

#81293

2873

書叢學文友良

輯編璧家趙

種五十二第



3 0581 0211 6

孟實文鈔

朱光潛著



3 0581 0207 4



上海良友圖書印刷公司印行

1936

No. 414

目次

序	一
我與文學	一
談學文藝的甘苦	六
談趣味	一五
談讀詩與趣味的培養	二二
詩的隱與顯	三二
詩的主觀與客觀	四七
從生理學觀點談詩的「氣勢」與「神韻」	五二
悲劇與人生的距離	六二

從「距離說」辯護中國藝術·····	六八
小泉八雲·····	八一
安諾德·····	一〇六
柏臘圖的詩人罪狀·····	一二五
詩人的孤寂·····	一四九
近代美學與文學批評·····	一五七
論小品文（一封公開的信）·····	一九九

848
830
2

序

這個小冊子所搜集的雜文大半是近三年中零星發表的，其中也有幾篇如「小泉八雲」，「安諾德」，「詩人的孤寂」等還是在國外做學生時代的試作。「文章千古事，得失寸心知」，這些雜文雖非「千古事」，它們沒有什麼好處，我自己却比旁人知道更清楚。我不讓它們埋在破爛朝報裏，除未能免俗之外，還有兩個原因：

一，它們代表十年以來我的興趣偏向，雖是一些散漫的理論文，篇篇都有我在裏面。它們可以說是一種單純的精神方面的自傳，雖是敝帚，亦足自珍。



二，它們所代表的趣味，雖不敢說是特殊的，和現在一般人的却也不盡同。我本來學心理學，後來半路出家研究文學，由文學名著轉到文學理論和美學，我的研究對象特別是詩。這條路似乎是中國一般研究文學者所輕視的。他們的注意都集中在比較重要的創作方面。這本是應該的。但是我從專幹創作的朋友們的談話中，深深地覺到他們的理謚——他們瞧不起理論，其實也還在講理論，——往往缺乏極粗淺的邏輯線索和極基本的事實根據。因此，我想如果有一部分人以約翰生為前車之鑑，少做些 *The Vanity of Human Wishes* 之類的詩，多做些 *Preface to Shakespeare* 之類的論文，對於將來的文壇也許不至於毫無裨補。創作文學和研究文學原來是兩回事。現在一般人似乎以為非創作就不足與談研究，或以為創作之外無研究，這種見解固然防礙研究的發展，對於創作自身，就長久之計說，也不見得有益。文學和其他藝術在現代，似乎已離開「自然流露」的階段而進到「有意刻劃」的階段了，是具有「自意識」的了，要想把理論的

研究一筆勾消，恐怕也很難吧。

這部小冊子也並沒有建設什麼理論，不過它的趣味是偏向理論方面的。這幾年中我在寫一部「文藝心理學」和一部「詩學」，這些雜文是抽空兒寫的。在那兩部書裏我用力對於文藝理論作有系統的研究，這些雜文多少流露一些做正經工作時的情趣和感想。

把這些雜文搜集在一塊的興頭是沈從文和趙家璧兩位先生惹起來的。
內子今吾幫助校改錯字，也費了好些力。

二十五年二月北平慈慧殿。

我 與 文 學

我生平有一種壞脾氣，每到市場去閒逛，見一樣就想買一樣。無論是怎樣無用的破銅破鐵，祇要我一時高興它，就保留不住腰包裏最後的一文錢。我做學問也是如此。今天丟開雪萊，去看守薰烟鼓測量反應動作，明天又丟開柏臘圖，去在古羅馬地道下陰森曲折的墳窟中溯「高揚式」大教寺的起源。我已經整整地做過三十年的學生，這三十年的光陰都是這樣東打一拳西踢一脚地過去了。

在現代社會制度和學問狀況之下，百科全書式的學者已經沒有存在的可能，一個人總得在許多同樣有趣的路徑之中選擇一條出來走。這已經成

爲學術界中不成文的憲法，所以讀書人初見面，都有一番寒暄套語：「您學哪一科？」「文科。」「哪一門？」「文學。」假如發問者也是學文學的，於是「哪一國文學？哪一方面？哪一時代？哪一個作者？」等問題就接着逼來了。我也屢次被人這樣一層緊逼一層地盤問過，雖然也照例回答，心中總不免有幾分羞意，我何嘗專門研究文學？何況是哪一方面和哪一時代的文學呢？

在許多歧途中，我也曾碰上文學這一條路，說來也頗堪一笑。我立志研究文學，完全由於於字義的誤解。在我幼時所接觸的小智識階級中，「研究文學」四個字祇有兩種流行的涵義：做過幾首詩，發表幾篇文章，甚至於翻譯過幾篇伊索寓言或是安徒生童話，就算「研究文學」。其次隨便吟吟詩念念文章或是看看小說，也是「研究文學」。我幼時也歡喜吟吟詩念念文章，自以爲比做詩發表文章者固不敢望塵，若云吟詩念念文章卽研究文學，則我亦何敢多讓？這是我走上文學路的一個大原因。

誰知道區區字義的誤解就誤了我半世的光陰！到歐洲後見到西方「研究文學」者所做的工作以及他們所有的準備，纔懂莊子海若望洋而嘆的比喻，纔知道「研究文學」這個玩藝兒並不像我原來所想像的那樣簡單，尤其不像我原來所想像的那樣有趣。文學並不是一條直路通天邊，由你埋頭一直向前走，就可以走到極境的。「研究文學」也要繞許多彎路，也要做許多乾燥辛苦的工作。學了英文還要學法文，學了法文還要學德文，希臘文，意大利文，印度文等等；時代的背景常把你拉到歷史哲學和宗教的範圍裏去；文藝原理又逼你去問津於圖畫，音樂，美學，心理學等等學問。這一場官司簡直沒有方法打得清！學科學的朋友們往往羨慕文學者天天可以逍閒自在地哼詩看小說是幸福，不像他們自己天天要埋頭記乾燥的公式，搜羅乾燥的事實。其實我心裏有苦說不出，早知道「研究文學」原來要這樣東奔西竄，悔不如學得一件手藝，備將來自食其力。我現在還時時存着學做小兒玩具或編籐器的念頭。學會做小兒玩具或編籐器，我還是可

以照舊吟詩念文章，但是遇到一般人對於「研究文學」者「專門哪一方面？一式的問題就可以名正言順地置之不理了。那是多麼痛快的一大解脫！

我這番話並不是要唐突許多在外國大學中預備博士論文者，祇是向國內一般青年自道甘苦。青年們免不掉像我一樣有一個嗜好文藝的時期，在現代中國學風之中，也恐怕免不掉像我一樣以吟詩念文章爲「研究文學」。倘若他們再像我一樣因誤解字義而走上錯路，自然也難免有一日要懊悔。文藝像歷史哲學兩種學問一樣，有如金字塔，要舖下一個很寬廣笨重的基礎，纔可以逐漸砌成一個尖頂出來。如果入手就想造成一個尖頂，結果祇有倒塌。中國學者對於西方文藝思想和政教已有半世紀的接觸了，而仍然是隔膜，不能不歸咎於祇想望尖頂而不肯顧到基礎。在文藝，哲學，歷史三種學問中，「專門」和「研究工作」種種好聽的名詞，在今日中國實在都還談不到。

這番話祇是一個已經失敗者對於將來想成功者的警告。如果不死心蹋地做基礎工作，哼，哼詩念念文章可以，隨便做做詩發表幾篇文章也可以，祇是不要去「研究文學」。像我費過二三十年工夫的人還要走回頭來學編籐器做小兒玩具，你說冤枉不冤枉！

（原載「我與文學」。）

談學文藝的甘苦

親愛的朋友們，

這個題目是丐尊先生出給我做的。他說常接到諸位的信，怪我近來少替中學生寫文章，現在中學生預備出「文藝特輯」，希望我說幾句切實的話。諸位的厚意實在叫我萬分慚愧。我從前常給諸位寫信時，自己還是一個青年，說話很自在，因為我知道諸位把我當作一個夥伴看待。眼睛一轉，我現在已經糊糊塗塗地闖進中年了。因為教書，和青年朋友們接觸的機會還是很多，但是我處處感覺到自己已從青年儕輩中落伍出來了。我雖然很想他們仍然把我看作他們中間一個人，但是彼此中間終於是隔着一層

什麼似的，至少是青年朋友們對於我存有幾分歧視。這是常使我覺得悲哀的一件事。我歇了許久沒有說話，一是沒有工夫去說，二是沒有興會去說，三是沒有勇氣去說。至於我心裏卻似一個多話的老年人困在寂寞裏面，常渴望有耐煩的年輕人聽他嘮叨地剖白心事。

我擔任的是文學課程。那些經院氣味十足的文藝理論不但諸位已聽膩了，連我自己也說膩了。平時習慣的謙恭不容許我說我自己，現在和朋友們通信，我不妨破一回例。我以為切己的話纔是切實的話，所以我平時最愛看自傳，書信，日記之類赤裸裸地表白自己的文字。我假定你也是這樣想，所以在這封信裏我祇說一點切身的經驗。我所說的祇是一些零星的感想，請恕我蕪雜沒有系統。

我對於做人和做學問，都走過許多錯路。現在回想，也並不十分追悔。每個人的路都要由他自己摸索出來。錯路的教訓有時比任何教訓都更加深切。我有時幻想，如果上帝允許我把這半生的賬一筆勾消，再從頭走

我所理想的路，那是多麼一件快事！但是我也相信，人生來是「事後聰明」的，縱使上帝允許我「從頭再做好漢，」我也還得要走錯路。祇肯摸索，到頭總可以找出一條路來。世間祇有生來就不肯摸索的人纔會墮落在迷坑裏，永遠遇不着救星。

一般人常說，文藝是一種避風息涼的地方，在窮愁寂寞的時候，它可以給我們一點安慰。這話固然有些道理，但亦未必盡然。最感動人的文藝大半是苦悶的呼號。作者不但宣洩自己的苦悶，同時也替我們宣洩了苦悶，我們覺得暢快；正由於此。不過同時，偉大的作家們也傳授我們一點嘗受苦悶的敏感。人生世相，在健康的常人看，本來是不過爾爾，朦朧馬虎地過活，是最上的策略。認識文藝的人對於人生世相往往見出許多可驚可疑可痛哭流涕的地方，這種較異樣的認識往往不容許他抱駝鳥埋頭不看獵犬式的樂觀。這種認識固然不必是十分澈底的，再進一步的認識也許使我們在衝突中見出調和。不過這種狂風暴雨之後的碧空晴日，大半是中

年人和老年人的收穫，而且古今中外的中年人和老年人之中有幾人真正得到這種收穫？苦悶的傳染性極大，而超脫苦悶的澈底解悟之難達到，恐怕更甚於略彘穿過針孔。我對於西方文學的認識是從浪漫時代起。最初所學得的祇是拜倫式的傷感。我現在還記得在一個輪船上讀少年維特的煩惱，對着清風夕照中的河山悄然遐想，心神游離恍惚，找不得一個安頓處，因而想到自殺也許是唯一的出路；我現在還記得十五年前，——還是二十年前？——第一次讀濟茲的夜鶯歌，彷彿自己坐在花陰月下，嗅着薔薇的清芬，聽夜鶯的聲音越過一個山谷又一個山谷，以至於逐漸沈寂下去，猛然間覺得自己被遺棄在荒涼世界中，想悄悄靜靜地死在夜半的薔薇花香裏。這種少年時的熱情，幻想和癡念已算是煙消雲散了，現在回想起來，好像生兒養女的婦人打開塵封的箱篋，檢點處女時代的古老的衣裝，不免自己嘲笑自己，然而在當時它們費了我多少徬徨，多少掙扎！

青年們大概都有一個時期酷愛浪漫派文學，都要中幾分傷感主義的

毒。我自己所受的毒有時不但使我懷疑浪漫派文學的價值，而且使我想到柏拉圖不許他的理想國裏有詩人，也許畢竟是一種極大的智慧。無論對於人生或是對於文藝，不完全的認識常常養成不健康的心理狀態。我自己對於文藝不完全的認識釀成兩種可悲哀的隔閡。第一種是書本世界和現實的隔閡。像我們這種人，每天之中要費去三分之二的時間抱書本，至多祇有三分之一的時間可以應事接物。天天在史詩，悲劇，小說和抒情詩裏找情趣，無形中就造成另一世界，把自己禁錮在裏面，回頭看自己天天接觸的有血有肉的人物反而覺得有些異樣。文藝世界中的豪情勝概和清思敏感在現實世界中哪裏找得着？除非是你用點金術把現實世界也化成一個文藝世界？但是得到文藝世界，你就要失掉現實世界。愛好文藝的人們總難免有幾分書呆子的心習，以書呆子的心習去處身涉世，總難免處處覺到格格不入。蝸牛的觸鬚本來藏在硬殼裏，它偶然伸出去探看世界，碰上了硬辣的刺激，仍然縮回到硬殼裏去，誰知道它在硬殼裏的寂寞？

我所感到的第二種隔閡可以說是第一種隔閡的另一面。人本來需要同情，路走得愈窄，得到同情的可能也就愈小。所見相同，所感纔能相同。文藝所表現的固然有大部分是人人同見同感的，也有一部分是一般人所不常見到不常感到的。這一般人所不常見到不常感到的部分往往是最有趣味的一部分。一個人在文藝方面天天向深刻微妙艱難處走，在實際生活方面，他就不免把他和他的鄰人中間的牆壁築得一天高厚似一天。說「今天天氣好」，人人答應你「今天天氣的確是好」；說「卡爾登今晚的片子有趣，」至少有一般愛看電影的人們和你同情。可是一陣清風吹來，你不能在你最親愛的人的眼光裏發見突然在你心中湧現的那一點靈感，你不能把莎斯比亞的佳妙處捧獻你的母親，你不能使你的妻子也覺得東牆角的一枝花影，比西牆角的一枝花影意味更加深永。這個世界原來是讓大家閒談「今天天氣好」的世界，此外你比較得意的話祇好留着說給你自己聽。

我對於文藝的認識是不完全的，我已經承認過。從大詩人和大藝術家

的傳記和作品看，較深厚的修養似乎能打消這種隔閡。不過關於這一點，我祇好自招愚昧。上面所說的一番話也不盡是酸辛語，我有時覺到這種酸辛或許就是一種甜蜜。我的用意尤其不在咒罵文藝。我應該感謝文藝的地方很多，尤其是它教我學會一種觀世法。一般人常以為祇有科學的訓練纔可以養成冷靜的客觀的頭腦。拿自己的前前後後比較，我自覺現在很冷靜，很客觀。我也學過科學。但是我的冷靜的客觀的頭腦不是從科學得來的，而是從文藝得來的。凡是不能持冷靜的客觀的態度的人，毛病都在把「我」看得太大。他們從「我」這一副着色的望遠鏡裏看世界，一切事物於是都失去它們本來的面目。所謂冷靜的客觀的態度，就是丟開這副望遠鏡，讓「我」跳到圈子以外，不當作世界裏有「我」而去看世界；還是把「我」與類似「我」的一切東西同樣看待。這是文藝的觀世法，這也是我所學得的觀世法。我現在常拿看畫的方法看一片園林或一座房屋，拿看小說和戲劇的方法看一對男女講戀愛或是兩個老謀深算的人鬥手腕。一般人常拿

實際人生的態度去看戲，看到曹操奸滑，不覺義憤填胸，本來是台下的旁觀者，卻躍躍欲試地想跳到台上去，把演曹操的角色殺死。我的辦法與此恰恰相反。我本是世界大舞臺裏的一個演員，卻站在台下旁觀喝采。選着真正的曹操，我也祇把他當作扮演曹操的角色看待，是非善惡都不成問題，噴喜毀譽也大可不必，祇覺得他有趣而已。我看自己也是如此，有時猛然發見自己在扮演小丑，也暗地裏冷笑一陣。

有人罵這種態度「頹廢」，「不嚴肅」。事關性分，我不願置辯。不過我可以說，我所懂得的最高的嚴肅祇有在超世觀世時纔經驗到，我如果有時頹廢，也是因為偶然間失去超世觀世的胸襟而斤斤計較自己的利害得失。我不敢說它對於旁人怎樣，這種超世觀世的態度對於我卻是一種救星。它幫助我忘去許多痛苦，容耐許多人所不能容耐的人和事，並且給過我許多生命力，使我懃懃懇懇地做人。

朋友們，我從文藝所得到的如此。各人的性格和經驗不一樣。我的話

也許不能應用到諸位身上去，不過我所說的句句是體驗過來的話，希望可以供諸位參考。

光潛四月二十五日

原載中學生雜誌

談趣味

拉丁文中有一句陳語說：談到趣味無爭辯。『文章千古事，得失寸心知，』不但作者對於自己的作品是如此，就是讀者對於作者恐怕也沒有旁的說法。如果一個人相信地球是方的或是泰山比一切的山都高，你可以和他爭辯，可以用很精確的論證去說服他。但是如果他說花月痕比浮生六記高明，或是兩漢以後無文章，你心裏儘管不以他爲然，口裏最好不說，說也無從說起。遇到「自家人」，彼此相看一眼，心領神會就行了。

這番話顯然帶着一些印象派批評家的牙慧。事實上我們天天談文學，在批評誰的作品好，誰的作品壞，文學上自然也有是非好醜，你歡喜壞的

作品而不歡喜好的作品，這就顯得你的趣味低下，還有什麼話可說？這話誰也承認，但是難問題不在此，難問題在你以爲醜而他以爲美，或是你以爲美而他以爲醜時，你如何能使他相信你而不相信他自己呢？或者進一步說，你如何能相信你自己一定是對呢？你說文藝上自然有一個好醜的標準，這個標準又如何可以定出來呢？從前文學批評家們有些人以爲要取決於多數。以爲經過長久時間淘汰而仍巍然獨存，爲多數人所欣賞的作品纔是好的。相信這話的人太多，我不敢公然地懷疑，但是在我們至好的朋友中，我不妨說句良心話：我們至多能活到一百歲，到什麼時候才能知道 Marcel Proust 或 D. H. Lawrence 值不值得讀一讀呢？從前批評家們也有人，例如安諾德，以爲最穩當的辦法是拿古典名著做「試金石」，遇到新作品時，把它拿來在這塊「試金石」上面擦一擦，硬度如果相彷彿，它一定是好的；如果擦了要脫皮，你就不用去理會它。但是這種辦法究竟是把問題推遠而並沒有解決它，文學作品究竟不是石頭，兩篇相擦時，誰看見哪

一篇「脫皮」呢？

「天下之口有同嗜」，——但是也有例外。文學批評之難就難在此。如果依正統派，我們便要抹煞例外；如果依印象派，我們便要抹煞「天下之口有同嗜」。關於文學的嗜好，「例外」也並不可一筆勾消。在 *W. G. Sebald* 未死以前，嗜好他的詩的人是例外，在印象主義鬧得很轟烈時，真正嗜好 *Mallarmé* 的詩的人還是例外，我相信現在真正歡喜 *F. S. Eliot* 的人恐怕也得列在例外。這些「例外」的人常自居 *élite* 之列，而實際上他們也往往真是 *élite*。所謂「經過長久時間淘汰而仍巍然獨存的」作品往往是先由這班「例外」的先生們捧出來的。

在正統派看，「天下之口有同嗜」一個公式之不可抹煞當更甚於「例外」之不可抹煞。他們總得喊要「標準」，喊要「普遍性」。他們自然也有正當道理。反正這場官司打不清，各個時代都有喊要標準的人，同時也都都有信任主觀嗜好的人。他們各有各的功勞，大家正用不着彼此瞧不起彼

此。

文藝不一定祇有一條路可走。東邊的景緻祇有面朝東走的人可以看見，西邊的景緻也祇有面朝西走的人可以看見。向東走者聽到向西走者稱讚西邊景緻時覺其誇張，同時憐惜他沒有看到東邊景緻美。向西走者看待向東走者也是如此。這都是常有的事，我們不必大驚小怪。理想的遊覽風景者是向東邊走過之後能再回頭向西走一走，把東西兩邊的風味都領略到。這種人纔配估定東西兩邊的優劣。也許他以爲日落的景緻和日出的景緻各有勝境，根本不同，用不着去強分優劣。

一個人不能同時走兩條路，出發時祇有一條路可走。從事文藝的人入手不能不偏，不能不依傍門戶，不能不先培養一種狼狽的趣味。初喝酒的人對於白酒紅酒種種酒都同樣地愛喝，他一定不識酒味。到了識酒味時他的嗜好一定偏狹，非是某一家某一年的酒不能使他喝得暢快。學文藝也是如此，沒有嘗過某一種 *Clique* 的訓練和滋味的人總不免有些江湖氣。我

不知道會喝酒的人是否可以從非某一家某一年的酒不喝，進到祇要是好酒都可以識出味道；但是我相信學文藝者應該能從非某家某派詩不讀，做到祇要是好詩都可領略到滋味的地步。這就是說，學文藝的人入手雖不能不偏，後來却要能不偏，能憑高俯視一切門戶派別，看出偏的弊病。

文學本來一國有一國的特殊趣味，一時有一時的特殊的風尚。就西方詩說，拉丁民族的詩有爲日耳曼民族所不能欣賞的境界，日耳曼民族的詩也有爲非拉丁民族所能欣賞的境界。寢饋於古典派作品既久者對於浪漫派作品往往格格不入；寢饋於象徵派既久者亦覺其他作品都索然無味。中國詩的風尚也是隨時代變遷。漢魏六朝唐宋各有各的派別，各有各的信徒。明人尊唐，清人尊宋，好高古者祖漢魏，喜妍艷者推重六朝和西崑。門戶之見也往往很嚴。

但是門戶之見可以範圍初學而不足以羈縻大雅。讀詩較廣泛者常覺得自己的趣味時時在變遷中，久而久之，有如江湖遊客，尋幽覽勝，風雨晦

明，川原海嶽，各有妙境，吾人正不必以此所長，量彼所短，各派都有長短，取長棄短，纔無偏蔽。古今的優劣實在不易下定評，古有古的趣味，今也有今的趣味。後人做不到「兼葭蒼蒼」和「涉江采芙蓉」諸詩的境界，古人也做不到「空梁落燕泥」和「山山盡落暈」諸詩的境界。渾樸精妍原來是兩種不同的趣味，我們不必強其同。

文藝上一時的風尙向來是靠不住的。在法國十七世紀新古典主義盛行時，十六世紀的詩被人指摘，體無完膚，到浪漫時代大家又覺得「七星派詩人」亦自有獨到境界。在英國浪漫主義盛行時，學者都鄙視十七十八兩世紀的詩；現在浪漫的潮流平息了，大家又覺得從前被人鄙視的作品，亦自有不可磨滅處。個人的趣味演進亦往往如此。涉獵愈廣博，偏見愈減少，趣味亦愈純正。從浪漫派脫胎者到能見出古典派的妙處時，專在唐宋做工夫者到能欣賞六朝人作品時，篤好蘇辛詞者到能領略溫李的情韻時，纔算打通了詩的一關。好浪漫派而止於浪漫派者，或是好蘇辛而止於蘇辛

者，終不免坐井觀天，謔天謔小。

趣味無可爭辯，但是可以修養。文藝批評不可抹視主觀的私人的趣味，但是始終拘執一家之言者的趣味不足為憑。文藝自有是非標準，但是這種標準不是古典，不是「耐久」和「普及」，（註），而是從極偏走到極不偏，能憑高俯視一切門戶派別者的趣味；換句話說，文藝標準是修養出來的純正的趣味。

（註）「耐久」不是可靠的標準，Richards說得很透闢，參看 *Principles of Criticism* Chapter XXXIX。如果讀者願看一段談諧的文章，可以翻閱 Voltaire 的 *Canide*, Chap. XXX, *Procurante* 談荷馬浮吉爾和密爾敦一般「耐久」作者的話都是我們心裏所想的，不過我們怕人譏笑，或是要自居能欣賞一般人所公認的偉大作品，不敢或不肯把老實話說出罷了。

（原載二十四年益世報文學副刊第一期）

談讀詩與趣味的培養

據我的教書經驗來說，一般青年都歡喜聽故事而不歡喜讀詩。記得從前在中學裏教英文，講一篇小說時常有別班的學生來旁聽；但是遇着講詩時，旁聽者總是隱着機會逃出去。就出版界消息看，詩是一種滯銷貨。一部大致不差的小說就可以賣錢，印出來之後一年中可以再版三版。但是一部詩集儘管很好，要印行時須得詩人自己掏腰包作印刷費，過了多少年之後，藏書家如果要買它的第一版，也用不着費高價。

從此一點，我們可以看出現在一般青年對於文學的趣味還是很低。在歐洲各國，小說固然也比詩暢銷，但是沒有在中國的這樣大的懸殊，並且

有時詩的暢銷更甚於小說。據去年的統計，法國最暢銷的書是波德萊爾的罪惡之花。這是一部詩，而且並不是一部容易懂的詩。

一個人不歡喜詩，何以文學趣味就低下呢？因為一切純文學都要有詩的特質。一部好小說或是一部好戲劇都要當作一首詩看。詩比別類文學較謹嚴，較純粹，較精微。如果對於詩沒有興趣，對於小說戲劇散文等等的佳妙處也終不免有些隔膜。不愛好詩而愛好小說戲劇的人們大半在小說和戲劇中祇能見到最粗淺的一部分，就是故事。所以他們看小說和戲劇，不問它們的藝術技巧，祇求它們裏面有有趣的故事。他們最愛讀的小說不是描寫內心生活或是社會真相的作品，而是福爾摩斯偵探案之類的東西。愛好故事本來不是一件壞事，但是如果真能欣賞文學，我們一定要超過原始的童稚的好奇心，要超過對於福爾摩斯偵探案的愛好，去求藝術家對於人生的深刻的觀照以及他們傳達這種觀照的技巧。第一流小說家不盡是會講故事的人，第一流小說中的故事大半祇像枯樹塔成的花架，用處祇在撐

持住一團錦繡燦爛生氣蓬勃的葛藤花卉。這些故事以外的東西就是小說中的詩。讀小說祇見到故事而沒有見到它的詩，就像看到花架而忘記架上的花。要養成純正的文學趣味，我們最好從讀詩入手。能欣賞詩，自然能欣賞小說戲劇及其他種類文學。

如果祇就故事說，陳鴻的長恨歌傳未必不如白居易的長恨歌或洪昇的長生殿，元稹的會真記未必不如王實甫的西廂記，蘭姆 (Lamb) 的莎士樂府本事未必不如莎士比亞的劇本。但是就文學價值說，長恨歌，西廂記和莎士比亞的劇本都遠非它們所根據的或脫胎的散文故事所可比擬。我們讀詩，須在長恨歌，西廂記和莎士比亞的劇本之中尋出長恨歌傳，會真記和莎士樂府本事之中所尋不出來的東西。舉一個很簡單的例來說，比如賈島的尋隱者不遇：

松下問童子，言師採藥去。祇在此山中，雲深不知處。

或是崔顥的長干行：

君家何處住？妾住在橫塘。停舟暫借問，或恐是同鄉。

裏面也都有故事，但是這兩段故事多麼簡單平凡？兩首詩之所以爲詩，並不在這兩個故事，而在故事後面的情趣，以及抓住這種簡樸而雋永的情趣，用一種恰合題分的簡樸而雋永的語言表現出來的藝術本領。這兩段故事你和我都會說，這兩首詩却非你和我所做得出，雖然從表面看起來，它們是那麽容易。讀詩就要從此種看來雖似容易而實在不容易做出的地方下工夫，就要學會了解此種地方的佳妙。對於這種佳妙的了解和愛好就是所謂「趣味。」

各人的天資不同，有些人人生來對於詩就感覺到趣味，有些人人生來對於詩就絲毫不感覺到趣味，也有些人祇對於某一種詩才感覺到趣味。但是趣味是可以培養的。真正的文學教育不在讀過多少書和知道一些文學上的理論和史實，而在培養出純正的趣味。這件事實在不很容易。培養趣味好比開疆闢土，須逐漸把本非我所有的變爲我所有的。記得我第一次讀外國

詩，所讀的是古舟子詠，簡直不明白那位老船夫因射殺海鳥而受天譴的故
事有什麼好處，現在回想起來，這種蒙昧真是可笑，但是在當時我實在不
覺到這詩有趣味。後來明白作者在意象音調和奇思幻想上所做的工夫，才
覺得這真是一首可愛的傑作。這一點覺悟對於我便是一層進益，而我對於
這首詩所覺到的趣味也就是我所征服的新領土。我學西方詩是從十九世紀
浪漫派詩人入手，從前祇覺得這派詩有趣味，討厭前一個時期的假古典派
的作品，不了解法國象徵派和現代英國的詩；因為這些詩都和浪漫派詩不
同。後來我多讀一些象徵派詩和現代英國詩，對它們逐漸感到趣味，又覺
得我從前所愛好的浪漫派詩有些毛病，對於它們的愛好不免淡薄了許
多。我又回頭看看假古典派的作品，逐漸明白作者的環境立場和用意，覺
得它們也有不可抹煞處，對於它們的嫌惡也不免減少了許多。在這種變遷
中我又征服了許多新領土，對於已得的領土也比從前認識較清楚。對於中
國詩我也經過了同樣的變遷。最初我由愛好唐詩而看輕宋詩，後來我又由

愛好魏晉詩而看輕唐詩。現在覺得各朝詩都各有特點，我們不能以衡量魏晉詩的標準去衡量唐詩或宋詩。它們代表幾種不同的趣味，我們不必強其同。

對於某一種詩，從不能欣賞到能欣賞，是一種新收穫；從偏嗜到和他種詩參觀互較而新加以公平的估價，是對於已征服的領土築了一層更堅固的壁壘。學文學的人們的最壞的脾氣是坐井觀天，依傍一家門戶，對於口胃不合的作品一概藐視。這種人不但是近視，在趣味方面不能有進展；就連他們自己所偏嗜的也很難真正地解欣賞，因為他們缺乏比較資料和真確觀照所應有的透視距離。文藝上的純正的趣味必定是廣博的趣味；不能同時欣賞許多派別詩的佳妙，就不能充分地真確地欣賞任何一派詩的佳妙。趣味很少生來就廣博，好比開疆闢土，要不厭棄荒原瘠壤，一分一寸地逐漸向外伸張。

趣味是對於生命的澈悟和留戀，生命時時刻刻都在進展和創化，趣味

也就要時時刻刻在進展和創化。水停蓄不流便腐化，趣味也是如此。從前私塾冬烘學究以爲天下之美盡在八股文試帖詩古文觀止和了凡網鑑。他們對於這些烏煙瘴氣何嘗不津津有味？這算是文學的趣味麼？習慣的勢力之大往往不是我們所能想像的。我們每個人多少都有幾分冬烘學究氣，都把自己囿在習慣所畫成的狹小圈套中，對於這個圈套以外的世界都視而不見，聽而不聞。沉溺於風花雪月者以爲祇有風花雪月中才有詩，沉溺於愛情者以爲祇有愛情中才有詩，沉溺於階級意識者以爲祇有階級意識中才有詩。風花雪月本來都是好東西，可是這四字聯在一起，引起多麼俗濫的聯想！聯想到許多吟風弄月的濫調，多麼令人作嘔！『神聖的愛情』，『偉大的階級意識』之類大概也有一天都歸於風花雪月之列吧？這些東西本來是佳麗，是神聖，是偉大，一旦變成冬烘學究所讚歎的對象，就不免成了八股文和試帖詩。道理是很簡單的。藝術和欣賞藝術的趣味都必有創造性，都必時時刻刻在開發新境界。如果讓你的趣味囿在一個狹小圈套裏，它無

機會可創造開發，自然會殞死，會腐化。一種藝術變成殞死腐化的趣味的寄生之所，它怎能進展開發？怎能不隨之殞死腐化？

藝術和欣賞藝術的趣味都與濫調是死對頭。但是每件東西都容易變成濫調，因為每件東西和你熟習之後，都容易在你的心理上養成習慣反應。像一切其他藝術一樣，詩要說的話都必定是新鮮的。但是世間哪裏有許多新鮮話可說？有些人因此替詩危懼，以為關於風花雪月，愛情，階級意識等等的話或都已被人說完，或將有被人說完的一日，那一日恐怕就是詩的末日了。抱這種過慮的人們根本沒有了解詩究竟是什麼一回事。詩的疆土是開發不盡的，因為宇宙生命時時刻刻在變動進展中，這種變動進展的過程中每一時每一境都是個別的，新鮮的，有趣的。所謂『詩』並無深文奧義，它祇是在人生世相中見出某一點特別新鮮有趣而把它描繪出來。這句話中『見』字最喫緊。特別新鮮有趣的東西本來在那裏，我們不容易『見』着，因為我們的習慣蒙蔽住我們的眼睛。我們如果沉溺於風花雪月，就見不着

階級意識中的詩；我們如果沉溺於油鹽柴米，也就見不着風花雪月中的詩。誰沒有看見過在田裏收穫的農夫農婦？但是誰——除非是密勒Millet陶淵明，和華茲華司(Wordsworth)——在這中間見着新鮮有趣的詩？詩人的本領就在見出常人之所不能見，讀詩的用處也就在隨着詩人所指點的方向；見出我們所不能見；這就是說，覺到我們所素認爲平凡的實在新鮮有趣。我們本來不覺得鄉村生活中有詩，從讀過陶淵明華茲華司諸人的作品之後，便覺得它有詩；我們本來不覺得城市生活和工商業文化之中有詩，從讀過美國近代小說和俄國現代詩之後，便覺得它也有詩。莎士比亞教我們曾在罪孽災禍中見出莊嚴偉大，冉伯讓(Rambert)和羅舟(Rolin)教我們曾在醜陋中見出新奇。詩人和藝術家的眼睛是點鐵成金的眼睛。生命生生不息，他們的發見也生生不息。如果生命有末日，詩纔會有末日。到了生命的末日，我們自無容顧慮到詩是否還存在。但是有生命而無詩的人雖未到詩的末日，實在是早已到生命的末日了，那真是一件最

可悲哀的事。『哀莫大於心死，』所謂『心死』就是對於人生世相失去解悟和留戀，就是對於詩無興趣。讀詩的功用不僅在銷愁遣悶，不僅是替有閒階級添一件奢侈；它在使人到處都可以覺到人生世相新鮮有趣，到處可以吸收維持生命和推展生命的活力。

詩是培養趣味的最好的媒介，能欣賞詩的人們不但對於其他種類文學可有真確的了解，而且也決不會覺到人生是一件乾枯的東西。

(原載中學雜誌)

詩的隱與顯

——關於王靜安的人間詞話的幾點意見——

從前中國談詩的人往往歡喜拈出一兩個字來做出發點，比如嚴滄浪所說的「興趣」，王漁洋所說的「神韻」，以及近來王靜安所說的「境界」，都是顯著的例。這種辦法確實有許多方便，不過它的毛病在籠統。我以為詩的要素有三種；就骨子裏說，它要表現一種情趣；就表面說，它有意象，有聲音。我們可以說，詩以情趣為主，情趣見於聲音，寓於意象。這三個要素本來息息相關，折不開來的；但是爲正名析理的方便，我們不妨把它們分開來說。詩的聲音問題牽涉太廣，因爲篇幅的限制，我把它丟

開，現在專談情趣和意象的關係。

近二三十年來中國學者關於文學批評的著作，就我個人所讀過的來說，似以王靜安先生的人間詞話爲最精到。比如他所說的詩詞中「隔」與「不隔」的分別是從前人所未道破的。我現在就拿這個分別做討論「詩的情趣和意象」的出發點。

王先生說：

「問隔與不隔之別。曰，陶謝之詩不隔，延年則稍隔矣；東坡之詩不隔，山谷則稍隔矣。「池塘生春草」，「空泥落燕泥」等二句妙處唯在不隔。詞亦如是。卽以一人一詞論，如歐陽公少年游詠春草上半闋云：「闌干十二獨凭春，晴碧遠連雲，二月三月，千里萬里，行色苦愁人」，語語都在目前，便是不隔，至云「謝家池上，江淹浦畔」，則隔矣。」（人間詞話十八至十九頁）

王先生不滿意於姜白石，說他「格韻雖高，然如霧裏看花，終隔一

層」。在這些實例中王先生祇指出隔與不隔的分別，却沒有詳細說明他的理由，對於初學似有不方便處。依我看來，隔與不隔的分別就從情趣和意象的關係中見出。詩和一切其他藝術一樣，須寓新穎的情趣於具體的意象。情趣與意象恰相凝貼，使人見到意象便感到情趣，便是不隔。意象含糊或空洞，情趣淺薄，不能在讀者心中產生明瞭深刻的印象便是隔。比如「謝家池上」是用「池塘生春草」的典，「江淹浦畔」是用別賦「春草碧色，春水綠波，送君南浦，傷如之何？」的典。謝詩江賦原來都不隔，何以入歐詞便隔呢？因為「池塘生春草」和「春草碧色」數句都是很具體的意象，都有很新穎的情趣。歐詞因春草的聯想而把它們拉來硬湊成典故，「謝家池上，江淹浦畔」意象既不明瞭，情趣又不真切，所以「隔」。

王先生論隔與不隔的分別，說隔「如霧裏看花」，不隔為「語語都在目前」，也嫌不很妥當，因為詩原來有「顯」和「隱」的分別，王先生的話太偏重「顯」了。「顯」與「隱」的功用不同，我們不能要一切詩

「顯」。說賅括一點，寫景的詩要「顯」，言情的詩却要「隱」。梅聖俞說詩「狀難寫之景如在目前，含不盡之意見於言外」，就是看到寫景宜顯寫情宜隱的道理。寫景不宜隱，隱易流於晦；寫情不宜顯，顯易流於淺。謝眺的「餘霞散成綺，澄江靜如練」，杜甫的「細雨魚兒出，微風燕子斜」，以及林通的「疏影橫斜水清淺，暗香浮動月黃昏」諸詩在寫景中爲傑作，妙處正在能「顯」，如梅聖俞所說的「狀難寫之景如在目前」。秦少游的水龍吟首二句「小樓連苑橫空，下窺繡轂雕鞍驟」，蘇東坡譏誚他說，「三個字祇說得一個人騎馬樓前過」。它的毛病也就不顯。言情的傑作如古詩：「步出城東門，遙望江南路，前日風雪中，故人從此去」，「河漢清且淺，相去復幾許？盈盈一水間，脈脈不得語」！李白的「玉階生白露，夜久侵羅襪，却下水晶簾，玲瓏望秋月」以及晏幾道的「昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路」諸詩妙處亦正在「隱」，如梅聖俞所說的，「含不盡之意，見於言外」。深情都必纏綿委婉，顯易流於露，露則

淺而易盡。溫筠的憶江南：

『梳洗罷，獨倚望江樓，過盡千帆皆不是，斜暉脈脈水悠悠。腸斷白蘋洲。』

在言情詩中本爲妙品，但是收語就微近於『顯』，如果把『腸斷白蘋洲』五字刪去，意味更覺無窮。他的瑤瑟怨的境界與此詞略同，却没有這種毛病：

『冰簟銀床夢不成，碧天如水夜雲輕，雁聲遠過瀟湘去，十二樓中月自明。』

我們細味二詩的分別，便可見出『隱』的道理了。王漁洋常取司空圖的『不着一字，盡得風流』和嚴羽的『羚羊挂角，無跡可尋』四語爲『詩學三昧』。這四句話都是『隱』字的最好的註脚。

懂得詩的「顯」與「隱」的分別，我們就可以懂得王靜安先生所看出來的另一個分別，這就是「有我之境」與「無我之境」的分別。他說：

『有有我之境，有無我之境。『淚眼問花花不語，亂紅飛過秋千去』，『可堪孤館閉春寒，杜鵑聲裏斜陽暮』，有我之境也；『采菊東籬下，悠然見南山』；『寒波澹澹起，白鳥悠悠下』，無我之境也。有我之境，以我觀物，故物皆著我之色彩；無我之境，以物觀物，故不知何者爲我，何者爲物』。

王先生在這裏所指出的分別實在是一個很精微的分別，不過從近代美學觀點看，他所用的名詞有些欠妥。他所謂『以我觀物，故物皆著我之色彩』，就是近代美學所謂『移情作用』。『移情作用』的發生是由於我在凝神觀照事物時，霎時間由物我兩忘而至物我同一，於是以在我的情趣移注於物；換句話說，移情作用就是『死物的生命化』，或是『無情事物的有情化』。這種現象在注意力專注到物我兩忘時纔發生，從此可知王先生所說的『有我之境』實在是『無我之境』。他的『無我之境』的實例爲『采菊東籬下，悠然見南山』，『寒波澹澹起，白鳥悠悠下』，都是詩人在冷靜中

所回味出來的妙境，都沒有經過移情作用，所以其實都是「有我之境」。我以為與其說「有我之境」和「無我之境」，不如說「超物之境」和「同物之境」。「感時花濺淚，恨別鳥驚心」，「徘徊花上月，虛度可憐宵」，「數峯清苦，商略黃昏雨」，都是同物之境。「鸞飛戾天，魚躍於淵」，「微雨從東來，好風與之俱」，「興闌啼鳥散，坐久落花多」，都是超物之境。

王先生以為「有我之境」（其實是「無我之境」），即「同物之境」比「無我之境」（其實是「有我之境」），即「超物之境」品格較低，但是沒有說出理由來。我以為「超物之境」所以高於「同物之境」者就由於「超物之境」隱而深，「同物之境」顯而淺。在「同物之境」中物我兩忘，我設身於物而分享其生命，人情和物理相滲透而不覺其滲透。在「超物之境」中，物我對峙，人情和物理卒然相遇，默然相契，骨子裏它們雖是欣合，而表面上却仍是兩回事。在「同物之境」中作者說出物理

中所寓的人情，在「超物之境」中作者不言情而情自見。「同物之境」有人巧，「超物之境」見天機。要懂得這個道理，我們最好比較下面三個實例看；

一，水似眼波橫，山似眉峯聚。

二，數峯清苦，商略黃昏雨。

三，采菊東籬下，悠然見南山。山氣日夕佳，飛鳥相與還。

第一例是修詞學中的一種顯喻 (Simile)，第二例是隱喻 (metaphor)，二者隱顯不同，深淺自見。第二例又較第三例為顯，前者是「同物之境」，後者便是「超物之境」，一尖新，一混厚，品格高低也很易辨出。

顯與隱的分別還可以從另一個觀點來說，西方人曾經說過：『藝術最大的祕訣就是隱藏藝術』。有藝術而不叫人看出藝術的痕跡來，有才氣而不叫人看出才氣來，這也可以說是『隱』。這種『隱』在詩極為重要。詩的最大目的在抒情不在逞才。詩以抒情為主，情寓於象，宜於恰到好處。

爲止。情不足而濟之以才，才多露一分便是情多假一分。做詩與其失之才勝於情，不如失之情勝於才。情勝於才的仍不失其爲詩人之詩，才勝於情的往往流於雜辨。穆勒說過：「詩和雜辨都是情感的流露而却有分別。雜辨是「讓人聽到的」(Heard)，詩是「無意間被人聽到的」(overheard)。」我們可以說，雜辨意在「街」，詩雖有意於「傳」而却最忌「街」。「街」就是露才，就是不能「隱」。我們可以舉一個例來說明這個分別。秦少游踏莎行中「郴江幸自遶郴山，爲誰流下瀟湘去」二語最爲蘇東坡所賞識，王靜安在人間詞話裏却說：——

「少游詞境最爲淒惋，至「可堪孤館閉春寒，杜鵑聲裏斜陽暮」，則變而爲淒厲矣。東坡賞其後二語，猶爲皮相」。

專就這一首詞說，王的趣味似高於蘇，但是他的理由却不十分充足。「可堪孤館閉春寒」二句勝於「郴江幸自遶郴山」二句，不僅因爲它「淒厲」，而尤在它能以情御才而才不露。「郴江」二句雖亦具深情，究不免有露才

之玷。『前日風雪中，故人從此去』，『平曠交遠風，良苗亦懷新』，『但屈指西風幾時來，又不道流年暗中偷換』，都是不露才之語；『樹搖幽鳥夢』，『桃花亂落如紅雨』，『大江東去，浪淘盡千古風流人物』，都是露才之語。這種分別雖甚微而卻極重要。以詩而論，李白不如杜甫，杜甫不如陶潛；以詞而論，辛棄疾不如蘇軾，蘇軾不如李後主，分別全在露才的等差。中國詩愈到近代，味愈薄，趣愈偏，亦正由於情愈淺，才愈露。詩的極境在兼有平易和精鍊之勝。陶潛的詩表而雖然平易而骨子裏却極精鍊，所以最爲上乘。白居易止於平易，李長吉姜白石都止於精鍊，都不免較遜一籌。

詩的「隱」與「顯」的分別在諧趣中尤能見出。詩人的本領在能於哀怨中見出歡娛。在哀怨中見出歡娛有兩種，一是豁達，一是滑稽。豁達者澈悟人生世相，覺憂患歡樂都屬無常，物不能羈縻我而我則能超然於物，這種「我」的醒覺便是歡娛所自來。滑稽者見到事物的乖訛，祇一味持兒

戲態度，諛浪笑傲以取樂。豁達者雖超世而却不忘情於淑世，滑稽者則由厭世而玩世。陶潛杜甫是豁達者，東方朔劉伶是滑稽者，阮籍嵇康李白則介乎二者之間。豁達者和滑稽者都能談諧，但是却有分別。豁達者的談諧是從悲劇中看透人生世相的結果，往往沈痛深刻，直入人心深處。滑稽者的談諧起於喜劇中的乖訛，祇能取悅浮淺的理智，乍聽可驚喜，玩之無餘味。豁達者的談諧之中有嚴肅，往往極沈痛之致，使人卒然見到，不知是笑好還是哭好，例如古詩：——

『何不策高足，先據要路津？無爲守窮賤，轉軻長長辛苦！』

看來雖似作隨俗浮沈的計算而其實是憤世嫉俗之談。表面雖似談諧而骨子裏却極沈痛。陶潛責子詩末二句：

『天運苟如此，且進杯中物！』

和挽歌辭末二句：

『但恨在世時，飲酒不得足！』

都應該作如是觀。滑稽者的談諧往往表現於打油詩和其他的文字遊戲，例如論語嘲笑苛捐雜稅的話：

『自古未聞糞有稅，如今祇剩屁無捐』。

和王千秋嘲笑時事的對聯：

『男女平權，公說公有理，婆說婆有理，

陽陰合曆，你過你的年，我過我的年。』

乍看來都會使你發笑，使你高興一陣，但是決不能打動你的情感，決不能使你感發興起。

詩最不易諧。如果沒有至性深情，諧最易流於輕薄。古詩焦仲卿妻敘夫妻別離時的誓約說：

『君當作磐石，妾當作蒲葦，蒲葦紐如絲，磐石無轉移。』

後來焦仲卿聽到蘭英被迫改嫁的消息，便引用這個比喻來諷刺她：

『府君謂新婦，賀君得高遷！磐石方且厚，可以卒千年；蒲葦一時

紐，便作旦夕間」。

這種談諧已近於輕薄，因為生離死別不是深於情者所能用諷刺的時候；但是它沒有落入輕薄，因為它骨子裏是沈痛語。同是諧趣，或為詩的極境，或簡直不成詩，分別就在隱與顯。「隱」為諧趣之中寓有沈痛嚴肅，「顯」者一語道破，了無餘味，「打油詩」多屬於此類。

陶潛和杜甫都是詩人中達到諧趣的勝境者。陶深於杜，他的諧趣都起於沈痛後的豁達。杜詩的諧趣有三種境界，一種為茅屋為西風所破和示從孫濟所代表的境界，豁達近於陶而沈痛不及。一種為北征（平生所嬌兒一段）和羌村所代表的境界，是欣慰時的談諧。一種為欲中八仙歌所代表的境界，頗類似滑稽者的談諧。唐人除杜甫以外，韓愈也頗以諧趣著聞。但是他的諧趣中滑稽者的成分居多。滑稽者的談諧常見於文字的遊戲。韓愈做詩好用拗字險韻怪句，和他作送窮文，進學解毛穎傳一樣，多少要以文字為遊戲，多少要在文字上逞才氣。例如他的贈劉師復：

「羨君齒牙牢且潔，大肉硬餅如刀截。我今呀豁落者多，所存十餘皆兀艱。匙鈔爛飯穩送之，合口輒嚼如牛嚼。妻兒恐我生悵望，盤中不釘粟與梨」。

就頗近於打油詩了。這種情境一兩句笑話就可以說盡，本無做詩的必要，而他偏要做，不過覺得戲弄文字是一件趣事罷了。

宋人的諧趣大半學韓愈和欲中八仙歌所代表的杜甫。他們缺乏至性深情，所以沈痛的談諧最少見，而常見的談諧大半是文字的遊戲。蘇軾是宋人最好的代表。他做詩好和韻，做詞好用迴文體，仍是帶有韓愈用拗字險韻的癖性。他的贊美黃州豬肉的詩也可以和韓愈的「大肉硬餅如刀截」先後媲美。我們姑且選一首比較著名的詩來看看宋人的諧趣：

「東坡先生無一錢，十年家火燒凡鉛。黃金可成河可塞，只有霜鬚無由玄。龍邱居士亦可憐，談空說有夜不眠，忽聞河東獅子吼，拄丈落手心茫然」（蘇軾寄吳德仁兼簡陳李常詩首八句）。

這首詩的神貌都極似飲中八仙歌，其中諧趣出於滑稽者多，它沒有落到打油詩的輕薄，全賴有幾分豁達的風味來補救。它在詩中究非上乘，比較「何不策高足」，賈子挽歌辭以及北征諸詩就不免缺乏嚴肅沈痛之致了。

（原載人間世第一期）

詩的主觀與客觀

詩是情趣的流露，但是情趣不必盡能流露於詩。一般人都時或感到很強烈的乃至於狠微妙的情趣，以為這就是『詩意』，所以往往有自己是詩人的幻覺。他們常抱怨自己沒有文學訓練，以至於叫胸中許多『詩意』都埋沒去了。意大利美學家克羅齊曾替他們取過『啞口詩人』的諱號。其實詩人沒有啞口的，沒有到開口時，就還不成爲詩人。詩和『詩意』是兩回事，詩一定要有作品，一定要把『詩意』外射於具體的形相，叫旁人看得見。

有情趣何以往往不能流露於詩呢？詩的情趣並不是生糙自然的情趣，

它必定經過一番冷靜的觀照和熔化洗鍊的工夫。一般人和詩人同樣感受情趣，但是有一個重要的分別。一般人感受情趣時便為情趣所羈縻，當其憂喜，若不自勝，憂喜既過，便不復在想像中留一種餘波返照。詩人感受情趣儘管比一般人更熱烈，却能跳開所感受的情趣，站在旁邊來狠冷靜地把它當作意象來觀賞玩索。英國詩人華茲華司（Wordsworth）常自道經驗說：『詩起於沉靜中所回味得來的情緒』，這是一句至理名言。感受情趣而能在沉靜中回味，就是詩人的特殊本領。一般人的情緒好比雨後行潦，夾雜汚泥朽木奔瀉，來勢浩蕩，去無蹤影。詩人的情趣好比冬潭積水，渣滓沉澱淨盡，清瑩澄澈，天光雲影，燦然耀目。這種水是滲瀝過來的，『沉靜中的回味』便是它的滲瀝手續，靈心妙悟便是滲瀝器。

在感受時，悲歡怨愛，兩兩相反；在回味時，歡愛固然可欣，悲怨亦復有趣。從感受到回味，是由實際世界跳到意象世界，從實用態度變為美感態度。在實用世界中處處都是牽絆衝突，可喜者引起營求，可悲者引起

畏避；在意象世界中塵憂俗慮都洗濯淨盡，可喜者我無須營求，可悲者我亦無須畏避，所以相衝突者可以各得其所，相安無礙。情趣儘管有千差萬別，它們對於詩人却同是欣賞的對象。懂得這個道理，我們可以明白孔子稱贊關雎何以特重其『樂而不淫，哀而不傷』。懂得這個道理，我們也可以明白古希臘人何以把和平靜穆看成詩的極境，把詩神亞波羅擺在山巔，俯瞰衆生擾攘，而眉宇間却常如作甜蜜夢，不露一絲被擾動的神色。（至少希臘雕刻中所表現的亞波羅是如此）。

詩的情趣都從沉靜中回味得來。感受情趣是能入，回味情趣是能出。詩人對於情趣都要能入能出。單就能入說，他是主觀的；單就能出說，他是客觀的，能入而不能出，或能出而不能入，都不能成爲大詩人，所以『主觀的』和『客觀的』是一個村俗的分別。班婕妤的怨歌行，蔡琰的悲憤詩，李後主的相見歡，杜甫的奉先咏懷和北征，都是痛定思痛，入而能出，是主觀的也是客觀的。陶淵明的閒情賦，李白的長干行，杜甫的石壕

史和無家別，韋莊的秦婦吟都是體物入微，出而能入，是客觀的也是主觀的。

十九世紀中法國詩壇上曾經發生過一次狠大的爭執，就是『巴臘司』派對於浪漫主義的反動。在浪漫派看，詩本是抒情的，而情感全是切己的，詩人祇要把自己的悲歡怨愛赤裸裸地寫出來，就算盡了破責，『巴臘司』派詩人嫌這種主觀的描寫太偏於唯我主義，不免使詩變成個人怪癖的表現。他們要換過花樣來，採取所謂『不動情感主義』，專站在客觀的地位描寫恬靜幽美的意象，使詩變成和雕刻一樣冷靜明晰（在散文方面這個反動就是寫實主義）。從這種爭執發生之後，德國哲學家們所鑄造的『主觀的』和『客觀的』一個分別便被淺人硬拉到文學上面來，一般人於是以爲文學原有『主觀的』和『客觀的』兩種。『主觀的』信任自己情感，描寫自己的經驗，『客觀的』則把『我』丟開，持冷靜的科學態度去觀察人情世相。中國近來也有人常拿這些名詞擺在口頭。其實『主觀的』和『客觀

的』雖各有所偏向，在實際上並不衝突。詩的情趣都須從沉靜中回味得來，所以主觀的作品都必同時是客觀的。詩也可以描寫旁人的情趣，但詩人要了解旁人的情趣，必預設身處地，纔能體物入微，所以客觀的亦必同時是主觀的。老子說：『故常無欲以觀其妙，有欲以觀其微』。無欲以觀其妙，便是所謂『客觀的』『不動情感主義』，有欲以觀其微，便是所謂『主觀的』。真正大詩人都要同時具有這兩種本領。

（原載人間世第十五期）

從生理學觀點談詩的「氣勢」與「神韻」

現代英國詩人浩司曼 (A. E. Housman) 在劍橋大學講『詩的意義與性質』，說詩對於人的影響大半是生理的。我從前初讀到這句話時，不免起幾分反感，因為我想詩是一種玄妙神祕境界，拿這樣散文化的「唯物觀」去看它，實在是太殺風景。這種偏見似乎是很普遍的，一般人對於用科學方法分析詩，似乎都有些嫌惡。但是這究竟是一種偏見。這一年來我費了一些工夫用散文化的「唯物觀」去看詩，覺得這種看法還是行得通，現在姑以「氣勢」「神韻」為例來說明這種看法。

詩和其它藝術一樣，是情趣的意象化。情趣最直接的表現是循環呼吸

消化運動諸器官的生理變化，這些變化在心理學實驗室中可以用種種器具很精確地測量出來。我們做詩或讀詩時，雖不必很明鮮地意識到生理的變化，但是它們影響到全部心境，是無可疑的。就形式方面說，詩的命脈是節奏，節奏就是情感所伴的生理變化的痕跡。人體中呼吸循環種種生理機能都是起伏循環，順着一種自然節奏。以耳目諸感官接觸外物時，如果所需要的心力，起伏張弛都合乎生理的自然節奏，我們就覺得愉快。通常藝術家所說的「和諧」「勻稱」諸美點其實都起於生理的自然需要。比如兩個高低相差很遠的音，彼此的關係本來祇可以用數量比例表出，無所謂和諧不和諧；它們不和諧，祇是因爲和聽覺的自然需要不適合，使我們聽了不爽快。音樂和詩歌的節奏原來都是生理構造的自然需要。比如我們聽京戲或鼓書，如果唱者的藝術完善，我們便覺得每字音的長短高低急徐都恰到好處，不能多一分也不能少一分。如果某句落去一板，或是某板高一點或低一點，我們全身肌肉就猛然受一種不愉快的震撼。我們聽音樂歌唱時

常用手脚「打板」，其實全身肌肉都在「打板」。聽見的音調與肌肉所打的板眼不合，我們便立刻覺得那個聲音是「拗」的。詩的諧與拗也是如此辨別出來的。比如杜甫的「棄我去者昨日之日不可留，亂我心者今日之日多煩惱」兩句詩，如果把後句改爲「今日之日多憂」或「今日之日多煩惱」意義雖無甚更動，却立覺「不順口」。所謂「不順口」就是「拗」，就是不適合生理的自然需要。

我們讀詩時，在受詩的情趣浸潤之先，往往已直接地受音調節奏的影響。音調節奏便是傳染情趣的媒介。例如李白的蜀道難首句「噫！吁噓！危乎！高哉！蜀道之難，難於上青天！」和杜甫的「卽從巴峽穿巫峽，便下襄陽向洛陽」兩句相比，一個沉重，一個輕快，在音調節奏上已暗示兩種不同的心境。這個異點直接地影響到呼吸循環及發音器官，間接地影響到全體肌肉。大約情感有悲喜兩極端，悲時生理變化傾向抑鬱，喜時生理變化傾向發揚。這兩極端之中純雜深淺的程度自然有許多差別。詩人做

詩時由情感而起生理變化；我們讀詩時則由節奏音調所暗示的生理變化而受情感的浸潤。

情感雖變化無方，它的生理反應如筋肉的張弛，呼吸循環的急緩却有一些固定的模樣（Patterns），同時，語言的音調也有一定的限制。因為這兩種緣故，節奏雖本來是自然的，不免也形成一些有限的固定的模樣或形式，如中國舊詩的音律即其一例。這種形式既用成習慣之後，我們一見到某種形式，心中就存一種預期（Expectation）。比如見到第一聯用五言平韻，心中就預期以後還是如此。如果以後音調恰如預期，就發生一種快感，否則就不免失望。這自然祇就常例而言，並非說詩的音律不能有的變化。我們在上文說聽音樂歌唱時用全體筋肉去「打板」，打板就是筋肉的預期。

以上祇說節奏與生理變化的關係。詩文所生的生理變化並不限於節奏，模倣運動也是一種重要的生理變化。就模倣運動說，詩文所寫情境可

粗分「戲劇的」和「圖畫的」兩類。戲劇的情境是動的，易起模仿運動；圖畫的情境是靜的，不易起模仿運動。我們姑舉兩段散文例來說明：

軻既取圖奏之，秦王發圖，圖窮而匕首見，因左手把秦王之袖，而右手持匕首擡之。未至身，秦王驚，自引而起，袖絕拔劍，劍長，操其室。時惶急，劍堅，故不可立拔。荆軻逐秦王，秦王環柱而走。羣臣皆愕，卒起不意，盡失其度。（史記刺客列傳）。

林盡水源，便得一山。山有小口，髣髴若有光。但捨船從口入。初極狹，纔通人，復行數十步，豁然開朗，土地平曠，屋舍儼然，有良田美池桑竹之屬，阡陌交通，雞犬相聞。其間，往來種作，男女衣著，悉如外人。黃髮垂髫並怡然自樂。（陶潛桃花源記）。

看第一例文如看戲，情節生動，不僅喚起很明顯的視覺意象，還激動許多筋肉運動感覺。例如讀到『左手把秦王之袖，而右手持匕首擡之』，彷彿自己也要作「把」「持」「擡」等等動作，全身筋肉便不由自主地緊張起來。讀第二例文如看畫，眼前祇是一幅新鮮幽美的景致，我們幾乎可以完全用眼睛去領略；它不着重動作，所以不易引起筋肉運動感覺。

就大概說，詩文的敘述體偏重動作，易起運動意象；描寫體偏重狀態，易引起視覺意象。欣賞動作的敘述必須用筋肉，欣賞狀態的描寫可以祇用眼睛。不過最好的描寫體詩文往往化靜為動。例如『塔勢如湧出，孤高聳天宮』，『鬢雲欲度香頰雪』，『千樹壓西湖寒碧』，『兩山排闥送青來』諸句本都是狀物，却變成敘事。據德國詩人萊森（Lorenz）說，描寫靜態宜用圖畫，敘述動作宜用詩文，因為形態在空間上相聯結，圖畫以形色為媒介，本是在空間上相聯結的；動作在時間上相承續，詩文以文字聲音為媒介，本是在時間上相承續的。圖畫不宜敘述，以圖畫敘述時必化動為靜；詩文不易描寫，以詩文描寫時亦必化靜為動。我們在這裏舉一個中文詩實例，說明化靜為動的描寫，較勝於靜態的描寫，詩經衛風裏有這樣一章描寫美人的詩：

『手如柔荑，膚如凝脂，領如蝤蛸，齒如瓠犀，螭首蛾眉。巧笑倩兮，美目盼兮。』

這章詩前五句好像開流水眼，呆板平凡已極。它費了許多工夫，卻沒有把美人的美渲染出來。但是到了六七兩句，它便生動起來。『巧笑倩兮，美目盼兮』寥寥八字把一個美人的姿態神韻一齊托出。這種分別就在前五句祇描寫靜態，後二句則化靜為動，以敘述代描寫。凡是欣賞化靜為動的描寫體詩文，我們也不免起筋肉運動。比如要盡量地欣賞上例詩後二句，我們多少要用筋肉去領略『笑』和『盼』的滋味。據心理學的實驗，人本來有運動類 (Motor Type) 和知覺類 (Sensorial Type) 兩種。知覺類的人欣賞藝術大半用耳目兩種器官，運動類的人纔着重筋肉。所以讀詩文是否起模仿運動感覺，也不可一概論。不過純粹的知覺類的人們對於韓愈的『攀躋分寸不可上，失勢一落千丈強』和納蘭成德的『星影搖搖欲墜』之類的詩恐怕有些隔膜。

運動有時為模仿，有時為適應。適應運動如仰視側聽之類，目的在以身體牽就所知覺物，使知覺愈加明瞭，不必與意象所表現的動作相同。以

設官接騎，物詩都要起適應動作。所以外物雖無動作可模倣時，我們欣賞它，仍須起種種生理變化。例如李白的『西風殘照，漢家陵闕』，賀鑄的『一川烟草，滿城風絮，梅子黃時雨』，和林逋的『疎影橫斜水清淺，暗香浮動月黃昏』諸句，除『暗香浮動』外都沒有表示任何動作，都祇托出幾個靜止的意象。但是它們所生的生理影響却彼此不同。這種不同固然有一半因為情趣的分別，也有一半因為所引起的適應動作不同。讀『西風殘照，漢家陵闕』，我們覺得氣象偉大，似乎要抬起頭，聳起肩膀，張開胸膛，暫時停住呼吸去領略它。讀『一川烟草，滿城風絮，梅子黃時雨』，我們覺得情景淒迷，似乎要眯着眼睛，用手掌着下頰，打一點寒顫去領略它。讀『疎影橫斜水清淺，暗香浮動月黃昏』，我們覺得神韻清幽，似乎要輕步徘徊，仰視俯矚，處處都覺得很閒適。這都是適應動作的分別。這幾例詩句讀法也不能一致。讀第一例李白句須有豪士氣概，須放高長而沉着的声音去朗誦，微吟不得。讀第二例賀鑄句須有名士風流的情致，須

用不高不低的聲音去慢吟。讀第三例詩須有隱逸閑秀的風度，須若有意若無意地用似聽得見似聽不見的聲音去做吟，高歌不得。這些不同的聲調和語氣也影響到生理變化。

統觀以上，詩所引起生理變化不外三種，一屬於節奏，二屬於模仿運動，三屬於適應運動。從前人喜用「氣勢」「神韻」之類字樣批評詩文。明清兩代李夢陽和王漁洋兩派詩人以「格調」和「神韻」兩說爭短長。所謂「格調」仍是偏重「氣勢」（此非本文所能詳，以李夢陽何景明諸人的詩比較王漁洋的詩，便易明白）。究竟「氣勢」「神韻」是什麼一回事呢？概括地說，這種分別就是動與靜，康德所說的雄偉與秀美，尼采所說的達阿尼蘇司藝術與亞波羅藝術，萊森所說的「戲劇的」與「圖畫的」，以及姚姬傳所說的陽剛與陰柔的分別。從科學觀點說，這種分別即起於上文所說的三種生理變化。生理變化愈顯著愈多愈速，我們愈覺得緊張亢奮激昂；生理變化愈不顯著，愈少愈緩，我們愈覺得鬆懈靜穆閒適。前者易生

「氣勢」感覺，後者易生「神韻」感覺。「氣勢」兩字較適用於「西風殘照，漢家陵闕」，「盪胸生層雲，決昔入歸鳥」，「刺密傳之類」的作品。「神韻」二字較適用於「落花人獨立，微雨燕雙飛」，「一川烟草，滿城風絮，梅子黃時雨」，「疏影橫斜水清淺，暗香浮動月黃昏」，「桃花源記」類的作品。我們細玩這些實例，便可明白這種分別大半起於生理變化。

（原載大公報文藝副刊）

悲劇與人生的距離

莎斯比亞說得好：世界祇是一座舞台，生命祇是一個可憐的戲角。但從另一意義說，這種比擬却有不精當處。世界儘管是舞台，舞台却不能是世界。倘若墮樓的是你自己的綠珠，無辜受禍的是你自己的伊菲兒麗，你會心寒胆裂。但是她們站在舞台時，你却袖手旁觀，眉飛色舞。縱然你也偶一灑同情之淚，骨子裏你却覺得開心。有些哲學家說這是人類惡根性的暴露，把「幸災樂禍」的大罪名加在你的頭上。這自然是冤枉，其實你和劇中人物有何仇何恨？

看戲和做人究竟有些不同。殺曹操洩義憤，或是替羅米阿與朱里葉傳

情書，就做人說，自是一種功德；就看戲說，似未免近於傻瓜。

悲劇是一回事，可怕的兇災險惡又另是一回事。悲劇中有人生，人生中不必有悲劇。我們的世界中有的是兇災險惡，但是說這種兇災險惡是悲劇，祇是在修詞用比譬。悲劇所描寫的固然也不外兇災險惡，但是悲戲的兇災險惡是在藝術鍋爐中蒸溜過來的。

像一切藝術一樣，戲劇要有幾分近情理，也要有幾分不近情理。它要有幾分近情理，否則它和人生沒有接觸點，興味索然；它也要有幾分不近情理，否則你會把舞台真正看成世界，看奧色羅回到你自己的妻子，或者老實遞消息給司馬懿；說諸葛亮是在演空城計！

「軟玉溫香抱滿懷，春至人間花弄色，露滴牡丹開」，淫詞也，而讀者在與酣采烈之際忘其為淫，正因在實際人生中談男女間事，話不會說得那樣漂亮。伊底撥司弑父娶母，奧色羅聽讒殺妻，悲劇也，而讀者在與酣采烈之際亦忘其為悲，正因在實際人生中天公並未曾濡染大筆，把痛心事

描繪成那樣驚心動魄的圖畫。

悲劇和人生之中自有一種不可跨越的距離，你走進舞台，你便須暫時丟開世界。

悲劇都有些古色古香。希臘悲劇流傳於人間的幾十部之中祇有波斯人一部是寫當時史實，其餘都是寫人和神還沒有分家時的老故事老傳說。莎斯比亞並不醉心古典，在這一點他却近於守舊。他的悲劇事跡也大半是代遠年淹的。十七世紀法國悲劇也是如此。臘辛在巴加遮 (Barjot) 序文裏說，『說老實話，如果劇情在哪一國發生，劇本就在那一國表演，我不勸作家拿這樣近代的事跡做悲劇。』他自己用近代的「巴加遮」事跡，因為它發生在土耳其，『國度的遼遠可以稍稍補救時間的隣近。』莎斯比亞也很明白這個道理。與色羅的事跡比較晚。他於是把它的場合擺在意大利，用一個來歷不明的黑面將軍做主角。這是以空間的遠救時間的近。他回到本鄉本土搜材料時，他心焉嚮往的是李爾王，馬克白一些傳說上的人

物。這是以時間的遠救空間的近。你如果不相信這個道理，讓孔明脫去他的八卦衣，丟開他的羽扇，穿西裝，穿雪茄烟登場！

悲劇和平凡是不相容的，而在實際上不平凡就失人生世相的真面目。所謂「主角」同時都有幾分「英雄氣」。普羅密修司，哈孟列德乃至於無惡不作的埃及皇后克里阿拍屈拉都不是你我們凡人所能望其項背的。你們凡人沒有他們的偉大魄力，却也沒有他們的那副傻勁兒。許多悲劇情境移到我們日常世界中來，都會被妥協釀成一個平凡收場，不至引起掀然大波。如果你我是伊底潑司，要逃弑父娶母的預言，索性不殺人，獨身到老，便什麼禍事也沒有。如果你我是哈孟列德，逞義氣，就痛痛快快把仇人殺死，不逞義氣，便低首下心稱他做父親，多麼乾脆！悲劇的產生就由於不平常人睜着大眼睛向我們平常人所易避免的災禍裏闖。悲劇的世界和我們是隔着一層的。

這種另一世界的感覺往往因神秘色彩而更加濃厚。悲劇壓根兒就是一

個不可解的謎語，如果能拿理性去解釋它的來因去果，便失其爲悲劇了。善有善報，惡有惡報，是人類的普遍希望，而事實往往不如人所期望，不能尤人，於是怨天，說一切都是命運。悲劇是不虔敬的，它隱約指示冥冥之中有一個搗亂鬼，但是這個搗亂鬼的面目究竟如何，它却不讓我們知道，本來它也無法讓我們知道。看悲劇要帶幾分童心，要帶幾分原始人的觀世法。狼在街上走，梟在白天裏叫，人在空中飛，父殺子，女騙父，樸勞司普洛呼風喚雨，這些光怪陸離的幻相，如果拿讀太上感應篇或是計較油鹽柴米的心理去摸索，便失其爲神奇了。

藝術往往在不自然中寓自然。一部紅夢樓所寫的完全是兒女情，作者却要把它擺在「金玉綠」一個神秘的輪廓裏。一部天演所寫的完全是俠盜生活，作者却要把它根源理到「伏魔之洞」。戲劇在人情物理上籠上一層神祕障，也是慣技。梅特林的斐列阿司與梅里桑寫叔嫂的愛，本是一部人間性極重的悲劇，作者却把場合的空氣渲染得陰森冷寂如地窖，把劇中

人的舉止言笑描寫得如殭尸活鬼，使觀者察覺不到它的人間性。鄧南遮的死城也是如此。別說什麼自然主義或是寫實主義，易卜生所寫的在房子裏 養野鴨來打的老頭兒，是我們這個世界裏的人物麼？

像一切藝術一樣，戲劇和人生之中本來要有一種距離，所以免不了幾分形式化，免不了幾分不自然。人事哪裏有恰好分成五幕的？誰說情話像張君瑞出口成章？誰打仗祇用幾十個人馬？誰像奧尼爾在奇怪的插曲裏所寫的角色當着大衆說心中隱事？以此例推，古希臘和中國舊戲的角色戴面具，穿高跟鞋，拉着噪子唱，以及許多其他不近情理的頑藝兒都未嘗沒有幾分情理在裏面。它們至少可以在舞台和世界之中開出一個應有的距離。

悲劇把生的苦惱和死的幻滅通過放大鏡，射到某種距離以外去看。苦悶的呼號變成莊嚴燦爛的意象，霎時間使人脫開現實的重壓而游魂於幻境，這就是尼采所說的「從形相得解脫」(Redemption Through Appearance)

從「距離說」辯護中國藝術

從前有一個海邊的種田人，碰見一位過客稱贊他的門前的海景，很不好意思地回答說，『門前雖然沒有什麼可看的，屋後有一園菜還不差，請先生來看看。』心無二用，這位種田人因為記望着他的一園菜，就看不見大海所呈現給他的世界，雖然這個世界天天橫在他的眼前。我們一般人也如此，通常都把全副精力費於飲食男女的營求，這豐富華嚴的世界除了可効用於生活需要之外，便沒有什麼可以讓我們看看的。一看到天安門大街，我就想到那是到東車站或是廣和飯莊的路，除了這個意義以外，天安門大街還有它的本來面目沒有？我相信它有，我並且有時偶然地望見過。

有一個秋天的午後，我由後門乘車到前門，到南池子轉灣時，猛然看見那一片淡黃的日影從西長安街一路射來，看見那一條舊宮牆的黃綠的琉璃瓦在日光下輝煌地嚴肅地閃耀，看見那些忽然現着奇光異彩的電車馬車人力車以及那些時裝的少女和灰塵滿面滿衣的老北平人，這一切猛然在我眼前現出一個莊嚴而燦爛的世界，使我霎時間忘去它是到前門的路和我去前門一件事實。不過這種經驗是不常有的，我通常祇記得它是到前門的路，或是想着我要去廣和飯莊。我們對於這個世界經驗愈多，關係也愈複雜，聯想愈紛亂，愈難見到它們的本來面目。學識愈豐富，視野愈窄狹；對於一件事物見的次數愈多，所見到的也就愈少。

藝術的世界也還是我們日常所接觸的世界，——是它的不經見的另一面。它不經見，因為我們站得太近。要見這一面，我們須得跳開日常實用在我們四圍所畫的那一個圈套，把世界擺在一種距離以外去看。同是一個世界，站在圈子裏看和站在圈子外看，景象大不相同。比如說海上的霧。

我在船上碰着過霧，現在回想起來，還有些戒懼。耽誤行程還不用說，聽到若遠若近的鄰舟的警鐘，水手們手慌腳亂地走動以及乘客們的喧嚷，彷彿大難臨頭，真令人心焦氣悶。茫無邊際的大海中沒有一塊可以暫時避難的乾土，一切都任不可知的命運去擺佈。在這種情境中，最有修養的人最多也祇能做到鎮定的工夫。但是我也站在乾岸上看過海霧，那輕烟似的薄紗籠罩着那平盪如鏡的海水，許多遠山和飛鳥都被它輕拖慢掩，現出夢境的依稀隱約。它把天和海接成一氣，你彷彿伸一隻手就可以抓住天上浮游的仙子。你的四圍全是廣闊，沈寂，祕奧和雄偉，見不到人世的雞犬和烟火，你究竟在人間還在天上，也有些不易決定。

同是海霧，却現出兩重面目，完全由於觀點的不同。你坐在船上時，海霧是你的實用世界中一片段，它和你的知覺，情感，希望以及一切實際生活的需要都連瓜帶葛地固結在一塊，把你圍在裏面，使你祇看得見它的危險性。換句話說，你和海霧的關係太密切了，距離太接近了，所以不能

用處之泰然的態度去欣賞它。你站在岸上時，海霧是你的實際世界以外的東西，它和你中間有一種距離，所以變成你的欣賞的對象。

一切事物都可以如此看去。在藝術欣賞中我們取旁觀者的態度，丟開尋常看待事物的方法，於是見出事物的不平常的一面，天天遇見的素以為平淡無奇的東西，例如破牆角的一枝花，林間一片陰影或是一個老婦人的微笑，便陡然現出奇姿異彩，使我們覺得它美妙。藝術家和詩人的本領就在能跳出習慣的圈套，把事物擺在適當的距離以外去看，丟開它們的習慣的聯想，聚精會神地觀照它們的本來面目。他們看一條街祇是一條街，不是到某車站或是某商店的指路標。一事物本身自有價值，不因爲和其他事物有關係而發生價值。

藝術的世界仍然是在我們日常所接觸的世界中發見出來的。藝術的創造都是舊材料的新綜合。希臘神像的模型仍是有血有肉的凡人，但丁的地獄也還是拿我們的世界做藍本。惟其是舊材料，所以觀者能夠了解；惟其

是新綜合，所以和實際人生有距離，不易引起日用生活的紛亂的聯想。藝術一方面是人生的返照，一方面也是人生隔着一層透視鏡而現出的返照。藝術家必了解人情世故，可是他能不落到人情世故的圈套裏。欣賞者也是如此，一方面要拿實際經驗來印證作品，一方面又要脫淨實際經驗的束縛。無論是創造或是欣賞，這『距離』都頂難調配得恰到好處。太遠了，結果是不能了解；太近了，結果是不免讓實際人生的聯想壓倒美感。

比如說看莎斯比亞的奧塞羅。假如一個人素來疑心他的太太不忠實，受過很大的痛苦，他到戲院裏去看這部戲，必定比旁人較能了解奧塞羅的境遇和衷曲，但是他却不一定是一個理想的欣賞者。那些暗射到切身的經驗的情節容易惹起他聯想到自己和妻子處在類似的境遇，不能把戲當作戲看，結果是不免自傷身世。奧塞羅對於猜疑妻子的丈夫『距離』實在太近了，所以容易失去藝術的效用。藝術的理想是距離適當，不太遠，所以觀者能以切身的經驗印證作品；不太近，所以觀者不以應付實際人生的能

度去應付它，祇把它當作一幅圖畫擺在眼前去欣賞。

藝術的「距離」有天生自然的。最顯明的是空間的隔闕。比如一幅寫實的巫峽圖或西湖圖，在西湖或巫峽的本地人看，距離太近，或許不覺得有什麼美妙，在沒有見過西湖或巫峽的人看，就有些新奇了。旅行家到一個新地方總覺得它美，就因為它還沒有和他的實際生活發生多少關聯，對它還有一種距離。時間遼遠也是「距離」的一種成因。比如卓文君的私奔，海倫后的潛逃，在百世之下雖傳為佳話，在當時人看，却是穢行醜迹。當時人受種種實際問題的牽絆，不能把這樁事情從繁複的社會習慣和利害觀念中劃出，專作一個意象來觀賞；我們時過境遷，當時的種種牽絆已不存在，所以比較自由，能以純粹的美感的態度對付它。

藝術的「距離」也有時是人為的。我們可以說，調配「距離」是藝術的技巧最重要的一部分。比如戲劇生來是一種距離最近的藝術，因為它用極具體極生動的方法把人情世故表現在眼前，表演者就是有血有肉的人，

這最易使人回想到實際人生，把應付實際人生的態度來應付它，所以戲劇作者用種種方法把「距離」推遠。古希臘悲劇大半不以當時史實而以神話爲題材，表演時戴面具，穿高跟鞋，用歌唱的聲調，用意都在不使人忘記眼前是戲而不是實際人生中的一片段。造形藝術中以雕刻的距離爲最近，因爲它表現立體，和實物幾乎沒有分別。歷來雕刻家也有許多製造「距離」的方法。埃及雕刻把人體加以抽象化，不表現個性；希臘雕刻祇表現靜態，不常表現運動，而且常用裸體，不雕服裝，意大利文藝復興時代雕刻往往染色。這都是要避免太像實物的毛病。圖畫以平面表現立體，本來已有若干距離。古代畫藝不用遠近陰影，近代立體派把生物形體加以幾何線形化，波斯圖案畫把生物形體加以極不自然的彎屈或延長，也是要把「距離」推遠。這裏祇隨便舉幾個例說明「距離」的道理，其實例子是舉不盡的。

藝術和實際人生之中本來要有一種距離，所以近情理之中要有幾分不

近情理。嚴格的寫實主義是不能成立的。是藝術就免不了幾分形式化，免不了幾分不自然。近代技巧的進步逐漸使藝術逼近實在和自然。這在藝術上不必是進步。中國新進藝術家看到近代西方藝術的技巧完善，畫一匹馬就活像一匹馬，佈一幕月夜深林的戲景就活像月夜深林，以為這是真是絕大本領，拿中國藝術來比，真要自慚形穢。其實西方藝術固然有它的長處，中國藝術也固然有它的短處，但是長處不在妙肖自然，短處也並不在不自然。西方藝術的寫實運動從文藝復興以後纔起，到十九世紀最盛，一般人仍然被這個傳統的「妙肖自然」一個理想囿住，所以「皇家學會」派畫家仍在「妙肖自然」方面用工夫。但是無論在理論方面或實施方面，歐洲的真正藝術却從一個新方向走。在理論方面，從康德起，一直到現在，美學思想主潮都是傾向形式主義。康德分美為純粹的和有依賴的兩種。純粹的美祇在顏色線形聲音諸原素的諧合的配合中見出，這種美的對象祇是一種不具意義的「模型」(Pattern)，最好的例是阿刺伯式圖案，音樂和星

辰雲彩。有依賴的美則於形式之外別具意義，使觀者由形式旁遷到意義上去。例如我們讚美一匹馬，因為牠活潑雄壯輕快；讚美一棵樹，因為它茂盛，挺拔，堅強。這些觀念都是由實用生活得來的。因如此等類的性質而覺得一事物美，那種美就是有依賴的。依康德看，凡是模倣實物的藝術，價值須在模倣是否逼真和所模倣的性質是否對於人生有用兩點見出。這種價值都是外在的，實不足據以為憑來斷作品本身的美醜。康德以後，美學家把藝術分為「表現的」(Representativo)和「形式的」(Formal)兩種成分。比如說圖畫，題材或故事屬於「表現的成分」，顏色線形陰影的配合屬於「形式的成分」。近代藝術家多看輕「表現的成分」而特重「形式的成分」。丕德 (Walther Pater) 以為一切藝術到最高的境界都逼近音樂，因為在音樂中內容完全混化在形式裏，不能於形式之外見出什麼意義（即表現的成分）。

在實施方面，形式主義也很盛行。圖畫方面的後期印象主義和立體主

義都不以模倣自然爲能事。塞讓納 (Cezanne) 是最好的例。看他的作品，你絕對看不出寫實派的浮面的逼真，第一眼你祇望見顏色線形陰影的諧和配合，要費一番審視，纔能辨別它所表現的是一片崖石或是一座樓台。但在創造方面，在欣賞方面，標準也和從前不同了，從前人以爲畫藝到十五世紀的意大利畫家手裏已算是登峯造極，現在許多學者却嫌達文奇臘斐爾一般人的技巧過於成熟，缺乏可以回味的東西。他們反推崇中世紀巴讓庭派 (Byzantine) 和文藝復興初期意大利的「原始派」的那種技巧簡陋而意味却深長的藝術。從此可知西方人已逐漸覺悟到技巧的進步和藝術的進步是兩回事，而藝術的能事也不僅在妙肖自然了。

從歐洲藝術的新傾向看，我們覺得在這裏應該替中國舊藝術作一個辯護。罵舊戲拉着嗓子唱高調爲不近人情的先生們如果聽聽瓦格納的歌劇，也許恍然大悟這種玩藝原來不是中國所特有的「國恥」或「國粹」。如果他們再稍費點工夫去研究古希臘的劇藝，也許知道帶面具，打花臉，穿古

裝，著高跟鞋等等也不一定是野蠻藝術的特徵。在圖畫雕刻方面，遠近陰影原來是技巧上的一大進步，這種技巧的進步原來可以幫助藝術的進步，但是無技巧的藝術終於勝似非藝術的技巧。中世紀歐洲諸大教堂的雕像的作者原來未嘗不知道他們所雕的人體長寬的比例不近情理，但是他們的作
品並不因這一點不近情理而減低它們的價值。專就技巧說，現在一個普通的學徒也許知道許多覺陀（Grosso）或顧愷之所不知道的地方，但是覺陀和顧愷之終於不朽。中國從前畫家本有「遠山無皴，遠水無波，遠樹無枝，遠人無目」一類的說法，但是畫家的精義並不在此。看到覺陀或顧愷之的作品而嫌他們不用遠近陰影，這種人對於藝術祇是「菲里斯坦人」而已！

再說詩，它和散文不同，因為它是一種更「形式的」藝術，和實際人生的「距離」比較更遠。詩決不能完全是自然的，自然語言不講究音韻，詩宜於講究一點音韻。音韻是形式的成分，它的功用在於實用的理智「催眠」，引我們到純粹的意象世界裏去。許多悲慘或淫穢的材料，用散文

寫，仍不失其爲悲慘或淫穢；用詩的形式寫，則我們往往忘其爲悲慘或淫穢。女兒逐父親，母親殺兒子，以及兒子娶母親之類的故事很難成爲藝術的對象，因爲它們容易引起實際人所應有的痛恨和嫌惡。但是在希臘悲劇和莎士比亞的悲劇裏，它們居於成爲極莊嚴燦爛的藝術的對象，就因爲它們披上詩的形式，不容易使人看成實際人生一片段，以實用的態度去應付它們。西廂裏『軟玉溫香抱滿懷，春至人間花弄色，露滴牡丹開』幾句詩，其實祇是說男女交媾，但是我們讀這幾句詩時常忽略它的本意。拿這幾句詩來比水滸裏西門慶和潘金蓮的故事，分別立刻就見出。水滸這一段本是妙文，但淫穢的痕跡仍然存在，不免引動觀者的性慾衝動。材料相同，影響大相懸殊，就因爲王實甫把淫穢的事跡擺在很幽美的意象裏，再用音樂很和諧的詞句表現出來，使我們一看就爲這種美妙和諧的意象和聲音所攝引，不易想到背後淫穢的事跡。這就是說，詩的形式把它的「距離」推遠了。水滸寫潘金蓮的淫穢用散文，這就是說，用日常實際應用的

文字，所以較易引起實際應用的聯想和反應。

總之，藝術上的種種習慣既然造成很悠久的歷史，縱然現代的時尙叫我們覺得它離奇不近情理，它們却未常沒有存在的理由，本文所說的『距離』卽理由之一。藝術取材於實際人生，却須同時於實際人生之外另闢一世界，所以要藉種種方法把所寫的實際人生的距離推遠。戲劇的臉譜和高聲歌唱，雕刻的抽象化，圖畫的形式化，以及詩的音韻之類都不是『自然的』，但並不是不合理的。它們都可以把我們搬到另一世界裏去，叫我們暫時擺脫日常實用世界的限制，無沾無礙地聚精會神地諦視美的形相。

參看 Edward Bullough: *Psychical Distance*

British Journal of Psychology, 1912

(原載大公報文藝副刊。)

小泉八雲

哥德曾經說過，作品的價值大小，要看它所換起熱情的濃薄。小泉八雲(Lafcadio Hearn)值得我們注意，就在他對於人生和文藝，都是一個強烈的熱情者。他所傾向的雖然是一種偏而且狹的浪漫主義，他的批評雖不免有時近於野狐禪，可是你讀他的書札，他的演講，他描寫日本生活的小品文字，你總得被他的魔力誘惑。你讀他以後，別的不說，你對於文學興趣至少也要加倍濃厚些。他是第一個西方人，能了解東方的人情美。他是最善於教授文學的，能先看透東方學生的心孔，然後把西方文學一點一滴地灌輸進去。初學西方文學的人以小泉八雲為嚮導，雖非走正路，卻是

取捷徑。在文藝方面，學者第一需要是興趣，而興趣恰是小泉八雲所能給我們的。

X X X X

我說小泉八雲是一個西方人，嚴格說起，這句話不甚精確。他的文學興趣是超國界的，他的行蹤是飄泊無定的，他的世系也是東西合璧的。論他的生平，他生在希臘，長在愛爾蘭，法國，美國和西印度，最後娶了日本婦人，入了日本國籍。論他的血統，他是一個混種之混種。他的父親名為愛爾蘭人，而祖先據說是羅麥 (Romanic) 人和由埃及及浪遊到歐陸的一種野人 (Gypsy) 的後裔。他的母親名為希臘人，據說在血源方面與亞刺伯人有關係。要明白小泉八雲的個性，不可不記着他的血統。希臘的銳敏的審美力，拉丁人的強烈的感官慾與飄忽的情緒，愛爾蘭人的談詭的辯性，東方民族的迷離夢幻的直覺，四者鎔鑄於一爐，其結果乃有小泉八雲的天才和魔力。他的著作中有一種異域 (exotic) 情調，在純粹的英國人，法國人

或任何國人的著作中都不易尋出的。

小泉八雲的父親是一個下級軍官，駐紮在希臘的英屬島，因而娶下希臘女子。小泉八雲出世未久，就隨父母還愛爾蘭。到了愛爾蘭以後，剛離襁抱的小泉八雲就落下生命苦海，飄泊終身了。他的家庭中遭遇種種慘變，父另娶，母再醮，他寄養在一個親房叔祖母家，和他的父母就從此永遠訣別了。他的親屬都是天主教徒，所以他自幼就受嚴厲的天主教的教肅。他先進了一個英國天主教學校，據說因為好鬧事，被學校斥退了。他在學校就以英文作文馳名。同學們因為他為人特別奇異，都歡喜同他頑。他的眼睛瞎了一個，就是在學校和同學們遊戲打瞎的。後來他又轉入法國天主教學校，所以他的法文很有根底。他生來是一個唯美主義者，對於宗教，始終格格不入。他在書札中曾提起幼時一段故事：

「我做小孩時，須得照例去向神父自白罪過。我的自白總是老實不客氣的。有一天，我向神父說，「據說厲鬼嘗變成美人引誘沙漠中的虔修

者：我應該自白，我希望厲鬼也應該變成美人來引誘我，我想我決定受這引誘的。」神父本來是一位道貌堂堂的人，不輕於動氣。那一次，他可怒極了。他站起來說，「我警告你，我警告你永遠莫想那些事，你不知道你將來會後悔的！」神父那樣嚴肅，使我又驚又喜。因為我想他既然這樣鄭重其詞，也許我所希望的引誘果然會實現罷！但是俏麗的女魔們都還依舊留在地獄裏！」

如果到地獄裏去，他能享美，他也樂意去的。這是他生平對於文藝的態度，在這幼年的自白中就露出萌芽了。在十六歲時，他的叔祖母破產，沒有人資助他，他祇得半途輟學，跑到倫敦去做苦工。在倫敦那樣人山人海的都市中，一個孤單孱弱的孩子，如何能自謀生活？他有時睡在街頭，有時睡在馬房裏。在一篇短文叫做衆星 (Stars) 裏面，有一段描寫當時苦況說

『我脫去幾件單薄衣服，捲成一個團子作枕頭，然後赤裸裸地溜進馬

房草堆裏去。啊，草牀的安樂！在這第一遭的草牀上我度去多少漫漫長夜！啊，休息的舒暢，乾草的香氣！上面我看着衆星閃閃地在藉天中照着。下面許多馬時時在那兒打翻叉脚。我聽得見牠們的呼吸；牠們呼的氣一縷一縷地騰到我面前。那龐大身軀的熱氣，把全房子通炙熱了，乾草也炙得很暖，我的血液也就流暢起來了，——牠們的生命簡直就是我的爐火。』在這種境界中，他能恬然自樂，因為『他知道天上那萬千歷歷的繁星個個都是太陽，而馬卻不知道。』

他在倫敦度去兩年，也沒有人知道他究竟如何撐持住他的肚皮；更沒有人知道他如何七翻八轉，就轉到紐約。此時他已十九歲了。當時英國人想發財的都到美國掘金山去。小泉八雲是否也有這種雄心，我們不知道。我們所知道的祇是那裏沒有財臨到他去發。叨天之幸，他遇着一個愛爾蘭木匠，鼓起鄉誼，兩下相投，他就留在木匠舖裏充一個走卒。不多時，他又轉到辛辛拿地。他在三等車裏，看見一位挪威女子，以為她是天仙化

人，暗地裏虔誠景仰。旁座人向他開頑笑說，『她明天下車了，你何以不去同她攀談？』他以爲這是瀆喪神聖，置之不答。那人又問他何以兩天兩夜都不吃飯，他答腰無半文，那人便轉過問談別的事去了。他正在默念人情澆薄，猛然地後面有人持一塊麵包用帶着外國口音的英語向他說，『拿去吃罷。』他回頭看，這笑容滿面的垂憐者便是那挪威少女。張皇失措中，他接着就慌忙地嚼下了。過後纔想到忘記道謝，不慚不恥地作不得其時的客氣話，被她誤會了，用挪威語說了一陣話，似乎含着怒意。過了三十五年，小泉八雲做了一篇文章，叫做我的第一遭奇遇，還津津樂道這一飯之惠。

小泉八雲在美洲東奔西走地度去二十餘年之久。在這二十餘年中，他經過變化甚多，本文不能詳述。一言以蔽之，這二十餘年是他生平最苦的時代，也是他死心塌地努力文學的時代。窮的時候，他在電話廠裏做過小夥計，在餐館裏做過堂倌，在印刷所裏做過排字人，他自己又開過五分錢

一餐的小吃店。後來他由排字人而升爲新聞報告者，由報告者而升爲編輯者。他的大部分光陰都費在報館裏。他的職業雖變更無常，可是他自始至終，都認定文學是他的目標。窮到極點，他總記得他的使命。別的地方他最不檢點，在文學方面他是最問良心的。儘管窮到沒有飯吃，他決不去做自己所不歡喜做的文字去騙錢。他於書無所不窺，希臘的詩劇，印度的史詩，中國的神話，挪威的民間故事，俄國的近代小說，英國浪漫時代的詩和散文，他都下過仔細的功夫。法國的近代文學更是他所寢饋不捨的。我在上面說過，小泉八雲具有拉丁民族的強烈的感官慾，所以他最能同情於法國近代作者。他是第一個人介紹第頁 (Gautier)，福洛伯 (Flaubert)，莫泊桑一般人給英美讀者。他又含有愛爾蘭人的談詭奇誕的嗜好，所以他愛讀挪威，俄國，印度，日本諸國文學，因爲這些文學中都含有一種魔性的不平常的情致與風味。

小泉八雲生來就是一個婦女崇拜者。他的飄泊生涯中大部分固然是鹹

酸苦辣，卻亦不乏甜的滋味。關於他早年的韻事，讀者最好自己去讀他的傳記和書札。他的第一個婦人是一個黑奴女子。在辛辛拿地充新聞記者時，他染過一次重病。這位黑奴女子替他照料湯藥，頗致慇懃。病愈後，他就同她正式結婚。白人以白黑通婚爲大逆不道，小泉八雲遂因此爲報館所辭退。小泉八雲動於一時情感，不惜犯衆怒而娶黑奴女子，這本是他的本色。拉丁人之用情，來如疾雨，去如飄風；不久，他轉過背到了日本，就忘掉黑婦人而另娶一日本女子，把自己的姓名和國籍都丟掉，跟妻族過活。他本名拉夫克第阿韓恩（Lafcedio Horn），娶日本婦後，纔自稱小泉八雲，小泉是他的妻姓，八雲是日本古地名，又是一首古詩的句首。在交友方面，小泉八雲也是最反覆無常的人。和你要好時，他把你捧入雲端，和你翻臉時，他便把你置之陌路。他早年所締結的好友，晚年都陸續地疏棄去。他自己的妹妹和他通過許多懇摯的信，到後來也突然中絕。她寫信給他，他總是把空信封遞回。有人說，他怕記起幼年家庭隱痛，所以

他忽然砍斷這一條聯想線索。

一切故人，他都遺棄了，可是有一個人他永遠沒有遺棄，——如果他所信的輪迴說不虛誕，也許在另一境界中，這人和小泉八雲享有上帝的非凡的恩寵！聽過小泉八雲的英文課的日本學生們或許還記得他每逢解釋西文姓名，在粉版上寫的例子回回都是伊利薩伯比思蘭 (Elizabeth Bislant)。原來這位比思蘭就是小泉八雲的久要不忘的麗友。像小泉八雲自己，比思蘭也早為境遇所窘，十七歲就離開她的父母，到新奧林斯去辦報賣文過活。她很愛讀小泉八雲在報紙上所發表的文字，就寫了一封信給他，表示她女孩子的天真爛漫的景仰。從此文學史上，盧梭 (Rousseau) 與福蘭克菲夫人 (Mrs. de La Tour-Kranqueville) 哥德與鮑蒂臘女士 (Betilda Brentan) 兩段因緣以外，就添上一番佳話了。盧梭，哥德對於他們的崇拜者，都未免薄情，小泉八雲總算能始終不渝。他給比思蘭的信是一幅耽嗜文藝者的心理解剖圖，頁頁都有詩情畫意。他寫信給她，最初還照例客氣，後來

除信封以外，就不稱她爲「比思蘭女士」了。小泉八雲在精神上受她的影響最深。在他的心目中，比思蘭是無量數玄秘心靈的結晶，是一種可望而不可攀的理想。他本來是一個心地駁雜的人，受過比思蘭的影響以後，純潔的情緒纔逐漸從心靈的深處湧起。讀小泉八雲的作品，處處令人覺有肉的貪戀，也處處令人覺有靈的驚醒。肉的貪戀是從過第頁，福洛伯，莫泊桑諸人傳染來的；而靈的醒覺，則不能不歸功於比斯蘭的薰陶。女性經過神祕化和神聖化以後，其影響之大，往往過於天地神祇，小泉八雲寫信給韋德幕夫人 (Mrs. Wetmore) ——二十年前的比思蘭女士——彷彿也有這樣自白。流俗人總禱祝天下有情人都成眷屬，假若小泉八雲和比思蘭的關係再進一步，結果佳惡固不可必，而文學史上則不免減少一個純愛好例，法國的安白爾 (Jean Jacques Ampère) 和列卡米 (Mme. Récamier) 夫人就要獨美千古了。

小泉八雲死後，比思蘭把他生平所寫的書札，搜集成三巨冊，她自己

又替他做了一篇一百五十幾頁的傳冠在前面。從這篇傳和編輯書札的方法看，我們不得不讚賞她的文學本領。她着墨很少，祇把小泉八雲自己說的話，寫的信，做的文章和朋友們的回憶擇要串成一氣，而他的聲音笑貌，便歷歷如在耳目。小泉八雲的傳有四五種之多。論詳贍以鏗納德（Kahn）所著的為第一，可是許多佳篇妙語，經過間接語氣的敘述法，不免減煞不少精彩；所以它終不及比思蘭的大筆濡染，疏簡而生動。

小泉八雲到日本時年已四十。他本帶着美國某報館的委任，抵日本後，便丟開新聞事業而專從事於教授和著述。他先祇在熊本中學教英文，後升為東京帝國大學教授，因不樂與貴人往來，為日本政府所辭退。以後早稻田大學又聘他為文學教授。他在日本凡十四年，他的最好的作品都在這個時期中成就的。到晚年他的聲譽頗大，康奈爾大學和倫敦大學想請他去演講，都因事中輟了。他到日本以後，思想習慣都變為日本式的。他的婦人出自日本的一個中衰的望族。夫婦間感情頗篤。他生平最討厭日本人

穿洋服說英文。他的婦人請他教英語，他始終不肯；他自己倒反請她教日本文；後來他居然能用日本文會話寫信。他的婦人歡喜講日本故事，他聽得津津有味時，便請她說一遍又說一遍，最後便取來做文學材料。他最不修邊幅，平時祇穿一套粗布服。當教授時，他婦人再三慫恿他做了一套禮服，他終身還沒有穿過幾次。因為怕穿禮服和拘於繁禮，每逢宴會，他往往託故不到。日本朋友去訪他，嘗穿着洋服嘲着雪茄煙；他自己反披着和服，捧着日式的小煙袋。他以為日本舊式生活含有藝術意味，每見通商大埠漸有歐化的痕跡，便深以為可惜。他平時最愛小孩子，小動物，花木等等。他有一天看見一個人擲貓洩怒，就提起身旁手鎗向擲貓的人連放四響，因為他近視，都沒有擊中。他隣近古廟中有許多古柏，他最好攜婦人往柏陰散步。有一天，寺僧砍倒了三棵古柏，他看見了，終日為之不歡。他對婦人歎道，『把嫩弱的芽子養成偌大的樹，要費幾許歲月喲！』他觀察事物，極其審慎。因為近視，嘗攜一望送鏡。有一天他捉了一隻螞蟻，

便鋪一張報紙在地上，讓螞蟻沿着報紙爬行，他一個人從旁看着，一下午都不做旁的事。這時他剛做一篇關於蟻的文字，其謹慎可想。

他的神經不免有時失常，常說自己看見鬼怪。看起來，他像一個瘋人，又像一個小孩子。有一次，他攜婦人去買浴衣，本來祇需一件，他看見各種顏色都好看，便買上三四十件，店中人都張着眼睛望他。總之，他是一個最好走極端的人，他在生活方面，在藝術方面，都獨行其所好，瞧不起世俗的批評。

×

×

×

×

比思蘭以為小泉八雲的書札勝似盧梭的「自白」，似未免阿其所好。小泉八雲有盧梭的癖性與熱情，而無盧梭的天才與氣魄，究竟不能相提並論。可是她說小泉八雲的著作中以書札為最上品，愛讀小泉八雲的人們想當有同感。他平時作文，過於推敲。每成一文，易稿十數次。精鋼百鍊，澆滓淨盡，固其所長；而刻劃過量，性靈不免為藝術所掩蔽，亦其所短。

但是他的信札大半在百忙中信筆寫成的，所以自然流露，樸實無華。他的熱情，他的幻想，他的偏見，在信札中都和盤託出。平時著書作文，都不免有所爲；寫信纔完全是自己的娛樂，所以脫盡拘束。他的信札，無論是繪聲繪形，談地方風俗，寫自己生活，或是談文學，談音樂，都極瑣瑣有趣。他的最大本領在能傳出新奇地方的新奇感覺，使讀者恍如身歷其境。讀他在熱帶地方寫的信你會想到青棕白日，渾身發汗；讀他描寫海水浴的信，你會嗅着海風的鹽氣。在他的眼中，沒有東西太渺小，值不得注意的。比方他給朋友討論日本眼睛的信，就很別致：

『昨夜睡在牀上把洛地 (P. Lodi, 法國小說家 Julien Viaud 的假名) 從頭讀到尾，後來睡着了，夢中還依稀見着喧嚷光怪的威尼斯。

以後再談這本書，現在我想說說我的邪說怪論。你或許不樂聞，但是真理是真理，儘管和世所公認的標準懸殊太遠。

我以爲日本眼睛之美，非西方眼睛所能比擬。談日本眼睛的歪文我已

讀厭了，現在姑且辯護我的怪論。

博德女士說得好，人在日本居久了，他的審美標準總得逐漸改變。這不但在日本，在任何國土都是一樣。真遊歷家都有同樣經驗。我每拿西方孩子的雕像給日本人看，你想他們說什麼？我試過五十次了，每次如果得到評語，都是衆口一詞：「面孔很生得好，——一切都好，祇是眼睛，眼睛太大了，眼睛太可怕了！」我們用我們的標準鑑定，東方人也自有其標準，究竟誰是誰非呢？

日本眼睛之所以美，在它所特有的構造。眼球不突出，——沒有嵌入的痕跡。褐色的平滑的皮膚猛烈地很奇怪地劈開，露出閃閃活動的寶石。西方眼睛，除特別例外，最美麗的也不免張牙露齒似的，眼球顯然像嵌進頭蓋骨裏去的；球的橢圓和眶的紋路都沒有藏起。純粹從美的觀點說，無縫天衣是自然的較美的成就。（我會見過一對最好的中國眼睛，我永遠都不會忘掉！）

他接着又說白皮膚不如有色皮膚的美，也很有趣。他平時寫信的材
料，大半都是這樣信手拈來，說得頭頭是道。有時他也很歡喜談文學和
哲理。給張伯倫教授（Prof. Hill Chamberlain）的信大半都說他的文學主
張。比方下面所節錄的就是屬這一類……

『你如果沒有讀過安斯脫夫司克（Dostoiavsky）的犯罪與懲罰，（法
譯本Crime et Châtiment）我勸你試一試。我覺得這本書是近代第一本有
力的言情小說。讀這本書好比釘上十字架，可是動人至深。它比託爾斯泰
的高加索（Cassocks）還更好。我最，最，最愛俄國作家。我以爲安格納夫
的新田地（Virgin Soil）勝似露俄的悲慘世界，我們的最好的社會小說
家，也沒有人能比上高哥爾。（Gogol）……

你讀過邊生（Bjornson）麼？如果沒有，應該試試新魯夫蘇伯根。
（Synnove Solbakken）我想凡他所做的，你都會歡喜。他的祕鑰在兼有
雄偉簡樸之勝。任意取一部，你方以爲所讀的祇是做給嬰兒讀的作品，可

是猛然間會有大力深情流露，使你爲之撼動，爲之傾倒。安德生 (Arthur
 200)，以童話著名)的魔力也就在此。這派北歐作者簡直不屑修飾，不講技巧，——渾身都是魄力，又宏大，又溫和，又誠懇。他們真使我對之吐舌。我就學一百年也寫不成一頁比得上邊生，雖然我能模倣華美的浪漫派作者。修飾和富麗的文字究不難得，最難得的是十足的簡樸。『這一兩條例子，我不敢說就能代表小泉八雲的作風，可是我不能再舉了。約翰生說斷章取義地贊揚莎斯比亞，好比賣屋的人拿一塊磚到市場去做廣告。研究任何人的作品，都不能以一斑論全豹，須總觀全局，看它所生的總印象如何。上乘作品的佳勝處都在總印象而不在一章一句的精鍊。小泉八雲的信札要放在一堆，從頭讀到尾，我們纔能領略它的風味。

×

×

×

×

我對於日本無研究，不敢批評小泉八雲描寫日本的書籍。我祇覺得讀稀奇日本瞥見記 (Glimpses of Unfamiliar Japan) 和出自東方 (Out of the

Post)等書，比讀最有趣的小說還更有趣。稀奇日本警見記裏面有一篇叫做舞女(Dancing Girl)已經翻譯成法，意，德諸國文字，法國 Deux Mondes 雜誌會推爲世界最好的言情故事。出自東方裏面的海瀧王公主，石佛諸篇完全是一種散文詩，其音調之悠揚，情境之奇詭，都令人讀之幽然意遠，論文章，這幾種書在小泉八雲的作品中也要算是最美麗的。從表面看，它們都是極淺顯，極流利，像是不曾費力，信筆寫就的；可是實際上，一字一句都經過幾番推敲來的。看他給張伯倫教授的信，就可想見他如何刻劃經營：

『……題目擇定了，我先不去運思，因爲恐怕易於厭倦。我作文祇是整理筆記。我不管層次，把最得意的一部分先急忙地信筆寫下。寫好了，便把稿子丟開。去做旁的較適意的工作。到第二天，我再把昨天所寫的稿子讀一遍，仔細改過，再從頭到尾騰清一遍。在騰清中，新的意思自然源源而來，錯誤也發見了，改正了。於是我又把它擱起。再過一天，我又修

改第三遍。這一次是最重要的。結果總比從前大有進步，可是還不能說完善。我再拿一片乾淨紙作最後的騰清。有時須騰兩遍。經過這四五次修改以後，全篇的意思自然各歸其所，而風格也就改定妥貼了。這樣工作都是自生自長的。如果第一次我就要想得車成馬就，結果必定不同。我祇讓思想自己去生發，去結晶。

我的書都是這樣著的。每頁都要修改五六次，好像太費力；但實際上這是最經濟的方法。久於作文的人，出筆自能運用自如，著書如寫信，不易厭倦。所謂意之所到，筆亦隨之，用不着費力。你儘管提着筆，它自會觸理成文，彷彿有鬼神呵護。我現在祇是寫信給你，所以一動筆就寫許多頁。但是如果做文章付印，我至少也要修改五次，使同樣思想在一半篇幅中表現得更有力。我先一定祇讓思想自己發展。第二天把第一天所寫的五頁騰清過，再另寫五頁；第三天把第一天的五頁再改過，另外再寫五頁。每天都寫些新材料，可是第一天的五頁未改好以前，不動手改第二天的五

頁。平均每天可寫五頁（指每日三時工作，）每月可寫一百五十頁。最要緊的是先寫最得意的部份。層次無關宏旨而且礙事。得意的部份寫得好，無形中便得許多鼓勵，其他連屬部份的意思也自然逐一就緒了。」

我讀到這封信，詫異之至；因為我從來沒有想到小泉八雲的那樣流利的自然的文字是如此刻意推敲來的。我不敢說凡是做文章的人都學小泉八雲一般仔細。文事本天成，過於修飾，往往汨沒天真。但是初學作文的人總應該經過一番推敲的訓練。從前中國文人，大半每人都先讀過幾百篇乃至於幾千篇的名著，揣摩呻吟，至能背誦。他們練習作文，也字斟句酌，費費心力。鄭谷改僧齊己早梅詩『數枝開』為『一枝開』齊己感佩至於下拜。張平子做兩京賦，構思至於十年之久。聽說巖又陵譯書，嘗思索數月乃得一洽常字。在我們這一代人看，這樣咬文嚼字，似未免近於迂腐。加以近代生活日漸繁忙，青年人好以文字露頭角。上焉者自恃天才，不屑留心於文字修飾；下焉者以文字為吃飯工具，祇求多多益善，質的好

壞便不能顧及。一般報章雜誌固然造就了不少的文人學者，可是也陷害了許多可以有爲之士。讀世界文學家傳記，除莎斯比亞以外，我不知道一個重要作者沒有在文章上經過推敲的訓練。中國文字語言現在正經激變，作家所負的責任尤其重大，下筆更不可鹵莽。所以小泉八雲的作文方法值得我們特別注意。

x

x

x

x

從東方學生的實用觀點說，小泉八雲的演講集是最好的著作。我在上面說過，他能看透東方學生的心孔，然後把西方文學一點一滴地灌輸進去。「灌輸」這兩個字還不甚妥當，因為他不僅給你一些文學常識，他所最關心的是教你如何欣賞，提醒你對於文學的嗜好。他自己對於文學是一個極端的熱情者，他也極力引誘你同他一塊拍掌叫好。他在東京帝國大學充過六年文學教授。（一八九六年至一九〇二年。）這六年中他所演講的，日本學生都逐字逐句地記錄下來了。他死後，哥倫布大學文學教授

阿斯鏗 (Prof. Erskine) 把日本學生筆記的演講搜集起來，選其最佳者付印，得四巨冊。第一第二兩冊名文學導解 (Interpretations of Literature) 第三冊名詩的欣賞 (Appreciations of Poetry) 第四冊名生命與文學 (Life Literature)

阿斯鏗教授在他的序裏說，除考老芮基 (Coleridge) 以外，在英文著作中找不出一部評批文集比得上文學導解；有時小泉八雲且超出考老芮基之上，因為考老芮基所談的祇是空玄的文學哲理，到小泉八雲纔談到個別作品的欣賞。這番話雖着重小泉八雲的價值，要未免於過譽。考老芮基是英國漫浪派文學的開山老祖，而小泉八雲祇是漫浪主義所養育的驕兒。論創造力，論淵博，論深邃，小泉八雲都不是考老芮基的敵手。他的漫浪主義頗太偏於唯感主義 (sensualism)，所以有時流於褊狹。他對於希臘文學祇有一知半解，沒有窺到古典主義的真精神。在文學導解第三講漫浪文學與古典文學裏面，他把古典文學當成純粹的謹守義法的文學，就顯

然把古典主義和十八世紀的假古典主義(ho-classicism)混爲一談了。真古典主義着重希臘文學的一種簡樸冲和深刻誠摯的風味，假古典主義纔主張謹守古人義法，以理勝情。小泉八雲的感官慾太強，喜讀奪目悅耳的文字，痛恨假古典主義之不近人情，矯枉乃不免於過直。比方他所最愛讀的是丹尼生(Tennyson)，而安諾德(M. Arnold)則被抑爲第五流詩人，就不免爲維多利亞時代習尚所囿。他生平推崇斯賓塞爾，爲第一大哲學家，也是遼東人過重白家。真正哲學家沒有人看重斯賓塞爾的。

研究任何作者，都不應以其所長掩其所短，或以其所短掩其所長。小泉八雲雖偶有瑕疵，究不失爲文學批評家中一個健將。就我的淺薄的經驗說，我聽過比小泉八雲更淵博的學者演講，讀過比文學導解勝過十倍的批評著作，可是考老芮基，聖博甫(Sainte Beuve)，安諾德，克羅齊(Croce)，聖茲博越教授(Prof. Saintsbury)雖使我能看出小泉八雲的偏處淺處，而我最感覺受用的不在這些批評界泰斗，而在小泉八雲。他所最擅長的

不在批評而在導解。所謂「導解」是把一種作品的精髓神韻宜洩出來，引導你自己去欣賞。比方他講溪茲 (Keats) 的夜鶯歌，或雪萊 (Shelley) 的西風歌，他便把詩人的身世，當時的情境，詩人臨境所感觸的心情，一齊用淺顯文字繪成一幅圖畫讓你看，使你先自己感覺到詩人臨境的情致，然後再去玩味詩人的詩，讓你自己衡量某某詩是否與某種情致欣合無間。他繼而又告訴你他自己從前讀這首詩時作何感想，他自己何以憎它或愛它。別人教詩，祇教你如何「知」(know)，他能教你如何「感」(feel)，能教你如何使自己的心和詩人的心相湊拍，相共鳴。這種本領在批評文學中最難能的。研究文學，最初離不了幾種入門書籍。在入門書籍中，小泉八雲的演講要算是一部好書。從這部書中，不但初學者可以問津，就是教文學的教師們也可以學得不少的教授法。

文學的教授法是中國學校教師們所最缺乏的。本來想學生們對於文學發生熱情，自己先要有熱情，想學生們養成文學口胃，自己先要有一種說

敏的胃口。自己沒有文學的熱情與胃口，於是不能不去開文學而着重說外國話。拿中國學生比日本學生，最顯明的異點就在對於學外國文的態度。日本學生雖不會說外國話，而對於外國文學似乎讀得比中國學生起勁些。中國學生祇學得說外國話，而日本學生卻於外國文學有若干興味，這不能不歸功於小泉八雲的循循善誘。一個好文學教師的影響，往往作始簡而將畢巨。聽說日本新文學家許多都曾受教於小泉八雲。他在演講中嘗說日本文學應該脫離假古典主義的羈絆而傾向於浪漫主義，文學作者應該不拘於文言而採用流行白話。這些鼓吹革命的話，在虔誠景仰的學生們的心中，所生影響如何，是不難測量的。他在日本文學史上的位置大概不易磨滅罷。

（原載東方雜誌第二十三卷第十八號）

安 諾 德 (Matthew Arnold)

留心英國文物習俗的人們大概都覺得英國人民穩健，祇是因為他們笨重；英國社會安定，祇是因為它沈滯。他們祇有一套「文雅人」的衣鉢，父傳子，子傳孫地沿襲下去。社會中彷彿有一種洪爐烈焰，從此中鑄鑄出來的人簡直都是一模一樣。在一般所謂英國「文雅人」，看，人生在世，祇要能信上帝，尊英皇，服從中級社會的道德，就算是心滿意足了。但是在這種沈滯的社會裏，偶爾跳出一二個性堅強的人，他的特立獨行的膽識與識，却又非其他民族所能產出。安諾德便是一個錚錚佼佼的人物。他生在維多利亞后時代，家家都在歌誦太平，以為英國文化好到無以復加了，他

却一個人喊着說：『你們都是一般非利賽人(Pharisees)呀！祇有自由思想纔可以引導你們向光明處走，快從迷夢中醒覺罷！』在批評方面，他祖述聖博甫，但是他又景仰哥德和海納(Heine)所以他的批評範圍甚廣，不僅限於文學，凡是有關於人類文化的他都加以討論。因此他對於我們，較之其他歐洲批評學者更加重要。

安諾德(Matthew Arnold)是一個名父之子。他生於一八二二年。他的父親做過臘格伯(Rugby)學校校長，在英國教育史上，是一個重要人物。安諾德幼時就在臘格伯學校肄業，後考得獎學金入牛津大學。當時牛津大學還未改中古制度。課程很簡單而學風很寬大，讀書的時候少而交際辨論的時候多。安諾德受牛津影響極深，而生平愛戴牛津也極切。大凡受過大學古典教育的批評家，其長處在有正當訓練，眼界廣而思路平正，其短處在過信權威，處置新奇作品過於苛刻。安諾德就兼有這個優點與缺點。在英國文學家中，他算是一個最淵博的。古代的希臘拉丁文學。近代

德法文學，他都有很深刻的研究。這種訓練一方面固然使他能見出英國人的偏狹，而另一方面，也使他養成許多成見。他私淑聖博甫，而聖博甫的靈活與寬大，他却始終沒有學到。

就事業言，安諾德是一個教育家。他在臘格伯母校教過希臘拉丁文，在教育部當過三十五年的視學，在牛津大學當過十年的詩學教授，晚年又赴美國公開演講一次。他對於英國中小學教育革新，貢獻極大。他曾赴德法瑞士意大利各國考察教育，著成報告數種，為英國教育改革的借鑑。他是第一個人運動廢除以學校考試成績為政府津貼標準的陋制，他是第一個人提倡強迫普及教育。視學的職分在英國最清苦。他要終年巡視全國學校，製報告，有時還要親自教課給教員們看，使他們知道改良教授法。從安諾德給他母親和妹妹的信札看，他幾乎沒有一日不為教育瑣事忙碌。論事功，他頗類似德國哲學者菲契特 (Fichte)。

從來忙人很難得成詩人，安諾德却是一個例外。他生當十九世紀中

葉，當時浪漫主義的流風餘韻還極盛。與他同時的藤納生和伯朗寧 (Brown) 都受有溪茲 (Keats) 和雪萊的影響。安諾德竅饋於希臘文學甚久，頗不同情於浪漫主義。他是浪漫時代中唯一的古典詩人。他卻不像十八世紀的假古典派學者，他的詩真能表現幾分希臘作風，極力於莊嚴沖淡中流露深情至理。他的短處在理勝於情，往往詩其形而散文其實。他雖反對浪漫主義而却未曾完全脫離浪漫派的影響。比方他極力崇拜華茲華司和哥德，而這兩位大詩人都是浪漫派領袖，雖然比其他浪漫派詩人稍近於古典精神。煩惱是浪漫期的時代病，安諾德也很受了傳染。不過攜倫哥德和夏託白利安一般人的煩惱由於戀愛，而安諾德的煩惱則與戀愛無關，他的婚姻是很滿意的，他祇是傷時感世。他是一個熱情的淑世者，當時功利主義瀰漫世界，而生活中最有價值的真善美漸不為世人所注意，大家都祇以飽暖為太平，這是他所最感傷的。他知道世界在走錯路，而舉世皆濁，摧陷廓清，又非他一個人能力所可勝任。所以他的詩中充滿有一種不可言喻的哀

感。他最擅長輓詩，就是通常敘事言情，也帶有輓詩的風韻。

x x x x

安諾德在詩的方面，成就固頗可觀，而他所以重要，則不在詩而在批評。他的批評論文第一集在英國要算是考老茂齊的文學傳記以後的第一傑作，現在文學家都還奉爲圭臬。他在批評方面本想追蹤聖博甫，可是兩人所用的方法頗不相同。聖博甫的文章沒有一篇講主義，而安諾德的文章則幾乎沒有一篇不講主義。

他的批評主張在論文集第一篇裏揭出。這篇叫做批評的任務 (The Function of Criticism)，極爲批評史家所重視，所以在這裏有撮述的必要。

一般人往往把創作力與批評力劃爲兩事，以爲沒有創作力的人纔去幹批評的勾當。創作家尤藐視批評，比方華茲華司就說，人的精力與其費在批評，不如費在創作，因爲創作失敗，祇白費自家精力，批評失當，就不免遺誤他人。這種見解在從前極普遍，從聖博甫以後，人纔逐漸發覺沒有

創造力也決不能從事批評。聖博甫做的文人行狀，所流露的創造力，實無異於寫實派小說的。安諾德辨護批評，則又有一說。天賦才力，各有所偏。能批評而不能創作的人，我們不能叫他丟開批評，睜着眼睛向失敗的路走，去勉強創作。約翰生的阿林里斯 (Irenes) 簡直不成爲詩，而他的詩人傳記則人人都承認是傑作。我們定要拉他多做阿林里斯一類的詩，還是望他多作詩人傳記呢？華茲華司做了許多無味的宗教詩。倘若他節省那副精力去多做像抒情民歌集序 (Preface to the Lyrical Ballads) 一類的論文，不比創作更好麼？

批評力較之創作力，高下誠有懸殊。但是沒有批評，創作也決難有大成就。要想偉大的創作出現，天才 (The power of the man) 與時會 (the power of the moment) 必須互相湊合。所謂時會，便是當時思想潮流 (Current of ideas)。天才本諸自然，而時會則須藉人力造作；造作時會的人是批評家，不是創作家。創作家祇能利用時會，處被動地位，受當時思想潮

流之激盪，而後把他所受的時代影響返射到作品上去。假如沒有批評家努力傳播思想，思想便不能成爲潮流，世間縱有天才，也必定因爲缺乏營養，缺乏激刺，以至於乾枯無成就。這個道理祇要拿擺倫和哥德比較，便可見出。這兩位詩人都有極大的創造力，而擺倫的成就遠不如哥德，就因爲擺倫時代的英國思想貧乏，無養育天才的滋料，而哥德時代的德國則正當「狂飈突進」，思潮洶湧。好比同樣種子，一粒種在肥土裏，一粒種在瘠土裏，種在肥土裏的開花結實，種在瘠土裏的因爲缺乏營養，沒有成熟就枯謝了。不單是擺倫，其他英國浪漫派作者也同樣地缺乏時代思潮的營養。連安諾德所最景仰的華茲華司，有哥德之深而無哥德之廣，也就壞在讀書少而思想狹隘。讀者也許要問：伊利薩伯后朝的英國也並無壯大思潮可言，莎斯比亞也並沒有讀多少書，何以當時創作却像雨後春筍，欣欣向榮呢？安諾德說，伊利薩伯后時代，雖沒有批評學者預先造成澎湃的思潮，而當時文藝復興的餘風猶存，英國又是新興，勢力正在蓬蓬勃勃地伸

張，全國人民有一種熱情狂熱，其激盪天才的能力也不亞於思潮。十九世紀的英國既無德國在哥德時代的文風，又無伊利薩伯時代的朝氣，所以英國浪漫派的成績無甚可觀。

法國革命也是一種驚天動地的運動。論理，其時應有偉大創作出世，與希臘巴芮克里司 (Pericles) 時代和文藝復興時代先後媲美。然而法國革命時代的文學殊使人失望，這是什麼原故呢？爲答復這個問題，安諾德提出一條很重要的學說。凡是一種主義須久經傳播，成爲思潮，深入人心以後，纔能見諸實行。假如這種主義纔初露頭角，祇有少數學者主張，而多數人民則未澈底了解，在這個時機未熟的時候，就想把它拿來實地試驗，其結果往往更聞者驚駭而生反動，不惟實行受阻礙，而主義本身也失其易於傳播的可能。安諾德以爲法國革命失敗，就由於操之過急。他並非反對法國革命，他祇是嫌它發生太早。人權民約各種學說在當時還沒有成爲思潮，很少有人能澈底了解。人是一種賤動物，遇着不懂得東西，總是懷

着惡意仇視。所以當時歐洲各國都把法國革命看成大逆不道，羣起而攻之，是以至於失敗。安諾德以爲在歷史歷程中，生發期 (Epoch of expansion) 與凝集期 (Epoch of concentration) 常相代謝。生發期是新思潮膨脹期，凝集期是思潮停蓄期。偉大創作發生，都在生發期。法國當盧梭福爾特提倡人權民約諸說以後，學者如果讓這種學說自由擴張，結果應該造成一種生發期，類似文藝復興。不幸法國革命成爲墮胎藥，沒有讓新思想充分地蔓延，就把它弄到流產了。這個時期沒有產生偉大創作，就因爲這個原故。

因此安諾德極力主張批評學者應該保持一種「無所爲而爲」的精神 (Disinterestedness) 所謂「無所爲而爲」，就是純講學理，不粘落實際問題。他的批評定義是「心智自由運用於所論各科學問」，是「無所而爲」研究及傳播世間最好的知識與思想。『這種知識與思想傳播出去成爲一種新潮流以後，靜止腐朽的舊思想潮流便會被它激盪，被它清化。久而

久之，人的心理便在無形中澈底改變。這時好比水到渠成，理想自然易變爲事實了。倘若操之過急，使學理與實行，雙管齊下，則實行所招的反動必爲傳播學理的障礙。安諾德這番話是着眼英國人而對症下藥，因爲英國人太偏重實行，太藐視學理了。

觀此可知安諾德所謂批評，涵義甚廣。凡科學哲學政教風俗都在批評範圍以內。後來他著了一部文化與亂政（*Culture and Anarchy*）就是專批評英國的政教習俗。他的文化定義大旨是這樣：「文化目的在趨赴完美，其方法則在求於世間關於人生事項之至理名言都能洞悉周知，然後以其所知，造成新穎自由的思想潮流，以清洗吾人成見積習。」這個文化定義差不多和批評論文集裏的批評定義完全相同。所以在安諾德看來，批評就是傳播文化。文化是從新思潮中所得的「和諧與光明」（*Sweetness and light*）而此中所需工作就是批評。

批評涵義既如此其廣，批評家所應有的修養準備就不是易事了。依安

諾德說，批評家應該精通希臘文，拉丁文和一種東方古代文字。本國的文學固然應該知道清楚，另外還要至少熟悉一種重要的外國文學。這種外國文學愈與本國不同，愈有用，因為參觀互較，易見優劣。英人具有極強的島國性，常輕視他國文化，尤其是在安諾德的時代。安諾德生平所汲汲皇皇的就是指出英人的缺點，引誘他們注意外國文化。他說，英國批評學者所應該研究和傳播的是外國思潮，至於英國自己的文化，英國人很能「敝帚自珍」，用不着再去鋪張揚厲。批評論文第一集裏面的文章盡是介紹外國學者，如海納 (Haine)、斯賓納沙 (Spinoza)、猶伯爾 (Jubert)、安東大帝 (Marcus Aurelius) 等等。其中沒有一篇專門討論英國著作。

他雖是祇談外國文學，而着眼却仍在英國文學，他處處留意比較外國文學，以映照出英國文學的缺點。比方他在法國學院在文學上的影響那篇論文裏，比較英法兩國的國民性與文學優劣，就說得很中肯。法國學院成立於十七世紀初，在法國算是最高學府。會員名額限定四十人。在學術上

真有大建樹的人纔能被選入院，所以法國學者以入選爲最大榮譽。凡是會員著作常經全院會員審定，纔出版。凡是書籍一經法國學院審定，便聲價十倍，所以非會員也往往進呈著作，請求審定。此外院中會員又常分工研究古今名著，發行論文。他們對於國語的標準也極力注意釐定。開全院會議討論如果沒有解決，就特別組織委員會去研究，其審慎可想而知。因此，法國學院成爲學術界的掌權衡的機關。各種學問都賴他們定標準。他們有左右輿論的能力，無形中一般法國人的文學見解都受法國學院指導。學術上因而有公是公非。安諾德也是極力主張學術應有中心和標準的，所以把法國學院的制度介紹給英國人知道。但是他又預料這種學院決不能在英國成立，縱使成立，也決難收好效果，因爲英法兩國的國民性根本不同。英國人魄力 (Energy) 有餘而智力 (Intelligence) 不足，法國人智力有餘而魄力不足。英國人笨滯，法國人靈活。英國人重力行，不歡喜分析學理，法國人對於事理銳敏精密，錙銖必較，容不住絲毫苟且。英國人祇在

道德方面有所謂良心 (Conscience)，而法國人則於理智方面亦具良心。 (Intellectual conscience)。因為有理智的良心，法國學院所以成立。英國人因魄力強，重視自由，所以不樂有學閥束縛。凡詩尚魄力，散文尚清醒；詩尚自由想像，而散文尚精確推理；詩尚天才而散文尚規律。學院雖能保存規律，而對於天才則不免約束。法國有學院而英國無學院，所以法國以散文勝而英國以詩勝。

安諾德生平最大目的在攻擊非利賽人。「非利賽人」這個名詞是德國詩人海納創用的，而流行於英文中則從安諾德起。所謂非利賽人是感而好自用的人，是頭腦頑鈍，新思想不能滲入的人，是一味反對自己所不懂得的事理的人，是道聽塗說，不窮其究竟的人。安諾德所下的定義是「光明驕子與思想功臣的仇敵。」他把英國人分成上中下三級。上級是「蠻方人」(Barbarians)，安富尊榮以外，別無他求；中級就是非利賽人，飽食終日，無所用心，以為天地間祇有英國的文物政教是好的，用不着再謀進

步；下級本也可以叫做非利賽人，為區別起見，安諾德稱他們為庸俗人（*Populace*），他們的特點在「行其所安」（*Doing as one likes*）不顧全局。這三級的共同點是安常守舊，思想不靈活。英國人何以這樣缺乏靈活的智力呢？安諾德歸咎於過分的猶太化（*Hebraised*）。中國學者從來好討論知與行的關係，這個問題在西方也是一個辯論的焦點。英國人看重行不看重知，安諾德則看重知不看重行。他把西方文化分成希臘主義（*Hellenism*）和猶太主義（*Hebraism*）兩個成分。這兩個成分根本不同：希臘主義重知，猶太主義重行；希臘主義重學問，猶太主義重道德；希臘主義求識覺之自由生發（*Spontaneity of consciousness*），猶太主義守良心之謹嚴（*Strictness of conscience*）。希臘主義以世間極惡為蒙昧（*Ignorance*）猶太主義以世間極惡為罪過（*Sin*）。總此諸因，猶太主義產生世間極虔誠的宗教，希臘主義產生世間極燦爛的哲學。安諾德以為文化在趨赴完美，希臘主義與猶太主義不可缺一，缺一則流於畸形發展。盎格魯薩克遜民族都偏於猶太

化，缺乏希臘化。英國固然，美國亦復如是。法國學者越蘭 (Rohan) 批評美國說：『像美國一類的國家盛倡普通教育而無鄭重的高等教育，將來智力平凡，習俗劣陋，精神腐淺，普通學問缺乏，必貽無窮之後悔。』安諾德引這段話，謂爲知言。一言以蔽之，英美都難免爲菲利賽氣所征服，非極力提倡希臘主義。而這種責任就是批評學者的責任。

X X X X

批評論文第一集以一八六五年出版。到一八八八年他又出了一部批評論文第二集，第一集所載的是廣義的批評，大半講歐洲思潮和學風，第二集所載的是狹義的批評，專講文學，其中除托爾斯泰，和亞米兒，(Amiel) 兩篇以外，都是討論英國詩人，如密爾敦，格雷，溪茲，華茲華司，擺倫，雪萊，等篇。第一篇爲詩學研究，(The Study of Poetry) 最爲重要。在這篇文章裏安諾德提出一種衡詩的標準。他說衡詩最難免除兩種錯誤。第一是歷史的錯誤 (Historic fallacy)。一篇詩在文學發達史所佔位置或

頗重要，而就詩論詩，不必是一篇傑作。學者往往把歷史的重要和詩的本身價值混爲一談，就犯了歷史的錯誤。（比如柏梁章開中國聯句和之始，以歷史的眼光去看，這詩很重要；而就詩論詩則實無足取。）第二是私見的錯誤（Personal fallacy），人人都有偏見和癖性，阿其所好，伐其所異，就犯了私見的錯誤。比如約翰生自己是保皇黨，論密爾敦便不免攻擊他的革命主張，自己是古典派，論格雷便不免厭惡他的浪漫色彩。大約批評古人最易犯歷史的錯誤，批評近人，最易犯私見的錯誤。要免除這兩種錯誤，安諾德提出所謂「試金石主義」(The Touchstone Theory)。通常試金的質，以試金石摩擦之，看它的痕紋如何。安諾德以爲鑑別詩的優劣也要有一種試金石。這種試金石是什麼呢？就是大詩人的名句。他從荷馬，丁，莎士比亞，密爾敦諸人作品中選出幾段實例。遇着一首詩，拿它們來比較，就可以見出高低。所比較的詩儘管風格性質完全不同，但是如果上品詩一定都含有同樣的「高度嚴肅」(High seriousness)。他拿這種眼

光去評英國詩人，祇取莎士比亞和密爾敦數人，像喬叟 (Chaucer) 竺來敦 (Dryden) 博恩司 (Burns) 一般人都被他指摘了。我在上面說過，安諾德因受牛津的影響而過信權威，他的「試金石主義」就是一個例證。這種主義固然含有若干真理。但是文學是創造的，新的作品和古的作品總不免各具特殊風格，難相提並論。古人名句究竟能做衡詩的標準麼？我們總不免懷疑。

批評論文集和文化與亂政兩書以外，安諾德尙著有論翻譯荷馬 (On Translating Homer) 與塞爾湯民族文學研究 (Study of Celtic Literature) 諸書。但在批評學史上的位置，這些宏篇鉅製還不如他在一八五三年做的那一篇寥寥數千言的詩集序 (Preface to Poems 1853) 在這篇序裏他反復推論做詩選擇材料的問題。

西方文學史上一句大懸案就是材料 (Matter) 與形式 (Form) 孰爲重要。從亞里斯多德至十八世紀，學者都以爲偉大作品必有偉大事蹟做材

料。這種主張證之文學史的前例也不無根據。從前最好的史詩和悲劇都是敘述偉大人物的偉大事蹟。到了十九世紀，浪漫主義風行，詩人乃推翻前說，以為任何材料須經藝術家錘鑄，賦以特別形式以後，纔成藝術。所以藝術之所以美，在形式不在材料。小題目也可以做出大文章來。

安諾德是一個站在浪漫主義潮流中而崇奉古典的人，以為詩人第一任務就在選擇可歌可泣的偉大事蹟。人類有幾種根深蒂固的基本情感，與生俱來，與生俱去，不隨時代變遷，也不隨境遇變遷。詩人要能感動這種情感，纔有永久性與普遍性。無論古今中外，無論智愚賢不肖，都能領略它，欣賞它。所謂偉大事蹟就是能感動基本情感的事蹟。希臘大詩人都能抓住偉大事蹟，所以他們的著作到現在還是一樣驚心動魄。讀希臘悲劇或史詩，斟字酌句，不必有何奇特，但他們所生的總印象(Total impression)是不可磨滅的。上乘文學作品的佳勝處都在總印象而不在一章一句的精鍊。近代文學家不能抓住要點，祇於形式方面做彫刻的工夫，所以拆開來看，雖是琳琅滿目，美不勝收，而合觀其全，則所得的總印象甚為淡薄。

比方溪茲的丁香花盆 (Isabella, or Pot of Basil) 一首短詩裏所含佳句比蘇菲克里司悲劇全集還要多，而論詩的價值，則蘇菲克里司比溪茲不啻天壤懸殊。安諾德說這全是由於古人注意全局 (Whole)，今人注意部分 (Parts)，古人力求偉大事蹟，今人力求美麗辭藻，古人目的在激動基本情感，今人目的在滿足飄忽的想像。安諾德力勸初學者多讀古人名著。寢饋既久，便自能於無形中吸收其神韻，浸潤其風格。近代作品多未經時間淘汰，好比衣服樣式，祇是一時新，過時便沈到敗紙堆裏去。在這種著作中費時間，不特徒勞無補，而且走入迷途，到結局祇落得頭暈目眩。

安諾德雖不絕對主張偉大事蹟須從歷史上搜求，却深信選歷史的事蹟比選近代的事蹟較易抓住永久的普遍的情感，不至於為一時飄忽的風尚所迷惑。選過去史蹟作文學材料，難在不易明瞭古代生活習慣。安諾德以為這也無妨，因為詩人所描寫的是在內的永恆的情感，而生活習慣祇是外表的常時變化的。

—— (原載東方雜誌第二十四卷十四號)

柏臘圖的詩人罪狀

一

在柏臘圖寫書的時候，——紀元前第五第四兩世紀的交界——希臘文學的黃金時代已成過去，不但荷馬是年淹代遠，就是最後的一位悲劇家幽銳皮底斯也已長辭人世。他所處的是希臘的哲學時代和散文時代。在那時候哲學家已逐漸把他們的興趣從宇宙本原移到社會人事方面去，詩和其他藝術也逐漸成爲研究的中心點。

大凡文藝思潮的發生和轉變，都在文藝本身的固定風格剛受動搖之

後。在風格固定時，人們習以為常，無反省的必要。到它受動搖時，維新者攻擊，守舊者辯護，於是文藝批評和理論纔漸露頭角。柏臘圖的時代是希臘文學激變的時代。希臘作家的固定風格已被幽銳皮底斯搖動。幽銳皮底斯是古典時代的浪漫主義者。他第一個人離開神權來研究人性，離開道德教訓來講藝術，離開「文言」來用「白話」，離開雅典的陳規來接受外來的影響。當時抱「世道人心之憂」者看到這種激變，都慄慄危懼。喜劇家亞里斯多芬在他的『羣蛙』裏，拉幽銳皮底斯到閻王面前去受審判，加他的罪名是「傷風敗俗」。柏臘圖也和亞里斯多芬一樣地有「世道人心之憂」，不過他的看法却根本不同。

古希臘人是一種大矛盾，柏臘圖尤其是矛盾中的矛盾。我們現在看古希臘的神廟，石像，浮雕，壁畫，陶器種種藝術傑作，都想像古希臘人是一個最美而且最富於審美力的民族，於美的創造和欣賞之外似乎別無營求。十九世紀後半期許多作家心目中的古希臘人就不過如此，像他們自己

一樣，自封在象牙之塔裏唱「爲藝術而藝術」的高調，但是世間似乎沒有一個民族比古希臘人更實際，更不相信美有獨立的價值。在他們的語言中，「美」和「善」都祇用 Kalos 一個字，彷彿說，離開「善」就無所謂「美」。古希臘人看重荷馬和其他詩人，並不是因爲他們能說漂亮話，而是因爲他們能宣教垂訓，有益世道人心。亞里斯多芬攻擊幽銳皮底斯，就因爲他放棄了這種傳統的信念。

柏圖的思想似乎是革命的，而實在還是傳統的；似乎是革命的，因爲他根本否認詩人有宣教垂訓的功能；實在還是傳統的，因爲他像當時人一樣，相信文藝的價值應從倫理的和政治的觀點去評判。詩歌音樂對於世道人心的影響何如呢？在良好政治之下，它們應該佔什麼地位呢？這是古希臘人的緊要問題，也是柏圖的緊要問題。

柏圖著書全用對話體，主賓互詰，以淺喻明深理，一層深似一層地逼入問題中心。他的奇思妙語，極近於詩，所以在哲學家他是一般詩人

所最愛讀的；但是他在建造理想國時，却把詩人們一律驅出國門之外。這
個大矛盾永遠叫後人驚異。他究竟是愛護詩還是反對詩呢？說他愛護詩，
我們在他的著作中可以找出證據來；說他攻擊詩，我們在他的著作中也可
以找出證據來。他是有名的滑稽者，我們拿不穩他所說的哪些是真話，哪
些是笑話，因此，他的書看起，是那樣容易，研究起來却十分困難。似是
而非，似莊而諧，似矛盾而非矛盾，柏臘圖的讀者常被這些花樣鬧得神智
不清。

概括地說，柏臘圖的文藝思想經過三次變遷。早年他着重詩的靈感，
把詩人和哲學家看得同樣重要，以為人生最高目的，在揭開幻相，觀照純
美。中年他變更主張，以為詩與其他藝術都僅能模倣世間的幻相，不免蒙
蔽真理，搖惑人心。晚年他又稍和緩，主張有條件地讓詩存在。但是總觀
他的全部思想，他對於詩人的態度始終都存有幾分仇視。

(11)

柏臘圖的藝術觀是從他的全部哲學推演出來的。他的哲學以「理式」(Idea)為中心，所謂「理式」就是名學家所說的共相。比如白人之「白」白馬之「白」和白玉之「白」都是「共相」或「理式」，至於這匹馬這個人或這塊玉的可指點的「白」是「殊相」。「共相」似心理學家所說的「概念」而實非即概念。概念是心靈活動的產品，共相和理式則有獨立的客觀的存在。殊相是個體，共相是類性；殊相可以感官去經驗，共相是感官所經驗不到的，必須藉理智纔能了解。依柏臘圖看，經驗界無真理，一則因為經驗所用的感官粗疏不可靠，不能做發見真理的工具，二則因為殊相變化無常，在此時此地為真，換到另一地即失其為真。我們感官所接觸的現象世界如夢中形相全是虛幻，只有共相或理式長存不變。比如雪的「白」可以消化，而「白」一個理式則無時間性或空間性，它永

遠可以應用在凡可以叫做「白」的事物上去。所以唯一的真實世界就是理式世界。

現象世界和理式世界有什麼關係呢？依柏臘圖說，理式世界是本體，現象世界是影子；或則換一個比喻，前者是原蹟，後者是一個不完善的鈔本。我們以耳目諸感官接觸這個世界，好比一個囚犯鎖在一個黑巖洞裏，看到背後堤上行人所射在面前巖壁上的影子，我們以影子爲真理，其實這影子是由我們看不見的行人所射來的。

真理——卽理式世界——究竟如何可以知道呢？柏臘圖相信靈魂不朽，可離開肉體而獨立。在未附肉體以前，靈魂都浸潤在理式世界裏，無粘無礙地直接觀照至善純美，享受神仙的極樂。既附肉體之後，靈魂從理式世界「下凡」，纔爲肉體所蒙蔽，把幻相誤認爲真理。靈魂在感官世界所負的罪累可以帶到理式世界裏去，經過無數輪迴災劫的洗鍊，纔可復原到精純狀態。靈魂在理式世界裏所見的至善純美也可以帶到感官世界裏

來，所以它雖然受肉體蒙蔽，仍能回憶前生在理想世界裏所見到的至善純美。但是回憶自然沒有目見清楚精確。各人的回憶力有強弱的不同，所以回憶起的真理有多少精粗的分別。回憶的障礙就是肉體。如果要能回憶前生所見的真理，須揭開肉體的蒙蔽。一般人沒有這副本領，有這副本領的祇有大詩人，大哲學家 and 真正的戀愛者。所以詩人和哲學家根本不是兩種人，他們所企求的也根本不是兩種事，都是要揭開肉體的蒙蔽去，逼視理想世界的至善純美。

揭開肉體的蒙蔽去逼視理想世界的至善純美，一旦豁然大覺大悟，這種心靈狀態就是柏臘圖所說的「靈感」(Inspiration)。靈感之來，有時由於神的恩惠，也有時由於人的修養。柏臘圖在『席上對話』(Symposium) 和『斐拉司』(Phaedrus) 兩書裏說明這種修養所應經的步驟。他以為詩人和哲學家都是沿着靈魂探險的路徑，朝理想世界的至善純美去進香。他們在靈感來時，彷彿為神靈所憑附，如患癡狂。沒有達到這種境界，就

不能成爲詩人。『斐竺拉司』第二四節有這一段話：

『有一種癡狂症是詩神激動起來的。它佔住一個純樸的心靈，在那裏煽起狂熱，引起詩的節奏，使它歌詠古英雄的豐功偉績來教導後人。如果沒有這種詩人的狂熱而去敲詩神的門，無論是誰，無論他的藝術有多高，他和他的詩必永遠被詩神閉門不納。』

在『伊奧恩』(Iolo)裏，這種「靈感」說發揮得更透闢。伊奧恩是一位相當於近代說書家和演戲家的「唱演者」，蘇格蘭底告訴他說：

『你演唱荷馬的詩如此精工，並非因爲你有一種藝術，是因爲一種像磁石的神力或靈感在鼓動你。磁石不僅能吸引許多鐵鑽，而且能傳吸力給這些鐵鑽，使它們吸引其它鐵鑽，所以有時許多鐵鑽和鐵質物藉一塊磁石的力量，能掛在一起成一串長鏈子。詩神傳靈感給詩人，詩人又把它傳給別人，展轉相傳，於是這股靈感把許多心靈繫成一個長鏈子，也就像一塊磁石的吸力把許多鐵鑽維繫在一起一樣。凡是大詩

人沒有因為謹守藝術規律而達到最高境界的，他們都在靈感鼓動時纔做成美麗和諧的詩，好像暫時被一種外來的精靈附着。……上帝似乎有意要把一切詩人們預言家們和星相家們的理智都一齊丟開，使他們在迷狂狀態中作他的信使和舌人。我們聽衆應該知道詩人們吟出那樣珠璣似的字句，是在精靈依附的時候，他們是代上帝說話，並非說自己的話。」

這段話有三點可注意。第一，柏臘圖很看重詩人。詩人作詩是藉靈感而不藉藝術。在靈感中詩人是上帝與人類中間的傳譯者，詩是上帝所啟示的智慧，其價值自然不讓於哲學。第二，柏臘圖從文藝方面看到人類精靈的不朽。詩是精靈的表現，讀者把這股精靈由一傳十由十傳百以至於無窮，不同時不同地的同一首詩的讀者藉這首詩把他們的心靈聯成一氣，好比磁石傳吸力於一長串鐵鑽一樣。這個「精神上的種族綿延」說，柏臘圖在『席上對話』裏發擇得最詳盡。一個男人選一個美女子來愛，實際上祇是要付

託一個陽性精蟲給她，請她滋養發育，把種族綿延下去。哲學家 and 詩人們也選出心靈幽美的青年來愛，用意就在把自己的精靈智慧付託他們，請他們如女人孕育嬰兒似的把它孕育遺傳給後代。第三，柏臘圖在這裏不把詩看成一種藝術，以為它是藝術以上的事，純粹靈感而無待於人力。他後來在『理想國』裏所攻擊的詩並不是靈感的詩而是藝術的詩。在他的哲學中「詩」字原來有兩種意義：一是靈感的表現，一是模倣的產品。他擁護前一種意義的詩，攻擊後一種意義的詩。

(三)

柏臘圖的最大著作是『理想國』。這部書原來是一部適用於理想國的憲法或建國大綱。它分十卷，最後一卷就專討論詩的本質和功用。這是一篇最雄辯的詩人罪狀，話說得有趣，道理也不像一般人所想像的那麼錯誤。近代兩位最有力的思想家——盧梭和托爾斯泰——都狠明顯地受柏臘

圖的影響，但是他們攻擊近代歐洲文藝的言論都沒有「理想國」卷十那麼澈底，那麼動聽。所以這部書值得我們熟讀深思。

柏圖圖攻擊詩，並非由於他不愛詩。他對於詩實在篤好，所以知道它的影響偉大。在他看，這種影響是有害的，人生要道就在以理智駕馭情感，所以他不能因為愛好詩就寬容它：

「說句知心話：你可別去報告悲劇家和其他詩人們。他們的模倣實在容易淆亂聽衆的知解。……我不能不說出，雖然我從小就敬愛荷馬，說出來不免有幾分歉意。他是一個最偉大的悲劇詩人。但是我敬重一個人不能勝於敬重真理，心理怎樣想，口裏就怎樣說。」

那末，我們就來聽他說。他提出兩大罪狀來攻擊詩人。第一個罪狀是從哲學觀點，在詩的本質看出來的；第二個罪狀是從政治和教育觀點，在詩的影響看出來的。

詩的本質可以一言以蔽之，它是「模倣的模倣」。我們在上文已說

過，柏臘圖哲學中有兩個世界，一個是純理的「理式」世界，一個是感官經驗的現象世界。現象世界祇是「理式」世界的「模倣」，拓本或幻影。詩人和藝術家所模倣的是哪一種世界呢？柏臘圖毫不遲疑地答道，他們都根據感官所經驗的個別事物，所以祇模倣現象世界。現象本身已是「理式」的模倣，拓本或幻影，藝術既模倣現象，所以祇是「模倣的模倣」，「拓本的拓本」，「幻影的幻影」。現象和真理已隔一層，詩和藝術就要和真理隔兩層了。

舉一個實例來說，木匠製床，都要先明白「床之所以為床。」這就是床的「理式」，木匠祇能造個別的床，却不能造一切床所公有的「理式」。這「理式」的創造者便是上帝。畫家所畫的床以木匠所造的床為根據，模倣隨時隨地不同的床的外貌，不是模倣隨時隨地皆然的床的本質。床有三種，上帝造的，木匠造的和畫家造的。木匠模倣上帝；畫家則模倣木匠，而且並不能像木匠造出可用的床來，祇能畫一個床的樣子。木匠對於

造床還有一些技巧知識；畫家雖能畫床，却沒有這些技巧知識。所以要知道造床，我們應該請教木匠，不能請教畫家。同理，詩人雖能描寫世間種種技藝和做人的方法，他對於這樣東西實在是外行。

「那末，荷馬談戰爭，將略，政治，教育之類高貴事業時，我們應該質問他一聲：「親愛的荷馬，假如你沒有和真理隔簷兩層，假如你不僅是一個抄襲外貌者或模倣者，請問你曾經替哪一國改良過政府，像來克噶司改良斯巴達，和其他政治家改良許多其他城市一樣呢？哪一國稱呼你是它的立法者，是它的恩人，像意大利和西西里稱呼卡克達司，我們雅典稱呼梭羅一樣呢？誰稱呼你是立法者，請說來！」」

這一聲質問其實就是向詩人宣教垂訓一個傳統的信念挑戰。人生的最高目的是真理。如果想知道真理，我們應該請教哲學家，不常請教詩人，因為詩人是模倣者的模倣者，和真理隔着兩層。一般以為詩人特別智慧，是一種迷信。蘇格臘底在「自辯」裏說他遍處尋比他自己聰明的人，也曾尋到

詩人的門口，但是發見詩人不僅對於一般事物是茫無所知，就是對於他自己的詩何以美妙，也往往說不出理由來。

柏臘圖責備荷馬的話另外還有一個重要的意義。他說：『與其做讚揚英雄的詩人，不知做詩人所讚揚的英雄。』這就是像愛皮克臘司 (Epictetus) 所說的『哲人與其寫詩，不如在詩裏生活，』或則說，與其以語言來表現詩，不如以生活來表現詩。柏臘圖未嘗不能欣賞詩，但是他以為生活是一種更重要的藝術，一個美滿的生活纔是一首真正的詩。來克噶司和梭羅所製定的法律就是他們的詩，荷馬在詩裏雖然談到法律，究竟沒有替哪一國製定法律，比上述兩位希臘大立法者終遜一籌。

柏臘圖所舉的第二個罪狀是從政治教育觀點，在詩的影響中看出來的。詩是一種模倣，無論就詩人自己或是就聽衆說，它的影響都非常危險。就藝術家本身說，每個人人才力都有偏向，想件件都會做，結果往往沒有一件事做得好。比如悲劇家不一定能演喜劇，善理事者不一定能做文章

藝術家要模倣每行手藝，所以不能有專長；他要模倣各種各樣的性格，結果自己的性格變成狠軟弱不定。比如常倣模瘋人，久之習慣成自然，舉止動靜就難免現出瘋人的模樣了。所以柏臘圖竭力反對理想國的執政者學習任何模倣的藝術，尤其是演戲。

從聽衆的觀點看，詩的影響更壞。人性有三大成分，最高是理智，其次是情感，最下爲慾望。情感和慾望受節制於理智，纔能有德行，也猶如在一國之中，工商人和軍人受節制於哲學家，纔能有正義。一般民衆的理智都狠薄弱，不能鎮壓情感。詩人們就逢迎人類的這個弱點，專撥動情感，放棄理智。情感愈受刺激，刺激的需要也就愈迫切，久之成爲一種痼癖，愈難受理智支配。比如人性中本有哀憐癖和感傷癖，悲劇就利用這種弱點來打動觀衆。在『理想國』裏蘇格臘底告訴格蘭康說：

「我們在愁苦時，常想痛哭流涕以發洩憂鬱，這種自然傾向平時都被理智鎮壓住，但是詩人偏要設法滿足它，我們平素沒有讓理智或習慣

把性格中善的部分發展完美，所以對於哀憐感傷失其防閑，任它恣肆，因為痛苦究竟屬於他人。我們心裏想：聽一個人申訴他如何善良，如何不幸可憐，就因而讚賞他，哀憐他，也並不是一種羞恥；而且這種經驗常帶着快感，我們又何必犧牲這種快感和引起這種快感的詩呢？但是我們不想到別人的壞事往往連累到我們自己，我們先拿他人的痛苦來滋養自己的哀憐感傷，後來臨到自己痛苦時，也就不免和他入一樣，不能以理智控制情感，對於自己的痛苦便哀憐感傷了。

柏臘圖以為人要有丈夫氣，遇着痛苦便哀憐感傷，無論是對人對己，都是可恥。所以他反對培養哀憐和感傷的悲劇。至於喜劇也是犯同樣的毛病。

「你看喜劇或是聽人開頑笑時，你平時所羞說的話和所羞做的事，出諸他人，你就不嫌它村俗，反而覺得愉快。這不是和看悲劇是同樣心理麼？人性中本也有諷浪笑傲的傾向，平時你用理智把它鎮壓住，因為怕人說你是小丑。現在看喜劇，你讓這個傾向盡量發展，結果就不

免染上小丑的習氣。」

柏臘圖由哀憐感傷笑謔推廣到其他情感，把它們一筆勾消去。

「再如性慾，忿怒等情感以及一般慾望，快感和痛感都是如此。詩不消除它們，反而灌漑它們，滋養它們，使我們受它們支配。如果我們要享幸福，應該能支配它們。」

因為這些緣故，柏臘圖以為詩對於世道人心有大害。他尤其反對荷馬。他以為一國要強盛，人民須有中心信仰。希臘人的中心信仰是神和英雄。神和英雄都是完善的模範，所以人們景仰他們，效法他們。荷馬把神描寫得和人一樣，放僻邪侈，無惡不作；把英雄也描寫得和常人一樣，不能以理智駕馭情慾，像阿豈理司的驕橫，殘酷，貪婪都和英雄的理想相差甚遠。這樣破壞國民的中心信仰，就無異於危害國家的命脈。希臘人尊荷馬為大教育家，柏臘圖要極力打破這種信念。蘇格臘底警告格羅康說：

「你如果遇到荷馬的信徒們讚揚他是希臘的教育者，說他對於風化

有裨益，說人們對於他的詩應該熟讀深思，應該在他的詩中尋求言行的標準，你對於說這番話的人們不妨表示敬愛，——就他們的智力範圍而論，他們本是一班好人——你不妨承認荷馬是最大的悲劇詩人，但是你心裏要有堅決的把握，除非是誦神詩和讚美名人的詩，你都莫准任何詩在國裏流行，如果你讓口有蜜似的詩神進來，無論她是敘事或是抒情，你的國家的主宰就是快感和痛感，而不是大家公認為最好的法律和理性了。」

這兩大罪狀提出之後，柏臘圖替詩人們洒上香水，帶上桂冠，向他們說了一套客氣話，就把他們恭恭敬敬地送出理想國的境外去了。

柏臘圖在晚年著了一部書叫作『法律』。這裏他所計劃的也還是一種理想國，不過比較平易近人；對於詩的態度也比較從前寬容。他承認詩神是上帝差遣來救濟人類弱點的，詩歌音樂跳舞不可完全抹殺，因為人生來就需要活動，愛好節奏。不過他仍以爲藝術的最高目的在教人爲善。如果

藝術遠背這個目的，就應該受法律禁止。埃及雕刻沿用一種固定風格到數千年之久，最爲柏臘圖所稱讚，他以爲詩也應該如此。他主張製定三種樂歌，以備少年中年老年三種人用。少年人用的詩歌應該絕對純潔，年紀愈大愈需要興奮劑，所用的樂歌也應逐漸參加激發情感的成分進去。如果依這種主張，理想國所應有的詩大概像近代耶穌教會所用的誦神詩，由國家製定頒佈給人民。

(四)

柏臘圖自己說過，他的理想國是替神人們和神人的兒子們建設的，所以在他的建國方略裏我們處處遇見不近人情的嚴肅。在『法律』裏他說：『上帝如果允許我，我還想計劃一個第三種理想國』。『法律』所描寫的第二種理想國已比第一種理想國較近於人情。可惜第三種理想國沒有動手寫，柏臘圖就死了。我們可以想像到他在第三種理想國裏也許更把眼睛放

低些，詩人們在那裏也許可以佔比較榮耀的位置。他在『理想國裏』驅逐詩人出境之後，對於詩不是似乎還有幾分留戀麼？

『話雖如此說，我們還得向詩神聲明一句：如果她有理由自辯，證明她應該留在理想國裏，我們也狠情願歡迎她回來。我們也狠知道她的魔力，祇是不願讓她的魔力蒙蔽真理。格羅康，你不是和我同感，覺得她，尤其是在她憑依荷馬的時候，覺得她真有一種迷人的魔力麼？』

看到這種依依不捨的情形，我們可以想像到柏臘圖終於把詩神的緣分一刀割斷，是經過強烈的精神掙扎之後所下的決心，我們在這裏也無須接受他的挑戰，來替詩神寫一篇辯護，因為從他的弟子亞里斯多德起一直到現代，替詩神向柏臘圖答辯的人們已不知其數。

稍知藝術本質的人們都知道柏臘圖所提出的第一罪狀不能成立。他的錯誤在把詩和藝術完全看成「模倣」的。「模倣」的字義在古希臘文中本極曖昧，在亞里斯多德的『詩學』中它幾乎與「表現」「創造」同義，不

過柏臘圖把它看成忠順的鈔襲。依他說，做詩如作畫，作畫如近代的照像，祇攝取事物的外貌：

『任何人都可以用一種方法去製造一切事物。……最捷便的方法是拿一把鏡子向各方旋轉。鏡子轉時，你就把天，地，星辰，你自己，植物，動物，器皿等都製造在鏡子中了。……但是這祇是製造外貌。』古希臘無照像術，但是柏臘圖所指的就是近代的照像術。他以爲畫家和詩人製造外貌，也就像拿一面鏡子向各方轉動攝取事物的形影一樣。他完全沒有顧到藝術家的創造，忘記畫家和詩人所模倣的並不是事物的本來面目，而是他們自己眼中所見到和心中所覺到的事物。事物先須由藝術家的心裏打一個彎，纔外射出來成爲作品。在這一打彎中，它們就要在想像和情趣的爐中鎔鑄一過。這種鎔鑄就是「創造」或「理想化」。柏臘圖的藝術觀是一種極端的寫實主義，我們都知道，極端的寫實主義是反藝術的。

至於詩與真理問題，亞里斯多德說得最中肯：

「詩人的任務不在描寫已然之事而在表現當然之事，這就是說，合於必然律與或然律的事物。……詩比歷史還更嚴重更哲學的，因為詩表現公理（共相），歷史祇記載事實（殊相）。」

這就是說，詩自有「詩的真理」，其中事變相承，雖無歷史的真實，却有內在的必然性。「詩的真理」容許臆造，而臆造却須入情人理，使人忘其為臆造。拿名學來說，詩是一種假言判斷。假設 A 為真，則 B 於理亦不得不真。凡是名學家都知道，假言判斷的必然性比「A 為 B」式的定言判斷還更牢不可破。

其次，稍知心理學和美學的人們也知道，柏臘圖所提出的第二罪狀更難成立。他沒有把文藝和道德的界限分清，硬拉道德的標準來判斷文藝的價值，這種錯誤已經康德柏格萊克羅齊諸近代哲學家指出，我們無須複述。再說柏臘圖的極端的理性主義也與心理學的證據大相衝突。情感是與生俱來的，本身並不是一種壞東西。凡是健全的人生觀都應着重人性的多

方面的自由的調和的發展。柏臘圖和清教徒一樣，想用一部分人性（理智）去壓抑另一部人性（情感慾望），縱使這種壓抑能成功，結果也是一種殘廢或畸形的發展。何況近代心理學已經明白地證明這種壓抑政策是一切心理病態的原因呢？情感本來需要發洩，忌諱鬱積，文藝的功用也就在給情感一個自由發洩的機會。這個道理亞里斯多德就看得很清楚，所以他下悲劇定義時，特別着重它發散哀憐恐懼等情緒的功。用藝術的影響實在有益於心理健康，不像柏臘圖所說的那樣可怕。

柏臘圖的學說操之過激，是無可疑的，不過我們如果忘記他的時代和他的特殊目的，完全拿近代人的眼光來批評他，也未免欠公允。他所處的時代是希臘文學衰替的時代，也是希臘神道教和英雄主義崩潰的時代。他推求當時風化頹廢的原因，以為詩應負一大部分責任，所以毅然把它一筆勾消去，雖然他自己也都知道詩的魔力偉大。同時，我們也不要忘記柏臘圖的時代是文學與哲學的代謝時代。他自己是哲學家，以為真理本祇是哲

學家所能尋求的，已往希臘詩人以教人明真理相號召，實在是冒牌擅權。他在『理想國』卷十裏，彷彿站在哲學家的地位，替哲學黨向文學黨爭政教權。他的話有所爲而發，所以不免偏激。

無論柏臘圖的話錯到什麼地步，他抓住了文藝上的根本問題，這種功勞是不可泯滅的。這個問題就是文藝與人生的關係究竟何如。過了兩千餘年後，我們看見盧梭和柏臘圖一樣想，托爾斯泰也和柏臘圖一樣想。他們三位都不是對於文藝無研究的人，也都不是可輕視的思想家。在不同的時代與環境，他們達到同樣的結論。這件事實應該使我們對於文藝與人生的問題多遲疑，多考慮，不要輕於接收近代形式派美學和「爲文藝而文藝」號召者的片面的意見。

（原載文哲月刊）

詩人的孤寂

心靈有時可互相滲透，也有時不可互相滲透。在可互相滲透時，彼此不勞唇舌，就可以默然相喻；在不可滲透時，隔着一層肉就如隔着一層壁，夫子以爲至理，而我却以爲孟浪。惠子問莊子：『子非魚安知魚之樂？』莊子反問惠子：『子非我安知我不知魚之樂？』談到澈底了解時，人們都是隔着星宿住的，長電波和短電波都不能替他們傳達消息。

比如眼前這一朵花，你所見的和我所見的完全相同麼？你所嗅的和我所嗅的完全相同麼？你所聯想的和我所聯想的又完全相同麼？『天下之耳相似焉，師曠先得我心之所同然者』。這是一句粗淺語。你覺得香的我固

然也覺得香，你覺得和諧的我固然也覺得和諧；但是香的，和諧的，都有許多濃淡深淺的程度差別。毫釐之差往往謬以千里。法國詩人魏爾倫（Verlaine）所着重的 Nuance，就是這濃淡深淺上的毫釐差別。一般人較量分寸而不暇剖析毫釐，以為毫釐的差別無關宏旨，但是古代寓言不會明白地告訴我們，壓死駱駝的重量就是最後的一莖乾草麼？

凡是情緒和思致，愈粗淺，愈平凡，就愈容易滲透；愈微妙，愈不尋常，就愈不容易滲透。一般人所謂「知解」都限於粗淺的皮相，把香的同認作香，臭的同認作臭，而濃淡深淺上的毫釐差別是無法可以從這個心靈滲透到那個心靈裏去的。在粗淺的境界我們都是兄弟，在微妙的境界我們都是秦越。曲愈高，和愈寡，這是心靈交通的公例。

詩人所以異於常人者在感覺銳敏。常人的心靈好比頑石，受強烈震撼纔生動顫；詩人的心靈好比蛛絲，微噓輕息就可以引起全體的波動。常人所忽視的毫釐差別對於詩人却是奇思幻想的根源。一點沫水便是大自然的

返影，一陣螺壳的嘯聲便是人海潮汐的回響。在眼球一流轉或是肌膚一蠕動中，詩人能窺透幸福者和不幸運者的心曲。他與全人類和大自然的脈膊一齊起伏震顛，然而他終於是人間最孤寂者。

詩人有意要「孤高自賞」麼？他看見常人不經見的景緻不會把它描繪出來麼？他感到常人不經見的情調不會把它抒寫出來麼？他心中本有若飢若渴的熱望，要天下人都能同他在一塊兒贊歎感泣，但是誰能夠跟他上干九天下窮深淵呢？在心靈探險的途程上，詩人於是不得不獨行踽踽了。

一般人在心目中，這位獨行踽踽者是什樣的一個人呢？詩人伯朗寧(Browning)在『當代人的觀感』一首詩裏寫過一幅很有趣的畫像。誤解，猜疑，謠言是相因而至的。你看那位穿着黑色大衣的天天牽着一條老狗在不是散步的時候在街上踱來踱去，他真是一個怪人！——詩人的當代人這樣想。他一會兒拿手杖敲街磚，一會兒又探頭看鞋匠補鞋。你以為他的眼睛不在看你罷，你打了馬，罵了老婆，他都源源本本地知道了。他大概是

一個暗探。據說他每天寫一封長信給皇上。甲被捕，乙失蹤，恐怕都是他弄的把戲。皇上每月究竟給他多少薪俸呢？有一件事我是知道很清楚的。他住在橋邊第三家，每晚他的屋裏滿張華燭，他把腳放在狗背上坐着，二十個裸體的姑娘伏侍他進膳。但是這位怪人所住的實在是一間頂樓角屋，死的時候活像一條薰魚！一般人對於詩人的了解如此。

一般人不也把讀詩看作一種時髦的消遣麼？倫敦紐約的街頭不也擺滿着皮面金裝的詩集，讓老太婆和摩登小姐買作節禮麼？是的，羣衆本來是道地的勢利鬼，就是詩人，到了大家都叫好之後，還怕沒有人拿稱羨暴發戶的心理去稱羨他！羣衆所叫好的都是前一代的詩人，或是模倣前一代詩人的詩人。他們的音調都已在耳鼓裏震得濫熟，聽得慣所以覺得好。如果有人換一個音調，他就不免「對牛彈琴」了。「詩人」這個名字在希臘文中的意義是「創作者」。凡真正詩人都必定避開已經踏爛的路去另開新境，他不僅要特創一種新風格來表現一種新情趣，還要在羣衆中創出一種

新趣味來欣賞他的作品。但是這事談何容易！英國的華茲華司和溪茲，法國的波得萊爾和馬拉麥，費了幾許力量，纔在詩壇上闢出一種新趣味來？「千秋萬歲名」往往是「寂寞身後事」。詩人能在這不可知的後世尋得安慰麼？湯姆生在「論雪萊」一文裏罵得好：「後世人！後世人跑到羅馬去濺大淚珠，去在溪茲的墓石上刻好聽的詠語，但是海深的眼淚也不能把枯骨潤回生！」

亞里斯多芬在柏臘圖的『席上對話』裏說，人原來是一體，上帝要懲罰他的罪過，把他截成兩半，纔有男有女。所謂「愛情」就是這已經割開的兩半要求會合還原爲一體。真正的戀愛應該是兩個心靈的欣合無間，因此，許多詩人在山窮水盡時都想在戀愛中掘出一種生命的源泉。像莎斯比亞所歌唱的：

這裏沒有仇讎，

不過天寒冷一點，風暴烈一點。

但是從歷史看，詩人中很少有成功的戀愛者。伯朗寧最幸運，能夠把世人看不見的那半邊月亮留給他的愛人看。此外呢？瑪麗雪萊也算是一個近於理想的人物了。哪一個妻子會像她那樣了解而且尊敬一個空想者的幻夢？但是雪萊在拉波耳所做的感傷詩，却有藏着不讓她看見的必要，他沉水之後，瑪麗替他編輯詩集，發見了那首感傷詩，在附註中一方面自咎，一方面把她丈夫的悲傷推原到他的疾病。讀雪萊的原詩和他夫人的附註，誰不覺得這美滿因緣中的傷心語比蔡女的胡笳，羅蘭的清角，還更令人生人世無可如何之歎呢？然而這是雪萊的錯處麼？瑪麗的錯處麼？錯處都不在他們：所以這部悲劇更沉痛。人的心靈本來都有不可滲透的一部分，這在戀愛者中間也不能免。

波得萊爾有一首散文詩，叫做『窮人的眼睛』，以日常情節傳妙想，狠值得我們援引。我們的詩人陪着他的佳侶坐在一間新開張的咖啡店裏。一個窮人帶着兩個小孩子過路，看見咖啡店的陳設漂亮，六隻大眼睛都向

裏而呆望着。

「那位父親的眼睛彷彿說，『真漂亮！天下的黃金物都圍在這所房子裏了』。大孩子的眼睛彷彿說：『真漂亮！真漂亮！但是進去的人們都不是我們這種人。』小孩子望得太出神了，眼睛祇表現一種呆拙而深沉的欣羨。」

詩人們說過，娛樂能使人心慈祥。那一天晚上，這句話對於我算是說中了。我不僅被這六隻眼睛引起憐憫，而且看見奢侈的杯和瓶，不免有些慚愧。我把眼睛轉過來注視你的眼睛，親愛的，預備在你的眼睛裏印證同感，我注視你那雙美麗而溫柔的眼，注視你那雙蔚藍而活躍的，像月神所依附的眼，而你却向我說：「這般睜着車門似的大眼向我們呆望的人們真怪討嫌！你不能請店主人把他們趕遠些麼？」

親愛的天使，互相了解真不是易事，連戀愛者中間，心靈也是這樣不可互相滲透！」

連戀愛者中間，心靈也是這樣不可互相滲透，遑問其他！梅特林克說有人告訴過他，『我和我的妹妹在一塊住了二十年之久，到我的母親臨死的那一頃刻，我纔第一次看見了她。』這實在是一句妙語。我們身旁都圍着許多「相識」的人，其實我們何常「看見」他們，他們又何常「看見」我們呢？

西班牙一位詩人說得好：『人在投胎之前就被註定了罪的。』個個人面上都蒙着一層網，連他自己也往往無法揭開。人是以寂寞爲苦的動物，而人的寂寞却最不容易打破。隔着一層肉，如隔一層壁，人是生來就註定了要關在這種天然的囚牢裏面的啊！

（原載申報月刊二卷六號，略有更改。）

近代美學與文學批評

(一) 歐洲文學批評史的鳥瞰

歐洲文學批評史可以很粗略地分爲三大時期：——

(一) 最初是希臘時期，也可以說是文學批評的創業時期。它的極盛時期在紀元前第五第四兩世紀。一方面那時期辯士說客的風氣狼盛，無論是講學辯護訟事或是宣傳政治主張，話都要說得漂亮，所以一般人對於修詞學極注意。當時的教育完全握在一批叫做「哲人」們 (Sophists) 的手裏，他們所教的課程中最重要的便是修詞學。因此，修詞學的書籍出得頂

多，其中像柏臘圖的「斐登臘司對話」(Plato: Phaedrus)和亞里斯多德的「修詞學」(Aristotle: Rhetoric)到現在還是研究修詞學的必讀之書。另一方面，當時哲學的風氣也極盛，學者對於一切問題都不肯放鬆，文學感人最深，自然也逃不去他們的研究範圍。柏臘圖在「理想國」(Republic)卷十裏面從他的哲學觀點痛擊詩人，提出詩人的兩大罪狀來。第一，我們感官所接觸的世界是理想(Ideas)世界的幻影，而詩又是感官世界的幻影，所以它和真理隔着兩層。第二，詩以煽動情感為目的，容易使人剝喪理智。因為這兩大罪狀，他把詩人們一齊趕出他的「理想國」境外去。這宗彈劾案引起後來許多關於詩的爭辯，亞里斯多德的「詩學」(Poetic)便是其中之一。

總而言之，希臘文學批評有兩大傾向：一個傾向是偏重實用的，可以拿亞里斯多德的「修詞學」一部書做代表；一個傾向是偏重學理的，可以拿亞里斯多德的「詩學」一部書做代表。「修詞學」所討論的是各種辯論

的方式和各種聽衆的心理，它的目的在告訴我們對什麼的人說什麼的話纔能動聽。「詩學」是偏重科學態度的。它以希臘史詩和悲劇爲根據，把文學分門別類，找出諸門類的異同和每門類的要素；然後再從具體的作品抽出一些原理來。亞里斯多德以後二千三百年的歐洲文學批評可以說是都在他的「修詞學」和「詩學」兩部書所代表的兩種傾向裏繞圈子，所以他是文學批評的開山始祖。

(二)從紀元前三世紀起，經過羅馬的鼎盛時代，中世紀和文藝復興，一直到十八世紀止，歐洲文學批評都偏重「修詞學」所代表的一個傾向。這二千多年中的文學批評的代表著作不過是郎吉納司的「論崇高體」(Longinus; On the Sublime)、浩越司的「與庇梭論文書」(Horace Epistle to Pisus)雜達的「詩學」——(Vida: Ars Poetica)、布瓦羅的「詩學」(Boileau: Art Poétique)以及蒲伯的「批評論」(Pope: Essay on Criticism)幾部書。嚴格地說，這些書都祇是修詞學。他們的作者全是

一批文人，對於哲學和科學大半沒有根底。他們對於文學問題的趣味不是哲學的，二不是科學的。它整個地是實用的。他們孳孳不輟地在講義法，在替各種文學定出規矩準繩來，在替創作家找門徑，開方劑。他們以為做詩寫戲劇，好比廚子作菜或是泥水匠蓋屋，都有一套父傳子子傳孫的家法，文學家祇要知道這套家法，如法泡製，自然會製出好作品來。所謂文學批評，在他們看，也不過是一部文學上的單方祕訣。他們遇到一部作品，就拿他們心目中所定的標準來測量它，合法便是好的，不合法便是壞的。不但如此，他們讀亞理斯多德的『詩學』時也還是用讀他們讀『修詞學』所用的那一副實用的態度。『詩學』本來是歸納希臘作品而得的原理，他們却把它看成一種一成不變的金科玉律。亞理斯多德祇說：「我看希臘文學是如此如此」，他們却換過口吻來說：「一切文學，無論古今中外，都應該如此如此」。「如此如此」就是古典主義。他們最崇拜古典，文學的成功祕訣就在模倣古典。這種態度是最不科學的。從紀元前三世紀

到紀元後十八世紀，這二千多年可以稱爲文學批評的守成時期，或則我們把向來祇用在十七十八兩世紀的一個名稱推廣一點，把它統稱爲假古典主義的時期。

(三)從十八世紀後半葉浪漫運動以來，文學批評又另轉到一時期，我們可以把它稱爲近代時期或是再造時期。從消極方面看，近代文學批評要推翻傳統的陳腐的規律，要拋開淺薄的實用目的，要放棄教訓作者的態度，要從就文學而言文學的窄狹圈套中跳出。從積極方面說，它要回到真正的希臘精神，回到亞里斯多德的「詩學」一部書所代表的傾向，這就是說，回到哲學基礎和科學方法。近代文學批評家從柯洛芮基(Colledge)到克羅齊(Croce)都不僅是文人，他們或同時是哲學家 and 科學家，或對於現代哲學和科學都有相當的研究和認識。他們與假古典時期的批評家根本不同的就在他們研究文學問題，或是有較高廣的哲學的立場，或是有狠嚴密的科學方法。我們可以說，近代文學批評已逐漸變成一種應用美學。

(二) 近代美學與唯心派哲學的淵源

近代文學批評有許多地方受近代美學思潮的影響。我們在這裏先講近代美學的幾條基本原理，然後再討論這些原理如何應用到文學批評上去。

美學上的派別很多，各派的見解往往不一致，但是這許多派別中有一個主要的派別，就是德國十九世紀唯心派哲學所醞釀成的一個派別。這派的開山始祖是康德，他的重要的門徒有席洛 (Schiller) 赫格爾 (Hegel) 叔本華 (Schopenhauer) 尼采 (Nietzsche) 諸人。現代美學大師是意大利的克羅齊，他是赫格爾的門徒，他的美學仍是繼承由康德傳下來的一個系統。同屬唯心派的美學家也往往互相爭辯，但是在大體上他們却是一致的。我們現在姑且丟開枝節，把美學的主要思潮提綱挈領地來說一說。

近代美學是從哲學分支出來的。要明白近代美學的傾向，我們必先知道它和哲學的關係。從休謨康德一直到現在，近代哲學都是偏重知識論。知識論所研究的根本問題就是：我們如何知道事物的存在。這個問題引

起近代哲學家注意到以心知物時的心理活動。比如我們知道這張棹子，「知」的方式是否祇有一種呢？據近代哲學家研究的結果，同是一個物體，我們可以用三種不同的「知」的方式去知它。最簡單最原始的知的方式是直覺 (Intuition)，其次是知覺 (Perception)，最後是概念 (Conception)。再拿這張棹子爲例來說：假如一個初出世的小孩子第一次睜開眼睛去看世界，就看到這一張棹子，他不能說是沒有知道它，不過他所知道的和成年人所知道的絕不相同。棹子對於他祇是一種很混茫的形相，它不能有什麼意義，因爲它不能喚起任何由經驗得來的聯想。這種見形相而不見意義的「知」就是直覺。假如這個小孩子在看到棹子時又看到他的父母伏在掉上寫字，或是聽到人提起「棹子」的名稱，到第二次他看見這張棹子時，就會聯想他的父親寫字或是「棹子」一個名稱，棹子對於他於是就有意義了，它是與父親寫字和「棹子」兩個字音有關係的東西。這種由形相而知道意義的「知」就是知覺。在這一個階級中，意義不能離開形相，

知的對象還是具體的個別事物。假如我們的假設的小孩子逐漸長大，看到的棹子越多，其中有圓的，有方的，有大的，有小的，有黃色的，有黑色的，有木製的，有石製的，有做開飯用的，有做寫字用的，形形色色不同，但是因為同具棹子所必有的要素，它們統稱為「棹子」。假如他能夠把一切棹子所同具的要素懸在心目中去想，這就是說，離開個別的棹子的形相而抽象地想到棹子的意義，他就算是對於棹子有一個概念了，概念就是超形相而知意義的知。它是知的成熟，是科學思考的基礎。

在理論上，這三種知的發展，直覺先於知覺，知覺先於概念。但是在實際上它們常不容易分開。知覺決不能離直覺而存在，因為我們必先覺到一件事物的形相，然後纔能知道它的意義。概念也不能離開知覺而存在，因為對於全體屬性的知，必須根據對於個別事例的知。反過來說，知覺不能離開概念而存在，因為知覺是根據已往經驗去解釋目前事實，而已往經驗大半取概念的形式存在心裏。比如我們說，「這是一張棹子」，我們是

知覺棹子，同時也是在用概念，因為「棹子」是全類事物的公名，就是一個概念。因此，近代哲學常否認知覺和概念是兩回事。克羅齊在「美學」裏開章明義就說，「知識有兩種，一是直覺的，一是名理的，(Logical)」。他所謂「名理的知識」就兼指知覺與概念而言。

據以上的分析，知的方式祇有兩種：名理的和直覺的。這個分別是基本的，名理的知必根據直覺的知，而直覺的知却可離名理的知而獨立。這兩種知的分別，像克羅齊所說的，在直覺的是對於個別事物的知 (Knowledge of Individual things)，名理的知是對於諸個別事物中關係的知 (Knowledge of their relations between them)。一切名理的知都可以歸納到「A 爲 B」的公式。比如說：『這是一張棹子』，『玫瑰是一種花』，『直線是兩點之間最短的距離』。『A 爲 B』的公式中，A 是一類概念，B 是另一類概念。『A 爲 B』就是知覺 A，就是把一個事物 (A) 歸納到一個概念 (B) 裏去。看見 A 而不能說它是某某，就是不明白 A，就是對於 A 沒有名理的或科學

的知識。就名理的知而言，A自身無意義，它須用與B有關係而得意義。我們決不能在A本身站住，必須只把A當作一個踏脚石，跳到與A有關係的事物上去。直覺的知則不然；我們直覺A時，就把全副心神都注在A本身上面，不管它是否爲某某。A在心中祇是一個獨立的意象（Image）而不是一個概念。A如果代表玫瑰，它在心中就祇是一朵玫瑰的影子。

我們在上文說過，近代哲學的中心問題是：心如何知物？「知」的方式，分析起來不外直覺的和名理的兩種。從康德以來，哲學家把研究名理的一部分哲學劃爲名學和知識論，把研究直覺的一部分劃爲美學。嚴格地說，美學還是一種「知識論」。美學在西文爲Aesthetic。這個名詞譯爲「美學」還不如譯爲「直覺學」較爲精確，因爲美字在中文是指事物的一種特質，Aesthetic字在西文中是指心知物一種特殊活動，其意義與Intuition字極相近。

我們在開始就着重美學和哲學的淵源，因爲明白這一點，我們纔能明

白近代美學的傾向。第一，因為美學本來與知識論有密切關係，所以近代美學所側重的問題是：在美感經驗中我們的心理活動如何？至於「事物如何纔能算是美？」一個問題還在其次。這第二個問題並非不重要，不過先知道什麼是美感經驗，纔能知道什麼樣的事物可以引起美感經驗，所以關於美感經驗的問題較為基本的。第二，因為美學是側重直覺式的「知」的一部分哲學，所以近代美學有抹煞概念聯想諸心理活動的傾向。

(三) 近代美學的基本原理

近代美學最大的功用在於分析美感經驗。什麼叫做美感經驗呢？我們已經說過，「美感的」和「直覺的」是同義字。美感經驗可以說是「形相的直覺」。從康德到現在，這是美學家所公認的一條最基本的原則。懂得這一條原則，我們對於近代美學就算是抓住頭腦，其餘支節問題就不難迎刃而解了。

什麼叫做形相的直覺呢？

無論是藝術或是自然，如果一件事物叫你覺得美，它一定能在你心眼中現出一種很具體的境界，或是一幅很新鮮的圖畫，而這種境界或圖畫必定能在霎時中霸佔住你的意識，使你聚精會神地觀賞它，領略它，以至把它以外的一切事物都暫時忘去。這就是美感經驗。在這種經驗中，心所以接物的是直覺，物所以呈現於心的是形相。心知物的活動除直覺以外，我們在上文已說過，還有知覺和概念。物可以呈現於心的除形相以外，還有許多與它有關係的事項如實質，成因，效用，價值等等。在美感經驗中，心所以接物者是直覺而不是知覺和概念；物所以對我者是它的形相本身而不是與它有關係的事項，如實質成因效用和價值等等。這就是美感經驗的特徵。

這番話很抽象，現在舉一個實例來說明。

比如說你在看一棵梅花。同是一棵梅花，可以引起三種不同的態度。

看到梅花，你就想到它的名稱，在植物分類學中屬於某一門某一類，它的形態有哪些特質，它的生長需要哪些條件，經過哪些階段，這裏你所取的是科學的態度。看到梅花，你就想起它值多少錢，有什麼效用，想買它或是賣它，想拿它來點綴園亭或是贈送親友，這裏你所取的是實用的態度。科學的態度祇注重梅花的實質特徵和成因；除開實質特徵和成因，梅花對於科學家便無意義。實用的態度祇注重梅花的效用；除開效用；梅花對於實用人便無意義。但是梅花除了實質特徵成因效用等等以外，是否還有什麼呢？換句話說，假如你不認識梅花，對於梅花沒有絲毫的知識，不知道它的種類特徵，不知道它的效用，你能否還看見什麼呢？這個問題是狼易回答的，你當然還可以看見叫做「梅花」的那麼一種東西在那裏，這就是說，你還可以看見梅花的形相。在實際上我們認識梅花太熟了，我們知道它和其他事物的關係太多了，我們一看見它就引起許多關於它的聯想，就想到它的特徵效用等等，以至於把它本來的形相都完全忽略過去了。通常

我們對於一件事物，經驗愈多，知識愈豐富，聯想也就愈雜，要把它的關係一齊丟開而專去注意它的形相本身，也就愈難。老子說：「爲學日益，爲道日損」。這句話狠可以應用到美感經驗上去。對於一件事物所知的愈多，愈不易專注在形相本身上面，愈難引起真正純粹的美感，所得美感態度就是損「學」而益「道」的態度。比如見到梅花，把它和其它事物的關係一齊截斷，把它的意義一齊忘去，使它祇有一個赤裸裸的形相存在那裏，無所爲而爲地去觀照它，欣賞它，這就是我們在上文所說的，「在美感經驗中，物所以對我者是形相，不是實質或因效用價值等等。」

再就心理活動來說，你看見梅花就認識它是某一種植物，就知道它在某一時候開花，有什麼特徵和效用，這就是明白它的意義，就是對於它有知覺和概念。上文所說的實用態度和科學態度就不外用知覺和概念兩種知的活動。這都是從事物的形相本身跳到它的關係上去，從A跳到B而釀成「A爲B」式的知識。美學上所謂直覺就是直接覺到形相本身，不從A跳

到與A有關係的B上面去，意識完全籠罩在形相本身上，不旁遷他涉，不起聯想，不加思索，這就是我們在上文所說的：『在美感經驗中我所以接物者是直覺而不是知覺和概念。』

在這裏我們應該打消一個誤解。有人聽到我們否認美感經驗帶有任何概念的思考，一定起來反對說：要欣賞一件文藝作品決不能不先了解它的意義；要了解它的意義，豈能不用概念的思考？比如讀一首詩，我們決不能馬上就把他當一個意象懸在眼前，必定先懂得詩中每字每句的意義，分析它的音韻方面的技巧，知道詩人在什麼一種情境做成了它，這就是用概念的思致，這就是取科學的態度了。這番話絲毫不錯，不過和我們的主旨並不衝突。我們祇是說：美感的經驗之前後，不能有概念的思致。讀詩時用心思索分析，是美感經驗的預備，而不是它的本身。對於一首詩用心研究，一旦豁然貫通，全詩的意象像靈光一現似的現在眼前，叫我們霎時間心曠神怡，忘懷一切，那纔是真正的美感的經驗。

同是一個道理往往有幾種說法。「美感經驗爲形相的直覺」是克羅齊的說法。我以爲這個學說比較圓滿，因爲它同時兼顧到美感經驗中我與物兩方面。就我說，美感經驗的特徵是直覺，就物說，它的特徵是形相。這種學說發源於康德，不過康德偏重「我」一方面。依他看，美感經驗是一種「無所爲而爲的觀賞」(Disinterested Contemplation)「無所爲而爲」指不帶實用目的，不用意志，不涉慾念。「觀賞」指心領神會，不涉抽象的思致，就是克羅齊所說的直覺。真善美是三種不同的價值，就心理活動說，各有所側重。真是科學世界的價值，側重抽象的思致；善是實用世界的價值，側重意志。美的世界則獨立自足，不直接受善和真兩種價值的支配。詩人席洛 (Schiller) 發揮康德的學說，以爲藝術和遊戲一樣，是一種餘力的流露，是一種自由活動，人和其他動物除應付生存競爭的需要以外，還有過剩的精力可用，纔發洩於遊戲和藝術。

康德和席洛的學說都側重美感經驗中「我」一方面。近代心理學家

斯特堡 (Misterberg) 曾發表一種學說，就側重物的方面。依他看，美感經驗的特徵是「對象的孤立絕緣」(Isolation of object)，這就是說，在美感經驗中，你的意識完全爲所欣賞的形相所霸佔，你的心中除着這個形相以外別無所有，所以它在你的心中是孤立絕緣的。比如你在欣賞米羅愛神的雕像，你須專心致志地如魚得水地領會那一副神采，把世界一切都暫時忘去；如果你想到它是希臘末期的作品，或是想遇到那麼美的一個女人，你的注意就已經由被欣賞的形相而跳到與它有關係的事物上去，米羅愛神在你心中便不算孤立絕緣，而你的經驗也不完全是美感的了。

我們把美感經驗中的我和物分開來說，祇是爲解釋便當起見，其實我和物的分別在美感經驗中並不存在，美感經驗的最大特徵就是物我兩忘。我們祇有在注意不專一的時候，纔狼明白地察覺我和物是兩件事。如果心中祇有一個意象，我們便不覺得我是我，物是物，便把整個的心靈寄托在那個孤立絕緣的意象上，於是我和物便打成一片，我的生命便是物的生命，

物的生命也便是我的生命。舉一個最簡單的例子來說。我們看賽跑看到聚精會神時，常躍躍欲試地跟着賽跑者跑。在平時我們何常不明白自己不是賽跑者而要跟着跑，有些可笑？但是在當時心裏祇有「跑」的一個意象，把自己是旁觀者和賽跑者另是一個人種種事實都一齊忘去，便不知，覺地把自己看作一個賽跑者而跟着跑了。凡是美感經驗都是像這樣的聚精會神。比如我們看「水滸」看到武松過崗殺虎時，便提心吊胆地盼望他的收場，後來他成功了，我們和他感到同樣的快慰。再比如看一座高山，我們彷彿覺得它從平地站起來，挺着一個雄壯峻峭的身軀在那裏狠鎮定地，驕傲地俯視一切，同時我們自己也肅然起敬，豎起頭腦，挺起腰幹，板起面孔，彷彿在模倣山的神氣和姿態。在這個時候，我們把我和山的分別忘去，我們一方面把在我們的雄偉鎮定驕傲的氣概移注於山，於是山儼然變成一個人，一方面又把山的巍峨峻拔的姿態吸收於我，於是人也儼然變成一座山。這種物我同一的現象就是羅斯鏗（Ruskin）所說的「情感的錯誤」。

(Pathetic fallacy)、近代美學家所說的「移情作用」(Empathy)。移情作用是原始人和嬰兒的看世界的方法，也可以說是詩人和藝術家的看世界的方法。因為有移情作用，無生命無情感的事物可以變爲有生命有情感的。「山鳴谷應」，「雲飛風起」，「海棠帶醉」，「楊柳傷春」，「臘燭有心還惜別」，「數峯清苦，商略黃昏雨」，隨意舉幾個實例，我們就可以見出移情作用的神通廣大了。

在移情作用中，人情和物理打成一片，物的形相變成人的情趣的返照。因此，物的意蘊深淺與人的性分深淺成正比例，深人所見於物者亦深，淺人所見於物者亦淺。比如同是一朵花，我看它覺得它微笑，你看它覺得它凝愁帶恨，在另一個明心慧眼的人看來，它也許象徵人生和宇宙的妙諦。詩人華茲華司(Wordsworth)說：『一朵渺小的花對於我可以引起不能用淚表現出來的那麼深的思想。』一朵花如此，一切事物也都是如此。微塵中能否見出大千，全靠看人的性分何如。

從這個事實我們可以抽出兩個極重要的結論來。

第一，極簡單的欣賞都寓有創造性。比如說欣賞自然風景。就一方面說，我們的心情隨風景而生展，風景千變萬化，心情也隨之千變萬化。就另一方面說，風景也隨我們的心情而生展，心情千變萬化，風景也隨之千變萬化。這就是從前人所說的『即景生情。因情生景』。『即景生情』便是欣賞，『因情生景』便是創造。情景相生，所以欣賞和創造是互相連帶的。亞彌兒（Amiel）說：『一幅自然風景就是一種心情』。我們可以補充一句說：『一幅風景就是一件藝術品』。自然美畢竟還是人為美，因為生糙的自然無所謂美醜，人把自己的性格和情趣移注到它裏面去，然後它纔現為美景。它現給你看的和現給我看的不同，就因為我們倆所移注過去的性格和情趣不同。各人所見到的世界都是各人自己所創造出的。赫格爾說：『藝術最大的任務在使人在外物界尋回自我』，也就是這個意思。

第二，一切直覺都是抒情的。無論是欣賞或是創造，我們都是在用直

覺，都是在直接地覺到一種意象（Imago）浮在眼前，這就是在用想像（Imagination）。在直覺或想像中所見到的意象就是我們在上文所說的『形相』，也就是『因情生景』中的『景』。這種『景』並非原來在那裏的，並非對於人人都是一律的，它是因『情』生出來的，所以它是各人的性格和情趣的映照。在物的『景』能表現在我的『情』，這可以說是直覺的定義，也可以說是藝術的定義。我們說『藝術是創造的』，『藝術是想像的』，『藝術是直覺的』，『藝術是抒情的』，『藝術是表現的』，其實這些祇是一個道理的幾種不同的說法。這個道理以克羅齊說的最為清楚。他說：『藝術把一種心情寄託在一個意象裏面，心情離意象或是意象離心情都不能獨立存在。史詩和抒情詩的分別，戲劇和抒情詩的分別，都是繁瑣派學者強爲之說，分其所不可分。凡是藝術都是抒情的，都是情感史的詩或劇詩。』文學上的古典主義和浪漫主義的爭執，依克羅齊看，就起於意象和情趣可分離一個誤解，古典派偏重意象的幽美而浪漫派則偏重

於情感的自然流露。其實『在第一流作品中古典的和浪漫的衝突是不存在的；它同時是「古典的」也是「浪漫的」，因為它是情感的也是意象的，它是健旺的情感所化生的莊嚴的意象。』在諸藝術中情感和意象不能分開的以音樂爲最顯著。所以英國批評家丕德（Pater）說：『一切藝術都以逼近音樂爲指歸』。這話的意思就是指一切藝術都要泯化內容和形式以及情感和意象的分別。克羅齊引用這句話而加以補充說：『其實說得更精確一點，一切藝術都是音樂，因為這樣說法纔可以見出藝術的意象都生於情感，凡是用機械的方法構成的，或是仍未脫盡自然本色的生糙性的，都不是藝術的意象。』

（四）批評與創造的關係

（A）創造的批評

近代美學的根本原理如上所述，現在我們拿這些原理做根據，去研究文學批評上的幾個重要問題。

第一個問題就是批評與創造的關係。批評所要做的究竟是什麼一回事呢？就常識說，創造自然是創造作品，批評就是批評作品的好壞。從前多數的批評家也是這樣想，所以在歷史上『判官式的批評』(Judicial Criticism)最佔勢力。這派批評家心裏都預存一些文學上的規矩法律，比如『文學要描寫普遍的永恆的人性』，『文學要帶道德的教訓』，『詩和散文要有分別』，『戲劇要守三整一律，不能超過五幕』之類。他們遇到一部新作品，就拿這些規矩法律來做標準去測量它，判斷它的好壞。他們對於創作家儼然自居導師判官的地位，發號施令，挑剔毛病，絲毫不客氣。這種批評的流弊我們是知道的。文學和其他藝術一樣，要有創造的想像，而創造的想像不是幾條死板的規律所能釀成的。批評本來是一件極難的事。莎斯比亞的老朋友約翰生(Bon Jonson)說得好：『祇有詩人，而

且並非一切詩人，祇有最上品的詩人，纔有批評詩人的本領。如果自己沒有創作的經驗，不了解創作的甘苦，根據幾條死板的規律來說是說非，總不免是隔靴搔癢，但是一般創作家大半祇富於創造的想像，很少有同時又富於冷靜的思考力和分析力；而且他們的趣味偏重在創造，對於文藝的學理往往無暇過問。因此，理想的批評家雖然是創作家自己，而在事實上創作家往往不肯同時去做批評家。批評這件差事於是就落到一班自己不能創造而好空談文學的人們的手裏去。這麼一來，事情可就弄糟了。批評家要拿「法」來限制創作家，而真正的創作家往往不肯接受這種限制，於是創造和批評愈隔愈遠，結果兩造就成了永世不解的冤家，許多創作家一聽到「批評」兩個字，就啣恨刺骨，批評的地位於是一天降低似一天。一般人就以爲批評本來是一件下賤事業，祇有自己不能創造而要吃筆墨飯的人們才肯去做。

不過這種判官式的批評祇在十八世紀以前最流行。它鬧出許多笑話，

所以被人輕視。到了十九世紀以後，批評家就逐漸謙虛起來。他們第一步從判官的大椅上爬下來，站在創作家和讀者中間做一個狠勤懇忠實的介紹人。他們說，我們不敢判斷創作家的好壞，因為我們本來沒有這個能力，但是我們能夠幫助讀者了解創作家，並且近一步去欣賞他們。這是法國聖博甫（Sainte Beuve）一派批評家的態度。後來法郎司（Anatole France）和洛麥特（Le Waire）一般人比聖博甫更加謙虛起來。他們連介紹人的地位也不敢居。文學的趣味原來是主觀的，各人有各人的趣味，彼此不能強同。每個人祇要根據自己的趣味去欣賞創作家，用不着什麼介紹人。每個聰明一點的讀者都是批評家，每個批評家祇能把他自己欣賞作品所得的印象說出來，這種印象記對於旁人祇是一部有趣的自傳或小說，沒有別的用處。法郎司說：『依我看來，批評像哲學歷史一樣，祇是一種給深思好奇者看的小說，精密地說，一切小說都是自傳。一切真正的批評家都祇敘述他的靈魂在創作中的冒險經過』。這句話就是印象派批評（Impressio

nistic Criticism) 的信條。

從上文看，我們可以見出批評的態度是一天謙虛似一天，「批評」的字義也一天寬泛似一天。最初「批評」和「判斷」(Judgment) 是同義字，後來它和「詮解」(Interpretation) 是同義字，再後來，它又和「欣賞」(Appreciation) 是同義字。克羅齊和一般美學派批評家也把批評看成欣賞，就這一點說，他們和印象派一致；不過他們比印象派更進一步。印象派祇說：『批評就是欣賞』，克羅齊派學者補充一句說：『欣賞就是創造』。近代美學所醞釀出來的批評所以有『創造的批評』(Creative Criticism) 的稱呼。

「創造的批評」的基本信條就是創造和欣賞根本是一件事。它們都是美感的經驗，都是形相的直覺。無論是在創造或是在欣賞，我們都要見出一種意境或形相，而這種意境都必須表現一種情趣。比如說姜白石的「數峯清苦，商略黃昏雨」一句詞含有一個情趣飽和的意境。姜白石在寫這句

詞之先，須從自然中見出這種意境，感到這種情趣，然後拿這九個字把它傳達出來。在見到意境感到情趣的那一頃刻中，他是在創造也是在欣賞。這九個字對於我祇是一種符號，如果我不認識這九個字，這句詞對於我就漫無意義，就失其藝術作品的效用。如果它對於我有藝術作品的效用，我必須從這九個字的符號中，領略出姜白石原來所見到的意境和所感到的情趣。我所感到和所見到的和姜白石所見到所感到的自然不能完全相同，但是大體總狼相似。在讀姜白石的詞而見到一種意境感到一種情趣時，我是在欣賞，也是在創造。我和姜白石所不同的祇是程序的先後。他先有情趣，突然間心中湧現一種意象恰能表現情趣，於是以文字為媒介，把這個情趣和意象融合成的整個境界傳達出來，於是有一「數峯清苦，商略黃昏雨」一句詞。我則先從文字媒介起，懂得這九個字的意義，於是從文字見出意象和意象所表現的情趣。他是由原文翻成譯文，我則把譯文翻成原文。

一首詩或是一件藝術品都有死的和活的兩方面。死的是物質的，如文學所用的文字，圖畫雕刻所用的形色，音樂所用的譜調，跳舞所用的節奏姿勢，以及一般人所認為有形迹可求的「作品」；活的是精神的，就是我們所說的情趣和意象融合成的整個境界。死的形迹因為精神貫注纔現出生氣，如果你沒有見出精神而祇見出形迹，（即傳達出來的作品），它對於你仍然是死的。一首詩或是一件藝術作品並不像一缸酒，釀成了之後人人都可以去享受。它是有生命的，每個人儘管都看得見它的形迹，但是每個人都一定都能領會它的精神，而且各個人所能領會到的精神彼此也不能一致。它好像一幅自然風景，對於不同的觀衆可以引起不同的意象和情趣。比如說上文所引的姜白石的一句詞，你讀它所領略到的不能與我所領略到的完全相同，也不能與任何人所領略到的完全相同，因為每人所能領略到的境界都是他所創造的境界，就是他的性格和經驗的返照，而性格和經驗是人人不同的。不但如此，同是一首詩，你今天讀它所領略到的和你明天

讀它所能領略到的也不能完全相同，因為性格和經驗是生生不息的。欣賞一首詩就是再造一首詩；每次再造時，都要拿當時整個的性格和經驗作基礎，所以每次所再造的都一首新鮮的詩。藝術作品的物質方面，除著受天時和人力的損害以外，大體是固定的；藝術作品的精神方面則時時刻刻都在變化中。或者說得精確一點，都在「創化」中。創造永不會是複演（Repetition），欣賞也永不會是複演，真正的藝術的境界永遠是新鮮的。

每個人所欣賞的世界都是他自己所創造出來的。每個人都有幾分是藝術家，所以對於藝術都有幾分欣賞力。真正藝術家所以超過一般人的就在他比較超脫，比較能跳出實用圈套，用最銳敏的眼和最童貞的心去領略事物的本來面目，所以他能看到一般人所不能看到的境界。用通常語言來說，他比較富於創造的想像。他對於一般人好比是一個遊玩藝術風景的指路者。他創造出一個世界來指給你看，你究竟看得見或看不見，就靠你自己有造化或沒有造化。你如果看不見，你說他的藝術難；你如果看得

見，他所創造的世界就變成你的世界了。陶淵明的「採菊東籬下，悠然見南山」是一種世界，曹雪芹的「紅樓夢」，白仁甫的「秋夜梧桐雨」再伯讓的老叟老婦畫像；梵訶的木椅檯布花瓶蘋菓之類的靜物寫生，浮爾加的船夫歌，愛卜斯丹的醜人怪物的雕像，也各是一種世界。在欣賞這些作品時，我們多少須把自己抬舉到作者的地位，把他們所創造的世界創造出來，使它們變成我們自己的。藝術是助人解放的（*Liberalivo*），所謂解放，就是從極窄狹極淺陋極乾枯的觀世法，解放到極深廣極微妙極生動的觀世法。一件極平凡的事物，比如說一朵花，一座茅房，一個婦人的哭聲或是幾個海浴者躺在沙灘上晒太陽，經過藝術的點染，便成爲一種情趣深永的圖畫。我們所欣賞的藝術愈多方，愈不同，我們的眼光也愈加銳敏，趣味也愈加深廣，見地也愈加遠大，人生世相也愈顯得燦爛華嚴。

(B) 傳達問題

以上所述「欣賞即創造」的道理大半根據克羅齊的美學。克羅齊把創造和欣賞都看成形相的直覺，而形相的直覺不能同時帶有概念的思想，所以他以為批評的態度和美感的態度是不相容的。既用批評就須用思想；既用思想，就不復是直覺，心裏所有的便是概念而不是單純的意象。克羅齊曾說：「詩人死在批評家裏面」，意思就是指直覺與思想不相容。不過這裏所謂「批評」是用它的習慣的字義。克羅齊的門徒斯賓干（Spingarn）把「批評」的習慣的字義（就是「判斷」）丟開，把它看作與「欣賞」同義，於是欣賞固然是創造，批評也是創造了。這個「批評即欣賞，亦即創造」學說在近代影響很大，攻擊它的人也很多，平心而論，它確有不能完全使人滿意的地方。

粗略地說，藝術活動可以分爲（一）創造（二）傳達（三）欣賞（四）批評四種。創造指心中直覺到一個形相，這就是說，造成一個意象，例如姜白石在下筆之前心中所醞釀成的「數峯清苦，商略黃昏雨」一句詞的意

境，這就是通常所謂「腹稿」，蘇東坡所謂「成竹在胸」，我們在上文所說的藝術作品的精神方面。傳達指選擇一種符號把心中的意象外射出來，留一個固定的具體的痕跡，可以傳給別人看，這就是把詩寫在紙上，把畫塗在壁上，把樂譜成調子，例如姜白石的『數峯清苦商略黃昏雨』九個字。傳達的活動就是通常所謂「表現」(Expression)，傳達的結果就是通常所謂「作品」，我們在上文所說的藝術作品的物質方面。欣賞指見到作品而悟到作品所表現的意象和情趣，這層包含了解在內，例如讀上文所引的姜白石的一句詞而嘗到詞中的滋味。批評則於了解欣賞之後，對於作品加以估價，判斷它是美還是醜，或是美到某種程度。

一般學者攻擊克羅齊派美學，理由不外兩點：第一，他沒有顧到傳達，第二，他沒有顧到批評所必顧到的價值問題。其實克羅齊對於這兩點也並非沒有顧到，不過他的說法與一般說法不同。現在把這兩層分開來說。

一般人所謂「創造」或「表現」實在都是指「傳達」，就是取一種藝術媒介 (Medium) 把在內的意象表達到外面來，成爲一種「作品」。克羅齊則以爲創造或表現完全是在內的活動。心裏直覺到一個形相，就是創造，就是表現，也就是藝術。至於傳達並不能算是創造或表現，也不能算是美感的活動，它祇是把心中已醞釀成的藝術用符號翻譯出來。傳達出來的有形迹可求的作品祇是一種「物理的事實」 (Physical fact)。這種物理的事實絕對不應與藝術相混。藝術卽直覺，一不帶概念的思想，二不帶實用的目的。把在內的藝術變成在外的物理的事實，就要用概念的思想，例如選擇媒介及考慮技巧等等；其次它也要帶有實用目的，例如要傳達給別人欣賞，要謀名謀利，要求同情等等。藝術是一種心靈的活動，不是一種物理的事實，所以藝術不能用物理的機械的方法構造起來。堆字積句不能成詩，所以排字匠不是詩人；量形稱石，不能成雕像，所以運像的搬夫不是雕刻師。藝術品是物理的事實，可以買賣授受；藝術是心靈的活動，

不能買賣授受。你儘管以重價買一幅臘斐爾的真蹟，如果你不能欣賞，它對於你祇是一件「物理的事實」而不能算是藝術。

克羅齊要着重藝術是心的活動一層道理，所以把翻譯在內的意象爲在外的作品（即傳達）一件事實看得太輕。在他看，心裏直覺到一種形相或是想見一個意象，就算盡了藝術的能事。真正藝術家都是自言自語者。沒有心思要旁人也看見他所見到的意象。如果他有意要把這個意象描繪出來成作品，目的是在爲自己備忘或是傳達給別人，他便已變爲實用人了。克羅齊並不否認傳達這件工作也很重要，但是他否認傳達本身是創造，或是藝術的活動。

這種見解顯然是太偏激一點。第一，每個人都能用直覺，都能在心中想見種種意象，但是每個人不都是藝術家。爲什麼呢？藝術家除着能「想像」（這是他與一般人相同的）以外，還要能把所想的「像」表現在作品裏（這是他所獨有的本領）。藝術家決不能沒有藝術作品。我胸中儘管可以

想像出許多很美的「成竹」，但是到我蘸墨揮毫時，我的心裏意象不能支配我的筋肉活動，手不從心，無論如何出力，也不能把它畫在紙上，我所畫出來的和我心裏所想像出來的完全是兩回事。這就因為我不是畫家，沒有傳達的技巧。因為沒有傳達的技巧，我所以不能把心裏所想像出來的外射於作品。從此可知傳達對於藝術是一種很重要的活動。

替克羅齊辯護的人們也許說：這番話雖有道理，可是並不能推翻「創造是直覺的在內的，傳達是實用的在外的」一個根本的分別。但是克羅齊的學說還有一個更大的毛病，就是他沒有顧到藝術家在心裏醞釀意象時，常常不能離開他所常用的特殊媒介或符號。比如說所想到的意象是一棵竹子，這個意象可寫為詩，可寫為畫，可彫為像，甚至於可表為音樂和跳舞的節奏。從表面看，我們說意象是同一的，因為所用的媒介或符號不同，所以產出不同的作品。其實不同的作品所表現傳達的意象並不能同一，畫家想像竹子時要連着線條顏色陰影一起想，詩人想像竹子時要連着字的聲

音和意義一起想，音樂家想像竹子時要連着聲調節奏一起想，其餘類推。這就是說，克羅齊所謂直覺或創造和他所謂傳達或「物理的事實」在實際上是不能分開的。由創造到傳達，並非是由甲階段走到一個與甲完全不同的而且不相干的乙階段。創造一個意象時，對於如何將該意象傳達出去，心裏已經多少有些眉目了。這個道理在做詩文時更容易見出。做詩文所用的媒介或符號是語言文字。做詩文的人們很少有（也許絕對沒有）離開語言文字而運思的。創造與傳達所用的媒介物常相依爲命。我們祇稍留心藝術發達史，就知道這個道理。古希臘的建築用長石條，以柱爲重，古羅馬的建築兼用泥石混合物，以牆及頂爲重，中世紀高揚式輕牆重窗及頂，須以柱斜撐高頂的重量，結果造成三種不同的藝術作風。這三種作風固然與時代背景有關係，但是也有一部分因爲媒介的不同。不必遠說，我們只看用文言作詩文和用白話作詩文的分別，就可以知道傳達所用的媒介往往可以支配未傳達以前的「意匠經營」。

由想像常受媒介影響一個事實看，傳達雖大體是「物理的事實」，而實不全是「物理的事實」。還有一層，創造意象傳達的影響還不僅在媒介，最重要的還在心理的背景。想出意象來預備傳達出去，和想出意象不預備傳達出去，心理的背景大不相同，一個受社會影響支配，一個不受社會影響支配。阿克羅齊說，藝術家都是自言自語者，沒有把自己的意境傳達給別人的念頭，因為同情名利等等都是藝術以外的東西。這固然是一部分的真理，但却不是全部真理，藝術家同時也是一種社會的動物，他有意無意之間總不免受社會環境影響，藝術的動機自然須從內心出發，但是外力可以刺激它，鼓勵它，也可以箝制它，壓抑它。風氣的勢力之大實非我們意料所及。如果英國伊利薩伯時代，戲劇不是最流行的娛樂，莎士比亞也許不會寫出他的許多傑作，如果擺倫生在十八世紀初頁，他也許和蒲伯做同樣的假古典派的詩。每時代的文學風格都與當時社會背景有關，我們只稍研究文學史就可以知道。人是社會的動物，到能看出自我和社會的分

別和關聯時，總想把自我的活動擴張為社會的活動，使社會與自我同情。同情心最原始的表現是語言。藝術本來也是語言的一種。沒有社會就沒有語言，也就沒有藝術。有一派心理學家（如包爾溫 Baldwin）以為藝術起於「自衛的本能」，固然太過重藝術的社會性，其實也不無真理。藝術家有時雖看輕社會，鄙視它沒有能力欣賞較高的藝術，但是心中仍不免懸有一種未來的理想的同情者。鍾期死後伯牙就不再鼓琴，這真是藝術家的坦白。有些人知道「千秋萬歲名，寂寞身後事」，所以把作品「藏之名山，傳之其人」。這種同情心的需要並不減低藝術的身分，而且藝術可珍貴的地方也就在此。幾千年前或幾萬里外的一個人的心裏的靈光一閃爍，還能在我們心裏引起共鳴反應，這種「不朽」是多麼偉大！克羅齊派學者把藝術完全看成個人的，否認傳達與藝術有密切關係，就沒有見出這種偉大。他們的毛病在用謹嚴的邏輯把整個的人分析為「美感的人」「實用的人」「科學的人」等等，忘記人是一個完整的有機體，不是用邏輯方法所構成

的機械。「美感的人」與「科學的人」和「實用的人」在理論上雖有分別，而在實際上是不能分割開來的。

(C) 價值問題

英國心理學派批評家芮伽茲 (I. A. Richards) 說過：『批評學說所必倚靠的台柱有兩個，一個是價值的討論，一個是傳達的討論。』關於傳達的討論，克羅齊的學說不甚圓滿，已如上述。現在我們來看他對於價值的討論結果如何。所謂價值就是好壞美醜的問題。比如看到一本藝術作品，我們可以說：這是醜的或是美的麼？我們能夠比較兩個作品，說這個比那個更美麼？如果能夠，這美醜的標準是如何定出來的呢？

嚴格地說，克羅齊的美學中不能有價值問題。因為批評價值，被評判的對象一定是人人看得見，覺得着的。在藝術方面，這種被批評的對象通常是作品。克羅齊否認傳達為藝術的活動，否認傳達出來的東西為藝術，

他所謂藝術完全是含蓄在心裏的意象，那是除自己以外沒有旁人能看得見的，所以旁人無法可以評判他的好壞美醜。就這一層說，我們可以見出克羅齊抹煞傳達的另一個毛病，就是抹煞傳達，勢不能不同時抹煞價值。他着重創造和欣賞的同一，忘記創造者和欣賞者有一個重要的分別。創造者直覺形相時所憑藉的是自己的切身經驗，欣賞者將原形相再造出來時所憑藉的第一是創造者所傳達出來的作品。就創造者說，美醜固可在形相本身見出，而就欣賞者說，形相的美醜必須於作品的美醜見出。普通所謂「批評」不僅批評意象本身（內容）的價值，尤其要批評該意象的傳達或表現（形式）是否恰到好處。這就是說，批評的對象不僅在意象本身而尤其在意象的傳達方式。克羅齊否認作品爲藝術，而欣賞者就失去被批判的對象了。

再近一層說，單論未傳達出來的形相或意象，它能否有美醜的分別呢？克羅齊也承認藝術的特殊價值是美，猶如善是倫理的特殊價值，真是

科學的特殊價值。在他看，「美就是成功的表現，或則說得更乾脆一點，就是表現，因為沒有成功的表現並非表現」。醜則為「沒有成功的表現」。美是絕對的，沒有程度的分別。凡是直覺都是表現，都是藝術，凡是藝術都是美的。大藝術家的直覺和一般人的直覺祇在分量上有分別，在性質上並無分別。我們不能說這個藝術作品比那個更美。如果莎斯比亞的「李爾王悲劇」是完美的表現，如果他的某一首十四行詩也是完美的表現，我們就不能說那部悲劇比那首十四行詩更美更偉大。這個說法在事實上固不能使人滿意，在名理方面也狠多毛病。克羅齊的美學可以用下列方程式總結起來：

直覺——表現——創造——欣賞——藝術——美。

這個等式表面雖承認美的實在，實際上則根本推翻美醜的分別。凡是藝術都必為成功的表現，都必定美，沒有成功的表現就不是藝術，那末，醜（沒有成功的表現）就須落在藝術藝術圈之外，既是藝術就不能拿「醜」

字去形容了。克羅齊如果澈底，他只能承認藝術與非藝術的分別，而在藝術範圍之內，不能承認美與醜的分別。這樣一來，藝術範圍之內便無所謂價值問題了。

論 小 品 文

——一封公開信——

——給「天地人」編輯者徐先生

徐先生：承你兩次賜信，囑爲「天地人」寫一點稿子，實在慚愧，想來想去，找不到一個合式的題目。我近來因爲講一門關於藝術和詩的理論的功課，研究一些陳腐乾燥的問題，動筆一寫，就是經院氣十足的長篇大論。這種文章埋應和一般油印講義享同樣的命運，我雖然敢拿它來獻醜，恐怕讀者也還是以看油印講義的心情對待它。這種心情你知道也比我更清楚，用不着說。我常常覺得文章祇有三種，最上乘的是自言自語，其次是向一個人說話，再其次是向許多人說話。第一種包含詩和大部分純文學，它自然也有聽衆，但是作者的用意第一是要發洩自己心中所不能不發洩的，這

就是勞倫司所說的「爲我自己而藝術」。這一類的文章永遠是眞誠樸素的。第二種包含書信和對話，這是向知心的朋友說的話，你知道我，我知道你，用不着客氣，也用不着裝腔作勢，像法文中一個成語所說的「在咱們倆中間」(Entre Nous)。這一類的文章的好處是家常而親切。第三種包含一切公文講義宣言以至於「治安策」「賈誼論」之類，作者的用意第一是勸服別人，甚至於在別人面前賣弄自己。他原來要向一切人說話，結果是向虛空說話，沒有一個聽者覺得話是向他自己說的。這一類的文章有時雖然也有它的實用，但是很難使人得到心靈默契的樂趣。這三種文章之中，第一種我愛讀而不能寫，第三種我因爲要編講義，幾乎每天都在寫，但是我心理實在是厭惡它，第二種是唯一的使我感覺到寫作樂趣的文章。我的最得意的文章是情書，其次就是寫給朋友說心事的家常信。在這些書信裏面，我心裏怎樣想，手裏便怎樣寫，吐肚子直書，不怕第三人聽見，不計較收信人說我寫得好，或是罵我寫得壞，因爲我知道他，他知

這我：這對於我是最痛快的事。

徐先生，我說了這一大番話，祇是要向你告罪，我沒有替你寫篇章，祇寫這封信給你來代替。上面的帽子太長了，反正我在寫信，一寫就寫出許多廢話，你如果嫌囉嗦，也是你自惹的。我和你似乎還沒有見過面，但是你既寫信給我，我既寫信給你，我就要向你要求通信人所應有的相互的親密和自由，容許我直說！容許我亂說！信既寫給你，就是你的所有品，前面雖註明「公開」字樣，你公開與否，那也完全是你的事。

你主編的「天地人」還沒有出世，我不知道它的性質如何。你允許我們把它弄得比「人間世」『較少年』。這叫我想起「人間世」以及和「人間世」一模一樣的「宇宙風」。你和這兩個刊物的關係似乎都狠深。「天地人」雖然比它們『較少年』，是否也還是它們的姊妹？「人間世」和「宇宙風」裏面有許多我愛讀的文章，但是我覺得它們已算是盡了它們的使命了，如果再添上一個和它們同性質的刊物，恐怕成功也祇是錦上添

花，壞就不免畫蛇添足了。

「人間世」和「宇宙風」所提倡的是小品文，尤其是明末的小品文。別人的印象我不知道，問我自己的良心，說句老實話，我對於許多聰明人大吹大擂所護送出來的小品文實在看膩了。我在「人間世」裏也忝在特約撰述人之列，它和「宇宙風」的執筆者大半是我敬仰的朋友們，如果我對於它們表示不滿，徐先生，你知道，我決不是一個惡意的批評者。我們要知道怎樣愛護一個朋友，使他在腦子裏常留一個好印象；我們也要知道怎樣愛護一樣愛吃的菜或愛玩的東西，別讓我們覺得它膩，因而生反感。我的老媽看見我歡喜吃菠菜，天天給菠菜我吃，結果使我一見到菠菜就生厭。「人間世」和「宇宙風」已經把小品文的趣味加以普遍化了，讓我們歇歇口胃吧。

我從前頗愛看康南海的字，後來看到許多人模倣康南海寫的字，皮貌未常不像，但是總覺得它有些俗濫，因此我現在對於康南海字的情感也淡

薄了許多。我對於晚明小品文也有同樣的感覺，它本身很新鮮，經許多人一模倣，就成爲一種濫調了。我始終相信，在藝術方面，一個人有一個人的獨到，如果自己沒有獨到，專去倣倣別人的，一種獨到的風格，這在學畫時代做練習，固無不可，如果把它當作一種正經事業做，則似乎大不可必。中國人講藝術的通病向來是在製造假古董。揚雄生在漢朝，偏要學周朝人說話，韓愈生在唐朝，偏要學漢朝人說話，歸有光生在明朝，方苞生在清朝，偏都要學漢唐人說話。「古文」爲世嫉病，就因爲它是假古董，我們生在二十世紀，硬要大吹大擂地捧晚明小品文，不是和歸有光方苞之流講「古文」的人們同是鬧製造假古董的把戲麼？歸方派古文家和現在晚明小品文的信徒都極力向「雅」字方面做，他們所做到的祇是「雅得俗不可耐」。要雅須是生來就雅，學雅總是不脫俗。稽康談忍小使的話不失其爲雅，因爲它是至性流露的話，一般吟風弄月的話學雅而落俗套，因爲它是無個性的浮腔濫調。西施有心病捧心而顰，自是一種美風姿；東施無心

病而捧心效顰，適足見其醜拙。製造假古董，無論它所標的時代是漢唐是或晚明，都不免使人生捧心效顰之感。

我並不敢菲薄晚明小品文，但是平心而論，我實在不覺得它有什麼特別勝過別朝的小品文的地方，我覺得「檀弓」，「韓詩外傳」，「史記」的列傳，「世說新語」以及「漢魏叢書」裏面許多作品也各別有風趣，我尤其不相信袁中郎的雜記比得上柳子厚，書信比得上蘇東坡。我並不反對少數人特別嗜好晚明小品文，這是他們的自由，但是我反對這少數人把個人的特殊趣味加以鼓吹宣傳，使它成爲瀰漫一世的風氣。無論是個人的性格或是全民族的文化，最健全的理想是多方面的自由的發展。晚明式的小品文聊備一格固未常不可，但是如果以爲「文章正軌」在此，恐怕要誤盡天下蒼生。專拿一個時代的風格做藝術的最高理想，這在中國也是自古有之。李夢陽何景明之流拚命學唐詩，清末江西派詩人拚命學宋詩，他們的成績何如呢？

「小品文」向來沒有定義，有人說它相當於西方的 *Essay*。這個字的原義是「嘗試」，或許較恰當的譯名是「試筆」，凡是一時興到，偶書所見的文字都可以叫做「試筆」。這一類文字在西方有時是發揮思想，有時是抒瀉情趣，也有時是敘述故事。中文的「小品文」似乎義涵較廣。凡是篇幅較短，性質不甚嚴重，起於一時興會的文字似乎都屬於小品文，所以書信遊記書序語錄以至於雜感都包含在內。如果照這樣看，中國書屬於「集」部的散文可以說大部分都是小品文。從漢朝以後，中國文人大部分都在這種小品文上面做工夫。現在一般人特別推尊小品文，也可以說是沿襲中國數千年來的一種舊風尚。這種舊風尚在暴露中國文學的一個大缺點，就是缺乏偉大藝術所應有的「堅持的努力」。我並非說作品的價值大小完全可以篇幅長短為準。但是拿中國文學和歐洲文學相較，相差最遠的是大部頭的著作，這是無可諱言的。寫一部「紅樓夢」比寫一篇「杜秋娘傳」，寫一部「西廂記」比寫一篇「會真記」，都需要較大的「堅持的努

力」，這也是大家所公認的事實。中國文人沒有多創造類似「紅樓夢」「西廂記」之類的長篇大作，原因固然很多，我以為其中之一就是太重小品文。他們的精力大部分在小品文中銷磨去了，所以不能作較大的企圖。現在我們的新興文藝剛展開翅膀作高飛遠舉的準備，我們又回到舊風尚去推尊小品文，在區區看來，竊期期以為不可。

現在一般文人偏向小品文，小品文又偏向「幽默」一條路走。小品文本身不是一件壞事，幽默本身也不是一件壞事。但是我相信幽默要有一個分寸，把這個分寸辨別恰到好處，却是一件極難的事。說高一點，陶潛和杜甫有他們的幽默，說低一點，平津說相聲的焦德海和他的同行也有他們的幽默。現在一般小品文的幽默究竟近於哪一個極端呢？濫調的小品文和低級的幽默合在一起，你想世間有比這更壞的東西麼？極上品的幽默和最高度的嚴肅」往往攜手並行；要想一個偉大的文學產生，我們必須有「高度的嚴肅」，我們的小品文的幽默是否伴有這種「高度的嚴肅」呢？我理

想中的中國文學刊物是和英國的 London Mercury 與 Criterion 及法國 Nouvelle Revue Française 相類似的，但是我所見到的中國文學刊物每使我聯想到 Punch 和 John O'London 之類的雜誌。徐先生，如果你明白我心裏的悵惘和憂慮，你也許能原諒我向你叨叨不休地表白一種愚拙的希望吧？

徐先生，你是一個文學刊物的編輯者，你知道，在現代中國，一個有勢力的文學刊物比一個大學的影響還要更廣大，更深長。這是否是一個好現象，我不敢斷定。我所敢斷定的是你們編輯者實在負有一種極重大的責任。你們的聽衆，在這文盲遍地的中國，也往往有幾十萬人之多，你們是青年所敬仰的先進作者，你們的筆桿略一搖動，就有許多人跟着你們想，讀你們所愛讀的書，做你們所愛做的文料，你們是開導風氣者。但是，徐先生，在一個無判別抉擇力的羣衆中開導風氣，有它的功勞，也有它的危險。你們高唱小品文，別人就會忘記小品文以外還有較重大的文學事業；

你們高唱晚明小品文，別人就會忘記晚明以外的小品文也還值得一讀。自然，小品文也是文學中的一格，晚明小品文也是小品文中的一格，都有存在的價值，你們歡喜它，是你們的自由，但是如果把它鼓吹成爲風氣，這就怕不免有我所憂懼的危險了。「始作俑者，其無後乎！」徐先生，這是多麼可怕的一個警告！

北平仍在罷課期中，閒時氣悶得很，我到東安市場書攤上閒逛，看見「八折九扣」的書中「袁中郎全集」和「秋水軒尺牘」「鴻雪因緣」之類的書籍擺在一塊，招邀許多青年男女的好奇視線。你們編輯的刊物和「晚明小品」之類的書籍也就在隔壁，雖然是封面裝璜比較來得精緻一些。我回頭聽到未來大難中的神號鬼哭，猛然深深地覺到我們的文學和我們的時代環境間的離奇的隔閡。徐先生，你允許我們使「天地人」『比較少年』，你知道我多麼熱烈地希望你能實踐這個允許啊！

光潛

念五年一月七日深夜。

良友文學叢書

布面精裝 一 律九角

1	魯迅譯	： 豎				琴
2	何家槐作	： 暖				昧
3	巴金作	： 雨				
4	魯迅譯	： 一 天 的 工 作				年
5	張天翼作	： 一				集
6	蓬子作	： 剪 影				
7	丁玲作	： 母				親
8	老舍作	： 離				婚
9	施蛰存作	： 善 女 人 行				品
10	沈從文作	： 記 丁				玲
11	老舍作	： 趕				集
12	陳銓作	： 革 命 的 前 一				幕
13	張天翼作	： 移				行
14	鄭振鐸作	： 歐 行 日				記
15	靳以作	： 蟲				蝕
16	茅盾作	： 話 匣 子				
17	巴金作	： 電				
18	侍桁作	： 參 差				集
19	豐子愷作	： 車 箱 社				會
20	凌叔華作	： 小 哥 兒				倆
21	沈起予作	： 殘				碑
22	巴金作	： 霧				
23	周作人作	： 苦 作 雜 記				
24	徐志摩作	： 愛 眉 小 文 扎				鈔
25	朱光潛作	： 孟 實 文 鈔				

一九三六，三，付排

一九三六，四，三十 初版

1——3000

版權
所有
翻印
必究

實價大洋九角

