



近代文藝批評論

何家選編

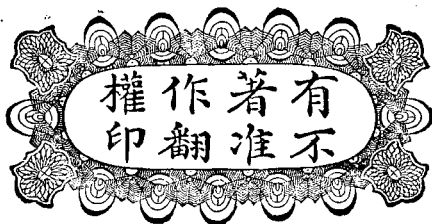
中華書局印行

民國三十七年九月發行
民國三十七年九月初版

近代文藝批評論（全一冊）

◎ 定價 國幣 四元

（郵運匯費另加）



編者 何家選

發行人 李虞杰
中華書局股份有限公司代表

印刷者 中華書局永寧印刷廠
上海澳門路八九號

發行處 各埠中華書局

（一四〇九四）（海）

近代文藝批評論目次

第一章 序論

- 一 文藝批評的今昔……………一
- 二 批評的利弊……………四
- 三 批評的職能……………一〇
- 四 批評文藝的批評……………一三
- 五 批評文藝的研究法……………一七
- 六 文藝作品的評價問題……………二一

第二章 英國的文藝批評

- 一 亞諾德……………二八
- 二 沛德與王爾德……………四一
- 三 西蒙士……………五六
- 四 愛略脫……………七三

第三章 美國的文藝批評…………… 八五

一 羅厄爾與愛倫坡…………… 八五

二 斯忒德曼與豪厄爾滋…………… 九四

三 休涅刻…………… 一〇一

四 斯賓加恩…………… 一一〇

五 門肯…………… 一二〇

第四章 法國的文藝批評…………… 一二七

一 聖佩韋…………… 一二七

二 泰納…………… 一三九

三 法郎士與勒美脫爾…………… 一五〇

第五章 蘇聯的文藝批評…………… 一六二

一 革命以前…………… 一六二

二 革命以後…………… 一六九

主要參考書…………… 一七九

近代文藝批評論

第一章 序論

一 文藝批評的今昔

從文藝批評的歷史看來，我們知道曾經有過不少詩學，如亞里士多德的，賀拉西的，羅的。詩學有兩重目的，第一，予詩以定義，第二，造成著作史詩、悲劇、喜劇的規律，同時製定了評衡好的史詩、悲劇、喜劇的標準，奠定了實行批評的基礎。

粗粗一看，這種詩學固像是武斷之說，但是按之實際，有的却原為歸納所得。例如亞里士多德是第一個定好寫作規律的人物，而其規律的來源，却係得自希臘大作家的作品。因為荷馬的詩篇有頭有尾有中間，故一切史詩均非如此不可。亞里士多德分析着偉大的藝術作品，明白了偉大作家藉以創造戲劇詩歌的原理，討論解釋，發展而成立批評理論，以供未來作家與文藝讀者的指針。

對於這種原係根據實際作品的原理，後之作家如賀拉西與羅，又添上了若干規律，像劇分五幕時須一致之類，而這些規律，却係出於理論，並無先例可循。於是到了文藝復興期

及文藝復興期間，我們就看到了不少武斷信條的理論，支配或意圖支配創作與批評兩者。這批理論狹隘萬分，因為一則它們的根據是在視希臘的戲劇詩歌為文藝的最後標準這個系統上面，二則它們對於幾世紀來或已發現或已發展而為重要的文藝形式的浪漫史與抒情詩，視若無視，置之不聞。這種理論對於批評的支配，甚於創作，蓋批評較創作富於理知，易受統馭。結果在十六世紀的英國雖已有了不受戲劇三一律束縛的莎士比亞，而到了十七世紀還有批評家說他是不守規矩的天才。

這種墨守舊說的判斷的批評學說，使批評大受拘束。當期刊文藝興，批評家起而批評個人的戲劇或詩歌時，發覺縛手縛脚的不得自由。你在批評密爾頓的『失樂園』時，必須檢查它是否一切合於史詩的規律，你盛讚約翰生的戲劇『不聲不响的婦人』，為他的諸作之冠，只因為它謹守喜劇的繩墨。但是真副批評家之名的批評家，對此狹窄萬分的理論限制，勢必至於有所逾越，證之史實，古典主義批評家中就多大胆出規的人物。

及浪漫運動興，着重個人與歷史，批評學說也就隨之而自破其藩籬。批評隨創作而起，反抗新古典主義的限制森嚴。對於藝術作品的個人感應，盡取狹窄的詩學標準而代之，對於一本書籍的寫作時代與環境，批評家開始注意，批評時不予忽略，作家用不着再照亞里士多德賀拉西羈羅所討論的模式寫作，用不着一板一眼的遵照他們的規律以博彩聲。例如莎士比

亞的戲劇與騎士浪漫史儘多不守舊規之處，新的批評却稱許讚賞。因為期刊的日見興盛，新書近作的評論也如雨後春筍，而這些評論的打破老律，批評方法與原理的層出不窮，也與日俱增。思想與生活上的一切新運動，如歷史與哲學，審美與快樂，對於文藝批評無不發生其影響。

因此在文藝復興期或新古典時期三言兩語可以道盡一切的批評，到了十九世紀就已無從歸之於任何種類的方式與派別。時至今日，則印象主義哩，欣賞主義哩，科學主義哩，審美主義哩，社會主義哩，滿天飛舞，真有使我們不知所從之概。

若照字源，批評 (Criticism) 一字源出希臘動詞 *Kritivon*，意為審判、辨別。批評是審判之舉，文藝批評家就是一個文藝的判官。上法庭來的囚犯是書籍，證據是證明它有益於世的东西。陪審員是批評家的心與腦，他的音樂感，他的想像。它們在宣判有罪或無罪，該存或該亡時出庭。有時候陪審員的意見不能一致，頭腦主張釋放，心却主張判刑，想像力覺得可嘉，音樂感認為不行。於是最後的決定就在於呈案的證據，陪審的意見，以及據以判決的法律條文。什麼是相等於法律條文的文藝上的律例呢？

有人聲稱不能訂立什麼標準以資判斷藝術。這種人屬於文藝批評的印象派。早在十六世紀，就有一個批評家阿勒鐵諾 (P. Arelino) 說過除了天才的幻想，並無什麼規律可言，除了

個人的識力，並無什麼判斷的標準存在。至法郎士，印象主義的批評於以確立。

有人則認為批評的工作等於科學。他們把文藝作品視若植物動物，分析解剖。這是科學主義的批評，泰納當得起祖師之稱。

另一派認為批評的正當方法是審美，他們認為批評的最後目的是告訴人們一件藝術作品的迷人之處何在。他們只問美感，不及其他。

還有欣賞的批評。這一派的批評不大相信印象，雖用點科學方法而不以為足。他們的批評意旨不在解說判斷或武斷，而在欣賞。

更有表現主義的批評，認為表現即創造、即藝術、也即是美，其他一切不足道。最後有社會主義的批評，要拿藝術作品當作社會現象研究。

凡此種種，都是反抗武斷的判斷批評的結果。舊式的批評學說實在過於呆板狹窄，而文藝的趣味又決難一成不變，結果，衆說紛起，反抗一切的標準，實亦是勢所必然之事。

二 批評的利弊

對於文藝批評，也頗有人不以為然。他們可以說我們與偉大的文藝作品相對時，第一個問題應該是那個作家本人。我們要理解作家的作品，應由我們自己來直接理解。所以我們為

什麼要大兜圈子，由文藝批評來理解？我們與其耗費時間，來讀批評家的關於莎士比亞、但丁、歌德、雨果的文章，何不拿這點時間費在直接閱讀他們的作品，豈非得益多多。這種疑問是不無理由的。文藝批評的著述實在太多了，圖書館裏的文藝批評書可說是汗牛充棟，不由得不使我們注意於此。而且近代因為從事於解說註釋的文藝的寄生蟲多如牛毛，就又出現了想批評批評的批評，批評原是想解釋表現於文藝作品中的人生解釋的，現在更想解釋它一番，成了解釋解釋的解釋。於是我們不但有了關於文藝的文藝（批評），而且多的是評論關於文藝的文藝的文藝作品。有文藝批評的歷史，有分析研究批評家批評方法的作品，還有把批評批評方法加以概括論述的文章。這樣一來，我們對於世界的偉大作品的知識，大有不但間接而且間接的得來之概。例如關於密爾頓的『失樂園』，先有謝勒的批評，對於謝勒的批評，繼有亞諾德的批評。我們對於謝勒的批評也好，亞諾德的對於謝勒的批評的批評也好，甚至於如再有人對於亞諾德的批評謝勒的批評再加批評，也一定很感興趣。然而這樣一來，我們就接近了一個重大的危險：我們的時間精神全花在謝勒與亞諾德上面，很有無暇一讀密爾頓的偉大作品之虞。由此觀之，文藝批評家不是成了空使事情複雜的好事之徒嗎？

以解說註釋創作文藝為旨的批評文藝層出不窮的今日，對於批評的怨言不是全無意義的事情。然而我們不能因此而否定文藝批評的有益於人之處。批評到底有其不容抹煞的地位與

職能的。

因之我們有把動輒爲人所忘的一點力說一番的必要。一般說來，以人生爲着對象的文藝，與以文藝爲着對象的文藝，有根本上的不同之處。其實不然。我們知道人生之中的重要事實之一，是人格，是個性，文藝作品加以描寫刻畫，使我們讀之津津有味。那麼以同一理由，對於活現作品之上的某一偉大作家的性格個性予以解釋的批評家，不是和批評對象的詩人劇作家小說家一樣，同以人生爲描寫對象嗎？

所以如果現代對於文藝批評的非難，是起因於認爲批評與創作文藝的不同是種類的不同，只有創作文藝才是從人生取來材料得到感興，那麼這種見解是膚淺之見，我們只要再說這一句就行：真正的文藝批評也是從人生取材料得感興的，它有它的獨特的意義，亦不失爲創作的文藝。

批評的真正利弊，在彼而不在此。批評確乎可以誤人，但更足以益人，試分述之。

簡單說來，批評之能誤人，是在人們讀了批評家對於某一作家的評論之後，就已心滿意足，不想再去親讀那個作家的作品的時候。現代人的對於獲得知識，總想找一條不費時間與精神的終南捷徑，對於文學的研究，也想得來全不費工夫。也許因爲工作繁忙，日無暇晷，也許因爲貪懶成性，不思努力，一方面對於有口皆碑的偉大作家與傑出作品，很想略知一

二，一方面却無暇或無心親讀作品，只想靠批評家的論述得個一知半解。你對他說讀荷馬的史詩罷，回答是詩太長了，或說正忙於讀別的作品。於是在英美就有了古典大觀古典摘要之類的書籍，專供想知道一點古典傑作的梗概而不直接閱讀者的需要。由他人的解說而得作品的知識，原也並不是絕對錯誤。實際上有多少人能夠博覽世界的古典，通讀今昔的名著。以荷馬的史詩來說，如問完全不知它是什麼東西好呢，還是借他人解說，用間接方法，略知它的梗概與人物好呢，回答當然是略知一二勝於不明一切。人生苦短，暇日無多，我們能讀遍世界傑作的千分之一或萬分之一者，恐已屈指可數。但是一方面我們有的是好奇心，多的是求知欲，就是自己未能着手研究，自己專門以外的作家，也總想知道一點他們的作風，他們的著作，他們在文藝史上的地位等等。於是我們如利用別人的評論解說，以代閱讀作品本身，實在也不能說是十分無聊。而且事實上讀盡古今中外的偉大作家的作品固然很少可能，就是讀盡一個作家的作品也不是一件易事。古今中外的作家之中，真有著作等身的人物，例如法國的福耳特耳，大家承認他是十八世紀的最偉大作家之一，他的作品，他在當時文藝上所居的地位，所占的勢力，所發生的影響，不會使我們不予注意，不感興趣，也就是不會不使我們想一讀他的作品，想知道他的主義，他的目的，他的方法，他的功績。然而福耳特耳的作品多至二百六十以上，種類有社會詩，敘事詩，戲劇，劇評，歷史，傳記，哲學

的故事，哲學的論文，這麼多數量這麼多種類的著作，在普通讀者恐怕不能讀到十分或二十分之一。而在另一方面，却有英人麥考萊寫了本不到四百頁的小書，極得要領的簡述福耳特的爲人，環境，及其著作。我們如能把麥考萊的這本作品用心一讀，對於福耳特耳的天才，缺點，力量，功績，比起無人指導隨便匆匆一讀他的作品全部，還要把握得住更好的概念。再則就是不像福耳特耳那樣風靡一世的第一流作家的二流作家，其中也不乏值得相當注意的人物，亞諾德說他們是雖小而有『天才之人』，對於世界的真與美的事物，有辨別的能力，所以『我們對於這類作家常常加以注意吸取其蜜，實有益於心的健康。』這是因爲『我們對於這類作家的關係之深，勝於對於偉大的作家。』不過我們對於這類作家的作品，也無法通讀一過，所以如有爲我們吸取他們作品中的蜜，以便利形式貢獻於我們之前的人，自然大有助於我們。

因此如說我們爲了知道文藝作品及其作者，必須親讀其著作，決不能借別人之力，實在是過分的苛刻之言。然而雖然如此，我們的原則應該還在於：直接閱讀作品，而不依賴作品的解釋即批評，無論這批評多麼優秀。倍根雖說過『某種書籍無妨間接讀之』，但他又說間接讀來的書本，有時候味同嚼蠟。如果研究文藝的第一目的在於開拓作家與讀者之間的親密的個人關係，那麼過分由別人的介紹而接近作品而心滿意足，到底不足爲訓。我們對於偉大

作品的根本美點，獨有的力量，給與生命的刺激，只有靠了直接的接觸，始能完全領略。解說者無論多麼偉大，也總只能傳達作品真味的一部分。有一位美國的大學教授對人說過這樣一個故事：有一天有一個學生問他關於荷馬史詩的作品以那一本最好，因為這學生要做一篇關於荷馬史詩的論文。這教授的回答却是『荷馬的史詩才最好』。這是個發人深省的故事。讓我們再說一次：無論怎樣的解說，也總不能代替自己的力量理解作品，所以我們的努力之道：究應該直接閱讀有價值的作品。

靠解說註釋而知作品，還潛伏着一個危險，就是我們對於別人的言論，易於受動的接受。批評家的力量越大，這樣的危險也越甚。換句話說，就是批評家如有優秀的學殖與把握力，又有生氣與活力，那麼我們容易受他的言論的威壓，我們意識到自己的力量不足，自己的缺陷，就容易屈伏於批評家之下。他們支配了我們的思想，我們以他們的意見為意見，他們說這個作家的作品好，我們點頭，他們說那個作家的作品壞，我們稱是。久而久之，我們就形如瞎子，再不能以自己的眼睛看作家的作品，只會跟在批評家的後面人云亦云。批評家看不到的地方我們也就無從看到。這樣的批評家不再是站在作者與讀者之間的解說者，反而成為兩者之間的障礙，不再是我們的引路人，反而阻塞了我們的前進之路。

然而批評雖可有這種種不良的結果，批評對於文藝研究的功用却無疑問的餘地，我們如

果否定批評的功用，無異說我們比什麼人都高明，認為別人的非凡經驗與卓越知識，於我們一無用處。批評的職能，主要在於啓發與刺激。如果說偉大的詩人使我們因他而獲得更弘大的人生意義，那麼偉大的批評家使我們感受到更廣大的文藝意義。真正的批評家對於批評對象的知識，其淵博與健全遠在我們之上，尤其是他們的洞察力與把握力銳敏逾常，才適宜做批評的工作。如果我們以為批評家在文藝傑作之中不能發見我們所不能發見的妙處，那簡直是對真正批評家的侮辱。如果我們以為不能靠了他的助力以獲觀傑作之中的力與美，至高的興味，深長的意義，那是我們的愚不可及。文藝批評家常能指導我們用新的觀察法，又能教我們在讀完一本佳作以後怎樣表現我們的讀後感，以有系統的形式表示我們的觀感。指導我們以新的悟性與敏銳的鑑賞力閱讀作品。批評家並且向我們自己的判斷挑戰，攻擊我們的先入之見，我們讀了批評之後再讀作品，即置批評家之言與我們的讀後感的是否一致於不論，至少我們能向批評家的洞察力而借鏡獲益不淺。

三 批評的職能

雖然嚴格說來，批評就是判斷，但在批評文藝之中，實在不只記述判斷的作品，而有解剖文藝作品的批評，有解釋文藝的批評，有評價價值的批評，也有解剖解釋評價同時並進的

批評。詩，戲劇，小說是處理人生之作，批評則是處理詩，戲劇，小說以至於批評的著述。如果我們認詩、戲劇、小說是以不同的形式解釋人生，那麼批評的定義應該是：解釋「創作文藝所表現的人生解釋及其表現形式。」

批評的職能原來有二，即解釋與判斷，這在從前的批評家，以判斷為批評的真正目的，解釋不過用以為幫助判斷的便利之計。而在現代，則一般主張却認為批評家雖然不妨從解釋進而判斷，但主要的任務還是在於解釋。

舊式的批評方法及其結果，我們為便利計，試來研究一下愛迭孫(J. Addison)與約翰生(S. Johnson)的批評之作。

愛迭孫曾經對於密爾頓的『失樂園』做過系統的批評。他不從分析作家的特質，研究作家的時代着手，以求正當理解密爾頓的詩篇。他的方法是拿密爾頓的詩按照史詩的規則加以詳細檢查，看它在史詩的本質之美上是否合於古代的史詩。至於史詩的規則是什麼，它的本質之美的成立要件是什麼，則先行充分研究一下荷馬、維吉爾、亞里士多德，然後按照這幾位詩人所定的標準，而定密爾頓的價值。於是，因為亞里士多德說過史詩的結末必須幸福，而密爾頓的情節却是不幸，愛迭孫就肆責備。不過愛迭孫偶爾也承認文藝是發展而來的，亞里士多德的議論也不是千古不磨。在論密爾頓之詩的結論中，他就說：「亞里士多德根據荷

馬之詩而定的史詩規則，自不能與後出的英雄史相合，亞里士多德如能獲讀在他死後幾百年問世的維吉爾之詩，當能訂定更完全的史詩規則了。」這句話出於愛迭孫之口，頗足令人玩味。如果推而廣之，說：「亞里士多德如再能一讀密爾頓之詩，他的史詩規則當能愈益完全。」那麼愛迭孫也就用不着以荷馬或維吉爾之詩的章法衡密爾頓了。由此觀之，足見在文藝批評上定一最後的標準，像愛迭孫那樣的根據之以作批評，實在毫無理由。

至於約翰生，則麥考萊說得好：「他是流行當代，少時曾聞人盛讚的這一類詩為最好之詩的。」他的判斷標準就是如此。結果凡是種類不同的詩在他看來就毫無價值。凡是反抗正統詩潮的一切文藝上的新運動，他就反對嘲笑。

到了近代，則批評家大都不以褒貶了事，而致力於理解作品，解釋作品。以不偏不倚的理解與同情，注意作家的個性與歷史關係的變化發展。這當然今勝於昔。不過也有過趨極端，竟主張純科學的文藝批評，可以科學上的植物學地質學方法，施之於文學，而把判斷的批評一筆抹煞者，也不能令人首肯。

文藝與科學到底不是一物。在科學所處理的現象之中，畢竟不像文藝之中的有人格要素，情緒之力，藝術效果。這種種是文藝的本質要素，文藝是憑此以解釋人生的。在自然科學，我們只要記述物質的實在狀態，只須表明到達現在狀態的進化過程就已完事，但在文藝

上，我們不能不涉及它對於人生及藝術的功過與優點弱點。

對於文藝之下價值判斷，實在是普遍的事實。就連小學校裏的兒童，對於書本也有有趣得很或一點不有趣之類的議論，無論什麼人一卷讀畢之後，總不免說長道短。不過對於文藝作品的評價判斷，問題複雜之至，批評家在褒貶毀譽之際，態度非十二分慎重不可。因為批評家的見解往往彼此不一，對於同一的作品這一個批評家捧之上天，那一個又可斥之入地，於是使我們有不知何所適從之感，對於批評不免抱懷疑態度。但是雖然如此，我們到底不能絕對置價值問題於不顧，純取科學的態度。

四 批評文藝的批評

以上所論，是批評與爲批評對象的文藝作品之關係，以下是想從另一觀點以論批評的文藝。

我們之讀批評，原爲的對於批評所批評的作家作品感覺興趣，想一看批評家的議論如何，而除此以外，批評也使我们注意到批評作品的本身。例如我們之讀亞諾德的批評論集，最初原爲的以供我們鑑賞華茨華斯、拜倫、雪萊之一助，但在借助之外，我們又感覺到批評本身也表現着批評家自己的個性、思想、方法、目的，自有其本身的價值。於是這個批評家

的對於某一作家的議論即使不能使我們滿意，即使不合我們的原來目的，我們因是批評家自己的表現，也就引起興趣來。所以文藝批評在起初原只當作研究文藝的一種工具，到後來才知道其本身也是一種文藝，足以爲我們的研究對象。

我們在研究批評文藝之際，可取研究一般文藝的方法。

因爲個性是文藝的根本要素，所以在批評上我們也可以批評家本身爲研究的出發點。我們先來看他是不是宜於做一個文藝的解說者與評判人。如果他對於批評對象的作家作品一無值得我們傾聽的價值，那麼他就引不起我們的興趣。所以做一個批評家須有種種的資格，在這裏且就最重大者略述一二。

要做一個比較完全的批評家，其精神必須能靈活運用，富於彈性性，深於洞察力，敏於接納作品的整個印象，巧於把握作品的本質。又必須如亞諾德所說的觀察對象的真相，就是切勿由於他自己的特別性情與先入之見而歪曲批評的對象，一定要擺脫一切的偏見——個人趣味的偏見，教育的偏見，信仰、宗派、階級、民族的偏見，抱超然的，無所爲而爲的態度。不過無論那一個偉大的批評家也不能完全合此條件，所以我們在閱讀批評文藝之際，必須嚴加注意，探索批評家在那一點上有所固執下其判斷，而且如有可能最好追究出其原因。批評家對於作家的態度值得我們注意，他們的態度常隨他們的癖好而變。批評家往往在某一

範圍之內極有悟性與健全的辨別力，一出這個範圍就受他的心性偏見之害，所論全不足觀。舉例而言，約翰生在對於作家的目的與原理深具同感時，不失爲優秀的批評家，而對於他所不能同情的作家，其批評就不值一讀。坡普（A. Pope）與愛迭孫對於文藝的理想和他如出一轍，他對於這二個作家的批評就很是卓越，但一到批評密爾頓與格雷（T. Gray），只因爲前者的政治見解與他不同，後者的文藝與個人的趣味與他不合，他的批評就失其正鵠。又如柯立芝也是如此，以他的洞察力與詩的直覺而論，有英國最大批評家之稱，但因宥於形而上學的先入之見，以及對於某一作家的幾近迷信的崇拜，終於使他不能認清事物的真相。他的莎士比亞論爲著名之作，那批評又富於暗示，但讀之總有過分誇張之感。再以亞諾德來說，他是近代最偉大的批評家之一，又是主張批評家要認清對象的實相，要抱無所爲而爲的態度，但其批評之中仍不無偏倚之跡可尋。這偏倚有人認爲是牛津教育的結果，使他的教養陷於偏狹。他過分重視希臘文藝大家的價值。而且有時候不免要按照古代的批評標準以下決定的判斷。例如他曾把並不是史詩的史各脫之詩按照『最高標準』的古典史詩加以檢討，評史各脫的詩體爲『史詩的私生子』，也有不顧事實盲信古典之嫌。

批評家因受種種偏見，致批評不克公平無私的例子，在文藝批評史上俯拾即是，我們在這裏不遑枚舉。我們只要在閱讀批評之作時，多多留心批評家的先入之見，細心觀察它對於

批評家的影響，然後加以斟酌取舍。

其次是批評家的是否不須要天賦才能，是否全憑學力的問題。在批評家之中，曾有過並無豐富的學力，不知創作的技巧，而能憑其直覺之力，辨別出文藝作品之中的優點與弱點，顯示他有可驚的識力與理解力的人物。在讀者之中，也有判斷作品恰中肯要的人物。可見天賦之力，大有助於做一個完全的批評家。不過話雖如此，對於文藝作品要作條理井然言之成理的批評，學力與技巧的知識究不可缺。有一個法國批評家曾說偶然瀏覽文藝作品的人，絕無評價文藝作品的權利，其言雖嫌過火，自有不可磨滅的真理。文藝批評與美術批評一樣，批評家必須有特別的修養。批評家如欲眼界寬廣，判斷的根柢着實，必須博學多識，而爲了使他的滿腹經綸能致實用，心地又非誠實不可。

以學識而論，我們固不能贊成愛迭孫那樣的以荷馬、維吉爾之作爲史詩的最後法則，但對於古典文學的知識却不可或無，否則對於以古典文學爲模範的作家如密爾頓者，就沒有批評他的資格。我們對於戲劇小說如欲加以評論，就不可沒有戲劇小說的世界傑作的廣博知識，否則以井蛙之見而信口雌黃，豈足以服作家以益讀者。亞諾德說批評家應該有着古代近代全歐以至東方文藝的知識，並不是形容過分。他勸批評家至少熟悉一種重要的外國文藝，藉與本國的文藝參照比較，易見優劣，實在是至理名言。一個批評家的過於只專心某一文

藝，其判斷必陷於偏狹，必缺乏透徹。

至於心地誠實一點，亦屬不可輕視。我們試一讀雜誌報章上的新作介紹，就可知介紹者的多麼馬虎從事，多麼缺乏嚴肅。一本小說的出版，介紹者立刻推重備至，讚不絕口，好像這本作品一出，古今中外的名作就已失色無光似的。但是不久之後，這位新進的大作家及其作品已經烟消火滅，不復存在於世。而那位介紹人也早已另行推荐另一新進大作家的作品。這樣的事同兒戲，實在有害於文藝的發展，介紹人總得知道自己是處在批評家的地位，爲文藝的真正利益計，必須謹慎發言。

五 批評文藝的研究法

研究批評與研究其他種類的文藝作品一樣，我們可用比較對照之法。我們如拿某一批評家的著述與別的批評家對於同一作品，或同一作家，同一時代，同一種類的著述加以比較，就比單獨閱讀一個批評家的著述更有所得。

我們一經比較研究，就知道批評家的意見常常大有出入，就連對於本質的問題也不一致，這種的仁者見仁智者見智，可說是批評家個人之間的不同。而在同一時代同一派別之間，普通總可以發見某種程度的一致，反之在時代不同派別不同的批評家之間，則可尋出不

一致之處，這就是說個人的不同結果匯合於各人所屬的派別之中。這是文藝總為時代生活所左右的勢所必然的結果。批評與別種文藝作品同樣，一方面是個性表現的手段，一方面也是時代精神的表現。

於是我們就從研究批評家的個人，進而研究到批評的歷史方面，這是引人入勝的地方，因為批評的歷史，正是因時而變的人們對於文藝，文藝的目的，原理，文藝的材料及處置方法，批評之標準的思想路線的紀錄。

最簡單的研究批評方法，當為按照某一代表的批評家之見，以究相互之間的關係。例如批評莎士比亞的歷史，從復古時代至柯立芝時代以迄再後，取而觀之即可明瞭前後的不同，彼此的相異。再拿關於班揚(J. Bunyan)的批評來看，尤使我們獲益不淺。在十八世紀時候，文藝講究威嚴，藝術的觀念偏狹異常，不知道文藝之中的自然與單純的價值，因此對班揚的作品不加重視。如果竟有從事文藝之士把他放在眼裏，那也只把他當作「無學之徒」「惡俗之輩」的作家。既受楊(E. Young)的嘲笑，又受休謨(D. Hume)的蔑視，一七九七年出版的「袖珍叢書」之中，更明說班揚的大著「天路歷程」，「不得入於古典之林」。

然而一到了十九世紀的三四十年間，麥考萊對於天路歷程却大加稱讚起來，說這本書值得出版家與印刷者的盡力裝飾（當時新版的天路歷程的印刷裝幀頗為講究）。說這是可驚的

書籍，就是最歡喜吹毛求疵的批評家，也一定讚不絕口，對於上一世紀斥爲卑俗的文體，麥考萊又認爲足以與任何讀者以愉快。其他的批評家也是交口稱譽，認天路歷程爲不可多得之作。

同一本天路歷程而前後的批評如此之大不相同，原因當不在於批評家的一己好惡，而實由於一世紀半以來，文藝上的方法與精神的變化，以及英國人在道德上宗教上的理想與氣質的變化使然。因爲文藝上的現象與實生活的現象之間有着非常密切的關係，我們在研究一個爲人不齒的作家一躍而被人尊爲名家的經過時，就必須拿這個國家的文藝史與社會史互相對照考察。

又如現在人人稱道的濟慈，他在生前受盡評批家的痛罵，甚至於有人說是給人罵死的。爲什麼現在任何人都能賞識濟慈的詩，而當時著名刊物如『烏木雜誌』的記者却會如此淺陋，不但不能賞識而且還要罵得他要命？細究其原因，也不過當時的評批家囿於當時的趣味，不能像現在這樣的趣味不同罷了。

再如在十七世紀名冠一時的擬古詩人坡普，到了十八世紀後半就聲望日衰，到了十九世紀更是議論紛起，形成擁坡與反坡兩派，論爭結果，擁坡派終於敗北，坡普的地位一落千丈，以前視爲異端邪說的反坡言論，一變而爲金科玉律。

所以我們對於文藝批評史的研究，無異是獲得研究文藝史的有力補助，例如我們在研究十八世紀與十九世紀初葉的批評時，同時不由不感覺到這一期間的文藝運動的變遷。在我們研究文藝史，探索文藝史上所表現的變遷推移之理論根據時，一定會注意到文藝批評的歷史。

關於批評文藝與創作文藝的關係，一般而論第一是：批評大概趨於保守，批評之能視若文藝的指南，只有在過去的作品如此，批評家對於文藝上的新的嘗試，極少贊助之處。批評的力量往往趨向於阻止與壓制。所以每當過渡時期，創作與批評之間常常發生爭執。這種情形不特文藝方面如此，就在實生活與思想方面亦然。自由與權威之間，獨創與因襲之間，個人與規則之間，新與舊之間，人生的一切方面無不如此。在文藝方面，批評精神占優勢、人安故守常的時代，與充滿發展和冒險精神、創造的精力瀰漫的時代不停交替。批評思想也常常一方面硬化成爲獨斷的信條，一方面又有異端邪說興起，即使在當時爲世所不容，到下一代終於被尊爲正統。

在文藝上也和在政治、思想上一樣，濫用權力的結果終於專制，自由往往陷於放縱。在歷史上看來，批評家說東而作家偏說西的結果，確乎往往有益於文藝。不過雖然如此，批評所有的抑制之力却也未可厚非。如果批評家過於專橫，創作家又過於聽命，當然文藝上不會

有什麼莎士比亞劇的出現，也不會有浪漫主義的興起。不過如能對於批評家的法則稍加注意，那麼莎士比亞的戲劇與浪漫主義運動的過激之處也許得以緩和一點，不致引起反動。批評的用處總在指導與抑制，於文藝的發展無大作用。對於刺激新的創作衝動與開闢文藝的新天地，批評家大抵不司其事。有時候批評家固然也為某種新文藝運動的後援，力促其成，法國浪漫主義的勃興即是一例。但就大體而論，創作的天才總是一馬當先，批評追蹤於後。就一身兼詩人與批評家的人物，也總是不寫說明他理論的那種詩歌，而隨自己天才的自然衝動而吟咏，華茨華斯是這樣，亞諾德也是如此。

所以在文藝的發展史上，批評總是後於創作，新興的運動多少不免受批評家的反對。到後來理論逐漸接近實際，批評慢慢的順應新的思想與原理。批評家的主要任務，總像在於抽出新的思想與原理，使之法則化，給以根據，加以闡明。

六 文藝作品的評價問題

最後讓我們來一談文藝評價問題的實際意義。

文藝上的一切判斷，無論從起源上說，從性質上說，原只是個人的判斷。我的說這本書好指那本書壞，只不過我一個人的意見，你說這本書壞指那本書好，那是你個人的意見，如

有第三人出來贊成我的意見，第四個人出來贊成你的意見，那也不過是第三第四者的個人之見。一本書有十個人看可有十種意見，一百個人看未必沒有一百種意見，就連以批評為專門的人，雖然一副批評家的樣子，用的是專門的語彙，論的是批評的原則，其實也只不過述其個人之見，那裏離得開本人一步，無論他怎樣想擺脫個人的愛憎，結果其批評還是主觀的、印象的。

所以蘭(A. Lang)明言有一讀價值的批評，不過是一顆玲瓏的心與傑作相接觸後的經驗紀錄，法郎士說批評只不過是靈魂在傑作中冒險的結果，勒美脫爾說批評無論掛的什麼牌子，終究是一個人的意見。

不過話雖如此，我們總不希望批評陷於虛無主義的狀態，批評與批評總有價值的差等。我們對於文藝上的問題固然可以仁者見仁智者見智，但是甲的意見究不能與乙的意見價值相等。像蘭氏的對於作品不妨好我所好惡我所惡之說，總有點過於任意隨便，法郎士勒美脫爾之言也有點過甚其詞。不過他們是博學多識，智慧玲瓏，所以他們的主觀的印象的批評同樣值得閱讀，如果換了一個不學之人，隨口亂說，其作品怎能值得一讀。對於美我們固可有不同的趣味，但是趣味之中，却也有上品下流與善及惡之分。

我們讀一本書而樂之，說這本書使我愉快，使我滿足，好像事情已了，而其實並不如

此。誠如聖佩韋所說，我們所應思索的問題，不在於我們的享樂了某一藝術品與否，不在於這藝術品之是否使我們愉快，使我們滿足，使我們動心，而在於尋究我們的享樂、愉快、滿足、動心之是否正當。所以文藝作品在與我們以快感的問題之外，還有快感是否正當的問題。

我們之中誰都有好惡之感，要除盡好惡之感絕不可能，因為它的根柢埋在我們的氣質之中，它是形成我們品性的知與道德的要素，不過我們對於某事物存有好惡之感的事實，與非有好惡之感不可的規範之間，却有着不能否定的差異。普通人不大深思熟慮對於藝術的關係，以為我們的直接所得的快感就是評價藝術作品價值的最後標準，這可說是未曾注意到好惡之感的事實與好惡之感的規範的不同。殊不知我們如憑自己的好惡以下藝術作品的判斷，那是對自己下判斷而非對藝術作品下判斷。要知道我們所認為藝術作品能給我們快感之處，也許並不是那作品的優秀之點。

我們要真能享受偉大的藝術，必須有極大的努力。不然的話，我們只能滿足於低級的作品——低級的作品不要讀者費神。但是文藝的修養如果不是人生的兒戲，那麼我們就不能以低級的作品為滿足。我們要享受文藝，我們非訓練享受之力不可。

現在再說一說專門批評家之間的判斷不同的問題。

從批評的歷史來看，固然批評的方法種類不一，就連對於最重大的問題，批評家之間也往往各執一詞，然而我們也不能忘記這一點，就是在根本的問題上，批評家的意見也會常常一致，關於某一傑作的意義與價值，古往今來的批評家也會異口同聲。我們固不妨指出批評家意見的互異而說批評的無用，但更可指出批評家意見的一致，而明批評之不可無。

那麼批評家之間的意見的一致，究竟是什麼意思呢？

讓我們假定有人讀一本書而苦於不能有自己的見解，於是去求助於人，他把這本書分頭借給朋友，請他們在讀後直言他們的感想，而且特意選了氣質、興趣、文藝見解、文藝修養、人生觀各不相同的朋友。結果因為他們的感想彼此不同，書又匆匆一讀，以個人趣味的表白論，也許與他有益使他很感興趣，不過除此以外也就別無所得，但若那些朋友們各照各人的定見而縝密研究這一本書，那麼見解儘可不同，對於這一本書的特質不會不大家指點出來，也就是對於這一本書的有價值地方，彼此的意見終必一致。

把這假定擴大之，就是說對於某一文藝作品的批評，批評家們的性格民族時代派別儘管不同，他們的意見實際也可一致。休謨說：「二千年前使希臘羅馬人歡喜讚嘆的荷馬，到現在仍在巴黎倫敦受人讚賞。風土、政治、宗教、語言的不同，也不足以黯淡他的光輝。」休謨說這句話是在一七四二年，二百年來，關其文藝的思想不知變遷了多少次，赴仆的作家

不知有若干人，但荷馬却仍巍然屹立，休謨之言在今日像當時那樣的同是真理。

對於希臘、拉丁的文藝作品，批評家或者不免於人云亦云的溢美，但是無論如何，這裏總有着一個不可否認的事實，就是荷馬之詩的不朽興味，足以證明其無可疑問的偉大與優秀。他如希臘劇·莎士比亞劇，但丁，密爾頓的作品，也有着證明其偉大傑出的證據。我們的所謂古典之作，正是指歷盡時間的試煉，其地位確實不移，憑其使人起共鳴之感的普遍性與永遠性而明示不朽的作品。

所以我們不難建立一個評價文藝的最重大原則，就是不限於時地與人的原則，正如希臘批評家所言，使人人滿足，始終與人滿足的書籍，實際上就是卓越的崇高的書籍。同一本書如能與一切讀者以同一好印象，不問讀者之職業、生活、人生目的、時代、語言的不同，則此書的價值必愈高。

至於何謂普遍的興味，我們不妨說就是流行的之意，不過必須注意的一點，是普遍的興味的根本在於它的永久性，而這永久性又由於與單單的流行不同的特質。

在生物界，我們知道有所謂適者生存的原理。有機體爲了保全生存，非有適應環境之力不可，因非如此不免於滅亡。有機體愈高等，其適應變化不已日趨複雜的環境之力就愈大。這是生物學上的真理，而在文藝上亦有這種現象。像有機體一樣，文藝作品的成功，先靠它

的適應社會狀況之力，換句話說，它的流行是因其能使某一人羣感覺興趣。它的成功程度與引起興趣的程度相等。非常流行的作品，就是投一般所好的作品。也就是適合時代的趣味，表現時代的趣味，以人人所想人人所說的事物為題材的作品。

這樣的成功也許是投一地方一時代所好的作品，然而時過境遷，人人已不覺得它的興趣所在，早晚忘記得乾乾淨淨。投時好的作品終必至於消滅，因為投時好已經阻礙了它的永久性。大抵的作品總大抵如此命運。

但是也有雖經流行、趣味、文明之變化而長生不老的作品在，這又是什麼道理？這是因為它有着再三適應我們在道德上精神上不斷變化的力量，它之能夠流傳迄今，是因其有着使今日的讀者歡喜感動的要素。在這一點上我們不能再把文藝與生物學並論，因為超乎流行、趣味、文明之變化而流行的文藝作品，事實上並不是適應新的生活、思想、語言的樣式之作，而是含有與人類精神及經驗中的普遍事物相呼應的作品，也就是與獨立於時空的永久繼續的條件相應，但除少數例外，這種名著也不是出於有意於產生未來的人生與永久思想的作者之手，而係只以自己的時代與民衆，當時的問題為念的作者的產物。所以這種不朽之作仍多有地方的時代的材料，不過他們的處置一時一地，却有其普遍的永久的意義。所謂普遍的永久的事物，就是超乎時空，為人類生活的共同基本的經驗、動機、情熱、鬥爭、悲歡，時

代不能消滅它們，習慣不能改變它們。

檢查文藝偉大的標準——看出它永久性的標準，須待時間的經過，那麼對於未經時間試煉的作品，我們又如何評價呢？我們既不能預言後世幾代的選擇經過；對於現在有名的作品，我們又無從確言它在三四百年之後受歡迎還是拋棄。所以評價當代的文藝作品的方法，還是用亞諾德的『試金石法』爲宜。不過這不是說我們要不顧事實，處處以古典來衡今作，而是說我們多讀了不朽之作以後，我們的趣味會日見洗煉，我們的判斷力能訓練得真適宜於鑒賞文藝。

總之文藝是個性的產物，是訴於個性的東西，在種種形式之下描寫種種題材。引起讀者的同情，喚起讀者的感情，乃文藝作品的本質。而在批評方面，批評家也決不能完全擺脫個人的要素。所以文藝鑑賞上的未能劃一不二，並不是什麼意外之事。我們所希望的是我們的趣味能受高度的訓練，多受批評的指示，庶幾能以研究文藝爲我們的生活享受。

第二章 英國的文藝批評

一 亞諾德

我們要研究近代的文藝批評，不能不論到英國的也是世界的大批評家亞諾德 (Matthew Arnold)。他生於一八二二年，卒於一八八八年。父親湯麥斯亞諾德 (Thomas Arnold) 是個宗教家，做過路格柏 (Rugby) 學校校長，牛津大學教授。亞諾德就在路格柏與牛津受的教育。一八五一年到一八八六年他當教育部視學，又在牛津大學做過十年詩學教授（一八五七年到一八六七年）。著作遍涉社會、文學、政治、宗教各方面，主要者有：

Poems, 2 vols., 1854.

New Poems, 1867.

The Study of Celtic Literature, 1867.

Culture and Anarchy, 1869.

Literature and Dogma, 1873.

以及批評論文第一第一兩集 (Essays in Criticism, 第一集出版於一八六五年, 第二集出版於一八八八年)。

亞諾德是位教育家, 既做過視學三十五年之久, 又有功於英國教育的改良; 是位詩人, 不但教授詩學, 而且成就極大; 但尤其是位偉大的文藝批評家; 凡是研究文藝批評的人, 是在現在也不能忽視他的批評論文集, 不, 還要把它當作圭臬呢。

亞諾德的文藝批評的定義與任務, 是:

「一種無所爲而爲的努力, 去研究而且傳播世間最好的知識與思想, 以造成一種清新真實的思想潮流。」

所謂「無所爲而爲的努力」, 其實是關於批評的態度的, 讓我們留在後文再說。這裏所要知道的, 是什麼是「世間最好的」? 怎樣知道它是「最好」? 亞諾德在他的「批評的任務」中, 對於何謂「最好」的標準並沒有什麼說明, 但在他的「詩的研究」中, 却有着衡詩的標準, 就是所謂「試金石論」(The Touchstone Theory)。他說:

「對於發見怎麼樣的詩才屬於真是卓越的詩, 因之最有裨益於我們, 最有效的幫助, 莫過於常在人們的心裏藏着大詩人的詩句與表現, 拿它們當作試金石應用之於別的詩歌。」

簡而言之就是以古今傑作的古典爲標準。而批評家的任務，也就是在於評價古典取爲標準，鑒別所評的作品如何接近古典及其接近的程度。

但在評價古典的時候，批評家可有三種評價，就是『個人的』，『歷史的』，『真正的』評價。

在『詩的研究』中，亞諾德說：『個人的評價』就是完全根據批評家個人的趣味好惡之謂，這種的個人愛憎，就左右了我們的價值判斷，對於我們所好的，不免給以對象本來所無的價值，對於我們所惡的，不免抹煞對象應有的價值。這是批評近代與現代作家時最容易犯的錯誤。

至於『歷史的評價』，也不是根據作品本身原有價值的評價，而是根據作品所有的歷史價值的評價。這就是對於某一作品只因其在某一民族的國語詩歌思想發達史上占有重要的地位，就過分讚賞，給以那作品本身所無的價值。這是批評古代作家、過去的作家時最容易犯的過失。

沒有這種缺點的評價，就是亞諾德所說的『真正的評價』。真正的評價是把『真正卓越真正古典』的作品明白感覺，深刻賞翫，也就是正當認識對象的絕對價值之謂，這樣才是批評家本分的『知道世間最好的作品』。

其次是怎樣「傳播」的問題，亞諾德說過這樣一句話：「批評家必須滿足理性與品格，這是他的事情。」這意思就是說當批評家把世間最好的思想傳播給別人時，必須十分滿足對方的理性，同時還必須以十分自制慎重的態度發言，不要流入粗暴過激，不要廢話連篇，在亞諾德心裏，批評的目的不在於辯難攻擊，而在於循循善誘的說服。

照以上所說，我們大致已經明瞭了批評家鑒別最好作品與傳播之於別人的方法，現在再來研究一下關於「造成一種清新真實的思想潮流」的問題。在「現代批評的任務」一文中，亞諾德有這樣意思的話：

「批評力的低於創造力，確是事實。但為承認此說，必須注意幾點。說創造力的運用，即自由的創造活動是人類最高機能，當然不能否定，因為可由人在創造的活動之中看到真的幸福這個事實證明之。然而我們對於就在創造文藝傑作以外的方面，也有運用這種自由的創造活動的感覺，却也不能否定。倘若不然，那應除極少數人以外，就不能得到全人類的真幸福了。總而言之，我們可在行善與好學之中得到這種創造的感覺，不，即在「批評」之中亦可得之。其次要注意的一點，是運用創作力於產生文藝傑作，不能說無論在什麼時代什麼環境之下一樣可能。所以也必須注意到這一點：不顧時代環境而欲創作，乃是空費勞力，也許倒是把這點勞力用於為生產傑作的準備，用於使

產生傑作爲可能的事情上反而更有意義。而且創作力是以「要素」與「材料」爲本的活動，所以這種要素與材料若不準備好隨時可以使用，又能做出點什麼來？在這種情形，創作力非等待這些要素與材料的準備就緒不可。而在文藝方面，爲創作力的活動材料的就是思想，就是凡在文藝觸及的一切方面，一般流行於那時代的最好的思想。……而文藝天才也者，就是把這類思想最有效果最能動人的結合起來以示世人的才能。然而這種天才的自由的活動，必須先有一種空氣。就是說必須要有圍繞這種天才的思想情況。文藝界之所以極少偉大的創作時代，所以在許多真有天才的人的作品裏極多缺點，其故即由於此。因爲產生文藝的傑作必須有人力與時代之力的湊合。無時勢單有人才就不十分濟事。爲了創作力的愉快活動，它須有指定的要素，而這些要素，却不在創作力的自己控制之中，而應該說是在批評力的支配之下。這是因爲批評力的任務，在於在知識的一切部門裏拿對象照它的本相觀察，因此就造成了雖不能說絕對真實，但比不如此的總更爲真實的思想潮流，把最好的思想流行於世，在世上創出心知的境地，供創作力巧爲利用。蓋這種新思想一經浸透社會，就迅速呈現活氣，發芽與滋長到處可見，從此就產生出文藝的創造期來。在品達(Pindar)、沙福克里司(Sophocles)的希臘，莎士比亞的英國，詩人們就生活在最有助於創作力的生氣蓬勃富於滋養的思想潮流中，就是說當時的

社會大受新思想的浸潤，心知方面蓬蓬勃勃，而唯有這種狀態，才是運用創造力的真正基礎，在這裏，創作力所需的材料資料俯拾即是。所以是先有批評，待批評完成了任務時，真正的創造活動時代就來了。」

這裏所說的是創造力與批評力的各自作用，以及二者相互間的關係，也就是批評家所以要造成一種清新真實的思想潮流的大意。但我們先要注意的一點，是他雖然說即在批評之中也可有運用自由的創造活動的感覺，但他的批評並不是後人所倡導的創造的批評。因為他在『批評的任務』一文的後段，曾說：『最完全的創造活動之感，是只屬於純粹的創作的。』第二點要注意的是他的說先有批評後有創作，並不是說批評家先定好金科玉律，叫一切創作依樣辦理，而是只不過供給作家運用的材料，造成由作家自由發揮的心知上的境地與空氣，就是『建立清新真實的思想潮流』。

亞諾德的所以十分注意造成清新真實的思想潮流，是因為他的根本態度着重思想，着重文藝的思想方面。他的文藝觀的基礎，是沒有偉大的觀念，成熟的思想，就不能說是偉大的作家；傑出的作品，必有傑出的思想。所以在他看來，十九世紀初葉的英國詩人，如拜倫、雪萊、華茨華斯，因為思想上的貧乏，不能算是第一流的詩人。雖然後來他對於文藝上的感情要素也重視起來，對於當時輕視的拜倫、雪萊等頗表敬意了。

亞諾德的批評觀是積極的建設的批評。他既要從一切對象之中發見最好的知識與思想，造成清新真實的思想潮流，使作家獲得滋養，又要將最好的知識思想傳播給讀者。所以他雖然承認批評一辭中所含的『判斷』之意，但因為他所最推賞的批評是以傳播最好的知識思想為主，所以並不以『挑眼』『扳錯頭』為批評家的正務。在毫無價值的作品上耗費時間與能力，簡直是個浪費，批評家如有找尋缺點的時間與心思，還不如用之於發見新的美點與長處，反而有益於自己，且為批評的正務。以發現他人的缺點讓自己呵呵而笑，實在是存心不良，有傷忠厚。

然而爲了要認清作品的實相，必須知道它的長處與短處，明白它的種種性質。只看理想的一面而不看另外的一面，並不是嚴正的批評態度，因爲不能正視兩面就不能明瞭它的完全形相。正視明暗兩面，才是批評家本來的義務。他一方面鑒別傑出的作品，介紹給世人，一方面指摘惡劣的作品，努力於糾正與排斥，藉此使好作品的價值更快更有效的發揚，使壞作品迅速絕跡。而批評家在這樣努力的時候，決不能爲世評或傳統的批評所迷，然後始能給與對象以應得的位置，有正當的認識。亞諾德說：

『的確，我們必須張着眼睛讀我們的古典，不要爲迷信弄得目眩眼花。』

不過指摘對象的缺點以及打破謬說之舉，即使其效果是善的，在最後是建設的，與發現

佳處介紹於世的工作比較起來，究竟還是間接的事。這在亞諾德稱之爲『消極的批評』，說：『這種消極的批評的用處，並不在它本身，而在於它的使我們對於真正的傑作能有更明瞭的感覺與更深一層的賞翫。探索純粹古典的勞力、意圖、缺點與失敗，熟知作者的時代、生活與歷史的關係，如目的不在於那種更明瞭的感覺與更深一層的賞翫，那麼只不過是一種文學的游藝主義罷了。』

換句話說，發見辨別對象的短處弱點，只有在幫助我們對於真正卓越之作有更進一層的明瞭與賞翫這一點上才有益處，關於作家生活，時代的知識亦然。在亞諾德心目之中，創作也好批評也好，究竟在於有貢獻於更高一層的目的，不然的話就不過是游藝主義罷了。他在『現代批評的任務』中說過這幾句話：

『引誘我們的東西是這麼多——我們何所取？在趨向至善的生長上，什麼是能滋養我們的呢？眼前橫着人生與文藝這片無垠曠野的批評家，必須回答這個問題；先是爲他自己，然後爲了別人。』

這種意思他在『批評的任務』中反復說及，在『文化與無政府』一書中也說了不止一次，可見他認爲當我們趨向至善之際，批評成爲有力的南針極大的援助時，才在發揮批評的意義與使命。

亞諾德所說的『至善』，照他在『文化與無政府』一書中的詳說，是『真正的人類至善』之謂。人類至善的意思是不要把我們所有的一切能力爲了一個而犧牲別個，應去發達到最圓滿與完全。換言之就是把我們的精神生活豐富不已，將它的能力伸展無窮，以圖智與美的不斷生長。這就是全人格的充實調和的擴大。

至善的可能不外乎學習最好的思想，將自己的能力盡量發展，以期造成圓滿的人格，而批評正是闡明一切人物、思想、作品中所表現的至善觀念，以示世人，使有所據而不迷。這就是批評藉知悉世間最善的思想而傳播於人這一點使文化的程度提高。所以歸根結蒂，批評是『盡力於至善這個大目的』的。要明察在人生與文藝的廣大無邊的土地上何者有助於我們的趨向至善，乃是批評家最後的任務。

因此在亞諾德的意思，真有價值的文藝必須對於實現人類至善的人生理想有所貢獻，但他只主張文藝在最高意義上必須是倫理的，而決不主張文藝必須是通俗的所謂教訓的勸善懲惡。所謂文藝的倫理性，是指作家平昔對於人生態度的真摯與嚴肅的表現，只要他對於人生的態度是真摯嚴肅的，那麼他在無論什麼地方找任何題材，他的作品總是倫理的。反之則教訓說教只是一時的方便，其作品就不成爲文藝作品。

亞諾德下過詩的定義，說詩是人生的批評，但這個定義並不表示他主張狹義的倫理詩即

教訓詩之類。他所尊重的，引爲模範的，並不是這種狹義的倫理詩，而是深刻關心人生的最高目的，生活的根本問題的詩，也就是表現詩人的真摯的人生觀，有廣義的最高意義的倫理性的詩。

現在讓我們來一觀亞諾德的批評的態度。也是在『現代批評的任務』中，他說：

『英國批評爲了利用開展在眼前的土地，爲將來開花結實，最重要的事情是明白識別什麼規律才應該採取以資進行。這規律也許可以一言以蔽之，——無所爲而爲（*disinterestedness*）。』

接下去他就自己問自己：『批評家怎樣表示無所爲而爲的態度呢？』回答是：

『以超然於所謂「事物的實用見解」，決然遵照心智自由活動於所論各個題目的批評本身所有的法則表示之。毅然不使批評與關於思想的暗中的政治的實用的等等考慮生關係，許多人以爲這種考慮必與思想有關，或者應該常常有關，無論如何在英國的確十分有關，但是批評却真個絕不相關。』

這意思就是說批評是求知心的活動，當批評家努力於知道一切對象的本質，想知道最好的知識思想時，應該嚴拒事物的實用見解的侵入。亞諾德又說：

『如果批評家要想開始對事物作更自由的思索的處理，那麼他必須離開政治社會與

人道世界裏的直接實用的區域。」

這裏雖然不見『無所爲而爲』一字，但與上面所引的話對照起來，不難明瞭其意思一樣是『無所爲而爲』。此外他又在這篇論文的別地方主張：『脫離實用的精神與目的而獨立』。更說：『一切事物，視爲與政治及實際生活密接不可分，由來已久……，但讓我們以更無所爲而爲的態度觀察事物。』

由此觀之，上面所引的亞諾德的『無所爲而爲』一字，應該是指批評家當處理對象之際，盡力不讓有關實用價值的種種考慮侵入，盡力不要把對象與外面的目的結合而考察，應取評價對象本身獨有價值的態度。而不是指批評家的不要憑個人好惡個人的隨心所欲而批評作品。史各脫詹姆士 (Scott-James) 所說的：『亞諾德所要我們解放的「利害問題」，是指大有害於智慧的道德的至善的利害問題。』是頗能了解亞諾德真意的話。

不過亞諾德對於批評家在批評時切勿陷入個人好惡的一點，也不是不會說到，不，簡直是反覆言之，不厭其詳。例如在『文藝的近代要素』中，他就說到：『憑理性以判斷，勿憑偏見或任意而判斷。』又在前文所引過的『詩的研究』中也提出了『個人的評價』。在『批評的任務』之後十三年所寫的『一個法國的密爾頓批評家』(A French Critic on Milton) 一文中，也述及批評家的不可有偏見，勿爲先入之見所蔽。

但是『一個法國的密爾頓批評家』這篇文章的尤值得我們注意之處，是亞諾德差不多又給批評家的資格下了定義。他先批評約翰生博士，說『他既不十分虛心坦懷，又不夠伸屈自如，又缺乏感受性，故對於批評密爾頓這樣的詩人，不能勝任愉快。』論到密爾頓論的作者謝勒(E. Scherer)，則說：

『博識，聰穎，超然，虛懷，同情的謝勒，與最近逝世的可尊敬的法國批評家聖佩章(Sainte-Beuve)有許多相同之處。』

這裏列舉的批評家的資格，超然與虛懷是指不要先入為主，虛懷又有容易接受新思想的意思，所以也與『感受性』相通。至於『伸屈自如』，則照他所說的『批評必須伸屈自如，知道怎樣與對象的事物相聯，怎樣與對象相離』。意思當是不要固着於一事一物，而須融通自在，富於彈力，保有感受性。博識與聰穎相關，後者是天賦的性質，前者是學習所得的後天的性質。一個批評家若無博識只仗聰穎，那麼他的理解與認識就不夠充分，他的判斷就流於偏頗。所以亞諾德認為批評家對於本國的文藝固然要瞭如指掌，對於重要的外國文學也至少要熟悉一種，以便與本國的互相參照，比較優劣。至於對於要判斷的作家與作品，批評家也非有必不可省的知識不可。

最後是『同情』，同情是批評家對於作品或對方的立場取理解態度時最爲必要的條件，

若無同情，批評家對於不投自己所好的作品，即使實在卓然不凡，也會掉頭不顧，或者雖然當作批評的對象，也會在它的本質還未分明之前，就已放下不管。所以同情是引導到理解的門戶，以批評家的資格而論，實在是最根本的資格之一。

最後讓我們來一窺亞諾德所說的「認清事物的實相」這句名言的究竟。

所謂認清事物的實相是怎麼一回事？完全不帶個性的色彩而認清事物的實相，是不是可能的事？在文藝上最多用科學手法的寫實派代表作家左拉(Zola)，尙且說過這樣的話：「藝術是憑氣質而見到的自然一角。」就是說藝術家之看事物，到底擺脫不了個性。藝術家如此，批評家能完全兩樣嗎？

對於亞諾德這句名言有所懷疑，高唱異議的原來大有其人，不過我們要知道亞諾德說這句話的真意所在，只不過是說批評家要以萬里無雲的明淨之心去看對象，萬勿爲純粹知識愛以外的實際動機中所含的事情所蔽，切勿僅見對象的半面而誤信爲已見其全體。只不過主張唯有抱着這樣的態度，才成爲批評的根柢。也就是說對於着手處理的對象，出以一無成見虛心坦懷的觀察，乃是批評家的第一要務。

亞諾德的批評是多方面的，文學藝術之外，兼及社會政治教育宗教，他的那本「文化與無政府」，迄今不朽，我們於文藝批評之外如果對於文明批評也有一點興趣的話，那麼「文

化與無政府」實在是非讀不可的。

二 沛德與王爾德

亞諾德的批評因為不以文學與藝術的世界為限，而涉及一般的社會問題、政治、教育、宗教方面，所以他注重批評的社會作用，認為批評的任務在於知道一切的最善之物而傳播之。這在沛德（Walter Haratio Pater 1839-894），却把批評的對象只限於文學與藝術，以及給人以美感的山水人物，批評家分析鑑別的對象，僅為含有快感的印象，不必管善或最善的等級。

沛德認為批評家的職責，在於：『感覺詩人畫家的美質，解釋它，傳述它。』而批評家要完成這個任務，須有『一種資質，就是在接觸美的對象時有能深深感動的能力。』

至於藝術之能動人，能給人以快感，沛德認為在於它的獨有的美的形相。一種藝術有一種藝術的特殊表現，如繪畫以色彩為表現的媒介物，以此通過觀者的感覺，訴諸他的『想像的理性』，刺激它而引起反應，這就是繪畫給人的特殊的快感與印象。而這種特殊的快感與印象，又只限於某種色彩與形狀，不能由另一種色彩形狀來代替。這在文藝，則我們如欲表現一事一物一行為一性質，必須用唯一的名詞動詞形容詞，沛德在他的文體論中曾加強調，

說：「對於一事物一思想求唯一的文字，是即文體的問題。」

事實上沛德的文體論並不是狹義的文體論，而是詳細述及如何寫作優秀的文章，有文藝價值的文章是怎樣的等等。他在文體論一文中所說的也就是他對於批評原理的討論，我們有加以解說的必要。

特昆西 (De Quincey) 分文藝為知識的與力的二種，沛德則以知識的文藝為非想像的文藝，力的文藝為想像的文藝。想像的文藝是作者於寫作一件事實之際，有他獨得的觀察與感覺在內。作者對於事實的感覺，就是他對於事實的想像的感覺。換句話說當作者的寫一件事實不只是膽寫事實，他就到達了藝術的領域，一個作者不限於膽寫外界的事實而寫自己的印象時，他就成了藝術家。藝術作品與非藝術作品的區別，就在於前者有主觀性的侵入。

但是這還只限於使文章成為藝術，必須更進一步，而後始成為『好的藝術』。使藝術成為好的藝術，其條件沛德認為在於表現事實感覺的『真』，就是一件作品按照作者的事實感覺表現所有的真的程度而成為好的藝術。而所謂真，不是普通所說的真，而是藝術的真，就是作者在表現事實感覺之際必須十分忠實，你的感覺是一，表現出來不能是二，文體之美也就在此，故沛德說：『唯一不可缺的美就是真。』

構成好的藝術的條件，其次是除去贅物，沛德說：『一切藝術全由除去贅物而成立。』

我們寫文章時必須力避不必要的廢話，他教我們『對於應說之事欲說之處要盡力平明直截正確，不帶絲毫贅物而說之。』這樣，文體自然有了精確的特色。

最後的條件是統一與一致。爲了統一與一致，必須有洞察、先見與回顧。於是文章得首尾照應，文辭不重，累贅，讀之有生氣餘味。

沛德對於藝術所愛的是美，所求的是快感，似乎是個爲藝術的藝術的批評家。事實上他確乎如此，不過在文體論結束之際，他也曾提出『偉大的藝術』來，好像又有爲人生的藝術的氣味。他認爲構成偉大的文藝的內容，在於與人生的大目的相關聯，反抗精神之深，希望之廣大。對於王爾德的小說『道連格雷的畫像』，他又指出王爾德的狹義低級的享樂主義，很注意道德心的有無，重視文藝的倫理意義。

然而無論如何，沛德關於藝術與道德的問題，還是認爲藝術的目的不是只爲道德的，藝術還在於給人以快感，例如在華茨華斯論中，他直截爽快的說：『詩人的職務不是道德家的職務。』詩有倫理的意義，但這倫理的意義是間接的，廣義的，不是給人以直接道德的教訓。

總結一句，沛德的批評以印象的相對性爲出發點，以感覺對象之美爲目的，雖不像王爾德那樣的公然宣告藝術與道德的絕緣，比起亞諾德來已近唯美主義藝術至上主義的立場。他

的著作之涉及批評理論者，有：

文藝復興研究 (Studies in the History of the Renaissance)

欣賞 (Appreciations)

從亞諾德到王爾德，沛德是個承先啓後的人物，他服膺亞諾德的「認清事物的實相」，是承先；他唱審美的批評，使私淑他的王爾德演成唯美主義，是啓後。而王爾德之與亞諾德，對於藝術的見解却是南轅而北轍了。

亞諾德爲了『認清事物的實相』，主張批評家須抱無所爲而爲的態度，就是批評家在研究作品時，要嚴拒有關實用價值的各種考慮的侵入。亞諾德原是爲人生的藝術的戰士，誰知不許有關實用價值的考慮的侵入這個主張，却竟是演成後代文藝與人生絕緣的『禍胎』，真是非他始料所能及的了。在他自己，因爲十二分關心人生，所以雖創無所爲而爲之說，決不視文藝與人生若風馬牛不相及。他的力言文藝的倫理性，就使文藝倖免於脫離人生，各不相涉。

在沛德，他的文藝的倫理性並不像亞諾德那樣的直接，他在論藝術詩歌之際，極少說到作品的道德的側面。他又愛美，珍奇的美，頗有重藝術甚於人生的傾向。在他的思想中，藝術與道德已在若接若離之態，藝術已離人生的大道，成了奇峭的狹徑。然而他並沒有揚言二

者的完全分離，在他手裏，藝術與人生還用一根細線聯繫住。

然而這一根細線如有什麼人有意或無意的加以一扯，很容易分而為兩——使人生是生，藝術是藝術。

這個人就是王爾德(Oscar Wilde 1859-1900)。他有意拉斷這根細線，力主兩者的分離，高唱為藝術的藝術，作為他的主義，他的主張。

王爾德本人的生活，就是他的藝術與道德或人生的見解的最好表現。他努力實行人生的美化，生活的藝術化，成了古往今來的『藝術人』。

王爾德是排斥道德的，把這個態度表現得最顯明的，是他的小說『道連格雷的畫像』(The Picture of Dorian Gray)。在序文中他就開宗明義的說：

『沒有什麼道德或不道德的書，只有寫得好或寫得不好的書。』

拒絕世人的從道德立場來批評自己的作品。據說這本大作是激於一個朋友叫他不要寫小說，一口氣在三四天之中寫成的。

在這部小說裏，王爾德借了女主角坤伶 Sibyl Vane 的生涯，說明藝術的世界與人生完全是二回事。在別的著作中，如收入意向集(Intentions)的虛誕的衰微(The Decay of Lying)一文中，藝術家的批評家(The Critic as Artist)中，反復表明他的這種立場。在虛誕的衰微

中，有幾句最足以表明王爾德的信心：

『學藝術的正當學校，不是人生而是藝術。』

『目前流行的叫喊，是「讓我們回到人生與自然……」，然而可悲的是：我們這種可愛的好意的努力，却是錯誤的！自然總在時代之後。至於人生，則它是破壞藝術的溶解藥，荒廢藝術之宮的仇敵。』

我們要明瞭王爾德的何以把藝術與人生截然分離，甚至視人生為藝術的仇敵，對於他的藝術觀有稍加檢討的必要。

在道連格雷的畫像的序文第一行，王爾德說：

『藝術家是美的事物的創造者。』而他所謂的美的事物，則是：

『如曾經有人說過，與我們無關的事物。無論什麼東西，凡是在我們是有用以及必要的，或是以何種形式給我們痛苦給我們快樂，或是訴諸我們的同情心，或為我們的環境的重要部分者，全在藝術範圍以外的東西。』

這是說藝術與現實生活及人生並無用處，所以在道連格雷的畫像的序文中，王爾德以這

一句話作結束：

『一切藝術毫無用處。』

不過所謂毫無用處，却是指藝術之於人生，並無直接的用處，不是否定藝術對於人生的意義，例如他說：

『由藝術，唯有由藝術，我們始能實現我們的完善。』又如：

『在人類的實際生活中，如斯賓挪沙 (Spinoza) 在什麼地方說過，悲哀是向較低級完善的移行。但是藝術上使我們填胸的悲哀，如讓我再引用一次那位希臘大藝術批評家（案指柏拉圖）的話，却是淨化與引人到崇高的感覺的。』

王爾德的意思，原不過藝術不應該模倣人生，我們固不妨把人生做爲藝術的原料，但原料須經製鍊的工夫。人生是不完美的。藝術先於人生，藝術啓發人生。

現在讓我們進而研究一下王爾德的批評與創作的見解，他的批評觀，批評家的要件論，以及批評的功用說。

王爾德絕不以創作與批評相對之說爲然。他認爲這完全是任意僞造的。他說：『沒有批評的才能，絕對沒有值得稱爲藝術的創作。』你不要以爲偉大的藝術家的創作，都是在不知不覺中而爲之，所寫超乎所知。大詩人的歌詠並非出於非歌不可，而是他要歌詠，經過深思熟慮的。他說：

『世上沒有不自覺的極好作品，而自覺與批評的精神，是一而二二而一的東西。』

『沒有批評的時代，就是藝術呆板模倣的時代。』

這話有它的真理。因為創造有趨於重複的傾向，所以他的說靠批評之力才能發現新派新形式，確乎具有慧眼。而證之文學史上的事實，也確乎是創造的時代同時也一定是批評的時代。

以上是就批評為創作中的必要原素而論，那麼創作以外的批評，就是對他人創作的批評又如何呢？

王爾德的回答是：批評本身也是一種藝術，批評實在是創造的，而且是獨立的。

這是因為據他說來，批評家的唯一目的，是記錄他自己的印象，而這種印象的批評，自己以外就沒有可以判斷的標準，所以簡直比創作還要創造的。而且這種批評是自己的靈魂的記錄，對於小說可以訴之於事實來質證，對於靈魂却沒有什麼可以質證，因之這就成了最高的批評。

批評既然是批評家自己的靈魂的記錄，那就純然是主觀的東西了，於是亞諾德那個認清對象的實相的批評宗旨，在王爾德就認為是一種錯誤。他的批評家不過把對象為批評的出發點，不限於發見作家的真意何在，倒是應該添補藝術家所未完成的地方。這就成了與亞諾德之說剛剛相反，要去不認清對象的實相了。

於是批評不但成了離對象而獨立的存在，還須敘述對象所無，對象所未表現的事物，就是說批評家要給對象添上點新的東西。所以批評是創造的，而批評是創造的意思，如果在於表現批評家自己獨有的世界這一點，那麼批評家之於對象的關係，就等於藝術家對於對象（色與形的世界）的關係一樣，而批評就與藝術相同，所以王爾德稱批評為『創作之中的創作』，說：『批評本身就是藝術。』所以他極口讚賞沛德批評達文齊（Da Vinci Leonardo）傑作 *Monna Lisa* 的一文。實際上沛德的評論並不評這幅圖畫的好壞或其好壞的所以然，只不過縱情發揮這幅圖畫在他心裏所引起來的情感上共鳴，但王爾德却說『誰去管沛德的發明 *Monna Lisa* 的新義超過不超過達文齊自己的夢想。』對於這種批評，他尊之為『創造的批評』，因其把對象只作為創造一樣新的創作的出發點，對象不過是批評家借題發揮的題目罷了。

至於解釋作者意思所在的批評，王爾德名之為『解釋的批評』。但他極欲避免普通意義的解釋說明，既說：但是批評家的目的，未必始終限於說明藝術作品。又說：批評家也許的確是解釋者，然而他不必把藝術當作叫人猜謎的史芬克斯（*Sphinx*）來對付罷。還說：批評家實在也是解釋家，然而並不是單用別一形式代作者說明的解釋家。

所以他叫批評家『不妨加深作品的神祕，在作品與作者四面昇起在神與信神者甚為重要的驚異的霧。』要批評家『見藝術如見神。使它愈加神祕是批評家的本分，使它的尊嚴映在

人人眼裏越顯得可驚是他的特權。」因為他所要求於批評家者，絕對不是叫他說明對象的意義。

王爾德輕視過分易於明瞭的作品，他看不起插圖之類，認為真的藝術作品中必須有引動批評家想像力的曖昧不明的半面，因為不如此批評家就沒有了伸展他自由想像的雙翅的餘地。在他心目之中，有訴於人之想像力的部分越大，藝術的價值就越高，因之繪畫次於詩，而音樂至於至善。

王爾德說：「資質是批評家的第一要件——一種對於美及美所給予我們的印象能敏銳感覺的資質。」又說：「要記住，批評與創作一樣，資質就是一切；要記住，藝術流派之可以作歷史的分類，並不由於創作的時期，而是應該由於創作所訴諸人的資質的。」「一切的藝術只不過是訴諸藝術的資質的。」

他既力說資質的如此重要，藝術批評上以資質為第一要件，那麼主觀的色彩當然不得不濃。既然如此，批評家就立足於自己的偏好，批評起作品來自然大有偏見了。王爾德正是說公平並不是批評家的要件！請聽他說：

「只有對於我們無關的東西，我們始能有真正不偏不倚的意見，因此也可以知道凡是不偏不倚的意見，都是毫無價值的。能看見雙方理由的人，就是雙方的理由都看不

見。藝術是一種情欲，關於藝術的東西，思想一定帶有情感的成分，流動而非固定，因時候心境的不同而起變化，所以不能嵌入科學公式或是道學經說的圈套。藝術所引動的是魂靈，而魂靈可受心性與肉體的束縛。我們自然不應該有成見，但是如一位法國的偉人在百年以前所說那樣，在這種地方，我們應該有所好有所惡，既有好惡，就那裏來的公平。能一視同仁的賞讚各流各派的作品者，只有拍賣商人。不，公平不是真正批評家應有的美德，甚至於不是批評的一種條件。」

這話在王爾德說來並不異樣。普通所謂公平，原是在判斷是非上用的，至多在介紹作品上才有用處。王爾德的批評既然是批評家的靈魂的記錄，對象的作品又只是批評家用以借題發揮的東西，那就自然用不着什麼公平了。公平是對人的，對己有什麼公平不公平之可言呢。

公平不要了，合理是不是批評家的要件呢？王爾德也一口否定：

『因為藝術如柏拉圖所看出的那樣，使聽衆觀衆的心裏生出一種神的瘋狂來。藝術不是由神感而來，但是可以得着神感。藝術所引動的不是理知。凡是愛藝術的人，一定愛得它勝過世上的一切，而對於這種溺愛，理智一定要反抗。』

他認爲批評家就是愛藝術崇拜美到極點的人，『被人視爲幻夢者』的人物。理知與美在他看

來如冰炭之不相容，故批評家，真正的批評家不會也不應該有良知，因此何必講什麼批評的合理不合理。根據理知去愛好藝術，在他是視若無異於厭惡藝術的。

否定了批評上的公平與合理之後，王爾德最後又斥批評上的誠實爲非。

『有一點誠實是危險，太過了就成了病入膏肓，真正的批評固然應該誠心誠意的信奉美的原理，但他要求之於各時各地，千萬不要爲任何固有的習慣所限，不要囿於死板板看對象的觀點。他一定要憑各種方法去求美，一定老是想得到新的感覺，新的觀察點。……』

『你不要受名詞之愚。世人所說的不誠實，實在只不過是一種使我們的人格生長發育的方法啊。』

照王爾德的意思，公平與誠實是屬於道德世界的，至少也到達了道德世界的邊境，而批評家的第一條件，却在於認清楚藝術世界與道德世界原是截然不同的世界，不可混而爲一。批評家的第一要件到底在於資質——對於美有敏銳感覺的資質。

唯美主義的王爾德自然愛美重美。他說：『認識一件東西的美，是我們所能到達的絕妙的尖端。』這是因爲在他的立場，美學高出於倫理學，由他看來，在一個人的發展上，色彩感覺要比邪正的感覺更高一層。原來他把倫理學與美學的關係，比之於自然淘汰與雌雄淘汰

的關係。倫理學好比自然淘汰，使生存然後可能。美學却猶如雌雄淘汰，使人生美麗奪目，生出多少新花樣，使有進步，有變化，有多種多樣。『等到我們達到爲美學目的的真的學問修養時，我們已經到達聖人所夢寐以求的至善之境，到這至善之境，人就不會有罪惡了。』

由此可見王爾德的唯美，是因爲美的愛大有助於真的學問修養。這助力源於產生愛美或其根基的『美覺』(Beauty-sense)，據他之說，美覺比別的官能爲高，更爲重要，雖與靈魂有異，而有同等的價值。這美覺或驅人創作，或使更傑出的人物靜觀默想（這裏可注意的一點，是王爾德推重靜觀默想者甚於創作者）。但是爲了保全美覺的純粹性，使有完全的發達，必須有絕美環境，就是以美麗的精神事物圍繞之。到這時候，人人心裏就慢慢產生一種資質，這資質使他有斥惡擇美，排卑俗不快之物有優雅與美與魅力的品格。這種品格到了時候就終於成爲批評的自覺的。最初只以受過培養的本能而存在，到了發達時會吸收善的排斥惡的，而教育的目的於以完成。於是，王爾德理想中的批評，就有了非常的功用。

如亞諾德所說，批評能造成時代的知的空氣。批評也能使心知成爲一件美妙的工具。因爲現在的教育制度，只教人硬記一大堆不相連絡的事實，努力於把辛苦得來的知識去教別人，只教人記憶，不教人發展，總之是不注意發展人心裏明察審辨的能力。心知是做思想的工具的，凡是粗魯尙未成熟的心知，發展批評的本能是服良藥。

『其次，批評能由提綱挈領刪繁舉要而促進文化。批評將笨重的創作淘汰而得其精華。』世界上的書籍汗牛而充棟，這麼多書籍又極少不是無知的思想，只有批評能引人走出這座書籍的迷宮。而且不但此也，有時候歷史所無歷史所失的地方，批評又能以言語或藝術的極小斷片，重新構造過去的世界以示世人。總之王爾德認批評能替我們做物理學或形而上學所不能做的。能替我們做史學所不能做的。能告訴我們未有文字以前的人類的思想。

而且王爾德深信使我們能超越國家觀念，成爲世界人者，也是批評。他說：

『孟却斯脫(Manchester)派的經濟學家指陳世界和平與商業的利益，想使我們達到人類友愛的目的。這一派簡直要把這個美妙的世界淪爲市儈的交易所。他們要想感動人類的卑劣本能，但是終於失敗。戰禍相繼而起，商人的貪得無厭，不能使法德兩國和平相處，卒至生靈塗炭。還有一種人，他們想來感動人類的情感方面的同情，利用什麼抽象的倫理制度的淺薄道理。他們有感傷派所寶愛的「和平會」，並有不讀歷史之徒所極表歡迎的裁撤軍備的「國際仲裁」。但是單靠情感的同情是無濟於事的。感情太容易變化無常，與情欲的關係太密切，仲裁的委員會爲着人類的利益而無權執行決議，是沒有多少用處的。……』

『單靠情感不能使我們超越國家觀念，與貪財圖利一樣不行。只有靠養成心知的批

評始能使我們不囿於種族的俗見。歌德是最愛德國的德國人，他摯愛他的祖國，沒有人比得過他，他愛他的國人，而且領導他們。但當德國在拿破崙的鐵蹄蹂躪之下時，他却緘口無言。他對厄格曼(J. P. Eckermann)說：「沒有仇恨的心怎麼寫得出仇恨之歌。在於視文化與野蠻為唯一重要問題的我，怎麼能夠仇恨世界上最文明的國家，這個於我個人的修養有大部分貢獻的國家？」這種由歌德首倡其端的聲調，將要成為將來世界主義的起點。批評告訴我們在各種形色之下，人心是相同的，因而將要剷除種族的偏見。如果我們想要與某一個國家作戰，我們就記起我們是在摧殘自己文化的一分子了，也許還是最重要的分子。……世人不說「我們不肯與法國開戰，因為法國有絕妙的散文」；但是因為法國的散文極為佳妙，我們不會仇恨法國。心知的批評將把歐洲團結起來，比商人或感傷派所能想出來的團結勢力還要大。他要給我們由互相理解而來的和平。」他是認為「批評的精神與世界的精神是合一的」。

他又說只有批評，始能不承認世上有不易的定理，不囿於任何教門派別的膚淺陳腐之談，能養成靜觀默想的生活。

我們在上文提起過王爾德是推重靜觀默想者甚於創造家的。他認為「創造限制視野，而靜觀深思擴大視野。」而使人有靜思生活者，就是批評的精神。

對於自己的生活，他也說過這麼一句話：『著作使我厭倦。』足見他自己所求的正是靜觀默思的生活。

王爾德告訴了世人許多『怪論』，他說藝術的世界與道德的世界截然爲二，他說人生是藝術的仇敵，把藝術與人生隔離，他說批評比創作還富於創造力，最高的批評能夠道作家所未道，真的批評家既不公平又不合理，而且用不着誠實，他說批評的功用能使天下爲公世界大同！

三 西蒙士

比王爾德只小十歲，受沛德影響也極深的西蒙士(Arthur Symons)，是現代英國的象徵派代表詩人，其詩集如倫敦之夜(London Nights)，善與惡的影像(Images of Good and Evil)，都是極得好評的佳作。但他也是現代英國的大批評家。本來據他的意見，批評家中要算詩人的批評家爲第一，雖然他這樣說並不是旨在自高聲價。

在文藝評論集『曲中人物論』(Dramatis Personae)中，有一篇『論批評』的文章，西蒙士說：

『批評是力(Force)的評價，而力的方向如何在所不計。批評只是與力之爲力者相

關，只與力的種類與程度相關。』

這是批評家的西蒙士的信條。而他的所謂『力』也者，却可有三種解釋。一種是美的新顯示，因為他在斐力普(S. Phillips)論中，曾說：

『斐力普引人注意的價值，不是顯示一種新的力的價值。不是一種美的新的顯示。』
另一種是未必與美有關，而是一種個性的表現，例如他在『拜倫論』裏說：

『一開頭他就是一種新的力，但是一種不自覺其方向的力，在痙攣中的大自然的一切不可思議的力。』

而最後一種我們可解釋的西蒙士的所謂力，是指思想所有的力，觀乎他在布來克(W. Blake)論中所說的可知：

『現代思想凡是最為個人的，其力或方向均受尼采之惠。』

但是解釋雖可有三，關於文學與藝術方向所要評價的力，當然是個性之力，至少是經個性而表現的力的意思。這在後文探討到西蒙士的批評目的與任務時自能明瞭。

所謂評價對象所有的力，就是明瞭這個力的性質如何，表現到何等程度。這是西蒙士所下的批評定義，值得我們注意的一點，是他的只着重於力的評價，而不計其『方向』如何。

這『方向』又是什麼意思呢？

我們根據西蒙士的立場來看，這方向不是指向自然或向美，而是指道德人生之類。因為在詩集倫敦之夜的再版序文上，他說過這樣的話：

『我是被人以道德觀點加以攻擊的，責難者不以我的作品在藝術上拙劣的理由責我，而以作品之非道德的為攻擊口實，可見他們的忘記了把道德上的批判與藝術上的批判混而為一，實無補於道德而徒足使藝術狹窄這一回事了。我為藝術的自由而戰，所以我主張道德絕無支配藝術之權。藝術也許可以有所貢獻於道德，但藝術決不是道德的奴隸。』

可見他的藝術至上的標榜，可知力的方向如何在所不計，正是說在力是表現美的情形時，一個作品所表現的美，是有益於促成人生向上的，還是讚美惡的，甚至於使人生墮落的，批評家都可以不聞不問，他只要把握作品的美的一點，評價它的性質與表現方法。他認為善與惡同是藝術的題材，只要在美的創造上目的一致，就有藝術上的存在權，不管美以外的人生關係。此所以只問藝術，不計方向。

現在再來研究一下他的力的『種類』及『程度』。

要說明這二者是什麼，最好以西蒙士的道台 (Daudet) 論來作例證。他在這篇論文的開頭，就說：

『道台的小說之與普通通俗小說的不同，是程度之差而非種類之別。』

對於道台的把他的小說塔塔林(Tartarin)比之西萬提斯(Saavadra Miguel de Cervantes)的堂吉可德(Don Quixote)，亞蒙士批評說：『二者的不同是種類的不同。』二者原是以幽默爲中心的作品，所謂種類的不同，其意思可於他的比較二者幽默的相異一舉觀之。

據西蒙士之見，道台只是他那個時代的幽默家，而西萬提斯却是萬世的幽默家。蓋前者並無根本觀念的幽默，只寫點觸目顯眼的幽默事件，把傻瓜神聖化，淺薄得很。他又把道台與巴爾扎克比較，說他的人間的好奇心可說不亞於巴爾扎克，然而總是種類不同，蓋前者的人間好奇心決不是根本的，往往只是一種對於骨董的好奇心罷了。

西蒙士之所以列入道台於通俗作家之林，是因爲他不是超然的觀察家，不以理知而以感情訴之普通人的同情心，以故事引人入勝，而這些就是做通俗作家的條件，通俗作家就是一種『種類』。但是這種種類的作家，也有大小之別，也就是『程度』之差。於是道台之爲通俗作家中傑出的作家，就並非因其種類，而是由於程度。

以上是西蒙士的所謂力，所謂方向，所謂種類與程度的說明。在論批評一文中，他又說：

『批評的目的，在於明辨一個作家的作品之中的本質是什麼，而爲了如此，批評的

當務之急，厥為發見這個作家與一切其他作家的不同之點何在。」

這是他的批評的目的與方法。於是問題就分成三步：（一）批評是力的評價，（二）批評的目的為辨別作品的本質是什麼，（三）為此必須發見甲作家與乙丙丁等作家的不同之處。

西蒙士所舉的批評第一件事，就是發見作家的個性，發見作家個性之所以必要，是因為大有助於辨別作品的本質。我們欲知二者之間的關係，有先來明白一下文學與藝術是什麼的必要。

在『英詩的浪漫派運動』(The Romantic Movement in English Poetry) 一書的序文中，西蒙士說：『沒有一種藝術不是旨在要捉住人生，要把人生再創造一次。』再創造一次人生，就是把對象照實相再現一次的意思。而在再現之際，藝術作品中的個人要素，在構成作品的獨得內容上最為重要。

據西蒙士之見，藝術的最高目的原在於美的創造，有美而後有作品的存在。但為了使美有價值，其美必須是新的美。新的美就是前人未創之美，或假他之手啓示亘古常存之美的新的一面。這樣的作品才是藝術作品，如果只止於表現作家的體驗的作品，嚴格說來不成其為藝術。

因之使藝術家而成為真的藝術家者，是他的獨得之見獨得之感。『一個新的詩人以他的

新的觀察事物法，他的新的感覺事物法宣佈他的出現。」

在批評家這方面，如果不努力於特別想發見新出現詩人之中的這種新事物，或不能看出它來，他就至少不能算爲一個新詩的批評家。如這種新事物發見是給他發見了，而沒有辨明其性質加以價值判斷的能力，那麼作爲批評家論還不充分。西蒙士的否定批評家的華生(W. Watson)，就因爲他不想認識『唯一的本質即個性這一件事實』。而在西蒙士是認爲：「無論是什麼樣的詩人，二個人不用同樣的作風的理由，就因爲一切真正的詩人各想有自己獨得的表現。文學的創作家在創作時把新的事物注入於作品。這種新的事物，在他所寫的各行之中，明白顯著得恰像他的署名那樣。」

這就是說藝術與藝術家最重要的是他的獨得的觀察與感覺，使他偉大的是獨得的觀察與感覺的勝人。而這獨得之物不外乎他的個性。因此可知西蒙士所謂的發見作品中的本質，正就是發見作家的個性之意。

作家的個性既然是構成作品的本質，使作品因而有價值而且不朽，此所以批評家要先行發見作家的個性，以爲進而發見作品的本質。

爲了要發見文藝上最重要的作家個性，進行之道非比較甲乙兩作家在什麼地方相異或怎樣不同不可。於是比較就成了批評上的基礎工作之一。西蒙士在左拉論、拜倫論裏就顯示他

的比較過程。他把左拉和龔古爾福樓拜作比較，而後慢慢的但是明確的明白了左拉作品的特異之處，把拜倫或與莎士比亞、華茨華斯、柯立芝、勃朗寧比較，或與雪萊、濟慈比較，而後明白了他的作品中的本質。

等到作品的本質一經發見，第二步就去追究這種唯一的本質的來由。西蒙士在『莫泊桑論』中，開頭就說：

『批評家所最必要的事情，是去明白把這個世界成爲文學作品的這種心與眼的特質是什麼。』

在『英詩的浪漫派運動』序文裏，又說：

『我要研究的是這批評人的一切，如有可能，我想發見各位詩人的本來是怎樣的，他在作品裏怎樣表現自己，用什麼方法，由什麼衝動與本能。』

於是在拜倫論裏，以分析這位詩人的精神上資質而指出其受人歡迎的所以然，在論濟慈時，解剖他的歡喜的特質，論歌德時，把他那種繪畫的表現力之由來歸之於他的官能，論道台時，以他本身的南歐血液爲他的特性原因。

西蒙士的批評立場既然在於重視作品之中的本質即作家的個性，那麼對於泰納(H. Taine)那種以人種環境時勢之類來說的作品的的方法，自然認爲大謬不然了。蓋一則人種環境時

勢之類是外部的事，任你怎樣探索，也與作品的本質無關，再則尊重個性也就是尊重天才。因為天才也者，就是個性極度發達之謂，而天才的存在，不能由外物來充分說明。

「批評家以及研究家的任務，在於把詩歌在詩歌所在的場所識別之，把它與它發生的時代的偶然事情撇開，在它的本質上去研究，在它本身中確定它的性質，而批評家爲了要做到這點，必須拋開一切進化論或天才的自然發展說，必須記住天才常是例外，就算它不是一種神予之物，也是一種病態的東西。批評家又須把腦子裏的環境哩，世界苦哩，流行哩全行去掉，因為這種種都足以束縛人。他還得把一切流派和運動，只當作一種爲便利計的，可以掉來換去的標籤。要而言之，他只應該尋求詩，又須只從詩人身上去尋求詩，斷不能求之於別處。」

這是「英詩的浪漫派運動」中的話，可見西蒙士對於把天才與凡人傑作與劣作放在同一平面上而論之的那種「歷史方法」，頗不以爲然。他是服膺布來克之說的：「一切的時代相等，唯天才常在時代之上。」

他又說：

「詩的批評家和歷史家，一般而論，只在論到詩的本質以外的一切東西。他們的論詩，好像論流行的時式一般，只去找尋讀的歷史意義上的價值，宛如我們對於維多利亞

朝女帽的所以感到興味，其故不由於它的美，而因其當時視為上品。然而詩是實在，是本質，不因流行的變化而變化。批評家的任務，就在於發見詩在那裏，宣示詩之所以為詩，即使歷史意義多大，即使怎樣的合於前代的流行，只要從現代看來是篇劣作，就應明示它不成其為過去任何世紀的傑作。」

這是說成爲詩的批評家研究對象的東西，只是詩中的永久不變的即有絕對價值的東西。

由以上種種的說明，我們已可知道個性之與爲作品本質的東西的關連，是必然的，那麼西蒙士之所謂「力」，以文藝而論，可見就是個性的力。於是問題就成了力的評價是怎麼一回事了。

當然，在比較作家或辨別爲作品本質的東西之際，有的時候已經在評價其力。例如西蒙士在莫泊桑論裏，曾說：

「莫泊桑是說事有趣的作家，但因此終於成爲手段的作家而了事，使讀者忘了目的。其中並沒有爲真的文學與藝術之最高目的的人生創造。再則莫泊桑作品後面的哲學是諷刺的哲學，這很像孩子的望着自己的破玩具哭哭啼啼的叫聲。他又是形式名家，作品所給的印象，表現他是手指兒靈巧，擅於操縱，會弄戲法的好手，他所描寫的外面不

過皮相，有人生的外面的熱，以此給與實人生似的幻想。他所給與的不是欲生的意志，而是常求幸福的肉體的意志。」

在這裏他把本質的東西分析列舉，而這樣的分析列舉，本身就已經是『力的評價』。又如他評道台爲受人歡迎的作家而非偉大的作家，『雖然不是偉大的藝術家，但在非偉大的小說家之中，他是僅次於莫泊桑的最優秀作家。』也是對於道台之力的評價。

此外對於某一作家的作品中有新的要素表現時，立刻加以發見，說明它的特性，也是『力的評價』的一種。例如在論柯立芝(T. Coleridge)時，西蒙士說柯立芝的『老水手』中初見新的超自然主義的侵入，指出韻律雖然不脫傳統的故事詩，很保存力、速、與直截，但却有新的精緻，全新的音樂，又在論喬塞(G. Chaucer)時，點明喬塞的看法用語韻律有它的魔術，還有睿智優雅以及含有明快的幽默的嚴肅性，關於禽鳥花草，他的描寫之美動人之深，英國詩人中一時無兩，他的作品中有恍惚飄渺，更有說故事之才，他對於當時詩歌的所以貢獻了新生命，就在於此。

根據以上所引的例證，可知力的評價或在明察作家的個性之舉中，在尋究爲作品本質的事物之際，自然而然的連帶進行，或在一切的準備工作完了之後才予評價。其道實在不一。我們上文的分西蒙士的批評爲三步，原只是爲的說明便利計罷了。

不過既云『評價』，自不能止於比較作品之間的異點，而須決定那作品本身有什麼價值。由此而定作家的地位，而判作品的價值。然則自非有以資比較與判定的標準不可。

據西蒙士之見，構成戲劇的是人生與美，也就是傳奇與詩。而且就以小說而論，若欲成爲偉大的想像藝術，其最高目的也是非美不可。戲劇上的美既然就是詩，那麼構成戲劇與小說的核心者，可說也就是詩。所以戲劇與小說愈近於詩，愈有詩之所以爲詩的本質之物，其藝術價值就愈高，然則詩又是什麼東西呢？

在『詩與文的研究』(Studies in Prose and Verse)一書中，有一篇『什麼是詩』，讀之最足以見西蒙士詩論的根本。在他之意，散文，特別是詩的散文與詩，在詩的實質(Poetical substance)這一點上並無什麼不同，不同的是在於詩形的有無。故他贊成華茨華斯的『散文的用語與韻文的用語之間，並沒有什麼本質上的不同，而且也不能有』之言，反對柯立芝的『我之所以用韻文書寫，是因爲要用與散文不同的用語』之說。所以在西蒙士說來，使詩的實質變爲詩者，完全是韻律。詩與散文的區別，全在於形。至於區別詩與散文的唯一標識的韻律，其性質爲何，他在英詩的浪漫運動中有一句說得很是清楚：

『只有韻律，只有一種有規律的來復性的韻律，使詩與散文有所區別。』

這裏要注意的一點，是『只有有規律的來復性的韻律』一語，因爲在散文裏，特別是優

美的散文裏，韻律也未嘗沒有，所不同者，散文裏的韻律比詩的要自由得多，不受形式上法則的拘束。第二點要注意的，是詩的實質不可或無，不然的話，即使用有規律的來復性的韻律加以表現，也決不成其為詩，只不過是好的韻文罷了。至於「詩的實質」的意思，是指想像、觀念與美麗的形式。

所以詩也者，是一種詩的實質由有規律的來復性的韻律表現之的作品，其本質或為神移的狂喜 (ecstasy)，或為魔力 (magic)。西蒙士在湯姆生 (F. Thompson) 論中，說：「韻文如無某種程度的神移，不成為詩。」在史各脫 (W. Scott) 論中，說：「詩人在把喜悅轉化為神魂飛越的狂喜之前，還沒有詩的產生。」在將拜倫之詩與濟慈、雪萊的詩作比較時，西蒙士說拜倫的詩沒有魔力。這種魔力是「使詩更為精妙」的東西，好比花的香氣，使花在飄零凋殘以後還令人念念不忘。

所以拿有此魔力的作品做標準，就可以較量出作品的詩的價值，愈接近者愈高級優秀，愈遠者愈低級平凡。像柯立芝的斷片詩「忽必烈」，因其在現存的詩歌中最近於此，西蒙士遂認為可作較量抒情詩價值的試金石。在摩爾 (T. Moore) 論中，他有這麼一句話：「詩與非詩的區別，僅在於一切純正之詩共有的性質之有無。」「它的美裏面有種珍奇的性質，一種超乎僅僅訴之於耳的文字之聲音或意義以上的嚴肅或愉快，以及對於情調、情緒、感覺的真

摯誠實。」所謂美的珍奇性，所謂超乎文字的聲音意義以上的嚴肅與愉快，我們不妨拿來當作他說明魔力的某一側面。

在史屈勞斯(R. Starnes)論中，西蒙士說明他的評定藝術作品價值的方法如下：

『我只知道一個真可判定藝術作品之價值的方法。假定現在有着「時間」尚未下最後決定的作品。把這作品放在認為時間已下了決定的最相類似的作品之旁，看它到底經得起比較與否：這就是我的方法。這時候即使當作標準的作品是大不相似的也沒有關係，我這試驗法依然有效。』

這裏所說的時間已下了最後決定，可當作標準來用的作品，就是超乎時代，真有價值，聲價已定為古今傑作的『古典』。由古典以養成作品的鑑賞力，由古典來培育作品的批判力，立脚於業有定評的古典之上，確乎是最安全健全的方法。但是只見古典，不顧古典以外的世界的人，一旦置身於非古典之美而為新的美之前時，又怎能能有正確的判斷？他恐怕會不注意這種新的美，或是注意了而不能認識它的應得的價值。西蒙士在『什麼是詩』的最後一段，所說的就是這點，從事於文藝鑑賞文藝批評者特別要留意的一點。從來學院派的傳統的批評家之不容易認識新藝術的價值，其故即在於此。

所以西蒙士對於衡量批評家的最後一法，是看他對於同時代的作品怎樣接受。尤其是普

通所說的幽默微韻的藝術，許多批評家常常啞然不知所可，可見只受古典的傳統的作品薰陶時，很容易不知新時代的新的美爲何物。

但在另一方面，只以新傾向的作品是求，只與所謂幽默微韻的作品相親時，却又不容易認識步文藝大道的真的古典作品的價值。因此，文藝鑑賞家與文藝批評家，一方面必須常與優秀的傑作相接觸，藉以養成鑑別的慧眼，一方面又須不斷注意表現新的力的作品，只憑古典的教養的批評家，千萬不能忘記在古典之美以外還有美，而在愛好幽默微韻的人，必須明白幽默微韻雖然是爲作品本質的東西，然而只不過是少許的本質之物。故批評家須有『趣味
的寬宏』(Catholicity of taste)。

西蒙士所謂的寬宏，是說批評家對於美的東西，應該不問它作者爲誰，屬於那一流那一派，只問它的價值，愛它的美。他在『英法文學研究』中，指摘世上有許多批評家，目藝術爲理論、信仰、宗教，把自己拘束於易卜生派(Ibsenite)呀、寫實派呀、浪漫派呀等等，或者對於貢獻薔薇的作家，因其不是自己所好所信的菊花而大爲不平。他認爲批評家應該懂得美有各種各樣的表現方法，對於一切形式的美，須以愛人一般的熱情愛它。一視同仁不分彼此的愛好也許不可能，但必須對於雖不投自己所好的美，也有一律接受的雅量。愛癖所不愛的作品，理解它的真正價值，是批評家應有的努力。

關於世上一般所見的那種作品之褒貶，西蒙士認為並不是批評的任務，毀譽作家在文藝批評上是閑文 (idle)，文藝批評不只是關於文學的閑話，而須與人間性的第一原理及根本觀念相關。批評不能以技巧論了事，應該追尋比技巧根本得多的事物，加以批評，否則不能說是已盡批評之能事。他說：『想想看，真正值得著作的唯一的批評，不是根本的觀念之批評嗎？』

西蒙士堪稱言行一致，他在論文學談藝術時，無不以這種根本事物追究發見為念。例如在莫泊桑論裏，在左拉論中，他就追究使他們寫成他們那種作品的人生觀，加以批評，在林苞 (J. A. Rimbaud) 論上，在梅特林克 (M. Maeterlinck) 論裏，他不但尋出了他們對文學貢獻了什麼新要素，還闡明了他們的生活方法，人生觀等的根本問題。所以他的理想的批評，是如何立芝所說的：『確立著作的原理，而非提供批評別人作品之舉時的規則。』

然而西蒙士雖然不以毀譽褒貶為批評任務，對於多少有一點的不寬容性 (intolerance)，却覺得有時候不是沒有用處，因為可以借此防止世人的把第二流作品誤認為第一流。他在斐力普論中詳細說到這點，因為他對於這位詩人的雖然沒有多大價值而為一般人當作第一流詩人歡迎，是深為憤慨的。他如在華生論中，湯姆生論裏，也常常有這種不寬容性的表現。

西蒙士也說到過『印象的研究』，但他的印象的研究決不是批評家憑自己的好惡以批評

作品，是要批評家研究對象的作品何以給我如此這般的印象，說明其理由，他心目中的批評家，是比常人更深刻精微正確的觀察文藝的人物，比常人先能發見文藝作品中的長處優點，以示不能見及的世人。但批評家不能只示人以自己好惡的記錄，而要能如此，批評家非有自知之明，就是非知道自己的心的與情的變化不可，因為不然的話，他就不免歪曲了對象的作品，不能有適如其分的評價了。

最後讓我們來看看西蒙士以爲怎麼樣的人最宜於做批評家。

第一是詩人。他說：『在一切批評之中，首推創作家，主要是詩人的寫得最有價值，最爲唯一的本質的。』他把柯立芝與蘭姆(C. Lamb)及沛德作比較，評爲在美的發見上，蘭姆比柯立芝敏速，將自己明知的美加以確切再表現的能力，沛德優於柯立芝，但是深入創造之本的能力，却以柯立芝爲最。批評既以深入作品的根源爲上乘，那麼詩人的柯立芝自較散文家的蘭姆，批評家的沛德高出一籌了。

詩人批評之所以勝於批評家之類的批評，其故在於詩人有他天生的正確直觀，能把對象的作品の本質，確切表明而啓示給世人，而這個事實，西蒙士有着各時代的詩人對於同時代詩人所下的恰當評價的歷史爲證。詩人實在是天才，天才對於自己所努力的藝術的談論，比之由批評家建立起來的理論要有價值得多。詩人的慧眼所能洞察的作品の本質，散文批評家

雖然辛苦追求，也很容易摸索一番而無所得。

次於詩人的批評家，西蒙士認爲當推哲學家。哲學家的批評之所以次於詩人的批評，是詩人的批評是『有翅』的，哲學家的批評則否，因其缺乏創造的想像的要素，沒有能使讀者入於神飛魂越的極樂境界的天趣。哲學家是以理解爲特徵的，他只在理論的分析的地面上窮查極考，却不肯騰空飛躍。詩人與哲學家的區別，在這種地方也就是詩與散文的區別。

但是雖然說詩人的批評勝於哲學家的批評，詩人的批評有翅，却不能認爲就連本能的詩人之談論也有價值。西蒙士是服膺法國詩人波特萊爾(C. Baudelaire)之說的，波特萊爾就說過一切大詩人全是批評家的話，但又說：『我可憐只受本能驅使的詩人。』

以批評家而論，西蒙士的缺點是爲了想把對象給他的印象具體傳述，致文字陷於華麗，好弄裝飾的語法，不無反而錯過對象的本質之虞。其次是他的批評的對象，除伊麗莎白時的戲曲及 John Donne 等以外，以十九世紀以後的文學爲主，尤其是詩，頗有多注意幽韻微趣的作品之嫌。然而以他那種廣泛的趣味，纖銳的直觀，精緻的感情而論，却是近代英國文藝批評家中屈指可數的人物。尤其是歐洲大陸文學的介紹，近體藝術價值的推崇，都由他出而促其成，所以在這一點說來，西蒙士正是英國文學中獨缺的批評家。他的散文著作除本文所引述者之外主要的還有 *The Symbolist Movement in Literature* 與 *Charles Baudelaire*。

四 愛略脫

從亞諾德到愛略脫(Thomas Stearns Eliot)的英國文藝批評的進展之跡，看起來很像一種螺旋形，中心從亞諾德而出，再回到亞諾德而止。從永遠對立的極耐玩味的大問題，如印象批評與客觀批評，浪漫主義與古典主義，為人生的藝術與為藝術的藝術，經過亞諾德努力提倡的維持傳統，藉理性統一混亂，仗批評精神以確立統一的生活，直至詩人的表現不僅是個人的呼聲而是時代的呼聲這種強調高唱，無一不是引人深思的大問題。然而這些問題雖有亞諾德的提示與着手，却迄今未見其解決，愛略脫的說『一檢討現代的批評，我們簡直還是在亞諾德時代呢。』實在是慨乎言之。

所以以批評家而論的愛略脫，是為解決整理這些問題而出現的，他認為亞諾德以後的英國批評界，混亂無力，推究其原因，在於以批評自任的人物，雖然才能卓越，對於批評的本質與意義，却沒有正確的認識，印象批評的跋扈猖獗，就種因於此。這一點我們一瞥亞諾德以後的批評界推移之跡，也就不難了然。

例如以創造力與批評力的關係來看，亞諾德是把二者截然區別的，指定它們各自的活動範圍與應盡任務，因為批評是智力的活動，沒有那種受天才驅使的創造活動的快樂幸福，所

以批評不得不居創作之下，批評的應盡之責，是造成清新真實的思想潮流，以供創造的藝術家們汲取營養，完成創作。他以創作與批評為本來不同的活動，不贊成放縱已見流露感情的主觀批評。他的批評精神是遵照理所定的法則，不憑個人的偏見與任性，批評的最高權威是理性。

到了沛德，他對於批評與創作的關係，並沒有留下什麼理論，但按之事實，他是把批評非常接近於創作的，他那篇關於蒙娜麗莎的批評就是絕好例證。於是亞諾德所劃定的創作與批評的區別，到了沛德已錯綜混淆。不過他對於創作的侵入批評，因為在意識與意志上究竟是信奉古典主義的，所以極為謹慎，還是無意而為之。

等到王爾德出現，因為全是有意為之，與亞諾德的立場就背道而馳，使批評成為創造。他的以『藝術家的批評家』作為關於批評的論文的題目，足徵其意之所在。

至西蒙士，雖然他力矯王爾德這種誇張，借闡明作品的本質來稍殺主觀的放縱，但因重視批評之中的創造要素，力言創造的批評的意義，他的批評也就不免有印象批評的傾向。於是由亞諾德特意區別的天才與智力的各自活動，到此就意識的加以混淆。

然而及愛略脫出，他又認為真正的批評，究屬純受智力驅使的批評力的活動。不過他與亞諾德也有不同的地方，亞諾德認為批評是在創作之前，批評家為創作家完成創作的準備工

作，而愛略脫則認為批評力在創作家的創作過程中大有作用，使創作獲益不淺。他說：

『一切真正的批評，無不趨向於創作。』

他認為批評對於創作的貢獻，不單是在作家之外的批評家的批評，也在於創作家內部所有的批評之力。他認為創作之中有批評，說：

『批評的活動只有在藝術家工作之間與創作合而為一時，才是發揮了它的最高最真的能力。』

又說：

『我甚至於主張熟練的作家使用之於他自己作品上的批評，乃是最重大的最高級的批評。』

他的把創作與批評的關係看得這樣的難解難分，自然把批評的意義提高了不少。他說批評的天才與創造的天才密切不可分，而且認為天才愈高，批評力就愈益發達，天才的偉大得力於批評力者不少，創作家在創作之際的取捨材料，決定以後的結構組織，無不需要種種的批評力，所以他說：

『有些創造作家的所以優於別的作家，唯一原因就在於他們的批評能力勝過別人。』

不過我們所應注意的地方，是愛略脫雖然力言創作過程中批評是不可或缺的要素，批評

之力大有裨益於創作，却並不是說創作以批評為基礎，也不主張批評的地位在創作之上。批評的最高任務只在於當創作之際與創作協力，二者有互相補助之功，却不能因此把二者混而為一。因為創作是『自己目的的』，而批評却是關於自己以外之物的努力，所以批評雖得參加創作，創作却不許侵入批評。批評終究是純粹的智的活動，完全致力於探查考究。在愛略脫之意，創作界的混亂，尤其是印象批評所表現的弊害，就是在於二者的涇渭不分，創作的擅入批評領土之故。換句話說，就是因為情篡奪了智的帝位使然。

所以愛略脫反對印象批評。他原亦承認規定文藝批評家對於作品的根本態度者，是批評家的資質，他又認為支配批評家對於作品的反應程度者，是批評家的感覺性，似乎很知道任何批評均不免於先天的主觀。然而他反對主觀的印象批評，因為一切的批評如果始終以主觀為基礎，那麼批評家就要不但不去發見自己印象的客觀根據，反而容易流於主觀的愈益放肆，終於陷入茫然的獨白，這樣的結果，一定出現秩序毫無混亂絕頂的世界，使人徘徊迷津，不知歸趨。到了走極端的印象批評，批評就甚至於與批評對象的作品與本質漠不相關，變成了個別的創作，批評的對象結果成了新作品的跳板。假如讀者所求於批評家的是要他解釋創作的本質，那麼豈不大失所望，愛略脫稱這類批評家的作品為『褪色的創作』，說這類的批評家最為危險，因他們貽誤讀者實甚。

普通所謂的解釋，鑑賞的批評，愛略脫目爲「懶惰心」的產物，指爲避免使智力的活動至於徹底的難事，而安於根據對象的情緒的刺激的自我陶醉，斥爲「惡劣的批評」。批評家的所以陷於這種錯誤的根本原因，是在本來應該是智力活動的工作上，竟許情緒的侵入。

然而由於情緒的侵入猖獗而放棄本來使命的批評，却也未必是印象批評才是如此，據愛略脫之見，一看是最爲智的『哲學的批評』，所患的情緒病也決不下於所謂印象批評。例如戈斯(H. Gosse)下詩的定義爲『詩是智力活動的最高組織的形式』，因爲他用着『活動』『組織』這種科學上的語彙，一看好像表明明確的意義，但若細加檢點，就覺得他在不經意之中用着極爲曖昧的語彙。愛略脫稱這種缺陷爲『語言病』，認爲完全是現代的產物。良以十九世紀文化予人以重大的知識，而因爲人類智力所及的範圍極爲狹隘，所以即使對於自己現在所談的事物，究竟知道與否，反省之下也極可疑。於是我們就往往以情緒代思想，所謂哲學的批評，抽象的批評，其實是極爲感性的。

那麼愛略脫心目中的真正批評，是怎麼樣的批評，怎麼樣才可能呢？

在『批評的任務』一文中，愛略脫說：

『我在這裏所說的批評，我的意思當然是指以筆寫的文字註釋解說藝術作品。……批評必須始終表白其目的所在，概括言之，是藝術作品的說明與趣味的匡正。』

在『完全的批評家』一文中，又說：

『他（批評家）必須說明（作品）。』

由此觀之，愛略脫心目中的批評任務，是（一）作品的說明，與（二）趣味的匡正。是則批評也者，第一應該就對象的作品而言，也就是明究作品的本質，不應該是批評家自己的自言自語。因此批評家必須盡力無我，致力於認清對象的實相。要能如此，就得竭力警戒人易犯的偏見與任性，同時拿自己的意見與別人的並列對照，藉以矯正個人的私見，力求純粹的判斷。

這也就是對於作品所給與自己的印象，予以客觀的適當性。要做到這一點，就須說明自己已在作品中得來的印象的理由。愛略脫在『德累登論』（J. Dryden）裏說：

『在想把某種秩序引入我們的選擇好惡之中時，我們所能希望做的，只有說明我們對於愛讀的詩何以發覺快樂的理由。』

爲了要說明作品的本質，必須抓住作品的本質，而欲抓住作品的本質，自非對於作品有深刻的理解不可，對於作品有充分的興味與知識。但是批評家要想完成真正的使命，批判作品的真正價值，決定它應有的地位，還須有着關於這方面的博大精深，就是所謂專門家的知識始可。愛略脫所說的博大知識，其中的大部分是指歐洲的文藝傳統而言。因爲文藝的傳

統，可以作為批判作品的標準。

在『傳統與個人的才能』及『求異教之神』二篇文章裏，愛略脫的傳統觀表明得極為清楚。他的意思是傳統是過去留傳給我們的精神遺產，然而傳統是動的有發展性的東西，決不是靜而固定的。而且傳統是集古典而成的一個全體的精神潮流，並不是說各個的作品。一個作品當然可成為傳統的起源，或者代表傳統，但是雖然如此，單是這個作品不能成立傳統。傳統必以繼承觀念為基礎，就是其間必須有一個時代與以後時代——這裏所說的以後，不一定要接踵而起，有多少間隔亦不為奇——的存在。所以傳統可以說是表明過去與現在的特殊關係。因之傳統可以說是為『現在』所繼承，成就其內容的『過去』。這樣，使我們認識雖然是過去產物的一種精神而仍舊生活於現在者，就是『歷史的意識』。

是則傳統的成立，必須有時代雖異而精神、思考、感情的方向及形式相同的作家作品之存在，各個的作家作品不能成立傳統，但是相集而形成維持之。換句話說，就是各個作品但有傳統的精神。

傳統既非有過去的意識不能成立，那麼傳統主義者自有他保守的一方面，但如果只為過去的意識所束縛，連一步也不能脫離，那麼他就降而為墨守舊習之徒。所以真的傳統主義者，是指把過去生活於現在者之謂。也可以說得經現在而生活於過去。純粹的墨守舊習之

徒，是只有過去而無現在的所有者即真正現在的人物，傳統一落到他的手上，就完全喪失了發展性，只造成一種『型』。真的傳統是藉現在而不停更新生長，有發展性的。認識了過去精神裏的發展性，而後知道過去與現在並不是漠不相關，能區別過去之中的活的東西與死的東西，能明白過去之成爲現在的內容。

由此可知所謂傳統，就是生活於現在之中，活動不已的偉大的『過去精神』。愛略脫認爲作家如能以嚴肅的態度研究古典，將古典精神成爲自己的血肉時，他的作品就繼承了傳統。批評家如能力言傳統的存在與意義，就可匡正一般的趣味。

這是因爲據愛略脫之見，我們普通所謂的『獨創性』，實在是惡劣意義的『主觀的』，所以我們如果過分致力獨創，放縱個人的特性與奇癖，追新求異，就有淪入病的不自然的危險，欲脫此厄，只有靠傳統的意識。所謂匡正趣味，就是救人於淪入病的不自然的危險之意。所以他說：

『保全傳統，有優良的傳統存在的場所保全傳統，是批評家正務的一部分。』

然而愛略脫所主張的傳統，並不是英國文學法國學的一國固有的傳統，不是地方性的傳統，而是貫於歐洲文化的古典文化。他知道成就西方文化中心的主流，澎湃於希臘羅馬法義的古典，他想使各國文學羣浴於其間，藉以滌盡它們的地方性。在這一點上說來，他是致

力於實現亞諾德所說的『智的聯盟』的，堪稱亞諾德的後繼之士。他所主持的雜誌 *The Criterion*，就是鼓吹這個偉大事業的機關雜誌。

根據以上所說，我們已大略明白了愛略脫的批評的目的，批評家的應加注意之處，批評家的資格，以及批評的標準。至於批評家用以明瞭作品本質的方法，是比較與分析。

在『現代批評論』中，在『懷勃來(C. Whibley)論』中，在『批評的任務』中，愛略脫反覆言及比較與分析，認為這是批評的二種主要手段。這二者愛略脫承認是互相補足之物，彼此包含，不容易只提出一方面的活動給以明確的輪廓。但若欲勉強加以說明，那麼分析的活動，始於分析為批評出發點的印象、感覺，進而分開作品的本質之物與不過偶然性的東西，區別絕對之物與相對之物。比較則是從發見人我的印象相異，並列對照，直到以傳統為標準，決定作品價值為止的智力的活動。

愛略脫對於文藝的態度，起初是大有藝術至上主義的傾向，後來却從把文藝單作為文藝來看，詩只當作詩來看的主張，進一步說要注意到文藝與時代及其與過去的精神生活社會生活的關係。他自己是詩人，而說大詩人應有的任務，是表現『他那個時代最大強度的情緒。』以詩人而論，如果真是真摯嚴肅的詩人，自然不能只耽情於個人的經驗，必須歌唱出普遍的情緒，使他的詩成為時代之聲。

詩如此，其他的文藝作品自亦如此。而詩人作家的任務既然在於表現時代，那麼批評家的工作當然不能只以文藝當作文藝來看了事，一定要明察文藝作品與作者的時代以及過去時代的精神生活社會生活的關係。因為批評家若要明白作品的意義價值，不能不明瞭構成作品要素的性質，為此非研究產生這種作品的環境與事故不可。所以愛略脫認為近代作品因隨文化的進步，時代的經驗不一，內容就變化多端，複雜深刻，近代文藝批評家的興味必須跟着擴大，萬不能再囿於文藝的世界。

然而雖然如此，愛略脫還是主張批評家必須闡明批評的中心，就是必不可忘記文藝的本來目的，原在於予人以特殊的愉快。他說：

「就詩與小說與其他文藝是創作的而言，它的第一目的必須始終與過去所成爲第一目的的一樣——就是予人以一種含有某些歷各時代而不變的事物的特殊愉快，不論這種愉快我們說明起來多麼困難，多麼其說不一。因之批評的任務不僅在於擴大它的境界，而亦在於說明它的中心。」

所以愛略脫的認為我們批評文藝作品必須明察作品與時代社會的關係，其意並不是放棄文藝性尊重說，決不是專從社會學見地來批評文藝。據社會學的文藝批評之說，文藝只不過是社會的表現的一種形式，它的形式由社會的經濟的條件而決定，藝術完全與這類條件相

關，此外別無什麼意義可言。對於這種說法，愛略脫的回答是：

『我當然不能取這種見解。因為照這種見解來說，一切藝術在產生它們的社會一經過去之後，就立刻只化爲考古學的遺物，或至多成了某種理論的實例，以及晦澀的預言罷了。』

他是絕不想到自己的立場與近代文藝批評中的任何特殊批評，尤其是社會學的批評相勾結的，他那種主張研究文藝與時代精神的關係的立場，可從他那篇『宗教與文學』的講詞中略窺一斑。他說：

『文藝批評的完成，由於根據一定的倫理及宗教見地而爲之的批評。』

這是因爲照他的意見，一件作品的是文學還是不是文學，固然可憑文藝的標準而定，但這件作品的偉大與否，單憑文藝的標準却無從決定。作品之於我們，必須打動我們的整個人格，必須予人類以感化，這在爲娛樂爲興趣而讀書的場合尤然，所以愈想到作品給予讀者的影響之大這一點，愈想到作品的左右讀者的倫理與宗教生活的力量，我們就一定愈益計及作品的倫理價值。

以批評家而論的愛略脫，近來已在慢慢的離開純文藝世界，傾向於政治宗教教育方面，這使我們不禁想到晚年的亞諾德來。

愛略脫於一八八八年生於美國，一九二七年入英國籍，所著散文評論集有 *The Sacred Wood*, *Shakespeare and the Stoicism of Seneca*, *An Essay of Poetic Drama* 等。爲便利起見，讀者可讀他的選集 *Selected Essays* 一書。

第三章 美國的文藝批評

一 羅厄爾與愛倫坡

在文學上，美國是個後進的國家。拿許多國家的文學史來看，他們的發展大致是這樣的：先是史詩，繼之是抒情詩、戲劇、散文，最後是隨筆與小說的興起。美國則不然。它的最初的二個文豪，古柏(J. F. Cooper)是小說家，而歐文(Washington Irving)却是隨筆作者，美國的戲劇直到十九世紀末葉才呱呱墮地，美國的史詩還待誕生。然而說也奇怪，美國的文藝批評，倒是在美國有文藝可以批評之前，就已赫然存在了的。

美國的文藝批評始於一八一五年，中間曾經有過四次大革命。最初是隨一八一五年五月創刊的『北美評論』(North American Review)而產生了真正的美國文藝批評，一八四〇年代是由羅厄爾(James Russell Lowell)與愛倫坡(Edgar Allan Poe)收場的浪漫主義革命。到了一八七〇年代，在斯忒德曼(Edmund Clarence Stedman)領導之下，起了審美批評的革命。繼之而起的是十九世紀末的寫實主義革命，領袖是豪厄爾滋(William Dean Howells)。到了二十世紀，則是各派紛起，衆說齊鳴。我們先把十九世紀的簡單一敘，再比較詳細的記

述現代的各家之說。

在北美評論創辦的時候，文藝後進的美國，並沒有什麼文藝批評，即有也不受文人作者的重視。在政治上，美國人早就誓死反抗英國，以血來爭取獨立，但在文學上，直到建國之後的幾十年，還沒有脫離英國殖民地的地位。據說歐文的見聞錄(The Sketch-Book)於一八一九年出版時，在本國雖然大獲好評，但是作者本人却只注意英國方面的批評，恐怕英國的批評家不加垂青，心神不寧的等候消息，直到喜訊傳來，見聞錄在英國也彩聲四起，歐文這才如釋重負，雀躍三百。這一件軼事足證政治上獨立之後的美國，在文學上怎樣的追隨英國。北美評論的創刊，實際上正是波士頓(Boston，當時美國的文化城)那一批對於文藝有興趣的愛國之士的愛國心表現，想與其時的英國評論雜誌『愛丁堡評論』(Edinburgh Review)抗衡，反攻它的抨擊美國。

在許多與北美評論有關係的文人學士之中，羅厄爾(生於一八一九年，死於一八九一年)是年輕的一個。但是他的以批評家名，却不是憑北美評論而是由於和友人合辦的『先鋒』雜誌(The Pioneer)。他創辦這個雜誌的目的，是有感於美國在文化觀念上的依賴英國，想建立一個獨立的民族的批評機構，幫同產生一種新的民族的文學。

羅厄爾的早年曾經意識到批評是一種藝術，在Conversations on Some of the Old Poets

一書中，我們可以看到他對於批評的觀念以及他的怎樣從事於批評。他承認他的批評的偏見，說：『只要我歡喜，我就高興得手舞足蹈。』他認為最妥當的批評方法，是『指出一首詩的使批評家快樂的部分，其餘的置之不理可也。』他視趣味感為批評家的第一前提要件。他不想做文藝的裁判官，只以愛好對象稱頌對象為務，除了本身的批評識力以外，沒有什麼別的標準，以評價對象。這種批評方法簡直就是印象主義的批評。但在後來，他的批評論却有了若干轉變，已不像早期那樣的純粹是個印象批評家。

『批評家的責任是眼觀四方，不信任單獨一個方法的判斷。』他這樣主張。但同時認為有幾種藝術原則，可以根據它們來作批評：

『除非我們承認有幾個固定不動不成疑問的原則，我們就無從作恰當的判斷，而只能記錄下我們的印象了。』

又說：

『批評是拿某幾個界限分明自然存在的判斷原則來應用的事。』

羅厄爾的文藝哲學正是不完全而且矛盾的。有時候他視文學為逃避，大呼『給我幾個使我暫時離開自己離開隣人的作家。』認為文學是『逃避人生的缺點與失望的天堂。』所以他

不愛隨筆，因為隨筆是實在經歷的文學的反映，不愛小說，因為最好的小說是最接近真實的

人生，他向詩歌裏去找世外桃源，愈遠愈古的愈好。他的最好的文章，就是評論喬塞、莎士比亞、但丁等大詩人的作品。

在這種地方，他的文藝哲學是浪漫主義的。對於寫實主義，雖然他的立場未必一貫，但就大體而論，他是處於反對的地位，有兩句話足見他的意見：

『老實說我在所謂寫實派的作品之中，我總覺得已置身於非我所好的一羣，拖回到了我只想逃避的俗世。』

不過他是趣味廣泛的人物，對於寫實主義不會置若罔聞。他的批評有時候超然得前無古人。例如對於頗普(A. Pope)的批評，他既不採取當時流行的定說，認他真是英國詩人的父親，也不根據自己的判斷，認爲他並不是什麼詩人，而以真正獨立穩當的見解，找出這位詩人的優點長處。

初期的羅厄爾是烏托邦改革家，也就是感情主義者，但後來却一變初衷，對於感情主義攻擊得體無完膚。在一八六七年發表的一篇長文『盧騷與感情主義者們』，對於全體感情主義者痛加攻擊，說他們是誤把自己個人的好惡愛憎當作一般原則。

拋棄了浪漫主義與寫實主義以後的羅厄爾，他的文藝信條就是古典主義。他反覆申言偉大作家的偉大品質，是他們的想象，大詩人的任務在於『高揚人的心靈，經想像而給他們的

情感以一個正當與安全的出路，同時由於刺激他們的勻稱與形式的感覺，好好的把手段合於目的，來很賢明的幫助他們的趨向於性格的平衡，判斷的清明。」他心目中的詩人，應該是「在人叢中吟詠，以他的詩歌的雙翅，使大家的抱負與同情高升，翱翔於更純淨的大氣之中，有更廣大的眼界。」

這地方不僅表示羅厄爾的古典主義的藝術觀，也含有他的道德觀或倫理觀。於是經過浪漫主義，反感情主義，終於到達古典主義的他，回到了文藝上的道德觀。不過他堅持文學不是說教，而說文藝的性質與道德就是形式、平衡、節制、剛毅，他深信偉大的文藝必有道德的影響。這就是後期的羅厄爾的批評原則。

對於羅厄爾在美國文藝批評史上的地位，目前的文藝史家的意見不一，有的說他是第一流的批評家，有的說他並不是批評家，但無論如何，在十九世紀後半，一般承認他是最偉大的美國文藝批評家，他的影響既深且廣，從他產生了三支主要的批評潮流。第一是亦步亦趨的追隨者：只注目於偉大的作家，重要的古典。第二是使美國文人對於中世紀與伊麗莎白時代的文藝大感興趣。第三是產生了白璧德一派的新人文主義的批評，因為他的攻擊浪漫主義的若干方面，重視古典，是為新人文主義派所服膺的。

羅厄爾做過哈佛大學的教授，當過駐英國大使，壽逾古稀。而愛倫坡却只活了四十歲

(一八〇九至一八四九)，一生潦倒。兩人的一榮一枯，不僅命運如此，而且批評的作品亦然。羅厄爾的作品很爲美國批評家所接受，對於愛倫坡的批評的成績，却十人有十種意見。前者的作品讀者甚衆，後者的大都塵封於圖書館的高閣，然而真正以批評來論批評，批評家的愛倫坡是有他的地位的。

我們先來看看愛倫坡的批評方法。他雖然大有浪漫主義的傾向，但至少在兩個重要方面，他的批評是深有十八世紀的傳統的，那就是裁判的批評。他對於批評作品的優劣，有他的一定的意見，而且毫不猶豫的盡情吐露。這些意見又始終不是由純粹的靈感或是天賦的識力所得，而係根據一般原則的討論的結論。例如他要不承認德累克(J. R. Drake)是第一流詩人，他就先定幻想與想像的區別，根據這個區別，表明德累克只不過較低級的詩人。要判斷霍桑(N. Hawthorne)所作的故事，就先下好散文故事的定義，要指責郎斐羅(H. W. Longfellow)的教訓主義，就一定先限制好詩歌之中的真與美的範圍。

對於他所着手批評的作品，愛倫坡總以不厭其詳的檢驗來證明他的斷語。他的批評慧眼看遍一切小的地方，微枝末節他都不厭其瑣屑，沒有一種分析在他認爲過於着重技術。例如他在論郎斐羅的 Spanish Student 一文中，先討論這個作品的一般題旨，竭力探索郎斐羅的理想的獨創性到什麼程度。從題旨進而至於結構。在這裏他先來給人一個整個故事的綱

要。然後討論若干場面的關聯，努力於表明爲什麼那種成問題的枝節插話無補於結構。此後他指出故事之中的六七處前後不符的地方。最後他把這作品的整個結構指摘得體無完膚，攻擊作者的意圖引人發笑。把一切事實臚列之後，他於是下個結論，說全篇作品偶有幾行是及格的詩句，但以劇本而論，極難受人重視。

注意小枝小節是愛倫坡一切批評的特點。他討論到詩時一定要暢論音節，決不放鬆惡劣的韻律，錯置的重音。對於作家的文法錯誤，總要大聲疾呼，叫人注意。

這一切使愛倫坡成爲一個優秀的批評家，但也使他的作品不易卒讀。他是一個道地的技術家，他既以裁判的批評爲務，要使判決下有根有據，自然非在技術上大下工夫不可。但是一般的讀者是以文藝作品爲娛樂之物，不在於技術上的細枝末節的，於是對於愛倫坡的批評之作，自然不能歡迎了。

因爲愛倫坡的批評是裁判的批評，他所愛好的作品就及他所不愛的來得重要。有計劃的裁判批評，其目的原在於暴露錯誤而不是發見真理。裁判批評的特別任務，就是去鞭撻拙劣的作家。但是愛倫坡的所以不惜以文藝的判官自任，是因爲他是個文藝的改進家，在根本上他和羅厄爾一樣，志在提高美國的文藝標準。不過羅厄爾的工作是向文藝異教徒傳播古典傑作的福音，愛倫坡的努力却是去痛斥文學敗類，對文學罪人當頭痛擊。

愛倫坡的批評自有他的理論，雖然不能算是十分完全，但總不失為理論。他說：

『對於指導的人，我們的第一個要求，是規定這種指導的各種原則的知識。

『當我們少注意到權威而多注意於原則，當我們少注視到優點而多注視到弱點時，我們就成了較好的批評家。

『批評不是隨筆，不是說教，不是演講，不是歷史的一章，不是哲學的思索，不是散文詩，不是藝術小說，不是問答。我們要把文藝批評限於評論藝術。我們只評論一本書。對於作家的意見，批評家管不着什麼。他的任務只在於判決包藏這些意見的方法樣式。』

對於文藝的理論，愛倫坡分文藝為二類，一是智的，即長篇小說與戲劇，一是情的，為短篇小說與抒情詩。他認為結構之中的一部分放錯地位，全體就要失敗。結構是一輛載運一羣角色的車子，它的本身就是目的。結構就是作家的技術表演。他雖然不以為結構是長篇小說的本質，但說缺乏一種複雜而細心布置的組織的長篇小說，一定成為『一種純粹寫實主義的作品。』他對於長篇小說的批評，常指摘兩種錯誤：結構的不整齊與角色的欠自然。

關於戲劇的理論，他說在一切文藝之中，最須要寫實主義的處理，力主在舞台上必須寫實。雖然他愛好結構，但指出複雜的結構是戲劇的錯誤，因為戲劇的主要在於酷似真實的人

生。

愛倫坡本人是個短篇小說家，且有短篇小說發明人之稱。他是第一個把短篇小說當作一種獨立的文藝形式來討論的批評家，所以他的關於短篇小說的理論，其重要有人比之於亞里士多德『詩學』一書的關於戲劇的理論。簡單說來，他的理論是短篇小說，應該只有一個產生單獨的效果，引起單獨的心景的目的而爲之。它的特殊性，它的與衆不同的優點，在於它的統一與完全。故事中的一切事物，全須有助於效果。結果必須是一件完全完備的藝術品。現代的無數短篇小說，就是根據他這個理論而作。

至於詩的理論，可見之於這幾句他的詩說：

『簡言之，詩是韻律的美的創造。詩不出於美的範圍。它的唯一裁判人是鑑賞力。對於智與良心，它只有附帶的關係。除了偶然之外，詩不倚靠義務與真理。』

他的意思是詩既不是說教也不是哲學論文，真理與熱情也許可作一首詩的題材，但必須在美之下。

愛倫坡以一生窮困，天又不假以年，致成就不能達到他所能成就的地步，但是雖然如此，他總是第一個完成一個一貫而廣博的批評理論的美國批評家，不失其爲偉大。他定下戲劇的原則，早於時代七十年，他使短篇小說成爲文藝形式中受人重視的一種，他的詩說又極

卓越，凡此種種，均非常人所能及。他對於後世美國文藝批評的影響也不小，門肯（H. L. Mencken）的批評方法與態度，就和他的相同。

二 斯忒德曼與豪厄爾滋

大略說來，一八八〇年是美國的文藝首都從波士頓遷移到紐約的一年。在一八七〇年代，一方面波士頓那批老作家死的死退休的退休，又無後繼之人，一方面紐約的金融地位却與日俱增，吸引了出版家與作家。世紀雜誌（The Century Magazine）儼然成了當時的文學重鎮，它的編輯先生們四處找尋一個新的批評領袖，結果在紐約證券交易所裏發見了他。

此人就是斯忒德曼，一八三三年生於康涅狄格州，在耶魯大學退學之後就離開新英蘭州，做了幾年詩人和新聞記者，終於去做股票生意，一方面仍舊念念不忘於文藝。

斯忒德曼的批評之作只有四冊——維多利亞時代的詩人，美國的詩人，詩的性質與要素，天才及其他，而且也不是出類拔萃的傑作。所以他的獲享盛名，實在由於他的象徵批評思潮的改變。原來直到一八八〇年為止，美國的文藝批評差不多整個出於新英蘭州，愛倫坡是個例外，於是也就在文藝主潮之外。新英蘭的批評深含清教徒思想，不認快樂與美為目的，又帶有清教徒的倫理色彩。羅厄爾雖然不是極端的清教主義，但其批評的目的與判斷之

中，還是以倫理爲主。然而斯忒德曼的見解，却獨樹一幟。他的思想是爲美而美，這就成了八十年代的革命思想，美國文藝發展上的必有一步，而他就儼然成了文藝批評的大師。

斯忒德曼的第一冊評論集維多利亞時代的詩人，出版於一八七五年。在這裏他應用了法人泰納的批評方法，研究維多利亞時代的詩人，努力於找出那時代的一般傾向，想以社會的經濟的心智的變化說明這些趨勢。他是美國批評家中第一個意識到科學對於當代思想的影響。他對於每一個被評論的作家總說幾句好話。

在第二卷評論集美國的詩人中，斯忒德曼的和藹可親褒多於貶的批評特性，更是愈來愈甚。對於異國的詩人，他在柔聲軟語之中，有時候還不免疾言厲色一下，指責某幾個詩人的缺點，然而對於同時同地的本國作家，他却不肯這樣的暢言無忌，而且他雖然反抗倫理性提倡審美觀，對於新英蘭的批評傳統的壓力，還不能毫不介意。所以在美國的詩人中，他更少斥責，更不嚴厲，只像一個仁厚長者。

然而斯忒德曼的不擇作家而批評，對於當代美國作家的柔聲軟語，自有他的用意。他是當時的文藝界巨頭，他以爲文藝巨子的任務，一部分就在於使美國文藝擺脫以往的狹隘性。所以他兼收並蓄，對於各種新的形式決不忽視其優點所在。

在詩的性質與要素上，他提出了他的詩論，說詩只是純粹美的創造，與道德的影響無

涉，他反對清教徒的厭惡熱情，認為熱情是詩的一個目的，本身就是好的，他反對教訓主義。斯忒德曼是致力於研究詩的，而且讀詩極多，又寫過詩。受愛倫坡的影響極深，故兩人的論詩之說如出一轍。

以批評家而論，斯忒德曼並非傑出之士，只不過是個時勢造成的英雄罷了。

對於初期的美國文藝批評家，詩是他們最感興趣的對象，但到了斯忒德曼以後，美國的第一流批評家就不大注意到詩的批評，而以長篇小說為批評的主要對象，其中的傑出人物，就是豪厄爾滋。

在一八九〇年到一九一〇年的二十年間，提倡寫實主義小說的豪厄爾滋，是美國文藝批評界的權威，極受大眾的注意，他的影響，比他的前輩要直接迅速得多。

在豪厄爾滋的批評理論中，我們看得出他是新英蘭派的最後一人，現代派的最初一人。他雖然誠心誠意的敬禮新神，對於古老的傳統，波士頓的文藝光輝，新英蘭的神聖土地，却總流露着眷戀之情。他和新英蘭的最老批評家們一樣，相信藝術與道德的不可分離。本來自一八一五年以後，一般趨勢已將藝術與道德分開，到斯忒德曼更完成了離婚手續。現在豪厄爾滋一躍而起，力主藝術應該是道德的教訓，而且是清教徒的道德。

隨清教徒道德主義而俱來的，是清教徒的蔑視美。豪厄爾滋說愛美或為美而生或只以美

爲生是不高尙的，他的這樣拒美於千里之外，原也不爲無因，在七十年代與八十年代，爲藝術的藝術不可一世，但就全體而論，並沒有產生什麼價值。於是像斯忒德曼的起而反對清教徒批評理論的空空如焉，豪厄爾滋起而向藝術派的一無所有革命。

他的輕視藝術作品中的美，起因於他的想着重他視爲藝術作品最高品質的真。他的真是純粹的堅固的具體的事實，不加裝點，不經布置。他對於普通的人類本性的熱情如憎恨、野心、兩性之愛不大敏感，但他自己却有着着一股求真的熱情。

求真的熱情是他的長篇小說的理論的根基，而他的批評對象，十九是長篇小說。他像抒情詩人一樣的歌唱：

『啊，可憐相的真實人生，我愛你，我能把在這愚蠢無味的臉上所感的歡喜，給別人分嘗嗎？』

他認爲小說的最大好處在於它的真，它必須表現真實的人生事實，豪厄爾滋的批評小說，就根據這個根本理論，而且根據得非常嚴格，一點不容假借。小說中的人物必須栩栩如生，不能簡單化也不能理想化；小說的作者不能以他的個性侵入作品，擾亂我們的實在感；實人生既無開始與中間，也無結束，小說也應該如此。他說『在最高意義上說，小說的最大成功是示人以人生的圖畫』，在他的評論集『我的文學熱情』上，他就根據這些嚴密狹隘

的小說法律，把古今大小說家一一依法審判，諸如喬塞、費爾廷、巴爾扎克、甚至福樓拜與屠介涅夫，也被判決爲殊欠完全。

以此而論，豪厄爾滋是一貫的寫實主義者。他的鼓吹純粹的寫實，複雜的個性，無形式的結構，簡直是現代之至的現代理論。但在有一個重要地方，他與現代的小說家處於相反地位。現代寫實主義者的第一特權，是對於他想着手的世上任何題材，無一不可以自由，明白，而且常常粗俗的說來。這些雖然合於豪厄爾滋的小說的根本理論，却非他的清教徒氣質所能接受。他實在是個十足的拘謹之士，不許小說中有粗言俚語，他對於許多古典傑作，竟至於說：『過去文藝作品的最壞之作，是在倫理的良心之前，它使得人心包圍於齷齪的想像與下流的思想之中。』他只稱頌三個小說家：奧斯騰(J. Austen)，特洛拉普(A. Trollope)，托爾斯泰。

豪厄爾滋批評的如此嚴格而固執，是因爲他的批評是醫藥而非食品，他那個時代是病的時代，他要投以藥石。以小說家而論，尤其以批評家而論，豪厄爾滋是一個文藝的急進派，他要反抗流行當時的浪漫主義。他的趣味與傳統都使他成爲寫實主義者，成爲美國文藝批評家中最週到透徹的寫實主義者，他認爲當時美國文藝的最大錯誤，在於作家的不能把握現實，只在起碼的習俗的幻想範圍之內工作，小說已不再是模倣人生，而是模倣的模倣的模

做，欲救此弊，豪厄爾滋的良藥是不用模特兒，放下藝術的一切舊例，不要想做藝術家，而再造人生的本身——純粹的，不是魚目混珠的人生。他痛斥浪漫主義，歌頌寫實主義，直至寫實主義的勝利。

他的反對浪漫主義簡直至於極點，起初只是指責浪漫主義的根本缺點，結果却認為浪漫主義一無是處，竟以為凡是與浪漫主義相反的方法無一不對。浪漫小說的最大特性是結構，角色也許如同木偶，對話儘管誇張，事件即使勉強，用心造成的結構却總赫然在目。革命之士的豪厄爾滋與一切革命家一樣的走向極端，認為小說不應該有什麼結構。當時的浪漫派作家把人物分為英雄與壞蛋，豪厄爾滋就主張作家應該公平無私，誰好誰壞應讓讀者去決定。浪漫派作家歡喜作品的有頭有尾，豪厄爾滋却主張小說只應戛然而止，不該有什麼結局。他不歡喜小說中的熱情，就因為百分之九十九的浪漫小說總是描寫男女的熱戀。

豪厄爾滋的批評貢獻，不止於攻擊日趨頹廢的浪漫主義。他不像別的批評家那樣，年紀一大之後就退而於故紙堆中消磨晚境，而是到死還是個最容納新進寫實作家的批評家。地位既已穩固，年齡又大得已無嫉妬之感，生性又愛助人，對於歡迎與贊助一個有希望的青年寫實作家，在他是件賞心樂事。而且他的歡迎作家扶翼作家，不限於本國，外國的寫實作家他也無不盡力介紹，古典作品固然稱頌，當代作家亦必吹噓，集文藝的愛國主義與國際主義於

一身。

豪厄爾滋死於一九二〇年，生前爲美國文藝界的重鎮，且因老當益壯，勇於面對未來，至死還是當代美國文藝的一股活力。

在豪厄爾滋的周圍，有着一羣立場堅定團結一致的批評家，從事於寫實主義運動，其中最重要的一員年輕大將，九十年代的真正急進派，是諾力斯(Frank Norris)。他的批評論集就名爲『小說家的責任』。他說『目前是小說的時代』，認爲小說已成爲文藝的主要形式，又說文藝在昔日只有助於少數人士的文化教養，今日因爲民主與文盲的日減，文藝已成爲大眾的食糧。在諸如此類的事實之前，小說家就有了他們的責任。他說：

『對於僅仗寫作的藝術，就能深入萬人的心底，其小說受人一百二十分的熱烈歡迎的他們，負責任是多麼必須——對於握有如此大權的人物，善用其權力是多麼急需。』

於是小說家的責任不輕，而其主要責任，諾力斯認爲是敘述真實。但他明知敘述真實不只是照相式的寫實主義。他認爲十分之九的寫實主義小說家總有一個暗中動機——有一個理論辯護，有一種思想要發表，並不是件壞事。他毅然爲有着目的的小說辯護，其目的或者想訴說點什麼，或者想表明點什麼。如此一來，小說就須要形式，選擇與安排。在這種地方，諾力斯就與豪厄爾滋分道揚鑣，豪厄爾滋是認爲小說不應有此等等花樣的。

事實上諾力斯的批評大體上確係寫實主義的批評無疑，他却不肯以寫實主義者自命。他寧願以浪漫者自稱，或雖然他的『浪漫史』定義儘多寫實要素侵入的餘地。

「『浪漫史』是那一種小說，從正常人生的型式裏認識種種的小說，寫實主義的是這一種小說，限制自己於正常人生型式的小說。」

在不顧舊說的浪漫小說家與寫實小說家的區別之餘，諾力斯把小說作家分爲新的兩類——小說家與講故事的。他所謂的小說家是指人物性格的描寫者，思想的供給者，有自覺的藝術家，他用腦子和入色相，就是說外表之中有思想的內容。講故事的則簡單而純粹，他只有一種本領，就是把若干故事講得有聲有色，使讀者驚心動魄。他以托爾斯泰爲偉大的小說家，惡劣的講故事者。以柯南道爾(Conan Doyle)爲一等的講故事者，此外則一無所有。他認爲兩者兼而有之的作家，才是偉大的作家。

三 休涅刻

若問誰是美國最偉大的文藝批評家，答復可以人言言殊。羅厄爾是差不多一致公認的。愛倫坡、斯忒德曼也常常有人提起，然而休涅刻(James Gibbons Huneker)却乏人注意。雖然門肯曾說：『我以爲——至少是在美國——最好而可實行的批評，可於休涅刻的一番分

文章見之。以批評家而論，休涅刻對於藝術所發生的勢力之大價值之宏，實在格立茲伍特 (R. Griswold) 以來的一切瑣碎的教訓家之上。」

休涅刻在他本國的不爲人所注意，一部分原因在於他的一生與報章結不解緣，致學者們視爲新聞記者，不予青睞。更重要的原因，在於他在批評上的獨立特行，無黨無派，爲讀者注意的批評家，大部分總不但是發表己見，而且爲某些創作家集團張目。他們是黨團領袖，黨團也就幫他們揚名。而休涅刻既不屬於任何運動，又不提倡什麼改革，既不受一黨一派的招攬，又不恭維那一個文藝集團的偉大。只有在國外，他的重要才受人尊崇，如古爾芒 (R. de Gourmont)，如勃蘭兌斯 (G. Brandes) 這種一言九鼎的文豪，倒都不吝贊譽。他們並不溢美。以休涅刻的趣味之廣泛，心智之敏銳，識力的宏大，文體的漂亮，頗有可與法國大批評家聖佩韋、泰納、拉美脫爾 (Le Maître) 媲美之觀。

休涅刻於一八六〇年生於費城 (Philadelphia)，父親是有錢商人，愛好美術戲劇與音樂，暇時與愛倫坡喝喝酒，款待款待文人藝士。他從小受了這種薰陶，書籍音樂繪畫就成了家常便飯，人生不可或缺的要件。出學校之後，做了一二年律師事務所的工作，決定以音樂爲業，去巴黎留學。這一次歐洲之行，影響極大，使他成了美國批評家中的最世界主義者。做一個大批評家原非有世界眼光不可，因爲他可以把握世界文藝與本國當時的文藝比較對照。

羅厄爾潛心於中古，斯忒德曼醉心於希臘，豪厄爾滋傾心於俄國，只有愛倫坡是例外，而愛倫坡原是不合一切常規的人物。不過休涅刻之爲世界主義的人物，却非任何以往美國批評家所能及。他的足跡所到之處與涉獵所及的文藝範圍之廣，在美國批評家中實在首屈一指。

在巴黎時他與法國文藝相接觸，這時候雨果(V. Hugo)的名聲正當登峯造極，福樓拜與莫泊桑出入於咖啡店，左拉大講其自然主義。休涅刻本已熟讀法國的古典名著，現又沉湎於當代法國的傑作，他又週遊歐陸，訪易卜生於克立斯坦尼亞，與康拉德(J. Conrad)共度週末於甘德，同休斯曼(J. K. Huysmans)討論寫實主義，和梅脫林克談說莎士比亞。但他一面與歐洲的當代批評相接觸，一面却並不置故國批評於度外。

等到學成歸國，休涅刻投身報界，爲紐約好幾家日報寫音樂戲劇繪畫文學的批評文章。給日報寫文苦於時間匆促，不免有潦草之作，但休涅刻却肯自己檢點，明知取捨，所以他那印成單行本問世的十五卷批評文集，其價值不比深居書房仔細推敲的批評家之作爲低。

在理論上，休涅刻承認文藝需要一般的原理，主張：

『批評家在實質上應該是個藝術家，而他應該有一種信條。』
又認爲：

『標準非有不可，但最大的二個標準，一是同情，一是同情的弟兄誠實。』

在這種地方，休涅刻有他隱約的古典主義的批評傾向，但他對於批評的不免於主觀，却說得更為明白而堅定：

「沒有一個批評家決定過什麼東西。」

「批評家的目標既不在於恭維，亦不在於責難。批評家的目的在於流露自己的衷曲。使一個批評家的作品有生氣活力者，是他的偏見。」

「他的任務是在於謙虛的追隨，並且記錄一種為傑作所引起的自己的情感。卑微一點是批評家的賢明的態度。」

這種主張完全是純粹的印象主義批評，而實際上休涅刻的批評方法，無處不表現着印象主義的方法。

對於說來無幾的休涅刻的批評原理，還有二個概念我們可以注意。他對於包括道德在內的各種觀念雖然始終關心，道德主義的批評於他却是一無用處。他聽厭了美國批評中震耳欲聾的道德論調，因而引起反動，說：

「好的藝術決不是淫猥的，淫猥的藝術只是惡劣的藝術。」

他尤惡檢查作家的生活，尋出他的違背時下道德觀念的行爲，然後說此人的作品惡劣。他認為藝術的道德就是技巧，批評家的致力之處，應為作家的技巧。他甚至於反對批評作品

的題旨，說斤斤於一齣戲劇的題旨，是不是娛人的，沉悶還是明朗，真實還是造作，全是外行的表示。他讚美波特萊爾的批評，因為他判斷形式重於題旨。

不過如果處處照此行事，等於給批評家加上了一付不必要的使他狹隘的枷鎖。休涅刻博學多才，趣味又廣，所以在批評時就不肯拘拘於此，他和一切的大批評家一樣，總能隨機應變，因時制宜，決不以前後不符的批評方法為非。他說『我不相信什麼運動什麼綱要，或是什麼觀察與寫作的方法。』

對於休涅刻，批評的方法要比理論來得重要。他很注意作家的個性，所以對於性格特別的作家，如史特林堡（A. Strindberg）、尼采、陀斯妥夫斯基、莫泊桑等最感興趣，說『一望大藝術家的心靈實驗室，是多麼迷人啊。』注意作家個性是極端的浪漫主義方法，爲了平衡不偏，他又像一切古典主義批評家那樣，重視批評對象的形式與文體。他常說『我最愛福樓拜的散文』，足見其多麼着重作家的文體。他力主藝術應該是雕琢的，有意識的雕琢的。於是他非難左拉，不是爲了他的道德上的醜惡，而是因其作品的不夠精緻。不過就大體而論，休涅刻的趣味不局限於一點，心地寬闊，對於氣質上與他極不相近的作家，也能擊節讚賞。

他重形式。在這點上，他是十足的古典主義批評家。他對於作家的非難，總是根據技

術觀點，以技術而論，他認為史丹達爾(H. B. Stendhal)的小說，蕭伯納的劇本，都不無毛病。他的批評戲劇，純從實際的舞台演出着眼。在論易卜生的一篇長文裏，他把易卜生的技術詳加分析，迄今仍為研究易卜生技術的最好指南。

不過休涅刻對於文藝的態度雖然是技術的，批評文藝的方法儘管是技術的，但不以技術為限。他誠然注意作家的個性，作品的形式，尤注意作家的文體，但一樣注意作家的思想，總是仔細的指陳出來，雖然不加以可否。因為注意的寬廣，他就沒有那種只重形式或只重思想的批評家所不能免的狹隘性，在休涅刻文評中的作家，於是就比別個批評家筆下的更為完全，更為面面俱到。

有着無窮無厭的求知欲，受過四海為家的訓練，文字能引人入勝，熱心於溝通世界文藝的休涅刻，在美國文藝界中是個無雙的先驅者。美國人說他對於美國作家的態度近於冷淡，這是因為有世界眼光的他，對於當時的一般美國大作家未免小覷。但是經過他提及的作家，後來無不獲享盛名，不經他提及的文人，後來終於沒沒無聞，可見他的目光如炬，鑒別之精。他一生注意美國文藝的進展，致力於發現前途有為的新作家。對於英國作家，他的態度也是在於發現。使蕭伯納初在美國聞名的，是休涅刻的論蕭之作，穆爾(G. Moore)為美國批評家所不齒時，休涅刻出為辯護，第一個知道葛理斯(H. Ellis)不僅僅是技術上的心理學家

的美國批評家，也就是他。他歡呼愛爾蘭文藝復興的黎明，他看出喬埃斯(J. Joyce)的不凡之處。

他對於美國文藝界的特殊貢獻，尤在於介紹歐陸的當代文藝。他使美國文藝界鄭重注意歐陸的戲劇家，他熟諳法國文藝，批評介紹之作佔文評集的大半，他又介紹德奧作家，對於俄國，他不但引入知名作家如托爾斯泰、屠介涅夫、陀斯妥夫斯基，而且努力介紹不見經傳的高爾基。他對高爾基的評論是：

「在字裏行間傳遞着饑餓與辛苦的人生之味，它的酗酒，它的暴跳如雷，快樂時的囁嚅笑聲，它的太可怕的動物主義……高爾基儘管有着他的道德上虛無主義，還是迷信得一如俄羅斯農民。他捏着拳頭打天，然後劃一個十字架。」

他對於作家的喜新好奇，有人說是一種批評家的美德也是缺點，因為他不是只注意文藝中的最佳作品，而歡喜第二流的作家，但他之出此是有道理的，在他以前，世界上有過多少大大小小的批評家，他們的對象不出乎喬塞、莎士比亞與但丁等作，你批我評，汗牛充棟。休湏刻有感於前人的只着眼於古典傑作，寫得已無可再寫，他就改途易轍，致力於同樣需要的擴大文藝範圍的工作。要批評古典他未必能勝過羅厄爾，但他的批評蕭伯納康拉德之作，却非羅厄爾所能企及。他的一部分著作，糾正了大批評家們的忘記了文藝是活的，古典是有

人在寫作中的傾向。

休涅刻的趣味寬宏，欣賞力極爲廣大。一般而論，批評家過於有美皆收，等於無美可收，換言之批評家不能這也歡喜，那也歡喜，至於好壞不分。休涅刻並不如此。古典也好，浪漫也好，道德也好，非道德也好，寫實主義者也好，自然主義者也好，快樂主義者也好，清教徒也好，在他都一視同仁——只要這作家有話可說而又懂得怎樣說法。他知道各種優點，但要博得他的讚許却非有某種優點不可。他不會對二流的，隨隨便便的感情，非智力的，文字惡劣的作品點頭稱善。即在他所溺愛的作家之中，他也辨得出那是好的那是差的。例如對於蕭伯納，他指摘有時候缺乏健康的人間粗氣，說他應該吃點烟酒牛肉，對於托爾斯泰，則不滿他的反彫琢。

以休涅刻的博學多識，長於分析，擅於談諧，文句鋒利，原可以大寫其卓越的破壞性批評，但因宅心仁厚，又極端缺乏一種改革家的熱烈，結果對於莠甚於良的作家，他總默爾而息。他在批評作品時的指疵摘謬，目的只在於把它的真正佳處與弱點過失分開，免得讀者看不清楚它的優點所在。

有些批評家對於對象之合於自己先入爲主的標準者，總是拍手稱好。休涅刻恰好相反，他對於值得注意的作家一個一個的疑視，不是爲了看他的類似，倒是爲了不同，他所求於作

家的，是作家的與衆不同的個人獨有之處。例如他對於易卜生，就談易卜生的個人主義的哲學與他的劇本技術，對於鄧南遮 (G. D'Annunzio)，讚美他的熱情的呼喚，對於梅脫林克，稱頌他的朦朧的神祕主義。

休涅刻是在美國文藝批評的主潮之外的。他的個人主義的態度，確與愛默生 (K. W. Emerson) 不無關係，技術主義的傾向，頗受詹姆士 (H. James) 的影響，有時候的略帶人文主義氣息，又與羅厄爾有點淵源，與白璧德不無瓜葛。就其早期的批評生活而言，他是在信條的寫實主義潮流之中，但對於寫實主義的嚴定文藝法律，迫令小說家遵守，否則控爲違法的批評目的與方法，休涅刻却正背道而馳，這却不是表示他是反寫實主義的，這只是說明他不肯受任何文藝學派的條律的束縛，不論是寫實主義，自然主義，真理主義，還是十七八種別的主義，他對於實寫主義派的嚴重壓人的道德態度，也是全不贊成。他是代表這一種由來已久的美國文藝批評的一般傾向的，就是在形式上道德問題上解放文藝見解的傾向。

理解一切學派而不屬於任何學派，在千形萬態之下欣賞文學的佳處，以引人入勝的文字表現讀書有得的樂趣，深入作家的才力深處，以悅目賞心的詞句啓示讀者——這些全是大批評家的成就，而休涅刻有之。尤重要者，休涅刻的批評文字之中，除作家的人格活現紙上之外，他自己的也是呼之可出，所以他的批評文章，本身就是一種藝術。

四 斯賓加恩

從一九一〇年起的十餘年中，美國文藝批評家之間發生了一場大戰，凡是知名的批評家無不參加，揜拳捋臂，唇槍舌劍，爭論文藝批評的性質任務與範圍的問題。在這如雲的戰將之中，讓我們先來介紹一下斯賓加恩(Joel Elias Spingarn)，因為第一，他的『新的批評』一文，可說是這次爭論的第一砲，再則他的批評見解，在美國批評家中有其獨特之處。

斯賓加恩所代表的是表現主義的批評。以文藝為一種表現的藝術的概念，原是十九世紀以來的批評家所共同承認的一點。文藝批評是永遠其說不一，欣賞的印象主義與評判的信條主義衝突不已的。但是自從浪漫主義興起，意見不一的各種批評之中却有了了一個共通之點，使十九世紀的一切批評得到了一個聯絡線索——那就是藝術是表現的概念。

例如在十九世紀之初，斯苔爾夫人(Madame de Staël 法國女作家)就發表文藝為社會表現之說；寇松(V. Cousin)說表現是藝術最高的定律的基本原則；聖佩章則認文藝為個性的表現；泰納却以文藝是種族時代與環境的表現；在極端的印象主義的批評家們，則把藝術當作人生美妙幻滅的感觸或印象的表現。各派都視文藝為一種表現的藝術，不論他們把它當作經驗的表現，還是情感的表现，外面的表現，還是內心的表現。

那麼既然各批評家都承認文藝是一種某項事物的表現，爲什麼美國還另有自成一派的由斯賓加恩代表的表現主義的批評呢？這是因爲以文學爲一種表現的藝術的過去與現在的許多批評家，都爲『多少的繁複制度，多少的龐雜混淆，多少的荒謬思想所覆蔽！』只能一半或模糊的承認表現學說。只有現代意大利的美學家與批評家克羅齊 (Benedetto Croce)，才最明白如能純粹的承認表現學說，一切文藝批評上的陳垢宿污，就可一掃而光。他領導美學的思想，使由『藝術是表現』的概念歸到『一切表現都是藝術』的結論。而斯賓加恩自己大聲承認：『我是早已投入克羅齊麾下的了。』

斯賓加恩所指摘的批評界的陳垢宿污，第一是『規律』，例如古羅馬詩人賀拉西 (Horace) 對於戲劇設下一條定律：『無論何時舞台上決不許有三個以上的伶人；決不能把你的戲劇超過五幕。』這類舊規老律，原已早給作家們衝破，早經批評家們逐出於批評界之外。但是迄今爲止，仍有批評家從歷史搬來一些慣例，由科學借來一套技術，藉以評文論藝，等於古代的規律，束縛藝術作品。

第二是文藝的分類，這與規律關係甚深；分類是將文藝分成悲劇喜劇史詩田園詩抒情詩等類，嚴禁互相混合，否則就指爲犯規，不合於標準。第三是用『滑稽』『悲慘』『高尚』之類的籠統抽象名詞，來代表文藝的抽象的分類。第四是討論風格的學說，以及希臘羅馬的

修辭學說。第五是以藝術論藝術時的道德批評，說這個作品道德，那個作品非道德。第六是戲劇與演劇的混淆。第七是藝術以外的技術。第八是詩題的歷史與批評。第九是關於詩人著作的種族時代與環境的問題。第十是文藝的『進化』的研究，最後是天才與識力的區別。

以上所述的種種，斯賓加恩在另一篇論文『七種藝術與七種謬見』上也曾比較簡略的說過，結論是說：

『以上各種謬見所含的錯誤是相同的——就是誤認解剖學為形體，誤認糟粕為魂靈，誤認死的為活的，誤認抽象為真實，誤認非美術為美術。』

現在讓我們來比較詳細的聽聽表現主義批評者斯賓加恩的意見看。

第一，他說表現主義的批評是明白承認每一件藝術作品乃一種精神的創造，只受自己的紀律的束縛，故陳腐的古代規律固然不容其存在，就是近人的慣例與技術，因其只是規律的變相，亦非消滅不可。

第二，表現主義的批評只承認藝術是表現，對於作家只問他要表現的是什麼，表現的完備沒有，所以用不着去根究對象的是否按照某種分類。他說：

『無論詩人們怎樣的受這些抽象名詞的愚弄，沒有一個真正寫史詩，田園詩或抒情詩；他們不過表現他們自己，而這個表現就是他們作品的唯一體裁，所以文藝不僅有三

類或十百類，有多少作家就有多少類。」

斯賓加恩認爲分類名詞之中只有『抒情的』可有它意義深長的使用法，就是用它來代表藝術的表現能力。

『所有的藝術都是抒情的』，他說，『無論是哲學長詩“*The Divine Comedy*”，悲劇李爾王，羅丹的彫刻「思想者」，柯羅(J. B. C. Corot)的風景畫，E哈(S. S. Bach)的音樂，或是鄧肯(I. Duncan)的跳舞，海涅(H. Heine)雪萊的詩歌。』

第三，以滑稽悲慘高尚一類的名詞來代表文藝的抽象的分類，適與藝術的真實性相抵觸。因爲每個詩人是依他自己的方法來表現宇宙，而每一首詩就是一種新的獨立的表現。對於批評，表現的批評，只有莎士比亞而沒有什麼悲劇不悲劇的。

斯賓加恩認爲批評家之論風格講修辭，是因爲誤以爲格調作風是與表現分開的，視作風爲一種可隨意附加於藝術作品或從作品中除出的潤色或筆法。而表現主義的批評則以藝術爲確是表現，獨立完全，不可修改，一修改就是創造另一件藝術作品，所以堅主作風筆法不能與藝術作品分開研究。

在論到以道德衡文藝的一點時，斯賓加恩說得特別詳明，這是因爲他有感於別的國家的批評家雖然已經停止對於藝術作道德是非的評論，而清教徒思想濃厚的美國，有若干批評家

還斤斤於道德不道德。他在另一篇論文『美國的批評』中指出：

『美國是世界上唯一的文明國家，關於創造的藝術還在爭論道德問題不休。在法德，在意大利，早已不討論到這件老古董，就在英國，權威的批評家也不願再以道德標準判斷藝術作品。而在美國，區別二大批評學派——道德主義與反道德主義——的却是道德標準，而即在反道德主義者之中，有幾位的與道德主義者的爭執，也只在於用以評判藝術作品的道德標準的性質問題。』

然而藝術是於表現以外別無宗旨的，表現完全時宗旨也就達到，美就是藝術存在的理由，故：

『詩文沒有提倡任何道德主義或是社會主張的天職，好比造橋並不是爲了要提倡世界語。歷史家，哲學家，立法家可以把藝術作品不當作藝術作品看，而作社會的標誌看，正如鑿石者可以把一座石像當作幾磅的大理石，但是這樣看法時，他們是把這作品的主要用處及其魔力所寄托置之度外了。因爲如果我們認爲詩人的成功在於隨意選擇一種材料以作完美的表現，那麼道德問題當然與我們批評這藝術的優劣無關。以文論文而說它道德與非道德，其意義就是等於說三面等邊的三角形是道德，二面等邊的三角形是非道德，或如說某種合音或高恬式(Cohic)圓弧的不道德。這種的道德批評我們只能

設想在一種作下列席間談話式的世界才可發見：「這個椰菜如能照國際公法燒來必定甘美，」或是「你知道我的廚子所做的點心何以這樣可口嗎？因為他不曾說謊，也不會勾引女人呀。」」

接着斯賓加說美的世界與道德與真理相隔都很遙遠，藝術所創作的幻想的人物既名幻想，就不是要僞托實在，不能律之以實在的高下標準。他勸詩人忠於藝術，竭力表現他所看見的實在幻影。勸批評家要明白柏拉圖的驅逐詩人出理想共和國國門的夢想不會實現，要明白他的天職是在於反對道德家快樂主義者與功利主義者，而向讀者證明美之爲美。

至於戲劇與演劇的混淆之弊，是在於不以戲劇爲一種創作的藝術，只是隨舞臺上需要而演化出來的產品。以此評劇。戲劇的好壞就得看演出後的成績，卽生意的好壞而定，然而在事實上，評價劇本作者應與評價別種創作一樣，只以他所要表現的是什麼，以及表現的工夫怎樣，至於觀者客滿與否，那是經濟上的事情，與藝術或藝術的批評無關。曲高儘管和寡，曲的藝術還是高的。

說到藝術以外的技術，這與風格舊說相似，風格既不能脫離藝術而獨立，技術這個假科學意味之說自也同樣錯誤，因爲詩的技術不能同詩的本身分離，詩的格律不能作單獨研究，凡格律都是某一首詩的內涵的特質。每一個詩人各有各的格律。至於詩題的歷史與批評，斯

賓加恩認爲每一個作家是正在表現一種材料，只拈來一個歷史上的人名爲標題，如雪萊之用普洛米修士(Prometheus)，其實雪萊所表現的是他的藝術化的人生觀，不是這位希臘Titan的歷史。批評所應注意的是作者的藝術。但是竟有批評家要想限定詩人的題材，遠之如十七世紀的批評家要對膽敢採用耶教神話而不用希臘神話的詩人爲難，近之又有極力提倡採用現代題材，讚許能用當代題材的詩人。其實「每一個題目一經詩人的想像改造之後，無不都是新的。」

注意作家的種族時代與環境問題，是泰納的批評方法，但是表現主義批評家的主要任務，却在於答復這一個問題：「如果有了時代環境種族關係及作者的心情，請問這位作者如何應用他的材料，怎樣把事實鑄成詩文？」我人所求於詩文者，不在其出於何種環境，而在於詩人的如何利用這個環境，批評家所探討的，就是這個獨特的個性的祕密。社會學家儘可以考究某一派藝術家的相同之點，唯美的表現批評家却只能顧到那些不可強同的異點。

『事實上』，斯賓加恩說，「要講藝術的進步，必先分詩人的優劣等級，然而這樣的品定等次的把戲，在今日已不通行。」藝術與科學不同，科學由知識的累積傳授而演進，而藝術時代的變遷不能歸入什麼進步的系統。研究藝術的『起源』他認爲也犯同樣的錯誤：「除了人生以外，藝術無所謂起源。」『藝術有時簡單，有時複雜，但是沒有一時不是藝術。』

最後而最重要的一點，是天才與識見，也就是創作與批評的問題。古來以天才與識力相對，說創作是天才，批評乃識見，到後來慢慢的把創作與藝術不加區別，視批評亦即是創造；但有的批評家所說的批評的創造任務，却與審美的意義無關，如亞諾德所說的批評的創造任務，即指批評能創造一時代的精神環境。在斯賓加恩，則批評即創造，識力即天才，他說：

「在批評家初次聲明要以探悉詩人所要表現的目標與方法為主要職務時，批評便走上它唯一可能的道途。而除非批評家至少在豁然貫通的一刹那與作家互相了解一致，他怎能探悉這個玄奧？這就是說鑑別的能力要理會及批評一件藝術作品時，必須先在心裏重新構造那作品的幻想，在那俄頃之間，愛美的評判本身就變成了創造的藝術。天才與識力的根本相同，是近代美術思想的最後貢獻，這就是說，在最有意義之際，構造的本性與批評的本性根本相同。」

從上述的斯賓加恩的指摘舊的文藝批評的論說中，我們不難明瞭他的新的批評的若干要點。現在讓我們再從他的「美國的文藝批評」一文中，來了解他心目中的批評家的要點與任務。

他認為批評家爲了能勝任愉快的解釋文藝，分別糟粕與精英，淨化與崇高識力，必須有

三大深刻的內部的改進。第一，批評家急需受美學思想的教育，因為批評家只有在深受美學思想的訓練之後，才能盡其解釋文藝之職。

『印象主義的雜亂無章，是對於大學教授們的機械學說與索然無味的教科書自然而然的反動，然而它是一個臨時的天堂而非安住的家庭。英國的事出偶然的經驗主義與美國的若干陳年的道德主義，於我們一無用處。我們必須離開這些泥水，另覓清澄深澈的水流，我們必須以視批評家為美學思想家的觀念來代替視批評家為傳聲器留聲機的觀念。』

第二是學問，因為學識豐富之後，我們才能一方面有世界的眼光，同時又能有深刻的民族的識力。但這學問不是大學教授們奄奄無生氣的賣弄的學問，他們是拿紀念碑，死祖宗，印刷品為傳統的，而是活生生的人間的學問。這樣的學問才明白求知只為的擴大自我，傳統乃是靈魂。一知半解為不過分羞怯就是過分自以為是，只有博學多識才能真個卓然不羣的判斷與鑒賞。

斯賓加恩以為批評家最重大的第三個需要，是：

『在意圖超乎藝術家的想像的意志之上而入判斷的範圍之前，須有深刻的感受力，更十足的聽命於藝術家的想像的意志。』因為：

「批評家不是坐在冰塊上觀熊熊火焰的人，否則他怎麼能夠知道火焰的熱與力。」這是說識力之於批評家是何等重要。不過斯賓加恩所說的識力，不是指鑑別作品之中的社會意義呀，歷史價值呀，道德熱情呀等的識力，而是指藝術家與批評家所共有的精神生活創造時的一剎那的想像的同感。

「識力即審美的欣賞，是到達批評家的判斷的唯一門路，而這門路上高懸着一塊明晃晃的牌示：批評家，此門一關，你就拋棄一切希望吧。」

我們在上文提起過斯賓加恩的自承是意大利美學家克羅齊的門徒，述及斯賓加恩的說「天才與識力的根本相同，是近代美學的最後貢獻」，引用他的力促批評家要受美學的訓練，在這裏就來略述他的老師，近代美學家克羅齊的美學原理，以明表現主義的批評的根源所在。

克羅齊的全部美學都是從「藝術即直覺」一個定義推演出來的。他認為一切的藝術活動只是直覺，一切的藝術作品無非意象。不過成了藝術的意象經過美感的心靈綜合作用，把原來紛亂的意象剪裁融合為有生命的有機體，所以雜中有整，多中有一，這就是所謂想像。藝術的意象又有由心以物為憑藉而創造出來的形式。

而直覺却就是表現。本來一般人都把直覺與表現看作兩事，直覺是內在的意象，表現是

把這意象形之於外的具體的文字聲音顏色等等。但克羅齊之見不同，他認為當你直覺或想像到某形某色的事物時，你就已經把它表現，至於把心中的意象用文字聲音顏色等等翻譯出來，那只不過把你已經表現了的意中之物留一痕跡，並不是表現即藝術活動的本身。換句話說，心裏直覺到一種形相或是想見一個意象時，就已盡了藝術的能事。

因之表現也就是創造，蓋據克羅齊之說，藝術的活動完全是心裏的活動，心裏直覺到一個形相，就是表現，就是創造。至於鑒賞，鑒賞也就是創造，你鑒賞一首詩無異是再創造一首詩，因為詩人因情生景的創作一首詩，鑒賞者即景生情而鑒賞這首詩，兩者的景各不相同，也就是創造與鑒賞永遠不會是重複，永遠各憑自己當時當地的特性與經驗而創造出藝術境界來。總而言之，克羅齊的美學是：直覺∥表現∥創造∥鑒賞∥藝術∥美，彼此都是一件事，都是使本來零落錯亂的意象有了整一性的藝術意象的心靈綜合作用。

五 門肯

在美國文藝批評家那一次論戰之中，門肯(Henry Louis Mencken)是急進派中的一員猛將。有人譏批評家的門肯是破壞的，不是建設的。也許如此。然而在美國文藝史中，像門肯那樣的以批評家之身而最有影響於美國作家，却是空前之事。所以我們要研究近代美國的

文藝批評，不能不談到門肯。

他是痛斥『一切博學而勤勞，却大致是愚昧而無思想』的批評家的。美國的文學一向受是非善惡的道德包圍，自始迄今因道德觀念而心悅誠服的犧牲了一切審美的觀念，犧牲了一切熱情與美的趣味。雖然有少數的開明的文藝，也擺脫不了嚴厲的清教徒思想的束縛，雖然有少數暗中的反抗運動，也解放不了自己，所以一至於此，門肯認為那批愚昧而無思想的批評家們不能辭其咎，他在『清教徒與美國文學』一文中說：

『在我們之中，一本小說或一本戲劇之受批評，並不由它的意念之尊嚴，藝術的誠實，製作的完美，而是差不多完全從它的是否合於正統的學說，是否合於通俗的見解，是否合於勸善之用着眼。』

這些批評家的批評既然只問文藝的是否有益於他們心目中的世道人心，不把一本文藝作品當作藝術來評價，結果自然不能認識對象的批評價值。例如門肯是盛讚德萊塞(T. Dreiser)的作品的，而正統派的批評家們却搖頭白眼，不是由於德萊塞的藝術不足觀，而只因其不合於清教徒的觀念。

因之門肯認為批評在這批批評家手裏，勢必成爲說教術的一支，在『批評的批評的批評』一文中說：

「即使他們自己都有邪德敗行，却仍舊大聲疾呼的倡道懲邪除惡。藝術家說：「這裏是一本小說。」教授先生却大吼：「你爲什麼不去做一篇勸世文？」畫家說：「這個女孩子美麗得很。」主任教師却抗議：「然而她是不穿褲子的姑娘呀。」」

對於這種以藝術家爲教師，合批評於教訓的批評家，他就老實不客氣的稱之爲蠢貨，斥他們的議論爲一種愚蠢而可怕的東西。

在「關於批評的註腳」一文中，門肯提出了他所肯定的批評。他認爲真有價值的批評家的批評動機，並不如一般所說的在於宣揚什麼教義，有益於文化教育。若說批評家之所以提起筆來批評，而不去做政客或股票商人的動機是因其熱心教育，例如促進文化，去邪除惡，宣揚什麼心理學的，認識論的，史學的與美學的教義，也許千真萬確，但這可只對於惡劣的批評家始然，而且批評愈劣此說的真實性愈增。至於真正的批評家的動機却絕對不是如此：

「其動機不是教育的動機，而是藝術家的動機。這動機只是亟欲作自由自在的美的活動，把沸騰胸中有消魂蝕骨的誘惑性的各種觀念，予以外面的客觀的形式，把它們極能動人的驅走，使在世上傳着明晰的音響。柏拉圖的寫「共和國」，悲多芬的作第九交響曲，其理由均在於此。」

所以在一個缺乏心知的敏捷與進取，以跳過批評對象而穿入它後面的廣大神祕的複雜景

象的批評家，批評確乎是依人作嫁的事情，而在一個具有真正藝術家之才的批評家，却絕不能以評價及敘述別人的作品爲業。他們在開頭時固然在評論一本書一本戲劇或別的藝術作品，但是轉眼之間却以對象爲題或以對象所暗示的爲題，發展到了一篇獨立的文章，換句話說，他們的批評已成功了一篇新鮮的文藝作品，與原來的批評對象已只有間接的關係。

『凡是值得閱讀的批評家，一定陷此慣癖。他不能固執於他的工作；在他面前的事物，比起在他心上的事物來，其引他入勝的地方不知要少到多少倍。如果他真是第一流的批評家，結果一定放棄了對於特定藝術作品的批評，而去從事於以人生本身爲材料的藝術家工作。』

門肯認爲只作評論，無論怎樣的忠實完全，也只是低一層的工作。他無論多麼博學認真精確無比，但仍空空如也，一無所有，因爲他只反響別人的思想與感覺。而在一個藝術家，他就有自己的思想與感情，萬難抑止給予它們以客觀形式的衝動。一個詩人的異於旁人之處，只在於強烈的自我表現的衝動。

真正的批評家也是如此。他不想對於批評對象以藝術的判官自居；不想尋找出藝術家在創造瞬息間的心情到底如何；不想按照美學的倫理學的真理的理論以討論作品，決定這作品離經叛道到若何程度；不想抬舉美術，擁護民主主義，增進家庭幸福；不想使大學二年級生

成爲正人君子，爲上帝效勞；不想把一羣新的現象使合於秩序井然的歷史行進。他自始至終只想表現自己；以自己的思想的新奇奪目，使讀者注意，引起他們對於自己的合意的或吃驚的認識，由此而獲得像母鷄在下蛋後所得的那一種任務完成，緊張鬆弛，感情發揮的爽快的感覺。

批評家的所以寫批評，在門肯看來就是源於這個衝動，正如小說家之寫小說，音樂家之寫樂譜，詩人之寫詩，都爲了他自己內部的自我。形式毫無問題，唯一的重要是原動力。凡有思想在抱的人，無不亟欲公之於世，錘鍊之於可讚嘆的悅人的形式以獲得同等人物的重視，下焉者的敬畏。批評家決不可做智力的海關的估價員，精神的釀酒廠的量桶吏，宇宙法庭的萬無一失的法官，而且也不配做。只有他不以教育家自居而想到做藝術家時，這才高明。好的批評家確不是公平無私萬無過失的法官，實際上他們才有偏見有好惡多稚氣甚滑稽，但他們的作品才有人讀，供人參攷，引人注意。如亞諾德，如聖佩韋，如歌德無不有他們的缺點，然而他們的作品迄今爲人傳誦，至於與他們同時代的博學講良知的批評家，雖然精疲力盡的致力於探究批評對象的藝術家之意何在，小心翼翼的說明作家之意，把它與這個那個的思想大潮流附合上去，却早已給人忘記。使亞諾德他們免於爲人遺忘者，是因爲他們是第一批藝術家。

「他們能使事物有魔力」，門肯說，「而這一點總是比使事物真實重要到一百萬倍。」他認為遊於美學部門的批評家，不可能相信所謂表示永久真實之徵的真理。最深遠的原理在陳述之際即已衰退動搖，只有與它背後的理論相對立的藝術作品，倒有較長久的壽命，尤其是其理論模糊不明不無疑問，因而不能作精確斷定者為甚。例如莎士比亞的哈蒙雷脫，達文齊的蒙娜麗沙，歌德的浮士德，美國南方的歌謠，多麼使教育家莫名其妙，多麼不合於分類，其目的與功用性又多麼神祕不可解，然而它們全是不朽之作。為什麼？因為其中有卓越新異與動人的個性的香氣，因為它們放射出來的閃閃品質，不是品行端正而是創造的熱情，因為它們有脈搏有呼吸會說話，因為他們是真正的藝術品。

「批評亦然。讓我們忘記一切使批評成為科學的彈智竭慮吧；批評是藝術，否則就一無所有。如果批評家退而在書房裏對一本書一本劇或別的什麼著書立說時，產生了一篇作品，構造堅實，色彩輝煌，娓娓動人的新思想閃閃發光，態度文明，不同凡俗的個性魔力自由活動，那麼他就已給予世界以值得一有的東西，充分證明了他的存在為不虛。卡萊爾的「非特烈論」是真實的麼？誰去管它？誰去問派希農（Parthonon）神殿的真實，悲多芬C單調交響曲或「維也納之血」的真實。讓藝術家的批評家把這種死體檢查，委之於同他一樣決定不了真理，使它不快而討厭的美學教授們吧。」

門肯又認為批評不妨激烈與破壞的。心腸太軟的批評家猶之心腸太軟的外科醫生與政治家，都只能誤事。他指出美國文學欣欣向榮之時，正當美國批評最激烈甚至不懷好意的時代，那時的批評家以坡為代表，他對於批評論爭激烈萬分，至於涉訟，至於冒頭破血流之險。他視文學問題為急務為要事。對於他認為惡劣的作品，無不痛加攻訐，文學只在激烈的鬥爭空氣中欣欣向榮。愛倫坡要是在教授們的包圍之中，不挑戰，不奮起革命的情緒，他的作品一定空虛無味。藝術家確乎需要友人，但亦省不了敵人。

所以門肯對於文藝批評的論戰極為贊成，奮起參加。他承認論戰建設不了真理，事實上雙方也許都有錯誤。但論戰的結果至少有兩個重大的影響，一方面一切比較粗雜的錯誤，由於敵方的批判而暴露，一方面批評之事一如如火如荼以後，就使本來無甚生氣的旁觀者，深信批評是有興趣有益處的藝術。

第四章 法國的文藝批評

一 聖佩韋

自浪漫主義興，思想的整個方向起了極大的變動，在文藝批評方面，也就形成了一個新秩序，所有的批評家都或多或少的受了浪漫主義的影響，文藝在他們已變成了自由開墾自由探檢的自由天地，奔跑馳驅，叫嘯歡呼，探奇尋勝，玩味欣賞，以個人方法從事於鑑別評論，堅主個人的趣味與私人的判斷。

這種新精神以德國批評界最爲發揚，在十九世紀的二十年代至四十年代，德國的批評方法成了衆人讚譽之目標，讚美德國方法成了時尚。卡萊爾是盛稱德國方法推波助瀾的一人，力言批評在德國已取了一種新的形式，說：現在批評的主要問題，已在於詩的本身的本質與特殊的生命，現在的批評家不僅要問詩人是誰，怎麼樣寫法，而且要問這詩怎麼樣，爲什麼這是詩而不是有韻的妙文，是創造而不是有章句的感興。但是德國的批評家也只僅開風氣，未能完全達到這個目的，卡萊爾呢，也只是聞風嚮往，歡喜讚嘆罷了。

在這個新時代的文藝新天地中，古典主義的『詩文立法委員』，確乎已經喪失了合法的

威權，從此以後，沒有那一個批評家再手執警棍，行使毫無伸縮餘地的嚴刑峻法。然而他們的在朝地位雖已喪失，他們的潛勢力還是不小，不過行使權力的方式有所不同而已。

而這情形在法國爲尤甚。在相當範圍以內，法國人的理性是圓通機變的，但在根本上他們到底極重系統，因爲要達到系統，方法，次序，常只限於抽象的普通的觀察，甚至於抹煞有礙系統的事實。在最好的時候，這次序系統是理智的表現，但弄得不好就掩飾事實僞造系統，終至於演爲一種專制。在文藝批評方面，法國學院就是以文藝批評的最高法院自居，它維持一種學說，創設一種傳統。就是一些不服從傳統的學院式的評判方法的人物，也仍舊有着這種系統的精神，他們攻擊一種觀念與學說，再刪除事實使與觀念相符合，他們將某一名詞標榜某一時代，來代表一代的精神，再把那一代的作家加以修理剪裁來證明學說。總而言之，法國當時的文藝批評，用的還是抽象的武斷的方法，雖然浪漫主義的野火已經懾伏了批評家。

就在這個時期，巴黎出版着一個名叫地球 (Globe) 的雜誌。以這雜誌爲中心的著名作家，是一小羣滿腔熱忱的宣傳家與代言人。他們相信政治的自由，相信文學的自由，相信藝術的自由，在他們看來，浪漫主義是文藝上的基督新教。而這一小羣作家之中，最著名的第一位就是我們現在所要介紹的聖佩章 (Charles Augustin de Sainte-Beuve 1804—1869)。

「於風調，於審擇，於理解，都極精審絕倫賅洽至當之能事。」這是亞諾德對於批評家聖佩章的評語。這種評語並非恭維過分。「他的批評方法不是法國盛行的方法：這方法不是法國所特有的，這是他自己的方法。」這是道登(E. Dowden)對於聖佩章批評方法的評語。所謂法國盛行法國特有的方法，就是抽象的武斷的方法。

一般說來，聖佩章是沒有什麼批評方法的，至少沒有生硬嚴緊的批評原理，因之有人說聖佩章的批評家的令譽之所以永垂不朽，就因為他沒有生硬嚴緊的批評原理的系統。

事實上是聖佩章並非蔑視批評的方法，而是主張必需有新的方法以作批評。走老路用老例的批評，在新時代中已經絕對沒有用處。時代既已承認藝術家的創造作品只按照他自己的存在律，沒有外面的法律可以用來繩墨，那麼批評家至少非變動他的立場不可。而且在無拘無束我行我素的文藝國土之中，批評家的是否還能佔有一席之地也成了疑問。

聖佩章認為文藝批評是大有存在的餘地的，但方法却非棄舊換新不可，文藝批評家一定得從另一角度去接近對象。我們是不能再以外面的法律繩作家了，但是至少作家總得與他自己的存在律相一致。他逃不出他的個性，他的一切行爲一定出於他的個性。在我們從事於「裁判」作家的武斷工作之前，我們有着一件急不容緩的工作得做——「理解」作家的的工作。

這就是聖佩章所主張的批評家第一任務。在完成這個任務之間，就至少有一個批評方法

可以應用。我們要理解一件作品，除理解作家之外還有什麼？而爲了達到理解作家的目的，關鍵就在於由適當的調查員用科學的方法研究他的生平。

聖佩章是講科學的，他學過醫學，雖然後來改攻文學，醫學的科學精神與方法不會不給他相當深遠的影響。尤其是當他寫作他的名著『文藝家寫照』與『星期一談話』的四十年間（一八二九年至一八六九年），正是屬於知識分子熱烈信奉科學能解宇宙一切之謎的時代。他們篤信人類正從自然科學進入社會科學，心靈科學，宗教科學，倫理科學，他們深信無論什麼問題，科學都能解決，這樣的科學迷不能不給聖佩章以極大影響，於是對於理解文藝這一件事，他就四處找尋一個以能解決一切疑難的精確科學爲根據的方法。

他以理解作品必先理解作家這一個假設爲出發點。然後他以爲放在批評家前面的工作，顯然是研究作家的生平，他說：

『文藝在我是不能與人及人間組織區別的，至少不能分而爲兩；我能夠鑒賞作品，但沒有我對於這個作家本身的知識而判斷作品，在我却是難事。』

這好比我們知道了樹就能知道果子一樣。他承認發見古人生平的一切不是一件容易的事，覺得對於古人生平的無知是欣賞他們作品的障礙。不過對於現代人的生平我們至少可以明白。那麼讓我們按照它自己所表現的關鍵來按圖索驥吧，檢驗我們的作家的生活，考察他

的知識上生涯的轉捩點，詳細調查他的環境上的一切事實，也許有助於明瞭他的性格。他說：

「我常常喜歡搜羅一個大作家的書札、談話與思想，以探求他的性格習慣的細微之處……常常獨自閉門家居，研究玩味一個有名的死者或是詩人或是哲學家的著作，並且愛去查問他，如同把他放在面前談話一樣……最初看去覺得是空泛或抽象的一個人物，慢慢就把他個人所有的確切的真實之處發現出來了。」

在論「夏采百里昂」(Chateaubriand)的文章裏，聖佩韋苦心經營他的這種批評方法，借用了不少科學語彙，甚至於說到「性格的精確的科學。」他雖然承認對於人類不能完全照着生物學家對於動物植物那樣的知道個詳細無遺，但仍說總有這樣的一天：

「建立了一種新的科學，那時候精神的大種屬與夫他們的主要分系，就可以決定與明白。」

不過他所尋求的這種新的科學，司其事者不能是個平常人物，而非藝術家不能勝任。因為這種新科學是「如此之精微易變，只有天賦以資質與才能的人才能觀察」；這是「一種藝術，須要一個聰明的藝術家，恰像醫學的須要有醫學本領的人……，如同詩之只能為一個詩人感觸那樣。」

於是聖佩韋的批評家就必定是個專門家，也就是一個天生宜於做批評工作的人，稟有「理解這羣文藝種屬的才能與熟練。」他在「這個心靈的廣野上必須是個自然學家。」聖佩韋的理想批評家，是個熟諳他的對象這門科學的藝術家，有着藝術家慧眼的科學家。他要孜孜不倦的探求一切互有關聯的事實。他要先在作家的性格上找關鍵，作家的種族，作家的鄉土中尋線索，他要追根問底的究詰作家的上代與同輩。他要注意作家的父親，尤其要着眼作家的母親。他不能忽略作家的兄弟姊妹與兒女，作家所受的教育與家教，作家的研習攻究。對於作家在年輕時候志同道合親交密友的一羣人物，批評家更不能放鬆一眼。因為一個人的少年時期以及早年的交友，是透露他前途的黃金時間，他的思想在這時期迅速發芽，他的心靈爲人所吸引，他的精神之火爲交游所點燃，彼此之間很活躍的交換思想，大家的心靈平等來往。有才能的人物就此發其端，得到發展的機會，擴大固有的品質。聖佩韋對於自己先後所屬的一羣，曾說：

「我說這羣不是同意於一個目的的才智之士的偶然與人爲的集合，而是年輕的心年輕的才的天然的不期然而然的結合，他們的心靈才智並不是恰好相同，出於一源，而是同樣的飛一樣的躍，孵化於同一星星之下，感覺秉有各不相同的才與能，爲一共同的工作而降生。」

在一步一步的努力於理解作家的個性之際，藝術家而又科學家的文藝批評家特別要注意這一個關係極爲重要的作家的年輕時期，那是作家的「真正誕生之日」，使作家「成形的母胎」。批評家爲了發現一個作家的品質特性，原也有向作家的少時作品中找尋線索的，像柯立芝之於莎士比亞就是如此，不過聖佩韋是更進一步，要去在形成一個作家的環境影響中尋根究底。因爲少年時期是作家初次展開雙翅而飛的最重要關頭，所以以理解作家來理解作品的聖佩韋，自然就特別重視。

研究過了作家的少年期活動之後，聖佩韋還要批評家再進而研究他的成年期，那時候他有時前進，有時後退，終至於成熟，成熟之後的折磨艱難，有的隨衰老而冷酷乾枯，有的生硬而剛愎，批評家也須一一注意。而且還得盡力知道作家對於宗教的感想怎樣，對於婦女愛情的觀念如何，對於自然抱什麼態度，對於金錢有什麼意見，是窮漢還是富翁，日常生活的習慣如何，有什麼癖好，有什麼過失與弱點……總之是要知道作家的一切比知道自己還詳盡。

這是聖佩韋判斷一個作家及其作品以前的預備。他說你在確定一個作家之後，你就確定了一個作品，批評家的職務是理解，在理解的光亮之中下品評。

我們在上面說過，聖佩韋是講科學的，注意作家的種族環境與鄉土的，但對於尊重種族

環境時機的泰納的科學批評，却認爲不足以盡批評的能事。種族環境與時機固然是影響人的重大的一般的力量，然而除此以外，人却還各有其一種本質的個人的特質，這特質使他完全神祕不可測，使甲與乙不同，丙又與丁相異，而正因一個人的性格之中有這個個人的獨特的品質，文學中才有最奪人魂魄的特殊的個人之喜悅。時代與時機之說，說明不了爲什麼沒有兩個人會得一樣，爲什麼一個富獨創性的無雙的偉人勝過旁人。

我們到底不能把文藝研究成爲精確的科學，使入於社會學的，或是病理學的，甚至於倫理學之林。泰納說人像一切活的東西一樣，跟着使他生存的空氣同變，但聖佩韋却說：

『在你所讚美與氣味芬芳的精美之中，而你只看見環境的一種結果與產物是錯誤的。讓我們希望始終有着精美的精靈，他們去找他們的適當理想，他們自己所選的表現。』他說人心也許像河水似的同流，然而雖在水滴之中，也有着品質的區別，才能的形式千變萬化種類無窮。所以他要求批評家應該：

『予他們以說明，告訴我們爲什麼他們是如此如此的一種流品與質地，而不是那樣那樣。』

所以當批評家知道了一切他所能知道的环境，種族，家庭，遺傳之後，還須明瞭一種易被閃避的品質，這品質是個人的，與衆不同的，他要探索這個原素，只能求之於一個地方

——作家的個性。他所必須理解的就是這個，他的下品評的工作就在於此。聖佩韋要批評家慢慢的一步一步的研究了作家的種種之後，終於探索出作家個性之中的這個主要原素來，這原素也許灼然可見，也許藏而不露，然而無論如何，它決定作家的一切心情，作家的一切步驟，作家創作品的一切方面。

歌德說每一件藝術作品都有一言可蔽之的『動機』，本涅特說每一本小說都有一個十個字可以包括的題旨，聖佩韋也相信在藝術後面的個性可以幾個字闡明它，這就叫作『特性名稱』，例如他自承稱夏朵百里昂爲『有天主教想像的快樂主義者』恰到好處。

不過對於批評對象的作家予以『特性名稱』，在聖佩韋雖說似已盡了批評家的最後之能事，却不能以爲這可以離以前的研究工作而孤立。我們也許對於一個特性可以給以恰當的概括，但是知道了概括之後不一定就知道這個特性。例如概括上帝爲『全能全知』，神學家也許一致贊同，說這個定義下得不錯，但只知道了『全能全知』未必就算知道了上帝。所以聖佩韋的真意所在，不是說一紙招貼一張標籤的本身有什麼功用，而是說我們在很親密的煞費苦心的研究了一個作家與作品，熟悉了他一切的個人的特性之後，才可以用三言兩語扼一闡明。

最後的問題是批評家與藝術家的關係如何。聖佩韋不是一個著名的詩人，不以一個『創造的』作家聞名，而是一個出類拔萃的批評家，他在世人的眼中是『天生批評』大家。那麼

秉有批評奇才的他，是不是把自己與同類和天生創作的人們嚴加區別呢？

聖佩韋確乎承認過世上有這麼一種批評家，過的是純粹的批評家生涯，極力否定一切其他的才智，只圖生活於他所致力的作家之中。聖佩韋認拜耳 (Bayle) 就是這種批評家，比別的作家更實現了理想的批評；他沒有自己的藝術，沒有迥然不同的風格，沒有熱烈的宗教信仰，沒有生活的熱情，沒有偏愛，不歧視這個或那個的見解，這種或那種的藝術形式，沒有創造的天才，沒有哲學的系統。倘不如此就限制了他的批評之才。對人要一視同仁，特性須無窮無盡的好奇求知。他要固執於自己，然後能從作家的見地觀察與理解萬事萬物，要虛心接受別人的藝術風格思想的影響，決不能與自己的混在一起致模糊不明，他必須寬大為懷，冷靜，平衡，好奇，明白『什麼事情都有可能，什麼事情都不一定』。這樣的人是批評界的至尊至高之人，其人就是『卓越的拜耳』。聖佩韋相信拜耳在年輕時從沒有寫過一首詩，從沒有同女人鬧戀愛。但是『缺乏才能，缺乏熱情，缺乏較高的天賦，却使拜耳成功了空前的最完全的批評家。』

這樣的批評家才是理想的批評家嗎？以聖佩韋自己來論，他的研究文藝是並非如此的。至少他不會逃避過詩的誘惑，宗教的鼓動，愛情的挑引以絕滅血肉精神的生機。他確乎不能免於個人的私見，他的文章在結構行文上又是別具風格。何況他在談到批評家用那種新的

「科學」以探索藝術家的生活與性格時，又力言這科學是精微而且易變，也是一種須要高明藝術家始能克盡厥職的藝術。

然則事情就很爲明顯了：一個心靈中不具備爲藝術質料的種種因素如熱情愛憎，對於宗教自然的躍躍欲動之心，強烈的見解，敏銳的感受性的人物，怎麼能理解藝術？藝術家是把他所經驗過或至少他所了解的上述種種因素織入作品中的，沒有這種種因素的人何從理解藝術家所創作的是什麼？也許有人說藝術家所創作的不一定要經驗過，單憑觀察了解也已濟事。但即使此說而確，一個批評家要批評作品，也得有與創作家同樣能觀察了解的感受性，藝術家所感覺所知道的，批評家也得能感覺能知道。藝術家所能構造的，批評家也須能重加構造，而在重加構造時倘無想像力與創造力，就不成其爲重加構造，或較原作少獨創性，或竟與原作兩樣，這樣的批評就未盡批評的能事。

那麼我們是說批評家本身也是一個藝術家了嗎？答案是肯定的。因爲所謂批評家也者，總要具有解釋藝術作品的才智，他必須具有高度的文學藝術家的品質，不然的話，他就既不能理解他所研究的藝術作品，又不能把自己對於藝術作品的印象與結論傳達之於別人。聖佩章的批評方法與目的，正在於理解作品加以闡明。

不過藝術家與批評家之間，當然有着明白的區別，批評家不是創始者，充其量他總只是

沿着藝術家所開關的那條路前進。批評家的職務不能與他所批評的藝術家的職務混爲一談，他們在兩點上各不相同。

第一，如聖佩韋所承認的，是批評家工作的科學的一方面。他致力於歷史的事實，決不能加以改動。批評家的對象是作家，他的行動性格，不能從任何藝術的考慮加以更動或稍予修改。他所追究的是作家的思想觀察與表現，是事實，不是人生的一般真理。在這種地方，批評家的工作是科學的。

但是批評家也是一個藝術家。他必須力能重行構造作家的思想，他必須不僅洞察他的成就，還要透視他的不克成就之處。藝術家在再造人生時是創造，批評家在重建藝術家的思想時也是創造。那麼批評家的這種藝術的作品，何以異於詩人小說家與戲劇家的藝術的作品呢？

原來兩者的不同不在於藝術，而在於題材的選擇。在某一種程度上，優秀的作家都是專門家，挑選題旨總合於他的特殊興趣。例如甲作家滿懷王子王孫的悲劇情緒，乙作家念念不忘於海洋與水手，丙作家只想到生來播種耕耘的男女，小說家詩人們把我們帶到他們所特別幻想的宮闈海洋與農村。莎士比亞重造哈孟雷特李爾王的生活，而批評家則在莎士比亞的生活與藝術中再構成莎士比亞的心靈。藝術家的題材是男男女女與他們對於人生的關係，而批

評家的題材則是書籍與作家以及他們對於人生的關係。小說家十分需要深刻理解男男女女與夫他們的生存背景，批評家十分需要理解書與作家以及他們的生存背景。兩者的選材不同，而需要藝術的本領則一。

聖佩章的批評方法是歸納的自然主義的方法。他愛許多種主張觀念，但不肯受某一種主張觀念的專制。他小心翼翼的防範系統的精神，相傳他的圖章上刻有英文字“*Veritas*”（真理），對於真理的忠誠，是他的文藝批評的基礎。英儒培根（*Bacon*）以事實為基礎而歸納普通的原理，聖佩章說在文藝批評上做培根的信徒為今日的急務。他說人家說他是評判無誤的法官，但是一位不用條例的法官。

左拉拉聖佩章做他的實驗主義的批評家，道登却說不然，因為聖佩章雖然細心研究作家的環境，與左拉所倡導的道理有相同之處，但他永遠修正意見以符事實，或者摸索事實以求通例，不像左拉的好講系統，硬把一切人類只歸成兩類，一類雄動物，一類雌動物。若非用寫實主義者這個名詞不可，那麼聖佩章是用歸納方法研究各樣各式人類的真正寫實主義者。

二 泰納

在他的巨著『英國文學史』的導言上，泰納（*Hippolyte Adolphe Taine* 1828—1893）

對於聖佩韋讚頌備至，說聖佩韋的方法改變了文藝哲學宗教的批評，『我們都是他的學生。』在另一鉅著『藝術哲學』的第五編『關於藝術上的理想』的第一章裏，泰納教批評家要明白自己的個人趣味並沒有什麼價值，必須擺脫自己的氣質傾向主義利害，設身處地於為批評對象的作家的地位，深入作家的本能與習慣，親近作家的感情與思想，細緻而且如實的想像作家的環境，想像引導作家生活的事情，由於這樣的以作家的見地為自己的見地，而後更能理解作品——這也與聖佩韋的方法相同，不愧為『及門弟子』。然而這學生是把老師的方法用得過趨極端了，把文藝批評完全科學化了，竟至於認文藝批評為一種實證的科學，以為『美學不過是把植物學的法則，應用到人類的著作上去而已。』

泰納對於文藝批評的貢獻，在於他的把文藝作品當作社會力的產品來研究。在他看來，文藝作家是他所生活的時代，他所降生的社會，使他成為某種人物的環境的生物。在英國文學史導言上，他提出了（一）種族，（二）環境，（三）時機，認為是構成文藝的三要素。在這三者之中，當以環境為最重要，也是泰納說得最為詳細明白而有條理的一點，讓我們來詳加介紹。

『人在世界上不是孤立的；自然籠罩着他，別的人圍繞着他；在根本的永久的地層之上，來了偶然的第二層的地層加以覆蓋。』這是泰納在英國文學史導言上論環境時的開場

白。所謂根本的永久的地層是指種族，偶然的第二層的是指環境，環境又分氣候風土與政治事故以及社會狀況。以氣候風土言，其影響所及，可使同為亞利安種的日爾曼人與拉丁希臘人截然不同。日爾曼人居住於寒冷潮濕之地，森林沼澤之區，驚風駭浪的汪洋大海之旁，所以嗜酒飽食，好勇鬥狠，陰鬱粗野。希臘拉丁人因為生活於風光明媚之處，波光瀲灩的海洋之邊，故喜航海經商，少口腹之慾，致力於社會的風俗習慣，政治組織，辯術，欣賞，科學，文藝。以政治的影響而論，可見之於兩種意大利文明：第一種因為邊境商場武裝貴族等等，就變得好征戰，好統治立法；第二種則因市政制度的安定，教皇的不分畛域等而無大規模的政治野心，所以愛美而崇拜逸樂。至於社會的影響，則例如十八世紀以前的基督教影響，十五世紀以前的佛教影響。

在『藝術哲學』第一編『關於藝術品的性質』的第二章『藝術品的製造』中，泰納對於環境對於藝術作品的影響，論來尤為切實而詳細，他說藝術品是由精神及周圍的風俗而決定的。拿藝術品與植物來作比較，就可見環境對它的影響之深。我們試想像有一陣風吹過，吹下了種種植物的種子在某一塊土地上，而其中却只有一種植物，譬如說橘樹，得以發芽生長。那麼橘樹的種子在什麼條件之下才能開花結實繁茂成林的呢？

這須要種種條件，第一，土地不能過分破碎，不能太瘠，否則根不能深，風吹就倒。其

次地面不能太燥，否則沒有人灌溉就要立刻枯萎。三則須氣候溫和，不然的話雖不凍死也必乏力。夏季又非長不可，使果實得有成熟之暇。冬季又不能太冷，地面要不適於其他的植物。因爲不如此橘樹也許要與別的植物競爭，結果失敗。一切條件齊備，小小的橘樹就成長強壯，繁殖滋生，蔚然成林。嚴密說來，橘樹的產生並不是由於上述的種種及溫度，而是由於種子，一切的活力全在於種子身上。然而使橘樹的成長繁茂，到底非上述的種種不可。換句話說如溫度不同，植物的種類也就不同。我們再想像有這麼一個山頂，狂風亂吹，氣候嚴寒，夏季甚短，一冬皆雪，在這塊地方，不但橘樹不能生長，許多植物也難生存，而只有適合於這種酷烈條件的松樹之類，才能在此寂寞的山巔，穿着陰森森的綠袍成長繁茂。

這是適用於物質的外面事情及溫度，但據泰納之說，這也適用於精神，這就是『精神的溫度』，也就是風俗精神的一般狀態。正確說來，產生藝術家的並不是它們，而是像植物種子的天才與才能。但是某一種天才的發展，必須有某一種精神的溫度。如果溫度不足，天才就要流產。因之天才的種類跟着溫度的種類而變，溫度相反天才的種類也就相反。精神的溫度在種種天才的種類中加以選擇，它只發育某一種而淘汰別種。我們在某一時代某一地方的藝術類別之中，看到有時候理想的感情發達，有時候現實的感情發達，這是因爲當時的輿論精神與周圍的風俗，把某一種天才壓抑，使某一種天才發展。

泰納爲了使精神溫度及於藝術品的影響讓我們更能明確起見，採取了悲哀爲主調的精神狀態的情形作例證。他說所以取悲哀的精神狀態爲例，是因爲這種狀態在人類史上數見不鮮。要產生這種狀態，須經衰微、人口減少、外患、饑饉、疫病、艱難增加的世紀。這在亞洲是基督紀元前的第六世紀，在歐洲是第三世紀到第十世紀。那時候人人喪失了勇氣與希望，視人生如醜惡。

試以這種精神狀態及孕育這種狀態的事情對於當時藝術家影響所及的結果來一加檢討。和別的時代一樣，當時也一樣有着哀愁喜悅的氣質，但是當時主要的支配的情境，却改變了這種氣質。

第一，使公衆哀愁悲慘的災禍，一樣使藝術家哀愁悲慘。他是衆人之中的一人，他就要受衆人的吉凶禍福的影響。例如內憂外患疫癘饑饉既已綿延幾世紀遍及全土地，就不大會獨獲倖免的幸運兒，而只有身受一般的災難。既然個人的艱難此仆彼起層出不窮，藝術家即使有快樂的氣質，也不能破涕爲笑，假如是悲愁的氣質，就必愁上加愁。這是環境的第一個結果。

在另一方面，這個藝術家是在憂鬱的時代生長的，所以無論是在少年時代所受的思想，現在日常所受的思想，無一不是憂鬱的，宗教對他說地上是火坑，世界是牢獄，人生是醜

惡，我們的任務在於解脫。哲學向他證明生不如死。普通的耳聞又只是傷心的事情，紀念物的遭毀壞，弱者的受壓迫，強者之間的鬥爭。日常的目擊又多的乞丐路斃，斷的橋，破的路，荒蕪的田地，倒塌的屋宇。一切這種傷心慘目的印象，從小到老，刻骨銘心，牢記住自己因災難而來的悲哀，沒齒難忘。

越是本質上是藝術家的人，這種種悲慘的印象越不能片刻若忘，因為藝術家之所以成爲藝術家，就在於他的能在對象之中抽出它本質的性質與特色。不是藝術家的人們只能認識對象的一部分，而藝術家却能把握全體與精神，現在世事的特質既是悲哀，他所看到的就是悲哀，並且由於藝術家特有的異常想像力與誇張本能，他就把悲哀擴大，使趨極端，把自己的作品浸潤於其中。所以這時代的藝術家一定比同時代人更加把事物看得漆黑一團，描寫得陰森可怖。

而且藝術家的創造作品，實際上並不只與自己的畫面或文筆相對默坐，他要出外，談話，觀察，受友好或競爭者的指示，在書籍或鄰近的藝術品中求暗示。一個思想好像一粒種子。種子的萌芽發育開花結實如必須賴水空氣陽光與地面所賜的養分，那麼思想的完成而發見其形體，也非得鄰近各種精神所供給的補助增援不可。然而在這一悲哀的時代，除了悲哀的暗示以外，近鄰的各種精神還能供給什麼暗示？世人的經驗既然除苦痛的感覺或感情以外別

無他物，捨與苦痛相關的事物之外還能有什麼發見？所以如果藝術家向他們有所請益，自然只有苦痛悲哀。倘竟想向他們求得種種歡樂或關於歡樂的種種表現之思想或助言，一定是問道於盲。這時候藝術家如欲努力於表現幸福快樂，勢必至於孤立無援，只好仗自己的力量。然而獨木不成林，孤立者的力量一定微弱，因之他的作品也就平庸。反之他如欲表現憂鬱悲哀的感情，那就獲得了全世紀全人民的助力。他可以俯拾即是得到由上代流派所準備好的材料，完成了的技巧，膾炙人口的方法，開闢好了的道路。一切的教會儀式，家具裝飾，會話議論，對於他那尚未完全的形式、色彩、語言、人物給以暗示。於是，由於不知姓氏的幾百萬協力者的無形的貢獻，他的作品除本人的勞作與天才以外，還含有周圍的民衆及以往各時代的天才及勞作，所以其美勝常。

還有一個使藝術家取悲哀主題的最有力的理由，是他的作品一旦公之於衆時，只因它是描寫出悲哀始受大家的讚賞。這是因爲在事實上一般人倘不是自己所體驗的事物與類似的感情，就無從理解，不是他所能夠理解的感情，無論怎樣表現也決不能取悅於他。他目有所觀而心無所感，一定立即掉頭不顧而去。我們試想像有這麼一個人，他國破家亡，財產健康與自由並失，其性格漸漸變態，憂鬱而神祕，而你却領他去看看華麗明媚的繪畫，快活歡樂的小說，結果恐怕一定使他掩目疾走，掩卷歎息。他已只愛悲哀的音樂，陰鬱的繪畫，愁慘的

詩歌。一人如此，萬人皆然，「話不投機半句多」，要使悲哀的時代的人民觀賞歡樂的藝術，其事實難。我們的趣味是與我們的狀況相關的，我們的悲哀使我們對於悲哀的作品發生趣味。悲哀的觀衆排斥一切歡樂的作品，悲哀的觀衆非難或至少冷淡歡樂的藝術家。而在藝術家，却是大都爲了博得鑑賞贏得讚揚才製作藝術品的，輿論的壓力遂使藝術家傾向於悲哀的表現方面，斷絕了藝術家走向描寫樂天幸福的道路。

這樣子對於心想表現歡樂的藝術家就阻礙重重，無路可走，即使他毅然不屈，奮勇打破了一重難關，而過了一關又是一關，也終必至於精疲力竭。即有天性快活之人，自己身受的不幸也不免使他傷心斷腸，再加之教育與日常談話，更使他的思想陰沉憂鬱，他的抽出對象的特性加以擴大的特有優越能力，使他在對象之中除悲哀的特性以外辨別不出什麼來。別人的經驗與作品，對於他也只能供給悲哀的暗示與協助。再則大衆的決定的意志，對於他除悲哀的作品之外又不容許。因此種種，適於表現歡樂幸福的藝術家與藝術品就消滅不見，即使偶有一二，也一定無人注意而消聲匿跡。

這是泰納的環境法則論，接着以歐洲文明的四大時期——希臘羅馬的古代，封建基督教的中世紀，十七世紀的貴族的君主時代，受科學統制的民主時代——的現實，證明這個法則，如希臘之所以有裸體彫刻，如中古文明之與戈恬式建築，十七世紀的法國文明與古典悲

劇，現代文明與音樂，均為各藝術受當時風俗狀態與精神狀態影響的事實證明。

文藝是受環境影響的，是時代的產物，因之在泰納對於文藝作品的評價，就以它的是否能表現時代的最高真理為定。他說如果我們一着眼於文藝上的偉大作品，就可看出它們都是表現永久的根柢深植的性質的作品，凡作品所表現的性質越是永久的根柢深植的，這作品的地位就愈高。這種偉大的作品有的表現歷史的或時代的重要特色，有的表現一個民族的能力與本能，可補歷史上記錄、憲法、外交文件之不足，以可驚的明確給我們知道種種時代的感情，種種民族的本能及能力，因平衡而社會安寧，由不和而發生革命的一切大原動力。例如古代印度的歷史與年代記幾已一無所有，而只由於尚有英雄的神聖詩歌的遺留，使我們得以從中認識印度的精神。以較近代的作品而論，二大史詩的『神曲』與『浮士德』，簡直是歐洲史的二大時期之概說，前者顯示中世紀人生觀的樣式，後者表現近代人生觀的樣式，都是表現到達各個時代的最高真理。

在這一點上，泰納的貢獻是偉大的空前的。他提出了社會學的藝術觀，完成了社會學的藝術哲學的系統，他使我們知道了一時代的文學與同時的思想文化有密切的關係，使我們不敢據當代的狹隘的審美觀念評論前人的是非，使我們更容易尋出文藝作品的時代精神，明白大作家的文藝作品是種族環境時機的創作，不是作家一人的作品。

然而雖然如此，泰納的文藝批評方法不是沒有人異議的。我們在這裏試將批評他的批評方法的各家之說，擇要介紹。

先看謝勒之說。他說泰納的文藝批評在表面上似乎用的是歸納方法，實際上却無時無刻不是正在演繹。他先給我們一條公式，再依他的意見，推演出這公式的種種結論。他不拿一部著作按照它自身的價值研究，而只在這著作上面，找尋他的論旨的證據。

在道登說來，泰納關於藝術作品的時代性與地方性說得滔滔不絕，關於永久性的普遍性的却較少發揮。他把研究的作家都視為時勢所造的產物，充其量也不過做一個民族的代表。泰納缺少洞見作家個性的能力，他不注意藝術家個人的天才，藝術家個人獨有的觀察、感覺、想像的能力。

而且泰納既認為批評只是應用於人類的植物學，就不應該分美術的等級高下，植物學就沒有說過玫瑰優於蓮花。而事實上泰納是讚美這個非難那個的，所以他還是一位評判的批評家，不過他評判的原則與舊式的評判的批評家不同罷了。

在著有『唯物史觀的文學論』的伊科維支 (Marc Jankowicz)，則一方面承認泰納的社會學的藝術觀是表示非常進步的事物，贊成泰納的生產藝術品的是環境之說，一方面却問：但是影響藝術作品的風俗與精神是怎樣發生的呢？這是從天上掉下來的嗎？『這在我們是很明

白的——社會的環境，係由間接決定藝術的經濟上種種條件而產生出來。『泰納本已到了唯物史觀的門口，但是沒有昂然直入，反而退了回來，仍復投到觀念論的懷抱。』

繼泰納而起的愛納堪(Hennequin)，一方面推崇泰納爲近代第一有功於文學的人，一方面却想改造泰納的方法，擴大補充。第一：愛納堪認爲世上沒有純粹的種族，至少沒有純粹的種族能夠成立一種民族，建立一個文明國家，產生文學與藝術。至於環境，愛納堪承認它的影響極真極顯而易見，但是這種影響是遊移不定的。藝術家能夠擺脫環境，自己造出與品性相合的小環境，或者起而反抗社會環境。否則同一時期的有背道而馳的作家，將從什麼地方去求解釋，據愛納堪之見，事實上有一種藝術或文學越繁盛，環境的影響越稀少。而且生活發育的原則，也不完全在適應環境，生活也是一種反抗，擺脫，或者說是一種自衛的適應，與外來的勢力相抵抗。

他不承認作家與他的種族環境之間有什麼固定不變的關係，反過來說，我們倒可以一定發見一個作家與他的門徒或崇拜者之間的固定關係，他是一種中心勢力，吸引與他精神相近的人。所以一個偉大的作家不僅不是環境的產物，反能造出一種空氣環境，一種思想感情的世界，這世界吸引並且包圍受他影響的人。一個偉大的作家一方面固然受到時代的影響，一方面却也能對同時代的人發生反應，留下他的影響。

不過無論如何，泰納畢竟是位自浪漫運動衰退以後將文藝轉入新趨勢的有力的代表，在文藝批評中輸入科學精神的大師，自然主義的文藝批評的先驅者，值得我們的景仰。

三 法郎士與勒美脫爾

從文藝批評史上來看文藝批評家的態度與方法，大體上是一時比一時謙虛和氣的。在十九世紀以前，一般的批評家大都以判官自居，訂條例，論功罪，拿作家當作被告來辦。而且以找尋被告的過失為能事，吹毛求疵，鐵面無私。到了十九世紀以後，批評家的態度慢慢改變了，先脫下法衣，走下法官的座位，只想站在作家與讀者之間，做一個勤懇的善意的介紹人，他們不再以不切實際的條例判斷作品的好壞，只想努力於幫助讀者進一步理解作家，欣賞作品，像近代文藝批評家中的大師亞諾德聖佩韋等等無不如此。於是本來義同判斷的批評一詞，變得與解釋、與欣賞名異實同了。

但是在法郎士 (Anatole France, 1844—1924) 以前，解釋的批評也好，欣賞的批評也好，多多少少還含有判斷的意思在內，到法郎士這纔完完全全不下一絲一毫的判斷，唱出了『一切真正的批評家都只是敘述他的靈魂在傑作中的冒險經過』這句名言，首創印象主義的批評。

印象主義批評的根據，是懷疑哲學與直覺主義。法郎士原來是個懷疑主義者，他什麼東西都研究過，研究的結果却是什麼也沒有。他懷疑宗教，科學與哲學。他不相信世上有什麼客觀。我們的認識宇宙間種種現象，完全是憑我們的五官，我們聽，我們看，我們嗅，我們觸，我們味，除此以外，世上的萬千色相，憑什麼可以印證。玄學家的言論比小說家的幻像還要荒唐無稽，不可究詰，道德觀念又隨時隨地而有變化差別，那裏來什麼永久不變，絕對真實的至善標準，科學呢，法郎士本來相信科學的使命與力量，在於改善世界，但後來失望灰心，反而痛恨科學起來。

印象批評以直覺主義排斥推理的哲學系統。印象批評家認為一切推理的方法與言論，只能使我們愈加迷惑徬徨，只有我們的感覺比較真確，因為我們自己的情緒決不會欺騙我們，戲弄我們。各人所有的印象皆由各人自身的感官所攝取所感得，確乎不可捏造。世間的色相萬千不同，而人類感官的靈敏遲鈍，又是大有差別，仁者見仁，智者見智，文藝批評家怎能擅作威福，妄立標準，黨同伐異，強人從己？

以上是印象主義批評的概說，現在讓我們來聽一聽印象批評首創者的議論。

「天下無所謂客觀的批評，猶之無所謂客觀的藝術。」這是法郎士對於主張客觀批評者的單刀直入的進擊。主張客觀批評者的根據，以為感覺所給與我們的自然界的印象，差不多

完全一樣，例如這個人看來是圓的東西，換一個人看來也不會變成方的，以聽覺而論，雖則人與人的程度未必齊一，功用總是一樣。於是客觀批評家從這些事實推出所謂常識來，把他的批評學說建設在普遍的一致上面。然而法郎士却認這種普遍的一致在文藝批評上是不可能的，說：

『用它來組織社會維持社會，固然是足夠的，但如果我們的問題是在解決這一個詩人是否比另一個優勝，那麼這一點的一致便無濟於事了。我們姑且承認人與人彼此相似，所以大家都能在市場裏與大城市的商場裏尋着生活所必需的東西。就這個範圍而論，固然沒有什麼疑義。但是一國之中，却決沒有兩個人對於維吉爾(Virgil)的一行詩會得着絕對一樣的感覺。』

這是因爲在文藝的渺茫的境界裏，不能像數學之中那樣的有一種超越的真理，我們的認識數學中的真理，是因爲不是經過感覺而認識的。文藝則不然，我們只能經過感覺的媒介，而我們的感覺決難一致。

因之在文藝的境界裏，決不會有衆口同聲的一致，也決不會有確立不移的意見，人們對於莎士比亞西萬提斯的評論，多少年來就有多少千差萬別的意見。

『無論在什麼時代，凡是詩的作品或是藝術的作品，無一不是供人聚訟的題目，而

美的東西之能永遠成爲問題，或者就是它的所以大能動人的一點。」

法郎士說世間原有一部分的作品，你也說好，我也說好，好像是衆人所見略同，真有傳統與普遍一致這兩件東西，足以被取爲批評的基礎似的，但按之實際，一部分作品之所以受一種差不多普遍的意見所袒護，實在是由於一種成見，人云亦云的結果，決不是由於我們的自由選擇，自然取舍的結果。他認爲凡是人人都佩服得五體投地的作品，大都是些沒有什麼人去看的作品：

「人們之承受這種作品，好比承受一副珍貴的擔子，從這個人的手裏傳給那一個人的手裏，却大家都並未看過。我們平常都讚美希臘的，拉丁的，或卽法國的名著，你們難道當真相信這其間是含着很多的評判的自由嗎？」

普通人的把名著的當作珍貴的担子承受，人云亦云的讚美佩服，不但對古典如此，就對當代的名著亦是如此，同樣的對於某一作品的厭惡，法郎士認爲也不是真憑着個人的嗜好，我們的嗜好是由許多與作品內容毫不相干的情形所造成的，這是人類所有的模倣精神在作祟。要是沒有着這種人云亦云的模倣精神，那麼關於藝術作品的意見，一定還要衆說不一，你說你的我說我的。只因有了這種模倣精神的活動，所以有一部分作品，因爲先得了一部分人的稱許，然後逐漸得到許多人的讚美，有一部分作品，則因先給一部分人指摘了一番，接

着就爲大家所鄙視。所以他說：

『只有最初的幾個人的意見是自由的，其餘的便都不過服從人家罷了。這批服從人家的讚美者，自己並沒有自動，並沒有洞見，並沒有胆量，並沒有個性。而作家的名聲，却就建築在這種人的增加。作者的名譽是靠着一個極小的開端的。我們又可以見到，凡是初產生時便爲人輕視的作品，後來總很少得人稱許的機會，反之，凡是初出現時就受人讚頌的作品，一定能夠長久保持它們的名聲，甚至於到了這種作品爲人所不解之後，也仍受世人尊重。』

接着他舉了一個例證，以明關於藝術事件的意見的一致，完全靠着成見。今日人們之所以愛好荷馬的『伊利亞特』，他說是因爲發見了此中有一種粗獷古樸的性質。但在十七世紀時，人們的稱頌荷馬，却都爲了他的遵守史詩的義法。

『霸羅(Bollean)嘗說：「你可以斷定，若是荷馬嘗用『狗』之一字，這是因爲『狗』是希臘文中的一個高尚的字。」這樣的觀念，在我們看來，自屬荒謬。但是我們的意見，在二百年後的人看去，也許覺得同樣的荒謬。因爲我們現在覺得荷馬有古風，而古風的粗獷是可嘆賞的——這樣的觀念究竟是列不進永久的真理裏面去的。總之，文藝上的意見，是沒有一條不容易用極端的反對說去攻擊它的。」

指文藝批評無客觀可能，因為沒有傳統與普遍一致這兩件東西可作根據的法郎士，根本否認美學有一點實在的東西做根據。他視美學為一種空中樓閣：『有人想把它撐持在倫理學上面，然而天下並無倫理學。天下也沒有社會學，也沒有什麼生物學。科學的完整之域並未存在。』他說現在的人無論他能發怎樣的議論，總絕不會預料到文藝批評將有一天取得實證科學的力量。他相信這一天永遠不會到來。如果一首詩或一個詩人所有的美、德、天才與科學不無一種關係，那麼這種科學一定混有藝術在裏面，一定是種直覺的，常變的，永遠不完整的科學。

然而雖然沒有客觀，傳統與普遍的一致，沒有美學、倫理學、社會學、生物學，完整的科學，但是却有一個我，我可以在傑作中冒險一番，遊歷一番。『我們不能越出自己的範圍』，法郎士說，『是我人的最大不幸之一。』我們只被封鎖在自己的身體裏面，好像在一種永遠的監牢裏一樣。我們對於一切的事物，只能憑它們給我們的印象而認識，這是一個真理，是觀察力所能確定的，而且是一個極顯著的真理，人人都能見到。所以我們認識了一切的事物之後而想說點什麼時，不如直招出我們說的是自己，所以：

『批評家要十分坦白，便該對人說：

『諸君，我將與諸君談談我自己，而以莎士比亞，或拉辛(Racine)，或巴斯葛

(Pascal)·或歌德爲題目——這是供給我以一個好機會的題目。」

「批評家應該澈底明白，無論那一本書，都是有多少讀者便有多少不同的樣子的；又須明白一首詩就譬如一片風景，是跟着看它的眼睛與領會它的靈魂隨時變樣子的。」然則批評家的目的是什麼呢？這在以批評爲吹毛求疵的批評家，批評的目的就在於對批評的對象說點非難輕蔑的話；在以司法官自居的批評家，則是在於予批評對象以判決，而在主觀的印象的文藝批評家，却在「記述自己的心靈在傑作之間的冒險，也就是與大家『奇文共賞』的意思。

法郎士對於他自己的批評目的之所在，有一段很美麗的描寫：

『距今數年前，我嘗在荷瓦德(Hohwald)的松林之下，過着些佳勝的日子；在我那遼遠的漫步途中，凡樹蔭最幽勝處，景物最開曠處，自然最娛目處，都放着一張條椅——這使我不覺驚異。那些粗樸的條椅，上面都標着名字，足徵那些安放它們在那裏的人的情感。有一張名爲「友情的集會處」，又一張名爲「素妃的休息處」，還有第三張名爲「莎樂德的夢」。

『這些爲他們的朋友與過路人設備下休憩與集會地方的善良的亞爾薩斯人，使我明白了了一件事：就是我曉得那班生活在精神的國土，在精神的國土裏作長久旅行的人們，

可以做怎樣一種好事了。在我個人，我已決計要去把這些粗樸的座位，安放在聖林之中與繆司(MUSES)的泉水附近。那種謙和而虔敬的林民的工作，於我是異常適宜。這種工作無須學問，也無須規模，祇須對於事物的美能發生敏銳的驚異就行了。測量道路與建立里石的事情，讓村裏的聖人與測量家去做吧。至於我，便是照料照料那些休憩、集會、做夢的處所，已夠我忙的了。要配我自己的胃口而適合我自己的力量，那就是批評的事業，而所謂批評的事業，便是和悅地將些條椅安放在美麗的地點，並且用脫基亞士之安尼塔的話說：

『無論你是誰，請來坐在這株美麗的桂樹陰裏，那麼我們可以在這裏對那不死的神們歌唱讚美詩了。』

印象主義批評家法郎士的文藝批評，因此是『維持着親切談話的語氣與閒遊緩步的態度』的。他以謙虛與誠實，表示自己的思想感情，表白自己的印象。否認有什麼可以拿來評判藝術作品的標準，否認用以作標準的傳統與普遍一致。然而這種態度的批評工作，並不是真如他所說的『無須學問』。我們想在『美麗的地點』安放幾隻條椅借人休憩賞玩，至少須有懂得美麗的識力，否則把條椅安放在醜惡的地方，豈不誤人？所以我們要注意法郎士所說的『生活在精神的國土裏，在精神的國土裏作長久旅行』這一句話。法郎士自己是博覽羣集精

研古典的人，在議會圖書館裏做過事情，給時報寫過四年文藝評論（結集爲『人生與文學』“On Life and Letters”），通拉丁希臘文，研究過物理天文地質人類等科學，極重趣味與識力，痛惡文體的不整。他的懷疑一切是精研一切之後的覺悟，他的能在繆司泉水之旁安放幾隻條椅，是久遊精神國土之後的結果，好比一個久遊名山大川的老遊客，告訴我們什麼地方是佳境勝地，不是不出家門一步者的信口開河。

法郎士是文藝史上的奇人，普通是從人生退回到書籍，從十字街頭退隱到象牙之塔的，他却反其道而行之；普通是青年時急進中年後保守的，他却是年輕時保守得要命，晚年時急進到十二分——七十四歲加入了共產黨，把所得的諾貝爾文學獎金四萬法郎捐給了俄國放賑。著作除批評論集『人生與文學』四卷外，復有雜文、詩與小說多種。譯成中文的小說兒童讀物與自傳共計也就有八種之多。

與法郎士同時代同主張的法國文藝批評家，是勒美脫爾（Jules Lemaitre 1853—1914）。他一樣否認傳統而主張愛我們所愛的，因爲傳統差不多完全是一件假造而因襲的東西，它使我們不敢誠實的把真正感覺表白出來，例如歷來的偉大作家對於某人的作品曾下過定論，而你在讀它時覺得絕少符合之處，便不敢把自己的意見盡情說出。

勒美脫爾所求於藝術作品的是喜悅，凡是能使我們得到喜悅的作品，我們就儘管愛它，

儘可不必分什麼種類，倡什麼學說，如果對於一部公認是傑作的書使我們覺得毫無意思，我們儘管老實不客氣的說我們並不愛好，反之如果一部今日或昨日出版的新書，使我們極受感動，我們大可以讚美稱許。我們所愛的東西，就是我們認爲是好的東西，藝術上的一切問題，就是這麼一回事。

因爲我們對於藝術作品所求的是喜悅，我們對於文藝的批評就不能是吹求，而是要讚賞作品之中所獨有的令人神往令人心悅的價值。勒美脫爾相信：

『一本書的真美在於一種內在而深奧的東西，即使破壞了修辭學和習慣法，也不足以損害它。我又相信一個作家的價值端在他的看物感物與夫措詞的法子之全由自創，且足以使他軼出尋常的平面上。』

所以左拉的作品即使原有很多無謂的粗俗，因爲他有他自己的一種獨創性，與別的作家迥不相同，勒美脫爾就認爲有爲它闡發的價值。他的批評態度是同情的，說：

『我們對於時人的批評，大概不可開頭便指摘他們的毛病。因爲這樣的批評往往覺得過於容易，而且最易流於空虛。還有一種批評，動輒討論到美學上普通的原理，這就本身而論，原也很有趣，但它關於目前爲它批評對象的著作，則差不多沒有說什麼，或且容易流於牽強附會。又有一種批評，喜歡替新出的作品指定它們在文學史上的地位，並

於它們的出現加以一種解說——這種批評往往是不成熟的。更有一種則喜歡把時下的作品立刻分門別類起來，此其態度甚為傲慢，且也最易招人反駁。……我們爲什麼不從摒除一切成見入手，從對於我們所批評的作品加以一種同情的研讀入手，以期能夠發見其中爲那作者所獨具的創作的元素呢？』

凡是值得批評的當代作家，就是凡其作品足以予人以一種大魄力的印象與持久性的印象的作家。勒美脫爾就認爲不得用苛刻的態度對付他們，應該感激他們所給予我們的愉快，應該用一種同情與愛的精神去接近他們，先把在作品中所受的印象加以一番分析，其次試去體會那件作品的作者，去描摹他的氣度，刻畫他的性情，查究出世界對於他是何意義，他在世界上何所取舍，他對於人生的感想如何，他的感覺力強弱的程度怎樣，以至於他的心理如何組織。如此一來，批評家與作家就吻合無間，能深知作家的甘苦。

勒美脫爾認爲一個作家如果對一個嚴厲責備他的批評家反唇相譏，說『那麼請你去創作一部來讓我看看』，固然不合情理，但在批評家這一方面，却應該在非難作家之前，拿這句話自己對自己說上幾遍，然後他可以稍稍容人，不至於疾言厲色的肆其酷評。

最後勒美脫爾以爲批評家的批評文章裏應有他的個性存在。創造的種類不一，詩歌小說戲劇固然是創造，真正批評家的批評也何嘗不是創造。批評家與其他一切的作家一樣，不由

他不把他的氣質與人生觀放進著作裏面去。泰納與聖佩韋之間的不同，正如拉辛、莫利哀之間的不同。文藝批評無論是獨斷的，是科學的，歸根結蒂總不外乎區區一個人的個人的作品，總不外乎是闡明一件藝術作品在某一瞬間所給我們的印象。他的結論是：

「若把批評當作學說，則不免誇大，當作科學，則決不能完備，所以它似乎有僅僅成爲一種藝術的趨勢——一種欣賞書籍的藝術，一種增富並純化人們由書籍所得的印象的藝術。」

第五章 蘇聯的文藝批評

一 革命以前

在俄羅斯，近代文藝批評的主潮是與歐洲的很有差別的，即在革命以前，十九世紀的俄國文藝批評家大都也是走的社會的人生的批評路線。他們的批評作品，不只限於純文藝的或唯美的文藝觀點。對於一件文藝作品的結構描寫，他們當然不是置之不問，不過他們對於批評對象的着重之處，是在於根究它的思想的價值，社會的原因。他們認為一件好的藝術作品，它的主人公的行動一定要與實生活中的一樣，所以他們把批評對象的作品，當作實生活中一樣的討論，討論作品中主角的行動的原因與結果，討論到社會與人類的問題。而且因為批評家對於藝術作品視為是使人類向上使社會進步的東西，所以作家如果所努力的不合於此原則，就要受他們的責難。

因此在十九世紀的俄國文藝批評，簡直就成了政治文學的表現路徑。結果文藝批評之在當時的俄國，其發達與重要非各國所能及。文藝批評家成了一個月刊雜誌的靈魂，他們的作品比起名作家的創作來還佔重要的地位，第一流雜誌的文藝批評家是青年的指導者，其影響

所及，比任何創作作家要來得更更大更普及。所以若說知道了那時候的俄國文藝批評家就等於認識了那時候的俄國的知識界的情形，也不是過甚其辭。

給俄國打下了新的文藝批評基礎的，是詩人維尼微提諾夫（Venevitnoff, 1805-1870），挪達茲丁（Nadzhdin, 1804-1856），波萊伏意（Polevy, 1796-1849）。他們主張文藝批評的任務，決不應該只分析一件藝術作品的美的價值，最重要的是分析它的主要思想，它的哲學觀念，以及它的社會意義。

維尼微提諾夫痛斥俄國浪漫派作家的缺乏崇高的思想，說無論那一個國家的真正詩人，無不是到達文化最高峯的哲學家。一個詩人如果只滿足他的自我，而不進行普遍的改善目的，那麼這個詩人對於同時代的人們就一點沒有什麼用處。

挪達茲丁的所見與維尼微提諾夫的大致相同。他攻擊普希金（Pushkin），因為他的詩缺乏崇高的思想，以及有些詩只是『醇酒婦人』的產物。他責備詩中缺少歷史上的真實，以及選擇的題材並無意義的詩人。

至於波萊伏意，他認為普希金與郭戈爾（Gogol）的作品還缺少更高的觀念，其中既沒有足以引人到更高的觀念與行動，所以他們的作品就不能與莎士比亞雨果與歌德的作品媲美。在這三個打基礎的文藝批評家之後，起而完成他們的工作的，是倍林斯基（V. G. Be-

insky, 1810—1848), 他指出真正好藝術的技巧是什麼，真正好藝術的內容應該怎麼樣，有人稱他爲俄國真正文藝批評的鼻祖。

但是若說倍林斯基只是個極有天賦的藝術批評家，那可等於什麼都沒有說，實際上他是一個俄國社會的教師與教育家，除了致力於闡發文藝的價值與目的以外，他還爲政治、社會與人道主義努力不懈。

他是一個陸軍軍醫的兒子，在窮鄉僻壤度過童年，後來進聖彼得堡大學肄業。在學校裏他因做了一篇悲劇，含有向農奴制度反抗的思想，爲學校當局所開除。一八三一年起他寫了一些文藝批評的短論，一八三四年以一個文藝評論雜誌開始了文藝生涯。這雜誌大受讀者的注意，他努力工作，積勞成疾，到三十八歲就死於肺病。相傳他奄奄待斃之際，中央警察廳正在派人探聽他的病狀，如果病有起色，就要加以逮捕。

倍林斯基在最初寫作的時候，是完全在理想主義的德國哲學影響之下。他認爲藝術是十二分純潔十二分偉大的一種東西，不能同目前的問題發生關係。藝術是人生的自然的普遍思想的再現。藝術是只與宇宙相關的，不與窮人們及他們的毫無興味的問題相關。他從這種的美與真理的理想主義的觀點，討論藝術的主要原則，解說藝術的創造過程。他說「詩是觀照範圍中的真實，詩的創造是融會許多意象，許多所見與所思的意象。思索是什麼詩就是什

麼，因為有着同一的內容。……詩人不粉飾現實，不描寫人應當做怎麼樣的人，他只描寫人是怎麼樣的人。」他說「藝術作品是一件奧妙的東西。藝術家還未執筆在手，已把要描寫的人物看得很清楚，他可以數算人的衣袋，也能數算喜怒哀樂的頭紋，並且他比你還知道你們的父親兄弟姊妹與朋友，知道他們要說什麼，要作什麼，看出他們之間的線索。」

但是主張為藝術的藝術的倍林斯基，在友人赫爾岑（Herzen）的影響之下，立刻擺脫了德國形而上學的迷霧，在郭戈爾的寫實主義的影響之下，他理解了真正的詩是寫實的，詩必須是人生與現實的一首詩。並且在國外的政治運動的影響之下，他也達到了進步的政治思想。

倍林斯基是風格大家，一切的著作無不精力飽滿，充滿着他的同情的人格，對於讀者總給以深刻的印象。他把以前對於自我改進與理想藝術的熱情，對於真理的無限的愛，對於一切偉大與高尚的努力，全部轉獻給了在現實的貧困境遇裏的俄國人民。他毫不留情的分析了這種現實，他對於落在他眼中的作品仔細研讀，倘有一絲一毫使他覺得這作品不描寫現實，缺乏全般的利害觀念，對於專制主義或任何形式的奴隸制度——包括婦女的奴隸——表示好感，他就要傾全力與滿懷的熱情與它鬥爭。

於是他成了一個名副其實的政治作家，同時是一個文藝批評家，一個更高級的人道主義

的教師。受他影響的作家，有陀斯妥夫斯基 (Dostoevsky)，岡察洛夫 (Goncharov) 與薩爾蒂柯夫 (Saltzkoff) 等。

文藝批評家倍林斯基的後繼者，是察爾尼希夫斯基 (N. G. Tchernyshevsky, 1828-1889)。他也是聖彼得堡大學的學生，在一八四〇年代確立社會主義的立場，為雜誌『現代』的同人。後任主筆。一八六一年國內政治革命發生，翌年雜誌停刊，禁錮二年之後，一八六四年至一八八三年充軍西伯利亞，做了一部帶有虛無主義色彩的小說『做點什麼？』初時研究黑格爾哲學，後來傾倒於費爾巴哈的唯物論。

察爾尼希夫斯基的主要藝術思想，是藝術的目的不是藝術本身，藝術的目的應該是解釋人生，給人生以註解，發表關於人生的意見。在他的傑作『藝術對於現實的唯美關係』中，他發展他的藝術觀，摧毀了當時流行的唯美主義的藝術論，並且給美下了一種寫實的定義。他說『美在我們心理所喚起的感動，是一種光明幸福的情感，與那面對着我們的情人所喚起來的情感相似，所以它必須包含着一些對於我們是親愛的東西，而這種親愛的東西就是人生。』所以美，藝術中的美，決不是超乎人生的美，藝術的目的與科學的目的相似，雖然兩者的活動方法不同。藝術的真正目的是提醒我們人生之中什麼是有興趣的事，並且教導我們人是在怎樣生活着，他們應當怎樣生活。這主張到了杜布羅留勃夫 (N. A. Dobroliubov, 1836

—1861—尤爲發揮透澈，趨於極端。

杜布羅留勃夫於一八五五年認識了察爾尼希夫斯基，擔任現代雜誌的批評一欄。他是寫實主義者的理想主義者的代表。在他的全部著作中，只使人感覺到一種道德的誠實的一絲不苟的氣味。他在批評一切對象之前，必先問：它們對於勞動階級有什麼用處？它們對於目光注在這個方向的人們有什麼助力？他深惡唯美主義者的態度，痛斥他們的作品。他所讚許的是有益於民衆，或有益於從事民衆運動者的文藝。

但他也不以一定的目的勸人寫作小說與詩歌，因為他知道如果作家並不完全熟悉他所描寫的生活，結果一定不能創造出動人的作品，儘管目的高尚，却不是從自己的心靈中流露出來的，不免是乏味的造作。他並不否認偉大的天才是在無意中創造藝術作品的，因為他知道真正的藝術家只有在某一種真實的情況感動了他的時候才起而創造。

對於一件藝術作品，杜布羅留勃夫只問它是不是真實而且正確的再現人生，假如不是的，他就棄之不顧，假如是的，他就討論這種人生。所以他的批評，實在只是借批評對象所供給的事實，來作他的道德政治或經濟論罷了。不過在那個時代，杜布羅留勃夫的論文是大有益於造就未來的革命之士的。惜乎他工作過度，還只二十五歲就已死去，遺下了四冊批評文集。

在革命以前的文藝批評家中，還有一位蒲力汗諾夫(G. V. Plekhanov, 1857—1918)我們不能不加以介紹。

蒲力汗諾夫實在是一位偉大的批評家，具有廣博的學識，對於馬克思主義的藝術理論的建設有極大貢獻，建立了科學的美學。在他以前，泰納的藝術哲學就已認為藝術是與政治狀態與經濟狀態相關，這一點蒲力汗諾夫是贊成的，但結論却兩者絕不相同。在泰納，為藝術兩個原動力的政治與經濟的原動力，係由人類的心理而規定，在蒲力汗諾夫，則認為：『一切民族的藝術，為他的心理所規定，他的心理，為他的狀態所創造，而他的狀態，則到底被限定於他的生產力和他的生產關係。』換句話說，泰納的藝術哲學還是觀念論的，而蒲力汗諾夫的則是唯物論的。

對於倍林斯基，察爾尼希夫斯基，杜布羅留勃夫的文藝批評，蒲力汗諾夫稱之為現實主義的批評，認為極為正確。現實主義批評家對藝術家的唯一要求，是盡力表現一時代一民族的自然要求。蒲力汗諾夫認為研究表現時代與民族的自然要求的作品，可有兩種方法，第一種是集中注意於這作品把生活的真實究竟描寫得怎樣，這是美學的批評，第二種是這作品究竟表現出怎樣的真實來，這就成了社會的批評。蒲力汗諾夫是贊成社會的批評的，曾說：

『我並不擁着哲學的批評，實在我是擁着社會的批評站起來的。因為真正的哲學批

評，同時也是社會的批評。」

但是蒲力汗諾夫並不輕視藝術作品的形式。他說唯物論的文藝批評家的第一任務，固然在於探究批評對象的社會價值，但他不應以此爲限，必須第二步判斷批評對象的美的價值。

二 革命以後

一九一七年十月的大革命，使俄國文藝起了劇烈的變化。它滅亡了許多東西，也產生了許多東西。從來站在文壇中心的文藝家，大部份都逃亡海外，這是最大的變動之一。跟着他們的逃亡，資產階級文藝的沒落，是無產階級文藝的勃興。

革命使無產階級步上了統治的地位，給了它創造無產階級文藝的極好條件。但是剛革命後的俄國，一切力量全集中在政治與軍事上，使文藝全陷入混沌的狀態裏，尤其是最初的一年，文藝在俄國實際上不復存在。

到一九一八年，無產階級文藝運動發展起來，發刊了機關雜誌『無產階級文化』，這雜誌的文藝批評家是波格達諾夫(A. A. Bogdanov)、加里寧(Kalinin)等人。

波格達諾夫是個老社會主義者，於經濟學造詣極深，又富有文藝之才。早在一九一四年時就寫過一篇『無產階級藝術是可能的嗎』的文章，很巧妙的提倡新興的藝術論。現在事與

願合，他自然傾全力於無產階級藝術的推進。在他看來，藝術是教養的手段，也就是組織人類社會的武器。藝術與科學一樣，不過科學是將生活經驗組織在抽象的觀念中，而藝術却組織在活的形象中，所以其範圍更廣。藝術不但組織着人的知識與思想，而且組織着感情與情調。拿「藝術做組織大眾的武器，比科學更強有力。」

波格達諾夫在「何謂無產階級詩」一文中，給詩下了一個定義，說詩是在言語的形式中組織生活的東西。他反對純粹的藝術論，駁斥純粹藝術論者的主張藝術為美的目的而存在，藝術可與人世間的實際鬥爭的利害關係與勢力無關。

因為現代社會的有階級對立，為人類思想生活組織的藝術就有階級的不同，資產階級的藝術，於無產階級不特無用而且有害。他說：「宗教的權威的封建藝術，引導人們進到權力與服從的社會，教導大眾恭順與盲目的信仰。不斷的為自己及自己的所有而鬥爭的資產階級文藝，則教人以個人主義，這都不是我們所需要。」他需要集團主義的藝術。

不過所謂藝術的階級性，波格達諾夫說並不是指藝術去擁護這階級或那階級的意思，而是說藝術家站在一定的階級見地上，用那個階級的眼光看世界，照那個社會的性質，行那階級所有的思想與感覺。而在作者的個人之下，隱藏着作者的集團，作者的階級。所以藝術是階級自覺的一部分。

在『我們的批評』一文中，波格達諾夫說批評的第一任務，在於區別作品之中的意識的不同，無產階級的意識是集團主義的，反之則是個人主義的。對於藝術遺產的接受，則批評家必須指出過去藝術寶物中什麼於我們有益，爲我們所必須，什麼是缺點。

內容是無產階級文藝的最重要問題。資產階級文藝批評家所探討的是作品的純藝術的價值，只拿藝術作品當作藝術品而接受，解釋它的性質，記述他的印象。而無產階級的文藝批評家，却把批評對象當作一個社會的現象，將作家當作一個社會的存在，所以必須先來研究作品的內容價值，也就是人生的價值，然後再檢討它的形式價值，也就是純藝術的價值。舊時的文藝批評，在他看來只好算是感想，批評是必須有批評的客觀標準的。

加里寧是勞工出身的批評家，是階級文藝這條新路的開拓者。依照舊日的說法，文藝都是天才的業績，那麼以前一直受着文化壓迫的無產階級，是不是真有產生自己的藝術的能力呢？

對於這問題的答案，加里寧是肯定的。他說天才與普通的勞動者之間，沒有什麼差別存在，創造是人人根本的欲求。勞動階級一樣能創造藝術，資產階級的把藝術創造說得神乎其神，像謎一樣的不可解，只不過騙騙我們罷了。

在方言無產階級可以產生自己的文藝之後，加里寧又說知識階級却不能產生無產階級的

文藝：

『接近我們的知識階級是能夠和我們一樣「想」，有必須時也能夠爲我們「想」的，但並不能「感」。……問題涉到更深的體驗，勞動者感情的範圍上來的時候，知識階級可就無力了。他的洞察有限，他只能達到可以說得出可以見得到的地方。但是這些東西，用以創造完全的藝術是不夠的。』

無產階級是力能創造自己的藝術的，而且只能由自己創造。但是要創造必須要修養，所以加里寧說：『必須將過去文化所已到達的一切東西弄到手，必須將全人類的印子蓋過的所
有東西作爲自己的東西。』不過須經過批判而攝取，須在自己階級意識的熔爐中加以改造過。

一九二一年六月，蘇俄實施新經濟政策，引起社會生活的一大轉變，也引起了文壇上的一大變化。

在這時期，革命藝術的同路人在瓦浪斯基 (Voronsky) 主編的『紅新地』上大量寫作，一躍而在蘇俄文壇上佔了支配的地位，給予無產階級文學運動以極大刺激，引起了雙方批評家的大戰，這是蘇俄文學的批評中心時代，雖然對於技術問題方面不曾解決了什麼，但在把藝術作品當作一種社會現象看的一點上，却展開了更爲深入更爲根本的思想。

瓦浪斯基當時是受共產黨的委任做文藝組織工作的人，他不能不利用文藝來做革命鬥爭的武器，但又不能不擁護這武器本身的神聖，而這武器即文藝的神聖，久已成爲極左派的攻擊目標，好像文藝的神聖是與無產階級的意志勢不兩立似的。這時的極左派『在哨崗』的理論，政治的重於文藝，狂呼無產階級有獲得文藝領導權的必要，要求共產黨直接干涉文藝。但瓦浪斯基的文藝批評，却力主在當時的客觀條件之下，藝術除宣傳之外，已應當用以認識現實的真面目了。

在『認識生活的藝術與現代性』一文中，瓦浪斯基說：『藝術最要緊是認識生活。藝術不是幻想、感覺、心情的玩意兒，藝術不是詩人的主觀的感觸與體驗的表現，藝術也不是專爲引起讀者的「善感」。藝術同科學一樣是認識生活。藝術與科學一樣有同樣的題目：生活，現實。可是科學是分析的，藝術是綜合的，科學是抽象的，藝術是具體的，科學偏於人的理性，藝術偏於人的感覺。……藝術家認識生活，並非描摹生活，也非抄襲生活，藝術家不是照相師。……藝術家看許多意象，而不是注意一切，藝術家看不甚重要的事物，他忽略例外的，無興味的，人人知道的東西。……藝術是經感情的形象的觀照而認識生活的。藝術如同科學一樣，可以使我們了解客觀的真理，真正的藝術是求真實的，因爲是研究客觀的，全憑經驗的。』

瓦浪斯基承認政論的侵入藝術的範圍，是不可避免的，而且有時候在藝術這方面還是心甘情願，也是很有益處。不過他說作家的主觀，意識與政論，不要破壞了藝術的創造。他不反對作家的用心研究政治問題，但要求作家不要忘記了他自己的根本目的——美而且真的描寫生活。作家不是『學到政治問題就算了事，要更進一步。令我們十幾個文學團體專發表有韻的報紙論說，這有什麼意思呢。』

極左派的『在哨崗』的批評家，說沒有純藝術，沒有超階級的藝術，說藝術是時代與階級的兒子，力言藝術談不到客觀，所有的藝術都是含有狹義的階級主觀主義，狹義的實利主觀主義。瓦浪斯基加以反對，說這樣子階級鬥爭就成爲自私自利的護符，不是爲人類社會進化的方法了。

對於批評作品，瓦浪斯基主張除分析作品的社會學的價值以外，必須照美學的眼光估價。在藝術上的美學估價，相等於科學上的邏輯估價。他的所謂美學估價，可不是說翫味美的意味就是因爲美，而是評價藝術的價值，就是內容是否與形式相稱。形式應該美而真，以適合所描寫的性質。

及至一九二五年七月，蘇俄公布了『黨的文藝政策』，這論爭就告結束。接着文藝也不再一味迎合政治的社會的要求而蔑視文藝的特殊性，學習創作與自己批判成了無產作家的根

本標語。盧那卡爾斯基(Lunacharsky)起而發表他的馬克思主義文藝批評論，建立了蘇俄文藝批評的最着實的理论。

盧那卡爾斯基先認「藝術是最有力的，最持久的鬥爭武器。藝術比什麼都更有力的影響大眾，也比憑藉什麼都更能完成國事。」但文藝如果缺乏真正的技術與真實的人物，那麼作品的收效就少。他警告作家不要以為「我是無產作家，只此便已是天才的了。」不要只說黨所希望他說的真理，而不顧實生活。他說藝術家不可不十分誠實，也必須在藝術範圍之內有最大限度的自由，這在共產主義的作家尤應如此。

對於文藝批評，盧那卡爾斯基認為在責任上佔着極高的地位，這是因為俄國革命之後，還有着新舊之間的鬥爭，還留着歐洲的影響，舊統治階級的影響，這種種使藝術的武器成爲極端重要，而文藝批評家在某種程度上是處於教師地位的。他的使命與創作家一樣，成爲創造人類新天地的強有力的參加者。

所以文藝批評必須是社會學的性質，對於作品的批評，必須是社會學的分析，以別於以往的一切舊式批評。所謂社會學的分析，是說將社會生活看作各部分都有聯繫的有機體，而且以爲演那決定的要角的，是最物質的最合法則的經濟關係。例如批評家要廣汎的闡明某一個時代，就當努力於闡明整個社會發達的景象。不過在研究某一個作家或作品時，批評家却

不一定要闡明根本的經濟條件，因為藝術作品很少直接依照社會的生產形態，而由階級心理間接與生產形態相關的。

批評家以闡明作品內容的社會本質為第一，但亦切不可忘記研究作品形式的任務。實際上作品的形式決不僅照內容而決定，例如思想與會話的階級心理的習慣，階級的生活方式，社會的物質文化的一般水準，鄰國的影響，能顯露於生活一切方面的過去惰性或未來渴望，都能成爲決定形式的補助要素而發生作用。形式往往與整個時代各種派別發生聯繫，甚至可以與內容相矛盾，損害內容。有時形式會脫離內容。這樣的形式與內容的不一致，是有其社會的原因的，批評家應該予以解釋。

盧那卡爾斯基認爲批評家應該做作家的教師，他對於青年作家，對於在形式上有陷於錯誤之危的作家，他應該指點出錯誤來，必須有切實的指導的批評。同時對於作品的社會性的一點，作家之中不少是幼稚的，認識錯誤的，批評家也必須予以糾正。真正偉大的文藝，只有在偉大的作家與偉大的文藝批評家共同努力之下，始能產生。

不過批評家對於作家也須誠懇如兄弟，向作家學習許多的東西，對作家表示熱心與感激。批評家自己須有堅定的信仰，有卓越的鑒別力，廣博的知識，否則他無從教育作家，得作家的心悅誠服。

除了做作家的有益的教師以外，盧那卡爾斯基認爲文藝批評家又應該是讀者的教師。他說：『是的，應該教讀者以讀法。作爲註釋家的批評家，作爲時而警告當心外包糖衣的毒物的批評家，爲要顯示偉大的核心而敲碎外面硬殼來給人看的批評家，將遺留在暗中的寶貝找出來給人看的批評家，……在我們這個時代，在多數最可貴而惜無經驗的讀者正在出現的時代，批評家是必不可缺的引路者。他對於我國與世界的過去文學，非如此不可，對於現代的文學，也非如此不可。』

此外盧那卡爾斯基認爲還有幾點批評家應該注意。批評家決不能故意把作家置於反革命這樣的罪名之下，以達個人的目的，批評家不是不深思不熟慮的告發人。但是如果不敢將一片好心的社會的分析公之於衆，却也是歪曲了批評的本質，不能不說是怠慢，是政治上的消極。

至於文藝批評家的激烈鋒利的論爭，盧那卡爾斯基認爲在引動讀者的意義上是有用的，因爲這可使讀者多注意雙方的錯誤與正確。『但是用論爭之美來遮蔽自己理論的弱點，』盧那卡爾斯基說：『是批評家的大罪惡。』對於批評的議論無多而刻薄嘲笑，他也認爲不當。批評家的『偉大的喜悅，是尋出好的方面來，把它在那整個的價值上，示給讀者。在他的別的目的，是幫助匡正警告。只有在很少的時候，才可以用嘲笑侮蔑來絕滅對方誇口的虛偽要

素，用洞穿重甲的批評利箭，殺掉不中用的東西。」

最後他提出文藝作品的價值標準問題，認為在革命既已成功的蘇俄，文藝應該回到適宜於發揮本來力量的領域，開始探求從純藝術來影響大眾的路。

主要參考書

Winchester, T. C. : *Some Principles of Literary Criticism*

Buck, P. M. : *Literary Criticism*

Nitchie, E. : *The Criticism of Literature*

Cazamian, L. : *Criticism in the Making*

Hudson, W. H. : *An Introduction to the Study of Literature*

Scott-James, R. A. : *The Making of Literature*

A Modern Book of Criticism (有中譯本傅東華譯)

林語堂：新的文評

朱光潛：文藝心理學

傅東華：文學百題

Saintsbury, G. : *Loeci Critici*

Saintsbury, G. : *A History of English Criticism*

矢野峯人：近世英文藝批評史

De Mill, G. E.: *Literary Criticism in America*

Criticism in America

宮島新三郎：現代米國文藝評論集

黃仲蘇：近代法蘭西文學大綱

草野貞之譯：新興佛蘭西文學

Brandes, G.: *Main Currents in 19th Century Literature (Vol. 5)*

Kropotkin, P.: *Russian Literature: Ideals and Realities*

陳望道譯：蘇俄文學理論

何畏譯：文學方法論者蒲力汗諾夫

魯迅譯：文藝與批評