

文藝批評ABC

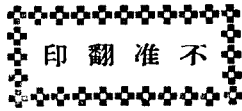
傅東華

中華民國十七年九月二日印刷

文藝批評 A B C (全一冊)

〔平裝五角 精裝六角〕

(外埠酌加郵費匯費)



不准翻印

發行所 上海四馬路 世界書局

著者 傅東華
出版者 ABC叢書社
印刷者 世界書局
發行者 世界書局

序

本書的目的在敘述文藝批評史上幾個重要的學說，藉以供給讀者一些賞識和批評文藝作品的原則。本書關於西洋部分，取材於 *W. Bisill Worsford's Judgement in Literature* (Bedford, London, 1925,) 其中的引例，都由編者自己翻譯。關於中國部分，頗得我的朋友郭紹虞先生中國文學批評史上之神氣說一文（見小說月報十九卷第一號）的幫助。其他的參考書如下：——

W. Basil Worsford's The Principles of Criticism (George Allen and Unwin Ltd. London. 1923.)

摩爾登：文學之近代研究（本書編者譯本，商務書館，印刷中）

亞里斯多德：詩學（編者譯本，商務書館出版，一九二六）

蒲克女士：社會的文學批評論（全上）

樂利哀：比較文學史（編者譯本，商務書館，印刷中）

鈴木虎雄：支那詩論史（日本紅文堂出版）

傅東華 一九二八·九·一〇·於上海·

目次

第一章 什麼是文藝……………一

文藝兩字的普通用例——廣義的藝術——狹義的藝術——藝術的兩種分類法

——藝術的定義——建築——雕刻——圖畫——音樂——詩——世界之客觀

的和主觀看法——文學全用主觀的看法——文學之最廣義和題材——創造的

文學

第二章 什麼是批評……………一四

批評的意義甚泛——批評的派別——各派之互相非議——批評離不了判斷——

——文藝批評的定義和目的——批評的標準問題——批評史的幫助

第三章 西洋古代的批評……………二二三

柏拉圖——亞里斯多德——亞歷山大里亞的學者——龍基等——西塞祿昆圖

瓦與賈賴西

第四章 西洋近代的批評……………三三三

近代批評的淵源——十七八兩世紀的狀況——新的批評創始於英國——愛迭

孫創立新原則的動機——藝術訴於想像——愛迭孫的基本觀察——想像的真

諦——想像的快感有兩類——快感的來源——想像在文學中的兩層作用——

想像說之價值

第五章 勒新與庫爭之說……………四三二

兩人的觀點不同——勒新學說的由來——詩和圖畫的工具的比較——勒新由

客觀方面說明藝術訴於想像的原則——庫爭由主觀方面說明藝術的創造程序

——詩為最高的藝術

第六章 西洋現代的批評……………五四〇

批評文藝的原則至現代方始發見——華士奧斯——他的趣味創造說——詩何

以不能用技術的標準評判——亞譜爾特——作家與時代——詩為人生的批評

——詩的解釋的力量——絕對真誠的極嚴肅態度——臘斯金——最大多數的

最大觀念——斯本文與「爲藝術而藝術」——此說的流弊——藝術說和道德說的兩極端

第七章 中國批評之一瞥……………六八

孔子的詩說——詩的效用：教育和政治——詩的性質：引譬連類——詩的好處：「思無邪」——兩漢的批評——文學的獨立價值至魏始被認識——陸機主詞理兩不相妨——擊處注重情義——蕭統分別文學與非文學——由客觀及主觀兩方面尋求文藝的美——沈的約四聲八病說——趙執信的聲調譜——曹丕的主氣說——韓愈的養氣說——氣的觀念之轉移——揚雄以後的主神說——嚴羽的「神」的解說——王士禛的神韻說——與西洋批評的比較

第八章 結編……………八九

各派批評的大合作——原則非法律——趣味爲唯一標準——趣味的威權——藝術和人生不能離

文藝批評ABC

第一章 什麼是文藝

要曉得什麼是文藝批評，當然該先曉得什麼是文藝。

「文藝」兩字，分開來講，就是文學和藝術；合起來講，就是文學的藝術，或涵有藝術性的文學。照普通的用例，這兩字是合起來講的。本書所謂文藝，也是合起來講的。

但是文藝既不能離開藝術的關係，所以要講明文藝，不得不先講明藝術。而且一部分藝術的批評可以適用於文學，所以也不得不先講明藝術。

藝術的意義本來很廣。我們古時所謂藝術，是指一切方技、技藝或術數講的。英文「Art」以普通意義，也只是：『憑經驗、學問、或觀察得來的技能，巧妙或成事的能力』；或是：『使自然界事物適應人類生活之用的技能』

。（見韋白斯脫大字典）。那末人類的一切活動，莫非不是藝術了。

但是人類的活動有兩種不同的目的；其一是需要，其一是欣賞。匠人之建屋，陶人之製器，是因應付需要而活動的；樂人之作歌，畫工之繪畫，是因應付欣賞而活動的。於是藝術也就分爲兩種：一是實用的藝術，就是爲需要而起的；一是美術，就是爲欣賞而起的。現在普通所謂藝術，是專指供欣賞的美術而言；此後本書凡用藝術兩字的地方，也都專指美術。這樣的用例，我們的舊籍裏也早已有之，例如紀昀在四庫全書總目提要子部藝術類總論裏說：

「古言六書，後明八法，於是字、學、書品爲二事。左圖右史，畫亦古義；丹青金碧，漸別賞鑑一途。衣裳製而纂組巧，飲食造而海陸陳。踵事增華，勢有馴致。」

便是已認明除供人實用的六書，圖史，衣裳，飲食而外，別有專供賞鑑的書品丹青，和踵事增華的纂組海陸；且已認定專供賞鑑的方是藝術了。

關於實用的藝術，可以無須詳論，因為它們的起源和目的是很簡單明瞭的。這種藝術起於人類的需要。它的目的在於應用。它的價值在於功用的大小。所以我們要判斷它們的好壞，只看它們的合用不合用；那是簡單不過的。

但是論到美術，就沒有這樣簡單了。所以我們得先把它的性質說一說明白。要明白它的性質，最好先看一自來學者的兩種藝術分類法。

藝術（即美術）向來有兩種分類法。其一以它所訴的感官為分類的標準；訴於視覺的為「眼」的藝術，訴於聽覺的為「耳」的藝術。前者，建築、雕刻、圖畫屬之；後者音樂和詩屬之。又一種分類法，則以藝術所憑藉的物質的基礎之多寡為標準。這是德國哲學家黑智爾（Hegel, 1770-1831）所主張的。他以為藝術所憑藉的物質的基礎愈多，則品愈低，愈小則品愈高；故建築為最低品的藝術，詩為最高品的藝術。因為建築所憑藉的物質的基礎最多，且它所以能把石塊和磚頭構成藝術者，實只靠物質的排列上，此外更無所創造。比建築高一層

的爲雕刻。雕刻雖也完全憑藉物質的基礎，但是雕刻家所用爲媒介物的大理石或金屬，却已取得一種爲它們本身所絕無的意味；因爲雕刻家已從一塊死的東西雕出一個活的東西的形像來了。又上一層爲圖畫。圖畫所憑藉的物質的基礎，已從長闊高三件之中減去一件——高，而只剩平面上的長闊了。但是畫家在這個平面上仍舊可以顯出實物的形像，形狀和顏色都能跟本來一樣。再上爲音樂。因爲音樂所憑藉的唯一的物質基礎只是音，而音樂的音，却能代表音樂家自己的情緒，並能在聽衆心中喚起同樣的情緒。最高爲詩。因爲詩所憑藉的物質的基礎絕少；它的媒介物完全是一種符號（即文字），而詩人憑着這種符號，却能與讀者以一種觀念。

這兩種分類的方法對於我們很有用處。爲什麼呢？因爲我們由此，可以得到好幾條藝術上的重要原則。第一，藝術是要憑着一種物質的基礎來實現的；它所憑藉的物質，就是從建築的石塊和磚頭直到詩的文字的符號。第二，藝術

之訴於我們的心，只有兩條過道，一是視官，一是聽官，而憑聽官的地方較少。第三，這種物質的基礎和這兩條過道，實都不過是藝術家的心和賞鑑者的心交通的工具。因此，凡是藝術作品，無論是一座建築或是一首詩，總都莫不是象徵的。（此處象徵是普通的意義，又是派別的名稱。）換句話說，凡是藝術作品總必都具有一種訴於心而為心所接受的品性；這種品性是超乎感官所接受的品性之上的。例如你眼所接受的是一片淺碧的顏色，你心所接受的是一種怡悅的感情；你耳聽得一種低沉的聲音緩緩波動，心便感着一種悲哀的情緒漸漸萌生。這淺碧和低沉是感官所接受的品性，怡悅和悲哀是心所接受的品性；而藝術所以為藝術，端在後者而不在前者。明乎這幾點，我們便可為藝術試下一個定義了，即：——

藝術是實物之心的狀態的表現。

現在為具體說明這個定義的義蘊起見，再把各種藝術分別來討論一下。我

們的論點有三（一）各種藝術的物質的基礎；（二）它把它的物質的基礎使我們感官認識的方法；（三）它所表現的實物之心的狀態顯著與否。

建築的物質的基礎是最粗的一種，因為建築的材料無非是磚、石、金、木之類。且因它的媒介物既全然是屬物質的，所以它使我們的眼睛去認識它，與認識一般的實物無異：木頭還是木頭，磚石還是磚石。其他的要素，如日光、明暗、顏色、空氣、地位、環境等等都得供建築家的利用；它之憑我們的視官的過道訴於我們的心，照例也無須（如其他藝術）用什麼技巧。這有兩層理由：第一，因建築不必代表生命或動作；第二，因建築的屬性——體、形、色等，——都與其他無生命的實物絲毫無異。但建築家所造出的雖是實物，却也是實物之心的狀態。換句話說，凡是建築，都是表現一種意念的。例如一座崇闕的佛寺，由它的形式和氣象上，往往使人感着自己的渺小，感着世間的侷促，因而令人要起一種出世的意念；所以這座佛寺，不僅是一件由泥土木石集成的

實物，却是一種出世意念的代表。但是建築究因所憑藉的物質的基礎太多，故容易使人只接受建築本身的印象，而不接受建築家所欲傳達的意念。

雕刻所憑的物質的基礎，就是雕刻家用以雕成種種有生無生的形像的石類或金屬。凡實物所具的一切屬性，除動作一項外，雕刻都能具備；因為實物的體、形、色、都是雕刻能彀辦得到的。故雕刻家唯遇要代表有生物的動作時，這才須用一種技巧來蒙混觀者的眼。其實這種動作的屬性的缺乏，正是雕刻家取材的天然限制；而因有這種天然限制之故，所以雕刻的特殊題材且最適當的題材就是一個個靜止的形像或半身像。且這種形像或半身像上面，附帶的東西越少越好，例如衣褶飄帶之類，尤屬金石所難雕；所以最好的人體雕刻，大都是局部或全部裸體的。但是雕刻字所表現的實物之心的狀態，比建築家所表現的多得多；因為雕刻家是把生命的形像付與金石了。故雕刻的藝術的題目，就是靜止的實體美。

圖畫的物質的基礎就是畫紙、畫布、畫板、或其他平面。畫家在這平面上，用線來代表空間，用人造的顏色來代表實物的天然顏色。畫家所憑藉的物質的基礎雖比雕刻為少，但他用線和顏色使人認識他的形像時所需的技巧則比雕刻為多。這是因為他只能在一平面上用線和顏色來代表立體的實物和實在的顏色之故。他因只能用線來代表立體的實物，故必須按照配景的法則來畫他的線；換句話說，他必須使畫幅上物像的各部分的位置恰如觀者在同一觀點實地見到那物時的比較遠近。同樣，他因畫幅只是一個平面，而實物的顏色則因遠近關係而有深淺濃淡之不同；所以他又須曉得遠近濃淡的配合。這些都是畫家所需的技巧，就是因物質的基礎減少而不得不增加的技巧。又因它所需的技巧比雕刻為多，故它所表現的實物之心的狀態也比雕刻為多。因為畫家的題目無論是一件歷史的事蹟或是一片風景，他所表現的必不僅是那事蹟或風景的表面上

的細節，而是畫家自己對於那事蹟或風景的意念。換句話說，畫家之表現實物

，就是將那實物意念化；他不僅是摹寫或模倣實物，並且是選擇實物，解釋實物。畫家也和其他藝術家一樣，是表現實物之心的狀態的；他的作品不僅訴於人的感覺，並且訴於人的心和理解。

上面所論的都屬於「眼的藝術」；以下所論的——音樂和詩——便是「耳的藝術」了。耳的藝術所憑的物質的基礎都比較不重要，而其所表現的實物的心的狀態則比較顯著。

音樂家所憑藉的唯一的物質基礎就是音；就是由人類發出的音，或由樂器發出的音。而音樂家的音可以獨立發出，或合着文字發出，且必按和音及製樂的法則而列為聲調，分為段落。音樂的藝術所用為媒介物的音，就表現意念的一點而論，它的顯著的特徵在於它的極端的不確定；但同時也有一種特殊的價值，就在它的力量是普及的，不必等有相當的準備而後及到的。因此，它的魔力之及於兒童或蠻人，正與及於學者或文明人無異。但是音樂家除須明白製樂

及作樂的法則外，也仍須有一種技巧，然後能由聽官的過道以訴於人的心。他也能狀寫實在的事物，但須受一種限制。例如他寫海中波濤的汹涌時，只能寫出澎湃的聲音，而不能狀出起伏的氣勢；寫戰場的殺伐時，只能寫出全數的喧雜，而不能寫出戰陣的情形。總之，音樂家無論有如何的天才和技巧，總只能傳聲而不能狀形。不過正唯他因有這樣的限制，所以更有施展技巧的餘地；唯其施展技巧的地方愈多，所以愈能表現實物的心的狀態。故凡好的音樂家都能使我們聽見聲音便能接受他所欲傳達的情感，因使我們想見他所不能狀寫的東西。

關於詩，這裏只先略略提一下，因為下文論到它的地方很多。詩所憑藉的物質的基礎，在一切藝術中為最少。我們若把聲律音韻等元素除去不論，那末詩之要用着視聽兩種感覺的地方，只不過憑它們把文字的符號傳達到心裏而已。這種符號的傳達，並用不着什麼技巧，因為我們的眼和耳天然會接受它們的

。但是這種符號的本身並不重要；所重要的乃在這種符號所代表的意念——就是人生或自然的心的狀態。因為詩是以這種意念為原料的，而最能代表這種意念的莫如文字。不過視聽兩覺不能化文字為意念；文字必待傳到心然後化為意念。例如我們單單看見一撇一捺，不能有什麼意念；必待這一撇一捺通到心上然後能構成「人」的意念。所以詩是直接訴於心的。這就是詩的特色；這就是詩和別種藝術不同的地方。也正唯因詩有這樣的特色，所以就有一種特殊的限制，就是：——詩所描寫的絕對限於外物的心的狀態。

以上論藝術的一般性質和各種藝術的特殊性質。現在要講文學了。

我們人對於實際的世界，可以從兩個方面去看它：一是客觀的看法，一是主觀的看法。我們一生中除開睡眠的時間外，是沒有一刻不覺得周圍的世界的存在的。但經我們稍稍分析一下，便曉得這種知覺的總和之中，一部份起於和外界實際的接觸，一部份則起於我們心上經過的影像；而這些影像，有時與物

質的存在有關，有時竟完全無涉。故我們對於世界有兩種看法。由這兩種看法都可以見到真實；但前者使我們見到真實之客觀的狀態，後者使我們見到真實之主觀的狀態。

我們只稍稍思索一下，便覺得那個由我們想像出來的世界，實在要比感覺所接受的世界廣闊得多。我現在坐在燈下著書，眼目所接，只有四面的牆壁，以及窗外一片暝黑的天空而已。但若我離開實物，瞑目而想，便可想到萬里之外，千載之上。這就由於我此時已不復為感覺的境界所限，却是憑着我自己既往的經驗或他人的經驗以開拓我想象中的境界了。這種既往的經驗，可以用種種方法保存它；它可以保存在一個建築上，可以保存在其他各種藝術上，也可以保存在風俗習慣上，而尤其是保存在文籍裏的居多。文學，就是這種保存既往經驗的文籍。我們若要增富我們的心的經驗，當以文學為最深最廣的泉源。因為一切藝術雖都表現外物之心的狀態，但內中除詩（就是最高品的文學）

之外，無不要借助於實物的客觀狀態的表現。至於文學，就無須有這種的幫助；因為文學的所有事，全屬世界之主觀的看法。文學家用文字的符號表達出來的，並不是一件事的表面狀態，也不是由感覺接受來的實物的形像，却是他本人對於那件事的關係，及那實物給與他的心的印象。

故文學，由它的最廣義說，就是一切種類的外在的真實給與人的印象的紀錄，及人對於這些真實之思索的紀錄。文學的題材可以包括人類生活和人類活動的全範圍，以至自然界一切已知的現象。文學所記載的，不僅是實在的事蹟，也不僅是實在人的實在言行，並且包括由觀察這些事蹟和言行抽繹出來的種種關於人生的法則。同樣，文學給與我們的，又不僅是作家個人對於某國度某時代上感到興趣的地方，却並給我們以繼續觀察自然進程的結果而逐漸構成的種種普通法律。所以文學對於我們人的生活有極重要的影響。文學是我們的間接經驗的最大泉源。文學可以使已往的世界存留不滅，因而使我們的主觀中的

世界擴大。因有文學，我們才得與數千載上的孔子，屈原，拍拉圖有如對晤；因有文學，我們才得不用舉步之勞而能遊歷到埃及、巴比倫、羅馬、雅典。

而且文學家又不僅能保存已往的經驗，並且能創造出新的經驗。例如荷馬的赫楞，曹植的洛神，曹雪芹的林黛玉，本來都無是人，全是憑作者的想像創造出來的。因有這種創造的結果，我們的主觀的世界便愈加擴大，我們的間接的經驗便愈加豐富了。這種無中生有的文學，普通叫做創造的文學，就是狹義的文學，就是純文學，也就是從某一義講的文藝。

第二章 什麼是批評

上章已將藝術和文學的性質略略論述，現在應該趕快講到什麼是批評了。就「批評」兩字的普通意義講，譬如說，「某人的行為是不免要受人批評的」；這「批評」兩字就等於「指摘」的意思。又如說，「你對於這事有怎樣的批評」？那末「批評」兩字就是判斷是非好壞的意思了。我們從前的所謂詩

文評，所包括的範圍本很廣泛，如四庫全書總目提要標出詩文評類的書籍凡有五例：（一）究文體之源流而評其工拙；（二）第作者之甲乙而溯厥師承；（三）講陳法律；（四）旁採故實；及（五）體兼議部。近代批評家如英國的森次已立（Saintsbury）也把批評的意義看得甚泛，所以他說：

『批評就是文學的趣味之合理的發揮；就是要尋出文學何以能與人以快感——即何以好——的道理；就是詩和散文，風格和聲律等等的品性之發見、分類、和尋源；就是文學的工具的研究；而亦不忽略對於文學的作風的觀察』。（見所著 The History of Criticism, Vol. I, P. 4.）如是，批評的意義既極廣泛，批評家便因各有各的觀點不同，而分爲許多的派別，例如——

（一）主觀的批評 寫出批評家本身受於作品的印象而不加判斷，或據自己主觀的好惡爲標準而加判斷。

（二）客觀的批評 承認作品有本身的好壞，不以批評家的主觀而移。

(三) 歸納的批評 由觀察各個作品而歸納到一種普通的結論。

(四) 演繹的批評 將某種認為確定的法條應用於作品。

(五) 科學的批評 用科學的方法將關於作品的事實紀載說明，而不加判斷

(六) 判斷的批評 對於作品依某種認為確定的法條加以判斷。

(七) 歷史的批評 說明作品在歷史上的位地，與夫時代與作家作品的關係

(八) 考證的批評 考證作品的來歷和版本的真偽及源流。

(九) 比較的批評 比較各個作家或各個作品的異同而定其派別及比較的價

值。

(十) 道德的批評 以道德為批評的標準。

(十一) 印象的批評 敘述個人對於作品所得的印象；這種敘述的本身便是

文藝作品。

(十二)賞鑑的批評 對於文藝作品加以洞察，而把作者的經驗自己重新經驗一過。

(十三)審美的批評 以美學的原則說明文藝的價值。

此外還有所謂社會的批評，表現的批評等等新名目，跟着新的見解隨時出現。於是各派入主出奴，從新棄舊，或擁舊斥新，便不免彼此非議起來了。

判斷的批評家或演繹的批評家主張後世的作品都須以從前的作品爲楷模，因而以爲現在和將來的作品都須憑從前的作品的標準以定其價值。例如我們從前的論文家多半主張宗經論，因有「其文有經術者貴」的信條。又這派批評家以爲既說批評，就須判斷，故他們對於專事敘述而不加判斷的科學的批評便認爲無結果。

科學的批評家或歸納的批評家則根本不承認文藝上的定律及批評文藝的標

準可以一成不變。他們以為文藝上的定律是由文藝作品本身的觀察得來的。這種定律，只不過是陳述文藝的習慣性；並非說文藝的所當然，乃是說文藝的所已然。所以此派批評家的方法是和判斷的批評家完全不同的。

比較的批評家主張多讀性質類似的作品，藉以互相參考，而明定某一作品的地位。他們較近於科學的批評，也不承認文藝上有一成不變的定律和標準。

印象的批評或主觀的批評也受人反對。反對者之說，以為此派的批評家不但是對於一件作品的價值在所不問，就是那件作品本身的性質（這是客觀的批評家或科學的批評家所注意的）也不過問。他只籠籠統統地接受那作品給與他的印象；而當他把自己所接受的印象用文字紀錄下來的時候，我們所得的，只不過批評家個人對於一件作品的反應的報告而已。但是個人的經驗既不能代表一般人的經驗，所以他這種報告只是相對的真，而不是絕對的真。

然而印象的批評家却也不無自己的理由。他們以為讀者對於作品的反應是

極重要的，以爲自己個人的反應的紀錄，未必對於其他能設賞鑑的人沒有幫助，又以爲他們這種反應的紀錄本身便是文藝作品，故也與其他文藝作品一樣有存在的理由。

賞鑑的批評是混合科學的批評和印象的批評而成一種更圓滿更深入的賞鑑經驗。這派批評家對於一件作品，必先考查它的歷史的出處和心理的起源；但是他所以要有這種的考查，目的並不在說明那件作品（如科學的批評），也不在判斷那件作品（如判斷的批評），却是在欣賞那件作品。這派批評比之不着癢處的科學的批評和不可信據的印象的批評，自然意義深富得多了，但是仍舊有人不滿意，以爲這種批評仍舊還未了事。因爲它仍舊還未說到那件作品的價值到底在那裏；所以我們欣賞是欣賞了，但仍舊不明白它的可欣賞的所以然。於是又新出來一派的批評，就是所謂審美的批評。

審美的批評家因見於賞鑑的批評家不能說出一件作品可以欣賞的所以然，

故試用美學上的原則來說明作品對於賞鑑者身上發生的効力——美。但是近代美學的學說不絕發展，美的標準的觀念常要變更，所以這派批評家的基礎也很不穩。例如晚近的柏克（Burke）還說，我們所以愛看悲劇，是因為『我們都有幾分幸禍的心理』。（*On the Sublime and Beautiful*, Chap. 1, Sec. 14.）這在我們現在看起來，已覺得是不對了。可見審美派的批評也不能算是完全無缺點批評。

如此，各派的批評互相排斥，各有短長，真使得我們莫衷一是。但若我們把各派的批評仔細審查一下，便可見它們表面上雖大別爲（一）以判斷爲原則（判斷的批評爲代表）及不以判斷爲原則（科學的批評爲代表）的兩種傾向而實際上，無論那一派的批評，或隱或顯，到底都離不了判斷。因爲判斷是批評的序中不可缺少的一步。這不僅是判斷的批評家所主張，卽和他立於反對地位的科學批評家，事實上也莫不有一種分別好壞的意識；因爲他從事於批評的時候

，他所取爲批評的對象的作品，決不是隨意拾取，必定經過一番的審擇，這種審擇的進行裏面，便已無形中藏着一種判斷的行爲了。不過他故意將他的判斷的意見避去不說，而令讀者自己去判斷，其實潛在的判斷意識，斷乎不是絕對沒有的。至在印象的批評家，那末他對於一件作品或喜或不喜的情緒往往流露於字裏行間，其中判斷的意識更是明白可辨。這就由於判斷乃是人類的本能之一。我們人對於無論什麼事，總要本能地發生一種是非好惡的觀念，故當與藝術作品接觸的時候，無論自己曾經受過判斷的訓練與否，總也自然而然的要對它發生好惡的觀念。至於我們的好惡是否適當，是否正確，那是另外一個問題。由此，我們可得到下列的三點：

- （一）文藝批評就是在文藝範圍裏行使的判斷，或這種判斷的記錄；
- （二）文藝批評家就是一個對於文藝的好處或價值具有必要的判斷知識的人

○ (二) 文藝批評的目的在於示人以判斷文藝作品所需的智識和方法。

其次，我們知道既要判斷，不用說，就不能沒有一種判斷的標準。量長短，以尺寸為標準；量多少，以升斗為標準；量人的行為，以社會的道德習慣和國家的法律為標準。但若問起批評文藝的標準是什麼，那就難回答了。因為關於這種標準問題的紛爭，差不多就構成全部的文藝批評史。文藝的國裏何以不能製定一部法典呢？從前也曾有人嘗試編出一部兩部這樣的法典，何以又不久便失却威權的呢？這有兩層理由。第一，上文已經說過，文藝上的定律，只不過陳述文藝的習慣正如國家的法律之代表社會的習慣一樣。社會的情狀改變，國家的法律就不能不跟着改變；所以唐律不能適用於民國。同樣，文藝的狀況改變，從前的定律便失其威權；所以希臘戲劇的「三一律」（詳後）不能適用於莎士比亞的戲劇；元代雜劇的四折的定法，不必為後代傳奇所遵守。第二，文藝的一般性質雖則大同小異，而各個作品的好處則是千差萬別；這個以實質勝

，那個以風格勝；這個因風趣而見長，那個因神韻而特出。即在同一作品裏，因其同時具有好幾種品性，故批評家不免依各人自己的胃口去批評它。結果，使得批評的意見愈出愈多，愈多愈雜，同時批評的標準也愈不能確定了。

但是我們却全靠這許多紛雜的意見，才能窺見一些効力確定的批評原則。現在爲了解這些原則起見，應把批評進化歷史上幾個重要批評家的意見涉歷一下。以後各章，先把西洋古代、近代、和現代的批評述個梗概，然後回轉來把我們自己批評史也作一種鳥瞰。

第三章 西洋古代的批評

○ 西洋的文學批評起源於希臘。希臘哲學家當中最初論及文學的，就是柏拉圖（Plato, B.C. 429?-348?）。唯其他是探闢這個境界第一人，又因他的最大興味本在道德問題上面，所以他只能注意到文學的實質方面，而於其他兩種一般重要的元素——風格和美趣——都比較的沒有認識，也是無怪其然的。他主張判

斷文學的標準，就是要看文學所與我們的智識是否合於外面的真實。他的批評的起點就是藝術和道德相互爲用的一個原則。他依着這個原則，似乎把文學和藝術的作品都當做不過是傳達真理和道德的一種工具罷了。這個原則，在它的本身本來很重要，又在柏拉圖的哲學裏佔據一個極重要的地位，故現在把他自己的話節譯一段在下面，使讀者可以看見它的真相：

『凡思想上，調和上，形式上，及節奏上的優越，都是和品性上的優越相關的。……形式上，節奏上，調和上的缺陷，繫於思想上和品性上的缺陷；同時這些東西的藝術的優越，也繫於自制及仁善等道德上的優越；實則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，必須能發從他們自己的天性的「善」裏去追求「完善」和「美」的性質；如是，則我們的青年將可以永遠受着好的影響。他們的耳目所接受，將是美的體現的印象；而這種空氣，就如健康的和風一般，將不知

不覺地引導他們從兒童的時候起便與「真」的精神相契合，而且愛好這種精神。」（見 Republic, P. 400-1；現據 Worfold's *The Principles of Criticism* 所引節譯）。

柏拉圖由這樣的觀點觀察文藝，所以他把批評當做一種工具來測驗一件文學作品所涵的真且健全的智識之多寡。他於是應用這個「真」的標準責備當時的文學為缺乏道德。他說：「詩人和散文家之狀寫人生，是在極重要的地方弄錯了。他們竟使我們相信，惡人倒快樂，善人倒不幸；又作惡如不發覺，倒可得利，而為善則徒利人而損己。」（Republic, P. 392.）

這是他對於當時的創造文學的題材上的責備，此外，他又責備這種文學的方法。他不明白文學須全用主觀的看法，不明白創造的文學所描寫的不是真實，却是真實之心的狀態。因而他便犯了一種極大的錯誤，以為那用文學符號代表真實之心的狀態的詩人，他的地位該比那用顏色「摩寫」真實的畫家居得低，

尤其該比造床的匠人居得低；因為床是最真實的，畫尙近於真實，詩便離開真實太遠了。換句話說，柏拉圖雖是一個極有眼光的哲學家，但他尙未明白感覺的真和觀念的真的區別，或邏輯的真和藝術的真的區別。所以他要斥創造的文學的描寫爲不真實，因便以爲無用於教育的目的。

除上述兩點之外，柏拉圖，又指出創造文學的另一弊病，——也是屬於方法上的。他見於當時人——尤其是一般雅典的悲劇家——所描寫的，大都是一種感情的人物，便認爲是有害的。因為他覺得這種感情生活的浸染，便是理智生活的剝削。他說，我們人的稟性當中有一種傾向，即凡當我們遇着不幸的時候，往往要從感情上發洩出來，但是這種傾向，並不是我們人的好德性，我們的高尚德性却在能殼憑着理性來抑制這種感情的衝動。如今詩人專以描寫感情爲能事，豈不是教我們無端代他人悲傷，無端使我們受感情的浸染嗎？且若我們見他人的不幸尙且不免悲傷，那末當我們自己遇着不幸的時候，又怎能憑性理來

制抑感情呢？所以他便認創造的文學是有害的。

綜以上各點看起來，我們可以替柏拉圖的批評意見下一句斷語，就是他對於文藝作品產生的條件實有一種驚人的洞見，而對於藝術的表現的性質和效果，却是完全誤解了。他主張藝術和道德之相互爲用，主張文藝作品的中心的價值是「真」，這都是與近代的批評意見完全相合的。然而近代人靠着精密的心理分析，已經是比他大進一步，而充分明白科學的方法和藝術的方法的區別，並明白詩人和小說家所描寫的人生也自有它的「真」的。我們由柏拉圖的批評的榜樣，就可見心理學的知識對於批評實在非常重要；因爲柏拉圖就由於缺乏這種智識，所以看不見文藝中的真正好處而反認爲壞處，遂使那些可傳不朽的希臘傑作受着大大的冤屈了。

柏拉圖以後的第一個大批評家便是亞里斯多德 (Aristotle, B. C. 384-322)

。亞里斯多德一面因得柏拉圖的研究成績做根據，一面又因他自己的學問是極

有系統的，所以就成為批評史上一個極重要的人物。他的關於文學和藝術的意見，總匯在一部著作裏，就是詩學（有本書著者的譯本，一九二六年由上海商務印書館出版）。這是一部簡略的，斷片的，不完全的著作，從來人只能由此窺見亞里斯多德的文藝觀念的一班。但它是近世一切批評的基礎，所以我們如欲明瞭近世種種批評原則的來源和意義，決不能不曉得這書內容的梗概。

我們由詩學裏，可以知道亞里斯多德認一切藝術及創造的文學的特徵就是「模倣」（Mimesis）。他追溯文學和藝術的起源，都在一種原始的模倣衝動，（就是兒童要從父母模倣行動的那種衝動），又以為它們的目的都在與人以快感。他把「詩」一個名稱來包括一切的創造文學，而以悲劇為發達最完全的詩。他分析悲劇的題材的成份，而得種種元素，便從這些元素的性質上，以及它們的彼此關係上，確定作品的價值的標準。這樣的元素共有六種：（一）布局，就是情節的結構；（二）人物，就是劇中人的特殊的品性；（三）詞句，就是這些人

物的思想言語的表白；（四）情趣，就是人物的行動之心理的基礎；（五）舞臺佈景；及（六）音樂。現在我們應注意的有兩點。第一，亞里斯多德因僅把一種體裁的文學爲研究的對象，故誤把兩種不屬文學本身組織的元素（佈景和音樂）也包括在內了。第二，因他專從文學的外觀上去研究，故他的批評標準只問兩件事，即是否合於體裁和是否與人快感。他又繼續這樣的分析，而論及文學組織中種種較小的元素，如布局中的「結」和「解」，以及「枝節的情節」等等（詳見詩學譯本頁四八一—四九）；又分別比較悲劇、喜劇、史詩等體裁的特徵。

在他這種專重形體的批評裏面，他所告訴我們的，差不多就只說做史詩不應用悲劇的方法，或做抒情詩不應用史詩的方法而已。及後世印刷術發明之後，文學的體裁日見增多，便覺得他這些義法都屬無謂了。但是我們將見，若是能夠了解這種形式上的特徵，也頗可幫助我們窺見文藝的美所由構成的元素。而且近代批評的進步，實在就因感着這些義法的不適用而起的。蓋當十七世紀

的時候，一般批評家還都仍適用他這種義法，及到後來覺得新興的文學已不復爲這種義法所束縛，這才有種種新學說的發展；故亞里斯多德在批評史上，實爲近世批評的先導。

但是他的功勞並不僅此。因爲柏拉圖關於文藝的性質和方法的誤解，也已被他矯正了。他在這種矯正的理論裏，曾經確定的幾條藝術上的原則，都和柏拉圖主張藝術和道德相互爲用的那原則一般有永久的効力。柏拉圖責備文藝作品的不真實，亞里斯多德，則以爲創造的文學所描寫的人生，不能因其不合人生的事實而謂之不真實，因爲創造的文學的「真」是和科學的「真」另屬一種的。柏拉圖認文學爲知識的泉源，而不知創造的文學和一般的文學的區別。亞里斯多德則主張這兩種文學的「真」是不能用同一標準來測驗的。他以歷史爲一般文學的代表，詩爲創造文學的代表，而論它們的區別道：

「詩人之職司不在敘述已然之事，而在敘述或然之事——即按諸或然律或必

然律而可能之事。詩人與歷史家之區別，並不在其一用韻文，其一作散體；希羅多德之作品縱改爲韻文，亦仍不失其爲歷史；有音律者固無異於無音律者。兩者之真正區別，在其一敘述已然之事，其他則敘述或然之事。故詩視歷史爲較真，而目的亦較高；蓋詩發揚普遍，而歷史紀載特殊。〔詩學譯本頁二八〕。

他在這較精要的文字裏面，已把創造的文學的性質和方法永久確定了。

他對於柏拉圖的第二種責備——即責備創造的文學之褊重感情，澌滅理性一點，——也有很好的答辯。柏拉圖說作品的感情使人常常浸染，致使我們不能節制自己的感情，故而有害。亞里斯多德則以爲文藝所訴的感情，是我們本有的，不過蓄而不發，迨經作品的引起，乃得宣洩，猶之人服藥物，使腹中通洩而復健康一樣，故而有益。他說：

「悲劇者，乃一種嚴重，有起訖，且具幾何度量之行動之模倣；其文字以各種藝術的裝飾品裝飾之，其各各部分含有若干種類；其體爲實演而非敘述；

其用在喚起恐怖悲憫之情而使之得適當之宣洩」。(詩學譯本頁二〇—二一)。
經這一解說，又見文藝所含的「悲情」(Pathos)自有它的意義和價值。
這在我們日常經驗中便可證明。看到好的悲劇，往往要替劇中人悲傷，而暫時
忘却自己的煩惱，便是亞里斯多德所謂宣洩作用的效果。

總之柏拉圖和亞里斯多德是古代兩個最博大精深的文藝理論家；他們的見
解雖不一，却是互相發明，而為後世的批評奠定基礎。此後希臘羅馬的學者當
中，雖也不乏關於文藝的意見，但都逃不出他二人的範圍。迨至亞歷山大里亞
成為世界學術中心的時代，則一般希臘學者心目中的文藝批評，便只限於研求
偉大作家的外表的特色，如風格、詞藻、作者的真偽，以及版本等問題了。就
是紀元後三世紀時那個相傳為壯美論 (On the Sublime) 的作者的龍基納
(Longinus, 213?-273)，雖於文學組織的細節上不無一點發見，但我們也仍
不能相信他已經深得柏拉圖和亞里斯多德二人的義蘊。這是由於他二人的遺著

本來片斷不明，必待近代的心理學做工具然後能闡發；且也正唯得這點片斷不明的理論為基礎，後世的批評才有逐漸進展的可能。

至於羅馬的作家當中，最著名的如西塞祿（Cicero, B.C. 106-43）及昆體良（Quintilian, 42?-118?）等，對於文學的體例和方法也曾有過一番研究，但它的結果，都不外把柏拉圖和亞里斯多德的意見重述一遍。他如賀賴西（Horace, B.C. 65-8），曾用韻文作「詩藝」（Art of Poetry）一篇，實也不過是亞里斯多德的詩學的繙譯，和一點普通常識的混雜而已。

第四章 西洋近代的批評

在討論近代批評的進步之先，應把柏拉圖和亞里斯多德二人的成績總括起來說一下，藉明他們的影響。

我們由柏拉圖，得着藝術和道德相互為用的一個原則。我們由此，不但知道大藝術家和詩人須有好的人格，並且知道藝術的好壞頗有影響於社會的道德

。他又給我們一個主「真」的原則，即認藝術或創造的文學的最高價值在於它的表現能符合所表現的真實。

但是亞里斯多德的貢獻則更大。他所詔示我們的幾點是。——

(一) 詩或創造的文學便是美術，且詩和美術都起於原始的創造本能。

(二) 創造的文學的主要特徵，在於它是表現「普遍」而非摹寫「特殊」。這換做主觀方面看，就是說文藝作者的特殊方法在於「真實」的理想化。

(三) 創造的文學和一般的文學有區別；因而前者的「真」的測驗須用藝術的方法，後者的「真」的測驗須用科學的方法。

(四) 悲情，是文藝作品中有効的元素。

(五) 創造的文學的價值在於藝術的優越，而測度這種優越的標準為組織的完美。

這五點中的最後一點，本屬亞里斯多德文藝論中最不重要的一部份，但近

代的批評就以應用這條原則爲出發點。因爲歐洲自文藝復興的時代起，創造的文學便蓬蓬勃勃的起來，故當十七十八兩世紀中間對於這些新興文學從理論上去研究的興味又復很高了。但當時較有系統的文藝理論，就只有亞里斯多德的詩學，所以一般批評家舍此便更無依據。故在我們看起來，雖覺這些二千年前的原則不復能適用於新興的文學，而十七世紀及十八世紀初期的批評家的工作，却只是應用詩學的原則於新興的作品。此其風氣，在當時爲歐洲思想文物中心的法蘭西爲尤甚；其影響所及，遂造成一班專講形式而無內容的「古典派」戲劇作者，如柯奈那 (Cornelle, 1606-1684) 拉辛 (Racine, 1632-1763) 等。

我們應該曉得，當時批評家之應用亞里斯多德的原則，實有兩種大毛病；一是不懂，一是錯誤。說他們不懂，是因爲他們之詩學的智識大都是間接得來的，故往往把內中的意思解錯；且他們所取爲模範的作品，往往不是希臘的眞作，而是些偽古典作品。說他們錯誤，是因爲他們不明希臘作品產生時的情狀

與近世的情狀不同，因而不能取為模範。但是這種根本錯誤的批評在法國是可能的。何以故？因為當時法國的名家本以模倣希臘的古典作品及偽古典作品為能事的。至在英國，情形便不同了。英國彼時正是依利薩伯 (Elizabeth, 1550-1620) 斯圖亞特 (Stuart) 兩朝的文學，一般作家都不肯屈首於那些偽古典的作品，而寧向當時那種奮勇向上的國民精神去尋求他們文學的感興。蓋那時因古代已亡文學之復得，因科學知識之擴張，因新大陸之發見，因東方航路之開通，再加國力膨漲，精神蓬勃，所以一般作者都有極充分的創造衝動，更不得為固定的詩型所束縛了。

然而那時法國批評的信條（即亞里斯多德的形式論）勢力究竟很大，故愛迭孫 (Addison, 1602-1719) 之批評密爾敦 (Milton) 的失去的樂園 (Paradise Lost)，仍舊還不免適用亞里斯多德的原則。但他因有了這番的試驗，這才覺得用升不能量斗，這才覺得亞里斯多德依據一個時代構成的原則之缺點，

這才覺得有創立新原則的必要。故他在失去的樂園的批評裏，只不過應用或擴大亞里斯多德的法條；及後來著想像的快感論（*Essay on the Pleasures of the Imagination*），便已利用笛卡兒（*Descartes*）、霍布斯（*Hobbes*）、陸克（*Locke*）等人的哲學，並用新的心理學智識的幫助，而構成的「藝術訴於想像」一個大原則，便是近代批評和古代批評的分界了。

我們要明白這個新的原則，便應該稍稍回顧一下。當初亞里斯多德因見柏拉圖那個「唯真」的原則不能適用於創造的文學，故說明創造的文學之描寫「真實」，是與非創造的文學或科學的文學方式不同的；又說明創造的文學的描寫，不但比科學的文學「不真」，實在還比它「更真」，因為它的描寫是用藝術的方法顯出「真實」之最主要的特色的。愛迭孫則應用他那時的新的心理學智識於文學的研究，發見凡是藝術作品，——無論雕刻、圖畫、或創造的文學，——都因其代表真實之最主要的特色，故跟這些藝術的「原料」給與觀者的心的印象不

同；換句話說，藝術家憑他的想像，付與「真實」的特色以感言所能接受的品性，故能在觀者心上更迅速更鮮明的喚起影像。這就是愛迭孫的新原則的基礎。他憑着這種基礎的觀察得到一個結論，即凡要測驗一件作品是否為藝術品，最好看它是否具有這種品性——就是訴於想像的品性。

我們若把愛迭孫得到這個結論的步驟追尋起來，當是一件很有趣味的事情。但我們現在應該先明白，這所謂「想像的本能」，不過是一個比較便利的名稱，就是指整個心的動作的一種狀態說的。愛迭孫說：「我們尋常都把心靈區分做幾個部份，……〔實則〕心靈的本身並沒有這樣的區分；無論記憶、欲願、想像，都只是整個心靈的活動」。

他因觀察這種想像本能的運用，知道心靈最初得到的影像是由視覺供給來的，但心靈既得影像之後，便可以在思想裏使它再現。所以他說：——

『視覺以「觀念供給想像，故我所謂想像或幻想的快感者，意思是說由有

形的實物喚起的快感；而這有形的實物，則或實際在我們的眼前，或只憑圖畫、雕刻、描寫，或其他機會，而在我們心上喚起實物的觀念。我們若沒有由感覺最初進來的影像，誠然不能在幻想裏喚起任何影像；但是那些影像一經由感覺接受之後，我們便有一種能力去保留它們，改變它們，混合它們，使成爲種種色色最愜於想像的意境；蓋唯其有這樣的想像本能，故在牢獄裏的人能製造出種種爲實際世界所無的景物以自遣』。(Spectator. No. 411.)

他於是分這種想像的快感爲兩類：一類是原起的，一類是後起的。原起的快感生於『我們眼前的實物』。後起的快感，則生於『有形的實物的觀念；彼時實物並非實際在我們面前，却被喚起在我們的記憶裏，或被構成種種或真或假的意境了』。他又以爲「自然」的作品較易喚起第一類的快感，藝術的作品較易喚起第二類的快感。故藝術和文學的所有事在於第二類的快感；而此類的快感不是由實物引起的，却是由實物的表現引起的。但於此，他又分別實物的

表現為兩種，就是「眼的藝術」和「耳的藝術」。因在建設、雕刻、圖畫、眼睛可以接觸具體的形像；在音樂及創造的文學，則唯一的物質基礎只有聲調或文字的音，及代表音的符號的形象而已。

至於這第二類的快感的來源，則據他尋究出來，以為是由『我們的心把自原實物得來的觀念和自表現這些觀念的雕刻、圖畫、描寫、聲音等得來的觀念兩相比較而起的』。

在創造的文學，觀念是由文字引起的，故想像有兩層的作用。第一層，就是詩人心中的想像的運用。他說：

『因為人的心要求一種本質上比實際事物更完美的東西，而自然界裏却未見有能適合他的最高的愉快觀念的；換句話說，因為想像能代替自己幻想出更偉大、奇瑰、而美麗的東西，同時又能發見它所幻想的東西的缺點；——唯其如此，故詩人的職分在於遷就想像自己的見解；在描寫「真實」時，則修改

「自然」而使之完美描寫「虛幻」時，則增添「自然」原有的美。

「故詩人無須跟着「自然」一季一時的慢慢遷變，無須觀察牠育樹萌花的程序。他可以吧春季和秋季的一切美都用入他的描寫，而使全年的景物都來助成他的描寫的美。他的玫瑰、忍冬、和茉莉可以同時開花；他的花床可以同時產生蓮花、紫羅蘭、和鷄冠花。他的泥土並不限於那一種樹木，却是既宜種橡樹，也宜種番石榴；一切地帶的產物俱無不適。橘子可以繁生在他的地面；沒藥可以到處生在他的牆頭；且若他想起該要一叢丁香時，他馬上可命日光來促它生長。又若這樣的景物還不能體他如意，他就可造幾種新樣的花來，香與色都是自然的花園裏所沒有的。他的鳥雀的儔伴，可以隨意的稠密和諧；他的森林可以隨意的繁茂幽暗。他要造長行的列樹，不必比短行更化本錢；他要造瀑布，可引自一哩高的懸崖，不必比引自二十碼的低山工夫加大。風，他又隨心選擇；河道，他可以隨心曲折，以期最愜讀者的想像。一言以蔽之，詩人手裏

操着改造自然的大擁，且他若能不改造過火以致陷於無理，則儘可隨心所欲，以優美賦與自然。』(Spectator, No. 418.)

這是第一層作用，就是藝術家使用想像構成材料的作用。還有第二層，就是凡由這種想像作用構成的創造文學，必都具有一種訴於讀者的想像的特殊力量。愛迭孫：『凡文字經過好好的選擇，本身便具有一種極大的力量，故一篇描寫文字給我們的觀念，往往比我們看見實景時所得的觀念更要鮮明。……故詩人的力量似乎勝過自然；因他所描寫的景物雖也是模倣自然的，但他給它更有力的色彩，提高它的美，且使它加一層的活潑鮮明，直使實境比之描寫反覺暗淡無精采。此其故，大抵由於我們看見實景時，其印於我們想像上的，只以眼睛所授受者為限；至於詩人的描寫，則可隨他的心意給我們以一種較自由的意境，且為我們發見幾個新的部份，就是我們初看時所未及注意或竟見不到的地方。故當我們看實景時，我們所得的大概只不過兩個或三個單一的觀念；至

經詩人描寫之後，則我們所得到的，或是一個更複雜的觀念，或只是那些更易訴於想像的觀念』。(Spectator, No, 416.)

這種想像的元素非常重要；凡是創造文學的價值都可用這種元素來測驗它。故愛迭孫說：『這種訴於想像的本領』，就是詩人的『生命和極致』。於是，我們就得着一種極富彈性的試驗標準，可以應用於創造文學的一切形式和一切程度。而且這種標準之中，已把「快感」的元素包括在內；蓋創造文學的三個特徵的品性，其一為本質，其一為風格，其一就是快感。總之，近代批評的特色在於它能應用心理學，故愛迭孫這個訴於想像的原則，是後來一切批評家，或有意、或無意、都要拿它作參考的。

第五章 勒新與庫爭之說

上章說愛迭孫把十七世紀的心理學應用於文藝的研究，因而除原有的兩種標準——本質的真，及組織的美——外，又新得一種標準（就是訴於想像的力

量)，藉以測驗文藝作品給與人的快感。但我們在討論現代批評應用這個標準的方式之先，應把近代兩個批評家的作品來研究一下，——就是德國作家勒新 (Lessing, 1729-1781) 的雷奧科溫 (Laocoon 出版於 1766)，及法國作家微克武庫爭 (Victor Cousin, 1792-1867) 的真美善 (Du vrai, du Beau et du Bien, 出版於 1833)。

這兩個作家都承認藝術的力量以訴於想像為主。訴於理智及感覺為次；但他們對於這種力量的性質的觀察，則取反對的觀點。勒新的觀點是客觀的，故說詩人和畫家的作品若要具講這種訴於想像的力量，則前者必須能表現「真實」的元素，後者必須能表現「真實」的狀態。反之，庫爭用的是主觀的觀點。他尋出感覺所供給的原料在藝術家心中化為一種觀念或形式的程序，以為這種觀念當用他的藝術的媒介表現出時，最能訴於讀者的想像。說得簡單些，勒新告訴我們的，是藝術家當表現一種「真實」時，必須如何改變原來的物質的屬性，

使得適應他的藝術的限制；庫爭告訴我們的，是「真實」之心的狀態或觀念如何在藝術家心中構成的程序，因為他承認這種觀念的表現乃是藝術的特殊目的。

勒新的學說構成的程序，本身便很有趣；又因它是亞里斯多德的形式的批評的發展，故尤覺有趣。他的著作的名字雷奧科溫，本是一件雕刻品的名字。據希臘神話，雷奧科溫，是阿坡羅（Appolo）神的祭師。他因得罪女神密涅發（Minerva），故遣一長蛇將他並他的二子一齊嚙死。這雕刻品所表現，便是父子三人被蛇糾纏的情形。東西是一五〇六年在羅馬的尼斯啓來因山（Esquiline Hill）中發見的，當即引起一般考據家的興味。勒新之書便以討論這件雕刻品的時代入手。他看出這件藝術品所表現的，距羅馬詩人味吉爾（Virgil, B. C. 70-19）在伊泥易德（Aeneid）裏關於雷奧科溫之死的描寫頗有相似的地方，因便主張可以撇開歷史的證據，單用藝術的觀點來確定這件雕刻品的時代。他以為

味吉爾若是依據那雕刻家的，那末他天然要除去一部分不適用於「文字」的描寫的細節；同樣，若是那雕刻家依據味吉爾，那末他也要把詩人描寫中一部分不適用於「石頭」雕刻的細節刪去。他以這兩點理論做出發點，便把這兩種不同藝術的表現的細節研究比較，而經於斷定雕刻家是依據詩人的，因為那雕刻品和味吉爾的描寫不同的地方，只不過在雕刻家因限於自己的媒介物而不得不改動或刪去的幾部份。尤其以顯的，例如味吉爾詩中描寫出雷奧科溫的可怕的呼聲，那雕刻家則使雷奧科溫的面容現出一種肅穆寧靜的神氣。勒新說，這樣的改動正是我們所意思得到的；因如味吉爾的描寫雷奧科溫受蛇嚙時說：

「他那時狂呼聲入雲霄，

可譬祭牛受斧在神廟，

負創奔逃，不住狂咆哮。」

這是雕刻家萬萬描寫不出來的。他若勉強爲之，結果必致雕出一副抽搐的面容

，便不免無理可笑，或醜惡可怕了。因為雕刻是應該表現一種靜止的實體美的。反之，假如味吉爾的詩是依據那件藝術品的，那末他儘可不必改動那種肅穆忍受的神情，因為他既能描寫慘痛的狂呼，也就不難描寫肅穆的顏色，——一樣是文字的描寫所能辦的。

勒新由這種比較為起點，便推廣出去，把「眼的藝術」的代表圖畫，和「耳的藝術」的代表詩的方法比較討論起來。在這樣的討論裏，他就對這兩種藝術所以表現「真實」的工具加以一番精密的分析。

他說，詩所用的工具是『佔據時間的調節的音』，就是繼續發出的音。圖畫的工具則為『佔據空間的形式和顏色』，就是同時並存的部份。「真實」的狀態之最宜於畫家表現的，就是『一種有形的固定的動作（或一組的實物）』，其中不同的部份同時佔據着空間；最宜於詩人表現的，則為『一種有形的進行的動作，其中不同的部份以時間的順序挨次出來。』故畫家只能「間接」摹寫動

作，就是把物體設法排列，使它暗示一種動作。同樣，詩人也只能「間接」摹寫物體，就是只能告訴我們以有生或無生的物體的動作或效果。因此，畫家當描寫一種動作的時候，必須選擇那動作中最能暗示前因後果的一刹那；詩人當描寫一件物體的時候，必須選擇那物體中最能喚起影像的，一種品性。舉個簡單的例，譬如說一隻船。畫家畫船，只是那船在某一觀點上的形狀和顏色。詩人便不然；他除用文字的符號喚起船的觀念外，往往加上一個表示特徵的形容詞，藉使我們的觀念格外鮮明，如說「快船」。這不過是一個極簡單的例；但若再引用梅列笛斯（Meredith 英之小說家及詩人，1828-1908）的一段話，當可使勒新的意義愈加明白了。

梅列笛斯說：『筆的藝術在於喚起內在的意象，並不必如畫幕景那樣費力，彷彿是單單訴於眼睛似的；這是由於我們的迅速的心不能容受一種行長的描寫之故。所以詩人只消用隻詞片語引起想像，便能造出永久不滅的圖畫。故莎

士比亞和丹第的詩都只消一筆，最多兩筆，「便能寫到佳處」。』（見所著 *Diana of the Crossways*）但最好的例，莫如荷馬之描寫赫楞的美。他並不把赫楞顏色以及耳、目、口、鼻的模樣兒一一描寫給我們看，却只把她的美的「効力」——就是她給與一般特羅亞老年人的印象——輕輕一點，便使我們自然想見她的美了：

「真無怪兩軍苦戰無時竟，

都只爲區區一婦人，——

原來她模樣兒酷似天神！」

——伊利亞特卷三。

這在我們的文學裏，就如寫李夫人「一見傾人城，再見傾人國」，更不必用「蛾眉」、「螓首」、「柔荑」、「編貝」一類竭力不討好譬喻了。

這可以應用於人體的美的原則，也一般可以應用於自然的美；故景物的「

描寫」實非詩人適當的題材。並不是因為詩人不能描寫景物；以他的工具，他是什麼觀念都可以表達的。但是創造的文學的作者，其目的與歷史家及哲學家不同。他是一個藝術家，故必須適用藝術的方法；換句話說，他的作品必須訴於想像，而不僅訴於理解。勒新雖並不明言適用這個訴於想像的原則，——因為他是從客觀的形式的方面觀察藝術的，——但他關於創造文學的表現之適用這個原則，則曾有一段精闢的說明。

他說：『言語的符號是由我們自己採用的符號，故我們能使物體的各部份繼續出現，正無異在自然裏一件物體的各部份同時顯現。但這是語言和它所由組成的符號的一般屬性，並不是專為詩所利用的屬性。詩人的目的不僅在使人了解；他的表現不僅以明白曉暢便算盡能事（至散文的作者能此便足矣）。他務求在我們心上喚起的觀念非常活躍，務求這些觀念通過我們的心時能使我們相信所經驗的是真實的客觀的印象，且使我們在這樣的幻覺中完全忘却他所用

的文字的媒介。這就是解釋詩的基本原則。」(taocon, XVII.)

庫爭之說則恰成勒新的學說的一種對照和補充。勒新的學說淵源於亞里斯多德，庫爭之說則托基於拍拉圖的哲學。他的目的，在『至少供給一種關於藝術及美的學說的梗概』。所以他順次討論到(一)主觀的美，即我們所以構成美的意識內本能；(二)客觀的美，即一種動作，一種思想，或一個人一件實物之所以美的品性；(三)藝術的性質，即使實際存在中的美再現的程序；及(四)各種藝術所獨具的工具和目的，及藝術分類的方法。他關於這幾個方面的美，都具有一種精密的而且哲學的洞見，但他在批評學說上最重要的貢獻，實在他的關於「理想化」的程序說明。他所謂理想化的程序，就是愛迭孫所謂想像的運動，也就是藝術家的心的特徵的程序。

他說：『我們要把真實世界中給與我們快感的自然的美（無論是物質的或道德的）重新經驗一番，故我們不按真實的原形使它再現，却按我們想像中的

形象使它再現。自此就發生一種爲人所獨創所端有的作品，就是藝術作品」。

（眞美善第八章）。他的意思，以爲藝術雖不如上帝之創造天地，却也不僅僅是模倣。藝術家的材料是從眞實世界得來的，但他使他的材料再現時，必須改變一種形式。這種形式的改變，就是所謂「理想化」的結果。他說，「凡真正的藝術家必對於自然具有一種深微的感情和欣賞；但自然中未必事事物物都可欣賞」。故藝術家所表現的，是「眞實」的一種「理想」；這種理想經他用取捨的手續構成，才是他的表現的題目。他無論表現一件動作，一個人，一件實物，俱無分別；總之，他當構成這種理想時，必須棄去原來所有的缺點，而加上原來所無的優點。一言以蔽之，他必須使他的題材理想化。故所謂理想化，「便是人類的心對於自然的無意的批評，（見所著批評的原則），而藝術家所表現的，便是理想化的眞實，而非眞實的本身。故庫爭又說，藝術的目的，是以物質的美的幫助而表現道德的美。蓋「物質的美之在藝術，不過是道德的美的一

種象徵。若在自然，這種象徵往往是模糊的；藝術因使它明顯，故能收自然所不能發生的效果。……（真美善第八章）。

而在一切藝術之中，以詩（或創造的文學）為最便於使用這種理想化。這有兩層緣故。第一，因為詩的媒介（文字），在一切藝術的媒介中最為屈折便用。第二，因為詩人的實際媒介乃是文字所代表的思想，故比其他藝術最能直接訴於讀者的心。

所以庫爭說：『語言是詩的工具；詩能範鑄語言，使為己用，並將語言理想化，使適於表現理想的美。詩能賦與語言以聲韻的優美和雄壯，能化語言為一種特殊的工具，既非僅是聲音，亦非就是音樂，却兼兩者的品性而有之；這種工具，同時是物質的，又是精神的；是完整的、明晰的、又是精密的，有如分明的輪廓和式樣；其鮮明活躍有如顏色，其哀婉幽渺有如聲音。凡文字，尤其是一個經詩採用而化形的文字，本身便是一種極有力極普通的符號。詩以這

種自然產生的符咒（謂文字）爲工具，故能如雕刻及圖畫之反映感覺世界的一切影像；又能如圖畫和音樂之反映感情，能畫它們所不能畫的一切變化，而又不失如雕刻之具體分明。且猶不僅此；詩又能表現一種爲其他藝術所都不能變及的東西，——就是思想，就是不著顏色的思想，就是不靠聲音的思想，就是無待外形而流露的思想，就是最超曉得思想，就是最抽象的思想』（同書第九章）。

第六章 西洋現代的批評

如前數章所述，西洋自希臘以降，關於文藝的性質和方法的研究，雖不絕的進步開展，但是直到現代，我們才從這許多龐雜的學說之中發見一些批評文藝的原則。蓋當十七八兩世紀中，一般「專業的」批評家大都需事吹毛求疵，往往只憑一家兩家的學說爲標準，來批評當代或前代的作品優劣。至於現代批評的一股態度，則對於這種只憑一個標準來評判優劣的辦法業已完全不信任

。我們要曉得這種不信任評判的態度何以造成，便不得不把幾個極重要的批評家的學說稍稍看一下。這幾個批評家都是英國人，但他們對於現代一般批評的影響極大，就說他們是現代批評的趨勢的代表也無不可。

第一個是華士奧斯（Wordsworth, 1770-1850）。他本是個詩人，因自己的作品往往受同時一般耑業的批評家的冤屈，故遂指出一切裁判的批評的缺點，以為凡憑已有的文學的標準來批評新創的文學，便都只着眼於形式上及技術上的元素而忽略創造的元素，而這種未知的元素的忽略，便是裁判的批評所以失敗的主因。他說：——

『倘若如今一般主宰詩的運命的書評能穀暗示我們一種結論，那末它的最有力的暗示，就是使我們相信：——凡是偉大的而同時又是創造的作家，必都有過一番創造趣味（taste）的工作，藉使他的作品受人欣賞；他已憑這種新的趣味受人欣賞，也將仍憑這種趣味受人欣賞。……凡是一個高等的創造天才

，必已有他的前人爲他作品中與前人共同的品性預先開路；而他也必須具有許多與前人共同的品性；但他自己所特有的品性，則必須自己替自己開闢道路；他的困難將如漢尼拔之在那爾卑斯山』（*Essay Supplementary.*）

專業的批評家所據以評判文藝的標準，無非是組織、格局、聲律、詞藻等形式上的原素；華士免斯曾把這些元素所以不適爲評判的根據的理由說得很是透徹。他以爲單單形式上及技術上的完美，就是那些缺乏文藝的主要品性——即使人慘快的品性——的作品也辦得到的。反之，缺乏這種技術上的完美的作品，倒可以具稱文藝的主要品性。如前所述，這種使人慘快的品性的基礎就是訴於想像的力量，而詩人因有利用這種力量的更大自由，故詩的表現的價值在於人生實際的事實之上。但詩人所訴的想像，並不是批評家的想像，却是一般讀者的想像，就是那些不必有專門知識而僅具日常知識的人的想像。故這些技術上的品性，不但不足爲測度詩的優美的絕對根據，並且足爲一般人賞識文藝

作品的一種障礙。華士免斯說：「詩人作詩只受一種限制，就是他必須供給直接的快感於人類，而這人類必須具稱一種知識，却不是律師、醫生、航海家、天文家；或自然哲學家的知識，只消是一個人的知識。除開這種限制之外，詩人和事物的影像中間便更無東西阻隔；至於傳記家和歷史家與事物的影像中間，則有一千種東西阻隔。」（見 *Lyrical Ballads* 第二版附載 *Observations.*）

換句話說，這憑訴於讀者的想像而結與快感的能力，是創造的文學作品所應具備的主要品性（因為唯有這種品性能夠滿足人類的一般意識），而這種品性是出乎任何技術上的標準所能測度的範圍之外的。

但我們直到亞諾爾特（*Matthew Arnold, 1822-1883*）的著作裏，才得看見真正的現代批評的態度。在他所著的那兩本批評論集（*Essays in Criticism*）裏面，我們看見他的關於外國及本國作家的研究，比其他類似性質的著作更能顯出近代批評的變動精神。這裏限於篇幅，當然不能把他著作的內容逐一論述

；我們應該最先曉得的，就是他的最大目的在於「說明」；說得詳細一點，就是在把一切足以點明一個作家的個性的事實，——即他的著作的動機，他的著作的優劣對於環境的關係等等——都搜集攏來，藉使讀者自己去解釋和賞識。

但他在這些關於一個個作家的研究裏面，却又間接舉出幾個普通的原則，略述如下。

(一)他指出作家和他所居的時代中間有極密切的關係，因主張凡讀創造的文學作品，有兩件東西必須看明，一是作者的個性，一是他的時代的精神的空氣。

(二)他指出凡「真實」之詩的表現，其特徵在於它的哲學的性質；而他為表明這種特徵，故說詩是『人生的批評』。換句話說，即當詩人或小說家創造人生理想的圖畫時，他是供給我們以一種理想的標準，藉使實際人生的事實有所比較。又以這種真實和理想的比較足以幫助我們了解人生的一般目的和情狀

，故亞諾爾特又指出詩的思想的特殊品性爲它的「解釋的力量」。他把詩的真和科學的真分辨得非常清晰，以爲詩的真所由構成，就在於這種解釋的力量。因爲這種力量是訴於整個人的，同時訴於感情也是訴於理性的。那末所謂解釋的力量，訴於想像的力量的主觀方面；不過亞諾爾特將它分析得愈加清楚。他

說：

「詩的最大力量，就是它的解釋的力量。所謂解釋的力量，我的意思並不是說用筆墨來解釋宇宙的神祕，是說詩人所表現的事物足以喚起我們一種充分而親切的意識，以及我們對於事物的關係的意識。當這種對於外界實物的意識已經喚起之後，我們便覺得自己與那些實物的本性發生接觸，便覺得不復受那些實物的迷惑和壓迫，便覺得已得它們的奧妙，已與它們相蠲洽；而這種感覺，其力足使我們心平氣和，足使我們滿足。除這種的解釋法之外，詩誠然還另有一種解釋法；但它的兩種解釋法之中，最能發揮它的力量的，就是喚起這種

意識的解釋法。我現在且不問這樣的意識是虛幻的還是真實的；我單說唯有詩能喚起我們這種意識，且喚起這種意識的力量，就是詩的最高力量。至於科學的解釋，便不能給與我們以對於事物的親切的意識；因為科學的力量只以訴於一種本能爲限，詩則訴於整個的人的……。（批評論集一）

（三）他以爲最上品的詩必須能在一所與的範圍內發揮這種解釋的力量，而最上品的詩人的要質，在於一種『絕對真誠的極嚴肅態度』。他說：『詩欲求最高的成功，則所需要的不僅在能有力地應理想於人生，且又在能符合關於詩的真和詩的美的法律所定的條件。這些法律所定的一個主要條件，就是極端的嚴肅態度，——即由絕對的真誠而來的極嚴肅態度』。（批評論集二）。而凡用這種極嚴肅態度做成的詩，本質上沒有不道德的；換句談說，凡是這一種的詩無有不能滿足人類一般符合道德原則的意識。

最後，亞諾爾特總括起來說：『……故我們應該深信：凡詩，到底是一種人

生的批評；凡詩人的偉大，恆在他能力地優美地應用理想於人生，——即在他能設問：怎樣生活？尋常關於道德的問題，往往被人以一種編狹的虛偽的態度來討論；它要牽涉着會有一時流行的思想和信仰；它要落入一般炫學者和專家的手裏；它要使我们有人討厭。有時候，並那種反抗道德的詩我們也覺得可喜。……或有一種漠視道德的詩，即那些內容絕對自由而形式力求精妙的作品，我們也覺可喜。其實這種時候，都由於我們的自欺；而這種自欺的毛病的最好治法，莫過於把我們的心專注在「人生」這個意義無窮的名字上面，必至我們知道如何方能深入它的意義為止。凡是反抗道德觀念的詩，便是反抗「人生」的詩；凡是漠視道德觀念的詩，便是漠視「人生」的詩。（批評論集二）

亞諾爾特之外，還有一個臘斯金（Ruskin. 1819-1900），把藝術和道德相互爲用的一個原則發揮得更加透徹。他的批評的著作的特色，據他自己說，是在「把一切藝術作品都歸根於人類的熱情和人類的希望」。又說：「凡正當

的人間歌曲，都不外是品性高尚的人爲正當的理由而發的悲歡之情之澈底表現。而藝術的可能性，就與理由的正當及情緒的純正成爲精密的比例。……藝術自最高品直至最低品，其美的程度之差，便是它所表現的道德的純正程度及情緒的壯偉程度之差的一種指數。……；這是一切藝術都如此的；故一個民族的藝術，恆爲它的道德的狀態的代表，有如數學一般精密，不差分毫，也沒有例外。】(Lectures on Art, III, §67.)

而且臘斯金對於藝術訴於想像的原則也更加一層精密的解釋。他以爲詩和藝術都以觀念訴於想像，但是這些觀念必須符合一個種族的最好傳統觀念方有力量。所以他說：

「所以我不說最能給與快感的藝術便是最大的藝術，因爲或者有些藝術其目的只在教人而不在悅人。我也不說最能教訓我們的藝術便是最大的藝術，因爲或者有些藝術其目的只在悅人而不在教人。我也不說最能模倣的便是最大的

藝術，因為或者有些藝術其目的在於創造而不在模倣。我只是說藝術不論任何工具，能給讀者以大多數的最大觀念的便是最大的藝術；而我所謂大觀念，是以接受它們的心的本能的高低為比例，以能否充分佔據那種本能為比例，又以當佔據時能否發揮並提高那種本能為比例。這個若可認為大藝術的定義，那末一個大藝術家的定義也自然跟着來了。凡在他的作品的總和裏把最大多數的最大觀念體現出來的，便是最大的藝術家。】(Modern Painters, I. Pt. I, Sect. I, Ch. II, § 9.)

但同時有一班批評家則正處相反的態度，而主張所謂「藝術的自由」。這派主張的口號，就是『為藝術而藝術』。把這派主張的原則說得最露骨的，就是斯文本 (Swinburne, 1839-1909)。他說：——

「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——便都不能有價值和生命。」又崑指詩說：——

「一首詩的價值，應當與它的道德的意義或宗旨絲毫無涉；以味吉爾歌頌，德來登歌頌，斯圖亞特，必都猶勝那種由愛國和那愛自由而激起的對於虐政的詛咒。」(*Essays and Studies.*) 又說：——

「凡屬偉大的詩人，必都具有一種熱烈的和諧，即一種精神生活的熟度，藉以無拘束地開導流暢的文氣，故即最不重要的作品也能具有優美和力量；委婉而不流於纖弱，健勁而不流於粗獷。又必有一種感覺優美的本能和決斷，藉使思想上和文字上殘缺的現象自然不容；必具有一種極自然的鑑別的意識，藉使作品中不着絲毫矯揉造作的痕跡。」(*Essays and Studies.*)

這種「為藝術而藝術」的主張，雜流於極端的時候是不可取的，但它為藝術的獨立辯護一層，確是有很大的價值。因為創造的文學及一般藝術，雖往往由宗教及愛國主義取得感興，但決不能便認它為宗教，為愛國主義。而且詩人的作品雖因受「真」的原則的支配而不能不和人類的一般意識相協調；但是批

評家決不能因作者的見解不合自己個人的見解或他那個區域的人的見解而便斥那作者的作品爲不藝術。這所謂人類的一股意識和僅一時一地的特殊見解中間，當然是很難劃界的。唯一有這樣的困難，又因一般人不知尊重藝術的獨立，故一般批評家往往用『意義隱晦』及『不道德』一類的考語來責備當代的作家。例如華士免斯及騷迷（Santhey）一班詩人的作品，因其精神出自盧梭的哲學，而對於社會的組織表示不滿，故曾一度被人看作含有危險性的作品。這就猶之我們的道學先生把紅樓夢和水滸當做誨淫誨盜的書一般。總之，是由不尊重藝術的獨立之故。

但這種學說雖屬重要，而若流於極端，則流弊甚多。第一我們須曉得的，藝術給與人的快感決不是單單服從藝術的法則就能辦到。我們若把藝術與人快感的條件分析一下，便能發見一種心理的基礎，正足證明單單服從藝術的法則是不夠的。因爲我們與藝術作品接觸而發生的快感，決不單單由外物的刺激而

起。換句話說，凡圖畫或詩，雖都訴於我們的感覺以達於想像，但必須我們的心起一種反應作用然後能發生效力。而這個反應的心，則是由社會的環境及當時的一般思潮所構成，故藝術家若要能與人以快感，則必符合由社會思潮形成的心緒。故最少也得使藝術的法則能殼適應人心的需要，而藝術的絕對獨立之不可能也就明白了。

還有第二層，即凡詩、圖畫、音樂等藝術，其中有一方面，是限於有這些藝術的特殊訓練的人方能領會，另一方面，則一般具有常識的人都能領會。以普通的情形而論，這種單具普通常識的人的數目，必比會有特殊訓練的人的數目為多；若關於純粹技術上的事，當然不應參考多數人的意見，但關於一件藝術品的一般効力的問題，則他們的意見必須參考；因為照現在的一般情形而論，詩和圖畫並不單為詩人和藝術家而作，却是為全世界而作。故一般社會自應有評判藝術品的價值的權利，而事實上，一件藝術品的成功或失敗，大部分是

靠一般社會的評判而定的。那末評判藝術的標準，顯然應是一般具有常識的社會的「趣味」，而不是少數耑家所構成的法則了。這種社會的趣味，原是因時而變的，因地而變的；但在這樣變化之中，仍舊有很充分的一致之點，足以構成一種永久有效的趣味。我們若是承認這種不變的味趣之存在，若是主張以「合於人類一般意識與否」為評判藝術品的最真確的標準，那末一件藝術品對於一般世界的影響的問題也就不能不顧及了。

這最後一點，就是臘斯金的批評的主旨。依他的意思，一件藝術品之或好或壞的影響，不僅是構成它的價值的一種因素，並且是第一重要的因素。這就是臘斯金的學說的基礎，因遂與主張「為藝術而藝術」的斯文本趨於兩個相反的端極。因為斯文本若在一首詩裏發見一點關於社會的或道德的見解，他便竟認為污點了。

我們平心而論，這兩種學說確都涵有一點真理，却都不是真正的真理。臘

斯金所主張的「最大多數的最大觀念」，若是應用於藝術品的客觀方面時——即把藝術全體當做一種憑物質的美而表現道德的美時——那是適合的；但若應用於藝術品的主觀方面時——即把藝術品當做藝術家的心的表現時，及當做觀念化爲創造時——那就不適合了。斯文本之主張「應服從特殊藝術的法則」，也只是應用於藝術品的表面的現象方才適合的。總之，藝術家當結構他的思境時，應以這「最多觀念」的原則爲標準；當實現他的思境時，則應服從「藝術的法則」。他一方面，不能離羣獨立而以藝術的優美爲唯一目的；他方面，則雖有極顯明的道德上的價值，也決不能單獨構成他的作品的優美。

第七章 中國批評之一瞥

如前數章所述，西洋關於文藝的學說自始便分爲主重實質（拍拉圖）及主重藝術（亞里斯多德）兩種趨勢。直到現代，所謂「爲人生而藝術」及「爲藝術而藝術」的兩種主張也仍舊分道揚鑣，似乎終於不能媾洽的樣子。其實這是

無論那個民族的批評史上的普通現象。故我們若從西洋的批評回來看我們自己的批評，這種「質文代變」的情形正相似。

本書限於篇幅，在短短的一章裏面，當然不能把中國批評學說的變遷說得詳盡，也當然不能算是一篇中國批評史略。這理所說的，並不一定按照時代的順序，也不能把中國的批評學說一一提及；編者的目的，不過要將中國的批評和西洋的批評略略比較，藉見有何相異及相同之點，並使讀者略略曉得，中國的批評學說對於現代的批評原則究竟有怎樣的貢獻。

關於文學的理論的片斷，散見於我們的古籍中的不一而足。但是比較有點系統可尋的，要算孔子論詩諸說爲最早。我們對於這位「不言性與天道」的實用主義哲學家，當然不盼望他會結我們關於純粹藝術上的理論。他的立論，只以三百篇民間的詩爲根據，且只着眼於詩的效用上面，但因此也就間接發見詩的幾種重要性質。

他說：『不學詩，無以言』（論語季氏），就是『誦詩三百，……使於四方，不能專對，雖多亦奚以爲』（子路）的意思。漢書藝文志說：『古者，諸侯卿大夫交接隣國，以微言相感，當揖讓之時，必稱詩以諭其志；蓋以別賢不肖，而觀盛衰焉。故孔子曰：「不學詩，無以言」也。』那末，這不過是指詩在當時的「實用」的價值而言，還不是詩的真正「效用」，故也不是孔子的詩說的重要部分。

孔子認爲詩的效用有兩種：一是當它做教育的工具，一是當他做政治的工具。所以他說：

『小子何莫學夫詩？詩，可以興，可以觀，可以羣，可以怨；邇之事父，遠之事君；多識於鳥獸之名』。（論語陽貨）

這裏的「興」，孔安國解云：『引譬連類也』；「羣」，解云：『羣居相切相磋也』。詩具此兩種性質，故適於做教育的工具。「觀」，鄭玄解云：『

觀風俗之盛衰也」；「怨」，孔安國解云：「刺上政也」。下得以詩怨刺上政，上得以詩觀風俗之盛衰，故適於做政治的工具。

但孔安國這「引譬連類」四個字，雖只爲「興」字作注解，却已把孔子的詩的觀念一語道破，因爲孔子自己的例便可證明：

子貢曰：「貧而無諂，富而無驕，何如？」子曰：「可也；未若貧而樂，富而好禮者也」。子貢曰：「詩云，『如切如磋，如琢如磨』，其斯之謂乎？」子曰：「賜也，始可與言詩矣；告諸往而知來者。」（論語學而）

又：

「子夏問曰：『巧笑倩兮，美目盼兮，素以爲絢兮』，何謂也？」子曰：「繪事後素」。曰：「禮後乎？」子曰：「起予者，商也，始可與言詩矣」。〔論語八佾〕

我們由這兩個例，就可見孔子的詩的觀念了。他以爲詩只是一種特殊的譬

喻，而這種譬喻是必象徵一個普通觀念的；故解詩的人，必能從特殊的譬喻推知普通的觀念，並能把這觀念應用到其他同類的特殊的例，然後可算真能解詩。故子貢由「如切如磋，如琢如磨」的譬喻而推知「凡事愈研靡則愈精進」一個普通觀念，復把這個觀念應用到孔子所以說「貧而無詔，富而無驕」還「未若貧而樂富而好禮」的道理，遂得孔子的贊許。子夏曰「素以爲絢兮」一個譬喻，因孔子「繪事後素」的類例而推至「禮」，也得孔子的贊許。故知孔子所謂「告諸往而知來者」，就是由已知推知未知的意思，也就是孔安國所謂「引譬連類」的意思。他這樣的觀念。與近世美學認「一切藝術都是象徵的」一個原則正相符合；與亞里斯多德所謂「詩發揚普遍」的意思也復符合。孔子因已認明詩的這種性質，故他不但不如拍拉圖之誤認詩足以澌滅理智，並且認詩爲足以啓發理智的一種重要教育工具，其效用與當時專供「情」的教育工具的「樂」又是不同的。（參看後文擊壤之說。）

他也因見到詩有這種「引譬連類」的性質，故認爲是怨刺上政的適當工具。孔穎達說：「詩，依違諷諫，不指切事情」；蓋唯其不指切事情，然後諷諫乃有更大的効力。

但是孔子因專注重詩的効用方面，所以沒有講到它的藝術方面。換句話說，他只把詩當做一種工具，沒有把它當做一種獨立的藝術，——誠然，在中國這種藝術獨立的觀念，是直到六七百年之後才有的。故孔子論詩的價值的標準，就只說：——

『詩三百，一言以蔽之，曰：思無邪。』（論語爲政）

這「無邪」兩字的解說，關係很重要。程頤說：『思無邪，誠也』，本是正解。但他又以爲不但行無邪，而思亦無邪，故是誠，則仍誤解，做邪正之「邪」，例如夫婦是正，淫奔是邪，因遂造成後來那種褊狹道德批評說。其實詩既以「引譬連類」爲方法，就不能分別什麼邪正；且三百篇中也不乏淫奔之詩，豈能用「思

無邪」一語概括？須知這「思無邪」的意思，就是「修辭立其誠」的意思，不過前者說構思的誠，後者說修辭的誠；說得更詳細一點，就是當詩人受感情激發而創造意境的時候，他的意境必須與感情契合，即必須能顯出他的感情；及當用文辭表現意境的時候，則又須使文辭忠實於意境。否則就是虛偽，就是無病呻吟。這是孔子評判詩的唯一標準。至於文辭的美的方面，他絕對沒有提及。故孔子的批評，純粹是重「質」的批評。這一派的批評後來直貫兩漢，都握最大的威權，絕無異說起來和它對抗。

所以兩漢史家和學者的批評學說和意見，都不能佚出孔子對詩的範圍而有所發見。例如鄭玄詩譜序云：

「欲知源流清濁之所處，則循其上下而省之；欲知風化芳臭氣澤之所及，則傍行而觀之：此詩之大綱也。」

這不過說詩足以爲時代和風俗的反映，也是由實質方面立論的。史家中如

司馬遷論屈原云：

「屈平之作離騷，蓋自怨生也。國風好色而不淫，小雅怨誹而不亂；若離騷者，可謂兼之矣。……其文約，其辭微；其志潔，其行廉；其稱文小而其指大，舉類邇而見義遠。」（史記屈原列傳）

這也不過替「引譬連類」下註脚。又如班固之論詞人的司馬相如，並不從他的文章着眼，却爲之辯護說：「相如雖多虛辭濫說，然要其歸，行之於節儉，此亦與詩之風諫何異？」（漢書司馬相如列傳）

由此可見魏晉以前，文學的獨立價值始終都未有人認識。迨至魏時，始爲中國文學的自覺期。曹丕在他的典論論文裏說：——

「蓋文章，經國之大業，不朽之盛事。年壽有時而盡，榮樂止乎其身；二者必至之常期，未若文章之無窮。是以古之作者，寄身於翰墨，見意於篇籍，不假良史之辭，不托飛馳之勢，而聲名自傳於後。」

這是認文學爲一種獨立的功業，故有獨立的價值。而同時文采和本質的分別及關係也被認識。因此到晉及六朝，論文之說便特別豐富了。

晉陸機作文賦，主張以理意爲根本，文采爲枝葉，故說：『理扶質以立幹，文垂條以結繁。』但他也頗重視形式的美，故說：『其會意也尚巧，其遣言也貴妍；暨聲音之代迭，若五色之相宣。』而終歸結於言辭與理意兩不相妨礙，故說：『或辭害而理比，或言順而理妨；離之則雙美，合之則兩傷。考殿最於錙銖，定去留於毫芒；苟銓衡之所裁，固應繩以必當。』

但同時摯虞的文章流別志論（據藝文類聚五六引）說明「情義」和「事形」的關係更爲精闢。他說：

『古之作詩者，發乎情，止乎禮義。情之發，因辭以形之；禮義之指，須事以明之。故有賦焉，所以假象盡辭，敷陳其志。……古時之賦，以情義爲主，以事類爲佐。今之賦，以事形爲本，以義正爲助。情義爲主，則言省而文有

例矣；事形爲本，則言當而辭無常。文之煩省，辭之險易，蓋繇於此。夫假象過大，則與類相遠；逸辭過壯，則與事相違，辯言過理則與義相失；麗靡過美，則與情相悖；此四過者，所以背大體而害政教。是以司馬遷割相如之浮說，揚雄疾「辭人之賦麗以淫」。

這裏標出「假象」兩字，便是詩的原料，比孔安國的「引譬」兩字又更明白一層了。而他所舉出的「四過」，也無非是「思無邪」及「修辭立其誠」的詳細註腳。總之，他不過是稍稍發揮孔子的詩說，只把外形的文辭特別提出（這是孔子所不會提及的），戒人不可浮艷；這乃是漢末以來的文弊使然，他所以不得不把文和質的關係說個清楚。

但這還不過認識作品中有文和質兩種元素形式和內容——的分別。（讀者注意，孔子所謂「文質彬彬，然後君子」，及子貢所謂「文猶質也，質猶文也」，都不是指文學說的。文學中這兩種元素的分別，是孔子之後文弊漸著時才被認

識的。」迨後梁之蕭統撰文選，在序裏說：

『……若夫姬公之籍，孔父之書，與日月俱懸，鬼神爭奧，孝敬之准式，人倫之師友，豈可重以芟夷，加之翦截？老莊之作，管孟之流，蓋以立意爲宗，不以能文爲本。今之所撰，又以略諸。若賢人之美辭，忠臣之抗直；謀夫之話，辯士之端，冰釋泉湧，金相玉振。……蓋乃事美一時，語流千載，概見墳籍，旁出子史，若斯之流，又亦繁博；雖傳之簡牘，而事異篇章。今之所集，亦所不取。至於記事之史，繫年之書，所以褒貶是非，紀別異同，方之篇翰，亦已不同。若其讚論之綜緝辭采，序述之錯比文華，事出於沉思，義歸乎翰藻，故夫篇什，雜而集之。』……

於是文藝的文和非文藝的文的區別乃確定。文藝的文以「能文爲主」，稱爲「篇章」或「篇翰」，以與「著作」區別。所謂「能文」，據他自己解釋，在內就是「沉思」，在外就是「綜緝辭采」，「錯比文華」；非文藝的文則以

「立意爲宗」，經、史、子的文屬之。

自從這樣的區別被認識後（不必等蕭統明白確定後），批評家的觀察點便又新添出一個了。因爲魏晉以前，批評家對於文藝和非文藝並不兩樣看待；孔子之贊易和論詩，是取同一觀點的——都只在說明它的效用和價值。至文藝和非文藝區別之後，批評家便有一部份從一新的觀點——即「美」的觀點——去研究了。這些從新觀點去研究的批評家，則或者尋求「美」的來源，或者以「美」爲標準而品評作品的優劣。劉勰的文心雕龍的一部份代表前者，鍾嶸的詩品代表後者。

六朝以來批評家尋求美的來源的方法不外兩種：其一自客觀的形式的觀點去尋求，又其一則自作作者或讀者主觀的心理的觀點去尋求。

純粹客觀形式的批評家始於梁之沈約。他既分別平上去入的四聲，又舉出詩的聲調上的八病，爲（一）平頭，（二）上尾，（三）蜂腰，（四）鶴膝，（五）大韻

，(六)小韻，(七)正紐，(八)旁紐。平頭就是說，五言詩一聯十字之中第一字和第六字及第二字和七字同聲（即同平上去入）之病。上尾是第五字和第十字同聲之病。蜂腰是同句中第二字和第五字同聲之病，意思就是兩頭粗中央細像蜂腰的樣子。鶴膝是說接連三句之中的第五字和第十五字同聲之病。大韻是說兩句前九字中不得與韻脚同韻。小韻是說兩句前九字雖不犯韻脚，却也不得彼此同韻。正紐是說十字中不得用異聲同紐之字。旁紐是說不得用隔字雙聲字。像這樣嚴格的形式規律，自然是過火的，故不久便有人起來抗議了。他如文心雕龍裏的「聲律」、「章句」、「麗辭」、「比興」、「夸飾」、「練字」等節，也都屬客觀形式的批評。後來清代趙執信之作聲調譜，也是專從客觀的形式着眼的。此外如駢文家之講對仗，古文家及八股家之講「起、承、開、合」；又或以詞句的古奧爲美，或以藻飾的典縟爲佳，都莫不由囿於客觀的形式所致。大概這一派的批評家，總喜歡講文章的規律，但是這種形式的規律，往往不能有永久的

効力，也就如希臘戲劇的「三一律」不能束縛後來的戲劇一般，故遣派批評家的工作，可說是十九都是失敗的。

另有一派批評家，則從作者的用心方面及讀者的印象方面去尋求美的來源。他們所得的結果，大都標出一兩個抽象的觀念來說明文章獨立的美的精髓。自魏晉以來，這派批評家的學說大概有兩種發見：於散文則標出一個「氣」字，於詩則標出一個「神」字。

文藝上的立氣說始於曹丕。他在典論論文裏曾明白標出『文以氣爲主』的主張。他以音樂做譬喻，說是『度曲雖均，節奏同檢，至於引氣不齊，巧拙有素，雖在父兄，不能以移子弟』。後來劉勰以爲氣繫乎人的精力，故說：——

『凡童少鑒淺而志盛，長艾識堅而氣衰；志盛者思銳以勝勞，氣衰者慮密以傷神。斯實中人之常資，歲時之大較也。』（文心雕龍養氣篇）

他又以爲氣雖因『器分有限』之故不可以舉而能，却可以養而致。故說：——

「且夫思有利鈍，時有通塞；沐則心覆，且或反常；神之方昏，再三念讀。是以吐納文藝，務在節宣。清和其心，調暢其氣；煩而即捨，勿使壅滯。意得則舒懷以命筆，理伏則投筆以卷懷。逍遙以針勞，談笑以藥勸。常弄閑於才鋒，賈餘於文勇，使刃發如新，湊理無滯，雖非胎息之邁術，斯亦衝氣之一方也。」（同篇）

但這所謂養氣，還只不過是「休養」及「養精蓄銳」的「養」。及後來唐韓愈的養氣說，便又更進一層，因而這「氣」字的意義也就更加深富。他的氣的解釋是：

「氣，水也；言，浮物也。水大而物之浮者大小畢浮，氣之與言猶是也；氣盛則言之短長與聲之高下者皆宜」（答李翱書）。又述他自己養氣的經過道：

「學之二十餘年矣。始者非三代兩漢之書不敢觀，非聖人之志不敢存。處若忘，行若遺；儼乎其若思，茫乎其若迷。當其取於心而注於手也，惟陳言是

務去，戛戛乎其難哉。其觀於人，不知其非笑之爲非笑也。如是者亦有年，猶不改。然後識古書正僞，與雖正不至焉者，昭昭然黑白分矣，而務去之，乃徐有得也；當其取於心而注於手也，汨汨然來矣。其觀於人也，笑之則以爲喜，譽之則以爲憂，以爲猶有人之說存也。如是者亦有年。然後浩乎其沛然矣。吾又懼其雜也，迎而距之，平心而察之，其皆醇也，然後肆焉。雖然，不可以不養也。行之乎仁義之塗，遊之乎詩書之源；無迷其途，無絕其源，終吾身而已矣。（同書）

觀此，可見韓愈之論氣，完全由作者的內心方面着眼（劉勰也如此），頗近於西洋批評家的所謂「感興」（*inspiration*）。不過他以爲文的感興（氣）的來源在於力學（即仁義詩書），不若主神說之推源於天才或神啓（詳後）。但後來這個專屬作者內心方面的氣，凡經過兩次搬家：其一，從作者的內心搬到讀者的主觀，即氣已不復是作者的感興而是讀者的印象的品性了。又其一，

從作者的內心搬到作品的客觀，即氣已不復是作者的感興而是作品的風格性了。前者如宋蘇洵論韓子之文，如長江大河，渾浩流轉，魚鼈蛟龍，萬怪惶惑，而抑遏蔽掩，不使自露，而人望見其淵然之光，蒼然之色，亦自畏避，不敢迫視。〔上歐陽內翰第一書。〕便是寫讀者主觀中的氣。宋嚴羽所謂「氣象」

（見滄浪詩話），也是由同一觀點着眼的。後者如清姚鼐說：——

『文者，天地之精英，而陰陽剛柔（二氣）之發也。……自諸子而降，其爲文無弗有偏者。其得於陽與剛之美者，則其文如霆如電，如長風之出谷，如崇山峻崖，如決大川，如奔騏驎；其光也，如杲日，如火，如金鏐鐵。……其得陰柔之美者，則其文如升初日，如清風，如雲，如霞，如煙，如幽林曲澗，如淪，如漾，如珠玉之輝，如鴻浩之鳴入寥廓。』（復魯絜非書）。

這便完全說的是作品客觀上所表現的氣，和作者內心中的氣差得很遠了。以上是說主氣說的梗概和氣的觀念的轉移。要之，在作者則爲「才氣」，在作品

則爲「文氣」，在讀者則爲「氣象」；此派批評家中雖有這三個不同的觀點，要皆只認一個「氣」字爲文藝的美的本質。

主神說始於揚雄。西京雜記云：『司馬長卿賦時人皆稱曲而麗，雖詩人之作不能加也。揚子雲曰：「長卿賦不似從人間來，其神化所至耶！」子雲學相如爲而弗逮，故雅服焉。』後來杜甫論詩，也注重「神」。如他的獨酌成詩云：『詩成覺有神』；寄張十二山人彪詩云『詩興不無神』。這所謂「神化」和「神」的境界，無非就是受了 *inspiration* 的境界。但是這種境界，似乎很帶神祕性；揚雄和杜甫自己都沒講明什麼是「神」。及至宋代的嚴羽，才替它解釋明白。他說：

「詩之極致有一，曰入神：詩而入神，至矣盡矣，蔑以加矣。惟李杜得之，他人得之蓋寡也。」但怎樣叫做「入神」呢？他形容道：

「其妙處。這徹玲瓏，不可湊泊，如空中之音，相中之色，水中之月，鏡中之象，言有盡而意無窮。」（滄浪詩話）

這是寫讀者主觀中的境界。至作者所以能達到這種境界，則嚴羽以為全在妙悟。他說：「大抵禪道惟在妙悟，詩道亦在妙悟。且孟襄陽學力下韓退之遠甚，而為詩獨出退之之上者，一味妙悟而已。惟悟乃為當行，乃為本色。」（同書）

後來清代的王士禛倡神韻說，原是本於嚴羽之說的，但嚴羽所標的「悟」字端指作者方面而言，王士禛則說讀者亦當能悟。他說：

『宋景文云：「左太冲振衣千仞岡，濯足萬里流，不減嵇叔夜手揮五弦，目送五鴻。」愚案：左語豪矣，然他人可到；嵇語妙在象外。六朝人詩如池塘生春草，清暉能娛人，及謝朓何遜佳句多此類。讀者當以神會，庶幾遇之。』（古夫于亭雜錄）

除上述「神」「氣」兩派的各說之外，尚有如明李夢陽何景明輩之「格調說」，及清袁枚之「性靈說」等，這裏限於篇幅，不能詳述，要皆從作者和讀者的心

理方面去尋求文藝的美的。但當這些從主觀及客觀方面去尋求美的批評家讀之有所發見的時候，孔子的詩說也仍舊有人信奉，而這種詩說的復古運動的最著代表，要算唐代的元白，及一般宋儒的詩說了。

我們現在把中國批評和西洋批評比較起來看，則見兩者的第一個相似點就在它們的最初的學說都是由創造的文學歸納出來的：——柏拉圖以當時所存的史詩和戲劇爲立說根據，孔子亦以當時所存的民間詩爲立說根據。第二個相似點，在於中西第一個發表關於文學理論的人，同時都是實用主義的道德家。但柏拉圖因文藝不合真實而否認文藝的價值；又以文藝重感情而認爲有害於理智。孔子則正唯因詩（此爲當時唯一文藝）「可以興」，正唯因其是假象，故認爲有益於理智，而重視其價值。但西洋批評至十七世紀時因得一般哲學家關於心理學的發見的幫助，故愈分析愈精細，終得發揮柏拉圖和亞里斯多德兩人學說的真諦而構成現在這般豐富的批評學說。中國則因始終缺乏這種的幫助，故孔子

所發見的「比興」的元素，後來人也只知從諷刺及辭藻上去着想，却不知這就是
一切文藝的特徵而更有所闡發。同時關於文藝的美的方面，也因缺乏心理學的
幫助，故只能用象徵的方法來說明（如司空圖的二十四詩品），或用一套類乎神
祕的直覺觀念來說明（如神氣說等）。所以西洋的批評因其利用分析的方法，故
能與人以明晰的觀念，故其効力大而普遍。中國的批評因缺乏分析的能力，故
只可以意會而不可以言傳，故其効力只限於少數賞鑒專家，而於一般人的了解
文藝沒有多大幫助。

再若我們相信批評家的力量也足以影響於文藝的進化，那末這中西批評的
比較，尤其有意義了。西洋的創造文學始於史詩。史詩的性質，以亞里斯多德
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極重要地位的短篇小說有產生的可能。我們
看孔子的詩說，本與亞里斯多德的意見相同，本也可使創造的文學大大發展。

但後世的批評家不能發揚他的詩說的全部，故雖在完全信奉孔子詩說的白居易，也只能產出他的「飄論藝」和「新樂府」。中間又經六朝文人的唯形主義及唯美主義的學說來隔斷，又加之傳統的文人向來看不起小說戲曲等文藝作品，故後來的文藝變來變去總都逃不出一些「神韻」「格調」的表現。因此中國文藝雖有三千餘年的歷史，却比之西洋文壇不免瞠乎其後，原來是批評家也該負責的。

第八章 結論

由上述西洋和中國的文藝批評的梗概，我們已很可以了解文藝的性質了。但是我們看見無論在西洋在中國，這注重實質和注重藝術兩派批評家的分別一般都存在，他們的意見，似乎是不能融洽似的，而且這兩派之下，又各分爲許多小派，各第二章中所述：那末由理論上說到實用上的時候，究竟該從那一派爲是呢？換句話說，我們當實際批評文藝作品的時候，應該拿什麼做標準呢？據社會的批評論者的意見，以爲批評的派別雖多，要不外大家在一塊兒合

作，同赴一個的目的，因為觀察一件東西的觀點愈多，那件東西的真相必愈顯出，那是不待說的。晚近主張此派批評的蒲先女士（*Miss Brock*），說我們批評一件作品凡分三個步驟：

（一）批評的讀閱，即對於一件文藝作品以一切有關係的事實為參考而讀閱解釋之。

（二）批評的推理，即由上項所說之讀閱解釋而構成種種的原則和理論。

（三）批評的判斷，即依據上項的法則和理論以論斷各個的文藝作品。（詳見本書編者所譯社會的文學批評論，上海商務印書館出版）。

她這種步驟的區分，在理論上固然不錯，但實際批評的時候仍覺困難——難在第二步批評的推理；因為凡推理必經過參證比較，不是憑一兩種作品就能成立的。這當是專門文藝理論家的工作。至於「一般」讀者所需的批評知識——就是賞識文藝作品時所應有的知識——事實上不能都按照這樣的步驟去求得

。因爲「一般」的讀者並不都是專門的文藝批評家，而他們之讀閱文藝作品，則往往需要一種知識爲之開導，使他們得着正當的了解和賞識。這種知識是什麼呢？現在把以上各章所論過的歸納起來總括如次。

第一，我們當曉得文藝批評家只能給我們以文藝上的原則，不能給我們以文藝上的法律。我們批評文藝作品，不能如法官審案一樣可以援引第幾條法律來判斷有罪無罪。因爲文藝作品只有表面的形式才可歸納出一種法律來，但單單形式不能構成文藝，故形式上的法律是無効力的。這在西洋，如希臘戲劇的「三一律」，在中國如沈約的八病說，都已是失敗的明證了。原則和法律的區別在前者是說明的，後者是束縛的；原則說一件事「是」怎麼樣，法律說一件事「應該」怎麼議。文藝決不聽你批評家吩咐應該不應該，故法律的効力失了。但文藝必有它的特徵的本質；它的形式和內容儘管變，它的本質始終不會變；「是」如此的便是文藝，「不是」如此的便不是文藝。故批評家所發見的原則

是有永久效力的。我們從上面的批評史的梗概裏，已經看見好幾個文藝上的原則了。凡藝術必都是象徵的：這是一個大原則。故亞里斯多德說文藝的特徵在於「表現普遍」，孔子也說詩的性質在於「可以興」。又凡文藝都是世界的主觀的看法：這也是一個大原則。故愛迭孫說文藝的原料是「有形的實物的觀念」，而我們的古籍裏也早已有「詩言志」一句簡括的定義了。又凡文藝的美恆在於它的直接訴於想像，故嚴羽之說「妙語」，王士禛之談「神遇」，也都成爲原則了。又如柏拉圖之主「真」，本是一個原則，後經亞里斯多德別爲科學的「真」和藝術的真，便更顛仆不破，那末孔子的「思無邪」，也是文藝上一條大原則了。讀者識得這幾條大原則之後，大概賞識文藝作品時便不致有很大的歧誤了。

第二，當曉得我們的賞識文藝，完全是憑着自己的趣味的。（注意：趣味就是我們的胃口，由自己主觀方面說的。）文藝上的趣味，和宗教上的信仰一

樣，是絕對自由的；所謂強迫的信仰，實在是一個矛盾的名詞，而文藝上也決沒有強迫的趣味。我們對於一件作品，若是心裏不喜歡，那末無論批評家說他怎樣好，我們也不能相信。故批評文藝作品的標準，實在只有讀者自己的趣味；換句話說，批評文藝只有主觀的標準沒有客觀的標準。因為趣味完全是良心的，而唯良心的批評才是真實的，否則都是虛偽的。但批評家雖不能強迫讀者的趣味，却能引起或改造讀者的趣味。因為無論什麼東西若弄錯了觀點往往看不出它的美。批評家的職務，大部分就在指示讀者以正當的觀點。例如你讀李白的詩而覺莫名其妙，經批評家指點你「氣象」兩個字，就解悟它的好處了。於此，有一點應該特別注意的，就是華士奧斯所謂「趣味的創造」。因為我們人無論如何不固執，總不免要受習慣的影響，一時容易擺曉。故在文藝，每遇有新興的作品出來，不免要和讀者固有的趣味格不相入。凡遇此等處，在作者固然貴能創造新趣味，而讀者方面，也須能改造自己的趣味以相迎合。但這其

間誠然大有困難。故華士奧斯嘗作「漢尼拔之在阿爾卑斯山」；我們的劉彥和也歎：『知音其難哉！……古來知音，多賤同而思古，所謂日進前面不御，遙大聲而相思也。』（文心雕龍知音篇）。這雖一部份由於「文人相輕」的習氣，而大部份究在趣味之不合。要免除這種趣味不合的困難，又是批評家的一種重大責任，而一部份也靠「時間」。例如西洋短篇小說的體裁初入中國，大部份人都覺得莫名其妙。因為他們看慣了那種『某生某處人……』的聊齋式的小說，覺得這樣的短篇小說沒頭沒腦，又無情節，真不知怎樣去賞識；但現在這種體裁的性質已經漸漸明白，能穀賞識的人也漸漸多了。

如上所述，批評的最真確標準便是讀者的趣味，已屬不容疑義。但是告人的趣味不同，批評的國裏豈不要現無政府的狀態嗎？於是又要談到趣味的「威權」(Authority)問題了。所謂趣味的威權，便是最多數人的趣味。這種最多數人的趣味，便是一個時代的趣味。過些時或因出了一個豪傑的批評家，其說

足以改造一般人的趣味，或因社會的環境改變，突起來一種新的趣味，其力足以壓倒舊趣味，那末時代的趣味就轉變了。但是最要注意的，這裏所謂「威權」並不是「律令」的意思；「威權」與「由自」並不抵觸。這也可用宗教來比喻，當歐洲中古的時代，有所謂正教者強人信從，而以國法爲其後盾。迨經宗教改革之後，個人有信教的自由，而宗教仍不失進威權。故所謂威權，乃及於人的良心的威權，並不以什麼外力做它的後盾。這樣的威權才可以據爲批評的標準。你若要對於這種威權革命，你願有絕對的自由。但你的革命成功與否，就要看你的威權能否代替舊有的威權——即看你的趣味能否代表大多數人的趣味。由另一方面看，則凡一個時代的文藝的轉變，間接固由政治社會一切的因素促成，直接則由時代的趣味促成。那末無論那一個民族的文藝史，只無非是一部文藝趣味變遷史而已。但或者有人要問：趣味既常常要變，何以上古的文藝作品有些能較至今不朽的呢？這也很容易回答，就是那些作品至今還合着人們

的趣味罷了。其實古往今來，作家因不合後人趣味，而被埋沒的眞不知有多少呢？

於此，我們已可把「爲人生而藝術」呢或「爲藝術而藝術」呢一個問題順便解決了。我們的解決很簡單卽文藝既是藝術的一種，故必合於藝術的大原則，那是不待說的。但文藝的生命繫乎最大多數人的趣味，而這最大多數人的趣味，便是由人生中種種因素所造成的，也不外是人類一般意識的表現，那末文藝又怎能與人生無涉呢？但是我們不可把「人生」單單當做「人倫」解，也不可把「藝術」單單當做「雕琢」解，那末便知藝術和人生斷斷不能分離，既不能因人生而滅却藝術的性質，也不能因藝術而忘却人生的本原，更用不着什麼折衷說來解決了。