

戴逸 主编

二十世纪

中华学案

文学卷·2·

北京图书馆出版社

文学卷·2·

戴逸
主编

二十世纪中华学案

北京图书馆出版社

二十世纪中华学案

主 编 戴 逸

副 主 编 房德邻 郑大华

曹鹤龙 刘卓英

本册主 编 李复威

本册编著者 李复威 冯 莹

目 录

导 言	(1)
-----------	-------

朱自清	(27)
-----------	--------

一 论散文与诗歌	(31)
----------------	--------

散文的意思不止一个(31) 短诗与长诗(32) 诗比别的文艺更依靠想象(34) 诗与哲理(37) 诗也需要幽默(39)

中国诗的出路(40) 新诗里的幽默(45) 新诗运动概观(48) 新诗运动的三大流派(52)

二 论文学本体	(55)
---------------	--------

什么是文学(55) 文学的尺度与标准(62) 时代要求严肃的文学(66) 文以载道与作文害道(68) 知的文学和力的文学(71) 文艺的真实性(73) 文学的出路(79) 文艺的力量(81)

三·论写作与阅读	(89)
----------------	--------

作文的“文脉”(89) 标点符号是支持写作表情达意的方式(90) “百读不厌”是不是作品评价的唯一标准(92) 雅俗共赏与低级趣味(96) 雅俗文学的转化与合流(97) 论废话(102)

林语堂	(104)
-----------	---------

一 论古典文学	(108)
---------------	---------

中国诗已经代替了宗教的任务(108)	谈《关雎》(113)	《论语》的特色(114)	《论语》的句解(117)	《论语》的幽默(118)	孟子是儒家中的理想主义者(122)	《红楼梦》的伟大就在结构(124)	高鹗续写《红楼梦》有功而无罪(127)	《红楼梦》的地位(127)	中国古典小说的发展(129)	论中国古代传奇小说(132)	论中国古代短篇小说(135)	戏剧文学在中国(137)	戏剧文学的功能(138)
二	论白话文		(141)										
	白话的音乐(141)	怎样说炼白话入文(143)	文本无一定体裁,与书法同(146)	关于《人间世》(149)	小品文的笔调(149)	谈话佳者和美妙的小品文一样(152)	好散文的标准(153)						
三	文学评论		(154)										
	论中西文化(154)	谈人文主义(156)	幽默是人类心灵开放的花朵(158)	幽默是人类领悟力的一项特殊赐予(158)	幽默是朋友之间会心的微笑(159)	崇高与幽默(160)	没有幽默的国民文化必日趋虚伪(160)	新旧文学中的幽默(163)	劳伦斯与《金瓶梅》的区别(164)	鲁迅的文学功绩(165)	中国古代文学批评与表现派的区别(165)	文学不必革命,亦不必不革命(168)	
四	论创作与阅读		(169)										
	写作的艺术比写作艺术本身或写作技巧的艺术更广泛(169)	写作的艺术(170)	性灵派文学主“真”字(172)	文人作文如妇人育子(172)	做文与做人(174)	读书的主旨在于排脱俗气(177)	读书不可勉强(179)	读书须有胆识、有眼光、有毅力(180)	“古书有毒”辩(182)	兴味到时拿起书本就读是真正的读书(184)			

闻一多 (187)

一 论新文艺 (191)

继承文学遗产不能当作复古的幌子(191) 文学的历史动向(192) 青年并非永远是革命的(197) 战后文艺的道路(198)

二 文学评论 (202)

泰果尔诗的伟大是因为他的哲学(202) 诗人不靠市价做诗(205) 《女神》的地方色彩(207) 《冬夜》的优点与缺点(210) 诗人的通病是弱于或竟完全缺乏幻想力(212) 幻像在中国文学里素来很薄弱(212) 戏剧的歧途(213)

三 诗歌研究 (216)

诗的本质是纪事的(216) 诗与歌的合流结果是《三百篇》的诞生(217) 诗与批评(219) 类书与诗(223) 律诗的定义(228) 诗至魏晋组织已渐趋近体(228) 专有组织不能称律诗(230) 律诗的平仄(231) 律诗的韵法(232) 抒情之作,宜短练也(234) 抒情之作,宜整齐也(235) 抒情之作,宜精严也(235) 艺术之于自然并非抉剔其微琐,一一必肖于真(236) 什么是“茱萸”(237) 宫廷诗是以宫廷为中心的艳情诗(240) 是什么使屈原成为人民的屈原(249)

梁实秋 (252)

一 论诗歌 (256)

诗与图画(256) 论诗的大小长短(257) 诗的将来(259) 诗与诗人(261) 新诗与传统(264)

二 论中外文学 (266)

古典文学的意义(266) 现代中国文学之浪漫的趋势(268)

王尔德的唯美主义(274) 艺术与人生(275) 艺术与自然(277) 艺术与道德(278) 个性与普遍性(280) 亚里士

多德的诗学(281) 现代文学论(287) 论现代小说(290)
论中国现代戏剧文学(293)

三 论文学批评 (296)

最基本的研究文学的办法,便是精读作品(296) 喀赖尔的
文学批评论(296) 文学批评有超乎于规律的标准(299)
文学批评是一种判断活动(301) 文学批评与道德的关系
(303) 文学批评的价值(305) 文学批评的将来(307) 有
什么样的文艺作品,就有什么样的文艺批评(307) 文艺复
兴时期的文艺批评(309)

四 论文学本体 (313)

文学的纪律(313) 文学的力量在于集中(316) 一切的文
学都是想像的(318) 论无产阶级文学(320) 什么是“诗人
的生活”(323) 文学的永久性(324) 美在文学中的位置
(327) 文学到底是什么(333)

朱光潜 (336)

一 散文与诗歌 (340)

散文的声音节奏(340) 诗是培养趣味的最好的媒介(343)
诗歌与音乐舞蹈同源(346) 诗歌所保留的诗乐舞同源的
痕迹(348) 原始诗歌的作者(350) 民间诗最显而易见的
技巧是文字游戏(351) 诗与谐(352) 诗与隐(355) 每首
诗都自成一种境界(363) 诗与直觉(365) 意象与情趣的
契合(366)

二 论创作 (369)

研究文学必须写作(369) 理想与写实(371) 写作精进的
程序(374) 作文与运思(378) 如何选择材料(382) 如何
谋篇布局(385) 写作如何炼字(387) 作者与读者的关系
(391) 写作的体裁与风格(393)

三 论文艺美学 (397)

文学的趣味(397) 作品内容上的低级趣味(401) 作者态度上的低级趣味(406) 无言之美(410) 一切艺术必须表现心灵的感触(412) 文学与人生(415) 学问是精神的食粮(419) 读书要有中心,才易有系统组织(421)

后 记..... (425)

导 言

在现代文学史上,关于文学思潮流派,一直是个“剪不断,理还乱”的话题。纵观现代文学史,会发现现代文学的思潮流派呈现一种非常复杂的状态:有的是在一个口号、一种旗帜下集合起来的,如“文研会”在“为人生而艺术”的旗帜下形成;创造社则遵循“为艺术而艺术”的信条;有的是围绕一本杂志撰稿的作家群体,他们未必有明确的理论主张和明确意识,只是创作题材、创作方法和艺术风格不自觉地有同一趋向,如“语丝派”;有的流派中成员竭力反对该流派的存在,如“新月派”;也有的是许多作家后来转向,又改变当时初衷的,比如被视为“自由主义文学思潮”代表人物的沈从文和朱光潜。另外,还有各派中成员组成的复杂性,学术理论大体倾向一致而又同中存异的复杂性……而在当下,各种文学思潮流派史的涌现,使本已复杂纷繁的流派之说又笼上一层神秘的面纱。毫无疑问,各种流派史的出发点是想理顺上述的复杂,然而由于立场、角度、观点的不同,有的甚至是作者常识不够、态度稍欠严肃等缺陷,使复杂的思潮流派面目模糊,越理越乱。在此,我们无意乱上加乱,再自不量力地“理顺”,而主要目的在于介绍本卷收入的几位文艺理论者所属的文学流派,廓清该流派的发展过程,学术思想及其在历史上的地位和理论贡献等。因此,采用因袭的说法。按照这个标准,本卷中,闻一多和梁实秋同属“新月派”,朱自清是“文学研究会”的成员,林语堂是“论语派”的主将,而朱光潜则属于当时的

“自由主义文学思潮”。

一 “新月派”

谈到“新月派”，就可看出采用因袭说法的先见之明。因为，该派成员总是否认他们是派中人，进而否认“新月派”作为一个文学派别的存在。如果不按沿袭下来的称谓，那么这个题目本身就毫无意义可言。1970年，梁实秋在台湾发表《忆〈新月〉》一文，声称“‘新月派’这一顶帽子是自命为左派的人所制造的”。“我有时候也被人称为‘新月派’之一员，我觉得啼笑皆非。”他的这种态度其实是“新月派”成员共同的声明。事实上，早在1928年《新月》创刊时，就发表了《〈新月〉的态度》一文，文中说：“我们这几个朋友，没有什么组织，除了这月刊本身；没有什么结合，除了在文艺和学术上的努力；没有什么一致，除了几个共同的理想。”应该说，文章中的这几句话确实符合“新月派”的实际情况：没有固定的组织，没有紧密的结合，没有“一刀切”的一致的倾向，它只是一个复杂的、松散的集合体。

为什么叫“新月”？这是受印度大诗人泰戈尔的诗集《新月集》的启发。徐志摩非常推崇泰戈尔的诗，1924年，泰戈尔访华时，徐志摩曾担任翻译，每天陪伴在泰戈尔的左右。要谈“新月派”的源流，还得从1923年在北京成立的“新月社”说起。最先由徐志摩、胡适、陈西滢等人发起成立的新月社，还不是一个文学派别，它是由一个“聚餐会”发展而成的新月社俱乐部。这个俱乐部“新年有年会，元宵有灯会，还有什么书琴会、书画会、读书会”。其成员还有梁启超、张君勱、林徽音、陆小曼等人，政客、文人、交际花都在其中。徐志摩认为，他们有能力，有韧劲，这些人合在一起，“什么朝代推

不翻,什么事业做不成?”^①可见,组织新月社的目的不仅在娱乐,更有建功立业的勃勃雄心。泰戈尔来华后,新月社举行了许多活动,扩大了影响,以致当时在美国的余上沅、闻一多、梁实秋等人希望与之联系,一起进行戏剧改进工作。不久,余上沅和闻一多参加了新月社,前者主要搞戏剧,后者主要搞诗歌。在两人的建议下,徐志摩借自己主编的《晨报副刊》开辟了《诗镌》和《剧刊》,分别发表新诗、诗歌批评和研究文章及宣传介绍国内外剧本。以上两个专刊虽不是在新月社名义下开办的,但因为编者和撰稿人主要是新月社成员,所以,通常把这一时期视为“新月派”的初期。这一时期从1923年一直持续到1926年新月社的解散。

新月社成员的重新聚集是在1927年,但已不是在北京,而是改在上海。当时,徐志摩、闻一多、余上沅、梁实秋、丁西林、饶孟侃、潘光旦、胡适等原属新月社的成员和一些新成员,常在一处谈论国家大事,提出自己的政治主张和文学主张。不久,他们“想要一个发表文章的机关”^②。于是有了“新月书店”的问世。这个书店以胡适为董事长,余上沅为经理、徐志摩、闻一多、梁实秋、潘光旦等是董事,其中许多人为该书店编书撰稿。之后,又出版了《新月》月刊。这样,围绕“新月书店”和《新月》月刊,“新月派”开始了后一时期的活动。这一时期从1927年持续到1932年。

“新月派”前期有《诗镌》专栏,后期徐志摩、邵洵美等又编了《诗刊》,虽然《诗刊》只出4期,但在当时却产生了很大影响。诗歌并不是“新月派”的唯一内容,但却是非常重要的一个分支,甚至可以说,“新月派”对中国现代文学的主要理论贡献就在于其对新诗的理论建设上。这就不得不提“新月诗派”。

“新月诗派”是“新月派”的组成之一,它的发展与整个“新月

① 徐志摩:《欧游漫录·给新月》,载《晨报副刊》1925年4月2日。

② 《敬告读者》,载《新月》2卷。

派”的发展过程差不多,也分为前后两个时期。前期以1926年4月《诗镌》的创立为标志,围绕着它发表了许多新诗创作和理论。正是从《诗镌》创办开始,闻一多、徐志摩明确提出了新诗格律化的主张,反对新诗极端散文化、不注重艺术美、过分自由化的倾向。闻一多和徐志摩很早就注意到了“五四”后的新诗完全抛弃格律,一味追求“白话”的缺陷。1922年,闻一多就提出“建立新体中国诗”的主张。稍后,徐志摩也表示过建立诗歌“新的格律”的想法。他们两人在诗歌创作中也实践着其诗歌主张,力图摸索到中国新诗发展的出路。直到《诗镌》上发表了闻一多的《诗的格律》一文,提出了格律诗派的理论纲领性的主张——诗的“三美”说之后,“新月诗派”成员才似乎找到了中国新诗发展的前途。所谓“三美”,即音乐的美(音节)、绘画的美(词藻)和建筑的美(节的匀称和句的均齐)。在此之前的白话诗追求“诗体大解放”,把格律视为镣铐,闻一多在《诗的格律》中则说:“越有魄力的作家,越是要戴着脚镣跳舞才跳得痛快,跳得好。只有不会跳舞的才怪脚镣碍事,只有不会作诗的才觉得格律的束缚。”闻一多的“三美”之说,是在继承中西传统诗歌理论后所作的超越。中国传统诗歌重视格律,讲究音节的铿锵顿挫,同时注重意境的营造。西方诗歌则注意到句式等形式美。这样,闻一多的诗歌理论既受到中国传统对诗歌的功利性追求的影响,又受到西方唯美主义推崇形式美的影响。所以,他既重视艺术与时代、与社会的关系,如对《女神》表现出的时代精神的赞叹,主张文艺运动与爱国运动的统一,写下了《红烛》等闪烁着现实战斗光芒的诗篇;又追求诗歌艺术形式的建设,以致后来发展为对“纯艺术的艺术”的倡导。这种功利的艺术观与纯美的艺术观就这样矛盾地统一在闻一多的诗歌理论中,对此,有人提出闻一多有“新唯美主义”倾向。

“新月诗派”的前期,还有朱湘、刘梦苇、饶孟侃、林徽音、孙大雨、杨子惠等人。他们也在探索新诗格律化的道路。朱湘在《诗

镌》上接连发表了《新诗评一·尝试集》和《新诗评二·郭君沫若的诗》，批评胡适的《尝试集》在艺术上幼稚浅显，肯定了郭沫若的诗在形式上和音节上是成功的尝试。朱湘开始写诗，比闻一多和徐志摩都早。对于诗的理论探讨也很早。在新诗刚刚蹒跚起步时，他就提出新诗应该走一条民族化的道路，从中国古典诗歌中吸取养分，特别是吸收古诗词和民歌的长处。他认为“题材不限”、“抒写真实”、“比喻自由”和“句法错落”为民歌所长。同时，朱湘又主张学习借鉴西方的诗律学。他特别重视诗的形式，说“新诗的未来便只有一条路，要任何种的情感、意境都能找到它的最妥贴的表达形式”^①。他把形式与内容放在同等重要的地位。他说：“诗这种东西，说来，应当内容、外形、音节三种并重的。”^②外形和音节应属于表达形式的范畴。而对于新诗，朱湘认为更要强调音节，强调音乐性，他甚至把音乐性作为区分真假诗人的标准。与此相关，他也重视音韵、节奏。在《诗与散文》中，他把节奏、辞藻、境地都看成是散文的元素，而“当中节奏最重要”。对于诗，“音韵是组成诗之节奏的最重要的分子”。关于节奏的形成，朱湘认为是由平仄相间而形成的。因为他极其重视节奏的作用，因此也把平仄看作是“诗的脊骨”。朱湘重视诗和散文等体裁的节奏，同时提倡诗能上口朗诵，他自己在创作诗歌时就很讲究节奏。

与闻一多倡导“建筑美”类似，朱湘提倡诗歌的“形体美”。首先，他把每行诗字数的整齐作为“形体美”的一个重要标志，甚至奉为诗律学的一条规则。同时重视诗行的“匀配”，他在《评徐志摩的诗》中说，要是作以行为单位的诗，“则我们便不得不顾到行的独立同行的匀配”，什么是“行的独立”？朱湘认为，“每首‘诗’的各行每个都得站得住，并且每个从头一个字到末一个字是一气流走，令人

① 《巴厘曲与跋》。

② 《我的读诗会》。

读起来不至于生疲弱的感觉、破碎的感觉”；而“每首‘诗’的各行
的长短必得要按一种比例，按一种规则安排，不能无理的忽长忽短，
教人读起来时得到紊乱的感觉、不调和的感觉”，这就做到了“行的
匀配”。不难看出，朱湘既要求诗的节奏，又要求限定数，讲求行的
均齐，这样做的结果是为诗套上了太多的枷锁，对诗歌形体美的过
分追求，也会导致重形式而轻内容和诗味的偏颇。虽然如此，他对
新诗的发展所作的贡献也是相当大的，对徐志摩的诗歌创作产生
较大影响。

饶孟侃则先后发表了《新诗的音节》和《再论新诗的音节》，表
明了对诗的节奏、平仄和韵律的重视。他认为“从音节上看，诗根本
就没有新旧之别”，“音节在诗里是最要紧的一个成分”。在他看来，
新诗艺术上成熟的标志是从一首诗的格调、韵律、节奏和平仄上
“不知不觉的理会出这首诗特殊情绪来”。他的主要主张是对音节的
提倡，认为音节直接关系到诗的情绪色彩。这一主张也许还谈不
上新颖、独到，但在当时，忽视音节，一味追求“白话”而不重视诗
味，不重视传达一定的情绪内容，成为一时风气，针对于此提出的
重视音节的主张，无疑是有积极意义和独到贡献的。正是从饶孟侃
明确提出这个问题后，“新月诗派”开始了认真的探索，直到后来闻
一多提出“三美”的主张，标志着“新月诗派”对新诗格律化的倡导
在理论上的成熟。

徐志摩在“新月诗派”的前后两期中，是个纽带式的人物，在整
个“新月派”也是个起着“粘着性的，发酵性的”重要人物。他是个中
西合璧式的诗人。从小受中国传统诗书礼教的教育，之后，留学英
美。徐志摩博取杂收，吸收了西方许多艺术理论。对他艺术思想影
响较大的，有中国的梁启超、英国的曼殊斐尔和印度的泰戈尔。事
实上，他的文艺思想极其庞杂。他把西方浪漫主义艺术思想与泰戈
尔的理想化的人道主义精神糅在一起，加上中国古典诗歌的熏陶，
以及闻一多主张诗的格律化对他的影响等等，令他的文艺思想显

得庞杂。他自己也说他的思想“永远不是成系统的”^①。胡适在《追悼志摩》中说：“他的人生观真是一种单纯的信仰，这里面只有三个大字：一个是爱，一个是自由，一个是美。”这种对“美”的信仰也是他对艺术的追求。他在《海滩上种花》中提出：“宗教家为善的原则而牺牲，科学家为真的原则而牺牲，艺术家为美的原则而牺牲”，因此艺术家应拿出“海滩上种花的精神”，去追求艺术的“美”。此处的美不只是情绪和韵律的内在美，更是指艺术的形式和语言等外在的美。内在美要靠外在美来表现。但以徐志摩为代表的一些“新月诗派”的成员却把外在美视为唯一的内在美。徐志摩执笔的《诗镌弁言》中即宣称：“完美的形体是完美的精神之唯一的表现。”从这一观念出发，徐志摩等“新月诗派”的诗人注意形体的完美，注意语言文字的选择推敲。徐志摩在自己的诗作中试图“寻求唯一适当的字句来代表唯一相当的意念”，“为了一些破烂的句子，也不知拈断了多少根想象的长须”^②。在这种影响下，后来的卞之琳、何其芳、臧克家等人，都非常重视字句的锤炼，尤其是臧克家，更以对字句的“苦吟”闻名。

也许是因为实践出真知，徐志摩从自己的创作实践中也体会到，他们对格律、对形式的追求太过了。他从中发现了这种过分追求所产生的弊病，但还依然坚持对音节的推崇。在《诗镌》快结束活动，新月社就要解散，“新月诗派”的初期就要过去之时，徐志摩在《〈诗镌〉放假》中说：

一首诗应该是一个有机的整体，部分与部分相关联，部分对全体有比例的一种东西；正如一个人身的秘密是他的血脉的流通，一首诗的秘密也就是它的内含的音节的匀整与流动。又说：

① 徐志摩：《落叶》，见《徐志摩全集》（4）。

② 徐志摩：《猛虎集·序》，上海新月书店，1931年。

明白了诗的生命是在它的内在音节的道理,我们才能领会到诗的真的趣味;不论思想怎样高尚,情绪怎样热烈,你得拿来彻底的“音节化”(那就是诗化),才可以取得诗的认识

.....

以上所述,是以徐志摩为代表的“新月诗派”的成员,包括朱湘和饶孟侃等人,关于新诗建设的大体一致的理论。可以看出,对音节的强调是“新月诗派”的共同追求,上述引文无疑是较有代表性的,同时它又是该诗派在后期的艺术追求和理论倡导。徐志摩不愧是“新月派”的盟主,从他的诗作中可以看到“新月诗派”的诗歌发展过程,而从他的诗论中也同样可以看到该诗派在诗歌理论上不断探索的过程。从他开始,已认识到他们所标榜的“格律”的可怕的弊端。他说:

.....谁要是拘拘的在行数字句间求字句的整齐,我说他是错了。行数的长短,字句的整齐或不整齐的决定,全得凭你体会到的音节的波动性.....

这一看法的改变同时也代表了“新月诗派”后期一些成员的看法。因此说,徐志摩是“新月诗派”前后两期中间的纽带式人物。

“新月诗派”的后期也是在1927年以后,主要是以1931年《诗刊》的创办和《新月诗选》的出版为标志。重新集结的年轻诗人有陈梦家、方玮德、邵洵美、卞之琳等。这时的闻一多已转入中国古代文学和古代文化的研究上。及至徐志摩在1931年去世后,“新月诗派”的活动就渐渐停止了。

这时期,“新月诗派”诸人仍孜孜不倦地致力于艺术上的探讨,理论文章和诗作的发表都较前期多,而且在音节、押韵上探讨得更为细致,还引进了外国的商籁体(十四行诗)。不过,总体上其探索的范围都没有超出闻一多的“三美”理论。只是又强调“健康”和“尊严”,反对“偏激”和“狂热”,提倡以理性节制感情,强调文学的纪律。这一时期,影响较大的应首推梁实秋。

梁实秋是在“新月派”中，唯一一个完全以文艺理论家姿态出现的人物。当时，左翼作家批判“新月派”的文艺理论，主要就是针对梁实秋以“人性论”为核心，反对文学阶级性和革命文学的理论的。在倡导格律诗方面，他也写了许多理论文章，像《诗与图画》、《诗的将来》、《谈十四行诗》等等。在《新诗的格调及其他》一文中说“我以为我们现在要明目张胆的模仿外国诗”，但是音节却不一定模仿外来的，他认为“诗要有音节。……现在新诗的音节不好，是因为新诗没有固定格调”，而从格调上说，新诗不宜模仿外国诗。既然不能模仿，就只好由写诗的人自己创造“新的合于中文的诗的格调”。

陈梦家则在《〈新月诗选〉序言》中，概括他们的态度和主张为：本质的醇正、格律的谨严、技巧的周密和态度的严正。他说，不怕格律、不怕限制和束缚，形式有助于内容，形式本身也是美。但他注意到了过分追求格律的弊端，因此又主张不能生硬死板地追求形式，要具体看情绪而定。

以上是“新月诗派”前后期理论倡导的大致情况。“新月诗派”最根本、最主要的贡献就在于提出了格律化的理论，以及创作上的实验。所倡导的格律偏重形式，是针对中国当时诗坛轻视形式的弊端的，这就使格律化理论具有很重要的历史意义和贡献。所倡导的格律并不是单纯地崇洋，更不是盲目地复古，而是在借鉴中西诗歌理论基础上的超越，这种超越的价值，从“新月诗派”诗人们的诗作中可以看出，更可以从其对当时诗坛的影响管窥一斑。对于一个真正的诗人来说，形式不是束缚，而是一种规范，是为了使其天才更好地发挥出来，发挥得更淋漓尽致。而这正是“新月诗派”的贡献，因此，“新月诗派”又被称为“新格律诗派”，成为“五四”后继自由诗派、象征诗派之后的又一大诗歌流派。当然，对格律的追求太过于执着，也会导致偏重于形式的偏颇，但这并不能妨碍，更不能抹煞“新月诗派”对格律倡导的贡献。