

中華民國二十四年九月三版

文藝講座

不 准 翻 印

文學概論	夏巧尊著
文藝批評	趙景深著
藝術哲學	傅東華著
詩歌原理	徐蔚南著
小說研究	傅東華著
獨幕劇研究	玄珠著
	蔡慕暉著

合訂一冊 定價大洋一元八角
(外埠酌加運費匯費)

印刷發行者

上海大連灣路
世界書局

發 行 所

上海及各省

世界書局

引言

一、本書分上下二編，係各家專著的合集。上編係總論性質，舉凡文學概論，文藝批評，藝術哲學等，都有精要的闡述；下編則分論詩歌，小說，戲劇等，可供讀者研究或試作的參考。

二、本書所收各種專著，雖非成於一人之手；但於編次上，力求其內容配合之適當與先後論序之一貫。如上編文藝論與文學概論二種，驟視若相重複；實則立論各有所歸，詳略互見；不妨並列一起。

三、本書係供初學入門之用，雖稍簡略，但對於文藝上一般之概念，都已論及；讀者得此一編，當可略具常識。

四、本書倉卒編成，遺漏定多；如承寵教，無任歡迎。

文藝論



夏 丐 尊 著

一、本書雖未將文藝本質論，鑑賞論等分篇，但也似有系統：最初幾節是關於文藝的本質，其次是關於鑑賞，最後是關於創作。文字雖簡，文藝論的幾個根本問題，大致已包括無遺了。

一、近年來革命文藝的呼聲，尤其是無產階級文藝的呼聲，甚形熱鬧，但是所謂革命文藝，無產階級文藝，究竟是什麼一回事，實在有點模糊。著者特闢一章，客觀地從文藝創作與革命的關係，根本上加以一番考察，以闡明革命文藝無產階級文藝的究竟。

目次

緒言·····	一
第一章 何謂文藝·····	一
第二章 文藝的本質·····	一
第三章 文藝上的情的性質·····	四
第四章 藝術與現實·····	五
第五章 經驗與想像·····	九
第六章 爲人生的與爲藝術的·····	一一
第七章 文藝的真功用·····	一四
第八章 古典與外國文藝·····	一七
第九章 讀甚麼·····	二一
第十章 怎樣讀·····	二四
第十一章 文藝鑑賞的程度·····	二九
第十二章 讀者可自負之處·····	三四
第十三章 由鑑賞至批評·····	三六
第十四章 創作家的資格·····	三八
第十五章 抽象的與具象的·····	四一
第十六章 自己省察·····	四四
第十七章 創作家與革命·····	四六
第十八章 結言·····	五〇

緒言

因了書肆的囑託，我遂負有向讀者講述文藝大意的任務了。範圍是文藝的入門，而篇幅又有限，在這限制之下，能供給讀者些甚麼，自己也不能完全預料。姑且隨了筆把我所認為值得向讀者說述的文藝上的事項，或自己對於文藝上的私見等來順次說下去吧。

讀者如果想得文藝上的分門別類的系統的知識，那末像文學概論之類的書，世間儘有。可是世間的所謂文學概論之類的書，大都因了分類過瑣碎，說理太高遠，往往反有使初步的讀者頭腦混亂的毛病。恰如敍一人物，儘憑你把其身世性行經歷等一一說得很詳，有時反不及說一二小小的軼事來得可以髣髴其人的面影。本書寧願幼稚簡略，目的但求給讀者以文藝的趣味。只要未入文藝的門的讀者，能因此稍領略文藝之宮的風光，就算任務已盡的了。

第一章 何謂文藝

『名不正則言不順，』文藝是甚麼？文藝與文學，有何區別？這是開端先要一說的。文學與文藝，原可

作同一的東西解釋，普通也都這樣混同了解釋着。但這裏所以不稱文學而稱文藝者，實也有相當的理由。特別地在文學二字含有多義的我國，尤覺有這必要。我國向習，凡用文字寫成的，白紙上寫了黑字的，差不多都混稱為文學。不信，但看坊間的中國文學史之類的書本，不是把史書子書和詩歌戲曲一樣都作為文學論述看嗎？這原也不但我國如此，各國往時也如此，不，至今文學的解釋，也仍人異其說，莫衷一是，這情形只要翻開辭典一查 *Literature* 一字項下，或取文學概論之類的書一看，就可知道的。現今普通所謂文學者，大概指純文學而言。內容包括詩歌小說謠曲戲劇等，與史書論文大異其趣，其性質寧和雕刻音樂繪畫等相通，換言之，就是和雕刻音樂繪畫同為一種藝術，不過文學所用的工具是文字，別的藝術所用的工具是色彩音聲或土石而已。把文學認為藝術的一種，這已是公認的見解了，由這見解，為明白起見，所以不稱文學而稱文藝。

文藝是以文字為工具的藝術。但這裏有須補充的話：當文字未發明以前，已早有文藝的了，世界各國的原始傳來的民歌謠曲，大都發生在文字以前，僅賴了言語口傳遺下來的。所以如果要完密地說，應該說文藝是以言語文字為工具的藝術。不過，在現今已有文字，言語與文字已一致了的時代，文字就是言語，言語也就是文字，不十分嚴密的限定，也不甚要緊的了。

定義的討論，原是最麻煩的事，姑且以此為止。

第二章 文藝的本質

前節曾說文藝與史書論文大異其趣了。文藝和其他文字的異趣，不但在形式上，還在性質上。史書原也有文藝的部分，舉例來說：如史記屈原傳中就載得有文藝作品離騷，其寫屈原的地方，也未始沒有可以動人的句語，但史記的目的，在屈原傳（與賈誼合傳了原叫屈原賈列傳）卻在記述屈原的行事，其中的離騷，只是當作屈原的行事之一，加以記載而已，其中的寫屈原的數句可以動人的句語，只是太史公的筆本有文學能力，隨機表現而已。目的本不在想借了文字來造成一種藝術的。至於論文，完全是一種作者借了文字表示自己的主張或意見的東西，目的更近於實用，更不是藝術了。

心理學上通例把心的活動分爲知情意的三方面，史書偏重於知的方面，論文偏重於意的方面，文藝卻偏重於情的方面。離騷本文是情的，而屈原傳中，卻當作行事之一而列着，就是知的了。凡是離情愈遠愈和知與意接近的文字，就愈不是文藝，『三角形內角之和等於二直角』完全是知的，『打倒土豪劣紳』完全是意的，看了不能引起任何情緒，所以不是文藝。

文藝的本質是情，但所謂情者，不能憑空發生，喜悅必須有喜悅的經驗，悲哀也必須有悲哀的事實。把這『經驗』或『事實』抽出來看，性質當然是屬於知或意的。舉例來說：『出自北門，憂心殷殷，終窶且貧，莫知我艱，已焉哉！天實爲之，謂之何哉！』

這是詩經中的詩，是文藝作品。其中加點的數句是經驗，屬於知的部分，無點的數句，屬於情的部分。對於經驗或事實不作知或意的處理，僅作情的處理，這就是文藝的特性。文藝所給與人的是感動或

情味，不是知識或欲望。

經驗或事實著了感情的衣服表現出來的是文藝，但有時感情與經驗事實兩方有偏重而不平均者，甚而至於有缺其一方面者。如王維詩！『獨坐幽篁裏，彈琴復長嘯。深林人不知，明月來相照。』

這二十字中，只有經驗事實，並沒有明白地列出感情，但我們讀了這詩，卻自然會在言外引起一種幽玄的感情，就是會自己把感情補足進去，所以仍不失為好詩。近代小說中往往有這種冷靜的處所，特別地是近代自然主義的作品。

更有只列感情而經驗事實不示明者，這類的例以詩歌為多。如曹操的短歌行中有幾節：『慨當以慷，憂思難忘。何以解憂？唯有杜康。』『明明如月，何時可掇？憂從中來，不可斷絕。』

這詩讀去滿着憂情，而為甚麼憂，很是漠然。但仍無妨其為文藝作品。

由是可知文藝的本質是情，文藝中須把經驗事實通過情的面紗來表示，從情的上面刺激讀者。科學的文字重在訴之於知，道德的文字重在訴之於意，而文藝的文字，卻重在訴之於情。

第三章 文藝上的情的性質

文藝的本質是情，那末只要是情，就可作為文藝的本質了嗎？決不是的。情原有許多種類，其性質有現實的情與美的情的不同，例如快樂苦痛都是一種情，我們在實生活上誰也都有這二種情的經驗，

着了彩票時就快樂，失了名譽時就苦痛。但這時的快樂與苦痛，都有利己的色彩，與他人毫不相干，只是現實的個人的情，無論正在快樂或苦痛的當兒，埋頭於快樂苦痛之中，無寫出的餘暇。即使寫成文字，也只是個人的現實的利害記錄，不能引動人的。

文藝中的情，不是現實的情，是美的情，所謂美的情者，是與個人當前實際利害無關係的情。美的情能使人起一種快感，即其情爲苦痛時也可起一種快感。我們看悲劇，不是一邊流淚，一邊卻覺得快樂嗎？從來山水花月等，所以被認爲重要文藝材料，而金錢名譽等反被從文藝材料中擯棄者，實因前者不易執着實際利害，而後者容易執着實際利害的緣故。我並不主張文藝的材料必須山水花月，着彩票與失名譽不能取作文藝材料，只要所隨伴的情是美的情，就把着彩票與失名譽充當材料，也可不失其爲文藝作品的。

那末怎樣才能運用美的情呢？這不但文藝，一切藝術都一樣，就是藝術與現實關係如何的問題了。讓我們再另項來考察吧。

第四章 藝術與現實

看見一幅畫得很好的花卉畫，我們常讚歎了說，這畫中的花和真的花一樣。看見一叢開得很好的花卉，我們又常讚歎了說，這花和畫出的一樣。看小說時，於事情寫得逼真的地方，我們常讚歎了說，這

確是社會上實有的情形。在處世上，遇到複雜變幻的事情的時候，我們說，這很像是一篇小說。究竟畫中的花像真的花呢？還是真的花像畫中的花？小說像社會上的實事呢？還是社會上的實事像小說？這平常習用習聞的言說中，明明含着一個很大的矛盾。

這矛盾因了看法，生出了許多人生上重大的問題，例如王爾德的認人生模仿藝術，就是對於這矛盾的一個決斷。我在這裏所要說的，不是那樣的大議論，只是想從這疑問出發了來把藝術與現實的關係，略加考察而已。

真的花只是花，不是畫；但畫家不能無視了現實的花，畫出世間所沒有的花來。社會上的事象，只是社會上事象，不是小說；但小說家不能無視了現實的社會事象，寫出社會上所沒有的事象來。在這裏，可以發生兩個問題：一現實就是藝術嗎？二藝術就是現實嗎？這兩句話，因了說法都可成立。問題只在說的人，有藝術的態度，沒有？

那末甚麼叫藝術的態度？我們對於一事物，可有種種不同的態度。舉一例說，現在有一株梧桐樹，叫一個木匠一個博物學者一個畫家同時去看。木匠所注意的大概是這樹有幾丈板可鋸或是可以利用了作甚麼器具等類的事項，博物學者所注意的大概是葉紋葉形與花果年輪等類的事項，畫家則與他們不同，所注意的只是全樹的色彩姿態調子光線等類的事項。在這時候，我們可以對於這梧桐樹，木匠所取的是功利的態度，博物學者所取的是分別的態度，畫家所取的是藝術的態度。

我們對於事物，脫了利害是非等類的拘縛，如實去觀照玩味，這叫做藝術的態度。藝術生活和實際生活的分界，就在這態度的有無。藝術和現實的區別，也就在這上面。從現實得來的感覺是實感，從藝術得來的感覺是美感。實感和美感是不相容的東西。實感之中，決無藝術生活。同樣，藝術生活上一加入實感，也就成了現實生活了。要說明這種關係，最好的事例，就是今年國內鬧過許多議論的模特兒事件。

在普通的現實生活中，赤裸裸不掛一絲的女子，不容說是足以挑撥肉感——就是實感，有傷風化的。但對於畫家，則不能用這常規的說法。因為既為畫家，至少在作畫的時候，是用藝術的態度來觀照一切玩味一切，不會有實感的。至於普通的人們，不但見了赤裸裸的女性實體起實感，即見了從女體臨寫下來的，本來只充滿了美感的裸體畫，也會引起實感。就畫家說，現實可轉成藝術，就普通人說，藝術可轉成現實。

世間有能用藝術態度看一切的人，也有執着於現實生活的人。不同一個人，也有有時埋頭於現實生活，有時脫離了現實生活而轉入藝術生活的事。畫家文學家除了對畫布就筆硯以外，當然也有衣食上的煩惱和人間世上一切的悲歡。商店的夥友於打算盤的餘暇，也可有向了壁上的畫幅或是窗外的夕陽悠然神往的時候。只是有藝術教養的人們，多有着玩味觀照的能力罷了。在有藝術教養的人，不但能觀照玩味當前的事物，且能把自己加以玩味觀照。假如愛子忽然死亡了，這無論在小說家

或普通人，都是現實的悲哀，都是一種的現實生活。但普通人在傷悼愛子的當兒，一味沒入在現實中，大都忘了自己，所以在傷悼過了以後，只留着一個漠然的記憶而已。小說家就不然，他們也當然免不了和普通人一樣，有現實的傷悼，但一方卻能把自己站在一旁，回着反省自己的傷悼，把自己傷悼的樣子在腦中留成明確的印象，寫出來就成感人的作品。置身於現實生活，而能不全沈沒在現實生活之中，從實感中脫出了，取得美感，這是藝術家重要的資格。藝術中所表出的現實，比普通人所經歷的現實，往往更明白更完善，因為藝術家能不沈沒在現實裏，所以能把整個的現實，如實領略了寫出。藝術一面教人不執着現實，一面卻教人以現實的真相。我們從前者可得藝術的解脫，從後者可得世相的真諦，這就是藝術有益於人生的地方。

西湖的美，遊覽者能得之，爲要想購地發財而跑去的富翁，至少在他計較打算的時候，是不能得的。裸體畫的美，有着畫教養的人能得之，患色情狂的人，是不能得的。真要領略糖的甘味與黃連的苦味，須於吃糖吃黃連時把自己站在一旁，咄咄地鼓着舌頭，去玩味自己喉舌間的感覺。這時吃糖和黃連的是自己，而玩味甘與苦的別是一自己。擺脫現實，才是領略現實的方法。現實也要經過這擺脫作用，才能被收入到藝術裏去。創世記中有這樣的一段神話：

『耶和華上帝說：那人獨居不好，我要爲他造一個配偶幫助他。……耶和華上帝使他沈睡了。於是取下他的一條肋骨，又把肉合起來。耶和華上帝就用那人身上所取的肋骨，造成一個女人，領到那人跟前。那人說：這是我骨中的骨，肉中的肉，可以稱他爲

女人因爲他是從男人身上取出來的。」

這段神話，實可借了作爲藝術與現實的象徵的說明。如果把男性比喻作現實，那末女性就可比作藝術。女性是由男性的部分造成，但有一個條件，就是先要使男性沈睡，男性醒着的時候，就是上帝，也無法從他身上造出女性來的。現實只是現實，要使現實變成藝術，非暫時使現實沈睡一下不可。使現實暫時沈睡了，才能取了現實的某部分作成藝術。因爲藝術是由現實作成的，所以我們見了藝術，猶如看見了現實，覺得這現實的化身，親切有味，如同『那人說這是我骨中的骨肉中的肉』一樣。

第五章 經驗與想像

由現實經驗淨化而生的美的情感，是一切藝術的本質。美的情感由現實經驗淨化而來，故經驗實爲根本的要素。凡是作家，都是經驗很豐富的人，近代小說的大多數，皆含有自傳性質。左拉（E. Zola）要描寫酒肆，不惜走遍巴黎的酒肆去詳密觀察，勿洛培爾（G. Flaubert）作鮑哇利夫人，要描寫女主人公服砒自殺，竟至自己試嘗砒霜，都是有名的事。

經驗的重要，已如上述。但經驗以外，猶有一個重大要素，就是想像。左拉雖經驗了酒肆的狀況，但對於其小說中的男女人們的淫蕩是難有直接經驗的。勿洛培爾雖試嘗過砒霜的味道，但女主人公的臨死的苦悶是無法嘗到的。莎士比亞（Shakespeare）曾以一人描寫過王侯、小民、戀愛、弑逆、見鬼、戰爭、

嫉妒、重利盤剝、妖怪等等，被斥爲專描寫性慾的莫泊三，一生中也未曾有過異常的好色的經驗。可知經驗並不是文藝的唯一內容，文藝的本質是美的情感，情感固可緣經驗而發生，亦可緣想像而發生。我們對了目前汪洋的海，固可起一種情感，但即使目前無海，僅喚起了海的想像時，也一樣地可得一種情感的。

藝術不是自然的複製，是一種創造。在這意義上，想像之重要，實過於經驗。雖非直接經驗，卻能如直接經驗一般描寫着，雖是嚮壁虛造，卻令人不覺其爲嚮壁虛造，這才是文藝作家的本領。

想像可補經驗的不足。與經驗同爲文藝中的重要成分。但這裏有一事不可不知，就是所謂想像者，不是憑空妄想，仍要以經驗爲基礎的。舉例來說，我們不曾見過冰山，但能作冰山的想像。這冰山的想像，實以直接經驗的『山』與『冰』爲材料的。如果我們沒有『山』與『冰』的直接經驗，決不能有如想像中的『冰山』同樣，平日直接經驗過的『山』與『冰』的觀念，如不明晰，則『冰山』的想像也就不能完全。文藝作品中的人物，其實都不是當前實有的人物，而能寫得如當前實有的人物一樣地逼真者，實由於作者的——經驗的精確和想像的周到。作者對於那人物的一舉動一談話，都會依據了平日在世上從張三李四等無數人見聞過的經驗，再來從想像上組造成功的。所寫者雖只一人物的一舉動或一談話，而其實是同性質的無數人物的結晶。故想像須以經驗爲基礎，經驗正確，想像力豐富，是文藝作家應有的兩種資格。

第六章 爲人生的與爲藝術的

經濟與想像均可發生情感，而美的情感爲文藝之本質，所謂美的情感者，是脫離現實生活的利害是非等而淨化過了的东西。這是我在上面數節所說的意趣。

對於這意趣也許有人要承認的，我們在這裏已碰到了爲人生的藝術（Art for life）與爲藝術的藝術（Art for art）的大問題了。

這問題好像我國哲學上性善與性惡問題一樣，實是文藝上聚訟不清的一大糾紛。人生派把文藝的目的放在文藝以外，主張文藝須有利於社會，有益於道德。藝術派主張文藝的目的就是美，美以外別無目的。前者可以托爾斯太（Z. Tolstoy）與諾爾道（Max Nordau）等爲代表，後者可以前節所說的王爾德等爲代表。要詳細知道，可去看看託爾斯太的藝術論，諾爾道的變質論，王爾德的架空的頹廢。

這兩種極端相反的趨嚮，在我國古來亦有。韓愈的所謂『文以載道』是近乎人生派一流的口吻，昭明太子的所謂『立身之道與文章異。立身先須謹慎，文章且須放蕩。』是近乎藝術派的口吻。這二派在我國，要算人生派勢力較強，歷代都把文藝爲勸善懲惡或代聖賢立言的工具，戲劇是用以『移風易俗』的，小說是使『聞之者足戒』的。文字要『有功名教』，『有益於世道人心』才值得贊賞，

否則只是『雕蟲小技。』

人生派與藝術派，究竟孰是孰非，這裏原不能數言決定，其實，兩派都只是一種的絕端的見解而已。絕端地把文藝局限於功利一方，是足以使真文藝撲滅的。試看，從來以勸善懲惡爲目的的作品裏，何嘗有好東西？甚至於有借了這勸善懲惡的名義來肆行傳播猥褻的內容的，如甚麼貪歡報，殺子報，不是都以『報』字作着護符的嗎？露骨的勸善懲惡的見解，在文藝上，全世界現在似乎已絕跡了，但以功利爲目的的的文藝思想，仍取了種種的形式流行在世上，或是鼓吹社會思想，或是鼓吹婦女解放，或是鼓吹宗教信仰，名爲文藝作品，其實只是一種宣傳品而已。這類作品，愈露骨時，愈失卻其文藝的地位。

人生派的所謂『人生』者，往往只是『功利』，因此其所謂『爲人生的藝術者』結果只是『爲功利的藝術』而已。人生原有許多方面，把人生只從功利方面解釋，不許越出一步，這不消說是一種偏狹之見。

至於藝術派的主張如王爾德的所謂『藝術在其自身以外，不存任何目的，藝術自有獨立的生命，其發展只在自己的路上』亦當然是一種過於高蹈的議論。我們不能離了人來想像文藝，如果沒有人，文藝也決不能存在。藝術之中也許會有使人以外的東西悅樂的，如音樂之於動物。但文藝究是人所能單獨享受的藝術，玩賞藝術的不是藝術自身，究竟是人。如果文藝須以人爲對象，究不能不與人