

文

學

概論

潘

梓

年

著





由國家圖書館數位化、典藏

潘梓年著

文

學

概

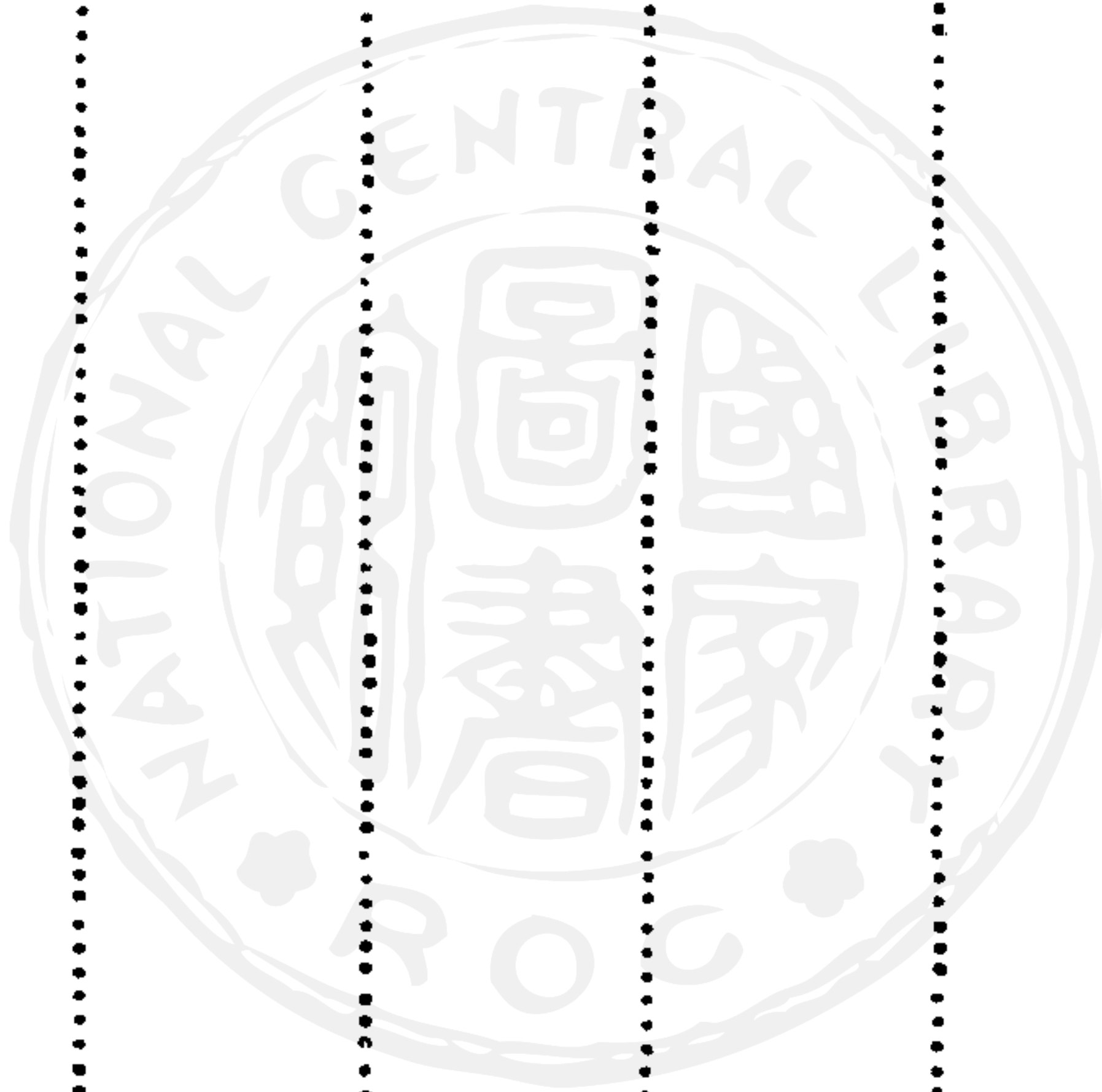
論

北新叢書之四



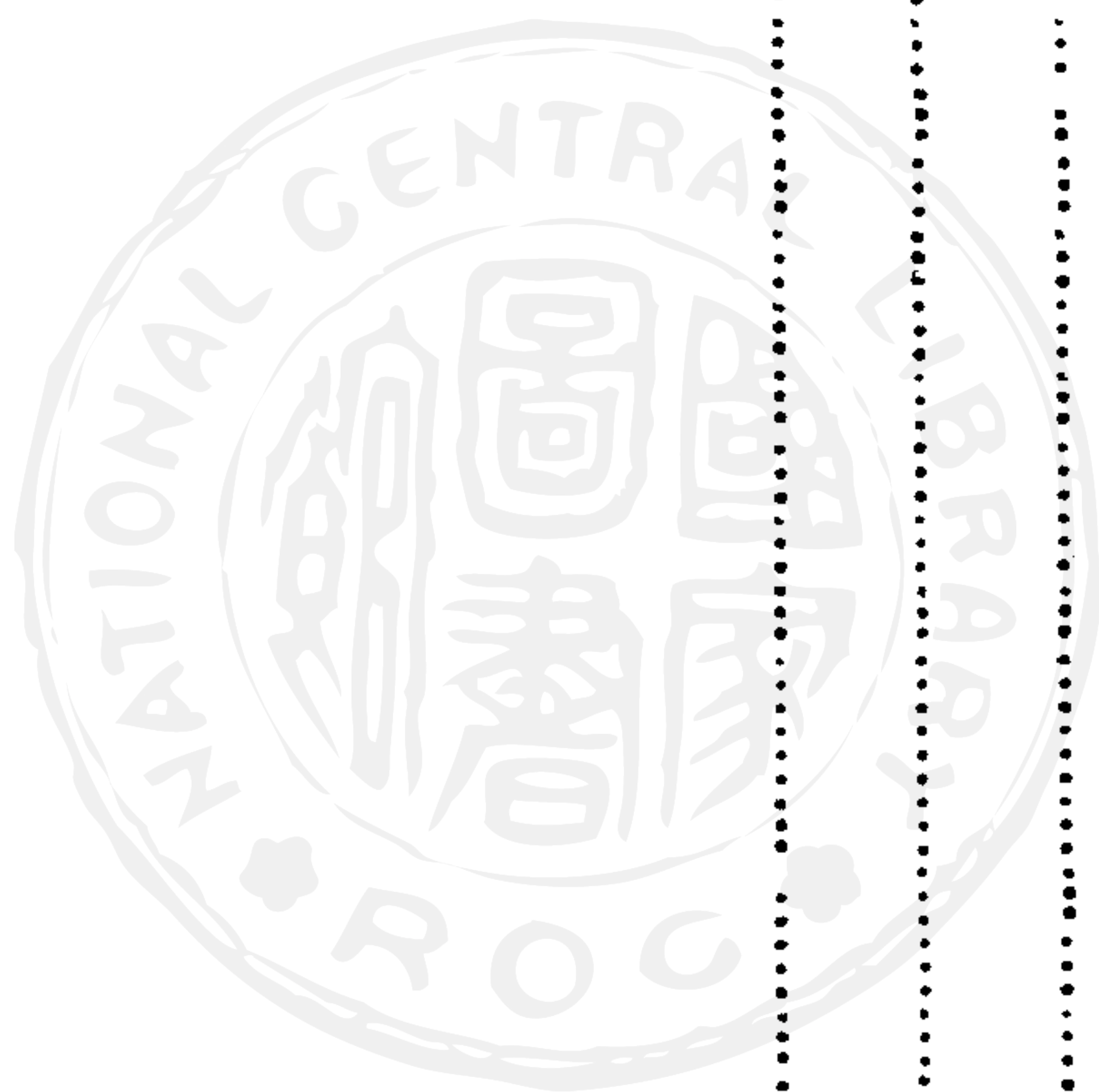
目 錄

第一講	鳥瞰中的文學·····	一
第二講	內質與外形·····	一七
第三講	文學中理智的要素·····	三一
第四講	文學的變遷及派別·····	三九
第五講	文學的分類和其比較·····	五一



附錄四篇

文學是什麼	五九
怎樣研究文學	六九
太戈爾來華	七九
讀詩與作詩	九一



弁言

『新文學』的聲浪傳入我們的耳鼓中，已有數年了！但『文學是什麼？』『文學的對象是什麼？』尙在中學的我們，一點也不明白，所以組織一個會，請願意指導我們的先生們來指導我們。現在這一冊簡單的文學概論，就是指導者的一點陳述。我們所以要把牠付印，是因爲除了前幾年翻譯過來的幾本關於文學原理的討論，或文學史的研究，和最近譯成中文的幾本討論文學原理書籍之外，我國的文壇上，散見於各雜誌或報章上的，只有短篇的文學論著，而成系統的討究，我們覺得很少見。

我們因爲這層關係，於是就有了付印的動機。至於其中內容，用不著我們說，只願讀者來批評。現在我們把我們見到的一點，簡略的說幾句話：

I. 翻譯的書，其中所引用的例子，是著者本國的，往往我們看了不易解，這點障礙，本書是沒有的。

2. 這個演講的材料，簡明精確，如看上一遍兩遍之後，我們以為至少對於文學能得個正確的和歷史的概念，這一點，我們也覺得值的介紹的！

這一小册文學概論的稿子，是潘梓年先生在本會最近的演講，是我們隨堂記錄下來的，雖經了一次修改，但其中的謬誤處，恐還不免，我們很希望閱者諸君指正！

附錄四篇，也是潘先生前後關於文學問題的意見，我們覺得頗重要，今經潘先生的同意，附於後面。

保定育德中學文學研究會謹識。

三，二七，一九二五。

第一講 鳥瞰中的文學

文學是各種學科的一種，現在我們看牠在各學科裏占的是什麼位置，作的是什麼職務，怎樣作法——換句話說，就是在各學科上，是種什麼學科。關於這些問題，分六點說明：

I. 科學與藝術爲求真的兩條大路。人生可以說是在「求真的路」上走去的，這求真大路有二，就是科學與藝術。我們可以說藝術與科學的職務是相同，都是求真的。科學是使知識漸近於「精」「確」的；藝術所追求的就是漸近於「精」「確」的情感；如果科學在理智方面求真，藝術就是在情感方面的求真，「近于精確的情感」的一句話，似乎有些費解。其實這話的道理也很簡單。我們現在可以把科學和藝術，比較着看一看。科學是有「普遍性」的，愈近于真的科學，其普遍性愈大，就是愈能和一般人的經驗符合，所以應用得上的場合愈多，愈可得人的承認和採用：這是

因爲牠愈近於「確」的緣故。這個「普遍性」，藝術也是有的。凡一件好的藝術品，必能引起觀照者心弦上的共鳴，藝術愈好愈可以（不一定容易）得到人家的讚賞——同情；爲牠聲節稱賞的人也愈廣（不一定是多），都說牠所表現出來的，確是一種人間之至情，這也是因爲牠愈和一般人的經驗符合，愈近於「確」的緣故。但在另一方面，科學和藝術都有牠的「孤高性」；「這孤高性是由於牠到了精的地步。科學愈高深，所講的知識愈「精」細，愈難得一般人的了解。藝術也是如此，故愈是精的藝術品，能賞識的人也愈少，正因爲藝術愈「精」，則描寫的感情愈到細微處，所能引起人們心弦上的振動，愈是微弱，——那也就有些不易感覺到了。所以通常一般感覺遲鈍的人，不會認識和領略高妙的藝術，不能在這種藝術品裏面，覺得到找得出什麼東西來，正和知識低的人，不能懂得高深的科學一樣。這兩個性質——「普遍」和「孤高」，「確」和「精」，說來似乎相反，其實愈是「精」的愈是能夠「確」，所以都是一個「真」所必須俱備的性質。這個道理，僅如上面那樣的解釋，恐怕還嫌

空泛，再看後一條。

2. 真實非實在 (Reality not actuality) 在我們普通人定真，以為能合乎實在的就是真，不合乎實在的就不是真。其實不然，假如所有能感覺到的實在的全是「真實」，那就用不着科學和藝術去求了。實在不能都是真實的，真實也不必定是實在的！現在分開的說一說。

A 實在不都是真實，「實在」是混雜的，散亂的；「真」是純粹的，清晰的。實在界裏自然有真的分子，可是也混雜着一些糟粕——非真的份子。這個亂雜裏的真，通常人不易（甚或不能）分別得出，須得有求真者在這混雜裏，把相混的糟粕去掉，單選出「真」的來，把這「散亂的真」整理成「清晰的真」，提來供給他們看時，他們才能認識。在科學上，現在大家都知道純水之成分是 H_2O ，但沒有化學家用蒸流法，把一切混雜着的非 H_2O 的成分攆了出去，誰能知道水是 H_2O 呢？我們也看見物體的下落，但沒有牛頓的潛心研究，誰又知道有什麼吸力在後面作怪呢？在藝術上

也是如此，自然的風景，人事的擾攘，是人類悲歡苦樂的大源泉。但到底苦的是什麼？樂的是什麼？悲歡的又是什麼？沒有詩人，畫家的指點，悲歡苦樂的對象，是不清晰的。夕陽時的鄉野，是大家知道有趣的，但要說出有趣的是什麼，恐怕就有「從何說起」的爲難了。王摩詰却只說了十個字『渡頭餘落日，墟里上孤烟。』那有趣的風景，就活現在我們眼前了。江上的美景，或也是大家認爲美妙的；但其美妙究在什麼地方，那就只有柳河東能用廿個字：『千里鳥飛絕，萬徑人踪滅；孤舟蓑笠翁，獨釣寒江雪，』把他指點出來。武人跋扈時，人民那種流離失所的苦況，真是千言萬語也說不盡的，老杜却只寫了三吏，三別就已夠足，寶玉挨了打黛玉肚裏的冤屈罄竹難書的了，老曹却只寫了她一雙合桃大的眼睛就可使柔情畢露，老吳寫的嚴監生的吝嗇上，要用他臨死的時候的兩個指頭；寫嚴貢生的惡劣上，要用他吃騰了的幾片雲片糕——這些都是從混雜裏選出純粹的，從散亂的整理成清晰的方法。所以在這一點講，科學不是別的，只是把枝葉刪去，獨檢出可以組織成真正的知識

的材料；藝術也不是別的，也只是刪去一切枝葉，獨把可以組織成真正情緒的材料檢出就是了。

還有一點應該注意的，如數學上 $3+2=5$ 的公式，這些 $3.2.5$ 的後面，當然是有些物件在，因為有重要關係的，只在數量，不在後面的物件，如 $3+2=5$ 是 $||5$ 人， $3+2=5$ 也是 $||5$ 人。所以公式上就只把有重要關係的成分抽出，而把沒甚重要關係的成分刪去了。藝術上也有這樣公式的；裸體美人，何以能引起人的快感？其公式是「曲線美比直線美」，怎樣聲音才算美，其公式是「在一定時間內，為一定之振動的，就能使人得一種快感」。這樣實在不即是真實，在智的方面是如此，在情感方面也是如此；藝術家的職務和科學家的職務一樣，是把實在界裏那些不能引起真正情感的事物，節略了，淘汰了，只選出最能與引起情感有重要關係的，指點出來。並且這塊自然的實在界也是不能平均，齊整的，也要等藝術來整理一番，人們的感情，才能由混濁而清晰起來。但這條說「真實非實在」，仍是不夠，

還有下一條。

B 真實不必定要有實在。「實在」是表面上的，破碎的，「真實」是深入的，完整的。我現在只是把實在裏假的分子丟開，單挑出「純粹的真」來，還不能得「完全的真」，必得要用理想在實在界不完全的地方，添補上什麼，纔能有完全的真。這在藝術如此，在科學上也未嘗不是如此。通常人卻以為科學是實際的，藝術是想像的；科學是要有證據的，藝術是莫須有的，這是太膚淺的說話。我們只要看幾何學所講的「點」，「線」，「面」，以及其所謂「方」，「圓」……等等在實際上到那裏去找？再看物理學裏的「以太」，化學裏的原子，又幾曾有人見過來？所以在藝術裏，固然有許多想像的東西，如楊惠之的塑像，吳道子的畫等之不一而足；在科學裏雖然貴乎徵實，但沒有想像也是絕對組不成完密的知識的。我說這些話，並不是來拆科學的台，說科學也不過像藝術那樣，是一種「想當然」的假定；實在是要指出「所謂真實，不一定要實在」的一點。因此大觀園的一羣丫頭小姐，梁山泊上的一般

天羅地煞，我們明知是曹雪芹，施耐菴的搗鬼，却不妨擺起面孔來說，這才是真正
的佳人，真正的好漢；正如我們明知「自中心至外邊，無論何點，其距離皆相等」
的一個圓，是歐幾里得的杜撰，却偏要說「這才是一個圓，那實際的圓都是不準確
的」一樣。

由上兩條，我們可以說：人生是向求真的路上走去的；人們是要求得一個真實
的生活，而所謂生活，也不過主觀方面的自我，和客觀方面的環境，所起的各種相
互作用。要得真實的生活，須在客觀方面求真實的智識，在主觀方面求真實的情
感。人們求真實知識的努力，就是科學，求真實情感的努力，就是藝術。跑到環境
那裏替人們搜集許多材料，給指點出「某某條件備具時，就要有某某情形發生」，
那就是科學家。站在自我的跟前替人們搜集許多材料，并給指示出某某情境來到
時，就要起某某種的情感，這就是藝術家。（這不過是旁觀者的說話，藝術家自己
不見得有這樣的意識的，切忽誤會。）這些材料有的是埋沒在「實在」的塵土裏，

有的是隱藏在「理想」的宮殿中。所以要有科學家和藝術家來搜求。

3. 求真情和求真知的異點 以上兩段，是說藝術和科學共同的地方，以下要說藝術所獨異的地方了。求真情和求真智不同；求真情是間接的！求真智是直接的。這個分別完全在「表出」上。譬如我們說：「三角形內角之和等於兩直角」，人家就能把我們所要傳給他的智識完全領了去，而得一個很明確的觀念。又譬如我們說：「我今天很煩悶」。人家就不大明白你的所謂煩悶到底是什麼一回事，我們只有把我們覺得使我們發生煩悶的那些事情，說了出來，人家才會了解。不但是要把引起煩悶的事情說出，並且還要說的透澈真切；你要是能這樣的把那事情說了，即使你絲毫不提及煩悶二字，人家也自然就知道你是煩悶的了。這個道理是因為一個人的感情，是不能使人家知道的，只有設法使人家也起這樣的一種情感，然後對他說：「我現在是在這樣的情形中」，人家才能明白；所以必得把引起自己感情的刺激，「一絲不走樣」的描寫出來，使人家很清晰的把這刺激受了去，鼓起了他的心弦，才

算是把自己的情緒告訴了人家。所以「真」的情感的求得，雖然和真的智識的求得一樣，及至要把他表出時，却就不像發表一個真智那樣止要一句明白說話，把求得的結果說了出來就能了事，非把引起某種情感的刺激——當時的情境流動的歷程——照原形重新演述一次不可，這演述如稍稍和原形有些出入，或不精確不真摯，人家所感受到的情感，就不和你所要他感受到的一樣。這樣科學的職務只有一重，藝術的職務却有兩重；科學家只要發現，至于發現後的發表是沒有什麼難沒有什麼問題的，藝術家固然也要發現，但其吃緊處還在會發表。說到發表這一層，我們又說回來了。發表之所以難，實在就在發現之不親切。研究藝術的人都這樣說，藝術是傳達情緒的，情緒是不可捉摸的。這話自然不錯，但情緒自身雖不可捉摸，引起情緒的刺激，却有處找尋的；我們找到了引起情緒的刺激，那情緒的自身也就有了下落，傳達情緒就有了把握了。所以，如果我們對我們發生情感的真刺激看清楚了，那就止要照這樣寫一寫沒有什麼難了，故要會發表，還只是一個「會發表」，我所

以叫藝術也是求真，就是這一點道理。不過科學家所要看清楚的只是最後所得的結果，至於這結果所由得的歷程，科學家就是忘了也不要緊；（實在講來，真正可稱為智識的，也不是結果，而是這結果所由得的歷程，）當藝術家發現一個情感的時候，就必要立時把這情感所由引起的種種情景牢牢捉住，保存得好好的，那麼表現時就不愁不精確了。把當時的情景牢牢捉住一點就是藝術家難能而可貴的地方了。

4. 文學為間接的藝術 成為求真智的科學家是難，成為求真情的藝術家是更難，這是我們在前面說了，說是求真知只求得一個結果，求真情則要捉住當時發見情感的情況和歷程。現在講的藝術中的文學，可就猶其不易了；因為文學又是間接的藝術。什麼叫間接的藝術呢？這也是指「表現」說的。現在且把各種藝術比較得看

一看——

藝術之種類		彫刻	繪畫	音樂	文學	建築	跳舞
媒介	體面	色線形	聲音	文字	位置	動作	
性質	空間美	空間美	時間美	時間美	空間節奏美	時間節奏美	

在這表裏的各種藝術，除去文學外，旁的藝術所用的媒介，都是自身就能引起人們美感的感覺的，而文學用的媒介——文字，就不能有這樣的直接作用。文學作品引起人們的情感的不是文字自身；而是文字所引起的觀念。換句話講，文學所用的媒介，實在是人家腦子裏被引起的觀念，而文字又是引起人家觀念的媒介，再換句話說，文學是由文字引起人家一種觀念，再由這觀念引起人家一種感情。因為這道理，所以文字也是間接的藝術。

但觀念又是什麼樣的東西呢？牠的輪廓是怎樣的，如何可用文字引起？觀念是抽象的東西，是從各種事物的影像抽出的，宇宙間的事事物物變化無窮，人們腦裏

的影像也就變化無窮，而由影像抽出來的觀念，其輪廓自是「儀態萬方」的了。轉過頭來看看我們要用以引起觀念的文字又是怎樣呢？這一看可就糟了，文字的數目是有限的，牠所能寫出的輪廓是呆板的。例如這「紅」字只能表示紅色，「綠」字只能表示綠色，「黃」字只能表示黃色……要再有一種非紅非綠非黃……而又亦紅亦綠亦黃的顏色，在圖畫家可以把各色摻合，另配出一種恰合的顏色來應用，文學家却不能把紅綠黃等文字配合出另一個恰可表示這顏色的文字來。說「非紅非綠非黃」固不能表出一種顏色，說「亦紅亦綠亦黃」也不能使讀者明白所說的是怎樣的一種顏色。這實在是文學的大缺點，也就是文學家的大難關。要補救這個缺點，打破這層難關，止有「具體寫」的一法，什麼叫具體寫呢？就是把觀念所比附的事物的本身拖了來。例如我們不用說深紅淺紅，止要說胭脂紅桃紅，不用說濃綠淡綠，止要說碧綠湖綠……等等。這一層我們到「文學的外形」時還要詳細討論，這裏且就此為止。總之，文學是不能引起人們的情感的，要引起怎樣的一種情感，

是要去引起怎樣的一個觀念的；要引起這樣的一個觀念，最好的方法是描寫織成這個觀念的影像的事物。

5. 文學的衝動 「文學是求真的」這句話，完全是旁觀者就其性質說的，至於文學家自己却並無這種意識，他並不先立下求真的志願然後再下筆爲文。文學家也同旁的藝術家一樣，只是受了內心的要求，衝動的壓迫，使他不得不說，不得不寫。凡一種文學必要是受一種衝動的壓迫的，纔能生出真的文學來。文學的衝動有四：

A. 自我表現的願望——這就是凡人都有願把「自我」表示出來的衝動。在南庶熙藝術的心理的一篇裏講這種衝動時，舉了兩個例：（第一）人有時自言自語。（第二）常常有人把自己認爲極應當秘密的事，不能自制地告訴了親近的朋友，事後又追悔起來，只得吩咐那朋友不要再向旁人說；可是那朋友起初是遵守他的囑咐的，不久亦就不能自禁地又向別的親友說出了……如此一傳倆，倆傳三，就把一件很秘密的

事，鬧得無人不知，無人不曉，所謂「公開的秘密」了。這就是心理上的一種非表現不可的衝動。

B. 對於人們及人們的行動的興趣——假如人只有自我表現的衝動，那可表現的範圍就太狹小了。惟其對於旁人合旁人的行動，也有興趣，有了興趣，又非表現不可，所以纔擴大了表現的範圍。

C. 對於「我們在裏面生活」的實在界，合「我們希望牠實現」的理想界的興趣——這又是把前兩個衝動——僅在實在界的——擴大了。有此衝動才能生理理想的文學。

D. 格式的喜愛——假如沒有一個格式，就不能使所要表現的「真情」成形，就不能把這情傳給別人，這就是說，沒有精緻合式的器具，把自己的情感合經驗，將其原有形狀盛好，就沒有法子把牠拿出來。有許多人，有了很好的意思，很強的情感，而不能發表，就因為他胸中沒有或缺少這個格式。這格式一方面能幫助人表示

出自己的情感，一方面又能增加情感外的美感，因此，人們就在「要把在內的情感表現出來」的衝動以外，另有這「追求美的格式」的衝動；即離開了他所表現的內容，格式自己還能引起人的美感。

這四項衝動，前三項是用修養而得，後一項是生于習慣——由練習而成。這些衝動，就是文字的起點，所以學習文學的人，務要極力涵養牠們。

6. 文學的種類 普通所謂文學的種類，是就體裁分的，就形式分的。關於這種分類，人們的意見，很是分歧，我們現在暫時不講。現在講的只就實質上分，就牠背後是什麼衝動而分。有上列四種衝動，所以就有下列五種文學。

A 各個人自己的經驗——完全是個人經驗的文學。

B 人人大家的經驗——關於人人通常生活的文學。這未必就是社會的文學，因為只是就自己對於人人大家生活而起的興趣表現的。

C 人與人的關係 或全個的社會或世界與他的活動及問題的關係——在各種社

會景象之下的社會文學。

D 外部的自然界與我們同牠的關係——自然能夠引起人們興趣的地方有二：一是與自己有利害關係的地方；二是與自己無關利害關係的地方。這種文學就是對於引起自己興趣的事物，表現出牠與自己的關係——討論自然的文學。

E 人在各種文學及藝術下面，自己創造與表現的盡力——討論文學與藝術的文學——批評的文學。批評也是人類一種衝動，也能幫助文學家，指導文學家，促進文學的實質，接近「真實」。

（以上兩段都是根據小說月報鄧演存譯的文學方法裏所講的）

總之文學不過是把宇宙的所有能引起真的情感的事事物物——不管是實在的或理想的，形式的還是實質的——找了出來，描寫出來；使讀者可以得到真實的情感，以完成其真實的生活。

第二講 內質與外形

文學的要素

1. 智慧的——第三講再說

2. 情緒的

3. 想像的

內質……

4. 組織的或風格或技能的——外形

這次講

一 內質

A 情緒

(1) 情緒的淵源：十九世紀法國有個文學批評家名叫泰奴的，替文學定出公式來，以爲文學是，甲，環境，乙，種族，丙，時代，這三個東西產生出來的 (The medium, and the moment taine formula of the race) 他的意思，不外是說文學上情感

與時代和歷史有密切的關係。凡一種族有一種族特別的情感，如果一個文學家能夠代表他們種族表出一種情緒就是真好的文學。但同一種族的人民所受的環境可以很不同。如熱水以不同的體溫去測，則感覺因之而異。情感亦然。這是主觀的。說到客觀也是如此。在鄉間的人所感覺的都不出鄉間的現象，因此發生的情感也與鄉間有密切的關係。在山水明秀的地方，所生的情感，自在平原廣野不一樣。又如顏色在燈下與在日光中很是不同；聲音在陰天時與晴天時所傳的遠近亦不等。這些都是因環境不同而生的差異。故甲環境造出甲情感，乙環境造出乙情感。如果我們知道一個文學家的種族和環境，就可以明瞭其情感的大概。

環境的關係已比種族更細密，更複雜；說到時代的情形，那就更顯明了：十八世紀，爲什麼有「浪漫派」的文學？十九世紀爲什麼有「寫實派」，我們看看那個時代情形就不難知道了。如莎士比亞是那時如此流行的一個戲劇家，如果生在現在，也許就不會拿他那樣的戲風行於世。希臘時荷馬的詩，乃是因爲當時一方面戰

事相尋，一方面懷着泛神的思想而產出的文學作品。十九世紀科學知識發達，漸重實際，哲學方面發生了孔德(Comte)的實證哲學，科學上發生了達爾文(Darwin)的進化論，文學上自然就產出自然派的文學。十八世紀的時候，君主及教皇都非常專制，盧騷起而反抗，求解放，求自由，思想上有此潮流，影響到文學上，自然就產出浪漫主義。

人們在此時代與在彼時代的情緒的不同，正因刻刻的環境不同所致，故研究文學，只要在這三點——種族，環境，時代——用功，就省力多多，易於了解人家的作品了。反言之，對種族的歷史受有深刻的印象，對於環境受有很深的感觸，在某時生一個共鳴，便可造出好的作品來。後人對於泰氏的批評，多有非難：謂他忘掉產生文學最重要的個性，把主人翁忘掉了，同一種族，同一環境，同一時代的人能產生同一的作品嗎？不能。情感是主觀的，沒有了個性，光只三種東西是絕不能產生情緒的。所以這三種不能算研究文學唯一的條件；還得要加上個性，且個性是

最要部分，上三種不過是附屬的條件罷了。

以我個人看來，這種非難不十分扼要；他們把個性看錯了也未可知。一個人寫出的是不是同他當時所覺得的一樣，是一個問題，因時間不同，他所感覺得的亦隨之而生些須的變化是有的事，在正寫的時候會把自己並未想寫出來的東西寫了出來，也是有的事。說到主觀的個性也還不過是種族等三個東西的產物；對於一物所生情感，好像是主觀的作用，但何以要發生這樣的一種感情，往往可以到那三個要素中找出根據。同一時代：甲生A感，乙生B感，都是因三要素有所不同而生出的不同。所謂「同一環境」這句話實際上是沒有的；環境是非常複雜的東西，決沒有兩個人的環境會是一樣的。一個人的情感就是對於他當時的生活所覺到的。一個人苟引起了情感上的悲樂，必有使他觸起的東西在。——二個人同時所覺得的不一樣，乃因他們環境不同所致。

2. 情感的有價值者：人的情感有豐富與乾燥之不同。有的有價值，有的沒有價

值。其條件在文學批評之原理上有五點：

甲，合理或適宜——合乎當時的需要。

乙，生動或有勢——有力量的。

丙，持續或恒久——不是因爲一時的感動；超出了一時的利害關係。

丁，錯綜或變化——不單調，如我們對於一人一方面愛他，一方面尊敬他；一方面和他握手，一方面怕他。

戊，品格和性——或高尚的或卑劣的。

我以爲甲丙丁戊可以作標準。至於乙則無甚把握。如何才算生動，批評時很可以說；產生時，則不能預知這個——我們現在不預備去講。丙與戊與甲重複；甲與戊實在就是丙。高尚的不一定合理，合理的不一定高尚。但凡是高尚的，合理的，一定總是超出一時的利害關係的。這樣的分析得來講，固然可以容易明瞭些，但我以爲如果要扼要的說，那種情感有價值，最好還是用以前所說的三要素來斷定。

的確能夠表出種族環境的情形，時代的潮流的即為有價值，能夠真真的備有這三要素的，決不會品格底下，絕不會單調，絕不會不合理。反言之，如打算修養情感作有價值的作品，無他，只有在自己的種族，環境，時代三個東西裡去吸取營養料。

B. 想像：分二

a. 性質

甲再生的 Reproduction，同記憶差不多，不過失掉原來的次序，這是不同於記憶的。

乙產生的 Production，有創造的性質，從表面看來好像是新的，如想像好的伴侶，朋友，學校。但他不過是從以前經驗裡抽出各各的部分而組成的一個新模樣吧了！推其源淵仍是從經驗來的。如塑像人塑一個奇怪的像必有一個奇怪的觀念，然後才得到這結果，洛克說：「苟牛馬能塑像，塑出牛馬之像」正所以明無論是希望

也罷，什麼也罷；總不會出於經驗。想像之外，有所謂空想，空想就是瞎造，不根據經驗，做夢時常有這種現象。又謂之幻想。如小兒望月爲鏡，卽爲好的想像；如成人作如此想像，就算空想了。如以嫦娥爲月則爲想像，因其柔媚如嫦娥，愛之如愛美人，因愛美人代表愛月的情感皆相合，故爲想像。

b. 功用

甲挑選的：過去的經驗中，不一定都是對我有趣味的，使我們發生情感的；把趣味濃厚的挑了出來，無味的淘汰了去，都是想像的功用。又對於任何物，人們總喜歡加上一種解釋，這也是想像的作用，有時對於過去的一種情況留戀不舍，就因爲得了想像的挑選。

乙整理：如研究動物，不能把一切動物都拿來看，只能把看到的分成類別，整理一下，看牠們相互間有何關係，結果可得一個一般的結論，如「凡有角者，都反芻」等判斷是。這個結論是突出觀察的範圍之外了；人們如果沒有想像，是不敢做

這種「突出」的。

我們再拿文學作品來說：如紅樓夢裡賈寶玉是不是作者的化身？不是；不過把他當年所經驗的整理起來的一個結晶的人格吧了。又如陰險的女人以王熙鳳代表，也是從經驗裏抽出共同相類的性質而得的人物。這些整理都賴想像的作用。

二外形

A 定形與表現——上面說的都是關於文學內質方面的。一種內質，若無適當的外形，是無由表現出來的。所以文學既有了內質，還非得有個定形不可。所謂定形，就是恰能和內質適合的具體形式。假如不適合，就不能把內質恰如其分的表出。故第一無定形，內質無由表出，第二定形不合適，內質就不得完善。文學的外形就是語言文學；從表現的功能上講，語言文字可分做三部——一，文字，即一個一個孤單的字或辭；二，組織，即章句；三，聲調。現在分別說明如下：

A 文字：文字的意義和其用場，是已有了前定的範圍，而想像與情感則變化不

居，毫無一定的性質和界限，用文字做表現的工具，一方面固然有現成和明確的便利，一方面是有不能適合的苦痛的。故用字要切而清楚。

B 組織：在「現成的外形沒有適合的」的時候，我們就得臨時製造適合的出來以供應了。這個「臨時製造」，就是章句的組織。組織與我們表現的幫助很大，我們如果把組織弄好，就可以很省力的把一種情緒表現出來了。如謝采江先生近來有一首小詩說：「歡喜在回家以前，苦惱在到家之後」。只這兩句就把他那苦悶到萬分的情緒，完全表現出來了。

又如西廂上琴心中：「人間玉容，深銷繡幃中，是怕人搬弄；想嫦娥西沒東生誰與共？怨天公裴旆不作遊仙夢；勞你羅幃幾，愁他心動圍住廣寒宮」「小桃紅」一曲，把雙文那種怨恨老娘的情緒也表得十足。

C 聲調：讀了「碧澄澄蒼苔露冷，明皎皎花篩月影」兩句，那夜深人靜的幽僻景象如在我們目前。固然是這兩句的全體都有關係，但那聲調給這兩句的助力，我

們在讀「碧澄澄」「明皎皎」六個字時是可以覺得到的。

D字的組織和聲調的性質：這三種外形的共同點，就是都能表出作者的印象或觀念。惟字是現成的形式，我們在表現觀念時，只能選擇合適的字用。如果選不到適合的字，必得另找些字來，組成恰合的章句，以達自己表現的目的。這是字與組織略微不同之點。老殘遊記上寫白妞說書一段，所以能這樣維妙維肖，便是因為他是用的組織，如果要靠現成字或辭，就決不會寫得這樣神情畢露了。從此看來，組織的表現能力比字要大的多了。愈是能力大的文學家，他越不喜歡用字——單字來表現；越喜歡用特別組織來表現。如最後的一課只是寫一種打敗仗的悲慘，可是悲的性質是複雜的，於是他從悲的各方面去寫，把組成悲的觀念的許多方面都拿來作材料，故能把悲寫得透澈。

從人們表現方法的進化上看來：起初喜用字發表，後來就用篇章發表了。要表現什麼情感時止能用一個兩個斷斷續續的字，小兒及沒有知識的人，都無組織的能

力故表現能力很小。「字」的效用，實在有限。故單在用字上做功夫，作品是不會好的。我們要想表現複雜細膩的情感，須得在章句篇段上注重研究，有時還可利用聲調來做幫助。如牡丹亭驚夢裏有一段——

「原來姹紫嫣紅開遍，似這般都付與斷井頽垣（良辰美景奈何天，賞心樂事誰家院）……遍青山啼紅了杜鵑，荼蘼外烟絲醉軟……閑凝盼，生燕語，明如剪，瀝瀝鶯歌溜的圓……」就是利用聲調來表現閨女心目中的春色的。先有質然後才有形。但沒有形，質是無從表現。外人亦無從知道自己的情感。

關於「質」與「形」的關係我們可分四點來說：

1 發生的：依理說，原應是先有質而後找形，但事實上是先有形而後有質的也是不少。宋以後的詩文大都如此。這種最無價值，內容非常空虛無聊！

2 感應上：即文學作品對於讀者怎樣能引起他的同情，感動人的地方在質？在形？從這點講，似乎外形的力量實在比內質大，往往有內質雖然很好而因外形不

好，就引不起人的同情來的。反過來講，也有內質雖空虛而因外形俊美，亦能使得讀者覺其有味的。六朝時代的作品，內質固非常脆薄，可是外形上很好，故易引起人的注意。即作者亦有「文生情」的話；往往提起筆來以後會引起原來沒有感到的——更深一層的情感來。但這些都是膚淺的觀察。內質脆薄的作品，即能引起讀者的同情也只能是淺薄的趣味，不能有深刻的感動。只有那內容充實的作品，才能入人深，有久遠的感應力。」

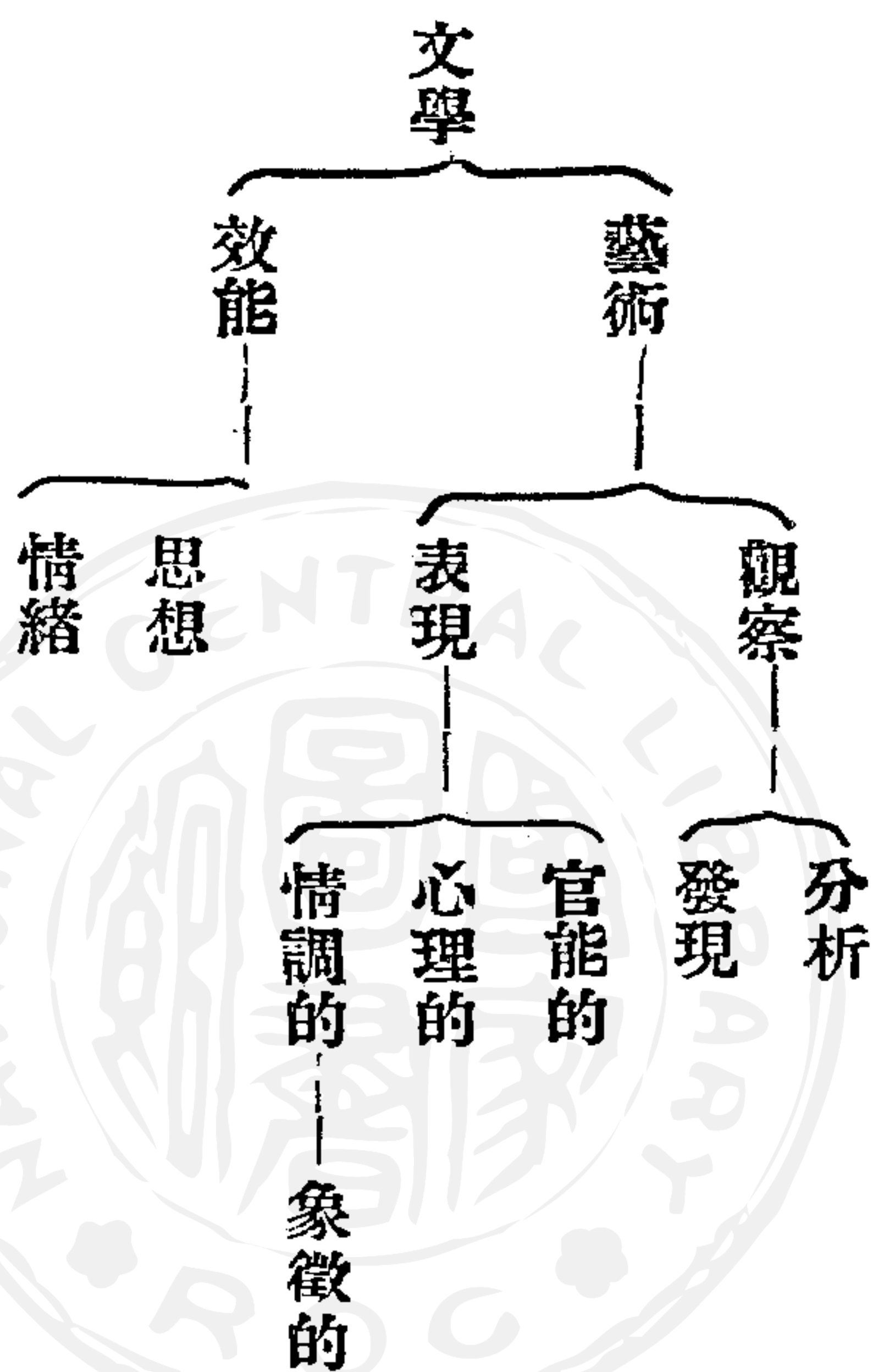
3 欣賞與研究：我們欣賞文學作品時，自然要內質也好，藝術也好，才能覺得有引人入勝之妙；但是沒有好的外形，往往引不到質上去，因此，形在欣賞上也很重要。我們研究文學，只能研究牠的外形，不能管牠的內質；因為要求內質的美好，是要在別的時候做工夫的。學也好；批評也好，總是應在形上多用些功夫。

4 價值：說到一篇文學作品的價值如何，更是內容的事了。因為這個是以牠及於社會上的影響講的。——文學家在他振筆疾書的時候，固然不暇問到影響不影

響，但影響是終究免不了要有的，這影響的責任也不能不叫文學家負的。不過這句話很容易引起誤會，須得解說一下。這所謂負責，只是負責實與否的言責，不負責整個兒的責任，如果所寫的是試驗管裏的，顯微鏡下的社會，那就無論引起社會上怎樣的_不安，那誨淫誨盜的責任只能完全由社會制度或社會管理者負擔，文學家不能分任其責，並且還有「懲姦發伏」的功勞。反之，如果所寫的全不合現實社會的情形，只是一個人閉起眼睛，用他想入非非的腦經在那裏捏造些空虛烏有的海市蜃樓，無論寫的是怎樣能夠安慰人們的天堂，樂國，總免不了要有「引誘青年」「搖惑軍心」的罪名。



第二講 文學中理智的要素



文學作品的創作究竟是「有所為」還是「無所為」？若從動機方面來說：無所為的創作是文學家的忠實的表現；因為不忠實的文學作品，不得為文學作品，所以無所為是應該而且必須的；若從影響方面來說：文學家就不能不負所謂「言責」了，

就不能說不准問「爲什麼」了，這一層在前一講的末了已經說過，現在不用贅說。因此文學的創作，不能完全是無所爲的，這與所謂文學的理智的要素很有關係，所以附帶的提前的說一說。現在再照着上表把理智的要素分別說來：

一，藝術方面。

I. 觀察——外界必須有一種情形，然後內部才能發生一種情感；然內部若沒有一種感受力，也不會促住感情的發生；而此感受力的發自感動力，人們對於外面的世界能夠有怎樣的感觸，能夠發現出什麼來，還全是要看他的智識是怎樣。原始野蠻人對於自然界及社會上的現象，都是很粗陋的看了一看。而現在智識程度高的人對於自然現象和社會現象，就有比較深切的，精緻的發現了。文學是人們發現了什麼的報告書，故有「文學是追求事實的根本意義」的話。追求的工具，舍智識莫由，智識淺薄的人，只能發現事物的外面，絕見不到深邃的內部去。如：「海關從魚躍，天空任鳥飛」的話，就非平常的人所可了解的了；在智識高的人看來，就覺到牠是

表現自然的調和及宇宙的廣大，含有無限的深意了！所謂發現都是發現事物間的相互的關係，這都要從經驗中得來，即此可知，也是經驗的結果。經驗和經歷不同，經歷只是盲目的閱歷，有智識的經歷才是經驗，故歸根說來仍非有知識不可，知識高則見地自廣而經驗自富，感情的觸發，亦自詳盡而真確了。

2. 表現，在文學創造的程序上為最後一步，表現方法有三：

A 官能的

B 心理的

C 情調的——象徵的

發現一件事，要打算把牠表現出來，非有一種方法不可。官能的表現法，就是利用人有刺激性的官能，而在能激動讀者的官能上下工夫。這種作品在於描寫的精緻逼真，很不廢力的敲開了讀者的官能的門，然後他那興奮的情感自油然而發作起來了。寫實派多用此表現法。心理的表現法，就是不寫事情的本身，而把發現的事

情的當事者的心理寫出來，以喚起讀者的同情。要描寫丘八欺侮人力車夫的橫暴，要引起人們的注意，不說當時車夫挨打的情況如何悲慘如何可憐，而只寫當時車夫怕兵的心理變化。這是作者主觀所虛擬了兵與車夫的心理，用以引起人的同情。這方法也是寫實派常用的方法。情調的表現法，就是所寫的不是事情的本身，也不是當事者的心理，而只寫那當事者的情調，這更是進一層的推想了，極不易寫，故不得不借一個類同的具體的事物來發揮這段情調，所謂象徵派就是用的這種方法。這是比喻法中的暗喻法。如李白的清平調，又如「抽刀斷水水更流，舉杯消愁愁更愁」等詩句是。有人說文學是直覺的，所以情感不可分析，但是文學不只表現自己且表現人家；人家的情感，就非分析而表現之不可了，所以可見說文學是直覺的話，實在是片面的官能的表現法，完全反於直覺的；心理的表現法，則略含有幾分直覺的意義，而情調的表現法可就完全是直覺了。現在的文學界所以反對寫實派的理由，就是嫌他們把當時自己所起的情感拋去，專去描寫那段事情，未免太死板了，結果是

乾燥無味不易引起同情的，不如把當事者的情調捉住，然後把他寫出來較好一點。官能法和心理法都須要深刻的觀察，這種知識的要素是顯然的。情調的表現法似乎與知識無關，但是大大不然。如未成年的小孩拉車本是極不人道的現象，人們却有的對他憐憫，有的加以欺侮。這就是知識不同的緣故了。所謂情實在並無這個東西，不過只是知識的波浪罷了。煞費心力善為培養的心愛的花，一旦忽被蟲蝕，在種花者一定有一種不快之感。這是因為他與花相處日久，關於花生長繁榮的經過知道得獨詳，今忽來此一厄，好像千里奔流的一條河水忽然碰到阻擋，其知識即失其寄託而生波浪，此即所謂不快感。波浪的高低大小——情感的濃薄，由於經驗的多少而定，故情感發生與知識很有關係。知識愈高，可以使他發生的情的方面愈廣，內容也愈複雜，換一方面說，要打算找一個同自己情感相同的事物來象徵，也是一定要靠着知識。反過來說，同樣的事物，因觀者知識的高低，牠所象徵的情調就不會一樣。如薛寶釵見柳絮而生發揚的情調，他人則皆生輕浮或飄泊的情調。情不是憑

空而生的，都是經驗的結果。可見藝術方面，都與智識有很大的關係。

二。效能方面。

很多的人不贊成效能這一層，上面已經說過了。他們還反對在思想上用功夫，作宣傳的工作，單把文學看成是純情的作品；但是我們已知道情感是知識的結果，知識原于思想，萬不會產生有價值的情感的。所以持這個論調不免有所偏，又有以爲文學是工具，是爲的發表思想補救科學所不到的地方的，這也是片面之見。我們現在不要管這個爭論，且看下文吧！

思想與文學的關係——在文學的範圍裏面是不應來研究思想的。文學之爲物，是有了情感然後表現，究竟表現的思想是好是壞，不能插入文學的本身而加以評判；文學中所含思想的好壞，是另外一個問題。在文學裏所應研究的是情感的表現是不是真實？描寫的手腕高不高？藝術好的東西，可不問其思想如何而認牠是文學作品。藝術好的人，可不問他的人格而承認他是文學家。我們不一定贊成這個人，

可以贊成他的文學作品；我們不可因人而廢言。文學作品之所以成其爲文學作品是因爲作者表情表的好。若表現的好，思想又正確，自然是很好的了，單單表現的好也是不失爲文學作品的。這些固然是的確的話，但沒說到文學的全體。思想的好壞對於他文學作品的價值，的確有很大的關係。思想在文學裏面終是很重要的。實在說來思想與情緒有密切關係；思想不健全的人所表現的都只是片面和其餘部分的真實關係，故其表現的情緒也常是變態的。由此看來，思想也是研究文學的人應當極力注意的。有人說：「文學是歷史的靈魂」。文學最大的價值，就是能夠表現一個時代。歷史的記載，只是外面的事實，而這些事實的含義的留傳，就非藉文學的力量不可了。苟一國有歷史而無文學，則不能表現其民族生活的根本意義于外界；因爲歷史是民族生活變遷的事實的記載，而生活的根本意義，只有文學能夠表現出來。我國不易爲外人所了解，就是因爲缺少文學家的原故。文學實能表現時代的精神。可見思想在文學中是不可忽略的了！這點很易引起一般人的誤會，我們要記着「情。

是思想開的花」的話，就不難明了。關於此點第四講再說。



第四講 文學的變遷及派別

我們以前講的那些話，可到文學的變遷上來找些證明。這可由兩方面來說，中國方面和外國方面，比較起來，中國文學的變遷不如西洋文學的變遷重要，今先從西洋文學的變遷說起：

文藝復興以前——西洋文學在文藝復興以前，不如文藝復興以後繁複；講西洋文學之變遷，可以文藝復興爲中心，文藝復興以前的文學，簡單說起來，可以用神話概括之；先是希臘文學，後來又有希伯來文學，希臘文學的思想，是肉體享樂的。追求，先是人間的；希伯來文學的思想是上帝的追求，全是超現實的。希臘時，人民很是自由，對於現實生活有充分領略的可能。一到羅馬，帝皇專制，人民受了壓抑，四肢也不得舒展，肉體的享樂是得不到的了，于是希伯來思想乘機而入，成爲精神的享樂，他是要用理想中的天國來把人民從肉體的壓迫裏救出，這就是希伯來

文學繼希臘文學而起的道理。

文藝復興以後——所謂文藝復興，是把古文藝——希臘文學回復過來的意思。

從先基督教——希伯來思想，原要把人的精神救到天國裏去，使人們所受肉體上的壓迫得到一種補償。但結果教皇的專制和帝皇一樣厲害，人民非特不得救濟，反而又把精神也束縛住了，在這兩種壓迫之下，就成了文藝復興的動機。要從形勢上看來，文藝復興是要把希臘思潮復活，從意義上講，文藝復興是「人」的發現，是解放的企求。從文藝復興到現在，西洋文學已經過了四個變遷——「古典」「浪漫」「自然」「新浪漫」這四種變遷，從形勢上看來，似乎後一個都是對前一個所起的反動，以精神上講牠們，實在是一致的。古典主義就是對於希臘文學的崇拜；他們以為這才是「人」的文學，在這裏才能找到「人」的生活。但到後來，這崇拜變成了偶像的崇拜了，以為凡是希臘文化，却是好的；不是希臘的文學，全是壞的，一味的只知道在形式上模仿，在文字上雕琢，結果遂因襲的靈空的呆板的古典派到了。

此時文學已成了死的東西，只知模仿古人，毫沒充實的內容，規律嚴密，作者毫沒有一點發展個性的餘地，改革的必需已到緩無可緩的地步，但在文藝本身是起不了什麼反動的，因為文藝只是生活的反映，要人們生活上先起了反動，文藝才能跟之而起。自法人盧梭振臂一呼叫「人返於自然」，把一切人爲的因襲的桎梏，盡行打破；掀起了思想界的軒然大波，一時狂風捲地，大雨傾盆，全歐都受了震蕩，種種革命隨之而起，於是反映生活的文學，也就起來了，所謂浪漫主義，說也奇怪，浪漫主義的端緒，雖開自法人，而文學上的浪漫運動，法國却較他國爲晚，這是因為牠是古典主義的發祥地生長地的原故，文學上的浪漫運動，有意的鼓吹，爲德國的司勒格爾，暗暗的孕育，則爲英國司各脫，我們可以說他是西洋小說的始祖，他是英國蘇格蘭人，在那裏環境比較自然些，古典主義也沒有什麼勢力，所以他可以自由做他的小說，及詩；其後湖畔詩人湖茨華士郭力其蘇瑞等，惡魔派拜倫雪萊開茨等相繼而起；一方面受了歐洲大陸新思潮的鼓蕩，一方面發揮他們英邁的民族性，文學

的浪漫幾乎到了極點，德國自從可勒格爾鼓吹以後，浪漫的文風雖不及英國之盛而哥德，海涅等（他們不是完全的浪漫主義者）也極一時之盛。在法有許莪大小仲馬等，都是浪漫主義的健者。

古典派的文學大部是生長于宮庭之中，歌功頌德，題材平凡，形式只是一個空架子。浪漫派力矯此敝，題材是描寫社會平民生活的，要寫什麼只是自己自由的發洩，迫於很強的衝動而寫出來的，他們的內容，只是生活；他們的文學只是他們思想的反映，自由的情感的流露。因為他以新奇醫平凡，原是對症發藥的辦法。但有意講新奇，一味求新奇，就又漸漸的離了人生，離的太遠了，所以到了後來，對牠起來反動的自然派文學就應運而生了。自然派文學的興起，也起於思想的改變，引德和達爾文乃其先驅。十九世紀科學發達，其勢力無處不到，科學的勢力侵入了哲學界，而實証哲學出。達爾文的種原論出，科學的勢力又侵入了生物界。科學得到這兩個急先鋒替他開闢了這樣廣漠的，從來沒有人相信牠們會收入科學的領域的兩塊

殖民地，於是牠的威名始爲一般人所驚駭而懼伏了。這個思想上的革命影響到文學，就產生了自然主義。自然主義的原理是：各個東西都爲牠自身而存在，換言之，都有他的價值；全宇宙就是這個那個許多的東西的總和。我們要識得宇宙的全體，只有把這個那個東西細細觀察的一法，其方法是：(1)只有「分別相」沒有一類相」；(2)醜的和美的一樣的重要；(3)爲寫實。要做到這幾層，實地觀察就是必要，自然派的作風，爲法人福祿貝所創，經過左拉理論上的闡發，到了莫泊三就已登峯造極了；一時風靡全球，英有蕭伯納，梅勒底斯等。美有哈特，哲姆士等。德有蘇特曼，霍士德曼等。俄有屠格涅夫，柴霍夫等，北歐有易卜生，斯屈靈培格等，都是注意個性，實地描寫的作家。他們的題材，有社會問題，有勞動者的生活，有黑暗中的罪惡，有階級社會的苦痛，有赤裸裸的肉慾；要之，都是人生的，平民的，個別的。

自然派文學最重要的是客觀的態度；處理他們的題材要和科學家處理他們的

「與件」時一樣忠實，描寫時不加入一毫主觀的色彩，這樣在發現真理上，即披露社會的真相上，分析人生的底蘊上，可以說是再好沒有，不過「變化」是自然的法則，一成不變是天主第一號的罪惡，自然是無論如何不許的。所以到了近來人們對於自然派的文學，又漸漸不滿意起來。他們以為：情感是文學的要素，作者的情感就是他產生文學的靈魂，自然派要叫作家在描寫時抑制自己的情感，防牠溜入作品裏去，是無異於捏住了鐘表的彈簧再叫牠走，這實在是自殺之道。新浪漫主義，就是要補救這個而生的。新浪漫主義的發生，也和以前幾種發生的一樣，是有新思想做牠背景的。柏格森的哲學就是其中之一。牠和自然主義並無根本上的差異。實地的觀察，分析的研究，也是一樣需要的。所不同的就是牠承認作者的情感是產生作品時一個重要角色 actor 不以客觀的描寫為滿足。

這就是西洋文學文藝復興後四個變遷，前面說過，這四個變遷的精神是一致的；到底這一致的精神是什麼呢？這在上面簡單的敘述中也可以看出來。即掘出一

個人來，追求一個完美的「人生」。



講到中國文學的變遷，可由兩方面看去，即正統文學，和平民文學。現在先講：

(一) 正統文學

在新文學運動以前，中國文學界中，鬧什麼今文學古文學，又有什麼桐城派文選派周秦派；在那時除了這些以外，就沒有所謂文學，向來的中國文學史，也就在說這些派別的源委和興廢，所以我就把這一方面的文學叫做「正統文學」；現在就是來看看這些派別的「來龍去脈」。原來中國當周秦之際是一個文學極盛的時候。那時學說紛紜，思潮奔放，大家都在那裏發揮自己的心得，指摘社會的缺點，而並沒想到要使自己成一個文學家，更說不到什麼派不派，雖然後來有人把莊子，屈原等分爲南派，孟子墨子等分爲北派。可是他們的作品却都是「真正老牌」的文學。

到了漢朝就不同了；司馬相如，楊雄等固然只是想以文學得名，並沒有非寫出來不可的壓迫；卽司馬遷也是想「成一家之言」「藏之名山，傳之其人」的。司馬遷總還算能夠「成一家之言」，這是因爲他是做的「網羅天下放失舊聞……稽其成敗興廢之紀」的工作的原故。至於相如楊雄輩，簡直只是做些猴子效人的玩意兒——如相如學屈宋，楊雄初學相如後又學孔子——沒有什麼意思，到了後漢經學大興；鄭康成，許書重等，都做些攷據訓詁之工作，這是「漢皇」把秦始皇的「挾書令」廢掉以後，散逸的書漸漸搜集得多，有加一番整理攷訂的必要的原故，這種工作，雖沒有什麼積極的創造，然而於文學上不是沒有價值的。到了魏普六朝打仗沒得終了，人民沒有生趣，大家沒法，只好去尋「遺世獨立」的遐想，這時的文學也就不去和當時的生活生什麼關係；內容既已空泛，只好到形式上去弄點小聰明。所以這時的文學是專以修琢詞句爲能事的。唐朝有個韓愈他覺得這樣的文學，除了堆砌文字外就空無一物，殊屬不成事體，決意要起來替他刷洗一番，於是就有所謂「古文」出來

了。韓家的文章強，然後人拿「古文」二字去敬他，其實並不怎樣古，他只是撇盡當時流行的那種裝腔作勢的詞彩，用平淡樸實的字眼，把自己要說的意思敷陳出來吧了。他在當時得到的回響很少，助他搖旗吶喊的只有柳宗元和他自己的幾個門人。這是因為這時人的興趣都在詩上的原故。到了宋朝歐陽修以「知政事」的地位來替他鼓吹，他的勢力就頓然大了起來。這時曹鞏，王安石，蘇氏父子都是古文的健將。

唐宋文勝於六朝文的地方，字句的質直固然是一點，而最重的是在他的有內容。韓歐蘇王都是熱心問世而並且學有心得的人，所以發為文章，其光萬丈，以後學他們的沒有他們的熱心和學力，只是從形式上去做工夫，終於也到空虛兩個字上去了。南宋以後，除非是別開生面的，如程朱王陸等去研究什麼理學外，文學中是出不了什麼人才的。到了元朝的虞集，唐宋文真是一蹶不振，毫無生氣了。明朝有個李夢陽還有個何景門，一個號是崆峒子，一個號大復，很想來醫治這個萎靡不振的懶黃病。但他們沒會看準脈理，也只在形式上亂治一下，他們以為文章應當古

奧，於是有一「非周秦之書不讀」的努力。結果是除了剽竊古人字句外，就又沒得着什麼。可是當時的文風確被他們轉移了。稍後有個歸有光，他獨自一個捧着唐宋文，細心玩味，不聲不響著了一部歸震川文集。

以上伏了那些遠因近因，到了有清一代都要發作起來；顧亭林，戴東原，等要提倡所謂「漢學」，即攷據學，又叫今文學；孫逢奇等要提倡所謂「宋學」即理學；方苞，姚鼐等要遙承歸氏來提倡唐宋文，即所謂「桐城派」因為他們兩人都是桐城人；陳其年等要提倡魏晉六朝的駢體文，即所謂「文選派」，因為他們是奉文選一部書做津梁的；龔自珍等要提倡周秦文，即所謂「周秦派」；這三派都是研究古文的，故都叫做古文學。其後曾國藩以打平「髮逆」的威權來替桐城派捧場，桐城派自然就聲勢一振，足以壓倒同輩。所以到新文學運動發生時為止，桐城派的勢力幾乎支配了全中國。正統文學既講完，再來講：

(五) 平民文學

從表面上看來，中國文學史上似乎只有正統文學，其實，暗底裏還有一種平民文學在那裏「潛滋暗長」。並且只有他的變遷，是向着真正文學走去的，不像正統文學的變遷那樣，只是亂闖。中國的平民文學，如果用一條泉水來譬喻，秦漢以前是流在地面上的，如「詩三百」，「楚辭」等都是當時平民文學的匯海，到漢以後，就流入了地底。因為材料的關係，現在對於牠的變遷只能說個大概。

漢以後平民文學的變遷，就大勢說，可以說是按：歌↓詩↓詞↓曲↓小說這一個方面走去的。如漢時有孤兒行，陌上桑等不拍韻的詩歌；漢魏時有折柳歌，子夜歌，木蘭詞，孔雀東南飛等詩歌；唐時杜甫和白居易等的詩很有些是寫的社會現象，民間生活；宋朝的詞，董解元的西廂是一個例；元朝的曲有南北之分，如西廂記是北曲，琵琶記是南曲；小說自元人施耐菴的水滸出世以後，作者就一天一天多起來，如七俠五義，紅樓夢，西遊記，以至於九尾龜，官場現形記等等真是說也說不盡的了。這些我們且不去管，且來看看這個變遷走的是怎樣的一個方向。就大體

看來，詞比詩自由了些，曲又比詞自由了；到了小說已是毫無所拘束的了。這是因為文學的形式原是用來表現什麼的，形式上的拘束愈少，愈能表現得詳盡而恰合的原故。



第五講 文學的分類和其比較

關於文學的分類意見異常分歧，這是一半由於所定文學的範圍有廣狹，一半由於各人分類時的觀點有所不同。我們這裏的分類不過爲了解上研究上的一種便利——所以我想分得太細不如概括一點好。今分文學爲三類：一，小說；二，詩歌；三，戲劇。自然論文，雜記，以及小品文等，也是可以包括在文學之內，不過我們現在不妨把範圍縮小一點，只用此三類去概括就可以了。這三類固然是顯有區別，但這區別也有含混的時候。如散文詩形似小說，紀事詩很有小說的氣味，而童話式的短篇故事却又富有詩意；戲劇與小說更是出入相通。

現在想就大體把這三種文學兩兩比較一下，今先將戲劇與小說的不同說說。戲劇最大的一個特點，是以動作來做表現情感的媒介，牠有時雖也用文字來表現，而其主要部分終在動作。如就文學而論，戲劇與小說的異點有六：——

(一)劇本要受時間的限制，而小說不然。小說所占時間上的區域毫無限制，要從何時說起，就從何時說起，要說到何時也就說到何時止，劇本却不能有這種自由，牠須受時間的限制。因此，在選材上要有「加料」的審慎。

(二)編劇人自己不能說話——一切情感和情節，都只能用動作來表出，作者不能夠用許多抽象話來表白一番，像演說似的就算完事。這一點是在編戲上最難的地方。劇本要編到和人的生活一樣，全體都是些動作，作者不用插入一句說話，自然會支配看的人明瞭全部意思，才是一個好的劇本。

(三)小說是給人讀的，戲劇是預備到劇場上演給大眾看的，看者的情緒比讀者要流動些，羣衆情緒又比個人輕鬆些。如戲劇表現的太晦，就不能引起觀衆的趣味，場中就不能安靜；如果表現略爲過火，又易引起觀者浮躁的情感，且也容易露出不自然的痕迹。小說則不然，讀者一次看不懂，還可以看第二次，第三次。所以劇本既要表情明顯，而又不可露出來過火的不自然的情感，因爲感情太重了，就不

能容看客再去對於劇情加以裁判，由這一點看來劇本是很不容易編的。

(四)劇本的時間空間不比小說中那樣易於操縱，小說的紀事可以忽前忽後，情節複雜時也可以分項敘述。劇本就沒有這樣的便利。劇本要前前後後打成一片，使人看了忘記自己是在劇場，好像是置身於這樣的一個真的社會生活中一樣，劇中的事須是一個時間的，前後不能脫掉，不能增多，所以劇中的時間，空間，前後不能脫掉，致使看客覺出這是傀儡登台。

(五)小說的工作是個人的，編劇的工作是多方面合作的。本來劇本的工人有編者，有演者，有排者，有舞台主任，有看客，如果有任何方面不對準，戲劇就有所失談。小說雖然也是讓人看的，但牠是可以強迫讀者的；戲劇的看客都很鬆懈，當時的客不願看，戲就演不成了，這和第三條有關，編的好演的不好，也是不成；排的人也是很有關係的，如果排的不好，就把編者的氣力切斷了。所以這幾方面是要合作的，編者應該和演者合力研究，再和排的人討論看客的心理。

(六)在心理方面，編劇家必須比小說家多一種研究——小說家固然要研究人的心理，是因為他有時是描寫人的心理，但編劇家不但要研究所要表現的心理，還得去研究看客的心理。上面都是說的編劇家較難之點，編劇家也有比小說家容易的地方，如有佈景的帮助，可以比小說家省了許多描寫工夫，具體的動作也比紙上空談容易表現得親切。

以上談戲劇和小說的不同，以後再說詩歌和小說的不同。詩歌和小說的不同在形式方面講起來，全在於有無音節；要在內容上講牠們的差異亦有二點：——

(一)小說是偏在容觀的，詩歌是偏在主觀的。這話是怎麼講呢？小說是告訴讀者一件事，從這一件事裏教讀者接受一種情感，所以小說是偏在容觀的。詩歌怎樣是偏在主觀的呢？Samuel Johnson說：「詩的本質是發明，是出於意外的發明」這句話就是說如果詩人忽然覺得這朵花，這梗樹等等有些詩意，這時在他心目中的花樹，絕不是一般人所看見的花樹，也不是前一刹那，後一刹那，他自己眼睛看出的

花樹；實在講來，他詩意中的花樹，不是花樹的本身，而是花樹所引起的什麼東西，關於人們，並且關於他自己的什麼東西。於是詩人要寫的就不是客觀的具體的事物，而是這客觀在主觀上所逗起的一個波浪。因此詩人和小說家就完全不同了。

(二) 小說是描寫的，詩歌是吟咏的。這是跟着第一點來的。小說是要告訴出一件客觀的事物，所以要去描寫這件事物，使讀者看了對於這件事物的前後情緒能夠清楚明瞭；詩人要發表他所發明的，所以他只把住了這引起他情緒的事物，反復吟咏，到暢發了他的詩懷為止。有時詩人也要去描寫，但他只截取了一點一節去描寫，不像小說的描寫那樣至少也要前後自成起訖的一段落，並且他所描寫的常是主觀的感觀，不是客觀的事物，所以他只圖他詩意的酣暢，而不管所寫的和這事物前前後後能否一貫。這也是詩和小說完全不同的地方。

結 論

上面講了這五大篇，現在我們可以用兩句話來結束：人們起先從生活裏面發生

思想，從思想裏面發生了生活的新意義，意義就是情感；等到有了新意義，就又有新思想，有了新思想，就又有新生活；這就是生活生思想，思想又回過頭來改變生活了。這是一句。文學是以情感爲靈魂的，對於生活有了新意義，就又產生新文學；文學又能震蕩人的思想，使人越發清醒，這就是說文學是表現人生，批評人生，指導人生的。這是又一句。但在這裏我們可以看出爲學文的動機的只是表現人生；至於指導人生，批評人生的話，只是文學的功効，不能是文學的動機。

我們如果記住了這一句話去看一看中國現在的文學界，似乎可以明白些。試把冰心女士的悟，超人等篇，和淦女士的慈母對比的看一下，我們不能不說冰心女士要對淦女士讓步了。她們都是寫的愛，母親的愛，但看了慈母，母親的愛不由得又在自己的記憶裏很明顯的，很強烈的，復話起來；看了超人，悟等篇却只能見母親的愛遠遠地遮遮掩掩地站在陰影裏。我們這一點感動上的區別，如果可以把原因歸到作品上去，似乎是淦女士只在那裏「表現」，冰心女士却預先存了個「批評」「指

「導」的野心。這一種區別，在比較冰心女士一人的作品裏也可以覺得出的，如她的遺書和往事就比她的悟，和超人有力量的多，感人的多了。這樣一種批評文學作品的標準或者可以應用到現在以至於將來中國的一般的文學作品。





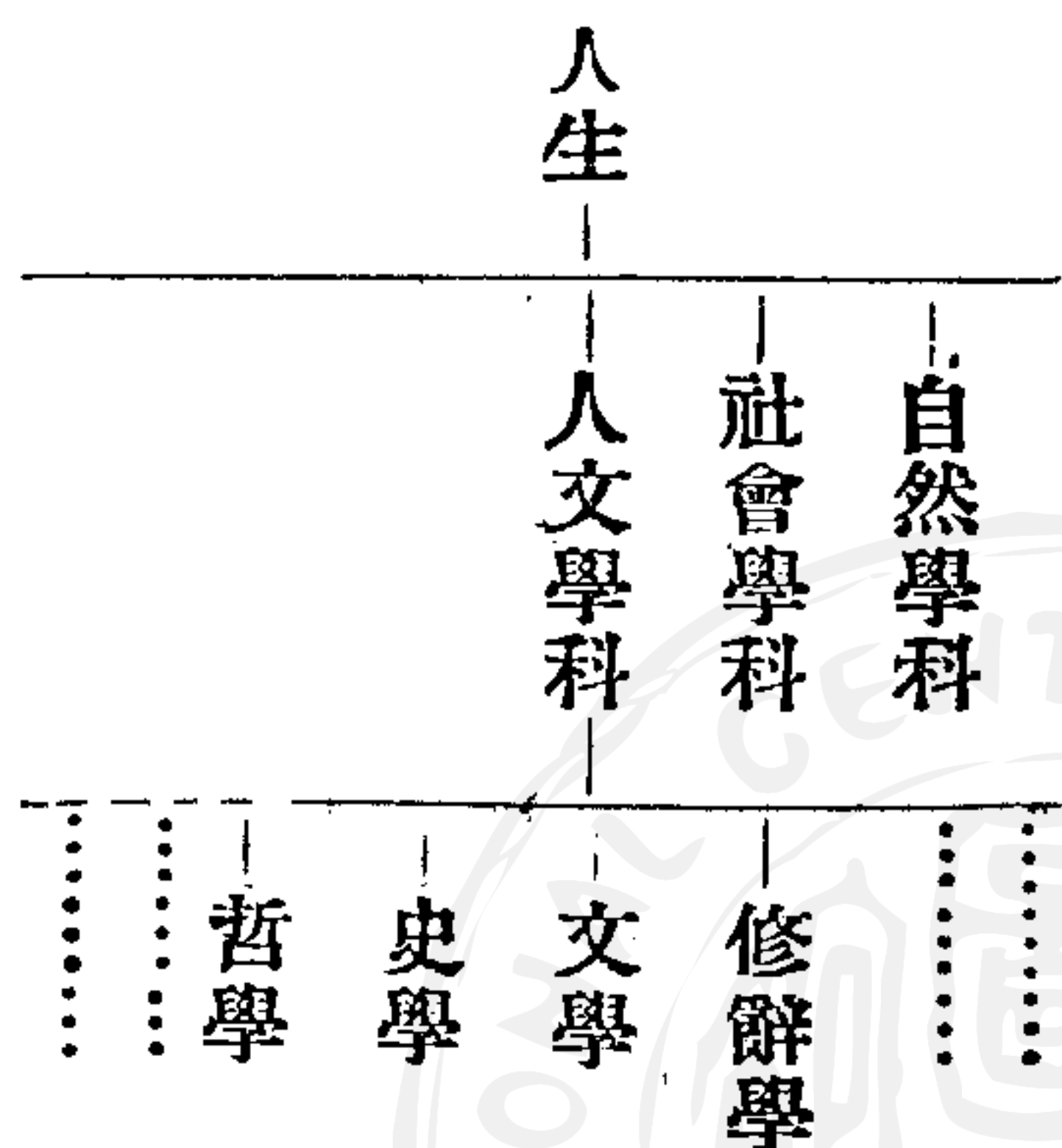
文學是什麼？

文學是個懸空的概念；其說明，只能是一種不着邊際的理論。不着邊際的理論，難免含糊，不清楚的毛病。我們如不用直接的說明，而從各方面去看他，或許可以得着一個比較明瞭些的觀念。

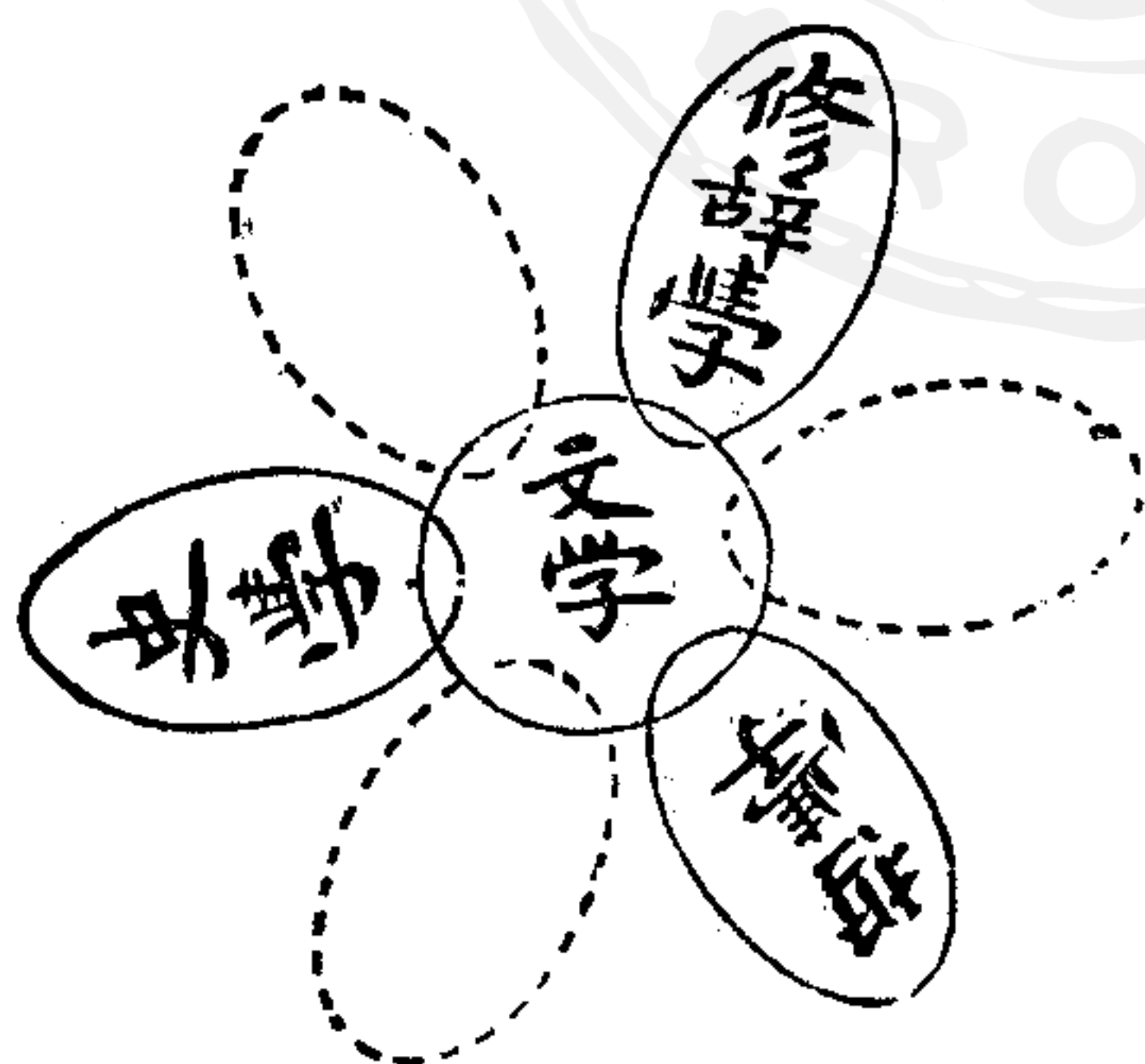
一，文學在許多學科中的位置 各種學科，都是以人類的的生活做中心，都有脈相通的關係，都不能用一條鴻溝似的界線和別的學科判然劃開。但為研究上的便利起見，不得不有各科的分類，所以各學科都各有他自己的相當位置，如果我們把所有的學科分爲三大類別——自然學科，社會學科，人文學科，文學的位置自然就要到人文學科的一類裏去找，人文學科中之與文學最爲接近的有修辭學，史學，哲學等。他們很相近，但各有特殊的位置。文學和修辭學很相近，因為都是研究「文字的使用」的；但後者是以使用時的法式爲對象，前者是以所發表的內容爲對象，

二者不容相混。文學和史學很相近，因為都是研究「人事的變遷」的；但後者是以整理關於人事的智識為目的，前者是以表出人事中所含有的生命為目的，二者亦不容相混。文學和哲學很相近，因為都是研究「人生的實際」的；但後者是從理智方面攷求人生的究竟，前者是從情感方面呈露人生的真相，二者更不容相混。有時修辭學，史學，哲學等都會有很好的文學色彩，但我們止能從此看出他們相互間的關係，而不能就此混亂了他們各自所應占的領域，請看下圖。

(一 圖)



(二 圖)



(圖二止用以表文學和他學科的相互關係，不用以表他學科的相互關係)

二，文學的內容 你們須記牢：文學是個抽象的東西，是從許多具體的文學作品抽出幾個普遍的性質和一般的類別，使研究文學或愛好文學的人，對於文學作品有個接近的路徑，領會的方法。所以文學自己是沒有內容的。但為便於說明起見，不妨姑認文學作品的內容為文學的內容。簡單些，我們可說文學的內容是「人生」，上面說過，一切學科都是以人生為中心的，所以現在這樣說，總嫌籠統，不如說，文學的內容是「人生的情感方面」。人們除掉智識的生活外，還有情感的生活：事實上，後者占去人生的一大部分，文字是智識的記號，也是情感的象徵。但用以發表智識時，文字的功效很大。大凡真確的智識，都可以用真確的文字發表。無論他怎樣進化，究竟容易把握，容易裝進定形的文字裏去。我們一看「三角形內角之和等于兩直角」就能很清楚的了解他的意義，因為他已將這個智識完全表出。可是一遇着情感就不這樣了，情感是不易捉摸的東西；他變動太複雜，遁匿得太迅速，不許

生硬的，笨重的文字去追隨，去摹擬。真能自在的，精密的表現情感的，只有那音樂。其次是舞蹈，雕刻，繪畫。最後是文字。所以最好的文學，一定是儘量的接近音樂的境界——內容和形式完全合一。換言之，文學的內容，要是純粹的情感，其剎那的生命流露一片整個的，不可分析的經驗之原形。因此，我們要鑑別一篇文字，是否是文學作品，我們止須問：他能令我們感覺着什麼？他給我們一種什麼印象？我們若覺得在那裏面找着了「人」的經驗，「人」的生活，「人」的自我之衝動，我們就可毫不遲疑的說他是真正的文學。我們若覺得他是要引起我們高潔的情思，或使我們享受甜美的陶醉，或教我們發生遐遠的馳慕，我們就可以大胆稱他為真正的文學。反之，我們如覺不到那些東西，那便無論他鑲着怎樣驚人的秀詞麗句，含着怎樣高深的至理名言，畢竟不能不把他擯斥於文學之外。我們讀

「原來姹紫嫣紅開遍，

似這般，都付與斷井頽垣；

良辰美景奈何天，

賞心樂事誰家院？」

及

「樂莫樂兮新相知，

悲莫悲兮生別離。」

的時候，不暇想到他的意思是什麼，文字是什麼，只覺得得有個整片兒的，不容分析的，情思在那裏悠悠波動。這就是人們心胸中悲，喜，哀，樂的經驗的波動，就是人們的生命自己的波動。

三，文學的形式 上面說過，表示情感的，不單是文學，還有音樂等等他種藝術，人們的生命是一個流，不斷的向着一個永久流去。也有時聚成大海，波浪拍天，有時匯為小河，慢聲低唱；有時受着太陽吐金光，有時常對明月發微笑；更有時蒙了雲霧，現出淒慘的顏色。然而他終究是個流，永遠不斷的生命之流，這個流

反映在聲音上成爲音樂，反映在色線上成爲繪畫，反映在形體上成爲雕刻，反映在動作上成爲舞蹈，而反映在文字上便成爲文學，因此，別種藝術的形式是音，是色，是形體，是動作，而文學的形式是文字。

我們總結二，三，兩節說，

「文字是用文字的形式表示生命的流動的純粹的情感。」

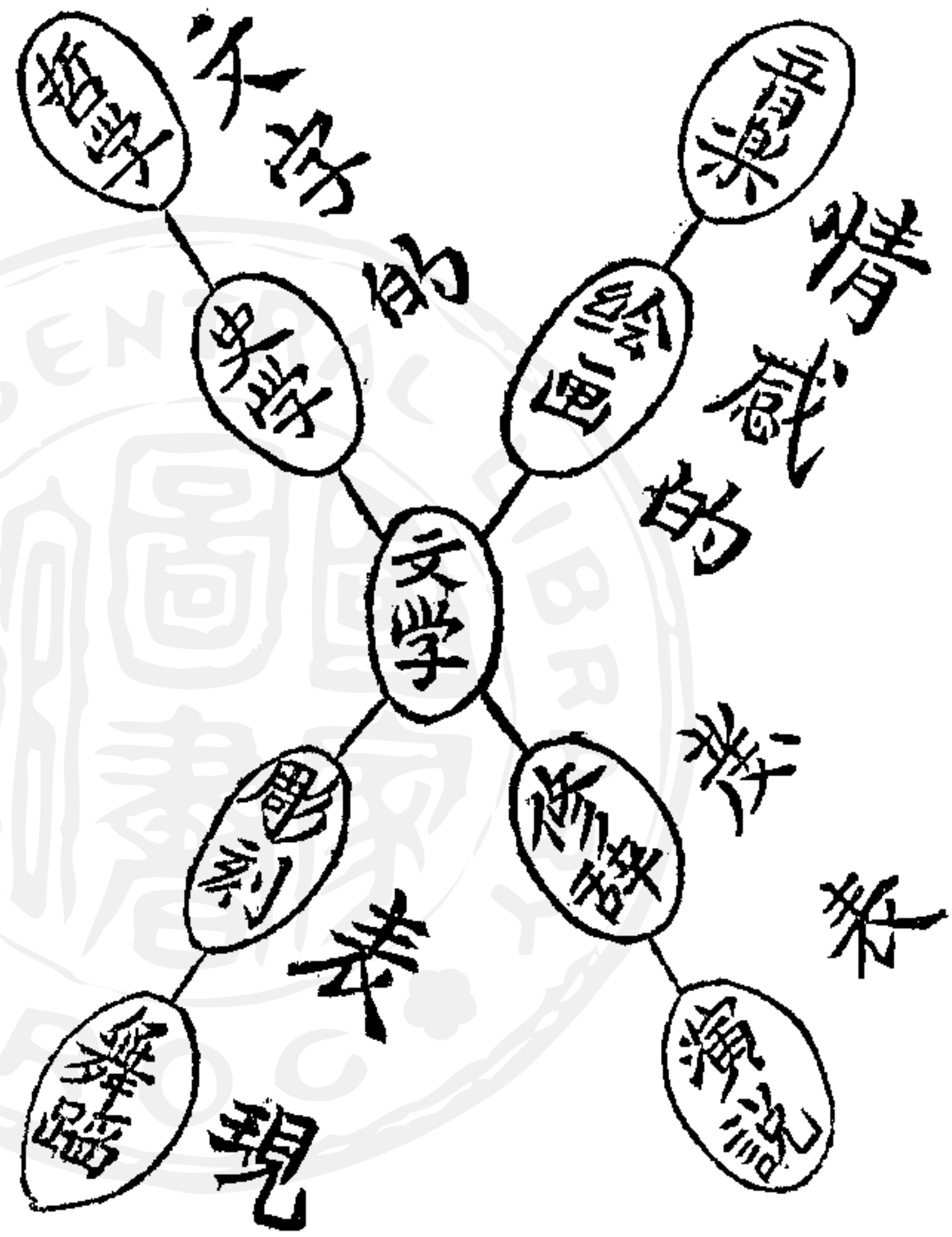
這話從反面講，可分成兩句，

「在形式是文字而內容不是純粹的情感的不是文學

內容是純粹的情感而形式不是文字的不是文學。」

作圖以明之！

(三圖)



四，文學的使命 文學是藝術之一，知道了藝術的功用，就可以知道文學的功用。杜威在他的人性和行爲一本書裏說（第二卷第六章），藝術的功用，就在生命的調和。這調和的意義有二。從消極方面說來，人們道德的，理智的生活，是緊張的，約束的。所謂緊張，約束，就是人的「性」有一部分已經得着舒展而別一部分——

常是情感的一部分——被壓伏了好久，因而精神上肉體上都感着一種不舒服。人性的各部分，在全人格上是占一樣重要位置的。人如一天到晚常度緊張的生活，只使人性的一部分舒展而別部分沒有活動的機會，這是在個人在社會都要受到損傷的，所以須得要有藝術來做生活的調劑，使人性常受壓伏的一部分亦得舒散一下，揚眉吐氣一下，使人的人格不至成爲畸形的——如急躁，易動悲愁，執拗，怯懦等等，這是文學消極的功用。然文學較大的功用，還在積極方面。原來「人」是「人性的一束」（現在的心理學家這樣說），人的行爲就是這個那個的「人性」之活動。人性的活動，止有三條可能的路徑：（一）是一觸即發隨起隨落的盲目衝動，（二）是觸起之後，不即發作；盤旋躊躇，釀成一種有持久性的，循軌的，有目的的動作，（三）不堪壓伏，激成反動。這第三的反動，又有兩種形式：一是變本加厲的反常動作，這常是激烈的危險的；一是在實際上找不到出路，就遁入空想的一途，這雖在實際上看不出什麼危害，但着實有許多人們的心思才力——很有價值，很有用處的心思才

力，因而坑葬在無何有之鄉了。社會的習俗，個人的習慣，都有一種固定性，對於人富于冒險性，創造性的一束人性，常要加以限止，或竟很嚴酷的壓伏着，不讓其出頭露面，因而社會及個人所受有形的或無形的損失，常是要有不知多少。現在有了文學，就可補救日常生活中那種呆版的，緊張的缺陷，使那些不能在實際上找到出路的「人性」，跑到藝術中來得着一種高尙的，建設的活動，做有生產的工作，以爲積極的練習，使人生不陷而爲乾枯的，狹窄的牢獄，而變成豐富的，廣大的有生氣的遊戲場。所以從表面看來，藝術似乎在人生上沒有什麼功用，而實在比到道德，禮法等理智的產物，要有大得二十四倍的功用。杜威有句很警闢的話：「把藝術當做涵養德性的東西用，那便冤枉了他了。因爲使他做了人家能做的事，而他所能做的人家不能做的事，倒因此擔誤了。」

五，文學的定義 現在我們可以替文學下一個定義了。卽「文學是用文字的形式，表現生，的純情感，使人生得着一種常常平衡的跳躍。」

我們還可補足一句，說

「文學的內容要充實，真確，自然；文學的形式要精密，熨貼，自在。」

總之，文學以愈接近於音樂的境界——即形式與內容愈能吻合，和一，為極則。



怎樣研究文學

我本不配講什麼文學，因為我對於文學並未曾有系統的研究。不過我對於文學很有興趣，很想研究他，不妨就把我自己覺得研究文學所應該走的路告訴大家，做一個參考。今天演講恐怕不能滿足大家的欲望。

今天所講，原是一個文學方法論；講方法，應當把內容很詳細的分析出來，因為對於文學沒有深刻的研究，所覺得的究竟靠住靠不住，自己尙不相信。因為不能一條一條的分着說，只好籠統概括的說一說，故不用方法論做題目而用「怎樣研究文學？」做一個題目。在未講題目以前，先把文學的性質講一講。

(一)文學的性質——簡單說來，文學可說是：

I. 時代的產物。文學家是一般人的代表，一般人還沒有覺着或覺着而還沒有辨清楚的，文學家已經覺察出來了；一般人不能說或想說而不敢說的，文學家也替他

發表出來了。

2. 社會改良的先驅——一般人忙忙碌碌，無暇思索，間或有之，其對象也不過自然的現象，不涉及人生的內蘊。哲學家社會學家雖能思索且能深思，但是偏於理智方面，他們發表出來的常是乾燥的，艱澁的，不易動人的，一般人不了解。而注意社會和人生的內蘊，且能說得使人易於了解而饒於興味的，惟有文學家有這種才能；他有銳敏的眼光，他有豐富的想像，看得出人類的好壞和苦樂之所在，見得到挽救的方法和改進的道路，不但見解正確，而且說話容易使人了解。其所以能若此者，因為他是從情的方面來下功夫。由此可以知道文學的性質，至少要具以下三個條件：

A 真正正的作品，確能照得出當時社會上的真相。

B 深——平常人觀察事情，只是看到表面，文學家能看到深處，把事情的蘊底拿出給人看。這兩點是文學與哲學相同之處。

C美——作品裏參雜美的成分，使人樂意看牠。這是文學與哲學不同的一點。

(二)文學的研究

I.看——研究文學是否是拿本書隨便看看？不是的，那不過是消遣罷了；研究文學不能如此簡單。要研究一種文字作品，一定要注意牠們：

A背景——文學既是時代的產物，則研究一時代的文學，自然要先知道一時代的情形，卽是先研究其背景，背景明白了，然後對於他的內容方能得正確的明白了。解。中國人研究文學比較着困難的地方，就是已有的文學作品很缺乏；中國現在差不多可說沒有一部現代的文學書，我們看的都是從外國翻譯來的。但這種譯本，代表的的是外國的社會，和我們的社會情形，不一定適合，故研究起來就分外困難。現在就近幾年前各國情形說一說。法蘭西，愛爾蘭，瑞典，那威，俄羅斯等等都是近今文學很盛的地方；茲爲研究便利起見，分西歐與東俄兩方面來說：

西歐——西歐文學的背景，可分兩層來說：

a 個人與社會的衝突——這是專就道德上講的。荀子說得好：專任自己的意思去做，沒有一個人不是利己的，鮮有先利人而後利己者。但人是羣居的動物，不能離去社會而獨立生活；若人人只顧利己，社會就要破產，於是人們不得不各把利己心稍稍抑制，去營社會的生活，謀社會的福利，這就是道德的起原。早先社會簡單，牠對個人的要求還是很小，到後來社會組織複雜，社會對於個人的要求也逐漸增加；共同生活愈發達，個人的自由愈受約束。原先人可以隨便吐痰，在馬路上隨便來往；而現在却不能了；吐痰，走路都有一定的地方。一方面，亦是個人的欲望現在比以前加大了；原先有衣服穿就可以啦，現在不但要穿衣服，還要穿好的衣服。什麼坐汽車，吃大菜，看戲……都是欲望增大的結果。於是個人因為滿足自己的欲望，要得自己的享受，往往不免要侵害他人的利益，而個人與社會的衝突就因此起來了。以前的道德到了現在也失了維繫社會的能力了。在這種紛亂的現象中，就生出兩派完全相反的人生觀：(1)極端的個人主義——以為道德是保護弱者的，是牽掣

天才的，猛進的，是應該廢除的，社會阻礙個性的發展，泯滅天才，實在是不好。我們應當讓個人有盡量發展的機會，天才才能出現。這就是尼采的超人主義。(2)社會主義——以爲個人不能離社會而生活，沒有了社會個人就無所寄託，故爲了社會的福利，即個人犧牲一點也是應當的。這就是托爾斯泰的利他主義。這兩派都是要解決社會與個人之衝突底問題的，都能引起人的注意來。而一般人處在這樣矛盾的社會當中，受着這樣絕對相反的兩個學說的鼓盪，却不知如何是好了。意志薄弱的，便出於自殺之一途；狡猾的便作的陽奉陰違的偽君子；如所謂道德可用以鞏固自己的利益，便把牠高高舉起；如和自己的利益有衝突，就「偽爲不知」的胡纏過去；你以假來，我以假往，真是好看煞人。近來的文學，有許多就是把這虛偽的黑幕，用筆尖揭開，使一般人看看他們玩的是什麼把戲。

b 科學與玄學及宗教的衝突——玄學與宗教均是要求一個「安身立命」之處，給人們找出一種確定的人生觀，使人們免去許多懷疑，許多恐怖，許多痛苦。科學的

精神與玄學，宗教極端相反；玄學尚神秘，科學要明確；宗教講信仰，科學歡喜懷疑。近來把從前神秘的思想掃除了，把不可逼視的信仰推翻了；而一般人的生觀也因之而搖動了。科學發達，對於知識上是很好的，而在對人的生活上所生的影響，可就不盡是好的了；最大的弊病，就是把人生機械化，商業化了。現在有許多人在那裏憤恨科學，咀咒科學，就是因為這個原故。

有了這兩種情形，所以西歐的文學，一方面是描寫社會的虛偽，一方面是描寫人生的煩惱和苦痛。

東俄——東俄的情形，大致與西歐相同。不同的只是西歐知道現在社會一時不易改過來，所有理想的生活，只是提倡着，滿不預備立刻就要實現；而東俄人却不這樣了，他們受了新思潮的鼓動，覺着了人生應當走的路，立刻就要把牠實現出來。一方面却又看見現社會的惡毒，決不能讓新生活的實現。於是他們就非常焦灼，非常痛恨；對於現社會肆力的攻擊，惡狠狠的咀——了。這就是東俄和西歐不同

的地方。我們試把西歐莫泊三的一生，易卜生的娜拉和東俄愛羅先珂的童話集，契訶夫的短篇集比較一下便易明白了。

B 藝術——背景是文學「真」與「深」的來源，而「美」却在牠的藝術方面。藝術也有兩方面：

a 取材——文學家要替一般人訴苦的，代鳴不平的，把社會上醜的惡的現象，一樣一樣披露給一般人看的。然而社會現象是很複雜的，很繁瑣的，正如一部二十四史將從那裏說起？於是就要講到「取材」了。把社會的現象照樣記載，這是市僧的記帳或新聞記者的登錄新聞……文學家不但沒有這麼拙笨；並且也沒有這麼多的功夫。他要在這複雜的現象裏，找那些能夠代表那個時代的材料來描寫。不但如此，天然的材料也可以拿來描寫的，往往是東零西散的，文學家把從各處收集的材料聚攏起來，構成一段有系統有結構的故事。所以文學的對象固然是社會，而作成的作品，就是經過文學家想像的潤飾和理想的構造所產出的了。

b 方法 近代的文學，其表現的方法，有「寫實」和「象徵」兩個：

甲，寫實——把一件事情，和盤托出來；但也要經過腦筋的挑選和組織，使之適於表現他的理想。換句話講，就是假借真事實來說明他的新理想，如莫泊三的一生，就是用這個方法來寫出來的。

乙，象徵——完全由想像搆出對象以代表他的理想，如愛羅先珂的時光老人和爲跌而造的兩個塔，愛字的瘡，就是用的這個象徵法。他這幾篇東西都是咀咒現在的情形的，所寫的對象，都是從腦中構造出來的。因爲不合於事實，故比較寫實的作品難看。

文學的方法，無論寫實或象徵，都離不掉一個「美」字。能美始能引起讀者的興趣，始能耐人尋味。

2. 作 我們研究文學，斷不是只「看」就算了。看不過是預備。我們重大的責任，要在中國現在沉寂的生活中創造出美的豐富的文學。就是作出新的文學，去扣

動一般人的心弦，點著一般人的心靈，使一般人漸漸的往夢寐中覺得不安起來，跳躍起來。所以現在要講一講「作」。作文學的作品，有兩件事是必不可少的。即：

A 經驗 文學既是表示社會的一般現象，故作者對於社會必須先有深刻的觀察；不但看牠的表面，還要澈底的明白牠的內容。具有很豐富的經驗的人，作出來的作品，才能具「真」和「深」的特色。如紅樓夢，水滸，儒林外史，太史公的史記，那一件不是由深刻的經驗中出來的？

B 練習 文學作品要好，不練習是不成的。但是不是要等到有了豐富的經驗後始可著手練習呢？這却不然，我們現在也可以練習，我們現在練習時，不要把手好歹放在心上，只要很忠誠的，有什麼經驗，就說什麼好啦。我可以舉一個例：如晨報附刊上的山野掇拾，此文的作者是有文學的天才的；然而他現在不作文學的作品，不像別人描寫什麼愛情啦，戀愛問題啦，……他只是在日常的生活中心實實在在的去尋求美的表現。現在他的作品，雖不能稱為文學作品，但可以斷言他將來一定可以

成爲一個文學家。所以文學的好不在乎研究大的問題，而在乎根據了真的經驗，用極深刻的文學眼光來描寫。簡言之，我們現在的練習，要具以下兩種能力：即「觀察銳利」，「文筆美麗」，所以我希望大家去練習，大家注意了這兩點去練習！

太戈爾來華

今天講演，有兩個困難：第一說話恐怕大家不能聽得十分明瞭；第二鄙人對於太戈爾並沒有什麼研究，所以未講演本題以前，先請大家把希望縮小一點。今天講的太戈爾來華，不是鄙人有一種研究，供獻給大家；是我們對於他的來華，應抱怎樣的態度。在未講這題目以前，不得不先講一點與本題相連帶的話。

(一)人生之兩大要素 人生之要素有主觀的和客觀的兩方面，在文學上客觀的關係，現在且不講。先說主觀的兩要素，1 感情，2 理智，文學是感情的表現，但是也總不能把理智一方面拋開，感情與理智是一樣東西的兩方面，感情是人生的動力，理智是人生的指導，仔細分開來講可以說

1 感情的功罪 大概一點講，感情是一種動力，是人生不可少的，沒有感情可以使人沒生趣，人的能力可大可小。不像現在的智力測驗者所相信的那樣可以量定

的，豐富的感情可以使能力提高。能力高大的人，不是他的能力特別大，是他的感情豐富，激烈的感情一起，可以使他能作平常所不能作的事，因為激烈的感情一起，可以把身體裏邊一切潛力通通趕出來，這種潛力在平常感情不激烈時是不能出來的，假使從前的人沒有出過這種潛力，一定不能有这样一個莊嚴燦爛的世界，這是感情非常大的功效。但是人的感情一動，往往會對於旁的事完全不管，往往暴躁妄動，所以常陷乎危險的地方。

2 理智的功罪 動了感情，沒有指導就得不到進行的方法，理智是給感情找方法的，並且是替他到四面觀看情勢使其力量不至妄廢，使那因感情而生的傾向得以安安全全的達到目的，進一步講感情是有一種對象的，譬如小孩子與玩具要發生感情，吾們大家見著美術品也要發生感情。這種感情的對象，亦是隨人的程度高下而異的，譬如一個無知識的人，看圖畫一定要喜歡紅的綠的，對於高尙的名畫反到不說好，故感情高下即因其對象有高下，感情對象高的人，其生話也必因之而高，鄉

村人對於小小不平的事項會發生感情，對於大的事項如賣國賊……：反到不發生感情了，理智的功效就在他的能提高人的感情的對象。但是理智太發達可以使人偏趨於冷酷，對於一切事物要詳細考慮，心計工則同情薄，於博大的人生是不相宜的。

這樣，感情理智各有功罪，我們能否只收其功而免其罪呢？這就是現在要解決的問題了。

(二)文學是什麼？ 有許多人說：『文學是表現人生批評人生和指導人生』。但是我們可以另下一個解釋說：文學是『人的自覺』，譬如小孩酣睡醒了，餓了就哭。這哭就是文學的起源，假如我們可以把文學的範圍推得這樣廣的時候。一個女人他的丈夫死了也要哭，但是她的哭與小孩子的哭不同了，進步的多了，小孩子哭只是哭，女人就『訴言訴語』的哭——所謂如泣如訴——把她哭的許多事全訴說出來。我們再看：『詩三百篇大抵聖賢發憤之所爲作也』。那不也是把所覺的不平之

處訴說出來嗎？『大凡物不得其平則鳴』。自己有所感覺於中於是訴說出來就是文學，換句話講，文學就是一個人把他所覺到的環境表現出來，這表現又能感動大家的，人的環境——就是人生的客觀方面——有兩方面，一是自然方面，一是社會方面，即其自覺有自然環境的自覺和社會環境的自覺，對於自然的自覺，是知到了，自然是什麼一回事，覺著他于自己有什麼關係，自己在自然裏占一個何等樣的位置，換言之即對於自然得了一種了解。有的人對於自然的自覺是欣賞，他覺的自己自然界占主人翁的地位，覺得自然是我的，是『我』的人格的擴大，把自然包在自己裏面，所以他的喜愛自然，是站在主人的地位去欣賞他的美，又有一種人對於自然的自覺是驚嘆，他把自然看得非常大，把自身看得很小，見了自然界的高山大河非常驚惶，覺着自己不過極小的一點東西，不足重輕，不知不覺的就把自己銷鎔在大自然裏面，這種人的愛護自然是因為覺得自然偉大，遠非渺小的人所能摩擬，所能妄參末議，以上這兩種不同的自覺，也是各有其原因：有的人生長在山明

水秀的地方，如希臘，自然所顯示的氣力剛剛足以逗起他內在的英武，於是他就對之欣賞起來；有的人生在高山峻嶺的地方，如印度，自然的氣概超過了他欣賞力的限度，於是見了這個，除了感到一種偉大外，就不知其他，所以只好對之驚嘆。

對於社會的自覺亦有兩種：有的人的自覺是詛咒，他一看便明白了社會的內容，他覺得他理想中的社會，比現在要高，他覺著他的能力，能使社會再好一點，他祈求這較好的社會的出現，所以他詛咒現在的社會。反之，假使他看到現社會，已經是出乎他自己之上了，他覺得這個社會，比起他自己的能力已經是好的了，假使他自已組織一個社會，不能及上這個，于是他對於社會的自覺就是頌揚了。像中國戰國時代，及近來的俄國，就是現有的社會不好，比當時人的理想來得低，所以他們的文學，多半是詛咒社會的。國家隆盛時代的文學，就多半是頌揚社會的，如司馬相如，楊雄等人的文學，多是歌功頌德的了。普通所稱為太平世界，常出現於所謂紊亂之後，這是因為前人把他們的能力，通通移植到社會上去，把社會提高了

一級，當時的人已經得了相當的滿足。所以凡是人的能力，比環境大的，可以批評，詛咒社會，他對於自然，有把自己的人，開放出去，將自然吸收了進來的胸襟。他對於社會，有舍舊謀新的傾向，這種自覺是自動的，形似破壞，而實在是建設的。凡是人的能力比環境小的，對於社會只是頌揚，對於自然只能把小己溶化在大自然裏邊：這種自覺是被動的。被動的自覺，對於環境，只有消極的享受而無積極的活動，但無論如何，終不失為對於環境的自覺，把這自覺發表出來，使他一人所覺到的，再使別人也自覺起來，就是文學。

(三) 創造與仿造 前幾天吳稚暉先生在晨報副鐫上，發表一篇鍼洋八股的論文，說現在的青年，又彷彿再學做八股文了。但八股文我們為什麼要反對呢？八股的不好處，是在自己沒有可說的話，單單在那裏作人家的應聲蟲，代聖賢立言。創造與仿造的根本不同，就是仿造的作者，對於環境沒有自覺，他們只在人家作品的字裏行間討生活，不知道環境，他們不知道自己的社會是怎樣，環境是怎樣，自己

的自然是一樣，只知道人家的文章是如何如何說的。他們的財源不是自己的環境——自然和社會——而是人家的作品和學說。所以他們的作品不過是順著人家的口吻重說一番罷了，至多也不過在文字上翻幾個新花樣。創造者則不然，他有自覺，他對於社會的情形是觀看清楚的，對於自然是了解的，他的創造品也是自己親身經歷過的一種覺察的表現，不是模模糊糊的造作出來的，這樣看來，創造是對於環境有關的，仿造的作品不是仿造的入股。

(四) 宇宙觀於文學 如上說，文學是人們的自覺表現。但『人心不同如其面』。其自覺也是各不相同；你說自然是仁慈的，我說自然是凶暴的，我說社會是幸福的，他說社會是罪惡的，他說世界前途是樂觀的，你說世界前途是悲觀的。這樣不同的自覺，到底誰是誰非？換言之，即人們的自覺有沒有真假的分別？要拿出一個標準來去判斷誰是誰非，現在是辦不到的；也許是永遠不可能。但人們所以有各不相同的自覺，是因為各囿於一個各不相同的環境，如果大家都跳出了各人自己狹窄

的環境的樊籠，去認那個廣博的共有的宇宙，即對於宇宙有一個正確的觀念，人們就可以各破拘墟之見，其自覺也容易一致了。宇宙觀雖是一個空泛的東西，只可以間接的去推測，不能直接的去觀察。但要得一個正確的宇宙觀，却非從科學的研究入手不可。幾千年來的那些哲學家宗教家都在研求宇宙，而終於得不了了一個正確的宇宙觀，是因為他們只憑玄理，不求事實，各科學，如物理，天文，生物等等在知識上雖然進步得慢，而其能幫助人們得到漸近正確的宇宙觀是誰也不能否認的。這樣，要文學的不離真實，即其自覺確可以代民族或一社團的自覺，不可不先有一個較正確的宇宙觀，即不可不先有科學的修養，前面說，講文學不可以把理智拋開；又說，理智能提高人感情的對象，就是這個意思，我們如果把理智用在宇宙之認識上，而感情即以認識的宇宙為對象，那麼，第一段裏所留下的那個問題，就有解決了。

(五)太戈爾的文學 他的自覺是被動的，他的文學我們可以用兩個字揭出他的

根本觀念來：就是一個愛字和一個美字，美是他對於自然的自覺，愛是他對於社會的自覺，他有一信仰，以爲社會紊亂的原因，就是由於人們的不一致，假使大家要是一致了，社會自然就太平了。大家要一致，要大家對於社會抱愛的態度，對於自然有美的認識。但是要問現在人的腦裏，爲什麼要有愛與美的影子，他是不答的，他說只要你把自己的愛和美拿出來，那社會不愛不美的分子，自然就會去掉了。他只管個 How to do 不管那個 What is；他的作品，差不多都是表示這種觀念的，至於他的作品，在文學界究竟佔如何位置，我們是不能下斷語的。但我們可以說他所以受世界這樣的歡迎，他所遭逢的那個機會，即歐戰發生，至少也是一個原因。因爲當這瘡痍滿目，人心厭倦的時候，他發出那種宏大愛與美的喊聲，正是久旱的甘霖。他所以有這樣的文學，他是由于他環境的優越；生長於富貴之家，徜徉於希馬拉雅山之上下，飽受了人間之愛，大地之美，所以在他眼裏，社會是愛的，自然是美的了。

(六)中國的現在 中國人本來沒有所謂自覺——至少沒有自動的自覺，對於自然，對於社會，只會消極的享用，沒有積極的活動，對於政治，只希望有一個聖明天子來替他們造出一個太平天下，不知自己出來改造，待人接物，只有寬恕忍耐一法，不知有社會心理的研究，對於自然，更是只有『順天而畏之』，沒有『制天而用之』，的了。我們中國有如此長的歷史，而在世界的文明史上不見我的貢獻，就是因為沒有自覺過。文學既是自覺的表現，既有感動一般人使其也自覺起來的功用，所以中國現在，是很需要有文學家的產生；但需要真正的自覺，真能代表中國民族的自覺的文學家，能產生民族自覺的文學作品的文學家，換言之，在現在中國努力於文學的人們，其當務之急，是第一要有科學的修養，以求一個較近正確的字宙觀，第二是根據了這個字宙觀，回過頭來看一看中國所有的自然到底是一個怎樣的自然，所有的社會到底是怎樣的一個社會，然後第三。把這樣得來的自覺表現出來，在文學界裏產出幾篇中國的創造作品，至於人家的什麼莫泊三，易卜生，蕭伯

訥，孟代，泰戈爾……等等，至多不過是一個『他山之石』不會即是我們研究的對象。





讀詩與作詩

(一) 藝術的職能

(二) 詩爲間接藝術之一 藝術—文學—詩

(三) 詩的起源

(四) 詩人的想像

(五) 詩人的文字

(一)

藝術的解釋，論調不一，依我看來，藝術也和科學一樣，是一種求『真』的努力。真有二種：一爲事實的真—客觀的，一爲價值的真—主觀的。二者雖說不同，於我們是有同一的效用的。能將事實的真象辨明，就能適應環境，這是理智的功。而天地間的萬事萬物，利害參半，吾人須能舍其害而取其利，始能保其存在。

做這種取舍，專靠理智是不夠的，須有感情的作用，始能當機立斷，趨利避害。所以感情在我們的生活上，也和理智一樣，很是重要。但是這種趨避，不是用的判斷，是用的直覺。人們的生活，大部分是要求立刻要有趨避的決定的；境遇當前，如也要用化學分析那種細工夫才能辨出利害，那麼等辨出利害時，那生活的浪早就蜂擁而過，把你淹沒了。幸虧人們有一種感情，其感覺比理智敏捷得許多；遇到一件事物，或一種境地，立刻覺到快和不快，而知所趨避。可是理智和感情的兩種作用，通通不易真確，通通容易致誤。觀察的不清楚，就容易受理智的迷惑，經驗的不豐富，就容易受情感的迷惑，例如小孩的吃藥，一定不願意，這就是錯誤的了。人們平常感情上不一定能真確，也和小孩子一樣；所以情感上也和理智上一樣，要得其真是要努力追求的。求真的是怎樣求法的呢？方法有二：一是檢討，一是推想。先拿科學來講，瓦特見了水壺蓋的上衝，而發明了蒸汽機，就是走的第一條途徑；牛頓見了蘋果的下墜，而發明，萬有引力，就是走的第二條途徑，第一法所得的原

是「實在」裏所有的，不過要從雜亂的「實在」堆裏檢了出來的就是了；第二法所得的是一「實在」界所沒有的，要用理想去推究；方能得着。講到藝術，亦是這樣，郊外的風景，常人也覺得好玩，但不知好處究竟在那裏，一經畫家的提示，天然美趣，在一尺寬廣的紙上完全呈露了；景陽崗的壯士，蕭湘館的淑女，都是「止應天上有」的仙人，一經文人的渲染，那敢作敢為的豪俠，多愁多病的少艾，就在字裏行間活現了。但是，那個從「實在」裏檢舉出來的是真，是可以無疑的，那個用推想出來的，不過是想像罷了。怎樣才算得真呢？這個道理也很簡單的，牠們唯一的理由，就是能被證實；或訴之一般人的理智，而經其承認，或訴之一般人的情感，而受其歡賞。由此說來，藝術的職能，是替人們的情感追求些精美真實的食料，這話是可以說的了。

藝術的求真，較之科學的求真，還要多一層難處。敏銳的觀察，健全的推想，是他們大家都要備具的。此外，還要有一個活躍的表現。自己發現了一種智識，把

牠一絲不走樣的傳給人家，便是一個科學家；自己發見一種情緒，把牠一絲不走樣的傳給人家，便是一個藝術家。知識是有顯明的界線的，止要發現時觀察是周到的，推想是精密的，就可以一絲不走樣的傳出去；情緒是不可捉摸的，周到地，精密的把牠發現了，還要有一「恰如其分」的表現：才能有傳出之可能。這「恰如其分」的，就是藝術難於科學的一點，也就是藝術唯一的難能可貴的地方了。

(二)

表現既是藝術重要的部分，那藉以表現的媒質，自然是藝術的重要分子了。按媒質講，藝術可分成直接的和間接的兩種。如音樂，圖畫，彫刻，跳舞——等等都是直接的藝術，因為牠們的媒質，聲音，色線，形體，動作……等等，都是直接的表現作者的情緒，都能直接的引起人家的美感或情感。止有文學是間接的藝術，因為能表現作者的情緒，能使人發生同感的，不是牠媒介物的本身——文字，是文字中所含的意義。所以牠在表現上，比較着別的藝術，多一轉折。由上邊看來，文學是

什麼一會事，我們可以大概知道了。現在再說什麼是詩，詩就是文學之一，按原來說，文學的本體只是詩，戲劇，小說等等，不過是後起的，用以補助，敷暢，詩的東西罷了，牠們也要充滿詩意，才能算得文學。但什麼叫詩意呢？我們且來看看下邊的兩個例——

樵夫踏壞的山溪的朽木的橋上，有螢火飛着。——香川景樹。

心裏懷念着人，見了澤上的螢火，也疑是從自己身裏去來的夢遊的魂。——

和泉式部（見自己的園地）

同是咏螢的，前者不能算是詩，後者即很有詩意。其分別在什麼地方呢？前者只是無聊的寫出一件事實，與自己沒有什麼關係的地方，後者就把所見的螢火，化做作者自己人格的一部分了；前者雖也許含有想像，但仍是無聊的，枯澀的事實的寫照，後者的想像，非常顯明，就是把作者情緒賦與了螢火，使牠有了新的生命了，這才是詩人的想像。這就是詩的特點。因此，我們可以說詩人是借客觀的事

物，描寫他主觀的想像中的東西，而表現一種情緒；把所見的事物，看作自己生命中的一個浪，在另一方面，却又是牠把自己的情緒移植於事物而為其生命。

又如：

耶蘇啊！你是仁慈的牧人，你且聽我一言，今天晚上，請你降福於你的小牛！（參見詩之研究六六頁）

上邊這一段話，本是一個小孩晚上的禱文，他父親聽見了，就覺得是很有詩味，也就因為裏邊有了很生動的想像，把冷酷的事實完全變了的緣故。說到這裏，我們可以說什麼是詩了：『凡詩之起，是由許多的想像，經過詩人的心緒濾清而起。』（見詩之研究七五頁）

(三)

關於詩的起源，大概有三種說法。有人說詩是起於戰爭！因為戰爭是人類最初生活的方法。戰爭就要有勝負。戰勝的人，一定有一種喜樂的情緒，要表出這種情

緒時，就相與跳舞，跳舞不足，繼之以呼喊，呼喊還不足，於是就戰的情形簡單的反覆歌詠。所以說，最初的詩是簡單的敘事詩。

有人說詩是起於生活的歌詠——一種是惶恐的，一種是快樂的。當生活品不充足時，常起恐慌，於是求神保佑，又有時食物充足，遂感快樂，便以為這是神的保佑，於是他們就作了詩歌來吟咏，表示他們對於神的敬愛和信仰。這樣的詩大半是宗教的性質的。

又有人說詩是起於男女的愛悅——因為動物有求偶的本性，在求偶時，陽性常有種種美的表示，如動物的展示羽毛，或引吮高歌，以引誘陰性，而男子就會作些詩來吟咏，以博女子的愛悅。

以上數種說法多是想像的，沒有確實的證據可得，不過此三者為人類生活之本，以之為詩歌的起源，也沒什麼不合。總之人有了感情，就有非把牠表現出來不可的衝動。並且有表得一絲不走樣，使蘊於中的一種情緒能大白於天下的要求，因

此，就應有相當的詩歌發現。不過在文字未發明時，只能傳述而不能保存，所以每多散失。

(四)

藝術的成功想像是很重要的原素。因藝術所求的是真實；而真實不就是實在。實在之中，止有一半或者竟止有一半以下是真的，也只求得一半的真——檢討而得的真，還有一半的真——推想而得的真，是要到實在以外去求的——這一層我們在上面已經說過。凡是真都有想像的理想在內，在不盡是真實的實在中，檢出一個真來，或在實在以外，推出一個真來都是要有想像力的。在科學是如此在，藝術尤其是如此。藝術是要把自己所新發現真能引起人們的情感，引起真的情感的事或物一絲不走樣的表現出來的。必先能想像得這樣的一個事或物，才能表得出這樣的一個事或物。我們隨便拿兩首詩來看看就都可以看出作者的想像來。如杜甫的佳人一詩：

絕代有佳人，幽居在空谷，自云『良家子，零落依草木；關中昔喪亂，兄

弟遭殺戮，官高何足論，不得收骨肉。世人惡衰歇，萬事隨轉燭；夫婿輕薄兒，新人已如玉。合昏尙知時，鴛鴦不獨宿；但見新人笑，那聞舊人哭！』在山泉水清，出山泉水濁。侍婢賣珠回，牽蘿補葺屋。插花不插髮，採柏動盈掬；天寒翠袖薄，日暮依脩竹。

我們看了這詩以後，是要被牠感動的；要生出一種崇仰的悲歎的情感來的。但這是杜甫自己人格的寫照；這佳人的音容舉止是他的想像構出來的。這種想像，我們看咏物的詩詞更可以看出。如——

紛墜百花洲，香殘燕子樓，一團團逐隊成球，飄泊亦如人命薄，空繾綣，說風流！
草木也知愁，韶華竟白頭，嘆今生誰散誰收，嫁與東風春不管，憑爾去，忍淹留！

這是林黛玉的柳絮詞，又：

白◎玉◎堂◎前◎春◎解◎舞◎，東◎風◎捲◎得◎均◎勻◎，蜂◎圍◎蝶◎陣◎亂◎紛◎紛◎，幾◎會◎隨◎逝◎水◎，豈◎必◎委◎芳◎塵◎？萬◎縷◎千◎絲◎終◎不◎改◎，任◎他◎隨◎聚◎隨◎分◎，韶◎華◎休◎笑◎本◎無◎根◎，好◎風◎憑◎借◎力◎，送◎我◎上◎青◎雲◎。

這是薛寶釵的柳絮詞。同是一個柳絮，一經黛玉的吟咏就成一種動人憐惜的東西，一經寶釵的咏咏就成一種春風得意的東西；我們看了亦發生兩種絕對不同的情感。這就是因柳絮原無可感，經過兩個想像不同的「瀟子」才得了兩種不同的生命。

想像有創造的，聯想的，解釋的三個性質。如杜甫佳人詩裏的想像，就是創造的。如無名氏秋葉詩：

君今見我是何時？依稀黃葉掛枯枝，西風淡蕩搖空碧，無復佳禽唱好詩！

作此詩的人從黃葉聯想到他的友人，又從他的友人聯想到兩人叙晤時佳禽的鳴

唱。這想像是聯想的。又加上邊黛玉和寶釵柳絮詞的想像就是解釋的。

我們再看各種想像是怎麼發生來的。人的腦子裏邊有了許多許多的影像；陡然來了一個刺戟，就牽起了他的影像，他根據他的影像去想，而想出來的就是想像，他便會把他的想像做成詩或旁的文學。有人說文學是表現自己的東西，也就是這個意思。

想像有兩個來源

1 來自生活——許多大詩人的生活是非常苦的。生活愈苦，『險苦艱難，備嘗之矣』，愈增加了他的閱歷；『人之情僞，盡知之矣』，愈逼得他味到人生的深處，而他的想像就此深刻而豐富了。『人到窮時詩自工』這句實在說得很對。

2 來自論證——我們讀的書多了，也可做關於未曾經歷過的事物的詩。

這兩個來源，自然，第二個是一個蓄水池，雖有時為春風吹縐，也會生出微弱的清漣，但變化終屬有限。只有第一個是活水的源：頭為幽澗，為江河，為巨海，

隨地而異；石隙幽咽，發冷澀的細語，水簾百尺，成驚人的壯觀，濁浪排空，有吞天的氣勢，變化無窮，都成妙景。我們要想作詩，自然要常常和自然接觸，和社會接觸，使你的生活充實，以養活你想像的源頭。但只是和自然和社會接觸還是不夠，必要有很強而且很靈敏的感受力，能感得着自然和社會的刺激，而洞悉其底蘊，方有好詩做出來。這又要靠平素的學殖了。

(五)

前面說過，有了真實深刻的情緒，還要有妥洽的表現，方能成爲詩人，所以研究詩人表現時所用的媒質——文字，也是一件很重要的事。我們研究詩人的文字可分『形式』『格律』兩方面來看。先看『形式』方面。在運用上，詩人的媒質比別種藝術的媒質要難些。難處有二：第一，文字是生硬的，其意義用場，早由前人指定了界限，不像色線聲音等可以依使用的人隨意增減以湊合當時所要表的情緒。且字數一定，不像色線聲音等可以由用的人臨時造出各式各樣的『色階』『調子』以應當時

之用；文字又很粗疎，字和字中間所留的罅隙很大很大，細密的情緒在文字上是很容易漏網的。第二，文字的媒質是間接的；牠是在牠所引起的影像中引起人們的情感的，不像色線聲音等即以色線聲音引起人們的情感。而一個字在各人心上引起的影像又是各各不同。其原因：第一是在字的本身，一個字可有兩個以上的含義；第二是讀者經驗各人不同。Mathews 曾在一天晚上，用『林』字對於五六個著名的文人做一個試驗，結果是各人對於這『林』字都有一個特別的影像。他於是驚異的說：我到今天晚上，『才曉得就是一個極簡單的字中可以有許多奇怪的喬裝。』（參看詩之研究一〇二頁）有這兩層，所以要用文字去引起人家和自己腦子裏同一的想像來，是很難很難的。那麼，怎麼辦呢？詩人要打通這兩重難關，除選字精確而活用於外，就不得不借重於組織了。利用組織可以把一個人的情緒一絲不走樣的表現出來，有兩個方法：一是具體的寫法。我們知道感情自身是不可以傳達的，止能由影像而引起，如果我們能把當時引起自己情緒的『情景』一絲不走樣的提供在讀者之

前，我們就能引起讀者和我們一樣的影像和感情了。要提這樣的一個情景，只有『具體寫』的一法。如佳人詩裏『摘花不插髮，採柏動盈掬，天寒翠袖薄，日暮依脩竹』四句；柳絮詞裏『紛墜百花洲，香殘燕子樓，一團團逐隊成球』及『白玉堂前春解舞，東風捲得均勻』數句，都是先很具體地把如何如何的情景交代清楚了，然後從而說明如此這般的一個情景是如何如何的一回事，或者竟不說明。這樣，讀者對於作者當時所遭遇的情景既完全清楚，自然就起同樣的影像和情感了。還有一個方法，就是比喻的寫法。譬如我們說衣裳的輕飄，可以用『雲霓』來比喻，說人的面目鮮妍，往往用『薔薇』『萍果』等等來比喻，這個寫法，實在也就是具體化的寫法。如李白的『雲想衣裳花想容』『抽刀斷水水更流，舉杯消愁愁更愁』及『黃河之水天上來，奔流到海不復回；高堂明髮鏡悲白髮，早爲清絲暮成雪』，白樂天的『嘈嘈切切錯雜彈，大珠小珠落玉盤』等，都是一種具體化的寫法。我們說偏一點，就可以說詩是把許多的想像具體化了的東西。因爲寫得越具體，作者所傳出的想

像，越容易使讀者捉摸。以上是關於形式一方面的。再說格律方法。格律在詩學裏的重要看了連綿字就可以知道。例如『飄渺』『寂寞』『丁東』『浙瀝』『悽慘』『蕭蕭』下的『蕭蕭』，滾滾來的『滾滾』等字，我們一讀就感覺出一種活躍的意像來，因為他們的聲音是能告訴我們一種情意的。至於音韻的調和，也是很重要的，如音調配合得好，於情感的表現有極大的助力。再說詩既是吟咏的東西，更應當在他的格律上求其和諧。（關於這一層，還有專講音韻的先生來講現在不多說了。）

現在再就小詩，散文詩和小說比較一番。有人說『詩』字就是短的意思，『長詩』二字是自己矛盾的一個名詞。（參看小說月報十五卷一號詩的原理）有人說只有散文詩是詩，因為小詩所能表的情感非常薄弱，散文詩始可以引起人很深厚的情感。這二說照我看來，以前說較為合理。（這一層有專講小詩的先生來講，現在從略）。又散文詩雖說是長，與小說自有不同之點，散文詩是把事實之可歌可泣者寫出，不是把事實的源源本本的敘說出來；短篇小說雖亦只擇事實之一段描寫，但終

0717

是敘述的性質。詩是歌咏的性質，不是要把一件的首尾告訴人家的。這就是詩與小說不同的地方。再說詩不厭假，小說就是有時假造，也要造得逼真，使人看不出是假；詩却有以故意寫得奇異而引起讀者活躍的影像，強烈的情感的。



- (一) 結婚的愛 (Y. D. 譯) 五角
- (二) 旅伴 (林蘭女士譯) 四角
- (三) 蠻性的遺留 (李小峯譯) 五角
- (五) 近代教育思想 (劉炳藜著) 三角
- (六) 赤俄遊記 (抱朴著)
- (七) 昆虫故事 (林蘭女士譯)
- (八) 遊記四篇 (孫伏園著)
- (九) 友人之書 (金滿成譯)
- (十) 旅蜀日記 (羅文漢著)

北新書叢書

一九二五年十一月初版

著者 潘梓年

發行者 北新書局

印刷者 中國印書局

CHANG YOU 尚 潘梓年 定價三角

版權所有 不准翻印

國家圖書館



002352999

0717



:2