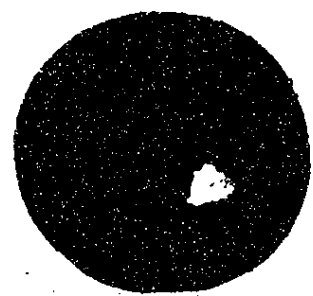


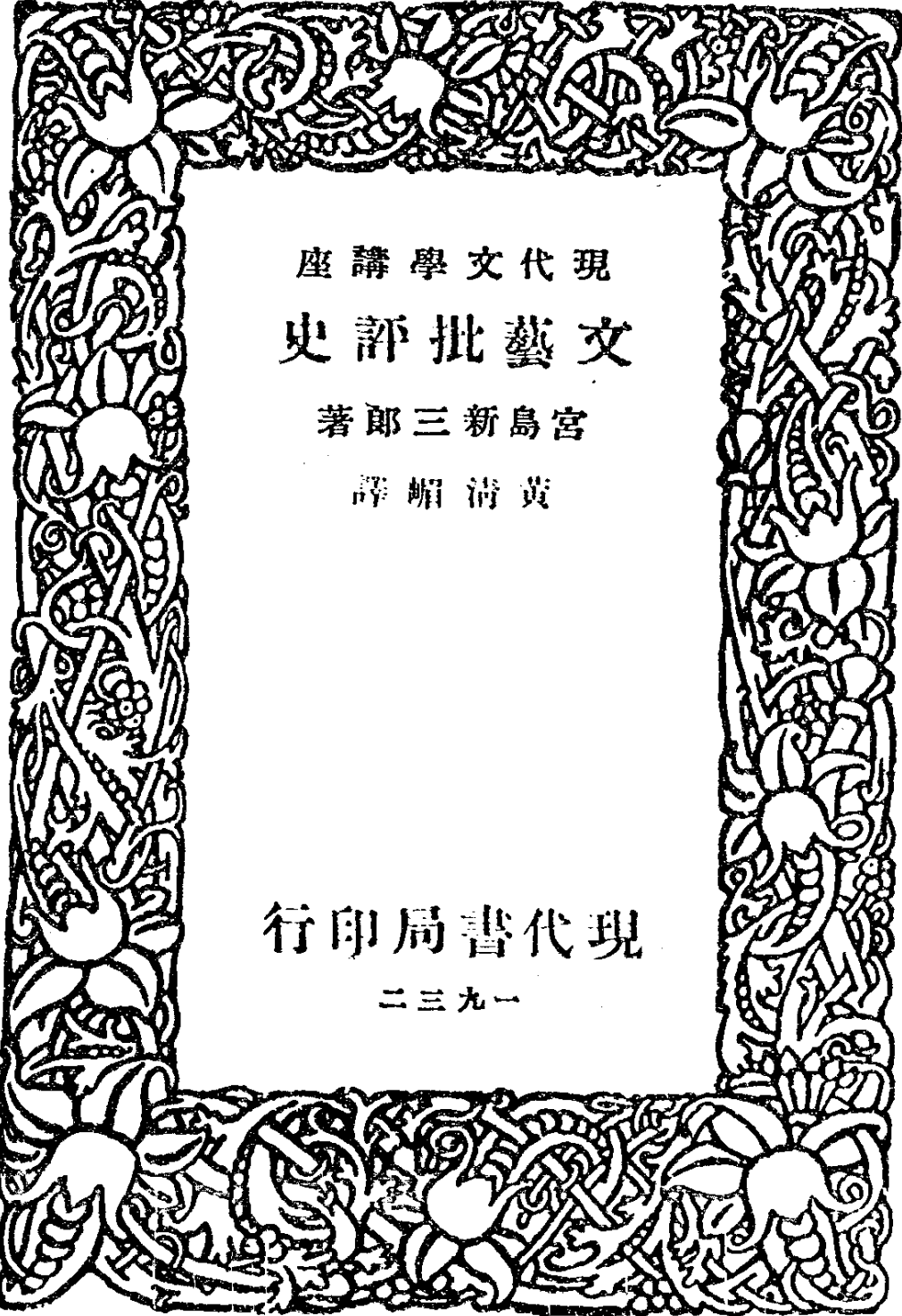
文藝批評

史



MODERN

現代文學批評



現代文學講座
文藝批評史

宮島新三郎著

黃清嶺譯

現代書局印行

一三九二

目次

緒言 一—二

第一講 文藝批評的意義 一—二四

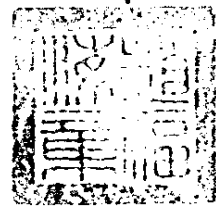
 一，文藝批評是甚麼 一

 二，批評的本能 三

 三，解釋 五

 四，鑑賞 一三

 五，判斷 一五



468102

六，文藝批評家·····	二二
第二講 古典時代的批評·····	二五——五四
一，時代的區別·····	二五
二，各時代的特色·····	二六
三，文藝批評的起源·····	三一
四，亞里士多德的詩論·····	三三
五，亞里士多德以後·····	四一
六，羅馬的文藝批評·····	四四
七，羅馬文藝批評的特色·····	五一
第三講 文藝復興期的批評·····	五五——九二
一，中世時代的批評·····	五五
二，自由創造的批評的端緒·····	六六

三，文藝復興期批評的概觀	七二
四，意大利的批評	七三
五，法蘭西的文藝批評	七八
六，文藝復興期的英吉利的批評	八六
第四講 近代文藝批評的一斑	九三——一一八
一，新古典主義批評的一瞥	九三
二，近代批評的擡頭	九八
三，藝術至上主義的批評	一〇二
四，人生主義的批評	一〇九
第五講 現代批評的諸傾向	一一九——一五六
一，創造的批評	一一九
二，於英國其他的傾向	一二八

三，社會主義的文藝批評·····	一三五
四，社會學的批評·····	一四六
結 論·····	一五七——一五八
關於文藝批評及文藝批評史的參考書	一五九——一六八

文藝批評史

緒 言

此書既以文藝批評史命名，似應將古來至今，世界各國的文藝批評史詳而述之，始得爲當。然而，以有限的篇幅，且夕的努力，而欲竟此目的，究不可能。本書所述，僅其輪廓而已。

此書所欲述的文藝批評史，祇能以歐洲者爲主，因文藝批評之能與文藝發達相呼應，條理整備，自身有獨立的形式與實質，次第發達進化而成今日之現象者，僅於歐洲文藝界得見之。日本中國的批評，卽偶有論及，此可視爲對於主曲的伴奏。

統觀文藝批評的歷史，牠的自身必現兩面的相。在一方面，當批評家定判斷的根據，或下批評時，其基準的原則，於直接上，與某特定的作品沒有關係，這是一種理論的文藝原理。在他方面，於客觀上沒有明確的標



準，而取表現形式以臨文藝作品，這是實際的文藝批評。普通稱前者爲文藝論或文學論；後者爲作品批評或作家論。此二者在文藝上常交互爲用，欲加以嚴密的區別，殊爲困難。故欲明瞭文藝批評史發展之跡，於此兩方面非澈底分解不爲功。然過於詳盡又非本書所許，於此但欲注意此點，處理問題而已。

重復言之，望大求多，是無理的。但求於世界文藝批評的發生，進化及發達之跡，能夠理解，本書目的，已算達到。

關於文藝批評史的研究，在日本，自然，即在歐洲，不過踏出了初步的階段。由某種意味上言之，其分野可說至今猶在草深的荒土之中。故關於文藝批評史的研究書甚少。即此一點，從事此業已是相當的困難。然而惜努力，避苦心，這方面的學問，又不知何時始能開拓，這就是著者不願淺學菲才，與鑽修未熟而向處女地加此一緘的原故了。

第一講 文藝批評的意義

一 文藝批評是甚麼

這是講文藝批評史的第一要解決的問題。在解決此問題時立刻下一定義固甚簡便。然而世上怕沒有如抽象的定義那樣枯燥無味，甚且曲解事實的了。不完全的抽象的定義愈下愈令事實曖昧而不明瞭。而文藝批評之意義亦即在此。從來的定義可以說是離開事實的，抽象的，且沒有正確的科學的根據。喜歡定義的人，一切都以為好像是從天落下來。對於文藝批評亦然。殊不知這決非從天落下的，牠是經過悠遠的歷史，發育，成長，然後至於發揮牠的機能。牠是帶有或一生命的機能體，牠不是自來裸體舞蹈

而來文學藝術之園的。牠時而著亞里士多德（Aristotle 384——322 B. C.）或杜萊典（Dryden, John 1631——1700）們所縫與的莊嚴的衣裳，時而綴入倭爾塔·裴塔（Pater, Walter 1839——1894）或安訥託爾·法郎士（France, Anatole 1844——1925）等入紋絮，然是持製單純的內衣，或被託爾斯泰（Tolstoy 1828——1910）與拉斯金（Ruskin, John 1819——1900）的嚴格而窮屈的道德著樣的外氈，而舞踊於文學藝術之園。

因此，我們想區別牠何者為機能體，何者為牠的著物，便極困難。結果，很容易將兩者看成一體，而引起混亂與錯誤。然避免此混亂與錯誤，第一須將被疑為著物者悉行剝去，而赤裸裸地去看文藝批評。將有生命的這機能體放在解剖台上，自然沒有逃得過刀鋒的了。

二 批評的本能

首先現於這解剖刀前者，將是所謂心理的發生這事實。小孩用他的小手亂攔東西，本能的往口裏送。因為口是感覺最銳敏的地方，是判斷的寶座。在這裏，還有原始人活動性一型的好奇心。這好奇心也會生出批評來。因為好奇心所促起的種種實驗的效果，實發生排棄這個結果，或採擇那個結果的事實的原故。此等排棄與採擇，即使是極幼稚的，然結合起來，自能構成一心理的系統。故心意愈是活動的，或心意的受入關係愈複雜，則心理的系統之數，即因之而愈多。在充分發達之人，其系統，自飲食物起至道德性智性止，以有各自的感覺及認識的關係之故，其數是無量的。這系統，都是批評的系統，而且是依批評的方法，用意周到所構成的。因此，批評可說是發於人類自然的性情。盲人有時聽到別人說想看看

什麼，他會說這個人的閒話。在人前用巧妙的言語自炫烹飪的高妙，治家的本領給人聽的婦人，別人發表關於詩歌繪畫的意見，就說這是誇張，是尊大，而大鳴不平。在這意味上，人人皆是批評家。雖有對於萬事的批評家，與限於特殊事物的批評家之差異，然萬人都是批評家這事實是不變的。所異者惟多數的人是放散的，能達到特別評價的完全表現者較少耳。

在最廣的意味上或本質的意味上，心理的看去，批評是判斷作用，可以明白了。既是判斷作用，又是精神生活的一相。人們識別，選擇事物，區別食物的味之甘否，知性格的善惡，辨容貌景色的美醜，感聲音之魅力的與反揆的等等。這樣的選擇作用，判斷作用就是批評。至少可說這是批評之心理的性質。批評之根本的心理是這意味的東西，可溯此語的語源而得到說明。英文『批評』(Criticism)一語，據郭士(Gosse, Sir Edmund 1849—1928)的『批評』(參照一九一〇年版大英百科辭書，第七卷，

四六八頁)所述，是出自希臘文的 *Kriters* 與 *Kriveiv*。 *Kriters* 的意義為裁判官，判事，或鑑定家，審查員。又 *Kriveiv* 之義為 *to decide, to give an authoritative opinion* 即決定，述有權威的意見之意。即謂判斷的作用，選擇的工作。這判斷的作用，選擇的工作，求其對照於文藝時自生出文藝批評來。即是說，加批評的作用於文藝的結果就是文藝批評。

三 解釋

欲明文藝批評的性質，至好進而為心理的分析。換言之，即更心理的分解判斷的作用與選擇的工作來看，牠不是從天落下來。解剖牠來看時牠是有幾段的前階梯的。批評是徐徐從階梯下降而成功牠的姿勢的。在這裏我們稱其第一階段為解釋 (*Interpretation*)。一說解釋，便含有種種的問題，甚至非注意到瑣末之事不可。第一，原本便為解釋的一個問題。對

於現代文學，原本問題自然不很重要。因為，如果作者是現存的，則其作品是否如作者所希望給了我們些什麼，那是作者的事情。然而，假如是屢經改版的古籍，或在未有印刷術時代所寫的鈔本，則原本的問題便非常重要。凡未正確捉着作者所寫的事實以前，而論其作品的價值與意味是無益的。故從原稿中訂正疑語亦是一個解釋，也就是一個批評的工作。又正確的整理不經意保存下來的長篇著作的各部分，亦同是一個解釋，也就是一個批評的工作。此外，對於疑是別人點竄的部分，判斷誰是真正的作者，這亦是一個解釋，是批評的工作。

在羅馬，曾有研究被視為普羅塔士（Plautus, Titus Maccius 254——184 B.C.）及特連士（Terence 195——159 B.C.）所作的戲曲的眞作家，由其作風斷定，不是他們的作品。做嚴格的原本，是學者的一個任務，是非常要專門的特殊智識的。這固然是極初步的批評工作。

然在這里要注意含有審美的評價。普羅塔士的文體之所以能夠察出，不外區別他的作品與他人的作品而已。又關於正讀不明瞭的章句的問題，亦是方意味原稿的巧妙的研究，他方包含着表現的適切，或關於其表現與當時措辭法的一致的推理作用。此批評法在聖經的研究上，是看做高等批評（Higher Criticism），至今猶行於此。在文藝方面，普通稱之為訓詁註釋（Textual criticism）。普通包含措辭，文法，及修辭法等問題。「文學之近代的研究」（The modern Study of Literature）的著者謀爾敦（Moulton）更加入以下判述的歷史的解釋，傳記的解釋等，以此名稱呼之，謂之屬於外的文學研究的東西。

有時對於原本判得到充分的理解，某種類的歷史的智識非常必要，在這時候，解釋成爲歷史的。慣用語常有變化。同一言語，因言語文學的發達，往往由於段階之相異而帶不同的意味。於文學的解釋。僅依今日言語

章句所有的意味不充分的。我們非知道創作當時的語義不可。莎士比亞（Shakespeare William 1564—1616）戲曲所用的形容詞以今日的慣用法讀之，或以爲源始物語的文法與今日的文法規則相一致，那是再愚沒有

的。

變化的不單是語言。卽人事亦是不斷變化的。各時代，甚至各流派亦莫不帶有各自的偏見，各自的科學，各自的哲學，與各自的風尚。成爲批評對象的文藝，於各種程度上，無非是這些的表現。政論，演說，與乎諷刺之類，是時代直接的產物，同時，文藝是牠間接的所產。但丁（Dante Alighieri 1265—1321）的『神曲』（*Divina commedia*）是中世之末，產生於意大利的東西。對於當時意大利的社會情形的智識與理解不是使『神曲』成爲偉大的世界的作品嗎？謂『神曲』的自身爲永久不變的傑作等評語，全是空言，借亞納託爾·法郎士的話來說，正所謂不吟味者之

言了。這事很可在英文學史中舉例來證明。例如杜萊典（Dryden, John 1631——1700）伯克（Burke, Edmund 1729——1797）卡萊爾（Carlyle, Thomas 1795——1881）及拉斯金等的著作，許多是由他們當時的政治的經濟的，或社會的事情所喚起的。故對於這些事情如果沒有相當的智識，他們決不能為我們所理解。這雖是表現一代風尚的文學的例子，如斯賓塞（Spenser, Edmund 1552——1599）的『仙女王』（*Faerie Queene*）可說是一篇表現一代精神的作品，傑作傑作的呼聲高入青雲，然而漫然讀之，這樣一篇冗長空幻的故事或將令人有無聊之感，然而我們如果知道這是在甚麼時代所寫成的作品，知道當時歐洲全土發生着什麼樣的事情，則『仙女王』將立刻變成生動的魅力體，會將生氣吹入我們的身上。這就是說，如果我們知道那詩中所描寫的，舊信仰與新信仰之爭，向新世界支配發進的苦悶的努力，我們方纔味得『仙女王』最高的文學的魅力。

我們不理解作者與其時代的關係，即當時盛行的道德的風潮，政治的輿論，與支配當時的判斷的標準的關係，往往有誤解作者的時候。譬如雪萊(Shelly, Percy Bysshe 1792——1822)之不為其時代所歡迎，可說是完全基於誤解的。因無理解生出來的對於原作或原作者的誤解即在文藝批評史的自身也可以看得出來，譬如膾炙人口的亞諾爾德(Arnold, Matthew 1822——1888)的批評的定義「知為世所知為世所想之最善者，且廣超利害的努力」是世人所視為鑑賞批評中之金科玉律者，這決非漫然在他的腦裏湧出來的。這是他對於實行，政治，功利的風潮的慘憺時代所投的手套。是對於文學，思想將為實行與功利所利用的風潮的反抗。這雖同是鑑賞批評，然與視為與裁斷批評對立的種類者，自異其趣。

傳記與歷史同樣，亦是解釋的批評所不可少的。這不是說作者的個性或天才成為問題，而是因為文藝的意義，常與其作者的生涯的某事件或經

驗有特深的關係。譬如「薩陀·勒薩塔斯」(Sartor Resartus)，即使毫無關於其著者的智識，在聰明的讀者或能了解其內容的意義亦未可知。然若對於卡萊爾的生涯有相當的智識，則對於他的著作怕會有更深的意味罷。又如關於「懷舊」(In Memoriam)，如果不知天尼遜(Tennyson, Alfred 1809—1892)發表此詩以前的生涯恐怕也亦不能充分理解此詩罷。不過過重傳記有時亦會弄錯作品的解釋，而且傳記往往易惹起偏見。以偏見臨作品必不能得正確的解釋是不待言的。在英國的文藝批評史上，文藝批評，由於對作者的個人的偏見而被決定之例並不可少。譬如關於華慈華士，柯爾律已，濟慈等的，十九世紀前期的許多評論，就不是由有眼識的詩的見解立論，而是對於作者個人的頑迷的政治的或社會的偏見所出發的。亞諾爾德在『批評論集』第二卷的「雪萊論」中，就指摘道頓(Dowden, Edward 1843—1913)的『雪萊的生涯』(Life of She-

(IV) 過於置重妨害鑑賞與享受雪萊詩的事件的記述。這是明明逸去了目的的例子。是想幫助作品的解釋的傳記研究，而反妨害作品解釋的實例。這樣的研究非真可以休了。然在適合最初的目的的意味上，傳記對於文藝的解釋批評仍爲必要。

其次，作者的思想以至於他的哲學，於解釋批評上亦成問題，無論誰何，當他既然是思索的研究的從事一種著作，他對於人生，對於自己生存着的世界，或對於這世界與自己的關係，必定持着一種什麼的態度，尤其於社會生活如此複雜的現代，如果不持這樣意義的若何態度，思索便不能成立。不問何人，如切斷他思索的根柢來看，這裏一定有他自己對社會的關係的態度，消極的或積極的存在。著作家亦然。作家在所有的場合，依於意識的努力或方法而取某種的態度或者不行也未可知。沒有蒐集發表關於其周圍的事象所誘起的思想亦未可知。而且如果不時時遮他的思想，怕也

不會將其組織起來。然而不管作者自己是否意識的這樣嘗試，在解釋者自己，如果想充分理解放在自己眼前的作品的意味，非如上述的將作者的思想乃至哲學組織起來觀察不可。

在許多的低級文藝，其作者的思想與哲學或不成問題。至若高級文藝，在某程度上，沒有不受其作者一般的思索態度與方法的影響的。單訴於感覺的純粹歡喜，或感情者，與思索背景殆無關係，或完全不依思索背景也未可知。然若在作者再現現實世界或理想世界的場合，則非想像被表現的那世界的意味不可。如上所述，哲學的解釋在解釋批評上亦頗重要。

四 鑑賞

批評的第一階段，即解釋的性質與種類已如上述。其次應注意者為形成第二階段判斷作用與評價活動的作用。這第二階段的作用，在便宜上我們呼牠為『鑑賞』(Appreciation)。解釋的活動已經科學的說明了對

象自身的性質，對象與作者的關係，作者與時代，及與周圍的關係等事實。不過這樣的說明解釋是各個的而非綜合的。完全是分解作用而非統一作用。一箇作品不是看做作品，而看做各個的品物來分解來研究的。現在到了第二階段，綜合，統一的作用隨之發生。各個品物再組織起來成爲有機體而起反作用。享樂這作用的活動就是鑑賞。即將作品視爲一個統一體而整個的吟味牠的活動。文體，措辭，文法，修辭，思想等雖爲構成作品的各部分，然止此不能成功完全的意味。這些成分必須組織成一統一體時始能表現完全的意味而便於理解。適應於這意味的活動就是鑑賞。鑑賞力自有高低的程度。有高尙的鑑賞力的，能透察對象的核心使對象的力與美的本質，由對象自身遊離開去，更進而區別對象所含的永遠的性質與一時的性質，或分析對象全體的意味而使之公式化。或使對象中沉默的地方顯明出來。有時說明部分與部分的關係，全體與部分的關係，有時蒐集離散

的要素，究其源流，明其特色。這樣，對象的內容，精神，技巧，便都瞭然，而成功有統一的一個味兒了。此活動獨立之時，則所謂鑑賞批評，或唯美批評者生。（參照裴塔的『文藝復興』"The Revivance," by Pater, Walter. 中的序文）。

又，鑑賞力有強弱之別。少為統一體的效果所動者就是文藝評價不能的明證。故若不能為文藝之被一般所認為傑作，或帶種種文學的刑式的古典所動者，即謂其人為毫無批評家的資格亦無不可。徒說其人有偏奇性，這不過說這人鑑賞能力的缺乏，這樣的事，無論在誰皆無重要的意味。鑑賞的不足與缺乏，有由於修養不足的，有由於先天不能的。故鑑賞的能力，視在知識的根柢上達到若何程度而定。

五 判斷

鑑賞的活動，有其自身停止，反招致更次的段階——判斷作用 (Judgment)

sent)的時候。而後者為批評過程的最終段階。在鑑賞過程中，假定由一個對象得到深刻的感動的印象。這時，我們判斷這對象是一篇成功的有價值的作品。反之，由某一個對象得到無意味，悶損的感銘時！我們判斷這對象為無意味無價值的作品。這判斷的心理的作用之活動，綜合一切場合而觀之，似可總括為意識的與無意識的二者。有意識的時候，即是依外的尺度標準的時候，無意識的時候，就是指依內的，普通所謂趣味的時候。自然，趣味的客觀化亦可能為外的尺度標準，根本的區別二者殊非穩當，這裏為便於說明起見，暫且讓牠這樣罷。一個是置判斷的標準於外，另一個則求之於評者自己之內。若再詳明之，則是：在一方面，是對於周圍的人們的，好或壞，美或醜的輿論，表同感之意，以此輿論為尺度標準而下判斷的。他一方面，不追從輿論，但依自己的趣味，判斷鑑賞出來的性質。前者的判斷為裁斷批評(Judicial Criticism)或客觀批評(Objective

ve Criticism)，後者為印象批評 (Impressionistic Criticism) 或主觀批評 (Subjective criticism)。

無論在什麼時候，裁斷的心理作用常不限於信外的輿論或內的趣味。外的輿論不是絕對的東西，而常是相對的，內的趣味往往有基於個人的偏見的時候，故亦非絕對的，而是進化的。因此之故，這輿論與趣味時時鬭爭。在輿論方面，信自己為正確的古今獨步的，而趣味方面則反駁之，以為決無對於一切對象皆能確算的絕對的尺度標準，輿論所定的判斷原則對於某特別的事物雖或得當，然對於其他便未見得可以通用。在輿論方面，則又謂趣味纔真是基於偏見的，是無當的東西。對於同一的對象，在此時的心理狀態感到美與快樂的，有時却反得到不快的印象與醜惡之感。故比較起趣來，仍是輿論判斷方面更為確實。

這鬭爭立刻便成為輿論判斷性質的追求。同時，也成為趣味問題的追

求。於各種的職能上，付與對象，詳言之，付與文學藝術的各種樣式以價值的特質是什麼？發見這樣的共通的特質，而組織之為文學藝術的原理，是否可能這樣的問題，屬於前者。屬於後者的問題則為，於文學藝術的評價，能否規定趣味的標準？若不能規定，則文藝評價全是個人的，這行嗎？若可以規定則在什麼點上能發見共通性呢？等。說到古來批評上的問題，結局都是關於這樣種類的。即至今日依然成爲不能解決的問題。而一時所流行者則爲沒有依於共通趣味的原則一說。亞納託爾·法朗士在其『文學生活』"La Vie Littéraire"序文所發表的意見，可爲此說的代表。其中一節說：

美學並無若何確實的基礎。牠是空中的樓閣。有些人置其基礎於理論之上。然而沒有倫理這東西，也沒有社會學。……爲欲建立批評，人們把傳統的事情，普遍的承認的事情放在口上。其實沒有這樣的東

西。差不多一般的輿論都承認某種作品這是事實。然這是依於先入之見的。決非出發於自由的意思，亦非自發的愛好的結果。各人稱讚的作品正是誰都不吟味的作品呢。

不過在另一方面，伴着科學的知識顯著的進步，亦有企圖科學的啓示以共通趣味爲基礎的原則者。謀爾頓教授等即其代表。又『美學的原則』(The principles of Aesthetics 1920)的著者，巴卡助教授(De Witt H. Parker, Assistant Professor of Philosophy in the University of Michigan)亦其一人。至若特努(Faine)更不待言了。

論爭的結果如何，各個場合考究的成果如何，等等問題，且勿具論，如欲樹立判斷的正確的標準原則，則非有健全的精神，圓熟的經驗，豐富的知識不可。有價值的正當的標準，祇有通經驗，博識，與人類的努力始能得到。小孩說這是有味的書，愉快的書，也是一個評價，在某意味上或

不能不以爲是可貴的批評。然若漫然以他的經驗得來的評價爲標準就不行了。

以上我們已心理的說明構成「批評」的基本的事實。就是說從解釋始至鑑賞，至最後的判斷的過程的大要，並無什麼附加物的，純粹的說明了。解釋，鑑賞，與及判斷，真是我們對於文學藝術欲達到能取的什麼態度的經驗之基本的性質。不過，這三段心理的活動決非單純的或各別的作用，亦未必依着順序而活動。世上沒有如人類的經驗那樣複雜者，批評的機能亦不外此例。有時文藝的解釋，鑑賞，及判斷同時作用而互生反作用。有時判斷導解釋而使之明瞭，其代替，則或受解釋之完全支配。再次，鑑賞專基於意味，強的情緒，在理性上，明白看見的，導反對的評價之事實也不是沒有的。然而解釋，鑑賞，及判斷三個不同種類之爲批評的心理的基本事實却是不變的。

但能明白這基本的事實，則古來以文藝批評為中心而生的種種問題，自如朝陽底下的露珠，渙然而消了。譬如世有謂批評為『吹毛求疵』者。在批評文藝作品的時候，有以為單是謾罵就好者，其結果批評家便成為謾罵家，甚至有如底斯勒里（Disraeli, Benjamin）反罵『批評家是失敗於文學美術的人們』者。然而批評之並非『吹毛求疵』祇須一看批評的基本的事實自然明白。『吹毛求疵』或者是批評職能的一部也未可知，然決非批評的全部。反之，批評有時又或被人解為『作品稱讚』，這也是批評的一部，決非掩蔽批評的全部者。

復次，既知批評之基本的事實，則文藝批評的種類當亦在意想之中，即解釋批評，鑑賞批評（印象批評準此，亦可稱主觀批評），及裁斷批評（亦可稱客觀批評）亦應上述之三段階而生。

在文藝批評史上，關於批評的職能與目的雖千差萬別，意見雜然，然

此點一經歸納於以上的基本的事實，想總可以充分明瞭的。

六 文藝批評家

由上述批評之根本性質看來，文藝批評凡是文學的讀者皆屬可能，在事實初步的情形，小孩也是文藝批評家，原始人也是文藝家。凡文藝之所在，即以之為對象的文藝批評之所在，雖然有種種不同的形式。凡人鑑賞文藝之際，固亦有安於沉默的，然亦有不少的時候想講給他人者，因講述而更增大其享樂是很自然的。在原始人中，如有較他人更為明白，或更為藝術的，將他鑑賞的結果發表出來，則他周圍的人必定對他表特別的敬意。譬如關於音的感覺如較他人為優，則被選為導唱者，使其立於舞蹈之輪外或輪中，而付託以計量前進的責任。這導唱者正是近代的指揮者的原始型，同時，又是音樂批評家的原始型。在這時節，他的朋儕必以乾杯的

形式，或以其他物質的形式對他表示謝意是無疑的。在這當中，需要供給的關係已經成立，他已經成爲與他的朋儕不同的一個職業人，而供給其技術於需要者了。

現在，如果有較他人善述故事的感想者，則沒有能力或沒有機會讀牠，或雖讀而不能融會貫通其感想的人們，必會對他表示敬意而願聽其人的感想罷。在這時候，需要供給的關係亦成立，讀者以讀爲自己主要的事務是無疑的。自使用文字時代以來，此等感想已與其他文學同以文字的形式發表出來，而廣爲人們所閱讀了。社會上知道讀牠，且值得相等的謝禮。在這裏需要供給的關係亦即成立，而所謂批評家的商人，換言之，即批評的專門家遂至產生。自然，職業批評家是比較的近代社會之所產。雖然早已有需要，有要求，祇因可以使之滿足的便宜，就是說技術的機關尚未發達的原故，批評家不能以批評爲職業。這便宜的發達是在近代社會

的。

要之，組織的批評是不能離這需要與便宜二要因而獨立的。這兩個要因，借特努的話來說是以人種，時代，及環境而異其形態的。文藝批評史上之有種種不同的文藝批評的種類，就是這個緣故。

第二講 古典時代的批評

一 時代的區別

前章關於文藝批評之爲何已略略說明，茲當進而談其歷史的概說。凡各個人的批評，若悉加詳細的觀察，則自各有其特色的區別，今以某時代的範圍爲限，舉凡屬於該時代的批評皆總括的論之，自是很危險的。但如果能把握大體近似的傾向而總括一個時代，則於論究上却有許多的便利。茲爲便利主義計，將西洋的文藝批評分爲三個時期加以說明。

第一爲古典時代，即希臘，羅馬的文藝批評史是。第二爲文藝復興時代，第三爲近代及現代。『批評史』的著者聖慈白利(Saintsbury, Geor-

33) 與前文屢屢引用的『文學之近代的研究』的著者謀爾頓等，於古典時代與文藝復興期之間加入以但丁為中心的中世時代，本書為便利起見將牠加入文藝復興期。

二 各時代的特色

於未入各時代的細論之前，似以先把捉着屬於各時代的文藝批評的概念為便。在這裡試參照前記謀爾頓書中所說略為述之。

於古典時代文藝批評的特色，為亞里士多德的『詩學』(Poetics) 及霍勒士(Horace 65—8B.C.)的『詩的藝術』(The Art of poetry) 所代表，自不待言。這兩本書，因牠是第一流哲學者所寫的文學理論，故雖至今日，猶同二千年的往昔一樣成為批評的權威。不過他們所建築的理論，祇是從他們當時所能蒐得的希臘羅馬的敘事詩及喜劇等歸納

起來的，所以不能說是圓熟的完全的文學理論，然其影響却是不可計量的。後世之凡可稱為客觀批評，科學批評，或裁斷批評者，可說皆以此為基礎而形成的。

所謂名篇傑作，傳誦一時，其自身即成為批評的尺度，成為模特兒，以至於使批評的概念能夠通用，這亦是這時代的文藝批評的一個特色。尤其是敘事詩及悲劇之急激的發達，實使讀此等作品者的心中釀成批評上保守的態度，甚至阻害文藝的進步。譬如接納斯奇勒士(Aeschylus 525——456 B. C.)或梭福克勒士(Sophocles 495?——407 B. C.)而構成自己的趣味者，這在我們看來無甚錯誤，在育利批迭士的東西就不能堪了。又在形式上說，欲由悲劇的神祕譚轉而作小說的企圖，亦不得若何的承認。此外，名篇傑作尚有使文學形態固定的不可思議的力量。例如因荷馬的詩是敘事詩，於是敘事詩就是荷馬，不是荷馬的東西就算不得敘事詩，這種觀

念很容易發生出來。敘事詩也，抒情詩也，像戲曲的一類東西，本來是可以使之混和的要素，却被誤認為文學的形態或種類。此種批評上的保守主義遂至生出「古典」的批評標準。

古典文學之流入中世時代遂與希伯來文學及所謂浪漫士這兩個文藝之流合。聖經中的寓言與浪漫士的怪奇譚加上古典形式的裝束，新中世文學遂見發生。更進而加上東洋的故事傳說等，文學益現出濃厚的浪漫的精神來了。形式的自由，內容的擴大，已非從來的批評尺度所能量，以是更促新的文學理論的樹立。但丁，在這意味上，就是新文藝批評的創始者。我們在但丁的著作中已能看見許自由創造的文藝批評的原始型了。這創造的自由，是貫通文藝復興期與近代文藝批評的大原則，故但丁一方面是中世的人，同時，在事實上，又可說他是文藝復興期的先驅者。

文藝復興期，結合希臘精神與中世主義以為文藝批評的原則，這時期

是古典與浪漫士，換言之，是詩的求心力與遠心力的對立現象出現的時期。古典的理想之所以為求心的，因其傾於既成的形式；浪漫主義之所以稱為遠心力因其形式內容均含自由——放縱——的原故。此外，牠又是追求驚異與變化的理想。於文藝復興時代，在文藝批評上雖屢見這兩個理想，即形式理論與自由，創造之爭。然結局仍屬於形式理論，即古典主義的勝利。於文學藝術之別一分野，却是自由創造，即浪漫的精神之勝利，而成興味極深的印象。這期的形式主義次第凝固遂成為十七世紀後半至十八世紀的新古典主義的結晶。

然而，自由，創造的源泉是不會枯涸的，潛流地下，苟有機會，其湧出之勢益增。形式主義壓倒一切，常識與理性的文學橫行一時，生氣潑辣的藝術本來的精神極度沉默的十八世紀之終，實是自由創造的精神湧騰飛躍的時期。一切的傳統既破，新的浪漫主義的文藝批評基礎於以確立。在

德國有勒辛(Lessing 1729——1781)，在英國有華慈華士，柯爾律已，在法國有聖特。布復(Sainte Beuve 1804——1869)，此數子者，皆其代表。蘇格蘭的民謠，奧希昂的詩，葛萊的篤里吉等若譬之自由創造的精神，浪漫主義初次湧出的濁泉，則華慈華士的詩歌與批評，實是滾滾的新冽可掬的，浪漫主義的靈泉。近代及現代新文藝批評的泉源實發於此。自由創造的勝利，這是對於文學的新態度。由是而批評與創作的舊關係為之一變。成為趣味的原則，不是由外的理論加之於詩，而是在詩內鼓吹起來。而鼓吹鑑賞上的趣味者常為創作。理論不但不能指導文學且降為文學的附庸。文學不是固定的而是進步的。而前進的文學必須前進的解釋。在此意義之下，希臘以來傳統的古典主義遂完全絕跡，以浪漫主義為基調的新文藝批評乃風靡近代及現代。近代或現代主要的文藝批評，譬如所謂主觀批評，印象批評，鑑賞批評，無一不是以浪漫主義的精神為基調的。

三 文藝批評的起源

於歐洲普通以亞里士多德爲文藝批評之開祖，至少亦以之爲父罷。在他以前，實際上，理論上非無近似文藝批評的東西。據『美學史』的著者博桑葵(Bosanquet, Bernard 1848——)所述，伊里亞特關於亞基列士的楯的章句有謂『地隱於犁而微暗，雖等於已經栽培過的地來看，而本來由黃金做成的東西，實是可驚的加工的逸品』。這實際上是文藝批評的嚆矢。又亞里士陀法涅士，(Aristophanes 444?——380?B.C.)的喜劇『蛙』，因牠是專爲嘲弄育里批德士(Euripides 486——406B.C.)的戲曲而作的，故亦可謂裁斷批評的嚆矢。他指摘育里批德士的戲曲描寫爲戀愛苦惱的婦人，這是使悲劇墮落的東西。在希臘人的腦裏，悲劇的主人公非有地位，有善良高尚的性情的男子不可。代表這思想的，就是亞里士多

陀法涅士，與其後的亞里士多德的有名的悲劇論。在理論的文藝批評中，可舉柏拉圖(Plato 427—347 B.C.)，與伊索格拉德士(Isocrates 436—338 B.C.)的著作。這兩人的批評，主要者為吟味修辭規則程度的東西。柏拉圖的『共和國』中，說的有放逐詩人的事情，往往被人視為沒有藝術的理解，其實是錯誤的。『共和國』及『斐特拉斯』中，關於詩的天才，詩的魅力，詩的本性等是有相當的正確的說明的。尤其是模倣說最初的說明者一點是不可忘的。不過他過於偏重政治的倫理的考慮的結果，以至輕易看過了詩人的職能，詩人的特權，與詩人的生存理由，看過了提供非實在的事物於我人之點，確是柏拉圖的缺點。

伊索格拉德士是修辭學的應用家，其修辭學是非常裁斷的。我們雖信他是寫了『修辭法』這東西，又假令這東西是他發見了，然在那里可以看出幾多的純文藝批評還是疑問。他自己的文體，正確地說，本說不得優

美，然却是誇張的技巧的。他的批評衝動雖說幾乎近百年尚在生存着，然由不發見關於詩應寫的幸福的時節之點看來，不能說是非常積極的。他實際關於文藝的議論，完全是倫理的，他非難赫希奧特（Hesiod），迭奧格尼士（Theognis），佛西里迭士（Phocylides），被尊敬為人生的忠言者的人們。然他自己却公言荷馬及其他大悲劇作者，因他們是人類的支配者所以值得崇拜。他又學柏拉圖的調子，說詩人是冒瀆神明的。他不能離倫理觀與政治觀而獨立。完全離開此等倫理觀，政治觀，而確立純粹的文藝批評者，實是亞里士多德。

四 亞里士多德的詩論

亞里士多德的「詩學」（Poetics）及「修辭學」（Rhetoric）在古
代傳來的典籍中，屬於最有價值的研究。他對於那時代的文學會以異常的

權威發表自己的意見。然聖慈白利在他的『批評史』中之所述，似甚得當。他說，亞里士多德關於詩的批評，相當的受了沒有小說家這事實的影響；同樣的，他關於散文的批評，所謂雄辯家的全能這事實給他的影響亦很多。總之，在我們看來，現存的兩個有名的研究，實可尊之為後世歐洲批評的基礎。

在未述『修辭學』與『詩學』之先，有考察在亞里士多德的時代，究有怎樣的文學存在的必要。原來當時所有的，大部分是音律詩，這些東西，到了今日已多散佚，所存者唯各種類的可視為樣本的東西而已。例如最大的敘事詩人荷馬，最大的教育的詩人赫希奧特就是如此。又在約不足一世紀之內產生了許多的悲劇。然今日猶遺存者僅最初的三人，即歐斯奇臘士，索佛克利直，及育利批德士的作品。又偉大的喜劇作者中，祇傳亞里士託法涅士而已。敘事詩如斯之盛，而抒情詩則殊不振。抒情詩

人之爲今人所知者，僅有希臘第一閨秀詩人之稱的沙浮者(Sappho O. 7th cent. B. C.)，與亞納克來昂(Anacreon 563?—478 B. C.)，平達兒(Pindar 522—442 B. C.)數人而已。

在散文這方面，柏拉圖，仙諾紅(Xenophon 444—354 B. C.)，赫洛多塔士(Herodotus 484—406 B. C.)薩基底德士(Thucydides 471—401 B. C.)等雄辯家的優秀的散文，有很多傳留下來。不過散文小說却不發達。在抒情詩不振，散文小說不發達的時代所編成的亞里士多德的文學理論，其爲局限的自不待言。蓋除以自己能蒐集的文學種類爲材料而建築其文學理論外，別無他道了。

先就其文學理論之一的「詩學」說其大要罷，亞里士多德說此書的計劃：第一述詩的本質及其種類，其主要節，布局，節數及性質，其他詩的作法。次述敘事詩，悲劇，喜劇，希臘的讚美歌等皆是模倣的，然又各各因

其模做的媒介，對象，及形式之點而相異。次是對於如音樂舞蹈非文學的模做藝術的一瞥，然後轉入單由言語模做的藝術。在這里他遇着了一個困難。於索復郎與季納爾加斯的脚本，索格拉底士式對話與短長格，及哀歌調的詩不能尋出共通的名稱。他對於單是音律造成詩人這觀念是反對的。其結果，像說安白特格爾士不是詩人這樣的斷定，別的不知做了許多。關於媒介下了一樣的解釋，更進而轉到對象的問題。他以為模做的對象非活動着的人物不可。他以為我們非把他們「視為較人生好的」（即英雄的或理想的表現）原原本本的（寫實的）或較實人生壞的（漫畫或諷刺）描寫不可。

移到詩的哲學時，他說詩有兩個原因，即模做的本能，與欲調和的本能。在這里，他更進於歷史的記述。與荷馬，竊斯奇臘士，索佛克利直等以一瞥，通此諸家而論詩的進步。他對於喜劇的說明不欲過於簡單，他尊

重敘事詩及喜劇，於是乃入於此部分的論述，先從有名的悲劇論始，他下悲劇的定義說。

「悲劇者，是由真面目的，完全的，是有一定威嚴的行爲的，相應於演劇的各部分，爲各各種類之美術的裝飾所美化過的言辭，與非講談的，而是動作的樣式，像適度地淨化，哀憐與恐怖似的，相俟於此兩者的應用的模倣。」

其次舉悲劇所必不可缺的要素。即（一）場面，（二）歌，即音樂，（三）措辭，（四）性格，（五）思想及（六）布局，此中最重要者爲情節的構成，就是布局。爲什麼呢？因爲悲劇本爲動作及人生的模倣，而非人物的模倣，而人生則存於動作，其目的在於動作的樣相，而非性質這東西。且使動作活躍者全視布局之如何的原故。因此動作較性格更顯得非常之重要。此點與近代劇的內容完全相反。因爲在近代劇第一重要

的是性格，第二方是動作。這就是近代劇之所以爲近代劇的重要特色。然而希臘的悲劇全異其趣，動作與性格被放在反對的位置了。以這樣的悲劇爲材料而組織成的悲劇論，亞里士多德之第一重視布局自是當然。

布局必須有起承轉結之妙。這就是亞里士多德的布局統一論。這不是意味主人公的統一，而是指動作，場面，時間的統一。至於布局的種類，有情節之因果關係必然的發展開去的單純布局，與情節急變的時候（變轉），或既被決定的運命，發見新的事件而向反對方向進行的時候，（再認）的兩者或含任何一方的複合布局，兩種的區別。而悲劇則以複合布局爲佳。

他的性格論的要點，（一）性格須善良，（二）性格要有妥當性，例如男雖以勇敢爲佳，但若女子勇敢便難看了，（三）性格要忠實於人生，（四）性格須是始終一貫的。

他於『詩學』中更進而論述悲劇的其他四要素，又試為敘事詩論。說到文學的樣式，結局以敘事詩與悲劇為優，二者之中尤推悲劇為第一，他把這理由寫成了這一篇文學論。在今日看來，自然是不完全的文學理論，然其所以教於後世者却甚多，如我們一想牠成為歐洲近代美學的基礎，牠是後世文藝批評的模範，則其價值決非可以磨滅的。

如果以『詩學』為文學理論，文藝批評的原理，則『修辭學』可視為文章學最初的典型；又如果以前者為關於詩文的理論，則後者可視為關於散文的。此書的完成自是有賴亞里士多德的天才，然就他面觀之，實亦時勢之所產。在亞里士多德當時的雄辯術，恰如今日大學畢業的文憑，是踏入實社會的證券，是當時上流階級的人們立身處世必不可缺的武器，因此，在希臘，殆後在羅馬大雄辯家更是輩出，他們所演的雄辯的豐富的實例，累積甚夥。此夥多的材料與時勢的要求，實使亞里士多德成此空前絕

後的名著。

其『修辭學』亦與『詩學』同，在今日看來，不適切之處殊多，且範圍亦過於廣汎。不過若一念其科學的組織，不單垂範於今後修辭的研究，且使後世各國各時代的修辭學無有出其右者，則本書的價值不能不謂爲很偉大的。

『修辭學』乃由三卷而成，其第一卷，主要的是關於論旨證明之說，包含修辭的本領，效力，定義，及分類等的說明。第二卷，同是關於論旨證明之說，惟在此則論感情，論式，二段論法，舉例論法等。第三卷，論及話術，文體，及材料整理等問題。其中與文藝批評有關係者爲第三卷中文體及材料整理二項。說起文體，他所論者與今日之文章異，而完全是爲辯舌的，不是文章家之術，而是服役者之術。他之所謂材料整理，乃論文章應如何作結，謂斷敘文以停止的文句爲最妙，他引李希亞士演說的終結一

我說——諸君聽——事舉在諸君的手中——諸君自己去判斷罷。」的斷敍的名句作「修辭學」的結語。（參照五十嵐博士著「新文章講話」）

五 亞里士多德以後

亞里士多德雖然有許多的弟子，但似不怎樣充分理解他對於文學的態度。其後之哲學家們對於這一方面似亦未有很多的興味。我們所能見者惟說話術即修辭學方面，與實際生活相結合，一方面促實用的修辭學的發達，他方面由哲學的立場使之成爲理論修辭學的事實而已。

關於文學的本質問題，即美之分析，再揮解剖之刀者爲新柏拉頓學派。普羅忒納士（Plotinus 204——269A. D.）在其斷片的論文，普羅克臘士（Proclus 410——485A. D.）在其柏拉圖的「法斯特·亞爾希比亞德士」的註解中，論及關於美的問題。然較他們更文學的者則爲波復利

(Porphyry 233—304 A. D.) 的試論。於紀元三世紀的前後，亞力山大利亞有批評家兼文法學者一派的存在是無疑的事實。在這方面，使我們知有箋諾多塔士 (Zenodotus C. 208)、克拉特士 (Crates of Mallus and cent.) 等的名字。然未傳確實的文獻。繼他們的為所謂希臘，拉丁的古典註解家，更晚出者為赫爾莫堅涅士 (Hermogenes of Tarsus C. 2nd cent.) 及亞夫託尼亞士 (Aphthonius 315 A. D.) 等最後的希臘學派的一派，實為修辭學者而已。

於紀元二世紀，克利索士譚 (Chrysostom, Dion 50—117)、亞里士忒德士 (Aristides of Smyrna 129—186) 馬克西麻士 (Maximus of Tyre 170 A. D.) 等為批評家主要的代表。其中克利索士譚就巴尼亞士學修辭學，後轉入神學的研究，然以古典文學的解說者，及註釋者風靡當代。基督紀元後希臘批評家中最前進者為底奧尼亞士 (Dionysius of

Helicarnassus 68——7 B. C.) 他爲魯希昂(Lucian 120——180 A. D.) 及
郎基納士(Loninus, Dionysius Cassius 213?——273) 等開闢了新的道
路。底奧尼希亞士至羅馬教授修辭學以終其生。其著書如『修辭術』(The
Art of Rhetoric) 及『語之整理』(The Arrangement of words)
是有名的。這時代的批評皆是如此，尤其是他的批評，文學不能認爲文
學。而視爲道德與教育的手段。繼承此傾向者爲普魯塔克(Plutarch 48—
122 A. D.)，他把文學看爲教育的，倫理的一個勢力，而爲事實與模範
的便利的貯藏庫。魯希昂著『死人的對話』、『死神的對話』等，雖甯以諷
刺家百世所知，然他關於希臘文學全盛時代的散文的『回想錄』實表示了
他有卓越的批評家的素質。朗基納士是亞里士多德與近代人中間曾嘗試最
聰明的裁斷的文藝批評的人，他的著述，有被普通譯爲『論北美』的『文
體的力』。有說此書的著者是別一人者。

以上大刀闊斧的把希臘的文藝批評序述了。現在試舉其主要的特色來看，第一倫理批評與藝術批評的一致，非常判然。這是希臘人的想法，即善美一體的人生觀的當然的歸結，這是以如亞里士多德的大批評家亦無可如何之點。第二是勸說法，即修辭學的發達。這是應於希臘國民生活的必要的當然結果。第三是科學的推理的之點，我們在這裡可看見文學之歸納的研究，科學的研究之端緒。其儘量的蒐集許多的材料欲在其中求出一個共通的法則這態度與努力，動輒使文學藝術與抽象的處理之後世文藝批評對立這一點，尤其帶有重要性。

六 羅馬的文藝批評

於羅馬文學中，文藝批評不能占卓越的位置。羅馬的文藝既然都是由希臘所承繼，而尊之為唯一的模範，則文藝批評自然亦不能開獨創之道。

普通皆說羅馬人是實行的國民而非創造的國民，是守規則的國民而非造規則的國民，於文學亦然，他們從不創造什麼新的樣式，即有批評亦不過原本本的遵奉希臘人所設的原理而已。羅馬的悲劇是取法於希臘的悲劇，羅馬的喜劇是從亞契加人的樣式。敘事詩更是成立於奴隸的模倣之上的，即以被尊為羅馬最大詩人的威爾吉爾(Virgil 70—19B.C.)而言，他雖則有閑雅的步伐，穿講究的鞋子，實亦不過步荷馬，亞波羅尼亞士(Apollonius 295—215B.C.)的足跡而已。抒情詩人亦未發見什麼新鮮的使命，歷史家亦然，文藝批評更不能逃此運命了。

既無獨立的文藝，做文藝批評之機會亦因而不多，即有自然也祇是削弱批評的性質的。雄辯勸說之於羅馬人，其重要不減於希臘人，甚或過之。以此之故，教授修辭學者輩出。在形式上看，羅馬修辭學似遠盛於希臘，然實質上則無若何的進步。因為在希臘凡立於社會的高位者非真正雄

辯家不可。而羅馬則不然，身分地位是可以金錢買來的，他們沒有那樣熱心去學雄辯術之必要。企圖設修辭法的新規則之文學的努力，以是之故亦不復可見。這也是文藝批評不振的一個理由。雖然如此，文藝批評尙能於雄辯術上保其餘脈。不是件怪事嗎？事實上，文藝上的批評或談話，在羅馬是屬於雄辯術的一部的。如希塞羅（Cicero, Marcus Tullius 106——43 B. C.），如普里尼（Pliny 23——79 A. D.），如昆體利安（Quintilian 35——97 A. D.），且視文學爲雄辯家的練習舞台與雜誌，爲雄辯家公餘之暇娛樂的一種手段。如威爾吉爾這樣的詩人，亦律之以修辭學者的規則，以修辭上的法則去評隲其用語法之善惡，像這樣愚頑的思想，在當時視爲當然的流行。

這樣的結果，真的文藝批評，遂不出現於羅馬。這裡只就比較見重的二三文藝批評家來說一說。在羅馬初期第一可以注目的是希塞羅及霍萊士

(Horace 55——S.B. C.). 希塞羅是雄辯家，政治家，又是文學家，希臘文學造詣頗深，最善利用其文學於自己的辯舌，又以此為基礎而著的關於修辭學的著述亦有數篇，然這不是以雄辯的見地去看，若在文藝批評的看法，殊無甚價值。『雄辯術』(De Oratore) 是他的著作之一。『他以師傅之組織為基礎，更參酌伊索格拉底士，亞里士多德等希臘諸名家之說，更以大雄辯家自身的經驗為材料以立其說。故其修辭論之趣味，在於其學說與實行的對照。此書的大部分，自當時的三大雄辯家，克拉薩士，安東尼士始，以及英雄希薩及其他希臘歷史上有名的雄辯家數人，會於克臘薩士的別墅，於修辭學說上下其議論，更加上自己的持論，以示其弟子昆塔士者。讀之頗有觀壯大的戲劇之趣，使人有羅馬的思想人物的精華已粹於此之想。然而他修辭學者的偉大却不如他雄辯家的偉大。他說完全的雄辯家應為完全的人。這是總括他修辭說全體的思想。』(五十嵐博士著『新文

章講話一

霍萊士原是詩人，他以書簡及其他的形式發表了許多關於文學及人生的意見。其中書簡之一的「詩術」，被視為說文學批評的原理的東西，給了後人種種深刻的影響。雖說是原理，却不是組織的，有條有理的說明解釋起去的理論的東西；而是關於文藝上種種原理的，造詣很深的思考，包在穩厚的詩的霧圍氣中表現出來的一種感想集。以今日的話來說，他是文藝雜話，最好的文藝雜談，英國風之所謂「隨筆」(ESSAY 隨筆)最雕琢的「隨筆」。例如他寫一切藝術皆須有純一的存在說，「假令畫師以馬頸接於人頭，集取各種動物之四肢而付與各色不同之翼，如是，上身窈窕的美女，及觀其下體到為可怖之魚時，則被招而觀賞此畫之諸君，為友人故，果能禁其可愛嗎？」，看這一節，可以理解上文所述的了，這本「詩術」此外尚有一特色，即以文藝論為緯，以人生教訓為經這點是了。這是實行

的羅馬國民自己的反映。

於奧格斯塔斯時代占頗重要的位置的批評家塞涅加 (Seneca, Lucius Annaeus 54 B. C. — 38 A. D.) 普通稱他爲塞涅加·迭·竊爾達，爲知名的修辭學者，關於修辭的著述有『論議』(Controversies)一書。是論雄辯術之技巧的方面的。同時也是當時修辭學的歷史。殆到白銀時代，在羅馬的批評家中，可謂爲達到最完成之域的昆體利安遂嶄然露其頭角。他的『雄辯術系統』(De Institutione Oratore) 被視爲拉丁世界產生的，最充實的，又最聰明的批評文學的適用。而且使他能與亞里士多德，及朗基納士立於同等地位者亦以此書。『雄辯術系統』是表現赫爾梅果拉士以來學者的修辭學最完全者。他說，雄辯是凡百學藝，修養的究極目的，學者的精神上，道德上，一切的修養，不外想造成雄辯家而已。本書的第一卷，說是出生至學修辭學的預備教育，在末卷說成雄辯家後鍛鍊人格的工

夫。其所說的該博精緻之處，載自荷馬至塞涅加。希臘羅馬的主要作家的評論，而加以縱橫的批評。然大體上不過結合羅馬與希臘的修辭學，殊無出亞里士多德之外者。所不同的，為在亞里士多德，比較多是形式的，及昆體利安則加上了非常濃厚的道德色彩而已。

繼昆體利安者，有文法學者格里亞士(Gellius, Aulus C. 150A. D.)，同文法學者馬克羅比亞士(Macrobius Q. 403A. D.)及以註釋威爾吉爾得名的塞爾維亞士(Servius, Marius Honoratus C. 403A. D.)。稍後又有馬爾潛納士·加白拉(Martianus Capella Q. 450A. D.)等出，然卒無出昆體利安之右者。這樣，羅馬的文藝批評，唯走於關乎修辭法及文法論的，學究的研究而已。這傾向，經過黑暗時代，繼續至十三世紀，迄戴白拉特(Eberhard 1200?)的『拉比林達士』(Labyrinthus)，格蘭特(John of Garland 12th cent.)的『韻律法』(Art of Rhythmica)等的韻律的研

究流行爲止。

修辭學之所以重見的理由雖如上述，修辭學者之爲社會所尊敬不一而足。教師之職至簡斯巴希安帝之時遂爲公職，殆馬加士，奧列流士帝時代在雅典爲此而組織的學校已臻完備。當時，修辭學校有二講座，一是純粹技術的教修辭法，謂之索斐士特式修辭學；另一是應用於法庭的修辭學，謂之政治的修辭學。教前者的附與對於雅典青年的裁判權，或免其租稅，享有種種的特權，因此，其中有極豪華奢侈者。如一個索斐士特，名波列孟者，每旅行必從以無數的奴隸，家畜，馬，犬等的行列，而自己乘非常華貴的馬車。亞多利昂御銀轡之馬，美服裝，飾高價寶石，現於講堂。觀此二例，即可知修辭學者占着如何高的社會地位了。

七 羅馬文藝批評的特色

尙空想不如尊實行，創規則不如從規則的羅馬國民性，使文學完全成爲古典主義的，同時，使文藝批評完全爲正統派批評。合乎此標準者悉爲古典主義的文學，即優秀的文學；不合乎此標準而含有什麼創意的文學皆視爲異端的文學。這恰似後世英國的正統派批評家之攻擊柯爾律巴的新韻律形，或法國的正統派批評家攻擊魯俄的新文學。然而這批評是得當出的時與地而表現的批評，不能不說是依古典文學的條件所必要的東西，尤其於文法及修辭方面幾近完全之域的研究，確實了文學成立的基礎，其功績是不可沒的。

又羅馬的文藝批評必然的結果，由中世之末至文藝復興期，擬古主義 (Archaism) 及文飾主義 (Euphuism) 的文學上的新樣式，擴傳到歐羅巴主要諸國，其各自的價值又是值得注目之一點。此批評樣式由文藝復興期至十七八世紀，移植到英國，較之其他各國，更見優良的成果，這也是值

得注意的。如上所述，在法蘭西自然也傳入了這個傾向，但這可說是希臘的性質的，與見於英國者頗異其趣。由此觀之，可以說英國適於受入羅馬的東西，而法國則是最宜培養希臘的土壤。英國國民性與羅馬古典主義，法國國民性與希臘古典主義不是有不可分的關係嗎？

第二講 文藝復興期的批評

一 中世時代的批評

文藝復興期始於何時，中世時代終於何年，我們想如聽時鐘的聲音那樣分明的知道自是不可能的。不過依歷史家普通的定例，則以第十五世紀的中葉，即一四五三年東羅馬帝國的滅亡為中世紀之終，文藝復興之始。由是年上溯迄第五世紀之中葉約一千年間，這是中世紀，別謂之為黑暗時代。一說起文藝復興期就令人想到新鮮的朝，說中世紀也令人聯想到暗澹的黑夜。這人為的區別固然不能成立，然自成的區別似可承認的罷。

中世黑暗時代，由文明史的立場看，是基督教的大權威覆被一切的時

代，是希伯來主義思潮的勝利時代。法王之位高於帝王，教會振絕大的權力勢凌政廳。法王與教會，不但司靈的救濟與社會的制裁，且干涉學藝，工業，以至於耕作。收人民生死的精神的物質的兩個權利於一手。是故不從教王與教會所規定，則不能生活。無論學問，宗教，道德，^凡凡教會所規定者，不許你越雷池的一步。個人的自由，人類的欲求的證券絕對不能通用。但若執有教會制定的證典却是第一安全的。在這樣的時代以自由創造為基調的文學是談不上繁榮的，而且文藝獨創的見解也不想生長。不過由文藝的立場看，中世時代是頗重要的時期，與由一般文化史上所看的重要仍沒有變。

在大體上，可以說文藝是完全失去信用了。在這聖經是文藝，是宗教，是政治的時代希臘羅馬的古典是所謂異教的，繙讀與研究自然是不許的了。其反對的理由大略似由於下述的四點：第一，是在文學非真實的

立場。這本是柏拉圖所曾主張的見解，到中世紀遂再被復活利用了。神學者特爾塔利安(Tertullian 155——230)在他的『觀察』(De Spectic)中，謂真理的著述家(神)憎惡一切的虛偽，凡不真者皆是姦通。他們是這樣的排斥古典文學，而代之以聖經，及教父傳中他們所謂不偽的真正的，簡樸平明的真實。

第二是由道德的標準反對文學之說，這也是見之於柏拉圖的荷馬評中的文學觀，在中世似是很盛行的。第三是心理的反對，此亦柏拉圖之所說，而為特爾塔利安所繼承，謂神命我人靜心與精靈交通，而文學，尤其劇文學則攪亂我人的精神，因此有反對文學的必要。第四，是由功利的見地，謂文學於實生活上對人無什麼用處，不但不能導我們於實行，且令我們習於怠惰。這等思想，在中世時代，殊為強固。

這樣的思想，既橫行一時，故自由創造之文學不生，新文藝批評亦不

現。然而文學及其批評畢竟是人類內心的自然發動，雖欲抑而不能抑的活動。故在中世紀，如上述的窮屈的範圍之中亦有文學與文藝批評之存在。不過文學是基督教文學，批評是距審美批評很遠的道德批評，僅僅保住文學的命脈而已。在道德批評之中，表示中世的特色特別鮮明者為文學之諷喻的解釋。這是詭辯學派，及犬儒學派先後用來解釋神話的方法。據犬儒學派的哲學者說，如赫拉久利士及塞壽士等英雄，不單是征伐怪獸或巨人的勇武的征服者，而且是戰勝人類的惡德與情火的古代聖人的象徵，隨着時間的進展，他們遂成為異教聖者的典型。殆後這解釋法轉用於舊約聖經的故事，出現其中的人物被解釋為表現神魂種種道德的爭鬥。最初組織的應用此解釋法於異教的神話者，為傅爾簡察士(Fulgentius, *Traktus planctus ades C. 6th cent.*)，在他的『威爾吉爾的解說』(Virgiliana Continentia)中，『竊伊尼特』是寫人生原本的姿態的，而竊伊尼斯之旅，成為人類一

切進步的象徵。

自是以來，諷喻法遂成爲普通的文學解釋法。裴脫拉爾卡(Petrarch, Francesco 1304——1374)做傅爾簡察士而解釋『竊伊尼特』。這方法一度認識以後，其應用益爲複雜，格力果利大帝於聖經附與文學的，諷喻的及道德的三個意義，稍後第四個意義又被加上，譬如但丁，對於其『神曲』好像是要求着文學的，諷喻的，道德的，及神祕的四意義。這解釋法是由倫理，宗教之點是認文學，而不與文學以獨立藝術的地位。在這種的思想之下，文學不過成爲被民衆化了的一種神學而已。裴脫拉爾卡，波卡齊奧(Boccaccio, Giovanni 1313——1375)亦皆視諷喻爲文學的經緯，然他們謂神學纔真是文學之一形式，用此逆說以訂正中世的見解。他們主張聖經本來是詩的東西，基督自身大部分描說了詩的映像。

波卡齊奧的“De Genealogia Deorum”據說是由近代世界的詩人，

「他自身的爲藝術的詩」之最初的擁護。不過波卡齊奧的想像文學的是認，主要的還是基於一般的中世主義的。詩人的職能，在波卡齊奧的見解看來，還是於美詞麗句的衣裳之下，隱置實際真理的呢。

中世之終至文藝復興期之初所出現的人文主義者的見地，更帶實際的性質。諷喻的解釋，經過文藝復興期尚繼續着，例如曼求安（*Martianus*, *Battista Spagnuoli* 1448—1516）下詩的定義，較從來尤服從嚴密的韻律法則，且謂於寓言之文學的表現之下。應隱置根本的真理之文學的形式。後之作者，遂視此文學的解釋爲逃出反對文學的道德的唯一出路。所以布魯尼（*Bruni*, *Leonardo* 1369—1444）在他所著的“*De Studii et Literis*”中，說當我們讀荷尼士，代特的故事之時，雖感心於詩人的天才，然所寫的事情殊不與吾人以道德的銘感。這意思是說我們知道是寫成功的東西時，是不會得到什麼道德的感銘的，故文學當從藝術家的成功上判斷，而

不應由道德家之效力做成的。這明明是文學之審美的解釋了。

更說到嚴密的文學擁護說，有基於霍萊士在其『詩術』中所述的根據而嘗試的。由奧格斯塔士時代迄文藝復興期，這本『詩術』無論在什麼時代未會有被人忘記過的，在六世紀之頃，有西班牙的神學者伊季多爾(Isidore 560—636)，在十二世紀頃有莎里士伯利的約翰(John of Salisbury 1120—1180)，在十四世紀有但丁，或則舉名，或則引用。霍萊士如上所述，主張文學詩歌的教訓與快樂，更指出文學的價值因牠是歷史上的文化要素。其『詩術』的一節，有如下的幾句。

據說神官而為豫言者(指詩人)的奧爾夫斯曾使森林中的居民不再殺人，使脫離樸陋的生活。又因是而馴服猛虎與獅子，特柏的創設者昂佛盎以琴音動頑石，以其有魔力的言語運其所欲運之石。這樣的智慧，用於區別公財與私財，分神聖與不潔，戒無定之雜婚，定夫婦

之權，造城市，刻法律於木皮等。那末，譽與名必從豫言者之歌人與其詩而來了。

這古代的詩人的職能觀念，實是很古的東西，早已見於亞里士多德渥士之中，今如再生於文藝復興期的批評，即在今日，文學之理想主義的解釋者，亦往往取此見地。人文主義者初時所想的，爲這文學之倫理的文化的職能。因爲行爲是一切研究的試金石，故文學的價值亦視其能導正當的行爲至如何程度而決定。所以，布魯尼說詩歌是非常尊貴的知識的傾助，是使人向上的快樂的源泉，璧柯羅密尼(Piccolomini, Alessandro 1508—1578)在所著“De Liberorum Educatione”之中，斷言重要的問題，不是詩是不是可以輕侮的東西，而是應當如何利用詩人，詩人爲稱讚德義，非難惡德，而描寫的一切是應當受歡迎的。他很明白的答覆了自己的設問。更進而說明人文主義者們說文學之神聖的起源，說文學爲一切偉大的人們

所稱讚，或其作者如何為帝王貴族所愛護，種種的事實，而為文學方面的好友。

由中世之末至文藝復興之初，其間有關於文學詩歌的兩個相反的傾向。一方有對於古代文化，對於示文化的一相的詩歌，表現人文主義的尊敬之念的傾向；他方是表現不但與中世的傳統，且與初期的基督教相結附的，近於禁慾主義的清教主義的傾向。這兩個傾向，於最尊的形式，一方為人文主義者頗利季亞諾 (Poliziano, Angelo 1454——1494)，他方為道德改革者薩倭納羅拉 (Savonarola, Girolamo 1452——1498) 所言表。在第十五世紀終頃所著的他的“*Silvae*”之中，頗利季亞諾正如波卡齊奧在其「但丁的生涯」所嘗試，考察詩歌之神的起原，其次做霍萊士說詩歌與人的高尚的影響，與於文明進步之一般的效果。然後進而一瞥詩歌的進步。在這意義上，他或者是著近代文學史的最初一人也未可知。在第二第三卷神格化

古代的詩人而爲之說，特推荷馬爲古代最大的賢人。然簡直未見有由審美的價值上看詩歌者。此其所以始終爲人文主義之代表詩人罷。

反之，文學之清教的解釋，薩倭納羅拉在他所著的『知識的分類及效用』(De Divisione ac Utilitate Omnium Scientiarum)中嘗縷述之。他由基督教的立場看一切的文學，應其重要的程度，有效的分寸而分類之，置文學詩歌與文法理論於同列。由此中世的分類，他的文學觀頗有見到之處，他攻擊詩的濫用，而未嘗非難詩歌的本身。然中心不寬容想像文學却是很明白的。他正如一切時代的改革家，暗懼想像作用之自由發動呢。他之所以使詩與論理相關連，就是因他想到由藝術中排除想像之不可能。他藝術觀的根柢，完全是得自湯麻士·亞葵納士(Aquinas, Thomas 1225?—1274)的。不過說到作詩法不可與詩的本質混同的時候，却與亞里士多德更爲接近。這個區別，又成爲他擁護視爲詩的最高尙神聖的形

式的聖經的議論。依他，詩是與哲學及思想同等的。然不肯寬容低級的詩歌之點，頗似由理想國裏追放詩人的柏拉圖。他最不喜模倣古代的詩人，他否定牠的優秀性，蔑視牠的功利性。革命家的他，實際上是一個對於爲人文主義者。所「異教化的文化」之宗教的反動家。但抵抗他的力過強，而成爲他理想的文化之基督教化之力終衰，象徵古代異教文化再生的人文主義與象徵科學藝術的近代精神的發展之合理主義遂成爲支配將來數世紀間文學的力。然薩倭納羅拉及頗里季亞諾不過示人以近代的文藝批評尙未開始而已。因爲在對於否定詩的真價的議論未有合理的解答出現以前，純粹的文藝批評，無論在如何的意義都是不可能的。而此解答祇由文藝復興期的亞里士多德的『詩學』的復活表現了。我們在上文時代的概說一章，說文藝復興期批評的一特色爲古典的者，就是這個意義。現在順便在這裡再指出一個特色傾向罷，這特色傾向就是浪漫的。不過這方面爲前者勢力所遮

蔽，真能發揮其生命者是成爲華慈華士，柯爾律已的時代以後的事。在這里僅簡單的說一說這浪漫的傾向及特色已暗中由中世時代醞釀着罷了。

二 自由創造的批評的端緒

不能自由閱讀希臘羅馬的古典，而祇以基督教的聖經消磨學者的生涯，我們試一想像這樣的情形那是多麼煞風景的生活呵。人不是單以麵包爲生的，修身教科書究竟不能滿足精神的欲望，非從什麼地方尋個出口不可了，中世的人們對於希臘羅馬的古典已經不顧，而在各地的民謠中，各地的故事中，或民衆的抒情詩中尋找藝術滿足的對象。這些藝術的表現，爲民族的意識之勃興與發達所促進，且與各地方各國語的獨立相俟，能夠離開希臘羅馬古典的法則，發達而爲自由獨特的藝術。就中，中世封建社會的機構與其經濟組織之必然結果所產生的騎士故事，尤其顯著的發達。

例如以亞力山大大帝為中心的，以希薩為中心的，關於沙列曼大帝的，或亞薩王周圍的事情等，各各發達的地域不同，而各構成內容形式兩皆獨特的故事。

現在再看這些中世時代暗中發達的文學的特色，如果稱以都會為中心而發達起來的希臘羅馬文學為都會文學，則這些由各地方發達起來的可謂之為地方文學，希臘羅馬的文學多帶貴族上流社會文學的特性，而中世的文學則多帶新興階級，即武士階級的性質。前者重形式法則，後者則以自由奔放為生命。又前者於都會言語有權威，後者則於田舍語言有強味。前者是墨守舊法，拘泥形式，而後者是自由創造，不則不律。

欲解釋這樣的新興文學的特色傾向，與使其完全發展進化，以從來希臘羅馬的古典法則到底是不可能的。無論如何非待新的文學論不可。應此機運而出現者，實為浪漫的批評之先驅的「自國語」(De vulgari Eloq-

Et cetera)。此書出自何人之手尙未能確知，然普通則謂爲但丁所述。在一般的文學史，差不多沒有注意到牠的，然於其與希臘羅馬的古典主義全無關係，依新的自由創造的原則而着浪漫主義批評的先鞭這一點上，對於文藝批評史是很貴重的資料。故依據聖瑟白利的『批評史』之所說，簡單說明牠的性質與特色。

但丁在他的『孔維陀』(Convito)之中，說他自己在別一地方會充分論過拉丁語及自國語的問題。所謂別一地方者，就是指『自國語』的事情。又波卡齊奧在其『但丁的生涯』中說但丁近死時著了這書。其所陳述，曾爲歷史家維拉尼(Villani, Giovanni 1280—1349)所實證。依這些各人之所記，知道是用拉丁文的散文所寫的，由二部而成，其後我們即無所聞。在一五二九年有詩人兼戲曲家特里西諾(Trissino)者，在維仙札出其意大利譯。於一五七七年有加柯波·柯爾賓涅利(Jacopo Corbinelli)其

人者，在巴黎發行拉丁文的原本。他所用的，數世紀間以爲是獨一無二的原稿，同一八四〇年在格勒諾布路所發見，一八九二年發行者，似是相同之物。然此外初期的原稿尚有二種。其一是屬於特里華爾吉館者，在年代之古言之，與格勒諾布路者同，不是一四〇〇年以前的東西。其一是在華德康宮殿者，這個的年代較新一世紀云。

第一卷所述的以言語問題爲主，至第二卷遂觸到文學的本身，至少是關於中世初期占文學中最重要的部分的詩歌。但丁最初述自己的抱負。謂我們很自然的跟乳母學自國語，而羅馬人即教我們學叫做文法的第二的語言。然自國語既然更自然，更高尙，還是先自自國語學起爲佳。在這里，我們可知言語改革者文學改革者的抱負。他從言語的起原說起，說祇有人類被賦與說話的職能，從而牠的媒介物的言語生。世上最先開口者普通都說是夏娃，然髮鬚是男先於女。也有以爲與其說是因前者比後者聰明，毋

寧是愛嬌者。他更進而一瞥歐洲的言語，而分之爲三類。卽條頓尼克·斯拉夫尼克，與赤拉尼安或韃靼及羅曼斯。其次悉述羅曼斯，漸及本國意大利語，研究各地方的特色，而舉出總括的特色四，其適於文學者謂爲明透的語言。(Illustrious Language)。依他的意見，這纔是最良的語言。故文學非用明透的國語表現不可。

第二卷 如上文所講過的，卽所謂他的文學論。內容主要的問題，第一是適宜於明透的國語表現的主題是什麼呢。這就是戰爭(Salustorwar)，戀愛(Venus or Love)，及道德美(Virtus of Moral Beauty)。其次由內容論移到形式論，他提出明透的國語詩的樣式是什麼的問題。他舉的是抒情詩，(Canzoni)民謠(Ballades)小曲(Sonnets)等，而以抒情詩爲最好。他關於一般詩的定義，是『排置成音樂之修辭的假作』(Fictio rhetorica in musica Posita=Rhetorical fiction set in music)。這

明是爲區別散文與詩而下的定義。廣義的解釋了坡篤曲麗 (Poetry) 的。此外關於詩的理論可聽之點亦不少；惜不能在這里一一說明，僅就全體的特色概括的一說而已。

第一是變換文學的標準語。以前是以希臘語拉丁語爲文學上的語言，現在則謂最適宜於表現文學者爲自國語。所謂自國語即宣言各國民所有的各國語的獨立。第二，爲意大利獨特的文學，也就是促各國民獨特的文學的興隆之點。第三，材料，不單古代詩，新的有如德國的敏涅金加（吟誦詩人）等的東西，意大利各地的民謠等，雖非完全，然大體總算是逃出了古典的詩歌論的影響的，真構成了獨特的文學論之點。第四，於自由創造的批評著了先鞭的事情。第五，從來的文學論多置重敘事詩，此則置重敘情詩之點。凡此諸點，皆帶近代批評的意義，視爲近代批評之萌芽是不錯的。不過這近代的浪漫的批評，依理至文藝復興期當見燦爛的成果的，然

不幸爲古典主義的復活所壓倒，僅於莎士比亞作中之斷片語得見實際上的此種的批評，尤其於第十七八世紀新古典主義時代，簡直被拋到問題之外去了。然此不過是牠的蟄伏期罷了，正惟其蟄伏期是這樣長，到了第十九世紀初頭纔開了美麗眩目的花呢。

『書籍這東西之久不爲人所知，發行之後猶不爲人所注意者，大抵是因爲遭了誤解，或簡直不爲人所理解，是無疑的。一部分與過於早熟實有關係。在近代文學的大門邊，但丁完了他這部分的建築之事，又豫想在建造中的房子的敞麗的各室已能出入的一切人們或許多人們尙未知道的方法，而依了這方法的。』聖慈白利說。但丁生於中世，而心則是近代人的心，這不但於『神曲』爲然，即於文藝批評亦莫不然。

三 文藝復興期批評的概觀

文藝復興期批評的第一問題，是承認文藝的本身。中世時代非無審美意識或批評能力，也不是被切斷了，如上文所說，然而，在宗教家教育家固不待言，即有批評能力的識者猶且不信用文藝這確是事實。文學之被尊重，不過以之爲道德的從僕，神學的家臣而已。換句話說，批評想像文學，不以文學的標準，而是以假借的標準的。假如詩歌受着尊重，那就是因爲道德的要素，不然就是因爲宗教的效果。這誠然不單是中世時代所有的現象，即在何時何國亦可得見的，但於中世時代，傾向特烈。因此，文藝復興期批評的職能，第一要緊的是再建設文藝之審美的基礎，再確認希臘文化的教訓以爲其手段，與及於人類生活與藝術的世界，恢復美的要素應占的正當的位置。

四 意大利的批評

關於參加這運動的初期的意大利學者，宗教家及詩人等，在上文已多少講過一點了。不過他們尚未至闡明文藝獨立的意義。真能闡明這意義者，是自亞里士多德的『詩學』再被發見始。最可怪者，為亞里士多德的『詩學』，直至第十五世紀末，竟誰也不把牠當做問題。霍萊士其他的古典，有時還會被介紹一下，亞里士多德則久埋於『無智的暗蔭』之中，現在為偶然的事情而被發見，一時竟傳播於意大利詩文人之間而成功一大勢力。

在亞里士多德的『詩論』中，為人所特別重視者為模倣的根本論。這就是說，在詩中所發見者，不錯，是在自然人生的模倣，然却帶着較平凡的現實更高尚的性質。也就是說，詩，不以描吟各個特殊的事物，而以描吟着逼的事物為目的，不以描寫事實上有過的事物，而以描寫或者有過的、或將會有的事物為目的。約言之，即詩之目的，不是特殊事件的事實

，而是永遠的真理之描寫——這理論。以區別實際的真理與理想的真理這思考的方法，斷定詩的職能單在於描寫理想的真理，這可說是正確的給了近代批評的建設一塊基石。意大利的批評家，比甚麼都要緊的是借他的藍本來樹立自己的見解。然亦非此外即全然不用藍本的。他們不看過霍萊士柏拉圖的支障也是事實。在達尼竊羅 (Daniello, Bernardo fl. c. 1530) 的『詩論』(Poetics) 霍萊士的分子成爲詩的擁護的基礎。達尼竊羅做霍萊士說詩人是生活術的創業者，普通難以爲是哲學家，實則以詩人爲當。哲學家是乾燥無味的，而詩人則教人快樂。這說爲詩吐了不少的氣焰。明塔爾諾 (Mintarno Sebastiano fl. c. 1569) 亦於其所著『詩人』(Poeta) 中，受霍萊士的暗示而當詩的擁護。他以非常功利的見解解釋詩，謂詩包含着人間學問一切的形式。又當時的批評家爲說詩的效用，對於柏拉圖從他的理想國裏放逐詩人的理由，很着急的替他諒解。如達尼竊羅與達騷(

Tasso Bernardo 1493—1569)，斷定柏拉圖不是反對詩的，祇對於詩的濫用加以非難而已。據達騷以爲從理想國放逐者祇是不純潔的婦女態的詩人，據達尼窩羅則說明祇有最不道德的悲劇詩人，特別是猥褻的喜劇作家纔會遭遇這樣的運命。如明塔爾諾與佛拉加斯陀羅（Fracastoro, Teronimo 1483—1553）更由哲學的根據答辯柏拉圖的反對。此外，如『詩論』（Poetica）的著者卡斯鐵爾維特羅（Castelvetro, Lodovico 1505—1571）、如史卡立加（Scaliger, Julius Justus 1540—1609）、或依亞里士多德，或依霍勒士，或依柏拉圖，務欲認識詩歌文學之獨立的價值。於是在文學家批評家之間，無形中成功了像文藝批評規則樣的東西，而各人亦自然遵奉牠。聖慈白利要約之而述之如次，這是給欲知意大利文藝復興期批評的概觀者最好的暗示。

『關於詩的最高尚而抽象的問題（這是不可忽視的）亞里士多德實其

指導者。然亞里士多德所意義者，照其原來的解釋其理未必即能自明，故有時有補足之必要。詩是自然的模倣。然這模倣必依於描寫如實的自然；或依於雖並不真有，又實際上決未嘗有，但從自然與理性的法則而創造行動的事物，始能實行。詩人不是公衆的障礙者，恰恰相反。」

受了但丁的刺激而起的關於確立自國語文學的研究及批評，已爲上述批評家及詩人所嘗試。不過或者因他們感覺得以現代詩人的作品爲研究的材料，建設自己的詩論不成一種高級的事業罷，在這方面竟不見顯著的發展。這自然是另有別的理由了。如上所述，亞里士多德在十五世紀中葉前後被發見後、同時，他的勢力即異常顯著，至第十六世紀中頃，亞里士多德遂成爲文藝上的獨裁者了。當時批評家的權威史卡立加幾把他當作偶像。後來，亞里士多德的影響且成爲特連脫的會議的問題。因此，在亞里

士多德的主義之上竟加上了奧加特力主義的教義同等的權威。他的勢力，不單在意大利，繼且支配歐羅巴全土，終至於產生了新古典主義。以承認自國文學的權威而出發的浪漫主義批評，在這時代未見充分的發達，自是當然的事了。同是文藝復興的一個特色，抬頭起來的合理主義之逐漸得勢，致令浪漫主義批評之足爲之笨重，亦是易見的道理。繪畫，彫刻，建築，與及故事，與開着幾乎近於驚異的芳香的想像之花的藝術世界爲對象，這又是如何規則整然的藝術之幾何學的世界呢。

五 法蘭西的文藝批評

卽在中世的黑夜之中，法蘭西還是法蘭西。『頌德的歌』，『羅蘭的歌』，『奧加桑與尼可列特』，與其他芬芳的白百合花似的抒情詩，表現地方情調而宛然地開着。一旦接觸了文藝復興期的清新的芳晨的空氣，

將是如何的醜態惱人呵。這樣的一個想像會發生於任何人的心中罷，然而文藝復興期的法蘭西文學，却孤負了這個想像，她只表現了一個莊肅的新家庭主婦的姿態。與其相關連的批評，自然也只是收拾得整整肅肅的罷了。

因人文主義者的古學研究，法蘭西的文學及思想，自第十五世紀末葉，已經射出一線的光明。然新興法蘭西文藝，却可說是自第十六世紀初『七文星派』(Pléiade)的誕生始。七人之中如杜·柏爾萊(Du Bellay, Joachim 1524——60)、朗薩爾(Ronsard, Pierre de 1524——85)等是一般所知道的詩人。杜·柏爾萊於一五四九年發表『法蘭西語的擁護與釋明』(Defense et Illustration de la Langue Française)，在法國文學史上開了一個新紀元。

柏爾萊此書未出世以前的批評界，甚至如七文星派，其研究始終未出

形式改造的一步。用語的構成，新韻律的創造，不出古典文學模倣的範圍。然自杜·柏爾萊的『擁護論』發表以後，法蘭西的文學運動即向新的方向出發。直接間接，曾盡力於此新運動的批評家，杜·柏爾萊之外，尚有二人。一個是意大利的史卡立加，以他的『詩論』，一個是倭葛朗（*Georges quelin de la Fresnaye, Jean 1535—1607*），以他的『作詩法』。如果『擁護論』是最初將古典的理想探入法蘭西文學的，則『詩論』是表示採用亞里士多德的原則於法蘭西批評的，『作詩法』可視為第十六世紀所蒐集承認的批評觀的總賬。杜·柏爾萊的『擁護論』的目的，如他的表題所示，在於擁護法蘭西語，如何能夠使之更近於尊嚴與完全，示這等的方法。法蘭西語非達到完全之域不可，只有模倣希臘語，拉丁語是能夠成功的，這是杜·柏爾萊的信念，他在第一卷中說述證明牠。在第二卷答覆基於拉丁語的模倣，如何能使法蘭西語達到完全的實際問題。結局，『擁護

論』雖是言語學的論究，而此論究是爲法蘭西人，爲法蘭西語而作的，與但丁在『自國語』之所爲實有相同的價值。至於『擁護論』是受意大利文藝批評影響的自不待言了。

亞里士多德的『詩學』之影響法蘭西的批評卽自此時始。在柏爾萊的『擁護論』中，舉着牠的名字，但無所徵引。在他以前卽名字尙且沒有提過的呢。在儒拉森士的一五三一年二月二十七日的書簡中雖提及其表題的名稱，但關於其內容却一點也沒有說到，因爲發行及其他的關係，『詩學』之能夠跳入法國文藝界而與以影響者，實在『擁護論』出世以後。然其影響則非常之急激而廣大，於一五七二年的某記錄中，已見有『於詩學上偉大的亞里士多德』之語。『詩學』中的悲劇論尤其與見於史卡立加的『詩論』中的演戲論相互爲用而演了古典化法蘭西戲曲的任務。然其真實的任務的效果，不到第十七世紀是看不見的。

許久以前已經起稿，直至一六〇五年纔發行了的倭葵朗的「作詩法」，在此書中我們可以看見亞里士多德，霍勒士，維達，明達爾諾等的古典，與意大利的東西，成了很好的模特兒，而且知道這是牠的源泉。郎薩爾的弟子，七文星派最後的代表者的倭葵朗，如是遂成爲輸入意大利批評的概念於法蘭西文藝批評的第一人。

看當時法蘭西的文藝批評，與意大利的批評相較反多帶實際的特質。法蘭西的文藝批評爲應大的文藝運動而被創造。且歷半世紀之間不失與此運動的關係，常以種種實際的方法盡其對此運動的任務。詩人自身，爲辯護自己的詩作，或爲是認自己的主張，寫詩的批評。演劇的批評，大部分是由作劇者自身試作的。第十六世紀的法蘭西的創作的能與批評的能之相互作用，是以前所不得見的顯著的特色。不過沒有批評上的理論化也是事實。這不如說是入第十七世紀以後的事業了。

這雖然是文藝復興期將終以後的事，法蘭西的文藝批評加入了一個浪漫的要素是不可輕輕看過的。這是原因於西班牙演劇的輸入。第十六世紀的法蘭西演劇，不過原原本本的模倣意大利人由塞涅加借來的規則整齊的模型而已。然而至第十七世紀之初，法蘭西由意大利的古典劇轉向西班牙的浪漫劇且隨着變更了牠的模特兒。就是說受了西班牙劇影響的哈爾德（Hardy, Alexandre 1560——1631）的戲曲『蒂亞節奴與卡里克里譏之戀』（Les Amours de Theagene et Cariclee）已上演了。此外並加上意大利的田園歌。可見第十七世紀之四分之一世紀，浪漫的傾向已相當的濃重了。

以理論的體系與西班牙的浪漫劇者，爲“*Ejemplar Poetico*”（1606）的著者莊·德·臘·桂華（Juan de la Cueva），與“*Arte Nuevo de Hacer Comedias*”（1609）的著者羅普·德·維卡（Lope de Vega）。這兩

人的根柢皆為古典主義者，其理論亦然。但又為樹立國民劇呼號的愛國主義者。莊說：「劇場應模倣自然，應令人快樂。詩應模倣意大利人，然應令正統的，然而嚴正的批評家滿足」。羅普·德·維卡又主張亞里士多德的法則是唯一真實的法則，不是拒絕一般的應用牠者，而民衆要求浪漫的劇，能與此要求以滿足者非劇作家莫屬。他又說：「我進而從以博大衆的稱讚為唯一目的者所想出的技巧而作喜劇。如果為這樣平凡的東西費了金錢的是民衆，有甚麼理由不給民衆以其所欲呢。」

法蘭西的作劇家，於實際方面模倣西班牙劇，於理論方面倣西班牙的理論家，以致力於作品的辯護。哈爾德然，法蘭索亞·奧節爾 (François Gier Fl. 1760) 亦莫不然。如是而浪漫劇得勢，在某程度上，有歇止古典劇進步之觀。然而如上所述，文藝的大道還是古典主義，自由奔放的浪漫劇尚未至花開爛熳之時呢。在另一方面，古典的傳統，以以下的三理由

益遂堅實的發達，終進至新古典主義的極峯。第一個理由，是對於七文星派的馬列爾部 (Malherbe, Francois de 1555——1628) 等的反動。他立置重詩的形式與格調的學說。對於七文星派之由古典，意大利語，西班牙語，地方語，及古浪漫新採取各種的言語，試擴大法蘭西文學之詩的表現的範圍，馬列爾部則與之相反，他想由法蘭西語除去一切擬語，新語，拉丁系語，複合語，及地方語等。他的理想是法蘭西新古典主義的理想，他的嘗試正迎合好本來，妥當，明晰，調和的法蘭西人的性格，所以他著著成功了。

第二個理由，是第二次意大利古典主義的流入。於此期輸入意大利的批評觀念於法蘭西而使之自然化者，為茶伯連 (Chapelain Jean 1595——1674) 與巴爾扎克 (Balzac, J. Guez de 1594——1955)。前者輸入意大利的形式上的法則，後者輸入意大利人的批評精神於法蘭西。又當時受意大利

利的影響，技巧的敘事詩異常之發達。此外，史卡立加的演劇論，經過赫昂休士 (Heinsius, Daniel 1580—1655)，再與法蘭西的古典悲劇以影響。到新古典主義去的道路，於是更滑進一段了。

第三的理由，是合理主義的影響，這是在意大利也可看到的現象。此等勢力的相倚相集使世界文藝史上出現了稀有的新古典主義的時代。浪漫主義到處找不到伸展的餘地。牠的窒息真是自然之數了。

六 文藝復興期的英吉利的批評

越海至英吉利一看那里的文藝批評界時，自然也多少看得出文藝復興期的影響，然以地理的關係，國情之相異的原故，文藝批評另有其特別發達的痕跡。英國的批評亦是入文藝復興期以後始確立的。在此以前看不見類似批評的批評。威廉·加克斯通 (Caxton, William 1422—1491) 翻譯

法蘭西的傳奇小說「特雷歷史故事集」，自行印刷，發行之際，添上了自己的一篇自序。普通以此爲近似批評的發言。這實際上是英國批評的嚆矢也未可知，然比之日本最初的文學批評，紀貫之「古今集」的序文，尤爲非組織的了。文藝批評在大陸方面雖久已組織的發達，而在英國則並其型態亦不可得見，殆漸次受大陸的影響，始漸見其形，這不能沒有牠根本的什麼理由的。此無他，國語的發達及獨立之過遲而已。英國至第十四世紀末葉爲止，尙使用三國語言，卽昂格爾撒遜語，拉丁語，及法蘭西語是也。又十五世紀已終，近至十七世紀，在文學方面猶使用英吉利語及法蘭西語二國語言呢。故隨着近代國家觀念的發達，國語的獨立實爲當務之急了。

在批評方面，這意味的批評精神的萌芽先於第十六世紀已可看見。言語的研究，文法的研究，修辭法的研究，進而韻律的研究。此等研究不

如意大利法蘭西的豐饒。然亦自有其特色。英國的文藝批評，第十六世紀及第十七世紀之間，是通過可明瞭區別的五段階發達而來的。第一期是文學之純修辭的研究，始自柯克士 (Coke Leonard Fl. 1572) 的「修辭術」 (Arte or Crafte of Rhetoryke 1524)。其後出者又有維爾森 (Wilson Thomas? — 1581) 的「修辭術」 (Arte Rhetoryke 1553) 這比較柯克士的更是獨創的，使倭頓說這是以英語寫成的批評的最初的書，「體系」。但這時期最重要的批評家却是亞斯加姆 (Ascham, Roger 1515 — 88)。談教育制度，論詩的効用的「校長」 (The Schoolmaster) 是一五六三年至六八年間所著的，他所得於他的友人斯特拉士堡的人文主義者約翰·史慈賂姆，及他的恩師白杜亞大學希臘語講師莊，齊克者甚多，但此書中的批評部分，似是直接受意大利人修辭學研究的庇蔭，然他一方面雖受意大利人文主義者的恩惠，他方面却反對意大利的浪漫的精神。我們常研究

初期的英文學時，不可不知道意大利的文藝復興會與依利沙白朝時代二樣的影響。英詩的意大利化可說是自一五五七年託特爾的『雜纂集』的發行始。在這時候，意大利的影響明明是浪漫的。而意大利人文主義者的影響則完全與此浪漫的精神相反。故亞斯加姆是英國最初的人文主義者。

第一期的英國的批評，始終是修辭的研究。英國的作家們，初以為形式及文體是文學的特殊樣相就是從這時候始的。其結果遂感為英吉利散文的反體構成。

第二期是分類及韻律的研究時代，始於加斯柯英(Gascoigne, George 1525?—77)的『作詩傳習錄』(Notes of Instruction concerning the Making of Verse 1575)。這本是英國最初的作詩法。其次為柏天南(Putterham, George fe. c. 1580)的『英詩作法』(Arte of English Poesie, 1939)——詩的形式，題材，及修辭詞姿最初之組織的分類——；

發音學者巴洛卡爾 (Bullockar William fl. c. 1586) 的『英文法小徑』(Brief Grammar, 1589)——英國最初之組織的文法書——，韋勃 (Webbe, William fl. c. 1580) 的『英詩論稿』(Discourse of English Poetrie, 1586)——用古典的韻律於英詩之最初嘗試——等陸續出現，這時期以言語及作詩法等實際問題的研究與分類為特色。而直接間接助成之者，則為意大利的韻律學者。

第三是哲學的乃至釋明的時期，這時代的代表者為希特尼 (Sidney, Sir Philip 1554——86) 的『詩歌擁護論』(Defence of Poesy 1595)。此外如哈林頓 (Harinonst, Sir John 1561——1619) 的『詩的釋明』(Apologie of Poetrie 1591)、達尼靈爾 (Daniel, Samud 1562——1519) 的『韻律的擁護』(Defence of Rhyme 1604)、培根 (Bacon, Sir Francis 1561——1626) 的『詩論』(On Poesy, 1605)——在『學問的進步』中

——等亦屬於此期。此皆清教徒對詩歌尤其是劇詩的攻擊，及古典主義者對英詩作法乃至韻律的攻擊所激發起來的擁護論或釋明論。於這些詩論的根抵可以看見很多的意大利詩論的影響，故此時期是受意大利批評家影響的時代。

第四，是古典主義的時代。代表這時代者為約翰生 (Johnson, Ben 1573 — 1637)。約翰生以前的時期概括的說是浪漫的傾向，殆至約翰生的時代而尊重形式外形之風生。這分明是第二期意大利古典主義的影響。約翰生與詩歌戲曲的研究共成爲創作的指導原理，這是值得注目的現象。欲知道約翰生的批評論，最好是看他的題爲『小詩人』(The Poeta ster)的，可比於『蛙』的劇詩及對話篇『發見』(Discoveries)等。

第五，是離去意大利的影響而受法蘭西影響的時代。第十七世紀之後半，可說是與新古典主義同居時代。在達文南(Davenant, Sir William

1606——1668)與霍布士往來的書簡中雖已見其特色，但說到代表者恐怕還是杜萊典(Dryden, John 1631——1700)罷。他是如何表示着新古典主義者的傾向，在『劇詩試論』(An Essay of Dramatic Poesy 1665)中即充分的告訴我們了，到了這個時期，浪漫的傾向完全沒影，而舉世為漸興主義的形式主義所風靡所桎梏了。

要之，文藝復興期文藝批評上的事業，止於完成文學的基礎工事而已，比之文學的實際方面則瞠乎其後了。在這方面，開着他國未見其比的浪漫主義的美花，而批評方面則竟不出一個莎士比亞，未現一個斯賓塞爾。批評的傾向，在實際方面益進於反對的方向，順至莎士比亞的浪漫的主義亦終被否定，而至令新古典主義出現了。不過文藝復興期的批評家們向社會確立了，文學詩歌的意義與價值，且宣言其獨立，我們對此，不能不十分承認他們的功績。

第四講 近代文藝批評的一斑

一 新古典主義批評的一瞥

我們已於前章一二節述過新古典主義到批評上來了。這新古典主義之達到完成之域，是在第十七世紀之終的法蘭西。其代表者自然是波華羅（Boileau, Nicolas B. Despreaux 1636——1711）了。他傳受馬列爾部的信條，主張希臘羅馬的模特兒的神聖，而成爲法蘭西文藝界的獨裁主義者。他做霍勒士的『詩術』而著『作詩法』（L'Art Poétique）。示文學確然的標準。此書差不多成了古典主義的大教科書。凡不合乎此標準的文學，即被認爲是文學而非文學，這正如日本的俳句必須入季這規則流行的

時候，無季之句雖秀亦不足取一樣。在這樣的批評得勢之下，自由生命溢的文藝是不能生長的。反之，在形式能保其均整調和的，在內容是道德的，貴族的，上品的文學却出現。第十七八世紀的法蘭西文學，實為這樣的古典文學的寶庫。自臘希勞（Racine, Jean 1639——1699）起，至柯爾涅爾（Cornelle, Pierre 1606——1684），莫利愛（Moliere 1622——1673）等，在微細之處雖有不同，在代表古典主義的特徵之點，都是一樣的。

這新古典主義的傾向，已由文藝復興期至能夠生根結實的地方，因受了法蘭西的影響，即在英國，自第十七世紀至十八世紀，亦風靡了文學界的全體。如杜萊典雖說重古典之風很強，而其他半面則尚有反抗傳統的霸氣，至若扑蒲（Pope, Alexander 1688——1719）則完全為波華羅的影響所支配。即亞迭遜（Addison, Joseph 1672——1719），約翰生

(Johnson, Samuel 1709—84)之批評的傾向殆亦等是。尤其如亞迭遜在『士佩克鐵塔』(Spectator)報上所揭載的彌爾敦的『失樂園』評，是其代表，這篇評論是依亞里士多德的『詩學』的原則詳細批評失樂園的，合於此法則的部分則說可，不合之點則說不可，一一依着定規而下批評的言詞。其中既不見評者自身的趣味，亦不露評者的主觀。例如短歌有二段切的規則，如果做成三段切的歌，則無論如何佳妙，以不合規則之故，亦無甚價值。這正如所謂「腰折」的筆法。(腰折者謂劣拙的三十字的日本歌)

扑蒲是一個如何熱心的古典主義者，祇看他著述中的名目就立刻知道了。如『牧童歌』(Pastorals)——這是蹈襲法季爾的牧歌 (Eclogues) 的，——『伊利亞特』——這是荷馬的翻譯。據說扑蒲竟以此致富呢。『奧德塞』——這亦是翻譯——『倣霍勒士』(Imitation of Horace) 等。

代扑蒲而握英國文壇的獨裁權的約翰生是個獨立獨步的人，自己以外不喜受若何文學規則的支配，然其造成自己的尺度的教養，究亦悉自古典所得來，亦不是能離開古典主義大道的。當約翰生在英國握文學的獨裁權時，在法國有福祿特爾（Voltaire 1694——1778）舉稍為褪色的古典主義的錦旗。然而，浪漫主義的復活早已於沉默之間張深根於這兩國了。換言之，新的浪漫主義的批評，近代批評之呼聲將要起來了。從時期上說，於第十八世紀之終至第十九世紀之初，我們可看見以前支配歐洲文藝界的所謂古典的批評現在與完全異趣的新文藝批評之相接。當與古典批評臨別之際，我們在這裡試下一個總評，表明牠的特色，且幫助新文藝批評的理

解。

古典批評有置重文藝的形式而輕其內容的傾向，在這意味上，很可以稱之為形式批評。又因其設古典的尺度標準以臨文藝，而判其佳否之故，

即謂之爲裁斷乃至評價批評亦無不可。評價的標準既客觀的存在，而不在于主觀之中，以此理由，亦可稱之爲客觀批評。然則古典批評的特色，即盡於形式的，裁斷的乃至評價的，及客觀的性質罷。社會上的人們甘於受封建思想支配的時候，以抑壓感情爲道德的一端，這到底非享着個性自由，感情解放的近代人所能堪的。古典批評之不爲人所顧亦是社會的必然。近代批評之要求亦不外基於這個必然而已。因此其特色的大體可以簡單的說出來，就是對於古典批評之形式的而爲內容的，對於裁斷的乃至評價的而爲說明的乃至鑑賞的，對於客觀的而爲主觀的，認定此爲近代批評的主要特色，無大差了。這是指大體的特色傾向而言，至若推之各小部分自然是不行的。世既有已換標準的新裁斷批評，內容與形式又成問題，內容批評，形式批評其中亦有微妙的關係，主觀客觀亦是近代文藝的麻煩問題，諸如此類，都不是可以一概而論的，於此諸點，希望不要誤解。

二 近代批評的擡頭

擴觀一般的文學，近代浪漫主義之聲早由德國的勒辛（Lessing Gotthold Ephraim 1729——1781）及赫爾德（Herden, Gottfried Von 1744——1803）發出來了。尤其在勒辛的『臚與孔論』中，我們所能見的已不是古典的批評而是解釋的近代批評的胚種。本來，德國在十八世紀以前無偉大的文學，在勒辛以前亦無優秀的批評家。然從十八世紀後半至十九世紀初頭，由所謂『大暴風雨』時代產生了偉大的浪漫主義文學，而文藝批評方面，亦隨之而起了新的氣運。不過近代批評之自覺的發聲仍不在此，我們要渡海而至英國的湖畔地方乃能明瞭的聞到呢。那里的發聲者是華慈華士（Wordsworth, William 1770——1850）及柯爾律治（Coleridge, Samuel Taylor 1772——1834）。在他們共著的『抒情小曲集』

(Lyrical Ballads) 第二版上所載的華慈華士的序文，實是擲於英國詩壇的爆彈，同時是根本的變革批評標準的投石。現在我們聽他所說，詩是感情的自然流露，故自然當用我們平日說話所用的言語，譬如詩的措辭是用不着的，真美如存於自然，則我們應描寫自然，這明是在內容形式兩方面皆反對古典主義了。於『自國語』的但丁的叫聲至此復活而帶來了生命。柯爾律己於『文學傳』(Biographia Literaria) 亦示同一的傾向，哈立特(Hazlitt, William 1801——1894)、藍勃(Lamb, Charles 1775——1834)、亨特(Hunt, James Henry Leigh 1784——1860)等皆會合而直接間接參加這革新運動，略略驅逐舊來的古典主義，而使浪漫主義的批評得到確實的基礎。

在法蘭西，稍後，批評界新人桑德·布復(Sainte-Beuve, Charles Augustin 1804——1869) 出，而批評界之形勢定。他排斥波華羅

派的詩學，棄一切的標準，只重自己的印象與感情努力傳對象的真實。在他看來，批評鬚髯印象的記錄。我們看他論現代及古代的作家的『月曜故事』(Causerie du Lundi)和『新月曜故事』(Nouveau Lundi))，便很可以知道他的特色。所謂印象記錄，不單是個想念，而是非最忠實於對象的印象記錄不可。達到這目的的方法態度是如何呢？必須詳細的研究作家的人物，境遇，遺傳等等，差不多是一種造肖像畫的工作。他曾專念的嘗試這個工作，故在他的工作當中各各存在着印象批評，鑑賞批評，科學的種子。而使這些種子發芽生長者完全是近代的新批評精神。然而法蘭西畢竟是個古典主義的完成國，浪漫主義的批評在他未占不可動搖的地位以前與古典主義之間總免不了有一番激烈慘澹的抗爭。幸而得到像聶俄(Hugo Victor 1802—1885)這樣有力的援軍，故在十九世紀前半中，新批評已確立了牠的地位。

如是，十九世紀前半是批評的革命期。由革命得來的批評，聖慈白利在其『批評史』中曾列舉近代批評或浪漫批評的信條，茲舉其主要者如左。

一 應研究文學的一切時期，因為一切都是對批評家的教訓。

一 文學的一時期，不能規定其他的時期。因各時期有各時期的法則。然若須設甚麼一般的法則於此等法則之上，則這法則必須是包括牠們的。

一 不必要時，不應多設規則。如能被承認的規則，必是可為好的詩人及散文作家的實際所採擇者，不在此例。

一 文學當『依據事件』來評價。無花果的存在，不能立證薊的存在。

一 文學的本體為歡喜，其精神為想像，其肉體為文體。

一人不能不好其所好。這個好，於他正是批評的事實。聖慈白利尙有更極端的例舉之如次。

一 主題無何依據，一切懸於主題的處理。
 一 好的詩人或散文家，不必是好人。惡人自然是遺憾的。文學，從風俗習慣的法則，而不從道德的法則。

一 批評家的第一要件，爲不可無享受印象的能力。第二要件爲表現之，分配之的能力。

一 不能有奇怪的美。美的自身要求承認，設規則。

此等信條在實際上帶着什麼形相實現了出來呢，如實地答覆這問題的，就是第十九世紀中葉以後的批評。

三 藝術至上主義的批評

在這里，我們要問新批評已如實的實現了這些信條嗎？決不然的，例如即說不將標準置在客觀上，不求古典的法理，一意依從主觀與印象，而主觀與印象的內容已自成爲問題。在這里議論自分爲二。主觀，印象，都是個人的，故依主觀與印象的文學鑑賞也是個人的。依此鑑賞的批評完全是個人的，因鑑賞者之不同而批評亦異，其不一致是當然的，而批評的安那其主義即由此而生。這普通可謂之印象批評。法國的亞納託爾。法郎士等即其代表。

以批評爲作家的代辯如果能夠滿足，則印象批評的存在，理由自然成立。然而在此印象批評中，由於個人的趣味的評價，尙且於不知不覺中活動起來了。想意識的表現這評價者，這是自己的傾向。桑特·布復等，就是很好的實例。他，如布里容切爾說的，最初不是寫了髮髻自己印象的日記般的主觀批評，便立刻感到不滿，而相信研究作者的個性，境遇，

遺傳的必要，且以設立客觀的標準為滿足嗎？這傾向至特勞更為顯著。他提出作家的環境，時代，及人種（乃至遺傳）三個標準，以說明及評價一切文藝作品。取與科學家相同的態度以研究作品，而決定其價值。此種批評普通稱之為科學的批評。現在就科學的批評稍加以說明時就是。「文學作品，不是由易感的頭腦生出來的單純空想的遊戲，也不是獨立的消遣，而是周圍習俗的模寫，精神狀態的標象。」——『英文學史』（*History of the Literature of England*）——故在研究批評某種作品之先，非像科學家一樣詳細的研究這作品的發生狀態，環境，及時代不可。在這裡，特勞要約的分其研究的要點為三，即人種或遺傳（Race），環境（Milieu），時代（Moment）三者是。依此研究法以臨文學作品，像從來的美，抽象的美之價值等等都如煙一般的消失無蹤了。在這裏，文學作品的價值是什麼的問題發生出來了，研究這問題的，是他的名著『藝術

哲學』(Philosophie de l'art)。他在其中最後的第五篇『藝術的理想』裏說，在人類的性情中有種種的斷層，有三四年便消滅的，有十年便消滅的，又有繼續約半世紀的，更有繼續到一世紀乃至二世紀的，最後通過一民族的歷史時代，無論如何的革命與文化都不能風化潰滅的人類性情之底，有原始花崗岩層，依此各相的表現，而決定文學，藝術的價值之一時性或永久性云。

看上文的說明，可知他的批評方法明明是立脚於唯物史觀的。從而亦是社會學的。於此點頗似最近擡頭起來的新的馬克思主義文學理論。又促進特勞這批評方法者為『科學的批評』(La Critique Scientifique)的著者亞涅康(Hennequin, Emile 1859——1888)。又在英國，羅拔特遜(Robertson, J. M. 1856——)是在這方面著了先鞭的。看『批評方法論』(Essays towards Critical Method)、『新批評方法論』(New Ess-

says towards Critical Method)，對於此點便明白了。此外，新進批評家，『神聖的林』（The Sacred Wood）的著者儒麗奧（Eliot, Thomas Stearns 1888——），『書籍與人物』（Books and Characters）的著者史特拉齊（Strachey, Lytton 1881——）等亦屬於這個傾向。又丹麥的『第十九世紀文藝主潮』（Main Currents in 19th Century Literature）的著者勃蘭德士（Brandes, Georg 1842——1925）亦此批評多有力的代表者。

印象批評有帶個人的好惡觀的時候，又有層入如黨派的野心的餘地，於不知不覺中自成標準。英國自十九世紀中葉至後半，這傾向很顯著的表現出來，亞諾爾德爲矯正這弊害，創示了一種批評上的方法所謂鑑賞批評的。他『詩是人生的批評』這句話，似很能表現他的文學觀及批評觀。因爲詩是人生的批評，故不應以客觀的標準臨之，批評至好以公平無私的態

度多吟味之說明之，他對於當時之以政治的，功利的，實際的，宗教的標準以臨文學的風潮，大胆地提出「沒利害」一語，是很能觸到鑑賞批評的真髓的。批評家不單止以此鑑賞批評的態度去臨作品，即對於人生也非把握着成爲新文學根柢的新理想不可。這是他在「現在的批評職能」一文中所力說的。批評家而以新文化的教育家自任的他的抱負很可以在此看見了。

因爲他說過要使文學和藝術高高的超越實際的見地，就中如政治，宗教，功利的實際見地，可知他是唱「爲藝術的藝術」的。從而評價藝術的標準，是在藝術之內而不在藝術之外。由此見地而倭爾塔·裴塔出，王爾德出，西蒙士現·聖慈白利名裴塔的批評爲快樂批評。真能如實地表現出他的傾向。據他的意見，以爲文藝究極的要素，是感覺的而非知識的。這感覺的要素訴於感覺而文學的價值成立。換句話說，即依於使覺感滿足的

程度的如何而決定文學的價值。裴塔求文藝批評的標準於此快樂之多寡高下。他的主張，在他所著的『文藝復興』（The Renaissance 1873）的序文可以明白的窺見。在這裡簡單的說一下他的主要點。

文藝或詩之研究者，普通於美僅下抽象的定義，其實這樣一點也不能把美說明了，美不是抽象的語言，美學研究者的目的，在於用具體的語言來下美的定義，不在發見美之普遍的公式，而在於發見最妥當的示各個美的表現的公式。

亞諾爾德的「實際的如實的觀看事物」一語，真是示一切真批評的目的的。移之於審美批評時，就是知道與識別由審美對象得來的實際本來的印象。如果得到快感的印象時，則對於其種類與程度之如何的回答，正是關係藝術批評的根本事實。

對於裴塔之說更進一步者，爲王爾德（Wilde, Oscar 1844——1890）

的唯美批評。在他所說的「批評家者，將好的事物的印象，翻譯爲別的樣式，或新的材料者之謂。」這話中可以看出裴塔的影響，他將裴塔的快樂，換爲廣義的美一語，在這當中自可見他的特色。所謂批評必須是美的歎稱，就是他本來的主張。由此主張推之，批評的標準自明。卽裴塔所謂之快樂，更廣而謂之美，可知美就是他的標準了。然美者，如裴塔所說的一樣是抽象的東西。在此意義上，可說王爾德把非科學的抽象的東西攜到批評的標準來了。美是相對的，不絕地變化。然這唯美批評給了英國第十九世紀後半的文藝美術界很深的影響。

四 人生主義的批評

所謂快樂，所謂美，不過是第十九世紀後半的批評所示的一個標準而已。不要忘記了在別一方面尚有參證人生最後真理的批評。美與快樂，不

錯，是豐富與擴大人生的，然而使人生積極的活動，而進於更善的狀態者就不是快樂與美，而是別一種力了。或者謂之創造力，或者為之活力，又或者謂之理想力。然這力決不是一定不變的東西，牠是由時代，由場所的不同而現出柏異的姿態。文藝表示這力不得不迫人。故文藝批評的標準，視此力之有無強弱而決定。史家名依此標準的近代批評為人生主義的批評。

發人生主義批評的第一聲者早有卡萊爾。他在所著『英雄崇拜論』中「詩人的英雄」一章說，「詩人與豫言者，在我們近代散漫的概念中甚不相同。然於某古代國語中，此等名稱實是同義語。瓦特士（Vates）意義預言者同時也意義詩人。而實際上，在一切時代，預言者與詩人十分理解之時，牠是有很相似的意義的」。依他的意思，詩人者必須是像預言者似的，滲入歌德所謂的「公然的深秘」，而開披牠，預言新人生新文明

的。他就以這樣的思想去接文學藝術。這不是明明求批評的標準於人生理想的要素，換言之，即求於真理嗎？在“*Latter Day Pamphlets*”中的「新道甯街」一節，譏諷英國當時的文藝的地方，很表現了這個特色。

「文學，這樣叫的奇異的實體——這是現有的事實。如果文學繼續為被追放的精神主義（者）的天國，在那里住著如約翰生，如歌德，如世界上真的大僧正，能夠公開到像這程度時，則文學或者有希望也未可知。如果文學，萎縮而化為丑角的戲言，穢語，及精神的魔術似的，甚至等於跳繩踊，歌劇舞蹈，捧着帽子乞人擲給半分或十元的玩把戲的，那末，文學怕就沒有什麼希望了。」（*The New Downing Street 1850*）

卡萊爾的弟子，以一代的藝術批評家，社會批評家聞的拉斯金，對於文學藝術亦依與卡萊爾略同的標準。在他的想像，美，真，善云者本應是

同一的東西，表現真實的美者，是真，同時又是善。文學藝術必須是這樣的美的表現。惟這樣的文學藝術始能導人生於更善的狀態。這就是他的藝術觀。拉斯金在所著『近代畫家』(Modern Painters)第三卷中說，「詩者是由想像而起高尚情緒的高尚動機的暗示。」這定義是解釋拉斯金批評的鍵。他由柏拉圖借來這個思想，更將其擴大，將一切的藝術視為國民之社會的政治的德性之表現，是不可離開道德與藝術的東西。這樣的見解不是新發見的。這問題在十九世紀前半，已經為休謨，巴克，勒諾爾子，康德，修太爾爾夫人，沙特布里昂，及卡萊爾論列，展開過，而拉斯金更進而整理成獨特的理論而已。

藝術由善而生，凡偉大的藝術，沒有為惡人所創造者，這是拉斯金的信念。這在理論上於某種程度是沒有議論餘地的。然應用到各個場合時，拉斯金這個思想非無過於極端之嫌的。他的理論，雖易適用於文學作品與

其作者的關係，至遇到如繪畫，彫刻，或建築，這許許多多的人一齊做成功的，與其合作者的關係時，困難就生出來了。然一般的說起來仍是真理。在這裡，他想到在沒有好生活的地方不能產生好的藝術，表明在他所生存的所謂鐵的時代，物質萬能的世界不會有好藝術的，在這樣的時代與其批評藝術，不如先批評社會，他決心用意造善的社會，故終於由藝術批評家而轉為社會批評家了。

拉斯金亦與卡萊爾同樣，以藝術為到新文明，新人生的鼓角。他以為「永久的喜」實是使藝術與社會民衆接近可能的方法，於此可見他為人生之故如何使藝術功利化了。然在他方面，他又似乎有持藝術至上主義的地方。此則因他受了古典的教養，有對於希臘文的一字亦看出無限之美，而為之感動的性質。這感動性或者真是使文學藝術能為美的社會改造之一助的罷。快樂與真理，藝術至上主義與人生主義的融合似可於拉斯金見之。

可惜現在沒有深究此點的餘裕。

於第十九世紀的後半，設以人生主義為基礎的一標準，以向文藝批評的，勇敢的文藝破壞者，要算託爾斯泰(Leo Tolstoy 1828——1910)。他在『何為藝術』中，自己提出區別善藝術與惡藝術，真藝術與偽藝術的明瞭的標準。他借德國美學者的感情移入說來下藝術的定義，說，「藝術者始於以一個人於同一感情之下將別人或別的人們聯結於自己的目的，以某一定的外的表象表現其感情之時。」故無論什麼感情皆可為藝術的要素，但看其種類之如何，而區別善藝術與惡藝術，真藝術與偽藝術。感情之中，有萬人相通的普遍的感情，有限於特殊的人所有的，從而限於特殊的人始能理解的感情。託爾斯泰稱前者的感情的藝術為普遍藝術，或民眾藝術，這是萬人所能理解的，從而是有好效果的藝術，表後者的感情者稱之為特殊藝術，或偽藝術，這種藝術是他所極力排斥的。象徵派的作品

是照此標準判斷的，由託爾斯泰看來全無價值。而『伊里阿特』，『奧德塞』迭更士的某作品，史託夫人的『昂克路』，湯士。卡賓』等則視為真藝術善藝術。

託爾斯泰，此外又設一標準。即在感情中表現最高最善的感情的藝術，因為高尚的真的美藝術。但這最高最善的感情又是什麼呢？託爾斯泰說這是由時代的守教意識流出的感情。無論在怎樣的時代，怎樣的社會，必有相當於這時代這社會的人生觀為這時代的憧憬，這社會的目標。一時代的宗教意識就是這人生觀這目標了。有力的表現牠的藝術，就是善藝術，真藝術，能夠發揮價值於這時代的人生社會的。託爾斯泰又說，『在我們的時代，人人共通的宗教意識就是人類同胞的意識——人類的幸福在於與同胞的結合』。故藝術非移此意識於感情不可。而盡此任務的藝術，在現代，是真而善的，同時，是有効的藝術。這是託爾斯泰的人道主義精

神的藝術理論化。由同胞精神，人道主義精神之有無，而決定藝術的價值。評價的標準尺度就是同胞精神，人道主義的感情化。在現代，這同胞精神，人道主義精神，是普遍的意識，故成爲普遍的感情，牠的表現，亦自成爲普遍藝術。

看上所述，可知託爾斯泰的藝術標準的基礎，是宗教與道德。蕭伯納（Shaw, Bernard 1856——）批評之曰『老人的藝術趣味難免的廢物』（Tolstoy's what is Art? 1898），但怕來必盡然罷。託爾斯泰所定的標準決不能謂爲陳腐廢物的尺度。近代許多藝術的，如莎士比亞等的批評，或將這尺度的用法弄錯了，或他自己以爲使的是這個尺度，其實他所使用的是個偽物，或是舊式的古尺，做了錯誤的批評，後來的人們亦遂誤解他是舊式批評家了。在廣大的意味上，雖是根據道德宗教的標準，但其內容，與以前許多古農批評家所用的宗教道德的標準，有大不相同的性

質，故他的藝術論似不可與舊式的道德的藝術論一概而論。

與託爾斯泰或者多少不同的意味，從來，在俄國以人生真理為標準的批評是很多的。像為美而作美的追求，在俄國的批評家或文學家是不堪的見於克魯泡特金（Kropotkin, Prince Peter Alexevitch 1842——1921）的『俄羅斯文學的實際與理想』（*Realities and Ideals of Russian Literature 1905*）的，成為作家論根柢的評價意識，潛流著作者對於理想的人生，社會，的熱情。換言之，人生社會之最後真理，就是他批評的標準。

第五講 現代批評的諸傾向

一 創造的批評

以上大刀闊斧的把第十九世紀後半文藝批評的大體述了。由是看來，舊標準既經打破，批評所落着的最後的階梯，如本書開頭所說的，既然是評價，是判斷，可知近代批評亦不能不找牠的依據。在細目上雖有種種的區別，然大體上所表現出來者，有使文藝依據文藝自身的標準，與使文藝依據人生的標準二種。這好像是留給近代批評的相矛盾的兩個標準，近代批評上的論爭，可說多由這矛盾發生出來的，然我們若以公平的觀察看去，却不能遽謂此是真的，彼是偽的。取這個，捨那個，而無寧合兩者以

作成一標準尺度爲妥。入二十世紀以來所發生的創造的批評，就是注意於此的。初用此名詞者，似是德國的歌德，而史品剛(J. E. Spingarn)在其『創造的批評』(Creative Criticism: Essays on the Unity of Geniuses and Taste)中引用之。然加此名稱於某一批評的傾向而初使其明瞭者。怕是史品剛罷。

據史品剛所說，創造的批評據克羅法之說，藝術由表現這假定出發。沒有別的什麼決定，而單是自由藝術家的表現。如果可以說，就是天才的表現。換言之，是無論是道德，形式，人生一切卑近的東西皆不能拘束牠的，自由的表現。因此，批評家欲以既成的模型定規臨之是不行的。但受作品的印象而表現之好了。作品既是自由的表現，是創造，故其批評亦是創造。創造的本能與批評的本能是同一的。在這里，審美的判斷與藝術的創造便成爲有同一活力的本能。故我們可得到評價藝術的標準存於藝術之

自身的結論。這不單是入了第二十世紀始現的傾向，其實早已見於裴塔，亞諾爾德著作之中，不過於最近英國青年批評家的一派更見極端而已。藝術既是真，美，善合一的人生的表現，在這裡以由實人生得來的題材同樣的精神再試創造——這就是批評家的職能。此種批評，所欲表明的，不單是情緒與焦燥性。還說不定有是特殊的美感的時候，也有是特殊的宗教，或特殊的道德觀的時候呢。而且成爲求被打碎的社會之理想的改造的熱烈表現的時候也不是沒有的。例如見於浮瑟特 (Fausset, Hugh Tans- on 1895——)，馬麗 (Murry, John Middleton 1889——) 的。據馬麗說，藝術是人類生活理想的啓示。這理想即道德的理想，即善良生活的理想。藝術的活動自發的服從此原則好了。他又論批評說，「真的批評，其自身即全藝術活動之有機的一部。這是藝術對於藝術自身的權力的行使，而不是外來者左右藝術。……猶如藝術是生活的意識，批評是藝術的意

識。真批評之本質的活動，是依藝術的有藝術調和的統御」。〔文學的諸相〕“Aspects of Literature”中的一文「批評的職能」。

這是把批評的活動完全與創作同樣看待的，與把批評置於創作的下位的亞諾爾德的想法不同。依此見解，批評不過以其對象爲一個鎖鑰，批評家祇依藝術的活動述自己的所感好了。這樣一來，藝術的價值便不是普遍的，而變爲各個的了。這是不是能使多數人首肯的批評，是不能無疑的。然而在與表現主義的繪畫傳一部真理同樣的程度，又與表現主義的戲曲不能謂爲僞的同樣的程度，像馬麗所主張的批評亦是真理，而非虛僞的。而此種批評與其名爲創造的批評，不如名爲表現主義的批評更爲適切。

追求人類生活理想的熱心，終於驅他去研究朵思安夫斯基了。其結果成了一卷「斐約多爾·朵思安夫斯基」。他或者是從朵思安夫斯基方面受了暗示罷，最近，他的思想傾到新宗教的理想啓示這方面來了。於朵思安

夫斯基之外，他在介紹契霍夫，託爾斯泰方面，亦有功於現代英國的文藝。他的夫人嘉茶林·曼殊斐兒差不多被視為英國小說壇的契霍夫，如這樣的傾倒契霍夫完全與其夫共同研究的結果。

馬麗也很關心今日的文明與社會。他不單是個狹義的文藝批評家。他的『知識階級的進化』（*The Evolution of an Intellectual* 1920）就可視為蒐集這方面的思索結果的。此外尚有『心的諸國』（*Countries of the Mind* 1922）評論集，現又主宰『亞德爾斐』雜誌。

至浮瑟特，表現主義的思想，較馬麗更趨於極端。他在所著的『理想主義的研究』（*Lyrical Studies in Idealism* 1921）的序文中說。

『批評職能之一，不可不區別使人崇高其情緒的，詩中偶發的感覺或個人的欲望的表現，與為詩之合理的內容而成為真實成為絕對的表現。如是，我們才可說真理的永遠性與美的魅力在於詩。因為最真實

的詩，與人生最卑近的模倣或感情交錯了的一聯的思想不同，而是曾被映像的，至少也是一部分曾被思想所分解過的人生的經驗的原故。其次，本質的情緒與偶發的情緒，不單可依感動我們的程度，而且可依其表現的自己分解或被分析的活的幻影，及生得的哲學而區別。真詩表現着人生湛深的理解。也就是說真實的詩是對於無意識的被批評過的過去經驗的一團，對於普遍的性質的音律，對於人類的理性的道德，談特殊的經驗的。這樣的詩人的經驗，雖是特殊的，但不是微末的。因為這與包含人生的原則，一切思想的第一義的創造性的情緒是同一的原故。」

這是詩之完全超越的，觀念的解釋。他用於詩的批評的標準，完全是哲學的理想主義的標準。他正直地呼喚他的態度自己向理想的批評接近。在這里，我們問此批評的接近所帶來的結果是甚麼呢，這就是，譬如我們

祇想像莎士比亞是一步步行進理想主義的哲學階段之道德的意識，又華茲華士祇是湛深的道德的判斷的明言者了。他又著有『天尼遜：近代畫像』(Tennyson: a modern Portrait 1925)，亦是為超越哲學所惱的，可以說太缺乏可為天尼遜研究權威的客觀性。

屬於此傾向的批評家尚有克拉通。勃陸克(Chilton——Brock, Arthur 1868——1923)。他亦寫關於社會批評，文明批評方面的論文，但在他的根柢常有道德的熱情主義在活動。即在文藝批評的時候亦然。故一個文藝批評家的他，因為看情緒為最後的裁決者，人物的性格是道德的活動的職能，故他的興味，與其說在於藝術的理想的表現的創造文學，不如說在人類性情的表現與啓示的創造文學，是無足怪的。他在『亞節農，察爾斯，史文班論』(「書籍評論」(Essays on Books 1920)中，有下面的一段。

「關於詩人可談的最後的問題是這樣的——他就人生尊貴的事物來增加我們的價值感，或不用議論，而用表現，這樣的事情，就是一切藝術的職能。故當我們想史文班的天才給了我們些什麼時，我們不當向從他得了些什麼思想，當向得了些怎樣的情緒，怎樣的性質和力。爲什麼呢？因爲情緒才真是一切事物價值的最後試金石的原故。」

又在『續讀書評論』（More Essays on Books 1921）中的「矮爾特·惠特曼論」說。

「藝術告我們比在哲學更多的真理。爲什麼呢？最真摯的哲學家，意識的告我們以真理，而藝術家則無意識的告與我們故也。」

又在同評論中說。

「若託爾斯泰，無疑的，他曾說我們最應該喜歡「草的葉」。然而在藝術上無所謂應該不應該的。風喜歡怎樣便怎樣吹。」

這些引用句，很明白的指出了他批評判斷的根據。牠告訴我們，在他批評的根柢是沒有一定的標準的。如果遇到有可疑的時候他避開去，接觸自己所好的作品時，他不大加善惡的批評，而甯極力的稱讚，他集中批評的精力於啓示性格的藝術品的說明，他是這樣的不暴露標準的不安定性。所以有時他使杜梧涅夫或杜思妥夫斯基與一般人類生活相交涉而評論。有時將梅利迭士的特色當做小說詩歌的作品而觀察，有時激稱迭更士。總之他的批評，有一種像道德的宗教的憧憬樣的色彩，但止於解釋的列白爾，而不足以解決批評上的難問。他的著述，除上面所舉者外，尚有『雪萊』(Shelly: The man and The Poet) 『威廉。莫理士』(Willem Morris)等，爲世所知。

如是，總觀創造的批評，及表現主義的批評，雖有的人生主義與藝術主義，真理與快樂之幼稚的混合，而未達兩者結合飽和的境地。於是動輒偏

倚藝術主義，即快樂的標準的傾向。故若真理與快樂，能示我們以完全結合飽和的境地，這恐怕就是文藝批評的極緻罷。

二 於英國其他的傾向

述創造的批評時，自然說到了英國的文藝批評，故於屬於以上傾向的文藝批評之外，更簡單的說明現在流行的是什麼批評。

原來英國人是尊重規則與實行的國民。在實生活上固不待言，即在宗教的道德方面亦有同樣的表現，馴至文學藝術亦可說常受其支配。現在在文藝批評亦可以見這國民性的反映。遵奉規則的觀念，必待能將牠造出的歸納的研究，換言之，即科學的探求的態度，方為完全。這觀念表現於文藝批評時，即成為文藝批評之科學的探求，成為分析的態度，亦即在這裡看出價值的標準。在某意義上，有以為是導裁斷批評的前提者，然在現在却

永久是探求的本身。以與科學的解剖，分析，敘述同樣的態度造文藝的羅莫蘭敦 (Memorandum)，現在是被看做一種批評的傾向。這或者也可名之為科學的批評，但這科學的批評，必須注意與上述特勞及羅拔特遜的科學的批評是不同的。特勞等的科學的批評，是由其周圍科學的研究文藝作品而決定牠的價值。而今日英國所見的科學的批評，雖其空極亦走到同樣的路上去，然而却是科學的研究探求文藝作品以內的諸原理，而決定其價值。故區別這兩個傾向，似乎可稱前者為外在的科學批評，後者為內在的科學批評。而今日英國所行的批評不是外在的科學批評，而是內在的科學批評。

『神聖的森林』(The Sacred Wood 1920)的著者露里奧 (Iliot, Thomas Stearns 1888——)就是代表這傾向的少壯批評家。他在該書『完全的批評家』中，指摘裴塔，西蒙士一派的『審美批評』或『印象

批評』的缺點，述自己對於理想主義的，創造的批評之不滿，而主張完全的批評不外科學的批評。據他的意見，以為科學的研究應用到文學上去，不是不可能的，因為今日的不完全，我們才以為是不可能的。霍萊士，波華羅所示的原理，不過是未完了的分析的結果而已。這是因為規則的看規則的想不能成為普遍的之故。設法則，斷定價值的獨斷的批評家，不能說完全盡了自己的努力的。批評家之為批評家是不應逞強的，不應下善惡的判斷的。他祇須說明就夠了，判斷是讀者的事情——。

對於從來科學批評的弊，而欲建立完全的科學批評的他的努力，看以上的說明不是可以充分的認識了嗎？此外嘗試科學的批評而成功者為『小說的技巧』(The Craft of Fiction 1921)的著者拉博克(Lubbock, Percy)。所謂小說研究的書籍，最近美國出了許多，然若說到說明小說的技巧或形式與其內容有密切不離的關係，建立所謂傑作的，近代作品之藝術的價

值之標準者，怕以此書爲最初的了。窩里奧所規定的偉大批評家的任務，可以說拉博克實際上在小說研究中做了。前文舉過的史特拉齊雖亦帶有多少古典批評家的性質，然在科學批評方面亦做了許多可觀的事情。☺

實行的國民性，表現於文藝批評方面，就成爲今日實際的批評。這不爲的是要滿足批評家之創造的衝動，亦不是以科學的探求的衝動之活躍爲目的，而是以文藝爲到民衆的傳達者，民衆趣味的向上，民衆的藝術教育爲主眼，一言以蔽之，即目指文藝之實行化的批評。這可說是伴着新聞雜誌及無線電話等的發達，在現代特別得勢的批評的傾向。此外如決定文藝本質的標準，文藝「永遠性」的問題，批評真理的核心，等等究極的問題是用不着慘憺經營的去追求的。祇要滿足於實行衝動所到的範圍之內能達到的批評的心理，最有効的使對象生動起來就夠了。因此，這種批評，在很多的時侯，好像是很謙遜，稱讚多於非難，解釋多於分析。以現代的論

文家 (Essayist)，及批評家著名的林德 (Lynd, Robert 1879—)，在他所著的『文學術』(The Art of Letters) 中，這樣說。

『最高尚的批評，不是給作家定規則的理論家的企圖。牠是由懷有「內部之光」的人們，捕捉他們的祕密，而傳於他人的企圖。牠是解釋這「內部之光」最幸福的被表現出來的狀態，牠是於雖未必忠實於大的傳統的技巧，但忠實於牠的精神到什麼程度，這基礎上判斷將來的新進作家的企圖。因此，批評不是授人以良書的大師，而是良書的弟子，宣教師。批評的目的，與其是立法，無甯是改宗。批評所教的，不是文學之合法性，而是愛。』

林德，在大體上，以為為批評家者與其當為裁判官毋甯當為肖像畫家。據他所著『書籍及著者』(Books and Authors 1922) 中『批評家』一文，好的批評是趣味豐富的男女所寫的關於書籍的事情。他所想像的

批評的職能，視爲近於亞諾爾德所謂幹「學此世所知及所想的最善的東西，且廣大無私念的努力」的批評職能論。稱讚善的，較之非難惡的，對於趣味的矯正上更爲有効，這種意見亦是一面的真理。聖慈白利在「批評史」的最後所主張者亦是此點。他確是加實行的傾向於科學的衝動上的，現代英國偉大批評家之一人。倘若有人問他文藝批評究極的標準，他將立刻不與你這些，而多多指摘文學上永遠的傑作，而告你「請就這學去罷，這樣你將可以發見你自己喜歡的標準」。

不久以前物故的葛士，在嚴格的意味上，說他是文藝史家的權威或不適當也未可知，然他是一代的文藝批評家，久成英國文藝界的支配的勢力確是事實。他亦是具備科學的衝動與實行的傾向二者的批評家。舊的如「批評的基忒·卡慈」(Critical Kit——Cats 1896)，新的如「桌上的書籍」(Books on the Table)都是在週刊新聞上發表的，關於新出書籍的論

述，所謂『書評』“Book Review”的，儘管觸到他眼簾的書籍不一定都是優良的文學書，而所寫的頁數，時間又受着可憊的限制，而他的批評仍照着對古典的豐富知識的光輝，使由明確的傳記生出的興味更爲生色，因而將對於文學的愛植到讀者的心上。他的態度不是裁斷者的態度，而是科學家的態度。他批評的目的，不是區別良書與惡書，而可說在於構成文學的趣味。

現若再求一最近於他的批評家於英國，這恐怕是挂勒·顧曲（*Geoffrey Her—Couch, Sir Arthur 1863—*）了。他是劍橋大學文學部的教授，沒頭於古典與現代文學的研究，時或發表其研究的結果。『批評的冒險』（*Adventures in Criticism 1896*），『文學研究』（*Studies in Literature 1918*）是他主要的收穫。

於聖慈白利所揭的文學永遠性的問題更突進的批評家是史葵爾（*Sgt.*

ture, John Collins 1934——)。他在所著『評論過的書籍』(Books Reviewed)中「批評家」一文說，我們非實感文學的標準是如何變化的東西，及有識者們又是如何各各變化的不可，然批評家，如果努力，或亦可以判斷個人的印象不是錯誤的言說，及僅是趣味的告白也未可知。像究極價值這樣的問題，雖是另一問題，然關於承認把捉任何時代的讀者不放這類作品爲傑作，這是誰都一致的。故以廣大的趣味爲基礎，講述文學，以裨益社會，實是批評家的任務——。這是走入文學永遠性的問題，甚麼時候從那里逃出了的樣子。於是他又說，究極的理想，價值，標準的問題交納德國人好了，英國人批評的任務，在於實行的方面。史葵爾的話，恐怕說明通英國各時代的文藝批評特色的一面了。

三 社會主義的文藝批評

美的內容有變化，藝術至上主義的文藝批評即應此變化而取種種不同的形態，同樣，人生的真理亦逐無限的階段而發展，與文化的程度相應而不懶的變化。因此，文藝批評採之為評價的標準時，其內容之有變化，自是當然的。美與真理的變化，固可由種種方面去看，而由社會階級的見地看亦是一個看法。據此，自希臘羅馬的往昔，迄第十七八世紀，繼續着的古典的批評，於大體上，可說是依據貴族社會，上流社會的貴族性與貴族趣味，或擬貴族性與擬貴族趣味，而且是代表這些的。無論其長處短處，一切都是與此支配階級性，亞里斯托克拉西的長處短處相通的。支配自第十八世紀至第十九世紀甚至於現代的浪漫主義批評，是從同時代抬頭而成爲社會的勢力的布魯喬亞全權階級的人生觀與趣味而得到特色的。而這二者共通的大綱的特色性，就是個人主義。這事情如不加以詳細的說明，或不能十分明白牠的意味也未可知，然我們若認定第十九世紀以前的

文化，專在於發揚個人主義的，是大致不錯的。

自第十九世紀之終至現世紀，埋沒於個人主義之下的社會主義的意識，忽然抬頭起來了。在政治經濟方面成爲重要問題者也是這個。文藝及文藝批評亦很明顯的表現着牠的影響。然牠是經過幾個發展階段的。最初祇是由爲廣大的一般社會，爲一般文化，或爲一般民衆這樣的標語見其特色的人道主義的文藝批評論，在先，著『藝術之社會的使命』的諾爾多（Nordan Max Simon 1849——？），託爾斯泰，最近，『民衆藝術論』的著者羅蘭（Rolland, Romain 1866——），就有這種傾向。後來，對於所謂一般社會，一般民衆等漠然的人道主義的傾向感到不滿，於是遂發生限於普羅列塔利亞階級的標語，以階級意識爲基準的文藝論。在日本目下成爲論議中心的普羅列塔利亞藝術論就是這個。這批評本來起源於俄國，故欲研究其性質，很有一瞥俄國近代及最近批評的必要。

俄國的文藝批評，如以前所說的，如果離開社會的政治的見地便不能存在。因此，文藝批評同時也是社會批評。第十九世紀後半俄國文藝批評的主要者，爲四十年代白林斯基（Belinsky 1810——1848）所引導的社會的批評。在他之後，急進派君臨了自由及急進兩派的英帖利健齊亞的文學觀。一八七〇年以後，米海羅夫斯基（Mikhailovsky 1842——1904）以文藝批評界的獨裁者活動於社會批評的分野，直至一九〇四年他死爲止。整理創造文學的「社會的」批評家的方法，是純然「社會的」「市民的」。換言之，「社會的」批評家們，祇看由社會的政治的見地出發的作品。

與馬克思主義的抬頭同時，發生了馬克思主義批評家及文學史家的一派。這一派於社會的批評之一般傾向上，可將解釋文學的事實與經濟的進化相關聯的體系導入了文藝批評。這或者不是價值的評價也未可知，然牠爲文學解釋開拓了一塊從無人知的荒地，不能不說是一個很有功績的批評

運動。

立於馬克思主義批評家的陣頭者，為安德列維齊（Andreevich 1863—1905），他所著的『俄羅斯文學史觀』，是最初用這新方法說明俄國文學的歷史的。除他之外，尚有佛理齊（Frische），克蘭尼齊菲爾特（Kranichfeld），柯剛（Kogan），李倭夫。洛卡切夫斯基（Lvov——Bogachevsky）等，有名於時。

自布爾塞維克勝利以來，馬克思主義的文藝批評，有獨占全文藝界的氣社。牠的方法，自始至終用政治的社會的，及教育的因果之見地決定文藝作品的價值，對於每個作家，給與『普羅列塔利亞作家』，或『反動作家』的名稱。這派的批評家，表露嶄然的頭角者，為『克拉斯納雅。諾夫』（Krasnaya Nov）的編輯主幹佛郎斯基（Voronsky）。託洛次基（Trotsky 1877——）的批評，在他論文學之『教育的價值』一點，亦有很

深的興味。所著『文學與革命』就是這種的代表。

在布哈林 (Bukharin, Nikolai) 的『史的唯物觀』及其他所見的文藝論，亦全是用新解釋法的，可視為示文學的唯物史觀之代表的著作。列甫 (Lenin 1870—1924) 所著或所講關於文學的理論，對於文學革命不知給了幾許的補益。普列哈諾夫 (Plekhanov 1857—1913) 的『生活與藝術』，亦是應用馬克思主義的原理於文學的，文學解釋的革命論。魯納察爾斯基 (Lunaeharsky 1866—) 的『實證美學的基礎』是捨去一切從來美的研究上的抽象論，企圖應用馬克思主義的原理以建設新美學的。魯納察爾斯基最近發表的『關於馬克思主義文藝批評任務的綱領』是最整確的馬克思主義文藝批評的原理，打算在這裏把牠簡單的說一說。這恐怕不單於普羅列塔利亞文學批評上是重要的理論，而且凡欲規定文藝批評的，至少今後文藝批評的根柢及基準者必須參考的原理。

馬克思主義的文藝批評，於其帶社會學的性質，尤其是馬克思及列寧之科學的社會學之性質一點，與從來的文藝批評完全不同。其最基本的要素，為社會學的分析。關於這社會學的分析打算於後幾節講社會學的批評那裏再說，在這裡祇希望注意馬克思主義的文藝批評是以社會學的分析為主要要素的一點而已。這批評，不像以前把文學作品看做由天掉下來的觀念體，牠是把文學作品視為為某作者，在某時代，某環境之下產生的個個具體的生產品。分析是由外的與內的兩方面行的。就是對於生出文學作品的外部勢力的分析，與對於作品自身內部所有之社會的內容的分析。如果是科學的社會學的分析，便止做到這一步，牠是不再進而解決作品的價值的了。然馬克思主義批評則不然，牠不進至決定作品的價值，牠的任務是不能說完了的。馬克思主義文藝批評家，不是說明由最大至最小的，文學的星座運動之必然的法則之文學的天文學者。他更是為普羅列塔利亞文化奮鬥的鬥士，更

是普羅列塔利亞文化的建設者。因此，在批評的場合，非拿着可為文學作品評價的基礎的規範不可。於是，先求其規範於內容，與普羅列塔利亞倫理所說的是相同的。這就是說『對於普羅列塔利亞事業的發達與勝利有助力的一切是善的，對於牠有害的就是惡的』。馬克思主義的文藝批評家非識別這個，應作品之基本的社會的支配而對作品下一般的評價不可。

然而，以僅僅這樣的基準評價作品之社會的內容是頗不容易的。取材於當面的實際問題的作品，牠的意義尙容易認識，特別注意的檢討時，也容易知道牠是怎樣的影響新社會的生活，至若任看似乎是離開當面問題的問題所提供的東西，牠的價值便很容易看過了。因此，我們不可不充分記着以下的兩點：第一是說無益於當面的實際問題，而否定科學的研究，是怎樣錯誤的思想；第二是即最抽象的科學的問題，在牠得到解決的場合，亦如何的能提供很多的實益。

作品之社會的內容，在最初的分析如果是與馬克思主義緣遠的性質，或反對的性質時，就有更作第二段審議的必要。因為知道敵人的精神是很重要的，利用同志以外來的證人也是不可少的。其結果，有時能從這當中引出深刻的結論，及使關於生活現象的知識的寶庫更爲豐富。故若因某作品，某作家，是代表小市民的現象，結果，將這作品作家一概抹殺是不應該的，應該知道由這當中可引出很大的利益，把牠利用來建設，從這樣一個見地，再來評價。由布魯喬亞文學中或可得到建設的力量也未可知呢。

單是露骨的表现覺的綱領，政治的「意的奧樂季」，普羅列塔利亞的觀念的作品，雖說合乎普羅列塔利亞的倫理，仍然算不得有作品的價值。這就是說，露骨的宣傳文學，在馬克思主義的文藝批評上，不是可給與高的評價的，這問題直關聯到形式的評價問題。馬克思主義的文藝批評一移

到形式的評價便越發複雜了。在馬克思主義的文學理論上，形式問題似乎很容易被漠視似的，其實決不如此。然而成爲形式評價之一般的規範是什麼呢。這就是，形式，須最大限度的適應牠的內容，給他最大的表現力，而且非保證給讀者以最強影響的可能性不可。

第三之形式的規範，就是於所謂作品的大衆性非取慎重的態度不可。這個在日本發生了大衆文學論，成了頗爲麻煩的問題。與大衆緣遠的形式，以專門的耽美家的狹範圍爲目標的形式，藝術的條件及洗煉性等，非充分的被馬克思主義的批評批判不可。馬克思主義的批評，這樣的能夠指示過去及現在作品的某種內面的價值，同時，還非摘發努力由這樣的形式發生的事情離開的藝術家的精神不可。然而形式的低化並不意味內容的低化。因此對於能夠以複雜的，可尊的社會的內容使百萬千萬的人感動的有力的藝術的簡純來表現的作家，馬克思主義的批評家定會盡情讚美的。

這樣的傾向大眾的作品，同時，爲有功於普羅列塔利亞特的上層部分，社會主義的建設的人們而生的藝術，是應當有的。

魯納察爾斯基所述的，可爲馬克思主義文藝批評的基準者，大略已盡於此。固然，這些綱領容有許多不充分的地方，然若以此爲根柢爲基本，努力使牠成爲完全的東西，於現在混沌的文藝批評界，或能闢出一個清明的天地來罷。

馬克思主義的批評家，最初不過想爲普羅列塔利亞利用文學，一新牠的解釋而已，結果却成爲文學觀的改造，成爲新文學理論的建設。然這事業尙不能說已達到完成之域。在內尙有內部理論的分裂，在外尙有消極的積極的反對運動。內之同奉馬克思主義爲經典的生出理論的分裂，外之有象徵主義者一派的批評，形而上學派的批評等，意識的無意識的反馬克思主義批評的運動。雖然如此，馬克思主義一派的批評，教我們，從來之

抽象的，非科學的文學研究，及以此為基礎的文藝評價，是不滿足的，否，簡直可說是錯誤的，同時，與我們以對文學的新解釋，文學的再評價之鍵，這點，就是如何稱讚牠的效果，也不會是過讚的罷。爲着不沒了牠的效果，解決使新文學解釋，新文藝批評完全充實的建設問題的重大任務，不是在於今後的世界批評壇嗎。自然，日本的文藝批評界亦不能在例外的。

四 社會學的批評

十九世紀末葉以前的文藝批評，大體上可以說，在主觀的，印象的，鑑賞的，非科學的，內在的，非社會的諸點上有了牠的特色。在最近發達起來的日本文藝批評固不待言，即經過很長的歷史過程的西歐文藝批評，亦可說是同樣的。原來一任受入對象主觀的跳梁即成爲主觀批評，讓對象怡

然溶入自己主觀的內部，絕他我之境而表現時，則印象批評乃至鑑賞批評。故無論在什麼場合，個性，或主觀的價值，都被極度的高調，是不待言的。個性或主觀是絕對權威，是至上君主。然這個絕對權威，至上君主，是未經批評王國之科學的承認，即代權制的承認的，專制君主，甚且是暴君。主觀批評。印象批評，鑑賞批評之所以為非科學的故即在此。

批評王國之絕對權威，至上君主，使文學的各個公侯依絕對命令，隸屬自己的王國，設單適用於自己王國內的法律，強諸侯遵守，以措絕對孤立的封建王國於安全的基礎。在這裡可見文藝批評的內在性，非社會性。對於過去的批評之不是科學的，或者可以舉曾給文藝批評以明確的基礎與形態的亞里士多德的『詩學』，及類似牠的詩歌論，文藝論，乃至繁榮於法蘭西的古典時代的文藝批評，以為反證。然這樣的科學批評，是將文藝評價的標準放在由文藝以內諸特性所抽象的客觀的定規，這程度的，既述

過的內在的科學批評。

雖然經過多少的迂迴曲折，主觀的，印象的，鑑賞的，非科學的，內在的，非社會的文藝批評，與十九世紀浪漫主義文藝思潮的勃興，同時，完全成爲文藝界的獨裁君主。至裴塔，西蒙士，王爾德，亞納安爾·法郎士等而臻其極點。在最初意識的受入浪漫主義，寫實主義的西歐文藝思潮的影響的日本文藝界，隨之而主觀的，印象的，鑑賞的，非科學的，內在的，非社會的文藝批評極其流行，自是當然的了。造成這樣的批評根柢者，不待言，與主觀性的尊重，個性的重要觀，個人主義思想之全盛期有密切關係的。主觀與個性既是絕對的權威，是證典，如果有想觸犯牠，想逼視牠的正體的態度與行爲，自是冒瀆，是背信了。主觀與個性，成爲神，成爲靈體，成爲護符，及文藝的封建王國，如果一旦看見自己的基礎爲科學與社會這危險思想所動搖，這班盜賊的僧道們，雖自爲抬出來的玉

皇大帝的神輿亦所不惜的。

上文舉過的「神聖的森林」的著者簡里奧特說過這樣的一句：「我們不知道的時候，或不充分知道的時候，思想被情緒代替了，」過去的文藝批評，也恰是當文藝的本體不知道的時候，或不十分知道的時候，祇有代替思想的情緒的表現了。也就是說，為不加說明的原故，故意設所謂個性的神體，造所謂主觀的護符，時或抬出人間性，永遠性等的神輿來。然而，最近出現了唯物史觀，精神分析學，社會學這些異端的學問，把神體從殿堂裏攆出來，把護符扯破，把神輿紛紛的打碎，而闡明藝術與文學的正體的傾向到來了。上面所述的馬克思主義的文藝批評就是一個表現。又科學的批評也是一個。由科學的批評更進的社會學的批評亦是一個。這等文藝批評的各皆相通的特色，雖不是不以文藝作品乃至作家的本身為批評的對象，然大都是使文藝與社會生活相關連，而決定其最後的價值評價

的，都是以如植物學者研究一枚木葉似的冷靜態度：解剖，研究，批評文藝的性質的。最後，可說是欲使文藝亦如科學裨益於社會似的裨益於社會的企圖。卽在同一的社會，牠是更置力於將來的新社會是不待言的。馬克思主義文藝批評等尤其如此。我們試將此等新興的文藝批評與過去文藝批評的特色比較來看，我們可以舉出客觀的，科學的，外在的等特色來。故立於此新批評之前時，造成從來的封建王國的文藝，非解體不可的。立於社會這背景之前而成爲活躍人物中的一人。以社會爲背景在牠的前面，文藝演怎樣的任務呢，換句話說，生出幾許的價值呢，又在次幕能夠充怎樣的脚色呢，就是說能發揮幾許的價值呢，新的文藝批評能告訴我們。尤其進出這方面來的，是社會學的批評。這可以視爲以史的唯物論使特努與羅拔特遜等之科學的，社會的研究更徹底了的東西。是在美國的文藝界最近占着顯著的地步的可注目的傾向。就中明確的規定社會學的批評，依此基礎

勇敢的活動於美國文學之批評者，爲『最新精神』(The Newer Spirit 1925)，及『文學上兩性的表現』(Sex Expression in Literature 1926)等的著者卡爾法通(V. F. Calverton)。他在『最新精神』中『社會學的文藝批評』一文的冒頭說，

「以爲文學是超自然的靈感之所產，或精神及衝動之特殊通達的時代已經消滅了。」

這是非常斷定的解釋，在從來的空想的批評家，觀念論者，美學者看來，一定是很驚異的。這樣的時代還沒有過，文學自身就是特殊的價值，美是離開其他一切觀念的存在，其自身是獨特的價值，故其價值是永遠的，桑達雅納等或會一齊這樣的叫也未可知。卡爾法通想喚醒這班人的迷夢，故意出這警鐘亂打的態度的。在事實上說，有人以爲文學既不是超自然的靈感之所產，也不是精神與衝動的簡單的通達的，這思想在最近可說

是越發占了勢力。提出這思想的，不待言是特努，普遍的擴大這思想的是在俄國的新普羅列塔利亞文學中，在美國的文藝批評界，同時也在日本。

文學上這樣的一個新思想，是從什麼發生出來的呢，這是，在上面已經說過的，特努創始的科學的社會學的分析之結果。文藝的發生，必須有能夠生牠的種種條件，今日以前這些條件雖祇限於個人的思想感情，仔細考察起來，決不單是這些的。創作文學的人所屬的流派的思想，亦是決定其文學的條件。從屬於自然派的作家生不來有表現主義特色的作品。自然，屬於自然主義的作家，也有創作普羅列塔利亞文學的時候，然與由普羅列塔利亞文學的一意的奧樂季產生的作家的東西，一定有什麼不同的特色是無疑的。以這樣的理由，作家所屬的流派的思想感情亦是決定作品的重要條件，因此其研究遂感必要。其次，有包含這流派的一般社會的思想感情。這流派與一般社會的思想感情是溶合爲一的，還是相反的，隨着這

兩者之不同，而作品之性質亦異。如是，一般社會的思想感情亦能成爲決定作品的一個條件，故不能把牠付之等閑的。

這樣的由此至彼的進行研究者爲科學的，社會學的分析。然這分析不是以社會的一般思想感情爲止境的呢，否，還有牠的前頭。因爲決定文學的一般社會的思想感情，又是爲別的條件所決定的，故分析非更進行不可。那末，決定一般社會的思想感情的是什麼呢，第一是自然環境。例如英國人的思想感情，在日本這樣氣候風土地理的位置是產生不出來的。不過文化的各種機關能進而機械的緩和寒暑，地理的距離日形接近，自然環境的決定力遂爲削弱也是事實。

其次爲經濟的關係。據史的唯物觀，經濟的關係不單決定思想感情，而且也是決定政治組織，法律，道德，及宗教等的大力。在某種經濟的關係之下，相互扶助適宜，則政治，法律，道德，及宗教即基此而規定，又

於某種經濟的關係之下，利己主義便利於生活，政治，法律，道德，及宗教亦從之而規定。在前者的場合，相互扶助即成爲一般的思想感情，在後者的場合，即成爲一般承認的觀念。如是，經濟關係決定思想感情，又決定政治，法律，道德，及宗教，爲經濟關係所決定的政治，法律，道德，宗教更規定一般的思想感情。從而經濟關係的變化，乃至，政治，法律，道德，宗教的變化，亦即變更一般社會的思想感情。

決定文學作品的既是如上的各種條件，如果不是把牠充分研究，闡明之後，是不能定這些作品的性質，及由這些性質生出來的價值的。在這裏遂發生所謂「文學是社會學的產物，祇有依社會學的方法，始能充分接近，研究，及批評牠。」卡爾法通的結論。

似乎是受了「社會學的文藝批評」的暗示，他注重的不是文藝之本質的價值，或審美的價值，而是社會的價值。他的百尺竿頭更進一步而高調

社會的價值者，爲『審美的價值之非永久性』一文。在此文中，他說，文學之審美的價值，不是普遍的，文學作品在某時代評價很高，在別一時代却評得很低，這樣的實例甚多。爲什麼呢，因爲文學之審美的價值，是依存於創造牠的環境乃至社會生活之持續性上的，如果環境乃至社會組織變化，則文學的價值亦隨之而變化，是一定的。以莎士比亞的價值，其作品的本身雖然不變，然其創作的當時，與今日，尙且有多少不同呢。又近松的價值，在生他的德川時代與今日物質文化進步的時代也是非常不同的。爲什麼，就是因爲依利沙白朝時代的美的概念與今日的美的概念不同，德川時代之美的概念與今日美的概念不同的原故。而使這美的概念變化者乃是環境乃至社會的要素。用卡爾法通的話來說就是『美學的革命，可說歸因於觀念的革命，觀念的一切革命是優勢的物質條件所惹起的社會組織革命的結果。』

審美的價值，如果是由社會的條件所決定的，則與其稱之為審美的價值，甯稱之為社會的價值，不是更妥當嗎？在這里有新美學的萌芽。魯納察爾斯基與普列哈諾夫從史的唯物觀上，已證明美的本身，決非如觀念的美學者所想的，是由生活遊離的東西，而是為社會的條件所規定，不能與功利分開的，故在這里亦可見新美學的萌芽。現在，包含美學的文藝批評正在大革命的途上。今日正是文藝批評史上一個大轉換期呵。

結 論

粗枝大葉的在以上幾章概觀了歐洲的批評壇，否，不如說在牆間窺視了更爲適切。在牆間窺見美人，連醜婦都描不出來，却反是很遺憾的。最初的計劃，本擬特別用力於近代批評或現代批評傾向的，因爲受時間的分量的限制不能照原定計劃進行了。其次，日本及中國的文藝批評的敘序，雖說是伴奏的程度，爲着同樣的關係，也不能不斷念了。古來日本並不是沒有批評的。試追溯紀貫之的『古今集』序文上的歌的六義說，空海的『文鏡祕府論』由古迄今的批評變遷之跡，可以得到有趣的研究呢。至若文章文學之國的中國更不待言了。自梁的劉勰的『文心雕龍』始，由盛於唐宋的修辭，詩話，文話以至金元以後所見的金聖嘆的小說批評，批評的種類與

數目實在不少，故使古人有在宋無詩有詩談之言。此等變遷發達的意義，由新的今日的世界視野觀之，這亦成爲興味無窮的研究罷。

現在當這「文藝批評史」煞稿的時候，最痛感的一件事，是文藝批評的歷史是如何的長，同時，又是如何的短呵。一切東西皆未死去而依然生着。一切未被清算，未被決算而依然殘留。一切混沌地被包於朦朧的霧團氣中。然而於騷音之中非不聞什麼東西在告黎明之將近。現代的世界批評壇不是自由創造的狂風在怒號，就是馬克思主義的乃至社會學的急雨在飄灑的舞台呵。等到風靜雨歇，黎明到來的時候，舞台靜靜的週轉，在那裏將見文藝批評的新幕徐徐展開。

關於文藝批評及文藝評批史的參攷書

A 關於文藝批評者（以英書為主）

1. Bosanquet, Bernard: A History of Aesthetic. 1892.

此書雖是美學史，但是一本在批評及批評史研究上不可缺的書。

2. Gayley and Scott: Methods and Materials of Literary Criticism. 1899.

此書的材料有稍舊之嫌。但關於批評的實際原理，及批評史美學方面的材料蒐集得細大不遺，且悉附說明。看此書舉凡十九世紀以前的批評及批評史的研究可迎刃而解。

3. Gosse, Edmund: Criticism (in the Encyclopaedia Britannica 1910)
此書有得要領的批評的說明，及簡單的批評史。
4. Richards, I. A.: Principles of Literary Criticism. 1926.
此書是以寫新的「詩學」的抱負作成的，心理的解說批評的原則是其主要的特色。
5. Sears, Lorenzo: Principles and Methods of Literary Criticism. 1898.
此書詳述文藝批評的性質原理，及方法，特別着力於批評的實際化及效用。
6. Winchester, T. C.: Some Principles of Literary Criticism 1899.

此書概括的敘述文學的本質，及批評的原理。

7. Worford, W. Basil: *The Principles of Criticism* 1897.

此書可說是批評之歷史的吟味者。此外關於文藝批評的有名無名的論文不勝枚舉，祇好從略。上記（2）的那書，希望一讀。其次是比较最近的文學研究書，在參攷的程度上，舉其有關批評者。

1. Moulton, Richard Green: *The Modern Study of Literature*. 1915. Book IV.

2. Hudson, W. Henry: *Introduction to the Study of Literature* (Enlarged Edition 1912). ch. VI.

3. Dudley, Louise: *The Study of Literature*. 1928. chs. XVIII—XX.

4. Sprau, George: *The Meaning of Literature*. 1925 ch. X.

B 關於文藝批評史者（以英國爲本位請原諒）

1. Saintsbury, George: *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*. 3 Vols. 1900—1904.

此書可爲著者學生的事業，是菊版三卷一七五五頁的浩瀚大著。以豐富的材料，適確精緻的知識，綿密周到的組織敘說由古代希臘羅馬迄十九世紀末，歐洲文藝批評的歷史。恐怕是世界唯一的文藝批評史了。單是關於英國的。訂爲別冊。

2. Bosanquet, B.: *History of Aesthetics*. 同上。

3. Spingarn, J. E.: *Literary Criticism in the Renaissance* 1899.

此書是基於比較研究而述文藝復興期當時英德法文藝批評的歷史的好著。

4. Miller, G.M.: *The Historical Point of View in English Literary Criticism* 1919.

此書是由歷史的立場批判文藝復興期當時至十八世紀的英國文藝批評史的著書。雖然簡短但是暗示的研究。

5. Vaughan: *English Literary Criticism* 1896.

此書是由英國文藝評批之代表的東西拔萃而成者，其序文中論及英國批評史。是短而精的著作。

6. Wylie, Lanra Johnson: *Studies in the Evolution of English Criticism* 1894.

這雖是一本小著，但十七世紀至十九世紀的英國批評史，序述的

很得要領。

7. Hamelius: Die Kritik in der Englischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. 1897.

此書是自伊利沙白朝至華慈華士，柯爾律己的英國文藝批評史。

8. Williams, Orlo: Contemporary Criticism of Literature. re. 1924.

多少批評的介紹歐洲大戰後至今日的英國批評界的現狀。

9. Carton, H.: Histoire de la Critique Littéraire en France. 1886.

由 Marsuerite of Navarre 至 M. Brunetiere 系統簡潔的法國文藝批評史。

10. Babbitt, Irving: The master of Modern French Criti-

oism 1913.

此書論由 Madame de Staël 至 Brunetiere 法國主要的批評家，可視為法國的批評史。又同教授所著的 The New Laokoon 1910. 是歐洲文藝思潮史，同時又是批評史。

- 11 Brandes, George: Main Currents in 19th Century Literature vol. 5. Sainte——Beuve and the Modern Critics.

此書是以 Sainte——Beuve 為近代文藝批評的改革者立論之暗示的東西。

0 關於現代批評的

英美：——

1. Eliot, T. S.: The Sacred Wood. 1920.

2. Garnett, Edward: Friday Nights 1922.
3. Lynd, Robert: Books and Authors, 1922.
4. Murry, Middleton: Aspects of Literature. 1920.
5. Murry, Middleton: Countries of the Mind. 1922.
6. Squire, J. C.: Books Reviewed. 1921.
7. Calverton, V. E.: The Newer Spirit. 1925.
8. Calverton, V. E.: Sex Expression in Literature. 1926.
關於德俄者完全依日本譯。僅舉其主要者。
1. 普列哈諾夫著 藏原惟人譯：階級社會的藝術
2. 同氏著 外村史郎譯：藝術論
3. 魯納察爾斯基著 外村史郎譯：藝術之社會的基礎
4. 同氏著 昇曙夢譯：馬克思主義藝術論

5. 白·柯剛著 昇曙夢譯：普羅列塔利亞文學論
6. 梅林格著 川口浩譯：世界文學與無產階級
7. 魯·梅爾田著 林房雄 川口浩譯：藝術之唯物史觀的解釋
8. 霍淺休旦著 坂本勝譯：藝術與唯物史觀

現代文學講座

文藝批評史

實價七角

原著者

宮島新三郎

翻譯者

黃清帆

發行者

洪雪帆

印刷者

現代印刷公司

出版者

現代書局

總發行所

上海四馬路

現代書局

分店

漢口 南京 廣州
福州 廈門 汕頭
福州 廈門 汕頭
福州 廈門 汕頭

版權所有
不準翻印

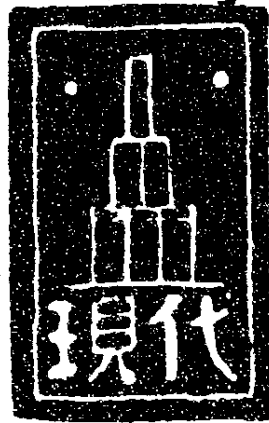
1929, 11, 10, 初版

1932, 10, 26, 再版

2001-3500册

4787
306020

306020 1/100



No. 0017