



文藝批評概說

黎錦明編



青年叢書

青年叢書之一

文藝批評概說

黎錦明編



3 0663 5885 8

上 海

北新書局印行

1 9 3 4

№00777

1933 12 付版
1934 1 初版

每册實價三角

812
795
3

序言

這是我從一九二九年至三一年間在河北大學教文學批評概說的一點成績，近來略加增刪，付印出來，以貢獻於初步的同好。

在我起初的志願，是想把它編成一部材料充實的批評史，但事與願違，只得把它縮小起來。近來因為讀克羅采的書，對於‘藝術表現’一門學科領悟了不少；所以在第一章，我把批評上各種術語，用他的美學觀規別起來，却是我對於本書較為滿意之處。在中間這一段簡略的大綱裏，有時把批評和美學的理論相混，也許是受人疵議的，但事實上，文藝批評的原理不外乎



211297

是美學的立場；近來有許多學者試把它牽到科學理論上去，但結果還是被拉回來了。只要美的觀念是進化的，文藝批評終究不能脫離美學而獨立，否則它永不會有成爲一種學說的可能了。

這本子似乎太簡短了，但我倒只恐怕不能‘扼要’。我所據的書不多，如森次巴立的批評史，英國批評史，格雷與斯各德合編的文學批評的方法與材料，莫爾頓的文學之近代研究，麥克杜瓦耳的寫實主義論，劉毓松編的近世文學批評以及愛遜遜、安諾德、羅斯金、克羅采等人的論文單行本。還有一部分，是借重了幾種譯本的。

寫成後，還應向兩位朋友致謝。趙蔭棠先生借給我的參考書籍，盛炳然先生替我作德文法文的指導。

一九三一，一〇，一九，黎錦明於北平。

文藝批評概說目次

第一章 批評的意義與範圍.....	1
定義——批評的三步驟——何謂欣賞——	
何謂估價——情緒的鑒別——想象的	
本質——思想	
第二章 亞里士多德及其體系.....	23
詩學之要素——後期希臘——拉丁——	
後期拉丁至文藝復興——十六七世紀之	
法國——十六七世紀之英國	
第三章 浪漫主義及鑑賞的批評.....	49
愛遜遜之想象快感論（起端一）——萊	
辛（起端二）——海段（起端三）——	

華茲華斯及其同時代批評家——聖佩韋	
——卡萊爾·安諾德·羅斯金	
第四章 自然主義及科學的批評·····	68
泰納與格羅斯——左拉——居友及其他	
第五章 印象主義的批評·····	82
法朗士——拉馬度	
第六章 克羅采的審美批評·····	90
科學的美學的基點——論易卜生	
第七章 其他各派批評·····	110
創造的批評——精神分析學的批評——	
辯證法的批評	

第一章 批評的意義與範圍

一 定義

要將“文學”，“美”，“理想”，這些名詞下一定義，為什麼時常感覺得困難？我們要解答這問題，首先得明白一種定義所根據的是什麼。文學的定義是根據作家與作品的關係及其性質標準而言的，換句話說，就是對於語言創造的一種較普遍而圓滿的解釋。歷來文學定義的含意之混雜不一致，理由就是所根據的“作品”與“作家”因時代與環境發生變展的緣故。譬之“車”我們將他下一定義為“是有輪，可以運人及物件行走的東西”，或者“是可以由人及馬拉着行走的器

具”；這種解釋都沒有錯的，但似乎總有欠缺，因為車的實質在歷史上變遷的意義被忽略了。如果我們這樣說：“車是有輪，可以由人、動物、蒸汽或電器發動機拉着以運人物行走的東西”，便覺得比較的詳盡了。許多文學定義之不能解釋圓滿。自不外乎這個道理。

“批評”一辭，因為上述關係，我們也很難找出相當的定義來。現在且陳數家說法如下，以資比較：

羅伯斯東 (J. M. Roberston) 在其論文集
中說：“批評所涉及的範圍是人類的一切智識，
祇是意見的比較和衝突。” (Criticism is a
process that goes on over all the field of
human knowledge, being simply compar-
ison or clash of opinion. —Roberston:
Essays Towards a Critical method, P. 1.) 這
說法要算是很明晰的了，但還不曾盡詳密之旨。
他並不曾說明“比較”一字的意義是什麼，是不
是含有判斷的性質？而且，批評一方面是對於作
品中的想象與情緒加以欣賞的，這意義他也忽

略了。

開姆士 (H. H. Kames) 在其批評的原素一書中說：「批評是一種有法則的科學，由正確的原理所轄着的」。(Criticism is a regular science governed by just principles.—Kames: Elements of Criticism P. 2) 這意見都把「批評」看得太狹隘了；除開那專講求形式法則的批評能代表這意見外，是不能成立的。

聖皮章 (Sainte-Beuve) 也有一個概括的意見。他說：「批評是公衆的抄手，每天將公衆的思想和願望加以判斷及表現」。(Criticism is the secretary of the public, devining and expressing every day what the public thinks or desires—Saints-Beuve: History of Criticism.) 這說法過於抽象了；而且批評並不一定是代表公衆發言的。而且他完全忽略了欣賞的意義。

安諾德 (Mathew Arnold) 有一條見解，比以上諸人精湛得多了，但也不能作概括的定義。他以為「批評是從其本身去瞭解事物的實際性

的”。Criticism is to see the object as in itself it really is. (Arnold: Essays in Criticism Vol. 1. P. 1) 那麼批評的職責只在欣賞，而不在判斷了。

近人文却斯特在其批評原理中舉了一條定義，可算能代表一般的意見；他說：“批評一字，可以廣泛的暫釋為對於一切藝術工作與以智慧的欣賞，在其結果與以價值和品格上的正確的估量之謂。”

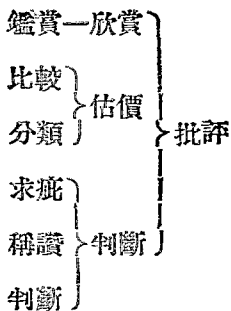
由他的見解，我們知道批評一辭中至少含有“欣賞”(Taste)和“估價”(Estimation)兩個意義了。“文藝批評”的本身性質，自然也是以這兩原素為主眼的。

二 批評的三步驟

如有人問，文學批評的要素是否盡止於欣賞與估價呢？若照格雷及斯各德二氏在其文學批評的方法與材料的系統研究，批評的意義至少含有七種意義的。他把歷來的見解歸納起來，約有：求疵(Fault finding)，稱讚(to praise)，記載(Register)，判斷(Judgement)，比較(Compa-

ri-son),與分類(Classifying),鑑賞(Appreciation)。(參看 Cayley and Scott: Methods and materials of Literary Criticism, PP. 1-3.)那麼除開欣賞與估價外,以上七種性質在批評意義上便不能成立嗎?

要回答這問題,也當加以事實的說明。批評的最早的意義原不外求疵與稱讚,但當我們執行批評時,事實過程決不會這樣簡單的。譬之甲乙二人在街上爭鬪,我們若欣賞此事時,腦中首先起着他們“爲什麼”爭鬪,“結果怎樣”的印象,然後誰是誰非,——第二步驟——估價便起了。‘估價’的意義就是酌量情形,當於‘欣賞’,及第三步驟“判斷”二者之間的。上列七種意義,如果拿這標準去看,那麼求疵,稱讚,已進至第三步驟,即等於判斷的意義了;比較與分類不過是第二步驟,其意義等於“估價”;賞鑑即欣賞,只是第一步驟而已。茲列表以明之:



據以上批評上的三步驟，再去探討歷代各種批評，便可以大別為兩類：(一)判斷的(Judicial)，(二)歸納的(Inductive)。判斷的批評者，即完全行使批評時的三步驟或偏重判斷而不盡行第一二步驟之謂。那些尊重法則的古典派批評家，所取的便是這態度，於對方情形不甚考量的。歸納的批評更正在其反面，意義僅在估價，將各種不同性質的作品加以概括或分類的說明的。前者是偏重法則，故以判斷為首；後者偏重事實材料的取捨，故注重經驗，以估價為判斷的基準。

三 何謂欣賞

什麼叫做欣賞？有什麼基準？前一問題，我們如要解答詳明，不外乎用現代科學的美學見解為主眼了。代表這學說的克羅采 (Benedetto Croce) 以為藝術是由直覺(Intuition) 產生的，欣賞的人自然也是用直覺去領受。比方一個畫家繪一張基督被難圖，賦有一種莊嚴而悲慘的美，我們要瞭解他，必得具有同樣的心情去欣賞這美。因此藝術家和批評家都是賦有直覺的；藝術和批評第一步驟便都是直覺作用。又，直覺與意識是不同作用的；直覺是知覺、感覺的活動；而意識却是固定的。譬之有一黑奴，藝術家視之為美，而常人則以為醜。這是什麼緣故？因為藝術家能用直覺去發現黑奴的自然與健康的美。而常人則習見白色；白色的美在他們心中便意識化了，所以一見黑人，意識蒙蔽了直覺活動，便只覺得其醜。

關於第二問題，且引莫爾頓 (Moulton) 在其文學之近代研究一書中所示。他將欣賞規別為兩類：(一)靜止的欣賞 (Static Taste)。(二)變動的欣賞 (Evolutionary Taste)。他說凡傳

統的文學批評，都是賦有前一種單純作用的，現代的批評却並立於兩單位上。因此，兩種欣賞實是二而一、一而二的雙關體；可以由批評者任意選擇的。前者對於文學的本身，只取其所以動人的基本原則，所本的只是過去的美學；而後者却一面回溯着過去，一面期望着未來的。（Moulton: *The Modern Study of Literature*, Chap. X11, PP. 257, 258.）從這一點上，我們再伸張其說，根據之為欣賞的兩標準。

如有人問，現代的批評已有科學的、道德的、審美的、印象的四大派別了，各原則都能作為欣賞的標準嗎？茲具答如下：

（一）“科學的見解”有時可以助長欣賞者去瞭解藝術的真實性（Reality）的。但當我們發覺一種藝術與實際不符或結構上的邏輯的錯誤時，這只是單純的知識問題，是屬於批評的第二步驟估價範圍的。欣賞既是直覺，那麼只是把心靈去享受藝術中的動人處。如我們讀西遊記，有時覺得動人，但我們對於此書的估價却另是一問題。森次巴立（Saints Bury）說要科學的批評

成爲批評，除非將“科學的”一詞免去。那麼欣賞的基準並不在乎科學不科學的了。

(二)“道德的見解”能不能作爲欣賞的基準呢？我們看見一張裸體畫，腦中覺得這是不道德的，便斥爲非藝術；這自然不是欣賞態度。道德只是一種觀念，影響於心靈，便成爲意識作用。一方面。道德意識可將居友 (Guyau) 等社會的美學者所謂社會的感覺（或社會的同情 social sympathy）解釋之。但我們要認定將社會的感覺去欣賞藝術，必須附有審美的感覺。因爲社會的感覺不是直覺，自屬不能深入藝術的本體。因此道德的也不能作爲欣賞的基準。

(三)“審美的見解”能作爲欣賞的基準嗎？這問題所難于解答之處，却因爲美的本身也沒有一致的基準。格雷和施各德把歷代文人對於美的見解概括爲純美 (Beauty)，醜 (Ugly)，莊嚴 (Sublime)，悲情的 (Pathetic)，喜劇的 (Comic)，天才的 (Genius)，旋律的 (Rhythm)，八種。(Methods and Materials of Literary Criticism PP. 135—139.)。雖然這都是十九

世紀以前的見解，仍然不失為基本的原則。迨至現代，代表美學的已有兩傾向——正統派，社會感覺派。前者的見解所本的是生物學、倫理學，後者是社會學、心理學。因此，我們可以定出兩種基準出來：(A)以美接近自然為欣賞條件，(B)以美切合社會感覺為欣賞條件。

(四)‘印象的見解’ 十九世紀末期，印象派的批評主張欣賞的意義只是在作品中神遊，與快感詠賦同等的意義。此派中人否定一切方法的、科學的、審美的（生物的、倫理的、社會的）見解應用於藝術批評。他們視批評的任務為自我的關係；所批評的對象若不合乎“我”的印象，不能使我發生快感，便認為無存在之可能。那麼快感說對於藝術欣賞的標準，只是以自我的知慧和情感的程度而定。

在以上四項的推論，我們至少認為審美的與快感的是欣賞的兩基準。亦即莫爾頓氏所謂靜止的欣賞，與變動的欣賞之意。

四 何謂估價

什麼叫作“估價”呢？估價即估量“價值”。

(Value) 之謂。明白估價的意義以前，我們必問“價值”是什麼。我們首先應把“價值”和那形成一種意識形態的觀念分開。觀念固然是人類的一種工具，但這只是暫時的，進化的力量可以將他淘汰下來的。而估價却是經濟的條件。麥克杜瓦耳 (Anthon Mc Dowall) 在寫實主義論第九章裏說：

“價值的原意是一種滿足欲望的容量。一件事物是否合我們的需要，方能定其有無價值。依照經濟學上說，人和物都是競爭的。那麼價值不但依欲望而定，而且依照欲望多少而定。”

我們由此知道一件事物，要認為有價值，必得多數的人和事實時間的承認。但杜瓦耳更伸張的說：—

“我們不要以為‘善’與‘美’本身有什麼限制與競爭；雖然他們那種不同的表現，為着要得到讚可而勢必有競爭。我們要想象，那過於普遍的美是價值低廉的；要美的價值增加，得看他的表記是否更賦價值。”(參看 Mc Dowall 的 *Realism, A Study of Art and Thought* PP.

237, 238.)

由此推論，所謂估價，便是發現這更賦價值的表記的手段。但這種手段只是單純的，必須應用尺度。文藝批評的尺度，有時因為觀點的不同，因此其所根據的學說立場也不一致。批評的派別之複雜，亦即這原因，現在我們且先將文學的本質作一估價的範圍。文學的本質有四：(一)由多數感情凝集的情緒；(二)由情緒所產生的想象；(三)想象中的理智成份——思想；(四)表現以上三種作用的方法——形式。茲將首三項作一闡明如下：

五 情緒的鑒別

(一)要怎樣才可以辨別文學中情緒的價值呢？解答這問題，我們所據的有兩方面：(A)是美學上的見解，(B)是方法理論上的見解。

A. 美學上的見解，對於一種複雜情緒中所包含的感覺，必須歸入各種美的單位。如我們讀洛神賦時，我們由作者的幻想或冥想得到所詠的洛神的形態美、舉止美、衣飾美、聲音美各種單純美的感覺，再與合神的品格的感覺，便成了

一種“純美”及“莊嚴的美”的情緒作用。又如我們讀紅樓夢黛玉焚稿一段，除開由黛玉的形態、容貌、聲音、舉止……得到純美感覺外，再從作者所描繪她死時的想象而引其她那身世、境遇的感覺，合而成爲一種悲情的美的情緒作用。又如我們讀狄更斯的賊史 (Oliver Twist)，當讀到阿力弗逃出孤兒院流亡於倫敦的匪窟中時，這想象或再現便喚起了我們的哀憐、同情、或憤怒等社會的感覺所成的情緒作用。假定我們覺得洛神賦不能喚起我們的純美或莊嚴的美的情緒時，我們覺得黛玉焚稿時的情況不能喚起我們的悲哀時，阿力弗的逃亡不能引起我們的同情憐恤時，便是作者的感覺不真實，因此便失了價值。

B. 方法理論上的見解，却是從作者產生那作品時的表現法上去估價的，如文却斯特把文學的情感分作五個單位 (Some Principles of Literary Criticism, PP. 82—107.) 雖然過事繁瑣，但作爲一種精細的藝術估價，自然是相當的。一、情緒的正確或適宜，即指作者的情緒

是否合乎他所擬的題材之意。題材中的人物是盜賊，而賦以紳士的情緒，自然失了真實性。題材中的事實是一愛情的悲劇，而賦以喜悅或憎惡的情緒，自也失了真實性。二、情感之生動或有力，是辨別一個作家或一種作品所含的情緒是否熱烈或深沈之意。高貝（Cowper）不及拜倫，因為拜倫的情緒熱烈之故；元白不及李杜，自也是同一理由。三、情感的連續與持久，係指作者將情緒表現於作品中是否完整之意。音樂上的“綿延”（Sustained）即係此旨。有許多作品在其起首顯得非常緊張，但入後便形疎懈了；這即是情緒不能持久之弊。四、情緒的錯綜與變化，即指作者能否操縱情緒使其變化之意。如音樂上的抑揚法有順（Flux）、逆（Reflux）、明（Light）、暗（Shade），都是激起情緒作用的，文藝製作亦必同此理。五、情緒的品格與性質，是指作者的情緒是否高貴之意，如羅斯金（Ruskin），在現代畫家（Modern Painters）中，所列的愛戀、敬重、讚美、愉快、憎恨（嫉惡如仇之意）、憤怒（為大義抱不平之意）、恐怖、悲哀為詩

的最高情緒，和安諾德所舉‘靜寂’、山泰耶那 (Santayana) 的‘美感’，以及同情、憐恤等，都是。反面，那種貪婪、幸福、復仇、謝恩等自私的情感以及嫌忌、輕蔑、嫉妬、怨恨等痛苦的情感便是屬於下品的。

六 想象之本質

想象是創造的必有之元素 性質很複雜。要明白其本體是如何構成的，最好作一比較的說明 茲具述如下：

(一) 想象與認識 認識 (Perception) 即知覺，係一種單純的理知作用。它的出發點是概念與實際的結合。而想象却是含有知覺作用的複雜的混合體。

(二) 想象與感覺 感覺 (Sensation) 是一種單純的心靈作用，出發點是神經與實際的結合。感覺達入心的內部而成情感 感覺與情感、情緒均係結合想象的文學原素之一。

(三) 想象與聯想 聯想 (Association) 包含形式的 (Formative) 及構造的 (Con-

structive) 兩種；性質與記憶、回憶不同，是綜合許多知覺而成的一種新作用，是想像中的一單位。

(四) 想像與冥想 冥想 (Contemplation) 是許多感覺的綜合，知覺的成分稀薄的一種未成熟的想像本體。

(五) 想像與幻想 幻想 (Fantasy) 亦係感覺作用的結合，和冥想略同，唯知覺作用較冥想為濃厚，亦係未熟的想像本體。

(六) 想像與再現 再現 (Representation) 或形象 (Image) 或印象 (Impression) 為同一作用，乃知覺與感覺的集合體，係想像中一種最重要的單位。(用 B. Croce 的 Theory of Aesthetics; 見 croce's Aesthetic PP. 1—12.)

茲進而列表以明之：

[註]實線表示直接關係虛線表示連帶關係，總之，聯想係純理知的結合作用；幻想、冥想作用亦同，不過理知本體（認識本體）的實際性較單純（即概念與實際結合力較少，換言之，即非純根據於經驗之謂）。再現則係知覺與感覺的兩重作用，或純感覺作用。再現即等於想象的本體，其所以不同者，想象較為複雜，包括以上諸種作用。羅斯金曾有言：要明白想象為何物，只須看其效果如何。所謂效果，即表現（Expression）之謂；當想象表現於文字或顏色聲音上，能達到動人的目的，便算成功了；所差者只是效果的程度不同而已。

我們要估量一種表現是否真想象（或成熟的想象），只看表現的事物與實際的差別若何。欣賞對於藝術，（即表現的事物，只是具有作者同樣的心情去領受而已；而估價，却是用經驗和科學的本身去衡量作品之謂。我們把想象與冥想、幻想、再現分開，即因為想象之力，有時幾非經驗與科學所能達到之故。如我們把福羅貝爾所寫的女性（馬丹波華荔）與託爾斯泰所寫的女性（加志夏）一比較；便覺得前者是我們的經驗所能及的，即再現或印象的，而後者却成了經驗以上之物，即所謂想象的神秘了。

想象之所以複雜，即因為他包括知覺與感覺雙方的活動之故。文却斯特把他分做創造的、聯想的、解釋的三種：“創造的”一字之意義即已表示它的複雜性了。

想象之所以別於冥想、幻想、再現者，已隱寓一種進化之意。自實際世界由科學的思攷中顯露後，我們才把想象當作一種實際經驗上的精神活動。當荷馬與維吉爾時代，實際世界尚未顯於科學中時，他們的藝術以經驗的意義論，

已足稱爲想象了。如果現今有人仍然用荷馬或維吉爾時代的經驗去創造，所表現的我們方稱之爲‘冥想’或‘幻想’；又如一個作家完全免去荷馬維吉爾所具有的神靈的感覺，或但丁歌德的神靈的意象，那麼想象便失却那神祕的成份而成‘再現’作用了。寫實主義的藝術所以稱爲再現或印象表現者，卽此之故。再現卽想象的經驗本體，進而爲純科學的立場；而想象本質的出發點却自唯心論而高據於唯物觀之上。若作如此的解釋，則想象一字的意義差堪明瞭了。

七 思想

思想是文學中的純理知原素，融合其他情感想象形式諸原素而成現代人所謂的藝術。我們去估量一種作品中的思想，有兩方面的見地：(一)把思想從作品中抽出，估其本身價值；(二)融合其他原素，解釋人生與自然或實際方面的意義。換言之，卽由藝術中去解釋實際之謂。前者是純哲學的探討，後者却是哲學在藝術本體上所發生的效驗的探討。前者是純理知估價，後者卽解釋 (Interpretation) 之意，是合欣賞與

估價兩重作用的一種最高的文學鑑賞。莫爾頓氏把解釋看作一個效驗，而用途有二：（一）從文學中取出那理想的本體（Idealization）；（二）用詩的處理於自然界（The poetic handling of nature）（The Modern Study of Literature, chap. XX, PP. 264—269.）這兩方面的意義即與前叙的意義相等。

思想在藝術上所成的作用既如上述，現在我們再進而探討藝術與思想的關係。究竟我們先有藝術而後有思想，抑先有思想而後有藝術呢？麥克杜瓦耳在其寫實主義中第八章說：——

“藝術影響於哲學，哲學影響於藝術，已成爲一種動聽而難於解答的問題了。但影響之際，都是哲學煽動起來的，笛卡爾（Descartes）的哲學給那時的國文學以重大的影響，是無可否認的；英國的洛克（Locke）影響於十八世紀的法國人，也是事實。”（Realism P. 201.）

此段很顯明的陳說思想是藝術的前身了。但麥氏又繼續說：

“在反面說，藝術給與哲學的影響，黑智爾

(Hegel) 曾有一名言剖示其意了。他說：哲學當那活躍着的生存體變老之際，才開始斑斕的繪畫着他的本身。但這話不能闡明那直接的變動；好像博物館那由生命和藝術製成死體標本似的，這話只是闡明了哲學本身的孵育。……生命的本身，在他的全部社會複雜性說，可以假定為一種思想與藝術互相調劑的汽體。給這媒介物沖淡，他們便成為一種通常狀態，思想與藝術仍然在其中互相交匯着。一切方法和效果都是很久遠的相關涉着的，那麼藝術和哲學各自跟隨着他的傳統；藝術家反應藝術家，哲學家反應哲學家……。」(Realism P. 202.)

由此便可明白哲學與藝術是各自有其傳統的，但他們的前身却都是生命的本體。他們互相關涉，互相影響；正如哲學本身的‘絕對論’與‘懷疑論’一樣，是依照進化現象而成為因果律的。

思想在文學中如何而成熟，如何而偉大；這自也是我們所必須知道的。成熟的限度，至少以看思想是否能剖合藝術表現為定。文學中的思

想與其他單純的哲學科學文字不同者，有二點：

(一) 哲學或科學文字純為表現理知活動的；文學中的思想則先藉情感為傳授的工具。

(二) 哲學與科學在叙明人生與自然之所以然，而文學中的思想則用想象去創造一件事象，再由事象中體會其本質。

思想在創作方面的效用，自與情感、想象作用不同。情感在引起一種想象對於事物的熱情與感興；想象則在操縱情感在知覺世界活動。而思想却是聯合諸作用的骨幹。它的效用主要的如(一)處理體裁，(二)聯結事實使之在想象中融合，(三)對於事實作全部的檢討與批評。凡賦有博大思想的文學，差不多都是具有以上基本作用的。

文學上的思想和哲學一致也可概分為絕對論與懷疑論的。近代文學上的無抵抗主義，理想或新理想主義，樂天主義，人道主義等都是屬於前者的；而惡魔主義、頹廢或悲觀主義、犬儒主義，神祕或象徵主義等都是屬於後者的。二者不同之點在真理之存疑而已。

第二章 亞里士多德及其體系

一 詩學的要素

亞里士多德在文藝批評界的權威及其影響，經後期希臘、羅馬、中世紀、直至十七八世紀的古典主義時期為止。治文學批評的，是不能不首先涉及的。

柏拉圖的文學批評觀出自蘇格拉底，而亞里士多德便出自柏拉圖。據森次巴立所言，他除開對於喜劇和體裁的意見不正確（大半因殘缺之故）外，其餘都極精博而值得尊重的。概括的說，他以為詩的目的在‘模仿自然’（Imitating Nature）；演說的目的在‘勸導’（Pe-

rsuade)，而勸導的效能在正確的選擇辭句。在他的詩學 (Poetics) 和修辭學 (Rhetoric) 二書中，我們所發現的以上兩大原則，差不多是一切文藝批評的根據。(參看 *Saintsbury's A History of English Criticism, Introduction P. 3.*)

詩學中最有名的是給悲劇所下的定義。他說：

“悲劇是對於動作的一種模仿，這動作必係莊嚴的，有起落，而且有一定的限度。在言語方面，必愉快的裝飾着點綴着，但在不同的部份中必發生不同的意義。它的方法不在敘述，而在動作；用在激起一般的哀憐與恐怖心，使其淨化。(Tragydy is an imitation of some action that is serious, entire, and of some magtitude, by language unbellished and rendered pleasurable, but by different means in different parts—in the way, not of narration, but of action, effecting through pity and terror the purgation of such

passions——見 Butcher's Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, 3rd ed.)

何謂模仿，‘模仿’ (Imitation) 是怎樣一種意義呢？模仿的目的物，亞氏以為是‘真實’，同樣就是‘觀念’。他又以為凡觀念都是真實，在外為真實，在內為觀念，故二物是一體的。他又以為人生中那不變動的部份，都是有普遍的價值和永久價值的；前者即真的代表，後者即理想的代表。詩人所寫的就是這兩種事物。因此，藝術即是模仿自然。

何謂‘淨化’？淨化一字，(Purgation)，我們可以從(一)倫理的，(二)美學的兩方面解釋。前者以為凡情感務必去其粗劣暴戾的成份，使之成為純淨的‘悲情’ (Pathos)；後者則以為悲劇的效率在使人快樂而非痛苦，所以情感中之過去痛苦者，務必洗鍊。兩種解釋的原意相去只差毫釐，——因為倫理的見解只道德的教訓，美學的見解雖是屬於藝術至上說的，然亦必切合一般的倫理觀。總之，悲情的效率，只是在倫理的心理以切合藝術原則而已。‘淨化’便是

解育悲情的一種藝術手腕。

何謂詩？亞里士多德把當時希臘的文學分作兩部分：詩的，講述的。他以為悲喜劇，史詩，抒情詩都屬於前者，歷史與演說等屬於後者，這即所謂詩與散文之分。但二者性質之不同，他却有一種高超的見解。他說詩較之歷史為更賦哲學意味，更高超；詩所表現的是平常的事，而歷史都是特殊的。因此，既云普遍，必有一定的規律；某種人一定有某種型式，其動作言語亦必按照或能或必須的一定律產生。所以詩在形式上可普遍化，而內容則可以廣大的發展。而歷史形式是普遍的（講述的），而內容則必記述一特殊事實，有一定的容量。以此推論，詩必是創造的，想象的，同時又是模仿自然律的。

何謂動作律或事的一致？所謂動作（Action），並不一定指人的四肢動作，亞里士多德以為‘人生即是動作’。所以人的動作以及人生的動作，如欲使其賦有意義，則必由作者的想象加以限制，使之理智化，普遍化。因此，悲劇中的情節必占重要位置，次之便是‘由動作以辨別善

惡'的人物。

詩學中所謂人物，亦品格或人品之謂；在觀衆之前，動作純然是代表人品的。美術也是這樣的；著色卽是賦畫以品格之謂。他又說，動作不是表現個人，只表現整個的生活的；有動作方使人品顯明，這不過是附帶條件罷了。

因爲動作不在表現個人，故亞氏以爲必莊嚴化。這是何故呢？他以爲悲劇的目的（亦卽詩的目的）既在模仿普遍的觀念與真實，那麼這觀念必一定是高尙的，悲劇中的代表人物亦必係高尙的。又，悲劇的目的的一面在激起觀衆的憐憫與恐怖的情感，人物必莊嚴化方能使其淨化成爲悲情。又，'事的一致'說，卽是指動作必依着情節次序而成爲一致化之意。若動作紛紜雜沓，情節亦必致破裂。事的一致卽一種規律，限制人物過份的發展的。

森次巴立教授謂亞里士多德之論喜劇是諱認的。亞氏以爲喜劇的情節是非觀念化的，非真實的；喜劇的人物沒有莊嚴性，故均屬下劣的人；它的目的只在表現醜惡，以作發笑的工具。

醜惡亦即是人生缺憾之部，即病態的，個人的，非尋常的事故，故他對於希臘的喜劇，據此見加以攻擊。（如亞里士多芬尼士Aristophanes之作，多寓惡意以諷刺雅典人及哲學家者。）他對於原有喜劇不滿，並不全因其在表現醜惡，却因其表現非永久的人生；因此喜劇失了嚴正的觀念，以故在歷史上不能久存。

亞里士多德雖定了許多文學上的規律，然只是就事論事的，並非一般現代意見所設想之甚。譬之論到做詩，他以為這不是依靠藝術而是靠心靈活動的；活動之際，詩人一切感官都失了效驗，徘徊於自然界了。他又以為最初之詩的製作是本能的模仿，這是與現代的‘藝術起于生活必要’說明切近的。同時，他對於生活也有深切的見解；以為人生最高的幸福只是心靈的發展，即是模仿自然的功能。人之所以有善惡之分，並非人性本有善惡，却是視能合不合社會律，合者為善，否則為惡。以上諸見解，雖非詩學的精華，却是永恆的，實際性的。

二 後期希臘

亞里士多德的影響，差不多成爲後代意見之矢的。他的議論多是破碎支離的援引爲各朝代的批評學說；後期希臘及羅馬的修辭學家及中世紀學者所論，幾乎都成了‘亞里士多德的渣滓’(Aristotelean Fragments)。亞氏的根據是希臘文學，後代的承繼者的根據却是詩學，材料理論範圍的廣狹差別，足以見了。屈萊頓(Dryden)有言：‘假若亞里士多德能看見我們今日悲劇的形式一至於此，他一定把他寫詩學的原意變更了。’

後期希臘批評家，茲擇其較重要者。分述如下：

解釋(De Interpretatione)係當時較重要之批評書籍，軼其作者姓名。劍橋大學教授羅伯慈(Prof. Roberts)將其改輯名體裁論(On Style)；其中以關於討論表現方法一章爲精湛；純粹係一種用以講解作文的修辭學書；中也有間及批評古典的文字。

德恩里莎斯(Dionysius of Halicarnassus)，是一居於羅馬的修辭學與歷史的教師，約

生于紀元前五十年至七年間。他和亞里士多德、朗琴拉士 (Longinus) 同列爲希臘批評文庫的重要典籍。他對於體裁和文法構造都是前人的見地；其主要的創說只在怎樣應用正確的辭語。他說：“凡美麗的字都是由美麗的成語來的”，因爲“沒有音律的文句將必從那齊整的作文中芟除的”。他的意見一面出自柏拉圖，給後繼的修辭學家深有力的影響。

蒲魯塔熙 (Plutarch) 與盧辛 (Lucian)。德恩里莎斯以後百年間的批評，多半是修辭學家的勢力。他們雖曾一光復批評的學說，但都缺乏條律。布魯塔齊即其一例。他的文字只是‘半批評’的性質；見解也平泛無奇，充滿了道德的褒貶。盧辛亦係一修辭學家，較不同者只是沒有道德的觀點；他對於歷史甚具研究工夫。他以爲歷史 (Vera Historia) 的意義大半是‘奇地騷險’的批評；辭學 (Lexiphanes) 不過是從成語所蒐集的資料。

郎琴勒士 (Longinus) 是與亞里士多德同等淵博的一個批評家，約生於紀元後二百五十

年，他因為論卓越（*On the Sublime*）一書而始聞名的。此書受影響於何時，殊不易攷。它的文辭極粗，所叙多關於希臘文學的知識，另一部分是涉及紀元後三百年間的社會狀況的，所具的見地與前人完全異趣。他對於批評主要的見解是“鑑賞，”所論各節，都是依據下二點出發的：（一）卓越的性質，（二）讀詩怎樣享受精神激動（Transport）之樂。他又以為藝術必明晰，並且要賦有‘異境’（Caveat）。他的見解一面持古，一面帶有浪漫派的氣習；所論荷馬史詩與德賽一文便是用這態度立言的。他又說：“美麗的文辭即是思想明快的結果”；對於批判一字的意義是“長久未決之懸案所鑽研的最後表決”，似此不含真理見解之句很多。他將荷馬、莎發科里士、台姆遜士（Demosthenes）阿拍朗留士（Apollonius）、伊昂（Ion）等詩人別為有錯誤的與無錯誤的，所以，他的批評也不外乎是修辭學的。

後期希臘的批評家，除上述數人外，多無甚可說。後繼的修辭學者如里班留士（Libanius），

胥彌修士 (Themistius), 裘利安 (Julian) 等, 都沒有十分重要的價值; 君士坦丁堡的文化期 (Byzantine Times), 最負聲望的佛修士 (Photius) 的圖書管理學 (Bibliotheca) 一書, 比較的風行一時。至于給後代有何影響, 却很難斷論。郎琴勒士的著作曾刊於六世紀中葉, 迄至十七世紀, 已很少有人注意了。

三 拉丁

拉丁的文藝批評多影響於十七八世紀的古典主義者, 其性質較後期希臘無甚差別。其發生期很晚, 瓦羅 (Varro) 的散文昌盛期, 方有文藝批評一名詞, 但他所留給後人的文字, 除開拉丁語研究 (De Lingua Latina) 一書有小部涉及批評者外, 其餘賦有批評性質的却很稀少。其他諸散文家, 可述者也只數人:

(一)西塞羅 (Cicero) 他的演說文很多, 但資料都很稀薄。關於批評, 他所根據的也大都出自修辭學。他的主要見解是出自他的同時散文家盧克里修士 (Lucretius) 的教本。重要的部份, 却是在辯論學方面, 所以賦有實用的性

質。他以為辯論不但注重形式與聲音，亦必瞭解生活，以期教育的功用。他又以為修辭學的功用在使哲學收實效。對於詩，他以為只是一種正當的娛樂，兼具教訓與娛樂雙方的功用。羅馬的批評家注重實用與紀律，由此已可見一斑。

(二)賀拉士 (Horace)。賀拉士在拉丁時代的批評是重要的一人；他的批評的全部在他的致貝索書札 (Epistle to the Pisos) 一小冊中。此書由後人改名詩藝 (Ars Poetica)。拉丁文藝批評到了這時期，方才脫離修辭學的範圍，成爲一種創說。賀拉士在書札中不但教人注重法則作詩，而且對於詩的品格，詩人的個性也有見解。他以為作詩的取材——“性質相同的事物不應同時並用，”以避免讀者的困憊；又，“作者應當選擇他的力量所能及的材料，”但不是勉勵“凡詩人所能想到的，便都應當寫爲詩。”“文辭和音韻應嚴整，”要“避免那些令人嫌惡的題材；”“詩的效能在教導與愉樂並存。”這些見解，據森次巴立言，只是一些“動聽之辭”；他還有許多淺薄之處，在詩藝中他取了亞里士

多德的方法，把戲劇上的原則應用到詩中來，而只得其皮相。他還有許多武斷之處。他說：某種音韻方能寫某種詩；希臘神話中人物的個性都是一般性格的（如 Achilles 與 Media 賦有同等性格）。他以為凡戲曲都只限五齣，不能增減等意見，都是異常空泛的。賀拉士的批評原則是過於嚴謹，完全執着於古典上的材料而不變；然而他給文藝復興至十七世紀各國的影響幾乎是與亞里士多德同樣的。

（三）昆第齡（Quintilian）。賀拉士以後，拉丁批評家如皮屈朗留士（Petronius）曾引起十七世紀的學者注意外，最重要而影響最大的是昆第齡。他的演說之規律（Institutes of Oratory），完全是以他個人的才智所成的著作，不但具有充足的專門知識和實際經歷，而且保持着滑稽的風格，正確的見解，在當時那愛國思想中獨據高卓的地位。當時一般人對於修辭學的解釋是“文藝教育”；昆第齡却有進步的意見了，以為它只是專為“訓練繕寫與辭令”的。他又以為一個好的演說家是實用的，且宜具有批

評家的頭腦。他所批評的希臘拉丁諸作家，且不論其根據是否正確，但完全是純文學上的見解，在他的後五部著作，給文學批評以有系統的處理。對於辭句，昆第齡不甚注意；他說“要辨別詞性的錯誤是異常困難的工作。”他評判古代的作家取鑑賞的態度——自郎琴勒士以來，差不多他是第一人，很少在修辭學立場發言的。他把荷馬、維吉爾同時並論，列為狂縱的作家；羅丟士 (Apollonius Rhodius) 只是一個“僅有抑揚的辭句的庸才”；對於西阿克里圖士 (Theocritus) 都讚美不置，但稍嫌“粗陋而村俗”；而亞爾軻士 (Alcaeus) 却“過事冶艷”；阿斯齊洛士 (Aeschylus) 便“過於虛靡誇張”了。昆第齡給上述作家的批判，這自然都帶有傳統希臘批評的見解，然却另具有風味，大概因為環境趣味不同之故。當時羅馬的哲學與宗教觀 是可以在他的判斷中看出來的。

四 後期拉丁至文藝復興

後期拉丁的批評家，幾留士 (Aulus Gellius) 與馬克洛貝士 (Macrobius) 等，雖有

類似的批評文字，但沒有何種價值。到了中世紀的黑暗時代，差不多所謂文藝欣賞，幾乎滅絕了。五世紀時，開貝那 (Martianus Capella) 發明‘七種用字法’ (Seven Liberal Art)，繼由僧正詩人亞伯林那留士 (Sidonius Apollinaris) 用作比喻體的修辭學，輾轉應用至一千年之久；還有一種根據‘辭源學’的文藝批評，出現於六世紀，為福井修士 (Fulgentius) 所著。七世紀有一辭典家哀悉多亞 (Isidore)，略有批評性質之文字，但都不足重要。總之，羅馬的批評幾乎完全建設於修辭學上的，所具的只是“倫理比喻的解釋”罷了。

至十三世紀，值得注意的是但丁的‘De Vulgari Eloquio’一書，含有很複雜的批評意味。在這時期起，文藝批評對於自然的神祕才發生興趣。但丁不但開這種對象的端緒，同時能應用意大利的方言為辭藻，幾乎是科學化的有條理；而且能把它做成一成新創的，完整的形式。因為此書的影響，文藝復興時的意大利產生了兩個較重要的批評家：(一)魏達 (Gir-

olamo Vida), (二)巴特里茲 (Patrizzi); 前者是當時的新古典主義的代表, 後者却是一個倡改革的。魏達主張嚴格的仿古; 尤其是崇拜魏吉爾; 至開斯帖維屈 (Castelvetro) 與斯格里支 (Scaliger), 戲劇上的三一律便創設了; 將‘事的一致’推廣為‘事, 時間, 地位’三單位。明頓那 (Minturno) 開始將詩歌的對象作為哲理的探討, 影響於英國西德烈 (Sir Philip Sidney) 者甚大。一方面, 巴特里茲却是柏拉圖主義者。在他的詩談 (Della Poetica) 中, 說“一切題材, 只須用詩的處理法, 均可入詩”; 他和與他同派的批評家, 雖仍不失為古典主義者, 然卓然有新見解的。這時期的西班牙的戲劇與法國的散文, 受他們兩派的影響是很大的。法國的‘昂星社’ (Plaiade 最早的沙龍) 中重要批評家龍莎 (Ronsard) 與杜巴列 (Du Bellay), 波以牢 (Boileau) 等完全出自一轍的。在英國: 依利莎伯時代的批評也從此點起, 將詩歌作具體的研究, 排斥了專在形式上的見解。

五 十六七世紀的法國

法國批評文學的奠定，是龍莎、杜貝列、波以宰的開端；在其先，雖有少數古典學者及修辭學家，但都不能代表其本國精神。龍莎的讚歌（Odes），即係受了巴特里茲的影響，對於古典形式派所下的改革。杜巴列亦發表法國文字的維護及闡明（La Defense et Illustration de la langue Francaise），也是一篇精彩的批評文字，從這篇短韻文裏，他把法國文字的價值提高，盡量採納希臘、拉丁文作其模本。到了十七世紀，因為沙龍和學會（Académie）提倡的結果，文學批評才開始發達。當時最重要者有三人：

（一）賈卜齡（Chaplain）他的批評完全得影響於斯格里支、開斯帖維吉及魏達諸意大利批評家的，一方面又滲合了當時的上流社會的紳士及貴婦人的見解。他的評斷有時雖很武斷甚至錯誤，但所具的綱領都是純學術的；他又把斯格里幾創設的三一律闡明了，使其普遍的應用於劇作家。他一方面在學會中提議創設了法國字典，又作了一篇評論柯奈爾（Corneille）

的名詩西特 (Le Oid) 的文字。他是純粹一個中立派的人，所以在當時很受盛譽。

(二)波以牢 賈卜齡代表十七世紀前期，波以牢代表了中期。他一方面是詩人；更嗜好邏輯及理智的學術的研究。他應用羅馬賀拉士的方法，用詩體作詩藝 (Art Poetique)。詩藝中主要的信條是：(A) 他以爲詩和植物的門類一樣，可以分別史詩、悲劇、抒情詩、牧歌等重類；而每一類都賦有特別性質，可以從中定下許多不同的規律。(B) 文學創自人生，其本身決不會完全不同；沒有凡悲劇都是理想的，不過理想的悲劇，只從其中人物的性格的不同去定論。凡作家都必依照這規律去寫作，方克臻偉大。(C) 凡藝術家必係理想的人才，這是規別他的作品的價值的函數。他可以導我們去享受美；美的本身便是真理。(D) 他以爲自然的意義只屬於人性的自然律，不是專門指那種美麗的風景的。藝術家自必曲意模仿，以完成這種意義。希臘羅馬的文學所以偉大，亦即能達此旨之功。(E) 但一切自然並不能完全入文學題材的；悲

劇的作家便只能模仿普遍；悲劇中的英雄必含有國民性及歷史上的意義，他是人類的最高代表，是一種典型人物。凡那種有強烈的個性的喜劇式的人物，都非其宜。(F)對於文藝技巧上的意見，波以牢反對那種機械式的作法。他以爲凡大作家是天才與智慧的合體，僅有智慧決不會偉大的，但沒有學識的天才也是廢物。他還有一篇敘事詩 'Lutrin,' 其中也論及文學，他說文學必引起讀者良好的感覺；所含真理必係代表大眾的信念；體裁亦宜清晰入目，等等。總之，他的主張都適合當時一般人的信念，而且開了十八世紀批評界的新傾向。

(三)費依龍 (Fénelon) 波以牢以後，成了評壇的權威，卓絕於十七世紀後期的是費依龍。他大半的批評見解，出自他的致學會書札 (Lettre à l'Académie) 中。他承襲了賈卜齡的提議，主張法蘭西學會完成了大字典，將文法、修辭學、詩學、語言及演說定下規律。他對於文學形式的主張，却具有改革的意見，十八世紀及十九世紀初期的浪漫運動，一方面是他的意

見所引導的。他反對軻奈爾和拉辛 (Racine) 一派的悲劇；他以爲它雖賦有動人的力量，但缺少真實性。對於當時法國文學的缺少詩素，他異常悼惜。他主張悲劇的作者，應一反古典派的作法，將悲劇中的英雄賦以實際性。這些主張差不多是異常徹底的。費依龍還著了一本教科書 'Télémaque'，是專爲青年人寫的，對於教育有深湛卓越的見解。

此外，這時期的散文家，諷刺文作家對於批評都有許多零整不一的說法。如巴爾紮克 (Jean Louis Guez de Balzac)，雖然和賈卜齡的主張相仿，但影響當時亦大；波賽 (Bossuet) 是一個卓越的歷史家，體裁家，對於政治、經濟學說均有創見；文學批評方面也是與賈卜齡同體的。

四 十六七世紀之英國

意大利文藝復興的學說，和法國古典主義的影響在英國批評上劃分了兩時期。文藝復興時英國語方確定形式，然而文學方面的著作多半還使用拉丁及法國語。到了軻克士 (Coxe)

與維爾遜 (Wilson) 出，才開始用撒克遜語寫評論。他兩人都是修辭學家，但維爾遜却不完全效法拉丁，而將他的創見放在他的修辭法、(Arts Rhetorike) 裏。他將英國的通俗語加以洗鍊，應用于作法中，又把喬叟 (Chancer) 及其同時代的詩句作為材料。

這時期較重要的批評家是阿士康 (Ascham)；他應用了意大利的修辭法，寫了校長 (The School master) 一書，論及教育問題以及對於詩歌散文的意見。阿士康是一個偽道的文人，忌諱傳奇式的文字，而對於古詩韻，却具有卓絕的解釋與主張。他倡導意大利文藝復興的精神；依利莎伯時期詩歌的意大利化，完全由他所啓的。阿士康之後，英文學的形式體裁方確定；繼起者如加斯軻因 (Gascoigne)、布祖那 (Puttenham)、布洛卡 (Bullock) 等，開始於韻律之研究。加斯軻因的韻文作法講義 (Notes of Instruction Concerning the Making of Verse)，是將英國成語應用於詩中的首聲。布祖那便在英詩藝 (Arts of English

Poesie) 中講到作詩的材料及潤句；並把它們分別門類。巴卡羅是英國第一個文法家；韋伯 (Webbe) 是首先將拉丁韻律應用到英詩中來的一人。

到了十六紀後期，英國的文學批評便開始和哲學相結納了。首倡者為西德烈 (Sidney)。他私淑柏拉圖和意大利文藝復興的明頓那，作了詩歌的擁護 (Defense of Poesy)；他重視詩的浪漫性，以為詩應與自然同化；詩人是預言家，同時又是詩句的製作者。他從希臘、羅馬、及中世紀、文藝復興的大詩人論至喬叟，高韋 (Gower)，說他們都有他們的哲學，希臘的哲學家都能詩，而詩人同時又是哲人，希洛多塔士 (Herodotes) 的歷史是從九繆斯之前作成的。他把模仿的對象分為“神聖的”與“哲理的”兩種；把詩分為“英雄的，”“悲劇的，”“喜劇的”三種。詩的優劣，他以為不在韻語之佳否，而在其是否真詩。謝諾芬 (Xenophon) 與喜留多拉士 (Heliodoros) 同時是詩人又是散文家，就因為他們的散文同時是詩的。對於本國

的詩，即屬喬叟，他都施以攻擊，理由是缺少一種新規律；又以為英國的詩宜具有‘古代的’與‘現代的’兩方面的原素。前者以量勝，後者以音符、音標、旋律的講究勝，而同時必“莊諧並重。”和他同時代的但宜爾 (Daniel) 作詩韻維護論，哈林頓 (Harington) 作詩辯，都是給古典主義的形式講求下非難的。培根 (Bacon) 對於詩亦有卓見。他的詩論 (On Poesie)，一方面可以看到他那多量的學識，和優美的文體。他以為“詩歌只是一種體裁的風格，專賴語言的技巧，於時代是沒有關聯的。”和他同時的斯鐵林 (Stirling) 作詩人的責難 (Censure of Poets, Ancient and Modern)，給維吉爾、奧維德 (Ovid)、賀拉士以稱讚而非難盧辛和斯格列支。他不贊成將真理作詩的衣飾，而最令人愛好的詩句每多是不容於真理的。他不主張過重辭藻，因為它是束縛詩思的。

到了十七世紀初期，英國批評的風尚又轉向極端的古典主義了。瓊生 (Ben Jonson) 的詩童 (The Poetaster) 為其代表。他對於古典

有深博的攷究；而於但宜爾、西德烈、斯賓塞 (Spencer) 將哲理釋詩及他們的在韻律上的意見均不贊同，因為過於否定了古典文學本身的意義。他贊美法國蒙祖尼 (Montaigne) 的機智，對於莎士比亞都施以貶調。如莎氏的裘利亞凱撒，它的題材是不合歷史事實的。他的見解，多半是由廣博的學識立場發言的，自然缺少一種創見和改革的精神。

此後的英國批評，又直接受到法國十七世紀的新古典主義的影響，繼續了約翰生的一轍。這傾向在戴維南 (Davenant) 和哲學家霍布斯 (Hobbes) 來往的信札中可以看出來。而重要的代表都是屈萊頓 (Dryden)。他的批評取法於郎琴勒士，重視古典法則，對於前一代浪漫劇，多所非難，這在他的論詩劇 (An Essay of Dramatic Poesy) 中可以看出來。從這時期起，貝席 (Bysshe) 著英詩作法，吉爾頓 (Gildon) 著詩歌作法全程 (Complete Art of Poetry) 以及威爾士推 (Welsted)、但尼士 (Dennis) 等都是精於詩藝的；對於這一時代的英詩歌的

精萃多所發揚。

英國近代批評精神的興起，以愛滋遜 (Addison) 的想象快感說為開端，但一方面他又是嚴格的新古典主義者。在他的旁觀報 (The Spectators) 的論悲劇篇中，列舉米爾頓的失樂園為違反悲劇的性質。他本著亞里士多德及賀拉士 (Aristotian-Horatian View) 的見解，說悲劇的結束是悲情的，而失樂園却是喜劇的，係其非難之點。

批評論文集 (The Essays of Criticism) 及詩銘仿作 (Imitation of the Epistle of Horace to Augustus) 的著者蒲伯 (Pope)，也是新古典主義的重要代表，但却不拘泥於法則的批評；他說：“將亞里士多德的方法去評判莎士比亞，等於將一處鄉下人的陳見去測度他處人一樣。”同時他對於那哥梯式的建築 (Gothic architecture) 美，指為是愚稚的；詩人藝術家應以普遍為標的。但他的實際工作，如譯荷馬的史詩、賀拉士的詩銘、魏達、波以罕的評論，都與他的信條無關。他一面“注重平常的

事，”一面在詩歌的技術中又說：“這隨着自然，不要談那種反自然的，冷如冰雪的瑣屑。”雖然如此，然而他的文筆之深雋，含蓄之豐富；對於理由上評斷之公允，實是輝照一時的。

英國新古典主義的興盛，蔓延了兩世紀；到華茲華斯（Wordsworth）之際，方始一致傾向着現代精神。在其前，約翰生（Johnson）的詩人傳紀（The Lives of Poets）已對於詩的生命及詩的效能，均有新穎的見地了；然而還不曾標榜着一種信條。美國現代精神的批評，其淵源出於盧騷的影響；由浪漫派詩人的提攜而出世的。

在法國，這不用說；改革思想之力量，已至動搖了社會的基礎。然而浪漫派文學運動，到十九世紀初期方顯出原形來，一方面，德國的狂飈運動，也先在法國形成一種力量。萊森（Lessing）和赫德（Herder）的創見，也是現代批評中的一起點。我們回顧這一千餘年，可見到亞里士多德的力量；誠如中世紀的教士所言，他和維吉爾是同被視為魔法師，他們的著作等如

一種巫書，其統駁民間之久，可想見了。

第三章 浪漫主義及鑑賞的批評

一 起端——愛遜遜之想象快感論

浪漫主義的批評之別於法則的、古典的批評者，即不執行任何規律的判斷，而應用哲理的鑑賞態度之謂。它的學說大半以笛卡爾、洛克、盧騷、康德，與當時的心理學為依據而首先表現於批評理論的，即想象快感論（Pleasure of the Imagination）的作者愛遜遜。一方面，和愛氏同時代的法國批評家波以宰與費依龍，對於以古典法則執行批評也表示抗論，在他們的理解中，也可以窺見現代批評潮流之源始。蒲伯

雖是一個重要的古典學者，然而對於法則的判斷也是執着反面見解的。至十八世紀末葉至十九世紀初期，便是此派的全盛時代了。

愛遜遜氏的想象快感說，即以心理學說去解釋文學的。他說：“視覺是一種將觀念供給想象的知覺作用，所謂想象或幻想的快感，即由知覺從實際形象所喚起的快感之意。我們用美術、雕刻、描寫或其他方法，將目前的實際表現，當時的心裏便喚起一種與實際相合的觀念。假若我們沒有由感覺喚進心來的影象，自然不能發生幻想和想象，但感覺接受了影象以後，我們便有一種力量將其保留，變化、混和，使其成為許多形態的意境，以期於想象的構成……”(Spectator 411, ed. cit. III, 394.)

以上所說，便是所謂創造的作用，批評的起點。他又論及表現想象本質的藝術是較實際為低，雖然它們的價值是互相藉助的。(Sp. PP. 401—409.)他又說及想象快感的第二種作用是由記憶相混合的，相製造的，在藝術描寫上是通用的；又說及觀念的聯合在想象中如何重要，一

個詩人應如何的借重它。他又論及想象快感在描寫上的理由，例如米爾頓所寫的樂園較所寫的地獄為動人，因為樂園曾在我們的意識裏喚起一種神祕的衝動，因此，一個詩人是必以實際為藉證。莎士比亞之卓越，亦即因為能喚起大多數普遍的想象之故。在一個優越的歷史作家的著作裏，我們能看到實際的一切，也是這緣故。(Sp. PP. 409—420.)

想象的快感就是詩人的實現世界，這即愛遜遜所論的範圍。因此批評的功能，自亦必借重想象去瞭解藝術，再去估量其價值。鑑賞批評的意義，自不外乎此了。據森次巴立言，他雖還不曾說明詩在想象上作用的效能若何，但他對於想象的定論，却是開始現代批評觀點的第一人。

二 起端二——萊辛

愛遜遜氏以後，歐洲及美國的批評還是在新古典主義的範疇裏。到十八世紀中葉，德國的文學由萊辛起，開始了新的方向；新的批評學說，也由他的拉孔論 (Laocoon) 中現出端

緒了。

萊辛以爲文學藝術的目的只是娛樂。在拉孔論中，他首先便說：“希臘的雕刻除開表現美以外，毫無其他。希臘人的美差不多是低級的，由那種偶然的題材與習作所擬就的。他的工作的吸引力完全依賴表現題材的完整，而且他是那樣的真實，僅希望其賞鑑者從他們那枯槁了的心境裏，由他巧妙的工作引起一種相似的印象。他除開達到這目的外，無他更寶貴，更高尚的事物了。”（參看 *Laocoon* § 2.）

萊辛以爲表現形態的美便是藝術的目的；同時，最高標準的美便是藝術最高標準的目的。但最高的人體美，是必經過作者的理想的；理想有時可以從那種粗製的作物中發現，但不能賦在那沒有知覺的植物美上。因此，風景畫家不能稱爲藝術家即因爲不曾賦有理想；他們的工作只是憑手與視覺，在他們的工作裏，毫無發展天才的餘地。（*Laocoon* § 31.）

萊辛又以爲理想的美不但在形式的理想，而且應當賦有新穎的見地，使之成爲永久的表

現物。假若純係色彩的鋪設，自然的事物便不能真實的印於作品之間。(Loacjon § 22.)

由上數例，已可以見萊辛對於藝術的觀點了。雖然他的見解近似柏拉圖的理想觀，然而由‘拉孔’的欣賞得來這樣的批評結論，在當時已算最新進的了。他又進而把拉孔的雕刻和魏吉爾在愛以里德 (Aenied) 中所描寫的拉孔比較，將雕刻的美與詩的美分辨出來。他以爲詩是“有時間性的和諧的音樂，”美術便是有“空間性的形式與色彩。”所以詩人所表現的真實，是一種有形式的進行的動作，其中相異的事物也都用時間的程序去排比；而美術家所表現的真實，便是有形式的固定的動作，其中相異的事物同時佔有空間，其相同之點即無論詩人與畫家都是‘間接’描摹事物的。

詩人的工具是言語文字，關於這問題，萊辛也有一段精湛的見地。他說言語是一種記號，由我們自己採取的；藉此，我們可以將實際事物現露，如自然現象所顯露的事物一般。這是語言文字本身的力量，不是詩本身的力量。詩人的目

的不但以清晰，以能使人瞭解便算成功，還應當激起我們靈動的觀念，使其切合於實際狀態，以至使我們渾然忘却這是文字的作用。(Loacoo: § § 16, 17.) 其他萊辛的批評文，以劇學 (Dramaturgie) 爲最重要，他之論英莎士比亞的卓越差不多賦有超絕的見地。他以爲莎翁之偉大，即更較他人能切合亞里士多德 ‘模仿自然’ 一原則的。

三 起端三——海段

在十八世紀中期的德國，和萊辛同負盛望而具有卓絕的批評才能的是海段 (J. M. Herder)，他是著名的美學者彭加頓 (Baumgarten) 的門徒。關於詩歌的研究極廣博，如莎士比亞，普通的情歌，希伯萊詩的精神，原始的詩歌等，無不涉獵，在當時，他是被譽爲德意志的亞里士多德的。對於詩歌的解釋，他和意大利的大美學者維可 (Vico) 一樣的見地。他以爲詩是人類的母音，同理，花園早生於耕種的土地，繪畫早於書寫，歌謠早於講說，交易早於營商。古人的生活較我們爲安適，他們有餘裕的時間去

跳舞，在甯靜中去思索，張着唇去拚那些流動的音。他們的言語只是表情；除開事物的影象外，他們不懂得旁的。(Kreuzzuge des Philologen, XII 145. 現據 Croce's History of Aesthetic, Chap. V, P. 251.)

海段又論及史詩與歷史有何區別。他說史詩不僅在描寫事件的發生，還應描寫它的全部狀態，且應表現事件發生的必然性，及其周圍的人物與靈魂。荷馬時代的上帝是被視為統轄宇宙一切的，故必然的賦與詩人以情緒上的魔力。沒有奧林辟克以上的神的活動，地土上便也沒有可需用的事物開始生存了。荷馬詩中那神祕的西方海中的島（希臘），是適合於他的英雄的遊歷，適合於構成他的詩的計劃的。但丁的地獄與天堂之構成，自然也是同樣理由。所以藝術是一種形式；它教練而且統轄着想象及人的各種才能；它創造歷史，而且創造史前的上帝與英雄，澄清那些愚頑的想見和人與地獄閻王魔鬼、妖龍的寓言，以及貶斥那限制一般愚人那無邊際的空想的。(Kaligone, PP. 145.—150.)

他受了里伯來慈 (Leibniz) 的連續律 (Law of Continuity) 哲理的影響，把娛樂與真實，美與善看為許多單純活動的等級。例如他把視覺的快感看作真與善的協作，知覺早就把它們連接了。快感與痛感即等於說真與善感，換言之，就是我們對於自己的有機作用都能自覺，對於一種良好的事與以保存，對於傷害避免之謂。(Kaligone PP. 31—55.)

這是海段對創作作用的解釋。說到‘欣賞，’他也有一段見解，以為它的作用並不是單獨一個人心靈的才能，却是我們判斷時的一種對於美的慣性的注意。詩人之所以為詩人，不在他的心靈，却在他的知慧。

海段雖然把藝術完全作形而上哲理的解釋在美學上占有重要地位，同樣也不能不視為當時一種新穎的批評學說；雖然比他更概括的還有康德，然而在文學批評上較接近的還是他。他的學說助長了批評的任務，使之臻於絕對鑑賞的地步；而造成德國狂飆運動的主要影響者，除開萊辛，自非海段莫屬了。

四 華茲華斯及其同時代批評家

華茲華斯在英國現代文學批評之地位，一如萊辛之在德國，蠶俄之在法國。他對於蒲伯那種純古典意味的詩風感覺得深切的枯燥，他將從法國大革命得來的熱情與反抗的思想，擴大而為浪漫的文學運動；所以，他對於詩的見解，幾乎全是新穎的。他以為最好的詩是出自鄉間平民社會的；在他的抒情詩集的序言(Lyrical Ballads)中，表示得很明白。

他首先否認將古韻入詩，否認詩應受何種技巧上的限制。他說：詩人作詩，除開給與人類一種快感的知識外，毫無其他限制。這種知識是和律師、醫師、航海者、天文家、自然科學家不同的，是個人的。詩人與實際影象中間沒有任何阻礙，而歷史家傳記家都有千數種東西阻礙。

因此，批評家對於詩的評判，必另具有新見地了。從前一切評判的基準，如詩的形式的要素——組織、韻律、辭藻等，華茲華斯認為都不足為評判的主眼。詩的最優美最使人娛樂的品

格，不是韻律形式造成的，而是想象的力量造成的；想象是切合實際的，故詩人爲求得實際的形象，必有操縱想象的自由權。而過去的韻律，都是專限止這種自由的。批評家所認識詩人之優美，也就只這一點；不過批評家應較詩人爲專門化——因爲詩人爲詩，目的只在訴於普遍，而批評家却宜具有卓越資質的讀者的頭腦的。

在論文補編（*Essay Supplementary*）之中，華茲華斯也論及古典法則批評的缺點。他以爲目前的批評賦有一種潛勢力，隱示着一般作者必依照某一種欣賞的態度去創作。但一個偉大成功的作家，除依照此欣賞的標準傾向外，必另外創造一種新的欣賞的原則。雖然他免不了受傳統的影響，但不宜被傳統所限，而必須另開道路。

所謂宜有新的欣賞（*Taste* 或釋爲趣味），便是對於舊形式的革命，新原則的創造之謂。華茲華斯本此旨去作詩，所以浪漫派的風氣一開，而成爲十八世紀輝煌的英國文學。

與華茲華斯同時而更精湛的批評家辜勒律

已 (Coleridge)，却是集華氏的學說的大成者，整理者。一方面，他用了由大陸影響來的新批評學說的見解，開闢了英國的批評的新紀元。他的要著文學評傳 (Biographia Literaria) 是受了萊辛和歌德以及華茲華斯的影響的，把文藝批評上的主要點闡明了。如想象何以別於幻想，抒情體何以別於敘事體等原則加以精細的論列。他又引了萊辛對於莎士比亞的研究，擴大而說明之。他把莎翁所以偉大之點指示出來，以為不過是極端的真實於自然；法國的拉辛與軻奈爾等古典派悲劇家還不及莎翁之能切合亞里士多德的主要原則。雖然他還不曾把莎翁的依利莎伯時代性說明，是其缺點，然而將莎翁的真價闡述於英國評壇之前，却是他為首。此外，他又將康德的哲學介紹到英國來，使那為盧騷學說所激起的思想界一變而為冷靜。同時以散文著稱的蘭姆，有兩篇論述，——桌話 (Table Talk) 與告別 (Fare-well) 均含有許多批評學說，也足以代表當時浪漫主義的傾向。他沒有一致的主張，評判作家也沒有一定的準繩，所

以被稱爲‘玄秘主義’ (Occultism)。他在桌話中說一個作家的作品如在當時是不可讀的，而實際却是賦有永有價值的；“他們對於書本知識的稀薄，還不如我們的一個女朋友。”這些無據的主張，是以看到浪漫的傾向一斑。他論到詩、體裁、趣味，雖含有不同的經驗，然而只是缺少實據。亨特 (L. Hunt) 的論但丁和其關於“想象與幻想”的討論，也足以承愛遜遜之後，輝煌於十八世紀。文選 (Selection) 便是代表作，中以論詩人的機智與幽默 (Wit and Humour) 爲上品。提到詩，他說：“詩是真理，美和力量的熱情之表白，以想象與幻想去裝飾它的概念，一方面將語言融會那變化與一致律。” (Hunt's Selection P. 51.) 他之論斯賓塞、馬洛 (Marlowe), 莎士比亞以至雪萊、濟慈、均以想象測其價值，理解之深，在當時實是最有價值的。他說斯賓塞的仙女賦之不偉大，因爲它所寫的事物只是幻想的，如在夢中；而浪漫派詩人中，却以辜勒律己爲最成功，因爲他的詩，除開固有的想象原素外，便無他物了。

與以上諸人同代的赫慈立特 (Hazlitt) 也是一個代表的倫敦系批評家 (Cockney Critic); 他和辜勒律己一樣，是發現許多批評原則的人。雖然他論證之不據事實和錯誤，以及知識之不完全適為其大病。他的英國詩人講義 (Lectures on the English Poets) 中所論，瑕瑜互見，足為代表。其他評文集如喜劇作家 (Comic Writer)，伊利莎伯朝文學講義 (Lectures on Elizabeth) 二書較佳，其精采均集中於內。至於批評理論，也是屬於“玄祕派”的，均係自創，談到詩，他說：“詩歌有其本身的永久的烏託邦……，它的力量在它的羽翼上，它的要素只是空氣……。我們若去其疵病，即無數時光之後，亦可見其本身不朽之價值。”所謂“詩人，一面要將愉快賦與一切，一面要同此意義創造。”如此等類之見解雖不是成熟，但天若假以長年，賦以較良好之境遇（因為赫茲里特以窮困夭死），則將來之造境，也許不下於亞里士多德與朗琴勒士等輩的。然而浪漫派批評，亦可由此窺其大概了。

其他次要的散文家如狄昆西 (De Quency), 馬考萊 (Macaulay) 及勃萊克 (Blake), 均有各自的批評學說; 雖然浪漫主義之風已見減少, 只因他們所學較深, 論證俱有穩固之立場。在這期是英國近代詩與古典詩分野期 雖然一般得勢的批評家仍以遵守十七世紀之文學理論為原則, 而浪漫派詩人的新作風却已披靡一切, 二者之間, 差不多屢次釀成爭鬥; 所謂“蒲伯問題訟點” (The Pope Quarrel) 即係指此。到了依利莎伯皇朝, 英國文學的大勢轉變, 浪漫期的批評遂告一段落了。

五 聖佩韋

十九世紀初葉的法國, 正是承接着英國的浪漫派風氣, 及德國的狂飈運動之後的一次大規模的浪漫運動之時。當時最大的古典派鉅子黎札 (N. D. Nisard) 在其法國文學史裏, 對於當時的浪漫文學, 施以嚴厲的攻擊; 他對近代文學的背景及其社會觀均不置問, 仍然應用法則方式以作判斷之準繩。及聖佩韋出, 才把他的氣燄壓伏, 法國的鑑賞批評, 便由這時抬頭了。聖

佩章 (Sainte-Beuve) 和當時的浪漫鉅子聶俄、高諦藹、繆塞等均互通聲息，為他們作學理的維護。使他成名的是他的一篇評文法國十六紀詩歌概述，根據的新的見地，解釋龍莎等詩人在浪漫文學中最早的地位及其價值。他的次要論文如沙多布里叟等輩之文學 (Chateaubriand et son Groupe Litteraire)，闡明了法國浪漫運動的先驅沙多布里叟與史岱爾夫人等在當時的價值。後來使他成為卓著的批評家的却是他的二部文集文藝漫筆和當代作家漫筆 (Portraits Litteraire, Portraits Contemporains)。以及在他後期刊出的星期一閒談 (Causeries du Lundi) 和續星期一閒談 (Nouveaux Lundi) 中，已看到聖佩章的批評傾向，由浪漫主義的鑑賞觀，轉至自然主義的趣味了，雖然所具理論還是雛形的。但他同時又表示文學批評不能盡都符合科學方法，因為它含有個人的質素。

聖佩章以為文學是智慧的傳統；每個時代的大作品中都可反映這特點出來。文學的價值也是由過去的大作品的相同點比較出來的，要

辨別文學中之價值，只是看其理想的表記若何，所以作家的發展，重要的即在這一方面；因此批評家的職責即在分析作家的理想，是否符合文學本身的要素，再品評其價值。聖佩韋以此觀點去看現代及古典文學，所得的意義自然是一樣的。所以他論及‘古典文學’，說：

“凡一個大古典作家（或偉大作家），必會增長人類的意境，實際的增廣文學的寶藏，使之更進一步；曾發現許多純正的道德真理，使之切合於永久的情感，而此情感，似若人人均曾熟諳而經歷者；他曾創設一種包含他一切思想或觀察的形式，而這形式，是廣大、正確、合理而美麗的；他曾用他的作風（或體裁）敘說一切，而這作風彷彿又普遍化，看來是新創的却又是永垂不朽的——備有以上諸條件，方能稱為古典作家。”（什麼是古典 What is a Classic 之一節。）

雖然，聖佩韋之批評沒有學說的系統，然而他的博學、深刻、細膩、富於天才的觀察，均足以代表浪漫派批評家中最偉大而成功的；他的

弟子泰納受了他的學理的陶冶方克臻為科學的批評；而浪漫批評到了聖佩章，可以說是集大成的時期了。

六 卡萊爾安諾德與羅斯金

以法國革命史著稱的歷史家卡萊爾 (Carlyle)，同時以思想家、批評家見稱。他的批評見解已顯然較浪漫派為淵深；對於文學藝術，已得有大陸的影響，含寓哲理的詮釋。所謂詩，卡萊爾以為不是完全為享樂的，不是純藝術至上的。詩應包括知慧的原素，詩人應該是知慧的事物觀察者。詩的原意——古希臘的解釋——是求真理，合宗教，哲學，知慧而成的藝術。在這一點，雖已看到卡萊爾的復古的見解，但却是根據於共同批評原理的。他的思想受影響於萊辛與海段以及康德等大陸哲學，所以他的批評立足點也在此。他對批評的意義，有廣泛的說明，以為只是“解釋” (Interpretation)，批評的任務只是將作品與讀者間的關係加以連絡而已。它的方法有三——“解釋的，” “傳記的，” “歷史的；”這見解是近似科學的方法的。

到了安諾德 (Arnold)，英國文藝批評成爲一個明顯時期了。在他的批評文集的現代批評的任務 (Function of Criticism in Present Time) 中，和卡萊爾取同一主張，以爲詩之職責只在‘解釋’——對於事實與作家的關係加以解釋而已；而批評也同此意義，却是重復的將詩人所解釋的再加以解釋罷了。他用這方法，將格雷 (T. Gray)、拜倫、雪萊、濟慈以至托爾斯泰加以論證，所得的結論，以爲——作家的時代與個性，是批評作品首先必須認識的條件；文學是表現人生與批評人生的，最高的文學是詩；詩人所表現者，引起我們對於事物之間的認識。同時，詩必包含理想；詩人必具有絕對嚴正的態度。

英國批評到了羅斯金，已經與美學相接近了。羅斯金雖沒有批評作家，却創設了許多批評學說，可見於他的藝術講演集 (Lecture on Art)、胡麻與百合 (Sesame and Lily) 現代畫家三書中。對於詩、詩人、想象、體裁、文藝的道德律，他均有論列。他說詩歌藝術是高

向的人以正理爲原因，表現其悲哀和愉快之情的；其差別只看其所表現的倫理的與情緒的原素高下如何，換言之，美的意義亦如此。論到想象，他以爲它是含有神祕性的，不可解的原素，要只道它的價值與意義。只是看其效果（即表現於語言顏色聲音之上）如何罷了。

第四章 自然主義及科學的批評

一 泰納與格羅斯

十九世紀中葉，形而上學的美學者以及唯心論的批評起了一個大革命；這革命的闖入者便是實證哲學 (Positivism) 與進化論 (Evolutionism) 所形成的自然主義的文學理論。實證哲學的重要代表斯賓塞 (Spencer) 的心理學原理及音樂的起源與職能 (Origin and Function of Music) 中，把從前那超經驗的概念，玄祕的超感覺的觀念論的美學推翻了，而繼續這工作，開始將科學應用到文學理論來的，是泰納 (Taine)，和費西勞 (Fechner)，格羅斯

(Grosse) 等學說。

在聖佩章的批評中，已經開始那科學理解的雛形；他將過去的生活的外部及其因此而明瞭的內部生活都闡明了。他雖不曾完成一種理論體系，已可見其應用方法了。實際的說，泰納却是完成聖佩章的學說的。

泰納的學說大都見於藝術哲學 (Philosophie de l'art) 裏，在他的英國文學史之序言上，也說明一個大概。在英國文學史序言裏，泰納闡明文化的發生與創造，是離不了受種族 (Race)，環境 (Milien) 和時代 (Moment) 三種限制的。他以為種族在文化方面的共同性，是顯而易見的；如亞利安民族雖然三千年來，分居各處，創造過無數文明的階級，但前後所顯的言語，宗教，哲學，文學，還是有絕大的共同點。所以一個民族隨時各地都表現有一種“親密性” (Parente)；要證明這親密性的存在，便看他們表現於各種文化的特點，即由其行為與感覺所表現與前一時代的相似處，這相似處，名之為‘主要點’ (Resume)。所以文學在這種現象

中，是離不了種族的力量。

影響於一種民族的文化最顯明的，便是泰納所謂第二關係——‘環境’。他說：人不是單獨生活在世界上的，一定被自然界和別的人所包括所環繞的。我們由種族一關係，²可看出亞利安民族，無論日爾曼人與拉丁人的‘親密性’，但要看出二者之差別，自必由其所處的環境去觀察。這差別主要的是因於所處的土地不同。而自然的影響，社會與政治的影響，是沒有一定原則的，所以不過是副要的條件。

所謂時代，以泰納的意思，只是一種文化推進力所表現的一段落。他說民族性和環境力量所成的事業並不是建立於一張白紙上，却是建立在那已刻寫過的紙上的；這紙因時代的不同，所刻寫的也自屬不同。所以，以時代去看文化的差別，是較環境為更狹小而更精密，重要的。泰納把這關係設了一例——他把柯奈爾時代的法國悲劇與服爾太時代的悲劇，指出其差別——不在其所描寫的人型，也不在其詩與戲劇的形式不同，却因前者是不應用悲劇原則去取

題材的，而後者却先應用了原則，再去取題材，結果前者富於創造力量的，而後者却成了技巧上洗鍊了的品物。這差別，便表示時代趣味在藝術講求上的一種影響。

在藝術哲學裏，他應用方法以概括各種藝術。他把它們歸納到三種統括 (Ensemble) 之下。凡藝術品的作者是屬於第一統括的；凡藝術家的派別和團體屬於第二統括的；凡藝術家周圍的讀衆所生的趣味是屬於第三統括的。

在第一統括中所論，是同時代作家的差別，即從各作品中去體驗其個性，有個性的，作品自顯着異彩；哥德與釋勒便由此可窺見其不同價值。第二總括所研究的派別，是指明一個成功作家不是突然產生而却是因為周圍作家互相影響而成的。如莎士比亞，並不是獨立的天才，和他同時的劇作家馬羅、瓊生、福里西 (Fletcher) 福特 (Ford)，卑門特 (Beaumont) 的作品，都是與莎氏以同一情狀寫作的。因此研究一個傑出的作家，其旁支是必注意的。至於藝術家和在他周圍的民衆，在第三統括中說明了；他以為

一個藝術家無論怎樣偉大有天才，然而不能不被看作當時的習俗與精神狀態的代表；但愈偉大愈有天才，反每每不能代表者，更是以研究那作者與民衆間精神狀態的差別。

在藝術哲學裏，關於藝術究竟是什麼，泰納也有一個新穎的解釋。他把藝術分做詩歌、雕刻、音樂、美術、建築五類，而共同的本質是模仿——這見解和亞里士多德相同的；但泰納却把模仿自然與模仿先人之藝術分開；二者雖同是藝術，然而後者却是衰敗期的藝術。泰納以爲藝術固不限於模仿，但如若不模仿的藝術與實際發生差別時，却是要遭非議的。如人體繪畫的形態不正確，小說上的情感不自然，都是因爲不模仿的弊端。雖然如此，藝術的目的決不能就如此：最準確的物體模鑄與切實的景物再現（如照像），均不能說是優等的藝術。如丹拿（Denner）的繪畫，可算連顯微鏡也可照見其工作的細微處來，但他的繪畫決不是優等的。若這樣看來，藝術本質究竟是模仿不是呢？——他調解的說，模仿的性質只限於‘各部份

的關係及連帶處。’換句話說，模仿只在事物間之關係，而不單獨在事物的本身。他說：“文學繪畫都一樣的，不在專寫那事件可感覺的外部而在寫它們的關係及相連帶的大致。所以我們對於實際所感覺得有興趣的，而希望藝術家表現的只是其內部情形與外部的說明，換言之，即結構與調合。”

明白了藝術的原意，而那闡明藝術質素的美學，泰納也有一種新創說。他的理論把形而上學的美學都推翻了。他說過去的美學是獨斷的，而自然主義的美學是歷史的，說明的。過去的美學說美是倫理與理想的表現，或說是某種事物的表現，或說是熱情的表現；美學者從這條理去教導是非。這種標準的教導，泰納以為不是自然主義者美學家的責任，因為藝術的創設，是天才本身的事，要達到美的標識，只靠天才自己磨鍊。自然主義的美學者的本身責任不在‘嗜好’——不因喜悅意大利的藝術而覺得荷蘭的藝術是粗陋的，該輕視的。他們要打破這成見；對於一切派別，一切藝術形態——無論正

反，都應有同情，都視為是人類精神的表現。美學者對於藝術，和植物學者對於燈、桂、松都一體研究；他們應把這精神科學與自然科學相接近，使之成為同一性質的學科。

藝術作品是怎樣產生的呢？泰納解釋說——是在作者周圍那精神及習俗的一般狀態之總和所決定。要證明這現象，一在事實上的證據，一在理論的說明。事實的證據一如植物學者說明植物的播種、生殖、蕃茂等現象；作家的精神的溫度及由習俗的狀態以至天資才能，因適應環境之故，都有其選擇和淘汰狀態的。所以某一時代發生理想主義，某一時代發生寫實主義，都可由這得觀察的結果。譬之某一朝代，如歐洲三世紀，因為大眾受着饑荒、瘟疫等災難，而為適應這環境的藝術家，必共同這痛苦的精神而產生藝術。時代每是患難的，藝術家每多是悲情的。所以藝術的特質是由想象所感受來的悲情。

從時代去檢討藝術，這是泰納學說中最為清晰的。他把這方法分為四段落；第一，產生藝術；先以看社會的普遍形勢——是幸福的或災

禍的，是貧困的或富裕的爲鵠的；再則在這社會普遍形勢中去看一般人的要求，嗜好與情感。三，假若一個人都具備了這三點，便成了那時代的代表者。表現這代表人物的整體的是文學、美術、雕刻；表現局部的是音樂建築。

泰納的理論雖以自然科學爲前提，但他仍脫不了當時的觀念論學說的範圍。這是後來唯物史觀論者所非難的。但他的學說却是應十九世紀普遍的傾向而生的——這時代精神，是實驗科學、工業主義和民主政治的總合；所以泰納無疑的風靡了一時。

將自然科學方法應用到文學理論中來的，還有以藝術的起源 (Origin of Art) 著稱的格羅斯 (Ernst Grosse)。藝術在他以爲只是‘感情價值’ (Gefuhlswerth)，包括實際的與審美的活動兩方面。他和泰納不同之處，專在精神活動上去看藝術，再賦以社會學的，自然科學的解釋。

二 左拉

以自然主義解釋文學的，還有較後於泰納

的左拉，是以實驗小說論(Le Roman Experimental)著稱的。一般人以為文學上的自然主義並不是新奇的見解，左拉却替它辯護了——若以進化論解釋目前的自然主義，它是新知識的運動，新時代的象形。他說這名詞的來歷本已很久了，十七世紀蒙太奴曾解釋這辭的意義。這運動的源流也發生於十八世紀狄德羅 (Diderot) 的。其他如斯丹太爾 (Stendhal) 巴爾紮克 (Honore de Balzac)，都是它的先驅。當自然主義初生時，是與浪漫主義取一致態度，為反抗古典主義而設的。而這運動並不單是屬於文學藝術範圍，而是屬於人類全部文化的。

目前自然主義運動的目的，是排除那個人的真理，使真理脫離幻想與自私，與實際相接近。開這運動之基的，是實證哲學的輸入。這影響使經典派的學術動搖，傾向於事實與環境的研究，將同一目的去排除古典主義的文學，當也可能的。它的意義，左拉以為是將人間及自然取回來。自然主義的作家及學者應摒免抽象而注重實在，應摒免經驗的方法而注重科學的分

併。那麼藝術中的虛幻的描寫與人物，及絕對的理想都必致淘汰，而日常生活中的事實便代之而興了。換言之，就是免除觀念的看法，而從根本去認識人間之謂。

實驗的方法是由當時科學家克勞德·伯訥（Claude Bernard）所製定的，左拉將其引用到文學中來。在實驗小說論中，左拉以為寫小說和醫生診疾一般，以研究人為目的。但實驗小說却不能和科學一樣，但給知識與人們；而且這是不能的，因為真小說的發展還未成熟。雖屬如此，實驗小說家仍是為科學的人生而創作的；他們藉觀察去窺探實際。他又說實驗是自然以我們的實際為基礎；而首先必應用機智，創造一個現象。這樣才能使天才得以發展。

這樣解釋，小說本身並不是科學而只是實驗，作者的意義在科學上活動。所以他說：‘人的身體不過是一件機械，實驗者總有一天可以任意裝置他，使之不致完全依照感覺及理知發展……我們將科學所決定的去征服哲學家及藝術家的假定……’若這樣看，左拉的理論是指

明實驗小說只是一種研究思想及情感方法的科學了。

三 居友

純粹從社會學的立場去解釋藝術的，除開蒲魯東 (Proudhon)、諾爾陶 (Nordau) 外，當然首推居友 (J. M. Guyau)。他們雖然都是從泰納和格羅斯 (Grosse) 得來的影響；但蒲魯東，這社會的理想主義者，是私淑柏拉圖的；諾爾陶只是一個現代主義或頹廢主義的反抗者。居友却能調劑其說，發揚了社會的美學的宗旨。

蒲魯東是否定為藝術而藝術之說的。他把藝術看作‘快感的供給品’，是附屬於法治與經濟問題之下的。一切詩歌、美術、建築、音樂、傳奇、小說……等，在他看來，目的不過在勸善懲惡。自居友出，才把‘社會的同情’視為藝術的全部職責。社會的美學，推溯其源，當然首推柏拉圖的理想觀，次則康德的認識論，居友的‘Social Sympathy,’ 却位居第三。這是近來批評家所一致承認的。在當代美學問題 (Pro-

blems of Contemporary Aesthetic) 中，他否定藝術出自遊戲說 (Theory of Play)，主張藝術是因生活而產生的。在他死後發表的藝術中的社會學形態 (Art in its Sociological Aspect) 一書中，他把藝術的大部份，歸併於社會屬性的研究。他說，美如果全是智慧的娛樂，它便不能適合一切社會需用，而社會需用，却是追尋娛樂的源本。但他又以爲社會需用常時違抗着‘美’的，所以藝術在社會中的結果，常時成爲低級的趣味。

從社會學立場去研究藝術，依居友說，只是部份的，而不是全體的。因爲藝術本身有兩個終點，一，是激動快感的（如色彩，聲音等）。這快感的本質裏，同時表現一種事實上的，不可抗拒的科學律，——即物理學中的光學與聲學、數學、心理學、與生理學——與美學相合併而成的一種東西。譬之雕刻，是根據著解剖學與生理學的；繪畫，是根據解剖學、生理學和光學的；建築也是根據光學的；音樂是根據生理學和聲學的；詩歌的音律，也不外乎的屬於聲學和生理學的。第

二、藝術的職責在引起心理感應 (Psychological induction) 的現象；這感應是一種非常複雜的自然狀態，所組成的，如同情、趣味、哀憐、憤怒等；換言之，這即是‘社會的感覺’，是藉以表現生活的。

由此推論，居友認為藝術便有兩種傾向：一，是以和諧為主，使一切事物或為娛悅耳目的工具；二，將生活注入藝術的範圍裏。如要調節這種傾向為一，却非藉天才之力不可。所以現代一般的頹廢主義者，把藝術上的社會同情看為不足重要，而賦以審美的同情，於社會爭鬥的現象。

說到‘美’的本身，居友以為在現代社會中已不易存在了。他說：

‘要在我們周圍那少有詩意的事物中去尋詩，已成為疑問。因為我們審美的情緒已被生活所毀壞了。一切問題，只在求新，藉此以使情感枯敗下去，或在求異，藉此在我們的日常生活中看出何者是陳舊的……。’

這見解是的確的；現代文學之少有陶醉能力，足以看到社會不能再從事於閒暇的藝術了。

自然主義的理論以泰納起首，而純粹作美學上的研究的，有龍薄羅梭 (C. Lombroso)；在語言學方面發展的有包爾 (H. Paul)；他的語言史大綱 (Principles of History of Language)，把言語、文法在歷史上的演進，作一統系的研究。比他更深湛的固還有馮德 (Wundt)，但馮德也是出自他的影響的。

第五章 印象主義的批評

一 法朗士

科學的批評昌明後，一時奉為批評法典，而近代文學史之寫作，除開社會學的方法外，差不多用泰納之‘三段論法’的。但科學的批評自也有缺點；吾人應用它去研究文學背景、發生、變遷是可以的，但文學的本質——想象、情感、藝術等好否，這是科學的批評所不能答覆的。所以森次巴立教授說得好：“要科學的批評或為批評，除非將科學的三字除去。”這意思，就是指批評務必含有欣賞與判斷作用，而科學的批評卻沒有；這自然會使別種批評學說代而興之的。

印象的批評出自印象主義。印象主義這名辭的解釋是——“它所重視的並不是把客觀的事物照原狀從腦中再現出來，却是把一切客觀的事物加以融化，滲着主觀而後表現之意。”都德、龔古爾兄弟之寫作，是注重這表現法的。而使之成爲批評學說的，却是法朗士(A. France)、拉馬度(La Maitre)、古爾蒙(Gourmont)三人，同時在英國方面的近代作家喬治摩爾(George Moore)、蕭伯納等，德國的海貝爾(Hebbel)、霍夫曼斯塔爾(Hofmannsthal)，都是一致把批評從研究室中取出，向着一般印象說話的。

法朗士在他的批評論文裏，首先不承認有什麼‘客觀的’批評。爲着這論點，他和當時規律派的批評家布輪退耳(F. Bruntiere)起了爭端。布氏曾有一段意見，說：“……人生的全部事業，正無非是‘離開自我’，否則世上將沒有社會、語言、文學、藝術這些東西。”又說，“我們是人；而我們是所以爲人，最重要的在於我們宜具有這種能力，離開我們自己，而向別人身

上去尋問并認識自己。”法朗士據了這論點，發揮了他反面的見解：

“世上沒有客觀的批評，正如沒有客觀的藝術。凡那些自誇他的著作中除‘自身’外尚有旁的事物，都不過是無端的錯覺。其實我們都不能越出自身的範圍的。……假若我們暫時借蒼蠅的複眼去觀察天地，借猿猴的腦子理會自然，而我們爲什麼不將自己拿出來作代價呢？……我們不能和（Tiresias）一樣，具有男子的身體而記憶却是女性的。我們在自己的軀壳中封鎖着，比方坐在那永久的監牢中間一般。所以依鄙見，我們儘可坦白一點承認自己，在不必緘默之際，儘可把自身直供出來。”（A. Modern Book of Literary Criticism P. 7.）

他又從這一點論及科學的批評：

“……世界上沒有幾件事物是能容科學指揮，讓科學爲之複製或計劃的。我們可以斷定，詩與詩人決不會單單放在這種方法中的。世上的事物，使我們容易接近，易生愛憎之感的，便是那使我們覺得渺茫而帶有神祕性的事物。美、

德行、天才——這三者是永久要保護它的秘密的。克婁巴屈娜的媚媚，聖佛蘭士的可愛，拉辛的詩歌，都是不容我們使之列為公式的。假若這些事物有種種關係，那麼這科學也必含有藝術性，一定是屬於直覺的、常變的、永久無際的科學。這種藝術的科學，是存在的；這便是哲學、倫理、歷史、批評——是全人類的美麗的傳奇。”(全上，P. 11.)

這是法朗士在論文被保護的秘密 (Guarded Secret) 中之重要論點。在吹笛者之聚訟 (Desputes of Flute Plyers) 中，他又把過去的形而上學的美學這是傳統千餘年的批評形式——加以斥駁了。他說：

“美學中沒有一點實際的根據。這只是空中樓閣而已。有人曾把它扶托在倫理學上面。但世上並沒有什麼倫理學。也沒有社會學，也沒有什麼生物學。科學的完成，除開在孔德的腦裏，但他的著作是預言的。及到幾百萬年以後，一種精確的生物學建設之後，也許有一種社會學出現。但二者之間的歷程，是不知道經過多

少世紀，那麼才在這基地上建設一種美學。到那時候，我們所居的行星變老，且已近牠的末日了。……”(全上，P. 12)

他又說：

“傳統和公意二物，曾被視為批評的基礎。其實二者都是不能存在的。世上有些作品，多受一般的意見所袒護。但究其實——每由於一種成見，並不是由於選擇或取捨的結果。凡是那種令人佩服的作品，多半是很少人看的作品。……我們對於時下的作品，也有令人喜愛的，令人厭惡的，但憑着個人的取捨……”

在靈魂的冒險 (The Adventure of Soul) 中，法朗士把文學批評一意詮釋了：

“文學批評，以我的主張，應該和哲學歷史一樣，是一種‘小說’，是為那細膩好奇的人所設。而且凡小說都是一種自傳，這是我們要看清楚的。所以優等的批評家，只是把從傑作中神遊過的閱歷，加以說明罷了。”

二 拉馬度

與法朗士取同一傾向的批評家拉馬度，在

他的論文批評中之個性 (Personality in Criticism) 說：

“……批評的變化是多端的，牠可以由所研究的目標而生差別，可以由研究者的心理而生差別，或可由研究的觀察點而生差別的。它所討論是作品的本身與作家或作品中的思想。它的態度，或為評判，或是解釋。它的變遷：初時是專斷的，那時便可稱為歷史或科學的了，但其進化總未完畢。那麼若把批評看做學說，是未免誇大；視為科學，也決不能完備；所以它只有成為一種藝術的可能——可以說是一種欣賞書本的藝術，一種使人們由書本中所得的印象成為豐富而純淨的藝術。”（全上，P. 21）

他以這見解，斷定黎札的法則批評與泰納的科學批評都是有可貶之地的。黎札帶有一種精神哲學，以一切作家都來附合他這標準而加以褒貶，而泰納用實驗方法——與黎札走着反面的路而得着同樣結果。他並不明白古來所謂“天才”偉大之究竟，而只研究時代與周圍。這樣，拉馬度以為他們都是過於客觀了，沒有涉

及任何作品的本身。所以拉馬度以為：——

“文藝批評這東西，無論它是專斷的，科學的，而究其終極 仍不失為個人的出產，而終於是要死滅的。聖佩韋曾把專斷的與科學的混合得很合法；他是鑑賞而且是記錄的。……所以他那‘心靈的自然歷史’，是貢獻過多少散漫寶貴的斷片。”（全七，P. 22）

在傳統與愛好 (Tradition and Love) 中，拉馬度引了蒙祖奴的話，以為人的理知與心靈的活動都是不變的。所以文學批評決不能成為一種學說。藝術作品在我們心裏是排比前進的，行伍是長無止境的，所以當它進行後，那鏡子便變了樣，當變了樣再去看過去的作品時，它不和先前一樣照出原樣了。所以，這可稱之為‘心的批評’亦無不可。

所謂傳統，拉馬度把它看做一件作偽而因襲的事物。一個人因為求知識的範圍過狹，所以才把觀念弄固執而成為傳統習慣了。而批評，應該逃出這園圍，任所愛好的去愛好罷了。一方面，他以為作品也應以反‘模仿’，以‘不協同’為

職志：著作家應該反映他的人格，在他那獨創的作品裏。

第六章 克羅采的審美批評

一 科學的美學之基點

印象批評風行後，不久又發生了問題。因為這一派批評家完全不執行判斷，單憑一時的印象去選擇作品，自然在學理上太無實據了。於是審美的批評學說起而代之，以居藝術批評最高的地位。

審美的批評係根據美學 (Aesthetics)。

美學原來就是‘藝術表現學’。不過早日的美學家只取材於純淨的詩歌美術，以探討其美的意義，只憑了倫理學做根據，故顯得很單純。到社會的美學家出，以‘社會意識’去考量藝術，雖

然範圍較廣，但因文藝不絕的變展之故，所發生的糾紛也很多。到了意大利克羅采出先肯定了藝術的價值和意義，然後再排除糾紛，規制了美學的原則，而且完成了美學的批評。

克羅采首先把藝術——什麼是藝術——的問題解決了。他說一切藝術都是直覺。要談到什麼是藝術的問題，克羅采用最單簡的話說，藝術就是‘直覺’(Intuition)。藝術家產生一種意象或幻想，欣賞藝術的人用他所張開的心靈，正注意到他所表現之處，於是把這意象再現於心靈裏，是謂之直覺。‘直覺’‘視覺’‘冥想’‘想像’‘幻想’‘再現’，都是同一意義。當討論藝術的時候，常常運用的字眼，並且把我們的心靈領到同一的境界。克羅采又以爲凡直覺就是表現。一般人都把這‘表現’二字看簡單了，以爲祇是指着語言表現 (Verbal Expression)，實際上，音樂的聲調，美術的色彩，雕刻的線條，以及一切表現我們心靈的工具，都是表現。如沒有直覺，以上的一切都不能表現出來的。

克羅采把一切藝術上的心理學名詞都歸在

‘直覺’之下，於是本着它樹植了六項見解，將過去六項成見破除了。

首先他剷除了藝術是物理的事實這成見。他們以為顏色，聲音所表現的和熱與電的現象一般，總稱之曰物理的藝術，這種成見到十九世紀的美學家，心理學家，自然科學家還是將二者混合。藝術並不是物理的事實，克羅采的見解是——物理不過是一種科學律，不是心靈現象。我們只要問美術是否由物理學構成便知道了。

其次，他剷除了藝術含有功利作用的成見。一般用以為藝術的功利在娛悅而非痛苦，但藝術本質與這些作用是沒有多少關係的。我們日常生活中的飢食渴飲倦臥，都是快感的，但却不是藝術的；一種藝術不能完全含有這作用。比如一種藝術形式是美麗的，而人物是醜惡的（例：莫泊桑的小說）；有時所寫人物是美的而形式是醜惡的。美的部份使我們生快感，而醜的部分使我們作惡，由此可見到藝術決不能全部使我們生快感的。

所謂道德與不道德的藝術這成見，他也打破了。由古以來的批評家把文學上的訓導與娛樂並重。訓導就是道德的指使；這意思就在近代的文學者布輪退耳、諾爾陶、以至託爾斯泰等都有所袒護。克羅采以為道德只是‘意志’的表現，是與藝術沒有關係的。道德的意志表現於思想言語行為，只是造就一個善人，不能造就藝術家。如說但丁的伊蘭雪斯加（Francesca）是不道德的，莎士比亞的軻軻利亞（Cordelia）是不道德的，都是成見。這比方我們覺得某廚夫所做的菜合口，而稱讚他是不會說謊或貞潔一樣的無意義。所以，以他說，藝術既非道德的，亦非不道德，只是超道德。

十九世紀的美學者把藝術分做‘形式的，’‘內容的’，克羅采也把這成見剷除了。他以為形式與內容是藝術的合體，是不可分的；正如人的靈魂與肉體一樣。藝術是直覺的情感與意象之美的總和，沒有情感的藝術是不能動人的，沒有意象的藝術是混亂的。同此，藝術決不會沒有內容，也不會沒有形式——二者合一方能圓成。

過去所謂散文與韻文之分的成見，克羅采也給它剷除了。我們把散文與韻文分開，是為研究的便利起見，實際二者是沒有真正分別的。語言的節奏有規則的，可稱韻文，否則係散文。但這決不能拿去判別作品。我們用某種體裁寫某種詩，但寫得成功了，實則無異創設了一種新體裁。有許多文學，實際是散文，而內容是詩的。（可參看他的評論文集詩與非詩。）所以藝術只有詩與非詩之分，而無韻文散文之分。

末了，克羅采對於藝術上的分類這成見也打破了。他們把各種各色的藝術家的作品分別起來，以至分到無窮。悲劇、喜劇、抒情詩、敘事詩這些名詞之分，都是為研究便利起見的，但藝術本身決不如此。如要把它們認為是分別藝術的律條，那是非常錯誤的。那麼一切批評的律條，在藝術家創作的時候是不發生效果的；如若這創作成功了，又產了一種新樣式，批評家便從而另求新律以與它相切合，這等於排鴿洞似的毫無意味。

克羅采的學說雖不定是全部成功的，但却

是革命的。這是他的一篇講演的大意，而其主要學說却在其美學一書裏。同時，他的詩與非詩（Poetry and Nonpoetry——英譯者 Douglas Ainslie 將其改輯為十九世紀歐洲文學），是被認為當代審美批評的代表的，茲節譯其論易卜生一篇如後，以窺其一斑。

克羅采之論作家，是應用社會學、倫理學、心理學許多觀點去分析。分析的有兩面，——人物與事實；題材與藝術。前者偏重思想上的探討，後者偏重作家本身的研究。

二 易卜生論

茲引克羅采的評論文易卜生論如下。

易卜生的男女英雄，在他的分析之下，是與一般現代的眼光不同的：

海妲（Hedda Gabler）鄙視她那勤苦的、良善的、平庸的丈夫，鄙視那神聖的婦人——她的姑母們；她耐不住聽那家庭生活的瑣談，以及關於兒子們和任何責任。她對於不貞和姦通，與那些尋常而卑俗的事一樣，都很畏縮；然她覺得自己却融化在那尋常而卑俗的事裏，又感到

死的煩悶；因為她雖毫不懷疑這種事的意義，但仍然想在這世界裏空惘的找那‘自由的、勇敢的、或煥發着無限的美的光輝的東西。’葛麗達 (Ellida) 的靈魂和海一樣的流泛着，時常是傾愛着海，渴慕着她原有的國土，和那從海上來的男人，——一個不知名的、像一個罪犯的男人，他在一天找着了她，和她談着，對她強挾着，終於把他們訂婚的戒指丟到海裏。

‘娜拉耐性的等候了八年之久，爲着一件奇蹟；這奇蹟可以使她那平常的生活——如結婚、育子、社交——的單調的行程變成有意味而濃烈。因爲診治丈夫的病，她祕密的簽約了一張小小的偽造保單，她的心頭便爲了一個想望而震跳着。——假若這偽造保單被發覺了，她的丈夫一定衝向前來袒護她，替她坐罪，而且爲她——這因愛情而犯罪的女人——犧牲一切社會地位和名譽。

‘盧貝珈 (Rebecca West) 自薦到洛斯美那嚴於奉教的保守的舊式家庭裏，希望將她那嬌媚的性格，和妖冶的藝術，把這獨子征服下來，使他

成爲她的野心和命運的工具而去奮鬥，因此她便會被奉做反抗舊思想和熱愛自由進步的人物。

‘利達（Rita）之嫁阿爾梅 因爲要佔有他和他的一切。他嫉妬他的妹——，她的讀書佔去了他的時間，甚且嫉妬他們自己的兒子們，以至忿怒而貪婪到那種程度：幾乎連她自己也覺得這熱情的可怕。’（三二九至三三〇）

這些女英雄們，無論海妲的鄙視與願望、藹麗達的渴慕與毀婚、娜拉的守候、盧貝珈的野心、利達的嫉妬——雖然因處境不同而所生的悲喜劇不一樣，而主動却只是她們的常情。不過是假藉著名義罷了。

‘男人們呢？蘇爾列士（Solness）不過只是希望自己做一位教堂，房屋和塔的建造者，希望統轄着旁的人，或者把他們居於己下，做他的幫手和工人。他懷疑那些青年人，只怕他們來竊居自己的大位。他嘗試那些‘做不到’的事，以期自己步步高昇，他要克服自己，以至容忍着煩燥；等到這堅固的塔的頂建築完畢，他便可以戴上那即位典禮的皇冕了。

魯巴克 Rubek) 先是放棄了生活去創造藝術，現在是藉縱酒以自殺，因為這樣可以免去發覺自己的失敗。

‘博克曼夢想着藉銀行的事業把一切權力的源本拿到手掌裏來，而且土地，山嶺，森林，海洋都放在他的管轄之下，使千萬人得着愉快。朝着他這理想國的前途直衝下去，以致觸犯着刑律，以致下獄，被棄了，在冷寞之中，他仍然堅執他的信念，而且天天相信人們將要爲他禱告，前來找他去作他們的首領。’

這些男女主人翁，都是易卜生所常看到的人物幻影。克羅采把這些人物來源說明了：‘雖然上面的例子是從易卜生的後期——可以說是易卜生的成熟期——取來的，但是我們不要以爲這種靈感，不曾統馭他早日的創作，固屬在文體上前後大不相同，然而實質上是沒有兩樣的。在智慧和情感上，易卜生沒有真實而明顯的發展，也沒有根本的變化和藝術上的轉變。易卜生的精神的過程被迫停留在同樣的境地，同爲他常時去找那顯露在他面前的靈魂，在易卜生的

少年期、成年期及老年期，常時是這樣渴望着異常而高超的理想的。」

由此以觀，易卜生是渴望着創造理想人物的；但他把他所熟諳的人物幻影觀察得太透澈了。無論易卜生本身的理想怎樣輝煌，然而幾乎所有的人全都不能代表。真理和人生總是相違悖的。易卜生也和莫泊桑一樣，因為酷愛人生同時又憎惡它，所以對於自己執着的理想，總是在一種‘矛盾’‘不澈底’的現像中表現了出來。表現之後，易卜生發現了這缺憾；然而愈露缺憾，他愈往前探險。自然，‘他的精神’是‘被迫停留在同樣的境地’了。

‘易卜生這種一貫的精神，在他的早年的作品就很明顯的流露了出來——如皮爾根特、白蘭特、以至更早的加冕式 (The Claimants of crown)、愛的喜劇 (The Comedy of Love)、北地探險 (The Northern Expedition) 等。根特的自我精神不過是：

‘慾望、貪婪、熱情的總合，同樣是名譽、願望和正理的凝集。’

這幾種精神造成了皮特的自我。而白蘭特——這英雄所負的理想的責任，幾乎是一種苛刻到不可能的責任；易卜生叫白蘭特去付諸實行，這情形不過是‘重如泰山否則輕如鴻毛’而已。加冕式是易卜生把他所景慕的‘日爾曼文化歷史’放在海軻王 (King Haco) 的願望上；愛的喜劇是詩人菲爾克 (Falke) 的戀愛的理想，和與誕虛偽宣戰的縮影；北地探險中的女英雄約娣 (Hjordis) 和海妲一樣，只是一個生在野蠻社會的野蠻女子。(見原書三二九頁)

克羅采這種倫理的分析——易卜生所有的人物大都是反抗着‘虛偽’，‘保守’而主持‘進步’‘改良’的，然而同時是不可能的。易卜生的前期作品昌明這種意義的光芒；而後半期因為滲透了‘人生的強劑’；這意義以致變成複雜了。

易卜生的人物的理想既是不可能，是怎樣一種成因呢？克羅采加以分析說：——

‘他的作品中那些傾向着光榮與非尋常的原動力，是決不能實現而得到圓滿的，因為被個性的破壞力所圍，結果自然是悲劇。那些主人

翁要現實理想，第一個阻礙便是那包圍着他們的實際，和那些頑固的卑俗的人，以及法律、社會等；第二個阻礙便是他們臨着實際時，他們本身原來的缺陷——如良心上的罪惡，對付現實的軟弱性種種阻礙都從他們的靈魂深處現露出來了。假若把這兩種阻礙化而為一，——如把第二種阻礙免去，易卜生却又彷彿這樣想：一個英雄不能効力於社會，是不能居於社會之上之故，因為英雄是不願與社會處在平等地位的。（三二九至三三〇）

這樣看來，易卜生的英雄行爲差不多完全是他們的性格的象形。他們覺得面前輝煌着一個理想的詩的世界；他們朝這世界奮鬥下去，但因為忽略了實際，結果被實際所戰敗。所謂實際，便是傳統力量——這是代表着一切社會意象的。易卜生早期所寫的英雄，多半是有意的與‘傳統’作對，因此便成了倫理上或法律上的犯罪的人物。皮爾根特失敗之後，離開了羣衆，獨自坐在山上叫着：

‘死：這世界用不着你了。’因為：

‘上帝是仁慈的。’

所以根特失敗之後，還是強烈的信念着他的成功。白蘭特也是這樣。這種成功雖然只是幻夢，但易卜生只是隱寓在歷史劇和理想劇裏；到了後期，他的英雄却離開了幻念的世界，走到我們的社會意識裏來了。

從易卜生前期作品中看來，他的人物都無疑的是一些自我狂者，後期的作品也逃不了這例。克羅采復加以分析說：——

‘蘇爾列士爲着事業的光榮，在一種憂心謹慎的環境裏過生活，因而起着犯罪的心，以致弄得事業不可收拾。博克曼因爲權位的關係，拒絕他所愛過的婦人，而且洋洋的宣言了一串動聽的話。盧貝克從來沒親幸過女子，只是在雕像上感印過她們的線條美，不知道她們也是靈與肉的合體，而把她們看做一種虛偽的，妖魅似的動物。格里戈列自視爲改造者和理想家，想把人生美麗的部份抽去其荒謬之處，以致生活全部都被破毀了，因而以死來表明他的清白。海娣從一個險惡的人——從一個罪犯轉適他人，當其

相信自己，曾經做過一次光耀燦爛的事時，又想到了‘美麗的死’，於是以刀割腹，殉身在一個娼寮裏。藹麗達因為那神祕的航海男子失了婚約而適身他人，這人把她從不幸中救出來——好像是由散文的情調一變為詩中的偶像。娜拉覺得自己和傀儡一樣生活着，想望着那奇蹟臨到，她並不曾瞭解自己和他人，便貿然離開她本身的義務而去了。利達想用她的熱情和個性佔有阿爾梅，兩次觸忤了他的兒子的情意，反而失去了他的愛情……’（三三〇至三三一頁）

這些犯罪心理，無論大小，都是構成易卜生的悲劇的原素的。他的主人翁都是鈍於生活意識，缺乏瞭解自己或對方的人物；無論蘇爾列士為事業的野心而犯罪，格里戈列因為理想的野心毀壞了生活；無論海妲因為渴慕光榮的戀愛而自殺，利達因想加強愛情的熱烈以致反失去原有愛情，等等現象，都不過是，‘自我’與‘社會’衝突之下，所生的悲劇。

為什麼易卜生這些悲劇會被稱為‘問題劇’呢？克羅采解釋說：

‘這不用說，易卜生自己心裏，到處模擬着這些問題，但是這些問題本身原來就是問題，倫理的歷史告訴我們說，它們是永遠解決不了的，邏輯學告訴我們說：也是解決不了的，因為它是道德上的紛爭。傀儡家庭中的男女主角，到底是誰的對呢？丈夫對他不過是自我狂者。妻子對她缺乏道德的知覺。她不過只是想把丈夫從疾病死亡救出來罷了。在約翰蓋伯里博克曼裏誰的對呢？博克曼不是因為職責的關係才拒絕他所愛的婦人嗎？不過他却毀壞了一個靈魂了。那婦人呢？她所要求的幸福，並未出自正當的名義，無數千萬的人都不曾得到幸福，社會自然是不能公認她的了。那麼誰的錯呢？博克曼？他爲着情愛，已犧牲了他的心和他的身邊一切了。那婦人錯嗎？她只是不能本着公衆的名義，犧牲她那直率的願望罷了。（三四〇頁）

易卜生的藝術是怎樣一種藝術呢？浪漫的？自然的？新理想的？象徵式頹廢的？……全不像。克羅采說：——

‘上面所舉的例，可以說全都是一種失望的

詩——雖然從來就沒有這種名詞；但這却不是非出自對於枯燥的人生過程所生的快感的悲觀主義（譯者按——福羅貝爾與莫泊桑的詩，都是這樣產生的），却是出自被自己的天性所迫而奮鬥之下，感覺得在其終局之不可能的悲觀主義。所以易卜生把所得的印象，都灌注在這種觀念形式上。他的故事的發生與人性都有變遷，但他的生命却被他原有的一種懷鄉病（Nostalgia）和假象所封鎖，他的道德的形貌從來不明顯，也不和我們相接近——一如旁的大詩人所表現的一樣，因為他從來不降低到我們的水平線上來，也不愛好我們所愛好的那種單純的事體，也不和我們一樣不完全的愛好那些事體；也不喜我們之所喜，悲我們之所悲。易卜生是用一種特別顏色的眼鏡去看一切事物的，決不用那無色的或雜色的眼鏡去看事物的，從他的鏡裏，他看到我們的死息才是有人生意義。不過他的心理狀態是常態的，所以他的藝術是很完整的產生著發展著。（三三四頁）。

易卜生的藝術可以說是理想主義和自然主

義的中和體——有些近似新理想主義。但他並不曾用理想去‘創造’人生，而却是用理想去‘分析’人生；所以在他那‘和人生奮鬥的不可能’的哲學之下，只看到‘人生的死息’的部份才有生人生意義。這在他後期的任何作品裏可以體味出來的。他能一致守着這種態度，因為他的心理是常態的，所以他的藝術不和福羅貝爾、莫泊桑、左拉一樣——，發生倫理上的變質（可參看原書論福羅貝爾莫泊桑左拉與都德之篇）。因此結論是——易卜生的人生是非倫理的，而藝術却是倫理的——健康的。

論到易卜生的藝術所受的影響，克羅采說：——

“早期的易卜生的藝術模本，——那浪漫的歷史劇，幽默諷刺的哲理劇，和釋勒、哥德、拜倫以及他們的斯堪地那維亞諸模倣者是出自一轍的。（斯干底那維亞的那些作者，多半是用德國的文藝環境產生作品）”（全上頁）

易卜生的皮爾根特是從浮士德的後部所受的影響，體裁也和浮士德一樣難懂；白蘭特也

是一樣。愛的喜劇，青年期，是受着法國的擬題喜劇（Thesis Comedy——如莫利哀拉辛之作）的影響的，至於後期的作品的人物，多半是由前期的人物蛻變來的；如傀儡家庭中的娜拉，即由‘少年期’中的女主人公賽爾瑪（Selma）出身的。

易卜生擺脫一切影響是什麼時期呢？

‘他用自己那獨創的體裁時是在一八七五年之後。最明顯的是傀儡家庭和羣鬼。這種體裁到了一八八三年後，如野鴉與羅斯瑪莊（Rosmershom），變成更完整而清晰了。在我的意見，這兩篇却是他的傑作。’（三三五頁）

克羅采說野鴉與羅斯瑪莊是易卜生的傑作，自然本著藝術方面的見解。這並不是因為易卜生在這兩部作品裏，帶著消極無主張的態度，——他的作品篇篇都是有這色彩的；却是他在這兩部作品裏能概括他的這種態度，換言之，即對於自己的感情有更明顯的觀察。

照這種說法，最好的作家當然是最能瞭解自己和自己的創造主體的。一個作家的成功與

否，也就看達到這種瞭解自己的程度如何而定。所以皮爾根特是不成熟的作品——完全受影響於浮士德後部的；白蘭特也顯得貧弱，篇中主人與其主旨不相調協。到了國民公敵，易卜生還是落在這窠臼裏——可以看見斯託曼醫生在易卜生的幻象中營養的不足。不過易卜生的長處是在能將那混和的一切事件，使之成爲一種不尋常的、罪惡的、悖理的、荒蕪和死亡的再現，這樣的才造成他的本體。

易卜生的形式出自一種獨白體 (Monologue)，異常緊湊，所以特別賦有戲劇能力。他的人物是用靈魂交語，好像有一種神力主動着。這種例可在利達與其丈夫阿爾梅的對話看出來。(可見原書三三七至三三九所引)

總之：易卜生的藝術出自當時的社會的意象，受過情緒上的洗鍊，而產生了詩的魔力。這在審美的批評上佔着最優越的地位，是克羅采所尊重他之處。——克羅采把文藝裏的思想或理想的主體看作不重要，有時這適足以阻礙藝術的美的發展。審美的批評的主旨，在闡明作

品的‘動人’的力量是否‘高’而‘優越’；犧牲了‘種族、環境、時代’泰納式的三段論法，這是科學批評不同之處；犧牲了對於作品整個動人的印象，這是與印象批評不同之處。作品優越就是藝術的優劣，——思想主張都是附帶條件，因為這不過是文藝本質以外的含着批評意味的問題。闡明了藝術的本質，批評也就盡了責任。易卜生所謂，‘個人主義’‘社會問題’等，不過是由作品給當時社會所發生的一種反應，——由各種思想、主義、新生的社會意識所比較出來的一種反應罷了。

第七章 其他各派批評

一 創造的批評

審美的批評在其先尚有王爾德(O. Wilde), 但他只是唯美主義者, 非審美者, 因為要認識美, 非從心理學立場觀察是不足為功的。本篇之注重克羅采的學說, 也只取其對於美有系統的闡明之故。

十九世紀末期的批評家, 我們尙宜注意的有配德(W. Pater), 在英國, 他與辜勒聿已是同等重要的。配德的根本見解與哥德、聖佩韋相似, 主張批評含有創作性; 他在文藝復興的導言中, 表示了他這見解。後來美國斯賓甘

(Spingarn) 根據這基點，再附和了克羅采的學說，成立了創造的批評 (Creative Criticism)。

斯賓甘學說的主要點是把藝術表現看作一種天才的工作，只是一種假定。不受道德形式的束縛。作者將印象表達出來便達到止境了。而批評者也同此一意義。藝術的本身原來就含有批評功用；藝術家將實際與理想相融合，即是批評的處理。這學說的根基點與印象主義的說法相似，不過較為廣泛罷了。他將此項見解，排除了當時流行的批評界的七項成見。如詩人爲利益而做詩，詩人是環境的產物，詩人依詩律做詩，詩人寫悲喜劇，詩人是道德與不道德的，詩人是貴族的與平民的，詩人用譬況語等，均加以闕除。他所袒護的，詩人只是爲創作而寫詩，爲天才而表現而已。

二 精神分析學的批評

精神分析 (Psycho-analysis) 係醫學者弗羅以德 (Frued) 由實驗中得來的一種新心理學說，把性看作一切心理變態上的現象。這學說的基點，在他的三課講演精神分析之起源

與發展 (Origin and Development of Psycho-Analysis) 裏闡明了。這學說的擴大，漸及於宗教、神祇學、歷史、傳記、詩歌的研究；而在文藝批評中，也占有一席勢力。

精神分析批評家之膾炙人口者是莫德爾 (A. Mordell) 的近代文學與性愛 (The Erotic Motive in Literature)。他根據著弗羅伊德所言“藝術的創作遊戲是歇士底里亞的現象，宗教畫的遊戲畫是被壓抑的精神病的現象，哲學的遊戲劇是枯燥的幻想一見解，進而分析各時代詩人小說家的精神在藝術上的活動，據此派研究者說，作家的性心理有時受道德意識的抑壓 (Suppression)，便在下意識中潛藏下來，是名之“absence，”及待到某相同的境遇，這被抑壓的“Clouds”再現，便象徵為各種藝術。若論及莎士比亞的哈孟雷特的癡狂，是因為受了母后的不貞的刺激所致的，吉百齡 (Kipling) 的矮林少年之得到情人，是在印度時夢中所受的暗示。

三 辯證法的批評

現代社會主義潮流的影響，使文學思想傾向平民階級的同情；在它沒有引用馬克思主義的理論時，託爾斯泰、羅曼羅蘭等，都是表現這精神傾向的代表。社會主義伸張於俄國時，別林斯基 (Belinsky)，米基爾納夫斯基 (Mikhaylorsky) 已經將社會主義的批評造成當時的權威。及至馬克斯主義的理論家弗里契 (Fritsche)，柯根 (Kogan) 等出，文藝理論才正式走入唯物主義的哲學。蘇俄布爾謝維克社會成立後，托洛茨基的文學與革命一書惹起了全世界的注意。文學與革命把文學看作一種革命的工具，是完全撇開舊日的精神哲學，美的形式，布爾喬亞社會的意識與生活，而成一種新時代的初生的象徵理論。他的理論的空泛處，有替同路人相護的米爾斯基 (Mirsky)、盧那卡爾斯基等彌補了，使社會主義的思想融合的藝術基本原則，方成為今日蓬勃的新生現象。

這勢力在近十年來的法國與美國，已有同等的成效了，如批評家伊可維茲 (Marc Ichowicz)，卡爾弗登 (Calverton) 等，差不多是

純粹在文藝批評上考究的。

辯證法的批評大致根據馬克斯一八五九年所發表的政治經濟批判 (Critique d' Economic Politique) 之導言所論。馬克斯在這上面說：‘人類生活的社會生產上，是必然的加各意獨立的意志諸關係的。這種關係，是和因生產力所發展的階級相適應。這許多生產的總體，造成社會的經濟構造層及其在上面的法律政治的構造層。所以物質生活的生產法，是一般社會的，政治及精神生活過程的條件。’經濟勢力到處有支配社會生活的可能，在其間所生的宗教藝術，都是可用此理論去加以解釋的。

辯證法的批評因為對於統治階級及上流社會的精神生活作反面觀，所以無疑的是袒護大多數的平民；從此交點去闡別一朝一代的文化的內部構造，再評判其文學藝術價值的。他們是應用科學的批評基本法則，而排除其觀念論的傾向；若說較前者是更進步而有體系的，亦無不可。這種批評的勢力已瀰滿大陸各國，將來的勝利，是免不了的事實。



0.30