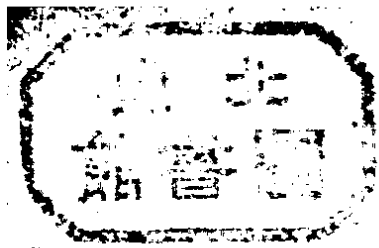


文學理論總編
陳垣題



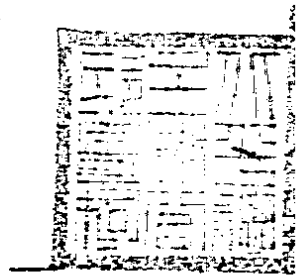
敬
覽



文學理論總編目次

序

第一編—文學通論·····	一
第二編—文學分論·····	四一
第三編—文藝批評論·····	七一
第四編—文藝創作論·····	八三
第五編—文藝思潮論·····	一〇七
第六編—文學史論·····	一二三
第七編—中國文學論戰之檢討·····	一三七



序

這些是我平日的講稿，同學信君穆觥，李君惠邨，把它筆記下來，現在並要把它付印；我很慚愧，同時又很歡喜。

我所慚愧的，是現在坊間出版的文學概論一類書太多了，好像不需再來湊趣猷醜，不過本編也不是一無足述的，我認爲本編包含七編——一、文學通論，二、文學分論，三、文藝批評論，四、文藝創作論，五、文藝思潮論，六、文學史論，七、中國文學論戰之檢討。這是本編的詳備處。又本編每討論一原理，先舉各家之說，然後下一結論，結論亦分條列舉，一切空論淺証，盡行刪去，綱領清，原理顯，這是本編的簡要處。

我所歡喜的，是看到信李二君這樣熱心於文學，實在使我感到極大的興奮。穆觥喜研舊詩詞，自己很有許多佳作，惠邨更長新文藝

，他把歷年他在報章上所發表的散文及譯作，集成二三部，清新雋永，均是天才流露之作，將來出版了，定可給寂寞的文壇添了許多生氣。

最後，我再附上幾句，我對於文學原理的計畫。我總想集合幾位同志，分工合編一部文學原理集成，方法是把每國的古今文學家對於文學原理所有的言論，依照各種問題分類歸納，且詳細註明出處，對譯原文。這實是一種自用而必需的工作。可惜我每日忙於卷牘，徒然抱了一些空想，爲之奈何！我很屬望於信李二君，並期待於世之有志於文學者！

一九四〇年一月一日朱星元序於天津

第一編——文學通論

1. 文學的起源

自來討論這問題的共分兩派：

- 一、從心理學出發的
 - 二、從社會學出發的
- 一、從心理學出發的，承認藝術是產生於心理上一種本能衝突，但亦分五種主張：

A. 遊戲本能說——代表人德康德 (Kant) 英斯賓塞 (Spencer)。

以爲人類都有遊戲本能，所以有高尙的地位。其他動物盡其力於保種保生，惟人類還有精力的過剩，這就是遊戲本能的起源。遊戲本能的表現，就是藝術。



B. 模仿本能說——代表人希臘亞里士多德(Aristotles)。以爲藝術都由模仿本能而生，如學鳥語而成歌，仿物形而成字或畫。

C. 吸引本能說——代表人英達爾文(Darwin)以爲依了給與快感，而吸引別種的本能，如引情人，則故作媚態嬌聲，或穿華服而舞蹈，於是藝術就此發生。

D. 愛美本能說——代表人美布朗(Brown)以爲原始人先有身體上的裝飾，然後有用具上的裝飾，這全是出於愛美的本能的表現。

E. 表現本能說——代表人子夏以爲詩者志之所之，在心爲志，發言爲詩，情動於中，而形於言，言之不足，故嗟嘆之；嗟嘆之不足，故永歌之；永歌之不足，故不知手之舞之，足之蹈之。歌唱舞蹈，都是出於一種自然的表

現本能。

二、從社會學出發的理論：

A. 起於宗教——代表人日本廚川白村

以爲原始人智識簡單，對於自然界一切莫不抱驚奇畏懼的態度，於是產生宗教。同時祈禱的祝辭，媚神的舞蹈，都因之而發生。

B. 起於實際生活——代表人德格羅斯(Grosse)

以爲原始人的藝術作品，大多數不是從純粹美的動機而生，却是抱着實際的目的，如原始人的裝飾，即含有恐嚇避免引誘等實際手段，以達其生存之目的。

C. 起於勞動——代表人俄樸列汗諾夫(Pléhhanov)

以爲藝術起源於勞動，因爲人生目的在求生存，求生存不能不求生產，生產必經勞動。勞動的互相呼告，就產生言語；勞動和諧的呼聲，就產生音樂。言語與音樂合成詩歌。勞動的動作預習

或複習，就產生舞蹈。勞動所得時的相聚慶賀，又是音樂言語舞蹈的混和。

結論

上列各說，都有理由，但從社會學出發的，比較更爲具體，但亦不能全忽略心理學的說明，因爲文學中的感情想像……等要素，都是屬於心理的。因而主觀的條件，亦不能被重視。又文學的現象，是複雜的多方面的，因而起源的說明，必然亦須複雜的多方面的。因而對於以上的八種意見，我們不當採取那種而否認其他，而當是八種的綜合。尤其八種意見，正亦不相衝突，而反有相互補充的必要。

附論——文學起源時的形態

A. 與音樂舞蹈混合的——呂氏春秋古樂篇：「葛天氏之樂，三人操牛尾投足以歌八闕。」此書雖可懷疑，但此說却可爲証。所以文學起

源時，詩歌與音樂舞蹈混合，其原因不外：1.發生的原因相同，2.三者可以交相爲力，如工作時的和歌，既可引起興趣，又可調節動作。3.原始人思慮簡單，有所感想，不能單用語言細密地抒發，故不得不借助于音樂與舞蹈。

B. 韻文的——韻文發生先于散文，各國文學史均不能例外。中國古代的典籍，如堯典舜典等散文，盡是僞作，或爲春秋時史官所追記，故不足據。韻文所以先于散文者，其原因不外：1.韻文有節拍，可伴生產動作。2.利于抒情，3.便于記誦。所以古代的歷史哲理，亦用韻文寫，如希臘兩首最古的史詩，與周易的文言即是。

C. 社會的民衆的——原始文學的創作與欣賞，都是屬於大衆的。莫爾頓 (Moulton) 以爲在口傳時代，唯一的著作權所有者，只是一行歌人之全體。所以古代的風謠，沒有作者的名字，因爲是由于許多民衆積漸作成的。又欣賞時必伴音樂與舞蹈而合唱，這都是屬於衆人

的之証。

D. 流動的無定式的——原始文學既無完備之文字記載，當然不能有固定的形式。所以原始文學是由羣衆的傳述而保留。甲唱乙唱，輾轉相傳，常常發生一些變化。莫爾頓以爲初期文學都直接由人之口傳于社會之耳，又以詩人口口相授，而傳于後世。此種口傳文學是流動文學。每經一次傳授，即發生一部分之變化。

E. 客觀的現實的——原始文學既是大家合唱的，所以都是傳述客觀事實。且歌謠均由民衆合作，沒有作者個性的表現。又因智識簡單，所描寫的都是模型的，都是現實的，卽是天神也把他現實化俗人化了。

F. 簡單的質樸的——原始時代不但沒文字，就是語言也不完全，所以原始文學，當然是極簡單極質樸的。在原始的歌謠中，句法既短，用字亦極平凡，且往往疊用幾個感嘆詞，變更幾個詞中的主要名詞

即可重複分段下去。

2. 文學的主義

普通以爲文學定義是極簡單的事，其實正相反，原因是：

- A. 因于文學一詞之出處不同。
- B. 因于輕視了文學這詞的歷史的意義而生。
- C. 因于文學製作的諸方法底細微的變遷。
- D. 因于文學製作的諸目的底細微的變遷。

據英波斯奈特說 (Posner)

因而有一派就以爲是不必需，理由是：

- A. 文學非科學，根本就不需要定義。因爲定義是事實的證明，合者是，不合者非。科學屬於知識的教化，故需要；文學屬於感情的感化，故不需要。

B. 文學定義無補于創作，故不需要。

C. 文學含義太廣。正確定義實不易得，既不易得，儘可不需討論。

右說雖有一部分理由，但依據我們的立場，不能不給他修正。我們的理由是：

A. 文學創作雖非科學，但文學概論是科學。

B. 文學主義雖無大補于創作，但有了更可幫助創作正確。

C. 文學含義雖廣，然我們如從根本上去索求，不見得找不到一個較滿意的定義。

要研究文學定義，不能不先把過去的一般定義檢討一下。

1. 過去文學定義之缺欠

過去文學定義之缺欠有三：

A. 太廣義如

a. 章太炎：「文學者，以有文字著于竹帛，故謂之文。論其法式，

謂之文學。」

b. 英亞諾德 (Arnold) 「文學是一個廣大的詞，可以解爲用文字專寫或印刷在書籍上的一切的東西。」

c. 法肥納 (Vinet) 「文學包括人向他人綜合地表現他自己的一切著作。」

B. 太狹義如：

a. 劉勰：「有韻爲文，無韻爲筆。」

b. 英赫胥黎 (Huxley) 「文學就是美麗的文字。」

c. 英愛默生 (Emerson) 「文學是最好思想的紀述。」

C. 不完備如：

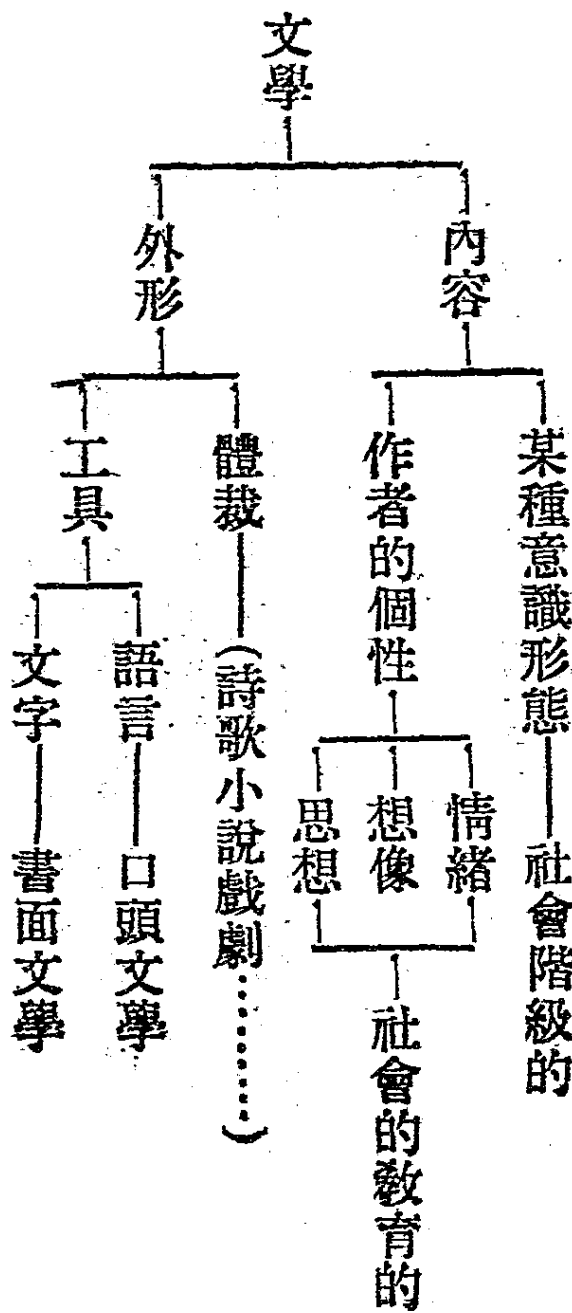
a. 孫俚王：「有了藝術化的思想與性感相融合，拿文字去表現出來的就稱文學。」

b. 英華西斯德 (Worcester) 被保留在文字上的學問知識及想像的結果

c. [英] 亨特 (Hunt) 「文學是通過想像感情趣味的思想之文字的表现，而取一種使人人易解，人人感興趣的，非專門的形式。」

2. 比較完備的定義

過去中外名人所下的文學定義不下百餘條，我們已把它用經濟的手法批判了。現在我們不需要羅列徒費，我們要得一個比較完備的定義，下面是近人區亞明的定義，可作我們的依據：



這個定義，我們可作一簡單說明。文學是作者的情感思想通過了想像。（文學的表現法的根據）而表現于文字的東西。這是文學定義的粗形。我們在此點應注意：作者個性不是完全天生的，而應是社會的。又在個性以外，又須注意某種意識形態。此意識是屬於社會階級的。如果忽視了這一點，就不足以說明文學的全部。工具方面，普通認為只是文字，然單用語言表現的歌謠，也是文學。又在語言文字的工具外，又須有體裁的說明。因而文學的整個意義，應當是：「作者的某種階級意識，以及其個人的情感思想，通過了想像，取某種體裁，而表現于某種文字，或語言的一種東西。」

末了，我們還有兩個問題可以附帶解決，即：

1. 文學與藝術之關係

2. 文學與科學之區別

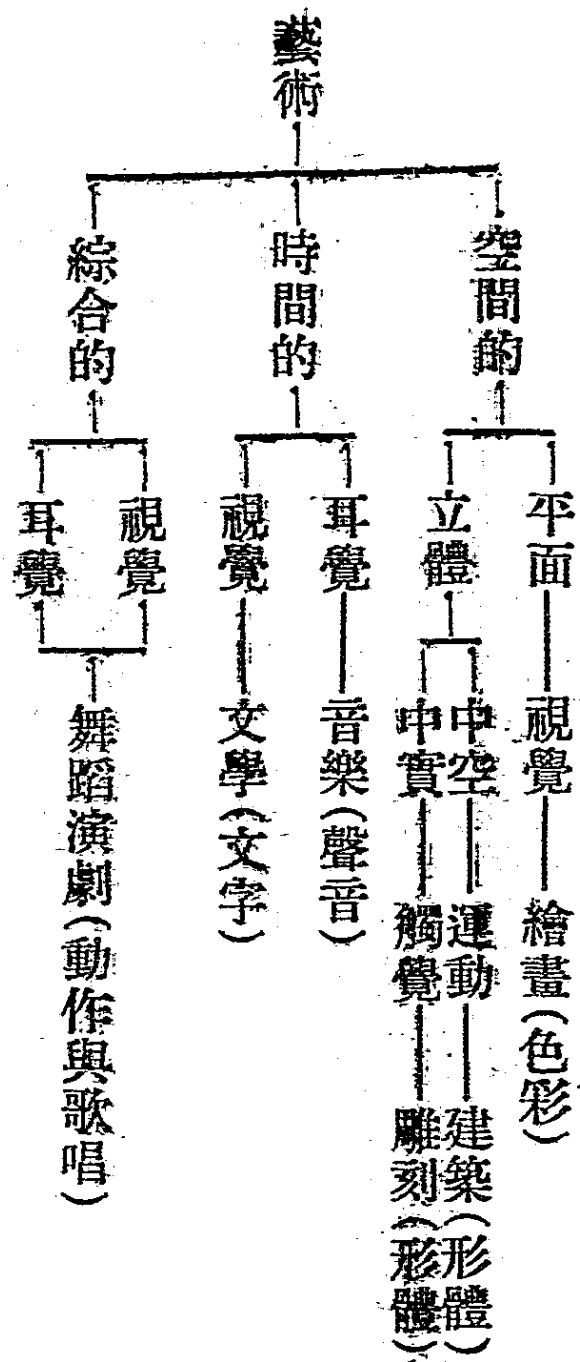
附論一、文學與藝術

文學與藝術二詞常常可以通用。例如藝術的發源，有時亦說文學的起源。我們要知道牠們的分別，先看看藝術的界說與分類。

A. 藝術的界說

「藝術是藉形象的媒介，表現人類的感情想像及思想。這種內容同時攝取與這內容一致的形式。具體地說，就是題材，表現的材料，（言語，文字，色彩，聲音，木石等）結構之方法。（練句，構圖，階音均齊等）這藝術與其他意識形態一樣，是人與人之間結合的手段，而在階級的社會，藝術則反映各階級的心理趣味，而組織統一指示某一階級的感情想像與思想。而藝術因表現材料與結構方法之不同，就有文學繪畫音樂雕刻等等形態之別。」樸列汗諾夫說

B. 藝術的分類



至此，我們得到一結論：

A. 文學是藝術之一。

B. 文學是間接的傳達手段（因文字符號本身沒有意義，不能直覺而得，必待想像與思索而後會意。）

C. 文學傳達的內容最複雜，畫不能表示花香，音樂不能敘事，所以文

學是最高尚最完備的一種藝術。

附論二、文學與科學

對於該問題之主張有三：

A. 文學非科學——

a. 文學非實用的，而科學是實用的。

b. 文學是主觀的，科學是客觀的。

c. 文學是感情的，所以是綜合的具體的，科學是理知的，所以是分析的抽象的。

d. 文學有個別性，科學是共同性。如見明月在文學上各人觀念不同，科學上即無此紛歧。

e. 文學是不朽的，科學是假設的。文學作品無後起推翻前者之事，科學則因于新的發見而把舊假設推翻的很多。

B. 文學是科學

a. 根據文學的起源論，文學起于實際生活的要求，科學亦產生于實用。

b. 文學與科學同樣是認識生活。

c. 文學與科學有同一的對象，就是生活——現實。

兩者均有理，但我們的結論是：

A. 文學與科學相同的在其目的——認識生活，與其對象——現實生活。

B. 文學與科學不同者在方法——文學是訴于感情，主觀的，綜合的，具體的。科學訴于理知，客觀的，分析的，抽象的。

C. 文學創作是文學，文學史文學批評文學概論是科學。

3. 文學的特質

普通以爲文學有永久性(時間)與普遍性(空間)，不過也分兩派：

A. 認定派——以爲文學與科學不同：科學訴于知識爲保留的，文學訴

于感情爲消失的。惟其消失，反而維持了文學的永久性。一篇有名的文學作品，往往不厭百回讀，就是這個原故。又人類情感的基本特質，却是共通的。如母子之愛，男女之愛，雖然形式上有些區別，但是這種情素，是中外無異的，所以一篇作品能够感動一般的人。這是文學的普遍性（美温却斯特）（Winchester說）

B. 反對派——以爲一件藝術作品，本身沒有絕對的價值，其價值完全基于它所產生的那個環境。如果這種環境繼續下去，它的價值亦依存在着；否則立見減削或消失。所以文學沒有永久性。又社會是階級對立的社會，作者不能離開階級；所表現的當然是某一階級的，因而不同的階級的作品，就不一定能引起另一階級的共鳴。所以文學沒有絕對的普遍性。（美卡爾佛香）（Calverton 及余慕陶之說）

我們的意見是：

A. 不能太迷信舊有的認定派的理論，顯然它是欠缺的最大的原因，是

由于兩種關係：

1. 文字(語言)的形象

時間——有今古之別

空間——有中外之別

2. 階級意識的形態

時間——有古貴族與新貴族之別

空間——有貴族與平民之別

A. 所以我們能斷然說，在時代齒輪未全停止，社會階級未全剷除，語言文字未盡統一以前，文學決無此種不變的特質。

B. 我們也不可太輕視文學的永久性與普遍性，愈好的作品，能更永久的存在，能更普遍的流行。這種作品，在形式方面是大眾化的，內容方面是真純的，但是還不可說它是絕對不朽的無限的。

C. 我們要說文學的特質可說是：

1. 文學有組織性。

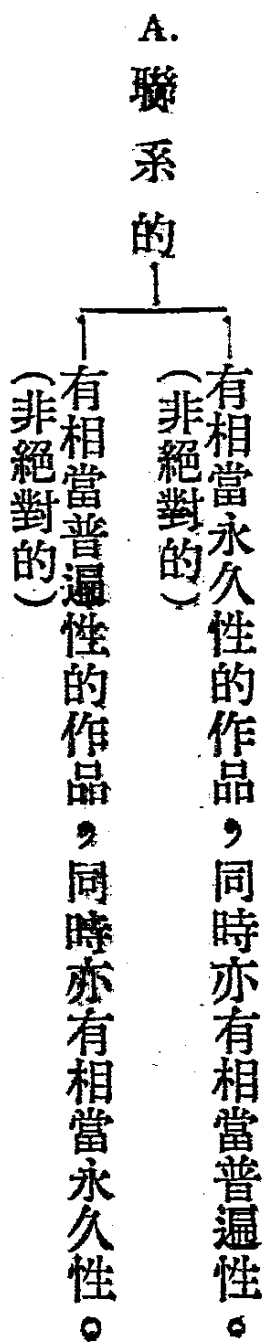
2. 文學有認識性。
3. 文學有感染性。

D. 如果我們戀戀于永久性與普遍性的理論，那麼要使它確立，應當改變說明：

1. 文學（非指固定的作品）惟其改進不已，反而維持了它的永久性。
2. 文學為情感的抒發，每人都有情感，因而每人有文學的需要，所以文學（非指固定的作品）有普遍性。

最後，還有一個問題，就是永久性與普遍性的關係。

按諸文學史上的經驗，其關係有二：



由不聯系的

無永久性而有相當普遍性的，
原因是：a. 新奇 b. 時髦 c. 通俗

無普遍性而有相當永久性的，
原因是：a. 高尚 b. 背時 c. 深刻

4 文學的要素

文學的要素有四：情感，思想，想像，形式。

一、情感

情感是什麼，情感在文學中的重要性，似已不成問題。茲特舉出四個問題，就是無論什麼情感，都能搬進去即成文學嗎？又那種情感才可得到文學上最好的效果？快樂的情感為什麼不及悲苦的情感的作品更多更動人？末了，情感表現的方式有幾？

1. 無論什麼情感都能搬進去即成文學嗎？

文學中的情感當然是無限制的，不過無論什麼情感要成為文學時

，必須經過一種手段。俄托爾斯太 (Tolstoy) 以爲情感要成爲文學，還須取心理上某種特殊的途徑。我們可以把它分析爲四：

1. 具體的——不是抽象的嘆息或狂笑。
2. 個別的——如果是混通的感情，當然沒有一些特殊性，作品亦成爲一篇無頭無腦的東西。
3. 組織的——不是散漫的情感。
4. 客觀的——感情之發生雖出于主觀，但感情之觀照，須出于客觀。所以成爲文學的情感，不是當情潮高漲之時，而是在情潮由高而漸降落之際。此時始能引起心理上的觀照而加以組織。

2. 那種情感才可得到文學上最好的效果？

雖然無論那種情感只須經過心理上觀照的過程都能成文學，但是要得良好效果，情感的類別也不是全可不顧的。英波山奎 (Bosanquet) 以爲美的情感是一種限制的感情。這是說明美的文學，必有美的感情

美的感情，又是一種限制的。爲什麼守財奴不能爲他失去錢財而悲歌，而少女却能將失去的愛而歌唱。這是一個證明。這種限制的**美的**情感，我們可以把它分析爲四：

1. 真實的——不是虛僞矯飾的。
 2. 濃摯的——不是淡薄勉強的，如陶潛詩生活似清淡詩情極濃厚。
 3. 高尚的——所謂高尚，亦是觀其動機，衡以人生的目的，……
 4. 共通的——不是孤僻地只有一己能了解感覺的。
3. 快樂的情感爲什麼不及悲苦的情感的作品更多更動人？

這問題的事實，已不容否認，現在可分兩方面研究。

A. 悲苦之作多于快樂之作的**原因**：

1. 因于文學家的環境困苦的多。
2. 悲苦的情緒是鬱結的，有心理觀照的餘地，所以快樂的作品難巧，而悲苦的易工。

3. 悲苦之作比快樂之作更能動人的原因：

1. 因爲人生根本是苦痛的，無論貧富，貧者迫于飢寒，富者感于病死。所以悲苦之作易得人同情。

2. 因爲心理是循環的，悲劇雖能使人掉淚，結果反能令人感到充滿的慰藉；反之，喜劇雖使人捧腹，結果，只感到空虛，甚至樂極生悲。

4. 情感的類別有幾？

由情感的性質分有四：

1. 快樂的

2. 悲苦的

3. 濃烈的——如李白詩

4. 清淡的——如陶潛詩

由情感的表現分有四：

1. 噴礮法
2. 迴盪法
3. 直接法——單獨的（賦）
4. 間接法——相伴的（比興）

二、思想

1. 文學能否缺少思想？

文學是情感的事，不是思想的事。哲學是思想。不過文學作品中却無論怎樣也不能缺少思想。俄樸列汗諾夫即以為：「藝術不獨表現人們的感情，也表現人們的思想」。原因是沒有思想，就沒有整個的人格。情感亦成爲無人格的情感。

又文學的不能缺少思想是自然的，不是故加的。也可以說，只要是文學作品，決沒有無思想的。俄樸列汗諾夫說：「沒有思想的內容，藝術的作品是不得有的。連那作家只尊重形式，關於內容並不顧慮

到的作品，也終於表現着某一種的思想」。

但這種思想，又非思想的直接本身，而是作者如何觀照人生的態度。即作者的人生觀。

2. 文學是否受思想的支配？

美辛克萊 (Sinclair) 說：「一切的藝術都是宣傳。它是普遍的，不可避免的。宣傳有時是無意識的，但是常常是有意的宣傳」。此派理論，簡直把文學做了思想的奴隸。無疑的，他是站在政治的立場，由政治論出發，而完全蔑視文學的主旨應依據文學論。

同時反對文學即宣傳論的如厨白村說：「教育家賺薪金，但爲薪金而從事教育的教育家，決不能辦出優美的教育。好的教育家是賺巨數薪金的結果，也未可知；但決不可把那當做目的。作家的創作，或者也能宣傳——或者作品越偉大，宣傳的效力越大，與教育家賺薪金多了的結果是一樣。但不可以把那做爲作家的目的，與教育家不可

只爲薪金而做事也是一樣的」。

當然後者的理論是可取的。我們的結論是：

- A. 文學雖不能缺少思想，但決不受某種思想的束縛和支配。
- B. 所說宣傳等等，只是文學的或然效果，不是文學的唯一目的。
- C. 文學的目的是表現人生之真實，從而暗示某種思想，否則不是文學，而是政論。

3. 思想在文學中如何表現？

思想的表現有四：

- A. 無意的表現——出于有意，就是把文學當作宣傳的武器了。
- B. 間接的表現——既是無意的，既是他是文學，當然他是間接地表現出來，否則即成論文了。
- C. 暗示的表現——既是間接的，當然他是在具體的形態中暗示出來。
- D. 混合的表現——既是間接的暗示的，當然他表出的思想，不是單純

的，必然已和情緒事實融和着了。俄樸列汗諾夫說：「文學中的思想，是情緒化了的的思想。文學中的情緒，是觀念化了的的情緒。」

三·想像

普通對於文學中的想像比較含糊，茲特略論其定義與重要性。

1. 什麼叫想像？

英波山奎 (Bosanquet) 「以過去的種種經驗為基礎，從中抽出一部分及一種性質，把他選擇結合之後，再構成了新的一種創造作用。」

因此想像包含三個要件：

- A. 過去經驗，
- B. 選擇結合，
- C. 新的創造。

想像與幻想之別：

△想像是已往的經驗與感覺，為合理的創造。

幻想是隨意的亂想，是一些凌亂不合理的幻覺。

△想像本是本過去經驗而經選擇結合的手段作一新的創造。

回想只是無改變無創造地回復以往之經驗而已。

2. 想像對於文學有什麼重要？

情思是文學的本質要素，想像是文學的表現要素。無情思即無文學，無想像即不成爲文學。分言之有四：

A. 想像能補助事實——如小說上的秘密描寫，全賴想像而得之。

B. 想像能激起情思——如閉目思海，不覺胸襟浩闊。

C. 想像能使描寫具體——如無想像，則所叙寫的均是枯燥無味，而爲空洞之物。

D. 想像然後能使文學有創作。

3. 想像共有幾種？

想像共有三種：

A. 創造的想像 選擇集合許多由經驗中所得的影象，照各人的欲望與理想，創造一種新的境界。如馬致遠天淨沙「枯籐老樹昏鴉，小橋流水人家，古道西風瘦馬，夕陽西下，斷腸人在天涯。」

B. 聯想的想像——依據聯合本能，把不相關的景象聯合起來的，如歐陽修元夜詞：「去年元夜時，花市燈如晝，月上柳梢頭，人約黃昏後。今年元夜時，花市燈依舊，不見去年人，淚濕春衫袖。」

C. 解釋的想像——觀察某個事物的精神價值，與意義，而把他的精粹主觀地表現出來。如杜牧別：「多情却似總無情，唯覺尊前笑不成。蠟燭有心還惜別，替人垂淚到天明。」

四·形式

1. 形式與內容是否可分開？

對於這個問題有兩派主張：一是可分論，一是不可分論。

可分論以爲形式與內容可以分開。不可分論則反是——這問題似

乎不成問題。後者當然勝前者。」懷德爾芒 (Rawfale Gouraon) 「要懸念形式同內容，或者是一種錯誤。」法考新 (Consin) 「形式並不是單純的形式，那是在裏面存着某種東西的形式。」蓋爾多耶拉 (Keltovala) 「文藝作品的形式，是內容的成果。文藝作品的內容，是形式的創始者。」英波山奎：「在原理上所說形式與內容，正如一個是精神，一個是肉體。」實在無論某種形式總表示一個內容，形式之不能離內容，猶身體之不能離精神，沒有精神的肉體，只能說死屍，猶如沒有內容的形式，只能說辭典……再沒有文學上形式的意義了。

2. 形式與內容是否可偏重？

形式不能和內容分立，接着又有一個偏重或適合的問題。

主張偏重的，又分二：如韓愈的文以載道，是偏重于內容的。如蕭統的提倡辭藻，是偏重于形式的。——我們的結論，當是適合論。蓋形式既不能與內容分開，又須和內容適合，才能成一完美作品。

俄樸列汗諾夫說：「藝術作品的形式，當然應適合于該作品之思想內容；一方思想內容也應當適合于形式。」實在，沒有美的內容，決不會有美的形式；即有，亦終以其內容之關係，而變為無味的了。如八股文之類。同樣沒有美的形式，當然也不能把美的內容顯出，終使內容亦變壞了。如小學生的抒情文。總之，內容決定了形式，形式限制了內容。美的形式，與美的內容的一致，就成為美的作品——不過這裏所說的美的形式的美，並不是指辭藻古典等死板固定狹窄的東西，而是能引起人快感美感的東西。如漢樂府歌辭雖是平民所作，但不能不承認他是美的。

附註——形式的分類在第六章文學的分類中。散文與韻文之別在第四編第三章中。故茲不述。

5. 文學的背景

普通文學概論，往往列述文學與個性，文學與時代，文學與種族

，文學與環境，……瑣碎無謂。現在併合爲一題，刪去瑣碎，論其本要，我認爲更扼要，且較有系統。

在先我們應當關去兩種錯誤的觀念；一是自由觀念論，一是絕對唯物論。這兩派都太趨極端。

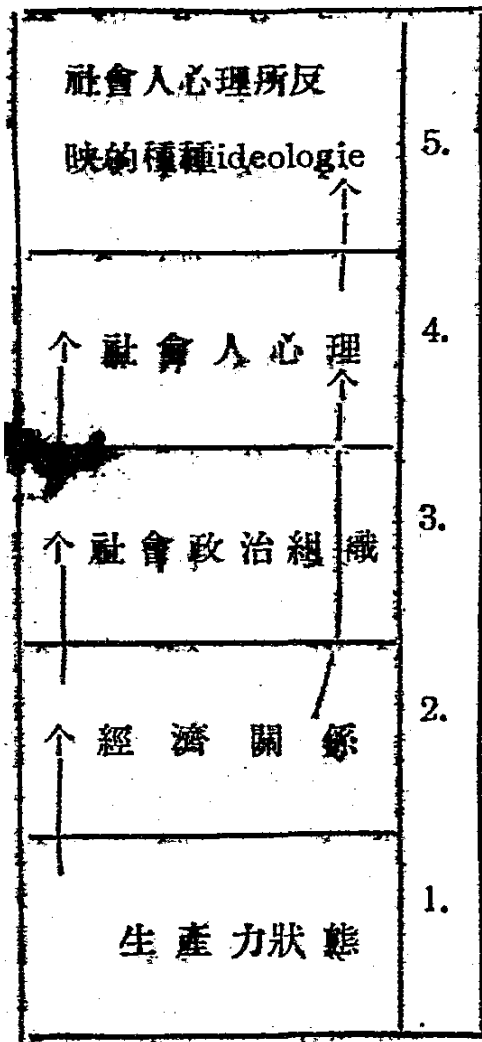
1. 自由觀念論——這派是代表舊派的理論，以爲一切有名的文學作品，都是由于作者的天才。他不受任何如環境時代的影響，而完全是他自己天才的創造。

這派的錯誤，是他不明白文學是社會生活意識的反映。而社會生活意識，又是由于經濟條件所造成。所以文學和社會經濟必然有密切的關係。不然，不特文學的真髓不能捉住，就是他的形態也不能明白。

2. 絕對唯物論——這派是代表新派的理論，以爲一切文學作品都不能不直接地受經濟的影響與支配。經濟實是文學的唯一的因子。除

掉經濟的直接關係，就不能說明文學。

這派的錯誤，是因于他太迷信經濟了，所以固執地認經濟是唯一的因子。不知藝術與經濟的關係，雖然嚴密，但不是直接的，因為藝術在社會中是屬於最表層的。生產形態先決定了經濟關係，然後再決定政治道德法律，……而後間接決定想像思想情感。……他們的關係正是如此。



據列諾

夫汗素

現在我們可討論文學的諸種影響，究竟有那幾種。討論這問題最早的當推法國的泰納 Taine。他分主要的三方面來研究藝術。就是：

1. 作品的製作者所屬的種族，
2. 環繞作者的環境，
3. 作品所發生及作者所生存的時代。

他站在社會學的立場，把文學從觀念中推進科學，這是他的功勞；不過他的理論，顯然沒有完備。他的缺點是：

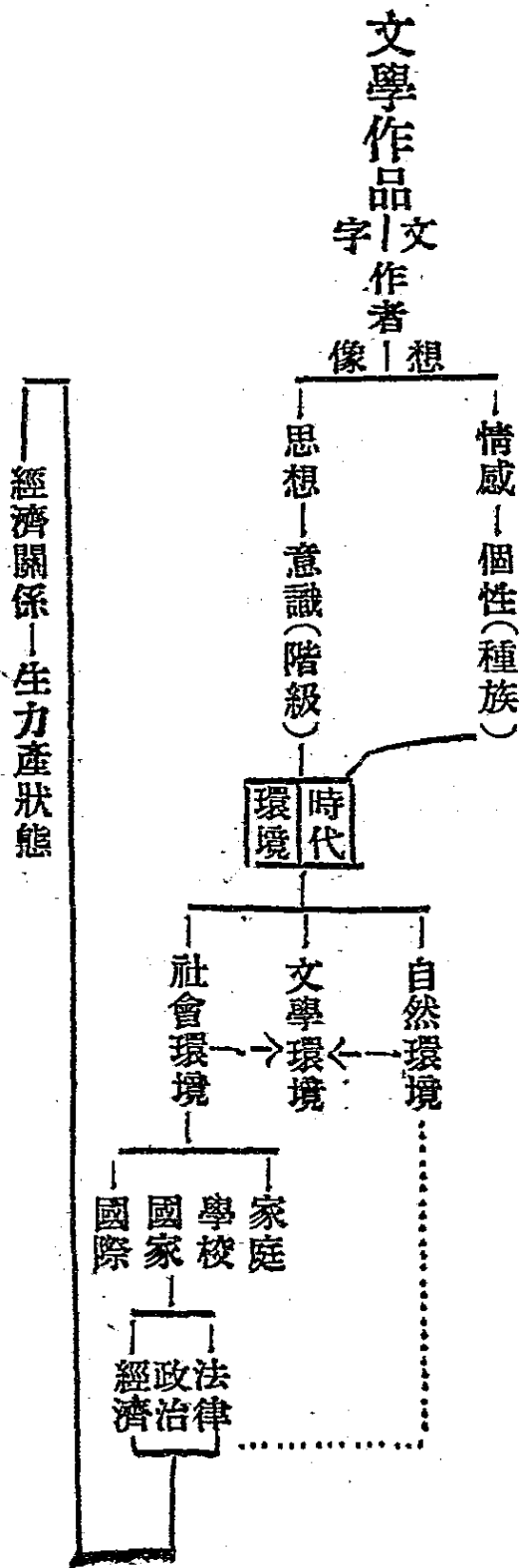
A. 他在種族環境與時代外沒有提出作者的個性。
B. 他對於三者太絕對的把持，不知顯有變易，如種族，不知任何種族都不是純粹的。

C. 他沒有說明經濟的基礎，所以他的理論是不澈底的。

我們對於文學的諸影響，有三個概念：

A. 文學的種種影響是複雜的，

B. 文學的種種影響又是相互混合的，
 C. 文學的種種影響的基礎。不能不說是社會的經濟。
 現在把文學的各影響(背景)列表于下：



表解

一篇或一部文學作品或著作，完全是作者的情感與思想通過想像而現爲文字的結果，沒有作者就沒有作品。

作者的一種作品，有極複雜的背景。簡言之，文學作品是作者意識與個性的反映。意識系于作者的階級，尤其系于作者被圍繞着的環境。個性系于種族，尤其系于他被圍繞着的種種環境。

某一個時代有某一種環境，所以。這個環境，不能不是某時代的環境；而這個時代，亦必然是在某種環境下的時代。

種種環境，影響于作者最有力的，是社會環境。此外是自然環境與文學環境。文學環境，同時又受社會環境與自然環境的影響。

社會環境中，又包含家庭環境學校環境國家環境與國際環境。國家環境又包含政治法律經濟等現象。這一切某時代的社會環境，又產生某時代的社會意識。作者是社會人之一，當然也具有這種意識。如

某他是屬於某階級的，必然他又加入了些階級意識，成了他意識的全部。如此，他是屬於某種族的，他就具有某種種族個性；同時又被周圍環境融和着又成了他的個別個性，就成了他個性的全部。合這種個性與意識就成了作者的全部。這種個性與意識的表現，就成爲文學。普通說作者的個性與意識，實際上是錯綜的受到時空多方面的影響。

社會環境當然是決定于經濟關係，自然環境本屬自然，但有時亦能受經濟關係的影響。經濟關係，則受生產力的支配。

這樣，我們對於文學的背景已經很明瞭了。

6. 文學的分類

1. 文學分類之困難

文學的分類問題是一個討厭的問題，因爲够麻煩。原因是：
A. 因文學的體裁是活動的，現在的分類未必能適用於後來新的創作。

因爲文學的體裁是複雜的，化合的，如散文詩劇詩……實不易有劃一的分類。

C. 因爲以往的體類太多，不易歸納清楚。結果，太簡不行，太繁不行，劃一不可能，含糊更不許。

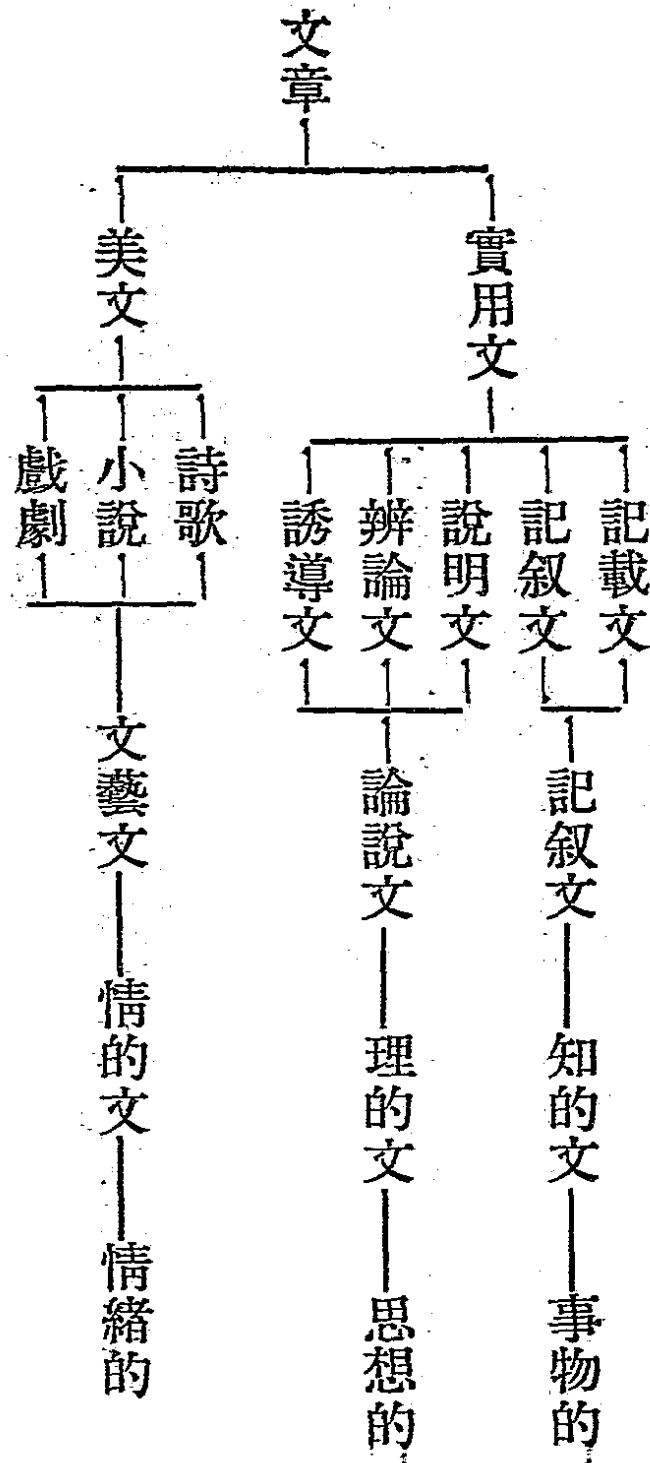
2. 已往文學分類之缺欠

以往文學分類之缺欠，約言之有五：

A. 太瑣碎——如文選以騷七連珠，亦別立一類，太不合近代的科學方法。他如文心雕龍體性篇分文爲典雅，遠奧，精約，顯附，……八類。浪浪詩話分陶體，謝體，沈宋體，……更不用說，且偏于修辭方面。歷史方面。

B. 太簡單——如真德秀文章正宗分辭令，議論，叙事，詩歌四類。嫌太簡單，且又偏于說理。即詩歌亦然，似太偏固，不合現代文藝。

C. 太籠統——如近人孫復工的分類



◎ 太洋化——如鄭振鐸的分類

1. 詩歌(包括韻文的與散文的) 甲, 敘事詩 乙, 抒情詩

2. 小說 甲, 長篇 乙, 中篇 丙, 短篇

3. 戲曲 甲, 悲劇 乙, 喜劇 丙, 獨幕劇 丁, 其他

4. 論文 甲，文學評論 乙，其他

5. 個人文學 甲，尺牘 乙，自叙傳 丙，回憶錄 丁，日記 戊，懺悔錄

6. 雜類 甲，教訓文 乙，諷刺文 丙，滑稽文 丁，寓言 戊，演說 己，其他

3. 比較適當的文學分類

比較適當的文學分類，應當注意下列幾點：

A. 不太背古 B. 與現代化適應 C. 不太簡 D. 亦不太繁 E. 要有條理
現在看一看下列的分類：

1. 詩歌 a. 抒情詩 b. 敘事詩——史詩 c. 哲理詩 d. 歌謠 e. 劇詩
f. 散文詩 g. 其他

2. 小說 a. 長篇 b. 中篇 c. 短篇 又—— a. 歷史小說 b. 社會小說
c. 愛情小說 d. 神怪 e. 豪俠 f. 探偵 g. ……兩者可錯綜

文學通論

四〇

3. 戲劇

a. 悲劇

b. 喜劇

c. 悲喜劇

d. 獨幕劇

又

e. 歌劇

b. 話劇

c. 啞劇

又

a. 歷史劇

b. 社會劇

c.

4. 普通散文

a. 論文

——文學評論及其他

b. 演說

c. 傳記

d. 日記

e. 尺牘

f. 其他

第二編——文學分論

1. 詩歌

A. 詩歌的定義

詩歌定義，說法極多。茲略引中外人之說，以作參考。

中人之說——

- a. 尚書舜典：「詩言志，歌永言。」
 - b. 鄭玄六藝論：「詩是弦歌諷諭之聲也。」
 - c. 朱熹詩序：「詩者，志之所之也。在心爲志，發言爲詩。」
 - d. 鄭樵通志：「凡律其辭，則謂之詩；聲其詩，則謂之歌。」
- 西人之說——

a. 英華茲華斯 (Wordsworth) 「詩是強力的感情的自然的流露。」

- b. 英彌爾頓 (Milton) 「詩是簡單的感覺的熱情的文字。」
- c. 英亞倫坡 (Allen Poe) 「詩是美之音樂的創造。」
- d. 英安諾德 (Arnold) 「詩不過是人類語言中表可愛而又最完全的語言形式。」

以上諸說，各有其理，但都不完全。不太重形式，即太重實質。前者則三字經千字文亦可稱詩了，後者則有許多抒情的散文小品，亦可稱詩了。比較滿意的，當推：

- a. 白居易「詩者根情苗言華聲實義」
- b. 英亨特：(Hunt) 「詩是熱情對於真美力的表白。他把他的概念具體化，以想像爲用，並且把言語調整，使合于多樣統一的原則。」

總之，要說明什麼是詩，不能不同時提到它的特有的內容與特有的實質。所以詩的定義應是：

「詩是用韻文——諧合的音節，美妙的文字，精巧的格式，再藉着想像抒發濃摯的情感，與表露高尚思想的文藝。」

B. 詩歌與散文之別

詩歌與散文的區別，初看好似很清楚；但是愈研究，往往愈模糊。對於它們的分別，有時能有很劃然的分別；有時只能加一更字去分別。如果說到詩文混合的時候，如散文詩那就沒有辦法了。茲分述于下：

1. 在形式上的分別

詩歌——有較和諧的音律，有較整齊的格調，有較精美的文字。

散文——亦有音節只是不必如詩歌般的，亦有整齊的格調如排句對偶，亦有精美的文字如精妙的小品。

2. 在內容上的分別

詩歌——以情感想像為主，態度是主觀的，境界是超越的，表達是

含蓄的。

散文——以理智事實爲主，態度是客觀的，境界是現實的，表達是顯露的。

3. 詩歌與散文的混合

散文詩——散文的形式，詩的內容。

詩散文——詩的形式，散文的內容。

兩者的混合，實在使人爲難。但是與其說詩散文是詩，寧可說散文詩是詩，因爲詩的意義，內容實重于形式，但是真正的詩，內容與形式，不能不相並地看重，日本萩原朔所謂「詩是有詩的內容，取詩的形式。」猶之所謂人是有人的人性，取人的形骸。

C. 詩歌的聲韻格式與文字

(1.) 詩歌聲韻——

a. 聲韻原則

聲韻的原則，就是和諧，例如平仄抑揚長短輕重，均不外成和諧之聲韻。然徒抑揚平仄，而無變化，亦易成單調，故須有錯綜以濟之。如平起仄受，間句用韻，或換韻等是。否則每句用韻，或每句是平仄平仄平仄平，雖和諧而非所貴，故詩歌聲律之和諧，必然是錯綜的和諧。

b. 聲韻種類

1. 調聲

聲調——要調平仄抑揚

音節——詩中概以二字爲度，散文中則有三字以上者，故詩歌聲緩，散文音促。例如李白好進酒：「君不見黃河之水天上來，奔流到海不復回。」韓愈送董邵南序「燕趙古稱多悲歌慷慨之士，董生舉進士，連不得志于有司，鬱鬱適茲土。」

2. 押韻

韻位——有三：頂韻，押韻在句中第一字。

脚韻，押在句中末一字，此法最普通。

停內韻，押在句中頓逗處。

韻數——有每句用韻，隔句用韻（有隔一句，有隔二句，隔三句卽少，）

(2.) 詩歌格式——

a. 格式原則

格式的原則，就是整齊。例如五言詩，四言詩，及律詩中的對仗，……均不外成整齊之格式，然單整齊而無變化，則易成呆板。故亦須有錯綜以濟之，如長短句，雖長短有差，然並不背整齊之原則。如溫庭筠更漏子：「梧桐樹，三更雨，不道離情正苦；一葉葉，一聲聲，空階滴到明。」因而詩歌格式的整齊，必然是錯綜的整齊。

b. 格式種歌

1. 字式——有三言，四言，五言，六言，七言，及長短句。

2. 句式——有四句（絕詩），八句（律詩），及不限句。在西洋詩叫做行數，從二行起至十四行，或數十行都有。

3. 節式——中國古樂府詩歌有分節分章。普通三節四節五節，或三章四章，或五六章不等。西洋詩從一節起，至二節三節以至若干節。新詩即如此。所謂節，即集若干有韻腳的詩句而成。

(3.) 詩歌文字——

a. 詩歌文字的生命

文字的要素有三：即形，音，義。研究文字學，三者必然是並重的。然在文學方面，因于體類的關係，顯然有偏重的地方。現在說到詩歌，就有歧異的主張：有的以為詩歌文字的真生命，在于音。因為

詩歌是可唱的音樂化的文藝。有的以爲在字形，如文心雕龍鍊字篇，卽斤斤于字形，他舉出四個應注意的例如：一，避詭異，二，省聯邊，（卽同邊旁的字）三，權重出，四，調單復。（卽筆畫多少）有的以爲詩歌文字的生命在字義。因爲字形雖因中國象形文字的關係，但倒底其地位其效力是很低的。至于字音，因爲詩歌雖可歌唱，但還是文學，而不就是音樂。且專靠音，那是它能够抒情敘事的有幾。一首詩的可悲可樂，如何可悲悲什麼，……還在字義的訴說，字音不過是幫助增強其所「表之情緒而已。

我們的結論是：詩歌文字生命，在乎字義，字音是次要的，字形更是次要。

b. 詩歌文字的功效

文字在普通論文中，其功效是極有限，極平凡的；但在詩歌中，它的功效就顯然不同了。普通有兩種主張：一是以爲無限的。一是以

爲有限的。前者卽以爲詩歌中的文字，高入蒼空，低入泉壤，大者包六合，小者入無間。其效是無限的。後者以爲是有限的。因爲文字的東西，根本是一種簡單間接，而不能滿足的符號而已。一、它不能達至深至妙之境，如李後主的「別有一般滋味在心頭」，正是文字技家的証明。二、即使達出，必不能照樣地通過一總讀者。因爲各人的經驗不同，如一花，在每人的經驗想像之中必無一同者，尤其是太抽象太呆板太陳腐的字。

我們的結論，是：詩歌的文字，其功效較其他都要大；但是最後還是有限的，有限的最大原因，是每人的所受的經驗不能完全一致。

c. 詩歌文字的運用

詩歌是美妙文字中的最美妙的文字，所以不能不講求文字修飾鍛鍊的工夫。因而又引起兩種紛歧的主張：一是主張修飾的，一是不主

張修飾，而主張自然的。前者以爲不修飾不能美，後者以爲修飾爲真美，真美是自然。

我們的結論是：修飾與自然都對。總之，修飾不背乎自然，自然不放棄修飾，修飾而背乎自然，則成爲齷齪累贅的東西。自然而全放棄修飾，則如璞玉未琢，光澤不顯。因而真正的美，常是本自然而加人工的，此人工不一定是添加，有時只是人工的發見；人工的配置而已。

2. 小說

A. 小說的定義

a. 漢書藝文志：「小說家者流，蓋出于稗官，街談巷語，道聽塗說者之所造也。」

b. 高明：「小說是用散文表現人生的，比較是理知的文藝作品。」

c. 玄珠：「小說是散文的文藝作品，主要是描寫現實人生。必須有精密的結構，活潑有靈魂的人物，並且要有合于書中時代與人物身分的背景或環境。」

d. 巴姆佛斯 Ramsden Dalmforth 「小說是真實意味的訓話。」

e. 英李恰德孫 Richardson 「安慰青年男女的心，使他們娛樂，同時也可教化改良，它們的宗教道德。平易愉快地教給他們，使他們可以平

等的得到歡樂與利益。長幼的義務，社會的義務，最明白的發表出來。惡德使人見而生厭，美德使人見而生歡。正確的描寫人物，使聰明的讀者起了熱情，不知不覺在就讀故事之中，而得達上述的各種的善良目的的。」

f. 英迪更斯 Charles Dickens 「把所有的惡德中之最常有的，展開在各種形相之下，——便是告訴人們利忌是如何自然地普及，起初是小卵的東西，到後來變成了如何猙惡的巨人。」

g. 美哈密爾頓 Clayton Hamilton 「小說的目的，在以想像的事實的系列來表現人生的真實。」

我們可本乎上述的作一結論，小說的定義當是：

「用散文系列地敘述想像的事實，表現人生之真實的文藝。」

B. 小說的要素

小說是表現人生的事件。事件非在人物結構背景三者集合一致之

時，不能發生。所以這三種是小說的三要素。

1. 人物

a. 人物有寫實的與理想的，二者孰優？

小說中的人物不外寫實的與理想的，寫實的是或由于目觀，或得之於書本傳說。理想則全出於作者之想像。二者實不分優劣，各有所長大概：

- 一、寫實的較親切。
- 二、寫實的多醜惡。
- 三、寫實的多社會小說。
- 四、寫實的爲自然主義所重。
- 一、理想的較活潑。
- 二、理想的多美化。
- 三、理想的多歷史體質。

四、理想的爲浪漫主義所重。

b. 人物的表現有直接的間接的，二者孰優？

直接的表現是用抽象的說明，而直接傳達於讀者。這是老法。間接的表現，是用具體的敘述而間接暗示於讀者當然後者勝於前者原因是：

一、間接表現更使讀者相信。

二、間接表現更能提起讀者的興趣。

三、間接表現更能提出人物的精神面目。

四、間接表現更能使讀者的印象深刻。

c. 人物的特性有類性與個性，二者孰重？

描寫人物要使他清晰，唯一方法就是賦予他幾點特性。職業的，階級的，性別的，民族的，地方的，……是類性。只爲該人物所有，而非他人所可混同者爲個性。二者當然以個性爲重要，因爲描寫人物

，單寫出其類性，只成一典型人物，欲成個性人物，非有個性描寫不可。

2. 結構

結構就是組織，就是怎樣把所有的情節設法組織起來。

a. 小說有幾種情節，那種最好？

小說有四種情節，卽一、鬆弛情節，二有機情節，三單一情節，四複合情節。四者當然鬆弛不如有機的，單一不如複合的。不過亦須顧慮兩件事：卽情節有機，不可顯出不自然與精心造作的痕迹，使人不敢置信。性節複合，亦不可過於複雜，以致中心混亂。

b. 小說情節組織有幾種方法，那種最好？

小說的組織方法有三：一由因至果爲順叙，二由果溯因爲逆叙，三由事際溯因再至果，或由事際順叙至果再溯因。大要不外由因至果，由果至因二種。當然由果至因的逆叙較好，原因是更能引起注意更

精采。

c. 小說組織的部分有幾，那處最重要？

小說組織的部分有三：一起首，二中樞，三終結。三者都很重要。起首不好，不能使人感到興趣再繼續下去。終結不好不能使讀者予以全書之留戀讚美，而予以好評。但更重要的還在中樞，因為中樞是全文的靈魂。小說主要的職務，即在告訴讀者這中心點是如何被組成的。但中樞的地位，不一定在中間，有時能在結尾處。

3 背景

a. 背景有什麼效用？

敘述一人物或事件，絕不能缺少背景。背景的效用有二：一、即補助事件與人物——如屋室中的佈置幽雅，足以補助詩人的性格描寫。二、即決定事件與人物——如某種環境可決定的事實的進行與結果。要之，背景須會用，用的得當，才見背景功效之大。

b. 背景の種類有幾？

小説的背景是複雜的，無限的，就其產生分有二：

1. 寫實的。
2. 想像的。

就其性質分有二：

1. 時間的——時代，時令，時日，……
2. 空間的——地域，氣候，風景，社會，階級，……
3. 小説的長篇中篇和短篇是怎樣區別的？

對於長篇中篇短篇的區別有二種主張：

a. 數量說——以爲長篇是在四五萬字以上，中篇是在一二萬字以上，短篇是在數千字以上。

b. 本質說——人物事件複雜，篇幅冗長者，爲長篇，如施耐菴的水滸托爾斯太的復活。結構和長篇相同，但人物之數較少，事件較單純。

篇幅較短小是中篇。如茅盾幻滅，屠格涅夫春潮。印象統一，事件精采，用筆經濟，是短篇。因而短篇小說往往如中篇小說一樣長，相反，如唐傳奇小說，篇幅雖短，但仍是長篇。

兩說均可取，後者更有理，我們可綜合其說是：

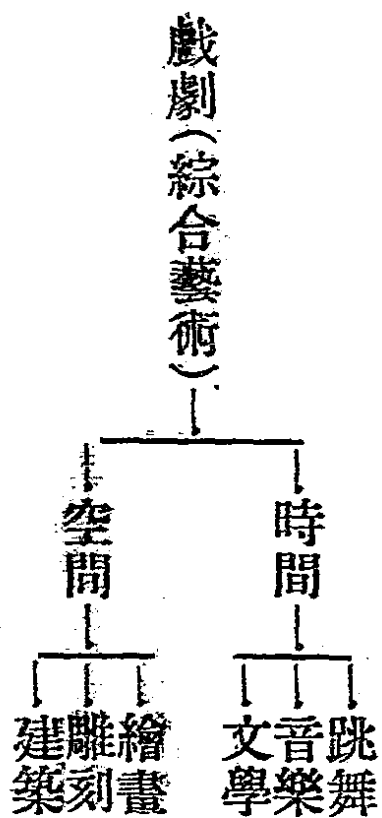
1. 長篇與中篇的區別，只是數量上的關係，美漢密爾頓 Hamilton 說：「長篇小說與中篇小說之別，僅僅是前者範圍較廣，後者較狹。這是量的區別，並不是質的區別。」

2. 長篇與短篇的區別，當是質上的關係，美馬太 Brander Mathews 說：「短篇小說和長篇小說的主要不同點，便是印象的統一。更確切言之，短篇小說應有長篇小說所缺乏的統一。」

3. 戲劇

A. 戲劇的定義

戲劇的定義很難下，它是文學之一，但是整個的戲劇又不全是文學。因為文學只以文字為（主要的）表達手段，而戲劇則在劇本用文字外，還借助於跳舞音樂建築繪畫……所以戲劇是綜合藝術。茲列表於下



因此，我們可勉強下一定義：

「戲劇是用跳舞音樂文學繪畫雕刻建築……等工具來客觀地強力地複雜地直接地表現人生地綜合藝術，因為它主要的劇本是文藝，所以它是文學之一。」

B. 戲劇的要素

戲劇的要素有：

1. 劇本
2. 劇員
3. 劇場
4. 觀衆
5. 音樂
6. 背景——繪畫，雕刻，建築……。
7. 表演——恣態，對話，舞蹈。

這裏，就發生一問題，戲劇的要素雖有這許多，但不上演而單欣賞亦可以的。所以有人把它分爲可讀的與可演的。因而就形成兩派：

一派是主張戲劇不表演也一樣能得其價值，
一派是主張戲劇非表演不能顯其價值。

我們的結論是：戲劇的真正的整個的價值，應當是搬演的，前者的錯誤是：

1. 他沒注意戲劇在文學以外的價值。
2. 他沒注意戲劇是獨立的藝術。
3. 他沒注意啞劇是不依賴文字的。

意凱斯特微脫羅 Castelvetto 說：「悲劇僅靠誦讀，假如不表演，決不能表現它的特長。」

德萊新 Lessing 說：「假如我的作品演後的結果與坐在爐旁誦讀的

結果相同，那麼我爲什麼要費盡心血來編劇，爲什麼要無緣無故的建築劇場招引了許多男女之裝扮起來，又爲什麼要騙了觀衆來？」

C. 三一律評價

三一律是希臘亞里斯多德代從時希臘戲劇裏歸納出來的法則。後人多奉爲金科玉律。三一律是：

1. 行爲一律——把所處理的事件，在同一目的下使其統一起來。
2. 時間一律——事件必須發生于同日之內，自始至終，經過時間不能超過二十四小時的限制。
3. 地點一律——事件在同一場所，不論戲劇中情節如何發展，應該是始終在空間規定的範圍內。

三一律至挪威士比亞 Shakespeare 就加以反對。法雨果 Victor Hugo 更加以挨擊，以爲太拘束。但三一律也有他的好處。合理的結論是：

1. 三一律只是劇戲創作時的一種手段或方法，不是絕對限制個人的法條。

2. 三一律可使觀衆清楚緊張，易於深入人心，此其長。

3. 三一律太束縛此其短。

4. 三一律中的行爲是當一律，至於時間與地點那只是在某種限度內應該注意的。

D. 悲劇喜劇與悲喜劇的比較

悲劇，英語爲 *Tragedy*，出自希臘文 *Trago*，是「羊之歌」。因爲從前希臘節期唱歌者都穿了羊皮，由這合唱團發達爲演劇。而悲劇又是希臘初期演劇的中心，所以成爲戲曲的名詞。所謂悲劇，無非是以人的意志與運命搏戰而遭失敗爲題材的戲劇。

喜劇，英語爲 *Comedy*，是希臘節期合唱團有時也唱值得嘲笑的歌。所謂喜劇，無非是個人打勝了環境，而終歸於幸福爲題材的戲

劇。

此外，還有一種悲喜劇。結局透出了一點曙光，如莎士比亞的羅米奧和朱麗葉 *Romeo and Juliet* 又如中國的漢宮秋雜劇亦是。有的喜劇結果雖好，中間經過許多痛苦，如莎士比亞的威尼斯商人，*The merchant of venice* 又如中國的琵琶記。

我們這兒的問題，是悲劇與喜劇那種更有價值，亦有兩派主張。

1. 悲劇勝喜劇——希臘亞里士多德說：「悲劇是在喚起憐憫和恐懼的感情，使觀衆提高精神，掃除卑劣的思想。」

2. 喜劇勝悲劇——法梅西 *Morcher* 說：「喜劇的精神是對於一切非社會的東西的武器。喜劇是用笑來保護自己的社會本身的東西。喜劇所不當有的，文明也不當有。」

應有的結論是悲喜劇均有價值，不當有所軒輊。茲分別于下：

悲劇——

1. 是失敗罪惡的披露人生的陰面。
2. 使人看了易于喪氣。
3. 能使人警勉，效果爲消極的，
4. 印象深而興趣不足。
5. 盛行于古代。

喜劇——

1. 是幸福光明的啓示人生的陽面。
2. 使人看了易于迷醉。
3. 能使人興奮，效果爲積極的。
4. 興趣足而印象不深。
5. 盛行于近代。

E. 戲劇與詩歌小說之別

詩歌小說戲劇是文學的三鼎足。他們有同一目的，但在其他方面

類有區別：

	詩歌	小說	戲劇
1. 主要實質——	情感，	理知，	情知，
2. 表達態度——	主觀，	客觀，	主客觀，
3. 表達工具——	韻文，	散文，	韻散文……，
4. 表達方法——	單純的，	複雜的，	更複雜的，
	更間接，	間接，	直接，
5. 三者特點——	最高妙，	最自由，	最有力。

4. 小品文

普通文學概論第四項或有論散文者，我以爲散文之名，很不妥

當：

1. 小說及戲劇中的對話，亦是散文，今更列散文，未免衝突。
2. 散文的含義太廣，其他非文學的作品亦是散文。
因此，本書特題小品文。小品文是散文中的精粹，亦是散文在文學領土中的代表。

A. 小品文的定義

胡適：「小品文是用平淡的談話，包藏着深刻的意味，有時很像笨拙，其實確是滑稽。」

夏丏尊：「從外形的長短上說，二三百字乃至千字以內的短文稱為小品文。……現在的所謂小品文，實即 *Sketch* 的譯語，大概都是以片斷的文字，表現實感或實生活的一部分。……因此小品文的內容性質全然自由，可以敘事，可以議論，可以抒情，可以寫景，毫不受何等的限制。……」

馮三昧：「所謂小品文，就是指這內容單純，外形短小的文字而

言。……小品文雖也可以敘事說理，但其本質實以抒情爲主。

周樂山：「小品文是以精悍的諧趣的雋永的文字，輕快的技巧，表現和批評人生之一角或片斷的實感的短文。」

至此，我們綜合諸說，可得下列一結論：

「小品文是用輕快的技巧，精悍雋永的文字，寫人生之一角與片斷的實感的短小而極自由的散文。」

B. 與詩歌小說戲劇之別

1. 與詩歌

詩歌以抒情爲主，有格律，可歌咏，態度是嚴肅的。小品文不必以抒情爲主，無一定格律，不可歌咏，態度是自由的。

2. 與小說

小說有謹嚴的組織，篇幅大，內容廣，且有寓意中心。小品文無謹嚴的組織，篇幅小，內容簡，是不一定有寓意中心。

3. 與戲劇

戲劇是綜合的藝術，有特殊的規律，有必要的剪裁組織。小品文是單純的，無固定的規律，亦無必要的剪裁。

C. 小品文的特徵

1. 題材擴張——詩歌小說戲劇的題材選擇，非常嚴格，且有限制。小品文則凡宇宙間的事物，無論大小，無不寫。

2. 寫作自由——其他在寫作方面，須經過許多佈置鍛鍊工夫。小品文雖然亦不是一件容易的事，但自由却是他的特點。有所見聞，有所感觸，伸筆即書，毫無顧忌。

3. 自我表現——小品文雖不是宏文巨製，但是極活潑天真的文體。在他的裏面，能赤裸裸地看到作者的个性人格，所以小品文的自我表現更是充分。

文學通論

第二編

文藝批評論

1. 文藝批評之意義與目的

批評語 Criticism 源於希臘語的動詞 *krinō*，是判斷或審辨的意思。始創批的是希柏拉圖 *Plato*，繼之者是希亞里士多德 *Aristotes* 他的詩學，是文學批評最先的著作。

批評的意義，說者不一：

英森次巴利 *Samts'bury*：「批評就是文學趣味合理的發揮。就是要尋出文學何以能與人以快感的道理。就是詩和散文風格和聲律等品性的發現分類和尋源。就是文學工具的研究而不忽略對於文學作風的觀察。」

英亨德 *Hend*：「文學批評是用以考驗文學著作的性質和形式的科學。」

英生太耶那 *Santayana*：「批評是以理論做骨子而鑑賞。」

英蓋雷與斯各脫 *Cayley and Scott*：「批評是指摘稱讚判斷比較與鑑賞。」

清紀胸以爲詩文評有五例：1. 究文體之源流而評其工拙。2. 第作者之甲乙而溯厥師承。3. 講陳法律。4. 旁採故實。5. 體兼說部。

結論：

A. 無論如何文學批評是以文學作品或問題作對象。

B. 文學批評的最後任務是判斷而決定其價值。

G. 文學批評是研究文藝作品的科學。

因此所謂文學批評是：「以文學作品或問題爲對象，用判斷的手段，決定其價值的科學。」

2. 至於文藝批評的目的根據，蓋雷及斯各脫的主張以爲：

- a. 獲得知識及傳授知識。
- b. 負文學的鑑賞的任務，即明確地解說所批評的作品及作家。
- c. 分別文藝家的優劣以節省我們的時間與精力。
- d. 爲作家教養一般民衆。
- e. 教導作家怎樣始能適合於民衆。
- f. 調整及訓練一般民衆的文藝趣味
- g. 排斥對於文學的一般的偏見。
- h. 對於不能親味新思想親讀新刊物的人示以新思想新刊物。
- i. 糾正作家及公衆的謬誤。

結論：

文學批評的目的，要言之有三：

A. 指示讀者對於作品的認識——英拉斯金 Ruskin：「無論如何的作

家，除了與他同等或是勝過他的人以外，是不能鑑賞他的。起初真能鑑賞和批評他的文藝的人，是極少數的。其藝術愈偉大愈高尙的，則鑑賞他的人便愈少。」

B. 糾正作者創造意識的發展——法聖柏甫，*St. Beuve* 「一個文藝創作家，應有一個文藝批評家爲之主導。」英亞語德 *Arnold* 「真的創作家之活動時代，是由批評的活動時代爲先導的。」

C. 促進文學發展的趨向——蒲克 *BUCK*；「文學批評的職務，在使文學繁衍，促進文學與社會的相互作用。」傅東華：「批評家的力量，足以影響文藝的進化。……西洋的創造文學始于史詩。史詩的性質，以亞里士多德的解釋就是借特殊的假象來發揚普遍的真理。他這種解釋經近代批評家一番闡發之後，才使近代在西洋文學佔有重要地位的，短篇小說有產的可能。」

2. 文藝批評的方法

據傅東華的分類，文藝批評的方法約有：

- a. 主觀的批評，
- b. 客觀的批評，
- c. 歸納的批評，
- d. 演繹的批評，
- e. 科學的批評，
- f. 判斷的批評，
- g. 歷史的批評，
- h. 考証的批評，
- i. 比較的批評，
- j. 道德的批評，
- k. 印象的批評，
- l. 賞鑑的批評，

III 審美的批評。

我們以為首先要判斷的對象——文藝作品與作家——認識清楚。

文藝作品——內部的情思，外部的藝術。

文藝作家——時代，環境，意識，個性。

對象清楚，然後可下判斷。其方法，簡言之，實不外主觀的與客觀的。（即分析的與綜合的。演繹的與歸納的。解釋的與鑑賞的。科學的與審美的。……）其他非方法問題，乃標準問題，態度問題。

要了解作品的內含的真價值，當兩者並重。

分析的解釋的活動，只是科學的說明了對象自身的性質，與作者的關係與時代環境的關係。不過這種說明，是各个的，而非綜合的。完全是分解作用，而非統一作用。——是把作品分解來研究的；此後

第二階級綜合統一的作用隨之發生。文體修辭文法思想等雖是構成作品的各部分，然而這樣却不能成功完全的意味。這些成分必須組成一體，才能表現完全的意味，而便于理解。所以綜合的鑑賞，是適應于這一體的整個的意味的活動。並且文學訴于情感，情感非可分析，只可感覺，故須借重鑑賞。

因而鑑賞者，須有豐富的修養。而這種修養只是爲求在作品中發生的強烈的共鳴。日廚川白村說：「讀者和作家的心境帖然無間的地方，有着生命的共鳴的時候，于是藝術的鑑賞即成立。」有生命的共鳴共感，是鑑賞的最高境。這最高境的鑑賞，以之表現于文字，才是批評的最高境。

3. 文藝批評的標準

文藝批評的主要任務，既是判斷，（傅東華：「無論那一派的批評，或隱，或顯，到底都離不了判斷。……即是科學的批評，事實上

也莫不有一種分別好壞的意識。因為他從事于批評的時候，他所取爲批評的對象的作品，決不是隨意拾取的，必經過一番審擇。這種行爲中便已無形中藏着一種判斷的行爲了。）則判斷必有一個標準。

在文藝批評史上，不外兩大派：

A. 爲人生而藝術——柏拉圖 Plato 託爾斯太 Tolstoy 拉斯金 Ruskin
韓愈：可爲代表。

B. 爲藝術而藝術——亞里士多德 Aristotiles 斯文 Swinburne 梁昭明……
……可爲代表。

前者可以希臘柏拉圖 Plato 說爲証：「藝術的優越是直接表現道德的優越的。我們所要求的藝術家，必須能從他們自己的天性善裏去追求完善與美的性質。」

後者可以英斯文 Swinburne 說爲証：「凡藝術作品而不按絕對的藝術條件做，——即凡藝術作品衡以那特殊藝術的法則而非絕對優

美，——使不能有價值和生命。」

兩者都有理，亦都有弊。

前者是看輕文藝有獨立的條件。須知單爲表現道德的優越，而竟全忘了他的藝術條件，則一部道德經將是最好的文藝了。

後者是藝術給與人的快感，不僅是服從藝術的法則即能辦到。我們如能把與人快感的條件分析一下，即能發見一種心理的基礎。因我們與藝術接觸發生的快感，決非單由外物的刺激而起，還須有內心起一種反應作用，然後能生效力。

我們唯一的標準，不在藝術的本身，而在藝術價值決定的基礎。這基礎必然是社會生活的條件。因爲文藝是人類社會生活現象之一，那麼文藝批評的標準，應站在社會的立場。而唯一的標準，就是無論它的內容形式怎樣，我們只問他是否合于人類社會生活之實際要求之意味。又對於這實際的意味，究適合到如何的程度，於以定其價值之

高下。

4. 文藝批評的態度

文藝批評的態度有三：

A. 虔敬——日千葉龜雄：「當解說或正視作品時，必須虔敬。倘批評家能這樣虔敬的注意，則無聊的作家與無價值的品會被丟開；卓越的作品價值，也就會被絲毫無遺地提出。」

B. 公正——日千葉龜雄：「說到真正的批評家的資格，也許有無限數條，……尤其判斷力健全而公平，更是不可忽略的重要條項。」法居友 Guyau·「費葉 Feuille 說」在評價各種學說之時，哲學家應有正義和友愛的二大德性。『哲學上如此，在文學批評上更要緊。』

C. 友愛，普通認為批評即是摘疵因而抱着敵視的態度。固然這種態數度更能使人歡喜欽佩，但實際上是錯誤的。匈阿弟孫·Andreas 說：『真能的批評家應該探索美點，而不應搜求缺陷。批評家的重要義務，

應是發見作家的被淹沒了的長處，而將值得他們觀察的東西介紹於世界上。」

實在友愛的讚美，比敵意的摘疵更重要。今分述於下：

a. 讚美的批評是更難能——法居友 *Guyau* 「要從莎士比亞和雨果的一些出軌和變態之中發見深刻的思想，比單指出他們的變態是困難的多。發見美點的批評，常比排剔的批評爲複雜。」

b. 讚美的批評是更可貴——居友：「在能把闡明美點和闡明缺點同樣地當作自己的職務的人，究竟做那方面的事情好呢？在金鋼鑽裏發見瑕瑾，固然也是一件有用的事；但是從砂子裏發見金鋼鑽，却還要比它好。」

c. 唯有友愛的讚美才能真的理解作品——居友：「倘若要理解一樣東西，先要愛那樣東西才行。……倘若對待書籍也和對待路人一樣看它一眼便感得模糊的，或是含着敵意的冷淡，那就絕對不能真的理解

那本書。……因爲愛他，可以有很大的機會去理解他。」

第四編

文藝創作論

1. 文藝創作的意義與任務

文藝創作的意義，據陳彝蓀說：「所謂文藝創作者，就是把這些從社會人類之積極的方面所反映出來的思想和感情從普遍的廣泛中去組織起來，使歸於更善更美一個更高的境地，以切於社會的人類生活之適合的目的。」

總之：

A. 創作並非抄襲，又非摹倣，而是一種創造。但這創造又非意外的特創，而是合理的改進。鄭振鐸：「所謂文學的創造性這意思，決不是說新文學的一切方面都必須重新開始，過去一切時代的文學遺產都不值一顧。……不過由低度的發展到高度，並不是機械地由後者推翻

前者，而是要從前者當中承繼其積極的成分，攝取其優秀的分子而使牠發展起來。只有這樣，文學的發展才是可能的。……不攝取舊文學的遺產，就不能產生新文學。」

B 創作又不是理想的虛構，反而是社會實際的表現。希柏拉圖

Plato：「文藝所貴乎創造，並不是理想，乃是人生真實之發見。」陳彝蓀：「文藝創作並不是什麼理想的天國，倒是現實的土地。……實在，作為社會現象之一的文藝，無論在那一時代的社會思想及一般大眾的心理取着一致的步伐，即是該時代的社會人類的心理的反映。」又：「浪漫主義並不是有什麼無基的理想，是因為在貴族封建勢力長期的壓迫之下所必然形成和產生的。反抗當時社會生活的情緒，而文藝把它活生生地反映了進來，再加過一度組織的系統化底目的，而當時的大眾就在這一個系統化的思想和情緒下被組織到一種更高更完美的生活底方向去了。因此，浪漫主義雖然偏於個人的自由的理想化

，在現代看來，似乎有着很多非難的地方；可是在產生浪漫主義的那個時代社會裏，它却是從現實所反映出的必然產生的思想。」

C. 創作不是個人的娛樂，而是社會大眾的共感。陳彝蓀：「譬如一幅圖畫，在藝術批評家看來，不消說是要談到什麼色彩線條光線構圖等等；可是大眾對於這一幅圖畫所感覺到的是什麼呢？顯然的是這圖畫所表現情緒。而他們第一就被這情緒的同情和感染所吸住了。所以好的文藝創作，總是爲千百萬的大眾所感動的。而沒有能覺醒大眾底同情的情緒的能力的，是不能屬於藝術的領域。」

D. 創作不是客觀事物的直線，而是主觀自我的表現。美褒勞 Bur-Reugh：「真正的文學者所以把任何材料成爲對於我們有趣味的東西，是靠了他的處理法，即注入那處理法裏面的他的人格底要素。……文學的所以爲文學，並不在於作者所以告訴我們的東西，乃在作者怎樣告訴我們的告訴法。換句話，是在於作者注入在那作品裏面的

他的獨自性質或魔力到若干的程度。這個他的獨自的性質或魔力，是他自己的靈魂的賜物。……蜜蜂從花裏得來的並不是蜜，祇是一種甜汁。蜜蜂必須把自己的少量的分泌物，即所謂蟻酸者注入在這甜汁裏。……」夏丕尊：「文藝作品畢竟是作家的自我表現。所描寫的自
然人生，也畢竟是通過了作家的心眼的自然人生。把自己所見的適宜地調整安排，就是創作。」

E. 創作不是現象的保守，而是未來社會的領導。夏丕尊：「凡是偉大的文藝作家，應該都是一種革命者。所謂革命，種類很多。但其本質，只是因襲的打破，價值的重估。文藝作家是有銳利的敏感的，故常例對於某一世界能在舉世未覺醒其矛盾以前感到了，來描寫。歷來改造要求的第一聲，往往從文藝作家筆上傳出。他們對於時代有着驚人的嗅覺。他們是時代的先驅者。」

創作的真義，亦正是創作的任務。換言之，就是：

- A. 當正確的攝取舊的遺產，產生新的苗芽。
- B. 當充分地表現現實的人生。
- C. 當注意大眾，求大眾之共鳴。
- D. 當注意個性人格之表現。
- E. 當注意創造，為社會的領導。

2. 文藝創作的方法

A. 創作方法的意義

普通是指小說作法，詩歌作法，……或是小說詩歌的描寫法或表現法。這固然不能說錯，但在此以外，還有一個重要的意義，即——作家對於事物對於社會現象的觀察法。換言之，即作家的世界觀。鄭振鐸：「作家的世界觀，是一個基本的前題。描寫法和表現法都以世界觀為條件。作家對於事物沒有一定的看法，一定的態度，就不能描寫或表現那事物。作家對於事物的看法和態度不正確，那麼他的

描寫法和表現法也一定不會正確。……總之，作家的主觀的世界觀與表現的主觀性是不能對立的，是同一系統的事情。文學上的創作方法，就是總括作家的世界觀，與表現法而說的。」

B. 創作方法的傾向

不外兩種：

a. 唯心主義的創作方法——由於其純粹主觀的世界觀。近代的浪漫主義屬之。

b. 寫實主義創作的方法——由於其純粹客觀的世界觀。近代的自然主義屬之。

一切創作主義不外這兩種。這是過去創作方法的兩種基本方向。兩者都可取，但亦都有缺陷。

鄭振鐸說：「純粹的客觀主義，是必致於陷入妥協的不澈底的宿命論的泥沼中去的。單純客觀主義，與單純的主觀主義同樣都是片

面的。根本克服主觀主義和客觀主義的惟一道路，就是站在能够體現歷史傾向的進步的階級的立場上。能够貫徹真正的客觀主義的，只有進步的階級的觀點。因爲只有他們的觀點，才有說明現實的歷史傾向的可能。也只有站在這樣的立場上，才能確立藝術的最高形態。……：文學上的真實的問題，並不在於作家的才能手腕力量或技術等，根本的是在作家自己的立場。……：新文學的創作方法，不是被動地旁觀的處置對象——現實，而是自動地主體地處理對象。把牠當做感情的人類活動——實踐來看。這是和過去一切寫實主義根本對立的。這是新的創作方法的最大的特質。……：所以現階段的創作方法，……：既不是照相機般的被動的反映現實，也不是錯覺地歪曲地反映現實，而是站在客觀過程的最正確的反映的基礎上，指示變革現實的是具體的道路，引導出實踐的批評的方針。……：新的文學必須能指示變革現實的具體道路，所以無論客觀主義或主觀主義，都不濟于事。必須

運用新的創作方法——唯物辯証法的創作方法來把握對象。……現階段的創作方法，要克服單純的唯心主義的方法，同時也根本克服單純的寫實主義的方法。它不脫離客觀的現實，不脫離社會的實踐，同時又不拘泥於現實，而能主動地推進現實世界的發展。這是現階段的創作方法的基本的特徵。」

C. 創作方法的表現

普通以爲文學創作方法的表現法，只是事實的記錄。其實這並不是正確的表現法。正確的當是藝術的概括。藝術的概括：

- a. 不是事實的直錄，而是事實本質的提示。
- b. 不注重事實的個別性特殊性偶然性，而注重事實的全體的普遍的必然性。
- c. 又非定型的理論的說明，而是客觀的事實的分析。
- d. 又非機械的分析，而是歷史的階級的分析。

鄭振鐸說：「要充分地寫出個別的事件的現實性，並不在於一分也不矯改事實，乃在於正確地明瞭地典型地在個別事件中描寫出全體的過程。藝術家僅僅一毫不變地寫出現象的實態是不够的，他還必須從現象裏除去特殊的偶然的而表現它的普遍性和必然性。就是從個別的現象之中，提示出它的本質。這是由實際的事實到藝術的真實的過程。藝術的真正的現實性，要從這裏才能發現。這就是從事實的記錄，到藝術的概括的意義。」又：「文學的任務是在把握現實上的人物或事件的直接形態，在不失去直接性的限度內概括。這樣才是藝術的概括，而不是理論的概括。」又：「沒有分析的概括，一定會變成固定的老套或刻板的公事。……這裏所說的分析，當然不是機械的分析，而應當是歷史的階級的分析。這是一切分析的基礎。」又：「作者當求事件之必然性，僅根據偶然性是錯誤的。……但亦不能絕對承認必然性，而排除一切偶然性。這樣必流於宿命論。……事實上當

從必然性中說明偶然性，不能從偶然性中說明必然性。」

3. 文藝創作的工具

文藝創作的工具，可分三類說明：

A. 文字——一語說與曖昧說

關於文字語言之應用，不外兩派。一派以爲要明確，一派以爲要曖昧。前者爲一語說，*The simple word theory* 復者爲曖昧說。*Theorie del' obscurite'*

一語說如希臘的亞里士多德，*Aristoteles* 主張以適當的語言爲優美的文體的條件之一。近代法國自然主義的大小說家弗羅倍爾 *Flaubert* 在描寫上更苦心尋求最適宜的唯一的詞。他教莫泊桑 *Maupassant* 說：「我們所要表出的什麼，這裏只有唯一的字，可以表出他。說明他的動作的，只有唯一的動詞。限制他的性質的，只有唯一的形容詞。我們不能不搜求這唯一的名詞動詞及形容詞，直到發見了爲止。」

只是發見近於這字的字也是不滿足的。這是不能以爲困難就模糊了事。」

曖昧說是近代頹廢派文學者所倡的。他們以爲言語本是不完全的曖昧的東西。如比梅特林克 *Mallierinck* 以爲最明瞭的觀念即知識作用的觀念，固不難以言語表現之；但非常豐富而深遠偉大的觀念，只能用語言來暗示。因此主張語言暗示力。到後法戈底葉 *Gautier* 等主張更極端說：「頹廢派的文體是富於才智的複雜的，雖是極端瑣屑的意味，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。換句話，頹廢派的文體，是語言最後的努力進步到語言這東西所能達到的最高的地方。」

結論：

a. 兩者雖不同，而實不背。曖昧說是進一步的要求。他們欲求文字

，感人之力量特別大，把作者蘊蓄的心情盡力表現出來正同。

b. 兩者不同處，是一用文字而直覺，是自然主義；一用文字的象徵而暗示，是象徵主義。一在透澈，一在含蓄。

c. 兩者都可取。然後者有弊，因暗示到過分，往往成爲朦朧。

B. 文體——韻文與散文

一、韻文與散文之分別

美溫徹斯特：Winchester 「凡以把思想移於讀者爲根本目的，而

以情緒爲附屬的東西者爲散文。以情緒爲主思想爲副的是散文。」

美莫爾頓 Moulton：「凡由創造的想像造成的作品是韻文。只以

討論世間已經存在的事物的文章是散文。」

日本間久雄：「語言文字的排列有一定的規律，叫韻文。反之是散文。」

日兒島獻吉郎：「韻文原來是以押韻爲主要條件的，且句法以聲

律的調和爲目的的；但散文決不如是。」

日芥川龍之介：「比較的不注重這聽覺的效果的形式，我們普通把它叫做散文。比較的注重聽覺的效果的形式，我們普通叫韶文。但是散文和韻文的差別，也只是比較而已。至於它們的境界，却不免是曖昧模糊的。」

結論：

- a. 韻文是以情感想像爲主，——散文以思想事實爲主。
- b. 韻文是有韻律格律的，——散文不一定有。
- o. 韻文是講求修詞的，——散文不如此看重。

二、韻文與散文的價值

a. 韻勝於散者說——英斯賽塞·Spencer「韻文因用修辭上的種種辭格，又因節奏，使讀者更感動。散文因沒有此種節奏，致文章散漫，讀者注意力散漫，精力浪費。」清阮元：「爲文章者，不務協音以成

韻，修詞以達意，使人易記易誦；而惟以單行之語，縱橫恣肆，動輒千萬字，不知此乃古人所謂直言之言，論難之語，非言之有文者也。」

b. 散勝於韻說——英沛德 Pater：「1. 近代社會所與人的興味，渾混複雜，以韻文那種拘束的形式要表現近世所當然發生的複雜的思想，到底做不到。能充分表現這種思想感情的，只有散文那種自由的形式。2. 自然主義的傾向，使藝術家的態度謙遜，能切實觀察支配近代社會的一切現象，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。」隋李鄂：「遺理存異，尋益逐微，競一韻之奇，爭一字之巧，連篇累牘，不出月露之形，積案盈箱，唯是風雲之狀。世俗以此相高，朝廷據茲擢士。……至如羲皇舜禹之典，伊傅周孔之說，不復關心，何嘗入耳？……指儒素爲古拙，用詞賦爲君子。故文筆日繁，其政日亂。良由棄大聖之軌模，構無用以爲用也。」

結論：

- a. 韻文有韻文的特點，散文亦有散文的特點。
 - b. 宜用韻文的地方則韻文勝；宜用散文的地方則散文勝。
 - c. 兩者既各有特點，如用之得當，兩者正不可軒輊。
- C. 結構——大形與小形

一、大形與小形的區別

大形與小形的區別，和過去的長篇短篇同樣被認為是量上的差別。其實在此以外，還有質的分別。鄭振鐸：「所謂大形的文藝作品，大體是廣泛地把握了一時代或一社會的現實，指出社會發展的一般的基本的方向，或是把發展過程中最主要的任務作為目標而提出的作品。——所謂小形的作品，是反映時事問題與日常事件，與之作直接的結合的簡單作品。」

二、大形與小形的優劣

因爲世界競爭，一切需要經濟捷快之下，小形作品就被歡迎。如小說中的短篇，詩歌中的小詩，戲劇中的獨幕劇。至於大形則作者既費時間，而讀者亦遲於生效。鄭振鐸：「……其準備與執筆勢必致需要較長的時間，故這類形式的作品，自然不能很迅速地直接反映及作用於日常的行爲。」然大形又不能否認，因爲「大形有大形的任務；且所謂切實，所謂適應時宜，並不是時間上的問題，而由其題材之採取與主題的指示之如何而定的。描寫十年前情勢的作品，有時較之描寫昨日今日之情勢的作品可以更切實際更適應時宜。」

結論：

a. 在表面上大形似費時間，無論在作與讀方面，都不及小形的來的經濟捷快。

b. 不過經濟捷快，不是更優的絕對條件；而且在實際上，因於題材之採取與主題的指示如何，大形的反比小形好。

c. 大形與小形在作家的文學實踐中，是不能互相移易的兩個重要的座席。

4. 文藝創作的修養

A. 創作修養的艱難

文藝創作是艱難的，因而修養亦不易。其原因不外：

a. 修養須是專門的——因為創作小說當有小說的創作修養，創作詩歌當有詩歌的創作修養，……萬不容通融假借的。

b. 修養須是普遍的——如果創作小說，內中包含（尤其是社會小說）社會各方面的常識，萬萬不是僅有局部知識所能辦到的。

c. 修養須是實踐的——文藝既是反映真實，自然必有實際的體驗，才能有充實的內容。所以躲在象牙之塔裏的人們，決沒有不朽之作品。

B. 創作修養與天才

創作修養與天才是對立的。主張修養的，往往不信賴天才；主張天才的往往不注重修養。

a. 天才派——美伊默生 Emerson「世界上最可寶貴的只有能動的心靈。唯其有能動的心靈，才能看得見真理，才能表現得出真理，也才能創作得出真理。惟其心靈是有這種能動的力量，才能名之曰天才。」梁實秋：「文學愈來愈成爲天才的產物。天才的降生不是經濟勢力或社會地位所能左右的。」

b. 反天才派——馮乃超：「梁實秋說：『一切文明都是少數的天才的創造』沒有思索的習慣的人們當然可以低頭領首；然而我們理解文化生產的根本法則的，却苦笑他知識的淺薄。」梁教授說：「天才的降生，不是經濟勢力或社會地位所能左右的。」在這裏我們賢明的梁教授的天才論，和世間宗教的見解發生了貼肉的關係。因爲他忽視了社會注入人格中的社會的影響。離開社會的影響把個人單獨地評價的時

候，才有這個獨斷的發生的根據。」

結論——我們承認有天才，但天才決不是自然的天生的，而是人爲的。因爲沒者民衆與社會環境，天才是無從出現的。因而所謂天才者，即是民衆社會環境的產物。但要利用這社會環境，一方面又非先修養不可。所以修養出來的天才，才是真正的天才。

C. 創作修養的要素

a. 要有生活的體驗

經驗是創作的第一要素。經驗之獲得，首在體認生活。恐怕，有一派藝術，至上主義者認爲創作與生活不發生關係。不知藝術只是生活的反映。日藏京惟人說：「使人所以製作藝術的，是人們的生活的必要。而且做那藝術的內容的，是人們的生活那東西。」不過藝術至上主義，雖否認生活，但終不能脫離生活。糜一勺說：「藝術至上主義者的創作，果然和生活不發生什麼關係嗎？不，他們要超脫生活，

迴避生活，他是正從生活中出來。他們從社會生活中將自己提出而進入於個人的超脫社會的生活中去。他們的作品，也就是他們自己生活的描寫吧了。……藝術的創作，終極是建築在生活的基礎上的。」

但這生活，又有個人生活與社會生活二種。如歌德的少年維特的煩惱，盧騷的懺悔錄，都是寫個人的生活。又如左拉的四福音，莫泊桑的她的一生，均寫社會的生活。前者是浪漫主義，後者是寫實主義，我們倒底該主張那種生活呢？其實兩種一而二，二而一。糜一勺說：「個人畢竟是社會中的一份子，個人不能離社會而生存。人類的生活，畢竟要拿社會生活作爲大前題。個人的生活，不能在社會中獨特的存在的。你個人的生活，只是你所處的社會對你同樣生活的。一階級層的人們圍環而成社會生活，會支配你個人生活。你的個人生活，將隨着社會生活而變化。所以我們可以說文藝創作畢竟以描寫社會生

活爲原則。而事實上，你描寫你個人生活，也就是描寫社會生活的一小份而已。」

b. 要有正確的世界觀

人人既都有他的生活，當然人人都有生活的經驗。不過這生活的體認，正確充實與否，則不一定。而最好的文藝，當有最正確的生活體驗。此種體驗，又非正確之世界觀不可。這種世界觀，又根據他的生活環境，他所屬的社會階級。當然在前進的現實的社會階級的，才有正確的世界觀。鄭振鐸：「作家的世界觀，是一個基本的前提。描寫法和表現法都以世界觀爲條件。作家對於事物沒有一定的看法，一定的態度，就不能描寫或表現那事物。作家對於事物的看法和態度不正確，那麼他的描寫和表現法也一定不會正確。」又：「作家的看法和感法，是怎樣決定的呢？這就是完全根據他的世界觀，——他對社會的基本態度，對社會的現象的觀察法來決定的。當然，這對

於社會的基本態度和觀察法，又依據他的生活環境，他所屬的社會層。——換句話說，就是他的階級關係——來決定。」

c. 要有豐富的學問

要有正確之生活體驗，須有正確之世界觀，兩者又不能不乞靈於學問。日菊池寬：「要志望創作，也可以說是除了文藝的學問讀書之外，便無路可走。體驗固然也是和學問一樣的要緊，但是倘若不靠學問讀書，而學到些事物的觀察法和考察法，那麼無論怎樣貴重的體驗也是不相干的。這也須是說，沒有作家的教養的人，無論怎樣的小說題材在眼前滾着，也是不能檢起一個來的。那麼作家的眼光要樣才能夠養成呢？這個說到臨了還是祇有靠文藝的學問讀書。也便是說，只有靠着學問讀書。有了作家的教養之後，體驗才會變成作品的題材。——否，一定要有了這種教養，才會開始體驗。」又「要曉得所謂創作修養，乃指裝貨色到腦子裏去而言，而不是說要把腦子裏的有限的貨

色排在稿子紙上。……要曉得寫作這件事在創作修業上是一點價值也沒有的。一般人都以為寫寫便會寫得好起來的，那是一個大大的錯誤。在這裏我要重新申說一遍，無論怎樣練習寫作，腦子裏的貨色也是絲毫不會多出一點來的。」

文學通論

一〇六

第五編

文藝思潮論

1. 文藝思潮的意義與目的

A. 什麼叫思潮？

梁任公說：「凡文化發達之國，其國民於一時期中，因環境之變遷與夫心理之感召，不期而思想之進路同趨於一方向，於是相與呼應，洶湧如潮。然始焉其勢甚微，幾莫之覺；潮假而漲漲而達於滿度，過時焉則落以漸至於衰熄。凡思非皆能成潮，能成潮者則其必有相當之價值，而又適合於其時代之要求者也。凡時代非皆有思潮，有思潮之時代，必文化昂進之時代也。」

B. 什麼叫文藝思潮？

陳彝蓀說：「正如水之川流一樣，文藝不過是這些川流中之一河道而已。川流有始有終有止，其間又必曲曲折折地經過許多地方，即所謂流域。文藝亦然。從最古藝術的發生一直到現代許多年程，其中經過許多時代的變遷，社會的變遷，在文藝的本身的運動的發展中，自然也必發生多樣的曲折和變化。我們研究這些文藝流動的曲折變化之一的科學，即是文藝思潮。」

C. 文藝思潮的目的

陳彝蓀說：「文藝思潮是在研究某一時代的文藝的一般的傾向，共通的地方；即文藝思想之流派等。其目的不是在於文藝作品或作家之時代社會價值的求得，倒是在考察某一時代許多文藝作品或作家之一致傾向或共通的趨勢之社會的來源。即文藝思想之流派是從怎樣社會環境之條件裏產生出來，而這些文藝思想又給了社會以何種的影響，又在什麼時候什麼社會環境的條件下忽然這文藝思想又發生了變化

。——所以文藝思想的主要的目的，是在攷察文藝思想之歷史過程的演進，及其演進之社會的規律和諸關係等。」

2. 近代文藝思潮的源流

所謂近代文藝思潮，是從十八世紀末葉至十九世紀前半支配了英法德各國的浪漫主義講起，到二十世紀現代爲止的幾種文藝思潮的一貫的潮流。但在先不能不先追究他的淵源，那又不能不說到文藝復興 Renaissance。

A. 文藝復興的意義

英西蒙士 J. A. Symonds 說：「文藝復興這字是表示歐洲的發達的過程之一個重要的階段，這是說明從中世紀到近代的一種推移情狀的，一方面也說明了西歐諸國的知的和道德的態度的變化。」

又：「文藝復興的歷史，並不是藝術科學和文學的歷史，也不是國民的歷史，它是歐洲民族的人類精神達到了自由自覺的歷史。」

又：「文藝復興的真正意義，是自由的新生——人心恢復自覺與自決之力，承認外界的美，藉藝術而承認肉體的美，在科學上解放了理性，在宗教上解放了良心，使教化復返於理智之域，而確立了政治上的自由主義。」

英沛德 *Walter Pater* 說：「文藝復興並不是單指十五世紀的古學復興而言，這是一種全部變革的複雜的運動。自然這全運動是包括有古學復興的一種因素在內的。」

又說：「文藝復興有兩個方面：一方面是復古的，一方面則是近代精神的萌芽。」

德倭鏗 *R. C. Focken* 說：「文藝復興是人生的充分的意識的表現，為從事考察人生的一種最廣的思潮。」

大英百科全書：「文藝復興是一種自我解放的運動，是重新承認理性及感覺的權利的運動，是構成和中世紀不同的國家觀和人生觀的

「一種歐洲人的勉力的運動。」

B. 文藝復興的特色

a. 個人主義的傾向——中世紀是以信仰爲重，沒個性的時代，在精神上受宗教之束縛，物質上受封建制度及神權政治的壓迫，經文藝復興洗禮的人，是主張發展個性，忠實於自我之理性及感情。

b. 批評的傾向——中世紀黑暗時代是禁止研究和創造的，文藝復興運動則主張對於任何事物都去研研究評以辯明真理。

c. 尚美的藝術傾向——中世紀的人對於美都缺乏一種明確的觀念，故對於美的標準很模糊。文藝復興的時代因爲感知了生命之可貴與可樂，故也感知了美的真正意義，美的標準也因此確定而提要了。

d. 享樂的傾向——中世紀的思想是在宗教的觀念的支配之下的：輕現在，重未來，輕物質，重靈魂，輕藝術與人生享樂，重刻苦與禁慾。然而人們之要求官能的滿足實是基於本性的。文藝復興即應此要

求而發生。它的內容便是追求現世的快樂和生之喜悅。

C. 文藝復興的原因

a. 科學的發明——十三世紀以來所發明的磁石羅，盤針望遠鏡火藥戰砲紙和活字版，……：建築了近代文明的基礎。其中尤其是紙和活字版，是傳播希臘羅馬的古典藝術的利器。他如火藥戰砲亦有助於破壞舊封建制度與神權政治，而羅盤針望遠鏡亦有助於世界的發現。

b. 自由都市的興起——如米蘭 Milan 威尼斯 Venice 與弗羅稜斯 Florenci 等自由都市的興起，使富源集中於市場的操縱者商業資本家的手中，形成了很大的勢力，因而提倡那一切反對舊意識的藝術。

c. 古學的研究——一四五三年希臘古學的中心東羅馬帝國的首都拜占庭 Byzantine 被土耳其攻陷後「當地的古典學者都逃到各國去，尤其

到意大利者特多。爲了生活，他們就開始講學，於是古學大興，人們才得科學和理知活動的曙光。

a. 陸地的發現——沿海的自由都市的發達，使重商主義的風氣盛開，那時商業資本家都亟亟於市場的找尋，結果發見了新大陸，擴大了人類知識的範圍，加增了種種研究的對象，培養了人們自由研究的精神。

3. 近代文藝思潮各主義之比較

A. 古典主義 *Classicism* 與浪漫主義 *Romanticism*

古典主義是十七十八世紀的文藝思潮，以法國爲中心。浪漫主義是十八世紀後半至十九世紀前半的文藝思潮，始倡於法國，發達於英國。

比較——

古典主義

- a. 以爲美是一成不變的，絕對的。
- b. 認古人所做的作品爲模範。
- c. 認已成的事物爲美之極則。
- d. 重視冷靜的理智。
- e. 注重外形的技巧，因此使內容流於空浮而不切實。
- f. 表現的人生觀是淡泊的，不立異，不求猛進的。
- g. 重視古代，但因要求一律，反弄成合乎現實。
- h. 譬如雕刻，是一種老老實實的具體的表現。

浪漫主義

以爲美是人類創造出來的，是相對的。
不肯奴役於古人，它要打破束縛，主張創造。
以爲美之極則在想像，從想像中可發見美之極則。
重視活動的熱情。
注重內容，打破形式的束縛。
表現的人生觀是誇大的，求創造重奮鬥的。
因要立異，故力求神秘，便趨向於不平凡的超現實。
譬如繪畫，是平面的，故須依賴想像，始能表現。

B. 浪漫主義與自然主義 Naturalism
 自然主義又叫做寫實主義，Realism 是十九世紀後葉的一種文藝思潮，發達於法國。

比較——

<p>浪漫主義</p>	<p>自然主義</p>
<p>a. 追求美的高尚的理想，目的在求美。 b. 是熱情的，是由自我的基礎所造成的藝術。 c. 態度是主觀的。 d. 以精神和心靈為觀察題材的出發</p>	<p>要澈底地暴露現實的真實目的在求真。 是理知的，着重於感覺和知覺，全注重於直接經驗，合乎自然科學的精神。 態度是客觀的。 以機械和物質為觀察題材的出發</p>

發點，是理想主義的文學。

e. 既是求美，所用的方法是創造的，故必重技巧。

f. 是爲藝術而藝術，故態度是任情的。

g. 題材多取之於過去的時代，尤以中世紀爲多。

h. 描寫以奇異爲主。

i. 重視感情，故多採取韻文的形式。

j. 爲貴族文學。

點，是物質主義的文學。

既是求真，所用方法爲發見，只須忠實的觀察，然後加以分析和解剖，故不必十分注意技巧。

是爲人生而藝術，故態度是嚴肅的。

以描寫現代人所能經驗的事件爲主。

描寫以平凡爲主。

重視真實，故多採取散文的形式。

是平民文學。

C. 浪漫主義與新浪漫主義 Neo-Romanticism

新浪漫主義是十九世紀末葉的一種文藝思潮，是「世紀末」Fin de siècle 的人間苦 Toksa 的反映。中又分四派：頹廢派，象徵主義，神秘主義，盛行於法國。唯美主義盛行於英國。此主義當然是自然主義的反動，不過兩者的比較，恐與上一比較重複，故不如與浪漫主義作一比較更有意思。

比較——

浪漫主義	新浪漫主義
a. 完全游離於人生，而傾全力於夢幻的空想的表現。	是愛了現實的洗禮以後，因感到懷悶，而想以精神去陶冶它。
b. 尊重主觀的權威和情緒，然而	雖然尊重主觀的權威和情緒，然

是狂熱多感，放蕩不羈的。

c. 帶有享樂意味，此種意味是少年的傳奇的，只追求到樂的表現。

d. 是積極的文學，雖然所追求的是理想，然而有堅強的意志去追求它。

e. 未曾受過科學精神的陶冶，因為它發生於融科學精神於文學中的自然主義以前。

而是用冷靜的態度嚴肅的神情去接觸所謂主觀及情緒之微妙的。

雖然有享樂意味，但此種意味是頹老的實際的直感到樂的根本。

是消極的文學，它是爲了躲避現實，才去追求理想的。

會爲科學精神所陶冶，因為它是自然主義的極端化。

D. 寫實主義與新寫實主義 Neo-Realism

新寫實主義是最近的一種文藝思潮，它是新浪漫主義的反動，但它又和寫實主義不同。這裏亦把它與寫實主義作一比較，比與新浪漫主義比較更有意思。

比較——

寫實主義

- a. 無目的意識，故是普汎的描寫人生。
- b. 是被動地描寫環境。
- c. 單是描寫人物的性格。
- d. 只是予人以認識的冷靜的描寫。
- e. 是消極的，只具有暴露性。

新寫實主義

有目的意識，是基於新興階級的意識而描寫，是集體寫作的。是主動地描寫意志。還從性格中寫出社會的活力。是具有能引起大眾熱情的藝術美。

是積極的，是具有鬥爭性的。

4. 文藝思潮演變的公例

A. 文藝思潮的變遷，從文藝復興以來，無慮五六變，派別主義，尤多紛歧，然要言之，不外二者——情感與理知，主觀與客觀，理想與現實，藝術與人生，消極與積極，求美與求真之消長。亦即浪漫與寫實二者之消長。溯其源，亦就是兩希（希伯來與希臘）思潮的消長。

B 一文藝思潮之起，必是前者的反動對立，亦即是前者的流弊與修正。朱光潛說：「凡是開風氣的偉大作品，在當時都是新奇的破格的浪漫的，過了些年代，它成立了一種風氣，被人家看作標準模範，就變為古典的了。Stendhais 說：「給我們高曾祖以最大量快感的叫做古典的，給我們現代人以最大量快感的叫浪漫的。」其實我們應該說：「在我們高曾祖視為浪漫的，現我們就視為古典的。」又說：「古典主義注重形式的和諧完整，浪漫主義注重情感深刻豐富。古典主義注重紀律，浪漫主義注重自由。……論流弊，古典主義易流於因

襲，一失之冷僻，二失之陳腐。浪漫主義易流於恣肆，一失之粗疏，二失之蕪雜。

C. 文藝思潮只是籠統的說明，決不是一種訓條戒律。黃仲蘇說：「在文學方面所謂派別或主義，往往缺乏嚴密的組織與明確的系統。即以同屬於一派的作家而論，其藝術概念往往不甚一致，而表現方法亦絕不相類。」即使是統一的，但亦決不能範圍第一流作家。據意國的克羅斯 Croce 的意見，以為只有第二流的作品才可以說是浪漫的或古典的，第一流的作品不能只是浪漫的或古典的，它必同時具有浪漫的和古典的優點，這就是說它一方面要有真純的情感，（浪漫主義所偏重的）一方面又是要有幽美的意象。（古典主義所偏重的）

D. 文藝思潮與社會經濟有極密切的關係。簡言之，社會經濟是其原動力。我們可以注意越接近現代的文藝發展越迅速，也愈來的複雜。從原始社會的歌謠到初期民族社會的頌歌，中間經過差不多很長的時

間約七千年上下光景；再從初期民族社會到農業社會的史詩神話和傳說，中間約有四千多年。以後就不同了，騎士文學佔的時代差不多只有一千年，文藝復興只有二百年，古典主義只有一百年，浪漫主義僅僅半世紀的光景，自然主義那就更不成了，比這些還要少。其他不必說。這是什麼緣故，一言之，它是跟着社會的物質的經濟關係而發生的。在上古人類，生產手段簡單，經濟活動單純，生活簡樸，反映出來的文藝也簡單。到中世紀後，生產力的手段進步，人類的經濟複雜，於是那時的文藝即加倍複雜而劇變。其中每一思潮的起伏變化，各現象均可以根據這個理由證明解說之，是一些也不會錯的。

第六編

文學史論

1. 文學史的意義與目的

A. 文學史的意義

我們既已明瞭什麼是文學，什麼是歷史，那麼什麼是什麼是文學史也就解決了。簡言之，文學史是記載文學的過去事實的歷史。文學事實是其記載的對象，史是其記載的工具。茲爲使其界限更明晰計，再把它與文學歷史作一對比。

a. 文學史與文學——文學史非文學，因爲文學是文學，而文學史是科學。蓋爾多耶拉 *Keltoyala* 說：「歷史是一門以文字記載的科學，文學史也同樣是一門以文字記載的科學。」錢基博先生說：「文學史非

文學，何也？蓋文學者文學也，文學史者科學也。」

b. 文學史與歷史——文學史與歷史（當然指普通歷史）不同，其區別有二：一、範圍方面——歷史範圍廣，文學史僅其一部分。二、性質方面——文學史是直接的、永久的，歷史則否。蓋爾多耶拉說：「文學史雖與一般歷史學相近似，但在另一方面却與一般歷史學相逕庭。歷史事蹟或對象只存在之於過去，而現在則已成爲明日黃花；對於過去的事蹟和材料是很難加以肯定的。至於文學史所研究的對象是文藝作品，到現在仍有大部分維持其固有的整體，是毋須於重新審定的。」

B. 文學史的目的

對於文學史的目的，一般人的意見就紛歧了。

譚正璧：「文學史目的，就是敘述文學進化的歷程，和探索其沿革變遷的前因後果，使後來的文學家知道今後文學的趨勢，以定建

設的方針。」

胡懷琛：「文學史之目的……：……在縱的方面說，考察各個時代文學體裁之變遷，及其與人民心理之關係，連帶校正其訛誤。」

穆濟波：「文學史的目的，在說明文學時代進展之程序，及其變遷之因果的關係。其解喻之方法，乃以社會的一般進化現象爲基礎。質言之，以進化的社會史觀說明文學及其他社會現象之關係。縱言之，時代思潮之遞嬗；橫言之，世界文化之影響；所以型成一個民族文學思想之輪廓，與夫造成一代文學體製之變遷者。」

鄭振鐸：「文學史的主要目的，便在於將這個人類最崇高的創造物文學，在某一個環境時代人種之下的一切變異與進展表示出來，並表示出人類的最崇高的精神與情緒的表現。這原是无古今中外的隔膜的。其外型雖時時不同，其內在的情思却是永永不朽的在感動着一切時代與一切地域與一切民族的人類的。」

蓋爾多耶拉 Keltovala：「文學史目的，即在於研究文藝作品的本身，（這是什麼一回事）在於研究文藝作品的由來，（爲什麼有此文藝作品）在於研究文藝作品之影響。（其影響如何）」

現在我們綜合諸說，可得到一個結論：

「文學史的目的，即以進化的社會史觀，在某一個時代環境人種之下，說明這個最崇高的文學的作業的沿革，及其產生和變遷進化及其一切影響的對於國內的社會和文學或國際的社會和文學或爲被受的或爲所受的因果關係。這是其近目的。因爲這不過是文學史家與文學史的關係。至於文學史與讀者發生關係時，則文學史之目的爲使後來讀者——文學家知道今後文學的趨勢，以定改革和建設的方針。」

2. 文學史的範圍

文學史的範圍，在過去有兩種主張，同時亦正代表兩種弊病。

A. 是主張純文藝以外的，均不記述。其弊即在太狹。

B. 是主張凡是文字不論什麼，全加記述，其弊即在太泛。

一狹一泛，範圍很難確定。鄭振鐸說：「因了歷來對於文學觀念的混淆不清，中國文學史的範圍似乎更難確定。至今日還有許多文學史的作者將許多與文學膜不相干的東西寫入，同時將許多文學史上應該講述的東西反而撇開不讀。……我們第一件事，便要先廓清了許多非文學的著作；……同時更重要的却是把文學史中應述純文學的範圍放大。……一他舉出擴大與廓清兩句標語，自然是針對着已往的弊病。」

我們對於這兩句標語，應有什麼感想。對於擴大範圍，是不可否認的。我們當使它可能的擴充，然後能成一部完美的文學史。至於廓清內容，亦是重要的工作；不過一部文學史能把非純文藝的東西完全廓清嗎？例如歷史的哲學的文字能够完全叫它們回到歷史學與哲學中

去嗎？這是不可能的。所以然之故，其原因有二：

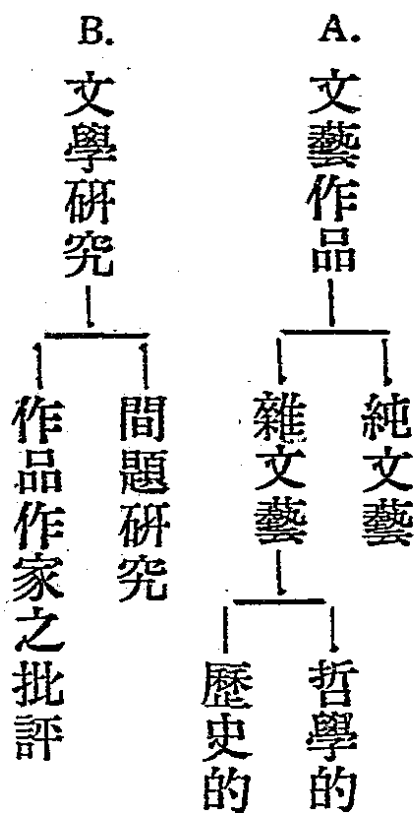
A. 文學不能不借重於歷史與哲學——胡懷琛說：「文學之借重哲理者，如文以載道之言是也。借重歷史者，如小說中之穆天子傳，虬髯客傳，詩中之長恨歌是也。在歐洲亦有，如希臘 Homeros 的 Ilias 與 Odysseia 兩種史詩，和羅馬 Titius, Lucretius, Carus 之物性詩是也。」

B. 哲學文歷史文，根本有文學之興趣。歷史文學如司馬遷班固左邱明所著，在文學史上自有他不可否認的地位。如羅馬 Herodotos, Thukydidēs, Caesar, Livius 等，都是著名歷史家，而在文學中也有它們優越的價值。至於哲學文，如老，莊，孟，荀，之文，亦自有它特有之興趣風格。且哲學本與歷史相通。Historie 一語，現在指爲歷史，原義實是學問。本其所知，筆之於書，無論歷史地理博物哲學皆得以 Historie 稱之。Historikos 者，爲求智之人；Philosophos 者，爲愛智之人。雖一重事實，主於蒐訪；一重真理，主於研究；而其實相通。故其初歷史

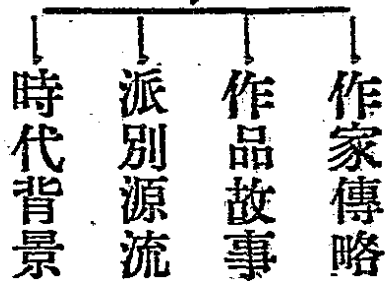
哲學不立區別至四百年頃，始明辯之。唯並爲求智之學，故文亦務求明晰，散文於是興盛。唯記述學問，而仍兼藝文之美。（據周作人說）

不過我們要認清，凡關於史學哲學的文字不一定都有文學的趣味，所以不能隨便拉入，應當有一番極慎重的考察。

再者文學史中不全是文藝作品，如文藝研究等也是其記述的對象。因此，文學史中所記述的有下列諸種：



C. 文學史實



3. 文學史的寫作

文學史的寫作方法，蓋爾多耶拉 *Keltoyalala* 曾有詳密的論述，但不外縱橫兩方面：

A 縱方面是：

- a. 溯源的寫法，
- b. 演進的寫法，
- c. 影響的寫法，

橫方面是：

- a. 作品的內在研究（內容形式）
 - b. 作家的整個研究（個性，境遇，人格，事業，種族……）
 - c. 文藝思潮的研究
 - d. 時代環境的研究
- 但這裏所要論述的，不是這些，而是下列三個值得提出的問題：

- A. 文學史寫作於論斷，
 - B. 文學史寫作於考証，
 - C. 文學史寫作於引錄。
- 今分述於後

A. 文學史寫作於論斷——文學史是史，史是主記述，而不當論斷的。不過文學史和一般歷史不同，因為文藝的價值是非常游移的蘊藏的

，不靠昔人的批評與自己的論斷，則文藝的價值和身份將何由確立？不過這種論斷，應是客觀的小心的公正的有根據的；尤其是這論斷，不是論斷的開展，而是論斷的結果。

B. 文學史寫作於考証——國史有充分的可靠的記錄，文學史則不然，既無公家之記錄，又作品隱名的失名的偽託的很多，要是不借助於考証，實無法處理。所以考証是文學史必要的手段。考証後才可使記述確實，才可多所發見。不過亦要注意，文學史上的考証，不是攷証的開展，而是考証的結果。

C. 文學史寫作於引錄——文學史不單記述，在記述外，還有引錄的必要。其功效可引起讀者的興趣，證明記叙，給作者一正確欣賞之機會。但引錄應有下列諸條件：a. 當是名作，b. 當是能代表他特殊的作風。c. 又不可太長。總之，當注意引錄是事實的證明，而非作品之選讀。

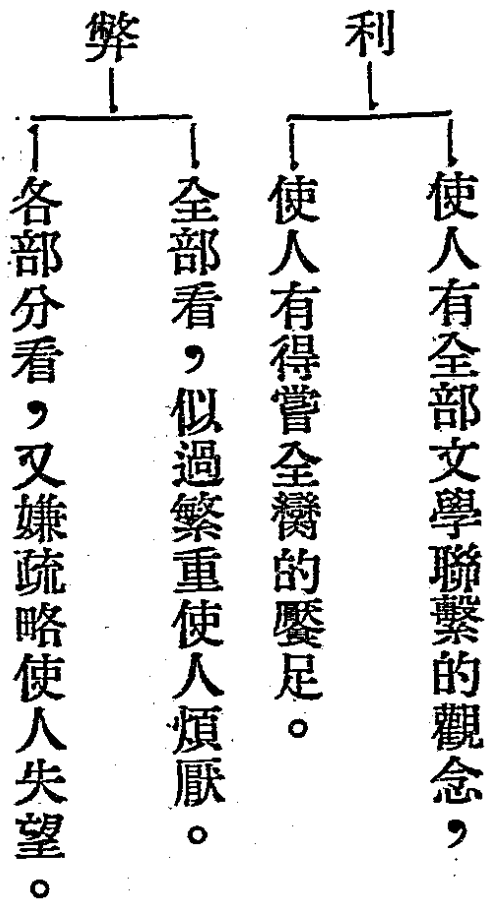
4. 文學史的編制

文學史的編制，可分內外二部討論。

A. 外部編制

外部編制不外二種；1. 正部的——通史 2. 局部的——專史
兩種編制各有利弊：

a. 正部編制的利弊——



b. 局部編制的利弊——

利——使人得任意選看，且無繁重之苦。

使人對於每一文學得更詳晰之認識以增興趣。

弊——沒有全部文學史關於時代的環境的聯系與結合。

不能窺一國文學的全豹。

觀此，兩者似乎各有利弊，不相上下；但細察之，局部的編製較為可取。其原因是：

a. 局部的編制，作者易集中精力，故多所發見。

b. 局部是正部的基本，要作一部詳備的正史，不能不先在局部上

用工夫。

c. 正部的太繁瑣，不大得讀者的歡迎，故局部的可適應讀者的要求。

d. 局部的比正部的詳細，故更能滿足讀者研究的慾望。

B. 內部編制

內部編制則無論是通史或專史，總不外以時代爲綱。這是所有史的唯一方法。現在單說通史，就有三種分割：

a. 文學潮流的時代——如陳冠同中國文學史大綱分風謠時代，詩歌時代，辭賦時代，駢儷時代……

b. 社會經濟的時代——如譚丕模中國文學史綱分原始封建制度時代，封建制度極盛時代，新封建化時代，民族資產階級時代……

c. 政治變革的時代——爲一般文學史分上古周秦兩漢，魏晉南北朝……

三者以第三種爲最多，但亦各有利弊：第一種編法，利在整個，而弊在疏略。第二種編法，利在澈底，而弊在紛雜。第三種編法，利在清楚，而弊在割裂。

但比較起來，還是以第三種編法爲最好。原因是：

a. 因爲與普通歷史取得聯繫，幫助讀者對於當時代的種種社會環境的了解性不少。

b. 合於一般人的記憶習慣。

c. 實際上，政治上的時代劃分，對於文學種種的關係很大。

d. 事實上，文學史家採用的最多，這亦是一種反証的說明。

不過，我們依據政治上的時代，亦不能太瑣碎，太嚴格，以致把文學的整個潮流系統割裂了。最好時代儘可放寬，儘可重出互見，如叙完元代的雜劇後，接下去不妨叙宋元明的戲文。又如叙明代的小說後，接下去不妨叙明清的詩。……這是很自然的。

第七編

中國文學論戰之檢討

這裏的範圍是限於近代。正式文藝論戰之展開，亦是近代纔有。我們可以把近代中國文壇上激烈的論戰，分爲四次：

1. 白話文學論戰
 2. 革命文學論戰
 3. 文藝自由論戰
 4. 大衆語文論戰
1. 白話文學論戰

這次論戰，開始於民國五六年，盛行於民國八年五四以後，直到九年教育部頒令全國小學校教科書全用白話爲止。

這次論戰的起因，是鑒於國內之動蕩與需要，受到外來壓迫與

影響，因而不能不打倒守舊無用的老古文，而提倡白話文。（或國語）

主動者是北大教授胡適陳獨秀錢玄同周作人劉復周樹人，及一批北大學生，如傅斯年羅家倫汪敬熙……。

他們的主要刊物，是新青年，每週評論，響應的有新潮等。

反對白話的，首有林琴南，次有胡先驥梅光迪與章士釗等，他們的主要刊物是學衡雜誌與甲寅周刊。

這次論戰的結果，是主張白話者得到勝利。因於吳稚暉的一篇友誼就把這次論戰宣告終結。在事實上，教育部亦有明令；全國報章雜誌及文學創作都一致採用白話了。

本人的感想——

A 這次論戰，不過是文言白話之爭，對於文學的實質，並沒有什麼

貢獻？

B. 文言白話，只是文學的工具，非文學的本身，因而所謂用文言寫的即不足觀；白話寫的即大可觀，是錯誤的。因為既是工具，應當單拿工具來比較，不可涉及內容；那麼合理的結論當說：兩種工具都能存在，各有利弊。文言是不變的，足以垂久而相通；白話是淺通的，可以普遍而多曉。至其弊，則文言則流爲古文駢儷之屬；白話則流爲方言土話之類。如文言是平易的，白話是標準的，（惟有這種文言，才是真正的文言；這種白話，才是真正的白話。）則兩種工具，儘可互用，不必誰當廢，誰當興。（書經是白話，現在人誰也不懂了；史記是文言，到現在仍很明白。可知真正的文言，並非鬼話死話；假偽的白話，並非人話活話。）

C. 白話文學的第一聲，是胡適的文學改良芻議（六年一月）他提出的八不主義，很多可議。第六第七條之不用典不講對仗，在修辭學裏

，是明明承認的。最好應當修正地說：不用僻典，不專務用典與對仗。總之，胡適的八不主義，僅可作普及教育，民衆教育之目標；不足以規範整個的文學。所以後來胡適自動地修正了，他把八不主義改爲四句口號，即1.要有話說，方才說話。2.有什麼話，說什麼話。話怎麼說，就怎麼說。3.要說自己的話，別說人的話。4.是什麼時代的人，說什麼時代的話。這就比較圓了。

D. 這次論戰，態度都很和平，只有林琴南因憤恨之故，在新申報上做了幾篇小說，痛罵北大諸人，如妖夢荆生等篇，未免故意凌辱。又與蔡元培書，亦迂腐可笑，這是引爲遺憾的。

2. 革命文學論戰

這次論戰，開始於民國十七年，繼續約一年。

這次論戰的起因，是因於近世西洋文化的中心——個人本位主義，自歐戰以後，已漸漸失去一部分人的信仰，一切學術思想，都很明

曠地要轉變到社會本位主義。中國的學術思想，既是跟着西洋的思想而轉移，自然也受這種轉變的影響。在文藝方面所受的更深。於是革命文學運動就應運而生。

主動者是創造社的一班人，如郭沫若錢杏村成仿吾馮乃超等等。他們的主要刊物，有創造月刊，文化批評，太陽月刊，流沙……。

反對者，首有語絲派，以魯迅爲領袖。此外有文學研究會的茅盾；（他們的刊物是小說月報）和新月派的梁實秋等等。

本人的感想——

A. 這次論戰的結果，是相持不下。原因是兩派都有理。主張革命文學者似乎有社會歷史經濟作根據，然反對派的「趣味文學」，「自我忠實的描寫」，亦極有理。

B. 語絲派並未反對革命文學的本身，他們只是反對創造社派人抹煞

革命文學以外一切的文學的態度，尤其是創造社派的人的誇大狂。

C. 最好還是給他們折衷一下，對於革命文學固然是前進的，但決不能說：「凡文學都是革命的，」「文學非革命的不可，」「作家非作革命的文學不可。」對於文學即宣傳，亦是同樣的說明。文藝有時可作宣傳，但不是一切宣傳都是文藝。那些標語口號的文藝，更說不上文學。又文藝可作宣傳云云，亦不是先有宣傳的動機與預備，而只是發生宣傳的效果。因為文藝的主要職務，只是表現——表現人生之真實。至於階級問題，最好是用周作人的話。他說：「事實上，中國有有產與無產這兩類，而其思想感情，實無差別。……生活上有兩階級，思想上只一階級，即為升官發財之思想。……故中國民族是統一的，即統一於第三階級之升官發財的混帳思想。……」朱元璋以乞食僧升為皇帝，為暴君之一，此雖古事。可以例今……。不打破這個障害，（指升官發財之思想）只生吞活剝的叫號第四階級，

即使是真心地運動，結果民衆政治還就是資產階級專政革命；文學亦無異於無聊文士的應制，更不必說投機家運動了。」這幾句話，既切實，又痛快，足以息止紛爭，以作此次論戰的結論。

D. 這次論戰，人數既多，而態度亦極激烈。可惜大半是謾罵奚落，冷嘲熱刺，實在有失討論學術的體統。這是比第一次林琴南的態度更引爲遺憾的。

3. 文藝自由論戰

這次論戰，開始於民國二十一年，延長一年之久。

這次論戰的起因，是因於有幾個文人不堪受革命文藝理論家的壓迫，而起來反抗，要求文藝創作的自由。

主動者是胡秋原蘇汶等人。胡在文化評論上發表幾篇文章，要求文藝自由，蘇又在現代上附聲響應，就引起了這次論戰。

這次論戰的主要論文，都載於現代雜誌，此外見載於讀書雜誌與

文藝新聞。

反對者有洛揚易嘉何丹仁周起應舒月劉微塵等。

本人的感想——

這次論戰，結果是主張文藝創作自由論者勝利了。出來調解的，是周樹人。現在我們儘可引蘇汶的一九三二年的文藝論辯之清算中的話，作我們的結論。

A. 文藝創作自由的原則，是一般地被承認了。……幸而作者的魯迅先生來開了方便之門，他勸告作者們如果有筆的話，大可不必攔起來。他大量地承認我的「與其做冒牌貨，倒不如去創作真實的東西」的主張，是不錯的。……他這話祇要沒有弦外之音，是顯然的允許了作者以創作的自由。更顯然的有洛揚先生的話：「指導大綱之類所規定的，只是大致的方針；各個作家有極端充分的創作自由，以及討論自由。」

B. 「武器文學的理論，是被修正到更正確的方面了。……何丹仁先生這次所發表的武器文學理論，却是和我的意見完全合拍了，雖然他還在口口聲聲說我錯誤。」何先生說：「在宣傳鼓動的作品做得不好的時候，淺薄的江湖十八訣的標語口號式的宣傳鼓動的作品，決負不起偉大的鬥爭武器的任務；而非狹義的宣傳鼓動文學，它越能真實地全面地反映了現實，越能把握住客觀的真理，則它越是偉大的鬥爭的武器。」那麼，今之武器云者，已非昔比，而以前的種種懷疑，自然也不再適用了。」

C. 總之，這次論戰是上一次論戰的餘波，所以論爭的主要點，大致相同。不過上次是主張革命文學做主動的，結果是兩方相持不下；這次是要求文藝自由者做主動，結果是把對方革命文學論的過激派克服了。

4. 大眾語文論戰

這次論戰，開始於民國二十三年，延長一年左右。

這次論戰的起因，是由於汪懋祖與吳研因兩篇文白之爭引起的。不過大眾語的提出，早見於一九三二年文學月刊創刊號，只因停刊而沒有繼續。

這次論戰的主要人物，有陳子展胡愈之宣浩平傅東華等等約三十人左右。

這次論戰的主要論文，都載於申報自由談中華日報的動向，大晚報的火炬，晨報的晨曦。

反對者有汪懋祖稚非荆棘少數人。

本人的感想——

A. 這次論戰，雖由於汪懋祖的一篇提倡學校教科書仍須用文言而引起。然問題反不是對文言的攻擊，却更進一步對五四運動以來的白話下攻擊了。（他們指爲洋八股的白話，死屍復活的白話，買辦意識

的白話，……）正如陳子展說：「從前爲了補救文言的缺陷，不能不提倡白話；現在爲要糾正白話文學的缺點，不能不提倡大眾語。」

B. 這次論戰，除少數反對者外，其餘全是擁護大眾語的。所以這次論戰，主要的不是兩個壁壘的對峙，而祇是對於大眾語解說的紛歧。我們可把他們所有的解說，歸納爲六條，卽是：

1. 大眾語要說得出，寫得出，聽得懂，看得明白。
 2. 大眾語當儘量採用各地方言土語。
 3. 大眾語當話文合一。
 4. 大眾語當是能代表大眾生活意識的語言。
 5. 提倡大眾語，不特拋棄文言文，還要拋棄白話文。
 6. 大眾語當從改造文字或用簡字注音字母拉丁字母入手。
- C. 對於以上數條，我們有許多懷疑：

所謂大衆有廣狹二義，廣義是指所有的人。狹義是指對特殊之人或特殊之羣而言之普通人或大多數人。那麼，這大衆當然是指的農民工人了。然此等人的程度很低，而且很不一，又怎能使他們全達到聽得懂看到懂，恐怕這種大衆語，亦只是一種理想而已。

如果採用各地方言，那麼方言太多，更不能達到大衆都懂的目的了。

如果採用某地話作標準，那麼儘可仍用以前的白話好了，何必再來一下大衆語，從事紛擾呢？可是以一地方言作標準語。那又不能使大衆的話文合一了。

如果說大衆語只是指代表大衆意識以反對買辦階級意識的白話。那麼所謂大衆的生活意識，在中國極爲落伍，大多數農民還在盼望着真命天子出世，如果說代表一部分前進之大衆意識，那麼這一部分必然是少數的，這樣又失去大衆二字的意義了。

況且大衆語的主要使命，既是爲普及教育，提高文化，即非深入大衆生活而要學他的話或是要合他的話，乃是用一種語文以求達到他的使命而已。此種語文，既不是大衆的方言，也不是遠離大衆的文言，而是比較接近大衆的白話。當然這白話又不是洋八股或文言化或買辦意識的白話，而是最通行最淺顯最合平民前進意識的白話。因而第五條大衆語不特拋棄文言，且要拋棄白話，未免太偏，未免含糊。

至於改造文字，是文字專家的問題，不是這兒所論及的。

文學通論

一五〇

刊誤表

頁	二	七	八	九	十	二	四	三	三	四	三	七	五	六	六	七	七
行	7	2	6	2	7	9	5	9	13	8	9	4	6	5	5	5	5
誤	自用	主義	主義	專寫	區亞明	厨白村	生力產	浪浪詩話	孫復工	其所「表	性節	代從時	無不寫	始創批的	亞諾德		
正	實	定義	定義	書寫	匡亞明	厨川白村	生產力	滄浪詩話	孫復工	其所表	情節	時代從	無所不寫	始創批評的	亞諾德		
頁	七	四	七	八	八	一	九	九	五	一	一	一	一	一	一	一	一
行	12	5	11	6	12	9	13	3	3	3	9	7	9	5	11	11	11
誤	有產的	唐 Ruskin	態數度	排剔	又	又：沒有	日兒鳥獻吉郎	韻文	因爲沒者	眼光要樣	研究評	是愛了	那麼麼	學校			
正	有產生的	Ruskin 唐	態度	挑剔	又	又：「沒有	日兒鳥獻吉	韻文	因爲沒有	眼光要怎樣	研究批評	是受了	那麼	學校			

文學理論總編

全一冊 定價八角

朱星元 編述

李言穆 筆記
李惠郵

天津英租界朱家胡同
太東書局印行

一九四〇年四月出版

