

文學研究會叢書

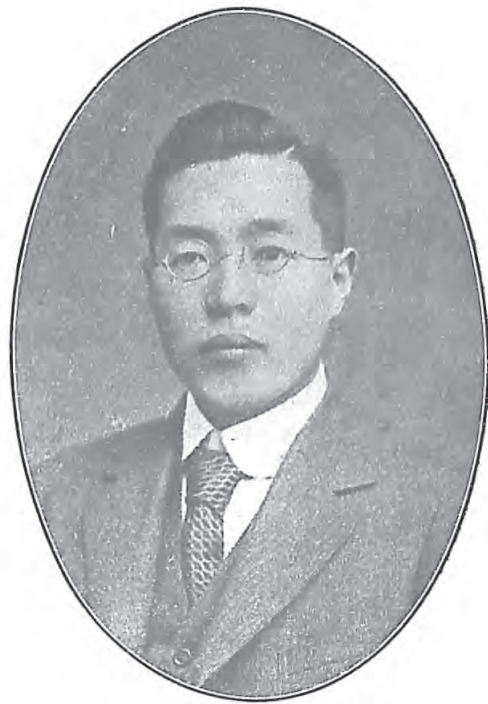
新文學概論

章錫瓘譯  
本問久熾習

送  
答  
秋  
光

文 學 研 究 會 叢 書

新 文 學 概 論



著者本間久雄先生

書叢會究研學文

論 概 學 文 新

著 雄 久 間 本 本 日

譯 琛 錫 章

## 譯者序

我的最初翻譯本書，是在距今六年前的民國八年，即原書出版後的第三年。當時係用文言翻譯，分章刊登民國九年的新中國雜誌上，前編刊完後，新中國停版，原稿也全部遺失。從今日看起來，那部譯本錯處實在極多；這固然因為當時太疏忽的緣故，但一半也因為被文言所束縛，不能把原本的語氣忠實達出。去年鄭振鐸先生囑我把舊稿整理一下，重行出版，因先把後編複譯，刊登文學研究會的定期刊物文學上；前編也因為沒法修改，就把原稿燬却，再行翻譯。同時汪馥泉先生也把他譯就，在民國日報的覺悟上刊登出來。但我這回所譯的，與汪先生的譯本也有不同的地方，仍然可以供讀者的參看的。

我國研究文學的風氣，近來可說大盛，但關於文學概論這一類文學研究的入門書籍，幾乎可說沒有。這實在很可奇異的。本書據著者在序文上說，是從社會學底研究一點，為初學者解說文學構成及文學存立的基本條件和理由。書的分量雖然不多，但引證的賅博，條理的整齊，裁斷

的謹嚴，使讀者容易明瞭，實在是本書唯一的優點，也可以說是著者本間先生的特長——去年我曾譯過他的婦女問題十講，也一樣有這長處。

從我國文學論這類書籍的缺乏上看，從本書的優點上看，本書的翻譯，對於我國研究及鑑賞文學的人，實在不能不說是必要的。

這回的翻譯，雖然已經比前次慎重，並且汪先生的譯本也給予不少參照的便益；但因為事務繁忙，精神困倦的緣故，恐怕仍然不免有錯誤的地方，敬求讀者教正。

又，本書所用的「底」字，係仿照魯迅先生譯苦悶的象徵的例，現在就把魯迅先生的說明錄在後面——

即凡形容詞與名詞相連成一名詞者，其間用「底」字，例如 *Social being* 為社會底存在物，*Psychische Trauma* 為精神底傷害等；又，形容詞之由別種品詞轉來，語尾有 *-ive*，*-tic* 之類者，於下也用「底」字，例如 *speculative*，*romantic* 就寫為思索底，羅曼底。

民國十四年三月

譯者

## 原序

文學的研究，論述，近來雖已逐漸旺盛，但還意外的少被研究，論述到的，是成爲一個社會現象的文學這東西的根本問題。換一句話，便是說到文學的創作及鑑賞比別的種種精神底活動占怎樣的位置的一種社會學底研究。尤其是着眼在這一點爲了初學者而著的文學論，幾乎可說是沒有。

我早已抱憾於這一事。因而想從上面的立足點，爲初學者解說文學構成及文學存立的基  
本條件和理由。其結果便是本書。

我在這書中，引證泰西許多權威底著述極端的多。這是因爲覺得，一則不致陷於自己一人獨斷底解釋，一則對於要想由此進於文學研究的讀者諸君，這樣更有益得多。

本書中的前編『文學通論』在其主題的選擇法上，在其說明的理路上，是以 Hunt 的 "Literature, its Principles and Problems" Winchester 的 "Some Principles of Literary



Criticism," Mackenzie 的 "The Evolution of Literature," Knowlson 的 "How to Study English Literature" 等爲主，更參酌以 Santayana, Hirn, Guyou, Bosanquet 及其他美學上的著述。但說明理路時具體底作品的引例，幾乎全部取自近代文學。

後編『文學批評論』是從 Gayley and Scott 的 "Methods and Materials of Literary Criticism," Saintsbury 的 "History of Criticism," Moulton 的 "The Modern Study of Literature" 及其他著作受得影響不少。

本書分量是極少的，但對於要想從新的立場研究及鑑賞文學的人們一定不是無益的，我確切地相信。

又，本書中所引例的 Winchester 的文章，大體借用植松安的和譯；Lodge 的文章，全部借用戶川秋骨的和譯，特附記之。

大正六年十月

著者識

# 新文學概論目次

## 前編 文學通論

第一章 文學的定義……………一

曖昧的文學的詞——新模範大辭典與文學的意義——文學這詞的所以曖昧——顏斯耐脫的觀察——諸家關於文學的定義——華舍斯德之說——勃魯克之說——瓦納之說——亞諾德之說——顏斯耐脫之說——台昆雪之說——「知識的文學與力的文學」——亨德之說——道甸之說

第二章 文學的特質……………七

什麼是文學的特質——文却斯德之說——其永久性——文學爲什麼具有永久性——「關於感情之力」——感情的瞬間性——文學與永久性的關係——文學的普遍性——文學與普遍性的關係——居友之說——藝術底感情與其社會性——個底與全底

第三章 文學的起源……………一四

目次

一

藝術起源問題說明的兩方面——心理學底立場——關於藝術活動的諸說——遊戲本能說、模倣本能說、吸引本能說、自己表現本能說——希勒曼爾與斯賓塞——對於遊戲本能的反駁——希魯之說——藝術發生學底立場——文學的起源問題——詩——詩的起源與抒情詩——麥更西的「文學的進化」——文學進化的四階段——原始時代、未開狀態、專制主義、民主主義——未開狀態與詩——原始底詩的諸題目——狩獵、戰爭、戀愛、諷刺、勞動等

第四章 文學的要素……………三

文學構成的四要素——文却斯德之說——情緒、想像、思想、形式——情緒、感情的生坯不能作為文學底情緒——文學底情緒的徑路——島村抱月的觀照說——山泰耶奈的快感遊離說——「被客觀化的情緒」——有文學底效果的情緒的特質——波山奎的想像觀——想像與空想——文學底想像的三種——文却斯德之說——創作底想像、聯想底想像、解釋底想像——思想——束縛於思想的作物——托爾斯泰的「復活」——諾爾陶的「頹廢論」

第五章 文學與形式……………三

形式的意義——形式的哲學底解釋——克洛契與波山奎——培耳——文却斯德的形式觀——爲

手段方法的形式——形式的兩種——散文與韻文——文却斯德的韻文說——韻文的定義——音格——律格的三種——音聲律(平仄法)音位律(押韻法)音數律(造句法)——沒韻法——敘事詩、抒情詩、劇詩——近代社會與散文——沛得之說——散文的種類——亨德之說——散文發達史上的分類——故事底、記述底、討論底、批評底及哲學底——題材上的分類——諷刺與虛構——形式的狹義的意義——文體——李羅倍爾的文體尊重說——文體的分類——簡潔體、藝術體、其他

第六章 文學與語言……………四〇

文學存在的三要素——作家、公衆、媒介物——爲媒介物的語言——慕勒、菲脫內——克洛契之說——「語言哲學與藝術哲學同」——克魯泡特金的俄語觀——都格涅夫的話——言語的曖昧性——李羅倍爾談摩泊桑的話——「一語說」——「曖昧說」——語言與暗示——默退林克與斯賓塞——戈梯的「惡之華序」——麥拉爾梅的話——托爾斯泰的非難——台略宜文學的鑑賞與語言

第七章 文學與個性……………四一

文學與個性及人格——希來格爾的話——顧斯耐脫的人格尊重說——勃封的話——「文體論」

目次 三

——亨德的話——「人是文體」——作品與其作者——納爾遜說——處理法與態度——同題材異趣味的作品——近松與西鶴——哥爾穆說——美底人格與人間底人格——作家的個性與八頭感

第八章 文學與國民性……………三

文學與國民性——泰納之說——「人種」周圍「時代」——勒勞之說——種族性與民族魂——文學鑑賞與國民性的問題——勃蘭兌斯——國民性與文明史底研究——洛里埃的「比較文學史」——法國國民性——德國國民性——英國國民性——英國文學者的道德底調子——勃蘭兌斯所見的俄國國民性——戈柯爾的話——從國民性看的俄國文學——「沃勃羅摩夫」和「父與子」——勞賀矢一的「國民性十論」——他的批評——五十嵐力之說——「明」「淨」「直」

第九章 文學與時代……………六

頗斯耐脫的話——第威的話——莎士比亞與以利亞沙白時代——近松與元祿時代——裴倫與革命底思潮——亨德的話——「時代精神的正確的解釋」——愛墨孫之說——藝術與時代的必然底關係——最近的文學研究法——都格涅夫與其六大傑作——路定與其時代的背景——從作家立場

的觀察——亞諾德之說——作家批評的一標準——莎士比亞式與易卜生式——時代之先覺的易卜生——時代與文學的系統底研究——勃克的「近代文學的社會底勢力」——三種的「近代底樂素」——泰納之說

## 第十章 文學與道德……………七三

文學研究上的重大問題——藝術家的道德性——藝術論上的問題——藝術道德交涉論與最近的美學者——藝術底活動與道德底活動——美底價值與道德底價值——山泰耶奈之說——快樂與苦痛、遊戲與業務——山泰耶奈之說與遊戲本能說——對於藝術與對於道德的不同——藝術與道德混同的誤謬——淮爾特的「格雷的肖像畫」——居友與山泰耶奈——藝術、社會性、道德性

## 後編 文學批評論

### 第一章 文學批評的意義·種類·目的……………八一

何謂文學批評——批評的意義——蓋雷、斯各脫之說——「文學批評的方法及材料」——古來所

稱的五種意味——以文學為題材的批評——文學批評的方法上的分類——蓋雷、斯各脫之說  
——裁斷底批評與歸納底批評——歸納底批評的兩種——主觀底批評與客觀底批評——人格底  
批評與形式底批評——冒爾頓之說——文學批評的目的——亨德之說——文學的鑑賞、文學的  
改善、公眾趣味的教化——蓋雷、斯各脫之說——創作與批評的關係——困難問題——其是非論

## 第二章 客觀底批評與主觀底批評……………六九

客觀底批評與主觀底批評——冒爾頓之說——客觀底批評、標準批評、形式批評——亞里斯多德  
的「詩學」——冒爾頓的因習批評觀——戲劇的三一律——批評史上的形式底批評——形式批評  
的弊害——阿迭生的「失掉的樂園」評——福祿特甫的「莎士比亞評」——納爾遜之說——近代虛傾  
向與主觀底批評——主觀底批評的特質——「印象」與「人格」——德姆士的話——「批評即批評  
家」——道甸的批評家觀——拉司金的話——批評史上的事實——莎士比亞與哥德——渥特遜  
思的「抒情詩歌集」序文——「源氏物語」與木房宣長——「玉的小櫛」的價值——褒勞的主觀底批評觀

## 第三章 科學底批評……………一〇一

主觀底批評的分類——科學底批評的提倡者泰納與其「英文學史」的序文——科學底批評的意義——應用科學的研究法的批評——「美學者植物學也」——文學構成的三要素——人種、周圍、時代——爲文學評價的標準的三要素——散芝後理對於「科學底批評」的非難——道甸之說——其間效果——其弊——科學底批評與唯物論底傾向

#### 第四章 倫理底批評……………二〇九

科學底批評對倫理底批評——理想主義底批評——倫理底批評與裁斷底批評——倫理底批評是內容底裁斷批評——勃廉諾爾與其理想主義——近代文學的攻擊——「科學的發產」——人間力的高調——諾爾岡的批評——波亞罕與托爾斯泰

#### 第五章 鑑賞批評與快樂批評（附：結論）……………二一四

鑑賞批評的意義——「新模範大辭典」與鑑賞的詞——作品的諸性質、功績、價值等真確而且適當的認識及評價——近代的鑑賞批評家——亞諾德、拉司金、沛得、推爾特、四蒙士——亞諾德的批評論——「現代批評的機能」——批評家的態度與「沒利害感」——創作底活動與批評底活動——



亞諾德批評論的缺點——拉司金的鑑賞批評——他的神秘哲學——鑑賞批評的代表沛得——散  
芝獲理的所謂「快樂底批評」——「文藝復興期的研究」與序文——「氣質」的尊重——文學批評的  
三階段——批評即創作——科學底批評、倫理底批評、鑑賞批評的功過——沛得與官能底要素  
的尊重——沛得的人生觀——快樂主義底印象主義——「經驗的本身是目的」——排斥固定觀念  
——愛墨孫「思想是牢獄」的話——把持純真的態度

前編 文學通論

## 第一章 文學的定義

曖昧的文學的詞——新模範大辭典與文學的意義——文學這詞的所以曖昧——顧斯耐脫的觀察

——諸家關於文學的定義——華舍斯德之說——勃魯克之說——瓦納之說——亞諾德之說——

顧斯耐脫之說——台昆雪之說——「知識的文學與力的文學」——亨德之說——道甸之說

在文學研究的出發點，我們不可不先定的，是文學的定義。——即把什麼稱為文學，所謂文學是怎樣等的一般概念。世人往往沒有什麼疑問似地使用文學這詞，但仔細考察起來，像「文學」這詞那樣曖昧的，怕再也沒有了。就手頭的例說，試取新模範大辭典查「文學」(Literature)這個字來看，共有七種不同的意味。在這些意味中，有的是說「寫一切人間的心者，特別是向上，勇氣，正義，依了適宜，純潔，優雅的文體，藝術底權威等而賦以特色者」有的是說「關於某特殊的時代，國土，問題或學問的記述」也有單是說「美文學」(Belles-Letters)的。此外用於離今日我



們所用文學這詞很遠的意味的，在這裡更不及特舉了。這是粗淺的一例。然而文學這詞的怎樣曖昧，也可以從這裡想見了。

然而，我們現在研究文學時，是不容把文學這東西的概念置在曖昧之中的。倘使不先把這定了一個統一而且清楚的概念，便不能進一步去下研究考察的功夫。但這却是很麻煩的問題，以下且就「所謂文學是什麼」考察一下。

文學的概念，為什麼會這樣曖昧呢？關於這端，依了比較文學（Comparative Literature）一書被認為文學研究所不可缺的一個權威的頗斯耐脫（Poynet），曾舉出四個原因。第一，所謂文學這詞的出處的不同；第二，由於輕視了文學這詞的歷史底意義而生的；第三，文學製作的諸方法的微細的變遷；第四，文學製作的諸目的的微細的變遷。這四項是使文學的概念愈加紛歧複雜的重要原因。這可說是確中肯綮的觀察。

現在更示近世諸家對於文學的解釋的一端：美國著名辭書學者華舍斯德（Worcester，1784-1865）說文學是「被保留在文字上的學問，知識及想像的結果。」（The results of learning,

文學之定義  
 文學之竹書之記  
 有之讀之  
 有之讀之

knowledge and imagination, preserved in writing.)」著名英國的文學史家勃魯克 (S. Brooke, 1832) 說文學是「聰明的男女的思想、感情的記錄，用了一種要給與快感於讀者的方法按排着的。」(The written thoughts and feelings of intelligent men and women, arranged in a way which will give pleasure to the reader.)」法國批評家瓦納 (Vinet 1797-1847) 說「文學包括人向他人綜合地表現他自己的一切著作。」(Literature embraces all those writings in which man reveals himself synthetically to man.)」又近代英國第一流批評家亞諾德 (Mathew Arnold, 1822-1888) 說「文學是一個廣大的詞，那是可解為用文字書寫或印刷在書籍上的一切東西。」(Literature is a great word. It may mean everything written with letters or printed in a book.)」這些解釋都可說是十分廣汎。但亞諾德在這里也並不是就純粹的文學而言；不過照這些解釋看起來，可以知道文學一語雖在近代諸學者間也是怎樣曖昧的一端了。

前面舉過名字的頗斯耐脫，曾下文學的定義如次，這定義似乎要比上面列舉的諸家的定

義妥當，精密得多。他說——

文學是包括散文或詩的一切著述，其目的與其在反省寧在想像的結果，與其在教訓與實際底效果寧在給快樂於最大多數的國民，並且是排斥特殊底知識而訴於一般底知識的。

Literature consists of works, which whether in prose or verse, are the handicraft of imagination rather than reflection; aim at the pleasure of the greatest possible number of the nation rather than at instruction and practical effects, and appeal general as against specialized knowledge.

十九世紀初英國著名文學者台昆雪 (De Quincey, 1765-1859) 說道：「先有知識的文學，其次有力的文學。前者的職能是教，後者的職能是動。」 (There is, first, the literature of knowledge, and secondly, the literature of power. The function of the first is to teach; the function of the second is to move.) 這可以說和頗斯耐脫上面的定義相像。

美國潑林斯頓大學英文學教授亨德 (Theodore W. Hunt, 1841) 在所著文學，其原

理及問題(Literature, its Principles and Problems)中，研究以上的諸說，更述了他的一個定義，其為文學的概念，比頗斯耐脫的更精確。他說——

文學是思想的文字底表現，通過了想像，感情及趣味，而在於使一般人們對之容易理解並且惹起興味的那樣非專門底形式中的。

Literature is the Written Expression of Thought, through the Imagination, Feelings and Taste, in such an untechnical form as to make it intelligible and interesting to the general mind.

依了這個文學的概念，是成爲非常明確的了。亨德對於頗斯耐脫的祇說「想像」而不說「感情」，更明白的說通過「感情」。所謂「感情」在製作文學上或鑑賞文學上，確是最重大的要素。依莎士比亞學者英國的道甸(Dowden, 1843-1913)在他的文學研究(Studies in Literature)中所說——

判定和傳達事實是科學的目的；刺激我們的生活，通過感情至於較高的意識，是藝術的

目的。

To ascertain and communicate facts is the object of science; to quicken our life into a higher consciousness through the feelings is function of art.

又依托爾斯泰 (Tolstoy, 1828-1910) 的著名的藝術論 (What Is Art? 1898) 等所說，可以知道感情是怎樣重要的文學的要素了。頗斯耐脫說「想像」而不說「感情」不能不說他所下的文學的定義實在不十分完全。然頗斯耐脫以文學為並非訴於「專門化底知識」的，亨德以為「在於非專門底形式中的」其對境都在所謂「一般底」與次述的『文學的特質』對照，是很可注目的地方。以下述文學的特質，更其要明瞭文學這東西的概念。



## 第二章 文學的特質

什麼是文學的特質——文却斯德之說——其永久性——文學爲什麼具有永久性——「訴於感情

之力」——感情的瞬間性——文學與永久性的關係——文學的普遍性——文學與普遍性的關係

——居友之說——藝術底感情與其社會性——個底與全底

依了上述頗斯耐脫及亨德等的定義，我們對於文學這東西已經可以捉到某程度的明確的概念了。然而這樣說的文學的特質，究竟在那一點呢？換一句話，像上面所說的感情想像所產的文學，與那知識所產的科學異點在什麼地方呢？照前面所引，台昆雪說「知識的文學」（科學）是教人，「力的文學」（這裡所說的文學）是動人；那麼，文學爲什麼動人呢？用怎樣的意味和方法動人呢？這是當然發生的問題。本來像這些問題——尤其是文學爲什麼動人的問題，是心理派美學所管的問題，不必要在這裡來說。然而這問題如果沒有明確，那上面所述的文學的定义，也便不能十分了解其意味。因爲說明了文學爲什麼動人和怎樣動人的問題，便能說明那文學

這東西的本來的特質，並且同時文學的定義這東西也有了更詳細的解說了。

前面說過，這問題是心理派美學所管的問題，如英國美學家瑪蕭爾 (Marshall) 的美學等，對於這問題講到得最多。然在這里，想避去學術底議論而為平易的敘述。現在看美國威司來尼安大學英文學教授文却斯德 (C. T. Winchester) 在文學批評的原理 (Some Principles of Literary Criticism) 所述，較為便利。

文却斯德以為文學的特質，在於「不但〔其作品〕含有永久底價值的真理，而且其作品這東西本質地具有永久底價值。」對於這事他曾有詳細的說明。據他的說明，在文學以外含有永久底價值的真理者也是很多。例如曆書，國家慈善事業的報告，堆滿法律家書齋的書籍等，大概都含有永久底價值的真理的。如曆書所記，是在太陽沒有冷却，星球沒有老耄以前，對於我們必不可缺的真理。然而我們誰也不把他稱為文學的。文學是和這些完全不同的東西。

此等書物的事實及真理雖存有不朽的價值，然所以不能稱為文學者，是爲了此等事實可以用種種的方法適用於別里，並且可以用不同的形式來表現，即使最初記載這事實的書

物全然消滅，但事實之爲事實仍然存在而爲一般人所知。即書物雖然消滅而真理不滅是也。今日我們要研究引力的根本原理時，沒有定要讀奈端的原書的必要。因爲這已被承認爲物理學上的知識，所以沒有再靠奈端其人的必要了。從文學的正當的意味說，無論怎樣的文學書，或者隔一年，或者隔一世紀，在記載與此同一的事，並且記得更加精細的書物，總是不對的。文學是作物這東西具有可以必然不朽的性質，而並不是爲了傳達真理的暫時的容器。

就是文却斯德以爲文學並不一定是含有具不朽的興味的真理的書物，乃是他的本質具有不滅底興味的著作。

那麼，文學爲什麼具有不滅底興味呢？換一句話，具有不滅底興味的文學爲什麼使人感動呢？這便更加進到根本的問題了，文却斯德照下面這樣說。

即據文却斯德所說，文學所以本質底地具有不滅底興味和「動」人，都是因爲在根本上是具有「訴於人的感情之力」的。至於「具有訴於感情之力」爲什麼使文學有不滅性和永續性，文却斯德使用了下面那樣極有興味的論式爲有趣的說明——

知識與感情的根本底差異之一，即在於知識是永續的而感情是消失的。我們熟知了某事實，祇要常常把持着，知識便即增加。所以一次熟讀了訴於知識的某篇論文，完全明瞭之後，就不想再讀了。這爲了那論文中的事情，已經永遠成爲我們的所得物，該書自然也被放棄。然而所謂感情，其與這根本底不同者，乃本來是瞬間底。知識是永續的所得，而感情常爲變化的經驗的連續。誦詩而生的感興，兩小時後便即消滅也說不定。然而即使感興之度不强，在再讀或想起的時候，感興一定再會湧起的。這樣我們可以再三再四地賞鑒他。倘使是有文學底價值的，讀者一定希望再讀；是大文學，便是反覆讀幾次也決不會厭倦的。因此文學成爲不朽的書。要說明古今來各種作品所以有不朽的生命，應該記着這訴於感情之力的一事。

就是從所謂感情的瞬間性倒轉說到他的永久性，而作爲所謂文學具有永久性的說明，這實在是極有趣的說明。前面曾舉過名字的英國心理派美學家瑪蕭爾所主張的美感的永續說 (Permanency-theory) 也是這樣看法，可以說是與上面文却斯德之說相連關的。

這樣，所謂「永久性」之爲文學特質之一，已經明白了。其次在文學的特質上現在應該一舉

的，就是所謂文學的「普遍性」。這特質也是從所謂文學訴於感情的根本底特質當然發生的。關於這事，文却斯德在說了上面的所謂文學具有永久性以後說——

如荷馬時代的學術雖然已廢，然荷馬到現在還沒有老。爲什麼荷馬不廢呢？因爲他訴於古今不滅的人情的緣故。卽因爲各個的感情雖是瞬間底，而所謂人類一般的感情的性質却是通有的。各感情的聯續的波動雖生滅於各瞬間，而感情的大洋却洋洋乎各時代不變的。

這話也可以說能夠說明文學的普遍性了。卽文却斯德認爲各人的感情是瞬間底，而人類一般的感情却是共通的東西。其所以爲共通者，就是超越時間及空間，人人都能共感共有的話。他便從這里推論那文學的普遍性。不用說，這是妥當的見解。

對於所謂文學——廣義便是藝術——的普遍性最熱心唱導的近代人中，要算是居友 (Guyau, 1854-1888) 及托爾斯泰。然托爾斯泰的主張含有普遍性的鮮明的藝術，是從他的宗教觀——卽原始基督教的宗旨而來，作爲純粹的藝術論，是很有缺點和非難的餘地的。至於居友，却並不像托爾斯泰的因於生硬的宗教觀，而主張從純粹社會學底立場來解釋藝術，所以更

加值得傾聽了。

居友是法國的美學者，他的美學係社會學底美學，在近代美學上占最重要的地位。他在所著社會學觀的藝術 (*L'Art au Point de vue Sociologique*) 中說，「藝術底感情，在他的本質原是社會底。成爲結果而表現的，是依了使個人底生命與更大的普遍底的生命結合而擴大之。藝術的最高目的，即在使發生具有社會底特質的審美底感情。」這里居友的所謂「社會底特質」用別句話說，即所謂結合性 (solidarity) 及社會性 (sociality)。居友從社會心理學的立場論之如次：

個人的意識，他自己已經是社會底；而反響於我們的全有機體，全意識內的，必取社會底的形態。古代希臘的哲學者，已經置美於調和之中，並稍稍把調和視爲美的最重要的性質了。不過古代的學者，把這調和的東西看得太抽象底，太數學底，而近世心理學，則把他還元於有機底結合性，活細胞的結合，以及各個人胸中社會底集合底意識之一種。我們說「我」 (Moi)，也可以用同樣的意味說「我們」 (Nous)。一切愉快的東西，是應了他在我們存在的各部分

及我們意識的各要素間含有結合性及社會性的程度——換一句話，是應了他在「我」中所存被歸於「我們」的程度而成爲美的。

卽居友以爲「個底」都可成爲「全底」文學藝術的優劣，全視乎「個底」得爲「全底」卽「普遍底」(universal)與否。這居友的見解是太哲學底，與上面文却斯德的解釋不同，但在同說文學藝術的本來具有普遍性及不可不具有普遍性的一點，是值得注目的。

文却斯德的解釋做中心來總括上文的話，就是，因爲文學是經過感情，訴於感情的，而感情又是瞬間底的，所以文學是具有永久性的；又感情的質和量，雖然依了各個的人，各個的情形而千差萬別，然「感情的大洋是洋洋乎各時代不變的」並且是含有萬人共通的普遍底要素的，所以文學的特質卽在於描寫並傳達感情的永久性和普遍性。文學能夠多發揮這種特質，卽多能描寫並傳達感情的永久性及普遍性，那文學便成爲優的文學。

文學的特質，可舉的當然還有，但從文學存立的心理底要素上所見的特質，第一不得不舉上面感情的永久性及普遍性這兩種了。

### 第三章 文學的起源

：

藝術起源問題說明的兩方面——心理學底立場——關於藝術衝動的諸說——遊戲本能說、模倣本能說、吸引本能說、自己表現本能說——希勒、墨爾與斯賓塞——對於遊戲本能的反駁——希倫之說——藝術發生學底立場——文學的起源問題——詩——詩的起源與抒情詩——麥更西的「文學的進化」——文學進化的四階段——原始時代、未開狀態、專制主義、民主主義——未開狀態與詩——原始底詩的諸題目——狩獵、戰爭、戀愛、諷刺、勞動等

文學的一般底性質，既如上述，以後的問題，乃是這種文學如何發生於人生間的文學的起源問題。

這文學的起源問題，可以從兩方面來說明；一方是從心理學底方面，還有一方是從藝術發生學上的實際方面的研究。前者即所謂藝術衝動 (art-impulse) 的研究，後者則為今日還存在的原始人間所見文學形式的歸納底研究。現在先從前者為簡單的說明。



心理學底地研究藝術衝動的學說有數種。如遊戲本能 (play-impulse) 說，以藝術衝動爲一種的遊戲本能；模倣本能 (imitative-impulse) 說，以此爲一種的模倣本能；吸引本能 (instinct to attract by pleasing) 說，以此爲給與快樂而想吸引別種的本能；及自己表現本能 (self-exhibiting impulse) 說，以此爲祇是表現自己的本能等，卽其一例。其中被作爲向來研究的對象的，要算遊戲本能說最多。

唱遊戲本能說的，以德國的康德 (Kant, 1724-1804)，希勒爾 (Schiller, 1759-1805) 及英國近代碩儒斯賓塞 (Spencer, 1820-1902) 爲主；希勒爾與斯賓塞，在說明的樣式及其他雖有多少的差異，然其說都以爲藝術發生的動機是遊戲本能，而這所謂遊戲本能，乃是「精力的過剩」(surplus of energy) 的一個變形。所以此說的當然的歸結，便是藝術與實生活及我們實際生活的功利底目的沒有什麼關係。此說的不妥當，是在近代美學的分野上已經解決的問題，這里不暇一一詳述。但反對此說的一派，如前舉法國的居友，美國的美學者山泰耶奈 (Santayana, 1863-) 等，從所謂遊戲本決非所謂「生活的過剩」對於實生活倒是最必要的東

西的立場，與另一派從所謂藝術確是遊戲以上的一種東西的心理底事實，是應該一說的。上面舉過名字的英國美學者瑪蕭爾與芬蘭大學的美學教授希倫（Hirn, 1870-）等，即主後說。希倫在所著藝術的起源（Origins of Art）中說——

藝術是遊戲以上的一種東西。遊戲的目的，在活力的過騰費完了時，或其遊戲底本能終結了一時的遂行時，即被達到。然藝術的機能，却不是僅以其製作的動作爲限。正常意味的藝術，雖然在怎樣的表現及形式，在一種東西已經造成及一種東西已經失却其形式之後，也都殘存着。在事實上，有一種形式，如舞蹈，演技等的效果，是同時被創出，同時被破壞的。然其效果，却永遠殘存在那舞蹈者努力的旋律之中及那舞蹈觀客的記憶之中。在所謂遊戲衝動這東西的本質，好像殘存着衝動所惹起的心底狀態及感情的狀態等而可記載的，却幾乎沒有。所以把那爲藝術品的特色的美，旋律等的藝術底性質解釋爲遊戲衝動的結果，是很不妥的。

這話大概很對。瑪蕭爾的非難，也是從同樣的立場出發的。此外吸引本能說，模倣本能說，以及自己表現本能說，雖然都把握着真理的一面，但用以說明藝術製作及藝術鑑賞的心理底事

實，決不能說是完全的。

總之藝術衝動的說明，單用了心理學底說明，到底不能給與滿足的解決的。這心理學底說明，必與藝術的發生學底研究相輔纔能解決。

所謂藝術的發生學底研究，如前面所說，是從事實上研究那藝術如何發生的藝術的起源。這種新的研究方法，隨着最近人類學、人種誌、及社會進化等研究的旺盛而勃興。前記希倫的藝術的起源及德國格羅舍（Grosz, 1862）的美術的起源（Anfänge der Kunst）等，可以看做取此種研究法的代表底著作。依此說，所謂藝術衝動這東西，決不該與上述那樣的遊戲本能同視，並且與主張藝術是以藝術自己的目的發生的非功利底動機所產的那種見解完全反對。藝術是從最實際底非審美底的目的而生的東西，這事已經一一證明了。希倫說——

仔細研究那原始時代某種族的裝飾品，可以明白雖然在今日的我們單看做像裝飾的東西，其實對於當時的那個種族，也都具有極實際底非審美底的意味。例如武器、家具等的雕刻、文身、編物的模樣等，世人都以為大概總是純粹非審美底的藝術衝動的產物，現在却被說

明爲像含有所謂爲着宗教底象徵，爲着所有主的符號等的實際底意義的東西了。使這說明有效的例證，隨着原始底的裝飾系統的研究的進步而益加增多。

他再轉過來說——

不單是裝飾品，即在原始底的文學，戲曲等的研究，關於此點，也達到同樣的結論。我們以爲最原始底，單是藝術底目的以外不具有別種目的的戲曲的野蠻人的舞蹈，如北美印第安人及黑奴等的舞蹈等，實在也並非單純的藝術底所產；他們是依了這作爲射擊日常狩獵的鳥獸的練習，那舞蹈的動作，便是他們所狩獵的鳥獸的動作。所以他們的舞蹈，實在含有最實際底意味的。總之，行於原始人間的所謂藝術，沒有一種不是從非審美底的目的而成立的。

希倫的這見解，乃是關於藝術的起源的最近美學的見解，就是在考察藝術與人生的關係上，也是很適當的暗示。所謂藝術是與實人生及實生活有非常密接不可分離的關係的東西，依了上面關於藝術的起源的說明，怕沒有可疑的餘地了。

上面希倫的見解，不用說是廣及於一般藝術的全部的見解，但專就文學說，當然也是同一

的。就是文學也與別的藝術一樣，可以說是從那與實人生最密接的關係而生的。在悠久的文學的歷史上的事實，其與實生活密接的程度雖然有強弱的不同，然而文學對人生的本來的關係，確是一種功利底的密接的東西，誰也不能否認的。

其次的問題，便是文學之中那一種樣式的文學最先發生呢？換一句話，文學之中最先發生的，是詩，是戲曲，是小說，還是論說類的這種問題。這不用說是詩了。看無論那一國的文學史，詩總是首先發生的。於是更進而為詩是那種形式首先發生的問題。換一句話，首先發生的，是抒情詩，是敘事詩，還是劇詩的問題。關於這問題，最近學者之說，都一致主張是抒情詩首先發生的。但也有像亞里斯多德 (Aristotle, 384-322) B. C. 祇認敘事詩和劇詩而不認抒情詩的人。然而像上面那樣從社會進化上及以人種誌，人類學等的研究為根本的藝術論，都以為抒情詩乃是詩的最初的形式。關於這事，看麥更西 (A. S. Mackenzie) 的近著文學的進化 (The Evolution of Literature) 最為便利。

麥更西這書，是把文學當作「在他的本質是一種社會底現象」而從社會進化上觀察的，在

原始民族中的歌謠及其他文學形式的研究，他是欽佩希倫的藝術的起原的。他先着手於原始民族的研究，把社會進化的經過分爲原始時代 (Primitiveness) 未開狀態 (Barbarism) 專制主義 (Autocracy) 民主主義 (Democracy) 四階段，而論述這四階段的特質及相應於其特質的文學形式。但其中他以爲「在原始時代，言語及文學的特徵是口頭底 (oral) 模擬底 (mimetic)，而未開時代的文學，却常帶有更多的詩底感情。」因而說詩是第二階段未開時代的所產。這是值得注目的。其次麥西在題爲『詩的起源』上這樣說——

一般所謂感情這東西，在他的性質是旋律底 (rhythmic) 的。在有種狀態裏的種種感情，爲了自己助長快感，減縮苦感，或用了種種衝動底的肉體底運動及種種的呼聲，作爲表白他們自己的東西。這種種衝動底的運動及呼聲，作爲喚起身體及聲音的自發底的種種動作的準備。所以這種種的動作被旋律 (rhythm) 支配時，舞蹈及音樂的基礎便在這里成立了。像在不論那里，原始底的舞蹈常是合唱底的樣子，原始底的詩常是取音樂底形式的。詩是有限定那依了舞蹈與音樂所表白的種種情緒的傾向的。詩因了增進情緒的活潑和變化

而加高舞蹈的快樂，這樣使生活成爲更有價值的東西。

從某種意味說，詩的發生要早於明晰的言語。我們可以想像到有一個時代人類或者沒有言語而生活着；但是不用肉體底及聲音底種種姿勢和呼聲以互相傳達感情的時代，却不是我們所能想像的。言語在思索及創意都含有進步了。恐怕最初的聲音，大抵不是明晰而且合理底。略略遲一點，人的聲音纔成爲合理底；不久，更成爲合理底而且明晰的狀態。於是所謂真的言語纔離了肉體底的諸動作及姿勢而獨立。

這樣，麥更西以爲詩在明晰的言語還沒有確立之前早已存在，而以現存原始民族的單純的原始底的詩作爲例證。總之，據麥更西的意見，以爲原始底的詩是比言語更多依賴於音樂的東西，這因爲原始人一則沒有明晰的言語，一則他們沒有內省力，一切都是衝動底。詩的到了當作詩看而完全成爲人們鑑賞的對象，雖然比明晰的言語的成立更遲，然而追溯他的起源，却可以說詩是像上面那樣與姿勢，音樂等關連很密，而屬於言語成立以前的事。

麥更西更從詩的離開了上面那樣曖昧的發生底狀態而成爲取詩一般的形式的詩時，推

究那裏面含有怎樣的題材。據推究所得，作為題材的，乃是狩獵，戰爭，戀愛，諷刺，勞動，少年時代，哀哭等，他是一一取原始民族的詩為例證。依了這個，可以推測到詩是怎樣與實際的生活有密接關係的東西。至於詩的起源同時就是文學的起源，可不必說了。



## 第四章 文學的要素

文學構成的四要素——文却斯德之說——情緒、想像、思想、形式——情緒、感情的生坯不能作爲文學底情緒——文學底情緒的徑路——島村抱月的觀照說——山泰耶奈的快感遊離說——「被客觀化的情緒」——有文學底效果的情緒的特質——波山奎的想像觀——想像與空想——文學底想像的三種——文却斯德之說——創作底想像、聯想底想像、解釋底想像——思想——束縛於思想的作物——托爾斯泰的「復活」——諾爾陶的「願驗論」

以上已經把文學的特質，起源等大體說清楚了。這里更略述文學的內底構成上的要素。

文却斯德在他的文學批評的原理中，分這文學構成的要素爲四。一，情緒(emotion)，二，想像(imagination)，三，思想(thought)，四，形式(form)，說文學是從這四者構成的。

在本書第一章也已經說過，文學、藝術的發生是以感情的表白與其傳達爲中心的，所以在文學構成的原理上，「感情」爲其第一的要素，怕是不能改動的了。這里所謂「情緒」就是指

那「感情」而言。

「情緒」及「感情」既然是文學的第一要素，那麼，第一發生的問題，便是，是否無論怎樣的情緒，怎樣的感情，都可以隨便成爲文學？第二的問題，便是，我們描寫在那文學的作品的，要怎樣的情緒及感情纔能得到最多的共鳴？這是不能顯然區分的，但勉強分開來，前者是重在文學創作上的問題，後者是重在文學鑑賞上的問題。

先從第一問題說，這是極明白的問題。在原理上，如托爾斯泰在他的藝術論中所說，無論怎樣的情緒及感情，沒有不可以成爲文學的道理。——即無論怎樣的情緒，怎樣的感情，沒有不可以成爲文學的要素的道理。然而，無論怎樣的情緒，怎樣的感情，他的生·坏·是·決·不·可·以·作·爲·文·學·底·情·緒·，·即·文·學·的·要·素·的·。·生·坏·的·情·緒·及·感·情·，·爲·了·要·成·爲·文·學·底·情·緒·，·定·有·取·一·種·特·殊·的·徑·路·的·必·要·。·否·則·，·無·論·怎·樣·的·感·情·及·情·緒·，·決·不·能·作·爲·文·學·的·要·素·的·。·但·這·特·殊·的·徑·路·是·什·麼·呢·？

村抱月說——

我們從看到別人的喧嘩，或自己的鬧喧嘩，決不能感得藝術底經驗的。祇有看到那在文

字上所記的得爲藝術底經驗。這里一定不能不有深的理由。那究竟是對於作者及讀者都在所謂寫成文字這個些細的事情上發生了重大的意味的緣故。就是爲了這個，在心中發生了虧隙。這所謂虧隙，決不是遊戲底的意思。乃是在那里發生了一種把全局面回顧瞑想的那樣嚴肅的意氣。記在文字上得成爲文藝，不是爲了有這意氣麼？（文藝百科全書所載「文藝概論」）

他這樣想着，分爲這「用回顧瞑想的意氣經營的自己」和「用實行的意氣經營的自己」的兩項，而把前者名爲觀照（contemplation），以爲是藝術底情緒的根本條件，後者則以爲祇是生坯，不能作爲藝術底情緒的。島村的這種說明，雖然簡單，但對於所謂要把生坯的情緒變成文學底及藝術底情緒時該取怎樣的徑路一事，確已說明了。

最近的心理派美學，關於這問題都已經下了解決，而如山泰耶奈及德國的列普斯（Lippes, 1851-1915）對於這點更特別重視。山泰耶奈爲美學上有名的快感遊離說的主唱者，即主張快感在固着於自己的心內之間，不是美感，必須離開自己而附着於對象的物象時——即快感被客觀化纔得成爲美感。在這情形的所謂離開（to project）自己而被客觀化（to be objectified）。

是有非常重大的意味的。不但是快感，即苦痛與其他一切的情緒，結局也須離開自己，纔被客觀化而成爲島村抱月的所謂「觀照」的情趣，所以文學底情緒，簡約的說，便是所謂被客觀化的情緒。便是爲文學底要素的情緒，是一切已被客觀化的東西；不被客觀化的情緒，無論怎樣的情緒，也斷不能作爲文學底要素的。

第二的問題，是我們描寫在那文學的作品，要怎樣的情緒及感情纔能得到最多的共鳴。這問題，也便是怎樣的情緒及感情，文學底效果最多這問題。這樣的問題，也許一看像是不妥當的問題。因爲一切的情緒及感情只要把他客觀化之後都可成爲文學底情緒的緣故。然而所謂文學底情緒與所謂情緒的文學底效果的多寡，自然不同。這第二的問題，便是文學底情緒的效果多寡的問題。

這問題自然與文學的特質問題連關的，換一句話，凡是感情及情緒合於爲文學的特質的普遍性及永久性的，文學底效果較多，否則效果較少，這是當然的結果。文却斯德以這有文學底效果的情緒，感情爲「對於人生的同情的一切形式」(all forms of our sympathy with life)，

其說明如次——

所謂人生，無論事實是怎樣的東西，然如我們所知，人生乃是我們的力活動時的力的總體。這些力在不衰弱及不受什麼障害而活動時，人便說人生是愉快了。那力愈活動，那活動愈容易，因而愈能確實玩味人生，並且因玩味人生而愈增快感。所以凡是增進人生的感覺的，便是給我們快感的東西；凡是減少並迫害那感覺的，便是使我們生苦痛的東西。這樣看來，文藝底及藝術底感情的種種原因及機會，乃是某種的同情心，在那有刺戟並增進這人生觀念的能力這一點上，根本底基礎是一致的。

即玩味人生乃是一種的同情心，而文藝底情緒，便是刺戟並增進這同情心的東西。所謂同情心這詞，似乎略帶一點所謂博愛底，慈善底的那樣道義底色彩，然除此以外，文却斯德的意見，是確中肯綮的。

文却斯德還論到文學的情緒底效果的不朽價值該怎樣評議這事情上，他舉下面的五項做標準：

- 一、情緒的純正或適節 (the justice or propriety of the emotion)。
- 二、情緒的活躍或力 (the vividness or power of the emotion)。
- 三、情緒的繼續或確實 (the continuity or steadiness of the emotion)。
- 四、情緒的範圍或變化 (the range or variety of the emotion)。
- 五、情緒的階級或性質 (the rank or quality of the emotion)。

第一，是以對於那作品所給與的情緒適當與否的原因爲中心而檢校其情緒時的標準。第二，如字面所示，是以那作品怎樣使讀者感動，及使人的心受到刺戟，興奮，擴大與否爲中心而觀察時的標準。第三，是檢查那作品所給與的情緒是否常在同一基調上時的標準。第四，是觀察那作品所給與的情緒的範圍的大小及其及於怎樣的範圍時的標準。第五，是觀察那作物所給與的情緒是屬於怎樣的階級的情緒——例如劣等或高等，道德底或宗教底等——時的標準。|却斯德是照這樣的討論這五種標準。他這種區分法雖嫌稍繁，却是可以稱許的。上面對於爲文學的要素的情緒已經大略說明，以下就想一述那爲第二的要素的「想像」了。

爲文學的要素的想像，可以從兩方面看。其一是關於實行上述情緒的客觀化的方法的心底作用，其一是受入那被客觀化的情緒上的心底作用。在最近美學的分野裏最力主「想像」的人，是英國的波山奎(Bernard Bosanquet, 1848-)等。他在近著美學三講 (Three Lectures on Aesthetics) 中，以想像爲「依經驗的接合而追求被暗示的種種可能性，並欲闡明此等時的心的活動的狀態。」更以爲「所謂美底態度(經驗)乃是我們想像底地觀照一個對象，我們的感情像由此觀照成爲具體化而入於那對象中一般的態度。」這可以知道「想像」的爲文學藝術的要素而應該怎樣重視了。

世人往往把想像與空想(Fantasy)混而爲一，其實完全不同的。想像是以過去種種的經驗爲基，從其中抽象了一部分及一種性質，把他選擇，結合之後再構成了新者的一種創造作用。至於空想，却不是經過這樣正確的順序的創造作用。爲文學的要素而應該重視的，不必說，乃是想像而不是空想。

文却斯德分文學的要素的想像爲三。第一是創作底想像，那定義是「創作底想像，是從經

驗所得的種種要素自發底地選擇他，總括這些而造成新的東西的作用。倘這結合成爲無規律或不合理的東西時，那作用便稱空想。」(The Creative Imagination spontaneously selects among the elements given by experience and combines them into new wholes. If this combination be arbitrary or irrational, the faculty is called Fancy.) 第一「聯·想·底·想·像·，是用一種事物，觀念或情緒與情緒上類似於此的心像相聯結的東西。倘使這種聯想不基於情緒底類似的，那便稱爲空想。」(The Associative Imagination associates with an object, idea or emotion images emotionally akin. If such association be not based on emotional kinship, the process must be called Fancy.) 第二「解·釋·底·想·像·，是覺知精神底價值或意義，並以表現這精神底價值所存的部分或性質說明事物者。」(The Interpretative Imagination perceives spiritual value or significance, and renders objects by presenting those parts or qualities in which this spiritual value resides.) 文·却·斯 | 德是這樣把想像分爲三類，但無論如何，總可說是貫穿事實的精細的分類。(關於文學底要素的想像



在亞歷山大詩及個人性(Poetry and the Individual)裏面(一〇六一—一五二頁)也詳論到他的使命，要素等。

其次是思想。思想的爲文學底要素而應該重視，現在也不必再說。在事實上，也不能有所謂不含何等思想的文學的思想，一句話，便是其人的人生觀，所以無論是現於那作品的表面或隱於裏面，作者的思想，在那作品上，當然能夠到處顯現出來的。至於這「思想」不用說，是從其人的「個人性」及其時的時代思潮等種種方面受到影響的複雜的東西。

但是創作作品和鑑賞作品的人們都該注意的重大事情，是不要被「思想」所束縛。換一句話，便是不要爲了想把某一種思想具體化，或爲了想宣傳某一種思想而創作，或者以某一種思想爲標準而鑑賞當面的作品。

被束縛於某一種思想而創作，決不能獲得好的結果，舊理想派及觀念派等的作品，最能顯示出這情形。在最近的適例，便是晚年的托爾斯泰。托爾斯泰的晚年，與其說是藝術家，不如說是宗教家更爲適當，因爲他已經凝固在他所宗的原始基督教了。如他的一八九八年的著作藝術論，也不該看做純粹的藝術論，極端的說，可以看做專爲宣傳他的原始基督教教義的方便的藝術論。

術論。又如一九〇〇年所刊的他的大作復活 (Resurrection)，也不是從純粹的藝術底動機而產生，乃是爲了要把他的教義具體化的作品。這藝術論與復活，如果作爲藝術論和藝術的作品，都不免爲太偏狹，太概念底，決不能算做優的著述，總之無非是托爾斯泰被一種原始基督教底思想所束縛的結果。這是就作的一方爲主說，而在鑑賞文學藝術的人尤其如此。用了被某種思想所束縛的眼睛來看，凡是不和他的思想類似及共鳴的，自然給與極低的評價了。例如被束縛於上面那種思想的托爾斯泰，極端非難糜泊桑 (Maupassant, 1850-1893) 的某種作品，說是無價值；被束縛於一種功利主義底社會觀的思想的諾爾陶 (Max Nordau, 1849-1922)，在他的頹廢論 (Degeneration) 中，極端痛罵近代文學，說多數是自我狂者，誇大妄想狂者的文學等，即其一例。這等淺近的例，非常之多，不暇枚舉。世間所謂道學家一類的人們，對於文學藝術的看法，大部分都是被既成道德所束縛，這在稍能運用思慮的人，很容易認知的。總之，無論在創作上或鑑賞上，所謂「被束縛於思想」這事，是最該注意的重大事情。

關於爲文學的要素的形式，在下面一章再說。

## 第五章 文學與形式

形式的意義——形式的哲學底解釋——克洛契與波山奎——培耳——文却斯德的形式觀——爲手段方法的形式——形式的兩種——散文與韻文——文却斯德的韻文說——韻文的定義——律格——律格的三種——音聲律(平仄法)音位律(押韻法)音數律(造句法)——沒韻法——敘事詩、抒情詩、劇詩——近代社會與散文——沛得之說——散文的種類——亨德之說——散文發達史上的分類——故事底、記述底、討論底、批評底及哲學底——題材上的分類——諷刺與虛構——形式的狹義的意義——文體——孚羅倍爾的文體尊重說——文體的分類——簡潔體、變衍體、其他

文學與形式的關係，也是極重大的。依普通的解釋，形式不是文學的目的，而是文學的手段。這當然是正確的見解。然而第一義底，哲學底地解釋形式與內容的關係，却比普通所想的複雜得多。

在近代美學的分野，形式與內容不可分離的意見頗占優勢。如意大利現存的美學者克洛

契 (Benedetto Croce, 1866-) 以「表現」(expression) 與「直觀」(intuition) 同視；又如上面舉過名字的英國波山奎，在他的美學三講中，論及視「形式」可以離開「內容」的看法是皮相底的想法，而把這兩者同視。這兩人說明的方法雖然不同，但在把形式與內容同視這一點上，是可以代表最近美學的一面的。而且這不必說是純粹的美學，如英國現在的美術批評家培耳 (Clive Bell) 在他的藝術論 (Art) 中，把一切的美標準置於所謂「有意味的形式」(significant form)，也顯然哲學底地論「形式」在藝術中的應該怎樣重視，這是可以注目的事。

然而這里所說的「形式」乃是為文學底要素的「形式」並不是像上面所述哲學底或美學底的意味，祇是普通所用的意味罷了。文却斯德稱「作家把自己所有的思想及情緒移於讀者時一切的方法，手段為文學底形式」，這里所說的形式，便是指這種為傳達思想感情的手段，方法的形式。

這種為手段，方法的形式，大別為二，即散文 (Prose) 及韻文 (Verse) 是。文却斯德對於這兩者的定義是，專以把思想移於讀者為根本的目的，而附帶着的情緒，祇是為了使讀者心中善

於理解或了解思想而用的附屬底的東西，那作物稱爲散文；以情緒爲主眼而思想爲副的，則稱爲韻文。這在說明散文與韻文的成立的心底經過，確是很可玩味的定義，但在論到爲手段方法的形式時，還不能不略把形式這東西立截然的區別。英國的瓦芝騰頓 (Theodore Watts-Dunton) 在他的詩歌論 (Poetry) 中下詩的定義道，「詩是把人間的心用情緒底及旋律底的語言而爲具體底藝術底地表現的東西。」 (Poetry is the concrete and artistic expression of the human mind in emotional and rhythmical language.) 但這所謂旋律底的語言，把詩與散文對照時，最關重要。即散文者，語言文字的排列沒有一定的規律的——即對於歷史，故事，小說，批評等文章的總稱；而韻文者，語言文字的排列有一定的規律的。然文學底形式，有時也因了東西而不能把散文及韻文加以截然的區別。在日本的文學尤其如此。往往有本爲散文而含韻文的要素，本爲韻文而含散文的要素的。例如舞之本，謠曲，淨琉璃等，是以韻文爲中心而多含散文的要素的；平家物語，馬琴的七五調的文章等，是以散文爲中心而多含韻文的要素的。韻文是說語言文字的排列有一定的規律的，這一定的規律稱爲律格。律格因言語的差異

而各國不盡同一。在英文的修辭書上，普通分爲三種，卽音性律，音位律，音數律。音性律在我國便是平仄法，音位律是押韻法，音數律是造句法。此外還有不屬於這些的沒韻法 (blanc verse)。關於此類的特色，引例等的詳細的敘述，是屬於修辭學的領域，所以這裏省去了。（參看島村抱月著『新

美辭學』縮印板二七九—三〇一）

上面分韻文（詩歌）爲平仄法，押韻法，造句法等，是從那律格上——換一句話，是從那構造上——分類的。然又可從那題材上分爲三種，卽敘事詩 (epic verse)，劇詩 (dramatic verse)，及抒情詩 (lyric verse) 是。敘事詩，是用律語寫客觀的事件過於表現作家自己的思想感情的，如希臘的伊里奧德 (Iliad)，奧迭賽 (Odyssey)，及彌耳敦 (Milton, 1608-1674) 的有名的失掉的樂園 (Paradise Lost) 等，便是他的代表。抒情詩則與這反對，是表自主觀底的感情，詩歌的大部分都是，可以無須舉例了。劇詩是把以上兩者打成一團的形式，從那以描寫客觀的人物或事件爲主這點上說，是敘事詩，而從那所描寫的人物各各表白他們自己的主觀這點上說，是抒情詩，這是詩中最複雜的形式。如莎士比亞的戲曲，日本的淨琉璃等，都屬於這一類。這三者從發

生的順序上說，抒情詩第一，其次敘事詩，再次劇詩。

散文在近世的文學比韻文遠占優勢的地位。沛得 (Walter Pater, 1839-1894) 在他的文體論 (Style) 中，關於這事指出兩種原因。其一，爲了近世社會所給與的興味，渾沌而且複雜，所以用了拘束於像韻文那樣的形式，要表現近世所當然發生的複雜的思想，感情，到底做不到；就是，這近世底複雜的思想和感情，祇有依了自由而無拘束的散文的形式纔可十分表現出來。其二，要照實在的狀態去觀察那支配近代社會中一切現象的自然主義底傾向，使藝術家把自己的態度成爲很謙遜的，其結果便棄了韻文那樣高貴的形式而選取平凡的散文的形式了。概括地說，近代的文學，實在是散文的文學。

像上面所說，散文並不像詩的語言文字的排列有一定的規律的，所以也沒有像詩的類別，然從散文的發達史上觀察起來，也可以分爲數類。前面引過的文學，其原理及問題的著者亨德，曾分爲下面的五類，故事底 (Narrative)，記述底 (Descriptive)，討論底 (Forensic)，批評底 及 哲學底 (Critical and Philosophical)，就是說，故事底的散文在發生上最古，而批評底及哲學底

散文最新。亨德又從那被盛在這裏面的內容上分散文爲諷刺(Satire)和虛構(Prose Fiction)的兩類。諷刺，據亨德所述，在其起原、性質、方法及目的上，是一種特殊的散文的形式，不是故事底，也不是記述底，不是討論底，也不是批評底；乃是從此等的全部祇取了合於他的目的的一部分，成爲統一的形式，在散文之中是最「個人底形式」(personal form)。虛構，是結合了故事底、記述底、哲學底三者，完全不類於其他的單獨底形式(unique form)。亨德這個關於散文的分類的見解，也是極穩當的見解。

以上是把文學的形式作爲傳達思想上的方便手段而加以極廣義的解釋，但除了這以外，「形式」也有用於狹義的時候。這便是用於所謂文體(style)的意味的時候。法國自然主義的先驅者孚羅倍爾 (Gustave Flaubert, 1820-1880) 所尊重的「形式」就以這「文體」爲主。孚羅倍爾所說有名的話——

沒有美的形式，便沒有美的思想。而且連他的反對也是沒有的。正如不能從一個肉體把那組織肉體的種種性質——色彩、大小等——歸於空的抽象一樣。換一句話，像非把他破壞



不能抽出一樣，要從內容脫除形式，乃是不可能的事。因為內容是必須靠了形式纔能存在的緣故。

這里所說的形式，是被用於狹義者，即所謂「文體」的意義。（參照『文學與語言』）

文體也有種種的分別。依普通西洋的修辭學，以內容與文體的均衡為中心的，分為簡潔體（Concise style）、蔓衍體（Diffused style）；依文體的強弱，分為剛健體（Nervous style）、優柔體（Feeble style）；依文章修飾的多寡，分為乾燥體（Dry style）、平明體（Plain style）、清楚體（Neat style）、高雅體（Elegant style）、華麗體（Florid or Flowery style）等。關於此等的詳細的說明，是修辭學所管理的問題，所以這里省去了。又關於這文體，可與後章所述的『文學與語言』參照。

## 第六章 文學與語言

文學存在的三要素——作家、公衆、媒介物——爲媒介物的語言——莫勒、非脫內——克洛契之說——「語言哲學與藝術哲學同」——克魯泡特金的俄語觀——都格涅夫的話——言語的曖昧性——李羅倍爾談摩泊桑的話——「二語說」——「曖昧說」——語言與暗示——歌德林克與斯賓塞——戈梯的「惡之華」序——麥拉爾梅的話——托爾斯泰的非難——台略宜文學的鑑賞與語言

文學與語言的關係，在文學創作上和文學鑑賞上，都有極重大的意義。如上面述文學的定義時所引的亨德之說，文學要之是「文字底表現」(written expression)，不用文字寫出來，即使怎樣有價值的感情，想像，情調，思想，也決不能成爲文學的。關於文學成立的要素，前章已經說過，然具備了上面各種要素的文學，社會底地存立的要素，還有三種。第一是作家，第二是作家所要訴的社會及公衆，第三是作家所用以訴於社會及公衆的媒介物(medium)即語言(Language)。所以文學與語言的關係，從語言是文學成立的一個手段而不是目的，沒有這手段斷不能達到

那目的這一點看起來，這兩者的關係，不得不說是極密接的根本底的東西。所以近代的語言學者，論語言與文學有密接關係的很多。如德國的慕拉 (Max Müller, 1823-1900)，美國的菲脫內 (William Dwight Whitney, 1827-1894)，格里姆 (Jacob Grimm, 1785-1863) 等，都可說是這派的代表。在美學方面，如意國的克洛契等，尤其是着重「語言」的人，被目為「表現的科學及一般語言學的美學」(As Science of Expression and General Linguistic) 的他的美學 (Aesthetic) 總之不外乎論述「語言哲學與藝術哲學是同物」(Philosophy of language and philosophy of art are the same thing) 這一句話。就是美學在他乃是一種語言學。然而文學語言關係論的學理底說明，應該讓於語言學的一方面，這里所述的，僅以在制作文學及鑑賞文學上應該怎樣尊重語言為限，尤其是在鑑賞近代文學上應該怎樣尊重語言這一端。

克魯泡特金 (Kropotkin, 1842-1921) 的俄羅斯文學的理想與現實 (Ideals and Realities in Russian Literature) 這部書，在評論底地著作俄國文學史者，恐怕要算是第一等的名著了。他在這書的冒頭，設「俄羅斯的語言」一章，關於俄國語言怎樣的優的論述，費了不少的頁數。

在這裏面，他述及俄國的語言比較西歐各國的語言，「在表出人間的感情——憂，愛，悲，喜等——的種種陰影上特別豐富。」又，在此書開卷的第一頁，徵引俄國文豪都格涅夫（Turgenev, 1818-1883）從臨終的牀上對同時代俄國作家們所說「把我們的國語——俄國的國語嚴格地，純粹地傳於後世」的話。作家的都格涅夫，這樣愛本國的語言，而俄國的語言，是否果如克魯泡特金所說，優於西歐諸國的語言，是另一問題，然克魯泡特金常論述俄羅斯文學時，從俄國的語言起頭，實在是很可注意的。

在研究文學與語言的關係上，第一應該注意的，就是語言這東西本是隱昧的東西。有一個聰明的法國人說，「言語是給我們隱蔽思想的。」（Words were given to us to conceal thought）在這奇僻的文句裏面，實在含有真理。哲學上，美學上以及文藝批評上的種種爭論，往往多從當事者所用文字的概念不同而來，這是明白的事實。在哲學上，美學上的情形，其作為討論的事，與感情及思想的事不同，專管知識底所產的概念較多，比較底問題容易解決；可是感情，想像，情緒等所產的文學，與知識底所產的科學，哲學等不同，在內容上既屬曖昧，表出內容的語言自然也

多流於曖昧，看起來曖昧的事便因之而多。所以古來稱爲文學者，文章家的人，對於語言這東西都是非常敏感的。怎樣毫無遺漏地，精確地，適當地用語言表現那所要表現的思想及感情直到他的細緻的陰影，怕不是我們的想像所及。前章所述的孚羅倍爾教他的後繼者摩泊桑說——

我們所要表出的什麼，這里祇有唯一的字可以表出他；說明他的動作的，祇有唯一的動詞，限制他的性質的，祇有唯一的形容詞。我們不能不搜求這唯一的名詞，動詞及形容詞，直到發見了爲止。祇是發見近於這字的字，也是不能滿足的。這事不能以爲困難，模模胡胡地了事。

這是有名的逸話，同時可以知道孚羅倍爾的怎樣尊重語言這東西了。浩瀚的大著批評史（*History of Criticism*）的著者散芝褒理（*Sainsbury*, 1845—）稱這孚羅倍爾的語言尊重說爲「一語說」（*Single-Word theory*）。這和前章所述他的文體尊重說並看，我們可以窺見他對於文學與語言的關係，看得怎樣重大的一斑。

然在近代文學的傾向中，更有一種見解好像和這「一語說」反對的，那便是台喀宜（*賴廢*）的文學者所唱的「曖昧說」（*théorie de l'obscurité*）。此說的出發點，以爲語言本是不完

全的，曖昧的東西，到底不能表出自己深邃的思想和複雜的感情的。如默退林克 (Maeterlinck 1862) 以爲最明瞭的觀念卽知識作用的觀念，雖可以毫無困難地用語言來表現，但非常豐富而深遠偉大的觀念，祇能用語言來暗示，因此極力主張語言的暗示力。這主張顯然可以看做這「曖昧說」的前驅。然心理學底地說明這言語的暗示力的，還有前面舉過名字的斯賓塞的有名的文體論 (Philosophy of Style) 等。但「曖昧說」的主張者戈梯埃 (Theophile Gautier, 1811-1872) 麥拉爾梅 (Stephen Mallarmé, 1841-1908) 等，卻更比默退林克極端。戈梯埃在波特萊耳 (Baudelaire, 1821-1867) 有名的詩集惡之花 (Les Fleurs du Mal) 的序文上說——

台喀夏的文體，是富於才智的，複雜的，雖是極瑣屑的意味也毫不遺漏的文體；是能使語彙極端的豐富，要表現思想上向來難以說明的東西，表現形式上向來最曖昧最易消滅的翰廊的文體。總之是超越了向來的語言的範圍的文體。換一句話，台喀夏的文體，是語言的最後的努力，進步到語言這東西所能達到的最高的地方。

又麥拉爾梅說，「指實對象，便奪去了詩的享樂的三分之一。因爲詩的享樂，是成立於懂得

略略推測的事的幸福中的暗示便是夢。」(Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer voilà le rêve.) 這些都可以看作「曖昧說」是什麼東西的說明的。

這樣看來，這「曖昧說」一看似乎與前述羅倍爾的「一語說」相反，其實却是比他更進一步的連續，不能不說是「進步到語言這東西所能達到的最高的地方」實行這「曖昧說」的文學，即其中台喀宜一派詩人的文學，從種種地方受世人的非難，而尤其在這表現的曖昧一點，受劇烈的非難。托爾斯泰在藝術論中對台喀宜的攻擊，便以這表現的曖昧一點為主。

然而這是應該十分注意的。如上所述，近代文學，尤其是台喀宜文學的詩人，文學者，都是對於語言這東西非常敏感的。所以不是用普通的表現所能滿足，於是創出這「曖昧說」來；爲了他們文學的表現不可解，一概加以非難，決不是所以鑑賞並理解他們的文學的。我們在責他們表現的曖昧之前，不可不同情於他們爲什麼不能不用這樣曖昧的表現的心事。同時，沒有這同情，是決不能認知並玩味文學與語言間的微細的關係的。

## 第七章 文學與個性

文學與個性及人格——希來格爾的話——頗斯耐脫的人格尊重說——勃封的話——「文體是人」——亨德的話——「人是文體」——作品與其作者——納爾遜說——處理法與態度——同題材異趣味的作品——近松與西鶴——哥爾梯說——美底人格與人間底人格——作家的個性與人類感

文學與個性(individuality)及人格(personality)的關係，也是極重大的問題。所謂個性，所謂人格，一言以蔽之，便是所謂「人間」。所以這問題乃是文學與其文學的制作者的「人間」或「人」的關係。

德國的希來格爾(Schlegel, 1766-1845)曾經說過，「人如果除了他自己，是什麼東西也不能給與同胞的。」這在文學藝術上尤其如此。頗斯耐脫稱「人格」為「文學發達的原理」(the principle of literary growth)，人格在文學上的應該怎樣重視，也可以知道了。

法國勃封(Buffon, 1707-1788)的有名的警句說「文體是人」(The Style is the Man)



這句話的意思，就是照字面上所說，無論怎樣的文體，結局都是作者其人的人格的表明。文學與作家的個性及人格的關係怎樣密切，都在這簡單的話裏表明了，這實在是千古的至言。前面屢次提起過他的名字的亨德，曾說可以把這「文體是人」的警句倒轉來說「人是文體」(The Man is the Style)就是說，在「人」與「文體」之間有不可分離的關係。倘使照這樣子，把這里所謂「文體」推廣開去，作為一個作品來觀察，而新造一所謂「作品是人」「人是作品」的命題，含在那裏面的真理乃是同一的。文學的作品，結局是作者其「人」的表明。所以文學的真的鑑賞及批評，結局也無非是認識並且玩味那潛隱在作品裏面的作者的人格及個性，否則決不能稱為澈底的。美國的褒勞(John Burroughs, 1837-)曾有論及此事的一文載在納爾遜(Sharper Knowlson)的英文學研究法(How to Study English Literature)中，現在引用其大體如左。

在純正的文學，我們的興味，常在於作者其人——其人的性質，人格，見解——這是真理。我們有時以為我們的興味在他的材料也說不定。然而真正的文學者，所以能夠把任何材料成爲對於我們有興味的東西，是靠了他的處理法，即注入於那處理法裏面的他的人格底要。

素。我們祇沒頭在那材料——卽其中的事實，議論，報告——裏面是決不能味得嚴格的意味的文學的。文學的所以爲文學，並不在於作者所以告訴我們的，乃在於作者怎樣告訴我們的告訴法。換一句話，是在於作者注入在那作品裏面的他的獨自的性質或魔力到若干的程度；這個他的獨自的性質或魔力，是他自己的靈魂的賜物，不能從作品離開的一種東西，是像鳥羽的光澤，花瓣的紋理一般的根本底的一種東西。蜜蜂從花裏所得來的，並不是蜜，祇是一種甜汁；蜜蜂必須把他自己的少量的分泌物卽所謂蟻酸者注入在這甜汁裏。就是，把這單是甜的汁改造爲蜜的，是蜜蜂的特殊的人格底寄與。在文學者作物裏面的日常生活的事實和經驗，也是被用了與這同樣的方法改變而且高尚化的。

這雖是通俗的比喻，但實在是至言。這里所謂處理法 (treatment)，決不祇是技巧問題的處理法。那實在可說是作者的人生觀照的態度，材料摺撫的態度 (attitude)。這人生觀照的態度，材料摺撫的態度，最能表現作者其人的「個性」卽作者其人的「人間」，雖用同樣的材料，也會因作者的異而成完全異味的作物，全是爲此。

暫從日本的文學史上尋求這種例證，最鮮明的是近松與西鶴。近松與西鶴都是代表元祿期的偉大的文豪，不必多說，把這兩人的對照時最有興味的一事，就是兩人雖用同一的材料，而制成的作品，趣味却全然反對。即把西鶴的五人女中哇夏清十郎的故事，與近松的與這同材料的作品的五十年忌歌念佛比較，把五人女中哇散茂右衛門的故事與近松的戀八卦柱曆比較，其趣味的差異如何，誰也能夠一見明白的。在西鶴的作品裏，其中心人物，都含有西鶴一流的無理想底，無宗教底，現世底享樂底他的「人間」；而近松則正在他的反對，含有理想底，宗教底，未來願望底的近松一流的人生觀，他的哇夏清十郎，哇散茂兵衛，幾乎都與西鶴的正相反對。所謂西鶴的作品，其趣味，與近松的作品，其結局都非追溯到西鶴的「人」與近松的「人」的境地去觀察，不能得到真的鑑賞，就是爲此。這不過是一例，然而無論怎樣的作品，可以說都是這樣的。

最近法國新情緒派的美學者，美術批評家哥爾梯 (Paul Gaultier) 在藝術的意義 (The Meaning of Art) 上論作品與個性的問題，曾經這樣說——

藝術的作品祇依了他的文體——依了被現於他的文體中的個性——而把什麼東西

教示我們時，則比任何物第一的，是教示作者其人的人格的或種東西。

我們被感動於藝術作品時，我們是用一種自由的意味，應我們的感情的深淺，而與被那作品所鼓舞的情緒同化。我們同着比多文（Beethoven）苦痛，同着安日里柯（Argerico）敬神，同着連布蘭特（Rembrandt）冥想。這時的苦痛，敬神，冥想，並不是一般的苦痛，敬神，冥想，實是在考察比多文，安日里柯，連布蘭特等的作品時所感得的苦痛，敬神，冥想。就是我們所經驗的情緒，與他們所經驗的情緒同化了。那是單獨底，個性底。那是具有他自己的色調（coloring）和陰影（shade）——即經驗了那個，把那個具體化到藝術的作品時的人格の色調和陰影。

他又繼續說——

藝術作品的獨自性，單獨的印象，獨創力等，是從那作家所注入於其作品中的東西——把他的夢，他的悲哀，他的野心，他的希望等，一切生於他的心，和觸於他的心絃的東西注入於其作品而生。祇要是真的藝術品，在他的線和調子，沒有不是表明作家其人的心的世界的。畫

家，音樂家，無非在他們的製作品中歌他們自己，畫他們自己罷了。

這是對於一切藝術的根本的說明，現在可以不必再說，但我們在考察文學與個性的關係上，對於這一點尤其有留意的必要。哥爾梯再一轉說——

我們依了那作品而與藝術家的感情同化時，我們便把握着上述藝術家的內底世界，而感得從他的世界裏再生的情緒。這樣，我們依了我們感情的強弱，把藝術家其人的個性在我們的裏面復活了。而且，藝術家的作品在被享受，被愛好時，更依了藝術家其人的性格的種種表現，把我們的人格擴大開來。

他再論到從上面個性的交感而立即味到全體的人間性這東西說——

我們這樣的生在藝術家的各個人的美底人格 (aesthetic personality) 裏，借他的助而生在那藝術家其所包容，所支持的人間底人格 (human personality) 裏，我們因此而直接與人類交通了。

爲哥爾梯的研究對象的藝術，雖以造形美術爲主，然而上面的藝術對個性的關係論，在文

學方面也是十分適合的。就事實上看來，偉大的作品，優秀的作品，深刻的作品，其作者總常常是偉大，優秀，深刻的。其反面也是如此。決沒有偉大，優秀，深刻的作品而作者的「人」却是矮小，卑俗，淺薄的。

文學的作品與作者的「人」在這意味上是有完全不可或離的關係的。

## 第八章 文學與國民性

文學與國民性——泰納之說——「人種」「周圍」「時代」——勃撈之說——種族性與民族魂——文學鑑賞與國民性的問題——勃蘭兌斯——國民性與文明史底研究——洛里埃的「比較文學史」——法國國民性——德國國民性——英國國民性——英國文學者的道德底調子——勃蘭兌斯所見的俄國國民性——戈柯爾的話——從國民性看的俄國文學——沃勃羅摩夫和「父與子」——芳賀矢一的「國民性十論」——他的批評——五十嵐力之說——「明」「淨」「直」

文學與個性及人格的密接的關係，已如上述，但文學與國民性(nationality)或國民魂的關係，換一句話，即作品及作者與其所屬的國的國民性的關係，也是極重大而不可或離的。

在批評史上唱有名的科學底批評的法國批評家泰納(Taine, 1828-1893) (後章科學底批評)參照「人種」(race)「周圍」(environment)及「時代」(epoch)為文學構成的三個背景。在這三者中，他尤其是着重「人種」。這里所謂國民性，不用說並不是人種。這是比單是人

種更複雜的一種東西，以人種爲基本而在種種的外底影響之下所形成的國民魂。然而所謂國民性卽國民魂的基本條件，是說其國民所屬的種族，所以研究國民性的第一個根本對象，不得不爲種族性的研究。關於這種族性的研究，借法國學者勒滂博士（Gustave le Bon）的名著民族發展的心理（Lois Psychologiques de L'évolution des peuples）中的說明最爲適當。勒滂博士乃是竭力主張不論什麼種族或民族到底不能離開他的種族魂，民族魂的人，其理由如下——

種族是一種超絕時間的永存底生物。這並不是專以生在某一定期間的個人組織的，是以那爲各個人的祖先的死者長的系統組織的。所以要知道親族的真意義，不可不連着過去和現在來研究。不但死者的數多於生者萬萬，便是死者的力也大於生者萬萬。死者是支配着廣大無邊的無意識界的，一國的人民，受死者的指導的，要比受生者的更多，如種族，可以說是專由死者所造的。死者積許多的歲月，造成我們的思想，感情，因而造成我們行動的一切動機。這意義就是我們的功和過都受於死者。



上面勒滂博士的話，決不是新的議論，實在是真理。不論是誰，決不能逃出他的種族性即勒滂博士所謂種族魂的。這道理同時又不外乎顯示着無論是誰不能逃出以這種族性為基本的國民性。因此，文學藝術的一切，與其國民性有怎樣密切的關係，也不難推測了。

然因為在文學藝術的制作上，國民性自然而然地成為那作者的人格的背景，所以有時也不必意識到自己所屬的國民性的。可是在文學藝術的鑑賞上，對於文學藝術與其作者的國民性有上面那樣不可或離的關係，却有十分意識的必要。以下雖係考察國民性的問題，但因此便以鑑賞上的立場為主。

就事實上看起來，偉大的藝術鑑賞家和文學批評家，常常不肯忘記把這國民性歸在他的鑑賞及批評的決定裏面的。

如被稱為現存世界底批評家的丹麥勃蘭兌斯 (Georg Brandes, 1842-) 的批評，鑑賞，便是一例。就是他的批評，論法國的文學，論德國的文學，以及論俄國的文學，常常不墮於同型；能夠從法國的文學鑑賞法國文學的特徵，從德國的文學鑑賞德國文學的特徵，從俄國的文學鑑賞

俄國文學的特徵，因為他對於在此等國民間所釀成的各自國民性的觀察沒有忘却的緣故。

但是也許有人對於所謂文學鑑賞上不要忘却國民性的研究以為似乎是一種矛盾的見解的。因為他以為所謂國民性，本來便是從文學、藝術、風俗、道德等其國文化的具體化的東西所抽象而成的概念，所以該從文學藝術的鑑賞去求得國民性，現在却反從國民性的研究來鑑賞文學藝術，不是先後倒置了麼？這話也未嘗不對。然而這里所謂國民性的研究，並不是指這樣的第一義底的意味。這樣第一義底的國民性的研究，是應該入於文明史研究的範圍裏面的，與文學的研究自然是另一問題。這里所說國民性的研究的意味，不過是說對於古來許多文明史家仔細研究其國文學、藝術、風俗、習慣、道德各分野的結果所抽象而出的國民性及國民氣質，應該大體明白而已。即我們不可不從獲得前人所已經指出的關於各國國民性的知識上，力求妥當無誤地鑑賞，批評那當面的文學作品。浩瀚的比較文學史 (A Short History of Comparative Literature from the Earliest Times to the Present Day) 的著者洛里埃 (Fredelick Toiles) 曾論各國國民的氣質與其文學的關係，現在介紹其一段如下，以便讀者。洛里埃這書像

那題目所示，時間底地看來，是從有史以前的原始時代直至今日的悠久，空間底地看來，是除了西歐文明諸國外，更網羅到東方的中國日本及其他諸國的廣闊，是一部偉大的文學史。而論述的方法更有一種特色，即在極端的文明史底一點，對於文學研究家實在是首屈一指的參考書。

要把洛里埃所舉各國的國民氣質一一列舉出來，當然是做不到的。這里祇舉其一端。他論法國的國民性大體如次——

法國的國民，具有了解文辭之美的特色。法國國民在修辭及散文實在占第一流的位置。這當然因為他們法國人依了理性，理論，與其明快的思考法，以及在普通的用語也用美的字句，不拘內容怎樣都重詞令的習慣等，都能使他的散文達於有最高的光輝的位置。而且法國國民具有非常豐富的社交底才能。這才能一面擴大本國的文學，給影響於世界，一面又能吸收外來的思想使之法蘭西化而毫不吝嗇。又法國人往往依賴其歷史底藝術底過去，自負從前擅有威權時左右歐洲的事情，即以此過去的事來推現代，容易抱有在現代已國民還是最有力者的意見。法國的思想，缺乏北方文學中所見創意底能力及繪畫底美觀。又法國的思

想，屢屢不得不努力與德國的誇大底傾向及英國的優美底性質競爭而逞幻想，但空想底的思想，決不是法國人的特色。

讀過了以上的評語再來看法國文學，我們便可知道，從那波亞（Boilau, 1636-1711）的詩學裏的形式主義以至於聖蒲孚（Sainte-Beuve, 1808-1869），孚羅倍爾，路南（Renan, 1828-1892）以下直到現在的文學者，甚至柏格森（Bergson 1859-）樸蔭開雷（Poincaré, 1854-1912）等哲學者，科學者，他們的對於文辭言語，都非常敏感，努力於勻整調和那樣形式底文體的實現，是怎樣的本於他們的國民底氣質了。又，法國的文學，所以以散文——尤其是理智的散文——為主而詩比較底少（雖然也有像波特萊爾，惠爾連弩（Verlaine, 1844-1896）一類的詩人），以及在劇的方面，除了聳俄（Hugo, 1802-1885）及其他一二的羅曼劇外，大抵是社會劇，問題劇，其理由自然可以明白的。

洛里埃又論及德國的國民氣質，比別國最唯心論底，形而上學底，學者底，軍國主義底。又關於英國的國民氣質他略述如次——

英國人大抵是沒有現實的事實——即說明的幫助便不能思考事物，說明道理的國民。例如把華士華斯 (William Wordsworth, 1770-1850) 來和那被稱爲最與他相近的法國 羅曼派詩人拉馬爾諦納 (A. M. L. de Lamartine, 1790-1869) 相比較，便可知道。就是英國人無論是怎樣的抒情的，對於自然的愛好無論怎樣的深，到底不能離開所謂常識。又，英國思想缺乏概括底觀念並理論上的氣品高超的見解。一切的學問都是如此，特別是關於政治的學問，涉及於純理即哲學底，法德兩國的研究比英國更盛，然而關於倫理與道德的，尤其是後者，則英國特別發達。英國的思想家，到底不能達到柏拉圖，康德那樣的高，但關於人間的正確知識，義務的觀念，及自由意思的指導等，在英國的思想家裏，却可以看到完善的學說。就是完善的道德學者，可以在英國裏去求得。在這意味上，英國人關於心理，道德，及社會學底的教義，主張等，保持着長期間的勢力。

代表十九世紀後半期的英國著名小說家迭更司 (Dickens, 1812-1870) 薩凱來 (W. M. Thackeray, 1811-1863) 等人作品裏所潛伏着的道德底調子，詩人坦尼遜 (Tennyson, 1809-

1892) 作品裏的倫理意識，與上述洛里埃所述的英國國民性對照看來，便可知那決不是偶然的事了。像淮爾特 (Oscar Wilde, 1856-1900) 那樣的惡魔主義者，官能主義者，在英國生的文學者中可說完全是例外的了，但是和那法國的惡魔主義者波特萊爾，意大利的官能派巨匠達儂查 (D'Annunzio, 1863-) 及其他諸人比較起來，在那里很有極明瞭的國民性的不同；換一句話，淮爾特有別國裏同派的人們所沒有的英國式道德觀念的束縛，這是不可忽視的。一國的國民性及國民底氣質，對於其國的作家及作品的根柢上有顯著的影響，可以從這里知道了。

再舉一個關於國民性與文學的關係上的顯著的例，那便是俄國的國民性與其文學的關係。俄國的近代文學，對於今日的我們是特別的深刻，複雜，這便是因為俄國的國民性深刻，複雜的緣故。勃蘭兌斯在他的俄國印象記 (The Impressions of Russia) 中論俄國的國民性說——  
俄羅斯人，一面是世界第一的壓制主義者，在另一面却是最疎暴的自由主義者。又，一面似乎是殺身以殉其宗派的信條的盲目底正教徒，在另一面却是企圖殺人，投擲炸彈的虛無黨員。他們無論是信心或不信心，愛或惡，服從或反抗，不拘何事，都是極端派。

這是極有趣的觀察，俄國近代的先驅者 戈柯爾 (Gogol, 1809-1852) 用有與味的比喻說本國的國民性，「譬如大海，在無風無雨之日，比晴朗普照的太陽還要靜，但在狂飈一到，波翻浪倒之日，便見狂瀾轟天動地的怒號了。」這又可看做能說明俄國的國民氣質是怎樣從極端趨於極端的深刻的性質了。

實在的，俄國的近代文學，幾乎全像上面勃蘭兌斯所說，在壓制主義和自由主義，信心和不信心，愛和憎，服從和反抗，乃至神和惡魔，靈和肉，個人和全人類那樣相反的兩方面的各極端，否則不得不為想走向這兩極端而不得的苦惱的呼聲。如托爾斯泰，陀思妥夫斯奇 (Dostoevsky, 1821-1881)，戈爾基 (Gorky, 1866-) 等的作品，都可以證明此說的。又，俄國文學中的沃勃羅摩夫主義，就是具現於岡却洛夫 (Goncharoff, 1812-1891) 的傑作沃勃羅摩夫 (Obломoff) 中那樣由於想走向上面兩極端而不得所生的優柔寡斷，哈孟雷特式的類型底性格，以及具現於都格涅夫的父與子 (Fathers and Children) 中伯札洛夫那樣的虛無主義 (Nihilism) 等，雖則也當然大半受那時代底背景的影響，然其根柢上潛藏着俄國人的國民底氣質，乃是不可否

認的。

上面所述，已經說明了在文學鑑賞上對於國民性的研究不可忽略的大凡。現在翻轉來看日本的國民性的特徵是在那里呢？這不必說是需要仔細的研究的，但芳賀矢一在他的國民性十論中，曾舉出日本國民性的特質十種。就是他以「忠君愛國」、「崇拜祖先，尊重家名」、「現世底，實際底」、「愛草木，喜自然」、「樂天灑落」、「澹泊瀟灑」、「精細纖巧」、「清淨潔白」、「禮儀周到」、「溫和寬恕」等為日本國民性的特質。在這些特質裏面，事實上確有很中肯綮的；但說這十種特質都是日本國民性的特質，却是難以贊成的。例如「溫和寬恕」、「禮儀周到」那樣，祇是某特殊時代中某特殊階級的特質，決不能作為一般底的國民性而加以特筆的。總之芳賀的這見解，不能不說是太第二義底通俗底的見解。

五十嵐力在他的新國文學史裏所說日本國民性的基本底特質，似乎比這要第一義底得多。他曾把古事記、祝詞、宣命、萬葉集等未受外國思想影響的日本的古文學一一仔細地研究，說明現於這些古文學中日本國民性的基本底特徵是在「明」、「淨」、「直」三者，他說，「世人所稱為



大和民族的特性的現實，光明，活動，向上，中庸，快活，忠孝，清廉，勇武，義俠，風雅等諸性質，都可用這「明淨，直的三大性爲基本而說明之。」然他的觀察，雖不免專以日本國民性的善良的方向爲主，但從日本古代文學抽象而得的國民性的比較原始底特質，可說確是這樣的。

日本的最近文學，不用說在內容底是非常複雜的。然而倘使把日本真正的國民性的特徵所在，加以十分的攻究，然後再來看這些複雜的文學，到這複雜中的那一點是國民的本質底東西，到那一點爲止是從別處借來，也自然可以明白。所以國民性的研究者察在文學研究上愈不該忽視了。

## 第九章 文學與時代

頗斯耐脫的話——第威的話——莎士比亞與以利沙白時代——近松與元祿時代——裴倫與革命  
底思潮——亨德的話——「時代精神的正確的解釋」——愛墨孫之說——藝術與時代的必然底關  
係——最近的文學研究法——都格涅夫與其六大傑作——路定與其時代的背景——從作家立場  
的觀察——亞諾德之說——作家批評的一標準——莎士比亞式與易卜生式——時代之先覺的易  
卜生——時代與文學的系統底研究——勃克的「近代文學的社會底勢力」——三種的「近代底要  
素」——泰納之說

上面論文學與國民性的關係時也曾說過，文學與時代的關係，是極重要的研究事項。比較文學的著者頗斯耐脫說「文學是準據於當時代的生活及思想的。」(Literature depends on contemporary life and thought)這是不可否定的真實，無論那一個作家，無不與其時代有密切的關係的。有一個叫作第威(Dewey)的人在他的近代英國詩人(Modern English Poets)

裏曾經發問道，「倘使莎士比亞 (W. Shakespeare 1564-1616) 生在十四世紀，他的才能會發展到這樣麼？」莎士比亞因為生在十六世紀英國的以里沙白時代 (Elizabethan Age) 纔能發揮他這獨有的文學底天稟。不但莎士比亞，無論那一個文學者，都不能逃出這例。必須以日本元祿時代的享樂底思潮為背景，纔能了解大近松的真髓。又如裴倫 (Byron, 1788-1824)，雪萊 (Schelley, 1792-1822)，吉茲 (Keats, 1795-1821) 等英國羅曼主義 (Romanticism) 詩人的作品，非先考察十八世紀末到十九世紀初澎湃勃興的情熱底，革命底，羅曼底的時代思潮，是決不能真的理解的。有特色的作家尤其如此。其中如裴倫，因為太和他的時代有密接的關係，倘使忽視了那時代的文化史底意義，那麼，如被稱為他的傑作的却爾特哈羅爾特 (Childe Harold) 曼弗雷特 (Manfred) 等，對於今日的我們，怕不會有什麼興味的。這雖是極端的一例，但文學與時代有密接的關係，總之是不會錯的了。文學，其原理及問題的著者亨德，所以把「時代精神的正確的解釋」 (The correct interpretation of the spirit of the age) 作為文學的使命之一，便是為此。

愛墨孫 (Emerson, 1803-1882) 在他的藝術論中這樣說——

藝術家不可不用了其時代與其民間所行的標徵 (symbol) 把自己勝於別人的心傳給他的同胞。所以藝術中的新的東西，是從舊的東西裏造成的。時代的天才，把不可磨滅的印象刻在他的製作上，在這裡給與不可言說的魔力以訴於人們的想像。時代的精神底特徵，能左名藝術家；這個被表現在他的製作上面，那製作纔有雄大之趣，可以把不可知的，不可避的，神聖的東西示那後代的觀者。無論何人，都不能從他所爲的事業裏完全除去必然的要素。無論何人，都不能逃出他的時代，他的邦國，並且做出和他的時代的教育，宗教，政治，習慣，藝術沒有什麼關係的作品。雖然有人想極端保有自己的特色，極端想貫徹己意，恣逞空想，也決不能從他的製作物上把育成他的作物的那些思想的痕跡一一拭去的。雖想避去這痕跡，但在那想避去的這件事情上，已經表示他所不喜歡的慣習了。人們常在他的意志以上及自己視力所不及之處，依了他所呼吸的空氣，依了自己及自己同時代的人所依以生活勞作的一種觀念，必然地享有那時代的風姿的；但那時代的風姿是怎樣的東西，却不是他所曉得了。

上面愛墨孫的話，不但是關於藝術家與時代關係的議論，並且也論及此外種種複雜的關係，然文學及藝術與其時代有怎樣必然底的關係，也可以因此而明白了。

最近的文學研究的傾向，尤其是當面的作品與那為其背景的時代的交涉問題，即從文化史底的立足點觀察文學作品的研究，逐漸旺盛。在研究近代文學時，這傾向更該重視。這因為近代社會的變化複雜，與古代及中世大不相同的緣故。例如觀察文藝上自然主義(Naturalism)的運動，如果把他當作自然的單純的東西，決不能捉住他的中心點；必須以風靡十九世紀歐洲的唯物底傾向和物質文明為背景，然後纔能明白這主義的必然底由來與經過。不但是自然主義，就是台喀亶的文學，惡魔主義(Diabolism)，唯美主義(Aestheticism)，或近代俄國文學所謂「脫司卡」即「世界苦」(World-Sorrow)的一種廢底傾向，以及其他一切的運動，傾向，主義，一定有「時代」做着此等運動，傾向，主義的背景，如果忽視了這「時代」的研究，決不能了解的。現在從便宜上，借都格涅夫的作品對於這原理為事實的說明。

都格涅夫這人，是像勃蘭兌斯所說常常是描寫「歷史製造型」(history-making type)的

作家，有名的路定 (Rudin)，貴族之家 (Nobles Nest)，前夜 (On the Eve)，父與子，煙 (Smoke)，處女地 (Virgin Soil) 六大作，都是與他的時代有密接的關係的。如果從文明史底的立場，把那最先出的路定 (一八五五年作) 到最後出的處女地 (一八七六年作) 爲仔細的研究，那十九世紀後半期的俄國思想史，文明史的推移的痕跡，自然可以明白的。

路定，日本人二葉亭四迷譯爲浮草。這作品的主人公路定的性格，浮草這兩個字最能把他表現出來；因爲他是像浮草一般的漂泊無定，並且對於一切都無執着的。他是一個既是口裏很有根柢，執着極強，却是並不實行的男子。正如西洋某批評家所說「口的巨人，手的侏儒」。路定便是把這種是口的人而非手的人，是頭的人而非實行家的人的悲慘的一生象徵化了的作品。至於路定爲什麼與時代有關連，那便可以說是最能代表俄國一八四〇年代的作品。這所謂四十年代，是俄國政治史上最黑暗的時代，尼古拉斯第一的亂暴的專制主義，支配一代，有人敢出於不合於他的言行的，立刻遭遇亡身的運命。所以對於這專制主義具反對的思想，以及對於本國的將來抱着苦悶的人，到底不會有在政治界實行他的抱負的希望，勢必感到孤獨寂寞，而傾

於自暴自棄。這傾向尤其支配着夢想着國家的將來的青年男女。他們於是抱着滿腔的不平而絕望於政治界，但胸中鬱結的一物，却仍然沒有消失。屏絕政治，捨棄活動世界的他們，其反動遂趨於遠離現實的空想世界，而集中其精力於哲學，宗教，藝術等的考察，這樣的情形愈甚，他們便愈和實行界遠離，於是乎成爲祇是口的人，祇是頭的人，成爲口頭雖然說怎樣偉大的事，頭裏雖然想怎樣偉大的事，而手却並不與之相應的半身不遂的人了。其結果，他們在實生活上便像浮草一般，沒有安住的态度，成爲志行薄弱的人間。路定裏所描寫的主人公，便是這時代的代表底人物。必須明白了這時代底背景，然後對於路定的主人公的特殊底性格及生涯纔有意味。

都格涅夫的別種作品，都是與那個時代保有密接的關係的。第二的長篇貴族之家，是以比路定時代更進一步，倡一種所謂斯拉夫主義(Slavophilism)的國家主義的時代爲背景；第三的長篇前夜，又比這時代更進一步，以希望把斯拉夫主義實行化的積極底傾向爲背景；第四的長篇父與子，則以俄國近代思想史上最著名的虛無主義爲背景；此外煙和處女地，也都是以那時的時代爲背景的作品。其中如父與子，表現時代思潮更屬最多，其主人公伯札洛夫的生活，如

除外這所謂虛無主義的思想運動，幾乎無從了解的。

以上對於都格涅夫的作品，似乎太嫌辭費，然文學與時代——文學與其時代底背景——有怎樣密接的關係，却因此可以十分明白了。

從作家的立場研究文學與時代的關係時，則作家與其時代的接觸到若干程度，換一句話，作家的捉住時代思潮有若干程度，乃是評騭那作家上的一個大的標準。近世大批評家亞諾德，以為引導那創作家，使其容易領受時代思潮，乃是批評家的任務之一（參照後編「鑑賞批評」章）這無非要使作家意識到他的時代思潮的意思。然依了作家的氣質與天稟的不同，有的用意識捉住那時代思潮的中心，有的是於無意識中捉住的。但不論有這樣意識或無意識的區別，而在考察那作家的為藝術家的價值上，總之是以接觸時代思潮的多寡為一個最大的標準的。如莎士比亞，像許多研究家所說，是無識地被囚於以利沙白時代的時代思潮的。反之，如易卜生（Ibsen, 1828-1906）則是顯然捉住那時代思潮的人。易卜生所描寫的社會問題，如兩性問題，新舊思想問題，階級鬭爭問題，都是那時代的思潮。據勃蘭兌斯所說，易卜生的所以偉大，就因為他能夠在



不會成爲顯明的時代思潮的時候，早已認識了這樣的時代思潮，以顯示一般世人。古來稱爲客觀詩人的人，以莎士比亞式爲主；他方面，稱爲文明批評家的文學者，大抵是易卜生式的人。我們固然不能確定這兩者的優劣，但我們所敢斷言的，在事實上，最近代的傾向，是愈要求後式的文學者，而且對於現代的社會更屬必要。

在考察文學與時代的關係的另一方面，是文學對於時代的歷史底及系統底意義的研究。這是泰納等所主唱的研究法，新近美國納布拉斯加大學文學教授勃克 (Buck) 所著近代文學的社會底勢力 (Social Forces in Modern Literature) 一書，也取這種研究法，是很有興味的。勃克在近代文學的研究，先上溯到近代文明史上文藝復興 (Renaissance)，宗教改革 (Reformation)，啟蒙底精神 (Enlightenment) 這三運動的思潮研究，把這三運動作爲「近代底要素」 (modern elements)，以爲這三個近代底要素，無論走那一條系統，對於近代文學上都各各齎來具體底成果。這種文明史底研究，不用說是很有價值的。如勃蘭兌斯的大著十九世紀文學的主潮 (Main Currents in the 19th Century)，就是用了在這文明史底研究上

再加比較研究的方法所著成的。

泰納的所謂系統底研究，例如這裡有一個偉大的作家，在這作家的思想感情及其他，他一定有一個先驅者；又如這裡有一個特殊的時代，在這特殊的時代以前，一定有誘出這特殊性的別的時代。這意味就是文學不但橫的方面與其時代有關係，並且縱的方面連結於廣義的「時代」。泰納的這種考察法，不但從橫的方面研究文學與「時代」的關係，並且從縱的方面來研究。這當然也是文學研究上很適當的方法。總之，文學與時代的關係，和前章文學與國民性的關係一樣，都有最密接不可分離的關係，是應該要求慎重的研究態度的。

## 第十章 文學與道德

文學研究上的重大問題——藝術裏的道德性——藝術論上的問題——藝術道德交涉論與最近的  
美學者——藝術底活動與道德底活動——美底價值與道德底價值——山泰耶奈之說——快樂與  
苦痛、遊戲與業務——山泰耶奈之說與遊戲本能說——對於藝術與對於道德的不同——藝術與  
道德混同的誤謬——淮爾特的「格雷的肖像畫」——居友與山泰耶奈——藝術、社會性、道德性

現在我們遇着那考察文學上最重要的問題了。那便是作爲本章題目的文學與道德的關係，即文學與道德的交涉問題。換一句話，文學是在怎樣的地方與道德相交涉的？再換一句話，在文學裏有道德底要素——道德性(morality)麼？倘使有的，所謂道德底要素或道德性，究竟是怎樣的東西？這文學——廣義可說是藝術——與道德的交涉問題，是藝術論上及美學論上極舊的然而在各時代却永遠是極新的問題。試看在最近代特別潛心於這問題的諸人，如拉司金(Ruskin)如此，托爾斯泰如此，居友如此，泰納也是如此，山泰耶奈，勃廉諦爾(Brunetiere, 1849)——

1906) 無不如此。此諸人的藝術論，尤其是他們的藝術批評的根柢，實在依了對於這文藝與道德的交涉問題的解釋如何而異。這里且就這問題為簡單的考察。

在考察文學——廣義是藝術——與道德的交涉時，第一應該注意的，便是藝術與道德的相異，換一句話，藝術活動與道德活動，即美感與道德意識的相異，用艱深一點的話來說，即美底價值與道德底價值的相異。關於這一點，山泰耶奈在他的名著美感論 (The Sense of Beauty) 中所述的意見，可以說是最妥當的了。他以為美底價值(美感)是積極底，是善的認識；反之，道德底價值，是否定底，消極底，却是惡的認識。又美底價值是自發底的價值，對於他的對象並不含利害打算的觀念的；道德底價值，即使在所謂積極底的善的認識時，也常常帶有一點利害打算的觀念的。人生分為快樂與苦痛，遊戲與業務的兩個相反的分野；以前者即快樂方面，遊戲方面為對境的稱為藝術，以後者即苦痛方面，業務方面為對境的稱為道德。

山泰耶奈的這見解，的確出於康德的所謂「沒利害感說」(Disinterestedness) 和希勒與爾一派的所謂「遊戲本能說」的系統，所以很有因了這一點而非難山泰耶奈的見解的。然而山

泰耶奈的所謂快樂和遊戲，並不是單純的快樂，單純的遊戲，却是當作一種的生活而加以尊重的。在這一點上，便是他的所以成爲與居友等一樣的生命中心的美學，決不能作爲單純的「遊戲本能說」而加以非難。總之，美感與道德意識，即藝術與道德，在其本來的活動，判斷，價值，實在如山泰耶奈所說，是根本底差異的。

這樣，藝術——這裡特別是藝術——與道德既然是本來相異的東西，所以我們對於美術，文學時與對於道德時，當然不能不有差別。然而世人對於文學，藝術時與對於道德時，有時——可以說是大抵——都用着同一的態度，換一句話，即用道德的標準來玩味及批評文學，美術的作品。非難文學，美術時的俗論，即所謂道學家的議論之多，就是爲此。這一類的例，在文學美術上很多，如世人對於淮爾特的傑作格雷的肖像畫（The Picture of Dorian Gray）的批評，便是最有名的一例。就是世間的批評，專從道德底立場來看淮爾特的這作品，因而以爲是「不道德的作品」加以劇烈的攻擊。對於這，作者淮爾特戴了「藝術非道德」的帽子和此等批評相戰。其間的消息，即格雷的肖像畫的批評對淮爾特的論戰，詳記於麥孫（Stuart Mason）編纂的

藝術與道德性 (Art and Morality) 的一部書裏面。總之，藝術不是道德，用道德的標準來對待藝術，是錯誤的見解。這一節在考察文藝與道德的交涉問題上，是我們所第一應該知道的。其次再跨進到本章中心問題的文學與道德的交涉問題。

照上面所述，文學美術與道德是完全別種的東西。然而祇是說這兩者是完全別種的東西，却決不是說這兩者是毫無交涉的東西。於是乎便有這兩者的交涉問題了。藝術決不是道德；然而藝術有道德性與否？如有，那是怎樣種類的東西？這當然是另一問題。

從藝術有道德性與否這問題說，那是極明白的問題，他的結論，就是藝術大抵有道德性的，就是藝術雖然不是道德，然大抵是有道德性的。無論從作家方面說，從鑑賞者方面說，都有一點可以轉到道德底活動的一種東西合在藝術制作和藝術鑑賞的心理中。這可以從種種的方面來說明此理。照居友那樣的說明，以為藝術活動是社會性 (Sociality) 的發揮，所以藝術是有道德性的，這可說是極妥當的解釋。或者照前面所舉山泰那的那樣，把藝術活動與道德活動看做以快樂與苦痛，遊戲與業務在人生中相反的兩個分野為對境的東西，那麼，所謂快樂，苦痛，

所謂遊戲，業務，雖是相反的兩面，但幾乎像盾的兩面，兩者各各相關的，所以在道德裏有藝術的要素，在藝術裏有道德的要素，這也是妥當的解釋。總而言之，藝術雖不是道德，但其中有道德性，這是不可否定的。

文學美術——廣義即藝術——既有道德性，那麼，那道德性是怎樣的東西呢？文學中的道德底要素，是怎樣的東西呢？單是說道德，是非常寬泛的。因為在道德這東西的概念裏，有幾多的內容和階段；在道德性這東西的概念裏，也有幾多的內容和階段。所謂藝術的道德性，究竟是怎樣的東西呢？對於這點發表極穩健的意見的是居友。他在從社會學看的藝術上說——

藝術是以社會性的現象為主——因為全是本於共感作用及感情傳達的法則的緣故——所以自然有社會底價值，是很明顯的。在實際上，藝術常常把那被觀念底地表現的較善的社會或惡的社會，經過想像作用而使與現實的社會共感，所以藝術活動能夠生出了使那實在的社會進步或退步的結果。對於社會學者，藝術的道德性，就在這里成立。但這道德性，完全是自然地內在的東西，並不是從頭打算的結果，倒是超越了一切打算及目的的追求而自

然產生的。這藝術底美，自然成爲教化勸戒之具，同時又爲真的社會性的表出。概括底地說，對於那用了可以印在作物上的真正社會性的精神來執筆的人，我們是不妨認爲知底並道德底健全的。即使藝術與道德是完全別個的東西，但我們讀到一種作品，不起苦痛及卑屈之感，反而經驗優越之感及自己超越的心境的情形，或者並不回心到自己本來的懊惱，反而好像感得對於自我的無意味的情形，便是證明那個是藝術底作品的很好的證據。最後，最高等的藝術品，不但以刺戟我們心中極強銳的感覺爲目的，更是爲了刺戟最闊大最社會底的感情而作的。孚羅倍爾說，「所謂美底東西，即不外乎最高的正義。」實際上，美底東西，便是創造那生的努力。

這樣，居友把藝術常做「對於人間的結合性，對於意識的相互交涉，以及對於融合個人底生活與集合底生活的物心兩面的共感作用，」具有非常重大的意義的東西，其究竟的目的，是「在於和道德一樣牽個體而使合於全體。」總之，使各個人達於社會底調和之域，因而使社會全體成爲比現在更好的社會，更好的生活，那便是所謂藝術的目的，藝術的倫理底意義。這裏便有



了藝術與道德的相互關係了。上面居友對於藝術與道德關係的論述，恐怕要算最爲得要了。但上面居友所用藝術這個字，也可以當作文學看，所以上面的解釋說明，不用說同時可以看做文學與道德的關係了。

後編  
文學批評論



## 第一章 文學批評的意義·種類·目的

何謂文學批評——批評的意義——蓋雷、斯各脫之說——「文學批評的方法及材料」——古來所稱的五種意味——以文學為題材的批評——文學批評的方法上的分類——蓋雷、斯各脫之說——裁斷底批評與歸納底批評——歸納底批評的兩種——主觀底批評與客觀底批評——人格底批評與形式底批評——冒爾頓之說——文學批評的目的——亨德之說——文學的鑑賞，文學的改善，公眾趣味的教化——蓋雷、斯各脫之說——創作與批評的關係——四種問題——其是非論

前編已經略述文學的特質，及文學與人生的別種許多活動的關係，以下想對於文學批評的問題——即對於文學的作品應該如何玩味，如何鑑賞，如何批評等論述一點。

在述及文學批評的問題之前，首先成為問題的，即所謂文學批評是什麼？而且更應該先問所謂批評是什麼？所謂批評，照哲學底，美學底地觀察解釋起來，是極困難的問題，然在這裡，不用說，是以力求平易的講述為主眼的。

批評(Criticism)這個詞，古來是被用在怎樣的意義呢？文學批評的方法及材料(Methods and Materials of Literary Criticism)的著者蓋雷及斯各脫(Gayley and Scott)把「批評」這詞古來的用途分類如次——

(一)是「吹毛求疵」(fault-finding)的意味，(二)是(一)的對立，稱讚(to praise)的意味，(三)是判斷(to judge)的意味，(四)是比較(to compare)及分類(to classify)的意味，(五)是鑑賞(to appreciate)的意味，便是被用在這五種的意味。

這可說不必一一說明也能知道的，總之在「批評」這詞之中是含有這種種的概念。然而這些概念，在「文學批評」上所占的位置，並不都是同等的。換一句話，不得不成為問題的，是這五者之中適用於文學批評上的該是那種概念最多？在論到這問題以前，我們須考察所謂文學批評究竟是什麼？

此刻介紹的文學批評的方法及材料的著者這樣說：批評從題材上的不同和方法上的不同，分為許多的種類。先從題材上說，處理歷史上的事實的批評是歷史批評，處理科學上的問題

及哲學上的問題的批評，是科學批評及哲學批評。所謂文學批評 (Literary Criticism) 也與此同理，是以文學為題材的批評；換一句話，是以文學的作品及問題為對象的批評。又從方法上說，應用歷史底研究方法的，是歷史底批評，應用科學上的原理及科學上的研究方法的，是科學底批評，應用哲學上的原理及哲學上的研究方法的，是哲學底批評。

蓋雷及斯各脫，是照以上那樣，把那從題材上看，以文學的作品及問題為對象的批評稱為「文學批評」，又從方法上分這文學批評為下面的兩種——

(一) 裁斷底批評 (Judicial Criticism) 這是照他的名稱所示，對於作家及作品即下價值的判斷的批評。就前舉批評的用途說，便是(一)吹毛求疵和(二)判斷等時的批評。所以這種批評的態度，常常是批評家把自己置在高出於作家及作品的地位，正如裁判官下判決那樣的傲慢的態度。埃旬巴拉評論的創始者耶法黎 (Jeffrey, 1773-1850) 等，是被稱為這派最好的代表底批評家。

(二) 歸納底批評 (Inductive Criticism) 這也照他的名稱所示，是用論理學上歸納法

(induction) 那樣的批評法，即從最多的材料歸納成一個批判的批評法，與前面的裁斷底批評正相反對。裁斷底批評，常常是先定了或一的標準，照這標準來論當面的作品及作家的價值的；至於歸納底批評，却並不一定有這樣統一的表面上的標準，反而從種種極多的材料來造成這個標準，（這常見用批判這詞最為適當）如泰納，批評史的著者英國 散芝 褒理 教授，及以莎士比亞 研究著名的冒爾頓 (Moulton) 教授等，是屬於這一派的批評家。

這歸納底批評，再仔細觀察起來，更可依了歸納的方法分為下面的兩類——

(A) 是與一切他所要批評的對象的作品相始終的，其目的祇在仔細檢討他的作品，依着順序記述其內容，決不想決定那作品的價值的。如冒爾頓 教授的戲曲家的莎士比亞 (Shakespeare as a Dramatic Artist) 等是其最好的代表。

(B) 還有一種，研究那做批評的對象的作物，並不是專沒頭在那個作物裏，更廣泛地用了使作品與他的周圍 (environment) 關連着而研究考察的方法，其目的在於把那作物和當時代的別種作品相比較，研究他該置在如何的地位。泰納 和法國 近世大批評家

聖蒲孚等批評家，大概都取這態度的。

蓋雷及斯各脫照上面那樣的分文學批評。然文學批評的分類，此外還有種種，如所謂主觀底批評 (Subjective Criticism) 和客觀底批評 (Objective Criticism) 的分類法 (納爾遜的「文學研究法」是依這分類而說明的) 及人格底批評 (Personal Criticism) 和形式底批評 (Formal Criticism) 的分類法。在冒爾頓的文學的近代底研究，則又分為推理底批評 (Speculative Criticism)，歸納底批評，裁斷底批評，及主觀底批評四類。此外更依各個的論者而有種種的分類法。

以下所要論述的，是文學批評的目的及效果。不用說，這和定文學批評的定義一樣，有種種的不同。亨德在他的文學，其原理及問題中，舉出文學批評的目的及效果有三，就是文學的鑑賞，文學的普及及改善，公衆趣味的教育這三項。這當然是文學批評的效果中最為重要的。又，蓋雷及斯各脫列舉古來一般所認為文學批評的目的如次：

(A) 獲得知識及傳授知識。(B) 負文學的鑑賞的任務，即明確地解說所要批評的作品



及作家。(C)教示文學上怎樣是優的作品，怎樣是劣的作品，以節省我們的時間及心的精力。(D)爲作家教養一般民衆。(E)示作家應該使自己怎樣適合於一般公衆之間。(F)調整及教養一般公衆的文學趣味。(G)排斥對於文學的一般的偏見。(H)對於不能親味新思想親讀新刊書的人，示以新思想新刊書的怎樣。(I)糾正作家及公衆的誤謬。

依這些例看來，向來所認的文學批評的目的，涉及若何廣泛的範圍，可以十分推測了。但其中如(E)(H)等過於通俗的，不能獨立。而文學批評對社會的目的及效果，雖因其時與情形而異，但大體上不妨入於上舉範圍之一。

應該依次一說的，是批評與創作的關係。關於這事，古來有種種的說及種種的問題。蓋雷及斯各脫把他總括爲五——

(1)第一說，以爲批評本爲知識的產物，並不像創作的爲天才的產物，因此，所謂批評是比創作低級的。

(2)第二說，以爲古來批評家是與作家互不相容的。批評家以注其精力的大部分探求

作家的缺點爲主。然在事實上，依批評史所示，批評家到底不及作家。這就是說批評家常常置在比作家更低的位置的。

(3) 第三個問題，便是有許多人常常說批評是破壞創作力的，但其反對，如英國霍惠爾斯 (Howells) 等批評家，卻說在一切的批評中，大都含有創作力，而創作力和獨創力，卻決不會被批評力所限定的。這兩種見解究竟那一種是正當呢？

(4) 第四個問題，是麥考萊 (Macaulay) 等所主張，創作的旺盛時代一定不是批評的旺盛時代的見解。這見解果是正當的麼？在希臘羅馬時代文化的旺盛時代，果是這樣的麼？諸英國文學、法國文學、德國文學等史底事實，麥考萊上述的見解果爲正當否？

(5) 第五個問題，是批評這東西並不是一種創作的一說；此說的代表者爲比較文學的著者頗斯耐脫及小說家亨利健姆士 (Henry James, 1843-1916) 等。此說果是正當的麼？蓋雷及斯各脫，像上面那樣分出向來橫在創作與批評間的見解及問題來。

此等見解及問題，在研究創作與批評的關係上，不用說都是有興味的問題。然而對於今日

的我們，如（一）（二）幾乎不成爲問題。創作是否優於批評，正和創作家與批評家孰優孰劣的優劣論，同是極無意味的問題。關於（三），我們可以毫不躊躇地像下面那樣回答說，批評不但並不破壞創作力，並且能使創作力益加旺盛。如果會被批評（批評底能力）所破壞的，那決不是真正的創作力，至少不是有價值的創作力。關於（四）的問題，創作旺盛的時代與批評旺盛的時代，有時是一致的，有時是不一致的。然而概括底說，實在常如亞諾德所說「真的創作底活動的時代是由批評底活動的時代爲先導的。」關於（五），照我看來，批評確是一種的創作。至少不含有創作家底氣息的批評，不能成爲文學批評。關於這事，依後章所述，便可明瞭。

## 第二章 客觀底批評與主觀底批評

客觀底批評與主觀底批評——冒爾頓之說——客觀底批評、標準批評、形式批評——亞里斯多德的「詩學」——冒爾頓的因習批評觀——戲劇的三一律——批評史上的形式底批評——形式批評的弊害——阿迭生的「失掉的樂園」評——福祿特爾的莎士比亞評——納爾遜之說——近代底傾向與主觀底批評——主觀底批評的特質——「印象」與「人格」——德姆士的話——「批評即批評家」——道旬的批評家觀——拉司金的話——批評史上的事實——莎士比亞與哥德——渥特遜思的「抒情詩歌集序文」——「渾氏物語」與「木居宜長」——「玉的小櫛」的價值——褒勞的主觀底批評論

依上面所述，所謂文學批評的一般底性質及當然隨之而起的種種批評上的問題的一般，已經明白了。但我們實際去玩味及批評文學的作品，該怎樣纔好呢？用怎樣的批評法，較為妥當而且有效呢？關於這些實際問題，在下面略為說一點。

首先成爲問題的，當我們執起批評的筆的時候，該用客觀底批評還是主觀底批評呢？如前

所述，批評法可以由種種的方面來分類。然比較簡明的分法，是從下批評時的態度上看來的。客觀底批評及主觀底批評的分法。客觀底批評，一名形式底批評或標準批評，主觀底批評，一名內容底批評或印象批評。又從批評史上看起來，可以分爲因習底批評 (Traditional Criticism) 和近代底批評 (Modern Criticism) 的兩類。冒爾頓的文學的近代底研究是取這分類法的；所謂因習底批評，就是相當於上面的客觀底批評的批評法，所謂近代底批評，相當於上面的主觀底批評的批評法。而這近代底批評，更區分爲科學底批評，倫理底批評，印象底批評，鑑賞底批評等。關於這些的徵細的部分等後章再述，現在先在這里略述主觀底批評和客觀底批評的特質。

所謂客觀底批評 (Objective Criticism) 是怎樣的批評呢？這是像他的名稱所示，客觀底地定了某種一定的標準，據此而下批評的批評法。這批評的所以一名標準批評，就是爲此。在西洋的批評史上，設了一定的標準，依此而下批評時，其被作爲標準的，常常是亞里斯多德的詩學 (Poetics)。又因有一定的標準，所以這批評法容易批評那當面的作品的善惡。因此，這批評相當於前述的裁斷批評。

現在借了冒爾頓的關於因習底批評的說明，論述這客觀底批評的怎樣。冒爾頓大略像下面的說——

所謂因習底批評，是把「批評」看做「判斷的一個樣式」(a mode of judgment)的批評法。  
(A)這批評是以亞里斯多德的學說為根柢的。但亞里斯多德的學說及原理，不用說，祇是從希臘文學抽象他的學說及原理而成的。

(B)在文藝復興期時代，這亞里斯多德派的批評，也仍被認為對於一切文學的共通的原理。其結果，批評好像與中世及近代的詩歌的傾向完全離開。

(C)依這樣的亞里斯多德的原理的批評法，遂成下面的三種傾向，即(1)忘卻文學的統一，(2)忘卻自然底的文學的進化，(3)因先被原理所占據，排除文學的歸納底觀察。

冒爾頓對於因習底批評，加以上面那樣的解釋及批評，這不用說就可以作為客觀底批評的解釋了。就是所謂客觀底批評或因習底批評，是依了亞里斯多德詩學的原理而批評文藝的作品的批評法，其所以稱為因習底，也就在此。這可以依了上面冒爾頓的說明而明白的。

雖在今日，依亞里斯多德的詩學等來批評文學的作品，怕還不能說絕對沒有，但此種批評最占勢力的，是在十七八世紀以前。亞里斯多德從美學上及修辭學上看起來，可稱爲「知的主人」(the master of those who know)，是非常有功績的人。然而他所定的藝術上的諸法則，例如戲劇上的「三一律」(Three Unities)即戲劇上時、地、動作三者必須一致的主張等，亞里斯多德也是從歐立匹台斯(Euripides, 480-406 B. C.)梭福克雷斯(Sophocles, 495-406 B. C.)等人的戲曲——即那時代的希臘文學抽象而來的法則；這些法則，對於希臘文學，或者不妨作爲批評的標準，但對於希臘文學以外的文學，尤其是文藝復興以後的文學，也就想用這標準去鑑賞及批評，便不免要發生許多的破綻。這個現在不必說是自然而且當然的了。

然而從中世紀到文藝復興期，用了亞里斯多德所定的美學原理以批評文藝作品的傾向，總是繼續不止。文藝復興期，不用說是以「個人性的解放」爲基礎的「人的發見」的時代，那時一切學問及文運，都割斷了因習的束縛，鬱然而起，創造力的活動最爲強烈。然在這時代，與創造力的旺盛及向上力的熾烈適成反比例而最不振的，是批評法。無論怎樣，總是依了亞里斯多德所

定的法則及定規來批評一切的新興文學，其結果，一面把所謂批評引導到與新興文藝諸傾向完全離反的方向去，一面造成批評史上的所謂「混沌時代」(Chaos)。

如上所述，客觀底批評，因習底批評，形式底批評，事實上是與文藝復興期以後新興文藝的傾向相反的；但從十七世紀到十八世紀初期，即在英法，這批評也很占勢力。這種批評中，如英國十七世紀的文學者阿迭生 (Addison, 1672-1719) 對於英國大詩人彌耳敦著名的失掉的樂園的批評，可以看做最好的典型。

據納爾遜的英文學研究法中所載，阿迭生在當時的斯配克塔得 (The Spectator) 上，對於失掉的樂園曾加詳細的批評，連續到十數期。他的批評，是依了亞里斯多德所舉敘事詩，悲劇批評的根本要素的四個項目，即情節 (Plot)，人物 (Characters)，感情 (Sentiments)，語言 (Language) 等四者，其中兩期，是從這四個項目看來所作的非難；此外十二期，則每期登載一章，攻究失掉的樂園的各章，認這作品有「特殊的美點」，並論述這些美點的所在。阿迭生從這樣的研究方法，在大體上承認失掉的樂園的優美，但一起又十分指摘他的缺點。依阿迭生說，這失掉的



樂園的第一缺點是在他的情節，即失掉的樂園的情節，是值得最大的非難的。第一，這事件是不幸的 (the event is unhappy)。因為照亞里斯多德說，悲劇的結局應該以不幸終了，而敘事詩的一般法則，其結局卻不可不以喜慶終了。第二，因為這作品的情節，照亞里斯多德的見解，作為敘事詩看，「枝葉的描寫」(digressions) 太多。

阿迭生對於失掉的樂園的批評，是像上面的那樣，從這裡，可以知道阿迭生是怎樣把亞里斯多德當作金科玉律，對於作物一一以此為標準了。

這種的形式底批評，標準底批評，在十七八世紀的法國文學，尤為猛烈。如波亞牢和福祿特爾 (Voltaire, 1697-1778) 諸人對於莎士比亞的批評，都是用這因習底批評，形式底批評的。他們都用上述亞里斯多德的戲劇中的三一律為武器，以批評莎士比亞的戲曲；如福祿特爾的罵莎士比亞的戲曲為「產生於醉蠻人的想像的作品」(The fruit of the imagination of an intoxicated savage)，成為有名的一句話。對於莎士比亞那樣以感情奔放，想像豐富的以里沙白時代為背景的作品，卻用了祇從全屬別種傾向的希臘文學抽象而得的亞里斯多德的法則

來下批評，當然會有這樣的結果了。

這種形式底的客觀底批評，在今日幾乎已經廢棄，現在似乎可以不必再指摘這種批評的缺點了。其最大的缺點，就是上面說過移借了亞里斯多德單從歐立匹台斯、梭福克雷斯等希臘時代文學者的作品上抽象而來的原理，去硬嵌一般的文學。再退一步，即使當作一定不變的標準的並不是亞里斯多德的學說，然立了一定的標準，再依這標準來下藝術作品的批評，總之是錯誤的。如納爾遜所說，倘使在文藝上立這樣一定的標準是可能的，那麼，像哥德（Goethe, 1749-1832）的非難但丁（Dante, 1265-1321）的地獄篇（Inferno）和彌耳敦的失掉的樂園等，亞諾德的非難羅舍諦（D. G. Rossetti, 1828-1882），司提芬生（Robert Louis Stevenson, 1850-1894）的非難華德夫人（Mrs. Humphry Ward, 1851-）的傑作羅夜脫埃爾斯梅爾（Robert Elsmere）等，在批評上便不會再另有各各不同的意見了。總之，形式底批評，標準批評，客觀底批評，無論從理論上或從事實上去看，都可以說是不完全的。

近代的批評，幾乎都是主觀底批評，即訴於批評家那人的主觀的批評。這是從文學及藝術

這東西的本質看來，也當然應該這樣的。在前編論述文學的定義及特質時，也曾說明過，文學總之是在於描寫及傳達感情的，所以在享受及鑑賞文學時，也不得不以感情為中心，這是極自然而且當然的。從十九世紀初羅曼主義的文學勃興以來，竭力主張「感情」在藝術上的力量之後，批評所以都成為主觀底批評，就是因為自覺到這原理的緣故。

主觀底批評，仔細觀察起來，如次章所述，有種種的流派。但祇是簡單地述這與客觀底批評對立的主觀底批評的特質時，則這主觀底批評，是與客觀底批評的必須立有一定的標準相反，不立什麼外底的標準，而極端置重於批評家本人的「印象」(impression)及「人格」(personality)。所以在這種主觀底批評，其批評的價值，是依那批評家的「印象」的如何敏銳如何微細，及其「人格」的深淺如何而定的。健姆士所謂「批評即批評家」(Criticism is the critic)的話，最能說明批評家的怎樣不可不為主觀底了。

道甸在他的莎士比亞論 (Shakespeare; His Mind and Art) 中曾說「對於莎士比亞最好的批評，並不是從深的認識而生的批評，是從廣大的享樂而生的批評。所謂最有價值的批

評家，乃是依了善於寫述他自己的所喜而傳給同情心的人。」這顯然說明那批評怎樣不可不爲主觀底，及怎樣不可不以批評家本人的感情的滿足爲中心了。

批評既然是這樣的主觀底的東西，所以常常如前所說，依了批評家的主觀的廣狹深淺如何而異，每有在一個批評家可以充分玩味的事情而在別一批評家幾乎不能玩味的。因此，偉大的作品，必待偉大的批評家始能闡明其價值。約翰拉司金說，「無論怎樣的作家，除了與他同等的以至更優的人以外，是不能鑑賞他的。起初真能鑑賞和批評他的文藝的，是極少數的人。其藝術愈偉大，愈高尙的，能鑑賞的人也愈少。」這確是至言。又文學批評上的實際的歷史，也都曾說明這種情形。如莎士比亞的被認爲古今的大詩人乃在他的死後二百年，便是一例。感到並且認識莎士比亞的偉大而使一般世間知道的，是科爾律支（Coleridge, 1772-1834）及哥德的力量。莎士比亞實際是依了這兩人的解說和批評纔得發揮其所以偉大的。就是，像莎士比亞那樣富於創造力的偉大的文學者，必須依了哥德，科爾律支等同樣富於創造力的優的文學者，纔被認知。在這以前，莎士比亞那般的人，也不過受波亞牢，福祿特爾，拉瑪爾（Rymer, 1641-1713）等批

評家凶惡的嘲罵罷了。又如新近英國大詩人勃朗寧 (Robert Browning, 1812-1889) 等被認知的比較遲緩，也是因為沒有能够鑑賞，批評他的那種批評家。

像拉司金所說，其藝術家愈偉大，高尚，愈是獨創的，鑑賞，批評他的人愈少，這是古今東西一律的。渥特渥思 (William Wordsworth, 1770-1850) 一七八九年發表他的處女作抒情詩歌集 (Lyrical Ballads) 時，在他的序文上說，「倘使作家真是偉大而且具有獨創底力的，他必須先在一般公衆之間，創造出可以依了他的作品而得享樂的趣味。古來如此，以後也如此。」也很可以證明此點的。

就日本看來，偉大的作品如源氏物語之類，也是直到本居宣長出來之後，其真價纔被明白。源氏物語在宣長以前，早已成爲許多學者們研究批評的對象，但此等學者們所下的研究及批評，都把這當做爲了外底的功利底目的而作的，如以爲是爲勸善懲惡，爲讚美佛教而作等。然而宣長卻排除此等見解，完全從感情本位，主觀本位的立足點來研究批評，說源氏物語一書，是爲了使人知道物的悲哀而作的。宣長的有名的玉的小櫛，是從這立足點而作的。在日本批評史

上應該特筆的名著。他在這玉的小櫛中，警戒當時把源氏物語那樣的文學作品祇從第二義底的道德底立足點去攻究的弊風道，「取了爲觀察物的悲哀而作的物語來作教訓，正如斫了爲看花而種的櫻樹來作柴用。柴也不可一日無的，斫這件事決不能算是惡劣，但可以當柴的，除了櫻，好的樹還很多，一定要斫可惜的櫻樹，可說太惡作劇了。」在不是功利底，第二義底，教訓底地觀看一切便不能滿足的儒教萬能時代，竟說出上面那樣的話來，實際上可說是非常的卓見了。鑑賞源氏物語那樣的純藝術品，不是用主觀本位，感情本位，印象本位，到底不能捉到他的真髓的。平安朝時代的產物的源氏物語，經過了數百年，直到德川時代，纔尋到一個像本居宣長的妥當的解釋者，鑑賞者，這意味就是說源氏物語的純粹的文學底價值的被認知，比莎士比亞的被哥德和科爾律支所認知，還費更多的歲月。

納爾遜在他的英文學研究中，舉褒勞的批評及批評家(Criticism and the Man)一文，作爲主觀底批評的代表底議論。他也未必有所謂新見解，無非約略說明了批評與批評家的怎樣密接，以及所謂批評是該怎樣依了批評家的「人間」，即其人的主觀狀態的。

褒勞說——

所謂偉大的批評家，是指那偉大的心，能够在他人的作物中，或通過他人的作物而尋出完全的自己的表現的。在科學底方面的批評，或為一個純粹的知識底努力的批評——精確的真理的探究，證據的追求，材料的評價比較，真偽的鑑別等，所謂法律家，醫者，科學者，古文書鑑定家等所取的批評——也是一種的批評。然而文學及藝術的批評，是含有趣味，文體，詩底及藝術底價值等問題的批評，完全屬於別方面的批評。前者的態度，以法官底，冷靜及非人格底為主，後者的態度，則含有種種的同情心，有時或含有特殊的偏見。我們解釋富於想像力的作家，多少總須抽出其特殊的性質和刺戟，把那作家用別的詞句來溶化或改寫。依了這事，我們可以格外自由地表現我們自己。我們不能充分解釋我們所不愛好的東西；愛好是具有判斷所不具的眼的。

依了此等議論，可以知道文學批評的怎樣不可不為主觀底了。

### 第三章 科學底批評

主觀底批評的分類——科學底批評的提倡者泰納與其『英文學史』的序文——科學底批評的意義——應用科學的研究法的批評——「美學者植物學也」——文學構成的三要素——人種、周圍、時代——爲文學評價的標準的三要素——散芝褒理對於「科學底批評」的非難——道甸之說——其間效果——其弊——科學底批評與唯物論底傾向

照前章『客觀底批評與主觀底批評』所說，近代底批評幾乎是主觀底批評。然這在分批評史爲古代和近代而加以粗略的觀察時，可以說大概是主觀底；如果仔細地考察起來，也有比較底非主觀底，也有極端主觀底，所謂科學底批評是代表前者，所謂印象主義(impressionism)是代表後者。又，用人格底意味解釋所謂主觀底時，便是所謂倫理底批評；把這主觀底以所謂『主觀的玩味』爲中心時，便是所謂鑑賞批評和快樂批評。在這裏面特別應該研究的，是科學底批評，倫理底批評及鑑賞批評三種。現在從科學底批評說起。



所謂科學底批評 (scientific criticism) 如前所說是冠於法國泰納所主唱的批評法的名稱。泰納這人，是曾在當時巴黎的美術學校，擔任藝術史及美學的講座的人，美學上的著述，有藝術哲學 (Philosophie de l'Art)，而他的英文學史 (Histoire de la Littérature Anglaise) 一書尤為著名。他的科學底批評的提倡，就在這英文學史的序文，也是所以使這書更加重要的。

講到泰納的科學底批評是怎樣的批評法，可以用一句話包括，就是應用科學研究法於批評的批評法。他以為藝術的產生，是經過和植物的發生一樣的順序的，所以藝術的研究，也不可取植物學的研究一樣的順序，而以藝術的研究作為一個的純粹科學 (pure science)。「美學是像植物那樣的東西，橙，桂，松，一切都具同樣的興味；藝術也是這樣，美學總之無非應用植物學底研究法於人間的著作罷了。」這是泰納自己的話，他的藝術批評的態度，依了這個，可以推測了。

泰納仿植物學一類的研究法，從人種 (Race)，周圍 (surroundings)，時代 (epoch) 三方面來研究文學及藝術；所謂人種，就是那作品的作者這人所屬的人種，周圍，就是環繞那作品及

作者的環境及周圍時代，就是那作品所產生及作者所生存的時代。（參看前編文學與國民性一章）照他的意見，以爲這三者乃是文學藝術的成立上不可避免的要素及影響。他又以爲在這三種要素中，尤以人種爲最重大的要素及影響。他曾說明人種及於文學藝術的影響如次——

所謂人種，是說人間所具生來本具底，遺傳底的素質及性向，有關係於人間的氣質及身體構造上顯著的差異的。這素質依了人種的差異而不同，人類也像牛馬一樣，有種種天然上的差異；有勇猛和聰明的，有膽怯和依賴心強的，有了解高尚的思想，作種種的創造的能力的，有甚至不能具最低的觀念，費極少的心機的。又有的適於特別的事務，有的特殊的本能異常發達。這正如犬之中有善走的，有善吠的，有適於狩獵的，以及有其他許多的種類一樣。這人種及遺傳底的素質傾向，是有一種很顯著的勢力的，人類雖然也因了其他的兩種原動力——即周圍及時代而受種種的變化，但我們卻還能明認這勢力。試以古阿利安人種爲例：這人種是從涅河河畔遠擴到布里台司，受種種氣候的影響，示種種文明的階段，經三千年的戰亂變革，呈現了千姿萬態。然取其言語，宗教，文學，哲學而加以觀察，其間卻總有肉體及知能上不變

的脈絡，直到現在，這脈絡仍然結附着古代阿利安人的子孫。此等子孫，雖在許多點上也有不同，但其祖先的面影卻不會消失，而殘留下一種文明的懸隔，氣候與土地的差異，運命的善惡等所不能奈何他的原型的東西。

就是照泰納的意見，不論怎樣的人都不能脫離他的種族性，他這樣尊重種族性的一點，與前編講文學與國民性的關係時所述法國碩學勒滂博士的見解相同。

其次，泰納述周圍或環境影響於文學藝術的理由說，「人類沒有在世界上單獨存在的；自然環繞着他，別的人類包圍着他的周圍，偶發底第二次底的傾向，是能改變這所謂先天底人種的傾向的。」他把這周圍的影響分爲氣候的影響，國家政策的影響等而加以細論，更就那爲第三的要素及影響的時代說明如次——

大抵國民底性格和周圍的事情動作時，決不是在白紙上動作的，是在已經留下了種種印象的地盤上動作的。然其動作的方式，也因了這地盤的對於那個時代而生種種的不同。試取文學藝術的兩種時代來考察，如科爾耐尤（Conelle, 1606-1684）時代及福祿特爾時代

的法國悲劇，愛司克勒斯 (Aeschylus, 525-456, B. C.) 時代及歐立匹台斯時代的戲劇，文杞 (Lionardos da Vinci, 1452-1519) 時代及奇沃多 (Giotto, 1266-1337) 時代的意大利繪畫，雖然在這樣的兩極端，但一般的觀念總是同一的；其表現及繪畫的題目，常常是人間的类型 (type)。詩的格式，戲曲的構造，人體的形象，依然沒有什麼改變，然而有下面那樣的不同。就是，一個的藝術家是先驅者，而其他是後進者；前者沒有模範，而後者卻有；前者親接事物，而後者須待前者的介紹而見事物；而且，後者往往不會樹立藝術的本幹而許多細的枝葉卻很完全，印象的單純性和偉大減少，而快和美的形式卻增加了。一句話，最初的事業是影響於後來的事業的。這在植物也是一樣，在同一氣候下，同一土地上生長的同一植物，也會因了進步發達的多少而發不同的芽，開不同的花，結不同的果。有這一個必定後於別一個，而生在他的死後的。

就是照泰納的意見，以為雖具同一的素質，也有依了時代的不同而得不同的結果的。他以為文學藝術，是依了上面的三種要素即「人種，周圍，時代的互相助成，互相滅殺」而分出卓越和

卑劣。所以在文學藝術的研究，第一應該專注在人種，周圍及時代這三方面的研究。這便是泰納的科學底研究法。以這種研究爲基礎的批評，就是這里所說的科學底批評。

上面泰納的科學底批評，在批評論上可以認到怎樣的程度呢？他的藝術學與植物學爲同物的見解，當然是錯誤的，但上舉三項爲文學，藝術的要素而有研究的必要，前而也屢次說過，所以泰納這種科學底批評的是非，也大有研究的餘地了。

泰納這種科學底批評的最具體化的，是他的有名的英文學史，他實在本了上面的主張而著這書的。所以要看他的科學底批評的效果，這書便是確切的標本。這書在他的文章的暢達美麗，和記述事實的該博，是英文學史中有數的名著，在日本也從極早便被閱讀了。然這英文學史雖不失爲名著，而在一方也未嘗沒有極端非難的人。那共有三大冊的大著批評史的著者英國散芝褒理教授，便是一個。依教授的非難，泰納的批評的第一缺點，在他的因於那學說 (Theory) 而不曾見到人間這東西。泰納確會很深的致力於作者的祖先怎樣，周圍怎樣，信仰怎樣，友人怎樣，在社會上成功的徑路怎樣等情況，及人種底關係，作者與其流派的關係等記錄底，外底事情

的詮索，但他祇沒頭在此種外面的的研究詮索，卻忘了感得和玩味那作品的內底意味，所以他的對於作者其人不能爲真實的觀察及批評的。就是如莎士比亞，如福祿特爾，如但丁，如西凡提司（Cervantes, 1547-1616），對於泰納，都不過是所得的處方劑，英文學史的所以沒有批評文學的價值就是爲此。散芝褒理教授是這樣說的。

上面散芝褒理教授的非難，固然也是一理。然在他方，泰納的科學底批評，也不能不十分承認其有功績的。關於這科學底批評的效果，道甸的見解，要算最穩健而且妥當了。他說——

我們所受賜於泰納者有二：第一，他使我們相信，各時代的文學與那時代的其他種種精神底產物有密接的關係。第二，他能中和我們常被陷入的感情，那就是置基礎於現在偏狹的美學上而很容易地下偏狹的善惡判斷的。我們實在依了泰納，知道社會上無論怎樣細的事情——例如衣服的裝束——都與那時代的文學有密接的關係的。他教我們知道對於所謂時代的精神，須在比從前更廣的範圍去考察的。這實在不得不說是他的大功。然而他同時也忽視了研究文學上最必要的事情。那不是什麼，就是藝術家的個底天才。他忽視了祇有一

個作家所具的獨特的觀照的力，想像的力。此外他還忽視了一件重大的事情，就是不論人種如何，時代如何，各人種，各時代共通的所謂「人性」(humanity)的一般底感知。泰納極力注重那關於藝術上地方底，時代底的事情，而關於藝術上永久不變的，及一般底，人性底的东西，卻幾乎忽視過去了。總之，做泰納的批評對象的作家及作品，依了他的批評法，不過作為種族的代表者，時代的產物而研究的，至少在所謂其人獨特的個性這方面，即作為人間的一般底，人性底的东西，幾乎沒有研究到，批評到。這是泰納的批評所應有的一弊。

道甸這個批評，是最盡情理的批評，指摘泰納的科學底批評的長處和短處，可謂毫無遺憾了。正如道甸所說的那樣，泰納忘卻看人間的個性，並且忘卻看文學藝術上的永久性，總之忘卻看所謂「人性」這東西。這也是他把藝術的研究看做與植物學，動物學的研究是同物的錯誤。再換一句話，是他太感染了風靡當時思想界的唯物論底傾向的錯誤。然在他方，他極力主張所謂人種，周圍，及時代的研究，使人避免陷於文學的研究及鑑賞上的偏見，也不可不說是他的偉大的成績。

## 第四章 倫理底批評

科學底批評對倫理底批評——理想主義底批評——倫理底批評與裁斷底批評——倫理底批評是內容底裁斷批評——勃廉諦爾與其理想主義——近代文學的攻擊——「科學的破產」——人間力的高調——諾爾陶的批評——波亞罕與托爾斯泰

與上述科學底批評為最好的對象的，是倫理底批評。然批評法上定所謂「倫理底批評」的名稱，並無別的理由，他的意味，乃是對於從所謂「美學與植物學同」的立足點出發而成為極端科學底，客觀底，唯物論底，宿命觀底的泰納的科學底批評，而極端蔑視科學的權威，專從人間底的立足點，並且竭力排斥唯物論底見解，由理想主義底見解以對文藝的作品，故可名為理想主義底批評或倫理底批評。如其要勉強列入向來的批評法的項目，可與前述的裁斷批評相當；但像前面所述的那樣，以亞里斯多德及其他形式論上的權威為盾，對於當面的作品取高壓底態度的裁斷底批評，在近代幾乎沒有。然以內容底權威代替形式底權威的批評，卻非常旺盛。總之



是以道德上，宗教上等一個確乎不拔的理想爲標準去對那當面的作品的批評。在這意味上，這裏所說的倫理底批評，或者可稱爲內容底裁斷批評。

這種批評家，可以舉法國最近的批評家與泰納並稱的勃廉諦爾及托爾斯泰，諾爾陶等爲代表者。

勃廉諦爾是法國最近批評家中最重要的人，又是有名的二世界評論的主筆。不但是文藝批評，並且也是從事於美學，社會學，倫理學，哲學，神學等各方面的批評的人；在無論那一方面，都顯示他的賅博的知識，銳利的批評眼光。

然而勃廉諦爾是徹頭徹尾屬於古典派的人，又是一個徹頭徹尾的理想主義者。他以爲法國文學，以十七世紀時代——即拉希納（Racine, 1639-1699）科爾耐尤的時代是最達於完全的時代，以前的時代，祇是達到這完全的準備，以後的時代，便是墮落時代。因此，所謂法國的近代文學或近代主義（Modernism），在他便大都成爲非難的對象。尤其是極力排斥自然主義的文學，更痛罵這主義所標榜爲唯一的旗印的科學，宣言科學的破產。他這「科學的破產」（Parite

de la Science) 一語，成爲有名的語句，後來許多人都當作攻擊科學時的標語。他的所以這樣攻擊科學，因爲他是一個對於人生抱確定的思想的理想主義者；因爲他是反對科學底機械觀，竭力高唱人間之力的人道主義者 (humanist)。他怎樣的排斥所謂單純的「自然底」而高唱所謂「人間底」，看了下面的一節就可知道了——

強者戰勝弱者，巧於生活者比不巧者能榮於世上，這是自然底，但決不是人間底。在現在，以融合過去，現在，未來——把現在作爲過去的連續，同時又作爲未來的準備——的狀態而生活，這是人間底，而也是更自然底。自然所准許存在於人類之間的種種不公平，依了正義與憐憫去補整，這是人間底，也是更自然底。沒有婚姻的束縛，家庭的束縛，社會不會發達，正如沒有細胞，生命便無從組織一樣，使這種束縛更加嚴密，這是人間底，而也是更自然底。不要破壞種種的狀態，惟以中庸爲主，在必要時則壓抑破壞，這是人間底，而也是更自然底。最後，排除強力的惡辣底迷信底崇拜，而樹立正義的權威，這是人間底，而也完全是人間底的努力。

依了這一節，可以知道勃廉諦爾顯然把人間之力看做高出於自然的力以上的東西，極端

要想使人間成爲人間了。在他看來，近代自然科學的旺盛，無非使人間失卻人間的特色，使人間成爲自然的一部罷了。

在這十九世紀的大誤謬，就是在道德、藝術及科學上都把人間與自然混同。他們不會知道在道德、藝術及科學上所以要使人間成爲人間，是要使人間與自然分離，使人間成爲自然中的一個例外。

勃廉諦爾依了這種見解來極端非難法國的近代文學——其中尤其是左拉——的將藝術成爲把人間與自然同視的東西，一意要使人間成爲人間。換一句話，他是主張對於對象的藝術，當在「必須如此」的狀態去觀察批判，而不當在「任其如此」的狀態去觀察批判。他的批評所以屬於一種的理想主義，和這里所說的倫理底批評，就是在此。

比勃廉諦爾更澈底地示倫理底批評的好典型的，是諾爾陶及托爾斯泰。諾爾陶的有名的頹廢論和托爾斯泰的藝術論等都是這倫理底批評的好典型。頹廢論是以諾爾陶自己社會觀上一種功利主義底理想爲標準而批評近代文學的，所以凡是不合於他自己的這個標準的，

一切都加以劇烈的非難，乃是當然的事。依諾爾陶的標準，近代文學，多數都是「病底」和「誇大妄想」的文學。易卜生，托爾斯泰，淮爾特，波特萊爾，都不能免他的非難的。至於托爾斯泰，是以他的宗教觀，即原始基督教的宗旨為唯一的理想以對一切的藝術的人，如他在藝術論中的攻擊台略夏，及在莎士比亞論（*On Shakespeare*）中的非難莎士比亞，都是完全以他的原始基督教的理想為標準而加攻擊及非難的。正如波亞牢的以亞里斯多德的詩學的原理為標準而非難莎士比亞，其非難的內容雖然不同，而其非難的方法，卻是極其相像的。

那麼，我們對於上述的倫理底批評或內容底裁斷批評，在文藝批評上該怎樣看待呢？這是批評上的大問題。我想在下面述鑑賞批評後再來論到這個問題。

## 第五章 鑑賞批評與快樂批評

### 附 結論

鑑賞批評的意義——「新模範大辭典」與鑑賞的詞——作品的諸性質、功績、價值等真確而且適當的認識及評價——近代的鑑賞批評家——亞諾德、拉司金、沛得、淮爾特、西蒙士——亞諾德的批評論——「現代批評的職能」——批評家的態度與「沒利害感」——創作底活動與批評底活動——亞諾德批評論的缺點——拉司金的鑑賞批評——他的神秘哲學——鑑賞批評的代表沛得——前芝褒理的所謂「快樂底批評」——「文藝復興期的研究」與序文——「氣質」的尊重——文學批評的三階段——批評即創作——科學底批評、倫理底批評、鑑賞批評的功過——沛得與官覺底要素的尊重——沛得的人生觀——快樂主義底印象主義——「經驗的本身是目的」——排斥固定觀念——愛墨孫「思想是牢獄」的話——把持純真的態度

鑑賞批評 (Appreciative Criticism) 是對於當面的作品以「鑑賞」(appreciation) 爲主的批評。然這所謂鑑賞，是怎樣的意味呢？試由新模範大字典詮索這字的意味，大約可分爲四種：

(一)對於物的諸性質，功績，價值等的真確而且適當的認識及評價，即物的美點的同情底認識。  
(二)對於微細的區別而為感受底及感覺底的事情。(三)對於人或事物而下一種的評價。(四)增高價值，即增大金錢上的價值。這四種意味，如第(四)在這裡不成問題；總之，看了這新模範大字典的說明，鑑賞這詞的意味，也大約可以明白了。就是所謂以鑑賞為主的批評，是以竭力認識及玩味當面作品的諸性質，功績，價值等為中心的批評，是與專以吹毛求疵為特色的裁斷批評正相反對的批評。

這鑑賞批評，在近代批評中，是與科學底批評相並占最有意義的分野的批評。從號稱英國近代大批評家的亞諾德起，以至於美術批評家拉司金，及沛得，淮爾特，西蒙士(Arthur Symons 1865)等，其微細點雖各各不同，都是可稱為這鑑賞批評的最好的代表的。以下便述他們的鑑賞批評，及鑑賞批評在近代批評中的果為何物。

先依年代的先後，從亞諾德說起。亞諾德是英國近代的大批評家，與法國的聖蒲孚等相比的。他的「詩是人生的批評」(criticism of life)的話，成為有名的句子，使人因了這話立即想

起亞諾德。

最可表現他的批評論或批評法的，是被收在一八六五年印行的批評論文集 (*Essays in Criticism*) 中題為現代批評的職能 (*Function of Criticism at Present Times*) 一文。這篇文如其題所示，是向當時的英國社會說批評的職能，同時論及所謂鑑賞在批評上的任務如何重大。

他的批評所以為鑑賞批評，依了下面論批評的態度的一節，就可以窺見了——

批評家應取的態度的方則，可以用一句話來包括，就是所謂沒利害 (*disinterestedness*)。批評家要怎樣纔能夠取這種態度呢？這不外乎遠離於所謂事物的實際底觀察 (*practical view of things*) 而已。對於心的所觸的一切現象，祇隨着那觸及的心所嚮往的方向前進，而使心成所謂心的自由的遊戲 (*free play of mind*)，完全離開那關於批評的對象的外底，政治底，實際底的考察。批評的職能，祇在知道這世界上所知曉所思考的至上的東西，而使之為一般所知，藉此以創造真實，清新的種種思潮於這世界上。

亞諾德對於批評的職能的見解如此。用他自己的話來說，所謂批評，就是「一種沒利害感底的努力，去學知及傳播這世界上所知曉所思考的至上的東西。」(A disinterested endeavor to learn and to propagate the best that is known and thought in the world) 即亞諾德的所謂批評，與勃廉諦爾等自己本位，理想本位的批評大異，是容易知道的。亞諾德不是自己本位，乃是極端對象本位的。對於那對象的態度，是沒利害感底，無私底，所謂「學知及傳播這世界上所知曉所思考的至上的東西」的那種態度。換一句話，是竭力稱揚對象的種種性質，功績，價值等美點的態度。他的批評所以稱為鑑賞批評，就是爲此。

亞諾德的這種態度，從今日我們的立足點看起來是極所希望的態度。在實際，文藝批評或文學批評，至少在第一步不可不取這樣無私底，謙遜的態度的。然在他方，他的批評論，也含有很不完滿的地方。這便是他好像把批評位在創作之下的一點。即亞諾德從那非常重視創作底活動或創作底天分出發，以爲批評底活動的所以有價值，是在有益於創作底活動的這一點。他說，「創作底活動的時代，不可不先由批評的時代作先導。與這作先導的同時，批評的職能便也完



了。」像這樣把批評位在創作之下，顯然是亞諾德的批評論的缺點。

約翰拉司金，也是一種的鑑賞批評家。他曾經說過，「藝術的真的批評，必以對於人間所具不可數知的本能，及不可計算的人間的努力的銳敏的同情爲基礎，依了對於凡上帝所造，所認爲美的自然的萬物的不斷的愛來清理及指導時，纔得到正鵠。」依了這話，也可以看出他用怎樣謙虛的態度來對所謂藝術批評了。

但拉司金在某種意義上是一種羅曼的哲學者，像他費了十七年功夫纔完成的大作近世畫家論 (*Modern Painters*)，也不過照他自己所說，是「闡明上帝的事業的完全與上帝的事業的永久的美，而把人間的一切勞作，連關於上帝事業的完全及永久的美而檢查着，」及所謂「偉大的藝術，一切都是讚美」而已。所以照他看來，藝術批評，在他的理想底的意味上，總之祇是上帝的事業的讚美，也是當然的事；同時其讚美底批評的爲一種鑑賞批評，也可以不必多說了。然而最能理論底地實際底地代表鑑賞批評的，要算是沛得。沛得是從亞諾德而出，更創造出批評史上的一種快樂主義 (*Hedonism*) 卽所謂快樂批評的人；他是近代的第一個文藝批

評家，不但在英國，也可以通德法諸國而言。沛得自己不會把自己的批評及批評法稱為快樂批評，這是上面屢次引到的批評史著者散芝褒理教授所起的名稱。

最可窺見沛得的批評論及批評法的，是他一八七三年所發表的著名的論文集文藝復興期的研究 (*Studies in the History of Renaissance*) 的序文及結論。他的批評所以為一種快樂主義，也可以依了這序文及結論而十分測知的。

沛得在那序文中這樣說——

所謂「於實際的本體看對象」是一切真正的批評的目的，這是正確的見解。在美底批評，是於實際的本體的姿態看對象的，換一句話，是審知實際的本體的印象，便是明白地識別並感得這印象的。音樂，詩歌，人生的藝術底的諸相，即美底批評的對象，實在是藏有很多的勢力的倉庫。這是具有與自然界產物相等的多數的價值及性質的。親自遭遇或在書籍上所習知的詩歌，繪畫，雕刻的人物，對於自己有怎樣的關係？實際上對於自己發生怎樣的結果？是給與了快感麼？倘使是的，其快感的種類和程度怎樣？因了與之遭遇及受其影響，自己的性質發生

怎樣的變化？對於此等疑問的回答，正是可為美底批評的關係的根本事實。

依了這個，可以知道沛得是把批評的根柢置在散芝褒理教授的所謂“Pleasure-giving quality”（快樂給與性）了。他的批評的所以稱為快樂批評，就是為此。

沛得又論到批評家的任務及其應取的态度如次——

藝術批評家的任務，在乎把人生及書籍中的繪畫、風景、美人等所給與美或快感的特殊印象的價值識別並分析出來，使與其附加物分離。宣示什麼是那印象的原因，在怎樣的條件下可以經驗到。爲了達到這目的，具有滿足知識的正確的美的定義，並非批評家的必要，而具有一種的氣質（temperament），即遭遇美的對象時深切的感動的能力，乃是必要的。批評家應該常常記着，美是取種種的姿態而存在的。對於他，一切的時期，一切的形式，一切趣味上的流派，在自己都是同等的。無論那一個時代，都留有卓越的藝術家，或卓越的作物的。批評家的疑問，不拘何時都應當這樣：即那時期的運動，天才及情操，可以從何人看出來？何人代表那精華，高雅，趣味？維廉勃萊克說：「時代是一切同樣的，然天才常常超越時代。」

沛得的怎樣注重批評家的「氣質」，怎樣對於當面的對象，主張具有「深切的感動的能力」的必要，及進而主張認知天才的怎樣必要，簡單地說，即主張怎樣善於認知當面的對象，依了上面所引的例，也可以十分窺見了。

他又總括上說，用簡單的語句說明批評的職能如次——

感知詩人或畫家的價值，而解釋他，表明他，——這是批評家的本務的三階級。

(To feel the virtue of the poet or the painter, to disengage it, to set it forth, — these are the three stages of the critic's duty)

亞諾德把批評位在創作之下，而沛得則不認批評與創作的價值上的優劣。這顯然是批評史上的一個進步。至於沛得的後繼者淮爾特等，則簡直說批評是一種創作了。他的題為藝術家的批評家 (A Critic as an Artist) 一篇，顯然是這樣主張的。

文學批評的性質及近代批評的種種意義，略如上述；然我們在實際上做文學批評的時候，取怎樣的態度纔好呢？上述種種的批評論中，那一種是我們所應取的態度呢？這便是下面的問題了。

像上面所曾經說過，古時的裁斷批評，在今日完全是錯誤的批評法，所以這個姑且別論，至於其他的批評論，則都有相當可取之點。泰納的科學底批評，勃廉諦爾的倫理底批評，亞諾德的鑑賞底批評，都是不無可取的。然其中最有價值的，要算是沛德的快樂主義底的鑑賞批評了。

上面說過，泰納的科學底批評，有像道甸所認的那種偉大的功績。勃廉諦爾的理想主義底批評，在高唱人間力而定真意義的「爲人生的藝術」(art for life's sake) 的基礎這一點，也有不可埋沒的功績。然而用了所謂「美學即植物學」那樣以唯物論底機械觀爲基礎的泰納，卻了從當面的作品去求人間性；唱人間力的高調而大呼「科學的破產」的勃廉諦爾，又太被囚於古典主義，而怠於認識那近代文學中所潛伏的人間力，都不是我們所取的。這就是說，他們的批評，從批評史上說起來，可說是功過參半。

亞諾德比較他們，在文學批評的分野裏，更有有意義的地位，然所謂用「一種沒利害感底的努力去學知並傳播這世界上所知識所思考的至上的東西」則他的批評，在根柢上是含一種的教化底努力。在他那比較底晚年的著作教化與無秩序（Culture and Anarchy）中英國一派的道德底調子和教化底調子，早可以在他的批評論文集集中看到了。這樣看來，他的鑑賞批評，在那本質上，是加上很多的倫理底批評的氣味了。

真意味的鑑賞批評，真意味的文藝批評的功績，在理論底及實際底，都不得不歸於沛得。他是近代批評家中認得文學，藝術裏面的感覺底要素最多的人。泰納因於唯物論底機械觀，勃廉諦爾因於古典底理想，亞諾德因於道德底觀念，托爾斯泰因於原始基督教，諾爾陶因於病理學，拉司金因於一種超越底神祕哲學，祇有他一人味得文學，藝術的感覺底方面最多。他對於各種藝術，依其感覺的表現而具何種特質的藝術中微細的差別相，能够認知并味得。如前所引文藝復興期的研究的序文，他知道美是取種種的姿態而存立的。他知道任何時期，任何型式，任何趣味上的流派，在他自身，對於那鑑賞者都有同樣的價值的。他在這書中的『喬爾喬納派』（The

school of Giorgione) 也論及這事。就是他認知各個藝術的個有性的相異，是在於其中所寓的官覺底美與其所表現的形式的關係，而正確地認知此等的相異，乃是審美批評的職能之一。這確是真理。

但是要正當地理解沛得的批評論，不可不看到做他的根柢的人生觀。文藝復興期的研究的結論，是最能切實地顯示他的人生觀的。關於這事，現在無暇細論，要之是一種不因於何等固定底思想的印象主義，是一種以所謂「目的非在經驗的結果而為經驗的本身」(Not the fruit of experience, but experience itself, is the end)那樣刻刻的經驗為目的的印象主義。爲了要使這刻刻的經驗成爲最有意義，最有力的經驗，不得不把全個自己委諸刻刻的經驗。所謂「我們沒有閒暇將我們所見所觸的東西造成了主義，我們所應做的，是常常細心地去玩味新意見和喚起新印象，決不是服從孔德，海格爾，或我們自己的輕便的正宗」(We shall hardly have time to make theories about the thing we see and touch. Whatever we have to do is to be for ever curiously testing new opinions and courting new impressions,

never acquiescing in a facile orthodoxy of Comte or of Hegel or of our own.) 便是沛得的對人生的態度。而對藝術的態度，在他也正是如此。

把他那以刻刻的經驗爲目的的人生觀上的態度推移到對藝術的態度，便是尊重那從作品所受的刻刻印象，用沛得自己的話來說，便是所謂尊重刻刻的快感。再換一句話來說明此意，便是不囚於何等的原理，不囚於何等的學說，盡力把持一種「遭遇美的對象而深切的感動的能力」的氣質，這是藝術鑑賞家的第一要件。再來敷衍此意，便是把持着盡力要對於當面的作品爲最妥當而且善良的鑑賞的意志及態度。

我對於文藝的鑑賞，決不排斥容納一種的思想。換一句話，如托爾斯泰的崇奉原始基督教，拉司金的主張一種超越底哲學，諾爾陶的用一種病理學底原理，勃廉諦爾的抱一種古典底理想主義，泰納的持一種唯物論底機械觀，及其他諸人的抱各種的思想，主義，及學說，我是決不排斥的。然而囚於這樣的思想，主義，學說，以一種固定觀念及一種成心來對藝術的作品，是我所排斥的。



愛墨孫所謂「思想是牢獄」的話，在藝術的鑑賞上，尤其是真理。我們對於藝術的鑑賞，第一應該脫出一切思想的牢獄，應該用了純真，謙虛的心，最妥當，最豐富地容受那作品所給與的剎那的印象。所謂文學藝術的真的倫理底意義，社會底意義，乃至人生底意義，必須以這種純真的態度的鑑賞批評為第一步，纔可以到真的理解。

一切的文學研究，常常以這純真無垢的謙虛心為出發點。

# 新文學概論索引

從目次可以查到的事項，這索引中概從省略。又，書目除了爲本文說明所引用的創作類之外，凡理論類的著述，也全部省略；因爲這些都可以依了人名而查得的。

## 一—三畫

一語說…………… 四  
 人的發見…………… 五  
 人間底人格…………… 五  
 力的文學…………… 四七  
 三一律…………… 三、九  
 山泰耶奈…………… 一五、三五、三六、三六

## 四畫

五人女…………… 四  
 五十年忌歌念佛…………… 四  
 五十嵐力…………… 三

## 索引

戈柯爾…………… 六  
 戈梯埃…………… 四  
 戈爾基…………… 六  
 文却斯德…………… 八、九、一〇、一一、一二、一三、一六、一七、一八、一九、二〇、二一  
 文杞…………… 一五  
 文藝復興…………… 一七  
 比多文…………… 一五  
 父與子…………… 六、六、六

## 五畫

世界苦…………… 六  
 台昆雪…………… 四、七  
 台喀豆…………… 四、四、四、六、七、一〇

司提芬生..... 壹  
 失掉的樂園..... 三、九、四、壹  
 左拉..... 二  
 平明體..... 完  
 平家物語..... 壹  
 本居宣長..... 九、九  
 赤團狀態..... 二〇  
 民主主義..... 二〇  
 瓦芝騰頓..... 壹  
 瓦清..... 三

六 畫

伊里奧德..... 三  
 列普斯..... 二五  
 印象主義..... 一〇、一三  
 地獄篇..... 壹  
 托爾斯泰..... 六、二二、四三、三三、四三、六、七、  
 110、111、112、113、115

有意味的形式..... 一  
 自己表現本能..... 一五  
 自然主義..... 六七、二〇  
 西凡提司..... 一〇七  
 四蒙士..... 二五  
 西鶴..... 究

七 畫

亨德..... 四、五、六、七、三、五、八、四〇、四五、六、九  
 但丁..... 九、五、一〇、七  
 克洛契..... 三、三、三  
 克魯泡特金..... 四、一、三  
 希來格爾..... 興  
 希勒曼爾..... 一五、七、壹  
 希倫..... 一六、一七、一八、二〇  
 吉茲..... 壹  
 吸引本能..... 一  
 形式..... 一、二、三、四、五、六、七、八、九、一〇、一

快樂主義	.....	一六
抒情詩	.....	一六
抒情詩歌集	.....	一六
沃勃羅摩夫	.....	一六
漫利害感	.....	一六、一七
學羅培爾	.....	一六、一七、一八

八 畫

亞里斯多德	.....	一九、二〇、二一、二二、二三
亞曆山大	.....	三
亞諾德	.....	三、七、八、九、一〇、一一、一二、一三、一四
奇沃多	.....	一〇
坦尼遜	.....	一〇
宗教改革	.....	一〇
屠友	.....	一一、一二、一三、一四、一五、一六、一七、一八
拉希納	.....	二〇
拉司金	.....	二〇、二一、二二、二三、二四
拉馬爾	.....	二〇

索引

拉馬爾	.....	二〇
易卜生	.....	二〇、二一、二二
波山奎(1889—1923)	.....	二九、三〇
波亞半	.....	三〇、三一、三二、三三
波特萊爾	.....	三〇、三一、三二、三三
沛得	.....	三〇、三一、三二、三三、三四、三五
直觀	.....	三四
知識的文學	.....	三四、三五
社會性	.....	三五、三六
空想	.....	三五、三六
岡却洛夫	.....	三六
勞賀矢一	.....	三六
表現	.....	三六
近代主義	.....	三六
近代底要素	.....	三七
近松	.....	三七、三八
阿迭生	.....	三八、三九
陀思妥夫斯奇	.....	三八

却爾特哈羅爾特..... 查

九畫

勃克..... 七

勃封..... 吳

勃朗寧..... 次

勃萊克..... 一〇

勃慶詩爾..... 查、一〇、一一、一二、一三、一四、一五

勃魯克..... 三

勃蘭兌斯..... 查、六、七、七

敘事詩..... 吳

思想..... 三、三

冒爾頓..... 八、四、五、九、九

柏拉圖..... 五

柏格森..... 五

洛里埃..... 吳、五、五、六

科爾耐尤..... 一〇、一〇

科爾律支..... 七

科學的破產..... 一〇

美文學..... 一

美底人格..... 五

美感的永續說..... 一〇

耶法黎..... 六

迭更司..... 五

倍耳..... 四

十畫

剛健體..... 五

原始時代..... 一〇

哥德..... 五

哥爾梯..... 吳、五

島村抱月..... 一、四、五、六、六

律格..... 三

格里姆..... 四

格羅舍..... 七

氣質..... 三、三、三



十二畫

健姆士..... 六七、六八  
 創作底想像..... 三九  
 奧迭賽..... 四〇  
 恩之華..... 四一  
 惡魔主義..... 四二  
 惠爾遜母..... 四三  
 散文..... 四四、四五  
 散芝德理..... 四六、四七、四八  
 斯賓塞..... 四九、五〇  
 梭福克雷斯..... 五一、五二  
 溫特渥思..... 五三  
 弄脫內..... 五四  
 聯舍斯德..... 五五  
 聯德夫人..... 五六  
 華麗體..... 五七  
 盧博..... 五八

貴族之家..... 六六

十三畫

想像..... 三三、三四  
 愛司克勒斯..... 三五  
 愛墨珠..... 三六、三七、三八  
 源氏物語..... 三九、四〇  
 聖蒲學..... 四一、四二、四三  
 解釋底想像..... 四四  
 誇大妄想..... 四五  
 詩的起源..... 四六  
 路定..... 四七、四八  
 路南..... 四九  
 道甸..... 五〇、五一、五二、五三  
 達曠查..... 五四  
 遊戲本能..... 五五、五六

十四畫

福祿特爾..... 九四、一〇四、一〇七

精力的過廢..... 一五

穆爾爾..... 八、一〇、一六

蓋雷及斯各脫..... 六三、六五、六六、六七

斐倫..... 五

### 十五畫

頗斯耐脫..... 二、三四、五、六、七、四、六、八、七

劇詩..... 三

莫拉..... 四

歐立匹古斯..... 九、五、一〇

舞之本..... 三

夜勞..... 四七、九、一〇〇

### 十六畫

摩泊染..... 三、四

默退林克..... 四

羅刺..... 六

### 索引

諸爾陶..... 三、一〇、一三、一四、一五、一六、一七

### 十七畫

優柔體..... 六

獨耳敦..... 三、六、九

曖昧說..... 四、四、四

撲騰開雷..... 六

簡潔體..... 六

聯想底想像..... 三

### 十八畫

薩凱來..... 五

詩曲..... 三

### 十九畫

羅會詩..... 五

羅曼主義..... 五



羅曼脫埃爾斯梅爾..... 四

藝術衝動..... 四

韻文..... 三、五、六

二十一——二十五畫

冠俄..... 六

戀八卦柱曆..... 六

觀照..... 五、六

商務印書館出版

# 文學研究會叢書

## 文學概說及批評

### 文藝思潮論

一册 三角五分

樊從子譯 本書以歷史的眼光統觀古今來文藝思潮的變遷而於近代文學的濶源及將來發展的傾向立論尤為詳明原著者廚川白村博士是日本的藝術一大權威他向來主張文藝的人生化人生藝術的化換言之即生之創造他以此卓特的見解作精激的觀察殊不愧為一代名著

### 新文學概論

一册 七角

章錫璋譯 本書分前後兩編前編文學通論論述文學之原理及性質後編文學批評論述文學批評之原理及方法書中引述泰西諸國權威的著作非常詳賅而條理整齊裁斷謹嚴尤為可貴譯文亦明白曉暢不可多得

### 苦悶的象徵

豐子愷譯 一册 三角五分

苦悶的象徵是日本廚川白村所著文學論文集之一內容包含論文四篇(一)創作論(二)鑑賞論(三)關於文藝根本問題的考察及(四)文學底起源

### 社會的

### 文學批評論

美國蒲克(P. H. P. 女士著 傅東華譯 社會的文學批評論以社會為批評的立脚點是新流行的一種文學批評學說為中國現在所需要的一本把牠精微的義蘊都詳細地論述出來了譯筆力求意義顯豁極易閱讀 一册 五角

Chinese Literary Association Series  
**Literary Principles and Criticism**

By Kuo-Honma  
 Translated by S. C. Chang  
 The Commercial Press, Limited  
 All rights reserved

中華民國十四年九月初版



回文學研究會叢書新文學概論一冊

(每冊定價大洋柒角)  
 (外埠酌加運費匯費)

著者 日本本間久雄

譯者 章錫琛

發行者 商務印書館

印刷所 上海北河南路北首寶山路  
 商務印書館

總發行所 上海棋盤街中市  
 商務印書館

分售處 商務印書館分館

北京 天津 保定 奉天 吉林 龍江  
 濟南 太原 開封 西安 南京 杭州  
 鄭州 安慶 蕪湖 南昌 漢口 長沙  
 常德 衡州 成都 重慶 廈門 福州  
 廣州 潮州 香港 梧州 雲南 貴陽  
 汕頭 新加坡

