

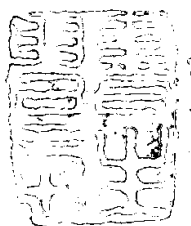
# 創作與模倣



傅東華著

博文書店刊

# 目錄



前言.....	一
詩歌與批評 (Edith Sitwell) .....	五
詩的心 (Frederick Prescott) .....	四三
論思想的狀態.....	六七
詩的創作 (編者) .....	七九
創作與模倣 (編者) .....	八五
風格與人格 (編者) .....	九一
詩的效用 (Percy Bysshe Shelley) .....	九七
詩的唯物與唯心 (編者) .....	一〇三

俄國現今研究文學的方法問題 (Voznesensky) ..... 一一一

自然主義的開幕 (George Brandes) ..... 一二五

文藝批評的基礎知識 (編者) ..... 一三五

批評的二態相 (George Edward Woodberry) ..... 一七三

## 前 言

這裏十一篇譯作，都關於廣義的及狹義的詩的批評。讀者如欲獲得其中系統的觀念，讓我先說明幾句。

批評可依它的發展的過程分爲兩種：一是主觀的批評，一是客觀的批評。兩者的發展程度，是後者高於前者的；因爲主觀的批評早就出現，客觀的批評則直到近代纔出現。主觀的批評又可分爲兩種：文學的（詩的）及哲學的。前者是用詩的眼光去看文藝作品，並用詩的態度表現出來，使批評文藝的作品本身就是文藝。後者用哲學的眼光看文藝，並用哲學的術語表現出來，使批評成爲哲學的一部分。哲學的批評雖比「詩的」批評後起，但用現代的眼光看起來，「詩的」批評尙可存在，哲學的批評已經被人厭棄了；這是因爲前者尙不失其本身的文藝價值，後者卻脫不了「靈魂」、「精神」、「本體」、「實在」

一類之又玄的概念，爲現代實證科學的態度所不能容。在本書，詩歌與批評一篇可以代表前者，批評的二態相一篇可以代表後者。

詩歌與批評一篇替近代派詩辯護，態度甚好，見解也很是。原來傳統的勢力在詩的境界是特別大，要新詩成功，非先把讀者社會的傳統勢力根本剷除而確實養成新的習慣不可。這樣的工作是要批評出力的。不過作者是個感覺派，他把所謂「感覺價值」看得太重，好像做詩的目的只在感覺上弄玩意兒，這是我所不贊成的。至於篇中有些極富詩意的形容和論調，確乎可作這派批評的典型。

批評的二態相的作者，是美國現代著名批評家之一，他的這一篇（發表於一九一七年），尤其是現代美國批評名篇之一，但他已被左派的批評家如 Calverton 罵得不留餘地了。我們讀它，誠然覺得有些地方實在太玄妙，太神祕。我現在把它譯在這裏，一因要使大家看看這派批評的樣子，二因要使大家看過之後，自覺批評有改造的必要。

客觀的批評也可分兩種：歷史的和科學的。論發生的先後，是歷史的批評在先科學

的批評在後的。

自然主義的開幕一篇，就是歷史的批評的代表，它的作者 Brander 是近代難得的一個批評家，但他差不多也過去了。因為歷史的批評往往只有記述而無說明，仍不能饜足現代人的需求。

科學的批評一個名詞，原不是現代新創，但它的義蘊已經不同了；只看從前有所謂「精神的科學」現在便只承認物的科學；所以現代的科學批評，其實就是唯物的批評。在現代唯有這一派批評站得穩。本書的最後一篇，就是略示這派批評的地位的。

編者自做的幾篇短文，仍還採用非科學的名詞，未能全用科學的態度，這是因當初在雜誌上發表時力求通俗的緣故。特別是詩的唯物與唯心一篇，我當時以為唯物與唯心的傾向不過是有關與無關的關係，現在已覺得有修正的必要。

此外譯品之中，詩的心一篇，顯出從神話的說明到心理學的說明一個進步，是很值得注意的，但是作者所依據的心理學，仍舊還須還原一下，就是還原到物的基礎上來。

詩的效用一篇，則代表浪漫派的詩的見解。

由上所述，可見這小冊子所收集的幾篇，實是供給各派批評的標本，卻偏沒有真正的科學的批評的標本。這是編者正在從事的工作，一等小有成功，便當貢獻給讀者，讀者如今可把這書當做批評和編者自己的一段歷史看，並當作編者給與諸君的預約券，也無不可。

## 詩歌與批評 (Edith Sitwell)

考而 (Abraham Cowley) 在他一六五六年出版的詩集序裏說「倘如「文才」是一種植物，就在我們這寒冷氣候的夏季，也沒有接受充分的熱足以維持它的生命，那末到了淒厲的長冬，又怎由它不枯萎呢？一個好戰的、多樣的、悲劇的時代，是著作家最好的題目，卻是著作最壞的時期」——如今這爲我國人所未嘗經歷的極好戰、極多樣、極悲劇的時代，是否會變做將來詩人的美質，我不知道；但這是我知道的——這個時代曾經產生極少的幾個大詩人，知道它是個萌芽的時代，如一個寒冷的初春一般，又這是詩人心中起騷動和奮鬥的時代——是個每百年光景必要來復一次的時代，當此，詩人對於詩的技巧問題，必須將傳統的主張檢討一下的，因爲在每個開明的時代，或至少從莎士比亞的時代起，我們都看見詩人討論這些詩的問題，並用種種詩的「序文」和「辯護」



3 2167 9085 1



以衛護革新的主張，例如我們知道陸奇 (Thomas Lodge) 於一五七九年出版詩的辯護 (Defence of Poetry) 薛德尼 (Philip Sidney) 於一五八三年頃出版詩的辯解 (Apology for Poetry) 朋準孫 (Ben Jonson) 曾在他的創獲集 (Discoveries) 裏討論詩的問題，甘披翁 (Thomas Campion) 曾於一六〇二年著作他的關於英詩藝術的觀察 (Observations on the Art of English Poesy) 稍後，達味喃 (William Davenant) 於其斐的貝爾 (Gondibert) 序中發表的學說，曾引起霍布斯 (Thomas Hobbes) 的反響，霍布斯此文，係爲關於靈感的無謂討論所激起，以爲「人們本可以憑自然的原則和自己的默想說聰明話的，却喜別人當他像風笛一般，爲靈感所激發，這真是愚蠢的習慣。」

更有趣的，是叫斯喇爾 (J. C. Squire) 所認爲「乾燥無味」的那班詩人去讀讀丹尼爾 (Samuel Daniel) 爲反對甘披翁學說而作的韻之辯護 (Defence of Rhyme) 因其中有幾段文章，確像是斯喇爾自己寫的——例如這樣的句子：『容……世界去欣賞它所喜歡的，所知道的，我們曉得文字的力，只要能感動，能欣悅，能左右人們的感情，就』

無論它是什麼，也無論它用怎樣特別的樣式來處理，來表出，那便是真正的節奏，真正的格律，真正的辭令，真正完美的言語了；我會說這種真正完美的言語，其形狀之不同，有如世界上國語和民族之異別，且除習慣和現行風尚所許者外，它是不能用一切無謂的修辭學的專制法則去支配的。』由此，有一點很容易推得，即席來的批評並未嘗變——只除它是變得「俗」罷了，因為在我們說及的幾個世紀裏，至少詩還被認為一種藝術，這不被認為一種傳達朦朧的道德觀念的工具；它還不跟人們心中的淺薄的形而上學混而不分，也還不許詩成爲那種膚淺的，醜惡的，在實際生活上或形諸畫布時必要叫人羞赧的情緒的傾吐。當那些平靜的日子，批評是被認為詩人和文人的特權；詩人和文人用批評來證明詩應該怎樣，及應該怎麼做，且即使這些文人畏縮不肯進步，他們也至少有種明白的且有依據的（雖則是錯誤的）理由。迨到頗普（P. Pe）和德來登（D. Dyden）的時代，然後真正的擾亂開始；但雖在那時，事情也還不至像現在這般難忍，因為在現在，一般滑稽樂劇、時事劇、及演戲的編者，乃至黃報的編輯們，都相信自己已有做文學批評家的

資格了。不久之前，黃報上見過一篇文章，說英國人向來是以能「看澈」著名的，且能從文學和藝術裏去暴露出吹法螺者和欺騙者來。這話說得很對，因為他們當初確曾「看澈」過，且曾致一般吹法螺者和欺騙者，如哥爾利治（Coleridge），歧次（Keats），雪萊（Shelley），及威至威士（Wordsworth），乃至未被驚嚇到該去投合他們的理想之前的丁尼生（Tennyson），都覺得生活不可耐了。

讓我們考查一下，這些過去的大詩人是受怎樣待遇的。特昆西（De Quincey）在一個英國的鴉片吸食者的自白（*The Confessions of an English Opium-Eater*）的第一版裏，曾引威至威士的一段，但不說明著者的名字，只說「採自一個近代大詩人」的詩句。及到後來一版裏，特昆西加上一條附註說：「採自一個近代的大詩人……什麼詩人就是威至威士？我當初爲什麼不說出他的名字呢？由此就可窺見威至威士成名的奇異的歷史。我著作和出版這部自白的一年，是一八二一年。那時威至威士的名字，雖已從那一向籠罩着它的侮慢和凌辱的黑雲裏開始出現，但它還是極不穩固的。直到十年

之後，他的偉大纔被樂意地一般地承認我是當他事業的開始時最早（並無上前去恭維地和歡迎他的一個），所以要竭力避嫌，不願因我一言惹起一般俗人對他的誹謗一時爆發。但這裏所引的一段，其壯麗處，是不能埋沒的，誰若聽見這詩人的名字和「偉大」兩字相聯，心裏懷着輕侮，果見這些燦爛的詩句，常也不能不打斷此念，而不期然地對它「歎賞罷」。

從這段文章，我們可知生在一七七〇年的威至威士，直到一八二一年他已五十一歲的時候，都是受人毀慢和凌辱的，此後十年中，他也僅得人家的容忍，一直到了六十一歲。我想從那時起，人家方許他和平渡過十九年的餘生。我們試於想像中置身在一八二一年的時候，就是一個鴉片吸食者的自白出現的那一年。門羅（Harold Monroe）在一九二三年出版的小冊子（Chaphook）裏提醒我們，海潑利恩（Hypion，Longfellow作）是一八二〇年出版的，普羅米修斯解縛（Prometheus Unbound，雪萊作）是一八二二年出版的。那時威至威士的天才正在熱烈爭論中。

『然而一八一七年時，穆爾 (Moore) 的拉拉布光 (Talia Bookh) 易得三千其尼 (guinea)。彼時批評的文學，方因文學傳記 (Biographia Literaria, 哥爾利治作) 及威至威士的無儔的論文和序文而增富。但當時的斯崩爾……和林特 (Lind) 一流，覺得平凡的作品也未嘗不能使人適意，且當他們對於穆爾甘貝爾 (Campbell)……一班作者，或抑或揚，正是熱烈的時候，有許多注定可以代表當時天才的作品，卻都無意識地漏過他們的注意，或有意識地受他們的排斥。

我們現在把甘貝爾所編的龐然的詩歌總集來考查一下，實是一件有趣的事。甘貝爾至少是威至威士和哥爾利治的同期人，雖然他比雪萊年長十五歲。然而他這總集所收的，盡屬沈斯冬 (William Thencestone) 及同此一類詩人的那種枯死、整潔、平凡、適意、平穩的作品。至這時代的偉大詩人所受的凌辱，也和他們所受的忽視無殊。以下是他們所受的批評的一部份。

評論月刊 (Monthly Review) 說：『古舟子詠 (The Rime of the Ancient

Mariner 哥爾利治作) 似乎是一種荒唐不可索解的狂想曲，我們看不出其中的趣旨，但得那賀客橫被阻攔，不得赴宴，有些滑稽罷了。」

季刊 (Quarterly) 說：『我們起初以為歧次作詩，不過借此消遣，並用一種 bouts-rimes (填韻) 的玩意兒來困倦讀者罷了；但若我們的記憶不錯，這種遊戲有一個不可缺的條件，就是當那些韻填入時，須要有種意義；而我們的作家 (歧次)，如我們所已指出，是沒有意義的。』

再看愛丁堡評論 (Edinburgh Review) 的直勿雷 (Jeffrey) 他說：『我們面前的一冊書 (威至威士的 The Excursion) 如果我們很簡略的形容它時，那便是一種由道德和信仰的譚語組成的織物，其中有無數的變化，都紐在幾個很簡單很平常的觀念上；但因附着這麼許多長字，長句，和滯笨的語法——這麼一堆矯揉造作的狂歡和假作崇高的幻想——致雖極精明深刻的學人，也往往極難窺見作者的意旨，至於尋常的讀者，那就簡直莫名其妙了。』

勃萊烏德(Blackwood)論雪萊的普羅米修斯解縛道：『在我們看來，這簡直是絕對的謔語；且若不能叫我們確信它不是謔語，那末我們就要假定作者是個瘋人，因為他的主義是可笑地邪惡的，他的詩是一個荒唐、都市風、貧乏、和銜學的混合物。』

月月雜誌(Monthly Magazine)論歧次的詩道：『他這派所特徵的毛病，歧次還竭力的炫耀着，好像他恐怕自己對於這種奇詭、隱晦、和幻想的作風，估不得一個份兒似的。』

但這時代詩人所受的最厲害的虐待，還在皮考克(Thomas Peacock)的詩的四個時代(The Four Ages of Poetry)中，這裏是這部雖屬可羞地差錯而卻有趣的論文中的一段文章：『湯姆生(Thomson)和考潑爾(Corpe)所看的樹和山，是有許多才士曾經吟詠過卻不會看過的，而這種看法對於詩的效果，就如一個新世界的發見一般。繪畫顯出影響了，一般冒險的小品文家都用不倦的毅力來探發風景美的原則了。跟隨着這些實驗的成功，與夫由此而得的愉快，引起了一種新的努力，使得少數幾個不幸的人

——黃銅時代的主教——旋轉頭來，誤把主意求新認爲全部工作，而似乎獲得略如此式的推論：『詩的天才是最優美的東西，我們覺得自己所有的比從前人都多些，要完成詩的天才，就在專一地養成詩的印象。詩的印象唯有從自然景物中能設接受；因爲凡是人爲的東西都是反詩的。社會是人爲的，所以我們要生活在社會之外山是自然的，所以我們要生活在山中在那裏，我們將做純潔和美德的光耀的模型，整日從事於上山下山的天真溫雅的業務，接受詩的印象，而用不朽的詩句傳之於嘆賞我們的時代。』由於這種智識上的敗壞，我們就有一班號稱「湖上詩派」(Lake Poets)的吟詠家的怪異的團結。他們確曾接受了一些末之前開的極非常的詩的印象，並曾傳之於世，而成熟爲一種燦爛到不待解說的公共美德的模型。……這會給與詩歌以一種新的調子，並曾喚起一羣熱烈的模倣者，因致那黃銅時代不待成熟就成衰蕪了。

18  
後此四十四年，我們就見了尼生也遭此劫，他因何而遭劫呢？就因他的以諾阿登  
(Frinch Arden) 一詩跡近羞辱之故。我們看一八六四年的英國婦女雜誌 (English-



Woman's Magazine) 用着絕大的勇氣替他辯護道：

『時人對於丁尼生已起了一種極愚蠢的憤慨了，因他說的一個故事，是拿「重婚」做基礎的。但這只是把重婚一個名詞責備人罷了。……現在要問什麼是所謂重婚這件事的本質？我們要請大家原諒，把這粗俗的名詞用在這裏，但這是那些從「道德」上去攻擊丁尼生的批評家使我們無可避免的。我們要問，什麼是重婚罪的本質？倘如我們報告讀者，說李愛妮 (Annie Lee) 以諾阿登的女主人翁) 並不犯這種罪，請問讀者怎麼說？那詩裏明明說，李愛妮已經「十二年」沒有她丈夫的消息。按之佐治第四的未曾廢止的法律，就只這一點，她已可以無罪了。而且就是道德上，她也同法律上一般的無罪，因為她會問過天的指示，雖說是迷信，但除此還有什麼辦法呢？她曾用翻書卜兆的方法，翻過兩次聖經，都暗示同一意義的……』 (以諾阿登有本書編者的譯本，收入參情夢及其他中，上海開明書店出版)

這段文章很有趣，因它一面又可使我們曉得當時批評家的程度，一面又可使我們

曉得丁尼生的處境。

總之，過去的批評和現在的批評並無絲毫的不同，所不同的，只在後者更爲僥倖，且往往更多誹謗個人的性質罷了。我這話，自然不是指那種具有洞鑒、識力和知識的批評家說的，對於他們和其他的詩人，我們都受益很多；我是說那種本無詩的知識，卻要侮辱自己所不能了解的詩人的批評家……

凡屬殘酷的批評，總都不願批評家的真正職務。朋準孫在他的創獲集裏說：『真正批評家的任務，並不是尋章摘句，卻要統觀全局，一秉至誠，對作者和作品加以判斷，這纔顯得出批評家的真實學問。從前的賀賴西（Horace）是這樣的，他是一個開明的作家，……一個根據着原因和理由的優越真實的裁判者，他的裁判，並不因他想該如此，卻因他由實用和經驗而知其應該如此。』

有些批評家和讀者社會的大部分，所以覺得自己不能了解近代派詩人的趣旨，其主要理由之一，在於他們方要離開威至威士以來的傳統，而回復詩的更早的傳統之故。

我想這是不能否認的，自從威至威士出世，英國詩的傳統是變了，所以那些從未讀過詩卻很配評判詩的人們，其不能看見近代派詩的傳統，是可以理解的，因為他們只曉得我們由威至威士承傳下來的詩的傳統，及由前拉斐爾派（Pre-Raphaelite）詩人造成的其他傳統——雖然這並不能稱為新傳統，因為在這之前我們已有歧次了。有許多號稱佐治時代派（Georgian）的詩人，仍還用着威至威士以來流行的作風和觀點著作，所以似乎不像那麼埋沒不彰，而對於某一部分的出版業和讀者社會，也不像那麼可駭。

大約過了一百年模樣，詩的傳統裏就須有一種變化的必要，否則詩的健康和鼓舞它的力氣就要衰敗了。到衰敗時，便有一種新的運動出現，而產生少數大詩人，然後因年歲的結果，那氣力和精神又要一度銷歇；當其時，必只有幾個孱弱無價值的模倣家在那裏進行運動，而變化又屬必要了。生命元氣因而變化，是詩所必要的，但這並不是說新詩人對於舊詩人比較的不尊重。這種變化可以增富血液；它並不破壞舊的，卻是創造新的。同着威至威士，就有一條新河道闢進英國詩裏，因為他竭力主張詩人有把尋常語言

的·用·語·和·普·通·生·活·的·行·動·採·入·詩·中·的·權·利·在·抒·情·歌·集· (Lyric Ballads, 1802) 的序裏，我們看見他熱烈而優美地提出這種要求道：『詩並不洒天使們所洒的淚，卻洒自然和人類的淚；她若不把天國的神血作爲自己的精髓，以示別於散文，如就可以自誇了；兩者同是流通着人類的血』又於註腳中寫道：『我這裏是把「詩」之一字（雖則違反我自己的主張）作爲「散文」的反對，而認做韻文的同義語的。但因把詩和散文相對待，而不把詩和事實或科學作較有哲學意味的對待，就引起了許多的糾紛。和散文唯一嚴格的對待，乃是音律。而實在這也算不得「嚴格的」對待，因爲作散文時，也往往自然而然的要造成有音律的章句，雖欲避免，也似不可得的。』

威·至·威·士·盡·其·畢·生·之·時·間·，·都·爲·這·些·原·則·和·詩·的·自·由·奮·鬥·；·但·不·幸·，·如·今·有·些·地·方·，·這·種·自·由·已·經·流·於·過·分·，·而·他·主·張·詩·不·與·散·文·對·待·之·說·，·如·今·也·被·那·種·極·端·無·詩·意·的·作·品·引·爲·口·實·了·。·因·此·之·故·，·我·們·現·在·已·回·復·到·較·早·的·詩·的·傳·統·，·而·丟·開·農·民·和·適·於·農·民·的·文·字·了·。·讓·我·們·暫·時·把·許·多·人·認·爲·例·外·的·新·詩·考·查·一·下·，·就·可·見·其·中·許·多·是·含·着

由伊利薩伯時代下來的傳統的這裏一聯，並不是十七世紀初期人做的，然而頗像那時的詩句：

"Leave the strangled waters and lie down to sleep  
Beneath these boughs that never cease to weep."

[大意]

「離開那點滴晶瑩的水，躺下來睡罷，  
在這些垂泣不休的樹枝之下。」

我不寫出這詩句作者的名字，理由和特昆西隱去所引詩句的作者名字相同。

又，自由詩是被許多人當作一種傳達塔場和工廠中的感覺聲音和快樂的工具，並當做一件無定形的東西。但讓我們從上面所引的詩中再拿幾行來看——例如下面的幾行：

"Such are the Clouds

They float with white coolness and snowy shade,  
Some times preening their flightless feathers.

Float, proud swans, on the calm lake

And wave your clipped wings in the azure air,

Then arch your neck and look into the deep for pearls.

Now can you drink dew from tall trees and sloping fields of heaven,

Gather new Coolness for to-morrow's heat,

And sleep through the soft night with folded wing."

【大意】

『那雲是這樣的，

它們作陰涼的白色和雪色飄浮着，

有時梳櫛它們的不飛之羽。

飄浮罷，自得的天鵝，在平靜的湖上，

搖你修剪過的翅膀，在青蒼的空際，

然後彎你的頸，向海裏去探珠。

這時你可以從高樹上及天的斜坡上去飲露水。

拾取新涼，以備明朝的熱，

這纔卷起翅膀，睡過柔和的夜。」

無論誰讀了這詩，要不認識其中的詩的品性，那就奇怪了。如果真不認識，那末一部分當然對於詩的組織一般，都缺乏興味之故。有許多人對於我的朋友葛雷夫斯（Robert Graves）所謂「肌理」（texture）那種品性，都沒有感覺，或沒有知識。葛雷夫斯在他那部極有價值的現代詩的技巧（*Contemporary Techniques of Poetry*）裏說：「肌理這個名稱，包括詩中除韻以外的母音和子音的關係，這是僅以聲音論的，且定為音節和影像的補助。這其中……所包涵的約有幾項，因字內母音的變化而收聲音豐富的効

果利用流音的子音，(liquid consonants) 唇音，及開口呼的母音，以得「平滑」用氣音字 (aspirates) 及顎音字以得「力」喉音字以得「勁」又若善用齒音字，其於肌理的補益，有如鹽之於調味。』就因對於這種肌理作用的無感覺，有許多人便不認識頗普的盜髮記 (The Rape of the Lock) 爲英語詩中最美麗也最敏妙的作品。這詩的肌理異常飄逸，直似詩中所述的那種仙子所織成。但這飄逸的品質，不僅是靈感的關係，也是肌理的關係，不僅是靈感的問題，也是肌理的問題。實在，倘如有一個時候能認識這部詩的真正價值，我對於英國詩的將來就覺更有希望了。因此理由，盜髮記實爲題材和風格兩相融合的最美的例之一，因若無風格，一首詩的完成是不可能的。特昆西在他論風格的一文中，告訴我們威至威士的一段談話，他說：『把文字稱爲「思想的服裝」是極端地非哲學的。』他要把文字命爲「思想的具體化」。特昆西以爲：『從不會有一個字「指具體化」含着這樣深澈的真理……而一經思索，這真理就顯然了；因爲文字若只是一種服裝，你就能把兩件東西：你能把思想放在左邊，文字放在右邊了。但是概括說起來，你



之不能像這樣處理詩的思想，就猶之不能像這樣處理靈魂和軀體一般。這兩者的結合是這般的深密，其內在的組織是這般的難以形容，因其一不僅「和」其他共存，並且「存乎其內」，入乎其內的。例如一個影像，一個單字，其被用又一個思想，往往就成爲其中一個成份了。約言之，這兩種元素之結合，並不如軀體之與可以卸除的服裝，乃如一種神祕的具體化。」

但是詩的意境上和結構上，必須再度變化的時候已經到了，而一部分人仍還遵守祖宗的成例，百計阻撓詩人的進步呢。我們倘如責怪近代詩人在技巧上，意境上和作態上的改革，那末應當記得朋準、孫密爾頓、哥爾利、治威士和雪萊一流人，都是竭誠擁護改革的。朋準在創獲集裏說：『對於古人的見解，我們有我們自己的經驗。他們誠然替我們開門，替我們闢路，但只能當作引導人，不能當作司令者。真理是人人可得而探入的；它並不是那一個人的禁地。』同書中又說：『我不主張把詩人的自由圈在文法家或哲學家規定的法律的狹窄限制之內，因爲他們未發見那些法律之先，已有許多優越的』

詩人符合那些法律的，就中最稱完美的莫如索福克儂 (Sophocles) 他是生在亞里士多德之前的。『關於同此題目，密爾頓在他的教會政府的理由 (Reason of Church Government) 裏說：『這其中究應嚴守亞里士多德的法律，或應依從「自然」，那是容易決定的，』因在那種曉得藝術並能運用判斷力的人，依從「自然」並不說是犯法，卻是使藝術增高。』德來登說：『與其遺漏了至美，不如放鬆機械的法則，或竟打破它。』雪萊在詩的辯護裏說：『詩人的文字遵守一種規律的節奏，並且發生音樂的關係。那就造成音律，或某種傳統的聲調。但詩人求其神韻上的和諧，卻不必一定把他的文字去拍合這種傳統的形式。這種湊合傳統形式的作法，原是很方便，很流行，而且特別在動作很多的作品中是可取的；然而每個大詩人的特殊聲調的組織，總必對前人的成法有所改革。』至於最新讀到近代派的詩，那確乎要有種極大的困難，這就因為近代派的詩所陳述的，乃是一種新的提高了的人生意識之故；在那種慣於間接受印象的——就是那種只要舒服而不要真理的——人，這種自然物的新知識，有時要使他們吃驚。有許多人

的官感實際是不用的，這並不是他們的過失，却因他們都會受過教訓，以為傳統的觀念就是最好的觀念。這種教訓的結果，就是使他們的官感和他們的腦筋之間失其連絡，而當兩者發生關係時，就使他們不堪煩惱了。近代派詩人的腦筋，方在成爲一種中心的官感，以之解釋和支配其他的五官；因爲他已習知勃累克（Blake）所宣說的真理，以爲人類並無和靈魂判分的軀體，因所謂軀體這種東西，就是由五官辨知的一部分靈魂，且就這時代而言，也就是靈魂的主要入口。『近代詩人的官感，是已推廣而世界化的了；它們已不復是僅能說它自己的褊狹的語言和單獨過着睡眠生活的小小島嶼了。若當一官的語言不足以傳達他的全部意義，他就利用另一官的語言。他又曉得我們所居的世界中，每一所見所聞所觸所嗅，都有它的意義；而詩人的責任就是說明那些意義。』

如果記着「感覺價值」（sense-values）各有不同這一事實，那末近代派的詩人是不難了解的。要說明這種感覺價值的新尺度，讓我們把一個近代詩人所作的黎明曲（Aubade）來做個例。這首詩是多數人都認爲不可索解的，而其實，它是非常簡單，也很

可以解釋

AUBADE

"Jane, Jane,

Tall as a Crane,

The morning light creaks down again.

Comb your cockscomb-ragged hair,

Jane, Jane, Come down the stair-

Each dull, blunt wooden stalactite

Of rain creaks, hardened by the light

82

Sounding like an overtone  
From some lonely world unknown.

But the creaking, empty light  
Will never harden into sight,

Will never penetrate your brain  
With overtones like the rain.

The light would show, if it would harden,  
Eternities of kitchen garden.

Cockscomb flowers that none will pluck,  
And wooden flowers that gin to cluck

In the kitchen you must light  
Flames as staring red and white

As carrots or as turnips—shining  
Where the cold dawn light lies whining.

Cockscomb hair on the cold wind  
Hangs limp, turn the milk's weak mind.

Jane, Jane,

Tell as a crane,

The morning light creaks down again."

〔大意〕

黎明曲

「琴，琴，

鶴鶴一般高，

晨光又吱吱的落下了。

梳你鷄冠花樣蓬鬆髮，

琴，琴，走下樓梯罷。

每根呆鈍的木做雨柱，  
吱吱的叫，  
被光凝固了。

響如一種陪音，  
來自個寂寞的世界，  
無人知曉。

但那吱吱響的空虛的光，  
將永不固結成景象，

將永不穿入你腦筋，  
以如那鈍雨的陪音。



那光假使能固結，  
它就要顯示菜園的永劫，

顯示那無人要摘的鷄冠花，  
和那開始祝祝而鳴的木做花，

你在廚中須燃點，  
豔紅的和白的火燄，

有如紅蘿蔔，或蕪菁——  
照耀處，破曉的寒光方在悲鳴。

鷄冠花的頭髮，軟灘灘掛在寒風上  
使得乳之柔心搖盪。

琴，

鶴鶴一般高，

晨光又吱吱的落下了。」

「晨光又吱吱的落下了。」作者說「吱吱」因為當雨後破曉的時候，光常有一種奇異的不確定的品性，彷彿它的進行是不十分平滑似的。又，它常作堅硬的立體形，方形，和三角形落下來，這又給人以一種吱吱聲的印象，因為它使人聯想到木頭之故。「每根呆鈍的木做雨柱，吱吱的叫，被光凝固了。」在黎明時，長的雨脚要因光而改形，終至它也取得光本身所有的堅硬的品性；同時它又具有木頭的呆鈍無味的品性；又因它在風中

注下，所以似乎發出吱吱聲。「響似一種陪音，來自一個寂寞的世界，無人知曉。」我們聽雨，雖然彷彿是感覺地聽見它，而實際，聲音是聽不見的；它具有一種來自不知的神祕世界的陪音的品性。「但那吱吱響的空虛的光，將永不固結成形相，將永不穿入你腦筋，以如那鈍雨的陪音。」原來這首詩是關於一個鄉下的僕人，一個農場的女子的，這是一個質樸的、被人輕視的不幸女子，具有一種可悲的田園的愚蠢的；她在黎明時從樓上下來生火，這兩行詩的意思就是，對於她的可憐的心，光是一種虛空的東西，並不傳達什麼意義的。光不能給她什麼景象——她是不能看見什麼的；光也不能把陪音送給她的心，因為她是不能聽見它的。就是她是方在吃苦的事實，她也未必曉得。「那光倘使能固結，它就要顯示菜園的永劫，顯示那無人要摘的鷄冠花，和那開始祝祝而鳴的木做花。」意即她倘使能看見什麼，也仍只能看見她所慣居的菜園的世界便是永劫，內中有的是紅的憔悴的花，如鷄冠花（這是無人照顧的，也猶她自己無人照顧一樣）以及那些堅硬的花，浸沒僵僵在雨中，終至現出（且彷彿也要叫出）如祝祝而鳴的母鷄一樣。「你在廚中須

燃點，豔紅的和白的火燄，有如紅蘿蔔，或蕪菁——照耀處，破曉的寒光方在悲鳴。「因在作者眼中，破曉的寒光在地板上顫抖的動作，是暗示一種高等的動物方在悲鳴或啜泣，即是一種受驚的和屈服的驅策，為我們的意識所不能領悟的。」鷄冠花的頭髮，軟灘灘掛在寒風上，使得乳之柔心搖盪，「這分明是個笑話，而笑話是并詩人也容其有的。」

批評家又責備近代詩人所擇的詩題，以為他們的題目往往流於輕屑。關於此，考克圖（Tean Cocteau）嘗論道：「音樂廳，跑馬場，以及美洲的省音樂隊，凡此等事，都足以培養一個藝術家，正與人生之培養藝術家無異。利用由這種消遣激起的情緒，並非就是由藝術引出藝術。這些消遣並不是藝術；它們的激動人，是同機器，動物，自然景物，或危險之激動人一樣的。」實在，詩人該到那裏去呢？他能得着什麼安慰呢？他若要說實話，就不得不把世界的一切瑣屑顯示出來。他也能說高尚的事，但只說高尚的事不能算是盡職。他應該顯示有多數靈魂如何因畏懼人生而成爲木料和石料的一部分。因此，他就描寫競花會，在那裏，中午光的珊瑚帳幕中，我們可以貿易到用那種燒成陶器的不復有災禍的

明星那裏的人們，受灼於熱氣，接着光輝的，黃色的，荷包花般熱鬧的小調而跳舞。在那裏，當大家在暫時的日光中跳舞時，是沒有時間可容黑暗的，除在他們的音樂箱的腦筋的方塊裏。詩人又描寫那種鄉間的競花會，在那裏，命運是蒙污的，而且有母雞一般的羽翼的；那裏的風景，是樹葉而有動物的肉采的，有豬嘴的黑暗在茅屋中嗷嗷而掘土的。在那裏，鄉間紳士們的生活生根在黴裏；他們也曉得天（那個粗暴而淫亂的帳幕）的肉感的態相之外，有件東西藏着，卻已忘記它是什麼了。於是乎他們漫遊，拿槍瞄準那些習知神奇和祕密的嘲弄的羽族，頭上的雲頭低低掛着，似乎無非就是木製的燒陶的屋蓋，為那些在競花會中贏得獎品的不復有災禍的明星而設的。淺湖中的水像貂一般殘忍地流湧；那水沫的未乾的小羽翼，已經忘記怎樣飛了；那鄉間的紳士們於是有所獵取似的漫遊着。

詩人又描寫那種見於現時備忘錄中的無名人，比海灘上的沙粒更加鍍金更加夥多的無名人。他們都滾在一起，而他們的無味的細語，足以壓倒潘神（Pan）林中所有樹

葉的聲音。所以詩人們描寫這個新的貴族，就是一個不屬腦力也不屬傳統的新貴族——一個踏高蹻的矮子的種族，住在雕刻得像雲頭的旅館裏，雕刻得像旅館的雲頭裏的。於是詩人們又描寫那種在天鵝擁抱的海濱的孩子，在那裏等看海灘上的小戲——或是顏色光輝如冬日太陽的丑腳戲。或是牽線木人戲，久許之前，我們都會一度是那樣的。孩子，凶那些傀儡的命運的無心的殘酷而致不幸而致驚駭的；我們的演戲人就是那破爛的飢餓，因它的機械的動作，我們也如傀儡一般，被牽得來，被牽得去，而戀愛，而憎惡，而謀殺，而毀滅了。

近代詩人之建造在人生的平常動作當中，正如威至威士當初的建造，只不過近代詩人用一種不同的風格罷了。這一層是應該顧及的。近代詩人之造他的作品風格，就猶之（其中當然隨各人天才的個性而不同）關稅吏盧梭（Rousseau），畢加索（Picasso），麻的斯（Matisse），達連（Derain），摩地利安尼（Modigliani），斯德勒文斯基（Stravinsky），達布西（Debussy）之試造或造成他們的一般事情不過如此，我們如能把捉着這個事

實，全部事情便都容易了，所要覺得困難的，就是在文字上造成抽象模型的習慣，我們都早已習慣了圖畫藝術的抽象模型，並都早曉得音樂是一種抽象的藝術，但據我所知，從沒有人曾如近代詩人那樣造成文字的抽象模型……

每一種模型之中，必須有一條貫通的線索，否則便不成其為模型。但人若不知有養成文字這種媒介的一切可能性的必要——有了解那媒介的必要，——他也許是要莫名其妙。

讓我們把司且恩女士 (Miss Gertrude Stein) 來做例，她雖然是個散文作者而不是詩人，但可作現在討論這事件的一個好例。司且恩女士以一種初看似乎混亂無序的進程，而使我們的語言恢復了生命。第一步，她先打破了文字的預定組合，打破了它們那種沈睡的家庭習慣；然後她使它們重新煥發起來，研究它們的肌理，而把它們造成新的活的形狀。我們初讀她的作品時，我們並不覺得那改造的程序；我們只感着我們所習慣的東西的一般破壞，但誰能否認他的作品的美呢？……

在今日這個抽象模型的問題，比之自由詩是否和其他詩體可以同品的問題，實在重要得多。有許多人不注意自由詩，往往在最深處協韻的事實，以為「自由詩」這個名稱，不過是無韻之意，故除 *Distich Verso* 外，都被他們認為破壞主義的。但在十六世紀末葉和十七世紀初期，關於韻能增加詩句之美與否的問題，詩人和文人之間已經起了爭執；所以不用韻的詩句，雖然當那幾個世紀，有些人覺得奇怪，但並非是破壞主義的。密爾頓在失樂園的序（一六六八年）裏說：

『韻……並不是好詩的必要附件或真正裝飾，尤其是在較長的作品，却是野蠻時代的發明，用以掩飾貧乏的實質和殘缺的節奏的；因有大多數著名的詩人用韻，並因習慣相沿，故覺其溫雅，但徒使詩人自苦自縛，不得不使許多要表現的東西走樣，而走樣的大都是變壞的……』

然而一般「儉俗的讀者」仍以無韻為譏笑自由詩的口實……此其故，是由許多人的聽覺漸變漸粗，終至除最精最顯的形式之外，便聽不出音節。關於此，哥爾利治在他



的演講集裏會說：

『錯誤的眞正原由，在把機械的規律和有機的形式混而不別。當我們把一種非由材料的性質生出却是預先製定的形式，印在任何所與的材料上，如在濕泥上隨便打着一個印子，要它堅硬成一般，那形式就是機械的；反之，有機的形式是生成的；它從裏面形成，從裏面發展，裏面發展的圓滿，就是外面形式的完成。』

如今的詩人從報紙及讀者社會受着三種人云亦云的口號的攻擊。其一——這是最愚昧的評論會有的——把「自由詩」當作一個侮蔑的名詞，往往用以譏諷那種專做二行節及四行節的詩人。又其一以「只有技巧而無偉大的道德使命」爲口號。殊不知我們現在正須對於技巧的重要有一種新的認識。因爲詩首先是一種藝術，並不是一個傾倒感情的垃圾堆。如有人說，除非建築在高尙的道德題目上，詩就不成其爲偉大，這是顯然由於完全誤解詩的性質而起的一種信條……哥德說：『詩有兩種野狐禪：其一忽略了不可缺少的機械部分，以爲他只要能顯示精神和感情，便算已經盡職；又其一

想單用機械主義來成詩人，以爲用這方法，立可成詩，更用不着靈魂和實質。」這兩種野狐禪之中，哥德以爲前者大害藝術，後者大害自己。

還有第三種習聞的口號，就是一詩以給人快感爲目的。「關於這個題目，威至威士給威爾遜 (John Wilson) 的信 (一八〇〇年) 中說：『你的開宗明義，以爲凡不能給人快感的都不配做詩的題目。但這裏跟着一個問題，就是不能給誰以快感？有些人沒有任何自然影象的知識，當然對於詩不會感趣味；有些人聽見提起牧詩、羊、牧者一類的名詞，心裏就覺討厭；有些人看見詩中提起鬼或任和超自然的存在，就覺不耐；又有的，見了關於戀愛的活躍描寫，就要惶駭卻避，猶之看見穢褻的事一般；又有的，看見下層階級的人被描寫做具有精細溫柔的情感，便覺不可耐……更有的，見用赤裸裸的文字描寫人們最有趣味的熱情，便生厭惡，以爲那是非粗即俗的……而且此外還有職業上和民族性上的種種成見有的對於特種的熱情或品性不能發生興味，如寂寞之愛好，幻想之活動，以至自然、宗教等等的愛，因爲這是我們自己所絕無或僅有的；如此之例可至無窮。所以

我要再把這問題提出，給誰以快感？或給何等人以快感？」

但是我們何苦再把這種事來討論呢？因爲歸結起來，詩到底有何用處，且有誰來管詩人達到的結論呢？和雪萊及歧次同時的皮考克（Peacock）於一八二〇年時曾發過這樣的議論：

「它〔詩〕決不能造成一個哲學家，也決不能造成一個政治家，也決不能在任何種類的的生活裏造成一個有用的或合理的人。它在我們見其曾有這許多這麼快的進步的人生的種種安慰和效用中，雖至微的一份亦不能佔得。但它雖無用，仍可說是大有裝飾作用，且值得因它所供給的快樂而培植它的，即使這層被承認了，也仍不能說詩的作者。在現在這種狀態的社會中不是他自己的時間的浪費者和別人的時間的掠奪者。詩並不是如繪畫那樣須經複製纔能傳布於社會的藝術之一。如今的好詩，已經是多過任何讀者及詩的印象的接受者一生中可以致力於此的一部分時間所能容受的了，而且這些詩都是詩的時代產生的，所以就詩的一切特質而論，都比惟詩的時代少數不健全的

禁慾者人爲的複製優越得多。專讀現時雜亂的廢話而擯去過去的優越的寶藏，那就是於同式的娛樂中用較壞的代替較好的。

『但無論把詩培養到如何程度，總不得不忽略了一部份有用的學問；倘如使可以有爲的心思才力，而努力於這種徒然的事，那真是一種可悲的景象。詩是文明社會的幼稚時代，所以震醒智識注意的搖鼓；但既成熟的智識，倘把兒童時代的玩藝兒當作真正事做，那末就如已長成的人還拿珊瑚來擦橡皮糖，並且哭着要拿銀鈴來催眠，同其荒謬了。』



## 詩的心

(Frederick Prescott)

### 引論

詩人之心的作用。雖則從柏拉圖的時候起便成一個研究趣味所在的題目，卻是直到現在還是沒有懂得的。從來有許多關於詩的批評，原也不無價值，但其中關於詩人想像的創造的討論，總沒有不使讀者看到緊要關頭而掃興失望的。就是詩人自己對於他這種特殊的本能，也不像他的尋常心理，能設說得出所以然來；他對於自己的作品，說也奇怪，直似沒有自己在裏面，就彷彿不是自己做的一般。他的態度就是福耳特耳 (Voltaire) 的那種態度。當福耳特耳看見自己的一部悲劇在表演時，他叫道：『這難道真是我做的嗎？』他也像密爾頓覺得靈感是由外而入的；覺得有個「天國的女恩主」——「待求」而自來。

並口授給他睡夢裏，或激發他，

使他那未嘗宿構的句辭容易。

詩人的心爲什麼要這樣不肯便承認它自己的本能呢？這是可以深味的。至於詩對讀者心上的作用，其中也含有同樣不可索解的東西。凡是愛詩的人，一方面有那種對於詩極虔誠極敬視的，他方面又有那種極專精極精覈的，總都從詩的効力裏發見一種神祕。也許要說，是詩有「魔力」的，但這「魔力」兩個字本身就已暗示一種魔術了；且這具有魔力與否的試驗，雖與其他任何試驗一般好，卻只能憑感情來應用，而不能憑理性來應用；而且這是不能理解的，詩，誠如雪萊所信，是「以一種神的，未經理會的狀態發生作用的，出乎意識之外的，超乎意識之上的。」我們如果真能懂得這種詩的發生狀態，並發見這種詩的魔力究竟是什麼，那末對於批評家將可以有所幫助，雖則對於詩人自己當然是無益的。

在古時人看來，也如在雪萊一樣，詩是神的，詩的創造是神惠的奇蹟。詩人也如預言

家和夢中人一樣，是受靈感的，——就是被神——阿坡羅（Apollo）或繆司（Muse）——的氣息或精靈提高到他平常能力之上的。那時詩的演習也就是宗教的演習；詩人做詩必先呼告繆司，而且是竭誠的呼告，就像近代人做禮拜先有祈禱一般。後來這種呼告就成爲一種形式，及到近代，便只賸一種虛文，往往供作諷刺和譏嘲的對象了。『福哉，繆司』云云——拜倫（Byron）嘗這樣開始他的鄧瞿盜（Don Juan）的一齣。有些成語是基於原始的觀念上的，在近代詩裏也常見；如說一個詩人是「神移」了，「受魔」了，「充滿着憤怒，狂歡，受着靈感」了；但這些詞句，或者只賸是一種古典的裝飾和「詩的詞藻」，或者已經完全失卻譬喻的意義，而被采爲一種批評的術語，用以彷彿創造的過程而已。後因基督教詩人之呼告攸累尼亞（Orpheus），呼告「天上的繆司」或呼告「聖靈」，又給這種觀念以新的生命；但即這樣的呼告，照例也只是「詩的」，不是真正宗教的。威至威士在下面這段詩裏（也如在他的別的詩裏），則用真誠的呼告代替僅具形式的呼告：



降下罷先知的精靈！

你能感發普天下。

夢想着未來事的人類靈魂；

你有個首都的廟宇，

在那些偉大詩人的心裏；

請賜我一種真正的洞見罷。

於此，詩的呼告重又成爲真正的祈禱了。威至威士所以顯出他的詩格之高，就在他能感着並能重新承認詩和宗教的密切關係。關於這一點，其他詩人如雪來及愛默生（Emerson）也都跟他同意。但他們都沒有嘗試理解靈感的性質；就此點而論，他們的觀念並不見得有進步，大體上還仍舊是希臘人的觀念。

現在爲明白起見，可把這件事換個樣式來論。當初希臘詩人嘗以一種多半爲自己所自覺的程序創造出詩來，而覺其中含有最高價值的真和美。這樣的創造，分明是出乎

那詩人尋常的心的能力之外的。他於是也跟造神話一般，將自己身上一種潛藏的却是有益的能力使之客觀化；人格化；而命之爲神或繆司。同樣，近代詩人威至威士覺得他具有一種本能，比他的有意識的心爲較高，也較能創造。他却不敢將這種本能認爲己有。於是他也用一種造神話的方式，或經他的心的「詩的演習」（因爲我們現在必須這樣稱它），想像這本能是由一種具有真正洞見的先知的精靈那裏來的，而這個精靈，他當然認爲就是他的近代宗教的神了。他這種觀念，仍舊還是希臘人的觀念，不過中間因詩和宗教的思想之發展而經提高及洗鍊罷了。

在近代的合理主義者看起來，阿坡羅只是一種「神話」；但這也許是一種體現真理的神話。威至威士的觀念也就像這樣，是體現真理的，但不過只能用詩的態度去容受它，了解它罷了。博言學家或心理學家都把這種神的觀念看做不過是一種詩的詞藻，以爲用着這種詞藻，人類心理中有一種真純的卻深藏的本能乃得因這個心的本身發放出來，並因想像而人格化。博言學家或心理學家是不相信有阿坡羅的，但他可以相信阿

坡羅的神話裏含有真理。他的問題是要把這種神的觀念裏由詩的方式映照出來的理論拿來加以理解，並用散文表達出來。

近代詩人如剛才所提起的三個——威至威士、雪萊及愛默生——對於詩人之心作用都會大有所闡發。至於眼力較淺的批評家，則所論的容易只是成語，並非思想。他們談起靈感時，一方面並不感着這個原始名稱的深義，他方面又不能給它一個確定的近代觀念。他們說詩是一種天的賜物，意思只是說詩同時是美的而又不可索解的罷了。他們稱莎士比亞是神的，就因他們對於莎士比亞的身世並無所知，卻願給他的詩一句最高的讚美罷了。他們口裏談到詩的瘋狂，而心裏並不相信。他們把詩解做想像的產物——所謂想像，就如威至威士說的，便是『因人類語言太不中用而姑且名之的那種力』——實則「想像」二字之急待乎解釋，正無異於詩的本身。他們又常談到藝術的創造，卻不能說詩人所創造的究竟是什麼，並如何創造。總之，詩的批評已有僅把一套渺茫或無意義的成語反覆申說的趨勢了。

讀者當中，也許有人甚至覺得這套成語所涵的事是必須使它們保存着神祕的。他們以為凡事不明然後可迷信，可迷信然後能使人對之發生景仰和驚奇的<sub>母</sub>感念。誠然，我們對於詩人是應該崇拜的，也猶古時人之崇拜他的歌人和預言家一般，但我們不應如野蠻人對於醫師那樣卑屈的崇拜，卻應是一種理解的景仰。詩是一個極重要的題目，故須極審慎地研究；因這樣的研究，我們可以一點點的知道它，卻終不能完全了解它。詩人如威至威士，把詩的價值看得極高的，也就是懂詩最深澈的。所以心懷景仰而不欲破除神祕的讀者可以放心，因為詩的研究至多只能把它的神祕稍稍推開一點，詩的分析也只足以把簡單的神祕化做複雜的神祕，——而沒有詩的解釋是能殼把詩解釋得盡的。

近代研究詩的人，卻並不因其中含有神祕而嚇退；他們所怕的，就是這研究的題目太廣，太難——這一層是我比誰都明白的。沒有那一種詩的研究是能滿意的；沒有那一種詩的理論是能完全的。即使是單單關於其中的一點，也沒有那一種解釋是能把那連帶起來的一切困難都解決得了的。這一層明白之後——且我也本無求全的嘗試——

那末我可以把本書的目的說明了。我在本書嘗試要做的，就是要把詩的意境，詩的想像和詩的創造，詩的瘋狂，以及詩的預言的性質和功用等等，做一種更進一步的說明。但是我的意思，並不想貢獻我自己的什麼新學說，卻只想把歷來論詩的種種見解搜集起來，使成一種有系統的理論；因為歷來的理論見於各時代書籍裏的，大都出於詩人自己之手，往往多用譬喻，意義不甚顯明，故都散漫無系統，如欲見其充分的價值，必須博採羣書，鉤集說解；且往往有原來用詩體的，又必須將它譯成散文。我當做這種功夫的時候，常不得不把原文全段抄引；所以我須請讀者不但原諒我抄引太多，且須特別注意這些抄引的文字，因為這是最好的證據，也是最可信的證據，往往比本書的正文更要重要的。

詩這一個題目當然是極廣泛極複雜的，所以第一步就須先有一種分析，先定一個範圍。我現在並不想定一個普通的界說，因為詩有許多方面可以觀察，要替它定界說，一來是無用，二來也是不合理的。故我在下文，只先定一個討論的範圍；這並不是武斷的範圍，卻可以幫助我們的討論。

所謂「詩的」一個形容詞，本也可以應用於自然的事物，如說一片風景或一個人的臉是「詩的」；又可以應用於其他藝術的作品，如我們說「畫中有詩」。諸如此類的形容，實在很是確切；因為我們對於自然景物，確乎可以用一種想像的或創造的態度去看它，而畫家之想像的本能，也確乎跟詩人的想像本能屬於同類，或竟是完全一樣的不同。過本書所論，為求題材的簡單起見，大致專論文字的詩。還有詩的靈感和詩的產物也須區別；前者是在詩人心裏發生的一種作用，後者是耳可聞目可見的已經表現的作品了。這兩者之中，研究上最多困難的就在前者，因為我們若是懂得靈感，大概就可以懂得詩了。而且這種靈感，又作興，只見於詩中，或大或小的一部分。無論怎樣長短的詩，尋常總是受靈感的部分和不受靈感的部分兼而有之的；換句話說，即其中有一部分是自覺地沉思地做出來的，由雕琢而出的，另有一部分則是真正的意境的紀錄，其出處較深——可以說是由天才出來的。哥爾利治說：『詩無論長短，總不能純然是詩，也不必純然是詩。』即使在有靈感的詩人，也不能始終有靈感，卻往往只是模倣靈感的形式。故詩中常有許

多段落，雖名爲詩，實則不過是韻語，用以聯絡有靈感的部分罷了。而且人人曉得的，有許多所謂詩的，實通體都並不是詩，卻只是巧慧，諷刺，哲學，或並無精采的敘事韻語而已。這一類的詩——如‘Epistle to Arithmet’或‘Vanity of Human Wishes’……也許是很可喜的作品，詩集裏決不能不收的，且其動人處，或也跟較高品的詩一般難以解釋；不過其中是沒有神秘的。此外，確乎還有一種較高品的詩。我們看見有些詩，或至少其中最有精采的部份，立刻就可以感到它是一種高等的作品；那時我們是加入詩人的意境裏去了。這樣的詩，就是我們有所謂「純粹的詩」，我們信它產生時的心理作用，是跟那種單是韻語或尋常散文產生時的心理作用是完全不同的。這兩種不同心理作用——其一可稱爲散文的心理，其一可稱爲詩的心理——的區別，就是現在所要討論的主題。

詩之有靈感或無靈感，是無關於詩的題目和種類的。無論是史詩，是抒情詩，都可以有靈感，也都可以無靈感，又跟詩的長短也沒有關係。短詩常比長詩容易「純粹」，故頗

普嘗說：『所謂長詩，是一種名詞的矛盾。』這是因為長詩容易把許多無詩意的韻語夾在裏面，但雖極長的詩，以其所含的觀念而論，也當然可以是一種想像的整個產物。故雪萊說：『密爾頓的失樂園是先把全部的意境鑄在胸，然後逐段製作出來的。』還有，這一個有無靈感的區別，也不足以判定一首詩的永久價值。照例，有靈感的詩是能優越的，但如『Vanity of Human Wishes』實比那種較小詩人的意境的產物價值還大得多。亞里斯多德相信詩是「有靈感的東西」。但在詩學裏，他卻說詩中「所包含的或是一陣的瘋狂，或是一種僥倖的天分。」就是他把詩分爲兩類，其一 *ecstasie*，即恍惚的，又其一，*enplastic* 即速成的。約翰歧布爾 (John Keble) 根據這個區別，就分別出首等靈感的詩人及次等靈感的詩人。詩人或須是一個真正的狂歡者，或須能憑着自覺的藝術裝做好像受靈感一般。雪萊是一個首等靈感的詩人，德來登則否；一他具有完美的 *enphnia*，就是一種善於把自己化做似乎具有真正情操的敏才和能力，就是那位大哲學家（亞里斯多德）所定爲詩所必具的天然資格之一的；但他缺乏其他一種更真純的藝術泉源。



——Tomavikov——就是一種熱情，一種對於某類事物或某類思想的熱烈感情。第一流次等靈感的詩人的作品，也許比劣等首等靈感的詩人的作品更有價值，但唯這種具有直接靈感的質素的詩，是需要解釋的。

但就我們現在的目的而論，尋常的詩的觀念，須不僅將它限制，並且要將它擴充。凡韻語不必都是詩；反過來說，凡詩不必一定是韻語。通俗的見解，以為詩和韻語是一而二，二而一的；他們以為「一首詩」無非就是幾節的韻語。就是有許多很好的批評家也以為詩之韻律的形式是必要的。例如黑智爾（Hegel），便以為格律是「詩所絕對要求的第一條件。」馬太阿諾爾特（Matthew Arnold）則謂韻文的想像的產物與散文的想像的產物中間有一種重要的分別，兩者不能渾稱爲詩。阿諾爾特這種說法，由許多目的說，是很對的。但這兩種體裁的產物很有共同的地方，且在下文的討論裏，因為大體上是論靈感和想像的，故如佩脫（Pater）所說，應該把「散文裏的想像也認爲詩」；否則，便有一些極有趣極典型的例都該去開不講了。幸而從亞里斯多德以至威至威士和雪萊都

是把詩作廣義解的，且都主張詩的存在與否不能由文字的性質去斷定它。故雪萊說：「詩人不必一定要把他的文字去適合傳統的形式（即格律的形式），然後能得詩的精神的和諧。」所以他把柏拉圖和倍根（Bacon）都歸入詩人之列。

那末，詩是可以用散文做的，也可以用韻語做的。就我們的目的而說，這是一種較好的見解。這話初看雖似不真確，實則用散文做的詩，其分量確比韻語做的詩更多些。凡產生「詩的韻語」的創造本能，是跟產生散文小說的創造本能屬於同一種類的。司各脫（Scott）無論做散文或做詩，其為發揮他的天才的能力，是一樣的，實則他做散文時還要發揮的更充分些。本賢（Bunyan）與迭根司（Dickens）都幾乎可以看見他們的人物出現在眼前，這就是詩的意境了。荷馬的想像是紀錄在伊利亞特裏面的，但在散文的譯本裏，這種想像也仍存在，雖則比較的不完全。因為詩的本質是無論在神話裏，在小說裏，在詩裏，並沒有什麼不同的。

但這詩的意義，遠可以更將它推廣一層。有許多散文，以尋常的意義說，算不得小說，

但很是「詩的」所謂「散文詩」一個名詞，在那種武斷的批評家看起來，以為是一種駁雜的作品，常常看不起它。原是，這個名詞是不合邏輯的，而且曖昧的，但這種東西之存在，則無可疑。用散文音節表現出來的詩，在文學裏是很自然的，處處都有的；所以我們不能如十八世紀批評家一樣，把它當做不上正道的或越出範圍的詩。用韻語來表現詩意，在詩人是很自然的，特別在原始的時代；而且這是最高品的表現。但是從來沒有一個時代不會拿散文的音節來表現詩意，因為散文的音節是同樣有用的，且在近代，已成爲一種通常的詩的媒介了。想像的創造是詩的內容的本質，音節（不必就是韻律）便是它的形式的本質，而這種音節是可以從許多不同文體裏去見到的；在尋常的韻語裏不待說了，但如在詩篇（*Psalms*）的譯文裏，在草葉集（*Leaves of Grass*）裏，在自由詩裏，以及司各脫等人的散文裏，也未嘗沒有這種音節。又如克來爾（*Chilyle*）所著的法國革命史裏面實有很豐富的想像和音節，因為克來爾雖做散文，卻是一個道地的詩人，就爲他具有詩人的眼光和詩人的聽覺之故。那末，可見要辨別作品是否是詩，第一看它實質上有

想·像·存·在·否·第·二·看·它·形·式·上·有·音·節·存·在·否·在·本·書·下·文·的·討·論·凡·具·有·這·兩·種·條·件·的·便·都·認·它·爲·詩·若·是·讀·者·願·意·只·認·韻·語·爲·詩·非·韻·語·爲·散·文·我·也·並·不·反·對·只·要·他·們·承·認·這·些·應·需·說·明·的·現·象·是·兩·者·共·同·具·備·的·所·以·我·在·這·裏·要·預·先·聲·明·下·文·的·舉·例·要·把·散·文·也·用·入·理·由·就·在·這·裏·

研究詩人的心理，顯然是比審美的批評範圍要廣闊些。我們的研究，並不在詩的審美上的或好或壞，卻在詩的本質和起源。在一般偉大的詩人，其表現詩的心理最徹底，原是最宜引來做例解的；但即在那種無名的詩人，也值得我們研究。因如歧次一流人，常說人人都是詩人，都必會有他們的受靈感的頃刻。

鄉·愚·和·創·造·的·作·家·心·裏·上·是·屬·於·同·一·類·的·他·們·都·是·詩·人·也·都·是·夢·者·只·不·過·程·度·上·不·同·而·已·事·實·上·無·論·何·人·都·有·時·是·詩·人·有·時·都·不·是·詩·人·無·論·何·人·的·心·理·都·是·向·兩·條·路·走·的·一·條·是·他·們·工·作·時·所·走·的·路·還·有·一·條·是·他·們·做·夢·時·所·走·的·路·所·以·我·們·爲·徹·底·瞭·解·這·個·問·題·起·見·應·該·暫·時·把·大·詩·人·和·尋·常·人·的·分·別·散·文·和·韻·文·的·分·別·

以及戲劇、小說、與詩的分別等等完全打破，卻只注意於兩種心裏作用的區別，即尋常思想和做夢的分別，便是實用的思想和詩的思想的分別。要是把這樣的不同處能設分得出來，那末對於了解詩的產生程序是可以有點幫助的。

### 論想境的種類

#### (一)

上文說及兩種不同的思想狀態，一是日常的思想，一是詩的想境。但在分析研究這兩種思想之先，應以實例來略示所謂想境的種類。

我們平時做事用的都是尋常的科學的思想，但有時我們要離開這種科學的思想，而入於一種出神或冥想的狀態。這在我們自己往往不覺得，但是這種狀態就是詩的想境的重要來源，也就是我們研究詩人心理所最要注意的。威至威士在他的筆記裏說他有一次曾經看見一串「煙霧迷濛的山系……大概是由水汽或日光幻成的。」後來他

把這個目擊的景象憑着想像寫成一種登天的梯子：

那迷濛的山系接觸我的眼睛，

呈現一種光榮的梯子，

被日光盪漾迷濛，

上昇處不知所止，

這使我幻想中欲去攀登，

去加入那些不死的精靈！

我肩上的雙翼逐逐欲試；

却無如不可動移，只索佇立而凝視，

凝視着那上達天庭，

可通行的光明梯子。

這就是威至威士的想壻了。由實境變成想境，也有只消憑着想像稍稍變幻一下的，也有

須經過一種完全催眠的狀態的。尋常人以為這種造想境的能力是詩人所特有的，其實不然，我以為人人都有時會見到詩人的這種想境。譬如你在一個月色光明的晚上獨自步行，便許突然入於一種出神的狀態，覺得你面前的田疇、樹木、天色，都呈一種奇象、奇景，頓使你彷彿感着身為兒童的心境，或感覺走進一個異域的樣子；這樣的奇象奇景呈現片時，及至你回復你日常的事務，便仍逝去，而留給你一種不可名言的愉快這樣的經驗，是與詩人的想境性質相同的，不過程度不同罷了。但它顯然是與你尋常的經驗不同的。還有一種與詩人的想境性質極相近的，就是我們大家都經驗過的所謂「白日夢」。譬如你工作勞倦之後，休坐爐旁，眼看着其中火焰的熊熾，這時你若心中想的仍是尋常的事務，那末你眼睛看見的也必是實在的火光，實在的煙焰；但不久，你就眼睛凝視了，出神了，那時你就可以把爐內的火光隨意幻成一切的異境。這也就與詩人造意境的方式相同的。

此外，更有一種比較不甚尋常的想境，就是由宗教的神秘和恍惚而生的。篤信宗教

的人，也和詩人一樣，常常要入於一種非平常的新的心境，或恍惚的狀態，那時他的想像非常自由，可以幻出種種的境界。遠有，宗教家因為絕食和熬夜的結果，常致肉感的疲勞而發生種種幻覺。有時又因久久凝視在一件崇拜的對象，而發生自己催眠的狀態。凡此，都足以造成幻境。例如使徒徒行傳載彼得至屋頂祈禱，因飢甚入於睡眠狀態，而見天門開關是也。又默示錄所紀之事，大都屬於宗教的夢境。原來詩人的想境和預言家的想境，在古時本是沒有分別的。

至於這種「白日夢」和真正的夢境有無分別，那是無關重要的。大概這兩種境界有一部分是分別不出來的，例如我們正欲入睡的時候，及乍醒惺忪的時候，都有一種睡眠的狀態，心理學家以為這就是催眠的幻覺。愛倫坡 (Allan Poe) 常說「當清醒世界和睡眠世界接界的境域」有一種「心靈的幻想」，又以為這種幻覺是極可喜的，命之為「靈之精外瞰」，所以他曾學會怎樣駕御這種境界，或至少能回憶這種境界。這樣的境界原不是文字可以形容的，但他以為即使形容得一部分出來，已足為人類的智識開關



一個新境了。大概愛倫坡的作品，所以奇特不落平凡，就由他能駕御這種境界的緣故。

但是愛倫坡的新奇想境，也許有從真正的夢裏得來的，因為在真正的夢裏，我們的心是不受一切束縛的，完全鬆弛的，所以我們的想像能隨意創造出一個完全幻覺的世界。夢境就是純粹的想境。

想境可分兩種：一種是自然的，常態的，還有一種是人為的，非常態的。因為想境之發生，大都在於心思不受注意的束縛而完全鬆弛的時候。這種鬆弛的原因，不一而足。第一，它可以由於強烈的天然的感情，例如詩人或宗教的神祕者；或又如戀愛者的心理，因為「戀愛是不拿眼看的，却拿心看的；」戀愛者是往往失魂落魄似的，但這依然還是常態的心理。第二，心的鬆弛可以起於情緒非常或大受激動的時候，例如一個人當神經怠懈的時候，可以看見鬼，或把一叢樹當做一個熊。同樣，凡人當遇極大危險的時候，往往莫知所措，也就是心神鬆弛的狀態。第三，常態的疲勞足以構成心的鬆弛，如白日夢，往往是當工作之後起的，夜夢是睡眠中休息的時候起的，更不待說了。但病態的疲勞也一樣可以

構成心的鬆弛，例如極飢極渴的時候往往要成瘋狂。

此外，則心神鬆弛的狀態大都屬於非常態的，例如熱病的昏亂，歇斯脫里病的喜怒無常；又或屬於人為的，例如酒精或其他藥物的麻醉。這種非常態的心理，我們為節省篇幅起見，將要置而勿論了，不過有兩點要曉得的：其一，即凡人受麻醉的時候，他的描寫往往含有詩的美；其二，這種麻醉品往往足以引起並提高想像的能力。

以上所列舉的種種狀態，性質都大同小異，都足以幫助我們解釋詩人的想像作用。且詩人的心理，也唯有借這種種的心理作用方能解釋。下文試分別說明之。

(二)

上面列舉的種種心理作用，有兩種應特別注意：其一是詩的想境，當然不用說的，又其一是夢境。讀者應該注意這兩種心理的相似處，因為必先明白這一點，下文的討論方有結果。

初看看，詩境和夢境當然是有分別的，一個是清醒時起的，一個是睡眠時起的。但在

曾經反省一下的人看來，就知他夢中的經驗和白天的經驗確有許多關係，因而覺得詩境和夢境也有密切的關係。

先從文字上說，詩與夢之間已可見有關係了。平常我們稱詩人爲「夢者」，如拉穆 (Lamb) 說：『真正的詩人是醒着做夢的。』又「想境」(vision) 這個字，本是夢境和詩境都可適用的。我們看見詩人的想境，原不知他是醒時造成的，或是夢中造成的，其實這個並沒有關係，有關係的，只在他的有沒有想境。

大凡大詩人無不是大夢者，不問他做的是白天的夢，還是夜裏的夢。例如哥德一流的作品，莫不包含着許多優美的或可怕的夢的經驗的鮮明紀載，至於是真夢或是假夢，往往不能辨別。這就可見詩和夢是同一種想像作用的產物了。詩人的夢尋常總是在醒時做的，但很容易在睡眠中續下去，而無論真夢或假夢，同樣可以供給詩人小說的材料。就是詩人自己，也有會說明詩和夢的關係的。德國戲劇家哈伯爾 (Habbe) 在他的日記裏記一個美麗卻可怕的夢之後說道：『我回來相信夢和詩是同樣東西，至此愈信

了。『小泉八雲在他的文學的解釋裏也曾說：『你要相信你自己的夢中生活；要仔細去研究而從中取得靈感。因為夢，是凡不僅描寫日常生活，文學中差不多一切美的首要源泉。』』

我們心中凡會有醒時的夢及睡時的夢的印象的，大概總都承認小泉八雲這幾句話的真確，但即夜間的夢，也常是詩的材料和靈感的源泉。小泉八雲以為這特別是文學中一切超自然材料的源脈。他說：『凡詩人及小說家……之描寫超自然的恐怖和神祕而得收大效果的，直接或間接都從夢境得來。』如是，夢境之為文學的材料，有時是直接泉源，有時是間接泉源。哥爾利治的古舟子詠，是以他的友人一個夢為基礎的，就是由夢境的直接泉源來的。他的其餘的詩，也都含有夢一般的想像，可以說是間接由夢境得來的。又因夢境通常是幻忽不易把捉的，再加哥爾利治的記憶力很壞，因就構成他的缺點了。

但尋常夢境及於文學的影響，總以間接的居多。大概夢境常常供給作家以一種暗

示，詩中的浪漫色彩，神祕氣息，都是得着夢境的暗示的。

從極古的時候起，人們都相信由心靈較深處發生的夢境就是人類智慧的源泉。希伯來的作家極看重夢境，故約伯書裏說：『人躺在床上沉睡的時候，上帝就用夢和夜間的異象開通他們的耳朵，將當受的教訓印在他們心上』大哲學家康德也承認夢的價值；他以爲我們的夢足以把『我們隱伏的性情顯露在我們面前；夢所顯露的不是我們的現狀，却是我們倘若受着不同的教育而可能的狀況』。及至近代，夢已不爲人所看重了，或僅用生理學或病理學的方法去討論了。但是我們應該相信，夢境並不是毫無意義的；因爲它不但足以顯出我們的較深的性情，並可以供給我們以一種較深的真理。這種真理不是有意識的清醒的心能感得到的；這是一種精神生活的真理，須用夢的方式（就是詩的方式）纔能顯得出。所以欲明詩理，必須先明夢理，就是這個道理。

## 論思想的狀態

—

我在引論的末了已經說過，我們的思想有兩種樣式——其一是我們工作時的思想，又其一是我們夢中的思想；且在前章裏，我已把第二種思想舉過許多實例了。現在應把這兩種思想仔細討論一下。他們是跟心理學家所承認的兩種思想有一部份相合的，所謂心理學家所承認的兩種思想的區別，我們可以拿最早一個心理學家的話來作參考。霍布士（Hobbes）在他的利淮旦（Leviathan）裏說：『心的推理有兩種。第一種是無方向的，無計劃的，而且無定程的，其中並沒有一種熱烈的思想足以支配及指導繼起的思緒，以爲某種願欲或某種熱情的目的和範圍，在這樣的狀態，我們可說思想是在漫遊，且似乎是彼此不相關涉的，如在夢裏。凡人當不但無伴侶並且對於任何事物都不留意

的時候，便有這種思想……第二種則比較有定程，是受一種願欲或一種計劃管束着的。『前者只是聯想的思想，係由一串的影像所組成，其中一個影像自由地自然地喚起別個影像，或由接近，或由類似。』那一串的影像都在自由自在地漫遊着，時而困苦地在習慣之清醒的溝裏跋涉，時而跳躍着掠過時間和空間的全部。這就是幻想或冥想。『哲姆士之心理學』後者就是自主的或有目的的思想，而受一種明白的目的或自覺的興趣所引導的，這種目的和興趣從許多自然呈現的聯想中加以選擇而支配之，以期適合自己的目的。意志生於興趣而確定注意，結果則是推理；故『無論那種推理，就其最簡單的方式而說，都無非就是注意而已。』（哲姆士所引霍其生語）人的心若是強壯而經良好訓練的，就能把這種注意的思想維持得很久；及當這種注意鬆懈的時候，他就入於幻想，故在較弱的心，這種注意力之鬆脫往往較速，回數亦較多。

這種自主的思想，雖不一定比較普遍，却是比較爲我們所熟見，且當我們提到思想的時候，尋常總是指這種思想說的。這是客觀的，就是向着外在的現實的，或若他返過來

對付內在的事情，也就把這內在的事情當做客觀的對象。這是積極的，往往向着一種自覺的目的，就是他想要間接或直接達到的目的。故這種思想是進行實際的生活時用的，就是求學或做事業時用的。他的結果就是智識，就是指導這種工作的智識，及在科學裏造成系統的智識聯想的思想。不然，他常常帶着一種縮退的或向內的性質，他與感覺的關係較少。——且我們將見當感覺停頓而感情極盛的時候，他的發生反而更快。這種思想又是被動的，頗近威至威士所說的那種「聰明的被動」；他沒有確定的目的，也沒有實際的目標。這種思想也作與供給一點可裨實用的材料，但實不過是一種偶然收穫，不若其他那種思想之供給我們以穩定的收穫。故就大體說，凡我們尋常所謂「做夢」之一切無責任性及無實用性，都是這種思想所具備的。

這兩種思想中間的界線，似乎是很分明的。——即就一般的狀態言，我們總不外是注意或不注意兩種態度，再說得詳細一點，就是我們或者是從事於尋常的思想，或者是全然無思想。然而這兩者中間的過程似乎有個逐漸的步驟。柏韋遜 (Bergeron) 曾叫



我們知道：『心的生活的不同緊張程度，須有分別的必要。』他說：『意識愈近於行爲則愈平衡，愈近於夢態則愈鬆懈；而居於這兩個反對的狀態之間的，更有種種程度不同的狀態，適與對於生活的注意和對於實際的適應的逐漸減少程度相符。』當我們的趣味逐漸薄弱，心力的疲勞逐漸增加，我們這種對於實際的適應也就逐漸失去，而推理的思想也就逐漸被一串自然發生的影像所代替了。

我們尋常的思想屬於第一種，夢和詩的境界則屬第二種。這兩種思想——即尋常的和想境的思想——還有其他重要的區別。柏革遜曾指出行爲和做夢的境界之不同。前者包含着一種欲願（且我們將來可以知道，這種欲願就是兩種思想背後所兼有的原動力），由這種欲願引起一種以自覺的興味爲指導的思想，這種興味就是欲願的代表，而能以滿足欲願爲歸宿。在第二種思想，則欲願放棄了行爲和實際的滿足（至少是暫時的放棄），而只夢想着他，——就是由想像的行爲而得著想像的滿足。在第一種思想可以比較的冷靜，而大致是理智的；在第二種，則較屬感情的，且感情愈強，思想亦愈活

動。在第一種，想像亦在活動，不過只居於附屬的地位，且是受着支配的，由一種無詩意的狀態發生來的；在第二種，則想像之活動是自由的，且是詩的。實在這種想像的自由，就是詩的思想最顯著最普通承認的特徵之一；故若我們有一個字眼可以特別應用在這種自由的意象的詩的本能上面，那是很好的。但若我們特別造出一個新字，眼來應用在這樣一件舊東西上，那又是不足為訓的。倘若「幻想」(Phantasy) 這個字，語源上和歷史上不就是「想像」的同義語，那末他就可以用來指示這樣自然活動的想像，而「幻象」(Phantasm) 和「幻想的」(Phantastic) 等字也可以用作這種想像的產物了。這三個字的意義若不被解錯，他們就能很精密地表示出後文將要常常提及的那些東西。至於本節所提的三件——欲願，感情，想像——後文也要加以討論。

我們如今面前有兩種心的作用，一面就是尋常的思想，一面就是幻想；若用一比較的方法，將他們的特性、進程、來源、和產物等來研究一下，我們對於詩的能力就能得着一點的解釋。但是我們須記着，這兩種思想是漸漸地要接觸着的，且須曉得我們所以拿典

型的和極端的方式來比較他們，乃不過爲求簡單明瞭起見。其實無論任何詩人在任何時刻都可以居於兩者之間的。然而只有那種典型的詩的意境，纔需要我們的解釋。

我們的尋常思想是自願的；我們思想當我們願意的時候，又照我們願想的樣式。至於意象的思想，則時間和樣式兩者都不由自己支配。我們的注意當然難於凝聚而易於鬆懈，故易於落入第二種思想，這是我們大家都常常如此的。但世界之要求我們的注意，是如此其不斷，而我們適應這些要求的習慣又如此其深固，故當我們有意要在一段時間內隔斷我們的注意時，反而爲難了。且僅僅能設隔斷尋常的思想也仍不夠，隔斷後所起的思想，也如尋常的思想一樣，作興是好的，壞的，或無好壞的，又許是薄弱的，膚淺的。這種思想欲其有價值，如就詩人而說，則必須是活潑的，鮮明的，充滿感情的，由深的泉源來的。這種碰巧的境狀——卽脫離尋常思想，有情緒而又活潑的境狀——是不能駕御的，而由這種境狀發生的思想，也是不能駕御的。這種境狀可以尋求而得，而我們的想像可以引誘而起——如詩人獨自在林間或海邊行走可以尋得靈感一樣。喝酒和戀愛是可以

有用的。如果他能鬆懈對於「人生的注意」或提高自己的感情，那就不難看出爲什麼有用。有些詩人要從一種特殊的作文習慣去尋得靈感的幫助，那是不能都說得出道理的。有的——如海涅（Heine）——要躺着身子才有靈感，有的要把腳放在冰冷的水裏，又有的——如雪萊——要把頭放在火或太陽的熱裏。但這些辦法都只不過是幫助，而意志實無能力。哥德浮士德寫給人的信裏說：『難處就在經過意志的氣力去求得實際上只能憑一種自然之自然發生的行爲而取得的东西。』

我不是每日的，

都配做預言；

否，却只當精神充滿時，

幻想的圓錐形花，

充滿着火，於是我

依「神」的口授而寫作。

看，一會兒，那聖火便怎樣的，

或則停息或則退去了；

於是幻想冷了，——直迨至

那勇敢的精神再來的時候。

——海力夫的「不是每日配做詩。」

因此創作者常要埋怨不生產的時間，而呼告繆司，求助於祈禱，如我們大家當衰頹無力時都要做的。

尋常的思想是倦人的；注意一會就要疲倦而鬆弛。其他那種思想則似無須用力，或差不多無須用力。從這種思想移到那種思想，就譬如將一本難懂的書拋開，而去隨便翻一本圖畫的雜誌，或去看影戲一般。這大概就是一般影戲院所以發達的道理；因為影戲不僅可以避免那些複雜的文字的符號而像似真實，並且是用一套混合的圖畫告訴

我們一個故事，如想像告訴我們一般，足以代替這第二種的思想，因為普通人的心理是很難超出這種思想之上而極易落入這種思想之內的。影戲以自然的詩的方法呈現給我們一種詩。無論如何，這第二種的思想總是比較容易些。至少，意志的用力是省了的。冥想分明是足資休息的，而夢是睡眠的休息中起來的，詩人和神祕家常說起他們的神聖的頃刻含有最高程度的愉快和舒暢。我們誠然可以想像得到當人只曉得這種較古的聯想思想的黃金時代，那時他們的生活是自由的，不勞的，而當亞當去吃「智識樹」上的菓子的時候，——就是當他開始用理想的時候，——禍患自然是落在他身上了。理想不但是勞人，並且是費工夫而遲慢的，良知地向着他的志願的目的跋涉的；至於想像，當然是直觀的，迅速的。詩人也許須等待他的靈感，但這是值得等待的，當這靈感來的時候，他就瞬息間可以露出真理，如一陣閃電一般。如斯蒂芬（Stephen）說的，「天才開始於理智終了的地方，或驟然攫奪了理智所須按照科學法則辛苦進行的地面。其一，「看見」其他所「論證」的地方。」（在圖書館裏的時間）

凡詩的想像突然間見到的圖畫，往往須經尋常思想加以一番的製作和聯絡，縉使詩裏取得地位；而這些圖畫又至少總須經過描寫。但以全個作品而論，或者由靈感作成的部份是比尋常所設想的爲多，由自覺的工夫作成的部份比尋常所設想的爲少。尋常以爲靈感或想境只足供給特殊的影像，或至多只能供給特殊的場面，——卽在一部戲劇或詩中一串的境地。但至少在一部份的例裏，他所供給的實不僅此。他可以供給一部長作品的情節和佈局，並不是由一段段的靈感繪成的，却是由一段有靈感的時間一氣呵成的。——就是由幾分鐘間一片的意象或一段連續的意象構成的。事實上，天下沒有一件東西比詩的能力所及的範圍和他的迅速和成功更要奇異。譬如一個人當極危險的時候，可以在一剎那間將全部行動的計畫都看到，這當尋常的心境，是須費了很久時間才看得到的。詩人之創造的想像也就如此；他能在頃刻之間看見幾個禮拜以至幾個月的工作。蓋靈感之來，是冥然的一起來的，猶之水出自一個受壓的來源一般。故萊爾說：『一件真正的藝術品須得要蘊蓄在創造者的心裏，而以一口氣（雖不由筆

端，却由想像裏噴湧出來。





## 詩的創作

列位讀過聖經裏的創世紀，總都記得上帝的神通實在廣大：「上帝說，要有光，就有光了。」而其實藝術家和文學家的創作，也有這樣的神通。我們自己不會畫，不會雕刻，不會做詩，看見畫家、雕刻家、詩人心裏想到什麼，就能造出什麼，實在有些羨慕。

但是藝術家到底不是魔術家；他們並不能唸「一聲急急如律令敕」，便能造出什麼。他們的創作照例是要費點心的。即如「七步成詩」的曹子建，只消「八叉」的溫飛卿，也必在平日用了功夫，方能如此。須曉得所謂「天才」，所謂「靈感」，都不過是許多深苦功夫的結果，並非真由天授，或是帶着什麼神祕性的。

詩的創作力的第一重要的質素就是經驗。人類是一具由激刺和反應造成的機器。他必有所接受，才能有所表現，並非真能從無中生有的。

但經驗不過是創作的素材。這種素材必須要經過一番的剪裁和變化，纔能成爲創作。不然的話，人與人的經驗既相差不多，若單把自己的經驗如實寫出，那末必須那些具有特殊經驗的，纔能給人以新鮮的創作，此外就都千篇一律了。

經驗不必奇特，素材却是要修練；這才是藝術家之所以可貴。

修練素材的方法不外兩種：一是把經驗的一部份和別一部份湊合起來，而還元做一種新事物，這就叫做「創造的想像」。例如我們看見A女士的鼻子長得好，B女士的眼睛生得媚，C女士的酒窩很動人，D女士的眉毛真活潑，但各人只具一美，不能并兼，未免有難得十全之憾。詩人於是運用想像，將A、B、C、D四女士各個的長處湊合在一起，這就成爲一個十全的美人了。又其一只是就某一種經驗中去尋求它的內藏的意義，使別人也會有過這種經驗的，可以得着一個異樣的觀感，這就叫做「解釋的想像」。例如春天的經驗是人人都有過的；春天的消逝也是人人都感着過的。詩人却把春天當做一個愛人模樣，說牠會撩人的情思，說牠會不顧人的眷戀，而竟硬着心腸的逝去，於是春天的

意義就和平常人感着的不同了。

尋常詩人所用的，大概不外這兩種想像，而屬於第二種的地方尤多。其中一部份不過是修辭學的現象。用實例說時，如杜甫的乾元中寓居同谷縣作歌：

嗚呼！一歌兮歌已哀，悲風爲我從天來！

.....

嗚呼！四歌兮歌四奏，林猿爲我啼清晝！

.....

嗚呼！六歌兮歌思遲，溪壑爲我迴春姿！

子夜四時歌的

春·林·花·多·媚·，春·鳥·意·多·哀·，春·風·復·多·情·，吹·我·羅·裳·開·。

烏夜啼的

可·憐·烏·柏·鳥·，強·言·知·天·曙·，無·故·三·更·啼·，歡·子·冒·闇·去·。

陳後主的無題：

午醉醒來晚，無人夢自驚。夕陽如有意，偏傍小窗明。

萬楚的河上逢落花：

河水浮落花，花流東不息。應見浣紗人，爲道長相憶。

劉長卿的送李判官之潤州行營：

萬里辭家事鼓鼙，金陵驛路楚雲西。江春不肯留行客，草色青青送馬蹄。

戎昱的別湖上亭：

好去春風湖上亭，柳條藤夢繫離情。黃鶯久住渾相識，欲別頻啼四五聲。

楊巨源的折楊柳：

水邊楊柳綠絲絲，立馬煩君折一枝。唯有春風最相惜，殷勤更向手中吹。

溫庭筠的題分水嶺：

谿水無情似有情，入山三得約同行。嶺頭便是分頭處，惜別潺湲一夜聲。

都是或把自己的感情賦與自然的事物，或把生命賦與事物，因使事物活躍有生氣，不同當初的死的事物一般。這就猶之乎上帝說：『要有活物，就有活物了。』哥爾利治指出詩的天才的四種徵候，其第三種說：『詩的天才的證據之一，在於有一種人的或知識的生命由詩人自己的精神裏傳導給事物。』（見 *The Biographia Literaria* 內 *On Poetry and Poetic Power* 一篇）正是說明這個意思。

至有小說家和戲劇家，那末用創造的想像比詩人爲多，而用解釋的想像也與詩人稍稍有點分別，因爲詩的目的在於抒情，小說的目的在於解釋人生的意義，故小說所用的解釋的想像，客觀的性質較多，詩則主觀的性質較多。

小說的創作大概可分爲兩種。其一是用演繹的方法，就是小說家自己先有一種主義或意義，然後創造人物和情節來寄托它。又其一是用歸納法，就是從現實裏去看出意義來，然後或把那現實的情節和人物記錄下來，使人也看見他曾看見的那點意義，或另外造出一段情節和人物，藉使那意義格外明顯。普通所謂寫實主義並非完全抄現實。

寫實·只·是·一·種·手·段·的·名·詞·就·是·把·小·說·家·所·以·寄·托·意·義·的·情·節·和·人·物·寫·得·如·同·現·實·一·般·好·使·讀·者·相·信。

但是小說家以意義賦與現實的作用，也同詩人以生命賦與自然一般，可使尋常人所不注意的地方也會喚起人的注意。這樣的注意往往就是促起社會改良或革命的要素。所以創作並非只是一種玩藝兒它是人類社會中的一種不可缺少的機能。倘如沒有它，人類社會早就患了貧血症而死了。

我這幾句話是講明創作的性質和功用，雖然粗淺，却極重要，因若不明創作的性質，創作就不能有效力，又若不明創作的功用，創作又只是浪費罷了。

## 創作與模倣

誰都曉得模倣的價值不如創作，然而無論那一國的文藝，模倣是免不了的。羅馬的大詩人魏吉爾模倣荷馬而他仍有他自己的地位；英國的大詩人宿爾頓模倣荷馬及魏吉爾，而他也有他自己的地位；我們魏漢以來的詩人，差不多沒有一個沒有一部份模倣漢魏民間樂府的作品，但也頗有成功的。其實，模倣的作品無論在那一國的文學史上都佔據很大一個部份；從世界文學史上去尋真正的創作者，到底能有幾個呢！

我們對於一件文藝作品，不能因它是模倣的，便完全抹殺它的價值。模倣的作品不是都無價值的。它的價值的構成，大部份在能抓住原作的精髓。所以我們平時讀書，貴在能發真正認識作品的生命和價值。這一種功夫初似甚易，而實甚難。凡是對於文藝稍有素養的人，只消將自己數年前讀過某種作品的印象和目前讀過同一作品所得的印象



比較一下，便可曉得自己的眼力和趣味是進步的。這樣的進步，就可證明我們對於所讀的東西未必都能認識它的好處。因此之故，初步的讀者常須好的批評家替他們作指導，籍以促進讀書能力的進步。

但是真能鑑賞的讀者終於還是少數，所以模倣的作品好的究竟不多。我們隨便舉幾個例來看，便可明白其中的道理。

樂府古辭有一篇孤兒行，它的原文是：

孤子生，孤兒遇生，命獨當苦。父母在時，乘堅車，駕駟馬。父母已去，兄嫂令我行賈。南到九江，東到齊魯。臘月來歸，不敢自言苦。頭多蟣虱，面目多塵。大兄言辦飯，大嫂言視馬。上高堂，行取殿下堂。孤兒淚下如雨。使我朝行汲，暮得水來歸。手爲錯，足下無菲。愴愴履霜，中多蒺藜。拔斷蒺藜，腸肉中愴欲悲。淚下漉漉，清涕纍纍。冬無複襦，夏無單衣。居生不樂，不如早去，下從地下黃泉。春氣動，草萌芽，三月蠶桑，六月收瓜。將是瓜車，來到還家。瓜車翻覆，助我者少，嚼瓜者多。願還我蒂，兄與嫂嚴，獨且急歸，當與校

計，『亂曰：里中一何嗷嗷！願寄尺書，將與地下父母，兄嫂難與久居。』

這詩的精神在它寫的完全是兒童的經驗，也是完全兒童的口吻，所以給我們一種很深的印象。清朝有個詩人田茂遇，曾經模倣這篇樂府，形貌上看去很像，却不明白這點精神所在，所以給我們的印象就差了許多。你看：

孤兒啼聲何凄然！問『汝啼何爲？』長跪答言：『父爲南海太守，居官清廉，不枉取一錢。鳴騶吹角，大吏巡邊，前導到部勢喧然。晨報謁，不得前；夕報謁，不得前；急從販贈者，貫縑百聯，獻之幕府，大不歡，曰：『此邦舊有百斛珍珠船。』大吏朝去境，夕報牋。守此海邦，另擇名賢。烏白鷺黑，上下茫然。父羈南海，不得旋，客死歸黃泉。兒負嫠母，跋涉山川。乞食路間，望見大吏，鳴騶吹角仍巡邊。猗嗟父骨歸何年！』

我們不講別的，只看裏面「大吏」、「報謁」一類的字眼，已感到不像兒童的口吻。這詩的題材本已沒有詩意，而又硬借兒童的口來說作者自己的話，所以跟原作形貌雖似，精神全失了。

明朝有個詩人錢秉鏡，是以善能模倣陶詩著名的。他的田間集裏有幾首明白標出「效淵明飲酒詩」例如：

宣聖防酒困，周易凜濡首，但云不知極，其辭亦無咎。大哉二聖人！未嘗斷我酒。如何學佛人，不許杯入手。還言破此戒，諸戒亦難守。我心任自然，本無戒可受。方其酣醉時，虛空一何有。試問學人心，有能如此否？

這樣的腔調，初讀起來，確乎與淵明的一般音節很相似，但經仔細比較，也就可發見其間的差別。

淵明飲酒詩二十首，都是感想的記錄，這些感想，原是大部份屬於抽象的議論，但其中給我們印象最深的一首是：

結廬在人境，而無車馬喧。問君何能爾，心遠地自偏。采菊東籬下，悠然見南山。山氣日夕佳，飛鳥相與還。此中有真意，欲辨已忘言。

這一首所以特別覺得好，就因它不是抽象的議論，而是給我們一個影像的。我們見

到這個影像，就可感着作者當時閑適的情緒，所以它的效果，比其餘十九首憑空發舒感想的多。錢秉鐙不從這一點上去模倣，却只模倣他的抽象的感想，便可見他還未真能認識陶詩的文藝價值。而且就是憑空發舒感想的幾首，在陶詩原作也有一個特點，就在他只是發舒「感想」而不是發舒「議論」。「感想」是渾統的，模糊的，屬於感情的，「議論」是批判的，分析的，屬於理智的：這一點差別最要辨明，方能識得陶詩的真價。原來淵明對於人生的態度，就是他自已所謂「欲辨已忘言」的態度；換言之，他對於人生就只有一種直覺的意識，並沒有合理的見解。他心中感着怎樣好就認為怎樣好，並不要處處地方都勉強將他合理化。例如他替自己吃酒辯護，就只說：

道喪向千載，人人惜其情。有酒不肯飲，但願世間名。所以貴我身，豈不在一生？一生復能幾，倏如流電驚。鼎鼎百年內，持此欲何成！

理由簡單得很，並沒有拿出怎樣該吃酒的大道理來。唯其如此，所以雖是他的抽象的感想詩，仍還不失其為抒情詩。錢秉鐙對於這一點更不明白，却去拉出宣聖和周易來

替自己辯護，又跟佛家去爭辯起來，他若遇見陶淵明，陶淵明一定要對他說：『你何苦認真如此，』這樣的認真不要緊，却把抒情詩完全改作議論詩了。

我舉出這幾個例，是要大家知道模倣並不是容易的事情，也無非要大家注意讀書應該精讀之意。

## 風格與人格

風格和人格的關係，似乎是無待證明的，然而尋常只曉得「黃狗口裏不會出象牙」却不曉得「肉食者鄙」一個原則尤其重要。

肉食者所以必「鄙」固然是由於他們「飽食終日，無所用心」的緣故，但是他們之中，也有些似乎很肯用心，那末所以仍不免一個「鄙」者，必定另有癥結。

我會將好的風格和壞的風格細細比較，我會把惡劣風格的癥結所在細細推求，這才曉得都可還原做一點——就在人格表現的不徹底。

所謂人格，並非就是尋常說「這人沒有人格」的人格。這話中的「人格」是含有道德意味的；風格中所表現的人格，只論表現的澈底不澈底，與道德毫不相干——然而作者果能澈底表現他的人格，也就已經構成道德了。

真正的作家大都「事無不可對人言」；無論你殺人放火，只要說得坦白，總都嫵媚，至於口是心非，無論你怎樣弄墨舞文，斷然掩飾不了實底裏的醜。所以一切惡劣的風格，都可用一語包括——就是「言語支吾」。

做壽序及其他酬應文章何以宜用駢體文？就因本無多話可說，却偏要說，不得不用典故和詞藻來敷衍。所以駢體文是「言語支吾」的一種典型的方式。

在教室中做論文，對着黑板上的題目瞪視半晌，姑且寫下「事有必至，理有固然」兩句，以待後文用類似的成句雜湊完篇，這便是方在練習「言語支吾」的藝術。

反之，一切偉大的作品，態度無不坦白，無不是作者的人格澈底表現。

曹操做過一篇述志令，把自己的功績大大表揚，竟說：「設使國家無有孤，不知當幾人稱帝，幾人稱王。」後文更老實不客氣，明白宣言「江湖未靜，不可讓位。」我們讀了，却並不覺得肉麻，並不覺得討厭，就因他的態度是誠實的，不是虛偽的；他明擺出來做英雄，不願扭扭捏捏的做偽君子。

浪漫的態度，原不必道德地應該認為正當的，但若作者的氣分本來浪漫，便不如澈底表現出來，倒可構成第一流的風格。你看李白他要「黃金逐手快意盡」他要「載酒隨波任去留」他的自白是：「氣岸遙凌豪士前，風流肯落他人後？」他的風格的價值就在能有勇氣把自己的人格像這樣澈底的表現出來。別的詩人也許具有同樣的浪漫氣分，却不能具有同樣的勇氣，所以這一派的作風只索讓他獨步了。

一向並稱的陶謝可作我們一個對照的例。

謝靈運是「襲封康樂公，食邑二千戶」的一個肉食階級。劉勰說「老莊告退，山水方滋」就是說他是山水詩著名的。但是他那種「從者數百人」以至使人疑為「山賊」的遊山水的方法，豈非大大的滑稽？所以他的所謂山水詩，至多不過夠得上「有佳句可摘」的批評，而所謂佳句，如「白雲抱幽石，綠篠媚清漣」之類，也只無非是些對偶工整的句子。至於拿一首詩的整個意境來論，那就沒有不露出「言語支吾」的醜態，就如：



束髮懷耿介，逐物遂推遷。達志似如昨，二紀及茲年。緇磷謝清曠，疲薈慚貞堅。拙疾相倚薄，還得靜者便。剖竹守滄海，枉帆過舊山。山行窮登頓，水涉盡洄沿。嚴峭嶺稠疊，洲縈渚連綿。白雲抱幽石，綠篠媚清漣。崑宇臨迴江，築觀基會巔。揮手告鄉曲，二載期歸旋。且爲樹枌檟，無令孤願言。

這詩是他「既不見知，常懷憤憤」被出爲永嘉太守，路過他故宅所在的始審時作的。我們第一個不快的印象，就在它的不自然；中間描寫山水一段，只是一排排僵硬的對偶，絲毫不能使我們參與他所欣賞到的美感。第二個不快的印象，就是態度的不了澈；好像他心裏本不願意做官，却又說不出爲什麼必等「二載」之後再告老來居的不得已。詩裏表現要做官的熱心，原不一定就鄙；他的態度所以使我們不快，只在他既不能如李白那樣痛快快的說：『男兒百年且榮身，何須徇節甘風塵……看破富貴眼前者，何用悠悠身後名？』又不能如陶淵明對自己大喝一聲『胡不歸？』那樣的大了澈，却只一味支吾；原來這詩的背後並沒有他的真正的人格，所以抒情不是真抒情，欣賞也不是真

欣賞了。一言以蔽之，這其中至少是含有巨大的矛盾——矛盾的人格自然要產生矛盾的風格。

反之，陶淵明自從下了「胡不歸？」的大決心之後，便與大自然真正契合，所以即如「狗吠深巷中，雞鳴桑樹巔」那樣平淡無奇的描寫，也能使我們愉快，而謝靈運有了一句「池塘生春草」，倒要使後代的批評家目為異蹟了！

陶淵明的風格歷來都叫它「冲淡」——冲淡的風格生於冲淡的人格。故與其從書本上和筆頭上去做風格洗鍊的功夫，不如從日常生活上多做些人格的修養。



## 詩的效用 (Percy Bysche Shelley)

……大家都承認想像的運用是至足樂的，却又力說理性的運用爲較有效用。這所謂效用，就是這種判別的根據，現在讓我們考察一下，它究竟是什麼意思。快樂或善，就一般的意味說，就是有感覺有見識的人的意識所尋求的，且經獲得之後，就會於其中感着滿足的。快樂有兩種，其一是耐久的，普遍的，永存的；其他是暫時的，特殊的。效用的意義，就是或爲產生前者的手段，或爲產生後者的手段。由前一義說，凡足以加強及洗淨感情，擴大想像，及增加精神於官感的，都屬有用。但效用一語，又可與以一個較狹的意義，即專指那足以祛除我們的獸性的迫切欲求的，那足以把生命的保證來包圍人們的，那足以解除較粗的迷信的幻覺的，那足以使人們之間養成一種相當程度的忍耐，而致與個人利益的動機能相協調的。

由這種狹窄的意義說，那末凡効用的促進者在社會上當然都有他們相當的任務。他們跟從詩人的脚步，把他們的創造物的大意抄入共同生活的書裏。他們造成空間，並且給與時間。他們一天把我們天性中較低的力的支配限制於較高的力的範圍之內，他們的努力就一天有至高的價值。但當懷疑家破壞粗陋的迷信時，他們須不要像有些法蘭西的作家那樣，把人類想像所特徵的那種永久真理完全毀壞。當機械家減縮勞動及政治經濟家組合勞動時，他們須要留心，毋使他們的理想因與屬於想像的那些至高原則不相符合，而致會如在近代的英國一般，勢足激起奢侈和缺乏。同時都到了極端。常言道的，『有的人更多給與；無的人就連那已有的些須也要剝奪，』這班人就可爲例。富的愈加富，貧的愈加貧；而國家的船已被驅入無政府和專制的錫拉和卡里布之間了。凡運用計算的機能而不知節度，便必須永遠要發生這樣的效果。

按錫拉 (Scyria) 和卡里布的 (Charubis) 兩山名，各有怪物殺人，船行其間，甚危險。見荷馬的史詩奧德賽。

快樂的至高意味，是難以下定義的；那定義中必定要包含許多顯然的矛盾論。因爲，

由於人類天性的組織中有一種莫名所以的不調和。我們人的劣等部分的苦痛往往與優等部分的快樂相連絡。煩惱，恐怖，悲痛，失望，往往就是幾近至高的善的最好的表現。我們對於悲劇的小說的同情，就是基於這個原則上的；悲劇之所以娛人，乃因其供給我們以一種存於苦痛中的快樂的影子。最美的樂調中所以必有一種不可分離的傷感，也就起源於此。悲哀中的快樂，比之快樂的快樂更為甜蜜。所以常言道，「與其到行樂之家，不如到居喪之家。」這並不是說這種至高的快樂必非與苦痛連絡不可。蓋凡戀愛和友誼的歡愉，欣悅自然的恍惚，知覺的快樂，而尤甚的，詩的創造的快樂，往往是完全無雜貨的。這樣至高意味的快樂的創造和保證，就是真正的效用。凡屬創造和保存這種快樂的，就是詩人，或詩的哲學家。

陸光休蒙吉本福祿特爾盧梭以及他們的弟子輩，論其有利於被壓迫和被欺騙的人類，是值得人間感激的。但假如他們當初不會存在，世界所要顯示的道德和智識進步的程度，是容易猜度的。不過多講一兩個世紀的廢話；或者多幾個男人，女人，和孩子，當作

異端燒死罷了。又或者，我們到現在還不得慶祝西班牙宗教裁判所的廢止，也未可知。至若檀德，佩德拉克，薄伽邱，綽塞，莎士比亞，卡德倫，培根，密爾，賴這班人，有一個不會存在，若還拉斐爾或米格蘭，基羅不會誕生，若還希伯來的詩，始終不會被翻譯，若還希臘文學的研究，不會復活，若還古代雕刻的紀念物，不會傳到我們，若還宗教的和古代世界的詩，已和它的信仰一同絕滅，那末世界的道德狀況將要怎麼樣，就超出想像所能猜測了。除非由這些興奮物的干涉，人類的心將決不能醒覺於較粗的科學的發明，也決不知應用解析的推理於社會的乖變；如今却嘗試要把這種推理提高在發明和創造機能的直接表現之上了。

作者自註：盧梭雖被列入這一類，他却本質地是個詩人。其他則雖羅薩特爾也不過是性理者罷了。

我們所有道德的、政治的和歷史的智慧，已多過我們曉得如何施諸實用的程度；我們所有科學的和經濟學的知識，已多過能把它所增加的生產如何作公平分配的程度。這些思想體系中的詩，已因事實和計算方法的積集而被掩沒了。關於道德上、政治上及

政治經濟上什麼是最智最善，或至少什麼是較智較善於人們如今所實行及所忍受者的知識，是並不缺乏的。但我們讓「我不敢」服侍着「我將要」，如同古諺中那隻可憐的貓一般。『我們缺乏創造的機能來想像我們所知道的；我們缺乏高尚的衝動來實行我們所想像的；我們缺乏人生的詩；我們的計算已經逸出我們的概念；我們所吃的已經多過我們所能消化。』會使人的帝國對於外的世界的界限擴充出去的那些科學的培養，因缺乏詩的機能故，已按比例地圈住內的世界的界限了；而人類，既已奴使了外界的元素，自己還是一個奴隸。試想一切激成人類不平等的減縮勞動和組合勞動的發明的罪惡，推求其原，豈不因機械的藝術被培養到和創造機能的存在失其比例的程度嗎？本以減輕加在亞當身上的詛咒的種種發見，所以反而加重它的重量，豈還有別的原因嗎？詩及以金錢爲其顯明體現的「自我」的主義，就是世界的上帝和魔神。

詩的機能有兩重的功用，由其一，它足以創造知識能力和快樂的新材料；由其他，它足以在人心裏產生一種欲求，要按照某種可名爲美及善的節奏和秩序來再現和排列。



這些材料。最需要詩的培養的時期，莫如當自利和計算的主義已流於過度，因致外的生活材料的積集業已超過將他同化於人類天性的而在法則的能力的分量的時期。凡當這種時期，軀體已成爲十分滯重，已不足容納那足以鼓舞他的東西了。（節自 *Defen Ca of Poetry*）

## 詩的唯物與唯心

我這個題目，若說得更明白些，就是「詩的唯物的解釋和唯心的解釋」或「詩的唯物的批評和唯心的批評。」

「唯物」和「唯心」普通有兩種意義：一是狹義，一是廣義。若從狹義講，辛克來 (S. H. Clark) 的人生鑑 (Book of Life) 裏有一個很有趣的唯物論者的例。他說他有個朋友，是個生理學大家。他相信一切生命的現象都可從「物質」方面去解釋。有一天，他做了一個試驗給辛克來看過之後，就對他說：『我們將來總有一天會發明用什麼物質化合起來，可以使人類這樣行動或那樣行動，做這件事或做那件事。到了生物化學充分進步之後，我們將可以在精蟲裏，或在胎裏，或逐日由食物或注射的方法造成人類的品性。』辛克來就對他說：『等將來生物化學十分進步，你將曉得用什麼原質的化合可以使人替民

「主黨或共和黨投票罷？」他的朋友就說：「怎麼不可以呢？」於是辛克來又很滑稽地對他說：「那末等你將來的學問造到這個程度的時候，請你千萬要守秘密，那時我們將要設法在選舉前的幾天，把一種瓦斯放散在我們的大都市裏，好使全國人都替社會黨來投票。」（見原書頁五三。此書已有本篇作者的譯本，世界書局出版。）

倘若這位生理學大家的話是真的，那末將來當有一天，只消把詩人的腦在實驗室裏解剖一下，化驗一下，就可曉得詩的「天才」是由什麼化學成分構成的了。這樣的試驗似乎還不會有人做過，但是實驗心理學派的批評家當中，確乎已有用「精神生理學」（Psychu-physiology）來解釋詩的了。例如理查茲（I. A. Richards）的文學批評原理（Principles of Literary Criticism）——特別是其中「詩的分析」一章——就完全用的是這種方法，雖則他並不承認自己是唯物論者。

這種狹義的唯物論及同樣狹義的唯心論，都不在我們討論的範圍；我們如今要討論的，是比較廣義的唯物論及唯心論。比較廣義的唯物論和唯心論應用於文藝的解釋

或批評時，可以用下面這個極粗淺的例來說明它們的區別。

例如聽戲——中國的舊戲——這件事，我們顯然可以分出兩種不同的態度。一種人只看戲裏的故事，他的觀點只在戲中情節的有趣和表演的像真。另一種人則對於這幾點不甚注意，卻注意於領會歌唱及表演的「味兒」。前者遇着已經見過的戲便覺趣味減少，後者則否。前者喜看狸貓換太子，開天闢地，一流的戲，後者喜看武家坡，一類在前者覺得沉悶的戲。前者見着富於肉感的髦兒戲子，總覺比面皮打縐的陳德麟好，後者也許相反。於是後者就嘲笑前者為「門外漢」，而自命為「行家」，如北平的老聽客之嘲笑上海的聽客。

這個比喻似乎有些不倫不類，但其中確實含有一種意義，就是「階級」的意義。因為所謂「行家」的因素，完全在於「熟習」，而「熟習」完全在於「有閒」。「有閒」與「無閒」雖不絕對由於經濟的關係，而實大部分由於經濟的關係。故上述兩種聽戲的不同態度，實只是階級的關係，推而至於詩之判為唯物的及唯心的解釋，也只不外一個階級的問題。

因爲「賣漿引車者流」懂得所謂詩的「神韻」「氣象」一類東西嗎？

故詩的解釋之有唯物的和唯心的兩派之爭，乃是近來復活的，乃是階級意識明顯之後才著明的，乃是無階級自覺及擡頭之後才成爲爭點的。這個理由很明顯；因爲無階級不懂有階級那些所謂「神韻」所謂「天才」的玩意兒，而又不甘緘默於「不懂」之下，所以要另外找出一條「唯物」的路來走。老實說，這還是不過一個「程度」的問題。

我上面說「復活」，因爲詩之唯物的解釋並不是近來的文藝論者新發明的。我們細看近來所謂詩的唯物的解釋，大概不外是詩的社會學的解釋。例如唯物論者說詩的起源就是人類的共同勞動，又以爲「天才」只是環境的產物等等，都只不外是社會學的解釋。其實——以我們中國而論——這樣的解釋是先起的。波格達諾夫(Bogdanov)在詩的唯物解釋一文裏有一段說：

「詩人既然向人們啓示和闡明他們所共同具有的情緒，所以他能與所喚起的以同感和情意的默契，不知不覺地把他們聯結和融合在一起。同時詩人把他們心靈的這

一方面的教育，使趨於某種方向，因此他們的團結性便會越加深廣，而其團體，其階級，便得以鞏固了。這樣子一來，聯合和互相應順的動作就有可能，正如戰歌一樣，牠預先把一個集體的力量組織起來，使爲共同生活共同鬪爭的各種表現的準備。（據劉穆的譯文，見小說月報二十卷第四號）

這不就是我們的孔子所謂「興，觀，羣」怨裏的「羣」字的註腳嗎？又荀子論樂，也有類似的見解。他說：

「樂者，天下之大齊也，中和之紀也。……聲樂之入人也深，其化人也速。……樂中平，則民和而不流；樂蕭莊，則民齊而不亂。民和齊，則兵勁城固，敵國不能嬰也。」（樂論）

這雖然是論樂，但是也可以適用於詩，同樣注意在詩「可以羣」的功用，就是「組織」「集體的力量」的功用。由此可見「儒家」的論詩原也從社會着眼的。儒家所以和現在的詩的唯物論者區別的地方，就只在立場的不同；前者站在治者階級的立場，後者站在被治階級的立場，因其站在治者階級的立場，所以要用「詩教」的力量來「組織」成一個

「溫柔敦厚」的被治階級。怎麼叫做「溫柔敦厚」呢？簡捷言之，無非就是「不革命」的意思，你看：

『將仲子兮，無踰我里，無折我樹杞！豈敢愛之？畏我父母。仲可懷也，父母之言，亦可畏也？』（詩鄭風將仲子）

若在現代革命的女子，既覺「仲可懷也」，她就不管你媽的「父母之言」了！至於站在被治階級的立場說話的——就是現代的詩的唯物論者——那就不同了；他們是要借詩的教育來做「共同鬪爭的各種表現的準備」的。但這不過是立場的不同，若以解釋詩的方法而論，那是完全一樣的。——同是社會學的方法，即同是唯物的方法。

迨到詩的創作和批評落在士大夫階級的手裏，於是唯心的詩的解釋方才出現。故到漢朝的揚雄才發見「神」，到魏時曹丕才發見「氣」。這一步變化也可以適用唯物的解釋：（一）因士大夫階級的詩只代表「一個」階級的意識；說來說去無非是「感遇」「閨情」，所以要分別彼此的好壞，覺得僅用唯物的解釋是不夠的。（二）因為唯其是士

大夫階級才有閒空弄這種「神」「氣」的玩意兒。(三)士大夫階級靠着這些「神祕」的玩意兒，可以顯出他們那個階級的優異和尊嚴。

然而無閒階級終因經濟組織改變的結果而要擡頭，而要染指神聖的文藝，而要回到唯物的路了。

唯物的詩的解釋將爲將來唯一批評的路嗎？不，決不。這條路只是無閒階級成爲一種階級的時候，會存在的。將來等到沒有階級的社會出現，等到併社會學本身也沒有用的時候，那末除非辛克來那位朋友的生物化學真正成功，我想這種唯物的文藝的解釋也許不能滿足罷？





## 俄國現今研究文學的方法問題 (Voznesensky)

### 一

俄國現今的文學研究，正在經過一個異常有趣的發達時期。牠如今面前有種種問題，必須賴各種智識來解決，然後文學研究方得歸入真正的科學之列。牠如今嘗試着要創造自己的方法，就是一種要把文學研究的出發點，塗術，和目的等等一併確定的方法。牠如今要想造成自己的一套邏輯，因為無論那一門智識，都於普通邏輯之中有牠自己一種特殊的方式的。文學研究之有這種造成自己邏輯的志願，實也無非是應順現今科學思想的一般趨勢，就是要修正科學之一般的邏輯的基礎，並為各種科學構成一套特殊的邏輯的基礎。

就因科學思想有這種新的傾向，所以一般文學研究者的注意已從研究的資料上

移·到·研·究·的·方·法·上·去·了。

當前世紀的大半，文學史家的興味，都專注在想像的文學的題材上，和由那些題材表現出來的思想上。文學的形式方面，豈能引起文學史家的注意。他只專心於發見新資料，研究版本，與夫校讎字句而已。利用向來未經發展過的資料，便是當時文學史家所特別重視的。文學史的價值，恆視所用資料之新穎與否爲斷。至於方法的問題，那是豈有人注意的。

但約莫從今世紀的十餘年起，文學研究者的興味已經移到方法的基礎方面了。他所用以研究的是何等資料，已成爲次要的問題了；對於未經發表的資料的迷信已經消滅了——印本已與抄本有同樣價值了。因爲這種態度上的根本變化，所以要知現今俄國文學研究上支配着的方法的傾向有那幾種，便成爲很有研究趣味的問題。

現今俄國的文學研究裏面，有三種不同的理論支配着。第一種就是唯物史觀，即馬克思主義。這是現今很流行的文藝之社會學的研究的理論的基礎。第二是「唯形的」或「形態學的」方法，牠的出發點在於言語學，而視文學首為一種語言的現象。還有第三種，是以最廣義的智識的理論中一般邏輯的原則為起點的；這種方法，至今還未曾取得什麼特別的名稱。

文學之科學的研究，無論用三種中的那一種方法，都必須由許多方法綜合而成。至其綜合的程度，或許彼此不同。一方面，唯形的或形態學的方法是基於歷史的和審美的方法之混合的。而社會學的（馬克思主義的）方法，也建築在審美的和社會學的基礎之上。他方面，我們有兩種或兩種以上目的和功用不同的方法之綜合：其一是陳述的方法，目的在描寫及分析各個的作品，並由這些作品去抽繹各個作家的審美的觀念，就是各個作家的「美學」；和這種方法合作的，則為解釋的方法，其工作，就在前種方法得到的事實，以歷史的及文化的環境之助而解釋之，因使文學得着一種歷史的表現。

又無論用那種方法，文學的研究都是由靜態的觀念進至動態的觀念。唯形的（即形態學的）方法，是以研究語言的狀況爲起點，而與語言學有密切的接觸。這種方法，就是審美的方法更發展的狀況，也可以認做審美的方法的第二期。在審美的方法的發達史上，我們可以分別出兩種狀態：一是批評的或自因求果的狀態，一是科學的或自果求因的狀態。在第一種狀態的時候，審美的研究的程序包含三段：第一段是審美的標準之構成，這種標準是由研究名著抽繹出來的。第二段是就所與的作品指出適合這種標準的特點。第三段是這些標準的評價。至全部程序的趣味的中心，則在第三段評價的一步，便是這種方法的最終目的。

凡屬這種審美的研究，其弱點往往在這所謂標準的性質；因爲從歷史上看起來，這種標準是極不穩固的。科學的思想已見其不能與人以這種審美標準之客觀的陳述，所以文學之審美的研究迄無一種穩固的基礎。因有這樣的失敗，遂致這種方法之理論的基礎須經修正，而方法的本身也受限制，即限於「記述」一件文學作品所由構成的元

素，與分析那些元素的功用而已。這樣的記述和分析，現在已成爲這種方法的主要目的，並唯一目的，而評價的觀念跟着取消了。從這種修正過的方法的觀點而論，凡是各個文學的現象之比較，綜合和解釋，必須在牠自己的限制之內去研究牠。於是文學之科學的研究，遂以純粹文學的事實的範圍爲限了。這一個時期，一面結束了審美的方法之第一期（即批評的時期），一面開始了「科學的」時期。這種方法名爲「唯形的」或「形態學的」方法。對於一件文學作品之記述和分析，其最高點在於組織各個作家（或一派作家）的「詩學」，並推求他們對於自己的作品的理論。粗粗分起來，這就是那些最著特徵的唯形派的方法。這種方法之養成，主要的就賴列寧格勒及莫斯科兩處的 ОПОЯЗ（詩的文學研究會的刊物），及以列寧格勒的國立藝術史研究院的影響。

社會學的即馬克思主義的方法的出發點，就是唯物史觀——便是這種方法的一種理論上的基礎。這種方法的目的，在於解釋，在於說明文學的創造。這種方法的要質，在於從一件文學作品所由產生的社會環境裏去抽繹出種種複雜的文學的事實。

馬克思主義的文學研究，也包含着聯續的三段。第一段是分析某一社會之經濟的組織。其次，從這種經濟的組織進而說明社會的狀況和階級的區分。復次，由前段研究的結果抽繹出那個社會的「社會心理」，就是由經濟的和社會的因素互相作用而得到的社會的心的狀態。

關於這三種元素的相互作用和重輕，則馬克思主義者當中分出兩種傾向。其中一部分，以為文學和藝術的直接來源就是一個社會的社會心理，以為經濟的和社會的因素對於文學並沒有直接的影響；他們對於文學的作用，是完全要靠着心理的因素傳導的。又以為經濟的和社會的因素只能影響社會的心理，而這種社會心理，在相信唯物史觀的人看起來，便是文學史的一切解釋的直接來源。

但是另一派的馬克思主義者，則以經濟的因素之研究——尤其是生產的主要方式之研究——為他們的研究的直接起點。

總之，這種憑社會環境來解釋文學的方法裏面，無論所注重的是社會環境中的這

種原素或那種原素，一般馬克思主義者對於這種社會環境的觀念，總是與社會學的觀念相符合的。社會心理學或經濟學，是構成一種社會環境的觀念的必要成分，而社會環境乃是社會學的方法的一切解釋的根源。這就是說，社會學的方法是包涵馬克思主義的方法在內的。

社會環境的觀念，又包括着屬於他種文學研究方法範圍裏面的事實，例如智識的運動，宗教的或哲學的文學的派別，及一切文學的和藝術的環境，以至關於各個作家的傳記的事實。凡是這一類的事實，都以某種程度，包括在目的在解釋文學之歷史的，哲學的，或其他方法之勢力範圍裏面。所以社會環境的觀念，可以擴大開來，至與一般的「歷史的環境」的觀念無異。果其如此，那末社會學的方法是可以包涵一切的解釋文學的方法的。於是所謂文學的解釋，其意無非是顯出已經分析的研究資料的「歷史性」罷了。因此，社會學的方法，目的雖只在解釋文學作品，而其結果，則並把文學作一種歷史的陳述，而文學史也就附帶着產生了。



關於唯形派的方法和社會學的方法的相互關係，目今正得人很大的注意。這個問題凡有三種解決法。第一種絕對否認這兩種方法有混合之可能，以為牠們是兩種相反的哲學，或兩種互相排斥的方法。第二種解決法反是，以為文學的研究如欲成爲一種科學，那末這兩種方法的混合是不應反對的，而且是必要的。還有第三種解決法，則大體承認這兩種方法有一部分聯絡之可能，至其可能的程度如何，則又各各的主張不一。

和這些同時的，還有弗洛特 (Freud) 那種心理分析的方法，以爲一件詩的作品，只是作者的情感的幻想的產物。這種方法並沒有唯形派和馬克思主義派那樣的勢力，而實際應用的地方却也不亞於牠們。

### 三

關於各個的方法問題，如今正由許多不同的觀點在這裏討論，就中最重要的是形式與內容的問題。這是文學和文學史研究上的首要問題，因爲文學研究的設計是要先

解·決·這·個·問·題·然·後·可·能·的。

這個問題的解決，已經分做兩個主要的方向，就是言語學的方向，及心理學的方向。前者是唯形派的批評家所取的。他們的解決法的主要特色，在於他們之排斥形式和內容的傳統的區別。由他們的觀點看起來，無論什麼文學作品，都是一種「純粹的形式」，所謂內容，只無非是一種特種的形式而已。他們既排斥尋常形式和內容的觀念，便新創一種區別來代替牠，便是「材料」和「procede」的區別。「procede」者，意即利用的方法。他們以為凡是藝術（文學也在內）都是利用一種非美學的材料來做的，而這種材料經過那種藝術所特有的 *procede* 處理之後，便從原料化為藝術作品了。

至於那些維持着傳統上形式和內容的區別的，大部分都是社會學的方法的老手。他們以種種理由，竭力主張這兩種東西是獨立的「實在」，同時又主張兩者中間是有相互關係的。因其有這樣的前提，所以他們又主張研究文學時必不能將形式和內容分別研究，而必須同時的研究。

至關於這兩種東西既屬各別存在而同時又合一的道理的說明，則此派中人顯然又分爲兩部分。其一從唯物史觀的學說裏去尋這個問題的答案，又其一則從各種的哲學，文學，或普通心理學裏去覓出他們的理由。

從實用上看，社會學派和唯形派的態度的不同是如此的：唯形派恆把關於內容的問題撇開，另標一個名目，名之爲「文旨學」。其在各個的作家，則此種「文旨」的研究，便構成關於那作家的「詩學」的特殊問題。他們以爲「文旨」是一種特種的形式，仍可以列入其他的形式元素裏面去的。至於社會學派，就是用心理學的方法來解決的一派，則以爲內容對於形式的各方面（如聲韻，風格，組織）都是不能分開的，所以他們把形式和內容一起研究。

#### 四

現今文學的研究有兩種主要的工作。其一是要顯出文學的靜態牠的方法，就是

「陳述」就是關於文學之思想的元素和形式的元素的描寫及分析，而其結果，則得到關於某一所與作家或一組作家的「詩學」。這種記述的工作，不僅限於記述那作品中實際存在的元素，並且把各元素所盡的功能也一一的記述。

這種爲各個詩人抽繹他的「詩學」的工作，在文學研究的一般設計中實佔一個重要的地位。這種工作的目的，在使學者專注意於這些「詩學」所由構成的成分的定義，注意於一件文學作品中合於美學的元素之量和質，並注意於這些元素的功能。同時，這種工作又嘗試着要建設一部統一的完全的系統的詩學，藉使構成一件藝術作品的種種美學的事實都可以描寫並分析出來。同時，這種工作又嘗試着要把詩學變成一種語言的藝術的「普通」科學；要建設一種「標準的」詩學，藉把一個文派或一類文學作品所採用遵守的規條製成一種法典；而最普通者，則在替一個所與的作家建設他所特有的詩學。

第二種工作，就是研究文學的動態，而認文學爲一種歷史的事實的結果。在這種工

作之下，研究者把一切已經陳述和分析的現象，都用歷史的環境來加以一種說明。這種說明的工作的最後目的，則在構成一種文學史。

但是，現·今·人·之·注·意·文·學·史，已·不·如·注·意·詩·學·之·多·了。如今一切文學史上的問題，最受人注意的，要算是「影響」的問題。這個問題的解決，要靠着關於文學的重要性質的說明，靠着文學對於一般歷史的具體的關係。

還有一個能引起很多興味的問題，就是所謂歷史的環境對於文學有何意義的問題。這個問題，是一般注意環境的文學史家都想解決過的。就中大約可分為兩派。其一派包括各種主張社會學的方法者；他們由物質的一元主義的觀察點來解釋文學。他們的出發點是在一種「社會心理」的觀念，以為社會心理，是完全由一個社會之經濟的政治的狀態所支配的。又以為這種社會的狀態乃是說明文學的主要根據，雖也不免有一些次要的原因，如智識運動，文學的派別，以及作家個人的生活等等；但是這些原因若經緻細推求，又無一不是經濟的狀況的產物，所以經濟的狀況便成爲一切現象的最終原

因了。

第二派，則包括其他一切方法的採用者。他們承認人生的各方面都有無數的原因足以影響文學。如以文化史來解釋文學的方法，以進化論來解釋文學的方法，都屬此派。此外，還有其他關於文學研究的方法上的問題，也頗引起一部分人的注意。例如關於各個文學作品之產出者，關於版本和竄改者，關於作品的用語，風格，藻飾等等進化者，關於讀者社會之歷史者，關於俄國文學史上時代之區分者，關於文學在其他學問中之位置者，關於文學史上能否尋出一種通則者；——都是現今俄國文學研究中的一部分人注意的問題。

但欲把文學史，當做一種由具體的細節系統發展的結果，而對牠作一種通盤概括的了解，則如今的文學方法學尚未到這種程度。



## 自然主義的開幕 (George Brandes)

當一七九七年的夏天，索美塞得區 (Somersetshire) 海濱一個鄉村上的居民，大都把兩個青年做他們談話的題目。這兩個青年是新近搬到那裏去住的。每日見他們在一起走路，專心致志在做種種熱心的無窮的討論，內中雜着些外國的字眼和外國的名詞，都是本地人所不懂的。其中年紀較大的一個是二十七歲。他面上的表情是認真的，態度是鄭重的，幾乎近於莊嚴的；他很像似一個監理會的青年牧師，而他的聲音是單調而令人厭倦的。他的伙伴比他小一兩歲，說話如同流水一般，滔滔不絕，而常伴以一種激烈的手勢；生着個大而圓的頭顱（看形狀就知具有非凡的天分），一副略近平坦的嘴臉，一雙深陷的栗色眼睛，內中同時充滿着頹唐和興奮。他的全副形態和神氣，可以說是軟弱而不振作的，這足以表示薄弱，却又帶有一種奇異的剛強的可能。這個青年的聲音是音



樂的，而他的詞鋒之利，就叫他那寡言的朋友聽起來也似要受他迷惑的。這兩個跟本地人和隣近地方人誰也不願結識的青年到底是誰呢？是什麼人呢？這是那地方居民自己問着自己的問題。他們這樣熱心討論着的，除政治之外還有什麼呢？如其這樣，那末他們不是亂黨是什麼呢？——作輿是雅各賓黨（Jacobins）在這裏謀亂罷？

不久便有謠言傳布，說兩人中年紀稍大的一個，威至威士先生，是在革命開始的時候曾經到過法國的，又對於當時的社會改革運動會熱心參加的；年紀稍輕的一個，哥爾利治先生，則曾以熱心的民主黨和唯一神論者著名，曾著一部戲劇，叫做羅貝斯批奧之覆亡（*The Fall of Robespierre*），和兩本關於政治的小冊子，名爲議會與民衆（*Concious and populum*）且甚至會有計劃，要想會同一班志同道合的到美國新開的地方去創立一個社會主義的社會。這樣的猜疑，是再也無須證實的。於是有個好心的隣人去把這消息報告倫敦的當局，便有個巴篤夫（*Bardolin*）式鼻子的偵探被派到當地，暗跟着這兩位先生的蹤跡。那偵探見他們手裏拿着紙，便以爲他們一定是在附近地方

畫地圖。他偶爾也去訪問他們，有一次却到他們常去的海隄後面躲了好幾個鐘頭。據哥爾利治的筆記說（雖則不是完全可靠的）當時那偵探以為這兩個謀叛者也曉得他們自己的危險，因為他常聽見他們談及一個 *Spy-nosy*（是 *Spinoza* 之音誤，聽作「偵探的鼻子」了）以為就是指自己說的；但不久他就曉得這是許多年前一個著作家的名字。他們的談話大半是關於書的，聽他們總是彼此介紹看這本書或那本書，却不聽見他們提及一句關於政治的話，因此他不久就丟開他們走了。

事實上，確也沒有什麼驚人的事情可以發見，這兩個朋友是早已把他們的革命的沉醉在睡夢裏過去了的，就是他們所常常談及的斯賓挪莎，他們也只有一種間接的認識；他們雖則討論他，却並不懂得他，更不要說是融化他了。哥爾利治是當他研究謝林（*Schelling*）的初年著作時認識斯賓挪莎的學說的，到現在纔把他這種新獲得的智慧傳給他那未嘗研究哲學的朋友。但在他們的談話裏，斯賓挪莎一個名字，只不過是一種崇拜自然神祕的象徵罷了；同時耶可布·本姆（*Jacob Böhm*）的名字也跟他毫不衝

突地併爲一談的。他們所討論的並不是科學，却是詩；他們的討論裏若是提及革命，也只純粹是文學的和藝術的革命，就這一點而論，他們雖則起於完全不同的出發點，却會達到異常相似的結論。

至於他們這些談話之真正的成績，則無非要在文學上對十八世紀的精神作一種有意識的挑戰，因爲當時這種精神雖在各國所取的形式不同，却是瀰漫全歐的。

哥爾利治是生就一種懷疑的精神的。他對於法蘭西那種古典的脂粉之厭惡，是從他的學生時代便有的。那時有個思想獨立的教員曾經警告這個聰明的學生，叫他在文章裏應該排斥琴簫，而以筆和墨來代替；又會囑咐他在詩裏應該切戒繆司，貝加塞斯（Pegasus）厄那塞斯（Parnassus）以及喜怕克林（Hippocrene）一類的東西，以爲這一類東西無非都是華縟的作風，因襲的陳套，因此哥爾利治就否認頗普和他承繼者的詩人的徽號，而深信波爾滋（Bowles）的十四行詩了。他的偵察頗普，就如不久之後丹麥瓦楞士雷革（Oehlenschläger）的少年朋友們之偵察巴革森（Baggesen）一般。他那種

日耳曼人的氣分，使他生來就蔑視所謂“esprit”，所謂「警句」以及「點眼」(Points)一類東西。在他看來，這套起源於法蘭西一派作家的所謂優點，是跟做詩不相干的。他們的優點，由實質上說，只在對於社會的人為狀態中的人物的公平精密的觀察；由形式上說，則只在一種巧思，而以平滑機警的兩聯句表達出來罷了。即使題目是純屬想像的，而詩人也仍訴於理智；且甚至在連續的敘事，也必每兩行中便可盼到一個「點眼」，若以全體而論，就彷彿是一串的「警句」了。換言之，在哥爾利治看來，這派作品所包含的，並不是詩的思想，却是一套非詩的思想用一種習慣上稱為詩的文字譯出而已。就詩中的意念而論，是絕無幻想的東西包涵在裏面的；作者絕少想像力，以致「詩中字眼之或為擬人格或僅抽象詞，竟要隨排字人放上大寫字母與否而定。」當初英國的偉大詩人，例如史本瘦 (Spencer)，雖是極幻想的觀念，也能用極純粹極簡單的英語表達出來；但是這些新起的作家，則併日常普通的思想也不能表達，除非用一種異常惡劣而怪誕的風格，以致彷彿是由回音 (Echo) 和斯芬克斯 (Sphinx) 拚着頭產生出來了的。哥爾利治

對於這種靠着風格上的矯作來掩飾想像的缺乏的嘗試極是厭惡。他對於「嫉妬歌」、「希望歌」、「忘懷歌」以及諸如此類的抽象的題目都很懷恨。他覺得這類題目可以使人想起牛津大學的一首以種痘爲題目的詩，開首是：「傳種啊！上天的仙女，降下罷！」就是後日英國最好的詩裏，這種把抽象品性人格化的惡習慣，還是久久不放的。（例如雪萊，也會給我們以一雙「錯誤和真理的孿生子。」凡此矯作的作風，在哥爾利治看來，都是由公立學校學做拉丁詩的習慣而起的。依他的意思，典型的作風應以自然的語言表達自然的思想，「不要咬文嚼字，也不要流於俚俗，勿務香艷，也毋使穢濁。」詩集中如柏西（Percy）的英國的古歌謠集，盡屬一種純粹自然的天籟，在他看來，便是絕好的範本。故他自己所放的詩，也喜用這樣的天籟。

就在這個時期，哥爾利治乃傳得威至威士所有的主張和計畫。威至威士的性情是不憚武斷而斥人之非也不留餘地的。他對於密爾頓以來全部英國詩的意見，以爲英國民族自從產生這個大詩人之後，便已喪失從前那樣的詩的能力，而僅保存一種詩的形

式了，因而詩的意義已經成爲一種文字的艺术，所以詩人的優劣也只看他駕御這種藝術的程度爲判斷了。因此，韻文的體製與散文的規律愈趨愈遠。故現在詩人的目標，必須重溯它當初走過的路，而所做的詩，也必須除爲有格律的形式一點外，與日常生活的語言更無區別。如是哥爾利治所要求的只是自然的和諧，威至威士則更進而要求詩歌須只是一種有韻的說話。

這種詩的形式的自然主義，是跟一種題材的自然主義合着的。威至威士有一句最愛說的話，同時也是他對於當時文學趣味的最嚴酷的責備，就是說從密爾頓到湯姆孫 (Thomson) 一段期間，英國詩裏從沒有過一個創作的影像或一段新鮮的自然描寫。他自己是一種對一切自然現象的非常感受性的，所以他就把「自然啊！自然啊！」當做他的口號了。——而他所謂自然，意思是跟城市成爲對照的鄉村說的。他以為在城市的生活中，人們已經忘記他們所生活的土地，他們已不復能真正曉得土地，他們雖還記得田野森林的一般現象，却已不記得自然的生活的細節，已不記得自然的種種微笑和

嗚咽，以至它種種光榮的及可怖的景象了。試問現在的人誰能把林間各種的樹和牧場上各種的花叫得出名字嗎？誰能曉得天氣的預兆嗎？當雲匆匆飄過，它告訴我們什麼呢？羣牛的動作有什麼意思呢？霧爲什麼捲下山來呢？威至威士自己是從做小孩子在肯伯蘭山（Cumberland hills）中頑耍的時候就已曉得這種預兆的。他對於英國氣候一年四季中的一切變態都是很熟悉的；他的生性，又喜把所見到過的和感到過的都再現出來，又喜在未再現之前加以深澈的玩味。——總之，他是恰配以充分的自覺來實行當初那個號稱「不睡靈魂」的可憐的察脫敦（Chatterton）和那個比他天分還高的農民勃恩斯（Burns）所已開始的那種詩的改革事業的。當本世的初期，這種對於自然的愛好，已如一陣波浪瀰滿全歐，威至威士誠然不過是無數代表當中之，但他比國內無論何人有一種更強更深的自覺，覺得一種詩的精神已經播散在英國了。

這兩個朋友都認英國的詩有三個顯明的時期——從綽塞（Chaucer）到德來登，爲詩的青年壯健時期；從德來登（他也在內）到十八世紀之末，爲詩的荒歉時期；還有一

個是再生時期，就是他們繼前人先導之後，自己正在開始的時期。這兩個青年的英國人，跟德國及丹麥新時代的人物一樣，也要尋出一套有力量的名詞，藉以表示自己和自己所攻擊的人的區別；而他們所尋出的一套，又正是歐洲大陸上和他們同時的人所尋出的那一套。他們自信是有「想像」的——換句話說，就是有真正的創造天才的，因此便連篇累牘做了許多意義不明的文章，來讚美想像而反對「幻想」；這就正如瓦楞士雷革和他的一派之亦讚美想像，而所許於巴革森的，則以為最多不過「幽默」而已。他們又命自己的特色為「理性」，而以為從前人只能「了解」；他們有「天才」，從前人則只有「才能」；他們是「創造者」，從前人則只是「批評者」。即使是一個亞里斯多德，因其不是一個詩人，故至多也不過稱得有「才能」罷了。在英國，奴理廷（*Noureddin*，瓦楞士雷革劇中的人物）也是要被輕視的；原來這些新的人物自覺他們的方法比之奴理廷那種「不自然的」方法實有無限的優越。





## 文藝批評的基礎知識

### (一) 什麼是文藝批評

文藝批評(Literary Criticism)一個名詞，意義極其廣泛，大之則凡關於文學之哲學的理論，可以稱爲文藝批評，小之則關於文人的軼事，也可以稱爲文藝批評。我們只消一翻森次巴立(Saintsbury)的文藝批評史(History of Literary Criticism)及蓋雷(Garley)與司各脫(Scott)合著的文學批評的方法及材料(Methods Materials of Literary Criticism)兩書，便知這個名詞所包括的範圍如何廣泛了。又，文藝批評是一種科學呢，還是一種文學的體裁呢？這也各主一說。有的人以爲文藝批評的科學是不能的；批評的文學只是文學體裁之一種，也和小說戲劇一樣，同是一種創作。但有些人以爲文藝批評應是一種有系統的理論，如別的科學一樣；故現在雖沒有成立一種「文藝

批評學」但如「文藝批評原則」及「文藝批評綱要」一類的著作，已經很多了。因為有這樣的歧義，所以自來人所下的定義也都不能確定。例如森次巴力說：

『批評就是文學的趣味之合理的發揮；就是要尋出文學何以能與人心快感——即何以好——的道理；就是詩和散文、風格和聲律等等的品性之發見分類和尋源，就是文學的工具的研究；而亦不忽略對於文學作風的觀察。』(The History of Criticism Vol. I, P. 4.)

這個定義總算包括得極廣，但有一種批評家，根本不承認批評是一種研究的態度，故對於這種偏重理論的批評觀念是反對的。例如法郎士(Anatole France)說：

『所謂文學批評，依我的見解，應如哲學，如歷史，乃是一種小說，是為那種細緻而好奇的心設的。而凡小說，苟不把它的觀念弄錯，那末就無非是一種自傳。所以好的批評家，就是那紀述自己的神魂在傑作中遊涉時所經歷的作家。』(La Vie Littéraire)

法郎士是主張文藝批評就是發抒自己對於作品的心得和印象，並不要推求文學

的理論，更不要品評作品的好壞的。但有許多的批評家，則主張除判斷優劣之外便無所謂批評，例如科林斯(Collins)竟說：『批評之於文學，就是立法和政府之於國家。』(L'epitome Criticu, P.26.)這跟以上兩個定義不都相差得遠嗎？

如此，批評家因各人主見不同，所下的定義也就各別。我們現在姑且不論各派主張的是非，只為便利討論起見，暫須辨明兩點，就是：

(一) 批評的作品與非批評的作品的區別。

(二) 文藝的批評與非文藝的批評的區別。

凡是純粹的紀載，純粹的描寫，以及純粹的抒情，而不參加作者的意見的，都不是批評的作品；其中有作者的意見表示的，都屬批評的作品。而且作者的意見，必須不僅含蓄的表示，却須顯露的表示。因為如傳記及小說雖也許都含涵作者的批評在內，但終不能歸入批評文學之列。這就是批評的與非批評的區別。

又，批評的對象是無限制的，故有哲學的批評，科學的批評，政治的批評，以及其他事

物的批評。此等批評，縱其本身也具有文學的性質，却不是文藝的批評。文藝的批評，就是以文藝作品爲對象的批評。而其本身也便是一件文藝作品。至於批評家的注目點，那是儘可不同的。他可以注目於文藝作品的本身，可以注目於文藝的作者，可以注目於文藝作品的歷史和環境，可以注目於文藝的哲學。故無論是一個文藝史家，文藝的傳記家，或文藝的理論家，只要他是含有批評的意味的，便都可稱爲文藝批評家。故如勃蘭特斯 (George Brandes) 的十九世紀文學主潮 (Main currents in the 19th Century Literature) 是文藝批評，泰音 (Paine) 的英國文學史 (A History of English Literature) 是文藝批評，約翰生 (Dr. Johnson) 的詩人列傳 (Lives of the Poets) 也是文藝批評。中國如稍有系統的文心雕龍是文藝批評，一切品評詩人或紀載詩人軼事的詩話也是文藝批評。又批評文學的形式也無一定。他可以是一部分別章目的書，可以是一篇散見於文集序論和書後一類的文章；又或用散文做，或用韻文做，都無不可，如陸機的文賦，賀賴西 (Horace) 的詩藝 (The art of Poetry) 是用韻文做的。

由上所論，便可替文藝批評下一個臨時的定義了。這定義是美國普林斯頓大學 (Princeton University) 教授洪脫 (Hunt) 所擬的 (見所著 *Literature; Its Principle and Problems*) 我以為他雖然算不得最新，却還可以適用，即：

「文藝批評是考察文藝著作之品性及形式的科學和藝術。」

文藝批評以一種科學的資格去探討並創立文藝上的原則，又以藝術的資格去應用這些原則於具體的作品，因他非同時兼備這兩種資格，所以我們不能當他是一種抽象的科學。他的原則決不能離開文藝作品而成立，而既成立的原則，也是以應用於具體的文藝作品為目的。故近代的著名批評家，如英國的阿諾爾特 (Arnold)，法國的布翰 (Brunetiere)，都主張批評只是一種達到目的的工具。

### (二) 文藝批評的目的和功用

因為文藝批評的意義非常廣泛，所以歷來人的着眼點各各不同，那末說起文藝批評的目的，自然也不免要跟他的定義一般紛歧的。阿諾爾特說：「批評是願習知並傳布

世間所知所思之最好者的一種無回心的企圖。』(Essays in Criticism P. 38.) 佩脫(Pater)說：『……最要者，不是說批評家應該具有一種訴於理智的正確的印象的美的定義，却須要有能力。』(The Renaissance, P. 12.) 羅勃斯頓(Roberston)却說：『批評家所大半未曾嘗試說明的，就是對於我們的判斷如何不同且何以不同的確定。』(New Essays towards Critical Method P. 4.) 這些人所採取的方法雖有差別，但都承認文藝批評有很高的功用。

至於另外一批人，則竟根本否認批評的功用。例如威爾(Howell)說：『無論那種運動，當其發生的時候，莫不受着批評的猛烈攻擊，但都絲毫不被批評所阻止；每個作家都曾因他的好處而受責備，但終不因受責備而改變。』(Criticism and Fiction P. 39.) 又說：『批評常常責備文學中活躍和新鮮的元素；他常替舊的對新的宣戰；他始終是養成一種馴服的、陳腐的、以及消極而殘存的東西。』(同書 P. 46.) 斯蒂芬(Steven)尤其輕視批評家，他說：『以書評為職業，那是我決然不能重視的。』(Maitland: Life of Iaslie

Stephen P. 14.) 至於莫里斯 (William Morris) 就簡直對批評家嫚罵了，他說：「你一個靠着出賣對於別人的意見而謀生的乞丐啊！」就是指批評家說的。

在這許多處於極端相反地位的意見堆中，我們要問批評的目的是什麼，怎樣能殺決定呢？即使撇開那些消極的意見，而據蓋雷及司各脫所列舉歷來認為文藝批評的目的，已有下列這許多的：

(1) 獲得智識及傳授智識；(2) 負文學的賞鑑的任務，即明切地解說所要批評的作品及作家；(3) 教示文學上怎樣是優的作品，怎樣是劣的作品，以節省我們的時間及心力；(4) 為作家教養一般讀衆；(5) 示作家應該使自己怎樣適合一般讀衆；(6) 調整及教養一般讀衆的文學趣味；(7) 排斥對於文學的一般的偏見；(8) 對於不能親味新思想親讀新刊書的人，示以新思想新刊書是怎樣；(9) 糾正作家及讀衆的謬誤。

但我們把這些目的綜合起來，大概不外兩點，即(1) 批評家為作者和讀者的居間人，及(2) 批評家為作者和讀者的指導人。據晚近主張「社會的批評論」者的意見，以



爲批評的目的應該是前者，不應該是後者，理由是否認批評家有能指導別人的資格；批評家應是一種居間人，使作者和讀者的接觸加密，而除去其間的阻礙。但是這種說法，也不能十分圓滿，因爲他以居間人的資格，對於讀者方面，不仍居於指導的地位嗎？故最近的意見，對於社會的批評論的主張，也已不能完全信任了。最近有一派的主張，以爲文藝批評的目的並不是爲人的，却是爲己的。說得詳細一點，他並不是僅僅替作者和讀者做一種居間人，却是自己居於作者的地位，使人讀他的批評的作品，也和讀其他創作一樣。如此批評家也和小說家或詩人一樣，目的就在自己表現。

### (三) 文藝批評的方法

上面說文藝批評的目的，因各派的見解不同，不能確定他是什麼，故說起批評的方法，也必隨目的不同而不同。但我們細察批評方法的不同，大半是因機會而起的。例如一件作品但有歷史的價值，而無別的價值，那末當然該採用歷史的價值。反之，譬如我們所批評的是一件現代的作品，在歷史上無可發明，那末歷史的批評就不能適用了。我們從

許多方法之中，最普通的可大別爲下列四類：

(1) 歷史的批評。凡文學史，而不專屬紀載的，俱屬此類。

(2) 考證的批評。凡關於作家的考證，版本的考證，及字句之校勘等等，都屬此類。

(3) 審美的批評。此種批評的方法，目的在求說明文學作品之所以美的理論，例如說明文學作品的風格，修辭等。這種方法有一大危險，即太注重形式上的討論而忽略作品的內容。

(4) 哲學的批評。即將哲學的方法應用於批評，換言之，就是在發明文學的原理。

以上四種，可以總括爲解釋的或說理的批評，因爲他們的目的，只在記述和說明，而不判斷作品的優劣。與這數種批評相對的，就是判斷的批評，目的在判斷作品的高下和優劣，在實際上，這兩種方法大概是並用的，因爲大多數的批評家雖認判斷爲一切批評的真正目的，却都採用說明的方法以爲達到這個目的的手段。但是近年來，這兩種方法的區別忽然被人重視，以致被認爲兩種反對的批評方法，故有一派反對判斷的批評家

起來，以爲批評的主要職務只在說明。

我們若依從這新派批評家的見解，且看他們應當做的事情是什麼。第一，他須得進入那作品的內心，發見那作品的主要的美的品性，並加以分析，而確定他的意義；然後又須說明那作品之藝術的和道德的原理。凡作品中有曖昧的地方，必須將他解釋明白；凡作品中各部分相關係相組織的地方，必須替他們尋釋出來。又必須穿插其中的散漫的元素，而知其互相連絡的關係。經這樣說明、解釋、理論的程序，然後那作品的內容、精神和藝術，方能一一發見。這步工夫做完之後，那作品之有價值與否，便讓他自己報告了。這就是所謂解釋的批評。故佩脫說：『感受詩人或畫家的德性，將他詮釋出來，並加陳述，這三個步驟，便是批評家的任務的三個階段。』

批評家當實行這三個階段的任務時，他的範圍當然可以自由的。他可以拿他目前所批評的那本書的範圍爲限，而將注意完全灌注在上面；他可以把同此作家其他的作品做一種系統的參考；他又可以採用對照或比較的方法，拿別人的作品來說明目前的

作品；他又可以用歷史的原則來尋溯目前那作品的淵源。總之，無論他用的是什麼方法，他的目的總不外要「了解」那本書，並且幫助讀者了解那本書。他除開要「了解」的目的之外，並不憑自己個人的趣味，對於那書下確定的判斷，也不憑什麼現成的意見來下判斷。

關於這種純科學的批評方法，莫爾頓 (Moulton) 曾經替他辨護。他是主張所謂歸納的批評的。我們由歸納的批評這個名詞，就可知道他是近代科學的產物了。故莫爾頓明白說出，文學研究者的目的應該把「文學的研究歸入歸納的科學的範圍。」這樣的批評，正如莫爾頓所說，已不屬文學的一支，却是科學的一支了。唯其已是科學的一支，所以他力求科學的精密和科學的無偏。莫爾頓又說：「這樣的批評的目標，在於無所贊否，他對於作品之比較的或絕對的好處都在所不問。故歸納的批評家就如別的科學家一般；只在觀察文學的實際現象而求得其中的系統的法則和原理。」由此可見舊式的判斷批評和新式的歸納批評中間可以尋出三個對照點。第一，判斷的批評大部份在於確

定文學作品的品第。這個問題是出於科學以外的。莫爾頓說：「我們沒有聽見過一個地質學家稱贊過老紅砂石爲模範岩石或對上古的冰期加以諷刺的批評。」一個歸納的批評家也如其他科學家一樣，他並不曉得程度的區別，却只曉得種類的區別。凡見不同的文學方法，例如莎士比亞和朋準孫所採用的不同的戲劇方法，在他看來，並沒有高下之分，却只是性質不同，也猶之鳳尾草和一朶花不同一般。這樣的區別中間，是不容有所取舍的，因爲他們中間並沒有一種共同的比較點。故作家與作家中間的區別儘可舉出，却不應該去估定他們的比較的價值。

第二點，判斷的批評恆必基於一種所謂文學的法律，並以爲這種法律是和道德的法律及國家的法律一般性質的——就是由一種外在的權威所制定而須強人服從的。在解釋的批評家，便不承認有這樣的法律。他們雖不是說文學可以完全無法則，但以爲文學的法則正無異於自然科學家所發見的自然法則；這種法則，並非由人預爲制定的條件，却是許多勒爲公式的事實。因爲所謂自然的法則，只不過是在自然現象中實際觀

察到的一種普遍的秩序而已。文學的法則也。正如此；他只陳說文學「是」怎麼樣，並不規定「應該」怎麼樣。故莫爾頓說：『所謂莎士比亞的戲劇的法則者，並非是什麼權威預爲莎士比亞制定的法則，却是由我們分析莎士比亞的作品實際見出的習慣的法則。故說莎士比亞「服從」某種法則時，這「服從」二字只不過是譬喻的意思，也猶之尋常說星座服從地球引力的法則無異。因此，解釋的批評家以爲他們的職務並非在觀察莎士比亞的戲劇是否符合某種獨立制定的抽象的法條，却在從他的作品實際去觀察，去發見種種原則，並由這種觀察的結果而得着一種普通的原理。』

由上述的第二點區別，便可見出判斷的批評方法和解釋的批評方法的第三點區別。凡判斷的批評，必都假設有種種確定的標準，藉可依據，以判斷文學作品的好壞。我們若從批評的歷史去看，便知這種批評的標準是因時代而異的；那末可見這種標準的效力很靠不住，但是一般人的心目中，却仍認定這種標準之存在。解釋的批評家就不承認有這種標準，並且否認有這種標準之可能。據他們的意見，文學也和其他科學所處理的

現象一樣，只是一種進化的產物；文學的歷史就是一部不住變化的歷史，故從中去尋求不變的標準，那是一定要失敗的。

總之，解釋的批評所採取的方法，就在（一）用一種純粹的研究精神去觀察文學；（二）從實際的藝術品去尋求藝術的原則；及（三）把藝術當做一種不絕發展的東西，而試以種種適應的態度去對付。

這種的批評方法頗含科學的精神，似乎已經無可非議，比之那種獨斷的判斷的批評高明得多了。但經我們仔細推求，其中也含有一個大缺點，就在這種批評已把個人的元素完全不容。換言之，這種批評全屬客觀的批評，內中不容一點主觀的元素，這在實際上實為不可能，而且即使可能，也屬無益。故如法郎士說：

『天下無所謂客觀的批評，猶之無所謂客觀的藝術；凡彼自信其著作中除自身而外尚有他物者，皆惑於極謬誤之妄見者也。實則我人決不能越出自身的範圍，這是我人的最大不幸之一。設若我們能假借蒼蠅的複眼來觀察天地，或借猿猴的粗陋腦子來』

悟會自然，那末我們有什麼不肯拿出來做代價呢？然而正唯這種假借是天不容我們的，我們不能如泰里細阿斯身為男子，卻記憶嘗為女人。我們被封鎖在自己的身體裏面，如在一種永遠的監牢裏一般。依我的愚見，我們最好不過是大大方方地承認我們自己所處的這種可怖境地，而凡遇有不能緘默的時候，不如直白招出我們說的是自己。」

依據這樣的態度，我們當做批評的時候，（因為我相信批評只是文藝的一種，）應注意下列各點：

（1）無論你所得的印象是好是壞，總必須對所要批評的作品實有反應。

（2）既得到反應之後，你就得先審一審那作品係何性質，因為性質不明，是你的批評的最大毛病；例如拿小說的眼光去讀詩，或拿戲劇的眼光去批評歌劇，那都足以使你的批評失敗。

（3）性質既明，然後你就得決定你的批評的態度。而你的態度也當由你的印象和那作品的性質而定。



這三步都做了之後，然後就要想到你自己那篇批評文字的謀篇與措詞等問題了。說到這個問題，那你就須跟做別的文字一樣，要注意你自己的技巧。因為文學這種東西極富彈性，批評的是非本來難定，批評的文字的好壞，全在你自己的技巧的好壞，原無不易的客觀標準可以規定的。

#### (4) 實用批評上的幾個原則

如上所述，批評既無非是一種創作，那末本沒有什麼法則可說的。但這裏要指實用批評上的幾個原則和常見的謬誤，藉使讀者可以遵守和避免。現在分做下面三個步驟來論：

(一) 批評的讀閱 即對於一件文藝作品，以一切有關係的事實為參考而讀閱解釋之。

(二) 批評的推理 由上項所說之讀閱解釋而構成種種的法則和理論。

(三) 批評的判斷 依據上項的法則和理論，以論斷特殊的文藝作品。

三者之中，第一段是基礎，也最容易陷於謬誤，故我們單論這一段，其餘的就容易正確了。

批評的讀閱這個名稱，並不限於那種通達的學者才配用的。便是尋常的讀者，只要他對於一件作品真有所會於心，而使自己的心靈因此豐富的，也未嘗不可用這個名詞。關於批評的讀閱應該注意有下列各點：

(一)對於一件文學作品，應該祛除一切成見，虛心領會；並須能設身處地，將作者的經驗化為自己的經驗。

所謂祛除一切成見，所謂虛心，就是不要人云亦云，不要先存一種判斷的態度。因為批評的第一步，就在能設實際去體驗那作品，所謂體驗，就是叫你設身處地，暫時忘記了你自己，而去感受作者感過的東西，想作者想過的東西，看作者看過的東西。這樣感過、想過、看過之後，若能與作者的心靈契合無間，那就算你把作者的心靈的途徑走過一遍，就算你已經把那作品真正讀閱了。這時你須把批評家的意見一概置之不理。例如批評家

人人都說杜甫的詩好，你且不要相信；只把杜甫的作品赤裸裸地讀。必待你的心裏也確實認爲好，然後可以相信批評家的話。但是當你開始讀的時候，就並好不好，的觀念也不該存。你只把作者的經驗溫習一通就完事了。

例如你讀杜甫的北征一篇，你先一口氣把全篇讀過一遍，然後設身處地，譬如你自己當亂後秋天的時候，獨自經過戰場，去看寄居異鄉的家眷。及一見面之後，乃見妻子衣裳百結，大家號哭；嬌兒顏色蒼白，垢膩不襪；兩小女穿着用海圖和舊繡補綴的衣裳，滿身花花綠綠。這是什麼情景？你要有什麼樣的感想？

(二) 我們爲了解作品起見，應該參考種種的事實；但這所參考的事實，應以能了解作品——就是能幫助我們體驗作者——的範圍爲限。

即以北征爲例，我們爲了解起見，至少須有下列的問題：

(1) 他北征到那裏去？

(2) 他從那裏動身？

(3) 他的家眷在那裏和他相離有多少遠？

(4) 他路上經過些什麼地方？那些地方是怎樣一種境地？

(5) 當時交通的方法如何？

(6) 當時之亂，是何人之亂，亂狀如何？

(7) 作者作此篇時是什麼時候？當時他和家庭的境况怎麼樣？

至於字句方面，例如「天吳及紫鳳」一句，我們應知道「天吳」是一種虎身人面之神；因為不如此，我們就想像不出他那兩小女身上補綴着的舊繡是這樣一個形况。

凡此種種事實上的參考，都是為領會那篇作品所必要的。至如某批評家的評語云：「上關廟謨，下具家乘，其材則海涵地負，其力則排山倒岳……元河南謂其長一代興亡，與風淫頌相表裏，可謂知書。」

這是無補作品的了解的。

自來批評家關於這一點，常常要犯毛病。他們的毛病種類不一，大概說起來，約有下

## 面的幾種：

(1) 讀者將應對於作品本身的注意移到作者身上。

摩爾登的文學之近代研究裏面，有一個比喻很是有趣。說從前希臘有個畫家畫獵熊圖。自己對於別的部分都已滿意，唯有一點不滿意。就是熊口裏的吐沫。他畫來畫去，總都不像，後來他生氣了，突然把海棉擲在畫幅上，恰巧擲在熊口，便成吐沫的形狀。但是讀書的人所應問的，祇是：究竟那熊口裏的吐沫好呢？不好呢？至於他到底是恰巧畫成的，或是由工夫畫成的，那與畫之好壞並不相干。

這樣的例，在我們的詩話裏也有相似的，例如：

「賈島赴舉至宋，騎驢賦詩，得「僧推月下門」之句，欲改「推」作「敲」，引手作推敲之勢，未決，不覺衝大尹韓愈，乃具言。愈曰：「敲」字佳矣。」遂並轡論詩。

這當做一種詩人的軼事看則可，但非批評的讀閱所必須參考的材料。

摩爾登還有一個比喻。譬如我叫木匠做桌子，他做了拿來只有三條腿。我於是怪那

木匠。彼時一個旁觀者插嘴道：『不，這必是你自己看錯了。那木匠是很著名的，他決不會做出三條腿的桌子。』但是那桌子明明在眼前，明明只有三條腿；那旁觀者却撇掉桌子的本身，而論桌子的作者，因而鬧成笑話。文藝的批評家也常有這樣的毛病。

還有一種毛病，也屬於此類，即批評家對於一件文藝作品，喜歡講究章法，好像作者做那作品時有個預先打定的圖案似的。這也由於誤把對於作品本身應有的注意移到作者身上之故。例如金聖歎批水滸，說出許多章法，如「撥草尋蛇」之類。又如方才所講的北征詩，有個批評家（張一若）批他「青雲動高興」數句云：

『凡作極要緊極忙文字，偏向極不要緊極閒處傳神，乃夕陽返照之法，惟老杜能之。如篇中「青雲」「幽事」一段，他人於正事實事尚舖寫不了，何暇及此？此仙凡之別也。』

又一個批評家批他的末段云！

『末復追述初亂，終以開創之大業屬望中興，以今皇帝起，以太宗結，是始末大章法。』

殊不知這種章法的說頭，認爲分析作品的一種方法則可，認爲作者有意用這種章法便是大錯。因爲文藝作品之產生，完全是作者靈機所驅使，決不是受什麼布局章法的支配的。摩爾登的書裏引一個人的詩云：

百足蟲本很快樂；

後來蟾蜍問他：

『請你說，你行時，那腳在先，那腳在後？』

他經這一問，心中不得安寧；

他躺在溝中，好生迷惑，

不知該怎樣跑路才好了。

還有一種毛病，也可以歸入此類。批評家往往對於作者先存一種成見，以爲他的作品一定是好的，或一定是壞的。其實這種好壞，純以批評家個人的趣味爲標準；若見詩人的作品中有一部分不合他自己的趣味，便疑爲不是那個詩人所作，而爲別人僞作。例如

李白集中有笑歌行、悲歌行、贈懷素草書等篇，風格比較他詩「凡近」一點，蘇軾便懷疑道：「太白詩中有悲來乎笑矣乎及贈懷素草書數詩，決非太白作，蓋唐末五代間貫休齊已輩詩也。予舊在富陽見國清院太白詩絕凡近；過彭澤唐興院又見太白詩，亦非是。良由太白豪俊，語不甚擇；集中往往有臨時率然之句，故使妄庸敢爾。若杜子美，世豈復有僞作者耶？」

又登廣武古戰場懷古詩，蕭士贇竟用決然的語氣道：

「此非太白之詩也。詩中語意錯亂，用事失倫……可謂無識者矣。太白有識者也，肯作此語乎？」

我們也不能確斷他們所懷疑的幾首詩到底是否真爲李白的作品，但如他們這樣專以對於作者的成見爲審定真僞的標準，而絕無別的證據，確乎是批評家一種大毛病。

(2) 批評家對於解釋文學作品，還有一種常見的毛病，可以名之爲考據的毛病。

關於文藝的考據，無論是關於作者，關於作品的真僞，或其中的字句，其目的無非在



幫助我們了解那作品，故考據功夫有益於作品的了解的，方是文藝批評，否則，雖不能說這些功夫絕對沒有用，也只能將牠歸入歷史的或文字學的研究，而非批評的研究。例如詩經邶風靜女篇的。

『靜女其妹，俟我於城隅，愛而不見，搔首踟躕。』幾句，本來很容易解釋，但看胡承珙毛詩後箋云：

『周禮匠人疏引許叔重五經異義：『古周禮說：天子城高七雉，隅高九雉；公之城高五雉，隅高七雉；侯伯伯之城高三雉，隅高五雉。』……』

他所以要如此的引證，只無非要說明毛傳所謂『城隅以言高而不可踰』一句話，殊不知毛傳的解釋本已不通，他再加上這一篇的考證，尤其是廢話了。

推一字一句的考證而至於一件作品的考證，或關於作者的考證，也是一樣的道理，就是務求這種考證於文學本身的研究有所幫助。例如關於紅樓夢一書的考證不一而足，有說是納蘭成德的家事，有說是清世祖與董鄂妃的故事，有說是康熙朝政狀態之影

射。

我們不管這些說頭那一說是，那一說不是，或者統統不是，總之與紅樓夢之文學的研究（了解）無關；我們讀這書時，只認識賈寶玉林黛玉薛寶釵等等；究竟賈寶玉是否影射清世祖，林黛玉是否影射董鄂妃，薛寶釵是否影射高澹人，於我們之了解這幾個人物，一點兒沒有益處。這樣的考證，雖然不能說牠一點兒沒有用處，但只能認牠為歷史的研究，不是文學的研究。

至我們要真正了解紅樓夢所不得不參考的地方，最粗淺的如：

（1）紅樓夢故事中的時代——例如劉姥姥到寶玉房間裏看見時鐘，知道那時已有由西洋進來的東西，並知道時鐘初入中國的時代，中國尤其北方的中國——是怎麼一個情景。

（2）紅樓夢中人物所用的語言——我們讀紅樓夢，不能不有一點北方語言的知識。例如劉姥姥的「姥」字，字典音「木五切」同「姆」。但是北京語稱外祖母為「姥」。

「姥」〔ㄌㄠˇ ㄌㄠˇ〕其他老婦的尊稱，亦呼「姥姥」。若不知此，那就不解這個稱呼的趣味了。

(3) 紅樓夢的社會的習俗——例如「請安」一事，在南方不很講究，在北方——尤其是旗人——是很講究的，我們想像着男子伸出右手彎着半膝打扞，和女人彎着雙膝請安的情景，就覺得紅樓夢裏的人物個個都是活的了。

這樣的參考，不見得都從書本裏尋得出來，但爲「批評的讀閱」所需的參考，正是這一類的參考。

### (二) 解釋文藝作品應用歸納的方法。

歸納法就是由觀察各部分先得到一個結論（這個結論就是一種假說）然後用這個結論和其中的各部分去對證，果皆適合而無例外，那就算你的假說已經證明不錯，如尚有不能適合的地方，那就須另立假說，重新對證。

從前中國的註家，因不懂這種方法，喜歡牽強附會，因把許多極好的文藝作品——就中尤其是詩經——都弄成烏煙瘴氣，例如詩經幽風的東山一篇，我們先看詩序說：

「東山周公東征也。周公東征，三年而歸，勞歸，士大夫美之，故作是詩也，一章言其完也，二章言其思也，三章言其室家之望女也，四章樂男女之得及時也。」

似乎應是「士大夫」的口氣，這就詩中的幾個「我」來對證，當然不對。再從「三章言其室家之望女也」一句看，孔穎達正義謂「歸士未返，室家思望」，那末這個「女」（汝）就是歸士，而歸士是居第三人稱的地位的。於此我們要問：這篇詩裏的第一人稱（我）是誰？就是這篇詩是用誰的口氣做的？據正義以為這詩四章都是周公的「勞辭」。又第一章「我來自東我心西悲」兩句疏云：「又復自言己意，我在東方言『日歸』之時，我心則念西而悲。何則？管蔡有罪，不得不誅，誅殺兄弟，慙見父母之廟，故心念西而益悲傷。」那末這詩中的「我」明明是周公自謂了。這在第一章裏還似乎可以勉強說得通，但在第二三四章裏便都不可解。可見這個「周公勞辭」的解說是不能成立的。

關於此，從前解詩的早已有有人懷疑。如崔東壁說：

「此詩詞意明甚，不知向來何以解爲大夫美周公與周公勞歸士也？」（見崔東壁遺

《書讀風偶識卷四》

據崔東壁的解說，以爲詩中的「我」便是歸士自謂，此詩乃「敘室家離合之情……」首章先寫未歸之時，途中情形……次章極寫簫條景象，暗含「三年」二字在內，首章所謂我心西悲者也……（末章）當寫夫婦重逢之樂矣。然此樂最難寫，故借新婚以形容之。縞也而親結之，儀也而九十之，凡其極力寫新婚之美者，皆非爲新婚言之也，正以極力形容舊人重逢之可樂耳。新者猶且如此，況於其舊者乎？一句點破，使前三章之意至此醒出，真善於行文者……」

他這樣的解說，雖還不能斷定牠是確解，但證之全詩的各部分都通得過，總比從前那種解說靠得住多了。且經他這樣一解，這篇詩的好處也就顯出，就可見批評的讀閱（即解釋）一步功夫在批評的過程上居如何重要的地位了。

歸納的解釋重在證據。證據不外兩種：一是由作品的本身取得的，二是由作品以外取得的。（就是旁證。）

由作品本身取得的證據，又有直接和間接兩種的區外。假如我們所研究的問題是小說中一個人物的性格，那末直接的證據便是那人物的言語行動，間接的證據便是那人物給與小說中其他人物的印象，而間接的證據往往比直接的證據更爲重要；因爲一個人物給與他周圍的人物的印象；常屬那人物全性格所造成的印象；至於那人物本身的言語行動，則許因處特種情境之下而僅屬暫時的例外。且在藝術作品裏，沒有一個「細節」是能獨立生存的；凡遇似乎例外的細節，恆可由其與其他細節的關係上而見其實在並非例外。所以我們可定下列的一條原則：

凡解釋文藝作品，須連串一切細節，求得其普遍處，藉以解釋各個細節。

這就是所謂串合的證據，欲舉其例，可於那種描寫人物性格特別顯著的小說或戲劇——如水滸之描寫李逵——中尋之。

解釋的證據有時也可於作品之外尋之，即援引別的作品中類似的細節以相參證是也。但是適用這種旁證時，必須以與所解釋的本文切合者爲限，例如我們解釋一本歷

史小說，而尋那小說中某人物是怎樣的性格，我們只能援引其他作品中類似的人物來作比較參證，却不能徵引歷史上的事實來批評牠的真偽是非。例如三國演義寫曹操頗有與正史不符之處，但我們只要問三國演義裏的曹操的性格前後是否一致，描寫得是否鮮明，却不能因其與正史不符，即說他寫得不實。因為三國演義裏的曹操，乃是作者創造出來的曹操，不必一定就是歷史上的曹操，所以與正史符不符是沒有關係的。

批評家因違反歸納法而致種種病，其一就是上文所述的執一細節以通論全體之病；此為歸納法所最忌，亦即解釋的批之基本的毛病，魯迅在他的中國小說史略裏（頁二〇二）有一段關於金瓶梅的話說：

「故就文辭與意象以觀金瓶梅則不外描寫世情，盡其情偽，又緣衰世，萬事不綱，爰發苦言，每極峻急，然亦時涉隱曲，猥黷者多。後或略其他文，專注此點，因子惡謚，謂之

「淫書。」

這所謂「略其他文，專注此點」就是專執一細節以通論全體的毛病。

第二種毛病，可以名之爲「寓意的謬誤」，即作者本無寓意，而批評家僞認他爲有所寓意是也。莫爾登在他的文學之近代研究裏（第十三章）說：

『關於約伯書的一點，——即那生長七子事，——我們常聽見一種玄妙的解釋，以爲寓着後來推行基督教的一斑使徒的預兆。若有人反對說，約伯只有七子，而使徒之數則有十二，那末他就說，七是四加三，而十二則四乘三也。』

這樣的解釋法，直可令人發噱！但是古時人解書，諸如此類的不一而足，例如詩召南的——

「噫彼小星，三五在東」

兩句中，「三五」本不過言小星之稀疎（朱熹集傳說）並無別的寓意，而古時註家，狃於序所謂「夫人無妬忌之行，惠及賤妾，進御於君，知其命有貴賤，能盡其心」之說，遂認「三五」爲星名，並以爲含有寓意在內，故毛傳云：

『小星，衆無名者；三心五嚙，四時更見。』



鄭箋從而附會之，便說：

「衆無名之星，隨心囑在天，猶諸妾夫人以次序進御於君也。」

依此解釋，豈不是這兩句的文法結構完全破壞了麼？於是孔穎達正義更從而說明之曰：

「噫然微者彼小星；此星雖微，亦隨三心之心，五心之囑，以次列在天，見於東方以興。

……」

這樣解釋，似乎已有些通順，但他這個「隨」字是從那裏來的呢？這就由於本無寓意而強認爲寓意之故。又如唐風裏的——

「豈曰無衣，七兮；不如子之衣安且吉兮！豈曰無衣，六兮；不如子之衣安且燠兮！」

鄭箋云：「七言六者，謙也。」但我們只能認是協韻的關係，並無別的寓意的。又如金聖歎序水滸第一回道：

「王進去後，更有史進。史者史也……記一百八人之事而亦居然謂之史也，何居從

來庶人之議者史也……』

這種說法，雖不能算是完全出於穿鑿附會，但說史進因為作者要用史法做書，然後姓史，那可叫人有些難信。

文藝作品之含有寓意的固然很多，——例如紅樓夢中的賈雨村之寓「假寓村言」，甄士隱之寓「真事隱」那是很明顯的，——但若本無寓意而強認為有寓意，便成批評家的大病了。

第三種毛病，可名之為「道德的謬誤」，即批評家在解釋一件文藝作品的時候，不知從那作品本身去解釋，却先存着一種教訓的觀念，便據此為評定那作品價值的標準是也。這種謬誤，大概可分為下列兩類：

(一)文藝作品的本身，原不存教訓的（即道德的）的意思，而批評家却認牠含有教訓的意思。

(二)文藝作品的本身，原不能以道德不道德為評價的標準，而批評家不認識文藝

本身的價值却用道德來指誦牠。

第一種的例，在金聖歎的水滸傳批評裏可以發見很多，如第二十一回宋江殺了閻婆惜之後，逃難出門，臨行時「辭別了父親，只見宋太公灑淚不已，又吩咐道，你兩個前程萬里，休得煩惱。」這本不含什麼教訓的意義，金聖歎却說：

「無人處卻寫太公灑淚，有人處便寫宋江大哭；冷眼看破，冷筆寫成。普天下讀書人慎勿謂水滸無皮裏陽秋也。」

又如五十三回寫宋江破高唐洲後，「先傳下將令，休得傷害百姓，一面出榜安民，秋毫無犯。」這也是不含什麼教訓，聖歎卻又說：

「如此言，所謂仁義之師也。今強盜而忽用仁義之師，是強盜之權術也。強盜之權術而又書之者，所以深歎當時之官軍反不能然也。彼三家村學究不知作史筆法，而遽因此等語過評強盜真有仁義，不亦怪哉？」

其實三家村學究之謂「此等語過評強盜，」固然犯了批評的道德的謬誤，而如聖

歎之認爲「深歎當時之官軍反不能然」云云，也同樣的犯了這種謬誤。

第二項謬誤的例，如宋魏泰在他的隱居詩話裏評白居易的長恨歌云：

「唐人詠馬嵬事多矣。世所稱白居易「六軍不發無奈何，宛轉蛾眉馬前死」此乃歌詠祿山能使官軍叛逼，明皇不得已而誅楊妃也。豈特不曉文章體裁，而造語蠢拙，抑亦失臣下事君之禮。老杜則不然。其北征詩曰：「不聞殷夏衰，中自誅褒姒。」乃見明皇鑒夏商之衰，畏天悔禍，賜妃子以死，官軍何與焉？」

他這樣的議論，清朝的汪立名已經駁斥，他說：

「按此論爲推尊少陵則可，若以此貶樂天則不可。論詩須相題。長恨歌本與陳鴻王質夫話楊妃始終而作。猶盧詩有未詳，陳鴻又作長恨歌傳……自與北征詩不同。若諱馬嵬事實，則「長恨」二字便無着落矣。讀書全不理會作詩本末而執片詞肆譏古人，已屬太苛，至謂「歌詠祿山能使官軍……」云云，則尤近乎鍛鍊矣。宋人多文字推求之禍，皆釀於此等議論；至唐人作詩，本無所謂忌諱，忠厚之風，自可慕也。」

此外，古人解詩往往以爲凡詩必都含有美刺之意，也就是犯這種謬誤。例如詩·鄘風·桑中一篇，序云：

『桑中刺奔也。衛之公室淫亂，男女相奔，至於世族在位，相竊妻妾，期于幽遠，政散民流，而不可止。』

呂祖謙說：『詩之爲體不同，有鋪陳其事，不加一詞，而意自見者，此類是也。』

他所謂「意自見」者，也即謂刺意。但朱熹不信此說。他在詩序辨說裏說：

『此詩……序之首句以爲刺奔者誤矣……詩之爲刺，固有不加一詞而見意者，清人猗嗟之屬是也。然嘗細玩之，則其賦之之人，猶在所賦之列，豈有將欲刺人之惡，而反自爲彼人之言，以陷身於所刺之中而不自知也哉？』

他這樣能「細玩」詩意，而大膽懷疑向來的成說，才是批評家解釋文藝時應取的  
正當態度。

以上所舉的三種謬誤，若用我們舊有的名詞說起來，第一種便是「固執」和「吹求」，

第二種便是「穿鑿」和「附會」，第三種便是「迂腐」和「鍛鍊」，而喜以春秋筆法來揣測作者的謬誤亦屬之。

這三種的謬誤，雖不足以賅括解釋的批評的一切謬誤，但是常見的以這三種爲多。現在再引摩爾登的幾句話以代本篇的結論：

「我們必等研究和解釋的工作結束，然後才能開始評價和判斷的工作；因爲關於「應該怎麼樣」的思想，大足以妨礙「實際是怎麼樣」的研究……一言以蔽之，我們（的態度）不能同時是判斷的而又歸納的。如油之與水，這兩種批評觀念都有價值，又如油之與水，兩者彼此不能混合。解釋的批評的立場，極是簡單明瞭，所以在理論上是沒有一個人會爭辯的，而實際上則往往因有所假定而被忽視。無論誰要估定一件文學作品的價值和正謬，必都假定那件作品已經懂了的。我們應該知道，凡有判斷的觀念妨礙着時，文學作品的精密解釋便實行不來。故何甲斯（Hors）嘗有一句似乎矛盾的話：人人對於畫都是一個評判人，唯有賞鑒家不是……」

關於這事的理論，可以由歷史證實之。因為自從傳統上把「批評」當做判斷的同意語用時，文學的歷史便無非是文學對於批評的勝利的歷史了。近代對於文學的態度，也並不是排斥判斷。不過牠認定判斷的批評必先之以一種極無束縛的歸納的觀察，且因此而主張批評中最大的要素便是解釋的批評。

文學的近代研究第十三章。

## 批評的二態相——

歷史的批評與審美的批評 (George Edward Woodberry)

### 一 歷史的批評

什麼是批評的行爲？這在新近已被簡明地形容了，就是天才創生藝術品的創造行爲的重覆；批評就是再造。批評家之於天才，只是相差一步；他很像臺上的優伶，他用心力體現別人的作品，就猶之優伶用身體體現別人的作品一般；只有如此，他纔了解藝術，認識藝術，知道藝術，而既達到這步之後，他的任務就完了。這是近代學說的最後的說法。若照這樣說法，顯然是使批評的職務簡單化了的，也分明減輕他舊有的許多任務。例如舊時批評的判斷的任務已被減除了；批評家只消理解，不消判斷。還有說明的任務也被減除了；批評家只消陳述，不消說明。嚴格地說，批評家所從事的似乎只是一件私事，一種在



他自己意識以內的鑑賞行爲；至於讀衆要由批評而獲益，那末便須各人都做他自己的批評家，因爲創造或再造是一種絕對的個人行爲。我現在對於這種學說暫且不加判斷，但我以後仍要回到他身，並要嘗試顯出他的有效果的方面。然而我願把這學說在開篇時提出來，是因本篇所論乃關於批評家的任務的較舊觀念，所以使兩說比較相形，期可格外顯豁。

我方纔陳述大意的那種學說，是把藝術狹空地限制在他自己的世界裏的，這就是靈魂的美的境界，天才於此工作，他的創造物也由此出來，是個超出人類生活所常進行的地帶的世界，因其具有理想性而存在於較高一層地面的。若依此說，則藝術的世界具有一種絕對的永久的品性，就是他分給他的創造物的；人與這些創造物愈加親近，愈加進入而生活在他們的世界裏面，並因與創造的心相契合而認識他的實在，那末他感受那種品性也愈親切，而與創造的心相契合一點，就是這種新學說所認爲批評的目的了。

然而藝術作品又有一個純現象的方面；藝術作品一經產生，他就屬於現象的世界，

且既存在於現象的世界，他就須受支配於時間的秩序，受支配於當時人類的狀況，受支配於種種的運命；約言之，他就不復是絕緣的了，也不復居他自己的地面（藝術家的心裏），而是一個較大世界的部分了。他就要發生許多的關係，因而擴大他的存在；要產生新的興味，因而變換他的意義；較舊的批評就是紀錄這些事情的。簡言之，藝術作品在時間上佔了地位，而造成藝術的歷史。他們是時間的系列的各項；他們要瞻前，要顧後；且無論他們的美的價值是如何的絕緣，如何的絕對，若看做一種時間上的發展時，他們至少要供給其他關聯的興味。

舊派的批評很關心於發生的起源，形成的影響，以至種族、氣候、地理的地位、社會的環境、政治的運命等等問題。讀者只消想一想泰納（Taine）那些漂亮的論著，他認北方的藝術是由霧及溼溼的地土產出的，南方的藝術是由太陽、色彩及開曠的景色織成的，照此說下去，差不多可說詩就是氣象學的一支，溫度就是種族的癖性，戰爭和商業就是史詩和喜劇的別名，而天才非是一種個人的能力，却是一種社會的現象了。這樣把事實

分解做一般的原因，把特殊分解做法則，把個人分解做羣衆，是屬於他的心的傾向的，屬於一個哲學家的心的傾向的；這樣的辦法，對於那種認個性爲生活中樞的人，自然要覺得懊惱；然而他這方法，能把各個藝術時代的整個特色顯出，能把他們的出現當作歷史的單位劃出，並能把各地方各時代的集團的特性在共同環境的背景上呈出。一切種類的作品，都是人和世界合力的結果。泰納的方法，就是把世界的因素完全揭出，且因他偏重這種因素，並先存這種因素的成見，所以於藝術發生中，把客觀的原素放在前列。

這其間平衡就有一班心理學派來維持了。他們把主觀的原素放在前列，顯示着一種的志願，要向個性方面去研究，正和泰納要力避個性同樣的熱心。在他們看來，個人就是一切；且不但如此，並把個人中最特殊最乖僻的癖性理想做他的天才的泉源和實質。往往似乎一人身上若不發見一點非常態，那人就不配稱爲天才。於是，批評就變爲傳記和醫學，變爲軼事，以至瑣語和病理學了。到了晚近，則更向下意識的自我中去追尋這種病態的頹廢的天才的根底。又在最近數年，更翻起了第三派，就是一種社會學者和心理

學者的雜種，以比較文學的名義，從文學上去組成一種國際，而認佩曉拉克（Petrarch）盧梭哥德等偉大人格爲其支配的因素，並於他們之下，織成了一個作用於各民族和各時代之間的勢力的大綱；於是批評在這一班學者們的手中，就成爲一種章句解剖學了。

在這些由前世紀科學精神所決定的種種近代的分法和歧路之中，批評所顯示的狀態，頗似當初經院學派盛行時代的狀態，那時的批評會被交給論理學，去作文學分類的工夫，又被交給修辭學，去製定文學的規則。批評在古代或近代的這樣勞作之下，顯然是跟藝術作品的本身愈離愈遠；他是離開藝術所表現的人生而傾向於知識了。我們試想晚近批評所欲自任的任務是這般的複雜，無論在知識上的價值和興味如何，現在似乎總可提出來問一問，究竟有否一個不與一切知識相淆混的比較確定的範圍，好使批評在其中活動，且能否給與批評一種特殊的職務，也如在詩人手裏得以儘量發揮天才的能力以解釋和顯示人生。

那末我們就該回轉那個新定義嗎？所謂批評，就是再造藝術作品，如在原來那個藝

術家心中一樣。但是怎樣再造呢？要從我們面前的東西，從影像或章句，去再造「我們自己的想境」，那是簡單的事；但若那想境和藝術家原來的想境相同，那就立刻入於歷史的範圍了；因為我們所要恢復的，乃是一個過去的人的心態，一個處於他自己的時間和地位的特定的人的心態。倘如那件藝術品是屬於一個氣質不同的種族，例如一首波斯詩，那就怎麼樣呢？或屬一種不常見的技巧，如一件日本的鐫刻，又怎麼樣呢？又或屬古代的戲劇習慣和原始的道德，如伊士奇（Aeschylus）的三部曲，更怎麼樣呢？

在藝術裏，原有一種普遍的原素，泛說起來，可以訴於一切能殼接受他的心的；但因時代更易，這種普遍的元素就要帶着他自己的時代的飾物，而附隨着地方上和時代上的種種關係，但雖能用種種的語言去解釋他，也總是有一種不同的調子和語氣，並在各種語言的解釋意義都必不同。正如要了解一篇文章，必須先了解文字一樣。若要接受外國人的思想和感情而不走其原義，那末必須先把自己的心浸潤了種種應需的知識；故如要利用過去的東西，必須要穿上時間的全套衣服，那是不待說的。現在的目的既在認

識既往時代的人的心態——無論他是在中國或在秘魯——那末歷史的批評的任務似乎是一種不可缺少的準備；而所謂歷史的批評，就是一切社會學的、心理學的、或比較的研究之足幫助過去時代的陳述而增富並顯明歷史的知識的。若要再造藝術作品如在原來藝術家的心裏一般，那末這些研究就是必要的準備。至於這種準備研究的範圍，那是要看手頭研究的東西而定；但無論所研究的是甚麼，批評家總必須知道那藝術家和他所處的世界，藉以精密地或只近似地再造他的心境，且若那作品所表現的時間、種族、和方法上的特色愈多，他的這種必要也就愈大。

對於再造藝術家心理的方法的戒止，若果內中包含的意義是以爲歷史的批評可以廢棄，那末必因一般人有種不可破除的習慣，誤認人生不是一種不住的流動，而是一件固定的東西。這就是許多實際的謬誤之所由起。倘如只有歐洲一個世界，只有我們一個世紀，那末這句格言也許可以得着充分的成功；但我們一經把世界涉獵一番，我們就看見其他種族和其他文明，都有他們自己的藝術，初看是我們所不能接受的；又一經我

們從研究上離開我們自己的時代，而上溯我們既往的文明，也立刻可以發見同樣陌生而不可索解的藝術，例如拜占庭（Byzantine）的翦嵌細工，及一般原始的藝術；又雖在過去的文學裏，也可發見很多對於我們絕少意義或竟無意義的東西。實在，歷史顯示我們，我們的祖宗會繼續遇到異域的文學，且到那些文學逐漸可以了解的時候，他們就利用他；每經這樣的利用，就有一次文藝復興，一次克勒特族的（Celtic）希臘的，意大利的，峨特種的（Gothic）文藝復興。歷史呈示我們的就是一樣一種流動，不特一般的事物有之，一切形式的藝術都有之。但人類的智力，跟着其他被認為固定的抽象思想的體系，為藝術已造成一種邏輯的設計了。無如藝術不能像科學一樣從抽象方面去認識，卻須從流動方面，從具體方面去認識，因為這是他的本性如此的……

我並沒有要拋棄歷史批評的意思；否，我卻要依靠着他，作為我可以準備自己從事純粹的審美批評的唯一希望，希望由純粹的審美批評，可以終與藝術家的靈魂契合，並可用他自己的那種意義和雰圍氣看見他的意境。這麼許多藝術是陳古的，外國的，這麼

許多本是我們的東西，已因時間的間隔而與我的思想感情隔膜了，所以我需要一種解釋者居於我和這個過去的已死及將死的世界之間，我正需要歷史批評的知識的解釋。誠然，這並不是審美的批評，但審美的批評以其再造過去藝術的意義而論，在我，沒有歷史批評是不可能的。

正如我不能省略解釋一般，我也不願豁免批評的判斷的職務。據說批評家所關切的是兩個問題——「在藝術家心理的是甚麼？他已表現出來嗎？」回答這兩個問題就是批評家的事務的全部。於此，這種新學說又把批評家狹窄地限制在審美的範圍裏了。這種態度的用意，是不許批評家去研究藝術家心內的東西的性質，或考察他用以表現的手段，或判斷全部作品的價值。究竟藝術家的用意適合他的藝術與否，究竟他的方法適應他的材料和過程與否，究竟他所得的結果值得那樣辛苦與否，都在所不問之列。既承認了藝術家的目的，便只問他已獲得成功嗎？事情就完了。據這派批評的假定，藝術是沒有必守的規則的，藝術家是一種完全自由的人，並不必效忠於甚麼或替任何東西負



責的，我們也不能要求他甚麼，只除他自己的志願的成功。不錯，這樣的自由是屬美的世界所有的，且也誠然構成美的世界的常態生活——即藝術家的生活；但若將他應用到批評的世界，我就嫌他不免太賅括，我現在不論方在創作過程中的藝術作品，但我要申述一遍，藝術作品一經創造出來，他就進入人們的尋常世界，既入這個世界，那就要論他的智識的和道德的價值，或為有益，或為有害，也猶須按傳統的見解去分析他的技巧一般。因為藝術品既出了藝術家的創作的心，而成為大人類世界的一部份。——這也許是一個較低的不同的世界，但社會的興味和價值應該在其中作一很大的地位，往往至於損及個人而不恤，無論他是一個藝術家。在社會的世界裏，改革如有他的特權，傳統就有他的權利。任何技藝的規則是由經驗產出的；若果創造的和發明的藝術家發見新法，他普通總不完全廢止舊法，往往不過把舊法修正和增補罷了。凡規則都不是一成不易的；他們體現過去的傳統，而新經驗一經得成功的保證，便也合進裏面了。原是，凡天才總是破壞規則的，且其破壞常有最好的幸運；批評對於這一點常得認識，就是他的快樂，因為

這就是生機，就是發見；然而破壞規則並非就是天才，故批評家果能對於如雕刻一類的藝術常以傳統的光指示所嘗用及所嘗試的方法，他就有很大的功勞了。同時，成功也不就是天才。批評家必須問及成功的品性和他的價值，且我更舊守到主張批評家應該問問那成功是否正當。藝術的自由也同言語的自由一樣，實在也就是言語自由的一個方式。我們是決不會嫌這種自由太多的。但所說者的智慧，所創造者的價值——那是另外一件事；而覺得在人類世界沒有比理性更穩當的指導的我們，就希望批評對於藝術之智識的和道德的價值加以理性的判斷。

但是藝術果有智識的和道德的價值嗎？……據我所見，藝術既是現象的，他就逃不了理性，也如同屬此義的現象的人生一般。心的機能工作在藝術的材料上，正如工作在人生的材料上。然而人生和藝術兩個世界也有一點差別，即前者是一件偶然的雜物，一種碰機會的排列，後者則是一種受高等機能支配的排列，一種有意的排列。在人生的適然遭遇中，我們也發見悲劇和喜劇，但在戲劇的藝術，這些悲劇和喜劇就汰淨了他們的

不統一的雜質而看見他們的較純形式了。在生活裏，我們也發見美，但在巴梯禮（Part-honon）的雕刻中，這美就以較顯明的形式接觸我們的眼睛了。因天才的干涉，就給現象世界以一種新的活的東西，而使受天才自己的人格陶化。在新的學說裏，原也承認藝術品的內容和他的意義是由藝術家表現於其中的人格構成的。然而果使那人格中並不包含智識的和道德的原素，那末他是多麼枯瘦弱小的人格啊……

對於歷史的和裁判的批評起了反叛，而嘗試把批評家的行爲限制爲默悟，爲直觀，爲任何其他心的作用，以爲如此，就可把批評家的心過程在自己心中重歷一遍，這樣的態度，我以為是由不滿意學者們沉潛於死的過去的知識而起的，同時並起於一種欲願，要想把我們的興味限制於使藝術可活的界限以內。對於這種不滿意和種種欲願，我是表同情的。因在歷史的批評；批評家的心確乎離開藝術作品的本身很遠，却要從傳記和社會政治的歷史去繞大彎兒，而往往只由言語學及考古學的範圍達到他的真正任務。這是疲勞的工作，特別是當人對於藝術和文學真正有興味的時候。批評家當分析

史詩、戲劇、騎士故事、東方寓言、及北方民歌等等的內容的時候，他的心往往就是處理死的知識和死的道德，處理陳古的方法，處理那創生於原始之時而腐敗於過熟之後的；一言以蔽之，就是處理屬於坟墓中的東西，然而那是學者的命運。「我在死者之中的日子是過去了，」這就是學者的地獄上銘刻。但如人一定要在自己心中精密地——或因明知其無望，而但求近似地——再造原作者心中之所有，那末我看除開歷史是沒有辦法的。歷史是一件死的過去的東西。他是一種用香料保存的尸體，帶着一個木乃伊化的人生的肖貌的。在我們的時代，自從愛默生以來，已經有過許多「不要他！」的呼聲了。他們說：「讓我們把死掃除出我們的房子罷；只叫人生和我們同居罷。」在意大利曾有一羣青年主張毀壞國中一切過去的藝術，以爲那些藝術是妨礙他們的。過去的東西中倘有值得保存的，那一定就是靈魂的歷史，且若有歷史值得知道的，那也就是靈魂的歷史。任何學者爲獲得那知識而費了的任何辛苦，都是值得的；但是死到底也要進入靈魂的歷史裏來，所以歷史中所紀錄的東西，有許多是不活的了，不屬這個世界的了。然而常認識

人類的死的自我的過程中，我們的靈魂就可積厚能力，擴大眼界和器度，而特別足以增加信仰和希望。凡以人類的過去積聚於身的學者，必都具備個人生活上因有長久的記憶而得的那種智慧。歷史的批評的效用，就在他的積聚記憶和鮮明記憶；這是一種很大的效用，我所不願捨棄的；然而特別在藝術的世界，就是在人生最濃烈的境界，我們總往往願意這樣的問——「這種死之統治——就是歷史的統治——難道就沒有法子可以避免嗎？如遇有法子，應該怎樣避免呢？」

## 二 審美的批評

把藝術交給已死的過去，並把他譯成歷史，就是一種錯誤嗎？藝術的作品並不像政治的事件和人；他們是不會立刻死去的。潑賴克雪脫利斯 (Praxiteles) 所雕的黑梅斯 (Hermes) 仍舊還在我們一起。這不同他初造時完全一樣的黑梅斯嗎？他的人格是一種固定的形狀呢，或同我們自己的人格一樣要隨時間的遷移而變化的。藝術的性質不可以撇開人的原素而從他的創造者的心裏解放出來嗎？他是真正不死的，仍舊活的呢，

或只是一個永遠不變的石像，彷彿是藝術家在某一瞬間的靈魂的化石似的？要不然，那末藝術品中是否真能有一種生命足使那不死的部份超過歷史的批評所保存的那個要死的和暫時的部份？讓我們丟開歷史的原素，試想批評行爲中剩下的還有什麼，無非仍是影像的再造，不過那是我們面前的影像的再造，並不是要再造藝術家心裏的過程，或只順便拿他作參考而已。

表現是藝術家的能力的核心。甚麼是表現？這就是把藝術家心裏的東西具體他於一種感覺的對象而將他傳達給別人的那個過程。其所用的材料可以是實在的形式和色彩，如在繪畫和雕刻；或經由文字的媒介的事物和動作的影像，如在文學；或純粹的聲音，如在音樂；總之恆有一種感覺所接受的材料，且必經感覺的居間纔能領會的。倘如藝術家不使他的作品的外形能把同一可領會的影像印在一切觀者的感覺上，並把肉眼所能及的圖畫、雕像、或故事中看見的給與肉眼，那末他的能力確乎要微弱，他的技巧確乎要無用。然而藝術作品並非僅是物質的對象，却是那對象經藝術家的人格灌注在內的。

所以藝術家的真正的表現機能就在這種灌注人格的能力；那物質的對象——形式、色彩、動作、聲音——是包涵在他的感情裏面的；他所用的字是載着他的意義和情調的。他的人格是非物質的，不能具體化的；所以他的表現中的最必要最有意義的部分，即用精神包裹物質的部分，是大半要靠着暗示，靠着那只能一部分呈現的地方，靠着依稀恍惚的默示，以及許多近乎不可表現的精微處。

在藝術是一件自然物的範圍，他是可以更充分地用物質表現的；在藝術是一件精神的事物即人格的事物的範圍，他就比較的不受完全的確定的表現；而凡藝術品都是有這兩種原素。在我們現在所研究的影像再造的過程中，心對於這兩種原素的命運是不齊的；若是關於物質的部分，那末在形像動作和事情之中，常態的眼睛將看見同樣的東西，常態的智力將把捉同樣的東西；但若問題是在認識作品的精神，那末差異就開始發生而增多了。因為藝術家和觀者之間有氣質上和經驗上的差異，便造成了種種誤解和誤識。試從我們的趣味上和判斷上略一查看，同一影像呈於心上的差別是多麼大呢！

呈於這個人心上的影像，在別個人看來也許根本不同，而各人都信他自己見到的是真的影像，是唯一的影像。據尋常所見，每個讀者都以為他自己就是哈姆雷特。這麼一來，就不知該有多少哈姆雷特了！同時這種容易使讀者把書中人物認為自己的能力，尋常是用作測驗作者的天才和品定他的能力和意義的一個標準的。

凡能創造這種人物的作家，就叫做普遍的作家。那末藝術上所常見的這種合一中的無限歧異，是從何起來的呢？那是由於一種事實起來的，即我們所接受的影像，並非是藝術家心裏的原形，也不僅染着藝術家的人格，卻染上我們自己的人格，而另造一個影像出來了。在這樣的創造中，我們不單是在我們自己心上重歷藝術家的心境，如做他的鬼一般，却是在創始一件新的，活的，我們自己的東西。此外是我們沒有別的法子可以利用、解釋、和了解他的作品的事實是如此：當一件藝術品既經創造、表現、並是體化之後，他就已離開藝術家的心而回復到自然的世界，他就成爲我們的、外的世界的一部分，而我們之處理他，正如我們處理其餘的世界，即只把他當作我們自己的藝術生活的材料，在



我們自己的心靈中用以發揮我們自己的能力。我們之利用藝術也如我們之把捉物質世界一般，是被這樣的限制嚴格圈着的。

藝術之不得完全了解，就是他的魅力之一。在一個這般看重事實、知識和積極的學問的時代，我們仍得保留一塊地方，可以沒有知道一切的必要，那是一種安慰。科學的真理，是用數學的公式、物理學的法則、和種種概括的話陳述的；這樣的陳述固然明瞭，但是更無餘義了；在每個特殊的事件，什麼都已說盡了。藝術的真理性質不同，他似乎不是完全知道的，沒有說盡的，却是不住地生長，意義愈看愈富，實質愈看愈深，天上還是有天地，下依然有地。凡是極偉大的作品，恆如分得我們的生命，與我們同老的；我們讀了一遍，又讀一遍，每隔十年，就覺得他又是一本新書了；原來他的意義，是跟着生活的經驗、判斷的成熟，和靈魂的季序的遷變而逐漸增富的。

還有第二種卻也有力的限制，在於上文所提起的氣質上的差別，其於藝術的鑑賞也很有影響。例如專講實際的人，照例是自擯於藝術範圍之外的；但雖在藝術範圍以內，

斯多嘎派(Stoic)總不會怎樣了解拜倫，大儒派總不會對雪萊發生深味。有些藝術，例如各種鐫刻，便須眼睛有特殊的訓練，並且具有一點技術上的知識，這才可以領會他的深微的品性。然而這條領會的路，又最多被一種禁抑作用所阻遏，這是常由教育和輿論而起的，其效果足使鑑賞藝術的努力完全麻木。例如當初新英倫教堂之反對演劇，就是一種會使戲劇成爲萋弱的禁抑作用；且若當做一種宗教的現象看時，就覺尤其奇怪，因爲在天主教的國度，特別在中古時代，戲劇在宗教裏本是有地住的。但是試問那個清教徒能夠了解一點西班牙神聖戲劇呢？我有幾個朋友，反對拿破戰爭做詩的題目，而詩人對於酒的贊美，是被許多地方詛咒的。凡此，都是道德的禁抑的例，由社會培養出來，對於文學的某幾個門類甚爲不利。試想這種將戰神和酒神截斷於世界詩歌之外的刀，是何等富有破壞性呢！然而最能做這事的例證的，猶莫如美國人之禁止裸體雕刻和繪畫，因這不但足以取消希臘人的至高天才和健康的美德，並足以損及人類的尊嚴。

這樣的禁抑作用，以或種形式存在於社會和個人；凡文學及一般藝術的鑑賞，都要

受着這種作用的影響；我現在所以舉出許多例來，是要大家明白我們當再造藝術作品時，差不多不期然地並無意識地要使那作品離開他原來的世界，而在我們自己的心理將他改造，且常由我們自己的人格給與他的意義，並非他的創造者的原來的意義。我若看見黑梅斯拿雪撒斯（Narcissus）和味納斯（Venus）的裸體雕像而覺羞赧，那羞赧是我自己的，不是雕刻家的；我若讀關於阿琴科脫（Agincourt）的古詩而不能發生同情，不能歎賞地的英雄氣概，這貧乏是我自己的，不是德累吞（Dryton）的。無論如何，我們再造藝術品時將他解做什麼的責任，是由我們本人是什麼而起的。

因我們自己的機能、知識、經驗、氣質的種種限制，又因須受牽制於社會的觀念和趣味，所以對於藝術品原來包涵的東西必致許多的損失，且也不能如藝術家心中那樣的認識他，這是很明白的。同時却也有足以賠補這個損失的，就是那藝術品也許取得種種為藝術家當初所不會夢想到的新意義；因為那藝術品既已回復到外的世界，而成爲我們的真實環境的一部分，他就取得自然世界的型造性，因就使他成爲一種材料，使我們

的靈魂可以塑在裏面了。那作品的本質，他的對於我們的生活力，並非是藝術家給與他的東西，却是我們從中抽出的東西；他的世界價值，並不是他對於藝術家的，却是他對於世界的。讀者從一本書中發見作者不會有意識地放進去的意義，那是很平常的事；書中所涵的人格，很多是作者所不自覺的，還有許多地方，是作者所不會注意的，因此，就不免要給與過分的意義；而讀者往往又用更多於作者的感覺力去讀他的書，並用新的法子去讀他的書。如此，就發生一種爲我所常常主張的矛盾論，即作詩者並非詩人，却是讀者……

你若已同情地領會了這幾點，且若我再告訴你，說我相信我們各人都有個藝術的靈魂，繼續從事於他自己的創造，那你就馬上會懂得，藝術作品並不是一種因其報告過去的知識而可貴的歷史的紀念物，且也並不是可以離開我們自己而知的及如藝術家心裏那樣認識的藝術的存在；反之，此等作品不過是原料，或至少是新的材料，給我們自己造雕像，繪畫和詩用的；或者，約言之，就是給我們創造自己的靈魂的形式用的；因爲靈

魂要自覺他的存在，要知道他自己真正在那裏，便須給他形式。靈魂之傾向於自己表現，是有許多法子的，但當替自己尋覓形式時，他就在藝術的世界裏發見他的最富型造性的材料。靈魂所急欲取得的是理想的形式；這樣的形式原也可從自然的原料造出來，如最初的藝術家那樣，但後代人則更幸運，因為他們在藝術和文學裏已有預先製成的理想的巨大寶藏了。如此，藝術作品就是一種優越的材料，使我們各人的藝術靈魂能在其中工作。且不僅用自己本有的力，並可得天才的幫助，得優越的靈魂的幫助……

那末我們可以明白，藝術的性質怎樣可以撇開人的關係，從他的創造者的心裏解放出來，而取得他自己的生命，繼續存在於用他的人的心裏。這就是他的真正的不朽——並非說他在時間上的延長，却是說他常生活在人類的靈魂裏。我是喜歡傳記的，覺得文學生活上最純粹最可珍的快樂，無過我們和傳中人靜默無聲的相伴，當這種時候，他們的人格使我們愛，他們的運命使我們有興味，彷彿我們是朋友一般；但我若發見一切僅僅關於人的紀錄已被時間毀去，單留「已死的詩人的靈魂」時，我總是很高興。

的……

唯有那能隨各等程度而繼續地永久地進入人們的靈魂中的原素，是可以久住的——唯有那能生活在人心裏的，纔得久住；其餘的都跟時間一同滅去了。於是便有這樣的異蹟發生：例如一個新生的基督教的靈魂進入魏吉爾（Virgil）的靈魂裏，而加強他的悲情；然後不僅是魏吉爾並有其他許多人，被容納於那種族的本身，而成爲人類精神及人類理想不住生長的子孫了。這就是人間的不朽，就是精神之殘存和增長。如此，便又發生一個矛盾論，即藝術以有人格始，以無人格終，而所謂普遍的靈魂，即人類共同的靈魂，那種分明的矛盾，就由此解決了。我們各人都照自己的影像創造藝術，這似乎是一種無限的變化，但卻是一種爲一切所同者——就是靈魂——的變化。我常以爲在藝術的生活裏，及因各人再造一切人的理想而起的奇異的精神交換裏，可以認識一件東西，頗與宗教家所謂聖者的靈交相似，特別是當人注意到具有世界名譽的藝術的那種無人格性的時候；因爲聖者的靈交，並非是個人與個人的交通，却是個人與一切的交通。如

此，在藝術生活裏，個人是分得普遍的靈魂，人類共同的靈魂，然而這又只顯現在個人身上和他們的具體作品裏。藝術也像人生，有他的物質的存在在具體裏，然而兩者的精神存在都在普遍裏。

至此，我們對於批評的考察，即對於鑑賞行爲的考察，又已達到篇首所提出的一點了，即批評似乎是一件私事，一件絕對個人的事，似乎我們各人都必須做自己的藝術家，我們各人都有藝術的靈魂，且若我們真正進入藝術的世界，我們就不僅是一個旁觀者，卻是一個參加者，彷彿我們自己就是藝術家。靈魂在他的藝術生活裏的這種活動，就是批評的全部興味所集中的地方。我現在要提醒你，在歷史上，我們的祖宗時時要接觸外國的文學，而當每次把外國文學利用的時候，結果就是一種文藝復興。文明的量，質，就是由這樣生長起來的，即因吸收某一特定種族和時代的精神而不住增富自己的。凡足使民族和種族彼此絕緣的政策和態度，其愚是不可及的；至善之終於到來，乃由一切之混合，由各個的天才和勞力之互相利用；至於各時代的徵候中，最能使我不安的，莫如美

國現時這種反動的趨勢，見於種族偏見和對外嫉視的態度的生長中。就此點而論，個人的生活是同民族的生活相像的。他如有所發達，往往由於一種因導入新鮮東西於自己生活的「文藝復興」（再生）。你們總都熟知，當初人類精神因意大利之重新發見古代的古典世界而致的一陣的璨爛揮發；其後，你也總記得，又如何因重新發見中世紀而致峨特族的文藝復興發生類似的藝術的花；這到前一世紀，又收得種種不同的效果。在個人生活上，也很容易尋到類似的例；如意大利旅行之供給哥德以深刻而發展的經驗，柏拉圖和希臘戲劇的研究之影響雪萊，神話學之影響歧次——在文學的傳記裏，是到處可以發見例證的。

當人開始過着藝術生活時，其最能引人入勝的特質，在於他是一種發見的生活。所發見的並不是真理，却是機能；他的結果並不是一種知識的獲得，却是一種內的能力的操練。靈魂的最奇異的事，就是他的能力的非常潛伏性；而這潛伏能力最多樣最光輝地被解放的所在，就在藝術生活裏，就在藝術的世界。例如你開始看見——真正看見——



繪畫的時候，是發生怎樣的事呢？並不是一個新的物體進入你的視境，却是一種看物的新能力發生在你的眼裏，而因這種能力，一個新的世界就在你面前開展了——這是一個人具有這般奇異的空間、色彩、美、光輝、陰影、線、空氣和習性的世界，你初住在其中，就如一個孩子開始學住在自然的世界一樣。這並不就是舊世界逐次看出的，卻是一個異乎自然存在的新世界。故當你開始接受一首詩時，不僅有一種觀念和事物的巧妙的排列增加到你的尋常的記憶裏，却有一種新的感覺的能力已張開了你的心，就構成一種新的生活的熱情在那裏，而當你同着抒情詩和戲劇感到那熱情時，就有一種意義，一種神祕，一種光，用着變幻和提高的能力，進入你所知道的宇宙裏。你那時並非是獲得知識，却是一種獲得你的心。所謂遇着藝術生活，並非就是看圖畫和讀書；却是發見你靈魂中那些睡着不知不用的機能，而並用以認識內的生活的深處和微處，以及他的雄辯、希望和快樂。藝術的生活所以別於科學的生活，就在這裏；他的目的不是要知，却是要生活。對於藝術之歷史的處理所以起反抗，就因覺得在這樣的處理中，藝術失却他自己的性質，且因使真

是生活的東西降而爲僅僅是知識的東西了。生活是佔第一位的。抗議就起於學者的態度是把知識來代替生活——特別在文學和藝術的分野裏。

靈魂之藝術生活的第二主要特質，我要替他辯護的，在他是一種由內在的神祕的過程而致的生長的生活。其中並沒有機械的性質；他是活的。靈魂生活的這一方面，威士會把他顯然的指出，並成爲他那一首主張心的行爲須有一種所謂「聰明的被動」的詩的基調：

「你以爲，在這些永遠說話的無限量的事物裏，竟無一件會不招而自來，却必須我們去尋覓嗎？」

「試想百合花，他們是如何生長：他們並不辛勞，也不紡織。」這就是藝術家靈魂的型；在藝術家的生活，是沒有辛勞，也沒有紡織的。在如我們現在的這種文明裏，閒暇很容易和怠惰相混，至於那種觀察

「太陽照耀藤花裏黃色蜜蜂」

的詩人，就難懂得他爲什麼不是一個閒蕩者了。尤其覺得難懂的，就是事情如何可以無設計而成。在我們現在，設計已成爲一種佔據全部時間的職業了。一種對於組織的信仰，已經流布了全國，並已被應用於生活的一切部分了，彷彿成功恆必是一件機械的事，尤其是立法的機械的事……生活裏原有一個部分，是設計，使手段適應目的，組織，以及屬於實用範圍的一切可得他的地位的；但靈魂的生長是以其他原則進行的，在另一境界進行的。靈魂之藝術的生活（而靈魂的生活是特徵地藝術的），在於他自己的性質之自己流露，而這就是一種生長，起於美、熱情、憧憬——一言以蔽之，就是理想——的世界裏的；在這世界裏，威至威士所謂「我們的干涉的智力」（就是實用的理性）只佔得很小的部分。

我明知這種學說是跟我們時代的支配的精神如何相背的；借郁鏗（Mucken）的話來說，我們時代的精神是要把我們的生活縮進經濟的和機械的範圍裏去的，並要使我們習慣於他們的手續和方法的統治。藝術很難在我們當中獲得餘地。我們的最文學

的氣質亨利·哲姆斯(Henry James)和我們的兩個大藝術家，衛斯勒(Whistler)和沙琴脫(Bargue)所以都僑居於國外，那並不是偶然的事，而美國的文學和藝術所以自始便常在外國的地面產生，也不是偶然的事。但無論如何，靈魂之爲生長的，不是造成的一層，是不可易的；而藝術的世界之所以可珍，就因他是一個靈魂生長的地面。

藝術的世界還有第三種主要特質，在於他是一個自由的地面。關於此，我前面已經略略論到了。所謂自由，不僅說靈魂在那境界可以脫去功利的手械，及已擺脫生活上的成功的大負擔之意；因這不過是自由的消極方面。在積極方面，他（靈魂）又會進入一個新能力的境界，這種新能力的發揮，就是他的最高的職務。靈魂可以超出自然，在他自己的較細視境和較深智慧的形象裏改造世界，在他自己的意識裏認識理想，並至少把他的夢的印子傳達給人類。他因創造形式而超出自然。例如黑梅斯的雕像，無論觀者認識她黑梅斯與否，也無論觀者能否從裏面辨出如神的性質，他總給一切時代以一個爲自然所從來形成的形像了。靈魂在他的藝術生活中，又得從觀念上超出自然；如我們各

人讀劇，也許相信他是哈姆雷特，但各人又都明白，他所認爲自己的，乃是自己的更完全的型，就是只有心的眼能設認識的。同樣，靈魂又於事物的關係上超出自然；他造起一個世外的桃源，一個人間的樂園，一個理想的國家，一段「圓桌的故事」，一幅「最後的審判」，原來靈魂所由見其真正自覺的內在的想境和智慧體現於中的那個影像的世界，是如此其廣漠而多樣的。他在那裏面的自由極大，甚至又得超出道德的世界，而若道德僅屬功利和社會關係的範圍，這是必須允許他的；但這問題太大，太複雜，這裏不能討論了。我現在所以提及他，不過要使我的學說充分顯明，即靈魂在他的藝術生活裏，是享有無限制的自由的；因爲他在那裏，就不復關心任何種類的實際結果，却只關心於自己的主動的或被動的性質之發見。

這種大自由的結果，就是各人所以實現他的最好的夢的理想世界。實驗是在這裏面做的，有時革命也從這裏面開始；因爲前面已說過，理想一經表現，就回到尋常的世界，在那裏，他也許成爲一個模型，成爲一件要使實際化的東西，於是他就受着實際的理性

的支配，隨當時人類的或智或愚，而有這樣那樣的幸運。在不同的時代和種族，理想的世界是很變化不定的；歷史上就充滿着他的殘跡。這不是一個建在天上的永久的城，到「至福千年」(Millennium)之後會降到地上來的；這是一種夢，靈魂對周圍世界作創造的反應時的夢。然而這夢並不是非實質的；無論他在事實的外的世界是怎樣的不實現，他是精神地真實的，因為他是活在靈魂裏的——他是靈魂的意識的生命。但也有時候，理想的世界進入實際的世界，而部分地浸潤他，即不完全佔領他。從大體上說，古典的、騎士的、基督教的世界就可證明這種事實；若在個人的生活，則我們自己必須證明自己身上都混着詩人的血——就是世界的血。這種交通的親切處，就是我們的生活的最優處，而欲成就這種交通，唯有在我們身上，即在我們的知識和感情裏，我們的希望、歎美和戀愛裏，隨我們可以接受的能力，及在我們自己的精神的實質裏，可把任何種類的藝術家的較精、較智、較深的能力來具體化的本能，而將原在他們心中的東西來再造一下。他們能殼進入人類生活的能力，就是他們的天才的尺度，我們能殼接受那禮物的能力，就

是我們的靈魂的尺度。

這樣就是靈魂的藝術生活的大體，就是一種發見、生長和自由的生活；但其中最足珍貴且最足構成他的特徵的，就是一種長存在他的經驗中的預言的品性。詩人是常常被稱為預言家的，而歷史上之最偉大的，就是那些受光於黎明未露之先的最寂寞的山峯，例如魏吉爾，他的在伊泥易德（*Aeneid*）裏的人格，預先照出後來基督教的性格的微光；又如拍拉圖，他的哲學裏有許多部分，就是基督教的信仰的啓明星。但我所論的並不是這樣的詩人，是這樣的預言家。我是說，在我們的藝術生活中跟詩人、雕刻家、音樂家所得的經驗裏，我們常必發生一種感覺，覺得我們是可得丁尼生，所謂「前進的酬金」的——就是其中可以發見我們的最明白的不朽的暗示。威至威士曾在他的兒童時代和青年時代的片斷裏發見這種暗示。我却在成人時代及較成熟的生活的片斷裏發見這種暗示。我漸覺得生活不是由神到人的一種產生，卻是由人到神的逐漸的進步。我在這樣的討論裏，常怕人家當我所說只是例外的事，只是那種優秀的人可得過的生活，和有

特殊天分的人纔得實行的方法。其實我決不相信如此。靈魂的藝術生活，一經靈魂開始存在和呼吸，便是一切所公有的，因為靈魂所住的是在藝術的世界。孩子之於最馬，聖人之於拍拉圖，其實是一樣的；各人都在尋他的靈魂，都生活在那裏面。

當我看見靈魂如何在極卑微的生活裏和極爲人所忽視的地方開花，及何等精神的行爲都不過窮人所做，且彷彿他們並不知道的，我就堅信我們的生活是長有神的意思在裏面的。人類的生活原是一種動物的存在，而功利的範圍是那裏面所首要的；謀食、造屋、養孩子，支配着我們的歲月；但若要我贊成社會的改良，及贊成改善國家經濟的組織，以期減輕公衆生活的負擔，免爲動物一般的奴隸，那是並非因我主張所謂民衆的福利，即非因我要爲民衆圖舒服。我的意思，是願意他們得着閒暇，使靈魂有生長之餘地。我很不願看見那爲一種動物的善的物質的舒服成爲國家的理想，如現在似乎已有的趨勢。我們大家都誇稱美國，看看我們的農場，工廠，工作之多，收穫之富，以爲是善之至了；然而我不滿於精神的收穫之貧乏，不滿於藝術和文學的光榮之缺乏，不滿於對人類友



愛之漠視；總之，我們雖有經濟的和機械的範圍裏的成功，却不能成一進入藝術境界的民族，這是終使我感着歉然的。

但是這樣的狀況雖然要強迫一般人都進入狹窄地實際的生活，卻仍有一段生活的期間可以較少感覺這種的壓迫，這就是青年的期間。所以我希望這幾句隨便說說的話，可以使你們青年中人相信那個世界，跟着他的感召的光前去過着他的生活。

劉金去購於小年

# ● 最近新書 ●

## 《 文藝名著 》

- |           |      |
|-----------|------|
| 黑 影       | 靳 以著 |
| 青松之下      | 王統照著 |
| 創作與模倣     | 傅東華著 |
| 擺龍門陣      | 謝六逸著 |
| 李太太的頭髮    | 葉紹鈞著 |
| 海的誘惑      | 侍 桁著 |
| 致文學青年     | 鄭振鐸著 |
| 黃昏的觀前街    | 鄭振鐸著 |
| 四川紳士和湖南女伶 | 蹇先艾著 |
| 四喜子的生意    | 施蛰存著 |

## 《 學校用書 》

- |          |      |
|----------|------|
| 國音學生辭典   | 奚燧之編 |
| 英漢辭典     | 奚燧之編 |
| 漢英辭典     | 奚燧之編 |
| 英漢兩用辭典   | 奚燧之編 |
| 言文對照古文觀止 | 曹國鐸編 |
| 白話四書集註   | 曹國鐸編 |
| 白話左 傳    | 曹國鐸編 |
| 飲冰室全集    | 梁任公著 |
| 小學模範作文   | 張葉舟編 |
| 小學模範日記   | 張葉舟編 |
| 中學模範作文   | 張葉舟編 |
| 中學模範日記   | 張葉舟編 |
| 名家模範日記   | 張葉舟編 |

博文書店出版

上海福州路  
二七七號

---

---

創 作 與 模 倣

版 權 所 有 。 不 准 翻 印

著 者

行 人

所 在 者

傅 李 傅

文 榮 東

書 慶 華

基 本 定 價 國 幣 圓 角  
。 外 埠 酌 加 郵 運 費 。

中 華 民 國 三 十 六 年 十 二 月 出 版

---

---

甲.2

1,40

做模與作

者 傳 東 華  
者 博 文 書 店  
者 博 文 書 店

一九二七年十一月出版