. 在詩歌一方面有曼殊斐兒 (John Massfield) 勃羅克 (Rupert Brooke) 吉較生 (Wilfrid Wilson Gibson) 賓維斯 (William H. Davies) 伊利奧脫 (Thomas Stearns Eliot) 華爾脫 (Walter de la Mare) 等。

三、愛爾蘭作家 他們自成一支，有他特殊的風格，最著名者有葉芝 (William Butler Yeats) 尚 (John Willington Synge) 鄧賽尼 (Lord Dunsany) 奧加賽 (Sean O'Casey)……等。

四、後進作家有 David Garnett, Margaret Kennedy, William Plome……等。不勝枚舉，他們尚談不到地位，不過正在顯露頭角。

英國人民以民族性素來保守，對於新俄文學的潮流尚無顯著的影響可說。英國最近文藝的陣容仍然是「紊亂」。

## 大戰後的新興國文學大略怎樣？

孫 用

從世界大戰結束到現在，還不滿二十年，新興國的作家們自然都是大戰前的人物。現在，只略述波蘭、捷克斯拉夫、南斯拉夫、立陶宛、萊德維亞、愛沙尼亞、芬蘭七國的文學大略，也舉出幾位在大戰之後還生存着，活動着的作家。這些國家都是在大戰後復興的，獨立的，雖然大都早已有他們的光榮的文學。

### (一) 波蘭

與波蘭的復興同時，他的文學就失掉了作為國家的力量的影響。在大戰的時候，有兩個青年詩人的團體——在波士南，——在華沙。華沙的立刻超越了前者，成為進取的，歌頌人生的中心。這些青年詩

人中最有名的是：J. Tuwim, K. Wierzyński, J. Lechón, A. Miodinski 和 J. Iwaszkiewicz。

還有一個團體，牠的第一人是 E. Żegadłowicz，歌詠着鄉村生活的安靜和休息，民間的單純的信仰和傳說。新波蘭的抒情的女詩人是 I. K. Iłakowicz。戰爭的可怕的經驗也在幾冊值得注意的書中表現了出來，如 Z. Koszar-Szczeka 夫人描寫着流浪於歐亞俄羅斯的邊境的放逐，F. Gołęb 的有力的、新鮮的小說，以及描寫着在蒙古的勇敢的冒險，F. Ossendowski 的動人的故事，一樣的結成了文學之果。大戰以來的小說，像喜劇和悲劇一樣——W. Perzyński 以及其他作家的作品——大都是描寫日常生活的，寫着像 Słowacki 和 Wyspiański 的那樣的詩劇的，也有 K. H. Rostworowski, E. Żegadłowicz, L. H. Morstin 反映了大戰後的情調的，最有力的小說家是 J. K. Bandrowski。

## (二) 捷克斯拉夫

世界大戰對於捷克文學的影響是多方面的。第一，出現了許多關於戰事的作品，寫着作者自己在阿爾巴尼亞，在俄羅斯，尤其是在西伯利亞的前線的軍人生活。這一類書的數目多得可以，現在只舉一舉幾個值得注意的名字。R. Medek, J. Kopta 和 J. Kratochewi 寫下了他們的實錄似的

小說。別的以前當過軍人的作家是 F. Langer (現在是很成功的戲劇家了) 和 F. Kubka。Medek 和 Kubka 也寫了許多關於他們在這長期軍役的經歷中種種的變遷的詩。奧國的軍隊生活也引起了許多作家，如有名的詩人 S.K. Neumann，他描寫了他在阿爾巴尼亞的軍役，還有 J. Hasak，他是幽默的，在他的一部三卷的小說裏，包含了許多無比的諷刺第二，自然是因了大戰而產生或加强的倫理問題或社會問題。在這一圈的作家有許多，Čapek 兄弟的戲劇可以歸在這類裏。差不多所有的更年青的捷克詩人在他們的作品中，都顯出了很有力的社會的傾向，然而當然比在散文中的爲少。

J. Durych, K.J. Benes, E. Vachek 是有名的，多方面的作家。新詩人中值得舉起的名字有 V. Nezval, J. Seifert 和 J. Hora，幾乎都是抒情的詩人，Seifert 却有着寫實主義的色彩。

### (三) 南斯拉夫

最近，南斯拉夫各民族的文學有了更密切的接近，尤其是塞爾維亞和哥羅西亞各種不同的作家的更接近的組織，在塞爾維亞和哥羅西亞的皇家學會以及在斯拉窩尼亞的「Matica」間的文學作品之交換，正都是漸趨統一的表記。在受外國文學的影響這一點上，俄羅斯的影響日漸衰落，代

而起的在塞爾維亞是法蘭西的，在哥羅西亞和斯拉窩尼亞是一種聯合了法國的象徵主義和斯坎第內維亞的 Ibsen 和德國的 Hauptmann 的影響。

哥羅西亞的最偉大的抒情詩人是 V. Nazor，塞爾維亞的是 J. Dučić、M. Rakić 和 S. Čorović，斯拉窩尼亞的是 O. Župančić。哥羅西亞的小說家和戲劇家有 J. Kosor、M. Begović、M. Ogrizović 和 S. Tucić。塞爾維亞的小說家是 B. Stanković、P. Kočić、M. Uskoković，重要的戲劇家是 B. Nušić 和 V. Jovanović。

可注意的特色是批評文學的發展，批評的範圍擴大了，包含了社會的和政治的問題。歷史家和社會學家 S. Jovanović 正是南斯拉夫的最好的體裁家，最近的進步是增加了不少的女作家，如塞爾維亞的 I. Sekulić 和哥羅西亞的 Z. Kveder。

#### (四) 立陶宛

立陶宛的文學從一八九〇年起，顯出了與日俱深的國家主義，這傾向一直到了現在，最近，大戰之後，雖然也感到了西歐的影響，然而仍舊保存了他們自己的靈魂、情調和表現的方法。

青年的立陶宛印行期刊和名著的譯本，努力於脫離德國的影響，使自己的語言、思想得以自由。

著名的作家有 J. Maulevičius，大家所知道的名字是 Maiponis，稱爲立陶宛之藝術復興的先知詩人，他的劇詩、史詩、抒情詩一樣的膾炙人口。W. Vidunas 是學者、哲學家，又是詩人、戲劇家。詩人 J. Baltrušaitis，在立陶宛和在俄國一樣的名。年青的作家中，最有名的，最有特創的風格的，是 V. Krevė-Nickevičius，他的詩和散文都充滿了愛國的情調。女作家中最有名的名字是 M. Peškauskaitė，她以「沙德利亞之女巫」這筆名寫作。S. Čiurlionienė 是寫實的戲劇家，還有 S. Pablikauskienė，筆名曰「拉茲亭那之梟」。最近的最著名的作家是戲劇家 Šteperman 和詩人 M. Lap。

### (五) 萊德維亞

大約在一八九〇年，有一派叫做「新潮」的文學者，在當時的政治和文藝上是最急進的。最有名的是詩人 Rainis，他歌唱革命正義，他又是浮士德、Shakespeare、Schiller 的譯者。A. Brigiders 是愛國的女作家，還有 J. Akuraters 在作品中也洋溢着愛國的呼聲。最天才的抒情詩人是 K. Skalbe，他雖然也是羅曼的，他在大戰中的詩集裏，悲悼着潰滅中的萊德維亞，表現了這一民族的對於自由的渴望。萊德維亞的社會主義的作家，主要的代表人物是 A. Uptis 和 L. Laicenis。

Uptis 是戲劇家，小說家 A. Culbis 的一部關於建立全世界的和平國的理想小說引起了全歐洲的注意，值得提起的最近的作家是小說家 J. Ezerins 和 J. Veselis，詩人 J. Ziemeļnieks，J. Sudrabiņš，Virza 和 A. Caks，批評家及文學史家 R. Egle 和 Ermanis 兄弟。

萊德維亞精神的特徵之一是不可遏抑的對於自由的追求，這正是波羅的海沿岸各民族的特性。一樣的是他們的文學。

## (六) 愛沙尼亞

在這世紀的初年，愛沙尼亞人的進步是可驚的。農業和工業都有了偉大的革新，這也影響到文學上。E. Vilde 正是反映這新的社會的進步的作家，他生於大地主之家，然而在柏林住了幾年之後，他在眼前展開了新的世界和當時的自然主義熟識了，他是愛沙尼亞最有名的小說家和戲劇家，他是大衆的作家，他的最近的作品永遠仍爲大衆所傳誦。

大戰期中，愛沙尼亞的文學家都切心於社會問題。詩人 G. Suits 是最有名的人物，其他如詩人 V. Ridala，E. Pihno，小說家如 F. Tuglas 和 A. H. Tammsaare 都是的。A. Kivikas 是青年作家，以和平的革命小說和農民小說著名。

反對戰爭的作家有女詩人 M. Under 以及 J. Barbarus，最年青的詩人 E. Hur 的詩，不但外形已經到了完善的地步，而且又非常注意於內容——社會問題。

### (七) 芬蘭

因為愛瑞典的統治之故，芬蘭文學很難於有相當的發展，以前的芬蘭詩人，情願用了瑞典文寫作，以獲取更大的讀者。這情形到現在也不能完全改過來，雖然自覺的文人幾乎都用他們的本國文了。

很普遍的芬蘭作家，大部分是農人。E. E. Sillanpää 寫了許多關於農民生活的短篇小說和一部關於戰爭的長篇 A. Kallas 是短篇小說家，因為她的丈夫是愛沙尼亞人，所以她的大部分的小說都以愛沙尼亞人的生活（尤其是被壓迫者的生活）為主題。M. Tsalvio 是描寫農民以及上流人的生活的小說家。M. Jotuni 是有寫實的魄力和健全的幽默的女小說家和喜劇家。最有名的抒情詩人是 L. Onerva，她也寫小說和戲劇。用芬蘭文寫作的作家中，E. Leino 和 L. Kyösti 是多產的作家，後者的通俗的詩歌得到了很多的讀者。O. Manninen 是抒情詩家，他的伊里亞特與德



賽，Molière 的詩劇以及別的譯本都極有價值還有 V. A. Koskenniemi 印行了許多本的抒情詩  
用瑞典文的芬蘭文學家在本國和在斯坎第內維亞一樣的有名現在只舉一舉幾個名字：詩人  
B. Gripenberg, J. Tegnér, H. Precopé, A. Mörne 歌唱着那說着瑞典話的芬蘭南部的羣島  
上的農民生活和風物，他又是熱心於社會改革和民衆教育的人。J. Hemmer 是最有天才的抒情  
詩人。散文家有 R. Schildt 他的短篇小說是極成功的。

不論用瑞典文或芬蘭文寫作的芬蘭作家中，都有着對於自由詩和表現主義的散文的熱心而  
又有天才的戰士。

## 大戰前俄國文學上的特殊思想

孟十還

編者最初給我的題目是「蘇聯的新興文學大略怎樣？」後來編者又給改作「大戰前的俄國文學大略怎樣？」談大戰以前的俄國文學太廣泛了，由普式庚談起呢？由托爾斯泰談起呢？無論由這兩個人哪個談起，都是一部歷史，至少也是一部簡史，不是這二三千字答案式的文章所能奏力的。想到最後，覺得不如談談近大戰時期的俄國文學上的幾種特殊思想，這個題目雖然比較小，却也是值得一加注意的。但這所謂近大戰時期，是包括到大戰停止的那將近十年中，也就是俄國大革命前的十年間的文學的特殊思想。

在這個時期俄國文壇的形勢是很紊亂的，好像將要下雨的天氣，忽然一陣陰雲，忽然又透出一線陽光，忽然一陣風塵，忽然又一陣閃電，爲的能夠簡要的說明這個狂激的時代，我想列舉幾個掀起這時期的一部分思想的作家，來作爲這篇文字敘述的骨幹。

屬於知識階級而負有盛名的作家安特列夫，到這時候雖然他自己已經走到了暮期，可是他的思想還貫穿在一部分文學上，這是怎樣一種思想呢？我們且看一看安特列夫吧：安特列夫是一個採取破壞人生態度的作家，他對於社會和個人所有一切的生活問題，始終都帶來同一的必然的不可抵抗的力量，這力量便是：

#### 對於生的死（肉體的死）

#### 對於理性的無智（智性的死）

#### 對於光明的黑暗（道德的黑暗）

這就是安特列夫對於一切疑問的解答。在他以爲一切的事物都歸着於死。好像在他面前擺着一面黑鏡子，把所有的明亮和美麗的光都吞到裏面去。人的一生，也與那快樂和悲哀一同爲灰色的人生支配着。一直到最後，當俄國革命運動幾次勃起而幾次被壓制下去的時候，安特列夫所代表的這種思想還是在支配着一部分意志薄弱的俄國知識階級，這種思想如果加以具體的解示，就是厭

世思想。安特列夫在革命失敗後寫過一篇小說——黑暗，描寫一個熱烈的革命黨員最後終於在一個妓女前面屈服了，這充分的說明了安特列夫對於現在的悲觀，對於未來的失望，只是把人生看做「夢」和「遊戲」。

另一方面又有死的讚美者這一種思想，這一派思想的領袖可以梭羅古勃為代表。梭羅古勃在文藝上的行徑，是與安特列夫的行徑略微相同的。他所描寫的題材，也與別的頹廢派相同，大多是關於人的心理的病的方面及人生的悲慘事象。不過梭羅古勃和安特列夫不同的地方，是安特列夫誇張的描寫事象，而梭羅古勃只平淡的如實的描寫事實。

在梭羅古勃眼中看來，生活這件事，說它是生，那簡直就是虛偽的，他以為，死，却是唯一的真實；是生的目的。從梭羅古勃的作品裏可以看出生總是很可怕的，因此，那生的對面的「死」，便是他所讚美的對象了，且舉幾個這樣的例子：

「月亮把光收斂起來，一切的光明都逃開這塊地方。富麗偉大的宮殿的輪廓，被死的雲彩遮蔽了。請相信吧：愛因死而得到了勝利，愛與死是相同的東西！」（死的勝利）

「……凡是世界上的東西，都要像幻夢一般消失掉的……自然界的東西，在他變成了一天比一天容易忘記的東西，和這同時，死却一天比一天變成了可愛，而且希望起來……他的

心已拋棄了一切固執，連以前曾經是可愛的母親，也不放在心裏，而且懷疑母親實際是否存在，以爲地面上的東西都不是實體而是幻影。（死之刺）

——愛列那恰好把一柄劍慢慢的有力的向正在鼓動着的心臟直刺進去，一直到了劍根，接着便恬靜的死了。（愛列那）

這樣，在梭羅古勃的無論那一篇作品裏，都充滿了死的誘惑，死的勝利；把什麼都歸到死，祇有死纔能得到一切。梭羅古勃的作品，大體而論，在形式和技術上，是近於寫實的，而從思想上看，則是空想的。但這也是與安特列夫略爲不同的一種悲觀主義，他的這種思想在俄國文壇上也是曾經風靡一時的。

和前面所說的安特列夫與梭羅古勃的思想成爲對立的，就有科布林的生的讚美。在托爾斯泰死後的一個時期裏，科布林是比任何作家都佔着俄國文壇的一個重要地位的。當別的一些作家正墮入神祕主義、象徵主義或悲觀主義的題材之中，而科布林却能獨自不怠於現實生活的注意；別人所棄之不顧的平凡的平凡、醜惡的生活，他都完全收拾起來，放在他的筆下。從大俄羅斯到小俄羅斯，以至猶太人的生活，軍隊生活，工人生活，大學生、女學生、鄉下教師、俳優、賣藝者、娼妓的生活，沒有不被他的眼睛看到的。因此他的讀者也是寬廣的，使他形成爲這時期的文壇的權威。

科布林是意志力的謳歌者，是強者的同伴，尤其是新思想的表白者，而在一方面也與高爾基相似。對於慘痛的現實的描寫與對於光明的未來的期望，成爲科布林一切作品的根柢的兩大要素。

在這時候雖然帶着異樣的光彩出現了天才的高爾基，然而高爾基所描寫的方面不同，他的作品和這時期的俄國中流以上的社會幾乎是不相接觸的，得不到中上流社會的回響。在這時候，能把作品的理想吹到俄國的中上流社會的作家，就是科布林。從態度和作風來觀察，科布林是屬於寫實派的，但這不能包括他的全體，有時他是超出單純的生活描寫範圍，而顯出自己的主觀傾向的。如活之河、泥沼等都是這一種傾向方面的作品。洞穴是科布林後期的作品，在這一篇裏把科布林的全部偉大的藝術能力都表現出來了，同時這也是一篇偉大的問題小說，沒有一個作家曾經這樣忠實的提出妓女賣淫問題來討論過的。由這一篇文章裏也可以看到一點科布林的社會觀。

在這時的文壇佔同樣重要地位的還有阿爾志巴綏夫。阿爾志巴綏夫是近代俄國文學的代表作家之一。由他的作品形式而論，他也是屬於寫實派的人物；但由他的作品意識而論，他又是最主觀的作家之一。

在阿爾志巴綏夫的作品裏，厭世思想的色彩也是極其濃厚的。他以為人生完全是痛苦的、殘酷的、沒有意義的。他把這種見解竭力深刻的表現了出來，成爲他所特有的色調。他的小說懸崖，就是表

現這種色調的傑作。

在更加充分的表現了阿爾志巴綏夫的厭世觀的作品中，有一篇題名不治症患者的病室的小說。這病室中的情境在阿爾志巴綏夫是全世界的象徵。每一個人們被病痛所苦惱着，這苦惱着的人們都是患着不治之症，他們都被宣告了可怕的結局。在大多數的病患者，沒有絕對拒絕生存的決心，其中祇有一個勇敢的人，不受一切的診治，用火油將自己燒死。在小說懸崖裏，就可以看到這種對於人生的消極態度。「有着很多的希望，但却不能把它實現……」於是因為不能如自己的希望生活着而尋死了。即在比懸崖早幾年的作品沙密裏，有時雖似放射出生命追求的火光，但是到最後還是歸於悽慘的。總之，阿爾志巴綏夫的作品，澈頭澈尾是為灰色的雲霧所包圍着的。

異於所有作家的是卡門斯基的思想，有人稱他是肉慾謳歌者。卡門斯基是俄國近代作家中最富天才的一人，他在文壇上的地位和阿爾志巴綏夫諸作家相等。但他是寫實派呢，頹廢派呢，還是象徵派呢？至今就連俄國本國的批評家也不能確切的判定。剝去假面具，赤裸裸的露出真象，乃是貫穿着他的作品的中心思想。卡門斯基的許多作品是取用從表面看來似乎極其危險而又極其淫穢的體裁；形式也很奇特。例如在短篇小說麗達裏：一個受過高等教育的婦人竟赤條條的穿着一雙拖鞋去迎接客人；紙牌戲裏：一個陌生的男子向一個初會面的女子說「我要看看你的裸體」；四人裏一

個軍官在旅途中從女學生起直至牧師的妻止，連續強姦了四個不同的女性。單看這情節，彷彿粗蠢得可笑，然而卡門斯基並不是這樣頭腦淺薄的作家，他乃是暴露中上流社會的無恥，而給他們一個警告。實際，在那時的俄國社會，已經有這類自覺的想要脫出虛偽的牢籠的人們出現着。前面所說的那裸體迎接客人的婦人，並不簡單的是個裸體女人，而是代表那些渴望自由的人們，對於固執的載假面的中上流社會的一種辱罵。

卡門斯基的作品從一方面看來，是輕鬆的逸話，而從另一方面看來，則是反抗的哲學，個人主義的呼喊，並且也是對於奇異的羅曼斯的空想，人生的喜劇的象徵。這一些因素巧妙的配合在他的作品裏，而成爲他的特殊的創作的內容。

在這時代的作家還有柴采夫、契利可夫和迪莫夫等，也都是頗有名望的作家，不過他們並沒有像上面所談的幾個作家那類特殊的思想，所以這裏不再多談。

此外，小托爾斯泰這時候也已開始以新寫實主義號召，但當時所收的效果很少。他的文學生涯應該劃到革命後的文學範圍裏來講，所以這裏也不多談。

這篇文章僅僅舉出大戰前幾年間的幾個具有特殊思想而能發生一部分影響的作家，並且所論也只是一個梗概，未能詳盡，意思蓋在引起大家研究上的注意罷了。



什麼叫做文學作品的內容與形式？是形

式決定內容呢，還是內容決定形式？

張天翼

一 什麼叫做「內容」？什麼叫做「形式」？

要研究一篇作品，我們得問兩個問題：

一 寫了些什麼？

二 怎麼寫的？

這第一問就是屬於所謂「內容」的問題。

作者在一篇作品裏面，總想告訴我們一點兒東西的，他有他對於世界的看法，有他的見解，他就根據這些，借他所寫的東西，來說明他的意見，叫我們相信他的。我們讀他的作品受了感動，不知不覺

就跟着他轉念頭，（他幹這一手，有時候連他自己也不知不覺的。）他要告訴我們的這些意見，我們趕着牠叫「主題」。

他既然要動手寫作品，當然要抽出一些他所要寫的東西來——譬如土財主、叭兒狗、摩登小姐，祇要他高興，抽什麼都行。這就是所謂素材。然後他再把這些編排起來，整理起來。我們拿小說來做例罷，那就是說，他編成了一個故事。這是所謂「題材」。

好了，於是內容齊全了。

其次，他就得好好打算一下，這篇東西要怎樣着手。文藝作品不比論文，祇要板起面孔來說理就行。也不比新聞——把事情交代清楚就完事。文藝作品是要叫我們感動的，因此寫起來就得有種特別的方法，特別的手段，一種與衆不同的式樣。這我們普通叫做「形式」，也就是「怎麼寫」的問題。

他就想：這個故事怎麼寫呢？（我們還是拿小說來做例的。）哪些地方應當着力寫呢？該寫得「幽默」呢，還是要寫得嚴峻呢？用些什麼語句呢？

方法可沒有一定，不像數學公式那樣。祇要填進數目字去就是。這個有這個的寫法，那個有那個的寫法；他是照着他所寫的東西而不同的；而作品的式樣，也因作者的不同而不同的。

他這位作者對世界既然有他的看法，當然也就有他的態度，當然也就有他的式樣。譬如，據我看

來，現在那些道學先生是可笑的，祇是帶個假面具哄人的。那麼這位作者寫他們的時候，他的態度就不會怎麼恭敬。他老實不客氣剝開他們的面具，挖苦他們，譏笑他們；他這麼一寫，這篇作品的式樣就成了諷刺的。（如彷徨的肥皂等篇。）反之，假如一個作者看不出那些道學先生的把戲，祇當那些鬼臉子是真的——他們真是爲了他們的所謂世道人心，或者即使明知道那些是假的，也認爲（這是他的意見）這是應當這樣，那麼他就會用衛道的態度來寫，裝個假面孔來說教，寫出來的東西也就成了酸溜溜的（而且要用古文筆墨來寫，這樣更合式些）——這種的式樣。（例可以不必舉了，並且手頭找不出這樣的文章。存文會諸公將來總會有好文寫出來的，等着瞧罷。）

可是這裏我們不要漏掉了一件事，就是這位作者的作品是寫給誰看的。不過這件事自然而然有牠的一條路，就作者自己也常常莫名其妙。因爲他對他對一切的看法，他有他的態度，當然就會有些人合上這胃口，有些人却合不上。合得上的人成了他的讀者，而他的作品的式樣，當然也合上了這些人的胃口。有時候作者不知不覺地要迎合他的讀者，就不知不覺地把他的式樣越變越適合些。這件事做起來一點困難都沒有，因爲他跟他的讀者原是同流的人物。

這就是由作者的態度，再加上他迎合他讀者的胃口的這回事，就變成了形式。

譬如說罷，中國從前的那些絕詩律詩，許多人都看不懂。這種詩並不算叫一般人都看得懂。這

種詩原來是寫給皇帝老子跟他的士大夫們看的，寫這種詩的也就是這流人。他們是在「八字脚文化」裏孕育生長的：他們的胃口歡喜那些整齊的對稱的東西，就好像皇帝老子坐在中央的令交椅上，兩旁齊站着文武百官一樣。宮殿用這式樣造起來，士大夫們的屋子也用這式樣造起來。大廳上的陳列是對稱的。甚至於京城裏的街道也都是對稱的，（如北平。）因此詩也給切得整齊齊，湊像一塊豆腐干：律詩比絕詩大一倍，中間四句還要對仗。西洋也有過這麼整齊的東西，如我們常聽到的十四行，戲劇裏的所謂三一律之款，都是的。

一一 「內容」決定「形式」還是「形式」決定「內容」

現在我們可攪清楚一件事了：原來「怎麼寫」的這回事，是由「寫什麼」的這回事而發生的。要用術語來說，就是：形式是由內容決定的。

內容譬如是人。形式呢是衣裳：長短大小，都要合上這個人的身材。一切文藝作品都這樣。你作曲罷，要表顯奮發的勁兒就得用長音階，要發抒悲哀憂鬱之類就用短音階。宮殿跟廟宇一定造得莊嚴偉大，叫我們又敬又怕，不然表示不了帝王和神道的威嚴。水滸跟金瓶梅完全是兩種式樣，因為一個是寫的是江湖上的好漢，一個是寫員外的家庭生活。

弄明白內容跟形式的關係，我們可就要掘進一步問問了。一個作者對世界的看法決定他的內容，那麼他的這種看法又從哪裏來的呢？

那是由他的生活，由他的那個時代的文化孕育出來的。譬如，有這麼一件事：一個女人受不了丈夫的凌辱，另外去愛了一個男子，在「八字腳文化」裏的作者要認為大逆不道，但在我們如今看來却認為沒什麼不應當。這樣的看法不同，在內容裏要說明的一點東西當然也就不同了。

這麼說來，那麼一切的作品都是祇憑自己的意思寫出來的麼？

不錯，正是這樣。這就是所謂作者的主觀。真正絕對客觀的作品是沒有的。要寫的東西，在客觀上當然是存在着，可是得經作者的主觀（他的看法）洗淨一下，製造一下。（他這種看法的對不對，在客觀上當然還有評斷的：這就是批評家的事。）記得郁達夫先生說過一句話：左拉要是真正絕對的客觀，他作品上就不會署他自己的名字。是的，他署了自己的名字，就是他對他那些作品負了他的責任，因為這是照他的意見，照他的那種看法寫出來的。他那看法就是所謂遺傳和環境的說頭，不過他以為這是極其科學的，因此他寫起來就用了那種科學式的客觀態度，那種式樣了。

可是這些事，作者自己也常是莫名其妙。這一串東西自然而然一個個生出來：他由他的生活跟他那個文化的教養，他才有對世界的看法，有他的態度，再由這個發生了他的式樣。

「內容決定形式」的經過，是這麼簡單的一回事。

然而有些人偏要跟你盤扭一下。他偏要倒過來說：「形式決定內容。」我們常聽到有叫做「形式主義」的，就是這個。

要照這種說法，那就得倒過來做事。他並不是見到可悲的事才來寫悲劇，而是看中了悲劇這種式樣，他自言自語地說：「唔，我要用這種形式來寫篇作品。」於是他含着兩泡眼淚，哭哭啼啼地去臨時找悲劇裏的人物。瞧瞧，這方法多高明！

可是用形式主義者所說的這種方法來寫的人並不是沒有。可是那些作品是空空洞洞的，假的，不過外表裝點得很好看罷了。

什麼筆記裏有過這麼一個故事：

有一位詩人做了一首感懷的五言律詩，中有警句云：

「舍弟江南死，

家兄塞北亡。」

他的朋友看見他遭了這樣的不幸，都大吃一驚，一個個跑去安慰他。他呢，滿不在乎地微笑一下，說道：「其實家兄舍弟一個也沒有死，他們現在正在隔壁又麻將哩。我所以要這麼寫，祇不過要對仗

「工穩罷了。」

諸位！這兩句對仗是工穩極了的。平仄也沒一個字不調。形式再完整沒有。而這——這就是由形式決定內容的作品！

### 二 「內容」跟「形式」永遠一致的麼

那麼形式跟內容永遠是調和的，永遠是一致的麼？

那倒不然，事情沒這簡單，因為我們這個世界根本不是個簡單的世界。

原來我們這世界老是在不斷地變化，舊的倒了，新的起來，漸漸的這新的又要變舊了，於是又有一種新的在這裏發芽。

上面說過：作者是由他的生活，由他那個時代的文化孕育着，才一步步生出他的內容。可是一等到他那個時代的文化到了日暮途窮的地步，就糟了糕。他跟他同時代的人雖然很怕那新東西會取而代之，可是沒辦法。他們的文化褪了色，打了皺，衰老了。他們的生活也長了霉，漸漸腐爛，變成了空空洞洞的。他們對世界的看法顛倒起來，糊塗起來，甚至於不敢正面去看一眼這世界。這麼着他們的作

品當然沒有了內容，因為製造內容的機關已經生了鏽，爛了。

然而形式——不成問題。他們那時代的文化已經成立了這麼久，形式經了這麼久的發展，早就長得非常漂亮好看，非常完整。他們經了這麼久的訓練，當然運用得十分圓熟。

於是他們的作品，就祇有完美的形式，而內容等於零。這內容是空空洞洞的，假的，像上面所說那位詩人對仗工穩的句子一樣。

到後來，他們乾脆把形式抽出來，當做偶像來崇拜，倒過來說形式決定內容。把內容一看輕，他們才可以遮住自己的醜，掩住了自己生活的腐爛。所謂形式主義這東西，是這麼一個來處。我們祇須看看「八字腳文化」到了末路的時候，那些士大夫們寫下了些什麼作品罷：內容是空傢伙，可是什麼格調呀，神韻呀，聲調呀，却鬧得烟霧冲天。

另外一方面呢，我們就得說到新起的東西。新時代的作者對世界有他新的看法，有他的新見解。一面舊勢力可處處想阻止他前進，他生活還得向上，得使出點力氣來。因此內容是非常飽滿的，而且是嶄新的。

一有了新內容，當然就會有新形式了——可惜一下子還辦不到。新形式不會生得這麼快。他雖然有了這麼多要寫的新東西，可是不知道要怎麼寫。於是他祇好去學舊時代那些人的方法，借用一下舊形式。譬如前清末葉的時候，舊的動搖了起來，許多人講求富國強兵，要學洋鬼子的方法來救中



國了。他們在那裏奮鬥長成，那時候作品也有了新內容。黃遵憲、譚嗣同他們的所謂詩界革命，就是要把新的東西裝進去。可是他們做的還是舊詩，他們祇是要把「新理想」「鎔鑄」到「舊風格」裏面。他們依然寫豆腐干似的韻文，拿西洋東洋搬來的術語嵌到對仗句子裏。

好了，到了五四時期，新體詩發生了。可是比到現在，那又是多幼稚的東西。這奇怪的，新形式原要這麼慢慢地發展下來，再譬如從前的小說，寫來還是用了舊小說的那種方法。然後才漸漸滲進了西洋語句，成了「五四式的白話文」。到後來又往前發展了些，文章沒那麼扭扭捏捏的樣子，運用也自如得多，語彙也慢慢豐富起來了。

還有一個問題：那是看不懂新形式作品的許多人，他們還在看舊東西，（當然內容也是舊的。）爲了要顧到這些人，就不能不借舊形式來傳達新內容，如利用民謠、小調、鼓詞之類。可是這些，也該抽選一下的：要是這種表現方法跟這種內容太不相稱的時候，也就祇好丟掉，再換一種別的試試看。譬如滬戰這樣可歌可泣的史實，要是用毛毛雨的調門兒一唱，「哎喲喲」成何雅相。不但表現不了民族反帝戰爭的偉大意義，還得叫人長雞皮疙瘩。然而假如寫成平調鼓詞，可就合式得多。

這當然不是永遠幹這一手就勾了了的，不用說，牠還是向新形式漸漸走去的，一直要走到「跟新內容一致」。新形式一下子生不出，總得耐心等牠慢慢生成，慢慢蛻變。

新生的文學作品，形式總是不高明，而內容可是很豐的。

#### 四 總括

這麼看我們就可以這麼總括一下：

一 由作者的生活，由他所屬的文化給他的教養，產生出他的主觀。

二 他的主觀決定他的內容。

三 他的內容決定他的形式。但是

四，他所屬的那種文學，如果到了衰亡時期，他的內容就空虛起來；而形式因為有了素養，依然極爲完整。反之

五 他所屬的文學，如果在新生的時期，因為有了新內容，而新形式尙未長成，則內容重於他的形式。

## 什麼是風格？

傅東華

現在流行於批評文學裏的「風格」二字，是 *style* 的譯名。在我們自己的批評史上，這二字連用成名，始見於文心雕龍議對篇。但這名詞在劉勰的文學理論體系中，並不代表重要的概念。類似我們現在用「風格」二字代表的概念，在文心雕龍裏却有另外幾個名稱表出它——「體性」和「風骨」。至於其他詩文評類書中，「風格」二字連用成名的並不多見，雖然兩字獨用的例子觸目皆是。

撇開我們自己批評史上的沿革不說，單問現在流行的「風格」這名稱究竟代表着怎樣一個概念，我們就又遇到一重似乎打不破的困難，因為這名詞的原文 *style* 本身的義界，便是幾千年來在批評家和哲學家當中聚訟不決的一個題目。要將自從希臘以來直到現在的關於這個題目聚訟的案卷僅僅「摘由」也當然已不是這裏的篇幅所能容納。我們現在只能在最合實用的根據上提出

兩個不算浪費的問題：

(一)「風格」二字所代表的概念是否確有一種客觀的實在和它相應，或祇是一種主觀的空虛觀念。

(二)倘使確有一種客觀的實在，那末這個客觀的實在是否還值得我們現代人加以研究，而我們研究它的態度又怎樣才算是正當。

對於第一問題，我們證之以日常生活的經驗（我們對於外界事物由官感所接觸的一切既都要伴以各等程度的或美或惡的意識，就可說那外界事物的本身有各不相同的風格），證之以數千年來世界文學批評的歷史（無論任何民族任何流派的批評，都未有將「風格」這東西的存在絕對否定的），就都在勢不能給以一個否定的答案。

但是同一客觀的實在而被不同的主觀與以不同的認識，這樣的事特別在文學和藝術的領域是常有的。風格這一個實在，向來是最受人與以歧異的認識和歧異的解釋，原因就在於它最容易被認識，所以我們要決定這個實在是否還值得我們現代人加以研究，就得看我們怎樣認識它及怎樣研究它的態度而定。

倘使將 *à la mode* 這字解作巴黎仕女在服裝上講究的那種「樣式」，它的遭現代有些前進批評

家的唾棄或甚至誹病是難怪的。但若將它認作任何文藝作品中由作者方面之遺傳、教育、環境功力等元素以及作品本身的媒材（如語言、色彩等）等元素融合起來的一種表現，那末在任何比較高級的批評過程裏，都還不能將這名詞或這名詞所代表的概念完全撇開不用。這當中的主要原因，在於不同風格所基的人類生活在目前的社會組織裏還不能夠劃一，而且即使在人類生活沒有差別的理想社會裏，文藝的風格也未必能歸於機械地齊勻，因而它的概念也仍舊要繼續存在於對於文藝作品認識較深的人們的意識裏。

就目前而論，人類生活的各等差別既將主觀方面的「趣味」至少劃成了「高級」和「低級」，那末和這主觀的「趣味」相應的，也就存在有「風格的「高級」和「低級」，而這「風格」的差別的最後基礎既然在於人類生活的差別，那末倘使承認文藝批評的最後標準應該深深植在生活的本身，就不得不也承認風格的標準至少構成批評標準的一部分，或竟最重要的一部分。

至於要用一兩句話來回答什麼是風格這個問題，那是不但不免要再蹈前人失敗的覆轍，並且也不可能的。因為各人因生活的限制而所見的風格的高下標準既不能同，那末對於風格的整個概念也就不能大家一致。文藝的作者和批評家一面要從生活實踐上養成高級的趣味，這才漸漸能夠認識和產生高級的風格；同時從理論上將前人的見解加以一種歷史的考察，逐一去辯明各人所見

的是那幾個方面，這才可使自己對於風格的概念漸漸豐富而明確。也同其他一切概念的名詞一樣，一個簡單的定義是非徒無益而且有害的。

## 什麼是趣味？它怎樣分成高級和低級？

阿 英

最近幾年，很有人在提倡「趣味主義」，印行趣味刊物，對於這一傾向，贊成的也有，反對的也有。雖沒有鬧到「沸反盈天」的地步，可也真是「莫衷一是」。這其間，究竟誰是誰非呢？我們應該弄清楚。首先我想說一說「什麼是趣味」。記得在新文學運動時期，梁啟超曾經有過一回講演，講題是「學問的趣味」，他的意思，是指出許多人所說的趣味，實在是並無趣味，祇有認真的研究學問，纔能得到真趣味。就是不一定使人得着快感的就算趣味，一定還要它具有積極的健康的意義，纔能算得真趣味。

因此，在文學上之所謂趣味，是使人特別能增加快感，無論是悲抑是喜，但必需具有很強的社會意義。趣味的高級和低級，就在這上面來區分，這也就是梁啟超所說的「趣味」與「並非趣味」。

有如果戈里的小說，兩個伊凡吵架的故事，爲着一聲「罵」，對方覺得有傷貴族的尊嚴，於是彼此涉訟，鬧到十年以上，兩個人都傾家蕩產，變成窮漢。這事實是有趣味的，但這不僅使人得到快感的趣味而已，還可以使你進一步認識俄國貴族社會的內容。如他的戲劇巡按，不僅使你覺得那巡按把女兒送給騙子的可笑，也可使你曉得俄國官場的黑暗與卑污，像這樣的文學上的趣味，是高級的。

低級又怎樣呢？前幾天在一本小學教科書上看到一段故事。孫子把鼻涕拖在嘴唇邊。祖父要他弄掉，說給他十文錢。孫子把鼻涕吸了進去，就問祖父要錢，祖父說「我是騙你的。」於是孫兒再把鼻涕拖出來，「我也是騙你了！」請問這是有趣味的了，但這趣味的意義在那裏呢？有的祇是壞影響，毫無社會意義，不過博人沒道理的一笑罷了。林琴南寫小說妖夢，罵提倡新文學的人，說他們都是禽獸，如張資平寫一羣鴉，胡適等，說他們都是「一羣鴉」，雖然自己下意識的自快一下，有什麼意義在那裏呢？與社會人羣有什麼關係呢？這些趣味，都可以說是低級的。

從內容上說是如此，在形式方面也是一樣。譬如寫一個小銀元落地，說是「有個小銀元落在地上」，這有什麼趣味呢？但安斯退夫斯基却不這樣寫，他要說，有一個小銀元，從檯上滾了下來，在地上，叮叮噹噹的跳着，一直響到他的面前，這就有趣味了。照前面那樣寫，雖不是什麼低級，趣味是沒有的。後者所以能有趣味，是因爲這描寫能傳出直接的真實的印象。



所以高級的趣味，是具有強烈的社會意義與生活密接有連繫有真實性的。低級的趣味，祇是一般說的「胡調」而已，除掉「可發一笑」之外，什麼都沒有。

依據這樣的原則去看，何謂趣味，以及怎樣分它為高級和低級，是很容易看到了。再要說的，就是趣味也並非永久不變的，它是因時因地因人而異，也得根據作品的時代與環境去決定。

## 什麼是「典型」和「類型」？

胡 風

文學描寫工作底中心是人，即所謂「文學的典型」，這已經成了常識。

偉大的現實主義作家們，都成功地寫出了特徵的人物。隨便舉出一些我們熟悉的例子：沙士比亞底哈孟萊特，西萬提斯底吉珂德先生，弗祿貝爾底波窪利夫人，屠格涅夫底羅亭，巴扎洛夫，施耐庵的李逵，曹雪芹底賈寶玉，林黛玉，魯迅底阿Q，孔子已……。

這些人物實際上是不存在的，但也並不是作者憑空的創造。實際上存在的人物是，雖然和他們相似然而却沒有他們那麼完整，性格沒有他們那麼明顯或凸出。作者爲了寫出一個特徵的人物，得先從那人物所屬的社會的羣體裏面取出各樣人物底個別的特點——習慣，趣味，體態，信仰，行動，言

語等，把這些特點抽象出來，再具體化在一個人物裏面，這就成爲一個典型了。

這創造典型的過程，我們叫做綜合（generalization）或藝術的概括。一個典型，是一個具體的活生生的人物，然而却又是本質上具有某一羣體底特徵，代表了那個羣體的。有一位批評家曾說過偉大的作家所描寫的人物是比現實更現實的，那意義就應該在這裏面得到證明。

所以，說到「典型」，主要地是包含了下面幾種意義：

第一，它含有普遍的和特殊的這兩個看起來好像是互相矛盾的觀念。然而，所謂普遍的，是對於那人物所屬的社會羣裏的各個個體而說的；所謂特殊的，是對於別的社會羣或別的社會羣裏的各個個體而說的。就辛亥前後以及現在的少數落後地方的農民說，阿Q這個人物底性格是普遍的。對於商人羣地主羣工人羣或各個商人各個地主各個工人以及現在的在不同的社會關係裏的農民而說，那他底性格就是特殊的了。

第二說，是從一個特定社會羣裏的各個個體裏面抽出共同的特徵來，那意思是說，得從現象裏面剔去偶然的東西，把社會性的必然的特徵溶鑄在他底人物裏面。阿Q底特徵並不在於他底癩瘡疤，人們對於他底癩瘡疤所加的那種特殊的態度和他自己對於人們底態度所發生的那種特殊的反應，才構成了他這個形象底一部份。然而有的作家却用身體上的一個特點（如高個兒，鈎鼻子等）

或一個特別的習慣（如口吃，抓頭，獨特的用語法等）當作他底人物底主要的甚至特一的特徵來描寫了。

第三，所謂綜合或藝術的概括，却是有一定的條件即歷史的限界的。譬如說，我們不能從幾個經濟發展不同的地方取出特徵來概括成一個環境，因為它們在本質上（不是在偶然的現象上）是各不相同的。同樣，我們不能把一些商人、醫生、農民底特徵概括成一個人物，也不能把偏僻市鎮的雜貨商和大都會的錢商概括成一個商人。作家能夠做的是從在大同小異的社會環境下面的三四十以至一百兩百個同一社會羣的個人里面抽出本質的特點來概括成一個特定的典型。

第四，所以，一個文學上的典型同時一定是這個人物所由來的社會的相互關係之反映。「人是社會關係底總和」這一真理，是屹立在藝術創造的工作里面的。年來似乎有人討論到「典型的」和「現實的」這中間到底有沒有關聯的問題，但由我看來，如果「典型的」而不是「現實的」，那所謂「典型」到底能夠取得怎樣的內容就很不容易想像了。

第五，然而，社會生活是發展的，人也是發展的，新的性格不斷地產生，舊的性格不斷地滅亡。普式庚底奧涅金（Evghénij Onyégihin）出版的當時，批評家們都說奧涅金這樣的人物在現實的俄羅斯並不存在，但在幾年以後的俄羅斯貴族社會里面，却隨處可以碰見和奧涅金相似的人物了。父

與子出版以後，作者屠格涅夫也受到了許多的非難，說巴扎洛夫（Bazaroff）是作者底主觀的偽造，想用來誹謗那些「有教養的人們」，但數年以後底俄羅斯青年里面，巴扎洛夫式的虛無主義者普遍地出現了。

由這我們可以知道，藝術家在創造「典型」的工作里面，既需要想像和直觀來溶鑄他從人生里面取來的一切印象，還需要認識人生分析人生的能力，使他從人生里面取來的是本質的真實的東西，這樣創造出來的「典型」，才能使我們底認識「擴大」「深化」。

然而，對於一個凡庸的或「小有聰明」的作家，這工作並不是能夠容易達到的。在他底故事里面出現的人物，只有表面的「記號」，並不能向我們顯示出靈魂深處的特點。在一些舊式小說里面，一定有一個窮途潦倒的才子，「才高八斗」，但幸而給一位小姐愛上了，然而「好事多磨」，又有一個壞人從中搗亂，於是分散。終於才子中了狀元，「有情人都成眷屬」。我們可以把這一本小說里面的才子或佳人隨便掉到別一本裏面，沒有什麼關係。在現在的戀愛小說商底多角戀愛小說里面，我們可以把這篇里面的女主人隨便送進別一篇里面，也不會有什麼矛盾，甚至在進步的作家里面，也有寫老太婆就只記得她信神，愛嘮叨，寫知識份子就用了大部份的氣力使他臉色蒼白，頭髮長長的，寫改革者就一定使他滿口熱烈，英氣凌人。

不用說，這樣的人物是沒有個性的，雖然作者在他們身上安上了一些我們熟悉的記號。這叫做「刻版的」人物，即所謂「類型」了，借用的英文字 *stereotype* 本來的意思就是鋅版。由這轉化成的 *stereotype* 是病理學上的一常同症。「那徵候之一」是反復同一的運動，叫做「常同姿態」。我想，害這種病的作家是並不在少數的。

## 所謂文學的「永久性」是什麼？

聖葉陶

據一些編輯文學概論講說文學批評的人說，文學有一種特質叫做「永久性」。他們說，文學跟科學不同。科學的真理誰都可以用口舌來講說，用筆墨來記錄，只要理解得正確，一百個人說來寫來總是一個樣子。即使沒有人說沒有人寫，那真理依舊為真理而存在着。所以科學書籍之類好比一種容器，被記錄在書上的真理好比盛在容器裏的內容物，內容物跟容器是拆得開的。文學卻不然。文學，有的是記敘一些事情，有的是發抒一種情感，在記敘或者發抒的時候，作者選定了一種由意想經營成功的形象。這形象就是寫在紙面上的整篇東西。如果另外選定了一種形象，即使所敘述是同樣的事情，所抒寫的是同類的情感，但總之是另外一篇東西了。所以文學的內容和形象是拆不開的，也可以說內容就寄託在形象裏頭。要讀某一篇文學必得去讀它的本身，如果看一點簡略的梗概轉述的

提要之類，那只是知道它大約講到些甚麼，決不能就算接觸了某一篇文學。但是，要知道物理學方面的某一個原理，卻並不限定去看某一本物理學書籍，隨便看那一本都可以，甚而至於不看書籍也可以，向人家請教或者自己去發見，也就會知道了那個原理。文學的永久性就從這一點上顯示出來。離開了作家所選定的形象就無所謂文學。好比一幅畫或者一件雕刻品，如果把它撕得粉碎，搗成細屑，也就無所謂畫跟雕刻品。文學不像記錄物理學原理的物理學書籍一般只是暫時的容器，所以它有永久性。

編輯文學概論講說文學批評的人又說，像物理學原理那樣的知識除非弄不明白，一經把它弄明白，就成爲個人的知識的一部分，那物理學書籍當然再沒有翻看的必要。文學卻不然，文學具有訴於情緒的力，情緒不能持續下去，像知識的永爲個人所保有一樣，但可以重行激起，譬如重讀那作品或者想起那作品的時候，仍舊會有一種情緒湧上心頭，雖然它的強弱深淺的程度未必跟以前相同。一篇文學對於某一個人，往往被讀到許多回，又有人終身愛讀某一種文學，就由於這個緣故。在這一點上，也就顯示了文學的永久性。文學不是讀過了就可以丟掉的東西，它使人願意屢次去讀它，使人每一回讀它得到一點新的收穫。

就上面的傳述，可以知道文學是在本質上具有永久性的。但我們不可把這永久二字看得太嚴



重，以爲跟「萬古不磨」與「天地同壽」那些話語的意義相同。如果這樣想的話，那就不免誤會了。所謂永久性，簡單說來，無非指明文學的形跟質不可分，所以二者必須同存罷了；無非指明文學訴於情緒，所以人往往不厭兩回三回地去親近它罷了。

萬古不磨的文學大概是難得有的。一種文學必須能感動任何時代的人，使任何時代的人都對它有極度的興味，那才說得上萬古不磨。這是可能的嗎？文學不能被作者的生活跟觀念所範圍，時代改變了，讀者的生活跟觀念離開作者的生活跟觀念漸遠，對於作者的作品興味也就漸淡，直到彼此完全不同的時候，雖然是從前的名作，也不高興去讀它了。即使去讀它，必將抱一種「看看古典哩」的態度，不會像讀他種接近於自己的文學的時候那樣，把整個的心情浸漬在對象裏，同時感覺得親切而有味。

## 略述現代戲劇的種類及各類技術的要

點

宋春舫

現代戲劇的種類，單從劇本方面講——吾不得不先來聲明一下，否則吾人也許會聯想到歌劇、話劇、歌舞劇、觀音劇等上面去——如果隨便使「人云亦云」的那樣分析起來，結果是不外乎悲劇和喜劇兩大種類；再從悲劇喜劇之中，去分出什麼趣劇、鬧劇、歷史劇、宗教劇等等，如能不厭繁瑣，那末也可以算做應有盡有了。至於技術方面，要寫悲劇，便不得不從上自亞里士多得，下至法國的撲伐落、勃里納、吉安、德國的佛蘭泰等所創的學說上去研究，要寫喜劇，便得去請教法國的莫里哀——歐、洲喜劇的鼻祖——甚而至於蕭伯納那老頭兒；末了如再感覺到材料不大充實，那不妨把吾國原有的劇本——元曲百種——作為參考，尤其是清人的作品——如笠翁的十種曲，至於李漁的「一家言」，從劇本構造方面看來，確乎占了技術上很高的位置。

然而從另一方面說，舞台的背後，便是人類和社會自從二十世紀開場，直到現在，三四十年来，不論在那一國，社會的組織，是日趨複雜化，悲劇之中，往往攙雜了許多喜劇的成分，喜劇的結果，又往往悲劇化，有許多事實，表面上是可喜可賀的，例如男女二人的結婚——那裏知道實際上却是天字第一號的悲劇，首當其衝者，真有說不出的苦處。所以純粹悲劇和喜劇，自從浪漫派主義呱呱墮地以後，我們便知道是絕對不會發生的了。既然不會發生，如果舞台上要十二分忠實的來描寫社會狀況，便不應該有純粹的悲劇和喜劇，不是說來說去，現代戲劇的種類，決定不會是絕對的，整個的，所以 Tragedy 和 Comedy 那一個名詞，似乎不應再有存在的理由，而 Tragic comedy 一類的名稱，反倒有立足之餘地了。

以我個人的觀察，以劇本的內容和性質，來做分析的工作，是不免帶幾分危險性的，結果弄得男不女，不清不楚，初學的人看來，反覺得形形色色，五花八門，難免有望洋興歎之感，所以我現在主張用文學上的派別去分析劇本，如浪漫古典等等。第一：派別是比較的「醒目」。第二：派別是跟着時代的潮流和社會的背景走的，是活的，不是死的，是流動的，不是呆板的。第三：派別兩字，範圍極廣，不致如悲劇和喜劇，祇有兩種，毫無伸縮的餘地，即使隨時添些新的旗幟出來，也儘有容納的可能。

最近我讀了約翰普滿氏所著的「現代戲曲的研究」一書，這書的大部分，是批評法國現代戲

曲的情形，然而却給了我如何分析現代戲劇的一個暗示。可是我的分析方法，因為讀了普氏這本書以後，不免有偏重法國劇本的傾向，在實際上，我也有我的理由。

大戰以前，法國的戲劇，在歐洲可以算得是最無聊最落伍的了。但自從凡爾賽和議成功以後，大概自一九二〇年至一九二七年為止，七八年之中，居然有突飛猛晉的趨勢，先進各國，如英德等，倒反望塵莫及。所以現代國家，在戲劇界上執牛耳的，要推俄法兩國，根據葛散爾氏的那本「蘇俄以及他的新信仰」，俄國可稱為戲劇界的樂園，然而俄國的劇本除了「怒吼罷中國」第一四——六九號鐵甲車以及一九三四年同一時間在英美兩國出版的蘇俄六劇以外，不但我們中國，即歐美各國亦不能充分地認識，但是法國劇本的命運，凡平日看 *Illustration* 的人，就會知道，他們的戲劇家如何努力，以及他們的導演家如白蒂批討馮夫等奮鬥的精神和成績，我們都是一目瞭然的。

以下便是我分析現代戲劇的結果：

1. 「新浪漫主義」以法國薩爾孟氏為此派的代表
2. 「心理派」以蘭腦茫氏為首領。
3. 「兩性問題派」以才拉地氏為中心，然而最近英國的哥完德氏所著的那一本「*Design for Living*」，更把性的問題，有聲有色的描寫出來。

4. 「新諷刺劇」的首領，當然要推裘爾羅曼氏，以上都是法國的，此外尚有

5. 「打破人生之謎」的一派劇本，其代表作家，是意大利文豪皮籃得護氏，普滿氏在他書中，還列有「靜謐派」一類的劇本，我個人以為這派的代表，應該從英國作家方面選擇出來纔對。

看了這張分析表以後，一定有人提出抗議：「古典」寫實」等派的作家，何以不列入呢？他們的命運，難道都已告終了麼？不但如此，二十世紀以來，有許多很新奇的派別和學說，如德國的表現主義，意國的未來派，達達派，立體派等等，凱澤和馬里納帝在近代戲曲史上，都應該有相當的位置，何以榜上無名呢？況且最重要的是「社會問題」一類的劇本。自從十九世紀的中頁，小仲馬以「金錢問題」號召以來，易卜生的「傀儡家庭」是不必說了，即其次如現代法國的白里安，英國的高爾華綏，意大利的蒲蒂，他們的劇本，在歷史上也有相當的位置，如何能一概抹殺呢？但他們要知道，社會問題的劇本，數十年來，無時不爲人所注目，好像一塊荒地，無論荒到如何田地，可經不起人家墾了又墾，種了又種，到了今日，可以說差不多是「體無完膚」了，實際上兩性問題的劇本，又何嘗不是社會問題劇本之一種呢？至於表現派那一類的劇本，當時雖和亂世之彗星一般，出現的時候，看見的人，當然是驚心動魄，然而等到那彗星移出軌道之外，人們又把他置在腦後，最高的限度，把他當做酒後茶餘的資料罷了。

末了，重新又說到技術的要點，最緊要的，是先把各派代表劇本來研究一下，但是話又要說回來，舞台是以社會為背景，無論寫那一派的劇本，千萬不可和現代的潮流背道而馳，要知道每一時代的演進，必有一種特殊的推動力，這種推動力，是包含人類一切的思想——信仰——人生觀——戲劇家是萬萬不可忽視的。

## 什麼是自由詩？

傅東華

「自由詩」(Free Verse)是擺脫了「格律」(metre)束縛的詩。但如羅伯·葛雷夫斯(Robert Graves)那樣簡單的解釋，以為自由詩就是為便利上分成行數的散文詩，已經現代人認為不充分的了。因為自由詩究竟不僅是有形式上的特徵，並還是有內容上的特徵。

倘單從形式上着眼，那末密爾頓在他的 Samson Agonistes 裏已經創有一種自由詩體，雖然嚴格地說時，他不過是嘗試按照希臘詩的格律來作英文詩。十八世紀中，法國的拉芳旦 (La Fontaine) 創出一種詩體自名為 Vers Libre，這就是「自由詩」這個名稱的創始。後來一班象徵主義的詩人也用 Vers Libre 的體製，不過形式已經不同。

真正的自由詩的創始者，不能不推美國的高脫·惠特曼 (Walt Whitman)。我們且看一看他

草葉集出版 (Leaves of Grass) 當時的時代背景是怎樣的，加爾·桑德堡 (Carl Sandburg) 所作的草葉集導言裏說：

——惠特曼寫這些活力的詩篇時，正是美國歷史上最瘋狂亂地講人道的時代，就在惠特曼的草葉集初出版的那一年，林肯在著名的 *Gettysburg* 裏說：「我們是生活在恐怖當中；焦慮籠罩着將來；我們期待着我們所請的每一張報紙上都有什麼新的災禍——」

同是這篇演說詞中又用一種熱烈的呼聲叫道：「血要流了……兄弟將要對兄弟舉起手來了！」……

又同在這個時期，*New York Tribune* 的主編查理士·A·達那 (Charles A. Dana) 寫道：「也許革命的時代已經過去，但苦果如此，為什麼革命還是這麼多呢？……讓別人給幫助和安慰於專制者吧。至於我們，還是要擁護『自由』和『正義』的，且也不怕和那些所謂烈性人和煽動家去聯手」……他又替普魯東的學說做過一番註釋托洛 (Thoreau) 則正在做國民反抗的責任的論文……這一切，都以顯出那時的時代精神而成爲有意義。

我們可以說，這一切也就是自由詩所產生的時代背景，因而自由詩的內容的特徵先天就註定了是一種精神的不安，是一種熱烈的反叛，而唯其因這種特徵的內容的要求，這才對於形式上一



切束縛都無所顧忌也無所愛惜地一概掙脫它決不能容納古典文學中那種閒適中庸的情操，所以也不耐煩像古典詩格那樣一板三眼的踏方步。

惠特曼以後，不等到歐戰的爆發，自由詩就已流行很廣了。這種詩體的最重要的採用者是一派所謂「意象主義者」(Imagists) 其中包括厄斯拉·彭德 (Ezra Pound) H·D·F·S·弗令脫 (Flint) 愛彌·羅威爾 (Amy Lowell) D·H·勞倫斯 (Lawrence) 以及理查德·阿廷吞 (Richard Aldington) 等。在這一班詩人當中，爲自由詩先天所有的精神的不安仍舊存在，但已隨着社會的進展而深刻化；所以表面已脫去了原來的飛揚浮躁了。到了歐戰起來的當時和以後，自由詩就成了暴露及詛咒戰爭罪惡的有力工具。

從這一點小小的說明，可知嘗試要用自由詩體來表達閒適的情操，結果一定會產生一種四不像的怪物。

## 什麼是三部曲？

豐子愷

「三部曲」是文學向音樂借用的名詞。先把牠在音樂上的意義解說了，然後再說其在文學上的意義。

三部曲，即 Trio，英語的解釋爲 Composition for three vocal or instrumental parts (三部合唱，或三部合奏)。例如把唱歌者分爲高音、中音、次中音三部而使之合唱一曲，即爲「三部合唱」。又如用鋼琴、小提琴、大提琴 (piano, violin, cello) 三樂器合奏一樂曲，即爲「三部合奏」。但所謂合唱或合奏，不是三種人或三種樂器大家唱奏同一種音樂，他們所唱奏的各不相同，而互相諧和，作成複雜的音節。(唱奏同一種音樂的，叫做齊唱或齊奏，與合唱或合奏全然不同。) 合唱合奏不限於三部，自二部至九部，各有一種特殊名稱。二部的稱爲 Duet，四部的稱爲 Quartet，五部的稱爲

Quintet 六部的稱爲 Sestet 七部的稱爲 Septet 八部的稱爲 Octet 九部的稱爲 nonet 就中三部曲爲最常用的合唱合奏法，二部及四部在近世也常用，但不及三部曲的富有歷史。十七八世紀時，作曲者常於大曲中用舞曲 Minuet（或 Menuet, Menuetto 是最重要的一種舞曲）而這種舞曲常是三部合奏或合唱的。故三部曲可說是音樂合演上最普遍的一種組織法。

於是文學作品中分三部的，就借用這名稱，以表示其互相關聯。在音樂上，三部原是同時演出的，不是先後演出的；但在文學上當然不能同時，只能先後演出。所借用的只是三部互相「類似」、「調和」、「對照」、「襯托」的意義。所以不借用別的二部曲、四部曲，等而僅借用三部曲者，大概是由於「三」這數目的特性。文學上的「三部曲」彷彿是「三位一體」的意思。文學常向別的藝術借用名詞，像「素描」、「輪廓」是向繪畫借來的。

Trio 在音樂上還有一種意義：例如有一種樂曲，其中間的一部分稱爲 Trio（在樂譜字註明這個字）。但這部分並不用三部人聲或樂器唱奏，不過是旋律的氣勢一變，與前後作成對比。因此 Trio 在作曲上又有「對比部」的意義。這轉變的來由是這樣的：十七八世紀時的作風，一樂曲中含有兩個相對比的 Menuet。其中第二個 Menuet 常用三種人聲或樂器合奏。因此這對比的部分稱爲 Trio。後來樂風變更，第二 Menuet 不用三聲合唱或三器合奏了，但沿着習慣，仍稱這部分爲 Trio。

於是「Trio」就轉成了「對比部」的意義。我們在現今流行的西洋小曲（大都是三部形式的）中，常常可以看見樂曲的中間註着一個「Trio」字。而樂曲却是獨唱或獨奏的。要知道這「Trio」是「對比部」的意思，不是「三部曲」的意思，即不是文學上的三部曲所借用的。

又

沈來秋

三部曲（Trilogie）一詞導源於希臘。緣古代神會時，希臘詩人羣以情節相連之三部悲劇用相比賽。有時更加以一種諷刺劇（Satyrspiel）則成爲四部曲（Tetralogie），故考其原始，直是「三部曲」而非「三部曲」也。但在希臘當時已曾將此種體裁推至於其他文學種類，所以「三部曲」一詞在現代文學中，有戲劇、小說及抒情詩三類，茲分述之於次：

（一）戲劇的三部曲：希臘當時之演三部曲，須將三部劇本同日演完，而現代則不如此，所以戲劇的三部曲最重要的前提，到今日已不存在。顧現代之劇院雖根本上已不適於表演希臘原有三部曲之用，但許多作家還不斷地將一種綜合的理想貫串於三部相關連之劇本，或因材料過於豐富，富原不能容納於一劇之內，故必分之爲三。此於編述歷史題材時，用之尤多。

歌德對於三部曲之體裁向在贊同之列，彼曾計畫將法蘭西革命史實編爲三部曲，但終其身只寫成「天然的兒女」一本而止。

丁格斯德 (Dingelstedt) 於一八七六年將歌德之浮士德編成三部曲之劇本，彼固亦曾鼓勵赫培 (Hebel) 完成尼培隆根 (Nibelungen) 之三部曲者也。

席婁之歷史的三部曲名劇瓦冷·斯泰因 (Wallenstein) 首部爲瓦冷·斯泰因之營中，部爲皮可洛米尼，下部爲瓦冷·斯泰因之死，述三十年戰爭時之事迹。自屬名貴之作，但歌德竟比擬之於希臘之三部曲，頗引起後人之非議。如肅耶氏 (H. Schauer) 以爲瓦冷·斯泰因之內容不過是一部十幕之劇，外加一幕之「前劇」(Vorspiel) 而已，擬之於古代之希臘，究屬不倫。

十九世紀間戲劇名作如富格 (de la Motte-Fouqué) 的北方之雄，羅伯哈 (Raupach) 的克林威爾，樂聖·瓦根納的尼培隆根之環皆以三部曲之體裁出之。此外如石文布尼 (Swinburne) 史德林堡 (Strineberg) 羅蘭 (R. Rolland) 等皆有此類之作。

近代表現派作家因題材及創意之相關連，亦多有分其劇本爲三部者。如卡爾·般霍卜曼 (C. Hauptmann) 凱撒 (G. Kaiser) 威弗呂 (Werte) 溫魯 (Uruh) 等。其中以凱撒的珊瑚石，煤氣廠第一部，煤氣廠第二部之三部曲，歐戰後風傳一時，而尤爲吾國人所熟知（參看宋春舫論劇第一

集)

(二)小說的三部曲：古代時曾將聖詩之講演及柏萊圖之問答綜合之編為四部曲，此殆為近代散文的三部曲之濫觴。考其理由，不外欲將已成功之作品，藉續編之力使其更為生色。其所努力之結果，每可使全部之結構更為靈動健全。近代許多小說家如柏龍 (W. Bloem)，亨利·曼 (H. Mann)，威英克禮 (J. Winkler) 等，其作品多如是。

歐戰後莫露 (Walt. v. Molo) 以一個民族之覺醒三部曲聞名於時。其第一部為費得理大帝，第一部為魯意塞王后，第三部為一個民族覺醒了。莫露此作取材於普法戰爭之悲慘史實，文筆極為動人，於德意志民族意識之復興，其影響不可謂不巨也。

中國文學家之三部曲作品，當以矛盾的動搖，追求及幻滅代表之。

(三)抒情詩的三部曲：抒情詩歷來原多合併成爲若干篇 (Nyken)，但格式極爲不一。最著者莫若歌德的情感三部曲。關於成立之原因，歌德於一八三一年十二月一日，與愛克曼談之甚詳，大意謂詩之三部曲，其旨趣天然可分爲三段，一爲解釋，二爲不幸之事故，三爲和好。歌德並指出其所著之獨身者與磨女及情感三部曲雖爲積漸不期然而成，但皆與前說相符合。按歌德晚年之詩尤多喜用三部曲之體裁云。

## 什麼是散文？

朱自清

散文的意思不止一個。對駢文說，是不用對偶的單筆，所謂散行的文字。唐以來的「古文」便是這東西。這是文書裏的分別，我們現在不大用得着。對韻文說，散文無韻；這裏所謂散文，比前一義所包廣大。雖也是文言裏舊有的分別，但白話文裏也可採用。這都是從形式上分別。還有與詩相對的散文，不拘文言白話，與其說是形式不一樣，不如說是內容不一樣。內容的分別，很難說得恰到好处；因為實在太複雜，憑你怎麼說，總難免顧此失彼，不實不盡。這中間又有兩邊兒跨着的，如所謂散文詩，詩的散文；於是更難劃清界限了。越是纏夾，用得越廣，從詩與散文派生「詩的」「散文的」兩個形容詞，幾乎可用於一切事上，不限於文字。「茅盾先生有一個短篇小說，題作「詩與散文」，是個有趣的例子。

按詩與散文的分法，新文學裏小說，戲劇，除掉少數詩劇和少數劇中的韻文外，「散文」都是

散文——論文、宣言等不用說也是散文，但通常不算在文學之內——這裏得說明那引號裏的散文，那是與詩、小說、戲劇並舉，而為新文學的一個獨立部門的東西，或稱白話散文，或稱抒情文，或稱小品文。這散文所包甚狹，從「抒情文」「小品文」兩個名稱就可知道小品文對大品而言，只是短小之義；但現在却兼包「身邊瑣事」或「家常體」等意味，所以有「小擺設」之目。近年來這種文體一時風行，我們普通說散文，其實只指的這個。這種散文的趨向，據我看，一是幽默，一是游記，自傳，讀書記。若只走向幽默去，散文的路確乎更狹更小，未免單調。幸而有第二條路，就比只寫身邊瑣事的時期已展開了一兩步。大體上說，倒底是前進的，有人主張用小品文寫大眾生活，自然也是一個很好的意思，但盼望做出些實例來。

讀書記需要博學，現在幾乎還只有周豈明先生一個人動手。游記、傳記兩方面却似乎有很寬的地步可以發展。我以為不妨打破小品，多來點兒大的長篇的游記與自傳。都已有有人在動手，但盼望人手多些就可熱鬧起來了。傳記也不一定限於自傳，可以新作近世人物的傳，可以重寫古人的傳。游記也不一定限於耳聞目睹，摻入些歷史的追想，也許別有風味。這個先得多讀書，搜集材料，自然費工夫，但是值得做的。不願意這麼辦，只靠敏銳的觀察力和深刻的判斷力，也可寫出精采的東西；但生活的方面得廣大，生活的態度得認真。——不獨寫游記、傳記如此，寫小說、戲劇也得如此。寫歷史小說



歷史戲劇，却又得多讀書了。生活是一部大書，讀得太少，觀察力和判斷力還是很貧乏的。日前在天津看見張彭春先生，他說現在的文學有一條新路可以走，就是讓寫作者到內地或新建設區去，憑着他們的訓練（知識與技巧）將所觀察的寫成報告文學。這不是報紙上簡陋的地方通信，也不是視察員完雜的呈報書，而應該是文學作品。他說大學生高中學生都可利用假期試試這個新設計。我在太白裏有內地描寫一文，也有相似的說法。這確是我們散文的一個新路。此外，以人生為題的精悍透徹的——抒情的論文，像西塞羅說老之類，也可發展，但那又得多讀書或多閱世，怕不是一時能見成績的。

## 什麼是傳記文學？

郁達夫

傳記文學，本來是歷史文學之一枝，中國自太史公（司馬子長）生於漢景帝時，當在西歷紀元前一五四年前後）作史記後，纔有列傳的一體。釋文，傳，傳世也；紀載事迹，以傳於世。所以中國的傳記文學，要求其始祖，只能推司馬遷氏爲之嚆矢。其後沿這系統，一直下來，經過了二千餘年，中國的傳記，非但沒有新樣的出現，并且還範圍日狹，終於變成了千篇一律，歌功頌德，死氣沈沈的照例文字；所以我們現在要求有一種新的解放的傳記文學出現，來代替這刻板的舊式的行傳之類。

新的傳記，是在記述一個活潑潑的人的一生，記述他的思想與言行，記述他與時代的關係。他的美點，自然應當寫出，但他的缺點與特點，因爲要傳述一個活潑潑而且整個的人，尤其不可不書。所以若要寫新的有文學價值的傳記，我們應當將他外面的起伏事實與內心的變革過程同時寫出來，

長處短處，公生活與私生活，一颯一笑，一死一生，擇其要者，盡量來寫，纔可以見得真，說得像。

統觀西洋的傳記文學，約有他人所作之傳記，和自己所作的自傳，以及關於自己或他人的回憶記之類的三種。傳記是一人的一生大事記，自傳是己身的經驗，尤其是本人內心的起伏變革的記錄，回憶記却只是一時一事或一特殊方面的片斷回憶而已。

西洋古代的傳記，當以 Xenophon 的梭格拉底回憶記 (Memoirs of Socrates) 爲第一部，其次則紀元一世紀中的泊羅泰克 (Plutarch) 之希獵羅馬四十六偉人比較傳爲集大成之著作。其後一直到文藝復興時代，始有傳記文學的再興。自傳則開始於羅馬皇帝 Augustus。其後聖奧古斯丁的懺悔錄、盧騷的 Confessions、歌德的虛構與現實以及近代托爾斯泰的懺悔，都是代表的作品。至於回憶記之類，則自古迄今，多得記不勝記，因爲係片斷的短篇，做做容易，所以作者也多了。

英國的傳記文學，起始於 William Roper (1496—1578) 的「摩亞 (Sir Thomas More) 傳」與 George Covendish (500—612) 的「渥兒塞主教 (Cardinal Wolsey) 傳」的兩書；直至愛札克·渥兒東 (Isaac Walton 1593—1683) 於一六七八年以後，完成了他的五個人的傳記集以來，英國的傳記文學，又換了新局面了。

十八世紀末葉，Mason 寫一部「格來集傳」(Life and Letters of Gray) 於是近代式的英國

傳記文學就萌芽了；其後鮑司惠兒（Boswell）的約翰生傳（一七九一）與洛克哈脫（Lockhart）的司考脫傳（一八三七——三八）便是沿這一系而進，寫得神采煥發，啓後空前的兩部傳記文學裏的結晶。兩三世紀之前當然在西班牙也有了Fernán Pérez de Guzmán（1378—1460）的歷代傳神記，在意大利也有了Giorgio Vasari（1512—74）的藝術家列傳，但規模的簡略，語意的深長，却與這兩部近代的作品大約有點不同的地方。

傳記文學是一種藝術的作品，要點並不在事實的詳盡記載，如科學之類，也不在示人以好例惡例，而成爲道德的教條。近人的瞭解此意，而使傳記文學更發展得活潑，帶起歷史傳奇小說的色彩來，有英國去世不久的Giles Lytton Strachey、法國André Maurois和德國Emil Ludwig的，有斯屈拉基的維多利亞朝名人傳記（一九一八），雖多少係沿襲鮑司惠兒之作風的書，但他的白描個人排斥向來的諛墓式的籠統寫法，實是獨創的風格；經他那麼一寫，Dr. Arnold、戈登將軍、奈丁蓋兒女史，以及曼甯主教等四位人物，就活現在我們的面前了。至於一九二一年的維多利亞女皇傳，則尤其刻劃入微，完全脫去了一般把這女皇神聖化的塑像的印象，使我們見到了一位並不異於常人而有血肉的英明的英國女主。

斯屈拉基的寫法，下筆時或者還仍免不了有傳記作者的一種存心，至於安特來·莫洛亞的

Ariel (1911) 却完全把 Shelley 一生的史實小說化了，而且又化到了恰到好處。其後的莫洛亞的作品，若一九二七年的 Disraeli 等，雖仍在跟了他的初旨前進，務使史實與讀者的趣味聯繫在一道，可是因與他所寫的人物性格有關，終不能及他第一部傑作「雪萊傳」的有趣。

愛彌爾·羅布味希的專喜以偉大的題目來寫精細的文字，也是一種新的傳記文學的創造；但外界起伏的事情太複雜，因而場面的變換也大刀闊斧，迅速異常；若依春秋的筆法來斷，則這一位聰明的傳記作者，還是有點電影式的趣味性的，終不免為一位懂得近代人心理的 Journalist，我們且看他所選擇的對象，如拿破崙、俾斯馬、克斯太林之類，就可以知道了。

此外還有在在一定時期中的片段的記載，並非傳述一人一生的好書，如英國 Sir Edmund Gosse 的父與子（一九〇七），Harold Nicolson 的貝郎的最後之旅（一九二四），以及美國 Horace Traubel 的與霍衣脫曼在康姆屯（一九〇六及以後）之類，又是傳記文學的另一好例，有點近於回憶記了。

南歐的傳記文學作者 Giovanni Papini（一八八一年生於弗羅倫斯）於一九二一年寫了基督傳後，更有好幾種傳記，續行於世；但近來似已轉入了歷史小說的創作，所以在這裏只提起一下他的名字。

一九三五年五月

## 什麼是報章文學？

謝六逸

Journalism 一語的涵義是多方面的，「新聞事業」、「新聞學」、「雜誌經營」、「報章文學」都是它的譯名。這個名詞的比較正確的解釋，現引用於左：

「Journalism 是由於造紙工業與印刷技術的進步始有可能性的文字工業，新聞雜誌的生產方法，與近代工場裏的生產方法，並無什麼差異。將『紙』跟『文稿』當作原料買進，再將它做成『雜誌』或『新聞』一類的製造品，多量地生產，販賣於市場（就是讀者），這和衛生衣、火柴的生產一點也沒有差別。就是說，Journalism 是一種企業，不同處就是它有『每日』『每週』或『每月』的『一定的標準形式』在那裏製造內容各異的東西，不斷地生產。」

「因此，Journalism 不是回後的，它的眼睛，注視前方，向前直進。他猶如站立在社會的尖端而向

前進的火車頭一樣。對於某一社會的狀態與前進的方向，我們可以憑借那社會裏頭所有的 Journalism 知道得最快而且最精確。例如我們要知道日本的社會狀態與其動向，只有讀日本的報紙是一條捷徑。

「Journalism 的領域，橫互在用言語（鉛字）所能表現的一切部門上面，因為社會的一般的現象，既然能夠用言語（鉛字）表現，因此可以說 Journalism 的領域，擴張到社會的全部。如政治，經濟，科學，哲學，宗教，藝術等等，都在 Journalism 的圈兒裏面，只是由 Journalism 生產出來的製造品，是以供給最廣的需要者為主，而製造的，在它的領域以內，一切都通俗化了。那些只能引起專門的少數人的興味的事件，必須謹慎地將他除外。例如，極難解的科學上的問題等，是不會走進 Journalism 的領域裏去的。」（千葉龜雄：Journalism 與文學）

這個解釋，說明了下列諸點：（一）Journalism 是一種企業，且是一種現代的文字工業。（二）它能代表某種社會的狀態及其動向。（三）它的領域擴張到社會的全部。（四）為適合需要者的要求起見，在它的領域以內的，一切都通俗化了。現在我再補充一點，就是此外還有一種 Journalism 所需要的文學形式。

這種文學形式，也許有人以為就是美國、日本報紙上面登載的講愛情談冒險的長篇新聞小說，

或者是我國報紙的「副刊」裏面的詩歌、戲劇、雜文，這些雖然有可以稱為報章文學的——例如長篇新聞小說，但是它們不過受記者的委托，寫作適於登載的作品，借報紙的篇幅發表罷了。它們並不是報章文學的本身。那麼，報章文學的形式是怎樣的呢，我的解釋是——

### 以新聞現象做題材的散文

請先解釋新聞現象。

社會、政治、經濟……各種現象，經過新聞記者的蒐集整理，寫成記事，印在報紙上面，讀者看過以後，發生精神作用。以新聞記者蒐集材料起，至影響讀者為止，名之曰新聞現象。

例如某地大疫，經新聞記者蒐集事實，寫成記事，讀者見報，必發生恐怖的精神作用，官廳亦必起而防疫。從某地瘟疫發生，以迄防疫，此一連串的事實，均可稱之為新聞現象。

以新聞現象做題材的散文，可分為（一）評論的，（二）記敘的。報紙上的「社論」、「時論」、「來論」、「時評」等屬於前者；新聞中的各種記事，如「電報」、「長篇通信」、「簡短記事」等屬於後者。後者較前者重要，為報紙的主要成分。

報章文學的狹義的解釋，應該是以新聞現象做題材的記敘文，略稱新聞文體（Journalese）。



新聞文體與普通的記事文有何差別呢？第一，新聞文體須顧及新聞記者的立場，對於事實的記錄，純以「事實」為對象，不滲雜空想或偏見。目的在以確切的事實告訴讀者，而讀者所急欲知道的也是那事實，而非作者的私見。普通的記事文純以文學家個人的見解為立場，雖參加個人的偏見亦不妨，因為讀者大多先注意作者的文章，然後注意他所記述的事實。第二，新聞文體以簡練經濟為主，不取空泛或堆砌的描寫。因為現代報紙的篇幅甚為寶貴，不關緊要的敘述自應刪除。普通的記敘文字則可隨作者的意思抒寫。如寫一篇遊記，儘可將某地的風景詳加描繪，即使加上作者的心境描寫，也無不可。但在新聞文體，這種寫法是不適宜的。第三，新聞文體宜寫現狀，不宜用回憶錄或傳記文體。普通記事文則不受此種限制。歸有光的項脊軒記，袁枚的書麻城獄確為有名的記事文，但不能稱為新聞文體，因為他們作文的目的或態度均與新聞記者不同之故。

茲舉記敘文與新聞文各一例，籍作比較。

(例一) 觀車利尼馬戲記 (清閔萃祥作)

意大利優人車利尼所演馬戲，頗著聞於外，嘗兩至上海，觀者艷稱焉。

丙午夏四月，余偶客於滬，適馬戲至，遂往觀之。戲所在虹口，結竹為屋。市券入，見鐵檻車二，畜獅虎

各三頭。虎猶可見之物，獅則不恆見——其首類犬，色黃微黑，毛蒙茸覆面，項以下鬣毳披拂，後半全類牛，惟尾端稍大，蓋與圖畫相傳五色斑斕者殊不類，而矯捷神駿之概，足與虎埒。其右立大象二，不加雜繫，以鼻取稻草，卷而上，舒而下，意若以爲玩然。象旁臥一牛，色黑白相間，背肉墳起，若負贅瘤，或曰產印度，彼方之人所奉以爲神者也。稍進有一木匣，網以鐵絲，象大蛇三，圍皆尺許，盤互交結於其中。余畏腥，掩鼻而過。忽鳴聲嚶然，則數猿抱持相戲於柙。柙中有鳥二，長頸聳肩，兩其足而不翮，蓋駝鳥也。馬則或大或小，種類不一。

循覽市周，聞鐘聲自內出，客皆進，進爲大圓廬，高約六丈，徑可十餘丈。中爲圈，徑四五丈，以木爲闕，開其後，爲人馬出入。闕之外，設椅爲客坐，分二等，闌之以布。又外累版，螺旋而上，迄乎廬之四周，客坐之下者也。

坐定樂作，八騎並出。男女各四人，循圈馳。復一女馳而出，衆馬皆視其馬首之東而東，西而西，或左旋，或右旋，忽而分，忽而合，警控縱送，盤折疾徐，莫不與樂聲相應和。樂止復作，一少女立高馳疾馳，距躍曲踊，作種種舞。時而若輕燕之兩翅掠，時而若商羊之三足跳，時而若麗媚之隨風舉，時而若綠珠之從高墜，飄飄若飛仙，矯乎若游龍，迷離恍惚，渺乎其不可狀。則有曳廣帛，當馳逐，馬出於帛之下，女騰於帛之上，輒爲誦工部「穿花蛺蝶，點水蜻蜓」之句，猶未足喻其靈妙也。則又有

持竹圈圍其前，馬馳自若也；女騰圈而過，立馬背，馳自若也。嘻！神技矣哉！車利尼者，自牽兩馬小而駿，持長鞭左右麾，使之作人立，使之作狙伏，使之相對馳，相背馳，一前一後馳，交互交錯，無不中節。演良久，乃驅象出，先昇大木桶，覆置於圈之中，曳象登其上。以鞭指揮，則昂其鼻，舉左右前後，足舒而向上；復以鸞鈴系兩足，樂作，則左右騰踏，琅琅聲隨樂聲為抑揚頓挫。曳而下，一象前行，一象豎身伏其背，蹣跚而入，象故龐然大，而態若稚，殊可愛玩。

最後開其前闕，數十人挽檻車進，則獅也。一人開檻之門，入而撫獅，獅張其口，其人以首探獅吻，獅呼呼作聲。撫弄已，取板作鴻溝之畫，揮一獅居檻之上，為壁上觀，而使其二相對趨躍。又取煙火燃置板上，獅怒，冒火衝擲，愈益奮。火息而躍止，忽若破鉦擲地聲，乃獅吼也。戲於是畢。

余以未見虎戲為不慊於心，有友語余，其演虎亦猶是云。

這篇記敘文寫馬戲的動作，可謂生動活躍，但是作者的態度並未將馬戲視為一種社會裏頭的新聞現象，他只是隨自己的意思描繪事實。原文對於讀者，只能引起沒有時間性或重要性的情景，只能作為副刊欄或者文藝欄的好材料，決難稱為新聞文體。如將同樣的材料改寫為新聞文體，必先視馬戲為一種新聞現象，從而加重其時間性、重要性、積極性，方為適宜。

(例二)滬戰之第一夜(英文上海泰晤士報)

一月二十八日午夜將近，日軍向閘北進攻。據日軍方面消息，夜十一時五十七分，日兵發第一彈，以回答華兵。日軍進攻迅速，卒出不意，故在二十九日十二時十五分之前，即有兩卡車，載所俘華兵，駛至陸戰隊司令之前矣。夜中閘北邊界一帶，機關鎗聲與來福鎗聲，怒鳴不已。日軍第一大隊與第二大隊，已開始穿北四川路外之小街前進。鎗聲一鳴，伏於各處牆隅之兵，齊起直撲華兵，衛守之地點，隨手而下者數處。日兵之機關鎗聲與歡呼聲相應和。日兵所擲之炸彈，炸彈力甚猛，北四川路一帶之玻璃窗，受震多碎；遙想彼等所攻擊之區域，受創必重。附近華人所蒙之損失，今猶無法估計之。

進攻之兩大隊，似皆以北車站為其目的物。第三大隊亦在豫備進攻中。第一大隊由北四川路公立學校穿橫街而進，與北寶山路商務印書館附近之華兵交鋒。另有若干人，在陸戰隊司令部後與華兵接觸。第二大隊已在桃山咖啡館附近奧迪安影戲院後出北四川路，兩大隊齊向鐵路方面進發，攻入上海市義勇軍防守之地。

二十八日夜十一時三十分，日水手與海軍陸戰隊約一千名，鐵甲車八輛，機關鎗兵無數，炸

彈兵數隊，同離北四川路海軍陸戰隊司令部，埋伏於毗連華界之各地點，準備攻入華境，以鮫島大尉指揮全軍。將近午夜，各隊沿北四川路絡繹而進，以齊上刺刀五十人之小隊數隊，蹲伏租界邊線之屋隅。另以人數更少之數隊，潛入華境爲斥堠。鐵甲車分駐各地點，候令前發；醫務隊攜昇牀藥囊，伺於左右；機關鎗兵則在守候之各隊前列作豫備放。維時北四川路之景象，儼如比國之佛蘭特，所不同者，各隊軍官皆佩金柄之刀耳。

日軍之欲佔據中國土地也，租界中之日僑，早已喧傳矣。故在各隊由陸戰隊司令部出發以前，已有日僑民數百人，集於其地，紛向兵士歡呼。司令部垣內將士雲集，成一大營。上海泰晤士報代表，曾竚立司令部側汽車間之屋頂，以觀日兵之集隊，舍該代表外，場中無一西人焉。

夜十一時左右，第一次集隊之軍號聲大鳴，時庭前屋內，所見皆兵，卡車之聲，轆轤於途，滿裝全副戰裝之大隊援兵，飛馳而至。頃刻間，庭園爲之人滿，機關槍兵曳其武器，列於庭之中央，長行之來，福槍兵，雜以手溜彈兵，絡繹開入，廣場之中，有高臺，上立海軍參謀官兩員，監視戰士之會集。此時情狀，大類幻景，水兵紛自暗陬擁入，燈光照耀如白晝之廣場。軍官則踱步諸戰士中，狀殊閒適，維時只見鋼盔顛動，絕不聞語聲，卽下士亦不向士兵作怒斥聲，人人知其應處之地位，而往就之，未及十五分鐘，各組列隊，皆立正待令。於是號角之聲發自暗處，臺上軍官一員向衆發言，語殊

急迫，聲殊壯厲，余側之日譯員低聲語余曰：「彼乃諷告將士，當盡其責，非至急要，勿作無益之殺戮，非被擊勿開槍，並祝衆順利。」言畢，全場寂然；於是有日本攝影師一隊，開始鎂光攝影，即聞砰炸聲數次，衆目暫爲失明。繼由台上另一軍官向衆勉勵數言。於是號角之聲又作，接以跑步之聲。蓋繫泊浦江日軍艦之援兵趨入場也，就位既定，旋有四上刺刀之兵，擁一持旭日旗之兵，步入亮處，於是聞尖銳之號令，宏壯之革履聲，又見諸軍官皆拔刀出鞘。台上之二軍官，則注目於其手腕之時計。維時黑暗之一隅，忽大放光明，顯出鐵甲車多輛，左右皆立有戰士，車作橘黃色，橘形穹頂之小門半啓，一鋼盔之首，由內外窺。俄而號令之聲雜起，最前數行之戰士，則躍登卡車，俄而機車軋軋，蓋第一卡車發動矣。餘車繼之。但轉瞬間卡車之機聲，悉沉沒於門外羣衆之狂呼聲中矣，不十五分鐘，廣場爲之一空。其間有一動人之短幕，試爲紀之如下：一袖綴三A字之老於戎行者，忽自其隊伍中趨出，向一少年奔去，既近其身，奪其手而緊握之，須臾，此灰色軍服之矮漢，又狂奔歸隊，蓋其隊伍已出動矣。少年旋亦他去，此二人殆係昆季也。最後一輛之卡車，駛出廣場，最後一隊之水兵，開步出發時，泰晤士報代表亦離其地，時門外集有日平民一小羣，而由人叢中擠出頗不易易，若輩每見卡車鐵甲車駛過，輒向歡呼；步行之隊伍經過時，則向鼓掌而狂號。附近日人家皆啓窗以觀，其中有女子「沙約那拉」之呼聲，與道中男子狂號之聲相應和，水手與陸戰隊士

兵，則皆揮手大笑以答之。五分鐘後，卡車均駛抵指定之地點，戰士紛由車上躍下。

尾隨戰士入北四川路冷靜黑暗之區，摸索蛇行，以視若輩列陣，不啻握自己之生命於手掌。前進時，經過跪伏牆隅之許多隊伍，行近始能見之，一稍不慎，即將踐踏其身，蓋處處有之也。忽牆隅槍刺齊豎，軍官一員躍起，操日語問話不可辨，繼出電炬照見爲白人之面，乃復帖然沿華界邊線一帶，滿佈此類匍伏之兵；鐵甲車則一無所見，顯已在步隊之前駛入華界矣。但並未聞有槍聲，僅寂靜之中，充滿殺氣耳。發號之聲，既不之聞，而軍器亦不使稍作響動，日兵之行動，如黑夜之貓，異常謹慎。凡人數較多之隊伍所駐處，輒放哨於前。哨兵若干，在午夜時確已潛入華界，其同志緊躡於後，機關槍則居前列，以槍向外。泰晤士報代表旋乘汽車歸，沿北四川路向租界中心進發，途中時遇日兵小隊。直至蘇州河始已，若輩擎槍巡邏，其狀森嚴，如閩北邊線一帶潛伏之隊伍焉。

這篇文章的內容，就新聞學的立場看去，它屬於「特寫的新聞記事」(Feature News Story)一類，也就是代表的新聞文體(Journals)。我們將前面的一篇觀車利尼馬戲記和這篇文章比較一下，便可看出這篇文章的題材，純以「新聞現象」爲主，所以稱它爲「報章文學」。

梁起超氏曾說：「近年以來，陳陳相接，惟上海、香港、廣州三處，號稱最盛(報館)，而其體例，無一

足取。每一展讀，大抵『滬濱冠蓋』、『瀛眷南來』、『祝融肆虐』、『圖竊不成』、『驚散鴛鴦』、『甘爲情死』等字樣。闔塞紙面，千篇一律。甚乃如台灣之役，記劉永福之娘子軍，團匪之變，演李秉衝之黃河陣，明目張膽，自欺欺人。觀其論說，非『西學原出中國者』，則『中國宜亟圖富強論』也。展轉抄襲，讀之惟恐睡臥，以至報館之興數十年，而於全國社會，無纖毫之影響。（見清議報祝辭並論報館之責任）梁氏對於我國報紙的體例問題，可謂慨乎言之。到了今天，他的批評仍可適用，我們在今天，豈不是依然看見「大刀千柄，霍霍生光」的新聞記事麼？依然看見「大火中跳出模特兒」的新聞記事麼？講到這裏，我覺得純正的報章文學，在我國是最需要的了。



## 什麼是「中間讀物」？

鄭君平

文學的編者真會出題目。這回他給我的題目是「中間讀物」。

接了他的來信，我我不禁發了一個會心的微笑。朋友便調侃我：

「因為你編的新小說有『中間讀物』這一欄，所以人家就出這題目叫你做。」

不錯的，在新小說上面，我的確闢了中間讀物這一欄，但這不是我的發明，只不過是學別人的榜樣罷了。在新小說以前，中間讀物這個名稱，別個刊物就沒有用過嗎？

我沒有工夫去找「中間讀物」輸入的歷史，我只將它的來源，和我用它的意思，簡單加以說明就夠了。

我們現在用的新名詞，有不少是由日本輸入的。有的是中國以前用過久經廢棄的成語後來由

日本「逆輸入」而復活了；有的是日本由外國語翻譯來的名詞，有的是日本適應新的環境杜撰的新語，有的是日本傳來的土語，也都先後流傳到中國的。這樣名詞大約以法律經濟方面為最多，在文藝方面也頗不少。「中間讀物」也是有這樣歷史的一個新名詞。

至於「中間讀物」是怎樣性質的名詞，就是說，它是日本的土語，是譯語，是新撰的名詞或者是中國有過的成語，筆者沒有去調查過。大概是新聞雜誌上使用出來的名詞罷。這樣尋根究底的考證，不幸我沒有，我們還是考察它原有的意義罷。

在沒有講到「中間讀物」的意義之先，先把「讀物」的意義說明一下。這名詞似乎在目前中國也很流行的。

「讀物」在日本的用法並不像在中國這樣廣泛。這名詞起源很早，在日本的南北朝時代（約當中國宋元之交）就有了。當時的「軍談」就是現在的戰爭歷史小說，得稱為「讀物」。讀物當然是以讀為目的。那些「軍談」大約當日總是有人來講讀，和中國的說書，日本現在的講談大致差不多罷。若把「讀物」當一般供閱覽的書來用，那是太廣泛的應用了。

現在，菊池寬所主辦的文藝春秋社刊行着一種通俗文藝雜誌叫做 All Yominomono，以刊登通俗小說和講談等物為主，在這裏 Yominomono（讀物）是照原有的意義使用的。

可是「中間讀物」裏面所用的讀物兩字就是很廣義的了。

其次，對於中間一語，也應下個解說。

就字面講，中間是介在兩者之間，不偏於一方面的意思。原來，日本的報紙和雜誌上所登載的文章，向例分爲軟性和硬性兩種。小說、隨筆等是軟性的，討論國家社會的論說便是硬性的。就新聞講，關於政治、外交、軍事、經濟的記事是硬性的，所謂「三面記事」——社會新聞——便是軟性的。報紙和雜誌，除過特別專門的以外，所登載的東西，不能偏於一種，當然是「軟」「硬」兼收並蓄。在社會安定的時候，所謂軟性的東西更受歡迎。

但，這「軟」「硬」的區別無論怎樣嚴格分開，不久，介乎兩者之間的东西自然會發生的。譬如，一樣是篇隨筆，却帶點研究的性質；或者，談國家大事，却從小處着眼，這樣不是小說也不是論文，却又似小說又似論文的东西漸漸發生了。新聞雜誌爲投合讀者的要求，不能不登載。於是，就產生了一個新名詞：中間讀物。

最初採用這新名詞的，大約是中央公論改造之流的綜合雜誌罷。這名稱列爲一欄公開使用的好像並不久，也許並沒有怎樣公式地用過，但在一般作者和讀者中間，這名詞却確立了。

我在新小說採用這名詞而列「中間讀物」這一欄，完全爲便利起見。我的用意也是在包括軟性

的論文和研究性的趣味文字的。現在拿新小說第一二期來看，像阿英先生的燈市，洪深先生的山東的五更調是屬於前者的（軟性的論文），曹聚仁先生的葉名深和劉楨平視，陳子展先生的呆女婿可算是屬於後者的。曹陳兩先生的作品也可歸入創作欄內，不過，曹先生既然自稱為歷史小品，陳先生也沒有承認自己的作品是戲劇，那麼我覺得放在「中間讀物」欄內比較好一點。第三期的新小說以後，「中間讀物」欄是無形取消了。當然，中間讀物還是有的。阿英先生的山歌，徐遲先生的麗士卜的沙弗就是屬於這一類。不過我覺得這樣形式的區分好像沒有必要，而且刊物的內容是要更加豐富，更加多樣化的，中間讀物這樣列成專欄，似乎不適用於多樣化的內容。不過，這一欄雖然取消，中間讀物這一名詞，中間讀物實際的東西是會繼續存在的。

臨了，對於寫文章的朋友，我有一點小小的希望。這兩三年來，雜文似乎盛行點。性急的朋友便起來反對，說這是創作不振的原因。我不敢贊同這樣的意見。我以為雜文盛行也是文藝的力量比以前更擴大更深入的一個證明。若我們的文學這圈子裏面，只有寫詩、小說、戲曲和批評的人，不是有點寂寞麼？而且作家除了一定範疇的作品以外，便不肯着筆，那也不有點太僵硬麼？在外國，對於文藝的觀念並不這樣狹隘的。就拿文藝比較發達的法國來講，Baudelaire 在他的詩作之餘，也不妨寫一篇關於巴黎劇場故實的長文章。Gide 那樣謹嚴的作家也發表過非洲游記，最近還寫了一篇歌劇。我

們每一繙閱外國的文學史或文學雜誌總覺得外國文人活動的範圍單就文藝方面而言也是很廣的，所以反對雜文的舉動，我覺得大可不必而且我還贊成作家感到創作困難的時候，寫點雜文，爲作家自身，也是很有益的。

題外的話說得太多了，再回到中間讀物上面來。像中間讀物這一類東西，我希望有很多的人去寫軟性的論文，帶研究性的隨筆，還有其他類似的文學假使很多的說話，一則文學的內容可以豐富，再則，還有產生新的 Genre 的可能呢。

一九三五，五，一〇。

## 什麼是 Classics?

朱光潛

Classics 的字源是拉丁文的 *Classici*，原義是「第一等的有資產的公民」，後來引申為「有價值有地位的作者」。法蘭西學院大字典第一版（一六九四年出版）中 *Classique* 的定義是「一個被稱許的在他的本行內為權威的古作家」。在近代流行語中 *Classics* 指希臘拉丁文學作品據牛津大字典這個意義起於一七一一年現在在牛津劍橋諸大學中，研究 *Classics* 就是研究希臘拉丁文學。法蘭西學院大字典一八三五年的修正版中 *Classique* 的定義是「在任何語文中成為模範的作品都是 *Classiques*」。照這樣看，它們並不限於希臘拉丁文學了。法國十九世紀大批評家聖博甫 (*Sainte-Beuve*) 做過一篇文章，題為何謂古典 (*Qu'est-Ce qu'un Classique*) 收在一八五零年十月二十一日的一星期一日談話集裏，解釋這個字的意義最詳明。他說：

「一個真正的 *Classique* 是這樣的一個作家：他擴充了人類精神，他真正地增廣了寶藏，他更前進了一步，他發見了一個很準確的人事上的真理，或是在衆見周知的心腔中抓住一種永恆的情緒；他所用來表現他的思想、觀察或創見的形式，無論它屬於哪一種，在它自身總是宏大的、精妙的、有理性的、康健的、幽美的；他所用的風格一方面是他自己所特有的，一方面也是人所共有的；一方面是新穎的一方又不是生疏的，它同時是新的又是古的，和任何時代都是同時的。這樣一個 *Classique* 在一時或許是革命的，至少在外表上他是如此，其實不然；他掃除一切，推翻一切阻礙他的東西，都完全爲着要替秩序、替美再造出一種平衡來。」

這一段話是後來一切討論 (*Classic* 字義的文章 (如 Pater 的 *Appreciations*, Arnold 的「批評論文集」之類)) 所必根據的總之 *Classic* 是第一流的作家或作品，不分古今中外。

(參看「什麼是古典主義」一題)

## 電影在現代藝術居怎樣的地位？它和文

### 學有怎樣的關係？

張 派

洛杜夫·梅塞爾題他自己的著作，毫不遲疑地稱起 *The Film Business* 來，意思是說電影即商品，它一誕生下來，就給企業家領爲養子，作爲搖錢樹的一件活寶貝，是的，真的理解電影的，他就不該否認電影首先是一種商業產物，爲獲取利潤的資本主義的產物。

在二十二年前，美國曾經爲了確認「電影是否藝術」這問題，引起了一次甚大的論爭。這是莫須有的優舉，因爲藝術這語當作一種表現形式時，電影是無法否認它不是藝術的。電影經濟史底作者日本武田晃氏的話，在這場合是值得我們注意的，他說：「電影是在十九世紀末產生的一個『發明』。從這發明中產生了『藝術』，也產生了『企業』——電影採取藝術的形態，那是衆所公認的了。」



我們承認了電影是藝術，緊接着的課題，就是電影這一文化部分，（當然在企業方面講，電影自然又是屬於生產部分的了，但這不是這裏所要談的）站在現代的藝術領域中，佔有怎樣的地位？

藝術是宣傳，或說是教育。因此有人以為我們要知道電影在現代藝術居怎樣的地位，祇要把電影跟藝術其它各分野對比一下，看那一種宣傳或教育的力量來得大和有力便可分曉。

固然，電影在這一點，它確比一切藝術要強得多，單把一卷陰片（Negative）可以製出無數的陽片（Positive）來說，觀眾的數目可以增至無窮大，即使達到全世界的全人口也有可能，這已夠顯示了電影非常有力的地方了。同時，電影更利用了電影底新的技術，豐富的表现方法，借着 Film 所創造底「蒙太奇」(Montage) 的形象的力，具體的（也是生動的）傳達創作意圖於觀眾組織起羣衆的思想與情感，這力量也是遠超過其它藝術的。

然而，這裏絲毫沒有顯示：電影在現代藝術居怎樣的地位。那麼什麼是現代藝術呢？

現代藝術是一種科學藝術。I. Matas 說：「新的藝術家已經不以畫料，畫布，石膏等等的可能性的滿足，他們將捉着玻璃，鐵，膠土及一切的生產的材料。」電影就是走着這條新的路，這種發展的脚步，不用說是由於一般的生產和技術底影響之結果。電影，它捉着膠片，開麥拉，錄音器，雷電話，播音器等等的生產的材料，它由於銀幕上的映出而成立，為人（銀幕上的人物的姿態，即光與影像）乃至物

象的時間及空間底運動之綜合所形成的一種科學藝術。——電影在現代藝術，可說發展到最高的藝術形態的了。

現代藝術，在另一種視角看，也必然是集團的羣衆藝術。電影就是一種，電影是集團的羣衆藝術，我想是不需要下什麼解釋，祇要看它如何跟觀衆接近就知道了。

話說到此地，即使我不說電影在現代藝術居怎樣的地位，讀者是早明白了吧。

那麼，我們再來看一看電影與文學有怎樣的關係。

電影與文學的交流，可說是從本世紀之初就開始的。一九一〇年，法蘭西開始製作所謂「文藝電影」，電影與文學的連結，這時起更堅固了。在這「文藝電影」運動的潮流中，德國及意大利的電影界先後都被捲入了進去。

我們從文學方面講，這是值得欽幸而大書特書的事。然而，站在電影本身說，那是一種不幸，電影失掉了它的特殊性，變成了小說中的插畫之類。——不過當時文學對電影提供了不少好的素材，也是不能抹煞的。

我們再從一般的說來，在電影的製作過程中，內容的文學（即電影劇本）也是最初的階段，但它自身並沒有獲得什麼「文學作品」的價值，祇是當作電影製作過程中的一階段而存在着。

也許電影與文學有許多類似的地方。「蒙太奇」是導演的言語，這和活的言語一樣，那些斷片就是言語裏的單語，斷片的組合，就是文章。「從『蒙太奇』的手法上可以判斷導演的個性，做文章的各有他的文體，做導演的也該各表示他的個性。『蒙太奇』的手法（普特符金）所以，有人說電影的「蒙太奇」就是文學構成手法的歷史的發展。

但是，讀者別纏誤：電影的「蒙太奇」決不是和文學的結構方法完全相同的。文學是經過久長的年代，就時間上時說，電影比之文學也許祇有很短的歷史，正因為它的歷史的短促，它把文學或戲劇有許多地方被利用過來不過，我敢說它在將來定會和文學或戲劇完全分離起來，成爲獨立的藝術，因爲電影自有它的特異性。

文學假使依着文學的表現而成爲藝術，那麼電影是必然依電影的表現而成爲藝術的。電影將因「蒙太奇」的進步，發展它的獨特的藝術，肅清電影上的文學的殘滓（文學性），完成它自己的道路的。

## 怎樣叫做觀念論的批評？

高 燾

### 一 怎叫做觀念論

觀念論原是哲學上的一種學說。這一派創自希臘哲學家柏拉圖。據他說世界上的事物真正存在的祇有觀念一切物體都是至高的原型的觀念之影象他舉例說：譬如我們外圍世界中有一張桌子，桌子有許多種類，而且可以毀掉與消滅的。然而桌子的觀念却永遠存在而且不變的；無論桌子的形式，材料怎樣不同；都沒有關係。桌子雖可毀滅，而桌子這名詞却不會毀滅。所以他說觀念是永存的，事物不過是種觀念的物質的表現而已。柏拉圖之後，在希臘哲學者中間產生了以主觀為尺度的說辯派，中世紀學者則以為這觀念就是神所創造的具象物原型的思想。

到了近代有英國學者巴克萊（G. Berkeley）進一步發展了這主觀的觀念論，他說一切物體

都是表象，祇有精神才是真正存在。德國的唯心論者菲希特（J. Fichte）也以為所謂被認識乃是基於認識的精神，精神為主，物質不過是精神的反映而已。謝林（Schelling）主張神祕永遠性的物的本質就是觀念。黑格爾（G. Hegel）以為宇宙的根本和本質是我們自己頭腦中的思想過程，因之創造了唯心論的辯證法。他一方面依據康德（I. Kant）的思想以為客觀物體雖然存在，却另有心靈世界或觀念世界的存在。物質世界原有的公律，其中一切現象都有一定的聯繫因果，我們可以研究的；然而這不是真正的世界，不過是幻影而已。唯一值得研究的真正世界，只是觀念世界。由於這種完密的哲學方法論，在現代中，造成了種種哲學體系。

這種學說得由原人時代的簡陋思想演化而來，原人不僅相信客觀物質的存在，也相信夢魔或錯覺一類東西的存在，原故不外是在可知的生活現象之外劃出一個不可知的世界。十九世紀初這種學說為什麼光大起來，亦不外是由於偉大的社會經濟的變動。當時這一流學者都是反對既存的舊社會，而走着向新的路子。然而因為科學工具缺乏，不能使他們馬上理解到社會變動的結核，所以他們只好憧憬着，不僅用想像的方法推測世界，而且要在想像中造出不可知的世界觀。但是這乃思想上必經的過程，在社會轉形期間，這種浪漫思想的確佔着重要地位，自是不可諱言的事實。這種理想主義的精神不僅反映在當時的哲學上，在社會觀念形態各部門都濃厚地染着這種彩色。反映最

爲明目的，更要算是當代的文學理論與批評，而且這種理論直到現在（雖然有些變化）還是持續着的。

## 二 「觀念論」的文學批評

文學批評上的觀念論的規範，乃是說詩的觀念不是社會環境所授與，却是由個人精神深奧處發露出來。黑格爾美學中所云美的定義是「觀念的感覺的表顯」也是這個意思。雖然辛克萊（C. Sinclair）曾將一些觀念論的見解一一加以鞭打而說是他們的護符，却是手移上的枝節問題。在這種批評的本身也是應合時代環境的產物（雖然他們自己是不承認的。）「浪漫」之反「古典」，「唯美」之反「自然」，甚至現代的表現派與感覺派對於現實主義的反攻，都具有着大致相同的氣味。這一系列的批評標準歸納起來也不外下面幾點：

一、藝術是超越時代和環境的。說藝術原是感覺的飛躍，靈魂的冒險，解脫社會關係的羈束，發自個人的心靈，所以是超越一切的。黑格爾說，「一個時代的特殊性並不是那真正而且永續地使我們發生興趣的東西。叔本華（Schopenhauer）也以爲音樂和客觀世界毫無關係，就是客觀世界不在了，它也會存在的。王爾德（O. Wilde）的架空藝術之說正是觀念論的表現。他說「現實的事

故都足爲藝術之累。」甚至他還要說藝術不僅是超越時代，時代還要跟着藝術走。於是，巴爾札克 (H. Balzac) 的人間喜劇創造了十九世紀，莎士比亞創造了叔本華的懷疑時代，屠格涅夫 (T. Turgenev) 發起了虛無主義，英國的畫家創造了倫敦霧。這都是說藝術與時代無關，且從現實生活游離的，正與「絕對觀念」說相吻合了。

二、藝術的目的祇有技術。這是爲藝術而藝術說法，藝術所表現的只是藝術的自身，除此之外無所表現。所以藝術的目的祇有藝術，美的目的祇有美。拉斐爾前派作家洛塞蒂 (D. Rossetti) 主張爲純粹藝術和美而服務，屏絕一切功利的要求和社會服務，已經有了這種影子。到了唯美派則完全主張藝術的絕對獨立了。這種說頭的由來，仍不外出於遁世的觀念，文學家厭棄現實生活的惡濁，不敢與之對面，祇有迴避現實，在神祕冥想中尋求安慰，造成種種與現實生活隔絕的烏托邦。浪漫派中對於自然界與中世城墟的追懷，唯美派對於美化生活的探求，都有着這樣的意味。

三、藝術與道德利害無關。藝術既是超出時代而獨立，足見其與社會道德毫無關係，藝術既是形而上的，既是游離於生活之外，則生活中的行爲的標準，自難作衡量藝術的尺度。所謂「靈魂的冒險」或狂放誕妄之說，都足以把藝術給劃入另一世界去。且聽現代德國批評家斯賓諾恩 (J. Spinarn) 講些什麼：「……美的目標不在道德，也不在真理。美的想像的創造，由其定義而言，並不冒充

實體，也不能用實體的標準來批判。若是他們所表現的的理想並不是我們所最讚歎的理想，那末我們必不能怨詩人，而須怨自己；蓋在論道德的世界裏面，我們已不能給他們以一種相當的材料可使他們建起更高尚的建築。將藝術和道德分離，並不算毀損道德的價值，却是增加道德的價值——即使道德在它的有支配的權利的境界裏面得着增下的威權和一種新的自由。——七藝與七賢（傅東華譯文）對於道德無關，自然對於自由正義也無關了，任你社會是如何變化，藝術是不與之同利害的，所以藝術絕對沒有宣傳性。

準此，則藝術既脫離人生而游離，當然是神祕的；與現實生活無關，不合俗流，又是至上的；藝術的目的祇在藝術，所以是享樂的。這並不僅是唯美派自己的理論；到現在與現實主義相對的文學批評中也深深地雜入這種概念的。

### 三 「觀念論」的批評之發展

觀念論雖然在亞里斯多德（Aristotle）的美學裏被發展為「形相」之說；但是其在美學史佔有主要地位却要在康德以後的十九世紀的德國。康德的美學大體上固然是形式論，其實也是跳不開理想主義的圈子去的。然而此後隨着資產階級浪漫諦克的革命，觀念論却在德國佔了極端的優



勢，當時觀念論的旗手是謝林和黑格爾。他們宣說觀念是萬能的，是絕對支配的，是在人生中佔着最高的地位。

如前所云，黑格爾將美定義為觀念的感覺的表現，而寫成他那作為後來美學者聖經的美學，他實在是觀念論理論的最大代表者。他對於特殊藝術，如文學、音樂、繪畫、雕刻……等部門作了詳細而有體系的考驗。他由形而上學的基礎出發，主張對象的只是外表的現實，美的真諦却是觀念。美的表現是求外部之與觀念相似，所以他主張藝術是超時代的，他勸告藝術家說，應該要做過去的世紀的同時代人，要深具他們的精神，假如這些觀念的本質是真實的，則它在一切時代都是明瞭的，總之是無論在什麼地方，什麼時代，藝術是在感覺的形式之下的觀念的表現。

叔本華將黑格爾的觀念論加以闡發和確定，並且認定觀念可以脫離人類而存在。縱使宇宙毀滅，藝術也可永存，這種支離的見解，除了觀念論者是沒有別人能夠說得出來的。

十九世紀初，浪漫派，正式將這觀念論納入批評的信條，例如「文學的主體是喜悅，其精神是想像，其肉體是文體。」這是否認了現實；「好的詩人或散文作家，不必要是好人……文學即依從風俗習慣的法則，也不依從道德的法則。」這是否認道德，而且有超利害的意味。

當時這種信條，不過是依着主觀和印象，批評家第一不可無印象享受的能力，第二便是表現和

分配的能力，這種批評當然是個人的，因這一個批評體系便有些無政府的樣子。所謂印象批評，只好以後來法朗士（A. France）為代表了。

十九世紀中葉的批評理論，雖然經過一番「社會學理論」的自然派批評的刷洗，可是觀念論的批評依然存在著。稱為鑑賞批評一派的代表是安諾德，他說詩是人生的批評，所以不能以客觀標準臨之，「無利害」正是鑑賞批評的特色。

比得（W. Peter）以為文學終極的要素，是感覺的，不是知識的。這感覺的要素，訴於感覺方成立文學的價值。換言之，便是文學的價值，要以滿足感覺的程度而決定。他在文藝復興序言中說出這樣的語：

藝術和詩的研究者，只下了美的抽象的定義，然而單是這個，是不能絲毫說明了美。美學的研究者的目的是以具體的言詞（不是抽象的）去給美下定義，發現最妥當地顯示各個（不是普遍）美的表現的公式。

作為十九世紀末觀念論的寵兒，是王爾德。他將比得的「快樂」推廣而成了美，而以此為批評的標準。這種標準顯然更是非科學的，抽象的，都市生活的厭倦，激動了人們官能，審美的嗜好，所以發生這種批評理論一面觀念論已漸漸走入它的末運，所以反映出這種精神已越加強，越加深，越加荒

認。

他是觀念論殘墟上的擁護者，也是觀念論的夕陽。他以唯藝術而藝術的理論，完全唯美派批評之教條。他主張藝術不是時代的產物，而是與時代相對，或是未來時代的啓示。藝術並不是生活的模仿。生活才是藝術的模仿。所以藝術在他的眼光看來確乎是游離的了。

至於廿世紀以來的創造的批評和表現的批評，雖然花樣是翻新了，仍不過是觀念論的老套。自從現實主義批評抬頭以後，人們漸漸覺得由觀念論上不能取得什麼了。強烈刺激人類生活的社會的現實以及集團的混亂生活，都不是觀念論者所留意的，所以結果它距離生活更遠了。無論怎樣說理想優於現實，無限表現於有限，或縱然沒有人藝術也能存在，……這種「盲人瞎馬」的說法，將遂漸在評壇上退落下去了。

## 批評該是一種說明呢或該是一種裁斷？

王漱明

從來的文藝批評者，他們對於處理作品底態度可以有好幾種；然大要不外是或作概括的說明，或者下着價值的判斷。關於前者，我們可以舉出泰納來做代表，後者則通常是以「愛丁巴拉批評」的創始者堅法黎等，為最好的這派底代表。

實證主義者泰納，他在論藝術作品的時候，是把作者的個性，看得異常不重要，從他的手裏，才奠定了科學的批評底基礎。他將產生作品的人種、時代、環境，這三者看成為規範一切作品構成的魔法之指環，而將其普遍地應用起來。至於作者的個性，對於他，却變成多餘的，非常不重要的東西。他的藝術理論底特色，是在於對一件作品的構成，單只作外的事情的詮索，概括的記錄和說明，而不輕易地下價值的裁斷。在其著名的藝術哲學中，他曾說過：

「我們的美學，是近代的，在他不是傳統的獨斷的這一點上，也即是它不是強制教訓，而是檢證法則這一點上，是與古昔完全不同的。古昔的美學，首先第一是下定義，例如說：美者道德理想之表現也；或是說：美者，不可見之物之表現也；又如說：美者，人類熱情之表現也；接着便把這當作法律條文似的，從這定義出發，加以嘉許、貶罰、儆戒、指導。我不替這種偉大的任務工作，是很大的幸福。」

他一再的聲明：所謂近代的美學，不是禁止嘉許的東西，而是檢討說明的。當然，這種號稱科學的批評，是隨着文學上的自然主義底發達而來的產物，但牠却不隨自然主義的衰落，而不向前發展着。這樣能客觀主義的批評精神，是從泰納，一直到蒲列哈諾夫、佛里契……等人的手裏，都添加上了新的意義，而更其將牠發展深化起來。

蒲列哈諾夫和佛里契，以泰納的科學底美學的藝術理論，作為基本概念，而共同尋求一定的社會形態與一定的藝術之型之間的法則。在俄國批評界的運命裏，蒲列哈諾夫更發揮着泰納的論旨道：

「科學的美學，不對藝術頒發什麼命令，它沒對藝術說：你應該依照這樣或那樣的規律與手法，它祇是觀察，在各個歷史時代上成爲權威的各種規律與手法，是怎樣發生的？它沒有宣言

藝術的永遠的法則，它祇是研究了從那些作用制約了藝術之歷史發達的那些永遠的法則……總之，它是跟物理學一樣客觀的。」

這種純客觀主義的見地，佛里契也把牠完全承襲過來，他的主著藝術社會學，就是想建立那樣「一定的社會形態與一定的藝術型」之間的法則上的關聯」的檢證說明的工作。

但是這樣的對於藝術作品，取着純觀照的見地，只作記錄和概括的說明，而不輕易下價值判斷，從好的方面說，可以避免主觀的獨斷的傾向，自然是可取的。但他們的缺點，却在於把人類的事象，簡單地還元於自然的事象，泰納是從外的事情的詮索，作為作品構成的本質，而忘記了這真實的人間社會，他把作品當做植物學來同視，而不知藝術製作不是草和樹木，而是活生生的人。所謂「人種」也是歷史的人種，含着具體的客觀底意義，而不是如他那樣所說的帶着抽象地形而上學的意味。至於「時代」更是特定的歷史階段，而不是如水蒸氣和空氣似的單是一種氛圍氣，「環境」也不單是歷史學上的一個概念，蒲列哈諾夫則用生物學和地理唯物論來說明藝術的形成，却忽視了藝術這東西之特殊底性質。佛里契應用其師之一貫的理論，主張設立一定的社會形態與一定的藝術型之間的法則上的關係，而忽略了具體的歷史和條件。沒有所謂社會一般，從而藝術的公律這東西，也就不會有的。

他們鑒於從來文藝批評的標準，人各一義，不統一。因而以為要想建立客觀的藝術價值論，幾不可能。就想從狹小的個性分析的領域裏逃出來，而開拓了文藝批評的廣大的社會底分野。不作主觀的獨斷判斷，單取着純粹觀照的態度，做記錄和說明的的工作。他們不知道文藝從社會的實踐中產生，因而牠負有社會的實踐的任務；對於一個批評家他的職責，不但要對於藝術作品的構成，指示這作者的祖先怎樣？環境怎樣？信仰和其友人怎樣？人種的關係，和與其他流派的關係怎樣？或者是設立一定的社會形態與一定的藝術型之關係和法則？而是在於指示和分析這作者從怎樣的角度來接觸社會現實？他的作品，在某一點上，對於現實的把握，是歪曲或者正確？他的社會的關係怎樣？這作品之藝術的和社會底價值怎樣？作者的世界觀與其創作方法二者之關係怎樣？所有這些，都不是能客觀主義者所能完成其任務的。其次人類對於藝術價值之認識，並非是相對的，不能達於客觀的境地。作為藝術作品價值的標準，是在於牠的內容反映客觀社會的真實成分多少以為斷，所以牠並不能如泰納那樣；將人種、氛圍、時代、這三者互相助成，互相滅殺，而分出作品的卓越和卑劣，倒是在於這作品通過怎樣的藝術形象而反映着客觀的社會真實這一點，來作為價值判斷高下的標準。

這樣的藝術作品的裁斷，自然也不是如本文前面所說的，「愛丁巴拉批評」的創始者堅法黎等那樣的獨斷批評家，他們有着裁判官的威嚴，以高傲的身分，君臨於創作家的頭上，用着或大或小

的不同模式、倫理的或歷史的標準，同一的套於各個作品的上面。這裏，乃是解明作者的意識，對於社會和人生的態度，從而給與這作品以社會的和藝術的評價；而這評價的高下却不能不依存於作品之反映客觀社會底真實程度如何這一點上。

所以我的意見，以為正確的文藝批評，應該不是偏於說明或者裁斷的任何那一面，而乃是兩者之綜合的具體底統一。牠不能無說明，但止於外的事情的詮索，還不彀，要能進一步對於作品作具體的分析，所以就說明吧；也應該是含有分析性質的說明，而不可是直率的舖陳；至於裁斷，更為文藝批評的構成要素。說到批評，就不能沒有判斷，而一有判斷，就是對於作品的評值。但我們現在所要的，却不是批評的獨斷或武斷，而是依據藝術作品的反映客觀社會的真實成分如何？對之作具體的分析 and 說明，由這而得的價值判斷；換言之，牠們兩者，應該是綜合的具體的統一。



## 批評和鑑賞的區別是怎樣的？

在 農

我以為，批評和鑑賞的區別是這樣的：

第一，從態度上說，鑑賞是主觀的，是沒有利害感的。一個鑑賞者，對於一件藝術品，常常只注意那作品本身的所謂美，只求那鑑賞的對象跟自己個人的生活相感應；以外事物的實際考察，在他是不需要的。比如，現在有許多文人逸士，喜歡遊山，玩古董，倘我們要問：「你們爲什麼要這樣呀？」那他們一定罵你是俗人，是傻子，因爲在他們的字典內，就根本沒有「爲什麼」這個詞，他們的遊呀，玩呀，只不過在他們的生活條件下，他們感到山水古董有一種什麼美的東西存在着，足以引起他們的感興罷了。我們有時要去看京戲；從京戲內，在那西皮二簧的調子，台步臉譜等扮演上，我們有時也要感到趣味這種趣味的獲得，就是鑑賞的結果，因爲我們的看，只限於京戲的本身，只着重於它的感受性，我

們並不曾從以外的社會各方面來考察，來給予一種評價。批評就不同。批評是客觀的，是有目的性的。一個批評者，當他考察某一種藝術作品時，他不是以個人的感受出發，而是以社會的見地出發的；不限於作品的本身，而要注意與那作品有關聯的社會的各方面。拿玩古董來說，如果是批評，就不應該抱着那種「我喜歡這樣，所以我要這樣」的自由的态度，一定要發出許多疑問：「爲什麼要玩古董呢？」古董的真實價值在那裏呢？「現在我們是不是應該玩古董呢？」要等這些問題有了回答，批評的任務才算盡了。所以，我們也可以說，鑑賞是一種以個人趣味爲中心的自由的想法，批評是一種根據事物的實際狀況來考察的客觀的看法。

第二，從程度上說，鑑賞是批評的第一階段，鑑賞在認識過程上比較批評的程度淺，我們考察一種藝術品時，必然是由鑑賞才精入批評的。比如，我們看一幅山水畫，首先，是我們對於那作品的感受，也即是那作品給予我們的印象，從這印象出發，於是我們才能開始作進一步的批評，反過來，如果那作品所表現的跟我們的觀感完全格格不入，一點印象也沒有，那我們怎樣去批評呢？在美學上，也在審美的過程分做印象和判斷兩個階段，有了印象才有判斷，這是和我們這裏所說的道理相同的。有些人，往往把鑑賞和批評誤解做兩個相對的名詞，其實並不是怎樣。鑑賞可以不含有批評的意味，但批評却必然是經歷過鑑賞這個階段。一個藝術愛好者，絕不應該止於鑑賞，應該作進一步的批評，

因為只有批評，才能認識藝術的真面目，才能對於藝術有正確的評價。

在批評史上，有所謂鑑賞批評論，就是抱着以個人趣味為中心，做批評基準的。這顯然是不夠的，這樣的批評，只能說是玩弄批評。到了科學批評的建立，才使個人趣味融合在社會趣味之中，使批評走上正確的道路了。這些，因有另題，不多說。

## 舊時的「詩文評」是否也算得文學批評？

蘇雪林

這問題有人以為很難回答。那些史書藝文志的「文史類」和四庫全書的「詩文評類」所收的歷代詩話、詞話、曲話、文話等書，雖然是汗牛充棟，但一問內容，則有的記敍見聞，啓抒胸臆，好像是隨筆小品；有的羅網帙聞，撫拾掌故，近似作家身邊瑣事；有的列舉形式，談論作法，有如修辭學；有的高標神悟，微示禪機，則又疑為玄談，還有那些分立門戶，出主人奴，借批評為黨同伐異的工具的，更品斯下矣。繩以西洋嚴格的文學批評法則，我們說中國沒有文學批評這回事，也不算是什麼苛論吧？

但我則說中國文學批評有是有的，不過比西洋落後罷了。其落後亦自有其種種原因在。一則西洋文學批評紹述希臘羅馬遺緒，淵源深遠。況各國文字大都出自拉丁，各國學術界受影響之機會又多，攻錯他山，其進步自比較容易。我們翻開西洋文學批評史來看，文藝復興以前不去論它，文藝復興以後至十六七世紀，意大利有台尼羅（Daniello），明他奴（Mintarno），佛蘭喀斯（Fra-

castoro) 等人。法國有七星派中的皮萊 (Bellay) 胡格令 (Vauquelin) 等人。英國有哈林頓 (Harington) 但尼爾 (Daniell) 培根 (Bacon) 約翰生 (Johnson) 等人。十九世紀至於今日。法國有雷俄 (Hugo) 聖白甫 (Sainte Beuve) 布輪退爾 (Brunetiere) 泰納 (Taine) 法朗士 (France)。英國有華士 (Wardsworth) 王爾德 (Wilde) 羅斯金 (Ruskin) 安諾德 (M. Arnold) 佩忒 (Pater) 森次巴立 (Saintsbury) 莫爾頓 (Moulton) 美國有白壁德 (J. Babbitt) 俄國有樸列諾汗夫 (Plechanov) 魯那斯基 (Lunacharsky) 對於文學批評均有偉大之貢獻。還有許多人雖不必以批評爲其專業，而獨標勝義，自有千古者也。指不勝屈。雖然說他們的眼光頭腦與衆不同，而他們承受古代這樣豐富的遺產得到這樣便利的國際觀摩切磋，又豈能說沒有裨益？二則近代科學、哲學、心理學、人類學、生物學、社會學之進步有一日千里之勢，文學批評家聚這許多學問於一爐而冶之，取精用宏，左右逢源，其批評基礎自然更加穩固，而範圍亦更加廣大。譬如聖白甫、泰納、布輪退爾等人的批評，受科學影響便最深刻，聖白甫每研究一個作家的作品必須研究作家之爲人，推而至於他的家庭狀況、父母兄弟姊妹之才能，甚之及其交遊往來之人。所以他自稱其批評方法爲「自然主義的批評」(Naturalistic Criticism)。泰納則更進一步，把藝術學稱爲純粹的科學，倡爲「科學的批評說」(scientific Criticism) 甚至說我們可以把植物學的法則應用到人的著作上。又如羅斯金則以繪畫建築等等

美學應用於文學。其後王爾德、佩忒等之唯美主義亦受他影響而然。談到我們中國，則漢以前的文學定義亦混沌不明，直到魏晉之際，文學才發生自覺心理。齊梁之際，才有正式的文學的批評成立。除了六朝晚宋時受了一點佛學影響（例如劉勰文心雕龍及嚴羽滄浪詩話）而外，大都是閉門造車的。況且中國學者最喜在故紙堆中討生活，以為離開書卷天地間更無何種學問，那裏還肯到科學王國裏去探險？那麼，我們的文學批評沒有西洋細密周到的法則，缺少西洋的博大精深堂皇冠冕的氣象，又何足詫異呢？

況且中國文學批評之不能與西洋文學批評相比也，像中國文學不能與西洋文學相比一樣。即勉強要比，我想我們也未必是怎樣寒酸儉薄見不得人。你說西洋文學批評各成專門著作，而中國則除了文心雕龍、文史通義、國故論衡等寥寥幾部書以外，都是些筆記筆記之類零星著述嗎？那你先得把中國著述界沿革情況調查一下，然後再說。先秦時代學者著作以卷帙完整為尚，後來學者著作則十分之九都採取散漫的雜感式體裁——譬如韓愈原道等文散見集中並無系統——文學批評又何能例外。你說掌故軼聞乃屬史料而非批評嗎？則西洋批評家也有特別注重作家傳記的。日本宮島新三郎云「傳記(biography)也和歷史同樣，於解釋的批評是必要的，這不是以作者之個性或天才為問題的意味，而是因為文藝之意義每和作者之生涯中某事件或某經驗關係特深的緣故。」見高

明譯文學批評史）我們若不知丁尼生發表思念（In Memoriam）以前之生涯，則對於此詩意義將不甚了解。我們若不知貴耳錄所記周邦彥與李師師、宋徽宗之三角戀愛關係，則於他的少年遊一詞，也味如嚼蠟了。你說中國文學批評如皎然詩式一類的著作，臚陳法律近於修辭學嗎？則亞里斯多德的詩學（Poetics）和修辭學（Rhetoric）以及英國十六世紀各克司（Coxe, Leonard）的修辭術（Arte or Craft of Rhetorike）、威爾遜（Wilson）的修辭術（Arte Rhetorike）、Puttenham之英詩作法（Arte of English Poesie）但尼爾的韻律之擁護（Defence of Rhyme）於韻律又何嘗不注重。你說中國文學批評偏重主觀嗎？則西洋印象派批評如法郎士之爲「靈魂冒險」說者其主觀又當如何？你說批評不但爲了一己對傑作之欣賞，也真有指導作家轉移一代文壇風氣之責，中國文學批評家於這個責任獨未盡到嗎？則按之事實亦未必盡然。批評家對於作家雖不便以識途老馬自居，而強他們以己之馬首是瞻，無形中却總盡了幾分指導的義務。批評家愈偉大，則指導作家之勢力亦愈偉大。清代王士禛之唱「神韻說」，袁枚之唱「性靈說」，沈德潛之唱「格律說」，均曾風靡一時，造成文壇特殊空氣是其明證。此外則中國文學批評家對於文學本身價值之認識，文學功用之研究，文學的藝術價值之探討，以及關於文學各方面問題之新奇特獨之發現，與近代西洋文學批評家也每每有不謀而合的地方，我們又那能不分皂白，輕輕把它一筆抹煞？

但是，假如我們想建設中國文學批評的系統，不能單靠那些現在的詩話詞話曲話文話，四六話，……我們研究的範圍應該推廣些，眼光應該放遠些，上文已說過中國文學批評只有劉鑣、鍾鏗、章學誠、章麟幾個人的作品足稱為系統著作，其餘則都為散見各家著作中的零篇斷簡。這些零篇斷簡，非我們自己去汲取鉤提不可。即那些現成的詩詞話也要我們自己理出頭緒來。特別的文藝主張如王士禛之「神韻說」，袁枚的「性靈說」，則更須我們自己費功夫去編排一番才得成為系統。今且立一研究之大綱於下：

一 散見各家著作中者：例如王充論衡中之超奇佚文書解、案書、對作、自紀等篇。魏文帝典論中之論文篇；梁元帝金樓子中之立言篇及序。韓愈原道周子通書等。

二 史書之傳論：例如蕭子顯南齊書之文學傳論；沈約宋書謝靈運傳論；魏徵隋書文學傳論；劉知幾史通文篇等。

三 論說：例如摯虞文章流別論；裴子野雕虫論；石介怪說；阮元文言說；劉師培漢魏文學變遷概論；文說五則等。

四 書序：例如梁簡文帝與湘東王書；李諤論文體輕薄書；韓愈答尉遲生書；答李翊書；李翊答進士王載言書；白居易與元九書；元稹敘詩寄樂天書；昭明太子文選序；陶淵明集序；簡文帝昭明太子集



序姚館古文辭類纂序曾國藩經史百家雜抄序等

五 韻文：例如陸機文賦，杜甫戲爲絕句四首（論王楊盧駱詩），歐陽修水谷夜行詩（論蘇舜欽梅堯臣詩），蘇軾讀孟郊元好問論詩絕句；以及後來各種論文論詩的詩歌等。

六 評選：這是歷來論文學批評之所不注意的，但實甚重要。古人每選一書，輒使之與其素所抱持之文學主張相發明相輔助。而其意見亦常散見於所選作品評註中，試加爬梳，取用無盡。例如黃庭堅之箋杜詩，方回之瀛奎律髓，馮班馮舒之評點才調集，金聖嘆才子書及所評點之西廂記，水滸傳，錢謙益註杜詩略例及列朝詩集，王士禛古詩選，唐賢三昧集，唐人萬首絕句選，沈德潛唐詩別裁，古詩源，姚鼎古文辭類纂，曾國藩經史百家雜鈔，而像紀昀四庫提要之集部則考證精審，判斷公允，尤爲中國文學批評中罕見之作。

此外隻辭斷句如孔子之論詩，淮南王之論騷，楊雄之論賦，隨筆如顧炎武日知錄，焦循易餘籟錄，劉師培論文雜記以及古人與師友討論的話，讀書的隨感錄……零零碎碎不成篇幅的也不計其數。如其我們肯下功夫抉取和發掘則集成幾巨冊亦復不難。

我這篇文字的結論是：中國舊式「詩文評」可以算得文學批評。不過文學批評史系統的建設則尙待我們將來之努力。

## 語言學和修辭學對於文學批評

### 有怎樣的關係？

陳望道

語言學有種種，修辭學也有種種。我們至少可以把它們各自分成了兩組。姑且給它們起了兩個臨時的名字，叫做新的和舊的。舊的語言學和修辭學，多少都是帶着些想像的性質，有以徧概全的毛病，又多少帶着些孤零的性質，有把語言從社會的各種關係扯開甚至從內容思想扯開來考量的毛病，再還多少帶着些懷古的性質，假定有一個光榮的十全的祖先，好像現在的語言語辭都要尋得出家譜來才算得真子孫，才算得有身分的。這樣的對於語言語辭的認識，正好供那以爲天不變文也不變的無年無月的文學批評者拏去做根據，使他們的工作限於對古認它做尺度，對今認它做應受尺度來量定的東西。從尺度研究所得的或許是「義法」，或許是別的，並沒有什麼關係，反正都是尺度的一種性質，而那性質又都是好的，應該永生的。不把那性質包含在裏面，不但不是好的文學，簡直就

不是文學這差不多是中國向來一貫的見解，中間雖有少異，並不會破了大同，在這傳統的見解支配的時候，語言學修辭學文學批評簡直並沒有多大的分別，隨便拿一本書來，或許可以找得一點語言學的材料，同時也可以找得一點修辭學的材料，而同時也可以找得一點文學批評的材料。就拿近代中國文學批評影響最大的一個批評家金聖歎的批評來看，也還是這樣混合不分的。

如是新的呢？三者的關係雖然還是極密切，却不是可以混合不分。語言學所努力的是語言現象和各種社會關係，如生活信仰，風俗等關係的探求，修辭學所努力的是思想和表現關係的探求，兩者都是偏於一般的，原則的設定。而文學批評却大抵是對於某一特殊文學現象的批判，所以兩面之間常存着一個一般和特殊的界限。自然，一般和特殊並不是可以截然分開的，特殊常常需要有一般的認識做前提而一般又只有從各式各樣的特殊上去抽出來當解決特殊需要認識一般來做出發點的時候，如白話和文言爭，大眾語和文言跟白話爭的時候，語言學和修辭學的知識差不多就是文學批評的原理，而文學批評差不多就是語言學和修辭學的特殊應用。雖則是文學批評的論爭，一簡直就是兩派語言學兩派修辭學的論爭，五四前後的文白之爭，如今回看起來，所以會覺得不過是語言學修辭學常識的論爭，便是因為這個緣故，大眾語和文白的論爭，所以會把黎錦熙也捲進來，也就是這個緣故。但是語言學修辭學的一般，到底只是工具方面的一般文學並不是單純工具的運用，文

學批評也不能單是工具運用的批評另外還有任務，要能看出文學反映現實真實到怎樣一個程度，活潑到怎樣一個程度。這便不是語言學修辭學所能爲力。所以語言學修辭學和文學批評的關係雖然很密切却也只是密切到一半，而這一半之中，又是修辭學和文學批評的關係密一點。因爲修辭學所用來研究思想和表現的關係的，多半就是文學的緣故。

## 什麼是演繹的批評和歸納的批評？

許傑

這一次，文學社出了一百個關於文學的問題，徵求國內從事文學的人來解答；我所分到的題目，是什麼是演繹的批評和歸納的批評？現在我就試試看，來解答一下吧！

不過，首先，我得聲明，我並不是一個批評家，我對於批評的理論，也不能了解得怎樣清楚；所以這裏所說的，只是我的一點粗淺的見解，對與不對，還得請專家們指正的；而我的這一篇解答，也只是勉強沒有交了白卷的意思。

這裏，我得先說一說我對於文藝批評的意見。

我以為，既然稱之為文藝批評，那末，文藝批評的意義，便是（一）這篇文藝批評的作品本身也應該是一篇文藝作品，而（二）這篇號為文藝批評的文藝作品，它的批評的對象，也就是文藝。換一句話說，所謂文藝批評，便是以文藝作品為他的批評的對象，而他的本身又是一篇文藝的東西。

再對於文藝批評的任務，我也有我的意見。

我以為，一篇文藝批評，最低限度，應該有兩個任務，即：

- 一，幫助讀者以更多量的了解作品的內容、形式、及其時代的與社會的意義、藝術的價值；
- 二，指示作者以正確的寫作的途徑，把握時代的社會的樞基，及其所應避免的錯誤與所應努力的目標。

這樣，把上面所說的文藝批評的性質，及文藝批評的任務連合起見，使算是我對於文藝批評的整個的意見。

現在，我們且來解答什麼是演繹的批評和歸納的批評吧！

演繹和歸納，原來是兩種方法，也是形式邏輯上面的兩個相對的名辭；所以，演繹的批評和歸納的批評，也可以說應用演繹法的批評和應用歸納法的批評。不過，究竟什麼是演繹法和歸納法呢，這里須得預先說明一下。

演繹法是歸納法之對，是由一般的智識或普遍的原理推論到部分的或特殊的原理或事實的一種法則；而歸納法呢，也便是演繹法之對，是由特殊與個別導於普遍的推理，即是由諸特殊事例以求普遍的原理原則之一種方法。

因此，我們便可以曉得，文藝上的所謂演繹的批評，只是根據着批評者所認為某種文藝上的原理原則，或所謂最高的法典，而施之於某種文藝作品的一種批評，而所謂歸納的批評，也只是由對於各個文藝作品的研究而得出一種普通的結論的批評。

同時，我們也可以曉得，所謂演繹的批評，批評者在沒有施行批評以前，心中先有一個主觀的標的，所以演繹的批評，又可以說是主觀的批評。又演繹的批評，在批評的時候，時常是依據着某一種文藝上的法則而與以判斷的，——這正如裁判官依據着某種法典來判斷人們的行為一樣，所以演繹批評，又可以說是裁判的批評。歸納的批評，在批評以前，批評者是並沒有什麼主觀的成見的，所以歸納的批評，又可以說是客觀的批評。又，歸納的批評，在批評的時候，批評者目的，並不想判斷作品的價值的優劣，而是着重於事實的探討，及有關於作品的週圍的狀況的羅列，以解釋作品的內容的，所以歸納的批評，又可以說是一種解釋的批評。

如果我們再把這個意義推演出去，那末，以古典的經典為批評標準的古典的批評，以道德為批評標準的道德的批評，以美學的原則為標準來說明文藝的價值的審美的批評，都可以說是演繹的批評，而應用科學的方法，將關於作品的事實記載說明，而不加以判斷的科學的批評，應用歷史研究的方法，將作品在歷史上的地位，與時代與作家作品的關係，不加以絕對價值的肯定的歷史的批評，

都可以說是歸納的批評。

舉例說吧，演繹的批評的批評家，他們在沒有着手批評之前，心中早就有了一個準則，這正如裁縫師父的手里，早就有了尺度一樣，他只要用這支竹尺一量，長短的問題就可解決，譬如古典的批評的批評家，承認「戲劇須合於三一律，而每戲之長，也不得過五幕」的，因此，他們對於沙士比亞的戲劇，便有「粗笨的野蠻的作品」從醉漢蠻人的想像所產出來的作品的批評。道德的批評的批評家，承認「文藝作品須帶道德的教條的」，因此，頹廢作家王爾德，寫實主義作家左拉的作品，便受到不道德的人格墮落的等等的批評。此外，如「文學是普遍的永恆的人性的表現」，如「愛理性吧，只有理性，才能使諸君的作品發生光榮和價值」，如「文學是美的表現，沒有美，便沒有文學」等等，都是這一套批評的最高的法寶。

可是，歸納的批評，批評者便沒有露出這種裁判官的討厭的意味了；他們比起演繹批評的批評家來，自然是虛心得多了，客觀得多了。我們且舉科學的批評做例吧！聖皮甫說：「對於我所寫的有充分的研究的人，必以我為十分適當的批評者，而且是有奉承任何法典的批評者。」因此，他的批評某一種作品，事先必定研究作者的全部的著作，而且研究他的為人；接着，便研究到他的家庭，他的父母和他的兄弟姊妹的才能；接着，更研究到他的朋友和他的仇敵……總之，他的批評，是要注意到作



品的環境，毫不疏忽的與以精確的研究之後，才說出了這作品與作者的特質。我們在這一種批評的程序里，也可以了解到一些歸納的批評的意義吧！但是，聖皮甫，只是科學的批評的創始的人，而科學的批評的建設者泰因的方法，又是比聖皮甫還要精密一些的。

泰因的批評，是從構成藝術的三個要素入手的。他以為這三個要素是種族、環境與時代。他承認每一種藝術作品，都不是孤立的，它必得受有他的種族與遺傳的影響，也必得受有他的社會環境的影響，與時代精神的影響。因此，他的文藝批評，每每是以種族、環境、時代三方面，去說出這作品的特性的。

此外，如歷史的批評，考證的批評，也不過是用歷史的方法或考證的方法，來給與作品以一種說明就是；他們之同樣的應用着歸納的方法，同樣的可以稱之為歸納的批評，却是沒有疑義的。

不過，不管是演繹的批評或是歸納的批評，從我們所認為正確的批評的意義及批評的任務看起來，都是不大適宜的。換言之，這兩種批評，都不是很好的，很適合於現代的批評。

譬如對於紅樓夢的批評吧！以道德的觀點出發的演繹的批評，斷定紅樓夢是一部誨淫的小說，這能說正當的批評嗎？這種批評，對於讀者，對於作者，又盡了一些什麼任務呢？蔡元培的石頭記索隱，雖然也用許多考證的方法，尋出書中許多人名來與清代的文人相對比，但是，他所用的方法，却也是

屬於演繹法的，何以故呢？這是因為他心中先有一個民族革命的思想爲中心，而再從這個中心一步的推演出去的緣故。試問這一種批評，對於文學作品的本身的價值，對於作者與讀者的任務，又算盡到了多少呢？

胡適之的紅樓夢考證，便與石頭記索隱不同了。紅樓夢考證，是一種科學的批評，也是一種歷史的批評；同時，自然就是歸納法的批評了。不過，紅樓夢考證，考證的結果，只是使讀者曉得紅樓夢是作者的自敘傳。紅樓夢的作者是曹雪芹，而紅樓夢的作者曹雪芹的家世，是從前豪華以後衰落等等。舉凡這些經過胡適之所考證出的結論，固然給予紅樓夢的研究，發現了一個新的境地。但是，這種結論，他對於我上面所說的批評的任務，也只能說是盡了幫助讀者以多量的了解作品的內容這一點，至於說到指示作者以正確的寫作的途徑，却是無論如何，不能在這個裏面找到了。

因此，我們在理解了什麼是演繹的批評，什麼是歸納的批評之後，我們便應該同時曉得，不管是演繹的批評，不管是歸納的批評，在現代的批評的見地上，不過是方法罷了。

## 什麼是印象的批評？

黃仲蘇

法蘭西近代文學批評所注重的是解釋作品，而非妄加判斷。聖伴佛 (Sainte-Beuve) 的批評方法和尼沙 (Nisard) 的確定標準，及戴納 (Hippolyte Taine) 的實證主義，絕不相同。他說：「人間充滿了種種差別的徵象，才能的形形色色可有無數的變幻。批評家爲什麼祇有一個宗師？」他自己就是一位詩人，批評文藝作品的時候，確能體貼入微地爲作者設想；而他的文筆又極流暢柔和，因此他的批評偏重意趣的欣賞，而缺乏理論的系統。印象主義如其不是突然產生的批評，尋根究底，聖伴佛 的幾部評論集如文學家畫像錄，星期一譚話集之類，可謂之爲它的發源地。

佛朗司 (Anatole France) 曾經創作過幾部小說，勒買脫爾 (Les Lemaitre) 編著了數種劇本，同時他們倆也都寫了不少關於文學的評論。雖然被認爲印象批評的首創者，但是他們始終不承

認自己是狹義的文學批評家。佛朗司的學問較之勒買脫爾更為淵博，文筆清逸雋永，言多婉諷，而含蓄無盡。勒買脫爾並不借助於懷疑哲學作他的護符，祇是留下他從劇本及他種文藝作品中所取得的印象，寫出他所不能不表示的感嘆，態度既頗康爽，語調亦至風雅。他們倆意氣相投，互相唱和，佛朗司的文學生活，勒買脫爾的現代作家與戲劇印象錄幾部評論集，竟改變了法蘭西文學批評素所難免的枯燥語調與拙滯作風，翻而使評論作品或介紹作家的文字，亦成爲另一種文藝。王爾德 (Oscar Wilde) 最先感受他們的影響，而將印象批評介紹到了英國。

法朗司與勒買脫爾都反對呂梯也爾 (F. Brunetiere) 的武斷批評，又不贊同發蓋 E. Fa-  
nd) 的分析方法，他們所有的乃是富有同情的心靈，與雋妙的文筆，美好的作品常常觸動他們的敏感，使他們魂消腸斷，使他們歡喜欲狂，使他們不安於沉默，非將所得的美好印象，運用美好的文筆重新表現出來不可。任何文藝原則，任何哲學理論，都不值得他們顧慮。凡是能夠觸動讀者心靈，引起想像的作品，皆被認爲美好的文藝，值得他們帶着歌詠贊嘆的情調，而敘述之，而描寫之。

懷疑哲學與直覺主義乃是印象批評一切言論的最後根據。在佛朗司看來，絕對的客觀簡直是不可能。人類之識辨宇宙間種種現象，完全是靠他們的聽、視、嗅、味諸覺，除掉覺官以外，世間萬千色相皆無由印證。每個人的身體便是他自己牢不可破的監獄，與永難解除的桎梏。擺脫自我的拘束既

辦不到，因此所有的印象都是相對的，或不免為主觀的。玄學者的言論較之小說家的幻象尤為荒謬，不可捉摸；道德觀念因時因地而有差別，當然無所謂永久不變，絕對真實的至善標準；而科學進步之遲鈍又遠不及我們對於科學所抱的熱誠與信仰，世人自謂希望無窮，但數千萬年以後，太陽的光與熱逐漸衰弱下去，人生結果，最後總不免為一場幻夢罷了。萬象皆空，一切皆時在變遷中，不可把持，文學批評的原則又何所依據呢？

印象批評者以直覺主義排斥推理的哲學系統。一切推理的言論與方法祇能使我們愈加迷惑，徬徨不知所措；唯有我們的感覺比較真確，因為我們自己的情緒決不會欺騙我們，戲弄我們，各人所有的印象皆由各人自身的覺官所攝取，所感得，確是不可捏造的。世間色相萬千不同，而人類覺官之靈鈍亦大有差別，仁者見仁，智者見智，識辨迥異，實所難免。而一般文學批評家擅作威福，妄立標準，以裁判他人的作品，祇是自暴露其淺陋。作品如被誤解，無論毀譽，皆不足輕重，一律可認為侮辱。

他們的評論因此竟成了他們誠實的懺悔錄，親密的日記，懇切的自傳。佛朗司說得好：「良好的批評家祇不過敘述他靈魂的艷遇罷了。」印象批評家無一不憑藉他們的感覺，在那兒重新表現他們所讀過的作品。每一偉大作品既有許多讀者，當然也就有萬千不同的意趣。每一作品的價值與意義初不一律，乃由無數讀者所估定，所推詳的。愈是美好的文藝作品必愈能觸動讀者的感覺——給

予更繁複的暗示，引起更豐富的想像作用。

佛朗司與勒賈脫爾的批評無非借用他人的作品，以訴說其自我罷了。由此看來，印象批評並非對於某一作家或其作品的研究論文，而是一種含有解釋作品意趣的敘述文，與表現讀者同情的描寫文，既無規律與否則更無所謂標準，一切見解皆由感覺得來，所有言論當然是主觀的，所以不得不運用幽默的口吻，靈活的手腕，委婉曲折以表現其印象。總而言之，印象批評乃是讀者帶着欣賞的興趣，訴說他對於某種作品所感受的見解之紀錄，其本身仍不失為一種創作文藝品，決非枯燥拙劣的研究論文。

## 什麼是鑑賞的批評？

錢歌川

我平生不做批評文字，也從不去研究什麼批評原理，偏偏文學社要出這樣一個題目來要我解答。幸虧十三四年前在學校的課堂裏，唸過英國阿諾德 (Mathew Arnold) 一部批評論集 (Essays in Criticism)，現在模糊地留得一點影子在腦中，記得他所倡導的正是這鑑賞的批評。有了這一點線索，這個答案也就可以潦草塞責了。

什麼叫鑑賞的批評呢？最簡單的回答便是，對於某一作品的以鑑賞 (Appreciation) 爲主的批評方法。

鑑賞的批評 (Appreciative Criticism) 是與裁判的批評 (Judicial Criticism) 相對立的，批評家像裁判官一般地高高在上，專門吹毛求疵地找尋作品的缺點出來而加以批評的，就叫做裁

判的批評反之，批評家很謙遜地自居於作者之下，只一味去找尋作品的優點出來而加以批評的，就叫做鑑賞的批評。

阿諾德是與德國的萊辛 (Lessing) 法國的聖布佛 (Sainte-Beuve) 齊名的近代三大批評家之一，所以他所提倡的批評方法，實在文藝批評史佔着很重要的地位。要研究鑑賞的批評，頂好是去讀阿諾德所著的批評論集中的現代批評的職能 (The Function of Criticism at the Present Time) 一文。他的批評的標準，是在文藝本身之中去求得的。他對於批評所下的定義，便是：「去認知及傳布世間所知道的和所想念的最好的東西之一種公平無私的努力」(a disinterested endeavour to learn and propagate the best is known and thought in the world.) 所謂「公平無私」便和佩特 (Pater) 所說的「爲其自身而愛」(the love for its own sake) 同一意義，不是那些非難反對自己的人，或一味護短地支持自己的所說一類的批評，而是把自己拋開，只爲藝術，爲真理而着想的一種超人的態度。所謂「認知及傳布最好的東西」便可以看出他那鑑賞批評的意義來了。

阿諾德的批評方法是鑑賞的，如果單看這個批評的定義還嫌不足的話，我們不妨再看他那篇名文中論批評的態度一節，便更可以明白了。



「我們把那批評的法則概括起來，一言以蔽之——公平無私 (disinterestedness) 批評要怎樣才能表示公平無私呢？那就是遠離實際的作用，即是就除了作品本身以外，不可有一點其他的副作用。對於心靈所觸到的一切的對象，絕對不予防礙，隨心所欲，任其奔放，以便達到一種心的自由活動。(a free play of the mind) 絕對不可專心於任何一種外界的、政治的、實際的考察，許多人都愛這樣，其實這是與批評毫無關係的。批評的職能只是去認知世間所知道的和所想念的最好的東西，再去介紹給世人知道，以便由此而創造出一種真實而新鮮的思潮來。」

我們看了上面這一節，便知阿諾德的批評是與那些自己本位、理想本位的批評完全不同的。他竭力將那被給與的對象作為本位而去加以批評。而且是帶着一種公平無私的態度，在批評的時候，所選的對象也是世人所公認為頂好的作品。批評家只是去闡明其真價，頌揚其美點而已。這種批評的方法，即所謂鑑賞的批評。

一般人對於藝術作品，很少有真正了解，大都是人云亦云地盲從附和，他說某部作品好，但好在什麼地方，他又說不出來。批評家使應該負起這種指導的責任，多多地為衆生指點迷津，使一般人對於偉大的作品都能接近而去欣賞。這兒鑑賞的批評便得以充分地履行它的任務。

我國現在正用得着這種鑑賞的批評。因為一般操着批評之筆的人，都缺乏那種虛心的態度，而

只一味吹毛求疵 (Fault finding)，任意漫罵。在作者失了鼓勵，自難深造；即讀者也就受着迷惑，只見作品的壞處，而看不到作品的好處。批評同派者的文章時，就瞎捧一陣；至於遇到外人的作品，便一開頭就罵，而且罵得極不近人情，譬如說某人的文沒有「意識形態」或是「連普通常識都不夠」之類。這種批評似乎又在裁判的批評以外去了。

裁判的批評走到極端，便成了一種是非的爭論，譬如張繼的詩：「姑蘇城外寒山寺，夜半鐘聲到客船。」在文學價值上看起來，幾乎無瑕可擊，而歐陽修却說「夜半並無鐘聲，有人又爲之打抱不平說夜半確有鐘聲。皮光業的詩：「行人折柳和輕絮，飛燕含泥帶落花。」裴光約批評說，「柳當有絮，燕或無泥。」諸如此類，都離開文藝批評很遠，更談不上鑑賞了。不過這種吹毛求疵，我覺得比現代的批評似乎還要好點，因爲談論這些是非的人，自己並不擺出批評家的面孔，也不任意漫罵，他們的態度還是很公平無私的，只是方法不對就是了。

說到現在我國文藝界的那種黨同伐異的批評，我便想再從上面提到的阿諾德的現代批評的職能一文中引用幾句話。

「什麼是我國日下批評的癥結呢？那就是只顧他們自己的利害，而抹殺了真正的批評。所有的批評機關，都是個人或團體的機關，說話各有各的背景，各有各的目的，他們的批評，第一就

要其達到他們實際的目的，至於心的活動還是其次。當然，他們也並不是完全沒有心的活動，不過只限於達到他們的實際目的的範圍以內。譬如愛丁堡評論是自由黨 (Whigs) 的機關報，其言論中所包含的心的活動，只是以適合其黨見爲限，至於四季評論則係保守黨 (Tories) 的機關報，不列顛四季評論則爲在野政黨的機關報，泰晤士報則爲平凡，自滿的，富裕的英國人的言論機關，它們言論中所包含的心的活動，也都只是以適合其各自的主張爲止境。在社會的各方面，不論政治的，宗教的，或其他的，都各有其批評的機關，至於無偏袒而綜合一切的言論主張的刊物，却反而不是一般人所歡迎的。

這與我國現在的情形，又有什麼分別呢？我們沒有英國那樣許多黨，但我們却有的是派。有語絲派，有論語派，有現代派，有太白派，有……派，而每派又至少有一個言論機關，各自發表它的高論。在不觸犯其主張之範圍以內，從事於各種心的活動。只是這種心的活動，既受了限制，當然不能盡量發展。而在批評時，自不免要失了公平無私的態度。

阿諾德有慨於他當時的英國情形，而倡說「鑑賞的批評」，我們現在的文壇，也是一個和英國當時差不多的極紊亂的局面，我在這裏把文藝批評之正宗的「鑑賞的批評」介紹過來，也許不爲無意義吧。如果這篇小文，能給今後的文壇，一點些小的影響，那就是我望外之幸了。

## 什麼是審美的批評？

張夢 譯

### 一

說到審美的批評 (Aesthetic criticism) 就容易使人聯想到唯美主義 (Aestheticism) 者的王爾德 (O. Wilde) 和他的思想來其實，審美的批評也和唯美主義一樣，並不始自王爾德。首先用「審美批評」這幾個字的人，是英人華爾透·沛德 (Walter Peter 1839—1894)。王爾德乃是私淑沛德的，而且剛好私淑了沛德被人最誤解的一面，所謂快樂主義。王爾德為答覆許多攻擊他的言論，屢引用沛德的文句以自解，但是王爾德究竟不能算是繼承沛德的思想的人。自然，在「當為一個創作者的批評家」這篇文章裏，有許多地方和沛德的主張相似，但是，只是相似而已。王爾德本人並

不像沛德那樣是個批評家，並沒有應用過他的主張，所以講到審美的文藝觀，審美的文藝批評來，應該從沛德說起。沛德而外，意大利近世的哲人克洛奇（Rocce）對於這方面更闡明不少。以下，便以這兩人的思想為中心，略述文學藝術上所謂的審美的批評。

近代文藝批評的興起，其原因之一，是為反對舊來那種以過去的法則學說信條為基礎，獨斷地批評善惡的裁判批評。同樣，近代文藝批評間的諸說紛紜，也就是互相不滿，互相反對而生的結果。那末，要知道審美批評是什麼一個東西，就得知審美批評由何而起，即是說，審美批評者對於其他的各種批評有如何的不滿，才唱這種學說，去改正或者去彌補它呢？

近代文藝批評，在打倒了過去那種專斷的批評，另自建立起新的批評來時，不外有兩條路可走。一條路即是純主觀的批評。舊來那種以前的學說，信條為標準的客觀可是獨斷的批評，既是靠不住，結局，只有以個人的主觀趣味為中心。個人與個人之間，因為各自習慣，素養，氣質的不同，互相都是圍在一重厚重的牆壁裏，沒有一個可通的溝渠。十人百人雖一致地說這樣很美，那樣是善，結局大家所同意的，只是固定的言語，決不是各有伸縮的內容。個人只能從他自己的那牆壁的小孔，中去看世界，決不能看出事物的真相（*things as they really are*）——這是無可如何的事。認承了這個無可奈何的事實之後，文藝批評家所能做到的，便是不要去尋客觀的標準，只要極力去求柔軟的思想，

深厚的同情。批評家在他人的作品之前，有微妙地感動的心，有能把這印象如實地傳出來的筆，這就行了。於是，批評者稟着銳敏的感受性，去涉珍獵奇，去求美避醜，去作靈魂的冒險，去織出動人的夢幻。一時，以法國為中心，以聖伯甫為首，風起雲擁地為文藝批評開一生面的，便是這種主觀的批評，即所謂印象主義的批評了。印象批評即是一種醇化了的知的享樂的記錄，或者享樂後日的追想。這種批評老實說並不注重對於他人作品的忠實的理解，無甯是藉他人作品為媒介，而把自己的感想藝術地表現出來。這種批評雖可以微妙地敍說出自己的印象，可是只是一種被動的雜亂的沒有秩序的東西，譬如一個名優今夜可以演借東風的諸葛亮，明天可以演風波亭的岳武穆，後天又可以演其他的忠臣孝子，只是每夜每夜地流轉着，其間並沒有秩序的統一，只是一種受動的戟刺，沒有內部必然的連絡，只是表面偶然的移動，這樣的批評，在審美批評者看來，還有許多應該補充的地方。

不滿意於舊來的專斷批評，又不能首肯於主觀的印象主義的人還有一條路可走。即是把藝術作品看成和自然現象一樣，把自然科學的研究方法，適用在文藝上來，去比較各種藝術上的主義，去分類異同，從環境上去說明藝術的發生，即是所謂科學的批評。科學批評的目的，乃在詮索一作品的出所，系統，主義，境遇，環境。這等東西只是構成作品的資料，而不是作品的本身。作家把這種種資料綜合統一起來而成作品，批評家却把它分析還元起來，想求出藝術的真諦，這就如生命是種種元

素集合而成，科學家把生命還元成元素而想在其中去求生命一樣，他不知道在他那解剖刀一揮之下，生命已經離開軀殼而去，結局他所解剖的只是一個物體。從物體裏面尋不出生命來，同樣批評家再怎樣分析，別類，採集，觀察，結局只是外面的詮索，一點也不能達到作品內面的價值。而且藝術作品是種種資料的具體的綜合，而科學批評所做到的，只是分析成爲抽象的概念。藝術中如韻律等所喚起的微妙的幻影，美麗的象徵，在這抽象的概念之前，還有多少能存在呢？試想把梅特靈的戲曲，用概念說明起來，例如古城是象徵人生，洞穴是罪的感情，暗室之女王是死等，這於理解梅氏的戲曲，能有多少幫助？在這種說明之中，你得到的只是合理的知識，而美就從此完全消逝了。

印象的批評得到的只是主觀的感情，科學的批評得到的只是分析的理知。對於這二者都有所不滿而新起的批評，第一個問題，就是要超越這感情與理性的對立，印象主義和科學態度的對立，而尋出批評的機樞來。蕭爾透·沛德即是生於這兩種批評的傳統之中的人，他所唱導的審美批評，即是在解決這個問題。在他的鑑賞集（*Appreciations* 260）裏他曾說：「最大的問題，是把我們的知識和經驗，科學和歷史，吾人的希望和現實等所造成的雜亂無章的堆積，誘導成爲有秩序的東西。——這是他自己修養的基礎，也就是他文藝批評的態度。他也和近世英國的幾個大批評家如卡乃爾、安諾德等一樣，文藝批評，同時即是人生的批評。」

二

把雜亂無章的東西，誘導成爲有秩序，把支離破碎的東西，綜合起來，把猥雜渾沌的東西，化成純一，把深刻的矛盾，變爲統一的世界，這些是沛德修養的基礎，也就是他審美批評的根底。可是，這同一的努力，也就是希臘藝術的精神，而在審美批評者看來，卽是一切藝術的本質。所以欲知道什麼是審美批評，第二步便得知道審美批評的藝術哲學。在真善美之中，藝術所表現的是美，這個不待審美批評而後知之，審美批評不過更強調了這一點，可是它的重要處，還是在說明什麼是美？藝術怎樣地去表現出美來？卽是藝術怎樣成爲藝術？藝術批評者們應該怎樣去批評這種藝術？

對於把具體的藝術化成乾燥無味的概念說明，深致不滿的審美批評者，當然不會對於他們所謂的「美」，下一個形而上學者那樣的抽象的定義。因此，要知道審美批評所謂的美，決不能用概念的說明，只能從他們的主張中得到一點暗示。在審美批評者看來，文藝批評便只是文藝的再創造，卽是批評和創作，差不多是一樣的東西；那麼，藝術是怎樣創作出來的呢？

一切藝術，是在描寫事物的真像 (thing as they really are) 而批評也是看出事物的真像

(To see the object as in itself it really is—The Renaissance) 這話，安諾德在主張他的鑑賞



批評時也曾說過的。問題乃在所謂事物的真像，到底是什麼？這就講到審美批評的藝術觀來了。

一切藝術，最初呈現在我們的觀感上來的是什麼？在這裏，我們暫且把形式與內容的關係放在一邊，我們和藝術品最初相接觸的即是藝術的形象彫刻繪畫固不消說，就是文學作品，也是最初看見的外形。那麼，藝術的形象是什麼？藝術的形象與普通事物的形象有什麼區別？知道了這個區別，便知道了藝術的真髓了。

原來生命是流動的，事物刻刻都在變化，柏格森說：「生命是進化的，我們把進化的一時期，集中起來靜觀的時候，便成爲形。事物的變化，變到十分顯著，足以打破我們那幸福的惰性的時候，我們才覺到物體的形變了，然而物體時時刻刻都在變它的形，嚴密說來，並沒有形。形是不動的而實在又是活動的，所謂實際所看見的乃是形的連續的變化。所謂『形』乃是移動的物體，所攝的電影膠片上的像……」

像這樣地，普通事物的形象，只是電影上的一個膠片，單看着這個膠片，絕對不會看出物體流動的姿態出來。要想到達能看見事物的真像，要想發現事物的美，這種事物的普通形象，反而是一個障礙物。要想看見事物這種流動的真像，我們得破除我們遲鈍的感性，捨去只凝固於表面外形的習慣，不以固定的概念，形象無秩序的堆積爲滿足，還要養成富於流動性，變通性的思想上的習性，養成能

透澈事物的感受性，然後才能從無限複雜的連續活動裏，聽得出和諧的音樂，看得見玲瓏的美。到了這一步，我們便已有了「藝術家」的精神了。

但是，普通事物的形象，雖是我們沒入流動世界的妨礙物，可是我們如果完全不要形象而欲鑽入躍動的生命裏去，也是不可能的，這樣捨去任何形象而去求事物的真髓得來的只是渾沌，並不是流動。試想一個人迷失在深山叢林裏，夜黑風高，一切的凝固着形象，便都解體，樹子看去像一條大蛇，風聲也覺得是狼嗥虎叫，這時，便只有無限的恐怖，因為在他的心裏，眼前一切已化成渾沌的世界，於是跟着而來的便只是意識上十分狼狽，並無所謂流動，更無所謂美了。因此，藝術家不惟要超越固定的，斷片的普通形象，而且要藉更根本的形象來把這種渾沌的世界變為有秩序的統一，要化除這種恐怖的心情，而達到晴朗的歡喜。這樣得出來的東西，即是所謂藝術的形象。

從這個解釋看來，我們就很可以知道何以繪畫彫刻較之攝影照像更為使人發生美感。更可以了解中國畫詩的趣味。中國畫那種粗枝大葉，輕描淡寫，中國詩那種簡短飄逸，都是表現的是事物的內面的形象。就在西洋，忠實照着事物形象描畫的藝術益和實物相像，益是在藝術品中為下乘，因為在這種完成品之前，那外面的形象時時都在心頭，便使觀者永和流動世界相分開，把無限變成有限，把活動變成靜止去了。

三

那麼，這種內的形象，這種藝術的形象，藝術家是怎樣得來的？審美批評者的解釋，就說這是從直觀得來的。別人看去只是凝固的觀念，藝術家看去便是一個活着的形象，所以在審美批評者看來，「美即是觀念的感性的表現。」一切的感受，一切的思想，一切的思惟都不把它們拿來抽象地思考，時時不斷地都把它們看成形象的東西，因此得到明晰的認識，從而能夠有適切的表現。要達到這一步，當然，不是拿普通的肉眼去看，而是拿心眼去看所謂心眼，便是精神的統一的活動，統一的實現。精神達到純一的境地時，便超越了一切構成事物的材料，資質，而把這種種統一起來，看出它後面的一般普遍的東西來。在曙光裏輝耀着的雪峰，肉眼看見的，只是構成這雪峰的冰，雪，岩石等物，要在精神統一起來，以心眼直視的瞬間，這些感覺的資料，便統一成爲真正清淨秀麗的東西去了，同樣，讀偉大作品如浮士德等書的時候，只是看見什麼時代，環境，技巧等構成資料的時候，決看不出這書有什麼味來，要在超越了這些資料之後，一剎那間，才覺到這是把深刻的人生意義，以個性的姿態表現了出來。藝術家創作的時候，便是把他所受的社會時代，環境，教養，資質等渾然地統一起來，努力超越這些東西，而達到精神的統一，卽以他直觀所得，作爲他藝術的表現，批評家卽是把藝術家所創成的這種內的形象，又在

他的精神，喚起一個再構成的體驗。這決不是印象主義的受動的感受，而是實際參加藝術活動的再創造，這即是沛德所主張的審美批評了。

可是，如果只照沛德這樣的說法，我們很容易就看得出來審美批評結局只做到理解藝術那一步，還沒有達到真正批評。過後在克洛奇的主張裏，又才補足了這一方面。克洛奇也主張藝術是直觀的表現，即是精神統一的活動，因而藝術是創造的。而藝術批評乃在確定藝術作品到底表現了純真的直觀到什麼程度。「真正的批評，既不是分門別類，也不是闡揚其中的教訓，也不是求快樂，也不是求理知，更不是心理的，乃是審美的，因為批評即是一種藝術的哲學，又是歷史的，因為它終於成爲藝術的歷史。」

#### 四

什麼是審美批評，從上文大約可以得一點暗示。此外，和審美批評相關連的，還有幾個問題，在此順便說說，藉此更可了解這種批評是什麼一個東西。

審美批評的藝術觀，是一種爲藝術的藝術（art for art's sake），即所謂藝術至上主義。藝術至上主義在中國都認爲是種逃避現實的東西而加以輕蔑。其實這完全是一個誤解，從上文看來，審美

批評者所看出來的藝術，其基礎乃是征服渾沌世界，把它化成統一的秩序而達到純一之境。所謂渾沌的世界不單指自然界的現象而言，同時我們的社會生活，我們自己的苦痛、願望、煩惱等的人生葛藤，也都是一種雜亂的渾沌的世界，而我們畢生的精力，也就是在把這些矛盾衝突，化為統一。這種努力，完全隨我們對生活對現實的態度而定。於是，我們要達到這種純一之境，普通就有積極的和消極的兩條路。積極的路，便是征服的，戰鬥的態度，達到了目的時，便得到的是一種晴朗的心境，失敗了時，也現出戰士的悲壯。消極的路，便只是對於現實醜惡苦惱，取逃避的，隱退的態度。這條路所達到的只是閑淡，只是幽雅。普通以為這種淡白閑雅的境地，這種逃避隱退的精神，便是為藝術的藝術的主張。其實，這種態度，比藝術上的主張還要更深進一層，乃是對人生現實的態度，發現在藝術上來。為藝術的藝術所包含的，並不只此，這不過其中的一部分吧了。

藝術家不單只要達到純一之境，而且還要把它用藝術的形象表現出來。我們抽象地所謂的精神，純一綜合等物，在他都不是抽象的東西，而是具體的形象，即是他直觀所看出來的形象。直觀是什麼呢？便是不由藝術家自身的好惡選擇，而是事物自律的展開，突然呈現在藝術家的心眼上，這才是事物的真像（things as they really are）這才是看出事物的真像（To see things as they really are）。所謂為藝術的藝術，便是主張藝術的自律的活動，不受作者的道德、環境，以及其他固定的概念所支

配。這些東西，如作者的人生觀，道德觀，境遇，教養等，只能作為是養成作者直觀的資料，不能當成是作者特殊的目的。為藝術的藝術，最為人所反對的，便是它不承認作品中應含有道德的教訓，但是現在我們知道它是主張的藝術自律的活動，那末，這種否認有道德教訓，不能不說是對的。不過，藝術至上主義的真意雖是如此，可是後來却被一些作家所歪曲，他們所作的作品，不是藝術的自律，反而是藝術的放肆，不是求全人格本質的實現，反而是追逐隨心任性的空想，結局，把為藝術的藝術，變成為享樂的藝術，為遊戲的藝術，當然要遭識者的非難了。

最後，藝術家既是以全人格去直觀一切，在別人只是些抽象的概念，在他一一都是形象，那末，在這種藝術家看來，內容和形式是一致的，在他，內容即是形式，形式即是內容。對於一切概念，印象，你能夠具體地看得出多少，這多少便成為外形而表現出來，同時也即是你所看出來的內容。普通人說，看見傑作的繪畫彫刻，自以為也會想到，只是表現不出來，把內容和形式完全分開，這是錯誤的說法，你自以為有這種思想，而在表現的時候思想便消失而去，或者變成蕪雜，原因便因為最初你所有的就是蕪雜而混亂的思想。印象達到了綜合統一的時候，便是你表現成為外形的時候了。

在為藝術的藝術論者看來，形式和內容是分不開的，而概念是人人共通的，所有藝術的形象才是個性的產物，於是他們在個人的修養上極力主張全人格的個性的磨煉，而在藝術創作上，力說形

象的重要，這自然是應得的結論，可是不幸而一般人又把他們注重形象的意思弄錯，以為只要形式好，內容怎麼也可以，成了內容空虛的形式尊重論，因而這一點，也成為藝術至上主義被人攻擊的口實了。

## 五

審美的批評，如照沛德所說，便是把藝術品的內容，形式資料等所暗示的情趣印象，照着它所暗示的方向，有效地統一綜合起來，即是一種照着某一藝術品所暗示的方向，再構成的體驗，審美批評者所求的美，便是以這件藝術品為媒介物，以它為出發點，而構成的超感覺的東西，審美批評的對象，即是這種美的對象。

這種藝術的理解，如果是可能的話，那末，得的結果又怎麼樣？這便是我們對於審美批評最後的問題。聖伯里教授在他的批評史裏，便直截了當地說沛德這種批評是尋取快樂。因此，沛德自身雖叫他的這種批評為審美的，可是一般却另外起了個名字叫快樂的批評。

沛德的審美批評，其目的果係是在求快樂麼？如果是的，那麼，散亂地隨便抓起一個作家的作品，照着所暗示的方向去，再創造，再構成，再體驗，結果還不是毫無秩序和印象主義一樣地雜亂嗎？單看

沛德所著的文藝復興的序文，很容易得到這種誤解。要把沛德全著作的精神，體會了之後，才知道並不是這樣的。

關於自己的修養，沛德曾說人心有求心的和遠心的兩種傾向，遠心的傾向，便是離開中心，任意地追求各色各樣的學識思想以及人生社會的種種相。把自我無限的擴大，無限的展開求心的傾向，便是以自己的精神為中心，竭力求精神的確立，個性的健全，不絕地的自省，不絕地的統一。不努力擴大自己的人，便容易安於淺陋的知識，容易陷於頑固和獨斷。可是只是一味的擴大，而不想建立自己，結果就成了追逐流行的永遠漂浪者。每見一個新東西，新思想，便以為是最進步的東西，每讀一本新書，便以為最良的書，這樣做去，只是做了他人的共鳴者，寄生蟲，絲毫沒有一點創造，永遠達不到精神的自主。沛德的批評，便是一面吸收各家各代的藝術精神，同時把它們統一綜合起來，把散亂無章的精神堆積，化為有秩序的純一。外界的傑作，沒有盡時，所以他的請神創造也永遠地精進去，這一點也可以說明他對於美為什麼不下絕對的定義，而只認定美是相對的東西。這便是他自己修養的基礎。結局，批評在他即是確立精神的努力，不單只藝術作品之玩味而已。這樣地把文藝批評擴大到人生批評去，我們才能知道審美批評的精髓。



## 人文主義的藝術批評是怎樣的？

伍蠡甫

### (一)

某種文藝批評起於某種世界觀。要解釋人文主義的文藝批評是怎樣的，先須說明它的世界觀是怎樣的。世界觀是一個文化研究，所以人文主義的文藝批評究竟是什麼，也須作爲一個文化研究而後可以弄得清楚。

文化是歷史的產物，有利用遺產的必要；每一時代的文化也常須包含若干前代文化的因素。中世紀的歐洲是農業的自然經濟，古代希臘一度是商業的交換經濟，所以中世紀沒有什麼取資古代希臘文化的痕迹，但是入了十四世紀，歐洲的文藝復興標識另一個新時代的開始，商業發展形成交

換經濟，重演古代希臘的繁盛，於是有了利用古代希臘文化的必要。而所謂文藝復興者適成歐洲資本主義社會的又一弊端，以及中古與現代間一座橋樑。由於私人財富的漸次累積，更開始了一個保障財富的運動。因此，這羣人須要從中古教會與封建壓制之下解放了自己，尊重自我精神的自由，而又更不能不發達知識。儘量運用知識來深入自然和社會，以實行征服。所以文藝復興不啻一部份歐洲人的覺醒；他們一面努力擺脫神的羈絆，一面要在現實中樹立特殊地位，尤須積極地建設一種純為增進自身福利的文化。於是，就有了所謂人文主義的運動了。

這種運動的方案，是給一部份攬有財富的人以一個強力的地位，一個高度發展的利益，一個充足的生活。從這一部份人看來，所謂世界者既不是依存於觀念中的主觀的精神，也不是離觀念而獨立的客觀的物質，而是他們的福利所從實現的一個憑藉，而他們也便是權量世界的一個尺度了。因此，在積極方面，人文主義是一種嘗試。要把一種個人主義的世界觀加以體系化。人文主義的敵人是「神」，以及存在於這若干個人以外的一切「權威」。那末，站在這末一個世界觀上，做人的標準又應該如何呢？

人文主義者時常這樣說：人生的使命是實現一個超越時空的、理想的、完美的人性，而「完整」「均衡」與「常態」更是這理想的人性的必具條件。人性須備有各個部份的涵養，這些部份尤應

配合均勻，發展均勻；並且這等均勻也應力求其普遍，所以只有常態的人生才能包藏它們。

資本制度經由商業、工業等階段漸次前進，這些財富累積者的文化建設也便漸次前進，因此從文藝復興以迄近代實在無時沒有人文主義的活動。廣義的言之，人文主義的精神實在是可從任何國家、民族中發現，然而，在資本主義社會中除了人文主義外，還產生許多其它主義和它的世界觀。它們却又和人文主義不同，那些不同之點更可增加我們對於人文主義的了解，例如，強化實財保障的工作，曾產生過浪漫主義；而在保障動搖以及生活平板化時，失望之心皈依命定，因而又產生了自然主義以及那些反映消沈意識的印象主義等。又如，作為這一部份人的本位的發揮也曾通過了這些不同的主義，而表現了強弱各異的程度。在浪漫主義中，這種發揮是向上的，強烈的；在自然主義中，它已經改取徑途，妥協於自然的抑卽環境的支配；降至印象主義，則因漫無制約的個人主義發展過度，演成無政府的悲狀，所謂這一部份人在圈內圈外都遇到不可收拾的衝突，於是人竟成一個接受環境的種種刺激的機關，絲毫沒有反射環境或支配環境的能力。所以，我們反觀這許多的主義，知道它們並不同於人文主義，雖然人文主義也和它們一樣，置重於這一部份人的本位上。於此更可明白，人文主義却在資本主義社會全部發展史上，用一種「超然」方法和「籠統」態度來得到一個「抽象」的人生原則。它所謂的標準人性並非依存於現實世界，而是擺脫了時空作用，獨自胎育於一種

空想的若干範疇中。所以人文主義的方法論也是屬於觀念派的。並且，這些範疇都傾向於內約或節制，而絕對不是外拓或擴張的；做人的精神只在如何收束自己的偏頗的發展，俯首於一個空想的標準之下。所以人文主義的態度，更可以說是近於宗教一般的消極的。

(一)

關於人文主義的世界觀既已說過一些，那末人文主義的文學批評也不難懂得了。

人文主義以為文學的目的乃在描寫常態世間的完整的、均衡的人性，它認為歷來的文學都不能絕對完成這種描寫的工作。例如，浪漫主義側重感情的自由，失却人性各部份的均勻配合與均勻發展；寫實主義太過拘泥於時間和空間，忽略人所自有的精神；自然主義崇拜自然，把人也降服在自然的紀律下，失去了人類統制宇宙的重心，有損人的尊嚴。所以，這若干主義的文學都不合人文主義的標準，不曾觸着人文主義的理想的人性，而人文主義文藝批評的任務便是：一方面估量一切文學作品切近於這個標準的程度，來賦與高下的價值；一方面仰承希臘古代的文化，揭發當時古典文學作品中那些足資印證這個標準的處所。例如在希臘古典文藝作品裏，亞里斯多德的詩論 (*Aristotle: Poetics*) 和三位雕刻家合作的宙與科溫像 (*Agasander, Polydorus, athenodorus: Louvre*)

是很受人文主義批評者的憧憬的亞里斯多德在這部書裏通論一般藝術的原理，他以為藝術的使命是要模仿人生的真實，而人生中只有永恆的、普遍的部份才是真實，所以也只有超越了那刻在變動中的現象，改從理想上樹立一個準則，來約制現象，藝術表現才有可能。因此，藝術的題材是一切合於「適中度量」(measure or decorum)、「單純」(purity)、「約束」(temperance)、「冷靜」(coldness)等條件的理想的對象；藝術的方法是模仿那約制的感情，用來喚起鑒賞者中庸不偏的反應，永恆普遍的反應；藝術的成功是使鑒賞者的感性有了適當的排洩(purgation)，從而認識人生的真實。這一切原理，正是人文主義藝術論的主旨。至於雷奧科溫像，也有類似的意義。雷奧科溫是多羅哀(Troy)戰史上多羅哀人(Trojans)的祭司，在海濱祈禱時，父子三個同被毒蛇所害。這三位雕刻家作父子合像，以毒蛇纏身表現「死之痛苦」。十八世紀德國批評家威克爾門(Johann Joachim Winkelmann)闡明這雕像所表現的真實，說：「石像上雷奧科溫被蛇纏住，混身肌肉畢呈劇痛之象，可是他臉上仍十分沈靜，軀體也沒有掙扎的姿勢，這是表現他當身體極苦之時，精神還能保持平靜，顯出他心靈的強力。並且在整部作品上，身體之痛苦，和心靈之偉大，分配得很是均勻，使觀者肅然興愜惕之感。」換句話說，雷奧科溫死時苦痛的感情經過藝術家理性的制抑和整理，乃呈中庸、均衡的風度，而唯其中庸、均衡，這尊雕像所模仿的感情與真實，才是希臘藝術家所認為永久的。

普遍的，也便是人文主義文藝批評者所最服膺的啊！

在一九三三年去世的美國人文主義批評家白璧得 (Irving Rabbitt) 也有很多重要著作，傳述人文主義的精神和藝術的理論，現代的人文主義學說可以白璧得的這些著作來作中心代表。他有幾段扼要的話，極能幫助我們了解人文主義最近的文藝論。「一個統一的印象不能夠得到，假使沒有相當的集中 (Concentration)，適當 (relevancy) 和目的。這種對於藝術中陽性原素的注重，既不含有輕視那些陰性原素的意思，也不造成灰色線條的過分應用。正確的線條是第一要素，但是顏色運動和幻影以及一般的表現力，也不能缺少，並且愈多愈好。每一種藝術都可以像其它各種藝術之富於暗示，如果它對於自己的形式與比例是真實的，但是把顏色看得比線條還重要，將幻影高置在具體的目的之上，視暗示較調和更加關切，這些都足以慫恿陰性原素，使之勝過陽性原素，而過去一個世紀裏的藝術和文學的腐潰，便是爲了這種偏重。」這又名爲浪漫的錯誤，如果稱爲蘆梭式的錯誤 (Rousseauistic error) 則更加正確了。」在這裏，白璧得主張藝術作品之統一須由部份間的調和及配置均勻入手，仍是希臘古典文藝的正統理論。

他更進一步說：「簡言之，黃金時代的希臘人是有文雅的標準的 (humane standards) 並且，他們是用一種易於調整的方法來維持着這些標準。他們相當完成「單一」與「多元」間的調和，

達到人生的最高智慧。……現代的人在學習了希臘人生的課題之後，固然只能產生一些作品，使外貌上相似於蘇佛克里斯（Sophocles）的戲劇，或柏拉圖的對話，然而現代人的作品却也能夠相同於這些希臘式，如果他的作品真是具有那些關乎命脈的「統一」「適中度量」和「目的。」我自然不想勉強使人盲目地崇拜希臘人，或把古典的古代以後的那些人類的擴展和富藏，加以低下的評價。不過，希臘的人生至少可以作為一種警告和一種榜樣看，對於當代，這警告和榜樣都非常適用的。……在當時的希臘，所成爲問題的也正同我們現在的一樣，都是關於「漫無制約」這類的事，因爲我們假如揭去現代科學進步的外表或皮毛，我們便能發現那內部深藏着的對於「適中度量」律的摧毀。由於自然主義（按即上文所指的過分尊崇自然律，忽視一部份人理想中的標準律）之過分發展，希臘社會消滅了，而我們的現社會也將有同樣的消滅的可能；但是希臘藝術在它的最爲完美的時代，却足以代表人類約制的勝利。所以，從成功和失敗雙方來講，希臘，尤其是蘇格拉底、柏拉圖和詭辯哲學昌盛時代的希臘（按即上文所指古代希臘商業繁盛的時代）是最可以教導我們的。

——我想，比任何過去的時代都要多。（以上所引，都見白璧得的新雷奧科溫（The New Laocoon）內「形式與表現」一章中）這幾段話更可概見現代人文主義文藝批評主將是如何醉心古代希臘了。

(三)

有人批評人文主義的文藝論太過籠統，太過不接近科學了，這還未能道出內中的真相。其實，現代的人文主義只不過是這末一回事：看見大勢已去了，現代已經不再屬於自己了，還不妨來個最後的掙扎；怎樣掙扎呢？——抱着一個抽象的原則，來逃避現實的壓迫；依附一個過去的靠山，來充實自身的虛弱。然而，個人主義是已在消滅了，所以像人文主義這樣的世界觀和文藝論也不過像似退潮裏的漩渦，也那有不同歸幻滅的呢？不過，那些關於一個作品部份間之如何調整，如何取得統一等的問題，却還可以繼續引起討論的興趣，因為任何向上的，壯旺的精神之表現，都逃不了這種嚴肅條件的追求。在個人主義社會以後的社會，如果有一個勤奮的開端，那末這種嚴肅的意思，也自會浮現於藝術作品之中啊！



## 佛洛伊特主義怎樣應用在文學上？

高覺敷

佛洛伊特爲維也納的一個醫生，以治療神經病的經驗，提倡一種潛意識心理學，以爲自我和性（ego and sex）乃人類的兩種重要的動機。性往往和自我衝突，自我往往將性抑制。但性慾的勢力甚大，初不因自我之加以抑制而消滅。性慾不見容於意識，便逃匿於潛意識之內。佛洛伊特所稱的潛意識，使指的是性慾。

性慾既被打入潛意識之內，便常乘機而動，侵入意識，小之造成過失和夢，大之造成神經病。佛洛伊特的精神分析引論（商務，萬有文庫）給我們以許多關於過失及夢和神經病的例子，讀者可以參看。然而性慾之被剝奪者未必盡皆成病。佛洛伊特以爲性的衝動富於彈性，「這一衝動可進來代替他一衝動，假使這一衝動在實際上不能滿足，他一衝動的滿足常足補償其缺乏。」這些接受代替

物而「防止疾病的歷程，有一種在文化的發展上占一特殊重要的地位。因為有這個歷程，所以性的衝動乃能放棄其從前部分衝動的滿足或生殖滿足的目的，而採取一種新的目的。……這個歷程叫做昇華作用。因為有這個作用，我們纔能將社會的目的，提高在性的目的之上。」所謂新的目的，即指文學和藝術。

所以由佛洛伊特看來，文學藝術可間接滿足性的要求。於是詩文小說都可視為性之昇華的結果了。以這個觀點評判文學作品，也未始沒有幾分根據。譬如中國的詞、詩經、古詩十九首，大多數含有男女相慕相悅的意味。古人解毛詩和古詩十九首往往假定作者在思慕其君，未免笑話。英國詩人如莎士比亞有一理想的女人「黑姑娘」，威治威士 (Wordsworth) 有一理想的女人露西 (Lucy) 尤為著例。小說戲劇往往描寫情愛，作者可自比多情的主角，間接得一滿足；讀者也可以此自況，間接得一滿足。張恨水的啼笑姻緣所以特別合公子哥兒的口味者即以此故。

但是佛洛伊特的汎性論 (Pan-sexualism) 在心理學上本難成立 (參看精神分析引論譯序)。文學批評倘引佛洛伊特此說為解釋創作動機的依據，則不免自陷於誤謬。文學作品雖有可釋為性之昇華的結果者，但也有不可強釋為性之昇華的結果者。譬如石壕吏之類的詩，儒林外史之類的小說，作者的動機決不是性。佛洛伊特釋夢回三迴九曲，非轉入性的動機不休。但是我們要知道這

只是他的一種偏見。

因此，我以為就佛洛伊德主義在文學上的應用而言，性的昇華說可不是牠的要點。我們在文學上倘認汎性論為佛洛伊德主義，那就是佛洛伊德的不幸，同時也就是文學的損失。佛洛伊德主義有一要點為文學創作家及批評家所應知道的，那就是動機的衝突。學院的心理學因太注意科學的分析，遂不免忽略一般人對於人類心理作用所發生的疑問。佛洛伊德由神經病的治療入手，於是他可不受因襲心理學的制束。他所討論的問題乃是促進一般人對於心理的了解。動機是可以互相衝突，而互相掣肘的。一魚我所欲也，熊掌亦我所欲也。二者不可得兼，「便發生了動機的衝突。」舍魚而取熊掌，這就是衝突的解決。但是衝突的解決有時沒有這麼容易。往往有一動機發為行為，另一動機乘隙而動，或實行搗亂，或偷出了意識關，例如過失和談諧。

過失有舌誤、筆誤、遺忘等。舌誤是說錯了話，筆誤是寫錯了字，至忘記了約會、物件等則為遺忘。佛洛伊特以為過失、遺忘都是有意的，詩人常利用舌誤及其他過失以為文藝的工具。藍克（O. Rank）批評莎士比亞的威尼斯商（*The Merchant of Venice*）中選盒一幕有下面的一段話：

「莎士比亞的名劇威尼斯商中的舌誤，就其所表示的詩的情感和技術的靈巧而言，都至堪欣賞。這個舌誤和佛洛伊特在他的 *Psychopathology of Everyday Life* 中所引的 *Wallenstein*

劇中的舌誤相類似，也足見詩人原深知這種過失的結構和意義，且假定一般觀衆都能領會。Portia因受其父的遺囑的束縛，選夫須純靠機會。她所不喜的求婚者已都因碰不到巧而見拒。Bassanio是她所傾心的，他也來求婚了，她怕他也選錯了盒子。她想告訴他縱使選錯，而他仍可博得她的愛悅，但是她因對父已有誓約，只得不說。莎士比亞使她在這個內心的衝突裏，對 Bassanio 作下面的談話：

「我請你稍待吧！待過了一天或兩天，再行冒險吧！因為選錯了，我便失了你的友伴；因此，我請你等一下吧！我覺得似乎不願意失了你（但這可不是愛情）……我或許可以告訴你如何選擇纔對，但是我受誓約的束縛；因此，我不能舉以告你，你也許選不到我。但是一想到你或選錯，我便想打破誓約。別看我吧，你的眼睛征服了我，將我分爲兩半；一半是你的，另一半也是你的。——但我應該說是我自己的。既然是我的，那當然便是你的，因此，一切都屬於你的了。」

——她想暗暗地告訴他，即在他選盒之前，她已屬於他，對他非常傾愛，可是這一層在義不應該說。詩人因此遂利用舌誤，（按即指「另一半也是你的」）以表示 Portia 的情感，既可使 Bassanio 微有所恃，復可使觀衆耐煩等着選盒的結果。」

談諧在佛洛伊特的心理學內也得了一種解釋。假使我有句話不說不快，說了怕得罪，最穩妥

的出路便爲談諧。佛洛伊特說，從前有兩個無惡不作的市僧，以投資的徼倖竟成巨富。他們既成富翁，乃謀混入上流社會，請一個名畫家畫像。一夜，他們大宴賓客，將兩幅畫像高懸客廳壁上，請極有聲望的藝術批評家賞鑒。這位批評家看了許久，好像有所追尋似的，後指兩圖之間空白之處，問「救主在那裏呢？」這便是這位批評家的談諧。他本欲罵他們爲罪犯惡人，但因拘於禮俗，故改以談諧出之。耶穌釘死十字架，兩旁不站着兩個惡人嗎？

上述兩點都可以說明動機的衝突。文學創作及批評家如不欲和佛洛伊特主義發生關係則已，如欲發生關係，則與其在文學中求性之昇華的例子，不如用多少時間研究佛洛伊特的過失心理學和談諧心理學。

## 批評家和文學史家的任務是一樣的嗎？

方光燾

把文學作爲社會的一現象看時，作家是生產者，讀者是消費者。文學批評家却站在兩者的中間，做一個介紹人的腳色。這點決定了文學批評的任務，同時也就使文學史家和批評家有了區別。

批評家當評論文壇新現象的時候，大都着眼在實際的目的，想要給與作者或讀者一種影響。文學史家，却和他不同，是以純學術的目的去研究，探討的。當然以給與某種影響爲目的的文學史家，也不能說是沒有；不過那種人，與其說是文學史家，倒還是把他們歸入到批評家的隊伍裏，更來得妥當。不消說得，文學史家既發表了著作，自然也一定給與了一些什麼影響，可是那影響，却完全和批評家所給與的不同。詳細地說起來，批評家是憑藉批評，來和文壇發生交涉，文學史家是從純學術方面去給與同一專門的學者以刺戟，和文壇發生交涉，是批評家的任務，希望在學術界中有所貢獻，却是

## 文學史家的期望

照現在普通所承認的說法，文學史家大都以研究過去的文學為主；批評家却評論同時代的文學。自然，批評家雖也常常論及過去的文學，或從過去的世界裏，掘出了有價值的作品，或使被遺忘了的過去作品，復活起來；可是即在這樣的情況裏，批評家也決不是受了純學術的興味的驅使，却無非是爲了實際的目的，想給與文壇一種刺戟罷了。在評論過去的文學的時候，文學史家和批評家也各有不同的見地。批評家從自己藝術觀和同時代的「精神的雰圍氣」裏，選取批評的標準，而文學史家却始終站在歷史的觀點上考察。文學史家所要決定的，是過去的作品與產生那作品的社會間的關係，以及那作品在那社會裏面的意義。批評家却常常站在現代的觀點上去評價過去的作品。

文學史家，往往也有從學術方面，來研究同時代的文學的；可是這時候，文學史家並不抱有批評的目的，僅僅對於同時代的文學的諸傾向或作家，加以記述，有時爲容易理解起見，或從年代和性質上加以分類，或對於題材，主題，形式等加以論究，或輯錄當時的批評，或記述上演的回數，重版的次數。文學史家的興趣的中心，却是在藝術思想的發達和變遷上。

這樣看來，一方面批評家可以對於過去的文學發生興趣，另一方面文學史家，對於同時代的文學的研究，却也可以感到興趣。不過批評家之對於過去文學的興趣，是起因於同時代的文壇的需要；

文學史家之所以研究同時代的文學，却是以同時代，作為過去文學的變遷的終點看的緣故。簡單地說，批評家對於過去，具有實際的興趣，而文學史家，對於同時代，却具有學術的興趣。

上面用了「實際的」和「純學術的」兩個形容詞，來說明了批評家和文學史家的着重點不同；可是兩者的任務，却並不是可以截然區分得開的。不含有批評的文學史，以文學史論，並不能算是完美的東西。良好的文學史，一定含有良好的批評。掉過來說，蔑視文學史的批評，以批評論，也決不是上乘的批評。不知道文學史的批評家，他自身便不會有繼續存留在文學史上的機會。文學史家和批評家的任務，雖不一樣，但批評家有時要兼文學史家的差使，而文學史家有時却也非變成批評家不可。



## 經是什麼？牠和文學有什麼關係？

周予同

這是一個頗可怪異的現象：中國的經學，就是慎重點說，從西漢初年計算起，到現在，也已經有二千多年的歷史；然而，經是什麼？換句話說，什麼是經的定義？到現在仍是衆議紛紛，沒有一定的標準。

對於經下一個定義，始於東漢班固紀錄的白虎通義。白虎通義說：天道有五常，（金、木、水、火、土）人情有五性（仁、義、禮、智、信），所以聖人象天道，明人性，以定「五經」，經就是常，所謂常道。（一）後來劉熙釋名用音訓的方法，說經好像徑路，好像無所不通而可以常用的徑路，是一種常典。（二）這兩種意見顯然站在道德的見地去解釋，而且依附於中國原始宗教（或哲學）的「陰陽五行」說。

漢以後的經學家對於經義經說雖在爭辯不休，但對於這基本問題却並不加以一瞥；他們好像認這問題是不值得或不必討論似地將牠擱置着。一直到了清末，經今文學派復興，和以前的經古文

學派對峙，於是這問題才又嚴重起來，兩派互相爭辯。依今文學派的意見：經是孔子著作的專名；孔子以前的文獻不能冒稱為經，孔子以後的著作也不能借稱為經。依古文學派的意見：經是古代書籍的通名；孔子以前的文獻已稱為經，孔子以後的著作也未嘗不可稱為經。

今文學派中首先提出這問題的，是龔自珍。龔氏以為只有「五經」「六經」這名詞可以成立。後世增添「傳」「記」「羣書」「子」等，稱為「七經」「九經」「十經」「十二經」「十三經」「十四經」，都是不合理的，不過龔氏並未指明五經是孔子的作品。(三)到了康有為和皮錫瑞，才更進一層，說五經不是古代已有的著作，而是孔子個人所手定或制作。他們說孔子所定的才稱為「經」，弟子解釋的稱為「傳」或「記」，弟子展轉相授的稱為「說」。所以不僅五經以外的書不能稱為經，就是易經裏的繫辭、禮經（儀禮）裏的喪服，也只是「傳」而不是「經」。至於南宋朱熹將禮記裏的大學，分析為首章稱「經」，其餘各章稱「傳」，那更不合理了。(四)

但是，今文學派還有一個問題沒有解決，就是孔子所手定或制作的究竟是「六經」呢？是「五經」呢？如果是「六經」的話，樂經不是亡佚了嗎？不是和今文學派自己所堅持的「六經經秦火並不殘缺」的主張相衝突嗎？如果是「五經」的話，那麼，「六經」這名稱不是不合理的嗎？對於這今文學家的邵懿辰早有一種解釋。他以為樂經本來沒有樂的文辭，就是詩樂的作用存於禮，既然沒有樂經，為什麼

「六經」名稱裏面有「樂」呢？他以為孔子的「六經」是從古代學校的「四術」（詩、書、禮、樂）來的；四術加上易、春秋，所以稱爲「六經」。「六經」是名，「五經」是實（五）所以「五經」和「六經」的名稱全是合理的。

經古文學家以爲今文學派的經的定義太狹窄了。經只是線，只是聯貫竹簡的線，就是史記上所謂「韋編三絕」的韋編，也就等於佛經之稱爲「修多羅」。經、傳、論的不同，只是書籍版本的不同而不是作者身分的差別。經，二尺四寸長；傳就是專，是六寸的簿子；論就是命，是編次有序的意思。所以「經」是通名而不是專名；在古代，兵書、法律、教令、歷史、地理，以及諸子的書都可以稱爲經，不限於六經。堅持這主張而能「言之成理」的，是章炳麟。（六）依他的主張，不僅「七經」、「九經」、「十經」、「十二經」、「十三經」的名稱是合理的，就是如段玉裁所說，將大戴禮記、國語、史記、漢書、資治通鑑、說文解字、周髀算經、九章算術八部書加入，稱爲「二十一經」，也是合理的。（七）

除經今古文學兩派以外，還有站在駢文家的觀點，以爲經訓爲「組織」，含有文采的意義。換句話說，經之所以稱經，因爲牠的文章都是「奇偶相生，聲韻相協」的易經的「文言」體，也就是我們所謂廣義的駢文體。所以，不僅「六經」、「五經」可以稱「經」，就是其他羣書，凡是「文言體」都可以稱爲經。老子稱爲道德經，離騷稱爲離騷經，就是明證。這一說，淵源於阮元及他的兒子阮福；（八）到了

劉師培，才有系統的明確的解釋。(九)

但到了最近，又有人主張「經」是「金」字的借字；「經」之所以稱「金」，或因為古代的經典本是鑄在金版上的原故。(十)

綜合以上所說，那麼，近代對於經的定義計共四種：一、經，今文學家以為經是孔子著作的專名；二、經，古文學家以為經就是線裝書；三、駢文家以經是駢儷的韻文；四、另一主張以為經是鑄在金版上的書籍。這四說，第四說的理由實在太薄弱，因為「金」借為「經」，在訓詁學上太沒有左證。「金」借為「噤口」之「噤」，借為「深目」之「深」，是有的。(十一) 却沒有借為「經典」之「經」。國語吳語上的「挾經秉枹」的「經」，恐只是指兵書，而不是指金鉞。第三說，駢文家的理由也只能適用於經典的一部分，而不能適用於經典的全部。劉氏所舉的「春秋其文則史，三禮有本有文」這兩個「文」字解釋為「文言」體的「文」，實在太勉強了。比較有力的，還是經今古文學派的話。然而經古文學家對於經的範圍規定得太寬了，試問同是經典，為什麼有些書寫在二尺四寸長的竹簡上，有些却寫在六寸薄上？這裏面不含有着作者身分的差別嗎？經今文學家對於經的範圍又規定太窄了；況且依現在經典之客觀的研究，五經或是古代的文獻或者是孔子以後的作品，總是牠和孔子的關係，正是現在經典研究者所力要解決的主題，而不能依經今文學家這樣武斷的決定了。

經的定義，舊說既全不足取，那麼，牠應該怎樣規定呢？依個人的私見，一經是中國儒教書籍的尊稱，因歷代儒教徒意識形態的不同，所以經的定義逐漸演變，經的領域也逐漸擴張，由相傳爲孔子所刪訂的六經擴張到以孔子爲中心的其他書籍，如孟子、爾雅等。（十二）

經的定義，既然得了一個結論，那麼，經和文學有什麼關係呢？關於這問題，又依「文學」定義的廣狹而不同。不過，對於文學，中國原有兩種意見：一種似乎以爲文學是獨自產生演變；或者可以說，文學和經學是並行發展，但並不是某一種由那一種派生出來。另一種意見那就簡直以爲有經學而後有文學，文學的各體都是由經典派生出來的。

漢書藝文志以爲：在古代，登高能賦，經可以作大夫；諸侯卿大夫交接鄰國的時候，也一定誦詩明志。到了春秋以後，詩人在民間，於是產生「賢人失志」的賦，如孫卿的賦體和屈原的騷體，依這說，詩賦的產生，和變遷，與其說是由於經典，不如說是由於政治。（十三）後來隋書經籍志也以爲：世有澆淳，時有治亂，所以文體變遷而有邪正的不同。（十四）這也無異於撇開經典，而將文學的演變專歸因於社會的背景，這可說是第一種意見的代表。

但是從漢以後，儒教經典的權威實在太大了，牠高據着一切的首席，而以其他學藝作牠的附庸。

漢書藝文志不過將史部的史記附在春秋，不過說諸子是六經的支與流裔，（十五）對於文學的詩賦還給牠以獨立的位置，如上節所說。然而後來，文學批評家也居然承認文學是經學所派生了。南北朝時，梁劉勰以為易、書、詩、禮、春秋五經是「聖文」，各種文體都由五經派生，如論說、辭、序出於易，詔、策、章奏源於書，賦、頌、歌、讚本於詩，銘、誄、箴、祝總於禮，紀、傳、盟、檄根於春秋。（十六）同時，北齊顏之推也以為序、述、論、議生於易，詔、命、策、檄生於書，歌、詠、賦、頌生於詩，祭、祀、哀、誄生於禮，書、奏、箴、銘生於春秋，（十七）和劉勰的意見很相近似。

其實這第二種的意見並不合理。我們只能說五經中含有各種的文體，而不能說各種文體都由五經派生。因為五經是古代的文獻，是中國一部雜湊的叢書，談到文學，自然無法捨棄五經。所以我們可以簡單的說，中國文學的產生和演變，自有其軌迹，自有其社會的背景和史的任務。中國文學和中國儒教的經典固有其密切的關係與交互的影響，但中國文學決不是經典派生的苗裔！

（一）白虎通義「論五經章五常」節

（二）劉勰釋名釋典義

- (三) 魏定庵文集、六經正名及六經正名答問
- (四) 康有爲孔子改制考卷十六經皆孔子改制所作考及皮錫瑞經學歷史、經學流傳時代章
- (五) 邵懿辰禮經通論論樂本無經
- (六) 章炳麟國故論衡中文學總略及原經
- (七) 章炳麟檢論卷四清儒
- (八) 阮元經室全集卷三文言說及阮福文筆對
- (九) 劉師培經學教科書第一冊第二課「經字之定義」
- (十) 范文瀾羣經概論第一章第一節經名及范文瀾文心雕龍注卷一宗經
- (十一) 丁福保說文詁林頁六二四三
- (十二) 周子同羣經概論頁四
- (十三) 漢書藝文志詩賦略
- (十四) 隋書經籍志集部
- (十五) 漢書藝文志六藝略春秋類及諸子略
- (十六) 劉勰文心雕龍宗經篇又篇中「聖文之殊致句」「文」通行本作「人」依唐寫本改。
- (十七) 顏之推顏氏家訓文章篇

## 什麼是八股文和試帖詩？

江伯凱

八股與試帖，科舉之學也，而卽科舉之弊。以國家設科取士之典章，爲士人升官發財之途徑，數百年來，文人學士，因以爲利有文之名，無學之實，名爲求才，終無一才可用。雖先正中由八股文試帖詩出身者，未嘗無豐功偉烈轟動一時之選，然其得力處，固非從八股試帖來也。今日文學革新時代，而尙有所謂八股試帖者，供人談助，似絕無討論之價值；顧其中變遷沿革，一般考古者欲認識其概況，幾索解而無從。余科舉中人也，箇中甘苦，童而習之，垂老追述一二，亦感覺不少興趣，或亦過去歷史中之可供考證者乎？具陳如下：

世人多言八股始於王安石，顧其初本非八股。一切應試之文，曰「帖括」，曰「經義」，曰「四書文」。曰「時文」。曰「制義」。體式大同小異，而以「經義」爲最概括名詞。安石以唐代詩賦取士之



陋欲易之以經術，是爲經義。取士之始，蘇軾謂經義取人以來，學者爭尚浮虛，去取高下，不繫外論，所學文詞不適於用。司馬光柄國，則分立「經義」「詩賦」兩科，其實安石所謂「經義」是一家之新義。當時門戶派別，各有主張，特假經術以爭政見，於聖賢經旨，均無何等關係。元以四書試士，仍用經義，其文有「破題」「接題」「小講」，謂之「冒子」。「冒子」後入「官題」，又有「原經」，亦曰「考經」。最後有結尾，其式一定不易，大率敷衍傳註，或整或散，尚無定格。至明成宏以後，乃以八比立格，卽八股也。（見陶福履常談）明洪武三年，爲制藝開科之始，四書用朱子集註，是科文題爲「天下有道」三節，黃子澄元墨爲開國第一，其時制藝確有分兩，作者閱者，均可操券而取。某科一人出關得意，自以爲會元矣，偶夜散步，聞有誤墜泥中者，急呼曰：「誰來救會元？」其人急往挽之起，抵其寓，閱文果高一等曰：「真恨事我第二矣。」榜發果然。（見制義科瑣記）可見當時人士智盡能索，竭一生精力以競爭一日之虛名，而尙不能如其意者之至爲可憫也。然其高下去取，如累黍之適合，至使身受者含口結舌，無不平之鳴，抑又以見科舉魔力之大，直引天下豪傑，盡入彀中矣。由明而清，爲八股盛行時代，然其怪狀變態，亦至斯而極。清高宗善於鑒別制藝文字，爲千古帝王所未有。乾隆四十九年，順天鄉試首題爲「子曰，毋」，金壇于德裕中式，上閱其文，斥爲認題不清，遣詞不當，又以預防關節之故，降諭順天及各省主考官，於刊發題目時，即酌定三篇內「承題」「起講」應用虛字，明白開列。如此科首篇承題用「夫」字，

次篇用「蓋」字，三篇用「甚矣」二字；起講首篇用「今夫」，次篇用「且夫」，三篇用「嘗思」之類。下科即將此等承講虛字錯綜更換，通場一體，雖欲暗藏關節，亦無所施其技等語。此在朝廷以為可以防場弊，然八股流毒愈甚矣。夫以一日萬幾之主，所持政策，乃斤斤於七十字中，吃文嚼字，尋行數墨，與士子繩一日之短長，蓋亦反其本矣？甲子科試題為「又日新康語曰」六字，前三字牽上，後三字連下，鹵莽割裂，全無義理。其後相沿成風，競以此種兩不相聯之文語，割截為題，意在覘人巧思，防人勦襲，文品乃益下矣。其初如韓奕、黃淳耀、熊伯龍、陳子壯諸人，號稱時文名家，非不力追正軌，一洗浮滑之習。嗣名家變為墨卷，則又專習音調，模仿對語。相傳某科試文，有「天子乃元后之父母，百姓乃萬民之黎庶」等語，豐林架屋，陳陳相因，油腔濫調，成為笑柄。此為八股之最下乘，而應試者流，終莫脫其窠窟，一二善於揣摩者，夫且奉為金科玉律也。

今再言行文之格式如下：八比謂之八股，「起比」亦云「提比」，「中比」，「後比」，「結比」是也。其法如四柱分立，兩兩對舉，淺深長短，銖兩悉均，此為八股定式。八股之前數行開端二語為「破題」，次為「承題」，以三四語為限，即前所謂「接題」也。其法必依據題目，揭明全篇作法，以下即為「起講」，亦名「小講」，渾冒本題大意，十數語中有起承轉合諸法，即前所云「冒子」也。小講之下有「領題」，一起比之下有「出題」，大約即前所云之「官題」，「原經」，「考經」各法。如是而八比乃有所附麗。原

立法之初，固將以法定程式，爲之推闡義理，發明經傳，謂可代聖賢立言，藉此講求經世之資，以爲進身之階。迨其敝也，所誦者惟講章，所習者惟口語，八股而外，於世務了無諳能。一二雄猜之主，恐豪傑之不易制馭也，則益借此以汨沒其性靈，束縛其材力，挫折其意志，使糜歲月於空言，耗神智於無用。艾千子自言：「七試七挫，改絃易轍。始則爲秦漢子史之文，而闢中目之爲野。改而從震澤、毘陵、成弘先正之體，而闢中目之爲老。近則雖以公穀、孝經、韓歐、曾大家之句，而房司又不知爲何物。積學二十餘年，顧不得與空疎、庸腐、稚拙、鄙陋者爲伍。」云云。眞合千古文人同聲一嘆！庸詎知國家所謂取士，所謂應試之文，正惟空疎、庸腐、稚拙、鄙陋之是求乎？

八股之外有試帖，所謂排律詩也。唐、宋科舉程試之詩，專以古句命題，唐詩備載文苑英華，宋程試詩編，有見之專集者。而排律之名，則始於元之楊士宏。其集唐音，有號爲「鎖院體」者，卽試帖也。清乾隆丁丑，定第二場經文四篇，排律詩一首，先是會試第二場有表文一道，高宗以士子名列賢書，將備朝廷制作之選，聲韻對偶，自宜研究，表文篇幅稍長，難以責之風簷寸晷。嗣後第二場表文易以五言八韻長律一首。是年會試，上命詩題爲「循名責實」，會元蔡以台詩甚工，進呈第一。嗣又於乾隆四十七年將鄉會試二場排律詩改歸第一場，後遂垂爲定制。於是工詩者揚風挖雅，歌詠承平，刻畫之工，猶其餘事。然其格律之苛，比之八股抑又甚矣。蓋詩必押韻，偶失檢而出韻，雖佳文而弗錄。詩必叶平仄，應平而

仄，應仄而平，是謂「失叶」。詩之結語必頌聖，頌聖必抬頭，應抬而不抬，應雙抬而單抬，是謂「失抬」。其他忌諱之語，險僻之詞，重複之字，無心觸犯，便即黜落。儘有高才逸致，豐采驚人，徒以一二語不及檢，而終身因之顛躓名場者。夫以風雲月露之詞，花鳥禽魚之語，興之所寄，原可揮洒自如，獨至應制體裁，臨場模範，則限於一定律法。流弊所極，以造就人才之意，貽拘束文士之譏；以登進寒士之途，成桎梏才人之具。至於一字之奇，一韻之巧，幸而適合，夫且詫爲不可多得之遭矣。總而言之，歷朝相沿之典，八股試帖，同爲試場之弊，均不足以觀人器識，驗人學術。而試帖之學，則愈失而愈遠矣。

## 什麼是古詩？什麼是律詩？五七言詩的起

### 源是怎樣的？

宋文耀

古詩本叫古體詩，牠是由今體詩而起的名稱。我國的詩，演進到了唐代，有幾種新興的詩體起來，在組織和聲調方面看去，顯然和唐以前的詩是不同的。爲表示彼此間的區別，遂叫唐以前和摹仿唐以前詩體而作的詩篇爲古體詩，也稱古風；叫唐代的新詩和摹仿唐代新興的詩體而作的，爲今體詩，也叫近體詩。所謂律詩，就是新興的近體詩中一種具有特定格律的詩體。關於首先兩個問題，粗略地說，就可以這樣解答。但如果要曉得古體詩和新興的近體詩，牠們究竟是怎樣的東西，還得把古體詩和新興的近體詩來細加比較，使牠們各各顯出了特點，那才能明白現在爲說明便利計，就把古體詩和新興的近體詩中的律詩來做個比較的說明。

(一) 近體詩中的律詩，其詩體是以五七言爲限的；而古體詩，於五言與七言之外，還有三言，四言，

六言諸體，這是詩體上的不同。

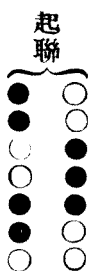
(二) 近體詩中的律詩，句數通常規定八句（新體詩中另一種叫絕句的，規定四句，律詩在十句以上另叫長律或排律），而古體詩就沒有這種的限止。這是句數上的不同。

(三) 新體詩中的律詩，每句字數，規定全篇一律，即七言的必須全篇七言，五言的必須全篇五言，篇中不許參進別的句子。古體詩卻不然，就是五七言詩中也可以參入別的長短句。這是句子字數上的不同。

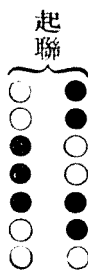
(四) 新體詩中的律詩，押韻有規定，七律以八句四韻為正格，有時也許用五韻；五律則祇許四韻。古體詩押韻極自由，而且可以一韻到底，也可以換用幾韻，可以一韻到底而句句用韻，也可以二句或三句任換一韻。這是押韻上的不同。

(五) 新體詩中的律詩，句中的字須平仄相對，不得錯亂，除非是特許通融的。現以〔○〕代平，〔●〕代仄，表示其正偏兩種公式（以兩字平起者為正格，兩字仄起者為偏格）如次：

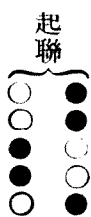
正格



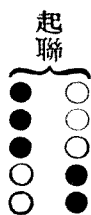
偏格



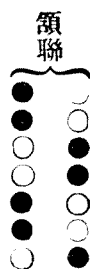
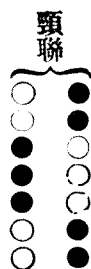
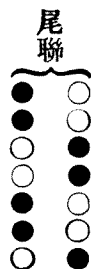
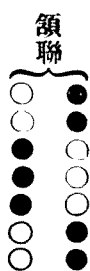
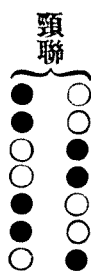
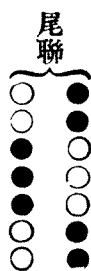
細看上面兩個公式，其中除開第一聯第五字平仄不對外，餘皆平仄相配，很是整齊。不過實際上，七言律每句第一字也許活動，第三字不對有時也可以；而第二第四第六三個字的平仄，却絕對不能通融，但普通所說「一三五不論，二四六分明」並不是一三五的平仄，可以完全不管，不過比之二四六稍覺寬些罷了，至於五言律，平仄，依格式是統統須對的，看下面的公式——



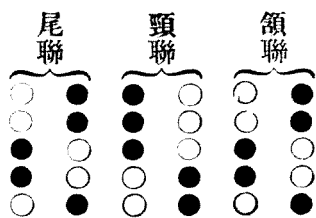
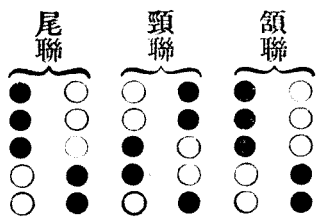
正格



偏格



就可明白，但應用上，第一字有時仄可改平，而平却不可改仄；欲改平為仄，必須三平相連時才可。



平仄論，趙秋谷的聲調譜，翟翬的聲調續譜，翁方綱的平仄舉隅，七言詩三昧舉隅等所述，對於古詩的平仄，也有多少發見，如王氏所說什麼「七言古詩自有平仄。若平韻一韻到底者，斷不可難以律句，其要在落句第五字必平；第五字既平，第四字又必仄」什麼「平韻到底之七言古詩，出句第五字多用仄；如間有用平者，則第六字多仄」什麼「出句第二字平，第五字仄，其餘四仄五仄亦諧，落句第五字平，第四字仄，上有三仄四仄，亦皆古句」什麼「若仄韻到底，似律句無妨，以用仄韻半非近體；其平仄抑揚，多以第二字第五字為關鍵」若換韻者，已非近體，用律體無妨；大約首尾腰肢須銖銖勻稱為止」這些



話，固然有與古詩相符者，但那能用後人的格律概括古人一切不拘平仄的詩篇呢？即使古詩也講平仄，那平仄也決不如近體詩限制得嚴。這是平仄上不同之點。

(六)近體詩中的律詩，八句四聯，中間二三兩聯必須屬對工切，（絕句雖有全篇不對者，但以對者爲常；或前兩句對，或後兩句對，更有前後成兩對者。）古體詩不講對偶，偶有對者，亦出於語言的自然，不是故意求對偶，如古詩十九首的「胡馬依北風，越鳥朝南枝」，豔歌行的「皚如山上雪，皎若雲間月」，鷄鳴的「鷄鳴高樹巔，狗吠深巷中」之類是。這是語句上對偶的不同。

就上述六點看來，可知所謂古詩，就是唐以前的一種篇無定句，句無定字，且不講對仗平仄及其他一切外形律的詩篇。律詩恰與此相反，牠是唐代新興詩體的一種，篇有定句，句有定字，字調平仄，且須講究韻律和對偶的詩篇。

其次，本文要解答的，還有一個五七言詩怎樣起來的問題。對於這問題的解決，古人有的從作品方面着眼，如五言詩，劉勰文心雕龍明詩篇以爲肇始於古詩歌謠說，「召南，行露，始肇半章；孺子，滄浪，亦有全曲。暇豫優歌，遠見春秋；邪徑童謠，近在成世。閱時取證，五言久矣。」鍾嶸詩品則舉夏歌楚謠說，是「夏歌曰，『鬱陶乎予心』，楚謠曰，『名余曰正則』，雖詩體未全，然是五言之濫觴也。」他們所舉的例證，無論有的是後人依托的僞作，即就那真作品如召南，行露或楚詞講，也不過一篇之中雜有一二

句五言句子罷了，並不是全體的，那能認爲五言詩之祖呢？同樣，七言詩，沈德潛以爲大風，柏梁是七言的權輿，不知柏梁詩爲後人的僞作，顧炎武辯證得十分詳細，稍有文學史常識的決不會相信牠。至於漢高的大風歌實爲楚調，與項羽的垓下曲同爲六言中夾有「兮」字的句子，與七言的組織實不相同。

古人的另一種解答，則從作家方面着眼，如五言詩，鍾嶸以爲創始於李陵，而說「迨漢李陵，始著五言之目。」因而不少的人都認蘇李贈答詩爲五言之祖。但劉勰却以爲「成帝品錄，三百餘篇，朝章國典，亦云周備；而辭人遺翰，莫見五言之所以李陵班婕妤好見疑於後代也。」可見鍾氏之說實可懷疑。後來經蘇軾（答劉丐書）章樵（古文苑注）朱彝尊（書玉台新詠後）梁章鉅（文選旁證）的辯駁，更知所謂蘇李詩實爲後人僞托的作品；真正李陵詩見諸漢書本傳的「經萬里兮渡沙漠」五句，還是六言中夾「兮」字的楚調，不是五言詩。由此看來，五言不是創始於蘇李甚明。

又徐陵玉台新詠把古詩十九首中的「青青河畔草，西北有高樓」，「涉江採芙蓉」，「迢迢牽牛星」等九首注爲枚乘詩，於是又有人相信以爲五言起於枚乘。但徐氏之說毫無左證，也不能相信。且經後人據詩中時令以與漢曆相對照，發覺與西漢所用曆完全不同。所謂枚乘云云，實在是徐氏個人的臆說。這在古人也早有知道的。如李善文選注說：「古詩蓋不知作者，或云枚乘，疑不能明也。詩云，

「趨事上東門」又云：「遊戲宛與洛」此則辭兼東都，非盡是乘明矣。是李氏不但懷疑枚乘，而且斷有東漢之作。昭明編文選，以古詩十九首作者姓名失傳，直註爲無名氏，不肯硬派任何人，而劉勰對於徐說亦持懷疑態度。清人沈德潛以爲古詩十九首涵義繁複，斷爲既不是一人的詩篇，也不是一時的作品，所見頗是總之。五七言詩之創始者，或有其人，但其人或爲無名的作家，或有名作家而姓名失傳，甚或連他的詩篇都不見於後世。這猶如製衣作食或創造文字一樣，後世雖傳稱創始者爲某聖人，某聖人，却到底是誰，任何人也無法證明的。所以我國五七言詩的始創者和首見於世的詩篇，在後世實是在是無可查考的。

那末，五七言詩到底是怎樣起來的呢？這大約有三因：其一是詩歌本身自然的演化。這傳東華先生在他所著高中國文詩歌的形態與類型裏說得很明白。他說：

「舊詩詩句的字數隨時代逐漸增多，乃是詩歌演進的自然結果。古人情志簡樸，只須用簡短的句子表達；後來人的思想感情複雜起來，覺簡短的句子容納不下，就自然而然要由四言變做五言，由五言變做七言，直到現代，便覺得七言的詩句也已不適用，於是新體詩就不得不起來。」

劉熙載藝概裏也有和這類似的話。他說：

「五言上二字，下三字，足當四言兩句；例如『終日不成章』之於『終日七襄，不能成章』是也。七言上四字，下三字，足當五言兩句；如『明月何皎皎，照我羅牀緯』是也。是則五言乃四言之約，七言乃五言之約矣。太白嘗有『寄興深微，五言不如四言，七言又其靡也』之說，此特意在遵古耳；豈可不達其意，而妄增間字以爲五七哉？所謂『豈可不達其意而妄增間字以爲五七』，意即後人情思繁複，詩篇非由四言改爲五七言不能委婉達意。

其次，舊詩詩句的字數由四言變爲五七言，與民間文藝也有密切的關係。我國文學，春秋戰國以前，是北方的文學，其詩歌多採四言體式，一部詩經可爲代表。時至春秋戰國，楚民族崛起南方，南方文學抬頭，屈宋等所作的楚辭就是代表。接着執政權的，先則是項羽，繼則是漢高。他們都是楚人，在詩歌方面，自然愛用他們自己的調子，如項羽的垓下曲，漢高的大風歌都是上行下效，風氣所播，楚調也就統一了中國的文壇。雖則當時的作品，或於五言中夾「兮」字，或於七言中夾「兮」字，或者是六七雜言，不是正式的五七言詩，然而這調子對於五七言新興的詩體的產生不能說是無影響的。

再次，就漢代的樂歌看，牠對於五七言詩的興起也很有關係的。楚民族崛起南方，所用的樂歌後世雖然不可得見，但屈原所做的九歌爲楚調那是事實。其後漢高統一了中國，樂歌也着用着楚調的詩篇，如當時所盛行的相和歌是宋書樂志：「相和，漢舊曲也。」唐書樂志：「平調，清調，瑟調……漢世謂

之三調；又有楚調，側調，楚調者，漢房中樂也。高帝樂楚聲，故房中樂皆楚聲也。側調者，生於楚調，與前三調總謂之相和歌。又晉書樂志：「凡樂章古詩之存者，並漢世街陌謳謠，江南可採蓮，烏生八九子，白頭吟之屬；其後漸被於絃管，卽相和諸曲是也。魏晉之世，相承用之。」據此，可知漢及魏晉間樂歌多爲楚調，而且用的是民間文藝歌謠的體式，其中歌辭頗有雜用六七言的，或者七言詩就是由此而演變出的。

又在盛行楚調的時候，復有外樂傳入中國，如鼓吹曲從北狄傳入，而古樂府詩集所載的朱鷺曲就被用於朝會道路；橫吹曲傳自西域，而張騫所帶歸的摩訶兜勒曲卽被軍中所採用，其中橫吹曲的歌辭大抵是五言，這顯然五言詩的興起也與外來的樂歌發生了關係。

在此，我們可以下一個結語，就是五七言詩的興起，是由詩歌依時代而演進，受了外來文學的影響而來的。

## 「詞」是怎樣發生和發展的？

盧冀野

詞的發生，不是很簡單的可以解答。方成培香研居詞麈上說：「古者詩與樂合，而後世詩與樂分，古人緣詩而作樂，後人倚調以填詞，古今若是其不同，而鐘律宮商之理，未嘗有異也。自五言變爲近體，樂府之學幾絕。唐人所歌，多五七言絕句，必雜以散聲，然後可被之管弦，如陽關必至三疊而後成音，此自然之理。後來遂譜其散聲，以字句實之，而長短句興焉。」從這類議論看來，要知道詞的發生，當先知道詞牌的發生，也就是先要問詞樂是如何的發生？解答這一個問題，我們可以分三點來講：

(一)古樂的遺留：在舊唐書音樂志裏，說得很詳細：「宋梁之間，南朝文物，號爲最盛。人謠國俗，亦世有新聲。後魏、孝文、宣武，用師淮漢，收其所獲南音，謂之「清商樂」。隋平陳，因置「清商署」，總稱之清樂。遭梁陳亡亂，所存蓋鮮。隋室以來，日益淪缺。武后之時，猶有六十三曲。」這六十三曲，應對於後

來的「詞樂」甚有影響。「自長安以後，朝廷不重古曲，工伎轉缺，能合於管弦者，唯明君、楊伴、饒壺、春歌、秋歌、白雪、畫堂、春江花月等八曲。」這時，古樂逐漸凌替。「自開元以來，歌者雜用胡夷、里巷之曲。」胡夷、里巷的確也是「詞樂」的泉源。

(二) 胡曲的輸入：中國音樂受外來影響，在歷史上，漢以前我們不知道，漢以後我們很可曉得的，翻開隋書音樂志來，有很詳細的記載。唐代詩人如王之渙、王昌齡諸人的詩，在旗亭傳唱，恐怕很多就是用流行的外來的歌譜。又舊唐書音樂志說：「自周隋以來，管弦新曲將數百曲，多用西涼樂、鼓舞，多用龜茲樂。其曲度皆時俗所知也。」民間於胡曲如此普通的了解，無怪崔令欽教坊記所載有三百二十五曲之多。許多鼓舞曲如怨胡天、羌心怨、南天竺、定西番、望月婆羅門、胡僧破突厥三臺之類。望名可知其為胡曲，或自胡曲變出。蔡條詩話云：「按唐人西域記，龜茲國王與其臣庶之知樂者，於大山間，聽風水聲均節成音，復翻入中國，如伊州、甘州、梁州等曲，皆自龜茲所致。」於此可知中國音樂上之變動，都是受胡曲的影響了。

(三) 俚詞的采攷：在最早許多詞調之中，如竹枝詞、楊柳枝、浪淘紗、憶江南、調笑、三台等，頗多就是從里巷出來的。所謂里巷之曲，因為散在各地，有些很偏僻的地方，並且這種曲大都有「地方性」，所以不大普遍。但為文人所喜，便形成初期的詞了。劉禹錫在竹枝詞序中說：「里中兒聯歌竹枝，吹短

笛，擊鼓以赴節，歌者揚袂睢舞，以曲多爲賢，聆其音，中黃鐘之羽，率章激訐，如吳聲，雖侑儻不可分，而合思宛轉，有淇澳之豔。」把素不見重的民歌，漸漸文藝化，他如張志和的漁歌子，想來是潤飾或者改作當時的漁歌而成。里巷之曲，與詞樂的關係，於此可見。

保存着一部分古樂，一面受胡樂的影響，同時採納一些民間的歌聲，遂成爲當時詞樂，而詞的文章，便漸漸成爲獨立的文體，詞的發生，原來是這麼複雜的。

說到詞的發展，當然是宋代的事。所謂「詞至北宋而大，至南宋而精。」這「大」字真是最妙於形容了。北宋詞如何成其爲大呢？據我看來，其中有四大關鍵：

(一) 宋初，有晏殊等保守五代十國之舊作風，沒有這一番保存，那麼決不會產生詞的新運。詞之所以發展，這是第一步。

(二) 到了柳永，便開「慢詞」之源。從令詞到慢詞，這是詞體的擴充，要不是從體製上開拓，詞也決不能一新面目，所以慢詞的創作，是詞的發展的基礎。

(三) 蘇軾出來革去詞中綺羅香澤之習。這是詞的內容的擴充，要不是從內容中開拓，詞也決不能有新的生命向來。「正變論」者，以蘇軾爲變體，實際上不認識詞的真義，「變」正是「正」的發展。如果沒有蘇軾，恐怕詞體永遠被香澤綺羅佔據住了。



(四)有一個周邦彥集了大成。這是詞的文章與音樂同時的一大進展。在詞史上能奠定詞壇局面的，只有周邦彥一箇。

能保守，能創造，能革命，能集成，北宋的詞畢竟是「大」的。南宋之所謂「精」，一是以詞的文章，去依附詞樂，除了「自變腔」稍有些創作的意味外，餘則斷喪天趣，遠不如北宋了。所以南宋以後，直至元明都無足觀。清代詞學的再起，一是張惠言等的「尊體運動」，以「意內言外」之旨，提高詞價。一是朱古微先生等校勘詞籍，爲詞結了一筆總賬。所以今後詞的命運是無可再圖的了。從詞的發生到極盛時代，只是北宋這一役，是一大發展。清代二期，不過「迴潮」而已。

## 賦到底是什麼？是詩還是散？又？

曹聚仁

「賦」牠的本身有歷史的發展，順着發展的程序，我們才能認識賦的性質。

屈原的離騷，九章，宋玉的九辯，招魂，那些楚人的作品，以及漢初賈誼的弔屈原賦，鵬鳥賦，以豐富的想像，運用美麗的詞語，描寫淒惋的情緒，其性質屬於詩的。

自枚乘、司馬相如以後，完全採用縱橫家的風格，敷張御苑之廣大，鳥獸之繁盛，畋獵之壯觀，以及神仙奇跡，美人麗色種種，漸漸以寫物為主，乃和散文相接近。楊雄說：「詩人之賦麗以則，辭人之賦麗以淫。」前一種近於詩，後一種近於散文，這是頗正確的界說。

東漢以後，敘事的，如班固兩部，張衡南京，班彪北征，孫綽遊天台山；說理的如班固幽通，陸機文賦，除了那件韻律的外套，簡直便是散文。但三國以後發達起來的小賦，如禰衡鸚鵡，江淹恨賦，別賦，庾信

小園之賦，又依然具有詩人之賦的本色的，我們仍得稱之爲詩。

唐以後，律賦取士，尊重平仄調和與對偶精巧，只是一種堆砌成功的小玩意兒，賦的時代完全過去了。宋人如歐陽修、蘇軾偶而以散文體制來做散體賦，如秋聲賦、赤壁賦，也只是文人的小玩意兒，並未形成一種體式，我們也可存而不論。

司馬相如答友人問作賦的方法，說：「合綦組以成文，列錦繡而爲質，一經一緯，一宮一商，此賦之跡也。賦家之心，包括宇宙，總覽人物，斯乃得之於內，不可得而傳。」從賦的技巧上講，牠是屬於詩的中國古今文人一切修辭的技巧，都從賦中得來，漢魏六朝六百年間，可說是中國文學的外形律修養期。「賦」便是外形律的保姆。劉勰文心彫龍詮賦說：「賦者鋪也，鋪采摛文，體物寫志也。」從賦的組織上講，牠又是一切散文的保姆，唐宋以後的古文經義八股等其謀篇布局，也從賦中得來。一個「鋪」字，包含一切起承轉合的道理。

總括一句話：賦是中國所獨有的中間性的文學體制；詩人之賦近於詩，辭人之賦近於散文，賦的修辭技巧近於詩，其佈局謀篇又近於散文，牠是文學中的袋鼠。

（備攷）一、章學誠文史通義詩教下傳曰：「不歌而誦爲之賦。」班固曰：「賦者古詩之流。」劉勰曰：「六藝附庸蔚爲大國。」蓋長言詠吟之一變，而無韻之文可通於詩者，亦於是而益

廣也。屈氏二十五篇，劉班著錄以爲屈原賦也。漁父之辭未嘗諧韻而入於賦，則文賦承用之流別，不可不知其漸也。文之敷張，而揚厲者，皆賦之變體，不特附庸之爲大國，抑亦陳洗之後，離去宛邱故都，而大啓疆宇於東海之濱也。後此百家雜藝，亦用賦體爲拾誦，蓋與歌訣同出六藝之外矣。

二、（揚雄答桓譚論賦書）「長卿賦不似人間來，其神化所至耶？大抵能讀千賦，則能爲之。隨云『習伏衆神，巧者不過習者之門。』賦以模仿爲主要法門，亦與詩重創作異趨。」

三、（曹丕典誦）「優游按節，屈原尙之；窮侈極妙，相如之長也。然原據託譬喻，其意周旋，綽有餘度，長卿子雲不能及。」此亦論詩人之賦與辭人之賦的同異。

## 六朝小說和唐代傳奇文有怎樣的區別？

魯 迅

這試題很難解答。

因為唐代傳奇，是至今還有標本可見的，但現在之所謂六朝小說，我們所依據的只是從新唐書藝文志以至清四庫書目的判定，有許多種，在六朝當時，却並不視爲小說。例如漢武故事、西京雜記、搜神記、續齊諧記等，直至劉昫的唐書經籍志，還屬於史部起居注和雜傳類裏的。那時還相信神仙和鬼神，並不以爲虛造，所以所記雖有仙凡和幽明之殊，却都是史的一類。

況且從晉到隋的書目，現在一種也不存在了，我們已無從知道那時所視爲小說的是什麼，有怎樣的形式和內容。現存的惟一最早的目錄只有隋書經籍志，修者自謂「遠覽馬史、班書、近觀王阮志錄」，也許尚存王儉今書七志、阮孝緒七錄的痕迹罷，但所錄小說二十五種中，現存的却只有燕丹子

和劉義慶撰世說合劉孝標注兩種了。此外，則郭子笑林、殷芸小說、水飾及當時以為隋代已亡的青史子、語林等，還能在唐、宋類書裏遇見一點遺文。

單從上述這些材料來看，武斷的說起來，則六朝人小說，是沒有記敘神仙或鬼怪的，所寫的幾乎都是人事；文筆是簡潔的，材料是笑柄談資；但好像很排斥虛構，例如世說新語說裴啓語林記謝安語不實，謝安一說，這書即大損聲價云云，就是。

唐代傳奇文可就大兩樣了：神仙鬼妖物，都可以隨便驅使；文筆是精細曲折的，至於被崇尚簡古者所詬病，所敘的事，也大抵具有首尾和波瀾，不止一點斷片的談柄；而且作者往往故意顯示着這事迹的虛構，以見他想像的才能了。

但六朝人也並非不能想像和描寫，不過他不用於小說，這類文章，那時也不謂之小說。例如阮籍的大人先生傳，陶潛的桃花源記，其實倒和後來的唐代傳奇文相近；就是嵇康的聖賢高士傳讚（今僅有輯本），葛洪的神仙傳，也可以看作唐人傳奇文的祖師的。李公佐作南柯太守傳，李肇為之讚，這就是嵇康的高士傳法；陳鴻長恨傳，置白居易的長歌之前，元稹的鶯鶯傳既錄會真詩，又舉李公垂鸞鸞歌之名作結，也令人不能想不到桃花源記。

至於他們之所以著作，那是無論六朝或唐人，都是有所為的。隋書經籍志抄漢書藝文志說，以著

錄小說，比之「詢於芻蕘」，就是以爲雖然小說，也有所爲的明證。不過在實際上，這有所爲的範圍却縮小了。晉人尙清談，講標格，常以寥寥數言，立致通顯，所以那時的小說，多是記載畸行雋語的世說一類，其實是藉口舌取名位的入門書。唐以詩文取士，但也看社會上的名聲，所以士子入京應試，也須預先干謁名公，呈獻詩文，冀其稱舉，這詩文叫作「行卷」。詩文既濫，人不欲觀，有的就用傳奇文，來希圖一新耳目，獲得特效了，於是那時的傳奇文，也就和「敲門磚」很有關係。但自然，只被風氣所推，無所爲而作者，却也並非沒有的。

## 劇曲和散曲有怎樣的區別？

盧冀野

望上去「劇曲」和「散曲」同屬於「曲」，應當沒有多大的區別。但仔細分析起來，簡直兩者大不相同。王靜庵先生說：「劇曲者，謂以歌舞演故事也。」足見「劇曲」是以故事爲主的。楊坦園先生說：「凡詞曲皆非浪填，胸中情不可說，眼前景不可見者，則借詞曲以詠之。」這種歌詠情景，到是「散曲」的能事。在根本上「劇曲」與「散曲」的美點，就是體裁的不同，「散曲」是「詩歌」，而「劇曲」是「戲劇」。名稱的由來，是因「劇曲」而定「散曲」。把曲寫成戲劇的形式是戲曲，於是用曲寫不是戲劇的形式，便叫做「散曲」。散曲原是別於戲曲的名稱。從史的眼光來觀察，散曲出於唱賺，也可以說由詞蜕化而來。戲曲却從諸宮調、大曲、上溯唐代的歌舞，另是一支。不過在南北曲產生的時候，一面用到詩歌的形式，成爲散曲；一面用到戲劇的形式，成爲劇曲。同是利用南北曲，而用途有別。以下將就曲的本



身區別兩者之性質。一在六宮十一調中，每宮每調，都有若干曲牌；這些曲牌，有些專作散曲而不能作劇曲的；有些專作劇曲而不能作散曲的；也有兼作散曲和戲曲的，這是曲律的限制，不可違反。譬如黃鐘宮有喜夜樂、人月圓、紅衲祇、賀聖朝，都是散曲專用的曲牌。而仙呂宮的光光乍、鐵騎兒、十五郎之類，又都是劇曲專用的曲牌，兼用的最多。此地可不舉例。原來曲有粗曲，細曲的分別，散曲大都是用的細曲，在劇曲中就要相度情節，配合人物，然後定其粗細，套式也有一定，不得亂用的。在曲樂上說起來，唱時不用拍板而散唱的曲子，如南曲的引子，北曲每套的頭三支，這類叫做散板曲。慢唱的曲，如南曲中有一板的。北曲當中通體無贈板的，這種無贈板曲又叫做中曲。還有有板而不加眼的曲子，叫做乾板曲。在「劇曲」中應用起來，比散曲複雜得多。劇曲中又有一種「過場曲」，一名「饒戲」，就是在正套以外，所添的短戲，這是散曲套數中所絕對沒有的。因此「散曲」和「劇曲」的作法，也不一樣。散曲所加「襯字」求其少，劇曲上加多些倒不要緊。韻脚所用之字，散曲務求少重複，「劇曲」中重複是常有的事。所以前人說作散曲須字字看得精細，着一惡語不得，着一草率字不得。王弇州說：「宛轉綿麗，淺至儂俏」這八個字，可謂標準。周德清說：「未造其語，先立其意，語意俱高爲上。短章辭既簡，意欲盡。長篇要腰腹飽滿，首尾相救，造語必俊，用字必熟，太文則迂，不文則俗，文而不文，俗而不俗，要聳觀，又聳聽，音

律好，襯字無，平仄穩。」（見中原音韻作詩十法。）王曠德說：「作曲必先分段數，以何意起，何意接，何意作中段敷衍，何意作後段收煞，整整在目，而後可施結撰。」又云：「作長套曲，只是打成一片，將各調臚列，待他來湊機軸，不可做了一調，又尋一個意思」（見曲律）這都是作散曲中小令套數的訣竅。至於一劇曲，固然有與散曲作法相通，但既以故事作主體，所以結構上就要注意七事：（一）戒諷刺，（二）立主腦，（三）脫窠臼，（四）密針線，（五）減頭緒，（六）戒荒唐，（七）審虛實。文字上也要注意四事：（一）貴淺顯，（二）重機趣，（三）戒浮泛，（四）忌填塞。（李漁笠翁曲話）因此劇曲的取材，無論經傳子史以及詩賦古文，無一不當用；就道家佛氏九流百工的書，下至孩童所習千字文，百家姓，沒有一種在不用之列的。作劇要合劇中人口吻，在花面口中，惟恐不粗俗，一涉生旦的曲子，無論生是衣冠仕宦，且是小姐夫人，出言吐詞，總要有幽雅從容的態度。即使生是僕從，且是婢女，也要擇言而發，這是劇曲的一個條件。不像散曲只說我們自己的話。劇曲在文字之外，「配角色」是一件要務；在文字之外，「訂科白」是一件要務。角色有末，旦，外，淨，丑，副末，卜，孤，孛，邦，砌，酸，雜，等。劇曲中傳奇與雜劇，所用的角色也不盡同。說到科白，科是動作，白是語言。同一語言，兩人相說叫賓，一人自說叫白。開場時有一定場曲，一生旦所用叫「生旦白」，「淨丑」所用叫「淨丑白」，還有對白，帶白，科譚等分別。我們不去製作，就是要研究劇曲的話，科白是決不可忽視的。總括看來，散曲可算純文學，而劇曲是綜合的文學。散曲只有文學的藝術，

而劇曲有賓白，有動作。散曲是紀述體，用在寫情意；劇曲是代言體，用在刻畫世情。向來研究文學的多重視劇曲，實際上曲在劇曲中只占一部分，而散曲這一片未經墾植的園地，很足供我們開闢。劇曲已到衰老的時期，而散曲還有待於來者的努力。不過，這是幾個人的私見，不知果有當否？

## 「雜劇」和「傳奇」有怎樣的區別？

徐調孚

「雜劇」和「傳奇」是兩種極不相同的戲曲型式。在說明這兩種戲劇的區別以前，我先把牠們用在這裏的涵義釋解一下：

「雜劇」這個名字起始於宋代其制見之於宋史樂志和孟元老的東京夢華錄等書，不過牠的性質極不一律，有演故事的歌舞戲，有談諧戲謔的滑稽戲，和今之所稱的雜戲不同。在這裏和傳奇並稱的雜劇是專指元人所創的一種劇曲而言。元人既採用了這樣的一種體裁，發揮他們的才能，而成爲劃時代的偉蹟；就是明、清兩代，也有不少人去從事牠而有所成就。

「傳奇」這個名詞始於唐，是指小說而言。宋朝也有稱諸宮調爲傳奇者，元朝也有稱雜劇爲傳奇者，這都不是我們所要講的。和元代「雜劇」相對舉的傳奇，是指以南曲所組成的長篇戲劇而言。牠

在文學史上，正和元代的雜劇一樣，是明朝一代的精華。

現在，要講到牠們的區別了，讓我們來分做五項來講：

一、起源 雜劇爲北人所作，而流行於北方的戲劇，又名北曲或北劇。（到了明朝，往往不甚明瞭北劇的結構，以南劇的規則施之於雜劇，那自然是例外了。）牠的起源，最早不能在宋金末葉以前的。其來源也很複雜，大約是由宋大曲、雜劇詞、諸宮調、唱賺、宋戲文、傀儡話本、影戲話本等蛻變而別創出來的。

傳奇爲南人所倡，而流行於南方的戲劇，故又名南劇或南曲。牠的起源，據王國維的考證，知道是或者反古於元雜劇，大約是宋朝罷。而鄭振鐸先生則更認爲是由印度輸入的。總之兩者的來源不同，是已經成爲定論了。

二、體製 雜劇的結構，(1)以一本四折爲常例（間有五折六折者，這是例外）(2)一本中有時加楔子，或在開首，或在折中，也有用兩個楔子的。(3)一折限用一個宮調，又限用一個韻。(4)每折中只限一個人唱，或者是「正末」，或者是「正旦」，其餘的脚色都有白無唱。(5)每本的末尾，必有題目和正名，據說是扮演人下場之後，由別人代念的（見西河詞話）(6)以「正末」及「正旦」爲主角。

傳奇的結構，(1)一本不限齣（即雜劇之折）數，通常都爲二三十齣，多至四五十齣，（最多有二

百四十齣者) (2) 沒有「楔子」這樣東西; 不過第一齣一定是「家門始末」或「副末開場」由「末」或「副末」念說一篇全劇的提綱, 以引起全劇。 (3) 每齣不限一個宮調, 也不限韻, 且有用南北合套的。 (4) 每個登場人物都可以唱, 不限於主角, 並且還有互唱和唱等。 (5) 末尾沒有題目和正名, 但有下場詩一首, 由扮演人自念, 或一人獨念, 或數人分念。 (6) 大概以「生」及「旦」為主角 (也有例外), 其「末」與雜劇中的「正末」完全不同。

三、音韻 北人無入聲, 而平聲則又分為陰陽, 因此在北曲中亦然。南曲則適相反, 既有入聲, 而平聲又無陰陽的區別。

四、樂律 (1) 依據欽定曲譜, 北曲有十二宮調, 南曲有十三宮調。 (2) 南曲只用宮、商、角、徵、羽五正聲 (即西洋音樂之 1 2 3 5 6 五音) 北曲則兼用變宮變徵 (即 4 7 兩音) 共七聲; 故南曲聲調和平, 而北曲勁挺。如果用具體的事實來證明, 則南方灘簧可認為南曲的末流, 而北方的大鼓則是北曲的末流, 前者柔靡, 後者剛厲, 可以得其小影。 (3) 南曲每句, 板有定數, 有定所, 某板在何字, 不可移動, 所以「襯字」不可太多, 只可借眼, 不當佔板。北曲則不然, 板可以視文情而增加, 所以襯字可以稍多, 甚至襯字多於正字, 也不為錯。王世貞所謂「北字多而調促, 南字少而調緩」即指此。 (4) 北曲以絃索為主, 歌唱時和以琵琶、三絃等。南曲以管樂為主, 歌唱時和以笛、笙等器。

五、風格 因了上述的體製、樂律等不同，還加以地域的差異，於是形成了不同的風格。北曲悲壯沈雄，高亢促迫；南曲清遠柔和，飄逸紆徐。

什麼叫做「變文」？和後來的「寶卷」，

「諸宮調」，「彈詞」，「鼓詞」等文體有  
怎樣的關係？

鄭振鐸

「變文」的一種文體，在中國文學史裏曾發生了極大的影響；却在一千年前被埋在西陲的一個石洞的寶庫裏，到了一九〇七年方才重見天日。

「變文」的軀殼雖死，他的生命却是永遠存在的，祇有一天天的更光輝更有生氣。

且不說受它間接的影響的東西，就是直接的爲其子系孫系的已不止有兩種三種的文體。

「變文」的研究爲近數年來的事業，這種文體，從前曾被誤稱爲佛曲或俗文；亦有稱其爲講唱文的。  
的。

「變文」是受印度文體的直接影響的一種。這是中國古所未有的東西。以邊唱邊講的結構，來演述一件事，這便是所謂變文。

唱的一部分，總是用「韻文」組織之；講的一部分則爲散文。大抵唱的時候多，講的時候少。想來必



是以唱爲主體的。

何以謂之「變文」？那正和盛行六朝於唐的「變相」相同，都是演述佛經的故事的。吳道子畫的著名的「地獄變相」，便是以圖畫來表現佛經故事和景色的。

「變文」却是以文學來演述佛經故事的。

以「變文」爲相當於後來的「演義」的一個名稱，却是頗爲妥切的；不過「演義」爲散文的演述，「變文」則必兼講唱，且更還以唱爲主體耳。

講唱「變文」爲僧人的專業。唐代趙大梵利，每多講唱「變文」爲號召信徒之資。有時，所講唱的也多溢出佛經的故事的範圍之外。（見趙璘因話錄）

唐五代變文之重要者，關於佛經故事的有：

（一）維摩詰經變文；

（二）降魔變文；

（三）目蓮救母變文；

（四）佛本行經變文；

關於非佛教故事的有：

(一)舜子至孝變文；

(二)王昭君變文；

(三)伍子胥變文；

等等，總計今存者，重要的約尚有四十卷。

「變文」的被發現，實在是研究中古文學的一個最大的消息。有了「變文」的出現，那末唐宋以來  
的許多新生的文體，便都有確定其起源的可能。

「變文」的講唱，在北宋的時代，曾和諸異教的說道，同時被禁止。僧人們所講述的遂僅限於佛典  
的理論和故事。這便是東京夢華錄諸書所記載的，

(一)說經，

(二)說參請，

(三)說禪經；

這一類的專門的說「經」的起源。

然關於非佛經故事那一部分的講唱，却「附庸蔚爲大國」不久便族大而藩起來。雖然不復有  
「變文」之名，骨子裏却是「變文」的「孝子賢孫」。

「諸宮調」也是以「唱」爲主，以「講」爲輔的，而唱的一部分，音調却更爲複雜，不復以梵調爲主，是代之。當時流行的曲調的。

「諸宮調」也是長久不被注意的一種文體；同所存者僅劉知遠傳諸宮調、西廂記諸宮調及天寶遺事諸宮調（輯）三種耳。

保持着梵調的歌唱，而其性質更近於「變文」，也以宗教的故事爲講唱之主體的，有「寶卷」。寶卷確爲變文的長房子孫，一直承襲其遺產以至於今的。雖也曾加入一部分的流行的曲調，却不多，大體還是純粹的「變文體」。

寶卷在今日，在民間尚有極大的勢力。於孟姜女、梁山泊諸故事之外，大體仍是講唱香山寶卷、劉香女等佛教的故事。

初以爲寶卷是很近代的東西的假設是完全被破壞了。雖然宋版的寶卷尚未被發現，然元代寫本的目蓮救母的升天寶卷一冊已足證明寶卷的生命是緊接着變文的。

彈詞和鼓詞在近代民間文學裏有着很大的影響，且也產生了不少偉大的作品，他們也是以唱爲主體的。沒有可疑的也都是由變文蟬蛻而生的。

在宋代，變文還間接的助產了，幾種所「講」爲主體的新文體，像「講史」和「小說」等。

## 宋元話本是怎樣發展起來的？

鄭振鐸

當北宋的時候，僧侶們既被剝落了講唱「變文」的權利，立刻，其權利便被一般人所奪去。僧侶們所保留着的，祇是「說經」、「說參請」這一類的東西而已。而即在這個狹小的範圍裏，也還有「居士」們和他們來爭利。

在奪去僧侶們講唱的權利而把握住了的之裏面，有一部分人是以唱為主體的，像「變文」一樣，有一部分人却自出心裁，變更為一種以「講」為主體的東西——雖然也還少不了「唱」。

在這以「講」為主體的外文的體裏，有專講的歷代故事，名之為說「講史」，有專講社會新聞，人間故事的，則名之為說「小說」。

這兩種說話人流傳下來的講唱的底本則謂之「話本」。

話本是純然以大多數的聽衆爲對象的——正和變文的情形相同。故講唱者不求典雅而求通俗。

話本是變文從廟宇裏解放出來而到了「瓦子」裏去的。故所述皆爲人間的故事，而少宣傳宗教的氣味。故益受一般民衆的歡迎。講說「話本」的人成了專門的職業。

在宋代很早的時候便有以說三分及講五代史、中興名將傳、復華編等專門的歷史故事而具有極強的號召力的。

講史的演說者，往往是長篇大幅的鋪敘開去，像今日的說書壇的情形相似，往往是一部書足夠講個一年半載的。

小說則都爲短篇的故事，僅足資一日一場之歡的。很少是講述到兩場以上的。

在很早的講史裏，講述者多半是牽引歷史以拍合於野語村談的。故往往荒唐怪誕之事百出。然氣魄是弘偉的，不像後來「演義」之懣懣無生氣。

最早的講史，今所知者，有宣和遺事、五代史平話、全相平話五種、三國志通俗演義等。

「小說」所講的範圍是很廣大的。從金戈鐵馬、國計民生以至烟粉靈怪、公案傳奇無不談。而尤喜談「烟粉靈怪、公案傳奇」這大約是當時的民衆所最喜歡聽的東西。

這些小說的話本，現在流傳下來的也不下二三十篇。都是用極流利的國語文寫成了的。在文學的估價上是遠遠的高過全相平話五種一類的粗鄙的講史的。

宋元平話的發展和「瓦子」的發達是有密切的關係的。瓦子是像北平天橋或蘇州玄妙觀，上海城隍廟似的軍民共樂的地方；而其規模較他們為尤大；成爲一城娛樂的中心地點。從「瓦子」裏產生出來的文藝，當然和傳統的文學是具有大不相同的面型的。

## 明代前後七子的復古運動有着怎樣的

### 社會背景？

曹聚仁

李東陽生於一四四七年，他是前後七子復古運動的先導者。他生後第三年（一四四九年）那年便是有名的土木之變那一年，瓦剌也先入寇，英宗以國君之尊在土木被瓦剌所執。吳國倫死於一六二〇年前後，他是後七子的最後最老壽的一個，再往後十年，流寇大起，已臨到明朝的末運了。從一四四九年到一六〇〇年，這百五十年間，明朝是在內憂外患交相煎迫的苦難境況中，北有俺答的入寇，南有倭寇的擾亂沿海，朝廷上權臣擅勢，奸黨作惡，政治已不可開問；再加以宸濠之亂，楊應龍之亂，社會百孔千瘡，更不可救藥。這便是孕生前後七子復古運動的時代環境。

前後七子所標榜的復古主張，可用李夢陽、何景明來代表前者，用李攀龍、王世貞來代表後者。李夢陽說：「宋儒興而古之文廢矣。古之文文其人，如其人使了；而今之文文其人，無美惡皆欲合道傳志，

是故考實則無人，抽華則無文，故曰宋儒興，古之文廢。」這並不是批評宋人的古文，乃是對於平正典雅也可說是不痛不癢，以三楊爲代表，楊士奇，楊榮，楊溥的台閣體的正面批評，「考實則無人，抽華則無文」可說是台閣體的最好考語。時代已非，永樂爺，那個可以雍容暇豫的時代，要想粉飾昇平也不可能；復古運動所謂一文必秦漢，就是要恢復說真話的本色。

台閣體的詩歌也是一派頌揚聖明的富貴人腔調，和不痛不癢的文章最相和調，這種腔調當然由於明洪武、永樂兩位聖主辣手所做的大殺戮，給文人戰慄得太久太利害了，乃不得不阿譽取容以苟延殘喘，但文人的情緒畢竟爲當前現實所激動，不能那樣妥協下去；夢陽所提出的詩論，便主張詩以達一情，一詩以觀一風，他說：「夫人動之志必著之言，言斯聲，聲斯永，求斯律，律和而應，聲永而節，言弗賤，志發之以章，而後詩生焉，故詩者非徒言者也。」（林公詩序）又說：「民詩，采以察俗，士詩，采以察政，二者途殊而歸同矣。故有政斯有俗，有俗斯有風。」（觀風河洛序）所謂「詩必盛唐」也就是說詩要抒寫真情實事，如李杜那樣的。

弘治（明孝宗）以後，伴着政治的黑暗，士大夫的命運比洪武、永樂時代還要壞得多。正德年間，劉瑾當國，東廠、西廠以外增設了內廠，朝士一舉手一投足都有人在偵察。正德三年，朝士三百餘人一同下獄。洪武、永樂的大殺戮，只是對於一部分他們所不放心的臣下予以大威脅；正德以後的大殺戮，



可以說是對於一般士大夫的普遍壓迫。嘉靖年間嚴嵩當國，其誅戮異己，排斥忠良，比劉瑾還要兇狠；曾銑夏言之死，乃是歷史上最著名的冤獄。前七子生當劉瑾當國的時代，真要做到「說實話」「抒真情」「記實事」，就不免與惡勢力相敵對。他們是士大夫，實際上不能與黨勢力相抗拒，只好從詩文的激昂排宕來宣洩胸頭的抑鬱。李夢陽所謂：「密僞言欺世而不可使天下無信道之名，密矯情干譽而不可使天下無仗義之稱。」已暗示後來東林黨所謂「士氣」的消息。明英宗十四年八月，英宗被瓦剌所執。「郕王監國於午門外，親朝百官，糾劾奸臣誤國，方讀彈文未起，錦衣衛指揮馬順從旁叱各官起去。給事中王竑遂起，先掙馬順首曰：「此正是姦黨，當除去。」監國退，百官用手腳擊踢馬順至死，仍擊死內臣二人。這是士氣最具體的表現。前七子詩文中所謂「才氣」就是這一股鬱結的「士氣」。

由於政治黑暗和思想苦悶所造成的另一傾向，便是士大夫常有的玩世不恭的態度，在前後七子的前後，別有文徵明、祝允明、孫一元、唐寅那些人，佯狂使酒，遺落世事，走上放誕那一條路。其實前後七子也多少帶一點放誕的成分，如李夢陽恃才傲物，使酒罵座，杯辱權貴，即是憤世派的老調子。

後七子比前七子遲了五十年，士大夫間清流濁流的區分更爲明顯。所謂「五子」「七子」「後五子」「四十子」的插號，多少有點標榜的意味，也包含着不與惡勢力同流合汙的意味。後七子

中：王世貞，他和嚴嵩父子是世仇；謝榛，梁有譽，以布衣終其身，宗臣，耿介不附權貴，他們的人格如此，所以發之於詩文，比前七子更激昂一點。即以放誕的傾向而論，和後七子相先後的徐渭，也比唐寅，祝允明更放誕得多。

不過明代土地制度的混亂，賦稅的繁苛，為歷代所未有。蘇松兩府，賦稅比他處特重，農民之流離失所，其悲慘亦前史所未有。（明末流寇之亂，即是大規模的農民動亂）而前後七子的詩文中，關於農民騷亂，簡直找不到影子；這和東林黨士子高談氣節而不知流寇，其觀念正相同。所以前後七子的復古運動，畢竟是士大夫階級的本身反抗運動，可以無疑義了。

（備考）

李東陽（二四四七——一五一六）

（前七子）

李夢陽（二四七二——一五二九）

何景明（二四八四——一五三二）

徐禎孺（二四七九——一五一二）

邊 貢（二四七六——一五三二）

王廷相（二四七四——一五四四）

康海（二四七五——一五四〇）

王九思（二四九六年成進士）

（後七子）

李學龍（一五一四——一五七〇）

王世貞（一五二六——一五九〇）

謝榛（二四九五——一五七五）

梁有譽（一五五〇年成進士）

宗臣（一五二五——一五六〇）

徐中行（？——一五七六）

吳國倫（一五五〇年成進士）

## 什麼叫做公安派和竟陵派？他們的作

### 風和影響怎樣？

陳子展

記得在王充的論衡裏有對作篇，大意說文人學者的著作總是有所對纔寫的。倘若我們推廣他的意思來說，不妨說文學上的派別也是這樣，這一派別總是對着那一派別而成立的。明朝末年文壇上的公安派和竟陵派正是對着王世貞（一五二六——一五九〇）李攀龍（一五一四——一五七〇）諸人領導的復古派而起的反響。你要問到公安派和竟陵派，我就不能不先提及復古派的巨子王李了。

話須從頭說起：最初復古派的起來，是由李夢陽（一四七二——一五二九）反對楊遇（一三六五——一四四四）楊榮（一三七二——一四四〇）楊溥（一三七二——一四三二）李東陽（一四四七——一五〇三）諸人那種臺閣派（或稱館閣派）文章的萎弱，他就仗着他自己的滿

才雄筆，卓然以復古自命，倡言「文必秦漢，詩必盛唐」。何景明、徐禎卿、邊貢、康海、王九思、王廷相等都附和他這一說，號爲七才子。不過我們要知道在明朝文人的意識裏，輕視宋元人的作品，從開國的時候就是如此。那是因爲宋朝不能禦外侮，雪國恥，元朝就得以文化落後的蒙古游牧民族統治中國，直到末年農民受不住虐政和天災的重壓，到處暴動起來，中國民族纔得光復古物，明太祖朱元璋坐收這一暴動的成果，算他開國成家，當然要效法漢唐，輕視宋元了。在政治上的意識是這樣，同時的文壇也就沒在這一意識範圍之中。那時有一個年少書生——方孝孺，他論政治更高調，想復唐虞三代之盛，以爲愈古愈妙；論文學則以爲比較晚近一點的宋代的爲佳，他有談詩一絕道：

前宋文章配兩周，盛時詩律亦無儔。今人未識崑崙派，却笑黃河是濁流！

他譏刺當時文人輕視宋朝文學的無知，原來他是一個服膺「宋學」的人。只因他的政治主張失敗，明惠帝的大位不保，就有人說他「以學誤國」。爲了當時政治上輕視宋元，學術上輕視「宋學」文學上臺閣派的平衍庸廓的詩文也不滿人意，於是復古派的文人就蜂出巢的一般起來了，最初是李夢陽何景明做了這一派的巨子。

紹述李何而成爲復古派巨子的是王李。王世貞說是「文必西漢，詩必盛唐，大歷以後書勿讀。」

李攀龍說是「文自西京，詩自天寶而下，俱無足觀。」他於本朝只佩服李夢陽一人，大家都附和他，假

如有人不贊成他們這一派的說話，就要被罵爲「宋學」。自王世貞李攀龍一流所作的詩文，生吞秦漢，活剝盛唐，光怪陸離，艱深晦澀，當時後進文人又摹倣王李的作品，剽竊王李的字句。王氏較李氏後死二十年，學問最博，聲名最高，給與當時文人的影響更大。艾南英在他的天慵子集裏說道：

後生小子不必讀書，不必作文，但架上有前後四部書，每遇應酬，頃刻裁割，便可成篇，驟讀之，無不濃麗鮮筆，絢爛奪目，細案之，一腐套耳。

可憐！王氏的一部集子被人摹倣剽竊，竟至成了腐套！

當時反對王李這派文學最力的，首推公安三袁，卽袁宗道伯修（一五五九——一六〇〇），袁宏道中郎（一五六八——一六一〇），袁中道小修。他們偏要讀大曆以後唐人的詩，還要讀宋人的詩文，甚至他們的散文也偶然夾雜些白話，頗像宋人的語錄體。他們不怕復古派罵爲「宋學」。據明

史文苑傳說：

先是王李之學盛行，袁氏兄弟獨心非之。宗道在館中與同館黃輝力排其說，於唐好白樂天，於宋好蘇軾，名其齋曰白蘇。至宏道益矯以清新輕俊，學者多舍王李而從之，目爲公安體。然戲謔嘲笑，間雜俚語，空疏者便之。其後王李風漸息，而鍾譚之說大熾。

在這一小段裏，說出了公安派是怎麼起來的，他們有怎樣的主張，是怎樣的作風，又在當時生了怎樣

的影響。就這影響而說，他們一面使復古派沒落下去，一面引起了竟派鍾惺伯敬（一五七二——一

六二四）譚元春友夏一派，明史文苑傳裏又說：

自宏道矯王李詩之弊，倡以清真，惺後矯其弊，變而為幽深孤峭，與同里譚元春評選唐人之詩，為唐詩歸，又評選隋以前詩為古詩歸，鍾譚之名滿天下，謂之竟陵體。然兩人學不甚富，其識解多僻，大為通人所譏。

竟陵派是怎樣起來的，是怎樣的主張，有怎樣的作風，也從這一小段史文裏可以略略推測到了。

自從一九三二年周作人先生應北平輔仁大學之聘，講授「中國新文學的源流」他說：

要說明這次的新文學運動，必須先看以前的文學是怎麼樣。現在我想從明末的新文學運動說起，看看那時候是什麼情形，中間怎樣經過了清代的反動，又怎樣對這反動起了反動而產生了最近這次的文學革命運動。

原來周老先生把明末文壇上公安派竟陵派的起來，當做那個時代的新文學運動。他以為「五四」以來的新文學運動是繼承明季公安派竟陵派的那個文統而來的。說也可憐！一人倡之，百人和之，於是兩三年來，有的翻印公安派竟陵派的作品，有的暢論公安派竟陵派的理論和作風，至今還在鬧個不休。更有可笑的，公安竟陵本來是以詩成派，今人却標榜他們的散文。我為小品文與漫畫作的公安

竟陵與小品文那篇文章裏說過的，以及在其他發表過的文章裏談了的，這裏就都不重談了。

公安三袁，袁中郎最有名，他的詩也比較好。他論詩主張「流自性靈」，反對「出自剽擬」。可是他的流自性靈之作並不多。這裏選錄他的姜薄命一篇，作為他的好詩之一例：

落花去故枝，尚有根可依。婦人失夫心，含情欲告誰？

燈光不到明，寵極心還變。只此雙蛾眉，供得幾回盼！

看多自成故，未必真衰老。譬彼既開花，不若初生草。

織髮爲君衣，君看不如紙。剖腹爲君餐，君嚙不如水。

舊人百宛順，不若新人罵。死若可回君，待君以長夜。

這樣的詩，似可以算是「清新輕俊」之作。平心論之，我們雖不妨承認公安三袁是性靈派，但是要說他們完全實踐了自己的主張，「信腕信口，皆成律度」，「獨抒性靈，不拘格套」，「有一段真面目溢露於楮露之間」就未見得。不過他們的東西不是「出自剽竊」像復古派一樣，那倒是可信的。至於史家以及最近關於中國文學史的著者，譏刺他們的作品「戲謔嘲笑，間雜俚語」，那是傳統主義者的見解，其實這在今日的新文學家看來，縱不一定算他們的好處，也不一定算是他們的毛病，都還待檢討。

竟陵、鍾惺、譚元春的詩雖然同樣注重性靈，但不似公安派「清真」易懂，頗覺有時「冷僻」難



於索解。這裏止舉鍾惺的巴東道中一首爲例，這算是好懂的，又是好詩：

山中未必雨，雲起已生愁。峽窄天多暮，江高地易秋。

連朝皆陟巘，茲路獨臨流。欲畫瞿塘勝，歸途定覓舟。

史家說竟陵體「幽深孤峭」，正說中了他們的作風，因爲鍾譚的詩，頗好冥想，我們不妨把他們作爲「冥想詩人」看待。倘若有人要說他們的詩恰如他們自己所說，「真有性靈」，「自出眼光」，却又未必十分可靠。

現在，我們要回論到公安竟陵兩派在文學上的影響了：

公安派和竟陵派先後起來，在當時能夠使復古派「王李之風漸息」，把文壇上剽竊摹仿的惡習，痛切地指示出來，使人漸漸除去，這不能不算他們的一大功績。只因他們的名位不高，聲氣不廣，和三袁沈澹一氣的如黃輝、江盈科、陶望齡等，和服膺鍾譚的如閩人蔡復一等吳人張澤華淑等，更卑卑不足道，因此復古派的氣焰還有殘留，甚至一時改頭換面來反攻他們。如朱國祚、程嘉燧、錢謙益等都是公安、竟陵的勁敵，錢謙益最有名，他選列朝詩集，於公安、竟陵，可說攻擊不遺餘力。不過他對公安、三袁，比較要客氣一些。他說：

萬歷中年，王李之學盛行，黃茅白華，彌望皆是，文長義仍，蔚然有異，沈痼滋蔓，未克芟夷。中郎出，

王李之雲霧一掃，天下之文人才士始知疏淪心靈，搜剔慧性，以滌蕩摹擬塗澤之病，其功偉矣。機鋒側出，矯枉過正，於是鄙俚風行，風雅掃地。竟陵代起，以凄清幽獨矯之，而海內之風氣復大變。譬之有病於此，北地濟南，結轡之邪氣也；公安瀉下之剋藥也；竟陵傳染之別症也。餘分閭氣，其與幾何！歷以下，詩道三變，而歸於陵夷熒熄，豈細故哉？余錄中郎詩，取其中寫性靈，而不悖於風雅者，學者無或操戈公安，復噓王李之燼，斯道其有瘳乎！

原來錢謙益也是「志存復古」，他却反對王李一派從剽竊摹仿而成的「復古」，所以我們稱他爲復古派中的修正派，還不如稱他爲真正老牌的復古派。他對於袁中郎攻擊王李的「摹擬塗澤之病」，是贊成的，但中郎不能真正志存復古，如他一樣，那是反對的。至於竟陵派，他就老實不客氣的痛斥了。他說：

伯敬爲余同年進士，又介友夏以交於余，余深爲護惜，而虛心評駁，往復良久，不得已而昌言擊排，何李以矜氣出之，鍾譚以昏氣出之。

他這段話，對於竟陵鍾譚還留有一點交情，算是公道。又說：

伯敬少負才藻，有聲公車間，擢第之後，思別出手眼，以深幽孤峭之宗，驅駕古人之上。同是譚元春爲之應和，海內稱詩者靡然從之，謂之鍾譚體。譬之春秋之世，天下無王，桓文不作，宋襄徐偃

德涼力薄，起而執會盟之柄，天下莫敢以爲非伯也。數年之後，所撰古今詩歸盛行於世，承學之士，家置一編，而寡陋無稽，錯繆疊出，稍治古學者，咸能挾策以攻其短。詩歸出，而鍾譚之底蘊畢露，溝澮之盈於是涸然無餘地矣。其所謂「幽深孤峭」者，如木客清吟，如幽獨君之冥語，如夢而入鼠穴，如幻而之鬼國。三十餘年，風移俗易，滔滔不返。以淒聲寒魄爲致，此鬼趣也；以噤音促節爲聲，此兵象也；著見於文章，而國運從之，可勝歎哉！可勝悼哉！鍾譚之類，豈亦五行志所謂詩妖者乎？

錢老先生論鍾譚在當日詩壇上的影響，這是很重要的文獻，因爲我們從這裏纔知道竟陵派起來走過三十多年的紅運。他罵鍾譚的詩是冥語，有鬼趣，罵鍾譚爲詩妖，差不多要把明朝亡國的罪也都歸在鍾譚身上，未免過火了罷。又說：

鍾譚一出，承學之徒，莫不喜其尖新，樂其率易，相與糊心眯目，拍肩而從之。以一言蔽其病，曰：不學而已，亦以一言蔽從之者之病，曰：便於不說學而已。天喪斯文，餘分閭位，竟陵之詩，與西國之教，三峯之禪，並爲孽於斯世。後有傳洪範五行者，固將大書特書，著其事應，豈過論哉？

錢氏在這一段話說出鍾譚在當日詩壇上所以有廣大的影響的原因，要是一般文人厭倦了復古詩的偽體腐套，討厭掉書袋，公安派倡爲「清真」，竟陵派倡爲「尖新」，未必得到當日許多文人

的贊許，而作風爲之一變。

自從錢氏於列朝詩集裏痛斥公安竟陵，顧炎武在日知錄也罵他們是「小人之無忌憚」，朱彝尊在明詩綜裏也罵他們「流毒天下」，罵他們的詩是「亡國之音」，紀昀等纂修四庫全書於他們的集子僅入存目，還要痛罵一頓，於袁集存目提要說：

明自三楊倡臺閣之體，日就庸腐，李夢陽、何景明起而變之，李攀龍、王世貞繼而和之，前後七子遂以仿漢摹唐，轉移一代之風氣，迨其末流，漸成僞體，塗澤字句，鈎棘篇章，萬喙一音，陳因生厭，於是三袁乘其弊而排抵之，其詩文變板重爲輕巧，變粉飾爲本色，天下耳目於一新，又復靡然從之。然七子猶根於學問，三袁則維恃聰明，學七子者不過贗古，學三袁者乃至於其小慧，破律而壞度，名爲救七子之弊，而弊又甚焉！

這也是袒護復古派，而且是奉命罵人的官話。對三袁如此，對鍾譚更不必說了。直到近人葉德輝的韻讀書志，對於公安竟陵的東西，還是一味排斥，不過於公安一派稍有恕辭而已。

滿清一代文人，談及公安竟陵，莫不視爲妖孽，尤其是對於竟陵，這都是屬於反面的影響，論到正面的影響，很顯然的，只有晚清李慈銘服膺鍾譚的詩，選了他們的五七言，時時諷誦。又有吾湘王湘綺、鄧彌之，很推重鍾譚合編的唐詩歸，說是「學詩宜從唐人入門，不知唐人法門，則爲明七子，而唐詩選

本則莫善於唐詩歸，以其滌蕩俗塵，可以引人人勝（據卽園讀書志）。他們對於文學都是高談漢魏的人，却服膺反漢魏文學的竟陵派。這正像如今的新文學家也有抬出公安竟陵做幌子的一樣，未免太那個了！

倘若再有人說，滿清一代詩人的「宋詩運動」也是受了公安竟陵論詩不菲薄宋元的影響，我以為要牽強一點說也說得通，這裏恕不能多說了。

## 略述明代戲曲運動的概況

趙景深

明代戲曲運動，有雜劇和傳奇兩個方向。現在就分開來說：

一、雜劇 明初雜劇尚不失元人軌範。例如賈仲名、谷子敬、王子一等人的作品，大多每本四折，並

且每折一人唱。可是這兩個規律，到了宋有燉（周憲王）的誠齋樂府就逐漸的被打破了。例如誠齋

樂府中牡丹園和曲江池都有五折兩楔子，這就破壞了四折的規定；又如他的得騶虞第二折是末與

四探子合唱；蟠桃會第一、三折是旦末雙唱，第四折是四毛女合唱；牡丹品第四折多人合唱；仗義疎財

中燕青和李逵時常合唱或分唱；牡丹園有十美人，每折都是二旦先分唱，後合唱，最後則十旦合唱，曲

江池則第一楔子末唱，第二楔子旦唱，第一折旦唱，第二折先是末唱，後來外末輪唱，第三、五兩折旦唱

第四折末唱以上六劇又打破了一折一人唱和四折一人唱到底的規定。總之，明初猶遵守元曲

的規律，到了朱有燬就逐漸的在形式上有了自由和解放，使得以前的「一致」發生一些「變化」。

到了弘正以後，雜劇更多改變，不復純用北曲，也有用南曲來寫的，例如王驥德的離魂、救友、雙鬢、招魂等是更有用南北合套的，例如陳與郊的昭君出塞和義犬、葉憲祖的團花鳳、徐復祚的一文錢、竹、癡居士的齊東絕倒等均足。又，以前的北劇多爲四折，或結合四五劇以敘述一個故事，如西廂、西遊之類。此時雜劇則有少至一折，或多至七折以上者；例如江道昆的四種、沈自微的三種、陳與郊的昭君出塞和文君入塞都是一折，王衡的鬱輪袍和汪廷訥的廣陵月却都是七折。又，此時的楔子不復爲戲劇的一部分，有時極似傳奇裏的副末開場，就是北曲，也不按着北曲聯套的規例串合。純然應用南曲作雜劇的，當始於王驥德。他在曲律裏說：「余昔譜男后劇，曲用北調，而白不純用北體，爲南人設也。已爲離魂，並爲南調，鬱藍生謂自爾作祖，當一變劇體，繼遂有相繼以南詞作劇者。後爲穆、考、公作救友，又於燕中作雙鬢及招魂二劇，悉用南體，知北劇之不復存於今日也。」至此，元曲規範便蕩然無存。總之，雜劇變化到了王驥德形式上有了極大的改革，打破了雜劇必須填北曲的舊套。

至於內容方面，則明代雜劇與民衆隔離日遠，不像元曲那樣的大衆化。必然的結果，就是從舞台的戲一變而爲案頭的戲，從平民手裏落到文士手裏。因之，題材也日益真實，多寫文士自身的階級，不再寫元曲所常寫的包拯、李逵、尉遲恭之類的小說上的人物。作者常藉劇中人物以發洩胸中不平之

氣，如漁陽弄、鬱輪袍、簪花髻、霸亭秋、一文錢等，不是寫文人的不得志，就是寫文人的吐氣揚眉。這一種借他人酒杯，澆自己塊壘的傾向，直到清人雜劇，還沿襲着，遞承着，無增無減。總之明代雜劇，在內容方面可說是從寫實的到抒情的，從散文的（另一意義）到詩的。

從上面所說的看來，可知明代雜劇的運動雖不是集團的，有組織的，却也有變遷的跡象可尋，在形式方面，可說是有一種元曲規律的解放運動；在內容方面，可說是發生了一種文士抒情的浪漫運動。

二、傳奇 明代傳奇的運動可分為五派，每一派，或同時並起的兩派，代表一個時期。

第一個時期可稱為本色派，這一時期的傳奇不重修飾，曲文好像說話一樣。這是從宋、元戲文一條線傳下來的。例如殺狗記的曲文較之明以前的王祥臥冰，可說都是同樣的明白如話，並無二致。

第二個時期可稱為駢儷派。雜劇逐漸從舞台的變而為書房的，傳奇也同樣的逐漸脫離大衆，以前俚俗的曲文，到了這時，是鄙視而且不滿了，曲文逐漸從本色的向典麗的方面走去，連說白也文縷縷的起來，於是連黃毛丫頭也要開口對偶，閉口駢儷，遍中國沒有一個人不是文人雅士。這一派的始作俑者就是邵璨。徐渭在南詞殺錄裏說他：「習詩經，專習杜詩，遂以二書語句，勻入曲中。」徐渭的話我們可以在邵璨自己所作的香齋記裏得到證明，如「我心匪石」「夙座匪懈，以事一人」等均用詩



經，廣廈千萬間，則用杜詩復祚說此劇「愈藻麗則愈遠本色」，可說是極痛快的批評。此後則梁辰魚、鄭若庸、張鳳翼、屠隆、梅鼎祚等都是這一派的作家。三家村老委談攻擊梅鼎祚的玉合記，以爲此劇上演，不但販夫走卒聽不懂，就是讀書人也一樣的不會懂。明人雋區云：「傳奇當以張伯起爲第一，若紅拂、竊符、灌園、祝髮四本，巧妙悉敵。次則梁伯龍、沈紗、梅禹金、玉合，當與琵琶、西廂分路揚鑣。」由這幾句話我們可以知道評論者的傾向；他是同情於駢儷派的，所以他戴起有色眼鏡看來，認爲張鳳翼、梁辰魚、梅鼎祚是第一流的作家，而湯顯祖却被評爲「忠其才多」。

第三個時期是吳江派和玉茗堂派的對立。這時是萬歷年間，可說是傳奇的黃金時代。當時大戲曲家湯顯祖和沈璟各樹劇壇，形成兩大派別。因爲沈璟是吳江人，所以我們稱他這一派爲吳江派。又因湯顯祖堂名玉茗，所以我們稱他這一派爲玉茗堂派。吳江派重本色，特學問；玉茗堂派重詞藻，持天才。吳江派因見駢儷派之風過盛，恐怕戲劇要徒然變成紙上的東西，所以竭力提倡本色，要想回到第一時期本色派，並上溯宋元的戲文；而玉茗堂派雖也注重詞藻，却與第二時期的注重駢儷不同，因爲駢儷派是人工的詞藻，玉茗堂派則是自然的詞藻，駢儷派以堆砌爲美，玉茗堂派却以婉秀爲美。二者是迥然不同的；倘無吳江派的復重本色，傳奇或將與雜劇同樣，斷絕了舞台上扮演的命運。倘無玉茗堂派，則傳奇將停留在純真古樸的途中，而無藝術上的進步，所以後來作者大多守吳江派之律，愛玉

茗堂派之才，兼收並納，無所軒輊。現在我們先說吳江派。吳江派的領袖自然是沈璟。他論曲有散套，其中有云：「名爲樂府，須教合律依腔。甯使時人不鑒賞，無使人撓喉振噪。說不得才長，越有才，越當着意斟量。」所謂「撓喉振噪」，所謂「才長」，簡直是在那兒暗罵湯顯祖。同時也可以看出他對於音律的注重。他爲了音律，特別編訂南九宮譜，其中所收古曲極多，對於臥冰、王煥等古劇，尤爲服膺，因爲那些都是古樸而無藻飾的。王驥德在曲律裏說他的偏嗜云：「如臥冰、記古皂羅袍，理合敬我哥哥」一曲，而曰「質古之極，可愛可愛」。王煥傳奇黃鶯「三十哥，你不來」一引，而曰「大有元人遺意，可愛」！此皆打油之最者，而極口贊美！不過詞隱先生雖有些矯枉過正，但對於當時的駢儷派，這却是一劑對症的良藥。沈璟的同鄉顧大典當然也是這一派。王驥德說他「有顧曲之嗜，所畜家樂，皆自教之」。又說起沈璟「與同里顧學黨道行先生並蓄聲伎，若非妙解音律，又怎能親自傳授呢？見他也是注重音律的了。葉顯祖是詞隱高足，（語見呂天成曲品）又與卜世臣和葉憲祖素相友善」（亦見曲品）當然也是吳江派。呂天成和卜世臣屬於吳江派的證據有王驥德的曲律：「自詞隱作詞譜，而海內斐然向風。衣鉢相承，尺尺寸寸，守其渠流者二人，曰吾越鬱藍生，曰檇李大荒逋客。」鬱藍生就是呂天成的別號，大荒逋客就是卜世臣的別號。呂天成是沈璟的信徒，故竭力推崇本色語：「存其古風，則湊拍常語，易曉易聞。有意近俗，不必作綺麗觀。」又竭力推崇音律：「定曲板之長短，

不消二三乍見甯不駭疑，習久自當遵服。」他列沈璟於第一，湯顯祖則列爲第二，可知他的偏向。王驥德雖也是吳江派，與呂天成「交近二十年」，但他却不專主沈璟，兼崇顯祖。他是這兩派的調和者，曲律中曾屢言之：「本色之弊，易流俚腐；文詞之病，每苦太文；雅俗淺深之辨，介在微茫，又善用才者酌之而已。」（論家數第十四）大雅與當行參間，可演可傳，上之上也。（論戲劇第三十）但他究竟更服膺沈璟一些，在他「所持爲詞學麗澤者四人」（雜論第三十九）中，沈璟是一個，湯顯祖並不在內。他論曲禁，也與沈璟所言相合。以上是證明沈璟、顧大典、葉憲祖、卜世臣、呂天成、王驥德這六個人全都是吳江派，他們有一致的主張，努力作本色語和注重音律的運動。萬歷以後，隱約繼吳江派餘流，而態度不十分明顯的有馮夢龍、袁于令和沈自晉。夢龍的雙雄記，曾經沈璟指正，曲品也說他能恪守詞隱先生之「功令」。袁于令據劇說卷六說，是葉憲祖的弟子。（令昭，則斛園弟子也。）而葉憲祖又是沈璟的弟子，當然袁于令便是沈璟的再傳弟子了。沈自晉乃沈璟之姪，袁于令之友，他對於吳江派的關係，更爲密切，不過他與王驥德一樣，也是兩派的調和者。他的弟弟自友作鞠通生傳，足爲證明：「海內詞家，旗鼓相當，樹幟而角者，莫若吾家詞隱先生與臨川湯若士先生。水火既分，相爭幾於怒詈。生蟬緩其間，錦囊彩筆，隨詞隱爲東山之遊。雖宗尙家風，著詞斤斤尺蠖，而不廢繩簡，兼妙神情，甘苦匠心，朱碧應度，詞珠宛如露合文冶，妙於丹融。兩先生亦無間言矣。」

玉茗堂派可以說是才子派，大約是繼承西廂的系統的吧？湯顯祖倘若沒有牡丹亭，沒有「姝紫媽紅」的名句，恐怕他不能造成這樣一派的。牡丹亭曾感動了許多少女，牠那哀感頑艷的詞藻，替劇壇大放光輝。我們說，玉茗堂派，大約就是特指牡丹亭的。此派在萬曆年間沒有承繼者。萬曆以後則有范文若、阮大鍼和吳炳。范文若的代表作是夢花酣。劇說卷四引夢花酣題詞云：「夢花酣與牡丹亭情景略同，而詭異過之。」嗚呼！湯比部之傳牡丹亭，范駕部之傳夢花酣，皆以不合時宜，而所謂寓言十九者，非耶？阮大鍼之被歸入玉茗堂派，或許是由於他那傳誦至今的燕子箋吧？吳炳之被歸入玉茗堂派，當然是爲了他的療妬羹和西園記。因爲療妬羹裏的小青是牡丹亭的熱烈的讀者，而畫中人的呼畫一齣情節又與牡丹亭的拾畫，叫畫極其神似。

第五個時期可稱爲通俗派，其實也就是從本色派和吳江派這兩個系統下來的。因此，這一派可以稱爲本色派的第三次抬頭，得到舞台上極大的成功。許多戲都是特爲舞台實用而編的，作者都大量的生產，這時期無名氏的作品更多。其中有三位多產作家，李玉作有三十三種，朱佐朝至少也有三十三種，朱素臣也有十九種。

倘若我們把傳奇的文辭分爲典雅、俗這三類，那末這五個時期的傳奇運動，可以簡單的用下面這四個短句說明：山俗到典，由典再回到俗，山俗到雅，由雅再回到俗，終於是被稱爲俗的大衆化的傳

奇得到最後的勝利；因爲，只有爲大多數人而寫的作品，纔能得到大多數的讀者，即使少數的文士頗能欣賞於雅，但也最多即此而止，無論如何，喜歡駢儷的讀者現在是極少極少的了。

## 儒林外史對於後來有怎樣的影響？

吳文祺

儒林外史是一部很好的諷刺小說。可是它沒有像水滸傳、西游記等書那樣流傳得廣。因為這部書中，既沒有英雄豪傑，更沒有才子佳人，又不帶一點神祕的色彩，所寫的只是一些讀書人的奇形怪狀，當然是不大合於一般民衆的胃口的。但此書對於後來一般小說作家，却發生了很大的影響。清末的許多譴責小說，如李伯元的官場現形記、吳趼人的二十年目睹之怪現狀、劉鶚的老殘遊記，及曾樸的孽海花，差不多全是模仿儒林外史的。

諷刺小說和譴責小說，究竟有什麼不同呢？魯迅先生說：

光緒庚子後，譴責小說之出特盛。蓋嘉慶以來，雖屢平內亂，亦屬挫於外敵。細民闇昧，尙啜茗聽平逆武功；有識者則已翻然思改革，憑敵愾之心，呼維新與愛國，而於富强尤致意焉。戊戌變政既不

成。越二年即庚子歲而有義和團之變，羣乃知政府不足與圖治，頗有掊擊之意矣。其在小說，則揭發伏藏，顯其弊惡，而於時政，嚴加糾彈，或更擴充，并及風俗。雖命意在於匡世，似與諷刺小說同倫，而辭氣浮露，筆無藏鋒，甚且過甚其辭，以合時人嗜好，則其度量技術之相去亦遠矣。故別謂之譴責小說。……（中國小說史略第二十八篇清末之譴責小說）

儒林外史較之後來的譴責小說當然是高明得多，無論是在見解上，或是在技術上。但它們在根本上有一個共同之點，就是暴露社會的黑暗面。因了這一點的相同，故儒林外史成了後來一切譴責小說的藍本。

儒林外史的結構，是無數短篇故事的集合。這許多故事，自爲起訖，沒有什麼連繫性的。官場現形記諸書，也是一頭緒紛繁，脚色復夥，其記事遂率與一人俱起，亦即與其人俱訖。（魯迅中國小說史略）二十年目視之怪現狀，雖然有一個「我」字作全書的線索，把這二十年中所見所聞的零碎故事貫串起來，但那種結構，究竟還是很散漫的，我們覺得較之官場現形記諸書並沒有多大的不同。

儒林外史式的結構，所以成爲後來一切譴責小說的普通法式者，一因容易模仿，不必作全篇的布局剪裁的工夫，許多人自然往容易的路上跑。二因作這些譴責小說的人，大都是陸續寫成陸續發表的。如文明小史載繡像小說，二十年目視之怪現狀，載新小說，孽海花載小說林，都是分期登載的。官

場現形記也是分編撰成的，（預定十編，每編十二回，但作者寫到第五編就死了）在「陸續寫成陸續發表」的情形下，儒林外史式的結構，對於作者是最方便的體裁。

譴責小說常常有描寫過火的毛病。但是這種描寫法，也是受了儒林外史的影響的。儒林外史雖然大部分用的是近乎寫實主義的手法，然而有時也難免有過甚其辭的毛病，如寫嚴監生臨死時：

晚間擠了一屋的人，桌上點着一盞燈。嚴監生喉嚨裏痰響得一進一出的，一聲倒一聲的總不得斷氣，還把手從被單裏拏出來，伸着兩個指頭。大姪子走上前來問道：「二叔，你莫不是還有兩個親人不曾見面？」他就把頭搖了兩三搖。二姪子走上前來問道：「二叔，莫不是還有二筆銀子在那裏不曾吩咐明白？」他把兩眼睜的溜圓，把頭又很很搖了幾搖，越發指得緊了。奶媽抱着哥哥插口道：「老爺想是因兩位舅爺不在跟前，故此紀念。」他聽了這話，把眼閉着搖頭，那手只是指着不動。趙氏慌忙揩揩眼淚，走近上前道：「爺，別人都說的不相干，只有我曉得你的意思……」（第五回）……你是爲那燈盞裏點的是兩莖燈草，不放心，恐費了油，我如今挑掉一莖就是了。」說罷，忙走去挑掉一莖。衆人看嚴監生時，點一點頭，把手垂下，登時就沒了氣……（第六回）

這種誇張的描寫，在儒林外史中還不很多，但在模仿儒林外史的許多譴責小說中，却變本加厲，幾乎觸目皆是。我且舉二十年日觀之怪現狀中的一個例：



有一天，高升到了茶館裏，看見一個旗人進來泡茶，却是自己帶的茶葉。打開了紙包，把茶葉盡情放在碗裏。那堂上的人道：「茶葉怕少了罷。」那旗人哼了一聲道：「你那裏懂得！我這個是大西洋紅毛法蘭西來的上好龍井茶，只要這麼三四片就夠了。要是多泡了幾片，要鬧到成年不想喝茶呢！」堂上的人，只好同他泡上了。高升聽了，以為奇怪。走過去看看那茶碗中間，飄着三四片茶葉，就是平常吃的香片茶。那一碗泡茶的水，莫說沒有紅色，就黃也不會黃一黃，竟是一碗白冷白的開水。高升心中已是暗暗好笑。後來又看見他在腰裏掏出兩個古錢來，買了一個燒餅，在那裏撕着吃；細細咀嚼，像很有味的光景。吃了一個多時辰，方纔吃完。忽然又伸出一個指頭兒，蘸些唾沫在桌上寫字，蘸一口寫一筆。高升心中很以為奇，暗想：「這個人何以用功到如此，在茶館裏還背臨古帖呢？」細細留心去看他寫甚麼字；原來他那裏是寫字，只因他吃餅時，雖然吃的十分小心，那餅上的芝蔴總不免有些掉在桌上。他要拿舌頭舐了，拿手掃來吃了，恐怕叫人家看見不好看，失了架子。所以在那裏假裝着寫字，蘸來吃。看他寫了半天字，桌上的芝蔴一顆也沒有了。他又忽然在那裏出神，像想什麼似的。想了一會，忽然又像醒悟過來似的，把桌子狠狠的一拍，又蘸了唾沫去寫字。你道爲甚麼呢？原來他吃燒餅的時候，有兩顆芝蔴，掉在桌子縫裏，任憑他怎樣蘸唾沫寫字，總寫他不到嘴裏。所以他故意做成忘記的樣子，又故意做成忽然醒悟的樣子，把桌子

拍一拍，那芝蔴自然震了出來；他再做成寫字的樣子，自然就到了嘴了……（第六回）

這種寫法，和嚴監生臨死伸指頭那種寫法是一樣的。除了引人開口一笑以外，就沒有其他的作用了。此外，學儒林外史而有相當成績者，有一部狹邪小說海上花列傳，書為松江韓子雲撰。在結構方面，可說是青出於藍。雖然內容也是許多不相連續的短篇故事，但作者却用穿插藏閃之法，把這些故事綜合地組織起來，不像儒林外史那樣散漫。在描寫方面，平淡自然，不像那些譴責小說的張大其詞。這是後來許多儒林外史式的小說中的最好的一部。

儒林外史對於後來的影響，大致如此。

中國劇場的變遷是怎樣的？古劇裏面有

無臉譜和「武打」之類的成份？

鄭振鐸

中國祇有戲曲史，沒有演劇史；祇有記載伶工的事蹟和技藝的「伶史」，卻沒有舞台史。要想像一個中國劇場進展的情形，卻是極不容易的事。在一堆堆的古書裏，所可得到的都祇是一鱗半爪的記載。

但我們可以想像一個最富於伸縮性的劇團；它可以上演于有數百數千的觀衆的舞台上，也可以上演於小小方廳的紅氍毹上。隨時帶了砌末，便可以「出差」，放下了砌末，也可以做清唱一類的事。（詳見宦門子弟錯立身戲文）它可以不需要多少人；最好的時候，一個劇團的組織，往往祇是限定於兄弟夫婦母女，以及妻的兄弟們等等。全是一個家庭式的組織。其後便有所謂「科班」，那也是家庭式劇團的變相。（詳見藍采和和雜劇）

既是這樣的一種組織的劇團，一種無需乎大規模的佈景和砌末的場面，那末劇場的需要，自然

是比較的不大迫切；而他們所需要的劇場，也便是可以「因陋就簡」，無需乎設備得如何完全。

今日在每個神廟之前面所見的舞台，乃是中國所最流行，最常見的構造。四方形的高出於地面約五六尺的木台子，三面是空的，支以木柱，可以容觀衆看得見舞台上的一切戲劇動作的進行。後面是被一片板壁擋住的，這板壁的左右，各有一扇洞門；演劇時，用布簾子擋住了。此二門便是演員上下場用的。板壁之後便是後台了。觀衆站在舞台前面觀看的時候最多。特殊的人物才有座位，有時規模較大的，不在露天而在內天井的舞台，便有兩傍的看樓，常是供給女眷們坐觀的。

北平的舊式戲園，變更不了多少這樣的結構，只不過舞台下面，佈排了許多橫凳而已。

樂隊總佔據在舞台之上，和劇中人物，同時顯露於觀衆之前。

這樣原始式的劇場，到如今也還是極普遍的散布於中國內地。

想來，最原始的劇場，也未必有遜於這樣的一種簡單的構造。

元人杜善夫所作的莊家不識枸欄的散套，已把元代的劇場，描寫得並不怎麼簡單。由於陶宗儀輟耕錄所記載的松江枸欄塌倒的慘劇的情形看來，元代的劇場，竟是規模很不小的。

我們想像，「枸欄」之爲物，原來不是單作爲劇場用的。「枸欄」是一種「欄干」，大車的周圍常用它的，南宋或北宋的瓦子裏，賣藝人爲了要把自己和聽衆隔開，便使用這種「枸欄。」故以後遂稱

「瓦子」裏賣藝場爲「柵園」更後來則「柵園」幾代表「劇場」的這個名稱了。當戲劇發展到極盛的時候。

什麼時候把「柵園」的這一種東西在舞台的周圍除去掉，我們不能知道。然今日我們如果到利海等地方去，我們依然還是可以看見有類乎「柵園」這一種東西的存在。

中國社會的發展的遲延，實在是令人可驚！我們想像過去的劇團大抵是「遊行劇團」沒有固定在一處演唱的性質的；到今日也還是如此。

舞台是固定的，劇團是流動的。這兩句話或足以解釋過去演劇的情形。

從最簡單的鋪展於平地之上的紅氍毹，到清代宮庭的具有三層轉台的大劇場，我們的演員們都可以有充分伸縮自由，在那裏活動着；似乎並不以缺少了什麼特殊的設備而減少其演唱的興趣。這誠是中國劇的一種最大的特色。

清代宮庭劇的發明三層的轉台，大約是因爲要出演目連救母（即勸善金科）西遊記（即昇平寶筏）等等有神佛登場的弘偉的劇本，便不能不有這種特殊的設備。這可以說是中國的劇場發展的最高點。

然因其設備過於複雜，終也不能流行。

中國劇的最奇特的特色，還有兩點，也不妨在此提出討論一下。

我很痛心，看見近來製玩具的商人們竟大批的製造着流行於劇場上的「臉譜」，在那裏販賣，不知爲了什麼原故。這種斑斑爛爛的「臉譜」，確是中國劇的特色之一。這是起源於何時呢？古劇裏究竟有無「臉譜」這種的東西呢？

「臉譜」無欸的是「蠻性的復現」的一種表徵。但什麼時候才有這種「臉譜」出現呢？以「蘭陵王」的面具作爲臉譜的起源之說是不可靠的。因爲那時候根本上還沒有戲曲的一種東西。

原始的面具——不是臉譜——在不發言的人或物是常用的；但那種面具是極簡單的，或像物的頭部——如牛、豬、狗等——或像某種人的頭飾——如度柳翠的和尙與柳翠的面具——都是平常之至的，一點也沒有怪誕可怕的顏色塗抹於其上的。就「影戲」的人形而論吧，那臉部也絕少「打臉」的。較古的弋陽腔和崑山腔的臉譜都是極簡單的。

青樓集所記的，和元明劇所偶然提到的，都只有「花旦」——色旦——淨、丑等脚色，說明是臉上有了「粉墨」的。「粉墨登場」云云，便是此意，可見古劇裏所塗抹的至多也不過粉墨二色。

至於紅臉，藍臉，黑臉，金色臉乃至像斑馬似的，紅印度人似的怪臉譜，其起來卻是最後的。我們找

不到它的最早的來源。直到明末還不見其迹。

我猜想，那末複雜的臉譜的產生，一定是跟隨了場面複雜，演員衆多的清代宮庭劇的產生而俱來的。爲了易於辨別劇中人計，不能不抹上點顏色。以後愈變愈複雜，便成了今日的臉譜。

這「臉譜」或出於作劇者的幾個人的想像的創造，或出於未受教育的伶工們的自己的想像，俱未可知。然其盛行的時代卻在乾隆以後。

「武打」更是中國劇的特色之一。而其起源也是不會很古的，弋陽腔和崑山腔的古戲，「武打」的場面是極罕見的。元劇的寫戰爭往往以探子的報告了之。純粹以「武打」爲骨幹的戲像白水灘等等在元明劇裏是絕對沒有的。

「武打」的加入，我疑心是賣藝者的侵入劇場的結果。他們不大說話，有時簡直不唱，只是一味悶打。武且戲多以耍槍花爲能；武丑戲都表現其能上數丈之台，跳數丈之牆爲能。全不是劇場上所必須的東西。

高尚的劇場簡直成了馬戲班似的什麼了。

「武打」在「人道」上是說不過的訓練。武打的演員時其所受的苦楚，是不忍出諸口的。

「武打」有時是很有「韻律」的。這種以「金鼓」爲節的「演武」，常易使人視武事爲兒戲。他們把

生死的決戰是那樣的「韻律」化；恐怕是地球上再找不出第二個地方是有這種同樣的東西了。



## 清代宮庭戲的發展情形怎樣？

鄭振鐸

清代宮庭戲爲崑山腔的戲曲發展到最高的頂點的成就；無論在劇場的構造上，在劇本的寫作上，都是空前的弘偉。崑山腔本來是紅氍毹上載歌載舞的東西；它可以出現於神廟和皇宮大宅的舞台上，也可以出現於小小的方廳的平地上，供賓主十餘人乃至三五人的清賞。許多劇本都可以小規模的上演，帶了極少數的砌末，極少數的樂器，便足以敷衍場面上的需要了。

清代的宮庭戲，卻打破了這種能屈能伸的優點。幾乎每一部宮庭戲都是需要極複雜的舞台和佈景，極夥衆的演員和砌末的。他們幾乎不能在規模小一點的舞台上上演。有的時候，竟需要兩三層的轉台，像我們在頤和園所見到的。一般的劇場上自然不能夠具有這樣的複雜的設備。故這種神道仙佛同時登場，富麗堂皇，近於近代帶音樂的喜劇的，竟流傳得不能很廣。而發展於宮庭裏者，至終也

停止於宮庭裏

明代傳奇規模最弘大者爲目連救母行孝戲文，凡三卷，約一百齣。此爲宗教劇，實際上是作爲中元節打鬼之用的，故動作多而歌唱少，每齣短的很多。清代的宮庭戲則不然，情節往往是異常複雜的，歌唱也多。按着當時流行的習慣，每齣非有若干支歌曲不可。故更顯得篇幅的異常的弘偉。雖然是十本一百二十齣，而其冊頁常多過目連救母行孝戲文至四五倍。

清代宮庭戲的發生，在乾隆初年。在乾隆之前，宮庭戲都是應用着民間流行的戲本的，未聞有自編脚本之舉。乾隆初，張照始有大規模的製作。往往是取之於元、明舊戲而加以擴大和整理的。今知其出於照手者，有：

(一) 月令承應 (所見已有七十餘齣，似尙不止此數)

(二) 法宮雅奏 (一百齣)

(三) 九九大慶 (八卷，一百二十八齣，似尙不止此數)

(四) 勸善金科 (十本，一百二十齣)

(五) 昇平寶筏 (十本，二百四十齣)

等五種。月令承應等三種都是每齣或每數齣表演一個故事的。勸善金科則根據目連救母行孝戲文

而力加擴充，昇平寶筏則演唐玄奘西天取經事，據吳昌齡西遊記雜劇諸作文辭尙絢麗可觀，惟所串插者已多牽強無謂，結構不能很完密。

後來，莊恪親王集合了一班江南曲客在北京編纂九宮大成譜，同時並寫作了：

(一) 鼎峙春秋 (十本，譜蜀漢三國事)

(二) 忠義璇圖 (十本，譜梁山泊事)

(三) 昭代箭韶 (十本，譜楊家將事)

(四) 渡世津梁 (百四十四齣)

(五) 長生寶錄

等幾種大規模的劇本。這一批江南曲客，被稱爲日華遊客，卽周祥鉅、鄒金生諸人。

這些大規模的劇本，今知有刊本流傳者，似僅勸善金科和昭代箭韶二種，餘皆爲傳鈔本。然亦不難得。

他們都是不很富於創作力的，故往往剽竊元明的戲文，作爲自己的東西，便成了懶懶無生氣的。在戲曲史上看來，這一批空前的宏偉的劇本是沒有多大重要的價值的。

戲文的發展，走上了這樣的一個路途，便更是自絕於民衆，而不能不同時走上了滅亡之路了。

爲了舞台上的演員的夥多，爲了易於分別起見，便不能不於生，旦，淨，丑，末，等脚色裏，更有仔細的分別。又不能不用最複雜的「臉譜」也者來分別或表現那末複雜的人物和個性。

這此對於後來的劇場卻是極有影響的。

## 歸姚以來的古文運動究竟該

### 給以怎樣的評價？

金兆梓

「文選妖孽，桐城謬種。」所謂歸姚以來的古文運動，其最高潮不是所謂桐城文派的號召嗎？不是早已有了評價了嗎？那末何必再要我來饒舌。不過我以為這兩句話，多少帶些口號性質，是對那些迷戀舊尸骸者的棒喝。如今且再就這種古文運動本身試加以剖析。

#### 古文運動的追溯

「古文運動」一名說起來頗覺源遠流長，要當上溯到唐朝中葉的韓退之。自韓退之以後，歷宋、元、明、清四朝，一千年來，都時時有這種運動起伏着。所謂歸姚以來的古文運動，大概可說是近世後起的一個巨浪罷了。那末古文運動似乎確是在我國文學史上要算重要的一重公案了。其實大概是這樣的。我國古代的文章，自從東漢以後，一天天的趨重駢偶；到了六朝，文人做文，硬要做到「五聲相宣，

八音協暢」於是乎所謂文章，便只剩了聲和色，意義反在所不講了。唐初也都只沿了這一脈。韓退之起，以爲儘是這樣趨向於形式，文章要變成無意義的玩具了，於是提倡復古，要大家去學三代兩漢之文，這可說是中國文學史上古文運動第一聲。但當時附和他的，只有柳子厚、李習之、張文昌等少數人；後來傳這一脈的，也只有皇甫特正、來無擇、孫可之的一線，勢力並不怎樣大。所以晚唐仍變本加厲，盛行所謂「三十六體」的四六；所傳爲佳話，也只是「金步搖」「玉條脫」等的巧對。到了宋初，風尚猶是柳開、穆修的古文，還是敵不過楊億、劉筠的駢體。直到歐陽永叔起來，憑藉了知貢舉的勢力，力尊韓柳，風氣纔爲之一變。於是曾子固、王介甫、三蘇輩出，所謂古文的勢力這纔大盛。明人且將韓柳歐陽曾王三蘇列爲古文八大家。從此之後，經元代而到明朝中葉弘治正德年間，李空同、何大復等覺得所謂古文也者，太落套了，太無生氣了，於是叫人不要讀唐以後文，以爲文必秦漢，詩必盛唐，甚至連關於唐人的典故也一定屏而不用，一時文壇使都跟着他們復起古來，并將李何二人和邊貞、徐禎卿等五人號爲七才子，這便是所謂前七子；後來嘉靖萬歷年間李攀龍、王世貞等七人出，更力尊李何，這使所謂後七子；後七子中尤以王世貞聲名爲大。在前後七子之間，有王慎中、唐荆川等嫌李何復古太過，將文章弄得鉤章棘句不易懂了，竭力提倡唐宋韓歐的文章，但其勢還不大；及王世貞獨霸文壇時，崑山歸震川更有意推崇宋元人之文，力斥王世貞爲安庸巨子；他自己的文章也力求平淡自然，以矯正前後七

子的刻意仿古的風氣，一時文名大盛，持論又甚力，王世貞到晚年也不能不服了他，這便是明代的所謂古文運動，是爲古文運動的第二巨浪。自是以後，清初的侯朝宗、甯都、三魏（伯子、叔子、和公）、汪堯峯、姜西溟等便以古文名於世。康熙中桐城方望溪爲古文，務以簡潔清雅爲主，力倡所謂義法之說，以繼承歸震川自命，所以他們這一派古文家往往以歸、方並稱，方望溪盡力譽揚同鄉人劉才甫之文，到了才甫弟子姚惜抱，眼見當時漢學駢文大盛，便捫出理學來對抗，硬將理學與古文併家，以爲漢學家重考據，駢文重詞章都有所偏，爲文必義理，考據、詞章三樣並重，纔算到家，方、姚都是桐城人，所以一時有桐城派古文之稱。就中姚氏以一肩承文統一肩承道統，聲名尤大，所以他們這一派又往往以歸、姚並稱。這便是清代的古文運動，爲文學史上古文運動的第三巨浪，也是最後的一個巨浪了。不過所謂「歸方」、「歸姚」的聯鑣並舉，將明、清兩個巨浪硬併爲一談，實在不甚合理，這留待後文再講。

從上所述，我們可以看出所謂古文運動也者，其對象各各不同：韓、柳、歐陽是針對專講聲偶的文章的；歸震川與其前輩王慎中、唐順之是針對前後七子那鉤章棘句的古文的；方、姚是針對漢學駢文，而尤其針對漢學家那繁徵博引的考據文的。換句話說，韓、歐等是要做有內容的文章；歸則要做平淡自然的文章，方、姚則一方標榜文章義法，一方捫出理學招牌，目光祇是在漢學，故其目標也各各不同。但他們也有一點相同處，便是不隨流俗。這便是姚惜抱所謂「古今才士惟爲古文者最少，苟有之必

傑士也」的一語所由來。這一點確是不可埋沒他們的。

### 古文運動的意義

照上文一路說下來，那些古文家的壁壘甚是森嚴，似乎所謂古文也者，既非駢文，亦非秦漢之文，又不是考據之文，儼然別成一種文體。是近來講文學史者，也將牠和駢文、詩、詞、賦、曲、小說、對立，彷彿所謂古文也者，便是散文的別稱。這種區分原不自今日始，不過說得較具體的，要算清人梁章鉅。現且先錄其說：

「自齊、梁以後，溺於聲律，彥和雕龍漸開四六之體，至唐而四六更卑。然文體不可謂之不卑，而文統不可謂不正。自唐、宋、韓、蘇諸大家以奇偶相生之文爲八代之衰而矯之，於是昭明所不選者反皆諸家所取。……明人號唐宋八家爲古文者，爲其別於四書文也，爲其別於駢偶文也。然四書文之體皆以比偶成文，不比不行。……是四書排偶之文真乃上接唐，宋四六爲一脈，爲文之正統也。然則今人所作之古文，當名之爲何？曰：凡說經講學，皆經派也；傳志、記事，皆史派也。立意爲宗，皆子派也。惟沈思翰藻乃可名之爲文，非文者當不可名爲文，况名之曰古文乎？」

他這一段話，將古文之爲何物，調侃得很有趣，說得似經非經，似史非史，似子非子，并且說牠不能算是文；不過他仍將古文與選體並列，這便是一般人認爲散文的所由來。其實古文一名，原起於「文



起八代之衰」的韓退之。他所謂「古文」原意只是「古人之文」或「學古之文」，初無駢散的成見。這可在他答馮宿書中見之。

「辱示初筮賦，實有意思，但力爲之，古人不難到。但不知直似古人，亦何得於今世也……不知『古文』直何用於今世也。」

他說馮宿古人不難到，當然指他的初筮賦講，說這篇文章不難學得到古人。馮宿的初筮賦現在雖不傳，可是在全唐文中還留着他的另外幾篇賦，如蛟人賣綃賦、初日照泳池賦、星回於天賦，就沒有一篇不是對偶極工的駢文，初筮賦當不能例外，韓退之却仍稱牠爲不難學得到古人，可見古文一定是散非駢，便是韓退之自己，其辭賦一類的文章不必說，即在選本中所習見的進學解、送李愿歸盤谷序等文章也都不盡避駢偶。他並且在答劉正夫書中這樣說：

「漢朝人莫不能爲文，獨司馬相如、太史公、劉向、楊雄爲之最。」

太史公、劉向做的固然是散文，但相如、楊雄的文難道不是文選中所收的嗎？可見選體未嘗不爲韓所取，韓亦未嘗有甚麼駢散之分橫亘在胸中，他所謂古文，祇是文章之能學得到古人者而已，並非另有一種文體叫做古文也，便是他所謂學古人之文，也並不像李夢陽等那種學法，不過眼見得當時俗下文字，講形式不講內容，要學學古人講內容的文章而已，所以他在答劉正夫書中也曾說：

「或問爲文宜何師？必謹對曰：宜師古聖賢人。曰：古聖賢人所謂書具存，辭皆不同，宜何師？必謹對曰：師其意不師其辭。」

他的學生李習之也曾在答王載書中這樣說：

「吾所以不協於時而學古文者，悅古人之行也；悅古人之行者，愛古入之道也。」

於此可見他們之所謂古文或學古文，只是學古人的「意」或「道」，而不是學古人的「辭」或「文章」。其所以必要做古文，只是不滿意於當時那種專講形式不講內容的文章，而要有一種有意義，有關係，有內容的文章。試問又有那一種文章可以不要內容的呢？所以我說古文決不僅是散文；澈底的一句話，古文並不是和駢體詩詞等對待的一種特殊的文體。惟其如此，梁章鉅所以要想定其體而不得，不能不認爲「經、史、子混」的文章了。

至於歸姚以來之所謂「古文」，却又不是韓退之等之所謂古文。歸震川只是不滿意李寶同何大復、王世貞等那模仿古形貌的古文，而主張做宋、元人之文。他在項思堯文集序中說：

「蓋今世之所謂文者，難言矣，未始爲古人之學，而苟得一二妄庸人爲之巨子，爭附和之以詆排前人。韓文公云：「李杜文章在，光燄萬丈長。不知羣兒愚，那用故謗傷。蚍蜉撼大樹，可笑不自量。」文章至於宋、元諸名家，其力足以追數千載之上而與之頡頏，而世直以蚍蜉撼之，可悲也！毋乃一

二妄庸人爲之巨子，以倡導之歟！

在明朝時說宋元不是近代了嗎？他連唐都不關入，可見他的意思，是反對李何王的學古非今，而以爲近代之文並不比古代之文不好，正是提倡近代文，反對學古代文，這又何嘗是古文運動？真要說是古文，歸所提倡的文只是宋元文，只有得比李何王等所提倡的不古，方姚等上溯也僅至於歸而止，那就只是明文，在清論也是近代文了。以此而叫古文，又如何可通呢？

韓歐所謂古文既不是一種文體，而是一種「非俗下文章」，歸姚等所謂古文，又只是宋元明文，是近代文不是古代文，所以古文一名根本不合事實，因而古文運動一名也就跟着成了另外的一種意義，這就是梁章甫所謂「爲別於四書文」的那一句話了。因爲四書文在明清兩朝原也稱的時文的古文，只是一個和時文相對待的名詞。時時有時文，便時時有古文，這就是古文運動所以曾經一千年而其名不絕的原因，而所謂古文運動的意義也就由此循求，其意義就是矯正不切實用的俗下文或時文，而使之可以成爲發表「情」「理」的工具，這原是不可厚非的。

### 被方姚所彎曲的古文運動

古文運動到了清代，方姚以後，意義可彎曲了，這就是「義法」說在作祟。方望溪在書歸震川文集後中說：

「孔子於良五交辭釋之曰：『言有序；』家人之象系之曰：『言有物。』凡文之愈久而傳，未有越此者也。」

當然所謂言有物，就是要文有內容；言有序，就是要語有倫次了。誰又能說文章不要有內容，誰又能說，文章可以語無倫次。但在方望溪却將「序」和「倫次」，彎曲成了「義法」了。這只要看他在書韓退之平淮西碑後一文，就可明白他的義法說是怎樣的：

「碑記墓誌之有銘，猶史之有論贊，義法創自太史公，其旨意辭事，必取之本文之外。……此意惟韓子識之。」

又在與孫以宿書中說：

『古之晰於文律者，所載之事，必與其人之規模相稱。太史公傳陸賈，其分奴婢裝資瑣瑣皆載焉；若蕭曹世家而條舉其治績，則文字雖增十倍不可得而備矣，故嘗見義於留侯世家曰：『留侯所從容與上言天下事甚衆，非天下所以存亡，故不著。』此明示後世綴文之士以虛實詳略之權度也。宋、元諸史若市肆簿籍，使覽者不能終篇，坐此義不講耳。』

於此兩段話中，我們可以見到望溪之所謂義法，只是消極的剪裁，而不是積極的「序」和「倫次」。由他這樣的義法說，於是便有劉才甫的貴簡說。他在論文偶記有這樣的一段話：

「文貴簡，凡文筆老則簡，意真則簡，辭切則簡，理當則簡，味淡則簡，氣蘊則簡，品貴則簡，神遠而含藏不盡則簡，故簡爲文章盡境。」

惟其貴簡，乃生下面許多的宜忌：

「好文字與俗下文字相反，如行道者一東一西，愈遠則愈善——一欲巧，一欲拙；一欲利，一欲鈍；一欲柔，一欲硬；一欲肥，一欲瘦；一欲濃，一欲淡；一欲艷，一欲樸；一欲鬆，一欲緊；一欲輕，一欲重；一欲秀令，一欲蒼莽；一欲偶儷，一欲參差。」（亦見論文偶記）

他這段就是文章宜拙、宜鈍、宜硬、宜瘦、宜淡、宜樸、宜緊、宜重、宜蒼莽、宜參差；而翻過來說，便是忌巧、忌利、忌柔、忌肥、忌濃、忌艷、忌鬆、忌秀令、忌偶儷、做文章而有這許宜忌，使無異加了許多桎梏，使人不能自由抒寫，便汨沒了做文章的性靈，文章還如何做得出呢？所以其弟子姚惜抱也跟說古人文章之瑰偉奇麗者，後人勉學之，即覺有累積紙上，有如贅瘤。（見與王鏡夫書）但這種限制，還算抽象，到後來的古文家還更變本更厲，造出許多具體的限制來，例如呂璜的初月樓古文緒論開頭就是這樣的一段：

「古文之體，忌小說，忌語錄，忌詩話，忌時文，忌尺牘。此五者不去，非古文也。……詩賦雖不可有，但當分別言之，如漢賦字句何嘗不可用，惟六朝綺靡乃不可也。正史字句亦自可用，如世說新語等

太雋者，則近乎小說矣。公牘字句，亦不可闕入者。此等處辨之須細須審。」

這不可用，那不可用，左右前後都是銅牆鐵壁，略無迴旋餘地，這樣縛手縛腳，簡直動彈不得了。不要說文章做不出來，恐怕連俗下文字也要做不出來了。到了曾滌生，便已見出古文這條途徑的偏仄了，他道：

「古文之道，無施不可，但不宜說理耳。」

試想姚惜抱雖然標舉義理，考據、詞章三者並重，他實在側重義理講的，因為詞章既種種不可用，考據又嫌似市肆簿籍，並且他還想繼承宋學道統的，現在又說是「不宜說理」了，古文還有存在的餘地嗎？使以常理說，做文章而至於不能說理，不知還做些甚麼？但他既已見到，却又說：

「唐人以五律爲四十賢人，不可有一字帶屠沽氣，古文亦然。」

又說：

「自唐以後，善學韓者，莫如王介甫氏，而近世知言君子，惟桐城方氏、姚氏所得尤多，因就數家之作，而考其風旨，私立禁約，以爲有必不可犯者，而後其法嚴而道始尊。」

他已明明知道古文途徑偏仄了，還要自立禁約，自加桎梏。可見風氣移人，方、姚的勢力，實在可怕。古文到此地步，真可說是已入魔道了。恐怕連他們所認爲祖師的歸震川也料不到會這樣。因爲他當

初提倡宋、元文的時候，原要人家走大路，不要人家走李、何等險道的，又那裏會料到他的弟子徒孫一廢至此呢？一廢至此，不是謬極，是甚廢，所以桐城謬種云云，其謬處實不在其爲古文（他們尊崇歸震川本是近代文）而在其所謂義法。

總之韓退之的古文運動，是要人家做有意義有內容的文章，不要專在詞章聲色上用功夫；歸震川的古文運動，是要人家做宋、元人平易近情的文章，不叫人做李、何等鈎章棘句的古文；方、姚的古文運動，是叫人做文章要遵守有剪裁有禁約的義法。照這樣看，韓、歸都要將文章的途徑放大了，是一種解放的運動；方、姚等是要將文章途徑收小了，是一種加重桎梏的運動。他們桐城派的人硬要將歸震川拉入自己派中來，「歸方」、「歸姚」的聯鎖並舉起來，却又不懂得歸震川的用意，歸震川真可算是倒臺。

### 餘論

我信手寫來，已經寫得不少，應該結束了。不過在結束之前我還有點餘意要說一說。

其一，有人說方、姚等自以爲「一文以載道」，所以上溯關、佛，老的韓退之，而竊了周濂溪此語以自飾，這是他們最荒謬處。我以爲他們在這上頭，實在沒有甚麼力量，不過自吹自擂在扮演着滑稽劇而已。連那私淑姚惜抱的曾滌生，也曾說，「惜抱名爲關漢學，而未得宋儒之精密，故有序之言雖多，而有

物之言則少。」所以我以為不必深論。

其二，照上面所說，從歸震川起的古文運動，既實為近代文運動，又何以一定要自稱為古文呢？這我也不懂他們的意思何在。大概恐怕沒有依傍，不能立足，正如現在那些稗敗之流的一定要仰仗來路貨，冬烘頭腦的一定要仰仗六經一樣吧。



## 清代文人對於現代發生影響的算那幾人？

周木齋

這個題目裏的「現代」當然是指現代中國文學，但「現代」一詞本身的含義，即所指的對象，先須加以確定。

照廣義說，民國以來，都是現代。照狹義說，此刻現在，才是現代。憑空這樣說說，都是說得通的。但若把它放進題目裏面，就都發生困難。因為照廣義的解釋，民國以來的現代，雖然也和「清代」一詞對立，而有區別，但這中間，顯然有許多文學不是現代的，甚至也還是清代的或清代以上的，因襲的性質，超過了影響。照狹義的解釋，此刻現在的現代，那麼，簡直可說不再受清代文人的影響。

這「現代」一詞的含義，既不是廣義的，也不是狹義的，而是特定的，即民國六年文學革命運動以來的現代。這對於廣義的現代，是一主要的洪流；對於狹義的現代，是一發祥的源泉。

清代文人影響於現代的實際，就是影響文學革命運動。

單就形式而說，文學革命運動也不是突然發生的，在先已有一種文學維新運動，而文學革命運動是受有文學維新運動的影響的。

相當於政治上的戊戌維新和辛亥革命，文學上也有維新和革命，而文學上的維新文人，主要的就是政治上的戊戌維新人物，康有為、梁啟超、譚嗣同、夏曾祐、黃遵憲。

關於文學維新運動，有文、詩、小說的三方面。

在文，他們從八股文、桐城文、駢儷文解放出來，雜拌起來，形成一種特殊的文體。這種文體，梁啟超表現得最充分，影響也很大。且看他說：

八歲學爲文。九歲能綴言。十二歲應試學院，補博士弟子員，日治帖括，雖心不慊之，然不知天地間於帖括外更有所謂學也，輒埋頭研鑽。顧頗喜詞章，王父、父、母時授以唐人詩，嗜之過於八股。家貧，無書可讀，惟有史記一，網鑑易知錄一，王父、父日以課之。故至今史記之文，能成誦者八九。父執有愛其慧者，贈以漢書一，姚氏古文辭類纂一，則大喜，讀之卒業焉。十三歲始知有段、王訓詁之學，大好之，漸有棄帖括之志。十五歲，……肄業於學海堂，……乃決舍帖括以從事於訓詁詞章。

又說：

啓超夙不喜桐城派古文，幼年爲文學，晚漢、魏、晉，頗尙矜鍊。至是（辦新民叢報時）自解放，務爲平易暢達，時雜以偶語韻語及外國語法，縱筆所至不檢束。學者競效之，號新文體。老輩則痛恨，詆爲野狐。然其文條理明晰，筆鋒常帶感情，對於讀者，別有一種魔力焉。（清代學術概論）

「新文體」是指出了文學維新的特質的。

文學維新是思想維新的一個支流，同時也是一種工具。他們所以敢造這新文體，是思想解放的結果，他們所以要造這新文體，是對己要發表，對人要傳達解放的思想。思想舊的，不敢踰越舊文體一步。舊文體對己不能發表，對人不能傳達解放的思想。因爲在舊文體，無論是古文，是駢文，是八股文，用字有顧忌，佈局有格式，雖然各自的謹嚴的程度又有不同，但都是一樣謹嚴的。

文學維新運動的文體和思想，對於文學革命運動，都有影響，思想是前驅，文體是過渡。正如政治上的維新運動不能滿足要求，文學也是這樣，有舊文體的解放，而後有舊文體的廢棄。新文體是從舊文體裏面生長出來的，白話是正統的舊文體以外的，但新文體是從文言到白話的一個階段。因爲新文體是舊文體的解放，這解放其實已是舊文體的解體。舊文體解體了，這是另闢蹊徑，採用活潑的白話的預兆。

在詩，則有所謂「新詩」的創作，「詩界革命」的希圖。梁啓超說：

當時所謂新詩者，頗喜採搜新名詞以自表異。丙申、丁酉間，吾黨數子，皆好作此體。提倡之者爲夏穗卿（曾佑），而復生（譚嗣同）亦慕嗜之。（飲冰室詩話）

又說：

過渡時代，必有革命。然革命者，當革其精神，非革其形式。吾黨近好言詩界革命。雖然，若以堆積滿紙新名詞爲革命，是滿洲政府變法維新之類也。能以舊風格合新意境，斯可以舉革命之實矣。（同上）

詩界革命而不願放棄舊風格，其實還是維新。但這詩界維新也是後來文學革命的新詩的開端。確如梁啟超所推許，當時「能鑄鑄新理想以入舊風格」的，是黃遵憲。黃遵憲的新詩體，可以說相當於梁啟超的新文體。且看黃遵憲的主張，雜感五篇的第二篇有這幾句：

我手寫我口，古豈能拘牽？即今流俗語，我若登簡編，五千年後人，驚爲古爛斑。

他的兄弟遵楷在他的人境廬詩草的跋中引他的話，可以做這幾句的註解：

各人有面目，正不必與古人相同。吾欲以古文家抑揚變化之法解古詩，取騷選樂府歌行之神理入近體詩。其取材以羣經、三史、諸子、百家，及許、鄭諸註爲辭賦家不常用者，其述事以官書、會典、方言、俗諺及古人未有之物未聞之境，舉吾耳目所親歷者，皆筆而書之。要不失爲以我之手寫

我之口。

這就是新詩體。「我手寫我口」並非白話詩，只是以舊風格含新意境，舊詩體的解放。但若把這句詩孤立了看，無異是爲後來文學革命的白話詩說法了。

文學革命運動以後，有特殊的發展的是小說。但小說是一向被輕視的。這種觀念不破，小說不被壓殺，已算僥倖，至多也只能自然的發展，不能有促進的發展。文學維新運動對於小說，也做過提倡的工作。梁啓超曾做了一篇論小說與羣治之關係說：

欲新一國之民，不可不先新一國之小說。故欲新道德，必先新小說；欲新宗教，必先新小說；欲新政治，必先新小說；欲新學藝，必先新小說；乃至欲新人心，必先新小說；欲新人格，必先新小說。何以故？小說有不可思議之力支配人道故。

末了達到這樣的結論：

故今日欲改良羣治，必自小說界革命始；欲新民，必自新小說始。

因爲對小說有新的認識，所以要新小說，要小說界革命。文學革命運動以後的小說，是和舊小說同樣的，梁啓超已先有這種呼聲了。

把小說從輕視中解放出來，原是早就有人的事情。爲要符合本題，這裏就舉清代文人來說，影響

最大的，當推金聖歎。他評註西廂記、水滸傳、合莊子、離騷、史記、杜詩，定爲六才子書。他在水滸傳的序，甚至還和六經並列。又在序三裏說：

吾年十歲，方入鄉塾，隨例讀大學、中庸、論語、孟子等書，意愜如也。每與同塾兒竊作是語：不知習此將何爲者。又窺見大人徹夜吟讀，其意樂甚，不知其何所得樂。又不知盡天下書當有幾許，其中皆何所言，不雷同耶？如是之事，總未能明於心。……吾最初得見者，是妙法蓮華經，次之則見屈子離騷，次之則見太史公史記，次之則見俗本水滸傳，是皆十一歲病中之創獲也。離騷苦多生字，好之而不甚解，記其一句兩句，吟唱而已。法華經、史記，解處爲多，然而膽未堅，終亦不能常讀。其無晨無夜不在懷抱者，吾於水滸傳，可謂無間然矣。……吾猶自記十一歲讀水滸後，便有於書無所不窺之勢。吾實何曾得見一書，心知其然，則有之耳。然就今思之，誠不謬矣。天下之文章，無有出水滸右者。天下之格物君子，無有出施耐庵先生右者。學者誠能澄懷格物，發皇文章，豈不一代文物之林？然但能善讀水滸，而其爲人已綽綽有餘也。……若其文章，字有字法，句有句法，章有章法，部有部法，又何異哉？……如此者，非吾有讀水滸之法；若水滸，固自爲讀一切書之法矣。

水滸傳和歷來認爲有價值的書有同等的價值，然而另外具有各書所沒有的啓發的價值，這價值又補足各書的缺憾，讀水滸傳可以悟到讀一切書的方法。這不是後來文學革命運動關於教學方

面的一個暗示麼？

雖然梁啟超的主張發表在清末，而金聖歎在清初，對於文學革命運動，時代的距離有遠近，但並不因為金聖歎距離的遠，影響就小於距離近的梁啟超的，甚至因為金聖歎的專攻，業績傳播得廣，而又深入人心，或者影響還要大些。不但影響從事文學革命運動的人，並且影響一般的人，因此有利於文學革命運動的進展。

文學革命運動，以後有特殊發展的小說，受西洋的影響，甯多於本國的。輸送影響的是翻譯，以翻譯而發生影響的是嚴復、林紆。嚴復是最先翻譯西洋的政治、經濟、哲學書的，林紆是最先翻譯西洋的小說書的，小說書是文學的一部門，嚴復翻譯的政治、經濟、哲學書，原本和譯文都有文學的價值，雖然這價值屬於古文學。原來以前的翻譯西洋書，存了西洋的「形而下」學，勝過中國，中國的「形而上」學也勝過西洋的觀念，翻譯科學和應用科學，即當時所謂「格致」的書，此外因傳教士來到中國，所以有宗教書的翻譯，因鑒於西洋各國的富強，出於要了解西洋國情的心情，所以有歷史、地理、政制、法典的翻譯。嚴復、林紆的翻譯，是足以衝破輕視漠視西洋文學、社會科學的瘴氣的。

因嚴復的翻譯西洋的政治、經濟、哲學書，才知道西洋也有政治、經濟、哲學，因林紆的翻譯西洋的小說書，才知道西洋也有小說，總之，因嚴復、林紆的翻譯，才知道西洋也有文學。這里說也有者，在當時

確是以爲也有的，是並不壞於中國之意思。

在一部分人以爲媲美，在又一部分人以爲超過。在表面說是媲美，在實際已經超過。總之，這個風氣一開，從知道西洋的文學，進而認識西洋的文學，又從這一進，退而發現自己固有文學的缺點，再進而取法西洋文學，改革自己文學的希圖，原是很自然的趨勢。

嚴復、林紓都是桐城派的古文家，所以都是用古文體作翻譯的工具的。但這並不減少翻譯的影響，相反正增加影響。

當時的桐城大師吳汝綸，在替嚴復譯的赫胥黎天演論做的序文裏說：

今西書雖多新字，願吾之士以其時文公牘說部之詞譯而傳之，有識者方鄙夷而不之顧，民智之淪何由？此無他，文不足焉故也。文如幾道（嚴復）可與言譯書矣。……今赫胥黎之道，……嚴子一文之，而其書乃駁駁與晚周諸子相上下。然則文顧不重耶？

林紓在自序所譯的哈葛德斐洲烟水愁城錄說：

處處無不以洛巴革爲針線，何乃甚類我史遷也！……觀其着眼，必描寫洛巴革爲全篇之樞紐，此卽史遷大宛傳篇法也。

又自序所譯迭更司孝女耐兒傳說：



余嘗謂古文中敘事，惟敘家常平淡之事為最難着筆。史記、外戚傳述竇長君之自陳，謂「姊與我別逆旅中，丐沐沐我，飯我，乃去。」其足生人惋惜者，亦祇此數語……究竟史公於此等筆墨，亦不多見。以史公之書，亦不專為家常之事發也。今迭史司則專意為家常之言，而又專寫下等社會家常之事，用意着筆為尤難。

「與晚周諸子相上下」也罷，「類我史遷」也罷，「用意着筆為尤難」也，總之是記古，是用古文比擬原作或譯文，不但要古文體，並且要譯者有古文的修養。否則當時一定會引起壞印象，發生壞影響的古文家的「言之不文，行之不遠」，正是這樣講的。「顧吾之士以其時文、公牘、說部之詞譯而傳之，有識者方鄙夷而不之顧」，正是說着肯綮的了。

翻譯發生影響，翻譯本身也有影響。

嚴復一方面建樹了一種翻譯的標準，如說：

譯事三難：信、達、雅。求其信，已大難矣。顧信矣，不達，雖譯猶不譯也，則達尚焉。（天演論例言）

一方面又表現一種翻譯的精神，如說：

一名之立，旬月踟躕。

這標準是一個理想，直到現在，還是翻譯文學界所努力着，希望能夠實現的。至於那艱苦的精神，

也是翻譯文學界所當學取的。

因爲嚴復、林紓都是桐城派古文家，所以對於當時的桐城大師吳汝綸，都很欽佩，而吳汝綸對於嚴復、林紓，也很多表彰的地方。嚴復曾說：

不佞往者每譯脫稿，輒以示桐城吳先生，老眼無花，一讀卽窺深處，蓋不徒斧落微引，受裨益於文字間也。故書成必求其讀，讀已必求其序。（羣學肄言譯餘贅語）

吳汝綸對於嚴復、林紓，固然都有影響，但這裡所要指出的，那時嚴復、林紓能夠得到這位負有聲望的古文大師的推許，對於開翻譯文學的風氣，也不無相當推進的力量。

吳汝綸雖然不通西文，却時常和嚴復討論翻譯，有獨到的見解。如他在答嚴復的信裏說：

執事若自爲一書，則可縱意馳騁。若以譯赫氏之書爲名，則篇中所引古書古事，皆宜以原書所稱西方者爲當，似不必改用中國人語，以中事中人固非赫氏所及知。法宜如晉宋名流所譯佛書，與中儒著述顯分體製，似爲入式。

前半是說譯名，後半是說體裁，都是對的。

又在答嚴復的另一信裏說：

歐美文字，與我國絕殊。譯之，似宜別創體製，如六朝人之譯佛書，其體全是特創。今不但不宜

襲中文，並不宜襲用佛書，竊謂以執事雄筆，必可自我作古。又妄意彼書固自體製，或易其體而仍其體，似亦可也。不通西文，不敢意定獨中國諸書，無可做效耳。

這裏說譯文的體裁，又更進一步了。上面是說做效「與中儒著述顯分體製的」，晉宋名流所譯佛書，這裏是說做效「六朝人之譯佛書，其體全是特創的」，別創體製「自我作古」，不但「不宜襲中文，並不宜襲用佛書」。因為「歐美文字與我國絕殊」，「中國諸書無可做效」。

「別創體製」和「易其辭而仍其體」，在吳汝綸以為是兩種辦法，其實是二而一的，對中文言，是「別創體製」對譯文言，是「易其辭而仍其體」了。

吳汝綸的話，雖然仍是站在古文的圈子裏說的，但他認為「中國諸書無可做效」，已表示古文不能另創譯文體裁的苦悶，已是文學革命運動以後歐化譯文的端倪。

說到吳汝綸的不通西文，林紓也是不通西文的。他的翻譯西洋小說，都是別人入口講，由他筆記而且，他的翻譯西洋小說，還是別人引起。如他敘述第一次翻譯，也就是第一本介紹到中國來的西洋小說說茶花女遺事的經過：

曉齋主人歸自巴黎，與冷紅生談巴黎小說家均出自名手。生請述之。主人因道仲馬父子文字，於巴黎最知名；茶花女馬克格尼爾遺事，尤為小仲馬極筆。暇輒述以授冷紅生。冷紅生涉筆記

之。

冷紅生就是林紆，曉齋主人則是王壽昌。

這裡須附帶說到的，影響文學革命運動的清末文人，有些是跨到民國的，直接和文學革命運動發生關係的有兩種，一種附和參加這個運動，如梁啟超，一種反對攻擊這個運動，又如嚴復、林紆，參加或攻擊的，都表出顯明的態度。參加這運動的，可以不用說了，即使是攻擊的，對於以前所發生的影響，並不因此沒有，因為影響已發生了。

譯文以外，最初譯詩的有王韜、辜鴻銘、馬君武，而比較的多量，致力於譯詩的，則當推蘇曼殊，譯有拜輪、師黎的詩。拜輪詩又是和黃侃合譯，經過章炳麟的潤色。雖然他譯詩是用五古體，但也和嚴復、林紆的用古文體一樣，究竟替詩歌的翻譯，開了一條路徑。

文學革命運動形式上最大的特點，是文言的摒棄，白話的認取，確定和發揚。單這採用白話的一點，也是有歷史的根據的。歷史上的白話文學，儘勝過正統的文言文學，使文學革命運動者有「活文學」和「死文學」的判別，斷然摒棄文言，採用白話。

胡適在五十年來中國之文學一文裏，曾說，一千年來的白話文學有一個大缺點，即白話的採用是無意的，隨便的，並不是有意的，而文學革命便是有意的主張，這個有意的主張便是文學革命的特

點這從無意和有意來分別文學革命運動前後對白話的態度，原是對的。不過有意的主張對於無意的業績，也不無憑藉依據的地方，從這認識白話文學勝過文言文，從這斷定白話勝過文言，從這確信白話，從這採用白話。

歷史上的白話文學，有的已經成爲文言文了，這以時代的遠近爲比例，時代愈遠，愈喪失白話的意義，時代愈近，愈保存白話的意義。清代是最近的一代，在整個尙保存白話文學的意義而又是第一流的白話文學中，就有曹雪芹的紅樓夢，吳敬梓的儒林外史。這兩部白話小說，在文學革命運動時期就被稱道着，從這可知曹雪芹吳敬梓各自通過這兩部小說所發生的影響。

## 林紆翻譯的小說該給以怎樣的估價？

吳文祺

林紆是最早翻譯外國小說的人。他所翻譯的小說，據鄭振鐸先生的統計：共有一百五十六種。其已出版者有一百三十二種，未出版者有十四種，另有十種則散見於第六卷至第十一卷的小說月報，還沒有單印本。（見中國文學論集）以一個不懂外國文的人，居然能譯了那麼多的書，即就量的方面說，已儘夠使我們佩服了。

林氏的翻譯小說，在近代中國文學史上，應該佔一個很重要的位置。第一，在古文中，從來沒有長篇的敘事抒情的文章。林氏以古文譯長篇小說，寫景抒情，曲折如意，尤其難得的，原文的幽默的風趣，他居然能相當地表達出來。他替古文開了一個新境地。胡適說：「古文的應用，自司馬遷以來，從沒有這種大的成績。（五十年來中國之文學）這不是過譽的話。第二，西洋小說的介紹，由他開端。在從前

一般文人，雖然知道外國的科學比我們進步，但是一談到文學，總以為只有咱們中國是首屈一指的。自從林紓的譯本出版以後，一般人才掃除了「文學莫盛於中國」的謬見。林氏序迭更司（Charles Dickens）的塊肉餘生述（David Copperfield）道：「……史班敘婦人瑣事，已綿細可味矣。顧無長篇可以尋繹。其長篇可以尋繹者，惟一石頭記。然炫語富貴，敘述故家，緯之以男女之豔情，而易動目。若迭更司此書，種種描摹，下等社會，雖可嗤可鄙之事，一運以佳妙之筆，皆足供人噴飯，尤不可及也。」其敘孝女耐兒傳（Old Curiosity Shop）曰：「……余嘗謂古文中敘事，惟叙家常平淡之事為最難。著筆史記外戚傳述竇長君之自陳，謂『姊與我別逆旅中，丐沐沐我，飯我，乃去。』其足生人惋惜者，亦祇此數語。……究竟史公於此等筆墨亦不多見。以史公之書亦不專為家常之事發也。今迭更司則專寫為家常之言，而又專寫下等社會家常之事，用意著筆為尤難。……」這種以史記來比附西洋小說，以司馬遷比附迭更司的見解，是否正確，是另一問題，但這種說法，至少可以使一般文人知道西洋也有司馬遷一流的作家，使他們知道小說的價值並不低於史記。後來介紹外國小說的人，漸漸增多，但林氏實是一個筆路濫縷的先驅者。第三，林譯小說的影響，實在很大。周作人先生曾說：「我從前翻譯小說，很受林琴南先生的影響。」還有從林譯小說引起了創作的興趣，而後來成為作家的也頗不少。至於從林氏譯本中學得一點作古文的方法的人，那恐怕更加多了。

然而，林氏所翻譯的小說，嚴格說起來，究竟是有很多的缺點的。推其原因：

(一) 爲傳統的古文所累。古文是已死了的文字，不能充分地表達情意，作小說更不相宜。林氏雖然用古文譯了許多長篇小說，並且有幾部譯得相當的好，如小仲馬 (Alexander Dumas fil) 的茶花女遺事 (La Dame aux Camélias)，迭更司的賊史 (Oliver Twist)，史格脫 (Walter Scott) 的撒克遜劫後英雄略 (Ivanhoe) 諸書。這是很不容易的事，但有時因了濫用套語，便不免鬧成笑話，如茶花女遺事：「……設一日亞猛念余舊污，忽爾拂袖而去，又將如何？……」這拂袖而去四字，頗有語病，又古文家的通病，作文要力求簡潔，所以便竭力節省字句，林氏的譯文中也難免此弊，有時求簡太過，便有不合文法之病。如果有人要吹毛求疵的話，從林譯的小說中，不難找出許多怪整扭的句子來的。以林氏的文學的天才和長久的努力，假使能用活潑潑的白話來譯書，其成績一定還不止此。

(二) 爲文以載道的主張所誤。桐城派主張文以載道。這裏所謂道是指孔孟之道而言，範圍很窄。(廣義的道，我們並不反對，因爲天下並沒有純粹言志的文章。)「學行繼程，朱之後，文章在韓、歐之間。」是他們的最高的理想。林氏是信奉桐城派的。(雖然翻譯小說已犯了桐城派的戒律。)所以他在譯小說時，常歡喜乘機發一些道學家的議論，於是對原文，便不能十分忠實。如他



所譯的西萬提司 (Cervantes) 的魔俠傳 (Don Quixote) 安特勒思 叫吉訶德 不要再管閒事，省得使他反多吃苦，末了說：「我願神使你老爺和生在世上的所有的俠客都倒了霉，」林氏 譯作「似此等俠客在法宜駢首勿誅不留一人以害社會，」這種譯法，無非他的道學氣在那裏作怪罷了。

(二) 是爲口譯者所誤。林氏 譯文中有許多錯誤，口譯者應該負大部分的責任：

(1) 選擇不精 因爲口譯者沒有選擇的眼光，或是缺乏文學的常識，於是把許多沒有翻譯的價值的作品也都譯出來了，使林氏 耗費了許多冤枉的時間和精力。

(2) 任意刪節 或者由於口譯者認爲無關重要而略去，或者由於口譯者的不明意義而跳過，或者由於口譯者取了坊間改編的供兒童用的刪節本譯述給他聽，他就筆錄下來。無怪羅俄 (V. Hugo) 的九十三 (Ninety three) 林氏 譯爲雙雄義死錄，原文厚厚的一本，譯本却變成薄薄的一本了。

(3) 誤譯劇本爲小說 林氏 把莎士比亞 (W. Shakespeare) 的雷差得紀 (Richard II) 凱撒遺事 (Julius Caesar) 亨利第四紀 (Henry IV) 亨利第六遺事 (Henry VI) 及易卜生 (Ibsen) 的梅孽 (Ghosts) 完全譯成了紀敘體的古文這大概也是由於口譯者只述

書中大意，沒有把戲劇與小說不同之處告訴給林氏知道的緣故。

總之，林氏是第一個介紹外國文學的人，他所翻譯的小說，雖有許多缺點，但影響於後來的文學界很大，無疑的，在近代中國文學史上應該佔一個很重要的位置的。

## 梁啓超和報章文學的關係怎樣？

周木齋

中國有報章文學，是從梁啓超開始的。康有爲上書變法的時候，梁氏在上海辦時務報，鼓吹變法，這時期的代表作是變法通議。變法失敗，康梁逃到日本，梁氏又先後辦清議報、新民叢報、新小說、政論、國風報。新民叢報的影響最大，當時人們稱這種文章做「新民體」。這時期的代表作是新民說、清帝退位、梁氏歸國、又辦庸言報，但歸國後的代表作，要推後來在袁世凱圖謀帝制時的異哉，所謂國體問題。

梁氏一生和著作的關係，算和報章的關係最密切，而學術的專著，是民國九年歐遊歸來以後從事的，只佔了一小部時間。就在這年，著了一本清代學術概論，會自己批評說：

啓超「學問慾」極熾，其所嗜之種類亦繁雜；每治一業，則沉溺焉，集中精力，盡拋其他；歷若

千時日，移於他業，則又拋其前所治者，以集中精力故，故常有所得；以移時而拋故，故入焉而不深；彼嘗有詩題其女令嫻藝術館日記云：「吾學病愛博，是用淺且蕪，尤病在無恆，有獲旋失，諸百凡可效我，此二無我如；」可謂有自知之明。啓超雖自知其短，而改之不勇；中間又屢爲無聊的政治活動所牽率，耗其精而荒其業，識者謂啓超若能永遠絕意政治，且裁斂其學問慾，專精於一二點，則於將來之思想界當更有所貢獻，否則亦適成爲清代思想史之結束人物而已。

這是指前期說的，正可以借此來作爲梁氏和報章文學關係的縮影圖，「繁雜」指出了報章文學的多面性，而報章文學表現了「政治活動」。

這話是含有懺悔前期的意思的，有許多人也很據這個「自知之明」來斷定確有「自知之明」，說梁氏的前期工作淺薄，晚年精深，其實梁氏不必懺悔，根據的「自知之明」也反證了知人不明，代表梁氏的是大部分前期的報章文學，不是小部分晚年的學術專著；大部分前期的報章文學成就了梁氏是民國的啓蒙人物，小部分晚年的學術專著適成爲清代的「結束人物」；梁氏的報章文學具有時代的意義，學術專著只不過是整理國故。

「新民體」的時期是梁氏達到頂點的時期。這種文體，當時又稱做「新文體」。梁氏曾自記說：

啓超既亡居日本，……復專以宣傳爲業，爲新民叢報、新小說等諸雜誌，暢其旨義，國人競喜

讀之，清廷雖嚴禁，不能遏，每一冊出，內地翻刻本輒十數。二十年來學子之思想，頗蒙其影響。啓超夙不喜桐城派古文，幼年爲文學，晚漢魏晉，頗尙矜鍊，至是自解放，務爲平易暢達。時雜以俚語韻語及外國語法，縱筆所至不檢束，學者競效之，號新文體。老輩則痛恨，詆爲野狐。然其文條理明晰，筆鋒常帶情感，對於讀者，別有一種魔力焉。（同上）

「新文體」主要是作爲報章文學而形成的，因爲要「宣傳」，舊文體不合應用，并且當時民智閉塞，即使勉強應用，也不能夠普遍，違反了「宣傳」的初意。「新文體」的應用，就兼有這兩種作用，「平易暢達」，「條理明晰」，這兩句話給指出了。

「新文體」的魔力，胡適之曾加以分析，原因有這幾種：

限：  
（1）文體的解放，打破一切「義法」「家法」，打破一切「古文」「時文」「散文」「駢文」的界

（2）條理的分明，梁啟超的長篇文章都長於條理，最容易看下去；

（3）辭句的淺顯，既容易懂得，又容易模倣；

（4）富於刺激性，「筆鋒常帶情感」（五十年來中國之文學）

倘使概括地單從上面梁氏自己的一段話，也可以分做三方面：在內容是新思想，在形式是新文

體，滲透內容和形式的是情感，這情感在文章是魄力，對讀者是魔力，梁氏不但是政論家，同時是政治家，「政治活動」寄託在報章的政論文學。

這三樣對於報章文學，尤其顯得需要。沒有新思想的内容，是策論的膿包；沒有新文體的形式，是迂腐的濫調；沒有情感的洋溢，使覺沉悶，不能叫人興奮。尤其是在當時，人們長久沒落在困陋的思想裏，一旦呼吸到時代的空氣，長久束縛在局促的文體裏，一旦觸日到解放的面貌，長久生活在政治的腐敗裏，一旦被抓住，表白了同情，梁氏替報章文學開闢了一條路徑，並且實踐了報章文學的條件。

#### 胡適之說：

當日俄戰爭以後，中國革命的運動一天一天的增加勢力。同時的君主立憲運動也漸漸的成爲一種正式的運動。這兩黨的主張時常發生衝突。新民叢報那時已變成君主立憲的機關了。故時時同革命的民報做很激烈的筆戰。這種筆戰在中國政論文學史上很有一點良好的影響，因爲從此以後，梁啓超早年提倡出來的那種一情感一的文章，永永不適用了。帖括式的條理不能不讓位給法律家的論理了。筆鋒的情感不能不讓位給紙背的學理了。梁啓超自己的文章也不能不變了；國風與庸言裏的梁啓超已不是新民叢報第一二年的梁啓超了。（同上）

這學理是指維新派主張君主立憲，政治維新和革命派主張民主共和，種族革命的學理。梁氏在

這方的減色，不能斷定「情感的文章永永不適用」，「筆鋒的情感不能不讓位給紙背的學理」就是那時民報上的文章，也不單是「紙背的學理」，同樣有「筆鋒的情感」的梁氏的「情感的文章」，「筆鋒的情感」並不就是「情感的文章」，「筆鋒的情感」把部分概括一般，是不合邏輯的。單有學理的鋪排，缺乏情感的調劑，就會板重乾燥，沒有生氣，而這正是後來大部報章文字的缺點，這里胡氏的話反成了預言。文學離不了情感一因素，報章文字要成為報章文學也離不了情感一因素至於說「國風與庸言裏的梁啟超已不是新民叢報第一二年的梁啟超」那是表示梁氏的高潮逐漸低落下去，並非「筆鋒的情感」讓位給紙背的學理，「相反却是情感跟着高潮的逐漸低落而逐漸低落，這高潮的逐漸低落是有時代的意義的，這情感也是受時代的支配的，「庸言報時代的文章」何止像胡氏的設想，漸漸的回到清談明顯（同上）用這作為梁氏本身的「筆鋒的情感」讓位給紙背的學理的說明——倘不是指這點，便和一條理的分明，「辭句的淺顯」那些話矛盾，算做回到那里？而且，梁氏從這以後，還回頭做「新文體」以前的晚漢魏晉文，又這以前的桐城文和趙熙林紆陳衍等有古體詩文的往來，不惜請求指正，整個文學的短期的復古。原來這時梁氏在袁世凱的下面先後做司法總長財政總長，却是政見不能施展，有時替袁世凱撰擬文字，好像是文學侍從了。到異哉所謂國體問題這篇抨擊帝制隱諷的文章出來，才是新民叢報時期的「新文體」的迴光返照。

稍前一點，梁氏曾作政治之基礎與言論家之指鍼一文，闡明政治的基礎在社會，言論家當着眼基礎的社會方面，最後的結論說：

大抵欲運用現代的政治，其必要之條件……吾中國今日具耶否耶未具而欲期其漸具，則舍社會教育外，更有何塗可致者？此真孟子所謂「猶七年之病，求三年之艾，苟爲不蓄，終身不得」，雖日遼緩，將安所避？

這是梁氏那時切身的感觸罷，遼遠固不能避，急切又怎能避，就在梁氏，雖然認爲政治的基礎在社會，却並非不知道社會受政治的影響，所以預先聲明：

設有難者曰：今日社會種種罪惡，強半皆政治現象所造成。政象不變，其導社會於下者，且不知所屆，而從事社會事業之人，乃如捧土以塞孟津，雖勞何補？此難吾固無以應也。又難曰：社會事業，強半須政府積極扶助啓發，然後能成。卽不爾，亦須消極的放任，乃有發榮滋長之餘地。而在惡政府之下，時或不惟不助長之，而更摧殘之，則所謂社會事業者，何由自存？此難吾又無以應也。更難曰：社會事業，殖其萌蘗，已大不易，而政治現象，既予人以不安，一有變故，遂見破壞，人人有汲汲顧影之心，誰肯從事？此難吾又無以應也。

但梁氏總算是替言論家指出一個新方向的。



