

萬 有 文 庫

第 二 集 七 百 種

王 雲 五 主 編

文 學 概 論

(二)

亨 德 著

傅 東 華 譯

商 務 印 書 館 發 行

文 學 概 論

(二)

亨 德 著
傅 東 華 譯

漢 譯 世 界 名 著

第七章 文學與語言

厄爾教授 (Professor Earle) 在他那部關於英國散文的詳密論著裏，曾經劃出一個全章來論他所謂的「言語學的關係方面」，就是它的作爲一種科學——即作爲一種關於英國作家的作品或關於一般文學的研究或實用藝術——的關係方面。他說：「言語學是以英國散文爲範圍的一部論著裏所必須顧及的科目之一，因爲它是一種工具，所以幫助人更能認識散文所由構成的材料的。」他對於這種意見，曾經引據約翰孫博士那樣一個大詞典家和大散文家的例來證實它。他指出文人往往熱心於言語學的研究，以及這種研究反射在文學作品上的影響。這纔他又指出文人對於言語學所顯示的厭惡，並解釋了凡是新的科學必都要經過這種破壞的批評，纔得受人充分的承認。又以爲雖是語源學那樣專門的學問，也有益於文學和文化的用途，就因爲這種學問對於作家的選字用詞是大有助力的。

然而我們不得不承認，如今人所流行的意見是和厄爾教授相反的，因為現在人的一般見解都傾向於杜加德·斯條亞（Dugald Stewart）的那種主張，以為言語學的研究實「不利於文章的優秀。」

有一個無名字的作家曾說：「言語學這科學對於文學的影響是日漸減少了。在美國，我敢相信有一個言語學家是有力的作家，且這情形是普遍於全世界的。」然而他卻又說，「如今對於任何染有美文氣味的作品都認為非科學的近代言語學，卻是從文學裏得到它的最初動機的，」如德國的言語學得力於哥德，羅馬語系言語學的首創者第次（Dies）則得力於拜倫和他的一派作家。

在英國，這一種討論已經很興奮地引了起來，特別見於叩林斯所著的大學裏的英國文學那部書裏，在這書裏，他對於牛津劍橋兩大學裏教授英文的態度提出了抗議。倫敦泰晤士報給與這書的批評很是中肯，以為「這書所論頗能切中時弊，因為如今各大學中研究近代文學的絕對言語學的方法，是足以養成炫學的精神而使文學失掉一切維繫心靈的成分的。」

這就是目前各方聚訟的情形，至於語言和文學之間的關係，那是爲要理解無論那一方面起見，都不得不獲得一個正確見解的，同時這種正確見解對於文學藝術的全部——就是關於它的最好的方法，它的原來的性質，以及它的主要的目的等等問題——也有着重要的關係。

(一) 我們第一步，見到語言和文學之間有着一種自然的和常態的關係，因而見到文學的研究，在某種爲大家都了解的意義上，必須是言語學的研究。

文學實際是且必須是以語言爲媒介而表現的。它就是這種表現的結果的產物和可見的形式，至於那產物——即文學本體——和所因而產之物——即語言——之間的區別是要認清的；或者用論理學的名詞說時，文學的第一原因是作者自己，第二原因是他所以體現他的思想的語言。所以，語言是達到一個目的的一種手段，且只是一種手段，決不能和那目的相混的。它是作者版用以工作的工具或動因，但因其是一種心靈的動因而不是固定的物質的動因，所以它和它所表現的文學間的連繫必須是生機的，不是機械的。

如果我們再特殊地問到語言以如何的樣式進入了文學的研究，那末我們的回答是：以字法

和組織，以語法，文法，字彙，同訓異義字，乃至以獲得斯尉夫特所謂「正當的字在正當的地位」的方法。

因此，凡是作家都必徹底地熟悉他的國語歷史的始末；它的文法的和邏輯的組織；它的成分之爲本地語或外來語；它作爲書面語或口頭語時的能量；乃至那隱伏於習慣用例或表面現象之下的所謂語言的神髓或精神。

不但如此，他又必須研究一般的語言，不僅研究一種語言或他自己本國的語言；必須熟悉語言所以成爲一種傳達工具的緣故；而且明白理解語言的方法和功用。

谷爾德 (Gould) 所說的「好英語」 (Good English) 這個名詞，就很簡潔地表出語言和文學間的這種密切關係了。因爲所謂「好英語」的「好」是兼指語言學意味的「好」和文學意味的「好」並且合併着這兩種意味的「好」而說的。第因·奧爾福 (Dean Alford) 在他的王后英語 (Queen's English) 裏，和我們美國的懷特 (White) 在他的文字和它們的功用 (Words and their Uses) 裏，都會論到這種動因和產物的統一，即同一表現形式中的語言和文

學的統一。特稜赤大主教 (A. Chibishop Trench) 之作文字研究 (Study of Words) 是兼用語言學者和作家的眼光寫的，而且他心目中取作標準的，就是他所研究的那些作家的最好的文學的成績。他說語言就是「化石的詩」和「化石的歷史」，這話的意思就等於說語言也是化石的文學，因而不能離開了文學去研究，專為研究語言而研究。所以無論那一個民族，都把作家用其國語的方法取作標準。英國作家就是英國語言用例的公認的權威，單從這一點，已可看出兩者之間的連繫來了。

喜普爾先生在他的文學與人生裏批評到洛熱 (Rogot) 的英國文字的寶藏時，曾經討論及「文字的正用和誤用」一個題目，主張文字的正用就在能夠探測和發展它們的文學的品性，誤用就在忽略這種品性。因為像他說的，「表現就是思想之在文字和通過文字，不是思想『及』文字」總之，語言對於文學有關係，文學也對於語言有關係。

因此，作家是可按照他們遵守這個原則或破壞這個原則來分類的。特稜赤大主教自己就是一個文學的言語學家的顯例，就是一個曾用語言來作到文學且止到文學的媒介的人，因而他的

屬於英國文學範圍裏的種種出版物，實際都是用好英語表現着的文學。

佐治·P·馬許 (George P. Marsh) 和 F·A·馬許 也可引作我們當前這個原則的顯例。他們是被所有的權威公認為英國科學的言語學者的，他們的英語卻不是專門的教本式的英語，而是文學的英語。此外如美國的輝特尼 (Whitney)，英國的米勒，德國的雅各·格梨謨 (Jacob Grimm)，以及其他所有用文學精神寫作的語言學教授，也都可作我們這個原則的例。至於英美及大陸各國的專門學校教授和大學教授們，一面雖從事於各國國語的專門研究和教授，一面卻也以文學作家的態度而寫作，那末文學和語言間的這種關係更是顯然了。這班語言學者當中，最著名的有庫耳齊烏斯 (Curtius)，澤布，昭厄特 (Jowett)，布拉啓 (Blachie)，厄爾，及摩黎等。而語言學界所尤重視的，則為法國近來的偉大東方學者和聖經批評家厄涅斯脫·芮農 (Farnest Rean)，就因他對法國語言和文學曾經做過一樁有價值的工作。他是個塞姆系語的專家，對自己的國語也有深造，說的寫的都是最精美的法語，彷彿他的研究語言是始終為着文學的目的。因此他雖然是個精深的言語學者，他的語言研究的學術方面都隱藏在他的通俗著作

裏面，而他的發表思想，是同孩子一般隨便而自然的。

我們本國的羅威爾和郎匪羅，也特別可爲這個原則做見證，因爲他們曾做過許多年的語言教授，且都注重在考據和訓詁方面的，那末我們在他們的著作裏總可發見爲他們這種行業做證跡的乾燥文字了。然而事實上是絕對沒有這樣的文字。我們在他們的文字裏原可見到語言知識之豐富和精密，但表現的形式卻偏不是言語學的，因而他們作者的身分始終比他們的語源學者的身分爲顯著。

由上所述，可見語言和文學之間存着一種真正的聯繫，這是先天的，也是歷史的。無論兩者有着怎樣的差別，其間實有一個中間地域以供它們的會合和交叉，而唯有認識這個中間地域的，方算得一個真正的作家和賢明的言語學者。

(二)說到這裏，我們就可見到從前人以及將來人把文學之言語學的研究做到極端的危險了。

關於這一點，我們的討論可以化成一個確定的形式，就是文學應該主要地用着文學的方法

而作爲一種文學的產物來研究呢，或是主要地或同等地用着言語學的方法而作爲一種語言的產物來研究。以我們現在的目的而論，我們主張前者是可取的且唯一合法的方法，後者則應該與以排斥。

(a) 我們如果要尋這種極端言語學的傾向的證據，那末首先可從文學批評裏見到它，因爲現在的文學批評已經很快地取得語言批評的形式了。批評家的事情就是對作者的用語煞費苦心地加以考覈。作者字彙中的每一個字都要單獨提出來，受一種顯微鏡的考察和分解，彷彿任何由純粹文學方面寫作的作家都應該經得起這樣的考驗似的。這樣，我們看見所謂文學批評家把他的研究地面逐漸縮小，終至只剩了一個咬字嚼字的專家，一個文字和詞語的解剖家，在他的文字實驗室裏工作着，猶之植物學家和化學家在他們的科學實驗室裏工作一般。當這樣的批評家翻開一本散文或詩的時候，首要的問題已不是早時候那些關於風格和趣味的問題，關於情緒，精神以及美的法則的問題，卻是關於語根和語變，前附和語尾，正文和餘文，古訓和通訓，等等的新問題，以及關於詞的用途和不變語的力量種種聚訟的折衷，乃至作者對於純粹的文字藝術有

無功夫等等類及的問題。法國學院派當黎塞留 (Richelieu) 時代所終於成功的工作就是這種工作，德國十八世紀的一般模倣哥德和席勒爾的無價值學者所做的工作也就是這種工作。總之，我們的文學批評是早已成了純粹的言語學的批評，乃至摩利哀那樣的作家不得不向霸羅那樣的形式主義提出了抗議，而主張對於著作的考查應不僅是一種文字的研究。

(b) 這種傾向在我們的文學教科書裏也分明可以看見。現在一般為中學和高等學校編製的文學教科書是愈趨於言語學的方面了。其中所包含的版本批評，注解，解釋，定義，以及批評的資料等等，都以求文字學的精密和養成學生的文字技能為主旨。學生的注意是這麼專心地使它用在一行一字上，細微的辨別上，和批評意見及校勘爭執的歷史上，以致沒有時間留給他去把那作家的作品當作一件文學的產物而給以一種總括的觀察。洛爾夫先生 (Mr. Rolfe) 所編的莎士比亞劇本集的最好特色之一，就在他能充分排斥這種專門研究的方法，一方面在言語學的研究上既然獲得了精密的結果，一方面卻也注意到戲劇文學的更高的興味。如今這種熱心於言語學研究的傾向正在有加無已，竟至在某一部分人裏面，即使尙未成爲一種編輯的癖好，也已成爲

一種的崇拜或狂熱，這是凡曾留心英文文學教本的人誰都見得到的。我們查究這種傾向之所以造成，無疑地，一般人對於古代英語和中期英語的注意的增加自屬原因之一，但是人們忘記了古代英語的研究固然大體上必須是言語學的研究，而如奧力藩特 (Oliphant) 所說的「新英語」的研究，卻無須是言語學的。因為我們對於貝奧武爾夫 (Beowulf) 和奧耳牟倫 (Ormulum) 之類，固然必須當作言語學的資料去研究，但這並不是說，像朋準孫和密爾頓之流之生在特別是文學的時期裏的，也必須加以同樣的研究。即使是早如綽塞那樣一個作家，站在國民英語的開頭的，也主要地應該從文學方面去研究。當然，他的坎特布里故事 (Canterbury Tales) 是並不作為一本英國語源學的教科書而寫的，只不過供給十四世紀的英語和現代的英語作一個比較的基礎而已。在這一點上，沒有那一個英國作家會像綽塞這樣被人誤用，因為他的詩是和我們所呼吸的空氣一樣新鮮而自由，充滿着真正文學的液汁和骨髓的。考證的批評原也有它的地位。編輯家當然要注意我們所讀的書校勘必須正確，注釋必須無誤。但這一步達到之後，那個作家就須容他隨他自己的說法向我們說話，不是一逕用着代書人的嘴說話。如果文學的學生被人指斥為吹

毛疵，如果他們發見書中應用逗點的地方卻用着分號，因而就要不高興，而對於文學背後的作者的天才卻默默無言，那末我們就不得不大部分歸咎於這種語源學的方法，因為由這方法，作家們就都被看作留下幾本詩和散文供語言學家研究的了，都被看作死的時候值得勃勞寧所說的那種「文法家的葬儀」的了。

總之，這一班像懷特先生所稱呼的「文學的解剖學家們」已經把文學這種學問弄到了一種評註學的地位，以為阿狄生，密爾頓，馬可梨，丁尼生之流，都必須用許多注解，腳注，增補，修訂的文字來堆上了他們，使人不得不暫時忘記自己究竟在研究什麼——文學呢或是文法，一本辭書呢或是一個提要。

莫爾頓教授 (Prof. Moulton) 在他的作為戲劇藝術家的莎士比亞 (Shakespeare as a Dramatic Artist) 那本書裏有一段話就是指這種情形說的，他說：「我相信現在流行着一種見解，以為像關於文學的人物或戲劇的效果那樣的討論是在教育的工作裏沒有地位的，這實在太渺茫，無從加以考察。」接着他作為一種反駁的理由，說他自己曾經有過「離開言語學而教文學

的十年經驗。」

作爲哲學和文學的中心的德國，在這方面當然也會有過強力的影響。德國人的心理，自然地是哲學的，卻很容易地從一種安全而適中的哲學的方法渡到了一種過分專門的而且乾燥無味的方法了。就是關於哲學的本身的著作，也已不用一種委婉可誦的方法，而用着嚴格邏輯的形式了。神學則從教義和思辨方面去研究和著述，並不爲實際的目的而用實際的形式。

同樣，語言是從科學的方面去探求，而竟認這種探求的本身爲目的，爲供分析和炫學的許多題目之一，因而當把文學作爲研究的題目時，煩瑣學派的方法是很容易移用來的。風格、趣味、情操，和終極的客觀的效果，都被無視或輕視了，只有作家的文字纔是研究的題材，而同時德國的一般民衆卻是趣味簡單，敏於辨別和欣享作家之嚴格地文學的品性的。歐洲沒有那一個民族的民衆能够這麼賞識簡單的野乘，賞識民族的歌謠和故事，沒有一個民族更能欣賞像席勒爾那樣的詩人。如果說哥德是德國學者們的作家，而特別是第二部比較乾燥的浮士德足以把他們擒住，那末席勒爾、赫爾特、海涅、利希脫和韓斯·薩克斯（Hans Sachs）之流就是民衆的作家了。當十八世

紀中德國的影響來到英國的時候，它是作為衝動和批評的兩重形式而來的，一方面造成了一種真正的文學的醒覺，他方面造成了文學藝術裏抽象的和專門的元素的過分注重，這一種事實是奇異而有些不可索解的。

這一種現象，就是浪漫的和古典的復興的合一。法國考據派的影響也有些類似，如見於頗普和黃金時代一般所謂純正作家身上的，當這時候，近代言語學正以非常的速度從它的芻形的起源進到它的完成的形式，文學就因而暫時擱了淺，最多是化為一種表現的科學了。

文學中的這種考據的方法，其本質的不健全的最強證據之一，可從一樁事實見出來，就是這種方法的流行常在文學衰落的時代，因為這種方法一部分就是文學衰落的原因，一部分也是它的結果。

從密爾頓到阿狄生一段文學頹廢的時代裏，這種情形是看得很明白的，那時候的人為的法，以文字的精美代替了詩的感興，因而限制了文學思想和趣味的自由進步。批評家當中如戈斯先生，雖給這時代的文學以很高的贊美，卻也不能在有識力的學者的眼中挽回過它的價值來。誠

然，近代言語學在這時候，還不會取得它現時所有的廣泛的形式，但是考據的和訓詁的方法已經用着極端的形式而出現，雖在德來登那樣代表的作家尙且如此，而言語學對於文學的蠶蝕是已經開始的了。德來登的散文家的名譽，主要是基於他的所謂「批評的序文」上的，在這些序文裏，批評往往過分流於考據的和專門的性質，因而往往足以改變和減少文學的效果。至在當時第二三流的作家，這種錯誤當然要推進到更危險的極端。害處是到處可以看見的，而特別在詩的境界爲多，如頗普的二聯句和書簡體裏所見的。德昆西所謂的「機械學」(mechanology)代替了「生機學」(organology)的地位，就是說，文字統治了精神，而字法，組織，詩律等的正確成爲終極目的了。由於這種過程，文學就被化成一種既非嚴格地言語學的而又不是文學的東西，卻成了兩者間的一種人爲的妥協，因而在任何一方面都不能產生最好效果的。

因此，我們所曾說過的文學的「種差」就是它的理想或構成理想的元素，是被排除了，這一來，受害最大的就是代表文學想像方面的詩歌；當時的傾向是要把詩歌的一切形式都化作教訓的形式，就是最不詩的形式，而致詩和散文之間的界線幾乎消滅。

這樣，仙后，奧忒羅 (Othello) 和科馬斯 (Cornus) 就不得不對頗普的批評論或人論讓步，同時雖在散文的範圍裏，所有較軟性和較多屈折性的記敘文，描寫文，乃至雜文，也都要叫它們替那可謂爲教育的和訓練的目的——即最不文學的形式——服務了。

根據着上述的情形，我們就可得到一種可靠的和實用的教訓，就是語言的教授應該大體上屬於它的文學的方面，並且借着它的文學的光，而不以語言教授本的身爲目的。

這條通則，誠然是有例外的，就是當教授的目的是專門的和學術的的時候，以及當研究的方法可憑正當的理由而力求細密詳備的時候，但以文學研究者的目的而論，那末是應該無例外地叫文學方面的研究佔着重要地位的。

我們現在正在熱烈討論，究竟古典文字的教授和研究對於歐洲大陸的近代語言以及英國的國語能有怎樣的影響。古典文字該要嗎？或再明白些，希臘文該要嗎？這是現在正在討論的問題。我們這裏不能夠加入這種討論，但可趁這機會說一說，這樣的糾紛之所以起來，大都由於那些古代語言是純粹地或大體地從它們的言語學方面教授的，絕少或竟絕不顧到它們的文學的本質。

和品性的。因此這一門的教授不但含一點生氣，卻一向是無趣的，過分專門的，令人厭倦的。從這一點上說，這些語言正合它們的名字的稱呼，「死的語言」，因而已引起了一種反動，到現在勢力還並不見減少。就是近代語言，也可以用這種沒有靈魂的方法來陳述，來研究，就是只把它們看作僅僅由文法和辭書所構成，由語根，語幹，不變化元素及語彙所構成，而不看作近代思想和趣味的體現。喜普爾之所痛罵的為文字的文字，愛默生之所以力爭文學藝術的自然和力，就都正是對這種現象而發的。

近日有人做過一篇有力的論文，題為美國專門學校和大學裏的言語學和文學，竟用着指摘的態度，說美國不到半打學校可以說是拿文學當作文學來教的。這話裏面就包含着文學是當作言語學來教，就是只當作一羣的字和句子在正確的語言原則上拼湊起來罷了。這位作者的意思，以為美國學生倘要保存舊日作家的文學的作品和精神，那末就該推行一種較好的方法，使文字隸屬於文學。

在美國文學裏要找這種較高方法的例子，再好不過布賴安特和他的朋友們的涅克卜羅克

派 (Knickerbroker)，再好不過庫拍德那 (Dana)，德類克 (Drake)，哈勒克 (Hallack)，莫里斯 (Morris)，坡爾定 (Paulding)，以及華盛頓·歐文等人的著作。將這些人的著作彙爲一類，就可以借用威爾遜 (Wilson) 用過的一個形容詞來形容它，是「愉快的且好脾氣的。」歐文本人就是這種愉快生活的一個好例，他把文學當做了文學且爲了文學的目的來研究和發表，此外再沒有任何特殊地批評的目的。歐文的隨筆集 (Sketch Book) 和布賴安特的原死 (Thanatopsis)，倘如不是這種較高的方法來做它們的特色，就該早被人遺忘了。

這種方法在現代是特別的需要，不但因爲言語學這科學是這麼的進步，而對於文學領域的蠶蝕一天深入一天，並且因爲還有別的種種東西也正在造成非文學的傾向。現在有一種猛進的粗俗的工業主義正在儘力削弱高等的文學趣味，所以一切文學的力量都應該召集起來抵抗它。而且，雖在作家當中，也像從學術方面去研究文學是足以滿足一種學術的野心的，所以散文和詩中的批評的方法是被強調了。這樣，他們就假定了自己似乎已經超出一般文人之上，以爲一般文人的寫作是非批評的，因而是淺薄的，且以爲他們沒有學問，沒有識力，因而不能在他們的著

作裏顯示他們懂得所用的文字的科學的意義。

這是一種顯然的錯誤，就在忘記了文學是不必專門而也可以有哲學的價值；不必炫學而也可以有學問的根底；不必煩瑣而也可以有學術的意味。

這樣看來，可見語言是一件東西，文學是另外一件東西。無論它們有怎樣的關係，它們的方法和目的總是歧異的，不能妥適地使它們合一的。文學原是一種語言的藝術，但卻不止如此。它就是作家的國語中的語言，但也不止如此。它必須在文法上和言語學上是正確的，但也遠不止如此。它是詞和語和組織的一種集合，但仍不止如此。文學是不能化爲一種語言的解說的，而當道登和馬比和其他批評家說到文學的解釋，或說文學是一種解釋時，他們的意思是跟說文學不過是一種語言的註解相差得不知多少遠的。

「能呼吸的思想和能燃燒的文字」不能常滿足言語學者的苛酷的要求，但這仍不失爲最好文學的內容和靈魂。文學中的最好元素莫過於生活的精神，因這精神對於所有談文學的人都會成爲一種思想的和情緒的刺激。現在人正在紛紛討論的一個問題就是，文學究竟是否是一種

有益訓練的學問和研究。如果這問題的意思是說文學是否也像科學或數學或形而上學的研究那麼有益於訓練，那末我們的回答是，如果把文學弄成這樣，就要改變了它原來的地位和目的。文學並不是教授學中的一門，也未嘗有意要做普通所謂訓練科目或教育科目的那樣一種訓練，而在這裏，我們就遇着了語言和文學之間的主要差別之一了。

語言之爲語言，是一種訓練的學問；我們當作一種訓練去理解它，研究它，它的目的是在養成一種語言的天性或能力。因而它的所有事是文字的審辨，文字的分析 and 解釋，組織和辭書編纂法；唯有當這些文字被作家研究和使用时，它們纔把它們的教育元素去隸屬於和藝術趣味，及終極效果有關的元素，去隸屬於想像，感情和美。如此，文學是一種科學和一種哲學，但也是一種感興。它必須通過語言的媒介而發展，但也有所事於激動的思想，於想像的觀感，於詞句的崇高。它是一種供人評論的記錄的文字，但也是一種供人鑒賞和欣賞的體現的心靈。它是一種建設的也是創造的藝術，一個爲「憧憬和神聖機能」得於其中找到適當的活動範圍而達到最顯著的結果的境界。

近代以來頗有一些令人不可索解的景象，其中之一就是言語學的見識和精神逐漸增加，而文學的見識和精神則分明逐漸減少，這就迫使一個問題起在我們面前，即這兩者之間究竟是否有互不相容的元素存在。

從歷史上看，這兩者之相應着發展的例是罕見的。若果把作家引來作例，以證明兩者之連聯和相互作用，例如馬許和芮農，但他們實不過是這普通原則的顯著的例外，因而現在是不能盼望他們並存的了。但這樣的分家是非科學的，且不自然的，其所由來，就在人類歷史中那種強有力的流於極端的傾向，而因此之故，文人和言語學家兩方面要想減少其間的差別而擴大其間的共同元素，以期語言和文學都能獲得最高的裨益，就覺困難了。但既有少數的人物曾經造成兩者之間的這種聯繫，就足夠證明這種聯繫之可能，且開着一條路等待一般的證明的。

但是無論如何，文學還是在任何專門的和教育學的意味上成爲言語學的，不過同時它卻能夠而且願意由它自己的方法去利用言語學研究的最近最好的成果。

作家之用文字，只能把它當做傳達思想和人生，信仰和真理，內察和外觀，乃至人類品性中的

精神成分和永恆成分的一種共同工具。當喀萊爾告訴我們說「文學是有思想的靈魂的思想」時，意思就等於說，文學是以人類的性情的全部——他的想像，感情和趣味——為中介的心靈的表現。再說得扼要些，文學就是人類的個性的表現，就是種族的知識和生活以藝術的形式體現於書面。

第八章 文學與文學批評

我們是生活在一個批評的時代，一個產生多量批評的時代，這一部分由於書籍的劇增，因為這些書籍是被假定爲批評藝術的動因和基礎的，又一部分則由於某種顯然的文學傾向是在文學的專門研究和文學理論的研究方面，即對於可謂爲文學的思辨方面的興味的逐漸加增。因而批評的書目提要之類逐漸發達起來，本身就可構成一個圖書館；即關於書籍的書籍，關於作家的作家，是一天天的多起來了。於是我們就有了「文學的原理」就猶之牛頓編著科學的原理一般。著作之中如森次巴力的文學批評史，或蓋雷 (Gailley) 和司各脫 (Scott) 的文學批評的方法和材料，都足顯示現在應用在文學上的批評科學的範圍的廣大，從事於這種學問的人數的衆多，以及讀書界對於這一方面的指導的要求的增進。單就英國文學而論，這一種活動的復興氣象可溯源於馬太·亞諾爾特的時代，同時在歐洲文學裏也可見到和這相應的一般運動。但這話的意思

並不是說現在的文學批評是被當作一種科學並爲它自己的目的而抽象地研究，和站在它背後且實際引起它的著作絕無關涉；即並不是說已有一派批評單爲着思辨的目的而起來，而爲較嚴肅的創作工作做一種調劑的。正好相反，這種更新的興味是完全常態的，就是著作本身的必有的表現，而爲更理解作品的優劣之所需要的。在亞諾爾特和現存批評家布輪退爾（Brunetiere）的見解中，批評不過是達到一個目的的手段，決不能容許它站在它自己的價值上，這一點，就是他們二人值得特別稱贊的地方。

批評

我們所要首先說明的就是「批評」這名詞，免得它和文學研究的任何其他形式或部門——如記敘的，描寫的，論辨的文章，或最廣義的雜文——相混。我們所謂批評的雜文（這名詞是正確的，）意思是對不批評的或非批評的文章表示區別。所以凡所謂隨筆，歷史，遊記，辨論辭的記錄，以及各種類型的散文說部，都屬非批評的文學的例。馬孫曾把德昆西的著作區分作三大類，其中第二類叫做「思辨，教訓，批評」類，分明是把這三個名稱作爲同義語用的。同樣，德來登的「批評的

序文」是從其他的英國雜文分明劃開的，猶之阿狄生將在旁觀者裏的關於密爾頓的失樂園的批評從同書中較爲普通性的文章分開一般。我們說美國作家中如羅威爾，英國作家中如哥爾利治曾寫批評，就是用這意味說的。

文學批評

更進一步，放在我們面前的題目是「文學批評」以別於哲學的，科學的，神學的，或政治的批評。因此，批評的著作之中如阿狄生的悲劇和喜劇，約翰孫的英國詩人傳，拉穆的前世紀的模擬喜劇等，是文學的，和這成對照的就是德昆西的英國近代的政黨，亞諾爾特的上帝和聖經，羅威爾的民主主義，乃至不以趣味和藝術品性爲顯著成分的一切論著。又言語學的批評是一件東西，文學批評又是一件東西。我們雖然偶爾見到，作家如佐治·P·馬許或法蘭西斯·A·馬許，或新近以博學著名的輝特尼，厄爾，亞諾爾特之流，曾經用文學的方法來做關於言語學的書，但這種例子很稀少，不足以推翻方纔陳述的那個原則。所以，雖然柏克曾以文學的作風寫過英國的政治，白賚士曾以文學的作風寫過美國的政治，而辨論體的批評照例是不文學的。就是所謂「思辨的」著

作，如德昆西用這名詞以指精神科學中的形而上學部分及專門部分的意味，也不是一般地文學的，雖然柏克立、庫爭和笛卡兒曾經用文學的方法寫過哲學。當德昆西論到「人類的腦子」論到柏拉圖的共和國，以及論到形而上學者的康德的學說時，他並不是在寫文學批評，如他寫到關於喀萊爾和哥德斯密和哥德時一樣。

斯耐夫特在他的一隻桶的故事裏論到三種不同的批評家——其一將美術的原則蒐集而系統化，以作別人的嚮導；其二從「稿本的墳墓和灰塵」裏專心於學問的復興；此外就是所謂「第三種即最高尚的一種真正的批評家」，他們的使命是「到廣漠的著作世界裏去遊歷」並且討論書和作家的品性。這些種類的批評家，無論因所注重的是著作的優點或缺點，是古代的或近代的著作，而有了怎麼大的差別，他們總有相似的一點，就是，在我們所主張的那種意味上，都是文學的。

至關於文學批評本身的不同種類，那是無須乎詳細討論的，雖則關於分類法上也有種種不同的意見。馬孫在上文引過的關於德昆西的著作的分類中，曾把他的批評的著作從被稱爲描寫

的，傳記的，歷史的，和想像的著作劃開，但這些著作的部門各都有一部分範圍供給文學的裁斷，只要這些著作的體裁在類型上和精神上，是文學的。因而，我們就有了可以正當地稱爲「記述的批評」那種東西，例如德昆西關於哥爾利治，威至威士，和其他作家的隨筆，以及近代美國作家如和謨茲、窩涅、卡爾底斯（Crilly）等的著作。在這些例中，批評的意見雖用着最普通最通俗的形式表出，完全擺脫了任何類似教訓的，分析的，和論理學的方法，但這種文學仍舊充分包含着裁斷的意味，以至取得了一種關於書和作家的「讀講」（*running comment*）的性質。同樣，我們又有了

一種可以正確地稱爲「歷史的批評」的，但這並不是關於歷史的批評，而是文學的批評之具有歷史的形式和精神的。在文學史那個特別分野裏的作家們，如哈蘭和克累克，摩黎和台勒耳，都可做這個類型的例解，或如德昆西的愷撒，查理曼，愛新教徒（*The Essenes*）及曇教的預言等。雖在想像文學的範圍裏，也有一種的批評進入來，如被一般人承認的所謂「詩的批評」（別於哲學的，歷史的，和教訓的批評而言）這個名稱所明白證實。至於現在極其流行的所謂「審美的批評」這名詞，它的含義已經是推得很廣，往往可以包括文學的檢討的一切形式和應用，雖則特殊地用

時，它的意思是專指那種以趣味爲主而把手頭的作品當作一件藝術品看待的檢討法。

有時候，我們還聽到「論理的批評」的名詞，似乎是指一種關於辯論之有效與否的研究而說的。同樣，「語言的批評」則着重在著作中的語言部分。這是考證的或解釋的，不是主觀的和精神的。

在這些以及諸如此類的名稱中，無論分歧到怎樣，其中的基本觀念總不外是文學，而所施的裁斷的種類也本質地是文學的。這樣，文學批評這個名詞，就可定義爲以檢討文學著作的品性和形式爲事的科學和藝術。作爲一種科學時，它是蒐集並構成批評的原則，而作爲一種藝術時，則求應用這些原則於散文和詩的著作的具體的例。因此，作爲文學的一種體裁看時，批評是有它自己的地位和任務的，而它的表現方法儘可以不同，故務求其用最好的方法表現。喀萊爾嘗說德國的批評是「以一種解釋者的地位站在受靈感和無靈感者之間，而使我們的感覺清明，得以辨出美來的；」經他這一說，文學批評這藝術就被從平凡的地位提高到一種具有精神和道德的見地及能力的地位了。

我們如果記得文學批評的基本元素是一種文學的和知識的洞見，和一種對於著作中一切最好東西的深澈而精微的精神的親和力，以及一種爲檢討文學作品時所必具備的忠於真實和公道的良心，那末我們就可明白看出，它所須具備的條件是最高等的一類，而當執行批評的時候，凡屬江湖派的，初出茅廬的，乃至道德上漠然無所關心的，必都在不可信任之列。理查孫教授（Prof. Richardson）寫道，「批評的功能是和創作的功能一般合法的，且在真實的意味上說，也一般高等的。有一些批評實在就是在最好意味上的創作的文學。」同是這種主張，馬太·亞諾爾特也曾有過，猶之我們美國的斯忒德曼先生（Mr. Stedman）。批評有時也用詩體來作，例如頗普的批評論和羅威爾的批評家寓言，而英美的第一流批評家當中，有多數同時也是詩人，例如亞諾爾特和愛坡倫，這事實，曾有人以爲足以減損批評藝術的思想的質地，其實不但不如此，並還足以顯示它在文學境界裏的廣大的功能，以及它和天才及藝術趣味等的可喜的聯繫。凡是詩或散文的第一流的批評家，必都有過可以得人承認的詩或散文的著作，而英國的代表作家當中，不少是在批評方面做成他們的最好作品，獲得他們的最高地位和名譽，而不靠其他任何體裁的作品。

的。

批評的質地，據我們所知，原是不一而足的。我們會見過一種無識的，無同情的，淺薄的，部分的對於書和文人的檢查，這是一種批評；但也見過一種文學之內察和外觀的科學和藝術，一種明白而清醒的解釋方法和觀察方法，一種關於心靈和藝術的關係的研究，一種關於藝術中的心靈和心靈中的藝術的研究，一種關於想像、情操和趣味中所流露的審美天才的研究，一種關於作用在書面上所謂文學背後的及底下的原動力的研究——這又是一種批評。我們現在所論的就是後一種批評，而這是要把人類複雜天性中每一種極精細的機能都要拿出來用的。

我們如今覺得這種高等的批評文學是迫切地需要着還要再多些，一部分是需要它來減少文學創作和檢討之間的距離，一部分也為它本身起見，而需要它來確證我們的裁斷機能和習性所能獲得的較高成果。

在所有的人當中，批評家應該是最謙虛的，也最願意對他自己的創作或批評的作品施行最嚴厲的裁斷的，因為他必須養成了這種寬大而謙恭的性格，他的結論纔會對他自己或別人發生

效力。

勒新和聖柏甫 (Sainte Beuve)，哥爾利治和德昆西，羅威爾和喜普爾，都是用着這種精神寫作和裁斷的，而爲了這種理由，即使再沒有別的，他們的論斷就爲文學的世界所公認了。

坎姆斯爵士在他的批評初規裏，叫人特別注意批評藝術的目的和它的種種益處。據他的見解，批評的首要目的就是趣味的表現和養成，而它的益處，則在於審美的快樂，在於辨別文學的習慣的造成，在於它對於人的品性和行爲能有提高和純化全部性情的效果。

凡是真正的文學批評，從它的目的上說時，都可說是建設的和積極的，不是破壞的和消極的；綜合的多於分析的；因而它的效用是興奮和鼓勵作家，不是責備和壓遏作家。斯衛夫特在一隻桶的故事裏給與一班以探察和暴露錯誤爲主要娛樂的批評家的諷刺，是他們所應得的，同時也就指出一種較好的方法，就是把作品中的優點放大起來，而把所有的缺點都化到極小限度。所以所謂「批評的律條」，就應該由這個觀察點來決定，例如亞諾爾特所定的，是說批評的所有事應該是「世界上所所想之最好者」；斯忒德曼所定的是，「批評家必須承認一個詩人裏面的最好

的東西，因而成爲他的最好的鼓勵者。」亞諾爾特又說，我們對於一個作家倘要不致用強辭奪理的吹毛求疵的態度去冤屈他，那末「對於他所應該曉得的東西，就在他完全是他自己的那種地方，就在他表現他的最好的自我的地方。」總之，所謂批評的任務那件東西，從這樣看起來是應該積極的，激勵的，寬大的，而免除了否定，阻礙，褊狹等等弊病的。因此，批評在文學裏所佔的地位就應該認爲一種爲最可寶貴的目的而有的領導的藝術；應該邀請一時代最好的人才來替它服務，並且在一般的知識生活裏做着一種重要的因素。

這樣的事，確實正是文學批評如今在做的。如今正在進行中的工作，是從來在這一方面所做的工作都不能及的。文學批評家如今正在探討的問題，差不多就是從前的大師，龍基納（LONGINUS），庫爭，勒新，所曾提出的問題——什麼是一切成功的批評的條件，將它作爲文學研究的一種輔助時，它的可能性是什麼，限度是什麼？什麼是它的最好的方法，且怎樣可以消除或減少它歷來所犯的顯著的錯誤？

最後，這一種科學如何可以從它的敵人手裏拯救出來，而交給勝任的領導者去支配當解決

這些問題時，我們可以覺得滿意的見到，文學批評如今正從其他一切有關係的批評的範圍——哲學的，言語學的，科學的，社會學的等等——接到了可寶貴的幫助，因而真理的統一將可以保存，而文學的檢討也可用其他一切主要學問部門所共同的原則和方法去進行了。

(一) 我們現在預備要略為較專門地進入我們面前放着的討論題目，就是首先要探討到「文學批評的首要的目的。」據亞諾爾特的意思，它的目的就是「照那對象本身的真實情形去看它，」或如他在另一地方所說，「去學知和傳播世界上所知所想之最好者。」法國的布輪退爾則較明確地主張批評的目的有三重：解釋，分類，和裁斷。這裏面的「解釋」包括着我們所說的對於一個作家，一本書，一種文學運動加以說明或闡發的意味。「分類」就是從一個作家或一本書和其他的書和作家的關係上派給他一個應得的地位。「裁斷」就是一種最後的和不易的決定，就是一種對於質地和精神和目的的評價；這最後一個裁斷的目的，就是把其他兩個都當作準備的和隸屬的目的的一個目的。批評，照這名詞的詞義所包含，實在不外是一種「裁斷。」

所以德來登在他的一篇批評序文裏也說批評「是一種裁斷的標準，它的目的是使我們能

够看出那些將要使一個明理的讀者歡喜的好處。」它的目的，亨尼坤 (Hennequin) 說「是在顯示任何作品對於它的作者的關係。」羅威爾說得很簡潔，「批評的目的不在批評而在理解，」或如摩里士 (Maurice) 說的，「在發見真實和永恆的東西。」這樣，這些種種不同的見解是可以引到無窮的，而經過最後的分析時，這一切的見解卻都可很穩當地化作少數幾個基本的定理。以我們現在的目的而論，且照文學史的知識所指示，文學批評的終極目的可以用兩個字最好表出——「解釋」和「判斷。」批評家就是解釋者和裁判者，他的職務是檢討和發露他面前的文學作品的質地，且照着所發見的質地而給與他的判斷。

像羅威爾所暗示的，批評家的目的就是自己先理解那作品，又使別人也理解它，因而推廣人類知識的界限。由此，批評家所必具備的特殊品性也就明白可見了，就是他必須具有明白的概念，和將那概念體現於一種明確而斷然的形式裏的能力。亞諾爾特所說的那種「謹嚴的思想」是必須要的，那就是要祛卻思想上的歪曲，偏頗，和褊狹，而具有如實觀察，研究和陳述一件東西的技

(二) 講到批評的方法，也可以有並且曾經有過意見上的差別，而在這些分歧的意見中，重點是在決定臨當批評時應該以那一種方法為主。德國作家烏爾立希 (Ulrichs) 和其他一些人，曾說一切方法都可化爲「高級的」和「低級的」兩種，於是批評家所該做的事就只是判斷這樣的分類應該怎麼做法。現在我們要提到四種不同的方法：

(1) 「歷史的。」無論什麼文學史，如哈蘭或西思蒙第之所作，其中的歷史是文學的，而因其是文學的，所以同時就是批評的，因爲當文學史家一步一步敘述下去，碰到有加評論的必要時，他就暫時要做一下批評家，正如普通史家要兼盡政治評論家的職務一樣。像馬孫的密爾頓的生平和時代，或台勒爾的美國革命文學史，就是屬於這個類型的。我們從某一種意義上，可說歷史的批評是居於高級批評和低級批評的界線上的，因爲這一種的批評家很容易從正式的批評工作渡到尋常的歷史敘述的工作裏去。

(2) 其次是「字句的」對象以手頭書中的文字爲限。這就是文法的，語言的，或訓詁的方法，所處理的只是著作而不及作家。

由這方法，所被檢討的文學作品必須能符合正確的語言用例和正確的組織。它又必須合乎所已製定的規法。字，句，譬喻，都必求其確當。這樣，考據的批評在某一意義上是造句法的，它的應用範圍當然對於言語學的題目比純文學的題目廣大得多，而在言語學的題目上，評論家所必須處理的就是版本和稿本之類，且必求其絕對符合煩瑣學派所採用的法條。

(3)「審美的批評。」這是放大了情操和精神的重要性而使居於文字之上的。它的事情就是探察和賞識所能發見的美，而主張文學澈頭澈尾是藝術的，以爲它必須包含着雅馴和完美，以及被一個字所代表的一切——「形式。」這種批評的應用，特別是在作爲一種美術的詩歌裏，以爲根據着「詩的特權」的原則，詩人必須有他的活動自由和特權，不應該採用考據的方法而加以種種極瑣碎的條件和限制。這種方法的最自然的應用之一，見於所謂「風格」那個廣大的範圍裏。英國有個批評家說：「批評就是良好著作的首要法則的探求。」這就是亞諾爾特的批評作品裏的一個主要的特色，要是撇開了這個特色，就不能理解他的。在他的論著克勒特文學的研究裏，他所討論的就是風格；他以爲德國文學之缺乏風格是顯然的；又指出它曾如何出現在丹第，

咪吉爾和密爾頓的作品裏，並說「英國詩歌裏風格再現的形跡一路都可覺察，」而以爲它的本質的要素就是「簡朴」和「莊嚴。」他之所謂「宏大的風格，」是由它的嚴肅氣象而顯的，這也就是龍基納所說的「精神的高舉。」

此外，我們見到從柏拉圖和亞里斯多德以下，一直到臘斯金 (Ruskin) 和佩忒，關於這個題目的文章異常豐富，所討論的不外風格是什麼，它對於文學有怎樣的關係，對於背後的思想 and 作者又有怎樣的關係，以及養成風格的最好方法是什麼，等等。這種方法雖然有種種的優點，卻不能避免它所特具的那種危險，即過分強調僅僅是文學藝術中的形式方面和風格。

(4) 因而，就需要着「哲學的方法」了。他就是思想在文學上的應用，就是「知識的方法」而特別適用於散文中的最好體裁的。在這裏，批評家所問的是——什麼是那作家所說和所意味的？什麼是他的教訓的價值？這是獨創的呢，還不過是補充現在的真理的內容的？同樣，關於這個時代的研究，他所問的是——什麼是它的文學的意義？當時所注重的是那幾種原則，而且那時代怎樣影響其他的時代？簡括說起來，批評家如今是在處理文學的基礎，及由基礎的檢討而發生的一

切基本的問題。這種方法是反省的，深澈的，如見於斯賓塞爾的風格的哲學及考爾多普 (Courthope) 的詩中的生命和趣味中的法則。批評之所以和一切最高形式的心靈行為發生機要的關係，及所以作為文學本身的多種面相之一，而和它相調合，都是靠這種方法做橋梁的。

我們常把文學和文學批評分別開來說，而其實我們應該記得，如果經正當地解釋時，作品和作品的研究是一樣的文學，批評家和作家是同一的人格。如果，照人們說的，文學批評還沒有達到它的發展的「科學的階段」，那末就可以穩當地說，由於這種哲學的方法的應用，這個「科學的階段」是實際上已經達到了。

(三) 我們面前還留着一種應得補充的探究，就是文學批評當被正當地理解和應用時，它能得怎樣的結果或效益。

(1) 第一種結果或效益就是對於文學的更充分的賞識，這其中所包含的東西很多，例如對於藝術方面之深入而正確的意識，關於著作的真實和虛偽之精細的辨別，以及嘿茲力特 所謂的「洗練的理解」之具有——總之，就是文學的趣味和調子和精神，就是對於最好文學的伴侶

的意識，因使我們一見到它就可知道它是最好的。倘沒有這種對批評家和讀者兩方面都有的效果，批評就是一個失敗，就是正在我們盼望其成功和需要最切的地方使我們遇到阻礙的。在哈禮孫先生(Mr. Harrison)所說的「書的選擇」裏，我們的心思就是靠這種賞識力做嚮導的；有了這個嚮導，我們纔得憑一種養成的本能或親和力而欣赏到摩里士所說的「書的友誼」。

(2) 第二種效果，就是文學本身在任何時代或民族的歷史的發展中因批評而促成的擴大和加富。批評家對於文學中一切現有的缺點努力去減少它，或儘可能的消除它，而開出一條路來讓最高的理想實現，這實在就是一切文學評論的終極目的。在無論那個民族的文學史裏，批評的規典都不能繼續應用得很久而仍能保持公正和寬大的態度，因為往往這套規典製定不久，就馬上可以見到文學在範圍上和質地上都已進步的準確徵候了。在這一點上，批評家就是一個民族的文學利益的公認監護人；他從過去的陳蹟裏面抽取了鼓勵和警告，指示着好的如何保存壞的如何避免的途徑，並且拿着一個不住增高的文學的標準，以使文學得以繼續不斷的向前進步。這就不止是一種賞識而已了。這就是批評家方面的一種文學的努力和表白，而一時代的批評家

就是當時爲一個民族的文學名譽所信托的，他的職務就是使文學一代好似一代。

(3) 一切真正的批評還有一種自然的效果，見於它對一般讀者社會的關係裏，見於公眾趣味的教育的方面。這和批評家方面之主觀的賞識或文學方面之客觀的擴大又都不同了。這就是批評的規典之被應用於外在的日常生活的世界，被應用於街道和賬房，被應用於商店和農場，被應用於整個的國民團體，因而儘可能地將它造成一種文學的主顧，使它能以這種資格對批評家和作家起健全的反應。我們常常說起「文學的世界」這個名詞。它的意味應該遠不止是那個職業的作家和批評家的有限的圈界，和那個常跑圖書館的比較有限的圈界。它應該包括一般有知識的公眾，就是中等階級的全體，務必使它間接地卻有力地受到健全的批評原則和好趣味的普遍影響。照這麼解釋起來，那末文學批評就應該更進一步而使好的文學成爲一種足以吸引一般民衆的普通的商品。換了話說，它是應該獲得所謂「一般文化」的效果的。於是，就有種種有趣味的問題跟着要起來。因爲批評的藝術這東西，一方面是舊到可以溯源於亞里斯多德，一方面卻又新到如現代雜誌上所發表的批評論文。我們說現在的文學批評是「動力的」(dynamic)。這

名詞的意思，是說它現在比從前更意識着它的固有的能力，即比從前更充分地感覺着它的力量的膨脹了。現在人又說，它的特徵就是「一種賞識的好奇心。」這話就等於說，文學批評的全部歷史和品性現在都正在改造，因而必須用新的觀點從新開過頭，用新的觀點從新去研究，而在亞里斯多德時代所認為真實的東西，也許許多已不適用於現世紀的歐洲文學。有些早就認為已解決的舊問題，現在都要求着重新改正，而新問題則在新的條件之下續續生出來，所以在批評上也同在文學本身一樣，無偏見的學者是一逕忙着在注意和說明時代的徵候的。至於明白問到這些問題到底應該是什麼，那末意見上也許相差得很遠。當作例子看時，我們也可以舉出幾個。究竟批評的職分——它的範圍和它的限制——是什麼？批評對於文學的創作究竟有着怎樣一種關係，而批評的和創作的時代是如何及何故而呈一起一伏的現象的？文學批評對於其他的批評的類型——科學的和哲學的——又有怎樣的關係？而其利用言語學的地方應有怎樣一個限度？什麼是批評的必要的條件和批評家的必要的資格？

以它對於文學的效果而論，批評的派別之中像黎塞留所領導的法蘭西學院派是要得的嗎？

文學裏面偉大批評家的功績在比較上應該居於何等？批評對於報章文學應有怎樣合法的關係，而目前在促進藝術的興味方面最顯著的需要是什麼？諸如此類的問題，就指出了我們手頭這個题目的範圍，以及附隨於任何正當討論上的興味。

至對於這些問題的回答，這裏只消有一兩個暗示就够了。

(a) 文學批評必須始終對於文學保持着切要的接觸，決不能使它本身成爲一個目的。它必須有生命的脈搏在裏面；必須是一種有機的程序，而不是一個專家的公式的方法。

(b) 其次，文學批評必須保持在文學大師的手裏，決不可委任給初出茅廬的生手。沒有那個偉大的作家可以認批評爲不屑做，而他所能做的作品，也沒有更重要於批評的作品。從來之有偉大的批評家和偉大的批評傑作，是無異於有偉大的詩歌和偉大的劇本的。批評的天才在文學的境域中是一種特殊的天才。

第九章 文學與人生

考爾多普說詩「之爲國民心理和情境的反映，正猶之歷史之爲國民生活的記錄。我們對於那些似乎決定民衆想像的進步的一般法則，都應該歷史的地認識它。」這話是可適用於一般文學的。法國批評家微內響應這種見解說，「文學是拿人做它的題目和目的。詩人的目的就是沈着地去看人生，且要看到人生的全部……作家是必須浸透着社會運動的。」而事實上，我們可以說，直到現在，文學曾被多數批評家和通俗的見解當作了一件和它所繁榮的各個時代的普通生活相隔很遠的東西，即被認作學者或文人的特殊的職分，認作學校，修道院，和特殊圈界的學問，認作有教化的高等階級專有的東西。在較早的歐洲史上，而特別在中古期的歷史上，這種見解曾因文化的必要而得多數人的批准。學問這東西根本就不普及。在印刷術未發明之前，稿本是極難得的。作家之中有着一種氏族的傾向，猶之部落和民族中一般，後來直到十六世紀的學問復興，古典

著作漸漸流傳，而近代民族都取得一種新生活的時候，文學纔減少了孤絕的情形，而慢慢的和一切外面的人類活動相合一。於是，就躍起了一種波斯耐脫所謂的「世界文學。」到這時候，赫特爾所謂的「民衆之聲」是聽見了。文學因而成了一種亞諾爾特所謂的「人生的批評，」隨着它的進步而包括進一種人種學的原素，一種爲前時所全然不會見的類型和功能上的寬大性。現在這種新的傾向已經非常顯著，乃至文學和文明非彼此互相參照着研究不可，例如基佐，德雷柏，巴爾，社累耳（Scherer），哈蘭，西思蒙第一流博學的作家所嘗從事。凡是研究民族進步的人，一開頭就會注意到一種現象，即文學的事件和普通的歷史事件是始終相互影響的。這個原則，在文學受革命影響的事實上特別看得明白，因在這種緊要關頭，國民生活往往用最強烈的形式來表現。道登教授在他那部有力的著作法國革命和英國文學裏，是把這個原則應用在歐洲的一個民族，而說明了當時的「恐怖時代」是曾被一種和政治鬭爭本身同樣極端而激烈的一類文學所引起，也曾引起了那種文學的。同是這種情形，也見於三十年戰爭時代的德國，及以後帝國謀鞏固聯邦的奮鬥中。在英國文學裏，則從緯塞時代以來，這種影響曾見於英法戰爭；曾見於玫瑰戰爭；曾見

於十六世紀的改革運動；曾見於一六四〇年和一六八八年的革命；乃至一七七六年的美國革命；和一七八九年的法國革命及於英國和英國作家的影響。作家之中如哥爾利治，威至威士，雪萊，布來克（Blake），拜倫，其證明法國生活及於英國人的影響，實在非常顯著，乃至十九世紀開頭的全部文學都受了它的渲染的。

喜普爾先生所謂的「文學和人生」在這裏聯繫得非常密切，乃至不但其一的研究包括着其他的研究，並且其一的研究就是其他的研究；兩者必須看做同一部記述人類言行的書分開訂成的二冊。脫里格斯（T. Riggs）所謂的「社會的想像」是確實有的。因而，我們首先就要見到歷史和文學的關係，因為實際上，歷史本身就是文學的一種體裁。但我們現在用着「歷史」這個名稱，是意味着政治的生活，即自古以來自己顯示着的，或紀在書中供學者研究的。

在考爾多普的英國文學的自由運動的序文中，我們看到他說，「我的意思是要歷史的地描述現世紀中的爭自由的運動怎樣影響到想像境界裏所建立的秩序。」在這裏，那位作家是把國民生活的一個面相，向政治自由的運動，應用到文學的一個面相，詩歌。但這應用是像國民生活和

文學的最廣範圍那麼寬泛的，因而我們在所謂一個民族的歷史的發展中，無論那一點上都可得滿意的證驗。所以文學中可有一種歷史的方法，就是對文學的資料，事實，意見，事變，事件等等加以檢討，以期達到明瞭而穩當的結論。我們對於文學的進步可加以一種測量，猶之對於歷史的進步加以一種測量，而兩者的進行方法是同樣的，並且在無數地方會發生相互的影響。

這種相互影響之發生，儘可無關於所採用的程序，編年史的或是論理學的，至於後一種程序，無論用在文學裏或歷史裏，都屬較高等的一種，而無論在歷史或文學的最好體裁裏，這兩種程序都是融合爲一的。於是，我們就有了文學史這東西，——就是一種實際經過的文學生活的紀錄，猶之哲學，科學，藝術，語言之各有歷史一般。

而且，還有可稱爲「文學中的歷史精神」的，就是探討和研究的精神，以及一種要去求得和傳播真理的無偏的目的。哈蘭的十五十六世紀歐洲文學史，就是用這種精神寫的，猶之希勒格之作歷史哲學，摩黎之作英國作家史，乃至所有以顯示著作和它所由產生的當時的生活之間的重要接觸爲目的的歷史家，都莫不具有這種精神。

我們並不是說文學的研究應該限於它的歷史的研究。在這裏有一種顯然的危險，多數文學的學生已曾陷入過，就是由於忽略文學的精神和目的而注重它的事實和時期，研究一個作家的生平和時代多於研究那作家自己，以及博習關於英國散文和詩的意見的記錄而忽視了那些散文和詩的本身。

現在研究文學的人，多用這種記誦的和編年史的程序，以致遺失文學的心靈。並非說這種程序不必要，是說跟着這種程序和貼切着這種程序，必須還有那種較廣的程序，使得文學作品不但當作一種陳述卻也當作一種生命而加以檢討，並使文學運動的內在衝動可以看見，可以感覺出來。就是「歷史的進步」這一個名稱，已經是指示着生命和變化，而且是永遠向着好一方面的變化。我們現在所研究的文學史，都是正在製作中的；我們雖然可以從某一種意義上說古文學之歷史的記載已是一種完全的記載，卻無論如何不能說，現代所有各種活的語言的偉大文學的歷史也已經是完成的記載了，因為這些文學是充滿着生命的，所以需要檢討它們的人具有一種敏銳的識別力，去探察出每一個進步的要素和形式，並且把活的和死的分別開來。例如英國文學裏面，

是有它的固有的面相和變化的面相的，而就在後面這一系運動的境界裏，必須永遠睜開眼睛，去注意那變化的次序和質地。在這一點上，我們把泰納那種著名的三重學說拿來稍稍參考一下是會有趣的，因這學說可以把文學中的這種社會學的元素從文學和人生的關係上指示得更明白。

(1) 第一就是文學對於「種族」的關係，文學中之種族的元素，如福禮門先生 (Mr. Freeman) 所應用在語言上的。因此，如果我們將如塞姆種族和雅利安種族來作一個對照，這種關係是立刻就明顯的，至如亞細亞文學或希伯來文學和德國及哥德人 (Goths) 的文學之間的差別，也跟種族的差別一般顯著。塞姆種族的文學就是東方生活的體現，猶之印度·歐羅巴種族的文學是希臘生活和條頓生活的體現一般，而在這些種族大系的各自範圍裏面，則可以覺察同一的勢力在支配，故拉丁民族以一種族的資格而表現一種文學生活的形式，北歐民族以一種族的資格則表現完全兩樣的一種形式，雖則這兩個種族同樣屬於印度·日耳曼族。

以不列顛帝國本身而論，蘇格蘭和愛爾蘭和英吉利的文學在類型上是顯然有別的，它們是表現着顯明的部族差別和種族差別。至於美國文學，無論他和英國文學有怎樣的類似點，卻有它

自己的一種類型和使命，因而構成了用英語諸民族中美國的一支。

(2) 其次是文學和「環境」。文學中有一種地域的因素，就是所謂「地域精神」(Genius Loci)，也足以產生某一種類的文學生活。拿英國文學和大陸文學作對照，就有一些顯著的特色可以看出來，而求其原因，則單只英國海峽的位置就足構成一部分，因在歐洲大陸上，諸民族是密切毗連而生活，且彼此互相侵犯的。英國北部的所謂蘇格蘭文學，決不能繁榮於根德 (Kent) 或甚至中部諸州，猶之威塞克斯 (Wessex) 和泰晤士河 (Thames) 流域的文學決不能繁榮於恆伯河 (Humber) 的北岸。斯干的那維亞的豪放的 sagas (古事歌)，是和布勒塔尼 (Brittany) 及羅亞爾河 (Loire) 流域的溫柔委婉的 vireloys (一韻詩) 不但有着質地的差別，並且有着空間差別的。我們讀了貝奧武爾夫和會長傳 (The Cid)，就可料定它們所產生的地域。有有文學的地域，有無文學的地域。我們說英國詩人裏面有「湖上派」(Lake School)，這個名稱裏面就把文學的和地域的元素緊相連繫了。作家中如威至威士和騷狄的詩，郎匪羅會稱之爲「地方的詩」(poems of places)。和謨茲在他的愛默生傳裏，曾經說起過「新英格蘭的學士的種族。」這

些種族所居的地域，是適宜於文學生活的發展的。迭更斯的關於倫敦生活的小說，當然多得力於倫敦的環境，至於近代文學中的寫實派，在類型上大部分是地方性的。凡作品中處理到自然景物的作家，如綽塞，朋斯，托洛（Thoreau），和喜替爾，當然都是這個卓著原則的顯例，而除開僅是描寫的文學之外，地方性也往往有關於文學類型的發達。例如冰洲氣候寒冷，不宜於產生抒情詩，南歐氣候溫暖，不宜於產生浮士德那樣的敘事劇。作為一種地方元素的氣候，在文學上曾經盡過一種重要的職分，也猶在語言上一般，並且往往決定了那地方所產生的是詩或散文，是史詩或抒情詩，是較豪放的或較馴順的作品。

（3）就是文學和「時代」也是文學和人生的關係條件之一。這就是時間的元素，就是德國學派中所謂的 *Zeitgeist*，也就是我們常常聽見說的「時代精神」。

坡斯耐脫說：「文學是依存於現代的生活和思想上的。」事實上，我們也常常說到現代的哲學和現代的文學，意思就是說跟着時代發展並且表露着時代精神的哲學和文學。所以社爾普也說：「我們的文學的最顯著特徵之一，就是各個時代的精神都曾進入我們的詩裏。」對於這話，我

們可以補充一句，即各個時代的精神都會進入我們的散文裏。

得微說：「倘使莎士比亞是生在十四世紀的話，他的能力就要大部分被阻止不能發展。」我們也可以補充說，倘使綽塞是生在十六世紀的話，雖然那時的文明是比綽塞前進了兩個世紀，我們卻不會有也不能有坎特布里故事了。雪萊說：「任何特定時代的所有作家之間，必定要有一個相似點，並且必定要有一種影響是無論任何時代的最卑微的抄書家或最崇高的天才所都不能逃避的。」

所以，文學上的黃金時代自有它的合理的原因和效果，猶之荒歉時代之必也有因果一般。十五世紀的英國好文學所以貧乏，是和十六世紀及十九世紀的所以豐富同樣可以索解的，且可在同一原則上去索解的，——即不外是時代之不幸運與幸運的分別。德國狂飆勃起時代曾經產生某種形式的文學生活，猶之接着一個較安定的時代也會產生一個相應的類型。在宗教改革時代，我們有宗教改革的文學和活力的文學；到了十八世紀初期，它就流於比較形式的，但後來卻又仍有生氣了。

(4) 在這三種關係之外，我們還可以加上第四種，且最重要的一種——就是「人格」的關係，就是作者和他的人的關係。雖然像希勒格說的，「人所能給與他的同伴的除開他自己之外再沒有別的」東西，但那個「他自己」如果經正當地發展起來，也就很足夠以給與別人，並且將可賦與他所言所行的一切以永久的活力。坡斯耐脫稱這「人格」為「文學長成的原素。」照拉泥耳的意見，英國小說，特別在佐治·愛略脫手裏，就靠着這種原素而成為英國文學和歷史的一個活力的因子，因為在那裏面，每一頁和每一行裏都有國民的和個人的人格以這種那種的方式顯現着。這樣，構成文學生活和變化的四大條件就是種族，地方，時間和個性，各個各別的發生作用，而若聯合一起發生作用，那就幾近不可抗拒了。

我們並不是說這四件東西的影響是像泰納所主張的那樣普遍的，不是說它們應該看作了原因而不看作僅僅是條件，也不是說文學絕對不能離開這些條件而當着不利的元素面前興盛起來，乃是說這些是一般地在作用的法則，而凡當文學取得有變化而強有力的形式時則特別容易覺察。

我們參照着這幾個法則看來，就可明白看出文學和人生是有關係的，明白看出文學的學者必須要熟悉人生的。如果表現在書本裏的思想在類型上和表現的效果上是要這樣的依存於國民性和人格之上，依存於時間和地方之上，那末文人就不得不從他的隱遁的所在被驅逐到歷史所正在形成和世界所正在進動的人和事的廣大區域裏來了。這一種發展中的某一部分形態，他也可以在閉着的門裏加以檢討，至於其他一部分形態，卻要求着各人到當場去實地考察，且必須爲着要理解它而去尋求的。

如果昔蒙先生所說的「民主主義的藝術」應用於文學上時也可算是一個正確的稱謂，那末就必須容許世界進入作家的書室，或叫作家離開他的寫字檯而向世界去求取它能給與他的教訓。

作家之中如退爾 (Thiers)，格羅脫，斯賓塞，克拉林敦，彌爾，騰普爾 (Temple)，威蘭，倭克爾 (Waller) 等之於社會學，就是用這態度寫作的，但特別是柏克的士累利，馬卡替，葛拉德士吞等之於英國文學，都莫不和英國人的生活——政治的，社會的，個人的——有着切要的聯繫。著作之

中如白賚士的美國平民政治，就是政治的真實表現於文學方面的顯例，也就是文學和人生的真正關係的顯例。

像約翰·摩黎那樣的人物，他今天在議會裏討論「內政」，明天又在主編英國文人叢書，或寫作福耳特耳傳，也同樣是作家和其人，即文學和人生的正常關係的一個顯例。

又如班克洛夫，摩特力，霍桑，羅威爾一流的作家，同時做着派在外國的政治代表，在這程度以內，審美才能和政治才能之間的這種密切關係是顯然的了。

至關於這種聯繫的重要性，那是不容怎樣嚴重的問題存在的。這種聯繫的極可寶貴的一種效果，就是它能使文學合時，能給文學以一種趣味，使它具有吸引力且耐人諷讀。所以，詩和散文是以文學和人生的關係為比例而具有活力，而成為流行和有趣的讀物的。

遠在十四世紀的時候，郎蘭所作的農夫皮爾斯一詩曾受到當時人的歡呼喝采，就因為它是當時的宗教生活和政治生活的真實的記錄。它之受人誦讀和玩味，並不僅因它是一種諷刺，卻因它飽和着精力和生命。綽塞的坎特布里故事的廣大流行，也可用同一原則去解釋，就是因它所描

寫的事情是像我們現在目擊一般真實的。莎士比亞和密爾頓雖然可說是爲一切時代和一切民族而寫作，卻實在是他們各自的時代的生活的真實的解釋者。同樣，阿狄生和斯提爾之於旁觀者裏面的文章，是用這態度寫作的，而柏克的熱烈的散文，則無非是他那時代的政治的注解。此外，英國和美國的一般偉大的散文家，都是這種具有活力和賦與活力的風格的顯例，因而他們的文章莫不饒有滋味而又具有實益。

反一面看，則十五世紀的文學是空虛的，遲鈍的，因而也是不真實的，無用的，而在英國文學的一切時期中，凡作家之徒爲寫作而寫作的，或專講究完美和裝飾而不顧實際效果的，他們的作品都已分所應得的歸於無聞，而讓位給那些處理活的問題的作品了。

亞諾爾特說：「詩人之偉大處在於他的人生觀之強力和美麗的應用，」而他所以將威至威士列入十九世紀的最高詩人之中，就因他在這種應用上曾有卓著的成績。

因此，文學的持久性也同它所給與的快感一樣，是依存於這種賦與精力的原素上的。世界上有已死的文學，也猶之有已死的語言一般。詩和散文之中有陳廢的和在廢棄之列的作品，猶之語

言之中有這樣的字眼一般，而其解釋，則在兩者是一樣的，就是那些作品和字眼是已經不再需要了，至其所以不再需要，就不過因為思想是現實的，作家是被要求在知識生活的激刺之下，參照着人們的精神的需要而寫作的。

我們若問起這種活力所存在的文學的特殊形式，就可發見它們是明白可以辨別的。

(1) 其中之一，說來也奇怪，就是「小說」，因為它的目的正在從種種的觀點去顯示人類的生活和思想。

我們曾經把小說分做若干門類，歷史的，描寫的，感情的，等等，但有一點是它們大家一致的，就是都以顯示生活為目的。有一型的小說是被稱為寫實的。而其實一切小說骨子裏都是寫實的，就因它的目的都是靠着想像去處理人類的生活。小說並不因其用象徵的形式陳述真理而妨礙其為活力的，及處理活力的主題。

霍桑會創一型的小說，特別富於譬喻性和想像，但他的猩紅文 (Scarlet Letter) 卻是異常充滿現實性，乃至字裏行間都飽和着生命，使我們似乎看見他所描寫的人物在我們面前行動一

雖是所謂哲學的或倫理的小說，也可以是這樣真實的，有活力的，例如佐治·愛略脫的丹轟爾·特倫達 (Daniel Deronda)，就在那裏面所陳述和討論的是最嚴重的道德問題。如今小說這一類文學，就因它是人生的出現之故，已成了一種極流行的文學類型，大概將來也還是要流行的，所以我們很盼望能找到別的一個名稱來代替它。從哲學的意味說時，它可以稱爲表現的或再現的文學，它的目的是用象徵來呈示事實，真理，事變和生活，而卻又真實得如同體現在歷史裏及教訓的散文裏一般。

(2) 其次，若在詩的分野裏要選出一種可以見到文學和人生聯絡得最密切的形式，那就該選到戲劇。就是這種文體的名稱，戲劇，已經隱括着行動的意思在內了。一切戲劇的作家和批評家，都承認這行動的觀念是基本觀念，因而都由此出發。據希勒格的意思，戲劇的中心原素或質地就是認真，這兩字的意味，在他是不過活力的別名罷了。它的目的就是「對自然去照鏡子，」「去將未知的東西體現出來，」且用人格化和人物化的方法，將人呈示給他自已看，將時代呈示給它

自己看。這個目的是在喜劇裏或悲劇裏或有些偉大的歷史劇裏辦得最有效呢？那是難說的。在各種戲劇，也在一切戲劇，所描寫的不外是人生，無論其在馬克柏斯 (Macbeth) 的熱烈言辭，福爾斯塔夫 (Falstaff) 的諧趣談吐，或在朱理亞·愷撒 (Julius Caesar) 和理查第III (Richard III) 裏的經心結撰的演說。要找戲劇文學的測驗標準，實再好不過這種地方，就是再好不過測驗它裏面有人生存在與否，如果沒有人生存在，那末批評家就不得不將它歸入文學藝術的其他分野。

因此，凡是國民戲劇，從它的最初形式到最近形式，就構成了一個民族進步歷史的可信的畫圖，而在它的生死存亡所關的時代則特別顯著。例如依利薩伯時代的戲劇，就是依利薩伯的時代的英國人生活的再現，無論它的一般特徵和教訓是怎樣，古典期的法國戲劇亦然。

(3) 在抒情詩裏，我們也看見人生居於文學的中心，因為抒情詩之所以為抒情詩，就是處理靈魂最深處的快樂和悲哀的。它比戲劇更多主觀性，更多個人性，它的目的就是要用歌曲來體現人類的經驗。在文學裏，沒有其他的體裁能比第一流的「短歌」(ode) 和「十四行詩」(sonnet) 更富有人生，例如密爾頓和威至威士的英雄史詩，史本度和湯姆孫的牧歌，朋斯的動人詩句，以及

格雷和丁尼生的輓歌都是

凡屬真正的情操總是具有活力的，總是由靈魂直接訴於靈魂的，因而現在一般批評家已都肯相信，抒情詩之爲人類生活的一種明白解釋者，無論以範圍之廣大和內容之豐富而言，在一切文體中都要推它第一。

但是我們講到文學和人生的關係以及這種關係之應注重時，有一種很容易陷入的危險而爲作家們所須防備的，就是那種過分講求實用的或文學商品化的學說。這種學說的大意，以爲文學既然就是人生的再現，那末爲什麼不簡直將它作成一種實用的藝術，即簡直將它作成人類工業的一種，而歸進了喫飯的科學之列。由於這種學說的起來，我們就讀到了所謂「社會主義的文學」它的主要目的就在求得國民團體的最大利益。也由於這種學說，纔產生了道登用一個差不多矛盾的名稱——「民主主義的藝術」——來代表的那一番討論。這就是一種爲「大眾」而不爲「特殊階級」的文學，它的最好代表應該是從事農場生活時的托洛和廝身美國軍隊時的喜替爾罷。

這種學說的主要倡導人，都不大知道他們自己意味着什麼，只有一點意味是明白的，就是以為文學一向都當作一種美術解釋，一向都爲着趣味和審美的目的拿在有教化的人手裏，現在必須將它移交給一班過着室外生活的著作者，因爲這班人是和世界面對着的，且因其最熟悉種族的需要，所以也最知道怎樣去應付這些需要的。這樣的主張，在相當的限度以內，原也不無它的地位，但若流於極端，就要奪去文學的中心品性，而使它淪落到手藝之列。因爲在一切文學裏，總都少不得紐盟主教所說的「一種尊嚴的調子」，這就是亞諾爾特先生所說的「美意識」，在詩的境界裏尤其顯著。

凡是文學，總都帶着一種冥想的性態，因而不適於市場的競逐和擁擠，不得不去找一個較幽靜的境界而默慮着不同的目的。蘇格拉底當跑到街頭去問答關於一般生活的重要問題時，是哲學家 and 事務家的身分多於作家的。愛默生以居康科特（Concord）時的安靜默慮而寫作富於啓示力的論文，丁尼生以退隱外特島（Isle Wight）而寫作同樣富於啓示力的詩歌，這些都是剛纔所說的那種文學精神的較好的代表，它雖也具有活力且能賦與活力，卻本能地規避了「瘋狂

將這題目和這警告應用到雖屬青年卻在迅速發達中的美國文學上來，是一樁有嚴重意味的事。我們到底有文學嗎？這是本世紀開頭時錫德尼·斯密司 (Sidney Smith) 和愛丁堡評論上首先提出的一個問題，而且奇怪的是，現在英國和大陸的批評家當中，雖是大家承認他們能够辨別什麼是文學什麼不是文學的，卻仍有不少還在討論它。他們告訴我們，說美國人過於實事求是，過於重實際，因而是沒有時間也沒有趣味去從事優雅藝術的。又以爲文學和人生原是應該聯合在一起，但在這裏，我們是有着生活的過賸，故同時真正的文學精神要相應着減少。若用一個詞來形容時，他們說，那就是「商業主義」。人們到圖書館去，必須要經過交易所，而作家和出版家都必須當作商人看待，彷彿他們是在處置熟鐵或棉料貨一般。因此，早就流行着一句譏諷的問話——美國書有誰讀呢？意思就是，有誰爲着文學的趣味和訓練而讀呢？

而且，據他們的意思，文化中的這種美國的傾向是在有加無減，所以斯忒德曼先生所說的那個「前途」是愈加不可樂觀，而我們就都不得不向「母國」去找文學的作家和文學的書本了。

像這樣的一番議論，原也不是完全沒有一點效力，然而總是英國人的偏見多於效力，因為在英國自己，也正有着這種商業主義潮流猛進的危險，而且這種潮流也正威脅着要溺沒文學的內在精神，而不得不用着同樣的氣力去抵抗它的。

對於一切像這樣的問題和反對論，無論它是關於英國文學或美國文學，都只消一個答案就夠了，即，正當地解釋起來時，文學和人生之間是沒有也不能有正當衝突的，即作為一種精神及藝術作品的文學和為實用目的而作的文學之間是沒有正當衝突的。只有在劣等的作家當中，因誤用了原則和方法，這纔可以看見這樣的衝突。在這上頭，實在就可得到作品中是否有天才的一種主要測驗，即是否有文學上的明白性和對稱性的一種測驗，而所謂明白性和對稱性，意思就是一個作家一方面能夠顯出「尊嚴的調子」，而同時那調子卻又非常自然，非常明白，使得明白的讀衆都會開着耳朵很快的去聽它，很快的去反應它。所以凡是用現實的方法處理着現實的事情的真正的文學，必常具有好的形式，而同時又能舉薦自己給明白的人們。在一切散文和詩的大師手裏，文學澈頭澈尾是一個現實，而因其是一個現實，所以於不應有差別的事物之間就不容有差異。

讀過大西洋月刊的人們必都會覺到那一篇題名爲論所謂人的的文章富有啓示的趣味在一切人之上，凡作家都必須是「人的」；即必須先是人然後是作家；即使再沒有其他特色，第一必須要能自然，必須要用極坦白的態度說出他們心裏的思想。文學裏如果有了現實性，結果必定會有一種「尊嚴的調子」，這是宜於作家的所謂「愉快的學習的安性空氣」的；但同時又必也具有一種實用目的的調子，則爲作家作爲一個世界的人時所應有。

馬可梨和德昆西，馬太·亞諾爾特和佩忒，布賴安特和霍桑，愛默生和歐文，當其用文學的態度寫到最實用的題目時，及用實用的態度寫到最文學的題目時，都莫不獲得這樣的效果，而所以能獲得這樣的效果，主要是因他們能正常而自然地寫，抱着了活的目的而寫。

關於一個作家的風格的第一個問題，據喜普爾先生所說，就是「它是活的嗎？它有生命嗎？」其實這個問題是可以適用於一般文學的。它是活的嗎？它有生命嗎？它是現實的嗎？它有現實性嗎？

近代的讀書界所正在等待的就是文學的「現實主義」，而在這現實主義裏面，就可以見到

我們的作家和他周圍的生活保持着最密切的接觸，同時也 and 文學藝術的最高需要保持着最密切的接觸。

第十章 文學和倫理

在這個標題裏面，「倫理」這個名詞是並不當作任何專門的意味用的，即並不是指道德哲學中當作一個正式題目而研究的那件東西，乃是用作普通所謂道德的那種較流行而廣泛的意義，就是指普通所謂真實和純潔以及合乎所謂正義所謂善等等已確立的原則的東西而言。如果將它們改作形容詞，而說「文學的和倫理的」也許更近我們所要傳達的意義。從近代文學的開頭起，大家就已注意到這個題目，而最近二十年來的歐洲史和英國史，對於這個题目的注意也日見增加，那末每一個文學的學生和倫理學的學生爲求自己對於這個题目的意見能得相當的理由起見，是值得化一點時間去尋溯從來人的意見的歷史，並去檢討這些意見的根據的。從這樣尋溯的結果，我們將見不同的批評家所持的態度已這樣流於極端，似乎要從那些衝突的見解之間去求得一塊可以共同會合的地面，是幾近不可能的。

塞爾克累格在他的著名論著近代詩歌的倫理學和美學裏，說到了「宗教的本能和詩的本能的連繫」，彷彿其一實在就是其他的補足物一般。微內寫道，「我所要求於詩人的，只要他真實，不自耽於邪惡」，這話裏面是假定了作家要他的著作軼出了道德，是需要着意志的實際努力的，所以他繼續道，「當思想不過是物質的奴隸時，就無所謂文學的這東西。」同樣，培根所謂「詩歌有神聖性攙入在裏面」那句簡明的話，曾經使得抱着同樣見解的威至威士所謂的「憧憬和神聖機能」運用起來。而且這樣的意見也不限於詩歌的境界，它的表現也同樣適用於散文，因為在散文裏，據亞諾爾特先生的意思，作家是必須處理「所知所想之最好者」，而且必須具有「行爲的意識」，因為這在文學裏的地位，是充分地和「美意識」一般重要的。雖是像謝多勃良（Chateaubriand）那樣一個自由的作家，也曾說「無信仰是趣味和天才衰落的主要原因」，他的意思，掉過頭來說，就是在一個具有積極信念和健全信念的時代，文學是可以期望它繁榮的。要替這句話找一個證實，只需把歐洲文學史的各頁略為一翻，就可以得到。特別在羅馬文學裏，當帝國在社會方面和政治方面都腐敗的時候，這句話是真實的；同樣，在阿拉伯和東方受着回教勢力破壞的

時代也是如此。法國當百科全書派和自由思想家的時代也是如此。英國當十七世紀牛頓在理士第二的腐敗勢力之下，也是如此。凡當教堂對於她的信任人不能真實，而偽謬的神學曾經產生一種偽謬的人生理論和行爲理論時，同時的和隨後的文學必常顯示着衰落的現象。同樣，偽謬的哲學曾經產生出一種相應的偽謬的文學，而歐洲的文學史是可說是由歐洲藝術的歷史之道德和不道德劃出時代來的。在這一點上，大主教特稜亦曾經提出過實際問題，即指法蘭西斯第一時代的藝術復活而言的所謂「文藝復興」究竟能否稱爲一種文藝復興或新生，是成疑問的。他的意思，以爲那時所復活的藝術是異教的，不是基督教的，因而，與其說是使人生和文學的調子提高，無寧說是使它們低落，所以這「復興」兩字是成疑問的。如果我們問，所謂文學中之倫理這東西，究竟是指原則講的呢，或是指方法講的？我們的回答是，這就是文學和真理及信仰之不可溶解的聯合，和人類最高的最好的興味和本能之不可溶解的聯合，因而使它和凡與提高人類生活及人生觀有關的一切思想部門和活動都成了聯繫的。這就是在文學裏的和用着文學方法的一種關於品性和動機的研究；關於一切個人的和一般的足以使人更新和向上的巨大勢力的研究。當

坡斯耐脫說文學是一種「精神的現實」時，他是用最強調的形式敘述這種真理的。有些散文小說的批評家用着「目的小說」這個名詞，也特別指這種一般的觀念而說。文學批評當中大多數講到文學的內在精神，講到文學的主要調子和傾向，就使得這個原則特別放大。近代有個作家論亞搭爾·休·克拉夫 (Arthur Hugh Clough)，說到他的「良心的懷疑主義」實際上他是在發見那作家的詩的倫理方面。我們常聽見人說有一類作家的「目的在於一種純粹藝術的效果」，這話裏所包含的課題就是單有藝術的效果並不足以構成真正的作品，因為有一個重要的元素——倫理的——是遺漏了。

文學的和倫理的元素之間的正常關係的最好證據之一，就在文學裏總給倫理的元素以一個主要的地位，無論從前的文學有曾企圖避免它的。在歷史的部門裏，作家如克拉林敦和哈蘭，馬洪 (Mahon) 和令加德，乃至帕爾格累甫，乃特，史坦利 (Stanly) 和忒涅 (Turner)，都是承認這個原則的，同時雖在懷疑主義的作家方面，這倫理的元素也佔了一個極重要的地位，例如在休謨和吉本，巴克爾和泰納，約翰·摩黎和約翰·彌爾等人的著作裏。傳記，作為個人品性和行爲的歷

史看時必須應順它的體性的要求而屬於這樣的型範，所謂哲學的或教訓的作家那個廣大圈界更是不得無理處這個元素了，例如派利 (Paley)，本特力 (Bentley)，波義耳 (Boyle)，窩柏吞 (Warburton)，陸克，克特華斯 (Cudworth)，霍布斯，蒲脫勒，摩里士，哥爾利治和愛默生等，而英國雜散文家也大多數可引爲例，如蘭得 (Landon)，福耳斯忒，亞諾爾特，紐盟，阿狄生，柏克，和羅威爾。在作爲人類生活和感情的表現的詩裏，我們也自然找到這種元素，無論其爲深澈的人物研究，如在莎士比亞的戲劇，或在密爾頓式的莊嚴嚴肅的史詩，或在威至威士的冥想詩，或在如丁尼生的 (In Memoriam) 那樣的哲學的挽歌裏。當密爾頓說到詩是「熱情的」時，他只是說詩是處理人類品性的。在近代小說的發達中，我們本應當不盼望它畫着道德教訓的職分，但這道德的傾向卻是愈來愈顯著，這確實是一樁可注意的事實。

拉尼耳主張英國小說的首要目的就是探測和啓示人類的個性，意思不等於說它的首要目的就是道德的目的嗎？因而，他所取作這種學說的代表的小說家佐治·愛略脫，就正是小說中的一個道德家。他的小說中丹聶爾·特倫達，亞當·比德 (Adam Bede)，密德爾馬赤 (Middlemarch)，

綸摩拉 (Romola) 等例，我們平常稱它爲哲學的；而它們也確實是哲學的，不過特別是在行爲和品性的方面。就是「性格描寫」(characterization) 這個名稱，無論應用在戲劇上或小說上，是有意義的，因爲它示着性格在這些類型文學裏的優勢，就是靈魂和目的和動機的優勢。一部偉大的戲劇如奧忒羅，或一本偉大的小說如猩紅文，都可適當地稱爲一種良心的研究，一種道德哲學的研究，只不過想像的成分比在別種文體更加顯著罷了。俄國小說在托爾斯泰身上，代表着同是這種傾向。如今這種傾向已經非常顯著，乃至許多乾燥無味的神學的討論也已被包含進稱爲小說的書裏面了，例如窩德夫人的羅伯·愛爾斯米爾 (Robert Elsmere)，以及其他類似性質的小說。查理士·里德 (Charles Reade) 在他的及早補過 (Never Too Late to Mend) 裏面，便是一個道德的教師，猶之查理士·金斯黎在他的一切領導社會改革的嘗試裏。

斯忒德曼先生最近所作一部關於詩的論著，題名爲詩歌的性質和元素，八章之中有四章論到顯然是詩的倫理方面，就是「詩與真實」，「詩與信仰」，「憂鬱病」及「神聖的機能」，而且就是其餘的四章裏面，也都把倫理當作一種重要的因素。關於這種情形的解釋是並不難找的，因

深一步的就是關於人類品性和命運的巨大問題的解決就在這一點上更不在其他地方最高的文學和最高的倫理是會合了，所以當作家坐下來寫作一首詩或一篇散文時，他所抱的目的就是道德科學家研究關於神，人和有形世界的基本真理的目的，只不過用着另外一種方法罷了。這個共同目的的最特徵的表現之一，可從文學常能吸引一般教士的事實上見出來，這就由於神性和人性是合一的，無論在宗教方面和世俗方面，對於真理之尋求，發見和教導這事實是同樣的被注重。勃魯克曾喚起學者們對於「英國詩人之神學」方面的注意，因為這種神學是頗普，顧伯，朋斯和威至威士身上都可見到的。作家方面有這神學的傾向，教士和神學家方面則有一種文學的傾向和它相對立。神學和文學抱着一種兄弟的精神彼此遇合，就彼此都獲得了利益，都做了更有益的工作。

但講到文學對於倫理的這種關係時，有一個警告是不可省的，就是慎勿使文學過度隸屬於道德，慎勿使作家站在僅僅一個道德家的地位。斯忒德曼寫道，「有一種和詩的精神反對的說教，

曾經獲得了教訓主義的名稱。本能告訴我們，這是任何藝術方式裏的一種邪說。一種乾燥無味的道德教訓而用着詩的形式，便是一種顯然的欺騙，便是藝術的叛徒。凡屬真理之教育的公式，都不能傳達它的本質的。」這位美國批評家的這幾句應用在詩上的話，也可以應用在一般文學，所以我們儘管可以說，正如一切藝術都必須爲着自然的活氣和力量而屬掩藏的，那末文學中的一切教訓主義或倫理的教訓也必須是掩藏的，就是務使讀者感到那作者並不存心要指出一種道德，卻只是表達他的思想、感情和趣味。譬如人要做一樁善事，最好的方法是使別人看作並非存心要做它，因而間接的做法比直接的做法成就更大。在文學史裏，作家方面流露着存心要寓入道德教訓的例子是很多的。在南歐，特別在法國，這種傾向會取得了「虔敬主義」(Piety) 或「神祕主義」(mysticism) 的形式，而且會這樣的流於極端，竟至一般真正尋求真理的人都要覺得厭惡，而一般爲文學的目的去讀文學的人，竟彷彿走進了一種祕密的宗教集會，不得不默默坐着聽他們的說教。在不列顛羣島裏，特別當十七世紀中葉，這種傾向會以「清教主義」的形式而有時極端地表現出來，例如巴克斯忒(Baxter)、班釀(Bunyan)、佐治·赫伯特(George Herbert)

耶利米·泰羅 (Jeremy Taylor) 佛勒 (Fuller) 以及托馬斯·布牢溫爵士 (Sir Thomas Browne) 就都是用着說教主義或教訓主義的形式的。雖至約翰·密爾頓之作散文小論，也大體用着這種極端倫理的精神。以撒克·窩爾吞 (Isaac Walton) 的釣術 (Complete Angler) 所以能在文學的雜文裏面佔這麼高一個位置，就因它能絕對避免了說教的口氣，而卻用一種委婉，自然而耐讀的狀態表白着他對於釣魚的藝術所要說的話。女王安納時代那一派力求正確和過分謹慎的作家，也逃不了這一方面的譴責，就因為他們把詩歌做到專家主義的極端，而將散文做到過於散文的和正當的之故。泰納曾對阿狄生在旁觀者裏做的那些道德色彩過濃的文章加以刻毒的諷刺，那是英國批評的學生所都熟悉的。這位英國散文家之所以要對那位法國批評家失掉感動的魔力，就無非由於他過分吃力地嘗試着告訴到他的良心和矯正他的道德。丹聶爾·笛福在他的魯濱孫飄流記裏，就能給這種道德的單調以很多的調劑，正如其以撒克·窩爾吞在平民政治的時代所成就的一般。其後，到佐治時代，我們從湯姆孫的季候裏見到了所謂冗長而虔敬的描寫；從理查孫的帕米拉 (Pamela) 和克拉立薩·哈羅 (Clarissa Harlowe) 及湯姆孫的怠惰堡

(Castle of Indolence)，約翰孫的人類欲願的空虛 (Vanity of Human Wishes) 裏見到了有些矯揉造作而且過分拖長的教訓；從愛德華·楊 (Edward Young) 的夜思 (Night Thoughts) 見到了乾燥無味的道德。曾有人問福耳特耳對於這些作家給與怎樣的估價，他的尖刻的回答和我們現在所強調的一點正是一致，就是說，「當作夜思的資料是很好的。」至如薩維吉 (Savage)，斯摩勒特 (Smollett)，斯滕 (Sterne)，波令布魯克 (Bolingbroke) 等作家所代表的文學上的極端放肆主義，一部分就是對於當時那種拘泥和因襲的倫理的一種反動。雖是威至威士的詩，也會在這點上受過同樣嚴厲的譴責，因為他的批評家都說他的文學作品是有所爲而作的，就是要改革當時的英國道德。又如哈拿·謨耳 (Hannah More)，論她的爲人和文章，都是可貴的，但是大家都以爲她陳義太高，爲普通的英國人和一般人所不能領教。此外如顧伯和和布雷耳 (Blair)，坎柏爾 (Campbell) 和馬利亞·厄治衛司 (Maria Edgeworth) 和真·奧斯丁 (Jane Austin) 和馬丁·塔拍 (Martin Tupper) 都會在某種程度以內受過同樣的指斥。因此當時的英國人爲要找一種文學上和精神上的調劑起見，就都走向哥德斯密，錫德尼·斯密司，薛

立敦 (Sheridan)，朋斯，拉穆，和司各脫一流作家的自然而活潑的著作裏去，且甚至不免流於其他一個極端了。拜倫之所以能在他當時和以後具有那麼無限廣大的勢力，就一部分可以歸功於同是這種對於專門倫理的傾向的反抗。雖至著名教育家和作家如托馬斯·亞諾爾特博士 (Dr. Thomas Arnold)，因其對學生和讀者都始終將倫理的主旨顯著地放在當前，久而久之，終至流於泰納所說的那種庸俗，並且由此引起人的厭惡心情，所以新近的批評家都毫無猶豫地對他所用的方法發生疑問了。我們如果說他的天才的兒子馬太·亞諾爾特所以採取一種完全相反的途徑，一部分就由於他自己這種不很高明的方法所激起，大概不至於離開真實太遠的。凡此種種都在我們剛纔所說的必須提防者之列，但卻又並不會減損本章開頭時所提出的那種學說，即文學在它的主要的本質上和目的上，都應該藏蓄和表現真實和純潔，應該以倫理的精神為精神和終極效果，所以凡從事文學的人，都應該一方面和專門的道德家態度一致，而他方面又不應該以作家的身分明白對人說教。

其次，對於文學和懷疑及無信仰的關係，也得略略加以一下檢討。所謂懷疑及無信仰，意思是

指否認文學和道德之間能有任何本質的或甚至形式的連繫而言。換了話說，就是文學中的任何道德的元素都被無視了，而其顯然的結果，則終於產生了一種昭然擁護無信仰和懷疑主義的文學。這是因為倫理方面的否定就要引起無倫理方面的肯定之故。但這並不是說，在最高的文學藝術裏有須取得這種形式的不得不然的傾向，如有時在哲學和文學裏所都見到過的，也並不是說懷疑主義的元素或傾向畢竟是第一流文學裏的優勢的傾向，乃是說，大陸和英國的文學裏有着充分的這種傾向，因而要求着學者去仔細檢討它的原因，它的表現的種種形式和時期，它在文學本身和有關係的區域裏所發生的效果，乃至怎樣可以減少或消除這種傾向的最好方法。講到這種無倫理的文學的原因，那是除開誤解或躲避真理的那種人類固有傾向外，又可尋溯到懷疑主義的哲學或科學，或有時可尋溯到國民生活和歷史中的例外的轉變關頭，就是連道德的基礎也被動搖而一切社會的極惡元素都到了顯著地位的時候。休謨之於哲學，普利斯特利之於科學，福耳特耳之於法國國民生活，都是這種說明的充分證據。講到形式和時期，則可以說是和思想的形式及歷史生活的不同時期同樣分歧的。這樣，文學的懷疑主義曾經用着斯多噶學說 (Stoicism)，

或粗俗的唯物論，或感覺主義，或汎神主義而表現，至其一般的精神，則往往屬於否定和漠視一類。此其結果，就是惡，而且只有惡；不但在文學本身的範圍裏足以降低它的調子，損壞它的正當的勢力，並且在一切有關係的思想部門和境界，也都要給與惡的影響，所以凡無信仰的文學一方面是先行條件的結果，而同時又是一般國民生活的尺度和測驗。要補救這種情形，其法必須求之於一種新的哲學和科學，以及純化了的輿論；必須求之於基督教的教義，不能求之於異教的或反基督教的教義。英國文學的原來的歷史的傾向，當在卡德夢，比德，亞勒弗烈，威克里夫等人倡導下時，本來是健全而衛生的，故凡在反對方面的現存傾向，都可謂蔑棄先例和蔑棄英國種族的最好利益。天才詩人如丁尼生和喜替爾，是表證着這種歷史傾向之存在的，正猶之斯文本和惠特曼之毀廢它的存在。文學的懷疑主義之最確鑿和最可悲的形式之一，就是文學的頹廢，在這種精神裏面，信仰已經讓步給無信仰，希望已讓步給陰鬱，或作者的精神已脫離了任何已存的信仰而自始就被錯誤所支配的。最近可以見到的這種憂鬱病傾向的最顯例子，可見於亞塔爾·休·克拉夫的人品和作品。他的詩歌如陰影及生命之流等，就分明表證了這話的真實。例如他在柏士·盆紫

(Pershe Pensa) 裏說：

「度過了數不盡的苦痛的歲月，

一度一度復一度，

要在我們心中和腦裏，

把我們在世爲人的問題解決；

從遠處近處搜集了事實，

要在我們心上弄它們明白，

且明知更多的事實還要出現，

卻害怕着在我們的最近一息裏，

把未成熟的結果吸入——

這難道就是我們在世爲人的，

鵠的，終點，法則，和目的？」

像這樣的懷疑主義，在克拉夫本人雖然是真誠的，並且一部分是天生的，但仍舊要使人煩惱。因爲這已差不多將他的感覺的心靈毀壞了。譬如身在一片汪洋的大海，急乎要達到正當的港埠，而他卻在無目的地飄流，並實際死在海上了。哥德之在威廉·邁斯脫 (Wilhelm Meister) 和浮士德，而特別在維特之煩惱裏，都做了同是這種精神和道德不安的犧牲者，而終得不到他臨死時所渴望着要求的那種「更多的光明」。同樣，拜倫對於一切人類的東西都感着了失望，恨不得「永遠脫離那境界」，因而也永遠得不到精神的和平和志願的滿足。

從此看來，可見文學和倫理和基督教的信仰之間確實有一種正當的聯繫。凡是無視這種聯繫的，便都是不聰明的。真理對於人人都有它的要求的權利，並且要堅持着這種權利的伸張，務期獲得承認和滿足。以現存的事狀而論，自然的和超自然的成分是如此牽連在一起，誰要嘗試去拆開它們，而專在人世哲學的立場上寫作，說話，那就是在試驗一樁決非輕易的工作。文學和藝術上的所謂「世俗派」也曾經有過它的時代和地位，並且至今也還存在，但始終是存在於人類最深的本能和興味的抗議之下的。最好的文學畢竟應該基於我們現在所謂的「首要的人類信念」。

之上，且必須從英國詩人瓦特孫（Watson）所說的那些「較優越的事物」裏去求最充分和最自然的表現的。

第十一章 文學與藝術

(A) 自由藝術

爲了將「自由」這詞用在藝術上面，就有在這裏將藝術的分類明白辨清之必要。有一種正當分類法就是把藝術分爲「自由的」(liberal) 和「實用的」(practical) 或「應用的」(applied)。後一種所謂實用的藝術，有時也稱爲「機械的」(mechanical) 或「工業的」(industrial) 藝術，這裏面所包含的事實，在於這類藝術應用上所需的知識便是只屬於某一特定藝術的知識，例如建築、造船、紡織或雕刻的藝術。以所需要的知識而論，這些藝術是各各獨立的，且可以在那種藝術的特種訓練的基礎上圓熟從事的。因此，凡從事建築的人，就只需要關於建築的知識，很少需要或竟絕不需要建築家工作範圍以外的任何知識。

這樣，可見「應用藝術」的範圍或境界是比較的狹，且抱着專一和實用的目的。普通所謂「百

藝」(Trades)，就是它的例解。

反之，「自由藝術」所以稱爲「自由」之故，就在大家承認從事者必須先有一種普通的準備，即因它包含着人類知識的各種部門，所以得把真理的廣闊範圍先作一種統括的概測。因而，我們平常所謂「自由的訓練」(liberal training)就是指所謂自由學府的科目所包含的那種學問的品性和範圍而言——就是指我們美國高等學校裏的高等教育的訓練而言。

普通所謂的「自由專業」(liberal profession)，就可作爲這種解說的一個證據，因爲這個名詞的意義就是指那種基於不止本專業所需的知識之上的事業或職業，也就是需要更普通的訓練和範圍的那種職業。就事實和可能性上說，當然那職業本身的成績也可無須這種預先的準備而臻相當程度的良好，但從理論上說，卻必須有這樣的準備，而事實上這種無準備的良好成績也不過是例外罷了。照例說時，凡是第一流的律師，醫生，和教員，其所從事的職業總必都基於自由學問的廣大基礎上。

於此，我們就看見了文學作爲一種藝術看時的地位了，因爲經正確的解釋，文學就是一種自

由藝術不是一種應用的或機械的藝術，又看見了作家至少在理論上和正當的理由上應該具有普通的學問，廣博的訓練，和充分的教育，他所應該知道的遠不止文學本身，而當在文學範圍裏工作的時候，必須對於一切有關係的範圍和教訓眼睛大大地睜着。

將這樣的分類法放在心裏，然後去研究文學的歷史，從裏面去尋取這種說法的可能的證實，那是很有趣味的事，而英國文學供給我們的例子則特別顯著。

我們如果把從培根到喀萊爾的英美偉大散文家略略一瞥，就可見到其中大多數是從大學出身的，例如培根自己，呼克爾，密爾頓，德來登，斯尉夫特，阿狄生，撒母耳·約翰孫，哥爾利治，柏克，德昆西，馬可梨，馬太·亞諾爾特，喀萊爾，窩爾忒·司各脫爵士，塔刻立，羅威爾，愛默生；而在詩的範圍裏，除開已列舉的那些以散文家而兼詩人的許多名字之外，還可舉出綽塞，史本廬，拜倫，威至威士，勃勞寧，丁尼生，和謨茲，郎匪羅等，他們都會把所有的先天才能和後天學識放進了文學，因而使讀者的心靈愈加豐富。

如果問起自由藝術所給與文學以及文學本身所因而稱爲一種自由藝術的特別利益是什麼

麼，那答案是很明白的，卻又有多種的。

(a) 首先，就是因此而獲得的知識，就是材料的實際貢獻，這種材料雖不必是文學的，卻無論如何總都具有文學的要素和可能性在裏面，可備作家的採用。據上文所說，文學對於哲學，科學，倫理，歷史和社會學的關係既已顯然，所以自由學問的學生把這些研究境界中所貯的知識來供給自己時，他以文學學生的資格而作的任何工作就都有更豐富的材料了。

我們只消略略想一想這個真理的分野是如何的漠大，就可看出怎樣一種特權是給與了富有探討精神的人，也可看出這樣的真理是怎樣的可被利用。

(b) 但還有的，就是由這過程而獲得的一種廣博的精神，這是比文學學生所得而注意的任何特殊門類價值都高得多的——就是一種精神的容量和廣袤，以及見地的自由，其重要性只在於所探求的真理本身之次。

自由學問因其是自由的之故，所以足以啓發和揚起學者的精神，足以使學者的機能如意運用而成就最好的工作，因而足以激起心靈中的一切潛伏的精力，足以使一切精神空間聽學者的

指揮而具有活力，並且擴大了那個空間而使他的工作不住進步。

自由的教化是本質地解放的，因而是對於精神的固執和褊狹的最好預防劑。對於作者，這種教化是無價的，因為它足以使他的精神高尚起來，使他不得不把文學看作只是人類心靈的一種表現，只是實現理想的一種方法。

(c) 復次，就要注意到效益方面，即學問和著作既有了這樣的聯繫，兩者之間的同情就自然要被喚起了。

有了這樣的聯繫之後，學問和著作之間就不但不會發生有時所不免有的那種衝突，並且會發見它們可以站在共同的立場上，有許多的利益可以共同，又覺得彼此互相尊重纔可以達到各自的最高目的。

唯有堅執主張文學在自由藝術中的地位，纔可穩確而迅速地矯正一般著作的傾向；我們應該說明文學所處的這種地位是詩和散文裏都一樣的，是軟性的和嚴肅的文學作品所同然的，因而文人之筆務必要看作了知識、理性、推理方法和永恆的善的說明者。學者須由作者去借取文章

的流利和溫雅，故作者也必須獲得那種由忍耐研求探討而致的廣博和深淵。

在這點上，曾有人提出詰難，以為多數著名的作家都是缺乏這種訓練的，對此，我們可以回答，凡在這樣的場合，例如頗普，朋斯，班釀，笛福，迭更司，喜替爾，實在都是這個原則的例外，且如班釀之例，竟以無學為文章優點的一種理由時，那末我們所證明的已經多於所願證明的了。莎士比亞之為英國戲劇文學的無敵天才，可以說是自身就是法則，至於一般無教育的作家，倘使都會由大學出身的話，其在文學上的最後成就必定能够更好。總之，普通的教化是任何想要做真理解釋者的人的最正當的獲得，而文學無論被給與怎樣低下的解釋，決不能獨成例外。

還有一種詰難也有時可以聽到，以為思想的自由表現是要被那些屬於自由訓練中的教育程序所阻礙的。這不過是那種對於一切訓練都反對的論調的一種方式，它的理由，就是以為自然必須讓它走自己的路，對於一切先例和方向都應該不管的。其實這種論調只在理論上可以成立，在事實上不能成立，而且也不能實際應用於任何其他藝術的。因為凡是音樂，圖畫，雕刻的大師，必都經過緩慢而忍耐的自己訓練的過程纔達到他們的最好結果，所以凡要練成筆頭的技巧而使

文學成爲一種力量和衝動的，也必須要經過這樣的訓練，原也有些人由訓練而得的，不過是一種拘束的矯揉的作品，但這事實上是訓練錯誤的結果。如果所受的訓練是寬博而徹底的，那末它必定會作爲一種活的因素而進入那學者的全部精神生活，而當表現在文學裏的時候，也必用着一種極自由極自然的狀態表現出來。

在這裏，也和在別處一樣，「少許的學問是一件危險的事情，」就是說，危險不在廣博的學問，所以像培根說的，作家如果要做一個真正的作家，「必須走進博學的境界。」

現在人有一種學說，彷彿是在獎勵知識的限制，以爲我們所知的愈多，就愈不能活用和利用我們的知識，這種見解，是對於文學的教化和任何的教化都是完全錯誤的。

尋常的錯誤並不在知，而在所以知的方法，所以文學的學生作爲一個自由藝術的學生時，必須注重一種事實，即那些藝術是自由的，不是束縛的，而當作爲一個作家去實製他的作品時，必須當它們作活的元素去獲得。

知識是愈多愈好，只不過是得消化的，調整的，用之得當的；不是一個藝匠的機械的用法，而是

一個藝術家的自然的用法。

於此，對於文學和自由專業的關係也可以說一句話。文學本身就往往被稱爲一種「專業」，雖則腓特烈·哈禮孫曾竭力反對這個名詞，以爲不適合於像文學這樣一種事業。文學可以是一種藝術，一種業務，一種事業，卻不是一種專業，如這名詞的通行的解法。實在，就算它是一種專業，瑟帕德（Shepard）在他的作家和著作一書裏也曾經舉出許多事實來顯示它不能稱爲一種獲利的專業。

我們先可注意到神和文學的關係，特別如在那班會把文學和傳教兩種事業合在一起的人們身上所見的。

其次是文學和法律的關係，它們的最密切的接觸點是在法律的和辯論的散文的範圍，但雖在這裏面，也應該注重在思想表現的口頭形式，不是書面的形式。

英美兩國議會和國會裏的多數大演說家，都是很少寫作的。作家之中如根德，斯托立（Story），布拉克斯吞，馬沙爾（Marshall），哈密爾敦，以及一般憲法和民法的法學家，所寫作的大都限於教

訓的法律論文，並不是它的文學的解釋。

至於文學和醫藥，倘照我們解釋起來，似乎代表着一種更密切的聯合。我們將英國文學的記載翻開來，查看一下那些當執行醫業同時或以後從事著作者的名字，實在是一種有趣味的研究；例如約翰·布朗（John Brown），托馬斯·布牢溫（Hopkins），阿巴斯諾（Arbutnot），和考力，美國則有亞伯拉罕·科爾茲（Abraham Coles）所作的詩，及以解剖學家而兼作家的奧利味·溫德兒·和謨茲（Oliver Wendell Holmes）。

植物園的伊拉斯莫斯·達爾文（Frasmus Darwin）是以醫為專業的，濟慈則棄醫業而從事文學，因在鄉村裏習醫時往往多餘暇，便到那些快樂的村徑上去散步，這些時候實甚宜於文學的冥想和製作。

然而無論在法律，在醫藥，中心原則總在於職業的專精方面，而這是顯然和著作的精神相反的。

目前正在熱烈討論中的一個問題就是，新聞事業是否也能够得上稱專業。如果我們給它一

個肯定的斷案，那末我們就在這一點上發見文學和專業之間的最近關聯了。新聞事業雖然還有種種的缺點，但至少在理論上有一個文學的方面。我們有可稱爲新聞文學的這東西，在社論欄裏可以顯著地看出，而在新近風行的文學批評欄裏則尤其顯著。關於通俗著作及甚至學術著作的完備而且往往精確的書評，現在已可從英美的報紙裏看到，且因了這樣的書評，那些報紙的格調就大大地提高了。

爲了布賴安特和 Evening Post (晚報) 的長時關係，它就獲得了一種文學的風度。報紙的文章原不得有一種非文學的或反文學的元素和傾向，理由就在於貫徹在裏面的那種商品精神，因爲通俗的趣味，無論其或高或低，是必須靠這種精神去滿足的。但是除此之外，新聞紙裏卻也包含着確實具有文學價值的元素，至若把雜誌這一廣大部門也算入了新聞紙裏面，那末它的文學的品性就大大地增加了，因爲雜誌的內容之須取得書本和論著的新形式，乃是照例應該如此，並不能算是例外。阿狄生時代的週刊就會經構成當時的最好文學。

還有，文學和教育的關係，在這裏也可以成一個問題，理由就在教書現在也可算是一種專業

了。

關於這問題可取兩種不同的見地。倘把教書作爲一種藝術，而從它的技術方面去看，那是跟文學不但沒有關係，還存在着不相容的元素的。因爲教書是不得不屬於教訓主義，而教育家方面所自然要採取而實際也採取的著作形式，就是教本或教科書的形式，那是好像故意要避免任何顯著的文學特色的。

但從另一方面看，教育卻也有一個非技術的方面，可以用教化這名詞去稱呼它，而在這裏，我們就觸着文學的地面了。因此，像牛津，柏林，劍橋一類的大學，都具有很高程度的文學的影響，都帶着一種文學的風氣和習性，永遠地表現着，爲廣大的地面所覺察。以個人而論，則如托馬斯·亞諾爾特，提摩太·代特 (Timothy Dwight)，馬可·霍布金斯 (Mark Hopkins)，都是教育家，卻也做過文學的工作，發生過文學的影響，至於我們的最傑出作家當中，也多數和高等教育事業有聯絡，例如我們本國的郎匪羅，羅威爾，和謨茲，以及英國的道登，馬孫，和摩黎。還有那些代表着編輯和文學的關係的名字，也有不少可以代表教育和文學的關係，因爲他們在同一人格裏連合着這三種

互有關係的任務。凡是真正的文學，雖不必是教訓主義的，卻應該從最好的意味上講，是教育的。

(B) 美術——美學

在這裏我們遇到了又是一種而且同樣有效的藝術的分類，就是分作「美的」和「有用的」；分類的根據在於藝術所持的終極目的，在其一是藝術的效果，其他是直接的和實際的功用。文學，我們已經見到，若經正當地解釋時，是一種自由藝術，以普通的訓練為基礎，因使不至流於淺薄的，至在這裏，我們又見到它是一種「美術」(fine art)，且因其是美術而使不至流於過分乏味和無變化的。

照昔蒙先生的意思，每一種藝術類型都有一段歷史。先是思想居於顯著的地位，其次形式，又其次形式代替了思想，於是那類型就消滅了。這種說法，我們可以說，是一部分真確的，且只在這種限度以內是真確的，因在文學裏，也有思想也有形式，沒有那一方面會得完全消滅；其一構成了活力和持久性，其他構成了屈折性，趣味，和所以流行的效果。

文學就因這樣而成爲一種美術，它的任務就是教化，就是從文學意味上講的教化。因此微內

說，「唯有文學是有教化功用的。」有個美國批評家也說「詩是一種代表的藝術。」就在這意義上，散文和一切文學都是一種藝術，它的所有事在內是心理的機能，在外是表現的形式。因而亞諾爾特所標舉的「教化與無政府」這個名詞，就要似乎成爲一種實際的矛盾。

所以將文學當作一種藝術看時，自然要有一種藝術的原則或方法，這可以用一個名詞表現得最適切——就是形式。所以尋常所說的「形式給與」(form-giving)，就是藝術的本質。

文學具有一個可以明白說是組織的或建築的方面，正同建築沒有兩樣。我們可有可謂建築一首詩或一件散文作品這樣的事情。所謂著作，固不僅是一種出產，乃是一種建造，而包含着藝術的元素在裏面的。風格就是建築。

這一個方面，雖然和那嚴格地知識的方面不是一般重要，它所佔有的地位卻是沒有別的東西可以佔有，而且它的價值是純然思想上的優越無論到了如何程度都不能賠補它的缺失的。

不僅如此，作爲一種美術的文學裏面又有一種藝術的精神或目的，一種不像方法那麼機械的東西，而使文學獲得了最高最好的功用的。這就是亞諾爾特所意味的「美意識」或「風格的

本能。」

借用巴佐特 (Bagehot) 所鑄造的一個字眼來說時，任何作品之所以是 *litaresque* (文學風味的)，或有用於文學目的的，就全靠這種精神。這種精神並不能由學問、苦功和任何種類的代價而可假借、偽造、或獲得；唯有那種生成的藝術生命，就是使得一首詩、一篇散文、或一本小說所以會美，所以會有好形式的那件東西，纔能應付最嚴酷的趣味的一切要求。

要知道這句話的意味，以及缺乏這種精神或只表現得不好時將會發生如何的結果，我們可從兩個作家的比較上，如臘斯金之與約翰孫，或約書亞·梭諾爾 *咨爵士* (Sir Joshua Reynolds) 之與愛德曼·柏克，明白看出來。在這些作家的著作裏，凡高等著作所必具的一切知識的品性，是同樣可以找到的。他們各人都把文學當作一種自由藝術來攻究，但只有臘斯金和梭諾爾 *咨*能在他們的作品裏表現着文學的藝術方面，粗豪的約翰孫和討論家的柏克對於這方面就曉得的很少了。

龍基納和聖柏甫，濟慈和庫爭，都本能地具有這種精神，故如約翰孫說阿狄生那樣，他們是用

着「優秀而不誇飾」的英語寫作的優雅，用這詞的最好意義說時，是文學的一種正當任務，也是它的本質的元素之一，爲任何作家所都不能安全地無視，無論他的天賦和造詣是怎麼樣。

但將文學作爲一種美術來討論時，現在有兩個危險的極端應該加以注意。其一可拿阿倫先生 (Mr. Allen) 所謂的「生理學的美學」做最好的代表，這就是藝術的物質方面，就是近代的所謂「肉感派」，特別是如南歐的小說及惠特曼的詩所代表的。

這樣的一個類型和傾向，對於裝飾的藝術之內在的意義和目的也許似乎矛盾，但每個時代的文學都多少傾向於它的表現，直到十九世紀的文學裏則使它特別顯著起來。

正如心理學之大部分成爲一種生理學的研究，實驗室之成爲心理試驗的中心，作爲一種藝術的文學也是如此，因而它雖假定爲超感覺的，卻取得了這種物質的和現實的形式。

其他一種更顯著的傾向，就是過分的形式主義或過分的技術化，就是形式超越了題材，也就是「爲藝術的藝術」，以文字的完美爲唯一的目的，而將一切知識的機能都化作了趣味的機能。

照着這派學說的見地，作家方面應以表現的美爲首要條件，裝飾應居於冥想之先。文學藝術

史上之所謂「優雅文學」(Polite Literature)或「美文」(Belles-Lettres)在這一個極端方面的，一部分是受了法國和意大利的軟性文學的影響，而在英國也有了一片適宜的生長地。

這派學說以一種僞謬的假定為基礎，以為文學的唯一目的就是給人快感，或以為雖有其他目的亦當以這目的為主，於是就主張給主要的注意於僅僅裝飾上面。

因此，在一切文學裏，特別在英國文學裏，凡較實在的作家即使也具有審美的本能而其表現思想卻以啓發讀者的心靈為首要目的的，確實是會做了不少有益的工作。於是我們就遇到了一個有趣的問題，即托馬斯·亞諾爾特比之他的有天才有教化的兒子是否該算是一個價值高得多的人格；作家如培根或約翰孫博士是否比正確而古典的馬可梨為更不可缺少；在詩人裏面，是否頗普，濟慈，葛累決不能對朋斯屈服；又若桂冠詩人肯把技巧方面的功夫少用一些是否可算是貢獻我們更可寶貴的工作。

愛默生之為文學的藝術家，是遠不如愛倫坡的，但在美國文學裏卻比愛倫坡具有大得多的可能性。喀萊爾之表現思想並不常遵守煩瑣學派所製定的規律，而是用他自己的方式的，卻會給

與他那時代的英國以一種永久的幸福。

但這樣的說法，並不就是獎勵文學的粗率，也並不是說藝術的元素在作家的身分裏不應該有它的地位，乃是對於濫用藝術元素和倒次要為首要的辦法的一種抗議，意思就是說，文學雖然同時是一種自由藝術和美術，但自由藝術的成分應該多於美術，原則應該重於方法；創作應該重於建造，而其所以為美術的程度，就只不過求題材可以和好趣味的需要相調和，而不至成為不藝術的就够了。

而且又可以說，文學的表現作為一種美術看時，是在不同的文學境界裏各個不同的：在詩裏應該比散文裏較為顯著；詩的散文裏比辯論的散文裏較為顯著；敘述的和偶記的雜文比批評的和哲學的雜文較為顯著；描寫文比討論文較為顯著。因而在那些也曾作詩也曾作散文的作家當中，如羅威爾，愛默生，司各脫，密爾頓，我們盼望可以在詩裏比在散文裏發見更顯著的藝術元素；若專就散文而言，那末像拉穆的伊力阿的散文 (*Essays of Elia*) 和他的關於英國戲劇詩人的研究裏，比陸克的人類理性論或柏克的演說詞裏更多藝術的成分。在這當中，也同別處一樣，我們看

見了凡事各有所宜，藝術之爲藝術是要受着條件和環境的限制的。

如果我們查究起文學所以要流於這種裝飾的極端的理由或原因，那末我們發見一部分的解釋是在關於一般文學和關於作家任務的一種錯誤的見解；而且這種錯誤見解不但在普通人裏面有，就是在開明人裏面也有。照這種見解估價起來，文學是被看作一種教化了，而且以爲教化就是少數人的所有物 and 特權。

所謂「人文學」(Humanities)，雖然這名詞裏本包括着「人」的意味在裏面，卻被他們看作了專爲書齋，修道院，和圖書館而有，不是爲民衆而有，或爲那種雖不把生活當作一種奮鬥和煩惱卻當作一種嚴肅的現實的人們而有。

因而，文學就被看作和「造詣」是同一件東西，和優惠的及特權的階級的享樂是同一件東西，以爲只合有閒暇的優秀人們之用，而其在世界精神市場上的地位是只能列入奢侈品項下的。這就是文學之待客室的學說，在各時代裏都會造成說不盡的害處，而不幸有些作家對於自己的工作並無正確的觀念，卻只爲供自己個人及少數有教化者之消遣而寫作的作家們，卻給這

種學說以一個親身的批准。

這種錯誤的還有一個解釋，是在同樣錯誤的一種見解，那是對於一切美術而言的，文學不過居其一，即以爲藝術之爲藝術，是和科學有顯然差別的，或和任何爲功利的學問有顯然差別的。

抱這錯誤見解的人們，以爲一切藝術都是陶冶的，造成風雅的，其對於任何實用的和確定的目的，就連極遠的關係也不能有。因而，圖畫，雕刻，和建築都只能在它的裝飾性上承認其爲藝術，音樂，詩歌，和一切文學，則唯有屬於唯美一類的，絕無功利元素的，纔得承認它是藝術。

凡是這樣的錯誤見解，我們要駁倒它，推翻它，最好是把正確的見解灌輸給別人，所以文學學生的責任，第一就是把各種藝術的重要統一性——就是它們的共同目的和極致——顯示出來，然後再顯示出文學作爲一種自由藝術和作爲一種裝飾藝術的統一性，以及它對於人類最高進步的密切關係。我們的偉大戲劇家告訴我們：

「藝術確有能修正自然的，

或寧說變化自然的。

但那藝術本身就是自然。」

對於自然和藝術的正當概念；對於自然的和藝術的正當概念；對於創作的和建造的的正當概念——這些，是爲求對這兩方面都能有正確見解，以及看見真理的一致處起見，所必須有的。雪萊的對知識美的頌詩，表現着知識的和美的方面的正當關係，而道登先生在他論莎士比亞的思想和藝術一書裏，也能顯示這兩者的合理的統一。

所以總結起來說，文學是一種藝術，是一種最廣意義也最高意義的藝術，是運用着人的全人格中的一切機能的——意志，良心，感情，理性，趣味，無不要運用，而其目的，則在發展這些能力，使適合於最高的功用。

美國批評家愛底溫·P·喜普爾 (Edwin P. Whipple) 之論偉大自然學者阿伽西 (Agassiz) 說他不僅是「一個科學的人，並且是一種科學的力。」因而可以說，凡是值得稱爲文人和居文人地位的，也都不僅是文學的人，並且是文學的力——就是世界進步的有力而積極的因子，而其地位，是在人類所賴以造成現在境地的各種動因之列的。

沙士比亞，密爾頓，德昆西，丁尼生，羅威爾，愛默生，就都是這種文學的力，而當我們說到文學是一種藝術的，我們決不能給它以不合這種力的概念的解釋。凡把作家看作一種淺薄意義的藝術家，即不過是一種文字的修飾者和設計者，那樣的概念，都必須讓步給一種較廣的解釋，就是須把藝術家看作代表一切自由的和裝飾的學問，而能將學問和趣味，功用和美，融合而無間，乃至當工作的時候，是須把他本性中一切高等的機能都運用起來，一切有價值的目的都想到的。這樣解釋時，和說文學是一種知識的藝術決然不會發生矛盾。

第十二章 文學的使命

愛默生的特徵的論文之一，他題名爲「偉人之功用」；在那裏面，他用他那種無可摹擬的作風，陳述並討論偉人以其爲偉人之故而須擔當的那些高等的任務，並且顯示我們，凡是昧於自己所擔當的事業的性質或不忠於那事業的高尙要求的，必將如何的受人譴責。在他所稱頌的偉人當中，有詩人的莎士比亞，和著作家的哥德；在那裏面，他特別指出了文人的偉大處，以及文人所擔當的使命的高尙處。於是他就說到「人是生來統治的」，「社會所須關切的事情莫大於文學階級的福利」；「單是才能不能造成一個作家。書的背後必須有一個人在那裏」；一類的話。我們又看到他對於特別有關文學的題目曾經做過若干的專論，例如「文人」，「文化的進步」，「詩人」，「文學的倫理」，乃至「文學」，彷彿他很願意表示對於一切這樣的工作和從事這種工作的人特別企重似的。因而他又會說到「屬於文學的力量和快樂，以及文學在惡的時代的高等任務。」

至於現時流行的關於文學的目的和使命的見解，則多數是卑鄙的，輕視的，或雖然正當，而仍遠在正確的文學觀念的標準之下的，這現象不但要使人驚異，並且要使人痛心。

在有些人，因為生活的逼迫，竟不得不把文學的工作弄到了工業的地步；他們當動筆寫作的時候，竟彷彿是從事一種行業，或做一種苦工一般。英國作家當中，有不少是將筆拿在手裏一貧如洗而死的，且不說薩維吉那樣的作家，就是史本廬，德來登，約翰孫博士，也尚且不免，因而曾不得不為麵包而寫作，而從理論上將文學化作了一種純然實用的和經濟的藝術。

還有一些人呢，則以求名為文學的唯一目的，而詩與散文不過是他們所以實現世俗志願的一種媒介物罷了。因而當他們寫作的時候，主要動機就是求其作品能風行，就是求得立見的或最後的成效；而實際上，他們是做了密爾頓所謂「高尚的心的最後弱點的奴隸了」。在這裏，文人是和一切急於求名者居於同等地位的，因而不值得人們的尊重和感激。

又有的，則採取了一種普通的見解，在它本身原也不可厚非，即以爲著作的目的就是求讀者的快樂，求讀者的趣味或美意識的滿足。這就是文學之審美的或教化的方面，在它的限度以內是

不錯的，但按之著作的最高標準，仍舊還相差遠甚。就是在詩裏，也這應該當作一種附屬的動機。至在散文的大部門裏，就尤其不該當作主要的動機了。

又有人說（而且是顯然帶着傲慢的神氣說的）文學的目的就是自己表現，就是單爲自己暴露起見而暴露作者的最內在的自我和思想。像德國大神學家詩萊爾馬哈（Schleiermacher）說的，只要他能够把自己表白出來，他就可以滿足，而且就死也可以了，所以這派理論就以爲作家只是自己的人格之解釋者，而文學在最好的意味上，不過是一種自傳。這種見解，在上述的那些關於文學目的的見解之中，是無問題地要算最有價值的一種，價值就在它有一個思想的和精神的方面，且把文學從商品和藝術的地位提高了的。但是在本質上，這種見解仍舊還是自私的，且就在這自私的元素上，和其他各種見解沒有分別。因爲如上所述，這只能代表文學之自傳的或自我的方面，且將以極端和絕對的態度只從個人的立場而作爲一種個人經驗的記錄去檢討文學的。

上述的種種目的——即經濟的利益，名譽和滿足，趣味和個人表白等等——都爲文學所得而有，也事實上所曾有，但若除了這些之外再沒有其他目的，那末文學就不能在世界的偉大活

動裏佔得一個地位，也不能算是世界最好文化的一個因子。

因而我們這裏所要提出的問題是：什麼構成文學的真正使命——什麼使得文人和他的作品具有永恆的勢力？我們的回答是：（1）偉大的觀念或原則之構成，體現和解釋；（2）時代精神之正確的說明；（3）人類性情對於自己和對於世界的說明；（4）高尚理想之表現和推行。

（1）偉大的觀念或原則之構成，體現和解釋。

我們當執行這一項使命時，是站在文學之知識的境界裏，也是天才的境界裏——就是作家方面用着創始的和獨立的思想的境界。在這境界，絕對不能染着一點平凡的氣味，也絕對不容有別人的思考和意見的奴隸的模倣。作家當用這種見解來看他的工作時，覺得他是獨立站着的，要對他自己的思想負責；覺得他自己必須有一種特別的消息傳給他的同伴，而認為這就是他要表白自己的理由；同時，他又必須像培根所意味的，對於人間的真理有所增益。又像愛默生說的，他必須是一個「能够創造觀念的人」——補充一句，又必須能够體現這些觀念以應付曾受教育的

趣味。

要測驗一切文學之屬優等或劣等，都當拿這做標準，因而一切的書和作家都應該送到這個最後控訴院裏來。我們所問的是，那些書裏有沒有包含着強力的，胚胎的，賅括的觀念，可以使它們具有活力和特質而保險它們可以傳久呢？它們是否充滿着思想或個性，乃至因而如脈搏的搏動一般，而且是否存心要將它傳授給那些等待着需要着它的人呢？丹第的神曲，伊利亞特，奧德賽，失樂園，貝奧武爾夫，伊凡澤林 (*Ivangeline*)，乃至王之牧歌，莫不是屬於這種性質。伊士奇，拉辛，勒新，莎士比亞的偉大悲劇，乃至密爾頓的科馬斯，羅威爾的禮拜寺，也莫不屬於這種性質。在散文則有如培根的學問之進步，以及德昆西，柏克，喀萊爾諸家的論文。愛默生的諸論文也沒有一篇例外。是屬於這種高等品性的，因而都可作他誠心要實現他的文學理想的證據。

丁尼生的紀念詞就是近代文學所貢獻的這種最高使命的一個顯例。這詩雖然自稱爲一種「輓詞」，且不過爲紀念一個朋友的美德而作，（在這意義上，它的範圍是有限制的，）但它所提供和所發展的，卻是神與宇宙的偉大觀念；人類，靈魂，責任，運命的觀念；生死，不朽的觀念；善與惡的觀念；是與非的觀念；總之，已實際賅括了真理的廣漠領域，而使讀者感覺着他所處理的是天地間

最深奧的問題。因而，紀念詞是不止僅僅一首詩，且偉大於僅僅一首詩的。這是一部神學和哲學的綱領，是用着新穎和顯著形式的關於神人的討論，而供給思想的糧食於每個有思想的讀者的。

爲此，在我們心上，丁尼生的名譽和它的恆久性是基於這種作品上的居多，基於任何其他作品上的居少。摩德 (Maude)，王子 (The Princess)，哥帶發夫人 (Lady Godiva)，以諾阿登 (Enoch Arden)，原也都是絕妙好詩，但總不能和這篇傑作同日而語。

同樣，莎士比亞戲劇的奇異天才裏也富於這種品性；自來人認莎士比亞爲超羣絕倫，在英國文學裏沒有他的勁敵，確是應該的。莎士比亞的劇本多數都體現着一種偉大的思想，因而表證了這個文學偉大性的第一條件。

密爾頓的樂園復得 (Paradise Regained) 和參孫 (Samson) 都不如失樂園和科馬斯遠甚，原來這位著名清教徒詩人的詩的藝術是往往向下墮落的。勃勞寧，丁尼生，郎匪羅和羅威爾亦復如此。莎士比亞卻始終是偉大；批評家只消從那一長單子的詩中去查一查那些最偉大的，也就可知其所以然了。由這種種例子，我們知道文學的第一目的就是傳播偉大的觀念；這原則的唯一

條件只在這種觀念的傳播須用文學的形式而不用專門的或教育的形式。

培根在他的論文和新工具間的差別，並不在觀念之有無，而在其一是文學的表現，其他是哲學的表現。彌爾的自傳和論理學之間，也有同樣的差別。總之，凡屬教科書式及教訓形式的作品，和散文及詩的通行形式之間，是一般都有這種差別的。因而，文學是觀念的體現，而因其是觀念的體現，它是啓示的，興奮的，感發的，爲凡志在精神的訓練和真理的研求的人們所都需要的。

(2) 時代精神之正確的說明。

在這裏，應該注意文學包含着兩種目的——在一種意義上是各別的，但經最後的分析，卻是合一的。其一着想在一般的和遙遠的效果；其他則着想在比較特殊的，局部的，和直接的效果。其一着眼在一個民族的文學的總和，和它的自始至終的歷史的勢力；其他着眼在它在任何特定時代的作用，而注意它如何影響到那時代的思想，感情，和活動。這樣，英國文學的使命可以看作一種從開頭就有的——就是從綽塞到丁尼生或羅威爾的——連續而永久的勢力，或可以就其前後的各個階段——依利薩伯時代，極盛時代，和維多利亞時代——而作爲國民生活和文學生活的各

個代表時代去研究。

在我們當前的討論中，我們看見這兩種勢力實際只是一種，所以不必把它們分得太清楚。文學是要說明時代精神的，無論所着眼的是民族發展中任何一個時期，或是發展的全部；而一民族的文學對於這項使命愈能繼續地充分地做到，不使中間有嚴重的和突然的中斷或衰落，那就是愈充分地達到它的目的，也愈能佔着傑出的地位。故所謂文學的「黃金時代」一部分就因為在當時的作家能够最充分地把握並且體現時代的精神，能够正確地說明那時代之歷史的和社會的特色，因而使得他們的作品同時成爲這種特殊發展的原因和結果。羅馬的奧古斯都時代就是這樣的；希臘的伯里克里斯時代也就是這樣的。

而且這個原則並不僅在特別優越的時代纔可以看見。例如十五世紀的英國是分明不會產生任何高型的文學的，但若說那時的文學全然不會反映當時的氣分，那是不真確的。一時代的文學之所以卑下，就由於那時代本身是卑下的緣故。凡在這樣的時代，高等的散文和詩是不容存在的，猶之依利薩伯時代或安納時代之不容庸弱的作品存在一般。

然而當頹廢和衰落的時代所要求於作家者是要在暴露那時代的品性和精神的同時去譴責和改革那時代，決不能夠對那時代取漠視的態度，或僅以能作它的再說者和解釋者爲滿足。因而在每一個這種衰落的時期，常必有少數具有卓越精神的作家能夠替他們的同代人指出一條較高的路，並且力勸他們向那條路去走。例如從綽塞的死到亨利第八加冕一段期間，力德給特 (Lydgate)，馬羅立，斯刻爾吞 (Skelton) 和卡克斯敦 (Caxton) 就是這樣的人物。

批評家們常說文學是一種社會的和政治的力。這不過是我們當前這個要點的另外一種說法。在希臘，無論當共和政治或專制政治的時代是這樣的；在羅馬，帝國覆亡前後都是這樣的；在回皇勢力之下的阿拉伯和西班牙，是這樣的；在北歐，特別在英國，也是這樣的。英國的雜體散文，據德類克所尋溯的它的歷史上看來，分明流露着文學使命的這一個方面，故如阿狄生和斯提爾在旁觀者等期刊所作的論文，都可說是當時的習俗和政治的寫照。同樣，斯耐夫特之於葛里佛遊記和德雷比爾書簡是如此，羅威爾之於比革羅雜著，刻替斯 (Curtis) 之於波提乏雜著 (Potiphar Papers) 也莫不如此。

(3) 與剛纔所說這種使命密切關聯的，還有另外一種使命——就是人類性情對於自己和對於世界的說明。

這就是流露內部生活和個人生活的文學之主觀方面的任務。在這意義上，文學就是一種心理學；就是思想，意志，良心，性格的一種顯示；就是關於人和人們的一種研究；就是人類之快樂和悲哀，過失和愚蠢，優點和弱點，狂想和幻想，奮鬥和成功，榮譽和羞辱，等等的原形的畫像；就是人類在最好時間和最壞時間的一個揭曉。因而，在這一點上，文學就要求着一種高明手段來把人性正確地摹寫。單單養成一種審美的趣味是不行的；單單對於人和書本有一點皮相的認識是不行的；總之，除開具有一個寬大廣博的心胸，一種對人和事的敏銳同情的洞察力，以及一種忠於事實的不搖的宗旨而外，是無論具備任何其他才具都是不行的。

文學的這種特別任務，在兩三個部門的作品裏可以表現——也曾經表現——得最明白——就是戲劇，小說，諷刺和幽默。在這些散文和詩的形式裏，人類性情對自己和對世界的說明就是首要的動機。以戲劇的範圍而言，這種任務在喜劇方面得到最好的表證，而在所謂「習俗喜劇」

裏尤其明白，因在這裏面，是像莎士比亞說的，拿鏡子去照自然，而「世界就是一個舞臺，一切男女都不過是演戲者。」在這意義上，戲劇家就只不過是一個描摹家或畫像家，他所要用他的筆來做的事，就是藝術用畫筆，鉛筆及刻刀來做的事。

小說在它的寫實的方面也是這樣，無論我們所說是司各脫，布琅的，迭更斯或愛略脫的事實小說，感情小說，習俗小說，或目的小說。它的目的就是用一個無偏見的觀察者的身分披露那內在的人給他的同伴和他自己。在小說裏也如在戲劇裏，人格化和性格化是終極的目標，因為這兩個名稱就已指示着我們當前的要點了。

至在諷刺和幽默那個廣闊的分野，以及它們所取得的多樣的形式，無論它是嚴肅帶滑稽的或模擬英雄體的，無論它是冷諷或暗諷，挖苦或漫罵，終極目標總不外在顯示那隱藏在皮相底下的真情。所以像狄布拉斯，丹悉阿德 (Dunciad) 書的戰爭 (The Battle of Books)，以及髮劫 (The Rape of the Lock) 一類的作品，都呈現了當其時的人類性的主要特徵，而且寫得非常深刻，乃至讀者不得不對自己譴責和譏笑的。

這些特殊體裁的文學作品之所以能傳久和風行，就由於它們的目的是在描摹人類的性情，而那境界是愈拓愈廣了。

(4) 高尚理想之表現和推行。

考爾多普論到文學的前途時，曾說過這樣話：

「現在所缺乏的是創發和構成理想的天才。英國人對於實用技能方面的偏性已經在國民心理上起了反應。他們甚至在他們的歌曲裏也尊重精美的機械的形式。學校，學者，以及文學社會的風氣裏面都有着這種致命的空氣。雖是所謂哲學和文學，組織上也都是機械的，彷彿靈感是已經停止了。詩歌是爲宣傳精神的法則而存在的這樁事實，英國人是已經看不見的了。」

這位英國批評家這裏應用在詩裏的話，也可應用在一般文學；而他所強調的一樁事實就是，在這種商業的和實際的時代，所缺乏的乃是文學之精神的和不朽的方面的看法，——即文學中的理想的方面之提高和實現，以別於那個有形有體的和僅是金錢關係的方面。因爲我們開頭時已經說過，文學所須包括在它的使命中的不僅是某一種偉大的觀念或若干觀念，並且也要有偉

大的理想。我們實在可以說，這兩種東西是應該並存的；即偉大觀念須能產生相當的高尙概念，或由相當的高尙概念而產生。

若問文學的這個特別條件究竟意味着什麼，那末我們可以說，它包含着最高功能的想像，就是對於文學的尊嚴和責任具有一種良心的意識，並且抱着一個嚴肅的目的去執行它。

在這裏，我們就又發見了文學的標準之一；而偉大的傑作之爲傑作，除用其他任何標準去測定而外，也必須用着這個標準。丹第，荷馬，莎士比亞和密爾頓所抱的文學觀，就都屬於這浮世外的一類，而絕不帶一點「浮世氣」的。作家中如愛默生那樣富有潛力，乃至足以抵消著作中不免要有的方法上和細點上的錯誤，也就由這種文學觀之所賜。馬太·亞諾爾特的著作雖然有種種疵病，卻也具有這種文學觀而可以做它的例解，因爲他總是在理想的勢力之下寫作的。

丁尼生的詩歌所以能有那樣卓絕的品性，也無非由於這種文學觀，而在紀念詞裏則表現得最好。

王政復興時代的文學之所以不振，就因爲除密爾頓的作品外都沒有這樣的感興和抱負；而

在當時那種現實主義的傾向中，是情操不免屈服於事實，想像不免屈服於寫真，著作不免流於工藝之列的。

文學不能單靠麵包而生活，必須從思想和感情，動機和抱負，等等裏面去找它的力的泉源，而與那無形無限的東西常有交接。

至於大陸或英國的文學是否能實現文學成功這些條件呢？那是一個極有趣味的問題。我們現在問的是，現代的文學能盡它的使命嗎？批評家如莫里斯，雖然他自己也是一個詩人，卻說現在是文學上的「一個空虛時代。」還有不少其他批評家，也以爲要達到他們所謂「史詩時代」的那種面局和尊嚴是無望的了。但是仍舊還有些人抱着樂觀，預料着不遠的將來就是一個更博大精深的時代的開始。例如斯忒德曼當檢討晚近詩人——斯文本和他的一派——的作品時，以爲其中可以看見一種正經的更新的努力，足以維持和延續英國詩的光榮，因而使十九世紀的收梢不至於辜負它的初葉和中葉。他又看過了美國文學方面，以爲「雖則舊派之中如郎匪羅，羅威爾，愛倫坡，喜替爾之流的盛況未必能够再見，」但那黎明不久就要在我們不及預料之中出現了。

類似這樣的見解，理查孫在他的美國文學之前途裏也曾發表過。

馬太·亞諾爾特說，「詩的將來是無限的，因為在詩裏面我們的種族將可獲得一種日臻鞏固的支柱；」然而愛默生當看見當日有種近於墮落的傾向時，他是不啻痛心疾首的。我們要知道真實的情形到底怎樣，就應該從這種樂觀和悲觀兩個極端的中間去找它；就目前而論，雖然這些構成文學最高使命的特色也許不能完全發見，但所發見的已經足夠構成它的地位和價值了。

如果我們從所謂文學的偉大理想的精神的意味上說，認為現在不是產生這種理想的時代，但是一般人的意思，以為偉大的觀念是仍舊存在的，而且特別可以見到，文學在為當代生活和人情的說明這一點上，是從來的作品所都不如的。又據現在人的意思，我們對於文學和它的使命的觀念，必須跟着時代和情境的變化而略有變化；因而丹第，哥德，密爾頓等人所體現的偉大觀念，也許未必就偉大過十九世紀代表作品中所表現的觀念，雖則後者是用着一種較實際和客觀的形式表現的。所以勃勞寧的詩裏可以充滿着同荷馬一般偉大的觀念，而愛略脫散文中的觀念則可不亞於西塞祿和培根；至於十九世紀的所謂實際文學，也許和以前的文學同樣有思想，只不過用

較活力較辛辣的形式表現罷了。

但我們據上文所指示的種種而言，覺得差別是在近代文學比古代文學較少理想的存在和力量，並不是較少觀念。我們認為文學的職分可由觀念而推廣，卻不能由觀念而提高，倘專從觀念上着想，文學的品質和調子是可以僅僅爲着數量和效果而犧牲的，而所謂文學的內在精神，也不免要因外在的和具體的效果而致中斷。

如果照有些人的暗示，詩的將來是要像惠特曼的詩那樣，那末顯然的，理想的元素要讓步給唯物的元素，教化和陶冶要讓步給詩歌的較粗俗的表現，文學要成爲僅僅下層社會發表半開明的見解的一種媒介物。反之，如果讓丁尼生的文學觀念盛行起來，那末也同樣顯然的，理想將可以充分的發揮，而文學將可以維持它的較高的水準。

然而，無論將來的傾向是在那一方面，文學的使命是很明白的，因而文人的使命也相應着很明白了：——就是，要維持文學作爲一種自由藝術的原來的目的，而以作爲一種美術的形式來表現，因而同時可以獲得那最需要的一點——力和美的結合。

倘使要把事實明白陳述出來，那末就不得不承認，近代的傾向是大體上非文學的，雖然或者不必就是反文學的。近代人對於文學的態度可以說是一種不關切的態度，就是對於文學中的國民趣味的發展並沒有一種深切的興味。在作家自己，無論他們的趣向怎麼樣，事實上總都不得不離開了文學的較高境界而工作在較低的境界。總之，現在已不復是一個史詩的或哲學的時代，而是一個軟性的雜文的時代，一切形式都從便利和易銷方面着想了。這種文學，原也有它的地位和目的，卻已不是那些無論異教或基督教的舊民族的偉大作品所體現的理想類型了。

至說造成這種退化現象的影響，那末其一就在測量價值的標準以量不以質這種事實。近代著作的數量的宏大，實在是它的最大危險之一；我們是生活在一個自古所無的書的時代裏了。出版家受着作家們的圍攻，而他們的書架上，是壓積着急劇增加的出版物。圖書館日在增加和推廣，單是記載書名的目錄學，也已成了一種科學，成了一個各別的研究部門。凡此種種，都足以改變和減低文學的原有標準，且使人覺得發表思想和獲得讀衆比從前容易得多。那末我們如果要防止文學之迅速不住的墮落，就唯有強調文學的質地之一法了。

波斯耐脫在他的比較文學裏會替他所謂的「世界文學」畫了一幅有趣的圖畫，以為這是和任何各別階級或民族的文學都不同的，因為那裏面不但包括着基督教教義和信仰的基本原理，並且包括着一切開明民族的最好努力。正如宗教史家主張一切宗教可能在一個大家一致的廣大基礎上成爲一個統一和聯盟，瑪克斯·米勒主張一切語言可以化爲少數幾種世界語，所以就有些人主張文學也必須等到促成這個大聯盟的原則實現之後纔算是盡了它的使命。哥德在他的一部分作品裏，似乎就是着眼在這上面的，赫爾特的一部分作品也如此。馬太·亞諾爾特說：「我們可以設想一切開明的民族都爲着知識的和精神的目的而成爲一個大聯合，大家向着一種共同的結果而取聯合的行動」——「這個理想」他繼續說，「是我們近代的作家所要加以一天天加大的注意的。」總之，這話就是意味着一種文學中的友愛精神——就是說，在作家的團體方面要能承認大家的共同關係，共同利害和目的，因而使得作爲一種世界的力和啓發文化的原因的文學可以更有效地做它的有益的工作。我們常常說起所謂文學的同胞。這並不限於一個民族，而是可以和人類的同胞一般廣大的。

我們所提出的文學的四大任務，除開一種之外，事實上都屬於這種世界的性質。因為在應用上，偉大的觀念，人類的性情，以及偉大的理想，都是普遍的，而且立刻顯示我們，至少在這幾點上，一切文學都處理着共同的原則而抱有共同的目的，因而荷馬和密爾頓的使命沒有分別，愛默生和琉克理細阿及巴士噶的使命也沒有分別。

這樣，莎士比亞之作戲劇，就並不單是說明依利薩伯的時代，甚至並不單是說明英國的民族，乃是以一個作家的身分——就是在一般文學的職分上和戲劇文學的特殊職分上，——而將馬克柏斯，利爾王，奧忒羅，等等的性格寫作了一切民族和時代所同然的性格，所以當把他的戲劇從英語譯成別個民族的語言時，它在別個民族看來就似乎是他們自己的作家的傑作。因為在這些作品裏面，是具備着一種「自然的態相」，「可使全世界都成族類」的，而任何作品中有這元素的存在，就顯出那是天才的作品了。

沒有那個民族的偉大作家會從純粹地方的或民族的觀點而寫作，而在這點上，就見出了文學中的天才和僅僅才能或庸才的差別。綽塞是為一切人和一切時代而寫作的。他的同代人，例如

約翰·高厄，就只爲當時的英國而寫作了。莎士比亞，密爾頓，朋斯，丁尼生，都是爲一切的人和時代寫作的。普賴厄，湯姆孫，坎柏爾，克刺布 (Crabbe)，就只爲他們那一代的英國寫作，文學中有可謂一代的文學，就只是文學的才能的產物，至於永久的和知識的文學，那是天才的產物；而唯有能够產生天才的產物的，纔算對於文學的使命具有正當的觀念。

所以，文學所認爲它的最高使命的，也同每一種高尚的科學和藝術一樣，就是爲完成和擴充人類的思想和生活起見，爲真理而創發真理，表現真理。在這裏面，存在着一切真理的統一；也在這裏面，文學以它的終極目的而言，是「世界上所知所想之最好者」的藝術的體現。

