

陳介白編

文學概論

作人題



陳介白編

文學概論

作人顯



## 小序

近來在北平貝滿女子中學講文學概論，雖說寫有講稿，可是隨寫隨講，散亂得很，幸有許多同學都記有很好的筆記，于是就按照他們的筆記稍加修改，另外補充一些材料，直到了今年暑假，纔發願要從事整理一番，預備編成一本小書出來。結果草成了五編：第一編說明文學的本質；第二編說明文學的流變；第三編說明文學的分類；第四編說明文學的批評及創作；第五編說明文學與道德之關係。這五編其實均有連帶的關係，因為說明的便利起見，只好加以區分，不必拘泥。

不過我在講述時，爲的顧及高中學生的一般程度，固不敢偏於述

舊，也不敢偏於求新，因為述舊必致引人入於中國過去的傳統的文學觀念；求新必博採外國的學說，反而使得他們如墮五里霧中，得不着一種清晰的認識。雖說書中有些地方往往也不免引證中外學者的話，但這僅僅是希望不致陷於個人的獨斷解釋而已。

此書既為求適於高中之用，當然不能算做完善的著作。裏面有些話究竟對於研究文學的人有無多大用處，也不敢斷言，我只是要誠實的想介紹給讀者一些文學的原理，以便藉此入手以後，不難更進一步再求高深的研究罷了。

總之，我在這酷暑之中整理舊稿完後，隨時將我編述這一本小書的一點意見，也不妨寫他出來，就當作小序，也未始不可罷。

民國二十一年七月二十日，

陳介白序於北平。

# 文學概論目錄

## 小序

第一編 文學的本質……………一

導言……………一

第一章 文學的定義……………九

第二章 文學的特性……………一四

第三章 文學的內容……………二二

第四章 文學的形式……………三三

第二編 文學的流變…………… 四一

第一章 文學的起源…………… 四一

第二章 文學與人生…………… 五一

第三章 文學的變遷…………… 五七

第三編 文學的分論…………… 六九

第一章 散文的原理…………… 六九

第二章 詩歌的原理…………… 七二

第三章 小說的原理…………… 八二

第四章 戲曲的原理…………… 九二

第四編 文學的批評及創作……………一〇一

第一章 文學的批評……………一〇一

第二章 文學的創作……………一一一

第五編 文學與道德……………一二五

第一章 文學與道德……………一二五

參考書目

正誤表

# 文學概論

## 第一編 文學的本質

### 導言

文學概論的任務，不在指示文學家如何去創作，乃是給一般人了  
解文學原理的學科。如關於文學的定義，起源，性質，形式，派別，  
變遷，批評等均須加以詳細的解說。可是文學家不但可以不受這些規  
律與原理的約束，並且有時還蔑視這些規律與原理。文學家的確有他  
創作的自由意念。溫采斯德說：『你們不能對一位詩人，或是小說家  
說，『你去做某某事，依從這些規律，做成一部書！』最好的文學作  
品，不是僅僅服從規律與公式而做成的。』所以文學概論乃是給與一



般志要了解文學的人一些暗示與參考，使他們知道文學的形式如何，內容如何，以及文學上一些普通的原理與規律如何而已。我們千萬不要以為讀文學概論以後，即盡文學的能事，即可成爲文學家；因爲這是不可能的事。文學概論可以說是研究文學的一種入門工具。假使我們眞要知道文學的究竟，還是要直接去讀各種文學的創作。我覺得章學誠的文史通義上幾句話很好，上面說：『文字之佳勝，正貴讀者之自得。如飲食甘旨，衣服輕暖，衣且食者之領受，各自知之，而難以告人。』他又說：『學文之事，可授受者，規矩方圓，其不可授受者，心營意造。』因此一些文學普通的規律與原理，也祇是研究上一種幫助，至於文學作品的好壞，還要我們自己去領受。

然而這些文學的規律與原理又如何產生？可以說都是從已成文學

作品中，慢慢的分析出來，歸納出來的，因為這樣，所以祇能迴顧到過去，不能限制其將來。文學家時時在開拓他的境地，已成的規律與原理，也要隨時隨地的刪改與增訂。這並不是破壞文學規律與原理的尊嚴，乃是希望文學原理日益圓滿，日益進步罷了。

文學上的規律與原理，是從已成的作品中分析和歸納出來的。然而如何分析歸納便是一個有趣味的問題，然而便不能不注意到研究文學的方法，因為研究文學，可以發見文學原理，因為有原理，便可得研究文學的方法，這是相互的關係。所以研究文學的方法，不但使我們得到了解和研究文學的法門，更可使我們得一更易明瞭文學原理的方法。論到研究文學的方法，有歷史的方法，傳記的方法，評論的方法。今略為說明：

(一)歷史法 一國的文學，可以說是其民族生活的寫照，也可以說是歷史的一方面。所以研究一代的歷史，由文學方面去探討，却是一個好法，而研究一代的文學，由歷史方面入手，也是個好法，然而如何入手，必須注意三點：

(甲)民族 民族的差異，以致對文學的見解和成就也有些不同。各民族有他們自己的特殊的民族性，即使在同一時代和同一思潮之下，他們的取捨和變遷，也各自不同。所以德意志人的沉毅，中國人的優柔寬大，可以從他們的文學作品中去考察出來。大抵民族的構成的要素，由於血統，遺傳，言語，宗教，環境的關係。而構成民族以後，可以在文學作品中表現出來。我們研究一國的文學，實則不可忽略他們的民族性；因為這是很重要的。

(乙)思潮 一個時代的思潮，便是一個時代精神的潛伏地。在一個時代的思想界有一種特別的勢力，而這種勢力能左右一切學術，這種勢力就時當時的思潮。在文學上來說，這便是影響文學的性情與意趣的原動力，而且往往影響及文學的體裁。我們考察在歐洲十九世紀科學的威權甚大，所以一切學術都受到他的影響，於是文學上也就有偏重科學精神的趨勢，注重客觀的觀察，特向真實方面去描寫了。

(丙)環境 人是羣居的動物，當然要受環境的影響。一時代的作  
者，或者受當時環境的影響，而使思想與環境一致；或者受當時  
環境的激刺而發生出來一種反感。所以要了解一時代的特殊環境  
，却是很重要的事。近來有些人研究文學注意政治經濟社會的變

遷，却是一種好現象，不過千萬不要流於機械式罷了。

(二)傳記法 文學固為時代精神的寫照，然更可以說為作者人格之所表現。傳記法的研究，固絕對不能藉以定其作品的善否，然可以助人充分去領悟其文學。欲從傳記法入手研究文學必須特別注意下列兩項：

(甲)編年 一個作家的作品，不獨思想常常有變更，而藝術方面也是漸次變更。所以我們研究作品，能夠依着作品產生的時期依次去讀，參以作者的傳記，必可更為了解得清楚。

(乙)比較 當我們依作品產生的時期去讀，不知不覺可以比較出來各期作品的差異，而且更可了解他的藝術和思想的變遷。我們從變遷上可以考察出來許多文學的原理。

(三) 評論法 已成作品，使讀者讀罷能和作家的心境帖然無間的地方，有了生命的共感和共鳴，用文字表現出來。便是批評。不過要注意左列三項：

(甲) 忠實讀者 欲明瞭一種作品，必須自己去精讀，並且確知作品的內容和價值，然後將自己對於作品的意見表現出來，以引起他人之研究的興趣。這便是根本的要件。

(乙) 傳布作品 作品的內容，或不為世人所知，讀者批評出來，使作者的思想感情能夠為一般人所了解和領會，而作品往往因有讀者批評的正當與效力，而顯出了他的價值。

(丙) 文學的趨向 讀者於批評的時候，可以明瞭一時的思潮與文學的趨向。因為批評的人能夠說出真正最好的意思，幫助開闢創

作家的新道路，使他們有所適從。

我們用了以上研究文學的方法，很可以找出文學的定義，起源，要素，等理論，而文學概論便靠以組成。然吾人固不可以文學概論爲作品的規範；因爲理論出於文學，非文學出於理論。若是打算正迷惑與祛偏私，供給文學上一種根據，故不能不依此了。

## 第一章 文學的定義

「文學」一辭首見於論語「文學：子游，子夏。」按邢昺論語疏解爲「文章博學」，是孔子所謂文學乃指一切學術而言。先秦諸子，亦大抵言及文學，荀子的大略，韓非子的顯學等篇，其所言文學，乃包括政刑禮制等。故周秦之時，以文學爲一切學術的總名。

這不但周秦如此，到了兩漢，文學一名，含義仍未改變，不過別以「文章」一名爲美麗動人的文字通稱，如漢書公孫弘傳贊曰：「文章則司馬遷相如」。實與我們所謂文學略近。自魏晉以降，文趨偶韻，於是有了「文」「筆」之分，以有韻文爲文，無韻文爲筆。梁昭明太子編文選，始排經史子於文學之外，而以「事出沉思，義歸翰藻」的爲



梁元帝  
名蕭  
繹亦  
文孝  
家也

文，他的兄弟梁元帝金樓子立言篇云：「揚榘前言，抵掌多識者，謂之筆；咏歎風謠，流連哀思者，謂之文。」可謂將文學與學術分開了。

六朝人之所謂文，其範圍視漢代所謂文章尤小，頗近於今之所謂文學。

然而自此以後，始終未得正確的文學觀念。六朝的文風，漸趨於俳化，至初唐而極濫，於是古文家如韓柳出倡「文以載道」。至宋理學大興，於是文學的觀念復返於廣義，無論經史子集悉入文章之林，故唐宋明乃以文學爲道學的附庸，成爲傳統的文學觀念，影及近代文學的發展甚大。

遜清一代，傳統的文學觀念，餘威猶存。惟阮元以「沈思翰藻」

爲文，章炳麟以「有文字著於竹帛者爲文，論其法式，謂之文學。」曾國藩曰：「人心各具自然之文，約有二端：曰理，曰情，二者人之所固有。就吾所知之理，以筆諸書而傳諸世；稱吾愛惡悲愉之情，綴辭以達之，若剖肺肝而陳諸簡策；斯皆自然之文。」是皆明下定義，然阮說太狹，章說太廣，曾說較當，未能無漏。

自受歐西各國影響而倡文學革命之說起，國人對於文學觀念漸明，文學的定義，雖時有刊布；要多掇拾遠西之成說，或參酌歐西之說，很少個人獨得的見解。

羅家倫說：「文學是人生的表現和批評，從最好的思想裏寫下來的，有想像，有感情，有體裁，有合於藝術的組織；集此衆長，能使人類普遍心理，都覺得他是極明瞭，極有趣的東西。」

新文學的

源流

胡適文

存

胡適說：「語言文字都是人類達意表情工具，達意達的好，表情表的妙，便是文學。」

周作人說：「文學是用美妙的形式，將作者獨特的思想和情感傳達出來，使看的人能因而得到愉快的一種東西。」

就中以周說較為恰當，最能使我們明白「文學」這個名辭的正確概念。他又解釋他的定義說：「愉快二字恐怕有人以為不當，不過我在這意思中這愉快二字範圍甚大，當我們讀一篇光明快樂文字，自然得到愉快的感覺；讀過黑暗悽慘的作品後，所生的感情，也是愉快。這愉快只有些爽快的意思在內。正如我們身上生了瘡，用解剖刀割過之後，疼是免不了的，然而却覺得痛快。這意見金聖嘆也曾說過：「當我們生瘡時：關了自己門用熱水盪洗一下，一定要覺得非常爽快。」

金聖嘆  
文學批  
評家

「這也是我所說的愉快。當然愉快非指哈哈一笑而已。實際來說，愉快和痛苦之間，相去并不很遠，在我們的皮膚作癢的時候，我們用手去搔那癢處，這時是覺得愉快的。但用力稍過，便常將皮膚抓破，便又不免覺痛苦了。在文學方面也正相同。一位英國詩人，他所作的詩都十分難懂，按他的意見，讀詩和兒童猜謎差不多，即使不能全懂，能了解十分之三四，便可由這十分之三四的共感而得到愉快。以後了解的愈多，所得的愉快也愈多。正如對兒童打一謎語說：「蹺蹺奇，蹺蹺奇，站着不如坐着高。」乍聽時當然不懂，然而好奇心使他們高興，等到後來告訴他是一個活的東西，他們便悟得是一隻狗，也便因此而得愉快更多了。」

解釋得這樣明白透徹，我們倘再加以說明，未免「畫蛇添足了」。

## 第二章 文學的特性

文學的特性，說者不一，余以爲文學至少須具有下列四條件：

(一)真實的 文的功效，在於能刺激人的感覺，而動其喜怒之情，然感人之先，須先自感。如自己不哭，而使人哭；自己不笑，而使人笑，難乎其難。故同一訴悲苦的事，他人代述，聞者或漠然無動，其人如自述，則聞者將同感流涕，因所感之真實大有不同罷了。作家能以真實的感覺，發表爲文，自然真摯的情，含寓在內，而他人讀之，也爲感動了。韓愈說：『文章之作，恆發於羈旅草野，至於王公貴人，氣得志滿，非性能而好之，則不暇以爲。』是足徵作者必實有所感所見，表而出之，方能感人。

文學所需的材料，雖取自外界，而作品的命脈，則須爲內心之感。作者能把他自己苦樂之情，加入一切外界材料裏，渲染這材料，飽含了作家的色彩，使之具有真實性，而後方能動人，故文學家創作的時候，一字一句，必須從自己心坎中流露出來。因此文學上的真，非固定的，往往因人因物而異，絕不能以科學上常理的真來繩束的。故同一事物，因人所生的感情不同，而生相異的真。如同一的長江，蘇軾則曰：「大江東去，浪淘盡千古風流人物。」李清照則曰：「惟有長江水，無語東流。」杜甫則曰：「不盡長江滾滾來。」我們覺得都很感人，因爲這是他們自己所感的真實的境。屈原憂憤而寫離騷，使司馬遷，揚雄等都陪着他流涕，就不過是因爲屈原的文具有真實性罷了。

(二) 普遍性 文學雖要個人真實性，而仍須有普遍性。此普遍性

但與別物  
即為空間之不同  
藝術

文學之普遍性以其訴諸十畫不字也

文學概論

荀子曰

人之情

平可人之

情也

喜怒哀

樂

愛惡

慾

習之

秋風

氣

草木搖落

兮露為霜

的根據，仍在訴諸感情的力量。大抵人類的情相同。溫采斯德說：

『各個的感情，雖是瞬變的，個別的，而所謂一般人類的感情，却是共

通不變的。所謂共通着，就是超越時間與空間，人人都能共感共有的

意思。』又說：『各感情的聯續的波動，雖是生滅於各瞬間，而感情的

大洋，却洋洋乎各時代不變。』這實是很精審的見解。所以一般人類

的感情，根本上不會有很大的差別。如母子之愛，男女之愛，離愁別

苦，飲食之欲，疑懼喜樂，古今中外，莫不相同。雖然也曾因社會變

化的差別，生物進化之分歧，與種種環境之轉變。而人的感情，也因

習之有微許差別，然真情總不因之而全消。故但丁的神曲，荷馬的依理

德與奧底斯，屈原的離騷，杜甫李白的詩，均訴古今不滅的人情，所

以能夠中外古今的人莫不寶之，愛不忍釋，實則來說，人的感情是無

國界的，故好的文學，是具有普遍性，對於時代和民族並無鴻溝之界。

(三)傳感性 偉大的文藝，皆生於情，情則生於感，人都有情，人都有感：所以文可以感情，情仍可以感人。文藝，情，感，實是息息相生，因因相續。孔子說：『詩可以興，可以觀，可以羣，可以怨。』皆因感動之深所致。考駱賓王作討武氏檄，則天看到，至「娥眉不肯讓人，狐媚偏能惑主，」微笑。及看至「一抔之土未乾，六尺之孤何託？」乃不悅曰：『宰相安得失此人。』是有遺才之恨。實則作者之情，藉文藝為媒介，感動了讀者，喚起其同情，使之隨作者喜怒哀樂而不能自主。

文藝的傳感性，必藉同情之助，而後方能發生力量。同情可以打



破人我的界限，使彼此的靈魂，相接交感，融會爲一。在作者是盡量發揮一己的所感，在讀者則每感其文係爲己而作，視作者爲自己的辯護或代言者，照己之所思所感而言。所以我們能將自己的思想感情隨意發表，固可得安慰歡喜與悲哀；而讀者在他人所發表的思想感情中，得着同情，尤可得無上的安慰歡喜與悲哀。茅鹿門說：『今人讀游俠傳，即欲輕生，讀屈原賈誼傳即欲流涕，讀莊周魯仲連傳，即欲遺世，讀李廣傳，即欲力鬪，讀石建傳，即欲俯躬，讀信陵平原君傳，即欲好士。』的確，讀者的靈魂，蓋與作者融合而爲一了。

(四) 永久性 偉大的文藝所以能夠歷百世而常存，經萬劫而不朽者，不僅以其含有永久性的真理，並以其含有永久性的興趣。興趣爲感情的事，感情與知識不同，知識是固定的，感情是瞬變的。我們

讀科學的著作，倘把內中所載的知識明白了解以後，就可拋開，不想再讀。文藝的著作，却不厭再讀，三讀，以至於百讀，而且還愈讀愈覺得興趣濃厚。溫采斯德釋永久性，頗爲精審，他說：『所謂永久性者，粗言之，即倏忽之感，而使其書有永久的興趣。知識感情之別，有一要點：即知識爲悠久的，而感情爲倏忽的。吾人於一理一事，既已熟知，即爲我有，於故有的知識，有所增加，則書之自身不必復讀，而可以棄置不問了。至於感情，即異於是。倏忽不常，稍縱即逝。譬如讀詩而有所感，兩小時後，即忘之矣。必重事吟咏，乃復有所感。雖重讀或回憶時，所感不必如前之強，然其必以原書或原書之回憶爲刺激之具，則一也。故凡真正文學，必令人有百讀不厭的興趣，書之所以萬古常新者，亦以其有訴諸感情的能力故耳。』

就真正的文學來說，凡一篇文藝作品出現，經過了一年或一世後，而再有一篇描寫同一事物或情景，即使模擬得十分相似或更精細，總不能使我們讀了新的就覺得沒有再讀舊的必要。爲什麼呢？第一因爲文藝中的感情決不會陳腐；第二因爲各人的作品都有其特殊的風格。所以文藝作品的作品本身可以成爲千古不朽的作品。

(五)美麗性 文學所需的材料，多取自人生，取自天然，然不必印板寫照，畢肖原形，毫釐不爽；不過是觀察種種，積多以後，剪裁渲染而反映在文字上；及其示人以後，使人覺得比原有的實物，更爲精美，更爲清楚，更有趣味。可是文學欲其如此，必須具有美麗性，因爲美麗性可使文學的結構變化皆能合度，情思實感方可動人。所以文學固須內容——情思的美，尤必賴外形——文字的美。劉勰的文心雕龍

情采篇說：『夫鉛黛所以飾容，而盼倩生於淑姿；文采所以飾言，而辯麗本於情性；情者文之經，辭者理之緯，經正而後緯成，理定而後辭暢；此立文之本源也。』劉氏所說的「情理」，便是文的內容美，所說的「辭采」，便是形式美，兩樣並重，而以情理爲本，其說甚當。

所以文學作者操有改造人生和自然的大權，可以隨心所欲，賦給優美，而文藝中所表現的事務更是偉大饒趣感人了。

### 第三章 文學的內容

文學的內容，可以分爲感情，思想，想像三要素，今分述之：

#### 一感情

人是感情的動物，文藝的存在，就在把那些活潑潑的無數感情，加以一定組織，用一定的藝術形態，適當的表現出來。所以一切文藝，皆是熱情的產品。必作者爲用情極真摯的人方能生出至情的文藝。故分析文情，可以有三：一作者的情，二文中的情，三讀者的情；然三者是一體的分歧，其本質固無區別。

感情爲文的要素，我們已經知道了，但感情爲複雜的東西，究以何者爲適於文學，殊難固定，然而要以人類的公共的健全的感情爲鵠

。如人倫的愛，離合悲歡的感便是。今將文學中的感情分爲三：

(一)文學中的感情應爲普遍的 人類的感情，根本不會有很大的差別。譬如母子之愛，朋友之義，中外古今，莫不相同。雖然也曾因社會變化的差別，生物進化的歧異，以及種種事物的轉變，而人的感情，不無稍異，然非感情的本色。溫采斯德說：「人的感情雖屬暫時，而人類的一般的性情，則有共同之點。各感情聯絡的波動，雖生滅於瞬息之間，而感情大海，則洋溢古今，未嘗或變也。」荀子說：「千萬人之情，一人之情也。」所以平常最普遍的感情，不論何人，時時都可以突然的喚起。不論何時何地的人，都有同一的作用。至於一般虛偽的感情，總不能消滅真情罷了。

(二)文學中的感情應爲真摯的。文學中的感情，如骨髓在喉，必吐爲快，絕不顧及其他，當然感情爲真摯的。所謂真摯，就是不裝假。譬如普通弔祭的文，何以好的少，感人的更少，都是因爲本無情誼，敷衍成文，字字不從心坎裏出來，那能動人呢？要作品中感情真摯，非自身先具有真摯的感情不可。韓愈的祭十二郎文，杜甫的夢李白詩，李清照的聲聲慢詞都是最真摯的感情表現。所以能夠感人。

(三)文學中的感情應爲深厚的。偉大的作品雖說感情應爲普遍的與真摯的，而尤忌淺薄，所以感情應當深厚，因爲如此，才能使讀者生無限的感慨，反覆咏誦，不忍釋卷，雖百讀亦不厭倦。本來一種東西，多經過一番醞釀，其爆發出來必增一點勢力，文學

作品也是這樣。你如果能把你不能自己的哀樂之情，善自醞釀融化一下，則此後表現必深刻，而能表現出常人所忘却表現的，或常人所不能表現的，而更能引起讀者的同情，發生強烈的共感。

英國小說家名賽克勒 (Thackeray) 自言其叙牛卞姆少佐 (Colonel Newcomen) 的死，曾痛哭數日。這樣自可動人。司提芬生 (Steve nson) 說：『作者慘澹經營，讀者尙視若平澹，况其下焉者乎？』西哲柏拉圖說：『詩人之所以歌哭無端者，良由其感情不能自己。』可見文中感情應當深厚了。

## 二思想

上面說過文學本是訴諸人類感情的東西，感情是流動無定的，能支配感情，使之漸漸深厚，格外和人生有密切的關係，當然有賴於思



想。文學上的思想，就是作者對於人生的觀點。人生常在不滿足中，一方人類努力求生存，一方人類想彌此缺憾。至於如何彌此缺憾，各是其是，各非其非，不能絕對相同。思想既各各人不同，同時各各人的思想，又常受時代的支配。所以每一個作家，與其他的人一樣，不能絕對的離開社會。換句話說，不能脫離時代。波斯耐脫 (Posnett) 說：「文學當以當代的生活與思想為依據。」這話很有道理。

但是有一點我們要留心。雖說我們創作的文學和時代思潮脫離不了關係，然不可為任何種主義或思想所束縛而為其奴隸；因為文藝為一種主義或思想所約束，他種新穎思想，便不願接受，心胸褊狹，將無好作品可以產生了。一個人作文，祇感得要如此寫，並不是知道要如此寫。倘若屈原的天問是以古代神鬼的思想為中心，則便如墨子的

明鬼，不成爲文藝了。所以易卜生的傀儡家庭 (Doll's House) 儘管是增進了女權運動，高爾司華塞 (Galsworthy) 的正義 (Justice) 儘管是改良了英國的監獄；但他們在寫這些作品時又何曾預計到一般人的期許呢？因爲他們是在作思想的主人，不會被具體的思想緊緊的鎮壓，結果方能鮮活的表現了他那偉大的思想。若果做了思想的奴隸，左挂右碍，便不會有如此的美果了。我可以大膽地說幾句不十分時髦的話在下面：文學是屬於精神文化這方面的，不能用機械式的力量來解決。簡言之，文學不是思想主義的宣傳，作者不當存爲思想主義的宣傳而爲文學。

三想像

聯想的 (Imagination) 創造的 (Creative)

想像經三個階段

回憶 (Recall) 表現 (Expression)

作者要把他的感情表現出來，必定要有一個表達的事物，使其迹

像呈露於讀者之前，令讀者灼然如或看見，而引動他的心弦，使他共感，這便有賴於想像了。但是想像力的本質，據拉司金（Ruskin）說：「想像力的本質，神妙難明，所以知道的，僅僅是他的效能而已。」這裏所說效能，便在激起情感，並且能操縱這情感，使他具體化，使他表現的栩然若真。因此我們可以說情感是文學的生命，而想像便是情感的生命了。

想像是將許多新的舊的經驗溶化，抽象，加以新組織，以後生出來的新東西。如溫庭筠「雞聲茅店月，人迹板橋霜」。作者能把行旅苦寒之狀，組織出來，使讀者感覺如在目前。這樣可知想像為文學的要素，不言而喻了。

想像因性質的差異，約可分為三種：創造的，聯想的，解釋的，

今分述之：

(一)創造的想像 創造的想像，是從經驗所能取得的種種分子，爲自發的選擇，而加以精細組合，造成新的東西。如馬致遠的天淨紗云：『枯籐老樹昏鴉，小橋流水平沙，古道西風瘦馬，西陽西下，——斷腸人在天涯！』這樣深秋懷人的圖畫便算是想像作用，因爲想像已經把經驗中各種的影像聯合起來，其湧現則似乎很自然。即選擇聯合的步驟，當功夫純熟以後，也混合在不自覺之中。所以能激盪讀者那說不出挹鬱之情。

想像能創造新事物，可至無限量，我們所居的世界以想像而擴大，也以想像而增美。我們的欲望，恒爲環境所限制，不能夠實現，而想像則不受任何限制，自由活動，能創造其所渴望的新事物，不但自

慰，還可以慰人。屈原的離騷，陶潛的桃花源記，皆係藉想像的力量創造新事物，新世界，以滿足欲望，使被壓迫的心靈藉以解放。所以文學家所以不能實現的種種欲望，當其創造的時候，可以得到滿足。

二聯想的想像 所謂聯想的想像，便是用一種事物的觀念或情緒與他種事物的觀念或情緒上類似於此的心像相聯結，使我們對於表面不相關聯的事物，發生同類感情的作用。如詩經采薇云：「昔我往矣，楊柳依依，今我來思，雨雪霏霏。」即賴聯想作用把今昔兩時兩事聯比，使人可想其情景。又如李白的越中懷古云：「越王勾踐破吳歸，戰士還家盡錦衣，宮女如花滿春殿，祇今惟有鷓鴣飛。」在這時李白當見到的只有鷓鴣飛，於是從現在滿目蕭條的情景，聯想到過去的榮盛，這在詩歌中常有的寫法。然而今昔相映，事物盛衰的感覺，躍

然在紙上了。

三解釋的想像 所謂解釋的想像，乃是我們對於外界的事物往往用知覺的精神給與一種解釋；那事物也一定要得了這種解釋後，才會變成了一個人自己生活中的一部分而生出活潑潑的意趣。如駱賓王在獄所作咏蟬云：「西陸蟬聲唱，南冠客思深。不堪玄鬢影，來對白頭吟。露重飛難進，風多響易沈。無人信高潔，誰爲表予心。」此詩在洞見蟬的精神與價值，而抉出其精粹，以解釋自己高潔。

作者於自己抑鬱不發的處所，藉着適當的他種事物以表白出來，實在是解釋的想像的大功用。

上面所說三種想像，只是爲我們明晰想像的內容起見，所以這樣說，其實也還有其他不能歸納在三類中的。須知想像固爲創造的，却

也有再現的。再現乃是把過去的同類經驗通通的想了起來；於是依原來的次序及形態再為表現出來，這好似舊事重提一樣。總之，我們雖說分析的清清楚楚，實際到了使用的時候，便常常將各種想像同時於不知不覺之中呈現出來。

文學的內容要素，大概分為感情，思想，想像，自然還有其他成分，不過我們以為其他為附屬的，所以不必一一再說了。

## 第四章 文學的形式

我們都知道所謂文學上的形式不過爲傳達感情思想方法的總和，實際上說，內容和形式不可分離，猶如人的精神與肉體一樣。福羅貝爾 (Flaubert) 說：「沒有美的形式，不會有美的思想。反之沒有美的思想，亦不會有美的形式。正像要從肉體上抽出組織肉體的各種性質，除非把他歸之空的抽象，即把他破壞，是不能的。同樣要使內容從形式分離，也是不可能的。因爲內容要有形式才能存在的。」所以我們斷定內容和形式關係甚切。

形式和內容的關係甚爲密切。內容變，而形式也不期然而然的隨之而變。反之形式上沒有計慮得周密，也能影響到內容的減色。王充



的論衡超奇篇說：『文辭墨說，文人之榮葉皮殼也。實誠在胸臆，文墨著竹帛，內外表裏，自然相副，意奮而筆縱，故文見而實露。』便是說明這個意思。

大抵人的情思恒超過其發表力，欲實質與形式兩相符合，毫無遺憾，殊不易言。陸機文賦上說：『恒患意不稱物，文不逮意。』文心雕龍神思篇云：『方其搦管，氣倍辭前；暨乎成篇，半折心始。何則？意翻空而易奇，文徵實而難巧也。』所以作家欲得心應手，文如其意，非於發表技能，精研熟習，有充分的修養不可。

形式固為成立佳作時所經營，然必須內容真實。章學誠說：『言貴誠，不尚飾。』温采斯德說：『誠實為根本的佳作。』由此就可知論形式前還須先注意這一層。

文學的形式，可分爲文字，組織，聲調三項，今分述其要義。

一文字 作者欲表現情思，恰如分際，必須使所用的字確當。司

維夫德 (Swift) 說：「佳文者，卽確當的字在確當的地方而已。」福

羅貝爾對他的學生莫泊桑 (Maupassant) 說：「我們所要表出的是什麼

，這裏只有唯一的字可以表出他；說明他的動作，只有唯一的動詞，

限制他的性質的，只有唯一的形容詞。我們不能不搜求這唯一的名詞

動詞以及形容詞，直到發見了爲止。只發見近於這字的字，也是不能

滿足的。這事不能以爲困難，模模糊糊的了事。『這和我國賈島推敲

的故事一樣。藍鐸 (Laudor) 說：『余惡其泛而不切之字，當精心抉擇

，滲澹經營，以求與所欲言之物恰相脗合之字。』惟藍氏能自道自知

其中的甘苦，所以用字精當，對於知識的讀者與以非常的滿足。劉勰

文心雕龍練字篇說：『富於萬篇，貧於一字。』則文字表現之確當，固修辭的要術。因爲用字恰當，可使文意簡潔明顯而有力。

二組織 文學的形式，除了文字以外，還有所謂組織一項，這組織正和音樂圖畫一樣，音樂的組織在調音，圖畫的組織在調色，文學的組織在調和文字，單一的色不能表現出複雜的色，單一的音不能表現出複雜的音，單一的文字又何能表現出濃厚的情調？所以文學家可以利用文字的組織，寫成一段恰能表現思想情感的章句來。老殘遊記上寫白妮說書一段，能夠維妙維肖，便是因爲有好組織。如果靠現成的字或辭，決不會寫得神情畢露了。從此看來，組織的表現能力實在是大。

三聲調 美好的文章，往往是需得誦讀，所以朗誦的原因，便是

欲探得「言之不足」時的情感。聲調能引起感情絕好的材料。所以選字音與音樂的意味相近，則其感人的力量愈大。這字音的選擇，關係作家的技巧；但被作家選擇時，却有點說不出來的奇趣。我們倘是悲苦的情，很難勉強發爲歡愉的音；倘是歡愉的情，很難勉強發爲窮苦之言。實在！每個字都有一種天然之音存乎其中，我們是如何的感情思想，便如何的表現出來。如關關雎鳩的「關關」，呦呦鹿鳴的「呦呦」，這不能不說是天然之音了。

文學的形式，固須與內容相適應；然而對於作者的才性，讀者的程度，亦不可忽略。茲再說明形式與內容，作者，讀者的關係。

(二)形式與內容的關係 形式與內容，不僅僅去只求賒合，且須彼此相稱。平庸的情思，倘若飾以華麗的字句，則見金玉其外，敗絮

其中了。高超的思想，自須有精美的字句，佳妙的格調。欲使形式與內容相適應，完全在作者平時的修養，熟讀名家傑構，精研發表技能，於一字一句的得夫，一語一辭的利病，皆洞悉無遺，而又訓練純熟，巧於運用，始能心手相應，辭無不達了。

(二)形式與作者的關係 文學爲作者才性的表現，故其所用的形式，須與作者的才性相合，使其思想情感，自然流露於字裏行間，不可因文字的媒介作用，而失去其本來的面目。可是人的才性，各有所偏，文體衆多，一人甚難皆佳，所以善學者應當審自己才的所長，性的所近，多加致力，勤加練習，無望速爲成功，等到深造有得，發爲文辭，心至筆隨，所作自無不工了。

(三)形式與讀者的關係 文章的目的，在使人知其所言，故其所

用的形式，須適應於讀者，考長於思想的讀者，大多好嚴正精密的文章；富於想像的讀者，大多好富麗濃厚的文章；性情浮動的讀者，大多好機警敏銳的文章；作者能合乎一般人的讀者，確實不易，不過就中材說法罷了；因為聖賢才子固在世間甚少，所以不必管他們。

文學概論

## 第二編 文學的流變

### 第一章 文學的起源

文學是人的一種生命力的表現，生命力的表現，有兩種不同的方法；一爲內心的要求，二爲受外界一切刺激而起的要求。前者可以以心理學爲根據，來研究文藝的起源，簡稱唯心派；後者可以以社會學爲根據，來研究文藝的由來，簡稱唯物派。今略述兩派的主張；

(一) 唯心派的藝術起源論 此派約有四說：

(甲) 遊戲本能衝動說 就是說人的各種本能中有遊戲本能，當精神活動有餘力的時候，這種遊戲的本能，即時呈現，文學即此發生。這種說法，稍稍動搖，因爲原始文學，有人考出不僅爲遊戲



罷了。

(乙) 模倣本能衝動說——就是一切文學，都是根據了他那天生的本能，對於外界一切事物，加以回想或類化，用一定的方式表示出來的。此說不免流於太重形式，也不能十分完全。

(丙) 自我表現的衝動說——在人的感情深處，有個自我在那裏支配一切。好似如不宣洩，寢夢都不安定。所以心內苦了，便仰天長嘯；心中快樂了，便投足而歌。但有時自我與外物接觸，生了一種自然的反應。於是便有時讚月的美，有時傷花的落了。

(丁) 求美的衝動說——愛美的心，出於天性，凡人皆有裝飾他的身體和居處的衝動。不過因為人的感情的激發方式不同，而美的情操，也因而有各種不同的情形。於是有的由感覺而來的感情美，有

由觀念而來的感情美，有由聯想而來的感情美，所以有人主張文學不過爲求美的衝動表現。

(二) 唯物派的藝術起源論 此派約有二說：

(甲) 實際生活說 此即初民的藝術品，多半非產出於純粹審美的動機，確實爲達到某種實際目的而作。所以初民的羣衆歌舞，不僅爲遊戲衝動，確爲將來與敵人戰爭的團體練習。

(乙) 社會經濟程序說 有人會把社會經濟進化的經過分爲原始時代，未開化時代，專制時代，民主時代四階級，而論述四階級與文學的關係。於是便說最初的藝術，乃直接受經濟影響而發達，原始文學無不反映初民的社會狀況，並受其限制。

綜上述唯心唯物兩派各說來看，兩派均不能予以圓滿的解決，必

須兩派相輔而行，方可盡善。

太古時代，人獸相爭。人圖生存，獸亦求生。人類欲保存生活，一方固須求食，一方尤須自衛。人類在毒蛇猛獸中求生，在危急的時候，不得不呼號求救，當勝利的時候，不知不覺的便手之舞之，足之蹈之了。這種向其同類表白奮鬥的危險，戰勝的愉快，是自然的現象，是藝術的起源，是文學的起源。到了上古時代，感覺人的勝利，好似有天神輔助，於是發生神權，災害來時祈禱，災害去後感謝，於是發生祈求，讚美，感謝，恐怖等情緒，即產生原始宗教，而文學便是從宗教脫胎而來。到了後來，文化高了，宗教成爲有目的的一種空虛儀式，文學不能與之並存，便漸遠離分開了。

文學的起源，莫先於韻文，已爲大家所共認，至原始文學所以用

韻的原故，大概有二：

(一) 韻文最便於抒情。人生不能無情感，既有所感於中，便不能不謀有所以抒於外。漢書藝文志上說：『哀樂之心感，而歌詠之聲發。』所以文學，當其始作，必有所感，非自感無以為文學，而發抒感情，莫便於韻文。卜商詩序上說：『在心為志，發言為詩；情動於中而形於言，言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故咏歌之；咏歌之不足，故不知手之舞之足之蹈之也。』禮記樂記上說：『詩言其志也，歌咏其聲也，舞動其容也。』莫爾頓 (P. C. Moulton) 說：『原始文學為詩音樂舞蹈的混合物；即所謂謠舞 (Ballad) 也。』由是可見原始文學，既無明晰的語言和文字，又乏內省力，不得不惜種種肉體的姿勢與聲音，傳達情感，因為音節的文，

可以反復咏嘆而寄深遠的情感。

(二) 韻文利於記誦流傳 上古還沒有文字以前，一個人要表現他對於人生的祈求，自然要藉重口說。而口說的時候，要使得別人易於了解，易於記憶，易於流傳，自然又趨向有節奏的方面去。

阮元 文言說云：『古人以簡策傳事者少，以口舌傳事者多；以目治事者少，以耳治事者多。故同爲一言也，轉相告語，必有愆誤；是以必寡其詞，協其音，以文其言；使人易於記誦，無能增改；且無方言俗語，雜於其間，始能達意，始能行遠。』故可知文字未興的時候，耳口之傳，久則愆誤忘失，綴之以韻，斯便記誦流傳，文字既興以後，亦往往用韻文，以便記誦流傳。這也是韻文在前的理由的一個。

上面已經把原始文學的發生及韻文在先的理由說明了，今再進一步來談原始文學的特性：

(一)創作屬於民衆的 我們如今考察原始的文學，不特是爲民衆而作，且爲民衆所作。社會的民衆，對於文學，皆有平等的機會，任何歌人，皆可採用他人所作的詩歌，或照原文吟誦，或隨己意改飾，並無主權的觀念。所以一些較爲古遠的文學作品，多很難指出作者，原來他們的創作，甲歌唱後，也儘管乙再歌唱；也儘管乙再增訂，展轉慶和，展轉增訂。他們沒有什麼特殊的文學修養，自然也難知誰是文學作家。他們可以說個個都是文學家。如：

一日出而作，日入而息，鑿井而飲，耕田而食：帝力於我何有哉

？——堯時擊壤歌

「立我蒸民，莫匪爾極；不識不知，順帝之則。」——堯時康衢謠

我們對於這種作品，雖然有時不免發生疑問；但絕不可輕輕認他爲僞託的東西，或者是屢經修改潤飾，也不無理由，因爲原始文學作品原是羣衆所創作的。

譬如現在許多兒童聚在一起，便常常牽着手挽着臂，信口的合唱起來，成一種自然和諧而且美妙的聲音。由此可推知原始創作的情形。

（二）材料發源於宗教 初民智識簡陋，情感豐富，他們感覺天然勢力的偉大，山川的優美，草木的華艷，人物的生死，日月的晦明，風雨雷電的變幻，處處震動他們的耳目心靈，使之疑懼，於

是有「神」的真的存在，於是因爲給他們以衣食住，又示之以神秘；感謝敬畏之餘，發生別的希望，就有禱神求助的舉動。如呂覽古樂篇載葛天氏的樂，有三人摻牛尾，以歌八闋：一曰載民，二曰玄鳥，三曰遂草木，四曰奮五穀，五曰敬天常，六曰達帝功，七曰依帝德，八曰總萬物之極。」禮記載伊耆氏的蜡辭曰：「土反其宅，水歸其壑，昆蟲毋作，草木歸其澤。」由此可知原始文學與宗教同源，到後來因爲性質不同便分開了。

(三)形式爲自然協韻的 初民生活簡單，人事未繁，感情變動，不甚複雜。其抒情歌詞，只有天趣，不見人工。所以全都是極尋常的話，沒有巧言妙語，多以簡括直截了當之法出之，故其價值卽在此。他們既極樸實，所以毫無拘束。苟有所感，便信口而



成，音節流利清亮，妙合自然，絕非後世矯揉造作的作品可比。

(四)風格乃屬客觀的。原始文學在前面說過乃是爲民衆所合作，故無個人主觀的描寫。其最慘酷的事，亦不表示惋惜；最污賤的事，亦不繩之以道德；其思想感情以及詞句音節，莫不適合於平民的生活，其記述全爲民衆的團體化，絕未有自私的個人化的情形。

以上是論原始的文學的特性；一是創作屬於民衆的，二是材料發源於宗教，三是形式爲自然協韻的，四是風格乃屬客觀的。自然還有他種情形，但是覺得不很重要，故不再多說了。

## 第二章 文學與人生

欲明白文學與人生的關係，不可不先研究人生。若是我們研究人生，可以分爲人生的動力和人生的意向。人生的動力則爲感情，因爲感情是人生所不可少的，沒有感情，可以使人沒有生趣。豐富的感情，可以使生活能力增高，能力增高，不是能力特別的大，乃是感情可以使人作平時所不能作的事；因爲感情可以使內部潛力發展出來。但是人的感情衝動，若無意向，必定暴躁猛進，造出危險，所以要注意人生的意向了。人生的意向就是理智，理智可以觀察人的環境情勢，使感情不至於妄發，而且可以因感情而生的衝動力得以安全的達到目的。所以人生不過是人生的動力與人生的意向的表現，而文學尤爲最

好的表現方法。因為文學深深託根於人生的全體，而與人生的全體有密切的關係，所以文學可以增加人生的經驗，改進人生的興趣，有深入人心的力量。

文學與人生既有密切的關係，然而所表現的人生，究為選擇的及論理的。今分述之：

(一)選擇的 文學所以代表人生，故必取材於實際的人生或理想的人生。然無論如何，必須加以選擇，非如攝影之鏡，一切皆現的意思，乃是選擇其關係重大而有價值的材料。莫爾頓 (Moulton) 說：『選擇的意思，不是於此其有中取此棄彼的意義，乃實際中一切所有，如成爲美術，必須經過美術家提淨的功夫。譬如濾水，清潔者存，穢濁者去。』因此可知一切事物，一入文學家的心，而出於其手，則渣滓

都除，而精華愈茂。所以文學家選取的事物，必須加意洗伐烹鍊，使極精純，方可用於文學。故如描寫人生，尙不足以極文學的能事。但欲創造高尙的人生，而離實際甚遠，又吐棄自然的法則，則人必難表同情。故必能深入自然以觀察其因果的關係，而後寓真善美在裏面，以創造之，則人易於感動。沙氏比亞 (Shakespeare) 自言其平生能言帝王以至乞丐的話，能想帝王以至乞丐的思想。可見文學家對於人情物態，體貼的細微了。

(二) 論理的 文學必就現有的人生，按論理的次序，將其因果的關係抽出而綜合之，使其整飭昭明，則他人自能篤信之，不但篤信，而且如身入其中，喜怒哀樂，不能夠自止了。譬如讀孔雀東南飛一詩，而仲卿的心神恍惚，蘭芝的情意纏綿，以及姑的惡，母的慈，兄的

暴·媒人的巧言，一一畢肖畢妙，雖千載之下猶爲之唏噓嘆息。這便是按論理的次序的敘述與描寫。

文學作品，既與人生有密切的關係，故作品中必寓有作者的理想，此理想即作家的人生觀。人生觀雖萬有不齊，而大抵可分爲二類：所謂個人的人生觀與社會的人生觀便是。

(一)個人的人生觀 個人的人生觀便是以個人爲中心，看來似乎甚狹，然必其人受環境的壓迫，發生了厭世的思想，覺得羣衆的生活爲無可樂；往往主觀極強，氣質特厚，欲強他人以從己。於是藉文學發抒出來個人的人生觀。尼采(Nietzsche)極端重視個人的自然生活與本能生活，以強烈的自我爲中心，其所論著，欲造成至高至大的超人，所謂超人，是具有強勇美正嚴肅等德，而爲極度的我慾人，所以有

人非議他爲「自我狂」。易卜生所作戲曲中的主要人物，皆指意志極強烈極自由者，所以有人視之爲唯我主義的作者。楊朱主爲我，他說：「古之人損一毫以利天下不爲也，悉天下奉一身不取也，人人不損一毫，人人不利天下，天下治矣。」可見楊氏重視個人的利益了。

(二)社會的人生觀 文學的思潮，與社會有關，所以人抱積極主義的，其人生觀多注射於社會，往往以世人的憂樂爲一己的憂樂，至於一己的窮通，在所不計。墨子主兼愛，他說：『天下兼相愛，則交相利，視人之國，若視其國，視人之家，若視其家，視人之身，若視其身。』所以遏抑嗜慾，如有利於天下，雖說摩頂放踵，亦力爲之。託爾斯泰(Tolstoj)重博愛，禁嗜慾，且曰：『自身生存，是爲種族而生存，應爲他人犧牲。』這種舍己爲人的精神，真是社會的人生觀所

主硬。

總之，文學與人生有密切的關係，文學家貴在能以至高尚的理想，與極真實的事實，合而為一，以代表人生，使人生的真理，昭然呈露於讀者的目前，這便為最高的文學了。

## 第三章 文學的變遷

文學爲人生的寫照，亦隨時代的變遷而異其趨向。今分述中外文學變遷的情形。

### (一) 西洋文學的變遷

西洋文學的變遷，宜以文藝復興爲中心，文藝復興以前的文學，可以神話概括之。先爲希臘文學，後爲希伯來文學。希臘文學的思想，爲肉體享樂的追求，全是人間的；希伯來文學的思想，爲上帝靈的追求，全是超現實的。希臘時，人民甚爲自由，對於現實生活有充分了解的本能。一到羅馬，人民受皇帝的壓迫，肉體享樂是得不到，於是理想中的天國來爲精神上的享樂，所以希伯來文學代希臘文學而



生。但結果教皇的專制與皇帝的專制一樣，人民肉體精神均受約束，自然希臘思潮乘機而起，這是人的發現和解放的要求。自文藝復興以後到現在，西洋文學已經過了「古典」，「浪漫」，「自然」，「新浪漫」四種主義的變遷。古典主義就是對於希臘文學的崇拜；他們用理智的眼光，觀察人類的本性，而後以古代的形式表現之，他們以為這才是「人」的文學，在這裏才能找到「人」的生活。到了末流，古典主義專事摹擬，在古人的範圍內跌筋斗，一味的去注重模倣與形式，遂成空虛因襲的死文學，規律嚴密，毫無個性發展的餘地，改革的需要已到了緩無再緩的地步。法人盧梭高唱「人返於自然」，把標準，法則，因襲，束縛等桎梏盡行打破，而自由平等的思想瀰漫於人心，於是尙自然，重理想，超現實的浪漫文學便遂之而起了。但他們的

文學只是他們思想的反映，自由的情感的流露。因為他們是以新奇醫平凡，對於古典主義自是對症下藥的辦法。不過到了末流，漸漸遠離了人生，溺於空想而不切實際，況且十九世紀中葉科學精神偏布於各方，所以對浪漫主義起來的反動的自然主義文學就應運而生了。自然主義的原理乃是各個東西都為他自身而存在，所以觀察宇宙須用三方法：（1）只有分別相，沒有類似相；（2）醜的和美的一樣的重要；（3）寫實。他們的題材，是人生的，平民的，個別的，肉感的，故其作品多討論社會問題，描寫人生的黑暗。不過到了末流，太重視現實，被囚於直接經驗，趨於極端機械的人生觀，使人生陷於怨哀消極，與文學的積極性相背；因為文學的靈魂是情感，萬不能抑制，所以新浪漫主義便起而補救了。新浪漫主義看輕客觀，感覺，知識，而

着重主觀，直覺，感情。實爲人類心靈復醒的產物。自歐洲大戰以後，德國受創深鉅，厭棄現實，追求理想，主觀上的要求遠勝於客觀，所以表現主義者瀰漫於各方。他們以爲我們的意識內還藏有重要的自我，所以一定要溶化了這外來的印象，依自我的要求，改造爲新東西。故表現主義就是處在絕望中的人心的熱烈的努力要創造的精神。其他尙有神秘主義，象徵主義，唯美主義，未來主義，達達主義等，然都沒有較長的命運。最近社會主義盛行，革命狂飆驟起，文壇之上，無產階級文學的呼聲，又甚囂塵上了。

從上面看來，可知西洋文學的變遷的精神是一致的，就是找出一個「人」來，追求一個完美的人生。

## （二）中國文學的變遷

講到中國文學的潮流變遷大勢，我覺得周作人的意見很好，現在不妨將他的意見用簡單的話來說明，他以爲文學最先是混在宗教內，後來因爲性質不同分化了出來。分出之後，在文學的領域之內馬上又有了兩種不同的潮流：

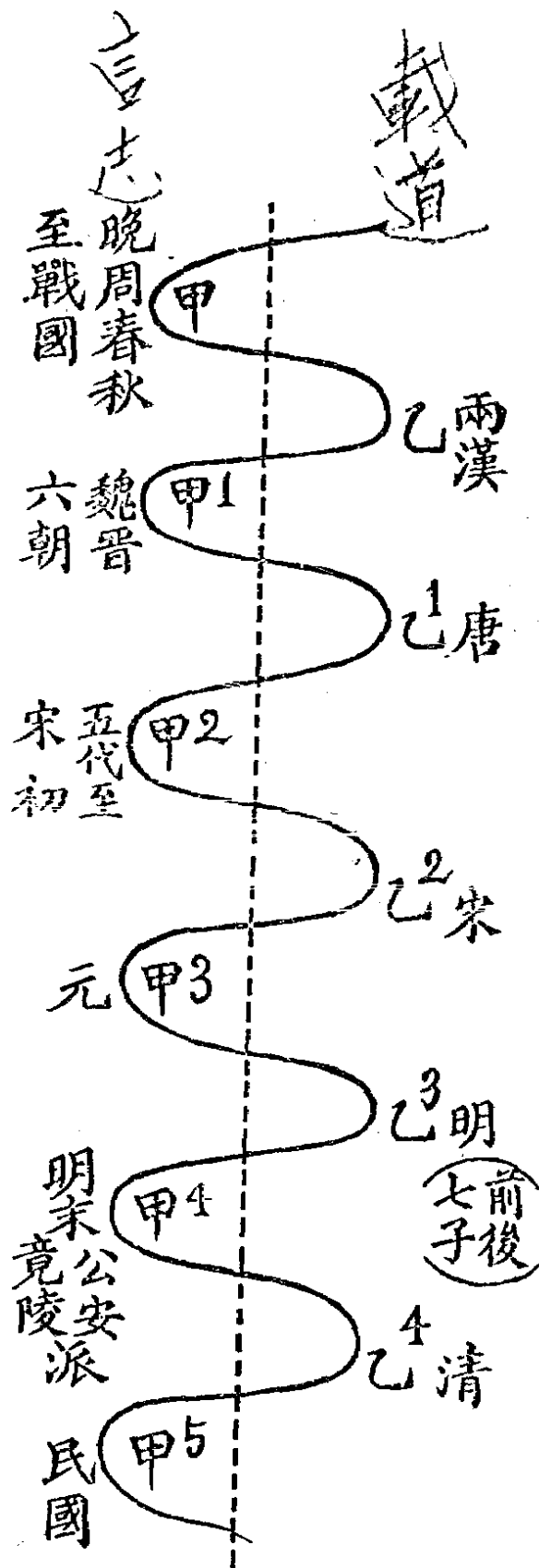
(甲) 詩言志——言志派

(乙) 文以載道——載道派

所以又生出載道的原因，是因爲文學剛從宗教脫出之後，宗教的力量尙有一部分保存在文學之內，有些人以爲單言志未免太無聊，於是便主張以文學爲工具，藉這工具將另外更重要的東西——道——表現出來。

中國的文學，在過去所走的並不是一條直路，而是像一道灣曲的

河流，從甲處到乙處，又從乙處到甲處，又從甲處到乙處，遇到抵抗，其方面即起轉變，如下圖：



圖中的虛線是表示文學的一定方向，這可以空想出來，而實際上並沒有的。

晚周，由春秋至戰國時代，正是大紛亂的時候，國家不統一，沒有強有力的政府，社會上更無道德的可言，到處只是亂鬧亂殺，因此

文學上沒有統制的力量去拘束他，人人都得自由講自己願講的話，各派都能夠自由發展，這樣便是最先造成了第一次詩言志的潮流。

兩漢時候的政治，在中國歷史上總算是比較好的，然而自董仲舒而後，思想定於一尊，儒家的思想統治了整個的思想界，於是文學界也走入了第一次載道派的道路上。這時候所產生的作品，除了司馬遷以外，幾乎所有的文章全不及晚周，也不及這時期以後的魏晉。

魏時三國鼎立，晉代也只有很少年歲的統一局面，因而這時候的文學，又重新到解放，所出的書籍都比較有趣一些。漢代駢體文到此時，更加發達起來，更有趣的是這時候尙清談的特別風氣，後人以爲是晉朝亡國之因，我們覺得政局的糟糕，絕不能歸咎於這樣的事情。他們所清談爲何，在世說新語是可以代表此時的精神的一部書。另外

還有很多好的文章，如六朝的洛陽珈藍記，水經注，顏氏家訓等書內都有。顏之推的思想，即使生在現時，也不算落伍的人。對於各方面，都有很真切的了解，沒有一點固執的地方。水經注雖是講地理的書，而文特別的好。其他如六朝文絜內所有的文章，平心靜氣說，也是很好。雖現在白話也難寫那樣好。所以算是第二次言志派的潮流。

唐代和兩漢一樣，所謂正道者，這時在社會上力量很大，文學又走上了載道派的路上。這時文人很可拿韓愈作代表，雖說他號稱文起八代之衰，而他的文章好的很少。詩在唐時是新起的東西，其體裁和作品也增加多了，但這只是由於當時考試的原因，雖有些好作品，究與六朝時候的創作情形不同。

五代到宋初，這是又走在言志派的道路上。雖是詞和樂府的關係

很大，但總是這時期新興的東西。在宋初好像是很大膽的走着這一條路。

等到宋朝政局穩定，文的潮流便轉入于載道派方面，陸放翁，黃山谷，蘇東坡對於這潮流也不能抵抗，他們所寫下的東西，若是我們覺得有價值的，通是暗地裏隨便一寫的東西。寫文章不擺架子，便可寫得很自然了，好像一般官僚在外邊總是擺着官僚架子，有時在家裏則講講笑話，自然也顯得很真誠。所以宋朝有些好文章，都是作者忘記擺架子時候所寫的。

元朝有新興的曲，文學又從舊圈套裏解脫出來，走上了言志派的道路上。

到明朝的前後七子，認為元代以至明初的文學沒有價值，於是要



來復古，不讀唐代以後的書籍，不學杜甫的詩，作文必須學周秦諸子，他們的時代是十六世紀前半，前七子在弘治年間，爲李夢陽何景明等人。後七子在嘉靖年間，爲李攀龍王世貞等人。他們所生時代雖有先後，其主張復古却是一樣。

到了明末，公安派與竟陵派起而揭反對復古的旗幟。公安派的主要人物是袁宗道，袁宏道，袁中道三人。他們是萬歷朝的人物，因爲他們是湖北公安縣的人，所以有了公安派的名稱。他們的主張，對於文學變遷的看法，十分清楚，可惜運氣不好，生非其時，到清初卽爲禁書了。他們主張以「獨抒性靈，不拘格套。」「信口信腕，皆成律度。」但是後來的流弊成爲清楚而不深厚，於是竟陵派起而補救。竟陵派的重要人物爲鍾惺，譚元春等，他們的文章有些很怪，內面有些

奇僻的句子，但絕不是摹倣左馬，只是任着自己的意思而作，由劉侗的帝京景物略很可看出竟陵派的文學特別處。

到了清代，公安竟陵派文學融合起來，產生了張岱，金喟，李漁，鄭燮，袁枚，金農諸人的作品。其後這運動的波浪已逐漸衰微下去，而這時期的駢文也只是剽擬模倣，更不能形成一種力量。餘下的便只有散文和八股文了。八股文以形式爲主，而以發揮聖賢之道爲內容的。散文（桐城派的古文）是以形式和思想並重的，不過思想方面也是側重於傳道，而形式方面也有義法。所以八股文和桐城派的古文很相似。到了清末，凡是思想清楚些的人，都對八股文加以反對，力量最大的便要算俞樾，康有爲，梁啟超了。桐城派到了曾國藩，吳汝綸已漸較爲開通，對於文學思想也改了樣。其後嚴復，林紓起來，一方

面介紹西洋文學，一方面介紹西洋科學思想，於是漸漸與新興文學接近了。後來參加新文學運動的人，如胡適，陳獨秀，梁任公，都受過他們的影響很大，所以民國新文學運動的開端，還是桐城派中的人物所引起來的。

由上面周作人的意見，很可知道中國文學變遷的大勢。不過我們要知道不論中外文學的變遷如何，都是環境上先有了變換，使其生活上有所變更，於是思想改變，情感變了趨向，而文學遂不能不改變其形式。因此，我們可以說，文學的變遷，是必然的，是即所謂時代性，不是人們可以有意爲之的，我們萬不可不知道這一層。

## 第三編 文學的分論

### 第一章 散文的原理

散文的對待名詞爲韻文。他們的區別，依形式上來說是：散文沒有一定的文字語言的規律，韻文則爲有規律的。依內容上成立的經過來說是；散文是專以把思想移於讀者爲根本的目的，而附帶着的情緒，只是爲了使讀者善於理解思想而用的附屬品。韻文則反是，乃是以情緒爲主眼，而思想爲副的。

散文對於我們人生的關係，較比韻文更爲重要，更爲密切。我們天天說的話，要論起來，也算是散文，不過說的話不能成爲散文；因爲寫散文也有相當的技術。散文是沒有一定的格套，是最自由的東西。

，同時也是最不容易處置。因為一個人的性格思想，在散文裏絕無隱飾的可能，提起筆來便把作者的整個的性格絲毫畢現的表示出來。在韻文裏，有一定格式，韻法也有一定規則，無論你有沒有什麼高深的詩意，只消按工規律填做起來，敷衍上去，看的時候行列整齊，讀的時候聲調鏗鏘，所以在外形上尙可容易藏拙。散文便不然，每人有每人的一種散文。

散文有一種形容不出來的妙處，往往行文的時候，一往直前，任其所之，有的波濤澎湃，令人驚心動魄；有的流利飄逸，有的簡鍊雅潔；千變萬化，不可窮其妙。散文的美妙完全是作者內心的流露，絕不可捉摸，而散文的藝術則須作到使文字經過選擇刪芟，成爲完美的散文。

如何成爲美妙的散文，第一須明晰，明晰是要周到與顯豁；第二須遒勁，遒勁是要思想方面深刻與新穎，而詞句方面也要使人得到深的印象而受感動；第三須流利，流利是語氣自然與聲調諧和。至於如何作到，須研究文法及修辭。

總之，散文的美，不在乎能寫出多少旁徵博引的故事來穿插，更不在乎用多少典麗的辭句，乃是在於作者能把心中的思想和情感乾乾淨淨清清楚楚活活潑潑的直接了當的表現出來，而能夠引人入勝罷了。

散文的體裁，大概可分爲抒情的，敘事的，說理的三種。至於這三種的作法，不屬本論範圍以內，所以不再多說了。

## 第二章 詩歌的原理

詩是什麼東西？是很不好回答。在文學上所說的詩，是英文上所說的 (Poetry)。語出於拉丁文，原為創造的意思，包括很廣，所以凡是一切創造的文藝作品都在其內。中國書經裏說：「詩言志。」詩序上說：「詩者，志之所之也；在心為志，發言為詩。」和此廣義的「詩」相近。

不過年代久遠，字義變化，現在一般人所說的詩，和英文的 (Poetry) 很相當，乃是專指有韻律詩而說。

此地要討論狹義的詩，然而定義很多，很難確定，屋滋華斯說：「詩是激烈感情不能自己的流露於外的東西，其源出於靜思回憶中的

熱情。』此乃專就詩的內容來說的。

與此相反，僅從詩的外形着眼，如鄭樵說：『凡律其辭則謂之詩，聲其詩則謂之歌。作歌未有不歌者也。』

內容形式，兩面同時顧及，比較得把詩的內容和形式說得更清楚。如英國亨特（Hunt）說：『詩是熱情對於真，美，力，的表白。他把他的概念具體化，以想像爲用，且把言語調整，使合於多樣統一的音節的原則。』美國加州大學文學教授葛利（C.M. Gayley）說：『詩和散文不同的地方，就是散文的言語，係日常交換意見的器具，而詩的實質，係一種高尙集中的想像和情感的表現，他是表現在微妙的，有音節的如脈動的韻語裏的。』

從上面看來，我們可以說，詩有內外的兩重要素。第一詩的內容



，總須含有不斷的情緒和高妙的思想。第二詩的外形，總須協於韻律的原則。

詩歌是有感於中而發於外的。所以無論怎樣，總拋不開情感的脈動。而詩的規律音調，是從內部真情直接的流露，絕不是從外面發生的機械的原則。我以為天地間一切的東西，都有一定的規律支配，如風雨的聲，行人的步，呼吸脈搏，均無不然。人在戰爭得手，戀愛成功，生死關頭，長夜孤眠，登高遠望的時候，凡有感於中，自然流露為詩。韻律的緊促，舒緩，一任當時情景的互異。然而脫不了自然的規律。原始的文學為純粹熱情的表現，不要金錢，不要名譽，甚至不要生命，他們是物我相化，一任自然，所以有自然流露的美好詩歌。

既然明瞭詩的意義，再進一步來說詩的內容，本來形式和內容不

能分離，正如同人的精神和肉體不能分一樣；然爲分析便利起見，暫分兩部來說，未始不可。

詩的內容，是須有熱烈的感情與想像。中外古今的名詩，差不多沒有一首不含有感情與想像。詩中雖具有思想，但是這些思想只混在愉快，痛苦，悲憂的情感裏頭，藉以伸展感情，增加效力。晉代王裒讀詩到「哀哀父母，生我劬勞。」未嘗不三復流涕，以致門人爲廢蓼莪之詩。可見纏綿沈痛的感情，必能博讀者的同情淚。

感情依心理上的分析，可有兩種：一爲情緒，一爲情操。情緒係由感覺或觀念而惹起的帶有知的作用的感情。而情緒中有利己的情緒與利他的情緒，大抵詩歌中兩種情緒都有，不過利他的情緒比較上效力大些。情操係完全隨知的作用而發生的感情。情操平常有分爲知的

情操，美的情操，倫理的情操，宗教的情操等。比較來說詩是注重情緒，而略帶情操的。

詩既注重感情的活躍，尤非充分的假藉着想像不可。凡是好詩，大抵沒有不內含極豐富的想像。這想像是根據於過去的經驗，由感覺記憶智力等而得的心像，綜合創造，使各個心像同時得發生感情的一種統合作用。詩中有想像，可以使人感覺新鮮有趣。例如孔雀東南飛中的焦仲卿與蘭芝，早已經詩人的一番想像化了。想像分爲創造的，聯想的，解釋的三種，此三種想像，互相關應，互相呼應，詩人得借了想像，來喚起我們內在的情緒精靈，可見他在文學上的重要了。

詩的內容既已明白了，再進一步來談詩的外形。

詩大抵由興奮的狀態內發生。興奮的時候的節奏，是急迫的。節

奏的急迫，並不是混亂的意思。譬如大風捲水，萬里波浪，一望好似凌亂，其實自然有秩序，系統含在內面。詩的韻律可以說就是表現這一種節奏的美的形式。韻律是人類的情緒自然的活動的形式，與肉體的舞蹈，音樂的要素原是一體。舊詩專從韻律上用功夫，其結果把裝飾的原則弄得過分了，使作品中不但乏趣，而且覺得無理；那種機械式的講究韻律，在現在我們不該尊崇他了。我們覺得韻律是由人的情緒自然表現出來的，而人的情緒又往往因賦性，年齡，地方，時代的不同而差異，然而詩人只依個性與情緒去表現，如果一定把古人定的呆板的格式填寫起來便算一首詩，有何價值之可言。我們要知道一首詩的分節，分句，及句中含有的字數，是以感情為基礎的。是跟着感情的起伏來決定的。所以我們如果一定把一種呆板的格式來範圍這種

最活潑而有變化的感情，實是無理的事。現在有人作新詩把文字排列的成方塊或長塊的豆腐乾式，這都是新詩的變態，不能算作正法。我們作新詩也不是要把舊來的韻律完全要廢掉，不過是重新採用一種自然的音調與自然的排列法罷了。

詩的體式，大概可分為抒情詩(Lyrical Poetry)和敘事詩(Epic Poetry)兩大宗。其他尚有所謂劇詩，散文詩，民謠等類，今略言之：

抒情詩是英文(Lyric)的意譯，是主觀的詩，他是作者一種內心自然流露的真情。也可以說他在詩中是最真摯而美麗的了。抒情詩在西洋細分為歌(Song) 短歌(ode) 十四行詩(Sonnet)等。我們按性質來說，可以分為觸興詩，感境詩，冥想詩等。

敘事詩就和抒情詩完全不同了。敘事詩乃是以記敘事物為主眼的

一種詩。貢末爾（Gummere）對於敘事詩的特質說的很切要，他說：  
（一）敘事詩專賴於想像和追懷。他是適用於過去，常以傳說神話為基礎。  
（二）敘事詩構造單純，要引讀者到一定的目的。  
（三）敘事詩並不注意道德，對於敘述行為，不加解釋。  
（四）敘事詩是把短期中而集中他的行為，意在提綱挈領。  
（五）敘事詩常借用插話說明。  
（六）敘事詩好用對話，所以描寫得更更有生氣。  
（七）敘事詩以傳達全體的行爲為主，對於個人的特殊性格不大注意。從此可知敘事詩的大概了。

劇詩是一種敘事兼抒情兩方面的主客觀詩，敘述人生情況是客觀的，發抒自我的情緒是主觀的。這詩的內容多為人生的運命的象徵，他有幻劇，史劇的區別。

散文詩從形式上來看，殆與小品文同樣；但細察起來，差別甚大

。大抵散文詩的形式雖與普通散文相近，而內容確純然是詩的，不過是含有自然的節律——和——罷了。小品文是抒情散文，也可以說是富有詩意的一種散文罷了。

民謠，或稱歌謠，或稱民歌，是詩的最原始的。他是一般平民所感受的滿腹情感，自然的如泉水一樣流露出來而成歌。他是自由的，率真的，樸實的歌唱出來。民謠的種類，有情歌，生活歌，滑稽歌，叙事歌，儀式歌，兒歌六種。學詩的人，不可不研究民謠，因為民謠是直覺的，語語從肺腑中表現出來，簡明平易而且感人。我們倘能把這種精神吸收在詩裏，好詩不難產生了。

以上把詩的大概說過了，不過白朗寧 (Browning) 說：「你的腦筋搏動則成聲調，人僅能感受的，你却能說出。」他這句話很可貢獻給

研究詩的人，因為詩人確是如此。



### 第三章 小說的原理

小說從來沒有確定的定義，中國舊籍所載約有兩種不同的解釋：其一，以小說作爲一切「雖小道，亦足觀」的雜著，如漢書藝文志上說：『小說家者流，蓋出於稗官，街談巷語，道聽塗說者之所造也。』卽是。其二，以小說爲一切娛樂的文字作品的總稱，如吳自牧夢梁錄云：『小說卽名銀字兒，如煙粉靈怪傳奇公案樸刀杆棒發跡變態之事。』便是。吾們須知古今觀念不同，自然找不出相當的定義。西洋對於小說也是定義紛歧，耐爾生 (W. A. Neilson) 說：『小說家的本領在提供人生真實的圖畫。』羽厄特 (A. Hutet) 說：『小說乃是戀愛冒險的作品，用散文精妙描寫，旨在使讀者得賞心娛目，並得教訓。』美國

哈米爾敦 (C. Hamilton) 說：『小說的目的，在使人生的真理具體化於想像的事實的系列之中。』斯帝芬生說：『小說家應認明他的小說不是一個人生的抄本，不只在於近真，而應認明小說是人生一方面或一點的縮影。』

小說的定義說起來很多，不過由近代文學的眼光來說，小說是由日常的人生，蒸溜爲精采抽象的真理，復由此抽象的真理凝縮而爲想像事實的系列。若果分析起來，小說的要件有三：(一)曰精密的結構，(二)曰活潑的人物，(三)曰時地人的背景。斯帝芬生說：『寫小說有三種方法：第一或者你先把結構定了，再去找人物；第二，或者你先有了人物，然後去找於這人物的性格開展上必要的事件和局面來；第三，或者你先有了一定氛圍氣，然後再去找出可以表現或實現這氛

圍氣的行爲和人物來。」斯氏可謂知道小說所需的要件了。

結構(Plot)爲寫小說的第一要件；因爲結構恰當，則全篇有線索可尋。不過在結構的時候，有兩點須注意：(一)是繁複的對象如何選擇；(二)是有些事理不全如何補充。前者唯一的方法，便是使雜亂的事單純化。既把雜亂的事件單純化，更把不必要的地方，畫量的刪汰，必使全篇沒一字一句是贅疣的。小說的結構，有簡單的，有複雜的，簡單的祇用一個人物，單去描寫這一個人的性格與行爲，或者單敘一件事，從原因直到結果，一直的敘述下去。複雜的則所用不祇一個人物，事件也不止一端。然須使複合情節中的各部分聯貫成一個整體。

結構原有組合的意思。前面所說的單純化，乃是使複雜的人事要

描寫得人生的真理易於具體化，大概結構可分爲解剖的結構與綜合的結構。從小說的起點出發按着順序一直推究下去，以至論理的高頂點，這便是綜合的結構；從小說的某個高潮點出發，一直溯行到離得很遠的起端，這便是解剖的結構，

可是有時結構過於單純，則流入單調，必須於人事進行中，插入偶然的事變，特生波瀾，使讀者發生興趣，而線索又井然不亂，是也是一種妙法。

小說的結構，可以分作起頭，展開頂點（最高點），釋明，團圓各部。可是近代的性格小說，心理小說內，大抵都沒有團圓的一幕，不使事件有一個結局。

小說內的事件都是由人物演成的，我們可以說沒有人物便沒有小

說。既明結構，我們要進一步去討論人物，關於小說裏人物的來源可分三種：（一）是從自己直接觀察得來的，（二）是從舊說與傳聞得來的，（三）是由想像造成的。不過小說裏寫下來的人物，大抵不是完全直接被他觀察過，也不是完全間接聽人家說或在書報上讀過的人物，而是一種被作者想像所改造而成的。雖說左拉（Zola）爲要描寫酒肆，不惜走偏巴黎的酒肆去詳細觀察，然而對於小說裏所寫有些男女的放蕩淫佚是難有直接經驗的。因此可知想像對於人物創造的重要。

說到人物，可分爲靜的人物與動的人物，靜者在小說裏從頭至尾，是一個定形，沒有任何變化或發展；動者則自開篇至書尾，因了四圍的境遇，自己的意志或他人的意志的影響而有消長或變化。一部小說內往往不止一個人物，所以同一書中有靜的人物，也有動的人物。

作者對於人物的態度，大概可分爲三種：一是崇拜自己所創造的人物；二是冷眼看自己所創造的人物；三是同情自己所創造的人物；無論如何，作者的心便要在人物的胸腔中跳躍。

創造人物的過程在作者的心中完成了，在他的創造人物已成了活物之後，便要想出方法去表現人物。這方法當然很多，不過大體可以分爲直接表現法與間接表現法：（一）直接表現法，在以作者的文字，將人物的性格，直接的描寫出來，作者是站在讀者和人物的中間。其中可分爲註解法，描寫法，心理解剖法，別的人物的報告法等。註解法是由作者任意將人物的性格加以註解和說明。他的長處在簡明，而短處則像做論文，又抽象而不具體。因此讀者不是和人物的活形親接，而只是聽些無聊的說明罷了。描寫法比註解法自然具體得多了，

但是用的太多，恐怕也覺厭煩，必得輕描淡寫幾筆，而篇中能時時照到才好。心理解剖法是在隨時隨地把這人物的心理描寫出來。只是人的心理複雜混亂，不易尋出下筆的線索，所以要新鮮的顯明的表示出來人物的心理。別的人物的報告法是作者借了故事中的別的人物的話去註釋，不必取神一般的全知的態度。(二)間接表現法，在使讀者體會全篇文字，然後才間接得知人物的特性。作者於此必須直敘其事，避免自己的意見，只直敘其事，不加詮釋。中間可分爲說話法，行爲法，給人的影響法，環境法等。說話法是作者單單的會話把人物的性格和內情活潑的顯出。行爲法是作者把人物的特色行爲表現得十分明確，結讀者更痛切的暗示。給人的影響法是作者寫一個人物給別的人物的反應，而暗示他的人格。環境法是作者適宜的表現日常的環境，

以暗示人物的性格，却是一個巧妙而便利的一種手段。

人物的表現法，大概說明了，不過在小說裏只用一個方法是很少的。最上的作品，都互用着這些方法，對中心的印象的強調做着貢獻。

描寫人物尤須注意背景，小說背景的來源，也和人物的來源一樣，或者由於觀察得來；或者由於舊說與傳聞得來，或者由於想像造成的。不過，無論那一本小說裏的背景，從沒有完全和實在背景一樣的。大抵作者對於一個背景創造的時候，總要費許多組合和分割的勞力。如有不合用的地方，他要設法剪裁。

背景對於小說的功用可分兩種。一是補助動作的背景，一是補助人物的背景。前一種是以環境為故事中的一部分，使環境和動作互相



發生關係，看他將要發生的事實的性質如何，就以相當的背景映帶出來，後一種是使背景與篇中的人物發生密切的關係，不但有助於動作，不但使事實明瞭，並且用以幫同來表現篇中的人物的內部的感情等。

人生的一舉一動，一言一行，無不受環境的限制，換句話說，無不有他相當的背景。從前寫小說多不注意背景，因之人物和事件的開展常減少他的效力。至十九世紀，一般作家才知道背景與動作和人物的關係，才注意起來。

近代小說裏的背景和人的關係，最顯而易見的，是這些人物的職業身分和社會制度的背景。此外如中流階級的生活，商人的生活，工人的生活，貧民的生活，在近代小說裏，一半是在人物性格上刻畫，

一半是在背景上表現，其他如地方色彩，風景及氣候，却有使他知事物調和與反稱的情形。然而這是近代小說作家所常用的。

從小說的內容上的特質和目的來看，可以分爲兩種：一爲傳奇小說，就是多描寫普通生活上所鮮有的奇怪故事，在那中間常把人間性變化而使其理想化，主要的要素就是興味。人物的性格，地方的色彩，以及思想那些東西，似乎都不大注意的樣子。傳奇小說中含有故事，歌謠，和寓言等，其他奇談稗史，無不具備。二爲寫實小說，就是描寫實際的人生，所以最重視人物的性格，因爲實際人生上一切的事象，都是以人間的相互的性格的交涉爲主而展開的。

總之小說的道理，由上面的說明，雖不能算詳盡，但原理可算是已有輪廓了。

## 第四章 戲曲的原理

戲曲是什麼？我們很難得一個圓滿的答案。近來中國對於戲曲不外兩種見解：一種是把他當作開心取樂的玩藝兒，這種態度多半是鄙視戲曲的人，是幾千年來的傳統思想，在今日社會頗有勢力。一種是把戲曲當作文學，但勢力遠不如前者。這兩種當然後一種見解為佳，但仍有研究的餘地。自然戲曲算是文學的一部分，但近來很多人主張整個的戲曲，決不是文學，而是一種獨立的藝術。既是獨立的藝術，究如何可獨立，於是有人根據哈密爾頓（G. Hamilton）的戲曲定義而定他為「綜合的藝術」。哈氏說：「戲曲是由演員在舞台上，以客觀的動作，以情感而非理智的力量，當着觀衆，來表現一段人與人間的意

志衝突。』爲什麼是綜合的藝術？因爲近代戲曲是由文學，音樂，繪畫，雕塑，建築，跳舞綜合而成的一種藝術。

根據藝術的分類法有三個原則：一是對象；二是工具；三是體裁。戲曲的對象是人生，工具是文字，體裁是動作，由此可見戲曲是合乎文學的資格，所以亞里士多德便承認戲曲是詩的一種。他說：『悲劇與史詩固可同樣的不藉演作而產生其效果；悲劇亦可由誦讀而表演其力量。』

西洋大詩人如莎氏比亞，易卜生，歌德，都曾作過戲曲，因爲什麼呢？第一，因爲戲曲爲文學的一種，與其他文學在內容與外形都不相同。詩歌是以情聲爲主體，小說是以情事爲軀幹，惟戲曲以動作爲要素。詩人愛作戲曲，是可藉此抒發自己的嗜好。第二，因爲戲曲描

寫的方法與其他文學不同，詩人可乘機改變文學寫法。第三，戲曲作品不但能供人讀，且能在舞台上表演出來給人看。所以戲曲在文學上的地位甚為重要。

總之，戲曲是人生動作的模倣，其工具為文字，其體裁為動作，其功用乃情感的指導與人生的批評。

戲曲上最重要的，就是所謂三一律 (Three Unities)，是指動作的一致，地點的一致，時間的一致而說。動作的一致是在戲曲中的情節，不宜過於複雜，前後事實，應該根據原旨，一致貫徹。地點的一致，是在戲曲中情節發展，應該是始終在空間規定的範圍以內。時間的一致，是說事件必須不能超過廿四小時的限制。這是亞里士多德從那時代的希臘文學抽象而來的法則，後人遂多視為金科玉律。莎氏比亞

任意破壞這規律，很多人罵他。其實三一律不過是戲曲創作時的一種手段或方法，聊備作家的抉擇，不能夠絕對的限制人。同時須知有才的作者並不十分拘守什麼規矩。法國大文豪魯俄（V. Hugo）在他那長篇歷史劇克倫威爾（Cromwell）的序文中說：「時間的一致和地方的一致，都是無意義的。無理的限定在二十四小時內的行爲和無理的限定在一間房子內的行爲，是同樣的矛盾。一切的行爲，都必須要特殊的地方，適當的時間，把時間的同一使用分量加在所有的事件上面，把同一的限制加在一切的東西上面，這是同那說一樣的鞋無論什麼脚都可穿得的一般可笑。」他反對三一律的話的確有道理。

三種一致的方法以外，還有幾條法則，也與戲曲構成上有關。這法則是原因（Cause），展開（Development），頂點（Climax），和結局即大

團圓 (Denouement)。這個大團圓在悲劇上，常常是死 (Deaths)，在喜劇上，則多是結婚 (wedding)。在悲劇普通是全篇充滿着那結局的豫兆，喜劇則常常是突如其來，使人出乎意料之外。

戲曲大概分爲三種，即悲劇，喜劇，和悲喜劇。

悲劇原出於希臘，有山羊之歌的意味。在從前希臘的節期，唱歌團都披羊皮而歌，即由這種合唱團發達起來而成了後來的戲曲。

所謂悲劇，一言以蔽之，就是以人的意志和命運相戰，而以那戰敗的事情爲題材的東西。他那和命運鬥爭的動機有兩種：一是由於主人公的過失，一是由於主人公的犯罪。前者如沙氏比亞的奧塞羅 (Othello)，後者如沙氏比亞的麥克伯司 (Macbeth) 便是。(上兩劇加添哈米雷特 (Hamlet)，李耳王 (King Lear) 爲沙氏比亞四大悲劇。)

悲劇所及於觀者的效果，就是憐恤和恐怖，換言之，即是對於那爲運命犧牲的主人公的同情，而恐怖那同樣的結果降到自己的身上來。這種感情可以提高我們的精神，醇化我們的思想。悲劇的價值就在  
此。

亞里士多德說：「悲劇有六個要素，第一是結構 (Plot)，第二是性格 (Character)，第三是措辭 (Diction)，第四是感情 (Sentiment)，第五是場面 (Stage representation)，第六是音樂 (Music)。結構是指事物的結合；性格是把人物的性質加以特色的；措辭是藉以表示情思；感情是人性的根本；場面是指背景衣裳及舞臺等；音樂是伴着合唱而奏的音樂。其中尤以最初的两項爲重要。」

喜劇是對於悲劇而言的，喜劇的起源也是由於節祭時合唱團的歌



而令人值得解頤的東西，不過他的發達，沒有悲劇那樣顯明罷了。有時用爲很曖昧的意思，如但丁(Dante)的神曲，原文卽神聖喜劇(Divine Comedy)，這裏喜劇的意思，僅表示個不是悲劇的意思罷了。

喜劇在亞里士多德的詩學上把他看得很低，所以他的身價趕不上悲劇。到了近代才算抬了頭，英國麥里底斯的喜劇論，法國柏格森的笑的哲學等，我們都須注意。麥注氏認爲喜劇是對於一切非社會的武器。並把喜劇解釋爲用笑來保護自己的社會本身。並以爲沒有喜劇，也沒有文明。

悲劇和喜劇之外，還有一種叫作悲喜劇的東西。這個有時包在喜劇之中，實則他是不悲也不喜，不過他的結局是幸福罷了。有個批評家稱爲調和的戲曲，意思是把喜劇和悲劇的要素同時調和罷了。

悲劇的主人公結局多是死亡，喜劇的收場，一切的人物都融和而幸福。有的主人公當初是惡，後來受了相當刑罰，遂痛改前非，轉惡爲善，或善人最初受着虐待，後來還是得到優遇，而能揚眉吐氣，這樣便是悲喜劇了。沙氏比亞的威尼斯商人 (The Merchant of Venice) 便算是頂好的例了。

最後，我們須知近代戲曲的傾向，他的新傾向大抵可分爲六點：

- (一) 近代劇比較的短。
- (二) 對話注重，不可有廢話。
- (三) 側重內心的動作。
- (四) 處理人生的一切問題，特努力於描寫人生的內的經驗。
- (五) 近代劇沒有一定的形式。
- (六) 古典劇以描寫命運爲要點，浪漫劇以描寫性格爲要點，近代劇則以處理諸社會問題爲要點。

由上面總括來說，我們可以了解得關於戲曲的各方面，可以了解

得戲曲的意義與在文學中的地位，更可以了解戲曲的任務和人生是有密切的關係。

## 第四編 文學的批評及創作

### 第一章 文學的批評

一個真正批評家，對於一般的讀者，可算是很好的指導的人；對於一般的作家，也可算是很好的傳佈的人，對於自己，更是一個誠實的創作者。

不過批評的意義究竟如何，却是一個糾紛，而且不易解決。蓋來（Gayley）和司考脫（Scott）把古來的批評用途分爲五類，即指摘讚揚判斷比較和評賞。

不過批評的責任，是積極的，不是消極的；是應該注意讚揚和評賞兩方面，而不是指摘和判斷的。批評者完全將所批評的作品，加以

分析的或綜合的——演繹的或歸納的——研究，對於作品本身價值，却始終是肯定的，所以批評家並不是居在高高的地位，不是居於糾正的地位，乃是學習與傳佈。

文學批評要發表批評者本身對於文學作品的意見。但各家的意見往往歧異，今聊舉一二，以資參證。

亨德(Hend)說：『文學批評是用以考驗文學著作的性質和形式的學術。』

法郎士(France)說：『批評是一種小說，同哲學和歷史一樣，給那些高明而好奇的心的人們去看的；一切小說，正當的說，無一非自敘傳，好的批評家便是一個記述他的心靈在傑作間之冒險的人。』

聖特柏若 (Saintsbury) 說：『批評和文學的嗜好的有理性的運用，差不多是一件事——他是一種嘗試，要想用觀察的方法去尋求文學，所以使人愛悅，因而所以好的原因——他又是詩和散文，風格和韻律的品性的發見和分類，且在可能的範圍內，還須尋溯他們的根源；他又是文體的分類，及文學的工具和武器的觀察和試驗，而對於文學的風尚及類比之事的觀察也不忽略。』

安諾德 (M. Arnold) 說：『文學批評沒有利益觀念，只努力去研究世界上最精美的智識與思想，然後再把這最精美的智識與思想，傳播到人人腦裏。』

上面所說的四人的解說，差不多將文學批評的意義都說到了。但

他們有一共同的條件，全是將好的創作介紹給讀者，並且介紹給他們以著作的特長。

我們大概知道了批評的含義。進而再論批評的目的了，關於這一層，且舉歷來一般人所認文學批評的目的者九項：

- (一) 獲得智識及傳授智識。
- (二) 負文學鑑賞的任務，即明確的解說所要批評的作品及作家。
- (三) 指示文學上怎樣是優的作品，怎樣是劣的作品，以節省我們的時間和精力。
- (四) 爲作家教養一般民衆
- (五) 示作家應該使自己怎樣適合於一般公衆之間。
- (六) 調整及教養一般公衆的文學趣味。

(七)排斥對於文學的一般的偏見

(八)對於不能親味新思想和親讀新書籍的人，示以新思想新書籍的怎樣。

(九)糾正作家及公衆的謬誤。

這樣看來，批評的目的的範圍太廣泛了。我以為這不過是批評家不期然而然的意外的收穫。批評家一定時時刻刻注意於目的，那便同創作家一定時時刻刻注意於讀者，是有害無益的。

實在來說，偉大的文學批評者所寫成的文學批評便是一種文學作品。譬如安諾德的批評論文 (*Essays in criticism*) 固然是在批評擺倫 (Byron) 等人的著作的，我們讀了後，對於擺倫的作品，可以得到許多了解。但在另一方面，不管他批評的怎樣，這幾篇論文的本身，却



是一樣具有文學的價值。周作人談龍集上說：「我們在批評文裏很誠實的表示自己的思想感情，正與在詩文上一樣，即使我們不能把他造成美妙的文藝作品，總之應當自覺不是在那里下判決或指摘缺點。」他又說：「我們在要批評文藝作品的時候，一方面想定要誠實的表白自己的印象，要努力於自己表現，一方面更要明白自己的意見只是偶然的趣味的集合，決沒有什麼能夠壓服人的權威；批評只是自己要說話，不是要裁判別人；」如果在文學批評上具備了這樣誠與謙的態度，不致十分謬誤了。

批評家在創作裏尋找人生，然後又藉着批評表現出來，即在這一點上，批評已是創作，批評家已是創作家了。康德(Kant)說：「文藝是天才的創作。」同樣，我們也可以說，批評也是天才的創作。

文學批評的意義和目的，已經說過了，再進一步來論文學批評的種類及方法。關於文學批評的種類，有以歷史的觀察而分爲因襲批評與近代批評；因襲批評以希臘文學爲標準，重在文學的規律，忘却文學的自然進化；近代批評是以世界文學爲標準，重在文學的統一與進化，純取公正研究的態度。有以批評的態度而分爲客觀批評與主觀批評：客觀批評相當於因襲的批評，主觀批評相當於近代批評。

近代批評種類頗多，今分項述其重要者如下：

(一) 印象批評 批評著作的優劣，只看著作能否感動他們的感覺，是否能引起他們的同情。要是能引起他們的同情，能感動他們的感覺，那著作就是好的，更不必問什麼理由。這便是印象評批。俞曲園說：「詩能動人心脾，便是佳作。」這動人二字很可爲此派的標準，

完全屬於性靈方面的批評。印象批評的鉅子爲法朗士 (France)，他說：「吾人祇能經過感覺的媒介而認識宇宙，而吾人的感覺則可隨意給宇宙以任何的形狀與采色。批評家須知一首詩如一片風景，乃隨着彼的目與領導此目的靈魂時變其形者。在藝術與文學的境界中，不含有衆口同聲的一致，亦不含有確立不移的意見。吾人被封鎖於自身之中，決不能越乎其外。批評家如十分坦白，應語人曰：「我將與諸君談談自己，而以莎氏比亞 (Racine)，巴斯噶 (Pascal)，哥德 (Goethe) 爲題目——此乃給我以好機會的題目。」由此可見此派主張以記述自己靈魂在傑作中遊歷的經驗爲至要。

(二) 歷史批評 此派主張從種族，環境，時代三方面研究文學與藝術以此三者的互相助長，互相減殺，而成爲卓越與卑劣的作品。批

評文學與藝術亦應從此三方入手。法國泰納（Faine）極力注意藝術的種族性，地方性，時代性，而於藝術最重要的作家的個性，與永久不變的一般的人性，却輕易放過。所以有人以為此派將時代精神的內容放大，其功甚大，然而不能玩味作品的內部興趣，自是偏狹。

（三）鑑賞批評 鑑賞批評，在近世的批評中所占的位置很重要。他是竭力認識及玩味作品的性質，功績，價值為中心。他不受倫理的教訓的限制，離開通俗的實際問題，對於作品，以「沒利害」的態度，加以讚揚。這一派的先驅為安諾德（Arnold），他說：「批評家要遠離所謂事物的實際的觀察，對於心所感覺的一切對象，祇隨心的響往而前進，使心境得到所謂一心的自由遊戲。關於批評對象的外面的，政治的，實際的考察，須完全放棄。批評的職務，祇在知世所所思的

最善者，而使之爲一般人所知，藉此以創造真實新清的種種思潮於世而已。」這種批評家的謙遜態度，的確可佩。其後拉司金（Ruskin），瓦特彼德（Walter Pater）全是屬於此派的重要人物。

（四）社會批評 此派多注意於作者方面，而兼顧讀者，視他與作者同一重要，以文學爲一種社會活動——自作者至讀者——以其影響於讀者與社會的大小，爲批評的標準。文學實爲一繼續的大活動，因讀者而進行，亦爲讀者而進行；惟到讀者來參與此活動，然後此活動乃達到其終極的一步。然將文學視爲作者與讀者的合力的活動，必社會發生影響，而後作者的活動乃告成功，則爲社會批評更進一步的見解。

總之，真正的批評家要謀理性與感情的統一，要泯除歷史的態度與印象主義的畛域，不可漫無目標，也不可不知其然而不知其所以然

的盲目的陶醉，他必須經過感受，解析，和表明。因爲這三層是很重要。劉勰文心雕龍知音篇說：「知音其難哉；音實難知，知實難逢；逢其知音，千載其一乎。」可見偉大的批評家，不但須有天才，也須有學問。批評家於此處宜深省才是。

最後引叔本華批評論上的話作結。他說：「賞識一個才子的作品，批評不應涉及他的劣點，並且不應去貶抑他，只應當褒揚他。因爲在智力範圍以內，如同在其他範圍之內，總有虛弱或頑強兩種性格發見，他們是密附在人性中，甚至於最精明的思想家也不能完全把他們撇開。所以甚至於在最偉大的作品也有謬誤。」我以為不但對於才子的作品應該這樣批評，對於一般的作品也應如此。

## 第二章 文學的創作

我們平常有這麼一個經驗，就是覺得神思忽來，情意滿懷，自以為值得表達出來，可是落筆以後，反覺得所寫出來的文字不及最初情思的百分之一。劉勰說：『方其搦翰，氣倍辭前，暨乎篇成，半折心始，何則？意翻空而易奇，言徵實而難巧也。』他的確能道出這種經驗的由來。從他的話看來，可以知道所以致此的原因有二：一為內容材料不盡結實，二為形式表達未得其道。欲彌補此種缺陷，惟有回到源頭去注意創作方面了。

說到文學創作的一般原理，一方面應該注意作者的才力，一方面應當注意作者的學力。作者所以能成爲作者，半由於內蘊的才力，半

由於學術的修養。而他們的佳作，大抵由於才力的表現與藝術的表現。威耳克遜 (Wilkinson) 說：『我們現在所謂藝術——藝術是對其作物所加的努力——不過自然天稟，對於自身加以明瞭的意識罷了。所以藝術爲自然天稟的自覺。』路司 (Lewes) 說：『憑我們的創造力，以開發遺存的舊形式與舊問題，便是創造。』可見作者須明其才力如何，加以相當的修養，使其內蘊的才力，獲得適宜的灌溉，自可不致荒蕪而消了創作力。

創作雖分才力與藝術兩方面，但實際來說，二者有連帶的關係，絕不可分離。因爲一個作者的成功，往往仗持其本來天賦的才力，加以學術訓練的功夫，才能達到。

有創作才力的人，按心理上來說，有兩種傾向；第一，他對於任



何地方與時間的事物和觀念都有活潑的關係與暗示。能構成一個有系統的意體。第三，他不但對於事實和觀念有精當的結構，而且能把情思表現成作品直入讀者的心坎，以支配讀者的思想與情趣。

雖說按心理上來說，有創作才力的人有兩種傾向，然而人心不同，各如其面，究不能千篇一律，所以同一文題，則作者的計畫不同，論證不同，情感色彩有異。故司馬相如的文則理侈而辭溢，倍根（Beacon）的文則富於哲理。當然他們作品的傳感性各有不同，現在倘依作品的差異性來分創作才，約爲二等：

第一原始的創作才 所謂原始的創作才，便是指能以構造新境界，新人格，新觀念的內觀及想像的才力。如李杜二人的詩，莎氏但丁二人的戲曲，他們都是能夠獨闢蹊徑，自見面目。

第二再現的創作才 所謂再現的創作才，便是能將枯燥的事理，竟新奇確實的表出。此等創作家有綜合分析解釋疏證的長處。

第文學的境界；茫茫無涯，不可限量。初事文學的人，最好多學，不可輕言創作。非謂無創作的才力，不過要訓練到功候純熟，善用所長的時期，那一種潛伏的創作的才力自然流露出來，發展出來，到那時不期然而然的入於創作的地域了。

然而如何發展每人的潛伏的創作才力，確是一個極有趣的問題，我以為發展的步驟不外（一）養成細察；（二）養成精思；（三）養成敏覺。今分述之：

（一）養成細察 文學上的發生，有高度的輔助力便持觀察，所以作者須對於宇宙間的形形色色加以深切的注意，靈警以觀察，活潑以

接受，使物我交融，而對於文學的創作，自有絕對的功用。

(二)養成精思 作者對於事物，既有相當的觀察，而對於論斷事理，尤應獨抒己見，切忌一味人云亦云。倘見理既真且明，則宜以自己的全力傾注於文的理論。如不肯精思，力求於似人，倘不肖即失其所以爲文，畢肖又將失其所以爲我，這樣作品雖多雖妙，也無用處了。

(三)養成敏覺 作者既養成細察與精思，而培植一種敏覺尤爲文人創作所必需。蓋文學作者對於人類的各方面皆應有所供獻，倘他對於自然與人生，能夠趣味活潑，反應敏捷，而於文學的創作上，定有非常可驚的地方。

上面三種步驟，第一是屬於知的發展；第二是屬於意的發展；第

三是屬於情的發展。他們均爲創作上的基本訓練的過程。而除此以外，能輔助創作者厥爲讀書。然而讀書必須作到活潑靈警自由融化的情境，倘生吞活剝，食古不化，絕無益處。愛默生(Emerson)說：『書這一個東西，如善用之，則爲百物中的最良者；不善用之，則爲百物中的最惡者。然則怎樣算善用？怎樣算讀書的正鵠？我敢正言曰：書乃用以供人的感發。吾寧一書不讀；不可盡信書中的言辭，失其爲我。』可知讀書貴在於字裏行間，細心玩索，以激進創作的衝動，萬不可受其約束才是。

我們對於名著，若毫不間斷的聚精會神去諷誦，則隨時隨地皆可誘導吾人，爲激進吾人創作的助益。考福祿特爾(Voltaire)作文時，常先讀馬色龍(Massillon)的著作；波司奈脫(Bossuet)常先讀荷馬(Homer)

的著作。這可見讀書與創作的關係了。中國文人向來主張「多讀，多作，多商量。」杜甫說：「讀破萬卷書，下筆如有神。」更可見讀書一項足以幫助創作了。

這裏，所說的文學上創作的話，完全是對於文學的創作方面除了鍛鍊自己以外，沒有別法。愈加純粹的，銳敏的，精深的鍛鍊，便生出愈巧妙的表現了。

在上面我們已經把文學上創作的原理說明了，現在來論一論創作與目的。一個作品的產生，除了純粹的自己創造力衝動以外，是不是常常含帶別種目的，確是一個問題。

真正的文學創作或好的文學作品，大抵都是言志的東西。他只是作者心靈中最美最真的表現，他只是作者達出一己的情思的表現，他

的作者斷不肯降低自己的意念，去迎合別人的心理；因為若是作者一方面將別人放在心內，一方面表現自己，決不能寫出好作品。

所以文學上所創作出來的好作品，裏面並無目的可說，只是盡量發揮已志，而忘却了其餘的事。當然其結果也能使讀者得到相當的同情，能與作者息息相通；而得到一種愉快。但不能認為作者的用意在此。

但是有人總以為文學還有另外目的，如改良社會，提高文化等。殊不知文學是生命力在絕對自由的時候而表現的東西。他是超現實社會，向着高大深遠的生活而躍進的創作的慾求毫不受拘束的表現着，所以這裏面常常暗示着大的未來。法蘭西革命以前，有盧梭等浪漫主義的文學為先驅。其後的托爾斯泰，易卜生，勃朗寧也都為新時代的

先驅。但這以後革良的趨勢爲他們所不計的，而且是無心爲之的。譬如：有一次好多婦女相約同去拜訪傀儡家庭的作者易卜生，他們對易卜生說：「關於婦女的自覺和解放等事，爲世界婦女們吐萬丈之氣，而給與人心以新的啓示，就是你的傀儡家庭；我們都十分感謝。」易卜生答道：「我並不是以那樣的打算而作出那個作品，我是單爲作詩起見的。」這話並不是易卜生的謙遜，乃是因爲易卜生根本不是爲着世界婦女運動的目的而作的。他不過是自己十分感到婦女的應當自主，於是便寫出來了。

大凡文藝家想爲一種目的而寫作品，則不能成爲佳作。因爲一切好作品都是自己表現——卽作者爲心內的要求而表現自己，決不肯給自己以外的人或其他目的做工具的；換句話說，創作是創作家的專務。

爲表現而表現，爲創作而創作，決不是爲別種目的而作的。

周作人說：「文學，做佛只有社會上失敗的弱者才需要，在際遇好，沒有不滿足的人們，他們想要如何就可以如何，文學自然沒有必要。如心中感到苦悶，或遇到了人力無能爲的生存問題時，則勢須用文學把這時的感觸發揮出去。凡是另有積極方法可施，還不致於沒有辦法或不可能時，如政治上腐敗等，當然可去實際地參加政治改革運動，而不必藉文學發揮牢騷了。」韓愈說：『文章之作，恒發於羈旅草野，至於王公貴人，氣得志滿，非性能而好之，則不暇以爲。』由此可知文學是作者蘊着許多情思，若不發揮出來，則心中總覺得憤恨，若是表現出來，則心中的氣憤也就跟着消滅了。從前西洋各國每年都有一大特許罵，凡平常所不敢罵的人，在那天也可向之大罵，罵後



則氣憤即平。現在這種習俗已經沒有，但文學的作用却正與此相同。

詩序上說：「情動於中而形於言，言之不足，放嗟嘆之，嗟嘆之不足，故詠歌之，詠歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。」故文學只有自己的感觸，沒有目的，若必謂有目的，也只是說出來爲目的，正如同我們在冬天談天，常說道，「今天真冷」，說這話的用意，當然並不是想向對方借錢去做衣服，而只是說出感覺罷了。

所以創作家應享有完全的自由權。任其自由觀察一切，思維一切，不必絲毫加以拘束。文學的創作家不過是將個人平時所得的印象，運用才力與藝術使之再見而已。

文學創作家苟欲於文學有所建樹，則不能不具有極強的自信心，以保全其固有的自由，而維持其孤獨的奮鬥生活。否則強己以同人，

或另具別種目的，究非真正創作的路途。

總之，一個作者非寫出自己心中所感，腦中所想，不能成爲真正的創作家。叔本華說：『對於一本書非深印該著者的思想不足稱；而他思想的價值，或在其所思想的材料，或在其發表思想的形式，換言之，書者記其所已經思想者。』由此可知一種創作如果失去個人的情思，一味顧及其他目的或問題，勢必造成文學的墮落了。

文學概論

## 第五編 文學與道德

### 第一章 文學與道德

文學與道德有無關係，是研究文藝的一個重要問題。近代如託爾斯泰，泰納，桑代亞納諸人，很多潛心於這個問題。他們的藝術批評的根柢，莫不因其解釋文藝與道德的不同而生差異。

考察藝術與道德的關係，當先知藝術與道德兩種活動的不同。換一句話說，就是藝術與道德價值的差異。論藝術與道德的差異及其關係者甚多，今略舉二說：

(一) 桑代亞納說 桑代亞納 (G. Santayana) 美感論中說：『美的價值(即美感)為積極的善的認識。而道德的價值，正與此相反，為惡的

認識。美的價值爲自發的價值，於其對象並不含計較利害的觀念。道德的價值雖在其爲積極的善的認識時，也常含有利害的觀念。若把人生分爲快樂與苦痛，遊戲與業務的兩個相反的封域，那末，以快樂方面遊戲方面爲對境的是藝術，以苦痛方面業務方面爲對境的是道德。『如桑氏所言，則藝術與道德，於其未來的活動，判斷，價值乃根本差異者。故吾人不能以道德的標準，來玩味及批評文學與美術的作品。』

(二)斯賓加說 斯賓加(Spingarn) 表現主義的文學批評論說：『美乃文藝存在的唯一原因。謀道德或社會的進步，非詩的作用，正與傳播世界語之非建築橋梁的作用相同。如其詩人的成績，爲表現其所選擇的任何材料，而表現又甚完善，則道德觀念在文學批評的判斷中

，顯然不能佔有位置。視詩爲道德的或不道德的，與言等邊三角形爲道德的，兩等邊三角形爲不道德的，或言樂器的弦或莪特式的拱爲不道德，同爲無意義。美之想象的創造，不想假冒實際，故不能以實際的標準來判斷。目今無一具威權的批評家，以倫理的標準考驗文學了。』由斯氏之言，可知文藝與道德無甚關係，與桑氏同。

由上兩說，好似文學與道德無必然的關係。然欲知其究有無關係，不能不於藝術的本質及其效用探究之。

藝術的本質，爲美的感情。所謂美的感情，乃是脫離現實生活的利害是非等，經過淨化的情緒。因爲藝術的性質的本身是情緒的，所以反映出來作者的感受性及其藝術所屬的社會爲特色的感情諸陰影。其與道德的關係，若卽若離，亦勢所必然。

就藝術的效用言，其具有社會性，顯而易見；因為藝術既能使吾人激發同情，互相理解，將個人與社會融合而爲一；又能滅絕嫉妒，自私，伎求等非社會的種種感情，刺激道德性而使之覺醒。故偉大的藝術，確能於無意識中改造社會，增進人生，而藝術的倫理意義，即胚胎於此。藝術與道德不無關係，從此亦可明瞭了。

藝術爲美化情緒的表現，此情緒必有所緣附而後能達於人，於是不得不覓取事實，以爲題材。題材裏有善的，亦有惡的，有高尙的，亦有卑俗的。吾人絕不能單以題材的善或惡，高尙或卑俗，而判斷作品的道德與否，須視作者的態度何若，情緒何若，以爲判斷的標準。如題材近於放蕩，而情緒則極高尙，態度亦甚嚴正，如陶潛的閑情賦，屈原的美人香草之辭，均不可遽目爲不道德的作品。故判斷作品的

爲道德與否，須視作者的態度及情緒若何爲轉移，萬不可就題材而施判斷。

所謂不道德的文學是什麼？據美國莫台耳 (Mordell) 在文學上的色情裏所說，則不道德的文學共有三種；即反因襲思想的文學；非意識的不端方的文學；真正不道德的文學等三種。第一種可以說是作者對於社會上各種名分的規律加以攻擊，要重新估定價值，建立更爲合理的生活，在他的本意是道德的，然而因襲的社會看來却覺得是離經叛道，所以加上一個不道德的名稱。但在現代看來却正是最醇淨的道德的思想了。第二種可以說有三類（一）是自然的，作者言語很率真放任，只是放誕，沒有他意。（二）是反動的，在禁欲或偽善主義後，常有一種反動的趨勢。（三）是非意識的，這一類文學大抵發生於變態心理



中的狂的病的作用，不是不道德的。第三種可以說是破壞人間的和平，爲罪惡作辯護的，如讚揚強暴誘拐的行爲，或性的人身買賣者皆是。嚴格的說，非人道的名分思想的文章也是這一類的不道德的文學。

由上面看來，我們可見只有第三種文學可稱不道德的文學，其餘的不算是不道德的文學。

關於不道德的文學解釋，莫台耳在近代文學與性愛上說：『描寫原始的不道德的熱情作品內，常顯示着至今還潛在我們心中的野性的情熱和文化的要求的糾紛。不問這兩方面的力那一面得了勝利，其峻使我們的興味在於下列幾點：這些作品暗示着太古穴居時代的祖先的感情至今尙殘留在我們的心中的事；表示着由剷滅這種舊熱情使文化漸漸向上的事；更表示着這些原始的要求的力非常強烈，不宜急激的

斷除——就在某種特殊的情形之下，不能不容許這些感情的滿足的事。

坡(Poe)曾這樣說：無論什麼作家也不願把自己的內面的思想或感情忠實的寫出來，因為那原稿紙一寫就立刻因了這些文字燃起來了。——他想藉此述說的意味就是：一切作家——即使是怎樣大胆的作家，都掩飾了不道德，猥褻，退化性，病的性格以及殘忍有關的自己的性質的無意識的要素。幸而經了文化的手被靜靜的關閉在我們的心底深處，我們尚有對於未完全殄滅的原始狀態的殘存的反響和記憶，把這些不絕的使讀者記憶起來，在作者也許不是很得策的事吧。但我們常在犯罪者的自白，性的變態向醫師說明的病理的變調的告白，戰時所行的殘暴的記憶等等中，見到現存的隔世遺傳的實例。病的文學者有時大胆無隱的曝露出自己的靈魂，我們就藉此可以發見那含有不健

全的滋養分的病的或不道德的內容。

作家自身所有的普通的謹嚴，穩健的感情，常像對於作家的圖書檢閱官似的，又像關守那支配着他的心的野性的感情的牆垣似的，監視作家的心，使他在作品裏不發這些野生感情的直接聲音，但我們常能透過了這等面幕，正確的探知作家心中的檢閱官所干涉的地方，無誤的剔抉出不在作品中顯現的野性的要素來。

故意寬弛這種檢閱，沒有羞恥感的作家，常把很不道德的作品提供於社會，受世人的憎惡。但社會一面雖公然的非難，一面在私下耽讀這種作品的人却很多。雖說如此，這却不是指被那裝着因襲態的人們捺加上「不道德的」烙印的真的偉大文學而言。爲什麼呢？因爲被他們打了「不道德」作品的標記的真的偉大文學所有的觀念，究非俗衆

所能鑑賞的進步了的東西，並且是與社會的因襲的道德不同的東西。但在世間，另外還有真是不道德的（不，毋寧說是猥褻的）作品，作者自己容許着發揮自己的野蠻本能，去描寫作家自身的不道德的個性。在這樣作家裏面，有的犯着恥部露出症，毫無一點羞恥感，淡然曝露醜惡，認爲平常無奇，逞其爲了金錢媚世，賣去貞操的妓女那樣行爲。他們因爲在過去的生涯中一次也不能使性的要求滿足，便在作品中演着性的放縱，以得到滿足。這種作家是在隔世遺傳的乃至神經病的狀態之中，所以他們對於目下支配着自己的這種醜惡的本能，給與一個次口。精神分析學把從來在道德的見地所評爲不道德的文學，更用了新的眼光來考察，加以批評。想根據精神分析的批評麼？那就非把這種文學的內容原因都弄明白不可。這種文學的變態的諸性質的原

因，可在作嬰兒時代的戀愛生活中找到。我們不能藉了說是這種作品要引起我們道德上的憤懣的這個理由，立刻加以非難，捨之而不顧。我們非把這些作品詳細解釋不可。我們由此可知道作者的性質。』

關於文藝與道德，在英國葛理斯（Havelock Ellis）所著的斷言（Assertion）內有凱沙諾伐（Casanova），左拉兩章裏有很好文藝與道德的善良的意見。今節錄周作人所譯的一段如下，以資參證。

凱沙諾伐是歐洲十八世紀的一個著名的不道德的人物。他愛過許多女人，留下了一部紀述他汎愛的經驗的法文日記。對於此書加以正當的批判者，只有葛理斯一人。他說這是一部藝術的好書，而且是很道德的。他說：『凱沙諾伐愛過許多婦女，但不曾傷過幾個人的心。……一個道德纖維更細的人不會愛這許多女人，道德纖維更粗的人也

不能使這許多女人仍是幸福。……藝術正是情緒的操練。像凱沙諾像日記一類的書，是這種操練中重要的部分。這也會被濫用，正如我們賽跑的或自轉車手的過度一樣；但有害的是濫用，並不是利用。在文明的人爲的制度之下，鑑賞那些英雄的自然的人物的生活與行事，是一種含有精妙的精神作用的練習。因此這樣的文學具有道德的價值；他幫助我們平安的生活在現代文明的分化的日程之中。……如有有教化的男子或女子不能從這書裏得到一點享樂，那麼在他必定有點不健全而且異常；——有點徹心的腐敗了的地方。』自然這些批評是很正當的。

總之，藝術具有創造性，其價值在開闢新境；道德具有保守性，其價值在維持現實。此乃一般人的道德觀念。美國波加狄 (E. N. Boggs)

rdus) 主道德有習慣道德與理性道德，習慣道德尙保守，而理性道德則否。理性道德則以表現個性，完成人格，改善社會的生活，增進人類的福利爲鵠的。當習慣道德某種標準適於已往生活而不適於現在生活時，理性道德即創造新標準以代之，如是新舊遞遷，道德始能與社會生活交相推進，使人生日漸向上；是則道德的創造性與積極性，實與藝術毫無差異。藝術的自然功用在促進人生，而道德的職責，亦使人向上，言其關係，不無相同之點。文學主美，道德主善。文藝雖不必去提倡道德，做些無聊的倫理教訓；要亦不只是求美，做到極端的享樂。文藝本是著者感情生活的表現。他是本了著者的本性與外緣的總合，誠實的表現出來的情思。在文藝的生命裏是自由，不是平等，是分離，不是合併。主張自己的判斷而不承認他人中的自我，實在違

背文藝的本性。中國已往講文藝，每每牽聯到道德上去——做佛文藝的價值須得用道德，——而且走到最偏隘的舊道德的標準上去，弄成文以載道爲歷來傳統的文學觀念，於是往往尊信自己的派別，以爲是唯一的「道」，而蔑視別派爲異端，而加以排斥，雖不足怪，確與文藝的本質相違。所以我們固不能說文學與道德絕不相關，也不能把道德看得太重，每篇文藝中必定要包含一種教訓；因爲這樣便將有情感的，性靈的文學加上一種桎梏，勢必阻止真正文藝的發展了。



文學概論

一三八

# 參考書目

新文學概論 本間久雄著

文學概論 田漢編

文學概論 馬宗霍著

文學概論 李幼泉洪北平編

文學概論 曹百川著

文藝概論 錢歌川著

文學的藝術 叔本華著

近代日本文藝論集 韓侍桁譯

苦悶的象徵 厨川白村著

文學評論的原理 溫采斯德著

近代文學與性愛 摩台耳著

文心雕龍 劉勰著

壁下譯叢 魯迅

小說史略 魯迅

中國新文學的源流 周作人講  
鄧恭三記

自己的園地 周作人著

談龍集 周作人著

談虎集 周作人著

藝術與生活 周作人著

正誤表

頁數	行數	字數	原誤	應改正
三五	三	六	時	是
一三	七	一七	僮	童
一六	三	九	着	者
二一	七	一二	務	物
二三	四	一	曾	經
二五	六	十四	澹	淡
三〇	四	一	二	(二)
三一	二	一	三	(三)

一三三 一三一 九八 八五 八五 八四 四五 三六 三五 三四

九 五 六 八 六 五 一 八 十 六

八 三 三 三 二五 二三 四 四 一 九

折 節 麥注氏 開頂 是 畫 惜 妮 滲 管

析 節 麥里氏 開，頂 這 盡 借 妮，慘 翰

中國新文學的源流

周作人講

鄧恭三記

近代散文鈔

沈啟元編輯

以上二書已由人

文書店出版一提

示理論見解卓特

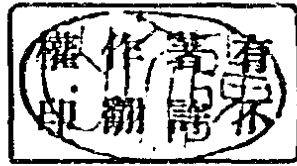
一供給材料選校

精確實爲研究近

代文學所不可不

讀之書特爲介紹

# 文學概論



民國二十一年七月初版 每冊實價大洋伍角九折

編著者 陳 介 白

印刷兼  
批發處

北平東廠胡同十八號  
協和印書局  
電話東局四五六六號

代售處

協通商店  
人文書店  
佩文齋  
為寶書局  
利華公司

11.12

75-2712