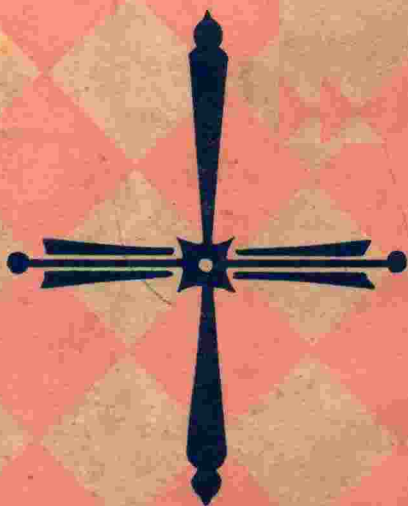


# 新文學總論六編

編 郎 漁



實業印書館版

新文學總論六編

漁郎著



實業印書館

昭和十八年五月一日印刷  
昭和十八年六月一日發行

新文學總論六編

定價貳元貳角

著作人 于

漁

郎

新京特別市大同大街二二三

發行人 薛

吉

純

大連市尾上町四番地

印刷人 安

立

豐

大連市尾上町四番地

印刷所 實業印書館印刷工場

大連市尾上町四番地

發行所 實業印書館

版權  
所有

總批發處 滿洲書籍配給株式會社  
代售處 全國各大書局

# 新文學總論六編序

一

大概是在四五年前吧，就發憤想編一部較完全的文學論。當時曾也蒐集了不少資料，即刻並着手計劃大綱。真個「像回事」似的幹了起來。

想像的却也不錯，及至真的一作，未免便覺得扎手扎腳了，過去所豫備的資料，在理想中運用得却得當，覺得放在那裡也合適，但實際一作，頭也不是，腳也不是，彷彿一個兒童看了作糖人的，自己也想作糖人，一樣的材料，一樣的兩隻手，在別人手裡作起來却隨心所欲，而在自己手裡却弄得滿身污穢，不堪目視了。

自知，這是能力問題；一件重要的工作不是輕易可以嘗試的。

以後，因了飯盃的關係，便東西地流浪起來，一直沒有安然過。連着就是四年；其間雖也會看到尾隨在身旁的破亂紙口袋給一個偶然的機會打開看一下，終因為旅居中手

頭缺少參考書而作罷，曾幾次的決心打開了破亂紙口袋，復想到初次嘗試時的失敗的苦惱而也能作罷。

年前，在一段可歌可淚並值得作永久紀念的一個日子，也就是在我的生活歷程中永久不能抹消的一頁，「當時」曾給予我精神上莫大的愉快，而「過去」呢，則永使我沉淪於痛苦，悲哀，淒涼，——這時，我不能不憶起來失掉的那兩個朋友，以我一個窮措大的身份來說，一個能給予我精神上的愉快，一個能給予我物質上的幫助，在我心的深處永久不能忘掉他倆；雖然，今後會時時使我感到羞憤，不安，思時欲淚的。

當時，他倆曾經鼓勵我幹，幹一切別人不敢嘗試的工作，新文學總論六編就在我當時的思索內又復活了。

他倆給我的力量不謂不大，但以後給予我的痛苦可也不謂太小，幾乎使我失掉生活的勇氣。

## 二

本書在計劃之當時，本是以「提綱」的形式製作的，併有「人名」索引的編製及「提綱」索引的編製，疑難加註解，引用他人的話語也加註解及出處……但都因了突

然來了一個不幸的遭遇，於是，一切都完了，宛如打破了一個美麗的夢境。

同時，這個集子，也便隨同我一同遭到了滿身的瘡痍，幸而沒有滅亡。但，看到一個被屠割了不成型的產物時，那痛苦的遭受簡直不如讓它自行滅亡了倒好受些。當時的它所以沒有滅亡，多半的原因是爲了餬口，其他的原因想把它交待出來不過藉以作個紀念而已。

### 三

至於這些，實在倒不是必要談的；應該談的却是關於這文章的問題，不是筆者喋喋不休，實是因痛深痕重，在筆鋒間及字句間是難能避免的流露了。

關於本編，是沒有什麼問題的，讀者只要一打開這書本，便能臆會到的，但第一編底「文學是什麼？」與第二編底「文學底素質」顯然有些含糊不清，然而如果我們要仔細一檢討的時候，却又有一分之必要了。或許因此要有人來譏我「多此一舉」。好在於此已先聲明了。

在文學底種類裡，第三章底戲劇裡，本擬將舞台裝置也連帶的敘述出來，但因了參考資料不全，並且我國一向對於舞台裝置還沒有太徹底的研究，所以省略了。（按關於

舞台裝置一書，於去秋，在大連協和會館無意中得到，該書爲日本舞台裝置家伊藤熹朔所作，對於舞台裝置底研究頗透澈，並附有精緻的插圖數百枚。但購到此書後，本集已附梓矣，追補不及，只可待後日再版時再增補了。）

再者，關於劇之「幕」多或少之問題亦疏忽了；這是校對時覺查出來的，其他如歌劇等，都沒有詳細的敘述出來，這是筆者頗引以爲遺憾的。

在文學底派別論裡，凡所舉的作品及作者，大概爲：日本，德意志，意大利，法蘭西，美洲，英格蘭等幾個國籍，筆者頗感遺憾的是沒有將中國的加入裡。

按照計劃底大綱來說，在文學底派別裡本有新寫實主義及唯美主義，但因了客觀的環境關係，不得不割愛了。

七七事變之後，日本新體制確立，政策革新，全體主義之呼聲一出，立刻四野響應，大政翼贊體制基於國防上，經濟上，文化上，以確立之新體制全體主義爲基礎而建立於其上。

無疑的是，凡國防，經濟，文化等一切全是全體作出發點的，在文學上，自也未能脫出此範疇外。當是時，如果我們認爲文學的路子已告一階段，那麼，在全體主義下，

將已往作一番清算，再順應未來，該是有意義的工作吧。

在計劃大綱中也曾列入，終因為參考書不全，沒有能順利的完成。（雖也購到幾本日文書，但其論述僅僅表毛一面，決少獨斷，不很充實，）這也待另一個機會到來時再補充了。

尤其自五四新文學運動響應之後，風起雲湧地文學研究熱的空氣瀰漫於中國，同時並大量的吸收外來文化，反之，將東方的固有文化而置於不顧了，有幾個燒料的國粹家不想去知道外來文化竟是怎麼一種東西，研究一種較完善的辦法，便大嘆世風日落，成天家發牢騷，寫些不關痛癢的文章攻擊勸文學，於是，便惹起來幾多的青年的不滿。後來更有一十宣言：「建設中國本位文化」，由此而起來一個劇烈的論爭。

其論爭的結果是分爲三派：

- 一、主張儘量接受外來文化
- 二、主張決對保守東方文化
- 三、也接受外來文化，同時也建設東方文化。

第一與第二兩派是各走極端，唯有第三派是折衷主義。我們對此三者不便作批判，



只要一看近來的文化轉變的方向也就明白了。

其次應該大書而特書的是文學研究會的新寫實主義與創造社的新浪漫主義，各以自己所標榜的主義而相互對峙，這種門戶的對峙，而給予中國的文學打開一條路子。前者的主要作家有魯迅，周作人，茅盾等，後者爲張資平，郁達夫，郭沫若等。

#### 四

當將原稿整理完了之後，通身覺得輕鬆了許多，彷彿如釋重負似的，但同時自己卻又苦惱起來。自己未免受到良心上的譴責。

在這本書裡，筆者雖沒有盡到什麼大責任，至少，介紹的力量算盡到了，至於，是否能使讀者滿意，那只好請讀過後的讀者們來說話了。

在未着手之前，我嘗想，至少不作一個「編書」的人，可能內，最是能絞涸一點自己的心血，多勞自己一點精神，這是筆者誠願的。

但在起草案之中，筆者不幸遭過了突變，精神異常痛苦幾乎使我失掉生底勇氣。含了淚，忍了痛，校完了十餘萬字原稿，把着顫抖的手送了明海兄。

應該感謝的是孫雲霞小姐與于景成弟幫助不少的忙，她與他在百忙中給我抄了不少

原稿。

同時，還有幾位朋友，在這本書裡也曾指示了我不少的錯處，我都誠意的接受了，於此，一併致萬分感謝之誠。

## 五

連年來，生活得如同沙漠中的旅者一樣，凡自己所渴求的半點也不能如意。同時，人事倥傯，流變無定；今時昔日，感慨良多，不知落了多少失望的淚滴。有時很想放下這枝筆，不再爲它苦惱着，但終於還不能不生活，的是，這枝筆給我的痛苦太多了，也因它交了幾多朋友，復也因它陌生了幾多友人，結果是「有」莫若「無」。

近來，實也懶得提筆了又加着病魔時常包圍着我，爲了這篇序，勞明海三番五次的向我討索，實在有些對不起他。

今次，旅居京中，（一半也是爲了飯盃）此時異地，夜深人靜的時候，戶外風聲蕭々，彷彿在爲一個失意者伴奏着哀曲，過去的彷彿一場大夢。夢醒了之後，還有另一個來到，不知何時會醒了不再夢下去。

一篇序，那成序，簡直是在說胡話。好吧，就讓它胡說下去吧！

夜闌人靜，謹祝那離我很遠的兩位朋友睡得安靜吧！

——四三春三月十四日夜，漁郎記於新京旅次

# 目次

自序……………一

## 第一編 什麼叫文學……………一

第一章 文學底定義……………三

第二章 文學底特質……………七

第三章 文學底要素……………一四

## 第二編 文學底素質……………二五

第一章 文學與形式……………二七

第二章 文學與語言……………三三

第三章 文學與個性……………三八

第四章 文學與時代……………四三

第五章 文學與生活……………五〇

第六章 文學與社會……………六〇

第七章 文學與道德……………六四

### 第三編 文學底起源……………七一

第一章 演進論……………七三

第二章 作品論……………七九

### 第四編 文學底種類……………八九

第一章 詩歌……………九一

第二章 散文……………一〇二

第三章 戲劇……………一一三

第四章 小說……………一三〇

第五編 文學的派別……………一四九

第一章	文藝復興下底浪漫運動……………	一五一
第二章	擬古主義與浪漫主義……………	一五三
第三章	浪漫主義與自然主義……………	一五六
第四章	比 較 觀……………	一五八
第五章	自然主義底內容……………	一六二
第六章	自然主義底分歧……………	一六五
第七章	自然主義底特長……………	一六八
第八章	自然主義與新浪漫主義……………	一七八
第九章	新浪漫主義與印象主義……………	一八四
第十章	頹廢派與象徵主義……………	一八七
第十一章	享 樂 主 義……………	一九八
第十二章	新理想主義……………	二〇一

## 第六編 批評文學論……………二〇九

第一章	批評界限說……………	二一一
第二章	客觀的與主觀的……………	二一七
第三章	科學的……………	二二七
第四章	倫理的……………	二三四
第五章	鑑賞的與快樂的……………	二三八
贅詞……………		一

第一編 什麼叫文學





## 第一章 文學底定義

當提起筆來研究文學的時候，首先不可忽略的是「定義」這兩個字，文學的定義即是：怎麼樣的稱爲文學？所謂文學的概念究竟是如何？一些人（作者）往往都不加思索的而更無疑問的使用這個名詞；設若仔細考察起來，像「文學」這兩個字那樣曖昧難解的再也找不出。

翻開大辭典，裡面記述着七種不同的解說：

「……寫一切人間的心者，特別是向上，將世界的一切正義，勇氣，依了適宜，純潔，優雅的文體，藝術的權威等而賦予以特色者……」

「……是關於一國的特殊時代進化，社會，經濟，人情，風俗的一次的問題的學術底記錄……」

以上，僅就這兩個例子來研討已足令我們頭昏了；那說文學是記述「人生真，美，善的一切完全滲透美的向上」的話簡直可以不須提起了。此外，將文學用於現在我們所用的「文學」的範圍中，那沼遠的意義於此不特述了。這是解釋文學這名詞的很粗淺的

例子。同時，「文學」這兩個字是怎樣的曖昧不清由此推想可知的了。

雖如此，但我們現在研究文學時，是絕對不許可把文學的概念置於曖昧之中，應先將文學下一個統一的，完整而清析的概念；否則，即不能去繼續研究。的確，這是一個極嚴重而煩瑣的問題，決不容我們忽略的。以下，再將「畢究所謂文學是什麼」研究一下。

文學的概念爲什麼會這樣的難解？如根據頗斯耐脫那本研究文學所不可缺的權威作品比較文學來下解語，其中曾舉出四個原則：

第一、所謂「文學」這詞的出處不同。

第二、由於輕視了「文學」這詞的歷史底意義而生的。

第三、有關於「文學」製作的諸方法的微細的變遷。

第四、文學製作的諸目的的微細的變遷。

以上的四個原則，雖是使文學的概念愈加紛歧複雜的重要原因；但此點，可說是關於文學概念的中心解剖的觀察。

現在再將近世的幾個文學權威者底關於文學的解釋例舉一二：

「……文學是被保留在文字上的學問——知識及想像的結果……」——近代著名辭書學者華舍斯德。

「……文學是聰明男女的思想，感情的記錄，用了一種要給與快感與讀者的方法按排着的？」——近代著名文學史家勃魯克。

「……文學包括人向他人綜合地表現他自己的一切著作……」——近代法國批評家瓦納。

「……文學是一個廣大的辭，那是可解爲用文字書寫或印刷在紙上的一切東西……」——現在第一流批評家亞諾德。

以上這幾種解釋，其立意可說包括至廣。然而，只有亞諾德的學說似有背謬，像不只指文學而言；不過，根據這些解析而研究，而下定論：可知文學一詞在現代的諸學者的筆下是如何之曖昧了。——頗斯耐脫給文學下過這樣的定義：

「……文學是包括散文或詩的一切著述，其目的與其在反省，毋寧在想像的結果，與其在教訓與實際底效果，毋寧在給快樂於最大多數的民衆，並且是排斥吳殊獨具有底知識而普及於一般的知識的……」

這個定義如與上例的幾個定義相比較，卻要算很正確，可靠，而極精密的了。十九世紀初，西歐著名文學者台昆雪曾說過：「……先有知識的文學，其次才有力的文學，前者的職能是教，後者的職能是動……」他的這種定義可以說和頗斯耐脫相像。又名教授亨德在其所作的文學其原理及問題中，將以上的諸學說下了一個綜合的定義；論定了文學的概念尤比頗斯耐脫而更精湛：

「……文學是思想文學的表現，通過了想像，感情及趣味，而在使一般人們對之容易理解並且能提起興味的一種非專門底形勢中的。……」

到此，有了亨德的這個綜合的解釋，給文學概念劃出了清析而明確的界限。尤其是亨德對於頗斯耐脫的祇說「想像」而不說「感情」；更明白的說通過「感情」。所謂這種文學的「感情」在製作文學上或者鑑賞文學上，確是最重大之要素。根據莎士比亞研究學者的道甸在他的文學研究中說：

「……判定和傳達事實上是科學的目的；刺激我們的生活，通過感情至於較高的意識，是藝術的目的……。」

如依據托爾斯泰的名作藝術論中所說，就可以知道「感情」是怎樣重要的文學要素了

。頗斯耐脫說「想像」而不說「感情」，這也不能不說他給文學所下的定義不十分完全。但其立說的目的還略有不同，頗斯耐脫以爲文學並非只訴於「專門化的知識」的，事德却着眼於「在於非專門底形勢中的」，其目的卻都在所謂「一般的」，與下節「文學的特質」裡所述的相對照，是頗可注目的；如果更要明白文學的概念的時候。

## 第二章 文學底特質

根據上節所舉的頗斯耐脫與亨德兩者的定義，我們對於文學的概論已經可以捉摸其輪廓了。然而這裡說的文學的特質究竟在那一點呢？換句話來說，就像上節所說的感情與想像所產生的文學，與那知識所產的科學異點在那裡？（照前節所引的，台昆雪說「知識的文學」——科學——是「教」人的，「力的文學」——本節所說的文學是「動」人的，現在捨前取後，那麼）文學爲什麼會「動」人呢？用什麼樣的意趣與方法去動人呢？這問題是不可逃避的。

本來像這些問題——尤其是文學爲什麼會感動人的問題雖然這是屬於心理派美學範圍內的問題，不必要先在這裡來討論。但是，如不先將這問題解析明了以後，我們對於

上節的「文學的定義」還是不能充分了然。因為這「定義」與「特質」要解析得詳細，非先將它爲什麼會動人與怎樣動人的問題分清不可，同時，不但能將其「特質」說清，而「其定義」也就迎刃而解了。

前面講過，這問題是美學範圍內的問題，如瑪蕭爾的美學對於這問題研究的頗詳細。但在這裡，想着避免學術的議論而成平易的敘述，不再舉他的例子了。現在以文卻斯德的文學批評的原理爲參考較爲便利的多。

他以爲文學的特質，在於「……其作品不但含有永久底價值的真理，而且其作品的本身的確本質底的具有永久的價值……。」關於此，他會有更詳細的說明，即是文學以外的作品含有永久的價值也很多。例如曆書，國家重要的記事等大概都含有永久的價值的真理的。像曆書所記，是在太陽沒有冷却，星球沒有老耄之前，完全具有求久的真實性。但是，我們能把它稱作爲「文學」嗎？——文學和它是決不一樣的。

總之，這種書籍的事實及真理雖存有不朽的價值，但其所以不能稱爲文學的，是爲了這種事實還可以用其他種々方法適用，並且滿可以用不同的形勢來表現；即使由原始時代起將記載這種事的書籍全然毀滅，但其記載的事實卻永久不會毀滅或改變；即是現

在我們也會知道原始時代的太陽也是在轉的。這就是說記載的本身雖遭毀滅而記載的事實的真理永不會消滅的。就像：假使今日我們要研究引力的根本原理時，就沒有必須讀奈端的原書的必要。因為這已經被承認為物理學上的知識。所以從文學上的正當意識來說，無論怎樣的文學書，隔一年或者隔一世紀，在記載與此同一的事，並且記得更加正確，無論怎樣的文學書，隔一年或者隔一世紀，在記載與此同一的事，並且記得更加正確，無論怎樣的文學書，通不可稱作文學。文學的產物雖也具有永久不朽的性質，但並不是祇爲了傳達真理的暫時的容器。

這就是在證實着文却斯德以爲文學並不一定是「含有」不朽興味的真理的書籍，乃是其作品的「本質」具有不滅的靈魂（興味）。

那麼，文學爲什麼具有不朽底興味呢？（於此不妨再提出一個問題來）具有不朽的興味的文學爲什麼使人感動呢？這話題便迫近於根本的問題上去了；這在他的名作文學批評的原理中有這樣的解說：

「知識與感情的根本底差異之點，即在於知識是永續的而感情是消失的。我們熟知了某事實，祇要常々把持着，知識便即增加。所以在一次即能熟讀的某篇論文，在完全明瞭之後就不想再讀了。這因爲那篇論文中的記事已經永爲我們所知道的了，而



這篇論文自然也就被放置的。然而所謂「感情」，與其根本即不相溶合，其意識本來是瞬間底……一言以蔽之，知識是永續的所得，而感情常為變化的經驗的連續。吟詩所生的感興，雖然那感興極短促，在兩小時後即能忘掉，但是只要它的感動力敏感，那麼，在再吟起或想起的時候，那感興一準會被湧起來的。這樣一來，它便有被一次，二次……或永久被歌頌的可能。同時，既能被鑑賞卻不必顧慮它被環境所約束它的永久性。倘使是有文學底價值的，讀者即會自行衝破那物外環境的障得去再讀；甚至於百讀不倦亦非名過其實的了。因此，那每篇在文學史上發着光輝的作品就是它的本身已經存在了那種最富於感情的東西。這是不能否認的。

文却斯德的這種「文學所以本質底地具有不減底興味」和「動人」的立說，都是因為那文學本身在根本上是具有「訴於人的感情」的力量。至於「具有訴於感情之力」就是從所謂感情本身的瞬間性而一轉變到它的永久性，而作為所謂文學底永久性的解析。同時，這立說不只是由文却斯德個人所獨創的，心理派美學家瑪蕭爾的立說也和他相同。可見文學底美感永續說」確成為那概念的因素了。

既如此，所謂「永久性」為文學特質之一，也就明白了。其次在文學底特質裡還有

一種「普遍性」也是不可忽略的東西，同時，這特質也是從所謂文學訴於感情底特質裡必然發生的。關於此，文却斯德在文學批評的原理中說：

「……就像荷馬，那同一時代的作品到現在早已被淘汰了。但是，唯有那荷馬的史詩到現在還被稱作爲「偉大的作品」，這是爲什麼呢？就因爲他有訴於古今不滅的真理在永久存在着，同時也因爲各個的感情雖是瞬間底，而所謂人類一般的感情的性質却是共有的。各感情的聯續的波動生滅於各瞬間，而那真摯的感情却如同太平洋的波濤似的永久的澎湃着。……」

這簡略的幾句話，亦足以解釋透澈了那文學的普遍性了。這即是他認爲：「各人的感情是瞬間底個底，而人類一般的感情却是共有的東西。所以爲共有者，就是超越時間及空間人人都能共鳴那作品本身的感情，」由此而判斷那文學的普遍性，這也是誰也不能否認的定論。

對於文學——廣義即藝術——近代熱心倡導的要算居友與託爾斯泰兩人。不過託爾斯泰底藝術觀多含有宗教色彩，在他那種普遍性鮮明的藝術觀裡是從基督教的崇拜裡而出發作成純粹的藝術論；這對於那具有純潔性格底文藝是相當不利的，所以也就是我們

認為不可摹仿而却要非難它的焦點。至於居友，他却不像託爾斯泰那樣只囚於生硬不通的宗教觀而論藝術，他的藝術論底觀念的主張是從純粹的社會底立場上來討論藝術，來解剖藝術，所以，居友的藝術論是值得我們做法的。

居友是法國的美學者，他的美學是以社會學為前提而產生的美學，在近代美學上占着很重要的地位。他曾在他所著的從社會學觀的藝術裡說：「藝術的感情，在他的本質裡原是社會的。成爲結果而表現的是基於使個人底生命與更大的普遍底生命結合而擴大之。藝術的最高目的，却在使發生具有社會底特質的審美底感情。」居友在這裡所說的「社會底特質」的一語，如用別語來解釋，即是所謂「結合性」及「社會性」。他又從社會心理學的立場說：

「……一個作者的意識，他自己已經是社會底；而反响於我們的全有機體，全意識內的，必須取社會底形態。古代希臘的哲學者，已經置美於調和之中，並稍々把調和視爲美的最重要的性質了。不過，古代的學者，把這調和的東西太抽象，太數學化了，而近世心理學則把它還元於有機的結合性，活細胞的結合，以及各個人心目中社會底集合意識之一種。所以我們可以說「我」，但也可以同樣的語調說「我們」。

那一切愉快的東西，是應了它在我們存在的各部分及我們意識的各要素間含有結合性及社會性的程度——一言以蔽之：是應了他在「我」中所存在而又被歸納於「我們」的種度才成爲美的。

這結論是：他以爲「個人底」都可成爲「全體底」，文學藝術的優劣，全在乎「個人底」得有變爲「全體底」的可能——即普遍——與否。不過這種見解是太哲學底，與文却斯德的解釋不同，但在「文學（藝術）的本質具有普遍性」及「不可不具有普遍性」的一點來講是值得注目的。

現在，我們以文却斯德底立說爲標的來結括本文：

「……因爲文學是經過感情，而復又是訴於感情的，而感情又是瞬間底的，所以文學是具有永久性的；又感情的質與量雖然依了各個的人，各個的情形而千差萬別，然而那文學作品中的「感情」只要像「太平洋的波濤似的永久在澎湃着」，而那作品也就具有了超然的永久性底的與普遍化的原素的。所以文學的特質即在於描寫底能傳述感情的永久性與普遍性。文學中如能多發揮這種特質，即能多描寫並傳述感情的永久性及普遍性，而那作品便就够得上適當的水準。」

文學底特質的實例可舉的很多。但從「文學存在」的心理底要求上所見的特質來觀察，也唯有這「永久」與「普遍」是我們不能不先解析明白的要義了。

### 第三章 文學底要素

文却斯德在他的文學批評的原理中，將文學的構成要素分爲四種，一、情緒；二、想像；三、思想；四、形勢。以此四種要素來築成文學的基礎。同時，於本編第一節裡也經說過，文學，藝術的發生是以感情的表白與其傳述爲中心的目的。所以在文學構成的原理上，「感情」爲其第一的要素，怕是不能改動的了。這里所謂「情緒」，就是指那「感情」而言的。

「情緒」及「感情」既然是文學的第一要素，那麼，由其中必然的要有兩個問題產生，第一問題，是，否，無論，無論怎樣的情緒，怎樣的感情，都可以隨便成爲文章？第二問題，我們在描寫一部作品時，是要以怎樣的情緒及感情纔能得到多數讀者的共鳴？我相信此問題是不能隨便區分出來的，但勉強分開時，大致說，那問題的前者是結束於文學底創作上，後者的問題是結束於文學的鑑賞上。

於此，先從第一個問題解釋起：

在原理上說，正如同托爾斯泰在他的藝術論中所說的「……無論怎樣的情緒及感情，沒有不可以構成爲文學的諸條件的。」——即無論怎樣的情緒，怎樣的感情，沒有不可以成爲文學的要素的。然而，「無論怎樣的情緒，怎樣的感情，它的生坏是決不可以作爲文學底情緒，即文學的要素的」。生壞的情緒及感情，爲了助成爲文學底情緒，須有取一種特殊的路徑的必要。否則，無論怎樣的感情及情緒，決不能作爲文學的要素的。但這特殊的路徑是什麼呢？日本名作家島村抱月在他的名作文藝概論——載文藝百科全書——裡說：

「……我們從看到別人的糾紛，或自己的鬧鬪爭，決不能感得藝術底經驗的。祇有看到那在文字上所記得的才是藝術的經驗。這里一定不能沒有深的理由。那究竟是對於作者及讀者都在所謂寫成文字這些個細微的事情上發生了重大的意味的緣故。也就是爲了這個，在心中發生了感興。所謂這感興，決不是遊戲的意思。乃是在那裡發生了一種把全局面回顧冥想的那樣嚴肅的意念。所以，既在文字上能成爲文藝，不是爲了有這些意念嗎？」

他這樣想着，分爲這「用回顧瞑想的意念經營的自己」和「用實行的意念經營的自己」的兩項，而將前者稱名爲「觀照」，是以爲作藝術底情緒的根本條件，後者則以爲祇是生坯，不能作爲藝術底情緒的。島村的這種說明，雖然簡單，但對於所謂對於生坯的情緒變成文學底及（藝術）底情緒時該取怎樣的路徑，確已說得很明白了。

最近的心理派美學，關於這問題都已經下了解決，即如山泰耶奈及德國的列普斯對於此更特別重視。山泰耶奈爲美學上有名的快感遊離的主唱者，即主張快感在固附於自己的心內之間，不是美感；必須離開自己而附着於對象的時候，——即快感被客觀化時才得成爲美感。在這裡的所謂離開自己而被客觀化是有非常重大的意味的；不但是快感，即苦痛與其他一切的情緒，結局也須離開自己，才被容觀化而成爲島村抱月的所謂「觀照」的旨趣，所以文學底情緒，簡略的說，便是所謂被客觀化的情緒，又是爲文學底要素的情緒，是一切已被客觀化的東西；不被客觀化的情緒，無論有怎樣的情緒，也斷不能作爲文學底要素的。

以上，其意義雖不怎詳細，然而在大體上說已經有點端貌了。現在，再繼續第二問題的解說：

當在描寫一都文學作品時，「要運用怎樣的情緒纔能得到大多數讀者的共鳴。按文學中底效果中最多於這樣的問題。但有時，乍一看這問題未免有不值一論的嫌疑，因為一切的情緒及感情只要將它客觀化之後都可成爲文學底情緒的。這已是定論了。然而，所謂文學底情緒與所謂情緒底文學底效果的多寡是不同的，這點我們不能否定。——所以，這第二問題便是「文學底情緒的效果多寡」的問題。

同時，這問題又直接與文學的特質相關連的，換言之，凡是感情及情緒合而爲文學的特質的普遍性及永久性的，文學的效果較多，與效果減少，這是重大問題。文却斯德將這有文學底效果的情緒及感情爲「對於人生的同情的一切形式」的說明如下：

「……所謂人生；無論人生，無論事實是怎樣的東西，就如我們所知，人生乃是我們的生活過程中的總體。當生活在不衰弱及不受什麼障害而活動時，人們便說人生是愉快了。那過程中愈不發生任何障碍，因而愈能確實玩味人生，並且因玩味人生而愈增快感。所以，凡是增進人生感覺的，便是給我們快感的東西；凡是減少並迫害那感覺的，便是使我們生苦痛的東西。這樣看來，文學底（藝術）感情的種々原因及機會，乃是某種的同情心，在那有刺戟並增進這人生觀念的能力這一點上，它那根本的



基礎是建築在一塊岩石上的。

設使能將這話仔細咀嚼一下，人生乃是一種同情底生活，而文學的情緒，便是起刺激並增進這同情生活的原動力。所謂「同情底生活」這詞，似乎略帶一點所謂博愛底，慈善底那樣道義底色彩，然除此以外，文却斯德的意見是確中肯綮的。除此，他並論到文學的情緒底效果的不朽價值該怎樣評判這問題上，他曾舉出下列五種提要，來作標準：

- 一、情緒的適正或調整
  - 二、情緒的活躍或力量
  - 三、情緒的繼續或確實
  - 四、情緒的範圍或變化
  - 五、情緒的階級或性質
- 第一、是以對於那作品所給予的情緒適當與否的原因爲中心而檢討其情緒發動時的標準。

第二、如字面所示，是以那作品怎樣使讀者感動，及使人的心受到刺戟，興奮

擴大與否爲中心而觀察的標準。

第三、是觀察那作品所結與的情緒是否常在同一基地上時的標準。

第四、是觀察那作品所給與的情緒的範圍的大小及其於怎樣範圍時的標準。

第五、是觀察那作品所給與的情緒是屬於怎樣階級的情緒——例如高級底或底級底，道德底或宗教底等——時的標準。

文却斯德是以這五種規律來討論並下斷語，這種區分法雖然繁瑣，但就這樣，我們也不曾見過那更好的產生。

以上，對於「爲文學的要素的情緒」已大致說明，以下，將作第二要素的「想像」解說一下。

爲文學要素之一的想像，可以從兩方面看：其一、是關於實行上述情緒的客觀化的方法的心底作用，其二、是受入那被客觀化的情緒上的心底作用。在最近美學的分野裡最力主想像的名作家波山奎，他在他的美學三講裡對想像曾有以下的解說：

「……以想像爲依「經驗的結合而追求被暗示的種々可能性，並欲闡明這時的心動的狀態」。更以爲「所謂美的態度（經驗）乃是我們「想像地」觀照的一個對

象，我們的感情像由此觀照成爲具體化而入於那對象中一般態度。」

由此，即可以證實了想像在文學的要素裡佔着如何重要的位置了。

於此，應該特別而必須提出一個重要的質疑，（也就是來分析這個疑問）近來一般作家鑑於新興的寫實主義的條件下，往々對想像不但有非難的態度而且尚有拋棄不用的行爲，只以爲寫實主義是一幅照像，一提想像就覺得那作品已是叛逆了寫實的條件。其實這是極端的一個錯誤，殊不知「想像」與「空想」是各走極端，決不能混合爲一的；想像是以過去種々の經驗爲原質，從其中抽象了一部分及一種性質，將它選擇，結合之後再構成了作者的一種創造作用。——想像是在這樣條件之下產生的。至於空想，却不是經過這樣正確的順序的創造作用。譬喻說，照像機是寫實作家，而它照出來的東西須經過攝影師的選擇，而那被照的東西須是活的，而不是死的，設使將一幅繪的圖畫照出來，那夠得上說是寫實嗎？寫實主義須言之有物，不摹倣古人，須議求文法，不作無病之呻吟，務去爛調套語，不用典，不講對仗，不避俗字俗語。此是胡適的文學改良獨議。所以「想像」爲文學的要素而不是「空想」，可知如何重要了。

而文却斯德又將文學的要「素想」像分爲三種：

第一、「其創作底想像」，那定義是從經驗所得的種々要素自發底地選擇它，總括這些而造成新的東西的作用。倘這些結合成爲無規律或不合理的東西時，那作用便稱空想。

第二、「聯想底想像」是用一種事務，觀念或情緒與情緒上類似於此的心像相聯結的東西。倘使這種聯想不基於情緒底類似的，那便稱爲空想。

第三、「解釋底想像」是覺知精神底價值或意義，並以表現這精神底價值所存的部分或性質說明事務者。

文却斯德是這樣的將想像分爲三類，但無論如何，總可以說是貫穿事實的精細的分類。對此類相符的研究，他曾在亞歷山大的詩及個人性裡有更詳細的剖解。

其次所應該論的是「思想」。但思想爲文學底要素甚至於有如何之重要，現在也不必去急於討論它，好在，現在的文學（不只現在，歷來如是）凡可以稱得一部創作的，多少的都能代表其作者的思想，或者時代與社會等，皆能反映出來實生活的寫照。（無此者便不能謂之文學）換句話來說，所諸這思想便是作者本身對於現實底，世界底，社會底，人生底觀念論，所以，無論其作品之針對的表面或背景地等，在那作品上，至少

也能夠表現出作者底一小部分來。至於，那「思想」的產生更不用說當然是從作者的「個人性」及其時代的思潮等種種方面所感受到的那複雜的影響所致。

但是寫創作作品和鑑賞作品的作家都應該注意的是且莫被「思想」所束縛；換一句話說，便是不要爲了想把某一種「思想」具體化或爲想宣傳某一種思想而創作，或者以某一種「思想」爲水準去衡量那作品或者鑑賞那作品。

經驗告訴我們，如被束縛於某一種思想而創作，決不能獲得好評，這在舊理想派及觀念派裡對這情形最有顯明的暴露。現在以托爾斯泰的晚年生活來說便是一個極好的實例。他的晚年生活與其說從事於藝術家的生活，莫如說是一個宗教家更爲適當，因爲他的精神已經凝聚於宗教了。就以他於一八九八年所作的藝術論來說，雖其在討論藝術而名之爲藝術論，實際來說，純粹就是爲宗教之教義作宣傳而掛着藝術論的假招牌；再以前名馳世界的復活來說，也不是從純粹的藝術裡產生的，還是將教義具體化而滲透於其中的作品。歸結說，那藝術論與復活，如果放置於純藝術之水準上來估量那作品，不免都不算是夠得上水準的優秀作品，總之，被那原始的基督教義所影响的太觀念了，太偏狹了，完全失掉了固有的藝術底要素了。——這結局是因爲什麼？再重複的說一句，托

爾斯泰的思想整個的是被原始的宗教所束縛了的結果。

不但如此，而在文學（藝術）鑑賞的人如以被某種思想所束縛的眼光去批評別人的作品時，凡不和他的思想類似或共同的作品，那作品的價值在他眼裡便能給估量的極底下。再以托爾斯泰來說，他在一個時期裡，曾經極端的排斥法國莫泊桑的某種作品無價值；被束縛於功利主義底社會觀的思想的諾爾陶在他的近作頽廢論裡曾極力反對近代文學，他以爲近代文學作者是自我狂者，凡自大妄想狂者的文學作品皆在反對之例。

那文學底藝術底思潮的流轉會告訴我們，現在的一般所謂道學家一類的人們，對於文學底藝術底看法，大部分都是被既成之道德所束縛，這在稍有文學經驗的人都能夠看得出。總之，「思想」這兩個字無論在文學底藝術底的創作上或鑑賞上所能「被束縛於思想裡」的是極應該避免的。

以上，以此三節所舉的實例來研究，關於「文學是什麼」已經有了詳細的概念了。——這是關於內質的研究。



第二編 文學底素質





## 第一章 文學與形式

於本書中，筆者擬將文學的形態而至於構成上分爲三個階段研究；就本書的目次說，第一編爲文學底無形的實質底「文學是什麼」；第二編是文學的形的結構而至於外形底本質構造的存在，這是屬於有機體的形胎的建築。……內是因，而外則是果，由「因」至「果」來結合那全體的。

於本編第一章關頭而論的是形式，這一方面固然是形式的問題，而另一方面也就是暗示其與文學之重要性。形式依普通的解釋，它不是文學的目的，它是文學之過程中的一種手段。這當然是一種經大眾所公認而極普遍的見解。但是文學的形勢雖廣，然而其第一要義底那哲學地解釋形式與內容的關係，比普通所想的却也複雜的很。

在近代的美學的分野裡，曾檢討過形式與內容的關係，那結論的意見大都是傾向一元的不可分的。如意大利現存的美學者克洛斯之相對法以「表現」與「直觀」同視；波山奎在他的美學三講論裡及「形式」「可以離開內容」的看法是不妥當的；將此兩者應放置同一重要位置上。他兩的解釋的方法雖不同。但是在形式與內容同視的這點上來檢

討足以夠得上美學的一方面的代表了。這些，還不是純粹的夠得上條件的美學，如美術批評家培耳在他的藝術論裡，將一切的美底標準置於所謂「有意味的形式」，也顯然哲學底地論「形式」在藝術中的應該怎樣重視，這是可以注目的事。

然而這裡所說的「形式」乃是爲文學底要素的「形式」並不是上例所述哲學底或美學底的意味，祇是普通所用的意味而已。文卻斯德說「作家將自己所有的思想及情緒給予讀者時的一切方法及手段爲文學底形式」……這裡所說的形式，便是指這種爲傳達思想感情的手段及方法的形式。

這種爲手段及方法的形式，大別爲二，即「散文」與「韻文」者是。文卻斯德對於這兩者的定義：「專以把思想給予讀者爲根本的目的，而附帶着的情緒，祇是爲了使讀者心中善於理解或了解思想而用的附屬底的東西，那作物稱爲散文；以情緒爲主眼而思想爲副的，則稱爲韻文。這在說明散文與韻文的成立的心底經過，確是很可玩味的定義。但在論到爲手段方法的形式時，還不能不略把形式這東西截然的區別。詩人瓦芝騰頓在他的詩歌論裡給詩下過這樣的定義：

「……詩是把人間的心用情緒底及旋律底的語言而成爲具體底藝術底地表現的東

西……」

但這所謂「旋律底語言」把詩與散文對照時，最關重要。即散文者，語言文字的排列沒有一定的規律的——即對於歷史，故事，小說，批評等文章的總稱；而韻文者，語言文字的排律有一定的規律的。然文學的形式，有時也因了某種困難不能把散文及韻文加以區別。在日本的文學尤其如此，往往有些散文而含韻文的要素；本為韻文而含散文的要素的。例如舞之本，謠曲，淨琉璃等，是以韻文為中心而多含散文的要素的；平家物語，馬琴的七五調的文章等，是以散文為中心，而多含韻文的要素。

韻文是說語言文字的排列有一定的規律的，這一定的規律稱為律格。律格因言語的差異而各國不儘相同。在英文的修辭書上，普通分為三種，即音性律，音位律，音數律。音性律在我國便是平仄法，音位律是押韻法，音數律是造句法。這以外還有不屬於這些沒韻法 (diane verse) 的。關於此類的特色，引例等的詳細的敘述，是屬修辭學的範圍，所以這里省去了。

上面分韻文 (詩歌) 為平仄法，押韻法，造句法等是從那律格上——(換一句話) 是從那構造上——分類的。然而又可從那題材上分為三種，即敘事詩 epic verse，劇詩

dramatic verse，及抒情詩 Lyric verse 三種。敘事詩是用律語寫客觀的事件過於表現作家自己的思想感情的，如希臘的伊里奧德，奧迭賽，及彌耳敦的有名的失掉的樂園等，便是他的代表；抒情詩則與這相反，是表示主觀底感情的，詩歌的大部分都是，可以無須再舉例了。劇詩則是把以上兩者打成一片的形式，所以從那以描寫客觀的人物或事件爲主這點上說，是敘述詩，而從那所描寫的人物各都表白他們自己的主觀這點上說，是抒情詩，這便是詩中最複雜的形式。如莎士比亞的戲曲，日本的淨琉璃等，都屬於這一類。這三者從發生的順序上說，第一是抒情詩，第二是敘事詩，第三則是劇詩。

散文在近世文學上比韻文還占優勢的地位。沛德在他的文體論中，關於這事指出兩種原因。其一，爲了近世社會所給與的興味，渾沌而且複雜，所以用了拘束於像韻文那樣的形式，要表現近世代當然要發生的複雜的思想，感情，到底是做不到；就是，這近世底複雜的思想和感情，祇有依了自由而無拘束的散文的形式纔可十分表現出來。其二，要照實在的狀態去觀察那支配近代社會中一切現像的自然主義傾向，使文學家把自己的態度成爲很大衆的，其結果便棄了韻文那樣高貴的形式而選取平凡的散文的形式了。概括底地說，近代的文學，實在是散文的文學。

像上面所說，散文並不像詩的語言文字的排列有一定的規律的，所以也就沒有像詩的類別，但是從散文的發達史上觀察起來，也可以能分爲數類。前面所講過的文學，其原理及問題的著者亨德，曾經分爲下面的五類：故事底 (Narrative)••記述底 (Descriptive)••討論底 (Forensic)••批評底及哲學底 (Critical and Philosophical)••就是說，故事底的散文在發生上最早，而批評底及哲學底散文最新。亨德又從那被存在這裡面的內容上分散文爲諷刺 (Satire) 和虛構 (Prose Fiction) 的兩類。諷刺，據亨德所述，在其起原，性質，方法及目的上，是一種特殊的散文的形式，不是故事底，也不是記述底，不是討論底，也不是批評底；乃是從此等的全部中祇取了合於他的目的的一部分，成爲統一的形式，在散文之中是最「個人底形式」 (Personal form)。虛構，是結合了故事底，記述底，哲學底三者，完全不類於其他的單獨底形式。所以亨德這關於散文的分類的見解，確是一種極高超的見解。

以上是將文學的形式作爲傳達思想上的方便手段而加以極廣義的解釋，但除了這以外，「形式」也有用於狹義的時候的。這便是用於所謂文體 (Style) 的意味的時候。法國自然主義的先驅者佛羅倍爾所倡導的「形式」就以這「文體」爲主。佛羅倍爾曾說過

這樣的話：

沒有美的形式，便沒有美的思想。並且連他的反對也是沒有的。正像不能從一個肉體中把那組織肉體的種々性質——色彩，大小等——歸於空的抽象一樣。換言之，就像非把它破壞不能抽出一樣，如從內容脫除形式，乃是不可能的事。正因為那個內容必須靠了形式才能存在的緣故。

這裡所說的形式，是被用於狹義者，即所謂「文體」的意義。

文體也有種々の分別。根據普通底的修辭學，是以內容與文體均衡爲中心的，可以分爲簡潔體 (Concise style) 蔓衍體 (Diffused style)；依文體的強弱，分爲剛健體 (Nervous style)，優柔體 (Feeble style)；又依着文章修飾的多寡，分爲乾燥體 (Dry style)，平明體 (Plain style)，清楚體 (Neat style)，高雅體 (Elegant style)，華麗體 (Florid or Flowery style) 關於此類的詳細說明，是屬於修辭學底範圍內的問題，因之這裏省略了。又關於這文體，可與後章所述的「文學與語言」參照。

## 第二章 文學與語言

文學和語言的關係，在文學創作上與文學鑑賞上，都有極重大的意義。如於前章所述文學底定義時所引的亨德之說，文學之要是「文字的表現」(Written expression)，如果不用文字寫出來，縱使他怎樣有價值的感情與想像也決不能成爲文學的。關於文學成立的要素，前章已經說過，然具備了上面各種要素的文學，社會底地成立的要素，還有三種，第一是作家，第二是作家所要給與的社會及公衆，第三是作家所用以給與於社會及公衆的媒介物——(語言)。所以文學與語言的關係，語言是文學成立的一個手段而不是目的，從沒有這手段斷不能達到那目的這一點看起來，這兩者的關係，不得不說是極密切的根本底的東西。所以近代的語言學者，論語言與文學有深切關係的很多。如德國的莫拉，美國的非脫內，格里姆等，都可以說是這派的代表。在美學方面，如意國的克洛契等，尤其是着重語言的人，被目爲「今現的科學及一般語言學的美學」(As.Science of Expression and General Linguistic) 的美學，總之，不外乎論述「語言哲學與藝術哲學是同物」(Philosophy of language and philosophy of and are the same



o thing) 的一句話。就是美學在他看爲乃是一種語言學。然而文學語言關係論的學理底說明，應該劃歸於語言學的範圍裡，這里所述的，僅以在創作文學及鑑賞文學上應該怎樣尊重語言爲限，尤其是在鑑賞近代文學上應該尊重語言這一切關係。

克魯泡特金的俄羅斯文學的理想與現實這部書，在評論底著作俄國文學史者，恐怕要算是第一流的名著了。在他這部書的開頭就有「俄羅斯的語言」一章，關於俄國語言怎樣優秀的論述，費了不少的頁數。在這裡面，他述及俄國的語言比較西歐各國的語言，「在表現出人間的感情——憂，愛，悲，喜等——的種々陰影上特別豐富」，又在此書開卷的第一頁，徵引俄國文豪屠格涅夫從臨終的牀上對同時代俄國作家們說：「把我們的國語——俄國的國語嚴格地，純粹地傳於後世」的話。大作家屠格涅夫，這樣愛本國的語言，而俄國的語言，畢竟如克魯泡特金所說能否優於西歐諸國的語言，是另一問題，然克魯泡特金當論述俄羅斯文學時，竟從俄國的語言起頭，實在是很可注意的。

在研究文學與語言的關係上，第一應該注意的，就是語言它本身是曖昧的東西。有一個聰明的法國人說：「言語是給我們隱蔽思想的」，在這奇特的文句裡面實在含有真理。哲學上，美學上以及文藝批評上的種々論爭，往々多從當事者所用文字的概念不

同而起，這是明顯的事實。在哲學上及美學上的情形，能作為討論的問題，與感情及思想的問題不同，專屬知識底所產的概念較多，比較底問題容易解決；可是感情，想像，情緒等所產的文學，與知識底所產的科學，哲學等不同，在內容上既屬曖昧，而表現內容的語言自然也多流於曖昧，由此看來曖昧的事便因之而多。所以古來稱為文學者或著作家的人，對於語言的使用都是非常敏感的，怎樣毫無遺漏地，精確地，適當地用語言表現所要表現的思想及感情迫到他的細緻的陰影，怕不是我們的想像所及，前章所述的佛羅倍爾曾與他的後繼者莫泊桑說——

我們所要表現的一切，這里祇有唯一的字可以表現它；說明它的動作的，祇有唯一的動詞；限制他的性質的，祇有唯一的形容詞。我們不能不搜求這唯一的名詞，動詞，及形容詞，直到發見了為止。祇是發見近於這字的字，也是不能滿足的。這事不能因了極感困難而忽略地了事。

從這段大文學底遺言裡，我們就可以知道佛羅倍爾怎樣的尊重語言了。浩瀚的大著批評史的著者，教芝褒理稱這佛羅倍爾的語言尊重說為「一語說」(Single-Word thes)如與前章所述過的「他的文體尊重說」並看的時候，我們即可以窺見他對於文學與

語言的關係，看得怎樣重大的了。

然在近代文學的傾向中，更有一種見解好像和這「一語說」反對的，那便是台喀夏（頹廢派）的文學者所唱的「曖昧說」（theorie de l'obscurite），此說的出發點，以為語言本是不完全的一種曖昧東西，到底不能表現出自己深邃的思想和複雜的感情的。如默退林克以為最明瞭的觀念即知識作用的觀念，雖可以毫無困難地用語言來表現，但非常豐富而深遠偉大的觀念，祇能用語言來暗示，因此極力主張語言的暗示力。這主張顯然可以看做這「曖昧說」的前驅。然心理學底地說明這語言的暗示力的，還有前面舉過名字的斯賓塞的有名的文體論（Philosophy of style）等。但「曖昧說」的主張者戈梯埃，麥拉爾梅等，卻更比默退林克極端。戈梯埃在波特萊耳有名的詩集惡之華的序文上會這樣的說過——

台喀夏的文體，是富於才智的，複雜的，雖是極瑣屑的意味也毫不遺漏的文體；是能使語彙極端的豐富，要表現思想上向來難以說明的東西，表現形式上向來最曖昧最易消滅的輪廓的文體。總之是超越了向來的語言的範圍的文體。換一句話，台喀夏的文體，是語言的最後的努力，進步到語言這東西所能發揮到最高的價值地方。

「詩中的含蓄如果能指實對象，那麼那詩的本質便失掉了詩的使命的三分之一。因為詩的使命是成立於僅得略々的，悠然的回味其中的含蓄，其最主要的條件，便是在「暗示」，而不是明細書。這些都可以當做「曖昧說」是什麼東西的說明的。

這樣看來，這「曖昧說」乍看似與前面佛羅倍爾的「一語說」相反，其實却是比他更進一步的連續，不能不說是「進步到語言這東西所能發揮到最高的價值地方」實行這「曖昧說」的文學，即其中台喀夏一派詩人的文學，從種々地方受世人的非難，而尤其在這表現的曖昧一點曾受劇烈的抨擊。托爾斯泰在藝術論中對台喀夏的攻擊，便以這表現的曖昧一點為主。

然而這是應該十分注意的。如上面所述，在近代文學中，尤其是台喀夏文學的詩人及文學者，完全對於語言這東西有非常敏感的。因之不是用普通的表現就能滿足，於是便創出「曖昧說」來，爲了他們的文學不可解，一概加以非難，決不是鑑賞並理解他們的文學的。我們在指摘他們表現的曖昧之前，不可不同情於他們爲什麼不能不用這樣曖昧的表現的心理。在同時，如沒有這同情，是決不能認識並研究文學與語言間的微細的

關係的。

### 第三章 文學與個性

文學與個性 (individuality) 及人格 (personality) 的關係，也是極大的問題。所謂個性，所謂人格，一言以蔽之，便是所謂「人間」。所以這問題乃是文學與其文學著作者的「人間」或「人」的關係。

德國的希來格爾曾經說過：

「人如果除掉了他自己，是什麼東西也不能給與別人的」，這在文學藝術上尤其如此。頗斯耐脫稱「人格」為「文學發達的原理」所以人格在文學上是應該怎樣的重視，也就可以了解了。

法國勃封的有名的警句說「文體是人」(The Style is the Man) 這句話的意思，就是照字面上所說，無論怎樣的文體，其結局全是作者本人的人格的表现。文學與作家的個性及人格的關係怎樣密切，都能在這簡素的語言中表明了，這的確是千古的至言。如前而常常提起過他的名字的亨德，曾說過，可以把這「文體是人」的警句倒轉來說「人是

文體」(The Man is the style)，就是說在「人」與「文體」之間有不可分離的關係。倘使照這樣子，把這里所謂「文體」推廣開去，作爲一個作品來觀察，而來新造一個所謂「作品是人」「人是作品」的命題，含在那裡面的真理乃是同一的。文學的作品，結局也無非是認識並且研究那潛隱在作品裡面的作者的人格及個性，否則決不能稱爲徹底的。

褒勞曾寫過關於這問題的文章，載在納爾遜的英文學研究法中，現在把他的大體引用在下面——

在純正的文學中我們常感到，常在於作者其人——其人的性質，人格，見解——這是真理。有時以爲我們的感覺在於他的材料上也說不定。然而真正的文學者，所以能夠把任何材料作成對我們有感覺的文學是靠了他的處理法，即注入於那處理法裡面的他的人格底要素。我們祇埋頭在那材料——其中事實，議論，報告——的裡面是決不能覺得嚴格的意味的文學的。文學的所以能爲文學，並不在於作者所能告訴我們的，乃是在於作者怎樣告訴我們的技巧法，再換一句話，是在於作者注入地那作品裡面的他的獨自的性質或精神底到若干的程度。這個他的獨自的性質或精神，是他自己的靈魂的賜物，不能與作品離開的一種東西，是像鳥羽的光澤，花瓣的紋理一般的根本

的一種東西。蜜蜂從花中所得來的，並不是蜜，祇是一種甜汁，蜜蜂必須把他自己的少量的分泌物——蟻酸——注入這甜汁中，就是，把這單是甜的汁改造爲蜜的，這是蜜蜂的特殊技能底寄與。在文學者作品裡面的日常生活的事實和經驗，也是被用了與這同樣的技能改變而且藝術化的。

這雖是通俗的比喻，但實在是至言。但是這裏的所謂技能，決不是祇是「單純的技巧的」問題的技巧法。那實在可說是作者人生觀照的態度，材料判別的態度，最能表現作者他本身的「個性」，即作者其自己的「人間」。雖用同樣的材料，也會因了作者的性格的不同而成完全異味的作品，全是同爲此。

如從日本的文學史上尋求這種例證，最鮮明的是近松與西鶴。他倆都是代表元祿期的偉大的文豪。如果把這兩對照時，最有興味的一事就是兩人雖用同一的材料，而製成的作品底趣味却全然相反，設使把西鶴的五人女中哇夏清十郎的故事，與近松的與這同材料的作品的五十年忌歌念佛比較，把五人女中哇散茂右衛門的故事與近松的戀人卦柱曆比較，其趣味的差異如何，誰也一見能夠就明白的。在西鶴的作品裡的中心人物，都含有西鶴一流的無理想底，無宗教底，現世底享樂底他的「人間」；而近松則正與他

相反，含有理想底，宗教底，未來願望底的近松一流的人生觀，他的哇夏，清十郎，哇散，茂兵衛，幾乎都與西鶴的正相反對，所謂西鶴的作品趣味與近松的作品的趣味，結局都非追溯到西鶴的「人」與近松的「人」的境地去觀察不能得到真的鑑賞，所以，這問題也就是爲此。這不過是一例，然而無論怎樣的作品，大致可以說都是這樣的。

最近法國新情緒派的美學者，美術批評家哥爾梯在藝術的意義上，論到作品與個性問題，曾經這樣說：

藝術的作品祇依了他的文體——被表現於他的文體中的個性——其外，無論再把什麼東西寫得即使很死板，但只要那作品裡的靈魂是活的，那麼，他便算成功了。

我們被感動於藝術作品時，我們是用一種自己的意味，呼應我們感情的深淺，而與被那作品所鼓舞的情緒同化。我們代替悲多芬苦痛，同着安日里柯敬神，同着連布蘭特冥想；這時的苦痛，敬神，冥想，並不是一般的苦痛，敬神，冥想，實在是考察悲多芬，安日里柯，連布蘭特等的作品時所感得的苦痛，敬神，冥想；就是我們所經驗的情緒，與他們所經驗的情緒同化了。那是單純的，個性的；那是具有他自己的色調 (Coloring) 和陰影 (shade) 即經驗了那個，把那個具體化到藝術的作品時的



人格的色調和陰影。

### 他又繼續說

藝術作品的獨自性，單獨的印象，獨創力等，是從那作家所注入於其作品中的感觸心理。把他的夢，他的悲哀，他的野心，他的希望等，一切生於他的心，和觸於他的心絃的感觸心理注入於其作品而生。祇要是真的藝術品，在他的線和他的調子，沒有不是表明作家其人的心的世界的。畫家，音樂家，無非也同樣的在他們作品中歌他們自己，畫他們自己罷了。

這是對於一切藝術的根本的說明，現在可以不必再說。但我們在考察文學與個性的關係上，對於這一點尤其有留意的必要。哥梯爾再一轉說

我們知道那作品而與藝術家的感情同化時，我們便把握着上述藝術家的內底世界，而感得從他的世界裡再生的情緒。這樣，我們依了我們感情的強弱，把藝術家其人的個性在我們的裡面復活了。而且，藝術家的作品在被享受，被愛好時，更依了藝術家其人的種種表現，把我們的人格擴大起來。

他再論到從上面個性的交感而立即品味到全體的人間性說

我們也是被每個藝術家的筆下所描寫的各個人的美底人格底一個典型啊！借於他的力量，而生在那藝術家其人的懷抱裡，及他筆下所支持的人間底人格（當然是非道德底）裡，我們因此而直接與人類交流了。

爲哥爾梯的研究對象的藝術，雖以造形美術爲主，然而上面的藝術對個性的關係理論，在文學方面也是十分適合的。就事實上來看，偉大的作品，優秀的作品，深刻的作品，其作者的本身必是偉大，優秀，深刻的。其反面也是如此，決沒有偉大，優秀，深刻的作品而作者的「人」却是平凡，渺小，卑俗，淺薄的。

文學的作品與作者的「人」在這意義上是有完全不可或離的關係的。

#### 第四章 文學與時代

如從表面看來，似乎沒有大關係，但要仔細一看，文學與時代的關係，也是極其重要的。比較文學的著者頗斯耐脫，說「文學是表現於當時代的生活及思想的」，這是不可否定的定論，無論那一個作家，無不與其時代的背景有關係的。有一個叫做節徵的人在他的近代詩人裡提出來這樣的一個問題，「倘使莎士比亞生在十四世紀，他的天才能

發展到這樣嗎？」莎士比亞因爲生在十六世紀的以里沙白時代，纔能發揮他那獨有底天才。不但莎士比亞，無論那個文學者，都不能逃出這例。如知道日本元祿時代的享樂底思潮的背景，纔能了解大近松的真髓。又如拜倫，雪萊，吉茲等羅曼主義（Romantics）詩人的作品，非先考察十八世紀末至十九世紀初澎湃勃興的性熱底，羅曼底的時代思潮，是決不能真的理解的。有特色的作家尤其如此。其中如拜倫，因爲太和的時代有密切的關係，倘使忽視了那時代的文化史底意義，那麼，如被稱爲他的傑作的却爾特，哈羅爾特，曼弗雷特等，對於今日的我們，會不會有什麼感覺？這是極端的一例，但文學與時代有密接的關係，總之是不會錯的了。文學，其原理及問題的著者亨德，所以把「時代精神的正確的解釋」作爲文學的使命之一，便是爲此。

### 愛墨林在他的藝術論中這樣說

藝術家不可不用了其時代與其國民間所行的特徵（Symbol）把自己勝於別人的心傳給他的同胞。所以藝術中的新的東西，是從舊的東西裡造成的。時代的天才，把不可磨滅的印象刻在他的作品上，在這裡給與不可言說的魔力以訴於人們的想像。時代的精神底特徵，能左右藝術家；這個被表現在他的作品上面，那作品纔有偉大價值

，可以把不可知的，不可避的，神聖的東西示給後代的讀者。無論何人，都不能從他藝術底事業裡完全除去必然的要素。無論何人，都不能逃出他的時代，他的邦國，並且作出和他同時代的教育，宗教，政治，習俗，藝術沒有什麼關係的作品。雖然有人極端保持自己的特色，極端想貫徹己意，恣逞空想，也決不能從他的作品上把育成他那作品的那些思想的痕迹一一抹殺的。雖想避去這痕迹，但在那想避去的這件事情上，已經表示他所不喜歡的慣習了。人們常在他的意志以上及自己視力所不及之處，依了他所呼吸的空氣，依了自己及自己同時代的人所依以生活勞作的一種觀念，必然地享有那時代的風姿的；但那時代的風姿是怎樣的東西，却不是他所曉得的了。

上面愛墨孫的話，不但是關於藝術家與時代的議論，並且也論及此外種々複雜的關係，然文學及藝術與其時代有怎樣必然底關係，也可以因此即明白了。

最近的文學研究的傾向，尤其是當前的作品與那爲其背景的時代的討論問題，即從文化史底的立足點觀察文學作品的研究，逐漸旺盛。在研究近代文學時，這傾向更重視。這因爲近代社會的變化複雜，與古代及中世大不相同的緣故。例如觀察文藝上自然主義 (Naturalism) 的運動，如果把他當做自然的單純的東西，決不能捉住他的中心點；

必須以風靡十九世紀歐洲的唯物底傾向和物質文明爲背景，然後才能明白這主義的必然底發凡與經過。不但是自然主義，就是台喀宜的文學，惡魔主義 (Diabolism)；唯美主義 (Aestheticism)；或近代俄國文學所謂「脫司卡」即（世界苦）的一種頹廢底傾向，以及其他一切的運動，傾向，主義，一定有時代影響着此等運動，傾向主義的背景，如果忽視了這時代的研究，決不能了解的。現在舉例來說，借屠格涅夫的作品對於這原理作事實的說明。

屠格涅夫這人，是像勃蘭兌斯所說常常是描寫「歷史製造型」(history-making type)的作家，有名的羅亭，貴族之家，前夜，父與子，煙，處女地六大作品，都是與他那時代有密切的關係的。如果從文明史底的立場，把那最先出的羅亭（一八五五年作）到最後出的處女地（一八七六年作）來仔細的研究，那十九世紀後半期的思想史，文明史的趨勢底痕迹，自然可以明白的。

羅亭，日本人二葉亭四迷譯爲浮草，這作品的主人公羅亭的性格，浮草這兩個字最能把他表現出來；因爲他是像浮草一要的漂泊無定，並且對於一切都無執着的。他是一個祇是說得很有根據，執着極強，却是並不實行的男子。正如西洋某批評家所說「口的

巨人，手的侏儒」。羅亭便是把這種是口的人而非手的人，是頭的人而非實行家的人的悲慘的一生象徵化了的作品。至於這羅亭爲什麼與時代有關連，那便可以說是最能代表當時一八四〇年代的作品，這所謂四十年代，是俄國政治史上最黑暗的時代，尼古拉斯第一的亂暴的專制主義，支配一代，有人敢出於不合於他的言行的，立刻遭遇亡身的危命。所以對於這專制主義具反對的思想，以及對於本國的將來抱着苦悶的人，到底不會在政治界實行他抱負的希望，勢必感到孤獨寂寞，而傾於自暴自棄，這傾向尤其支配着夢想着國家的將來的青年男女。他們於是懷着滿腔的憂鬱而絕望於政治界，但胸中鬱結的一物，却仍然沒有消失。屏絕事業，捨棄活動事業的他們，其反動遂趨於遠離現實的空想世界，而集中其精力於哲學，宗教，藝術等的考察；這樣的情形愈甚，他們便愈和現實遠離，於是乎祇爲口的人，祇是頭的人，成爲口頭雖然說怎樣偉大的事，頭裡雖然想怎樣偉大的事，而手却並不與之相應遂成半身不遂的人了。其結果，他們在實生活上便像浮萍一般，沒有安然的態度，成爲志行薄弱的人間。羅亭裡所描寫的主人公，便是這時代的代表底人物。必須明白了這時代的背景，然後對於羅亭的主人公的特殊底性格及生活才有趣味。

屠格涅夫的別種作品，都是與那個時代持有密接的關係的。第二個長篇貴族之家，是以比羅亭時代更進一步，是一種所謂斯拉夫主義的國家主義的時代為背景；第三個長篇前夜又比這時代更進一步，以希望把斯拉夫主義實行化的積極底傾向為背景；第四個長篇父與子，則以近代思想史上最有名的虛無主義為背景；此外煙和處女地，也都是以那時的時代為背景的作品。其中如父與子，表現時代思潮更屬最多，其主人公伯札洛夫的生活，如除脫這所謂虛無思想運動，幾乎無從了解的。

以上對於屠格涅夫的作品，已講得不少，同時，文學與時代——文學與其時代底背景，有怎樣密切的關係，由此可以十分明白了。

從作家的立場研究文學與時代的關係時，則作家與其時代的接觸到若干程度，換一句話，作家能捉住時代思潮有若干程度，乃是批判那作家上的一個大的標準。近世大批評家亞諾德，以為引導那創作家，使其容易領受時代思潮，乃是批評家的任務之一，這無非要使作家意識到他的時代思潮的意識。然依了作家的氣質與天才的不同，有的用意識捉住那時代思潮的中心，有的是於無意識中捉住的，但不論有這樣意識或無意識的區別，而在考察那作家的為藝術家的價值上，總之是以接觸時代思潮的多寡為一個最大的

標準的。如莎士比亞，像許多研究家所說，他無疑地被囚於以利沙白時代的思潮裡。反之，就如易卜生則顯然是捉住那時代思潮的人。易卜生所描的社會問題，如兩性問題，新舊思潮問題，階級鬭爭問題，都是那時代的思潮。據勃蘭兌斯所說，易卜生的所以偉大，就因為他能夠在不曾成爲顯明的時代思潮的時候，早已認識了這樣的時代思潮，以顯示與一般的人。古來稱爲客觀詩人的人，以莎士比亞爲主；其他方面，稱爲批評家的文學者，大抵是易卜生式的人。我們固然不能確定這兩者的優劣，但我們所敢斷言的，在事實上，最近代的傾向，是愈要求後者的文學者，而且對於現代的社會更屬必要。

在考察文學與時代的關係的另一方面，是文學對於時代的歷史底及系統底意義的研究。這是泰納所主唱的研究法，十五年前納布拉斯加大學文學教授勃克所著近代文學的社會的勢力一書，也取這種研究法，是很有意義的。勃克在近代文學的研究，先追溯到近代文明史上文藝復興(Renaissance)宗教改革(Reformation)啓蒙的精神(Enlightenment) 這三種運動的思潮研究，把這三運動作爲「近代底要素」。以爲這三個近代底要素，無論走那一條系統，對於近代文學上都各各齎來具體底成果。這種文明史底研究，不用說是很有價值的，如勃蘭兌斯的大著十九世紀文學的主潮，就是用了在這文明史底



研究上再加比較研究的方法所著成的。

泰納的所謂系統底研究：例如這里有一個偉大的作家，在這作家的思想感情及其他，他一定有一個先驅者；又這里有一個特殊的時代，在這特殊的時代以前，一定有誘出這特殊性的別的時代。這意義就是：文學不但橫的方面須要研究文學與「時代」的關係，並且從縱的方面來研究。這當然也是文學研究上的很適當的方法。

## 第五章 文學與生活

文學家在某種文學意義上是一個徹底的自覺者，同時，在另一種意義上則又是一個徹底的無自覺者。

我們可以把文學家分爲兩種人物，其一是「感覺的」文學家，又一是「生活的」文學家。這兩種區別，雖不是由文學種類之不同而來的，然而就大體說，文學本身上有感覺的文學與生活的文學是無異議的。文學普通雖建立於特殊的感覺態度之上，然而因文學的形式不同，可以分爲感覺高級發展的文學，與採取建築在錯綜的社會生活感覺之構成上的文學。詩歌，戲劇，小說等。這就是說我們可以把文學家分爲以感覺的表現爲

手段的文學家，與以生活關係之複雜感情的表現爲手段的文學家。當然「感覺的」文學沒有爲其基調之社會生活關係之感情的一定形態，是沒有發生也沒有發展的道理的，又「生活的」文學若是在其文學的表現手段上沒有一定感覺的形態，也不能稱之爲文學，所以這兩種文學在根本上也定有一致的地方。但「感覺的」文學往往將其自身委之於感覺自身之發展，反之「生活的」文學則使其自身發展於錯綜的生活感情的糾葛之上。這裡，前者的所謂文學的感覺，是指心理感覺之高級化而言，後者的所謂文學的感覺，則指生活感情之複雜化而言。前者是心理刺戟的文化構成，後者是生活關係上的感情內容的文化構成。那便是：前者，文學的感覺定使人忘却「生活」，後者文學的感覺則使人想起「生活」。

運用感覺文學的文學家，因其文學的表現手段，是單純的「感覺」，所以對於由其感覺之所生的根本生活形態，是全然無自覺的。披霞娜的作曲家及演奏家，他們都祇是無意識地發揚那構成，表現他們的音樂的感覺自身之具體文學態度，決不意識到產生它的生活形態之特殊性，而使他們的音樂在那意識之下發展着。他們只是有種賦與他們的自己感覺之具體表現的最高級的能力，而關於物與社會生活形態之關聯，則全然無自

覺。即如「催眠歌」之類的歌曲，這在爲文學表現的立場，催眠孩子那種意識目的也失去了，其感覺自身的特殊的構成「音樂的」效果，便成爲最初也是最終的目的。

就這意義上說，感覺的文學家，大概都是徹底的無自覺者，他們在某種意義上，如鶯歌鹿鳴一樣，其文藝表現是無自覺的。

反之，「生活的」文學家，爲了採取他們的文學之一定的構成，應必先自覺到自己特殊的社會生活關係之感情內容。如詩歌那樣，稍一不慎，即易於墜入言語之感覺的表現。但詩人的感情內容，必須要用某種形式，以表示生活關係的意義才行。就是在以喜怒哀樂憎愛爲感覺的表現的立場——音樂，繪畫等——也要自覺到它對於社會的感情內容這是無容異議的；而在感覺藝術的立場只要採取那無自覺的，反射的，感嘆詞的；或單採取具體的表現就好了。然而在「生活」文學的立場則不然。其文學作品的本身便是社會生活關係之感情的自覺症。若無愛的內容的自覺，則「愛之歌」之意義內容是不成立的。如戲劇，小說，因爲是社會生活關係之具體的再現，所以即在無意識地寫作的立場，至少也該意識到構成那創作世界中之社會生活的糾葛。同時又因爲它是文學，所以是以社會生活關係之徹底自覺爲條件的。有了常人的自覺所不可企及的深刻的，徹底社

會生活之自覺徵狀，這文學家才有生命。「生活的」文學家因爲是自覺的，所以在他自身的文學的構成上，必須要有一定的生活感情的內容，而又必須藉自己的感情內容，意識地把握着他們所創造的世界中之諸性格描出由此而生的生活之糾葛。現實生活關係中的糾葛，本是由各種不同的性格之對立而生的，因此當事者在各自不同的立場上，其喜怒哀樂憎愛亦隨之而異。所以他們不是綜合地意識着全體的關係的。這樣說來，現實生活關係中的各當事者，在某種意義都是無自覺者。反之文學家在他們所創造的世界中，設定一種生活關係時，應該理解那對立關係中之各種立場，並意識地把握着由此而生的矛盾的內部構成本身。所以爲其對立關係當事者的各位性格，便是文學家本身之自覺之反映由他們的性格的對立而生的糾葛，也就是文學家自身之社會的生活意識——社會觀之反映，在這種意義說來，「生活」的文學家是徹底的自覺者。

這樣說來，像文學家這樣的大自覺者，該是沒有的了，然反而思之，則文學家的這種自覺，決不是嚴格意義上的自覺。如歷史家的論理地把握事件科學地探索其因果關係的那種手續，不是文學的創作態度，歷史家是把握着事件之「論理」的；反之文學家則以他的想像力使事件的本身具體的再現。若是歷史家發見人類社會之事實法則的，則藝

術是止於具體地幻想着那法則所求的那種世界的。總之，把可爲歷史家之對象物的世界再現出來的，乃是文學家。

不論是幻想，再現，在嚴格意義上，不肖說都不是「意識的」。浮在文學家的頭腦中的幻想本身，便是詩歌，散文，戲劇，和小說的世界。那幻想雖則定是由文學家本身所居的社會之特殊生活形態所產生的，然而文學家不必像歷史家似的，自覺那論理與因果關係不正因爲是不自覺的，才是文學家。文學家只是「看到」幻想，而把所見的幻想「再現」出來，文學上的所謂「現實性」並不是說它不是幻想，而是說那幻想是比較的端正地顯示着歷史的真實的。

然而這種超現實的「現象」，並不是從「自覺」產生的，而是從無自覺的想像力（再現力）產生的，這件事情不論是畫家繪畫或小說家寫小說，都是不變的。當然，文學家，尤其是意識發達的近代文學家，像歷史家及科學家的那樣，在因果律的意識上構成並發展他們所創造的世界，這是可能的；又文學愈是意識的，它也愈是成爲必要的。然而不論在怎樣的立場，構成戲劇與小說中之生活關係和糾葛，決不是從以社會爲對象的歷史的以及科學的因果律產生的。不論怎樣通曉夫婦關係之歷史和科學，作爲小說世界之

具體的夫婦的關係的世界則決不是由此而創作出來的。戲劇和小說中的具體世界，是以文學家的頭腦中之「產生幻想力」——表現能力——為最終動力而產生出來的。

而在這「幻想生活」中，文學家和一班有幻想的人，同樣是全無自覺的。就是文學家在文學的創作中是無自覺的。如是則毋寧說批評家是比作家自身更正確地將文學家之創作的社會關係因果律，論理以及生產之動機與過程，加以檢討和說明的。

於是結果，「生活的」文學家，也還和「感覺的」文學家同樣，在文學的表現上，都是無自覺的。和音樂家之全無自覺地演奏從一定的社會生活感覺產生的音樂同樣，小說家也是無自覺地幻想並表現他們所「創造」的世界。由此，正如上文所說過的，一般文學家，可以說是徹底的自覺者，同時又是徹底的無自覺者。

文學家之生活態度滲於放漫，無規律，又易流於墜落，頹廢；這一類的事實，應在上述的文學本身的性質與文學家所居的社會的地位上，求其原因。就是說有主觀的原因，也有客觀的原因。

主觀的原因，在於上述的兩種文學家中之「生活的」文學家這方面，起種很強的作用。這種文學，雖有技能，能把從社會的事實中抽象出來的歷史再歸元為事實，但是在

這種立場，文學家決不是有建設者的能力和責任的，他只是把直觀生活之事實而具體地顯示出來，所以這一點，正如柴霍甫所說的，爲文學家與科學家之共通點。因此他們若是在健全的社會裡便是健全的，若是在病態的社會裡便是病態的，在頹廢的期中便是頹廢的，在新興期中則是新興的。他們實在是應避免這種事情而不置於社會約束之下的。在日本遊廓文化發達的封建末期，文學家差不多都是「遊廓通」，因爲這是在他們當時貴族，武士，商人的社會裡——祇有在那種社會裡——的活動份子。而且貴族，武士，商人的地位，還不得不受制於一定的社會約束，而惟有文學家則在超於約束而不歸咎於誰的地位。當然，若是極端的說來，則當時的法律便加以拘束，然而受到這種法律的約束的，在文學家又和貴族，武士，商人的立場不同，他是並不受什麼致命的打擊的。

在這中間當然還有別的理由，假設文學家在其作品中反映頹廢時代，同時也反映自身，這是難免的事，偉大的文學家雖然有使自己超脫自己的幻想世界而表現時代之真實的能力，但大多數文學家都是先由自身的頹廢然後才能表現頹廢的世界的。如莎士比亞和近松，在自由創造的世界中發揮着再現各種生活之真實的能力，而自己又超脫這種「現實」的世界，這不是一班文學家所能及的。普通文學惟有從自己直接的經驗得到資

料，再抓住描寫的現實性。偉大的文學家，他的經驗是在自己直接的經驗之上，而有把知覺的認識具體化爲直接體驗之形的能力的，恰如歷史家由透徹的歷史研究，以至能幻想過去的世界一般。但普通文學家，其想像能力則僅於自己直接的體驗，惟有其視覺，所聽，觸覺的世界，才是他們的經驗的世界，同時它也就是他們創作世界的界限。

所以世紀末的作家之生活態度，他自身便不免是世紀末的。這種地方，其實也是一種程度的頹廢的經驗，只在氣分上感到是否達到了極點的那樣興奮，而給自身以實際以上之頹廢人的外觀，那是無異於道德的職業者給自己以實際以上的道德的外觀的。

尤其是在文學有墜於沒落的感覺 道德的又純感覺的 與舊的傾向揚棄，文學家等因爲有感覺時代沒落經神之尖端的能力者，所以由顯示着更感到那沒落與舊的生活態度便可證實自己的文學本能若是凡庸的作家，則僅欲靠更平凡的生活態度 不靠作品——而使自己成爲文學家，那麼他的成功是無日了。

然而，那未必祇有凡庸的文學家是如此的。當社會形態進化時……文學家一般都要求行動的自由。拜倫主義要求性的制度之進化時……文學的態度對於礙害其進化作用是欲求自由呼吸的。何以把這稱爲「文學家的態度」呢？因爲它對於制度的進化，不



是作科學上，社會上，道德上的考究，思慮和行動，而祇直接地現出某一種的態度，文學的長處在此，而文學的短處也在此，文學是帶着玩童似的自然，潛入到不論科學，宗教，學者，聖者都未臻至的境地，在這種關係上，偉大的文學家是使他們的文學潛入那境地，而大多數的文學家，則連他們自己的身體也沒入在那裡面了。這就好的方面說，這類作家如托爾斯泰，屠格涅夫，王爾德，狄更斯，夏目漱石等便是，就壞的方面說，即如德川末期的一班小劇作者之類便是。

在這点上，柴霍甫可算是卓越的作家了，他生於十九世紀末到二十世紀初葉的時代，市民化時代。他一方面即重負着爲自己時代之科學者兼善良的市民之責任，而其方面在其文學上，又透徹當時社會各方面的客觀的真實，所以他自身一方面是完成了時代之健全的市民部分，而另一方面在文學上又顯示着當時代的全貌。

在日本，近松便是如此的；近代，則默阿彌亦如此，他在明治初期文藝萌芽時代是戲劇界中唯一的人物。他是把當時的社會事實一一劇化而獨力維繫衰敗了的轉換期的劇界命脈的人，可是在他自身的生活態度上，決不墜於離却當時制度的劇作者之生活，而依然保持着封建武士的態度，據說他在讀書時，還把長刀放在手邊，稍々一動，即令無

秩序的俳優啞默無聲。

這種超越自己的文學內容的態度，在近代自然主義的時代，雖似乎是一樁難事，而如前舉的柴霍甫便是一例，也可以決不是不可能的。柴霍甫曾主張文學家是可以脫出作品的世界而完全獨立存在的，並且應該如此；這主張便由主張者自身的生活態度確切的證實了。以文學爲藉口，把自己的頹廢生活加以道德護符，這決不是文學家本身所應具有的態度。

其次，所謂客觀的原因，在感覺的文學家的立場，便可見到。「感覺的」文學，因爲文學家把自己也祇做了給與感覺的享樂的技術家，他並沒有什麼社會感情的自覺墮落在所謂傳統的「文人」的生活意識；即在享樂這方面來說，也有把這種文學家當做「藝人」的。在古代中世這種娛樂的担当者因爲是某一種壓榨的矛盾勢力地角逐或是殘缺者類之故，很不容易超脫感覺文學家自身這種底級生活態度。當然，這種風習，是和一切近代化過程中的封建殘存物的清算，已被一同排除了；但在「感覺的」文學家之間，依然不免把自己置身於現實外的社會，而留着一種自己否定的道德；但現實社會也不會把他們的治外法權脫出認可的風習的。

這事情在某種程度上，對於爲文學家的作品，也同是可以這樣說。尤其是使作品發展於感覺享樂之形的文學家。文學是一種認識的態度，是社會的生活意識的構成，決不單是感覺的享樂。這種置重於感覺的享樂的傾向，當社會在一種弛緩狀態時尤其容易發生。在這種時期，大衆也與其求自己生活感情之純化，毋甯是求一時無意義的陶醉。文學家呼應着這點，便把文學帶到感覺的享樂這方面去了，猥褻，眩惑，怪奇等々級低文學的流行，由文學家與大衆的這老圈套，愈益深陷了。

在這時期，如文學的生活態度之弛緩，還是另外的問題。文學家除了在文學自身上應自覺外，是沒有肅正他們自身的生活態度之途徑的。

## 第六章 文學與社會

文學是教化的還是非教化的呢？

這雖是常被提出的問題，但在這裡是可以從一個新的見地來檢討的。於此首先應該知道那爲文學的基礎的性質，即所謂社會性，原來是在怎樣的程度上而且是要以怎樣推進的差別才可解釋的這事，是重要問題。實際上，在社會性的過于急驟的增大和那一切

社會本能的純粹的形式之間，是有着一種矛盾律的。第一，人數過多的社會，勢難成爲只是菁華的人物。其次，社會性的增進和活動的增進是並行的。而且這種活動愈盛，結果種々繁雜的途徑便愈展開起來。然而那些途徑不一定便是「正道」。文學也是如此不斷地慢々擴大它的關係，終於使我們得接觸了像左拉所描寫的種々人物。當十八世紀文學在貴族主義之領域內的時候，動物是不準加入的。即自自然景物及山和海也幾乎從那裡被排擠主來。只有十七世紀的拉·封探他曾把動物的生活及自然的美景表現出來，可是對於他這種表現，當十八世紀的批評家所給他的批評我們當能知道吧？他說：「他豈只是沒有用十分高尚的形式來寫嗎？就連他本身的寫法也是不很高尚的呢！」到了現在文學已經變成大眾的了。於是，非但惡人的社會成了比善人的社會更喜歡被人揶揄的東西，甚至於漸々地使所謂人類的激情更活躍起來了。然而在其中潛伏着不少障害。人爲地刺激着一定的激情或是激情之一定集團這種事，正如亞里斯多德所說，是一種淨化或美的純化的接觸作用，但同時又有惹起對這種激情的傾向，而使其與萌芽漸々相背地發達着。內面平衡的破壞和在新的方面的意志的變化就是從這裡發生的結果。詩人和小說家的作品，乃是把情緒，情慾，罪惡，經悟性把它們形式化了，同時用感性使它們活

躍了的東西。越使不借用這種力量，那些東西就只有停在漠然不活躍的狀態中了；我們所要求的言語，是在文學作品中說了出來，只是張開而未發音的絃，要借這種力量，才能開始使那發音的藝術作品作爲天才的發動的意志，形成一個重力的中心。如果說拿破倫那樣的英雄是能引人的意志的，那麼哥德和雨果那樣的作家，他們的方法雖不同，而在吸引人的力量上來說，是並不劣於前者的。重要之點，是在於兩者所包含的方面的實質如何而已。

總之，文學作品乃是一種暗示，而其暗示的力量越是包含在一種單純的逼真的形式裡，也便越是偉大的。而且這種暗示是可施引於善惡兩方面。過去和現在被「暗殺小說」「教唆過的犯罪人的數目有誰能知道呢？誰人能知道被「淫蕩的繪畫」所誘惑的蕩兒的數目呢？社會及文學的根本法則之模倣的原理，實在是無論對於善或惡都同樣地體現着文學的力量，縱然就在高尚寬大的激情的立場，文學由其共感作用，只把那一切可以滿足激情的餌食，在實在以外供給着的点上，還多少含有着危險性。我們試把描寫有勇氣，雄壯的或是寬洪大量的那樣作品拿來一讀，自己便也很容易變成一種勇敢或雄壯的或是寬洪大量的心情。但是之後當我們到了有必要把這樣自己讚美的優越的性質實現了的

立場，到了這純然「想像的」能力的運用變成一種實際上活動能力的運用的時候，往往是微弱的遲鈍的，終於，對於倫理的以至於社會的道義，只有純然抱着精神的愛而已。

總之，這種文學的癡痺的效果，由那些爲了過分地使用默想和想像能力以至失掉了活動能力的人們，事實已都被證實的了。最後，文學又有惹起某種強度感情之必要，

——特別是寫實的文學——所以在社會的集合體中便有把這種必要的強度訴諸於那或可成爲最普遍的激情的傾向。然而這樣的激情，說來總是初發的，原始的，本能的激情。因此其結果，正如社會學者所指摘的那樣，文學，特別是寫實的文學，往往顯示出使人類多少帶着卑野的「間歇遺傳的傾向」，即使人類迂迴在憎惡，復仇，憤怒，嫉妬，怨悲，肉感或色情圈內的傾向。總而言之，文學是這樣地促進文明的手段，而同時又是維持着一種野蠻方面而使其停滯的手段。

果然如此，則一切基礎東西，就在文學家爲使我們起共感作用而選擇的社會底典型如何了。這還是過去的社會呢？或是現在的社會呢？還是未來的社會呢？以及在那種社會的社會裡所選擇的怎樣的社會群衆呢？這些事決不是可以等閑看過的問題呢。如上所述，在文學中，連那以爲我們與非社會的人物，癲狂者，神經病者，呆子，犯罪者等起共

感作用爲目的東西也是有的。這正是極端的文學的社會性，終局，反把道義的和社會的結蒂弄成一種薄弱的東西了。文學必要和美學及倫理具有共通的那種作爲文學的手段而所要達到一定的倫理的目的提出來。也不是要以「那只是發揮着除去自己以外別無目的詩的才能」這類話來責難。但是，那內心裡孕育着的最高尙的思想，由我們看來，因爲其爲偉大的詩，或偉大的文學之主題，所以我們把它看爲詩的內弱側面，不，我們寧可看爲詩人和文學家的靈魂的要素而表示的，假設那詩人達到了可能以外之目的。教化，功利，則我們就取和叔本華用同樣的話來說了吧：「意志的企圖對於文學作品沒有任何的價值。」所以詩人的教養性和他的天才都必要是自發的。不，它甯是必要和其天才融合起來不可。然而文學的內容決不是沒有差別的這一意見和反教化的文學即使在美的觀點上，還是屬於劣等階級的這一意見，依然是不使其真理的存在。

## 第七章 文學與道德

文學是道德的呢？還是非道德的呢？

這雖是常被一般所謂假道學家所懷疑的問題，但也是一般文學家所應覺悟到的，同

時也是一般所謂不良心的作家底一句警惕語。因爲鑑諸以往，一般文學家大都沈溺於美的感情裡，而美的感情因爲大部分是被歸還到神經的感染的，所以強力的文學天才其所以更喜歡描寫出不道德方面的理由，從此也便可以理解了；不道德是在個性上支配着激情的立場而起的。然而激情在其性質上是一種特殊感染物，而且激情愈強烈時，愈不受束縛時這種感染愈是顯著在肉體方面疾病比着健康狀態的傳染性強；同樣在精神世界裡，憤怒和色情等與道義的人心的冷靜性比較起來，前者是更感染的東西。道德在成爲小說和戲劇的目標的立場，特別是在成爲作家們普通嗜好的方面，道德的情的要素，便是哀憐，歸依和其他的感情。然而不幸道德的激情，對於文學所能提供的東西，僅不過是比較着被限制住了的領域而已。對於作家，道德也是和其他的感情相同，與其他相並列的一個激情而已，反之，道德作爲普通的傾向，若除掉某種異常的英雄行動的立場，生活的攪亂份子，並不助長那戲劇或小說的份子，反到成了抑制它的東西。所以道德是一種比其他感染性少而有着發生優雅情緒的傾向的東西。特別是小說家和戲劇家，其所以放棄道德性格而寧要選擇背道德的性格者，正是爲了這種緣故。而且道義性這種東西是完全均衡地存在於各種激情之間的，可是如要支持住這種情形是件極困難的事情。行爲



的正義是從氣魄的均衡而來的，道德是有像金剛石那樣單純性的，要照人工地把它製造出來是要失望的。道德性格的發達是內質的問題。但是一個人物的墮落有的是被千百個戲曲事件促成的，所以小說家和戲劇家，若僅把道德的單純生活毫無蹉跌地，曲折地只是一直的描寫着進入向上的路途，那麼，怕就要把那活動範圍的大半都失掉了。

近代的文學家，不獨是常々醉心於不道德和強烈的激情，甚至走上了殘廢畸形的研究之上了。這也有着種々の理由，第一是科學的興味：我們在某種類之中見到一種變態或是「稀有底現象」無論誰都要感到一種極大的好奇心，這是很平常的事。不僅如此，而且近代科學——生理學或心理學——等對於病態的研究似乎已漸々賦給了極大意義。因為這種病，在事實上把我們種々の性能的墮落給捉住，而且證明了那抵抗力最大的性能，於是好像對於健康者一樣地設定那有價值的物質和精神的生活的法則。這種關係恰如那由於記憶力和人格的部分的缺陷而把普通的記憶在人格的形成之上提出了重要的法則是同樣的。第二原因是因為描寫特殊的存在和特別奇怪的事物，乃是最容易博得衆人的憐憫和發笑的。第三原則是因為沉淪於這種題材裡就能很容易地獲得無恥底成功。採用這種題材時縱然惹不起人們的興味，至少也能把人們的好奇心激蕩起來。例如，魔

術師對於花了眼睛的觀客們，把雙頭小牛來給他們看。假設這小牛即使是世界上最美麗的牛，若僅生有一隻頭，在這種立場，也就不能博得觀衆的喝采。

總之，如以前所說的情形，文學若是它的目的放在內容之外（這裡不單只說形式而已，當然故事也包括其中）那無異使是文學萎靡，沉滯，以及使之漸趨於沒落之途。雖假借道德法律之名而違背道德之描寫加以辯護也是無效。若按左拉的見解，小說家應該視自己爲一個社會疾病的根源的探求者，他必須把社會各階級及個人加一解剖，而必須對於「社會以及人類之中所生的病態加一說明」。因此，他不得不時常去處理那「低級底」題材了，而又必須走下貧民和狂人的境界裡去了。在浪漫主義正在興盛的當時，曾抱有這樣的志願：「任何事業也比不上我們這種勸誡的教化工作。因爲必要依據法律而存立的基礎已是樹立在那裡了，這樣看來，我們實在的是造成了一種實踐的社會學，而我們的事業，便有偉大的價值了」。我們在這裡又可以看到浪漫主義的抱負，即所謂改革風俗鼓吹法律的那種抱負了。文學已不是巫女，而是純潔的了（給牛馬王以靈感的女神）這就是說像這樣的東西，已經不只是文學的文學了，而是爲立法的文學了。這正如我們已經觀察了其正當的側面似的，實是狀觀的計劃，然而所謂自然派的小說，在其實

行上却是和這計劃正相背馳的。像莫理哀的作品那樣，描寫着單純的愚昧人物，於風教上是給不了多大的害處。但我們自己的愚昧的事實往往會變成我們強烈的傾向的突起部分，深深地抓住我們的心靈，給與我們很多的愉快也是有的。在必要的內面，我們的愚昧之點有時會變成我們的「生活根據」；有時會變成把我們從倦怠狀態中或是過於均整的單調生活平衡狀態中救出來的手段。對於他人也是同樣地，這種愚昧會變成天真的笑和快活心情的原因。所以，實在說來這確是一種精神生活的酵母，我們具有天真的愚昧之點，或是天真的在笑着人類愚昧的，這是毫不足怪的。不然，其便不能稱之謂「文學」。

但是關於那種不道德的事物的描寫，比着描寫愚昧和單純的激情是更有進一步的危險。這和把自己陷入泥濘之中是一樣的。而且在不道德之中，還有種々の類別。從前法國的禁酒會曾無數的將左拉的酒場上演了，暴露出來如希臘那樣泥醉人們的狀態，以作爲矯正飲酒弊風的方法，而企圖復興。但飲酒之害能就這樣地被矯正過來？而好色之風就不可以此法去矯正。有人說關於純潔的說教者其本身很難是純潔的，這話極有道德。何況那描寫着淫蕩事實的小說，其結果概可想見了。自負「生理學者」的任務的作家，自然沒有不知道暗示這種事的生理效果的道理。若是站在「立法者」的那一方面，爲了

研究這種社會的惡德及其救濟的方法，則一點也沒有靠小說的力量之必要，——那是應該與各專門學者去討論的。

總而言之，文學是以含有社會性的現象爲主的，——因爲它完全是建基於共感作用及感情傳達之法則上的，——那是在其自身中存在着社會的價值的事，是很明顯的了。在實際上，文學常是把觀念地表現出來的較善的社會或是較惡的社會通過了想像作用，使其與現實社會共感，由此實行文學活動的實在社會或是發生了進步的，或是發生了退步的結果。在這裡，對於社會學者，文學的道德性是成立的，但那種道德性完全是本質的內在的東西，而並不是打算的結果。反倒是超越一切打算和目的追求而自然發生的東西。其文學的美，一方面自然地成爲教化勸誡之工具，而另一方面就變成了真的社會的表現。概括的講，對於那些在其作品中以刻印着真的社會性的精神而執筆的人們，我們不妨認爲那是知的和道義的健全。而且即使文學和道德全然是離棄的，我們若談到一種作品，在其中感不到什麼痛苦和卑屈，反倒經驗着一種優越的感覺和超越自己心境的東西，或是使我們的心靈不再回到自己本來的煩惱中，反而對於自我感到一種無意味，這很明顯地可以作爲文學作品有力的根據的證明。

最後我們說，最高的文學作品，不僅是以刺激我們內部較銳敏較強烈的感覺爲目的，而且是對於更寬大更社會的感情給以刺激而創作的東西。佛倫倍爾說：

「……所謂美的東西，就是不出乎高尚正義之外的實際，所謂美的東西就是生之於創造的努力；（只要是能刺激讀者共感的）則任何生活都好。……」

可是這種生活只不過是把那含着一切不正，窮困，苦痛，愚狂，恥辱的我們的固有的生活之強烈地再現而已。在這裡是伴着一種萬不可忽略了的正義的私社會的危險。再重復的說，共感在某種程度時完全是傳染的。因爲共感作用主要的不外是所謂感染這種事實被醇化了的形式。因此精神的淪落狀態通過了文學，便會立刻傳播到全社會去了。在美的方面，如癡狂派那樣，以苦痛的呻吟而在我們心靈上有喚起共感性的力量，因此這是非常危險的一派。無論如何，癡狂派的文學對於我們不是一個可以偏愛的對象。在我們現代，正在謳歌着那種東西的時代，像這樣的偏重，結果不過更是把時代的缺陷擴大而已。在我們現代文學的最大缺陷之中，如但丁所說的，一生之中「能喜之時也還悲泣」的那些居住在地獄圈裡的人們，我們必須儘了自己的力量把這些人們的一天々增多着的事實來清算一下。

第三編 文學底起源



## 第一章 演進論

文學的起源問題，可以從兩方面來剖析；一方是心理學底方面，還有一方是從藝術發生學上的實質方面的研究。前者即所謂藝術衝動（art-impulse）的研究，後者則為今日還存在的原始人間所見文學形式的歸納底研究。現在先從前者來說。

心理學底研究藝術衝動的學說有數種。如遊戲本能（Play-impulse）說，以藝術衝動為一種的遊戲本能；模倣本能（imitative-impulse）說，以此為一種的模倣本能；吸引本能（instinct to attract by pleasing）說，以此為給與快樂而想吸引別種的本能；及自己表現本能（self-exhibiting impulse）說，以此為祇是表現自己的本能等，即其一例。其中被作為向來研究的對象的，要推遊戲本能說為最多的。

倡遊戲本能說的，以德國的康德，希勒壘兒，及近代名學者斯賓塞為主，希勒壘兒與斯賓塞兩人，在說明的樣式及其他雖有多少的差異，然其說都以為藝術發生的動機是遊戲本能，乃是「精力的過騰」的一個變形。所以此說的當然歸結，便是藝術與實生活及我們實際生活的功利底目的沒有什麼關係。此種論調的否認，在近代美學的分野上是



已經解決的問題，在這裡不一一詳述。但反對此說的一派，如在前幾章舉作例子的居友及山泰耶奈等，從所謂遊戲本決非所謂「生活的過賤」，對於實生活倒是最必要的東西的立場上來說，與另一派從所謂藝術確是遊戲以上的一種東西的心理底事實來說，這兩派是應該並立的。被舉例的美學學者瑪蕭爾及芬蘭大學的美學教授希倫等，他們兩人即主張後說。所以希倫在其所著的藝術的起源里曾說過：

「藝術是遊戲以上的一種東西。遊戲的目的，在活力的過賤費完了時，或其遊戲的本能終結了一時的遂行期，即被達到。然藝術的機能，卻不僅以其製作的動作爲限。正當意味的藝術，雖然在怎樣的表現及形式，在一種東西已經造成及一種東西已經失却其形式之後，也都殘存着。在事實上，有一種形式，如舞蹈，演技等的效果，是同時被創出，同時被破壞的。然其效果，卻永遠殘存在那舞蹈者努力的旋律之中及那舞蹈看客的記憶中。在所謂遊戲衝動這東西的本質，好像殘存着衝動所惹起的心底狀態及感情的狀態等而可記載的，卻幾乎沒有。所以，把那爲藝術品的特色的美，旋律等的藝術底性質解釋爲遊戲衝動的結果，是很不妥的。……」

這話大概很對。瑪蕭爾的非難，也是從同樣的立場出發的。此外吸引本能說，模倣

本能說，以及自己表現本能說，雖然都把握着真理的一面，但用以說明藝術製作及藝術鑑賞的心理底事實，決不說是完全的。

總之，藝術衝動的說明，單用了心理學底說明，到底不能給與滿足的解決的。這心理學底說明，必與藝術的發生學底研究相輔纔能解決。

所謂藝術發生學底研究，如前面所說，是從事實上研究那藝術如何發生的藝術的起源。這種新的研究方法，隨着最近人類學，人種誌，及社會進化等研究的旺盛而勃興。上面希倫的藝術的起源及德國的格羅舍的美術的起源等，可以看作取此種研究法的代表底著作。依此說，所謂藝術衝動這東西決不該與上述那樣的遊戲本能同視，並且與主張藝術是以藝術自己的發生的非功利底動機所產的那種見解完全反對。藝術是從最實際底非審美底的目的而生的東西，這事已經一一證實了，已勿庸我多言了。我們不妨看看希倫的學說：

「……仔細研究那原始時代某種族的裝飾品，可以明白雖然在今日的我們單看做像裝飾的東西，其實對於當時的那個種族，也都具有極實際底審美底の意味。例如武器，家具等的彫刻，紋身，編物的模樣等，世人都以為大概總是純粹非審美底的藝術

衝動的產物，現在却被說明爲像含有所謂爲着宗教底象徵，爲着所有主的符號等的實際底意義的東西了。使這說明有效的例證，隨着原始底的裝飾系統的研究的進步而益加增多……。」關於此，他再反轉來說：

「……不單是裝飾品，即在原始底文學，戲曲等的研究，關於此點，也得到同樣的結論。我們以爲最原始底，單是藝術底目的以外不具有別種目的的戲曲的野蠻人的舞蹈，如北美印第安人及黑奴等的舞蹈等，實在也並非單純的藝術底所產；他們是依了這作爲射擊日常狩獵的鳥獸的練習，那舞蹈的動作，便是他們所狩獵的鳥獸的動作。所以他們的舞蹈，實在含有最實際的意味的。總之，行於原始人間的所謂藝術，沒有一種不是從審美底的目的而成立的。……」

希倫的這種見解，乃是關於藝術的起源的最近美學的見解，就是在考察藝術與人生的關係上，也是有極顯明的暗示。所謂藝術是與人生及實生活有非常密切不可分離的關係的東西，把這來證明上面關於藝術的起源是沒有疑問的。（見本編第二章，關於原始底藝術更有較詳的論述。）他的見解，當然是廣及於一般藝術的全部的，但專就「文學」界限的範圍內來說，當然也是同一的。總之，文學也與別的藝術一樣，可以說是從那

與實人生最密切的關係而生的。在悠久的文學的歷史上的事實，共與實生活密切的程度雖然有強弱的不同，然而，文學對人生的原來的關係，確是一種功利底的密切的東西，——關於此問題，誰也不能否認的。

其次的問題，便是文學之中那一種樣式的文學最先發生的呢？換一句話，文學之中最先發生的或是詩？是戲曲？是小說？還是論說類的這種問題。這不用說就是「詩」了。不信，我們看看各國文學史，詩總是最早發生的。於是，更進而為詩是某種形式首先發生的問題。換句話說，首先發生的，是抒情詩？敘事詩？還是劇詩的問題。關於這問題，最近學者之說，都一致主張抒情詩是首先發生的。但也有像亞里斯多德祇認敘事詩和劇詩而不認抒情詩的人。然而，像上面那樣從社會進化上及以人種誌，人類學等的研究為根本的藝術論，都以為抒情詩乃是詩的最初的形式。關於這事，看麥更西的近著文學底進化最為正確。麥更西這書，是把文學作為「在他的本質是一種社會底現象」而從社會進化上來觀察的，在原始民族中的歌謠及其他文學形式的研究，他是同意希倫的藝術的起源的。他先着手於原始民族的研究，把社會進化的經過分為：原始時代 (Primitive-ness)，未開狀態 (Barbarism)，專制主義 (Autocracy)，民主主義 (Democracy)

的四個階段，而論敘這四個階段的特質及相應於其特質的文學形式。但其中他以爲「在原始時代」的言語及文學的特徵是口頭底 (oral) 模擬底 (mimetic)，而「未開時代」的文學，却常帶有更多的「詩底感情」，因之，說詩是第二階段未開時代的所產。這是值得注目的。其次麥更西在題名爲詩的起源一文中說：

『……一般所謂感情這東西，在他的性質是旋律底 (rhythmic) 的。在有種狀態裡的種々感情，爲了自己助長快感，減縮苦惱，或用了種々衝動底肉體底運動及種々の呼聲，作爲表白他們自己的東西。這種々衝動底運動及呼聲，作爲喚起身體及聲音的自發底種々動作的準備。所以，這種々の動作被旋律 (rhythm) 支配時，舞蹈及音樂的基礎便在這裡成立了。』

像在不論那裡，原始底舞蹈常是合唱的樣子，原始底詩常是取音樂底形式的。詩是有限定那依了舞蹈與音樂所表白的種々情緒的傾向的。詩因了增進情緒的活潑和變化而加高舞蹈的快樂，這樣，使生活才能轉爲更有價值的。

從某種意義來說，詩的發生要早於明析的言語。我們可以想像到有一個時代人類或者沒有言語而生活着；但是，如不是用肉體底及聲音底種々姿勢及呼聲以互相傳達感情

的時代，却不是我們所能想像的。言語在思索裡及創意裡都含有進步了。恐怕最初的聲音，大抵不是明晰而且合理底。略々遲一點，人的聲音纔成爲合理底；不久，更成爲合理底而且明晰的狀態。於是所謂真的言語纔離了肉體底諸動作及姿勢而獨立。

麥更西更從詩自離開了以往的曖昧的發生底狀態而成爲詩的一般的形式詩時，究竟於其中含有怎樣的題材？據推究所得，作爲題材的，乃是狩獵，戰爭，戀愛，諷刺，勞動，少年時代，哀哭等，他是一一取原始民族的詩爲例證。依了這個，可以推測到詩是怎樣與實際的生活有密切之關係了。

## 第一章 作品論

原始人民底藝術作品大半都不是由純美偏傾中流露出來的，而是因着某種實際目的產生出來的，這是現在一般考古學者所研討出來的，已不容我們否認。但是其他情形之下例，如在音樂之中「美」固也站首位，不過，這不能成爲多數的要求，所以也就將它推翻過去。總之，站在文化最高度的人民，在與此關係沒有絲毫能力表現在遊獵民族之前，並且在他們的藝術作品中很少有會實現了並唯一地追求過審美興趣的那種作品。

但是，雖然在低級文化中的藝術活動，差不多無處不具着純粹的形體，而依然也可以在實際上無論何處都具有着我們在高度文化中可以見到的那種形式，僅僅只有一種藝術形式我們會陡然地努力過要想在原始民族中求得它：遊獵民族底漂泊生活，阻礙了技術建築學底發展。門檐 (Hilfsbecken) 屋頂及草舍，這都會保護過原始人民能脫離危險的，而且，這都是依了最嚴格的實際要求而來的；有些部分的情形，使我們確信所謂未開狀態的原始詩中之三主要的詩，在高度文化發展過程中最初就沒有形成，但在低度的文化中已經實現了它底一切特性。

原始的及文明的人民在藝術創造中底適應性，不僅發展得更為廣濶，而且也更為深刻，好像奇怪與反藝術在第一眼去看都不是原始藝術底形式，我們有多次的公開地說，牠們祇從着與指揮並管理藝術底高級創造的同一的規律，澳洲人，埃斯克莫索人，雅典人以及福勞倫坦人都不僅祇實現了整齊，對置，增強，及調和等主要的美學原理，而現在的學者關於此種事實不知有若干次的探討，就是甚至通常在追記着奇異幻想底表演的那種細目，都屬於文化人民底美學財產，此種發見在美學上是有意義的，我們底學說證明了美學到現在纔簡單的確定了，即是說審美滿足乃是由最低限度對於全人類的普遍條

件而決定的。所以，存在着藝術創造底一般必然的規律，在藝術底原始形式及高級形式之間底此種基本調和之下，而它們數量的差別，大於質量的差別，原始藝術所表現的感觸是粗野的，其作品底內容是乾燥的，形式是簡陋粗笨的，但原始時代底藝術以其實際的要素，工具及目標，造成了一切時代底藝術，適應着我們對於科學底任務的認識，而在藝術方面，關於原始藝術底特殊形式底學理，不能使我們感到滿意，但我們却永遠努力着要發見形式所依存的而生的那些條件。

而在一切藝術的活動中，我們首先須要推測到藝術的動機。嚴格地說，唯一的藝術動機，與唯一的藝術活動一樣，當然都是不能存在的。我們依然引用此種說明，使它成爲唯一的，而後乃能簡短顯明地說明個別不同的藝術動機中底一切普遍的東西，因爲這纔是我們在此終結的研究中所感興趣的，此種藝術偏傾在實際特性上嚴重地傾向於表演，即是說傾向於肉體的及精神的力量底無目的，表面的及因之而審美的表現；在其一切各種形式上連結着對於模倣底偏傾，牠，偏傾——無疑的乃是一切人類底財產，並且或者在有人類之前早已存在了，所以說，藝術創造底必要，並非首先因了特殊的文化條件的關係，——而文化條件不過是以顯著的形式發育牠，管理牠。



不同的遊獵民族底藝術作品，都顯現其相同之處：在化裝中，在裝飾中，在繪畫及體操中，在詩歌中甚至在音樂中，在每個個別民族方面，我們都可遇見同一的特性。此一般的同一性直接地證明了人種底特性在藝術發展上沒有絲毫決定的意義，原始藝術底一致性與原始民族底差別性劇烈地矛盾着。澳洲人及埃斯克莫索人在人種學的關係上相互間決不相同，祇是兩個絕不相同的人類，並且兩者底裝飾在彼此之間相當地有同一之處，倘若對裝飾對象底形式物質不加以注意，則很難斷決此種或彼種裝飾底由來。誰要是先去比較澳洲人與布什曼二者在岩石上的描畫，其後再去比較二者底民族性，那末，結果多半是擁護了鄧 (Tsh) 底理論，說每個民族底藝術，主要地乃是每個民族性的表現，最低限度乃如鄧所說這是藝術底一般職務。我們不反對說民族性在藝術發展表現了顯著的影響，但我不能怎樣把它說得怎樣準確，在我們研究的結果，我們祇能確定這一點，祇是說：在文化程度很低的時代，此種影響不能實際地裁決藝術底性質，最高限度也不過起了次等作用罷了。祇有在一種藝術底發展中它——影響——具着偉大的意義，但是我們對於原始音樂底認識還不很充足，尙不能堅實地擁護此種推測，跟着文化發展及藝術本身底發展而民族性在藝術上底影響也日見增漲嗎？對於此種問題，現在的學者們還

沒有正確的答覆，而我們也不便妄言。

且說，人類或民族及個別份子底個性很顯着地於其發展過程中表明出來，倘若對此而加以考慮，則實際上便傾向於默認此種可能。從別一方面，當然也不可以忘記者，乃是具有高度發展的人民底民族性，遠不如低級人民底民族性之純潔與單純。

原始藝術性質的一致，必然指示在原則底一致上：此種々的原則我們得自那國的文化因素中。此種文化因素在各帶遊獵民族中具着完全相同的性質，並且因此而於一切人民中在文化生活底各部門裡都表現了最有力的影響：這個因素便是食物底捕獲權。當我們不是永遠要明確地去說明原始經濟形式與原始藝術形式之關係。但是我們終究已經闡明了遊獵生活方法在藝術起源上的影響；它——影響——在實際生活確是有相當的偉大，我們對於牠應當稍事停留。除在最初就占據着絕對特殊地位的音樂以外，其他一切在低度發展中的藝術，無論於其材料上或形式上都表現着那種果斷的影響，此種影響便是在材料上，或形式上直接地或間接地都表現着獵人底粗野的及漂泊的生活，沒有一種藝術我們不可以此種理論去說明此種影響；如就塑像說，關於人及野獸底實際生活的塑像的傳達：是表現遊獵民族的，充分而明顯地告訴了我們，這是唯其在民族中應當發展到很高

度的，生存競爭底方法底表現。

藝術在人民生活上所表現的最重要而且最深切的影響，乃在於社會關係底鞏固中，並不是一切藝術於其性質上都有同樣的影響。跳舞與詩歌，在其實際上，合於此種情形，而音樂則反此，因了同樣的原因，差不多可以全部從此除外。某種藝術在一定的民族中並在一定的時期中，應當有力地引出社會化的機能呢？除了上述的內在原因而外，在此問題而外部的情况能够具有斷決的意義，譬喻說，跳舞便失掉了此種意義，社會集團很迅速地日見擴張，一直到不能組合在一個跳舞之中，而在另一方面，詩歌的偉大無比的力量却與書籍印刷底發現緊相連着；因了上述的，在文化的發展底結果，威權從一種藝術中過渡到其他藝術中去了。我們應當承認遊獵民族對於跳舞底最重要的社會影響比彫刻對於希臘人曾把社會意志在最有刺激性的形式中肉體化（incarnated）了；中世紀的建築曾把精神與肉體聯合在偉大寺院底圓頂之下；文藝復興時代的繪畫所表現者却是全歐文明的人民所能瞭解的，而在新的時期中，詩歌底和平喉嚨却又代表了大聲疾呼着仇敵階級及人民底武器鏗鏘之聲。

因爲在一世紀底長期中個別藝術底此種作用不會改變，而藝術底社會意義也大々地

增長了，所有在最野蠻的民族中所表現的教育上的影響，都逐漸地增長而且擴大了。倘若原始藝術底高級社會機素乃是一種連貫，則文明的藝術以其豐富的及單獨發展的作品，都不僅祇歸向精神底連貫，而且首先就要歸向精神底連貫。知識使得我們底智慧生活日漸豐富並且漸提高。藝術與科學，乃是人類教育底兩種最有力的工具；因之，藝術並非空洞無物的遊戲，而是最必要的社會機素，是生存競爭中最實際的工具之一，由此，而它——藝術——應當經過生存競爭過程而發展得更為有力，更為豐富；因為，倘若人民之効力於藝術行為，差不多唯一地爲了藝術底直接審美的價值，那末，恰々相對，而歷史之維護它並發展它，乃是爲了藝術底生產的社會意義。在一切時期中都存在着關於藝術意義底瞭解與知識，對於社會幸福，並非無補。我們應重行計算一次哲學家，藝術家及國家人員底隊伍，他們都肯定的說過，藝術底職責乃是（應當是）教育人民，實際上我們有充分的權利要求藝術能在社會便利底氣概中起作用，即是說能在倫理上起其作用，藝術乃是社會的行動，而一切社會行動的職責，應是扶持並發展社會機體。但是那種要求藝術成爲道德的，或者準備點說，成爲勸善的東西，都是很不正確的，因爲，此種要求不多不少恰々乃是希望藝術成爲藝術，當藝術以技術利益爲職責的時候，最好還

是應以社會利益爲職責的爲是！

在本章所論述的乃祇限於原始底藝術，我們同時在科學任務中也祇限於一方面，所謂社會學方面。在低度文化中的藝術，最低限度在我們底意見上，唯一地乃是一種社會現象；我們應當在研究中以其社會條件及社會影響，令我們感到滿足的並非我們此外再不願承認其他一切，而是因爲在時間所限之條件下不會出現了任何情形。在高度文化中，因了在社會生活上底影響，而出現了對於個人生活發展上最爲顯著的藝術底意義，高級技術天才的產生，此種技術天才，非常地高出了中等之多數，此種情形，指明着此種個人的及個人主義化的藝術效果之重要，並不亞於我們努力根據真理而努力估量的那種社會的及其社會化的作用。在我們個人確信社會發展祇是具着個人發展目標的工具，而從新指出的藝術作用則已高超無比了。倘若我們要想說明怎樣才能爲了個人發展的藝術意義，我們則更應與以較正確的，比較現在已將完結的此篇文章更爲用力，更爲長篇的研究，但是我們已充分地能指出藝術底職責在此關係上絕不祇是愉快的遊戲，而是解決着生活底最高度而且最重要的任務，唯其如此而在藝術底個人作用與社會作用之間存在着深刻的區別。在那時，在社會藝術親蜜地並強固地把個人連繫於一般總力的方面的時

候，而個人藝術卻發展其個性，並把人類從社會連繫底羈縛之中解放出來了。

總之，無論其爲文學底起源也好，或其爲藝術底起源也好，這種東西，不是僅此即可說清的。不過，在此兩文，——演進論與作品論中已略具雛形了。

按：此兩文，後者與前者當有矛盾的地方。也是，在藝術底發生學上的次序來說，應先生實質，而後有理論，可是，在這裡，我們就不能避免了。因爲：如果先敘述作蟲而後講起源及沿革，恐怕弄不清，也只好這樣了。還有一說，因爲近來對於藝術底起源其說不一，有的主張模倣說，有的主張審美說，還有則主張功利說，我們既不便付和而又不能異議，只好自己檢討一下了。



第四編 文學底種類





## 第一章 詩 歌

### 一、詩歌是什麼？

詩歌是什麼？這頗是不好說的一個問題，而也很難來以別物作比喻。思索良久，那最好而最完善的當是「科學」了。既此，我們就把詩來試與科學分別一下。

我們當知道詩與科學第一個不同的是詩是創造的，科學是解釋的，論證的，歸納的，分析的；詩能無中生有，空中樓閣地心營意造，科學家只能就宇宙內固有的事物加以探求研討。詩人能夠產生，科學家不能產生，詩人是想像底宇宙的創造主，科學家是一個管理人。柏拉圖說，「詩人作詩時的衝動是神所鼓動的」；而雪萊在他的詩的辯護裡也說「作詩與推理有別，推理可依着意志的決定而行使，作詩却不受自己的意志的指揮支配」。由此看來，我們更可證明詩人乃由於他的烟士披里純 (inspiration) 而作詩，而那詩是創造的。而詩歌與科學還有一個最重要的分別：科學乃是理智的兒子，詩歌乃是感情的女兒；科學給人的是知識，詩給人的不是知識，只是喚起某種的作用；科學的目的是判決或傳達事實，詩歌的目的是刺激人們的生活；科學是使人見廣閱歷，詩歌是使人多感

動。代坤西曾把一切的文字分爲兩種文學——廣義的文學：一、是知識的文學，即所謂科學；二、是力的文學，即所謂詩歌。

有人說「力的文學」是不朽的；知識的文學是沒有永久價值的。對這話我認爲多少有些文人「夜郎自大」的毛病。天文學，地質學，幾何學何嘗沒有永久的價值？但是我們現在研究引力原理的人都不讀奈端的原著，這是什麼原因呢？這不是奈端的書沒有永久的價值，這是因爲他所以不朽的只是知識，只是真理，同時，知識與真理是不可以搬運於其他書內的，至少，我們從普通物理教科書裡也可以知道那些知識的，所以大可不必再讀那原著了。至於荷馬的二大史詩——奧德賽及伊利亞德，一個是偉大悲壯，一個是情意纏綿；又但丁的三部神曲，以及中國的蔡文姬的胡笳十八拍，雖是寫自身的悲苦漂泊生活，實際也就是一部偉大的史詩，這些不朽的作品雖隔現在有數千年，但仍然卓然輝耀於世的。

詩歌所表現的是人自己的生命及自己的個性；科學所表現的是理知與真理。理智與理可以脫離原著轉輸於他書；而詩歌裡所表現的個性和生命，却與原著有極密切的關係，去其一便兩者俱失，有似唇亡則齒寒之勢，他的神工的藝術，恰當的形式，一絲也抽不

得；不像知識真理那樣可以轉運於他書。所以詩歌不一定要含有永久的真理，而詩歌本身卻非有永久不滅的趣味不可。而詩歌本身所以有永久不滅的趣味，是因為他只訴於人們的感情，而不訴於人們的理知。因此可以說。感情是詩歌裡最重要的原素，一言以蔽之，詩歌的呼吸便是感情，呼吸一止那詩歌便完全死亡了。但表現感情必須具體，而能使感情具體的表現出來的只有想像，沒有想像便不能有喚起感情的作用，所以想像和感情在詩歌裡站着同樣重要的地位。偉大的詩歌必須有偉大的人生觀，所以思想於思歌亦極重要。然而感情，想像，思想，這三種東西必須有種表現的工具作媒介把它們傳達出來，——那就是「形式」。

感情，想像，思想，形式四者固然是詩歌的要素，但同時也是散文，戲劇，小說等文學中的要素；難道其四者無分別嗎？其實不然，這其中是有着很大的分別的，但頗不易。普通人以為詩歌與其他文學之分別在於有韻或無韻，說有韻者為詩，無韻者為文，這是荒謬之至的話。我們知道許多有韻的東西都不能算詩，如各種鼓詞及歌訣等；假使有韻即可成詩的話，那麼康熙字典前面那幾十首法訣豈不是幾十首五言或七言絕句嗎？百家姓及千字文又可成兩首長詩了。反之，有許多無韻的散文，如歌德的少年維特之煩

惱，我們却不能否認那是詩，所以有韻無韻不足爲詩歌與其他文學作品作區別。

曾有人以詩歌與散文區別，說詩歌是以情緒爲主，以思想爲副的；散文是以思想爲目的以情緒爲附屬的。這論調就大體說來，似頗有道理。但好細研究，仍是不妥。詩歌何嘗不可以思想爲主以情緒爲副？散文中何不能以情緒爲主以思想爲副？而其中的原素的成分多少輕重，其中綜合變化，極其奧妙，不可言說，總不像化學那樣分析得毫釐不差。於此，我們只好說，詩歌比較地感情想像的成分多一點，散文文學思想事實的成分比較多一點；詩歌比較注重情調，散文比較注重描寫；詩歌比較近於音樂，散文比較近於圖畫；詩歌大多數是有韻律的，散文則無韻律。但這個比較是就大多數而論的，並不能肯定，也不是說非如此不可。而且也不免有例外，甚至於那例外到有些與此正相反的，我們也不能否認他不是詩歌或不是散文，總之一句話，不可太拘泥於此。而這裡說的詩歌底感情及想像的成分比較多一點；散文底事實思想的成分較多，並不是說詩歌以感情及想像爲主，散文以思想事實爲主，「成分多些」與「爲主」是絕不相同的。

較此尤難的是詩歌之定義了。詩歌的定義普通大概總以爲：詩歌是用有聲調有韻腳的文字表現人生批判人生的。（這裡的韻腳是可有可無的，不是必需的）華之登屯下詩

歌的定義道：「詩歌是以情感的節奏的語言藝術地具體地表現人們的心的……」藝術的具體表現，一切的文學莫不皆然，並非只有詩歌如此。表現人們的心，不是詩歌獨有的責任，那一種文學不是表現人類的心呢？情感的節奏的語言，一切文學都要用它，且都可用它，並非詩歌獨有的工具。節奏（rhythm）乃是各種高低輕重抑揚的聲音的錯綜，間離，重疊的排列，不但一切散文裡都有，便是極平常的寒暄閒話裡也有。至於愛倫坡以美為詩歌的定義，雖頗有深意，亦很能包括。但總嫌空泛。美到底怎樣講呢？詩歌裡的悲哀的情感不就是美嗎？奇異的想像不就是美嗎？偉大的思想不就是美嗎？巧妙的藝術不就是美嗎？但美不祇限於詩歌專有的，一切文學藝術裡都有美。

## 二、底感情

上節裡曾經說過詩歌比其他一切文學更接近音樂，所謂接近音樂實際就是更多情感底分子的意思。因為音樂近如美學家所說「具体的情感」，它完全是感人魔力獨立構成的；音樂本身已與情感溶化而為一，不可分解。而它絕對用不着理智概念，能就直接撥動人們的情感。音樂感人的魔力比一切藝術都要大，比一切藝術都要快，而純粹澈底。所以有人說：「音樂是神藝」是表現最有力的武器。文學雖也以情感為要素，但除情感之

外，還有想像，思想，形式等諸條件所限。因此大多數的詩歌都有韻律，有些詩歌被音樂家加以曲譜唱起來便能感動人。配特說：「所有的藝術都趨向音樂」——此即說鼓動情感勝過詳述理性的概念（All art tends to become music——that is to stir emotion rather than to state intellectual ideas）。但是我們不可誤會，詩歌雖比其他文學更接近音樂，然終不可變成音樂，其情感不過較音樂少一點罷了。

然而我們從詩歌的起源方面看來，它的發生最爲早了。亞里斯多德說先有敘詩事，劇詩，而大家從社會進化上並人類學上研究起來，都以爲最初發生的是抒情詩。因爲抒情詩的發生和舞蹈音樂有連帶關係的；而原始的抒情詩所取的形式又是音樂的形式。據麥更西說，詩歌比明白清楚語言先發生。他以爲我們人類或而有一個時期（史前時代）是沒有語而生活着的，但是決沒有一個時期不用肉體的動作姿勢和呼吸的聲音互相傳達感情的。這呼喊出來用以傳達情感的聲音便是最古的（原始時代）詩歌。雖然我們現在的詩歌已不像那樣單純而已有別種要素加入，但是由此可見，詩之與音樂與情感是怎樣的關係了。

但詩歌裡應當用怎樣的情感呢？普希金曾下過這樣的定義道：「詩歌是用高尚的想

像來表現高尚的情感的。他之所謂高尚的情感便是愛戀，敬重，讚許，愉快等情感；不高尚的情感便是憎惡，忿恨，恐怖，悲傷等。而文却斯德卻以為一切文學都不宜有「自私」「苦痛」兩種情感。他所謂之苦痛的情感，包括嫌惡，輕蔑，嫉妬，怨怒等。像這樣判定詩歌裡一切情感都可用，不管是高尚的或不高尚的，不管是愛戀，敬重，讚許，愉快，還是憎惡，忿恨，恐怖，悲哀……等，只要是人的情感誰也不能禁止誰用它們。但我們應知，什麼情感可以一貫一切詩歌的情感呢？有人說美感可以包括詩情。美是什麼呢？三泰亞納曾說「美是客觀的快樂」。可見美於一切可樂的東西都可概論，拿來包括詩情實在太空泛。文却斯德以為文學的情感是「對於人生的同情的「一切形式」(All forms of our sympathy with life) 這真是一針見血之論。但文却德所說的同情，實含有道德及慈善的意思，我們不可把「同情」二字看得這樣狹隘；我們當把同情二字的意義擴大，擴大到宇宙之中的一切。以下，我們不妨舉出文却斯德的五個情感底標準：

一、情感的合宜或適當

(the justice or propriety of the emotion)

二、情感的有活氣或有力



(the vividness or power of the emotion)

三、情感的連續或持久

(the continuity or steadiness of the emotion)

四、情感的廣博或變化

(the range or variety of the emotion)

五、情感的等級或性質

(the rank or quality of the emotion)

三、底想像

泰納說：「藝術乃是由性情裡看出的自然」，彫刻家斯托陋說：「藝術所以是藝術的原故，便因為它不是自然。完全模仿自然，不能算是藝術。」詩歌也是藝術之一，當然和這一樣，並不是把事實只客觀的描寫出來便可稱之謂藝術；必須要把自然用情感的爐冶過，用想像之火燃過；要把形同殘渣滓的自然鍛冶成整個的，要把生的自然煮成熟了的；經情感的爐冶過，想像的火燃過的自然，已經不是原來的自然了。我國有句俗語道，「詩從胡說來」說這句話的人，真是天才，他已經懂得詩的三昧了。即使現在的大學

教授，文學博士也恐還有不能了解這話的意義的。最不可誤解的「胡說」並不是真在胡說，——所以想像化並不是虛飾的，不過與實際迥然不同罷了。他們將實際變化了，但還有是真實的而且比實際更真些。

柏拉圖說，「狂人有四種」詩人即是其中之一種。莎士比亞說，「狂人，情人，和詩人都是富於想像的」，狂人看見的都是鬼怪，情人看見的都是美麗；至於詩人所能看見的皆是常人不能看到的，他並能想像到常人想不到的；常人看見的死物詩人能將他看成活活的，看成有生命的，而把自己的生命賦與其中。詩人富於想像，能把想像的彩衣披於自然身上，把自然化裝起來：這都是詩人與常人不同的地方。

詩人雖善想像，但也要有直接間接的經驗作材（原）料，沒有經過則憑想像這也是不能夠詩的條件的。但那最重要的一點便是把這經驗的實際綜合底變化過了。譬喻我們讀了荷馬的伊利亞德，雖隔現在數千年，而那戰亂的慘況猶如歷々在目。但是究竟那戰爭如何會引我們入勝呢？如果只是寫一槍一刀的肉搏，那使失掉詩的意義了。必須經過詩人的想像綜合變化，如希臘底紀元前數百年的荷馬所經過那種戰亂的時代底想像。但想像是否須要一種界限？這是不能不預先考慮的。想像如作夢，夢是由經驗而幻演出來

的，未到過柏林決也寫不出遊柏林記事，這是固定的。但夢雖由經驗而來，却已不是經驗，不是現實了。想像雖由經驗而變化，組合，擴大，但不像記憶那樣只能保存，只能復現；想像乃是創造，又是產生。經驗有如一粒種子，想像卻是一朵花；總之，經驗本是不成片段的，經過演化，組織，纔成整個的想像。

最後，本應該將詩歌的形式解說一下。但是在所有文學之分野裡從起源上說莫有過於詩歌的了，這在前面差不多都有間接的論述，亦勿庸我來贅言。所以因為起源最早之故，少不得在討論文學與形式裡已經代出來了，尤其詩歌的範圍也太廣汎，正因其廣汎，所以犯了不少的重複。在這裡爲了避免重複起見，只好省略了。

最後，我介紹一節日本武者小路實篤的論詩來結束詩歌一文罷！

詩是無論什麼時代都存在着的。有人的處所，有男女的處所，有自然和人類交涉的處所，就有詩。在嬰兒沒有語言，也沒有性慾，然而詩總會是有的。

獨行山路時，不成語言的詩即脫口而出；看見海，走在郊野上，也想唱歌。

人之心中有詩，生命之中有詩，和外界相調和時有詩，詩雖說是作的，然而生出來的。所謂作詩，不過是將那生出來的東西加以整理。

詩不生於沒有潤澤的心。詩僅生於活潑的心。利害打算，和詩是絕少緣分的。在詩，附着韻律 (Rhythm)，那韻律是和其人的生命，呼吸，血脈有關係的。試合着既成爲的形式，使自己的生命充實而流行，有時雖然也有趣，然而內部也不可沒有動軋想要打破形式的力。

這一點，是和水很相像的。大河，是仗着河堤防止着它的氾濫而存在的；但河堤須不可是紙糊的東西。河的力，必須不斷地和河堤戰鬥。

避了河堤而流行的川，不是真的川。所以尊敬者，只在它不使從內部溢出的力散漫。以竭力成爲集注狀態，作爲可以溢出之前的這一點。

好的騎士，並非是使駑馬變成駿馬的幻術家，不過是能統一了駿馬的力，使他更加生發的人。這雖然是很普通的話：倘不磨，即使鑽石也不發光的。但無論怎麼磨，倘是瓦，可也沒有法。然而如果是很大的岩石，就又有興趣了。這麼一說，便成爲即使不磨，也是有趣的意思了。可是以詩而論，將自己的心的動作照樣的表現出來的事，也還是一種藝術。「領會」，是必要的。只是也不能說：對心的所有，照樣煎濃了而表現，便不成其爲詩歌。

將在自己內部的東西，照樣的生發起來的時候，單是這個，就大抵成爲出色的好詩。

……………(中略)

前者的時候如噴火山的，

後者的時候如春天的太陽的。

詩呀，詩呀，生命的火呀！

燒起來吧！

在散文底的時代，詩更應該被飢渴似的尋求。

如果詩中沒有這樣的力，這是詩人之罪，不過，是在說明詩人的力的微弱。

## 第二章 散 文

### 一、散文是什麼？

自六朝駢儷有韻之文盛行之後，唐宗以來，各人的文集中，當然會有散體或散文等成語，用以與駢體駢文等對立的；但它的含義，它的輪廓，決沒有現在那樣確立，亦決

沒有現代人對於這兩個字那樣認識得明白而淺顯。所以，當現代而說散文，我們還是把它當作外國字 (Prose) 的爲好，用以與韻文 (Verse) 對立的較爲實切，適當。那麼它的第一的消極條件既是無韻不駢的文字排列，所以自然底散文，小說，對白戲劇（除詩劇以外的劇本）以及無韻的散文詩之類又不能限於廣義的散文裡。雖然西歐文學論裡有 (Prose Fiction Prose Poem) 等名目。可是我們一般在現代平常所用的「散文」兩字，卻又不是這麼廣義的，似乎是專指那既不是小說，又不是戲劇的散文而言。近來有許多人說，現代的散文就是指法國蒙泰紐的 (Essais) 英國培根的 (Essays) 之類的文體而說是新文學發達之後纔興起來的一種文體，於是一譯再譯，反轉來又把像英國 (Essays) 之類的文字稱作了小品。有時候含糊一點的人更把「小品散文」或「散文小品」這四個字接連在一起，以祈這一個名字顛沛不破，左右逢源；有幾個喜歡分析自立門戶的人就把長一點的文字稱作了散文，而把短一點的叫作了小品。其實這一種說法，與這種翻譯名義的苦心，都是白費心思的，實在說，中國所有的東西又何必要與西方一樣？西方所獨有的氣質文化，又那能完全翻譯過來。所以我們的散文只能約略的說，是 (Pros) 的譯名和 (Essays) 有些相像。（係除小說，戲劇之外的一種文體）

散文既經我們決定了是與韻文對立的文體，那麼無論如何也得稱之謂「無韻的文章」了。所謂韻者係文字音韻上的性質與規約，在中國極普通的說法，有平上去入或平仄之分，在外國極普通的有長音短音或高低抑揚之別。照這些平仄與抑揚排列起來，對偶起來，自然又有許多韻文的繁瑣方法與體裁，但在散文裡這些就都可以不管了，尤其是頭韻脚韻和那些所謂洽韻的東西。所以在散文裡，音韻可以不管，對偶也可以不問，只教辭能達意，言之成文就可以了。——散文的外形大致是這樣。

至於它的內質：近代有些人依了文章本體的內容來分類而辨體。於是現代論文章的內容者，就把散文分成了四大部類：一、描寫(Description) 二、敘事(Narration) 三、說明(Exposition) 四、論理(Persuasion including Argumentation) 還有的人，想以實寫，抒情，說理這三項來包括它。如從文章的本體來看，當然是以後者分類方法為合理而簡明；但有些散文，既是說理的而又抒情，或者兼以描寫記敘的，到這時候，你若是想把它來分類合併，當然又覺得困難百出了，所以我們來論散文的內質，就首先須避免這分類細叙的辦法。我以為一篇散文的最重要目的，第一是要尋這「散文的心」在外國修辭學裡有稱作「主題」(Subject) 的，或稱作「要旨」(Theme) 的，大約這就是所謂

「散文的心」了。有了這散文的心後，然後方能求出散文的「內質」來，就是如何能把這「心」盡情地表現出來的最適當的安排方法，到了這裡，散文的技術化（藝術）方被雄壯的歌頌出來。

## 二、底變遷

按照文藝的起源來說，文藝起源的次序大概是先韻文，（即詩歌）次散文，詩歌之中又是先記事抒情，次說理，散文則是先記事，次說理，最後才是抒情。（這是希臘的文學史）一方面是史詩和詩劇，抒情詩，格言詩，一方面是歷史和小說，哲學，小品文，這在希臘文學盛時還沒有發達，雖然那些哲人（Sophistai）似乎有這一點氣味，不過他們還是思想家，有如中國的諸子，只是勉強去仰攀一個淵源，直到「紀元」時，希臘文學時代才可以說是興盛了。至於中國，向來只說蒼頡造文字，然後書契易結繩而治，由此可證，文字之發生底根本意義還是在「記事」到了春秋戰國，孔子說，「煥乎其有文章」於是「夫子之文章可得而聞」了；於此，於文字之上，顯然是又加上了一些色彩。而六經之中除詩經外，全係散文這是無異義的，易經，書經與春秋，其間雖也有韻語，但都係偶然的流露，不是作者的本意。從此可以知道，中國古來的文章一向就以散



文爲主要的文體，韻文係情感滿溢時之偶一發揮，是不可多得又不可強求的東西。——正因爲說文章就指散文，所以中國向來沒有「散文」這個詩。若果我的推測不錯的話，則我們現在所用的「散文」兩字還是西方文化東漸後的產品（見西方文化東漸史）或者簡直說是翻譯可也說不定，正如中國的散文須從晉文裡才能看出小品文的色彩來。

周作人先生在他的雜拌兒跋一文中說：

「唐宋文人雖也作過些性靈流露的散文只是大都自認爲遊戲文章，到了要作正經文章的時候，便又照着規矩去作古文。明清時代也是如此，但是明代的文藝美術比較地稍有活氣，文學上頗有革新的氣象，公安派的人能够無視古文的正統，以抒情的態度作一切的文章，雖然後代批評家們貶斥他們爲淺率空虛，而實際卻是真實的個性的表現，其價值竟在竟陵之上。以前的文人對於著作的態度可以說是二元的，而他們則是一元的，在這一點上與現代寫文章的人正是一致，現在寫文章無論什麼都用白話，也就是統一的一例。（中略）以前的人以爲文是以載道的東西，但此外另有一種文章却是可以用來消遣的，現在又把它統一了，去寫或讀可以說本以消遣爲目的，但同時也就是傳了道了，或是聞了道。除了還是想要去以載道的老少之外，我想現在的人的

文學意見大抵是這樣，這也可以說是與明代的新文學家的意思相差不遠的。在這個情形之下，現在的文學——限於散文——與明代的有些相像，正是不足怪的，雖然並沒有模仿，或者也還很少有人去讀明文，又因時代的關係在文學上很有歐化的地方，思想上也自然要比四百年前有了明顯的改變。……」

於此，我們知道散文在晉以來，經過不少的演變，直到明的公安派和竟陵派，他們打着反叛於復古運動的旗幟。那時是明朝萬曆年代，約當西曆十六世紀之末至十七世紀之初。公安派的主要人物的三袁，即袁宗道，袁宏道，袁中道三人，因為他們是湖北公安縣人，所以有公安派的名稱。他們的主張極其簡單，可以說和胡適之先生的主張差不多。所不同的是當十六世紀利瑪竇還沒有來，所以缺乏西方思想。（雖然他們也有新思想，乃是借外來的佛教與儒教思想對抗）假如從現代新文學的主張要減去他所受到的西方影響，科學，哲學以及文學各方面的，那便是公安派的思想 and 主張了。而他們對於中國文學變遷的看法，較諸現今的談文學的人或者還要更清楚一點。理論和文章很對而很好，可惜他們的運氣不好，到清朝時他們的著作便都成爲禁書了，他們的運動也給乾嘉的文人所推倒了。

關於散文的變遷小史，走馬觀花的也只可以到此了。至於以後，便是五四時代，那在下一節裡也可參照出來的。爲了避免重複之弊，只止於此了。

### 三、底現代

現代底散文之最大特徵，是每一個作家的每一散文裡所表現的個性，比從前的任何散文都來得強。古人說，小說都帶些自叙的色彩，因爲從小說的作風裡人物裡可以見到作者的寫照；但照現代的散文，却更是帶有自叙傳的色彩了，我們只要把現代作家的散文集一翻，作家的世系，性格，嗜好，思想以及信仰生活習慣等無不活潑地現在我們的面前。這一種自叙傳的色彩是什麼呢？就是文學裡所最可寶貴的個性的表現。文却斯德在他評論散文作家的文集裡的序言上說：

……若有人嫌這書的大部分の注意，都傾注入了各人的傳記，而真正的批評，卻祇佔了一小部分的話，那請你們要記着，像海士立脫，蘭姆，特·崑雪，威爾遜，漢脫諸人所寫的主題，都係取從他們自己的經驗之內的。恐怕在其他一樣豐富一樣重要的另外許多近代散文之中，像這樣地絕對帶有自叙傳色彩的東西，也是很少的吧。以往常是很有用的傳記的方法來評論他們，在這裡是對於評論家的唯一大道。他在能

够評量那一冊著作之先，必須要熟悉那作者的「人」才行的。……」

這一段話雖則不能直接拿過來適用在我們現代散文作家的身上，但至少散文的重要之點是在個性的表現的這句話總可說是中外一例了。周作人先生在序沈啓无編的冰雪小品選的一文中說：「我魯莽地說一句，小品文是文學發達的極致，它的興盛必須在王綱解紐的時代。……」所以，自五四以來，現代的散文是因個性的解放而滋長了，胡適之先生在五十年來中國之文學中說：

「白話文很進步了，長篇議論文的進步，那是顯而易見的，可以不論。這幾年來，散文方面最可注意的發展，乃是周作人提倡的小品文。這一類的小品，用平淡的談話，包藏着深刻的意味，有時很像笨拙，其實卻是滑稽。這一類作品的成功，就可澈底打破那「美文不能用白話」的枷鎖了。……」

因為說到散文中的個性，（此之謂個性原是指（Individuality 個人性），與（Personality 人格），的兩者合一性而言，所以也想起了，由林語堂先生等所提出的所謂個人之體（Personal Style）那一個名詞，文體當然是個人的；即使所寫的是社會及他人的事情，只要是通過作者的一番翻譯介紹說明或寫出之後，作者的個性當然要滲入到作品裡去

的。左拉有左拉的作風，佛倫貝爾有佛倫貝爾的作風，在尤重個性的散文裡，所寫的文字更是與作者的個人經驗不能離開的了，難道我們因為若寫身邊雜事而不免要挨罵，反而故意去寫些完全為我們所不知道不經驗過空虛文倒算真實嗎？這無論如何是如何的客觀寫實論家也決不會如此下論的。至於個人文體的另一面的說法，就是西歐各大散文家所慣用的那一種不拘形式家常閑話式的體裁（Informal or Familiar essays）的話，看來却似很容易，像是一種不正確的愉懶寫法，其實在這種容易的表面的作者的努力與苦心，批評家又那能夠理會？十九世紀的批評家們，老有非難海士立脫的散文作風者說：「在一天春風和煦的星期日的早晨，我喝着熱騰騰的咖啡，坐在向陽的回廊上的安樂椅裡讀×××的書，等々の又是那麼一套！」這誹謗雖然很有點兒幽默，可是若不照這樣的寫法，那海士立脫就不能成其為海士立脫了。所以個人文體在這一方面的好處，就在這裡。梁實秋先生曾在新月上一篇論文的最末說：

「……近來寫散文的人，不知是過分的要求自然，抑過分的忽略藝術，常淪於粗陋之一途。無論寫的是什麼題目，類皆出之以嘻笑怒罵；引車賣漿之流的語氣，和村婦罵街的口吻，都成為散文的正則。像這樣恣肆的文字裡，有的是感情，但是文調

，沒有！」

難道寫散文的時候，一定要穿上大禮服，帶上高帽子，套着白手套，去寫出文選錦字上的字面來作不成？由他這段論言出發，我們又可以曉得現代的散文的第二特徵是在它的範圍廣大。這散文內容範圍的擴大，雖然不就是偉大，但至少也是近代散文超過古代散文的一個長足進步。

文藝理論家尼姊在她編的文藝批評論裡說：

「……在各種形式的散文（此散文指廣義者而言）之中，我們簡直可以說（Essays）是種類變化最複雜的一種。自從蒙泰紐最初把他對於人和物的種々觀察名作（Essais）或試驗以來，關於這一種有趣的試作的寫法及題材，並不會有過什麼特定的限制。尤其那些不拘形式的家常閑話似的散文裡宇宙萬物無一不可取來作題材，可以幽默，可以感傷，也可以辛辣，可以柔和，只要是親切的家常閑話式的就對了。在正式的散文（The formal Essay）項下也可以有種々の典型，數目也很多，種類也很雜，這又是散文的範圍擴大的另一鐵證。像馬可來有些散文，其性質就是歷史式的傳記式的，正夠得上稱作史筆與傳記而無愧。也有宗教的或哲學的散文，德義的散文，批評

的散文或教訓的散文。這些散文中的任何一種，它的主要底目的都是在訴之於我們智性的。可是比正式的散文更富於藝術性，由技術家的觀點說來，覺得不容易寫好的那種散文，却是平常或叫作「不拘形式的」(Informal)或叫作「家常閑話式的」(Familiar)或叫作「個人文體式的」(Essays) 這種的詩文的名稱，就在暗示着它的性質與內容。它是沒有一定的目的與一定的結構的。它的目的並不是在叫我們變得更聰明一點，卻是在使我們覺得更快樂一點。……」

所以現代的散文之內質範圍竟能擴大到如此者，正因為那種不拘形式的散文的流行，正因為引車賣漿者流的話氣，和村婦罵街的口吻都被收入到了散文裡去的緣故。唯其如此，所以現代散文的第三特徵是：人性，社會性，與大自然的調和。

## 第三章 戲劇

### 一、戲劇是什麼？

假使我們把「戲劇」這名詞去問人的時候，總會有人把它和「戲曲」混合起來吧。研究起來說，戲曲是戲曲，戲劇是戲劇，我們很可以分割出來的，決不能混而爲一。戲曲，假使令我們嚴格地分析，它不過是規定戲劇內容的台本，同時它也可說是文學中的另一種表現形式。而戲劇却是有它的特性，成了藝術之一分野，和文學成爲藝術之獨立的表現形式。

所謂戲劇，（在本節裡的戲劇，是按照廣義底解釋——綜合的藝術）一般的定義，是可以這樣說：用一個特意作出來的故事，由演員在舞台上演給觀衆們看。這一回事，才稱之謂戲劇。所以把戲劇分析起來，使可看出有三個作用在裡面：一、作動作的演員，二、給你看的地方——劇場，三、看的人（觀衆）——假如這三項作用各々獨立或分離了的時候，那是和戲劇沒有一點關係，——只有在這三個相互作用而成爲一體的時

候，我們才能稱它爲戲劇。



譬喻一個演員，他只是人，而不能成爲戲劇，雖有壯大的劇場，也只是建築物，終不能稱爲戲劇；同樣有了的看觀衆而沒有人上台上動作着，他們也只是人羣，它們三者是決不能統一的，只有它們三個統一了之後，才會產生出戲劇來。所以，不論怎樣戲劇是有時間性的，只有在三者統一了的時間，才能稱之爲戲劇。所謂舞台藝術是依據德國戲劇家亨格梅說的：「戲劇是一個綜合藝術。一切在舞台上表現的藝術之綜合，所以也可稱爲舞台上的藝術或舞台戲劇。」

以上我們只說到戲劇兩個字的定義，但我們知道一切的文化，都是由當時社會的下層機構來決定的。換句話說，以世界觀來考察演劇的話，那末，演劇和其他藝術同樣，它是成爲一種社會現象之一，它非但是現實的反映，並且還是理解現實的武器，同時，更是創造現實的武器。一般藝術的共通的形態——藝術的基本特徵，是思想性和形象性。當然，戲劇也不能例外，不過戲劇之所以和一般藝術形態不同的，自然是在它獨有的表現手段，和它獨有的性質。它決不僅在和其他藝術共通的社會的意識形態的素質上。和其他藝術同樣，戲劇是社會認識的特殊形態，但演劇的獨特性，是包含在他獨特形成的統一體中，把它從其他藝術的形態中區分出來的特殊的綜合中。假使藝術是社會意識

感化最強的手段，那麼戲劇在一切藝術形態中是最生動的而強有力的表現底工具了。

在積極的反映現實的諸藝術中，單是反映在時間性上的，是詩歌音樂，在空間反映上的，是繪畫和建築，但演劇是同時反映了時間和空間的藝術。在靈活的動律中，它反映了現實。這靈活的動律，便是在一定的場所中發展着，以相互的連續中的幾多的關聯事情集中起來；它具有着時間的空間的長度，所以戲劇是具有着時間的空間的藝術之總特性，獲得了表現和感化的獨特的性質——這是演劇的第一特性。活的動向是活的人類的認識與意志的表示，而戲劇藝術的材料，是動的人們，他們是利用他們的心理意識形態的本質和物理的本質來使觀眾更理解的，——這是演劇的第二特性。演員和觀眾之間成立了活的直接的連絡，——觀眾不單是接受了由藝術家所作出的藝術作品，同時，也接受了創作主體和客觀兼於一身藝術家本身（演員）。演員是直接出現於觀眾的眼前，這效果，是將演劇造成——在一切藝術中最強力的表現的藝術——因為藝術和觀眾所生的直接連絡，這個便把演劇和其他的藝術區別出來。藝術家和觀眾中間發生直接的生動的連絡，——這是演劇的第三特性。演劇沒有留到後世的紀念碑，演劇只是爲了今日而製作的今日的藝術。各個演劇的作品之內容和性質是由當時的演員和觀眾的性質而決定

的，演劇完了，觀眾散了，在第二次的時候，它已不是第二次的同一時的反覆，戲雖可以千回公演，但千回中，決沒有一樣的戲劇存在。活的動作是不能反覆的，(Motive) (Motive) 間的唯一的反覆性，——那是演劇特性之四。

關於「特性」之類，種類繁多，不過無有及此四類重要的，所以省略不舉了。像演劇含有這樣多的複雜體系，它不僅爲了創作地反映了現實而利用着，同時，也爲了演劇的創作的主體是集團的緣故，所以演劇不僅是綜合的藝術。唯因其具有其複雜的特性，而才使它造成了在其他藝術所不可及的偉大力量，同時，因爲它的複雜的表現形式而握得了更接近現實地反映，集團的創造和集團的影響。而使劇中的一切意識形態極容易地移入到演技者和觀眾的本身生活中去。同時是反應到社會上來。

## 二、底本質

什麼是戲劇的本質？在許多人着來這問題是頗容易解答的：就是，在裡面有各種人物（演技者）被介紹來會談着，那詩人（劇作者）可不親自出來說話。然而這不過是形式上的初步的外表基礎，是對話；可是那些人物可以在彼此相互未引起任何變化的情形中表現那些思想和情感，這樣一來，就使兩方面的心理陷於他們起始的同一狀態中；在

這樣一種情形中，不管那些對話多麼有趣味，它仍不能說是具有一種戲劇的興趣。當蘇格拉底問那些自豪的雄辯家席比亞說「美的意義」是什麼時，席比亞立刻就作了一種皮相的解答，可是此後就被蘇格拉底的那些冷嘲的反駁逼迫來放棄了他先前的定義，而向別的觀念上去碰壁，一直到他終於被這位曾斷定他是無識的哲人之高見所羞辱並激烈，而不得不離開了那園地。這種話不僅是哲學上的教訓，並且還像一種雛形的戲劇一樣能引起人們的注意，正是思想中的這種活躍的動作，這種對於結論期望的伸展。總而言之，拍拉圖的對話的那種戲劇的性格，常被稱道：

從這上面我們就明白那裡而是含有戲劇的詩之偉大魔力的，動作 (Action) 是人生之真實的愉快，不，是人生本身。只是愛動的愉快，可以使我們沉入一種疲倦的情況中，甚至就是具有很少的一點內在的活動，我們也不能免於很快就要感到乏味的，大多數的人都只是從他們的的生活的情勢，或從他們對於那特殊的努力之無能出發的，他們被限制於一種不重要的工作的狹隘範圍內，他們的日子不斷地在那愚蠢的習慣法則下度過去了，他們的生活沿着一種不知不覺的進程發展，那青年的激發的熱情不久就停滯着了。因有這樣的缺點，我們就不得不求助於各種變化，這些變化照例是包含於那可以隨便拋

去的事情中的，這雖然是一種困難的鬭爭，然而這困難是容易克服的。不過，在一切的娛樂中，演劇無疑是最能引起人的興趣的。在那裡而，我們可以看見別的人們行動着！甚至在我們自己的不能從事任何的目的底時候。人類活動的最高目的是人，在戲劇中我們看到人們，作為是道德的和理智的存在來彼此測度他們的力量，作為朋友或作為敵人，以他們的意見，情感，情慾及他的相互關係和環境來彼此影響。詩人的藝術是在這種情形中形成的：擺脫開那在藝術上是不必要的任何東西，以及那隔礙那些重要動作的發展之實生活中的那些日常瑣碎的事情，而在一種狹小的範圍內集中一些能吸引觀衆們，能給予他們以注意和期待的事件。在這樣一種態度中，他就給予我們一種人生的新樣的圖畫。一種人類生存中的動人而進步的東西之概略了。

不過這還不是全部。甚至在一種活潑的講演中，也常引用對話的方式，使那調子和表現有種相當的變化。可是對於那種在那故事中所遺留下的縫隙，演說者是在他自己的名義上來以那有關係的情形及其他特別事情的敘述來補充起來的。戲劇詩人必定要拋棄一切這類的便利，不過對於這事他是在下面的創造中得到充分的補償的。他必須把他故事中的每個人物描寫成一個活的人；而這個々人應在性別，年令和形象上盡量地接近他

那想像的原形之最高的概念，不，簡直是確定出他的全部人格，每句話都應在一種適合的音調中說出，並且伴以適當的動作或手勢，那些外在的情形應附加上去，這是使觀衆明白當時前進行着的事情所必需的。還有，戲劇詩人創造出的人物還必定要顯現在他們的階層，他們的年令及國家所決定的服裝中；這一半是因爲更爲相似，一半是即在服裝上也還有特性存在着。最後，他必定要看見他們安置在一種適當的所在——這個所在地在某種程度中是類似那動作所發生的地方的——因爲這也是幫助那類似性的；他把他們放在一個背景中。這一切都使我們想到「劇場」。顯然的，戲劇的詩之形式，即是以對話——不借助於敘述——來展示一種動作，是包含劇場作爲其必要的補助的。我們也承認有些戲劇作品本來不是爲舞台設計出來的，不打算在那裡產生出任何大效果來，而是在細讀上給予大大的愉快的，不過我很懷疑它們對於那永沒看見或聽見過一種劇場上描敘的人，會不會產生出同樣強烈的印象，如同給予我們一樣。在讀一本戲劇作品時，我們是習於自己去補充那表現的。

關於戲劇的文學方面我們已約略地談過了，現在該來考察一下它的那些基本觀念了。因爲（如像我們已指示出的那樣）視覺的表現對於戲劇這種形式是很重要的，所以一

個戲劇作品常常可以從兩重觀點上去看——「詩的」程度如何及「劇場的」程度如何，這兩者無論如何是不能分離的。爲使「詩的」表現不致誤解起見，我現在不談詩法和言語的修飾，這些東西，在未因卓越而有生氣時，舞台上是很少有效果的；我是要談一談一種作品的精神和設計上的詩，這存在於散文寫成的戲劇中，正如在詩篇中一樣。這樣說來，是什麼東西使一種戲劇成爲是詩的呢？當然是別的作品一樣的。首先它必定要是一種有關聯的整體，在它本身是完全而滿意的。可是這不過是一種藝術作品的一般的定義，藉以別於那些自然現象，它們彼此相離，在它們本身中沒有具有一種完整而獨立的生存，要成爲是「詩的」就必須要這樣：一種作品應是那些觀念的一面鏡子，即是說，思想和情感在它們的性質上是必需的永久真實的，它還應具體地展示它們於我們之前。

一種戲劇作品怎樣變成爲是「劇場的」，或者說宜於顯現在舞台上呢？在那些簡單的例子中是難於斷定一種作品有無這種性質的。這確是常被爭論的題目，特別是在作家和演員的自尊心發生衝突時；被此將那失敗相互推諉，袒護作家的人們就要求表演藝術上的一種想像的定義，而責備它的實現上的現存的工具之不夠。不過一般來說，要答覆

這個問題並不是怎樣困難的。所提出的目的是在對於一堆羣衆產生出一種印象，維持着他們的注意，激發起他們興趣和同情。在這樣的情形中，詩人的事業就與演說家的事業相合了。那麼後者又是怎樣來達到他的目的呢？以明白與敏捷和力量來達到那目的。凡是超過平常的忍受或了解的限度之事，他必定要竭力避免。還有，當一羣人集聚在一起時，他們是相互分散彼此的注意力的，只要他們的眼和耳沒有一種在他們本身以外並超越過他們本身的共同目的注意力的，因此，戲劇詩人，也如演說家一樣，必定一開始就要以那些强有力的印象來使他的聽衆們忘掉了他們本身，完全把握着他們的注意。也有一種詩，柔和地激動一種心境，與孤獨的深思相諧和，就如那微風從亞理埃的豎琴上送出的旋律一樣。不管這詩在它本身上面可以是如何優美，要是沒有其它一些伴奏，那，它的音調定會在舞台上失去。那軟性的拉琴是不足以用來調整一種軍隊的進軍，激動起那軍隊的戰鬥的熱情的。在這上面，我們必定要有刺激的樂器，特別是一種引人注意的節奏來加速那脈膊的跳動，使那獸性的精神有一種更速的運動。一種戲劇所極其必需的，就是使這種節奏在動作的進展中能被感覺到。當這效果一獲得時，詩人就立刻踏着他那迅速的步調，任隨他自己的天才的發揮。



還有些要點，就是那最精巧而淳化的風格，那最動人的抒情句子，那最深的思想和遙遠的幻境，那機智的最敏捷的閃光，那活潑而飄渺的幻想之最燦爛的發揮；都是要適得其當的，還有那不覺厭倦的觀衆，甚至就是那些未完全了解它們的觀衆，也都要有一種貧婪的耳朵來追逐全部，就像音樂與他們的情感相溶合一樣在這裡，詩人的最大的藝術是在於利用那些對照的效果，這使它在一個時候產生出靜息，深々的沉思，甚至疲歇中的那種失神的淡漠，另一方面產出那最騷動的情緒，最激烈的情慾。不過，因為劇場適合的關係，必定不能忘了，很多地方是必定要常々依據觀衆受性和性情，最後還要依據民族一般的性格，及精神上的教養的特別程度，在所有的藝術種類中，戲劇這種藝術，在某種意味上，是最通俗的；因為，它雖是從一種啓發了的心境的平靜中產出的可不怕展示它自己於社會生活的複雜和騷動之中。戲劇詩人，比其他任何詩人，更爲不能不去獲得外在的愛護和稱許。但是，這自然不過是表面上使他自己降低到他的聽衆；在實際上，他是把他們提高到他自己的程度了。……

### 三、悲劇

外來文化多發源於希臘，戲劇也是其一。當紀元前六百年之時代，希臘有一個詩人

(Arion) 創製了一種歌調，名狄條倫波斯，用以祭祀酒神。這歌調由聚人合唱，復由樂器相和。而歌唱的人須喬裝改扮，繞行於酒神夕案的旁邊。至紀元前五百三十六年，復有 (Therpsis) 於其歌調中加入了獨唱。本來只是詩歌和音樂結合的東西，因歌唱人的改裝，乃產生出濃厚的戲劇性質，現在加入了獨唱，於是把這首歌一變而為希臘之悲劇 (Tragedy) 的起源。於每年三月間當他們舉行狄奧尼沙士的祭祀時，歌舞隊繞着祭壇跳舞。這種歌舞儀式的目的無非要表現古代英雄的偉大或他們生活的背景。以後，所以由此戲劇的題材才有了嚴格的規定。題材不拘是玄想的，或道德的，或當時的生活批評，必須不丢掉原來的目的，就是要含有快樂和教育的性質，以表現那過去的英雄的生活。

此後 (Phrynichos) 更將此種悲劇超出宗教的範圍之外，而用以演唱人事。他曾經編過一個劇，描寫波斯人占領希臘的情形，當時的觀眾無不為之下淚。從紀元前五百年至四百年時，這其間為希臘悲劇的全盛時期，全國詩人羣集雅典比賽，凡參與這種比賽的詩人，每人必須編作三種悲劇。據載於歷史的當時著名詩人有 (Aeschylus) 他敬神極其誠篤，凡他所編作的劇本，對於宗教信仰的觀念很深。繼他而起的有 (Sophocles) 這是一個極深沉的劇作家，他所有的著作，均富有靜寂的旨趣。最後為 (Euripides) 其

三人同被稱爲「古希臘三大劇作家」。

悲劇是戰敗者的記錄，是要在感動人，而教育人，此外更要帶一種刺激性。凡是文學，如記述故事的，總逃不了鬪爭的，於悲劇更爲顯著。人生本來就是一個戰場，既戰則就有勝利的或失敗的。一切描寫人生的悲劇，無非也就是描寫鬪爭的結果。德國一個大哲學家說：「假若沒有了鬪爭，戲劇也就要滅亡了，」此話說得頗有道理。

悲劇鬪爭的內容，大致可分爲三類：

一、人的意志和命運對抗——命運悲劇

二、人的意志爲要克服命運的對抗——性格悲劇

三、人的意志與境遇相對抗——境遇悲劇

既是悲劇而必須戰敗，所以悲劇的結果，總是悲慘的失意的。當十七世紀時，德國古典主義詩人奧匹次會論悲劇如下：

「……悲劇……鮮能容納卑微的人物或平常的事蹟，因爲悲劇所有的事，只能限於王室的命令，暗殺，失望，父親與孩子的殺戮，大火，姦淫，戰爭，叛亂，哀慟，呼號，恐怖，死亡，以及諸如此類的事情……爲悲劇之因素……」

我們知道悲劇是最容易引起同情的藝術。悲劇的觀衆，對於主人翁的不幸，常表深切的同情；又是憐憫，又是恐懼，憐憫的是劇中人的遭遇，恐懼是是倘自己也會有這樣的不幸，將何以堪。這種情緒，當然是極其高尚。世界的和平與安慰都是這樣產生，所以說悲劇能使精神淨化，對於人生最爲有力。衛地門說：「文學須能幫助人類生長，纔算偉大。」而它的全部性質，在引起觀衆的反應而與之同情，自始至終，冷靜莊嚴，同時更從冷靜中噴出不可迫近的熱燄。所以悲劇又稱之謂「莊劇」。

按照時代來區別，悲劇可分爲古代悲劇，近代悲劇，現代悲劇，而各時代的悲劇非但在技巧上不同，即在它所含的性質和題材上也大相懸隔。古代悲劇和近代悲劇及現代悲劇的結局固然是同樣不圓滿，但古代悲據爲古希臘的傳統習慣所限制，在收場的後面，往往是黑暗而沒有一線光明的希望，好像漫長長夜永沒有光明的時候。近代悲劇的寫法，雖然其結果一樣是不圓滿，但從不絕望，却有隱隱曙光將來。像莎士比亞的哈孟雷特，就在代表着近代悲劇的方向。而現代悲劇也有這樣的暗示，是在提醒人們抱犧牲精神以爭求新的方向。

其次是關於題材的解放。亞理士多得的三一律是東縛戲劇的瑕點。以後，莎士比亞

打破了以往的三一律，不過還沒有完全解放，後來法國的鴛俄一出，三一律才永被廢棄不用了。到現在幾不復有此劇，然而編短劇者尚有用的，但不多見。（按亞理士多德的

三一律(The Theory of Three Unities)，即時間統一(Unity of time)•地點統一(Unity of place)•題義統一(Unity of action)此謂三一律，又稱謂亞理士多德律。時間統一即自第一幕至末幕其時間不准逾二十四小時，而於第一幕之人物是少年，於第二幕即不得變爲老者。地點統一即第一幕於東京，而第二幕即不得於北京，此意即二十四小時不能轉變者。題義統一即劇中情節須貫徹到底，不得別生枝節，此意即如敘述甲乙愛情時，即不得插入丙丁之愛情。此即三一律之意義也。)

在前面曾說有命運悲劇，性格悲劇，境遇悲劇，從時代的劃分上可以看出古代悲劇和近代悲劇之特異處。關於古代悲劇與近代悲劇有這樣一個解說：「古代悲劇的動機自其外，近代悲劇的動因自其內。」其主說是前者人的意志和命運戰爭，後者是意志爲要勝過命運而戰，所以近代悲劇叫作性格悲劇，古代悲劇叫作命運悲劇。命運是有無限的威權，絕不抗的力量，脆弱的人生當之無不失敗，所以命運悲劇總是失望。但人生未必全受命運的支配，堅強的意志定可勝天，於是有性格悲劇。但是到了現代，這主張又不

同了。我們知道現代悲劇的描寫，都是從意志和社會環境的鬭爭作出發點的，所以這種豪叫作境遇悲劇。因為文明進化，人類征服自然的力量越發大了，可是社會因襲的力量也隨着歷史的年月而培增，我們竭力改善我們之環境，倘不能得到自由的生存，於是悲劇便開場了。在現代人類意志和環境鬭爭裡，可以看出現代劇重心的所在。我們決不能離開社會，社會是要我們來改造的，所以打破從前的因襲的社會是分內的事。而另外去建設一個自由的社會，自然也是一般文化鬭士的責任。如果我們是個碌々庸材，或意志不堅強的人，偶然和環境發生衝突，我們便爲成一個失敗者，這失敗，就是悲劇。反之世界上的生存者都是山林隱者，或永不圖出世之想者，那麼，就永不會有悲劇發生。此不獨悲劇如此，其他文學亦無不如此。

#### 四、喜劇

希臘的喜劇 (Comedy) 也是從狄奧尼莎士的祭祀裡產生出來的。他們一方面因爲酒神是繁殖的神，所以由詩人唱着頌歌，一方面以爲酒神是娛樂之神，所以村中男女揮着那象徵生殖的東西，而喧擾着。由前者發生悲劇，後者發生喜劇。創始喜劇是雅典人，時代大約在紀元前五百八十年，(當中國周簡王時代)

從希臘的悲劇中分化出喜劇來，可說是希臘戲劇的一大革命，就是希臘戲劇的格例之打破。最令我們注意的爲題材選取作用，常演着國中的主要人物的事實，所有劇中合唱的詞句，多時事材料，以諷以譏，所以當時的喜劇並不是專爲令人開心的，其中含着指摘訓導的成分頗多。它的性質大抵出自人格的否定。一件事好像非常之緊張，好像有山雨欲來風滿樓之勢，到了完結，原來是一場笑話；或者一個人物起初好像是很偉大，末了卻是很小。這樣與觀衆以含忽的理性，而使觀衆不易捉摸，在結果裡找出笑料來，又有一件私事，在別人早知道了，一個主人翁還以爲不知道，故意裝出一幅正經樣來哄騙人，別人也故意相調合着，製腔作勢，也是絕妙笑料。人生本是矛盾的，矛盾的地方，便是滑稽的泉源，越矛盾則滑稽的成分越多，加之矛盾的地方更是顯得人類得類得自相形穢，醜態畢露，儘管是盲目，愚昧，頑固，偏執，吝嗇，然而總是莫明其妙的自以爲很滿意，這是何等滑稽的。

常有人極端輕視喜劇。殊不知喜劇自有喜劇的價值，不但難寫，而且難演。當田漢要將魯迅先生的阿Q正傳改編劇本的時候，魯迅先生曾致信與田漢，叫他「勿要費力不討好，阿Q正傳不是現在這般自豪是成功的演員們所能演的，其中的滑稽並不只在使人一

笑而已」。(按高尚的喜劇來說，其中使人的發笑處，並不是滑稽，乃幽默也)所以喜劇的偉大處並不僅是使人發笑，那偉大處使每個人見了那小丑(幽默頂點)都覺得好像是自己在那裡作怪，能使人傷心，驚懼，驚懼與傷心之餘而自己驚惕，其最大的自覺是「自己」。

## 五、其他

按戲劇裡除了這兩種而外，其他如悲喜劇 (Tragedy comedy)，感傷劇 (Sentimental drama) 鬧劇 (Melo-drama) 及詩劇等。悲喜劇就是悲劇與喜劇兩種體裁合併起來的，悲劇的結局往往是死滅悲慘，喜劇的結局總是圓滿愉快，悲喜劇就是調和這兩種使之輕重相等。不過，其藝術的價值上有使我們懷疑的地方，例如「大團圓」或「強盜發善心」等結局往往不能形於自然，時露出硬湊及千篇一律等劣跡。感傷劇之於成分裡，很有同悲劇之處，在情感上是使觀眾陷於緊張不能透一口氣的餘地。鬧劇是含有充分的浪漫情感，一點含蓄沒有的激昂的情況。其次那情緒沉淪較詩尤重情感而不重事實的詩劇也就不談了。



## 第四章 小說

## 一、長、中、短的區別

小說的名稱，以法語來比較最爲的確；在法國，他們把長篇喚做(roman)，中篇喚做(nouvelle)短篇喚做(Conte)。英文把長篇喚做(novel)，中篇喚做(nouvelle)這恰和法文的(roman)和(nouvelle)相當；但是和(Conte)相當的確定文字，卻還沒有。愛倫坡曾用(tales)這字來稱叫短篇，但是這字是非常曖昧而不確定，所以後世的批評家都沒有使喚它。現在用得最普通的大概便要算是(Shortstory)這字。主張在(Short)之間畫上一條短線，而用以表示「短篇小說」這專門的意義的便是馬太教授。

法國稱爲(roman)的，便是像雨果的巴黎的聖母院，巴爾札克的烏傑尼·格蘭代之類的分量較多的小說；稱爲(nouvelle)的，便是像梅里美的嘉爾曼和克龍巴之類的樣式和長篇相同而分量較少的作品。在英國也是這樣，所謂(novel)，便是指的像斯各特的開尼爾·窩斯和梅雷弟斯的自我主義者之類的長篇大作，所謂(nouvelle)便是指的像吉卜林的熄了的光，亨利·傑姆士的弟吉·米拉之類的樣式和長篇相同而分量較少

的東西。所以無論在英國和法國，長篇和中篇的區別，都是就量的方面而言，而不是就質的方面而言。便是說，和長篇小說用同樣的手法，同樣的結構，同樣的觀察法，同樣的描寫法，而人物之數較少，事件較爲單純，分量較少的，便是中篇。現在像托爾斯泰，杜思退夫斯基，雨果，迪更斯和沙克雷的不少作品似的千頁前後的大長篇，二十世紀之後是不很有的了；所以有人說，長篇小說的時代已經過去，而中篇的時代來到了。

這有兩個原因，一個便因爲人事愈來愈繁忙，還有一個便是因爲讀者的藝術鑑賞意識漸變得精練了；因此像十九世紀初期作家那樣的枝葉繁多，非常散漫的作品，無論在時間方面還是在鑑賞意識都受不了。關於凝縮洗練這長篇小說而招來中篇小說隆盛的時式的事，梅利美，屠格涅夫和斯替文生是有大功的。

因爲長篇在結構方面是極散漫的，所以中篇代替了它，是別無足惜的；或者因爲凝縮成了中篇的原故，倒反能夠成爲藝術的，而有減輕讀者的時間和注意力的負擔底便利，也未可知。

把長篇縮短成了中篇，這是現下的狀態；當然若有必要，也未始不能把中篇延長成爲長篇。因爲，兩者的性質是相同的。至于短篇，則不行了；因爲短篇和前二者，樣式

是完全不同的。

所謂短篇，便是指的像法國的莫泊桑的首飾，都德的最後一課，愛倫坡的利該亞之類的作品；這些作家的目標所向，和旁的長篇中篇小說家的是完全不同的，無論在材料方面，結構方面，或是長短篇方面，都顯示着獨立的樣式。

## 二、短篇小說和愛倫坡

我們在這裡從歷史方面考察一下短篇小說的發生。這短篇式的取材，結構，和描寫方面，古時也並不是沒有；在新約舊約裏面，便能發見不少和短篇小說類似的文章。這是輓近費爾普斯教授他們研究唱導得很熱鬧的事。例如路加福音第十五章浪子回頭的故事，便是一個例；那篇故事的取材和結構，都可說是短篇小說的。但是對於「短篇小說」是和長篇小說底目的方式完全不同的「一個文學形式」底批評意識漸漸成爲明確的，却是十九世紀以後的事；而最初指示這個，實現這個的，便是愛倫坡。

在波德文教授編纂的美國小說集裡，附着一篇極有意義的論文，他不但說愛倫坡是一個短篇小的先驅者，並且說他是以身感得它的結構，而在結構上排除一切外的廢物，使短篇小說的發達成爲更直接的最初的人。教授還說，愛倫坡的作品底主要的特長，便

在調和，單純化，和漸層法 (harmonization simplification, gradation) 三點；他是最努力減少不調和支離滅裂的人。也便是說，愛倫坡以自己的作品，而顯示了短篇小說所不得不依從的直路，告訴後來的作家說在短篇小說上面應當嚴守形式的調和，力謀印象的統一。

愛倫坡一方面是個作家，一方面也是個批評家。不但在實際作品上面顯示了短篇的好模範，也在論文上面說明了自己的懷抱。他論霍桑的故事的一篇文章，不但在樹立了「短篇」這一個小說的新樣式一點上是很有名，並且實際的貢獻也很大。裏面有這樣的話：

「以前面所說的理由，所以普通的小說，是從它的長短客觀的地被寫成的。因為不能一氣讀完，所以由「全的感受」而生的大的力量乃致被放散了，而不能感得它。中途停止讀閱，能使外間的不鈍的興趣混進鑑賞的興趣之中，而把作品的純粹的印象多々少々の變化了，抹消了。便是單純中止讀閱，已能破壞真的同一性的感得。至于短篇小說，則作者能夠充分把自己的意圖傳達給讀者，能使讀者的靈魂在讀閱時間中完全放在作家的支配之下，免得受到由倦怠和中止閱讀而生的外的，附帶的影響。

「所以愛好巧緻的藝術家，乃創作短篇。他若是聰明的，他將不用事件來調節自己的思想。他將以充分的熟慮，先打定要造出一個獨特的，單一的効果底主義，再想出事——最有効的事件，而以想念和事實混融于在中。倘若開顯的文章便不像能夠完成企圖的効果，那麼他第一步便失敗了。全結構中，有一句對於作家的企圖直接間接沒有貢獻的辭句都不行。要有這種手段，這種注意和技巧，才會有不凡的作品。短篇小說，大體說來便是這樣的東西了；這個要求，長篇小說是不能滿走的。」

希圖這印象的統一的愛倫坡的短篇作品，不久便受了歐洲大陸的歡迎，轉瞬間而風行于全球；而他給法國文壇的影響，更算是特別的大。但是他的短篇小說論，却沒有被人注意；便是一些批評家們，也忽視了它。一八八五年馬太教授在某個雜誌上的短篇小說的哲學，大大得了世人的注意。教授在那篇論文裡面，把在愛倫坡的論文裡只是暗示的，含蓄地敘述着的點，表面地明白地論斷了；他並且說明了短篇小說和長篇小說所以不但在長短方面不同，也在本質方面不同的原故。他說：

「真的短篇小說，並不是長短較短的小說，而是在這個以外，在這裏以上。真的短篇小說和長篇小說應當有長篇小說所缺少的統一。法國古典時代的戲劇，曾嚴守過

三一律的法則。所謂三一律便是；第一，戲劇應當是一天之中的事；第二，應當是一個場所的事；第三，應當是一個行爲；而短篇小說則應當是單一的性格，單一的事件，單一的情緒，或是由單一的局面所釀成的連續的情緒。長篇小說因爲包含着不少插話的原故，所以必然地是多岐的；而反之短篇小說則常描着完全而充足的單一的効果。所以愛倫坡也已經說過，正因爲如此，所以才能給人家以短篇所絕對不能辦到的（totality）的効果——全的，統一的印象。

「實際短篇不應當是長短的一節。也不應當是由長篇故事裡抽出的一個事件或一段插話。而應當使讀者感得，它雖是很短，但是，若要把它擴大起來，引伸起來，則會弄糟了。」

「所以沒有考察性，獨創性，和壓縮的才能的短篇小說家，是難于成功的。在這方面成功的，大抵是有一脈奇想（fantasy）的作家。」

### 三、短篇小說底定義

哈米爾頓把愛倫坡和馬太教授的主張作根底，而對短篇小說下了這樣的定義：

「短篇小說的目的，便是以最大經濟的手段而最有力的製造出一個單一的故事的效

果。」

當然只是這一點是過于曖昧了，所以我們要把哈米爾頓對於這個定義的見解解說一番。

單一的故事的效果，這句話是過於簡單了，我們要把它說明一下。故事的效果要包含行爲，人物，和局面這三個要素，才得成立。短篇和小品 (Novel) 的所以不同，由這一點也可以明白；因爲小品只要有這三個要素中的一個，便能成立。小品當今會只有人物或局面的要素，而缺少着行爲 (事件) 的要素，至於短篇小說，則非有行爲 (事件) 不可。在這一點，短篇是近於長篇小說。但在長篇小說，這兩個三個的要素並不顯明的分立着，對立着而互相密切的關係着，融合着，而短篇小說，則普通總是置力點於三要素中的一個，使它特別顯明，而多把其他兩個要素放在從屬的地位。所以短篇小說有三種，一種是着重行爲 (事件) 的效果，一種是主重人物 (性格) 的效果，一種是着重局面 (境遇) 的效果。例如愛倫坡的紅死的假面的目的是在於布置的效果，講故事的心的目的是在於性格的效果，亞孟替拉德的桶的目的是在於事件的效果，而由最經濟的節約文字上說來，在作品的冒頭 (暗示) 中心是三要素中之那一個，乃作家的要務。倘若檢討

一下愛倫坡的上面三篇東西的第一段，我們可以發見他決沒有忘去了這個責務，短篇作家倘若選定了應着重的一個要素，他便應當拿全力去製造那個效果。構想若是定規了，他便應當專心致志去完成它，於達成那單一的故事的目的沒有多大必要的枝葉，便可以不管。短篇作家中的傑才斯替文生，在給果爾維卿的信札上，曾這樣主張着：

「別作目的？……但是我不照這樣的寫法的。我們應當竭力避免製造枝葉的效果，只有能因而得到更完全的全體的效果的時候，才能使得。便是由短篇小說的成因上說來，也不得不如此。別作目標，是能弄錯作品的根本的。在長篇（*denouement*）（收場）並不這樣緊要，那不過是全體的，（*rhythm*）（韻律）的附帶的分子，但在短篇，却是骨三骨，血三血。」

接着我們要研究一下「最大經濟的手段」這句話和「最有力地」這句話。短篇應當驅使可能少的人物和可能少的事件，在可能少的時間和空間裡述敘一件事才對。這便是「最大經濟的手段」的意義。若是用兩個人物便可以，那麼止可以用兩個，決不可以用三個。若是用一個事件便能得到企圖的效果，那麼便應當小心以外的展開。若是一個場所，一個時候便夠了，那麼絕對不可以用幾個場所，幾個時候來散亂它。但是我們也應



該知道，這種手段的經濟並非無論什麼都非嚴守不可。有時候少許寬弛一下手段的節約，效果會得以非常好增進，像這些時候，便不該過於拘束。愛倫坡也說過，不當的簡潔，能和不當的冗漫一樣的損害作品。例如路加福音裡的浪子回頭的故事，用兩個人物（父親和浪子）固然也並非不可以，但是因為點出了第三者（好兒子），破壞了嚴格的手段經濟的緣故，全體的效果反而愈加顯明了。短篇作家在結構上應當牢記着的便是，應當在經濟的，節約的努力（希求正確）和強大效果的努力（擴張處理方法）之間，保持着適宜的均衡。

#### 四、短篇小說底本質

如前面所說，嚴格地講來，短篇是一個獨立的形式，它有它自身的嚴格的法則。但在十九世紀以前，這一點却未被明白的地意識到。自愛倫坡使它的獨立有了活氣之後，更有莫泊桑那樣的作家，使它進向完成之路。但是至於不照這嚴格的定義所說那樣的，單是短的故事，則所謂「自古有之」，並且今後大概也是不會絕滅的。波爾德文教授在對波卡雀的十日談中底一百個故事下了一番嚴密的檢討以後，曾下了這樣的結論，便是說：

「由近代的嚴密的批評的立場看來，裡面值得喚做短篇的只有兩個，此外還有三篇，因為對於形式的統一加了一留意，所以差不多能給人家一種全包的印象。我們隨便在現時每月出版的最高雜誌裡面抽出一百種短的故事來研究一下，也可以知道近代批評的意義上的嚴密的短篇小說，並沒有多少，而且是一些短的故事。那末不是短篇小說底短的故事究竟是什麼呢？現在還沒有名字。」

那末，短的故事之不能喚做短篇小說的，便沒有它的文藝的價值了嗎？這當然又當作別論。有些不是嚴密意味的短篇小說底短的故事，也能顯示給我們一種廣汎的或是深刻的人生觀，內容方面是很尊貴。在文藝史上，霍桑的故事比之愛倫坡的作品是占着較高的地位。這是因為霍桑雖無愛倫坡那樣的數學的和過度的銳敏的心，因此屢次有不經濟的手段出來，但是這位紐英格蘭的夢想家，對於人生却有愛倫坡以上的深刻的洞察。還有歐文的利普·凡文克爾和睡桑羅的傳說，雖非近代的嚴格意味上的短篇小說，但在人道的表現上，其價值卻在結構完善的莫泊桑的短篇以上。

歐文在給一個朋友的信札上這樣說：

「依我看來，故事是不外乎是展開材料的框子，不外乎是思想，感情和言語脫的遊

戲，輕快而明瞭地織出人物的機器，日常生活上的情景的親密的表現，一半不能看見似的，却對全局作用着的。(humour)的血管的驅使。——而我的目標也便是這個。

由近代的嚴密的短篇定義說來，這話雖未免過形粗漫，但是像歐文那樣質地的作家，倘若過於拘於近代的意義底短篇的手法，也許反而會破壞了他那有魅力的廣汎的人生觀，亦未可知。我們應當曉得，便是非短篇小說的短篇故事在文藝上也能有和嚴格的短篇同樣高的價值。

一方面有非短篇小說的短篇故事，另一方面也有實際並且不短的短篇小說。例如亨利·傑姆士的螺旋的旋轉，竟有二三頁，但是卻不能說它是中篇。因為那篇作品的目標，確是想獲得單一的故事的效果，而這正是短篇的目的。這篇東西所以會這樣長，是因為倘若再節約手段，便不能表現出那高潮的神祕的恐怖。斯替文生的名作傑克博士與海德先生，雖是一個短篇，却比他的中篇法電沙的海岸要長。愛德窩德，愛巴雷特·海爾的有名的故事沒有故國的人，雖是一個短篇，卻長得够一大本。

要之，短篇小說和非短篇小說的短篇故事底區別，並不在長短方面，而應當以它們的建設的結構來決定。還有，一方面非短篇小說的短篇故事也有價值的，另一方面嚴密

的短篇小說也有沒有價值的。所以內容的估價，和結構如何不一定有什麼關係，但是以目前的情形講來，非短篇小說的短篇故事也許會日漸消滅，因為在今日，作者的製作意識和讀者的鑑賞意識在藝術方面都漸夕的變得精練了。

### 五、短篇小說決定論

既然知道了上面所說的事，爲使嚴密的短篇小說的體式益加明瞭起見，我們要着一看布利士·佩利教授的短篇小說論。布利士·佩利教授的小說的研究，是這方面的必讀的名著，而這短篇論，也便是裡面的一節。我們前面講過，在短篇小說上，應當把着重性格（人物），行爲（事件），局面（境遇）這三要素中的一個，而使其餘的兩個從屬於它，在着重性格的時候，佩利教授說，「應當是非常獨特的，嶄新的，能使人家看它一眼便被它吸住了」。短篇小說沒有這種閑空，去從平凡之中抽出充分的人類的意義來提示。所以倘若目標所在是性格的展開，教授又說，「便應當用上一些動人的經驗而使那個展開份外引人注目」。所以若把以性格爲中心的短篇小說和長篇小說比較起來，在那裡是常有更爲異常，更意想不到的人物出現。不過同是短篇小說，以行爲（事件）爲中心的作品，裡面的人物有時會是異常的平凡，這是因爲祇是結構已能充分吸住讀者的原

故。例如貴婦人嗎？老虎嗎？的女主人公，是一個單純的婦人，一點也沒有特殊的地方。還有愛倫坡的彼得和彭德蘭的主人公，也是異常平凡的漢子，並沒有什麼顯著的特色。但是事件却該是特別而異常，不然當然是不能獲得讀者的了。我們可以重說一遍，便是在以性格爲中心的短篇小說裡，主要人物應當是非常動人，在以事件爲中心的作品裡，有時即是只是點出沒有個性的特色的，異常平凡的人物，也便够了。佩利教授最後論以境遇爲中心的作品說：

「只要那個作品能够提示給我們以新世界的一角，或是我們感得可愛的情景，或是戰爭激烈的商業交易生產業之類的人類的業務，那末便已算是盡了短篇的責能，即是性格和事件是無特色的，無意義的，讀者也便能滿足了。」

短篇照例是不能領導讀者於長的場面上的——佩利教授演繹這個條件，說，製造機會或 (opportunity) 在長篇雖應當竭力避免，在短篇上却可以的。所謂 (opportunity) 便指的是，不自知地與以教訓，提出問題而不加解答，任意設置前提，省略沒味的瑣事或是在恐怖之中創造美，設置時的象徵」之類的機會。教授還以爲一個短篇作家「應盡要有想像較高世界的力，在那裡發見對象的力，浸澈於它的本質裡的力，選擇出得以表

現的特性的力」。關於文體的驅使他又說：「應當要有再創造作者空想所見而提示於讀者的言語的魔力」。

佩利教授還指出下面這些點：「要寫短篇小說，不一定要有連續的空想力。作家也不一定要有本質是健全的，廣汎的，寬容的人生觀。」一個短篇作家要緊的「不是全，而是片斷，不一定要有首尾的一貫，前後的澈底」。

所以若由這一點來論長篇短篇孰難孰易，那末我們可以說，短篇的手法是比較的嚴格，所以較長篇爲難。但是若是站在人類的基礎上來考察作家的資格，那末長篇小說家應當要有心的健全性和終始一貫的堅忍性，以及解說想念的忍耐性，所以較短篇爲難。

## 六、小說底作者論

我們在這兒要承着前項，來考察一下長篇小說家和短篇小說家的異同。

亞諾爾德在他的有名的十四行詩裡曾說梭霍克利士是「銳角的並且整個地觀察了人生的人」，而關於長篇作家和短篇作家對於人生的態度，只要把十四行詩的句子一思索，便能適恰的套上。例如巴爾扎克，托爾斯泰，杜思退夫斯基，梅雷弟斯之類則廣汎地整個的觀察着人生，而以渾沌的外形，再現了那複雜的關係，而愛倫坡，莫泊桑，吉卜

林則僅觀察生活的一面，把心的焦點置於了經驗的一極面，然後再把那個極面簡潔地動人地描寫出來。所以長篇作家的經驗，一定比短篇作家的要廣汎得多。所以一些偉大的長篇作家寫出他們的名作，都是到了人的成熟期，見解都積了一些之後。反之，至於短篇作家，則也有很年輕便成功了。這是因為短篇小說的作家，不一定要知道人生的全面，只要深奧地曉得某一角便够了。例如愛倫坡關於自己生活着人生，純正的人類的性格，人類關係上的道德的責任之類，差不多是毫無所知，毫無所想。但是他却寫出了一些用英文寫的短篇小說裡最完全的不朽的名作。若要具體說起年齡來，那末世界上有名的長篇小說，可說大抵都是四十歲以上的作家所寫，例如托爾斯泰的安娜小史，乃四十一歲時完成，戰爭與和平，乃四十八歲時完成，杜思退夫斯基的罪與罰，乃四十四歲時完成，着手卡拉馬左夫兄弟，是在五十七歲時，雨果的苦人的完成，乃六十歲時，梅雷弟斯的自我主義者的完成，乃五十一歲時，哈弟的台斯的完成，乃五十一歲時，羅曼羅蘭的姜·克利斯托夫的完成，乃四十六歲時。反之，短篇小說則二十幾歲三十幾歲的少壯作家都能有傑作寫出，例如吉卜林在十七歲便已寫出了兩三篇傑作。銳角的觀察人生的才能，和整個地觀察人生的才能，是完全不同的。吉卜林的丘阜凡話，作為二十歲的

青年的作品而論，是值得驚嘆的。他尖銳的直感映進他的年少的眼簾裡來的東西，而以年青的光彩和力表現了它。但是倘若他在那個年齡執筆長篇小說，將是怎樣呢？讀書界也許會將他的幼稚付諸一笑，而不之顧了吧？年青的作家，是沒有整個地觀察人生，具現它的複雜的機關關係的才能的。反之，到了成熟期的人這一層雖能辦到，但是至於要把心的焦點放在經驗的一局面，則極很極難。像梭霍克利士那像並沒有兩面的作家，是極其少有的。所以差不多沒有這樣一個作家，能兼長篇於短篇和中篇，比方斯各特，生平只寫了一個短篇——迷了路的維利。迪更斯的短篇，出色的也只有一个——小孩子夢見星星。至於沙克雷，枯巴，喬治·愛利歐特，梅雷弟斯，以及大陸方面的雨果，杜思退夫斯基，則一個嚴密意味的短篇也沒有寫起。有的雖是很短，但是結構和分量却都屬於中篇。反之，愛倫坡則一個長篇也沒有遺留給我們。莫泊桑在長篇方面的才能，也遠避於短篇方面。兼長兩面的，只有一個霍桑，他年少的時候寫的是短篇，到了成熟期乃執筆長篇。

## 七、短篇小說技巧論

長篇小說和短篇小說不同，它的目的是在於累積故事的各要素，而謀效果的連續，



並不怎樣管到手段的經濟和節約之類。所以不像短篇小說那樣專心於藝術的精練已經可以，所以它的作家之中，也有像杜思退夫斯基那樣不注意的，也有像斯各特那樣對於文字是非常純感的，也有像沙克雷那樣懶惰的，也有像愛利歐特那樣累贅的，也有像雨果那樣不勻整的，也有像巴爾扎克那樣非技巧的，長篇作家只要能够貢獻一個新的真實的人生批評，那末即使他的結構和文體缺乏精練，我們也能容認他。手段的節約（這是短篇的根本條件），只有在作品的建設上加以嚴密的限制，才能辦到，着重目標所在，唯有完成文體，才是可能。所以無論是愛倫坡，霍桑，或是都德，莫泊桑，一些不凡的短篇作家，都是些細心的技巧家。他們之間沒有沙克雷那樣的對於建設是很不小心的人，也沒有斯各特那樣的忽視文體的人。

還有一件事我們前面忘了說：便是，因為藝術的本能在年少的時候是旺盛的，所以少年作家之所以大抵執筆短篇的，一方面也是因為專心於這方面的精練是易於滿足旺盛的藝術的本能。並且在實際上，年少而貪於可表現的內容的人，在表現的技巧上，是易有可驚的成功。所以年少而志於創作的人，知道「在人生觀的透澈方面雖是絕對不及成年作家，但在技巧的新奇的美麗方面，却不難凌駕他們」，或許也是一件便中的事。

最後我要說，長篇小說既可構成作現實的，也可構成作浪漫的。而短篇小說則即使取材於現實方面，也易成爲浪漫的。這個的重要原因便是因爲短篇小說在分量上受着限制。不易在那銳角地剪來的題材之中，髣髴人生的一般的真理，因此還不如在作家心裡把握着的銳角的題材上數上能够成爲一篇故事的空想的事實，把目標一起頭便暗示給讀者的簡單；這樣，自然是容易成爲浪漫的了。所以我們也可以說「由事實裡抽出真理」的是長篇，而「在真理上數上事實」的是短篇。都德和莫泊桑，寫長篇小說的時候是非常現實的，至於短篇，則多浪漫的色彩。愛倫坡，霍桑，斯替文生，吉卜林之類的許多的不凡的短篇作家，所以都屬於浪漫派。這一方面故然是由於作家的天質，但是從另一方面說來，也是短篇的約束使然。



第五編 文學底派別



## 第一章 文藝復興下底浪漫運動

若欲窮近代精神之源，當知其發軔點一直在文藝復興運動。文藝復興運動的時間和意味均極錯雜，簡言之，一四五三年東羅馬帝國滅亡時開其端，其後百年間，凡於歐洲所起之人間自覺底運動均可稱之爲文藝復興運動。中世時代基督教支配全歐，人間生活均被教義所束縛，全不許有一點自由思想。及至東羅馬帝國覆亡，帝國學者挾其古代拉丁文學逃亡於意大利時，歐洲便漸覺醒了。古代拉丁文學因爲沒有受着過教義的壓迫，所以完全是自由的學問；歐洲人士得到了這種學問，才知道自由的思想，才知自身被教義束縛着而力圖解放了，人生觀亦因此而一變，其後竟造成了馬丁路德的宗教改革。

文藝復興是叫出了人類自覺的第一聲。近代精神的萌芽，若現世主義，物質主義及個人主義等都包括在內。然而人類的達到自覺到底還未足夠。因爲從基督教解放出來的民衆又被拉丁文學束縛住了。人々崇拜古典，無論什麼都要模倣希臘羅馬，於是復陷入於古的法則，舊的標準裡了，把活潑之心又喪失了。但是時代思想，乃如波浪，一波初平，一波又起，愈激盪，愈涵湧，這次的軒然大波，便是浪漫主義的大運動了。

浪漫運動是古典主義的反動；由文藝復興而於智識方面得到覺悟的民衆，又因爲被囚於智識而陷入於古典主義的壓迫裡了；這一次在感情方面得到了覺醒，於是向主智的反抗起來了。靠文藝復興而脫出於宗教壓迫，人在研究和信仰上誠然得着自由了，但是實際的社會生活，政治上仍受着壓迫。

盧騷一出，自由平等之說，高唱入雲，法蘭西竟因之而大革命，並且更進一步使人類的自覺猛烈地爆發了。文藝復興是思想的智的革命，法蘭西革命是實行的，情的革命，盧騷是浪漫主義的第一人，同時也是自然主義的第一人。總之他是近代精神先驅者，是我們應當特別記得的人物。法蘭西的革命，可說完全是從他的民約論和人類不平等之原因等思想裡發生出來的。他的根本思想是要回到自然狀態裡去，如太古人一般生活，所以他的標語是，「返於自然」！他說人的罪惡是從文明裡來的，文明進步，使人類不平等，使人類自然的性質喪失，使人類墮落。他所說的「自然」是浪漫主義和自然主義的共通的要素。民約論所發揮的，大旨說人們在自然狀態裡都是自由的，平等的爲要維持那自由平等，人們於是相互結約而立國家，而立政府，他於愛彌兒中所陳述的關於教育的意見，亦排斥人爲，力主自然，放任，盧騷學說雖然多矛盾，且有獨斷之弊，但是

從他激越的感情裡發揮出來的自由奔放的精神，當時實與人以極大的影響，喚起了十九世紀初頭的浪漫運動，在政治上成功了法蘭西革命，在文藝上成就了浪漫主義的文藝。

## 第二章 擬古主義與浪漫主義

若論近代文學，當以自然主義爲始，但要說明自然主義，却不得不先說一說自然主義以前的文學，因爲文學思潮的變遷是有連續的關係的。最近二世紀間，歐洲文學思潮的變遷大概如下述：一、十八世紀是古典主義時代；二、十九世紀前半是浪漫主義時代；三、十九世紀中段起便成了自然主義時代；四、自十九世紀末到現在是新主觀主義時代，或新浪漫主義時代。文學上各種主義的盛衰都有因果，大抵一種主義達到極端時候便會弄到文學墮落，因之便引起了反動，上面所述的四個時代，第二個時代是第一時代的反動，第四時代是第三時代的反動，現在先來講古典主義。

十七十八兩世紀，歐洲文學完全以希臘拉丁的風格爲基礎的，既完全依據古代規則的，所以稱爲古典主義。在那時候，一般人的生活都是極因襲的；道德，政治，宗教各方面均以過去的標準法則爲正當，個々人都要屈服在舊勢力下面，藝術方面亦嚴肅的保

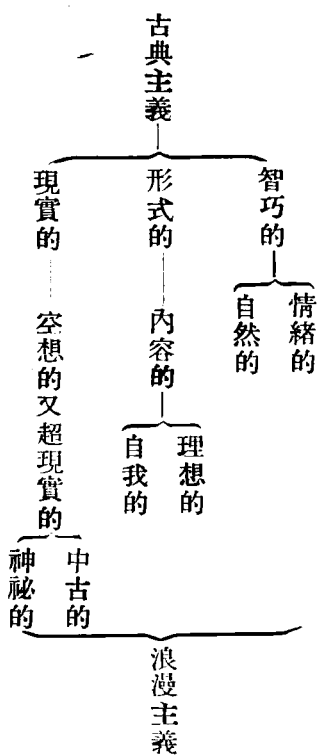


守舊日的模型——即希臘拉丁的模型。希臘拉丁的文學以統一，整齊，明晰，規律爲主，一言以蔽之，完全是智巧的，這種智巧的條件（如統一等）在事物的表面便專重形式的了。又希臘拉丁的文學是離開基督教的空想而黏着於現實界的，所以古典文學又是現實的，依上所述古典文學的特徵可以歸納爲三點：一、智巧的，二、形式的，三、現實的。古典主義因爲要把形式內容都做到統一，齊整，明晰，規律的緣故，便把想像感情看輕了，把自然當作機械看待了，把自我壓迫了。所以古典作品好似一個印板裡印出來的，毫無一點生氣了。

因崇尚古代典型，而將個性完全抹殺，在清醒的人當然是難堪的事情。於是「拋去標準呀」，「離開法則呀」，「打破一切因襲呀」的呼聲都起來了。第一個叫出「返於自然」的盧騷，可說便是浪漫主義的始祖了。但是文學上的浪漫主義究竟怎樣的一回事呢？

概括的說：古典主義囚於因襲，困於模型；浪漫主義則貴乎自由，破除束縛；古典主義專事模仿，浪漫主義則重獨創；古典主義主張智巧乃現墮入於形弄的，浪漫主義則以人間自然之情緒爲最要，主張內容充實；古典主義以現實爲材料，浪漫主義則耽於空

想而以超現實的爲材料。茲列一表以說明之：



古典主義如上所述，注重智識，且製作注重條件，其藝術乃如大理石像，雖然齊整美好，但是冰冷的；浪漫主義的藝術排斥冰冷的智識，惟任熱烈的情緒飛進，且又痛絕人工技巧而主張返於自然。以俠情的，自然的對古典主義之智巧的浪漫主義的一種特性。古典主義以形式爲主，內容爲奴；反之，主張打破形式，注重內容是浪漫主義的又一特性。古典主義專事模倣而沒卻自我，反之，主張儘量發揮自我，歐唱自己的理想，浪漫主義在文學上最尊重個性的。古典主義是現實的，其反動便主張空想的，超現實的了。

。故浪漫主義文學所描寫的時代和地方都是超越現實的。時代以過去爲題材，尤以中古爲主；地方則及人間以外之神祕界。由此可知浪漫主義除了空想的超現實的特性外，還有中古的，神祕的特性。凡藝術上述特性之一二或全部，便是浪漫主義的藝術了。

### 第二章 浪漫主義與自然主義

浪漫主義是從古典主義達到自然主義的一座橋梁，浪漫主義中已含有不少自然主義的要素。第一浪漫主義反對形式而主張內容，自然主義亦然。雖則關於內容的性質是不同的。第二浪漫主義是自然的，自然主義的根本也是自然的。雖則「自然的」一字的意味，在兩種主義間略有不同，但就「任其自然，排斥人工的虛僞」一點，是大體相同的。浪漫主義謳歌一無修飾的情緒，自然主義描寫一無修飾的自然；此是兩者的區別點。又謳歌山州草木的自然一件事，（自然有二種意義：一指自然狀態，一指自然物）兩者也是相同的。「自然的」一詞，從另一方面考察，還有「平民的」的意義。原來古典主義是貴族的。貴族的姑娘，大抵是眼鼻端正形式美麗，但是一副冷冰之面孔，真令人討厭，古典主義的藝術，不就是這樣嗎？浪漫主義一反其道，不信一切權威，要求自我的

自由，不信一切權威，就是撤廢階級；撤廢階級就是平等，所謂平等者就是指平民的事也。這種平民的思想在政治上顯現的，便是顛覆法蘭西貴族政治的革命運動；在文壇上顯現的，便是顛覆貴族文藝的古典主義的革命運動。以上所述，內容的，自然的，平民的諸點，都是浪漫主義與自然主義的共通的。所以一方面看來，自然主義是浪漫主義的反動，但另一方面看去，自然主義是浪漫主義的繼承者。引導浪漫主義到自然主義的是什麼呢？那便是科學精神，新舊文學的分野，即在此科學精神一點。

自十八世紀後半期至十九世紀之前半，浪漫主義運動風靡於歐洲文壇；德國有哥德，海涅等人，英國有司各德，拜倫等人，俄國有普希金，萊孟獨夫，法國有夏督勃利汪，寫俄等人，浪漫主義興盛到極點了。浪漫主義的文學，如上所述，以打破形式與平民化諸點與自然主義相共通的，但是在其他方面卻立於相反的地位。浪漫主義的文學是極端的主觀文學，排斥形式，同時亦排斥理智，任情奔放，耽於空想，因此所歌所咏的都是些空想的，奇怪的東西。批評家會說「浪漫精神的要素是好奇與美」，這個確是切當的批評。到十九世紀中葉，科學精神勃然興起，於是浪漫主義的反動來了。原來科學精神是不許耽於空想熱情而注重直接的經驗，追求以實際為歸的理想。於是在哲學方面

，唯心論覆亡而唯物論勃起；在宗教方面，信仰廢而懷疑興，在文學方面，浪漫主義消失而自然主義顯露頭角了。

## 第四章 比較觀

內容的，自然的，平民的諸點為浪漫主義文學與自然主義文學的共通點，即如上述，而在其他方面，兩者性質相異之處頗多，茲略試比較，以明推移之跡，並以說明自然主義的概念。

一、空想對現實 浪漫時代所憧憬的，不是華美高深的理想，乃是恍惚的空想；一切現實，拋棄不顧，專以咏嘆幻影為能事。自然主義是靠了科學精神而興起的，乃一反浪漫主義的空想，努力注重於現實，以為所謂「美」者，畢竟不過一「幻影」而已，忠實的將現實的真相表現出來，是自然主義的第一特色。

二、熱情對理智 浪漫主義是極端熱情的，自然主義因受科學精神的影響而注重於理智。古典主義亦重理智，然與自然主義所注意的不同。前者所注重的理智，是在關心於形式內容之合於古代的模型，後者所注重的，乃在探討事物之真相，雖兩者同謂注

重理智，而其間相差是頗大的。

三、主觀的對客觀的——上述之熱情的與理智的相對，即已說明浪漫主義是主觀的，自然主義是客觀的了。原來浪漫的文學主咏嘆；自然的文學主觀察。前者由作家腦中，任意製造華美的事實；後者努力觀察事實，以發明其真相。即前者以作家的主觀爲本位，後者以客觀爲本位的。總之，在前者作家的個性因主觀的而顯露；在後者，作家的個性因客觀而隱蔽。

四、精神的對物質的——浪漫主義主熱情，以主觀爲本位，所以是注意於精神的；自然主義則反之，注意的是物質方面。

五、技巧對無技巧——浪漫主義以創造「美」爲己任；自然主義則以「真」之發見爲目的。彼所求者爲「美」；此所求者爲「真」。在方法方面說，彼在創造，此爲發見。既是創造，便要技巧；至於發見，只要以謙遜的態度去觀察便了，無須技巧的，對於不可侵犯的自然而且不許尋技巧的。

六、藝術爲藝術對藝術爲人生——一切藝術，依自然主義，從空想而還到現實了，即去了夢一般的，美麗的，空想的世界，回到這個悲哀煩惱，充滿醜陋的世界裡來，與

人生相接觸。在浪漫主義，以爲現實的人生有什麼道理呢？藝術是別有天地的，藝術才存在的；而在自然主義以爲藝術當與人生相接觸，即是藝術是爲了人生才存在的。原來近代物質文明日盛一日，生存競爭，非常劇烈，時爲現實的苦惱所壓迫，不能超越人生，遨遊於現實以外的世界，乃勢所必然，因此影響於文藝，使文藝和目前的生存問題生了密切的關係。

七、遊戲的境地對嚴肅的境地——這個傾向，依前項所說便可了解。自然主義的文藝既與生存問題發生密切關係，自然無浪漫主義一般的舒適，能得入於忘我之境，咏嘆那恍惚迷離的幻夢，惟埋首於現實的苦惱裡而，吟味解析，以明澈真像爲目的。因此，自然主義的文藝都是嚴肅的。至於浪漫主義既與人生無關，遊戲的態度自然是免不了的了。

八、韻文對散文——浪漫主義的藝術，以感情爲主，故出於咏嘆，自然主義以尊重物之眞象爲主，故重描寫。最合於描寫的形式，便是散文。因爲韻文是以音節爲第一要事，便於歌咏，而不便於記載描寫事實的。是故，自然主義勃興以來韻文即衰頹，而散文興盛，換言之，詩歌衰頹而小說興盛了。近代歐洲文學，在質量兩方面，小說總是占

最優勢，此是可注目之點。

九、異常對平凡——浪漫主義的藝術都以驚心觸目，奇異妄誕的事情做內容的。我們一讀密耳敦的失樂園，拜倫的曼弗雷特，便可知道對於浪漫主義的作品，以偉大，熱烈，非常等語許之，當無錯誤。趁着作者的感情翱翔於空想的世界而虛構種々事實，原來是極自由的事情，但是自然主義被實際束縛了，却不容作者自由自在了，描寫的應當都是人生的真象，既普通的實際生活，否則便是不自然，理當排斥的。故自我主義寫的都是平々凡々，毫無奇異的日常生活，以人人了解的，很淺近的事象為內容。換言之，自然主義作品的內容與讀者非常接近，無非是讀者日常所親近的人物，或每日親身經驗的事實，讀者即於作品中能發見自己的影子，這個現象的由來，從另一方面考察，可說因為現代的緣故。近代已非昔日，英雄的天下，是多數平民的天下了。文明日進，平民的力量和以前所謂英雄豪傑同在一水平線上了，欲以英雄來支配萬人，在現代做不到的了，現代是集聚許多力量均齊的平民來支配天下的時代，一切都平凡化了，驚奇出眾的事情是沒有的了。在這樣平凡的時代，那寫出時代真相的文學當然是平凡無奇的了，再從另一方面考察，一切平凡化，是依作者的觀察而來的，以前非常驚奇的東西，現在以



科學的眼光去看，便毫無驚奇的了，往日的人把英雄看作半神的，超出人間的人，英雄不過精力較普通人強一點，多做一點事罷了，在「質」的方面並沒有什麼差異，不過在「量」的一方面，有點差別而已，以前所謂天才，美人也是這樣的。總之，往日浪漫主義的藝術，以平凡化爲非凡。自然主義的藝術則以非凡化爲平凡。浪漫主義與自然主義的相異，大抵如上述九端。就歐洲文學史言，一八三〇年左右是浪漫主義的全盛時代，一八六〇年左右是自然主義達到全盛時代了。

## 第五章 自然主義底內容

自然主義的概念，在上節已大概說明了。今試將自然主義的內容解剖一下。先說自然主義的名稱。就字典所解釋有四種意義：(A)原來固有的，生就的，本質的；(B)肉的，物質的，客觀的；(C)依據自然理法起來的；(D)現實的，平凡的。至於實際在近代文藝史上，自然主義的一個名稱有二種意味，一爲盧騷所唱浪漫思想中所含的自然主義，一爲左拉所唱導的一種文學運動。前者範圍廣，是一般人生觀上的自然主義，影響於一般社會的思想的；後者範圍狹，僅是藝術上的自然主義，祇影響於藝術一方

面而已。

左拉的自然主義主張以科學者的態度研究人間事象，探索現實的真相為主。此種主張並非左拉所創造，巴爾扎克及弗倫培爾等人都有這種傾向的，不過將科學的研究方法應用到藝術上去的，而且第一個去實行的却要推左拉了。左拉欲以科學者研究一種物質的態度去研究人生，他於是唱導實驗小說。科學者探討一種物質是靠種々實驗方法的，左拉以為對於人生亦當以實驗方法去觀察，解剖，文學者一無修飾的記述其結果便是了。此種主張實在太迷信科學了。人生決不算是物質。科學上的實驗不能直接應用於人生上的。因為人間之在社會，不能如化學或生物學等物質之在化學室裡，任文學者去實驗的，並且文學者的實驗人生不能立呈一種反應的。要之左拉的自然主義，不置重於人生的物質方面，以致陷入於極端。

就左拉自然主義的作品觀察，因其力求自然，反而愈多不自然的地方；因為太置重於科學的方法，以為人生亦受科學法則所支配，反而有不能觀察及描寫其真相之憾，所謂「自然的」一點，實不及弗倫培爾。然而左拉大膽的以科學精神引入於文藝，開闢自然主義的功績總是不朽的了。

在文學批評方面，首創自然主義的，即主張科學的精神的，便是戴納，他比左拉早出世十年，頗有影響於左拉的自然主義的。原來十八世紀的時候，批評界乃如創作界一樣，完全受古典主義的支配的。批評家照了一定標準去判斷作品的價值的，後來浪漫主義勃興了，這種有一定標準好批評就廢去了，批評家以同情心去讀那作品，要找出那作品中的獨特的價值來，於是創造了一種新的批評。創始這種新批評的是聖伯甫，他以「文藝是作者的氣質」一點出發，主張尊重作者的個性爲批評家的任務。批評家與其評判作品的好壞，毋寧是說明作者係抱了什麼目的而寫他的作品的，以及作者以如何境遇與氣質即成就其作品的爲妙。即批評家與其估定作品的價值之高下，毋寧解釋作者與作品之關係。比聖伯甫這種批評論更進一步的，便是戴納了。

戴納的批評論和左拉的自然主義是相同的，以爲一切的事情皆受機械的法則支配的，文學作品和別的社會現象相等的，受着外面來的原因，產生一定的東西；一國之藝術是從這一國的事情裡產出的，個人的藝術也不是個人可以自動創造的，是依那個人的周圍狀態以及遺得等々而產生的，他以爲一種作品的產生一定由三種「力」造就的。三種的力即：（一）人種，（二）周圍，（三）時代。所謂人種者即民族遺傳的性質。凡是人總擺

脫不了遺傳的力。中國人有中華民族一代一代遺傳下來的特有性質，德國人有德意志民族一代一代傳下來的性質，這種性質常常顯現於一國的藝術中間。所謂周圍者即伴着作者境遇的周圍的事情，人無論如何不能把周圍事物來任意變動的。周圍所施的力與人種所施的力正相反的。周圍的力時有打消人種的力量。譬如一個中國人住在德國長久了，將中華民族遺傳下來的特別性質喪失了，這是人種的力被周圍的力克服的一個證明。藝術的作品，除了人種的力之外，受着周圍的力支配是免不了的事情。時代的色彩在藝術作品上也是免不去的，因為那時代的人都是站立在那個時代上的，受着時代的影響是極大的。故藝術品是從人種，周圍以及時代三種的「力」裡產生的，設尚有以爲藝術品是作者隨意製造出來的，當然是非常錯誤的了。以上所述，即戴納的有名的生物學批評論根據。就其所說的理由，在創作方面觀察起來，便可知就是左拉的自然主義了。

## 第六章 自然主義底分歧

自然主義的文學，如果由其製作的方法態度上言之，是客觀的；但僅是籠統的說客觀的，未免尙少精確。因爲「客觀的」一詞又有兩種分別：一爲純粹客觀的，一爲插入

主觀的。結果，自然主義分爲兩類，純粹客觀的稱曰本來自然主義，插入主觀的稱曰印象派自然主義。

本來自然主義，可說就是指左拉的自然主義，印象派自然主義是由襲古爾等人所創的。在說這兩者的區別之前，應該先談一談印象派一詞。原來印象派一詞是從繪畫方面用出來的。自十八世紀到十九世紀，繪畫方面也是古典主義的時代，注重什麼調和，什麼均齊的形式美，和文學上的古典主義一般無二。繼而浪漫派漸興起，對於光彩和顏色較形式線條尤爲注重，於是多熱情奔放的畫了。浪漫派的畫家在構圖上，雖比古典主義來得自由，然作品中全體的光景都是想像的。由此更進一步的一派於是而起，主張以自然爲畫題了。法國之郭落彌葉等均有名的風景畫家，即以自然爲畫材者。到了馬納，繪畫上的自然主義已成勢了。「印象派」一詞就是由馬納一派畫家的作品裡產生的。原來馬納等人題其作品，常喜用「某々之印象」於是有幾個新聞記者捉着這個印象的名詞，用來譏笑他們，他們受了這種譏笑，不但不以爲辱反而以爲是一個極好的命名，就自稱爲「印象派」。「印象」一詞含有主觀好意味，就是說印入於心理影象，印象派畫家欲描一件事物必先對於某事物仔細觀察一番，將那事物由感覺完全吸收到心裡，然後

照他心裡印象的樣子描畫出來，這是印象派作畫的方法。

現在回頭說文學方面，本來自然主義是主張極端的客觀的，要作家像鏡子一般將那事物映出來，左拉開其端，弗倫培爾，莫泊桑繼之。弗倫培爾嘗說：「藝術與作者之間是完全不相同」，戴納曾說：「凡作者若極意經營自然之再現，則不可不將其個性放開一旁，」勃利納底愛批評說：「自然主義是無底情的，無人格性的」。這都是從各方面來說明自然主義的意義。但是，我們來退一步想，藝術與作者，果能如弗倫培爾所說，完全沒有共通的嗎？真如戴納所云，埋沒作者的個性去創作可能做得到嗎？或自然主義真是無感情的，無人格性的嗎？換言之，以純粹客觀的態度來寫種々事象，真的做得到嗎？種々事物真的能像鏡子一般的照在作者心上嗎？人的心到底不是一面鏡子，主觀的彩色，終究免不去的。即使說人的心是一面鏡子，但這是各有個性的影子的鏡子，在這鏡子映出來的東西總帶有鏡子的個性的影子。故以純粹客觀的態度來寫種々事象，總是做不到的。本來自然主義因此就生出破綻，補此破綻，以主觀插入的便是印象派自然主義。批評家佩林說：「——自然主義有二派：一派是印象自然主義，是由自然所給與的印象，以表現自己的人格爲手段的。一派是本來自然主義，則以絕對的得着客觀的現實

爲目的，襲古爾兄弟的作品是屬於前者，左拉，莫泊桑是屬於後者」。這個說明雖簡單，但是頗得要領的。至於兩者的分別，是很難截然指出的，因爲純粹客觀的即如上述是不可能的，至少總帶着主觀，所以要分別兩者，祇得以參加主觀的程度爲標準了。

## 第七章 自然主義底特長

不論本來自然主義主張純粹客觀中，印象派自然主義主張在客觀插入主觀，但其注重事物之真相，兩者是一致的。自然主義底目的題材，以及其文學製作的方法態度已略述於前，今試將其內容更具體的更精密的解剖一下。

一、科學的——自然主義是從科學精神裡產生的，其作品的最大特色在科學的一點，這是早已說過，諒大家都知道了。所謂科學的就是客觀的。作家拋去了主觀，以極冷靜的客觀的態度觀察描寫，努力地使自己顯現於作品之中，這個就是所謂自然的無顧慮。自然是沒有顧慮的，自然祇依着原因結果底法則支配一切，惡者享樂，善者淪落，均無關於自然。自然主義作家所取的態度與自然的態度相同，對於一切事象，無論其如何可悲，可憐，可恨，可惱，均置之不顧，祇以冷靜的觀察，冷靜的描寫爲己任。所以

除了冷眼旁觀忠實描寫之外，作家在其作品中決不參加他自己的意見。

因爲忠實的觀察現實底看相時，自覺千頭萬緒，紛亂地不能解決。若強欲解決，便陷於獨斷，獨斷是反科學的精神底，是自然主義作家所不取的。自然主義文學既傾向於科學化，作家對於描寫人類方面，當然不滿足那想像所及的粗糙的人情描寫了，乃欲更求深入精進而研究人類的心理了。作家便以心理學家的態度去描寫，所以作品中的事物，就是從心理學的見地去觀察，亦能證明其確實。且不僅心理的描寫而已，生理的描寫亦爲自然主義的任務。原來生物的心與身保持着有機底關係的，自然主義作家既欲描寫心理，自不得不描寫生理狀態。人類也是生物之一，其思想行爲受生理狀態支配的頗多，故描寫人類，不得不先從其生理方面描寫。自然主義作者常以生理學的智識寫入於作品中者以此。且不僅以常態的心理生理爲止境，實復着眼於病的現象。原來近代人的物質的慾望日盛一日，加以生存競爭益趨激烈，因之心身過勞而形成病的狀態了。既欲真實的描寫人生，此種病的現象當然不能拋在一旁的了。依科學的方法以解剖人類的病理，於是也成了自然主義作家的目的之一。此點可見自然的作品，不僅與生理學發生關係，且與病理學也有極深的關係。左拉的作品便最多這種病理學。他在那陸貢馬加爾小說



叢書裡，一方面描寫遺傳性，一方面描寫那病理。又描寫癲狂在自然主義作派中也非常之多。

描寫癲狂這件事，當然不是自然主義文學開端的，但是以科學底即病理底態度描寫癲狂，卻以自然主義爲始，俄國作家亦多優於描寫神經病的，如安特來夫的紅笑，心，高爾基的二狂人等篇都是有名的。進化論對於自然主義文學的影響，也是極大的，進化論中的遺傳說自然主義作家取之便是絕好的題材，在左拉的「陸貢馬加爾小說叢書」就是描寫遺傳。在這部小說的第一卷「陸貢一家的運命」中寫那祖先的不道德，以說明遺傳的源流，其後十九卷中，都是寫一家的子孫的境遇行爲如何受着遺傳的支配的樣子。他寫這一家進化底歷史，簡直就是寫那遺傳底歷史。

二、**精細與正確**——描寫的精細也是自然主義的作品特長之一。雖則粗糙的描寫也不少，但其觀察極精細的。印象派自然主義的描寫多用省略法，粗糙的描寫是勢所必然的了，但是在那粗糙描寫的裡面却暗示複雜的意味，如襲古爾兄弟的執爾未利，那舍台等書，便是這種作品。上面所說的精細，同時可以說就是正確。因爲要正確之故才精細描寫的。正確就是「真」。「真」是自然主義文學的目標，所謂「科學底」不外乎是接

近這個目標的手段罷了。自然主義作家對於正確一事比任何別的還要重要。弗倫培爾爲了要寫六行關於植物學的文字，特地讀了三卷植物學的書，又特地出去訪問植物學家，又有一次，爲了要寫二段於鵝的記事，特地去買一個鸚鵡標本來研究。霍卜德曼寫織工時，特地出去調查織工底生活狀況，照這情形看來，可見自然作家忠心於正確的一斑了。自然主義作家又多以自己的經驗做材料，以自己當作主人翁，這也是因爲正確的緣故。若描寫自己以外的人物時，也必以一人做模特兒的。弗倫培爾的波代利夫人中的人物，完全以他自己的父母親戚朋友作模特兒的。左拉在陸貢馬加爾的製作一篇中，以有名的畫家馬納做模特兒的。總之，其他自然主義傑作中所描寫的人物沒有模特兒，簡直是沒有的。

三、描寫黑暗方面 描寫人生黑暗也是自然主義特色之一。從前以「美」做目標底文學，對於人生的醜惡黑暗，是素來完全置之不顧的；自然主義却一反其道，竟有專以黑暗方面的事情來描寫的傾向。這或許以前太瞧不起人生的黑暗才形成這種反動罷。自然主義所描寫的人生黑暗，尤以性慾一端寫的最多。自然主義以前文學對於醜惡的事情總是掩飾過去，對於性慾尤其要「遠而避之」的，大有人間醜惡不堪形諸筆墨之概。

但是，人間生活受着性慾的支配是極強的，如果把性慾除去了，人間的真相，如何能描寫得出呢？自然主義是現實的科學底，求真的，其注重描寫性慾，是理所當然的了。豈僅性慾，其他人間物質方面的生活都被描寫的。

原來自然主義的根底是建築在唯物的人生觀上的，在浪漫主義時代，以爲人間是炙的，是精神的，現在想起來，人間也不過如貓狗一般動物罷了。換句話說，從自然主義來觀察，人間的生活是肉的生活，極端的說是禽獸的生活。描寫性慾的原因，就在這一點根基上產生的。從另一方面看去，現代的生活，比了從前接近於肉的，獸性的緣故，所以多描寫性慾的作品了。批評家會指摘自然主義之描寫性慾，說是他把世界來醜惡化了。其實把世界來醜惡化的，並不是自然主義，乃是現代人間的生活。以前注重理想的時代，物質生活不發達，醜惡的事情自然不會赤裸裸的暴露到外面來，但是到現代，理想失去了，道德宗教底權威衰亡了，唯物的人生觀得勢了，追求物質的享樂一天強似一天了，醜惡的事情自然暴露了。描寫性慾的文藝在自然主義以前並不是沒有的，不過描寫的態度不相同罷了。以前作者描寫性慾不是套着一個道德的面具自以爲是勸善懲惡，便是滑稽的，遊戲的，至於自然主義作家則決不加什麼道德上或趣味上的批評的。譬如

中國的肉蒲團與法國莫泊桑的漂亮朋友一生等比較一下，便可知道二是遊戲的，套着道德面具的；一是嚴肅的，描寫人間獸性的文學。鄧南遮的死之勝利也是描寫性慾的作品，表面雖然性慾，裡面却含着極高尚的情緒，因之書中所有的實感都被打消了。總之以性慾做題材的作家，都不是單々爲了性慾才描寫性慾的。

人生的黑暗方面，不僅限於性慾，貪婪，敗倫，失德等才是。總之，凡近代物質生活各方面將人生的黑暗都暴露了。自然主義作家都取來當作絕好的題材。在浪漫主義文學中，大作家大抵他寫理想的人物，就是不寫作者理想人物，也必寫那代表自己底思想和感情的人物。在自然主義的作品則不然，作家與作品中的人物完全沒有關係的，就是作家以純粹客觀的態度去冷眼旁觀，不論醜惡的，卑陋的，都探索出來。描寫人生黑暗，成爲自然主義的一大特色，但是同時自然主義的文學也就漲滿了陰慘的色彩了，所以自然主義小說是不能博得智識低陋的女人的歡心的，自然主義小說是不愉快的小說。

**四、從異常變成平凡**——這是自浪漫主義達到自然主義的路徑之一，前已說過了，其原因是受了唯物人生觀的影響，這已不必再說明了。從自然主義的立腳點看來，一切事物都是平等的，沒有什麼高下輕重的價值。一切事物，倘然看得異常，一切都是異常

了，倘然看得平凡，一切都是平凡了。人說自然主義將世界醜惡化了，我們又可說他將世界平凡化了。自然主義所選題材，雖則多是日常的事情，但是在平凡中却含着人生的意味。作家之所以要寫日常事情者，不外乎因為平常生活能寫得確實罷了，要之，是為求真而已。若要描寫異常的事情，空想便免不了的了。自然主義是力避空想，要求真相的，其排斥異常而就平凡，那是然當的結果。描寫平凡的日常生活這件事，就是將活潑的人生切下一斷片來移到紙上去，因之自然主義的文學，沒有什麼開場白，什麼大團圓的。實際的生活本來是無頭無尾的，紀錄這種實際生活的自然主義文學當然也是無頭無尾的了。這人生的斷片，雖然不具首尾，但是極確實的，是活的，是有血的。

五、自然主義文學注重於正確精細，結果便是努力於描寫個性。從前的作家，往往心上先存了一個概念，用了這個概念去描寫事物的，換言之，他們只憑思想與揣測，而不憑感覺的，就是不去直接觀察的，換句話說，他們只注重由作者心中產生出的模型。自然主義作家便力斥這種態度，主張直接觀察事物的，自然決不創造相同的東西，每一個物體必與其餘任何一切相異的，所以弗倫培爾曾說今世上沒有相同的兩兩粒沙，兩匹蠅」。又說：「當你在一個坐在門口的雜貨商人面前，在一個吸煙的門房面前，在一

座馬車驛面前走過時，請你把這個雜貨商人和這個門房的狀態以及他們的容貌……指給我要使我能夠不把他倆與別的雜貨商人，別的門房相混同，用一個字來指出那馬車上所駕的一匹馬與其前後的五十四馬的不同點來」。（莫泊桑——保羅和約翰的序文）我們看了佛倫貝爾教誨他弟子這段話，便可知自然主義作家怎樣的注重個性了。個性並非限於人間所專有，樣々有個性的，所以描寫個性，亦不僅限於描寫人類，譬如所謂地方色彩，就是指一處地方所有的個性。描寫地方色彩也是自然主義文學特色之一。從前的文學是絕然顧不到的，到自然主義來了之後才顯示地方色彩。莫泊桑作品中所表現的便是諾爾岡弟底地方色彩，般生作品中表現的便是挪威。

「周圍」一辭，在繪畫方面說起來便是所謂背景。以前的人物畫完全沒有背景的。就是有一點背景，也與畫中的人物絕無關係。到了近代，背景漸成爲畫中的裝飾，與畫的人物相配合。譬如在穿着白色浴衣的美人的左右前後，畫着碧草，便覺色彩調和了，戰爭之後，堆積如山的屍堆旁邊，畫了一枝鮮花，便使人感興不少。繼而更進一步，認識畫中主題與背景的關係了。等到認識背景與主題不能離開的，主題因背景而生動，背景依主題而生意味的境地，背境便不是附加的無意味的東西，也成了主題的一部分了。

——以上所說是關係繪畫方面，但是在文學方面也有這樣變遷。人物事實，周圍是小說之三要素。但是從前的小說祇重人物事實而置周圍於不顧，正與圖畫之與背景相同。到了現代，周圍較人物與事實更加注重了，以爲有周圍的描寫才能顯示人物的真相，因爲周圍與個性的關係是不能分離的。依唯物論的機械的自然主義看去，個性是由周圍決定的。左拉在他的實驗小說論中，大旨曾說：「人間是依周圍而決定完成的。」不僅人間如是，一切事物的個性都受着周圍的影響，自然主義之注重描寫周圍者即以此。上述描寫地方色彩，也不外描寫周圍的一種而已。

六、從前的人以爲文學是閑人的頑意兒——做書的人當作頑意兒去做的，讀的人也是當作頑意兒去讀的，有如象棋，骰子一般的東西供人遊玩而已。著者都有隱士的樣子對於社會上的事情什麼都不管。若是從藝術上說起來，這動態度，就是藝術爲藝術的態度。作者自身悠然遨遊於藝術之宮，陶然沉醉於忘我之境，讀者的心亦離開現實而翱翔乎渺茫的世界。自然主義的文學適得其反，將所苦痛的現實情形一棒一呈到讀者的眼前來而使人自覺。就是說得小一點，現今這樣的嚴肅的文學作品，至少在那輩欲以文學當作茶餘酒後的消遣品的人看去，一定要大失所望的。

自然主義的對象，不出乎現實的人生現實的生活。因為自然主義以為藝術與現實的人生，現實的生活有密切的關係的。如「人生的意味在什麼地方？」「我們生活的意味是怎樣的？」等之問題，常在自然主義的文學裡討論的，即使沒有把這種問題來解決，至少使讀者反復思維着的。故自然主義底文學不是娛樂品，是對於人生，對於生活仔細思考底藝術，換言之，即不是為藝術的藝術，而是為人生的藝術。雖然自然主義文學有種々の相，不能以此概論全體，如佛倫培爾等南歐的作家中，頗有反對藝術帶着功利的目的，但是與以前的文學相比較，總是接近於人生派。北歐的自然主義作家傾向於人生派是很顯著的，如托爾斯泰等人非常注重人生，一看他的藝術論就可以知道了。照他的主張，簡直不是為人生的藝術，便沒有藝術的價值。自然主義有了這種為人生的傾向，於是和社會問題接觸了。左拉的小說描寫男女因酒色，困乏以致墮落死亡的很多，這一個不就是討論社會問題嗎？霍卜曼的織工是以改良社會為目的。最顯著的要算易卜生的戲曲。簡直都是關於人生社會的問題，竭力描寫社會的缺陷，社會的惡德。我們一看自古以來悲劇發達的形跡，便發見三個階級。一切悲劇都是因為人類的力與一種不可抗的大力相爭，人類終於敗北了才產生的，考察這個不可抵抗的大力的變遷，便是能知道



怎樣的三個階級。古代劇裡的不可抗的大力「運命」，後來的戲曲裡的是「一個人性中因有的缺點」，近代劇裡的便是，「社會的狀態」。易卜生所描寫的不可抗的大力都是社會狀態，具體的說，他對於個人解放等問題無不極痛切的描寫了出來，人間實際生活竟因之而起搖動的。因藝術而實際生活，實際社會起搖動的事情，在自然主義的文學裡並不算什麼希奇。在俄羅斯藝術上的作品竟能形成政治上的大勢力。屠格涅夫的獵人日記所引起的農奴解放，便是一例。

自然主義文學又多描寫人生與過去的道德及現在不相容的事情，於是被一般頑固道學先生當作有害的東西。譬如易卜生所描寫的娜拉的行爲，從我們人的道德上看起來，簡直是不道德的行爲了。但是要知道，道德決不是固定的，天下沒有一定不變的東西，過去的道德是過去的道德，現在的道德是現在的道德，將來的道德到了將來自然會有。自然主義文學描寫人生與過去的，現在的道德不相容，正是在建築新道德的基礎，安能說是不道德的作品呢。

## 第八章 自然主義與新浪漫主義

注重現實，以客觀爲宗旨的自然主義文學乃係物質主義，科學精神底產物，這是誰都承認的。故物質主義，科學精神風靡一世的時候，便是自然主義文學的全盛時代。現在這個時代已過去了。自然主義漸々衰弱，新浪漫主義代之而興起了。新浪漫主義是什麼呢？這個名詞原來沒有一個一定的內容，籠統的說，就是自然主義以後所興起的新浪漫的傾向。要明白這個新浪漫的傾向，應先簡單的說一說其來源。

不必反復的說，自然主義是注重現實客觀底文學，以物質主義爲立腳點以科學精神爲背景的文學。但是一窺輓近思想界的內容，便可知道那立腳點已崩壞了，那背景已破碎了。原來否定全智全能的神的，自誇萬能的科學也不過祇能在一個範圍內施其技能而已，超出了範圍，便不能解釋的了。譬如運動的起源，生命的本源，感覺及意識之發生，物質及力之本質等々根本問題，科學簡直完全沒有解釋的能力。故法蘭西批評家勃利納底愛甚至唱導「科學破產」了。人們已不願祇依賴現實，已不單專注重於客觀的態度，大有心靈比物質尤緊要，神祕的直覺的比科學的研究尤其要注重之勢。此不僅文學方面如此，哲學方面亦有新主觀主義，新唯心論的勃興。總之一句，輓近的思想界是，「靈之覺醒。」新浪漫主義文學便是從靈的覺醒裡產生的文學。批評家亞薩西蒙史說道：

「文學是跟着人們的思想變遷的，其真髓那外形也一樣變化。世界專注重於物質的考察與整理，因之靈的方面飢餓得不堪了。現在這個靈重新歸來了，新文學於是從之而發生，這種新文學是表明目所能見的世界已經不是現實，目所不能見的世界也不是夢幻！」這種文學就是新浪漫主義的文學。

自然主義對於一切都是用着科學家的態度，從物質方面去思考的。這種研究的客觀的態度，換句話，便是智識的。新浪漫主義則以為直覺比研究尤重要，主觀比客觀尤重要，情意比智識更重要。自然主義把事實只當作事實去研究，以明其真相；新浪漫主義不滿足這種把事實去研究，要找出那潛伏在事實的深處的 *Something* 來。 *Something* 是潛伏在科學研究方法永不能達到的極深奧的神祕界裡的，祇有依強烈的主觀之力直覺他一旦覺到了，便是得到那事實的根本意義了。新浪漫主義即以此為立腳點。

自然主義一起，浪漫主義便如彩虹被風吹去一般的消滅了。裝飾人間生活的一切美麗夢境都隱去了。自然主義將詩詞滅亡這件事，就是把美麗的夢境來消滅。人們久已無仰天歡呼之事，祇是常伏在地上以觀察那醜陋苦痛的現實。情緒常為理智所虐待，主觀常為客觀所脅迫。然而，新浪漫主義把種々幻景帶來了；失去一切美夢的人間於是復得

新的美夢了。在這意味上，可說新浪漫主義是復活的舊浪漫主義，注重主觀，情緒，理智諸點，新浪漫主義與舊浪漫主義是共通的。但是在另一方面，新舊之間却大有相違之處。新舊相違的道理，乃是關於受到不受到自然主義影響的緣故。就是說新浪漫主義是受着自然主義影響的。這一點便與那未受自然主義影響的舊浪漫主義相違之點。自然主義教導我們對於現實應加以精緻嚴密的觀察和研究，這一件事確是永不磨滅的。因爲人間究竟不能祇經營夢幻的生活的，完全離開了現實便沒有什麼生活，也沒有什麼文學了。然而舊浪漫主義却祇任那盲目的熱情去飛馳，翱翔於空想的世界，與現實界分離的了。新浪漫主義雖反抗自然主義，主張主觀直覺，情緒以創立一個新的美好快樂的世界，但對於自然主義的注意於現實一點，却非常尊敬，而且保持着。新浪漫主義所描寫的新夢是以現實做根據的夢。啊：錯了！「目所能見的世界，已經不是現實，目所不能見的世界，也不是夢幻，」那夢雖則夢一般的，但也不是夢了。新浪漫主義的表現方法，不是寫實的，因此也有如描寫夢幻一般的境地，但這個不過爲是要表示那事實的根本意義方便起見，不肯被那事實表面的一切所拘泥而已；又因爲不是用科學底研究的，有時也好像是作家空想，這是因爲愛好那直覺的緣故罷了。總之，是否立脚於現實之上，便是

新舊浪漫主義的區別。舊浪漫主義只管歌唱忘我之曲，只管遨遊夢想之境，完全與現實游離的了。而新浪漫主義文學是靠了自然主義的福，受過一次現實的洗禮，經過一次懷疑的苦悶，受着科學精神陶冶之後才顯現的。故同一神祕，在舊浪漫主義，是從夢幻中釀造出來的東西，在新浪漫主義，是從痛切的懷疑思想裡出發而更進一步的東西。又就那主張主觀的威權以及注重情緒之點說來：舊浪漫主義祇是狂熱而已，傷感而已，空想而已，新浪漫主義則以極沉靜冷酷的態度去對付那現實，努力要去觸着那橫在現實深處的微妙的東西。至於作家的主觀，比了從前的人更加官能靈巧，神經敏捷了，所以同是浪漫的思想却更是新穎深奧了。

從自然主義達到新浪漫主義的道路，可以從休斯曼、易卜生等人的藝術裡看得出來的。休斯曼初奉左拉主義，有「獸慾的自然主義者」之名，因此不滿足自然主義，其亞爾蒲爾一書，即示其轉機，向象徵主義神祕主義去了。他的三部大作途上，大寺院，那邊就是把神祕的主觀經驗表現出來的作品。又自然主義的開山祖師左拉，到了晚年，自那部三部以後作品，與以前的作風也頗不相同了。傾向於非物質了，到四福音書，非物質的傾向益顯，簡直純然是理想派的作風了。最能顯明的指示那從舊浪漫主義，經自然主

義而達到新浪漫主義的進行的痕跡者，便是易卜生的一生作品。他在初期的作品，完全是舊浪漫主義的。從那篇描寫青年戀愛的夢破裂了的戀之悲劇時候起，一轉而變爲現實的自然主義的作品了。社會棟樑，玩物之家，草鬼等作，都是極深刻的描寫那現社會的缺陷和現實生活的醜態。到了晚年，他的作風又變了。那海上夫人，工程師梭爾納斯，我們死人再生時都是神祕的象徵的。這是很顯明的踏進新浪漫主義的境界了。第三期的作品當然不像第一期作品般的浪漫，是痛切的描寫那現實生活，然帶有神祕的色彩，故與第二期作品又大異。更舉一人，德國的霍卜德曼亦復如是。他的日出前與織工都是極端的自然主義的作品，續出的享奈爾的昇天與沈鐘都是非常神祕的象徵的了。沈鐘一篇尤其是空想的，題材不僅是不自然，簡直是荒唐無稽。但我們須知道他們那空想，決計不是單單的空想罷了，在荒唐無稽的題材裡，極痛切的把人生自然之相顯示人間現實之相的矛盾。其他若安特萊夫，高爾基，及鄧南遮等，一面是現實，一面是突入於深刻的神祕的境界裡去的。要之，自舊浪漫主義，經過自然主義到新浪漫主義是自然的趨勢，決不是二三個鼓吹起來的。

新浪漫主義文學所取的題材不是定要取現實的事象的。如上述霍卜德曼的沈鐘，梅

特林克的茂娜凡娜，其題材式完全是夢幻，或是歷史的事實。但是我們已說過了，題材雖則不是現實的，我們却不能說那作品就是非現實的。新浪漫主義所期望的並不把事實照事實般的寫出來，是要顯示那潛在事實深處的根本意義。換句話說，描寫的事實是否實在，不成問題，那作品能不能傳達事實的生命根本意義，倒是問題。因之，其題材不是限於現實生活的。易卜生的海上夫人，若從自然主義的一點看來是極自不然的，梅特林克的戲曲時間也不定，地方也不定，人的性格也不定的很多，若從自然主義看去，簡直荒謬得很。但是在不自然的中間却暗示着人生的根本意義，現實的生命，與我人日常生活互通呼吸的。總之新浪漫主義文學是不固執於現實，而又不離開現實的文學。自然主義祇觀察那事象的物質方面，祇描寫耳目所感的外面形色；新浪漫主義進而握着事實之真生命——根本的意義。爲要握着那真生命，故以直覺比經驗爲重；爲要傳達那真生命，便要暗示的手段，便是用象徵。由此可知新浪漫主義的一方面是神祕主義象徵主義了。

## 第九章 新浪漫主義與印象主義

本來自然主義持純粹客觀的態度，主張將事物的原狀不加修飾的描寫出來，但是這個主張終究是做不到的。因為我人所能的描寫的原狀，不過我人觀察所得的東西罷了。「事物的原狀」與「我人觀察所得的東西」是二不是一。所以我們描寫我人所觀察的，只不過描寫印在我人心上的形象罷了。這種說法，即前述的印象的自然主義者所論。蓋洞見本來自然主義純粹客觀說之破綻，謀補救之而主張於客觀中插入主觀的。總之，自然主義藝術之稱爲客觀的藝術，也不過比較說罷了。本來的自然主義尙可稱爲客觀的藝術；至於印象的自然主義，實在是融會主觀的藝術，換句話說，是本來自然主義的物質的傾向和新浪漫主義的非物質的傾向（徹底的說法，心靈的傾向）各樣一半的藝術。這種藝術裡稍々多加一點兒主觀分量，便即離開了自然主義的領域，而進於新浪漫主義的境界了。在這個意義上，可說是印象的自然主義是自然主義過渡到新浪漫的橋樑了。印象的自然主義若少加一點主觀的分量，便接近於自然主義；多加一點接近於浪漫主義，印象的與本來的自然主義是難於辨明的，同樣印象的自然主義與新浪漫主義亦難分明的。即就一個作者看去，亦有難於辨明他是印象主義者或新浪漫主義者，例如保祿陸帶那樣的人。



印象主義一辭，係由繪畫方面所出，已略述於前。法蘭西畫家馬納爲開山祖師，最初不過是描寫方法上的一種新運動罷了。譬如畫家對於一種景色，祇將一剎那間最打動他的心弦的一部分，即給他最強印象底一部分的形色的調子，極鮮明的描寫出來，把其餘的部分置之不顧。畫面所描的是最打動畫家心弦的部分，換言之，即表現畫家那時候的一種心地。主觀的暗示的畫風至最近後期印象派乃益強，已鮮明的表白是新浪漫主義的思想了。

如前述的印象更進一步即踏入新浪漫主義文學的領域了。印象主義所重視的，並不是把客觀的事象照原狀再現出來，是在把那融會了主觀客觀的事象寫出來；換言之，通過客觀的事象而表現主觀，即表現作者的思想心地等了。總之，是表現而不是再現了，主觀的分量比客觀的事象更增加多了。到了這個境地，客觀的事象，便只成爲表現主觀的工具。這樣的印象主義實已踏入象徵主義的境界。所謂象徵主義者，即以無形的主觀（作者的思想心地等）借了有形的客觀的事象來表現的事情，而其間又可分爲二種：一、高級象徵，二、情調象徵。

## 第十章 頹廢派與象徵主義

我們現在要說明頹廢派的藝術與象徵主義的關係了。頹廢一辭，從道德方面去考察，誠是討厭的，但在文藝上却占着極重要的地位。頹廢的文藝就是象徵主義的文藝，若欲說明象徵中之情調象徵，無論如何應先說一說頹廢派的文藝。原來文藝上的頹廢派是十九世紀後法蘭西行出來的，繼而輸入於英國，成爲王爾德，一輩所謂唯美主義者，其後更染於德意志，意大利，於是各國都有了。一八八二年時，有一羣青年文學家聚在巴黎的拉丁街上的一家咖啡店中的地下室內，對於文學高談闊論。這群人就是頹廢派文學的創始者，其後莫雷司等人討厭這頹廢的名字，改稱爲象徵派，但是仍舊有人用頹廢派這個名詞的。名稱上雖則分成頹廢和象徵，其實質是完全相同的。頹廢派或象徵派的藝術，究有什麼特色呢？德國頹廢派先驅海爾曼巴爾，曾有下列這樣的說話：第一，頹廢派的藝術是注重情調的神經的藝術，不是思想或感情的藝術。第二、頹廢派的藝術是極端的注意人工，力避自然，正如莫泊桑描寫的一個人的話道：「自然是我們的敵人，所以我們不得不努力與自然爭鬪。這是什麼緣故呢？因爲自然一刻不停的使我們重新變動

物的緣故。地球上高貴美麗理想的東西，都不是上帝創造的，盡是人間，尤其是人間的腦髓製造出來的。」第三，頹廢派的藝術是混着神祕的，常常要把那潛在事象的底裡的神祕表現出來。第四，頹廢派的文學是尋求異常的東西，竭力掃除一切平凡陳腐而搜羅那珍妙的東西。以上四種是海爾曼巴爾所舉頹廢派藝術的特色。要之，頹廢派的藝術，是神經過敏的近代人因為喜歡刺激的緣故才產生的。以上四種特色除了第四種尋求異常以外，重情調，重人工，重神祕諸種都是象徵主義藝術的內容，情調一項簡直是成了象徵主義的中心了。

海爾曼巴爾對於象徵派復有下面這樣的說明。譬如母親失去愛兒的悲哀的一個題目，表現時有種々的方法。「呀！我一切安慰都沒有了。任何人的悲哀纔沒有我這樣悲哀呀！世界在我是黑暗了。」這是祇用說話來寫自己心境的一個方法。又「冷冽的清晨，滿地霜花，牧師在淒々的冷風裏顫慄着。我們跟着一具小棺材向前走去。那個母親隨着那棺材不絕的悲傷。」這樣子寫法，是描寫外部的樣子，使讀者想像那母親的悲哀的地方。但象徵主義便要如下面那樣寫法了。「一個森林中有一顆小小的榆樹，氣概高傲，頗有沖天之勢，老的樹木都很愛他，但是一天有個攜着斧頭的人來了，特這顆樹砍去。」

這一天正因為是聖誕節。」這樣敘述的事實與母親失去愛兒的事情簡直完全沒有關係，但所表現的心境都是和母親喪兒的心境相同的。這便是象徵主義所用的方法。總之，以表現心境（即情調）為主，把情調表現得出就算好。譬如前例，以母親喪兒的心境為主，只要能表現出這個心境來，無論描寫什麼事象都不要緊的，所以描寫那與母親喪兒毫無關係的榆樹也可以的了。花夫曼史帶兒曾說過這樣話：「詩文之所以有最大的價值，不是在思想與事象，祇在情調；人們遇到隨便一種事情，必定起了一種情調。寫出這種情調來的是詩人的任務；至於描寫那事情却不是詩人的任務，乃是記錄員通信員的任務。自然主義派竟如記帳員一般，決計算不得詩人。至於敘述思想，那是哲學家思想家的任務了。象徵主義是情調藝術；情調藝術即神經藝術。近人因為神經過敏於是產生了這種藝術。依上所述頹廢藝術與象徵主義的關係大抵已明白了。頹廢派的藝術是神經藝術即情調藝術，既是情調藝術，當然可以包括在象徵主義的藝術裏了。」

現在從修辭學方面來說一說象徵。前所舉的一例，以老榆樹象徵母親的悲哀，這似乎是一種比喻。茲就修辭學上的比喻解釋一下。比喻這種修辭法是由聯想而起的，即因眼前所見所聞的而想起從前所經驗的事物，這新舊兩種事物結合在一起了，於是生出一

種新的思想感覺來。比喻又分成三個階級，即直喻，暗諷喻，直喻是以譬喻的被譬喻的  
同時並列的，例如「伊的眼睛如女妖的眼睛一般。」若是祇說：「女妖的眼睛。」這便是  
暗喻，因為被譬喻的是隱藏在裡面的。諷喻又稱寓言 (Fable) 比暗喻更是加組織的。象  
徵便是暗喻或諷喻的變形。象徵方法，不是近代文學裡才有的，是古代已有的。例如花  
表示美女，以筆表文，以劍表武，皆不外乎是象徵。又，白色以示純潔清淨，黑色以悲  
哀或死亡，黃金色以示光榮權力，這一類的象徵在宗教方面是很多的。基督教的洗禮，  
聖餐式，十字架等都是象徵，在佛教方面亦很多。比較更複雜的，如但丁的神曲表示基  
督教思想，莎士比亞的哈孟萊德表示懷疑苦悶，都是象徵。表現這樣的思想的，稱曰高  
級象徵，易卜生的鴨，梅特林克的戲曲頗多，這種象徵；要之，象徵是靠了具體的東西  
來現表無象的東西。

頹廢派藝術還有神祕的特色。這種神祕的傾向——神祕主義在浪漫主義中占着極重  
要部分的。輓近的哲學更是唯心的，帶有神祕的色彩了。王爾德說：「愛之神祕比死之  
神祕更廣大。」其實並不限於「愛」與「死」兩種事情，一切都有廣大無邊的神祕存在  
着。自然科學既不能解釋宇宙之謎，新的神祕說當然就發生了。海爾說：「信仰不依推

理，祇依直覺而滲透真理者，我便要當他是個神祕家。所以認識幻影的人，相信預感的人，無論什麼事都感到的人都是神祕家。「喬衛德」說道：「神祕主義並不是耽於空想，是在感情裏面使理智集注，是對於「真」「善」的熱愛。是感到知識的無限，是感到人間能力的不可思議。涵養成了這樣的思想，「靈」的羽翼便能猝然得到新的力量，翱翔於天空。」這種說法，雖則是極抽象，但是對於神祕主義畢竟是什麼東西這問題來說，至少可以得到一點概念。

舊浪漫主義中亦有神祕思想，但是這種神祕思想與古代文學裡所表現的是大不相同的。其不同的緣故即是在新舊浪漫主義的相違。以前的神祕思想是從夢幻的空想中產生的；近代的神祕思想却在現實生活裡產生的。以前的神祕思想，說是神祕，毋寧說是不可思議，因為缺乏科學智識，一切都以為是不可思議，把這不可思議便當作神祕。但是到了近世，科學發達了，以為世界上沒有不可思議的東西了。但是這個不過是極淺薄的思想罷了，一步深一步的思考，便可發見科學解釋不來的境界了，這個境界，就是軌近思想界所謂神祕。以前的神祕是科學拋開的神祕，現在的神祕底神祕是科學一般通不過的神祕。又，以前的神祕是離開了現實，從空想世界裡看出來的神祕；現在的神祕就是

從現實裡看出來的神祕。

近代神祕主義代表作家梅特林克會謂人生之真意不是在我感覺所觸的世界裡的。目所不能見的，耳所不能聞的，超越感覺的神祕世界裏才有真正的人生。能深入到這個神祕世界去的便是心靈的力量。夏芝會說：「宇宙之間，有偉大的精靈用着不死不滅的力量支配着我們的精靈踏在我們胸上的足音，我們稱之曰情緒。」范海，崙花夫曼史帶兒以及安特列夫等都是神祕主義者。這種神祕的藝術家對於表現目所不能見，耳所不能聞的神祕，覺得描寫是不中用的了，因為描寫是以感覺做根據的，要表現超乎感覺的神祕，描寫終究成了無用了。這個就是神祕主義必與象徵主義相聯結的緣故。那幽玄朦朧的神祕在那迷茫的情調中暗示出來。換句話，就是那神祕被一種絕不帶着思想感情的，不可捕捉的，不可思議的情調包含着。要觸着那神祕，除了通過那情調以外，別無他法。此即說明情調象徵在神祕主義的文學裡是占着不可缺的位置。進一步講，就是象徵不僅為表現情調而應用，並在爲了要通過那情調去觸着那神祕應用的，所以神祕——情調——象徵，三者完全不能分離的。至於高級象徵亦被應用以表現神祕，那是當然的事情。

如上所述一般，無形無象之物依有形有象之物來表現者，是謂象徵。換言之，感覺

所不能接觸的世界——心靈的世界——依感覺能接觸的世界來表現的。即依「肉」以示「靈」依「有限」以示「無限」有人謂「普遍的東西從個別的裡表現出來者，乃是真正的象徵主義。」又有人謂「象徵是靈魂的窗戶。」兩說均是，推其意，即依個別的現象，通個現實的種々形相，去找出那潛伏在現實深處的普遍的 Something；從肉的世界去看出那靈的世界來，便是象徵了。

茲更就法蘭西象徵派詩運動，以明象徵主義藝術的特色，亞薩，西蒙史所著文藝上象徵派運動一書對於法蘭西的象徵派，說得很詳，象徵派首領保祿范來納曾有題作詩的藝術一詩，可當作這一派詩的宣言，現在摘出幾節來說明一下。

一切的一切，音樂爲先，

就是不整的調子因此也是好的，

更渺茫的更溶和的浮在空際，不受一些兒重累。

前已說過象徵是比暗喻諷喻更進一步的東西，被譬喻的——內容——和那譬喻的——外形——結合爲一的，成了內容即外形，外形即內容之勢。就這一點說來，象徵派詩是音樂的，所以有「一切的一切，音樂爲先」的主張了。依了象徵，便挨起了一種情調來，這



種情調便成爲內容。解釋說明都是不必要的。音樂也這樣，音的旋律刺激了神經，生了一種震動，於是喚起了一種情調，這種情調便成爲音樂的內容，理解是不必要的，祇要感得神經震動就夠了。這一點，象徵主義的文學與音樂相同的，換句話，不以傳達思想爲旨，而以傳達情調爲目的一點，音樂與象徵主義文學完全一致的。這兒雖僅就詩說法，其實決不僅詩是如此。「就是不整的調子也是好的」一句話，就是捨棄去了舊詩的束縛，努力於自由新體詩的意味，我人須注意及此。

一無差誤的精選文句，真是無須，最可愛的便是醉朦朧的詩句。

醉朦朧的詩句裏，「精確」和「迷糊」結合在一起。

是這個！覆面的後方，有美麗的眼睛，白晝一般的目光，照耀秋空的星辰，我們盼望的不是色，只是陰影。

呀！只是陰影！獨自去做夢罷，合奏着笛兒和胡笳。

詩中所謂「一無差誤精選的字句，真是無須，」所謂「覆面的後方，有美麗的眼睛，」所謂「不是色，只是陰影，」這都說明表現的曖昧是象徵主義特色之一，所以象徵主義終於成爲神祕了。神祕這件東西，不是明白的文句所能說得清楚的，情調亦不是明

白的文句所能表現的，因此，神秘情調之表現自不得不曖昧的了。

象徵是暗示；要暗示，所以表現不得不曖昧。關於暗示，象徵派詩人馬拉梅爾曾有下面這樣的解釋。「靜思着，冥想事物，因靜思冥想所喚起的心中幻像在飛翔的時候，那便是「歌」了。從前自然主義時代的高踏派詩人們將物的全部仔細敘述，一切都完了，一點神祕的地方都沒有。因之讀者讀這樣的詩時，到底不能和自己創作時的一般愉快。明々白々の這樣那樣說到一點也不剩，詩的趣味，便被抹去了四分之三。若就其暗示的意味，一點兒一點兒次第推量過去，那末詩的趣味才出來了。推其意即十分的事情，祇說三分，留下七分給讀者，任讀者去活動那銳敏的感受性，用出創作的態度來，將那七分捕足，那末才有詩的趣味了。馬拉爾梅又說道：「一詩非用謎語不可，」可見這種象徵派詩人簡直主張表現要曖昧的。但這也不是故意如此，實在因為要表現神祕如不用曖昧的表現簡直做不到。至於任讀者去補足詩境，猜謎一般的去猜，所猜出來的自然隨人而異，各各不同，惟其因各各不同，於是即有種々不同的解釋，種々不同的意味，這正是象徵主義藝術的長處，明明白白的說話總表現不去這種々藝術來者，亦以此。

言語的功用實在很有有限的，我人所作所爲以及所受的刺激有許多不是言語所能表現

的，就是能表現出來的，也不能一瀉無餘，多少總受着言語的限制，所以象徵派的詩人很不滿意於言語。梅特林克的讚美「沉默」，他的劇曲裏的人物說白不多，以及象徵派詩人所做的詩大抵很短，都是因爲厭忌言語的緣故。如人要懂得象徵主義的藝術，先要有極敏銳的感覺才能了解。否則總不會懂的。但是感覺極敏銳的人能有多少？象徵主義藝術之被人指摘，被人說晦澁難解當然是難免的事情。如托爾斯泰在他所著的藝術論裡竭力攻擊象徵主義的藝術。他以為藝術的第一要件是在使個個人都能明白了解，從他這種功利主義的見地來攻擊象徵主義是當然的，並不是沒有理由。但是祇因爲解釋不出來，而來攻擊，那是沒了解象徵主義藝術究竟是什麼東西的緣故。辜提葉爲辯護象徵主義表現的暗示，曾說過而這樣話：「頹廢派的文體是極富於才智的，極複雜的，即瑣屑的意味也都包括在內的，而且盡力把彩色放在文字中使文字豐富起來。在思想方面，把從來表現得最曖昧的最易消滅的輪廓也表現出來了。」要之，頹廢派的文體是超越從來言語範圍的文體。換句話說，頹廢派的文體是言語這件工具進步到最大限度了。

著意於技巧也是象徵主義藝術的一種特色。如鮑特來耳不喜歡自然的秀色可餐的女人面孔，卻喜歡塗滿胭脂花粉的面孔，不喜歡真的水，真的樹林，却喜歡舞台上假的水

假的樹林。這種情形很可顯示這一派好愛好技巧的脾胃了。到唯美派王爾德等人，這種傾向發達到最高點。

象徵主義注重於技巧一點的最著特色，便是「官能交錯」，這因為近代人神經過敏才發生的。浪暴曾作「母音」一首詩，說道：「母音，A是黑，E是白，I是紅，U是綠，O是青。」鮑特來耳說：「香和音我色的一致的。」象徵主義代表作家安特列夫著有紅笑一篇小說，寫戰爭的慘劇，流血的慘痛杯子，是使人戰慄的作品，但是他的作題目「紅笑」二字，已顯示官能與情緒的交錯了，已顯示是象徵的了。不祇官能與情緒交錯，官能的交錯，更是顯著，色與音之相混，即是視覺與聽覺的交錯，（心理學方面稱爲色彩聽覺）如浪暴的母音詩就是一例。還有由樂器的種類，想到音和色，說豎琴是白的，四絃琴是青的，橫笛是黃的，同時說風琴是黑的人也有。更有說什麼「紫的香」「冷的色」「暖的聲」的人。總之，這種々の例，因為視覺，聽覺，味覺，嗅覺，觸覺以及情緒或觀念互相交錯混雜才生出來的。照着諾爾陶等人說法，此等現象都起因於大腦的障礙。沒有神經比剃刀還銳利的近代人的感受性。這種現象到底總看不出來。

這種官能交錯的現象表現在藝術上於是使象徵派詩歌和音樂相接近了。象徵主義的

藝術家是要把「音」來描畫，要把「色」來歌唱的人。換句話說，用文字來表現的言語要和音樂或繪畫收到同樣的效果。因此近來種々の藝術境界完全混亂了，詩，音樂，繪畫，雕刻，都混合在一起了。辜提葉稱這種現象爲「藝術的轉換」，這是近代藝術的特色，須要特別注意的。

## 第十一章 享樂主義

法蘭西的象徵派詩人，同時又是享樂主義的詩人。什麼叫享樂主義呢？用我國成語來說，便是「醉酒婦人」的主義而已。麥克司及諾爾陶著變質論列舉近代變質病的特徵，對於近代文藝，頗具精銳的眼光，茲就其舉各種特徵中之足以說明享樂主義之由來者，略述如下。第一，近代人缺乏常識，善惡沒有差別，差不多沒有道德的觀念。第二，容易動情緒，對於毫不相干的事情，哭着笑著，自己誇張感覺敏銳。第三，意志薄弱，元氣消沉，常像困乏疲倦，煩悶無聊，抱着厭世的觀念，對於宇宙人生懷着恐怖。第四，專貪安逸無爲。第五，對於種々問題，都抱着懷疑。總之，近代人因爲神經過敏，因爲懷疑思想，對於現世事物，一點興味也沒有，對於現世的社會，覺得醜惡不堪，極不

愉快，焦心於解決人生之謎又解決不來，於是專圖個人的快樂的滿足了。而且精神的享樂已不中用。因為神經過敏，便要極強的刺激才感得哀樂的味道，因為無強烈刺激，於是專圖官能的享樂了。官能的享樂是什麼？當然是鴉片，嗎啡，醇酒，女子等々了。歐洲文明國裡，近年酒和煙的消費，年之增加，在統計表上有明々白白的事實，把諾爾陶所舉煙的消費一例來說。法國的烟的消費，千八百四十一年，每一人消費均是零，八瓦，到了千八百九十一年，每人要一，九瓦，不過半世紀，增加了一倍，於此，可見官能享樂的發達了。鮑特來耳竟以為鴉片中有人造的樂園，范來納女色飽厭了，竟至犯男色。又，近代的享樂主義彷彿像古時伊壁鳩魯派，其實祇是表面相像而已，根本的意義是大相差異的。伊壁鳩魯派的根底是樂天，心理發出來要求快樂，換言之，為快樂。至於近代的享樂主義決不有那樣的快樂的心，只管去追求歡樂，在那非求官能的刺激不行的心底，有比着任何都絕望的深刻的悲哀存在。

近代享樂主義的第一人，便要算的王爾德了。他的道靈格蘭的肖像畫很有名，可說是他的代表作品。這一卷書把近代的享樂主義的真髓描寫出來了。能把這卷書讀一次，對於享樂主義則大概便可了解了。下面把王爾德反駁人家非難他的道靈格蘭的肖像畫的

文章節略的寫出一點來，以示享樂主義藝術的性質之一端。

你對於我的小說道靈格蘭的享樂畫的批評，我已讀過了。對於你的批評的功過，以及對於你的批評是否攻擊我私人，我覺得都不必與你和你的批評相戰。英國是自由的國家，所以一般英國的批評也容易完全自由的。但是在我，自我的氣質上以及我的趣味上說來，呀，自氣質和趣味兩樣東西上面說來，無論那一件藝術品，若是從世間的道德的觀點上去批評，總會不會了解了。藝術的天地與倫理學的天地是完全不同的，而且是相離的英國粗俗的批評老是把這兩樣混在一起。我的道靈格蘭的肖像畫完全祇爲了我自己的快樂才寫的。寫成這部書，實際給我非常的快樂了。至於這部書受不受別人家歡迎，於我完全沒有關係。

藝術與道德，尤其是享樂主義（即唯美主義）的藝術與道德，兩者之間橫着極深的鴻溝的。有人以爲頹廢派一辭係譯 Decadent，我自己覺得很不適當，最好就寫 Decadent（人家譯作墮落派也不大適當）——把唯美主義或享樂主義同卑鄙的肉慾主義或專好放蕩的游閑主義一樣看待，那是錯了。然而世間乃多誤解之人，這真是遺憾到極點的事情。

「熱情的歡喜，官能的悅樂，陶醉於觀照，又陶醉於形體和情調和思想者，不是他的詩境。」這一句話雖是人家評鄧南遮的，但唯美主義的一方面也被評及了。唯美主義（即享樂主義）的特色，正是在陶醉。唯美主義之所以屬於新浪漫主義者，正因為它是竭力排斥物質，着重官能和情緒，以美為人生人心的緣故。

## 第十二章 新理想主義

合享樂主義因為新主觀的藝術，那主觀的與情意的兩點相共通，而所趨方向却不同的，便是以人生主義和人道主義為目標的新理想主義的文學——圖謀改善人間生活，以改造的意志和理想為基礎的文學。享樂主義的藝術是「藝術為藝術的」；新理想主義的藝術則完全是「藝術為人生的」，在這一點意味上，可說和自然主義的藝術相通，但是自然主義因為抱着機械的人生觀，在其背景上，橫着一個消極的悲觀主義，新理想主義却是完全積極的，否定人生，愛生命，有引導人間生活一步一步向善的意志。自然主義是傍觀的，拋了意志，捨了感情，否定一切，以為理想是空的，努力精進是徒勞的完全立在所謂無理想無解決的人生觀上。然而人們到底不堪常常處於這種境地裡的。試想一



想，否定再否定，如果一直否定下去，豈不是連生命不得不否定了嗎？人間否定自己的生命究竟不是容易的事情。人間受生命的力是非常強的，就是常在厭世咒生的人還在怕死養生呵。人之好生的慾望簡直是絕對的根本的。雖然自然主義的否定的態度，也不是只爲了否定而否定的，是爲了獲得極確實的，極真切的肯定，乃否定那種不確實的，不真切的，換句話，爲了肯定才否定的。如自然主義的代表者弗倫培爾誠然把自然主義者的絕望的虛無的態度，極明瞭的顯示給我人看了。但回頭來看一看左拉如何？他是被稱爲自然主義的巨頭的，但是決不是完全冷眼傍觀者。他的純粹的客觀態度，只限於藝術手法上而已。他對於人生根本態度，有無限的志士的熱誠。他製作藝術的動因，是欲圖改革社會。我們來設細譬喻罷，醫生診察人體疾病的原因的時候，用着極冷靜的，客觀的態度是應當的，用着刀剪去挑剔瘡疤的時候，或許是殘酷的，但在醫生的這冷靜與殘酷裡，對於病人含着多少的情愛！原來醫生竭力想治癒那病人的疾病來呵！自然主義者中間，至少左拉總是這樣的。弗倫培爾雖同稱爲自然主義者而其態度却完全不同了。弗氏簡直絕望的，拋去了刀剪而嘆息不止的，左拉總是懷着奏效的希望，熱心的去診察那病症。俄羅斯自然主義的藝術都與左拉的相同。我人由此可知自然主義中間早已萌芽

了人生主義。在第二段裡，說到自然的特色時，曾奉「爲人生」的一點。這一點，自然主義是與新理想主義十分相合的。

代表新理想主義乃是人道主義的藝術家，第一個當推俄羅斯的大文豪托爾斯泰。托氏的藝術，若從現實的寫實的一方面去考察，凡是自然主義的作品可說不能比的再好了。即不能屬於古典主義，又不能屬於浪漫主義，大體的類別起源，可以包含在自然主義中的托氏作品，實際是超越自然主義的。自然主義以物質主義作根底的，他的思想卻以精神的要求做根底的，他的描寫雖不捨科學的方法，客觀的態度，但是在骨底裡，有熱烈的主觀存在着，對於現實的一無修飾的描寫，他總覺得不滿足，所以到後來，竟捨了藝術，踏到宗教的境界裡去了。他的藝術正是新理想主義的好標本，又是「爲人生的藝術」的代表作品。自然主義雖亦以「爲人生」作目標，可是目標的裡面伏着消極的人生觀，即對於人生完全取無理想無解決的冷靜傍觀的態度，因之反而引入於「藝術爲藝術」的途徑了。弗倫培爾的作品裡，頗有「藝術爲藝術」的氣味，就是因爲這個緣故。自然主義與新理想主義相違處，就是在拋棄的理想，一在主張理想。約言之，把自然主義所拋棄的理想再竭力的高揭起來，盡力的使人生增加美善的藝術，就是近代文藝界的主流

## 的新理想主義。

和托爾斯泰一樣，同屬於新理想主義人道主義，而且也能做這種主義的代表者，便是法蘭西現存的文豪羅曼羅蘭，他的主張愛護那創造的，進化的，刻刻在發展的生命，並且爲這生命而奮鬥。因此他唱導的新英雄主義是怎樣的？我們一讀他的「悲多汶評傳」的序文，就可明白了。

我們周圍的空氣沉重極了。舊的歐羅巴麻痺着在陰鬱而腐臭的膻腥氣裡面。暗殘冷酷的物質主義壓住我們的思想，對於政府與個人的行爲加以桎梏。世界窒死在他的精明而醜惡的利己主義之內。世界絕息了。——我們開窗呀！我們納自由的空氣進來呀！我們來呼吸英雄的靈氣呀！人生是冷酷的。人生是那些不肯降心於凡庸的心靈的人們天々の戰鬪。而且大々は沒有光榮，沒有幸福，在孤獨與沉默之中交流的慘酷的戰鬪。被壓迫於貧窮於冷酷的家事的煩惱，於徒勞無補的笨重而愚魯的事情，沒有希望，沒有一線光明，大部分的人是各自分離，而對於患難中的弟兄，也不能有以手相援助的慰藉，只是你不知我，我不知你。他們只是各走各的，而他們中最好的也有在困苦之脚底垂頭喪氣的時候。他們哀求救援的朋友。……那些在

智力的或生理的領域內高唱凱歌的人物我不稱爲英雄，我所稱爲英雄的是心情寬大的人們。如他們中最偉大的一人，我們要在這裡作傳的那人，所說「善而外，我不見有別的卓絕的標幟。」非有偉大的品性，不能算偉大的人，不能算偉大的藝術家與勇士，只是些盲目的虛僞的木偶，時辰把他們一同斬去。成功不是那樣重要的是偉大而不是儼然……

「我們開窗呀！我們納自由的空氣進來呀！我們來呼吸英雄的靈氣呀！」這便是新英雄主義主義。「那些在智力的生理的領域內高唱凱歌的人物，我不稱爲英雄的是心情寬大的人們。」真英雄是怎樣的，我們現在可以明白了。這種心情寬大的真英雄被羅曼羅蘭找到的是貝多汶（彌葉）托爾斯泰等人。

世間有多少悲天主義者竭力的避開了苦痛的經驗去住在夢一般的空想的世界裡，還有多少厭世主義者，一點裡由都沒有的否定了人生，逃避了人生，以免除苦痛。這種人不過都是被幽囚於「生活的恐怖」裡的，不敢正面去對着人生的卑怯者，自私者罷了。羅曼羅蘭所厭棄的人就是這種怯弱的，自私的人，他崇拜的是真英雄，他要提倡的是英雄的勇氣。他說過世間祇有一種勇氣，就是正面去觀察真正的人生，並且愛這個人世。

推其因，即用出無畏懼，無逃避的力量來，面對着人生，去經驗人生無論怎樣的慘酷與苦痛，去了解那人生，並且去愛那人生，正直的忍受那運命的鞭笞，雖則是十分苦痛的，但決不被運命所克服，有如貝多汶一般，「捉住了運命的喉頭，把運命拉下來，」這一個是羅曼羅蘭的新英雄主義的真髓了。觀察真正的人世（即真實的人世）這個是很像自然主義的態度。因為自然主義所要求的真實。但是真實要從愛裡滲透過的，如羅曼羅蘭說：「並且愛這個人世」那樣的積極態度，卻決不是自然主義所有。羅曼羅蘭所求的真實與自然主義的真實不同之處就在這一點。他愛真理，的底裡看出愛來。他以爲真理是從理解裡產生的，理解是從愛裡產生的，所以真理是依「愛」而生育的。換句話說，從「愛」裡滲透過的真實，便是真理。自然主義觀察那真實的人生，會打破人的虛偽，但祇會打破人世的虛偽，卻不愛人世。依愛而建設一個新的人生便是羅曼羅蘭的目的了，不祇是他的目的，並且是新理想主義的目的。

上面說過，正面去觀察真正的人生，就是用出無畏懼無逃避的力量來面對着人生。這一點就是羅曼羅蘭所主張的奮鬥的精神。照他說法，今日之所謂道德家者簡直是世上惟一的奇怪動物，他們雖然眼見活的人生，但是不能理解這活的人生，不是無論革新人

生了。他們觀察人生，他們說：「這是事實」。但是他們沒有一點改變人生的意志，就是有一些慾望，也沒有力量去實行——這種態度，不是自然主義的惡弊嗎？自然主義者以人生的旁觀者從軍記者自任。羅曼羅蘭則主張非自己立於戰線之前做努力揮劍的戰士不可。自然主義以為人生總不會改革好的，他卻主張非爲了使人生再進一步而戰不可。羅曼羅蘭看出人生是一個戰場，與慘酷的惡運命戰鬥，打倒了運命，依自己之手去創造自己，便是人間向前進的唯一道路。『比苦戰還應當的事情有嗎？苦戰的事情正是宇宙的骨髓。』他有這樣話。在讚美忍苦之點，他的思想是基督教的思想，但是不甘屈伏於運命之前，大膽的與運命相肉搏，則頗有尼采一流力量的個人主義的色彩了。

羅曼羅蘭對於藝術的態度，在他們一本民衆戲劇裡很鮮明的表示了。他說過下邊那樣的活：

藝術被自私自利主義和無政府的混亂弄得煩亂極了。少數的人握住了藝術的特權，立於與民衆相分離的地位……爲挽救藝術起見，不可不先把那握住藝術呼吸的特權推倒。不可不使一切的人們都到藝術的世界裡去。就是不可不提出民衆的呼聲來，要做萬人的戲劇則不可不以萬人努力，爲了萬人的悅愉去經營。什麼下等社會

或什麼智識階級，去爲一個階級建築藝術的舞台不是當面的問題。我們不想做什麼宗教，什麼政治，什麼道德以及什麼社會的一部分的機械……凡是生命的思想，增大人類活動力的，無論如何總得很欣喜的要容納的……我們所願進行的道路是在藝術裡求出人問的理想，生活裡探出友愛的理想來……中流階級的藝術已是老人的藝術了。要使藝術健全要使藝術生氣，祇有靠一種的氣力——就是民衆的氣力，我們不是爲了民衆之故才顯示人心之尖的，爲了人心之尖的緣故才歡呼民衆的。

人心之尖的藝術，顯示人問的理想的藝術，便是羅曼羅蘭的藝術，同時也就是新理想主義的藝術。

第六編 批評文學論





## 第一章 批評界限說

前編已經略述文學的種別，及文學的演變諸問題及一切許多活動的關係；以下想對於文學批評的問題——即對於文學的作品應該如何玩味，如何鑑賞，如何批評等論述一點。

在述及文學批評的問題之前，首先成爲問題的，即所謂文學批評是什麼？而且還應該先將所謂批評是什麼？所謂批評，照哲學底，美學底觀察解釋起來，是極困難的問題，然在這裡，不用說，是以力求平易的講述爲着眼的。

批評 (Criticism) 這個詞，古來是被用在怎樣的意義呢？文學批評的方法及材料的著者蓋雷及斯各脫，把「批評」這詞古來的用途分類如次——

(一)是「吹毛求疵」(fault-finding)的意味；(二)是(一)的反對，稱讚(to praise)的意味；(三)是判斷(to judge)的意味；(四)是比較(to compare)及分類(to classify)的意味；(五)是鑑賞(to appreciate)的意味；便是被用在這五種的意味。

這可說不必一一說明也能知道的，因之在「批評」這詞之中是含有這種的概念。

然而這些概念，在「文學批評」上所占的地位，並不都是同等的重要的。換一句話，不得不成爲問題的，是這五者之中適用於文學批評上的該是那種概念最多？在論到這問題以前，我們須考察所謂文學批評究竟是什麼？

此刻介紹的文學批評的方法及材料的著者這樣說。批評從題材上的不同和方法上的不同，分爲許多的種類。先從題材上說，處理歷史上的確實的批評是歷史批評，處理科學上的問題及哲學上的問題的批評，是科學批評及哲學批評。所謂文學批評 (Literary Criticism) 也與此同理，是以文學爲題材的批評，換一句話，是以文學的作品及問題爲對象的批評。又從方法上說，應用歷史研究方法的，是歷史底批評，應用科學上的原理及科學上的研究方法的，是科學底批評，應用哲學上的原理及哲學上的研究方法的，是哲學底批評。

蓋雷及斯各脫，是照以上那樣，把那從體材上看，以文學的作品及問題爲對象的批評稱爲「文學批評」，又從方法上分這文學批評爲下面的兩種：

(1) 裁斷底批評 (Judicial Criticism)，這是照他的名稱所示，對於作家及作品即下價值的判斷的批評。就前舉批評的用途說，便是(一)吹毛求疵和(三)判斷等時

的批評。所以這種批評的態度，常常是批評家把自己放置高出於作家及作品的地位，正如裁判官下判決那樣的傲慢的態度。埃旬巴拉評論的創始者耶法黎等，是被稱為這派最好的代表底批評家。

(二) 歸納底批評 (Inductive Criticism) 這也照他的名稱所示，是用論理學上歸納法 (Induction) 那樣的批評法，即從最多的材料歸納成一個批判的批評法，與前面的裁斷底批評正相反對。裁斷底批評，常常是先定了或一的標準，照這標準來論當面的作品及作家的價值的，至於歸納底批評，却並不一定有這樣統一的表面上的標準，反而從種種極多的材料來造成這個標準，(在這兒用批判這詞最為適當) 如泰納，批評史的著者散芝褒理教授，及莎士比亞研究著名的米爾頓教授等，是屬於這一派的批評家。

這歸納底批評，再仔細觀察起來，即可依了歸納的方法分為下面的兩題：

(A) 是與一切他所要批評的對象的作品相始終的，其目的在仔細檢討他的作品，依着順序記述其內容，決不輕決定那作品的價值的。如米爾頓教授的，戲曲家的莎士比亞等是其最好的代表。

(B) 還有一種，研究那做批評的對象的作物，並不是專埋頭在那個作物裡，

很廣泛地用了使作品與他的周圍關連着而研究考察的方法，其目的在於把那作物和當時的別種作品相比較，研究他該置在如何的地位。泰納和近世的法國大批評家聖蒲孚等批評家，大概都取這態度的。

蓋雷及斯各脫照上面那樣的分文學批評。然文學批評的分類，此外還有種々，如所謂主觀底批評和客觀底批評的分類法及人格底批評和形式底批評的分類法。在米爾頓的文學的近代底研究，則又分爲推理底批評，及主觀底批評四類。此外依據各個的論者而有種々の分類法。

以下所要論述的，是文學批評的目的及效果。自然，這和定文學批評的定義一樣，有種々の不同。享德在他的文學其原理及問題中，舉出文學批評的目的及效果有三，就是文學的鑑賞，文學的普及及改善，公衆趣味的教育這三項。這當然是文學批評的效果中最爲重要的。又，蓋雷，及斯各脫列舉古來一般所認爲文學批評的目的如次。

(A) 獲得知識及傳授知識。(B) 負文學的鑑賞的任務，即明確地解說所要批評的作品及作家。(C) 教示文學上怎樣是優的作品，怎樣是劣的作品，以節省我們的時間及心的精力。(D) 爲作家教養一般民衆。(E) 示作家應該使自己怎樣適合於

一般公衆之間。(F)調整及教養一般公衆的文學趣味。(G)排斥對於文學的一般的偏見。(H)對於不能親近新思想新讀新刊書的人，示以新思想新刊書的怎樣。(I)糾正作家及公衆的誤謬。

從這些例看來，向來所認的文學批評的目的涉及若何廣泛的範圍可以推測而知了。但其中如(E)(H)等過於庸俗的，不能獨立。而文學批評對社會的目的及效果，雖因其時與情形而異，大體上不妨入於所舉範圍之下。

應該依次一說的，是批評與創作的關係。關於這事，古來有種々の問題。蓋雷及斯各脫把他總括爲五種：

(1)第一說，以爲批評本爲知識的產物，並不像創作的爲天才的產物，因此，所謂批評是比創作低級的。

(2)第二說，以爲古來批評家與作家是冰火不相容的。批評家以注其精力的大部分探求作家的缺點爲主。然在事實上，依批評史所示，批評家到底不及作家。這就是說批評家常々置在比作家較低的位置的。

(3)第三個問題，便是有許多人常々說批評是破壞創作力的，但有反對說，如

霍惠爾斯等批評家，卻說在一切的批評中，大都含有創作力，而創作力和獨創力，卻決不會被批評力所限定的。這兩種見解究竟那一種是正當呢？

(4) 第四個問題是麥考萊等所主張，創作的旺盛時代一定不是批評的旺盛時代的見解。這見解果是正當的嗎？在希臘羅馬時代文化的旺盛時代，果是這樣的嗎？微諸法國文學，德國文學等史底事實，麥考萊上述的見解果爲正當否？

(5) 第五個問題，是批評這東西並不是一種創作的一說，此說的代表者爲比較文學的著者頗斯耐脫及小說家亨利詹姆士等。此說果是正當的嗎？

蓋雷及斯各脫，像上面那樣分出向來橫在創作與批評間的見解及問題來。

此等見解及問題，在研究創作與批評的關係上，不用說都是有與味的問題。然而對於今日的我們，如(一)(二)，幾乎不成爲問題。關於(三)，我們可以毫不躊躇地像下面那樣回答說，批評不但並不破壞創作力，並且能使創作力益加旺盛。如果會被批評(批評底能力)所破壞的，那決不是真正的創作力，至少不是有價值的創作力。關於(四)的問題，創作旺盛的時代與批評旺盛的時代，有時是一致的，有時是不一致的。然而概括底說，實在常如亞諾德所說：「真的創作底活動的時代是由批評底活動的時代爲先導

的」。關於（五），照我看來，批評確是一種的創作。至小不含有創作家底氣息的批評，不能成爲文學批評。

## 第二章 客觀的與主觀的

依上面所述，所謂文學批評的一般底性質及當然隨之而起的種々批評上的問題的一般，已經明白了。但我們實際去玩味及批評文學的作品，該怎樣纔好呢？用怎樣的批評法較爲妥當而且有效呢？關於這些實際問題，在下面略爲說一點。

首先成爲問題的，當我們執起批評的筆的時候，該用客觀底批評還是主觀底批評呢？如前所述，批評法可以由種々の方面來分類。然比較簡明的分法，是從下批評時的態度上看來的客觀底批評及主觀底批評的分法。客觀底批評，一名形式批評或標準批評，主觀底批評，一名內容底批評或印象批評。又，從批評史上看起來，可以分爲因習底批評（Traditional Criticism）和近代底批評（Modern criticism）的兩類。米爾頓的文學的近代底研究是取這分類法的，所謂因習底批評，就是相當於上面的客觀底批評的批評法，所謂近代底批評，相當於上面的主觀底批評的批評法。而這近代底批評，更區分爲科



學底批評，倫理底批評，印象底批評，鑑賞底批評等。關於這些的細微的部分等後章再述，現在先在這里略述主觀底批評和客觀底批評的特質。

所謂客觀底批評 (Objective Criticism) 是怎樣的批評呢？這是像他的名稱所示，客觀底地定了某種一定的標準，據此而下批評的批評法。這批評的所以一名標準批評，就是爲此。在西洋的批評史上，設了一定的標準依此而下批評時，其被作爲標準的，常是亞里斯多德的詩學 (Poetics)。又因有一定的標準，所以這批評法容易批評那當面的作品的善惡。因此，這批評相當於前述的裁斷批評。

現在借了米爾頓的關於因習底批評的說明，論述這客觀底批評的怎樣。米爾頓大略像下面說的：

所謂因習底批評，是把一批評一看做一判斷的一個樣式 (a mode of judgment) 的批評法。

(A) 這批評是以亞里斯多德的學說爲根底的。但亞里斯多德的學說及原理，不用說，祇是從希臘文學抽象他的學說及原理而成的。

(B) 在文藝復興時代，這亞里斯多德的批評，也仍被認爲對於一切文學的

共通的原則。其結果，批評好像與中世及代近的詩歌的傾向完全離開。

(C) 依這樣的亞里斯多德的原則的批評法，遂成下面的三種傾向，即(1)忘卻文學的統一；(2)忘卻自然底的文學的進化；(3)因先被原理所占據，排除文學的歸納底觀察。

米爾頓對於因習底批評，加以上面那樣的解釋及批評，這不用說就可以作為客觀底批評的解釋了。就是，所謂客觀底批評或因習底批評，是依亞里斯多德詩學的原理而批評文藝的作品的批評法，其所以稱為因習底，也就在此。這可以依了上面米爾頓的說明而明白的。

雖在今日，依亞里斯多德的詩學等來批評文學的作品的，怕還不能說絕對沒有，但此種批評最占勢力的，是在十七八世紀以前。亞里斯多德，從美學上及修辭學上看起來，可稱為「知的主人」(the mast erofthose who Know)是非常有功績的人。然而他所定的藝術上的諸法則，例如戲劇上的「三一律」(Three unities)即戲劇上時，地，動作三者必須一致的主張等，亞里斯多德也是從歐立匹台斯梭福克雷斯等人的戲曲——即那時代的希臘文學抽象而來的法則，這些法則，對於希臘文學，或者不妨作為批評的標準，

但對於希臘文學以外的文學，尤其是文藝復興以後的文學也就想用這標準去鑑賞及批評，便不免要發生許多的破綻。這個現在不必說自然是而且當然的了。

然而從中世紀到文藝復興期，用了亞里斯多德所定的美學原理以批評文藝作品的傾向，總是繼續不止。文藝復興期，不用說是以「個人性的解放」為基礎的「人的發見」的時代，那時一切文學及文運，都割斷了因習的束縛，鬱然而起，創造力的活動最為猛烈。然在這時代，與創造力的活動及向上力的熾烈適成反比例而最不振的，是批評法。無論怎樣，總是依了亞里斯多德所定的法則及規定來批評一切的新興文學，其結果，一面把所謂批評引導到新興文藝諸傾向完全離反的方向去，一面造成批評史上的所謂「混沌時代」(Chaos)。

如上所述，客觀底批評，因習底批評，形式底批評，事實上是與文藝復興期以後新興文藝的傾向相反的，但從十七世紀十八世紀初期，即在英德，這批評也很占勢力。這種批評中，如英國十七世紀的文學者阿迭生對於英國大詩人彌爾敦著名的失掉的樂園的批評，可以看做最好的典型。

據納爾遜的英文學研究法中所載，阿迭生在當詩的斯配克塔得上，對於失掉的樂園

曾加詳細的批評，連續到十數期。他的批評，是依了亞里斯多德所舉敘事詩，悲劇批評的根本要素的四個項目，即情節 (plot)，人物 (Characters)，感情 (Sentiments)，語言 (Language) 等四者，其中兩期，是從這四個項目看來所作的非難，此外十二期，則每期登載一章，考究失掉的樂園的各章，認這作品有「特殊的美點」，並論述這些美點的所在。阿迭生從這樣的研究方法，在大體上承認失掉的樂園的優美，但一起又十分指摘他的缺點。依阿迭生說，這失掉的樂園的第一缺點是在他的情節，即失掉的樂園的情節，是值得最大的非難的。第一，這件事是不幸的 (the event is unhappy) 因為照亞里斯多德說，悲劇的結局應該以不幸終了，而敘事詩的一般法則，其結局卻不可不以善慶終了。第二，因為這作品的情節，照亞里斯多德的見解，作為敘事詩看，「枝葉的描寫」 (digressions) 太多。

阿迭生對於失掉的樂園的批評，是像上面的那樣，從這里，可以知道阿迭生是怎樣把亞里斯多德當做金科玉律，對於作物一一以此為標準了。

這種形式的批評，標準底批評，在十七八世紀的法國文學，尤為猛烈。如波亞牢和福祿特爾諸人對於莎士比亞的批評，都是用這因習底批評，形式底批評的。他們都用上

述亞里斯多德的戲劇中的三一律爲武器，以批評莎士比亞的戲曲，如福祿特爾的罵莎士比亞的戲曲爲「產生於麻醉人的想像的作品」成爲有名的一句話。對於莎士比亞那樣以感情奔放，情像豐富的以里沙白時代爲背景的作品，卻用了祇從全屬別種傾向的希臘文學抽象而得的亞里斯多德的法則來下批評，當然會有這樣的結果了。

這種形式底的客觀底批評，在今日幾乎已經廢棄，現在似乎可以不必再指摘這種批評的缺點了。其最大的缺點，就是上面說過移借了亞里斯多德從歐立匹台斯，梭福克雷斯等希臘時代文學者的作品上抽象而來的原理，去硬嵌一般的文學。再退一步，即使當作一定不變的標準的並不是亞里斯多德的學說，然而立了一定的標準，再依這標準來下藝術作品的批評，總之是錯誤的。如納爾遜所說，倘使在文藝上立這樣一定的標準是可能的，那麼，像哥德的非難但丁的地獄篇和彌耳敦的失掉的樂園等，亞諾德的非難羅舍諦，司蒂芬生的非難華德夫人的傑作羅褒脫埃爾斯梅爾等，在批評上便不會再另有各々不同的意見了。總之，形式底批評，標準底批評，客觀底批評，無論從理論上或事實上去看，即可以說是不完全的。

近代的批評，幾乎都是主觀底批評，即訴於批評家那人的主觀的批評。這是從文學

及藝術這東西本質看來，也當然應該這樣的。在第一編論述文學的定義及特質時，也曾說過，文學是在於描寫及傳述感情的，所以在享受及鑑賞文學時，也不得不以感情爲中心，這是極自然而且當然的。從十九世紀初羅曼底主義勃興以來，竭力主張「感情」在藝術上的力量之後，所以批評都爲主觀底批評，就是因爲自覺到這原理的緣故。

主觀底批評，仔細觀察起來，如次章所述，有種々の流派。但祇是簡單在述這與客觀底批評對立的主觀底批評的特質時，則這主觀底批評，是與客觀底批評的必須立有一定的標準相反，不立什麼外底的標準，而極端置於批評家本人的「印象」(imPression)及「人格」(Personality)。所以在這種主觀底批評，其批評的價值，是依那批評家的「印象」的如何敏銳如何細微，及其「人格」的深淺如何而定的。詹姆士所謂「批評即批評家」(Criticism is the critic)的話，最能說明批評家的怎樣不可不爲主觀底。

道甸在他的莎士比亞論中，曾說「對於莎士比亞最好的批評，並不是從深的認識而生的批評，是從廣大的享樂而生的批評。所謂最有價值的批評家，乃是依了善於描寫他自己的所喜傳給同情心的人」。這顯然說明那批評怎樣不可不爲主觀底，及怎樣不可以批評家本人的感情的滿足爲中心了。

批評既然是這樣的主觀底的東西，所以常常如前所說，依了批評家的主觀的廣狹深淺如何而異，常有在一個批評家可以充分玩味的事情而在別位批評家幾乎不能玩味的。因此，偉大的作品，必待偉大的批評家始能闡明其價值。約翰拉司金說，「無論怎樣的作家，除了與他同等以至更優的人以外，是不能鑑賞他的。起初真能鑑賞和批評他的文學的，是極少數的人。其藝術愈偉大，愈高尚的，能鑑賞的人也愈少」。這確是至言。又文學批評上的實際的歷史，也都曾說明這種情形。如莎士比亞的被認為古今的偉大人乃在他的死後二百年，便是一例。感到並且認識莎士比亞的偉大而使一般世間知道的，是科爾律文及哥德的力量，莎士比亞實際自從這兩人的解說和批評說得發揮其所以偉大的。就是像莎士比亞那樣富於創造力的偉大的文學者，必須有了哥德和科爾律文等同樣富於創造力的優的文學者，纔能被認識。在這以前，莎士比亞那般的人，也不過受亞波、福祿特爾、瑪爾等批評家凶惡的嘲罵罷了。又如新近大詩人勃郎寧等被認識的比較遲緩，也是因為沒有能够鑑賞，批評他的那種批評家。

像拉司金所說，其藝術家愈偉大，高尚，愈是獨創的，鑑賞，批評他的人愈少，這是古今東西一轍的。渥將渥思一七八九年發表他的處女作杼情歌詩集時，在他的序文上

說，「倘使作家真是偉大而且俱有獨創底力的，他必須先在一般公衆之間，創造出可以依了他的作品而得享樂的趣味。古來如此，以後也如此」。也很可以証明此點的。

就日本看來，偉大的作品如源氏物語之類，也是直到本居宣長出來之後，其真價才被認識。然源氏物語在宣長之前，早已成爲學者們所研究批評的對象，但此等學者們所下的研究及批評，都把這當作爲了外底的功利底目的而作的，如以爲是爲勸善懲惡，爲讚美佛教而作等。然而宣長卻排除此等見解，完全從感情本位主觀本位的立足點來研究批評，說源氏物語一書，是爲了使人知物的悲哀而作的。宣長的有名的玉的小櫛，是從這立足點而作的，在日本批評史上應該特筆的名著。他在這玉的小櫛中，警戒當時把源氏物語那樣的文學作品祇從第二義底的道德底立足點去攻究的弊風說，「取了爲觀察物的悲哀而作的物語來作教訓，正如斫了爲看花而種的櫻樹來作柴用。柴也不可一日無的，斫這件事決不能算是惡劣，但可以當然的，除了櫻，好的樹還很多，一定斫可惜的櫻樹，可說太惡作劇了」。在不是功利底，第二義底教訓底地觀看一切更不能滿足的儒教萬能時代，竟說上面那樣的話來，實際上可說是非常的卓見了。鑑賞源氏物語那樣的純藝術品，不是用主觀本位，感情本位，印象本位，到底不能捉到他的真髓的。平安朝時



代的產物的源氏物語，經過數百年，直到德川時代，纔等到一個像本居宣長的妥當的解釋者，鑑賞者，這意義就是說源氏物語的純粹文學底價值的被認識，比莎士比亞的被哥德和科爾律文所認識，還費更多的歲月。

納爾遜在他的英文學研究法中，舉褒勞的批評及批評家文，作為主觀底批評的代表底議論。他也未必有所謂新見解，無非約略說明，批評與批評家的怎樣密切，以及所謂批評是該怎樣依了批評家的「人間」，即其人的主觀狀態的。

### 褒勞說：

所謂偉大的批評家，是指那偉大的心，能够在他人的作物中，或通過他人的作物而尋出完全的自己表現的。在科學的方面的批評，或為一個純粹的知識底努力的批評——精確的真理的探求，證據的追究，材料的評價比較，真偽的鑑別等，所謂法律家，醫者，科家者，古文書鑑定家等所取的批評——也是一種的批評。然而文學及藝術的批評，是含有趣味，文體，詩底及藝術底價值等的問題的批評，完全屬於別方面的批評。前者的態度，以法官底，冷靜及非人格底為主，後者的態度，則含有種々的同情心，有時或含有特殊的偏見。我們富於想像力的作家，多少必須抽

出其特殊的性質和刺激，把那作家用別的詞句來溶化或改寫。依了這事，我們可以格外自由地表現我們自己，我們不能充分解釋我們所不愛好的東西，愛好是只有判斷所不具的眼的。

根據此種議論，可以知道文學批評的怎樣不可不為主觀底了。

### 第三章 科學底

照前章「客觀底批評與主觀底批評」所說，近代底批評幾乎是主觀底批評。然這在分批評史爲古代和近代而加以粗略的觀察時，可以說大概是主觀底；如果仔細的考察起來。也有比較底非主觀底，也有極端主觀底，所謂科學底批評是代表前者，所謂印象主義 (impressionism) 是代表後者。又，用人格底意味解釋所謂主觀底時，便是所謂理倫底批評，把這主觀底以所謂「主觀的玩味」爲中心時，便是所謂鑑賞批評和快樂批評。在這裡而特別應該研究的，是科學底批評，倫理底批評及鑑賞批評三種。現在從科學底批評說起。

所謂科學底批評 (scientific criticism) 如前所說是始於法國泰納所主唱的批評法的

名稱，泰納這人，是曾在當時巴黎的美術學校，擔任藝術史及美學的講座的人，美學上的著述，有藝術哲學，而他的英文學史一書尤為著名。他的科學底批評的提倡，就在這英文學史的序文，也是所以使這書更加重要的。

講到泰納的科學底批評是怎樣的批評法，可以用一句話包括，就是應用科學研究法於批評的批評法。他以為藝術的產生，是經過和植物的發生一樣的順底的，所以藝術的研究，也不可取植物學的研究一樣的順序，而以藝術的研究作為一個的純粹科學（pure science）。「美學是像植物那樣的東西，橙，桂，松，一切都具同樣的興味，藝術也是這樣，美學也無非應用植物學底研究法於人間的著作罷，」。這是泰納自己的話，他的藝術批評的態度，由此，可以推測了。

泰納仿植物學一類的研究法，從人種（race），周圍（surroundings），時代（epoch）三方面來研究文學及藝術，所謂人種，就是那作品的作者這人所屬的人種，周圍，就是環繞那作品及作者的環境及周圍，時代，就是那作品所產生及作者所生存的時代，照他的意見，以為這三者乃是文學藝術的成立上不可避免的要素及影響。他曾說明人種及於文學藝術的影響如次：

所謂人種，是說人間所具生來本具底，遺傳底的素質及性向，有關係於人間的氣質及成體構造上顯著的差異的。這素質因爲人種的差異而不同，人類也像牛馬一樣，有種々天然上的差異，有勇猛和聰明的，有膽怯和依賴心強的，有了解高尚的思想，作種々の創造的能力的，有甚至不能具最低的概念，費極少的心機的。又，有的適於特別的事務，有的特殊的本能異常發達。這正如犬之中有善走的，有善吠的，有適於狩獵的，以及其他許多的種類一樣。這人種及遺傳底素質傾向，是有一種很顯著的勢力的，人類雖然也因了其他的兩種原動力——即周圍及時代而受種々の變化，但我們卻還能認明這勢力。試以古阿利安人種爲例，這人種是從恒河河畔遠擴到布里台司，受種々氣候的影響，示種々文明的階段，經三千年的戰亂變革，呈現了千姿萬態。然取其言語，宗教，哲學，而加以觀察，其間卻具有肉體及知能上不變的脈絡，直到現在，這脈絡仍然結附着古代阿利安人的子孫。此等子孫，雖在許多點上也有不同，但其祖先的面影卻不會消失，而殘留下一種文明的懸隔，氣候與土地的差異，運命的善惡等所不能奈何他的原型的東西。

就是照泰納的意見，不論怎樣的人都不能脫離他的種族性，他這樣尊重種族性的一

點，與法國碩學勒滂博士的見解相同。

其次，泰納述周圍或環境影響於文學藝術的理由說，「人類沒有在世界上單獨存在的，自然環繞着他，別的人類包圍着他的周圍，偶發底第二次底傾向，是能改變這所謂先天底人種的傾向的」。他把這周圍的影響分爲氣候的影響，國家的政策的影響等而加以細論，更就那爲第三的要素及影響的時代說明如次：

大抵國民底性格和周圍的事情動作時，決不是在白昏上動作的，是在已經留下了種々印象的地盤上動作的。然其動作的方式，也因了這地盤的對於那個時代而生種々の不同。試取文學藝術的兩種時代來考，例如科爾耐尤時代及福祿特爾時代的法國悲劇，愛司克勒斯時代及歐立匹台斯時代的戲劇，文杞時代及奇沃多時代的意大利繪畫，雖然在這兩樣的兩極端，但一般的觀念總是同一的，其表現及繪畫的題目，常常是人間的型式（type）。詩的格式，戲曲的構造，人體的形式，雖然沒有什麼改變，然而有下面那樣的不同。就是一個藝術家是先驅者，而其他是後進者，前者沒有模範，而後者卻有，前者親接事物，而後者須待前者的介紹而見事物；而且，後者往往不曾樹立藝術的本幹，而許多細的枝葉卻很完全，印象的單純性和

偉大減少，而快和美的形式卻增加了。一句話，最初的事業是影響於後來的事業的。這在植物也是一樣，在同一氣候下，同一土地上生長的同一植物，也會因了進步發達的多少而發不同的芽，開不同的花，結不同的果。有這一個必定後於別一個，而生在他的死後的。

就是照泰納的意見，以爲雖具同一的素質，也有因了時代的不同的結果的。他以爲文學藝術，是因了上面的三種要素即「人種，周圍，時代的互相助成，互相滅殺」而分出卓越和卑劣。所以在文學藝術的研究，第一應該專注重人種，周圍及時代這三方面的研究。這便是泰納的科學底研究。以這種研究爲基礎的批評，就是這里所說的科學底批評。

上面泰納的科學底批評，在批評上可以是認到怎樣的程度呢？他的藝術學與植物學爲同物的見解，當然是錯誤的，但上舉三項爲文學，藝術的要素而有研究的必要，前面也屢次說過，所以泰納這種科學底批評的是非，也大有研究的餘地了。

泰納這種科學底批評的最能具体化的，是他的有名的英文學史，他實在因了上面的主張而著這書的。所以要看他的科學底批評的效果，這書便是確切的標本。這書在他的

文章的暢達美的，和記述事實的廣博，是英文學史中有數的名著，在日本也從極早便被閱讀了，然這英文學史雖不失為名著，而在一方也未嘗沒有極端非難的人。那共有三大洲的大著批評史的著者散芝褒理教授，便是一個。而教授的非難，泰納第一批評的缺點，在他的因於那學說（theory）而不會見到人間這東西。泰納確會很深的致力於作者的顧先怎樣，周圍怎樣，信仰怎樣，友人怎樣，在社會上成功的徑路怎樣，寫情況及人種底關係，作者與其流派的關係等記錄底，外底事情的詮衡，但他祇埋頭在此種外面的研究詮衡，卻忘了感得和玩味那作品的內底意味，所以他對於作者其人是不能為真實的觀察及批評的。就是，如莎士比亞，如福祿特爾，如但丁，如西凡提司，對於泰納，都不是所得的處方劑，英文學史的所以沒有批評文學的價值就是為此。散芝褒理教授是這樣說的。

上面散芝褒理教授的非難，固然也是一理，然在他方，泰納的科學底批評，也不能不十分承認其有功績的。關於這科學底批評的效果，道甸的見解，要算最妥當而且穩健的了。他說：

我們所受賜於泰納者有二，第一，他使我們相信，各時代的文學與那時代的其

他種々精神底產物有密切的關係。第二，他能中和我們常要被陷入的感情，那就是置基礎於現在偏狹的美學上而很容易地下偏狹的善惡判斷的。我們實在因了泰納，知道社會上無論怎樣細的東西——例如衣服的裝束——那與那時代的文學有密切的關係的。他教我們知道對於所謂時代的精神，須在比從前更廣的範圍去考察的。這實在不得不說是他的大功。然而他同時也忽視了研究文學之最必要的事情，那不是什麼，就是藝術家的個性天才。他忽視了祇有一個作家所具的獨特的觀照的力，想像的力。此外他還忽視了一件重大的事情，就是不論人種如何，時代如何，各人種，各時代共通的所謂「人性」(humanity)的一般底感知。泰納極力注重那關於藝術上地方底，時代底的事情，而關於藝術上永久不變的，及一般底，人性底的东西，卻幾乎忽視過去了。因之，做泰納的批評對象的作家及作品，因了他的批評法，不過作爲種族的代表者，時代的產物而研究的，至少在所謂其人獨特的個性這方面，即作爲人間的一般底，人性格的東西，幾乎沒有研究到，批評到。這是泰納的批評所應有的一弊。

道甸這個批評，是最盡情理的批評，指摘泰納的科學底批評的長處和短處，可謂毫



無遺憾的。正如同道甸所說的那樣，泰納忘卻看人間的個性，並且忘卻看文學藝術上的永久性，因之忘却所謂「人性」這東西。這也是他把藝術的研究看做與植物學，動物學的研究是同樣的錯誤。再換一句話，是他太感染了風靡當時思想界的唯物論底傾向的誤錯。然在他方，他極力主張所謂人種，周圍，及時代的研究，使人避免陷於文學的研究及鑑賞上的偏見，也不可不說是他的偉大的成績。

#### 第四章 倫理底

與上述科學底批評最爲好的對象的，是倫理底批評。然批評法上定所謂「倫理底批評」的名稱，並無別的理由，他的意味，乃是對於從所謂「美學與植物學同」的立足點出發而成爲極端科學底，客觀底，唯物論底，宿命觀底的泰納的科學底批評，而極端蔑視科學的權威，專從人間底的立足點，並且竭力排斥唯物論底見解，由理想主義底見解以對文藝的作品，故可名爲理想主義底批評或倫理底批評。如其要勉強列入向來的批評法的項目，可與前述的裁斷批評相當，但像前面所述的那樣，以亞里斯多德及其他形式論上的權威爲首，對於當面的作品取高壓底態度的裁判底批評，在近代幾乎沒有。然以內

容底權威代替形式權威的批評，却非常旺盛。總之是以道德上，宗教上等一個確乎不拔的理情爲標準去對那當面的作品的批評。在這意味上，這裡所說的倫理底批評，或者可稱爲內容底裁斷批評。

這種批評家，可以舉法國最近的批評家與泰納並稱爲的勃廉泰爾及托爾斯泰，諾爾陶等爲代表者。

勃廉誦爾是法國最近批評家中最重要的人，又是有名的二世界評論的主筆。不但是文藝批評，並且也是從事於美學，社會學，倫理學，哲學，神學等各方面的批評的人。在無論那一方面，都顯示他的廣博的知識，銳利的批評眼光。

然而勃廉誦爾是澈頭澈尾屬於古典派的一人，又是一個澈頭澈尾的理想主義者。他以爲法國文學，以十七世紀時代——即拉希納，科爾耐尤的時代最達於完全的時代，以後的時代，祇是達到這完全的標準，以後的時代，便是墮落時代。因此，所謂法國的近代文學或近代主義（Modernism），在他便大都成爲非難的對象。尤其是極力排斥自然主義的文學，更痛罵這主義所標榜唯一的旗印的科學，宣言科學的破產。他這「科學的破產」(Faillite de la Science)語，成爲有名的語句，後來許多人都當作攻擊科學時的標

語。他的所以這樣攻擊科學，因為他是一個對於人生抱確定的思想的理想的主義者，因為他是反對科學底機械觀，極力高唱人間之力的人道主義者(humanist)。他怎樣的排斥所謂單純的「自然底」而高唱所謂「人間底」，看了下面的一節就可以知道了：

強者戰勝弱者，巧於生活者比不巧者能榮於世上，這是自然底，但決不是人間底。在以融合過去，現在，未來——把現在作為過去的連續，同時作為未來的預備的狀態而生活，這是人間底，也是更自然底。沒有婚姻的束縛，家庭的束縛，社會不會發達，正如沒有細胞，生命便無有組織一樣，使這種束縛更加嚴緊，這是人間底，而也更是自然底。不要破壞種々の狀態，惟以中庸為主，在必要時則壓抑破壞，這是人間底，而也更是自然底。最後，排除強力的惡辣底迷信底崇拜，而樹立正義的權威，這是人間底，而也完全是的努力。

看了這一節，可以知道勃廉諦爾雖然把人間的力看做高出於自然的力以上的東西，極端要想使人間成為人間了。在他看來，近代自然底學的旺盛，無非使人間失却人間的特色，使人間成為自然的一部罷了。

在這十九世紀的大誤謬，就是在道德，藝術及文學上都把人間與自然混同。他們不

曾知道在道德，藝術及文學上所以要使人間成爲人間，是要使人間與自然分離，使人間成爲自然中的一個例外。

勃廉諦爾因了這種見解來極端非難法國的近代文學——其中尤其是左拉——的將藝術成爲把人間與自然同視的東西，一意要使人間成爲人間。換一句話，他是主張對於對象的藝術，當前「必須如此」的狀態去觀察批評。他的批評所以屬於一種的理想主義，和這裡所說的倫理底批評，就是在此。

比勃廉諦爾更澈底地示倫理底批評的好典型的，是諾爾陶及托爾斯泰。諾爾陶的有名的頹廢論和託爾斯泰的藝術論等都是這倫理底批評的好典型。頹廢論是以諾爾陶自己社會觀上一種功利主義底理想爲標準而批評近代文學的，所以凡是不合於他自己的這個標準的，一功都加以劇烈的非難，乃是當然的事。因諾爾陶的標準，近代文學，多數都是「病底」和「誇大妄想」的文學。易卜生，託爾斯泰，米爾特，波特來爾都不能免他的非難的。至於托爾斯泰是以他的宗教觀，即原始基督教的宗旨爲唯一的理想以對一切藝術的人，如他在藝術論中的攻擊台昆雪，及在莎士比亞論中的非難莎士比亞，都是完全以他的原始基督教的理想爲標準而加攻擊及非難的。正如波亞牢的以亞里斯多德的

詩學的原理爲標準而非難亞理士多德，其非難的內容雖不同，而其非難的方法卻是極其相像的。

那麼，我們對於上述的倫理底批評或內容底裁斷批評，在文藝批評上該怎樣看待呢？這是批評上的大問題。我想在下面述鑑賞批評後再來論到這個問題。

## 第五章 鑑賞底與快樂的

鑑賞批評 (Appreciative Criticism) 是對於當面的作品以「鑑賞」(Appreciative) 爲主的批評。然這所謂鑑賞，是怎樣的意味呢？試由新模範大字典詮衡這字的意味，大約可分爲四種：

一、對於物的諸性質，功績，價值等的真確而且適當的認識及評價，即物的美點的同情底認識。

二、對於細微的正別而爲感受底及感覺底的事情。

三、對於人和事物而下一種的評價。

四、增高價值，即增大金錢上的價值。

這四種意味，如第四，在這裡不成問題，總之，看了這新模範大字典的說明，鑑賞這詞的意味，也大約可以明白了。就是所謂以鑑賞爲主的批評，是以竭力認識及玩味，當而作品的諸性質，功績，價值等爲中心的批評，是與專以吹毛求疵爲特色的裁斷批評正相反對的批評。

這鑑賞批評，在近代批評中，是與科學底批評相並占最有意義的分野的批評。從號稱近代大批評家的亞諾德起，以至於美術家批評家拉司金，及沛德，淮爾特，西蒙提時，其細微點雖各各不同，都是可稱爲這鑑賞批評的最好的代表的，以下便述他們的鑑賞批評，及鑑賞批評在近代批評中的果爲何物。

先從年代的先後，從亞諾德說起。亞諾德是近代的大批評家，與法國的聖甫孚等相比的。他的詩是「人生的批評」(criticism of life)的話，成爲有名的句子，使人見了這話立即想起亞諾德。

最可表現他的批評論或批評法的，是被收在一八六五年印行的批評論文集集中，題爲現代批評的職能一文。這篇文如何？其題所示，是向當時的社會說批評的職能，同時論及所謂鑑賞在批評上的任務如何重大。

他的批評所以爲鑑賞批評，看了下面論批評的態度的一節就可以窺見了：

批評家應取的態度的方則，可以用一句話來包括，就是所謂沒利害（disinterestedness）。批評家要怎樣纔能够取這種態度呢？這不外乎遠離於所謂事物的實際底觀察（practical view of things）而已。對於心的一切的所觸的現象，祇隨着那觸及的心所嚮往的方向前進，而使心成所謂心的自由的遊戲（free play of mind），完全離開那關於批評的對象的外底，政治底，實際底考察。批評底職能，祇在知道這世界上所知曉所思考的至上的東西，而使之爲一般所知藉此以創這真實，清新的種々思潮於這世界上。

亞諾德對於批評的職能的見解如此。用他自己的話來說，所謂批評，就是「一種沒利害感底的努力，去學知及傳播這世界上所感覺所思考的至上的東西」。即亞諾德的所謂批評，與勃廉諦爾等自己本位，理想本位的批評大異，是容易知道的。亞諾德不是自己本位，乃是極端對象本位的。對於那對象的態度，是沒利害感底，無私底，所謂「學知及傳播這世界上所知曉所思考的至上的東西」的那種態度。換一句話，是竭力稱揚對象的種々性質，功績，價值等美點的態度。他的批評所以稱爲鑑賞批評，就是爲此。

亞諾德的這種態度，從今日我們的立足點看起來是極所希望的態度。在實際，文藝批評或文學批評，至少在第一步不可不取這樣無私底，謙遜的態度的。然在他方，他的批評論，也含有很不圓滿的地方。這便是他好像把批評放置創作之下的一點。即亞諾德從那非常重視創作底活動或創作底天分出發，以為批評底活動的所以有價值，是在有益於創作底活動的這一點。他說：「創作底動活的時代，不可不先由批評的時代作先導。與這作先導的同時，批評的職能便也完了」。像這樣把批評位在創作之下，顯然是亞諾德的批評論的缺點。

約翰拉司金，也是一位鑑賞批評家。他曾經說過：「藝術的真的批評，必須以對於人間所具不可數知的本能，及不可計算的人間的努力的銳敏的同情為基礎，依了對於凡上帝所造，所認為美的自然的萬物的不斷的愛來清理及指導時，纔能到正鵠」。根據這話，也可以看出他用怎樣謙虛的態度來對所謂藝術批評了。

但拉司金在某種意義上是一種羅曼底哲學者，像他費了十七年功夫纔完成的大作近世畫家論，也不過照他自己所說：「闡明上帝的事業的完全與上帝的事業的永久的美，而把人間的一切的勞作，連關於上帝業的完全及永久的美而檢查着」，及所謂「偉大



的藝術」一切都讚美而已。所以照他看來，藝術批評，在他的理想底的意味上，總之祇是上帝的事業的讚美，也是當然的事了，同時其讚美底批評的爲一種鑑賞評批，也可以不必多說了。

然而最能理論底地代表鑑賞批評的，要算是沛德，沛德從亞諾德而出，更創造出批評史上的一種快樂主義 (Hedonism) 即所謂快樂批評的人，他是近代的第一個文藝批評家，不但在英國，也可以通德法諸國而言。沛德自己不會把自己的批評法稱爲快樂批評，這是上面展次引到的批評史著者散芝褒理教授所起的名稱。

最可窺見沛德的批評論及批評法的，是他一八七三年所發表的著名的論文集文藝復興期的研究的序文及結論。他的批評所以爲一種快樂主義，也可以依據這序文及結論而十分測知的。

沛德在那序文中這樣說：

所謂「於實際的本體看對象」，是一切真正的批評目的，這是正確的見解，在美底批評，是成實際的本體的姿態看對象的，換一句話，是會知實際的本體的印象，便是明白地識別並感得這印象的。音樂，詩歌，人生的藝術底的諸相，即美的批

評的對象，實在是藏有很多的勢力的倉庫。這是有與自然界產物相等的多數的價值及性質的。親自遭遇或在書籍上所習知的詩歌，繪畫，雕刻的人物，對於自己有怎樣的關係？實際上對於自己發生怎樣的結果？是給與了快感嗎？倘使是真的，其快感的種類和程度怎樣？因了與之遭遇及受其影響，自己的性質發生怎樣的變化？對於此等疑問的回答，正是可為美底批評的關係的根本事實。

由此，可以知道沛德是批評的根底置在散芝褒理教授的所謂 (Pleasure-givjn equal ity) (快樂給與性) 了。他的批評的所以稱為快樂批評，就是為此。

沛德又論到批評家的任務及所應取的態度如此次：

藝術批評家的任務，在乎把人生及書籍中的繪畫，風景，美人等所給與或快感的特殊印象的價值識別並分析出來，使與其附加物分離。宣示出什麼是那印象的原因，在怎樣的條件下可以經驗到。爲了達到這目的，具有滿足知識的正確的美的定義，並非批評家的必要，而具有一種的氣質 (temperament)，即遭遇美的對象時深的感動的能力，乃是必要的。批評家應該常常記着，美是取種々の姿態而存在的。對於即一切的時間，一切的模式，一切趣味上的流派，在自己却是同等的。無論

那一個時代，都留有卓越的藝術家，或卓越的作品。批評家的疑問，不拘何時都應當這樣，即那時期的運動，天才及情操，可以從何人看出來？何人代表那精華，高雅，趣味？維廉勃萊克說：

「時代是一切的同樣的，然天才常令超越時代」。

沛德的怎樣注重批評家的「氣質」，怎樣對於當面的對象，主張具有「深切的感動的能力」的必要，及進而主張認識天才的怎樣必要，簡單地說，即主張怎樣善於認識當面的對象，依着上面所引的例，也可以十分詳細了。

他又總括上說，用簡單地語句說明批評的職能如次：

不知詩人或畫家的價值，而解釋他，表明他——這是批評家的本務的三階級。

# 贅詞

青年！有志爲「美」的擁護者的諸位青年，你們或者喜歡關於文學介紹得詳細的書。  
現在，——這本新文學總論六編誠懇的而忠實的放在諸位的面前。

× ×

× ×

俯首於厨川白村，夏目漱石，拉飛爾，莎士比亞，哥德，雨果，魯迅等之前，讚美他們的作品之偉大，神聖，衷心中油然而生敬佩之意。

同時要謹戒摹仿前輩的諸位，關於「認識」當尊敬，更要能將「認識」包含於摹仿中永久思索，對自然深刻觀察，這是天才作家的兩種生來具有的本能。凡天才皆崇拜自然——他們從不說一句「狂語」或「謊語」的。此「認識」兩字即是示諸位以創作的秘訣或鎖鑰，藉這把鎖鑰，諸位幸自得悟創作的技巧。也即是悟會「認識」與「自然」，勸諸位永恆勿恥問「思索」，切勿盲從那位大家之「方法」。

請諸位絕對信任「自然底理想」爲唯一之神。

對於「自然」當有種堅忍不拔的鍛鍊，要信任它是唯一之美麗的純潔少女，且以忠實於她企望於爲自己所有並達到目的而後止。

在一個藝術家的眼裡任何一切都要看作是美，因爲對於一切外物在他強烈的眼光的透視裡卻能發現所謂「典型」——即是發現物的隱約於內質的真理；而這個真理就是美。

請諸位以一個忠實底教徒的資格熱烈的去研究，檢討，將來決會尋得的，因爲諸位的苦心至誠它會給你真理的。

x x

x x

當諸位拿筆時，切莫於「字面」上求美，要想住：「美在其中而不形於外」；切謹記：「你是在替大衆說話」。

凡偉大的作家，皆都着筆於空間，——即是在「純樸」的概念中握住他們的筆管。

諸位謹記這句：沒有模特兒，只有典型。萬勿疏忽於「佈局」，而只注意於「技巧」，凡「佈局」與「技巧」都在你沉靜地觀察中，越深刻越强。

藝術底成功都在於情感，但若沒有實物，只是些「我快樂得要死；我悲哀得要死；唉呀！苦呀！哈々！樂呀！真美吶！……」又沒有技巧的描寫，即使是最活躍地情感也

會在你們底筆下麻木不仁了。

要堅忍，莫等待所謂「靈感」；「沒有靈感是寫不出文章來」的話，純係荒誕不經。文學家的第一的本能是：聰明、同情、誠實，矢志，對文學永恆要像一個忠實的信徒一樣。

要深刻地，嚴守地遵從「真」。萬不要猶疑地或含忽地寫出諸位所不會寓目的東西，憧憬與渺茫遠在不可捉摸的邊際；即是諸位在眼前所常見到而被忽略了資料被別人利用時，或者尚不爲一般人所顧慮到的。但諸位的耐久心甚短促；不久即被別人能公表出來。

不要驕傲作樣，莫要忌妬作態，隱惡揚善亦不爲德，炫耀自居，別人會笑話你妄自尊大。

卑劣無能的文學家常借了別人的嘴說話。

x x

x x

文學底偉大處要在使人感動，當讀了作品後，能發生興奮，愛戀，希望，激憤，抖戰，故事底生動。

未作文學家之前要先學「作人」，而且必須作一個敢言無私，忠義勇爲，堂々的一

個人。

要容納批評，尤其公正的批評。諸位！當你們寫出一篇文章發表後，很難自知它的優與劣。但那公正的批評會告訴你那篇文章的「優？良？否？」又當諸位受窘於某種疑難中，有來為決定的就是那被稱為公正的批評。但不要為諸位良心上所不容許的批評所搖動你的理智。

不要懼怕那些煽惑諸位底讀者的對你信任失掉的批評，這無疑是他們想要強迫諸位的朋友要審慎思量自己對於諸位所表的同情，而當他們明白覷破種種理由根據後，他們將更以殘虐的手段來蹂躪這同情。

當諸位的作品能獲得多數的同情者的時候，那時你的敵人將會比你的同情者更多，但你勿恐慌，失望，從永恒地掙扎中獲得你最後的勝利；因為：你的同情者是從你的熱烈地血與汗裡才獲得他們的忠實崇拜，但你的敵人的狡滑小技是總會有天給人揭下他的假面具來的。而你的熱情的愛護是永久被人們感激着地，所以勝利的金冠是終會屬於你的。

你的熱情澎湃着此即是「永久愛護」的使命，世界上再沒有比這個使命更偉大的；

我相信，至少，它也比流俗之所謂「榮華富貴」更光榮而久遠地。

文學家應立下一個偉大地志願：

文學是昭示所謂「坦白」於自己的同類。

應不顧一切權威，衝犯道德，或流俗的成見的危險而能表示自己所思想到的。

若完全將愛「愛人」之愛情去愛盲人，則世上可刷清一切罪惡。



¥2.40