

中華百科叢書

# 文藝批評論

梁實秋編



上海中華書局印行

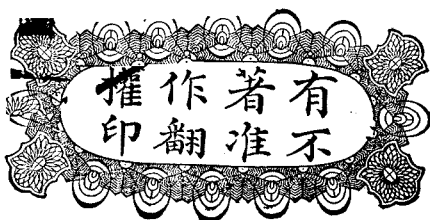
民國二十三年三月印刷  
民國二十三年三月發行

中華百文藝批評論 (全一冊)



定價銀五角

(外埠另加郵匯費)



有不准著作翻印

編者 梁實秋

發行者 中華書局有限公司

代表人 陸費逵

印刷者 上海靜安寺路 中華書局印刷所

總發行所 上海棋盤街 中華書局

分發行所 各埠 中華書局

## 總序

這部叢書發端於十年前，計劃於三年前，中歷徵稿、整理、排校種種程序，至今日方能與讀者相見。在我們，總算是「慎重將事」，趁此發行之始，謹將我們「慎重將事」的微意略告讀者。

這部叢書之發行，雖然是由中華書局負全責，但發端卻由於我個人，所以敘此書，不得不先述我個人計劃此書的動機。

我自民國六年畢業高等師範而後，服務於中等學校者七八年。在此七八年間無日不與男女青年相處，亦無日不為男女青年的求學問題所擾。我對於此問題感到較重要者有兩方面：第一是在校的青年無適當的課外讀物，第二是無力進校的青年無法自修。

現代的中等學校在形式上有種種設備供給學生應用，有種種教師指導

學生作業，學生身處其中似乎可以「不遑他求」了。可是在現在的中國，所謂中等學校的設備，除去最少數的特殊情形外，大多數都是不完不備的。而個性不同各如其面的中等學生，正是身體精神急劇發展的時候，其求知慾特別增長，課內的種種絕難使之滿足，於是課外閱讀物便成爲他們一種重要的需要品。不幸這種需要品又不能求之於一般出版物中。這事實，至少在我個人的經驗是足以證明的。

當我在中等學校任職時，有學生來問我課外應讀什麼書，每感到不能爲他開一張適當的書目，而民國十年主持吳淞中國公學中學部的經驗，更使我深切地感到此問題之急待解決。

在那裏我們曾實驗一種新的教學方法——道爾頓制，此制的主要目的在促進學生自動解決學習上的種種問題，以期個性有充分之發展。可是在設備上我們最感困難者是得不着適合於他們程度的書籍，尤其是得不着適合

於他們程度的有系統的書籍。

我們以經費的限制，不能遍購國內的出版品，爲節省學生的時間計，亦不願遍購國內的出版品，可是我們將全國出版家的目錄搜集齊全，並且親去各書店選擇，結果費去我們十餘人數日的精力，竟得不到幾種真正適合他們閱讀的書籍。我們於失望之餘，曾發憤一時擬爲中等學生編輯一部青年叢書。只惜未及一年，學校發生變動，同志四散，此項叢書至今猶祇無系統地出版數種。此是十年前的往事，然而十餘年來，在我的回憶中卻與當前的新鮮事情無異。

其次，現在中等學生的用費，已不是內地的所謂中產階級的家長所能負擔，而青年的智能與求知慾，卻並不因家境的貧富而有差異，且在職青年之求知慾，更多遠在一般學生之上。卽就我個人的經驗而論，十餘年來，各地青年之來函請求指示自修方法，索開自修書目者，多至不可勝計，我對於他們媿不能

盡指導之責，但對此問題之重要，卻不曾一日忽視。

根據上述的種種原因，所以十餘年來，我常常想到編輯一部可以供青年閱讀的叢書，以爲在校中等學生與失學青年之助。

大概是在民國十四五年之間，我曾擬定兩種計劃：一是少年叢書，一是百科叢書，與中華書局陸費伯鴻先生商量，當時他很贊成立即進行，後以我們忙於他事，無暇及此，遂致擱置。十九年一月我進中華書局，首即再提此事，於是出計劃而徵稿，而排校。至二十年冬，已有數種排出。當付印時，因估量青年需要與平衡科目比率，忽然發現有不甚適合的地方，便又重新支配，已排就者一概拆版改排，遂致遷延至今，始得與讀者相見。

我們發刊此叢書之目的，原爲供中等學生課外閱讀，或失學青年自修研究之用。所以計劃之始，我們即約定專家，分別開示書目，以爲全部叢書各科分量之標準。在編輯通則中，規定了三項要點：即（一）日常習見現象之學理的說

明，(一)取材不與教科書雷同而又能與之相發明，(二)行文生動，易於了解，務期能啓發讀者自動研究之興趣。爲要達到上述目的，第一我們不翻譯外籍，以免直接採用不適國情的材料，致虛耗青年精力，第二約請中等學校教師及從事社會事業的人擔任編輯，期得各本其經驗，針對中等學生及一般青年的需要，以爲取材的標準，指導他們進修的方法。在整理排校方面，我們更知非一人之力所能勝任，乃由本所同人就各人之所長，分別擔任。爲謀讀者便利計，全部百冊，組成一大單元，同時可分爲八類，每類有書八冊至廿四冊，而自成爲一小單元，以便讀者依個人之需要及經濟能力，合購或分購。

此叢書費數年之力，始得出版，是否果能有助於中等學生及一般青年之修業進德，殊不敢必，所謂「身不能至，心嚮往之」而已。望讀者不吝指示，俾得更謀改進，幸甚幸甚。

舒新城。二十二年三月。

## 自序

一九三〇年春余應中華書局之約，開始編一本短簡的文藝批評論，因纂集以前已經發表過的和這題目有關係的文字若干，加以竄改增添，不匝月而成。當時手邊參考書可說等於零，故很有一部分是憑記憶寫的。簡略闕漏之病，自知甚多。然而，手邊若是有充分的參考書，這一本小冊子也許根本寫不成了。我對於批評這一門學問若是知道得較多些，這一本小冊子也許又根本寫不成了。像文藝批評論這樣性質的書，大概只能在自己學識尙淺和手邊缺乏參考書的時候才會寫得成的罷。

一九三二年十一月二日梁實秋補序於青島



## 編輯凡例

- 一 本書定名為「文藝批評論」，但所論者以西洋文藝批評為限，因中國文藝批評性質不同，另成系統，故不驕入，以免雜亂。
- 二 本書各章係按歷史之順序，故雖非文藝批評史，而讀者亦可略窺西洋文藝批評思想進展之大勢。
- 三 本書為篇幅所限，於每章僅能作扼要之敘述，簡略之處，自所不免。
- 四 本書對於各派之批評學說均先加以客觀的敘述，然後根據本書作者之意見加以衡論。
- 五 本書每章之末開列問題數項，以助讀者之思考。
- 六 本書係為一般讀者而作，非為專門學者而作。卷末附參考書目，係本書作者認為研究西洋文藝批評之淺近書籍。讀者若循此書目，繼續研究，對

於文藝批評當有更進一步之認識。書目以英文爲限。

# 文藝批評論目錄

總序

自序

編輯凡例

第一章

緒論

..... (一)

第二章

古典的批評——希臘時代

..... (二)

第三章

古典的批評——羅馬時代

..... (七)

第四章

中古與文藝復興

..... (三)

第五章

新古典主義的批評

..... (五)

第六章

浪漫主義的批評

..... (九)

第七章

近代的批評

..... (一〇)

第八章 結論……………(119)

參考書目

中文名詞索引

西文名詞索引

# 文藝批評論

## 第一章 緒論

最容易受人批評的文字，就是批評的文字。最容易引起批評的問題，就是批評的本身的問題。因為文學批評的內容是非常的複雜，裏面的派別也是非常的多，並且批評的基礎永遠是建設在哲學上面，所以文學批評是什麼，其任務如何，其方法如何，這些問題從來不能有一個一致的答案。大概批評家都是各有各的脾氣，訓練，師承，所以每個批評家都有他的長處和短處，沒有一個人能把批評的內涵絕對的正確的敘述出來。這一本小書的目的，只是想在可能的範圍之內，把文學批評的最緊要的幾點客觀的提示出來；但是主觀的色彩還是不能說完全沒有，不過作者已經盡力之所及，不使主觀色彩蒙蔽客觀的

事實。

文學批評是什麼？這是一個重要的問題，尤其是在如今這個世界，似乎對於任何事物都要先下一個定義纔成，但是批評的定義是難下的。請先解釋時下對於批評的性質的誤解，然後自可明白批評是什麼了。

批評不是攻擊 讀過亞里士多芬尼斯的羣蛙的人，可以記得「文人

相輕」的通病在古希臘時代就已流行。羣蛙也是西洋的最早的批評文字之一。文學批評與「文學攻擊」自古就是同時誕生，以致今日一般人還常以為文學批評多少是帶有惡意的，是破壞的，是卑下的。在英文裏 Criticise 就有 to find fault with 的意思。瓦頓嘗說，批評家不過是為顯貴者刷衣服而已，培根且引此語以入真理錄。班章孫謂批評家有如蠢陋之補鐵匠，愈補愈爛。伯特勒謂批評家乃檢查智慧之兇差，冒充判官之屠戶。斯地爾謂批評家乃人類中之最愚者。綏夫特謂批評家乃狗，乃鼠，乃蜂，充其量亦不過是智識階級中之蠢夫。

珊斯通說，批評家似驢，一面吃着藩籬的草葉，一面告人以剪修藩籬的利益。格林說，批評家者，販貨估價之市井耳。勃恩斯說，批評家乃榮譽途中之強盜。歐文詆爲文壇上之搶犯。斯考特說，詩人與藝術家是榮譽的棟樑，批評家是蛀蟲……這些意見是並非無因而起的。更有感情用事的人說，詩人做不成纔改做批評家，濟慈是被批評家罵死的。但是現在我們該明白，文學批評和文學攻擊是截然兩事。批評是一種嚴重的工作，不僅僅是「吹毛求疵。」文學作品果屬有疵，批評家固未嘗不可吹而求之，但是批評並不是僅此而已。

批評不是研究 某一時代的文學，其特色若何，其潮流之原委如何，某

一作家，其生活若何，其作品若干，這全是文學史家的範圍。文學史家不能說沒有批評的能力，但是敘述事實的文字便是一種研究而不是批評。從事批評者，當然要對於批評的對象有充分的知識，但這知識只能做批評的準備，而不是批評本身。近年來中國考據之風甚盛，文學方面的考據的成績已很不少。例如

一部小說，作者是誰，那年作的，如何作的，那年印的，那一部分是偽造的，諸如此類的問題，都是考據家所最喜歡研究的。但是這只是考據，是有價值的工作，可不是批評。批評不僅僅是發現什麼事實。

批評不是鑑賞 凡想接近文學的人，第一需要的就是鑑賞力。你喜歡讀詩，小說，因為你能鑑賞詩，小說。鑑賞是對於作品的優美之深切的認識，所以是一種心理的滿足。把這種心裏的喜悅寫為文字，往往成為極優美的文字，但是這只是抒寫自己的主觀的印象，這也不能算為批評。批評家沒有不能鑑賞的，但能鑑賞者未必即可批評。

那麼，批評是什麼呢？

批評，在英文是 Criticism，是從希臘文 Kritikos 變出來的，原有判斷之意。中文批評二字，也是有評衡的意思。所以我們可以說，文學批評即是文學判斷。（在西洋文學批評史上，判斷的批評只是批評裏的一派，並且幾乎已成歷史



上的遺蹟，這一點我們不能不注意；但是我們平心考查各家各派的學說，似乎只有這一派在原則上最近情理。這一派的批評的得失，下文自當詳論。）文學批評即是對於作品的價值加以衡量。批評的對象是價值，不是事實。

判斷不難，但是判斷的標準在那裏？衡量的尺度在那裏？假如各人有各人的標準，各人有各人的尺度，標準有高低的不同，尺度有長短的不同，那麼，我們就可以說文學批評沒有普遍的價值；假如今天有今天的標準和尺度，明天有明天的標準和尺度，那麼，我們就可說文學批評沒有永久的價值。文學批評既是判斷，是依據一些固定的武斷的規律來判斷呢，還是依據各人的一時的印象和感覺來判斷呢？但是從事實上來看，我們就可以知道文學批評是可以有普遍固定的標準的。何以呢？我們先考查文學的性質。文學就是人生中最根本最嚴重的情感之完美的表現。戀愛的力量，義務的觀念，理想的失望，命運的壓迫，虛偽的厭惡，生活的讚美，這種種都是古往今來的文學傑作。

的根本質素，而這種種又都是人性的最重要的成分。一千年前的文學作品，到一千年後，一樣的可以激動人的同情，中國的文學作品可以令歐洲人一樣的賞識，這便是一個絕大的鐵證，證明文學價值之所以如此普遍固定，是由於文學的根本質素在空間上在時間上都是一成不變的，換言之，人的根本情感不變，人性不變。所以偉大的文學家之所以偉大，就不在乎他能體會，能把捉到人生經驗中之最根本的那一點。這一個文學論如其是不錯的，我們對於文學批評的標準的問題便有法解決了。凡是能完美的表現人生最根本的情感的作品，便是有最高價值的作品；凡是不能完美的表現，或表現雖完美而內容不是最根本的情感，便是價值較低的作品。簡單說，文學既是人性的產物，文學批評即以人性為標準。我說『完美的表現』，所以我並不曾忽略藝術方面，好的作品都要顧慮到內容與形式，文學批評亦即從這兩方面從事評衡。

文學批評的產生總是在文學創作之後，這是一般人公認的事實。但荷馬

是創作家，也有人說他是西洋文學批評的鼻祖。如其我們把文學批評當作人類心靈上判斷的活動，則文學批評與文學創作實無從比較其上下優劣。批評與創作同是心靈的活動，不過方向與形式不同罷了。文學批評所表現的是人類的判斷力應用在文學方面。

文學批評和哲學是不能分開的，不過文學批評本身不是哲學。文學批評家和創作家一樣，需要最豐富的人生經驗，都要一個對人生的態度。偉大的文學家沒有不有人生觀的，他一定有他一套的人生哲學。創作家最富足情感，在情感生活裏，人生觀往往只是含混的認識，而在批評家則不然，批評家的工作差不多完全是理智的運用，所以更要有清晰的哲學的態度。自亞里士多德以至於今日，西洋文學批評的發展的痕迹與哲學如出一轍。文學批評的潮流的變遷與哲學思潮之演進幾乎完全脗合。當然，在最古的時候，批評家就是哲學家，後來纔漸有分工之勢，而其密切之關聯不曾破壞。以文學批評對哲學的關

係而論，其對倫理學的關係實較對美學爲尤重要。美學是哲學的一部分，其對象是『美』。文學批評包括『何者爲美何者爲醜』的問題，但文學批評不再追向『美之所以爲美醜之所以爲醜』的問題。美學要分析『快感』的內容，區分『快感』的種類，但在文學批評家看來最重要的問題乃是『文學應該不應該以快樂爲最終目的。』這應該兩個字，是美學所不過問，而是倫理學的中心問題了。假如我們以『生活的批評』爲文學的定義，那麼，文學批評實在是生活的批評的批評，亦即人生哲學。所以說，文學批評與倫理學是有密切關聯的。最優美的批評永遠是帶有濃厚的哲學的氣味。

### 問題

- 一 文藝批評是什麼？
- 二 文藝批評的任務是什麼？
- 三 文藝批評的標準是主觀的，還是客觀的？

四 文藝批評能否有普遍固定的標準？

## 第二章 古典的批評——希臘時代

### 一 亞里士多德

亞里士多德是西洋文學批評的鼻祖，至少我們可以說他是西洋第一個有系統的文學批評家。我們考查希臘文學的歷史，就可以知道在亞里士多德以前，文學批評早已就存在了，例如在柏拉圖的對話及共和國裏，亞里士多芬尼斯的羣蛙裏，以及從恩皮道克里斯以還的修辭學裏，都可間或的發現純正的文學批評，不過是到了亞里士多德乃集文學批評之大成。

亞里士多德的主要批評著作便是西洋文學批評奉爲經典的那部詩學。他生於耶穌紀元前三百八十四年，死於三百二十二年。究竟詩學成於何時，其思想當時是否流傳，現存版本佔原著若干成分，我們如今很難推測。根據一四九八年譯成拉丁文的版本，及一八八七年譯成英文的亞拉伯文版本，我們知

道詩學的大部分已經遺失。不過從殘留的部分裏我們還可以窺見亞里士多德的文學批評的根本思想。

在詩學第六章裏，亞里士多德給悲劇下了一個定義，這個定義不但是包括了亞里士多德的根本的文學批評思想，而實是開了後世幾乎兩千年文學批評上的爭端。亞里士多德的原文是異常的含渾，據許多專門學者所說，則亞里士多德乃故意的於文中緊要處出之以含渾之辭，使當時之學者非經其親授不能得其真傳。可是後世學者便往往於一字一句之間聚訟紛紛。我根據幾種著名的譯本將悲劇之定義斟酌譯述如下：

『悲劇者，乃動作之模倣也，而其動作必爲嚴重的，必有起有訖，必有一定之長度。其文字則於全劇之各各部分中經數種藝術的點綴品之裝飾。其體乃動作而非敘述。其用在激發人之哀憐恐怖之心，以使此種情感得

### 正當之排洩滌淨

在這短短的定義裏，有兩個最重要的論點：（一）何謂『模倣？』（二）何謂『排洩滌淨？』前者乃文學的性質的根本問題；後者乃文學的任務的根本問題。

『模倣』一語，希臘文爲 *Mimesis*，拉丁文爲 *Imitatio*，英語爲 *Imitation*。亞里士多德所謂『模倣』有一種特別的意義，與柏拉圖的主張針鋒相對。所以欲了解亞里士多德之模倣論，須先研究他的對手柏拉圖。在希臘時代，其純粹藝術與應用藝術的界限雖然沒有現在這樣清楚，然而也不是不可分的。純粹的藝術當時稱爲『模倣的藝術』，而這種藝術便是柏拉圖所深惡痛絕的。在共和國第十章，柏拉圖開篇便說：『無論如何，我們不應收納那種模倣的詩。』於是在他的共和國裏，荷馬也要在被驅逐之列。他說，模倣即是非真之謂，而模倣的藝術與真實之距離則尤爲遼遠。詩人與畫家無異於作僞的人，其地位遠不如一個木匠。譬如說，一個木匠要作一個床，當他未作之先，心中便先要有一



個床的「意象」，然後方可動手製造。這個意象乃上帝的創造，乃真正的真，乃實在的實。故當木匠做好一個床後，這個物質的床不過是最初床的「意象」之模倣而已。詩人與畫家所歌詠描繪的床，乃是模倣「意象」之模倣。木匠造床已不是真實，詩人畫家則去真實更遠了。這便是所謂柏拉圖的「三度隔離說」。亞里士多德的模倣論，便是對於這個學說的一個有力的反駁。

亞里士多德沿用「模倣」這個名辭，但給它一個新的解釋。文學是模倣，但所模倣的是什麼呢？亞里士多德以為那便是「真實」亦即是「理想」。我們平常以為真實與理想是判然兩事，但亞里士多德以為唯有理想纔得稱為真實，二者乃一物之異名。文學所模倣者是人生，是自然；但是人生與自然的那一點呢？亞里士多德的意思是，人生是變動的，但人生亦有其不變動者在，這一點不變的便是亞里士多德所謂之「普遍性」。『永久性』亦即是『真實』亦即是『理想』。詩人所模倣的就是這普遍的永久的真實的理想的人生與

自然。柏拉圖以爲模倣的對象本身尙是模倣，所以藝術乃成爲虛僞，而在亞里士多德看來，藝術的模倣乃超於現象界的羈絆而直接爲最後的真實寫照。所以歌德說得最好，模倣者乃『較高的真實之幻象也。』

文學的模倣之對象既是真實與理想，那麼文學之構成絕不是機械的，而是創造的。詩人非具有強敏之智識與銳利之眼光絕不能於變幻萬態之現象界中體會到『較高之真實』，更不能把『較高的真實之幻象』予以藝術的形體。所以要做一個文學的模倣者，在亞里士多德的意義中，必須要有閑暇的心境，唯有在這種心境裏纔能有心靈的自由，纔能有心靈的活動。蓋文學模倣的方法是想像的，而非寫實的。亞里士多德在詩學第九章裏說：

『詩較歷史爲更哲學的，更高超的一件東西：因爲詩所欲表現的乃是普遍的，而歷史則是特殊的。所謂普遍者，蓋謂某一型式的人，在一種景況之下，將按照「或能」與「必然」之規律發爲言辭或動作。』

歷史只能記述已發生的一件一件的事實，模倣的藝術則可想像「未發生而能發生」與「未發生而應發生」的事實，故模倣的藝術的範圍較歷史爲廣，其目的亦較歷史爲高。可見亞里士多德所謂之模倣是想像的，而其想像又是有節度的，以不悖於『或能律』爲準。

從前傳說有兩個畫家競賽，一個畫了一張葡萄，懸在壁上有飛鳥進來啄食，第二個畫家也畫了一幅畫，請第一個畫家去參觀，只見壁上有一塊幔帷，正想揭開幔帷看畫，那裏知道那個幔帷便是一幅畫。一幅畫騙了鳥，一幅畫騙了人。這種模倣的作品固是柏拉圖所要攻擊，然而也不是亞里士多德所贊成的。柏拉圖與亞里士多德的意見之所以衝突，固然各有他的哲學的根據，但是專就文字上論，他們對於『模倣』一辭的解釋也是完全不同的。亞里士多德的模倣論在後世影響極大，但是很少有人在亞里士多德的那種意義之下引用『模倣』這個名詞。

什麼叫做『排洩滌淨？』原文希臘字是 *Katharsis*，英譯本或做 *Purification*，或作 *Purification*。亞里士多德的意思是說，悲劇的功效在能引起觀衆的悲憫與恐懼之情感，這種情感是人人有的，但悲劇能與以相當之刺激，使其得排洩之機會，然後情感纔能得到純正之安息。換言之，悲劇的效用即在求情感之滌淨。亞里士多德的根本文學觀念，不是『教訓主義』，但亦不同於近世之『藝術享樂主義』。他論悲劇的效用是不偏不畷的含有倫理的與藝術的兩種原素。專從倫理方面解釋亞里士多德的悲劇論，顯然是過於偏狹；但專從藝術享樂方面去解釋，也是不對的。假如悲劇效用是限於享樂，那麼，凡是足以激刺人之情感使人得心理的愉快者皆是有藝術之價值，又何須要悲劇之『滌淨？』我們有一個方法可以反證亞里士多德的悲劇效用論之真義。那便是，從他的對敵柏拉圖下手。柏拉圖是反對悲劇這一類詩的，他根據一切模倣

藝術是虛偽的理由，進而反對悲劇對於聽衆的影響。他說：悲劇本身便是虛偽的表現，且頗足激動人之情感，例如悲憫與恐怖，此種情感不但不值得激動，並且激動起來恰足擾亂人之靈魂，使人神志顛倒，使人理智昏亂。戲劇既不能不求羣衆之歡迎，於是更不能不利用羣衆之弱點，結果是羣衆爲情感所衝動，失其理智的統馭力，因感官之虛幻而被詩人所蒙蔽。此種哲學與詩的爭執，當然是不自柏拉圖始，普羅塔哥拉斯已先此發過這樣的議論，到了柏拉圖此說纔大佔勢力，共和國第十章便引此說作爲反對悲劇的主要理由。亞里士多德便是存心要駁斥這個學說，所以他認定悲劇固然足以激發情感，但其效用決非僅此而已，其效用乃在於激發情感之後而能得相當之排洩滌淨，換言之，悲劇不但不使人神志顛倒理智昏亂，反足以使人擺脫情感之重担，神志於以更爲清明，理智於以更爲強健。其實，亞里士多德與柏拉圖之重理性，抑情感，初無二致，不過柏拉圖有『絕智主義』的傾向，對於悲劇則尤抱反感，亞里士多德則

以爲凡文學美術，苟納之於正軌，都可爲理智生活上有益的幫助。

亞里士多德說『悲劇者，乃動作之模倣。』當然是說人的動作，並且包括身體的與心靈的動作。亞里士多德重『劇情』而不重『人品』，因動作之表現於戲劇者，厥爲劇情，至於人品之高下賢愚，完全視其動作而定。所以悲劇的六個原素裏，劇情佔首要的位置。詩學第六章說，『劇情者，乃首要之原理，亦猶悲劇之靈魂也；人品則爲次要。於繪畫亦如是。縱有極美麗之顏色，若雜亂無章，則反不若黑白二色描繪之畫像。』又說，『悲劇所模倣者非人，乃動作與生活，且是有動作之生活。』並且這個動作還『必爲嚴重的。』嚴重的動作，卽有意義的動作，模倣出來方是最高尙的文學作品。這動作還必須要『有起有訖。』有完整的動作然後纔能有單一的效果。他論荷馬史詩時，便說奧迭綏遠遜於依利亞德，因後者有動作的單一，前者只有人物的單一。在悲劇裏只有動作最

爲重要，他若詞法化裝等等俱屬次要。詩學第六章說，『化裝飾景等奪目之景象，雖有其自身之情感的吸力，但就戲劇各部而觀，乃爲最不藝術的，最無詩意的，與藝術的關係最淺。因悲劇的力量，縱無演員與排演，亦可達於吾人。況且，奪目之景象，其賴乎舞臺工匠之術者，固遠過於詩人之藝術。』近代戲劇藝術，在這一點上，可謂與亞里士多德的精神背道而馳。近代戲劇裏，詩人的地位已漸漸的要讓給一般舞臺工匠了。

詩的來源，是批評裏有趣的一個問題。亞里士多德在詩學第四章裏說：

『一般的詩，似由兩種原因而起，此二因者，又皆深蘊於吾人天性之內。第一，凡人自幼卽有模倣之本能，且其所以異於他種動物者，卽以其在生物中最富模倣性耳……其次，卽爲諧合與節奏之本能……』

亞里士多德是把本能認做詩的來源，與柏拉圖的學說迥不相同了。柏拉圖在這一點上是神祕的，他說詩是一種『神聖瘋狂』，其來源是詩人的『直覺』。

是上天神社所啓發的『靈感』是一種不可理解的神奇的步驟。他說：『詩人不是靠藝術寫詩，是靠靈感，且在一種神社附身的境界裏。故善詩者當其作詩之時，必失其感官之作用，恰似柯立班蒂司之舞蹈一般。因為詩人是光明，是有翅的，是神聖的生靈；只有在有靈感時感官失其效用時理智失其統馭時纔能作詩。』亞里士多德的學說是比較的着實際了。

## 二 亞里士多德以後

自從亞里士多德死後到耶穌誕生，這三百年間的文學批評沒有多少可講。希臘自從降伏於馬其頓人勢力之下，文化的中心遂由雅典而移至亞力山大城。亞力山大的帝國雖然很努力於文化的傳播，但是藝術的衰退已是很顯著的。這時代的文學批評有兩個顯然墮落的趨勢：（一）乾燥的版本批評，後稱爲『亞力山大主義』；（二）文法批評與修辭批評。



雅典崩解以後，希臘失掉了它的自由思想的特點。陶樂美騷特（紀元前三三三年至二八五年）最獎勵批評事業，廣招希臘學者，建立藝術院與圖書館，從事希臘典籍之研究，使亞力山大城成爲文學中心。但是沒有批評，只產生了不少的考據文字。亞力山大派的學者對文化的貢獻自然是大的，因爲他們不但把希臘的典籍妥爲保存，並且詳加考據，開後來研究古籍的途津。但是我們若把他們的成績當作了文學批評來看，必然是大失所望。他們的批評分五個步驟：（一）版本的次序，（二）重音之訂定，（三）字尾之變法，（四）字義之詁解，（五）全部之考核。這完全是考據的方法，還沒有到批評的階段。

修辭批評，在文學批評的範圍內看，其地位是較版本考據爲高。批評家與修辭家的分別即在於前者是以文學的判斷爲對象，後者是以文學作法的規律爲對象。亞里士多德的批評著作於詩學外尚有修辭學一書。修辭學的效用當然是偏向於教育方面，亞里士多德說修辭學有四層效用：（一）以普通人類

之語言文字表示真理，(二)使一般人了解真理，(三)養成縝密明辨之習慣，(四)爲自己與自己之主張作辯護。總之，修辭學乃「說服人」之一種藝術。這與文學批評不能說無重要之關係，不過其範圍以文字爲限，所以本身不能成爲純正之文學批評。

這時期最後有三個批評家，可以值得我們的研究。

戴奧尼索斯 (Dionysius of Hallicarnassus) 生於紀元前六十年與五十五年之間，卒於紀元前八年。他的功績即在能於文學品味日趨低落之際而崇奉古典，使希臘文學的光輝得以不墜。他以荷馬爲詩中最偉大的作家，以迭毛斯特尼斯爲散文中最偉大之作家。他的雄辯家 (De Antiquis Oratoribus) 一書最足以表示他的批評的能力。雄辯家在希臘文裏是 Rotor，是「說話者」的意思，而在希臘時代，說話是一種美術，和雕刻音樂詩歌一樣的是美術。雄辯

的藝術，即是散文的藝術。戴奧尼索斯論伊梭格拉底斯說：

『思想常爲節奏所奴隸，真理爲通暢而犧牲……但按自然的程序，應思想在前，表現在後……』

從這一句可以看出一點他的品味的純正。他對於散文藝術的全部批評可以說是集中在『雅典主義』與『亞細亞主義』的爭衡。所謂『亞細亞主義』即是指自迭毛斯特尼斯以後至西塞羅那一期間之劣下的作風而言。這時間一般作家，競尙粉飾，所以他起來獨崇古典的簡單。戴奧尼索斯所崇拜的簡單，是古典作品的一種特殊的優點，不是自然流露不加思索之簡單，是經過審慎選擇的藝術安排的簡單。他說，荷馬在依里亞德第十七節第二六五行描寫暴風中的海岸，便採用延長的字音，以示其不斷的震盪；在奧迭綏第十一節第五九八行描寫岩石的下滾，便採用短促的字音，以表示其急驟的奔馳。這樣的批評若趨極端，固嫌板滯，然確有相當之真理在。蓋古典的作家，其頭腦必極清晰，

其手段必極謹慎，雖以簡單爲極則，但其簡單是經過理性選擇的產物。

戴奧尼索斯的批評態度亦極公正。他說，文學批評應該諍直，不該詛咒。他說，『假如我們比圖西迭地斯或其他作者的能力爲低，我們並不因此而沒有批評他們的權利。』

普魯塔克 (Plutarch) 生於紀元後五十年左右，卒年不明。他的主要的批評著作便是青年宜如何學詩。他的批評的出發點，是道德與教育。自表面上看，他是與柏拉圖同調，但是他沒有多少獨到的見解。他論詩之目的說：

『……詩也者，可爲青年人領悟哲學之預備，以免讀哲學時格格不入，

……故青年讀詩宜慎加指導，勿令存對哲學之偏見，而應先加以教導，能

如是者，則由讀詩方可近於哲學之研究，且出之以冲和適當之態度也。』此種道德的觀念與柏拉圖之教育學說頗爲接近。至於詩能給讀者以快樂，普

魯塔克並不否認，但他不以爲詩的目的卽在於此，關於這一點，羅馬的批評家大概頗受他的影響。

朗占諾斯 (Longinus) 的論超美是希臘時代除了詩學以外的最獨創的一部批評，自從後來經過法國的布窪婁翻譯以後，益爲世人所重。「超美」卽希臘文之 *Ypsions*，英文之 *Sublime*，朗占諾斯所下的定義是：「一種文字的高超性與優美性。」朗占諾斯的批評信條雖有許多地方未脫離希臘精神的正統，但在其批評深處却有一點浪漫的成分。朗占諾斯之浪漫性卽在其重視情感。他說，超美的文字，其動人也，以情移而不以理解。文字所以能至高超的境界則有賴於藝術。他說，「有人以爲文字之高超性係天生的，絕不能由學習而得，只可任自然之指導。是故以超美之文字隸於藝術之下實屬錯誤……但是「自然」之爲物固非能由吾人所支配，而亦非漫無統系……且超美之表現

若不經智識之指導則危險殊甚，蓋發動力固甚重要，而制裁力尤不可少也。」在這幾句裏我們可以看出朗占諾斯的學說並非是完全的浪漫的，因為他說「自然」須經智識的指導。所謂指導，即藝術的規則，即是修辭學。所以朗占諾斯的批評還是不能脫離修辭的範圍。但是他對於情感與文調之重視，實開後世浪漫思想之源。這是我們不可不注意的。

### 問題

- 一 亞里士多德所謂「模倣」是何意義？
- 二 根據亞里士多德的學說，悲劇的任務是什麼？
- 三 柏拉圖與亞里士多德的批評學說之比較。
- 四 詩與歷史之區別？
- 五 何謂「亞力山大主義」？
- 六 朗占諾斯對於後世之浪漫主義之關係如何。

## 第二章 古典的批評——羅馬時代

自從珂林茲陷落以後，希臘全部次第瓦解，投降於羅馬之下，『就像是一個美麗的水晶瓶撞在一塊岩石上。』羅馬文學是繼承希臘文學的傳統，也可以說是希臘文學的『再版。』文學史家常說羅馬文學缺乏創造力，因為『第一，羅馬文人震於希臘之偉大，故其天才爲怯懦的。第二，羅馬民族在未與他民族實行混和以前，其性格無文學之趨向。』這是桑次保來教授說的話。羅馬民族的性格確是與希臘民族的不同。羅馬民族是重實際的，喜秩序的，所以羅馬對文化最大之貢獻是法律，戰術，交通，辯術……等。羅馬最大的詩人魏吉爾在他的史詩綺尼德裏比較希臘與羅馬說：

『他們有更豐美的天才，

能够雕石，又能雕像，

精於天文，又擅長雄辯，

星辰的出沒能歷數不爽；

但是，羅馬人，你呢，你能

統轄廣大的國家。

綏輯殘敵，憐恤弱族，

克服驕橫的霸王，——

這便是你的天才。」

羅馬人征服了希臘，但希臘也征服了羅馬。因為征服希臘後，羅馬纔有藝術可言。何瑞思說：『降服的希臘戰勝它的野蠻的征服者，將藝術傳入於荒野的拉提烏姆。』羅馬人之實際的精神表現於文學批評者即是規律之建設。古希臘的批評精神是理性的，哲學的，其判斷亦為藝術的，倫理的。所以在亞里士多德的批評裏，只有標準，而無規律。由於羅馬人事事求實際之結果，文學亦往往以



實用爲目的，文學批評亦爲文學何以能收實效之方法的研究。亞里士多德所謂「藝術之模倣」乃一變爲「典籍之模倣」。雅典認爲美術之雄辯，成爲羅馬政治上之一種技能。全部批評精神至是爲之一變。

我們把希臘羅馬合起來叫做「古典時代」，不過這裏面有很明顯的兩個階段：希臘是古典的思想的泉源，羅馬是「古典主義」的結晶。羅馬不但繼承希臘的傳統，並且把希臘的思想賦以確定的形式，列爲謹嚴的規條，使成爲一種固定的主義。

我現在只挑兩個批評家來談談。

### 一 西塞羅

西塞羅 (Cicero) 生於紀元前一〇六年，死於紀元前四十三年。他是羅馬最大的雄辯家。他的文調，幹練而整飭，成爲拉丁散文至上的榜樣。羅馬文學批

評裏所謂之『西塞羅主義』便是指西塞羅的文調而言。一時作者，爭相倣效，甚至凡是西塞羅未曾用過的字均不敢用，他的威權之大有如是者。他的著作與文學批評有關者可舉其論雄辯與雄辯家兩種。我們在考究西塞羅的批評以前，一定要知道，羅馬的雄辯雖然是最爲昌盛，但就藝術方面看，較希臘的雄辯已略遜一籌，因爲希臘雄辯『雖不必處處都是邏輯的，至少是處處與題目有關的，而西塞羅則不然，其才智辯詰固過於常人，每牽扯過遠，徒事鋪張，且其鋪張又顯露造作之痕。』羅馬雄辯的效用大半是在法庭與議院裏，所以很易傾向於修辭與表現方面。西塞羅雖極力想保持哲學的態度，而實未能脫離修辭學的窠臼。

他說：雄辯的藝術不僅是姿勢與發音等瑣細的研究，雄辯家對於人生應有深邃的領悟，換言之，雄辯的藝術即教育之全部。但他又說：若使哲學能收實效必有賴於修辭。這可以證明西塞羅的批評仍是在修辭方面。但是西塞羅是

西洋文學批評傳統的不可少的一個人物，因為他對於希臘精神有精到的見解，他說：

『在任何事物，我們必須考慮我們應當走到多遠，因為雖然事物各有其宜，而過多實較不及為惱人也。故阿白利斯曰，彼畫家者，不知何者為足，故恆陷於錯誤。』

這種節制的精神，姑不論西塞羅自己做到了多少，其為古典的實無疑義。亞里士多德只求文字之長短適中，西塞羅則進一步謂過短猶勝於過長。西塞羅是不信柏拉圖所謂『詩的瘋狂』說。他是不偏重情感的，他遵守希臘雄辯的精神在雄辯結尾處總是求情感的安靜。

詩的效用是愉快還是教訓？西塞羅是斯多亞派的哲學者，對於奢華的娛樂當然是不贊成的，不過他亦非極端的教訓主義者。他以為詩若有益，固然最好，否則做為一種正當娛樂，亦無不可。西塞羅曾以這種理由在陪審官前為阿

吉阿斯辯護。西塞羅說，文學的研究即是教育之一部，詩則尤足以宣揚「偉人之殊績。」羅馬人以爲政邦是神聖不可侵犯的偶像，國家之利害較任何事物之利害均爲重要，所以西塞羅也說詩人與雄辯家之存在是與國家有益的。他也承認詩可令人愉快，因爲他說，「詩可陪我們度夜，可伴我們旅行，可供我們消遣。」

## 二 何瑞思

何瑞思 (Horace) 生於紀元前六十五年，死於紀元前八年，是這一時代最偉大的批評家，他之於羅馬的文學批評，猶亞里士多德之於希臘的文學批評。他的批評的傑作便是詩的藝術。法國批評家巴頭編四部詩學，在卷首稱讚這部詩的藝術說：「在所有的古代詩人裏，最足以令後人誦讀不倦的，無過於何瑞思者；在何瑞思的詩裏，最足令人深思的，又無過於詩的藝術。這一篇乃是對

於一般藝術的一部法典，亦即由嚴正之鑑別力濾出之原理也。」何瑞思是以詩人而兼批評家，這篇詩的藝術並非是一部完整的論文，只是何瑞思寫給他的一個青年友人的信札。羅馬人的私人書翰，往往是用詩的體裁寫成的，何瑞思寫這書札的時候正是羅馬文學的黃金時代，從事於詩的創作的人很多，何瑞思希望他的友人的成功，故本其自己之經驗與學力，示以爲詩的祕訣，這篇書札遂無意的成爲一篇批評的傑作，成爲「古典主義之盛開的花朵」。

我們研究詩的藝術要注意到兩方面：何瑞思一方面是古典主義者，因爲他主張文學的標準，理性的紀律，與希臘時代之最優的思想完全同調；在又一方面何瑞思乃「新古典主義」的先進，因爲他主張文學的形式，和外在的權威。何瑞思的文學批評，其功績在能繼承古典主義的正統，其缺點在未能盡得希臘的自由精神。何瑞思的新古典主義的趨向，實開後來十七八世紀文學批評思想的根源，亦爲後世浪漫派文學批評之反動的伏因。

詩的藝術第三百六十一行有 *Ut Pictura poesis* 11個字，這是何瑞思的最著名的一句話，大意是說『畫既如此，詩亦同然』。後世批評家每以詩與圖畫相提並論，即源於此。其實何瑞思在他的詩的藝術的開端便引圖畫爲例，他說：『假如一個畫家，一時興之所至，畫一個人頭而添以馬頸，……吾人見之必將失笑；詩也是如此，假如窮極詭怪，有若狂癩，吾人亦將失笑。』這幾句裏有無限至理。何瑞思在這裏提出了一個重要問題——便是亞里士多德所謂的文學作品的可能性與單一性。詩人的想像固可有其相當之自由，惟亦須前後一貫，並在可能的範圍之內不悖於「自然」之道，且文學作品之優越乃在其全體之和諧，而不在其各部之精到，是以作者不宜肆意於瑣細的雕琢，而應注意全體的單一。例如希臘墮落時代的雕刻藝術，凡頭髮指甲等等瑣細之處無不備極工細，但就全部觀察，則缺乏生氣，而當初在波里克里斯時代的雕刻藝術，便不然了，大刀闊斧，栩栩欲活。亞里士多德已經說過，藝術作品乃是有生機的。

整體，是以藝術作品之各個部分的本身不該有多少價值，各個部分之真正的價值乃在其對於全體所發生之關係，及其對於別個部分之比例。何瑞思開宗明義的提出這一點，可以說是和亞里士多德完全相合。

關於詩的文字，何瑞思的見解是很合理的，他以爲文字不過是一種標記。他說：

『和樹葉一樣，新陳代謝，

文字也總有其衰滅，

新的文字因之而生……』

凡是新的文字，只要能表示新的思想，何瑞思都不反對。此地所謂新的文字，即是新鑄的詩詞之謂。新詞乃是一種特殊的利益，不可浪用。文字乃思想的標記，思想常不斷的變遷，所以文字也不能不隨着有新的發展。有一位批評家爲何瑞思辯護說：『何瑞思的名字在近代常與詩的傳統觀念牽在一起，且常與十

八世紀之假古典主義相混。故吾人應於此注意，何瑞思對於死板的詩的字句固曾表示反對，且對於新的文字，極顯然的表示審慎的許可。」

講到文學的型類，其本質既不相同，其體裁文調也自應歧異。文學型類之劃分清楚，乃古典主義的一個根本原則。何瑞思論文學的體裁與文調便完全根據這個原則立論。喜劇取材於日常生活，其用在產生滑稽的效果，所以若採取悲劇的文調，便絕對的不宜。反之，悲劇乃所以激發人之恐怖與悲憫之情，若用通俗之散文，亦絕對不宜。當然有時喜劇中人物亦可吐屬不凡，有時悲劇中人物亦可引用俗語，但此乃變例，不能據爲正則。

欲求戲劇之能動人，必其人物動作富有真摯性。所謂真摯者，乃合於理性與自然法則之意。例如，能引吾人下淚之戲劇，劇中人物必先下淚。但劇中情節若不悲慘，則劇中人物縱然下淚，亦不能引動觀衆之同情，或且惹出觀衆之笑聲。「自然」乃吾人情感的泉源，劇中人物動作，欲求其真摯，必須皈依自然。此



處所謂之自然乃人性之自然。按照自然，即按照人性，則吾人可以料定在何種情況之下，將有何種動作，一種型類之人，將有何種語言。所以何瑞思說：『劇中人物必須與其所屬之型類的特點相符合。』講到戲劇的語言，他說：

『讓每人說的話代表他的型類，

因為臺上是一個神仙，或是英雄，

是活潑青年，或是老成持重，

是大家閨秀，或是侍女僕從，

是航海商旅，或是和善的老農，

是兇暴的客立安，或是技巧的阿塞立安，

他們的語言是迥乎不同……』

羅馬戲劇特點之一，便是把人物劃為若干型類，而各有其特點，如描寫青年，則其語言舉止，必須足以代表一般的青年。因劇中人物若不有型類之範圍，則各

個人物之品格必將單獨的各自發展；其結果是光怪陸離，叛異中心。在這種景況之下，人性之普遍的原素，必遭破壞，戲劇之真摯性亦無自而生，所以何瑞思簡潔了當的告他的友人：『恪守型類的範圍。』

「模倣」這個名詞到了何瑞思的時代，換了一個完全不同的意義。藝術之理想的模倣變爲古典作品的模倣。其模倣典籍的理由便是：古典的作品已臻完美之境，且爲衆所習知，故吾人模倣典籍卽是間接模倣自然。何瑞思並不會說模倣典籍是文學創作唯一的方法，他只是說，這是比較的最穩當的一個方法。真正古典主義的精神是在求文學的普遍性，求其不悖離人性之中心。所以何瑞思的板滯狹隘之處，固難令人同情，但他的用意是不錯的。何瑞思所謂模倣，不外乎題材與處置題材的方法兩方面。在這兩方面，他都推荷馬爲最高之模倣的對象。（我們在這裏可以附帶着提出一個問題——文學的題材之選擇的問題。古典主義者認定題材的選擇與文學的價值有極密切的關係。文

學的優越不僅是視藝術家的手腕而定，題材本身是否含有高貴性，亦舉足輕重。平凡庸瑣的事物，無論經過任何藝術家的點綴佈置，其結果頂多可以產生一點新鮮的趣味，但不能達到高超的境界。有一位批評家說得好：「一個畫家可以畫一個瓶子，一塊麵包，一盤葡萄，可以顯出他對於光綫強弱之細密的觀察，對於顏色之敏銳的感覺，可以表現其對於平面與質地之本領，或更顯示其一種謙抑純潔的精神，因此而成爲一眞藝術家，永得後世的愛慕。但他畫這種題材，絕不能用高超的布局描繪的力量以表現之，絕不能成爲世界馳名的亞司丁禮拜堂屋頂畫像那樣偉大。」我們若能了解這個觀察點，就可以知道何瑞思爲什麼主張襲用依里亞德的題材的原故。只有高貴的題材纔值得高貴的方法。）

詩的藝術之最惹後人評論的兩行，就是：

*Aut prodesse volunt aut delectare poetae,*

*Aut simul et jucunda et ibonea dicere vitae.*

大意是說，詩人的任務或是給人以教訓，或是給人愉快，或是同時給人教訓與愉快。不但何瑞思對詩的任務之見解完全涵在這兩行裏，後此意大利之文藝復興期所有的批評家，對於詩的任務的問題，靡不以何瑞思的這兩行詩爲討論的基本。詩的效用有三：一是教訓，二是愉快，三是教訓與愉快。何瑞思的意思大概是求兩極端的調和，但是又與亞里士多德不同。亞里士多德主張詩以愉快爲目的，但須有倫理的制裁；何瑞思則以教訓爲目的，愉快似爲方法。這就好像是說，詩裏含着教訓，詩人恐怕讀者不肯領受這教訓，故以一點愉快引誘讀者。

何瑞思的批評大致是不錯的，其最爲人詬病的地方，即在於他定下了幾條實際的文學條規，例如：戲劇必須分爲五幕，殺人的事必須在後臺執行，等等瑣細的意見。但是我們若虛心的研究，則這些板滯的規律也並非完全是武斷。

例如我上面說的殺人的情節不准在臺上出演，這顯然與近代戲劇情形不合，但是我們要知道，古代的觀衆的確有那種心理，不願看殺人流血的事在臺上出演，在英國一直到十八世紀也還有過羣衆因臺上扮演殺人而大譁的事。諸如此類的古代批評，我們必須要同情的研究，纔能發現它的真價值。

我只講了西塞羅與何瑞思，一個是散文家，一個是詩人。這兩個都是羅馬初期的批評家，此外批評家尙多，如昆提利安三尼喀等等，均因多少不離修辭學的範圍，所以就略去不談了。

### 問題

- 一 羅馬文藝批評之特點是什麼？
- 二 何謂『西塞羅主義』？
- 三 何瑞思所謂『皈依自然』其『自然』係何所指？

- 四 何瑞思所謂之『模倣』其意義如何較亞里士多德所謂之『模倣』是進步，還是退步？
- 五 據何瑞思的學說，文學的任務是什麼？
- 六 何瑞思的批評學說之缺點在那裏？

## 第四章 中古與文藝復興

中古時常被稱做黑暗時代，其實是並不如我們所常想的那樣黑暗。中古有很豐富的文化，文學當然也不是沒有，不過古典的文學傳統確是遭了致命的打擊——希臘的悲劇，羅馬的喜劇，全都絕迹了。中古文學另有它的新的方向。中古文學大部分都落在民衆的手裏去了。和古典時代比較，這當然是墮落，但這是古代文化與近代文化中間所不可少的過渡。因為宗教意味的濃厚，和多年不停的戰爭，文學當然不能在生活中佔衝要的位置。所以文學批評差不多可以說是等於零。中古的文學批評家，我們可以說沒有；但是中古的文學思想却值得研究的。

中古時代支配人心最有力的勢力就是基督教。基督教對於歐洲文學的發展究竟是功是罪，這一筆賬確是很難算的。不過基督教之排斥古典文學是

一件事實。注重靈魂生活的希伯來思想，當然要和主張人生幸福的希臘思想衝突。中古時代之排斥古典文學的勢力，基督教不過是其中之一，還有一個勢力即是柏拉圖的思想。柏拉圖是反對文藝的，我已經講過，他的理由不外乎兩個：文學是虛偽的，文學是不道德的。這種思想到了中古乃大爲流暢，於是柏拉圖的哲學與基督教的神學混合起來成爲一絕大的『絕智主義』(Obscurantism)的潮流。亞里士多德在中古是受尊敬的，但是他的詩學却始終沒有發生影響，一直到了文藝復興，所以在中古的文藝裏，柏拉圖的思想佔了絕對的優勢。

中古既排斥了古典文學，但耶穌教不是不要文學的，基督教的聖經本身就是一部頂美的文學。爲了證明文學之有存在的價值，『譬喻的解釋法』就應運而生了。想像的文學是有價值的，假如這裏面含着教訓，這文學本身是無益的，只有裏面所含的真理纔是有益。這種文學觀，當時應用得很廣，有人把聖



經的一部分也用了這種解釋，有人後來把但丁的神曲也同樣的解釋了，這種解釋法仍然是不承認文學有獨立的價值。

中古的封建制度產生了「騎士文學」，這種文學不但在內容一方面是新的，在形式和文字方面都和古典文學不同了。騎士文學可以說是中古時代最偉大的文學產品。這種文學的價值在於它有新的題材，新的精神，新的工具。羅馬時代的拉丁文字本來是通行各處的，後來自從蠻族逐漸南侵，拉丁文字遂漸漸腐化，等到羅馬崩解之後，各地的語言更有單獨的發展，從這時候起近代的南歐的語言纔算開始建設。騎士文學便是各地方的語言的文學。「浪漫的」一語，就是從這時候發生的。Romans, Romance 都是指着當時的語言，（現今意大利文，法文，西班牙文仍稱「浪漫語言」）後來凡用這種語言寫的故事都稱「浪漫史」（或稱傳奇）更後來凡有傳奇精神的文字便稱爲「浪漫的」了。所以「浪漫的」「浪漫主義」等等字樣都是產自中古。第

一個擁護方言文學反對用拉丁文字的，便是但丁。他的一部論俗語（*De Vulgaris Eloquio*）是擁護近代文學的第一聲。在但丁的時代，拉丁文已變成古文了，所以他主張用當時意大利文作詩，實在就是白話運動。

文藝復興期的文學批評的任務，就是如何證明文學本身是有獨立的價值。將近一千年的中古時代的生活，屈伏在基督教教會勢力之下，聖經是唯一的指導者，最高尚的生活是信仰，不是懷疑，是修養，不是享樂。到了十五世紀中，東羅馬帝國於一四五三年滅亡之後，希臘古代作品的智識輸進了意大利，文藝復興的潮流纔開始澎湃。這時候的學者開始懷疑宗教生活的價值，漸漸對於實際人生發生熱烈的興趣。古典的文學藝術於是不期然而然的成了當時一般人最崇拜的偶像。所以文藝復興初期的工作即是盡量的吸收古籍，想從古籍裏得一點點的非宗教的切實的智識學問。這時候的文學批評家的唯一

職志，就是想從古籍裏找文藝的價值的根據。於是他們發現了古典批評的大師亞里士多德。

亞里士多德的詩學到了這時候纔顯露它的光榮和價值。詩學告訴我們文藝本身是有價值的，文藝既與人生無害，所以更無須什麼「譬喻的解釋」來做護符。所以近代歐洲文學的基礎便建設在亞里士多德的詩學之復活上。這不是一句過分的話。詩學未發現之前，文藝復興還是一個沒有力量的運動。詩學發現之後，文藝復興纔得着了理論的根基。Valla的詩學拉丁文譯本發表於一四九八年，Robertelli的拉丁註釋本發表於一五四八年，Segni的意大利文譯本發表於一五四九年，Castelvetro的意大利文評釋本發表於一五七〇年，——這不但是研究亞里士多德的人所不可不記得的年代，也實在是西洋文學批評史上最重要的幾個事蹟。這是亞里士多德的幸運，同時也是厄運。因為一方面亞里士多德的學說得以流傳，一方面他變成了一個權威，拘束

了後代好幾百年的文學觀念。尤其是在意大利，亞里士多德的權威是至高無上的。有的批評家還借了亞里士多德的權威來宣布他的自己的主張，例如文學批評史上所謂的「戲劇的三一律」便是一個頂好的例。

何謂「戲劇的三一律」？我們現在可以略為解釋了。一般不求甚解的人總以為這是亞里士多德的主張，這是古典主義的信條，其實不然。三一律，即是時間地點動作之單一：在戲劇裏，戲劇所佔之時間不得超過十二小時或二十四小時；劇情發生之地點應在一個地方；劇中情節應是單純的一件故事。這就叫做三一律。有的批評家就附會的把這個嚴厲的條規認做是亞里士多德所手訂，例如弗德利克第一論德國文學時說，莎士比亞的戲是俗野的，因其悖反戲劇規律，而——

「此等規律非任意規定者，乃見於亞里士多德詩學者也，時間地點與趣味之單一，早已定為使悲劇有趣之唯一途徑矣。」

其實亞里士多德與三一律的關係並不是這樣。只有動作的單一可以說是亞里士多德所堅持的一個主張，時間與地點的單一律完全是後人附會。詩學第五卷：

『史詩之長度不同於悲劇；蓋悲劇必力求其不逾太陽一週之期限，即偶逾限亦必極微，而史詩中之動作則無時間之限制。』

除了這一句話外，亞里士多德沒有說過關於時間限制的話；即在這一句話裏，他也只是引證當時希臘悲劇之長度與史詩比較，並未把『太陽一週』作爲期限，更未認爲理想的規律。希臘演劇是在清晨太陽剛出的時候演起，以直演到太陽落時爲止，因爲演劇是敬神，所以如此隆重。當時戲劇家必適合這種情形，也許就一致的把劇情伸長到『太陽一週』爲度。亞里士多德並未認定這裏面有什麼不易的道理。至於地點的單一，亞里士多德就從未提起過。

那麼，戲劇的三一律是誰的捏造呢？講到這裏我們就不能不提喀斯台

爾維特羅(Castelvetro)他是文藝復興期意大利的最富獨創性的一個批評家，生於一五〇七年，卒於一五七一年，他在他的亞里士多德詩學評釋(*Poetica d'Aristotele Vulgarizzata Ispesta, 1570*)一書裏發表了許多與亞里士多德原意不同的意見。他是近代戲劇觀念的創始者，他說：戲劇是在一塊有限制的臺上演給一般民衆看的東西。這一句話便涵着戲劇是非排演不可的意思。他明明的說過：『悲劇只靠誦讀，不加排演，則不能產生其相當的功效。』這明明的是與亞里士多德的原意不同。亞里士多德在詩學第二十六章裏說：『悲劇與史詩固可同樣的不藉演作而產生其效果，悲劇亦可用誦讀而表現其力量也。』這是很大的不同了。但是喀斯台爾維特羅的意見還不止此，他說：

『史詩是以文字代表文字，亦以文字代表動作。悲劇則以文字代表文字，以動作代表動作。』

這一句的關係可大了。『以動作代表動作，』勢必至以一小時之動作代表一

小時之動作，戲劇之排演事實上不能超過數小時以上，於是劇情在時間上便非有限制不可，於是時間以十二或二十四小時爲限，於是時間的單一律就此成立。戲劇既在一塊有限制的臺上出演，劇情發生之地點亦勢必至以某一地方爲限，於是地點之單一亦就此成立。再加上亞里士多德原來主張的動作的單一，正好是「戲劇的三一律」了。其實止有動作的單一最近情理，直到現在沒人能否認這條道理。可惜的是，三一律經了喀斯台爾維特羅的創意，經了斯喀利哲 (Scarlgear) 的讚揚，成了歐洲好幾百年的文藝信條，而這個受人詛咒的責任却由亞里士多德來負了！

亞里士多德在意大利最受歡迎的學說是他的「模倣論」，因爲這個學說一方面抵拒了柏拉圖的攻擊，一方面打破了「譬喻的解釋法」。至於詩的任務如何，則何瑞思的議論產生了最大的影響，一般的批評家都以何瑞思的議論爲討論的出發點。關於這一點，最大膽的解說仍是喀斯台爾維特羅的。他

認定戲劇是必須排演的，其唯一任務即在供給娛樂，尤其是要供給娛樂於各種各色的羣衆。

法國的文藝批評比意大利的起來稍晚。十六世紀初的「七星」(The Pleiade) 是法國的批評的創始者。當然在「七星」之前不是沒有批評，例如 Eustache Deschamps 的詩的藝術是發表於一四〇〇年，De Croÿ 的詩歌修辭之藝術與科學是發表於一四九三年，但是這些作品都是關於詩的形式與修辭方面。到「七星」時代，法國的批評纔算真的開始。杜伯來 (Du Bellay) 的法國語言之擁護與解釋 (Défense et illustration de la Langue française) 發表於一五四九年，是法國批評的第一部大作。「七星」的分子除了杜伯來外著名的還有 Ronsard, Douyat, Baif 等。杜伯來的這篇作品的目的，就是要提倡法國的文字，以法國文字作詩，但承認法國文字是不够的，所以要極力吸



收古典文字的詞法——簡言之，就是改良法文。二一律之傳到法國是 Scarriger 直接負責的。

領導對於「七星派」的反抗的是瑪來爾 (Malherbe)，反抗「七星派」之修改法文，把所有的非本國的詞法字句想一筆勾消，要創造純粹的法文——這是古典主義要抵拒浪漫精神的初步。瑪來爾之修改龍沙的詩，是極有名的實例。

語言的研究和修辭的研究還算不得批評。在批評界產生絕大影響的事乃是法國學院的創立。法國學院是利雪留 (Richelieu) 所一手培植的，以四十人組織之，號稱「四十個不朽者」，其原意也不過是要編製一部法文字典，可是後來這學會的研究的範圍愈來愈廣了。於一六三四年，法國學會開第一次的非正式的會，正式成立是在後來的事。法國學會的權威不限於文字，不久便推展到文學批評的範圍裏去了。一六三六年，珂內意 (Cornelle) 發表了他的

劇本，Cid 這戲的內容是浪漫的，很能動人的，但是悖了三一律；Richelieu 很不喜歡這個戲，法國學會的人也大半不喜歡這個戲，於是借了沙泊瀾 (Chaplain) 的手予以嚴重的打擊，這便是沙泊瀾著名的“Sentiments de l'Académie”的緣起。沙泊瀾這一篇東西建立了法國的二百年的新古典主義的權威的基礎，這是值得大書特書的。法國學會一方面代表法國民族所特有的好整齊，喜秩序，喜權威的特性；一方面就代表新古典主義的精神。法國到了十七八世紀成了新古典主義的大本營，法國學會的勢力是極大的。法國的新古典主義的最偉大的代表者是布窪婁，我們留在下章再講。

英國初期的批評也是偏重在修辭，韻法，詩的形式等等，所以我們若嚴格的講文學批評應該從十六世紀中葉講起，換言之，應該從西德尼講起。西德尼 (Sidney) 的詩的擁護 (Defense of Poesie) 是英國第一部有價值的批評作品。

詩的擁護雖然是在一五九五年發表，却是在一五八一至一五八五年之間寫的，我們不可不知當時英國的情形。當時清教的勢力是很大的，宗教的熱狂自然和文藝有衝突的地方，尤其是和戲劇有不相容的地方。英國的戲劇雖然產生在教堂裏面，但是終於脫離教堂，且和宗教有敵對的形勢。一五七七年諾司勃洛克 (Northbrooke) 發表了他的對於擲骰跳舞戲劇之駁斥，從這時候起，戲劇常常受人攻擊，一直等到過了兩年纔發現那最有名的對戲劇的攻擊——

高松 (Gosson) 的 *School of Abuse*。高松攻擊戲劇的理由還是根據了道德的立場。首先回答高松的是羅基 (Lodge) 的 "Defense of Poetry, Music, and Stage Plays." 但是這篇東西只於一五七九年私下印行，流傳不廣，並且羅基之擁護文學仍然不脫離道德的色彩。西德尼的擁護纔是純粹的文學的擁護。最可注意的是西德尼之爲文學辯護，也是一把拉住了亞里士多德。他在詩的擁護裏說：

「詩是一種模倣的藝術，亞里士多德所謂的 *Mimesis* 是也……若用比喻來說，詩是能言語的圖畫，其效用在教訓與愉快。」

「教訓與愉快」當然是何瑞思的意思，模倣論却是亞里士多德的。雖然他對於亞里士多德的智識是間接的從意大利得來，西德尼把詩人的地位看得很高的，他比較詩人和歷史家哲學家的優劣說：哲學家以「箴言」(Precept)教訓人，歷史家以「事例」(Example)教訓人，而詩人則兼二者而有之。西德尼又追尋「詩人」(Poet)的字源到希臘文的 *Poiein*，即是「創造者」的意思，拉丁文的 *Vates* 即是「預言家」的意思，所以詩人的地位是極高的。

西德尼寫了詩的擁護之後，高松和羅基又彼此互相辯駁幾次，但是許多的爲詩辯護的人，除了西德尼之外，只有班章孫(Ben Jonson)最可注意。

一五九八年班章孫在他的“Everyman in his Humour”裏露出他的對詩的擁護，以後幾篇戲劇裏也常常有精到的批評，他的主要的批評著作是那

一部“Discoveries”，一部零碎的雜記，在他死後於一六四一年纔發表的。他是最尊重亞里士多德的，最喜歡古典主義的一個英國批評家。我們要注意，英國的文學批評和法國的不同，英國的批評從來沒有佔多大的勢力，像在法國那樣。班章孫發表他的古典的意見的時候，英國的戲劇却正向着伊利沙白朝的浪漫主義飛躍。浪漫的莎士比亞的戲劇幾乎完全把班章孫的光榮掩去。班章孫因為篤信三一律所以推重“Gorbuduc”，幾乎成了後世批評者的笑柄。英國的國民性天生的是重創作，不重批評。所以班章孫的批評意見在當時可以說是不生多少影響。

介乎西德尼與班章孫之間的還有一個人——培根（Bacon），他雖然沒有批評的著作，但是他的學問之進步的第二卷裏却藏着極可寶貴的批評。學問之進步發表於一六〇五年，但是裏面有些意見却是極與近代的意見相合的。他把人的心理分做三部分：理性，記憶，想像。哲學是訴諸理性的，歷史是訴諸

記憶的，詩是訴諸想像的，所以詩是假的歷史（Feigned history）。培根是第一個人把理想與現實分開，也是第一個人把詩劃歸想像的範圍以內。培根的學說若再推進一步，便是十八世紀的浪漫運動初期的口吻了，但是代表十六世紀的批評思想的是班章孫一派，而不是培根。

### 問題

- 一 亞里士多德在中古的地位，及其詩學在中古的地位如何？
- 二 何謂『譬喻的解釋法』？
- 三 文藝復興期中的批評之任務是什麼？
- 四 亞里士多德的詩學在文藝復興期的地位如何？
- 五 何謂『戲劇的三一律』與亞里士多德的關係與喀斯台爾維特維的關係？三一律的價值？
- 六 法國學院的成立與法國文藝批評有何關係？
- 七 西德尼班章孫與培根對於文藝批評的貢獻若何？

## 第五章 新古典主義的批評

古典主義在文藝復興的時候是正在經過一次劇烈的蛻變。亞里士多德與何瑞思是文藝思想上的兩大權威，但是他們的思想經過意大利和法國的批評家的演述以後，變做僵硬的規律了。所以文學史家往往就把文藝復興以後的古典思想加上一個形容詞，叫做『新古典主義』(Neo-classicism)，或作『假古典主義』(Pseudo-classicism)。後來十八十九世紀浪漫運動的勃興便是反對這『新古典主義』或『假古典主義』，而不是古典主義的本身。十七十八世紀的新古典主義的內容是很複雜的，並不如一般人所想像的那樣的簡單與蠢陋，有些地方至今是顛撲不破的真理。我現在選三個頂著名的新古典主義者來講——布窪婁，蒲伯，約翰孫。

法國是新古典主義的大本營，瑪來爾法國學會的勢力都直接的造成了整齊嚴肅的文藝思想。在十七世紀法國的批評思想已支配了英國。拉潘 (Rappin) 於一六七四年發表他的論詩學與古今詩人作品 (Réflexions Sur La Poétique et Sur Les Ouvrages Des Poètes Anciens et Modernes) 就在這一年被來瑪 (Rymer) 譯成英文，改題爲評亞里士多德的詩論。拉潘死於一六八七年時，他是全歐洲的領袖批評家。拉潘以外還有聖愛佛來芒 (St. Evremont)。他對於十七世紀末之英國文學也有極大之影響，但是他沒有什麼批評作品。這兩個人還不能算是新古典主義的代表，布窪婁纔算是新古典主義的結晶。

布窪婁 (Boileau-Despreaux) 生於一六三六年，卒於一七一一年。他的主要的批評作品是詩的藝術 (L'art poétique)，發表於一六七四年。他的批評的根本思想便是理性主義 (Rationalism)。他承認文學是表現真理和自然的，但



是要表現得真，便須要有理性。

“Aimez donc la raison; que toujours vos écrits

Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.”

這是他的詩的藝術裏頂重要的兩行。大意是：我們要崇奉理性：一切作品均須從理性去得來光耀和價值。其實布窪婁所謂「理性」即是常識（Le bon sens）亦即是英文所謂 the good sense。布窪婁和瑪來爾一樣，最嫉恨的是當時意大利的影響，他反對一切不合人的常情的詭怪奇異的文學。他主張常態的真實，一切均以自然爲依歸，於是建設了他的 Theory of the Vraisemblable。文學若離了真實，便失了它的「可能性。」所以他說：

“Jamais au spectateur n'offrez rien d'in croyable;

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.”

永遠不要寫令人不能信的東西，真理也有時是令人難信的。所以常識是最可

靠的標準。

新古典主義者因為愛整齊幹練的文學，所以他們也就愛城市的生活。布  
窪婁說：

“Que les vers ne soient pas votre éternel emploi,

Cultivez vos amis, Soyez homme de fois;

C'est peu d'être agréable et charmant dans un livre;

Il faut savoir encore ét converser et vivre.”

『單讀詩是不够的，還要結交朋友和文人，書裏也許有可愛的東西，但是和人談話，切實享受生活，也是必須的。』所以布窪婁是重視生活，尤其是城市生活。他的一句有名的話即是 *Etudiez la cour et connoissez la ville* 『研究宮廷，認識城市。』鄉野的風景是新古典主義者所不能領略的。城市宮廷變成唯一的文化的中心，唯一的美的所在，這是新古典主義者的狹隘處，埋伏了後來反

動的原因。布窪婁因爲愛城市，所以文字亦以城市的語言爲標準纔算是上乘，尤其貴族的文字是格外的高貴。他說：凡有所作，務須避免鄙陋之詞。(Quoi que vous écriviez, évitez la bassesse.)

布窪婁是崇奉古人的，但是就在這個時候發生了著名的『文學上的古今之爭』。這個爭辯不僅在法國延持很久，還遷延到了英國。在一六五七年，Desmarests de Saint Sorlin 就發表過懷疑古人的論調，他說：耶穌教的精神與信仰對於信仰耶穌教的詩人是比古代題材爲更合宜。對於這一點，布窪婁在他的詩的藝術已有了答覆。在一六八七年，貝洛 (Charles Perrault) 在法國學院宣讀了一首詩，"Le Siècle de Louis le Grand"，在這首詩裏貝洛竭力讚揚近代法國詩人的天才與成就，他說近人的成績是比古代的有過無不及的。這種主張當時頗有人信仰，例如芳但尼爾 (Fontenelle) 便是一個。從一六八八年起至一六九七年止，貝洛不斷的鼓吹這個學說，其作品即是古人今人之比較。

觀(Parallèle Des Anciens et Des Modernes)站在反對的立場上的是布窪婁，還有 La Fontaine, La Bruyère, Dacier 等。布窪婁在這時候發表了他的朗占諾斯論(Réflexions Sur Longin) Dacier 在他的亞里士多德的詩學序裏說：『古代規律由亞里士多德所手訂，既已如是之準確，故文學創作實捨此別無他途。』這一場筆戰一直延到十八世紀初，表面上看當然沒有十分顯著的勝負的結果，但是從大勢看來，很明顯的是「近代派」得了優勢。布窪婁氣憤的說：古今之爭將來是不能再成爲問題的了，因爲將來恐怕就沒有幾個人能懂得古人。布窪婁實在是很光榮的打了敗戰。

在「文學的古今之爭」背後隱藏着一個哲學的觀念，即所謂「進步的觀念」(The idea of Progress)。我們現在用不着談起什麼「歷史哲學」，但是不可不注意到文學是否進步的問題。客觀的看，文學裏是無所謂進步的，新的不必一定就比舊的好，舊的也不必一定全都是好的。凡是以任何「歷史哲

學」應用到文學史裏來，總是常常講不通的。

布窪婁的批評究竟錯誤在那裏？他不錯在推崇理性，他錯在錯看了理性。文學作品應該是富有想像和情感的，理性不過是一個制裁，使想像與情感不超出於常態人性的範圍以外。所以理性是超於情感的。新古典派的批評家常把理性與情感看做對待的兩樣東西，好像情感從門口進來，便要把理性從窗口擠出去一般。布窪婁也是這樣看法，所以不能免於偏欹之弊。但是他的嚴謹的態度和健全的主張應該是後人所不能一筆勾銷的。

一六六二年英國皇家學會成立。這個學會的性質雖然是科學的，不能與法國國家學會相提並論，但也產生一點文學上的效果——那便是新的文調的提倡。近代的清楚明晰的英文散文是從這時候起的。德來登 (Dryden) 是第一個近代散文家，也是第一個近代批評家。他的批評作品很多，主要的是那篇

一六六八年發表的論劇詩。他的批評思想固然大部分是新古典的，但是他的思想有很開通的地方，例如來瑪（Rymer）攻擊莎士比亞，因為莎士比亞的劇不合於古典的原則，而德來登則是第一個能賞識莎士比亞的天才的人；法國「文學上的古今之爭」擴展到英國的時候，Wotton 主張近代文學，William Temple 和 Swift 主張古代文學，而德來登則毫無疑慮的加入近代文學這一方面；德來登還說過這樣一句有名的話：『假如亞里士多德生在如今，他也許要改變他的意見的。』所以我們很難用「新古典的」這個名詞來概括德來登。真能代表新古典主義的思想的是蒲伯（Pope）。

蒲伯生於一六八八年，卒於一七四四年。他的思想大部分是受了布羅婁的影響，他代表「正確派」的批評，他主張極端的模倣古籍，可以說是集新古典主義的大成。論批評雖是他的早年作品，却很明白的表示了他的意見。

『蒲伯認定作詩的不二法門就是『服從自然』（to follow nature.）』

Nature 這一個字，是文學批評上最常見的一個字，但也是最常混用的一個字。布窪婁所謂的「自然」就是理性，就是常識。蒲伯所謂的「自然」另是一件東西了。蒲伯說：

“First follow nature, and your judgement frame

By her just standard, which is still the same:

Unerring nature, still divinely bright,

One clear, unchanged, and universal light,

Life, force, and beauty, must to all impart,

At once the source, and end, and test of Art.”

大意是：「第一件事就是服從「自然」，再用「自然」做標準來下判斷，因為「自然」是不變的；「自然」永無錯誤，永遠是光明、清晰、不變、普遍；「自然」可以產生生命、美、力量，所以「自然」是一切藝術的來源、鵠的、和衡量。」但是

「自然」究竟是什麼東西呢？蒲伯緊接着說，「自然」即是「規律」(Rules)。他說：

“Those rules of old discovered, not devised,  
Are nature still, but nature methodized.”

他的大意是：『古代的規律，乃是發見的而不是捏造的，還是「自然」，不過是經過整理後的「自然」。』我們現在以為文學創作而要服從規律，那是非常武斷的，可是在當初蒲伯並不以為這是武斷。他不是明明的說嗎，規律不是任誰捏造的，乃是發見的，並且規律並不悖於自然，乃是將自然整理成一條一條的條文罷了。這 Nature methodized 一字便是蒲伯的基本思想。規律即是自然，古代最「自然」的作品無過於荷馬的史詩，所以讀荷馬史詩亦即是服從「自然」，亦即是服從規律。所以蒲伯說：

『令荷馬的作品做你的研究，和快樂，』



白天要勤讀，夜間要思索；

從這裏養成判斷，從這裏尋格言，

讀詩就要追蹤到這個詩的泉源。」

他又說：

「『自然』和荷馬……本來就是一件東西。」

又說：

「所以我們要向古代規律行公正的敬禮；

因為模倣『自然』即是模倣規律。」

經過這幾行的解釋，我們知道蒲伯所謂『服從自然』是怎樣一回事了，同時也可以了解他的主張「規律」的理由。以規律衡量文學，當然是狹隘的，但是蒲伯有一點思想是精到的：他認定了「自然」是永久不變的，只可惜他所認定的「自然」(Nature)不是 Human nature 「人性」而是「古典的作

品。」蒲伯還有一點意見也是穩健的，他說：

『天才和判斷時常是互相爭雄，

雖然應如夫妻一般彼此救應。

要指導，不要鼓舞，詩神的馬；

勒着它的怒氣，別促它急發；

詩神的馬和普通的馬一樣，

愈拉緊韁繩愈見力量。』

這是很明顯的承認天才之重要，而制裁力之不可少。放縱的天才容易走上狂縱的路，所以蒲伯和布窪婁一樣要重視常識，他說：

“True wit is nature to advantage dressed,

what oft thought, but néer so well expressed.”

『真的天才的作品不過是經過裝飾的「自然」是我們常常所想到的話，不

過從來沒有這樣的美的說過罷了。』文學作品常常是我們人人心中裏說不出的東西，——這似乎是很合理的罷？

講到文字，蒲伯在理論上並不主張字句的修飾是文學的主要部分。『字就像是樹葉子，樹葉太多的地方，反足以掩蔽了知慧的果實。』『文字是思想的服飾，愈合適便愈得體。』

“Expression is the dress of thought, and Still

Appears more decent, as more suitable”

把文字當做服飾，是新古典派喜歡用的一個譬喻，而蒲伯實開其端。蒲伯又說：

『字就像是時髦一般，

太新或是太舊都不好看。

不要做第一個嘗試新的，

也不要最後一個把舊的拋去。』

這是蒲伯的折衷的態度，他曾明白的說：『避免極端』(Avoid extremes)

蒲伯和布窪婁都主張文學是藝術的結果，不是自然流露的，布窪婁說過文學作品應該不厭的修改，蒲伯也說：『文筆的流利是從藝術得來，不是偶然的；如跳舞一般，學過跳舞的人，舉動纔能嫻熟。』

蒲伯的短處在於把「自然」變做規律，但是他的根本精神是沒有大錯的。新古典派的人並非木石一般的人，不是不能賞識美，不是沒有同情。即以蒲伯而論，他除了這一套新古典的思想而外，他有很多情的心，很敏銳的感覺，這在他的許多的詩裏都可以看得出來，在下一章裏我還要略講蒲伯的對於浪漫運動的貢獻。

約翰孫博士之在英國，猶伏爾太(Voltaire)之在法國，站在新古典主義的最後的階級，眼看着新的潮流漸漸湧起，明知新潮流的勢力是不可禦的，

但是還不能不作「挽狂瀾於既倒」的工作，所以這兩個人同是新古典主義最後的悲壯的人物。

約翰孫 (Dr. Johnson) 生於一七〇九年，卒於一七八四年，他一生的行爲雖然有許多怪僻的地方，他的思想却是穩健透徹，充滿了 *good sense*。他沒有什麼批評的作品，他的批評的意見可以從他的散文作品裏收集起來，例如他的詩人列傳、莎士比亞集序、漫遊者 (Rambler) 等等都含有不少的批評。約翰孫博士不是一個以批評爲職業的人，不是吹毛求疵的刻薄的文人，不是炫弄博學而思想狹隘的人，他是一個有眼光的哲學家。我們研究約翰孫的批評，要注意他的兩方面，一面是在新古典主義的範圍以內的普通的意見，一面是他的特別的高超的眼光。

約翰孫是愛城市生活的人，他說厭倦倫敦卽是厭倦生活，因爲『生活所能有的東西都在倫敦』因爲有這個成見，所以他不喜歡新興的鄉野的平民

的氣味的作品。他的葛雷傳 (Life of Gray) 是他所有的作品中之最不能得人同情的一篇，他攻擊葛雷，一部分就因為葛雷有平民思想的趨勢。他攻擊馬克費孫 (Macpherson) 一部分就因為歐迅詩是讚美鄉野風景的。當時歌謠文學盛行，他寫過這樣嘲弄的詩：

“I put my hat upon my head

And walked into the Strand,

And there I met another man

Whose hat was in his hand.”

這一部分就因為歌謠是民間流行的文學，這都可以說是他的短處。但是他的精到的批評不在這裏。

約翰孫是主張常識 (Common sense) 的。他在莎士比亞集序裏說：

『只有普遍的自然之公正的描寫可以使多數的人愉樂，並長久的愉

樂，特殊的狀態只有少數人知道，所以只有少數人能判斷其描寫是否忠實。妄想的創造之不規則的連綴，也許可以暫時的使人喜悅，因為好奇心是人人有的，當然是好新奇的事物；但是人的心回復到穩定的真理上面的時候，那種奇異的快感便不久就消失了。」

這是何等穩健的批評，這是頗有真的古典的意味了。約翰孫決沒有建設什麼規律，並且他也不十分同意於新古典主義者之重視規律。他在漫遊者第一百五十八期上說：

『實驗產生了規律，並不是先有規律後有實驗。』

先有偉大的文學作品出現，然後批評家纔從這作品裏去抽繹原理，編成規律。所以約翰孫不信規律的權威。他自己雖是偉大的批評家，他却很藐視批評家的，懶惰者第六十期第六十一期完全是譏諷當時一般沒眼光而只會引用成語的少數批評家。約翰孫在規律這一點上完全是與當時批評思潮不同調的。

他對莎士比亞的意見便是好例。

在十八世紀一般人對莎士比亞的意見可以分爲兩派：一派是根據古典的規律而反對莎士比亞之『缺乏藝術』一派是以同情的態度讚美莎士比亞的作品之忠於「自然」。前一派以來瑪爲代表，後一派以德來登爲代表。約翰孫是屬於後者，他在莎士比亞集序裏發表了他的最公正的批評，他爲 *Tragi-Comedy* 辯護，他予三一律以最嚴重的打擊。他攻擊三一律應該是英國批評史上大書特書的一件事。他說：『每個新出的天才都要推翻規律的。』(Every new genius subverts the rules) 約翰孫完全承認天才的價值，而不迷信規律。約翰孫並不是歡喜新奇，他崇拜莎士比亞的原故，不是因爲莎士比亞推翻了規律，是因爲莎士比亞的作品合乎常態的理性。他對於一切新出的作品都是很懷疑的，他在漫遊者第九十二期說：

『布窪婁曾經公平的說過，凡是經過時間的試驗的書，經過學問的變



化風俗的變化以至於人的思想的變化，而仍爲人所景仰，這種書比較起新出版的書當然有更大的價值，因爲長久不斷的好譽是足以證明這書是合於人性合於自然。」

約翰孫是默認了人性是不變的，所以有永久美譽的書必是合於人性的書。約翰孫在別處又說，一百年是最適宜的一個時期，可以淘汰沒有價值的作品，只留下有價值的作品。

約翰孫之超出新古典主義的藩籬之外的最有價值的主張，便是他對於詩的認識。他在詩人列傳裏爲詩下一個定義：「詩是把快樂與真理混在一起的藝術，其方法是以想像幫助理性。」(The art of uniting pleasure and truth, by calling imagination to the help of reason.) 約翰孫承認了「想像」在詩裏的地位，並且恰到好處的把「想像」認爲是輔助理性的力量。約翰孫知道理性的重要，所以凡是排斥理性的舉動和思想都是他所反對的，於

是那專門崇拜情感想像的盧梭在約翰孫眼裏便是『徹底的一個壞人！』

### 問題

- 一 新古典主義與古典主義的分別如何。
- 二 布塞婁的理性主義及其對「常識」的擁護，二者之關係如何？
- 三 何謂「文學上的古今之爭」？其是非勝負如何？
- 四 蒲伯所謂之「自然」「規律」「模倣」其意義若何？
- 五 約翰孫對於歌謠文學的態度如何？
- 六 約翰孫對於莎士比亞的批評，其要點安在？
- 七 約翰孫在文藝批評史上的地位如何？

## 第六章 浪漫主義的批評

自有文學以來就有浪漫的成分，所以浪漫主義不是某一時代所特有。文學史之劃分時代，文學批評上的所謂的派別，都多少帶有一點武斷。「浪漫主義」這個名詞當然是中古以後的產物，一直到了十八世紀纔有顯明的浪漫主義的運動。浪漫運動是瀰漫全歐的一個運動，同時也是影響全部思想藝術的一個運動。我先從盧梭講起。

盧梭 (J. J. Rousseau) 生於一七一二年，卒於一七七八年，是法國大革命的前趨，是歐洲浪漫運動的始祖。他沒有多少文學批評的著作，但是他對於文學的影響是不可計算的，尤其是他對於一般人的思想的影響，其範圍之廣，其入人之深，可以說是自從耶穌以後的第一人。盧梭的個人生活之放浪不羈，至少一部分已經他自己敘述過了；我們讀他的懺悔錄就可以知道他一生的

行爲幾乎到處是表示着感情主義。盧梭對於歐洲的思想的影響便是這感情主義的奔迸。盧梭反抗十八世紀的理性主義，並且趨於極端的排斥理性，一任情感的自由活動。在浪漫運動裏，幾乎沒有作品不是推崇情感的。

盧梭的根本的思想是「返返自然」(a return to nature)。「自然」是什麼呢？把人爲的文明完完全全剝奪下去剩下來的是「自然」。所以盧梭所謂「自然」就是原始時代的野蠻人的生活。盧梭在他的科學藝術論(Discours Sur Les Sciences et Les Arts, 1750)便宣傳這種主張，他以爲文學藝術及一切文明都是人爲的，其結果足以敗壞道德，拘束自由，所以不如歸真返樸享受自然之樂。這種思想是感情用事的，盧梭因爲不滿意於現實生活，所以怯懦的想求逃避的方法，偶然讀了旅行家所記載的北美土人的生活，於是心嚮往之，以爲惟有野蠻人的生活纔是自由的極樂的世界。其實這種思想背後，有兩個錯誤的假設：第一，盧梭以爲人類的生活到了如今這樣文明的時代是墮

落了，所以要回到原始狀態——但這是不是可能的呢？盧梭知道不能復返到原始狀態的生活，所以又主張限制人爲的不平等，但是文明不能毀棄呢？第二，盧梭以爲原始的生活是快活的是自由的，——但是原始的生活沒有法律沒有科學沒有藝術，果然是快樂的嗎？沒有文明的生活也許比文明的生活更爲痛苦呢？這都是盧梭沒想到的地方。盧梭之所以放心大膽的敢主張返自然，他也自有他的假設，——人性善。我們現在沒有篇幅討論人性善惡的問題，但是我們應該知道人性是多麼複雜的東西，情感的衝動若不加理性的制裁，是何等危險的事。人之所以異於禽獸是在於理性，所以伏爾太說盧梭的思想簡直就是要令人也用四隻腿走路。

自然的全是好的，人爲的全是壞的，所以盧梭在文學裏主張情感之自由奔放。他反對城市生活，因爲這是人爲的成績，他要在寂靜幽美的風景所在去散步，他要到高山上去觀賞自然的美。他反對當時的劇場，因爲在屋裏演戲是

一種最不自然的娛樂。總之，他要的是皈返自然。

盧梭提出的問題是對的，答案是錯了。十八世紀的新古典主義的思想是狹隘的，反抗是當然的。文學作品只有表面上的修飾整潔，而忽略了以情感爲主要部分的内容，這是應該激起反動的。生活而以城市宮廷爲中心，對於鄉野風景及平民生活認爲鄙陋不足道，這種生活也應該引起懷疑。所以盧梭之反抗新古典主義，反抗虛僞的生活，是完全對的。但是他的「皈返自然」的答案便矯枉過正了。新古典主義者偏重理性敵視情感是不對的；盧梭推崇情感排斥理性，是同樣的不對。十八世紀的虛僞的生活是不對的；盧梭所領導的放蕩的一派的生活，也是同樣的不對。所以我說盧梭提出了一個合宜的問題，但是給了一個不合宜的答案。

盧梭的影響在法國文學批評方面之顯而易見者是斯達耳夫人和沙多  
百里昂。

斯達耳夫人是首先介紹德國思想到法國來的。斯達耳夫人 (Madame de Staël 1768-1817) 在德國很久，與施來格耳等交尤密，所以她深切的了解德國文學，著有論德國 (De l'Allemagne 1813)。她說她有法國的頭腦，德國的心。在浪漫運動初期，英法兩國的批評家都常常把德國看做浪漫思想的泉源。德國的批評起來很晚，但是起來之後不久就帶有濃厚的浪漫的氣息。德國人之賞識莎士比亞的戲劇至今不衰。德國的浪漫思想和英法不同，因為德國的批評除了推崇情感之外往往又加上了神祕的哲學的氣味。斯達耳夫人極惋惜法國人之不能了解德國思想，所以她盡力的宣揚德國文學。

斯達耳夫人也是首先把歐洲文學分爲南北兩系，北派的文學是條頓族的，浪漫的，南歐的文學是古典的。但是她有一個矛盾的主張，她一面主張各國應保持各國的文學的特點，一面又主張應該有『世界的文學』(Cosmopolitan Literature) 的出現。若保持各國文學的特點，其結果是單獨發展個性，與

世界的文學的原理豈不是背道而馳？不過「世界的文學」是浪漫運動初期的一個特徵，盧梭也有這樣的精神。

斯達爾夫人對於文學批評的最大的貢獻是她的由文學對社會組織的關係來觀察文學 (*De La Literature Considerée Dans Ses Rapports Avec Les Institutions Sociales*)，發表於十八世紀的末一年。近年來所謂「社會的文學批評」應該溯源到斯達爾夫人的這一部書。她認定文學藝術之發展是與時代、種族、政治、環境有密切的關係。這種在文學領域之外來研究文學的精神，經斯達爾夫人倡始之後，盛極一時，與前此之主張文學與氣候有密切關係者，後先輝映。

沙多里昂 (*Chateaubriand*, 1768-1848) 領我們到浪漫主義的又一方面。盧梭的「返返自然」是一種逃避現實的策略；但逃避的方式還有別樣的。沙多里昂的逃避現實的方法是歸返到中古時代。中古，在十八世紀末的時



候看來，是一個遼遠的時代，因為遼遠所以是神祕。中古時代的堡壘，騎士，冒險，愛情，耶穌教的教堂……樣樣是詭麗多姿的！由十八世紀末的時候看，中古是不亞於一個黃金時代。沙多百里昂最傾心的是中古時代的耶穌教，他看着耶穌教就是「美」的化身。他的傑作耶穌教的精神（Genie du Christianisme）發表於一八〇二年。在這裏我們要分辨沙多百里昂所謂的耶穌教與真正的耶穌教的不同。耶穌教的人生觀的基本原理是「謙抑」（Humility），是克己。純粹的宗教生活注重內心的紀律和慾念的制裁，所以中古修道士的祈禱是在淨潔的斗室裏舉行，並不在綺麗明媚的環境裏舉行。沙多百里昂的對耶穌教的認識，完全不是這樣的，他是從「美」（Aesthetic）的方面來賞識耶穌教。他把耶穌教看做了肉感的美的化身。他說：燦爛的朝雲和晚霞，射着萬縷金光的日昇，誰能不相信這是上帝的創造？他又說：中古時北部蠻人之所以受耶穌教所感化者，大概也是聖母的像的美麗動人的原故罷。他只看見肉感的美，而

這正是耶穌教裏所最不宗教的一部分。沙多百里昂是把豐富的情感和想像附會到耶穌教上去。德國的一個浪漫派作家提克(Tieck)也有同樣的趨向，下面是一段有趣的故事：

『一七九二年七月裏有一天，提克那時候只有十九歲，他住愛斯來班的一個旅店裏，店前有一個露天舉行的賽會，吵鬧異常，一夜不能安枕。天將破曉，他就離了旅店，走上他的道路。太陽還未全出來，像一個火球似的在天邊探首。驀地裏，朝霧分開，一縷陽光照直的穿射過來，射在提克站立的那個地方。提克陡吃一驚，並且覺得那閃爍的陽光照在他的身上，全部身心都被射穿，光明徹亮。好像是從他的靈魂上揭下一層幕罩一般，內心的光明，充滿了全體。天地爲之煥發崢嶸。他面對着陽光，就好像上帝的自身在凝視着他。他自頭至踵，戰慄惶恐，自己向自己說：「這是上帝顯聖。」他感覺到一種神聖的福祉，不可言說的心情。他的心裏充滿了神聖的愛，

無窮極的感想。他再也不能抑制，淚如雨下。這真可以說是幸福的淚。提克老年時問他的朋友說：「這種奇異的經驗，非筆墨所能形容。我以前以後的經驗沒有一次能同這回相比。我認爲這回是我有生以來與上帝會面之最確實的證據。我和上帝合而爲一了；我感覺到他在我的胸口上。那真是上帝啓示的聖地。舊約裏的主教該要在這個地方建起一座牌坊。」然而這不是真的耶穌教精神的表現，這是感情和想像的錯綜。這是詩，不是宗教。沙多百里昂也是藉了耶穌教的軀壳來鼓吹他的唯美主義。

法國的浪漫運動到了雨果（Hugo 1802-1885）纔算是到了極峯。雨果的克羅姆威耳序發表於一八二八年，可以說是浪漫運動的一篇正式宣言。再過兩年他又發表了他的著名的劇本歐那尼（Hernani）。他和傳統的「三一律」脫離關係，與一切人爲的限制脫離關係。

雨果在克勞姆威耳序裏說，藝術有三個階段，原始時代，古代，與近代。原始

時代的代表作品是抒情詩；古代的代表作品是史詩；近代的代表作品是戲劇。戲劇是最接近人生的作品。時代情形既不同，模倣典籍的學說自然是不能成立了。雨果以爲近代文學的特點卽在於對於醜怪（The grotesque）的描寫。希臘的藝術是以純粹的美爲對象，中古耶穌教的藝術漸知注重醜怪的一方面，但是到了近代文學家纔知道醜怪與美之同等的重要。因爲人生是多方面的，有美的一方面，也有醜怪的一方面，文學應該反映人生的全部。雨果的「醜怪學說」不消說是變態的心理，但也是浪漫運動的很要緊的一方面。

英國的浪漫主義，通常可分做三個時期講：（一）中古的浪漫主義，以「浪漫史詩」爲代表；（二）伊利沙白時代的浪漫主義，以斯賓塞及莎士比亞等爲代表；（三）近代的浪漫主義，卽由十八世紀起之浪漫運動。我們現在要講的當然是指近代的而言。

英國近代的浪漫主義的運動發源很早，盧梭的情感主義一部分是受英國李查孫（Richardson）的傷感小說的影響。新古典主義者蒲伯也表示了浪漫的傾向。那最著名的湯姆孫的四季詩是浪漫運動最初期作品，但是『秋』的第二百〇七行至二百十四行完全是蒲伯的手筆；並且蒲伯的『牧詩』也頗引起了一般人對於田園風景的愛好。最可奇異的是蒲伯在一七二三年寫給朋友的一封信裏說過頂有浪漫氣味的話：『我早就想寫一篇神話，愈神奇愈詭異愈好；不受可能律所範圍的幻想，可以使你任意採取各種怪麗的描寫，我想這種作品可以由一兩篇波斯故事裏得到一點暗示。』這簡直不像是蒲伯說的話了。可見浪漫的成分是人人都有的，不過浪漫的成分應否放縱，那是另一問題罷了。

第一個接近浪漫派的批評家是阿迪生（Addison, 1672-1719）他的旁觀報裏含有不少的批評文字，有一部分是非常新穎的。他的批評密爾頓的失

樂園是嚴謹的正式批評，完全依據了亞里士多德的史詩的原理來解釋密爾頓的作品之不悖於古典精神，後人頗有反對這種批評的，因為這是新古典主義者的精神的表現。但是我們不可不注意到阿迪生的批評的影響，阿迪生雖是以新古典的方法來衡量密爾頓，而他的動機却是要讚美這部浪漫的史詩，其影響及於當時之文學界者即是密爾頓的復活（Miltonic Revival）。十八世紀初一般人對於密爾頓之漸感興趣，與對於斯賓塞之漸感興趣，同樣的喚醒了英國人的浪漫的情緒。

阿迪生的「想像學說」（Theory of Imagination）之在批評史上的重要，有時被人看得太過分了一些（例如 Worfold 所著之“Principles of Criticism”一書便是把阿迪生看得太重要了）。想像學說並不是阿迪生發明的，文學之應訴於想像，在阿迪生以前就有不少的人講過，最早的要算是培根，我們在前面已經提過，不過阿迪生的文筆清秀，態度誠懇，是第一個最能散佈

這個學說的人，旁觀報裏的那幾篇論想像的快樂與以前論想像的文章之不同處，是阿迪生借了心理學的解釋應用到文學方面，洛克 (Locke) 的『觀念的聯想論』 (Association of Ideas) 是阿迪生的所謂『想像的本能』的基本理論，所以阿迪生的想像論偏於「視覺」方面，所謂「想像的快樂」即是使不在目前之景象在腦海裏湧現時所得的快感。這樣的想像論，和以後華次渥資 (Wordsworth) 所謂的『創造的想像』自是不同。

旁觀報裏幾篇論歌謠的文章是很有批評的價值的。十八世紀初歌謠文學的復活，就是表示浪漫情緒對於新古典派的規律的精神之反抗。歌謠有幾種特色，都與當時文學家作的詩情調不同：歌謠是民間流傳的，內容是樸素的，文字是淺顯的，背景是鄉野的，氣味是天真的，處處和新古典派作品之整潔華貴相反。在理智主義支配過久之後，歌謠文學的價值纔愈益顯著。波西的古詩拾零 (Percy, "Reliques of Ancient English Poetry," ) 發表於一七六五年，

這是當時收集歌謠的最好的成績。在理論方面，阿迪生是提倡歌謠文學的前驅，他在那樣早的時候就已經能賞識“Chevy Chase”“Two Children in the Wood”一類的文學作品。後來浪漫作家有很多的都是從歌謠一類的文學裏採取靈感。約翰孫是很反對當時一般人對於歌謠的熱狂。有歌謠意味之 Gaelic 古史詩 (Mac Pherson's Ossian) 尤其能激起一般人的讚美，這也是約翰孫所深惡痛絕的。所以阿迪生的讚美歌謠是難得的。

阿迪生到了阿爾帕斯山，但是他不能賞識那種壯美的風景，他在旁觀報裏說過，那樣高山峻嶺使他的頭暈。英國人對於自然界的美的賞識力是有限的，英國人大抵是喜歡英國式的平原的美，鄉村的美。Issac Walton的釣魚者 (Complete Angler) 是英國很早的一部有趣的書，裏面稱讚到鄉村的風景。十八世紀的新古典時代對於風景的美幾乎是盲目的，所以到了浪漫運動起來纔漸漸恢復對於風景的賞識。湯姆孫的四季詩 (Thompson, "Seasons") 葛



雷的墓碑哀歌 (Gray, "Elegy Written in a Country Churchyard") 高爾斯 密的荒村 (Goldsmith, "The Deserted Village") 等等都是這一方面的傑作。但是這種作品所描寫的自然若和盧梭所描寫的自然比較起來，我們可以看出英法人的不同的性格。盧梭在懺悔錄第四卷裏說：

『一塊平曠的土地，一般人也許以為很美，但是我看並不算美。我要的是狂流激湍，松柏叢林，高不可攀，陡不可降的羊腸小徑，左右是懸崖峭壁，看上去要令人心悸。當我到香伯利去的時候，走到離愛舍耳山路不遠的地方，我就飽嘗過這種快樂。那是從岩石鑿出來的一條路，從路上下望，只見一股小溪從一個可怕的石縫裏奔迸出來，那石縫大概是經幾十萬年纔衝成功的路。旁築有欄杆，為的是防備危險。我憑着欄杆可以看見水峽深處，覺得頭暈目眩，樂不可支……』

這是盧梭式的自然。英國浪漫運動初期作品尚不能賞識這樣的風景。

新古典派是重理智的，所以當時作品以諷刺詩及說理的詩爲多；浪漫派是重情感的，所以當時作品以抒情詩爲多。Burns 可以說是初期浪漫運動的最大詩人，他在他的 "Scrap Book" 裏說：

『愛情，音樂，與詩歌，二者之間一定是有些關係的；……講我自己，我從來絕沒有想過要變成一個詩人，一直等到我熱烈的戀愛的時候，音樂與詩歌便成爲從我心裏自然流露的文字了。』

『自然流露的文字』（Spontaneous language）在當時是極新穎的浪漫思想。"Spontaneity" 是正和新古典派所謂的『藝術』立在相反的地位。Burns 的思想已經暗示了華次渥資的著名的學說。

華次渥資（Wordsworth）生於一七七〇年，卒於一八五〇年，他的一篇抒情詩集序（Preface to Lyrical Ballads）發表於一八〇〇年，這篇文章決定了浪漫運動的總成功。華次渥資的頂有名的詩之定義是『豐富的情感之自

然的流露。』(Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings) 情感的解放，至是乃達到最高潮。

華次渥資說『詩人是對人講話的人。』由這個出發點，他主張詩應該用活人講話的語言來寫，好的詩應該是使村嫗都能了解的，因此他積極的反抗十八世紀的所謂的『詩藻』(Poetic Diction)，新古典派的詩家因爲求整齊幹鍊的美，往往因襲成語，至爲濫調，例如「鷄」則太俗，應用『村中之馴禽』(the tame villatic fowl)，「魚」亦太俗，應用『有鰭翅之羣』(the finny drove)。諸如此類的詞句，頗爲浪漫派人所詬病，因爲這些詞藻本身並不壞，只是用成濫調便無謂了。所以華次渥資寧可採用樸素自然的歌謠的文字，而堅決的反對這種詞藻。這可以說是一種白話文運動。他不相信詩有一種特別的文字。

華次渥資又連帶的主張，詩的美不必在遠處求，只要你有眼睛，在頂平常

的事物裏也可以發現出美。這又是與新古典派絕對不同的一個理論。在頂平庸的事物裏要體會出新奇，這纔叫詩。華次渥資自己的詩便是專從日常生活取材，雖然有不少淺薄無聊的作品，但是有些作品確是純潔無疵，清妙無比。平民的日常生活，華次渥資看來，是比宮廷城市生活爲更簡單真誠，所以他的思想正和新古典派相反，以爲只有平民日常生活最能表現誠摯的情感，只有普通的語言最能表現這種情感。

不要以爲英國的浪漫思想全是這樣簡單平易的，這運動還另有其詭誕怪異的一方面。『葛特的小說』(Gothic Romance)便是回復中古精神的一種帶有神祕意味的作品。到了司高特(Scott)算是到了極峯。我們現在先談談華次渥資的同伴珂律芝(Coleridge, 1772-1833)他的文學生活 ("Biography Literaria", 1817)是一部有趣的批評抒情詩集是華次渥資與珂律芝合作的，但是兩個人的性格是不同的，雖然都是浪漫，而其方式絕不相同。珂律

芝在文學生活裏解釋說：

『我和華次渥資先生做鄰居的時候，我們常談到詩的主要兩點：第一，忠實描寫自然的真實，以激起讀者的同情；第二，以想像的色彩幻出新奇的趣味。平常熟習的風景，在夕陽或月下的時候，因光綫明暗的關係，可以有一種奇異之美妙，似乎可以代表上舉兩點的混合。這便是自然的詩。不記得是我們倆的那一個，想起了寫一部詩集，包含這兩類詩。』

於是珂律芝擔任寫『超自然』的詩，古舟子詠便是其中之一，華次渥資擔任寫日常生活的詩。這詩集便是抒情詩集。珂律芝完全是從奇異（the wonder-ful）方面下手，以產生純粹的想像的美，並且因了受德國文學的影響，還帶了神祕的意味。珂律芝還主張詩的音節是和散文不同的，所以詩應另有詩的文字，這一點也是他和華次渥資不同處。

十九世紀浪漫主義的批評只是引伸情感和想像的主張。最美麗的一篇

文章是雪莉的詩辯(Shelley, "Defence of Poetry," published in 1824)雪莉開篇便說：

『心理活動有兩種，理性與想像，……理性對於想像的關係，等於工具對於人物，軀殼對於靈魂，影子對於實體的關係一樣。……概括的說，詩是想像的表現。』

這是浪漫派批評之最大膽的幾句話，和新古典派一樣的趨於極端，一樣的把理性與想像視為敵對的東西，所以浪漫派的學說常常是和新古典派的一樣的錯誤，因為都不曾得到理性與想像之正確的平衡的觀念。

雪莉認定文學是供給快樂的，所以他說：『詩人是一隻夜鶯，藏在暗處，以美妙的聲音歌唱，以鼓舞他自己的岑寂；讀他的詩的人，就如同是聽一個隱着的音樂家，只覺其聲調醉人，但不知何自而來，何爲而來。』這是很美的譬喻，但是詩與人生的關係呢，他不過問了。雪莉是反對一般站在道德的觀察點上來

指摘文學的，他說詩是最道德的，因為詩是想像的，換言之，美即是善，濟慈（Keats）還更進一步的說：『美即是真，真即是美。』真，美，善，合而為一，——這是浪漫思想的混亂的極致。

### 問題

- 一 盧梭所謂「皈依自然」其「自然」有何涵意？
- 二 斯達耳夫人與「社會的文學批評」有何關係？
- 三 沙多百里昂的中古主義與浪漫運動的關係如何？
- 四 雨果的醜怪學說，其意義若何？
- 五 阿迪生對於英國浪漫主義的批評有何貢獻？
- 六 華次渥資在抒情詩集序中之主要論點是什麼？
- 七 試比較珂律芝的批評思想與華次渥資的批評思想。

## 第七章 近代的批評

近代的批評是異常複雜的，我現在只能選幾個比較最有影響的派別，約略述說一點。我預備講（一）台恩與科學的批評，（二）佛朗士與印象的批評，（三）阿諾德的批評，（四）卡賴爾的批評，（五）王爾德與「爲藝術的藝術」及（六）托爾斯泰的藝術論。

台恩 (Taine, 1828-1893) 的英國文學史發表於一八八五年，常被人認爲是第一部「科學的批評」。以科學精神批評文學當然是不自台恩始，從遠處說，斯達耳夫人的社會的批評方法已是倡始了客觀的態度，從近處說，維爾曼 (Villemain) 的中古文學史 (Tableau De La Litterature Au Moyen Age) 等著作也是保持了科學家注重事實的態度。聖白甫 (Sainte-Beuve) 之傳記



的心理的批評更把科學精神推進了一步。但是台恩是最能以客觀的歷史的方法來批評文學，他可說是集這一派思想的大成。

台恩的英國文學史實際上不僅是歷史，因為他先建立了文學產生和演進的原則，然後以英國文學來證實這些原則。他說：產生文學的三大來源：（一）種族（二）環境（三）時代。所謂種族，即是指歷史上遺傳下來的國民性而言；所謂環境，即是自然的情形，如氣候，地理，風景，政治情形，社會狀況等；所謂時代，即是指時代前後的影響而言。這三種勢力合起來便決定了文明的狀態，便決定了文學的性質。台恩根據了這個原則，在英國文學史裏找到了證實的材料。這是非常大膽的一個試驗，雖然台恩常有武斷的地方，常有牽強事實曲就原則的地方，但是在大體上是極新穎動人的。

台恩的學說背後藏着一個可辯論的哲學思想，即是所謂「歷史的定命論」。究竟文化的演進是否遵照着一個有秩序的定律，究竟文學的進展是否

受一個定律的支配，這問題是在我們的問題範圍之外的。但是就文學批評這一方面講，台恩的批評學說是有可議處。按照台恩的批評方法，批評的任務不過是闡明事實，不過是敘述某作品是在某條件之下產生的。我們若認定文學批評的最後任務是在價值的判斷，那麼科學的批評便不能滿足這個需要了。科學精神可以使文學研究更趨於精確，但是不能代替了判斷。後來所謂『社會學的文學批評』『唯物論的文學批評』都是從這『科學的批評』一脈相傳下來的，都犯了同一的毛病。文學批評不僅是科學，還是哲學。

和科學的批評完全異趣的是印象派的批評。這一派的思想實際就是浪漫思想的餘波。佛朗士 (Anatole France) 的文學生活 (La Vie Littéraire) 是這一派的代表。印象主義的思想有兩大基本原則：第一，宇宙是永久的變動，一切永遠是在動的狀態裏，第二，一切的真實都是相對的主觀的，而不是絕對

的客觀的。這兩個假設是印象主義的理論的基礎。因為一切都在變動，所以我們只能把握到一瞬的印象；因為真實是相對的，所以我們所能把握的是個人的印象。客觀判斷是不可能的。佛朗士從這個哲學出發，結果是說出他那有名的一個定義：『一個好的批評家不過是敘述他的靈魂在傑作中遊歷的故事罷了。』遊歷！這就是批評家的任務。佛朗士又解釋說：批評家不過是在美的事物中間安排下幾個座位，令來往人們駐足觀賞，所以他也用不着學問，用不着系統，只要有審美的感覺就够了。這就等於是說，批評即是主觀的感覺。

印象的批評在英國最好的例便是培特 (Pater) 的文藝復興研究。他批評達文齊的 "Mona Lisa" 真是非常美妙的，他解釋那「微笑」的意義恐怕是達文齊自己所不曾夢想到的。

這種印象的批評，本身常是優美動人的文字，並且也不容易犯武斷的毛病，因為這種批評是不下判斷的。我今天的印象不必同於昨天的印象；一個人

的印象更不必同於別人的印象。批評完全是主觀的了。所以我們若以批評原有之意義衡之，不免要發生幾種疑問：這樣的批評和鑑賞有什麼分別呢？主觀的感覺果然不是錯誤嗎？印象批評到如今仍是勢力不小的，雖然佛朗士也是很遭人攻擊的，尤其是 *Brunetière* 根據不變的人性與客觀的理智把佛朗士痛加駁斥了。

阿諾德(Arnold, 1822-1888)是近代的有古典的思想的批評家。他認定批評是傳播人類中最佳的思想與文字的努力；但是他的全盤思想，由他的文化與無政府一書來看，是「希臘主義」的化身。他對文學的觀念是和當時潮流不合的。

阿諾德在他的詩集序裏提出了一個根本問題：文學是什麼？對這個問題他的答案是：文學是根本的情感的描寫。阿諾德的『偉大的題材與偉大的格

調』學說便是從此而來的。他主張文學的材料是應該有選擇的，應該選那最深刻的情感來做題材，因為這樣纔能收文學的普遍性。阿諾德的詩常是選擇希臘文學的材料，也就是這個原故。但阿諾德不是感情主義者，他是主張節制的，他是崇奉理性的。他說莎福克里斯之所以偉大，即因他能『沉靜的觀察人生，並觀察人生的全體』(To see life steadily and see it whole)。要沉靜，纔能不感情用事；要觀察全體，纔能不為一時印象所偏蔽。文學的工作是嚴重的，所以他說巢塞之所以不能成為偉大的詩人者，即因為他缺乏嚴重性(seriousness)。

阿諾德常被人稱爲人本主義者，因為他注重文學的人生的價值。文學與人生是極密切的，他說『詩是人生的批評』。詩的題材即是人生，並且還是理想的人生，經過藝術家的選擇過的人生，我們從文學裏可以深切的認識人生，更可以和實際人生相比較，所以詩人是人生的批評了。

阿諾德的見解當然也有狹隘的地方，例如，他所謂的「試金法」的批評（touch-stone method），便是不但不合用，且不合理了。他說，我們心中熟記偉大的詩人作品如荷馬史詩之類，讀到新詩的時候，兩相比較，就可以看出價值如何了。這種辦法當然是太簡陋了。但是，阿諾德的全部批評是穩健的，他的兩卷批評文集實在是近代批評中難得的成績。

卡賴爾（Carlyle, 1795-1881）的批評是有德國的神祕的氣味的。卡賴爾的根本思想是認定詩，哲學，宗教，就是一件東西，其對象全是真理。所以詩人是一個 *Seer*，獨具慧眼的人，發見那『公開的祕密』的人。真理是玄奧的，只有詩人纔能於森羅萬象之中體會出妙諦，發而爲詩。但是詩仍然是晦澀的，仍然不是一般民衆所能了解的，於是介於民衆與詩人之間的一種人應運而生——那便是批評家。

文學批評的任務，據卡賴爾看來是『解說的』，『解說詩人的妙義給不能懂得詩人的人聽』，所以真理與讀者中間的關係可以做成這樣的一個公式：

真理或上帝——詩人或哲學家或英雄——批評家——讀者

所以由卡賴爾看來，批評家就是解釋者，批評即是文學的註解。根據這個原理，卡賴爾認定文學批評的方法有三：（一）解說的方法（二）傳記的方法（三）歷史的方法。

解說的方法是最主要的，要實行這種方法，批評家必須具有『同情』，然後纔能設身處地，立在詩人的地位，解說詩人的心情。所以批評家是建設的，不在尋疵，不在評衡。卡賴爾說：我們一定要在忽視之先看個清楚。（We must see before we oversee）他是不贊成判斷。

傳記的方法是接着前一個方法而來的。詩是全人格的表現，所以必須先了解詩人的生平，然後纔能了解他的作品。所謂傳記，不只是物質方面的發展

歷程，詩人的心靈生活尤爲重要。卡賴爾自己批評歌德，批評席勒，完全是從傳記方面入手，因爲他確信一個詩人與其作品中間含有至上的和諧。所以批評家要解釋一部作品，當然要先研究作者的生活。

歷史的方法乃是更進一步的方法。批評家要研究詩人的生平，更須研究其環境與時代。卡賴爾嘗說：『歷史就是偉人的傳記。』他的真意是說，偉人乃時代的代表者，詩人也是一種偉人。卡賴爾相信英雄造時勢，他也相信時勢造英雄。卡賴爾自己運用歷史的批評方法，使他確立兩個根本的批評信條：（一）文學有國民性的差別，各國有各國特有的文學。（二）詩不但表現時代精神，詩乃是全人類精神活動的精髓。所以他論丁，便說他是中古的惟一的代表，約翰孫便是英國十八世紀思想的代表，遜德羅、歌德，無一不與其時代有關，故批評家要了解詩人，當然的要走到歷史裏去了。

卡賴爾的批評論之最大的特點，便是着重批評之社會的功用，把批評認



做了解釋。

「爲藝術的藝術」的主張也是浪漫的思想的餘波，浪漫時代的熱情到後來墮落成頹廢的享樂和病態的趣味，於是纔演出「世紀末」的一般唯美派的怪物。在英國王爾德可說是這一派的代表人物，他在他的謊語的退化裏寫下了他的「新美學」的幾點綱要：

『簡單說來，略如下述。藝術從來不表現任何事物，除非表現藝術本身。

……藝術有獨立的生活……永不表現它的時代……

第二條原理是：一切的劣等藝術都是由於皈返人生與皈返自然，並且把人生與自然理想化的原故……美的東西只是與我們無關的東西……

第三條原理：人生之模倣藝術遠過於藝術之模倣人生……外物的自

然也是模倣藝術……

最終之鵠的便是敘述美而不真的事物乃藝術之正務……」

王爾德的態度是要把藝術與人生隔離，所以他最厭惡寫實小說，並且厭惡莎士比亞之『直接的參照生活』，甚至於說『人生乃破壞藝術的毒劑，乃毀滅藝術之宮的仇敵』。他爲他的屠蓮格雷畫像辯護說：

『我描寫的人物，誠然是不合人生……假如那些人物果然是在人生  
中可以發見的，那也就不值得我來描寫了。藝術家的任務是在於創造，而  
不在於記錄。我描寫的人物都是世界上沒有的；若是有，我何必再描寫？  
……』

王爾德既主張文學與人生脫離關係，乃更進一步否認文學之倫理的價值。他在屠蓮格雷畫像序裏說：

『藝術家是美的事物之創造者。』

無所謂道德的或不道德的書。書只有寫得好，或是寫得不好。如是而已。藝術家都沒有倫理的同情。藝術家而有倫理的同情，乃是不可恕的一種虛文。

藝術家就不會變成病態的，藝術家能表現任何事物。  
罪惡與美德，對於藝術家，同是藝術的原料。」

王爾德不承認文學的倫理的價值，在他是能言之成理的，因為他根本的不承認文學與人生有關。但是「世紀末」的潮流過去之後，現在誰還相信這個狂妄的態度呢？

王爾德的一部為藝術家之批評家是很有趣的作品，他主張『最高之批評，比創作之藝術品更為富有創造性，』因為批評是創造中的創造。這是與印象的批評觀頗為相像的，同樣的不承認批評的判斷的價值。

托爾斯泰 (Tolstoy) 的藝術論顯然的是正和當時頹廢派的論調相反的。托爾斯泰是第一個批評家站立在平民的立場上把文學的價值完全看做一種社會的價值。他說：

「我們如要正確的斷定藝術，應當先不要把他看做快樂的方法，而視之如人類生活條件中之一部。」

他又說：

「藝術既不如形而上學所言爲某種神祕思想，美，及上帝的表現；亦不如生理美學所言，爲人類疲勞餘暇的遊戲；既不是情緒托著外形而表現，也不是美好事物的產品，——總之，藝術不是快樂，却是爲人類生命及趨向幸福宜有的一種交際方法，使人類得以相聯於同樣情感之下。」

這是很明顯的，藝術的價值卽在於傳授情感。但是什麼樣的情感纔有傳授的價值呢？講到這裏托爾斯泰的意見恐怕不能得着一般人的同情了，因爲他說：

『如果情感使人接近宗教所指示的理想，贊成它，不加反對，那情感便是好的；如果情感離棄着它，不示贊成，並加反對，——那情感便是壞的。』這種以藝術放在宗教意識支配之下，我以為也是狹隘的。

托爾斯泰最反對唯美主義，他說：『「美」的意義不但不和「善」相合，並且是極端相反的，因為「善」大半和「嗜好之克制」相合，而「美」都是所有人類嗜好的根據。』所以「善」和「美」是衝突的，而托爾斯泰無疑的是重視「善」。對於法國的鮑特萊爾、魏倫、瑪拉美以及其他頹廢派象徵派的文人，托爾斯泰是堅決的反抗，因為那些藝術家完全是以暗昧晦澀而又低卑的美為對象，並不能深刻的使平民明白。托爾斯泰痛恨當時的虛偽的藝術，一般貴族所擁有的藝術，刺激性慾，描寫苦悶，而並不能打動一般平民的真摯的情感！

托爾斯泰並不要求文學作品之平民化，因為他知道文學作家若是誠懇

的，他的作品就自然而然的會能引起大多數的讀者的同情；貴族的藝術之所  
以令人反對，不是因為是貴族的，是因為不是好的藝術。所以藝術只有真假好  
壞之別，並不分什麼貴族平民。

### 問題

- 一 台恩寫英國文學史的方法是否科學的？是否批評的？
- 二 印象主義的基本原則是什麼？
- 三 阿諾德的文學定義怎樣？
- 四 卡賴爾的批評方法怎樣？
- 五 何謂『為藝術的藝術』？其錯誤在那裏？
- 六 托爾斯泰的藝術觀念怎樣？

## 第八章 結論

珂律芝曾說：『一個人人生來若不是屬於亞里士多德派，便是屬於柏拉圖派。』換句話說就是：一個人不是古典主義者，便是浪漫主義者。這句話容易被誤會，因為，第一，文學是創造的，初無主義派別之分，批評家之分門別戶，無異於削趾適履；第二，即使文學有主義派別可分，亦絕不止古典浪漫兩類，例如寫實主義、自然主義、新古典主義、新浪漫主義、印象主義等等都是我們所習聞的。但是我們要知道，「古典的」與「浪漫的」實是西洋文藝思想的兩大主潮，我們只要統觀西洋的批評史，便可以很清楚看出這兩大潮流的消長盛衰。並且若確切的講，我們亦不能說某一時代是古典時代或浪漫時代，亦不能說某一國土是古典的或浪漫的，更有時很難決定某一作品是古典的或浪漫的。譬如說，希臘時代當然是古典時代，然而柏拉圖、朗占諾斯有時是毫無疑義的浪

漫派先驅；法國是新古典主義結晶所在，然而近代浪漫主義始祖盧梭是在法國播下了浪漫主義的種子，傳遍了全歐；歌德當然是浪漫主義運動的健將，然而他晚年的見解却又是古典的了；密爾頓的失樂園是浪漫的，然而也有人證明它是合於古典史詩的條例。這些複雜衝突的事實並不足以使我們爲難，因爲「古典的」與「浪漫的」兩個名辭，無論其具有若何之字源的意義，實皆不足以完全概括任何時代，任何國土，任何作家，任何作品。「古典的」與「浪漫的」兩個名詞不過是標明文學裏最根本的兩種質地。這兩種不同的質地可以在同一時代同一國土同一作家甚至同一作品裏同時存在。奈爾孫教授說得好：

『在文學史裏，各時代與各派別的名稱，只是一種簡便的工具，用以表示概括的主要的特點而已……』

所以本書前幾章所用「浪漫的」與「古典的」亦只是簡便的應用，標明兩



種特出的質地罷了。我說某一時代是古典的，只是說在這一時代古典的成分特別顯著。我說某人是浪漫的，也只是說這人的浪漫的成分特別顯著。

我們再進一步研究：「浪漫的」與「古典的」是針鋒相對的兩件東西嗎？我以爲「浪漫的」與「古典的」不是兩種平等對待的名稱。「古典的」卽是健康的，因爲其意義在保持各個部分的平衡；「浪漫的」卽是病態的，因爲其要點在偏畸的無限發展。譬如說，情感與想像，都是文學的最主要質料，假如情感與想像能受理性之制裁，充分發展而不逾越常軌，這便是古典的了；假如情感與想像單獨的發展，成爲一種特殊的奇異的現象，那便可以說是浪漫的了。我們統觀西洋文學批評史，實在就是健康的學說與病態的學說互相爭雄的記錄。古典主義是健康的學說，新古典主義便是健康衰退的徵候，浪漫主義便是病態的勃發。批評的趨勢是漸漸的脫離正統，反抗紀律，悖叛常態。這是西洋文學批評的大勢。

西洋的批評既是漸漸脫離了健康的傳統，有許多問題便逼得我們不能不加以討論。最易惹起紛爭的一個問題便是文學與道德的問題。這個問題在西洋批評史裏發生得很早，柏拉圖便是站在道德的立場上反對詩，只有宗教及愛國的詩是他贊成的。羅馬的批評家大部分是承認文學之教訓的價值的。中古的批評家遵守「譬喻的解釋法」，當然是注重道德的。自文藝復興以後，批評家沒有不討論到文學價值之是否有倫理標準的問題。直到最近，「爲藝術的藝術」的主張勃興以來，文學纔開始和道德正式脫離，但是這種學說是否合理，却是有討論餘地的。現代美國的一個批評家斯賓岡先生 (Mr. J. S. Spingarn) 根據表現主義的學說，也是不承認文學與道德有關的，他在他的新的批評一書裏說：

『文學之道德的判斷，我們已經完全推翻了……浪漫派的批評首先

發表了藝術除表現外別無目的之學說；表現完備時，目的即完備了；「美是因了美而存在的。」詩的任務不是在鼓吹什麼道德的或社會的主張，等於造橋的任務不在宣傳世界語一般。如其詩人之成就即在於選擇他所要表現的材料，然後再完美的表現出來，使我承認是完美，那麼，很顯然道德是與其批評之判斷是毫無關係的了。若說詩是道德的或不道德的，其無意義等於是說等邊三角形是道德的或二等邊三角形是不道德的，或是說某一音調或高特式拱門是不道德的一樣。如其有人在餐桌上做這樣的談話：「這盤菜花若是按照國際公法來烹調便更好吃了。」「你知道我的廚子做的糕餅爲什麼這樣好？因爲他從來沒說過謊，從來沒偷過女人。」那麼這種人纔能懂得文學是與道德有關的。我們考察工程師造橋，或科學家的研究，是不要提到道德的；並且我們還要更進一步的說科學家有道德的義務於探討真理時應不顧任何道德學說。美的世界

離真理與道德的標準遠得很；美是不顧真理與道德的……」

這是詭辯。文學是否可以和那只能滿足口腹之慾的菜花糕餅相提並論的呢？文學家的任務是否僅在於表現，而不問其所表現的是什麼？這些問題都是切要的。我們不相信文學必須有淺薄的教訓意味，但是却信文學與道德有密切關係，因為文學是以人生為題材而以表現人性為目的。的人生是道德的，是有道德意味的，所以文學若不離人生，便不離道德，便有道德的價值。不道德的事可以做文學的題材，例如希臘悲劇的母子媾婚，子殺父，等等的醜惡事實，但是文學家運用事實的態度是總有道德的意味的。試看西洋最偉大的文學傑作，如荷馬之史詩，歌德之浮士德，但丁之神曲，莎士比亞之悲劇，斯賓塞之仙后，密爾頓之失樂園，那一部作品不是有道德的意義。文學家如其誠懇的觀察人生，必定是以哲學的態度觀察人生，必定是有道德的想像。斯文本的詩是美的，但是沒有伯朗寧的粗笨的詩價值高，這分別就在道德價值上。誰說文學是和道

德沒有關係的？

文學批評本身性質的如何，方法如何，這些問題也是各批評家難於同意解決的。我們統觀西洋批評的全部，可以知道正統的批評是判斷的，由判斷流於武斷，由武斷而釀成反抗，反抗的結果一方面變為科學的解釋，一方面變為印象的欣賞。批評的性質究竟應該如何，讀者可以自下判斷的。不過講到批評方法，我們不可不注意到新興的批評方法的利弊。根據死板的古代條規來評衡文學，那是武斷，在如今決無價值可言；但是時下流行的所謂的科學的批評法，也是大可懷疑的。例如，「精神分析學」是現下很時髦的學科，頗有人把它應用到文學批評上來，但是否適當，我們却要考查一下。

以精神分析學說應用於批評的著作很多，日本廚川白村的苦悶的象徵一書或者是大家所熟悉的罷，他說：

『這學說（精神分析）不但在精神病學上，即在教育學和社會問題的研究者，也發生了影響；又因為弗羅特對於機智，夢，傳說，文藝創作的心理之類，都加了一種解釋，所以在今日，便是文藝批評家之間，也很有應用這種學說的人們了。而且連「弗羅特浪漫主義」這樣奇拔的新名詞也聽到了。』

『在內心燃燒着似的欲望，被壓抑作用這一個監督所阻止，由此發生衝突和糾葛，就成爲人間苦。但是，如果……我們能從常常受着的內底和外底的強制壓抑解放，以絕對的自由，作純粹創造的唯一的，生活就是藝術。』

『倘非是將伏藏在潛意識的海的底裏的苦悶即精神的傷害，象徵化了的東西，即非大藝術。』

這便是很好的一個例，以精神分析學說來解釋文學，這種批評方法當然是新

穎的，但是其效用的範圍實是極有限的。簡捷了當的說，精神分析學是解剖變態心理的一個利器，而對於一個身心健全不失常態的人完全沒有用處。最偉大的作家幾乎沒有是變態的，無論其情感是如何豐富，想像是如何發達，總不失其心理上的平衡。大詩人總不是瘋子，好作品絕不是夢幻。唯有第二流及以下的作者，或許有變態的心理，或許有供給精神分析學者研究的材料。並且文學作品經過精神分析學的宰割之後，不能即做爲批評。批評之任務在確定作品之價值，而價值之確定，又有賴乎常態標準之認識。有相當訓練之批評家，對於作品內容之是否屬於變態心理，決難逃其明辨之品味，固無須待精神分析學之窮究細討。精神分析只能說明其變態之故，並不說明作品之價值。

再例如社會學的批評方法，號稱爲科學的，在文學批評上應該佔什麼樣的位置呢？社會學的批評的先決問題是認定文學的創造乃受社會影響的支配，故批評文學作品應解釋其當時社會之狀況。這個學說是不錯的，但是我們

也不能否認文學作品一方面固是表現了當時的社會，但一方面也表現了作者各人的人格。並且解釋社會狀況，只能算是解釋了作品產生的狀況，不能算是評衡其內容的價值。譬如，對於莎士比亞的戲劇，社會學的批評家恐怕就要先說明伊利沙白時的社會生活政治狀況經濟情形和舞臺設備等等；對於魯濱孫漂流記，社會學的批評家恐怕又要研究當時英國探險事業的狀況。這種種的研究都是有益的，但只能做批評的準備，而不能代替了判斷。最好研究文學的方法是在作品裏面去研究，不是到作品外面去研究。

武斷的批評是不該存在的了，但是批評也不該拋棄了哲學的態度。新興的各種批評學說都是有用的，都可吸收過來做爲參考，但是批評的主要的勢力還是在於根據常態的人生經驗來判斷作品的價值。

## 問題

一 「浪漫的」與「古典的」分別如何？



- 二 文學與道德有無關係？如有關係，是什麼樣的關係？
- 三 精神分析學的方法可否普遍的應用在文學批評上面？
- 四 社會學批評方法的價值怎樣？



- 
16. ~~Gregory Smith~~: Elizabethan Critical Essays 2 Vols. (Oxford)
  17. J. E. Spingarn: Critical Essays of the Seventeenth Century 3 Vols. (Oxford)
  18. W. H. Durharn: Critical Essays of the Eighteenth Century (Yale)
  19. Edmund Jones: English Critical Essays, from Sixteenth to Eighteenth Century (Oxford)
  20. Edmund Jones: English Critical Essays, Nineteenth Century (Oxford)
  21. J. Sargeaunt: Pope's Essay on Criticism (Oxford)
  22. Walter Raleigh: Johnson on Shakespeare (Oxford)
  23. Nowell Smith: Wordsworth's Literary Criticism (Oxford)
  24. J. W. Mackail: Coleridge's Literary Criticism (Oxford)
  25. J Shawcross: Shelley's Literary and Philosophical Criticism (Oxford)
  26. N. Nichol Smith: Jeffrey's Literary Criticism (Oxford)
  27. H. Darbishire: De Quincey's Literary Criticism (Oxford)
  28. F. W. Roe: Carlyle as a Critic of Literature (Columbia Univ. Press)
  29. M. Ball: Scott as a Critic of Literature (Columbia Univ. Press)
  30. A. H. R. Ball: Ruskin as Literary Critic
  31. J. E. Spingarn: Goethe's Literary Essays (Oxford)
  32. H. Taine: History of English Literature (Crowell)

## 參 考 書

1. George Saintsbury: A History of Criticism 3 Vols. (Blackwood)
2. George Saintsbury: Loci Critici (Ginn and Co.)
3. Gayley and Scott: An Introduction to the Methods and Materials of Literary Criticism (Ginn and Co.)
4. Gayley and Kurtz: Methods and Materials of Literary Criticism. (Ginn and Co.)
5. W. R. Roberts: Greek Rhetoric and Literary Criticism (Harrap)
6. Prof. Green: Plato's View of Poetry (Harvard Studies in Classical Philology, Vol. XXIX)
7. Plato: Republic (B. Jowett's translation, Oxford)
8. S. H. Butcher: Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art. 3rd. ed. (Macmillan)
9. Ingram Bywater; Aristotle on the art of Poetry (Oxford)
10. Lane Cooper: The Poetics of Aristotle, its Meaning and Influence. (Mashall Jones Co.)
11. W. R. Roberts: Longinus on the Sublime (Cambridge)
12. Albert S. Cook: The Art of Poetry (Ginn and Co.)
13. C. S. Baldwin: Medieval Rhetoric and Poetic (Macmillan)
14. J. E. Spingarn: Literary Criticism of the Renaissance (Columbia Univ.)
15. H. B. Chalton: Castelvetro's Theory of Poetry (Manchester Univ. Press)

# 中文名詞索引

(以筆畫多少爲次序)

| 詞目     | 筆畫                 | 詞目            | 筆畫                     | 詞目     | 筆畫                 | 詞目 | 筆畫 |
|--------|--------------------|---------------|------------------------|--------|--------------------|----|----|
| 人本主義   | 一五                 | 四部詩學          | 三                      | 台恩     | 100, 101, 101      |    |    |
| 人生觀    | 七                  | 古今人之比較觀       | 查                      | 卡賴爾    | 100, 106, 109, 109 |    |    |
| 七星派    | 五                  | 古舟子詠          | 老                      | 史詩     | 110                |    |    |
| 三一律    | 五                  | 古典主義          | 二五, 二七                 | 仙后     | 110                |    |    |
| 文化與無政府 | 一四                 | 古詩拾零          | 九                      | 弗羅特    | 111                |    |    |
| 文學生活   | 六, 七               | 布羅婁           | 二五, 四, 五, 六, 六, 六      | 攷據家    | 四                  |    |    |
| 文藝復興研究 | 一三                 | 弗德利克          | 查, 查, 查, 查, 七, 七, 七, 七 | 共和國    | 10, 11, 七          |    |    |
| 五頓     | 二                  | 失樂園           | 九, 二六, 三〇              | 西塞羅    | 三, 五, 五, 三, 三, 四   |    |    |
| 雙頭     | 三                  | 司高特           | 查                      | 西塞羅主義  | 三〇, 三              |    |    |
| 亞爾德    | 100, 109, 110, 111 | 由文學對社會組織的關係來觀 | 查                      | 西德尼    | 四, 五, 五, 五, 五      |    |    |
| 中古文學史  | 100, 103           | 察文學           | 查                      | 伊利亞德   | 五, 六, 二四           |    |    |
| 四季詩    | 八, 九, 九            |               |                        | 伊梭格拉底斯 | 二五                 |    |    |

## 文藝批評論

|       |                 |           |   |            |                             |
|-------|-----------------|-----------|---|------------|-----------------------------|
| 貝洛    | 壹               | 克羅姆威耳序    | 叁   | 依利亞德       | 一八、三                        |
| 伏爾泰   | 七、八             | 李查孫       | 允   | 青年宜如何學詩    | 二四                          |
| 托爾斯泰  | 100、112、113     | 抒情詩集      | 四、五   | 拉提烏姆       | 元                           |
| 印象主義  | 101、115         | 佛朗士       | 100、101、103、104   | 拉潘         | 六                           |
| 自然主義  | 115             | 亞力山大      | 10、11   | 阿自利斯       | 三                           |
| 批評文集  | 106             | 亞力山大主義    | 10  | 阿吉阿斯       | 三                           |
| 伯特勒   | 二               | 亞里士多德     | 七、10、11、12、13、14、15、16、17、18、19、20、21、22、23、24、25、26、27、28、29、30、31、32、33、34、35、36、37、38、39、40、41、42、43、44、45、46、47、48、49、50、51、52、53、54、55、56、57、58、59、60、61、62、63、64、65、66、67、68、69、70、71、72、73、74、75、76、77、78、79、80、81、82、83、84、85、86、87、88、89、90、91、92、93、94、95、96、97、98、99、100、101、102、103、104、105、106 | 阿迪生        | 九、10、11、12                  |
| 伯朗寧   | 110             | 阿諾德       |   | 阿諾德        | 100、101、102、103、104、105、106 |
| 希伯來   | 四               | 阿塞立安      |   | 阿塞立安       | 七                           |
| 但丁    | 四、四、106、110     | 波里克里斯     |   | 波里克里斯      | 四                           |
| 杜伯來   | 五               | 昆提利安      |   | 昆提利安       | 四                           |
| 利雪留   | 五               | 亞里士多芬尼斯   | 二、10  | 法國語言之擁護與解釋 | 五                           |
| 沙多百里昂 | 六、四、五、七         | 亞里士多德的詩學序 | 四   | 來瑪         | 六、七、八                       |
| 沙泊瀾   | 四               | 亞里士多德詩序評釋 | 五   | 芳但尼爾       | 查                           |
| 何瑞思   | 三、三、四、五、五、五、五、五 | 亞細亞主義     | 三   | 雨果         | 七、八                         |
|       | 四、四、五、五、五、五     | 或能律       | 一五  | 牧詩         | 允                           |

|        |                   |          |               |            |                 |
|--------|-------------------|----------|---------------|------------|-----------------|
| 奈爾孫    | 二六                | 神曲       | 四、三〇          | 朗占諾斯       | 三、六、二五          |
| 表現主義   | 二六                | 科學藝術論    | 六             | 朗占諾斯論      | 齒               |
| 珊斯通    | 三                 | 英國文學史    | 一〇            | 桑次保來       | 毛               |
| 勒恩斯    | 三                 | 爲藝術家之批評家 | 二二            | 浪漫主義       | 四、七、九、九、九、      |
| 美學     | 八                 | 苦悶的象徵    | 三三            | 瓦、二五、二六、二七 |                 |
| 柏拉圖    | 一〇、三、三、四、五、六、七、九  | 迭毛斯特尼斯   | 三、三           | 馬克費孫       | 齒               |
|        | 二、四、三、四、五、二、五、二、八 | 約翰孫      | 瓦、三、三、四、五、七、七 | 高松         | 五、五             |
| 修辭學    | 一〇、三、三、四          |          | 六、三、一〇八       | 高爾斯密       | 齒               |
| 耶穌     | 一〇、三、九            | 施來格耳     | 六、三、一〇八       | 哲學家        | 五、一〇七           |
| 耶穌教    | 四、三、四、六           | 秋        |               | 旁觀報        | 九、九、九           |
| 耶穌教的精神 | 五                 | 洛克       | 九             | 荒村         | 齒               |
| 柯立班帶爾  | 三〇                | 真理錄      | 二             | 席勒         | 一〇八             |
| 珂內意    | 五                 | 班章孫      | 二、四、五、五       | 浮士德        | 三〇              |
| 珂林茲    | 毛                 | 格林       | 三             | 培根         | 二、七、八           |
| 珂律芝    | 四、七、二五            | 倫理學      | 八             | 培特         | 一〇三             |
| 岑立安    | 毛                 | 恩皮道克里斯   | 一〇            | 荷馬         | 六、三、八、三、三、九、九、九 |

|        |                    |   |            |                              |                              |
|--------|--------------------|---|------------|------------------------------|------------------------------|
| 陶樂美    | 110                | 三 | 屠連格雷畫像     | 110                          | 117, 118                     |
| 基督教    | 113, 114, 115      | 三 | 斯文本        | 113                          | 113, 114                     |
| 假古典主義  | 115                | 三 | 斯多亞        | 115                          | 115, 116, 117                |
| 理性主義   | 116                | 三 | 斯地爾        | 116                          | 116, 117                     |
| 莎士比亞   | 116, 117, 118, 119 | 三 | 斯坎特        | 116                          | 116, 117                     |
| 莎士比亞集序 | 119, 120, 121      | 三 | 斯略利哲       | 119                          | 119, 120, 121                |
| 莎福克里斯  | 125                | 三 | 斯達耳        | 125, 126, 127                | 125, 126, 127                |
| 唯美主義   | 127, 128           | 三 | 斯達耳夫人      | 125, 126                     | 125, 126                     |
| 情感主義   | 128                | 三 | 斯賓岡        | 128                          | 128, 129                     |
| 密爾頓    | 128, 129, 130, 131 | 三 | 斯賓塞        | 128, 129, 130                | 128, 129, 130                |
| 釣魚者    | 131                | 三 | 悲劇         | 131, 132, 133, 134, 135      | 131, 132, 133, 134, 135      |
| 雪莉     | 131                | 三 | 喜劇         | 135, 136, 137                | 135, 136, 137                |
| 巢塞     | 132                | 三 | 歌德         | 136, 137, 138, 139           | 136, 137, 138, 139           |
| 遜德羅    | 132                | 三 | 普魯塔克       | 139, 140, 141, 142           | 139, 140, 141, 142           |
|        |                    |   | 普羅塔哥拉斯     | 141                          | 141, 142, 143, 144, 145      |
|        |                    |   | 絕智主義       | 141                          | 141, 142                     |
|        |                    |   | 雄辯家        | 141                          | 141, 142                     |
|        |                    |   | 喀斯臺爾維特羅    | 141, 142, 143                | 141, 142, 143                |
|        |                    |   | 評亞里士多德的詩論  | 142                          | 142, 143                     |
|        |                    |   | 提克         | 142                          | 142, 143                     |
|        |                    |   | 湯姆孫        | 142, 143                     | 142, 143                     |
|        |                    |   | 華次渥資       | 142, 143, 144, 145, 146      | 142, 143, 144, 145, 146      |
|        |                    |   | 羣蛙         | 146                          | 146, 147                     |
|        |                    |   | 綏夫特        | 146                          | 146, 147                     |
|        |                    |   | 詩人列傳       | 146                          | 146, 147                     |
|        |                    |   | 詩的擁護       | 146, 147, 148                | 146, 147, 148                |
|        |                    |   | 詩的藝術       | 147, 148, 149, 150, 151, 152 | 147, 148, 149, 150, 151, 152 |
|        |                    |   | 詩歌修辭之藝術與科學 | 152                          | 152, 153, 154, 155           |
|        |                    |   | 詩學         | 152, 153, 154, 155, 156, 157 | 152, 153, 154, 155, 156, 157 |
|        |                    |   |            | 157, 158, 159, 160           | 157, 158, 159, 160           |



|       |               |             |              |            |                 |
|-------|---------------|-------------|--------------|------------|-----------------|
| 詩辨    | 九             | 達文齊         | 一〇三          | 論超美        | 二五              |
| 新古典主義 | 西、弄、空、空、空、三   | 對於擲骰跳舞戲劇之駭斥 | 五            | 論雄辯        | 三               |
| 新的批評  | 三、七、八、九、二五、二七 | 對話          | 一〇           | 論批評        | 突               |
| 新浪漫主義 | 二八            | 綺尼德         | 七            | 論理想的快樂     | 九               |
| 奧迭綏   | 二五            | 蒲伯          | 弄、突、老、充、充、七、 | 論詩學與古今詩人作品 | 六               |
| 雅典主義  | 一八、三          | 瑪來爾         | 七、三、三、九      | 論劇詩        | 突               |
| 歷史家   | 三             | 瑪拉美         | 五、六、六        | 論德國        | 三               |
| 預言家   | 五             | 漫遊者         | 一三           | 諾司勃洛克      | 五               |
| 聖白甫   | 一〇            | 葛睥哀歌        | 三、五、七        | 德來登        | 五、突、七           |
| 聖經    | 四、五           | 維爾德         | 五            | 寫實主義       | 一五              |
| 聖愛佛來芒 | 六             | 歐文          | 一〇           | 廚川白村       | 三               |
| 葛雷    | 六、七           | 歐迅詩         | 三            | 魯濱孫漂流記     | 二四              |
| 葛雷傳   | 六             | 歐那尼         | 六            | 學問之進步      | 七               |
| 愛斯來班  | 六             | 圖西迭地斯       | 七            | 盧梭         | 六、九、六、八、八、八、八、九 |
| 想像學說  | 六             | 論俗語         | 二            | 鮑特萊爾       | 二二              |

濟慈

戴奧尼索斯

戲劇的三一律

龍沙

懶惰者

三、九 謠語的退化

三、三 魏吉爾

四 魏倫

五 騎士文學

五 藝術論

一〇九 藝術享樂主義

一〇七 舊約

一〇三 懺悔錄

一〇一 駭特

一〇〇 觀念的聯想論

克、五

三

九

六

一

# 西文名詞索引

## A 部

|                      |     |                            |     |
|----------------------|-----|----------------------------|-----|
| Addison .....        | 89  | Arnold .....               | 104 |
| Anatole France ..... | 102 | Association of Ideas ..... | 91  |

## B 部

|                  |    |                            |     |
|------------------|----|----------------------------|-----|
| Bacon .....      | 57 | Biographia Literaria ..... | 96  |
| Baif .....       | 52 | Boileau-Despreaux .....    | 60  |
| Ben Jonson ..... | 56 | Brunetiere .....           | 104 |

## C 部

|                        |        |                       |    |
|------------------------|--------|-----------------------|----|
| Carlyle .....          | 106    | Cicero .....          | 29 |
| Castelvetro .....      | 47, 50 | Cid .....             | 54 |
| Chaplain .....         | 54     | Coleridge .....       | 96 |
| Charles Perrault ..... | 63     | Complete Angler ..... | 92 |
| Chateaubriand .....    | 84     | Corneille .....       | 53 |
| Chevy Chase .....      | 92     |                       |    |

## D 部

|   |    |  |    |
|---|----|--|----|
| Dacier .....  | 64 | Les Institution Sociales ...                   | 84 |
| De Antiquis Oratoribus .....                            | 22 | Deserted Village .....                         | 93 |
| De Croy .....   | 52 | De Vulgari Eloquentia .....                    | 46 |
| Defence of poetry .....                                 | 98 | Dionysius of Halicarnassus                     | 22 |
| Défense et Illustration de la<br>Langue Française ..... | 52 | Discours Sur Les Sciences<br>et Les Arts ..... | 80 |
| Defense of Poesie .....                                 | 54 | Discoveries .....                              | 57 |
| Defense of Poetry, Music,<br>and Stage Plays .....      | 55 | Dourat .....                                   | 52 |
| De l'Allemagne .....                                    | 83 | Dryden .....                                   | 65 |
| De La Littérature Considérée<br>Dans Ses Rapports, Avec |    | Dr. Johnson .....                              | 73 |
|   |    | Du Bellay .....                                | 52 |

## E 部

|   |    |                            |    |
|---|----|----------------------------|----|
| Elegy Written in a Country Churchyard ..... | 93 | Eustache Deschamps .....   | 52 |
|   |    | Everyman in his Humour ... | 56 |

## F 部

|                  |    |
|------------------|----|
| Fontenelle ..... | 63 |
|------------------|----|

## G 部

|                              |    |                |    |
|------------------------------|----|----------------|----|
| Gaelic .....                 | 92 | Gorbuduc ..... | 57 |
| Genie du Christianisme ..... | 85 | Gosson .....   | 55 |
| Goldsmith .....              | 93 | Gray .....     | 98 |

## H 部

|               |    |            |    |
|---------------|----|------------|----|
| Hernani ..... | 87 | Hugo ..... | 87 |
| Horace .....  | 32 |            |    |

## K 部

|             |    |
|-------------|----|
| Keats ..... | 99 |
|-------------|----|

## L 部

|                             |     |                    |    |
|-----------------------------|-----|--------------------|----|
| La Bruyère .....            | 64  | Life of Gray ..... | 74 |
| La Fontaine .....           | 64  | Locke .....        | 91 |
| L'artpoetique .....         | 60  | Loge .....         | 55 |
| La Vie Litteraire .....     | 102 | Longinus .....     | 25 |
| Le Siècle de Louis Le Grand | 63  |                    |    |

## M 部

|                       |    |                 |     |
|-----------------------|----|-----------------|-----|
| Macpherson .....      | 74 | Malherbe .....  | 53  |
| Madame de Staël ..... | 83 | Mona Lisa ..... | 103 |

## N 部

Neo-classicism ..... 59 | Northbrooke ..... 55

## P 部

|   |  |
|---|--|
| Parallèle Des Anciens et<br>Des Modernes ..... 64 | Poetica d'Aristortele vulga-<br>rizzata Espesta ..... 50 |
| Pater ..... 103                                   | Preface to Lyrical Ballads... 94                         |
| Percy ..... 91                                    | Principles of Criticism ..... 90                         |
| Pleiade ..... 52                                  | Pseudo-classicism ..... 59                               |
| Plutarch ..... 24                                 |  |

## R 部

|   |                         |
|---|-------------------------|
| Rambler ..... 73  | Poetry ..... 91         |
| Rapin ..... 60  | Richardson ..... 89     |
| Rationalism ..... 60  | Richelieu ..... 53, 54  |
| Réflexions Sur La poétique<br>et Sur Les Ouvrages Des<br>Poètes Anciens et Moder-<br>nes ..... 60 | Robortelli ..... 47     |
| Réflexions Sur Longin ..... 64  | Ronsard ..... 52        |
| Reliques of Ancient English   | Rope ..... 66           |
|   | Rousseau, J. J. .... 79 |
|   | Rymer ..... 60, 66      |

## S 部

|                          |                                 |
|--------------------------|---------------------------------|
| Sainte-Beuve ..... 100   | Sentiments de l'académie ... 54 |
| Scarliger ..... 51       | Shelley ..... 98                |
| School of Abuse ..... 55 | Sidney ..... 54                 |
| Scrap Book ..... 94      | Spingarn, J. S. .... 118        |
| Scott ..... 96           | St. Évremond ..... 60           |
| Seasons ..... 92         | Swift ..... 66                  |
| Segni ..... 47           |                                 |

## T 部

|                           |                            |     |
|---------------------------|----------------------------|-----|
| Tableau De La Litterature | Tiech .....                | 86  |
| Au Moyen Âge .....        | Tolstoi .....              | 112 |
| Taine .....               | Tragi-Comedy .....         | 76  |
| Thompson.....             | Two Children in the Wood.. | 92  |

## V 部

|                 |     |                |    |
|-----------------|-----|----------------|----|
| Valla .....     | 47  | Voltaire ..... | 72 |
| Villemain ..... | 100 |                |    |

## W 部

|                     |    |                  |        |
|---------------------|----|------------------|--------|
| Warsfold.....       | 90 | Wordsworth ..... | 91, 94 |
| William Temple..... | 66 | Wotton .....     | 66     |